

**Alvaro Pirez – ein Maler
der Spätgotik in der Toskana**

Band 1

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Ruprecht-Karls Universität
zu
Heidelberg

vorgelegt von
Marius Mrotzek

2009

Tag der mündlichen Prüfung: 06. Februar 2010

Dekan: Prof. Dr. Heinz-Dietrich Löwe

Referent: Prof. Dr. Johannes Tripps (Hochschule für Technik,
Wirtschaft und Kultur Leipzig)

Korreferent: Prof. Dr. Werner Jacobsen (Westfälische Wilhelms-
Universität Münster)

DANKSAGUNG

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2009 von der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls Universität Heidelberg als Dissertation angenommen. Zuerst möchte ich mich bei meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. Johannes Tripps von der Hochschule für Kunst, Wissenschaft und Kultur, Leipzig für seine großzügig gewährte Unterstützung und der konstruktive Kritik, mit der er meine Arbeit begleitet hat, herzlich bedanken. Zu Dank bin ich ebenfalls Herrn Professor Dr. Werner Jakobsen von der Universität Münster verpflichtet, der sich bereit erklärte, als Zweitkorrektor zu fungieren.

Im Laufe meiner Arbeit bin ich von einer Reihe von verschiedenen Institutionen und Personen unterstützt worden, die mir Zugang zu ihren Bildern und Archivalien ermöglicht haben. An erster Stelle sei die Universitätsbibliothek Heidelberg sowie das Kunsthistorische Institut in Florenz / Max-Planck-Institut genannt. Eine freundliche Aufnahme fand ich bei meinem Besuch in der Privatsammlung Heinz Kisters in Kreuzlingen / Schweiz. Die Konsultation ihres Archives gestatteten mir freundlicherweise folgende Einrichtungen: Villa I Tatti, Florenz, Archivio di Stato di Prato, Biblioteca Guarnacci in Volterra und die Biblioteca Riccardiana in Florenz.

Danken möchte ich weiterhin all denjenigen Personen, die mir bei der Korrektur der Arbeit behilflich waren und mir mit ihrer wertvollen Kritik inhaltlich weitergeholfen haben: Professor Dr. Marika Kiessling, Dr. Maximilian Mrotzek, Dr. Enno Krüger, Sonya Isaak und Alexa Gwinner.

Besonders aber danke ich meinen Eltern, auf deren Unterstützung und Verständnis ich stets zählen konnte.

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG.....	6
II. FORSCHUNGSSTAND UND QUELLEN.....	8
2.1. Leben und Werk des Alvaro Pirez nach den Quellen.....	8
2.2. Forschungsdiskussion.....	19
III. ALVAROS STILISTISCHE ENTWICKLUNG.....	34
3.1. Ein toskanischer Maler – das kulturelle Umfeld	34
3.1.1. Pisa als Anziehungspunkt für Künstler der Spätgotik.....	36
3.1.2. Madonnendarstellungen bei Cecco di Pietro und ihre Bedeutung für Alvaro.....	40
3.1.3. Die künstlerische Situation in Pisa um 1400.....	42
3.2. Alvaros Werk in der Toskana.....	44
3.2.1. Alvaro Pirez – ein Florentiner Maler?.....	44
3.2.2. Die Madonna in Santa Croce in Fossabanda – die Frühe Phase.....	47
3.2.2.1. Die Madonna von Nicosia – ein Übergangswerk	52
3.2.2.2. Die Mailänder Madonna – ein Experimentalwerk	55
3.2.3. Ein Altar für Volterra – die Mittlere Phase.....	59
3.2.3.1. Die Madonna von Livorno – die künstlerische Konsolidierung	63
3.2.3.2. Die Madonna Sarti – das Ideal von Schönheit.....	65
3.2.3.3. Die Madonna aus Cagliari – das letzte bekannte Altarwerk	67
3.2.4. Der Braunschweiger Altar von 1434 – die Spätphase.....	68
3.2.4.1. Die Madonna von Dijon – die Vereinheitlichung des Bildraumes.....	71
3.2.4.2. Alvaros Arbeiten der 1420er und 1430er – Versuch einer Bewertung.....	74
3.2.4.3. Exkurs: Der Meister der Tempeldarbringung Linsky – Alvaro Pirez?.....	75
3.3 Altar-Rekonstruktionen bei Alvaro.....	80
3.4. Die rekonstruierbaren Fragmente	90
IV. ZUSAMMENFASSUNG.....	96
V. KATALOG.....	104
5.1. Vorbemerkung zum Katalogteil.....	104
5.2. Œuvre des Alvaro Pirez.....	106
Kat. Nr. 1 - Thronende Maria mit Kind zwischen acht Engeln.....	106
Kat. Nr. 2 - Die hll. Paulus, Johannes d.T., Petrus und Andreas.....	113
Kat. Nr. 3 - Der hl. Kosmas.....	118
Kat. Nr. 4 - Die hll. Maria und Johannes unter dem Kreuz stehend.....	121
Kat. Nr. 5 - Thronende Maria mit Kind zwischen zwei Engeln.....	125
Kat. Nr. 6 - Die hl. Lucia.....	131
Kat. Nr. 7 - Die hll. Erzengel Michael und Johannes der Täufer.....	134

Kat. Nr. 8 - Ein Evangelist (Johannes ?) und Bischof (Augustinus ?)	139
Kat. Nr. 9 - Maria mit dem Jesuskind	142
Kat. Nr. 10 - Die hll. Katharina von Alexandrien und Maria Magdalena	145
Kat. Nr. 11 - Maria mit Kind	148
Kat. Nr. 12 - Der Altar von Volterra	151
Kat. Nr. 13 - Die hl. Katharina von Alexandrien	159
Kat. Nr. 14 - Der hl. Franziskus	163
Kat. Nr. 15 - Maria mit Kind	166
Kat. Nr. 16 - Die hl. Katharina und ein Apostel (Jakobus?)	170
Kat. Nr. 17 - Ein hl. Diakon (Laurentius?)	173
Kat. Nr. 18 - Der hl. Erzengel Michael	176
Kat. Nr. 19 - Maria mit Kind	179
Kat. Nr. 20 - Die Verkündigung an Maria	183
Kat. Nr. 21 - Der hl. Damian	186
Kat. Nr. 22 - Der hl. Kosmas	189
.....	189
Kat. Nr. 23 - Maria mit Kind	192
Kat. Nr. 24 - Die Verkündigung an Maria	196
Kat. Nr. 25 - Maria mit Kind zwischen den hll. Petrus und Franziskus	200
Kat. Nr. 26 - Die hll. Stephan und Vinzenz	204
Kat. Nr. 27 - Der hl. Georg	207
Kat. Nr. 28 - Die Verkündigung an Maria	210
Kat. Nr. 29 - Der hl. Damian	213
Kat. Nr. 30 - Das Braunschweiger Retabel	216
Kat. Nr. 31 - Die hll. Katharina, Johannes d.T., Jakobus und Giustina (?)	223
5.3. Abgelehnte Zuschreibungen	227
QUELLENVERZEICHNIS	248
Dokumentierte Werke	248
Verlorene Werke	252
Anhang	256
LITERATURVERZEICHNIS	258

I. Einleitung

Es ist merkwürdig, dass immer noch Debatten entstehen um die allein richtige Art und Weise, Kunst zu sehen und Kunstgeschichte zu betreiben. Es gibt sie nicht.

Hans Belting

Die vorliegende Dissertation setzt sich mit dem Leben und Werk des Malers Alvaro Pirez auseinander. Über sein Leben gibt es nur wenige gesicherte Daten, die gerade einmal einen Wirkungszeitraum von zwei Jahrzehnten abdecken. Weder sein Geburts- noch Todesjahr ist bekannt, so dass sich sein genaues Alter nicht feststellen lässt. Im ersten Abschnitt der Arbeit wird detailliert hierauf eingegangen und anhand des vorhandenen Quellenmaterials sowie den dokumentierten Arbeiten sein Lebensweg skizziert.

Künstlerisch ist Alvaro seit dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jh. in der Toskana aktiv. Er bleibt seine gesamte Karriere über der spätgotischen Malereitradition eng verbunden. Häufige Ortswechsel innerhalb der Toskana bedingen einen steten Wandel in seiner künstlerischen Auseinandersetzung zwischen sich selbst und dem Umfeld. Dieser Aspekt hat in der kunsthistorischen Forschung bis jetzt nur wenig Aufmerksamkeit erfahren, denn während zu seinen Ausbildungsorten eine Reihe von Hypothesen aufgestellt wurden, die von Siena über Florenz und Pisa bis hin nach Spanien reichen, ist die künstlerische Entwicklung seiner späteren Jahre bisher kaum in das Blickfeld der Forschung gerückt. Dies gilt besonders für die Rolle, die er zum Ende der Internationalen Gotik in der Toskana spielt. Darum sollen Früh- Mittel- und Spätwerk getrennt voneinander analysiert und bewertet werden.

Die Zuschreibungen an Alvaro orientieren sich an seinen signierten Werken, die das Grundgerüst für den Phasenablauf seiner künstlerischen Entwicklung bilden. Dazu wird auf die durch Giovanni Morelli im 19. Jh. ausformulierte Theorie der Kennerschaft zurückgegriffen, die in Form der stilkritischen Methode noch heute zur Anwendung kommt. Um sich aber nicht nur auf die Stilkritik als einziges Bewertungskriterium zu verlassen, soll darüber hinaus die Basis für die kritische Zuschreibung erweitert werden. In jüngster Zeit hat sich dazu die Punzforschung als neues Gebiet etabliert, das sich mit den auf Goldgrundmalereien vorkommenden Punzen beschäftigt. Aus deren Verwendung lassen sich Rückschlüsse auf Werkstattbetrieb und Künstler ableiten. Es ist sogar damit möglich, eine räumliche Zuordnung festzulegen. Erweitert wird die Beurteilungsbasis weiterhin durch die

Analyse des verwendeten Dekors, die die Verwendung von Punzen zu geometrischen Formen bzw. freihand gravierten Formen in den Goldgrund umfasst. Damit beschäftigt sich der erste Teil dieser Arbeit.

Der Katalog, der den zweiten Teilbereich bildet, besteht aus der vollständigen Auflistung aller Werke Alvaros, was bis jetzt eine Lücke in der Forschung darstellt. Die Arbeit ist also auch als Handbuch zu verstehen und soll einen schnellen Überblick zu den Bildern gewährleisten. Zur Vervollständigung werden alle ihm einmal zugeschriebenen Arbeiten – auch wenn fälschlich – aufgelistet. Alle Werke sind, falls dies noch nicht geschehen, mit einem Vorschlag der Zuschreibung versehen.

II. Forschungsstand und Quellen

2.1. *Leben und Werk des Alvaro Pirez nach den Quellen*

Alvaro Pirez zählt zu den wenigen außeritalienischen Künstlern in der Toskana zu Beginn des 15. Jh. mit einem eindeutigen künstlerischen Profil. Seine Gewohnheit, Bilder zu signieren ist ein Grund dafür, dass man seine Œuvre rekonstruieren kann. Gleichzeitig sind wir aber auch über seinen Herkunftsort in Portugal informiert: Evora. Keines seiner signierten Bilder kommt ohne den Vermerk DE EVORA oder DE PORTUGALLI aus.

Evora, im Süden Portugals in der Region Alentejo gelegen, war im Laufe des 12. Jh. zum Krönungsort und zur königlichen Sommerresidenz aufgestiegen. Bei Hof verkehrten bedeutende Künstler und Intellektuelle des Landes, die ihn im 15. Jh. zu einem Zentrum des Humanismus in Portugal machten. Somit ist Alvaros Namenszusatz, *aus Evora*, nicht nur als eine Herkunftsbezeichnung zu verstehen, sondern macht gleichzeitig den Anspruch deutlich, aus einem kulturellen und intellektuellen Zentrum zu entstammen. Wann Alvaro sein Heimatland verließ und auf welchen Wegen er Italien erreichte, ist nicht bekannt. Der früheste gesicherte Nachweis seiner Existenz stammt aus der Toskana, und zwar aus Prato. Im Archiv des dort ansässigen Kaufmannes Francesco di Marco Datini haben sich die Rechnungsbücher und ein Schriftwechsel erhalten, in denen Alvaro insgesamt neun Mal zwischen November 1410 und Juni 1411 Erwähnung findet. Dieser Schriftwechsel belegt seine Mitarbeit an einem Freskenzyklus, der sich ursprünglich an der Fassade des Wohnhauses von Datini befand. Damit stellt das Datiniarchiv den weitaus größten Bestand an bekannten Dokumenten zu Alvaro dar. Eine eingehende Beschäftigung mit dem Freskenzyklus ist von kunsthistorischer Seite aus gesehen nicht erforderlich. Grund dafür ist der vollständige Verlust der Fresken durch Wind und Wetter, also das Fehlen visueller Darstellungen¹. Nur noch einige Sinopien haben sich erhalten, die heute in den Innenräumen des Gebäudes aufbewahrt werden. An der Fassade selber befinden sich davon heute Kopien. Der Verlust entzieht uns daher die Bewertungsgrundlage für die frühen Werke Alvaros. Gleichzeitig erübrigt sich damit der Vergleich zu den Werken seiner ebenfalls an der Fassade beteiligten Kollegen. Daher entfällt die Möglichkeit,

¹ So werden die Fresken überwiegend nur in ihrer Funktion als Bildprogramm für den *Palazzo Datini* wahrgenommen. Siehe dazu zuletzt ausführlich Ritzerfeld, Bd. II, 2007, S. 254-257. Zur künstlerischen Beurteilung siehe Procacci, 1961.

etwaige stilistische Unterschiede zwischen den einzelnen Werken, die bedingt sind durch unterschiedliche Herkunft und Ausbildung, zu bewerten.

Trotzdem liefern die zu dem Freskenzyklus vorhandenen Dokumente wertvolle Hinweise, nicht nur auf Art und Umfang der von Alvaro geleisteten Arbeiten, sondern auch auf für die Forschung so bedeutende Fragen wie die seiner häufigen Ortswechsel innerhalb der Toskana, die wichtig für seine künstlerische Entwicklung hin zu einem Vertreter der Internationalen Gotik werden. Eine sorgfältige Auswertung der Dokumente ergab, dass sich ein Aufenthalt Alvaros in Florenz nachweisen lässt, der bis jetzt unbekannt war. Der Forschung entging bis jetzt auch, dass die erste Erwähnung Alvaros, nicht wie bisher angenommen im Jahre 1411, sondern von November 1410 stammt². Zum besseren Verständnis sei die Entstehungsgeschichte des Freskenzyklus daher kurz zusammengefasst:

Francesco di Marco Datini war durch Firmenbeteiligungen, als Bankier, Textilproduzent sowie Im- und Exporteur im internationalen Handel reich geworden. Um dies zu demonstrieren, ließ er in seiner Heimatstadt ein prächtiges Haus erbauen. Bevor er am 16. August 1410 verstarb, hatte er vier Personen testamentarisch zu seinen Verwaltern des Nachlasses bestimmt. Dazu gehörten neben seiner Frau Monna Margherita sein Gesellschafter Luca del Sera, der Schwiegersohn Lionardo di Giunta, seine rechte Hand in Prato Barzalone di Spedaliere sowie sein persönlicher Freund Ser Lapo Mazzei, Notar in Prato. Der zuletzt Genannte hatte das Testament des Verstorbenen aufgesetzt. Ihnen übertrug er die Aufgabe, sein Geschäft aufzulösen und sein Haus in eine Stiftung für Arme und Waisenkinder umzuwandeln. Zusätzlich verfügte er, dass sein gesamter schriftlicher Nachlass einschließlich der Geschäftsbücher dort untergebracht werden solle. Dieser bildet heute die wesentlichen Bestände des Datini Archivs. Da er unter keinen Umständen wollte, dass seine Stiftung einer religiösen Einrichtung bzw. der Kirche unterstellt werde, setzte er zur Überwachung und Verwaltung seiner Schenkung einen Stiftungsrat ein, der stets aus vier angesehenen Prateser Bürgern (*buonomini*) zu besetzen sei³. Der Name des Hauses, des Stifters und die von ihm bestimmte Funktion des Gebäudes sind bis heute in gotischer Majuskelschrift über dem Eingang in Stein gehauen: „*Ceppo di Franchescho di Marco / merchatante de' poveri di Cristo / del quale el chomune di Prato è / dispensatore / lasciato nel anno / MCCCX*“⁴.

² Exemplarisch für die Darstellung des Lebenslaufes siehe Todini, Bd. 3, 1992, S. 18,19.

³ Das Testament mit seinen Bestimmungen ist in voller Länge bei Guasti, Bd. II, 1880, S. 278ff abgedruckt. Eine ausführliche Besprechung des Testaments findet sich ebenfalls bei Iris Origo, 1985, S. 307ff.

⁴ *Ceppo* des Francesco di Marco. Kaufmann der Armen Christi, den die Gemeinde von Prato verwaltet. Hinterlassen im Jahre 1410.

Obwohl im Testament nicht vorgesehen, beschlossen die Nachlassverwalter zu seinen Ehren einen Freskenzyklus an der Fassade des Hauses anbringen zu lassen. Im Oktober 1410, kaum zwei Monate nach Datinis Tod, kommt es bereits zu einem Vertragsabschluss zwischen den Florentiner Malern Ambrogio di Baldese und Niccolò di Pietro Gerini über die künstlerische Ausgestaltung⁵. Beide waren bereits zu Lebzeiten des Kaufmanns wiederholt für ihn tätig gewesen⁶. Die auszuführenden Arbeiten umfassen eine dekorative Fassadengestaltung, wobei ein Historienzyklus mit dem Wirken des Kaufmanns und seine Rolle als mildtätiger Stifter für Arme an zentraler Stelle zu stehen hat. Ausgearbeitet hatte das ikonographische Programm Ser Lapo Mazzei. Die Aufsicht über die Ausführung der Arbeiten liegt bei Datinis langjährigem Teilhaber und Leiter der Zweigniederlassung in Florenz Luca del Sera. Er ist zugleich verantwortlich für das Führen der Kontobücher und die Bezahlung der Maler. Seine Briefe an den Stiftungsrat sowie an die Witwe Datinis sind ebenfalls im Archiv erhalten und geben detaillierte Auskunft über den Fortschritt der Arbeiten an der Fassade. Von seiner Hand stammen fast alle erhaltenen Dokumente zu Alvaro⁷.

Die Arbeiten beginnen nicht sofort nach Vertragsabschluss am 16. Oktober 1410, da erst noch die Gerüste an der Fassade aufgestellt und diese verputzt werden muss (siehe Anhang). Knapp drei Wochen später, am 4. November, ist erst wieder von den Malern die Rede, die von Luca del Sera einen Vorschuss von 35 *fiorini* zum Kauf von Materialien erhalten (Dokument 1). Bei dieser Gelegenheit werden neben Gerini und Baldese auch die bis jetzt noch nicht namentlich genannten übrigen Maler erwähnt und zwar Scholaio di

⁵ Der Vertrag hat sich im Archiv Datinis nicht erhalten, wie Ritzerfeld, Bd. II, 2007, S. 254 irrtümlich annimmt. Es handelt sich lediglich um einen Brief von Luca del Sera, der vom 26. Oktober 1410 datiert. Darin teilt er dem Stiftungsrat mit, dass der Vertrag abgeschlossen worden sei, nachdem sich einige Maler als Gutachter die Fassade zuvor angesehen hätten: *Questo di siamo stati chon questi dipintori, e infine chonchiuso tutto*. Siehe dazu Piattoli, 1930, S. 125.

⁶ Niccolò hatte bereits vor über 20 Jahren an der Innenausstattung des Palazzos mitgewirkt. Davon hat sich ein Fresko den *hl. Christophorus* darstellend erhalten. Auch die Ausmalung im Innenhof mit einer Serie von *uomini illustri* stammt aus seiner Werkstatt. Datini hatte zuvor durch seinen Agenten in Florenz, Domenico di Cambio, nach einem geeigneten Maler für Prato Ausschau halten lassen. Auf Anraten von Agnolo Gaddi beauftragte er schließlich das Künstlergespann Niccolò di Pietro Gerini und Tommaso del Mazza. Siehe dazu Anabell Thomas, 1993, S. 96 und ausführlich Margherita Romganoli, 2009, S. 19. Dabei war es wiederholt zu einem zähen Feilschen um den Preis für die geleisteten Arbeiten gekommen, wobei sich Datini zu dem berühmt gewordenen Ausspruch versteigerte, dass Giotto die Arbeiten, wenn er noch am Leben wäre, besser und billiger ausgeführt hätte. Schließlich wurde ein Gutachter beauftragt, der den zu zahlenden Betrag zu Ungunsten Datinis – wie dieser meinte – festlegte. Siehe dazu Piattoli, 1929, S. 564ff und Origo, 1985, S. 217ff.

⁷ Das Führen des Kontobuchs über Einnahmen und Ausgaben oblag den Leitern von Datinis Filialen, die darin alles minutiös zu protokollieren hatten und auch dementsprechend von Francesco di Marco ermahnt wurden, diese Pflicht auch ja nicht zu vernachlässigen. Datini hielt seine Filialleiter, die in der Regel auch seine Partner waren, dazu an, die Kontobücher an sein Archiv zu übersenden. Im Falle des Luca del Sera hielt diese Ermahnung über den Tod Datinis hinaus an. Nachdem für die Korrespondenz von den Stiftern sogar ein abschließbarer Archivschrank angeschafft worden war, wurde sie in Säcken verstaut erst zu Beginn des 19. Jh. unter der Aufgangstreppe ‚wiederentdeckt‘.

Giovanni, Lippo d'Andrea und Alvaro Pirez. Damit ist belegt, dass Alvaro von Anfang an beteiligt war und nicht erst 1411, als die Arbeiten schon im vollen Gang waren (N.⁸). Am 20. November schließlich treffen drei Maler, die namentlich nicht näher präzisiert werden, in Prato ein. Untergebracht werden sie im Hause Datinis, wie es Luca del Sera in seinem Brief an die Testamentsvollstrecker verlangt (siehe im Anhang Brief vom 4. Oktober 1410). Gleichzeitig markiert der 20. November den Beginn der Malerarbeiten, wie Ser Lapo in einem weiteren Brief vom gleichen Tag mitteilt. So wird zuerst die Westwand auf der heute nach dem Verfasser des Briefes benannten Straße, der Via Ser Lapo Mazzei, in Angriff genommen (N.⁹). Ser Lapo schreibt, dass die Malereien unterhalb des Daches, womit er wohl unterhalb der Dachtraufe meint, zuerst angebracht werden sollen, also an Teilen wie den herausragenden Dachbalken und dem Gesims. Allerdings muss eine exakte Definition offen bleiben. Spätestens am 17. Februar 1411, also drei Monate nach Beginn, sind die Dekorationsarbeiten offenbar am gesamten Gebäude abgeschlossen, da durch Luca ein Maler zur Begutachtung beauftragt wird (N.¹⁰). Parallel dazu wird mit der Ausführung der Fresken an den Häuserwänden begonnen. Am 6. Januar müssen die Arbeiten allerdings eingestellt werden, da Frostgefahr besteht und die Arbeit schlecht (*chativo*) zu werden droht. Dies passt allerdings Luca del Sera nicht, der mit dem seiner Meinung nach schleppenden Fortgang höchst unzufrieden ist und sich beschwert, dass nur zwei Maler vor Ort anwesend seien. Erst eine Unterredung mit Niccolò di Pietro Gerini, der ihn darauf hinweist, dass eine Weiterführung der Arbeiten herausgeschmissenes Geld sei, lässt ihn seine Meinung ändern (N.¹¹), zumal die Arbeiten recht umfangreich sind. Schließlich steht das Haus an drei Seiten frei, die allesamt freskiert werden sollen. Um den Arbeitsaufwand zu minimieren, sollen die Wände hauptsächlich mit Marmor imitierender Malerei geschmückt werden. Platz wird lediglich für die *Impresa* (Emblem) des Gebäudes ausgespart, das zu gleichen Teilen aus dem Handelszeichen Francesco di Marcos sowie einem Baum-

⁸ Die Bezeichnung, ‚die übrigen Maler‘, die Luca del Sera in seinen Briefen häufig gebraucht, hat zu Missverständnissen innerhalb der kunstgeschichtlichen Forschung geführt, wer nun damit gemeint sein könne. Die Nennung der Namen aller entstammt dem Rechnungsbuch, dem sogenannten ‚Libro Nero C‘, wo Sera alle Ausgaben genau auflistet. Spekulativ muss ebenfalls die Annahme bleiben, ob Alvaro bereits unter jene vier Maler fällt, die am 4. Oktober 1410 (siehe Dokument im Anhang) die Fassade vor der Vertragsunterzeichnung begutachten. Luca Piattoli, von dem die bis heute maßgebliche Darstellung zum Verlauf der Arbeiten an den Fassade stammt, verzichtet allerdings darauf anzugeben, wann die Namen aller Maler erstmals genannt werden, so dass der Eindruck entstehen musste, Alvaro sei erst 1411 tätig geworden.

⁹ Piattoli, 1930, S. 119, 122.

¹⁰ Piattoli, 1930, S. 126.

¹¹ *Niccolò (di Pietro Gerini) verrà chosti e perché egli è gran freddo e la chosa ghiaccia, non lasciate lavorare di figure né aricare in muro per modo la chosa ghiaccassi e lavoro fosse chativo. (...) Non vorrei facesino chativa spesa, e questo dicho per uno che se ne intende, che m'a detto questi lavori in questi tempi sono chativi.* Piattoli, 1930, S. 124.

stumpf besteht, dem sogenannten *ceppo* (N.¹²). Hatten die Wappen Francesco di Marcos und das seiner Frau Monna Margherita im Inneren des Gebäudes noch reichlich Verwendung gefunden, so tauchen sie nun kein einziges Mal an der Fassade auf (N.¹³). Damit wird von den Nachlassverwaltern unterstrichen, dass es sich jetzt bei dem Bau um eine mildtätige Stiftung zugunsten der Armen Pratos handelt, wie Francesco di Marco Datini es in seinem Testament vorgesehen hatte. Daher bleiben auch an zwei Seiten, und zwar die Schauseiten des Gebäudes zur heutigen Via Ser Lapo Mazzei und zur Via Rinaldesca hin, zusätzliche Felder ausgespart, die für figürliche Darstellungen mit Szenen aus dem Leben des Kaufmanns reserviert sind, die ihn als fürsorgende Person gegenüber den Armen zeigen. Lediglich zur Via del Porcellatico hin, die an der Ostfront des Gebäudes entlangläuft, entfallen die szenischen Darstellungen, da es sich um eine schmale Durchgangsgasse handelt.

Bevor aber mit den Arbeiten an den szenischen Darstellungen begonnen werden kann, sind diese zur Begutachtung erst noch Ser Lapo Mazzei vorzulegen. Dazu befindet sich Alvaro am 29.01.1411 in Florenz, wobei nicht näher auf das Sujet der eingereichten Szenen eingegangen wird (Dokument 2). Die Stelle in Lucas Brief beginnt mit ‚*È stato qui Alvero dipintore*‘, also der Maler Alvaro sei hier gewesen, womit Francesco di Marcos Filiale in der Stadt am Arno gemeint ist. Von den insgesamt 16 ausgeführten Szenen stammen allerdings gerade einmal drei von der Hand Alvaros. Dies geht aus der Abschlusszahlung über 24 *fiorini* an Alvaro hervor, wobei jede Geschichte mit acht *fiorini* verrechnet wird (Dokumente 8 und 9). Am 15. Mai 1411 erfolgt laut Rechnungsbuch die Auszahlung für nicht näher spezifizierte Malereien am Dach. Am 05. Juni 1411, knapp sieben Monate nach Beginn der Arbeiten, ist alles beendet. Zur Begutachtung und Ausmessung der bemalten Fläche wird Francesco di Cione da Prato herangezogen, der

¹² Es handelt sich dabei um einen Opferstock, der ursprünglich aus einer ausgehöhlten Baumwurzel bestand, in der die Gläubigen in der Kirche ihre Almosen für Arme einwerfen konnten. Der Name *ceppo* wurde dann generell bald auf Einrichtungen karitativen Charakters übertragen. So heißt das 1277 in Pistoia ursprünglich als Armenspital gegründete Krankenhaus heute noch *Ospedale del Ceppo*. Die insgesamt sechs für die Fassade in Freskotechnik ausgeführten *ceppi* des Palazzo Datini sind allerdings alle verloren. Lediglich über dem Eingangsportal hat sich eine in Stein gehauene *impresa* bewahrt, wobei hier noch zusätzlich zu den bereits beschriebenen Charakteristika ein Kreuz als Bekrönung hinzugefügt wurde, in dem die Nägel, die bei der Kreuzigung Christi benutzt wurden, stecken. Das Firmenzeichen Francescos, bestehend aus dem Minuskelbuchstaben ‚f‘ für seinen Namen innerhalb einer quadratischen Umrahmung mit aufgesetztem Kreuz, ist ebenfalls auf dem Baumstumpf eingehauen.

¹³ Dabei war Francesco besonders Stolz darauf, eine Lilie im Wappen führen zu können, das ihm wenige Jahre vor seinem Tod vom französischen König verliehen worden war, als dieser auf seiner Reise nach Rom in Francescos Haus eine Nacht Station machte. Über die heraldische Ausstattung des Hauses berichtet im 18. Jahrhundert G. M. Casotti: *L'Arme de Datini sono bande rosse e bianche, vi è un siglio d'oro in mezzo. Vi si vedono molte Armi di detto Datini si in pietra come di colore. Nello scrittorio ve è anche l'Arme della moglie di Francesco che fu Mona Margherita Dominicini Donati Bandini che è un campo bianco traversato da una fascia rossa così sbarra*, Casotti, 1998, S. 57.

alles für gut befunden haben muss, denn am 15. Juni 1411 veranlasst Luca del Sera schließlich die Abschlusszahlung über 278 *fiorini*, 5 *soldi* und 10 *denari* (Dokument 10) an die Maler.

Die Arbeiten lassen sich in ihrer Abfolge wie folgt zusammenfassen: Erstens die Bemalung des Daches. Zweitens der Ausschmückung aller Außenwände mit ‚*fint marmi*‘ also mit Marmor nachahmender Malerei sowie dem *ceppo*. Drittens die Darstellung von 16 figürlichen Szenen aus dem Leben Francesco Datinis (N.¹⁴), wobei sich diese auf die zwei Hauptansichtsseiten des Gebäudes verteilen. Laut Rechnungsbüchern waren für die Bemalung des Daches 464 *bracce* und für die Fassade 2200 *bracce*, also insgesamt 2664 *bracce* zu veranschlagen (N.¹⁵).

Um die Arbeit in knapp sieben Monaten bewerkstelligen zu können (wobei noch eine Zwangspause von unbekannter Dauer wegen der Kälte berücksichtigt werden muss) sind Ambrogio di Baldese und Niccolò di Pietro Gerini auf erfahrene Mitarbeiter angewiesen. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn man einen Auftraggeber wie Luca del Sera im Nacken hat, dessen einzige Sorge eine rasche Vollendung ist und dem nichts schnell genug gehen kann. Dieser Umstand erklärt auch, warum es gleich fünf Maler sind, die als Partner an den Arbeiten beteiligt werden (N.¹⁶). Ob die genannten Maler zum Zwecke der Ausführung des Projektes eine vertraglich festgelegte Werkstattgemeinschaft eingegangen sind, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen, da sich darüber kein dokumentarischer Nachweis erhalten hat. Gesichert ist, dass Niccolò und Ambrogio schon zuvor in den Jahren 1386-1392 eine Partnerschaft eingegangen waren (N.¹⁷). Für die Partnerschaftsthese spricht der Umstand, dass die Arbeiten an der Fassade nicht getrennt abgerechnet wurden, sondern nur eine Abschlusszahlung erfolgte, die die Maler unter sich aufteilen mussten. Es ist daher unwahrscheinlich, dass sie dies nicht vorher festgelegt haben.

Getrennt nach Malern werden nur die Szenen aus dem Leben des Francesco di Marco bezahlt. Da diese eben nicht in Gemeinschaftsarbeit entstanden sind, werden bei der Auszahlung die Maler einzeln aufgelistet. Schließlich verhandelt Luca del Sera stellvertretend

¹⁴ Zu den erhalten Sinopien und ihre Bedeutung in der toskanischen Malerei siehe van Marle, IX, 1927, S. 582-584; Oertel, 1940, S. 291, 292 und Procacci, 1960, S. 56, 57, Abb. Tafel 36-39. Van Marle gesteht Alvaro die Sinopie mit dem *Empfang der Kranken* zu, ohne jedoch genauere Gründe dafür zu nennen, während Oertel und Procacci hingegen darauf verweisen, dass aufgrund des ruinösen Zustandes keine verlässliche Identifizierung einer Sinopie mit einem bestimmten Maler mehr möglich ist.

¹⁵ Mittelalterliche Münzen, Maße und Gewichte sind nicht ohne weiteres umzurechnen, da ihr Wert in Abhängigkeit von Ort und Zeit sehr stark variiert. Nach Florentiner Maßeinheit ist eine Elle (*braccia*) mit ca. 58 cm zu veranschlagen. Allerdings geht aus den erhaltenen Aufzeichnungen nicht eindeutig hervor, ob es sich bei der genannten Zahl um *braccia* im Quadrat handelt.

¹⁶ Zur Werkstattorganisation und der Bedeutung von Partnerschaften siehe Jacobsen, 2001, S. 133.

¹⁷ Jacobsen, 2001, S. 136.

für alle Maler meistens nur mit Niccolò, wenn es um Schwierigkeiten vor Ort geht. In den erhaltenen Briefen, die Luca an die Testamentsvollstrecker richtet, spricht er daher häufiger nur von ‚den anderen Malern‘. In den Rechnungsbüchern taucht bisweilen die standardisierte Formel ‚*Niccolò e chompagni*‘, also Niccolò und Partner auf. Partner durften aber nach den Statuten der Malergilde von Florenz, der *Arte dei Medici e degli Speciali*, nur zünftige Maler sein (N.¹⁸). Laut den Matrikeln der Gilde sind vier der beteiligten Maler darin verzeichnet: Die als Verhandlungspartner mit den Verwaltern des Nachlasses auftretenden Niccolò di Pietro Gerini und Ambrogio di Baldese, eingetragen in den Matrikeln seit 1368 bzw. 1372 sowie die Partner Lippo d'Andrea, zünftig seit 1395, und Scholaio di Giovanni, dessen genauer Zeitpunkt des Eintritts nicht angegeben werden kann, aber zwischen 1386 und 1402 liegen muss. Daraus ergibt sich für Lippo und Scholaio ein Eintrittsdatum in die Zunft, das gut 20 Jahre nach dem der beiden erstgenannten Malern liegt (N.¹⁹). Der Altersunterschied in Zusammenhang mit einer schon vorher eingegangenen Partnerschaft zwischen Niccolò und Ambrogio machen diese zweifellos zu Seniorpartnern dieses Projektes. Beide hatten zu Beginn der Arbeiten ihr 60stes Lebensjahr bereits überschritten, wie es sich aus den Florentiner Katastereinträgen entnehmen lässt, die auch das Alter der Hausvorstände angeben (N.²⁰).

Obwohl Prato beim Zeitpunkt von Alvaros Wirken vor Ort bereits zum Stadtgebiet von Florenz zählte, waren dort offensichtlich die Statuten der Malergilde nicht verbindlich. Alvaro taucht als einziger nicht in den Matrikeln der Zunft auf, war also niemals in Florenz als eigenständiger Meister in Erscheinung getreten (N.²¹). Da er allerdings mit einer Florentiner Malerequipe zusammenarbeitet, muss er bereits Kontakte in die Stadt geknüpft haben und die Gepflogenheiten kennen, um eine Partnerschaft abschließen zu können. Wie er mit Niccolò di Pietro Gerini und Ambrogio di Baldese in Kontakt gekommen ist und warum er an diesem Projekt beteiligt wurde, muss bis zum Auftauchen neuer Dokumente

¹⁸ Laut § 5 der Statuten der Medici und Speciali nach der Änderung im Jahre 1403. Ciasca, 1922, S. 372, Jacobsen, 2001, S. 133 und Anm. 227.

¹⁹ Die Matrikel der Medici und Speciali sind bis zum Jahre 1409 verloren. Für die Jahre bis 1408 gibt der Registerband 7 der Zunftakten, die vom Notar Ser Giovanni di Francesco di Neri Cecchi im Jahre 1446/47 angelegt worden sind, die Namen der Zunftmitglieder in alphabetischer Reihenfolge mit Datum ihrer Immatrikulation an. Eine Rekonstruktion der Matrikel für den Zeitraum 1353-1386 wurde von Margarete Haines (1989) vorgelegt. Die Matrikelauszüge zu den einzelnen Malern zusammen mit deren Katasterdeklarationen wurden zuletzt bei Jacobsen (2001) als Regesten publiziert.

²⁰ So ist das Alter von Ambrogio di Baldese 1427 mit über 75 Jahren angegeben. Jacobsen, 2001, S. 490.

²¹ Als nicht in Florenz zünftig hätte Alvaro theoretisch gar nicht aktiv werden dürfen. Jedoch scheint es in der Praxis anders verlaufen zu sein, wie Annabelle Thomas schreibt: *Despite limitations imposed by Guild or other legislation, which could constitute a serious restriction on free competition, there was an enormous flexibility and variety of interchange.* Thomas, 1995, S. 2. Dies gilt etwa auch für João Gonçalves (*Giovanni di Gonsalvo da Portogallo*), der 1436 als Maler in Florenz für die Badia Fiorentina tätig wird und weder in der Liste der Lukasgilde noch in der Matrikelliste der *Arte dei Medici e Speciali* immatrikuliert ist. Siehe Jacobsen, 2001, S. 570.

allerdings ungeklärt bleiben. Angesichts der Tatsache, dass Niccolò wiederholt in Pisa tätig war, lässt die Vermutung zu, dass Alvaro vor Ort mit ihm in Kontakt gekommen ist. In den 1390er Jahren sind für Niccolò dort eine Reihe von Arbeiten dokumentarisch belegt, die die Ausführung von Fresken betreffen und die nicht ohne tatkräftige Unterstützung von Mitarbeitern entstanden sein dürften (N.²²). Erst kürzlich hat Linda Pisani darauf hingewiesen, dass auch Lippo d'Andrea zu Beginn des 15. Jh. in Pisa aktiv geworden sein könnte, was eine weitere Verbindung zu Alvaro ergäbe (N.²³).

Von besonderem Interesse sind Alvaros Ortswechsel, die er in der kurzen Prateser Zeit von sieben Monaten absolviert und die durchaus die Bezeichnung des ‚Wanderkünstlers‘ rechtfertigen. Bei mindestens drei Gelegenheiten hat er sich nach Florenz begeben: einmal, wie bereits erwähnt, um die Vorzeichnung für die Fresken Ser Lapo Mazzei vorzulegen, ein zweites und drittes Mal ist er dort, um Blattgold zu kaufen, wobei er sich vor Ort das Geld von Luca del Sera zurückerstatten lässt. Festgehalten ist dies im Ausgabenbuch der Florentiner Handelsniederlassung Francesco di Marco Datini, die von Luca geleitet wurde. Weiterhin wird er zweimal als abwesend von Prato bezeichnet und zwar am 4. März und 7. April (Dok. 4 und 5). Jedes Mal muss nach ihm durch Scholaio di Giovanni geschickt werden. Es ist daher davon auszugehen, dass Alvaro, wie andere Maler auch, gleichzeitig an mehreren Aufträgen arbeitete und er seinen Werkstattbetrieb nicht nach Prato verlegt haben wird. Insbesondere die Winterpause wird er genutzt haben, um sich intensiv anderen Aufgaben zu widmen.

Da die Lebens- und Sterbedaten der anderen an der Fassade beteiligten Maler dokumentiert sind, ist es möglich eine Angabe des Alters von Alvaro zu wagen. Niccolò di Pietro und sein Partner Ambrogio di Baldese waren, wie erwähnt, zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe bereits in fortgeschrittenem Alter und um die 65 bzw. 58 Jahre alt (N.²⁴). Beide sterben vor

²² Es handelt sich dabei um einen Passionszyklus im Kapitelsaal von San Francesco aus dem Jahre 1392. Siehe dazu die Ausführungen von Osvald Sirèn in Thieme-Becker, Bd. 13, 1920, S. 465 sowie zuletzt von Stefano Pierguidi in Saur, Bd. 52, 2006, S. 147.

²³ Dies setzt allerdings voraus, dass der Meister mit dem Notnamen des ‚Pseudo-Ambrogio di Baldese‘ mit Lippo d'Andrea gleichzusetzen ist, wie Linda Pisani und Sonia Chiodo unlängst unabhängig voneinander zum Schluss gekommen sind. Siehe dazu Pisani, 2001, S. 1-36 und Chiodo, 2002, S. 1-16. Der erste Vorschlag zu dieser Identifizierung stammt allerdings von Serena Padovani, 1979, S. 56, die neben Lippo d'Andrea noch Lippo di Corso vorschlug.

²⁴ Niccolò di Pietros Geburtsdatum ist mit um 1345 festgelegt. Der Eintritt seines Sohnes Bindo in die Malerzunft 1417 kann nur nach dem Tod des Vaters erfolgt sein, der zu diesem Zeitpunkt 72 Jahre alt gewesen wäre. Siehe dazu die Regesten zu Bindo di Niccolò di Pietro Gerini bei Jacobsen, 2001, S. 531, bzw. den Artikel von Pierguidi zu Niccolò in Saur, 2006, S. 146-148. Ambrogios Geburtsdatum ist hingegen präziser zu fassen, da er im Katastereintrag im Juli des Jahres 1427 als mit über 75 Jahren bezeichnet wird. Dies legt sein Geburtsdatum auf um 1352 fest. Zwei Jahre später, 1429, bezeichnet ihn seine Frau als verstorben. Zu Niccolò di Pietro siehe Gordon, 1996, S. 94. Zu Ambrogio di Baldese siehe Jacobsen, 2001, S. 490, 491.

den beiden anderen am Projekt beteiligten Malern Scolaio di Giovanni (N.²⁵) und Lippo d'Andrea (N.²⁶). Diese sind bei Beginn des Projektes fast 40 Jahre alt. Scolaio stirbt nach 1433 mit über 60 Jahren während Lippo vor seinem Ableben 1447 das reife Alter von 76 Jahren erreicht. Geht man davon aus, dass Alvaro selbst dieser Generation angehört haben wird, darf sein Alter zum Zeitpunkt der Auftragsausführung ebenfalls auf ca. 40 Jahre geschätzt werden. Demzufolge dürfte er 1434, wo er zum letzten Mal dokumentarisch erwähnt wird, zwischen 60 und 65 Jahre alt gewesen sein. Sein Geburtsdatum läge also folglich um das Jahr 1370 herum. Damit ist er nur wenige Jahre jünger als Taddeo di Bartolo, der um 1362 geboren ist und 1422 stirbt, was Vasaris These eines Lehrer-Schüler Verhältnis zwischen den beiden unwahrscheinlich macht (N.²⁷). Dass Alvaros Ersterwähnung erst in einem derart ‚reifen‘ Alter erfolgt, ist nicht unbedingt ungewöhnlich. Alvaros Zeitgenosse Bicci di Lorenzo, der ungefähr zur gleichen Zeit geboren ist (um 1373), wird mit Beginn seines vierten Lebensjahrzehnts erstmals urkundlich genannt. Sein erstes erhaltenes Werk ist dann nochmals zehn Jahre später entstanden, also zu einem Zeitpunkt als er die 40 bereits überschritten hatte. Dabei zählt Biccis Werkstatt zweifellos zu einem der wichtigsten künstlerischen Betrieben in Florenz in der zweiten Hälfte des 15. Jh. (N.²⁸).

Der weitere Verlauf von Alvaros Karriere ist leider nur spärlich dokumentiert und lässt sich nicht mehr in der Dichte rekonstruieren, wie es bei den Arbeiten für die Fassade des Palazzo Datini in Prato der Fall ist. So besteht eine Lücke von zwölf Jahren, bevor er erneut in einem Notariatsprotokoll aus Volterra aus dem Jahre 1423 erwähnt wird.

Die Zeit von 1411 bis 1423 hat die kunsthistorische Forschung durch Anwendung der Stilkritik zu füllen versucht. Es wurde erkannt, dass die in Pisa aufbewahrten Arbeiten als seine frühesten erhaltenen Werke zu gelten haben. Es handelt sich dabei um zwei signierte Bilder, die angeblich zwischen 1415 und 1418 entstanden sind. Es sind die *Maria mit Kind* aus der Kirche Santa Croce in Fossabanda in Pisa und die ehemals in der Dorfkirche zu Nicosia bei Calci aufbewahrte Darstellung des gleichen Sujets (heute beide Museo

²⁵ Scolaio ist 1431, wie aus seinem Katastereintrag hervorgeht, 62 Jahre alt. Jacobsen, 2001, S. 628.

²⁶ Lippo gibt in seinem Katastereintrag vom Januar 1430/31 sein Alter mit 60 und 1433 mit 62 Jahren an. Somit wird er 1411 um die 40 gewesen sein. Zum Alter Lippos äußert sich erstmals ausführlich Procacci, 1984, S. 225, Anm. 16. Die Regesten dazu sind von Jacobsen, 2001, auf den S. 550-551 publiziert. Linda Pisani, 2001, S. 3, gibt das Geburtsdatum mit 1377 an. Sie geht allerdings nicht näher darauf ein.

²⁷ Zu Leben und Werk des Taddeo di Bartolo siehe die drei Bände umfassende Dissertation von Gail Solberg (1991).

²⁸ Die Ersterwähnung Biccis stammt aus der Matrikelliste der Arte dei Medici e Speziali, wobei das genaue Jahr des Eintrittes umstritten ist und zwischen 1398 (Jacobsen 2001, S. 528) und 1404 (Chiodo, 2000, S. 269 und Frosinini, 1986, S. 6) liegt.

Nazionale di San Matteo, Pisa, Kat. Nr. 1 und 5). Ein weiteres Werk, das Vasari für Sant'Agostino in Pisa nennt, hat sich nicht erhalten (Verloren 6). Das Gleiche gilt für eine *Maria flankiert von zwei Engeln und den hll. Johannes dem Täufer und Antonius* (Verloren 5), die als Schenkung des Kanonikers Zucchetti an die Opera del Duomo zu Ende des 18. Jh. gelangte (N.²⁹).

Die überwiegenden Teile der bekannten Werke Alvaros werden heute auf einen Zeitraum zwischen 1420 und 1430 datiert. Ausschlaggebend dafür ist das in Volterra erhaltene signierte Altarwerk einer *Maria mit Kind und Heiligen* (Kat. Nr. 12, Abb. Nr. 17), das mit dem bereits erwähnten Notariatsprotokoll vom 18. April 1423 in Verbindung gebracht wird: In diesem ist festgehalten, dass Alvaro im Auftrag des Gherado di Cecho Corsini, dem Testamentsvollstrecker für Filippo Simone Bocii a Querceto, eine Vorauszahlung für die nächsten drei Monate von 40 *fiorini* erhält. Als Aufstellungsort wird die Kirche Sant'Agostino in Volterra genannt (N.³⁰). Ob dieses Altarwerk mit dem heute in der Pinacoteca Civica Aufbewahrten identisch ist, kann nur unter Vorbehalt bestätigt werden. Die Angaben zu dessen Provenienz reichen nämlich nur bis in das 19. Jh. zurück, wo es bereits als museales Ausstellungsstück in der zu diesen Zwecken hergerichteten *Cappella di San Carlo* des Volterranner Doms verbracht worden war. Sant'Agostino selbst wurde zu Beginn des 17. Jh. barockisiert, so dass sich von der ursprünglichen Ausstattung und dem Aussehen kaum etwas erhalten haben (N.³¹). Gerade aber im dritten Jahrzehnt des 15. Jh. häufen sich die Hinweise auf eine Reihe von Aufträgen für großformatige Altarwerke in Volterra, was darauf hindeutet, dass Alvaro dort zu einem gefragten Künstler geworden war (N.³²). Aus einer Aufzählung von Kunstwerken aus dem Jahre 1556, die Vincenzo Borghini für die Kirchen Volterras erstellte, geht hervor, dass gleich drei Werke von Alvaro zu sehen waren: in San Francesco, im Dom und, wie bereits erwähnt, in Sant'Agostino. Eines davon war zumindest bis Mitte des 18. Jh. noch vor Ort vorhanden, wenngleich nicht an seinem angestammten Platz. Es handelt sich um ein im Jahre 1428 im Auftrag des Michele di Bartolo in der Katharinenkapelle von San Francesco entstandenes

²⁹ Das Werk (Kat. Nr. A27) lässt sich *nicht* mit dem von Enzo Carli vorgeschlagenen und in der Pinacoteca Nazionale von Pisa unter dem Namen Alvaro Pirez katalogisierten Exemplar identifizieren. So werden ausdrücklich in der Inventarnotiz zwei Engel und zwei Heilige genannt, während in der von Carli vorgestellten Darstellung vier Heilige und kein einziger Engel zu sehen sind. Abgesehen davon sind keine stilistischen Übereinstimmungen zu Alvaro zu erkennen.

³⁰ *M(agistero) Varvaro i(n) hu(n)c ad tres me(n)ses p(ro)xi(m)e accessuros, / flore(no)s quadraginta auri (...)*. Siehe für den vollständigen Wortlaut Dokument Nr. 12.

³¹ Für eine ausführliche Dokumentation zu Sant'Agostino siehe Lessi, 2003, S. 62-98.

³² Volterra stand zur Zeit Alvaros schon länger unter der Herrschaft von Florenz, das zwischen 1428 und 1429 ein Kataster zur Erfassung der steuerpflichtigen Bürger anlegen ließ. Alvaro ist darin nicht verzeichnet, was darauf schließen lässt, dass er vor Ort keine Malerwerkstatt betrieben hat. Zum Kataster siehe ausführlich Fiumi, 2006, S. 194-206.

Altarwerk mit Tabernakel (N.³³). Im Jahre 1592 erhielt die Kapelle ein neues Patrozinium und wurde der Mariae Verkündigung geweiht. Ein neuer Altar wurde angeschafft und Alvaros Werk an die Wand dahinter versetzt. 1739 wurde es durch Ippolito Cigna restauriert, der es bis zu diesem Zeitpunkt als *in situ* beschrieb. Beim Abbau aus der Kapelle dokumentierte der Restaurator die dargestellten Heiligen, die Wappen des Michele di Bartolo sowie den Wortlaut der Inschrift, bevor die Tafel an der Stirnseite des Refektoriums des Augustinerkonvents angebracht wurde (Verloren 4). Dies bedeutet, dass trotz der mehrmaligen Versetzung der Tafel sich diese in einem guten Zustand befunden haben muss. Diese Angaben werden auch vom Kanoniker Cesare Guidi knapp zehn Jahre später bestätigt, der ebenfalls die Tafel im Refektorium erwähnt (Verloren 4). Noch 1832 war die Erinnerung an dieses von Alvaro gemalte Bild nicht ganz vergessen, denn Pietro Torrini bringt es zu unrecht mit einem in der Sakristei aufbewahrten Altarwerk in Verbindung, das jedoch bald darauf schon von Crowe und Cavalcaselle (1883) als Werk des Cenni di Francesco di Ser Cenni identifiziert wird (N.³⁴).

Im gleichen Zeitraum, und zwar im Jahre 1424, ist Alvaro in der Nähe von Lucca nachgewiesen. Im Jahre 1750 beschreibt Tommaso Francesco Bernardi ausführlich eine signierte und datierte Madonna mit Kind, die der Künstler für die Heiligkreuzbruderschaft in Pieve San Paolo in der Nähe der Stadt ausgeführt hatte (Verloren 2) und die sich nicht erhalten hat. Im Kataster des Jahres 1427, das die Republik Florenz zur genaueren Steuerhebung auf ihrem Staatsgebiet anfertigen ließ, findet sich Alvaro weder in Volterra noch in Pisa verzeichnet. Dazu gehörte jedoch nicht Lucca, so dass die Möglichkeit besteht, dass Alvaro in dieser Zeit dort ansässig war (N.³⁵).

Nach dieser erneuten intensiv dokumentierten künstlerischen Aktivität in den 1420ern reißen die Informationen zu Alvaro wiederum ab. Nur noch ein einziges Mal erscheint der Name Alvaro, und zwar auf dem signierten und in das Jahr 1434 datierten Altar für den privaten Gebrauch im Herzog Anton Ulrich-Museum zu Braunschweig. Kurz danach wird er wahrscheinlich auch schon verstorben sein.

Mit dem Jahr 1434 finden insgesamt 24 Jahre nachgewiesener künstlerischer Tätigkeit in der Toskana ihr Ende. Dokumentarisch sind insgesamt zehn Werke nachzuweisen, wobei die überwiegende Anzahl heute verloren ist. Lediglich vier Werke haben sich erhalten, die das Grundgerüst für die Datierung von Alvaros Werk bilden und es ermöglichen, sein Œuvre zu rekonstruieren.

³³ Bereits fünf Jahre zuvor, 1423, hatte Michele di Bartolo in seinem Testament die nötigen Mittel dafür bereitgestellt (Archivio Vescovile di Volterra [AVV] Prot. 27, cc. 53v-56). Baghemil, 1998, S. 293.

³⁴ Torrini, 1832, S. 67; Cavalcaselle und Crowe, 1883, S. 207.

³⁵ Zum Florentiner Kataster von 1427 siehe David Herlihy und Christiane Klapisch-Zuber, 1978.

2.2. Forschungsdiskussion

Als Giorgio Vasari die *Vita* des Taddeo di Bartolo in der zweiten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen von 1568 erweitert hatte, nannte er darin zwei Maler als dessen Schüler. Beim ersten, Domenico di Bartolo genannt Ghezzi, den Vasari aufgrund der Namensähnlichkeit zu Taddeos Neffen und Schüler machte, war der Kunstkritik schnell klar, dass hier ein Fehler vorliegen musste, handelt es sich doch weder um einen Verwandten noch um einen an den Werken Taddeos geschulten Maler (N.³⁶). Als zweiten nennt er Alvaro Pirez de Evora, dessen Ausbildung in einem sienesischen Umfeld zuerst kommentarlos hingenommen wurde, sich später aber als eine folgenschwere Einschätzung erweisen sollte. Die wenigen Zeilen des Aretiner Kunsttheoretikers über ihn haben die Diskussion bis heute geprägt:

Fu ne' medesimi tempi e quasi della medesima maniera, ma fece più chiaro il colorito e le figure più basse, Alvaro di Piero di Portogallo, che in Volterra fece più tavole; ed in Sant'Antonio di Pisa n'è una, ed in altri luoghi altre, che per non esser di molta eccellenza non occorre farne altre memoria (N.³⁷).

Zunächst gilt festzuhalten, dass es sich bei den Viten generell um eine Darstellung der Entwicklung der Bildenden Künste aus Florentiner Sicht handelt. Die *Vita* des Taddeo di Bartolo und der Sieneser Malerschule bildet darin lediglich einen Exkurs, während etwa die Pisaner Malerschule überhaupt gar keine Beachtung findet, da sie für Vasari als solche nicht existiert (N.³⁸). Daher ist es selbstverständlich für ihn, Alvaro einem der beiden großen Kunstzentren in der Toskana, also entweder Florenz oder Siena, zuzuordnen. Den Ausschlag für Siena mag das Vorhandensein einer großen Anzahl von Werken dieser

³⁶ Siehe dazu bereits den Kommentar von Gaetano Milanesi zu den Viten Vasaris: *Come dubitiamo che egli non fosse nipote di Taddeo, così neghiamo che sia suo scolare (...) vedendo qual diversità passi fra la maniera di questi due artefici*, zitiert nach: Vasari, ed. Milanesi, Bd. 2, 1878, S. 40. Zwar sind seine Fresken im Spedale di Santa Maria della Scala in Siena eindeutig der gotischen Tradition verbunden, doch verrät die Anwendung der Perspektive und die neuartige realistische Figurenauffassung die Hinwendung zu Formen der Renaissance. Siehe dazu das Profil über Domenico di Bartolo von Strehlke, 1988, S. 249-257.

³⁷ Vasari, ed. Milanesi, Bd.2, 1878, S. 41. Die deutsche Übersetzung stammt von Paul Schubring, 1916, S. 200: *Zu gleicher Zeit und von gleicher Art war Alvaro di Piero di Portogallo, nur heller im Kolorit und kleiner in den Figuren. Er malte einige Tafeln in Volterra; auch in Sant'Antonio in Pisa befindet sich eine Tafel, mehrere andere an dritten Orten. Da sie aber nicht besonders vortrefflich sind, ist es nicht nötig, sie hier weiter zu erwähnen.*

³⁸ Dies ist der Fall bei Francesco Traini, dem wichtigsten Pisaner Maler des 14. Jh., der einfach zu einem Schüler des in Florenz tätigen Andrea di Cione, genannt Orcagna, abqualifiziert wird: *Ma fra tutti i discepoli dell'Orgagna niun fu più eccellente di Francesco Traini (...)*, Vasari, ed. Milanesi, Bd. 2, 1878, S. 611. Schon lange wird Vasari ein ‚Toskozentrismus‘ vorgeworfen, der insbesondere darauf abzielt, die Geschichte der Künste mit Florenz und der dort herrschenden Familie der Medici untrennbar zu verbinden. Siehe dazu ausführlicher Feser, 2004, S. 12.

Malerschule in Pisa selbst gewesen sein. Da Taddeo auch noch zufällig in den gleichen Orten mit Werken vertreten war und ist wie Alvaro, bestand für Vasari daher an der Zuordnung kein Zweifel.

Es ist heute allerdings nur noch schwer nachzuvollziehen, aufgrund welcher visuellen Kriterien Vasari zu seinem Urteil über ein Lehrer-Schülerverhältnis kam, da von den von ihm erwähnten Pisaner Arbeiten Taddeos und Alvaros kaum noch etwas erhalten ist. Als Verlust ist Alvaros Altarwerk für die Kirche von Sant'Antonio zu verbuchen, ebenso fast alle gelisteten Werke Taddeo di Bartolos. Lediglich dessen Fresko mit der Darstellung des *Tempelgang Mariens* in der Verkündigungskapelle des Domes sowie ein nur in Fragmenten erhaltenes Altarwerk von 1494 aus San Francesco, das heute in Budapest (Museum der Bildenden Künste) aufbewahrt wird (N.³⁹), bilden die Ausnahme. Eine Marienkrönung in der Cappella Aulla des Campo Santo, die Vasari für Taddeo beansprucht, stammt hingegen von Piero di Puccio (N.⁴⁰).

Interessant wird es, wenn Vasari versucht Bilder von Alvaro außerhalb von Pisa nachzuweisen. Denn Vasaris Formulierung *ed in altri luoghi altre* (mehrere andere an dritten Orten) ist nur vage. Bei seinen Ausführungen zu Volterra allerdings (*in Volterra fece più tavole*) stützt er sich eindeutig auf die von Vincenzo **Borghini** geleisteten Vorarbeiten. Borghini, der bei der Redaktion der zweiten Ausgabe der Viten mit Vasari zusammenarbeitete, hatte bereits zwischen 1557 und 1558 eine Liste von in der Stadt vorhandenen Kunstwerken erstellt, die explizit drei Werke Alvaros nennt und von denen eines mit Sicherheit identifiziert werden kann (N.⁴¹). Wie **Williams** (1985) hinweist, ist die Passage zu Alvaros Wirken im Anhang zur *Vita* des Taddeo di Bartolo nur noch schnell eingeschoben worden (N.⁴²), so dass Vasari in Bezug auf Volterra wohl kaum die Werke

³⁹ Es handelt sich dabei um das Altarwerk für die Kapelle der Familie Sardi Campigli in San Francesco, die zu Beginn des 19. Jh. nach Wien und später an das Museum der Bildenden Künste, Budapest, Inv. Nr. 53 500, gelangte (Eine ausführliche Darstellung über die Familie bei Gail Solberg, I, 1991, S. 74-96). Überraschenderweise unterlässt es Vasari die von Taddeo in der Kapelle ausgeführten Fresken zu erwähnen, die dieser sogar signierte und datierte: TADE(US) BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPVS ANNO D(OMI)NI 1397.

⁴⁰ Über Taddeo di Bartolo und seine Pisaner Zeit siehe ausführlich Symeonides, 1965, S. 44ff und Solberg, I, 1991, S. 36-42 und 67-109. Bereits Milanesi hatte in seinen kritischen Anmerkungen zu den Viten Vasaris darauf hingewiesen, dass aufgrund der von Ciampi entdeckten Zahlungen das Fresko von Piero di Puccio stammt und daher eine Zuschreibung an Taddeo nicht haltbar ist (Vasari, ed. Milanesi, Bd. 2, 1878, S. 41). Siehe dazu die detaillierte Besprechung des Freskos durch Bertolini, 1960, S. 109, 110.

⁴¹ Es handelt sich dabei um eine Altartafel für die Katharinenkapelle in San Francesco. Da Borghini in seinem Text das Jahr 1428 nennt, kann dies nur auf dieses Werk bezogen werden. Der Altar wurde 1740 ausführlich von Ippolito Cigna beschrieben, der ihn auch restaurierte (Verloren 3). Zur literarischen Wiederverwendung der Aufzeichnungen Borghinis durch Vasari für seine zweite Auflage der Viten 1564 siehe ausführlich Williams, 1985, S. 17-21.

⁴² Dies ist im Übrigen auch der Fall bei Taddeos Collegiata-Altar, wo er fast wortwörtlich Borghini zitiert. Williams, S. 20.

selbst in Augenschein genommen haben und sich deshalb auf die Angaben Borghinis verlassen haben wird.

Was veranlasste den Aretiner nun, Alvaro in den Anhang zur Lebensbeschreibung des Taddeo di Bartolo aufzunehmen? Während der ja ebenfalls darin erwähnte vermeintliche Neffe Taddeos, der Maler Domenico di Bartolo, recht positiv beschrieben wird, gilt für Alvaro genau das Gegenteil (N.⁴³). Ein möglicher Grund mag im Charakter der Sieneser Malerschule gegeben sein, die als konservativ zu bezeichnen und bei der ein Festhalten an traditionell gotischen Formprinzipien bis weit in die Mitte des 15. Jh. hinein festzustellen ist. Dies hätte Vasari bei Alvaro anhand einiger datierter Werke gut überprüfen können, schließlich erwähnt Borghini das Jahr 1428 für ein Altarbild, also drei Jahre nach dem epochemachenden Werk von Masaccio für Santa Maria del Carmine in Pisa. Während Domenico di Bartolo sich für die beginnende Renaissance öffnet – was Vasari ausdrücklich als positiv vermerkt und worin Domenico auch Taddeo übertrifft – gilt dies nicht für Alvaro. Vasaris Aussage ‚*non occorre farne altre memoria*‘ darf daher wohl in dem Sinne verstanden werden, dass Alvaro sozusagen als Epigone für eine veraltete und der Vergangenheit zugewandte Malereitradition steht (N.⁴⁴).

Die gute Ausgangslage die Vasari im 16. Jh. noch an Werken vorgefunden hatte, ist zur Mitte des 18. Jh. hin bereits nicht mehr gegeben. Lediglich zwei Altarwerke werden in Lucca sowie Volterra *in situ* erwähnt (Cigna 1740, Guidi 1750 [Verloren 4] und Bernardi 1750 [Verloren 2]). Zu Ende des 18. Jh. hat sich die Lage nochmals verschlechtert. Kaum noch etwas ist über Alvaro Pirez bekannt, die Werke scheinen größtenteils verloren. Der im Jahre 1793 erschienene Stadtführer *Pisa Illustrata* von Alessandro **de Morrone** listet gerade noch ein Werk des Künstlers in der Stadt (N.⁴⁵). Das von de Morrone beschriebene Gemälde einer *Maria mit Kind umgeben von Engeln* (Kat. Nr. 1, Abb. Nr. 1) ist bis heute im Konvent zu Santa Croce in Fossabanda erhalten. Allerdings beschränkt de Morrone sich auf eine reine Beschreibung des Bildes, ohne also dabei über die von Vasari gemachten Angaben hinaus zu gehen. Somit war die dringliche Aufgabe der Kunstgeschichts-

⁴³ *Domenico Bartoli suo nipote e discepolo, che attendendo all'arte della pittura dipinse con maggiore e migliore pratica, e nelle storie ch'e' fece mostrò molto più copiosità, variandole in diverse cose, che non aveva fatto il zio*, Vasari, ed. Milanesi, Bd. 2, 1878, S. 311ff.

⁴⁴ Vasari erwähnt nach Taddeo di Bartolo keinen sienesischen Maler der Spätgotik mehr. In Florenz lässt er diese Epoche mit Lorenzo di Bicci enden, der seiner Meinung nach im Jahre 1450 stirbt. Allerdings unterläuft Vasari eine Verwechslung mit dessen Sohn Bicci di Lorenzo. Lorenzo di Bicci war aber bereits spätestens 1427 verstorben. Das Todesdatum für Bicci di Lorenzo ist aber das Jahr 1452, wie Gaetano Milanesi im Kommentar zu den Viten ausführlich mit Stammbau für die Familie Bicci belegt. Vasari, ed. Milanesi, Bd. 2, 1878, S. 61 und besonders 63-90.

⁴⁵ Da Morrone, Bd. 3, 1793, S. 383.

schreibung schon vorgegeben: Alvaro als Künstlerpersönlichkeit mit entsprechendem Œuvre wieder neu zu entdecken. Dies gelingt Gaetano **Milanesi**, der im Jahre 1846 in der von ihm kommentierten Ausgabe zu den Viten Vasaris der Öffentlichkeit eine *Madonna mit Kind* vorstellt. Sie stammt aus der Kirche von Nicosia bei Calci (Kat. Nr. 5, Abb. Nr. 8), einem kleinen Dorf in der Umgebung von Pisa. Zu den Angaben Vasaris weiss aber auch er nichts Weiteres hinzuzufügen (N.⁴⁶).

Zeitgleich beginnt man sich ebenfalls in Portugal für Alvaro zu interessieren. Während für die italienische Kunstgeschichte Alvaro nur von geringem Interesse für die Entwicklung der Malerei in der Toskana ist, verläuft seine Rezeption auf der iberischen Halbinsel von Anfang an in ganz anderen Bahnen. Ein neu erwachendes Nationalgefühl zusammen mit einem gesteigerten Bewusstsein für die Kunst vergangener Epochen lassen Alvaro zu einen vermeintlich portugiesischen Künstler werden. Bedingt durch das Fehlen einer kontinuierlich dokumentierten Maltradition in Portugal vor der zweiten Hälfte des 15. Jh. wird diese Lücke durch ihn geschlossen. In kaum einer Übersichtsabhandlung zur portugiesischen Malerei fehlt Alvaro, was ihm automatisch den Status eines Künstlers von herausragender Bedeutung einbringt (N.⁴⁷). Der Höhepunkt seiner Rezeption in seinem Heimatland wird 1994 erreicht, als in Lissabon eine ausschließlich ihm gewidmete Ausstellung stattfindet.

In Portugal taucht sein Name erstmalig im Jahre 1815 auf, als José da Cunha **Taborda** ihn in seiner Schrift *Regras da Arte de Pintura* erwähnt. Dabei gibt dieser lediglich Vasaris Bericht wieder, erweitert ihn aber um die Angabe, dass Alvaro um 1450 gelebt habe, ohne dafür aber Gründe zu nennen. Aufgelistet wird er ebenfalls von Francisco de **São Luís** 1839 (N.⁴⁸) sowie von Athanasius **Raczynski** 1846. Sie verwechseln ihn allerdings aufgrund des Namensgleichklanges mit dem in der 1. Hälfte des 16. Jh. tätigen portugiesischen Hofmalers Alvaro Pires, dessen Werke sie unserem Alvaro in Teilen zuschreiben (N.⁴⁹). Diesen Sachverhalt revidiert Gaetano Milanesi. Er verweist auf die Herrscherdaten König Don Emanuels (1495-1521), unter dem der Hofmaler Pires gewirkt hat und die sich nicht mit den Lebensdaten des Alvaro Pirez decken.

Es sollen aber noch knapp vier Jahrzehnte vergehen, bis Joseph **Crowe** und Giovanni Battista **Cavalcaselle** eine erste kunsthistorische Analyse zu Alvaro in ihrer italienischen Ausgabe zur *Storia della pittura in Italia* (Bd. 3, erschienen 1885) treffen. Zwar

⁴⁶ Vasari (ed. Le Monnier), Bd. 2, 1846, S. 223.

⁴⁷ Siehe dazu die Übersichtsdarstellung zur portugiesischen Kunst von Carvalho, Bd.1, 1995, S. 473ff.

⁴⁸ São Luís, 1839, S. 26.

⁴⁹ Ausschlaggebend dafür ist insbesondere die von Raczynski verfasste Schrift *Les Arts en Portugal*, 1846, S. 217 und 497.

kommen sie zum gleichen Schluss wie Vasari und nennen ihn einen in der Nachfolge Taddeo di Bartolos stehenden Maler "*seguaci della maniera di Taddeo di Bartolo*" (N.⁵⁰), trotzdem spielt für sie Siena nicht die Rolle eines zentralen stilistischen Fixpunktes. Diesen suchen sie vielmehr im Allgemeinen in der Toskana und im Besonderen in Pisa. Als Konsequenz daraus ist die Bezeichnung *Nachfolger* und nicht *Schüler* des Taddeo di Bartolo zu verstehen. Der von ihnen benutzte Ausdruck der *qualità* beschreibt den stilistischen Unterschied zwischen den beiden. Crowe und Cavalcaselle vertreten dabei die heute kaum noch vertretene Hypothese einer Lehrzeit im Werkstattbetrieb von Giovanni di Pietro da Napoli. In der auf Englisch erschienenen Erstausgabe (*A new history of Italian Painting*, Bd. 2, 1866) können sie erstmals zwei Altarwerke von ihm vorstellen: Die *Maria mit Kind* aus Santa Croce in Fossabanda und die *Maria mit Kind zwischen den hll. Augustinus, Johannes d.T., Christophorus und Erzengel Michael* (Kat. Nr. 12, Abb. Nr. 17). In der italienischen Ausgabe beschreiben sie das Werk näher und kritisieren ihrer Meinung nach die ungenügende Ausführung (N.⁵¹).

Die wenigen bisher bekannten Werke reichen Adolfo **Venturi** bereits aus, um Alvaro in seine *Storia dell'arte Italiana* aufzunehmen (N.⁵²). Er erwähnt ihn in Zusammenhang mit der Diskussion um die kunsthistorische Formdebatte um 1400. Für ihn ist dabei der Begriff der Epoche von entscheidender Bedeutung. Alvaro wird zu Recht als Vertreter der Spätgotik in seiner ‚zentraleuropäischen Ausprägung‘ (N.⁵³) gesehen. Die Einteilung der Malerei in Schulen wird in Bezug auf Alvaro relativiert und seine Form als ‚toskanisch‘ bezeichnet. Diese positive Bewertung Venturis erfolgt nicht zuletzt durch einen Neufund, dem signierten und auf 1434 datierten Triptychon im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum (Kat. Nr. 30). Dieses war der kunsthistorischen Forschung erstmals im *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung* von Hermann Riegel (1887 und 1900) bekannt gemacht worden. Das Werk selbst befand sich zu diesem Zeitpunkt (1887) allerdings schon seit bereits 50 Jahren in der Sammlung (N.⁵⁴). Mit Venturis Artikel werden zum ersten Mal alle vier bekannten signierten Werke Alvaros in der kunsthistorischen Literatur erwähnt, die bis heute die Grundlage für alle weiterführenden Studien bilden.

⁵⁰ Cavalcaselle und Crowe, Bd. 3, 1883, S. 305.

⁵¹ Das Werk wurde zuvor bereits in der Guidenliteratur Volterras erwähnt. Erst aber durch Cavalcaselle und Crowe wird es in den kunsthistorischen Diskurs eingeführt. In der italienischen Ausgabe erweitern sie schließlich das Œuvre um zwei weitere Werke, die aber allesamt abzulehnen sind. Siehe dazu Kat. Nr. A39 und A40. Cavalcaselle und Crowe, Bd. 3, 1883, S. 306ff.

⁵² Venturi, Bd. VII, 1911, S. 30.

⁵³ *Le sue forme erano state elaborate in Toscana, a Siena probabilmente, ma serbavan ricordo di esemplari nuovi di pittura gotica, riverberano le aspirazioni che dettero unità di linguaggio artistico all'Europa centrale.* Zitiert nach: Venturi, Bd. VII, 1911, S. 29.

⁵⁴ Riegel, 1887, S. 55.

Eine neue Belebung der Forschung um Alvaro geht in den 1920ern von zwei portugiesischen Kunsthistorikern aus: Vergílio **Correia** verfasst 1922 in der Zeitschrift *Terra Portuguesa* einen längeren Artikel über den Maler, der aber keine größere Beachtung findet (N.⁵⁵). Aus demselben Jahr stammt auch die erste eingehende monographische Abhandlung durch Raynaldo **Dos Santos**, der Alvaros Werdegang kritisch beleuchtet. Zu diesem Zweck reiste er in die Toskana, um die Werke unvoreingenommen im Original begutachten zu können. Zwar kommt er zu keiner kunsthistorischen Neubewertung, stellt aber nochmals klar, dass es sich um einen ausschließlich in der Toskana ausgebildeten Künstler handelt, dem keine Verbindungen nach Portugal nachgewiesen werden können. Viel wichtiger jedoch ist sein Versuch, eine stilistische Entwicklungslinie anhand der bis dahin dokumentierten Werke zu erstellen. Dos Santos nimmt an, dass es sich bei der Madonna von Santa Croce in Fossabanda um das älteste erhaltene Werk des Künstlers handelt. Die Madonna in Nicosia sieht er bereits als eine vereinfachte Weiterentwicklung an. An der von Vasari aufgestellten These einer Ausbildung bei Taddeo di Bartolo hält er fest. Interessanterweise sieht er im Verlauf von Alvaros stilistischer Entwicklung eine Hinwendung zu den Werken des Lorenzo Monaco und bewertet somit die Arbeiten des Portugiesen als eine Synthese aus Sieneser und Florentiner Stileinflüssen – eine Position, die bis heute den kleinsten gemeinsamen Nenner in der kunsthistorischen Debatte um Alvaro darstellt.

Bewegung in die Debatte um Alvaro bringt Raymond **Van Marle**, der der bis dahin vorherrschenden Meinung in seinem Handbuch *The Development of the Italian Schools of Painting* von 1927 kategorisch widerspricht (N.⁵⁶). Bereits seine Auflistung der Werke Alvaros unter den ‚*Tuscan paintings of minor importance*‘ zeigt, dass er Alvaros Bedeutung für die Malerei als nicht zu wichtig einschätzt. Er ordnete ihn daher auch unter die wenigen Vertreter der Internationalen Gotik in der Toskana ein, die mit keiner bekannten Malerschule in Verbindung gebracht werden können (N.⁵⁷). Jedoch relativiert er seine letzte Aussage, indem er Alvaro in die Nähe von Bicci di Lorenzo rückt, was also auf eine Florentiner Ausbildung verweist (N.⁵⁸). Eingehend bespricht van Marle die Mitarbeit Alvaros an den Fresken des Palazzo Datini in Prato und füllt damit die bis dahin letzte

⁵⁵ Correia, 1922, S. 184-191.

⁵⁶ van Marle, Bd. IX, 1927, S. 582.

⁵⁷ *Artistically speaking I do not think that Alvaro owes anything to Taddeo di Bartolo, although Vasari affirms that he was his contemporary and worked in the same manner, admitting, however, that he was a fairly mediocre artist.* Zitiert nach: van Marle, Bd. IX, 1927, S. 585.

⁵⁸ *Personally I think he must have been familiar with the works of Bicci di Lorenzo, but he was a poorer painter than this master.* Zitiert nach: van Marle, Bd. IX, 1927, S. 586.

offene Lücke in dessen Vita (N.⁵⁹). Diese waren zwar von **Guasco** (1871) erwähnt und die entsprechenden Dokumente dazu von Cesare **Guasti** schon 1880 publiziert worden, doch sind sie ohne Resonanz in der kunsthistorischen Literatur geblieben (N.⁶⁰).

In der Folge widmet sich die Forschung wieder eingehend der Frage der Ausbildung, wobei die Meinungen zwischen Florenz und Siena hin und her schwanken. Der Katalog an zugeschriebenen Werken wird in der Folgezeit kontinuierlich erweitert. Roberto **Schiff** (1925) gelingt es erstmalig, nur aufgrund stilkritischer Vergleiche, in einem Artikel der portugiesischen Zeitschrift *Lusitânia* eine *Madonna mit Kind* (Kat. Nr. 11, Abb. Nr. 16) aus der Sammlung Agostini in Pisa Alvaro zuzuschreiben. (N.⁶¹). Ebenso verfährt Mario **Salmi** (1929) mit einer ähnlichen Darstellung im Museo Civico zu Livorno (N.⁶²). Schiff will in dem Werk einen außeritalienischen Einfluss bemerken, wobei er an Katalonien denkt, und macht dies an dem in den Goldgrund geritzten Rankenmuster fest (N.⁶³). Dieser Vorschlag wird von Cesare **Brandi** (1940) zurückgewiesen und erst wieder von Federico **Zeri** (1954/1973) aufgegriffen (N.⁶⁴). Die Analyse der Madonna von Livorno bringt hingegen Salmi zu einer ganz anderen Schlussfolgerung. Er äußert die Vermutung, dass es sich hierbei um das älteste erhaltene Bild Alvaros handelte wobei er annimmt, dass dieser seine Ausbildung nicht zuerst, wie allgemein angenommen, in Siena, sondern in Florenz begonnen habe (N.⁶⁵). Erst zu einem späteren Zeitpunkt habe er sich dem Stil Taddeo di Bartolos zugewandt. Diese These vom stilistischen Wandel zu einem unbestimmten Zeitpunkt zeigte mehr und mehr, dass das Erstellen einer genauen Entwicklungsabfolge für die genaue Kenntnis des Œuvres unumgänglich wurde. Ein entscheidender Durchbruch in der Stildebatte stellen die Beiträge Zeris von 1954 und Klara **Steinwegs** von

⁵⁹ Vgl. Fußnote 14.

⁶⁰ Guasco, 1871, S. 45, bzw. Guasti, 1880, S. 430-435.

⁶¹ Den Versuch, mit Hilfe der Stilkritik weitere Werke an Alvaro zu vergeben haben bereits Cavalcaselle und Crowe (Bd. 3, 1883) unternommen. Ihre Vorschläge haben allerdings zu Recht keinerlei Beachtung gefunden, da die Zuschreibungen nicht haltbar waren. Dies gilt insbesondere für das wichtigste Werke unter ihnen, einen Altar aus San Francesco, (heute in der Pinacoteca Civica in Volterra) der eine Arbeit Cenni di Francesco di Ser Cenni, (Kat. Nr. A38) ist. Bei den anderen handelt es sich um ein Tafelbild des *hl. Antonius* (Kat. Nr. A39), aufbewahrt in dem nach ihm benannten Oratorium im Dom und ein Fresko mit der *Madonna mit Kind umgeben von Engeln* (Kat. Nr. A40) im Oratorio della Visitazione. Für das Bild im Dom, das den *hl. Antonius* darstellt, konnte der dokumentarische Nachweis durch Mario Battistini 1920a, S. 2, erbracht werden, dass es sich um ein Werk von Priamo della Quercia handelt, während das Fresko im Oratorio della Visitazione mittlerweile Stefano di Antonio Vanni zugeschrieben wird. Lessi, 1999, S. 72.

⁶² Schiff, 1925, S. 35-39; Salmi, 1929, S. 267-281.

⁶³ *Tutta questa (...) mi lascia supporre che (...) possa aver avuta la sua prima istruzione pittorica in Catalogna, o in qualche vicina provincia della Spagna orientale, e poi possa essere venuto in Italia, dove si sarebbe tanto e così egregiamente immedesimato nell'arte senese (...)*. Schiff, 1925, S. 39.

⁶⁴ *Quando, però, si tenta di trarre profitto dai Serra e dal Borrassà, (...) viene spontaneo osservare che, se non si partisse scientemente dal preconconcetto iberico, sarebbe molto difficile, per non dire arbitrario, pensare proprio alla Catalogna, quando gli affini di Alvaro si ritrovano così chiaramente e solo in terra toscana.* Brandi, 1940, S. 166.

⁶⁵ Salmi, 1929, S. 279.

1957 dar. Beide konnten zusätzlich den Œuvrekatalog um eine beachtliche Anzahl neuer Werke bereichern, die es ermöglichen, die Grundlage zu einem überzeugenden Datierungsgerüst bzw. einer genaueren künstlerischen Entwicklungsabfolge zu legen. Hierzu bedurfte es zuallererst aber der Feststellung einiger zeitlicher Fixpunkte (N.⁶⁶): Alvaros Eingrenzung seines Wirkungszeitraums war zum einen durch seine Mitarbeit an der Fassade des Palazzo Datini (1410/11), zum anderen durch das auf 1434 datierte Braunschweiger Triptychon gegeben. Eine weitere zeitliche Markierung ergibt das von Mario **Battistini** (1921) publizierte Notariatsprotokoll über die geplante Ausführung eines Altares durch Alvaro aus dem Jahre 1423. Für Battistini war klar, dass es sich dabei nur um das in der Pinacoteca Civica zu Volterra aufbewahrte Altarwerk handelt (N.⁶⁷). Dies greift als erster Zeri auf und ist damit in der Lage, für die in der älteren Forschung kontroversen Meinungen eine Synthese zu finden, wobei er von einem stilistischen Wandel um 1423 ausgeht. Eine deutlich umfassendere Analyse zum Œuvre Alvaros führt jedoch Klara Steinweg durch, indem sie den Bestand an bekannten Bildern gleich um acht Werke erweitert. Sie übernimmt Zeris Angaben, gruppiert aber alle Werke um Alvaros vier signierte Altarbilder herum und kommt zu einer Einteilung, die lange als allgemein gültig angesehen und erst von der jüngeren Forschung angezweifelt worden ist (N.⁶⁸):

Gruppe I umfasst eine Reihe von Arbeiten bis ca. 1420, deren Entstehung um die *Madonna* von Santa Croce in Fossabanda (Kat. Nr. 1) angenommen wird: eine *thronende Madonna zwischen den hll. Petrus und Paulus* (Kat. Nr. A15), versteigert bei Sotheby's, London, die Seitenflügel eines Altares und eines Tondo aus Altenburg (Kat. Nr. 2 und 3) sowie die *Madonna mit Kind* in Mailänder Privatbesitz (Kat. Nr. 9).

Gruppe II behandelt die Jahre 1420-1423 mit den Werken um die *Madonna mit Kind* aus Nicosia (heute Pisa, Museo Nazionale, Kat. Nr. 5) herum: die *hl. Katharina* in Bern (Katalog Nr. 13), die *Madonna mit Kind* aus Livorno (Kat. Nr. 15), die *hll. Johannes d. T. und Erzengel Michael* aus Warschau (Kat. Nr. 7), die *Madonna Agostini* und die *Engel und Maria der Verkündigung* in Perugia (Kat. Nr. 20).

Gruppe III beinhaltet Arbeiten der Jahre 1423-1425 um den Altar in Volterra (Kat. Nr. 12): die *Madonna mit Kind* in Cagliari (Kat. Nr. 23), den *hl. Kosmas* in der Sammlung

⁶⁶ *L'irregolare e complessa vicenda degli incontri italiani del pittore è ben provata dalle forti difficoltà che si oppongono ad una esatta disposizione cronologica del suo catalogo.* Zeri, 1954, S. 44.

⁶⁷ Battistini, 1921, S. 124.

⁶⁸ Siehe dazu insbesondere Burrese (1994), De Marchi (1998), Freuler (2001) und Tripps (2005).

Grassi, Florenz (Katalog Nr. 21), den *Kopf des Jesuskindes* (Kat. Nr. A21) ehemals in New York, den *hl. Kosmas* in Stuttgart (Kat. Nr. 29) sowie den *Engel und Maria der Verkündigung* in Sarasota, Fla., (Katalog Nr. 24).

Gruppe IV schließlich gruppiert die Werke um den Braunschweiger Altar von 1434 (Kat. Nr. 30) herum: die *Madonna Sarti* in Paris (Katalog Nr. 19), die *Madonna mit Kind* in Museo d'Arte Moderna, Mailand (Kat. Nr. A17) und die *Madonna mit Kind* in Dijon (Katalog Nr. 25).

Ein viel diskutiertes Thema bleibt die in der Folgezeit von Zeri ausgelöste Debatte um die vermeintliche außertoskanische Beeinflussung Alvaros. Diese von ihm bereits 1954 aufgeworfene Frage wird 1973 in einem Artikel nochmals vertieft (N.⁶⁹). Zeri ist dabei von einer valencianischen Beeinflussung durch Pere Serra überzeugt. Er geht sogar so weit, eine Gruppe von fünf Altarfragmenten einem unbekanntem iberischen Künstler, beeinflusst durch Alvaro Pirez, zuzuordnen (N.⁷⁰). Damit hat Zeri die stilistische Diskussion auf eine andere Stufe gestellt und dem Portugiesen einen stilbildenden Einfluss eingeräumt. Kritik kommt hingegen von Miklòs **Boskovits** (mündlich in Zeri 1973), der die fünf Werke als eigenhändige Arbeiten des Malers bewertet. Diese Ansicht wiederholt er 1987 im Berliner Katalog zur *Frühen Italienischen Malerei* (N.⁷¹). Ablehnend äußert sich zuerst Keith **Christiansen** (1984), der aufgrund einer im Metropolitan Museum aufbewahrten Predellentafel den Notnamen ‚Meister der Tempeldarbringung Linsky‘ erschuf. Die jüngere Forschung hat diese Gruppe von fünf Werken eingehend analysiert und eine Reihe von stilistischen Unvereinbarkeiten zu Alvaro festgestellt (N.⁷²). An die Zuschreibung an Alvaro hält nur noch Giovanni **Sarti** (2005) fest, der die angeblichen Fragmente eines Altarwerkes noch um ein weiteres Werk bereichert (N.⁷³).

Als richtungweisend erwies sich die Darstellung des Spätwerkes durch Zeri, das bis dahin stets vernachlässigt worden war. Ausschlaggebend dafür sind zwei Neufunde. Erstens die Darstellung einer *Verkündigung* (Kreuzlingen, Sammlung Kisters, Kat. Nr. 28,

⁶⁹ Steinweg, 1957, S. 55 hat sich dazu nur zögernd geäußert (*forse si rivela l'èredita della sua provenienza straniera*), während Frinta (1976), Carli (1980) und Boskovits (1987) die Ansicht weitestgehend teilen. Erst die jüngste Forschung mit De Marchi (1998) rückt von dieser Sichtweise wieder ab.

⁷⁰ Dazu gehören zwei Tafeln einer Altarbekrönung mit der Darstellung der *Verkündigung* (Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. A5), der *hl. Hieronymus* (Paris, Louvre, Kat. Nr. A23), der *hl. Rainerius* (Sao Paolo, Privatsammlung, Kat. Nr. A33) und der *Selige Lucchese* (Pisa, Museo Nazionale, Kat. Nr. A26).

⁷¹ Boskovits, 1987, S. 4.

⁷² Siehe dazu ausführlicher Caleca, 1998, S. 62ff.

⁷³ Es handelt sich dabei um ein Pilastertäfelchen mit der Darstellung des *hl. Jakobus Major*. Sarti, 2002, S. 86-92.

Abb. Nr. 39), die wohl einst den linken Flügel eines Diptychon bildete und zweitens zwei aus einem Altarwerk stammende Täfelchen mit der Darstellung der *hll. Stephan und Vinzenz* (Bologna, Museo Civico, Kat. Nr. 26 und 27, Abb. Nr. 36 und 37). Beide Werke weisen eine deutliche Orientierung an Sieneser Arbeiten des beginnenden Trecento auf, was Zeri zu der Annahme veranlasst, Alvaro folge dabei einer neu aufkommenden Tendenz innerhalb der spätgotischen Malerei der Toskana, die bewusst derart alte Formen aufgreift. Damit hat Zeri erstmals einen stilistischen Wandel bei Alvaro um 1430 festgestellt (N.⁷⁴). Diese Fähigkeit zur Anpassung stellt auch Mojmir **Frinta** (1976) fest, der durch die Analyse der verwendeten Punzen zu überraschenden Schlussfolgerungen kommt. Es gelingt ihm, Alvaros verwendetes Punzrepertoire als pisanisch zu identifizieren und er zieht Vergleiche zum wichtigsten Pisaner Maler des frühen 15. Jh., und zwar zu Turino Vanni (N.⁷⁵). Damit ist die Stadt für Alvaro nicht nur als Wohn- und Arbeits-, sondern insbesondere auch als Ausbildungsort in die Diskussion gebracht. Ein Ansatz, der in der Folgezeit auf breite Resonanz in der kunsthistorischen Forschung treffen wird (N.⁷⁶). Pisa war kurz zuvor noch von Enzo **Carli** (1961) ausgeschlossen worden, der in seiner Übersicht zur Pisaner Malerei eine Beeinflussung Alvaros durch einheimische Künstler für unwesentlich erachtet hatte (N.⁷⁷).

Das Bild, das die Kunstgeschichte bis zu diesem Zeitpunkt von Alvaro gewonnen hat, kann wie folgt zusammengefasst werden:

- Nach Anfängen außerhalb Italiens, wobei Valencia in Frage kommt, erhält er in der Toskana seine endgültige Ausbildung, die stark an sienesischen Vorbildern orientiert ist, insbesondere an Taddeo di Bartolo.
- Zu anfangs kaum beachtet, rückt Pisa nun zunehmend in das Zentrum der kunsthistorischen Diskussion.

⁷⁴ Es handelt sich dabei um die *Verkündigung an Maria* in der Sammlung Kisters, Kreuzlingen (Kat. Nr. 28). Zeri stellt fest, dass die Maria eine deutliche Beeinflussung durch Lorenzo Monaco verrät während die Flügel des Engels auf Simone Martinis Verkündigungsalter in den Uffizien zu Florenz Bezug nehmen. Zeri, 1973, S. 364.

⁷⁵ Die Gegenüberstellung bezieht sich insbesondere auf die bei der *Madonna von Santa Croce in Fossabanda* (Kat. Nr. 1) verwendeten Punzen. Hier ist die größte Übereinstimmung zu Pisaner Malern gegeben, und zwar zum Meister des *Universitas Aurificium*, der mit Francesco Traini identifiziert wird, Jacopo di Michele, gen. Gera und Cecco di Pietro. Siehe dazu Frinta, 1998, S. 52.

⁷⁶ Frinta äußert sich dazu allerdings verhaltener, da er noch die von Zeri aufgestellte These einer valencianischen Beeinflussung teilt. Einen Beweis dafür sieht er in dem Dekormuster des Heiligenscheins, das ihn an Werke von Perre Serra erinnert. Jedoch ist Serras künstlerische Gestaltung kaum mit den Arbeiten Alvaros zu vergleichen, da sie auf verschiedenen Formprinzipien beruhen. Siehe Frinta, 1976, S. 36.

⁷⁷ Siehe dazu Carli, 1961, S. 33.

- Seine stilistische Entwicklung wird zunehmend mit dem Durchsetzen der Formen der Internationalen Gotik in der Toskana in Verbindung gebracht.
- Die Datierung seiner Werke kann frühestens zu Ende des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts angesetzt werden. Zwei Fixpunkte sind für seine weitere Entwicklung ausschlaggebend: Der Altar von Volterra, der mit einem Notariatsvertrag über ein Altarretabel aus dem Jahr 1423 in Verbindung gebracht wird, sowie der Braunschweiger Altar aus dem Jahre 1434.

Miklós Boskovits (1987) kommt in seiner Beurteilung des Malers zu annähernd dem gleichen Ergebnis. So zeige Alvaro insbesondere in den frühen Werken eine Verbindung zum späten Florentiner Trecento und dabei insbesondere zu Niccolò di Pietro Gerini, ohne dabei seine iberische Herkunft zu verleugnen. Boskovits attestiert ihm ebenso eine starke Beeinflussung durch die internationale Gotik, vermittelt durch die elegante Linienführung Lorenzo Monacos wie auch durch die dekorativen Effekte Gentile da Fabriano (N.⁷⁸).

Den vorläufigen Höhepunkt des Interesses an der Kunst Alvaros bilden jedoch Ausstellungen in Portugal und Italien. In den Katalogen dazu wird verstärkt auf Einzelaspekte seines Schaffens eingegangen. Pedro **Dias** organisiert 1994 im Rahmen der fünfshundertjährigen Wiederkehr der Entdeckung Brasiliens durch Portugal eine Werkschau des Künstlers und knüpft damit an die Tradition der portugiesischen Kunstkritik an, die in Alvaro einen Maler von nationaler Bedeutung sieht. Vier Jahre später, im Jahre 1998, ist er schließlich auch in Italien in der Ausstellung ‚*Sumptuosa tabula picta. Pittura a Lucca tra gotico e rinascimento*‘ zusammen mit anderen Malern vertreten und wird von Rolf **Baghemil**, Andrea **De Marchi**, Daniela **Parenti** ausführlich besprochen (N.⁷⁹).

In der in Portugal abgehaltenen Ausstellung war es Dias gelungen, insgesamt zwölf seiner Werke zu versammeln, darunter kaum bekannte Werke aus Privatsammlungen. In den Beiträgen des Katalogs präsentiert er einen umfangreichen Überblick über die bis dahin beachtlich angewachsene Literatur zu Alvaro, während Mariagiulia **Burresi** einen Abriss der Pisaner Malerei bis zur Mitte des 15. Jh. vorlegt. Für sie ist besonders die florentinische Malereitradition um Niccolò di Pietro Gerini in Bezug auf Alvaro ausschlaggebend, die dieser bei seiner Ausbildung in Pisa erhalten habe. In diesem Zu-

⁷⁸ Boskovits, 1987, S. 4.

⁷⁹ Siehe dazu ausführlich: Baghemil, 1998, S. 292-294; De Marchi, 1998, S.278-294; Pisani, 1998, S.278-294.

sammenhang wird auch eine Darstellung der ökonomischen Situation Pisas bzw. ihre Rolle als Hafenstadt zur Zeit Alvaros beleuchtet (N.⁸⁰).

Einen sehr detaillierten Einblick in das Schaffen Alvaros legt vier Jahre später Andrea De Marchi (1998a) im Ausstellungskatalog *Sumptuosa tabula picta* vor, wobei es ihm gelingt, die Vita Alvaros um eine Reihe bedeutender Hinweise auf verlorene Werke zu erweitern und damit die bestehende Auffassung von der zeitlichen Einordnung der Werke in Teilen zu revidieren. Er weicht dabei von Burreisis Auffassung einer Pisaner Ausbildung ab und spricht sich für Florenz aus. Die von Steinweg getroffenen Aussagen zu seinem stilistischen Profil werden von ihm um eine ‚*fase giovanile*‘ erweitert, die um die Fresken von Prato, also um 1410, anzusetzen sei. Allerdings sind berechtigte Zweifel an der von De Marchi vorgeschlagenen Florentiner Jugendphase angebracht. Auch in der Mittleren Phase kommt es zu Umstellungen und Neudatierungen. Grundlage für De Marchi bilden die über Alvaro geleisteten archivarischen Quellenarbeiten durch Renato **Piattoli** (1929/30), Massimo **Feretti** (1978), Robert **Williams** (1985) und Rolf Baghemil (1998), die bis auf letztgenanntem aber keine Rezeption in der kunsthistorischen Literatur erfahren hatten. Baghemil schlägt darin eine Datierung von vier Altarfragmente auf das Jahr 1428 vor, die bisher in die Frühphase Alvaros datiert worden waren (N.⁸¹). Auch Flavio **Boggi** (1999) kommt zu einer Neudatierung. So will er die *Madonna mit Kind* in Mailänder Privatbesitz zusammen mit weiteren zwei anderen Altartafel im Jahre 1424 entstanden wissen (N.⁸²). Dabei stützt er sich auf eine von Massimo Feretti (1978) publizierte Beschreibung eines heute verlorenen Altarwerkes Alvaros aus der Nähe von Lucca.

War bisher das Altarwerk von Volterra als das wichtigste Referenzwerk zur Datierung bei Alvaro angesehen worden, so rückt es nun zusehends aus dem Blickfeld der Forschung. Bereits Burreisi (1994) hat dessen Datierung auf 1423 wegen stilistischer Gründe in Zweifel gezogen. De Marchi schließlich führt dies noch weiter aus, indem er auf die durch Williams publizierte Liste von Vincenzo Borghini zurückgreift. Da Borghini allerdings

⁸⁰ So schreibt Michele Luzzati, 1994, S. 44, über die Situation Pisas bis zu Beginn des 15. Jh: *Assim se justifica a imagem por vezes dada pelas fontes do século XV, de uma Pisa laboriosa e activa, sede de numerosas empresas ou de suas filiais, e desembarcadouro habitual de viajantes, muitos deles das altas classes políticas e eclesiásticas, que seguiam as rotas do Mediterrâneo Ocidental.*

⁸¹ Als Ausgangsbasis dient ihm die Beschreibung aus dem Jahre 1740 von Ippolito Cigna (Verloren 4), die ein auf 1428 datiertes Altarwerk von Alvaro für die Katharinenkapelle in San Francesco, Volterra nennt. Die für De Marchi in Frage kommenden Werke sind: *Kopf eines Jesuskindes*, ehemals in einer Florentiner Privatsammlung (Kat. Nr. A20), eine *hl. Katharina* in Bern (Kat. Nr. 13), den *hl. Franziskus* (Kat. Nr. 14) sowie den *hl. Damian* in Stuttgart (Kat. Nr. 25). Siehe dazu Baghemil, 1998, S. 293 sowie De Marchi, 1998, S. 283.

⁸² Bei den zwei Seitentafeln handelt es sich um die ehemals auf dem römischen Kunstmarkt befindliche Darstellung eines *Evangelisten und Bischofs* (Kat. Nr. 8) sowie der *hll. Katharina von Alexandrien und Maria Magdalena*, ehemals in der Sammlung Martello in Fiesole (Kat. Nr. 10).

nicht genau beschreibt, welches der von ihm genannten Werke in Volterra die Jahreszahl 1428 aufweist, nimmt De Marchi es für alle drei in Anspruch, so auch für das Altarwerk in der dortigen Pinakothek (N.⁸³). Diese Verschiebung der Datierung eines derart wichtigen Werkes im Œuvre Alvaros machte dann auch die von Klara Steinweg erstellte Zeitabfolge obsolet, so dass De Marchi nun eine eigene aufstellt:

- **Jugendphase**

Die *Madonna mit Kind zwischen dem hll. Bartholomäus und Antonius Einsiedler* in Évora (Kat. Nr. A8), *Madonna mit Kind zwischen den hll. Johannes der Täufer und Jakobus Major* aus einer Florentiner Privatsammlung (Kat. Nr. A9), *Madonna mit Kind zwischen den hll. Petrus und Paulus* (Kat. Nr. A14), *Madonna mit Kind* in Mailand (Katalog Nr. 9); eine *Kreuzigung* in Volterra (Kat. Nr. 4), zwei Predellentafeln mit *Szenen aus dem Leben der hll. Kosmas und Damian* (Kat. Nr. A28), je eine Predellentafel mit dem *hl. Nikolaus die drei Jünglinge erweckend* (Kat. Nr. A32) und der *hl. Benedikt den Teufel austreibend* (Kat. Nr. A1).

- **Die 1420er Jahre**

Die *Madonna aus Santa Croce in Fossabanda* und zugehörige Seitentafeln in Altenburg (Kat. Nr. 1,2 und 3), *Madonna mit Kind* aus Nicosia (Kat. Nr. 5), die *hl. Lucia* aus Nola (Kat. Nr. 6), die *hll. Michael und Johannes der Täufer* aus Warschau (Kat. Nr. 7), die *Madonna* aus Livorno (Kat. Nr. 15), der *Engel und Maria der Verkündigung* in Perugia (Kat. Nr. 20), die *Madonna mit Kind* in Cagliari (Kat. Nr. 23) und die *Maria und Engel der Verkündigung* aus Sarasota, Fla. (Kat. Nr. 24).

- **Das Jahr 1428**

Der Altar von Volterra (Kat. Nr. 12) sowie vier angebliche Fragmente eines Altarwerkes aus San Francesco, Volterra: *Kopf des Jesuskindes* (Kat. Nr. A20) ehemals in New York, die *hl. Katharina* in Bern (Kat. Nr. 13), der *hl. Franziskus*, ehemals Sammlung Platt (Kat. Nr. 14) und der *hl. Damian* in Stuttgart (Kat. Nr. 29).

- **Um 1434**

⁸³ Diese Vermutung beruht allerdings auf einer missverstandenen Interpretation. Baghemil (1998) hatte auf ein Legat für einen Altar in der Karlskapelle des Domes zu Volterra durch den Kaufmann Guelfuccio Manucci hingewiesen, der nach dessen Tod 1418 ausgeführt wurde und nicht 1428 wie es De Marchi, 1998, S. 283, angibt.

Die *Madonna Sarti* in Paris (Kat. Nr. 19), *Madonna mit Kind* aus Dijon (Kat. Nr. 25) und die *Braunschweiger Madonna* (Kat. Nr. 30).

In seiner Stilkritik nimmt De Marchi eindeutig Abstand von der Theorie einer außer-toskanischen Ausbildung. Er ordnet Alvaro grundlegend in der *'situazione culturale fluida e in sostanza in crisi come quella pisana all'esordio del Quattrocento'* ein (N⁸⁴). Als Vorbilder nennt er Turino Vanni und Battista di Gerio. Der Hinweis auf den Einfluss der Internationalen Gotik durch Lorenzo Monaco und Gherardo Starnina (Meister des Bambino Vispo?) verläuft hingegen in bereits bekannten kunstgeschichtlichen Bahnen.

Die Datierung des Altarwerks von Volterra bleibt in der Folgezeit jedoch umstritten, so datiert es Gaudenz **Freuler** (2001) etwa auf 1424 und greift die These Baghemils erneut auf (N.⁸⁵). Johannes **Tripps** (2005) bewertet konsequent die Vita Alvaros auf Grundlage der von De Marchi und Boggi benutzten Dokumente und folgt grundsätzlich deren Datierungen, wobei er darauf hinweist, dass Alvaro bereits 1423 in Volterra tätig ist, weswegen er sich einer Jahreszahl für den in der Pinacoteca Civica aufbewahrten Altar enthält (N.⁸⁶). Dafür versucht er, eine Datierung für die *Madonna* von Santa Croce in Fossabanda aufzustellen und gibt sie mit als im Jahre 1426 entstanden an. Er sieht die Neubesetzung des Klosters mit Dominikanermönchen, die für dieses Jahr belegt ist, als den auslösenden Faktor für die Kommission des Werkes an. Stilistisch ordnet er Alvaro zwischen Florenz und Pisa ein und nimmt eine Einflussnahme durch Niccolò di Pietro Gerini und den Pisaner Maler Turino Vanni an. Darüber hinaus sieht er einen deutlichen realistischen Zug in seiner Kunst, den er als *effetti di verità* bezeichnet, wie z.B. den imitierten Marmorfußboden der Santa Croce Madonna oder den in einem Löwenkopf endenden Hals der Laute, die ein Engel in der Hand hält.

Somit lässt sich die Beurteilung Alvaros in der neuen Forschung wie folgt zusammenfassen:

1. An die Stelle von Siena wird nun Florenz als stilistischer Referenz- und Ausgangspunkt angenommen, wobei wiederholt der Name von Niccolò di Pietro Gerini genannt wird.

⁸⁴ De Marchi, 1998, S. 278.

⁸⁵ Anscheinend ist Freuler dabei eine Verwechslung unterlaufen, denn das Jahr 1424 ist nur für ein ehemals in Lucca aufbewahrtes und heute verlorenes Altarwerk nachgewiesen. Freuler, 2001, S. 116.

⁸⁶ Tripps, 2005, S. 163.

2. Eine ausländische Ausbildung kann nicht nachgewiesen werden, ist aber über die Vermittlung von Einflüssen durch die internationale Gotik her gegeben, wobei Gentile da Fabriano an erster Stelle steht.
3. Verstärkt wird nun der Spätstil Alvaros in die kunsthistorische Analyse miteinbezogen, wobei sogar an einer Annäherung an Lorenzo Ghiberti nicht ausgeschlossen wird.
4. Das Datierungsgerüst Klara Steinwegs wird deutlich modifiziert. So wird Alvaros Werk um eine Jugendphase vor 1420 erweitert. Die Madonna von Santa Croce in Fossabanda und die Madonna aus Nicosia werden dem frühen Werk aberkannt. Der Altar von Volterra verliert seine Schlüsselposition im Werk des Malers, wobei unklar bleibt, ob er mit dem Notariatsprotokoll von 1423 in Verbindung gebracht werden kann. An seine Stelle treten vier Fragmente einer Altartafel, die mit einer Beschreibung eines Altargemäldes von Alvaro aus dem Jahre 1428 identifiziert werden und den neuen Fixpunkt für Alvaros stilistische Entwicklung bilden.

Kommen wir abschließend zur Bewertung der bisher geleisteten Forschungen über Alvaro. Dieser sei kurz zusammengefasst. Der Kunstgeschichte ist es gelungen ihm einen umfangreichen, stets wachsenden *Corpus* an Werken zuzuschreiben. Diese sind zum überwiegenden Teil nie ernsthaft in Zweifel gezogen worden. Derart viel Übereinstimmung gibt es allerdings nicht bei der Datierung seiner Werke. Überraschenderweise hat dies allerdings nicht dazu geführt, eine verbindliche Entstehungsfolge festzulegen. Dies mag daran liegen, dass die Forschung bisher hauptsächlich nur seine frühen Werke eingehend besprochen hat. Dabei steht meist die Frage seiner Ausbildung im Vordergrund, wie es Andrea De Marchis These von einer Florentiner Frühphase Alvaros erst kürzlich wieder gezeigt hat. Während dabei meist der Altar von Santa Croce in Fossabanda im Fokus der Aufmerksamkeit steht, kommt die Behandlung seines Spätwerks zu kurz wobei eine Reihe von wichtigen Fragen unbeantwortet gelassen werden. So spielt seine künstlerische Entwicklung bis hin zum signierten und datierten Altar von Braunschweig keine besondere Rolle. Ebenso unbeantwortet muss die Frage bleiben, welchen Einfluss Alvaro seinerseits auf andere Maler ausgeübt hat. Dies betrifft insbesondere die von Keith Christiansen aufgestellte These um den ‚Meister der Tempeldarbringung Linsky‘, dessen Gleichsetzung mit Alvaro umstritten ist. Die von der Forschung daher nur kurz angerissenen Fragen sollen in den folgenden Kapiteln genauer geklärt werden.

III. Alvaros stilistische Entwicklung

Alvaros stilistische Entwicklung ist nie konsequent als das Ergebnis seiner Ausbildung, sondern bis jetzt stets als eine eklektische Zusammenstellung von verschiedenen Einflüssen verstanden worden, denen er im Laufe seiner Wanderschaft durch das Ausland und die Toskana ausgesetzt gewesen sein könnte. Dies gilt, wie bereits ausführlich dargelegt, für die Jugendphase, die zunächst als eindeutig von Taddeo di Bartolo beeinflusst galt und nun seitens der kunsthistorischen Forschung verstärkt Florenz der Vorzug gegeben wird. Darunter hat die eingehende Beschäftigung mit Pisa als möglichem Ausbildungsort stets gelitten, der bisher bei kritischen Diskussionen stets außen vor blieb. Wie anhand einer eingehenden stilkritischen Untersuchung zu zeigen sein wird, schöpft Alvaro allerdings tief aus der in Pisa existierenden Malereitradition und versteht es, diese auf seine eigene Art und Weise für sich umzusetzen.

Zwar scheint sein Wirken vor Ort nur von kurzer Dauer gewesen zu sein, jedoch ist sein Einwirken auf die Malerschule vor Ort bedeutender als bisher angenommen. Es lassen sich durchaus Hinweise darauf finden, dass Alvaro auf die Kunstproduktion anderer Maler einen gewissen – wenn auch begrenzten – Einfluss genommen hat.

Spannt man den Bogen von seinem frühen Werk mit den noch recht steif und ungelentk wirkenden Madonnen mit den weit aufgerissenen Augen bis hin zum Spätwerk mit den durch ihre Eleganz und der sanft geschwungenen Linie wirkenden Figuren, dann werden die Brüche offenbar, die sich in Alvaros künstlerischem Schaffen immer wieder auftun. Sie zeigen recht deutlich, wie er es immer wieder versteht, sich den sich schnell ändernden Kunstauffassungen innerhalb der toskanischen Spätgotik bis zum Ende seines Schaffens anzupassen.

3.1. *Ein toskanischer Maler – das kulturelle Umfeld*

Obwohl Pisa nach dem endgültigen Verlust seiner Unabhängigkeit im Jahre 1406 unter den politischen Machtbereich von Florenz gerät, hat dies zunächst weder ökonomische Folgen für die Stadt noch für die Künstler vor Ort. Auch die Aufhebung des Zunftzwanges für Florentiner Maler in Pisa im Jahre 1416 bedeutet nicht, dass sich der künstlerische Einfluß zu Gunsten von Florenz verschiebt (N.⁸⁷). Selbst der anhaltende Bevölkerungsrückgang hat

⁸⁷ Zu den Zunftregelungen siehe Ciasca, 1922, S. 413.

auf die Auftragssituation keinen Einfluss (N.⁸⁸). Ausschlaggebend ist zweifellos die Stellung Pisas als wichtigster Seehafen für die Toskana, den es noch über Jahrzehnte hinweg behält. Reiche Pisaner Bürger können es sich daher auch weiterhin leisten, die Stadt und ihre religiösen Institutionen mit Kunstwerken ersten Ranges auszuschnücken. Obwohl Ann Roberts (2008) davon ausgeht, dass sich mit dem Übergang Pisas in den Herrschaftsbereich von Florenz auch die Ausrichtung auf das Kunstzentrum Florenz vollzieht, kann dies nicht zwingend bestätigt werden. Zwar bestellt der Notar Ser Giuliano degli Scarsi bei Massacio ein Altarbild im neuen Stil der Renaissance für seine Familienkapelle in Santa Maria del Carmine, allerdings wird er dabei höchstwahrscheinlich von Mönchen aus dem Mutterkloster in Florenz beraten worden sein, die ihn zur Wahl eines Künstlers aus dieser Stadt veranlassten (N.⁸⁹). Pisa bleibt zunächst vielmehr der spätgotischen Malereitradition verbunden. So verlassen sich die Sardi-Campigli bei der Ausschmückung ihrer Familienkapelle in San Francesco gänzlich auf den Sienesen Taddeo di Bartolo. Andere private Auftraggeber, aber insbesondere kirchliche Einrichtungen wie die der Dominikanerinnen oder Klarissinnen, deren Kirchen zu Beginn des 15. Jh. in Pisa entstehen und durch Stiftungen großzügig mit Bildern und Altarwerken ausgestattet werden, bevorzugen hingegen Pisaner Maler. Es ist dann wohl auch diese Klientel, von der auch Alvaro am meisten profitiert haben wird (N.⁹⁰).

Unabhängig davon markiert die Ankunft Alvaros darüber hinaus den Beginn eines intensivierten kulturellen Austausches zwischen Portugal und der Toskana. (N.⁹¹). So ist im Jahre 1429 der Infant Don Pedro, Herzog von Coimbra und zweitgeborener Sohn König Johann I von Portugal, in Florenz anwesend, um sich hier mit klassischen Schriften, aber auch der *Divina Commedia* Dantes, vertraut zu machen. Dreißig Jahre später stirbt hier sein

⁸⁸ So geht die Einwohnerzahl Pisas an Familien gemessen von 2,816 im Jahre 1407 auf 1,779 fünf Jahre später zurück. Für die ersten Jahrzehnte des 15. Jh. wird insgesamt eine Bevölkerung von um die 7000 Einwohner angenommen. Siehe dazu Herlihy / Klapisch-Zuber, 1978, S. 180, 238 und 423. Der Rückgang folgte allerdings einem allgemeinen Trend in der Toskana, der von der Pest von 1348 ausgelöst worden war. Siehe dazu Herlihy, 1958, S. 52ff.

⁸⁹ Diese These wird von Rowlands (2003) vertreten. Dabei war Masaccios Altarbild mit 80 Goldflorin bei weitem nicht einmal das teuerste Ausstattungsstück. Weitaus mehr kostete die Errichtung der Familienkapelle. Alleine für die Ausführung der Bauornamentik, den Altar und den Grabstein wurden dem damit beauftragte Steinmetz Pippo di Giovanni 140 Goldflorin ausbezahlt. Siehe dazu ausführlich Rowlands, 2003, S. 67.

⁹⁰ Das Kloster der Dominikanerinnen wurde von der Tochter des letzten Herrschers von Pisa, Chiara Gambacorta, gegründet. Sie war es auch, die eine Anzahl von Kunstwerken für das Kloster in Auftrag gab. So haben sich aus der Zeit um 1400 fünf Werke erhalten, die auf ihre Initiative hin angeschafft und sämtlich von Pisaner Künstlern gefertigt wurden. Siehe dazu Roberts, 2008, S. 71ff.

⁹¹ Zur Beziehung Portugals mit der Toskana im 15. Jh. siehe ausführlich Battelli, 1940, S. 149-155; Dos Santos, 1994, S. 25-42; Luzzati, 1994, S. 43-51.

Sohn, der Kardinal Jacob von Portugal, dessen Grabmal in S. Miniato al Monte von den besten Florentiner Künstlern der Zeit geschaffen wird. Seit 1415 lebt der aus Portugal stammende und spätere der Badia Fiorentina vorstehende Abt, Don Gomes Eanes in der Stadt am Arno (N.⁹²). Er beauftragt 1436 den Maler João Gonçalves (*Giovanni di Consalvo dipintore di Portogallo*), den von ihm errichteten, sogenannten ‚Orangenkreuzgang‘ (*chiostro degli aranchi*) der Badia mit Fresken auszustatten (N.⁹³).

3.1.1. Pisa als Anziehungspunkt für Künstler der Spätgotik

Um Alvaro als Pisaner Maler besser zu charakterisieren, sei ein kurzer Abriss der Malereitradition vor Ort gegeben. Schließlich bildete Pisa den Anziehungspunkt für viele Künstler aus der Toskana, die die Entwicklung der dortigen Kunst entscheidend geprägt haben.

Bedingt durch das Fehlen einer eigenständigen Pisaner Malerschule zu Beginn des 14. Jh., siedelt Simone Martini aus Siena nach Pisa über. Im Jahre 1319 fertigt er im Auftrag der Dominikaner von Santa Caterina ein Hochaltarretabel an, welches einen derartigen Erfolg hat, dass er zusammen mit seinem Schwager Lippo Memmi von 1320 bis 1330 jeden wichtigen künstlerischen Auftrag, den es vor Ort zu vergeben gibt, für sich sichern kann (N.⁹⁴). Dabei gelingt es den beiden, eine eigene Malereitradition zu begründen (N.⁹⁵).

Zwei bedeutende Beispiele ihrer Tätigkeit aus diesem Jahrzehnt sind bis heute erhalten und zeigen, wie prägend ihr Einfluss war. Es handelt sich zum einen um den heute im Museo Nazionale di San Matteo in Pisa aufbewahrten und bereits erwähnten Hochaltarretabel für Santa Caterina sowie das heute in viele Teile zerlegte und in mehreren Museen aufbewahrte Altarwerk für die Kirche San Paolo a Ripa d'Arno, welches um 1325 entstanden ist (N.⁹⁶). Maßgebend für die in ihrer Nachfolge stehenden Künstler ist der

⁹² In seinem Aufsatz bezeichnet Battelli irrtümlicherweise Don Gomes Ferreira da Silva als Vorsteher der Badia Fiorentina. Wie Bonavoglia, 1998, S. 65, allerdings nachweisen kann, beruht Battellis Nennung auf einer Verwechslung. Der Name des Abtes lautet korrekt Gomes Eanes da Lisbona.

⁹³ Zur Werksgeschichte des Freskenzyklus und der Identifizierung des ‚Meister des Orangenkreuzgang‘ mit João Gonçalves siehe Bonavoglia, 1998, S. 63-71, die einen ausführlichen Anhang mit Dokumenten zu dessen Tätigkeit in Florenz publiziert. So wird sein Name in den Akten der Badia zwischen dem 18. Mai 1436 und 8. Juli 1438 nicht weniger als 37 Mal erwähnt. Gonçalves war zum Zeitpunkt der Ausmalung des Kreuzganges als Hofmaler des Infanten von Portugal, Don Pedro, und in dessen Gefolge wohl 1433 nach Florenz gelangt, um hier die neue Renaissancemalweise zu erlernen (Bonavoglia, 1998, S. 67). Seine außergewöhnliche Stellung erklärt auch, warum er nicht in den Matrikeln der Florentiner Malerzunft verzeichnet ist (Jacobsen 2001).

⁹⁴ Carli (1994, S. 58) unterscheidet nur bedingt die beiden voneinander und spricht lieber von einer ‚azienda Memmi‘, da sie sich derart dominierend in der Stadt festsetzen konnten.

⁹⁵ Nach Bonnie Bennett, 1979, S. 118, soll Lippo Memmi der entscheidende Anteil bei der Herausbildung einer eigenen Malerschule in Pisa zukommen, obwohl sein Stil stark von dem Simones geprägt sei.

⁹⁶ Die einzelnen Teile wurden von Gertrude Coor-Achenbach, 1961, S. 126-135 folgendermaßen rekonstruiert: das mittlere Tafelbild die *Madonna mit Kind* (Berlin Gemäldegalerie), als Seitentafeln die *hll. Ludwig, Franziskus* (Siena, Pinacoteca Nazionale), *Paulus* (New York, Metropolitan Museum) und *Johannes*

Aufbau des Altarwerkes: Alle Heiligenfiguren sind als Brustbildnisse dargestellt, wobei die Madonna alle anderen in ihrer Größe überragt. Jede Figur wird von einem Dreiecksgiebel überfangen, in dem für gewöhnlich ein Prophet – erkennbar an der Schriftrolle in seiner Hand – dargestellt ist (N.⁹⁷). Deutliche Spuren hinterlässt dies beim wichtigsten Vertreter der Pisaner Malerschule in der ersten Hälfte des 14. Jh., und zwar bei Francesco Traini (N.⁹⁸), dessen Altar aus dem Jahre 1345 mit der Darstellung des *hl. Dominikus* (Pisa, Museo Nazionale) sich in Teilen an der Memmi-Werkstatt orientiert (N.⁹⁹). Stilistische Übereinstimmungen sind bei den Propheten in den Dreiecksgiebeln mit ihren zerbrechlich wirkenden Gesichtsformen, den schlanken Nasen, aber auch den ernst dreinblickenden Gesichtern und den wild in alle Richtungen abstehenden Haaren zu finden (N.¹⁰⁰). Doch es gibt auch deutliche Unterschiede, die Trainis Unabhängigkeit gegenüber seinen Vorbildern deutlich zeigen. Kompositorisch besteht Trainis Altarretabel aus je vier zur Linken und Rechten des *hl. Dominikus* angebrachten Seitentafeln in Rautenvierpässen. Dargestellt ist die Vita des Heiligen, wobei die Leserichtung von links oben nach rechts unten verläuft. Die Anregung für dieses Kompositionsschema übernimmt er aus der Florentiner Malerei, wobei er sich an Taddeo Gaddi orientiert, der in der Sakristei von Santa Croce, Florenz, eine Abfolge von 26 Tafeln in Rautenvierpässen mit Szenen aus dem *Leben des hl. Franziskus* bzw. aus dem *Leben Christi* hinterließ (N.¹⁰¹). Damit zeigt sich, dass die Pisaner Malerei nicht nur von einem Kunstzentrum abhängig ist, sondern auch aus anderen Quellen Anregungen schöpft und verarbeitet (N.¹⁰²).

Evangelist (New Haven, Yale University Art Gallery, Sammlung Griggs), *Petrus* (Paris, Louvre), *Johannes der Täufer* (Washington, National Gallery of Art, Sammlung Kress), als Altarbekrönungen der *Segnende Christus* (Douai, Musée de Douai) sowie zwei *hll. Einsiedler* (Altenburg, Lindenaumuseum).

⁹⁷ Zur Bedeutung des Altarretabels bei Simone Martini und dessen Wirkungsgeschichte in der Sieneser Malerei siehe Bruce Cole, 1980, S. 78ff.

⁹⁸ Zum stilistischen Profil Trainis siehe den fundamentalen Aufsatz von Millard Meiss, *The Problem of Francesco Traini*, 1933, S. 97-173, in dem er den Nachweis erbringt, ihn als den Begründer der Pisaner Malerschule anzuerkennen.

⁹⁹ Zu diesem Schluss gelangt auch Joseph Polzer, 1971, S. 386: *There can be little doubt that Traini was closely aware of Simone's and Lippo's activity around 1320 (...) However, it is important that this awareness relates to frame and ornament, and not decisively to style.*

¹⁰⁰ Der stilistische Einfluss Memmis auf Traini ist immer noch Gegenstand einer anhaltenden Diskussion. Als Paradebeispiel dazu darf das bis heute in der kunsthistorischen Diskussion umstrittene Bild mit der Darstellung des *Triumph des hl. Thomas von Aquin* (Pisa, Chiesa di Santa Caterina) gelten, das zwischen den beiden stark umstritten ist.

¹⁰¹ Der genaue Verwendungszweck für die Tafeln ist nicht bekannt. Sonia Chido (2003) geht davon aus, dass sie entweder als Verzierung eines Sakristeischrankes oder zum gleichen Zweck bei einer Sakristeibank. Die Arbeiten werden zwischen 1335 und 1340 datiert. Die überwiegende Anzahl der Tafeln befindet sich heute in der Galleria dell'Accademia, Florenz, wo sie nach der durch Napoleon erfolgten Auflösungen der Kirchen 1810 über Umwege gelangten. Vier Tafeln verschlug es nach Berlin bzw. München, wo sie sich heute noch befinden. Siehe dazu: Chido, 2003, S. 251-284 mit ausführlicher Literaturangabe.

¹⁰² Gerade auf der Verarbeitung dieser unterschiedlichen stilistischen Einflüsse basiert das von Millard Meiss rekonstruierte Œuvre von Traini, den er als ein ‚*independent, personal and local phenomenon*‘ beschreibt. Meiss, 1933, S. 115.

Die Aufnahme Florentiner Stilelemente bei Traini fällt mit einem Wechsel in der Vergabe künstlerischer Aufträge für eine der wichtigsten Bauten in Pisa zusammen. Die seit den 1330ern überwiegend durch Sieneser Künstler begonnene Ausmalung des Kreuzganges auf dem *Campo Santo* kommt schon zehn Jahre später 1340 fest in florentinische Hand, die hier ihre Hauptwerke im Bereich der Freskenmalerei schafft. Mit von der Partie ist zunächst als Pisaner Maler auch noch Francesco Traini. So stammt die an der Ostwand des Kreuzganges dort ehemals befindliche große *Kreuzigung* von ihm. Sein Tod, der nach 1345 angesetzt wird, hinterlässt eine große Lücke, die von keinem in Pisa ansässigen Maler geschlossen werden kann. Zur gleichen Zeit wird mit Buonamico di Maestro Martino da Firenze, genannt Buffalmacco, ein Florentiner nach Pisa berufen, der dort den ihm zugeschriebenen *Triumph des Todes* ausführt (N.¹⁰³). Ihm folgt Taddeo Gaddi nach, der für den *Hiobzyklus* verantwortlich zeichnet. Mit dessen Tod werden die Arbeiten unterbrochen und erst wieder durch eine Initiative der Regierung Pietro Gambacortis aufgenommen: 1367 wird Andrea Bonaiuti berufen, um den Bilderzyklus aus dem *Leben des hl. Rainerius* auszuführen, von dem er bis 1377 erst drei Bilder vollendet hatte. Da er zu einem unbekanntem Datum nach Mai 1379 verstirbt, werden die Arbeiten von dem in Florenz ausgebildeten Antonio di Francesco da Venezia, gen. Antonio Veneziano, einige Jahre später zwischen 1384 bis 1386 vollendet (N.¹⁰⁴). Piero di Puccio, ebenfalls aus Florenz, wird schließlich 1389 für Szenen aus dem Alten Testament bezahlt. Lokale Künstler, wie etwa Francesco Neri da Volterra, werden – wenn überhaupt – nur zu Restaurierungsarbeiten herangezogen. So will Antonino Caleca die Hand Pieros in den zwischen 1370-71 restaurierten *Hiobfresken* des Taddeo Gaddi erkennen. (N.¹⁰⁵). Mit der Vergabe des Zyklus für die beiden *hll. Märtyrer Ephisius und Potius* an Spinello Aretino aus Arezzo wird erstmalig wieder ein Maler herangezogen, der nicht aus Florenz stammt. Er beendete seine Arbeiten zwischen September 1390 und Mai 1391 (N.¹⁰⁶).

Trotz der Präsenz Florentiner Künstler in Pisa über gut fünf Jahrzehnte hinweg, scheint ihr Wirken nur mit Verzögerung einen Einfluss auf die Kunstszene vor Ort aus-

¹⁰³ Die Datierung des Freskos ist umstritten. Ist man früher von seiner Entstehung um 1350 ausgegangen, also nach der großen Pestepidemie von 1348, so wird nun eine frühere Datierung angenommen, da Buffalmacco nach 1341 verstorben gewesen sein muss. Der Künstler selbst ist 1336 in Pisa nachgewiesen und hatte die Arbeiten im Campo Santo zum Zeitpunkt seines Todes noch nicht beendet. Berenson, 1932, S. 580 als Traini; Bellosi, 1974, S. 25ff, mit Zuschreibung an Buffalmacco und ausführlicher Analyse der Fresken. Eine Übersicht über den Künstler gibt Daniela Parenti, 1998b, S. 66-68.

¹⁰⁴ Zu Andrea Bonaiuti siehe Tripps, 1996, S. 13.

¹⁰⁵ Caleca, 1979, S. 52, schreibt die Hiobsszene vollständig der Hand Francescos zu.

¹⁰⁶ Einen umfassenden Überblick über die Wandmalereien des Camposanto sind in dem Katalog zur Ausstellung der abgenommenen Fresken von Mario Bucci (1960) enthalten sowie in der Publikation zum *Museo delle Sinopie* von Caleca, 1979, S. 38-112. Vgl. außerdem den durch Burresi und Caleca (1993b) herausgegebenen Aufsatzband zu den Fresken des Camposanto.

geübt zu haben. So weisen die Tafelmalereien Cecco di Pietros, des wichtigsten ab 1364 in Pisa dokumentierten Malers, einen starken Sieneser Einfluss auf (N.¹⁰⁷). Stilistisch sind seine Figuren stark durch Francesco Traini beeinflusst, so dass man das Entstehen der Pisaner Malerschule gut nachvollziehen kann. Ein weiteres Beispiel dafür ist das Kreuzigungs-Polyptychon aus dem Jahre 1386 (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo). Dabei greift Cecco auf Trainis Vorbild in San Domenico zurück und wählt eine von mehreren Figuren umstandene Kreuzigung Christi als zentrale Szene des Altarwerks. Kaum dazu passend flankieren je zwei übereinander angeordnete Heilige im Büstenformat die Seitentafeln. Die Bogenzwickel enden in Dreiecksgiebeln mit der Darstellung von Propheten, erkennbar an ihren Schriftrollen, die sie in den Händen halten, und erinnern somit noch stark an Sieneser Altarpolyptichen.

Erst 1391 kündigt sich mit dem Abschluss aller Arbeiten an den Kreuzgangfresken auf dem *Campo Santo* ein tiefgreifender Wandel an. Das Eindringen neuer Anregungen nach Pisa ist mit einem Generationenwechsel verbunden, der nun offener auf Neuerungen reagiert, als die wesentlich konservativer eingestellte Malerszene ein Jahrzehnt zuvor. Ein geeignetes Beispiel für diesen Transformationsprozesses ist Turino di Vanni, der 1348 in der Nähe von Pisa geboren wurde und ab den 1390ern als eigenständiger Meister nachzuweisen ist (N.¹⁰⁸). Seine *Taufe Christi* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo), entstanden um 1390, wiederholt in leichten Abwandlungen ein aus der Werkstatt Niccolò di Pietro Gerinis stammendes Vorbild (London, National Gallery), womit sich deutlicher als je zuvor ein Florentiner Modell durchsetzen kann. Zwar handelt es sich bei dieser engen Übernahme eines Vorbilds um einen Einzelfall, beweist aber, dass die Malerszene in den 1390ern in Pisa nun eindeutig in Bewegung geraten war. Trotzdem werden immer noch prestigeträchtige Arbeiten an Künstler von außerhalb vergeben, wie etwa der Auftrag für das Hochaltarretabel des Pisaner Doms an Spinello Aretino oder der Freskenzyklus mit *Szenen aus der Passion Christi* für den Kapitelsaal von San Francesco an Niccolò di Pietro Gerini. In diesem Zusammenhang ist auch Cecco di Pietro zu nennen, der ungefähr 10 Jahre vor Turino aktiv geworden war. Bereits seit den 1380igern hatte Cecco eine Reihe von Madonnendarstellungen ausgeführt, die in Form und Stil ausschlaggebend für die Arbeiten Alvaros werden sollten und einen Eindruck davon vermitteln, mit welchen

¹⁰⁷ ‚*Cecco del fu Piero vinaio, pittore*‘ wird erstmals als Zeuge bei einer Vertragsunterzeichnung erwähnt. Im Jahre 1421 ist er bereits als verstorben geführt. Siehe dazu die Regesten zu in Pisa aktiven Malern von Miria Fanucci Lovitch, 1991, S. 64.

¹⁰⁸ ‚*Turino di Vanni del fu Turino, pittore*‘ wird von Giovanna del fu Giovanni Bonconti 1391 beauftragt im Gedenken für ihren verstorbenen Ehemann eine *Madonna mit Engeln* für die Kapelle Johannes des Täufers im Pisaner Dom zu malen. 1447 wird der Maler letztmalig erwähnt. Fannucci Lovitch, 1991, S. 278.

kompositorischen Problemen sich die Pisaner Malerei zu Ende des 14. Jh. konfrontiert sieht (N.¹⁰⁹). Darauf soll im Folgenden näher eingegangen werden.

3.1.2. Madonnendarstellungen bei Cecco di Pietro und ihre Bedeutung für Alvaro

In der zweiten Hälfte des 14. Jh. setzt in der Darstellung der Madonna mit Kind ein Wandel ein, dessen Anfänge auf Francesco Neri da Volterra zurückzuführen sind und von Cecco di Pietro weiterentwickelt werden (N.¹¹⁰). Ausschlaggebend ist dabei der Raum um die Madonna herum, der nun verstärkt ‚untersucht‘ wird, d. h. dass nicht ausschließlich die Darstellung der Madonna den Blick des Betrachters auf sich zieht, sondern auch ihr unmittelbares Umfeld. Die physische Präsenz der Gegenstände wie Fußboden, intarsiengeschmücktes Throngestühl, Vasen, etc werden miteinbezogen

Als erstes Werk Cecco di Pietros ist die *Maria mit Kind* im Museo Nazionale in Pisa (Vgl. Abb.45) zu nennen, die noch dem Vorbild Francesco Neri da Volterras verpflichtet ist. Dominierend ist ihre Gestalt in die sie umgebende Fläche gestellt, lediglich ihre Sitzbank und ein Kissen schauen unter dem Mantel hervor. In der zweiten, wenig später entstandenen *Maria mit Kind* (Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, Vgl. Abb. 46) ist sofort eine wesentliche Änderung zu bemerken. So ist der schräg in den Raum ragende, mit Ornamentfliesen ausgelegte Boden, nicht zu übersehen. An der Sitzbank werden geometrische Intarsien sichtbar, die aber größtenteils vom Gewand der Madonna verdeckt werden. Durch das Anbringen einer Kante, die direkt vor dem Betrachter am unteren Bildrand abknickt, schafft es Cecco, das Bild dreidimensional erfahrbar zu machen. Der Höhepunkt in Raumerfahrung und Detailfülle ist zweifellos bei der aus dem Polyptychon aus Agnano stammenden Madonna (heute Pisa, Cassa di Risparmio, Vgl. Abb.47) erreicht.

Das Werk ist zwischen 1386 und 1395 zu datieren. Hier lassen sich enge Parallelen zu Alvaro feststellen: So etwa das Podest mit einer kreisrunden Ausbuchtung nach vorne auf dem das Throngestühl platziert ist; der Zahnschnittfries, der den Übergang von Sitzfläche zur Sitzbank gliedert; die Rückenlehne, die in farbige Intarsienfelder unterteilt und durch Lisene gegliedert ist, welche in pinienzapfenartigen Aufsätzen enden.

¹⁰⁹ Eine ausführliche Besprechungen der künstlerischen Entwicklung Cecco di Pietros findet sich bei Burrese, 1986, S. 61, 68ff, Abb. S. 68-70, 78.

¹¹⁰ Die von Cecco in Frage kommenden Werke sind wohl innerhalb eines Zeitraumes von 10 Jahren, der zwischen 1380-1390 fällt, entstanden, obwohl dies noch Gegenstand der kunsthistorischen Debatte ist. Burrese, 1986, S. 68-74, bespricht eingehend die Madonnenbilder bei Cecco. Sie schließt eine Entstehung vor 1380 kategorisch aus.

Mitte der 1390er beschäftigen sich mit dem Motiv der Madonna und Throngestühl noch eine Reihe anderer Künstler in Pisa allen voran Spinello Aretino und Turino di Vanni. Von Spinello sind insgesamt drei Madonnendarstellungen für Pisa bekannt (N.¹¹¹). Diese sind zwar allesamt, wie Stefan Weppelmann betont, florentinischer Prägung, allerdings nimmt Spinello davon in seiner Madonnendarstellung Abstand und zeigt so, dass er sich durchaus auf sein Pisaner Umfeld einzustellen versteht (N.¹¹²). Nur so kann man schließlich die Wahl des Sujets für sein ehemals für den Pisaner Dom gefertigtes Hochaltarbild erklären, dass die *Thronende Maria umgeben von Heiligen und Engeln* (Vgl. Abb.48) vor einem aufwendig drapierten Brokatstoff zeigt. Letztere dienen zur Verhängung des Throngestühls, wobei sich nur noch die Thronwangen aus dem Stoff plastisch durchdrücken (N.¹¹³). Der etwas in die Bildfläche nach hinten versetzte Thron ergibt gerade so viel Platz, dass je zwei Engel zur Rechten und Linken in den Raum hinein gestaffelt sind. Sie dienen also als Repoussoirfiguren. Somit vermitteln sie dem Betrachter das Gefühl von Tiefenraum und führen in die Komposition ein, obwohl auf eine perspektivische Zurschaustellung des Throngestühls explizit verzichtet wurde.

Turino di Vanni, der bereits als getreuer Nachahmer von Bildkompositionen Niccolò di Pietro Gerinis erwähnt wurde, beschäftigt sich in seiner *Madonna mit Kind umgeben von Engeln*, die 1812 aus Pisa nach Paris an den Louvre geschickt wurde und sich heute noch dort befindet, ebenfalls mit diesem Thema. Allerdings löst er es ganz anders als Spinello. Als Vorbild dient ihm ebenfalls eine in Pisa vorhandene Komposition, und zwar von Barnaba da Modena, der diese ein Jahrzehnt zuvor in den 1380ern geschaffen hatte. In der sogenannten ‚*Madonna dei Mercanti*‘ drängt Barnaba acht Engel um die Madonna zusammen, so dass teilweise nur deren Köpfe zu sehen sind, die hinter dem Ehrentuch der Madonna hervorschauen. Somit ist der gesamte Platz auf der Altartafel ausgefüllt. In gleicher Weise verfährt Turino. Turino bleibt damit offenbar einem konservativeren Milieu verhaftet, da er sich für eine Lösung entscheidet, die ein *horror vacui* durch die Belegung jedes vorhandenen Stückchen Platzes auf der Tafel von vornherein verhindert. Dadurch

¹¹¹ Es handelt sich dabei um die *Madonna* für Puccio di Landuccio (um 1380) in der Staatsgalerie Stuttgart, eine *Madonna mit Kind* im Museo Nazionale di San Matteo zu Pisa und der Marienaltar für den Pisaner Dom, deren Entstehung in die 1390er fällt. Siehe dazu ausführlich Weppelmann, 2003, S. 65ff.

¹¹² Somit hat auch Calderoni Masetti, 1973, S. 34, nicht ganz unrecht, wenn sie für das im Auftrage des Puccio di Landuccio gemalte Altarbild eine Beeinflussung durch Cecco di Pietro sieht, die von Weppelmann (2003, S. 25) wie erwähnt abgelehnt wird. Eine formelle Anpassung ist allemal durch die detailreiche Wiedergabe des Throngestühls gegeben, das in dieser Art und Weise bei Spinello nur in seinen Pisaner Werken auftaucht.

¹¹³ Wie Weppelmann (2003) darauf hinweist, verzichtet Spinello erstmals auf die Darstellung eines Throngestühls. Dessen Verhängung mit einem Ehrentuch ist ein gängiges Stilelementen der Florentiner Malerei.

entstehen höchst dekorative Effekte, hinter die eine räumliche Wirkung vollständig zurücktritt. (N.¹¹⁴).

Im Bezug auf Alvaro sind mit diesen beiden Kompositionsschemata, räumliche Erfassung vs. dekorativen Effekt, wichtige Grundlagen gelegt, auf die Alvaro im Laufe seiner Tätigkeit immer wieder zurückgreifen wird.

3.1.3. Die künstlerische Situation in Pisa um 1400

Zu Beginn des 15. Jh. hält das Erstarken der Pisaner Malerschule an. Künstlerische Anregungen von außerhalb, wie sie wieder stärker von der Sieneser Malerschule kommen, werden zwar zur Kenntnis genommen, ohne aber eine wesentlich stilistische Beeinflussung zu hinterlassen. Gleichzeitig werden nach 1400 Maler von außerhalb in weitaus geringeren Umfang als zuvor angezogen. Bis 1405 ist etwa Martino di Bartolomeo aus Siena in Pisa nachgewiesen (N.¹¹⁵). Sein Polyptychon mit der *Maria mit Kind und Heiligen* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, sog. *Trovatelli Altar*) stellt alle Figuren im Büstenformat dar und orientiert sich daher im Aussehen an Werken des frühen Trecento, wie sie von Simone Martini in Pisa populär gemacht wurden. Martinos Beitrag zur aktuellen künstlerischen Lage in der Stadt ist daher als gering einzustufen. Vielmehr befriedigt er damit nur die Wünsche einer traditionell konservativ ausgerichteten Klientel (N.¹¹⁶). In seiner mit dem in Pisa ansässigen Maler Giovanni di Pietro da Napoli eingegangenen Partnerschaft fällt ihm nur die Rolle eines ‚Juniorpartners‘ zu, da Giovanni den Kontakt zu den Auftraggebern herstellt. Im sogenannten Dominikusaltar aus dem Jahre 1405 (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo) konnte bis jetzt keine überzeugende Händescheidung zwischen den beiden vorgenommen werden (N.¹¹⁷). Grund dafür ist die stilistische Anpassung Martinos an sein Pisaner Umfeld, die eine individuelle Differenzierung zwischen den beiden erschwert, ja

¹¹⁴ Die zwei knienden und dabei musizierenden Engel am Fuße der Madonna sind allerdings nicht, wie Weppelmann, 2003, S. 66 schreibt, durch Spinello inspiriert, sondern bilden Teil des von Barnaba übernommenen Kompositionsschemas.

¹¹⁵ *Martino del fu Bartolomeo da Siena* ist erstmalig im Jahre 1394 in Pisa nachgewiesen, wo er Steuern an die Kommune zahlt. Im Jahre 1405 verlässt er diese, um sich endgültig wieder in Siena niederzulassen. Siehe dazu Fannucci Lovitch, 1991, S. 205.

¹¹⁶ Damit ist er allerdings nicht der einzige, denn auch Taddeo di Bartolo greift für das Hochaltarbild der Kirche San Paolo all'Orto (heute Grenoble, Musée des Beaux-Arts) von 1395 auf ein konservatives Formenrepertoire zurück, wenn er die Chrysographie im Gewand der Madonna benutzt. Der *Trovatelli-Altar* ist von Martino sowohl signiert als auch auf das Jahr 1403 datiert worden und stellt neben den Fresken in Cascina das einzig erhaltene Werk dar, welches ihm aus seiner Pisaner Zeit eindeutig zugeschrieben werden kann. Siehe dazu Carli, 1974, S. 64.

¹¹⁷ Zur Diskussion um die Händescheidung siehe: Carli, 1961, S. 29; Testi, 1978, S. 23ff; Monfort Molten, 1992, S. 36ff; Ada Labriola, 1998, S. 204.

geradezu unmöglich macht, da die vor Ort bereits stark gefestigten künstlerischen Strukturen ihm offensichtlich keine andere Wahl als die der Assimilation lassen (N.¹¹⁸).

Vor diesem Hintergrund ist auch der Beitrag Taddeo di Bartolos für die Pisaner Malerschule im Allgemeinen und für Alvaro im Besonderen zu werten, den Vasari als dessen Schüler sieht. Aus der einst umfangreichen Hinterlassenschaft Taddeos in Kirchen und Klöstern der Stadt haben sich gerade einmal drei ihm eindeutig zuzuschreibende Altarwerke aus den 1390ern erhalten. Ausgehend von dem heute in Grenoble aufbewahrten Altar der *Maria mit Kind und Heiligen* (Vgl. Abb. 49), der um 1395 datiert wird, zeigt sich, dass es sich um kein für Alvaro richtungweisendes Werk handelt (N.¹¹⁹). Der Verzicht Taddeos auf eine möglichst detaillierte Darstellung des Throngestühls steht im Gegensatz zu Alvaros Vorliebe dafür. Da der Gegenstand aber generell kein Formproblem in der Sieneser Kunst darstellt, war es auch für Taddeo nicht von Interesse, sich damit näher auseinander zu setzen (N.¹²⁰). Zwar bemerkt der Betrachter, dass die Madonna sitzt, doch ist nicht auszumachen worauf. Dies gilt sowohl für sein in San Michele in Borgo erhaltenes Altarwerk der *Madonna mit Heiligen* als auch für die aus S. Francesco stammende und heute in Budapest, Museum der Bildenden Künste, aufbewahrte Version, wobei bei letzterer das Sitzen ganz einfach nur auf dem Boden erfolgt (N.¹²¹). Zwar wird auch Alvaro im Laufe seines stilistischen Wandlungsprozesses zumindest die Thronlehne als Gestaltungselement wegfällen lassen, jedoch hat er diesen Schritt noch nicht in den Pisaner Werken vollzogen.

¹¹⁸ Die Ausbildung von Giovanni Pietro da Napoli lässt sich bis heute nicht mit Sicherheit bestimmen. Sie ist auf keinen Fall für Neapel zu belegen, wie dies schon Ferdinando Bologna (1955) ausdrücklich klarstellte. Da aber nun einmal Giovanni's Werke nur aus Pisa bekannt sind, ist seine Ausbildung wohl vor Ort erfolgt. So darf man Giovanni's Stil ohne Zweifel als ‚toskanisch‘ bezeichnen und ihr einen eigenständigen Platz in der Pisaner Malerschule zu Beginn des Quattrocento zuweisen.

¹¹⁹ Taddeo ist in Pisa 1393 und 1395 nachgewiesen. In diesem Zeitraum ist er außerdem noch in San Gimignano sowie in Genua aktiv. Vasari erwähnt zusätzlich noch eine Reise nach Padua. Aufgrund seiner Wanderbewegungen dürfte es ihm schwer gewesen sein, eine Werkstatt in Pisa betrieben zu haben. Sein Einfluss ist bereits aus diesem Grund auf die Kunstszene vor Ort als gering einzuschätzen. Siehe dazu Symeonides S. 35ff und Solberg, I, 1991, S. 44-50.

¹²⁰ Vgl. dazu den Polyptychon der *hl. Anna Selbdritt* von Luca di Tommè aus dem Jahre 1367 in der Pinacoteca Nazionale, Siena, bzw. das Fortführen der stilistischen Tradition bei Sano di Pietro (Altarwerk von Scrofiano, sig. und dat. 1449, Pinacoteca Nazionale, Siena).

¹²¹ Es handelt sich dabei um den von Milliard Meiss beschriebenen Typus der *Madonna humilitatis*, deren wichtigstes Erkennungsmerkmal die auf dem Boden sitzende Mutter Gottes mit dem Kind ist. Siehe dazu die Definition bei Meiss, 1936, S. 435. Dieser Typus ist bei Alvaro allerdings nur ein einziges Mal in der *Madonna Sarti* (Kat Nr. 19) nachzuweisen.

3.2. Alvaros Werk in der Toskana

Um den stilistischen Wandel seines Werkes besser verständlich zu machen, wird eine Einteilung in drei Phasen vorgeschlagen: die Frühe, die Mittlere und die Späte Phase. Da Alvaros dokumentierter Schaffenszeitraum nur zwei Jahrzehnte umfasst, handelt es sich bei der Einteilung um eine Behelfskonstruktion, die aber das Verständnis für die zeitliche Abfolge seiner Werke erleichtert.

3.2.1. Alvaro Pirez – ein Florentiner Maler?

Bevor jedoch die Werke Alvaros genauer untersucht werden, sei noch auf die These einer Florentiner Ausbildung Alvaros kurz eingegangen. Die von De Marchi (1998a) anlässlich der Ausstellung ‚*Sumptuosa tabula picta. Pittura a Lucca tra gotico e rinascimento*‘, aufgestellte Behauptung hat in der kunsthistorischen Diskussion seitdem großen Anklang gefunden. Es ist daher schon in Hinsicht auf den in der Arbeit skizzierten Lebens- und Ausbildungsweg unerlässlich, sich näher damit zu befassen. Für De Marchi beginnt Alvaros Florentiner Phase um 1410, also kurz vor seinem dokumentierten Aufenthalt in Prato. Aus dieser Zeit stammen angeblich drei Werke. Das erste ist eine *Thronende Maria mit Kind zwischen den hll. Bartholomäus und Antonius Einsiedler* (Kat. Nr. A8, Vgl. Abb. 50), die im Museum in Évora / Portugal, aufbewahrt wird. In der gleichen Ausstellung wird von Daniela Parenti (1998a) erstmalig ein kompositorisch ähnliches Werk vorgestellt, welches die *Thronende Maria mit Kind zwischen den hll. Johannes der Täufer und Jakobus Major* (Kat. Nr. A9, Vgl. Abb.51) zeigt. Parenti datiert es ebenfalls zwischen 1410 und 1415. In diese Richtung hatte schon bereits Zeri (1954) ansatzweise argumentiert, der ebenfalls eine kompositorisch ähnliche Tafel mit der *Thronenden Maria mit Kind zwischen den hll. Peter und Paul* (Kat. Nr. A14) aus ehemaligem florentiner Privatbesitz als Alvaros frühestes Werk publiziert hatte. Allerdings handelt es sich bei allen drei genannten Tafeln um eine Gruppe von Werken, die stilistisch nicht mit dem Œuvre Alvaros in Einklang gebracht werden können. Wie noch zu zeigen sein wird, sind die Tafeln einem unbekanntem florentinischen Meister im Umkreis des Bicci di Lorenzo zuzuschreiben.

Die Entstehung der drei Tafeln wird aus werkschronologischen Gründen für Alvaro in die Zeit zwischen 1410 bis 1415 angesetzt. Das führte in der Literatur zur Annahme, dass sich Alvaro länger in Florenz aufgehalten habe. Grundsätzlich setzten ‚florentinische‘ Stilelemente eines zeitgenössischen Gemäldes nicht zwingend einen längeren Florenz-aufenthalt voraus, da man die Werke dieser Künstler nicht ausschließlich vor Ort kennen-

lernen konnte. An dieser Stelle sei als Gegenbeweis dafür das ehemalige Altarbild für den Pisaner Dom des Aretiner Malers Spinello Aretino genannt, an dem sich Alvaro orientierte. Zu keinem Zeitpunkt taucht Alvaro, wie als eigenständiger Meister zwingend vorausgesetzt und zu erwarten wäre, in der Florentiner Malerzunft der ‚*Arte degli Medici e Speciali*‘ auf. Belegt sind lediglich Besuche Alvaros im Verlauf des Jahres 1411, um unter anderem Entwürfe für die – nicht mehr erhaltenen – Fresken des Palazzo Datini in Prato vorzulegen (Siehe dazu ausführlich Kap. 2.1). Die hier besprochenen drei Werke sind aber derart eng mit der Florentiner Malertradition verbunden, dass ihre Entstehung auch nur dort erfolgt sein kann. Der stilistische Bruch, der zwischen diesen angeblichen Jugendwerken und Alvaros bekannten Werken besteht, ist fast unüberbrückbar. Dies lässt sich durch die Komposition eindeutig belegen.

Die drei Tafeln sind vom Typus der *Sacra Conversazione*, der in der hier vorliegenden Form in Florenz weit verbreitet ist, wie es auch die Forschung festgestellt hat (De Marchi 1998a, Parenti 1998a). Zu Alvaros Werken ergeben sich dabei eine Reihe von Unterschieden. Zum Vergleich sei Alvaros erstes bekanntes Werk, und zwar die Madonna aus Santa Croce in Fossabanda, herangezogen.

Der erste Unterschied betrifft den Aufbau und die ornamentale Gestaltung des Thrones. Alvaro orientiert sich bei dessen Gestaltung im wesentlichen an zwei Vorbildern: dem bereits erwähnten Altarbild Spinellos sowie an dem Altarwerk von Santa Chiara von Giovanni di Pietro da Napoli (Vgl. Abb. 53). Die drei Tafeln hingegen orientieren sich an Werken Mariotto di Nardos. Kompositorisch recht nahe kommen sie Mariottos Altarbild der *Thronenden Maria mit Kind umgeben von Heiligen* (Vgl. Abb. 52) in der Pieve di San Donnino a Villamagna (Comune di Bagno a Ripoli) von 1395. Die ornamentale Gestaltung beschränkt sich dabei auf das Podest des Thrones. Grund dafür ist, dass der Künstler der drei Tafeln das Throngestühl unter einem roten Brokatvorhang verschwinden lässt, von dem sich nur die Thronwangen plastisch aus dem Stoff hervorheben. Eine derartige Vorgehensweise aber versucht Alvaro gerade zu vermeiden. Sein Throngestühl ist vollständig zu sehen, und auf die Herausarbeitung von Details hat der Künstler viel Aufmerksamkeit verwendet. Er hat den Thron regelrecht zu einem autonomen Schaustück innerhalb der Komposition umfunktioniert.

Der zweite Unterschied betrifft die Stellung der Figuren. Alvaro ist bemüht, dass die Engel, die um die Madonna herum dargestellt sind, stets hinter ihr aber *nicht* neben ihr platziert sind. Weiterhin arbeitet er mit Repoussoir-Figuren, um den Zugang zur Kompo-

sition zu vermitteln. Die Heiligenfiguren wird im unmittelbaren Bereich der Madonna vermieden und sind, wenn es vorkommt – wie es erst im Spätwerk feststellbar wird – stets hinter dem Thron Mariens aufgestellt. Ein eigener Bildraum, der etwa mit dem der Madonna in Konkurrenz treten könnte, ist den Figuren niemals gelassen. Anders bei den drei Tafelbildern, wo jeder Figur ein eigener Raum innerhalb der Komposition zugestanden wird, der deutlich von dem der Madonna abgetrennt ist. Dies hat zur Folge, dass die Figuren wie nebeneinander aufgereiht wirken. Um die Madonna in ihrer Bedeutung daher zur Geltung kommen lassen, wird stark mit der Bedeutungsperspektive gearbeitet, was der durchaus gängigen Praxis in Florentiner Altarwerken um die Jahrhundertwende entspricht.

Der dritte Unterschied betrifft die geschlitzten Augen. Bei Alvaro zeichnet sich in seiner Auseinandersetzung mit der Internationalen Gotik eine Formdebatte ab, die dazu führt, dass er um 1420 deren stilistische Neuerungen übernimmt. Die geschlitzten Augen der Madonna in der Tafel aus Evora jedoch sind davon noch nicht betroffen. Sie erinnern von ihrer sehr charakteristische Form her an Vorbilder, die durch die Cionewerkstatt in Florenz seit der zweiten Hälfte des 14. Jh. dort populär gemacht wurden.

Stilistisch sind die drei Werke eindeutig dem Quattrocento zuzuordnen. Allerdings stammen sie nicht alle aus dem von der Forschung vorgeschlagenen Zeitraum zwischen 1410 und 1415. Mag diese Datierung auf das Werk in Évora noch zutreffen, so sind die beiden anderen später entstanden. Das Formempfinden des unbekanntes Künstlers ist zu diesem Zeitpunkt schon von der Internationalen Gotik beeinflusst. Das an Jahren jüngste Werk ist das ehemals aus der Florentiner Sammlung Cavalletti stammenden Darstellung mit der *Madonna zwischen Petrus und Paulus* (Kat. Nr. A14). Es lehnt sich stark an Formen von Lorenzo Monaco an, wie etwa in der Figur des *hl. Petrus* mit seinem kurzen, gestutzten Ringelbart. Er kommt in der Darstellung desselben Heiligen in Lorenzos Altar für Santa Maria degli Angeli von 1414, heute in den Uffizien in Florenz, recht nahe. Dies gilt im Übrigen auch für das auf dem Boden ausfließende Gewand, das in den anderen beiden Darstellung bereits wieder stark zurückgenommen ist. Das Stilelement des gelängten Gesichtes hingegen verrät deutlich, dass es sich aber bereits um einen Meister nach der Generation Lorenzo Monacos handeln muss, der mit den Werken von Gentile da Fabriano und Arcangelo di Cola da Camerino, die nach 1420 ihren Durchbruch in Florenz erleben, vertraut ist. Ein Vergleich ist dabei insbesondere zu der Werkstatt Bicci di Lorenzos und dessen Werken aus den 1430ern gegeben. So sind die Parallelen in der Gestaltung der Physiognomie zu Bicci nicht zu übersehen, wenn man es mit dessen *Maria*

umgeben von Engeln von 1434 (Galleria Nazionale, Parma) vergleicht. Dies betrifft die Darstellung der Nasen und Mundpartie ebenso wie die für Bicci so typischen Geheimrats-ecken des Christuskindes. Ein weiteres Element sind die gedrehten Locken, die den Figuren an den Schläfen hinab fallen und in dieser Form ein Standardelement Florentiner Bildfindungen sind. Diese sind gut beim Engel der Verkündigung, der in der Bogenzwickel der Komposition vorkommt, zu beobachten. Damit ergibt sich ein Zeitraum von ungefähr 20 Jahren, in dem die Werke entstanden sind, so dass es schon von der Datierung her unmöglich ist, von einem Jugendwerk Alvaros zu sprechen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der unbekannt Künstler sich an Werken unterschiedlicher Florentiner Meister und Stilphasen orientiert. Insgesamt sind die Tafeln daher stilistisch als eine anachronistische Lösung aus traditionell trecentesker Komposition verbunden mit zeitgenössischen quattrocentesken Stilelementen zu werten. Auffällig ist, dass sich die drei vorgestellten Werke über einen Zeitraum von zwanzig Jahren hinweg in ihrer Komposition nur unwesentlich voneinander unterscheiden. Die Tafeln wurden offensichtlich in Serie und auf Vorrat produziert und das Vorbild stets beibehalten. Alvaros Werke hingegen aber weisen gerade in der Frühphase ein im hohen Maße von Werk zu Werk sich stets wandelndes kompositorisches Profil auf, das nur schwer mit den vorliegenden drei Tafelwerken in Einklang zu bringen ist. Um genauer zu klären, was damit gemeint ist, soll im folgenden Abschnitt Alvaros erstes bekanntes Bild, und zwar die *Maria mit Kind* in Santa Croce in Fossabanda, genauer untersucht werden.

3.2.2. Die Madonna in Santa Croce in Fossabanda – die Frühe Phase

Zu einem der Höhepunkte der Malerei der Pisaner Malerschule im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts gehört die *Madonna mit Kind umgeben von Engeln* in der Kirche zu Santa Croce in Fossabanda (Kat. Nr. 1, Abb. 1 und 2). Es handelt sich dabei nicht nur um das der kunsthistorischen Forschung am längsten bekannte und am gründlichsten analysierte Werk Alvaros (N.¹²²), sondern es stellt gleichzeitig auch das Initialwerk seines Schaffens in der Toskana dar (N.¹²³). Erst kürzlich jedoch hat die Forschung (De Marchi 1998, Tripps 2005) das frühe Datum angezweifelt und eine Datierung zwischen 1425 und 1430, also zum Ende von Alvaros Schaffen hin, vorgeschlagen. Dies zeigt, wie wenig, trotz jahrelanger Forschung, über die stilistischen Hintergründe Alvaros bekannt ist. Um die Datierung des

¹²² Es sei nochmals an Alessandro Da Morrona verwiesen, der das Bild in seinem Führer zu den Kunstdenkmälern Pisas zum ersten Mal erwähnt. De Morrona, 1798, S. 197.

¹²³ Siehe dazu von der Gabelentz (1952), Zeri (1954), Steinweg (1957), Frinta (1976), De Marchi (1998).

Werkes daher besser präzisieren zu können, sollen zunächst Alvaros Vorbilder untersucht werden. Dazu gehören die Werke von Turino di Vanni, Spinello Aretino und Cecco di Pietro, die – wie bereits erwähnt – eine Reihe von Madonnendarstellungen in Pisa hinterlassen. Sie sind ausschlaggebend für die Entwicklung der spätgotischen Tafelmalerei in Pisa bevor mit dem Altarwerk von Masaccio 1425 ein neues Kapitel aufgeschlagen wird.

Während die Werke Turino di Vannis bzw. Cecco di Pietros schon geraume Zeit vor 1400 die Pisaner Kunstlandschaft dominierten, bringt Spinello Aretinos Hochaltarbild für den Dom die neueste Auffassung in der Darstellung von Figuren und Raum kurz vor der Jahrhundertwende von Florenz nach Pisa. Untersucht man nun Alvaros *Madonna* in Santa Croce in Fossabanda auf diese Elemente hin, dann fällt auf, dass das Altarbild eine Verbindung aus alten und neuen Elementen eingeht. In Bezug zu Spinello ist dies insofern von Bedeutung, als sich Alvaro dazu durchringen kann, in Ansätzen eine perspektivische Darstellungsweise zu wählen. Deutlich wird dies bei den zwei Engeln, die zu Füßen der Madonna sitzen und musizieren. Sie dienen als Repoussoirfiguren, die eine räumliche Distanz zwischen Betrachter und der Mutter Gottes schaffen. Weitere sechs Engel sind über den Rest der Tafel verteilt und stehen entweder neben oder hinter ihrem Thron, so dass dessen Position im Raum genau zu bestimmen ist. Der Effekt von Dreidimensionalität fällt noch stärker auf, denkt man sich die ehemals zugehörigen Seitentafeln hinzu, die heute im Lindenau-Museum in Altenburg aufbewahrt werden. Die Figuren mit den *hll. Paulus und Johannes des Täufers* (linke Seitentafel, Kat. Nr. 2, Abb. Nr. 3) bzw. *Petrus und Andreas* (rechte Seitentafel, Kat. Nr. 2, Abb. Nr. 4) sind leicht schräg in den Raum versetzt, so dass der Fluchtpunkt, den sie bilden, auf die Madonna zuläuft, wobei der Blick des Betrachters unweigerlich auf diese gelenkt wird. Einen ähnlichen Eindruck vermittelt auch das Hochaltarbild des Pisaner Domes von Spinello, das aber das gleiche Schicksal erlitt und auseinandergenommen wurde.

Trotz dieser Gemeinsamkeiten darf aber nicht der dekorative Effekt unterschätzt werden, den Alvaro in seinem Bild verfolgt. So vermeidet er unter allen Umständen einen *horror vacui*. Jeder Platz auf der Bildfläche ist genutzt. Dazu dient selbst noch die Inschrift *Alvaro Pirez Pintou*, die sich auf dem nach vorne kreisrund ausbuchtenden Thronaufbau befindet. Den Weg dazu hatte bereits Turino di Vanni bei seiner *Madonna mit musizierenden Engeln* geebnet. Mehr noch als Alvaro neigt Turino dazu, fast jeden Quadratmeter Fläche zu belegen. Folge davon ist, dass seine Engelsfiguren mit den Heiligenscheinen lediglich die dekorative Umrahmung der Madonna bilden, was Alvaro hingegen zu vermeiden gelingt.

Ein wesentliches dekoratives Element des Bildes ist das Throngestühl. Darin entfernt sich Alvaro nicht allzu weit von örtlichen Vorbildern, wie dem um 1395 für Agnano entstandenen Altar von Cecco di Pietro aber auch an dem etwa ein Jahrzehnt später entstandenen Altar für Santa Chiara von Giovanni di Pietro da Napoli aus dem Jahre 1405 (Vgl. Abb. 53), heute Museo Nazionale di San Matteo (N.¹²⁴). Dies kann kaum überraschen, denn mittlerweile hatte sich der Thron als unverzichtbarer Darstellungsgegenstand in der Pisaner Malerei etabliert. Alvaro stellt dabei eine besonders aufwendige Version zur Schau: ein verziertes und mit einem Zahnschnittfries versehenes Thronpodest sowie durchbrochene Thronwangen mit Hängekonsolen und vasenförmigen Armlehnenaufsätzen. Von Cecco übernimmt er Vorgaben wie etwa die ausladende Sitzfläche des Thrones oder das mit großer Sorgfalt ausgeführte Zahnschnittfries am Übergang der Sitzbank zur Sitzfläche. Nicht zu unterschätzen ist der Beitrag von Giovanni di Pietro, dessen Santa Chiara Altar als ein Meisterwerk an Detailfreude zu werten ist: so sind z.B. auf den Armlehnen in Grisailletechnik ausgeführte Engel befestigt. Zwar tauchen bei Alvaro keine Grisailleengel auf, aber auch er verzichtet nicht auf die Phantasieaufsätze in Vasenform. Es mag Zufall sein, dass Alvaro bei der *Santa Croce Madonna* selbst den ins Aschgrau gehenden Teint der Figuren von Giovanni übernimmt, jedenfalls wiederholt er ihn in dieser Form nur noch ein einziges Mal, und zwar für das in Volterra aufbewahrte Tabernakel (Kat. Nr. 4, Abb. Nr. 6 und 7), welches erst kürzlich Alvaro zugeschrieben wurde (N.¹²⁵).

Ohne Parallele ist der von Tripps (2005) festgestellte *realistische Zug* bei Alvaro, der ganz seinem eigenen Kunstwillen entspringt. Dazu genügt ein Blick auf so feine Details wie die in einem Löwenkopf mit aufgerissenem Rachen endende Laute des linken musizierenden Engels oder die zart wirkende Lyra seines Gegenüber. Beide scheinen zu singen und haben ihren Mund geöffnet, wobei ganz deutlich die einzelnen Zähne zu sehen sind. Dieser realistische Effekt erfährt im Volterranner Tabernakel nochmals eine Steigerung, wo die schmerzverzerrten Gesichtszüge des Johannes und der Maria expressiv, ja geradezu ‚derb‘ wirken. Ihre Münder sind weit aufgerissen wodurch die Zähne deutlich zu erkennen sind. In ihren expressiven Gesichtsausdrücken sind sie daher den Engeln der *Santa Croce Madonna* eindeutig verwandt und somit auch zu ungefähr der gleichen Zeit entstanden.

¹²⁴ Das Altarwerk entstand in Zusammenarbeit mit Martino di Bartolomeo. Zwar ist umstritten, welche Teile genau jeder der beiden ausgeführt hat, doch scheint die Madonna und damit auch der Thron gänzlich von der Hand Giovanni zu stammen. Zur Diskussion um die Händescheidung siehe Boskovits, 1987, S. 106.

¹²⁵ Dabei stammen nur die beiden das Kreuz flankierenden Figuren von Alvaro. Das Kreuz selbst ist plastisch herausgearbeitet. Die ursprüngliche Christusfigur hat sich nicht erhalten. Sie wurde durch eine Barockkopie ersetzt, die bei der letzten erfolgten Restaurierung 1977 entfernt wurde. Siehe dazu ausführlich Kat. Nr. 4.

Die überraschend große Schnittmenge an Gemeinsamkeiten, die Alvaro mit anderen Pisanern Meistern aufweist, ist nicht zuletzt in dem Umstand begründet, dass die Pisaner Malerschule zu Beginn des 15. Jh. ein noch vernachlässigtes Gebiet in der kunsthistorischen Forschung darstellt (N.¹²⁶). Dabei ist die *Santa Croce Madonna* das wohl charakteristischste Pisaner Werk Alvaros überhaupt. Erst in den späteren Werken bilden Kopf- und Augenpartie mit dem durchdringenden Blick und den hochgezogenen Augenbrauen sein Markenzeichen schlechthin. Zwar wirkt das Gesicht in der Gesamtheit seiner Darstellung unbeholfen, was sich aber bei genauer Betrachtung der Details relativiert. Schaut man sich einmal einen Ausschnitt an, der sich nur auf die Darstellung des Gesichtes konzentriert, dann fallen eine Menge kleinerer Details auf, die dem Gesicht eine nicht geahnte Eleganz verleihen. Auch beim Jesuskind ist dies feststellbar, wobei sich der Körper des Kindes durch seinen Babyspeck in eine Abfolge von Falten legt. Kein Wunder also, dass sich diese Madonnendarstellung deutlich von seinen späteren Arbeiten zu diesem Thema unterscheidet.

Um zu einer annähernd eingrenzbaren Datierung der Madonna zu gelangen, lohnt es sich einen Blick über das unmittelbare Pisaner Umfeld hinaus nach Genua zu werfen. Dort war von 1401 bis 1421 nachweislich ein Maler Giovanni aktiv, der, nach seiner Heimatstadt benannt, die Bezeichnung *da Pisa* führte. Zwei signierte Altarwerke haben sich von ihm erhalten, wobei das eine auf 1423 datiert ist (N.¹²⁷). Interessanterweise ist er nicht der einzige aktive Pisaner Maler in Genua, so dass man dort von einer Künstlerkolonie sprechen kann (N.¹²⁸). Die Werke, die diese hinterlassen hat, haben von ihrem Charakter her als ‚typisch pisanisch‘ zu gelten und helfen, das künstlerische Profil von Alvaro genauer zu fassen. Trotz seiner langen Abwesenheit, vermitteln Giovanni's Kompositionen einen Eindruck vom künstlerischen Stand, der in Pisa zu Beginn des 15. Jahrhunderts herrscht. Es erscheint, als ob er sich selber seit dieser Zeit kaum weiter entwickelt habe. Zumindest weisen seine Werke keine großen stilistischen Sprünge untereinander auf, so dass es daher schwer fällt, eine verlässliche Datierung seiner Arbeiten abzugeben. Seine Madonnendarstellungen können daher gut mit denen Alvaros verglichen werden, da sie

¹²⁶ So sieht Enzo Carli die ausklingende Spätgotik nur als den Prolog zu der weniger später mit Masaccio einsetzenden Renaissancemalerei an. Carli, 1994, S. 159.

¹²⁷ Das Œuvre von Giovanni da Pisa ist aufgrund von zwei signierten Werken rekonstruierbar: Zum einen durch sein Altarwerk in Barcelona (jetzt Museo d'Arte della Catalogna), zum anderen durch einen datierten Triptychon unbekannter Provenienz, der in St.Simon, CA, Hearst Castle, aufbewahrt wird und von Carli, 1961, S. 183, erstmals publiziert wurde.

¹²⁸ Der bedeutendste ist zweifellos Turino di Vanni, der für San Bartolomeo degli Armeni im Jahre 1415 ein Altarretabel schuf. Die Inschrift ist allerdings heute verloren (Carli, 1961, S. 8). Dokumentarisch sind weiterhin die Maler Battista, Baldo und Mariano, die alle den Beinamen ‚da Pisa‘ führen, in einer Streitsache untereinander nachgewiesen. Algeri, 1988, S. 46, Anm. 2.

gleichen Kompositionsprinzipien unterliegen. So weisen die Madonnendarstellungen Giovannis einen Hang zum Dekorativen auf, wie dem intarsiengeschmückten Throngestühl. Auch die Formen der Gesichter mit der verengt wirkenden Augenpartie erinnern an das frühe Werk Alvaros. Giovannis letztes bekanntes Altarwerk einer *Madonna mit Kind und Heiligen* (Vgl. Abb. 54) von 1423 zeigt dies recht deutlich, wobei ein Einfluss der Internationalen Gotik kaum zu erkennen ist. Es scheint, als habe er in seiner Genueser Zeit sein in Pisa erworbenes stilistisches Formrepertoire nur unwesentlich verändert. Das Werk kann daher bereits als künstlerisch ‚veraltet‘ gelten. Da die Provenienz von Giovannis Altartafel unbekannt ist, kann sie durchaus in Genua entstanden sein. Daraus lässt sich schließen, dass er nicht mehr in direktem Austausch mit seinem Heimatort stand und deshalb von den neuen künstlerischen Tendenzen der Gotik unberührt blieb. Dies ist umso mehr hervorzuheben, da damit Alvaros Santa Croce Madonna nicht nach diesem Zeitpunkt entstanden sein kann. So hat Alvaro nach bisherigem Kenntnisstand nie die Toskana verlassen. Giovanni da Pisa muss daher sein Bild nach seinem Vorbild angefertigt haben.

Aus dem unmittelbaren Pisaner Umfeld Alvaros hat sich zum Vergleich ein auf 1418 datiertes Triptychon erhalten, welches von Battista di Gerio stammt und sich in Camaiore bei Lucca befindet (Vgl. Abb. 55). Battista war zum Entstehungszeitpunkt erst gerade einmal vier Jahre als eigenständiger Meister aktiv und ist eine Partnerschaft mit dem Maler Francesco di Jacopo eingegangen, nachdem er seine Ausbildung bei dem Maler Vittorio di Domenico da Siena in Pisa abgeschlossen hatte, von dem allerdings keine Werke bekannt sind (N.¹²⁹). Da sich Battistas Altarwerk vollständig erhalten hat, gibt es in seiner Gesamtwirkung den Eindruck wieder, den Alvaros in Teilen zerlegter Altar für Santa Croce in Fossabanda einst bot. Die die Madonna flankierenden Heiligen sind leicht nach hinten versetzt in den Raum gestellt, so dass ihr Blick auf die Madonna zufluchtet. Battista präsentiert dabei seine Version eines aufwändig dargestellten Throngestühls. Es mag reiner Zufall sein, dass das Christuskind ebenso halb nackt dargestellt ist, wie es bei Alvaro der Fall ist. Dies ist aber kaum für den fast identisch gestalteten Zahnschnittfries am Übergang von Sitzbank zur Sitzfläche anzunehmen. Die kompositorischen Übereinstimmungen sind derart eng, was Maria Theresa Filieri den Anlass gab, von einem ‚privilegierten Verhältnis‘ zwischen den beiden zu sprechen (N.¹³⁰). Da sich allerdings

¹²⁹ Zu Battistas Lebensweg, der 1402 wohl in Verbindung mit einer Lehrzeit bei Turino di Vanni beginnt und 1414 mit der Lehrzeit bei Vittorio di Domenico da Pisa endet, siehe Fanucci Lovitch, 1991, S. 46ff, Concioni / Ferri / Ghilarducci, 1994, S. 370ff und Filieri, 1998, S. 312ff.

¹³⁰ Über die enge Beziehung Battista di Gerios zu Alvaro schreibt Maria Teresa Filieri, 1998, S. 313: *Battista era peraltro, a quel momento, un pittore assai giovane che da solo quattro anni si era emancipato dal*

keine Dokumente bzw. weitere Bilder erhalten haben, ist es nicht möglich, dieses Verhältnis genauer zu bewerten. Ob die *Madonna* von Santa Croce in Fossabanda nun in direktem künstlerischem Austausch mit Battista entstand oder – was wahrscheinlicher erscheint – als Vorbild für ihn gedient hat und daher zu einem unbekanntem Zeitpunkt davor gemalt wurde, ändert nichts an der Tatsache, dass ein jeder ernsthafte Versuch zur Datierung der Werke Alvaros vor das Jahr 1418 hinausläuft.

3.2.2.1. Die Madonna von Nicosia – ein Übergangswerk

Zu den eindrucksvollsten Darstellungen einer Maria mit Kind in der Pisaner Malerei gehört die von Alvaro aus der Kirche von Nicosia bei Calci stammende Version (Kat. Nr. 5, Abb. Nr. 8 und 9). Das Bild wird wegen der Baufälligkeit der Kirche seit den 70er Jahren des 20. Jh. im Museo Nazionale in Pisa aufbewahrt. Auffälligstes Element sind die weit aufgerissenen Augen der Madonna und ihre hochgezogene Stirn mit Augenbrauen, die ihr ein markantes Aussehen verleihen und den Blick des Betrachters gleich im ersten Moment einfangen. Man wird unwillkürlich an die Darstellung von Madonnen des Dugento erinnert. Zeri (1954) hat die Augen daher zum Anlass genommen, ein ‚archaisches‘ Element in der Kunst Alvaros entdecken zu wollen. Allerdings beschränkt sich der Einsatz der starr und dadurch expressiv wirkenden Augen nicht ausschließlich auf Alvaro. Bereits Cecco di Pietro benutzte es einige Jahrzehnte zuvor mehrmals in seinen Bildern, wenngleich nicht derart übersteigert (N.¹³¹). Auch das Merkmal der hochgezogenen Stirn mit den Augenbrauen ist nicht unbekannt in der toskanischen Malerei, beginnt aber im zweiten Jahrzehnt des 15. Jh. deutlich gehäuft aufzutreten. Zumindest taucht es ab diesem Zeitpunkt verstärkt bei Bicci di Lorenzo, später dann auch bei seinen Schülern wie Stefano d’Antonio und insbesondere dem Meister von Signa, auf (N.¹³²). Auslöser dafür mag das Erscheinen Gentile da Fabriano im Laufe des Jahres 1419 in Florenz zu suchen sein. Spätestens dessen *Maria mit Kind* (Pisa, Museo Nazionale, Vgl. Abb. 56), die um 1420

maestro e dunque più di altri poteva essere ricettivo e aperto a stimoli nuovi. (...) Con Alvaro Pirez sembra che Battista instauri quasi un rapporto privilegiato, ponendolo quale riferimento sicuro per tutta la sua futura carriera e veicolo di aggiornamenti sui contemporanei fermenti fiorentini. Dahingehend äußert sich auch Linda Pisani, 1998b, S. 323.

¹³¹ Abgesehen von der Madonna aus dem Altar von Agnano haben sich vom Typus der Maria mit Kind Beispiele in Kopenhagen (Statens Museum for Kunst) sowie in Portland (Portland Art Museum, Kress Collection) erhalten.

¹³² Siehe dazu etwa Bicci *Maria mit Kind und Stifter*, das im Museo di Collegiata in Empoli aufbewahrt wird und auf 1423 datiert ist. Stefano d’Antonio ist erstmalig als Schüler Biccis im Jahre 1421 nachgewiesen. Das wohl wichtigste Werk in diesem Zusammenhang ist das ehemals für San Michele, Volterra, gefertigte Altarbild der Maria mit Kind, dessen Entstehung zwischen 1457 und 1458 dokumentiert ist. Die dazu entsprechenden Dokumente wurden von Battistin (1921) publiziert.

entstanden ist, dürfte zur künstlerischen Umorientierung bei Alvaro entschieden beigetragen haben (N.¹³³). Schließlich propagiert Gentiles Maria einen neuartigen Gesichtstypus. Merkmal dafür ist die hohe Stirn, die als wesentliches Schönheitsmerkmal für eine höfische Kunst galt. Während aber bei Gentile die Augenbrauen fein gezogenen und leicht gebogenen Linien ähneln, übersteigert Alvaro dieses Detail zur Halbbogenform. Ein derartige Verfeinerung der Gesichtszüge lässt sich noch in den 1440ern nachweisen und zwar in zwei Altarflügeln in Empoli, die dem Meister von Lastra a Signa zugeschrieben werden (N.¹³⁴). Es scheint als ob Alvaro damit durchaus einem Trend folgt, der von einer kleinen Gruppe von Malern, die dem Stil der Internationalen Gotik verpflichtet waren, ausgeht. Durch diesen Kunstgriff wirkt das Gesicht nicht nur feiner, sondern bekommt durchaus einen „expressiven“ Ausdruck, was bei einigen Forschern als Ausdruck einer Besinnung auf eine veraltete Malereitradition gewertet worden ist (N.¹³⁵). Alvaro wendet diese Technik aber nicht bei allen seinen Arbeiten an, sondern variiert diese von Fall zu Fall, so dass deutliche kompositorische Unterschiede zwischen den einzelnen Werken auftreten können. Es sind aber nicht die einzigen Änderungen, die sich aus dem Kontakt mit der Internationalen Gotik ergeben:

1.) Vereinfachung der Bildkomposition: Das Throngestühl verliert viel von seiner dominierenden Stellung. Es wird von nun ab nur noch eine untergeordnete Rolle spielen. Das Gestühl ist nur noch teilweise sichtbar, da es von einem verzierten Brokatvorhang verdeckt wird. Lediglich die Armlehnen ragen mit ihrer noch als Relikt der einst mit Freude zur Schau gestellten Detailversessenheit aus dem Vorhang hervor. Die Anzahl der um den Thron Mariens gruppierten Engel ist auf zwei reduziert. Vorhanden sind noch die Konsolen der Armlehnen mit ihren vasenförmigen Aufsätzen, die noch Anklänge an Giovanni di Pietro da Napoli aufweisen (N.¹³⁶).

¹³³ Gentiles Madonna wird für gewöhnlich als sein erstes in der Toskana entstandenes Werk angesehen (siehe dazu zuletzt Cecilia Frosinini, 2006, S. 248ff). Die Provenienz lässt sich allerdings nur bis 1866 zurückverfolgen, als es erstmalig von Cavalcaselle und Crowe, Bd, III, S. 106 in der Pia Casa di Misericordia in Pisa erwähnt wird.

¹³⁴ Benannt ist der Meister nach seinem Werk für die Kirche des hl. Martino in Gangalandi bei Lastra a Signa. Sein Werk wurde durch Frosinini einer kritischen Bewertung unterzogen, die den Maler um 1433 erstmals in Empoli aktiv werden lässt und zwar als Freskant. Zu diesem Zeitpunkt ist jedenfalls Bicci di Lorenzo vor Ort, so dass Frosinini davon ausgeht, dass der Meister von Signa als Mitarbeiter Biccis die Fresken ausgeführt haben könnte. Frosinini, 1990, S. 20-22.

¹³⁵ In den Fällen wo der Meister von Signa dies etwa auch für Gesichter von Madonnen anwendet, benutzt Frosinini fast die gleichen Wort wie Zeri für Alvaro und beschreibt das künstlerische Ergebnis als ‚arcaico‘. Frosinini, 1990, S. 21.

¹³⁶ Siehe dazu beispielhaft seinen Altar aus dem Jahre 1405 für den Dominikanerkonvent in Pisa.

2.) Bedeutungsgewinn der Ornamentik: Zu einem entscheidenden Gestaltungsfaktor entwickelt sich nun der Brokatvorhang mit seinem Akanthusmotiv, der den Goldgrund teilweise verdeckt. Dadurch wirkt Maria ein wenig verloren in dem sie umgebenden Hintergrund aus Fläche und Ornament. Die Reduzierung der Details zugunsten der Fläche hat zur Folge, dass die Position des Thronmöbels im Raum nicht festzulegen ist. Selbst die Madonna scheint mehr vor ihrem Sitz zu schweben als zu sitzen. Die Position der Engel ist im Bild nicht mehr mit Sicherheit auszumachen. Damit wird ein Effekt erzielt, der den Bildraum zweidimensional erscheinen lässt. Als Fazit lässt sich also sagen, dass an Stelle des Tiefenraumes nun die Dominanz von Fläche und Ornament tritt.

3.) Schließlich die bereits erwähnte Änderung der Gesichtsphysiognomie, die die Gesichter zu einer Maske erstarren lässt. Damit versucht Alvaro gleichzeitig einem neuen Schönheitsideal zu huldigen.

Gänzlich unberührt davon bleibt hingegen die Gestaltung des Heiligenscheins. Weder bei der *Madonna* von Santa Croce in Fossabanda noch bei der von Nicosia ändert sich der Dekor. Dieser besteht bei den der Madonna umgebenden Figuren hauptsächlich aus einem blattförmig, dem Akanthus ähnelnden Motiv, während bei ihr selbst sich überschneidende Halbkreisbögen zum Einsatz kommen. Die Perfektion, mit der die Motive in den Goldgrund geritzt sind, zeigen einen routinierten Künstler auf hohem technischem Niveau.

Zu ungefähr der gleichen Zeit wie die Madonna von Nicosia sind drei weitere Werke entstanden. Es handelt sich dabei um eine Altartafel mit der Darstellung der *hl. Lucia* (Kat. Nr. 6, Abb. Nr. 11), die im Kapuzinerkonvent zu Nola (Napoli) aufbewahrt wird sowie die Seitenflügel zu einem Altarwerk: die *hll. Erzengel Michael und Johannes der Täufer* im Nationalmuseum in Warschau (Kat. Nr. 7, Abb. Nr. 12) und ein Evangelist und ein Bischof (ehemals Rom, Kunstmarkt, Kat. Nr. 8, Abb. Nr. 13). Als auf den ersten Blick alles verbindende Element zur *Madonna* von Nicosia ist der starre, durchdringende Blick der Figuren zu nennen, der den Gesichtern ihr expressives Aussehen verleiht.

Der Warschauer Tafel ist die Freude Alvaros am Ornament deutlich anzusehen. Ein kostbarer Brokateppich bedeckt mit seinem Muster den Boden, auf dem die Heiligen stehen. Ihre Stellung ist frontal zur Bildfläche hin ausgerichtet. Dies bewirkt, dass sie von ihrer abschüssig nach vorne abfallenden Standfläche zu rutschen scheinen, und zwar über eine malerisch deutlich hervorgehobene Kante, die im Vordergrund zu sehen ist. Es erfolgt

also nicht die Versetzung der Figuren in den Raum hinein, wie es noch in den Altenburger Tafeln der Fall war. Der Dekor der Heiligenscheine besteht aus einem jeweils abgewandelten blattförmigen Motiv. Ihr häufiges Auftauchen machen sie zu einem wichtigen Erkennungsmerkmal für die Werke der Frühen Phase in Alvaros Schaffen.

Das Pendant zur Warschauer Tafel bildet die Tafel aus Rom, die dort über den Kunsthandel verkauft wurde und einen Evangelisten sowie einen Bischof zeigen (N.¹³⁷). Eine eindeutige Identifizierung der beiden dargestellten Heiligen ist aufgrund der fehlenden Attribute nicht möglich. Das Gewand des bärtigen Evangelisten fällt kaskadenartig an ihm herab. Der Faltenwurf ist hingegen kaum wahrnehmbar und wird durch die Dominanz der Linie ersetzt, aus der sich die Figur zusammensetzt. In die Länge gezogen erhält das Gewand dadurch eine leichte Eleganz. Dies trifft in ähnlicher Weise für die aus der Burgkapelle von Cicala (Napoli) stammende und heute im Kapuzinerkonvent zu Nola aufbewahrte *hl. Lucia* zu. Trotz Übermalungen des Hintergrundes und des Heiligenscheins sind unschwer die am Gewand herabfallenden Faltenkaskaden zu sehen, die am Boden wahre Faltenberge aufwerfen. Parallelen zu Lorenzo Monaco sind dabei nicht von der Hand zu weisen, insbesondere was die elegante Linienführung für die Figur betrifft. Bereits Boggi hatte bei den beiden Heiligen aus Rom den Vergleich zu Monaco gezogen und mit den Heiligen verglichen, die dessen *Madonna mit Kind* (um 1415) in Florenz, Galleria dell'Accademia, umgeben (N.¹³⁸). Tatsächlich lassen sich Ähnlichkeiten zu dem bärtigen Evangelisten mit seinen mandelförmigen Augen, der platt wirkenden Nase und dem langen, zweigeteilten Bart kaum leugnen.

3.2.2.2. Die Mailänder Madonna – ein Experimentalwerk

Mit der in Mailänder Privatbesitz befindlichen *Madonna mit Kind* (Kat. Nr. 9, Abb. Nr. 14) ist die Grenze zu den 1420ern endgültig überschritten: ein Zeitraum, der wie kein anderer eine Phase des Experimentierens für Alvaro bedeutet. Die Tafel stammt aus der Sammlung des Kardinals Fesch in Rom, wie der Besitzstempel auf der Rückseite ausweist. Der ursprüngliche Herkunftsort ist unbekannt. Bevor sie nach Mailand gelangte, befand sich die Tafel lange Zeit in einer Düsseldorfer Privatsammlung. Boggi hatte die Madonna mit einem in der Umgebung von Volterra stammenden und verlorenen Altarwerk aus dem Jahre

¹³⁷ Den Zusammenhang mit der Warschauer Tafel stellt das Muster des Teppichs dar, was durch Flavio Boggi, 1999, S. 112, erstmalig erkannt wurde.

¹³⁸ Boggi, 1999, S. 112.

1424 in Verbindung gebracht (N.¹³⁹). Dies ist allerdings abzulehnen, da die Beschreibung mit dem tatsächlichen Bildinhalt nicht übereinstimmt (N.¹⁴⁰).

Zunächst fällt bei der Madonna auf, dass Alvaro der Bildkomposition Gentile da Fabrianos und dessen *Maria mit Kind* nochmals ein Stück näher gekommen ist. Es zeigt einmal mehr, wie sehr Alvaro die Internationale Gotik zu verinnerlichen beginnt. Genauso wie Gentile hat auch er den Goldgrund des Hintergrundes zu einem Ehrentuch umgewandelt. Lehne und Wangen des Thrones sind nun ganz verschwunden und werden auch in Zukunft nicht mehr auftauchen. Lediglich Sitzbank und Sitzkissen sind noch andeutungsweise zu sehen. Aus dem übermalten Goldgrund ist von Alvaro ein Akanthusmotiv herausgearbeitet worden. Dadurch bedingt kommt dem Heiligenschein eine verstärkt dekorative Funktion zu wie dies auch schon bei Gentile der Fall ist. Zwar stellt auch schon in den zuvor besprochenen Werken Alvaros der Heiligenschein einen wichtigen Bestandteil seines Kunstwillens dar, doch nirgends ist der Hang zum Experimentieren mit Blattmotiven derart ausgeprägt wie in der *Mailänder Madonna* (N.¹⁴¹). Kaum ein zweites Mal weisen Heiligenscheine ein solches breites Spektrum an unterschiedlichen Gestaltungsformen der Ornamentbänder auf. Dabei finden neben geometrischen und vegetabilen Formen auch Buchstaben Verwendung, wobei diese die Worte des Verkündigungsengels ergeben: *Ave Maria gratia plenam dominus tecum* (N.¹⁴²).

Während etwa Gentile beim Gewandsaum des Mantels seiner Madonna mit gotischen Minuskelbuchstaben arbeitet, experimentiert auch Alvaro dort stark mit unterschiedlichen Formen. So kommt neben verschiedenen Motivpunzen auch ein Mäeanderband am Gewandsaum des Christuskindes zum Einsatz, das sich in keinem anderen Werk Alvaros mehr wiederfinden lässt.

Der *Mailänder Madonna* lässt sich eine Seitentafel mit der Darstellung der *hll. Katharina und Maria Magdalena* (Kat. Nr. 10, Abb. Nr. 15) aus Fiesole zuweisen. Ihre gemeinsame Herkunft aus einem Retabel ist durch die Verwendung eines ähnlichen Dekors

¹³⁹ Boggi, 1999, S. 112.

¹⁴⁰ Diese Beschreibung, die erstmals von Massimo Feretti, 1978, S. 1240ff, veröffentlicht wurde, spricht von dem Jesuskind, das gerade dabei ist, den Blutfinken streicheln zu wollen (*il Signorino vestito che vuol far carezze con la sua mano ad un cardellino*, Verloren 2). Der von Boggi daraus gezogener Schluss ist im vorliegenden Fall aber nicht gegeben. So zeigt das Jesuskind mit dem Finger auf sich und schenkt dem in seiner rechten Hand fest umschlungenen Vogel überhaupt keine Aufmerksamkeit. Von einem Streicheln des Vogels kann daher keine Rede sein.

¹⁴¹ Man beachte nur das aus sich überschneidenden Halbkreisen zusammengesetzte Ornamentband der Madonnen aus Santa Croce in Fossabanda und Calci.

¹⁴² Besonders Gentile da Fabriano spielt mit Buchstabenkombinationen in seinen Bildern. In der Madonna in Pisa z.B. ist der Gewandsaum aus gotischen Minuskeln gebildet, während in der Aureole eine kufische Inschrift nachgebildet ist, die mit *La Illahi Ila Allah* (Es gibt keinen Gott außer Allah) übersetzt werden kann. Siehe dazu Christiansen, 1982, S. 99.

gegeben, der als ‚werkspezifisch‘ für die Tafeln zu gelten hat (N.¹⁴³). Bei genauer Beobachtung fällt auf, dass der Umhang der *hl. Maria Magdalena* mit viel mehr Sorgfalt ausgeführt wurde als bei der unmittelbar daneben dargestellten *hl. Katharina*. Die Falten erscheinen tiefer, das Relief des Gewandes erscheint stärker modelliert. Zwei große Schüsselfalten dominieren das Gewand, was durch den Knick in der Hüfte noch verstärkt wird. Dies hat zur Folge, dass sich Faltenkaskaden bilden, die an ihr hinabfallen. In ihrer Haltung und der plastischen Erfassung des Gewands erinnert sie an eine in Malerei umgesetzte Skulptur, als ob Alvaro sich eines Modells bedient hätte (N.¹⁴⁴). Der Oberflächenbehandlung nach zu urteilen, muss er sich mit dreidimensionalen Objekten beschäftigt haben und hier insbesondere mit der Monumentalskulptur. Die Faltenbildung wirkt vollplastisch ausgearbeitet. Die Körperformen sind kaum wahrzunehmen, wodurch die Figur Volumen ausstrahlt. Kaum zu vergleichen also mit den feinen, in leichtem halbrund gebogenen Figuren der Goldschmiede, deren Falten oftmals am Körper zu kleben scheinen und deren Proportionen kaum verdecken können.

Die Anregungen werden allerdings schon aus reinem Mangel an Vorbildern kaum aus Pisa gekommen sein. Der aufsehenerregende Wettstreit zwischen Lorenzo Ghiberti und Filippo Brunelleschi um den Auftrag für die Portaltüren des Baptisteriums in Florenz werden daher kaum unbemerkt an ihm vorüber gegangen sein und seine Aufmerksamkeit nach Florenz gelenkt haben. Es ist daher kaum verwunderlich, dass wiederholt im Zusammenhang mit Alvaro der Name Ghibertis als Vorbildgeber in die Diskussion eingebracht wurde (N.¹⁴⁵). Wie der Einfluss jedoch ausgesehen haben könnte, bleibt unbestimmt. Ausschlaggebend werden nicht die Reliefs der Baptisteriumtür gewesen sein, sondern vielmehr ein anderes großes Projekt, das im zweiten Jahrzehnt des 15. Jh. begonnen wurde: die Ausstattung der Fassade von Orsanmichele mit monumentalen Bronzestatuen, von denen alleine drei von Ghiberti stammen, die er ab 1413 bis 1429 ausführte. Sie fallen genau in den Zeitraum der Entstehung von Alvaros Tafel.

Ghibertis früheste entstandene Figur des *hl. Johannes des Täufers* fällt ungefähr in die Jahre 1413-1416 und weist als dominierendes Merkmal eine tiefe Schüsselfalte auf, die quer über sein Gewand verläuft (N.¹⁴⁶). Die elegante Biegung der Figur schließt sich eng an

¹⁴³ Siehe ausführlich Kap. 3.4.

¹⁴⁴ Ähnliches ist bereits bei Giovanni di Pietro in seinem für Santa Chiara geschaffenen Altarwerk nachzuweisen. Zwei in Grisaillemalerei gehaltene Engel, die zur Rechten und Linken Mariens auf der Lehne aufgestellt gefunden haben, ahmen ganz offensichtlich Skulpturen nach.

¹⁴⁵ De Marchi, 1998, S. 281.

¹⁴⁶ Die Statue entstand für den Tabernakel der Zunft der Leinweber (*Arte degli Calimala*). Der Auftrag an Ghiberti dazu wurde ihm im Jahre 1413 erteilt. Zur Datierung der einzelnen Figuren und ihre Fertigstellung siehe den Beitrag im Ausstellungskatalog zu Ghiberti, 1978, S. 186ff.

seine bisherigen Arbeiten für die Bronzetüren an, obgleich sie von einer für Ghiberti neuen Monumentalität geprägt ist. Entscheidend für die Darstellung des Johannes ist, dass sie allein durch ihr Volumen wirkt, die Körperformen sind nicht mehr sichtbar. Ein tiefes Faltenrelief, das an den Seiten des Gewandes in großen Schüsselfalten zu Boden fließt, charakterisiert den Mantel und umschließt den Heiligen wie ein Gerüst. Donatello hatte bereits wenige Jahre zuvor Erfahrung mit der Monumentalskulptur sammeln können (N.¹⁴⁷). Für die Fassade des Campaniles von Santa Maria del Fiore war er von der Domopera beauftragt worden, fünf monumentale Skulpturen aus Marmor zu fertigen, von denen zumindest zwei bereits 1420 öffentlich zu sehen waren: ein Prophet mit Schrifttafel (entstanden zwischen 1415-1418) und ein Prophet mit Bart (1418-1420). Sie weisen weit ausfließende Gewänder, aber ein verhalteneres Faltenprofil als die wenige Jahre später entstandene oben genannte Bronze auf. Eine Synthese daraus gelingt wiederum Ghiberti in seinem *hl. Stefan* (1427-29), der Volumen und Faltenbildung durch zwei mächtige Schüsselfalten ideal miteinander verbindet.

Alvaro hätte also zur Genüge Gelegenheit gehabt, das Entstehen der Bronzewecke mitzuverfolgen bzw. sie zu sehen, da sie ja für den öffentlichen Raum geschaffen wurden. Da bei den Monumentalskulpturen, die überlebensgroß hergestellt werden mussten, um von ihren erhöhten Podesten aus wirken zu können, andere Gesetzmäßigkeiten galten als für die auf Nahansicht konzipierten Baptisteriumstüren, spielt Volumen eine entscheidende Rolle. Dies versucht Alvaro für sich in der Malerei umzusetzen, wobei er dabei derart sorgfältig vorgeht, dass er besonders auf die Gestaltung der Schüsselfalten achtet und somit ganz genau den zeitgenössischen Faltenstil kopiert. Allerdings verfolgt er danach sein Interesse an der Skulptur nicht weiter und so bleibt die *hl. Maria Magdalena* ein Einzelfall in seinem Werk.

Ein interessanter Aspekt in Alvaros Schaffen bilden seine für private Zwecke entstandenen Madonnenbilder, wie die nach ihrem Auftraggeber benannte *Agostini Madonna* (Kat. Nr. 11, Abb. Nr. 16). Sie ist als Halbfigur wiedergegeben. In ihren Armen hält sie das Kind, das sie dem Betrachter präsentiert. Die Tafel scheint zur Privatandacht entstanden zu sein, was der Rankendekor im Hintergrund vermuten lässt und den Alvaro nur für solche Aufträge benutzt (vgl. dazu die *Madonna Sarti*, Kat. Nr. 19, und die *Maria mit Heiligen* in Dijon, Kat. Nr. 25). Trotz der Unmittelbarkeit der Darstellung gelingt es dem Künstler nicht, eine intime Sphäre zwischen Betrachter und Madonna aufzubauen. Dazu kann sich

¹⁴⁷ Siehe dazu ausführlich, Janson, II, 1957.

Alvaro noch nicht von seinen expressiven Gesichtern mit den weit aufgerissenen Augen lösen, so dass das Jesuskind aus dem Bild heraus am Betrachter vorbei in die Leere starrt. Alvaro benützt für den Goldgrund ein graviertes und punktiertes Rankenmotiv, welches sich bei Werken zur Privatandacht nachweisen lässt. Passend zum Rankenmotiv greift der Dekor des Heiligenscheins ein bereits aus anderen Werken bekanntes blattförmiges Muster auf.

Stilistisch lassen sich die bisher besprochenen Werke durch die unbewegt wirkenden Gesichter in die Frühphase von Alvaros Schaffen einordnen. Alvaros Versuche die Figur zu beleben, laufen zu diesem Zeitpunkt noch ausnahmslos über die Linienführung des Gewandes. Alvaros Freude am Experimentieren mit der Form ist in allen Werken der Frühphase zu bemerken und manifestiert sich insbesondere im Dekor des Heiligenscheins bei dem ihm künstlerisch die größte Freiheit gegeben ist und die er auch großzügig ausnützt.

3.2.3. Ein Altar für Volterra – die Mittlere Phase

Die neue künstlerische Schaffensphase ab 1423 läutet das Altarwerk für Volterra ein, das die *Madonna mit Kind* umgeben von den *hll. Augustinus, Johannes d. T., Christophorus und dem Erzengel Michael* (Kat. Nr. 12, Abb. Nr. 17-20) darstellt. Es ist der einzig vollständig erhaltene Altarpolyptychon Alvaros, was ihm eine besondere Stellung in dessen Œuvre gibt. An keinem anderen Werk lässt sich Alvaros Figurendarstellung besser studieren als hier. Mit diesem Altarbild ist die Experimentierphase, die seine für Pisa entstandenen Werke kennzeichnet, abgeschlossen. In diese Mittlere Phase fallen im Übrigen die meisten seiner erhaltenen Werke. Stilistisch unmittelbar dem Volterranner Altar verwandt sind nur die stark fragmentarisch erhalten gebliebenen Tafeln der *hll. Katharina* (Bern, Kunstmuseum, Kat. Nr. 13, Abb. Nr. 21) und *Franziskus* (ehem. Englewood, Sammlung Platt, Kat. Nr. 14, Abb. Nr. 22). In die Mitte des Jahrzehnts fallen die *Madonna von Livorno* (Kat. Nr. 15, Abb. Nr. 23) sowie die *hl. Katharina und ein Apostel* (Turin, Privatsammlung Kat. Nr. 16, Abb. Nr. 24) gefolgt von zwei Pilastertäfelchen eines *hl. Diakons* (Musée du Petit Palais, Avignon, Kat. Nr. 17, Abb. Nr. 25) und des *hl. Erzengel Michael* (ehemals New York, Sotheby's Kat. Nr. 18, Abb. Nr. 26). Zum Ende des Jahrzehnts hin ist die *Madonna Sarti* (Kat. Nr. 19, Abb. Nr. 27) zu datieren, ebenso die beiden Tafeln einer Altarbekrönung mit der Darstellung *des Engels und der Verkündigung an Maria* (Perugia, Sammlung Buitoni, Kat. Nr. 20 und 21, Abb. Nr. 28 und 29). Zwei

Tondi mit der Darstellung des *hl. Damian* (ehemals London, Agnew's, Kat. Nr. 21, Abb. Nr. 30) und des *hl. Kosmas* (ehemals New York, Sotheby's, Kat. Nr. 22, Abb. Nr. 31) stammen ebenfalls aus dem gleichen Zeitraum. Bereits um 1430 entsteht die *Madonna* in Cagliari (Kat. Nr. 23, Abb. Nr. 32), das letzte bekannte Altarbild Alvaros.

Leider ist nur wenig über den Weg des Volterranner Altares in die Sammlung des Museo Civico bekannt. Seine Herkunft lässt sich bis auf das Jahr 1842 zurückverfolgen, als es aus der Kapelle von San Lorenzo a Strada, die gleich außerhalb der Stadtmauern Volterras liegt, in die für museale Zwecke hergerichteten Karlskapelle des Domes der Stadt überführt wurde. Ob der Altar tatsächlich mit dem von Battistini publizierten Notariatsprotokoll von 1423 in Verbindung gebracht werden kann, ist nicht ohne Bedenken zu akzeptieren und bedarf der Erklärung (N.¹⁴⁸). Der Auftraggeber des Altares, Filippino di Simone Bonci dei Nobili di Querceto, hatte ausdrücklich Geld für die Ausstattung einer Katharinenkapelle in Sant'Agostino hinterlassen, was dann schließlich zum Auftrag an Alvaro führte (Anhang Dokument Nr. 12). Dabei kann man theoretisch davon ausgehen, dass sie auch dargestellt werden sollte, schließlich handelt es sich um eine zu ihren Ehren geweihte Kapelle. Leider wurde Sant'Agostino mehrmals umgebaut, der letzte große Eingriff erfolgte im Jahre 1728 und bescherte der Kirche ihre heutigen barocken Altäre (N.¹⁴⁹). Zur gleichen Zeit wird auch die kleine romanische Kirche von San Lorenzo a Strada umgebaut. So ist es gut möglich, dass das in Sant'Agostino nun aufgrund der neuen Altäre nutzlos gewordene Altarwerk Alvaros eine neue Bestimmung in San Lorenzo fand. Allerdings ist im Altar der Pinacoteca Civica überhaupt keine weibliche Heilige vorhanden. Die *hl. Katharina* kommt in zwei Tafelfragmenten Alvaros vor: in Bern (Kat. Nr. 13, Abb. Nr. 21) und zusammen mit einem Apostel in einer Turiner Privatsammlung (Kat. Nr. 16, Abb. Nr. 24). Dem Berner Exemplar ist aber eindeutig das Fragment des *hl. Franziskus* (Kat. Nr. 14, Abb. Nr. 22) zuzuordnen, so dass die Provenienz eher auf eine Franziskanerkirche schließen lässt. Aufgrund des stilkritischen Befundes kann auch die Turiner Altartafel, die ebenfalls die *hl. Katharina* zeigt, nicht in die nähere Wahl gezogen werden, da es nicht vor Ende des dritten Jahrzehnts entstanden ist. Allerdings kommt im Altar der Pinacoteca Civica der *hl. Augustinus* vor, der bisher ohne ersichtlichen Grund in der Literatur als *hl. Nikolaus von Bari* bezeichnet worden war (siehe dazu ausführlich Kat. Nr. 12). Bezug nehmend auf die vorgebrachten Gründe besteht daher tatsächlich die Möglichkeit, dass es sich um das im Jahre 1423 in Auftrag gegebene Altarwerk handelt. Damit

¹⁴⁸ Battistini, 1921, S. 125. Diese Zuschreibung haben Zeri (1954) und Steinweg (1957) zur Grundlage ihres Datierungsgerüsts genommen. Abgelehnt wird es hingegen von der neueren Forschung. Burrelli (1994), De Marchi (1998) und Tripps (2005) haben sich dagegen ausgesprochen. Vgl. auch Kap. 2.1.

¹⁴⁹ Siehe dazu den Abriss der Architekturgeschichte zu Sant'Agostino von Caciagli, II, 2003, S. 64ff.

besteht nach wie vor keine Veranlassung an der von Klara Steinweg (1957) aufgestellten Chronologie zu den Werken Alvaros zu zweifeln. Besonders wichtig ist jetzt das Jahr 1423, weil nun der Zeitpunkt zwischen Früher- und Mittlerer Schaffensphase festgelegt werden kann, was dem sich wieder einmal ändernden Kunstwillen Alvaros Rechnung trägt. Denn in stilistischer Hinsicht trifft dies besonders auf den Altar von Volterra zu, bei dem bereits Zeri einen ‚Qualitätssprung‘ zu seinen vorherigen Werken festgestellt hat (N.¹⁵⁰). Bezeichnend ist eine neuartige physiognomische Erfassung der Gesichtszüge. Diese wirken nicht mehr erstarrt und unbewegt. Alvaro versteht es nun durch Variierung des Blickes, aber insbesondere auch durch weichere Modellierung der Gesichtszüge, eine bisher nicht gekannte Lebendigkeit zu vermitteln. Alle der insgesamt neun im Altar vorkommenden Figuren haben ihren Blick in eine andere Richtung gelenkt, wobei der *hl. Augustinus* die *Madonna* aus seinen Augenwinkeln heraus betrachtet, während der *hl. Johannes d. T.* sich damit begnügt, auf sie zu zeigen und den Blick lieber zum Betrachter wendet. Ein derart direktes Einbeziehen des Betrachters in das Bild war bisher bei Alvaro noch nicht erfolgt. Einen wesentlichen Anteil an dieser Neuerung hat mit der Stellung der Figuren zu tun. So ist der *hl. Augustinus* frontal zum Betrachter gestellt, während der *hl. Johannes d. T.* ihm die Schulter zuwendet und zur *Madonna* gedreht ist. Der *hl. Christophorus* hingegen hat seinen Körper zur Seite geneigt und schaut zum Christuskind auf seiner Schulter hinauf, während der *hl. Erzengel Michael* allein durch seine sanft geschwungene s-förmige Linie wirkt.

Da von Alvaro ansonsten keine vollständigen Altarwerke mehr erhalten sind, kann nur ein Vergleich mit zeitgenössischen Werken gezogen werden, wobei Lorenzo Monaco als Vorbild in Betracht kommt. In dessen Monte Olivieto Altar (heute Florenz, Accademia, um 1410) richten auch alle Heiligen ihren Blick in verschiedene Richtungen. Ein guter Vergleich in Pose und Blick bietet dessen *hl. Thaddäus*, der sein Gesicht frontal dem Betrachter zuwendet, ohne diesem direkt in die Augen zu schauen. So schielt er aus den Augenwinkeln heraus auf die *Madonna*. Auch die in ihren *Tondi* dargestellten Propheten richten nicht ihren Blick, wie man vermuten könnte, auf die *Madonna*, sondern auf die Heiligen unter ihnen. Nicht anders löst es Alvaro. Der *hl. Augustinus* übernimmt dabei die Position des *hl. Thaddäus* aus dem Monte Olivieto Altar. Kritisch beäugt wird die Szene von den *hll. Kosmas und Damian*, die aus ihren *Tondi* heraus das Geschehen aufmerksam zu kommentieren scheinen.

¹⁵⁰ (...) *in esso è lo sbalzo di qualità sia con la produzione più antica che con quella posteriore* (...) Zeri, 1954, S. 46.

Weitaus deutlicher allerdings fallen die Anleihen aus, die Alvaro an Künstlern von bereits in Volterra vorhandenen Altären nimmt. Es sind dies zum einen Cenni di Francesco di Ser Cenni und dessen aus San Pietro in Selci stammender Altar von 1408, der in der Pinacoteca Civica zu Volterra (Vgl. Abb. 57) aufbewahrt wird, zum anderen Taddeo di Bartolo, der 1411 einen Altar für die Kathedrale von Volterra (Vgl. Abb. 58) ausführte, der heute ebenfalls in der Pinacoteca Civica zu sehen ist. So erscheint die rechte Tafel von Alvaros Altar mit den *hll. Christophorus und Erzengel Michael* wie eine Kombination aus den beiden zuvor genannten Altarwerken. Dies gilt insbesondere für die Umstände, in denen die Heiligen dargestellt sind. So steht der *hl. Christophorus* von Cenni di Francesco im Wasser und ist von Fischen umgeben, während der *hl. Erzengel Michael* von Taddeo auf einem felsigen, wüsten Terrain seine Aufstellung gefunden hat. Alvaro orientiert sich eng an diesen beiden Darstellungen. So kann es passieren, dass er ganz unvermittelt ohne Übergang neben den im Wasser stehenden *hl. Christophorus* ein felsiges Wüstenterrain setzt, in dem der *hl. Michael* steht.

Diese scheinbar so zusammenhangslose Aneinanderreihung zweier so unterschiedlicher Motive wie Wasser und Wüste muss nicht unbedingt von Alvaro selbst ausgegangen, sondern kann vom Auftraggeber ausdrücklich gewünscht worden sein. So stellt Alvaro für gewöhnlich seine Heiligen auf einem Brokatteppich auf. Dies ist etwa der Fall bei der in Warschau aufbewahrten Tafel eines Altares, wo ebenfalls ein *hl. Erzengel Michael* (Kat. Nr. 7, Abb. Nr. 12) dargestellt ist. Es kann weiterhin kaum Zufall sein, dass in allen drei Volterranner Altarwerken das Jesuskind von der Madonna auf dem Schoß festgehalten wird, während es in seiner Hand einen aufgeregt flatternden Blutfinken festhält. Es scheint sich bei der Mariendarstellung daher um einen in Volterra zu dieser Zeit bevorzugten Bildtypus zu handeln.

Ein weiterer Wechsel, der bereits erwähnt wurde, betrifft den Dekor des Heiligenscheins. Die Flächendominanz der Muster wird deutlich zurück genommen, behält aber als Gliederung der Standfläche noch eine wichtige Funktion bei. Dies gilt insbesondere für die linke Seitentafel des Volterranner Altares mit der Darstellung der *hll. Augustinus und Johannes d.T.*, die auf einem marmorierten Boden stehen. Der Hintergrund ist zugunsten des Goldgrundes vereinfacht. Damit gewinnt die Form wieder an Einfluss, was auch daran zu erkennen ist, dass sich unter den Faltenkaskaden und dem aufgebauchten Rock der Madonna plötzlich wieder Gliedmaßen abzuzeichnen beginnen. Selbst das Sitzmotiv ist nicht mehr verdeckt, sondern wird klar angezeigt, da die Sitzfläche des Throngestühls jetzt wieder an den Seiten zum Vorschein kommt. Die Ornamentbänder der Heiligen werden

zwar überwiegend aus blattförmigen Mustern gebildet, doch weicht der *hl. Christophorus* bereits von diesem Schema ab. Der Dekor weist bereits *Cluster* auf, d.h. ein rein aus Punzen zusammengesetztes Motiv, das Blüten nachbilden soll. Diese werden bei Alvaro zukünftig häufiger Verwendung finden.

Stilistisch in enger Beziehung zu dem Altar von Volterra stehen die lediglich als Fragmente erhalten gebliebenen Darstellungen der *hll. Katharina und Franziskus*. Beide stammen aus dem gleichen Altarwerk. Ursprünglich waren die Heiligen in voller Statur zu sehen, wurden aber zu einem unbestimmten Zeitpunkt auf Büstenformat zurechtgeschnitten. Die *hl. Katharina* befindet sich heute in Bern, und der letzte bekannte Aufenthaltsort des *hl. Franziskus* weist auf eine amerikanische Privatsammlung hin. Während die *hl. Katharina* ein Lächeln auf den Lippen hat und ihre Augen nach rechts gerichtet sind, ist der Mund des *hl. Franziskus* leicht geöffnet, so dass die Zahnreihen sichtbar werden. Dies erinnert an eine ähnliche Gestaltung bei den musizierenden Engeln der *Santa Croce Madonna*. Die Ornamentbänder der Heiligenscheine weisen noch ein blattförmiges Muster auf. Da die Tafeln nur als Fragment übrig geblieben sind, wirken die Heiligenscheine geradezu dominierend über die gesamte Komposition.

3.2.3.1. Die Madonna von Livorno – die künstlerische Konsolidierung

Neben dem Altar für Volterra verkörpert die *Madonna* in Livorno (Kat. Nr. 15, Abb. Nr. 23) am besten die überarbeitete Form der Figuren bei Alvaro. Das Werk befindet sich im Museo Civico der Stadt, wohin es durch Schenkung im 19. Jh. gelangte. In der Forschung ist das Werk in seiner Datierung umstritten, was mit den verschiedenen Zuordnungen von möglichen dazugehörigen Seitentafeln zusammenhängt (siehe ausführlich dazu Kat. Nr. 16). So gilt die *Madonna* abwechselnd als in der Frühen bzw. Mittleren Phase entstanden (N.¹⁵¹). Allerdings ist es aufgrund der stilistischen und formalen Gemeinsamkeiten nur möglich, die Livorneser Tafel mit der *hl. Katharina und einem Apostel* (Kat. Nr. 16, Abb. Nr. 24) aus einer Turiner Privatsammlung in unmittelbarem Zusammenhang miteinander zu bringen. Der entscheidende Hinweis dazu stammt von Andrea De Marchi (N.¹⁵²). Er stellte fest, dass der Teppich in beiden Darstellungen ein identisches Akanthusmotiv aufweist, das in Goldfarbe aufgemalt ist. Diese Beobachtung kann noch um das ebenfalls die aufgemalte

¹⁵¹ So sprechen sich Steinweg (1957) und Todini (1986) für eine Entstehung in der mittleren Phase aus, während Lazzarini (1993), Dias (1994) und De Marchi (1998a) sich für eine frühe Entstehung einsetzen.

¹⁵² De Marchi, 1998a, S. 286.

und in beiden Tafeln identisch gestaltete pseudokufische Inschrift auf den Gewandsäumen der Heiligen und des Christuskindes erweitert werden. Offensichtlich war das Aufmalen von Ornamenten in Goldfarbe wesentlich weniger mühevoll, da sie bei Alvaro von nun an des öfteren Verwendung findet. Allerdings wird die Tafel mit der *hl. Katharina* und einem Apostel, im Gegensatz zur Madonna von Livorno, bis jetzt überwiegend in die Spätphase des Meisters datiert (N.¹⁵³). Die Diskrepanz in der Datierung der beiden Werke hat bisher eine dem Stellenwert der Tafeln entsprechende Würdigung im Œuvre Alvaro Pirez verhindert.

Den Ausschlag, die Tafeln in die mittlere Schaffensphase Alvaros zu datieren, gibt die genaue Analyse des Dekors der Heiligenscheine, der in der vorliegenden Form nur in Werken vorkommen kann, die ab den 1420ern entstanden sind. Dieser hat im Vergleich zu den bisher besprochenen Werken in Teilen eine wesentliche Vereinfachung erfahren. Betrachtet man etwa einmal die die Peripherie um den Nimbus der Livorneser Madonna herum, so ist dieser mit in den Goldgrund radiär eingeritzten Linien verziert, die einen Strahlenkranz um die Madonna und Kind bilden. Im Gegenzug verzichtet Alvaro auf den für ihn obligatorischen Ring aus Punzen, der ansonsten den Strahlenkranz bildet. In der Seitentafel ist darauf sogar völlig verzichtet worden. Zwar weist der Dekor des Heiligenscheins bei der Madonna und dem Jesuskind ein blattförmiges Muster auf, jedoch hat dies im Vergleich zu früheren Werken nun einige Vereinfachungen erfahren. Dies gilt insbesondere für den der Madonna. Das Blattmotiv ist hier ohne grosse künstlerische Aufmerksamkeit zum Detail ausgeführt; auf die Verwendung von Motivpunzen, die ansonsten noch zusätzlich in und um das Blattmuster vorkommen, wurde ganz verzichtet.

Das Gleiche gilt für die punzierten Gewandsäume, die lediglich aus Punzen mit Loch gestaltet sind. In der Tafel mit der *hl. Katharina und einem Apostel* verzichtet Alvaro sogar ganz auf jeglichen Dekor an der Peripherie des Heiligenscheins sowie auf ein Blattmuster. Stattdessen sind zu *Cluster* in Blütenform zusammengestellte Punzen verwendet worden. Dies war bisher in der Komposition auf untergeordnete Figuren wie z.B. Engel beschränkt gewesen. Darüber hinaus sind die Kreislinien, aus denen der Nimbus besteht, ohne große Sorgfalt ausgeführt worden und überschneiden sich teilweise. Stilistisch ist eine enge Beziehung zur Madonna des Volterranner Altares auszumachen, was die Neigung des Kopfes, den Blick und die charakteristischen Gesichtszüge wie die Hakennase betrifft. Daraus können nun Rückschlüsse auf die Datierung gezogen werden, die für die Tafeln mit der *hl.*

¹⁵³ Frinta (1976) datiert das Werk auf 1430-34, Dias (1994) um 1425. Nur De Marchi (1998a) geht von einer Datierung um 1415 aus.

Katharina und dem Apostel sowie der *Madonna* von Livorno eine Entstehung zwischen 1425 und 1428 ergibt.

In den gleichen Zeitraum ist die Darstellung eines *hl. Diakon* (Kat. Nr. 17, Abb. Nr. 25) sowie des *hl. Erzengel Michael* (Kat. Nr. 18, Abb. Nr. 26) zu datieren. Beide stehen allerdings in keinem unmittelbaren Werkszusammenhang. Beim *hl. Diakon* fällt besonders der Gebrauch von abstrakt wirkenden, aufgemalten Mustern am Gewandsaum und im Dalmatikiriegel auf. Geradezu typisch für Alvaro ist der aus den Augenwinkeln heraus scharf nach rechts gewendete Blick, wie er von der *hl. Katharina* (Kat. Nr. 13) her bekannt ist. Die Rüstung des *hl. Erzengels Michael* erinnert an die gleiche Darstellung im Altar von Volterra, insbesondere was die Haltung betrifft: mit leicht gelangweilt wirkendem Gesichtsausdruck hat er den Kopf der Schlange mit sicherem, festem Tritt auf dem Boden fixiert. Stilistisch jedoch steht der Heilige der Katharinendarstellung in der Turiner Tafel wesentlich näher.

3.2.3.2. Die Madonna Sarti – das Ideal von Schönheit

Zur Gattung des für den Privatgebrauch entstandenen Andachtbildes gehört die *Madonna Sarti* (Kat. Nr. 19, Abb. Nr. 27). Sie gelangte aus einer Florentiner Privatsammlung auf den Kunstmarkt, wo sie von der Galerie Sarti angekauft wurde. In Eleganz der Linie und Schönheit ist sie ein herausragendes Beispiel für den Weichen Stil in der Toskana. Trotz ihres stark restaurierten Zustandes sind wichtige Partien wie etwa Kopf und Hände der Figuren davon nicht betroffen, so dass eine stilkritische Analyse unternommen werden kann. Wie bei den übrigen bekannten Werken zur Privatandacht, ist der Goldgrund mit Rankendekor geschmückt. Die gesamte Fläche mit Ausnahme des Heiligenscheins ist durch ein Muster aus spiralartig ineinanderrankenden Blättern gefüllt. Thematisch dazu passend weist das Ornamentband des Nimbus große, vierlappige Blätter auf. Dem hingegen ist auf malerische Details größtenteils verzichtet worden. Ein Thron ist nicht vorhanden, nicht einmal eine Bank. Dies mag aber mit der Gattung des Bildes zur Privatandacht zusammenhängen, bei der andere Lösungsformen im Vordergrund stehen (N.¹⁵⁴). Das Sitzmotiv wird dadurch deutlich gemacht, dass sich das rechte Knie angewinkelt durch den Umhang drückt. Das Gewand läuft in teilweise übereinanderliegenden Falten großflächig auf dem Boden aus. Dieser ist marmoriert, jedoch bedeckt ihn das Gewand fast vollständig.

¹⁵⁴ So etwa bei der auf 1415 datierten *Madonna* von Lorenzo Monaco in der Kirche Sant'Ermete in Putignano bei Pisa. Damit wird der Effekt erzielt den intimen Charakter des Bildes zu erhöhen und einen direkten Bezug zwischen der auf dem Boden sitzenden *Madonna* und dem Betrachter herzustellen. Eisenberg, 1989, S. 160; Parenti, 2006, S. 202.

Ein stilistischer Vergleich mit der *Braunschweiger Madonna* (Kat Nr. 30, Abb. Nr. 41) zeigt einige interessante Parallelen auf. Dieser betrifft jeweils die Köpfe der dargestellten Madonna und ihrem Kind. Bei der Gegenüberstellung wirken sie, als ob Alvaro ein und dieselbe Darstellung spiegelbildlich wiederholt hätte. Lediglich die Augen sind bei der *Madonna Sarti* mandelförmiger ausgefallen, also an den Zeitstil angepasst. Somit stellt sich die Frage, inwiefern Alvaro in seiner Werkstatt mit wiederverwertbaren Vorlagen gearbeitet hat bzw. in wie fern sie dazu dienten eine Arbeitsteilung zwischen ihm und den Gehilfen zu ermöglichen ohne dabei groß vom Stil des Meisters abzuweichen. Jedenfalls scheint die Produktion von Bildern im dritten Jahrzehnt merklich angezogen zu haben, zieht man die erhaltenen Werke in Betracht. Dies mag daher auch eine wirtschaftlichere Arbeitsweise nach sich gezogen haben um die Nachfrage zu befriedigen (N.¹⁵⁵).

Als besonders markantes Merkmal des Weichen Stils müssen bei der *Madonna Sarti* die bereits erwähnten geschlitzten Augen gelten, die zu ihrem grazilen Aussehen entscheidend beitragen. Sie lassen sich eine Zeitlang in verschiedenen Arbeiten Alvaros nachweisen. Die neue Ausdrucksweise manifestiert sich etwa im *Engel und Maria der Verkündigung* (Kat. Nr. 20, Abb. Nr. 28 und 29). Über die Provenienz ist nichts bekannt. Die Tafeln werden die Bekrönung eines Altarwerks dargestellt haben, von dem ansonsten nichts mehr erhalten geblieben ist. Die Augen der beiden Figuren sind stark geschlitzt, das Gewand fließt auf dem Boden aus. Der Gewandsaum der Figuren ist aufgemalt und nicht punziert, die Ornamentbänder der Heiligenscheine sind aus blütenförmigen *Clustern*, bestehend aus Ringpunzen, zusammengesetzt. Man sieht deutlich, dass Alvaro den Altartafeln, die in der Komposition insgesamt nur eine Nebenszenen darstellen, wesentlich weniger Arbeitsaufwand entgegenbringt, als etwa der *Madonna Sarti*. Ähnlich ergeht es anderen Werken des gleichen Zeitraums und zwar dem *Tondo* mit der Darstellung des *hl. Damian*, (Kat. Nr. 22, Abb. Nr. 30), zu dem ansonsten keine weiteren Altarfragmente bekannt sind. Neben den extrem geschlitzt wirkenden Augen hat Alvaro es nicht für nötig befunden, die drei Steine, die Zeichen seines Martyriums bilden und auf der linken Schulter zu sehen sind, farblich deutlich zu kennzeichnen. Abgesehen davon, dass er nur drei Ringpunzen in den Goldgrund gedrückt hat, übermalte er sie auch noch mit der roten Farbe für das Gewand des Heiligen. Die handwerklich sich häufende nachlässige Ausführung der Werke steht in Zusammenhang mit einer merklich gesteigerten Produktion

¹⁵⁵ Ähnliches gilt für die vielen erhaltenen *Tondi* mit den Darstellungen der *hll. Kosmas und Damian* (Kat. Nr. 3, 12, 21, 22, 29) bei denen offensichtlich auch Vorlagen verwendet wurden. Dies ist von Interesse, da sie sich aus der gesamten Schaffensperiode Alvaros erhalten haben. Dabei ist eine gleiche Binnenzeichnung, die sich etwa in der geneigten Kopfhaltung ausdrückt, beibehalten. Dies werden mit der Zeit den Bedürfnissen von Auftraggeber und Geschmack angepasst.

im Zeitraum zwischen 1420-1430. Es ist daher möglich, dass die Vereinfachung von Dekorelementen neben einer stilistischen Veränderung auch eine Änderung im Produktionsverhalten bedeutet, um die gesteigerte Nachfrage nach Werken zu befriedigen. Es ist möglich, dass Alvaro dabei verstärkt auf die Gehilfen seiner Werkstatt zurückgegriffen hat, was Schwächen in der technischen Ausführung (so überschneiden sich z.B. die Zirkelkreise teilweise) erklärt.

3.2.3.3. Die Madonna aus Cagliari – das letzte bekannte Altarwerk

Die *Madonna mit Kind* aus Cagliari (Kat Nr. 23) bildete einst die Mitteltafel eines Altarwerks, von dem sich ansonsten nichts erhalten hat. Die Kenntnis der Provenienz ist auf Sardinien beschränkt (N.¹⁵⁶). Es ist das letzte großformatige erhaltene Altarbild Alvaros. Es weist im Gegensatz zu seinen Vorgängern entscheidende Veränderungen auf. So sind die Figuren nicht mehr darauf konzipiert mit ihrer materiellen Präsenz die gesamte Bildfläche einzunehmen. Die Figuren wirken dadurch zierlich, man kann schon fast sagen zerbrechlich. Der Effekt wird heutzutage dadurch noch gesteigert, dass ein Bildrahmen fehlt. Hinzu kommt, dass der Blick der Gottesmutter und der des Christuskindes wesentlich ausdrucksloser, distanzierter sowie gleichgültiger gegenüber dem Betrachter wirkt als noch zuvor. Um dieses statisch anmutende Darstellung zu überwinden, hat Alvaro den Körper des Christuskindes um seine Achse gedreht, so dass es in einer eigenwilligen sich nach vorne bewegen wollenden Position befindet, was allerdings von seiner Wirkung her nicht zu überzeugen vermag. Auf dekorative Elemente hat Alvaro nun fast ganz verzichtet. Die Gewandsäume bestehen nicht mehr aus pseudokufischen Schriftzeichen oder orientalisch anmutenden Formen, sondern ganz einfach aus einer aus aufgemalten Punkten bestehenden senkrechten Linie. Der Goldgrund ist bis auf den roten Bolus abgerieben, so dass die Wirkung des Heiligenscheins aufgehoben ist. Bei genauer Betrachtung vor dem Original ist festzustellen, dass Alvaro Wert auf dessen Gestaltung viel wert gelegt hat. Eindeutig ist ein

¹⁵⁶ Es ist gut möglich, dass sich das Bild von vornherein für den Export bestimmt gewesen ist. So handelt Francesco di Marco Datini während seiner Zeit in Avignon auch mit kleinformatigen Tafelbildern aus Florenz, die seine Kommissionäre zu einem von ihm festgesetzten Preis dort einkaufen und ihm schicken (Origo, 1985, S. 33). Deutlich besser dokumentiert ist jedoch der Fall eines Altarbildes, das für den Hochaltar eines Kamaldulenserklusters auf Korsika bestimmt war. Das Bild ist zwar verloren, doch der Name des Künstlers bekannt. Es handelt sich um Giovanni di Tano Fei. Auftraggeber war Francesco di Marco Datini, der es als Stiftung auf die Insel sandte. Datini war allerdings nur der Geldgeber, denn der wahre Initiator war ein Mönch des Klosters auf Korsika mit Namen Bonifazio Ruspi, der sich um die Bestellung des Bildes in Florenz kümmerte, wobei er zwei Mittelmänner einsetzte, die ihrerseits die Ausführungen überwachten. Das Altarbild wurde 1403 über Lucca nach Pisa gesandt und von dort über einen Genueser Kaufmann nach Korsika verschifft um eine mögliche Beschlagnahme des Bildes durch den Pisaner Zoll zu verhindern. Auftragsvergabe und die Probleme zur Verschickung sind ausführlich bei Piattoli, 1930, S. 236-244 dargestellt.

Blattmotiv zu identifizieren, das nach der Klassifikation von Skaug als ein in ‚eine Richtung verlaufendes Blatt-Rosenmotiv‘ identifiziert werden kann (N.¹⁵⁷).

Um die Madonna in Cagliari herum entstanden sind der *Engel* und *Maria der Verkündigung* (Kat. Nr. 24, Abb. Nr. 33 und 34) in Sarasota, Florida. Es handelt sich um zwei getrennte, in ovaler Form ausgeführte Tafeln, die einst die Bekrönung eines Altarwerkes bildeten. Der Engel ist im Profil, Maria aber in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Übereinstimmungen mit der Madonna von Cagliari sind in den Gesichtszügen zu beobachten sowie in so kleinen Details wie der Gestaltung des Gewandsaums, der aus einer Reihe von aufgemalten, senkrechten Punkten besteht. Allerdings gibt es auch deutliche Unterschiede, die insbesondere den Dekor und die Ausführung von Details betreffen: ein prächtiges, rotes Brokattuch ist über die Sitzbank Mariens geworfen, während der Boden mit einem grünen Brokatstoff bedeckt ist. Im aufgeschlagenen Buch vor ihr sind Schriftzeichen angedeutet, und die Ankunft des Heiligen Geistes wird durch die Taube symbolisiert. Der Engel hält eine Schriftrolle mit den Anfangsworten der Verkündigung in den Händen. Unter dem Umhang ragt sein Schuh hervor, der mit einem Muster dekoriert ist. Dies so sehr mit Sorgfalt ausgeführten Objekte lassen eine gemeinsame Herkunft mit der Madonna aus Cagliari als unwahrscheinlich erscheinen. Lediglich ein gleicher Entstehungszeitraum ist anzunehmen, der in Beginn der 1430er fällt. Die ‚höfisch‘ anmutende Darstellung von Gewändern, wie etwa beim Schuh des Engels, lässt an Vorbilder, vermittelt durch Gentile da Fabriano, denken und stellt damit eine Parallele zu Alvaros *hl. Georg* (Kat. Nr. 27, Abb. Nr. 38) aus der St. Petersburger Eremitage her.

3.2.4. Der Braunschweiger Altar von 1434 – die Spätphase

Der Altar von Braunschweig mit der *Madonna zwischen den hll. Johannes d.T. und Antionus Abt, der Kreuzigung* (linker Seitenflügel) und *der Auferstehung* (rechter Seitenflügel), Kat. Nr. 30, Abb. Nr. 41-43, von 1434 bedeutet das Ende von Alvaros künstlerischem Schaffen. Er nimmt eine Sonderstellung ein, da es als einziges seiner Werke sowohl datiert als auch signiert ist. Der Künstler zeigt sich auf dem Höhepunkt seines Könnens was Technik und Ausführung betreffen. Obwohl Alvaros Spätphase gerade einmal vier Jahre, und zwar von 1430 bis 1434 umfasst, können ihm in diesem Zeitraum sechs Werke zugeordnet werden.

¹⁵⁷ Das genannte Motiv zeichnet sich dadurch aus, dass an einem in der Mitte umlaufenden Stil die Blätter paarweise gefiedert angebracht sind. Unterbrochen wird es in Intervallen durch eine Kreispunze mit Loch um die wiederum sechs kleinere gruppiert sind. Skaug, II, 1994, S. 495.

Als erstes ist die *Madonna mit den hll. Petrus und Franziskus* in Dijon (Kat. Nr. 25) zu nennen, die um 1430 entstanden ist. Danach kommen die Pilastertäfelchen mit den *hll. Stephan und Vinzenz* (Bologna, Collezioni Comunali, Kat. Nr. 26, Abb. Nr.), der *hl. Georg* (Kat. Nr. 27, Abb. Nr. 38) aus der Eremitage in Sankt Petersburg, ein Andachtsbild mit der *Verkündigung* aus der Sammlung Kisters (Kat. Nr. 28, Abb. Nr. 39) und ein *Tondo* mit der Darstellung des *hl. Damian* (Kat. Nr. 29, Abb. Nr. 40) in Stuttgart. Die zwei Seitenflügel eines Klappretabels (ehemals London, Sotheby's, Kat. Nr. 31, Abb. Nr. 44) sind die jüngsten Arbeiten Alvaros und sind zeitgleich mit dem Braunschweiger Altar um 1434 entstanden.

Trotz seines herausragenden Stellenwertes im Œuvre des Alvaro Pirez ist der Altar im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig für die Kunstgeschichtsforschung erst spät entdeckt worden. Grund dafür ist die lange Aufbewahrung des Bildes außerhalb Italiens. Im Jahre 1838 kaufte das Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig das Retabel von der Witwe des Malers Johann Heinrich Bäse an, der es wenige Jahre zuvor in Italien erworben hatte. Aber erst ungefähr 50 Jahre später, 1887, wird es im Katalog der Sammlung erwähnt.

Die Spätphase um 1430 ist eine relativ wenig von der Kunstgeschichte beleuchtete Periode im Schaffen des Meisters und erst Zeri (1973) gelingt es ansatzweise diese Lücke zu füllen. Dies mag überraschen, denn gerade der Altar von Braunschweig macht es wie bei keinem zweiten Werk Alvaros möglich, dessen Kunstwollen zu einem eindeutig festgelegten Zeitpunkt präzise zu bestimmen. Daher sind auch die Einflüsse, denen das Werk unterliegt, gut zu individualisieren. Zum einen ist es ein überraschend modernes Werk, das voll und ganz im Trend der Zeit liegt, zum anderen sind aber auch die konservativen Tendenzen festzustellen, die sich nicht verleugnen lassen.

Die Neuerungen am Braunschweiger Altar betreffen das Formempfinden Alvaros, die ohne die Beeinflussung der Internationalen Gotik kaum denkbar wären. So gewinnen bei der Madonna Details wie ihr weit auslaufendes, die Bildfläche dominierendes Gewand, ihre elegante Erscheinung, ihr liebliches Gesicht, die von Alvaro wiederentdeckte Vorliebe für das Ornament die Oberhand. Dabei handelt es sich durchaus um Formprobleme, mit denen sich auch Künstler der gerade beginnenden Renaissance auseinandersetzen, wie es bei Fra Angelico und dessen Altar der *Maria mit Heiligen* in Cortona von 1435-1436 (Vgl. Abb.59) der Fall ist, wo das Ausfließen der Gewänder auf das Thronpodest als Formproblem noch wahrgenommen wird (N.¹⁵⁸). Als Beispiel bei Alvaro

¹⁵⁸ Der Altar stammt aus San Domenico in Cortona und wird heute im Diözesanmuseum der Stadt aufbewahrt. Allerdings bemerkt Bonsanti, 1998, S. 137, dazu: *La forma antiquata (...) certamente deriva dalla*

sei die *Maria der Verkündigung* genannt, die im Bogenzwickel oberhalb der Auferstehungsszene zu finden ist und die ihr Buch auf einem Lesepult platziert hat. Dieses ist aufwendig gestaltet, wobei der quadratische Standfuß profiliert ist und in einem Blattkapitell als Befestigung für das Pult endet. Die Detailfreude ist auch in der Haupttafel mit der *Madonna mit Kind*, umgeben von den *hll. Johannes dem Täufer und Antonius Abt*, deutlich zu sehen und steht seinen Frühwerken um nichts nach: so deutet der *hl. Johannes d. T.* nicht nur auf das Jesuskind, sondern er hat zur Unterstützung seiner Worte noch eine Schriftrolle um seinen Kreuzesstab gewickelt, auf der ‚*Ecce Agnus dei*‘ zu lesen ist, während dem *hl. Antonius Abt* ein kleines Glöckchen von seinem Taukreuz baumelt. Besonderen Wert wurde auf die Gestaltung der Gesichter gelegt, wie etwa bei dem des *hl. Johannes*, das tiefe Falten und Furchen zeigt und dadurch sein asketisches Wesen gut zum Ausdruck bringt. Kaum anders verfährt auch Angelico in der Charakterisierung seiner Heiligen.

Eine andere Neuerung betrifft die Vereinheitlichung des Bildraumes innerhalb des Altarbildes, der zwischen 1420 und 1430 von Florenz ausgeht (N.¹⁵⁹). Dabei wird die strenge Unterteilung der Figur in Haupt- und Seitentafel zugunsten einer in alle Teile über- und ineinandergreifenden Darstellung aufgehoben. Alvaro übernimmt diese neue Errungenschaft insofern, indem er nun plötzlich Heilige in unmittelbarer Nähe um den Thron der Madonna herum platziert. Ein Schritt der noch wenige Jahre zuvor für ihn undenkbar gewesen wäre.

Diesen Neuerungen werden allerdings durch die konservativen Kompositionsprinzipien, denen das Bild weiterhin unterliegt, ausgeglichen. Zeri (1973) hatte bereits darauf hingewiesen, als er eine Beeinflussung Alvaros durch Werke des frühen Trecento feststellte, was insbesondere Verkündigungsdarstellungen betrifft, wobei er auf die in Pisa vertretene Werkstatt des Sienesen Simone Martinis hinwies. Allerdings ist dieses Phänomen in der Toskana weit verbreitet, wie es sich zum gleichen Zeitpunkt etwa in der Werkstatt des Bicci di Lorenzo bemerkbar macht (N.¹⁶⁰).

Ein weiterer Aspekt weist auf die Bedeutungsperspektive hin, mit der Alvaro nun verstärkt arbeitet. Im Vergleich zu den Heiligen ist die Madonna des Braunschweiger Retabels doppelt so groß geraten. Offensichtlich weiß Alvaro sich bei der für ihn noch ungewohnten Vereinheitlichung des Bildraumes nicht anderes zu behelfen, als Unterschiede in der Wichtigkeit durch das Größenverhältnis auszudrücken. Es ist auch keineswegs über-

destinazione periferica rispetto a Firenze.

¹⁵⁹ Siehe dazu Mädger, 2007, S.13ff.

¹⁶⁰ Laut Buhler Walsh ist Biccis Werk zwischen 1420 und 1430 plötzlich als ‚*retardaire and old-fashioned*‘ einzustufen. Buhler Walsh, 1979, S. 114.

raschend, dass Alvaro auf die Anwendung der Zentralperspektive verzichtet. So nehmen Madonna und Heilige den gesamten Bildvordergrund ein und schirmen somit den Hintergrund vollständig ab. Ebenso verfährt Alvaro in der im rechten Seitenflügel des Altares dargestellten *Auferstehung Christi*. Trotz der ansatzweise verwirklichten Darstellung von Landschaft ist keine ernsthafte perspektivische Darstellung versucht worden. So wirken die schlafenden Wächter am Sarg, der auferstandene Christus und die Hügel wie hintereinander aufgereiht, ohne ein organisches Ganzes zu bilden. Es geht lediglich darum, den *horror vacui* eines leeren Hintergrundes zu vermeiden. Die Darstellung einer Landschaft ist hingegen bei der Kreuzigungsszene des linken Seitenflügels nicht nötig. Die Figuren sind um das Kreuz derart gruppiert, dass sie den Vordergrund vollständig ausfüllen. Außer *Johannes* und *Maria* sind drei weitere trauernde Frauen zu sehen sowie zwei Engel, die Kelche in ihren Händen tragen, um das Blut des Heilands aufzufangen.

3.2.4.1. Die Madonna von Dijon – die Vereinheitlichung des Bildraumes

Die *Madonna mit den hll. Petrus und Franziskus* aus Dijon (Kat. Nr. 25) folgt einem ähnlichen Kompositionsschema wie der Braunschweiger Altar. Auch hier arbeitet Alvaro stark mit einem vereinheitlichten Bildraum, aber auch mit der Bedeutungsperspektive. So sind die zwei Heiligen, die die Madonna unmittelbar flankieren, um die Hälfte kleiner ausgefallen als diese. Der *hl. Petrus* steht in seiner Expressivität des Gesichtsausdrucks dem *hl. Johannes* in der *Braunschweiger Madonna* um nichts nach. Die geschlitzten Augen der Dijoner Madonna erinnern jedoch noch an Vorbilder der 1420er Jahre und hier insbesondere an die *Madonna Sarti*. Das es sich aber auch hier eindeutig um ein Werk zur Privatandacht handelt, wird durch die im Goldgrund dargestellten rankenden Blätter deutlich, die Alvaro spezifisch nur für derartige Kommissionen einsetzt. Allerdings verzichtet Alvaro darauf, den Dekor des Heiligenscheins mit einem zu dem Goldgrund korrespondierenden Blattmuster auszuschnücken und beschränkt sich auf ein geometrisches Muster bestehend aus zu *Clustern* zusammengestellten Ringpunzen. Den überwiegenden Teil des Spätwerkes nehmen die vielen erhaltenen Altarfragmente ein, wie die zwei Täfelchen mit der Darstellung der *hll. Stephan und Vinzenz* (Kat. Nr. 26), die in Bologna aufbewahrt werden. Von Guido Zucchini als eine bolognesische Arbeit angesehen, war es Federico Zeri (1973), der erstmals die Tafeln Alvaro zuschrieb (N.¹⁶¹). Die Gesichter der Heiligen wirken fein, ja geradezu zerbrechlich. Der Dalmatikriegel, die Tonsur, aber auch

¹⁶¹ Zucchini, 1938, S. 90, bzw. Zeri, 1973, S. 190ff.

die Steine am Kopf des *hl. Stephan* sprechen von der bereits erwähnten neu gewonnenen Freude Alvaros am Detail. Diese basiert allerdings auf einer viel deutlicheren Beobachtung der Umwelt und wirkt somit ‚realistischer‘ als dies noch in vorhergehenden Arbeiten der Fall war. Auch die Darstellung eines *hl. Georg* (Kat. Nr. 27, Abb. Nr. 38) entstammt dem Pilaster eines Retabels. Aufgrund der Ähnlichkeit in der Form wurde ein Bezug zu den zuvor genannten Tafeln von der neueren Kunstgeschichte stark in Betracht gezogen, ist aber wegen deutlicher stilistischer und kompositorischer Divergenzen auszuschließen. Pausbäckig blickt der Heilige am Betrachter vorbei. Die Gesichtszüge sind fein, der Nasenrücken hoch und die Augenlider heruntergezogen. Seine Haare trägt er als einen modischen Pagenschnitt, so dass eher der Eindruck erweckt wird, man habe einen galanten Höfling vor sich und nicht etwa einen kriegerischen Erzengel. Eine Übereinstimmung in Gestus und Aussehen besteht dabei zu Gentile da Fabriano, dessen Darstellung des *hl. Georg* im sog. Quaratesi-Polyptychon (Florenz, Uffizien, 1425) ein ebenfalls höfisch-galantes Aussehen ausstrahlt. Diese Art der Darstellung wird in Florenz von nun an durchaus geläufig und taucht derart etwa auch bei Massaccio auf, wenn man sich einmal die Predellenszene mit der Darstellung der *Anbetung der hl. Dreikönige* genau ansieht, die sich ursprünglich in Santa Maria del Carmine in Pisa befand und heute in Berlin aufbewahrt wird. Die Szene ist von Pagen bevölkert, die eben genau diesem Ideal des Höflings folgen, wie es auch bei Alvaro zum Ausdruck kommt.

Eine eingehende Behandlung hat der *Tondo* mit dem *hl. Damian* (Kat. Nr. 29, Abb. Nr. 40) verdient. Er wird in der Staatsgalerie Stuttgart aufbewahrt, in die er als Stiftung der Sammlung Preuschen gelangte. Der *Tondo* ist der Letzte in einer Reihe von bekannten Arbeiten des gleichen Formats, die allesamt entweder den *hl. Kosmas* oder *Damian* darstellen. Alvaro variiert den Typus des im Büstenformat dargestellten Heiligen, der entweder nach links oder rechts gewendet ist, kaum. Es ist ganz eindeutig sein bevorzugter Heiliger, den er ungeachtet des Auftrages stets in Bogenzwickeln verwendet. Keine anderen Heiligen bzw. Propheten, die so gerne für dieses Format Verwendung finden, sind von Alvaro bisher bekannt geworden. Bereits im Altar für Santa Croce in Fossabanda findet sich ein *Tondo* mit dem *hl. Damian* (Altenburg, Lindenau-Museum, Kat. Nr. 3, Abb. Nr. 6). Der Unterschied in der Gestaltung besteht hauptsächlich in stilistischer Hinsicht, was sich beim Stuttgarter *hl. Damian* deutlich im Blick, aber auch den sanften Gesichtszügen ausmachen lässt. Dieser ist kritisch, ja fast melancholisch, was durch die leicht gerunzelte Stirn unterstützt wird. Die Augen sind noch leicht geschlitzt und erinnern damit an die Arbeiten aus den späten 1420er Jahren, jedoch ist die zierlich wirkende

Kopfform ein Merkmal für eine spätere Entstehung. Leider ist wie bei vielen anderen Tafelbildern Alvaros kein weiteres Fragment bekannt, mit dem es in Bezug gesetzt werden könnte.

Die *Verkündigung an Maria* (Sammlung Kisters, Kreuzlingen, Kat. Nr. 28, Abb. Nr. 39) ist die linke Seitentafel eines Dyptichons. Die Rechte ist verschollen. Das Werk entstand schon aufgrund seines Formats, dass einen leichten Transport erlaubt, zur privaten Andacht. Bereits Federico Zeri vermutete, dass Alvaro eine offensichtliche Annäherung an die Sieneser Malerschule vollzieht, da die Flügel des Engels, die diesem aus dem Rücken in die Höhe zu wachsen scheinen, ein Zitat aus Simone Martinis Verkündigungsalter von 1333 in den Uffizien darstellen (N.¹⁶²). Jedoch fehlt Alvaros Engel der ‚Schwung‘, d. h. sein langes, ausfließendes Gewand macht deutlich, dass dieser nicht gerade dabei ist zu landen wie bei Simone, sondern er ist bereits gelandet. Diese formale Änderung mag daran liegen, dass Alvaro sich nicht direkt auf Simone bezieht, sondern den Umweg über ein zeitgenössisches Vorbild des Lorenzo Monaco nimmt. Lorenzo hat sich in verschiedenen Versionen mit Simones Verkündigungsenkel auseinandergesetzt, wobei der für die Familie Bertolini-Salimbeni in Santa Trinità, Florenz (Vgl. Abb.60) geschaffene Altar von ca. 1422 Alvaros Engel am nächsten kommt (N.¹⁶³). Dadurch lässt sich auch der Einfluß durch Lorenzo Monaco besser erklären, den Zeri in der leicht ovalen Kopfform von Alvaros Figuren festgestellt hat (N.¹⁶⁴). Die Komposition verrät bei genauer Hinsicht, dass Alvaro es auch hier vermieden hat, sich auf eine perspektivische Darstellung einzulassen. Der Hintergrund ist kurzerhand mit einem Brokatvorhang verhängt. Dadurch ist die Positionierung der Figuren im Raum aber kaum noch zu bestimmen.

Zeitlich nach dem Braunschweiger Altar entstanden sind die Seitenflügel eines Klappretabels, die 1979 auf dem Kunstmarkt auftauchten und in einer unbekanntem Privatsammlung aufbewahrt werden. Dargestellt sind die *hll. Jakobus und Giustina* bzw. *Katharina und Johannes der Täufer*. In den Bogenzwickeln stellt Alvaro die *Verkündigung* dar, wobei in Haltung und Gestik kaum ein Unterschied zur Braunschweiger Version festzustellen ist. Der Unterschied besteht vielmehr in der Ausführung, die viel weniger aufwändig ausgefallen ist. Die Heiligen sind lediglich auf einer Standfläche aufgestellt und von hinten nach vorne leicht in den Raum hinein versetzt worden. Die Köpfe weisen die leichte Ovalform auf, wie sie bereits von der *Verkündigung* in Kreuzlingen her bekannt ist.

¹⁶² Zeri, 1973, S. 164.

¹⁶³ Lorenzo nimmt seinerseits deutliche Anleihen bei Simone Martinis Verkündigungsalter, der heute in den Uffizien aufbewahrt wird.

¹⁶⁴ Diese Ansicht vertritt Zeri, 1973, S. 164, der an eine Übernahme der Gesichtsform aus dem *Verkündigungsalter* Lorenzos in den Uffizien denkt.

Der *hl. Johannes d.T.* hat kein dünnes, asketisches Gesicht mehr, sondern kann mit seinen sanften Gesichtsformen beliebig mit einem anderen Heiligen ausgetauscht werden. Insbesondere die weiblichen Heiligen scheinen mit ihren zierlichen und feinen Gesichtern kaum in die Massen von Stoff und Falten passen zu wollen, die Alvaro vor dem Betrachter auftürmt.

3.2.4.2. Alvaros Arbeiten der 1420er und 1430er – Versuch einer Bewertung

Alvaros Mittlere- und Späte Schaffensphase, der die meisten Werke zugeschrieben werden können, zeigen ihn als einen unermüdlichen Sucher nach der Form, bzw. demonstrieren, dass er als Maler auf dem neusten Stand der künstlerischen Entwicklung bleiben will, sofern es die Gestaltungsprinzipien der Internationalen Gotik betrifft. Alvaros *Madonna Sarti* stellt dabei zweifellos den Höhepunkt an den durch Gentile da Fabriano bekannt gemachten neuen Stil dar. Die Präsenz der Madonna im Bild, wird nicht mehr durch ein alles dominierendes Augenpaar erreicht, sondern von dem Maße wie das Gewand sein Volumen im Bilde ausdehnt. Damit verliert die Madonna gleichzeitig von ihrem monumentalen Charakter, der Alvaros Darstellungen in seiner Frühzeit charakterisiert. Dies zeigt sich deutlich in Alvaros letztem für eine Kirche bestimmten Werk, der *Madonna* in Cagliari, deren Bildraum zu groß für die darin dargestellte Figur ist. Alvaro bevorzugt von nun an ein kleineres Bildformat, in dem die Figuren insgesamt ‚intimer‘ wirken, wie es beim Braunschweiger Altar der Fall ist. Der Eindruck von Intimität wird durch die Gruppierung von Heiligenfiguren in unmittelbarer Nähe um die Madonna herum gewonnen.

Beim Aufgreifen der stilistischen Neuerungen der Internationalen Gotik ist Alvaro nur einer von vielen Malern, der diese begeistert aufgreift und somit zu einer raschen Ausbreitung beiträgt. Da seine Madonnendarstellungen in Form und Stil von großer Könnerschaft zeugen, brauchen sie den Vergleich zu Werken weitaus bedeutender Maler wie Gentile da Fabriano und Fra Angelico nicht zu scheuen. Dies bedeutet aber auch, dass sich die Einordnung Alvaros zu einer Malerschule kaum noch aufrecht erhalten lässt. Dieser Prozess beginnt im Laufe der 1420er und ist um 1430 derart weit fortgeschritten, dass Alvaro am besten als ‚toskanischer Maler‘ zu bezeichnen ist. Gerade aber darin besteht in der Forschung das Problem, ihn gegenüber anderen Künstlern dieses Zeitraumes genau abgrenzen zu können, wie am Beispiel des ‚Meister der Tempeldarbringung Linsky‘ ausführlich dargelegt werden soll.

3.2.4.3. Exkurs: Der Meister der Tempeldarbringung Linsky – Alvaro Pirez?

Ein bisher ungelöstes Problem zu Alvaro wurde 1973 von Federico Zeri aufgeworfen, indem er eine Gruppe von sechs Werken Alvaro Pirez abschrieb und sie einem unbekanntem, von Alvaro beeinflussten Meister zuordnete. Damit gerieten diese Bilder erstmals enger ins Blickfeld der Forschung (N.¹⁶⁵). Miklós Boskovits hielt an Alvaro Pirez fest und sah in den Werken die Handschrift des Portugiesen (N.¹⁶⁶). Die fraglichen Arbeiten, ausnahmslos Fragmente von Altarwerken, ordnete er einem einzigen Altarretabel zu. Seiner Rekonstruktion wurde in der Folge oft widersprochen und die Tafelfragmente erfolgreich unterschiedlichen Malern zugewiesen (N.¹⁶⁷). Allerdings blieb dabei ein Zuschreibungsproblem bis heute bestehen und zwar die im Metropolitan Museum of Art aufbewahrte Predellentafel der *Darbringung Christi im Tempel* (Kat. Nr. A19, Vgl. Abb.61). Da sie auch nach intensiver Debatte kein anderer Künstler mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, gab Keith Christiansen (1984a und 1984b) ihr einen Notnamen. Zu Ehren des aus der Jack und Belle Linsky Sammlung stammenden Stücks benannte er das Werk ‚Meister der Tempeldarbringung Linsky‘. Allerdings blieb auch danach diese Benennung nicht ohne Kritik, so dass man sich lediglich bei der Datierung um 1430 einig ist.

Um daher eine Lösung des Problems zu versuchen, sei deshalb die Debatte darum nochmals im Einzelnen näher untersucht. Wie gesagt geht man davon aus, dass sich neben der Predellentafel noch andere Teile aus dem gleichen Altarkomplex erhalten haben sollen. Warum dies allerdings mehr als unwahrscheinlich ist, beruht zunächst einmal auf rein formalen Beobachtungen. Da die bekannten Fragmente ausnahmslos aus den Altarzonnen Predella und Pilastern stammen, ist eine übereinstimmende Dekorgestaltung der Nimben zu erwarten, um den einheitlichen Charakter der Komposition zu wahren. Bei genauem Hinsehen zeigt sich aber, dass dies nicht der Fall ist (N.¹⁶⁸). Das gilt im Übrigen

¹⁶⁵ Bei den von Zeri vorgestellten Werken handelt es sich um den *Seligen Lucchese oder Gerhard von Villamagna*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (Kat. Nr. A26), den *Seligen Rainerius*, Sao Paolo, Privatsammlung (Kat. Nr. A33), einen *hl. Hieronymus*, Paris, Musée du Louvre (Kat. Nr. A23), einen *Engel und Maria der Verkündigung*, Berlin, Gemäldelgalerie (Kat. Nr. A5) und *Die Darbringung Christi im Tempel*, New York, Metropolitan Museum of Art, während durch Sarti (2002) noch ein *hl. Jakobus major* (Kat. Nr. A24) hinzugefügt wurde.

¹⁶⁶ Boskovits äußert seine Meinung dazu erstmals 1973 mündlich gegenüber Zeri. Im Bestandskatalog zur Altitalienischen Tafelmalerei in Berlin hält Boskovits an seiner Auffassung fest, äußert sich aber in der Folgezeit dazu differenzierter. Boskovits, 1987, S. 4 und 1991, S. 49, Anm. 27.

¹⁶⁷ So wurden der *Selige Lucchese* oder *Gerhard von Villamagna* von Antonio Caleca, 1998, S. 124 an Battista di Gerio gegeben, ebenso wie der *hl. Hieronymus* in Paris, der aber dem ‚Meister der Tempeldarbringung Linsky‘ zuzuschreiben ist. Kommentarlos wurde die Angaben hingegen von Brejon de Lavergnee / Thiébault (1981) und Sarti (2002) übernommen.

¹⁶⁸ Beim *Seligen Lucchese* aus Pisa ist das Ornament des Nimbus in senkrecht zueinanderstehenden Linien angeordnet, während er bei den übrigen Tafeln aus mehrfach mit dem Zirkel umrissenen Kreisen besteht.

auch für die Gestaltung der Bilderrahmen, die allesamt verschieden sind. So sind es diese Unstimmigkeiten, die unsere Aufmerksamkeit viel mehr erwecken sollte als alle vermeintlich stilistischen Gemeinsamkeiten.

Die Zuschreibung der Darstellung der Tempeldarbringung basiert auf dem Braunschweiger Altar von 1434, wobei der darin vorkommende *hl. Antonius Abt* als Ausgangspunkt der stilistischen Überlegungen genommen wird. Die Physiognomie des Heiligen wird als Referenzpunkt für alle anderen umstrittenen Werke übernommen: ein langer, gewellter Bart, der in der Mitte geteilt ist, eine lange, spitz zulaufende Nase, heruntergezogene Mundwinkel sowie eine hohe Stirn (N.¹⁶⁹). Diese physiognomischen Merkmale nahm Gaudenz Freuler zum Anlass, zwei Altartafeln aus dem Ursulinenkonvent in Freiburg / Schweiz (Kat. Nr. A. 12, Vgl. Abb. 63), die den *hll. Petrus* und *Paulus* darstellen, ebenfalls Alvaro zuzuschreiben und sie in dessen Frühphase einzuordnen. Es stellte sich indessen heraus, dass diese Art der Gesichtsbildung für sich allein genommen kein aussagefähiges Argument ist, insbesondere wenn man es mit den gesicherten frühen Arbeiten Alvaros vergleicht, wie etwa mit dem *hl. Petrus* aus Altenburg. Alvaros Figuren weisen in der Frühphase einen ganz anderen Gesichtsausdruck auf, den man als „expressiv“ bezeichnen kann. Dies ist nicht der Fall bei den Freiburger Tafeln mit ihren etwas zu klein geratenen Köpfen und den halb geschlossenen Augen, die so gar nicht zu dem sich in Faltenbergen auftürmenden, weit wallenden Gewändern passen wollen. Die Eleganz, die durch die sanft s-förmig geschwungene Körperhaltung der Figur ausgeht, ist den Arbeiten Alvaros in diesem Stadium noch nicht inhärent, so dass sie, wie schon an anderer Stelle ausführlicher beschrieben, steif und erstarrt wirken. Als Vorbild für die Figuren hatte Freuler bei seiner Zuschreibung an Alvaro den in der Londoner National Gallery aufbewahrten Altar aus dem Kamaldulenserkerche San Benedetto fuori della Porta Pini von Lorenzo Monaco vorgeschlagen (N.¹⁷⁰). Kaum überraschend also, dass die Freiburger Tafeln mittlerweile übereinstimmend einem Künstler aus dem Umkreis Lorenzos zugeschrieben werden (N.¹⁷¹). Ein besserer Vergleich zu einem Werk Lorenzo

Aber auch die mit dem Zirkel umrissenen Kreise sind längst nicht so einheitlich, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. So ist deren sie umgebende Peripherie stets nach ganz unterschiedlichen Gesichtspunkten gestaltet worden, so dass die Herkunft aus einem Altarkomplex ausgeschlossen werden kann.

¹⁶⁹ Dies gilt insbesondere für den *hl. Hieronymus* in Paris und den Priester der Christi Darbringung im Tempel (Metropolitan Museum of Art, New York), da sie beide bärtig dargestellt sind.

¹⁷⁰ Freuler, 1991, S. 228 und Freuler, 2006, S. 214.

¹⁷¹ Freuler hatte die Tafeln im Rahmen einer Ausstellung von Arbeiten aus Schweizer Privatbesitz erstmals 1991 als Alvaro Pirez vorgestellt. Bereits in der kurz danach erschienenen Ausstellungsrezension hatte Strehlke die Zuschreibung abgelehnt und dem ‚Meister der Tempeldarbringung Linsky‘ zugesprochen. Andrea De Marchi schließlich sprach sich für die Werkstatt des Lorenzo Monaco aus. Freuler akzeptierte dies und stellte die Tafeln in der Ausstellung zu Lorenzo Monaco in den Uffizien (2006) als aus dessen Umkreis stammend vor. Mir scheint es jedoch die logische Schlussfolgerung zu sein, die Tafeln im Œuvre des

Monacos als mit dem in London aufbewahrten Altar ist allerdings mit dem Altar aus der Benediktinerkirche von Florenz gegeben, der heute in den Uffizien aufbewahrt wird. In der linken Seitentafel kommt der *hl. Petrus* vor, der daran zu erkennen ist, dass er einen Schlüssel vor sich her trägt. Die Übereinstimmung im Gesicht, der Faltenbildung des Gewandes und der Eleganz der Figur zwischen ihm und dem Freiburger Petrus sind derart groß, dass eine Zuschreibung des Werkes an einem im Umkreis des Lorenzo Monaco tätigen Malers unbedingt gegeben ist. Bezieht man nun noch den Hohepriester der *Darbringung Christi im Tempel* in New York in diese stilistische Ermittlung mit ein, dann kann es keinen Zweifel geben, dass es sich beim ‚Meister der Tempeldarbringung Linsky‘ um einen in Florenz tätigen Maler handelt und nicht um Alvaro Pirez. Dies soll anhand der Erfassung des Raumes, von dem die Darstellung der Darbringungsszene lebt, genauer demonstriert werden. Dabei stellt sich das Problem, dass von Alvaro keine Predellenszenen bekannt sind, jedoch hat sich von ihm ein Beispiel einer szenische Darstellung erhalten, die unmittelbar verglichen werden kann. Es handelt sich dabei um den rechten Seitenflügel des Braunschweiger Altares mit der *Auferstehung Christi*. Wie zu zeigen ist, verzichtet Alvaro zugunsten der Flächenwirkung auf die räumliche Erfassung.

Das Ereignis der *Darbringung Christi im Tempel* spielt sich in einem ‚Kastenraum‘ ab, d.h. die Darstellung wird im Hintergrund durch eine Mauer und rechts und links davon durch Architektur begrenzt. Dadurch gewinnt man den Eindruck, in einen dreidimensionalen Raum zu schauen. Der Tempel hat das Aussehen einer Kirche und begrenzt die Szenerie nach rechts. Er ist quer in den Raum gestellt und nach vorn offen, so dass ein Einblick in das Kirchenschiff gewährt wird, wobei der Maler noch auf solche Details wie die Obergaden geachtet hat. Um keine unmittelbaren Übergänge zwischen Hintergrund und Vordergrund zu haben, sind die Figuren derart am Tempel aufgestellt, dass ein stufenloser Übergang gewährleistet ist. Der Hohepriester empfängt Maria vor dem Eingangsportal, während zwei Tempeldiener hinter ihm noch deutlich innerhalb des Tempels stehen.

Der Typus der ‚offenen‘ Architektur lässt sich in Florenz bis auf Giotto zurückverfolgen. Eine in der Komposition durchaus vergleichbare Szene zeigt die *Vermählung Mariens* in der Arenakapelle in Padua. Wenngleich die Architekturszenerie noch ‚freier‘ wirkt und einen noch großzügigeren Einblick in das Innere des Tempels erlaubt, verdeckt sie durch ihre imposante Gestalt einen großen Teil des Hintergrundes. Ebenso ist ein stolzes Aufgebot von Leuten wiedergegeben, die der Szene beiwohnen, um somit den

‚Meister der Tempeldarbringung Linsky‘ zu belassen.

Wahrheitsgehalt des Ereignisses zu bestätigen. Die Wirkungsgeschichte derartiger Darstellungen lässt sich in Florenz noch über ein Jahrhundert lang nachverfolgen. Beato Angelico etwa bedient sich wiederholt der Kastenraumarchitektur in seinen Predellendarstellungen wie dies etwa in seinem Verkündigungsalter in Cortona von 1434 angewandt wird. Dabei verzichtet auch er nicht auf figurenreiche Szenerien, wobei die Figuren zum Teil derart in die Architektur eingebaut sind, dass sie ebenso eine optische Verlängerungsachse bilden. Eine solche Achse hatte der Meister der Tempeldarbringung Linsky offensichtlich vor Augen, als er seine Szene komponierte.

Die *Auferstehung Christi* von Alvaro spielt sich im Vergleich dazu vor einer Landschaft ab, die sich im Wesentlichen aus zwei Hügeln mit Baum zusammensetzt. Dadurch begrenzen sie die Komposition nach links und nach rechts und bilden somit in der Mitte ein Tal, in dem sich die Auferstehungsszene abspielt. Der Steinsarg, vor dem Christus mit Kreuzesfahne schwebt, blockiert allerdings die Aussicht auf die Landschaft und verhindert somit im Ansatz die Darstellung von Raum. Der Betrachter trifft dann unvermittelt auf den Goldgrund, der die Szene hinterfängt. Dieser Effekt ist gewollt, wie sich an den schlafenden Wächtern, den Hügel und Bäume zeigt, die die Szene zusätzlich verstellen. Die bewusste Hinwendung zur Zweidimensionalität in der Komposition ist bei Alvaro in den 1430ern verstärkt festzustellen. Sie steht aber im Gegensatz zu den Werken des ‚Meisters der Tempeldarbringung Linsky‘, der in einer anderen künstlerischen Tradition steht als Alvaro Pirez.

Hat man nun einmal Architektur und Raum als ein wesentliches Gestaltungsmerkmal des ‚Meisters der Tempeldarbringung Linsky‘ erkannt, dann lassen sich weitere Werke von ihm identifizieren, die diese Annahme bestätigen. Dies gilt für die *Auferweckung der drei Jünglinge durch den hl. Nikolaus* (Kat. Nr. A32, Vgl. Abb. 62). Der Innenraum der Schänke, wo das Verbrechen an den Dreien begangen wurde und die dort vom Wirt der Herberge ermordet, zerstückelt sowie in Fässern eingepökelt worden waren, ist in seiner ganzen Längsseite offen dargestellt. Eingebettet ist das ganze in eine Architekturszenerie, die den Hintergrund bildet (N.¹⁷²). Die Szene der Auferweckung spielt sich ähnlich wie die *Darbringung Christi im Tempel* im Freien ab. Die schlanke Gestalt des *hl. Nikolaus* dominiert den Vordergrund, während seine Begleiter hinter ihm in den Raum hinein gestaffelt sind. Genauso findet sich ein weiteres Kompositionsprinzip wie in der Tempeldarbringung wieder. Dieses besteht darin, die Figur des Heiligen als die Verlängerung eines Strebepfeilers zu nehmen, um den Blick des Betrachters nach oben zu lenken.

¹⁷² Die Predellentafel taucht erstmals in Rom 1981 bei einer Versteigerung unter der Zuschreibung an Alvaro Pirez auf und wird auch von De Marchi, 1998, S. 280 darunter vorgestellt.

Der Hohepriester, der Jesus empfängt, nimmt ebenfalls eine Position genau unter einem Strebepfeiler der Tempelarchitektur ein. Diese Vorliebe für die Verlängerung von Sehachsen ist an einem weiteren Bild des Meisters festzustellen, dass das *Wunder des hl. Antonius Abbas?* (Kat. Nr. A1) zeigt. Das Wunder ereignet sich im Freien, kommt jedoch nicht ohne die Andeutung von Architektur aus. So konnte es der Künstler nicht unterlassen, einen Torbogen auf der linken Seite anzudeuten, der den Zugang zu einer Stadt markiert. Darunter ist wiederum ein Begleiter des Heiligen Antonius dargestellt, der unterhalb eines Strebepfeilers steht.

Es lässt sich anhand dieser kurzen Aufzählung kaum übersehen, dass der Meister der Tempeldarbringung Linsky seine Anregungen aus einem Florentiner Umfeld schöpft. Deutlich ist das Bemühen um die Darstellung von Perspektive festzustellen, wobei der Maler versucht, den Blick des Betrachters durch die Komposition zu führen. Offensichtlich ist der Meister mit einem klösterlichen Umfeld vertraut, denn auch bei Fra Filippo Lippi holt er sich Anregungen. Dessen heutzutage stark beschädigtes Fresko in Santa Maria del Carmine von der *Bestätigung der Ordensregel an die Kamaldulenser* (entstanden 1431-32) zeigt unter der Zuhilfenahme von Architektur in einer Landschaft verteilte Figuren, womit ein stufenloser Übergang von Hinter- zu Vordergrund möglich ist (N.¹⁷³). Auch wenn der Linskymeister in dieser Hinsicht versucht, die neu aufkommenden Renaissancetendenzen in seinen Werken umzusetzen, so ist er dennoch einer ‚traditionellen‘ Darstellungsweise verbunden. Bei ihm dient die Architektur dazu, den Blick des Betrachters in die Landschaft hinein zu lenken. Aber auch als Korrektiv für Größenmaßstäbe dient die Architektur, der sich etwa die in allerlei Tätigkeiten befindlichen Mönche unterzuordnen haben. Dies gelingt dem Meister der Tempeldarbringung Linsky im Bezug auf die Größenmaßstäbe allerdings nur bedingt. Er ist noch zu sehr der mittelalterlichen Tradition von der Bedeutungsperspektive verbunden, so dass die Gestalt des *hl. Nikolaus* in der Szene an herausragender Stelle steht und sich die Architektur dem unterzuordnen hat. Schließlich handelt es sich um eine in der Giottotradition stehenden offenen Architekturszenerie, einem ‚Kastenraum‘, in dem die Personen stets die Hauptrolle spielen und alles andere nur schmückendes Beiwerk ist.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Ausbildung des ‚Meister der Tempeldarbringung Linsky‘ in einem Florentiner Umfeld stattgefunden haben muss. Da

¹⁷³ Es handelt sich dabei um die erste erhaltene Arbeit Fra Filippo Lippis, die er kurz vor seinem Weggang aus dem Carminekloster vollendete. Zur Wiederentdeckung und Zuschreibung an Filippo Lippi siehe ausführlich Giovanni Poggi, 1936, S. 95-106.

aber Alvaro Pirez als ein Vertreter der Pisaner Malerschule zu gelten hat, treffen hier zwei unterschiedliche Malereitraditionen aufeinander.

3.3 Altar-Rekonstruktionen bei Alvaro

Da gotische Altarwerke gewöhnlicher Weise aus einer Reihe von einzelnen Tafeln zusammengesetzt sind, begünstigte es ihre spätere Aufteilung. Alvaro bildet dabei nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Von den insgesamt 31 aufgelisteten Katalognummern zu den Werken Alvaros gehören 24 auseinandergerissenen oder verschollenen Altarpolyptychen an. Die Schwierigkeit besteht nun darin, die einzelnen Tafeln wieder zu einem Ganzen zusammenzufügen. Prinzipiell geht es darum, übereinstimmende und wiederkehrende Merkmale in den erhaltenen Fragmenten zu erkennen, um diese in Bezug zum Ganzen zu setzen. Daraus lässt sich schließlich ein in sich schlüssiges Ganzes rekonstruieren. Heinrich Wölfflin hat dies mit dem Begriffspaar von der Vielheit und der Einheit treffend beschrieben. Das Grundprinzip ist dabei, die einzelnen Teile im Ganzen, die von Wölfflin als Glieder bezeichnet werden, auf ihre zugrunde liegenden Kompositionsprinzipien hin zu untersuchen und darin ihre Einheit festzustellen (N.¹⁷⁴).

Die kunsthistorische Forschung hat bisher zwei Analysemethoden zur Verfügung, um die Einheit im Wölfflin'schen Sinne für ein Altarwerk zu überprüfen: die stilistische und die formale Analyse.

Bei der stilistischen Analyse werden die Fragmente auf gleiche Merkmale und Formensprache hin untersucht und dementsprechend miteinander kombiniert, während bei einer formalen Auseinandersetzung die Größe der Bildfragmente, die Beschaffenheit der Holztafeln und die Provenienz von Bedeutung sind. Trotzdem reicht dies alles nicht immer aus, um eindeutige Aussagen auf die Zusammengehörigkeit von Fragmenten zu gewährleisten, was in der Kunstgeschichte zu teilweise kontrovers geführten Debatten Anlass gegeben hat und gibt (N.¹⁷⁵).

¹⁷⁴ Wölfflin kommt in seiner Einführung zu den *Kunsthistorischen Grundbegriffen* zu sprechen: *In dem System einer klassischen Fügung behaupten die einzelnen Teile, so sie fest in dem Ganzen eingebunden sind, doch immer noch ein selbstständiges (...). Für den Betrachter setzt das ein Artikulieren voraus, ein Fortschreiten von Glied zu Glied. (...) alleine das eine Mal ist die Einheit erreicht durch die Harmonie freier Teile, das andere Mal durch das Zusammenziehen der Glieder zu einem Motiv oder durch Unterordnung der übrigen Elemente unter ein unbedingt führendes.* Wölfflin, 1943, 16ff. Im Kapitel zur Vielheit und Einheit geht er noch einmal genauer darauf ein: *Erst wo das Einzelne als notwendiger Teil des Ganzen wirkt, spricht man von organischer Fügung, und erst da, wo das Einzelne, eingebunden in das Ganze, doch als unabhängig funktionierendes Glied empfunden wird, hat der Begriff von Freiheit und Selbständigkeit einen Sinn,* Wölfflin, 1943, S. 171ff.

¹⁷⁵ Dazu sei nur an das von Masaccio gefertigte Altarretabel für Santa Maria del Carmine in Pisa erinnert, das aufgrund seiner überragenden Stellung in der Kunstgeschichte oft Gegenstand umstrittener Debatten ist. Nicht nur über die dazugehörigen Bilder ist man sich uneins, sondern auch über deren ursprüngliche

Um zu einer Lösung dieses Problems zu kommen, bedarf es daher weiterer Beurteilungskriterien, wobei der Punzforschung eine wichtige Rolle zufällt. Punzen sind in der Tafelmalerei der Gotik ein allgemein übliches Mittel, um das Bild zu verzieren. Da es sich dabei um nichts anderes als Stempel handelt, die bei ihrer Benutzung stets einen identischen Abdruck im Goldgrund der Tafel hinterlassen, ist hier die Möglichkeit einer Klassifikation gegeben. Die ersten umfassenden Untersuchungen zu dieser Thematik stammen von Mojmir Frinta (1965) und Erling Skaug (1971). Beide publizierten die Ergebnisse ihrer jahrzehntelangen Forschung in Form von Handbüchern, wobei sie unabhängig voneinander einen Corpus der Punzenformen aufstellten (N.¹⁷⁶). Die Werke unterscheiden sich in ihrem Aufbau voneinander, wobei Frinta eine wesentlich detailliertere Klassifikation von Punzformen vorlegt als Skaug. Diese werden von Frinta nach ihrer Motivform bewertet und benannt, weswegen seiner Klassifikation der Vorzug gegeben werden soll. Nicht zuletzt ist es Frinta, der in einem 1976 publizierten Artikel zu den Punzverwendungen bei dreizehn Arbeiten Alvaros Stellung nimmt (N.¹⁷⁷).

Prinzipiell ist zwischen ‚einfachen‘ und ‚komplexen‘ Punzen zu unterscheiden. ‚Komplex‘ bezeichnet in aller Regel Punzen, die sich *nicht* als Punkt oder Ring klassifizieren lassen (N.¹⁷⁸). Frinta gelingt es, insgesamt acht verschiedene Punzformen bei Alvaro zu identifizieren, wobei es sich bei zwei Typen um einfache Ringpunzen mit Loch handelt, die sich aufgrund ihres häufigen Auftretens kaum zu einer genauen Analyse

Anordnung. So kann es passieren, dass insgesamt neun Rekonstruktionsmodelle mit zum Teil unterschiedlich Fragmenten bekannt sind. Einen zusammenfassenden Überblick dazu bietet Joannides, 1993, S. 382-398. Eine kritische Beurteilung der Rekonstruktionsversuche ist kürzlich von Eliot Rowlands, 2003, S. 55-61 unternommen worden.

¹⁷⁶ Den Anfang machte Erling Skaug mit seinem Werk *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico*, 2 Bände, Oslo 1994. Es folgte Mojmir Frinta mit *Punched Decoration on late Medieval Panel and Miniature painting, Part I, Catalogue raisonnée of all punch shapes*, Prag 1998. Skaug schränkt sich bei seinen Betrachtungen auf die Toskana des 13. bis 15. Jh. als Untersuchungszeitraum ein, während Frinta einen Überblick über italienische und böhmische Punzen ab Mitte des 13. Jh. zu geben versucht. Frintas Ansatz geht dabei davon aus, die Punzverwendung nach den Regionen in Italien zu ordnen.

¹⁷⁷ Es handelt sich dabei um die Seitenflügel mit Heiligen aus Altenburg (Kat. Nr. 2), die *Maria mit Kind* aus Nicosia, heute Museo Nazionale, Pisa (Kat. Nr. 5), der *hll. Michael und Johannes* aus Warschau (Kat. Nr. 7), das Altarretabel des Museo Civico zu Volterra (Kat. Nr. 12), das Fragment der *hl. Katharina* in Bern (Kat. Nr. 13) und das des *hl. Franziskus*, ehemals New York, Parke-Bernett (Kat. Nr. 14), die *hl. Katharina und ein Apostel* in Turin (Kat. Nr. 16), die *Madonna Sarti*, Kunsthandlung Giovanni Sarti, Paris (Kat. Nr. 19), die *Verkündigung* in Sarasota (Kat. Nr. 24), die *Maria mit dem Kind und Heiligen* aus Dijon (Kat. Nr. 25), der Klappaltar aus Braunschweig (Kat. Nr. 30) sowie die *Maria mit Kind* ehemals in der Sammlung des Conte Fabrizio Massimo, Rom (Kat. Nr. 16A). Frinta, 1976, S. 33-47.

¹⁷⁸ Unter ‚komplexen Punzen‘ versteht man nach Mojmir Frinta (1965) und Erling Skaug (1971) Motivstempel etwa in Form von ‚genasten Spitzbögen‘ oder ‚gerippten Blättern‘. Später gehen sie dann dazu über diese generell als ‚Motivpunzen‘ zu bezeichnen, während Bastian Eclercy (2007) an der Bezeichnung ‚Komplexpunze‘ festhält, der auch hier gefolgt werden soll. So können Motivpunzen auch ganz einfache Formen wie etwa nur Kreise aufweisen, werden aber dann in der Literatur nur als ‚Punzen‘ bezeichnet. Die Übergänge zwischen den einzelnen Bezeichnungen sind, wie man unschwer feststellen kann, fließend.

eigenen (N.¹⁷⁹). Bei den übrigen handelt es sich um komplexe Punzen, wobei er die Benutzung von zwei ‚komplex viergelappten‘ Punzen (*complex tetra-lobe*) bei Alvaro für einen Zeitraum von über 20 Jahren nachweisen kann (N.¹⁸⁰).

Anhand einer von Frinta erstellten Liste lässt sich im Übrigen feststellen, dass in Werken der Früh- und Mittleren Phase bis zu fünf verschiedene Punzen nebeneinander her Verwendung finden, während es im Spätwerk nicht mehr als zwei bis drei sind. Nicht mehr eingesetzt werden ab den 1430er Jahren komplexe Punzen, die von Alvaro als anscheinend nicht mehr zeitgemäß empfunden werden (N.¹⁸¹).

Weiterhin ist es durch die Punzverwendung möglich, einen Hinweis auf den Ausbildungsort Alvaros zu finden. Laut Frinta bestehen die meisten Parallelen zu gleich sechs Pisaner Malern, darunter Francesco Traini und Cecco di Pietro (N.¹⁸²). Das Punzrepertoire erstreckt sich dabei auf Formen wie den Vierzack (*tetra-prong*), für den es die häufigsten Übereinstimmungen gibt, bis hin zu komplex viergelappten (*complex tetra-lobe*) Typen, wie sie etwa auch bei Jacopo di Michele und Turino Vanni zu finden sind (N.¹⁸³). Somit bestätigt das von Alvaro benutzte Punzrepertoire den durch die Stilkritik herausgearbeiteten Befund einer Lehrzeit Alvaros in Pisa.

Bei den von Alvaro benutzten Komplexpunzen sind eindeutige Vorlieben zu beobachten. So taucht eine als ‚komplex viergelappte‘ (*complex tetra-lobe*) klassifizierte Punze am häufigsten in Frintas Statistik zu den Werken Alvaros auf. Allerdings benutzt sie Alvaro nur ausgiebig in seinem Früh- und Mittleren Werk, während sie danach kaum noch eine Rolle spielt. Hingegen ist die Gruppe der dreigelappten (*trilobate leaf*) und gerippten Blätter (*serrated leaf*) in allen drei Phasen vertreten, wenn auch nicht derart häufig wie die oben genannten ‚komplex viergelappten‘. Völlig unbemerkt ist der Forschung bis jetzt geblieben, dass Alvaro Punzen auch imitiert, d. h., dass er diese einzeln mit der Hand ausgeführt hat. Die Unterschiede lassen sich erst bei genauem Hinsehen zwischen den einzelnen Formen ausmachen, wie es bei der *Maria mit Kind* aus Nicosia (Kat. Nr. 5, Abb.

¹⁷⁹ Skaug (1994) verzichtet darauf, diese detaillierter zu klassifizieren. Frinta (1998) hingegen legt weitaus genauere Kriterien zugrunde, wie etwa auch nur minimal voneinander abweichende Durchmesser bei Ringpunzen. So kann es passieren, dass Skaug 742 Punzen katalogisiert hat, während es bei Frinta (1998) 2291 sind. Über die Unzulänglichkeiten seiner Klassifikation äußert sich Frinta, I, 1994, S. 14, selbst.

¹⁸⁰ Die Benennungen der Punzen erfolgt bei Frinta in Englisch, so dass zum besseren Verständnis eine Übersetzung ins Deutsche unternommen wurde. In Klammern ist stets die ursprüngliche Bezeichnung angegeben.

¹⁸¹ So ist allgemein eine Vereinfachung des Dekorsystems hinsichtlich der aufkommenden Renaissance zu beobachten, worin komplexe Punzen eine immer geringere Rolle in der Gestaltung spielen.

¹⁸² Die übrigen Maler sind Francesco Neri da Volterra, Jacopo di Michele, gen. Gera, Turino Vanni und den Meister des *Universitatis Aurificium*, der mit Allegretto Nuzi identifiziert wird.

¹⁸³ Frinta nennt dazu Jacopos *hl. Anna Triptychon* in Palermo und das Prozessionsbanner in San Miniato al Tedesco. Als Vergleichsbeispiel gibt er drei Werke Alvaros an: Die *Maria aus Santa Croce in Fossabanda*, die *Maria mit Kind* aus Calci und das Altarwerk in Volterra.

8-10) der Fall ist. Das Erstaunliche daran ist, dass sie sich anhand der von Frinta aufgestellten Klassifikation in die Gruppe der dreigeklappten Punzen (*trilobate leaves*) einordnen lassen. Zum Gebrauch von komplexen Punzen lässt sich zusammenfassend sagen, dass Alvaro sie zwar stets einsetzt, dies aber mit der Zeit abnimmt bis er den Einfachpunzen den Vortritt überlässt.

Leider haben die aus der Punzforschung gewonnenen Erkenntnisse von Erling Skaug und Mojmir Frinta bisher noch keine breite Anwendung bei der Rekonstruktion von Altarwerken gefunden oder bilden die Ausnahme, wie es Joseph Polzer für die Pisaner Malerei des Trecento am Beispiel des Francesco Traini unternommen hat (N.¹⁸⁴).

Nach Frintas These gilt eine Zuschreibung an einen Meister bzw. eine Werkstatt erst dann als gesichert, wenn die gleiche Punze mindestens zweimal in verschiedenen Werken auftaucht. Die These soll anhand von zwei unterschiedlichen Gruppen von Punzen überprüft werden. Zum einen an den sogenannten ‚gerippten Blättern‘ (*serrated leaves*); zum anderen an den als ‚Bögen‘ (*arches*) von Frinta klassifizierten Typen. Als Komplexpunzen bietet jede einzelne von ihnen genug spezifische Merkmale, um nicht allzu leicht verwechselt zu werden (N.¹⁸⁵).

Bei den beispielhaft herausgegriffenen Werken mit der ‚gerippten Blätter‘-Punze sind zwei Fragmente von Altarwerken mit der Darstellung der *hl. Katharina* (Kat. Nr. 13) in Bern und dem *hl. Franziskus* (Kat. Nr. 14), ehemals Sammlung Platt, zu erwähnen. Dabei handelt es sich um eine aus mehreren senkrecht aneinandergereihten Strichen bestehende Punze, die eine Herzform bilden und somit einem Lindenblatt ähneln. Selbst ein Blattstiel ist vorhanden. Die Punze befindet sich ringförmig um den Heiligenschein der Maria herum angebracht und vermittelt somit den Eindruck eines Strahlenkranzes. Die gleiche Verwendung erfährt sie bei dem in der Pinacoteca Civica zu Volterra aufbewahrten Tabernakel (Detailaufnahme Kat. Nr. 5c). Somit ist hier nicht nur die Forderung vom wiederholten Auftauchen ein- und derselben Punze erfüllt, sondern es lässt sich sogar der gleiche Verwendungszweck nachweisen, so dass die Werke eindeutig Alvaro zuzuordnen sind.

Bei der Gruppe der Bögen (*arches*) soll die Darstellung von *Christus als Weltenherrscher* (Budapest, Museum der Bildenden Künste, Kat. Nr. A7) sowie die Predellentafel

¹⁸⁴ Polzer, 1971, S. 379-389.

¹⁸⁵ Damit soll Skaugs Vorwurf über die kunsthistorische Forschung umgangen werden, die nur ähnliche Muster als Bewertungskriterien nimmt, sich aber nicht die Mühe macht, diese in ihre kleinste bestehende Einheiten, der Punze, aufzubrechen: ‚*In borders, punch marks do not have to be studied as an independent criterion of primary order, and the comparative context can be reduced to that of the singular case study*‘, Skaug, I, 1994, S. 38.

des Volterranner Altares (Kat. Nr. A41) genauer untersucht werden. Beide Male taucht die Bogenpunze in der Funktion als Rahmenbordüre auf und bildet einen zweiten Rahmen um das Bild. Auf den ersten Blick ist Frintas Forderung vom wiederholten Auftauchen der Punze in zwei unterschiedlichen Bildern erfüllt, die Zuschreibung an Alvaro scheint also gerechtfertigt. Bei genauem Hinsehen jedoch stellt sich schnell heraus, dass es sich um zwei deutlich verschiedene Bogentypen handelt, die von Frinta auch unterschiedlich katalogisiert wurden. So taucht in der Tafel aus Budapest ein doppelter Konturspitzbogen (*pointed double contour arch*) auf, während in der Predella aus Volterra lediglich ein einfacher Spitzbogen (*pointed cusped arch*) Verwendung gefunden hat (N.¹⁸⁶). Da ansonsten in keinem anderen Werk Alvaros Bogenpunzen bekannt geworden sind, ist damit der Nachweis erbracht, dass die Punze nicht im Werkstattbetrieb Alvaros Verwendung gefunden hat. Damit ist auch stark anzuzweifeln, dass es sich bei den beiden Werken um Arbeiten Alvaros handelt (N.¹⁸⁷).

Einen weiteren Beleg für die Aberkennung der Werke aus Alvaros Œuvre bilden die von Alvaro abweichenden Dekorgewohnheiten. Was unter Dekor gemeint ist, soll ausführlicher besprochen werden.

Mit dem ‚Dekor‘ einer gotischen Altartafel ist in erster Linie die Gestaltung des Goldgrundes mit Mustern gemeint, etwa zur Verzierung des Heiligenscheins, als Bordüre bei Gewändern oder als Rahmeneinfassung. Dabei spielt es keine Rolle, ob dieser freihand in den Goldgrund graviert wird oder unter Zuhilfenahme von Punzen entstanden ist. Für Cennino Cennini besteht kein Zweifel, dass es sich beim Dekor um einen unverzichtbaren Bestandteil eines jeden Tafelbildes handelt. Dem Künstler ermöglicht es, seinem Kunstwillen – wenngleich auch dies relativ gesehen werden muss – freien Lauf zu lassen und Gestaltungsmuster zu erproben, die ihm ansonsten durch stilistische Konventionen versagt bleiben. Den dazu nötigen Einfallsreichtum bezeichnet er als ‚*sentimento di fantasia*‘ (N.¹⁸⁸). Schließlich sind damit Effekte zu erzielen, die mit malerischen Mitteln alleine nicht zu erreichen wären. Das freie Gestalten spielt sich dabei bevorzugt im

¹⁸⁶ Frinta, I, 1998, S. 235.

¹⁸⁷ Zu diesem Schluss über das Budapester Bild kommt auch Frinta, der dessen Autorenschaft mit einem Fragezeichen versieht und es einem unbekanntem Künstler aus den Marken zuordnet. Frinta, I, 1998, S. 285. Die Zuschreibung an Alvaro versieht er im Falle der Predellentafel mit einem Fragezeichen, Frinta, I, 1998, S. 293. Es kommt noch als weiterer Umstand hinzu und zwar, dass die darin dargestellten Figuren in Terrakotta ausgeführt sind. Ihre Gesichter sind allesamt restlos zerstört, eine stilistische Beweisführung für oder gegen Alvaro ist aus diesem Grunde nicht mehr möglich. Weiterhin sei erwähnt, dass die Predella getrennt von der Altartafel gearbeitet worden ist und nur als deren Aufsatz dient. Dies ist deutlich aus der Rückseite zu entnehmen, wo festgestellt werden kann, dass beide Teile nicht passgenau gearbeitet sind.

¹⁸⁸ Zur Deutung siehe Kuhn, 1991, S. 139ff. Kuhn benutzt den von Cennini geprägten Begriff um ihn der ‚*operazione di mano*‘ gegenüberzustellen, der den rein handwerklichen Aspekt des Malerberufs abdeckt.

Heiligenschein einer Figur ab, da dieser unverzichtbarer Bestandteil eines jeden Heiligenbildes ist. Es sei Cenninis Textstelle aus seinem Traktat über die Malerei zitiert, in dem er über die Gestaltung des Heiligenscheins berichtet:

Quando ài brunita e compiuta la tua ancona, a te conviene principalmente torre il sesto, voltare le tue chorone, over diademe, granarle, cogliere alchuni fregi, granarle con istampe minuite che brillono come panicho, adornare d'altre stampe, e granare se v'è fogliami. Di questo, di bisogno è che ne veggia alchuna praticata. (...) Questo granare che io ti dico, è de' belli membri che habbiamo; e possi granare a disteso, come ti ho detto; e possi granare a rilievo, ché con sentimento di fantasia e di mano leggiera tu poi in un campo d'oro fare fogliami e fare angioletti e altre figure che traspaiano nell'oro, cioè nelle pieghe; (...) Ma prima che grani una figura o fogliame, disegna in sul campo dell'oro quello che tu vuoi fare, con stile d'argento, over d'ottone (N.¹⁸⁹).

Abgesehen von der optischen Wirkung des Dekors des Heiligenscheins (*corone o ver diademe*), der durch die Punzierung hervorgerufen wird und auf die Betrachter wie glitzernde Hirsekörner (*che brillono come panicho*) wirken sollen, erwähnt Cennini ausdrücklich auch das Anbringen von Motiven, die sich freihand in den Goldgrund eingravieren lassen wie Blattwerk und Engelfiguren: ‚*fogliami e (...) angioletti*‘ (N.¹⁹⁰). Diese Vorschläge Cenninis werden bei Alvaro auf fruchtbaren Boden fallen, wobei sich dessen ‚*sentimenti di fantasia*‘ insbesondere auf das Blattwerk (*fogliami*) konzentrieren und zu einem bevorzugten Ausdrucksmittel von ihm werden. Eine künstlerische Meisterleistung stellen zweifellos seine Engel (*angioletti*) dar, die er in den Goldgrund der *Kreuzigung Christi* des Braunschweiger Altares punziert und punktiert hat. Engel und Wolken wurden anschließend übermalt, so dass sich nur der Kelch als aus dem Goldgrund herausgearbeitet präsentiert.

¹⁸⁹ Cennini ed. Frezzato, Kap. 140, 2003, S. 161ff. Zum Besseren Verständnis sei die deutsche Übersetzung wiedergegeben, wenngleich diese dringend einer Überarbeitung bedarf. Sie stammt von Albert Ilg, der sie 1888 verfasste: ‚*Wenn du mit dem Poliren und Vergolden deiner Tafel zu Ende bist, musst du vor allem den Zirkel nehmen um die Kronen und Diademe zu beschreiben, sie eintiefen und einige Zierraten darin anbringen, sie mit dünnen Eisen eingraben, so dass sie glänzen wie Hirsekörner, mit einem Prägeisen ausschmücken und gravieren wo Blattwerk ist. Hierzu ist nötig, dass du einiges in praktischer Ausführung dir selber aneignest. (...) Dieses Eingraben, wovon ich zu dir spreche, ist eine der schönsten Techniken, die wir besitzen. Du kannst flach gravieren, wie ich Dir gesagt habe, und du kannst reliefartig gravieren. Du kannst mit Geschmack und Phantasie und einer leichten Handführung auf einem Goldgrund Blätterschmuck, Englein und andere Figuren machen, welche im Golde glänzen.(...) Bevor du aber eine Figur oder ein Ornament gravirst, zeichne auf den Goldgrund das was du darstellen willst mit einem Silber- oder Messingstift.*‘ Ilg, 1888, S. 88.

¹⁹⁰ Ilgs Interpretation *corone* und *diademe* wortwörtlich mit *Kronen* und *Diademe* zu übersetzen ist nicht korrekt, wie Skaug (1994) und insbesondere Bastian Eclercy gezeigt haben. So verwendet Cennini diese beiden Begriffe in Kap. 101 und 102 als Synonyme für ‚Heiligenschein‘, ohne einen großen Unterschied zwischen beiden zu machen. Eclercy, 2007, S. 68.

Zwar finden seitens der kunsthistorischen Forschung die Dekorformen hin und wieder in der Analyse eines Bildes Beachtung, doch ohne daraus weiterreichende Schlüsse zu ziehen. So wird der Dekor lediglich als flankierende Maßnahme zur Unterstützung des stilistischen Befundes verstanden. Auf diesen Umstand hat Bastian Eclercy (2007) aufmerksam gemacht, der als erster eine an den Dekorgewohnheiten einzelner Maler und Werkstätten orientierte Darstellung zur toskanischen Dugentomalerei vorlegte. Dabei zeigte sich, dass bestimmte Muster Künstler- bzw. Werkstattspezifisch sind und zur Klärung strittiger Zuschreibungen helfen können.

Auf die Dekorgewohnheiten bei Alvaro soll im Folgenden näher eingegangen werden. Dabei spielt das freihand gestaltete Blattwerk eine wesentliche Rolle, da es in der Frühphase in fast keinem Werk des Malers fehlen darf. Es eignet sich hervorragend zur Datierung seiner Werke. Es taucht bevorzugterweise im Heiligenschein auf und dominiert dort als Füllmuster dessen Aussehen.

Von den drei das Œuvre Alvaros unterteilenden Phasen kommt insbesondere in der Frühphase das Blattwerk zur Anwendung. Diese Phase zeichnet sich überhaupt durch ihre Experimentierfreudigkeit aus, was die Füllmuster betrifft. Im Hinblick auf die spätere künstlerische Fortentwicklung verlieren sie allerdings immer mehr an Eigenständigkeit und somit auch an Bedeutung innerhalb der Komposition. Zuerst folgt Alvaro noch Cenninis Empfehlung und führt seine Muster ‚freihand‘ (*mano leggiera*) aus, während er in der mittleren und späten Schaffensphase auf die Punze umschwenkt. Besonders auffällige freihand gestaltete Füllmuster bieten die frühen Madonnendarstellungen Alvaros. Den Anfang macht die *Madonnen* in Santa Croce in Fossabanda (Kat. Nr. 1, Abb. Nr. 2) und Nicosia (Kat. Nr. 5, Abb. Nr. 10), gefolgt von der heute in Mailand aufbewahrten *Maria mit Kind* (Kat. Nr. 9) bis hin zur *Agostini Madonna* (Kat. Nr. 11). Besonders eindrucksvoll ist die Gestaltung des Füllmusters bei den beiden erstgenannten Madonnen. Es besteht aus sich überschneidenden Halbkreisen, weswegen die einzelnen Kreisringe, aus denen der Heiligenschein aufgebaut ist, in der Mitte auch dementsprechend breiter ausfallen. Die Idee zu diesem Muster stammt nicht von Alvaro selbst, sondern ist wiederholt ein Vorbild, das durch den Meister des Bambino Vispo, der gemeinhin mit Gherardo Starnina identifiziert wird, in die toskanische Malerei eingeführt worden war (N.¹⁹¹).

¹⁹¹ Es handelt sich um die *Maria mit Kind von zwei Engeln gekrönt*, die in Mailand, Museo Diocesano, Sammlung Crespi, aufbewahrt wird. Laut Frinta soll dieses Motiv von Starnina aus Spanien mitgebracht worden sein, wo es in einem Altarretabel mit der *Kreuzigung Christi* des Fray Bonifacio Ferrer im Museum zu Valencia zum ersten Mal auftaucht. Dort findet sich tatsächlich ein ähnlich gestaltetes Muster und zwar im Heiligenschein des *hl. Johannes des Täufers*, der Christus nach der Taufzeremonie im Jordan kniend anblickt.

Einen interessanten Teilaspekt stellt die Verwendung von Rankendekor dar. Dabei handelt es sich um ein Dekormuster aus sich einrollenden Blättern undefinierbarer Form, das Alvaro speziell für den Hintergrund bei Madonnendarstellung zur Privatandacht entwickelt hat. Beispiele dafür sind die *Agostini Madonna* (Kat. Nr. 11) und die *Madonna Sarti* (Kat. Nr. 19, Abb. Nr. 32).

Eine Ausnahme stellt die Verwendung von Kapitalisbuchstaben als Füllmuster dar, wie es bei der *Maria mit Kind* in Mailand (Kat. Nr. 9, Abb. Nr. 14) der Fall ist. Dargestellt werden die Anfangsworte der Verkündigung: *Ave Maria, gratiam plenam*. Die Buchstaben sind in den Goldgrund graviert und anschließend mit Einpunktpunzen punktiert worden. In der zu der Madonna zugehörigen Seitentafel mit der *hl. Maria Magdalena und Katharina* (Kat. Nr. 10, Abb. Nr. 15), ringt sich Alvaro zu zwei gänzlich verschieden gestalteten Füllmustern durch, die sich anhand einer von Erling Skaug aufgestellten Liste von häufig verwendeten Dekormotiven in der toskanischen Tafelmalerei sogar benennen lassen: zum einen das *rankende Weinlaub* bei Maria Magdalena, zum anderen die *ineinandergreifende Palmette* bei Alexandra (N.¹⁹²).

Selbst zur Zusammenführung von Altarfragmenten eignet sich der Vergleich von Füllmustern. So taucht das in der *Santa Croce Madonna* verwendete Blattwerk in den in Altenburg (Kat. Nr. 2 und 3, Abb. Nr. 3 und 4) aufbewahrten Seitentafel wieder auf. Ebenso stellt es das verbindende Element für die beiden Fragmente mit der Darstellung der *hl. Katharina* (Kat. Nr. 13) in Bern und des *hl. Franziskus* (Kat. Nr. 14), ehemals Sammlung Platt, dar.

Das Blattwerk entspricht dabei keinem sich immer wieder gleich wiederholendem Typus, sondern wird von Bild zu Bild variiert. Daher ist es auch schwer, eine zuverlässige botanische Klassifikation über die Blätter zu treffen, da es sich nur um blattähnliche Formen handelt. Einer botanischen Einordnung am nächsten kommt das Muster im Nimbus des *hl. Andreas* in Altenburg, das eine Art gezacktes Akanthusblatt darstellt. Es wiederholt sich sowohl beim *hl. Johannes d. T.* in Warschau (Kat. Nr. 7) als auch bei der *Agostini Madonna* (Kat. Nr. 11). Die anderen Blattmotive variieren jedoch in ihrem Abstraktions-

Frinta, 1976, S. 36, Abb. 2a, S. 37.

¹⁹² Skaug, II, 1994, S. 495ff unterscheidet insgesamt sechs verschiedene Typen. Dies ist allerdings nur die Spitze des Eisberges, da die Liste sich nur auf Formen, die während des Trecento entwickelt wurden, beschränkt. Eine Liste der Typen für das Quattrocento liegt nicht vor. In dieser Hinsicht bringen auch die von Francesca Pasut (2003) ermittelten Dekormuster verschiedener toskanischer Maler keine wesentlichen neuen Erkenntnisse.

grad (N.¹⁹³). Die zum Teil fast expressiv wirkenden Formen sind ganz Alvaros Kunstwollen entsprungen und suchen bei seinen Malerkollegen ihresgleichen.

Auf diese kreative Anfangsphase erfolgt dann allerdings später eine Konsolidierung, d. h. Alvaro beschränkt sich zunehmend auf wenige Füllmustertypen, die wiederholt im Mittel- und Spätwerk zum Einsatz kommen und fast ausschließlich aus Punzen bestehen. Damit reduziert sich zweifellos der Arbeitsaufwand, insbesondere wenn man Komplexpunzen mit hohem dekorativem Wirkungsgrad einsetzt. Umso erstaunlicher ist es, dass Alvaro diese kaum benutzt und stattdessen mit Einfachpunzen in Form von Ringen vorlieb nimmt. Damit sind die Gestaltungsmöglichkeiten aber erheblich eingeschränkt und es ist kein Wunder, wenn in der Mittel- und Spätphase zu Gruppen (sogenannte *Cluster*) zusammengestellte Ringpunzen vorherrschen. Es sei allerdings betont, dass Ringpunzen in jeder Schaffensphase Alvaros ihre Verwendung finden und dann bevorzugter Weise im Nimbus Christi, wo sie zu Kreuzformen zusammengestellt sind (Kat. Nr. 1 und 5). Dabei durchbrechen sie die von den Zirkelkreisen gesetzten Grenzen, so dass über den gesamten Nimbus das Kreuzeszeichen verläuft. Häufig werden die dementsprechenden Stellen rot gekennzeichnet, um dem Betrachter das Kreuz visuell besser zu verdeutlichen (N.¹⁹⁴). Der Durchbruch für die Einfachpunze kommt allerdings erst im Altar von Volterra (Kat. Nr. 12). Dort findet sie, erstmals zu Clustern angeordnet, in einer Seitentafel Verwendung und zwar im Füllmuster des *hl. Christophorus*, während bei allen anderen Figuren das Blattmotiv vorherrscht.

Nachdem nun Punzen und Dekor getrennt voneinander definiert worden sind, sollen sie nun im Kontext zueinander gestellt werden. Dafür sei nochmals die *hl. Katharina* (Kat. Nr. 13) und der *hl. Franziskus* (Kat. Nr. 14) zur Untersuchung herangezogen. Wie bereits erwähnt ist das verbindende Element der beiden Tafeln untereinander ihr aus Blattwerk bestehendes Füllmuster. Allerdings qualifiziert dieses Merkmal *per se* nicht zu der Annahme, dass beide Stücke aus ein- und demselben Altarwerk stammen. Erst die Feststellung, dass in beiden Tafeln auch identische Punzen zur Gestaltung des Strahlenkranzes Verwendung gefunden haben, lässt die Annahme zur Gewissheit werden, dass sie zeitgleich entstanden sind. Dies wird noch weiter untermauert, wenn man sich den Aufbau des Heiligenscheins im Allgemeinen betrachtet. Dieser ist aus in unterschiedlich großem Abstand zueinander

¹⁹³ Die Entwicklung zur Abstraktion lässt sich gut dokumentieren. Ausgangspunkt ist der Gewandsaum der *Calci Madonna* (Kat. Nr. 5) und dessen dargestelltes Blattwerk. Der Verlust einer eindeutig zu definierenden Blattform mit spitzen, stark gezackten Blättern setzt allerdings bereits schon in den Begleitfiguren des Tabernakels in Volterra (Kat. Nr. 4) ein und erreicht seinen Höhepunkt im Altar von Volterra (Kat. Nr. 12).

¹⁹⁴ Siehe dazu ausführlich Eclercy, 2007, S.60-61.

gezogenen Kreisen gebildet, die untereinander in Bänder zerfallen (N.¹⁹⁵). Diese Bänder wiederum sind auf den zwei Tafeln in genau dem gleichen Abstand zueinander mit genau den gleichen Punzen, und zwar Ringpunzen mit Loch, versehen worden. Es hat zur Folge, dass eine vereinheitlichende Wirkung auftritt. Daher fällt es optisch auch kaum auf, wenn etwa im Füllmuster beim *hl. Christophoros* im Volterranner Altar (Kat. Nr. 12) anstatt Blätter, Ringpunzen genommen wurden. Jeder der Heiligenscheine ist schließlich aus acht Kreisringen aufgebaut. Der Aufbau gilt im Übrigen auch für die in den Bogenzwickeln des Altares dargestellten *Kosmas und Damian*, die neben der Verwendung von Ringpunzen mit Loch ebenfalls einen aus acht Kreisringen aufgebauten Nimbus aufweisen. Vergleicht man dies nun einmal mit den in der Predella des Altares auftauchenden Heiligenscheinen, die bereits in der Ausführung nachlässig ausgeführt wirken, dann erkennt man schnell, dass diese nicht von Alvaro ausgeführt worden sein können. Folglich stammt die Predella kaum aus seiner Werkstatt und wird somit bei einem anderen Meister in Auftrag gegeben worden sein.

Trotz der Möglichkeiten, die Punzen, Dekor und Heiligenscheine für die Rekonstruktion von Altarwerken zu bieten haben, ist dieser Methode auch Grenzen gesetzt. Zum einen können mehrere Dekormuster als Füllmuster in ein und demselben Altarwerk Verwendung finden wie dies etwa bei Lorenzo Monaco praktiziert wird, zum anderen gilt das Gesagte auch für die Punzverwendung. Hinzu kommt, dass Heiligenscheine sich in ihrem Aufbau bei Haupt- und Nebentafeln deutlich voneinander unterscheiden können. Bereits Gertrude Coor-Achenbach hat in einem Aufsatz zum Magdalenenmeister festgestellt, dass etwa der Nimbus Mariens weitaus aufwendiger gestaltet und größer ist, als dies bei den der Komposition beigeordneten Heiligen und deren Nimben der Fall ist (N.¹⁹⁶). So drückt die Größe des Nimbus auch die Wichtigkeit der Figur aus.

¹⁹⁵ Tatsächlich hat die kunsthistorische Forschung zwei verschiedene Typen von Nimben in der Toskana feststellen können, für deren Aussehen die Kreisringe des Heiligenscheins verantwortlich sind. Zum einen den sogenannten ‚Florentiner Typ‘, bei dem die Kreislinien alle in gleichem Abstand zueinander gezogen werden sowie den ‚Sieneser Typ‘, der mit unterschiedlichen Kreisabständen arbeitet. Letzterer konnte sich in der Toskana im Laufe des 14. Jh. vollständig durchsetzen. Die Feststellung unterschiedlicher Nimbentypen stammt von Marthe Collinet-Guérin, 1961, S. 526. Sie folgt in ihrer Bezeichnung der unterschiedlichen Typen ästhetischen Gesichtspunkten und spricht von *nimbus fleuris des siennois* bzw. *nimbus lumineux et perlés des florentins*. Eine genauere Bestimmung stammt von Erling Skaug (1994), der von *Pearls-on-a-string*, also ‚Perlenkettenstil‘ und ‚Cluster-style‘, also ‚Bündelstil‘, spricht. Der Ausdruck der Perlenkette stammt daher, dass die Punzen innerhalb der eng gezogenen Kreislinien, die nicht viel Abstand zueinander haben, wie an einer Perlenkette aufgereiht wirken. Beim Bündelstil ist es aufgrund der unterschiedlichen Abstände möglich, Muster oder in Gruppen zusammengestellte Punzen anzubringen. Skaug, 1994, Bd. II, S. 495.

¹⁹⁶ Coor-Achenbach wendet ihre Erkenntnis bei den Größenunterschieden der Nimben aber zunächst nur auf das 13. Jh. an. Coor-Achenbach, 1947, S. 123. Auf die Bedeutung unabhängig von einer zeitlichen Begrenzung weist Bastian Eclercy, 2007, S. 34, hin.

Ausschlaggebend ist nicht zuletzt das Größenverhältnis der einzelnen Altarteile zueinander, was insbesondere bei den Tondi, den Pilastertäfelchen und der Predella der Fall ist. Durch den Mangel an Platz auf dem Bildträger ist der Künstler gezwungen, die Größe des Heiligenscheins entsprechend anzupassen. Allerdings beachtet der Künstler, dass etwa in den Pilastertäfelchen ein einheitliches Aussehen aller Tafeln durch den Heiligenschein gewahrt bleibt. Ein annähernd korrektes Ergebnis einer Rekonstruktion ist nur zwischen gleich grossen Altarfragmenten zu erwarten. Das wurde bisher vor allem bei der Zusammenstellung unterschiedlicher Pilastertäfelchen zu Einheiten immer wieder übersehen.

Auf dieser Basis kann eine Zusammenstellung identischer Altarfragmente bei Alvaro erfolgen, wobei insgesamt acht Teilrekonstruktionen bestätigt werden können. Die Fragmente werden dabei in Reihenfolge der Katalogeinträge besprochen. Für den überwiegenden Teil der bekannten Fragmente ist bisher kein dazu passendes Pendant aufgetaucht, so dass die von Zeri 1976 getroffene Feststellung ‚*che il catalogo del Pirez sia aperto a molti e fondamentali apporti*‘ (N.¹⁹⁷) bis heute nichts an seiner Gültigkeit verloren hat.

3.4. Die rekonstruierbaren Fragmente

1.) Der erste Versuch einer Rekonstruktion zu einem Werk Alvaros überhaupt stammt von Robert Oertel (1961). Er brachte die *Maria mit Kind und Engeln* aus Santa Croce in Fossabanda (Kat. Nr. 1) mit den in Altenburg aufbewahrten Teilen (Kat. Nr. 2 und 3) in Verbindung. Zwar geht er in erster Linie von stilistischen Gemeinsamkeiten aus, wie der identischen Marmorierung des Fußbodens, jedoch bezieht er bei seiner Analyse auch die Füllmuster mit ein, bei denen er Übereinstimmungen feststellen konnte (N.¹⁹⁸). Dies gilt insbesondere für Kat. Nr. 3, den Tondo mit dem Brustbildnis des *hl. Kosmas*, der bis zu Oertels Katalogisierung nicht unbedingt mit den zwei anderen in Altenburg aufbewahrten Tafeln in Zusammenhang gebracht worden war, obwohl alle dieselbe Provenienz aufweisen (N.¹⁹⁹).

Aus den vorliegenden Fragmenten lässt sich zweifellos eines der umfangreichsten Altarwerke Alvaros zusammenstellen. Die aufwendigen Füllmuster mit ihren verschieden gestalteten Blattmotiven datieren eindeutig aus der Frühphase Alvaros. Deutlich sind die

¹⁹⁷ Zeri, 1973, S. 362.

¹⁹⁸ Oertel, 1961, S. 138.

¹⁹⁹ Oertel, 1961, S. 140.

Unterschiede zwischen den einzelnen Blattformen zu erkennen, wobei der *hl. Paulus* ein wesentlich abstrakteres Muster aufweist, während diejenigen des *hl. Johannes* als großblappige, gezackte Blätter gut zu identifizieren sind. Gleichmaßen verhält es sich bei den Füllmustern auf der anderen Altenburger Tafel mit dem *hll. Petrus und Andreas* (N.²⁰⁰).

Die Zusammengehörigkeit wird ebenfalls durch den Aufbau des Heiligenscheins deutlich. Er ist aus je acht Zirkelkreisen gebildet. Die Peripherie des Heiligenscheins umläuft eine Dreiblattpunze mit aufgesetzter Punktpunze, die damit einen Strahlenkranz bildet. Zusätzlich ist noch eine Komplexpunze in Form einer sechsstrahligen Sternpunze vorhanden, die zwischen den Blattpunzen angebracht ist. Bei der Komposition untergeordneter Altarteile wie dem *hl. Kosmas* (Kat. Nr. 3) ist der Strahlenkranz zu pyramidenförmig angeordneten Punktpunzen vereinfacht.

Geringfügige Änderungen im Dekor ergeben sich bei den Engeln. Ihre Ornamentbänder sind deutlich stärker mit Motivpunzen durchsetzt, wobei auch hier lediglich Kreispunzen unterschiedlicher Größen zum Einsatz kommen. Gleichzeitig ist das Blattmuster abstrakter als bei den Heiligenfiguren ausgefallen. Davon deutlich abgesetzt ist das Füllmuster Mariens. Es setzt sich aus überschneidenden Halbkreisen zusammen. In den dadurch entstandenen Bogenzwickeln scheinen Komplexpunzen angebracht zu sein, die sich aber bei genauem Hinsehen als freihand graviert erweisen. Dies muss erstaunen, da sie in ihrer Form eindeutig Dreiblattpunzen (*trilobate leaf*) nachahmen. Der hohe Arbeitsaufwand, den Alvaro dabei unternimmt, zeigt sich auch recht deutlich im Gewandsaum des Kleides, wo sich frei erfundene Blattformen mit Punzen abwechseln.

Abschließend sei festgestellt, dass die Heiligenscheine der Figuren in ihrer Gestaltung sehr aufwendig ausgefallen sind. Ein derartiger Einsatz von freihand gestalteten Füllmustern in Verbindung mit einer Reihe von Komplexpunzen kann nur als experimentell umschrieben werden. Es kommt daher auch nur in den in der Frühphase entstandenen Werken vor.

2.) Die Seitentafeln eines Altares mit der Darstellung des *hll. Erzengel Michaels und Johannes des Täufers* in Warschau (Kat. Nr. 7) waren bereits mit mehreren anderen Fragmenten in Verbindung gebracht worden (N.²⁰¹), als im Jahre 1999 auf dem römischen

²⁰⁰ So sind sie beim *hl. Petrus* durch einen umlaufenden Stil untereinander verbunden, während die des *hl. Andreas* alle einzeln für sich vorkommen und gezackt sind.

²⁰¹ So wurde z.B. die Darstellungen des *Engels und der Maria der Verkündigung* in Sarasota, Florida, (Kat. Nr. 24) wiederholt benannt. Lange galt in der Forschung auch die Madonna aus Livorno als zugehörig. Siehe dazu ausführlich Kat. Nr. 7.

Kunstmarkt die Darstellung eines *Evangelist und Bischof (Johannes der Evangelist und Augustinus?)* auftauchte (Kat. Nr. 8). Flavio Boggi hatte erkannt, dass sich stilistisch das Bodenmuster in beiden Altartafeln übergangslos anfügt. Weiterhin bestätigte ihm der starre und ein wenig unbeholfen wirkende Gesichtsausdruck der Heiligen die Zusammengehörigkeit. Diese Vermutung wird durch den verwendeten Dekor und die Punzen gestützt. Als Füllmuster findet das bereits bekannt gemachte Blattmotiv Verwendung. Es besteht aus Blättern mit Stil, die um einen Ast gewickelt sind. Der Ast umzieht in einem Stück das gesamte Füllmuster und so wirken die Blätter an ihm wie aufgereiht. Zwischen den einzelnen Blättern sind wie zufällig Ringpunzen eingestreut, die auf den ersten Blick auch nicht weiter auffallen. Trotz der scheinbar großen Formenvielfalt an Blättern, lassen sich zwei Typen unterscheiden: gezackte und ausgebuchtete. Diese werden in den Ornamentbändern der Heiligenscheine abwechslungsweise variiert. So haben der *hl. Erzengel Michael* aus der in Warschau aufbewahrten Tafel und der Apostel aus Rom die gleichen gezackten Blätter. Der Strahlenkranz um den Heiligenschein herum weist die gleiche Anordnung wie bei den Altenburger Tafeln auf, und zwar eine Dreiblattpunze mit aufgesetzter Punktpunze.

3.) Eine deutliche Abweichung von der bisher beschriebenen Gestaltung ist in der *Madonna mit Kind* (Kat. Nr. 9) sowie in der rechten Seitentafel mit der Darstellung der *hl. Katharina von Alexandrien und Maria Magdalena* (Kat. Nr. 10) festzustellen. Alvaro verzichtet vollständig auf das Blattmotiv als vorherrschendes Gestaltungsmuster. Stattdessen benutzt er Kapitalisbuchstaben, die den Anfang der Worte der Verkündigung an Maria bilden, um ihren Heiligenschein zu gestalten. Die Füllmuster der dazugehörigen Seitentafel weisen indessen ein aufgrund der Liste von Skaug eindeutig zu klassifizierendes Dekormuster auf. Es handelt sich um das *rankende Weinlaub (hl. Maria Magdalena)* bzw. die *ineinandergreifende Palmette* bei der *hl. Katharina*. In der Peripherie des Nimbus umläuft hingegen ein lediglich aus Punktpunzen pyramidenförmig angeordneter Strahlenkranz den Nimbus. Die Gewandsäume sind teils durch Ringpunzen mit Loch (*hl. Maria* und *hl. Katharina*) gestaltet, teils auch mit einem freihand ausgeführten Motiv wie z. B. einem mäandernden Band (*Christuskind* und *hl. Katharina*) versehen.

Abschließend gilt festzustellen, dass es hier zu einer deutlichen Abweichung von den bis dahin bekannten Dekorverwendungen bei Alvaro kommt. Ein derart großes Spektrum an verschiedenen Dekormustern wie Weinlaub, Palmette oder Buchstaben innerhalb des gleichen Bildes, bzw. Altarzusammenhanges taucht kein zweites Mal bei ihm

auf. Das Gleiche gilt auch für die verwendeten Komplexpunzen. Erstaunlich groß erscheinen daher auf den ersten Blick die formalen Unterschiede zu den zuvor von Alvaro besprochenen Werken, obwohl vom stilistischen Befund her die Zuschreibung an Alvaro ohne Zweifel ist.

4.) Im Jahre 1957 publizierte Klara Steinweg das Fragment der *hl. Katharina* (Kat. Nr. 13) aus Bern und stellte noch einen ebenfalls nur fragmentarisch erhaltenen Kopf eines Christuskindes (Kat. Nr. A20) bei. Zeri (1973) erkannte seinerseits eine enge stilistische Verbindung mit dem ebenso fragmentarisch erhaltenen Brustbild des *hl. Franziskus* (Kat. Nr. 14). Im Laufe der Zeit wurden unter anderem noch zwei Tondi mit der Darstellung des *hll. Damian* als zugehörig beige stellt (N.²⁰²). Basierend darauf rekonstruierte Gaudenz Freuler unter zu Hilfenahme weiterer Fragmente ein umfangreiches Altarwerk, welches allerdings anzuzweifeln ist.

Um das Gewirr aus Zuschreibungen zu lichten, ist es unerlässlich den Blattdekor sowie die verwendeten Punzen genau zu betrachten. Wie bereits an anderer Stelle ausführlich besprochen, ähneln sich der Dekor bei der *hl. Katharina* und des *hl. Franziskus* sehr genau und die Punzverwendungen im Strahlenkranz sind identisch. Zwar stellt die Verwendung von Blattwerk generell ein Merkmal für die Frühphase in Alvaros Schaffen dar, doch zeigt sich in der Nachlässigkeit der Ausführung, dass das Werk am Schnittpunkt zwischen zwei Phasen entstanden ist. So wirkt etwa die Punktierung des Goldgrundes grob und nachlässig ausgeführt. Dies gilt im Übrigen auch für den Aufbau des Heiligenscheins, wo teilweise sich überschneidende Zirkelkreise festzustellen sind. Für eine spätere Datierung sprechen ebenfalls die verwendeten Punzen. Es haben keine Komplexpunzen im Füllmuster Verwendung gefunden, sondern nur Ringpunzen mit Loch. Lediglich im Strahlenkranz finden sich gerippte Blattpunzen mit aufgesetzter Punktpunze, wie sie in dieser Kombination etwa auch bei der *Madonna* in Santa Croce in Fossabanda (Kat. Nr. 1) vorkommen.

Definitiv nicht zugehörig ist der von Steinweg publizierte Kopf des Christuskindes. Das Füllmuster des Heiligenscheins besteht aus einem klar zu identifizierenden rankenden Weinlaubmotiv, was eindeutig nicht in den Zusammenhang mit den anderen Werken passt (N.²⁰³). Das Motiv ist dazu noch in den Goldgrund geritzt, eine Methode, die bei Alvaro

²⁰² Über die kunstkritische Einordnung der beiden Tafeln siehe ausführlich Kat. Nr. 21 bzw. Kat. Nr. 29.

²⁰³ Eine Analyse der Punzen muss entfallen, da kein adäquates Abbildungsmaterial zur Verfügung steht, um weiterreichende Schlüsse daraus zu ziehen.

nicht zur Anwendung kommt, da bei ihm Konturen stets mit einer Punktspitze bearbeitet werden. Die Ritztechnik ist hingegen in Arbeiten von Bicci di Lorenzo häufig anzutreffen.

Problematisch ist die Gegenüberstellung von Tafeln kleineren Formats, besonders wenn sie aus Pilastern oder dem Gesprenge stammen. Dabei bedarf es meistens keiner eingehenden Analyse des Heiligenscheins, um eine vermutete Herkunft aus ein und demselben Altarwerk als unhaltbar festzustellen. Meistens beschränkt man sich auf die Feststellung vermeintlich identischer Maße. Dies wäre kaum aber nötig, würde man einen kurzen Blick auf die Gestaltung der Heiligenscheine werfen, die sich teilweise bereits schon auf den ersten Blick deutlich voneinander unterscheiden und die Fragmente daher kaum aus ein und demselben Zusammenhang entstammen können.

5.) In die mittlere Entstehungsphase fällt die Altartafel der *Madonna* von Livorno (Kat. Nr. 15) und die dazugehörige Seitentafel mit der *hl. Katharina und einem Apostel* (Kat. Nr. 16) in Turin. Obwohl die Werke der Forschung schon recht lange bekannt sind, wurde ihre Zusammengehörigkeit erst im Jahre 1998 durch Andrea de Marchi erkannt, dem das identisch gestaltete Teppichmuster auffiel (N.²⁰⁴). Dies findet im Punzbefund bzw. im Aufbau der Heiligenscheine Bestätigung. Im Vergleich zu den früheren Arbeiten, sind die Dekormuster jedoch vereinfacht worden. Ein Blattdekor aus an einem Stil umlaufenden Blättern ist dem Heiligenschein Mariens vorbehalten. Gezackte Blätter finden sich ebenfalls im Füllmuster des Christuskindes. Als Strahlenkranz um den Heiligenschein herum kommt ausschließlich eine sechsstrahlige Sternspitze zum Einsatz. Auf andere Komplexspitzen wurde verzichtet. Dafür gliedern die waagrecht in den Goldgrund gravierten Linien, die einen Strahlenkranz um Madonna und Kind bilden, den Hintergrund nun vollständig. Bei den Heiligen der dazugehörigen Seitentafel umläuft die sechsstrahlige Sternspitze ebenfalls den Heiligenschein. Das Füllmuster jedoch besteht aus Einfachspitzen, die zu Clustern zusammengestellt sind. Es handelt sich dabei um die einzige mögliche Zusammenstellung von Fragmenten aus der Mittleren Phase Alvaros.

6.) Aus der Spätphase Alvaros lassen sich insgesamt drei mögliche Zusammenstellungen von Fragmenten belegen. Es handelt sich dabei meist um Altarbekrönungen wie bei der *Verkündigung an Maria* (Kat. Nr. 20), die sich in Perugia befindet. Wie für eine szenische Nebendarstellung üblich, ist das Ornamentband des Nimbus vereinfacht worden. Dessen Muster besteht aus zwei unterschiedlich großen Ringspitzen mit Loch, wobei die kleineren

²⁰⁴ De Marchi, 1998b, S. 320.

um die größeren gruppiert wurden, um ein Blütenmuster zu erzeugen. Auf einen Strahlenkranz in der Peripherie des Heiligenscheines verzichtet Alvaro im vorliegenden Fall ganz.

7.) Aufgrund ihrer gemeinsamen Provenienz bilden die im Ringling Museum in Sarasota, Florida (Kat. Nr. 24) aufbewahrten Tafeln eines Altargespränges mit der Darstellung des Verkündigungse Engels und der Maria eine Einheit. Wie schon oft bei Werken Alvaros ist der Teppich das vereinheitlichende Element der Darstellung. Dieser besteht aus großen, gelappten, fast runden Blättern, die auf den dunkelgrünen Boden in Goldfarbe aufgemalt sind. Abgesehen vom identischen Aufbau des Heiligenscheins aus Kreisringen, weist das Füllmuster der Heiligenscheine ein aus Ringpunzen mit Loch bestehendes Muster auf, wobei diese zu *Clustern* in Blütenform zusammengestellt sind. Als Intervall zwischen den einzelnen Blüten dienen je zwei Ringpunzen mit Loch. Der Strahlenkranz in der Peripherie besteht aus je vier pyramidenförmig zusammengesetzten Punktpunzen.

8.) Von Federico Zeri wurden 1976 zwei Täfelchen publiziert, die einst wohl die Pilaster eines Altarwerkes zierten und nun in einem Rahmen zusammengefasst sind. Sie zeigen die *hll. Stephan und Vinzenz*. Der Versuch Freulers (2001), den beiden Heiligen noch weitere Täfelchen zuzuweisen, kann nicht bestätigt werden. Dazu fehlen übereinstimmende Merkmale (siehe ausführlich Kat. Nr. 26). Grund dafür ist, dass der Aufbau des Heiligenscheins stets viel zu wenig Beachtung fand. Zwar teilen sie mit der überwiegenden Anzahl der in Frage kommenden Fragmente den gleichen Aufbau des Heiligenscheins, doch ergeben sich fundamentale Abweichungen im Dekor. So weisen die in Bologna aufbewahrten Heiligendarstellungen im vorliegenden Fall ein aus Ringpunzen mit Loch gebildetes Muster auf, das im punktierten Goldgrund stehen gelassen ist. Als Strahlenkranz umläuft ein aus je drei Punktpunzen gebildetes Dreieck den Heiligenschein. Abgesehen davon sind die Rahmen unterschiedlich gestaltet.

Diese Beispiele beweisen einmal mehr, wie wichtig es ist, eine umfassende Analyse aller Teile eines Bildes mit einzubeziehen, um zu einem korrekten Ergebnis bezüglich der Rekonstruktion von Altarwerken zu gelangen.

IV. Zusammenfassung

Die vorliegende quellenhistorische, stilistische und formale Analyse des Œuvres von Alvaro Pirez erbrachte, dass die kunsthistorische Einschätzung über ihn grundsätzlich zu revidieren ist. So spricht alles dafür, in Alvaro einen vollständig an den Vorbildern der Pisaner Malerschule ausgebildeten Künstler zu sehen. Ausschlaggebend für diese Einschätzung sind vier signierte Werke, die erhalten geblieben sind. Aufgrund dessen ist es möglich, den Zeitraum des künstlerischen Wirkens von Alvaro Pirez in der Toskana auf zwei Jahrzehnte zwischen ca. 1415 und 1434 einzugrenzen. Die Werke bilden die Basis für eine Gliederung in drei sich deutlich voneinander unterscheidende stilistischen Phasen, die sich in eine Früh- (ca. 1415-1423) Mittel- (1423-1430) und Spätphase (1430-1434) gliedern.

Quellenhistorisch ist Alvaro in der Toskana bereits seit 1410 nachgewiesen. Zwischen November 1410 und Juni 1411 ist er als Mitarbeiter einer Malerequipe an der Fassade des Palazzo Datini in Prato beteiligt. Diese acht Monate bilden die am besten dokumentierte Phase in seinem Leben. Drei wesentliche Erkenntnisse lassen sich daraus gewinnen:

Erstens ist die von der Forschung immer wieder angenommene stilistische Abhängigkeit Alvaros von Taddeo di Bartolo und damit der Sieneser Malerschule nicht zu halten: Aufgrund der eingehenden Analyse der bekannten Quellen ist festzustellen, dass ein Lehrer-Schüler Verhältnis zwischen den beiden nie bestanden hat. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass Vasari beabsichtigte, durch die Erwähnung von Alvaro die Malerschule Sienas zu Beginn des 15. Jh. im Allgemeinen als rückständig und veraltet gegenüber der von Florenz zu diffamieren.

Zweitens kann das Alter Alvaros zum Zeitpunkt seines Aufenthaltes in Prato auf ungefähr 40 Jahre bestimmt werden. Um dieses zu ermitteln, bedarf es allerdings eines Umweges über die erhaltenen Katastereinträge seiner etwa gleichaltrigen Malerkollegen Scholaio di Giovanni und Lippo d'Andrea, die ebenfalls an der Ausschmückung der Fassade des Palazzo Datini als Juniorpartner beteiligt waren. Beide werden wie Alvaro in den 1430ern zum letzten Mal mit Angabe ihres Alters erwähnt. Daraus lässt sich für sie und Alvaro ein Geburtsdatum um 1370 errechnen. Dies unterscheidet sich dann auch nur unwesentlich von dem für Taddeo di Bartolo angenommenen Datum (ca. 1365). Wie es der Zufall will, werden Alvaro und Taddeo zusammen letztmalig im Jahre 1434 genannt, was

daraus schließen lässt, dass sie wahrscheinlich kurz danach verstorben sind. Auch wenn Alvaro erst im fortgeschrittenen Alter erstmals Erwähnungen findet, ist dies nicht ungewöhnlich. So ist Bicci di Lorenzo um die 30 Jahre alt, bevor er überhaupt in Dokumenten auftaucht. Dabei betreibt er zu diesem Zeitpunkt bereits eine der wichtigsten Malerwerkstätten in Florenz.

Drittens ist die Ersterwähnung Alvaros vom Jahre 1411 auf ein Jahr früher anzusetzen als bisher in der kunsthistorischen Literatur angenommen: Alvaro wird 1410 dokumentarisch in den Unterlagen des Datini-Archivs erwähnt. Cesare Guasti hatte dazu schon 1880 die relevanten Auszüge aus dem Ausgabenbuch der Handelsgesellschaft Datinis publiziert, was aber von der Forschung einfach übersehen worden ist, so dass sich das von Francesco Piattoli (1929/1930) genannte Jahr 1411 eingebürgert hat.

Viertens ist die Liste seiner dokumentarisch bekannten Aufenthaltsorte zu erweitern. Sind bisher Prato, Pisa, Lucca und Volterra bekannt, so ist nun auch Florenz nachgewiesen. Dreimal hält er sich in der Stadt am Arno auf: Bei einem Aufenthalt legt er seine Entwürfe zu den Fresken am Palazzo Datini vor und zweimal ist er in der Stadt, um Blattgold zu kaufen. Über die Fresken in Prato kann man keine kunsthistorischen Aussagen mehr treffen, da sie Opfer von Wind und Wetter geworden sind. Auf sie ist folglich im Rahmen dieser Arbeit auch nicht weiter eingegangen worden.

Die stilistische Analyse von Alvaros Werk beginnt mit einem Exkurs über die von Andrea de Marchi aufgestellte These über eine Florentiner Ausbildungsphase. Die von ihm dazu vorgeschlagenen Bilder sind stilistisch Alvaro jedoch keineswegs zuzuordnen noch passen sie in den von De Marchi vorgeschlagenen Zeitraum vor 1410. Alvaros Wirken als Maler beginnt daher mit den in Pisa erhaltenen Arbeiten, die sein Frühwerk (Kat. Nr. 1-11) bilden. Den zweiten großen Komplex bilden die Arbeiten für Volterra, die seine Mittlere Schaffensphase (Kat. Nr. 12-24) repräsentieren. Die Späte Schaffensphase schließlich gruppiert sich um den in Braunschweig aufbewahrten Klappaltar von 1434 (Kat. Nr. 24-31). Insgesamt also umfasst der in vorliegender Arbeit aufgestellte Œuvre-katalog Alvaros 31 Nummern. Die Anzahl der abgelehnten Zuschreibungen ist ungleich höher und beläuft sich auf 40 Werke (siehe Kap. 5.3).

Die Werke der Frühphase (ca. 1415-1423) bauen auf Pisaner Vorbildern ab den 1390er Jahren auf. Diese rechtfertigen es auch, Alvaro als Pisaner Maler zu bezeichnen. Eine Schlüsselstellung kommt dabei dem Altar aus Agnano von Cecco di Pietro zu, der in der Folgezeit eine breite Rezeption in Pisa erfährt, sowie der zeitgleich entstandene, stark

durch florentinische Vorbilder beeinflusste, ehemalige Hochaltar für den Pisaner Dom von Spinello Aretino. An beiden nimmt sich Alvaro ein Vorbild, was Komposition und Form betrifft. So orientiert er sich bei Cecco an dessen repräsentativen Throngestühlsdarstellungen, während er von Spinello die Positionierung von Figuren im Raum übernimmt, insbesondere was die die Madonna umgebenden Engel zur Rechten, zur Linken und vor dem Podest des Throngestühls betrifft.

Der Hang zum Detail, der Alvaros frühe Werke ausmacht, hat seinen Ursprung zwar auch in den Werken Cecco di Pietros, doch ist dafür vielmehr Giovanni di Pietro da Napoli verantwortlich, der ein wichtiges Bindeglied zwischen Tre- und Quattrocento in der Pisaner Malerei darstellt. Beide verbindet die Vorliebe für eine aufwendig gestaltete Throndekoration mit durchbrochenen Thronwangen, Hängekonsolen oder vasenförmigen Aufsätzen für die Lehne. Hinzu kommen überraschende, realistisch wirkende Details, wie etwa der bei Alvaro in einen Löwenkopf endende Hals einer Laute (vgl. dazu *Madonna mit Kind und Engeln* aus Santa Croce in Fossabanda, Kat. Nr. 1). Damit ist stilistisch bereits die Grenze zu Taddeo di Bartolo gezogen, dessen Kompositionen keine Gemeinsamkeiten mit der Pisaner Malerschule aufweisen, steht doch das Detail *per se* für Taddeo nicht im Zentrum seiner künstlerischen Aufmerksamkeit.

Ein stilistischer Wandel setzt um 1420 ein und hat die Loslösung von seinem Pisaner Umfeld zur Folge. Dieser beginnt mit der *Madonna mit Kind und Engeln* aus Nicosia (Kat. Nr. 4) und macht sich durch die Vernachlässigung des Details zugunsten des Ornaments bemerkbar. Brokatstoffe mit geometrischen Mustern treten von nun ab an die Stelle des Throngestühls als dominierendes Gestaltungsmerkmal. Selbst die im Bild vorkommenden Engel werden mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt bis sie schließlich ganz verschwinden. Das hat zur Folge, dass die Figur der Madonna verstärkt an Bedeutung gewinnt. Ihr kommt von nun an die dominierendere Stellung in der Komposition zu. Ausschlaggebend für diese Entwicklung ist das Eindringen von Formen der Internationalen Gotik, vermittelt durch Wandermaler wie Gentile da Fabriano, die ab den 1420ern auch mit Werken in Pisa vertreten sind. So setzt die *Mailänder Madonna* (Kat. Nr. 9) Gentiles Neuerungen vorbehaltlos um. In keiner anderen Darstellung Alvaros nimmt der Dekor – so ist sogar der Goldhintergrund zu einem Brokatvorhang verwandelt – einen derart dominanten Stellenwert ein. Damit einher geht auch eine Vereinfachung der Gesichtszüge, wobei sich weit aufgerissene Augen mit ihrem erstarrt wirkendem Blick als dominierendes Merkmal manifestieren. Sie tragen wesentlich dazu bei, dem Gesichtsausdruck der Figuren ein ‚expressives‘ Aussehen zu geben.

Die Mittlere Phase (1423-1430) ist der produktivste Zeitraum seines Schaffens. Sein Wirken ist in Volterra dokumentarisch über mehrere Jahre belegt. Leider ist die überwiegende Anzahl von erwähnten Altarwerken dieses Zeitraums verloren gegangen. Dafür hat sich eine große Anzahl von Altarfragmenten erhalten (Kat. Nr. 12-24). Die wichtigste Arbeit ist der signierte Altar von Volterra (Kat. Nr. 12). Seine Datierung auf das Jahr 1423 ist mit einem dokumentierten Auftrag an Alvaro in Verbindung zu bringen, auch wenn dies mit allerletzter Sicherheit nicht bestätigt werden kann. Trotzdem ist eine spätere Datierung, wie sie De Marchi vorschlägt, abzulehnen. Der Altar steht an einer stilistischen Übergangsstufe zwischen der Frühen- und Mittleren Schaffensphase, die wesentliche Neuerungen für Alvaro nach sich zieht. Die Wichtigste davon ist die ‚Entdeckung von Bewegung‘. So wird der bis dahin ‚expressive‘ Gesichtsausdruck zu Gunsten einer Belebung der Figur aufgegeben. Die dominierenden, weit aufgerissenen Augen verschwinden, was Alvaro durch die Streuung des Blicks in alle Richtungen erreicht. So schaut keine Figur eine andere an. Später wird durch den Einfluss der Internationalen Gotik Alvaro zu extrem geschlitzten Augenformen übergehen. Dies findet seine höchste Formvollendung in der *Madonna Sarti* (Kat. Nr. 19). Besonders wichtig aber ist, dass innerhalb der Komposition die Figuren alle unterschiedlich zueinander gestellt werden. Dies führt dazu, dass die Figuren optisch scheinbar in Bewegung geraten. Die Aufnahme von typischen Formen der Internationalen Gotik, wie etwa den verschwenderisch auf dem Boden ausfließenden Gewändern, aber insbesondere der sanft geschwungene S-Linie, verstärken die Bewegung und verhelfen den Figuren zu einer bisher noch nicht gekannten Eleganz. War bisher eine eindeutige Tendenz zur monumentalen Gestaltung, wie in der *Madonna* von Livorno (Kat. Nr. 15), vorherrschend, so wird dies nun aufgegeben. Die Darstellung der *Madonna* aus Cagliari (Kat. Nr. 23) ist bereits in ihrer Größe reduziert und scheint so gar nicht in die nun übergroß wirkende Bildfläche passen zu wollen, zumal auf schmückendes Beiwerk vollständig verzichtet wurde, was den Effekt hätte abmildern können.

In der Spätphase ab 1430 (Kat. Nr. 24-31) sind keine großformatigen Altarfragmente bei Alvaro mehr nachweisbar. Stattdessen sind eine Reihe von Madonnen-darstellungen – gefertigt für den Privatgebrauch – erhalten geblieben (Kat. Nr. 25, Kat. Nr. 30). Sie weisen allesamt einen ‚intimen‘ Charakter auf. Dies bedeutet: die Komposition konzentriert sich verstärkt auf die Madonna mit Kind. Ihr Hals ist von nun an leicht gelängt, das Ausfließen des Gewandes leicht zurückgenommen. Alvaro unterscheidet sich in seinen Gestaltungsprinzipien kaum noch von führenden Exponenten der Internationalen

Gotik in Florenz, wie etwa der Werkstatt des Bicci di Lorenzo. Ab diesem Zeitpunkt ist Alvaro als toskanischer Maler einzustufen, da die Bindung an eine bestimmte Malerschule kaum noch zu erkennen ist. Dass ein derartiger stilistischer Wandel durchaus nicht selbstverständlich ist, zeigt das Beispiel von Alvaros Malerkollegen an der Fassade des Palazzo Datini, Lippo d'Andrea. Seine Werke weisen ihn über sein gesamtes Schaffen hinweg deutlich als Florentiner Künstler aus. Sein Werk unterliegt daher auch keiner tiefgreifenden stilistischen Veränderung (N.²⁰⁵).

Alvaros Werk kann es durchaus mit weitaus fortschrittlicheren Maler der Zeit aufnehmen, wie etwa mit Fra Angelico, solange dieser für konservative Auftraggeber in der Provinz (vgl. Altar von Cortona) tätig ist und an Formen der Spätgotik orientierte Werke erschafft. Dies gilt insbesondere für die Figur der Madonna und der Zuschaustellung ihres Gewandes. Allerdings geht Alvaro nicht auf die Benutzung von Perspektive ein, wie Fra Angelico. Der Zeitraum 1430-1434 stellt daher für Alvaro – wie bei anderen Künstlern der Spätgotik auch – die ‚konservative Phase‘ in seinem Schaffen dar, in der er sich den zunehmenden aufkommenden Renaissancetendenzen verschließt und auf bewährte Vorbilder setzt. So erinnert Alvaros Darstellung der Verkündigung Mariens in Kreuzlingen (Kat. Nr. 28) von der Form her an trecentesque Vorbilder, wie die des Simone Martini und dessen Verkündigungsalter in den Uffizien. Allerdings hatte schon wenige Jahre zuvor Lorenzo Monaco die gleiche Idee gehabt, so dass Alvaros Darstellung damit nicht allein steht und durchaus in einem zeitgenössischen Kontext eingebettet ist (N.²⁰⁶).

Die konservativen Stiltendenzen sind auch im Braunschweiger Altar (Kat. Nr. 30) kaum zu übersehen, wo Alvaro stark mit der Bedeutungsperspektive arbeitet. Die Darstellung von Tiefenraum wird vermieden, wie es bei der *Auferstehung Christi* auf dem rechten Seitenflügel des Altares der Fall ist. Gegenstände und Figuren wirken wie übereinander gestapelt. Ebenso ergeht es den Bäumen und den Hügeln, die die Landschaft bilden: sie enden abrupt am Goldgrund. Allerdings ist die Vereinheitlichung des Bildraumes Florentiner Tendenzen der 1420er geschuldet, so dass Alvaro nun plötzlich Heilige um den Thron der Madonna herum gruppiert.

²⁰⁵ Sonia Chiodo bescheinigt ihm daher auch seine Werke an ‚*formule collaudate*‘ auszurichten. Chiodo, 2001, S. 11. Zum gleichen Ergebnis kommt auch Andrea De Marchi zu einer von ihm Lippo zugeschriebenen und um 1430 datierten Predellenszene mit dem Begräbnis des hl. Benedikt, wobei Lippo längst überkommene Standardformeln nur wiederholt und nach De Marchis Worten ‚*moins enthousiasmante*‘ wirkt. De Marchi, 1996, S. 70.

²⁰⁶ Bei Lorenzo Monaco kommt nach Eisenberg (1989) die Verkündigung an Maria vier mal in einem Altarwerk vor. Der engste Bezug zum Werk des Simone Martini ist in der Gestalt des Verkündigungengel gegeben, wobei Lorenzo in der Darstellung des Themas in dem in der Accademia in Florenz gezeigten Altar Simone am nächsten kommt. Weitere Versionen des gleichen Themas von Lorenzo sind der in der Bartolini Salimbeni Kapelle in Santa Trinità, Florenz aufbewahrte Altar, die Bekrönungstafeln aus dem Marienkrönungsalter in den Uffizien sowie eine Werkstattarbeit in einer Privatsammlung (Eisenberg Kat. Nr. 157).

Für die formal-kritische Analyse seines Werkes wurden die verwendeten Punzen, der Nimbendekor und der Aufbau des Heiligenscheins einer kritischen Beurteilung unterzogen. In erster Linie galt es herauszufinden, ob Alvaro ein für ihn spezifisches Punz- und Dekorrepertoire aufweist, mit dem es möglich ist, Werke Alvaro zuzuschreiben oder abzulehnen. Schließlich wurde der Versuch unternommen, anhand der festgestellten Merkmale die in der Forschung vorgeschlagenen Altarrekonstruktionen kritisch zu hinterfragen.

Die Identifizierung der bei Alvaro benutzten Punzen baut auf den von Mojmir Frinta geleisteten Vorarbeiten auf (1976 / 1998). Dessen Klassifikation und Terminologie für Punzformen wurde für die vorgenommene Analyse übernommen. Allerdings sind die Schlussfolgerungen, die Frinta daraus zieht, kritisch zu hinterfragen. Zwar hat Alvaro ein deutlich nachvollziehbares eigenes Punzrepertoire hinterlassen, doch lässt sich daraus alleine kein Aufenthalt oder sogar eine Ausbildung des Künstlers in Spanien belegen. Frintas Bewertungsgrundlage beschränkt sich ausschließlich auf den direkten Vergleich zu einfachen Motivpunzen und hier insbesondere Ringpunzen, deren Vorkommen in Tafelbildern als zu allgemein angesehen werden muss, als dass man daraus weiterreichende Schlüsse ziehen könnte.

Da das Dekorsystem Alvaros bisher – wie das der Malerei im Frühen Quattrocento überhaupt – nicht Gegenstand einer Untersuchung war, wird dies nun nachgeholt. Ausschlag dazu geben die Forschungen auf diesem Gebiet von Bastian Eclercy (2007).

Obwohl ein relativ großer künstlerischer Freiraum für die Gestaltung des Dekors des Nimbus in der spätgotischen Malerei vorhanden ist, beschränkt Alvaro im Laufe seiner Entwicklung sich mehr und mehr nur auf wenige bevorzugte Motive. Dabei fehlt es Alvaro durchaus nicht an Ideen, was sich an den Werken seiner ‚experimentierfreudigen Frühphase‘ nachweisen lässt. In dieser Phase herrschen bevorzugt Blätter vor, die von großen, breitgelappten bis hin zu völlig frei erfundenen Formen reichen können. Gleichzeitig kommen aber auch immer wieder eine Reihe von unterschiedlichen geometrisch komplexen Formen zum Einsatz. Dies ändert sich im Laufe der Zeit allerdings erheblich. Die geometrischen Formen werden zugunsten einfacher, lediglich aus Punzen zusammengesetzter Motive aufgegeben. Selbst das Punzrepertoire erfährt eine Einschränkung. Dies betrifft insbesondere die Mittel- und Spätphase, wo – von Ausnahmen abgesehen – fast nur noch Ringpunzen Verwendung finden.

Schließlich wurden die aus der Punz- und Dekorforschung gewonnen Erkenntnisse dazu verwendet, um die zahlreichen Rekonstruktionsvorschläge zu einzelnen Fragmenten

zu bestätigen bzw. abzulehnen. Dabei wurde vorausgesetzt, dass der Aufbau des Heiligenscheins in zusammengehörigen Tafeln identisch ist. In einem zweiten Schritt wurde dann der Dekor der Nimben und die verwendeten Punzen auf Gemeinsamkeiten untersucht. Bei Übereinstimmung aller genannten Faktoren ist folglich die Wahrscheinlichkeit hoch, dass die in Frage kommenden Fragmente aus ein und demselben Altartafel stammen. Auf diese Art und Weise können insgesamt acht verschiedene Altarrekonstruktionen bei Alvaro bestätigt, bzw. neu vorgeschlagen werden.

Als Enzo Carli in seiner Geschichte zur Pisaner Malerei aus dem Jahre 1961 Alvaro Pirez noch unter die Maler fremder Schulung einreichte, waren sowohl die stilistische Zuordnung als auch der künstlerische Werdegang des Malers weit davon entfernt, geklärt zu sein. Durch die vorliegende Arbeit kann ein Schlussstrich unter diese Debatte gezogen werden. Allerdings bleiben ein paar Fragen ungeklärt, die zu beantworten den Rahmen dieser Dissertation gesprengt hätten. Als Forschungsdesiderat kristallisiert sich immer mehr eine eingehende Untersuchung des Profils der Pisaner Malerschule nach 1400 heraus, das nur unzureichend bekannt ist. Dabei ist es unerlässlich, den Blick über das unmittelbare Umfeld Pisas hinaus auf Genua auszudehnen. In Genua war eine nicht zu unterschätzende Anzahl Pisaner Maler aktiv, die – soweit es der visuelle Befund zulässt – mit einer in ihrer Heimat erfahrenen Ausbildung einen nicht unwesentlichen Einfluß auf die ligurischen Künstler ausübten. Dies gilt insbesondere für Turino di Vanni, der neben Alvaro der wichtigste Vertreter der Pisaner Malerschule im 2. und 3. Jahrzehnt des 15. Jh. ist. Durch die Analyse seiner in Genua erhaltenen Werke können wesentliche Erkenntnisse für die Pisaner Malerschule als solche gewonnen werden. Eine Zusammenstellung des Œuvres und umfassende Darstellung des künstlerischen Profils Turino di Vannis sind in diesem Zusammenhang unabdingbar.

Der im Laufe der 1420er einsetzende stilistische Wandel bei Alvaro ist hingegen nur noch in einem gesamttoσκanischen Zusammenhang zu verstehen. Die Kriterien der Zuschreibung zu einer bestimmten Malerschule lockern sich zusehends. Ausschlaggebend dafür ist der zunehmende Einfluß durch die Internationale Gotik, der die Definitionsgrenzen zunehmend aufweicht. Anstoß für die Entwicklung bei Alvaro gibt Gentile da Fabriano. Mit seinem stilistischen Wandel tritt Alvaro schließlich in Konkurrenz zu führenden spätgotischen Werkstätten seiner Zeit, insbesondere zu Florenz. Alvaros Werke stehen in Qualität und künstlerischem Anspruch dem der florentiner Werkstätten in nichts nach. Somit gehört Alvaro Pirez de Evora zu den letzten bedeutenden Vertretern der

toskanischen Spätgotik, dessen Œuvre das Kunstpanorama seiner Zeit deutlich mehr zu bereichern vermochte als bisher angenommen.

V. Katalog

5.1. Vorbemerkung zum Katalogteil

Die folgenden Werke sind in chronologischer Reihenfolge ihres Entstehens geordnet. Dabei wurde jedem Werk eine Katalognummer vergeben. Bei gleicher Provenienz, gleichem Aufbewahrungsort und Forschungsstand jedoch wurde – wo es gerechtfertigt erschien – keine gesonderte Nummer verwendet. Bei Einzelteilen ein- und desselben Altarwerks, die sich aber an unterschiedlichen Aufbewahrungsorten befinden, wurde zur Übersichtlichkeit eine separate Katalognummer angelegt. Die technischen Angaben zu Größe und Material etc. richten sich nach den Vorgaben in der Literatur. Ergänzend dazu werden Angaben zur Provenienz, zur Beschreibung des dargestellten Sujets, dem Erhaltungszustand, dem Forschungsstand und Kommentar, Zuschreibungen und Bibliographie angegeben, die für eine Beurteilung der betreffenden Werke maßgebend sind.

Provenienz: Die Herkunft des Bildes wird soweit wie möglich zurückverfolgt. Nicht nachvollziehbare Angaben haben keine Berücksichtigung erfahren.

Beschreibung des dargestellten Sujets: Die in der Komposition vorkommenden Figuren werden genau nach ihrem Aussehen beschrieben und auf ihre Ikonographie hin besprochen.

Erhaltungszustand: Unter diesem Punkt wird das heutige Aussehen des Bildes dokumentiert und restauratorische Eingriffe mit Angaben zu Zeitpunkt und Person des Restaurators aufgeführt.

Inschriften: Es wird eine genaue orthographische Lesung der vorhandenen Schriftzeichen unternommen, da die in der Literatur besprochenen Signaturen nicht immer korrekt wiedergegeben sind.

Forschungsstand und Kommentar: Es wird eine umfassende Darstellung der *fortuna critica* des Werkes gegeben, wobei der Stand der kunsthistorischen Diskussion zusammengefasst wird. Darauf folgt eine Einordnung des Werkes in den zeitlichen sowie stilistischen Zusammenhang innerhalb des Œuvres. Bei der kunstkritischen Bewertung wurde Wert darauf gelegt, den Punz- bzw. Ornamentbefund in die Analyse mit einfließen zu lassen.

Zuschreibungen: Es werden alle diejenigen Künstlernamen aufgelistet, unter denen ein Werk in Bezug auf Alvaro Pirez einst geführt bzw. immer noch geführt wird.

Bibliographie: Die zitierte Literatur wurde auf Vollständigkeit hin zusammengestellt. Zur Vereinfachung werden nur der Namen und das Erscheinungsjahr genannt. Für die vollständige Zitierung wird auf die Literaturliste verwiesen.

Photo: Bildbesitznachweisverzeichnis von Institutionen und Körperschaften.

5.2. *Œuvre des Alvaro Pirez*

Kat. Nr. 1 - Thronende Maria mit Kind zwischen acht Engeln

Pisa, Santa Croce in Fossabanda

Mitteltafel eines Altares

231 × 135 cm

Provenienz: Pisa, Santa Croce in Fossabanda seit mindestens 1793 – Santa Croce in Fossabanda, Marienkapelle bei 1815 – Als Hochaltarbild verwendet seit 1977.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 1 und 2) Umgeben von acht Engeln ist die Madonna auf ihrem Thron sitzend dargestellt. Auf ihrem Schoß hält sie das Aufrecht stehende Jesuskind fest. Die linke Hand der Madonna berührt ganz sanft die Schulter des Kindes und es entsteht der Eindruck, als ob es nur deswegen seiner Mutter den Kopf zugewendet hat.

Über dem aus rotem Brokatstoff bestehenden Untergewand trägt die Madonna einen dunkelblauen Mantel. Diese beiden Bekleidungsstücke sind an den Gewandsäumen mit pseudokufischen Schriftzeichen versehen, die in Goldfarbe aufgemalt sind. Das gleiche gilt für das Gewand des Christuskindes. Als Füllmuster an Lehnen und Leisten des Throngestühls hat ebenfalls ein mit Goldfarbe aufgemaltes Rankornament Verwendung gefunden. Die Kragen- und Ärmelsäume aller Figuren hingegen sind punziert.

Die Maria ist im wahrsten Sinne des Wortes von Engeln umgeben, von denen es insgesamt acht Stück gibt. Auffallend postiert sind zwei musizierenden Engel, die vor dem Thron Mariens sitzen. Ihre geöffneten Münder deuten an, dass sie zu der Musik singen. Dabei zeigen sie ihre Zähne, die einzeln zu sehen sind. Ihre Instrumente sind mit viel Liebe zum Detail dargestellt. So endet die Laute des einen Engels in einem Löwenkopf, während das andere Instrument detailgetreu eine tragbare Orgel nachahmt (Brown 1986). Sehr viel Wert hat Alvaro ebenfalls auf die Darstellung der Untergewänder der Engel gelegt und ausnahmslos verschieden gestaltete Brokatmuster verwendet. Vier der Engel sind zur Seiten Mariens platziert und haben ihren Blick auf sie ausgerichtet. Während zwei Engel die Arme in Demut vor ihr gekreuzt haben, halten die ihr am nächsten platzierten Engel eine Rose bzw. einen Blutfinken elegant zwischen den Händen. Von weiteren zwei Engeln

sind überhaupt nur die Köpfe sichtbar, die über die Rückenlehne des Throns hervorschauen.

Neben Maria und den Engeln ist der Thron das dritte dominierende Element des Bildes. Der Künstler hat ihn mit vielen Details versehen, unter anderem einen nach vorne zum Betrachter hin ausbuchtenden Thronsockel vor dem die Signatur angebracht ist. Die Thronbank wird am Übergang zur Sitzfläche durch ein Zahnschnittmuster gegliedert. Die Armlehnen sind mit vasenförmigen Aufsätzen geschmückt. Die Wangen des Möbels sind durch einen dreipassförmigen Bogen durchbrochen und enden zum Betrachter hin auf beiden Seiten in einer Hängekonsole. Die Rückenlehne ist nicht zu erkennen, da sie von einem Brokatstoff verdeckt wird.

Inschriften: Signatur des Künstlers in zweizeiliger Kapitalis am Sockel des Thronaufbaus angebracht: ALVARO · PIREZ · DEVORA · / · PINTOV ·

Erhaltungszustand: Das Bild ist stark restauriert. Restaurierungen erfolgten 1928 und 1957. Es besteht aus drei senkrecht zusammengefügtten Brettern, an denen im Laufe der Zeit Rissbildungen aufgetreten sind, die das Bild heute durchziehen. Dies führte zu teilweise Malschichtverlust auf der Bildseite. Die Rückseite ist parkettiert und im senkrechten Verlauf der einzelnen Bretter mit Schwalbenschwänzen neu ergänzt. Auf Höhe des Kopfes der Madonna ist ein Astloch durch ein kreisrundes Stück Holz gefüllt. Die Tafel ist beschnitten, so dass der spitzbogige Abschluss fehlt. Die Tafel ist heute ohne jeglichen Rahmen aufgestellt. Daher sind Bildträger und Malschicht auf der Vorderseite scharf voneinander getrennt. Durch einen späteren Eingriff wurde an beiden Seiten die Malschicht bis auf das Holz entfernt, um dort zwei Kapitelle einzufügen, deren Konturen noch deutlich zu sehen sind. Dies gilt auch für die linke Schulter der Madonna, wo es zu einem kreisrunden Verlust der Malschicht bis auf den Bildträger kam. Ebenso ist dies beim sitzenden Engel in der rechten unteren Ecke zu beobachten, wobei der größte Verlust dessen rotes Gewand betrifft.

Risse in der Malschicht sind im Gewand Mariens bis in Höhe ihrer Hüfte, des Beckens des Christuskindes und dem Kopf des rechten Engels hinter der Thronlehne festzustellen. Betroffen davon ist ebenso die Orgel des rechten unteren Engels. Das Gewand Mariens ist zusätzlich auf der gesamten Fläche mit Craquelé überzogen. Das mit Goldfarbe ausgestattete Innenfutter ist großflächig abgerieben.

Forschungsstand und Kommentar: Die Tafel wird der Forschung bereits im Jahre 1793 durch Alessandro DA MARRONA bekannt gemacht, der sie in seinem Führer zu den Kunstdenkmälern Pisas in der Kirche von Santa Croce in Fossabanda erwähnt. Dort befindet sich das Gemälde heute noch. Da Marrona gibt an, dass das Bild vom Eingang aus im ersten Altar zur Rechten zu finden sei. Dort war es in einem Barockaltar eingebaut, der 1691 beim Umbau der Kirche errichtet worden war. Bei seiner Entfernung aus der Kirche zu Restaurationszwecken in den 1970er Jahren war das Bild allerdings, wie ein altes Photo in der Fondazione Zeri zeigt, in einem schwarzen, viereckigen Rahmen gefasst.

Die erste kunsthistorische Auseinandersetzung zu dem Tafelbild stammt von Gaetano MILANESI, der es 1843 in seiner kommentierten Ausgabe zu den Viten Vasaris vorstellt und es als die einzig bekannte Arbeit Alvaros bezeichnet. Die erste Einordnung des Werkes in einen größeren kunsthistorischen Zusammenhang stammt von Lionello VENTURI (1911), der es in seiner Bedeutung für die Entwicklung der Pisaner Kunst um 1400 würdigt. Raymond DOS SANTOS (1922) widmet dem Werk schließlich die erste ausführliche Analyse und bestätigte damit endgültig die Bedeutung des Werkes für die kunsthistorische Forschung. Mario SALMI (1929) sieht in der Madonna ein erstes frühes Hauptwerk des Meisters, ohne sich allerdings auf eine genaue Datierung festlegen zu wollen, was 1952 als erster VON DER GABELENTZ versucht und einen Zeitraum zwischen 1400-1410 angibt. Federico ZERI (1954) schließlich grenzt den Zeitraum auf 1418-1420 ein und orientiert sich dabei am Altar von Volterra (Kat. Nr. 12, Abb. Nr. 17), dessen Entstehung er mit einem dokumentierten Auftrag für ein Altarwerk aus dem Jahre 1423 gleichsetzt. Diese Meinung wird von STEINWEG (1957) geteilt und auch von der nachfolgenden Kunstkritik als verbindlich akzeptiert. Erst in letzter Zeit wird diese Annahme angezweifelt. So äußert DE MARCHI (1998a) die Vermutung, dass es sich um ein Werk aus der späteren Schaffensphase um 1430 handeln könne und will Parallelen zu dem 1434 entstandenen Altar von Braunschweig (Kat. Nr. 30) sehen. TRIPPS (2005) nimmt diese Einschätzung dahingehend zurück, indem er das Werk nach 1426 datiert, also in die mittlere Schaffensphase einordnet. Im Jahre 1426 wechselte die Kongregation des Klosters von den Dominikanern zu den Franziskanern, was laut Tripps den Auftrag zur Anfertigung des Bildes zur Folge hatte. Ob allerdings die Tafel *ex antiquo* aus der Kirche stammt, ist nicht nachzuweisen. So wurde das Innere mehrmals umgestaltet. 1691 erfolgte die Barockisierung, 1715 wurde der Chor umgebaut. Eine weitere Restaurierung ist für das Jahr 1736 belegt. Nachträglich aus der Malschicht der Tafel herausgearbeitete Kapitelle im Re-

naissancestil zeigen, dass sie bereits vor der Einpassung in einen Barockaltar aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen worden war.

Stilistisch ist die Entstehung der Tafel im 2. Jahrzehnt des 15. Jh. anzusetzen. Als Vorbilder kommen neben Cecco di Pietro (Altar von Agnano, heute Pisa, Cassa di Risparmio, Abb. Nr. 47) und Spinello Aretino (Maria umgeben von Heiligen und Engeln, Cambridge, Mass., Abb. Nr. 48), auch Giovanni da Pietro da Napoli in Betracht. Die charakteristischen Merkmale, die Alvaro daraus übernimmt, betreffen Aufbau und Aussehen des Thrones sowie die Positionierung der Engel im Raum. Dies gilt ebenso für die Übernahme von Details, die das Throngestühl gliedern wie etwa die an den Armlehnen als Knauf angebrachten vasenförmigen Aufsätze. Ein ähnlich gestaltetes Motiv kommt bei Giovanni di Pietros Altar für San Domenico (heute Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Abb. Nr. 53) vor und Alvaro scheint es von ihm übernommen zu haben. Andere Übereinstimmungen betreffen so raffinierte Details wie die durchbrochenen Thronwangen, die mit Hängekonsolen verziert sind. Unzweifelhaft haben als Vorbild für eine realistische Darstellung die von Giovanni in Grisailletechnik ausgeführten Miniaturengel auf den Löwenkopf der Laute bei Alvaro Einfluss gehabt.

Die Darstellung von Engeln um das Throngestühl herum geht indes auf Spinello Aretinos ehemaliges Retabel für den Pisaner Dom zurück, das sich jetzt in Cambridge, Mass. befindet. Er bevölkert seinen Bildraum mit insgesamt sechs Engeln, wobei vier vor der Madonna knien und somit als Repoussoirfiguren dienen, um eine räumliche Distanz zum Thron hin zu erzeugen. Ebenso geht Alvaro vor, der die zwei musizierenden Engel in den Vordergrund setzt, um einen Abstand zwischen dem Betrachter und der Madonna zu schaffen. Allerdings wirken die Figuren nicht derart gedrängt auf der Bildfläche versammelt, wie dies bei Spinello der Fall ist. Dies erreicht Alvaro, indem er manche der Engel hinter dem Thron versammelt oder einfach nur deren Kopf zeigt. Allein durch diese Verteilung wird der Eindruck von Raum erzeugt. Ursprünglich gehörten zu der Madonna zwei Seitentafeln, die heute in Altenburg aufbewahrt werden. Die auf den Tafeln dargestellten Heiligen (siehe ausführlich Kat. Nr. 2) stehen nicht frontal auf einer Linie zum Betrachter, sondern sind leicht nach hinten versetzt in den Raum gestaffelt. Dadurch entstand ursprünglich der Eindruck eines Zufluchten des Sehlinien auf die Madonna zu.

Typisch für das Frühwerk sind die als ‚experimentell‘ zu bezeichnende Dekormuster für den Heiligenschein, die Alvaro für den Betrachter recht deutlich in Szene setzt. So besteht bei der Madonna etwa das Muster aus sich überschneidenden großformatigen Halbkreisen. Das gleiche Motiv wiederholt sich nur noch bei der Madonna aus

Nicosia bei Calci (Kat. Nr. 5). Bereits die Heiligenscheine der Engel weisen ein anderes Dekormuster auf und zwar großgelappte Blätter, deren Aussehen sich in der Form von Heiligenschein zu Heiligenschein ändert. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Tatsache, dass Alvaro hier zum ersten und einzigen Mal eine identifizierbare Punze imitiert. Dies spricht eindeutig von einer Freude am Experimentieren, die dem Frühwerk eigen ist und sich derart in späteren Werken nicht mehr wiederholen wird.

An Alvaros Vorbild orientiert sich der Pisaner Künstler Battista di Gerio in seiner Madonna mit Kind und Heiligen. Ausschlaggebend ist dafür die Gesamtkomposition bestehend aus Madonna, Throngestühl und den in den Bildraum gestaffelt dargestellten Heiligen auf den Seitentafeln, die ohne Alvaros unmittelbar vorher entstandenes Werk kaum denkbar wären. Battistas Werk für die Dorfkirche in Pieve di Camaiore (LU) ist signiert und auf 1418 (Abb. Nr. 55) datiert, was die Einschätzung für ein ungefähres Entstehungsdatum von Alvaros Santa Croce Madonna vorgibt. FRINTA liegt daher nicht falsch wenn er das Entstehungsdatum mit 1415 angibt, was daher durchaus als Fixpunkt zur Datierung der Werke Alvaros herangezogen werden kann.

Zuschreibungen: Alvaro Pirez de Evora

Einflüsse: Lorenzo Monaco (Zeri 1954), Taddeo di Bartolo (Zeri 1954, Todini 1986), Valençianische Malerschule (Zeri 1954), Niccolò di Pietro Gerini (Steinweg 1957), Turino Vanni (Oertel mündlich in Steinweg 1957, Frinta 1976, Dias 1994), Maestro dell'Universitas Aurificum (Frinta 1976), Barna da Modena (Dias 1994), Meister von San Orsola (Dias 1994), Pecci di Giovanni di Paolo (Dias 1994)

Datierung: 1410-1420 (von der Gabelentz 1952), 1418-1420 (Zeri 1954, Tartuferi 1992, Carli 1994, Sarti 2002, Couilleaux und Sarti 2005-06), vor 1420 (Steinweg 1957), 1415-1420 (Frinta 1976), 1415-1423 (Dias 1994), um 1425-30 (De Marchi 1998a), nach 1426 (Tripps 2005)

Literatur:

1793	Da Morrona, Bd. 3, S. 383;	1837	Grassi, Bd. 1, S. 255;
1798	Da Morrona, S. 197;	1846	Vasari (ed. Le Monnier),
1816	Da Morrona, S. 207;		Bd. 2, S. 223;
1821	Da Morrona, S. 227;	1851	Grassi, S. 328;

- 1852 Nistri, S. 256;
- 1866 Cavalcaselle und Crowe,
Bd. 2, S. 176.
- 1869 Cavalcaselle und Crowe (ed.
Jordan), Bd. 2, S. 344;
- 1872 Meyer, S. 573;
- 1878 Vasari (ed.Milanesi), Bd. 2
S. 42;
- 1885 Cavalcaselle und Crowe,
Bd. III, S. 305, 306;
- 1911 Venturi, Bd. VII, S. 30;
- 1916 Schubring, S. 200;
- 1922 Dos Santos, S. 15, 16, 25,
26;
- 1925 Schiff, S. 35, 36;
- 1927 van Marle, Bd. IX, S. 582,
Abb. 364;
- 1929 Salmi, S. 280;
- 1940 Brandi, S. 165, 167, 168;
- 1954 Shorr, S. 109, Abb. S. 107,
16 Pisa 1;
- 1954 Zeri, S. 45;
- 1957 Steinweg, S. 42;
- 1961 Oertel, S. 139;
- 1961 Carli, S. 33, Abb. 68;
- 1973 Zeri, S. 362;
- 1975 Freemantle, S. 435,
Abb. 894;
- 1976 Frinta, S. 36;
- 1979 Wodzinska, S. 18;
- 1986 Brown, S. 149, Abb. 439;
- 1986 Todini, Bd. II, S. 480, 481;
- 1987 Boskovits, S. 4;
- 1987 Tazartes, Bd. I, , S. 305,
Abb. S. 309;
- 1987 Tazartes, Bd. II, S. 741,
Abb. Nr. 427;
- 1989 Paolucci, S. 92;
- 1991 Zeri, S. 116, Abb. S. 119,
120;
- 1992 Tartuferi, S. 10;
- 1992 Todini, Bd. III, S. 18, 19;
- 1993a Burresti und Caleca, S. 55;
- 1993 Lazzarini, S. 65;
- 1993 Navarro, S.68;
- 1994 Burresti, S. 69;
- 1994 Carli, S. 160, Abb. S. 186,
188;
- 1994 Dias, S. 20, 97, Abb. S. 14,
88, 136, 137;
- 1994 Lazzarini, S. 120, 122, 126,
Abb. S. 114, 124, 125;
- 1996 Wohl, Bd. 24, S. 849;
- 1998a De Marchi, S. 278, 282,
285, Anm. 37, 43;
- 1998 Caleca, S. 125;
- 1998 Frinta, S. 52, 101, 146, 402;
- 1998a Parenti, S. 290;
- 2001 Jacobsen, S. 242, Anm. 379;
- 2002 Caetano, S. 16, 36;
- 2002 Sarti, S. 86;
- 2004 Stiaffini und Pagnin, S. 31,
Abb. S. 33;
- 2005 Tripps, S. 163, 166, Abb.
S. 165, Fig.1;
- 2005-06 Couilleaux und Sarti, S. 78.

Photo: Soprintendenza Pisa Nr. 1029, 4716; Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma, D 1285-1287; Fondazione Cini, Negativ Nr. 411844; Arti Grafiche Bergamo, N. 4907; KHI Florenz, Neg. Nr. 4009; Fondazione Zeri, Inv. Nr. 32575, 32576, 32577

Kat. Nr. 2 - Die hll. Paulus, Johannes d.T., Petrus und Andreas

Altenburg, Lindenau-Museum

Seitentafeln eines Altares

(a) Die hll. Paulus und Johannes der Täufer (linke Seitentafel)

144 × 84 cm; Inv. Nr. 37

(b) Die hll. Petrus und Andreas (rechte Seitentafel)

141 × 81 cm; Inv. Nr. 38

Provenienz: Rom, erworben von Emil Braun für Bernhard von Lindenau 1844 – Altenburg, Thüringen, Lindenau-Museum seit 1845.

Material: Tempera auf Pappelholz

Inschriften: Kapitalis mit rotem Majuskel: ECCE / ANG (US DEI), Joh., I,29, auf Schriftband, das sich um den Kreuzstab Johannes d. T. windet. Paulus hält in seiner von der Tunika bedeckten linken Hand einen Brief mit Aufschrift in einzeiliger gotischer Majuskel: §A(D)ROMANOS.

Beschreibung: *Linke Seitentafel (a):* (Abb. Nr. 3) Auf einer bräunlich-gelb marmorierten Bodenfläche sind vor dem Goldgrund zwei Heilige dargestellt. Es handelt sich dabei um die *hll. Paulus und Johannes den Täufer*. Der *hl. Paulus* hält ein Schwert in der Linken, das in einer roten Scheide steckt. Die Rechte ist in den Mantel gehüllt und hält zwei seiner von ihm verfassten Briefe an die Römer in die Höhe. Sein Blick ist nach rechts gerichtet. Sein Mantel ist in lila gehalten und mit einem grünen Innenfutter ausgestattet. Eine große Schüsselfalte bestimmt das Relief des Mantels, der auf der linken Seite auf den Boden hin ausläuft. Sein Untergewand ist tiefblau und weist, wie die übrigen Kleidungsstücke auch, einen Gewandsaum mit aufgemalten, goldenen pseudokufischen Schriftzeichen auf. Diese wiederholen sich in gleicher Art und Weise auf den Gewandsäumen der übrigen Figuren. Leicht hinter dem *hl. Paulus* versetzt steht rechts neben ihm der *hl. Johannes der Täufer*. Er trägt einen langen, zweigeteilten Bart. Die Figuren stehen nicht eindeutig getrennt

voneinander, so dass der *hl. Johannes* leicht vom *hl. Paulus* verdeckt wird. Obwohl der Körper des Johannes leicht nach links gewendet ist, ist das Gesicht frontal dem Betrachter zugewandt. Seine Haare fallen ungeordnet um seine Schultern herab. Er trägt ein braunes Fellkleid aus Kamelhaar unter seinem ziegelroten Mantel mit gelbem Unterfutter. In der Linken hält er einen Kreuzstab, um die sich eine Schriftrolle wickelt. Mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand deutet er auf die *Madonna mit dem Kind*, die sich heute in Santa Croce in Fossabanda in Pisa (Kat. Nr. 1) befindet.

Rechte Seitentafel (b): (Abb. Nr. 4) Auf einer rötlich-gelb marmorierten, nach vorne hin abfallenden Bodenfläche sind die *hll. Petrus und Andreas* zu sehen. Beide sind nach links gewendet dargestellt. Durch seinen Schlüssel in der Linken und das Buch in der anderen Hand ist der *hl. Petrus* sofort als Wächter der Himmelpforte zu erkennen. Er trägt einen gestutzten und gelockten Vollbart. Über dem blauen Untergewand sticht sein ockergelber Mantel mit orangerotem Futter hervor. Im Gegensatz zum äußerst gepflegten Erscheinungsbild Petri trägt der *hl. Andreas* einen ungestutzten Vollbart und hat lange, über die Schultern herabfallende graue Haare. Seine Tunika ist rot, darüber trägt er einen grünen Mantel mit lila Innenfutter. Er hält in der Linken einen Kreuzesstab sowie ein geschlossenes Buch mit blauem Einband in der Rechten. Beide Heiligenmäntel weisen einen breiten Gewandsaum mit aufgemalten pseudokufischen Inschriften auf.

Erhaltungszustand: Die Tafel mit den *hll. Paulus und Johannes d. T.* besteht aus drei vertikal verleimten Pappelholzbrettern, auf die eine Leinwand aufgelegt und grundiert wurde. Der Goldgrund ist abgerieben, so dass der Bolus großflächig zum Vorschein kommt. Im Laufe der Zeit wellten sich die beiden Tafeln, was zur Rissbildung auf dem Malträger führte. So laufen zwei senkrechte Risse durch die Figur des Paulus und einer durch die des Täufers. Dabei kam es insbesondere ab der Schüsselfalte des Paulusmantels zu einem keilförmigen Ausbruch mit Verlust der Malschicht. Dies machte eine Rekonstruktion des Marmorbodens bis zur Höhe des Goldgrundes und der auslaufenden Gewandfalte erforderlich. Seit dem 19. Jh. hat der Zustand der Tafeln restauratorische Eingriffe nötig gemacht. 1973 wurden durch A. Krohner die Werke restauriert und die Rückseiten parkettiert. Ältere Retuschen sind vor allem entlang eines Risses durchgeführt worden, der senkrecht durch Mantel, den linken Ärmel und die Schulter des *hl. Paulus* verläuft. Ein Riss ist ebenfalls zwischen den Füßen der *hll. Petrus und Andreas* retuschiert worden.

Die Werke sind ohne Rahmen erhalten. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt wurde der gotische Rahmen entfernt und durch einen neuen ersetzt. Dies war offensichtlich ein Renaissancerahmen, denn bis zu seiner Entfernung war in roter Farbe die Kontur eines Halbkreisbogens mit Kapitellen aufgemalt gewesen. Zusätzlich sind die Tafeln beschnitten worden, so dass heute der ursprüngliche Abschluß in einem Spitzbogen fehlt. Durch die Abrundung der Tafel wurde der Heiligenschein des hl. Petrus in Mitleidenschaft gezogen und angeschnitten.

Forschungsstand und Kommentar: Die Tafeln bilden zusammen mit der *Madonna* in Santa Croce in Fossabanda in Pisa (Kat. Nr. 1) und dem Tondo des *hl. Kosmas* (Kat. Nr. 3) ein Altarwerk. Den Zusammenhang zwischen den Teilen stellte als erster Robert OERTEL (1961) her, dem der einheitlich marmorierte Fußboden sowie der gleich gestaltete Nimbendekor auffielen.

Die Werke wurden 1844 fälschlicherweise als Arbeiten von der Hand Giotto's in Rom erworben und in Genua eingeschifft. Allerdings fuhr das Schiff vor Gibraltar auf eine Sandbank auf. Dadurch verzögerte sich die Ankunft in Altenburg in den Herbst des Jahres 1845 hinein. Bei ihrer Ankunft beschreibt Lindenau sie als ‚*schönes Bild von Giotto, unterteilt in mehrere Compartimente, sehr groß, Flügel eines Altares*‘. Die Zuschreibung an Giotto oder seine Schule wird bei der Inventarisierung beibehalten und im Bestandskatalog wiederholt (QUANDT und SCHULZ 1848). Im weiteren Verlauf werden die Tafeln einer unbekanntem Florentiner Werkstatt um 1400-1410 zugewiesen. Dies wurde von der Forschung akzeptiert, wobei Bernhard Berenson den Versuch unternimmt, die *hll. Paulus und Johannes d. T.* dem Sieneser Maler Martino di Bartolomeo zuzuschreiben. Erst Richard Offner (OFFNER in OERTEL 1961) identifiziert, wie bereits erwähnt, die Fragmente korrekt als Werke von der Hand Alvaros. Klara STEINWEG (1957) schließlich setzt die Datierung um 1420 fest. Dieser Datierung wird in letzter Zeit erst von DE MARCHI (1998a) angezweifelt, der vermutet, es könne sich um ein Werk aus der späten Phase Alvaros handeln. Er datiert die Tafeln daher auf 1430. TRIPPS (2005) hingegen nimmt einen Zeitpunkt nach 1426 für die Entstehung an.

Bei den Werken handelt es sich zweifellos um die ältesten erhaltenen Werke Alvaros. Chronologisch bauen alle weiteren Arbeiten des Künstlers darauf auf. Zwar sind die Tafeln nicht datiert, doch können sie aus stilistischen und kompositorischen Gründen mit einer Reihe von Werken des späten Pisaner Trecento verglichen werden. Hierbei ist Cecco di Pietro an erster Stelle zu nennen. So ist der feine geringelte Bart des *hl. Petrus*

bei Alvaro in der Ausführung des sauber gestutzten Vollbartes mit Locken dem des *hl. Hieronimus* aus Ceccos Altar für Agnano nicht unähnlich. Auch die eigentümlich dunkle Gesichtsfarbe der Figuren übernimmt Alvaro von ihm. Nicht zu unterschätzen ist weiterhin der Einfluss von Spinello Aretino. So geht die Staffelung und Stellung der Figuren in die Bildfläche hinein auf dieses Vorbild zurück. Damit gelingt es Alvaro den Eindruck von Raum zu erzeugen.

Die Zugehörigkeit der beiden Seitentafeln zu einem Altarkomplex mit der *Madonna* von Santa Croce setzt die Datierung daher um 1415 fest.

Zuschreibungen: Giotto (Braun TLA 824e, 25/28), Giottoschule (Lindenau, schriftlich 1845, Quandt und Schulz 1848), Florentiner Schule (Becker 1898 und 1915), Martino di Bartolomeo (Berenson nur Nr.37, 1936), Florentinisch (von der Gabelentz, 1952), Meister des Bambino Vispo? (von der Gabelentz 1955), Alvaro Pirez (Steinweg 1957, Offner in Oertel 1961, von der Gabelentz 1962)

Einflüsse: Niccolò di Pietro Gerini (Steinweg 1957), Taddeo di Bartolo (Penndorf 1998)

Datierung: Ende des vierzehnten Jahrhunderts (Quandt und Schulz 1848), 1400-1410 (Becker 1898 und 1915, von der Gabelentz 1952), um 1425 (von der Gabelentz 1955), 1420 (Steinweg 1957), ca.1423 (Frinta 1976)

Literatur:

1848	von Quandt und Schulz, S. 12;		Nr. 37/38;
		1975	Fremantle, S.439,
1898	Becker, S. 28-29;		Abb. 909;
1915	Becker, S. 38-39;	1976	Frinta, S. 35;
1936	Berenson, S. 295;	1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481;
1952	von der Gabelentz, S. 69, Nr. 37/38;	1987	Tazartes, Bd. II, S. 741;
		1992	Todini, Bd.3, S. 18, 19;
1955	von der Gabelentz, S. 69, Nr. 37/38;	1994	Burresi, , S. 53-71;
		1994	Dias, S. 101, Abb. S. 104;
1957	Steinweg, S. 40;	1996	Wohl, Bd. 24, S. 849, 850;
1961	Oertel, S. 139, 140;	1998a	De Marchi, S. 278-287;
1962	von der Gabelentz, S.60,	1998	Frinta, S. 49, 98, 293;

1998

Penndorf, S. 44;

2005

Tripps, S. 163-166, Abb.

S.164, S. 165, Abb. 1.

Photo: Deutsche Fotothek Dresden 96297 (hll. Petrus und Andreas); Fondazione Zeri, Inv. Nr. 32583, 32586 (hll. Petrus und Andreas), 32584, 32585 (Paulus und Johannes d.T.)

Kat. Nr. 3 - Der hl. Kosmas

Altenburg, Lindenau-Museum

Fragment eines Bogenzwickels

34,5 × 34 cm; Inv. Nr. 39 (104)

Provenienz: Rom, wohl zusammen mit Kat. Nr. 2 von Emil Braun für Bernhard von Lindenau 1844 erworben – Altenburg, Thüringen, Lindenaumuseum seit 1845.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 5) Der Heilige ist als Brustbildnis dargestellt. Der Kopf ist vom Betrachter aus nach rechts gerichtet, die Augen nach unten gesenkt. Er trägt eine leuchtend rote, mit grauweißem Pelz besetzte Gugel. Die Sendelbinde fällt über die linke Schulter hinab. Sein Gewand ist ebenfalls in Rot gehalten und passt daher farblich zur Gugel. Auf dem Halskragen ist ein ornamentales Muster angebracht. Auf der linken Schulter befinden sich vier kreisrunde aufgemalte Steine, die den Hinweis auf sein Martyrium, die Steinigung, darstellen.

Inschriften: Auf der Rückseite der Provenienzstempel: Land Thüringen / Lindenau Museum Altenburg sowie Inventarnummer: 39 / I 39

Erhaltungszustand: Der Tondo ist stark restauriert. Ein senkrechter Riss durchzieht in der Mitte die gesamte Figur des Heiligen. Nach dem Restaurierungsbericht unterliegt der Grundierung eine Leinwand, die stabilisierend auf den Bruch gewirkt hat. Der Riss öffnet sich nach unten keilförmig, so dass im Bereich des Gewandes die Malschicht erneuert werden musste. Weiterhin wurde ein neues Stück Holz als Bildträger im oberen Bereich der Aureole eingesetzt, da diese wahrscheinlich zu sehr beschädigt war. Diese wurde anschließend neu vergoldet und der Heiligenschein entsprechend den erhaltenen Partien ergänzt. Die letzte Restaurierung erfolgte 1991 durch Holger Matzke, von dem kleinere Ausbruchstellen im Goldgrund geschlossen wurden sowie der immer noch bruchsensible Tondo provisorisch gepolstert wurde.

Forschungsstand und Kommentar: Obwohl der Tondo zusammen mit den beiden Seitentafeln der *hll. Paulus und Johannes* bzw. *Peter und Andreas* (Kat. Nr. 2) in das Museum gelangte, wurde die Zusammengehörigkeit lange Zeit nicht erkannt, woraus sich unterschiedliche Zuschreibungen ergaben. Dies erklärt, warum im ersten Bestandskatalog von QUANDT und SCHULZ 1848 dem Werk eine völlig andere Inventarnummer zugewiesen worden ist als den beiden Altartafeln. In Ermangelung eines Künstlernamens bezeichnen sie den Tondo als Giottoschule, später wurde er dann als Florentiner Schule (BECKER 1898 und 1915) geführt. Erst Bernhard BERENSON (1932, 1936, 1963) bemüht sich, den Künstler zu identifizieren und schlägt Nardo di Cione vor. Richard OFFNER (mündlich in OERTEL 1961) und Klara STEINWEG (1957) ist es zu verdanken, dass der Heilige schließlich als Werk des Alvaro Pirez erkannt und den beiden Seitentafeln zugeordnet wird. Obwohl Oertel eindeutig die stilistischen Bezüge zur *Madonna* von Santa Croce in Fossabanda klarstellt, will FREULER (2001) den Tondo einem von ihm zusammengestellten Altarkomplex zuordnen, was allerdings abzulehnen ist (siehe dazu ausführlicher Kat. Nr. 21) und in der Forschung keine weitere Beachtung gefunden hat.

Von den insgesamt sechs erhaltenen Tondi mit der Darstellung des *hl. Kosmas* bzw. *Damian* kann die Altenburger Tafel ohne Zweifel als die Älteste gelten. Mit Ausnahme der Bestandskataloge, die die Entstehung im frühen 14. Jh. ansetzen, ist das Werk stets in das frühe 15. Jh. datiert worden. VON DER GABELENTZ (1952) nimmt 1400-1410 an, STEINWEG (1957) hingegen die Jahre vor 1420. Dem schließt sich die spätere Kunstkritik an, jedoch äußert DE MARCHI (1998a) Zweifel und vermutet, es könne sich vielmehr um ein Spätwerk handeln, also um 1430. Dieser Ansicht folgt FREULER (2001), der versucht, die Tafel mit einem nur durch eine Beschreibung bekannten Altar von 1428 in Verbindung zu bringen. TRIPPS (2005) schließlich datierte die Altenburger Tafeln nach 1426, also in die mittlere Schaffensphase des Künstlers.

Eine genaue Datierung der Tafel lässt sich jedoch am Dekor des Nimbus festmachen. Alvaro benutzt große, eingebuchtete Blätter, ein Element, das für das Frühwerk typisch ist. Erstaunlich ist nur, dass Alvaro sich die Mühe gemacht hat, es für einen Tondo zu verwenden, da er in den späteren Arbeiten nur noch weitaus einfachere Muster Verwendung finden. Im vorliegenden Fall jedoch wird durch das vegetabile Muster die Zugehörigkeit zur Kat. Nr. 1 und 2 nur noch zusätzlich bestätigt. So taucht das gleich gestaltete Blattmuster, wenn auch in leicht abgeänderter Form, wieder auf und wirkt somit als verbindendes Element. Die Datierung ist auf um 1415 festzulegen.

Zuschreibungen: Giottoschule (von Quandt und Schulz 1848), Florentiner Schule (Becker 1898 und 1915, van Marle 1927, von der Gabelentz 1952 und 1955), Nardo di Cione (Berenson 1932, 1936, 1963), Alvaro Pirez (Steinweg 1957, Offner in Oertel 1961, von der Gabelentz 1962, Wagner 1974, Frinta 1976, Todini 1986, 1992, Dias 1994, Wohl 1996, De Marchi 1998a, Rave 1999, Fehlmann und Freuler 2001, Tripps 2005)

Einflüsse: k. A.

Datierung: Ende des vierzehnten Jahrhunderts (von Quandt und Schulz 1848), 1400-1410 (Becker 1898 und 1915, van Marle 1927, von der Gabelentz 1952 und 1955), 1420 (Steinweg 1957), ca. 1423 (Frinta 1976), 1425-1430 (de Marchi 1998a), um 1426 (Tripps 2005)

Literatur:

1848	von Quandt und Schulz, S. 12;	1975	Fremantle, S.439, Abb. 909;
1898	Becker, S. 28-29;	1976	Frinta, S. 35;
1915	Becker, S. 38-39;	1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481;
1936	Berenson, S. 295;	1987	Tazartes, Bd. II, S. 741;
1952	von der Gabelentz, S. 69, Nr. 37/38;	1992	Todini, Bd.3, S. 18, 19;
1955	von der Gabelentz, S. 69, Nr. 37/38;	1994	Burresi, , S. 53-71;
1957	Steinweg, S. 40;	1994	Dias, S. 101, Abb. S. 104;
1961	Oertel, S. 139, 140;	1996	Wohl, Bd. 24, S. 849, 850;
1962	von der Gabelentz, S.60, Nr. 37/38;	1998a	De Marchi, S. 278-287;
		1998	Frinta, S. 49, 98, 293;
		1998	Penndorf, S. 44;
		2005	Tripps, S. 163-166, Abb. S. 164, S. 165, Abb. 1.

Photo: k. A.

Kat. Nr. 4 - Die hl. Maria und Johannes unter dem Kreuz stehend

Volterra, Pinacoteca e Museo Civico

Tabernakel

156 × 78 cm;

Provenienz: Volterra, San Pietro in Selci, Sakristei bei 1885 – Volterra, Conservatorio di San Pietro bis 1982 – Volterra, Palazzo Minucci Solaini, Pinacoteca Civica.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 6 und 7) Zwischen einem aus Holz eingefügten Kreuz stehen links die *hl. Maria* und rechts davon der Lieblingsjünger Christi, der *hl. Johannes*. Ihre Gesichtszüge sind von Trauer gekennzeichnet. Das drückt sich auch in der Haltung der Figuren aus. Während Maria Magdalena mit den Händen gestikulierend auf das Kreuz zeigt, sind die Hände des Johannes verkrampft ineinander gefaltet und sein Mund halb geöffnet. Er trägt einen roten Mantel über seiner grünen Tunika mit goldenem Gewandsaum. Maria hingegen trägt einen dunkelblauen Kapuzenmantel. Darunter ist ihre rote Tunika zu sehen. Zum Zeichen, dass es sich bei Maria Magdalena um eine verheiratete Frau handelt, trägt sie ein Gebinde, das Hals, Kinn und die Ohren umschließt. Das felsige Terrain zu ihren Füßen deutet auf den Berg Golgatha, den Ort von Christi Kreuzigung, hin.

Erhaltungszustand: Das Bild wurde 1980-81 durch Fausto Giannitrapani restauriert. Zu diesem Zeitpunkt wies das Werk starke Übermalungen auf, die entfernt wurden.

Zu Malschichtverlust kam es insbesondere auf dem Mantel Mariens sowie um ihr Gesicht herum, wobei dieses nicht in Mitleidenschaft gezogen worden war. Der angrenzende Heiligenschein jedoch musste teilrekonstruiert werden. Bei der Figur des *hl. Johannes* ist die Malfläche des linken und rechten Fußes sowie der an dieser Stelle dargestellten grünen Tunika vollständig zerstört. Darüber hinaus mussten auf der gesamten Malfläche kleinere Fehlstellen ausgebessert werden, wie etwa die Augen. Auf der Rückseite sind zur Verstärkung senkrecht verlaufende Holzstreben angebracht. Zwei Risse verlaufen auf der Vorderseite gut sichtbar durch die Malschicht. Der eine am rechten Balken des Kreuzes Christi, der andere durchzieht den roten Mantel und die grüne Tunika

des *hl. Johannes* bis hinunter zum Boden. Das Holzkreuz hat sich nicht im Original erhalten und ist ein Ersatz aus dem 18.Jh. Die barocke Christusfigur, die es seitdem zierte, wurde nach der Restaurierung nicht mehr hinzugefügt. Das Werk ist von einem Spitzbogen überfangen, der als Tabernakeldach fungiert und acht Zentimeter über die Tafel hinausragt.

Inschriften: Auf der Rückseite: [] NA FORTE [] / [] POTRT [] IN / [] ST [] A·D·178[].

Forschungsstand und Kommentar: Das Bild ist der Forschung bisher fast gänzlich unbekannt geblieben. Nach seiner ersten Erwähnung durch CINCI (1885) in der Sakristei von San Pietro a Selci, (*Nella sacrestia può vedersi fra quadri di minore importanza la Vergine Maria e S. Giovanni, a piedi di un Crocifisso di rilievo pregevole dipinto in tavola del 400: ha forma di piramide tronca, ed è situato sul banco de'sacri indumenti.* Cinci, 1885, S. 155.) dauert es fast einhundert Jahre, bis es für eine nicht stattgefundene Ausstellung zu unbekanntem Kunstwerken aus Volterranner Kirchen wieder entdeckt wird (BAVONILESSI 1980). Der ursprüngliche Aufbewahrungsort ist nicht mehr zu ermitteln. Es befindet sich eine, wenn auch nur fragmentarische Inschrift, auf der Rückseite der Tafel, die ein Datum um 1780 trägt. BAGHEMIL (1998) weist darauf hin, dass im Inventar aus drei Klöstern nach deren Auflösung zwischen 1786 und 1810 dem Konservatorium von San Pietro zufiel, die Tafel also aus einem der drei stammen könnte. Als wahrscheinlichsten Herkunftsort nannte er die Vorgängerkirche von San Pietro, die eine Flagellantenbruderschaft und eine Kapelle des hl. Kreuzes beherbergt hatte.

Bis 1981 galt es als ein Werk eines unbekanntem Malers des 15. Jahrhunderts. Als erster nennt Antonio CALECA einen Künstlernamen und schreibt es Cenni di Francesco zu. Er datiert es um 1410-11, was von Antonio PAOLUCCI (1989) akzeptiert wird, bevor es 1994 unabhängig voneinander durch Miklòs BOSKOVITS, Andrea DE MARCHI, Everett FAHY sowie Rolf BAGHEMIL (alles Mitteilung an die Pinakothek, Volterra) als Werk Alvaros erkannt wird. Baghemil bestätigt die Zuschreibung nochmals wenige Jahre später 1998. Die ungewöhnliche Form des Aufbaus lässt ihn zu dem Schluss kommen, dass es sich unmöglich um den Mittelteil eines Altarretabels handeln könne, sondern sich um ein Tabernakel handeln müsse. Dies wird von Iris WENDERHOLM (2006) bestätigt, die es als früheste bekannte Darstellungen von Malerei mit plastisch eingelassenem Kruzifix bezeichnet.

Stilistische Parallelen sind laut Baghemil mit Arbeiten von Cenni di Francesco, wie etwa die Fresken in der Heiligkreuzkapelle in San Francesco, zu entdecken. Er schlägt eine Datierung der Werke zwischen 1425-30 vor, also in die mittlere bis spätere Phase des Malers. Ausschlaggebend für ihn sind die Punzierung in der Peripherie des Heiligenscheins, also um den äußersten Zirkelkreis herum, die er als identisch mit derjenigen der *Madonna* in Dijon (Kat. Nr. 25) bezeichnet. Bei genauerem Hinsehen allerdings kann dies nicht bestätigt werden, da es sich tatsächlich um zwei verschiedene Punztypen handelt, die bei Alvaro häufig Verwendung finden. Die im vorliegenden Fall dargestellten Punzen finden überwiegend in der Frühphase Verwendung. Die Datierung findet des weiteren Unterstützung im stilistischen Befund. Die etwas unbeholfen wirkenden, kantigen Gesichter mit ihrer aschfahlen Gesichtsfarbe, die von Schmerz und Trauer zeugen, sind bereits von den Engeln der *Madonna* aus Santa Croce her bekannt. Daran besteht aber gerade der Unterschied zu Cenni di Francesco, dessen Figuren ovalförmige Gesichter aufweisen, die Ruhe ausstrahlen, was nicht mit der Figuren- und Darstellungsauffassung Alvaros in Übereinstimmung gebracht werden kann. Aufgrund der stilistischen Nähe zu den Pisaner Werken ist von einer Datierung in das zweite Jahrzehnt des 15. Jh. auszugehen und um 1415 anzusetzen. Damit lässt sich das erste Werk Alvaros für Volterra viel früher als bisher angenommen nachweisen.

Zuschreibungen: unbekannter Maler des 15. Jh. (Cinci 1885, Bavoni und Lessi 1980), Cenni di Francesco (Caleca 1981, Lessi 1986, Paolucci 1989, Lazzarini 1994), Alvaro Pirez (Boskovits 1994, De Marchi 1994, Fahy 1994, Baghemil 1994, 1998)

Einflüsse: Cenni di Francesco (Baghemil 1998)

Datierung: 1410-1411 (Caleca 1981, Paolucci 1989), 1408 (Lessi 1986), um 1400 (Krüger 1993), 1425-1430 (Baghemil 1998, Wenderholm 2006)

Literatur:

1885	Cinci, S. 155;	1986	Lessi, S. 20, Abb. S. 20;
1976-77	Bavoni, S. 196;	1989	Paolucci, S. 90, 91, Nr. 11;
1980	Bavoni und Lessi, S. 13, 14, Abb. 4;	1993	Krüger, S. 426, Abb. S. 435, Nr. 10;
1981	Caleca, S. 21, 22, Abb. 4;	1994	Lazzarini, S. 120;

1998 Baghemil, S. 292ff, Abb.
S. 293;

1998 Frinta, S. 146, 293;

2003 Lessi, Bd. II, S. 34, Abb.
S. 34;

2006 Wenderholm, S. 183, 270,
Abb. S. 183, Nr. 46.

Photo: SBAAAS Pisa n11286

Kat. Nr. 5 - Thronende Maria mit Kind zwischen zwei Engeln

Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

Altartafel

175 × 75 cm

Provenienz: Calci (Pisa), Abtei von Sant'Agostino di Nicosia seit ca. 1780 – Pisa, Museo Nazionale di San Matteo seit mindestens 1972.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 8, 9 und 10) Die *Madonna mit dem Kind* ist auf einem Thron sitzend dargestellt. Umgeben wird sie von zwei betenden Engeln. Das Kind hingegen steht auf dem Schoß der Madonna und scheint im Begriff zu sein, jeden Moment loszulaufen, wenn es nicht von seiner Mutter daran gehindert werden würde. Sie hält es fest umschlungen. Seine Bekleidung besteht aus einem weißen Untergewand mit goldenem Gewandsaum und einem roten, lilienbesetzten Mantel. In der Linken hält es eine Lilie, sowie in der Rechten ein Spruchband. Sein pausbäckiges Gesicht mit roten Wangen ähnelt dem der Madonna, deren Augen das dominierende Element ihres Gesichtes sind. Während sie mit ihrer Rechten das Jesuskind umklammert, deutet ihre Linke auf dessen Spruchband. Unter dem dunkelblauen Kapuzenmantel trägt Maria ein rotes Untergewand, dessen grünes Innenfutter am Schoß sichtbar ist. Besonders aufwendig ist der Gewandsaum ihrer beiden Kleidungsstücke gestaltet, die nicht mit Goldfarbe aufgemalt sind. Alvaro hat sich der Mühe unterzogen, den Goldgrund nicht zu übermalen und stattdessen Blätter einzugravieren. Die einzelnen Blätter sind jeweils durch ein *Cluster* von Ringpunzen voneinander getrennt. Einen ähnlichen Aufwand betreibt Alvaro für den Kragensaum des Christuskindes während der Saum des Ärmels nur Ringpunzen aufweist. Ebenso aufwendig sind auch die Kragensäume der hinter dem Thron postierten beiden Engel behandelt worden. Sie haben die Hände zum Gebet gefaltet und blicken das Jesuskind an.

Vom Thron selbst sind nur die Lehnen zu sehen, der Rest wird von einem roten Brokattuch verhängt. Die Armlehnen sind mit einem Intarsienband geschmückt, das von einem Schlaggesims unterbrochen wird. Die Lehnen enden in einem vasenförmigen Aufsatz. Um das Granatapfelmuster des Stoffes zu erzeugen, wurde die rote Farbschicht bis auf

den Goldgrund herausgekratzt. Diese Sgraffitotechnik wurde ebenfalls für das Sitzkissen der Madonna angewendet.

Inschriften: ALVARVS PETRI DE PORTUGALI PINX(IT) (abgesägt); Spruchband: zweizeilige gotische Minuskelschrift mit Versal: Ego flos ca(m)pi / et lilium co(n)valliur

Erhaltungszustand: Die Tafel besteht aus drei senkrecht zusammengesetzten Brettern, die sich im Laufe der Zeit durch im Holz entstandene Spannungen gewölbt haben. Diese führten auf der Bildvorderseite zu Rissen in der Malschicht, die sich in die linke Schulter der Madonna hineinziehen und dort zu Malschichtverlust geführt haben. Mehrere kleine Ausbrüche sind auf dem dunkelblauen Mantel und dem Saum festzustellen. Auf dem Kopf des Jesuskindes ist eine kreisrunde Fehlstelle auszumachen. Ebenfalls in Mitleidenschaft gezogen ist der rechts von der Madonna befindliche Engel, das Schriftband sowie das grüne Innenfutter des Mantels. Weitaus mehr zerstört sind die Ränder des Bildträgers. Hier ist die Malschicht bis auf das Holz verloren, selbst der Spitzbogen blieb nicht davon verschont. Dabei kam es zur teilweisen Beschädigung der Aureole der Madonna. Zur Stabilisierung wurde daher die Rückseite parkettiert und verdoppelt. Um das Werk in einen Tabernakel einzupassen wurde die Signatur abgesägt. Diese wurde auf der Hinterseite der Tafel angebracht, wie alte Aufnahmen beweisen. Bei der Aufstellung im Museo Nazionale wurde sie aber entfernt. Die Tafel wurde zu Beginn der 1990er durch N. Carusi und E. Rossi restauriert.

Forschungsstand und Kommentar: Das Werk stammt aus der Franziskanerabtei Nicosia bei Calci, wo es Alessandro DA MARRONA (1798, 1816, 1821) erstmalig sah. Jedoch war ihm offensichtlich beim Transkribieren der Signatur ein Fehler unterlaufen, die er mit ‚Marco Portugalli‘ angab. Gaetano MILANESI (1843), der dem Anschein nach Da Marronas Ausführungen nicht kannte, publiziert erstmals den genauen Wortlaut richtig. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt danach muss dann die Inschrift abgesägt worden sein. BELLINI PETRI (1913) berichtet, dass die Tafel im rechten Querschiff der Kirche angebracht gewesen sei und führt weiter aus, dass, um in einen Tabernakelrahmen zu passen, erst die Signatur hätte entfernt werden müssen. Diese sei allerdings an der Rückseite des Rahmens befestigt worden, was auch Mario SALMI (1929) bestätigte. STEINWEG (1957) schließlich gab als Fußnotiz an, dass noch eine Photographie der verlorenen Inschrift existiere. Die nachfolgende Forschung schließlich gab sich damit

zufrieden, die Inschrift als verloren zu bezeichnen. Dies ist allerdings nicht der Fall, da sie nach wie vor erhalten ist, wie ein Photo der Soprintendenza di Pisa belegt, die bei der Überführung des Bildes in das Museo Nazionale di San Matteo aufgenommen wurde (Abb. Kat. Nr. 5b).

Ob die Abtei der ursprüngliche Aufstellungsort des Werkes gewesen ist, kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Reynaldo DOS SANTOS (1922) vermutet daher, dass das Werk erst mit der Inbesitznahme durch die Franziskaner 1780 in die Kirche gelangt sei. Dieser Hinweis wurde von BURRESI und CALECA (1993) allerdings außer acht gelassen, die die Kirche als ursprünglichen Herkunftsort annehmen.

Stilistisch beschreibt Dos Santos das Bild erstmals ausführlich. Das ‚archaische‘ Erscheinungsbild der Madonna mit ihren großen Augen, das ihr ein ikonenhaftes Aussehen verleiht, bestätigt ihn darin, im Bild ein Frühwerk zu sehen. Er bekräftigt dies noch durch eine von ihm publizierte Inventarnotiz der Altertümmerverwaltung von 1897, die das Werk in das letzte Jahrzehnt des 14. Jh. datiert. Allerdings wird darin irrtümlich Agnolo Gaddi als der Lehrer Alvaros angenommen. Dos Santos und SALMI (1929) korrigieren jedoch diese Einschätzung, setzen die Entstehung aus stilistischen Gründen kurz nach der *Madonna* von Santa Croce in Fossabanda (Kat. Nr. 1) an und legten damit den Grundstein für eine chronologische Abfolge der Werke.

Die bis heute akzeptierte Datierung schlägt Federico ZERI (1954) vor, der als Zeitraum die Jahre zwischen 1415-20 annimmt. Klara STEINWEG (1957) setzt diese leicht später zwischen 1420-23 an, kann sich damit aber nicht durchsetzen. Umstritten sind die stilistischen Einflüsse. Salmi sieht eine Florentiner Beeinflussung am Werk und orientiert sich dabei am Werke Lorenzo Monacos, während Zeri Taddeo di Bartolo und damit der Sieneser Malerschule den Vorzug gibt. Cesare BRANDI (1940) sieht hingegen eine deutliche Anlehnung an Vorbilder der Pisaner Malerschule. Mojimir FRINTA (1976) nimmt hingegen eine Mittlerposition ein, indem er den Einfluss Pisanischer Maler am Werke sieht, die ihrerseits an toskanischen Vorbildern sich orientiert haben, und nennt als Beispiele Turino Vanni sowie den Meister des Universitas Aurificium.

In die gleiche Richtung zielt TODINI (1986) und weist auf den zeitweise in Pisa tätigen Florentiner Maler Niccolò di Pietro Gerini als Vorbild hin. Dies wird in letzter Zeit durch BURRESI (1994) und CALECA (1998) zugunsten eines starken iberischen Einflusses verworfen, wie etwa durch den in Spanien tätigen Florentiner Maler Gherardo Starnina und den Spanier Perre Serra. Dieser Meinung sind auch CARLI (1994), DIAS

(1994) und DE MARCHI (1998), die damit das ‚archaische‘ Aussehen der Madonna erklären wollten.

Eine Lösung dieser Frage kann jedoch kaum durch einen von außerhalb der Toskana stammenden Einfluss erklärt werden. Vielmehr gilt es zunächst, Alvaros Wirken an Pisaner Vorbildern zu orientieren, da die Stadt einen zentralen Punkt in seinem Schaffen einnimmt. Hier sind zunächst einmal die stilistischen Parallelen zur *Madonna* aus Santa Croce in Fossabanda zu nennen. Zwar fehlen im Vergleich Details wie ein explizit dargestelltes Throngestühl, und die Anzahl der Engel ist von ehemals acht auf jetzt gerade einmal zwei reduziert, doch zeugen etwa die angebrachten Blockintarsien der Armlehnen, die von einer Art filigranem Schlaggesims unterbrochen werden, von der Freude am Detail, wie sie bis zu diesem Zeitpunkt in den Werken Alvaros vorherrscht. Im Gegensatz dazu ist eine deutliche Reduzierung der Details und der räumlichen Erfassung bei der *Maria mit Kind* aus Nicosia festzustellen. So ist die Positionierung der *Madonna* im Raum nicht festzulegen, da Hintergrund und roter Baldachin jeglichen Ansatz von Raum verstecken helfen. Dies ist nicht zuletzt als eine Orientierung an den Pisaner Werken Spinello Aretinos, z.B. dessen *Thronende Maria mit Kind* aus dem Pisaner Dom (heute Cambridge, Mass. Harvard University Museums, Abb. Nr. 48), zu werten, wobei hier ebenfalls der gesamte Thron verdeckt wird und die Armlehnen nur angedeutet sind. Schließlich setzen sich nun langsam die Merkmale der Internationalen Gotik durch, wie sie insbesondere durch Gentile da Fabriano in der Toskana Verbreitung finden (vgl. dessen *Maria mit Kind* in der Pinacoteca Nazionale in Pisa).

Ein auffälliges Element ist der Dekor des Heiligenscheines. Er besteht aus sich überschneidenden Halbkreisen. Die dadurch entstehenden Bogenzwickel sind mit einem sogenannten komplexen Dreiblatt gefüllt. Dies sieht auf den ersten Blick haargenau wie eine Punze aus, woher auch die Bezeichnung stammt, ist aber von Alvaro frei Hand gestaltet worden. Es liegt hierbei der seltene Fall von der Imitation einer Punze vor.

Dieser Heiligenscheindekor kann als ‚Versuchsmuster‘ bezeichnet werden, da er nur in den Werken der frühen Phase Verwendung findet. Die vorliegende Madonnendarstellung entstammt somit der ‚experimentellen‘ Phase des Künstlers. Stilistisch ist eine Verfeinerung der Gesichtszüge bei den Figuren und insbesondere bei Maria festzustellen. Gleichzeitig legt Alvaro zunehmend weniger Wert auf die Darstellung von Details, wie dem Throngestühl, die noch die *Santa Croce Madonna* wesentlich bestimmen. Damit kommt es zu einer mehr flächigeren Behandlung des Hintergrunds, wobei der rote Brokatvorhang des Hintergrundes bereits eine wichtige Rolle spielt.

Aufgrund des Einflusses, den Gentile da Fabriano auf die Komposition des Bildes auszuüben beginnt, ist die Darstellung um 1420 zu datieren.

Zuschreibungen: Marco Portugalli (Da Morrone 1798) Alvaro Pirez (Milanesi 1843)

Einflüsse: Agnolo Gaddi (Inventarnotiz Nicosia 1897), Lorenzo Monaco (Salmi 1929, Brandi 1940, Zeri 1954, Burrese und Caleca 1993a), Simone Martini (Salmi 1929), Taddeo di Bartolo (Zeri 1954, Tazartes 1987), Turino Vanni (Frinta 1976, Tazartes 1987), Niccolò di Pietro Gerini (Todini 1986, Tazartes 1987), Pere Serra (Burrese und Caleca 1993a), Gherardo Starnina, (Burrese und Caleca 1993a, Dias 1994, De Marchi 1998a, Caleca 1998), Lorenzo Ghiberti (Lazzarini, 1994, Caleca 1998)

Datierung: ca. 1415 (Zeri 1954), 1415-1420 (Frinta 1976, Todini 1986, Baracchini und Filieri 1987, Tazartes 1987, Tartuferi 1992), 1420-1423 (Steinweg 1957), 1410-1420 (Burrese und Caleca 1993a, Dias 1994, Burrese 2002), 1420-1430 (Sarti 2002, Couilleaux und Sarti 2005-06)

Literatur:

1798	Da Morrone, S. 212;	1987	Boskovits, S. 4;
1816	Da Morrone, S. 218;	1987	Tazartes, Bd. I, S. 305,
1821	Da Morrone, S. 238;		Abb. S. 308, Nr. 426;
1843	Vasari (ed. Milanesi),	1987	Tazartes, Bd. II, S. 741;
	S. 42;	1989	Paolucci, S. 92;
1911	Venturi, S. 31;	1991	Zeri, S. 116;
1913	Bellini Pietri, S. 286;	1992	Tartuferi, S. 10;
1922	Dos Santos, S. 24ff;	1992	Todini, Bd. III, S. 18, 19;
1929	Salmi, S. 279, Abb. 7;	1993a	Burrese und Caleca, S. 55,
1940	Brandi, S. 168;		58, 61, Abb. S. 59;
1954	Zeri, S. 45;	1994	Burrese, S. 69;
1961	Carli, S. 33, Abb. 69;	1994	Dias, S. 130, Abb. S. 87,
1975	Fremantle, S. 435, Nr. 893;		131;
1976	Frinta, S. 33;	1994	Lazzarini, S. 117, 119,
1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481;		123;
1987	Baracchini u. Filieri, S.44;	1998	Caleca, S.125;

1998a	De Marchi, S. 282, Abb. 283, 285, Anm. 42;	2002	Caetano, S. 10, 16, 34, 36;
		2002	De Marchi, S. 21, 39;
1998	Frinta, S. 331, 402, 417;	2002	Sarti, S. 86;
1998a	Parenti, S. 290;	2005-06	Coullieaux und Sarti, S. 78;
2001	De Marchi, S. 232;		
2001	Jacobsen, S. 242, Anm. 379;	2005	Tripps, S. 162.
2002	Burresi, S.82;		

Photo: Gabinetto Fotografico della Soprintendenza di Pisa, Livorno, Lucca e Massa Carrara, Nr. 26; Soprintendenza di Pisa, 7391 (Signatur); Fondazione Zeri, Inv. Nr. 32587, 32588

Kat. Nr. 6 - Die hl. Lucia

Nola (Napoli), Kapuzinerkonvent

Altartafel

49 × 121 cm

Provenienz: Castello gentilizio dei Cicala (Napoli), Kapelle der hl. Lucia – Nola (Napoli), Franziskanerkonvent.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 11) In der Linken hält die Heilige den Palmzweig zum Zeichen ihres Martyriums. In der Rechten sind in einer flachen Schale ihre Augen zu sehen. Sie trägt ein geflochtenes Band um ihren Kopf, das von einer Spange in Medaillenform zusammengehalten wird. Über der Schulter trägt sie einen weiten roten Mantel, der in Kaskaden von ihr fällt und auf den Boden ausfließt. Das Innenfutter ist blau. Zusätzlich ist er mit einem breiten Gewandsaum mit pseudokufischen Inschriften versehen. Dies gilt ebenso für das Untergewand, in das ein unidentifizierbares Muster eingraviert ist.

Inschriften: Auf der Rückseite einzeilige Kapitalisschrift: RESTAURAVIT [] N. Seraglio pinx. 1723

Erhaltungszustand: Die Tafel bildete einst die linke Seitentafel eines Altarwerkes. Im Jahre 1723 wurde die Tafel in einen neuen Zusammenhang gesetzt, als der Maler Seraglio eine *Madonna mit Kind und dem hl. Aniello* neu anfertigte. Bei dieser Gelegenheit wurden der Hintergrund mit dem Nimbus und das Gewand der Heiligen vollständig übermalt. In den 1970ern schließlich wurde die Tafel aus der Burgkapelle von Cicala entfernt, restauriert und die Übermalungen teilweise rückgängig gemacht, um den ursprüngliche Goldgrund freizulegen. Der ursprüngliche Abschluss der Tafel in Form eines Spitzbogens ist unter der Übermalung noch sichtbar. Entfernt wurde auch die Kante des Thronpodestes, die bis zu diesem Zeitpunkt als Hinzufügung des 18. Jh. in die Tafel hineinragte. Die Falten im Gewand der Heiligen sind ebenfalls stark zerstört und wurden bei der Restaurierung rekonstruiert. Als Totalverlust ist die Aureole zu betrachten, die nicht wieder rekonstruiert wurde.

Forschungsstand und Kommentar: Die Tafel wird bereits 1955 durch Ferdinando BOLOGNA Alvaro zugeschrieben, bleibt aber der kunsthistorischen Forschung völlig unbekannt, bis Pierluigi LEONE DE CASTRIS (1988) das Bild unter Zuschreibung an den in Neapel tätigen Maler Ferrante Maglione in die Diskussion bringt. Für die ursprüngliche Zuschreibung an Alvaro setzten sich jedoch Andrea DE MARCHI (1991) und Fausto NAVARRO (1993) ein, was auch von Everett FAHY (schriftlich in Navarro 1993) bestätigt wird. Letzterer setzt die Datierung zwischen der *Madonna* von Santa Croce in Fossabanda (Kat. Nr. 1) und dem Altar von Volterra (Kat. Nr. 12) an und legt ihre Entstehung in die Frühphase des Meisters. Das Vorhandensein der Tafel am Golf von Neapel versteht Fahy als Beweis der engen Handelsbeziehungen Neapels mit Pisa und die verstärkte Präsenz von Kaufleuten aus dieser Stadt um 1400. DE MARCHI (1998a) vergleicht die Darstellung mit der *Madonna* von Nicosia, jetzt Pisa, Museo Nazionale (Kat. Nr. 5). Als ausschlaggebendes stilistisches Merkmal macht er einen ‚archaischen Zug‘ im Gesicht der Madonna mit ihren großen Augen und dem ernsten Gesichtsausdruck aus. Tatsächlich lassen sich bei einem direkten Vergleich zur *hl. Lucia* die Ähnlichkeiten nicht verleugnen. Die feine Nase mit den hochgezogenen Augenbrauen und nicht zuletzt der Blick lässt die Physiognomie ihres Gesichtes erstarrt wirken. Dies ist allerdings typisch für eine Reihe von Werken der frühen Phase Alvaros. Im Vergleich zur *Madonna* aus Nicosia wirkt jedoch der Gesichtsausdruck bei der *hl. Lucia* deutlich aufgelockert. Die Augen dominieren das Gesicht deutlich weniger, so dass ein Vergleich mit den *hll. Erzengel Michael und Johannes d. T.* (Kat. Nr. 7) die größten Übereinstimmungen erbringt. Die Gesichtszüge wirken fein und elegant, durch den ins Leere gerichteten Blick jedoch wirkt die Haltung der Figur steif. Alvaro zeigt hier deutlich seine Vorliebe für ausfließende Gewänder, die sich fast auf dem gesamten Boden ausbreiten. Da die *hl. Lucia* zeitgleich mit der Madonna von Nicosia entstanden ist, ist die Datierung um 1420 anzusetzen.

Zuschreibungen: Alvaro Pirez (Bologna 1955, De Marchi 1991, 1998a, Fahy 1992 in Navarro 1993, De Marchi 1998), unbekannter Neapoletanischer Meister des 15. Jh. (Sopr. Beni Artistici e Storici di Napoli, 1970er), Ferrante Maglione (de Castris 1988, Pinto 1997).

Einflüsse: Maestro di Barga (Navarro 1993), Battista di Gerio (Navarro 1993)

Datierung: 1420er (Navarro 1993, De Marchi 1998a)

Literatur:

1955	Bologna, S.37-39;	1993	Navarro, S. 68ff;
1988	Leone de Castris, S. 56, 61, Anm. 2, Fig. 14;	1997	Pinto, S. 48;
1991	Boskovits, S. 50, Anm. 27;	1998a	De Marchi, S. 282, 285, Anm. 40.
1991	De Marchi, S. 121, S. 129, Anm. 35;		

Photo: Fondazione Zeri, Inv. Nr. 32537, 32550, 32551; A.F.S. B.A.S. Napoli 33097 eAT

Kat. Nr. 7 - Die hl. Erzengel Michael und Johannes der Täufer

Warschau, Nationalmuseum

Seitentafel eines Altarwerkes

125 × 80 cm, Inv. Nr. 186038

Provenienz: Königsberg / Pr., Privatsammlung vor 1945 – Warschau, Muzeum Narodowe, Galeria Malarstwa Obcego seit 1946.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 12) Dargestellt sind der *hl. Erzengel Michael* als Kämpfer gegen das Böse und der *hl. Johannes der Täufer*. Zum Zeichen dafür hält Michael in der linken Hand sein Schwert. Über dem dunkelblauen Panzer trägt er eine grüne Tunika mit orange-farbigem Innenfutter. Der Gewandsaum ist mit einem ornamentalen Band punziert. Seine Füße stecken in einem Paar schwarzen Schlupfschuhen, die an der Spitze mit einer pseudo-kufischen Inschrift verziert sind. Beide Heilige stehen auf einem mit einem Brokatmuster gewirkten Teppich. Da eine genaue Standfläche aber nicht auszumachen ist, wirkt der Teppich nur als Hintergrundfolie, vor der die Heiligen stehen. So entsteht der Effekt, als ob der *hl. Erzengel Michael* nicht auf die unter ihm liegende Schlange treten würde, sondern vielmehr über ihr zu schweben scheint.

Der Kontrast zwischen den beiden Heiligen könnte kaum größer sein: so rein und makellos weiß die Haut des Engels wirkt, so auffallend dunkel ist die des *hl. Johannes* des Täufers. Seine braunen langen verzottelten Haare fallen in schöner Unordnung an ihm herab und seine Haut scheint vom Wetter gegerbt. Bekleidet ist er mit einem Fellumhang. Er hält einen Stab mit Tatzenkreuz vom Betrachter aus in der rechten Hand während die Linke zur Madonna und dem Jesuskind hinzeigt, die heute allerdings verloren sind. Aber auch er kommt nicht ohne ein wenig Eleganz aus, und so wurde nicht unterlassen, ihm einen kostbaren Mantel in dunkelorange mit hellgelbem Innenfutter umzulegen. Einen illusionistischen Effekt bildet die Kante, die am unteren Ende sichtbar ist und an der der Stoff nach unten abzuknicken scheint.

Erhaltungszustand: Die Tafel bildete einst den linken Seitenflügel eines Altarwerkes, was aus der Wendung der Figuren nach rechts, also zu der ehemals in der Mitte dargestellten

Madonna hin, ersichtlich ist. Die Tafel ist auf Rechteckformat beschnitten und wird in einem modernen Rahmen präsentiert. Der Goldgrund ist mit einer dunkelgrauen Farbe übermalt. Auf der Malschicht ist ein regelmäßiges Craquelé sichtbar.

Forschungsstand und Kommentar: Die Zuschreibung an Alvaro Pirez geht auf Richard Offner zurück, der die Tafel vor dem Zweiten Weltkrieg in einer Königsberger Privatsammlung sah und dies in einem Brief an Klara STEINWEG (1957) mitteilte. Die Kunstkritik hat in der Folgezeit die Tafel recht differenziert bewertet. Dies betrifft sowohl ihre Datierung als auch mögliche Rekonstruktionsvorschläge. So wird sie mit einer Reihe von Werken in Verbindung gebracht, die die gesamte Schaffenszeit Alvaros vom Früh- bis zum Spätwerk umfassen. Steinweg geht davon aus, dass es sich um ein Frühwerk handelt. Sie datiert es daher vor den Altar in Volterra von 1423. In der *Madonna mit Kind* von Livorno (Kat. Nr. 15) vermutet sie das dazugehörige Mittelbild, mit dem sie enge stilistische Zusammenhänge sieht. Dies ist allerdings von der Kunstkritik immer wieder in Frage gestellt worden. Eine eingehende Untersuchung widmet Mojimir FRINTA (1976) der Tafel. Dabei spielt neben der stilkritischen Untersuchung die Analyse der verwendeten Punzen eine wesentliche Rolle. Er vergleicht sie mit anderen Werken des Künstlers und kommt schließlich zu dem Ergebnis, dass das Werk nach 1423 anzusetzen sei. Ausschlaggebend für diese Einschätzung sind für ihn die am Gewandsaum des Erzengels angebrachten, aus Ringpunzen gebildeten geometrischen Motive, die Frinta als *hexa-circles* bezeichnet, sowie das Vorkommen einer Punze, die er als *tetra-rosette* klassifiziert und deren Gebrauch er für die frühe Entwicklungsstufe in Alvaros Schaffen festlegt. Seine Einschätzung findet er in der *Maria und dem Engel der Verkündigung* in Sarasota (Kat. Nr. 24) bestätigt, wo die gleiche Punze erneut auftaucht, was ihn dazu veranlasst, die Werke einem Altarkomplex zuzuordnen. Die Argumentation wurde von TODINI (1986) und ROBERTS (2002) übernommen. TODINI (1992) geht später nicht mehr darauf ein, ebenso wenig wie TARTUFERI (1992) und NAVARRO (1993). Erst DIAS (1994) setzt die Warschauer Tafel zeitlich versetzt zur *Madonna* in Livorno, nennt aber zur Begründung lediglich die abweichenden Bildformate. Dabei unterlief ihm in der Beschreibung der Fehler, den *hl. Johannes* als Jesus Christus zu bezeichnen, was schon deswegen unwahrscheinlich ist, da Christus niemals in einer Darstellung einer Seitentafel auftaucht. Seine Stellung in der Komposition ist eindeutig nur für die Mitteltafel reserviert.

Ohne eine nähere Begründung abzugeben schlägt Hellmut WOHL (1996) vor, die Tafeln mit der *hl. Katharina* und einem Apostel in Turin, Privatsammlung (Kat. Nr. 16),

als Pendant anzusehen. Andrea DE MARCHI (1998a) schließlich, der die Tafel um 1420 datiert, legt erstmals überzeugend dar, warum die Madonna in Livorno kaum das fehlende Mittelbild darstellt. Wie Dias verweist er auf die unterschiedlichen Formate der Tafeln, merkt aber auch die unterschiedliche Gestaltung des Fußbodens und die stilistischen Unterschiede in der Darstellung der Gesichter an. Der Warschauer Tafel am nächsten kommt für ihn die *Madonna* von Nicosia (Kat. Nr. 5). Tatsächlich ergeben sich bei einer genauen Betrachtung einige Übereinstimmungen. Dies gilt etwa für den starr nach vorne gerichteten Blick, der die Bewegung der Figuren steif und un gelenkt wirken lässt. Dies war bereits in der *hl. Lucia* (Kat. Nr. 6) festzustellen, wirkt aber durch das Fehlen eines Gewandes, das alle Gliedmaßen bedeckt, noch verstärkt. Die aschgraue Gesichtsfarbe des Erzengels hingegen ist stark an das Vorbild der *Madonna* von Santa Croce in Fossabanda verpflichtet, was die Zugehörigkeit des Werkes zur Frühphase Alvaros noch unterstreicht. Allerdings ist die Tafel in Warschau mit den *hll. Erzengel Michael und Johannes d.T.* mit keinem der vorgeschlagenen Fragmente in Verbindung zu bringen.

Um die Trennung in die sich deutlich voneinander unterscheidenden Fragmente genau nachzuvollziehen, bietet es sich an die einzelnen Tafeln nach wiederkehrenden Merkmalen hin zu untersuchen. Ein ausschlaggebendes Merkmal ist die Gestaltung des Fußbodens. Deutlich ist das goldfarbene Granatapfelmuster auf rotem Grund zu erkennen sowie der besonders charakteristische Knick in der Standfläche zur Bildkante hin, über den der Stoff fällt. Hier wird sozusagen die Klammer gebildet, die die Einheit in der Komposition darstellt. In der *Maria mit Kind* in Turin ist zwar ein ähnlicher Knick in der Bildebene vorhanden, jedoch ist das Granatapfelmotiv auf dem roten Stoff aufgemalt und nicht, wie im vorliegenden Fall, eingraviert. Ohne jegliche Gemeinsamkeiten ist die Verkündigung in Sarasota, deren Boden in grün gehalten ist. Die meisten und überzeugendsten Gemeinsamkeiten zu der Warschauer Darstellung finden sich hingegen mit einer ehemals auf dem römischen Kunstmarkt befindlichen Tafel, die zwei nicht näher zu bezeichnende Heilige (Kat. Nr. 8) zeigt. Bilderübergreifend ist der gleiche Teppich mit dem im Goldgrund stehen gelassenen großblättrigen Akanthusblättern auszumachen. Hat man sich diese technischen Details einmal klar gemacht, dann fallen in stilistischer Hinsicht die Gemeinsamkeiten auf. Dies gilt insbesondere für den ‚leeren‘ Gesichtsausdruck der Figuren, der durch die großen, starr wirkenden Augen hervorgerufen wird. Die Münder sind beide Male leicht verkniffenen und die Gesichter weisen eine lange und zerbrechlich wirkende Hakennase auf. Zuletzt sei auf das Ornamentband des Heiligenscheines hingewiesen. Es zeigt unterschiedlich frei erfundene Blattformen des Akanthus

wie es Alvaro mit Vorliebe in der frühen Phase benutzt. Dies war zwar bereits auch Frinta aufgefallen, welcher aber daraus keine unmittelbaren Schlüsse für die Datierung zog. Dabei ist festzustellen, dass etwa das haargenau gleiche Blattmuster, bestehend aus gezackten Akanthusblättern, sich beim Erzengel und in der Evangelistendarstellung (Kat. Nr. 8) wiederholt. Aufgrund des stilistischen Befundes wie auch dem des Dekormusters ist das Werk in die Frühphase Alvaros zu datieren, allerdings ist eine deutliche Emanzipierung von den Madonnen in Santa Croce in Fossabanda (Kat. Nr. 1) und ehemals in Nicosia bei Calci (Kat. Nr. 5) festzustellen, was eine Datierung um 1420 rechtfertigt.

Zuschreibungen: Alvaro Pirez (Offner 1939 in Steinweg 1957)

Einflüsse: k.A.

Datierung: vor 1423 (Steinweg 1957), nach 1423 (Frinta 1976), um 1423 (Dias 1994), um 1420 (De Marchi 1998a), 1415-1423 (Roberts 2002), um 1425 (Sarti 2002, Couilleaux / Sarti 2005/06)

Literatur:

1955	Białostocki, S. 11, Abb. 92;	1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481;
		1989	Paolucci, S. 92;
1957	Steinweg, S. 48;	1990	Paolucci, S. 168;
1961	Różycka-Bryzek, S. 117, Abb. 41;	1991	Zeri, S. 119;
		1992	Tartuferi, S. 10;
1964	Bestandskatalog Warschau, S. 66, Nr. 114;	1992	Todini, Bd. III, S. 18, 19;
		1993	Navarro, S. 69;
1967	Bestandskatalog War- schau, Nr. 20;	1994	Dias, S. 101, 142, Abb. S. 101, 142-145;
1973	Zeri, S. 35, Abb. S. 41, Abb. 5, 6;	1993	Lazzarini, S. 65;
		1994	Lazzarini, S. 120;
1976	Frinta, S. 35, 37, 45, 47, Abb. S. 46, Nr. 11, 15, 18;	1996	Wohl, Bd. 24, S. 849;
		1998	Frinta, S. 97, 293, 402, 417;
1979	Wodzinska, S. 18ff, Abb. 121;	1998a	De Marchi, S. 286;
1980	Carli, S. 8;	2001	De Machi, S. 232;

2002	Caetano, S. 12, 35;	2002	Sarti, S. 86;
2002	De Marchi, S. 21, 39;	2005-06	Couilleaux und Sarti,
2002	Roberts, S. 124;		S. 78.

Photo: Fondazione Zeri Inv. Nr. 32569

Kat. Nr. 8 - Ein Evangelist (Johannes ?) und Bischof (Augustinus ?)

ehemals **London**, Christie's

Seitentafel eines Altarwerks

125 × 83 cm

Provenienz: Rom, Kunsthandel vor 1999 – ehemals London, Christie's, 7. Juli 2000, Lot 60.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 13) Der nicht eindeutig zu identifizierende Evangelist ist mit einem rosaroten Umhang bekleidet, dessen gelbes Innenfutter an der Schulter und beim Herabfallen in Falten sichtbar geworden ist. Darunter trägt er ein blaues Untergewand. Sein barhäuptiges Gesicht steht im Kontrast zu seinem langen, zweigeteilten Bart. In der linken Hand hält er eine Schreibfeder, in der Rechten ein geschlossenes Buch. Der breite Gewandsaum ist punziert und besteht aus Ringpunzen, die zu einer Blüte angeordnet sind.

Viel Aufwand in der Bearbeitung hat das Pluviale des nicht näher zu identifizierenden Bischofs erhalten. In Sgraffittotechnik ist ein Granatapfelmotiv aus der grünen Farbe herausgearbeitet worden. Auf dem breiten Gewandsaum sind kreisrunde Schmuckfibeln nachgeahmt, die zusätzlich auf die Kostbarkeit des Kleidungsstücks hinweisen. In der behandschuhten linken Hand hält er eine Krümme, in der Rechten ein rotes, geschlossenes Buch, dessen Futteral dunkelblau ist. Sein Kopf ziert eine perlenbesetzte Bischofsmitra. Als Untergewand trägt er über der Soutane eine Albe. Eine aufwendig gestaltete ovale Fibel, die aus dem Goldgrund heraus graviert ist, hält das Gewand zusammen. Die Standfläche der Figuren ist ein Teppich, aus dem in Sgraffittotechnik ein Granatapfelmotiv herausgearbeitet wurde.

Erhaltungszustand: Ein leichtes Craquelé ist auf dem Gewand des Evangelisten zu sehen. Ein waagerechter leichter Riss verläuft durch dessen rechte Schulter. Ebenfalls ein Riss ist durch das Kinn und die Halspartie des Bischofs festzustellen. Ein senkrechter Riss besteht weiterhin im Untergewand des *hl. Johannes*: dieser hat den Teppich sowie den Gewandsaum in Mitleidenschaft gezogen, welche übermalt sind. Beim Bischof ist ein leichtes Craquelé im schwarzen Unterrock ebenso wie auf der weißen Soutane zu sehen. Der

Goldgrund ist vollständig abgerieben. Am linken Rand ist der Verlust bis auf den Holzträger festzustellen, was aber bei der Restauration retuschiert wurde. Dadurch ist das Gewand leicht in Mitleidenschaft gezogen, was sich insbesondere am teilweisen Fehlen des Gewandsaumes offenbart. Auch auf der rechten Seite fehlt ein senkrechter Streifen der Grundierung. Die Pastigliareliefs des Gewandsaumes, die Perlen und Diademe nachahmen sollen, sind teilweise fast vollständig ausgebrochen.

Forschungsstand und Kommentar: Die Altartafel wurde erstmals durch Flavio BOGGI (1999) in die kunsthistorische Literatur eingeführt, nachdem Miklòs BOSKOVITS ihn in einem Brief darauf aufmerksam gemacht hatte. Boskovits sieht darin das Pendant zu der in Warschau aufbewahrten Tafel mit den *hll. Erzengel Michael und Johannes d. T.* (Kat. Nr. 7) aufgrund der gleichen Maße sowie der identischen Darstellung des Bodensstoffes mit Granatapfelmuster. Boggi gibt eine Datierung zwischen 1415-25 an und sieht die Werke zeitgleich mit der *Madonna mit Kind* in Mailand (Kat. Nr. 8) und einer Altartafel mit der *hll. Katharina und Maria Magdalena* (Kat. Nr. 9) in einer Privatsammlung als entstanden an. Daraus folgert er, dass die Werke alle aus dem gleichen Werkzusammenhang stammen müssen. Andrea DE MARCHI (2001, 2002) kommt unabhängig von Boggi zu der gleichen Auffassung, will allerdings in der *Madonna mit Kind* aus Nicosia (Kat. Nr. 5), heute Museo Nazionale, Pisa, das dazu gehörige Mittelbild erkennen. Er identifiziert die Heiligen versuchsweise als *Johannes Evangelist* und *Augustinus*.

Für eine korrekte Rekonstruktion kommt allerdings nur der Vorschlag Boskovits in Betracht, der die Warschauer Tafel (Kat. Nr. 7) vorschlägt. Kompositorische übergreifende Gemeinsamkeiten betreffen etwa die Kante, über die der Teppich abzuknicken scheint. Weiterhin ist das identisch gestaltete Granatapfelmuster des Teppichs in beiden Tafeln festzustellen. Ausschlaggebend dabei ist, dass es aus dem Goldgrund in Sgraffittotechnik herausgearbeitet und nicht einfach aufgemalt ist. Die Gemeinsamkeiten betreffen auch die Gestaltung des Dekors des Heiligenscheins, der aus Akanthusförmigen Blättern besteht. Dabei weisen die Heiligendarstellungen unter sich unterschiedlich gestaltete Dekormuster auf, die aber tafellübergreifend korrespondieren. So wiederholen sich etwa beim Apostel und dem *hl. Erzengel Michael* in Warschau die Dekormuster.

Bei der Gestaltung der Gewänder hat Alvaro darauf Wert gelegt, einen möglichst großen Gewandsaum zu belassen und diesen künstlerisch zu gestalten, so etwa beim Mantel des Bischofs, der ein aus dem Goldgrund herausgearbeitetes Akanthusmotiv aufweist, was Alvaro in nachfolgenden Werken noch verwenden wird. Das ausfließende

Gewand des Apostels hingegen erinnert noch stark an Formen, wie sie bei der *hl. Lucia* (Kat. Nr. 6) vorkommen. Aufgrund der Zusammengehörigkeit zu Kat. Nr. 7 ist die Datierung um 1420 anzusetzen.

Zuschreibungen: Alvaro Pirez (Boskovits schriftlich in Boggi 1999)

Einflüsse: Lorenzo Monaco (Boggi 1999)

Datierung: 1415-25 (Boggi 1999)

Literatur:

- | | | | |
|------|--|------|-----------------------|
| 1999 | Boggi, S. 112, Anm. S. | 2001 | De Marchi, S. 232; |
| | 116, Abb. S. 111, Nr. 8; | 2002 | De Marchi, S. 21, 39. |
| 2000 | Versteigerungskatalog
Christie's, Lot 60, S. 170,
Abb. S. 171; | | |

Photo: k. A.

Kat. Nr. 9 - Maria mit dem Jesuskind

Mailand, Privatbesitz

Altartafel

135 × 59 cm

Provenienz: Cardinal Fesch, Rom – Otto Sohn-Rethel, Anacapri 1877 bis 1949 – Düsseldorf-Meerbusch, Sammlung W. Heuser, 1953 – Göttingen, Kunsthandlung Sandmeier bei 1977 – London, Sotheby's, 12. Dezember 1990, Lot 17 – New York, Sotheby's, 17. Januar 1992, Lot 13.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 14) Vor einem Goldbrokatvorhang mit Granatapfelmuster ist die Madonna sitzend mit dem Jesuskind auf ihrem Schoß dargestellt. Mit der Linken hat sie das Christuskind sanft am Arm gefasst, während es zu ihr hinaufschaut. Mit dem Blutfinken in seiner rechten Faust deutet das Jesuskind im Bewusstsein seines vor ihm liegenden Schicksals am Kreuze mit der linken Hand auf sich selbst.

Maria trägt ein gelbfarbenedes Untergewand und darüber einen dunkelblauen Mantel mit Kapuze. Der Gewandsaum ist mit Ringpunzen verziert, die in regelmäßigen Abständen zu blütenförmigen Mustern gruppiert sind. Punziert ist auch das orangefarbene Untergewand des Christuskindes. Die rote Tunika weist hingegen ein aufgemaltes, mäanderndes Band auf. Recht ungewöhnlich für ein Bild Alvaros ist die Tatsache, dass das Füllmuster der Aureole Mariens nicht aus Punzen, sondern aus Buchstaben besteht, die die Anfangsworte der Verkündigung an Maria bilden.

Inschriften: In der Aureole Mariens einzeilige, umlaufende Schrift in gotischen Majuskeln: AVE · GRATIA · PLENA · D(OMI)N(V)S · T(ECVM)

Rückseite: Zettel mit Siegel: *Nr. 9. Collection Fesch / La Vierge et l'Enfant / Original de Giotto / Provenant de Fiesole*

Erhaltungszustand: Die Tafel ist am oberen Rand beschnitten, wobei der Spitzbogen nun fehlt. Auch der Rahmen wurde entfernt, so dass an dieser Stelle die nicht grundierte Holztafel zum Vorschein kommt. In der oberen linken Ecke ist ein Stück Holz ausgebrochen

und wieder eingesetzt worden. Am oberen rechten Rand sind deutlich Fraßspuren des Käferbefalls zu verzeichnen. Die Malschicht hingegen ist in gutem Zustand. Das Craquelé ist gleichmäßig über die Malfläche verteilt. Nur im Bereich des Mantels scheint es zu Ausbesserungen gekommen zu sein.

Forschungsstand und Kommentar: Die Tafel wurde erstmals 1953 in der Ausstellung *Frühe italienische Malerei im Wallraf-Richartz-Museum* gezeigt und von Klara STEINWEG (in SPAHN 1953) Alvaro zugeschrieben. Ausführlicher geht sie ein zweites Mal 1957 auf das Werk ein. Für sie stand fest, dass die Tafel unter die um 1420 zu datierenden Werke Alvaros einzuordnen sei. FRINTA (1976) rückt die Datierung nach vorne und nahm einen Entstehungszeitraum vor 1420 an, während TODINI (1992) diesen auf vor 1423 zurückverlegt. TARTUFERI (1992) sah sich aufgrund der Schwierigkeit einer genauen Datierung dazu veranlasst, einen Entstehungszeitraum von 1415-25 anzugeben. Diese Einschätzung ist allerdings zu allgemein gehalten, da sie schließlich zwei genau zu unterscheidende stilistische Phasen des Malers, und zwar die Früh- und Spätphase, beinhaltet. Jedoch gelingt es ihm, die in der Martello Sammlung aufbewahrte Altartafel, die die *hll. Katharina von Alexandrien und Maria Magdalena* (Kat. Nr. 10) zeigt, als die fehlende linke Seitentafel zu identifizieren. DIAS (1994) schließt sich wohl in Unkenntnis der Ausführungen Todinis hingegen wieder der Meinung Steinwegs an. Flavio BOGGI (1999) letztendlich glaubt das Bild mit einer Beschreibung Tommaso Francesco BERNARDI (Anhang 3) über ein heute verlorenes Altarbild gleichen Sujets von 1424 in Verbindung bringen zu können. Jedoch entspricht diese These nicht ganz den Tatsachen. In der Beschreibung Bernardis heißt es ausdrücklich, dass ein Blutfink auf der linken Hand der Madonna sitzt und vom Christkind liebkost wird. Im vorliegenden Bild aber ist es Christus, der den Blutfinken fest umschlungen hält, was wahrlich nicht unbedingt wie eine Liebesgeste aussieht. Hinzu kommt, dass das Werk nicht in die mittlere Schaffensphase fällt wie Boggi es mit der Datierung auf 1424 annimmt. Im Gegenteil: Es handelt sich zweifelsohne um ein Werk aus der Frühphase des Malers. Ob sie allerdings zeitlich vor den Madonnen von Santa Croce in Fossabanda (Kat. Nr. 1) und ehemals Nicosia (Kat. Nr. 5) entstanden und damit ein Datum vor 1415 anzunehmen ist, wie DE MARCHI (1998a) es sieht, ist zu bezweifeln. Denn gerade im vorliegenden Werk ist eine Tendenz zur Vereinfachung der Form zu beobachten, wie sie in einer Entwicklungskette seit der *Santa Croce Madonna* zu entdecken ist. Auf jegliche Darstellung eines Throngestühls wurde nun verzichtet, womit dem Brokatstoff mit seinem Muster im Hintergrund eine wesentliche

dekorative Bedeutung zukommt. Damit ist ein neuer Abstraktionsgrad bei Alvaro erreicht, bei dem die gegenständliche Darstellung mehr und mehr zurückgedrängt wird. Dies hat Alvaro zeitgenössischen Werken der Internationalen Gotik entnommen, wobei zum Werk von Gentile da Fabriano enge Parallelen festzustellen sind, insbesondere zu seiner für Pisa geschaffenen Madonna, die zu Beginn der 1420er entstanden ist und ein ähnlich aufwendiges Brokatmuster aufzuweisen hat. Alvaros Interesse am Ornament ist bereits in den zwei nicht näher zu identifizierenden Heiligen aus Rom (Kat. Nr. 8) deutlich vorhanden, wird aber in seiner Madonnendarstellung auf einen neuen Abstraktionsgrad gebracht, aufgrund dessen eine Entstehung zwischen 1420 und 1423 anzusetzen ist.

Zuschreibungen: Giotto (Sammlung Fesch), Neri di Bicci (unbekannt), Alvaro Pirez (Steinweg 1953)

Einflüsse: Turino Vanni, Maestro di Pietrasanta (De Marchi 1998a)

Datierung: um 1420 (Steinweg 1957, Dias 1994), vor 1420 (Frinta 1976), vor 1423 (Sotheby's 1990, Todini 1992), 1415-25 (Tartuferi 1992), 1415 (De Marchi 1998a), 1424 (Poggi 1999, Tripps 2005)

Literatur:

1953	Spahn, S. 10;	1992	Todini, Bd. III, S. 18, 19;
1953	Steinweg, S. 328;	1994	Dias, S. 98ff, Abb. S. 99;
1957	Steinweg, S. 42, Fig. 1;	1994	Lazzarini, S. 115, Abb. S. 115, Nr. 5;
1976	Frinta, S. 35;	1998	De Marchi, S. 280, S. 284, Anm.10;
1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481;	1998	Pisani, S. 322;
1990	Versteigerungskatalog Sotheby's, Lot 17;	1999	Boggi, S. 111ff.;
1992	Versteigerungskatalog Sotheby's, S. 13;	2005	Tripps, S. 163;
1992	Tartuferi, S. 12, Abb. S. 13;	2006	Tartuferi, S. 12, Abb. S. 13.

Photo: KHI Florenz Inst. Neg. 28714, Rheinisches Bildarchiv Köln; Fondazione Zeri, Inv. Nr. 32538-32547; Volkhart-Forberg, Düsseldorf

Kat. Nr. 10 - Die hll. Katharina von Alexandrien und Maria Magdalena

New York / Fiesole, Martello Sammlung

Seitentafel eines Altarwerkes

141 × 68,5 cm

Provenienz: Martin Colnaghi, London – Catholina Lambert Sale, American Art Association, New York, 21-24 Februar 1916, Lot 266 – Sammlung Samuel Untermeier, New York – Christie's, New York, 15. Januar 1985, Lot 46 – Christie's, New York, 11. Januar 1989, Lot 132 – Martello Sammlung, Nereo Fioratti, New York / Fiesole, 1989.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 15) Die *hll. Katharina* und *Maria Magdalena* bildeten einstmals die linke Seitentafel eines Altarwerkes. Die *hl. Katharina* trägt ein dunkelblaues Untergewand, dessen Gewandsaum mit einem mäandernden Band versehen ist. Darüber trägt sie einen rötlichbraunen Mantel mit gelbem Innenfutter, dessen Kapuze sie zurückgeschlagen hat. Der Saum ist mit Ringpunzen mit Loch versehen, die in regelmäßigen Abständen zu einem blütenförmigen Muster aus je vier Punzen zusammengruppiert sind. Zusammengehalten wird der Mantel durch eine kreisrunde Fibel, die ebenfalls ein blütenförmiges Muster aufweist. In der Rechten hält sie zum Zeichen ihres Martyriums einen Palmwedel, in der anderen ein Buch. Mit ihren beiden Füßen steht sie auf dem ihr zugeordneten Folterinstrument, einem Rad. Im leichten Kontrast dazu steht Maria. Sie trägt ein rotes Untergewand. Im Gewandsaum ist ein blattförmiges Muster eingraviert. Dazu trägt sie einen ebenfalls roten Kapuzenmantel mit gelbem Innenfutter, unter dem ihre strohblonden, offen getragenen Haare hervorschauen. Der goldene Mantelsaum trägt als Dekoration ebenfalls ein Blattmuster. In ihrer Rechten hält sie ein Salbengefäß während ihre Linke den Mantel zusammenrafft. Sie stehen auf einem marmorierten Fußboden, an den sich unmittelbar der Goldgrund anschließt. Interessant ist zu beobachten, dass sich die im Gewandsaum Mariens auftauchenden Blattranken im Füllmuster des Heiligenscheins von Katharina wiederholen.

Erhaltungszustand: Nach dem Photo, dass bei der Versteigerung bei Christie's gemacht wurde, zu urteilen, befindet sich die Tafel in gutem Zustand. Der Goldgrund ist an einigen

Stellen leicht abgerieben und ist an der Schulter über der Heiligen Katharina erneuert. Auf der gesamten Malfläche, aber auch auf dem Goldgrund, ist ein gleichmäßig verteiltes Craquelé zu erkennen, das insbesondere an farblich hellen Stellen, wie dem Gesicht der Heiligen, gut zu erkennen ist. Der Heiligenschein der Maria Magdalena ist an der linken Seite leicht beschädigt. Dies hat mit dem einstmals an dieser Stelle befindlichen Rahmen zu tun, der diese Partie überdeckte.

Forschungsstand und Kommentar: Das Werk wurde erstmals 1985 durch Everett FAHY als von Alvaro Pirez identifiziert. Zuvor war es als Schule des Taddeo Gaddi, also als eine Arbeit des 14. Jh., bezeichnet worden. TARTUFERI (1992) widmet dem Werk eine eingehende Untersuchung, nachdem es 1989 für die Sammlung von Nereo Fioratti erworben worden war. Er vergleicht die Tafel mit einer Reihe von Alvaros Arbeiten, die in der Spätphase um 1430 entstanden sind, datiert aber vorliegendes Werk abweichend davon in den Zeitraum zwischen 1415-25, also in die Früh- bis mittlere Phase des Künstlers. Ganz zu recht sieht er die Seitentafel der *Madonna mit Kind* in Mailand (Kat. Nr. 9) als aus dem gleichen Komplex stammend an. Zwar erwähnt er die Gemeinsamkeiten nicht, doch sind diese etwa in dem mit Mäandern verzierte Gewandsaum zu finden, der gleichermaßen auf dem Mantel der *hl. Katharina* wie auch auf der Tunika des Christuskindes der Mailänder Madonna auftaucht. Die beiden Werke unterstreicht überhaupt Alvaros "Experimentierfreudigkeit" der frühen Jahre: so sind sämtliche Ornamentbänder der Heiligenscheine unterschiedlich gestaltet. Hingegen ist der Vorschlag, die Tafel mit dem im Warschauer Nationalmuseum aufbewahrten *Erzengel Michael und Johannes d.T.* in Verbindung zu bringen, aufgrund stilistischer Kriterien abzulehnen (siehe dazu ausführlich Kat. Nr. 7). Wegen seiner Zugehörigkeit zu einem Werkkomplex mit der Madonna in Mailand ist eine Entstehung zwischen 1420 und 1423 anzunehmen.

Stilistisch ist ein Einfluss seitens der Florentiner Malerschule festzustellen. Dabei widmet Alvaro der Erfassung von plastischen Formen über die Faltenbildung des Gewandes eine erhöhte Aufmerksamkeit. Das Faltenrelief der *hl. Alexandra* macht dies deutlich. Ihre Figur ist im Kontrapost dargestellt und dabei drückt deutlich ihr rechtes Bein durch das Gewand. Dadurch hat sich eine ausgreifende Schüsselfalte gebildet, die den Mantel dominiert. Darin erinnert sie an gemalte Skulpturen nach dem Vorbild Lorenzo Ghibertis, dessen Figuren über die Faltenbildung ihrer Gewänder wirken. Allerdings bleibt die künstlerische Auseinandersetzung Alvaros mit Ghiberti in dieser Deutlichkeit auf dieses eine Mal beschränkt.

Zuschreibungen: Schule des Taddeo Gaddi (Lambert 1916), Alvaro Pirez (Christie's 1985)

Einflüsse: k. A.

Datierung: 1415-25 (Tartuferi 1992)

Literatur:

1916	American Art Association - Lambert Sale, Nr. 2;	1989	Versteigerungskatalog Christie's, Lot 132;
1969	The Hudson River Mu- seum, Nr. 2;	1992	Tartuferi, S. 10, 12, Abb. S. 11 und 13a;
1985	Versteigerungskatalog Christie's, Lot 46;	1999	Boggi, S. 112;
		2005	Tripps, S. 163.

Photo: Fondazione Zeri Inv. Nr. 32548, 32549

Kat. Nr. 11 - Maria mit Kind

Rom, Sammlung Contessa P. Agostini Della Seta

Tafelbild

Maße k. A.

Provenienz: Pisa, Sammlung Conti Agostini – Rom, Sammlung Contessa P. Agostini Della Seta.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 16) Die Madonna ist mit dem Christuskind auf dem Arm dargestellt. Sie trägt ein rotes Untergewand über das ein dunkelblauer Mantel geworfen ist. Farblich passend trägt sie einen Schleier über ihr Haar zum Zeichen ihrer Jungfräulichkeit. Die Stirn wird zusätzlich von einem transparenten Schleier verdeckt. Die Bordüre des Schleiers ist mit zarten kalligraphischen Zeichen in Goldfarbe bedeckt. Das Kind hält mit seinem linken Händchen die Enden des Schleiers zusammen, während es mit der Rechten einen Blutfinken gepackt hat. Sein Blick geht starr seitwärts an der Madonna vorbei. Bis auf einen zarten, mit Goldsaum verzierten Schleier, ist das Kind nackt dargestellt und kontrastiert somit zu der in kostbare Gewänder gehüllten Maria.

Erhaltungszustand: Die Tafel ist beschnitten, um in einen rechteckigen Rahmen zu passen. Dabei wurde am oberen Rand sowie auf der rechten Seite die Heiligenscheine der Figuren leicht in Mitleidenschaft gezogen. Die senkrecht verlaufenden Bretter der Tafel haben sich gewellt und Spannung bekommen, so dass ein senkrecht durch die ganze Tafel verlaufender Riss auf der Vorderseite entstanden ist, der die Aureole Mariens, die Hand und Beine des Christuskindes sowie die Hand der Madonna beschädigt hat. Entlang des Risses ist es zu leichtem Farbverlust gekommen.

Forschungsstand und Kommentar: Die Tafel wird von Robert SCHIFF (1925) bekannt gemacht, als sie sich in der Sammlung Agostini in Pisa befand. Schiff nahm aufgrund des auf ihn archaisch wirkenden Aussehens an, dass es sich um das älteste Werk Alvaros, also noch vor der *Madonna mit Kind* aus Nicosia bei Calci, jetzt Museo Nazionale, Pisa, (Kat. Nr. 5) handeln müsse und einer Datierung um 1415 entspräche. STEINWEG (1957)

bestätigt die Autorenschaft, spricht sich aber für eine Entstehung zwischen 1420-23 aus, was trotzdem die Tafel noch in der Frühphase des Meisters belässt. DIAS (1994) hingegen geht von einer Entstehung um 1430 aus, die auch von DE MARCHI (1998a) bestätigt wird. Er versteht das in den Goldgrund gravierte Rankenwerk als Hinweis auf die späten Werke Alvaros und nennt in diesem Zusammenhang die *Madonna mit Kind* in Dijon (Kat. Nr. 25) zum Vergleich. Ein weiteres sich zum Vergleich anbietendes Bild mit einem gravierten Goldhintergrund ist die *Madonna Sarti* (Kat. Nr. 19). Allerdings ist die *Agostini Madonna* stilistisch ungefähr um ein Jahrzehnt versetzt zu den beiden anderen genannten Werken entstanden. Da es sich aber bei allen drei Werken um zur Privatandacht bestimmte Arbeiten handelt, gelten ähnliche Gestaltungskriterien. Ausschlaggebend ist eine intime Darstellung zwischen Madonna und Kind, die bei der *Agostini Madonna* durch den gewählten Bildausschnitt im Büstenformat gegeben ist. Um diesen Eindruck von Privatsphäre zu unterstreichen, bediente sich der Künstler des Ranken- und Blattmotivs, das in allen drei Werken vorkommt und daher *per se* kein stilistisches Merkmal für eine bestimmte Zeitphase darstellt. In der stilistischen Einordnung kann es sich bei der *Agostini Madonna* nur um ein Werk der Frühphase handeln. Der scheinbare ins Leere abgleitende Blick des Christuskindes und der Madonna sowie die großen Augen der beiden Figuren erwecken Assoziationen zu der *Madonna* von Nicosia (Kat. Nr. 5). Jedoch zeigt der *Agostini Madonna* liebliches und einfühlsam gestaltetes Gesicht, dass in der Darstellung eine Weiterentwicklung stattgefunden hat, die an die Madonna des Altares von Volterra erinnert. So hat die Madonna den Blick bereits leicht nach rechts und nicht mehr starr geradeaus gerichtet, wie es beim Christuskind noch der Fall ist. Präziser lässt sich dies durch die verwendeten Punzen fassen. FRINTA (1998) hat im vorliegenden Fall eine von ihm als ‚mehrstrahligen Balkenstern‘ bezeichnete Punze katalogisiert, die in der Peripherie des Heiligenscheins Verwendung gefunden hat. Diese findet man vor allem in Werken der Frühphase und findet sich letztmalig in der *Madonna* von Livorno (Kat. Nr. 15). Die Datierung der *Agostini Madonna* orientiert sich folglich daran und ist zwischen 1420-1423 anzusetzen.

Zuschreibungen: Alvaro Pirez (Schiff 1925)

Einflüsse: Lippo d'Andrea (De Marchi 1998a)

Datierung: 1420-23 (Steinweg), um 1430 (Dias 1994, De Marchi 1998a)

Literatur:

- | | | | |
|------|---|------|-----------------------------------|
| 1925 | Schiff, S. 37-38, Abb. S. 34; | 1961 | Carli, S. 33; |
| 1929 | Salmi, S. 280, Abb. 13; | 1986 | Todini, Bd. II, S. 481; |
| 1940 | Brandi, S. 168; | 1987 | Boskovits, S. 4; |
| 1954 | Shorr, S. 152, 154, Abb. S. 156, 23 Pisa 2; | 1992 | Todini, Bd. III, S. 19; |
| 1957 | Steinweg, S. 43; | 1994 | Carli, S. 160; |
| | | 1994 | Dias, S. 89, 101, Abb. S. 95, 96. |

Photo: Fabbri, Roma; Fondazione Zeri Inv. Nr. 32581, 32582

Kat. Nr. 12 - Der Altar von Volterra

Volterra, Pinacoteca e Museo Civico

Altarwerk

Madonna mit Kind zwischen den hll. Augustinus und Johannes d.T. (linker Flügel), Christophorus und Erzengel Michael (rechter Flügel), in den Bogenzwickeln: die hll. Kosmas (links) und Damian (rechts)

188 × 248 cm (ohne Predella), 46 × 254 cm (Predella), Inv. Nr. 1

Provenienz: Volterra, San Lorenzo a Strada – Volterra, Dom, Kapelle San Carlo, 1842 – Volterra, Galleria Pittorica Comunale, Palazzo dei Priori, 1905 – Volterra, Palazzo Minucci Solaini, Pinacoteca Civica seit 1982.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 17-20) Die Madonna ist dem Betrachter frontal zugewandt. Sie sitzt auf einem Kissen, das über einen zinnroten Seidenbrokat gelegt wurde, der ihren gesamten Sitz bedeckt. Ihr Kopf ist leicht zur Seite geneigt und ihr Blick schweift auf die linke Seite hin ab. Sie trägt einen blauen Mantel, dessen Saum mit einer pseudo-kufischen Gewandsauminschrift verziert ist. Das Untergewand ist violett gehalten, hat aber zum Kontrast dazu einen roten Kragen. Auf ihrem Schoß sitzt das Christuskind, das damit beschäftigt ist, mit einem Blutfinken zu spielen. Sein rechtes Bein ist angewinkelt während das Linke weit ausgestreckt ist.

Die *hll. Johannes d.T. und Christophorus*, die auf den beiden Seitenflügeln der Madonna am Nächsten stehen, deuten mit ihren Fingern zum Christuskind hin, um auf dessen späteres Schicksal am Kreuz aufmerksam zu machen. Über seiner Felltunika trägt der *hl. Johannes* einen tiefroten Umhang sowie in der Rechten einen Stab mit Knauf. Der *hl. Christophorus* hingegen ist barfüßig mit beiden Beinen im Wasser dargestellt während er das Christuskind durch die Furt trägt. Um seine Beine herum ist ein Schwarm Fische zu sehen. Er hat sich auf einen langen Baumstamm abgestützt, an dessen Ende ein Palmzweig angebracht ist.

Der *hl. Augustinus* und der *Erzengel Michael* bilden die beiden äußeren Figuren der Seitenflügel. In seiner Funktion als Bischof trägt Augustinus eine weiße Mitra, die

Krümme und Handschuhe. Sein Bart ist gepflegt und gestutzt. Er trägt eine kostbare Fibel auf der Brust und ist in einen ebenso prächtigen Mantel gehüllt. Im Kontrast dazu steht der gerüstete Erzengel Michael mit rotem Schuppenpanzer, Beinschienen und schwarzen Schlupfschuhen. Über die linke Schulter ist lässig die purpurne Chlamys gelegt, die auf der rechten Schulter verknotet ist. Unter seinen Füßen liegt der Drache, den er kurz zuvor getötet hat. In der Rechten hält er einen goldenen Diskus. Der Panzer und die Beinschienen sind mit Ringpunzen versehen; die pseudokufische Inschrift an den Schuhen ist hingegen in Goldfarbe aufgemalt.

Erhaltungszustand: Der Altar besteht aus drei seitlich miteinander verbundenen Tafeln mit Rahmen. Die Predella ist in diesen Verbund nicht strukturell integriert, sondern dient nur als Aufsatz. Um die Tafeln von der Predella anzuheben, sind auf der Rückseite Griffe eingelassen. Dort ist deutlich der Schädlingsbefall der Tafeln zu erkennen. Strukturell wird der Altar durch zwei eingezogene Querbalken gestützt.

Die Ausflugslöcher der Käfer sind ebenfalls auf der Vorderseite zu bemerken. Insbesondere sind verschiedene Teile des Rahmens in Mitleidenschaft gezogen worden, wie etwa die Bogenlaibungen. Hinzu kommt die unvollständige Erhaltung. Die Säulenbasen fehlen gänzlich ausgenommen derer, die sich unterhalb des *hl. Augustinus* erhalten haben, jedoch stark beschädigt sind. Die in den Bogenlaibungen vorkommenden Dreipässe sind teilweise abgebrochen, das gleiche gilt für die Krabben, die auf dem Rahmen sitzen.

Die Malschicht ist in gutem Erhaltungszustand und weist ein gleichmäßiges Craquelé auf. Der Goldgrund ist leicht abgerieben, so dass der rote Bolus zum Vorschein kommt. Am unteren Rand ist durch das Fehlen einer Basis eine Ecke freigelegt, wobei eine leichte Bestossung zu beobachten ist.

Cavalcaselle und Crowe berichteten bereits 1864 von Ausblühungen auf dem Gewand Mariens, was eine Reihe von heute noch sichtbaren *Pendimenti* hinterlassen hat. Im Gegenlicht ist es möglich, die Ritzzeichnung für das Gewand und den Mantelsaum zu erkennen. Das rote Ehrentuch weist ein punziertes, florales Muster auf. Allerdings ist der Goldgrund darin zu sehr verschmutzt, um deutlich erkennbar zu sein.

Forschungsstand und Kommentar: Der Altar in Volterra gehört zu den bekanntesten Werken Alvaro Pirez und darf in keinem biographischen Abriss über den Künstler fehlen. Schließlich ist es sein einziges, noch vollständig erhaltenes, Altarwerk. Es ist das Schlüsselwerk, welches eine entscheidende Position bei der stilistischen Bestimmung

Alvaros einnimmt. Umso mehr überrascht es, dass der Altar erst recht spät durch die Kunstkritik die ihm zustehende Würdigung erfahren hat. Der älteren Reiseliteratur ist der Altar noch völlig unbekannt, so dass MILANESI (1848) in seinen Anmerkungen zu den Viten Vasaris nur vermerken konnte, dass sich kein Werk vom Künstler in Volterra erhalten habe. Erst CAVALCASELLE und CROWE (1868) entdecken das Werk für die Forschung, indem sie die mittlerweile fast unleserlich gewordene Signatur wiedergeben. Dabei merken sie in der italienischen Ausgabe von 1885 an, dass bei ihrer zweiten Untersuchung der Tafel wenige Jahre später die Schrift fast vollständig verblasst sei. Über die Gründe dafür kann man nur spekulieren. Ein möglicher Grund mag eine unsachgemäße Restaurierung gewesen sein, denn im Jahre 1851 wird die Inschrift erstmals durch den Restaurator GARGALLI (1869 in LEONCINI) zitiert, wenngleich auch unrichtig. Erst nach dessen Eingriff begann sie zu verblasen. Die oft wiederholte Ansicht, die Inschrift sei gänzlich verschwunden, entspricht jedoch nicht den Tatsachen. Dies zeigen schon die vorhandenen unterschiedlichen Lesungen, die unternommen wurden. Cavalcaselle und Crowe geben sie mit A..... S. PIRES.... PINXIT wieder, während Raymond DOS SANTOS (1922) ALVARVS PETRI N.. PORTUGALLI PINXIT liest. STEINWEG (1957) hingegen kann nur noch PORTUGALI PINXIT entziffern. Die nachfolgende Kunstkritik hat sich derartiger Mühen nicht mehr unterzogen und nur den vermeintlichen Verlust festgestellt. Dabei ist es auch heute noch möglich, die Fragmente der Inschrift zu lesen, ja sie vollständig zu rekonstruieren. Da ist zunächst einmal eindeutig das Wort PINXIT zu entziffern, das am Ende der Zeile steht. Aufgrund der vorgegebenen Länge der einzeiligen Inschrift durch die Leiste und den Abständen der einzeln noch erhaltenen Buchstaben zueinander kann die korrekte Lesung nur lauten:

] A(L)VA(RO DE PETRIS DI PORT)V(GA)LLI ◊ PINXIT

Der erste Versuch einer stilistischen Einordnung in das Œuvre von Alvaro Pirez stammt aus der erweiterten italienischen Ausgabe von Cavalcaselle und Crowe (1885). Ihrer Meinung nach findet sich in dem Werk die Ansicht Vasaris von einer Lehre Alvaros bei Taddeo di Bartolo bestätigt. Der Altar ist folglich der Sieneser Malerschule zuzurechnen. Grund zur Annahme liefert ihnen der ebenfalls für Volterra gemalte und in der Pinacoteca Civica aufbewahrte Altar Taddeos von 1411, der Alvaro als Vorbild gedient haben soll (Vgl. Abb. 13). Erst VAN MARLE (1927) widerspricht dieser These und kann keinen Einfluss des Sienesers feststellen. Er legt sich nicht auf eine bestimmte Malerschule fest, sondern benennt Alvaros Stil nur als ‚toskanisch‘. Doch Salmi geht schon wieder von

einer sienesischen Einflussnahme aus und setzt Alvaros Altarwerk mit dem von Taddeo in Bezug. Allerdings unterscheidet er dabei nicht genau zwischen einer formalen Motivübernahme und einer stilistischen Beeinflussung. Tatsächlich sehen sich der Altar Alvaros und der Taddeos auf den ersten Blick ähnlich. Hervorgerufen wird dies primär durch die rein optische Gestaltung des Triptychons. Je ein Spitzbogen überfängt eine Altartafel. Auf der linken und rechten Seite sind innerhalb des Bogenzwickels Tondi mit der Darstellung von Heiligen angebracht. Die Bogenlaibungen sind profiliert und mit Dreipässen versehen. Der Altar orientiert sich bei der Darstellung der Mitteltafel an der *Maria mit Kind* des Cenni di Francesco di Ser Cenni von 1408 (ebenfalls Volterra, Pinacoteca Civica, Abb. Nr. 57). Nicht nur ist die Gestaltung des Rahmens ähnlich, sondern das Jesuskind hält ebenfalls einen Blutfinken in der Hand, wobei sich die Gestik der Figuren verblüffend ähnelt. Es scheint sich um ein besonders beliebtes Sujet gehandelt zu haben, was den Auftraggeber Alvaros dazu veranlasst haben mag, ebenfalls die gleiche Darstellung haben zu wollen. Somit unterliegt der Altar Alvaros einer Motivübernahme, die höchstwahrscheinlich durch den Willen des Auftraggebers vorgegeben ist und die man nicht mit einer stilistischen Einflussnahme seitens Taddeo di Bartolos verwechseln sollte.

Der erste Vorschlag zur Datierung des Altares stammt von Mario BATTISTINI (1921, Dokument Nr. 12). Auslöser war das Auffinden eines Vertrages über ein Altarwerk aus dem Jahre 1423. Er bringt es umgehend mit dem einzigen noch in Volterra erhaltenen Altarwerk in Verbindung, obwohl Vincenzo BORGHINI im Jahre 1556 (vgl. Anhang, Verloren 3) von mindestens drei in der Stadt vorhandenen Altären berichtet. Aus diesem Grund benützen es Federico ZERI (1954) und Klara STEINWEG (1957) trotz berechtigter Zweifel als Orientierungspunkt, um darum das Œuvre Alvaros zu gruppieren. Dies gelingt ihnen derart überzeugend, dass der Altar seitdem als der Markierungspunkt zwischen der Frühen- und der Mittleren Schaffensphase Alvaros gilt. Zeri geht sogar so weit, es mit der ungefähr zeitgleich entstandenen *Madonna mit Kind* (Bremen, Kunsthalle) von Masolino aus dem Jahr 1423 in Verbindung zu bringen und eine gegenseitige Beeinflussung festzustellen. Damit deutet Zeri eine stilistische Neuorientierung in dem Werk an, die Alvaro in die Nähe der Florentiner Frührenaissance rückt.

In letzter Zeit haben jedoch Andrea DE MARCHI (1998a), Rolf BAGHEMIL (1998) und auch Johannes TRIPPS (2005) die Datierung in Zweifel gezogen. Baghemil bringt die Altartafel in einen ganz anderen Zusammenhang, wobei er von deren letzten Provenienz aus dem Volterranner Dom ausgeht: Im Jahre 1417 hinterlässt der Kaufmann Guelfuccio Manuccio ein Legat über 150 *fiorini*, um damit die Christophkapelle im Dom

auszustatten. Hier allerdings unterläuft Baghemil ein Fehler. Die Provenienz des Altares lässt sich nicht auf die Christophkapelle zurückführen, sondern auf die des *hl. Karl Borromäus* (San Carlo), der erst 1610 heilig gesprochen wurde. Kurz danach wurde die Kapelle in den Jahren zwischen 1614 und 1618 zu seinen Ehren im Dom errichtet. Eine bestehende Kapelle wurde also nicht einfach umgeweiht (siehe dazu VERACINI 2000). Die Kapelle diente dann im 19. Jh als provisorisches Museum für Tafelbilder und Kultgegenstände unterschiedlicher Provenienz, weswegen es auch zur Überführung des Altarbildes 1842 aus der Kirche von San Lorenzo a Strada, einem kleinen Landgut (podere), kam. Die Kirche wurde Mitte des 18. Jh. stark restauriert und es kann möglich sein, dass es bei dieser Gelegenheit zur Überführung des Altares dorthin kam. Es lohnt sich daher, Battistinis ursprüngliche Vermutung, dass das Werk aus San Agostino stammen könne, erneut aufzugreifen. Bis jetzt wurde der auf der linken Seitentafel vorkommende Bischof ohne nähere Begründung stets als *hl. Nikolaus von Bari* identifiziert, obwohl ihm keine weiteren Attribute beigegeben sind. Da der *hl. Augustinus* auch als Bischof ohne nähere Attribute dargestellt wird, steht somit nichts im Wege, in der Darstellung ihn als solchen zu identifizieren. Diese bedeutenden Änderungen rechtfertigen es, die Entstehung des Altares von Volterra mit dem von Battistini publizierten Dokument auf das Jahr 1423 festzulegen.

Wie Federico Zeri formuliert, ist in dem Werk ein ‚Qualitätssprung‘ zu den vorausgehenden Werken festzustellen. Somit markiert das Werk den Übergang von der frühen zur mittleren Phase. Ein Unterschied ist deutlich in der Erfassung der Physiognomie festzustellen. War vorher noch ein starrer, in die Leere gerichteter Blick vorherrschend, wie er bei den Madonnen in Pisa (Kat. Nr. 1 und 5) und Mailand (Kat. Nr. 8) besteht, so ändert sich dies nun. Einerseits wird es durch die Variierung des Blickes der Figuren in verschiedene Richtungen erreicht, andererseits gelingt der Madonna nun auch der Ansatz eines Lächelns. Dadurch wirken die Bewegungen der Figuren gelockerter und weniger steif. Ein nicht zu unterschätzender Einfluss kommt dabei der Internationalen Gotik zu, was etwa die Linienführung der Gewänder und der Figuren betrifft. Das auf dem Boden in einer großen, geschwungenen Falte auslaufende Gewand verbunden mit dem ‚bewegten‘ Gesichtsausdruck gehen nun eine wesentlich in sich stimmig wirkende kompositorische Einheit ein. Alvaro erreicht dies, indem er den Blick der Figuren stets in eine andere Richtung lenkt, was den Figuren Lebendigkeit verleiht.

Die herausragende Bedeutung, die diesem Werk als Fixpunkt zwischen zwei klar zu unterscheidenden Stilphasen zukommt, ist eindeutig der Internationale Gotik geschuldet.

Das Auftauchen erster Werke von Gentile da Fabriano in Pisa (Madonna mit Kind, Museo Nazionale, Pisa, ca. 1421) ist dafür ausschlaggebend, wird doch nicht zuletzt durch die geschwungene s-förmige Linie der Figuren als neues Ideal von Eleganz und Bewegung eingeführt. Daran nimmt sich Alvaro ein Beispiel, wenn er zunächst versucht, Bewegung durch die unterschiedliche Stellung und Blickrichtung der Figuren zu gewinnen.

Die Predella (Kat. Nr. A41) ist bis jetzt der Aufmerksamkeit der Forschung entgangen. Dort sind sieben aus Terracotta bestehende Figuren zu sehen, die schwer beschädigt sind und denen allesamt die Köpfe fehlen. So sind nur *Christus seine Wundmale präsentierend* sowie rechts und links von ihm Maria und sein Lieblingsjünger Johannes zu identifizieren. Bei den übrigen Figuren handelt es sich um einen Bischof oder Abt (erkennbar am Stab mit Krümme), einen Mönch oder Diakon, einen Heiligen und eine Heilige. SALMI (1929) hat die Figuren als eine seltene, vom Künstler skulptierte Arbeit bezeichnet während BAGHEMIL (1998) die Altartafel zu einem weit späteren Zeitpunkt entstanden ansieht und somit Alvaros Autorenschaft in Zweifel zieht. Tatsächlich lässt sich die zur Verzierung verwendete Konturspitzbogenpunze in keinem anderen Werk Alvaros mehr nachweisen (FRINTA 1998). Da darüber hinaus schon Terracottafiguren für einen Maler schon recht ungewöhnlich sind und auch in keinem anderen Werk Alvaros auftauchen, kann man ausschließen, dass es sich bei der Predella um ein Werk Alvaros handelt.

Inschriften: Einzeilige Kapitalisinschrift auf Leiste unterhalb der Figuren verlaufend; linke Seitentafel: ∫ S ∫ NICHOLAVS ◊ ◊ IOHANES ∫ B ∫ rechte Seitentafel: ∫ S ∫ XPOFORO ∫ S ∫ (M)ICHEL ∫ Mitteltafel: ∫ A(L)VA(RO DE PETRIS DI PORT)V(GA)LLI ◊ PINXIT

Zuschreibungen: Alvaro Pirez (Garagalli 1851 in Leoncini 1869)

Einflüsse: Taddeo di Bartolo (Cavalcaselle und Crowe, 1864, 1869, 1885, Dos Santos 1921, Schiff 1925, Salmi 1929, Zeri 1954, Carli 1980, Todini 1986), Bicci di Lorenzo (van Marle 1927), Paolo Schiavo (Longhi 1940, Zeri 1954, Longhi 1992), Masolino (Zeri 1954, Paolucci 1990), Gherardo Starnina (Paolucci 1990), Lorenzo Monaco (Paolucci 1990), Lorenzo Ghiberti (De Marchi 1998a)

Datierung: 1423 (Battistin 1921, Steinweg 1957, Zeri 1973, Wagner 1974, Wodzinska 1979, Tazartes 1987, Freuler 1991, Tartuferi 1992, Burrese und Caleca 1993a), 1423-1424 (Zeri 1954, Paolucci 1990, Sarti 2002, Couilleaux und Sarti 2005-06), 1420-25 (De Marchi 1998a), 1424 (Freuler 2001)

Literatur:

1868	Cavalcaselle und Crowe, Bd. II, S. 176;	1957	Steinweg, S. 42;
		1961	Carli, S. 33;
1869	Cavalcaselle und Crowe, Bd. II, S. 344;	1973	Zeri, S. 362;
1869	Leoncini, S. 52;	1974	Wagner, S. 84;
1872	Meyer, S. 573;	1976	Frinta, S. 33ff;
1885	Cavalcaselle und Crowe, Bd. III, S. 306ff und insbes. Anm.1;	1978	Carli, S. 74ff;
1885	Cinci, S. 118;	1979	Wodzinska, S. 18;
1905	Ricci, S.122, Abb. S. 86;	1980	Carli, S. 7ff, Fig. 1;
1914	Ricci, S. 121, Abb. S. 89;	1986	Lessi, S. 21, Abb. S. 21;
1916	Schubring, S. 200;	1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481;
1921	Battistini, S. 124;	1987	Boskovits, S. 4;
1922	Dos Santos, S. 33-39;	1987	Tazartes, Bd. II, S. 741;
1925	Schiff, S. 36;	1989	Paolucci, S. 92, Abb. S. 93;
1927	van Marle, Bd. IX, S. 582, Abb. 365;	1990	Paolucci, S. 168, Abb. S. 169;
1929	Salmi, S. 269ff, Abb.S. 270;	1991	Freuler, S. 228;
1930	Pescetti, S. 208, Abb. S. 211;	1991	Zeri, S. 116;
1940	Longhi, S. 187, Anm. 25;	1992	Longhi, S. 183, Anm. 25;
1940	Brandi, S. 168, 171, Abb. S. 169;	1992	Tartuferi, S. 10;
1954	Shorr, S. 177, Abb. S. 179, 29 Pisa I;	1992	Todini, Bd. III, S. 18, 19;
1954	Zeri, S. 47;	1993	Burrese und Caleca, S. 55;
		1993	Lazzarini, S. 65;
		1993	Navarro, S. 68;
		1994	Burrese, S. 69;
		1994	Dias, S. 20, 94;
		1994	Lazzarini, S. 112, 116, 119, Abb. S. 113;

1997	Lessi, S. 728;	2001	Jacobsen, S. 242, Anm.
1998	Baghemil, S. 292ff;		379;
1998a	De Marchi, S. 281ff, 284,	2002	Sarti, S. 86;
	Anm. 30;	2005-06	Couilleaux und Sarti,
1998b	De Marchi, S. 321;		S. 78;
1998	Frinta, S. 235, 402, 417;	2005	Trippe, S. 163;
2001	Freuler, S. 116, Abb. 2;	2006	Furiosi, S. 25, Abb. S. 26.

Photo: Fondazione Zeri, Nr. 32600, 32601

Kat. Nr. 13 - Die hl. Katharina von Alexandrien

Bern, Kunstmuseum

Fragment einer Altartafel

28,5 × 22,5 cm; Inv. Nr. 886

Provenienz: Florenz, erworben von Adolf von Stürler zwischen 1829 und 1853 – Bern, Schenkung Adolf von Stürler 1881 an das Kunstmuseum – seit 1902 in Museumsbesitz.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 21) Die Heilige hat ihren Blick vom Betrachter aus nach rechts gewendet. Als Zeichen ihres Martyriums trägt sie einen Palmzweig. Über ihre Schulter ist ein roter Mantel geworfen, der noch Reste einer Gewandsauminschrift mit pseudo-kufischen Schriftzeichen aufweist. Auf ihrem blonden, zurückgebundenen Haar trägt sie ein Haarband, das durch eine Scheibenfibel, die mit Perlen besetzt ist, zusammengehalten wird. Nur zu erahnen ist eine Krone, die sie zusätzlich noch auf dem Kopf trägt: lediglich fünf Zacken sind zu erkennen. Dabei zeigt sich, dass der Künstler den ersten Zacken von links ursprünglich weiter unten angesetzt hatte, sich im Arbeitsprozess dann aber anders entschied. Da nun aber einmal die Umrisslinie in den weichen Bolus eingedrückt war, war es nicht mehr möglich, diese zu entfernen, so dass sie stehen gelassen werden musste und bis heute sichtbar ist. Das Untergewand imitiert einen Brokatstoff, was deutlich an dem eingravierten Muster festzustellen ist. Allerdings ist das Muster durch unsachgemäße Restaurierung übermalt worden und nur noch teilweise zu erkennen.

Erhaltungszustand: Bei vorliegender Tafel handelt es sich um das Fragment eines Altarwerks. Die Tafel ist an allen Seiten stark beschnitten. Die Heilige, die einst als ganze Figur dargestellt war, wurde auf Büstenformat reduziert. Ein Grund der radikalen Beschneidung mag vom Holzwurmbefall herkommen, der noch an den Rändern der Tafel erkennbar ist. Der Ansatz des Rahmens zum Spitzbogen ist noch sichtbar, jedoch wurde auch hier die Tafel derart beschnitten, dass der Nimbus und drei der fünf Zacken der Martyrerkrone, die sie trägt, in Mitleidenschaft gezogen wurden. Durch das Zersägen der Tafel kam es insbesondere am unteren Rand zum Verlust der Malschicht, so dass eine Leinwand als Untergrundträger freigelegt wurde.

Der Goldgrund und die Malschicht der restlichen Tafel weisen eine starke Craquelé auf. Kleine ausgebesserte Stellen sind am linken Auge, der Wange und am Palmzweig zu beobachten. An den kreisrunden Punzen der Krone weist die Malschicht ein kreisförmiges Craquelé auf. Am Halsansatz und auf der Tunika hingegen ist ein völliger Ausbruch der Farbe festzustellen. Diese Stelle wurde vom Restaurateur notdürftig mit rötlichbrauner Farbe übermalt, wobei auch noch intakte Stellen, wie etwa die Brokatimitation des Gewandes, in Mitleidenschaft gezogen wurden. Laut den Unterlagen erfolgte die einzig bekannte Restauration 1936 durch Henri Boissonnas in Genf.

Forschungsstand und Kommentar: Das Werk wird erstmals durch Richard OFFNER (in STEINWEG 1957) Alvaro zugeschrieben, der es als die Darstellung der *hl. Katharina* identifizierte. Klara STEINWEG (1957) ist schließlich die erste eingehende Untersuchung des Werkes zu verdanken. Sie sieht einen unmittelbaren Zusammenhang mit zwei anderen ebenfalls lediglich fragmentarisch erhaltenen Tafeln: dem *Kopf eines Christuskindes* in Florentiner Privatbesitz (Kat. Nr. A20) und dem *hl. Damian* in Stuttgart (Kat. Nr. 27). Ihrer Meinung nach stammen alle drei Teile aus dem gleichen Altarwerk. Ergänzend dazu veröffentlicht Federico ZERI (1973) einen ebenfalls nur als Fragment erhaltenen *hl. Franziskus* (ehem. Englewood, Sammlung Platt, Kat. Nr. 14). Die These, dass alle vier Fragmente aus einem Altarwerk stammen, wird von FRINTA (1976), DIAS (1994), BAGHEMIL (1998) und DE MARCHI (1998a) bestätigt. Hugo WAGNER (1974) will in der Darstellung eines *hl. Damian* (ehem. Christie's, Versteigerung Como, Kat. Nr. 21) ein zusätzliches Fragment sehen, wobei ihm bei der Benennung des Heiligen allerdings eine Verwechslung mit dem *hl. Kosmas* unterläuft. Der Heilige ist mit dem Gesicht und Körper nach links gewendet, so dass er aus dem rechten Bogenzwickel eines Altars stammt. Diese Position ist aber für Damian reserviert, dessen gegenüberliegendes Pendant Kosmas bildet. Daher kann das von Wagner genannte Fragment kaum aus dem gleichen Werkkomplex stammen. Gaudenz FREULER (2001) indes vergrößert den Bestand an bekannten Fragmenten um gleich sechs Stück zu einem noch weitaus umfangreicheren Altarwerk. Für ihn kommen der *hl. Kosmas* aus Altenburg (Kat. Nr. 3) sowie fünf auf unterschiedliche Museen verteilte kleinformatige Heiligendarstellungen in Betracht, die TODINI (1986 und 1992) als aus einer Pilasterdekoration eines Altares stammend vorgestellt hatte (siehe dazu ausführlich Kat. Nr. 18).

Diese Zusammenstellung ist allerdings äußerst problematisch und letztendlich nicht aufrecht zu erhalten. Bereits die Annahme, dass der *hl. Kosmas* aus Altenburg Teil des

Altarwerkes gewesen sei, ist aus stilistischen und chronologischen Gründen abzulehnen. Bereits dessen Eingang in das Museum im selben Jahr wie die beiden ebenfalls dort aufbewahrten Altartafeln schließen dies aus. Auch die von Freuler in die Diskussion gebrachten Pilastertäfelchen können nicht mit der *hl. Katharina* in Verbindung gebracht werden. Dabei sind die Fragmente untereinander nicht als homogen zu betrachten, sondern stammen ihrerseits aus unterschiedlichen Altarwerken. Stilistisch stehen sie der Spätphase von Alvaros Werk nahe, sind also gegen Ende des dritten Jahrzehnts des 15. Jh. entstanden. Die *hl. Katharina* jedoch ist zeitlich unmittelbar um den Altar von Volterra einzuordnen, was für das Fragment eine Datierung um 1423 ergibt. Dieser Einschätzung folgten Zeri, Frinta und Dias. Wagner bestätigte Steinwegs Annahme indem er darauf verwies, dass das blattförmige Ornament des Heiligenscheins vorwiegend vor 1423 in Gebrauch war. Erst Rolf Baghemil und Andrea de Marchi wichen davon ab und brachten sie mit einem datierten und heute verlorenen Altar von 1428 aus der Kapelle der hl. Katharina für San Francesco in Volterra in Verbindung.

Stilistisch können ähnliche Gestaltungsprinzipien wie beim Altar von Volterra festgestellt werden. So ist die Tendenz zu einer differenzierten Formensprache zu beobachten. Das Gesicht der Heiligen hat bereits eine wesentliche Verfeinerung der Züge erfahren. Ein Lächeln umspielt ihr Gesicht, was die gesamte Darstellung weniger steif und ungelentk wirken lässt. Die das Gesicht beherrschenden weit aufgerissenen Augen haben an ihrer Intensität verloren, was zusätzlich mit dem Blick zur Seite noch weiter abgemildert wird. Die Übereinstimmungen in der Gestik zur *Madonna* des Volterranner Altares sind derart eng, dass eine Entstehung unmittelbar danach anzunehmen ist. Somit steht das Werk an der Schwelle zwischen Früh- und Mittlerer Schaffensphase, eine Datierung um 1423 ist daher anzunehmen.

Zuschreibungen: Pietro Lorenzetti (von Mandach 1929), Alvaro Pirez (Offner 1936)

Einflüsse: florentinisch und pisanisch (Zeri 1973), Taddeo di Bartolo (Todini 1986, Freuler 2001), Masolino (De Marchi 1998a), Sassetta (De Marchi 1998a), Gentile da Fabriano (Freuler 2001)

Datierung: vor 1423 (Steinweg 1957, Frinta 1976, Todini 1986), vor 1420 (Zeri 1954), 1415-1425 (Tartuferi 1992), 1428 (Baghemil 1998, De Marchi 1998a, Freuler 2001)

Literatur:

- | | | | |
|------|--|-------|----------------------------------|
| 1950 | Stuttgart, S.25, No.1; | 1992 | Tartuferi, S. 10; |
| 1950 | Longhi, S.47; | 1992 | Todini, Bd. III, S. 18, 19; |
| 1953 | Städtische Galerie Biel,
Nr. 21, Abb. 2; | 1993 | Navarro, S. 68; |
| 1957 | Steinweg, S.45, Fig, 3; | 1994 | Dias, S. 101, Abb. S. 100; |
| 1973 | Zeri, S. 361ff; | 1994 | Lazzarini, S. 120; |
| 1974 | Wagner, S. 86, Abb. S. 85; | 1996 | Wohl, Bd. 24, S. 850; |
| 1976 | Frinta, S. 35, 39, Abb. 4,
S. 46, Abb. 20, S. 47; | 1998 | Frinta, S. 146, 331; |
| 1979 | Wodzinska, S. 18; | 1998a | De Marchi, S. 283; |
| 1983 | Kuthy, S.18, Nr.18; | 1998 | Baghemil, S. 293; |
| 1986 | Todini, Bd. II, S. 480, 481; | 1999 | Rave, S. 53; |
| 1991 | Freuler, S. 303, Abb. 55; | 2001 | Freuler, S. 116, Abb. S.
114; |
| 1991 | Zeri, S. 119; | 2005 | Laclotte und Moench,
S. 54. |

Photo: Fondazione Zeri Inv. Nr. 32580

Kat. Nr. 14 - Der hl. Franziskus

New York, ehemals Parke-Bernet

Fragment einer Altartafel

20 × 16 cm

Provenienz: Englewood, NJ., Sammlung Dan Fellows Platt bis 1947 – New York, Versteigerung Parke-Bernet, 20. Februar 1947.

Materialien: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 22) Der Blick des Heiligen ist vom Betrachter aus gesehen nach links gewendet. Seine Tonsur und braune Kutte weisen ihn als den Heiligen Franziskus aus. Seine großen Augen, sein unrasiertes Gesicht sowie sein leicht geöffneter Mund, der die Zähne entblößt, geben dem Heiligen ein karikaturhaftes Aussehen.

Erhaltungszustand: Die Tafel ist nur fragmentarisch erhalten. Sie bildete einst die rechte Seitentafel eines Altarwerkes und ist auf das Brustbildnis des Heiligen zusammengeschnitten worden. Dabei wurde auch der Nimbus in Mitleidenschaft gezogen, so dass das Füllmuster nur teilweise erhalten ist. Die Malschicht und der Goldgrund sind gleichmäßig von einem Craquelé überzogen.

Forschungsstand und Kommentar: Das Werk wird erstmals von Frederico ZERI (1973) als Werk Alvaros publiziert. Er ordnet es stilistisch der von STEINWEG (1957) veröffentlichten *hl. Katharina* in Bern (Kat. Nr. 13) zu und nimmt die Herkunft der Tafel aus dem gleichen Altarkomplex an. Ausschlaggebend ist für ihn zum einen der stark beschnittene Zustand der Tafel, der die beiden Heiligen auf Büstenformat reduziert hat. Zum anderen sieht er in der Tafel die Manifestation eines ‚exotischen‘ Einflusses, der seiner Meinung nach auf eine außeritalienische Ausbildung Alvaros verweist. Steinwegs Datierung der *hl. Katharina* schiebt er hingegen leicht nach vorne und sieht das Werk unmittelbar nach der *Madonna* von S. Croce in Fossabanda (Kat. Nr. 1) als entstanden an. WAGNER (1974) betont ebenfalls die Gemeinsamkeiten zu der in Bern aufbewahrten Heiligen, indem er auf die gleich gestalteten Nimben in beiden Tafeln verweist. Während FRINTA (1976), TODINI (1986 und 1992) und DIAS (1994) sich Zeris Meinung

anschließen, wollen Rolf BAGHEMIL (1998) und Andrea DE MARCHI (1998a) das Fragment mit dem für 1428 dokumentarisch erwähnten Altar für Sant'Agostino in Volterra in Verbindung bringen. Darin werden explizit eine *hl. Katharina* und *hl. Franziskus* genannt. Dies wird bereitwillig von FREULER (2001) aufgegriffen, dem eine weitaus umfangreichere Rekonstruktion vorschwebt, die er um eine Reihe weiterer Fragmente erweitert. Jedoch muss diese Rekonstruktion abgelehnt werden (siehe ausführlich Kat. Nr. 14).

Ein weiteres Problem ergibt sich bei der vorgeschlagenen Datierung des Fragmentes auf 1428, wie es De Marchi vorgeschlagen hat. So kommt das verwendete Ornament des Heiligenscheins, das aus akanthusförmigen Blättern besteht, überwiegend im Frühwerk Alvaros vor, wie es in den vorangegangenen Werken üblich ist. Allerdings ist die Verwendung von Punzen innerhalb des Ornamentbandes, wie es hier vorliegt und bereits auch schon bei der Madonna in Volterra zu beobachten ist, ein Hinweis darauf, dass das Werk in die Übergangsphase zwischen zwei Stilstufen fällt, wobei bei einer Datierung auf 1428 dies schon nicht mehr der Fall wäre. In diesem Zusammenhang ist das Werk identisch mit der *hl. Katharina* (Kat. Nr. 13), die daher auch eine Einheit gebildet haben müssen. Bereits FRINTA (1998) konnte nachweisen, dass die zur Verwendung gelangten Punzen spezifisch nur in diesen beiden Fragmenten auftauchen, was das zuvor Gesagte damit deutlich unterstützt. Da es sich beim *hl. Franziskus* ähnlich wie beim Altar von Volterra, um ein Werk des Überganges handelt, ist eine Datierung um 1423 anzusetzen.

Zuschreibungen: Alvaro Pirez (Zeri 1973)

Einflüsse: Florentinisch-Pisanische Malerschule (Zeri 1973), Taddeo di Bartolo (Todini 1986)

Datierung: 1418-1420 (Zeri 1973, Wagner 1974, Frinta 1976), 1423 (Todini 1986), 1428 (Baghemil 1998, De Marchi 1998a, Freuler 2001)

Literatur:

1973	Zeri, S. 189ff, Abb.1;	1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481;
1974	Wagner, S. 86;	1991	Freuler, S. 228;
1976	Frinta, S. 35;	1991	Zeri, S. 119; Abb. 177;
1979	Wodzinska, S. 18;	1992	Todini, Bd. III, S. 18;

1993	Navarro, S. 68;	1999	Rave, S. 53;
1994	Dias, S. 106;	2001	Freuler, S. 116, Abb.
1994	Lazzarini, S. 120;		S.114;
1996	Wohl, Bd. 24, S. 850;	2005	Laclotte und Moench,
1998a	De Marchi, S. 283;		S. 54.
1998	Baghemil, S. 293;		

Photo: Fondazione Zeri Inv. Nr. 32578, 32579

Kat. Nr. 15 - Maria mit Kind

Livorno, Museo Civico G. Fattori

Altartafel

99×61,5 cm; Inv.Nr.90

Provenienz: Livorno, Maria Teresa Podestà verwitwete Paretti – Livorno, Ricovero di MendicITÀ Istituto Casa di Riposo "Giovanni Pascoli" durch Schenkung 1897 – Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 23) Die Madonna hat mit ihrer vom Betrachter aus rechten Hand das Jesuskind an der Schulter umfasst und hält es auf ihrem Schoß fest. Ihre feingliedrige linke Hand hält die rote Toga des Jesuskindes leicht in die Höhe. Es sitzt mit dem rechten Bein angewinkelt da, die linke Hand ist zum Segensgestus erhoben. In der anderen hält es eine Schriftrolle. Seine grüne Tunika ist mit einem goldenen Kragensaum aus pseudo-kufischen Schriftzeichen besetzt. Die Madonna hingegen ist in der Farbwahl betont dunkel gehalten. Sie trägt einen schwarzen Mantel mit Kapuze, dessen gelbes Innenfutter gut sichtbar ist. Ihr Untergewand ist braun, besticht aber durch am Kragen und Ärmel angebrachte Punzen als Gewandsaummuster. Der Thronaufbau ist betont einfach gehalten und weist nicht einmal eine Rückenlehne auf. Die Sitzfläche fällt schräg nach vorne ab, so dass es scheint, als ob sie davor schwebte. Ebenso wie der rote Brokatstoff den Sitz der Maria verdeckt, ist auch der Boden nicht zu erkennen, der mit einem roten Tuch bedeckt ist.

Inschriften: Einzeilige gotische Majuskelschrift mit rotem Anfangsversal: ∫ EGO S(UM LUX MUNDI)

Erhaltungszustand: Die Tafel ist in fragmentarischem Zustand erhalten. Der Rahmen ist durch einen neogotischen ersetzt worden, es sind jedoch noch die Halterungslöcher des ursprünglichen Rahmens festzustellen. Die Tafel ist unten und oben beschnitten worden, wodurch heute Teile des Mantels Mariens fehlen bzw. die einst sich in einem

Dreiecksgiebel verjüngende Tafel verschwunden ist. Der Heiligenschein und Goldgrund, insbesondere oberhalb des Kopfes und des Jesuskindes sind im Laufe der Jahrhunderte in Mitleidenschaft gezogen worden und mussten erneuert werden. Ende des 19. Jahrhunderts erfolgte die erste belegbare Restaurierung, die insbesondere der roten Toga und dem dunkelblauen Mantel galt. Letztmalig wurde 1991 die Tafel einer Restauration durch E. Rossi unterzogen, wobei größere Fehlstellen im Goldgrund zur linken und rechten der Madonna geschlossen wurden

Forschungsstand und Kommentar: Seit der Veröffentlichung 1929 durch Mario SALMI wird das Werk einstimmig Alvaro Pirez zugeschrieben. Er sieht in dem Werk überwiegend Sieneser Vorbilder am Werk, wobei er auf Taddeo di Bartolos Altarwerk in der Pinakothek zu Volterra von 1411 verweist. Seiner Einschätzung nach handelt es sich um ein Frühwerk, was von STEINWEG (1957) bestätigt und daher von ihr um 1423 datiert wird. Seitdem wird das Entstehungsdatum seitens der Kunstkritik sukzessive nach vorne verschoben. So setzt Antonio PAOLUCCI (1989) es auf zwischen 1415 und 1423 fest und spricht sich für einen florentinischen Einfluss aus. Dieser Einschätzung folgen Maria Teresa LAZZARINI (1993) und DIAS (1994) während für DE MARCHI (1998a) nur noch eine Entstehung um 1415 in Betracht kommt. Auch er verwies auf florentinische Vorbilder, wobei er insbesondere Lorenzo Ghiberti nennt.

Eng verbunden mit der Frage der Datierung ist die Frage der Rekonstruktion. So nimmt Steinweg die Tafel des Warschauer Nationalmuseums (Kat. Nr. 7) mit der Darstellung des *hl. Erzengel Michael und Johannes des Täufers* als zugehörig an und macht dies an den Gesichtern sowie den sich gleichenden Heiligenscheinen fest. FRINTA (1976) fügt noch den *Engel und Maria einer Verkündigung* im Ringling Museum in Sarasota, Florida (Kat. Nr. 24) hinzu. Dieser Vorschlag stößt nur teilweise auf Zustimmung in der kunsthistorischen Forschung. Während ihn TODINI (1986 und 1992) und ROBERTS (2002) aufgreifen, weisen DIAS (1994) und De Marchi den Vorschlag mit Recht zurück. So kommen für De Marchi nicht die Warschauer, sondern die in einer Turiner Privatsammlung (Kat. Nr. 16) aufbewahrte Tafel mit der Darstellung der *hl. Katharina und einem Apostel* in Frage. Ihm fällt auf, dass der über den Boden ausgebreitete Teppich in beiden Tafeln das gleiche, mit roter Farbe aufgemalte Palmettenmotiv, aufweist.

Die Übereinstimmungen lassen sich im Aufbau des Heiligenscheins weiterverfolgen und zeigen auf, dass es sich tatsächlich um zwei aus dem gleichen Altarzu-

sammenhang stammende Teile handelt. Jeweils sieben konzentrische Kreisringe bilden den Nimbus, die aber in beiden Tafelbildern nicht immer mit Sorgfalt ausgeführt wurden, so dass es zu Überschneidungen mit den Punzen kommt. Im Gegensatz zur Warschauer Tafel sind die Verzierungen in der Peripherie des Heiligenscheins ausgespart worden. Von der Punzierung her kommt eine von Frinta als ‚mehrstrahliger Balkenstern‘ klassifizierte Punze als Verzierung des äußersten Zirkelkreises des Heiligenscheines zum Einsatz. Wie bereits im Altar von Volterra (Kat. Nr. 12), verzichtet Alvaro auf die vollständige Durchbildung des Nimbendekors mit einem Muster aus akanthusförmigen Blättern und setzt stattdessen nun auch auf Punzen. Ähnlich ist es bei der Madonna und dem Kind gelöst, wo beide Elemente Verwendung finden.

Stilistisch sind Übereinstimmungen durch den Vergleich der Gesichtszüge der Maria mit denen der *hl. Katharina* (Kat. Nr. 16, Abb. Nr. 24) gegeben, die ebenfalls für die Herkunft der Fragmente herangezogen werden kann. So weisen beide die gleiche, fragile wirkende Hakennase und den gleichen verkniffenen Mund auf. Die Unterschiede sind derart gering, dass man die Köpfe problemlos untereinander austauschen könnte. Auch weisen das Christuskind und der Apostel den gleichen aus pseudokufischen Schriftzeichen gebildeten Kragensaum auf, der beide Male mit Goldfarbe aufgemalt ist. Die Figur der Madonna wirkt monumental, was durch ihre relative Größe, die das gesamte Bild einnimmt, hervorgerufen wird. Ein Vergleich mit der Volterranner Madonna zeigt, dass die Gesichtsbildung ganz ähnlich gestaltet wurde, wobei auch hier darauf geachtet wird, dass das Jesuskind durch Gebärden, wie etwa die zum Segensgestus erhobene Hand, ein lebendigeres Aussehen bekommt. Die neue monumentale Erfassung der Figur, die gleichzeitig mit einer Reduzierung von ornamentalen Details einhergeht, zeigt eine deutlichere Weiterentwicklung wie zum Vergleich zur Madonna von Volterra an. Alvaro gelingt es nun, die Madonna in direkten Blickkontakt mit dem Betrachter treten zu lassen, ohne die Beziehung der Mutter zu ihrem Kind kompositorisch dabei auseinanderfallen zu lassen. Der Bezug zum Volterranner Altar ist noch gut in der Kopfhaltung Mariens zu erkennen sowie in der Gestaltung ihres Nimbus, wobei ein ähnlich gestaltetes Ornamentband beim *hl. Johannes der Täufer* vorkommt. Aufgrund der stilistischen Nähe ist eine Datierung in die mittlere Schaffensphase Alvaros anzunehmen und die Datierung auf 1425-28 festzulegen.

Zuschreibungen: unbekannter Künstler (1897), Alvaro Pirez de Evora (Salmi 1929)

Einflüsse: Lorenzo Monaco (Salmi 1929, Paolucci 1989, Lazzarini 1993), Taddeo di Bartolo (Salmi 1929, Lazzarini 1993), Bartolo di Fredi (Salmi 1929), Barna e Lippo Memmi (Lazzarini 1993), Gherardo Starnina (Paolucci 1989, De Marchi 1998a), Lorenzo Ghiberti (De Marchi 1998a)

Datierung: um 1423 (Steinweg 1957), vor 1423 (Todini 1986), 1415-1423 (Lazzarini 1993, Dias 1994), 1405-15 (Tartuferi 1992), 1415 (de Marchi 1998a, Sarti 2002, Couilleaux und Sarti 2005-06)

Literatur:

1929	Salmi, S. 267, 281, Abb.1;	1993	Navarro, S. 69;
1940	Brandi, S. 168;	1994	Dias, S. 95, 134, Abb. S.135, Abb. S. 108, 135;
1954	Zeri, S. 44;		
1957	Steinweg, S. 42;	1994	Lazzarini, S. 114ff, Abb. S. 115, Nr. 4, 119, 121;
1961	Carli, S.33;		
1979	Wodzinska, S. 18;	1996	Wohl, Bd. 24, S. 850;
1987	Boskovits, S. 4;	1998	Caleca, S. 286, S. 320, Abb. S. 287;
1986	Todini, Bd. II, S. 481;		
1987	Boskovits, S. 4, 5;	1998a	De Marchi, S. 285, Anm., 42;
1989	Paolucci, S. 92;		
1990	Lazzarini, S.11, 12;	1998b	De Marchi, S. 320;
1992	Tartuferi, S. 10;	2002	Sarti, S. 86;
1992	Todini, Bd. III, S. 18,19;	2005-06	Couilleaux und Sarti, S.78
1993	Lazzarini, S. 62-66, Abb. S. 63;		

Photo: k. A.

Kat. Nr. 16 - Die hl. Katharina und ein Apostel (Jakobus?)

Turin, Privatsammlung

Seitentafel eines Altarwerkes

95 × 60 cm

Provenienz: Münster, Westfälisches Landesmuseum, dort mit Inv.-Nr. 1446, 1447 LG versehen – Abgegeben an das Stadtmuseum Münster, 1986 – Als aus dem Besitz des Münsteraner Stadtmuseums in London bei Christie's am 10. Juli 1992, Lot 38, verkauft – Turin, Ezio Benappi.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 24) Die *hl. Katharina* hält zum Zeichen ihres Martyriums den Palmzweig in der linken Hand, während die Rechte ein Buch umfasst. Ihr Folterinstrument, das Wagenrad, liegt zerbrochen zu ihren Füßen. Über dem dunkelblauen Unterkleid trägt sie einen roten Mantel mit gelbem Innenfutter, beide weisen eine pseudokufische Gewandsauminschrift in Goldfarbe auf. Ihr Haupt ist mit einem siebenstrahligen Diadem geschmückt.

Der Apostel hält in seiner linken Hand einen Wanderstab. Seine Rechte rafft sein Gewand zusammen, hält aber gleichzeitig noch ein in rotes Leder gebundenes Buch fest. Über seinem grünen Gewand mit pseudokufischer Gewandsauminschrift trägt er einen lilafarbenen Mantel mit blauem Innenfutter. Der Blick ist leicht nach rechts gerichtet zu der dort einst befindlichen Mitteltafel mit Madonna und Jesuskind.

Erhaltungszustand: Die Tafel bildet den ehemals linken Flügel eines Altarwerkes. Der Rahmen ist nicht mehr vorhanden, so dass um die Spitzbögen herum die Tafel zum Vorschein tritt. Der Goldgrund ist stellenweise abgerieben. Ein etwa 0,5 cm dickes Holzstück ist senkrecht zwischen den beiden Heiligen eingesetzt worden. Damit wurden die beiden Tafeln, die zu einem unbekanntem Zeitpunkt voneinander getrennt worden waren, wieder verbunden. Ein gleichmäßiges Craquelé durchzieht die Malschicht, die ansonsten gut erhalten ist. Zu einer starken waagerechten Rissbildung ist es im Gewand der hl. Katharina gekommen. Übermalungen liegen im Gewand der Heiligen in der linken unteren Ecke vor, wo das Gewand ausfließt. Vor dem Verkauf durch Sotheby's wurden die

Tafeln 1992 durch G. Nicola restauriert. Eine waagerechte Rissbildung ist auf dem Gewand des Heiligen festzustellen, die sich bis in den Goldgrund hineinzieht. Die Ecken sind teilweise bestoßen, was zu Malschichtverlust und insbesondere beim Apostel zu einem kleinen Teilverlust des Heiligenscheins geführt hat. Der Goldgrund ist leicht abgerieben und mit Kratzern durchzogen. Waren die Tafeln auf der Auktion von Christie's noch als zwei Teile verkauft worden, wurden sie danach zu einem unbekanntem Zeitpunkt wieder vereint und waren so auf der Ausstellung in Lissabon als Einheit zu sehen.

Forschungsstand und Kommentar: Die Tafel wird erst 1976 durch Mojmir FRINTA Alvaro zugeschrieben, der die Tafel noch in ihrem auseinandergesägten Zustand sah. Henk VAN OOS (in Pieper 1986), dem die Zuschreibung an Alvaro unbekannt ist, schlägt hingegen einen unbekanntem Maler im Umkreis des Giovanni di Paolo vor. Dies wird aber bereits im selben Jahr durch TODINI (1986 und 1992) korrigiert, der die Tafel unter die Werke Alvaros aufnimmt.

Stilistisch ordnet Frinta die beiden Heiligen der Spätzeit Alvaros zu, also um 1430-34. In der Ausstellung zu Alvaro Pirez in Lissabon sind die Tafeln unter der Kat. Nr. 7 zu sehen und von DIAS (1994) um 1425 datiert. DE MARCHI (1998a) verschiebt dieses Datum nochmals um 10 Jahre nach vorne auf 1415, so dass nun eine Entstehungsspanne von 20 Jahren im Gespräch ist, die von der Früh- bis in die Spätphase reicht.

Ein weiterer strittiger Punkt betrifft die vorgeschlagenen Rekonstruktionen. So kommt FRINTA (1976 und 1998) aufgrund der identisch verwendeter Punzen, die er in der *Verkündigung* in Sarasota (Kat. Nr. 22) sowie den *hl. Johannes d.T. und Erzengel Michael* in Warschau (Kat. Nr. 7) vorfindet, zu der Überzeugung, dass es sich um Teile ein und desselben Altarwerks handeln müsse (desgl. WOHL 1996). Bei dieser Einschätzung übersieht Frinta jedoch, dass gleiche Punzen zu unterschiedlichen Zeiten und Bildern eingesetzt worden sind und nicht auf eine Verwendung in einem Werkkomplex beschränkt bleiben müssen, wie es in den vorliegenden Arbeiten der Fall ist. Dies erkannte zurecht DIAS (1994), der die Warschauer Tafeln als früher, die Verkündigung aus Sarasota hingegen als später entstanden ansieht. Als Begründung verweist er auf die Madonna im Altar von Volterra und deren stilistischen Verwandtschaft. Auf DE MARCHI (1998a) geht der schlüssigste Rekonstruktionsversuch zurück. Er weist als erster auf die engen stilistischen Gemeinsamkeiten zur *Madonna mit Kind* in Livorno hin und ordnet die Tafel als ihr zugehörig zu (siehe dazu ausführlich Kat. Nr. 16).

Die Tafel fällt zweifellos in die mittlere Phase von Alvaros Schaffen. Die kompositorische Abhängigkeit der Figuren vom Volterranner Altar wirkt noch nach. So ist die auf die Frontale ausgerichtete Darstellung mit den nach rechts gerichteten Augen des Apostels als typisch für die Arbeiten Alvaros in dieser Phase zu werten, um dem Betrachter den Eindruck von Bewegung und Variation in der Komposition zu vermitteln. Es genügt eine Gegenüberstellung des Apostels mit dem *hl. Augustinus* des Volterranner Altares, um sich dies deutlich vor Augen zu führen. Allerdings sind ornamentale Details, wie ein aufwendig gestaltetes Pluviale oder ein ebenso verzierter Mantel, nicht mehr zu finden, stattdessen ist eine Monumentalisierung der Figur eingetreten, wie sie bei Alvaro für Arbeiten Mitte der 1420er typisch wird. Alvaro verzichtet schließlich bei beiden Heiligen vollständig darauf, ein Dekormuster aus akanthusförmigen Blättern zu benutzen und begnügt sich Punzen zu verwenden, was den Übergang zu einer späteren Stilphase deutlich macht. Aufgrund dessen ist eine Datierung zwischen 1425-28 anzusetzen und orientiert sich somit an der *Maria mit Kind* in Livorno.

Zuschreibungen: Alvaro Pirez (Frinta 1976, Todini 1986, Dias 1994, De Marchi 1998a); Giovanni di Paolo, Umkreis (van Oos mündlich in Pieper 1986)

Einflüsse: Giovanni di Paolo (van Oos mündlich in Pieper 1986), Lorenzo Ghiberti (De Marchi 1998a), Starnina (De Marchi 1998a)

Datierung: 1430-34 (Frinta 1976), um 1425 (Dias 1994), um 1415 (De Marchi 1998a)

Literatur:

1976	Frinta, S. 43, Fig. 7a-b;	1994	Dias, S. 148-151;
1986	Todini, Bd. II, S. 481;	1996	Wohl, Bd. 24, S.849;
1986	Pieper, S. 536, Abb. S. 535;	1998a	De Marchi, S. 286, Fig. 167;
1992	Versteigerungskatalog Christie's, Lot. 38, S. 67;	1998	Frinta, S. 98, 101, 146, 417.
1992	Todini, Bd. III, S. 19;		

Photo: Fondazione Zeri Inv. Nr. 32553 und 32544 (Apostel), 32522, 32555 (hl. Katharina)

Kat. Nr. 17 - Ein hl. Diakon (Laurentius?)

Avignon, Musée du Petit Palais

Tafel einer Pilasterdekoration

58 × 23 cm; Inv. Nr. 20677

Provenienz: Rom, Sammlung Campana bis 1861 – Paris, Musée Napoléon III, 1862 – Grenoble, überwiesen an das Musée de peinture e sculpture 1863 - Avignon, überwiesen an das Musée de Petit Palais 1976.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 25) Der Heilige ist in frontaler Stellung zum Betrachter dargestellt. Sein Blick trifft diesen aber nicht direkt, sondern seine Augen sind nach rechts gewendet. Die Hände sind zum Beten ineinandergefaltet. Dazwischen hält er ein sog. Tatzenkreuz. Die Ärmel und der aufwendig gestaltete Kragensaum sind in Ölgoldfarbe mit pseudokufischen Schriftzeichen verziert. Auf seiner Brust und im Faltenwurf der Dalmatika ist je ein Dalmatikriegel mit einem nicht näher zu identifizierendem Ornament angebracht. Seine Tonsur, sein weißer Talar und seine rote Dalmatika weisen ihn als Diakon aus. Da weitere Attribute fehlen, wie z.B. der Gitterrost oder ein Palmzweig, ist es nicht möglich zu entscheiden, ob tatsächlich der hl. Laurentius dargestellt ist. Daher ist es sinnvoll, den Dargestellten nur als Diakon zu bezeichnen, wie es Michel LACLOTTE und Esther MOENCH (2005) vorgeschlagen haben.

Erhaltungszustand: Die Tafel bildete einst Teil eines Pilasters für ein Altarwerk. Bei einer Restauration wurde der Rahmen neu vergoldet und die Oberfläche gereinigt. Die Malfläche ist in guter Erhaltung. Ein senkrechter Riss zieht sich von der Standfläche des Heiligen bis in die Mitte seines Rocks. Die dort auftretenden Fehlstellen sind ergänzt. Das Gleiche gilt für einige *Pendimenti* auf der Dalmatika. Das Kreuz, das er in den Händen hält, ist nur mit Mühe erkennbar. Der Goldhintergrund ist im Bereich der Aureole leicht abgerieben. Einige Kratzer durchfahren den Hintergrund. Im Bereich des Segmentbogens ist es zu Ausbrüchen der Malschicht bis auf den Holzgrund gekommen. Dabei wurden die Punzen, die am Außenring der Aureole aufgesetzt sind, teilweise in Mitleidenschaft gezogen.

Forschungsstand und Kommentar: Die Tafel gelangte unter unbekanntem Umständen in die Sammlung Campana und wird dort Taddeo Gaddi zugeschrieben. Nach dem Verkauf der Sammlung an Napoleon III kommen die Werke nach Frankreich, wo sie in dem nach dem Herrscher benannten ‚Musée Napoleon‘ ausgestellt werden. Nach Auflösen der Sammlung als geschlossene Einheit, werden die Werke auf verschiedene Museen verteilt. Alvaros Tafel mit der Darstellung des Diakons gelangt in das Provinzialmuseum in Grenoble, bis sie im Zuge des Aufbaus der Sammlung für frühitalienische Malerei nach Avignon überwiesen wird. Die korrekte Zuschreibung an Alvaro Pirez erfolgt durch LACLOTTE / MOGNETTI (1976) nachdem Federico ZERI (1973) ein stilistisch nahestehendes Fragment des *hl. Erzengel Michael*, verkauft bei Sotheby's New York, (Kat. Nr. 18), publiziert hatte. Zwei weitere Werke, *die hll. Vinzenz und Stephan*, Bologna, Museo Civico, (Kat. Nr. 26), die von Zeri ausdrücklich einer anderen Stilstufe zugeordnet worden waren, fasst TODINI (1986) mit dem *hl. Georg* aus der St. Petersburger Eremitage (Kat. Nr. 27) zu einem Werkkomplex zusammen. Dieser Ansicht folgten DIAS (1994) und FREULER (2001), der annimmt, dass die Tafeln Teil eines 1428 für San Francesco in Volterra ausgeführten Altarwerkes sind, zu der unter anderem auch die *hl. Katharina* aus Bern (siehe dazu ausführlich Kat. Nr. 13) gehört haben soll. Dieser Ansicht treten LACLOTTE / MOENCH (2005) entgegen. Sie sprechen sich gegen die Herkunft aus diesem Komplex aus. Sie revidieren sogar ihre zuvor vertretene Meinung, dass der *hl. Erzengel Michael* in unmittelbarem Zusammenhang mit dem *hl. Diakon* stehen könne. Ausschlaggebend für ihre Ansicht sind die vom Ornament her unterschiedlich gestalteten Nimben.

Stilistisch ist ein enger Zusammenhang mit der *Madonna* aus Livorno (Kat. Nr. 15) und der Turiner Tafel (Kat. Nr. 16) festzustellen. So bedient sich Alvaro als stilbildendes Mittel für die Arbeit seiner mittleren Schaffensphase der frontalen Darstellung des Heiligen mit zur Seite gewendetem Blick. Die Monumentalität der Komposition, die Alvaro in diesem kleinen Format realisiert hat, steht der Turiner Madonna um nichts nach. Erreicht wird dies durch die Darstellung von Volumen aber auch durch die der Größe. So scheint der Rahmen für den Heiligen zu klein zu sein, so dass er ihn fast zu sprengen scheint.

Ob der Heilige allerdings aus dem gleichen Zusammenhang wie die beiden Altartafeln in Livorno und Turin stammt, ist nicht mit Sicherheit zu beantworten. Da die Darstellung aus der Pilasterzone stammt, ist der Aufbau des Heiligenscheins im Vergleich zu den Altartafeln an das kleinere Format angepasst und vereinfacht worden. Das

Ornamentband ist aus geometrischen Formen aufgebaut, genauer gesagt aus Ringpunzen mit Loch. Diese unterscheiden sich in ihrer Größe voneinander beträchtlich, was auch bei der Turiner Tafel festzustellen ist.

Das Ornamentband unterscheidet den *hl. Diakon* wiederum von den anderen durch die Forschung genannten Täfelchen, insbesondere zum *hl. Erzengel Michael* (siehe ausführlich Kat. Nr. 18), der stilistisch zur gleichen Zeit entstanden ist. Das Ornamentband ist derart abweichend von dem des *hl. Diakon* gestaltet, dass der Meinung Esther Moenchs zuzustimmen ist, dass eine gemeinsame Herkunft auszuschließen ist. Die Datierung orientiert sich an den stilistischen Ähnlichkeiten zur Madonna von Livorno und ist daher zwischen 1425-1428 anzusetzen.

Zuschreibungen: Taddeo Gaddi (Katalog Campana 1858, Cornu 1862, Katalog Grenoble 1901, Perdrizet-Jean 1907), Alvaro Pirez (Laclotte und Mognetti 1976)

Einflüsse: Gentile da Fabriano (Freuler 2001)

Datierung: um 1430 (Todini 1986), 1428 (Freuler 2001, Laclotte und Moench 2005)

Literatur:

1858	Katalog Sammlung Campana, Nr. 100;	1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481;
1862	Cornu, Nr. 100;	1987	Laclotte und Mognetti, Nr. 7;
1901	Katalog Grenoble, Nr. 404;	1988	Angrand, V, S. 146;
1907	Perdrizet-Jean, Nr. 100;	1992	Todini, Bd. III, S. 18, 19;
1976	Laclotte und Mognetti, Nr. 11;	1994	Dias, S. 22, Abb. S. 18;
1977	Laclotte und Mognetti, Nr. 11;	2001	Freuler, S. 116, Abb.1, Anm.7;
		2005	Laclotte und Moench, S. 54, Abb. 8.

Photo: Réunion Musées Nationaux 76 Cu 8427; Fondazione Zeri Inv. Nr. 32602

Kat. Nr. 18 - Der hl. Erzengel Michael

ehemals **New York**, Sotheby's

Pilastertäfelchen eines Altarwerks

53,3 × 20,6 cm

Material: Tempera auf Holz

Provenienz: Rom, Privatsammlung - New York, Galerie Wildenstein & Co vor 1967 – Südamerika, Privatbesitz, 1995 – New York, Sotheby's, 27. Januar 2005, Lot 122.

Material: Tempera auf Holz

Beschreibung: (Abb. Nr. 26) Der Engel hat mit seiner Gestalt die gesamte Fläche der kleinen Tafel eingenommen. Es bleibt gerade noch soviel des Goldgrundes übrig, um darin den Heiligenschein unterzubringen. In der vom Betrachter aus gesehen Linken hält er sein Schwert, in der Rechten einen Diskus, der aber zu einer runden Kugel gestaltet wurde und auf des Erzengels Aufgabe als Seelenwäger hinweist. Er trägt einen aufwendig gestalteten goldenen Schuppenpanzer, goldene Beinlinge und schwarze Stiefel. Ihm zu Füßen liegt besiegt der Teufel in Form der Schlange. Eine rosafarbene Chlamys ist über die Schulter geschwungen und fällt bis zum Boden. Hinter ihm ragen seine beiden roten Flügel auf. Seine Haltung ist im Kontrapost dargestellt, was ihm eine gewisse Leichtigkeit verleiht, die durch seinen zur Seite gelenkten Blick noch unterstützt wird.

Erhaltungszustand: Auf der Malfläche ist ein Craquelé zu erkennen, was insbesondere auf der Rüstung des Heiligen zum Vorschein tritt. Leichte Ausbrüche sind bei der roten Farbe auf Umhang, Flügeln und Diadem festzustellen. Der Goldgrund ist im Bereich des Heiligenscheins leicht abgerieben. Der Unterschied fällt recht deutlich im Vergleich zum Rahmen auf, der neu vergoldet worden ist.

Forschungsstand und Kommentar: Das Tafelbild wird 1973 durch ZERI publiziert, als es sich im Besitz der Galerie Wildenstein in New York befindet. Danach wird es an eine südamerikanische Sammlung verkauft, bevor es im Januar 2005 bei Sotheby's versteigert wird.

Zeri sieht die Tafel als einzig erhaltenes Fragment eines Altarwerkes an und datiert es um 1425. Bald nach der Veröffentlichung ordnet LACLOTTE / MOGNETTI (1976, 1977, 1987) einen *hl. Diakon* im Musée du Petit Palais, Avignon, (Kat. Nr. 17) als zugehörig bei. TODINI (1986, 1992) und DIAS (1994) erweitern die Rekonstruktion um den *hl. Georg* (Kat. Nr. 27) aus der Eremitage in St. Petersburg und die *hll. Vinzenz und Stephan* in Bologna, Collezioni Comunali (Kat. Nr. 26), die Zeri als ausdrücklich nicht zugehörig bezeichnet hatte. FREULER (2001) schließlich bringt alle Fragmente mit einem 1428 für Volterra dokumentierten Altar für den Kaufmann Michele di Bartolo in Verbindung, zu dem er unter anderem auch die *hl. Katharina* aus Bern (Kat. Nr.13) und einen *hl. Franziskus* (Kat. Nr 14) hinzurechnet. Der *hl. Erzengel Michael* soll dabei als Namenspatron für den Auftraggeber, also für Michele di Bartolo, fungieren. Jedoch wird in der Beschreibung seines Altares ein Erzengel Michael mit keinem Wort erwähnt. Bereits LACLOTTE / MOENCH (2005) weisen diese Rekonstruktion in Teilen zurück und schließen einen Zusammenhang mit dem *hl. Diakon* aus. Damit revidieren sie die in den alten Bestandskatalogen des Avignoner Museums geäußerte Meinung und schließen sich letztendlich der Meinung von Zeri an. Dieser Ansicht ist beizustimmen. Die Rekonstruktion von Freuler ist nicht richtig und besteht aus zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen Fragmenten, die folglich niemals Teil des gleichen Altarwerkes gewesen sind. Die Täfelchen weisen bereits untereinander unterschiedliche Rahmeneinfassungen auf. So sind beim *hl. Erzengel Michael* überhaupt keine Bogenzwickel festzustellen, die bei den übrigen jedoch vorhanden sind.

Deutliche Unterschiede sind auch bei der Gestaltung des Ornamentbandes festzustellen. Dieses ist aus Ringpunzen mit Loch aufgebaut. Wie bei Alvaro in Werken in der zweiten Hälfte der 1420er üblich, sind diese zu einem *Cluster* in Form eines blütenförmigen Musters gruppiert. Obwohl Alvaro dieses geradezu in Serie bei seinen Figuren wiederholt, ergeben sich doch leicht voneinander abweichende Gestaltungsmuster, die als Unterscheidungsmerkmal dienen. Als eine derartige Nuance sind die als Intervall zwischen den einzelnen *Clustern* angebrachten Ringpunzen mit Loch anzusehen. Weiterhin sind die Strahlen des Strahlenkranzes in der Peripherie des Heiligenscheins stets aus je drei Einpunktpunzen gebildet, die zu einer Pyramide aufgebaut sind, was abweichend von den übrigen Pilastertäfelchen ist.

Stilistisch kann die Figur mit seinem runden Gesicht und aufgebläht wirkenden Backen mit der ehemals in Turin aufbewahrten *hl. Katharina und einem Apostel* (Kat. Nr. 15) verglichen werden. Dies gilt insbesondere für das Dekormuster des Apostels, das

durchaus ähnlich dem des Erzengels gestaltet ist, ohne dabei eine gemeinsame Herkunft annehmen zu wollen. Die Ähnlichkeit lässt aber einen ungefähr gleichzeitigen Entstehungszeitraum annehmen, der auf 1425-1428 festzumachen ist.

Zuschreibungen: Alvaro Pirez (Zeri 1973)

Einflüsse: Gentile da Fabriano (Freuler 2001)

Datierung: um 1425 (Zeri 1973), um 1430 (Todini 1986), 1428 (Freuler 2001, Laclotte und Moench 2005)

Literatur:

- | | | | |
|------|-----------------------------------|------|---|
| 1973 | Zeri, S. 362, Abb. 2; | 1994 | Dias, S. 106, 154, 158, 160 |
| 1976 | Laclotte und Mognetti,
Nr. 11; | | - 163, Abb. S. 19, 106; |
| 1977 | Laclotte und Mognetti,
Nr. 11; | 2001 | Freuler, S. 116, Abb.1,
Anm. 7; |
| 1986 | Todini, Bd. II, S. 480, 481; | 2005 | Laclotte und Moench,
S. 54; |
| 1987 | Laclotte und Mognetti,
Nr. 7; | 2005 | Versteigerungskatalog
Sotheby's, Lot 122, S. 43. |
| 1991 | Zeri, S. 119, Fig. 178; | | |
| 1992 | Todini, Bd. III, S. 18, 19; | | |

Photo: Fondazione Zeri Inv. Nr. 32561, 32603

Kat. Nr. 19 - Maria mit Kind

Paris, Kunsthandlung Giovanni Sarti

Tafelbild

92 × 54 cm

Provenienz: Florenz, Ospedale di S. M. Nuova, Verwaltungsbüro – Florenz, Sammlung Bruscoli, 1955 – Venedig, Finarte-Semenzano, 17.10.2004 – Paris, Kunsthandlung Giovanni Sarti seit 2005.

Material: Tempera auf Pappelholz

Erhaltungszustand: (Abb. Nr. 27) Die Tafel hat mehrere nicht dokumentierte Restaurierungen hinter sich. Die letzte bekannte wurde im Auftrage von Giovanni Sarti 2004 durchgeführt. Aufgebaut ist der Bildträger aus zwei senkrecht verlaufenden Holzplanken, die sich an der Nahtstelle verzogen haben und dabei einen Riss in der Malschicht verursacht haben, der das Bild stark in Mitleidenschaft gezogen hat. Der Riss zieht sich durch die am unteren Rand angebrachte Inschrift, über den Rahmen bis zum Halsansatz der Madonna. Dies machte eine Parkettierung auf der Rückseite erforderlich. Die Malschicht ist längs des Risses erneuert. In der Inschrift ist der Verlust einzelner Buchstaben festzustellen. Die rechte Hand mit dem sichtbaren Handgelenk der Madonna sind vollständig rekonstruiert. Das Gleiche gilt für die linke Hand des Jesuskindes. Schwierigkeiten hatte der Restaurator, das Fallen und Drehen des Mantelsaumes überzeugend darzustellen und verzichtete dabei auf die Ergänzung der pseudokufischen Inschrift. Das ursprünglich braune Untergewand ist stellenweise dunkel übermalt. Die unsachgemäße Restaurierung bedingt zudem, dass die Punzierungen auf dem Untergewand der Madonna kaum erkennbar sind. Eine weitere große Fehlstelle befindet sich auf dem durch den Mantel durchdrückenden linken Knie.

Auf den nicht restaurierten Stellen ist ein feines Craquelé festzustellen. Der Goldgrund weist hingegen bei Gegenlicht kaum oder nur geringes Craquelé und fast keinen Abrieb auf und scheint daher zu einem späteren Zeitpunkt erneuert worden zu sein. Erneuert wurden auch der Rahmen und die darin eingestellten gedrehten Säulen. Von den in der Sockelzone aufgemalten Wappen ist das Rechte im Laufe des 18. Jh. verändert bzw. durch ein Neues ersetzt worden.

Beschreibung: Der Rahmen des Bildes wird von einem mit floralen Krabben gezierten Spitzbogen überfangen, der auf zwei Blattkapitellen mit je zwei gedrehten Säulen ruht. Darunter befindet sich in der Sockelzone die Inschrift, die von einer rechteckig punzierten Fläche umfassen wird. Die Madonna nimmt den größten Teil des Bildes ein, wobei ihr Gewand auf den gesamten Boden ausfließt. Sie sitzt auf einem Kissen, dessen Borten links und rechts hervorschauen. Dessen Muster ist vollständig in den Goldgrund punziert. Der Boden ist rot-gelb marmoriert und scheint größtenteils original zu sein. Unter dem dunkelblauen Kapuzenmantel mit einem breiten, in orangerot gehaltenen Gewandsaum und pseudokufischer Inschrift, trägt sie ihr ursprünglich einmal braunes Gewand. Ihr Blick ist zum Christuskind geneigt, das sie mit ihren Händen umschließt. Es schaut liebevoll seine Mutter an und berührt zart ihre Wange und Hals. Unter dem Umhang, trägt es ein weißes Untergewand. Die Farbe des Mantels ist aufgrund der starken Übermalung nicht zu bestimmen.

Inschriften: AVE ∫ (M)ARIA ∫ (G)RATIA; auf der Bildträgerückseite Reste eines Zettels: ‚F. Hin‘

Forschungsstand und Kommentar: Das Bild wird erstmals durch Federico ZERI (1954) publiziert, als es sich in einer Florentiner Privatsammlung befand. Laut einem Vermerk von Zeri soll das Werk aus dem Verwaltungsbüro des Ospedale von Santa Maria Novella in Florenz stammen. Danach taucht es erst wieder ein halbes Jahrhundert später auf, als es 2004 in Venedig zur Versteigerung kommt und von dort an die Kunsthandlung Sarti gelangt.

Obwohl zwei Wappen an der Sockelzone angebracht sind, können diese nicht mit Sicherheit zugeordnet werden. Am ehesten lässt noch das linke Wappen einige Vermutungen zu. Das mit fünf silbernen Halbmonden belegte Kreuz kann u. a. auf die Familie Piccolomini aus Siena verweisen. Allerdings ist die Farbe des Kreuzes nicht eindeutig zu bestimmen. Dieses müsste, wenn es sich denn um die Familie Piccolomini handeln sollte, blau sein. Da jedoch die Farbe des Kreuzes im vorliegenden Fall nicht eindeutig zu bestimmen ist, kann der ursprüngliche Besitzer nicht benannt werden und bleibt folglich unbekannt. Noch ungenauer ist das rechte Wappen zu bestimmen, das offensichtlich im 18. Jh. neu gemalt wurde und aufgrund seines Erhaltungszustandes keine Identifizierung mehr zulässt.

Das Bild ist zur Privatandacht entstanden, dem Alvaro durch die intime Zuneigung der Maria zum Kind Ausdruck verleiht. Dafür hat Alvaro auch das Rankenmotiv für den Hintergrund gewählt, das bei ihm für solche Aufträge Verwendung findet, wie in der *Agostini Madonna* (Kat. Nr. 11) und der *Madonna in Dijon* (Kat. Nr. 25).

Zeri hält das Bild für in der Spätphase des Künstlers entstanden und zieht enge Parallelen zum Braunschweiger Altar (Kat. Nr. 30) von 1434. Für das Rankenwerk des Hintergrundes macht er einen spanischen Einfluss verantwortlich, was von SARTI / COUILLEAUX (2005-06) nochmals bekräftigt wird. Obwohl Zeri darauf verweist, dass das aus Blättern bestehende Ornamentband des Nimbus ein Merkmal der Frühphase sei, ordnet er es dennoch dem Spätwerk zu. Tatsächlich erinnert das Dekormuster, das gezackte akanthusförmige Blätter darstellt, stark an die Arbeiten seiner Anfangszeit, wie sie bei den *hll. Petrus und Paulus* in Altenburg (Kat. Nr. 2) vorkommen. Vom stilistischen Befund her kommt allerdings nur eine späte Datierung in Betracht, da die Madonna als Ausgangspunkt einer Gruppe von insgesamt drei Werken gelten kann, die allesamt nur eine spätere Datierung zulassen. Es handelt sich dabei um den *Engel und Maria der Verkündigung* in einer Privatsammlung in Perugia (Kat. Nr. 20) und einen *hl. Kosmas* (Kat. Nr. 21). Charakterisiert werden sie durch eine übertrieben anmutende Schlitzung der Augen und eine zierliche Erfassung der Gestalt, die sich deutlich von der noch wenige Jahre zuvor entstandenen Werken unterscheidet. Sie stehen im Typus daher bereits dem Braunschweiger Altar (Kat. Nr. 30) wesentlich näher. Dies wird noch dadurch unterstrichen, dass das Jesuskind der *Madonna Sarti* eine spiegelverkehrte Wiedergabe des Jesuskindes der *Braunschweiger Madonna* ist. Die Vermutung liegt nahe, dass Alvaro mit Hilfe von Kartonvorlagen gearbeitet hat, denn bei genauer Hinsicht lässt sich weiterhin feststellen, dass selbst die Madonnen in Haltung und ihren Umrisslinien übereinstimmen und ebenfalls spiegelverkehrt reproduziert worden sind, so dass die eine das Jesuskind auf dem rechten, die andere auf dem linken Arm trägt.

Bei derart engen Übereinstimmungen ist mit der *Madonna Sarti* der Übergang zum Spätwerk erreicht. Gleichzeitig bildet die Madonna den Höhepunkt von Alvaros Annäherung an die Formen der Internationalen Gotik. Die Datierung ist daher zwischen 1428 und 1430 anzusetzen.

Zuschreibungen: Alvaro Pirez (Zeri 1954)

Einflüsse: Jaime Ferrer (Zeri 1954), Gentile da Fabriano (Zeri 1954), Juan Mates (Couilleaux und Sarti 2005-06), Lorenzo Monaco (Couilleaux und Sarti 2005-06), Gherardo Starnina (Couilleaux und Sarti 2005-06)

Datierung: ca. 1425 (Zeri Mai 1954), Ende des dritten Jahrzehnts des 15.Jh. (Steinweg 1957), um 1434 (Frinta 1976, Tartuferi 1992), 1425-1430 (Couilleaux und Sarti 2005-06)

Literatur:

1953	Shorr, S. 135, Abb. S. 139, 20 Pisa I;	1992	Todini, Bd. III, S. 19;
1954	Zeri, S.45;	1998a	De Marchi, S. 283, S. 284, Anm. 10;
1957	Steinweg, S. 51ff, Abb. 8;	1998	Frinta, S. 293;
1973	Zeri, S. 364;	2004	Versteigerungskatalog Finarte-Semenzano, Lot. 1, S. 1;
1976	Frinta, S. 35;		
1986	Todini, Bd. II, S. 481;		
1991	Zeri, S. 115, 120, Fig. 174;	2005-06	Couilleux und Sarti, S. 78- 82.
1992	Tartuferi, S. 10;		

Photo: Brogi, Florenz; Fondazione Zeri Inv. Nr. 32606, 32607, 32623

Kat. Nr. 20 - Die Verkündigung an Maria

Perugia, Sammlung Buitoni

Zwei Tafeln einer Altarbekrönung

(a) Engel der Verkündigung

80 × 43 cm (mit Rahmen); 65 × 35 (ohne Rahmen)

(b) Maria der Verkündigung

80 × 43 cm (mit Rahmen); 65 × 35 (ohne Rahmen)

Provenienz: Volterra, Collegio di San Michele dei Padri delle Scuole Pie bis 1935 – Florenz, Scuole Pie Fiorentine degli Scopoli bis 1945 – Perugia, Sammlung Buitoni seit 1977.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 28 und 29); (a) Der Engel ist in dem Moment dargestellt, während er seine Worte an Maria richtet. Dies wird durch die Geste der erhobenen Hand verdeutlicht. Sein olivgrünes Untergewand ist an Ärmel und Kragen mit einem Saum aus pseudokufischen Inschriften geschmückt. Im Gegensatz zur dezenten Farbwahl der Kleider stehen die roten Flügel. Der Nimbus ist aufgrund der gebückten Haltung des Oberkörpers in der Rundung des Spitzbogens angebracht und füllt diesen vollständig aus. Im Gegensatz dazu ist die Madonna aufrecht dargestellt, was sich auch auf die Anbringung des Nimbus ausgewirkt hat. Dieser ist nicht in der Mitte des Spitzbogens, sondern leicht versetzt angebracht mit dem Ergebnis, dass er leicht angeschnitten ist.

(b) Maria hat die Arme gekreuzt und ihren Blick gesenkt. Auf ihrem Schoß liegt ein aufgeschlagenes Buch. Unter dem dunkelblauen Mantel trägt sie ein braunes Untergewand, dessen mit pseudokufischen Schriftzeichen versehener Kragen und Ärmel kaum auffallen. Sie sitzt auf einem Thronaufbau, der mit einem roten Tuch bedeckt ist. Darin ist der Goldgrund in einem Akanthusmotiv stehen gelassen worden und imitiert somit einen Brokatstoff.

Inschriften: Im geöffnetem Buch der Madonna zweizeilige gotische Minuskelschrift mit rotem Anfangsversal: Ecce / ancil· / la / do / ·mini

Erhaltungszustand: Der Goldgrund stellenweise abgerieben und leicht verkratzt, so dass der rote Bolus zum Vorschein kommt. Der Spitzbogen des Verkündigungsendgels weist einen kleinen Riss auf, der sich bis zum Heiligenschein zieht und diesen leicht berührt. Die Malschicht ist, was den Engel betrifft, in gutem Zustand und zeigt nur ein geringes Craquelé. Der Hals weist leichte Fehlstellen auf, und am linken unteren Rand ist eine quadratische Stelle auf dem Mantel ausgebessert worden. Der Mantel Mariens war in großen Teilen abgerieben und wurde neu gemalt. Dies betraf vor allem die Schultern und den Schoß. Eine kreisrunde Fehlstelle ist auf der Hand zu entdecken. Die Tafeln wurden zu einem unbekanntem Zeitpunkt nach 1945 restauriert.

Forschungsstand und Kommentar: Die Tafeln werden erstmals von STEINWEG (1957) publiziert. Sie stammen aus der Scuole Pie Fiorentina degli Scopoli in Perugia und wurden zu Ende des 2. Weltkrieges an eine Privatsammlung verkauft. Aufgrund des Brokatmusters des Teppichs hat Steinweg die Tafeln mit der *Madonna* von Santa Croce in Fossabanda (Kat. Nr. 1) und *Nicosia* (Kat. Nr. 4) verglichen und somit eine frühe Entstehung angenommen. Im kunsthistorischen Diskurs haben die Tafeln jedoch nur wenig Beachtung gefunden und erst wieder DIAS (1994) beschäftigt sich eingehend mit ihnen. Er sieht sich allerdings außerstande eine Datierung anzugeben, da seiner Meinung nach der Typus der Verkündigung an Maria zu oft im Werk Alvaros vertreten sei. Daher stimmt er auch nur unter Vorbehalt einer Zuschreibung an Alvaro zu.

Bei vorliegenden Tafeln handelt es sich um die Bekrönung eines Altarretabels. Von den insgesamt vier bekannten Darstellungen dieses Sujets bei Alvaro kann die Peruginer Version als die Älteste erhaltene gelten und zweifelsohne ihm zugeschrieben werden. Ein erster Anhaltspunkt dafür sind die im Bild dargestellten großblättrigen, aus dem Goldgrund punzierten und im roten Stoff stehen gelassenen Akanthusblätter, die in ihrer Gestaltung typisch für das Werk Alvaros sind (vgl. etwa dazu das Ornamentband des Nimbus von Kat. Nr. 19). Mit ihren verkniffenen Lippen und der langen, spitzen Nase ähneln die Gesichtszüge der Maria denjenigen des *hl. Erzengel Michael* (Kat. Nr. 18). Die extrem geschlitzten Augen der beiden Figuren erinnern hingegen an die *Madonna Sarti* (Kat. Nr. 19) und lassen an eine Entstehung etwa zur gleichen Zeit, also um 1430 denken. Die Datierung findet ihre Bestätigung im Aufbau des Heiligenscheins. Dessen Ornamentband weist ein geometri-

sches Muster auf, was eindeutig auf die Arbeiten nach 1423 verweist. So besteht das Ornamentband des Heiligenscheins aus Ringpunzen mit Loch, der Zwischenraum ist punktiert. Auf eine Punzierung in der Peripherie des Heiligenscheins wurde verzichtet, was mit der fortschreitenden Vereinfachung des Dekormusters in den Werken Alvaros zu erklären ist, insbesondere wenn es sich um eine kompositorisch bedingte Nebenszene innerhalb eines Altarwerks handelt. Eine Datierung ist aufgrund der Nähe zur Madonna Sarti auf 1428-1430 anzusetzen.

Zuschreibungen: Alvaro Pirez (Steinweg 1957, Dias 1994 unter Vorbehalt)

Einflüsse: k. A.

Datierung: um 1418 (Steinweg 1957)

Literatur:

1957	Steinweg, S. 55, Abb. S. 54, Anm. 24;	1992	Todini, Bd. III, S. 19;
		1994	Dias, S. 20, 105, 138, Abb. S. 105, 139-141.
1986	Todini, Bd. II, S. 481;		

Photo: Soprintendenza, Firenze, 19877-1987; Fondazione Zeri, Inv. Nr. 32589-32591; KHI Florenz, Neg. Nr. 546 A

Kat. Nr. 21 - Der hl. Damian

Florenz, Sammlung Grassi

Fragment aus dem Bogenzwickel eines Altares

21 × 14 cm

Provenienz: Berlin, Kunsthandlung Hugo Perls, 1924 – Stockholm, Sammlung Kerstin und Thorsten Laurin bis 1970 – London, Versteigerung Sotheby's, 24.6.1970, Lot 1 – London, Kunsthandlung Agnew's, 1970 – Christie's Rom, Versteigerung Como, 1.6.1971 – Florenz, Sammlung Grassi, 1971.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 30) Der Heilige hat seinen Blick vom Betrachter aus nach links gewendet. Seine Augen sind stark geschlitzt, der Nasenrücken dünn. Ein leicht angedeuteter Kinnbart und ein leichter Flaum um die Wangen prägen sein Gesicht. Seine Kopfbedeckung in Form einer Gugel ist mit einem Streifen aus Pelz verbrämt. Zum Zeichen seines Martyriums sind zwei Kugeln auf seiner linken Schulter aufgemalt.

Erhaltungszustand: Nach der Photographie zu urteilen bildete der Bildträger einst Teil des rechten Bogenzwickels einer Altartafel. Die ursprünglich kreisrunde Form wurde dabei in ein Viereckformat verwandelt. Dafür spricht, dass eine Rahmung nicht mehr vorhanden und der Heiligenschein auf drei Seiten stark beschnitten ist. Am oberen Rand sind die Ecken bestoßen, was zu einem teilweisen Ausbruch und Verlust der Malschicht bis auf den Holzträger führte.

Die Malschicht ist generell in schlechtem Zustand und ist von einem starken Craquelé durchzogen. Durch den Heiligenschein verläuft eine waagerechte eingekerbte Linie. Eine senkrechte Einkerbung ist in der Gugel zu sehen.

Forschungsstand und Kommentar: Insgesamt sind fünf weitere Darstellungen in Form eines *Tondo* bekannt, die den *hll. Kosmas* bzw. *Damian* darstellen. Davon haben sich lediglich zwei in ihrem ursprünglichen Zusammenhang erhalten und zwar im Altar von Volterra (Kat. Nr. 12). Zwei weitere befinden sich heutzutage in Museen: im Lindenaumuseum zu

Altenburg (Kat. Nr. 3) bzw. in der Staatsgalerie Stuttgart (Kat. Nr. 27), während eines sich in Privatbesitz befindet und bei Sotheby's 1998 (Kat. Nr. 22) versteigert wurde.

Das hier vorgestellte Exemplar wird erstmals von Oswald SIRÉN 1933 beschrieben, der es dem Umkreis des Andrea Orcagna zuordnet und damit in das 14. Jh. datiert. Zuvor war es in der Kunsthandlung Hugo Perls aufgetaucht und an die Sammlung Laurin, Stockholm, verkauft worden, aus dessen Besitz Sirén es publizierte. Ragnar HOPPE (1936) weist die Tafel unter Vorbehalt Alegretto Nuzi zu. Erst STEINWEG (1957) erkennt darin ein Werk Alvaros. Die Tafel wird 1970 bei Sotheby's in London an die Kunsthandlung Agnew's verkauft, wobei die Zuschreibung durch Everett FAHY (1970) an Andrea di Giusto gegeben wird. Erneut erfolgt eine Versteigerung der Tafel 1971 bei Christie's, Rom in Como. Laut dem Inventar der Fondazione Zeri gelangt es danach in die Sammlung Grassi, Florenz

Steinweg sieht in dem *Tondo* das einzige erhaltene Fragment eines Altarwerkes und identifiziert es als den *hl. Kosmas* oder *Damian*. Aufgrund der Ähnlichkeit zum Volterranner Altar (Kat. Nr. 12) datiert sie das Fragment kurz vor 1423, also in die Frühzeit des Künstlers. Diese Einschätzung ändert sich im Laufe der Zeit, da weiterer *Tondi* auftauchen und somit neue Rekonstruktionsvorschläge unternommen werden. WAGNER (1974) schlägt vor, die Darstellung dem in Stuttgart aufbewahrten Exemplar beizuordnen. RAVE (1999) weist den Vorschlag berechtigterweise mit der Begründung zurück, dass damit beide Köpfe in die gleiche Richtung gedreht seien und somit ein und denselben Heiligen darstellen. Eine Herkunft aus einem Altarwerk hingegen hätte zur deutlicheren Identifizierung ein Gegensatzpaar erfordert. DE MARCHI (1998a) sieht es als Pendant zum *hl. Kosmas*, das bei Sotheby's New York versteigert wurde (Kat. Nr. 22), an. FREULER (2001) hingegen ordnet es dem in Altenburg (Kat. Nr. 2) aufbewahrten Pendant zu. Die Zuschreibungsvorschläge sind allerdings allesamt abzulehnen. Beim *hl. Damian* handelt es sich um ein Einzelstück, dem keine weiteren Fragmente zugeordnet werden können. Aufgrund der extrem geschlitzten Augen des Heiligen sowie seines zierlich wirkenden Gesichts, ist es in die stilistische Phase mit der *Madonna Sarti* einzuordnen. Obwohl es dem New Yorker Exemplar stilistisch nahe kommt, ist ein unmittelbarer Zusammenhang abzulehnen. Ausschlaggebend sind so kleine Details wie die Anzahl und Größe der kreisrunden Steine auf der linken Schulter des Heiligen. Im vorliegenden Fall hat der Maler ihm zwei kleine Steine auf die Schulter „gelegt“, während es bei den anderen Darstellungen mehr sind, die auch deutlich größer ausfallen. Weitere Unterschiede bestehen im Gewandsaum, der hier aus einem breiten Band mit pseudokufischen In-

schriften besteht, was in dieser Art bei keiner weiteren Darstellung der Heiligen zu finden ist. Besonders in der Gestaltung der Hals-Ohren Partie treten deutliche Unterschiede zu Tage, wobei der Hals ganz deutlich hinter dem Ohr verschwindet. Dies aber völlig anders im Stuttgarter und New Yorker Exemplar gelöst, wo das Ohr Teil des Kopfes bildet und der Hals somit freigelassen worden ist. Da die Tafel um die Madonna Sarti gruppiert werden kann, ist eine Datierung zwischen 1428-1430 anzunehmen.

Zuschreibungen: Orcagnaumkreis (Sirén 1933), Alegretto Nuzi? (Hoppe 1936), Alvaro Pirez (Steinweg 1957), Andrea di Giusto (Fahy 1970, Verkaufskatalog Sotheby's 24.6.1970), Meister der Cappella Rinuccini / Matteo di Pacino? (Longhi)

Einflüsse: Taddeo di Bartolo (Todini 1986)

Datierung: 1420-1430 (Sirén), um 1420 (Wagner), vor 1423 (Steinweg 1957, Rave 1999), 1428 (Freuler 2001)

Literatur:

1933	Sirén, S. 14, Abb. 3b;	1974	Wagner, S. 86;
1936	Hoppe, S. 187, Nr. 406, Abb. 225;	1986	Todini, Bd. II, S. 481;
		1992	Todini, Bd. III, S. 19;
1957	Steinweg, S. 43, S. 44, Abb. 2;	1994	Dias, S. 101;
		1998a	De Marchi, S. 284,
1970	Versteigerungskatalog Sotheby's, S. 5, Abb. S. 4;		Anm. 30;
		1999	Rave, S. 53;
		2001	Freuler, S. 116, Abb. S. 114.
1971	Versteigerungskatalog Christie's Rom		

Photo: Fotokompaniet Gustaf Askberg & Co; Sydney Newberg, London, Neg. Nr. A 1767; Sotheby's Neg. Nr. 0657; Fondazione Zeri, Inv. Nr. 32595, 32598

Kat. Nr. 22 - Der hl. Kosmas

ehemals **New York**, Sotheby's

Fragment aus dem Bogenzwickel eines Altares

28,3 × 21,5 cm

Provenienz: Sammlung Carlo Lasinio, Pisa vor 1975 – Christie's London, 31. Oktober 1975, Lot 125 – Kunsthandlung Rafael Valls, London 1977, Sotheby's New York 30.1.1998, Lot 175.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 31) Der Heilige hat seinen Blick nach rechts unten gerichtet. Seine Augen sind extrem geschlitzt, die Mundwinkel angespannt. Ein leichter Bartflaum umspielt das Kinn und die Wangen. Die pelzverbrämte Gugel fällt die linke Schulter ab. Sein Hals, Haaransatz und Nacken liegen frei. Sein linkes Ohr ist deutlich zu erkennen. Sein Kragensaum ist punziert, ebenso die Kugeln auf seiner Schulter.

Erhaltungszustand: Die Tafel weist ein rechteckiges Format auf. Der dazugehörige Rahmen war ursprünglich rund, was noch an der unteren Kante des Bildträgers gut ausgemacht werden kann. Dort beschreibt die Malschicht einen kreisrunden Bogen um die Ecken herum. Nach dem Photo zu urteilen ist der Kreidegrund mit einer Leinwand unterlegt, die am Rand stellenweise sichtbar ist. Dort, wo der Nimbus die Außenkanten berührt, wurde er restauriert und die Punzen teilweise rekonstruiert. Die gesamte Malschicht ist mit einem feinen Craquelé überzogen. Der Goldgrund ist teilweise erneuert und an den erhalten gebliebenen Stellen leicht abgerieben sowie mit Kratzern durchzogen. Am linken Rand, wo sich Gugel und Schulter treffen, scheint die Malschicht erneuert worden zu sein. Dabei wurden die Kugeln, die auf Kosmas Martyrium durch Steinigung hinweisen sollen, mit roter Farbe überdeckt.

Inschriften: Rotes Wachssiegel auf der Rückseite: Carlo Lasinio, Pisa.

Forschungsstand und Kommentar: Insgesamt sind fünf weitere Darstellungen bekannt, die entweder den *hll. Kosmas oder Damian* zeigen, was sie zu den bevorzugt dargestellten Heiligen Alvaros macht (siehe ausführlicher Kat. Nr. 21).

Die Tafel taucht erstmals 1975 bei Christie's aus der Sammlung Carlo Lasinio mit der Zuschreibung an Alvaro auf. Diese wird 1998 von Evert FAHY bestätigt und von ihm als Pendant zu Kat. Nr. 21 angesehen, was auch DE MARCHI (1998a) annimmt. August RAVE (1999) hingegen sieht sie als zugehörig zu der in Stuttgart aufbewahrten Darstellung des *hl. Damian* (Kat. Nr. 29) und datiert sie in die Spätphase des Künstlers um 1434. Ein Werkszusammenhang ist jedoch zu keinem der beiden gemachten Vorschläge gegeben. Ausschlaggebend dafür sind eine Reihe von abweichender kompositorischer Details. So sind auf der Schulter des Heiligen insgesamt drei in den Goldgrund punzierte Kreisringe auszumachen, die allerdings übermalt worden sind. Bei den ebenfalls nur fragmentarisch erhaltenen Darstellungen sind diese entweder aufgemalt (Kat. Nr. 21) oder im nicht übermalten Goldgrund stehen gelassen (Kat. Nr. 29). Das Ohr bildet Teil des Halses, was etwa bei der Kat. Nr. 21 nicht der Fall ist. Gänzlich unterschiedlich ist auch die Verwendung von Punktpunzen zur Gestaltung eines Strahlenkranzes um den Heiligenschein herum.

Stilistisch ist das Werk im unmittelbaren Zusammenhang mit der *Madonna Sarti* zu sehen, wobei als ausschlaggebendes Merkmal die geschlitzten Augen und der einfach gestaltete Kragensaum aus nur einer Punktpunze zu werten sind. Die Datierung ist folglich zwischen 1428 und 1430 anzusetzen.

Zuschreibungen: Alvaro Pirez (Christie's 1975)

Einflüsse: Masolino da Panicale (Rave 1999), Gentile da Fabriano (Rave 1999), Sassetta-kreis (1999)

Datierung: um 1434 (Rave 1999)

Literatur:

1975	Versteigerungskatalog	1998	Versteigerungskatalog
	Sotheby's, Lot 125, Abb.		Sotheby's, Lot 175, Abb.
	25;		S. 310;

1998a De Marchi, S. 284, 1999 Rave, S. 53.
Anm. 30;

Photo: Cooper 76 59 16, Prudence Cuming Associates Ltd.; Fondazione Zeri Inv. Nr. 32596

Kat. Nr. 23 - Maria mit Kind

Cagliari, Pinacoteca Nazionale

Altartafel

116 × 49,9 cm, Inv. Nr. 147

Provenienz: Cagliari, Convento di S. Domenico, Gnadenkapelle bis 1913 – Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 32) Die Madonna trägt einen dunkelblauen Kapuzenmantel, der ein gelbes Innenfutter aufweist. Darunter trägt sie ein rotes Gewand, das am Boden unter dem Mantel herauschaut. Auf ihrem Schoß sitzt das Christuskind, das den Oberkörper von ihr weggedreht hat und somit in die gleiche Richtung blickt wie sie. Auslöser dafür ist der in seiner rechten Hand gehaltene Blutfink. Ein Kontakt mit der Madonna besteht jedoch insofern, als das Kind seine Hand auf ihr Handgelenk gelegt hat. Seine orange Tunika und das rote Untergewand mit dem goldenen Gewandsaum bilden einen lebhaften Kontrast zur Madonna.

Erhaltungszustand: Das Tafelbild wurde erstmalig 1926 von Bacci Venuti restauriert und von Übermalungen befreit. In den 1980ern erfolgte eine zweite Restaurierung durch Nicolina Carusi. Eine Photographie aus dem Jahre 1921 zeigt die vollständige Übermalung des Hintergrundes, die auch die punzierten Nimben nicht ausspart. Deutlich zu sehen ist ein an der rechten Seite verlaufender senkrechter Riss, der zum Malschichtverlust geführt hat, so dass heute die Hand Christi und der in seiner Hand ehemals befindliche Blutfink verloren sind. Am unteren Tafelrand ist die Malschicht im Gewand der Madonna großflächig verloren und rekonstruiert worden. Die Restaurierung hat den fast vollständig abgeriebenen Goldgrund freigelegt, so dass der Bolus zum Vorschein kommt und den Hintergrund rot erscheinen lässt.

Selbst die Nimben und ihre Punzierung sind nach der Entfernung der Übermalung nur unvollständig zu erkennen.

Forschungsstand und Kommentar: Nach seiner Überstellung an die Pinacoteca in Cagliari wird das Bild aufgrund seiner Übermalungen von Carlo ARU (1921) dem im 14. Jh. in Ligurien tätigen Bartolomeo Pellerano da Camogli zugeschrieben. Es ist der Verdienst Federico ZERIS (1953), es als einen Alvaro Pirez erkannt zu haben. Er ordnet das Werk noch vor die Entstehung des Altars von Volterra ein und datierte es um 1420. Er verweist auf den Sieneser Einfluss eines Taddeo di Bartolo, der im Bild festzustellen sei. Diese Einschätzung teilt STEINWEG (1957), die allerdings eine spätere Datierung zwischen 1420-23 bevorzugt. Diese Ansicht findet ungeteilte Zustimmung, nur MALTESE und SERRA (1969) legen Wert darauf, den stilistischen Einfluss auf ein sardisch-katalanisches Umfeld auszudehnen. Erst FREULER (1991) vertritt eine deutlich andere Meinung. Er sieht die Tafel stark an der florentinischen Maltradition um Lorenzo Monaco orientiert, weswegen er sie als eines der frühesten Werke des Meisters bewertet und um 1410 datiert. Gleichzeitig sieht er die beiden von ihm Alvaro Pirez zugeschriebenen *hll. Petrus und Paulus* (Freiburg, Schweiz, Ursulinenkonvent) als die fehlenden Seitentafeln dazu an. Diese Meinung wird jedoch bereits von STREHLKE (1991) und DE MARCHI (1998a) berechtigterweise zurückgewiesen. Mittlerweile werden diese beiden Heiligen von der Forschung übereinstimmend als Schule des Lorenzo Monaco eingestuft (FREULER 2007).

Zur Rekonstruktionsfrage äußert sich DE MARCHI (2001, 2002). Er sieht in der Madonna in Cagliari die verlorene Mitteltafel für die in Warschau (Kat. Nr. 7) und ehemals in Rom (Kat. Nr. 8) aufbewahrten Seitentafeln. Jedoch ist dieser Rekonstruktionsversuch abzulehnen. So sind die von De Marchi vorgeschlagenen Seitentafeln eindeutig dem Frühwerk Alvaro Pirez zuzuordnen, während es sich im vorliegenden Fall um ein Werk im Übergang zur Spätphase handelt. Stilistisch folgen die Werke unterschiedlichen Kompositionsprinzipien, die nicht miteinander vereinbar sind, was etwa die Erfassung von Raum betrifft.

Die Madonna von Cagliari ist das letzte bekannte Fragment aus einem großformatigen Altarwerk. Darum steht sie im Übergang zum Spätwerk Alvaros als einzigartig dar. Deutlich ist zu bemerken, dass Alvaro auf Ornamente und die genaue Darstellung von Details fast gänzlich verzichtet hat. Selbst das ansonsten obligatorische Sitzkissen der Madonna ist nicht vorhanden. Auf Punzierungen in den Gewändern, wie etwa dem Gewandsaum, wurde fast vollständig verzichtet. Nur der Kragen des Jesuskindes weist eine Verzierung aus Einpunktpunzen auf. Diese finden sich aufgemalt und wie an einer Perlenkette aufgereiht an den übrigen Gewändern wieder. Ähnliche Vergleichs-

beispiele sind in den Werken Lorenzo Monacos bzw. in den in Sarasota aufbewahrten *Maria und Engel der Verkündigung* (Kat. Nr. 24) zu entdecken.

Wie es sich bereits bei der Madonna Sarti (Kat. Nr. 19) angekündigt hat, ist die Madonna nochmals in ihrer Größe im Verhältnis zum Bild reduziert, so dass sich ihre Wirkung auf den Betrachter nun deutlich verändert hat. Ihre Physiognomie wirkt zierlicher und daher zerbrechlicher. Dies wird heute noch gesteigert durch den Verlust des Rahmens und des Goldhintergrundes, der nun von dem roten Bolus dominiert wird, und die Madonna im Bild ein wenig verloren wirken lässt.

Insgesamt ist jedoch zu sagen, dass hier ein neuer Darstellungstypus von Alvaro eingeführt worden ist, der den Weg zu den Darstellungen kleineren Formats, die das Spätwerk auszeichnen, aufzeigt. Die Datierung der Madonna aus Cagliari ist daher um 1430 anzusetzen.

Zuschreibungen: Bartolomeo Pellerano da Camogli (Aru 1921, van Marle 1925, Delogu 1936, Toesca 1951, Vigni 1953); Alvaro Pirez (Zeri 1954)

Einflüsse: Taddeo di Bartolo (Zeri 1954, Caleca 1983), Luca di Tommè (Zeri 1954), Masolino di Panicale (Zeri 1954), Lorenzo Monaco (Zeri 1954, Caleca 1983, Pasolini 1983, Freuler 1991), Meister des Bambino Vispo (Caleca 1983)

Datierung: vor 1420 (Zeri 1954), 1420-23 (Steinweg 1957, Dias 1994), um 1420 (Caleca 1983, Tazartes 1987, Coroneo 1990), um 1425 (Todini, 1986), 1410 (Freuler 1991), 1405-15 (Tartuferi 1992), um 1424 (Sarti 2002, Coullieaux und Sarti, 2005-2006)

Literatur:

1861	Spano, S. 275-276;	1969	Maltese und Serra, S. 265;
1921	Aru, S.268-271, Abb. S. 270;	1983	Caleca, S. 34;
		1983	Pasolini, S. 110-111, Abb. S. 81, 111;
1925	van Marle, Bd. V, S. 286;		
1936	Taramelli und Delogu, S. 38, Abb. S. 79;	1986	Maltese und Serra, Abb. 196;
1951	Toesca, S. 800;	1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481;
1954	Zeri, S. 47;		
1957	Steinweg, S. 43;	1987	Boskovits, S. 5;

- | | | | |
|------|--|---------|---|
| 1987 | Tazartes, Bd. II, S. 741,
Abb. S. 741; | 1992 | Todini, Bd. III, S. 18, 19; |
| 1988 | Savona und Segni Pul-
verenti, S. 18-19, Abb. 2; | 1993 | Lazzarini, S. 65, 66; |
| 1989 | Serreli, Nr. 670, 677, 679,
682, 692, 693; | 1994 | Carli, S. 160; |
| 1990 | Coroneo, S. 97, Abb.
S. 96; | 1994 | Dias, S. 97, 101, Abb.
S. 97, 146, 147; |
| 1991 | Freuler, S. 228; | 1996 | Wohl, Bd. 24, S. 850; |
| 1991 | Zeri, S. 116, Fig. 176; | 1998a | De Marchi, S. 281, 284,
Anm. 35, 285, Anm., 37,
39; |
| 1992 | Lazzarini, S. 65; | 1998b | De Marchi, S. 321; |
| 1992 | Segni Pulverenti und
Serreli, S. 5, 8, Abb. S. 7,
Nr. 2; | 1998a | Parenti, S. 290; |
| 1992 | Tartuferi, S. 10; | 2002 | Sarti, S. 86; |
| | | 2005-06 | Coullieaux und Sarti,
S. 78. |

Photo: Soprintendenza BAP-PSAE Cagliari; Fondazione Zeri Inv. Nr. 32558

Kat. Nr. 24 - Die Verkündigung an Maria

Sarasota, Florida, The John and Mable Ringling Museum of Art

Tafeln einer Altarbekrönung

(a) Der Verkündigungsendel

127,6 × 45,7 cm (mit Rahmen); 78,7 × 38,1 cm (ohne Rahmen)

(b) Maria der Verkündigung

127,6 × 46,7 cm (mit Rahmen); 78,7 × 38,1 cm (ohne Rahmen)

Provenienz: Paris, Sammlung Émile Gavet, ca. 1870-1880 – Newport, R.I., Sammlung William K. Vanderbilt, seit 1889 – Newport, R.I., Sammlung Mrs. Alva Belmont – New York, Duveen Brothers, 1927/28 – New York, Sammlung John Ringling, 1928 – Sarasota, FL, durch Stiftung an das Museum 1936.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 33 und 34)

(a) Der Engel der Verkündigung kniet auf dem Boden. Sein Gesicht ist dabei im Profil dargestellt und auf die ihm gegenüber platzierte Madonna fixiert. Die Augen sind deutlich geschlitzt. Über ihm schwebt die segnende Hand Gottes. Der Engel hat die Linke nach oben zum Himmel gerichtet während die rechte ein Spruchband umfasst. Sein Untergewand ist dunkelblau, der Kragen ist aus Ringpunzen mit Loch gebildet und punktiert. Über allem trägt er einen hellroten Mantel mit hellgelbem Innenfutter. Der Boden ist mit grünem Tuch bedeckt, auf dem ein Akanthusmotiv nachgeahmt wird. Damit wird der Eindruck erweckt, es handle sich um einen Brokatstoff.

(b) Maria sitzt auf einer viereckigen Bank, die nur teilweise mit einem roten Tuch verdeckt wird und auf der ein mit Goldfarbe aufgemaltes florales Muster zu sehen ist. Ihre Sitzgelegenheit ist leicht nach schräg rechts in den Raum versetzt. Der Boden ist ebenfalls mit einem grünen Tuch mit Akanthusmotiv bedeckt. Ihr Sitzkissen ist in Sgraffitotechnik ausgeführt, wobei das Muster nicht passgenau darauf gearbeitet ist, sondern auf das rote Tuch übergeht. Es scheint, als habe der Künstler das Sitzkissen größer geplant, im

Werksprozess aber darauf verzichtet. Auf dem Schoß Mariens liegt ein aufgeschlagenes Buch. Der Tradition des Pseudo-Bonaventuras *Mediationes vitae christi* zufolge, unterbrach der Engel Maria beim Lesen der Passage in Isaiah 7,14. Dieser Moment ist dargestellt. Maria hat ihre Hände nicht in demutsvoller Geste über die Brust gekreuzt, sondern die rechte Hand ist voller Überraschung gegenüber dem Heiligen Geist erhoben, der ihr in Gestalt einer Taube erscheint. Ihre geschlitzten Augen sind demütig gen Boden gesenkt. Ihr dunkelblauer Mantel kontrastiert mit dem hellgelben Innenfutter und dem hellroten Untergewand, das am Kragen punziert und punktiert ist.

Die Rahmen der Tafeln sind aufwendig gestaltet und gleichen sich in der Ausführung. Diese laufen nach unten und oben in einem spitzen Kielbogen aus. Die Bogenzwickel sind im unteren Bogensegment zum Teil auf die Malschicht aufgesetzt und unterteilen diese. Das obere Bogensegment hingegen ist mit floralen Krabben besetzt, die der Bogenfläche vorgeblendet sind. Die Seiten des Rahmens sind in Form von Lisenen gestaltet, die von einer Basis mit eingestellten, gedrehten Säulchen sowie einem Blattkapitell unterbrochen werden. Den unteren Lisenenabschluß bilden Akrotherien, den oberen pinienzapfenartige Aufsätze.

Inschriften: Spruchband des Engels der Verkündigung mit einzeiliger gotischer Majuskelschrift und rotem Anfangsversal: ¡ AVE · GR(ATIA PLENAM) (Lukas 1, 28).

Erhaltungszustand: Ein leichtes Craquelé durchziehen die Malschicht beider Bilder. Kleinere Fehlstellen und Kratzer sind auf dem blauen Mantel der Madonna sichtbar. Der Goldgrund ist größtenteils abgerieben, so dass der rote Bolus großflächig zum Vorschein kommt.

Forschungsstand und Kommentar: Die Tafeln tauchten erstmals 1880 in der Sammlung Gavét in Paris auf, von wo sie in verschiedene nordamerikanische Sammlungen gelangten, bevor sie durch die Duveen Brothers in New York im Jahre 1928 an John Ringling verkauft werden, der sie 1936 per Stiftung seinem Museum vermachte.

Die erste namentliche Zuschreibung stammt von Willem SUIDA (1949), der die Tafeln für Paolo di Stefano, gen. Lo Schiavo in Anspruch nimmt. STEINWEG (1957) aber schreibt sie Alvaro Pirez zu, was uneingeschränkt Akzeptanz gefunden hat. Sie sieht in den Figuren die Bekrönung eines Altarwerkes und legt den Entstehungszeitraum zwischen der *Madonna* von S. Croce in Fossabanda (Kat. Nr. 1) und der *Madonna* in Cagliari (Kat. Nr.

23) fest, geht somit von einer Datierung zwischen 1418 und 1423 aus. Ausschlaggebend für sie ist die Gestaltung des Bodentuches, in dem sie enge Ähnlichkeiten zur Pisaner Madonna sieht. FRINTA (1976) hingegen kommt zu der Überzeugung, ein Werk der mittleren Schaffensphase vor sich zu haben und datiert es nach 1423. Er ordnete die Tafel mit den *hll. Erzengel Michael und Johannes d.T.* aus Warschau (Kat. Nr. 7) aufgrund der gleich gestalteten Gewandfalten bei. TODINI (1986) und ROBERTS (2002) stimmen dieser Rekonstruktion zu. DE MARCHI (1998a) nimmt fälschlicherweise an, dass Steinweg die *Madonna* von Livorno (Kat. Nr. 15) den Tafeln beigeordnet habe und sah selbst die *Madonna* aus Nicosia, jetzt Pisa, Museo Nazionale, (Kat. Nr. 5) als möglichen Kandidaten an. Als ausschlaggebendes Merkmal nennt er den ähnlich gestalteten Brokatstoff. Damit geht er erneut von einem in der Frühphase entstandenen Werk aus. Die Tafel ist allerdings in die Spätphase des Künstlers einzuordnen. Der Vergleich mit Werken dieses Zeitraums macht dies deutlich. So kann die *Madonna* mit der aus Cagliari gut verglichen werden: Untergewand und Mantel sind gleich gestaltet, was an den am Mantelsaum aufgemalten goldenen Punkten, die wie an einer Perlenkette aufgereiht sind, zu sehen ist. Ebenfalls plastisch ist der Kragensaum aus dem Goldgrund mithilfe von Punzen und dem Punzeisen herausgearbeitet. Auch vom Gesichtstypus bestehen Ähnlichkeiten, was etwa die Stupsnase betrifft. Das Gesicht gehört von seinen Proportionen her zu einem der gelungensten Alvaros überhaupt, was es deutlich von seinen früheren Arbeiten abhebt. Alvaro hat ungewöhnlich viel Aufmerksamkeit insgesamt auf die Szene gelegt, wenn man bedenkt, dass es sich um Aufsätze für ein Altarwerk handelt: der Engel hält eine Schriftrolle, über ihm erscheint die segnende Hand Gottes und Maria wird vom Heiligen Geist in Form der Taube besucht. Selbst auf eine farbliche Unterscheidung des Bodentuches in grün mit einem auffälligen Akanthusmotiv und der Sitzbank, über die ein rotes Tuch gebreitet ist, hat Alvaro geachtet. Dies lässt darauf schließen, dass die verlorenen übrigen Teile des Altares eine ebenso aufwendige Gestaltung erfahren haben müssen. Tatsächlich ist festzustellen, dass Alvaro in Teilen während der 1430er Jahre zu alten Formen und Darstellungsweisen zurückfindet, wo auch wieder dem Detail eine gesteigerte Aufmerksamkeit zukommt. Die Werke sind daher der Spätphase zuzurechnen und eine Datierung zwischen 1430-34 ist anzunehmen.

Zuschreibungen: Paolo di Stefano, gen. Lo Schiavo (Suida 1949); Alvaro Pirez (Steinweg 1957)

Einflüsse: Gherardo Starnina (De Marchi 1998a, Lee 2002)

Datierung: um 1418 (Steinweg 1957), nach 1423 (Frinta 1976), 1430 (Wodzinska 1979)
1420iger (De Marchi 1998a, Roberts 2002)

Literatur:

1940	Longhi, S. 187;	1986	Todini, Bd. II, S. 481;
1949	Suida, S. 11;	1992	Todini, Bd. III, S. 19;
1957	Steinweg, S. 48ff, Abb. S. 50;	1994	Dias, S. 101, Abb. S. 17, 102;
1972	Fredericksen und Zeri, S. 5;	1998a	De Marchi, S. 282, 285, Anm. 42;
1975	Fremantle, S. 438, Nr. 905, 906;	1998	Frinta, S. 402, 417;
1976	Frinta, S. 35, 45, 47, Abb. S. 46, Nr. 12, 16;	2002	Roberts, S. 122ff, Abb. S. 123;
1976	Tomory, S. 35;	2005-06	Couilleaux und Sarti, S.78.
1979	Wodzinska, S. 19;		

Photo: Fondazione Zeri Inv. Nr. 32599

Kat. Nr. 25 - Maria mit Kind zwischen den hll. Petrus und Franziskus

Dijon, Musée des Beaux-Arts

Tafelbild

67,5 × 42 cm; Inv. Nr. D 125

Provenienz: Dijon, Sammlung Dard – durch Schenkung 1916 an das Museum.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 35) Die Madonna ist sitzend mit dem Jesuskind zwischen den *hll. Petrus und Franziskus* dargestellt. Sie hält das fast nackte Jesuskind, das nur durch einen leichten Umhang bekleidet ist, auf ihren Händen. Es hält sich mit der rechten Hand an ihrem Gewand fest und säugt an ihrer Brust. Sie trägt einen dunkelblauen Kapuzenmantel, der in einem breiten orangeroten Gewandsaum ausläuft. Ihr Untergewand ist braun mit einem pseudokufischen Inschriftensaum versehen. Ihre Gestalt dominiert derart die Komposition, dass man fast übersieht, dass sie auf einem Thronaufbau Platz genommen hat. Über ihn ist ein roter Brokatstoff mit Granatapfelmuster geworfen sowie ein Kissen aufgelegt, der ihn praktisch verschwinden lässt.

Die Figuren des *hll. Petrus und Franziskus* wirken im Verhältnis zur Madonna unverhältnismäßig klein, obwohl sie stehend neben ihr dargestellt sind. Petrus hält einen Schlüssel zum Zeichen seines Himmelsamtes in der Linken und in der Rechten ein Buch. Er trägt eine gelbe Tunika mit orangerotem Innenfutter. Franziskus ist in seiner Ordens-tracht dargestellt und trägt einen schwarzen Habit um den ein Strick gebunden ist. In der Rechten hält er ein rotes geschlossenes Buch, während er zwischen den Fingern der Linken ein in den Goldgrund graviertes Kreuz hält. Der Goldgrund ist zusätzlich mit einem Rankenmotiv verziert worden.

Inschriften: Rückseite: Zettel mit Aufschrift ‚Collection Dard No 362‘ und ‚200‘, auf Bildträger: Ne 3594, Dello tierariture.

Erhaltungszustand: Der Rahmen fehlt, so dass am Bogen ein Streifen der nicht grundierten Malfläche sichtbar ist. Die Rückseite weist leichte Fraßspuren auf und ist parkettiert. Die gesamte Tafel weist ein gleichmäßiges Craquelé auf, das auf dem dunkeln

Gewand Mariens besonders gut sichtbar ist. Dies ist auch durch den schlechteren Erhaltungszustand der Tafel im unteren Teil bedingt. So ist die linke untere Ecke zwischen der Figur Petri und der Madonna vollständig übermalt. Ihr Gewand weist zwei Risse auf. Der erste zieht sich durch die linke am Boden auslaufende Gewandfalte, der zweite durch die am rechten Rand vorhandene. Auf dem Untergewand ist die pseudokufische Gewandsauminschrift teilweise abgerieben. Im Scheitel des Bogens ist der Goldgrund ausgebrochen, was auch die Punzierung des Heiligenscheins leicht beschädigt hat. Bei den Heiligen ist der hl. Petrus am meisten in Mitleidenschaft gezogen. Ein waagerechter Riss durchzieht den Heiligenschein und die linke Hälfte seines Gesichtes. Die pseudokufischen Schriftzeichen auf seinem Buch sind abgerieben und fast nur noch zu erahnen. Am linken Rand des Bildes sind Ausbrüche der Farbe am Gewand zu erkennen. Beim hl. Franziskus beschränken sich diese auf die rechte Schulter. In den Goldhintergrund ist ein Rankenmotiv graviert und die Linien sind anschließend mit einer Einpunktpunze nachgefahren worden.

Forschungsstand und Kommentar: Das Bild wird erst nach seiner Übereignung an das Musée des Beaux-Arts in Dijon 1916 in der Forschung bekannt. Unabhängig voneinander schreiben LONGHI (in LACLOTTE 1955), OFFNER (in STEINWEG 1957) und STEINWEG (1957) es Alvaro Pirez zu. Letztere datiert das Werk in die Spätphase des Malers um 1430, wobei Steinweg die stilistische Nähe zur *Braunschweiger Madonna* (Kat. Nr. 30) betont. Dieser Ansicht folgt die Forschung einstimmig, setzt die Datierung jedoch ein wenig später, und zwar um 1434 an. FRINTA (1976) will im Blattrankenmotiv des Hintergrundes einen spanischen Einfluss, vermittelt durch den Maler Jamie Ferrer, sehen und dies mit einem möglichen Aufenthalt Alvaros in Valencia oder Mallorca in Verbindung bringen. Bereits ZERI (1954) hatte eine Ausbildung Alvaros auf der iberischen Halbinsel angenommen und dafür als Beispiel die *Madonna Sarti* (Kat. Nr. 19) genannt. Eine außertoskanische Ausbildung ist allerdings abzulehnen, da es für diese These keinerlei Grundlage gibt. Dazu muss nur einmal das Blattrankenmotiv des Hintergrundes in Ferreres *Kreuzigung Christi* in Valencia mit dem Bild Alvaros genauer verglichen werden, um die Unterschiede sofort deutlich werden zu lassen. Bei Ferrer entwickelt sich das Rankenmotiv aus dem Kreuz Christi heraus, was es somit in den christologischen Bezug zum Lebensbaum Christi setzt. Wie bereits in den *Madonnen Agostini* und *Sarti* nachgewiesen, hat es bei Alvaro allerdings nur einen rein dekorativen Charakter. Dies erklärt auch die unverhältnismäßige Größe des Heiligenscheins Mariens im Vergleich zu anderen Darstellungen des gleichen Sujets. Damit ist auch bereits impliziert, dass beide sich in ihrer

1933	Magnin, S. 193;	1992	Tartuferi, S. 10;
1955	Laclotte, S. 108;	1992	Todini, Bd. III, S. 18, 19;
1957	Steinweg, S. 51ff, Anm. 22, Abb. 9;	1994	Dias, S. 101, Abb. S. 103;
1973	Zeri, S. 364;	1994	Lazzarini, S. 126;
1976	Frinta, S. 35, 42, 44, 47;	1998a	De Marchi, S. 283, S. 284, Anm. 10;
1980	Guillaume, S. 3;	1998	Frinta, S. 331;
1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481;	2002	Sarti, S. 86;
1987	Tazartes, Bd. II, S. 741;	2005-06	Couilleaux und Sarti, S. 78.
1991	Zeri, S. 120;		

Photo: Fondazione Zeri Inv. Nr. 32609, 32610, 32611; Bulloz, J.E., Paris

Kat. Nr. 26 - Die hl. Stephan und Vinzenz

Bologna, Collezioni Comunali d'Arte

Zwei Pilastertäfelchen eines Altarwerkes

(a) der hl. Stephan

53 × 33 cm

(b) der hl. Vinzenz

53 × 33 cm

Material: Tempera auf Pappelholz

Provenienz: Bologna, Museo Civico bis 1932 – Bologna, Rathaus, 2. Obergeschoß, Saal V, seit 1932.

Beschreibung: (Kat. Nr. 26a und 26b)

(a) Der *hl. Stephan* ist nach rechts gerichtet dargestellt. Er steht auf einer schräg abfallenden in rot gehaltenen Standfläche, die nach vorne hin in weiß übergeht. Zum Zeichen seines Martyriums hält er in seiner linken Hand einen Palmzweig. Zwei Steine, einer auf seinem Kopf, der andere auf seiner linken Schulter, weisen auf die Art seines Todes durch Steinigung hin. Er trägt eine reich verzierte schwarze Dalmatika, deren blütenförmiges Muster in Sgraffitotechnik ausgeführt ist. Die Säume der Ärmel sind deutlich mit einem Punzeisen punktiert worden; ebenso der Dalmatikriegel auf seiner Brust. Darunter trägt er einen weißen Talar. Im Kontrast zu seiner blassen Haut stehen seine roten Backen und die leicht geröteten Ohren.

(b) Der Körper und das Gesicht des *hl. Vinzenz* sind im Profil nach links angegeben. Er steht ebenfalls auf einer nach vorne schräg abfallenden Standfläche, die von rot in weiß übergeht. In der Linken hält er einen Palmzweig als Zeichen seines Martyriums, während die Rechte ein Schild umklammert. Seine Dalmatika war einst ebenfalls schwarz, die Farbe ist allerdings heute in großen Teilen abgerieben. Ihr Innenfutter ist am Ärmel jedoch gut zu erkennen und tiefrot. Als Untergewand trägt er einen weißen Talar. Durch den Abrieb der Farbe wird allerdings erst sichtbar, dass scheinbar die gesamte Figur bis auf den Kopf in

den Goldgrund vollständig punktiert und an den Ärmeln punziert wurde. Dies geht sogar soweit, die Falten mit der Punktierttechnik nachzubilden.

Erhaltungszustand: Die Tafeln sind in einem Rahmen zusammengefasst, was darauf schließen lässt, das sie einst gegenüberliegende Seiten in einem Altarwerk eingenommen haben. Ein leichtes Craquelé durchzieht die Malschicht und den Goldgrund beider Tafeln und geht auf den Rahmen über. Beim *hl. Stephan* (a) ist der Bolus am Gesicht leicht abgerieben, die Tafel ansonsten in gutem Zustand. Anders beim *hl. Vinzenz* (b), wo der Bolus am Gesicht und auf der rechten Schulter zu Tage tritt. Ein Riss durchzieht an der linken Rahmeninnenseite die Tafel und hat auch einen Teil der Malfläche in Mitleidenschaft gezogen. Auf dem Gewand sind kleinere *Pendimenti* festzustellen. An der rechten Seite musste sogar ein Teil des Rahmens hinzugefügt werden.

Forschungsstand und Kommentar: Die Tafeln stammen aus der Pilasterzone eines Altares. Sie werden 1938 von Guido ZUCCHINI als bolognesisch des 15. Jahrhundert publiziert und stammen aus dem Bestand des Museo Civico, wo sie die Inv. Nr. 207 führten. Er identifiziert einen der beiden Heiligen aufgrund fehlender Attribute versuchsweise als den *hl. Quirin*. Federico ZERI (1973) erkennt in beiden Tafeln ein Werk des Alvaro Pirez und datiert sie in die mittlere Phase des Künstlers zwischen 1427 und 1430. Nachdem LACLOTTE / MOGNETTI (1976, 1977) eine mögliche gemeinsame Provenienz nicht ausgeschlossen haben, bringt KUSTODIEVA (1980) den *hl. Georg* (Kat. Nr. 26) der St. Petersburger Eremitage damit in Verbindung. Obwohl Zeri den *hl. Erzengel Michael* (versteigert bei Sotheby's, New York, Kat. Nr.18) ausdrücklich als nicht zugehörig angesehen hatte, übergeht die nachfolgende Kunstkritik bis auf LACLOTTE / MOGNETTI (1976, 1987) diesen Einwand. Gaudenz FREULER (2001) schließlich setzt den Heiligen mit einem für 1428 dokumentierten aber bis jetzt verschollenen Altar in Volterra in Verbindung und versucht eine umfangreiche Rekonstruktion (siehe ausführlich Kat. Nr. 27), die jedoch bereits von LACLOTTE / MOENCH (2005) als unzureichend begründet zurückgewiesen wird. Tatsächlich sind die Rahmen der Täfelchen nicht identisch gestaltet, wie Freuler annimmt, sondern unterscheiden sich in Details voneinander. So kommen bei der Darstellung der *hll. Stephan und Vinzenz* jeweils an der Unter- und Oberkante des Rahmens Bogenzwickel vor, was bei den übrigen Tafeln entweder nur auf eine Kante beschränkt ist oder gar nicht vorkommt. Es setzt sich fort im Aufbau der Nimben, wobei

sich die Heiligenscheine aller Täfelchen bis auf das der beiden Bologneser Heiligen im Aufbau und der verwendeten Motive voneinander unterscheiden.

Stilistisch wirken die feine Nasenpartien und die zierlichen Köpfe der Heiligen der *Madonna und dem Engel der Verkündigung* in Sarasota (Kat. Nr. 20) verwandt. Allerdings wird eine extreme Schlitzung der Augen deutlich vermieden. Dies setzt die beiden in Bezug zu Werken wie der *Verkündigung* in Kreuzlingen (Kat. Nr. 28) und zeigt recht deutlich, dass sich, wie bei Alvaro so oft, schon ein deutlicher motivischer Wandel vollzieht. Die Pilastertäfelchen sind mit viel Sorgfalt und großem Können auf das kleine Format hin gearbeitet, was ein geradezu typisches Merkmal für die Spätphase des Künstlers ist. Daher ergibt sich eine Datierung, die zwischen 1430 und 1434 liegt.

Zuschreibungen: Bologneser Schule des 15. Jh. (Filippini 1938), Alvaro Pirez (Zeri September 1972)

Einflüsse: Vitale da Bologna (Zucchini 1938), Gentile da Fabriano (Zeri 1973, Freuler 2001)

Datierung: 1427-1430 (Zeri 1973, Dias 1994), vor 1434 (Todini 1986), 1428 (Freuler 2001, Laclotte und Moench 2005)

Literatur:

1932	Fillipini, Nr.207;	1991	Zeri, S. 120, Fig. 179, 180;
1938	Zucchini, S. 90;	1992	Todini, Bd. III, S. 18, 19;
1973	Zeri, S. 190-192, Abb. 3, 4;	1994	Dias, S. 106, Abb. S. 18, 21, 106, S. 154, Abb. S. 154-157;
1976	Laclotte und Mognetti, Nr.11;	2001	Freuler, S. 117, Abb. S. 114;
1977	Laclotte und Mognetti, Nr.11;	2005	Laclotte und Moench, Nr. 8, S. 54.
1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481;		
1987	Laclotte und Mognetti, Nr. 7;		

Photo: Sansoni Nr. 5653, Fotofast Bologna; Fondazione Zeri Inv. Nr. 32562, 32604

Kat. Nr. 27 - Der hl. Georg

St. Petersburg, Eremitage

Pilastertäfelchen eines Altarwerkes

53,5 × 20 cm, Inv. Nr. ГЭ 2473

Provenienz: St. Petersburg, überwiesen vom kaiserlich russischen Museum 1910.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 38) Der Heilige ist vom Betrachter aus nach links gewendet. Er hält in seiner Linken die Standarte mit dem Georgskreuz umschlossen. Mit der Rechten umfasst er sein Schwert, das in einer roten Scheide hängt. Er selbst trägt eine blaue Rüstung, aber keinen Helm. Dafür ist seine modische Kurzhaarfrisur zu sehen, die in der Mitte gescheitelt ist. Die Rüstung dient sozusagen nur als Untergewand, denn über derselben ist er mit einer kurzen weißen Tunika bekleidet. Eine rote Chlamys ist um seine Schultern gehängt, die fast bis zum Boden reicht. Sichtbar ist allerdings überwiegend das gelbe Innenfutter, das mit der in rot gehaltenen Außenseite kontrastiert.

Erhaltungszustand: Der Rahmen und die Malschicht sind in sehr fragmentarischer Verfassung. Das Holz weist an den Stellen, wo Teile des Holzträgers abgebrochen sind, unzählige Fraßgänge auf. Der Rahmen ist beschädigt und teilweise abgefallen, desgleichen die Bogenlaibung. Die Malschicht ist stellenweise bis auf den Holzträger verloren. Der Heiligenschein, seine vom Betrachter aus rechte Schulter, Arm, Schwert und Kreuzesfahne sind dabei in Mitleidenschaft gezogen. Ein Totalverlust ist der linke Unterschenkel und Fuß. Die einst blaue Farbe der Beinschienen ist abgeblättert, so dass teilweise nur noch die Umrisslinien zu erkennen sind. Im Gesicht ist das linke Auge erneuert. Auf der Chlamys sind die Fehlstellen ausgebessert worden. Ansonsten überzieht ein nur ansatzweise vorhandenes Craquelé die Malschicht, das insbesondere im Gesicht festzustellen ist.

Forschungsstand und Kommentar: Die Tafel wird als unbekannter Norditalienischer Meister des 14. Jh. von der Eremitage erworben und von VOINOV (1922) als *hl. Michael* bezeichnet. LACLOTTE / MOGNETTI (1976) schreiben die Tafel erstmals Alvaro zu und identifizieren den Heiligen richtigerweise als den *hl. Georg*. Diese Angaben werden von

KUSTODIEVA (1980, 1994) im Bestandskatalog der Eremitage übernommen. Im Jahre 1994 ist die Tafel in der Ausstellung über Alvaro in Lissabon zu sehen (DIAZ 1994) und wird in das dritte Jahrzehnt des 15. Jh. datiert, also in die Spätphase des Künstlers.

Zur Frage möglicher Rekonstruktionen hat Kustodieva den *hl. Georg* mit den in Bologna aufbewahrten Werken der *hll. Vinzenz und Stephan* (Kat. Nr. 23) in Verbindung gebracht, obwohl die Tafeln unterschiedliche Größen aufweisen. TODINI (1986) vergrößert den Komplex um den *hl. Erzengel Michael*, ehem. Sotheby's, New York (Kat. Nr. 18) sowie einen *hl. Diakon* im Musée du Petit Palais, Avignon (Kat. Nr. 17). FREULER (2001) geht noch einen Schritt weiter und sieht in den Tafeln mit der *hl. Katharina* in Bern (Kat. Nr. 13), dem *hl. Franziskus* aus der ehemaligen Sammlung Platt (Kat. Nr. 14) und dem *Kopf eines Christuskindes* (Kat. Nr. A20) weitere erhaltene Fragmente. Dadurch ergibt sich die Rekonstruktion eines recht umfangreichen Altarretabels, das Freuler mit einem verlorenen Altarwerk aus der Kirche von San Francesco in Volterra von 1428 in Verbindung bringt. Doch bereits LACLOTTE / MOENCH (2005) schließen den *hl. Georg* aus diesem Rekonstruktionsversuch aus. Dieser Ansicht ist beizustimmen. So weichen bereits die Rahmen der Pilastertäfelchen in Größe und Form voneinander ab. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes erkennt man sofort, dass beim *hl. Georg* nur an der Unterkante der Tafel ein Paar spitz nach oben zulaufende Bogenzwickel vorhanden sind. Vergleichbares weisen jedoch nur die Rahmungen der *hll. Vinzenz und Stephan* auf, die jedoch noch zusätzlich am oberen und unteren Rand Bogenzwickel haben. Beide Tafeln unterscheiden sich um ungefähr zehn Zentimeter in der Breite, was eine gemeinsame Herkunft vollends unwahrscheinlich werden lässt. Der Unterschied ist weiterhin im Aufbau der Nimben zu erkennen. Besonders deutlich wird dies am Strahlenkranz, der beim *hl. Georg* aus einer pyramidenförmigen Figur bestehend aus vier Einkreispunzen aufgebaut ist, während dieser in den Bologneser Tafeln nur aus drei Einpunktpunzen besteht. Ein ähnlicher Unterschied besteht auch zum *hl. Diakon* aus Avignon und dem *hl. Erzengel Michael* in New York.

Stilistisch ist die Tafel in das vierte Jahrzehnt des 15. Jh. einzuordnen: Die Figur wirkt zierlich und zerbrechlich. Die hohe, schlanke Nase dominiert das Gesicht. Hinzu kommt eine deutliche Modellierung der Halspartie, auf die der Kopf aufgesetzt wirkt. Der Heilige scheint seine Lanze locker und leicht in der Hand zu halten und dem von ihm besieigten Drachen kaum Beachtung zu schenken. Unterstützt wird dies noch durch den leicht gelangweilt wirkenden Blick, den wir bereits von der *Dijoner Madonna* (Kat. Nr. 25) her gewohnt sind. Das elegant wirkende Äußere in Verbindung mit dem Pagenschnitt lässt den Heiligen im übrigen als vollendeten Höfling erscheinen. Damit folgt Alvaro einem

Trend, der sich zunehmend im zweiten und dritten Jahrzehnt des 15. Jh. durchsetzt, wobei elegant gekleidete Figuren verstärkt in szenischen Darstellungen zum Einsatz kommen. Hierbei sei an Masaccios Predellentafeln mit der *Anbetung der hl. Dreikönige* in Berlin verwiesen, in denen zum *hl. Georg* nicht unähnlich gekleidete Pagen den Königen ihre Weihgeschenke darreichen, die für das Christuskind bestimmt sind. Die Parallelen zu den genannten Werken reichen daher aus, um eine Datierung zwischen 1430 und 1434 festzulegen.

Zuschreibungen: unbekannter Norditalienischer Meister des 14. Jh. (Voinov 1922), Alvaro Pirez (Laclotte und Mognetti 1976)

Einflüsse: k. A.

Datierung: vor 1434 (Todini 1986), 1427-30 (Dias 1994), 1428 (Freuler 2001)

Literatur:

1922	Petrograd, Nr. 20;	1992	Todini, Bd. III, S. 18, 19;
1922	Voinov, S. 76;	1994	Dias, S. 158, Abb. S. 19, 158, 159;
1976	Laclotte und Mognetti, Nr. 11;	1994	Kustodieva, S. 38, 39, Abb. S. 38, 39;
1977	Laclotte und Mognetti, Nr. 11;	1999	Boggi, S.19;
1980	Kustodieva, S. 3;	2001	Freuler, S. 116, Abb. S.114;
1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481;		
1987	Laclotte und Mognetti, Nr. 7;	2005	Laclotte und Moench, S. 54.
1989	Kustodieva, Nr.1;		

Photo: k. A.

Kat. Nr. 28 - Die Verkündigung an Maria

Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters

Seitentafel eines Dyptichons

30,5 × 22 cm

Provenienz: Bonn, Sammlung Konrad Adenauer bis 1970 – Christie's, London, 26.6.1970, Lot 16 – Kreuzlingen (Schweiz), Sammlung Heinz Kisters seit 1970.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Kat. Nr. 39) Vor einem roten Brokatvorhang steht die Madonna, mit der rechten Hand ein aufgeschlagenes Buch haltend, ihren Blick zum Verkündigungengel gerichtet. Ein roter Brokatvorhang nimmt die Hälfte des Hintergrundes ein, während auf der anderen der Goldgrund stehen gelassen worden ist. Der Vorhang ist dabei derart drapiert, dass er wie ein Baldachin wirkt, unter dem die Madonna zu stehen scheint. In diesen Hintergrund hinein setzt der Künstler die Madonna, die sich mit ihrem dunkelblauen Mantel kontrastreich vom Hintergrund abhebt. Aus dem Stoff heraus ragt an einer Stange ein montiertes Leseputz heraus. Offensichtlich genügte es dem Künstler nicht, die Madonna der Verkündigung mit einem Buch darzustellen, sondern er fügte gleich ein zweites hinzu, das aufgeschlagen auf dem Leseputz liegt.

Durch den Goldgrund getrennt, kniet am rechten Bildrand der Verkündigungengel mit seinem auf dem Boden ausfließenden roten Gewand. Seine Haare sind gelockt, sein Gesicht im Profil dargestellt. Markantestes Merkmal sind die zwei nach oben gerichteten roten Flügel, die weit in den Raum ausgreifen.

Erhaltungszustand: Die Tafel befindet sich im guten Zustand. Offensichtlich besaß das Bild eine Rahmung, die nun fehlt. Dadurch ist der Rand des Bildes offengelegt, der weiß bemalt ist. Es handelt sich dabei nicht um die Grundierungsschicht. Somit lässt sich die Behauptung von ZERI (1973) nicht mehr nachprüfen, dass es sich bei der Tafel um ein Diptychon gehandelt haben könnte.

Der Goldgrund ist auf dem gesamten Bild leicht abgerieben, so dass der Bolus sichtbar wird. Darüber hinaus sind auf der Oberfläche Kratzer festzustellen. Das Craquelé überzieht gleichmäßig das gesamte Bild, wobei dies besonders deutlich am Gewand des

Engels in Erscheinung tritt. Ein senkrechter Riss durchzieht in der Mitte das gesamte Bild. Dadurch sind das Gewand Mariens und der Baldachin in Mitleidenschaft gezogen. Da am Riss eine Fehlstelle in der Malschicht entstand, wurde dieser restauriert. Durch mechanisches Einwirken zieht sich ein waagerechter Riss am oberen Bildrand, kurz unterhalb der punzierten Bordüre, entlang und zieht dabei den Goldgrund sowie Teile der bemalten Fläche in Mitleidenschaft. Der Riss ist im Bereich des Goldgrundes restauriert. Fehlstellen, die in den Flügeln des Verkündigungse Engels und den Strahlen des Heiligen Geistes aufgetreten sind, wurden rekonstruiert. Im Bereich des Brokatbaldachins ist der Riss noch sichtbar. Dadurch wurde auch die Punzierung leicht in Mitleidenschaft gezogen. Der Baldachin weist einen dunklen Fleck auf und es kann nicht ausgeschlossen werden, dass dieser von einer vorhergehenden Restaurierung stammt.

Forschungsstand und Kommentar: Bei dem Bild handelt es sich um ein kleinformatiges Werk zur Privatandacht. Es wird von Federico ZERI (mündlich in KISTERS 1970) Alvaro Pirez zugeordnet und 1973 publiziert. Im Jahre 1994 war es in der Ausstellung zu Alvaro in Lissabon zu sehen.

Zeri datiert das Bild in die Spätphase des Künstlers zwischen 1430-1434 und gruppiert es zeitlich somit um das Braunschweiger Retabel. Eine ähnliche Darstellung findet sich in den Bogenzwickeln der Altarflügel des Braunschweiger Altares. Ihm fällt auf, dass der Engel der Verkündigung sich am Vorbild Simone Martinis orientiert, während die Madonna dem Vorbild Lorenzo Monacos folgt. FREULER (1999) präzisiert das Vorbild genauer und nimmt Lorenzo Monacos Mariendarstellung der *Verkündigung*, die in der Accademia zu Florenz aufbewahrt wird, dafür in Anspruch.

Die Tafel in Kreuzlingen gehört zu den qualitativ besten Werken aus Alvaros Spätphase. Die Figuren wirken ungemein zerbrechlich und feingliedrig, wie es bereits bei den *hll. Stephan und Vinzenz* (Kat. Nr. 26) feststellbar ist. Die Forschung hat immer wieder die Nähe der Darstellung zu Werken des Simone Martini betont. Tatsächlich wird man bei den hoch aufragenden Flügeln des Verkündigungse Engels unwillkürlich an Simones und dessen Verkündigungsalter in den Uffizien erinnert. Die Darstellung der beiden Engel im Profil verstärken diesen Effekt noch. Allerdings bezieht sich Alvaro, wie Freuler bemerkt, nur indirekt auf Simone Martini. Wesentlich ausschlaggebender ist für Alvaro das Vorbild Lorenzo Monacos. Dessen Verkündigungse Engel im Altar in der Bertolini-Salimbeni Kapelle für Santa Trinità zu Florenz diente dabei als Vorlage. Im Gegensatz zum Vorschlag Freulers, der die in der Accademia aufbewahrte Version des gleichen Themas als Vorbild

bevorzugt, ist der Verkündigungsengel in Santa Trinità schon gelandet und hat sich vor der Maria bereits niedergekniet. Allerdings wirbelt sein Gewand immer noch ein wenig durch die Luft. Dieses Motiv kommt Alvaros Darstellung am Nächsten. Martinis Vorliebe für ovale Kopfformen übernimmt Alvaro, was bereits schon Zeri bemerkte.

Die Werke der Spätphase weisen durchweg eine deutlich gesteigerte Beobachtung für einzelne Details auf, die insbesondere die Darstellung der Physiognomie von Figuren betreffen. Besonders viel Aufmerksamkeit ist bei der Kreuzlinger Tafel auf die Gestaltung der Haare gelegt: so fallen dem Engel drei Schraubenlocken die Schläfe hinab, das Haar der Madonna ist sorgfältig zum Scheitel gekämmt. Die Parallelen zum Braunschweiger Altar sind daher kaum zu übersehen. Einer Datierung zwischen 1430 und 1434, wie sie bereits Zeri vorgeschlagen hat, ist daher unbedingt zuzustimmen.

Zuschreibungen: Schule von Avignon, Alvaro Pirez (Zeri 1965)

Einflüsse: Lippo Memmi, Simone Martini, Lorenzo Monaco (Zeri 1973, Dias 1994, Freuler 1999)

Datierung: 1430-1434 (Zeri 1973, Frinta 1976, Tazartes 1987, Freuler 1999)

Literatur:

1958,	Stuttgart, Nr. 9, Abb. 83;	1976	Frinta, S. 35;
1970	Kisters, S. 42, Abb. S. 43;	1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481;
1970	Versteigerungskatalog	1987	Tazartes, Bd. II, S. 741;
	Christie's, S. 41, Abb.	1991	Zeri, S. 120, Fig. 181;
	S. 40;	1992	Tartuferi, S. 12;
1973	Zeri, S. 364, Abb. 5,	1992	Todini, Bd. III, S. 18, 19;
	S. 365;	1994	Dias, S. 106, 164, Abb. S.
1975	Fremantle, S. 436,		164-167;
	Abb. 899;	1999	Freuler, S. 115.

Photo: Cooper 629 75 85, 72 44 27; Fondazione Zeri Inv. Nr. 32563, 32608

Kat. Nr. 29 - Der hl. Damian

Stuttgart, Staatsgalerie

Fragment aus dem Bogenzwickel eines Altares

28,5 × 21,5 cm , Inv. Nr. 3135

Provenienz: München, Sammlung Marzell von Nemes – München, versteigert beim Kunstauktionshaus Hugo Helbing, 1933 – Berlin, Versteigerung Kunstauktion Rudolph Lepke, 1934 – Berlin, Sammlung Dr. Louis Grötzing – Wien, Sammlung Klema Felner bei 1957 – Luzern, Kunsthaus Fischer, 1962 – Comano (Schweiz), Sammlung Freiherr von Preuschen, 1962 – Stuttgart, Staatsgalerie, als Stiftung erworben 1971.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 40) Der Heilige hat seinen Blick vom Betrachter aus gesehen nach links gewendet. Seine Augen sind eindeutig mandelförmig, der Nasenrücken dünn. Ein leicht angedeuteter Kinnbart prägt das Gesicht, das selbstbewusste Gelassenheit ausstrahlt. Seine rote Gugel ist mit einem streifen weißen Pelz verbrämt. Diese passt farblich zu seinem Gewand, das im gleichen roten Farbton gehalten ist. Drei in den Goldgrund punzierte runde Kugeln sind auf seiner linken Schulter zum Zeichen seines durch Steinigung erfolgten Martyriums eingraviert.

Erhaltungszustand: Die rechteckige Tafel ist an drei Seiten beschnitten. Dabei wurde der Heiligenschein stark in Mitleidenschaft gezogen. Auf der rechten Seite fällt es besonders deutlich aus, da die Tafel bis auf das Ornamentband angeschnitten ist. Nicht zu übersehen ist der Verlauf eines kreisrunden Rahmens an der einzig nicht beschnittenen Seite der Unterkante. Der Goldgrund ist zerkratzt und abgerieben. Ein leichtes, unregelmäßiges Craquelé ist auf der Malschicht zu finden. Kleine Ausbrüche bis auf die Grundierung finden sich im Gesicht des Heiligen und insbesondere in der rechten unteren Ecke. Diese wurden durch eine mittlerweile durchgeführte Restauration beseitigt.

Forschungsstand und Kommentar: Die Stuttgarter Tafel wird erstmals von Klara STEINWEG 1957 als Alvaro Pirez publiziert. Zuvor hat sie Osvald SIRÉN (1924) als Werk des Bicci di Lorenzo ausgewiesen. Unter dieser Zuschreibung taucht sie 1933 im

Münchener Antiquitätenhandel auf. In der Folge wird die Tafel über das Kunstauktionshaus Lepke, Berlin an die Sammlung Grötzinger verkauft. Von dort aus gelangt sie in die Sammlung Felner, Wien, wo Steinweg sie sah. Danach taucht die Tafel wieder unter, bevor sie 1971 als Stiftung aus der Sammlung von Preuschen an die Staatsgalerie Stuttgart gelangt.

Für Steinweg bildet die Tafel zusammen mit der Darstellung der *hl. Katharina* (Kat. Nr. 13), des *hl. Franziskus* (Kat. Nr. 14) und dem *Kopf eines Christuskindes* (Kat. Nr. A20) den Bestandteil ein und desselben Altarwerkes. Die Datierung legt sie in die Frühphase des Künstlers vor 1423 fest. Diese Ansicht wird von der nachfolgenden Kunstkritik nicht bezweifelt. Lediglich BAGHEMIL (1998) und DE MARCHI (1998a) bringen die Tafel in Zusammenhang mit einem verlorenen Altar für Volterra von 1428. Erst RAVE (1999) widerspricht dem und scheidet aufgrund des sich von den anderen Darstellungen unterscheidenden Ornamentbandes des Heiligenscheins die Tafel aus dem Werkszusammenhang aus. Eine stilistische Übereinstimmung sieht er hingegen zum Braunschweiger Retabel, weswegen er die Tafel in die Spätphase des Künstlers um 1434 datiert. FREULER (2001) wertet unabhängig von Rave die Tafel als nicht zugehörig und erwähnt sie nicht einmal mehr in seiner Rekonstruktion, gibt dafür aber keine Begründung an. Insgesamt gesehen ist der Einschätzung Raves zuzustimmen. Der Vergleich zum Braunschweiger Altar (Kat. Nr. 30) weist Parallelen auf. Diese beziehen sich auf die zierliche Darstellung des Kopfes ebenso wie auf den leicht streng wirkenden Blick, der den Figuren dieser Stilstufe eigen ist. Das Ohr ist in die Kopfpattie integriert, so dass ein Teil des Hinterkopfes und Nackens sichtbar geblieben ist (vgl. dazu die gleiche Lösung beim *hl. Antonius Abt* des Braunschweiger Retabels).

Der *hl. Damian* ist mit keinem der übrigen fragmentarisch erhaltenen *Tondi* in einen unmittelbaren Werkszusammenhang zu bringen. Bereits der Aufbau des Strahlenkranzes um den Heiligenschein herum schließt dies aus. So sind die aus Einpunktpunzen bestehenden Strahlen pyramidenförmig aufgebaut, eine Darstellungsform, die nur in den späten Arbeiten Alvaros Verwendung findet. Aus dem Zeitraum zwischen 1430-1434, in den das Stück eingeordnet werden kann, ist allerdings kein weiteres Pendant in Form des *hl. Kosmas* bekannt.

Zuschreibungen: Bicci di Lorenzo (Sirén 1924), Alvaro Pirez (Steinweg 1957)

Einflüsse: Taddeo di Bartolo (Todini 1986)

Datierung: 1420-1430 (Sirén 1924), vor 1423 (Steinweg 1957, Todini 1986), um 1420 (Wagner 1974), um 1434 (Rave 1999)

Literatur:

1933	Versteigerungskatalog München, Nr. 97, S. 14;	1974	Wagner, S. 86, 87 mit Anm. 14;
1934	Versteigerungskatalog Berlin, Nr. 266, S. 24;	1986	Todini, Bd. II, S. 481;
1957	Steinweg, S. 45ff., S. 47, Abb. 5;	1992	Todini, Bd. III, S. 19;
1961	Oertel, S. 139;	1993	Navarro, S. 68;
1962	Versteigerungskatalog Luzern, Nr. 1414;	1994	Dias, S. 101;
1973	Zeri, S. 189;	1998a	De Marchi, S. 283;
		1998	Baghemil, S. 293;
		1999	Rave, S. 53, Abb. S. 52.

Photo: Fondazione Zeri Inv. Nr. 32594

Kat. Nr. 30 - Das Braunschweiger Retabel

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

Klappretabel

(a) Maria mit Kind zwischen den hll. Johannes der Täufer und Antonius der Einsiedler (Mitteltafel)

83,5 × 43,9 cm, Inv. Nr. GG 6

(b) Christus am Kreuz darüber der Verkündigungengel (linke Seitentafel)

83,5 × 21,9 cm, Inv. Nr. GG 6

(c) Auferstehung Christi und Maria der Verkündigung (rechte Seitentafel)

83,5 × 21 cm, Inv. Nr. GG 6

Provenienz: Florenz, erworben von dem Maler Johann Christian Bäse zwischen 1828 und 1832 – Braunschweig, aus dem Nachlass des Künstlers von der Witwe an das Herzog Anton Ulrich-Museum verkauft, 1838.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 41-43) Es handelt sich um ein Klappretabel, dessen Flügel im geschlossenen Zustand eine gemalte marmorierte Oberfläche aufweisen.

(a) In geöffnetem Zustand ist auf der Mitteltafel die thronende *Maria mit dem Jesuskind* zu sehen, die von den hll. *Johannes der Täufer* und *Antonius dem Einsiedler* flankiert wird. Obwohl die Madonna auf einer nicht näher zu definierenden Sitzgelegenheit Platz genommen hat, überragt sie die stehenden und leicht nach hinten zurückversetzten Heiligen. Zusammen verdecken sie vollständig den Hintergrund. Der Täufer zeigt mit der Linken auf das Christuskind während die Rechte einen Kreuzesstab und ein Spruchband hält. Über seinem Fellgewand trägt er einen orangeroten Umhang, der mit seinem asketischen Äußeren in Kontrast steht. Ihm gegenüber steht der *hl. Antonius Einsiedler*, der ein dunkelblaues Mönchsgewand trägt. In der Rechten hält er ein Buch und rafft zusätzlich

noch sein Skapulier damit zusammen, während die Linke sich auf einen t-förmigen Stab stützt, der somit ein Taukreuz bildet, an dem ein Glöckchen befestigt ist. Die Madonna hat ihren Blick Johannes zugewendet, der wiederum auf das an ihrer Brust saugende Christuskind zeigt, das über einem weißen Leinenkleid einen roten Umhang trägt. Den Kopf der Madonna bedeckt ein Schleier. Darauf sitzt eine in Pastigliarelieff gefertigte Krone, die sie als Himmelskönigin ausweist. Ihre Erscheinung wird aber durch ihren dunkelblauen Mantel in Szene gesetzt, unter dem sie ein rotes Untergewand trägt. Der Mantel weist unzählige Falten auf, mit denen er auf dem Boden ausfließt. Den breiten Gewandsaum zieren pseudokufischen Inschriften. Ebenso wie der Mantel fließt auch der auf die Sitzgelegenheit der Madonna gelegte Brokatstoff mit Granatapfelmotiv in Falten auf dem Boden aus.

Die Seitentafeln sind jeweils in zwei Szenen unterteilt. (b) Im Bogenzwickel des linken Flügels ist der Verkündigungengel zu sehen. Er trägt ein blaues Untergewand, das in seinem roten Umhang, der auf dem Boden ausfließt, fast unterzugehen droht. (c) Er korrespondiert thematisch mit der auf der gegenüberliegenden Seite dargestellten Maria, die von seiner Ankunft überrascht wird und deshalb ihre Hände in die Höhe reißt. Sie trägt farbverkehrt zum Engel einen blauen Mantel mit pseudokufischer Gewandsauminschrift bzw. ein rotes Untergewand.

(b) Die linke Tafel zeigt die *Kreuzigung Christi*, die thematisch mit der *Auferstehung* der rechten Seite korrespondiert. Die Kreuzigungsszene ist mit insgesamt acht Figuren bevölkert, die den gesamten Hintergrund der Szene einnehmen. Abgesehen vom Gekreuzigten sind zur Linken und Rechten des Gekreuzigten zwei Engel auf Wolken zu sehen, die sein Blut in Kelchen auffangen. Unterhalb des Suppeandiums, auf dessen Christi Beine ruhen, sind weitere fünf Personen zu sehen. Johannes, ganz rechts, der ein schmerzverzerrtes Gesicht zeigt; Maria Magdalena, mit aufgelösten Haaren, ist vor dem Kreuz niedergesunken und hält es umklammert; Maria, ebenfalls mit aufgelösten Haaren, ist in Ohnmacht gefallen und wird von einer weiblichen Figur gestützt, damit sie nicht zu Boden sinkt. Eine andere Frau im dunkelblauen Kapuzenumhang hat derweilen ihren Blick zum Erlöser gerichtet.

(c) Die rechte Tafel zeigt den über den Tod triumphierenden Christus, der über dem geöffneten Sarg schwebt. Er trägt ein weißes Gewand und hat die Linke zum Segensgestus erhoben. In der Rechten hält er einen Kreuzstab mit der Passionsfahne in der Hand. Zur Linken und Rechten ist eine Landschaft bestehend aus Felsen und Bäumen angedeutet. Diese ist allerdings nicht auf perspektivische Genauigkeit und Tiefe hin ausgelegt. Die

einzelnen Elemente sind vielmehr übereinander aufgebaut, so dass der Eindruck von Zweidimensionalität nicht verloren geht. Der Sarg ist neben dem Auferstandenen das dominierende Element des Bildes und blockiert den Ausblick auf die Landschaft. Vor und hinter dem Sarg sind insgesamt vier schlafende Wächter dargestellt, die ihr Gesicht in der Hand abgestützt haben. Die beiden vorderen Figuren fungieren dabei als Repoussoirfiguren. Alvaro hat sich nicht gescheut sie in aufwändiger Ausstattung mit Schuppenpanzer, Achselstücken, Spießen und Hellebarden zu präsentieren, nicht zu vergessen die auffällig verzierten Halskrägen, die pseudokufische Inschriften aufweisen.

Inschriften:

- Mitteltafel (a): Johannes der Täufer mit Spruchband in Kapitalisschrift mit rotem Anfangsversal: ECCE AGN(US DEI)
- Seitentafel (b): Christus am Kreuz mit Kreuzigungstafel und Inschrift in Kapitalis: ×I×N×R×I×
- Rahmenleiste (a): Kapitalisschrift: ∫ OPVS · ALVARI S. PETRI · M·CCCC·XXXIII
- Sockelleiste (a): Kapitalisschrift: AVE ∫ GRATIA ∫ PLENA∫ DOMINVS ∫ TECVM∫ BENEDITA
- Rückseite: Exportstempel AMMINISTRAZIONE GEN. DELLE REGIE VENDITE

Erhaltungszustand: Der Rahmen hat sich im Original vollständig erhalten und wurde nachträglich nochmals befestigt. Die Hinterseite der Tafel ist marmoriert. Die Rahmenleisten sind vollständig vergoldet und die Kehlung der Rahmen ist mit Punzen versehen. Der Rahmen und die Vergoldung sind am Unterrand, und zwar am Übergang zum Sockel, beschädigt. Dort sind die Spuren von vier Nagellöchern noch sichtbar. Am linken Rand des linken Flügels sind Fraßgänge bemerkbar. Der rechte Flügel war ausgerissen und die Aufhängung wurde repariert. Der Goldgrund ist leicht abgerieben, so dass der rote Bolus zum Vorschein gekommen ist. Die Malschicht ist allerdings derart gut erhalten, dass kein Craquelé sichtbar ist. Mindestens drei Restaurierungen der Tafel lassen sich nachvollziehen. Die erste erfolgte 1883 durch W. Boehm in Berlin, wobei verlorene Teile der Malschicht rekonstruiert wurden. Weitere Reinigungen und Beseitigung kleinerer Fehlstellen erfolgte 1933 durch Schnügel sowie 1978 durch Knut Nicolaus.

(a) In der Mitteltafel sind Verluste in der Aureole Mariens und in der aus Stuck auf die Malschicht aufgesetzten Krone festzustellen. Einige kleine Retuschen in ihrem dunklen Gewand sowie Fehlstellen im Bereich des Mantelkragens wurden ausgebessert. Das Sitzkissen ist vollständig punziert und das Granatapfelmuster ist aus dem Goldgrund herausgearbeitet worden. Das Glöckchen des *hl. Antonius* ist abgerieben, so dass das Gewand durchscheint. Ein starker Abrieb ist am Buch des Heiligen und dessen Hand festzustellen. Einige Fehlstellen im Gesicht sind ausgebessert worden. Beim *hl. Johannes* sind lediglich Retuschen im Schriftband festzustellen.

(b) Auf dem linken Altarflügel weist der Goldgrund des Verkündigungse Engels Kratzer auf. Die Lichtstrahlen, die von der Hand Gottes ausgehen, sind eingraviert. Starke Farbverluste zeigt der Flügel des Engels, so dass dessen vollständig in den Goldgrund gravierte und punktierte Flügel sichtbar werden. Fehlstellen im Gewand wurden hingegen retuschiert.

Die Engel der Kreuzigungsszene sind vollständig in den Goldgrund graviert und danach bemalt worden. Dies ist gut sichtbar, da die Farbe, die ursprünglich darüber angebracht war, stellenweise abgerieben ist. Bei den Figuren, die den Gekreuzigten umstehen, sind deutliche Retuschen im Gewand Mariens festzustellen, während ein senkrechter, ausgebesserter Riss das Gewand des *hl. Johannes* durchzieht.

(c) Im rechten Altarflügel weisen das Gesicht und das Gewand der Madonna kleinere Retuschen auf. Weitaus fragmentarischer ist die Auferstehungsszene erhalten. Hier kam es zum Verlust von Malschicht. Daher sind der untere Teil des Sarges und des Fußes Christi neu. Die Hand des schlafenden Wächters in roter Uniform musste ebenfalls rekonstruiert werden. Auch wurde die Figur des am linken Rand schlafenden Wächters in Mitleidenschaft gezogen, wobei ein leichter Malschichtverlust auf dem Gesicht aufgetreten ist.

Die Signatur in der Sockelleiste ist stellenweise stark eingedunkelt, was auf den dort noch befindlichen Originalfirnis zurückzuführen ist, so dass die Jahreszahl schwer lesbar ist. Sie ist aber in der im Museum vorhandenen Infrarotreflektographie vollständig zu erkennen.

Forschungsstand und Kommentar: Das Altarretabel ist das wichtigste erhaltene Werk Alvaros und bildet somit einen Eckpfeiler in dessen Œuvre-katalog. Es ist das einzige Werk, das zugleich signiert und datiert ist. Darüber hinaus stellt es den letzten dokumentarischen Nachweis der Existenz des Malers dar.

Seine Provenienz lässt sich bis in das frühe 19. Jh. zurückverfolgen, als es von dem Maler Johann Heinrich Bäse zwischen 1828 und 1834 in Florenz erworben wird. Der Exportstempel des damals noch unter österreichischer Herrschaft stehenden Großherzogtums Toskana hat sich auf der Rückseite zum Beweis dafür erhalten. Als Bäse 1837 in Madrid verstarb, verkaufte seine Witwe die Tafel zusammen mit anderen Werken der frühen italienischen Tafelmalerei 1838 an das Herzog Anton Ulrich-Museum.

Bei dem Altar handelt es sich um ein Werk zur privaten Andacht, das wahrscheinlich für den häuslichen Gebrauch oder für die Mitnahme auf Reisen bestimmt war. Daher ist die von BAGHEMIL (1998) geäußerte Ansicht, dass es sich um eine Stiftung der Familie Mannucci von 1432 für einen Altar in Sant'Agostino in Volterra handelt, abzulehnen. Hinzu kommt, dass an der Tafel kein Wappen angebracht ist, welches einen Rückschluss auf die Vorbesitzer erlauben würde.

Erstaunlich ist die Rezeption des Werkes im Bezug auf Alvaros Oeuvre. Erst ungefähr 50 Jahre nach seiner Erwerbung wird das Werk im Galeriekatalog von Hermann RIEGEL (1887) mit dem Namen des Malers aufgeführt. Zuvor war es darin nicht einmal verzeichnet. Aufgrund der zum damaligen Zeitpunkt schon schlecht lesbaren Inschrift datiert es Riegel im Bestandskatalog aus dem Jahre 1887 um ein Jahr zu früh auf 1433, verbessert sich aber in seinem nächsten Katalog von 1900, in dem er das Werk ausführlicher beschreibt. Dies änderte allerdings nichts an dem Umstand, dass Adolfo VENTURI (1911) nur eine fragmentarische Lesung der Inschrift angibt, was VAN MARLE (1927) wiederholt.

Der erste, der die Wichtigkeit des Werkes zur Beurteilung von Alvaros Stil voll und ganz erkennt, ist Raynaldo DOS SANTOS (1922), der der Tafel ein eigenes Kapitel in seinem Buch widmet. Für ihn stellt sie einen wichtigen Beweis seiner These dar, dass Alvaros Ausbildung sich vollständig an italienischen Vorbildern orientiert. Ab sofort ist der Altar im kunsthistorischen Diskurs zu Alvaro nicht mehr zu übergehen. Dem tragen insbesondere ZERI (1954) und STEINWEG (1957) Rechnung, indem sie das Werk zur Grundlage ihres Datierungsgerüsts für die Spätphase des Malers machen.

Eindeutig ist in dem Werk ein Entwicklungssprung zu früheren Arbeiten festzustellen, was ZERI (1973) in den Zusammenhang mit einem außeritalienischen Einfluss bringen wollte. Tatsächlich aber ist die Tafel mit ihren zierlichen, ja geradezu zerbrechlich wirkenden Heiligenfiguren kein Einzelfall in der toskanischen Malerei ihrer Zeit. Vielmehr darf das Werk als Beispiel *par excellence* der spätgotischen Malereitradition am Anbeginn der Renaissance gelten. Kaum deutlicher als jemals zuvor setzt Alvaro die Bedeutungs-

perspektive ein, wie es zwischen der Madonna und den sie flankierenden, wesentlich kleiner dargestellten Heiligen der Fall ist. Alvaro greift dabei auf Vorbilder des 14. Jh. zurück, wie es DE MARCHI (1998a) bereits festgestellt hat. So ist die Madonna mit Heiligen innerhalb des gleichen Bildraums ein durchaus gängiger Kompositionstyp in Florenz. Die Positionierung der Heiligen hinter dem Thron der Madonna übernimmt Alvaro von Lorenzo Monaco (vgl. dazu die *Madonna mit Engeln* aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano). Im Gegensatz zu Monaco jedoch versucht Alvaro eine perspektivische Darstellung soweit wie möglich zu vermeiden. So ist bei der Landschaft, die den Hintergrund der Auferstehung Christi bildet, der Versuch unternommen worden, die Szene zweidimensional wiederzugeben, d.h. Berge und Bäume wirken mit Absicht wie aufeinandergestapelt. Bei der Kreuzigung am Berg Golgatha wurde sogar überhaupt auf eine Hintergrunddarstellung verzichtet. Hingegen dominiert - wie in so vielen anderen Bildern Alvaros auch - das Ornament und der Geschmack für weit ausfließende Gewänder, wie sie in der Internationalen Gotik so häufig anzutreffen sind. Sicherlich gehört Alvaros Bild zu den letzten künstlerischen Höhepunkten dieser Epoche in der Toskana.

Zuschreibungen: Alvaro Pirez

Einflüsse: Lorenzo Monaco (Dos Santos 1922), Taddeo di Bartolo (Salmi 1929), Sassetta (Salmi 1929), Giovanni di Paolo (Salmi 1929, Zeri 1973, Dias 1994), Cecco di Pietro (Brandi, 1940), Meister dell'Oservanza (Zeri 1973, Dias 1994), Paolo Schiavo (Todini 1986), Masolino (Todini 1986)

1887	Riegel, S. 55;	1950	Oertel, S. 25;
1900	Riegel, S. 3ff;	1950	Longhi, S. 47;
1910	Flechsigt, S. 2;	1953	Steinweg, S. 328;
1911	Venturi, S. 31;	1954	Zeri, S. 45;
1916	Schubring, S. 200;	1969	Adriani, S.26;
1922	Dos Santos, S. 43ff;	1973	Nicolaus, S. 149 ff;
1925	Schiff, S. 36;	1974	Wagner, S. 84;
1927	van Marle, Bd. IX, S. 581ff;	1975	Fremantle, S. 436ff;
1929	Salmi, S. 280;	1976	Jacob und Klessmann, S. 7;
1932	Berenson, S. 466;	1980	Carli, S. 7;
1940	Brandi, S. 166-168;	1984b	Christiansen, S. 45;

- | | | | |
|-------|---|---------|---------------------------------|
| 1986 | Todini, Bd. II., S. 480,
481; | 1996 | Wohl, Bd. 24, S. 849; |
| | | 1998 | Caleca, S. 125; |
| 1987 | Boskovits, S. 4; | 1998a | De Marchi, S. 283; |
| 1987 | Grohn, S. 16, Abb. S. 17; | 1998 | Baghemil, S. 292; |
| 1987 | Tazartes, Bd. II, S. 741; | 1998 | Frinta, S. 146, 293; |
| 1989 | Hänsel, S. 995; | 1999 | Rave, S. 53; |
| 1989 | Paolucci, S. 92; | 2001 | Jacobsen, S. 242,
Anm. 379; |
| 1991 | Zeri, S. 115; | 2002 | Caetano, S. 9, 33; |
| 1992 | Marnetté-Kühl, S. 20-25; | 2002 | Roberts, S. 124; |
| 1992 | Tartuferi, S. 10; | 2002 | Sarti, S. 87; |
| 1992 | Todini, Bd. III, S. 18,19; | 2004 | Höltge, S. 242, Abb. 167; |
| 1993a | Burresi und Caleca, S. 55; | 2005-06 | Couilleaux und Sarti,
S. 78; |
| 1994 | Dias, S. 88, 105, Abb. S.
89-93; | 2005 | Tripps, S. 163. |
| 1994 | Lazzarini, S. 113ff, Abb.
S. 114, Nr. 2; | | |

Photo: Nr. 6 B.P.Kaiser; Fondazione Zeri Inv. Nr. 30875, 30876, 32612, 32612i

Kat. Nr. 31 - Die hll. Katharina, Johannes d.T., Jakobus und Giustina (?)

ehemals **Mailand**, Kunstmarkt

Seitenflügel eines Klappretabels

(a) Engel der Verkündigung (Bogenzwickel), hll. Katharina von Alexandrien und Johannes der Täufer

46,5 × 11,5 cm

(b) Maria der Verkündigung (Bogenzwickel), hll. Jakobus d.Ä. und Giustina (?)

46,5 × 11,5 cm

Provenienz: New York, Sammlung Mable E. Schults vor 1976 – New York, Versteigerung Sotheby's-Parke Bernet 23.1.1976, Lot 86A – London, Versteigerung Christie's 7.7.1978, Lot 203 – London, Versteigerung Sotheby's 12.12.1979, Lot 88 – Mailand, Kunstmarkt 1982.

Material: Tempera auf Pappelholz

Beschreibung: (Abb. Nr. 44) Es handelt sich um den linken und rechten Flügel eines Klappretabels, die auf der Rückseite eine marmorierte Fläche aufweisen. In den Zwickeln der Flügel ist die Verkündigung an Maria dargestellt.

(a) Der Engel der Verkündigung ist kniend dargestellt und hat den Kopf leicht gesenkt. Die Hand hat er zum Segen geben erhoben. Sein Merkmal sind aber die weit ausladend gestalteten roten Flügel. Unterhalb des Verkündigungsengels sind die *hll. Katharina und Johannes d.T.* dargestellt. Die erst genannte hält zum Zeichen ihres Martyriums ein Palmwedel in der Linken und in der Rechten ein geschlossenes Buch. Vor ihr auf der Erde liegt ihr Folterinstrument, ein zerbrochenes Rad. Johannes trägt einen braunen Fellmantel. Er ist in den Raum nach hinten versetzt und hat seinen Blick zu Katharina gewandt. Dabei zeigt er mit der Linken auf das einst in der Mitteltafel dargestellte Christuskind während die Rechte einen Kreuzesstab mit einem Spruchband hält. Über seinem Fellgewand trägt er einen orangeroten Umhang, der mit seinem asketischen Äußeren kontrastiert.

(b) Maria ist sitzend dargestellt. Sie lehnt sich, von der Ankündigung überrascht, auf ihrer Thronbank leicht zurück. Ein Buch liegt geöffnet vor ihr. Auf dem Boden ist eine Vase mit Lilien dargestellt zum Zeichen ihrer Jungfräulichkeit. Wie beim Engel läuft ihr Gewand in Falten auf dem Boden aus. Die Szene ist jeweils von den darunter angebrachten Heiligendarstellungen durch eine Bordüre aus Punzen getrennt, die aus Ringpunzen mit Loch bestehen. Die Zwischenräume sind punktiert. Unterhalb der Jungfrau befinden sich die *hll. Jakobus d.Ä. und Giustina (?)*. Er trägt einen mannshohen Wanderstab in der Linken, während die Rechte ein Buch umfasst. Giustina, die im Raum schräg nach vorne positioniert ist, rafft ihren Mantel mit der Rechten zu raffen. Ihre Linke greift an ihre Wunde an der Brust, in der noch ein Dolch steckt.

Inschriften: Johannes der Täufer mit Spruchband, gotische Majuskelschrift mit rotem Anfangsversal: ECCE · M (.)

Erhaltungszustand: Von dem Klappretabel haben sich nur die beiden Seitenflügel erhalten. Nach dem Photo zu urteilen ist die Malfläche in guter Verfassung. Am Rahmen sind kleinere Ausbrüche festzustellen, was zu einem geringen Verlust der punzierten Bordüren geführt hat.

(a) Der Goldgrund zwischen den *hll. Katharina Johannes d. T.* ist leicht zerkratzt und auf dem Mantel sind Fehlstellen festzustellen.

(b) Gesicht und Halsansatz des *hl. Jakobus* sind restauriert. Ein waagerechter Riss durchzieht sein Untergewand. Auf der rechten Schulter der *hl. Giustina* ist ein kreisrunder Ausbruch der Farbschicht zu beobachten.

Forschungsstand und Kommentar: Die Tafeln stammen aus der Sammlung Schults, New York, aus der sie 1976 zur Versteigerung kommen. Sie wechseln anschließend mehrere Male den Besitzer und tauchen auf der Auktion bei Sotheby's in London 1979 zum letzten Mal auf.

Die Altartafeln haben in der kunsthistorischen Forschung nur wenig Interesse hervorgerufen, obwohl sie neben dem Braunschweiger Altar die einzig erhaltenen Fragmente eines Klappretabels zur Privatandacht sind. Seit ihrer Veröffentlichung werden sie in die Spätphase des Künstlers eingeordnet. Ausschlaggebend dafür sind enge stilistische Übereinstimmungen zum Braunschweiger Vorbild. Dies lässt sich an den fein geschnittenen Gesichtern und deren ovaler Gesichtsformen nachvollziehen, die an Sieneser

Vorbilder in der Nachfolge des Taddeo di Bartolo erinnern und sich im *Engel und der Maria der Verkündigung* wiederfinden lassen. Auch in Gestik und Haltung der Figuren ist in der Verkündigungsszene ein unmittelbarer Bezug zum Braunschweiger Altar gegeben. Im Gegensatz zu diesem sind die Tafeln in ihrer Ausführung recht einfach gehalten, d. h. Alvaro verzichtet größtenteils auf Details. Dadurch tritt die leicht in den Raum gestaffelte Stellung der Heiligenfiguren umso deutlicher hervor. Sie bilden eine Flucht nach hinten, deren Abschluss einst die heute verlorene Madonna mit Kind bildete. Dies erinnert an Alvaros erstes Werk, die *Maria mit Kind* von Santa Croce in Fossabanda (Kat. Nr. 1) und deren Seitenflügel in Altenburg (Kat. Nr. 2), in denen Alvaro eine ähnliche Lösung wählt.

Die Gestaltung des Nimbendekors lässt keinen Zweifel, dass es sich um ein Spätwerk handelt. Es kommen lediglich Ringpunzen mit Loch zur Verwendung. Bisher recht selten für Alvaro ist der Gebrauch von punzierten Rahmenleisten. Erst in der *Verkündigung* (Kat. Nr. 28) in Kreuzlingen scheint er sich dieser Technik erstmalig überhaupt angewendet zu haben. Anscheinend war der Auftraggeber der beiden Altarflügel nicht bereit, so viel Geld auszugeben wie der Besitzer des Braunschweiger Exemplars, so dass es nur zu einer Rahmenbordüre als Trennungslinie reichte. Auf die Darstellung von Details oder gar eine szenische Darstellung wurde sogar ganz verzichtet bzw. überhaupt kein Wert gelegt.

Die deutlichen stilistischen Übereinstimmungen der Tafeln im Vergleich zum Braunschweiger Altar machen eine Datierung um 1434 wahrscheinlich.

Zuschreibungen: k.A.

Einflüsse: Taddeo di Bartolo

Datierung: um 1434 (Fahy 1979)

Literatur:

1976	Versteigerungskatalog Sotheby - Parke Bennett, Lot 86A;	1979	Versteigerungskatalog Sotheby's, Lot 88;
		1986	Todini, Bd. II, S. 481;
1978	Versteigerungskatalog Christie's, S. 102, Abb. Nr. 203;	1987	Boskovits, S. 5;
		1992	Todini, Bd. III, S

Photo: Christie's (Cooper) 907 831, Fondazione Zeri, Inv. Nr. 32571, 32572

5.3. Abgelehnte Zuschreibungen

A1

Aufenthaltort unbekannt

Tafel einer Predella

25 × 67 cm

Meister der Tempeldarbringung Linsky

Wunder des hl. Antonius Abbas (?) - Der hl. Benedikt einem Mädchen den Teufel austreibend (?)

Provenienz: Florenz, Sammlung Albrighti

Literatur:

1970 Boskovits, Mitteilung an Zeri: *Alvaro Pirez*;

1995 Tamassia, S.180, Nr. 50138: *Schule des Giovanni di Paolo*;

1998 Boskovits in De Marchi, S. 280, S.284, Anm.24: *Alvaro Pirez*.

A2

Aufenthaltort unbekannt

Altarwerk

76 × 43 cm

Florentiner Meister

Maria mit dem Kind zwischen den hll. Johannes dem Täufer und Antonius Abt bekrönt von der Kreuzigung

Provenienz: Italienischer Kunstmarkt

Literatur:

1979 Fondazione Zeri: *Alvaro Pirez (?)*.

A3

Avignon

Musée du Petit Palais

Altarwerk

68 × 58 cm, Inv. Nr. 1669 (*Maria mit Kind*)

54 × 33 cm, Inv. Nr. 1670 (*hl. Michael*)

57 × 33 cm, Inv. Nr. 1671 (*hl. Katharina*)

57 × 33 cm, Inv. Nr. 1672 (*hl. Andreas*)

Turino Vanni

Maria mit Kind und Heiligen

Provenienz: Paris, Musée de Cluny 1843 – Avignon, Musée du Petit Palais seit 1976.

Literatur:

- | | | | |
|------|---|------|---|
| 1863 | Du Sommerard, S. 102, Nr. 717: <i>florentinische Schule des 15. Jh.</i> | 1976 | Zeri, S. 197, Nr. 233: <i>Turino Vanni und Werkstatt;</i> |
| 1883 | Du Sommerard, S. 133-134: <i>florentinische Schule des 15. Jh;</i> | 1977 | Laclotte und Mognetti, Nr. 233-237: <i>Turino Vanni;</i> |
| 1940 | Brandi, S. 160: <i>Alvaro Pirez;</i> | 1980 | Bergeon, S. 60-62: <i>Turino Vanni;</i> |
| 1954 | Zeri, S. 46: <i>Umkreis des Turino Vanni;</i> | 1987 | Laclotte und Mognetti, Nr. 233-237: <i>Turino Vanni;</i> |
| 1961 | Carli, S. 64, 86, Fig. 142, S. 118, 119: <i>Turino Vanni;</i> (Madonna mit Kind und hl. Michael); <i>Pseudo Bernardo Falconi</i> (hll. Andreas und Nikolaus); | 1987 | Pesenti, S. 70: <i>Turino Vanni;</i> |
| 1975 | Frinta, S. 531, Anm. 11: <i>Turino Vanni;</i> | 1991 | Algeri und De Florian, S. 87, 89, 101, Anm. 110, Abb. S. 85, 86: <i>Turino Vanni;</i> |
| | | 1998 | De Marchi, S. 284, Anm. 12: <i>Turino Vanni;</i> |
| | | 2005 | Laclotte und Moench, S. 199, Abb. 270: <i>Turino Vanni.</i> |

A4

Baltimore, Maryland

Walters Art Gallery

Freskofragment

50 × 48 cm; (Gipsblock: 56,0 × 53,3 cm), Inv. Nr 37.1057

Giovanni da Riolo

Kopf der Jungfrau Marien

Provenienz: Florenz, Bernard Berenson - Villa I Tatti bei 1911 – Baltimore, Walters Art Gallery, 1963.

Literatur:

- | | | | |
|------|---|------|--|
| 1963 | Shell mündlich in Zeri 1976: <i>Alvaro Pirez;</i> | 1992 | Todini, Bd. 3, S. 19: <i>Alvaro Pirez;</i> |
| 1976 | Zeri, S. 35 ff: <i>Alvaro Pirez;</i> | 1998 | De Marchi, S. 285, Anm. 48: <i>unbekannter Imoleser Maler;</i> |
| 1986 | Todini, Bd. II, S. 481: <i>Alvaro Pirez;</i> | 1998 | Tambini, S. 33 ff: <i>Giovanni da Riolo.</i> |

A5

Berlin

Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

Zwei Tafeln einer Altarbekrönung

je 34,5 × 24,8 cm, Inv. Nr. 1111

Meister der Tempeldarbringung Linsky

Engel und Maria der Verkündigung

Provenienz: Berlin, Sammlung Edward Solly vor 1821 – Ankauf für das Kaiser-Friedrich Museum 1821 – Göttingen, als Leihgabe in der Kunstsammlung der Universität von 1884-1917 – Berlin, Kaiser-Friedrich Museum 1917-1945 – Wiesbaden, Collection Point, 1945-1947 – Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie – Berlin, Gemäldegalerie am Potsdamer Platz seit 1998.

Literatur:

1830	Waagen, S. 264: <i>Spinello Aretino</i> ;	1921	Bode, S. 157: <i>florentinisch um 1420</i> ;
1834	Kugler, S. 276, Nr. 29: <i>Spinello Aretino</i> ;	1927	van Marle, Bd. IX, S. 177, 199, Anm.1: <i>Lorenzo Monaco</i> ;
1838	Kugler, S. 14: <i>Spinello Aretino</i> ;	1931	Kunz, S. 264: <i>Lorenzo Monaco</i> ;
1864	Parthey, Bd. 2, S. 571: <i>Spinello Aretino</i> ;	1932	Berenson, S. 339: <i>Meister des Bambino Vispo</i> ;
1864	Cavalcaselle und Crowe, Bd. 2, S. 18, Anm. 2: <i>Florentiner Meister</i> ;	1936	Berenson, S. 276: <i>Meister des Bambino Vispo</i> ;
1869	Cavalcaselle und Crowe, Bd.2. S. 189, Anm 49: <i>Florentiner Meister</i> ;	1938	Pudelko, S. 57, Anm. 24: <i>Meister des Bambino Vispo</i> ;
1883	Cavalcaselle und Crowe, Bd.2, S. 454, Anm. 2: <i>Florentiner Meister</i> ;	1939	Prampolini, S. 47 u. Abb.: <i>Meister des Bambino Vispo</i> ;
1886	Verzeichnis Berlin, S. 56: <i>florentinische Schule des 14. Jh.</i> ;	1940	Longhi, S. 188, Anm. 25: <i>Paolo Schiavo</i> ;
1905	Waldmann, S. 79: <i>florentinische Schule des 14.Jh.</i> ;	1963	Berenson, S. 139: <i>Meister des Bambino Vispo</i> ;
1910	Nagler Bd.19, S. 232: <i>Spinello Aretino</i> ;	1966	De Bosque, S. 72 u. Abb.: <i>Meister des Bambino Vispo</i> ;
1914	Sirèn, S. 24: <i>Parri Spinelli</i> ;	1973	Zeri, S. 195: <i>Iberischer Meister um Alvaro Pirez</i> ;
1914-15	Sirèn, S. 113 u. Abb.: <i>Parri Spinelli</i> ;	1975	Boskovits, S. 14, Anm. 25: <i>Alvaro Pirez</i> ;

1981	Brejon de Lavergnèe / Thièbaut, S. 255: <i>Toskanischer Meister</i> ;	1991	De Marchi, S. 129, Anm. 35: <i>Meister um Alvaro Pirez</i> ;
1984b	Christiansen, S. 45: <i>Meister der Tempeldarbringung Linsky</i> ;	1991	Zeri, S. 121, Fig. 183: <i>Iberischer Meister um Alvaro Pirez</i> ;
1986	Bock, S. 11, Abb. 908 u. 909: <i>Alvaro Pirez (zugeschrieben)</i> ;	1992	Longhi, S. 183ff., Anm. 25: <i>Paolo Schiavo</i> ;
1986	Todini, Bd. II, S. 480: <i>anonym</i> ;	1992	Tartuferi, S. 10: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1987	Boskovits, S. 4ff: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1992	Todini, Bd. 3, S. 18: <i>Anonym</i> ;
1988	Leone De Castris, S. 56: <i>Meister dei Penna</i> ;	1993	Cruz Teixeira, S. 5: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1991	Boskovits, S. 49, 50, Anm. 27: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1993	Navarro, S. 75, Anm. 43: <i>Meister der Tempeldarbringung Linsky</i> ;
1991	Freuler, S. 228: <i>Anonymer Iberischer Maler</i> ;	1998	Frinta, S. 146: <i>Alvaro Pirez</i> ;
		2002	Sarti, S. 86: <i>Alvaro Pirez</i> ;
		2003	Weppelmann, S. 347, A 72: <i>Alvaro Pirez</i> .

A6

Bologna

Privatsammlung

Altarwerk

k.A.

Florentiner Meister

Maria mit dem Kind und kniender Stifterin zwischen den hll. Antonius Abt und Eustachius

Provenienz: Bologna, Privatsammlung

Literatur:

o.J. Fondazione Zeri: *Alvaro Pirez* (?).

A7

Budapest

Museum der Bildenden Künste

Tafelbild

106 × 76 cm, Inv.Nr. 51.801

Unbekannter Meister aus den Marken

Christus als Weltenherrscher

Provenienz: Budapest, Sammlung Moritz Kornfeld, 1951 – Budapest, Museum der Bildenden Künste seit 1951.

Literatur:

1951	Inventar: <i>toskanisch</i> , 2. Hälfte des 14. Jh.;	1994	Dias, S. 152, Abb. S. 152: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1968	Zeri mündlich in Pigler, S. 27-28: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1995	Béres, S. 109-117, Abb. S. 110, 112-115: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1978	Boskovits, Nr. 6: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1998	De Marchi, S. 285, Anm. 46: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1986	Todini, Bd. II, S. 481: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1998	Frinta, S. 218, 296: <i>Meister aus den Marken</i> ;
1991	Tátrai, S. 1, Abb. S. 1: <i>Alvaro Pirez</i> ;	2002	Sarti, S. 86: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1992	Todini, Bd. 3, S. 19: <i>Alvaro Pirez</i> ;	2005-06	Couilleaux / Sarti, S. 78: <i>Alvaro Pirez</i> .

A8

Évora
Museum

Tafelbild

95,2 × 60 cm, Inv. Nr. ME 5082, 2002

Werkstatt im Umkreis des Bicci di Lorenzo

Maria mit Kind zwischen den hll. Bartholomäus und Antonius Einsiedler

Provenienz: Florenz, Antiquariat Mario Bellini, 1986 – Madrid, Finarte, 26.11.1996, Lot 8 – London, Christie's, 16.12. 1998, Lot 44 – London, Kunsthandel – Évora, Museum, seit 2002.

Literatur:

1996	Todini in Madrid Finarte, Lot 8: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1998	De Marchi, S. 279, Abb.162: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1997	Arte Ibérica, Nr. 1, S. 93: <i>Alvaro Pirez</i> ;	2001	De Marchi, S. 230-232, Abb. S. 231: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1997	Arte Ibérica, Nr. 5: <i>Alvaro Pirez</i> ;	2002	De Marchi, S. 20, 38, 39: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1998	Boskovits und Todini in Christie`s, Lot 44: <i>Alvaro Pirez</i> ;	2002	Caetano, S. 9-18, 33-37, Abb. S. 13, 14, 18, 22-31: <i>Alvaro Pirez</i> .

A9

Florenz
Privatsammlung

Tafelbild
78 × 50 cm

Werkstatt im Umkreis des Bicci di Lorenzo

Maria mit Kind zwischen den hll. Johannes der Täufer und Jakobus Major

Provenienz: Sotheby's, London, 16. April 1980, Lot 65 – Florenz, Privatsammlung seit 1980.

Literatur:

1980 Sotheby's, Lot 65: *Florentiner Schule um 1400*;
1998a Boskovits in Parenti, S. 290: *Alvaro Pirez*;
2001 De Marchi, S. 230: *Alvaro Pirez*.

A10

ehemals Florenz
Finarte-Semenzano

Tafelbild
109,5 × 47 cm

Antonio de Carro

Thronende Maria mit Kind zwischen zwei Engeln

Provenienz: Englewood, N.J., Sammlung Dan Fellow Platt, ca. 1911 – New York, Parke-Bernet Galleries, 9.1.1947, Lot 23 – New York, Wildenstein, 1958 – Mailand, Kunstmarkt, 1970iger – Turin, Sammlung Zabert, 2002 – Mailand, Finarte, 2.12.2002, Lot 177.

Literatur:

1911	Mason Perkins, S. 1: <i>Umkreis des Meisters des Bambino Vispo</i> ;	1988	Versteigerungskatalog Cottino, 23, Nr. 3: <i>Emilianischer Meister</i> ;
1913-14	Sirén, XXIV, S. 329, Abb. K : <i>Parri Spinelli</i> ;	1992	Todini, Bd. 3, S. 18, 19: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1914	Sirén, XXV, S. 23: <i>Parri Spinelli</i> ;	1995	Gorni, S. 422: <i>Antonio de Carro</i> ;
1917	Brockwell und Sirén, S. 46, Nr. 16. : <i>Parri Spinelli</i> ;	1998	Blanc, S. 32: <i>Antonio de Carro</i> ;
1927	van Marle, S. 199, Anm. 1: <i>Parri Spinelli</i> ;	1998	De Marchi, S. 285, Anm. 48: <i>Antonio de Carro</i> ;
1932	Berenson, S. 249: <i>Giovanni dal Ponte</i> ;	1998	Gorni, S. 184, Abb. S. 112 : <i>Antonio de Carro</i> ;
1947	Versteigerungskatalog Parke -Bernet, S. 1, Lot. 23 : <i>Parri Spinelli</i> ;	2002	Versteigerungskatalog Finarte Mailand, S. 50, 51, Lot 177: <i>Antonio de Carro</i> .
1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481: <i>Alvaro Pirez</i> ;		

A11

Florenz

S. Niccolò Oltrarno, Sakristei

Altarbild

k.A.

Meister der Verkündigung Brozzi

Madonna mit Kind von zwei Engeln umgeben

Provenienz: S. Niccolò Oltrarno, Hauptchorkapelle.

Literatur:

1929 Baratelli, S. 194: k.A;

1952 Paatz, S. 369: k. A.;

1975 Fremantel, S. 439, Abb. 907: *Alvaro Pirez.*

A12

Freiburg, Schweiz

Ursulinenkonvent

Zwei Seitentafeln eines Altarwerkes

je 116 × 49,8 cm

Umkreis des Lorenzo Monaco

Die hll. Peter und Paul

Provenienz: Freiburg, Ursulinenkonvent vor 1959.

Literatur:

1959 Strub, S.157, 158: *Umkreis des Lorenzo Monaco;*

1991 Freuler, S.228, Abb. S. 229, Kat. Nr. 89: *Alvaro Pirez;*

1991 Strehlke, S. 468, Abb. 38, S. 467: *Meister der Tempeldarbringung Linsky;*

1998 De Marchi, S. 284, Anm. 35: *Umkreis des Lorenzo Monaco (?);*

2006 Freuler, S. 214, 217, Abb. Kat. Nr. 38, S. 215-217: *Florentiner Meister.*

A13

Italien

Kunstmarkt

Altarwerk

76 × 43 cm

Giovanni del Ponte

Kreuzigung Christi, darunter die Madonna mit Kind zwischen den hll. Johannes d.T. und Antonius Abt

Provenienz: Italien, Kunstmarkt 1979.

Literatur:

1979 *Fondazione Zeri: Alvaro Pirez.*

A14

ehemals London

Christie's

Tafelbild

120 × 65 cm

Werkstatt im Umkreis des Bicci di Lorenzo

Thronende Madonna zwischen den hll. Peter und Paul

Provenienz: ehemals Florenz, Sammlung Cavalletti 1954 – London, Christie's, 12. Dezember 1980, Lot 44.

Literatur:

o.J.	Fondazione Zeri: <i>Andrea di Cione</i> ;	1992	Todini, Bd. 3, S. 18, 19: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1954	Zeri, S. 46, Abb. 31: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1998	De Marchi, S. 279, Anm.13: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1957	Steinweg, S. 40, Anm.6: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1998	Frinta, S. 146, <i>Alvaro Pirez</i> ;
1980	Christie's, Lot 44: <i>Florentiner Meister um 1410, Meister von San Martino a Mensola?</i> ;	1998a	Parenti, S. 290: <i>Alvaro Pirez</i> ;
		2001	De Marchi, S. 230: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481: <i>Alvaro Pirez</i> ;	2002	Caetano, S.10, 15, 33, 35: <i>Alvaro Pirez</i> .
1992	Tartuferi, S. 10: <i>Alvaro Pirez</i> ;		

A15

ehemals London

Christie's

Altarwerk

44,5 × 22 cm (Mitteltafel), 43,5 × 10,8 cm (Seitentafeln)

Florentiner Meister um 1400

Pietà (Mittelbild), der segnende Gottvater (Bekrönung), hl. Dominikus (linker Flügel), hl. Franziskus (rechter Flügel), Verkündigung

Provenienz: London, Christie's.

Literatur:

o.J. Fondazione Zeri: *Alvaro Pirez.*

A16

Mailand

Galleria d'arte moderna

Tafelbild

66 × 38 cm

Emilianischer Meister - Antonio de Carro?

Maria mit dem Kind

Provenienz: Rom, Sammlung Conte Fabrizio Massimo – Mailand, Galleria d'Arte Moderna seit 1972.

Literatur:

1926	van Marle, Bd. VII, S. 205, Abb. S. 208, Fig. 136; <i>Bartolomeo de Grossi;</i>	1975	Fremantle, S. 439, Abb. 908: <i>Alvaro Pirez;</i>
1954	Shorr, S. 26, 27, Abb. S. 29, 4 Pisa I: <i>Alvaro Pirez;</i>	1986	Todini, Bd. II, S. 480, 481: <i>Alvaro Pirez;</i>
1957	Steinweg, S. 39, Anm. 4, S. 52: <i>Alvaro Pirez;</i>	1992	Todini, Bd. 3, S. 18, 19: <i>Alvaro Pirez.</i>

A17

Mailand

Privatsammlung

Fragment einer Altartafel

27 × 36 cm

Unbekannter Florentiner Meister

Anbetung der Hirten

Provenienz: Bergamo, Galleria Lorenzeli – Roma, Sestieri, 1959 – London, Sammlung Graham – Mailand, Privatsammlung seit 1972.

Literatur:

1972 Fondazione Zeri: *Alvaro Pirez.*

A18

Montauban

Musée

Giebelbekrönung eines Altares

26 × 32 cm Inv. Nr. 117

Giuliano di Simone*Kreuzigung Christi zwischen Maria und Johannes*

Provenienz: Vermächtnis Ingres 1867.

Literatur:

- o.J. Kunsthistorisches Institut Florenz: *Alvaro Pirez*;
 1994 Schaeffer 1982 in Kanter, S. 67-69: *Giuliano di Simone*;
 1994 Frinta 1990 in Kanter, S. 67-69: *Giuliano di Simone*.

A19

New York

Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection

Predellentafel

31,5 × 39,3 cm, Inv.Nr. 1982.60.3

Meister der Tempeldarbringung Linsky*Christi Darbringung im Tempel*

Provenienz: John Rushout, 2nd. Lord Northwick, 1859 – Georg Rushout, 3rd Lord Northwick, bis 1887 – Cheltenham, Thirlestane House, Elizabeth Augusta, Lady Northwick, bis 1912 – Northwick Park, Glos., Sammlung Edward George Spencer-Churchill, 1912-1964 – London, Christie's Versteigerung 28. Mai 1965, Lot 11 – New York, Jack and Belle Linsky Sammlung – New York, The Metropolitan Museum of Art, als Schenkung 1982.

Literatur:

- | | | | |
|------|--|------|--|
| 1859 | Verkaufskatalog Rushout, No. 841: <i>Giotto</i> ; | 1960 | Longhi, Nr. 11, S. 60: <i>Paolo Schiavo</i> ; |
| 1913 | Arundel Club, No.1: <i>Lorenzo Monaco</i> ; | 1963 | Lindsay, S. 42-44, Abb. S. 49: <i>Lorenzo Monaco</i> ; |
| 1921 | Borenius, No. 48: <i>Lorenzo Monaco</i> ; | 1965 | Christie's, Lot 11: <i>Lorenzo Monaco</i> ; |
| 1930 | Royal Accademy, No. 65: <i>Lorenzo Monaco</i> ; | 1973 | Zeri, S. 192 ff: <i>Iberischer Meister um Alvaro Pirez</i> ; |
| 1960 | Royal Accademy, S. 103, Nr. 272: <i>Lorenzo Monaco</i> ; | 1973 | Boskovits in Zeri, S. 192: <i>Alvaro Pirez</i> ; |

1981	Brejon de Lavergnée / Thiébaud, S.255: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1989	Eisenberg, S. 200: <i>Meister der Tempeldarbringung Linsky</i> ;
1984a	Christiansen, S. 24ff, Abb. S. 24: <i>Meister der Tempeldarbringung Linsky</i> ;	1991	Bellosi in Donati, S. 61: <i>Meister von Bibbiena</i> ;
1984b	Christiansen, S. 45, Abb. S. 45: <i>Meister der Tempeldarbringung Linsky</i> ;	1991	Freuler, S. 228: <i>Anonymer Iberischer Maler</i> ;
1986	Todini, Bd. II, S. 480: <i>Anonym</i> ;	1992	Todini, Bd. 3, S. 18: <i>Anonym</i> ;
1987	Boskovits, S. 5: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1998	De Marchi, S. 282, S. 285, Anm. 39: <i>Meister der Tempeldarbringung Linsky</i> ;
		2002	Sarti, Paris, S. 90, 94: <i>Alvaro Pirez</i> .

A20

ehem. New York
Wildenstein

Tafelfragment
28 × 20 cm

Bicci di Lorenzo

Kopf des Christuskindes

Provenienz: Florenz, Privatsammlung bei 1957 – New York, Wildenstein, 1967.

Literatur:

1957	Steinweg, S. 46, Abb. 4: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1992	Todini, Bd. 3, S. 19: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1974	Wagner, S. 86: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1993	Navarro, S. 68: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1976	Frinta, S. 35, 39, Abb. 4: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1994	Dias, S. 101: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1983	Kuthy, S.18, Nr.18: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1998	Frinta, S. 146, 331: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1986	Todini, Bd. II, S. 481: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1998	Baghemil, S. 293: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1991	Freuler, S. 303, Abb. 55: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1998	De Marchi, S. 283: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1991	Zeri, S. 133: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1999	Rave, S. 53: <i>Alvaro Pirez</i> ;
		2001	Freuler, Abb. S. 114, S. 116: <i>Alvaro Pirez</i> .

A21

ehemals New York

Sotheby's

Tafelbild
36,2 × 27 cm

Siensesich, Umkreis des Giovanni di Paolo?

Die hll. Julianus der Hospitalier, Jacobus Major, Antonius sowie ein Bischof

Provenienz: Paris, Galerie Cardo – New York, Sotheby's, 14. Oktober 1999, Lot 119.

Literatur:

1999 Fahy in Sotheby's, Lot 119, S. 84: *Alvaro Pirez.*

A22

ehemals New York
Sotheby's

Tafelbild
46,4 × 28,5 cm

Unbekannter Pisaner Meister um 1410

Maria mit dem Kind und Engeln

Provenienz: New York, Christie's, 26. Januar, 2005, Lot 8 – Sotheby's, New York, 25. Januar 2007, Lot 29.

Literatur:

2005 Fahy und Freuler 2004 in Verkaufskatalog Christie's, Lot 8, S. 33:
Alvaro Pirez;
2007 Verkaufskatalog Sotheby's, Lot 29, S. 77: *Alvaro Pirez.*

A23

Paris
Musée National du Louvre

Pilastertäfelchen eines Altarwerkes
35 × 15 cm, Inv. Nr. 1624

Meister der Tempeldarbringung Linsky

Der hl. Hieronymus

Provenienz: Alter Bestand.

Literatur:

1849	Villot, S. 312, Nr. 509: <i>Italienische Schule;</i>	1984b	Christiansen, S. 45: <i>Meister der</i>
1878	Tauzia, S. 267, Nr. 490: <i>Italienische Schule des 15.</i>		<i>Tempeldarbringung</i>
	<i>Jh.;</i>		<i>Linsky;</i>
1926	Suida in Hautecoeur, S. 150, Nr. 1624: <i>Ambrogio</i>	1987	Boskovits, S. 4: <i>Alvaro</i>
	<i>Lorenzetti;</i>	1991	Freuler, S. 228: <i>anonymer</i>
1968	Berenson, Vol. I, S. 109: <i>Domenico di Bartolo;</i>	1991	Zeri, S. 121, Fig. 184: <i>Iberischer Meister um</i>
1973	Zeri, S. 195: <i>Iberischer</i>		<i>Alvaro Pirez;</i>
	<i>Meister um Alvaro Pirez;</i>	1998	Caleca, S. 126: <i>Battista di</i>
1981	Brejon de Lavergnée / Thiébaut, S. 255: <i>Toskanischer Meister;</i>	2002	Sarti, S. 86ff, Abb.4: <i>Alvaro Pirez.</i>

A24

Paris

ehemals Giovanni Sarti

Pilastertäfelchen eines Altarwerkes

48 × 24 cm

Meister der Tempeldarbringung Linsky

Der hl. Jakobus Major

Provenienz: Rom, Sammlung P.M. Bardi, 1947 – New York, Sotheby's, 25.5.2000, Lot 12.

Literatur:

2000 Fahy in Sotheby's, S. 21: *Alvaro Pirez;*

2002 Sarti, S. 86-95, Abb. S. 87: *Alvaro Pirez.*

A25

ehemals Paris

Kunstmarkt

Predellentafel

27 × 29,5 cm

Giovanni del Biondo

Der hl. Antonius Abbas von Teufeln gequält

Provenienz: Florenz, Sammlung Salocchi, 1964 – Paris, Kunstmarkt, 1965.

Literatur:

1965 Fondazione Zeri: *Alvaro Pirez.*

A26

Pisa

Museo Nazionale di San Matteo

Pilastertäfelchen eines Altarwerkes

40 × 22 cm

Battista di Gerio*Seliger Lucchese (?) oder Seliger Gerhard von Villamagna (?)**Provenienz:* Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.*Literatur:*

1954	Degenhart, S. 116ff: <i>Pisanello</i> ;	1984b	Christiansen, S. 45: <i>Meister der Tempeldar- bringung Linsky</i> ;
1958	Magagnato, S. 102, Nr. 114: <i>unbekannter Meister des toskanischen Quattrocento</i> ;	1987	Boskovits, S. 4: <i>Alvaro Pirez</i> ;
1968	Berenson, S. 109: <i>Domenico di Bartolo</i> ;	1991	Freuler, S. 228: <i>Anonymer Iberischer Meister</i> ;
1973	Zeri, S. 196: <i>Iberischer Meister um Alvaro Pirez</i> ;	1991	Zeri, S. 121, Fig. 186: <i>Iberischer Meister um Alvaro Pirez</i> ;
1981	Brejon de Lavergnée / Thiébaud, S. 255: <i>Toskanischer Meister</i> ;	1998	Caleca, S. 126, Abb. 92: <i>Battista di Gerio</i> ;
		1998	De Marchi, S. 282, 285, Anm. 39: <i>Meister der Tempeldarbringung Linsky</i> .

A27

Pisa

Museo Nazionale di San Matteo

Tafelbild

82 × 50 cm

Meister des Borgo alla Collina (Scolaio di Giovanni ?)*Thronende Madonna mit Kind zwischen den hll. Lucia, Magdalena, ein Heiliger
(Julianus?) und Antonius Abt**Provenienz:* Pisa, weibliches Waisenheim (deposito dell'Orfanotrofio femminile) – Pisa,
Museo Nazionale di San Matteo.*Literatur:*

1837	Grassi;	1994	Burrese, S. 69, Anm. 49:
1894	Supino;		<i>Alvaro Pirez</i> ;
1906	Bellini Pietri;	1994	Carli, S. 160, Abb. 189, S.
1932	Berenson, S. 250:		189: <i>Alvaro Pirez</i> ;
	<i>Giovanni dal Ponte</i> ;	o.J	Bellosi: <i>Meister des Borgo</i>
1974	Carli, S. 65ff, Abb. 81:		<i>alla Collina (Scolaio di</i>
	<i>Alvaro Pirez</i> ;		<i>Giovanni)</i> ;
1975	Boskovits, S. 14, Anm.25:	1998	De Marchi, S. 279, S. 284,
	<i>Meister des Borgo alla</i>		Anm.10: <i>Meister des</i>
	<i>Collina</i> ;		<i>Borgo alla Collina</i>
1987	Tazartes, II, S. 741: <i>Alvaro</i>		<i>(Scolaio di Giovanni?)</i>
	<i>Pirez</i> ;		

A28

ehemals Pittsfield, Massachusetts
Sammlung Lawrence K. Miller

Zwei Predellentafel
44,3 × 43,2 cm

Florentinische Werkstatt

Steinigung der hll. Kosmas und Damian – Enthauptung der hll. Kosmas und Damian

Provenienz: Sammlung Charles Butler, England – Worcester, Mass., Sammlung Frank Channing Smith Jr. bei 1920 – Pittsfield, Mass., Sammlung Miller.

Literatur:

o.J.	Cavalcaselle and Crowe:	1986	Todini, Bd. II, S. 481: <i>Alvaro</i>
	<i>Bartolo di Fredi</i> ;		<i>Pirez</i> ;
1920	Sirèn in Wyer, S. 215ff, Abb.	1987	Boskovits, S. 5: <i>Alvaro Pirez</i> ;
	S. 213: <i>Spinello Aretino</i> ;	1992	Todini, Bd. 3, S. 19: <i>Alvaro</i>
1924	van Marle, S. 606, Anm.1:		<i>Pirez</i> ;
	<i>Spinello Aretino</i> ;	1998	De Marchi, S. 280ff, 285,
1932	Berenson, S. 251: <i>Giovanni</i>		Anm. 10, 22: <i>Alvaro Pirez</i> ;
	<i>dal Ponte</i> ;	2001	Freuler, S. 117, Anm. 9:
1937-38	Sandberg Vavalá, III, S. 33ff,		<i>Alvaro Pirez</i> ;
	Abb.14 u.15: <i>Giottesker Maler</i>	2003	Weppelmann, S. 360:
	(<i>Mariotto di Nardo?</i>);		<i>Unbekannt</i> ;
		o.J.	Longhi: <i>Delli Dello</i> .

A29

Pisa
San Paolo a Ripa d'Arno

Fresko
k.A.

Antonio Vite

Maria mit dem Kind und Stifter

Provenienz: Pisa, Kirche von San Paolo a Ripa d'Arno.

Literatur:

1961 Carli, S. 24: *Umkreis des Alvaro Pirez*;
1996 Lapi Ballerini, S. 68, S. 72, Anm. 30: *Alvaro Pirez*;
1998 Boskovits in De Marchi: S. 285, Anm. 48: *Antonio Vite*.

A30

ehemals Rom

Galerie A. Di Castro

Bekrönung eines Altarwerkes

60 × 32 cm

Turone di Maxio

Die hl. Dreifaltigkeit

Provenienz: Rom, Galerie A. Di Castris, 1965.

Literatur:

o. J. Carli: *Turone di Maxio*;
1965 Fondazione Zeri: *Alvaro Pirez*.

A31

Rom

Museo Nazionale di Palazzo Venezia

Altarwerk

k.A., Inv. Nr. E 35292

Florentiner Meister um 1425

Maria mit dem Kind umgeben von Engeln zwischen den hll. Franz von Assisi und Laurentius. In den Bogenzwickeln der Engel und Maria der Verkündigung

Provenienz: Rom, Sammlung Sterbini – Rom, Museo Nazionale di Palazzo Venezia.

Literatur:

o.J. Fondazione Zeri: *Alvaro Pirez (?)*

A32

ehemals Rom

Finarte

Predellentafel

44,3 × 43,2 cm

Meister der Tempeldarbringung Linsky*Erweckung der drei Jünglinge durch den hl. Nikolaus**Provenienz:* Perugia, Sammlung Spagnoli – Rom, Finarte, 27.10.1981, Lot 67.*Literatur:*

o.J	Zeri: <i>Alvaro Pirez;</i>	1992	Todini, Bd. 3, S. 19: <i>Alvaro Pirez;</i>
1981	Versteigerungskatalog Finarte Rom, S. 32, Abb. S. 33:	1998	De Marchi, S. 280, Abb. 163, S. 281 und Anm. 23: <i>Alvaro Pirez;</i>
1986	Todini, Bd. II, S. 481: <i>Alvaro Pirez;</i>	2001	Freuler, S. 117, Anm. 9: <i>Alvaro Pirez.</i>

A33

Sao Paulo, Brasilien

Privatsammlung

Pilastertäfelchen eines Altarwerkes

37 × 11 cm

Battista di Gerio*Seliger Rainerius**Provenienz:* Florenz, Sammlung Gentner seit 1939/40 – Rom, Kunstmarkt, 1947 – Sao Paulo, Brasilien, Privatsammlung.*Literatur:*

1973	Zeri, S. 197: <i>Iberischer Meister um Alvaro Pirez;</i>	1991	Zer, S. 122, Fig. 187: <i>Iberischer Meister um Alvaro Pirez;</i>
1984b	Christiansen, S. 45: <i>Meister der Tempeldarbringung Linsky;</i>	1998	De Marchi, S. 282, 285, Anm. 39: <i>Meister der Tempeldarbringung Linsky;</i>
1987	Boskovits, S. 4: <i>Alvaro Pirez;</i>		Caleca, S. 126: <i>Battista di Gerio;</i>
1991	Freuler, S. 228: <i>Anonymer Iberischer Meister;</i>	1998	Sarti, S. 88ff, Abb.6: <i>Alvaro Pirez.</i>
		2002	

A34

San Donnino, Comune di Campi Bisenzio (FI)
Museo di Arte Sacra

Altarwerk

158 × 181 cm

Meister der Verkündigung Brozzi

Verkündigung an Maria zwischen den hll. Eustachius und Antonius Abbas

Provenienz: San Donnino, Comune di Campo Bisenzio (FI), Andreaskirche bis 2000 – San Donnino, Comune di Campo Bisenzio (FI), Museo di Arte Sacra seit 2000.

Literatur:

- | | | | |
|------|--|------|---|
| 1906 | Carocci, S. 363: <i>Toskanischer Meister</i> ; | 1954 | Zeri, S. 44: <i>Toskanischer Meister</i> ; |
| 1906 | Gamba, S. 167: <i>Giovanni dal Ponte</i> ; | 1966 | Gregori, S. 40: <i>Alvaro Pirez</i> ; |
| 1927 | van Marle, IX, S. 40, Abb. S. 43: <i>Paolo di Stefano, gen. Lo Schiavo</i> ; | 1975 | Fremantle, S. 437, Abb. 902: <i>Alvaro Pirez</i> ; |
| 1929 | Salmi, S. 275-78, Abb. S. 271: <i>Alvaro Pirez</i> ; | 1991 | Zeri, S. 116: <i>Toskanischer Meister</i> ; |
| 1936 | Pudelko, Bd. XXX, S. 47: <i>Paolo di Stefano, gen. Lo Schiavo</i> ; | 1998 | Frinta, S. 234: <i>Florentiner Meister</i> ; |
| 1940 | Brandi, S. 166, 169, 170: <i>Meister der Verkündigung Brozzi</i> ; | 2000 | Simari, S. 11, Abb. S. 10: <i>Meister der Verkündigung Brozzi</i> ; |
| 1940 | Longhi, S. 187ff: <i>Paolo di Stefano, gen. Lo Schiavo</i> ; | 2001 | Tarchi, S. 76, Abb. S. 78: <i>Meister der Verkündigung Brozzi (Giovanni dal Ponte?)</i> ; |
| 1950 | Guida Touring Club Italiano, S. 307: <i>Giovanni del Ponte (zugeschrieben)</i> ; | 2002 | Simari, S. 15, Abb. S. 15: <i>Meister der Verkündigung Brozzi</i> . |

A35

Turin
Kunstmarkt

Bekrönung einer Altartafel

25 × 32 cm

Giovanni dal Ponte

Engel der Verkündigung

Provenienz: Turin, Kunstmarkt 1983.

Literatur:

o.J. Kunstmarkt: *Giovanni del Biondo*;
1983 Fondazione Zeri: *Alvaro Pirez*.

A36

Utrecht
Museum Catharijneconvent

Tafelbild

31 × 31 cm, Inv. Nr. ABM s00009

Sienesisch

Die hll. Antonius Abt, Franziskus und Johannes der Täufer

Provenienz: Utrecht, Erzbischöfliches Museum seit mindestens 1948 – Utrecht, Museum Catharijneconvent seit 1979.

Literatur:

1948 Utrecht, S. 153: *sienesisch*;
1998 Frinta, I, S. 293: *Alvaro Pirez*.

A37

Venedig
San Marco - Casa D' Aste

Tafelbild

91 × 51,5 cm

Meister von San Quirico a Guamo

Maria mit Kind

Provenienz: Venedig, San Marco casa d'aste 2007.

Literatur:

2007 Versteigerungskatalog San Marco, Lot 58: *Alvaro Pirez*.

A38

Volterra
Pinacoteca civica

Altarwerk

168 × 196 cm

Cenni di Francesco di Ser Cenni

Maria mit Kind zwischen Engeln und den hll. Christophorus, Antonius Abt, Jacobus und Nikolaus von Bari

Provenienz: Volterra, S. Agostino, Sakristei – Volterra, Pinacoteca Civica, Palazzo dei Priori – Volterra, Pinacoteca Civica, Palazzo Solaini seit 1980.

Literatur:

1832	Torrini, S. 61: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1918	De Nicola, S. 69, Anm.7: <i>Cenni di Ser Francesco di Ser Cenni</i> ;
1868	Cavalcaselle und Crowe, Bd. 2, S. 176: <i>Cenni di Francesco di Ser Cenni?</i> ;	1920	Ricci, S. 82: <i>Cenni di Ser Francesco di Ser Cenni</i> ;
1869	Leoncini, S. 52: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1929	van Marle, II, S. 569: <i>Art des Taddeo di Bartolo</i> ;
1869	Cavalcaselle und Crowe (ed. Jordan), Bd. 2, S. 344, Anm. 62: <i>Cenni di Francesco di Ser Cenni?</i> ;	1975	Boskovits, S. 294: <i>Cenni di Ser Francesco di Ser Cenni</i> ;
1883	Cavalcaselle und Crowe, Bd.II, S. 207: <i>Cenni di Ser Francesco di Ser Cenni</i> ;	1978	Carli, S. 73: <i>Cenni di Francesco di Ser Cenni</i> ;
1885	Cinci, S. 134ff: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1980	Carli, S. 20, Abb. 10: <i>Cenni di Ser Francesco di Ser Cenni</i> ;
1905	Ricci, S. 82,86: <i>Art des Taddeo di Bartolo</i> ;	1986	Lessi, S. 19, Abb. 19: <i>Cenni di Ser Francesco di Ser Cenni</i> .

A39

Volterra

Oratorium des hl. Antonius

Altarwerk

k.A.

Priamo della Quercia

Der hl. Antonius

Provenienz: Volterra, Dogana del Sale – Volterra, Dom, Oratorium des hl. Antonius, überstellt im Laufe des 18. Jh.

Literatur:

1885	Cavalcaselle und Crowe, S. 307: <i>Alvaro Pirez</i> ;	1925	Battistini, S. 40: <i>Priamo della Quercia</i> ;
1918	Nicola, S. 73ff, Abb. S. 72: <i>Priamo della Quercia</i> ;	1927	van Marle, Bd. IX, S. 562: <i>Priamo della Quercia</i> ;
1920a	Battistini, S. 2: <i>Priamo della Quercia</i> ;	1964	Meiss, S. 404: <i>Priamo della Quercia</i> ;
1920b	Battistini, S. 24: <i>Priamo della Quercia</i> ;	1996	Pisani, S. 177, Abb. S. 186: <i>Priamo della Quercia</i> ;

1998 Battistini (Ed. Marrucci), S.
299, 309, 464: *Priamo della
Quercia*.

A40

Volterra

Oratorio della Visitazione o della Madonnina fuori della porta fiorentina

Fresko

k.A.

Stefano di Antonio di Vanni?

Maria mit Kind umgeben von Engeln

Provenienz: Oratorio della Visitazione.

Literatur:

1832 Torrini: *Orcagana oder Matteo di Bartolo*;
1885 Cavalcaselle und Crowe, S. 308: *Alvaro Pirez*;
1922 Battistini, S. 68: *Unbekannter Maler der zweiten Hälfte des 14. Jh.*;
1998 Battistini, S. 404: *Unbekannter Maler der zweiten Hälfte des 14. Jh.*;
1999 Lessi, S. 72: *Stefano d'Antonio di Vanni*.

A41

Volterra

Pinacoteca Civica

Predellentafel

168 × 196 cm

Florentinischer Meister

Christus als Schmerzensmann zwischen Maria, dem hl. Johannes und vier Heiligen

Provenienz: Volterra, S. Agostino, Sakristei; Volterra, Pinacoteca Civica – Palazzo dei Priori; Volterra, Pinacoteca Civica – Palazzo Solaini seit 1980.

Literatur:

1929 Salmi, S. 269ff, Abb. S. 270: *Alvaro Pirez*;
1998 Baghemil, S. 292: *unbekannter florentinischer Maler*.

QUELLENVERZEICHNIS

Dokumentierte Werke

Dokument Nr.1

4. November 1410

Zahlungsvermerk; Libro Nero C des Luca del Sera. Auszahlung eines Vorschusses von 25 Florin an die an der Fassadengestaltung des Palazzo Datini beteiligten Maler.

Signatur: Fondo Datini, Libro Nero C, Debitori e Creditori, Nr. 600, 172v

Literatur: GUSTI, II, 1880, S. 432-433

Anbruogio di baldassare - / Niccholò di piero dipintore - / Alvero di piero dipentore - / Lippo d'Andrea dipentore - / Scholaio di Giovanni - / tutti a 5 dipintori, e quali anno tol/to da noi a dipingere la chasa da p(r)ato / di Francesco di marchio che si chiama / il ceppo nella forma e modo vorremo / e sichome apare per una scritta fatta / di mano di ser lapo mazei e sottoscritta di / loro mano delle dipinture deono / dare a(nno) d(domini) 4 di novembre 1410, fio(rini) venticinque d'o(ro) ebono p(er) noi da la Sech/uzione di francesco di marchio e chonpa(gni) in questo a 170 debino avere / e qua' de(nari) diamo loro p(er) arra e parte di paghamento di questo lavorio / e'anno a fare e del pegno n'anno a fare e chonoscimento degl'ufficiali del / ceppo e degl'asechutori, chome tutto dichiara la sopradetta scritta e / simile de'sopradetti de(nari) se ne sono obrighati ciascheduno di loro in tutto p(er) / la sopra detta scritta, la quale à lucha nella chassa al fondacho Fl(orini) 25.

Dokument Nr. 2

20. Januar 1411

Brief; Schreiben des Luca del Sera an die Testamentsvollstrecker in Prato. Alvaro legt erste Entwürfe für Szenen aus dem Leben des Francesco di Marco Datini vor, die von Torello di Messer Nicolaio und Ser Lapo Mazzei begutachtet werden.

Signatur: Fondo Datini, Carteggio privato, Luca del Sera a Esecuzione testamentaria di Francesco Datini, 1118.40 / 6300503

Literatur: PIATTOLI, 1930, S. 126

Al nome di ch(rist)o a(nno) d(omin)i 20 di genaio 1410

(...) È stato qui alvero dipintore e detto delle storie. Di che meser torello e ser lapo è resta/to chon questi dipintori d'esere costì a chalendi, e insieme chon tutti vedere chol'o/cchio e deliberare quello sarrò meglio. ed e' diceva a esser senza mancho / e deliberarsi allora quello è manchato di fare.

Dokument Nr. 3

29. Januar 1411

Zahlungsvermerk; Libro Nero C des Francesco di Marco und Luca del Sera. Auflistung von geleisteten Rückerstattungen, darunter ein Florin für den Kauf von Blattgold für Alvaro Pirez.

Signatur: Fondo Datini, Libro Nero C, Debitori e Creditori, Nr. 600, 172v
Literatur: GUASTI, II, 1880, S. 433

E deono dare a dì 29 di genaio fl(iorini) uno ebono conti porto alvero di piero disse p(er) / chomperare oro pagho per noi l'aseghuzione; i(n) questo a 185 debino avere fl(iorino) 1

Dokument Nr. 4

4. März 1411

Brief; Schreiben des Luca del Sera an die Testamentsvollstrecker in Prato. Ankündigung über das Kommen Alvaros und Scholaio di Giovanni für den morgigen Tag um die Arbeiten an der Fassade wieder aufzunehmen.

Signatur: Fondo Datini, Carteggio Privato, Luca del Sera a Esecuzione testamentaria di Francesco Datini, 1118.40 / 6300525
Literatur: PIATTOLI, 1930, S. 129

In nome di ch(rist)o a(nno) d(omini) 4 marzo 1410

(...) Questi dipintori tengniamo apresso, perché vi venghano Scholaio e alvero vi verrà domane / e simile solleciteremo di mandarvi gl'altri chome prima si potrà.

Dokument Nr. 5

7. April 1411

Brief. Schreiben des Luca del Seras an die Testamentvollstrecker in Prato. Ankündigung, dass alle an der Fassade beteiligten Maler nach Ostern in Prato anwesend sein werden. Die Nachricht wird Alvaro durch Scholaio di Giovanni überbracht.

Signatur: Fondo Datini, Carteggio privato, Luca del Sera a Esecuzione testamentaria di Francesco Datini, 1118.40 / 6300544
Literatur: PIATTOLI, 1930, S. 132

Al nome di ch(rist)o a(nno) d(omini) 7 aprile 1411

(...) No mandò ambruogio l'oro, perché piero tornò. Dopo le feste vi saran(n)o tutti. Dire/mo a Scholaio là mandi ad alvero quello dite.

Dokument Nr. 6

17. April 1411

Zahlungsvermerk; Libro Bianco B des Luca del Sera. Alvaro erhält sieben Florin für 700 Stück Goldblättchen, die er für sich und seine Malerkollegen gekauft hat.

Signatur: Fondo Datini, Libro Bianco B, 1408 – 1412, Nr. 561
Literatur: GUASTI, II, 1880, S. 430

... a dì xvij aprile, fiorini sette; per loro, a Niccolò di Piero e compagni dipintori; a Uscita B, a c. 232; porto Alvero, disse per comprare 700 pezzi d'oro.

Dokument Nr. 7

17. April 1411

Zahlungsvermerk; Libro Nero C des Francesco di Marco und Luca del Sera. Auflistung der geleisteten Rückerstattungen. Darunter die 7 Florin für 700 Stück Goldblättchen, die Alvaro für sich und seine Kollegen gekauft hat (vgl. Dokument 6).

Signatur: Fondo Datini, Libro Nero C, Debitori e Creditori, Nr. 600, 172v

Literatur: GUASTI, II, 1880, S. 433

E deono dare, a dì 17 d'aprile 1411, fl(orini) sette; ebe alvaro di piero, disse pe(r) chompe/rare 700 pezi d'oro e al(t)ro pagho p(er) noi l'aseghuizione; i(n) questo a 192 Fl(orini) 7

Dokument Nr. 8

9. Mai 1411

Zahlungsvermerk; Libro Nero C des Francesco di Marco und Luca del Sera. Den fünf Malern wird eine Summe von 35 Florin und neun Dinar für die Ausführungen von Malerarbeiten am Dach ausbezahlt. Die geleisteten Arbeiten bedecken insgesamt eine Fläche von 464 Braccia.

Signatur: Fondo Datini, Libro Nero C, Debitori e Creditori., Nr. 600, 173r

Literatur: GUASTI, II, 1880, S. 431

Anbruogio di baldassarre e / Niccholò di piero e / Alvero di piero dipintore / Lippo d'andrea dipintore / Scholaio di Giovanni dipintore / tutti a 5 dipintori, chome apare / dirimpetto deono avere a(nno) d(omin)i 9 maggio / 1411 fl(orini) trentacinque s(ol). -, denari nove a oro / p(er) tutta la dipintura an(n)o fatta fare / del tetto no(st)ro della chasa da prato / ch' è braccia 464 a piano chonpensato che d'achordo, cho' bechatelli / e tutto, abbiamo fatto questo di abino di tutta detta som(m)a e chosì so / no chontenti eglino e chilla dipinto chosì fa messer torello di messer / nicholaio i(n) questo a 193 messi che spese di dette dipinture debino fl(orini) 35, -, 9.

Dokument Nr. 9

15. Mai 1411

Zahlungsvermerk; Libro Nero C Francesco di Marco Datini und Luca del Sera. Ausgabevermerk über 117 Florin und zwei Soldi für die Malereien am Dach.

Signatur: Fondo Datini, Libro Nero C, Debitori e Creditori, Nr. 600, 199v

Anbruogio di baldassarre e / Nichelo di piero e / Alvero di piero e / Lippo d'andrea / e Scholaio di giovanni / tutti a 5 dipintori e quali an(n)o tolto da / noi a dipingere la chasa da p(r)ato nella / forma e modo voremo deono dare fl(orini) ce/nto dicasette s(o)l(di) due a o(ro) p(er) questo d' una loro / ragone i(n) questo a 173 abatuto fl(orini) 35 d 9 / a (oro) p(er) la dipintura del tetto di che gl'abbiamo fatto

Dokument Nr. 10

15. Juni 1411

Zahlungsvermerk; Libro Nero C des Francesco di Marco und Luca del Sera. Abschlusszahlungen über 278 Florin, fünf Soldi und zehn Dinar für die an der Fassade ausgeführten Malereien, die von den Nachlassverwaltern Torello di messer Nicholaio und Ser Lapo Mazzei begutachtet wurden. Die Bezahlung richtet sich nach der bemalter Fläche, die 2200 Braccia beträgt. Ausgeführt wurden eine Bemalung, die Marmor imitiert, 21 Wappen sowie 16 Szenen aus dem Leben Datinis.

Signatur: Fondo Datini, Libro Nero C, Debitori e Creditori, Nr. 600, 200r

Literatur: GUASTI, II, 1880, S. 431-432

Anbruogio di baldassarre e / Niccholdò di piero dipintore e / Alvero di piero e / Lippo d'andrea e / Scholaio di giovanni / tutti a 5 dipintori, e quali an(n)o dipin / to la chasa da p(r)ato del ceppo deono / avere p(er) le dipinture v'anno fatto / chome ap(r)esso diro sutone d'achor/do questo di XV di giugno 1411 chon esso / loro messer torello di messer nicholaio e ser lapo mazey e que' / da p(r)ato e simile lucha ch'è a pisa, an(n)o risposto tutti esere / chontenti di cio che fan(n)o e an(n)o fatto messer Torello e ser Lapo p(r)ima / deono avere, p(er) braccia duemila dugento quadre di / marmi an(n)o fatto i(n) detta chasa nella faccia di fuori / misurate p(er) francescho di cione da p(r)ato i(n)sino a di 5 di giu/gnio e achiusovi le finestre e uscio p(er) lavorio di mar/mo e abatutone e 6 ceppi che sono nelle teste a / ragone di s(ol)d(i) 5 il braccio quadro monta L 550 a sol(di) 80 fl(orini) fl(orini). 137, s(oldi) 10 a o(ro)

E per xvj storie a(n)no dipinte in dette faccie a ragio / ne di fl(orini) otto la storia fl(orini) centventotto fl(orini) 128

E p(er) vj sengnali de'Ceppi grandi messi e champi d'ariento e / gigli d'oro fine a ragone di fl(orini) uno e mezo l'uno fl(orini) 9.

E p(er) XV sengnali de'ceppi a(n)no fatto p(er) p(r)ato alle chase del / detto ceppo a s(o)l(di) XX l'uno, lire 15, sol(di) 80 fl(orini) sono fl(orini) 3 s(o)l(di) 15 /

Insom(m)a tutto el sop(r)adetto lavorio monta fl(orini) dugento settantotto / s(o)l(di) cinque a o(ro) /

Fatto detto di in Firenze d'achordo chon esso loro ghuido / di sandro di volere di messer torello e di ser lapo e in presenza di / francescho di s(er) benozo e di Franc(esch)o di pagholo falchonieri e non an(n)o / avere di niuna altra chosa avesino fatto p(er) chasa i(n) questo / a 193 le spese facciamo i(n) queste dipinture debino dare fl(orini) 278, s(o)l(di) 5, d(enari) 10

Dokument Nr. 11

16. Juni 1411

Ausgabenvermerk; Libro Nero C des Francesco di Marco und Luca del Sera. Gesonderte Abschlusszahlung von 24 Florin für die in Dokument Nr. 8 erwähnten Szenen aus dem Lebens des Francesco di Marco Datini.

Signatur: Fondo Datini, Libro Nero C, Debitori e Creditori, Nr. 600, 199v

Literatur: GUASTI, II, 1880, S. 435

E deono dare a di detto fl(orini) ventiquattro p(er) loro ad alvero di piero sop(r)adetto, p(ro)p(ri)o / di volere di tutti e chonpa(gni) e p(er) noi paghò la detta aseghuizione i(n) questo a 199 Fl(orini) 24

Dokument Nr. 12

18. April 1423

Notariatsprotokoll; Ausführung eines Altarwerkes im Auftrag des Gherardo Corsini zum Gedenken an Filippo Simone Bocii de Querceto für die Augustinerkirche in Volterra. Alvaro erhält einen dreimonatigen Vorschuss über 40 Florin.

Signatur: Biblioteca Guarnacci, Volterra, Protocollum S. Xpani Andrea Cholaj contratae Sci. Stephani Notarii ab an 1417 ad an 1428. Inventario Nr. 8498, carte 96

Literatur: BATTISTINI, 1921, S. 125

An(n)o d(omi)ni MIIIIXXIII, ind(i)tione p(r)ima, die XVIII me(ns)is ap(ri)lis
Gherardus filius oli(m) Cechi Corsini, c(on)tr(atae) S(an)c(ti) Angeli de Vulte(rr)is,/
executoris et fideicomis(s)arius Filippi Sim(on)is Bocji de / Querceto ut dixit, et d(ed)i(t) et
locavit ad dipinge(n)dum / una(m) tabula(m) capell(a)e d(i)c(ti) Filippi, sita in eclesia
S(an)c(ti) A(u)gusti/ni, Magistro Varbaro de Por(t)ogallo, pittori / quod Gherardus,
no(m)i(n)e q(u)o(d) supr(a), promisit dare et solvere eid(em) / M(agistero) Varvaro i(n)
hu(n)c ad tres me(n)ses p(ro)xi(m)e accessuros, / flore(no)s quadraginta auri et resid(u)um
pro(m)isit d(a)re d(i)c(to) /M(agistero) post pittur(am) d(i)c(tae) tabul(a)e us(que) id qu(od)
(...) p(ro) Bra/toli(m)eu(m) Ba(r)ta(li)mey, que(m) p(re)d(icat)e partes eligerunt i(n)
arbitrum / ad predicta(m) stimando(m); et d(i)c(tus) Magister Varbarus promisit / bene
d(i)c(tam) tabula(m) pingere et (...) ad pe(n)am du / pli et i(n) qua(m) pena(m) et pena et
obligantes et / renuptiantes et (...).

A(c)tu(m) Vult(err)is i(n) co(n)trata platee i(n) carceribus co(mun)is, presentibus / Angelo
Fra(n)cisci Ghe(n)ardi, Joha(n)ne Nerij, Ioh(ann)is de Vult(err)is / et Paulo Iusti Pauli de
Ripomaranice (testibus).

Verlorene Werke

Verloren 1

1411

Drei nicht näher spezifizierte Szenen aus dem Leben des Francesco di Marco Datini für die Fassade des Palazzo di Ceppo in Prato. Alvaro erhält für jede von ihm gemalte Szene acht Florin. Vgl.

Dokument Nr. 11.

Signatur: Fondo Datini, Libro Nero C, Debitori e Creditori, Nr. 600, 199v

Literatur: GUAISTI, II, 1880, S. 435

E deono dare a di detto fl(orini) ventiquattro p(er) loro ad alvero di piero sop(r)adetto,
p(ro)p(ri)o / di volere di tutti e chonpa(gni) e p(er) noi paghò la detta aseghuizione i(n)
questo a 199 Fl(orini) 24

Verloren 2

1424

Beschreibung durch Tommaso Francesco Bernardi eines Tafelbildes der Madonna mit Kind, das im Oratorium der Heiligkreuzbruderschaft in Pieve S. Paolo bei Lucca sich befand.

Signatur: Lucca, Biblioteca Governativa, ms. 3300, fasc. 12, inserto

Literatur: FERETTI 1978, S.1240-1241; FILIERI 1987, S. 44; DE MARCHI 1998, S. 278; BOGGI 1999, S. 116, Anm. 59

Nell'oratorio della Compagnia del Santissimo Crocifisso della Pieve S. Paolo si trova una tavola dipinta con una Madonna a sedere avente su braccio sinistro il Signorino vestito che vuol far carezze con la sua mano ad un cardellino, che sta sulla mano destra della medesima in atto di sorridere, e sotto v'è scritto ALVARVS PETRI DE PORTOGHALLI PINXIT A.D. M.CCCXXXIII. Ma non può scriversi sicuramente così perché dopo il mille duecento manca ... e ne viene XXIII;

Verloren 3

1428

Handschriftlich verfasstes Verzeichnis. Vincenzo Borghini vermerkt zwischen 1556 und 1557 drei Altäre Alvaros in Kirchen in Volterra.

Signatur: Bibliotheca Nazionale Firenze, Fondo Nazionale, II, X. 81, S. 120

Literatur: WILLIAMS, 1985, S. 21

2. In San Francesco, nel Duomo et in Santo Agostino sono più tavole d'uno Alvaro Petri da Portugallia, 1428 incirca e maniera antica di Giotto, assai buon colorito et le figure hanno fuste et visi un po'grassotini.

Verloren 4

1428

Beschreibung; Altar mit der Darstellung der Maria mit Kind, der hl. Katharina, Johannes dem Täufer, Johannes Evangelist und dem hl. Franziskus, den Alvaro im Auftrage des Michele di Bartolo für die Katharinenkapelle in San Francesco zu Volterra malte. Der Altar wird bereits als nicht mehr in der Kapelle vorhanden angegeben und hingegen im Kloster an der Stirnseite des Refektoriums aufbewahrt. Eine Restaurierung wurde 1739 durch Ippolito Cigna durchgeführt, der auch den vorliegenden Text zur Kunst und Geschichte von Volterra verfasste.

Signatur: Ippolito CIGNA, Notizie delle Pitture, e Sculture di Volterra, 1740, Biblioteca Riccardiana, Biblioteca Moreniana, ms. 112, 63 r. und v. Manuskript

Literatur: BAGHEMIL 1998, S. 293

Quest'altare fu' edificato più sotto / accanto alla pietra che ha (?) l'in/frascritta iscrizione, anticame(nte) ne / 1428 vi fu eretta la Cappella di / S. Caterina da Michele di Bartolo, / o Bartoli.

Vi era una tavola antica con taber-/nacolj, e ornito alla todesca tutta / messa a oro secondo l'uso di quei / tempi. In mezzo fece il Pittore / che fu Alvaro di Portogallo allie-/vo di Taddeo Bartolj Senese, la / B(eata) V(ergine) con Giesù fanciullo in mezzo. / Ne quadri lateralj S. Caterina V(ergine) / e M(artire), San Gio(vanni) Batti(sta), e San Giovanni / Evangelista con gran barba e S. Fran(ces)co / Tutti in campo d'oro, nella Base / de Pilastri lateralj fece l'Armi / di detto Michele, che sono tre Co-/lombe in Campo verde, e in pie'

d(e)lla / pietra scrisse queste parole. / OPVS ALVARI PETRI DE PORTV GAL / A.D. M CCCC XXVIII.

La med(es)i(ma) Arme fu trovata in uno scudo / di Gesso, e tinta col campo turchino, / e Colombe bianche murato nel mu(ro) dell'Altare dietro la tavola d(a)lla / Natività, postavi in d(etto) anno 1592 / ,eredoio, memoria d(e)ll' antica cap-/pella, il quale Scudo parine(n)te): fu mu(rato) nel muro nel luogo più sopra / l'anno 1739 quando l'Altare fu / disfatto e riportato più sopra, ove / al presente vi trova

La detta antica tavola si trova / in testa d(e)l(l) Refettorio de (Arti, Armi) / di detto Convento.

La memoria resto al suo luogo vicino / al muro d(e)lla (satappato...) e la tavo-/la fu pulita e refarcita e la me/desima traslazione fu fatta in d(etto) An/no 1739.

Beschreibung des Altares für San Francesco durch Giuseppe Guidi dei Conti (1721 – 1759), der sich auf die Ausführungen Ippolito Cignas stützt.

Signatur: Volterra, Palazzo Guidi, B.S.L., sowie Biblioteca Guarnacci, Volterra Li, 4 / 21, 35v. Manuskript

Canonico Decano Giuseppe GUIDI, Notizie delle Pitture e Sculture che si vedono nelle chiese della città di Volterra (Florenz ca. 1750)

(...) nel 1428 come (...) da / memoria lapidea proveniente dell' altare / della Natività / di Caterina e Michele di Bartolo, o-/vero Bartoli. Li era una tavola con / tabernacolo ornato alla todesca tutto () l'oro di ques'tempi. In Mezzo fece / il Pittore che fu Alvaro di Portogallo al-/lievo di Taddeo Batoli la B(eata)V(ergine) / con Gesù in Mezzo. Ne' quadri Laterali / S. Caterina V(ergine) e M(arterie), S. Gio(vanni) B(attista) et Gio(vanni) Ev(angelista) con / gran barba e S(an) Francesco, tutti in Campo do-/rato. Nella base de pilastri laterali fece / il Pitt(ore) Le Armi di Padrone Michele / che sono tre Colombe diagona-/le in Campo Verde et in pie della pittura / scrisse = Opus Alvari Petri de / Portugalli. A.D. MCCCXXVIII

La Medesima Arma fu trovata in uno scu=/do di Gesso e tinta col campo turchino / inscritta nel muro. Dietro la Tavola della Nati:/vità, postavi in d(etto) anno 1592, eredor/uo, memoria dell'antica cappella / (...) 1739 fu trasportato L'Altare della Nati-/vità come è detto. La ta(vola) è / nel refettorio de'Padri.

Anmerkung am linken Seitenrand:

Vene della Capp: della Natività / il fu messa la Capella di S. Catarina. / La memoria dice così.

Verloren 5

o.D.

Vermerk über die Schenkung eines Tafelbildes an die Opera del Duomo in Pisa durch den Kanoniker Zucchetti.

Signatur:

Literatur: SCHIFF, 1925, S. 35

(...) un quadro, alto braccia 2, rapp.te la S.ma Vergine con Gesù bambino e lateralmente due angeli San Giovanni Battista e San Antonio Abbate, di Alvaro Peres d'Evora, Portoghese.

Verloren 6

o.D.

Giorgio Vasari erwähnt eine Tafel in Sant'Antonio, Pisa.

Signatur:

Literatur: VASARI (ED. MILANESI), 1878, S. 41

Fu ne' medesimi tempi (...) Alvaro di Piero di Portogallo, che (...) fece più tavole; ed in Sant'Antonio di Pisa n'è una, ed in altri luoghi altre (...).

Anhang

4. Oktober 1410

Brief des Luca del Sera aus Florenz an die Testamentsvollstrecker des Francesco di Marco Datini in Prato. Vier Maler werden zu Begutachtung der Fassade angekündigt. Sie sollen dementsprechend empfangen und verköstigt werden.

Signatur: Fondo Datini, Carteggio Privato, Luca del Sera a Esecuzione testamentaria di Francesco Datini, 1118.40 / 6300456

Literatur: PIATTOLI, 1930, S. 145

Al nome di ch(rist)o a(nno) d(omini) 4 di ottobre 1410

(...) La chagone di questa si è per mandarvi III^o dipintori che saranno aportatore di questa che chostì venghono per vedere chotesto lavorio che s'è a fare, a'quali mostrate tutto, e ritenetegli a mangiare et bere loro e le bestie e l'uno di loro mena il baetto e se al tornare in qua n'a anche di bisongnio, lo prestate loro ; e inverso loro fate chome si richiede di ricevergli volentieri cholle chose vi sono.

26. Oktober 1410

Brief des Luca del Sera aus Florenz an die Testamentsvollstrecker des Francesco di Marco Datini in Prato. Ankündigung, dass der Vertrag über die Ausführung der Fresken abgeschlossen ist und dass die Arbeiten beginnen können, sobald die Gerüste aufgebaut sind.

Signatur: Fondo Datini, Carteggio Privato, Luca del Sera a Esecuzione testamentaria di Francesco Datini, 1118.40 / 6300467

Literatur: PIATTOLI, 1930, S. 146ff.

Al nome di ch(rist)o a(nno) d(omini) 26 di ottobre 1410

Questo di siamo stati chon questi dipintori e infine chonchiuso tutto e siamo d'achordo che facino questo lavorio della dipintura chon questo che chonpiuto e lavorio mesere Torello cho'sua chonpagni e noi aseghuitori abia a chonoscere quello se ne viene e quello darne. Il perchè al'auta di questa sia a Nanni di Ghuiduccio e chon chi ti pare, che gl'e di bisongnio che sieno 3 o 4 maestri buoni, che chomincino a ristorare e aricare tutto. E pertanto sia cho lui e vedete la chalcina sarà di bisongnio e se ve n'è che sia buona, si dia modo a farla spengnere e abi di que'manovali fidati che aveva Francesco, e diesi modo a fare e' ponti per insino al tetto (...) E questo si faccia al più presto si può imperò che, chome sara aricato e seccho questi dipintori vi veranno e chominceranno a fare la dipintura bisongnia (...).

20. November 1410

Brief des Luca del Sera aus Florenz an die Testamentsvollstrecker des Francesco di Marco in Prato. Ankündigung über die Ankunft von drei Malern, die im Haus untergebracht und versorgt werden sollen.

Signatur: Fondo Datini, Carteggio Privato, Luca del Sera a Esecuzione testamentaria di Francesco Datini, 1118.40 / 6300476

Literatur: PIATTOLI, 1930, S. 119

Al nome di ch(rist)o a(nno) d(omini) 20 novembre 1410

Istamane vi sono venuti 3 dipintori per chomincare il tetto e ierisera mandarono le chose loro. Egl'ano a'vere di chasa le spese, cioe pane e vino e olio e cho loro v'achordate di dare loro il di di quello pare a chotesto e a voi per carne o altro che si volesino chonperare ed e' chonperino a facino poi a loro modo et anno a'avere delle lengnie asengniate loro dove debono stare. (...)

6. August 1411

Testament des Filippino di Simone Bonci dei Nobili di Querceto. Hinterlässt Geld um Ausstattungsgegenstände für die Kapelle der hl. Katharina in S. Agostino, Volterra, anzuschaffen. Vgl. dazu Dok. Nr. 12.

Signatur: Archivio di Stato di Firenze. Diplomatico. Volterra, S. Andrea (olivetani)

Literatur: Archivio di Stato di Firenze, Regesten, *Volterra - Olivetani*, Bd. 40, S. 112ff.; BATTISTINI (ED. MARRUCCHI), 1998, S. 780

« (...) construatür et construi faciant omnia diligentia et cura in ecclesia Sancti Augustini de Vulterris, prope cappellam Beatae Katerinae in facie capelle disciplinatorum Sancti Augustini

in qua facie est quaedam fenestra in muro hedificata una capella suo nomine, beate Catherinae virginis, in qua cappella expendatur illa quantitate florenorum qua videbitur necessaria suis fideicommissariis, in tabula et in aliis rebus pertinentis ad ornamentum dictae cappellae (...)»

Literaturverzeichnis

ADRIANI 1969

Gert Adriani, Herzog Anton Ulrich-Museum. Verzeichnis der Gemälde, Braunschweig 1969.

ALGERI 1988

Giuliana Algeri, *Nuove proposte per Giovanni da Pisa*, in: Bollettino d'Arte, 47, 1988, S. 35-48.

ALGERI / DE FLORIANI 1992

Giuliana Algeri und Anna De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genua 1992.

AMERICAN ART ASSOCIATION 1916

American Art Association, *Illustrated catalogue of the valuable paintings and sculptures by old and modern masters forming the famous Catholina Lambert collection*. Plaza Hotel, New York, feb. 21st, 22nd, 23rd, 24th. On free public view at the American Art Galleries, New York 1916.

ANGRAND 1988

Pierre Angrand, *Histoire des musées de province au XIXe siècle*, Bd.V., Les Sables-d'Olonne, 1988.

ARTE IBÉRICA 1997

Arte Ibérica, Nr. 1, 1997, S. 93.

ARU 1921

Carlo Aru, *Bartolomeo Pellerano da Camogli*, in: Bollettino d'Arte, Nr. 1, 1921-22, S. 267-273.

ARUNDEL CLUB 1913

Arundel Club, *Publications*, Nr. 10, London 1913.

AUSSTELLUNGSKATALOG FLORENZ 1978

Lorenzo Ghiberti. *Materia e ragionamenti*, Ausstellungskatalog, Florenz 1978.

AZEVEDOS SANTOS 1994

Maria José Azevedos Santos, *As relações entre Portugal e a Itália no séc. XV*, in: Paulino, Francisco (Hg.): *Álvaro Pires de Évora. Um pintor português na Itália do Quattrocento*, S. 25-41.

BAGHEMIL 1998

Rolf Baghemil, *Tabernacolo*, in: Maria Teresa Filieri (Hg.), *Sumptuosa tabula picta. Pittura a Lucca tra gotico e rinascimento*, Lucca 1998, S. 292-294.

BARACCHINI/ FILIERI 1987

Clara Baracchini und Maria Teresa Filieri, *Il maestro di Borsigliana. Un pittore del '400 in Alta Val di Serchio*, Lucca 1987.

BARTARELLI 1929

Luigi Vittorio Bartarelli, Guida d'Italia del Touring Club Italiano: Italia centrale, 2. Auflage, Mailand 1929.

BATTELLI 1940

Guido Battelli, *L'Abate Don Gomes Ferriera da Silva e i Portoghesi a Firenze nella prima metà del Quattrocento*, in: Luigi Federzoni (Hg.), *Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo. Memorie e documenti*, Rom 1940, S.149-163.

BATTISTINI 1920a

Mario Battistini, *Il Quadro rappresentante S. Antonio e Santi nell'oratorio omonimo*, in: *Il Corazziere*, XXXIX, Nr, 21, 1920, S. 2.

BATTISTINI 1920b

Stefano di Antonio di Vanni da Firenze dipinge nella chiesa di S. Michele a Volterra, in: *L'Arte*, XXIII, 1-2, 1920, S. 24-26.

BATTISTINI 1921

Mario Battistini, *Un documento volterrano intorno al pittore Alvaro di Portugallo*, in: *L'arte*, XXIV, 1921, S. 124-125.

BATTISTINI 1922

La cappella della Madonna della Visitazione presso il Cimiterio, in: *Memorie storiche volterrane*, Parte I, Volterra 1922, S. 68-71.

BATTISTINI 1925

Maestro Priamo della Quercia, in: *Rassegna Volterrana*, II, Nr. 1, 1925, S. 40.

BATTISTINI 1936

La chiesa di S.Agostino di Volterra, in : *Bolletino storico agostiniano*, Florenz 1936.

BATTISTINI 1998 (ED. MARRUCCI)

Mario Battistini, *Ricerche storiche volterrane*, a cura di di Angelo Marucci, Biblioteca della "Rassegna Volterrana", Bd. 10, Volterra 1998.

BAVONI 1976-77

Umberto Bavoni, *Ricognizione delle opere d'arte di Volterra sulla base di fonti manoscritti*. Università degli studi di Firenze, Magisterarbeit, anno Accademico 1976/77.

BAVONI / LESSI 1980

Umberto Bavoni und Franco Lessi, *Arte a Volterra. La pittura nelle chiese volterrane*, Pisa 1980.

BECKER 1898

Felix Becker, *Beschreibender Katalog der Gemäldesammlung. Herzöglich Sachsen-Altenburgisches Museum (Lindenau-Stiftung)*, Altenburg 1898.

BECKER 1915

Felix Becker, *Beschreibender Katalog der alten Originalgemälde. Revidierter Neudruck der Ausgabe von 1898. Herzöglich Sachsen-Altenburgisches Museum (Lindenau-Stiftung)*, Altenburg 1915.

BELLINI PIETRI 1906

Augusto Bellini Pietri, Catalogo del Museo Civico di Pisa, Pisa 1906.

BELLINI PIETRI 1913

Augusto Bellini Pietri, Guida di Pisa, Pisa 1913.

BELLOSI 1974

Luciano Bellosi, Buffalmacco e il Trionfo della Morte, Torino 1974.

BENNETT 1977

Bonni Apgar Bennett, Lippo Memmi, Simone Martini's "Fratello in arte". The image revealed by his documented works. Univ. Diss, Pittsburg 1977.

BERGEON 1980

Ségolène Bergeon, Restauration des peintures. Musée du Louvre, Ausstellungskatalog, Paris 1980.

BERENSON 1932

Bernard Berenson, Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places, Oxford 1932.

BERENSON 1936

Bernard Berenson, Pitture italiane del Rinascimento, Mailand 1936.

BERENSON 1963

Bernard Berenson, Italian pictures of the Renaissance. A list of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Florentine Schools, 2 Bd., London 1963.

BERENSON 1968

Bernhard Berenson, Italian Paintings of the Renaissance. Central and North Italian Schools, Vol. I, London 1968.

BÉRES 1995

Erzsébet-Anna Béres, *Alvaro Pirez de Évora: a feltámadt Krisztus című képének restaurálása*, in: Műtárgyvédelem 23.1994, Budapest 1995, S. 109-117.

BERTI / PAOLUCCI 1990

Luciano Berti und Antonio Paolucci (Hg.), L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze. Ausstellungskatalog, Mailand 1990.

BERTOLINI 1960

Licia Bertolini, *Incoronazione della Vergine* in: Giuseppe Ramalli (Hg.) Camposanto Monumentale di Pisa, Pisa 1960, S. 109-110.

BESTANDSKATALOG WARSCHAU 1964

Bestandskatalog Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria Malarstwa Obcego, Warschau 1964.

BESTANDSKATALOG WARSCHAU 1967

Bestandskatalog Warschau, Malarstwo Europejskie. Katalog zborów, Muzeum Narodowe w Warszawie, Bd. I, Warschau 1967.

BIAŁOSTOCKI 1955

Jan Białostocki, Galeria Malarstwa Obcego. Malarstwo wołoskie, hiszpańskie, francuskie, XV, XVI, XVII, XVIII wieku, Warszawa 1955.

BLANC 1998

Monique Blanc, Retables. La Collection du Musée des Arts décoratifs, Paris 1998.

BOCK 1986

Henning Bock (Hg.), The Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde – The complete catalogue of the Paintings, London 1986.

BODE 1921

Wilhelm von Bode, Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin 1921.

BOGGI 1999

Flavio Boggi, *Painting in Lucca from the Libertà to the Signoria of Paolo Guingini: Observations, proposals and new documents*, in: *Arte Cristiana*, Anno LXXXVII, 1999, S.105-116.

BOLOGNA 1955

Ferdinando Bologna, Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo, Napoli 1955.

BONAVOGLIA 1998

Sara Bonavoglia, *Ricordi precoci del luminismo di Jan van Eyck a Firenze: alcuni documenti per João Gonçalves e il chioostro degli Aranci*, in: *Arte documento*, 12, 1998, S. 63-71.

BONSANTI 1998

Giorgio Bonsanti, Beato Angelico. Catalogo completo, Florenz 1998.

BORENIUS 1921

Tancred Borenius, A Catalogue of the Collection of Pictures at Northwick Park, London 1921.

BOSKOVITS 1975

Miklós Boskovits, *Il maestro del Bambino Vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcaniz?*, in: *Paragone*, XXVI, 1975, S.3-15.

BOSKOVITS 1987

Miklós Boskovits, Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe italienische Malerei, Berlin 1987.

BOSKOVITS 1991

Il maestro di Incisa Scapaccino e alcuni problemi di pittura tardogotica in Italia, in: *Paragone*, 501, S. 35-53.

BOSKOVITS 1992

Miklós Boskovits (Hg.), The Martello collection. Further paintings, drawings and miniatures, Florenz 1992.

BOSKOVITS 2004

Miklós Boskovits, *Per Giovanni, «dipintore di Portogallo»*, in: Arte, Collezionismo, Conservatione. Scritti in onore di Marco Chiarini, Mailand 2004, S. 155-159.

BOSKOVITS 2005

Miklós Boskovits (Hg.), *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*, Florenz-Mailand 2005.

BRANDI 1940

Cesare Brandi, *Su Alvaro Pirez*, in: Luigi Federzoni (Hg.) Reale Accademia d'Italia. Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo. Memorie e documenti, Rom 1940, S. 166-171.

BROCKWELL / SIRÉN 1917

Maurice Walter BROCKWELL und Osvald SIRÉN, *Catalogue of a loan Exhibition of Italian Primitives*, Kleinberger Galleries, New York 1917.

BROWN 1986

Howard Mayer Brown, *Catalogus. A corpus of Trecento Pictures with musical subject matter, Part I, Instalment 3*, in: *Imago Musicae*, III, 1986, S. 103-187.

BREJON DE LAVERGNÉE / THIÉBAUT 1980

Arnauld Brejon de Lavergnée und Dominique Thiébaud (Hg.), *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, Bd.2, Paris 1980.

BREJON DE LAVERGNÉE / THIÉBAUT 1981

Arnauld Brejon de Lavergnée und Dominique Thiébaud (Hg.), *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Vol. II, Paris 1981.

BUCCI 1960

Mario Bucci, *Camposanto Monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie. Presentazioni di Giuseppe Romanelli*, Pisa 1960.

BUHLER WALSH 1979

Barbara Buhler Walsh, *The fresco paintings of Bicci di Lorenzo*, Univ. Diss. Indiana University, Ann Arbor, MI, 1979.

BURRESI / CALECA 1981

Mariagulia Burresi und Antonino Caleca (Hg.), *Momenti d'arte a Volterra*, Ausstellungskatalog, Pisa 1981.

BURRESI / CALECA / CIARDI 1986

Mariagulia Burresi, Antonino Caleca und Roberto Paolo Ciardi, *Il politico di Agnano. Cecco di Pietro e la pittura Pisana del Trecento*, Pisa 1986.

BURRESI / CALECA 1993a

Mariagulia Burresi und Antonino Caleca, *Alvaro di Pietro (Pirez) da Evora o di Portogallo*, in: Mariagulia Burresi (Hg.), *Nel secolo di Lorenzo. Restauri di opere d'arte*, Ausstellungskatalog Pisa 1993, S. 55-61.

BURRESI / CALECA 1993b

Mariagulia Burrese und Antonino Caleca, *Affreschi medievali a Pisa, Ospedaletto (Pisa) 1993.*

BURRESI 2002

Mariagulia Burrese (Hg.), *I pittori dell'oro. Alla scoperta della pittura a Pisa nel Medioevo, Pisa 2002.*

CACIAGLI 2003

Costantino Caciagli, *L'architettura*, in: Pier Giuliano Bocci, Giuseppe De Simone und Franco Lessi, *Chiese di Volterra, Bd. II, Florenz 2003, S. 62-72.*

CAETANO 2002

Joaquim Caetano, Álvaro Pires de Évora. *Virgem com o menino, Évora 2002.*

CALDERONI MASETTI

Anna Rosa Calderoni Masetti, *Spinello Aretino giovane, Firenze 1973.*

CALECA 1979

Antonino Calca, *Il camposanto monumentale. Affreschi e sinopie*, in: Pisa – Museo delle Sinopie del Camposanto Monumentale, *Beiträge von Antonino Caleca, Gaetano Nencini, Giovanna Piancastelli. Mit einem Vorwort von Enzo Carli, Pisa 1979, S. 38-114.*

CALECA 1983

Antonino Caleca, *Pittura in Sardegna: problemi mediterranei*, in: Segni Pulverenti (Hg.), *Cultura Quattro-Cinquecentesca in Sardegna. Retaboli restaurati e documenti, Cagliari 1983, S. 31-39.*

CALECA 1996

Antonino Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in: Clara Baracchini und Enrico Castelnuovo (Hg.), *Il Camposanto di Pisa, Turin 1996, S. 13-48.*

CALECA 1998

Antonino Caleca, *1350-1450. Un secolo di pittura a Pisa* in: Maria Teresa Filieri (Hg.) *Sumptuosa tabula picta. Pittura a Lucca tra gotico e rinascimento. Ausstellungskatalog Lucca 1998, S. 120-127.*

CAMPANA 1858

Cataloghi del museo Campana. Classe VIII. *Opere del Risorgimento della Pittura. Classe IX. Opere de capiscuola della pittura italiana, Rom 1858.*

CARLI 1961

Enzo Carli, *Pittura Pisana del Trecento. La seconda metà del secolo, Mailand 1961.*

CARLI 1974

Enzo Carli, *Il museo di Pisa, Pisa 1974.*

CARLI 1978

Enzo Carli, *Volterra nel Medioevo e nel Rinascimento, Pisa 1978.*

CARLI 1980

Enzo Carli, *La pinacoteca di Volterra*, Pisa 1980.

CARLI 1994

Enzo Carli, *La pittura a Pisa. Dalle origini alla „bella maniera”*, Pisa 1994.

CAROCCI 1906

Guido Carrocci, *Il Valdarno da Firenze al Mare*, Florenz 1906.

CARVALHO 1995

Jóse Alberto Seabra Carvalho, *A pintura quatrocentista*, in: Paulo Pereira (Hg.), *História da Arte Portuguesa*, Vol.1, Lissabon 1995, S. 473-474.

CASOTTI 1998

G.M. Casotti, *Stradario Araldico Settecentesco della città di Prato*, in: Ludovica Sebregondi und Raffaella Maria Zaccaria, *Prato ingigliata*, Rom 1998.

CAVALCASELLE / CROWE 1864-1866

Giovanni Battista Cavalcaselle und Joseph Crowe, *A new history of Painting in Italy*, 3 Bde., London 1864-66.

CAVALCASELLE / CROWE (ED. JORDAN) 1869-1876

Giovanni Battista Cavalcaselle und Joseph Crowe, *Geschichte der italienischen Malerei*. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan, 6 Bde., Leipzig 1869-1876.

CAVALCASELLE / CROWE (ITAL. AUSGABE) 1883-1908

Giovanni Battista Cavalcaselle und Joseph Crowe, *Storia della Pittura in Italia. Dal secolo II al secolo XVI*, 11 Bde., Florenz 1883-1908.

CENNINI (ED. ILG 1888)

Cennino Cennini, *Das Buch von der Kunst*. Mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von Rudolf Eitelberger, Bd. I.), Wien 1888.

CENNINI (ED. FREZZATO 2003)

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*. A cura di Fabio Frezzato, Vicenza 2003.

CHIODO 2000

Sonia Chiodo, *Osservazioni su due polittici di Bicci di Lorenzo*, in: *Arte Cristiana*, 799, Vol. LXXXVIII, S. 269-280.

CHIODO 2002

Sonia Chiodo, *Lippo d'Andrea: problemi di iconografia e stile*, in: *Arte Cristiana*, 813, Vol. XC, S. 1-16.

CHIODO 2003

Sonia Chiodo, *Storie della vita di Cristo*, in: Boskovits / Tartuferi (Hg.) *Cataloghi della galleria dell'Accademia. Dipinti. Dal Duecento a Giovanni da Milano*, Vol. I., Mailand 2003, S. 251-284.

CHRISTIANSEN 1982

Keith Christiansen, *Gentile da Fabriano*, London 1982.

CHRISTIANSEN 1984a

Keith Christiansen, *Master of the Linsky Presentation in the temple*, in: Metropolitan Museum of Art (Hg.), *The Jack and Belle Linsky collection*, New York 1984, S. 24-26.

CHRISTIANSEN 1984b

Keith Christiansen, *Master of the Annunciation Linsky*, in: Bradford D. Kelleher (Hg.) *Notable Acquisitions 1983-84*, New York 1984, S. 45.

CIASCA 1922

Raffaele Ciasca (Hg.), *Statuti dell'Arte dei Medici e Speciali. Fonti per la storia delle corporazioni artigiane del Comune di Firenze*, Florenz 1922.

CINCI 1885

Annibale Cinci, *Volterra. Guida*, Volterra 1885.

COLE 1980

Bruce Cole, *Sienese painting. From its origins to the Fifteenth century*, New York 1980.

COLLINET-GUÉRIN 1961

Marthe Collinet-Guérin, *Histoire du Nimbe*, Paris 1961.

CONCIONI / FERRI / GHILARDUCCI

Graziano Concioni, Claudio Ferri, Giuseppe Ghilarducci, *Arte e pittura nel medioevo Lucchese*, Lucca 1994.

COOR-ACHENBACH 1947

Gertrude Coor-Achenbach, *A neglected work by the Magdalenen Master*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, LXXXIX, 1947, S. 119-129.

COOR-ACHENBACH 1961

Gertrude Coor-Achenbach, *Two unknown paintings by the Master of the Glorification of St. Thomas and some closely related works*, in: *Phanteon*, XIX (1961), S. 126-135.

CORNU 1862

Sébastien Cornu, *Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et des majoliques du musée Napoléon III*, Paris 1862.

CORONEO 1990

Roberto Coroneo, *Madonna col Bambino, attr. ad Alvaro Pirez*, in: Renata Serra, *Pittura e scultura dall'età Romanica alla fine del' 500*, Nuoro 1990.

CORREIA 1922

Vérgilio Correia, *Álvaro Pires D'Evora pintor Quatrocentisita em Itália*, in: *Terra portuguesa*, Nr. 35-36, Lissabon 1922.

COUILLEAUX / SARTI 2005-06

Benjamin Couilleaux und Giovanni Sarti, *Alvaro Pirez da Evora*, in: Giovanni Sarti (Hg.), *Fonds d'or et fonds peints italiens (1300-1560)*, Katalog Nr. 3, London 2005-06, S. 86-93.

CRUZ TEIXEIRA 1993

J.C. Cruz Teixeira, *O século XV no horizonte da memória. Alvaro di Piero di Portogallo – Giovanni di Chonsalvo*, in: *Colóquio artes*, 98, 1993, S. 5-15.

DA MORRONA 1793

Alessandro da Morrona, *Pisa Illustrata nelle arti del disegno. Tomo Terzo*, Pisa 1793.

DA MORRONA 1798

Alessandro da Morrona, *Compendio di Pisa Illustrata. Compilato dal Medesimo autore con varie aggiunte per servir di Guida al Forestiero*, Pisa 1798.

DA MORRONA 1816

Pregi di Pisa, Compendiati da Alessandro da Morrona, Patrizio Pisano per utilità de culti cittadini è forestieri, Pisa 1816.

DA MORRONA 1821

Pisa. Antica e Moderna. Del Nobile Alessandro da Morrona Patrizio pisano, Volume solo per servir di Guida. Pisa 1821.

DELOGU / TAMARELLI 1936

Raffaello Delogu und Antonio Tamarelli, *Il Reale Museo Nazionale e la Pinacoteca di Cagliari*, Rom 1936.

DEGENHART 1954

Bernhard Degenhart, *Di una pubblicazione su Pisanello e di altri fatti (II)*, in: *Arte Veneta*, 8, 1954, S. 116ff.

DE BOSQUE 1966

Andrée de Bosque, *Artistes italiens en Espagne du XIVme siècle aux rois catholiques*, Paris 1966.

DE MARCHI 1991

Andrea de Marchi, *Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del Quattrocento*, in: *Bollettino d'Arte*, LXXVI, 68-69, 1991, S. 113-130.

DE MARCHI 1996

Andrea de Marchi, *Lippo d'Andrea – Les Funérailles de saint Benôit*, in: Claudie Balavoine (Hg.), *Italiens. Peinture des musées de la région Centre*, Tours 1996, S. 70-71.

DE MARCHI 1998a

Andrea de Marchi, *Alvaro Pirez de Evora*, in: Maria Teresa Filieri (Hg.), *Sumptuosa tabula picta. Pittura a Lucca tra gotico e rinascimento*, *Ausstellungskatalog Lucca 1998*, S.278-294.

DE MARCHI 1998b

Andrea de Marchi, *Lunetta. Madonna col Bambino e due angeli adoranti*, in: Maria Tersi Filieri (Hg.), *Sumptuosa tabula picta. Pittura a Lucca tra gotico e rinascimento*, *Ausstellungskatalog Lucca 1998*, S. 320.

DE MARCHI 1998c

Andrea de Marchi, *Pittori gotici a Lucca: indizi di un'identità complessa*, in: Maria Teresa Filieri (Hg.), *Sumptuosa tabula picta. Pittura a Lucca tra gotico e rinascimento*, Ausstellungskatalog Lucca 1998, S.400-425.

DE MARCHI 2001

Andrea de Marchi, *Alvaro Pirez de Évora. Virgem con el Niño*, in: Mauro Natale (Hg.), *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV.*, Madrid 2001, S. 230.

DE MARCHI 2002

Andrea de Marchi, *Álvaro Pirez de Évora*, in: Joaquim Caetano (Hg.) *Álvaro Pires de Évora. Virgem com o menino*, Evora 2002, S. 19-21 und 38-39.

DE NICOLA 1918

Giacomo de Nicola, *Studi sull'Arte Senese. Priamo della Quercia*, in: *Rassegna d'arte*, XVIII, 1918, S. 69-74.

DIAS 1994a

Pedro Dias, *As relações entre Portugal e a Itália no séc. XV*, in: Paulino, Francisco (Hg.): *Álvaro Pires de Évora. Um pintor português na Itália do Quattrocento*, Lissabon 1994, S. 25-41.

DIAS 1994b

Pedro Dias, *A fortuna crítica de Álvaro Pires de Évora*, in: Paulino, Francisco (Hg.): *Álvaro Pires de Évora. Um pintor português na Itália do Quattrocento*, Lissabon 1994, S. 87-107.

DOS SANTOS 1922

Raynaldo Dos Santos, *Alvaro Pires d'Évora. Pintor Quattrocentista em Italia*, Lissabon 1922.

DONATI 1991

Pier Paolo Donati, *Il maestro di Bibbiena: Tra Lorenzo Monaco e Alvaro Pirez*, in: *Paragone*, Nr. 501, 1991, S. 54-61.

DU SOMMERARD 1863

Eduard du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du Moyen-Age et de la Renaissance exposés au musée*, Paris 1863.

DU SOMMERARD 1883

Eduard du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du Moyen-Age et de la Renaissance exposés au musée*, Paris 1883.

ECLERCY 2007

Bastian Eclercy, *Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei*, Univ. Diss., Münster 2007.

URL:http://miami.uni-muenster.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-3912/diss_eclercy.pdf

EISENBERG 1989

Marvin Eisenberg, Lorenzo Monaco, Princeton, NJ, 1989.

FERETTI 1978

Massimo Feretti, Di nuovo sul percorso Lucchese, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Vol. VIII, 3, 1978, S. 1239-1251.

FESER 2004

Sabine Feser, *Giorgio Vasari: Maler, Architekt, Kunstschriftsteller und Hofmann*, in: *Giorgio Vasari, Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibung berühmter Künstler anhand der Proemien*. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Matteo Burioni und Sabine Feser, 2. Auflage, Berlin 2004, S. 11-21.

FILIERI 1998

Maria Teresia Filieri, *Profilio – Battista di Gerio*, in: Maria Terese Filieri (Hg.), *Sumptuosa tabula picta. Pittura a Lucca tra gotico e rinascimento*, Ausstellungskatalog Lucca 1998, S. 312-318.

FILIPPINO 1932

Filippino Francesco, *La Collezione di quadri del Museo Civico di Bologna*, in: *Il comune di Bologna*, Nr. 4, 1932.

FIUMI 2006

Enrico Fiumi, *Popolazione, società ed economica volterrana dal catasto del 1428/29*, in: *Volterra e San Gimignano nel Medioevo. Raccolta di studi*, Giuliano Pinto (Hg.), Nachdruck der Ausgabe von 1983, Reggello (FI) 2006, S. 194-260.

FLECHSIG 1910

Eduard Flechsig, *Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung im herzoglichen Museum zu Braunschweig*, Braunschweig 1910.

FONDAZIONE ZERI

Onlinekatalog und Fotoarchiv

URL: <http://www.fondazionezeri.unibo.it>

FREDERICKSEN / ZERI 1972

Burton B. Fredericksen und Federico Zeri, *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge, Mass., 1972.

FREMANTEL 1975

Richard Fremantle, *Florentine Gothic painter. From Giotto to Massacio. A guide to painting in and near Florence 1300 to 1450*, London 1975.

FREULER 1991

Gaudenz Freuler, *Künder der wunderbaren Dinge. Frühe italienische Bilder aus Sammlungen in der Schweiz und Lichtenstein*. Einsiedeln 1991.

FREULER 1999

Gaudenz Freuler, *Alvaro Pirez*, in: John Schoch (Hg.), *Engel*, Zürich 1999, S. 155.

FREULER 2001

Gaudenz Freuler, *Alvaro Pirez d'Evora*, in: Marc Fehlmann und Gaudenz Freuler, Die Sammlung Adolf von Stürler, Bern 2001, S. 112-117.

FREULER 2006

Gaudenz Freuler, *Florentine Painter (beginning of the 15.th century)*, in: Daniela Parenti und Angelo Tartuferi (Hg.), Lorenzo Monaco. A bridge from Giotto's heritage to the Renaissance, Florenz 2006, S. 214-217.

FRINTA 1965

Mojmír Frinta, *An investigation of the punched decoration of Mediaeval Italian and Non-Italian panel paintings*, in: The Art Bulletin XLVII, 1965, S. 261-265.

FRINTA 1975

Mojmír Frinta, *A seemingly Florentine yet not really Florentine altar piece*, in: The Burlington Magazine, Vol. CXII, Nr. 869, 1975, S. 527-535.

FRINTA 1976

Mojmír Frinta, *A new work by Alvaro Pirez*, in: Bulletin du Musée National du Varsovie, XVII, 1976, S.33-47.

FRINTA 1998

Mojmír Frinta, *Punched Decoration on late Medieval Panel and Miniature painting. Part I, Catalogue raisonnée of all punch shapes*, Prag 1998.

FROSININI 1986

Cecilia Frosinini, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo Rinascimento : Lorenzo di Bicci e Bicci di Lorenzo*, in: Antichità viva, XXV, Nr. 1, 1986, S. 5-15.

FROSININI 1990

Cecilia Frosinini, *Gli esordi del Maestro di Signa: Dalla bottega di Bicci di Lorenzo alle prime opere autonome*, in: Antichità viva, XXIX, Nr. 5, 1990, S. 18-25.

FROSININI 2006

Cecilia Frosinini, *Gentile da Fabriano. Madonna dell'Umiltà*, in: Laura Laureati und Lorenza Mochi Onori (Hg.), *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, Mailand 2006, S. 248-250.

FURIESI 2006

Alessandro Furiesi, *Guida alla pinacoteca di Volterra*, San Giuliano Terme (Pisa) 2006.

GAMBA 1906

Carlo Gamba, *Ancora di Giovanni del Ponte*, in: Rivista d'arte, IV, 1906, S. 163-168.

GORDON 1996

Dillian Gordon, *Niccolò di Pietro Gerini*, in: The Dictionary of Art, Bd. 23, New York 1996, S. 94-95.

GORNI 1995

Laura Gorni, *Antonius de Carro pinxit. Documenti e proposte per la pittura tardogotica piacentina*, in: *Arte Cristiana*, LXXXIII, S. 415-430.

GORNI 1998

Laura Gorni, *Kat. Nr. 29. Antonio de Carro. Madonna con Bambino*, in: Paola Ceschi Lavagetto und Antonella Gigli (Hg.), *Il gotico a Piacenza, Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*, Piacenza 1998, S. 184.

GRASSI 1837

Rainieri Grassi, *Descrizione storica e artistica di Pisa*, Pisa 1837.

GRASSI 1851

Rainieri Grassi, *Pisa e le sue adiacenze nuovamente descritte*, Pisa 1851.

GREGORI 1966

Mina Gregori, *Stralci di diario*, in: *Antichità Viva*, Vol. 5, 1966, S. 40-49.

GROHN 1987

Hans Werner Grohn, *Alvaro di Piero*, in: Klessmann, Rüdiger (Hg.), *Herzog Anton-Ulrich Museum Braunschweig*, München 1987, S. 16.

GUASTI 1871

Gaetano Guasti, *Memorie dell'immagine e della chiesa di S. Maria Vergine del Soccorso*, Prato 1871.

GUASTI 1880

Cesare Guasti, *Ser Lapo Mazzei. Lettere di un notario a un mercante. Con altre lettere e documenti*, Bd.II, Florenz 1880.

GUIDA TOURING CLUB ITALIANO 1950

Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Firenze e dintorni, 4. Auflage, Mailand 1950.

GUILLAUME 1980

Marguerite Guillaume, *Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Peintures italiennes*, Dijon 1980.

HÄNSEL 1989

Sylvanie Hänsel, *Von Alvaro di Piero bis Antonio Saura. Druckgraphische Arbeiten und Tafelbilder*, in: *Weltkunst*, 59, 7, 1989, S. 992-995.

HAINES 1989

Margaret Haines, *Una ricostruzione dei perduti libri di matricole dell'Arte dei Medici e Speziali a Firenze dal 1353 al 1408*, in: *Rivista d'Arte*, Nr. 41, 1989, S. 173-207.

HAUPT 1907

Albrecht Haupt, *Alvaro di Piero*, in: Ulrich Thieme und Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd. I, 1907, S. 363.

HAUTECOEUR 1926

Louis Hautecoeur, Catalogue des Peintures exposées dans les Galeries du Musée National du Louvre. École Italienne et École Espagnole, Bd. II, Paris 1926.

HERLIHY 1958

David Herlihy, Pisa in the early Renaissance. A study of urban growth, New Haven, CT, 1958.

HERLIHY / KLAPISCH-ZUBER 1978

David Herlihy und Christiane Klapisch-Zuber, Les Toscans et leurs familles. Une étude du catasto florentin de 1427, Paris 1978.

HÖLTGE 2004

Das Herzogliche Museum von 1806-1887, in: Jochen Luckhardt (Hg.), *Das Herzog Anton Ulrich-Museum und seine Sammlungen 1578 · 1754 · 2004*, München 2004, S. 201-253.

HOPPE 1936

Ragnar Hoppe, Katalog över Thorsten Laurins Samling, Stockholm 1936.

JACOB / KLESSMANN 1976

Sabine Jacob und Rüdiger Klessmann, Herzog Anton-Ulrich Museum Braunschweig, Verzeichnis der Gemälde vor 1800, Braunschweig 1976.

JACOBSEN 2001

Werner Jacobsen, Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Hg. von Max Seidel. Vierte Folge, Band 1, München-Berlin 2001.

JANSON 1957

Horst Janson, The sculptures of Donatello, Bd. 2, Princeton 1957.

JOANNIDES 1993

Paul Joannides, Masaccio and Masolino. A complete catalogue, London 1993.

KANTER 1994

Laurence Kanter, Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston, Vol. 1, 13th-15th century, Boston, Mass., 1994.

KISTERS 1970

Heinz Kisters, Adenauer als Kunstsammler, München 1970.

KRÜGER 1993

Klaus Krüger, *Mimesis als Bildlichkeit des Scheins – Zur Fiktionalität religiöser Bildkunst im Trecento*, in: Thomas Gaethgens (Hg.), *Künstlerischer Austausch*, Bd. 2, Berlin 1993, S. 423-436.

KUGLER 1838

Franz Kugler, Die Kunstschatze von Berlin und Potsdam, Theil 2, Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin, Berlin 1838.

KUHN 1991

Cennino Cennini. Sein Verständnis dessen, was die Kunst in der Malerei sei, und seine Lehre vom Entwurfs- und vom Werkprozess, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 36, 1991, S. 104-153.

KUNZ 1931

Irene Kunz, Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum, Berlin 1931.

KUSTODIEVA 1980

Tatyana Kustodieva, *New Attributions of two Italian primitives*, in: Reports of the State Hermitage, 1980, Nr. 45, S. 3-4.

KUSTODIEVA 1989

Tatyana Kustodieva, The State Hermitage, Italian painting of the 13th to 15th centuries, Ausstellungskatalog Leningrad 1989.

KUSTODIEVA 1994

Tatyana Kustodieva, Catalogue of Italian painting, thirteen to sixteenth centuries, Moskau-Florenz 1994.

KUTHY 1983

Sandor Kuthy, Kunstmuseum Bern. Die Gemälde, Bern 1983.

LABRIOLA 1998

Ada Labriola, *Maestro di San Davinio. Profilo* in: Maria Teresa Filieri (Hg.) *Sumptuosa tabula picta. Pittura a Lucca tra gotico e rinascimento*. Ausstellungskatalog, Lucca 1998, S. 232-237.

LACLOTTE 1955

Michel Laclotte, *Les peintres siennois et florentines des XIVe et XVe siècles dans les Musées de province français*, Magisterarbeit, École du Louvre, Paris 1955.

LACLOTTE / MOGNETTI 1976

Michel Laclotte und Élisabeth Mognetti, Avignon - Musée du Petit Palais. Peinture italienne, Paris 1976.

LACLOTTE / MOGNETTI 1977

Michel Laclotte und Élisabeth Mognetti, Avignon - Musée du Petit Palais. Peinture italienne, Paris 1977.

LACLOTTE / MOGNETTI 1987

Michel Laclotte und Élisabeth Mognetti, Avignon - Musée du Petit Palais. Peinture italienne, Paris 1987.

LACLOTTE / MOENCH 2005

Michel Laclotte und Esther Moench, Musée du Petit Palais Avignon. Peinture italienne, Paris 2005.

LAPI BALLERINI 1996

Isabella Lapi Ballerini, *Pitture murali fra Tre e Quattrocento nella chiesa di San Paolo*, in: Pistoia programma, 33-34, 1996, S.59-72.

LAZZARINI 1990

Maria Teresa Lazzarini, *Dal restauro al museo*, Ausstellungskatalog Livorno 1990.

LAZZARINI 1993

Maria Teresa Lazzarini, *Alvaro di Pietro (Pirez) da Evora o di Portugallo*, in: Mariagulia Burrese (Hg.), *Nel secolo di Lorenzo. Restauri di opere d'arte*. Ausstellungskatalog Pisa 1993, S. 62-66.

LAZZARINI 1994

Maria Teresa Lazzarini, *A técnica artística de Álvaro Pires de Évora*, in: Paulino, Francisco (Hg.): *Álvaro Pires de Évora. Um pintor português na Itália do Quattrocento*, Lissabon 1994, S. 109-127.

LEONE DE CASTRIS 1988

Pierluigi Leone de Castris, *Il maestro di Penna uno e due ed altri problemi di primo quattrocentesco a Napoli*, in: *Scritti in onore di Raffaello Causa*, Neapel 1988, S. 53-65.

LEONCINI 1869

Gaetano Leoncini, *Illustrazione sulla cattedrale di Volterra*, Siena 1869.

LESSI 1986

Franco Lessi, *Die Pinakothek und das städtische Museum von Palazzo Minucci-Solaini Volterra*. Übersetzt von Elisabeth Scheibl, Mailand 1986.

LESSI 1997

Franco Lessi, *La cattedrale e la pinacoteca*, in: Lelio Lagorio (Hg.), *Dizionario di Volterra. Storia e descrizione della città, personaggi e bibliografia*, Bd. II, Ospedaletto (PI) 1997, S. 724-729.

LESSI 1999

Franco Lessi (Hg.), *Volterra e la Val di Cecina. La storia, l'architettura, l'arte della città e del territorio. Itinerari nel patrimonio storico-religioso*, Mailand 1999.

LESSI 2003

Franco Lessi, *La pittura*, in: Pier Giuliano Bocci, Giuseppe di Simone und Franco Lessi, *Chiese di Volterra*, Bd. II, Florenz 2003, S. 32-39.

LINDSAY 1963

P. Lindsay, *Lorenzo Monaco*, in: Douglas Cooper (Hg.), *Great Private Collections. With an introduction by Kenneth Clark*, New York 1963, S. 42-44.

LONGHI 1940

Roberto Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in: *La critica d'Arte*, XXV-XXVI, 1940, S. 187.

LONGHI 1950

Roberto Longhi, *Primitivi Italiani a Stoccarda*, in: *Paragone*, I, 7, 1950, S. 47-48.

LONGHI 1960

Roberto Longhi, *Uno sguardo alle fotografie della Mostra "Italian Art and Britain" alla Royal Academy di Londra*, in: *Paragone*, 11, 1960, S. 60.

LONGHI 1992

Roberto Longhi, Masolino und Masaccio. Zwei Maler zwischen Spätgotik und Renaissance. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held, Berlin 1992.

LOVITCH 1991

Miria Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*. Prefazione di Antonio Calca e Roberto Paolo Ciardi, Pisa 1991.

LUZZATI 1994

Michele Luzzati, *Pisa no início do séc. XV*, in: Paulino, Francisco (Hg.): Álvaro Pires de Évora. Um pintor português na Itália do Quattrocento, Lissabon 1994, S. 43-51.

MÄDGER 2007

Susanne Mädger, *Florentiner Predellen von 1400 bis 1530. Form, Inhalt und Funktion*. Univ. Diss. Bonn 2007.

URL: http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online/phil_fak/2007/maedger_susanne/1038-1.pdf

MAGAGNATO 1958

Licisio Magagnato (Hg.), *Da Altichiero a Pisanello*. Museo di Castelvecchio. Presentazione di Giuseppe Fiocco, Venezia 1958.

MAGNIN 1932

Jeanne Magnin, *Une collection de Primitifs au Musée de Dijon*, Besançon 1932.

MAGNIN 1933

Jeanne Magnin, *La Peinture au Musée de Dijon*, 3. Auflage, Besançon 1933.

MALTESE / SERRA 1969

Corrado Maltese und Renata Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in: Ferruccio Barreca, Ercole Contu, Corrado Maltese, Massimo Pallottino und Renata Serra (Hg.), *Arte in Sardegna*, Venedig 1969, S. 177-408.

MALTESE / SERRA 1986

Corrado Maltese und Renata Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in: Ferruccio Barreca, Ercole Contu, Corrado Maltese, Massimo Pallottino und Renata Serra (Hg.), *Arte in Sardegna*, 2. Auflage, Mailand 1986, S. 133-364.

MASON-PERKINS 1911

Frederick Mason-Perkins, *Dipinti italiani nella Raccolta Platt*, in: *Rassegna d'arte*, XI, 1911, II, S. 1.

MARNETTÉ-KÜHL 1992

Beatrice Marnetté-Kühl, *Bildhefte des Herzog-Anton-Ulrich Museum Braunschweig*. Heft 09, *Frühe italienische Gemälde*, Braunschweig 1992.

MEISS 1933

Millard Meiss, *The Problem of Francesco Traini*, in: *The Art Bulletin*, XV, 1933, S. 97-173.

MEISS 1936

Millard Meiss, *The Madonna of humility*, in: *The Art Bulletin*, XVIII, Nr. 4, 1936, S. 435-464.

MEISS 1964

Millard Meiss, *The Yates Thompson Dante and Priamo della Quercia*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 106, 1964, S. 403-412.

MEYER 1872

Julius Meyer (Hg.), *Alvaro di Piero*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Unter Mitwirkung der namhaftesten Fachgelehrten des In- und Auslandes. Erster Band*, Leipzig 1872, S. 573.

MONFORT MOLTEN 1992

Carol Molten, *The Sienese painter Martino di Bartolomeo*, Univ. Diss, Bloomington, Ind., Ann Arbor, Michigan, 1992.

NAGLER 1904-14

Georg Kaspar Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon, Unveränderter Abdruck der ersten Auflage 1835-1852, Bd. 1-25., Bd. 19*, Linz 1910, S. 229-234.

NAVARRO 1993

Fausta Navarro, *Ferrante Maglione, Alvaro Pirez d'Evora ed alcuni aspetti della pittura tardogotica a Napoli e in Campagna*, in: *Bollettino d'Arte*, 78, 1993, S. 55-76.

NICOLA 1918

Giacomo de Nicola, *Priamo della Quercia*, in: *Rassegna d'arte*, XVIII, 1918, S. 69-153.

NICOLAUS 1973

Knut Nicolaus, *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Untersuchungen zur italienischen Tafelmalerei*, München 1973.

NISTRÌ 1852

Giuseppe Nistri, *Nuova Guida di Pisa e di suoi contorni. Preceduta dai cenni storici e della topografia della città*, 2. erweiterte Auflage, Pisa 1852.

OERTEL 1940

Robert Oertel, *Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen*, in: *Mitteilungen des KHI in Florenz*, Bd. 5, 1937-1940, S. 217-314.

OERTEL 1950

Robert Oertel (bearbeitet von), *Frühe italienische Tafelmalerei*. Veranstaltet vom Stuttgarter Galerieverein in der Württembergischen Staatsgalerie, Stuttgart 1950.

OERTEL 1961

Robert Oertel, *Frühe italienische Malerei in Altenburg*, Berlin 1961.

ORIGO 1985

Iris Origo, „Im Namen Gottes und des Geschäfts.“ Lebensbild eines toskanischen Kaufmanns der Frührenaissance. Francesco di Marco Datini 1335-1410, München 1985.

PAATZ 1952

Elisabeth und Walter Paatz, Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch, Bd. IV, M-P, Frankfurt 1952.

PADOVANI 1979

Serena Padovani, *Pseudo-Ambrogio di Baldese (Lippo?)*, in: Tesori d'arte antica a San Miniato, Genua 1979, S. 55-56.

PAGNIN / STIAFFINI 2004

Silvia Pagnin und Daniela Staffini, Santa Croce in Fossabanda, Pisa 2004.

PAOLUCCI 1989

Antonio Paolucci, La Pinacoteca di Volterra, Florenz 1989.

PAOLUCCI 1990

Antonio Paolucci, *Alvaro Pirez d'Evora*, in: Luciano Berti und Antonio Paolucci (Hg.), L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze, Mailand 1990, S. 168-169.

PARENTI 1998a

Daniela Parenti, *Anconetta*, in: Maria Teresa Filieri (Hg.), Sumptuosa tabula picta. Pittura a Lucca tra gotico e rinascimento, Ausstellungskatalog Lucca 1998, S. 290-291.

PARENTI 1998b

Daniela Parenti, *Buffalmacco*, in: AKL – Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 15, 1998, S. 66-68.

PARENTI 2006

Daniela Parenti, *Madonna of humility with Angles*, in: Daniela Parenti und Angelo Tarturferi, Lorenzo Monaco. A bridge from Giotto's heritage to the Renaissance, Florenz 2006, S. 202-203.

PARTHEY 1864

Deutscher Bildersaal: Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen. In alphabetischer Reihenfolge zusammengestellt von Gustav Parthey, Bd. 2, L-Z, Berlin 1864.

PASOLINI 1983

Alessandra Pisolini, *Alvaro Pirez*, in: Segni Pulverenti (Hg.), Cultura Quattro-Cinquecentesca in Sardegna. Retaboli restaurati e documenti, Cagliari 1983, S. 110-111.

PASUT 2003

Francesca Pasut, Ornamental painting in Italy (1250-1310). An illustrated index. A critical and historical corpus of Florentine painting, Supl. II, Hg. von Miklós Boskovits, Florenz 2003.

PENNDORF 1998

Jutta Penndorf, Frühe italienische Malerei im Lindenau-Museum Altenburg, Leipzig 1998.

PERDRIZET / JEAN 1907

Paul Perdrizet und René Jean, *La galerie Campana et les musées français*, in: Bulletin italien, Januar / Februar 1907, Bordeaux 1907.

PESCETTI 1930

Luigi Pescetti, *La pinacoteca di Volterra*, in: Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e cultura, 71, 1930, S. 208-220.

PESENTI 1987

Franco Renzi Pesenti, *Un apporto emiliano e la situazione figurativa locale*, in: Ennio Poggi (Hg.), *La pittura a Genova in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, Genua 1987, S. 45-70.

PETROGRAD 1922

Petrograd, The State Hermitage. The Catalogue of the exhibition of pictures of the Italian early Renaissance. Introduction by Alexander Benois, Petrograd 1922.

PIATTOLI 1929-30

Renato Piattoli, *Un mercante del Trecento e gli artisti del suo tempo*, in: Rivista d'arte, XI, 1929, S.221-253,396-437,537-579, und XII, 1930, S.97-150.

PIEPER 1986

Paul Pieper, *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530*, in: Klaus Bußmann (Hg.), *Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Bestandskatalog*, Münster 1986.

PIERGUIDI 2006

Stefano Pierguidi, *Niccolò di Pietro Gerini*, in: AKL – Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 52, 2006, S. 146-148.

PIGLER 1968

André Pigler, *Katalog der Galerie Alter Meister*, Tübingen 1968.

PINTO 1997

Rosario Pinto, *Storia della pittura Napoletana. Dalla tomba del Tuffatore a Terrae Motus*, Neapel 1997.

PISANI 1996

Linda Pisani, *Appunti su Priamo della Quercia*, in: Arte Cristiana, Anno LXXXIV, 1996, S. 171-186.

PISANI 1998a

Linda Pisani, *Trittico* in: Maria Teresa Filieri (Hg.), *Sumptuosa tabula picta. Pittura a Lucca tra gotico e rinascimento*. Ausstellungskatalog Lucca 1998, S.278-294.

PISANI 1998b

Linda Pisani, *Trittico. Madonna col Bambino fra i Santi Antonio Abate e Bartolomeo, Biagio e Torpé (o Ansano)*, in: Maria Teresa Filieri (Hg.), *Sumptuosa tabula picta. Pittura a Lucca tra gotico e rinascimento*, Ausstellungskatalog Lucca 1998, S. 321-323.

PISANI 1998c

Linda Pisani, *Polittico*, in: Maria Teresa Filieri (Hg.), *Sumptuosa tabula picta. Pittura a Lucca tra gotico e rinascimento*, Ausstellungskatalog Lucca 1998, S. 342-346.

PISANI 2001

Linda Pisani, *Pittura tardogotica a Firenze negli anni trenta del Quattrocento: il caso dello Pseudo-Ambrogio Baldese*, in: *Mitteilungen des KHI in Florenz*, Bd. 45, 2001, S. 1-36.

POGGI 1936

Giovanni Poggi, *Sulla data dell'affresco di fra Filippo nel Chiostro del Carmine*, in: *Rivista d'Arte*, XVIII, 1936, S. 95-106.

POLZER 1971

Joseph Polzer, *Observations on known paintings and a new altarpiece by Francesco Traini*, in: *Pantheon*, XXIX, 1971, S. 379-389.

PRAMPOLINI 1939

Giacomo Prampolini, *L'Annunciazione nei pittori primitivi italiani*, Mailand 1939.

PROCACCI 1961

Ugo Procacci, *Sinopie e affreschi*, Mailand 1961.

PROCACCI 1984

Ugo Procacci, *Lettera a Roberto Salvini con vecchi ricordi e con alcune notizie su Lippo d'Andrea modesto pittore del primo Quattrocento*, in: *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florenz 1984, S. 213-226.

PUDELKO 1936

Georg Pudelko, *Paolo Schiavo, eigentl. Paolo di Stefano Badaloni, Maler*, in: Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd. 30, 1936, S. 46-47.

PUDELKO 1938

Georg Pudelko, *The maestro del Bambino Vispo*, in: *Art in America*, 26, 1938.

RACZYNSKI 1846

Athanasius Raczynski, *Les arts en Portugal, lettres adressées á la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*, Paris 1846.

RAVE 1999

August Bernhard Rave, *Frühe italienische Tafelmalerei. Vollständiger Katalog der italienischen Gemälde der Gotik. Mit Beiträgen von Ralph Melcher*, Stuttgart 1999.

REAU 1929

Louis Reau, *Les richesses d'art de la France. La peinture*, Paris 1929.

RICCI 1905

Corrado Ricci, *Volterra*, Bergamo 1905.

RICCI 1920

Corrado Ricci, Volterra, Bergamo 1920.

RIEGEL 1887

Herman Riegel, Führung durch die Sammlung, Braunschweig 1887.

RIEGEL 1900

Herman Riegel, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Gemäldesammlung, Braunschweig 1900.

RITZERFELD 2007

Ulrike Ritzerfeld, Pietas – Caritas – Societas. Bildprogramme karitativer Einrichtungen des Spätmittelalters in Italien, Univ. Diss., Uni Bonn 2007.

URL: http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online/phil_fak/2007/ritzerfeld_ulrike

ROBERTS 2002

Perri Lee Roberts (Hg.), Sacred Treasures. Early Italian paintings from Southern collections. Ausstellungskatalog, Athens, Georgia 2002.

ROBERTS 2008

Ann Roberts, Dominican women and Renaissance art. The Convent of San Domenico of Pisa, Aldershot (Hampshire) / Burlington, VT, 2008.

ROMAGNOLI 2009

Margherita Romagnoli, *La dimora di un mercante pratese nel XIV secolo (II parte). La decorazione interna di Palazzo Datini*, in: *Arte Cristiana*, XCVII, 850, 2009, S. 19-30.

ROWLANDS 2003

Eliot Rowlands, Masaccio, St. Andrew and the Pisa altarpiece, Getty Museum studies of Art, Los Angeles, CA, 2003.

ROYAL ACCADEMY 1930

Royal Academy of Arts, Italian Art 1200-1900, Ausstellungskatalog, London 1930.

ROYAL ACCADEMY 1960

Royal Academy of Arts, Italian Art and Britain, Ausstellungskatalog, London 1960.

RÓŻYCKA-BRYZEK 1961

Anna Różycka-Bryzek, La peinture italienne des XIVe ed XVe siècles, Krakau 1961.

SALMI 1929

Mario Salmi, *Un opera di Alvaro Pirez a Livorno*, in: *Liburni civitas*, Anno VII, 1929, S. 267-281.

SANDBERG VAVALÀ 1937/38

Evelyn Sandberg-Vavalà, *Early Italian paintings in the Collection of Frank Channing Smith Jr.*, in: *Worcester Art Museum Annual*, III, 1937-38, S.23-44.

SÃO LUÍS 1839

Francisco de São Luís, Lista de alguns pintores portugueses, Lissabon, 1839.

SALEMA 2001

Isabel Salema, *64 Mil Contos por Obra de Álvaro Pires para Museu de Évora*, in: Público, 24. 12. 2001.

SARTI 2002

Giovanni Sarti (Hg.), *Fonds d'or et fonds peints italiens (1300-1560)*, Verkaufskatalog Nr. 3, London 2002.

SAVONA / SEGNI PULVERENTI 1988

Paolo Savona und Francesca Segni Pulverenti (Hg.), *Alvaro Pirez* in: Pinacoteca Nazionale di Cagliari. *Catalogo dei Dipinti*, Vol. I., Muros (SS) 1988, S. 18-19.

SCHIFF 1925

Roberto Schiff, *Una nuova opera di Alvaro Pirez d'Evora*, in: Lusitania, Bd. III, Fasc. 7, 1925, S.35-40.

SCHOCH 1999

John Schoch (Hg.), Engel, Zürich 1999.

SEGNI PULVIRENTI / SERRELI 1992

Francesca Segni Pulvirenti und Marcella Serreli (Hg.), *Pinacoteca Nazionale Cagliari*, Rom 1992.

SERRELI 1989

Marcella Serreli, *Alvaro Pirez*, in: *Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secoli XIV-XV)*, Cagliari 1989.

SHORR 1954

Dorothy Shorr, *The Christ child in devotional images in Italy during the XIV century*, New York 1954.

SIMARI 2000

Maria Matilde Simari, *Museo di arte sacra. Centro, arte e cultura San Donnino*, Empoli 2000.

SIMARI 2002

Maria Matilde Simari, *Museo di arte sacra di San Donnino*, Florenz 2002.

SIRÈN 1913 - 1914

Osvald Sirèn, *A late Gothic poet of line*, in: *The Burlington Magazine*, 24, 1913-14, S. 323-330 und 25, 1914, S. 15-24.

SIRÈN 1914-15

Osvald Sirèn, *Early italian pictures. The university museum Göttingen*, in: *The Burlington Magazine*, Nr. 26, 1914/15, S.107-114.

SIRÈN 1920

Osvald Sirèn, *Gerini, Niccolo di Pietro*, in: Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd. 13, 1920, S. 465-467.

SIRÈN 1933

Osvald Sirèn, Italienska Tavor och Teckningar i Nationalmuseum och andra Svenska och Finska Samlingar, Stockholm 1933.

SKAUG 1971

Erling S. Skaug, *Contributions to Giotto's workshop*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. XV, 1971, S. 141-160.

SKAUG 1994

Erling S. Skaug, Punch marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, chronology and workshop relationships in Tuscan Panel painting, 2 Vol., Oslo 1994.

SOLBERG 1991

Gail. E. Solberg, Taddeo di Bartolo: his life and work, 3 Bde., Univ. Diss. New York University 1991.

SPAHN 1953

Annemarie Spahn (Hg.), Frühe italienische Kunst des 13.-15. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1953.

SPANNO 1861

Giovanni Spanno, Guida della città e dintorni di Cagliari, Cagliari 1861.

STÄDITSCHE GALERIE BIEL 1953

Städtische Galerie Biel, Malerei aus sechs Jahrhunderten, Biel 1953.

STEINWEG 1953

Klara Steinweg, *Frühe italienische Malerei im Wallraf-Richartz-Museum in Köln-Deutz*, in: Kunstchronik, VI, Dez. 1953, S. 328.

STEINWEG 1957

Klara Steinweg, *Opere sconosciute di Alvaro di Pietro*, in: "Rivista d'Arte", XXII, 7, 1957, S. 39-55.

STREHLKE 1988

Carl Brandon Strehlke, *Domenico di Bartolo*, in: Christiansen, Kanter and Strehlke (Hg.), Painting in Renaissance Siena 1420-1500, Ausstellungskatalog Baltimore, MD 1988.

STREHLKE 1991

Carl Brandon Strehlke, *Exhibition reviews - Lugano. Early Italian works from Swiss collections*, in: The Burlington Magazine, Vol. 133, 1991, S. 464-468.

STRUB 1959

Marcel Strub, Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton du Fribourg, Bd. III, S. 157-158.

STUTTGART 1958

Stuttgart, Meisterwerke aus Baden-Württembergischen Privatbesitz, Stuttgart 1958.

SUIDA 1949

William Suida, *A Catalogue of Paintings in the John & Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota, Fla. 1949.

SUPINO 1894

Iginio Benvenuto Supino, *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Pisa 1894.

TABORDA 1815

José da Cunha Taborda, *Regras da Arte de Pintura*, Lissabon 1815.

TAMASSIA 1995

Marilena Tamassia, *Collezioni d'arte tra Ottocento e Novecento. Jacquier fotografi a Firenze 1870-1935*, Napoli 1995.

TAMBINI 1998

Anna Tambini, *Una nota su Giovanni da Riolo*, in: *Romagna arte e storia*, Anno XVIII, Nr. 52, S. 33-44.

TARCHI 2000

Rosella Tarchi, *Museo d'arte sacra di S. Andrea a San Donnino*, in: Rosella Tarchi und Claudio Turrini (Hg.), *Musei e raccolte d'arte sacra in Toscana*, Florenz 2001, S. 76-80.

TARTUFERI 1992

Angelo Tarturferi, *Alvaro Pirez d'Evora*, in: Miklós Boskovits (Hg.), *The Martello collection. Further paintings, drawings and miniatures*, Florenz 1992, S. 205.

TÁTRAI 1991

Vilmos Tátrai, *Museum of Fine Arts Budapest, Vol. 1. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*, Budapest 1991.

TAUZIA 1878

Vicomte Both de Tauzia, *Notice supplémentaire des tableaux exposés dans les galeries du Louvre et non décrits dans les trois catalogues des diverses écoles de peinture*, Paris 1878.

TAZARTES 1987

Maurizia Tazartes, *Alvaro Pirez d'Evora*, in: *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Bd. II, Mailand 1987, S. 741.

TESTI 1978

Maria Laura Cristiani Testi, *Affreschi biblici di Martino di Bartolomeo in San Giovanni Battista di Cascina*, Pisa 1978.

THE HUDSON RIVER MUSEUM 1969

Art in Westchester. The Hudson River Museum 1969.

THOMAS 1995

Anabel Thomas, *The painters practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge 1995.

TOESCA 1951

Pietro Toesca, *Il Trecento*, Turin 1951.

TODINI 1986

Fillipino Todini, *Alvaro Pirez d'Evora*, in: AKL – Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. II, 1986, S. 480-481.

TODINI 1992

Fillipino Todini, *Alvaro Pirez d'Evora*, in: AKL – Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 3, 1992, S. 18-19.

TOMORY 1976

Peter Tomory, *Catalogue of the Italian paintings before 1800. The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Fla.* 1976.

TORRINI 1832

Pietro Torrini, *Guida per la città di Volterra, Volterra* 1832.

TRIPPS 1996

Johannes Tripps, *Tendencies of Gothic painting in Florence. Andrea Bonaiuti. (A critical and historical corpus of Florentine painting by Richard Offner und Klara Steinweg, continued under the direction of Miklos Boskovits and Mina Gregori), Florenz* 1996.

TRIPPS 2005

Alvaro Pirez de Evora, in: Miklós Boskovits (Hg.): *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum, Florenz-Mailand* 2005, S. 163-167.

UTRECHT 1948

Catalogus Schilderijen, Aartsbisschoppelijk Museum Utrecht, Utrecht 1948.

VAN MARLE 1924-38

Ramyond Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19. Bde., Den Haag 1924-1938.

VASARI (ED. LE MONNIER, 1846-1857)

Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino. Pubblicate per cura di una Società di Amatori delle Arti Belle, 14. Bände, Florenz 1846-1857.

VASARI (ED. MILANESI 1878-1885)

Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino, Hg. v. Giovanni Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878-1885.

VASARI (ED. GOTTSCHESKI 1904-1927)

Giorgio Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Deutsch hg. von Adolf Gottschewski und Georg Gronau. Übersetzung und Anmerkungen von P. Schubring*, 7 Bde., Straßburg 1904-1927.

VENTURI 1911

Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. La pittura del Quattrocento*, vol. VII, Part. 1, Mailand 1911.

VERACINI 2000

Emanuela Veracini, *L'architettura*, in: Pier Giuliano Bocci und Franco Lessi, *Chiese di Volterra*, Bd. I, Florenz 2000, S. 34-45.

VERSTEIGERUNGSKATALOG CHRISTIE'S 1965

Important Old Master Pictures. Christie's London, 28th May 1965, Lot 11.

VERSTEIGERUNGSKATALOG CHRISTIE'S 1970

Highly Important Pictures from the collection formed by the late Chancellor Konrad Adenauer. Christie's London, June 26th 1970, Lot 16.

VERSTEIGERUNGSKATALOG CHRISTIE'S ROM 1971

Disegni, stampe dell'ottocento e vedute lombarde, mobile, sculture e dipinti provenienti da varie collezioni private, Christie's Roma, Versteigerung Como, Villa d'Este, 1. Giugno 1971.

VERSTEIGERUNGSKATALOG CHRISTIE'S 1975

Important Old Masters Pictures. Christie's London, 31st October 1975, Lot 125.

VERSTEIGERUNGSKATALOG CHRISTIE'S 1978

Important Old Master Pictures. Christie's London, 7th July 1978, Lot 203.

VERSTEIGERUNGSKATALOG CHRISTIE'S 1980

Important Old Master Pictures. Christie's London, 12th December 1980, Lot 65.

VERSTEIGERUNGSKATALOG CHRISTIE'S 1985

Important Old Master Pictures. Christie's New York, 15th January 1985, Lot 46.

VERSTEIGERUNGSKATALOG CHRISTIE'S 1989

Important Old Master Pictures. Christie's New York, 11th January 1989, Lot 132.

VERSTEIGERUNGSKATALOG CHRISTIE'S 1992

Important Old Master pictures. Christie's London, 10th July 1992, Lot 38.

VERSTEIGERUNGSKATALOG CHRISTIE'S 1998

Important old Master Pictures. Christie's London, 16th December 1998, Lot 44.

VERSTEIGERUNGSKATALOG CHRISTIE'S 2000

Old Master Pictures. Christie's London, 7th July 2000, Lot 60.

VERSTEIGERUNGSKATALOG CHRISTIE'S 2005

Important Old Master Pictures. Christie's New York, 26th January 2005, Lot 8.

VERSTEIGERUNGSKATALOG COTTINO 1988

Alberto Cottino, Gilberto Zabert. Dipinti dal XV al XIX secolo. Sculture, mobili e oggetti da collezione, Torino 1988.

VERSTEIGERUNGSKATALOG FINARTE MADRID 1996

Muebles, objetos de arte, grabados antiguos, subasta: E 10, Finarte Espana, Madrid, 27 de noviembre 1996, Lot 8.

VERSTEIGERUNGSKATALOG FINARTE MAILAND 2002

Arredi e dipinti antichi da un'abitazione piemontese e altre provenienze: arredi privati del Signor Gilberto Zabert e dipinti dalla Galleria G. Zabert di Torino, Finarte Casa d'Aste, Milano, 2. dicembre 2002, Lot 177.

VERSTEIGERUNGSKATALOG FINARTE ROM 1981

Dipinti dal XV al XVIII secolo, Finarte Roma, 27. ottobre 1981, Lot 67.

VERSTEIGERUNGSKATALOG FINARTE – SEMENZATO VENEDIG 2004

Quaranta dipinti di antichi maestri, Finarte Semenzano Venezia, 17. ottobre 2004, Lot 1.

VERSTEIGERUNGSKATALOG LEPKE 1934

Gemälde Alter Meister. Gemälde Neuer Meister. Friedericiana, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, 6. Dezember 1934.

VERSTEIGERUNGSKATALOG LUZERN 1962

Sehr bedeutende Gemälde alter und neuer Meister. Mobiliar und Kunstgewerbe, Kunsthaus Fischer Luzern, 20-26. November 1962.

VERSTEIGERUNGSKATALOG MÜNCHEN 1933

Sammlung Marzell von Nemes. 2. Abt.: Gemälde, Skulpturen, Textilien, Kunstgewerbe und Möbel, Kunstauktionshaus Hugo Helbing, 2. November 1933.

VERSTEIGERUNGSKATALOG PARKE – BERNET 1947

Dutch and Flemish paintings, works by Italian Renaissance masters, a group of XIX century genre paintings, Parke-Bernet, New York, 9th. January 1947.

VERSTEIGERUNGSKATALOG RUSHOUT 1859

John Rushout, Catalogue of the late Lord Northwick's extensive and magnificent collection of ancient and modern pictures, cabinet of miniatures and enamels, and other choice works of art, and the furniture plate, wines, and effects, at Thirlestane House, Cheltenham: which will be sold by auction by Mr. Phillips at the mansion on Tuesday the 26th of July, 1859 and twentyone subsequent days, London 1859.

VERSTEIGERUNGSKATALOG SAN MARCO 2007

Dipinti di antichi maestri, San Marco Casa d'Aste, Venedig, 15 dicembre 2007, Lot 58.

VERSTEIGERUNGSKATALOG SOTHEBY'S 1970

Catalogue of Important Old Master Paintings. Sotheby's London, Day of Sale: 24th. June 1970, Lot 1.

VERSTEIGERUNGSKATALOG SOTHEBY'S – PARKE BERNETT 1976

Old Master Paintings. Sotheby's – Parke-Bernett New York, Day of Sale: 23rd. January 1976, Lot 86A.

VERSTEIGERUNGSKATALOG SOTHEBY'S 1979

Catalogue of Important old Master Paintings. Sotheby's London, Day of Sale: 12th. December 1979, Lot 88.

VERSTEIGERUNGSKATALOG SOTHEBY'S 1980

Catalogue of Important old Master Paintings. Sotheby's London, Day of Sale: 16th April 1980, Lot 44.

VERSTEIGERUNGSKATALOG SOTHEBY'S 1990

Old Master Paintings. Sotheby's London, Day of Sale: 12th December 1990, Lot 17.

VERSTEIGERUNGSKATALOG SOTHEBY'S 1992

Important Old Master Paintings. Sotheby's New York, Day of Sale: 17th January 1992, Lot 13.

VERSTEIGERUNGSKATALOG SOTHEBY'S 1998

Important old Master paintings. Sotheby's New York, Day of Sale: January 30th 1998, Lot 175.

VERSTEIGERUNGSKATALOG SOTHEBY'S 1999

Old master paintings, Sotheby's New York, Day of Sale: October 14th 1999, Lot 119.

VERSTEIGERUNGSKATALOG SOTHEBY'S 2000

Old Master paintings. Sotheby's New York, Day of Sale: May 25th 2000, Lot 12.

VERSTEIGERUNGSKATALOG SOTHEBY'S 2005

Old Master Paintings. Sotheby's New York, Day of Sale: January 27th 2005, Lot 122.

VERSTEIGERUNGSKATALOG SOTHEBY'S 2007

Old Master Paintings. Sotheby's New York, Day of Sale: 25th January 2007, Lot 29.

VERZEICHNIS BERLIN 1886

Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen sowie der an andere Museen abgegebenen Gemälde. Herausgegeben von der Generalverwaltung, Berlin 1886.

VILLOT 1849

Villot, Frédéric, Notice des tableaux exposés dans les Galeries du Musée National du Louvre, Ière partie, Ecoles d'Italie et d'Espagne, Paris 1849, Nr. 509, S. 312.

VOINOV 1922

V. Voinov, *Exhibition of Italian primitives in the Hermitage*, in: Among collectors, 1922, Nr. 5-6, S. 75-77.

VON DER GABELENTZ 1952-1962

Hanns-Conon von der Gabelentz, Italienische Malerei der Vor- und Frührenaissance im Staatlichen Lindenau Museum Altenburg, Bestandskataloge, Altenburg 1952-1962.

VON QUANDT UND SCHULZ 1848

Johann Gottlob von Quandt und Heinrich Wilhelm Schulz, Beschreibung der im neuen Mittelgebäude des Pohlhofs befindlichen Kunstgegenstände durch die Herrn von Quandt und Hofrath Schulz, Altenburg 1848.

WAAGEN 1830

Gustav Friedrich Waagen, Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1830.

WAGNER 1974

Hugo Wagner, Kunstmuseum Bern. Italienische Malerei des 13. bis 16. Jh., Bern 1974.

WALDMANN 1905

Emil Waldmann, Provisorischer Führer durch die Gemäldesammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1905.

WENDERHOLM 2006

Iris Wenderholm, Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance, Berlin 2006.

WEPPELMANN 2003

Stefan Weppelmann, Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts, Florenz 2003.

WILDENSTEIN 1967

The Italian heritage: an exhibition of works of art lent from American collections for the benefit of the committee to rescue Italian art, May 17-August 29, Wildenstein and Company New York, Providence, R.I. 1967.

WILLIAMS 1985

Robert Williams, *Notes by Vincenzo Borghini on works of art in San Gimignano and Volterra: a source for Vasari's Lives*, in: The Burlington Magazine, CXXVII, 1985, S.17-21.

WÖLFFLIN 1943

Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst, Achte Auflage, München 1943.

WODZINSKA 1979

Maria Wodzinska, *Alvaro Pires*, in: Jan Białostocki / Maria Skubiszewska (Hg.): *Malarstwo Francuskie Niderlandzkie Włoskie do 1600*, Warschau 1979, S. 18-19.

WOHL 1996

Hellmut Wohl, *Alvaro Pirez (d'Evora)*, in: The Dictionary of Art, Bd. 24, 1996, S. 849-850.

WYER 1920

Raymond Weyer, *Two Panels by Spinello Aretino*, in: Art in America, 1920, VIII, S. 211-217.

ZERI 1954

Federico Zeri, *Alvaro Pirez. Tre tavole*, in: Paragone, 59, 1954, S. 44-47.

ZERI 1973

Federico Zeri, *Qualche appunto su Alvaro Pirez*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz, Bd. XVII, 1973, S. 361-370.

ZERI 1976

Federico Zeri, Italian Paintings in the Walters Art Gallery, Bd. I, Baltimore, MD 1976.

ZERI 1991

Federico Zeri, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte Toscana dal Trecento al primo Cinquecento*, Turin 1991.

ZUCCHINI 1938

Guido Zucchini, *Catalogo delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna*. Palazzo Comunale, II. Piano, Bologna 1938.

LEBENS LAUF

Marius Mrotzek

Geboren am 13.10.1975 in Heidelberg

- 1982-1986 Besuch der Grundschule in Hirschhorn / Neckar
- 1986-1989 Besuch des Hohenstaufen-Gymnasiums Eberbach (humanistischer Zweig, Fremdsprachen: Englisch, Latein, Französisch)
- 1989-1997 Wechsel und Abitur am Hölderlin-Gymnasium Heidelberg (Prüfungsfächer: Englisch, Geschichte, Deutsch)
- 1993-1994 Auslandsschuljahr an der Webb City High School, Webb City, Missouri, U.S.A.
- 1997-2004 Studium der Kunstgeschichte und Romanistik (Italienisch) an der Ruprecht-Karls Universität Heidelberg. Abschluss der Magisterarbeit bei Prof. Dr. Johannes Tripps zum Thema „Lorenzo Lotto in seiner Auseinandersetzung mit Bellini und Tizian“
- 1999-2000 ERASMUS-Stipendiat an der Università degli Studi di Udine, Italien
- 2001-2002 Auslandssemester an der Université Paris IV La Sorbonne, Frankreich
- 2002-2004 Wissenschaftliche Hilfskraft bei der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Forschungsstelle für Deutsche Inschriften
- 2004 Beginn des Promotionsstudiums an der Ruprecht-Karls Universität Heidelberg mit dem Thema: Alvaro Pirez – ein Maler der Spätgotik in der Toskana
- 2006 Teilnahme am Studienkurs „Venise Baroque“ der École du Louvre, Paris und des Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Leitung: Dr. Gennaro Toscano