

Schließt die Ausstellung, müssen wahrscheinlich viele der jetzt sichtbaren Bilder unzugänglich bleiben, und der Katalog wird zum unentbehrlichen Nachschlagewerk. Banzato verfaßte die Einleitung zur Entwicklung der Malerei in Padua von 1300 bis 1450 und zur Sammlungsgeschichte des Museums. Beim Schreiben der einzelnen Katalogtexte haben die Autoren oft zu sehr an den Ausstellungsbesucher und zu wenig an den Leser gedacht, der die Bilder vielleicht auf Jahre nicht mehr vor Augen haben kann. Meistens fehlen genaue Angaben über den Erhaltungszustand, die Restaurierungen und Entrestaurierungen. Ein Beispiel: Kat. 76 ist die als Bildtyp immer noch faszinierende kleine Tafel, auf der um 1417 Pietro Donato seinen ehemaligen Lehrer, den noch lebenden Kardinal Francesco Zabarella, umgeben von Tugenden darstellen ließ (Abb. 2). Das Werk verschwand in den Wirren des ersten Weltkrieges und wurde erst 1946 bei einem Antiquar wiederentdeckt. Jeder Ausstellungsbesucher sieht selbst, was "in condizioni disastrose" bedeutet. Der Leser, der im Katalog eine Photographie des Bildes aus der Zeit vor 1914 abgebildet sieht, wird ohne genauere Beschreibung nicht vermuten, wie wenig von der Figur des Kardinals erhalten ist. Der Zustand nach der Restaurierung von Nonfarmale ist m. W. nie abgebildet worden.

Wer den Band als Bestandskatalog benutzt, sollte sich erinnern, daß er von sehr kompetenten Wissenschaftlern, aber unter Zeitdruck verfaßt worden ist. Die Druckfehler können bei den Maßangaben der Bilder irreführend sein.

Irene Hueck

PAINTING IN RENAISSANCE SIENA: 1420—1500.

The Metropolitan Museum of Art, New York, 19. Dezember 1988 — 19. März 1989. Katalog von Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, Carl Brandon Strehlke, New York: The Metropolitan Museum of Art 1988. xiv, 385 Seiten, 106 Abb. in Farbe und 178 Abb. in Schwarzweiß. Preis: \$ 29.50 (Paperback) und \$ 45 (Gebunden).

(mit zehn Abbildungen)

Eine Reproduktion von Sassettas „Mantelspende des Hl. Martin“ hatte man als Frontispiz für den Katalog der 1982 in Siena veranstalteten großen Ausstellung *Il gotico a Siena* gewählt, um das Thema zu illustrieren. Vom selben Künstler wurde damals auch die „Anbetung der Könige“ gezeigt (Abb. 6a). Sechs Jahre später gehörte dieses Bild zu den glanzvollen Schaustücken einer Ausstellung in New York, dessen farbige Abbildung auf dem Umschlag des zugehörigen Katalogs prangt. Nun hieß das Thema *Painting in Renaissance Siena*: gotische Malerei, neu etikettiert, oder umgekehrt ein gotisches Etikett für Renaissance-malerei?

Keith Christiansen, Curator für europäische Malerei am Metropolitan Museum of Art und Organisator der Ausstellung, sowie die Mitautoren und -organisatoren Laurence B. Kanter, Curator der New Yorker Robert Lehman Collection, und Carl Brandon Strehlke, Curator der John G. Johnson Collection am Philadelphia Museum of Art, hatten den Titel mit Bedacht formuliert. „Renaissance“ bezieht sich hier nicht als Stilbegriff attributiv auf die Malerei, sondern als allgemeine kunsthistorische Epochenbezeichnung auf deren Ort. Die unter den Titel gesetzten Jahreszahlen begrenzen den Zeitraum auf die

Jahre 1420 bis 1500, auf die Frührenaissance also. In dieser Epoche wird die Malerei im benachbarten Florenz durch Künstler wie Masaccio, Uccello, Fra Angelico, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, Botticelli, Ghirlandaio, Piero di Cosimo, Verrocchio oder Leonardo, um nur einige zu nennen, geprägt. Vasari, der Chronist und Propagandist der Renaissance, hat ihre Verdienste um den neuen Stil in seinen *Vite* gepriesen. Von der gleichzeitigen Malerei in Siena hingegen schweigt er. Er bewundert, wie schon Ghiberti, dessen *Commentarii* die erste Darstellung der sienesischen Kunstgeschichte überhaupt enthalten, die sienesischen Maler des Trecento, Duccio, die Lorenzetti-Brüder, Simone Martini, Lippo Memmi oder den mysteriösen Barna und würdigt ihren Beitrag zur Überwindung des Mittelalters, um sich dann den sienesischen Malern des Cinquecento zuzuwenden. Erst Peruzzi, Beccafumi und — von Vasari nur widerwillig konzidiert — Sodoma entsprechen wieder seinem entwicklungsgeschichtlichen Modell der erneuerten Kunst.

Hier werden bereits in der frühesten Kunstgeschichtsschreibung die beiden Pole sichtbar, in deren Spannungsfeld sich der sienesischer Maler des Quattrocento bewegte, und nach denen sein Werk vielfach heute noch beurteilt wird: auf der einen Seite die traditionsstiftende Malerei des frühen Trecento in Siena mit ihrer normativen Kraft, auf der anderen die von Florenz ausgehende avantgardistische Bewegung der Renaissance mit ihren neuartigen ästhetischen Postulaten. In seinem einführenden, brillanten Essay für den Katalog der New Yorker Ausstellung schildert Christiansen die Auseinandersetzung der sienesischen Quattrocentomalerei mit der eigenen Tradition und den von außen kommenden Impulsen. Skizziert wird ihre Entwicklung bis zum Ende des Säkulums. Wie sehr sie von politischen, sozialen und religiösen Faktoren bestimmt wurde, zeigt Strehlkes anregender Aufsatz über „Art and culture in Renaissance Siena“. Deutlich wird, daß sich das Ambiente des sienesischen Quattrocento-Künstlers in vielem von dem seines florentinischen Kollegen unterschied, sei es im bis in die 80er Jahre des 15. Jahrhunderts in Siena bestehenden republikanischen Stadtrepublik, sei es in der weniger bedeutenden Rolle, die der Humanismus dort spielte. Auch die stärker ausgeprägte Religiosität der Stadt, gefördert durch die Orden und Laienbruderschaften sowie nicht zuletzt durch den charismatischen Prediger Bernardino degli Albizzeschi, der 1450, nur sechs Jahre nach seinem Tod, als Bernhardin von Siena heiliggesprochen wurde, war von nicht geringer Wirkung auf die Kunst. Christiansen und Strehlke finden eine ganze Reihe von Gründen für die starke Orientierung der Sienesen an der eigenen Trecentomalerei und die damit verbundene Reserviertheit gegenüber den im benachbarten Florenz diskutierten Ideen der Renaissance. Gleichwohl beobachteten die Sienesen schon von Anfang an die neuen Entwicklungen in Florenz. Sassetas Bettler in der eingangs erwähnten „Mantelspende des Hl. Martin“ etwa verrät die genaue Kenntnis der Fresken von Masaccio in der Brancacci-Kapelle. Vecchietta arbeitete als Assistent mit Masolino in Rom. Für die Wandbilder des Domenico di Bartolo im Pellegrinaio des Ospedale Santa Maria della Scala muß man die Vertrautheit mit Werken Masaccios oder Domenico Venezianos in Florenz voraussetzen, und auf den Altartafeln des Giovanni di Paolo finden sich Motive von Donatello, Ghiberti und Fra Angelico. Christiansen zeigt, wie verschieden die sienesischen Künstler die neuen Anregungen aufnahmen und zu höchst individuellen Werken verarbeiteten. Was dabei nicht oder allenfalls erst am Ende des Jahrhunderts

entstand, war, wie Christiansen am Beispiel des stilistisch den Florentiner Zeitgenossen am nächsten stehenden Domenico di Bartolo zuspitzend formuliert, Renaissancemalerei: „In a discussion of fifteenth-century art, a distinction must be drawn between a relatively straight-forward realistic style, such as that practiced by Domenico die Bartolo, and one that proceeded from a theoretical premise, as expressed in Alberti's *Della Pittura*. If this distinction is rigorously applied to Sienese painting — as opposed to sculpture or architecture — then it must be admitted that, with the possible exception of Pietro Orioli, Siena produced no true Renaissance painter” (S. 15).

Die Geschichte der sienesischen Quattrocentomalerei läßt sich als stilistische Entwicklung zur Renaissance hin darstellen. Der Titel der Ausstellung legt eine solche entwicklungsgeschichtliche Perspektive nahe. In der Tat rekonstruiert Christiansen diesen Weg und markiert seine verschiedenen Stationen. Herausgehoben wird dabei die Schlüsselrolle, die vielfach der Auftraggeber spielte. So waren es nicht zuletzt Männer wie der Rektor des Ospedale Santa Maria della Scala, Giovanni di Francesco Buzzichelli, der humanistische Sieneser Papst Pius II., sein Neffe, der sienesische Erzbischof Francesco Todeschini Piccolomini, oder die Direktoren der Opera del Duomo, Savino Savini und Alberto Aringhieri, die durch ihre Orientierung an der Kunst außerhalb Sienas der sienesischen Malerei Impulse gaben. Sie engagierten einheimische Maler, die den Neuerungen gegenüber aufgeschlossen waren wie Domenico di Bartolo und Vecchietta. Sie beriefen auswärtige Meister wie Liberale da Verona, Girolamo da Cremona, Signorelli und Pintoricchio, deren Werke die sienesischen Künstler nachhaltig beeinflussten.

Die Betrachtung der sienesischen Malerei des 15. Jahrhunderts als Entwicklung, die von einer starken Orientierung an der lokalen Tradition des Trecento ausgeht, um dann durch die sukzessive Aufnahme von außen kommender Anregungen einen Stil herauszubilden, der um 1500 schließlich den Anforderungen sowohl einer überregionalen Auftraggeberschicht als auch den künstlerischen Postulaten der Renaissance entspricht, vermittelt höchst interessante Einsichten in die Sieneser Kunst und Kunstpraxis jener Zeit. Diese Sicht impliziert allerdings die Beurteilung der sienesischen Quattrocentomalerei nach Kriterien, die ihr nicht eigen sind, sie mithin letztlich negativ definieren. Vasaris Geringschätzung der Malerei im Siena der Frührenaissance, die besonders prägnant im Kapitel über Francesco di Giorgio zum Ausdruck kommt (der nur als Architekt und Bildhauer gewürdigt wird, nicht aber als Maler: „Diede anco opera alla pittura, e fece alcune cose; ma non simili alle sculture.“ Zit. nach der Ed. von G. Milanese, Florenz 1878, Bd. III, S. 70), findet darin ihre Erklärung. Bis in unser Jahrhundert hinein haben Kunstkenner und Kunsthistoriker ähnlich ablehnend geurteilt. Es waren anfangs vor allem angelsächsische Kunstliebhaber und Gelehrte, die seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts versuchten, die der sienesischen Quattrocentomalerei eigenen ästhetischen Qualitäten und künstlerischen Prinzipien zu ergründen, um in den Werken eines Sassetta, Giovanni di Paolo oder Matteo di Giovanni eine außerordentlich komplexe Malerei von hochentwickelter Narrativität zu entdecken. Berenson erhebt in seinem klassischen Essay über die zentralitalienische Renaissancemalerei die Sienesen des 15. Jahrhunderts schließlich „among the most pleasing and winning illustrators that we Europeans ever have had“. In der Narrativität sieht auch Christiansen das positive Charakteristikum der sienesischen Quattrocentomalerei. Aus dieser Sicht heraus entwickelte er das Konzept

für die Ausstellung in New York, der zweiten übrigens, die bisher der sienesischen Malerei des 15. Jahrhunderts außerhalb ihres Entstehungsorts gewidmet war. Die erste hatte der Burlington Fine Arts Club 1904 in London organisiert.

Um die sienesisische Quattrocentomalerei als primär narrative Kunst vor Augen zu führen, hatte man vor allem Predellen und andere szenische Tafeln ausgestellt, ferner Miniaturen. Die Exponate konnten die Organisatoren zunächst aus dem eigenen Fundus wählen, besitzt das Metropolitan Museum doch die größte Sammlung sienesischer Malerei außerhalb Sienas. Zusammen mit Leihgaben meist von erster Qualität fügten sich die Werke zu einer sowohl das breite Publikum als auch den Kenner faszinierenden Gesamtschau sienesischer Quattrocentomalerei. Jeder wichtige Künstler war mit repräsentativen Werken vertreten, die in der ersten Hälfte der Epoche arbeitenden Maler stärker als die späteren. Zudem hatte man mit Girolamo da Cremona, Liberale da Verona und Luca Signorelli auch Künstler ausgestellt, die von Geburt und Schule zwar nicht als sienesischer Maler anzusehen sind, in Siena jedoch lange gearbeitet und dort die Entwicklung der Malerei im letzten Drittel des Quattrocento nachhaltig beeinflusst hatten. Die Aussteller bemühten sich vornehmlich darum, zusammengehörige, meist über verschiedene Sammlungen verstreute Stücke wieder zu vereinigen. Ihnen gelang dabei die Rekonstruktion gleich einer ganzen Reihe bedeutender Bildfolgen. Man hatte die einmalige Gelegenheit, die in fünf Sammlungen aufbewahrten sechs Predellatafeln von Sassetas Altar der Arte della Lana, einem Hauptwerk der frühen italienischen Quattrocentomalerei, nebeneinander zu studieren. Ferner waren da alle acht Szenen aus der Antonius-Vita sowie die Passions-Predella, beide Zyklen dem Osservanza-Meister zugeschrieben, die Predella mit dem Marienleben aus der Cappella de' Signori des Sano di Pietro, die zehn bekannten Täfelchen aus dem Katharinen-Zyklus des Giovanni di Paolo, von Matteo di Giovanni die Hieronymus-Tafeln des Placidi-Altars, die Passions-Predella des Benvenuto di Giovanni und Bernardino Fungais Predella mit der Clemens-Vita, von der die beiden Straßburger Tafeln, bisher als Szenen aus dem Leben des Apostel Markus gedeutet, von Kanter erstmals als zugehörig nachgewiesen werden konnten.

Im Fall der „Marienkrönung“ von Giovanni di Paolo aus der Lehman Collection (Abb. 4) scheint das Predellen-Puzzle hingegen nicht aufzugehen. Einem 1987 von John Pope-Hennessy gemachten Rekonstruktionsvorschlag folgend waren unter der Haupttafel zwei Marien-Szenen aus dem Fitzwilliam Museum in Cambridge sowie aus dem El Paso Museum of Art mit einem „Schmerzensmann“ aus Privatbesitz zu einer Predella arrangiert (Abb. 5a-c). Die Täfelchen aus Cambridge und El Paso passen ikonographisch und stilistisch durchaus zur „Marienkrönung“, woraus allein sich allerdings nicht zwingend ihre ursprüngliche Zusammengehörigkeit folgern läßt. Auf keinen Fall bildeten sie aber mit dem „Schmerzensmann“ eine Predella. So sind die beiden Marien-Szenen um fast 7 cm niedriger als das Christusbild, aber weder an ihren oberen noch an ihren unteren Kanten, wie Pope-Hennessy im Katalog der Robert Lehman Collection (Bd. I, *Italian Paintings*, New York und Princeton 1987, S. 120) irrtümlich schreibt, „reduced in height“. Ferner sind die Punzierungen auf ihren vertikalen Rahmenfeldern verschieden und die flankierenden Heiligen-Halbfiguren auf einen Silber- und nicht wie der „Schmerzensmann“ auf einen Goldgrund gemalt. Gehören die Marien-Bilder mit dem „Schmerzensmann“ nicht zusammen, lassen sich auch keine Aussagen darüber ma-

chen, ob das Retabel mit der „Marienkrönung“ weitere Seitentafeln gehabt hat, unabhängig vom Problem, ob nun die Bilder aus Cambridge und El Paso Teile der ursprünglichen Predella sind oder nicht. Aus der annähernden Übereinstimmung in der Gesamtbreite der drei aneinandergereihten Täfelchen mit der Breite der „Marienkrönung“ in der Lehman Collection wird nämlich gefolgert, daß die vermeintliche Predella keine weiteren Bildtafeln gehabt habe. Hieraus leitet man wiederum den Rückschluß ab, daß die „Marienkrönung“ der Lehman Collection kein Triptychon gewesen sein könne im Gegensatz zum dreiflügeligen Retabel des Giovanni di Paolo mit demselben Thema in Sant' Andrea in Siena. Möglicherweise trifft diese Hypothese ja zu, sie läßt sich aber hinfort nicht mehr mit dieser Predella-Rekonstruktion begründen.

Einen Zusammenhang suggerierte auf der Ausstellung auch die Plazierung einer dem Osservanza-Meister zugeschriebenen Madonna aus der Lehman Collection (Abb. 3) mitten zwischen die vier Passionsszenen des Osservanza-Meisters. In seinem Katalogbeitrag zur Lehman-Madonna versucht Christiansen in der Tat eine Verbindung zwischen diesen Werken zu schaffen. Er geht dabei von der Beobachtung aus, daß die Inschrift auf dem Heiligenschein des Jesusknaben ungewöhnlicherweise genau wie diejenige lautet, die oft über dem Haupt des Gekreuzigten dargestellt ist, und folgert daraus, daß der Altar, zu dem die thronende Madonna das Mittelstück bildete, wahrscheinlich eine Predella mit Passionsszenen gehabt habe. Die in New York ausgestellte Passions-Predella des Osservanza-Meisters entspricht dieser vermuteten Ikonographie und nach Christiansen auch dem Stil und der Entstehungszeit der Lehman-Madonna. Doch sind diese Hypothesen schon hinreichend, „a strong possibility that it may come from the same altarpiece“ (S. 136) anzunehmen, selbst wenn die Autorschaft des Osservanza-Meisters für die Lehman-Madonna gesichert wäre? Bis 1968 wurde sie aus guten Gründen einhellig Sano di Pietro zugeschrieben. Christiansen selbst sieht die charakteristischen Stilmerkmale des Sano di Pietro: „While the Madonna and Child seems to have been conceived by the Master of the Osservanza, its superficial resemblance to the work of Sano di Pietro requires some comment“ (S. 136). Einen Gedanken Alessandro Angelinis („Maestro dell'Osservanza“, in: *Sassetta e i pittori toscani tra XIII e XV secolo*, hrsg. v. L. Bellosi und A. Angelini, Siena 1986, S. 46) aufgreifend, sucht Christiansen die Lösung des Problems in der Annahme, daß der Osservanza-Meister Leiter einer Arbeitsgemeinschaft von sienesischen Malern, einer *compagnia*, gewesen sei, die sich jeweils nur für die arbeitsteilige Ausführung bestimmter Aufträge zusammengefunden habe. Ihr seien zeitweilig auch Sassetta sowie etwa von der Mitte der 30er bis zum Ende der 40er Jahre Sano di Pietro assoziiert gewesen (S. 27–30). So ließen sich Werke wie die Lehman-Madonna erklären, die Stilmerkmale sowohl Sanos als auch des Osservanza-Meisters enthielten (S. 136 f.).

Die Frage nach dem Osservanza-Meister führt unweigerlich auf ein sehr glattes Parrett der Stilkritik, doch gehört sie seit einem halben Jahrhundert zu den interessantesten Rätseln, die der Forschung aufgegeben sind. Nebenbei sei hier angemerkt, daß Hermann Bauer neuerdings versucht, den unbekanntenen Künstler als „Meister der Beobachtung“ in der deutschsprachigen Literatur zu etablieren („Im Schatten des Fortschritts“ in: *Pan*, Heft 1, 1989, S. 88–91). Daß der Anonymus diesen Namen verdient, sei nicht angezweifelt, sprechen seine Werke doch dafür. Die von Alberto Graziani eingeführte Be-

zeichnung „Maestro dell'Osservanza“ leitet sich indes von einem Altarbild in der Sieneser Kirche San Bernardino all'Osservanza, gewöhnlich verkürzt nur „Osservanza“ genannt, ab, die einem Franziskanerkonvent dient, der, wie der Zusatz zum Weihetitel besagt, dem Zweig der Observanten angehört. Will man den Notnamen eindeutschen, sollte man also eher von einem „Meister der Observanz“ sprechen. Aber wäre das sinnvoll? Trotz intensiver Forschungen sind bisher alle Versuche fehlgeschlagen, die Identität des Unbekannten — wenn es ihn als historische Person überhaupt gegeben hat — zu entdecken. Zu Recht weist Christiansen den neuesten Vorschlag, ihn als Francesco di Bartolomeo Alfei zu identifizieren, zurück. Doch auch die Rückkehr zu Grazianis immer noch zu verifizierender Hypothese, der nur in Dokumenten, nicht aber in Werken faßbare Vico di Luca sei der Osservanza-Meister, bleibt unbefriedigend. Die Überlegung, ihm zugeschriebene Werke als mögliche Gemeinschaftsarbeiten zu überprüfen, könnte erfolgversprechend für die weitere Forschung sein, wenn ich auch den in diesem Zusammenhang von Christiansen als exemplarisch genannten Georgsaltar in der Sieneser Kirche San Cristoforo gerade nicht für ein Gemeinschaftswerk halte, sondern weiterhin für eine Arbeit des Sano di Pietro (s. dazu W. Loseries: *La Pala di San Giorgio nella Chiesa di San Cristoforo a Siena: Sano di Pietro o il 'Maestro dell'Osservanza'?* in: *Prospettiva*, 49, April 1987, S. 61—74).

Daß bei der Diskussion um den Osservanza-Meister die Grenzen der Stilkritik schnell sichtbar werden, zeigt auch ein sehr kleines Bild mit dem „Traum des hl. Josef“ aus der New Yorker Sammlung Grassi (*Abb. 7 b*). Es galt von 1933 bis 1985 als Tafel Sassetas, wurde dann als Arbeit Sanos versteigert und nun als Werk des Osservanza-Meisters präsentiert. Christiansen stützt sich bei dieser Neuzuschreibung nicht zuletzt auf die eigenartige Form der verwendeten Punze, mit der die Szene ornamentiert ist, und die offensichtlich vom selben Stempel stammt wie ein Teil der Punzierung auf der Predella des berühmten Osservanza-Triptychons. Er stellt die Hypothese auf, daß es sich beim „Traum des hl. Josef“ um ein Fragment der verschollenen Predella der „Mariengeburt“ in Asciano, dem zweiten Schlüsselwerk des Osservanza-Meisters, handeln könne, für die er einen Christus-Zyklus vermutet. Nur ist bisher von der Forschung noch nicht bemerkt worden, daß diese charakteristische Punze auch auf Tafeln des Sano di Pietro zu finden ist, so auf dem Gesuati-Altar, dem Hauptwerk des Meisters (*Abb. 6 b und 7 a*). Dort begegnet sie auf der Stola des hl. Augustinus als gemusteter Grund, der kleine Heiligendarstellungen hinterfängt. Entsprechend dürfte auch das New Yorker Josefs-Bildchen in Wahrheit das Fragment von einem liturgischen Gewand eines in Großformat dargestellten Heiligen sein — meines Erachtens von der Hand des Sano di Pietro — und kein in sich abgeschlossener Teil einer Predella, ursprünglich also ein Bild im Bild. Dies würde die leichten Unregelmäßigkeiten der Bildform erklären, auch den vertikalen Faserverlauf des Holztäfelchens, der für eine gewöhnlich aus einem querliegenden Brett geschaffene Predella sehr unüblich, für eine aus senkrecht stehenden Brettern zu einer Malfläche zusammengefügte Haupttafel hingegen typisch wäre. Szenische Darstellungen gerade der Christusgeschichte waren sowohl auf realen als auch auf gemalten liturgischen Gewändern jener Zeit verbreitet, man denke nur an die Kasel des hl. Nikolaus auf dem Polyptychon in den Uffizien von Gentile da Fabriano, einem Maler, der in der ersten Hälfte des Quattrocento auf seine Sieneser Kollegen bekanntlich

einen sehr starken Einfluß ausübte. Die Leserichtung der in einzelne Episoden aufgeteilten Heilsgeschichte verläuft dort von oben nach unten. Analog dazu hätte man sich die auf das New Yorker Josefs-Täfelchen ikonographisch folgende Szene, die „Flucht nach Ägypten“, nicht rechts von der Darstellung des schlafenden Nährvaters Christi vorzustellen, sondern darunter, eben dort, wohin der Engel den Träumenden weist.

Hier sei noch eine Bemerkung zur Ikonographie eines ganz anderen Werks, das jüngst auf dem Kunstmarkt entdeckt und auf der New Yorker Ausstellung erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, angefügt. Gemeint ist das Cassonegemälde mit einer antiken Kampfszene des Liberale da Verona (Abb. 8). Elizabeth McGrath vom Warburg Institute in London hat die rätselhafte Darstellung entschlüsseln können und ihr freundliches Einverständnis gegeben, ihre Deutung an dieser Stelle bekannt zu machen. Danach zeigt die Cassonetafel eine äußerst selten dargestellte Episode aus dem Krieg zwischen dem Perserkönig Kyros und Tomyris, der Königin der Massageten, welche zuerst von Herodot (*Historiae*, I, 121—214) und dann auch von Lukian (*Charon*, 13), Justinus (*Historiae Philippicae*, I, 8), Orosius (*Historia adversus paganos*, II, 7) und Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia*, IX, 10, ext. 1) berichtet wird. Ihre Erwähnung bei Dante (*Purgatorio*, XII, 55—57) und Boccaccio (*De casibus virorum illustrium*, XXI, sowie *De mulieribus claris*, XLIX) belegt ihre Bekanntheit in der Nachantike spätestens seit dem Trecento. Während des Feldzugs gegen die Massageten lockt Kyros durch eine Kriegslist Spargapises, den Sohn der Tomyris, mit einem Teil des Massageten-Heeres in ein schwach besetztes, jedoch mit Speise- und Weinvorräten wohlgefülltes persisches Lager. Der junge Prinz und seine Krieger berauschen sich an dem für sie ungewohnten Wein, um dann von den Persern plötzlich überwältigt zu werden. Dabei findet Spargapises den Tod, nach Herodot durch Selbstmord in der Gefangenschaft, nach Justinus und Orosius durch den Gegner. Dieser zweiten Version scheint Liberale da Verona zu folgen. Zwei von rechts heranstürmende Reiter und ein Fußsoldat sind im Begriff, den an einer reich gedeckten Tafel überraschten und von seinem nach links flüchtenden Gefolge verlassenen Barbarenprinzen zu erschlagen. Die Klage der Tomyris über ihren gefallenen Sohn sieht man auf dem schmalen Bildfeld rechts im Hintergrund. Sehr wahrscheinlich befand sich die Fortsetzung der Geschichte auf einer zweiten Truhe. Noch in Unwissenheit um das Schicksal ihres Sohns fordert Tomyris den Perserkönig auf, ihr Spargapises herauszugeben und ihr Land zu verlassen, andernfalls, so droht sie, würde sie den unersättlichen Kyros mit Blut sättigen. Nachdem sie den Perserkönig in der darauffolgenden Schlacht geschlagen hat, erfüllt sie ihren Schwur, indem sie den Kopf des gefallenen Kyros in einen mit Menschenblut gefüllten Schlauch stecken läßt. Eine bekannte spätere Darstellung dieser grausigen Szene von Rubens befindet sich heute im Bostoner Museum of Fine Arts.

Der zur Ausstellung vorgelegte Katalog ist zweifellos eine der wichtigsten Publikationen zur sienesischen Kunst, die in den letzten Jahren erschienen ist. Die einzelnen Beiträge sind ausgezeichnet recherchiert und vermitteln meist über den Stand der Forschung hinaus eine Fülle von neuen Erkenntnissen und Anregungen. Daß die sorgfältig zusammengestellte Bibliographie Bruce Coles erst 1985 erschienenen Buch, dessen Titel *Sienese Painting in the Age of the Renaissance* (Bloomington) sich mit dem Thema der Ausstellung fast deckt, nicht verzeichnet, dürfte kein Versehen sein. Nur wenige Meter von

der Ausstellung entfernt wurde es in den Verkaufsräumen des Metropolitan Museum feilgeboten. Ohne Absicht übersehen hatte man hingegen Peter Anselm Riedls Akademieabhandlung *Eine wiederentdeckte 'Verkündigung Mariä' von Giovanni di Paolo* (Heidelberg 1986). Die Kenntnis dieser Untersuchung wäre bei der Diskussion einer Predella aus der Compagnia degli Artisti in Montepulciano (Nr. 36) hilfreich gewesen. Riedl hat ein Bildpaar mit der Verkündigung von Giovanni di Paolo, das heute als private Leihgabe in der Staatsgalerie Stuttgart hängt, zweifelsfrei mit zwei der fünf Tafeln identifizieren können, die in einem 1862 zusammengestellten Inventar der Compagnia degli Artisti von Brogi beschrieben werden. Im New Yorker Katalog sind diese beiden Szenen irrtümlich noch als verloren angegeben. So kann man dann auch nichts Neues über die Geschichte der Verkündigungstafelchen erfahren, vor allem hinsichtlich der Art ihrer Beziehung zu den im Inventar zugleich erwähnten anderen drei Bildern, von denen zwei auf der Ausstellung gezeigt wurden. Aus Riedls überzeugender Hypothese, daß die Stuttgarter Verkündigung Teil des Nikolausaltars in der Sieneser Pinakothek gewesen sei, folgt, daß die im Inventar genannte Predella von einem anderen Altar stammen muß. Danach wäre also ausgeschlossen, was im Katalog noch als Faktum vorausgesetzt wird, daß nämlich die „five panels in the Compagnia degli Artisti ... apparently all belonged to a single altarpiece“ (S. 210).

Begleitend zur Ausstellung gab am 20. Januar 1989 ein außerordentlich gut besuchtes Symposium mit Vorträgen von Andrew Ladis (Giovanni di Paolo: Sources and Resources), Carl Brandon Strehlke (Iconographic Problems, Mostly Giovanni di Paolo), Gaudenz Freuler (Sano di Pietro, the Franciscans, and the Gesuati), Henk W. van Os (The Sieneser Lunette Altarpiece), Max Seidel (The Tancredi Altarpiece) und Laurence Kanter (Siena 1500) Einblicke in die gegenwärtigen Probleme, Methoden und Ergebnisse der internationalen Forschung zur sienesischen Quattrocentomalerei.

Symposium und Ausstellung fanden zu Ehren des 75. Geburtstags von John Pope-Hennessy statt, der von 1977 bis 1986 am Metropolitan Museum als Chairman des Department of European Paintings leitete und seit 1977 auch als Professor am New Yorker Institute of Fine Arts lehrt. Pope-Hennessys Arbeiten zur sienesischen Malerei des 15. Jahrhunderts markieren den Beginn seiner Forschungen zur Kunstgeschichte überhaupt. Seine 1937 und 1939 vorgelegten Monographien über Giovanni di Paolo sowie Sassetta waren von nachhaltiger Wirkung. Ebenso vermittelten seine zahlreichen in den folgenden fünf Jahrzehnten erschienenen Beiträge zum Thema immer wieder wichtige Erkenntnisse und neue Anregungen. Dies läßt sich allein schon an der Forschungsgeschichte vieler der in New York gezeigten Werke ablesen. Die Ausstellung war mithin auch ein sehr persönlicher Hommage an Pope-Hennessy, der Katalog eine Festschrift. Man kann ihm dazu gratulieren — und seinen drei Schülern, den Organisatoren und Autoren Christiansen, Kanter und Strehlke.

Wolfgang Loseries