

PETER ANSELM RIEDL

**Eine wiederentdeckte „Verkündigung Mariä“
von Giovanni di Paolo**

Vorgetragen am 4. Mai 1985

HEIDELBERG 1986

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Riedl, Peter Anselm:

Eine wiederentdeckte „Verkündigung Mariä“ von Giovanni die Paolo / Peter Anselm Riedl. - Heidelberg: Winter, 1986.

(Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse: Bericht; Jg. 1986, 2)

ISBN 3-533-03862-2

NE: Giovanni (di Paolo) [Ill.]; Heidelberger Akademie der Wissenschaften / Philosophisch-historische Klasse: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse / Bericht

ISBN 3-533-03862-2

Alle Rechte vorbehalten. © 1986. Carl Winter Universitätsverlag, gegr. 1822, GmbH., Heidelberg
Photomechanische Wiedergabe nur mit ausdrücklicher Genehmigung durch den Verlag
Imprimé en Allemagne. Printed in Germany
Photosatz und Druck: Carl Winter Universitätsverlag, Abteilung Druckerei, Heidelberg

DIETRICH SECKEL

zum fünfundsiebzigsten Geburtstag

Aus dem heimischen Kunsthandel gelangte 1980 ein Tafelpaar mit der Darstellung der Verkündigung Mariä in Heidelberger Privatbesitz¹. Die Attribution, die auf „vermutlich Mainfranken“ lautete, wurde vom jetzigen Eigentümer in einem bemerkenswerten Akt intuitiver Tendenzdiagnose zugunsten Italiens berichtigt. Meine anfängliche Skepsis, die nicht zuletzt durch den problematischen Erhaltungszustand bedingt war, wich bei näherer Beschäftigung schnell der Erkenntnis, daß es sich in der Tat um ein toskanisches Werk des fünfzehnten Jahrhunderts handeln mußte, genauer: um eine Arbeit des Sienesen Giovanni di Paolo. Schon vor der – inzwischen von Klaus Büchel in München gewissenhaft besorgten² – Restaurierung konnte ich genügend Argumente für die Autorschaft Giovannis sammeln. Jetzt, nachdem sich das Tafelpaar zwar nicht in ursprünglicher Frische, aber doch in einer respektablen Verfassung präsentiert, glaube ich, die Beweiskette schließen und genauere Aussagen über Funktion und Entstehungszeit der Verkündigungskomposition machen zu dürfen.

Die Tafeln, deren eine die Engelsdarstellung und deren zweite das Marienbild trägt, sind material-, größen- und formidentisch. Die Breite der fast 4 cm dicken Pappelbretter beträgt, einschließlich Rahmenleisten, ca. 42,5 cm; bis zur Höhe von ca. 65 cm ist, außen gemessen, der Aufriß hochrechteckig, dann folgt ein eingezogener Spitzgiebel, der

Abb. 1

¹ Die Bilder kommen aus dem disparaten Nachlaß des Kunsthändlers und Auktors Alois Stegmüller. Vgl.: Antiquitäten- und Kunsthandel Gebr. D. & W. Berlinghof GmbH, Heidelberg: 22. Kunst-Auktion, 21. und 22. November 1980, Katalog S. 76 (Nr. 893), Abb. S. 170, 171: „Anonymer Meister, um 1500, vermutlich Mainfranken...“. – Über die Geschichte der Tafeln zwischen 1863 (vgl. S. 24ff.) und dem Auftauchen in der Auktion habe ich nichts in Erfahrung bringen können. Ich habe mich bemüht, eventuellen Erwähnungen der Bilder auf die Spur zu kommen, auch unter Namen von Künstlern, deren Autorschaft man neben der des Giovanni di Paolo in Erwägung ziehen könnte. Die Vergeblichkeit dieser Bemühungen berechtigt mich zu der Annahme, daß die Tafeln nach 1863 niemals Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung waren und daß sie möglicherweise schon im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts in (deutschen?) Privatbesitz gelangt sind.

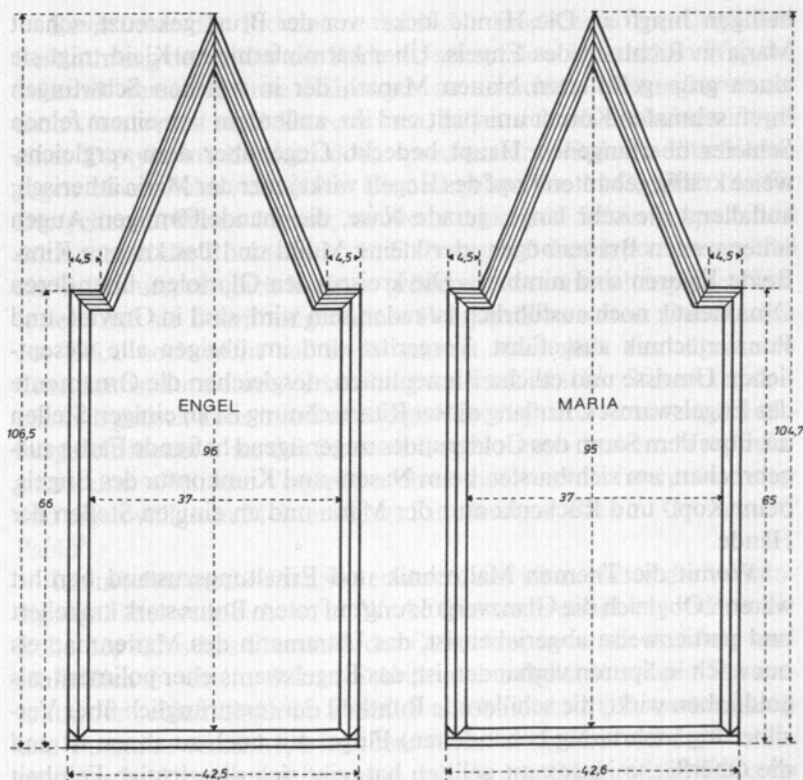
² Informationen über den Zustand der Tafeln sowie über konservatorische und restauratorische Maßnahmen finden sich im Anhang zitiert (vgl. S. 35ff.). Ich danke den Herren Restauratoren Klaus Büchel, München, und Friedrich Schmid, Stuttgart, herzlich für alle Auskünfte sowie den Herren Dr. August Rave und Dr. Michael Semff, Stuttgart, für kollegiale Hilfe!

das Höhenmaß auf 104,7 cm bzw. 106,5 cm bringt. Die eigentliche Bildhöhe beträgt 95 cm bzw. 96 cm, die Breite ca. 37 cm (über die genauen Maße informiert Abb. S. 9). Die Basis bildet jeweils ein seitlich glatt abgelängter Vierkantstab, in dessen Deckschräge die überdeck gestellten, seitlich halb überstehenden Vertikalleisten verschnitten sind. Die kurzen horizontalen Schulterstücke und die Giebeleinfassungen sind mit einem reicheren, zweifach gekehlten Profil ausgestattet. Nach Ausweis ihres Zustandes sind die Basisleisten Ergänzungen neueren, nicht präzisierbaren Datums. Am Grat und an den schrägen Außenseiten ergänzt und über eingeritzten Krakelüren neu vergoldet wurden bei der jüngsten Restaurierung die Giebelleisten. Auf ähnliche Weise wurden teilweise die Seitenleisten aufgefrischt.

Abb. 9 Die mit dem Handbeil zugerichteten Rückseiten der beiden Tafeln sind unverschlichtet und ungefaßt. Die volle Bildbreite ist jeweils durch einseitiges Anstücken einer knapp 6 cm breiten, ein wenig dünneren Latte an das Hauptbrett gewonnen; unten, wo gezackte Wasserränder eine Feuchtigkeitsschädigung der Tafeln indizieren, klafft eine Fuge.

Abb. 2,3 Formal sind die Bilder wirkungsvoll aufeinander bezogen. Der Engel kniet im Rechtsprofil auf einem als Wiese zu deutenden Boden, der in ca. 18 cm Höhe vom Goldgrund abgelöst wird. Auf dem rechten, hochgestellten Knie ruht die einen Olivenzweig mit reifen Früchten haltende Hand des vorgestreckten rechten Armes³, die linke Hand hat Gabriel in zierlich demütiger Gebärde vor die Brust gelegt. Der Kopf mit dem blonden, fließend gelockten Haar ist leicht geneigt; auch das Oberlid des Auges ist so weit gesenkt, daß es nicht zu einem Blickkontakt mit Maria kommt. Ein schmaler Haarreif ist über der Stirn mit einem roten Flämmchen besetzt. Gabriel ist reich gewandet. Er trägt ein zartrosafarbenes, blaugrau schattiertes Kleid, darüber ein rundlich gezottetes, gegürtetes Wams mit einem aus Palmetten- und Pfauenaugenmotiven zusammengesetzten Dekor, das heute fast stärker durch das Bolusrot als durch das einst von Krapplack-Lüstermalerei überfangene Gold geprägt wird. Ein hellblaues, vor dem Hals geknotetes Tuch umwölbt den linken Unterarm und flattert, teilweise die Flügel ver-

³ Der Ölzwieg begegnet – anstelle der sonst geläufigen Lilie oder des Palmzweigs – auf vielen sienesischen Verkündigungsdarstellungen. Vgl. Gertrud Schiller: *Ikono-graphie der christlichen Kunst*, Band I, Gütersloh 1966, S. 62: „Der Ölzwieg auf dem bekannten Bild des Simone Martini in den Uffizien hat im Anschluß an I Mos 8,11 die gleiche Bedeutung [wie der Palmzweig]“. Über die Bedeutung des Flam-mensymbols über der Stirn des Engels habe ich nichts eruieren können.



deckend, hinter dem Rücken. Das vergleichsweise Statische der Figurenhaltung erfährt durch die Bewegung der Stoffmassen eine phantasievolle Antwort. In weiten Schwüngen umbauscht das Kleid den Unterkörper, läßt vom rechten Fuß nur die Zehen sehen und verhüllt den linken Fuß falten- und kurvenreich ebenfalls bis auf die nur leicht den Boden berührenden Zehen. Der Mehrfachschwung des Schultertuches ist einziger Hinweis auf den Flug des Verkündigungsboten, der dem Kniefall vorausgegangen ist.

Maria sitzt, halb dem Engel, halb dem Beschauer zugewendet, aufgerichtet auf einer blockförmigen Bank, die auf rot-blau-violettrosa marmoriertem Boden steht. Die perspektivisch unrichtig wiedergegebene Sitzgelegenheit hat ein Basisprofil und eine profilierte Deckplatte, die Vertikalfächen haben leicht eingetiefte Füllungen; diese Füllungen und die Sitzfläche sind, im Kontrast zu den grauen Gliederungen, hellockerfarbig. Schlank und übersensibel ist die Gestalt der

Abb.4-6

heiligen Jungfrau. Die Hände locker vor der Brust gekreuzt, schaut Maria in Richtung des Engels. Über karminfarbigem Kleid trägt sie einen grün gefütterten blauen Mantel, der in weichen Schwüngen ihren schmalen Körper umspielt und ihr, außerdem von einem feinen Schleier überfangenes, Haupt bedeckt. Gegenüber dem vergleichsweise kräftig gebauten Kopf des Engels wirkt jener der Maria ätherisch; auffallend die sehr lange, gerade Nase, die mandelförmigen Augen unter weiten Brauenbögen, der kleine Mund und das knappe Kinn. Beide Figuren sind nimbiert. Die kreisrunden Gloriolen, über deren Ornamentik noch ausführlich zu reden sein wird, sind in Gravier- und Punziertechnik ausgeführt. Vorgeritzt sind im übrigen alle wesentlichen Umrisse und etliche Binnenlinien, desgleichen die Ornamente des Engelswamses. Entlang dieser Ritzzeichnung ist an einigen Stellen die über dem Saum des Goldgrundes ungenügend haftende Farbe ausgebrochen, am sichtbarsten beim Nasen- und Kinnkontur des Engels, beim Kopf- und Rückenkontur der Maria und an einigen Stellen der Hände.

Womit die Themen Maltechnik und Erhaltungszustand berührt wären⁴. Obgleich die Glanzvergoldung auf rotem Bolus stark krakeliert und partienweise abgerieben ist, das Ultramarin des Marienmantels nur noch in Spuren vorhanden ist, das Engelswams eher poliment- als goldfarben wirkt, die schillernde Buntheit der (ursprünglich über Versilberung mehrfarbig behandelten) Flügel nur noch zu ahnen ist und die Oberfläche insgesamt gelitten hat, gibt sich die einstige Feinheit der Temperamalerei noch deutlich genug zu erkennen. Die Haare, das Kleid, der Umhang und die Zehen, aber auch einige Gesichts- und Handpartien des Engels lassen einen feinstrichelnden und sicher formdefinierenden Farbauftrag beobachten. Unter dem strichelnd aufgelegten Inkarnat der Maria wächst stark die Terraverde- bzw. Verdacciountermalung durch. Schön erhalten sind die Augen und das feine weiße Netz mit dem punktierten Saum des Schleiers. Von der Präzision der Sachdarstellung geben der Ölzeit und die, wenn auch perspektivisch verzeichnete, Sitzbank der Maria einen Begriff, während die Grasmarkierung und die Marmorierung zu Füßen der Figuren Zeugnisse einer recht freien Pinselführung sind. Die Konservierungsmängel vermögen evidentermaßen dem kompositionell-dekorativen Reiz des Bildpaares wenig anzuhaben. Freilich macht dieser Reiz keineswegs die entscheidende Bedeutung der Verkündigungstafeln aus.

⁴ Vgl. dazu S. 35ff.

Bevor von der Provenienz und der möglichen ursprünglichen Bestimmung der Bilder die Rede ist, sei auf dem klassischen Weg der Stilkritik versucht, erste Klärungen zu erreichen. Gattungssystematisch könnte man zunächst vermuten, daß es sich um die beiden Flügel eines Diptychons handelt, doch sprechen drei Gründe entschieden gegen eine solche Annahme: Einmal gehen die Maße über die für Diptychen üblichen hinaus; zweitens fehlt jede Scharnierspur; und drittens sind die Rückseiten roh. So bietet sich die Hypothese an, daß die Tafeln ursprünglich in einen größeren Zusammenhang integriert, sprich: daß sie Bekrönungen eines Polyptychons waren. Damit wäre der Blick noch nicht auf Siena gelenkt, doch läßt das allgemeine Charakteristikum einer Verbindung unterschiedlicher Stilmerkmale – nämlich gotisch-konservativer und gewißer zaghafter renaissancistisch-fortgeschrittener – an das Sieneser Quattrocento denken. Morphologische und stilistische Vergleiche führen zu einem der interessantesten und eigenwilligsten Meister dieses Kunstkreises: eben zu Giovanni di Paolo⁵.

Ich möchte methodisch so verfahren, daß ich zunächst die Verkündigungsbilder vergleichend an Werke Giovannis annähere, sodann die Rolle des Künstlers innerhalb des Quattrocento senese skizziere und schließlich in einem dritten Schritt eine möglichst präzise Bestimmung der beiden Bilder im Hinblick auf Autorschaft, Entstehungszeit und Funktion versuche; besondere Aufmerksamkeit soll der Bedeutung des Verkündigungsthemas in der Sieneser Malerei des Trecento und Quattrocento gelten. Vorausgeschickt sei, daß es kein Werk Giovannis gibt, das dem hier diskutierten unmittelbar vergleichbar wäre; wohl aber eine Reihe von Bildern, die sich in Einzelzügen vergleichen lassen.

⁵ Die Literatur über Giovanni di Paolo ist umfangreich. Hervorgehoben seien: John Pope-Hennessy: *Giovanni di Paolo*, London 1937 (Bibliographie: S. 181 ff.); Cesare Brandi: *Giovanni di Paolo*, Florenz 1947 (Bibliographie: S. 125 ff.); Piero Torriti: *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genua 1977, S. 302 ff.; Giulietta Chelazzi Dini, in: *Il gotico a Siena*, Katalog der Ausstellung Siena 1982, Florenz 1982, S. 358 ff. – Allgemein informieren: John Pope-Hennessy: *Quattrocentomalerei in Siena*, London 1947; Cesare Brandi: *Quattrocentisti senesi*, Mailand 1949; Evelyn Sandberg-Vavalà: *Sieneese Studies*, Florenz 1953; Enzo Carli: *La Pittura Senese*, Mailand 1955 (2. Auflage: Mailand 1961); Enzo Carli: *I Pittori Senesi*, Mailand 1971. – Gute Bibliographien zur Sieneser Malerei der Epoche finden sich bei Torriti, a.a.O., S. 421 ff., und im Katalog „*Il gotico a Siena*“, S. 425 ff.

Das gilt vor allem von jenem „Maestà“-Retabel in der Sieneser Pinakothek, welches aus der letzten Schaffensphase Giovanni di Paolos stammt, mindestens teilweise als Gesellenarbeit zu bewerten ist und zudem in einer problematischen Form auf uns gekommen ist⁶. Die krönende Lünette kann aus zwei Gründen kaum zur Haupttafel gehören: Sie wiederholt die Szene, die in den Zwickeln darunter schon einmal verbildlicht ist – nämlich die Verkündigung –, und sie hat eine Einfassung, die ganz und gar nicht mit der übrigen Rahmenarchitektur harmoniert. Es gibt noch andere Indizien, die dafür sprechen, daß das Retabel, so wie es sich heute darbietet, ein Pasticcio ist. Allerdings ist zuzugeben, daß Lünette und Haupttafel Produkte der gleichen Hand (oder zumindest Werkstatt) und der gleichen Stilphase sind. Namentlich an der Haupttafel fällt eine eigentümliche Widersprüchlichkeit auf: Die Tendenz zur Vereinheitlichung der Figurenkomposition wird von stark altertümelnden Momenten überlagert; ähnlich wie auf der wahrscheinlich 1475 entstandenen, heute gleichfalls in der Sieneser Pinakothek bewahrten „Pala di Staggia“⁷ (die allerdings der herkömmlichen Polyptychenformel folgt) wirkt die Malerei manieriert-verhärtet. Am anmutigsten ist die auf die Zwickel über der Maestà verteilte Verkündigungsszene. In einem etwas abenteuerlich perspektivierten Architekturprospekt, durch dessen Öffnungen der Blick in eine Landschaft gleitet, zeigen sich der Engel und die heilige Jungfrau in Haltungen und Gewandungen, die durchaus an die Formulierungen des Heidelberger Tafelpaares erinnern. Es seien nur einige der Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten aufgezählt: die Profilposition und die Gesten des Engels, die Querung der hängenden Flügel durch einen kurvend flatternden Umhang, der Stoffstau über dem zurückgestellten Fuß, die gesamte Haltung der Maria, die falsch verkürzte Sitzbank mit der charakteristischen Anordnung der Profile und Füllungen. Als sinnfälligster Unterschied ist die trockenere, malerisch ärmere Ausführung der Sieneser Variante hervorzuheben. Die Verkündigung der „Maestà“ mutet wie eine härtere und unpoetischere Paraphrase unseres Referenzstückes an. Auch die Figuren der zweiten Verkündigungsszene im Lünettenaufsatz lassen sich in einigen Punkten zum Vergleich heranziehen, bleiben aber im ganzen der hier interessierenden Fassung ferner.

Abb. 10, 11

⁶ Piero Torriti, a.a.O., S. 336f. (mit Bibliographie).

⁷ Ebenda, S. 338ff. (mit Bibliographie).

Unter den zahlreichen, überwiegend zum Verband von Polyptychen gehörenden Verkündigungsdarstellungen Giovanni di Paolos findet sich keine, welche die Beweisführung an dieser Stelle weiterbringen würde. Daher sei, bevor auf die Darstellungen im anderen Argumentationszusammenhang eingegangen wird, zunächst der Weg des stilkritischen Detailsvergleichs besprochen. Die ausgeprägte Physiognomie der Maria repräsentiert einen Typus, der bei Giovanni di Paolo häufig wiederbegegnet. So etwa bei der Madonna der Zentraltafel des meines Erachtens noch vor 1460 zu datierenden Retabels mit dem Erlöser im mittleren Auszug und den Heiligen Petrus Damianus, Thomas, Klara und Ursula auf den Flankentafeln in der Sieneser Pinakothek⁸. Das durch eine kürzlich erfolgte Restaurierung in erstaunlichen Zustand zurückversetzte Werk verdient in der Tat das Prädikat „uno dei più alti capolavori di Giovanni di Paolo“ (Piero Torriti). Der Kopf der Maria kommt, obgleich etwas fülliger, morphologisch dem unserer Verkündigungsmaria nahe und erlaubt zudem das genaue Studium der im anderen Falle nicht mehr voll lesbaren Pinselschrift. Groß ist die Ähnlichkeit der Augen, auffallend die Verwandtschaft der Textur des Netzhemdes des Christuskindes auf der Sieneser Mitteltafel mit dem Schleier der Jungfrau. Der Vergleich wird durch den mit der hl. Klara des Polyptychons bekräftigt: Die überlange Nase, der Schnitt der Augen und der kleine, zusammengezogene wirkende Mund seien als Bezugswerte genannt. Ganz ähnlich ist die hl. Klara auf einem anderen Hauptwerk aus Giovanni's Reifezeit charakterisiert, dem mit „OPUS JOHANNIS PAULI DE SENIS“ signierten und mit dem Vollendungsdatum 3. Dezember 1453 ausgestatteten Nikolaus-Retabel in der Sieneser Pinakothek⁹. Die asketisch-feinen Gesichtszüge und die sensiblen Hände der Franziskanerin spiegeln auf ihre Weise die Gesinnung wider, die aus der Verkündigungsmaria spricht.

Abb. 12, 13

Abb. 14, 15

Ein Faktum läßt aufmerken: Das Bild der Nimbenritzung und -punzierung auf den beiden soeben genannten Polyptychen und auf den Heidelberger Verkündigungstafeln ist außerordentlich ähnlich. Bei letzteren umgeben den Kopf der Figuren jeweils radiale Strahlen, die außen durch kleine Halbkreisbögen verkettet werden; es folgen, durch einen oder mehrere Ritzkreise getrennt, beim Engel von innen nach außen ein Reif aus kleinen Kringeln, ein Reif aus etwa doppelt so

Abb. 7, 8

⁸ Ebenda, S. 326ff. (mit Bibliographie).

⁹ Ebenda, S. 320ff. (mit Bibliographie). Zum Nikolaus-Altar vgl. ausführlich S. 29ff. dieser Abhandlung.

großen Kringeln, ein Reif aus fünfblättrigen Blüten und, als äußerer Saum, ein Reif aus kleinen, mit der Spitze nach innen gestellten (also nach außen offenen) Maßwerkbögen; bei der Maria, wieder von innen nach außen, ein Reif aus fünfblättrigen Blüten, ein Reif aus Kringeln mit eingeschriebenen Blüten gleicher Art, ein Reif aus etwas kleineren fünfblättrigen Blüten und erneut ein äußerer Reif aus Maßwerkbögen. Auf den zitierten Polyptychen begegnen ganz eng verwandte Varianten dieser Anordnung. Ohne aus dem Sachverhalt solcher Beziehung voreilige Schlüsse ziehen zu wollen, sei darauf hingewiesen, daß sich vergleichbare Nimbenmuster noch auf dem 1454 datierten Polyptychon aus der Sammlung Friedsam im Metropolitan Museum New York¹⁰ und auf den 1457 datierten Retabelbestandteilen in der Pinacoteca Comunale in Castiglion Fiorentino und in S. Agostino in Bagnoregio beobachten lassen¹¹.

Um die Einzelvergleiche noch etwas weiterzuführen, sei auf stilistische Verbindungslinien zum Hochaltarretabel in S. Andrea zu Siena hingewiesen. Die Krönungsmaria auf diesem 1444 datierten modifizierten Triptychon¹² – die Darstellung nutzt das gesamte Bildfeld unter den drei Maßwerkwimpergen – weckt in Typus und Haltung Erinnerungen an die Maria der Verkündigungstafel, die musizierenden Engel lassen durch die Art des Kniens und die weiten Schwünge ihrer Umhänge an den Verkündigungsboten denken, und die elegant kurvenden Stoffmassen des Christusmantels folgen einem ähnlichen

¹⁰ Vgl. Katharine Baetjer: *European Paintings in the Metropolitan Museum of Art, New York 1980*, Band I, S. 73 f., Band II, s. 63. – Die Heiligen werden folgendermaßen identifiziert: Monika (?), Augustinus, Johannes der Täufer, Nikolaus von Tolentino.

¹¹ Vgl. John Pope-Hennessy, a.a.O., 1937, S. 62 f.; Cesare Brandi, a.a.O., 1947, S. 87 und passim; Peleo Bacci: *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Florenz 1944, S. 79 f., Tafel XXV, Abb. 41, 42. – Das Retabel, von dem die Tafeln in Castiglion Fiorentino und in Bagnoregio stammen, schmückte den Hochaltar der alten Pieve in Castiglion Fiorentino. – Ähnliche Nimbenmuster finden sich auf dem Polyptychon von 1445 in den Uffizien (vgl.: *Gli Uffizi, Catalogo Generale*, Florenz 1979, S. 304) und auf der Madonnentafel im Besitz des Monte dei Paschi in Siena (Inv.-Nr. 4265; vgl. Enzo Carli: *I Pittori Senesi*, Mailand 1971, S. 172, Abb. 170, 171; Carli datiert das Bild, Cesare Brandi folgend, um 1440; vgl. auch Piero Torriti, a.a.O., S. 306, und Segr. *Generale del Monte dei Paschi di Siena* [Hrsg.]: *Guida alla sede storica del Monte dei Paschi di Siena*, Siena 1984, S. 27 f.).

¹² Vgl. Enrica Neri Lusanna, in: *Die Kirchen von Siena*, herausgegeben von Peter Anselm Riedl und Max Seidel, Band I, 1. München 1985, S. 284 f. (mit Literaturhinweisen), und Band I, 2, Abb. 348, 349.

Drapierungsprinzip wie der Mantel der Annunziata. Auf dem Biccherna-täfelchen von 1445 in der Vatikanischen Pinakothek¹³ ist die Verkündigungsszene zwar ganz anders arrangiert als auf unseren Tafeln, doch sind das labile Sitzen der Maria und die blockförmige, fehlperspektivierte Bank aussagekräftige Indizien für einen kunstgeschichtlichen Zusammenhang.

Aus dem bisher Ausgeführten sei eine erste These abgeleitet: Die beiden Verkündigungstafeln stehen stilistisch Werken des Giovanni di Paolo aus den Jahren um und nach der Quattrocentomitte derart nahe, daß sich Folgerungen im Hinblick auf Autorschaft und Entstehungszeit anbieten.

Diese These bedarf der Verdeutlichung durch ausführlichere Informationen über den Künstler und der Präzisierung durch nähere Eingrenzung der möglichen Funktion der Tafeln. Man wird hier natürlich keine erschöpfende Auskunft über den Meister erwarten dürfen, den Bernard Berenson als den „Greco des Quattrocento“ bezeichnet hat, dem der dreiundzwanzigjährige John Pope-Hennessy sein Erstlingswerk widmete, über den Cesare Brandi eine Monographie schrieb und der außerdem Gegenstand einer sehr großen Zahl von Einzeluntersuchungen war und ist¹⁴. Giovanni di Paolo mag weniger populär sein als sein Altersgenosse Stefano di Giovanni, genannt Sassetta, oder als der um eine Generation jüngere, vielseitige Francesco di Giorgio. Er ist gleichwohl eine der faszinierendsten Malerpersönlichkeiten des fünfzehnten Jahrhunderts und einer jener Künstler, in deren Oeuvre sich stilistischer Beharrungswille und eigensinniges Bemühen um neue Möglichkeiten produktiv versöhnen.

In das Blickfeld der Öffentlichkeit ist Giovanni di Paolo in den letzten Jahren zweimal getreten: einmal anlässlich des spektakulären Verkaufs der Madonnentafel aus der früheren Frankfurter Sammlung Hirsch an das Norton Simon Museum in Pasadena¹⁵, zum zweiten Mal anlässlich der sehr geglückten Restaurierung der Tafel mit der von zehn Engeln umringten Madonna in Ss. Giusto e Clemente in Castelnuovo

¹³ Vgl. L. Borgia, E. Carli und andere Autoren: *Le Biccherno*, Rom 1984, S. 152f.

¹⁴ Vgl. Anm. 5; Bernhard Berenson: *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, S. 244: „This ‘Greco’ of the Quattrocento must have been in touch with contemporary Byzantine painting“. Diese Charakterisierung wird noch wiederholt in der Ausgabe: *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools*, London 1968, Band I, S. 175.

¹⁵ Vgl. John Pope-Hennessy, a.a.O., 1937, besonders S. 9ff.; Cesare Brandi, a.a.O., 1947, S. 10.

Berardegna bei Siena¹⁶. Beide Werke sind frühe Arbeiten des um 1400 – vielleicht 1403 – geborenen Künstlers, die erstgenannte 1427, die zweite 1426 datiert; beide waren sie ursprünglich Kernstücke vielteiliger Retabel, nämlich des Branchini- und des Pecci-Altars, in der Sieneser Bettelordenskirche S. Domenico. Giovanni – selbst für sienesische Begriffe außerordentliche – dekorative Phantasie kommt in ihnen ebenso zur Geltung wie seine Fähigkeit, die darzustellenden sakralen Figuren oder Begebenheiten in ein poetisches Fluidum zu tauchen. Die Linien- und Ornamenteliebigkeit der Internationalen Gotik beflügelt den jungen Meister zu Bilderfindungen, die einerseits durch verschwenderischen Reichtum, andererseits durch die Intensität des Ausdrucks bestricken; eines Ausdrucks, der in den beiden Marien- tafeln mehr auf Innerlichkeit als auf Pathos setzt, sich in den Predellentafeln dagegen zu dramatischem Ernst und erzählerischer Lebhaftigkeit steigert. Es ist hier nicht der Ort, der gerade in letzter Zeit erneut diskutierten, schwierigen Frage der Vorbilder Giovanni nachzugehen. Fest steht, daß der Künstler ausgiebig den Fundus der Sieneser Malerei von Duccio über Simone Martini, die Brüder Lorenzetti und Giovanni di Paolo Fei bis zu Taddeo die Bartolo studiert hat, daß er sich 1426 von dem damals in Siena arbeitenden Gentile da Fabriano beeindrucken ließ, daß er später Anregungen von Seiten Sassetas, Domenico di Bartolos und anderer Generationsgenossen aufnahm. Die starke Affinität zur heimischen Trecentomalerei äußert sich allerdings nicht im Sinne einer individualitätshemmenden Abhängigkeit, wie sie sonst gelegentlich bei sienesischen Künstlern des fünfzehnten Jahrhunderts zu beobachten ist. Eher läßt sie sich als Quelle für Um- und Weiterdeutungen verstehen, denen zumeist der Rang des Eigenartigen und in einigen Fällen der des Einzigartigen zuzuerkennen ist.

Wie weit der Vergangenheitsrekurs Giovanni gehen kann, lehrt die Haupttafel des 1447 von der *Arte dei Pizzicaiuoli* für S. Maria della Scala in Siena in Auftrag gegebenen Polyptychons (diese Tafel wird heute in der Sieneser Pinakothek bewahrt, die zahlreichen Trabantenbilder, deren Zuordnung noch immer umstritten ist, sind, soweit erhalten, auf Sammlungen in aller Welt verstreut)¹⁷. In der großformatigen

¹⁶ Vgl. John Pope-Hennessy, a.a.O., 1937, S. 5f., S. 8ff. und passim; Cesare Brandi, a.a.O., 1947, S. 5 und S. 68; Giulietta Chelazzi Dini, in: *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, II, Genua 1981, S. 72ff., Nr. 21 (mit Bibliographie und Abbildungen).

¹⁷ Vgl. Piero Torriti, a.a.O., S. 316f. (mit Bibliographie); wichtig: Cesare Brandi,

„Darbringung im Tempel“ beruft sich Giovanni di Paolo auf Ambrogio Lorenzettis themen- und dimensionsgleiche Komposition von 1342, die früher einen Altar im Sieneser Dom schmückte und heute ein Kernstück des Bestandes sienesischer Malerei in den Uffizien ist¹⁸. Giovanni übernimmt das komplizierte, für das mittlere Trecento ungewein kühne Szenarium und die Figurendisposition. Aber er lenkt die Feierlichkeit der Lorenzettischen Dramaturgie in Richtung größeren Reichtums und differenzierteren Ausdrucks um: Die Architektur ist um Grade präzierer, die schlanken, feingliedrigen Gestalten tragen falten- und kurvenreich drapierte Gewänder, einige der Akteure, wie der Hohepriester oder die Prophetin Hannah, haben, im Gegensatz zu der mädchenhaft zarten Maria, expressiv gezeichnete Gesichter.

Eigenwilliger als in den großen Altartafeln äußert sich Giovanni's Traditionsbezug in den kleinformatigen narrativen Darstellungen, zumeist Predellenbildern. Die Errungenschaften des Trecento im Hinblick auf Wirklichkeitserfassung und Erzählfreiheit – man denke nur an die Lorenzetti-Fresken der Sala della Pace im Palazzo Pubblico – erfahren eine Steigerung im Geiste der neuen, durch den Internationalen Stil und die Frührenaissance eröffneten Möglichkeiten und im Zeichen des individuellen, zum Phantastischen neigenden Temperaments. Die wahrscheinlich einst zur Predella des 1436 für S. Francesco in Siena gemalten Fondi-Polyptychons gehörende „Flucht nach Ägypten“ in der Sieneser Pinakothek besitzt eine Art Doppelnatur¹⁹. Realität ist auf eine verblüffend getreue und liebevolle Weise geschildert: die Landschaft unter dem blauen Himmel, der Wasserlauf, die befestigten Städte in der Ferne, die Mühle mit ihrem Stauwehr, die Hütte und die Landleute bei ihren agrarischen Verrichtungen, die Bäume und Sträucher, das Sonnenlicht, welches alles überflutet und warmtonige Schlagschatten entstehen läßt (Giovanni war der erste, der solche Schlagschatten richtig beobachtet und gemalt hat!); und zugleich ist diese Wirklichkeitsbeschwörung an eine Imagination zurückgebunden, die gewissermaßen den Augeneindruck relativiert. Das Selektive der Naturdarbietung, die Proportions sprünge und die Verkürzungsfreiheiten sind nur äußere Merkmale einer weder mit naiv noch mit raffiniert angemessen umschriebenen Weise poetischer Interpretation persönlicher Welterfahrung.

a.a.O., 1947, S. 35 ff. und Rekonstruktionsvorschlag S. 43; Henk W. van Os: Giovanni di Paolo's Pizzicaiuolo Altarpiece, in: The Art Bulletin, 53, 1971, S. 289 ff.

¹⁸ Vgl.: Gli Uffizi, Catalogo Generale, Florenz 1979, S. 342.

¹⁹ Vgl. Piero Torriti, a.a.O., S. 306 f. (mit Bibliographie).

Ins Magische überhöht begegnet diese Auffassung in den vermutlich kurz nach 1450 gemalten Tafeln mit Szenen aus der Legende des Täufers, deren Mehrzahl im Besitz des Art Institute in Chicago ist²⁰. Die unrealen Bildräume, die phantastischen Landschaften mit den rautenförmig parzellierten Ebenen und den bizarr aufschießenden Felsen, die unwirklichen Licht- und Farbeffekte und die überlängten, wie unter einem höheren Zwang handelnden Figuren lassen verstehen, daß man von Giovanni di Paolo aus die Brücke zu El Greco schlagen konnte (wobei über die Problematik derartiger Vergleiche kein Wort verloren werden muß).

Noch einen Schritt weiter in den Bereich des Zauberisch-Unwirklichen tut das Predellenbild mit einem Wunder des hl. Nikolaus von Tolentino in der John G. Johnson Collection in Philadelphia²¹. Der Heilige erscheint über einem Schiffswrack, das hilflos auf der See treibt; gleichförmige Wellenberge suggerieren den stampfenden Gang und die Unendlichkeit des Ozeans, die Masten der Kogge sind geborsten. Segelteile flattern durch die Luft; die auf dem Oberdeck versammelten Seeleute sind in die Knie gesunken und flehen um Rettung. Das alles hat die geradezu heraldische Klarheit einer symbolischen Mitteilung und ist doch voller Dramatik, erzählerischer Eindringlichkeit und Stimmungsdichte. Einige dieser Qualitäten hat Giovanni auch in sein – insgesamt spröderes und formelhafteres – Spätwerk hinüberretten können, etwa in die Predellentäfelchen des Galganus-Polyptychons in der Sieneser Pinakothek²².

Dieser (notgedrungen flüchtigen) allgemeinen Charakterisierung hat die zum Ausgangsthema zurücklenkende Frage zu folgen, welche Rolle das Verkündigungsthema bei Giovanni di Paolo spielt. Es gibt, wie gesagt, mehrere Verkündigungsdarstellungen von der Hand des Künstlers, und fast ausnahmslos sind sie Glieder größerer ikonographischer Komplexe. Die folgende Aufzählung ist weniger auf Vollständigkeit bedacht als auf Verdeutlichung der verschiedenen ikonographischen und formalen Zuordnungsmöglichkeiten.

²⁰ Vgl. Millard Meiss: A New Panel by Giovanni di Paolo from his Altar-piece of the Baptist, in: *The Burlington Magazine*, CXVI, Februar 1974, S. 73 ff. (mit Literaturhinweisen).

²¹ Vgl. z. B. John Pope-Hennessy, a.a.O., 1937, S. 77; Cesare Brandi, a.a.O., 1947, S. 47.

²² Vgl. Piero Torriti, a.a.O., S. 332 ff. (mit Bibliographie).

²³ Vgl. Michel Laclotte und Elisabeth Mognetti: Avignon – Musée du Petit Palais,

In die Jahre um 1430/35 wird ein Täfelchen mit dem Verkündigungengel im Musée du Petit Palais in Avignon²³ datiert, das als oberer Teil der linken Flügellinnenseite eines kleinen, klappbaren Reisetriptychons aufgefaßt werden muß; Gabriel ist stehend dargestellt, mit erhobener rechter und den Ölweig haltender linker Hand. Auf einem um 1450 anzusetzenden, knapp 67 cm hohen Polyptychon der Kress Collection im Museum von Kansas City²⁴ ist die Verkündigungsszene auf die Zwickel neben dem Wimberg über dem Mittelbild mit der thronenden Madonna verteilt. Der Engel, dessen Unterkörper von der Wimpergschräge überschritten wird, ähnelt in der Haltung etwas dem Avignese. Die Maria, gleichfalls als Dreiviertelfigur in den Zwickel geschmiegt, wendet sich mit vor die Brust gelegter Rechten und den Mantel raffender Linken dem Verkündigungsboten zu. Neben den Wimpergen über den zwei Seitenkompartimenten sind vier Heiligenfiguren angeordnet. Als „La Piccola Maestà“ ist das 56 cm hohe Klapptriptychon in der Sieneser Pinakothek²⁵ eingeführt, das heute plausibel in die Jahre zwischen 1445 und 1450 datiert wird. Über dem Zentralbild der von adorierenden und musizierenden Engeln umgebenen thronenden Madonna erscheint im Wimberg die Halbfigur des Schmerzensmannes, über den Seitentafeln mit den Heiligen Lucia und Nikolaus von Bari beziehungsweise Augustinus und Katharina von Alexandrien besetzen der Verkündigungengel und die Annunziata die Zwickelfelder; in diesem Falle überlagern die Maßwerkbögen jeweils den Unterkörper.

Anders als bei den bisher aufgeführten Beispielen handelt es sich beim um 1435–40 zu datierenden Triptychon in der Pfarrkirche von Baschi (Umbrien)²⁶ um ein größer dimensioniertes Altarretabel. Die

Peinture italienne, Paris 1976 (Inventaire des Collections Publiques Françaises, 21), Nr. 88.

²⁴ Vgl. Fern Rusk Shapley: *Paintings from the Samuel H. Kress Collection, Italian Schools XIII–XV Century*, London 1966, S. 148f. und Abb. 401. – Erwähnt werden muß auch die schöne, um 1445 zu datierende Predellentafel mit der Verkündigung aus der Sammlung Kress in der National Gallery in Washington; die Maria dieser Darstellung erinnert in der Haltung etwas an die Jungfrau der Heidelberger Tafel; vgl. Fern Rusk Shapley, a.a.O., S. 148 und Abb. 402, 404.

²⁵ Vgl. Piero Torriti, a.a.O., S. 314f. (mit Bibliographie).

²⁶ Vgl. John Pope-Hennessy, a.a.O., 1937, S. 26f.; Cesare Brandi, a.a.O., 1947, S. 22f. – Das Werk wurde 1964 restauriert (vgl. Francesco Santi: *Attività delle Soprintendenze: Umbria*, in: *Bollettino d'Arte*, serie V, anno L, 1965, S. 131; Santi datiert das Retabel auf ca. 1435–40; vgl. auch: *Catalogo della V Mostra di opere restaurate*, Perugia 1964, Nr. 9).

thronende, von Engeln umgebene Madonna im Mittelfeld wird von den Heiligen Jakobus und Nikolaus flankiert. Im mittleren, vorhangbogig schließenden Aufsatz zeigt sich die Halbfigur des segnenden Erlösers, links und rechts erscheinen der vollfigurig gegebene, demütig kniende Verkündigungengel und die auf dem Boden sitzende hl. Jungfrau. Die Verkündigungsszene figuriert also – wie in den vorher genannten Fällen auch – als zwar periphere, aber doch im buchstäblichen Sinne *übergeordnete* Darstellung: Wie der Erlöser als heilsgeschichtlicher Garant über dem Hauptbild wacht, so steht die Verkündigung an mitbekrönender Stelle für den Anfang des Heilsgeschehens. Dem Retabel in Baschi entspricht, was den allgemeinen Aufbau angeht, ein Triptychon mit der Anbetung des Kindes auf der Haupttafel, den Heiligen Viktorinus (?) und Ansanus auf den Seitentafeln, Christus im Mittelgiebel und der Verkündigung in den Flankenausügen im Musée du Petit Palais zu Avignon²⁷. Früher als dieses – sicherlich nach 1470 entstandene und ohne komplette Rahmenarchitektur auf uns gekommene – Werk, nämlich in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre, ist eine Tafel mit dem hl. Clemens im selben Museum zu setzen²⁸. Die wiederum ähnlich einer Madonna dell'Umiltà auf der Erde (oder einer sehr niedrigen Unterlage) sitzende Verkündigungsmaria im vorhangbogigen Giebelfeld beweist, daß wir es mit dem rechten Flügel eines mehrteiligen Retabels zu tun haben, wohl eines Triptychons vom soeben erläuterten Typ.

Jede der erwähnten Lösungen der Einbeziehung einer Verkündigungsszene in einen größeren Darstellungszusammenhang hat in Siena ihr Vorbild. In der „Civitas Virginis“, die sich am Abend vor der Schlacht von Montaperti (3. September 1260) feierlich auf alle Ewigkeit der Gottesmutter übereignet hatte, wurden marianische Themen besonders intensiv und phantasievoll gepflegt. Henk van Os informiert darüber ebenso umfassend wie eindringlich in seinem Buch „Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300–1450“²⁹.

²⁷ Vgl. Michel Laclotte und Elisabeth Mognetti, wie in Anm. 23 zitiert, Nr. 90.

²⁸ Ebenda, Nr. 89.

²⁹ Den Haag 1969. Wichtig in unserem Zusammenhang vor allem das Kapitel „L'Annunziata“, S. 35 ff. – Zur Geschichte des Altarretabels in Siena vgl. Henk van Os: *Sieneese Altarpieces 1215–1460. Form, Content, Function. Volume I: 1215–1344*, Groningen 1984. – Zur Ikonographie der Verkündigung vgl. Maria Elisabeth Gössmann: *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*, München 1957.

Die Verkündigung als eines der zentralen Ereignisse des Marienlebens inspirierte Künstler zu Bilderfindungen, die als Sonderleistungen nicht nur der sienesischen Malerei gelten dürfen. Es genügt, an Simone Martinis Verkündigungskomposition von 1333 in den Uffizien zu erinnern. Innerhalb des Bilderkosmos von Duccios „Maestà“ kommt der Verkündigung noch keine herausgehobene Position zu; vielmehr leitete sie nach dem Stande unseres Wissens die Reihe der Episoden aus der Kindheitsgeschichte Christi in der Predella unter dem Hauptbild ein. Dagegen ist die Verkündigungsszene bei Pietro Lorenzettis 1320 gemaltem Polyptychon in der Pieve S. Maria zu Arezzo³⁰ in die Hauptachse und nach oben gerückt, nämlich über das Bild der Madonna mit dem Kinde. Lorenzetti separiert den Engel von der etwas erhöht in ihrem Gemach sitzenden Maria durch eine türdurchbrochene Wand und unterstreicht diese Gliederung durch eine doppelte Arkade, bei der gemalte Bildarchitektur und hölzernes Rahmenwerk in eine bemerkenswerte illusionistische Beziehung treten. Über der Verkündigungstafel erhebt sich ein weiterer Aufsatz mit der Darstellung der Assunta in der Seraphimglorie, so daß sich das gesamte, figurenreiche Polyptychon um eine betonte marianische Mittelachse gruppiert. Das wohl zwischen 1335 und 1340 entstandene sogenannte „Polittico di S. Giusto“ in der Sieneser Pinakothek³¹ wiederholt im Prinzip den Aufbau des Aretiner Retabels. Wenn sich auch nicht alle Tafeln mit Sicherheit Pietro selbst zuschreiben lassen, so ist an der Eigenhändigkeit der wiederum durch eine Bogenstellung zweigeteilten Verkündigungsdarstellung nicht zu zweifeln. Die heilige Begebenheit spielt sich dieses Mal in einem einheitlichen, verblüffend wirkungsvoll verkürzten Innenraum ab, den der Engel durch die links sichtbare Tür betreten hat. Bei beiden Lorenzetti-Polyptychen ist das Verkündigungskompartiment – oder richtiger: -doppelkompartiment – jeweils szenisch-dramatischer Gegenpol der repräsentativen Einzelfiguren.

In der zweiten Trecentohälfte und in den ersten beiden Dritteln des Quattrocento begegnen Verbildlichungen der Verkündigung Mariä in den verschiedensten Spielarten auf Sieneser Altären. Als Exempel seien die Bekrönungstafeln des spätgotisch-üppigen Retabels von

³⁰ Vgl. Anna Maria Maetzke (Hrsg.): *Arte nell'Aretino, seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979*, Florenz 1979, S. 26 ff. (Kat.-Nr. 5); Rekonstruktion (mit Predella, seitlichen Pfeilern und Fialen): S. 34; Bibliographie: S. 35.

³¹ Vgl. Piero Torriti, a.a.O., S. 105 f. (mit Bibliographie); die Bekrönungstafelchen des Retabels sind verloren.

Taddeo di Bartolo in der Pinakothek von Volterra (1411) erwähnt, die vom zentralen Aufsatz mit dem segnenden Heiland überragt werden; das narrative Element tritt hinter dem repräsentativen ganz zurück³². Auf einem kleinen Klappdiptychon von Paolo di Giovanni Fei in der Sieneser Pinakothek aus den Jahren um 1380³³ sind die Dreiviertelfiguren Gabriels und Mariä in die Gipfeltriangel der Felder mit der thronenden Madonna und der Kreuzigung Christi eingeschrieben. Das architektonisch und figurativ ungemein aufwendige, 1444 datierte „Polittico dei Gesuati“ von Sano di Pietro in der Sieneser Pinakothek³⁴ (die Predella befindet sich im Louvre) bietet im gesprengteartig aufgelösten Oberteil eine hochragende Mitteltafel mit dem sitzenden Erlöser in ganzer Figur, links und rechts davon den Verkündigungengel und Maria in Dreiviertelfigur und noch weiter außen die Heiligen Cosmas und Damian. Mit Retabeln wie diesem ist ein Endpunkt der Entfaltung der spätgotischen Altarkunst in Siena erreicht. Was folgt, sind Abwandlungen, Wiederholungen und Reduktionen, freilich oft genug von sehr eigenem Reiz. Die Entwicklung geht unter dem Eindruck florentinischer Frührenaissancebeispiele in Richtung einer Konzentration des Darstellungsprogramms und einer Ablösung des vielgliedrigen Aufbaus durch antikisierende Architektur- und Ornamentformen – also weg vom Polyptychon und hin zur ädikulagefaßten oder von antikisch profilierten Rechteck- oder Rundbogenrahmen umgebenen Tafel (wobei die Kombination eines rechteckigen Haupt- mit einem lünettenförmigen oberen Nebenbild eine beliebte Alternative zur Einzeltafel ist). Stilistische Mischformen sind bis ins späte Quattrocento hinein nicht selten, und im übrigen bleibt die mehrteilige Predella mit erzählenden Darstellungen auch dem Renaissancealtar häufig als Komponente erhalten.

Frühe Beispiele der neuen Retabelgattung finden sich auf den Altären des Domes in Pienza, also eines nach dem Willen des Piccolomini-Papstes Pius II. von dem Florentiner Bernardo Rossellino aufgeführten Bauwerks³⁵. Giovanni di Paolo, Sano di Pietro, Vecchietta und der

³² Vgl. Sibilla Symeonides: Taddeo di Bartolo, Siena 1965, S. 135 und S. 228 (Katalog, mit Bibliographie).

³³ „Dittico dell'Osservanza“; vgl. Piero Torriti, a.a.O., S. 181 (mit Bibliographie).

³⁴ Auch: „Polittico del Beato Colombini“; vgl. Piero Torriti, a.a.O., S. 234ff. (mit Bibliographie).

³⁵ Vgl. dazu Enzo Carli: La Città di Pio II, Rom 1966, S. 102ff. (mit Abbildungen sämtlicher Retabel); zum Werk des Giovanni di Paolo: S. 102 und Anm. S. 126f.; vgl. auch Cesare Brandi, a.a.O., 1947, S. 54.

um eine Generation jüngere Matteo di Giovanni hatten sich in den Jahren 1461–63 mit dem für südtoskanische Verhältnisse ungewohnten Typus auseinanderzusetzen. Wie schwierig das für Giovanni di Paolo gewesen sein muß, beweist die Figurendisposition der 1463 datierten Haupttafel in Pienza. Die Zusammenordnung der thronenden Madonna mit Kind, adorierenden Engeln und vier Heiligen bleibt weit entfernt von der durch die Bildarchitektur rhythmisierten und zugleich gelassen anmutenden Gruppierung florentinischer „Sacre conversazioni“ (man denke an Fra Angelicos „Pala di San Marco“, um 1440, sowie an Fra Filippo Lippis „Madonna mit Heiligen“ und Domenico Venezianos „Pala di S. Lucia“, beide aus den vierziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts und beide heute in den Uffizien). Eher läßt sie, trotz gewisser szenischer Momente, an die hieratische, raumarme Konfiguration früherer Maestà-Darstellungen denken. Schon der die heilige Versammlung hinterfangene Goldgrund sorgt für eine Relativierung der räumlich-körperlichen Werte, gegen die das ungeschickt verkürzte Fliesenmuster des Bodens optisch nichts auszurichten vermag. Wie sehr Giovanni noch in den Kategorien des Polyptychons denkt, belegt der Umstand, daß die rechts stehende hl. Sabina wörtlich die weibliche Heilige der Ancona von 1454 im New Yorker Metropolitan Museum wiederholt und zugleich deren strukturelle Eingebundenheit vermissen läßt.

Auch das bereits kommentierte späte Retabel mit der Maestà-Komposition in der Sieneser Pinakothek³⁶ läßt sich – unbeschadet der Unklarheiten hinsichtlich der ursprünglichen Bekrönungsform und des möglichen Werkstattanteils – als Resultat der seit etwa 1460 in Siena gegebenen Situation verstehen; im Vergleich mit dem Altar in Pienza wirkt es allerdings noch weit hilfloser gegenüber dem von Florenz ausgehenden Innovationsangebot. Die Verkündigungsszene in den Zwickeln ist wirklich die einzige Partie, die mit der starren Zeichnung und dem phantasielosen Kolorit des Altars einigermaßen zu versöhnen vermag.

Ich kehre zur Ausgangsfragestellung zurück, indem ich drei auf dem Erläuterten aufbauende Behauptungen aufstelle:

1. Die Heidelberger Verkündigungstafeln sind eigenhändige Werke des Giovanni di Paolo;
2. die Tafeln gehörten ursprünglich zur Bekrönung eines Polyptychons jenes Typs, der bis etwa 1460 in Siena dominierte;

³⁶ Vgl. Anm. 6.

3. stilistische Eigenarten und Nimbengestaltung weisen auf eine Entstehung in den vierziger oder fünfziger Jahren des Quattrocento hin.

Zwei Fragen bieten sich an: Läßt sich die Geschichte der Tafeln zurückverfolgen, und ist die Zuordnung zu einem der unvollständig erhaltenen Retabel des Künstlers möglich? Eine – wenn auch nur teilweise befriedigende – Antwort auf die erste Frage gibt Francesco Brogi in seinem 1862 bis 1865 kompilierten „Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena“³⁷. Unter den in der (von Brogi im Mai 1863 besuchten) Sakristei der Compagnia degli Artisti in Montepulciano bewahrten Werken führt er auf: „LA VERGINE ANNUNZIATA è seduta posando le mani sul petto. Figura grande circa un quarto del vero, dipinta a tempera con fondo d'oro. Tavola acuminata nella parte superiore, alta 1,06 larga 0,42 [dazu die Anmerkung: La testa della Madonna è assai svelata, e la tavola ha una fenditura con scortecciatura di colore]. – L'ANGELO ANNUNZIANTE genuflesso col ginocchio sinistro, tiene nella mano destra un ramo d'olivo. Figura e tavola simile alla precedente [dazu die Anmerkung: Mediocramente conservata]. – Secolo XV. Giovanni di Paolo. Scuola senese“.

Daran, daß die von Brogi registrierten Tafeln mit den nach Heidelberg gelangten identisch sind, besteht kein Zweifel. Da John Pope-Hennessy 1937 die Bilder als unauffindbar erwähnt, ist indirekt bewiesen, daß sie zwischen 1863 und den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts den Besitzer gewechselt haben müssen; wann genau und wie, war bislang nicht zu ermitteln³⁸.

Brogi führt zusammen mit den Verkündigungstafeln drei weitere Arbeiten Giovanni di Paolos auf: „S. GIOVANNI BATTISTA nel Giordano battezza Gesù: a sinistra vedonsi quattro discepoli, ed altri nell'indietro. Nella gloria vi è Iddio Padre. Piccole figure dipinte a tempera sulla tavola con fondo d'oro, alta 0,29, larga 0,36. – LA CROCEFISSIONE DI GESÙ CRISTO. Ai lati della Croce stanno due giudei a cavallo; a sinistra vi è la Vergine svenuta, retta dalle Marie, e appresso S. Giovanni: a destra vi sono tre altre figure. Tavola dipinta a tempera e fondeggiata in oro, alta 0,29 larga 0,54. – S. GIOVANNI APOSTOLO dentro una caldaia d'olio. Vedesi un manigoldo alimentare il fuoco, un altro portare una fascia, e tre spettatori del martirio. Piccole figure

³⁷ Siena 1897, S. 305.

³⁸ John Pope-Hennessy, a.a.O., 1937, S. 178; vgl. Cesare Brandi, a.a.O., 1947, S. 78f. Ich danke Sir John Pope-Hennessy herzlich für seine hilfreichen Hinweise!

dipinte a tempera con fondo a colore. Tavola alta 0,29 larga 0,36³⁹.

Ich will darauf verzichten, den ausgedehnten Disput über die Identifizierung dieser drei, schon durch das Format als Predellenbestandteile ausgewiesenen Bilder zu schildern⁴⁰, sondern möchte nur den jüngsten, noch unpublizierten Bestimmungsvorschlag John Pope-Hennessys bekanntmachen⁴¹. Danach befindet sich die „Kreuzigung Christi“ heute in Privatbesitz (sie war früher in Händen von R. Heinemann, New York)⁴², die „Taufe Christi“ im Ashmolean Museum, Oxford⁴³, und das „Martyrium des hl. Johannes Evangelista“ wiederum in Privatbesitz (früher in der Sammlung Martin Le Roy, Paris)⁴⁴. Diese Gemälde hätten zusammen mit einer „Erweckung der Drusiana durch den hl. Johannes Evangelista“ (heute, durch Beschneidung im Format reduziert, in der Lehman Collection, New York)⁴⁵ und einem weiteren, verschollenen Bild, das eine zweite Episode aus dem Leben des Täufers dargestellt haben wird, eine Predella gebildet, die demnach aus einer zentralen Kreuzigungsdarstellung und seitlichen Bildern mit Szenen aus den Viten der beiden namensgleichen Heiligen bestand. Die schmälere „Erweckung der Drusiana“ könnte auch, so Pope-Hennessy brieflich, unter einem der Pfeiler plaziert gewesen sein; man hätte sich dann die Serie wohl entsprechend erweitert zu denken.

Abb.16

Abb.17

Alessandro Bagnoli und Carlo De Carlo verhelfen mir zur indirekten Kenntnis einer „Kreuzigung Christi“ in Privatbesitz, auf welche

³⁹ Vgl. Anm. 37.

⁴⁰ Zur Diskussion über die Zuordnung vgl. Christopher Lloyd: A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum, Oxford 1977, S. 84ff. (mit Hinweisen auf die ältere Literatur); Giulietta Chelazzi Dini, wie in Anm. 5 zitiert, S. 362 (ebenfalls mit bibliographischen Hinweisen).

⁴¹ Ich danke Sir John Pope-Hennessy für die Überlassung seines Manuskripts über Giovanni di Paolos „Erweckung der Drusiana durch den hl. Johannes Evangelista“ in der Lehman Collection, New York (es handelt sich um einen Teil des Katalogmanuskripts)!

⁴² John Pope-Hennessy, Manuskript, wie in Anm. 41 zitiert: „This description [Brogi] corresponds closely with a panel of the Crucifixion formerly in the hands of R. Heinemann, New York“.

⁴³ John Pope-Hennessy, Manuskript, wie in Anm. 41 zitiert; vgl. Christopher Lloyd, wie in Anm. 40 zitiert, S. 84ff. (mit Bibliographie). Lloyd vermerkt: „Bt. by J. R. Anderson in Siena in 1875 (letter of 12 Feb. 1913)“.

⁴⁴ John Pope-Hennessy, Manuskript, wie in Anm. 41 zitiert; vgl. Giulietta Chelazzi Dini, wie in Anm. 5 zitiert, S. 362ff.

⁴⁵ John Pope-Hennessy, Manuskript, wie in Anm. 41 zitiert; Pope-Hennessy geht ausführlich auf die Geschichte des Bildes ein, das früher in den Sammlungen Fuller Maitland (als Sano di Pietro), Stoclet und Wendland war, und zitiert die ältere Literatur.

Abb. 18 Brogi Beschreibung zutrifft⁴⁶. Die Tafel, deren Höhe mir mit 25 cm angegeben wird, sei möglicherweise oben etwas beschnitten; die beiden seitlichen Rahmenteile seien alt, die Basis und das Abschlußprofil dagegen spätere Zutaten. Aus der genannten Höhe läßt sich für die Darstellung selbst eine Breite von ungefähr 53 cm errechnen. Daß es sich um die von Brogi registrierte Tafel handelt, ist sehr wahrscheinlich. Die Maßabweichungen gegenüber Brogi sollten nicht stören, ist im „Inventario generale“ doch für alle drei Bilder eine Höhe von 29 cm genannt; die „Taufe Christi“ im Ashmolean Museum ist indessen 25,3 x 35,8 cm groß, die erwähnte „Erweckung der Drusiana“ 24,9 x 35,2 cm (das Bild in der Lehman Collection mißt ohne spätere Anfügungen 23,7 x 22,3 cm).

Die Vermutung liegt nahe, daß die drei 1863 in Montepulciano befindlichen Predellenbilder und die beiden Verkündigungstafeln ursprünglich zu ein und demselben Altaraufbau gehört haben könnten. Auch stilistisch und ikonographisch steht einer solchen Annahme nichts im Wege. Allerdings gibt es über ein Retabel von der Hand des Giovanni di Paolo in Montepulciano keine Nachrichten. Eine 1894 veröffentlichte Guida berichtet: „*Oratorio della Congregazione degli Artisti*. Il nome primitivo di questa chiesa era S. Giovanni del Poggiolo dei PP. Silvestrini, soppressi per decreto pontificio. Nel loro convento trovasi oggi l'importante *Asilo Infantile »Angelo Poliziano«* fondato nel 1875 in occasione delle onoranze che si fecero al Poliziano...“⁴⁷. Da das heute im Ashmolean Museum bewahrte Bild von dem Sammler J. R. Anderson 1875 in Siena gekauft wurde, darf man auf eine Veräußerung des Besitzes des aufgehobenen Oratoriums (das übrigens in neuerer Zeit innen aufs unglücklichste verbaut wurde) anlässlich der Einrichtung des „secondo il sistema Froebel“ arbeitenden Kindergartens schließen.

Wie aber mag ein Retabel ausgesehen haben, dem eine Predella der beschriebenen Art und die beiden Bekrönungsbilder als Komponenten zugehört haben könnten? Anders gefragt: Gibt es vergleichbare Altäre Giovannis, lassen sich Verbindungen zu fragmentarisch erhaltenen Retabeln des Meisters herstellen? Das New Yorker Friedsam-

⁴⁶ Ich danke Herrn Dr. Bagnoli und Herrn De Carlo sehr herzlich für die Hinweise und für die Vermittlung der Photographie und der Reproduktionsgenehmigung! Ich gehe davon aus, daß das Kreuzigungsbild mit dem identisch ist, das früher in Händen von R. Heinemann in New York war.

⁴⁷ Ersilio Fumi: Guida di Montepulciano e dei Bagni di Chianciano, Montepulciano 1894, S. 44.

Polyptychon und der Retabeltorso in Castiglion Fiorentino beziehungsweise Bagnoregio scheiden aus Dimensionsgründen aus den Überlegungen aus, weil die Basis für Bekrönungsbilder über den seitlichen Tafeln höchstens 30 cm beträgt⁴⁸. Über den mit jeweils zwei Heiligengestalten besetzten seitlichen Kompartimenten des Polyptychons Nr. 191 in der Sieneser Pinakothek⁴⁹ – also dort, wo sich lange Zeit die beiden nicht zugehörigen Halblünetten mit der Kommunion der hl. Maria Magdalena und der Stigmatisation des hl. Franziskus befanden – hätten theoretisch die beiden Verkündigungstafeln Platz; freilich ist die Basis mit jeweils annähernd 60 cm überbreit; zudem ist die Zuordnung zu den Maßwerkbogenpaaren der Seitentafeln einerseits und dem Vorhangbogen über der mittleren Christustafel andererseits ästhetisch kaum diskutabel. Schon aus stilistischen Gründen kommen die „Pala di Staggia“, deren flankierende „cuspidi“ unter 30 cm breit gewesen sein müssen, und das Galganus-Retabel, dessen Tafeln sich oben ebenfalls auf weniger als 30 cm beziehungsweise 36 cm zusammenziehen, als Referenzstücke nicht in Betracht⁵⁰.

Bliebe das Nikolaus-Retabel in der Sieneser Pinakothek (Nr. 173)⁵¹, dessen Bekrönungen ebenso fehlen wie die Predella und die Seitenfeiler. Die Christustafel Nr. 208 war gewiß kein Bestandteil des

Abb. 14

⁴⁸ Vgl. Anm. 10 und Anm. 11. Die Wimpergspitzen der Bilder in Castiglion Fiorentino sind offensichtlich Zutaten (wohl des neunzehnten Jahrhunderts). Das Retabel hatte ursprünglich sicherlich Bekrönungen, doch habe ich als Breite des oberen Horizontalschnittes bei der Katharinentafel ca. 29 cm, bei der Madonnentafel ca. 35 cm gemessen; die Aufsätze müssen diesen Dimensionen entsprochen haben.

⁴⁹ Vgl. Anm. 8.

⁵⁰ Vgl. Piero Torriti, a.a.O., S. 338ff. und S. 332ff.

⁵¹ Vgl. Anm. 9.– Die meines Erachtens treffendste Charakterisierung des Nikolaus-Altars findet sich bei Evelyn Sandberg-Vavalà, a.a.O., S. 295: “The polyptych of St. Nicholas of Bari with accompanying Saints . . . shows Giovanni still in full vigour. If the central figure is somewhat formal and heavy in all its sartorial richness and splendour, the laterals are as excellent as any single figures in the master’s polyptychs, the two monastics on the left intense and highly serious portrayals, St. Claire graceful and suave, St. Louis of Toulouse a figure of such a whimsical delicacy that it again recalls Sassetta, though it is in essence a very individual expression of Giovanni’s own peculiar mysticism and his curious but profound humanity. The hand in which the Saint supports his book would be enough in itself to assure his authorship if that were in question. The simple arrangement of the five-figure polyptych invites to a comparison with Sano in his many examples of this standard theme. What an utter contrast of spiritual altitude! What a sense of refinement which lacks in Sano, and what a marked personal stamp on every face, hand and gesture!”

Altars, obwohl sie noch immer in seinem Verband gezeigt wird. Meine Vermessung des Nikolaus-Retabels hat ergeben, daß die Breite der Basis für die seitlichen Bekrönungstafeln 42 cm beziehungsweise 42,2 cm beträgt, was dem Breitenmaß unserer Verkündigungstafeln genau entspricht⁵². Daß die Heidelberger Bilder ursprünglich wirklich Altarbekrönungen waren, wird über die genannten Argumente hinaus durch einen technischen Umstand belegt: Nach Ausweis des Zustands der Rückseiten waren die Tafeln jeweils durch eine angeleimte und zusätzlich angenagelte mittlere Vierkanteleiste von ca. 3,5 bis 4,5 cm Breite mit darunterliegenden Retabelkomponenten verbunden. Die Deckbretter über den Seitenkompartimenten des Nikolaus-Altars sind ihrerseits als Basen für Bekrönungen ausgelegt. Sie sind auf den Wimpergauszügen mit je zwei dicken Eisennägeln fixiert; die Köpfe dieser Nägel sitzen in ausgestemmtten kleinen Trichtern und die Brett-oberseiten sind sorgfältig geglättet, so daß sich eine plane Auflage ergibt. Die Rückseiten sind dagegen nur im Mittelbereich sauber beigefeilt; eben dort und auf den Holzflächen darunter sind – in Form von Ausbrüchen und Nagellöchern – Spuren einer einstigen Haltevorrichtung für Bekrönungstafeln auszumachen. Selbst die mittlere obere Tafel, welche die seitlichen in der Größe um einiges übertroffen haben muß, wurde, wie Abarbeitungen und Beschädigungen der Platte über dem Zentralkompartiment beweisen, einst von einer einzigen Dorsalleiste gestützt.

Einen weiteren Hinweis auf die Funktion der Heidelberger Bilder als Altarbekrönungen geben die groben Sägeschnittspuren an den Giebelschrägen: Ursprünglich waren hier sicherlich flammenartig stilisierte Krabben vorhanden, wie sie beispielsweise auf den Spitzbogenarkaden und den Giebelschrägen des Nikolaus-Retabels begegnen.

Weisen alle diese Fakten etwa auf eine frühere Zugehörigkeit der Verkündigungstafeln zum Nikolaus-Retabel? Immerhin sind auch die stilistischen Affinitäten nicht zu vergessen – es sei noch einmal an die große Ähnlichkeit der Verkündigungsmaria mit der hl. Klara des Nikolaus-Retabels erinnert! –, außerdem eine Tatsache, der für sich schon beträchtlicher Zeugniswert zukommt: Die Nimbenmuster auf dem Nikolaus-Altar und auf den Verkündigungsbildern entsprechen einan-

⁵² Diese Maße entsprechen der Breite des sockelartigen Aufsatzes über jedem der seitlichen Wimperge, und zwar unterhalb des mehrfach profilierten Abschlußgesimses. Ich gehe davon aus, daß dieses Breitenmaß für die Bekrönungsbilder verbindlich gewesen sein muß.

⁵³ Ich konnte bislang noch keine Wachsabdrücke nehmen, sondern mußte mich auf

der auffallend, ja es scheinen teilweise sogar die gleichen Punzen verwendet worden zu sein⁵³.

Der Spekulationscharakter aller weiteren Überlegungen hat drei Gründe: Die Herkunft des Nikolaus-Retabels ist unbekannt; ob die fünf 1863 in der Sakristei der Compagnia degli Artisti registrierten Bilder aus Montepulciano stammen oder als Altarrudimente von einem anderen Ort dorthin gelangt waren, ist ungewiß; ja es ist nicht einmal erwiesen, daß die Predellentäfelchen und die Bekrönungsbilder dereinst zu ein und demselben Retabel gehört haben.

Das Nikolaus-Retabel wird bereits 1816 ohne Provenienzangabe in Luigi de Angelis' „Ragguaglio del nuovo Istituto delle Belle Arti stabilito in Siena“ erwähnt⁵⁴. Ettore Romagnoli weist in seiner um 1835 geschriebenen „Biografia cronologica de' bell'artisti senesi“ ausdrücklich auf die unbekannte Herkunft des Werkes hin und erwähnt im übrigen, gleich de' Angelis, eventuell noch vorhandene Bekrönungstafeln oder Predellen- und Flankenpfeilerteile mit keinem Wort⁵⁵. John Pope-Hennessy hat 1937 mit Blick auf den Sachverhalt, daß alle vier Assistenzfiguren Franziskanerheilige sind (nämlich Bernardinus von Siena, Franziskus, Klara und Ludwig von Toulouse), gemeint, den Nikolaus-Altar mit S. Francesco in Siena in Verbindung bringen zu dürfen⁵⁶. Er hat sich auf eine Stelle des 1575 verfaßten Berichts des Apostolischen Visitators Bischof Francesco Bossi bezogen, die lautet: „Visitavi aliud altare sub titulo S. Niccolai, lateritium... et habebat... iconam pulcram deauratam, cum figura S. Niccolai et aliorum sanctorum, in tabula“⁵⁷. Vor diesem Altar führt Bossi den der hl. Katharina

die rein visuelle Kontrolle und die vergleichende Messung beschränken. Diese Prüfung hat allerdings verblüffende Übereinstimmungen ergeben.

⁵⁴ Siena 1816, S. 27, Nr. 6.

⁵⁵ Faksimile-Nachdruck des Manuskripts von ca. 1835 in der Biblioteca Comunale Siena, Florenz 1976, Bd. IV (1400–1450), S. 319 und 320: „alle belle arti è pure un'altra tavola da Giovanni condotta nel 1453, per non sò qual monastero. In essa vedesi un santo Pontefice [Randnotiz: Niccolò V° di Bari], che benedice, con dai lati altri Santi. Abasso è l'anno, e il nome del pittore notato“. Daß dieses Retabel mit dem auf S. 319 erwähnten identisch ist, hat Romagnoli, wie die Randnotiz beweist, erst nachträglich bemerkt.

⁵⁶ John Pope-Hennessy, a.a.O., 1937, S. 60.

⁵⁷ Ich danke Herrn Prof. Gino Corti, Florenz, herzlich für die Überprüfung des Bossi-Berichtes (Siena, Archivio Arcivescovile, 2 [Visita Apostolica di Mons.^r Francesco Bossio] 1557, f. 669 recto, Eintragung vom 5. Oktober 1575). Herr Corti teilt mir mit: „ma non ho trovato menzione del quadro in nessuna altra Visita pastorale prima o dopo il Bossio, non avendo trovato visite alla chiesa di S. Francesco“ (Brief vom 12. April 1985).

von Alexandrien geweihten Altar der Familie Bulgarini auf, nach ihm den Maria-Magdalenen-Altar der Familie Tolomei; wer das Patronat des Nikolaus-Altars innehatte, sagt er leider nicht; vermutlich lag es beim Konvent.

Neuerdings rückt Pope-Hennessy von der früheren Hypothese ab, und zwar mit dem Hinweis, das Nikolaus-Retabel müßte eigentlich, käme es aus S. Francesco, Spuren des großen Kirchenbrandes von 1655 tragen⁵⁸. Dem wäre entgegenzuhalten, daß der Altar bereits im Zuge der teilweisen Neuausstattung von S. Francesco in den Jahren um 1600 aus der Kirche entfernt worden sein könnte; außerdem sind durchaus nicht alle Inventarstücke durch den Brand versehrt worden⁵⁹. Dafür, daß das Retabel aus Siena stammt, spricht laut Alberto Cornice ein Eintrag Cesare Brandis im (um 1929 verfaßten) maschinenschriftlichen Inventar der Sieneser Pinakothek: Brandi erwähnt „un timbro a ceralacca avente nel centro la lupa che allatta i due bambini e all'ingiro la scritta: proprietà Comunità di Siena“⁶⁰. Cornice schließt daraus auf eine „provenienza strettamente senese“ und macht den interessanten Vorschlag, angesichts der Präsenz der Heiligen Nikolaus und Klara auf dem Retabel eine Herkunft aus dem Franziskanerinnen-Konvent S. Niccolò in Siena in Erwägung zu ziehen. Diser (nahe der Porta Romana gelegene, bis 1810 bestehende) Konvent war allerdings gerade im fünfzehnten Jahrhundert derart verarmt, daß er kaum einen prunkvollen Altar besessen haben dürfte⁶¹. Bittschriften der Nonnen aus den Jahren zwischen 1445 und 1470 beweisen, daß selbst das Existenzminimum in Frage stand. Für die – 1887 als Kapelle der Psychiatrischen Anstalt völlig umgebaute – Kirche ist erst für das Barockzeitalter eine Ausstattung mit aufwendigen Altargemälden belegt⁶².

⁵⁸ Brief vom 11. August 1985.

⁵⁹ Vgl. dazu Gabriele Borghini: I dipinti della Chiesa di S. Francesco nella Pinacoteca Nazionale di Siena, in: Piero Torriti: La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo, Genua 1978, S. 396–407; Peter Anselm Riedl: Bemerkungen zur alten Ausstattung von San Francesco in Siena, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXIII, 1979, S. 325–336.

⁶⁰ Brief vom 28. September 1985. Ich danke Herrn Dr. Cornice für seine freundlichen Auskünfte!

⁶¹ Vgl. Alfredo Liberati: Monastero di S. Niccolò, in: *Bullettino Senese di Storia Patria*, LI–LIV (3. S., III–VI), 1944–1947, S. 130–136. – Herr Professor Corti war so freundlich, für mich eine Serie von Dokumenten in Sieneser Archiven zu überprüfen; es fanden sich keinerlei Hinweise auf ein Altarretabel aus dem Quattrocento.

⁶² Zu den drei in den Quellen genannten Bildern zählte Rutilio Manettis schönes

Auf ein Beispiel der Nikolaus-Verehrung durch Franziskaner in Montepulciano macht mich Henk van Os aufmerksam; noch jetzt finde sich in S. Francesco ein großes, um 1550 entstandenes Bild, das der Kirche 1583 geschenkt worden sei⁶³. Brogi registriert 1863: „1.° Altare a sinistra – S. Niccolò di Bari. Figura in piedi, di grandezza naturale, vestita in paramenti sacri, sta in atto di benedire, ed ha ai lati genuflessi un re, ed una regina. In alto vi sono due mezze figure. Tela dipinta a olio, alta 1,91 larga 1,18. – Copia di un dipinto antico“⁶⁴.

Darf man aus allen diesen Tatsachen und Mutmaßungen Schlüsse im Hinblick auf unser Ausgangsproblem ziehen? Theoretisch wäre es denkbar, daß das Nikolaus-Retabel, die vier erwähnten Predellenbilder und die Verkündigungstafeln ursprünglich eine Einheit bildeten, will sagen: zusammen mit anderen, verlorenen Komponenten einen Altaraufbau formten, der vielleicht in S. Francesco in Siena, in S. Francesco in Montepulciano oder in einer anderen Kirche stand und irgendwann demontiert und zerstreut wurde. Gegen die Zuordnung der Predella sprechen allerdings ikonographische Argumente, denn die Johannes-Szenen lassen die Darstellung des Täufers und des Evangelisten auf der Haupttafel erwarten. Also müßte die Alternative lauten: Es hat (in oder nahe Montepulciano?) ein Retabel gegeben, von dem lediglich die vier Predellen- und die beiden Verkündigungsbilder überdauert haben. Dieses Retabel, das ein um 1450 entstandenes Werk des Giovanni di Paolo gewesen sein müßte, hätte man sich meines Erachtens nun freilich ähnlich vorzustellen wie den sinn- und dimensionsgemäß ergänzten Nikolaus-Altar.

Meine Kombination des Nikolaus-Retabels mit den Heidelberger Tafeln und zu postulierenden Teilen hat durchaus hypothetischen Charakter. Ich gebe zu, daß die Anordnung in ihrer betonten Vertikalität etwas unproportioniert anmutet, aber in Anbetracht der Breiten der Basen für die Bekrönungsbilder kommt man schwerlich zu anderen Maßverhältnissen, – es wäre denn, man würde für die Bekrönungsbilder eine wesentlich geringere Höhe (oder gar Breite!) ansetzen⁶⁵.

Abb. 20

Altargemälde „Maria Immacolata mit David und Jesaja“ (heute in der Nachfolgekirche S. Niccolò degli alienati); vgl. Alessandro Bagnoli, in: Katalog der Sieneser Manetti-Ausstellung 1978, Florenz 1978, S. 123f., Nr. 58a.

⁶³ Freundliche Mitteilung vom 18. September 1985.

⁶⁴ Francesco Brogi, wie in Anm. 37 zitiert, S. 302.

⁶⁵ Bedenken hinsichtlich der proportionalen Stimmigkeit meiner hypothetischen Rekonstruktion äußert brieflich Sir John Pope-Hennessy. – Sicherlich würde der Aufbau ein anderes Bild bieten, wenn die Bekrönungsbilder von Fialen begleitet

Abb. 19

Ikonographisch bedarf das Nikolaus-Retabel jedenfalls in der oberen Zone der Ergänzung durch ein mittleres Christusbild und seitliche Darstellungen des Verkündigungsengels und der Verkündigungsmaria. Auch wenn das Zentrum des Altars von der Figur des heiligen Bischofs und Nothelfers Nikolaus beherrscht wird, fehlt nicht die mariologische Komponente: Auf der Stola des Heiligen findet sich eine schöne Darstellung der Anbetung des Kindes, mit der eine Darstellung des thronenden Christus in der Seraphimglorie auf der Mantelschließe korrespondiert. Die in der Mittelachse angeordnete Anbetungsszene verlangt förmlich nach einer Entsprechung in Gestalt der Verkündigung. Ob man als mittlere Bekrönung einen ganzfigurigen Christus in Gestalt des segnenden Erlösers anzunehmen hat oder (angesichts des Umstands, daß ein solcher Christus, wenn auch sehr klein, bereits auf der Mantelschließe erscheint) einen Schmerzensmann, muß offenbleiben. Die Präsenz der Heiligen Paulus und Hieronymus in den Tondi über den seitlichen Maßwerkarkaden vermag ich ebensowenig zu deuten, wie ich etwas über die Predella und die Flankenpfeiler aussagen kann.

würden, wie das bei so vielen spätgotischen Sieneser Altären der Fall ist. Allerdings konnte ich am Nikolaus-Retabel keine Spuren solcher Zierelemente beobachten. – Was die Gesamtstruktur angeht, läßt sich als Analogie zu meinem Vorschlag das Polyptychon aus S. Biagio in Scrofiano von Sano di Pietro nennen. Dieses vollständig erhaltene, 1449 datierte Werk (bei dem die Predella sich, von zwei Flankenbildern unter den Seitenpfeilern abgesehen, aus fünf querrechteckigen Täfelchen gruppiert, dessen mittleres etwas breiter ist als die seitlichen) befindet sich heute in der Sieneser Pinakothek; vgl. Piero Torriti, a.a.O., S. 266f. – Das um 1475/80 anzusetzende, Giovanni di Paolo und seiner Werkstatt zugeschriebene Polyptychon in der Walters Art Gallery in Baltimore, dessen Predella verloren ist, kann man strukturell als vereinfachte Variante des Typs auffassen; vgl. Federico Zeri: *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Band I, Baltimore 1976, S. 121f. und Tafel 62.

Als Beispiele für besonders steil sich türmende Retabel seien genannt: das 1444 datierte „Polittico dei Gesuati“ (auch „Polittico del Beato Colombini“) von Sano di Pietro in der Sieneser Pinakothek (vgl. Piero Torriti, a.a.O., S. 254ff.); das angeblich aus S. Bonda stammende Polyptychon vom selben Meister, ebenfalls in der Sieneser Pinakothek (vgl. Piero Torriti, a.a.O., S. 269; auffallend in beiden Fällen die hochragende mittlere Tafel mit der thronenden Figur des segnenden Erlösers); das 1451 entstandene Polyptychon von Taddeo di Bartolo in der Pinakothek von Volterra. Auf Sassetas „Exsequien für den hl. Franziskus“ in der National Gallery in London ist auf dem Altar ein Retabel mit drei hohen, monstranzartigen Aufsätzen zu sehen, dessen mittlerer den segnenden Erlöser und dessen seitliche den Engel und die Maria der Verkündigung zeigen.

Man könnte versucht sein, die Heidelberger Verkündigungstafeln mit jener Tafel in der Sieneser Pinakothek in Verbindung zu bringen, die einen knienden

Viele Fragen bleiben, wie man sieht, noch zu beantworten. Wahrscheinlich bedarf es der Entdeckung neuer Quellen – oder weiterer Werkbestandteile –, um einen entscheidenden Schritt voranzukommen. Mit der Wiederauffindung der beiden Verkündigungstafeln hat sich jedenfalls das ins Blickfeld der Wissenschaft getretene Oeuvre eines der großen Sieneser Quattrocento-Maler um ein interessantes Werkpaar vermehrt.

heiligen Bischof (Nikolaus?) darstellt. Piero Torriti, a.a.O., S. 322, meint zu dem Bild: „... da porre poco dopo il 1453, anno del Polittico di S. Nicola di Bari... al quale si riallaccia sia per la ricchezza di decorazioni che per grandiosità compositiva“. Der Umstand, daß die Höhen- und Breitenmaße (103 x 44 cm) weitgehend mit denen der Heidelberger Bilder übereinstimmen, darf nicht über die Differenzen der Aufrisse hinwegtäuschen. Der Spitzgiebel der Bischofstafel setzt etwas höher an und ist folglich um ein auffälliges Quantum weniger steil. Das steht entschieden der Annahme im Wege, sowohl die Verkündigungstafeln als auch die Bischofstafel könnten als Bekrönungen zu einem in allen seinen anderen Teilen verlorenen Retabel gehört haben, das dann ungewöhnlich groß dimensioniert gewesen sein müßte. Andererseits verbietet sich aus ikonographischen Gründen die Vermutung einer Beziehung der Bischofstafel zum Nikolaus-Altar: Selbst wenn der kniende Heilige nicht Nikolaus, sondern einen anderen Bischof darstellen sollte, kommt er für die Bekrönung des Nikolaus-Retabels nicht in Betracht: Eine Ausklammerung der Verkündigungsszene aus dem ikonographischen Repertoire des Komplexes erscheint mir ebenso undenkbar wie die Besetzung des mittleren Platzes mit einer anderen als einer Christusdarstellung.

ANHANG

Herr Restaurator KLAUS BÜCHEL, München, teilt mir nach Abschluß der von ihm durchgeführten Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten mit:

„*Zustandsbeschreibung*: Unterschiedlicher Erhaltungszustand beider Tafeln, Tafel mit der Maria der Verkündigung in schlechterem Zustand als die des Verkündigungsengels. Das Inkarnat beider Figuren in verhältnismäßig gutem Erhaltungszustand. Großflächig mangelnde Haftung von Grundierung und Malschicht am Bildträger. Aussprünge von Farbe und Grundierung besonders in den unteren Bildpartien. An den Spitzgiebelrahmungen Abschürfungen an den Außenkanten, große Fehlstellen in Kreidegrund, Bolus und Vergoldung. In den figürlichen Teilen der Tafeln aufgebrochene alte Kreidekittstellen (große aufgebrochene Kittstelle im Madonnenmantel in der linken unteren Bildhälfte). Im Gewand des Engels mechanische Beschädigungen. Starke Oberflächenverschmutzung, darunter vergilbte alte Firnissschicht, nachgedunkelte alte Retuschen und partielle Übermalungen der originalen Malschicht. Im Madonnenmantel großflächige Verreibungen der originalen Malschichten und Farbveränderungen, teils altersbedingte Veränderungen, teils verursacht durch unsachgemäße Restaurierungen (die dunklen Stellen im Mantel sind m. E. Resultat einer Festigung mit Bienenwachs).

Konservatorische und restauratorische Maßnahmen: Umfassende Festigung von Malschicht und Grundierung mit Polyviol M 13-20 verdünnt mit H₂O und Agepon. Reinigung der gesamten Oberfläche der Tafeln mit Picture-Cleaner nach Windsor-Newton. Firnisabnahme im figürlichen Teil der Tafeln mit Aceton. Um das ästhetische Erscheinungsbild in einem einheitlichen Zustand zu belassen, wurde der Firnis auf dem Goldgrund nicht abgenommen. Abnahme der nachgedunkelten Retuschen mit Abbeizer. Entfernung der Übermalungen mit dem Skalpell. Die originale Malschicht darunter war weitgehend erhalten. Herausbrechen der großen Kreidekittstelle im Madonnenmantel. Kitten der Fehlstellen mit Wachs-Kreidekitt. Auftragen von Struktur auf die Kittstellen, Isolieren derselben mit Schellack. Kitten der Fehlstellen in den Spitzgiebelrahmungen, Auftragen des Bolus,

sparsame Neuvergoldung. Auftragen von Patina. Abreiben der figürlichen Teile der Tafeln mit Dammarfirnis, gelöst in Testbenzin im Verhältnis 1:3. Retuschieren der Fehlstellen mit Pigment. Malmittel: Palmer-Cement gelöst in Cellosolphacetat. Sparsames Auftragen von Lasuren auf die farbveränderten Teile des Madonnenmantels, um das optische Erscheinungsbild in diesem Bereich wieder zu vereinheitlichen.“

Herr Restaurator FRIEDRICH SCHMID, Stuttgart, der die beiden Bilder nach Überlassung als Leihgabe an die Staatsgalerie Stuttgart noch einmal untersucht hat, berichtet mir unter anderem über die Tafel mit dem Verkündigungengel:

„Auf der roh behauenen Rückseite in den Randzonen, besonders links, viele Wurmlöcher, teils mit Holzverlusten; einige Wurmlöcher in der Mittelzone. In den oberen zwei Dritteln teilweise grober Gipsaufstrich mit Ausbrüchen. Alte Holzverluste an der rechten Ecke und an der Giebelspitze. Unten gezackte Wasserränder bis 16 cm nach oben. Unten in der Mitte Spuren einer vertikalen Befestigungsleiste, die mit Leim und zwei Nägeln fixiert war (Holzreste!). An den Giebel-schrägen deuten grobe Sägespuren die Beseitigung eines ursprünglich hier vorhandenen Ornaments an... Die untere Querleiste ist – und das gilt auch für die Marien-tafel – neu eingesetzt; das beweisen Zustand, Bearbeitung und Anstrich auf der Unterseite (Grundierung mit ocker-gelbem Anstrich). Vermutlich war die originale Leiste durch Wasser-schaden (siehe die Wasserränder im unteren Bereich auf jeder Rück-seite) und womöglich auch Verwurmung sehr morsch...“

Die stark krakelierte Glanzvergoldung auf rotem Bolus (Poliment) ist am stärksten vor dem Gesicht und Oberkörper des Engels abgerie-ben, teilweise im Giebel und auf der rechten Seite. Große Verluste der Vergoldung auch im fein gravierten und punzierten Obergewand mit Resten von Krapplack-Lüstermalerei; auch die hellgrauen und blauen Verzierungen zeigen viele Fehlstellen, der helle Gürtel ist auch nur Restbestand. Von der Silberauflage auf dem roten Bolus auf den fein gravierten Federflügeln und den mehrfarbig bemalten Federn (teils als Krapplacklüsterung) ist ein erheblicher Teil verlorengegangen, vor allem im oberen Teil und am linken Rand. Der mehrfach gravierte Nimbus mit innerem, sehr eng graviertem Strahlenkranz sehr gut erhalten. An der Giebelbasis links und rechts in Höhe des blauen Haarbandes je eine Ergänzung der Vergoldung; an diesen Stellen ist auf der Rückseite je ein tiefes Loch: Sicher hat hier eine zu weit ein-

gedrungene Aufhängevorrichtung vorne die Grundierung samt Vergoldung weggebrochen. Bemerkenswert ist die Ritzzeichnung der Konturen. Farbverluste durch mangelnde Haftung der Temperafarbe auf dem Gold an den Konturen des Gesichtes, der rechten Hand und des Gewandes auf der rechten Seite.

Die Malerei ist ziemlich gut erhalten. Dünne Stellen mit durchscheinendem Grund im rechten Ärmel und im Mantelstück darüber, im blauen Haarband und an vielen Krakelüren...

Über die Tafel mit der Maria der Verkündigung berichtet Herr Schmid unter anderem:

Auf der roh behauenen und belassenen Rückseite in den Randzonen viele Wurmlöcher, an den Kanten mit Holzverlusten. Unten gezackte Wasserränder bis 17 cm nach oben... Die stark krakelierte Glanzvergoldung des Hintergrundes ist außer in der linken Randzone fast durchweg stark abgerieben. Mehrere kleine Stoßverletzungen im Giebel, ein kleines Loch ganz oben im Giebel, einige Wurmlöcher auf der linken, zwei auf der rechten Seite. Eine Ergänzung der Vergoldung über der linken Schulter. An dieser Stelle ist auf der Rückseite ein tiefes Loch: Sicher hat hier eine zu weit eingedrungene Aufhängevorrichtung auf der Bildseite die Grundierung samt Vergoldung weggebrochen. – Das rote Gewand ist in Lüstertechnik auf Silber ausgeführt, das viele geschwärzte Stellen aufweist, besonders im rechten Ärmel Mariens. An einigen Faltenstegen tritt das Silber klar hervor. Eine durchgehende, feine Strichelpunzierung, jeweils mit den Falten laufend auf den gesamten Flächen, ist die Grundlage für diese Licht- und Schattenmalerei. Die Lüsterfarbe Krapplack ist in größeren Teilen abgefallen; stellenweise liegt der rote Bolusgrund frei, vor allem im linken Ärmel. – Bemerkenswert ist die Ritzzeichnung der Konturen, auch der Falten und der Sitzbank. Namentlich am Kontur des Kopfes und auf der rechten Seite, geringfügig auf der linken Seite und an der Hand ist die Temperafarbe abgefallen, so weit, wie die Goldblättchen über dem Kontur in die Figur hineinreichen, bis 7 mm. – Der grünblaue Mantel zeigt Verputzungen in mehreren größeren Partien, vor allem im oberen Teil bis zu den Knien und auf den zahlreichen Stegen der Krakelüren. Stellenweise verputzte rötliche Modellierfarbe auch in Gesicht und Händen. Im marmorierten Fußboden ist der Krapplack fast durchgehend ausgebleicht, außer an der schmalen Stelle am linken Rand...“

ABBILDUNGEN

- 1 Giovanni di Paolo: Verkündigung Mariä. Heidelberg, Privatbesitz. Photo: Staatsgalerie Stuttgart.
- 2 Kopf des Verkündigungsendels. Ausschnitt aus Abbildung 1. Photo: Staatsgalerie Stuttgart.
- 3 Hand des Verkündigungsendels mit Ölzweig. Ausschnitt aus Abbildung 1. Photo: Staatsgalerie Stuttgart.
- 4 Hände der Verkündigungsmaria. Ausschnitt aus Abbildung 1. Photo: Staatsgalerie Stuttgart.
- 5 Sitzbank der Verkündigungsmaria. Ausschnitt aus Abbildung 1. Photo: Staatsgalerie Stuttgart.
- 6 Kopf der Verkündigungsmaria. Ausschnitt aus Abbildung 1. Photo: Ingeborg Klinger, Heidelberg.
- 7 Nimbus des Verkündigungsendels. Ausschnitt aus Abbildung 1. Photo: Staatsgalerie Stuttgart.
- 8 Nimbus der Verkündigungsmaria. Ausschnitt aus Abbildung 1. Photo: Staatsgalerie Stuttgart.
- 9 Rückseiten der Verkündigungstafeln. Photo: Staatsgalerie Stuttgart.
- 10 Giovanni di Paolo (und Werkstatt): Verkündigungsendel vom sog. Maestà-Retabel. Siena, Pinakothek. Photo: Soprintendenza B.A.S. - Siena.
- 11 Giovanni di Paolo (und Werkstatt): Verkündigungsmaria vom sog. Maestà-Retabel. Siena, Pinakothek. Photo: Soprintendenza B.A.S. - Siena.
- 12 Giovanni di Paolo: Polyptychon. Siena, Pinakothek. Photo: Soprintendenza B.A.S. - Siena.
- 13 Hl. Klara. Ausschnitt aus Abbildung 12. Photo: Soprintendenza B.A.S. - Siena.
- 14 Giovanni di Paolo: Nikolaus-Polyptychon. Siena, Pinakothek. Photo: Soprintendenza B.A.S. - Siena.
- 15 Hl. Klara. Ausschnitt aus Abbildung 14. Photo: Soprintendenza B.A.S. - Siena.
- 16 Giovanni di Paolo: Taufe Christi. Oxford, Ashmolean Museum. Photo: Ashmolean Museum.
- 17 Giovanni di Paolo: Martyrium des hl. Johannes Evangelista. Privatbesitz. Photo: vom Eigentümer zur Verfügung gestellt.
- 18 Giovanni di Paolo: Kreuzigung Christi. Privatbesitz. Photo: vom Eigentümer zur Verfügung gestellt.
- 19 Anbetung des Kindes. Ausschnitt aus Abb. 14. Photo: Soprintendenza B.A.S. - Siena.
- 20 Hypothetische Kombination des Nikolaus-Retabels der Sieneser Pinakothek mit den Heidelberger Verkündigungstafeln als seitliche Bekrönungen. Photomontage vom Verfasser.



1 Giovanni di Paolo: Verkündigung Mariä. Heidelberg, Privatbesitz.



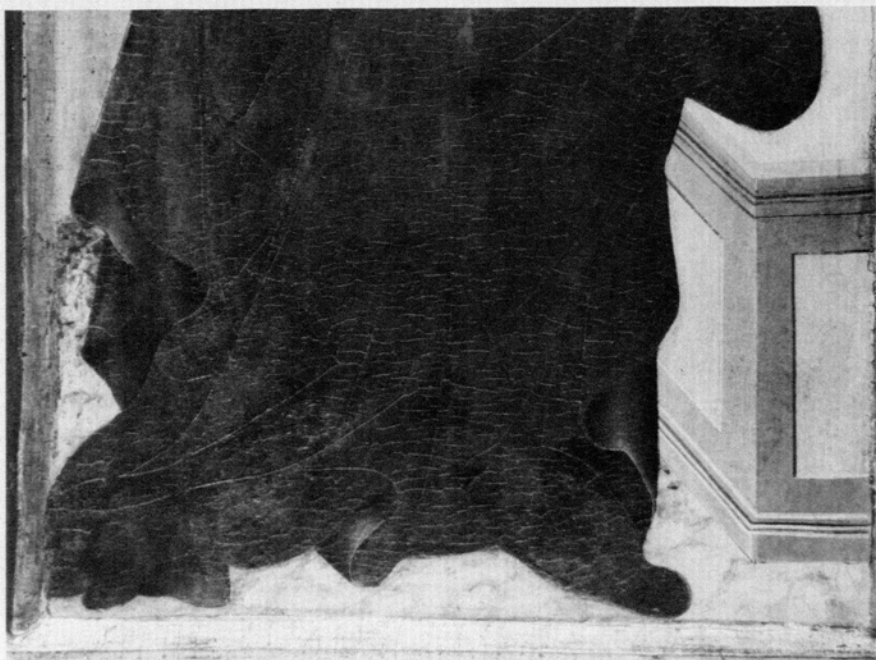
2 Kopf des Verkündigungensengels. Ausschnitt aus Abbildung 1.



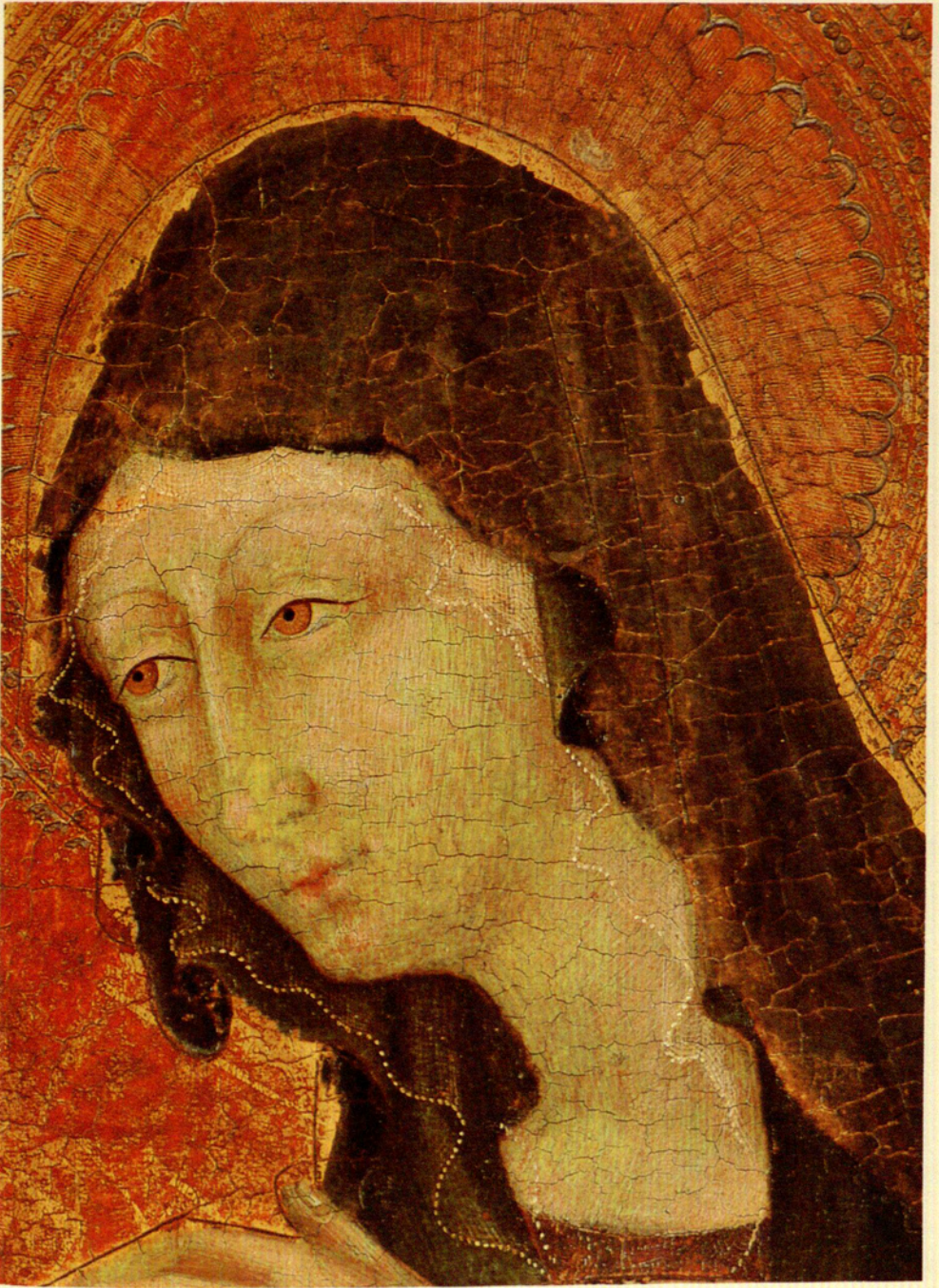
3 Hand des Verkündigungensengels mit Ölweig. Ausschnitt aus Abbildung 1.



4 Hände der Verkündigungsmaria. Ausschnitt aus Abbildung 1.



5 Sitzbank der Verkündigungsmaria. Ausschnitt aus Abbildung 1.



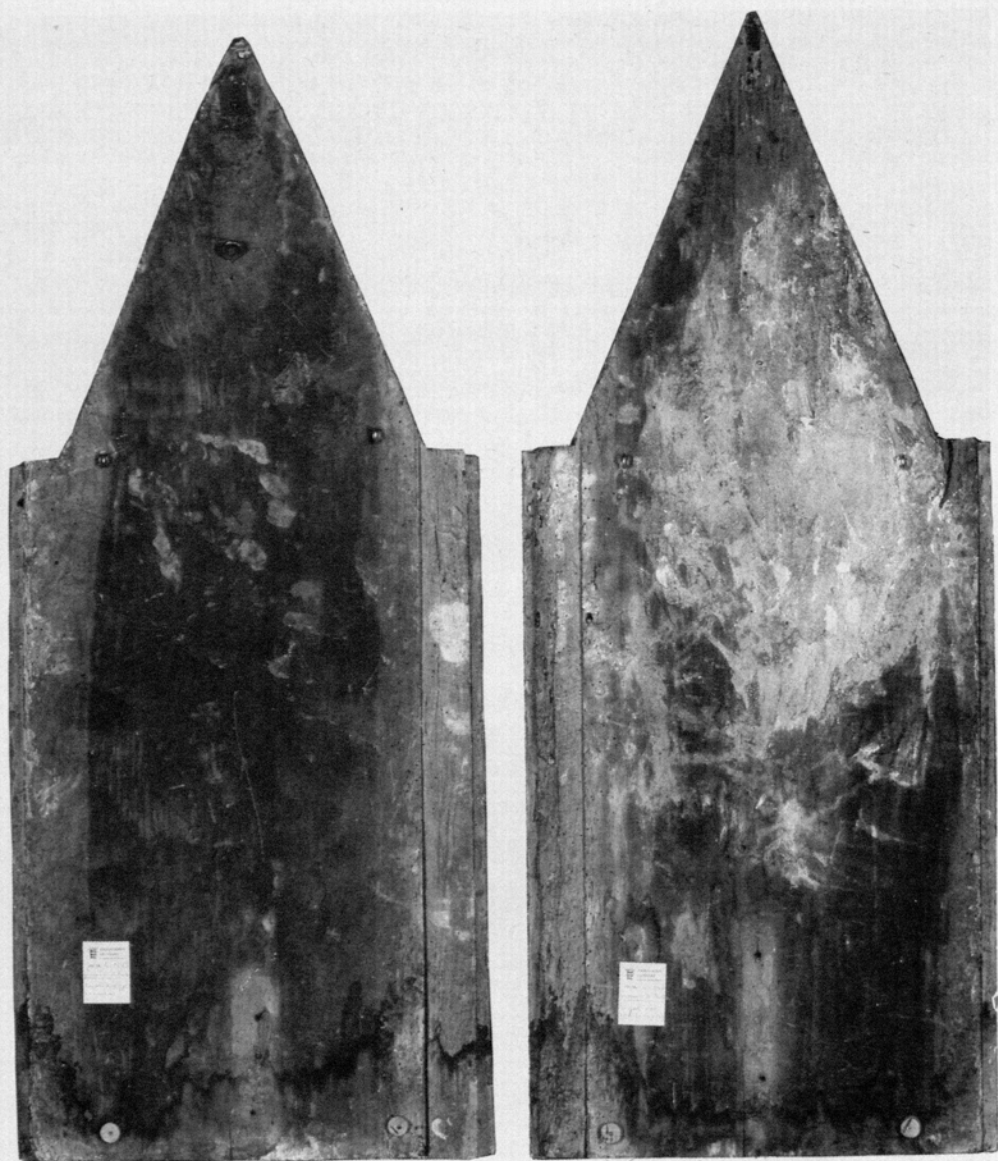
6 Kopf der Verkündigungsmaria. Ausschnitt aus



7 Nimbus des Verkündigungensengels. Ausschnitt aus Abbildung 1.



8 Nimbus der Verkündigungsmaria. Ausschnitt aus Abbildung 1.



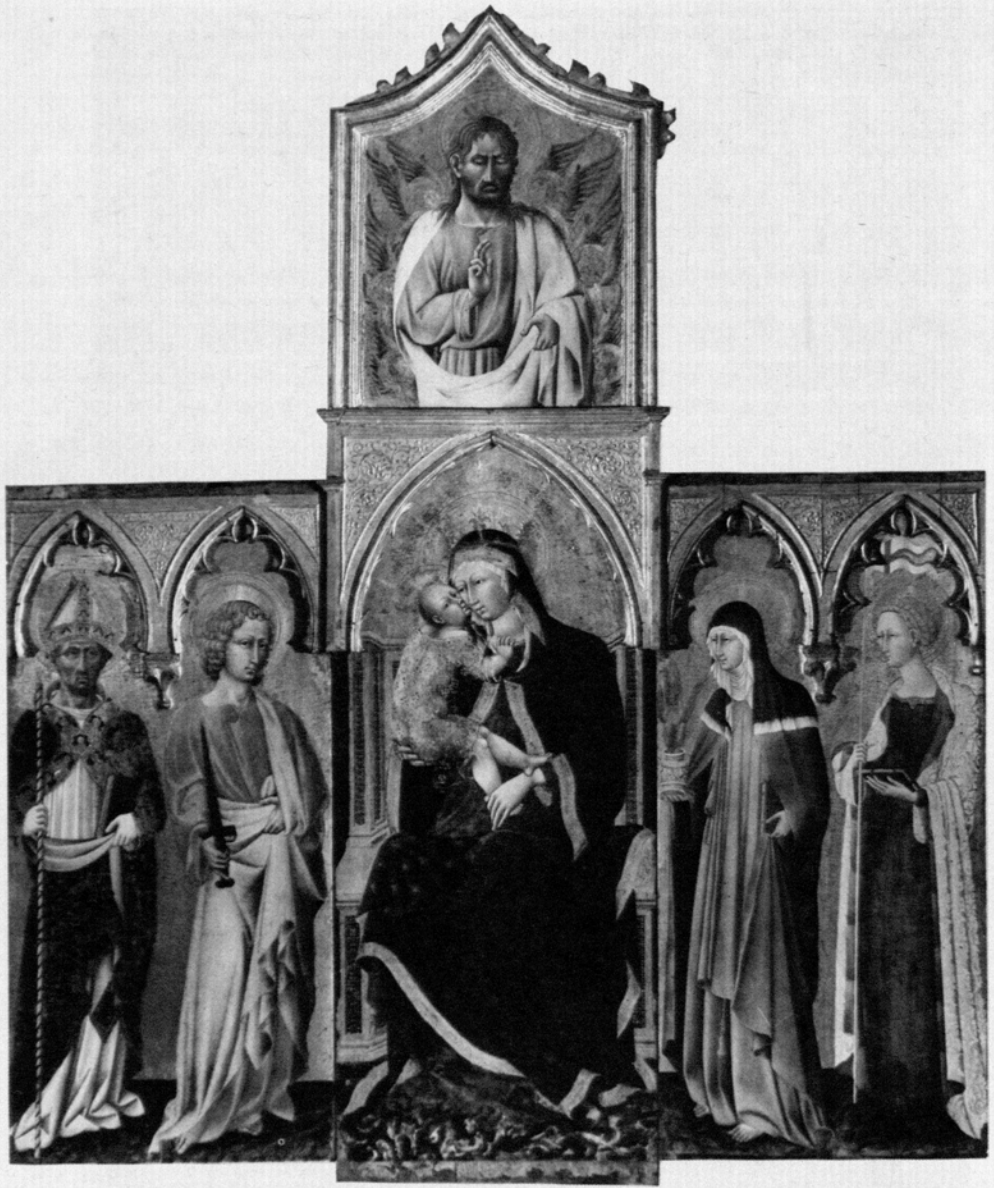
9 Rückseiten der Verkündigungstafeln.



10 Giovanni di Paolo (und Werkstatt) Verkündigungengel vom sog. Maestà-Retabel. Siena, Pinakothek.



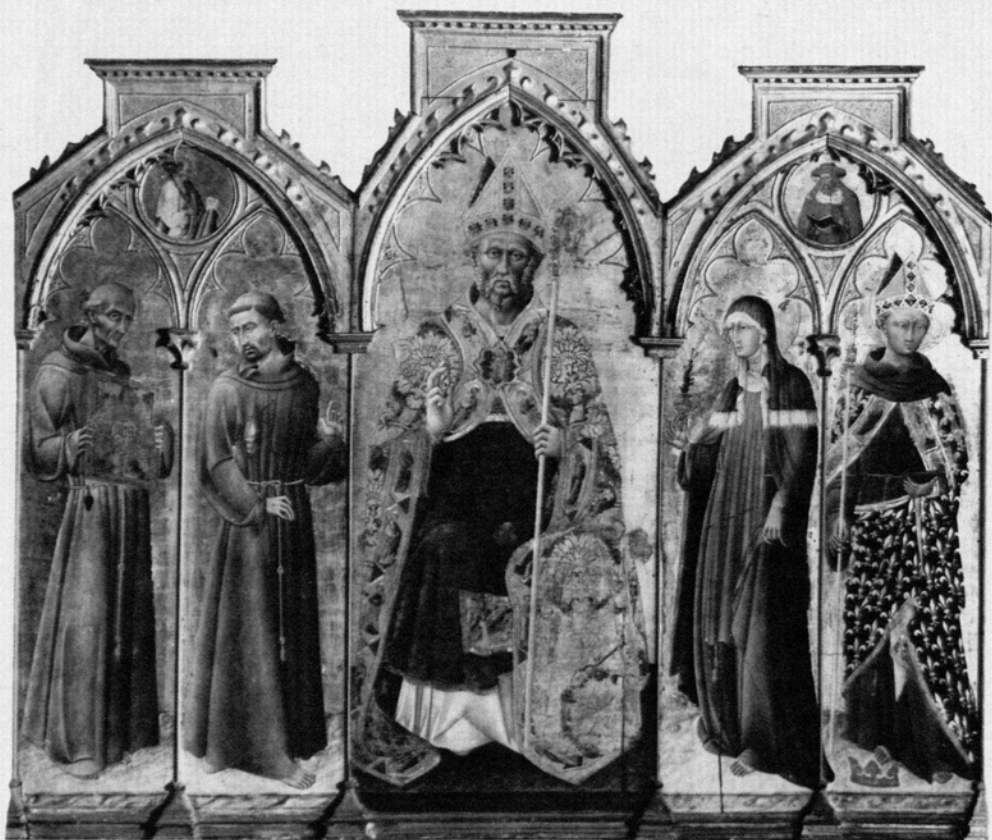
11 Giovanni di Paolo (und Werkstatt) Verkündigungsmaria vom sog. Maestà-Retabel. Siena Pinakothek.



12 Giovanni di Paolo: Polyptychon. Siena, Pinakothek.



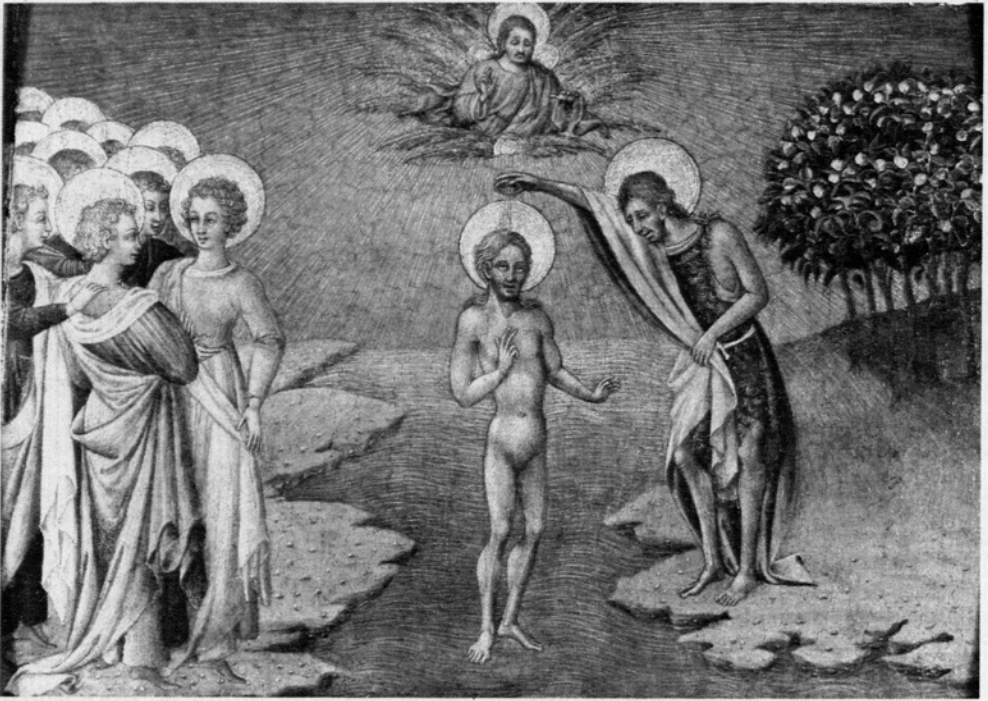
13 Hl. Klara. Ausschnitt aus Abbildung 12.



14 Giovanni di Paolo: Nikolaus-Polyptychon. Siena, Pinakothek.



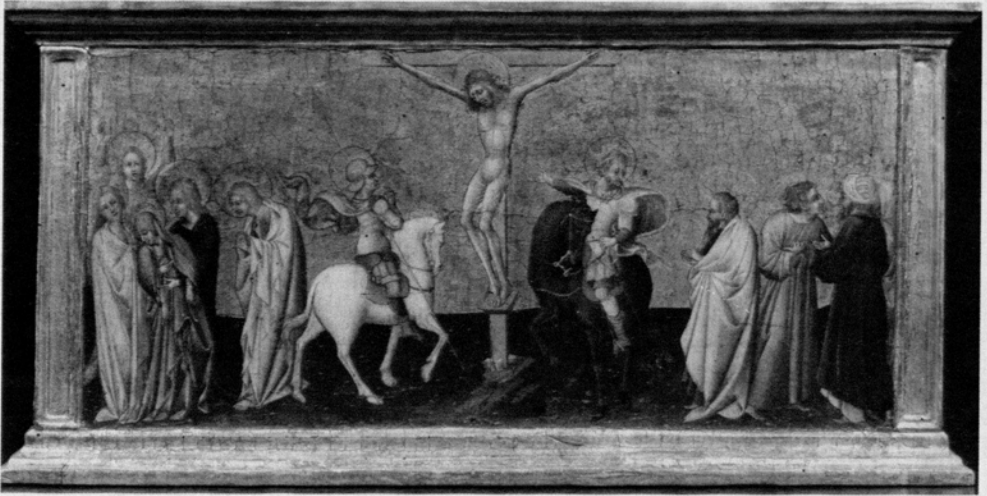
15 Hl. Klara. Ausschnitt aus Abbildung 14.



16 Giovanni di Paolo: Taufe Christi. Oxford, Ashmolean Museum.



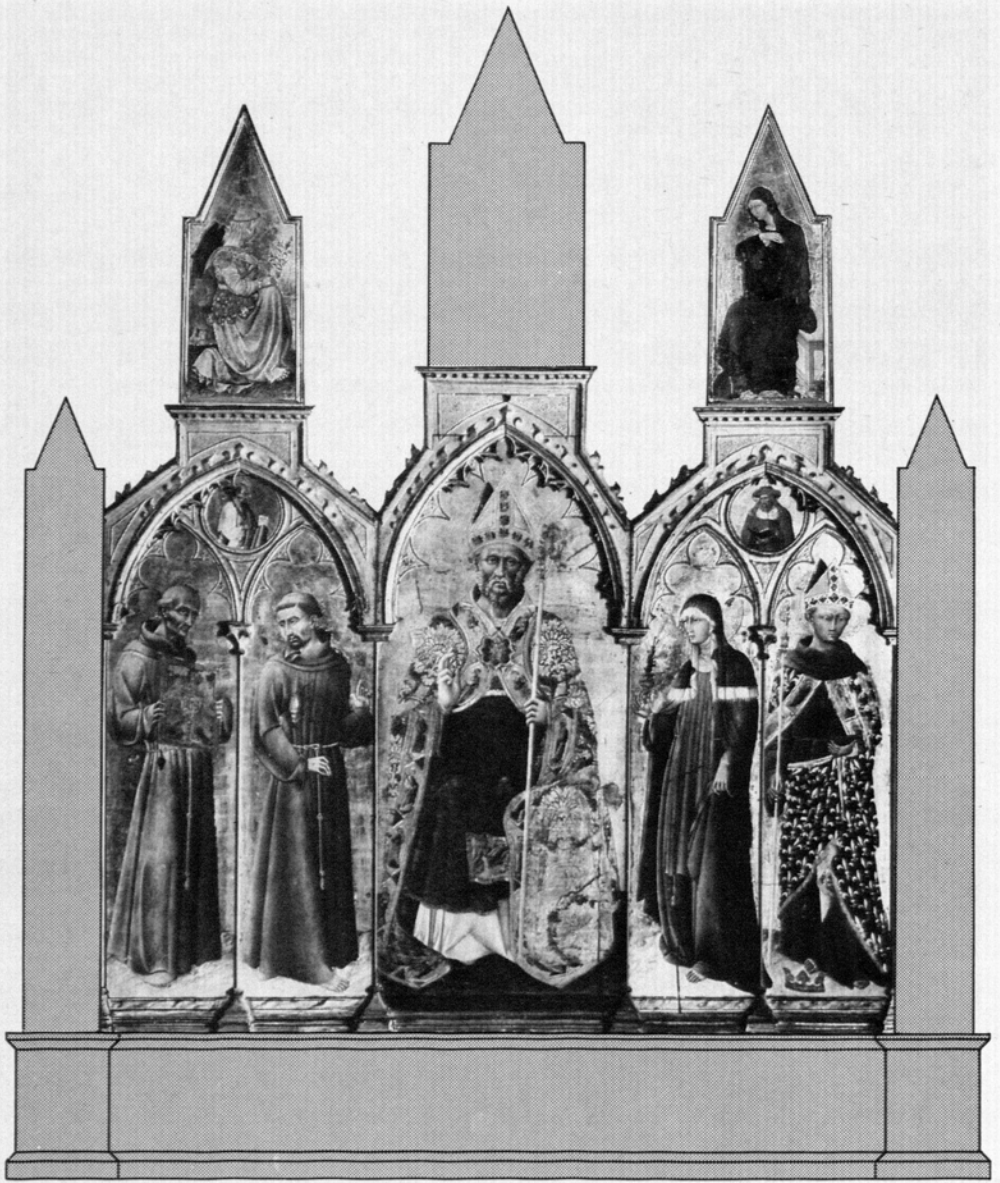
17 Giovanni di Paolo: Martyrium des hl. Johannes Evangelista. Privatbesitz.



18 Giovanni di Paolo: Kreuzigung Christi. Privatbesitz.



19 Anbetung des Kindes. Ausschnitt aus Abb. 14.



20 Hypothetische Kombination des Nikolaus-Retabels der Sieneser Pinakothek mit den Heidelberger Verkündigungstafeln als seitliche Bekrönungen.
Photomontage vom Verfasser.