

ZUM URSPRÜNGLICHEN STANDORT UND ZUR IKONOGRAPHIE DES DOMINIKANER-RETABELS VON GIOVANNI DI PAOLO IN DEN UFFIZIEN

von Ingeborg Bähr

Seit 1904 befindet sich in den Uffizien in Florenz ein Polyptychon des sienesischen Malers Giovanni di Paolo (Abb. 1). Dargestellt ist die *Madonna mit Kind*, flankiert von den *hll. Petrus, Paulus, Dominikus und Thomas von Aquin*. Die Mitteltafel trägt an der Unterkante die Inschrift: OPUS IOHANNIS PAULI DE SENIS und die Jahreszahl 1445 (MCCCCXLV) (Abb. 2).¹ Diese Inschrift und die Wahl von zwei Dominikaner-Heiligen veranlaßten John Pope-Hennessy², das Retabel mit einem bei Ugurgieri³ überlieferten Altar in San Domenico in Siena zu identifizieren und ihm, der Beschreibung Ugurgieris folgend, zwei Predellentafeln zuzuordnen: 1. *Die Vertreibung aus dem Paradies* in der Lehman Collection im New Yorker Metropolitan Museum (Abb. 3).⁴ 2. *Das Paradies mit den Seligen*, ebenfalls im Metropolitan Museum in New York (Abb. 4).⁵

Da die entsprechende Kapelle in San Domenico sich zeitweise in Besitz der Familie Guelfi befand, wird das Retabel meist als *Guelfi-Retabel* bezeichnet.

Ich hatte mich im Zusammenhang mit meinen Forschungen zur Rekonstruktion der Ausstattung der Dominikanerkirche in Siena mit Giovanni di Paolo beschäftigt und 1987 in den "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz" eine Miszelle zu den möglichen Auftraggebern von drei, für San Domenico bestimmten Retabeln des Malers publiziert. Damals schlug ich vor, das sogenannte *Guelfi-Retabel* als direkten Auftrag des Konvents zu interpretieren.⁶ Diese These soll hier ausführlicher begründet werden. Inzwischen ist die Literatur zu Giovanni di Paolo angewachsen. Andrew Ladis veröffentlichte einen aufschlußreichen Artikel zur Arbeitsweise des Malers und seinem Gebrauch von Vorbildern und Musterbüchern.⁷ Die Dissertation von Janneke Panders⁸ über die Unterzeichnungen der Gemälde des Giovanni di Paolo lieferte viele Informationen zur Technik und zur Arbeitsweise und damit neue Indizien für Attribution und Datierung. Die große Ausstellung zur Sienesischen Malerei in New York 1988 und die Artikel von Carl Strehlke und Keith Christiansen im Ausstellungskatalog haben den Maler wieder mehr in den Blickpunkt gerückt.⁹ Kristi Ann Wormhoudt untersuchte das Verhältnis zwischen Miniatur und Tafelmalerei bei Giovanni di Paolo.¹⁰ 2001 erschien ein Lexikonartikel zum Maler von Carolyn Campbell Wilson mit ausführlicher Literaturliste.¹¹ Zudem ist unsere Kenntnis zur Entwicklung und Ikonographie dominikanischer Altarretabel im 15. Jahrhundert gewachsen. Ein Hinweis auf William Hoods Monographie über Fra Angelico in San Marco von 1993 soll hier zunächst genügen.¹² In diesem Kontext ergeben sich neue Gesichtspunkte für eine Interpretation und Einordnung des Uffizien-Retabels.

Nachrichten zum Retabel von Giovanni di Paolo und zu seinem ursprünglichen Standort

Die Dominikanerkirche in Siena bestand 1445 aus dem heutigen Langhaus mit einem Chorabschluß etwa in Höhe des Ansatzes des neuen, im 15. Jahrhundert angefügten Querhauses, das erst ca. 1478/79 durch die Niederlegung des alten Chorabschlusses mit dem Langhaus verbunden wurde. Die Langhausaltäre standen in flachen Nischen mit Bogenabschluß.¹³ Hinweise zu den Altären geben uns Einträge im Totenbuch von San Domenico, das Protokoll einer Pastoralvisitation von 1575 und Beschreibungen des 17. Jahrhunderts.

Zunächst seien kurz die Abschnitte aus den Quellen wiederholt, die sich auf das Retabel beziehen:

Fabio Chigi listet 1625/26 in seinem Verzeichnis zu San Domenico auf: “Il 4° [altare] de’ Guelfi opus Johannis de Senis 1426 [sic].”¹⁴

50 Jahre zuvor, 1575, hatte das Protokoll der Apostolischen Visitation des Monsignore Bossi über diesen Altar der Familie Guelfi festgehalten, daß er dem hl. Antonius geweiht war und eine “iconam perpulcram antiquam, cum immagine Beatae Virginis et aliorum Sanctorum” besaß.¹⁵

1649 schließlich schreibt Ugurgieri, ein Sieneser Dominikaner, über die Altartafeln des Giovanni di Paolo: “E la terza [tavola] fece nella Cappella de’ Guelfi, che era a canto a quella de’ Colombini l’anno 1445, nella quale è dipinta la Beatissima Vergine con alquanti Santi, e nella predella vi è dipinto il giudizio finale, il diluvio, e la Creazione del Mondo (cose bellissime), perche questa Cappella ancora fu rovinata, la Tavola fù parimente trasportata nel Refettorio del Convento.”¹⁶

Außerdem schrieb der Sieneser Giulio Mancini 1617-21 in seinen “Considerazioni sulla Pittura”: “Di questi medessimi tempi credo che siano le pitture di S. Rosa di Viterbo, et in Siena molti altari in S. Domenico, di Giovanni di Paolo, come si vede dalle lettere ivi scritte, et d’altri mastri suoi coetanei, et di Gentil da Fabriano, del quale si vede in Siena la Madonna di Banchetti.” Auch folgende Stelle kann sich eigentlich nur auf Giovanni di Paolo beziehen: “Non voglio tralasciare che, con lo star egli [Gentile] in Siena, died’occasion ad alcuni, che già eran pittori, con l’emulatione e col veder le sue opere, di perfetionarsi quel più, et ad altri di seguitar affatto la sua maniera, come fece Pavolo da Siena che, nella maniera di Gentile, dipinse nella chiesa di San Domenico di detta città due o tre altari molto diligentemente condotti, come si vede dal suo nome ivi scritto.”¹⁷ Wir wissen also, daß das Retabel von Giovanni di Paolo mindestens seit 1575 auf dem Guelfi-Altar stand und vor 1649 von dort entfernt wurde. Auffällig ist, daß auf dem Uffizien-Retabel Antonius Abbas, der Titelheilige des Guelfi-Altars, fehlt. Der Titelheilige eines Altars ist im 15. Jahrhundert jedoch normaler Bestandteil des Retabels. Cesare Brandi hat daraus den Schluß gezogen, daß es sich bei dem Uffizien-Retabel nicht um den in den Quellen genannten Guelfi-Altar aus San Domenico in Siena handeln könne.¹⁸

Argumente für die Identität des Polyptychons in den Uffizien mit dem Retabel, das Chigi und Ugurgieri auf dem Guelfi-Altar gesehen haben, sind die Signatur und die Jahreszahl 1445, die dem bei Ugurgieri erwähnten Datum entspricht. Außerdem gelang es Pope-Hennessy, das Polyptychon stilistisch und ikonographisch überzeugend mit erhaltenen Predellentafeln so zu ergänzen, daß es mit den Angaben bei Ugurgieri in etwa übereinstimmt. Auch die Wahl der Heiligen spricht dafür, daß es aus einer Dominikanerkirche stammt. Daß der Maler 1445 zwei große Retabel für Dominikanerkirchen malte, ist natürlich nicht auszuschließen, aber nicht sehr wahrscheinlich. Ich vermute, daß das Retabel für einen anderen Altar der Kirche in Auftrag gegeben und erst zu einem späteren Zeitpunkt auf den Guelfi-Altar transferiert wurde und möchte diese These hier weiterverfolgen.

Informationen zum Guelfi-Altar

Den Archivforschungen zu San Domenico im Rahmen des Projekts “Die Kirchen von Siena” verdanken wir folgende Erkenntnisse über den Guelfi-Altar: Der Altar mit dem Titel des hl. Antonius Abbas bestand bereits 1437, denn von diesem Jahr an wird er mehrmals im Totenbuch des Konvents bei Einträgen der Familie Guelfi erwähnt.¹⁹ 1504 wurde ein Legat von einem Nachkommen des Kapellengründers für die Kapelle ausgesetzt: Antonio Guelfi hinterläßt in seinem Testament 100 Fiorini für *Verbesserungen* in der Kapelle und jährliche Wachs- und Nahrungsmittelspenden.²⁰ Darf man daraus schließen, daß die Ausstattung unzureichend war?

Keines der genannten Dokumente gibt uns einen Hinweis, der die von Ugurgieri beschriebenen thematisch exzeptionellen Predella-Szenen des zu dieser Zeit dort bezeugten Retabels von Giovanni di Paolo erklären würde. Bei einer Familienkapelle wären erzählende Szenen aus der Vita des Titelheiligen, hier des hl. Antonius Abbas, zu erwarten. Der Altar wurde 1623 an eine



andere Stelle im Langhaus verlegt und 1628 mit einem Altarblatt von Rutilio Manetti ausgestattet.²¹ Vermutlich bezieht sich Ugurgieris Bemerkung "perche questa Cappella ancora fù rovinata, la Tavola fù parimente trasportata nel Refettorio del Convento" auf diesen Abruch des alten Guelfi-Altars 1623.

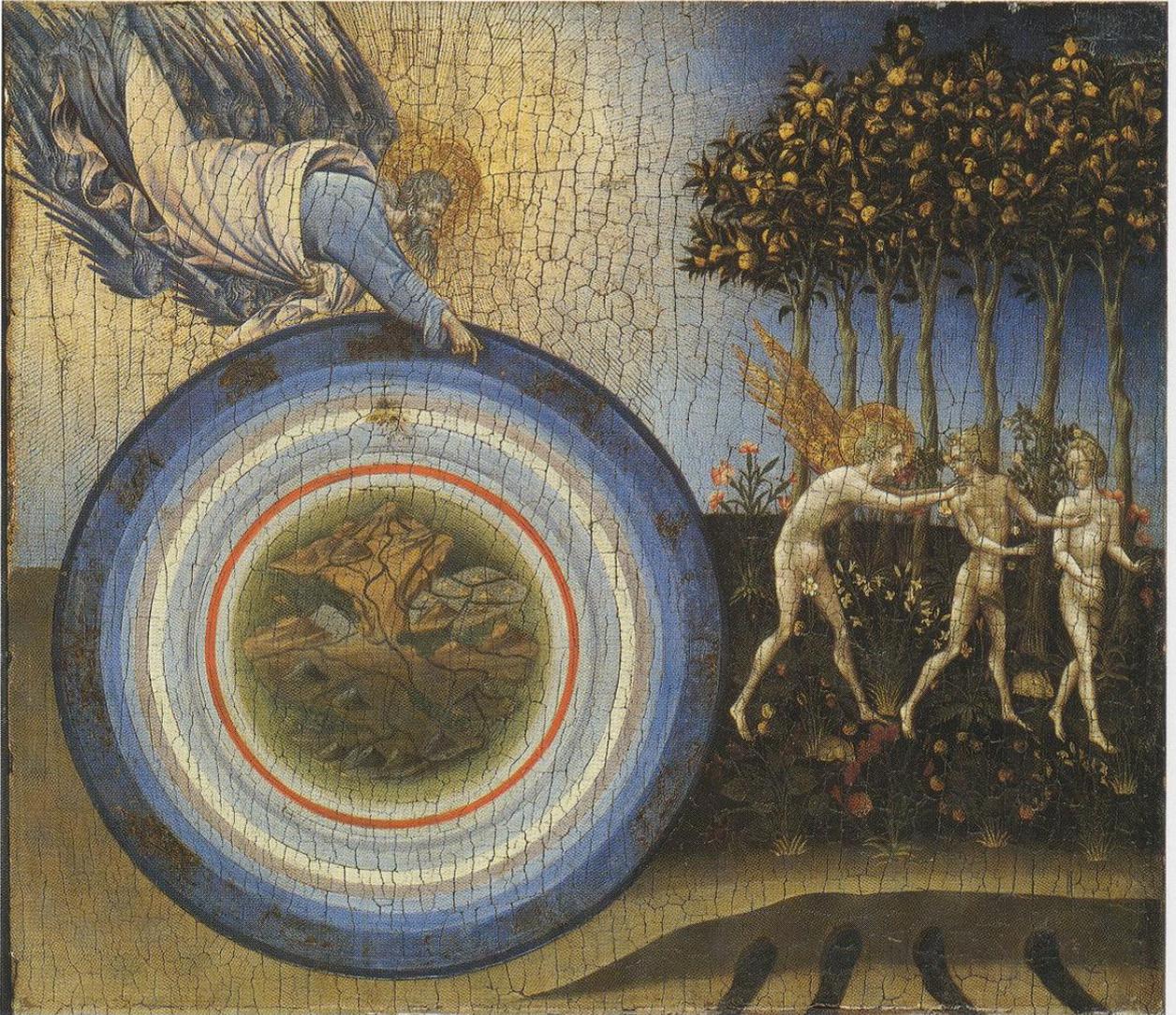
Der Dominikus-Altar in San Domenico in Siena mit dem Nebentitel Petrus und Paulus und seine Ausstattung

Sucht man in San Domenico nach einer passenden Kapelle für das Retabel in den Uffizien, stößt man auf den Nachbaraltar der Guelfi-Kapelle, für den im 15. Jahrhundert als Titelheilige der Ordensgründer Dominikus und später die Apostel Petrus und Paulus sicher belegt sind. Der Dominikus-Altar war vermutlich sehr alt und, wie ich glaube, eine Gründung des Konvents selbst. Er wird 1416 erstmals zweifelsfrei bezeugt: Ein Domenico Monaldi wurde "inter cappellam beati Dominici et cappellam sancti Thome" bestattet.²² Es wurde kein Beleg zur Gründung oder Dotierung des Altars im 14. oder im 15. Jahrhundert gefunden. Dokumente, die sich auf diesen Altar beziehen, sind erst aus dem 16. Jahrhundert überliefert und zwar drei Bewerbungen um das Patronat des Altars. Eine Vergabe an den Juristen Melchior della Ciaia 1510²³ kann nur von kurzer Dauer gewesen sein. Melchior starb 1520 und wurde beim Dominikus-Altar bestattet.²⁴ Das Patronat scheint danach an den Konvent zurückgefallen zu sein. Bereits 1522 wurde der Altar vom Konvent erneut vergeben, diesmal an Pietro di Grazia dell'Algazar, detto da Celsa. Der Beschluß lautete: "[...] Convocato et congregato capitulo fratrum et conventus Sancti Dominici ordinis predicatorum de Senis [...] cesserunt et concesserunt domino Petro olim domini Gratie, civi Senensi [...] unam dicti conventus capellam sitam in eorum ecclesia Sancti Dominici ante cappellam Sancte Catherine de Senis, in presentiarum detta la cappella di Sancto Dominico."²⁵

Die Formulierung *unam dicti conventus capellam* ist ein starkes Indiz dafür, daß der Konvent das Patronat über den Dominikusaltar bisher selbst innehatte. Dies bestätigt ein Vergleich mit Texten von Patronatsübertragungen anderer Kapellen der Zeit in San Domenico, in denen man sich abweichend ausdrückt. In einem Fall heißt es "unum ex altaribus ecclesie Sancti Dominici"²⁶, in einem anderen "dederunt ... unam cappellam in ecclesia Sancti Dominici."²⁷ Eine genauere Bezeichnung findet sich bei einer Konzession einer weiteren Kapelle, wobei eindeutig gesagt wird,



1, 2 Giovanni di Paolo, Dominikaner-Retabel, Signatur auf der Mitteltafel. Florenz, Uffizien.



3 Giovanni di Paolo, Gott erschafft die Welt, Vertreibung aus dem irdischen Paradies. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.

daß diese bisher keinen Patronatsherrn habe: “Cum hoc sit quod fratres, capitulum et conventus predicatorum ordinis Sancti Dominici de Camporegio de Senis habeant in dicta ecclesia unam cappellam, [...] que quidem cappella ad huc non fuit nec est alicui data vel concessa.”²⁸

Man darf also davon ausgehen, daß die Vergabe des Dominikus-Altars an Mechior della Ciaia nur Episode geblieben ist und Pietro di Grazia das Altarpatronat vom Konvent übernahm. Eine Konsequenz aus der Neuvergabe des Dominikus-Altars könnte eine Neuausstattung des Altars und damit die Verlegung des alten Retabels gewesen sein. Die Neuausstattung ist allerdings nicht sehr schnell vorangeschritten, denn die Pastoralvisitation von 1575 überliefert einen noch unfertigen Zustand, spricht aber von Stuckskulpturen der hll. Dominikus, Petrus und Paulus am Altar.²⁹ In seinem Testament von 1570 nahm Pietro di Grazia da Celsa (Celsi) eine Dotierung vor und sprach dabei von einer Kapelle der hll. Petrus und Paulus: “legavit cappelle sub titulo Sanctorum Petri et Pauli, quam incepit erigere in ecclesia Sancti Dominici Senarum, pro suis dotibus, florenos



4 Giovanni di Paolo, himmlisches Paradies der Seligen. New York, Metropolitan Museum of Art.

ducentos librarum 4 pro quolibet.”³⁰ Wir haben hier einen sicheren Beleg für den Nebentitel Petrus und Paulus. Das erlaubt es, auch frühere Erwähnungen dieses Titels mit dem Dominikus-Altar in Verbindung zu bringen:

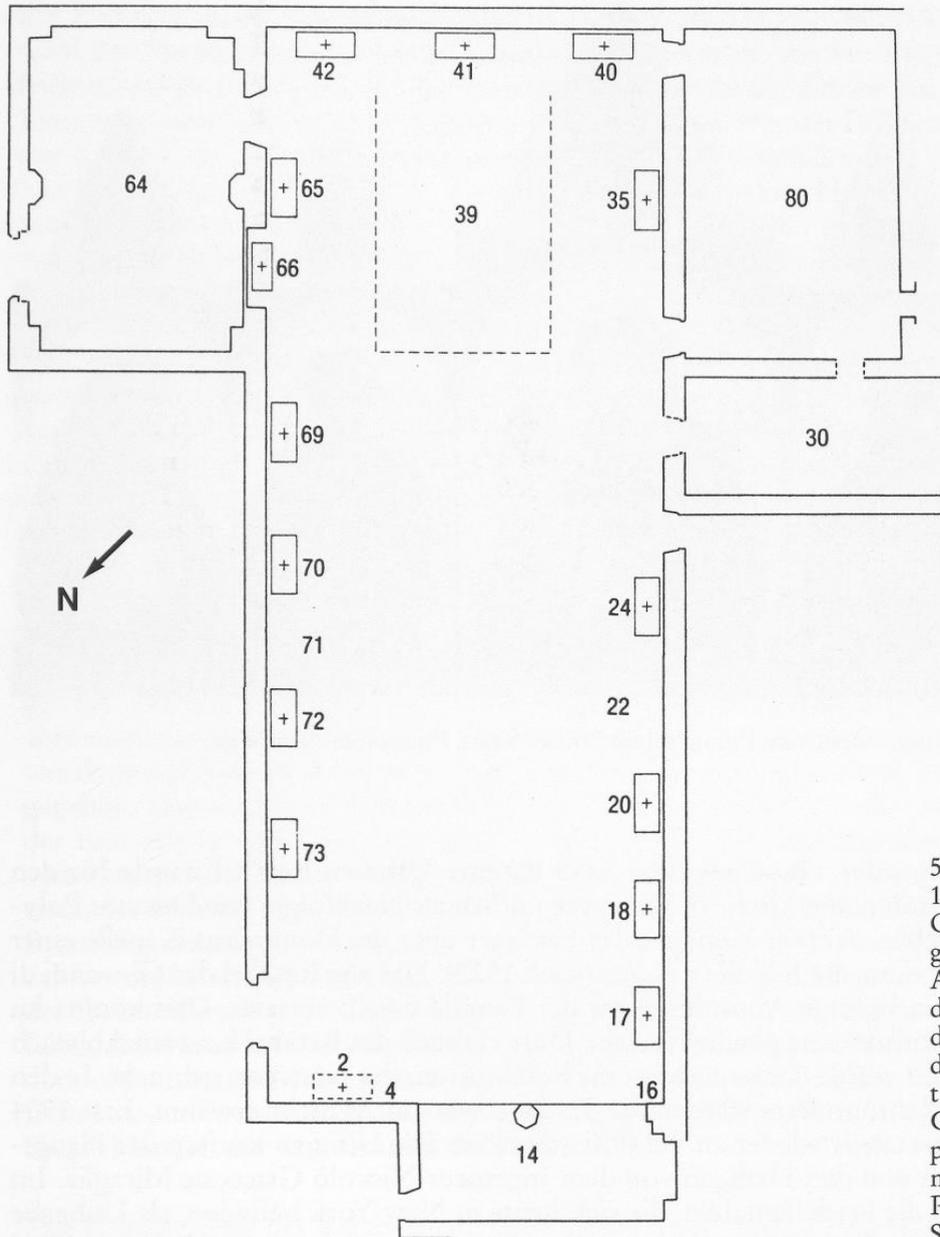
Wir wissen, daß die deutsche Bruderschaft der hl. Barbara, die erst ab 1478 eine eigene Kapelle in der Kirche besaß, 1455 am Altar der Apostel Petrus und Paulus Messen lesen ließ.³¹ Man darf wohl auch die Erwähnung einer "cappella sancti Pauli" durch Raimund von Capua in seiner "Vita s. Catharinae Senensis" auf den Altar beziehen, zumal die Lageangabe als "altare posto quasi in cima alla chiesa" korrekt ist und sich der Titel nicht mit einem anderen Altar in Verbindung bringen läßt.³² Im 15. Jahrhundert sind zahlreiche Bestattungen in der Nähe des Paulus-Altars überliefert, z. B. 1407 von Guglielmo von Rouen (Guillaume de la Vigne), dem ehemaligen Bischof von Todi³³, und 1446 von Fra Battista da Fabriano, Lehrer der Theologie und Philosophie.³⁴ In keinem Fall ist beim Dominikus- bzw. Paulus-Altar der Name einer Patronatsfamilie genannt³⁵, wie das bei anderen Altären häufig der Fall ist.³⁶ Der Dominikus-Altar blieb bis 1594 im Besitz der Familie Celsi und ging dann an die Familie Colombini über.³⁷

Aus den Angaben der zitierten Quellen kann man die Lage des Altars sehr genau erschließen. Der Altar befand sich im oberen Bereich der nordöstlichen Langhauswand der Kirche im Bereich des alten Mönchschores, der, als das neue Querhaus fertiggestellt war, in den 1470er Jahren niedergelegt wurde (Abb. 5). Die Gräfte für die Konventsmitglieder und der Laienbrüder befanden sich östlich davon — d. h. Richtung Chor —, zwischen dem alten Mönchschor und der Langhauswand. Sie sind in zwei Plänen des 18. Jahrhunderts eingetragen.³⁸

Vom 1416 als Nachbaraltar erwähnten Thomas-Altar sind heute noch Freskenreste erhalten. Es ist die Kapellennische unter dem zweitletzten Fenster der nordöstlichen Langhauswand.³⁹ Dem Dominikus-Altar gegenüber lag die Katharinenkapelle, wie der Text der Patronatsübertragung an Pietro di Grazia 1422 st. sen. (1423) bestätigt. Die Pastoralvisitation von 1575 überliefert die Abfolge der Altäre im oberen Teil der Langhauswand vom Querhaus aus gesehen: Altar der Hll. Drei Könige, Altar des hl. Thomas von Aquin, Altar des hl. Dominikus und Altar des Antonius Abbas. Durch den Bau und Abriß der Nachfolge-Altäre ist der Befund der Langhauswand in diesem Bereich so gestört, daß keine Reste der Nische erhalten sind. Jedenfalls befand sich der Dominikus-Altar dort, wo heute der, Mitte des 20. Jahrhunderts nochmals versetzte Altar des Antonius Abbas mit dem Altarblatt von Rutilio Manetti steht, d. h. unter dem vierten Langhausfenster von Nordwest, d. h. vom Portal aus gezählt.

Auf einem Altar mit den erwähnten Patrozinien dürfen wir ein Retabel mit dem hl. Dominikus, und den Aposteln Petrus und Paulus erwarten. Unter den frühen sienesischen Werken paßt dazu das Polyptychon Nr. 28 der Pinakothek in Siena, das die Madonna, die hll. Petrus und Paulus, Dominikus und Augustinus zeigt (Abb. 6). Es wird Duccio bzw. seiner Werkstatt zugeschrieben und in die ersten Jahre des 14. Jahrhunderts datiert. Joanna Cannon und William Hood vermuteten das Polyptychon wegen der dezidiert dominikanischen Ikonographie auf dem Hochaltar der Kirche.⁴⁰ Die Dominikaner leiten von den Aposteln Petrus und Paulus ihren Predigtauftrag her, den diese dem Ordensgründer Dominikus in einer Erscheinung übermittelt haben sollen. Augustinus wird als Autor der Regel, die die Dominikaner befolgen, verehrt. Ich vermute, daß dieses Polyptychon sich nicht auf dem Hochaltar befand, sondern der Vorgänger des Retabels von Giovanni di Paolo auf dem Dominikus-Altar war. In ihrer heutigen Form entsprechen in den Maßen das Duccio-Polyptychon mit 241 cm Breite und das Uffizien-Retabel mit 247 cm Breite einander in etwa. Beide hätten also auf denselben Altar gepaßt. Vermutlich stand der Altar in einer flachen Wandnische mit einem Rundbogen, wie noch heute einige im Langhaus von San Domenico zu sehen sind.⁴¹

Auch beim Uffizien-Retabel sind neben der Madonna die hll. Apostel Petrus und Paulus und der hl. Dominikus dargestellt. An die Stelle des hl. Augustinus ist der 1323 kanonisierte Dominikaner Thomas von Aquin mit seinen für den Orden grundlegenden Schriften getreten. Mit Sicherheit wissen wir, daß die Heiligen Petrus, Paulus und Dominikus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nach der Neuausstattung des Altars durch den genannten Pietro Celsi noch immer präsent waren, nun allerdings als plastische Figuren aus Stuck. Sie sind uns nicht erhalten.⁴²



5 San Domenico in Siena um 1450, noch ohne das neue Querhaus, links die später abgebrochene Kapelle des sel. Ambrogio Sansedoni (64), an der Langhauswand der Altar des hl. Dominikus (69) und daneben der Altar des hl. Antonius Abbas der Familie Guelfi (70), gegenüber die Kapelle der hl. Katharina von Siena (30) und die Sakristei (80). Plan aus Kirchen Siena, II, 1.2., S. 734.

Eine solche Kontinuität der Titelheiligen und ihrer Darstellung über mehrere Ausstattungsphasen und Patronatswechsel hinweg ist keineswegs singulär. Ich stelle einen weiteren, durch Dokumente gesicherten Fall aus San Domenico vor, die Ausstattung des Barbara-Altars: Zunächst schmückte das Altarretabel von Matteo di Giovanni mit der hl. Maria Magdalena und der hl. Barbara den Altar der Kapelle der Barbara-Bruderschaft der deutschen Handwerker. Der Nachfolger war das jetzige Steinretabel, das einerseits als Epitaphaltar für den 1595 verstorbenen Caspar von Windischgrätz, andererseits als Altar der Deutschen Nation der Universität Siena diente. Auch hier begegnen uns die alten Titelheiligen Barbara und Magdalena am neuen Retabel als Statuen wieder.⁴³



6 Duccio und Werkstatt, Polyptychon Nr. 28. Siena, Pinacoteca Nazionale.

Ich gehe also von folgender These aus: Das 1445 datierte Uffizien-Retabel wurde für den Dominikus-Altar der Dominikanerkirche in Siena, vermutlich als Nachfolger von Duccios Polyptychon, in Auftrag gegeben. Als der Konvent das Patronat über die Dominikus-Kapelle einer Familie übertrug, stattete diese die Kapelle neu aus (nach 1522). Das alte Retabel des Giovanni di Paolo wurde auf den benachbarten Antonius-Altar der Familie Guelfi versetzt. Dies könnte im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts geschehen sein. Dort verblieb das Retabel bis zum Abbruch des Guelfi-Altars 1623 und wurde dann zunächst ins Refektorium des Konvents gebracht. In den Sieneser Guiden des 18. Jahrhunderts werden die Tafeln bereits nicht mehr erwähnt. Erst 1904 gelangten Teile des Altarretabels wieder an die Öffentlichkeit: Die Uffizien kauften das Hauptregister mit der Madonna und den Heiligen von dem Ingenieur Niccolò Giaccone Miraglia. Im selben Jahr 1904 wurden die Predellentafeln, die sich heute in New York befinden, als Leihgabe des Monsieur Chalandon aus Paris (*Vertreibung aus dem Paradies*) und der Brüder Palmieri-Nuti (*Paradies*) auf der Mostra dell'Antica Arte in Siena ausgestellt.⁴⁴ Daß sich eine Predellentafel noch in einer sienesischen Sammlung befand und das Uffizien-Retabel 1904 aus italienischem Besitz angekauft wurde, könnte dafür sprechen, daß das Retabel erst im 19. Jahrhundert auseinandergenommen wurde.

Altarretabel für Dominikanerkirchen

Was bedeutet diese Rekonstruktion der Geschichte, des Standorts und damit auch der Auftraggeberschaft für die Interpretation des Retabels? Wie ordnet sich das Werk in die Reihe dominikanischer Retabel des 15. Jahrhunderts ein? Hier bietet sich ein Vergleich mit zur gleichen Zeit etwa in Florenz für die Dominikaner arbeitenden Fra Angelico an. Dessen Werke für den Konvent San Marco analysiert William Hood⁴⁵ in einer Monographie, in der er auch ausführlich auf

die Tradition dominikanischer Retabel in der Toskana eingeht. Sehen wir uns zunächst die Auswahl der Heiligen auf den frühen Dominikaner-Retabeln des Fra Angelico an: Sowohl auf dem frühen Fiesole-Retabel (Abb. 7), als auch beim Altar für die Kirche San Pier Maggiore finden wir Dominikus und Thomas von Aquin wieder. In Fiesole tritt ein Heiliger im Petrus-Typus hinzu, der mit dem hl. Barnabas, dem Patron des Geldgebers (Barnaba degli Agli) identifiziert wird, in San Pier Maggiore Johannes der Täufer, der Stadtpatron von Florenz, beide auf dem Ehrenplatz zur Rechten der Madonna. Diesen Platz nimmt auf dem San Marco-Retabel der Titelheilige der Kirche, der hl. Markus, ein. Außer dem hl. Dominikus und Petrus Martyr sind Patrone der Medici um die Madonna versammelt. In San Domenico di Fiesole und in San Marco in Florenz ist jeweils ein starkes Element durch die Stifterfamilie hereingekommen. Diese Konvente waren also bereit, die Stifterinteressen selbst auf ihrem Hochaltar zu berücksichtigen. Eine solche 'Stifterfamilienkomponente' fehlt beim Uffizien-Polyptychon.

Der Einfluß von Stifterfamilien auf Altar- oder Freskenprogramme wird unterschiedlich beurteilt. Michelle Marie O'Malley⁴⁶ konstatiert in ihrer Dissertation über Verträge mit Malern im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts, daß inhaltliche Fragen der Darstellung in Verträgen keine große Rolle spielen und selten im Detail beschrieben werden. Es gehe jedoch aus den Texten hervor, daß der Inhalt der Darstellungen zwischen Auftraggeber und Maler besprochen und gemeinsam festgelegt worden sei. Entsprechend ein Auftrag den inhaltlichen und formalen Konventionen der Zeit, habe ein genereller Hinweis auf das Bildthema oder auf ein Vorbild genügt.⁴⁷

Wir können in den erhaltenen Verträgen zur Anfertigung von Retabeln tatsächlich nur Aussagen der direkten Vertragspartner, in der Regel einer Stifterfamilie und des Malers fassen. Dies sagt aber noch nichts darüber aus, wie die Festlegung des Programms erfolgte und wer dafür verantwortlich war. Sicherlich hat es vor Vertragsabschluß Absprachen mit den betroffenen Konventen gegeben. Davon geht auch Peter Humfrey in seiner Studie über die venezianischen Altarretabel der Renaissance aus.⁴⁸ Mitunter sind in Testamenten mit Kapellenstiftungen Vertreter des Konvents unter den Testamentsvollstreckern. Man darf annehmen, daß sie garantierten, daß die Interessen der Konvente gewahrt wurden. Ein Beispiel dafür ist das Testament der Margarita di Branca Branchini, aus deren Nachlaß die Tafel des Giovanni di Paolo von 1427 (heute in Pasadena) bezahlt worden sein dürfte.⁴⁹ Der an erster Stelle genannte Testamentsvollstrecker ist ein Mitglied des Dominikanerkonvents in Siena: der Theologe Niccolò di Galgano Arrigucci.⁵⁰ Auch ist auffällig, daß Maler in einer Kirche mehrere Aufträge für verschiedene Auftraggeber ausführen, andere ortsansässige Maler jedoch nie herangezogen werden. So hat Giovanni di Paolo für San Domenico in Siena mindestens drei Altäre gemalt. Auch diese Tatsache kann man als Indiz für Empfehlungen des Konvents an die Stifter werten.

Zur Ikonographie des Retabels von Giovanni di Paolo in den Uffizien

Überprüfen wir, ob eine genauere ikonographische Analyse der erhaltenen Tafeln die bisher gezogenen Schlüsse stützt und beginnen mit dem Hauptregister in den Uffizien: Am stärksten an den allgemeinen Konventionen der Zeit orientiert ist sicher die Mitteltafel (Abb. 8). Die Madonna sitzt zur Seite gewendet, wobei zwei Cherubim bzw. Seraphim — sie werden im Quattrocento nicht eindeutig unterschieden — einen Thron bilden. Der rötliche Bronzeton des Madonnen-gewandes meinte wohl ursprünglich einen Brokat. Der dunkelblaue, rosa gefütterte Mantel mit einem polierten, punzierten Goldsaum ist über den Kopf gezogen, darunter schaut ein feiner durchsichtiger Schleier hervor. In ihrer rechten Hand hält Maria eine Rosenblüte. Das Kind ist mit einem durchsichtigen Hemdchen bekleidet und sitzt auf einem Kissen aus Goldbrokat. In der Hand hält es eine Schwalbe. Zwischen Madonna und Kind besteht kein Blickkontakt, obwohl sie in ihrer Körperhaltung aufeinander bezogen sind. Die Durchsichtigkeit des Hemdchens kann als Hinweis auf die *kenosis*, die freiwillige Inkarnation in menschengleiche Form gedeutet werden.⁵¹



7 Fra Angelico (mit Übermalungen des 16. Jh.), Madonna mit den hll. Thomas von Aquin, Petrus, Petrus Martyr, Dominikus. Fiesole, San Domenico.

Das Attribut der Rose ist bei Maria verbreitet.⁵² Sie trägt in der lauretanischen Litanei auch den Beinamen *Rosa mystica*, der sowohl aufopfernde Liebe wie Gottesliebe bedeutet. Der Vogel ist nicht, wie so häufig, ein Distelfink⁵³, sondern eine Schwalbe. Könnte das schwarz-weiße Gefieder auf die Tracht der Dominikaner anspielen etwa wie die 'Domini canes' mit ihrem schwarz-weißen Fell in dem Fresko von Bonaiuti in der Spanischen Kapelle in Santa Maria Novella in Florenz? Tatsächlich gibt es im sienesischen Raum weitere Beispiele mit der Schwalbe bei Dominikaner-Retabeln.⁵⁴

Recht auffällig ist die Darstellung der Cherubim, die den Thron Mariens bilden. Dieses Motiv leitet sich, wie die gesamte Mitteltafel, von Werken des Taddeo di Bartolo her: Ich erwähne die Tafel Nr. 20 und auch das Retabel Nr. 21 in der Pinakothek in Volterra (Abb. 9): Seraphimthron

und die Haltung der Madonna sind hier 1411 bereits vorgeprägt.⁵⁵ Sibilla Symeonydes deutet den Seraphimthron in einer Interpretation von Taddeos Altartafel im Museum in Grenoble (1395) als eine Spiritualisierung des Madonnenbilds. Der Maler habe dieses Motiv, das eines seiner erfolgreichsten überhaupt war, hier zum ersten Mal eingesetzt.⁵⁶ Taddeo habe das Motiv von der *Maestà* des Ambrogio Lorenzetti im Kapitelsaal von Sant'Agostino übernommen. Max Seidel verweist dazu auf Dionysius Areopagitas Werk "Die Hierarchien der Engel." Dionysius beschreibt die Throne, Seraphim und Cherubim in immerwährender Bewegung um das Göttliche und weist ihnen eine unmittelbare Teilnahme am Licht der Erkenntnis zu.⁵⁷ Seidel sieht das Motiv im Zusammenhang mit den Engelsglorien der Christus-Ikonographie und letztlich mit der alttestamentarischen Überlieferung des "rex Israel ... qui sedet super Cherubim."⁵⁸ Bei Taddeo bilden die Seraphim allerdings häufig keine roten Gloriolen mehr, sondern sind zwei farbenreich gestaltete Engel, so auch bei Giovanni di Paolo, wobei die Haltung der Flügel noch dem alten Vorbild folgt.

Neben dem bereits erwähnten Epitheton Jahwes "als der, der über den Cherubim thront" werden Cherubim im Alten Testament allgemein als Wächter an heiligen Orten (Gen. 3, 24) erwähnt.⁵⁹ Das Alte Testament berichtet außerdem von der Darstellung zweier Cherubim an der Bundeslade, wahrscheinlich in menschlicher Gestalt, mit den Flügeln die Lade überschattend. Die Bundeslade kann auf Maria bezogen werden. In der Lauretanischen Litanei wird Maria auch als "foederis arca" bezeichnet.⁶⁰ Das wohl von einem Dominikaner um 1324 verfaßte "Speculum humanae salvationis" interpretiert dagegen die Bundeslade als einen der drei Typen der Darstellung Jesu im Tempel, wobei die Bundeslade Maria, der Inhalt der Bundeslade — die Gesetzestafeln des Moses und der blühende Stab Aarons — den von Maria getragenen Christus bedeuten.⁶¹ Insofern ist die Wahl dieses Motivs, das in Siena verbreitet war⁶², für einen Dominikaner-Altar sinnvoll. Wir sehen eine symbolreiche Madonnentafel als zentralen Teil des Uffizien-Retabels, die sich zwar mit dominikanischem Gedankengut in Übereinstimmung befindet, im Prinzip aber den sienesischen Konventionen der Madonnendarstellung weitgehend entspricht.

Sehr viel spezifisch 'dominikanischer' sind die Seitentafeln. Das gilt bereits für die Auswahl der Heiligen, geht aber darüber hinaus. Selbstverständlich ist der Ordensgründer und Titelheilige des Altars, der hl. Dominikus, auf der privilegierten Seite zur Rechten der Madonna auf der äußeren Tafel dargestellt (Abb. 10). Innen folgen Petrus und zur Linken der Madonna Paulus. Die Apostel sollen dem hl. Dominikus den Auftrag zu predigen in einer Erscheinung übermittelt haben. Sie sind also eng mit Dominikus verbunden. Außerdem trägt der Altar den Nebentitel Petrus und Paulus. Außen steht der für die Entwicklung der dominikanischen Lehre so wichtige Thomas von Aquin. Sehen wir uns die Attribute und Schriften der Heiligen im einzelnen an: Petrus ist wie üblich mit den Himmelsschlüsseln dargestellt. Auch in der Kleidung mit der blauen Tunika und dem gelben, rot gefütterten Mantel entspricht er der Tradition.⁶³ Vergleicht man den hl. Dominikus mit dem Dominikus, der dem ebenfalls für San Domenico bestimmten sogenannten Pecci-Altar von Giovanni di Paolo von 1426 zugeordnet wird (Abb. 11), stellt man eine bei dem zeitlichen Abstand doch erstaunliche Übereinstimmung fest. Zwar ist die Armhaltung verändert, die Figur im Uffizien-Retabel etwas kompakter und weniger linear, Kopftypus, Haltung, Tracht und Faltenwurf aber doch sehr ähnlich. Auch die Maße sind mit 41,5 x 1,25 m (oben beschnitten) fast gleich. Bei Petrus bietet sich zum Vergleich der Marienkrönungsalter des Malers in Sant'Andrea in Siena von 1445 an (Abb. 12). Petrus steht diesmal zur Linken der Mittelgruppe, ist also ein Spiegelbild des Heiligen des Uffizien-Retabels. Der Kopf ist in Haltung, Barttracht und Gesichtszügen fast identisch. Wieder ist die Haltung der Hände leicht variiert.

Auffällig ist, daß Paulus neben seinem Schwert, das er horizontal über seine Hände gelegt hat, kein Buch, sondern Briefe trägt (Abb. 13). Es sind wohl 14 in drei gestuften Bündeln "Ad Romanos prima"; "Ad Corinthios" und halb überschritten "Ad Ephesios." Diese Paulusbriefe an die ersten christlichen Gemeinden sind ein deutlicher Hinweis auf den Predigtbefehl der Dominikaner. Das Schwert kann nicht nur als Attribut und Hinweis auf das Martyrium gelesen werden, son-



8 Giovanni di Paolo, Madonna, Mitteltafel des Dominikaner-Retabels (Abb. 1).



9 Taddeo di Bartolo, Madonna (Fragment). Volterra, Pinacoteca Comunale.

dern wird jeden Dominikaner an die Stelle im Paulusbrief an die Epheser erinnert haben, in der er vom "gladium spiritus, quod est verbum Dei" spricht.⁶⁴ Giovanni di Paolo orientiert sich bei der Paulusfigur ganz offensichtlich am Paulus in der Tafel der *Madonna della Neve* von Sassetta, die 1430/32 für den Dom von Siena gemalt wurde (Abb. 14, 15). Das waagerechte Schwert, die Haltung der rechten Hand, die den Griff des Schwertes stützt und gleichzeitig einen Brief mit der Inschrift "Ad Romanos secundo" hält, sind unverkennbar. Sassetta hat hier als Format bereits eine einheitliche rechteckige Tafel, mit drei eingehängten Holzarkaden gewählt. Giovanni di Paolo bleibt bei der Form des traditionellen Polyptychons und nimmt in Kauf, daß das waagerechte Schwert das Hochformat der Tafel teilt.⁶⁵ Darauf aufmerksam geworden, daß sich Giovanni di Paolo noch zu dieser Zeit mit Sassettas *Madonna della Neve* beschäftigt hat, erkennen wir weitere Parallelen in der Haltung des Petrus und im gelängten Körper des Jesuskinde, in seinem länglichen Kopf mit dem kurzen eng anliegenden Haar. Auch die für Giovanni di Paolo ungewöhnliche Retabelform der 1445 gemalten *Marienkrönung* für Sant'Andrea in Siena (Abb. 16) mit einem einheitlichen Bildraum⁶⁶ dürfte eine Reaktion auf Sassettas Altar sein. Die Komposition mit einem rechteckigen Thronaufbau in der Mitte, seitlich je einem stehenden Heiligen und einer davor knienden Figur, mit Engeln seitlich und hinter dem Thron, ist vergleichbar. Die räumliche Struktur bleibt letztlich unbewältigt, und Giovanni di Paolo wird diesen Weg zunächst nicht weiterverfolgen.



10 Giovanni di Paolo, Hll. Dominikus und Petrus, linke Seitentafeln des Dominikaner-Retabels (Abb. 1).



11 Giovanni di Paolo, Hll. Dominikus vom Pecci-Retabel. Siena, Pinacoteca Nazionale.



12 Giovanni di Paolo, Hll. Petrus vom Retabel in Sant'Andrea in Siena (Abb. 16).

Auch die frontal präsentierte Figur des hl. Thomas von Aquin des Uffizien-Retabels (Abb. 17) läßt keinen räumlichen Bezug zu seinen Nachbarn erkennen. In seinem geöffneten Buch entziffern wir: "Veritatem / medi/tabitur / guttur / meum / et labi/a mea / detesta/buntur /



13 Giovanni di Paolo, Hl. Paulus, rechte innere Seitentafel des Dominikaner-Retabels (Abb. 1).

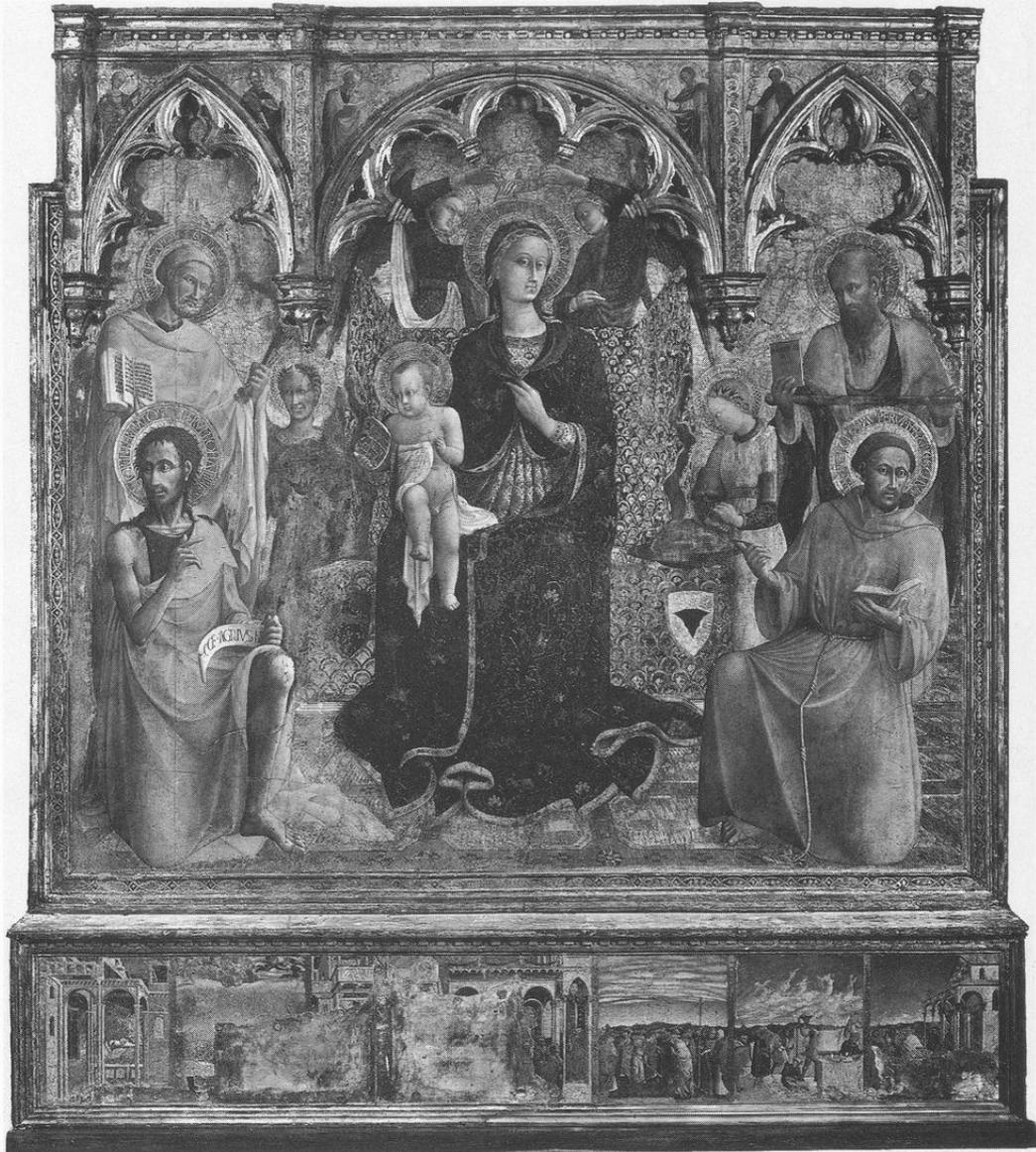
impium.”⁶⁷ Das Bibelzitat Sprüche 8,7 leitet die “Summa contra Gentiles” ein, die Thomas von Aquin zwischen 1261 und 1264 auf Veranlassung des Ordensgenerals der Dominikaner Raimund von Penaforte verfaßt hatte, um eine philosophische Darlegung und Verteidigung des christlichen Glaubens gegen die Juden und Mohammedaner in Spanien zur Verfügung zu stellen. Hagemann schreibt: “Allem Anschein nach war *Contra Gentiles* als Lehrbuch für die vom Dominikanerorden eingerichteten Kollegien zur Ausbildung künftiger Missionare gedacht.”⁶⁸ Die Inschrift auf dem Buch weist also auf eine zentrale Aufgabe der Dominikaner hin, auf die Mission und den Kampf gegen die Häresie. Mit dem neben ihm stehenden Paulus ist Thomas von Aquin durch seinen Kommentar zu den Paulusbriefen eng verbunden.

Die Inschriften auf beiden Tafeln sind nicht singular, wie zwei Beispiele aus dem Dominikanerkonvent Santa Maria Novella in Florenz belegen: Bereits ein knappes Jahrhundert vor Giovanni di Paolo hatte Orcagna in seinem Strozzi-Retabel den hl. Paulus mit zwei rot gesiegelten gefalteten Briefen ausgestattet. Auf dem oberen lesen wir: AD ROMANOS. Auf dem Fresko der *Ecclesia militans* und *Ecclesia triumphans* in der Spanischen Kapelle (Abb. 18) zeigt Andrea Bonaiuti wie der hl. Dominikus die Heiligen Petrus Martyr und Thomas von Aquin aussendet, um die Häresie



14 Sassetta, Hl. Paulus vom Maria-Schnee-Altar (Abb. 15).

zu bekämpfen. Auch hier präsentiert der hl. Thomas seine "Summa contra Gentiles."⁶⁹ Die Auswahl der Heiligen und der mit ihren Attributen verknüpften Inschriften betonen in sehr auffälliger Weise die Hauptaufgaben des Ordens: die Verbreitung des Glaubens durch die Predigt und die Bewahrung des rechten Glaubens durch die Bekämpfung der Häresie. Wir müssen diese Verweise also primär als durchgängiges zentrales Thema der Dominikaner sehen und erst sekundär auf die Ereignisse der Entstehungszeit 1445 bezogen. Dennoch will ich kurz skizzieren, in welcher historischen Situation das Retabel entstand. Das Kirchenschisma schien 1439 auf dem Konzil in Florenz unter Papst Eugen IV., der während der Jahre, die er in Florenz verbrachte, im Dominikanerkonvent Santa Maria Novella wohnte, zunächst aufgehoben zu sein. Die Fragen der Vereinigung mit den orientalischen Christen blieben bis zur Beendigung des Konzils 1444 in Rom aktuell. Nach den Verwüstungen durch die Türken in Slavonien und Niederrungarn 1441 arbeitete der Papst auf den Kampf gegen die Ungläubigen hin und forderte 1443 in einem Rundschreiben an Erzbischöfe, Bischöfe und Äbte, den Zehnten zur Fortführung des Türkenkriegs zu entrichten.



15 Sassetta, Maria-Schnee-Altar (Madonna della Neve). Florenz, Uffizien, Donazione Contini-Bonacossi.

Die Predellentafeln

Mehr Beachtung als das Hauptregister in den Uffizien haben die beiden Predellentafeln gefunden, die Pope-Hennessy dem Retabel überzeugend zugeordnet hat.⁷⁰ Er orientierte sich an der summarischen Beschreibung Ugurgieris, der von "il giudizio finale, il diluvio, e la Creazione del Mondo" sprach. Dies ist ein höchst ungewöhnliches Programm für eine Predella. Ausgehend von Pope-Hennessy rekonstruiert Strehlke eine Predella aus *Erschaffung der Welt, Vertreibung aus dem irdischen Paradies, Paradies der Seligen* und den verlorenen Teilen *Weltgericht, Hölle* und *Sintflut*.⁷¹



16 Giovanni di Paolo, Marienkrönung mit hll. Andreas und Petrus. Siena, Sant'Andrea.

Besonders die Tafel in der Lehman-Collection mit der *Erschaffung der Welt* und der *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 3), die in einem miniaturhaften⁷² brillanten Stil gemalt ist, hat zu zahlreichen Deutungsversuchen angeregt. Carl Strehlke hat im New Yorker Ausstellungskatalog eine umfassende und überzeugende Interpretation der Tafel vorgelegt, der ich im wesentlichen folge, die ich aber nicht in allen Punkten hier referieren kann.⁷³ Links ist der aus konzentrischen Sphären aufgebaute Kosmos dargestellt, darüber der auf Cherubim schwebende Schöpfer.⁷⁴ Unbestritten ist die Anlehnung an die aristotelisch geprägten Vorstellungen von Dante. Pope-Hennessy und Strehlke sehen einen unmittelbaren Bezug und verweisen auf die Miniaturen von Giovanni di Paolo zum "Paradies" der "Göttlichen Komödie", die vermutlich kurz vor dem Altar entstanden sind.⁷⁵ In den 1440er Jahren wurde die "Divina Commedia" in Siena öffentlich von der Außenkanzel der Kirche San Virgilio gelesen.⁷⁶ Der Text war also allgemein bekannt.



17 Giovanni di Paolo, Thomas von Aquin, rechte äußere Seitentafel des Dominikaner-Retabels (Abb. 1).

Wir sehen im Zentrum die Erde mit den vier Paradiesflüssen und den um das Mittelmeer angeordneten drei Erdteilen: oben Afrika, unten rechts Europa und unten links Asien. Die drei inneren konzentrischen Ringe stehen für Wasser (grün), Luft (blau), Feuer (rot), die sieben folgenden für die Planeten, einschließlich der oben stehenden Sonne.⁷⁷ Im äußeren Ring sind in Gold die Zeichen des Zodiakus zu sehen. Die Grenze bildet der blaue Ring des "primum mobile", das die sinnlich erfassbare Welt vom Empyreum trennt, der raumlosen göttlichen Region, die die Sphären in Bewegung hält. Strelke referiert die Deutung von Laurinda Dixon, die die Darstellung von Texten des Johannes de Sacrobosco ableitet und glaubt, Gottvater bestimme — durch den Hinweis auf die Stellung von Aries und Taurus — das Datum der Verkündigung. Sie interpretiert die Szene nicht als Erschaffung der Welt, sondern als ein Vorausweisen auf die Erlösung von der Erbsünde. Strelke sieht keine theologische Basis für diese Interpretation als Datumswahl, hält aber gleichwohl den Hinweis auf Beziehung zwischen Verkündigung und Sündenfall für wichtig und verweist auf die *Verkündigung* Fra Angelicos in Cortona und die von Giovanni di Paolo in der National Gallery in Washington, in denen beide Ereignisse zur Anschauung gebracht sind.⁷⁸ Auch Kristen Lippincott folgt Dixons Interpretation nicht, sondern erklärt die Konstellation in der Tradition des *Thema Mundi*, also der Stellung der Gestirne bei der Erschaffung der Welt.⁷⁹



18 Andrea Bonaiuti, die hll. Petrus Martyr und Thomas von Aquin auf dem Fresko der Ecclesia militans. Florenz, Spanische Kapelle.

An dieses Bild schließt sich übergangslos die *Vertreibung aus dem Paradies* an. Die Gruppe aus Adam, Eva und dem Engel befindet sich noch im Paradiesgarten, der unten durch die vier Paradiesflüsse, oben durch eine Reihe von Orangenbäumen abgeschlossen wird. Die Figurengruppe läßt sich vom entsprechenden Relief der *Fonte Gaia* des Jacopo della Quercia herleiten.⁸⁰ Außergewöhnlich bei Giovanni di Paolo ist die völlige Nacktheit des Engels. Bei Jacopo della Quercia hatte er noch einen Umhang *all'antica* getragen, wie auch auf dem Relief des Bildhauers am Portal von San Petronio in Bologna, wo der Engel zudem mit 'antiken Stiefeln' ausgestattet ist. Die Formulierung ist bei Jacopo, der zweifellos von römischen Sarkophagen angeregt war, und ein ungewöhnliches Interesse an der Darstellung nackter Körper hatte, als bloß formale Übernahme, einfacher durch eine Antikenrezeption zu erklären als bei Giovanni di Paolo, der sich stilistisch noch immer an der internationalen Gotik orientierte.⁸¹ Bei Giovanni di Paolos Engel mit den ursprünglich rot lasierten Flügeln bedeckt nur eine weiße Blüte die Genitalien. Levi d'Ancona und Strehlke identifizieren sie als Narzisse, tatsächlich dürfte die fünfblättrige weiße Blüte mit grünen schmalen Zwischenblättchen aus der Erdbeerpflanze nach oben gewachsen sein, deren Blätter wir zu seinen Füßen sehen. Strehlke interpretiert die Nacktheit des Engels als Betonung der menschengleichen Gestalt, in der Dante die Erzengel in der "Göttlichen Komödie" beschreibt. Edith Kirsch betont in einer Reaktion auf Laurinda Dixons Artikel nochmals die Beziehung zwischen dem Fall der Engel und dem Fall der als Ersatz für die gefallenen Engel erlösten Menschen, wie sie in der "Legenda Aurea" und in den "Meditationes Vitae Christi" angedeutet sei. Danach ziele die Menschwerdung Christi nicht nur auf die Erlösung des Menschen von der Erbsünde, sondern auch auf darauf, den Fall der Engel rückgängig zu machen. Die Nacktheit des Engels verweise auf diesen Zusammenhang. Sie sieht also wohl eine Angleichung von Mensch

und Engel, was mir nicht einleuchtet, zumal der Erzengel ja nicht zu den gefallenen Engeln gehört.⁸² Ich kenne nur wenige vergleichbare Darstellungen. Giovanni di Paolo hat die Vertreibung auch auf der Washingtoner *Verkündigung*, die um 1440 datiert wird, dargestellt.⁸³ Die Gruppe ist enger zusammengeschoben, in der Bewegung energischer, ein Schleier verhüllt die Lenden des Engels. Einen durchsichtigen Schleier trägt der Erzengel in der dramatischen *Vertreibung aus dem irdischen Paradies* im Museum of Fine Arts in Boston, die Maria Cristina Bandera dem Benvenuto di Giovanni zuschreibt und um 1475-78 datiert.⁸⁴ Der Maler hat die Predella des Giovanni di Paolo sicher gekannt, denn er hat ebenfalls einen Altar für San Domenico in Siena gemalt. Bandera erklärt die Nacktheit des Engels bei Benvenuto durch den Einfluß, den Pollaiuolos Stich *Battaglia dei nudi* auf die Komposition gehabt habe, sieht also keinen inhaltlichen Grund.

Die Deutung der Nacktheit des Engels bei Giovanni di Paolo bleibt für mich problematisch. Sicher gab Jacopo della Quercia mit den zitierten, von antiken Vorbildern hergeleiteten Reliefs den formalen Anstoß. Die Beschreibung der Menschengestalt der Erzengel bei Dante kann die inhaltliche Rechtfertigung liefern. In der Nacktheit des Engels einen Hinweis auf die Aufhebung des Falls der Engel durch die Erlösung der Menschen zu sehen, erscheint mir zu hypothetisch.

Der Akt der Vertreibung findet innerhalb des Paradieses statt. Ein Paradiestor ist nicht dargestellt. Das irdische Paradies als Urwohnung des Menschen ist ein blühender Garten, gesäumt von einer Reihe von Orangenbäumen und mit den vier Paradiesflüssen, deren Azurit-Auflage heute verloren ist. Zwischen Nelken, Narzissen, dornlosen Heckenrosen, Lilien und Erdbeeren tummeln sich Hasen. Das in der Septuaginta im Buch Genesis benutzte Wort παράδεισος leitet sich aus dem Persischen her und bedeutet "Tiergarten, Park."⁸⁵ In der "Summa theologiae" des Thomas von Aquin steht dazu: "quia ut damascenus [Johannes Damascenus] dicit, est locus temperato et tenuissimo et purissimo aere circumfulgens, plantis semper floridis comatus. unde manifestum est quod paradus est locus conveniens habitationi humanae, secundum primae immortalitatis statum"⁸⁶, d.h. es ist ein Ort passend für den Aufenthalt der Menschen vor dem Sündenfall mit reiner Luft, angenehm temperiert und immer voll blühender Pflanzen. Diese Vorstellung vom Paradiesgarten hat eine lange bildliche Tradition. Besonders anschaulich wird sie in einer Miniatur der Brüder Limburg in den *Très Riches Heures*.⁸⁷

Die Wahl der Pflanzen ist von alten Überlieferungen bestimmt: Bei Ovid ist die ohne menschliches Zutun wachsende Erdbeere Speise der im Goldenen Zeitalter lebenden Menschen.⁸⁸ Bereits Meister Bertram stellt sie am *Grabower Altar* als Paradiespflanze und Nahrung der Stammeltern dar. Erdbeeren und Orangen tragen gleichzeitig Blüten und Früchte. In der "Odyssee" (7, 112-131) wird von den Bäumen im Garten des Phäakenkönigs gesagt, daß sie zur gleichen Zeit knospen, blühen, Früchte treiben und welken. Bei Hesekiel (47, 12) lesen wir von Obstbäumen, die jeden Monat Frucht bringen, ohne je zu welken. Die rote Nelke gilt als Symbol der wahren und reinen Liebe, die Lilie symbolisiert die Abwesenheit von Arbeit.⁸⁹ Für das Motiv der Rose, die sich um den Orangenbaum windet, verweist Levi D'Ancona⁹⁰ auf eine Stelle im "Hexaemeron" des Ambrosius. Er erklärt, die Rose habe im Paradies zunächst keine Dornen gehabt, dann aber Dornen entwickelt, um die Menschen auf Erden mit ihrem Duft und ihrer Schönheit an das Paradies, mit den Dornen aber an die Erbsünde zu erinnern.

Flora und Fauna der Vertreibungsszene entsprechen denen der *Paradiestafel*⁹¹ im Metropolitan Museum (Abb. 4), die das Paradies als Aufenthaltsort der Frommen nach dem Tode zeigt: hier schauen die Seligen Gott, und von hier aus wird ein Engel den Zug der Seligen in die himmlische Stadt als eigentliche Wohnung, das Endzeitparadies, führen.⁹² Wir sehen in drei Reihen dreizehn Zweiergruppen und eine Dreiergruppe. Der weiß gekleidete Zisterzienser mit dem Reh ist der hl. Aegidius. Dessen Einfügung geht vielleicht auf Giovanni di Paolo selbst zurück, der im Sprengel von Sant'Egidio in Siena wohnte. In der Mittelzone links begrüßt ein Engel den sel. Ambrogio Sansedoni, dessen Grabkapelle sich in San Domenico in Siena befand; daneben trifft der hl. Augustinus seine Mutter Monica; darunter umarmt der hl. Petrus Martyr einen Dominikaner-

bruder. Rechts unten werden zwei Dominikaner-Terziarinnen — Mitschwestern der hl. Katharina von Siena, auch sie Inhaberinnen einer Kapelle in San Domenico — vom hl. Antonius Abbas empfangen. Die Auswahl trägt einen deutlich dominikanischen Akzent und ist durch den hl. Ambrogio Sansedoni und die Dominikaner-Terziarinnen besonders auf den Dominikanerkonvent in Siena abgestimmt. Die Szene erinnert stark an eine Stelle im Traktat "De voluptate" von 1431 des Humanisten Lorenzo Valla. Er legt seinem Freund, dem Kenner und Sammler antiker Texte, Niccolò Niccoli folgendes in den Mund: "Du wirst sehen, wie die Engel die Tüfel [sic] bekämpfen und vor sich hertreiben und sie heulend in die Tiefe stürzen ... Wie unermesslich wird deine Freude sein wenn du das neue, herrlich geschmückte Jerusalem erblickst, dessen Mauern Edelsteine und dessen Tore Perlen sind, und in ihr gleichzeitig deine wahre Heimat erkennst!? Du wirst in einem Triumphwagen einziehen, der glänzender sein wird wie das Gespann des Phöbus. Die himmlischen Genossen werden dir entgegenziehen, in dem sie den Psalm singen: *Beatus vir, qui non abiit in consilio impiorum, et in via peccatorum non stetit et in cathedra pestilentiae non sedit.* Dann werden sie dich festlich begrüßen, und du wirst unter ihnen die großen Kirchenlehrer entdecken: Hieronymus, Ambrosius, Augustinus, denen du soviel verdankst, und sie werden heraneilen dich zu umarmen. Auch Verwandte und Freunde wirst du erkennen, die dir alle eilig und freudig entgegenkommen."⁹³ Die Vorstellung eines freudigen Wiedersehens dürfte auf Platons "Politeia" (X, 614-617) zurückgehen, die im frühen 15. Jahrhundert erstmals ins Lateinische übersetzt wurde. Kurz vor 1402 hatten Manuel Chrysoloras und sein Schüler Uberto Decembrio in Mailand den Text übersetzt. In den 30er Jahren folgte eine Version von Ubertos Sohn Pier Candido Decembrio, der mit Lorenzo Valla befreundet war, und außerdem eine deutlich bessere Übersetzung von Antonio Cassarino.⁹⁴ Es wird die Jenseitsreise von Er, dem Sohn von Armenios, erzählt, der nach der Schlacht zwölf Tage tot war und beim Wiedererwachen vom Jenseits berichtet. Er erzählt von Richtern, die die Gerechten nach rechts oben, die Ungerechten nach links unten weisen. Schließlich steigen die Ungerechten nach Verbüßung ihrer Strafe aus einem Spalt auf, die Gerechten steigen vom Himmel herab. Die jeweils ankommenden begrüßen einander auf einer Wiese wie zu einem Fest und umarmen einander heiter. Nach acht Tagen nehmen sie ihren Weg auf und erreichen einen Ort, an dem sie einen Lichtstreifen wie eine Säule von oben kommend sehen.⁹⁵ Auf diese Stelle bei Platon hat auch John Spike im Zusammenhang mit dem *Weltgericht* von Fra Angelico für Santa Maria degli Angeli (um 1425-30) hingewiesen und eine Vermittlung durch Ambrogio Traversari angenommen (Abb. 19).⁹⁶ Aufschlußreich ist die Einleitung, die Pier Candido Decembrio dem Buch X der "Politeia" vorausgestellt hat. Er betonte das Gewicht und die Heiligkeit des Textes und wies darauf hin, daß Platon hier christliche Dogmen vorwegnehme: die Unsterblichkeit der Seele, die Freuden des Paradieses, die Leiden in der Hölle und sogar die Auferstehung.⁹⁷ Der Text wurde also bereits christlich umgedeutet.

Doch zurück zu unserer Predella: Neben Vertretern der Orden und der Geistlichkeit haben auch höchst modisch ausgestaffierte Laien ihren Platz im Paradies. Ein ganz von Licht umhüllter Engel führt einen Jüngling nach rechts, vermutlich ist der Aufstieg der Seelen ins endzeitliche Paradies gemeint, ein Motiv, das wir von Fra Angelicos *Jüngstem Gericht* (Abb. 19) kennen.⁹⁸ Auch nördlich der Alpen, wo eine Reihe von Altären erhalten ist, die das Weltgericht als zentrales Thema haben, finden wir den Engel, der die Seelen nach der Auferstehung durch die Paradiespforte leitet. Sehr deutlich ist das im Kölner Altar von Stefan Lochner (um 1435) (Abb. 21).⁹⁹ Vorbild für viele Nachfolger war der Weltgerichtsaltar in Beaune von Rogier van der Weyden (zwischen 1443 und 1451).¹⁰⁰ Ein flämischer Weltgerichtsaltar war sogar für die Badia Fiesolana bei Florenz bestimmt. Angelo Tani, der Geschäftsführer der Medici-Bank in Brügge, hatte das Retabel 1467 bei Hans Memling in Auftrag gegeben. Das Schiff, das das Retabel 1473 nach Italien bringen sollte, wurde allerdings gekapert, und so gelangte das Werk in die Marienkirche in Danzig.¹⁰¹ Im Unterschied zu all diesen Beispielen war bei Giovanni di Paolo bei der Aufnahme ins endzeitliche Paradies wohl kein Portal dargestellt. Offensichtlich wird das Bild des himmli-

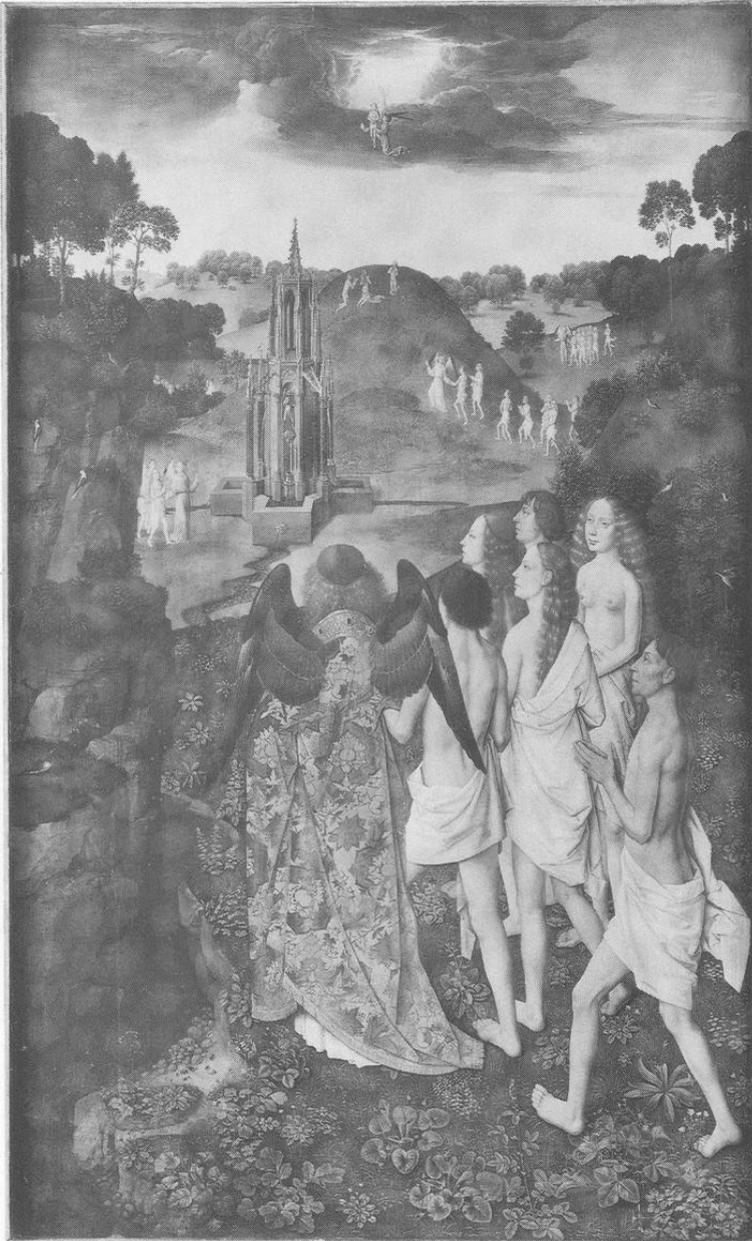




21 Stephan Lochner, Einzug der Seligen in das himmlische Jerusalem, Ausschnitt aus der Weltgerichtstafel. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

19 Fra Angelico, das Paradies der Seligen und das Tor der himmlischen Jerusalem, Ausschnitt aus der Weltgerichtstafel. Florenz, Museo di San Marco.

20 a, b Fra Angelico, das Paradies der Seligen und das Tor des himmlischen Jerusalem, Ausschnitt aus der Weltgerichtstafel. Berlin, Gemäldegalerie.

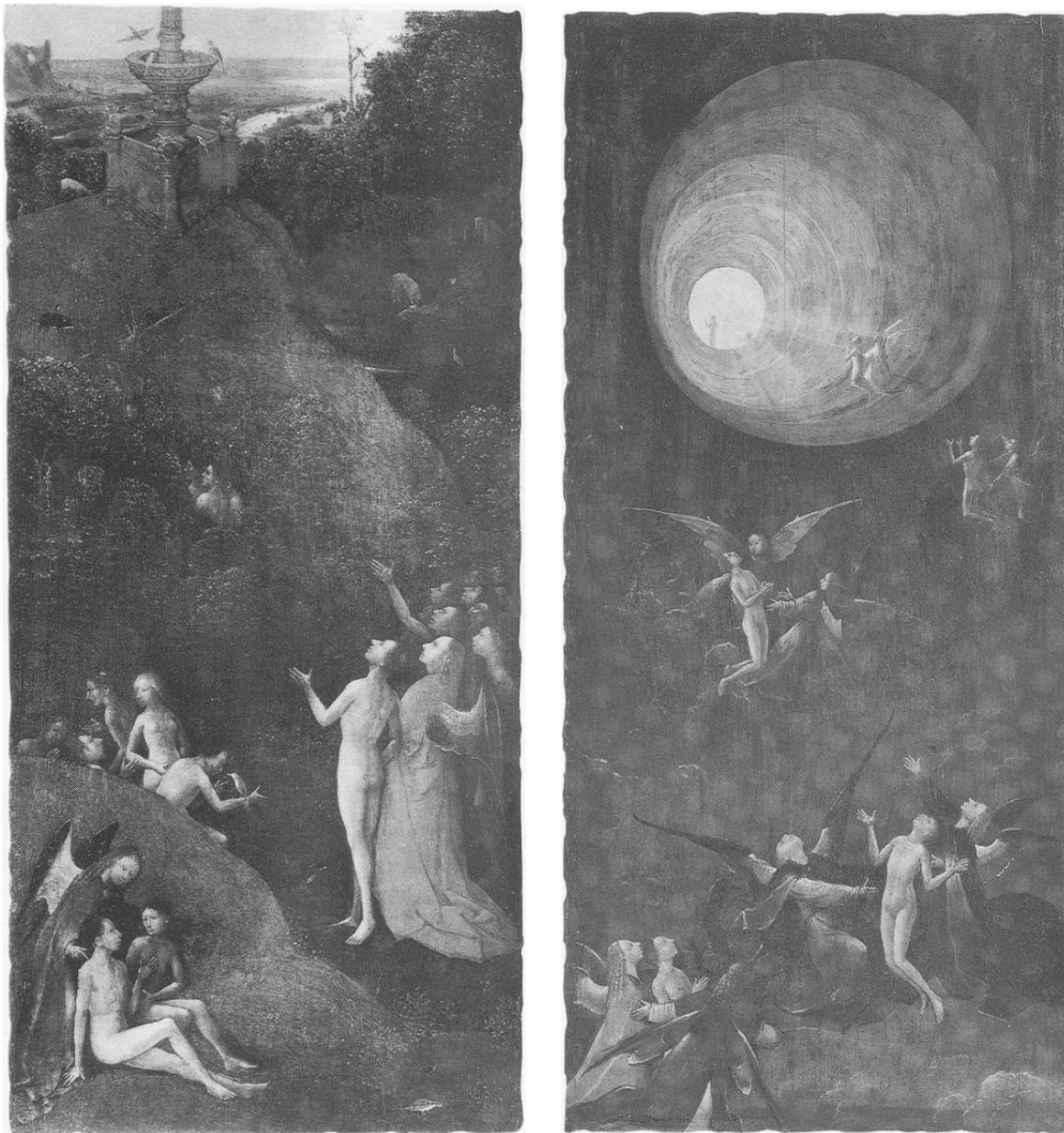


22 Dieric Bouts, Einzug der Seligen in das Paradies und ihre Auffahrt in den Himmel. Lille, Musée des Beaux-Arts.

23 Hieronymus Bosch, die Seligen im Paradies und ihre Auffahrt in den Himmel. Venedig, Palazzo Ducale.

schen Jerusalem für das Endzeitparadies mit einem Zugang durch ein Stadttor nicht mehr benutzt, sondern ist durch eine Lichtmetapher abgelöst.

Auch bei Fra Angelicos Altar in Berlin (Abb. 20) werden die Seligen aus dem Garten Eden auf Wolken himmelwärts zum Licht geführt. Nur eine einfache Ritzung im Goldgrund deutet noch eine Öffnung an.¹⁰² Um die Jahrhundertmitte wird der Altarflügel mit dem *Weg ins Paradies* von Dirk Bouts datiert, der dem Fall der Verdammten gegenübersteht, heute im Museum in Lille (Abb. 22). Kleine Gruppen von Seligen werden von Engeln in Priestertracht durch das irdische Paradies, den Garten Eden mit dem Brunnen und den vier Paradiesflüssen zu einer Lichtöffnung im Himmel geführt.¹⁰³ Hieronymus Bosch verteilte den Weg durch den Garten Eden und den



Übergang ins Endzeitparadies auf zwei Altarflügel (Abb. 23), die sich im Palazzo Ducale in Venedig befinden (um 1480–82 ca).¹⁰⁴ Die Himmelsöffnung ist in extremer Form als Tunnel dargestellt, in dem sich die Figuren im Licht auflösen. Hier ist man doch stark an die Lichtsäule (φῶς εὐθύ, οἶον κίονα) in Platons *Politeia* erinnert. Ich möchte noch daraufhinweisen, daß sich die Paradies-tafel des Giovanni di Paolo unter der Darstellung des hl. Petrus mit den Himmelschlüsseln befinden haben dürfte, was gewiß kein Zufall ist.

Wie könnten die verlorenen Teile der Predella des Uffizien-Retabels ausgesehen haben? Welche Rückschlüsse können wir aus der erhaltenen Weltgerichtspredella des Giovanni di Paolo in der Pinakothek in Siena ziehen? Sie ist sehr viel später, um 1460/65 entstanden und weist ihrerseits einige Besonderheiten auf.

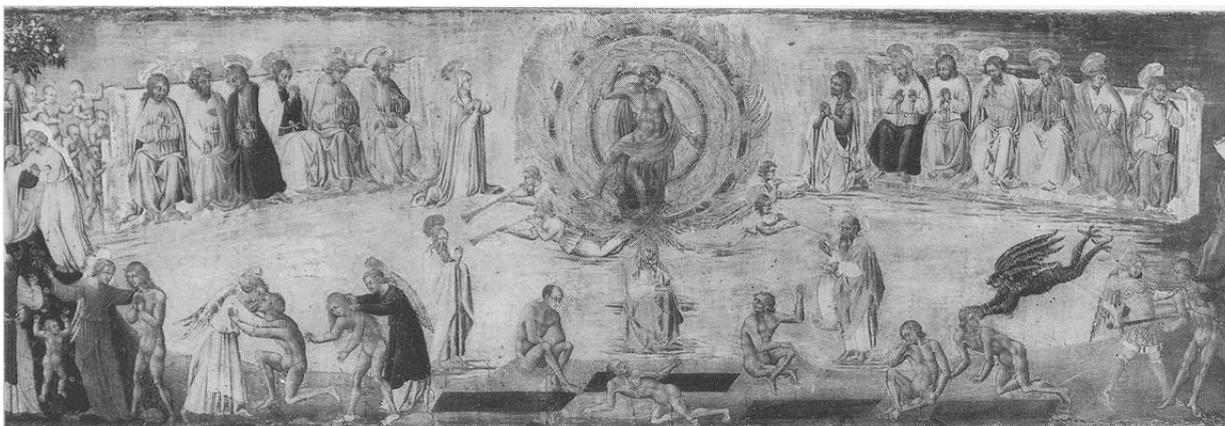


Die Weltgerichts-Tafel von Giovanni di Paolo in der Pinakothek in Siena¹⁰⁵

Die lange, ungeteilte Tafel mit *Paradies*, *Weltgericht* und *Hölle* (Abb. 24) mit ihrer ausgefallenen Ikonographie ist ein außergewöhnliches Werk, dessen Bedeutung, Herkunft und Funktion nicht vollständig geklärt sind. Der richtende Christus in der Mittelachse ist unbekleidet bis auf einen blauen Mantel, der die Gestalt hinterfängt und die Lenden verhüllt. Die goldene Aureole wird durch Flügel der Seraphim bewegt und erinnert so an das *Primum mobile*, wie der Maler es in seinen Illustrationen zu Dantes „*Paradies*“ dargestellt hat.¹⁰⁶ Bereits Della Valle wies auf die Ähnlichkeit der Haltung Christi mit der des Christus im *Jüngsten Gericht* von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle hin. Da man Giovanni di Paolo die selbständige Entwicklung dieses Motivs nicht zutraute, erwog Pope-Hennessy eine Ableitung von einem verlorenen *Weltgericht* Masaccios in Santa Maria degli Angeli in Florenz, von dem uns jedoch keine Beschreibung überliefert ist. Es gab aber im sienesischen Bereich Vorstufen dieses Christustypus. Taddeo di Bartolo hat in der Collegiata in San Gimignano im *Weltgericht* Christus, ebenfalls nur mit einem Mantel bekleidet, in einer Gloriole von Seraphim umgeben gemalt. Seine rechte Hand ist erhoben, die Linke zur Seitenwunde geführt (Abb. 25).¹⁰⁷

Bereits an der Sieneser Domkanzel des Nicola Pisano erscheint Christus als Weltenrichter nur mit einem Mantel bekleidet, der, seine rechte Hand erhoben, die Linke abwärts weisend, dem Betrachter die Handflächen zeigt.¹⁰⁸ Später, zwischen 1446 und 1449, griff Vecchietta auf diese Tradition zurück in seinen *Weltgerichtsfresko* in der alten Sakristei im Ospedale di Santa Maria della Scala.¹⁰⁹ Es gibt also Indizien für eine regionale Ausbildung dieses Typus.

Die vier Engel des Jüngsten Gerichts, die Zwölf Apostel zu seiten Christi, Maria und Johannes als Fürbitter sind übliche Bestandteile der Gerichtsikonographie. Singulär ist die weibliche Gestalt in der Mittelachse unter Christus. Sie sitzt mit geschlossenen Augen, den Kopf auf ihre linke Hand gestützt, so daß man denken könnte, sie habe eine Vision. Da sie weder durch einen Heiligenschein noch durch ein Ordenskleid charakterisiert ist, ist eine Identifizierung mit der hl. Birgitta



24 a, b, c Giovanni di Paolo, Weltgerichtstafel. Siena, Pinacoteca Nazionale.

oder der hl. Katerina von Siena wohl auszuschließen. Kein Attribut kennzeichnet sie als allegorische Gestalt: Nur die gelb-weiße Kleidung und der Schleier könnten auf die Personifikation der Ecclesia¹¹⁰ oder der Fides hinweisen. Della Valle interpretierte die Gestalt als trauernde Eva.¹¹¹ Die beiden seitlich stehenden Heiligen werden von Panders als Petrus und Paulus bezeichnet, die jedoch bereits auf der Apostelbank vertreten sind. Pope-Hennessy spricht von Propheten worauf die Schriftrollen hinweisen. In Frage kämen hier Enoch und Elias, die auch beim *Jüngsten Gericht* des Taddeo di Bartolo in der Collegiata in San Gimignano dargestellt sind (Abb. 25).¹¹²

In der unteren Zone haben sich die Toten aus dem Grab erhoben und werden von Engeln ins Paradies geleitet, bzw. von Teufeln in die Hölle gestoßen. Die Hölle ist in Bereiche mit differenzierten Strafen unterteilt und ähnlich aufgebaut, wie die Hölle auf Fra Angelicos Bild in San Marco.¹¹³ In den Details gibt es erhebliche Abweichungen. Außergewöhnlich ist z. B. der See mit den schwimmenden Seelen und die Einbeziehung von Prometheus und Sisyphus. Verglichen mit anderen Höllendarstellungen der Zeit ist die Darstellung in der Grausamkeit zurückgenommen und die Hölle weniger bevölkert. Wir können auch bei diesem Bild den Gebrauch von Musterbüchern bei Giovanni di Paolo feststellen. Einige Figuren werden mit leichten Variationen wiederholt, z. B. der Putto mit erhobenen Armen im Paradies und im Limbo, der vielleicht von einer Skizze der Putti am Taufbrunnen in San Giovanni in Siena hergeleitet sein könnte.¹¹⁴ Auch der auf den Knien liegende Mann kommt sowohl bei den Auferstehenden als auch in der Hölle vor.

Auffällig ist die Präsenz von Kindern auf der gesamten Predella. Sie befinden sich im Paradies, durch Wunden als erste Blutzugehen des Christentums gekennzeichnet. Enzo Carli hat sie als die unschuldigen Kinder des bethlehemitischen Kindermords identifiziert. Wir sehen weitere Kinder unmittelbar seitlich der Apostelbank. Eine weitere Gruppe ist am äußersten Rand der Hölle, im Limbus der ungetauften Kinder präsent. In der Regel werden das Wiederaufleben des Kults der Unschuldigen Kinder in Siena und die berühmten Bilder des Kindermords von Matteo di Giovanni mit dem Massaker von Otranto von 1480 in Zusammenhang gebracht. Aber auch Benvenuto di Giovanni hat noch vor 1480 eine Predellentafel mit dem Kindermord gemalt.¹¹⁵ Das Weltgericht des Giovanni di Paolo in der Pinakothek in Siena wird im allgemeinen um 1460 bis 1470 datiert. Es muß eine spezielle Verbindung zum Kult der Innocenti bestehen. Der Festtag der Unschuldigen Kinder, der 27. Dezember, wurde nach dem "Diario Senese" von Gigli (1723) in Sant'Agostino, in Santa Maria dei Servi und in SS. Innocenti, dem Kirchlein eines kleinen Waisenhauses bei Porta Viene, wohl eine Gründung des 16. Jahrhunderts, begangen.¹¹⁶ Sant'Agostino besaß eine Reliquie, ein Füßchen eines der Unschuldigen Kinder, das dort ab 1491 nachgewiesen ist. Die entsprechenden Altäre in Sant'Agostino und Santa Maria dei Servi waren beide mit Retabeln von Matteo di Giovanni ausgestattet. Es ist bisher nicht gelungen, einen Ort für die Predella der Pinakothek zu finden. Da die SS. Innocenti Patrone der Findelkinder waren, läge ein Zusammenhang mit einem Findelhaus, etwa dem Ospedale Santa Maria della Scala, nahe. Janneke Panders erwägt eine Interpretation als Teil eines Cassone für den Gebrauch in einer Sakristei. Obwohl die Besonderheiten der Ikonographie außerhalb eines Altarensembles vielleicht eher tolerierbar waren, scheint mir das in den Proportionen für eine Predella typische Format von 42 x 253 cm gegen eine solche Annahme zu sprechen.¹¹⁷ Ich kenne keinen entsprechenden Cassone.

Vergleicht man die Paradiesdarstellung mit dem New Yorker Predellentäfelchen, wird klar, daß es sich bei aller Übereinstimmung, besonders der Flora und bei einzelnen Figurengruppen — ich verweise auf die Gruppe von Papst und Engel — keineswegs um eine Kopie handelt. Für die Tafel in der Pinacoteca muß ein spezifischer Auftrag vorgelegen haben. Ob es ausreicht, die "Innocenti" aus dem Programm zu streichen um die verlorenen Teile, *Gericht* und *Hölle*, der Predella des Dominikaner-Retabels zu rekonstruieren, bleibt zweifelhaft.



25 Taddeo di Bartolo, Weltgericht. San Gimignano, Collegiata.

Die Sintflut

Für die Darstellung der Sintflut kenne ich keine Predellentafel zum Vergleich. Es ist deshalb besonders bedauerlich, daß die Tafel nicht erhalten ist, zumal wir nicht wissen, wie verlässlich die Beschreibung des Altars durch Ugurgieri, der von *Diluvio* spricht, wirklich ist. Die Darstellung des Meeres auf der New Yorker Weltgerichtstafel des Jan van Eyck bezieht sich nicht auf die Sintflut, sondern spielt auf den Text der Apokalypse (20, 13) an, wo bei der Auferstehung von den Toten "die vom Meer und von der Unterwelt" genannt sind.¹¹⁸ Nur aus dem Spätwerk des Hieronymus Bosch kenne ich eine Gegenüberstellung von *Sintflut* und *Hölle* auf zwei Tafeln, heute in Rotterdam, die aber ihrerseits in der Deutung umstritten sind. Von Baldass hielt sie für Seitentafeln eines Weltgerichts. Die in der Regel als Hölle interpretierte Tafel wird auch als Zustand der Menschheit vor der Sintflut gedeutet.¹¹⁹ Als Programm ist die Szenenabfolge unserer Predellentafel eher in Freskenzyklen in Dominikanerkonventen zu erwarten. Ich erinnere an die gleichzeitig oder wenig später gemalten Fresken von Paolo Uccello im Chostro Verde mit *Schöpfung*, *Sün-*

denfall und Vertreibung aus dem Paradies im Ostflügel und der Darstellung der Sintflut, dort allerdings eingebunden in einen alttestamentarischen Zyklus.¹²⁰

Für die Sintflut gibt es zwei Hauptdeutungen: In spätmittelalterlichen Typologien wird sie häufig als Präfiguration der Taufe dargestellt.¹²¹ Auch Thomas von Aquin hat Sintflut und Taufe in Zusammenhang gesehen: In der "Summa theologiae" schreibt er: "Ad tertium dicendum quod damascenus ponit quaedam baptismata figuralia. sicut diluvium, quod fuit signum nostri baptismi quantum ad salvationem fidelium in ecclesia, sicut tunc paucae animae salvae factae sunt in arca, ut dicitur I petr. III ponit etiam transitum maris rubri."¹²² Die Sintflut kann aber auch als Vorausschau und Warnung vor dem kommenden Weltgericht interpretiert werden. Wie im Weltgericht wird auch bei der Flut zwischen Guten und Bösen geschieden (2. Petrusbrief, 2, 4-5). Berücksichtigt man die vermutliche Abfolge der Predellenszenen, so ordnen sich links *Paradies vor dem Sündenfall* und *Paradies vor dem Gericht* zu einer Einheit und entsprechend *Hölle* und *Sintflut* auf der rechten Seite. Deshalb vermute ich, daß eine Darstellung der Sintflut als Vorausschau auf das Weltgericht vorhanden war.

Fast scheint es also, als würde uns die Predella in konzentrierter Form das bieten, was uns die Fresken in Santa Maria Novella in der Spanischen Kapelle und im Chiostro Verde als ausführliches Programm dominikanischer Weltsicht vor Augen stellt. Vielleicht wurde dieser Versuch einer Darstellung des Lebenszyklus von der Erschaffung der Welt bis zum Jüngsten Gericht durch Diskussionen auf dem Konzil von Ferrara-Florenz 1438/39 angeregt.

Das Konzil von Ferrara-Florenz 1438/39

In der Auseinandersetzung mit Positionen der griechischen Kirche legt die lateinische Kirche nochmals ihre Auffassung vom Zustand der Seele nach dem Tod dar. Diskutiert wurde über 1. die Existenz von Strafen im Purgatorium, insbesondere über die Existenz von Feuer; 2. die Effizienz von Suffragien für Verstorbene; 3. die sofortige Belohnung durch Aufnahme in den Himmel für die Gerechten und vollständig Gereinigten; 4. die sofortige Höllenstrafe für die, die im Zustand der Todsünde verstorben sind; 5. die Frage des *iudicium particulare* (Partikulargericht unmittelbar nach dem Tod); 6. die Frage des *iudicium universale* (Weltgericht am Jüngsten Tag). Ich zitiere die hierfür zentrale Passage des Schlußdokuments des Konzils nach der deutschen Übersetzung von Carl Joseph von Hefele:¹²³ "Weiter bekennen wir, daß die Seelen der Bußfertigen, wenn sie in der Liebe Gottes geschieden sind, bevor sie wegen ihrer Vergehen und Unterlassungen würdige Früchte der Buße gebracht, nach dem Tode durch die Strafen des Purgatoriums gereinigt werden; zur Erleichterung dieser Strafen aber nützen ihnen die Fürbitten der lebenden Gläubigen, nämlich das Opfer der heiligen Messe, Gebete, Almosen und andere fromme Werke, welche von Gläubigen für andere Gläubige verrichtet zu werden pflegen, den kirchlichen Einrichtungen gemäß. Die Seelen derjenigen aber, welche nach der Taufe sich mit keiner Sünde mehr befleckt, ebenso diejenigen, welche sich zwar befleckt, aber sei es im Leben oder nach dem Tode, wie oben gesagt, wieder gereinigt worden sind, werden gleich in den Himmel aufgenommen und zum hellen Anblick des dreieinigen Gottes zugelassen, jedoch nach Verdienst der Eine vollkommener, als der Andere. Die Seelen derjenigen aber, welche in einer aktuellen Todsünde oder bloß in der Erbsünde sterben, steigen alsbald in die Hölle hinab, werden aber mit ungleichen Strafen gestraft."¹²⁴

Die Streitfrage, ob es in der Hölle Feuer gäbe, was die Griechen mit dem Hinweis bestritten, daß dies in der Bibel an keiner Stelle erwähnt werde, bleibt hier ausgeklammert. Die Positionen werden bei den Konzilsrednern oder in Begleittexten oft deutlicher formuliert. Eine wichtige Frage war die der *visio beatifica*, der beseligenden Gottesschau der Erlösten, d. h. die Frage der Realdistinktion zwischen Gottes unzugänglichem Sein und seinen mitteilbaren Energien. Ich stütze mich vor allem auf einen Artikel von Kunzler.¹²⁵ Als einer der Berater der lateinischen Konzils-

teilnehmer gilt der Dominikaner Johannes Leonis, der 1439 einen ausführlichen Traktat „De visione beata libri VI ad Eugenium IV“ verfaßt hat. Er geht ausführlich auf die lateinische Position ein, daß die Gerechten sofort nach dem Tod belohnt und zur direkten Gottesschau zugelassen werden: „Omnibus electis statim post mortem et purgationem gloria datur“ und weiter unten: „Visio beata est visio Dei, non cuiusdam alterius ‘energiae’,“ und: „Quod non solum maiores sancti, sed etiam communiter electi statim post mortem Dei faciem vident, nisi peccatum purgandum obsistat.“¹²⁶ Kommen wir auf unsere Bildbeispiele zurück, so können wir das dem Garten Eden entsprechende Paradies als Aufenthaltsort der Frommen nach dem individuellen Gericht deuten, in das sie sofort nach dem Tod oder der Reinigung von den Sünden gelangen und in dem nicht nur Heilige, sondern auch Laien anwesend sind. Von dort werden sie dann in das endzeitliche Paradies geführt. Diese Unterscheidung ist auch in den Niederlanden ab der Jahrhundertmitte, ich erinnere an die Tafeln von Dirk Bouts und Hieronymus Bosch, sehr deutlich.

Kunzler wies auf eine den Ausführungen des Johannes Leonis vergleichbare Aussage des Dominikaner-Kardinals Giovanni Torquemada hin. Auch er war Teilnehmer des Konzils und brachte in einem 1441 erschienenen Werk „Apparatus super decreto unionis graecorum“ die lateinische Kritik an den griechischen Aussagen zu den letzten Dingen in Verbindung mit der Unterscheidung zwischen Wesen und Energien in Gott, „gegen den Irrtum derer, die sagen, die Seligkeit, die Ehre und das höchste Glück des Menschen bestehe nicht in der Schau Gottes selbst, sondern irgendeines anderen Seienden, das von der göttlichen Wesenheit *realiter* unterschieden ist, und das die Griechen als ‘Energie oder Akt oder Lichtglanz’ bezeichnen.“¹²⁷ Obwohl die westliche Kirche also von einer unmittelbaren Gottesschau ausging, war und blieb die Lichtsymbolik auch in der lateinischen Kirche als Mittel der Gotteserkenntnis wichtig.

Sicher sind auch die Vorstellungen Dantes in dieser Zeit präsent geblieben. Ich weise auf den 30. Gesang des „Paradieses“ (Vers 100-102): „Lume è là su che visibile face lo creatore a quella creatura che solo in lui vedere ha la sua pace.“ Ich erinnere daran, daß Dionysius Areopagita mit seiner Lichtsymbolik in dieser Zeit wieder stark ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Ambrogio Traversari schloß 1439 eine Neuübersetzung des Pseudo-Dionysianischen Corpus ab. Lorenzo Valla begann eine Diskussion über die Identität des Autors und die Datierung seiner Schriften.¹²⁸ Nikolaus Cusanus, der mit Lorenzo Valla korrespondierte, ist vom Werk des Pseudo-Dionys beeinflusst. Von großer Bedeutung wurde die Schrift „De Visione Dei“ des Nikolaus Cusanus, der auf dem Konzil anwesend war und sich in mancher Hinsicht an griechische Positionen anlehnt.¹²⁹ Die Diskussionen des Konzils haben gerade in dominikanischen Kreisen ein lebhaftes Echo gefunden und sind sicher auch in den Konventen diskutiert worden.¹³⁰

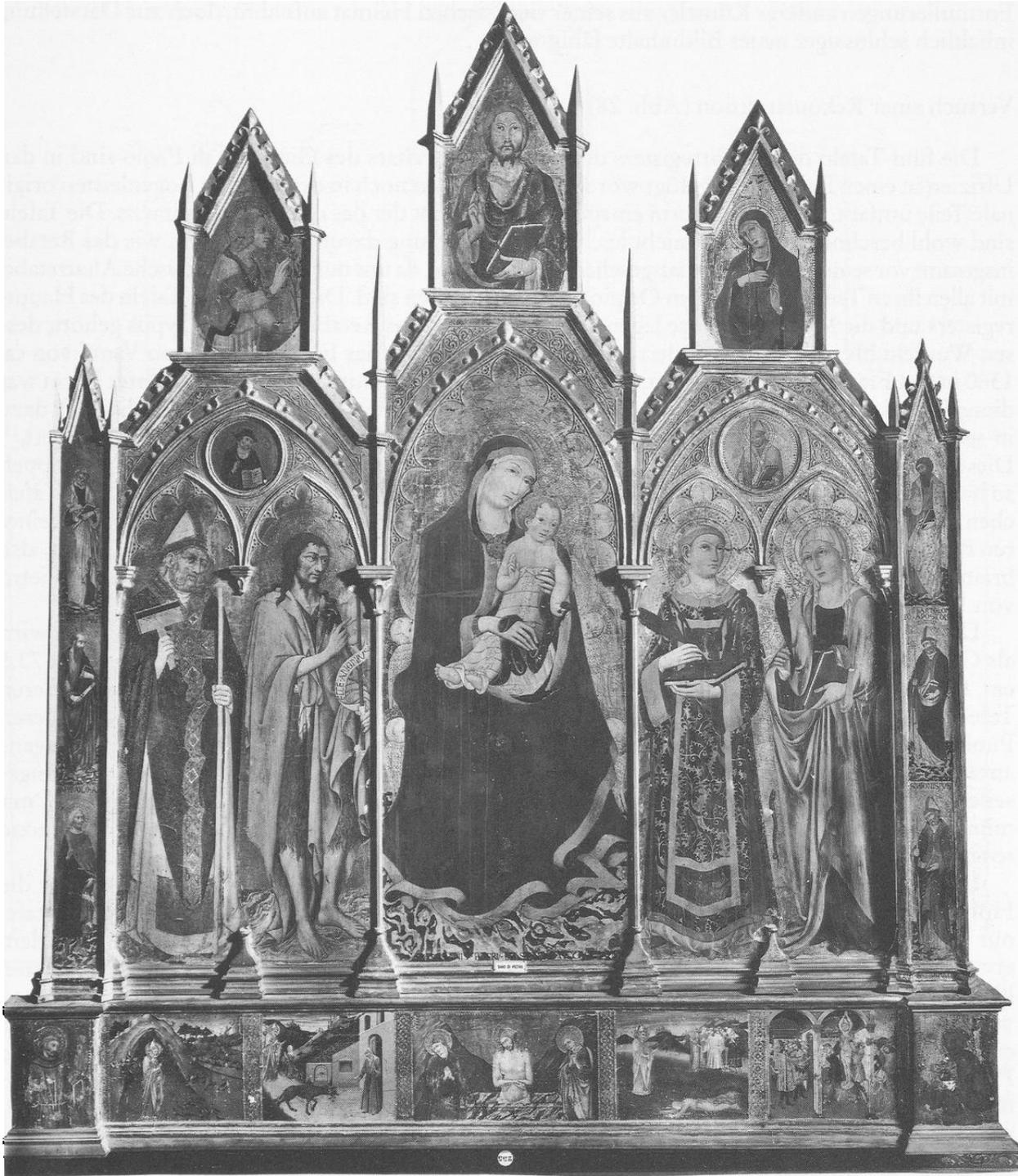
Zusammenfassung

Ich vermute, daß der Dominikanerkonvent dem Maler Giovanni di Paolo im Anschluß an das Konzil den Auftrag zu einem Retabel gab, das einerseits die Stellung der Dominikaner, andererseits diese Klärung und Bestätigung der katholischen Positionen zu den Letzten Dingen verdeutlichen sollte. Dies geschah im Bezug zur Grablege der Konventsmitglieder in der Nähe des Altars. Im Hauptregister richtet man sich an den Konventionen der Altarretabel der Zeit aus, setzt aber im Detail deutlich dominikanische Akzente in der Auswahl der Heiligen und ihrer Attribute und Inschriften. Ungewöhnlich und wohl eigens für diesen Altar entwickelt war das Programm der Predella, das sich eher an Entwicklungen in Florenz orientiert. Besonders deutlich sind die Parallelen zu dem Dominikaner Fra Angelico. Aber auch bei niederländischen Bildern um die Jahrhundertmitte werden bei Gerichtsdarstellungen Garten Eden- und Endzeitparadies eindeutig getrennt. Bei Memling und Bosch, aber auch bei Fra Angelico ist das Licht zum Sinnbild des Endzeitparadieses geworden.



26 Giovanni di Paolo, Staggia-Retabel. Siena, Pinacoteca Nazionale.

Sicher gab es im Sieneser Konvent gelehrte Mitglieder, die in der Lage waren, ein Bildprogramm zu entwickeln oder zu modifizieren. Ich will als Beispiel den gelehrten Theologen und Philosophen Battista da Fabriano anführen, der 1446 selbst in der Gruft der Dominikaner in der Kirche bestattet wurde. Er hatte an der Universität Padua und Ferrara gelehrt und einen Traktat "De sensu composito, et diviso" geschrieben. Er war sicher mit den neuen Entwicklungen in Theologie und Philosophie vertraut.¹³¹ Gerade bei diesem Retabel, das in der Ikonographie seiner Predella so offensichtlich von den Konventionen seiner Heimatstadt abweicht, ist es bedauerlich, daß wir keine Dokumente zum Auftrag haben und uns wichtige Teile nicht erhalten sind. Das erhaltene zeigt aber, daß der Maler, auch wenn er im Stil konservativ war, und immer wieder Motive und



27 Sano di Pietro, Scrofiano-Retabel (1449). Siena, Pinacoteca Nazionale.

Formulierungen anderer Künstler aus seiner sienesischen Heimat aufnahm, doch zur Darstellung inhaltlich schlüssiger neuer Bildinhalte fähig war.

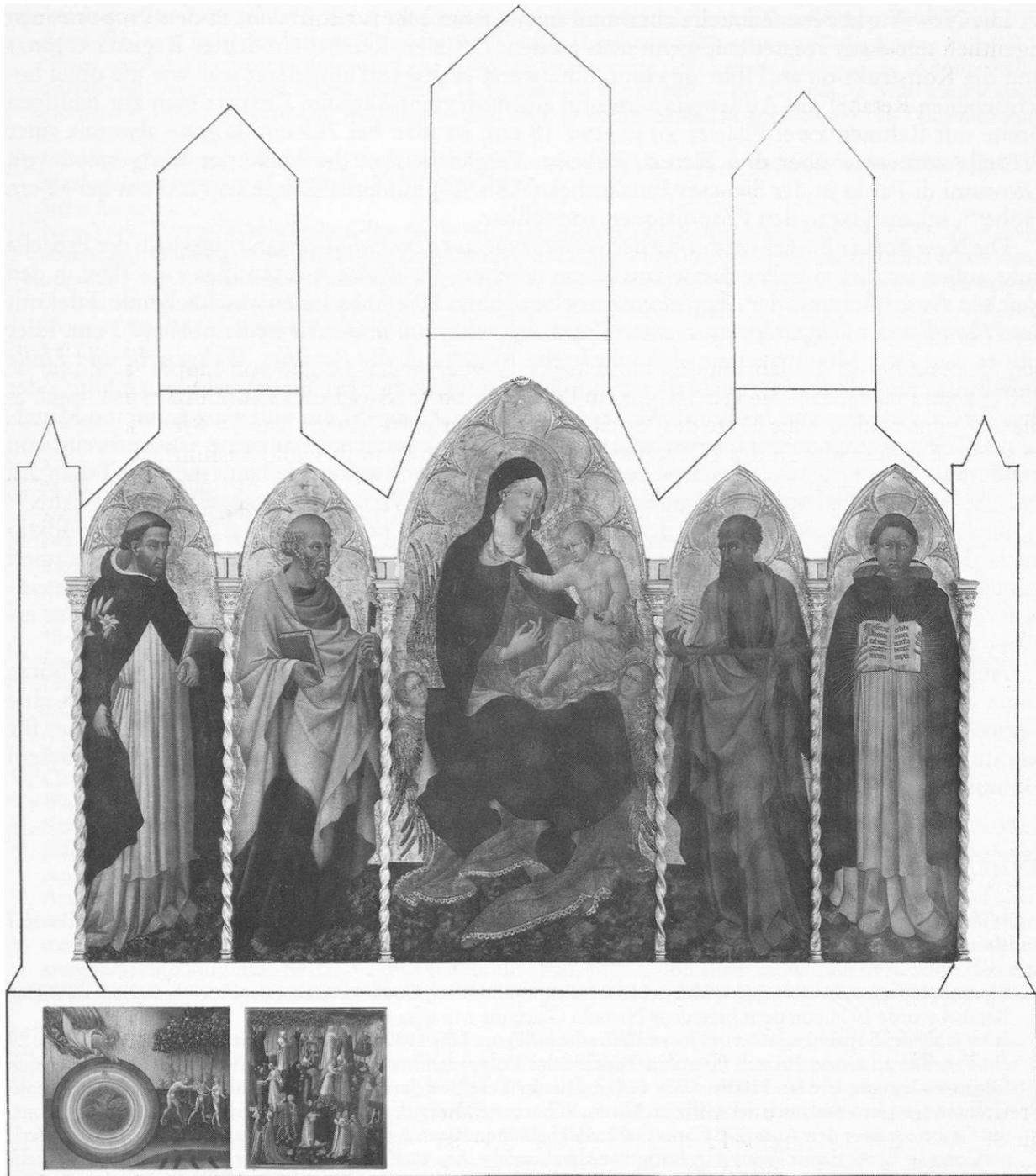
Versuch einer Rekonstruktion (Abb. 28)

Die fünf Tafeln des Hauptregisters des Dominikaneraltars des Giovanni di Paolo sind in den Uffizien in einen Rahmen eingefügt worden, der höchsten noch in den inneren Bogenleisten originale Teile umfaßt. Die Gesamtform entspricht sicher nicht der des originalen Rahmens. Die Tafeln sind wohl beschnitten.¹³² Es ist nicht leicht, eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie das Retabel insgesamt vor seiner Demontage ausgesehen haben könnte, da uns nur wenige sienesische Altarretabel mit allen ihren Teilen und mit dem Originalrahmen erhalten sind. Die Anzahl der Tafeln des Hauptregisters und die Maßverhältnisse legen jedoch nahe, daß das Retabel zu einem Typus gehört, dessen Wurzeln bis ins 14. Jahrhundert zurückreichen, wie uns das Fresko von Lippo Vanni von ca. 1360 in San Francesco in Siena zeigt, das ein Polyptychon vortäuscht.¹³³ In modifizierter Form war dieser Typus noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts verbreitet. Peter Anselm Riedl hat sich dazu in seiner Rekonstruktion des Nikolaus-Retabels von Giovanni di Paolo ausführlich geäußert.¹³⁴ Dieser Retabel-Typus besteht aus fünf Tafeln im Hauptregister, wobei die Mitteltafel etwa doppelt so breit und deutlich höher ist als die Seitentafeln. Auf diese Haupttafeln sind oft recht große Täfelchen aufgesetzt, in der Regel drei, manchmal aber auch fünf. Seitlich schließen Pilaster mit kleineren Bildfeldern das Retabel ab. Das Retabel fußt auf einer Predella, die seitlich etwas übersteht, also breiter ist als das Hauptregister. Riedl hat als Beispiel u. a. das Gesuati-Retabel des Sano di Pietro von 1444 und das Staggia-Retabel (Abb. 26) von Giovanni di Paolo (1475) erwähnt.

Das Uffizien-Retabel war ein Werk mittlerer Größe. In den neueren Uffizienkatalogen wird als Gesamtmaß 247 x 212 cm angegeben. Eine eigene Messung ergab für die Mitteltafel 157 x 73,5 cm, für die inneren Seitentafeln 136 x 43 cm (Petrus) und 136 x 42,5 cm (Paulus), für die äußeren Tafeln 136,5 x 40 cm (Dominikus) und 137 x 39 cm (Thomas). Gemessen wurde vom oberen Punkt der Bogenleiste des Bildfelds, d.h. ohne die Aufsätze. Die Höhe der Tafeln bis zum Bogenansatz (Deckplatten der Rahmenkapitelle) beträgt 101,5 cm. Die äußeren Tafeln sind an den Längsseiten beschnitten. Da die Tafeln nicht außerhalb des Rahmens gemessen werden konnten, ist mit minimalen Ungenauigkeiten zu rechnen.¹³⁵ Die Maße sind nur schlecht mit der Einheit des *braccio senese* in Einklang zu bringen, der in der Regel mit 60,03 cm angegeben wird.¹³⁶

Die Predellentafeln sind im Verhältnis zum Hauptregister sehr groß. Bei beiden beträgt die Höhe 46,5 cm. Die Tafel mit der *Vertreibung aus dem Paradies* ist 52 cm breit, die Paradiestafel nur 40,3 cm. Sie ist jedoch am rechten Rand abgeschnitten. Vergleichen wir diese Maße mit dem etwas kleineren, sehr späten Retabel von Staggia, bei dem ein drittes Register mit aufgesetzten kleineren Tafeln fehlen dürfte. Als Gesamtmaß der Mittel- mit den vier Seitentafeln mit Rahmen wird eine Breite von 210 cm und eine Höhe von 199 cm Höhe angegeben. Dazu kommt noch je ein bemalter Seitenpilaster mit 17,5 x 167 cm. Das ergibt eine Gesamtbreite von 245,5 cm. Die Predella steht leicht über und mißt 260 x 41 cm. Wir haben also bei einem Breitenmaß von 210 cm für die fünf Haupttafeln eine Predella von 260 cm. Sie ist unterteilt in eine sehr breite Mitteltafel, zwei schmalere Tafeln und unter den Außenpilastern sehr schmale Täfelchen mit Stiftern und einem Heiligen. Die Tafeln sind durch gemalte Streifen mit Rosen voneinander getrennt. Festzuhalten ist, daß die Predellentafeln im Breitenmaß und der Anordnung nicht direkt mit denen des Hauptregisters korrespondieren.¹³⁷

Ganz ähnlich ist das Retabel aus Scrofiano von Sano di Pietro von 1449 aufgebaut (Abb. 27). Die Maße des Hauptgeschosses betragen mit aufgesetzten Tafeln und Außenpilastern 240 Breite x 263 cm Höhe, die Predella dazu 254 x 37 cm. Die Predella besteht aus sieben Täfelchen, zwei schmalen unter den Außenpilastern, vier breiteren Täfelchen und einer etwa anderthalbmal so breiten Mitteltafel. Diese Predellentafeln sind durch breite Goldstreifen voneinander getrennt.¹³⁸



28 Giovanni di Paolo, Dominikaner-Retabel, Rekonstruktionsversuch der Verfasserin unter Einbeziehung der New Yorker Tafelchen (Abb. 3, 4).

Vergleiche mit dem Polyptychon der Gesuati von Sano di Pietro von 1444¹³⁹, mit dem Polyptychon von Santa Bonda von Sano di Pietro¹⁴⁰ und dem deutlich größeren San Galgano-Altar von Giovanni di Paolo bestätigen eine große Vielfalt der Anzahl, der Maße und der Anordnung der Predellentäfelchen.¹⁴¹

Die New Yorker Predellentäfelchen sind mit 46,5 cm sehr hoch. Das ist in den Proportionen eigentlich nur dann vorstellbar, wenn man zu dem Uffizien-Retabel ein drittes Register ergänzt und die Konstruktion an Höhe gewinnt, d.h., wenn es etwa so aufgebaut war wie die oben beschriebenen Retabel mit Außenpilastern und einem drittem Register. Ergänzt man zur heutigen Breite mit Rahmen zwei Pilaster zu je etwa 18 cm, ist man bei 283 cm, könnte also mit einer Predella von etwas über drei Metern rechnen. Vergleicht man die Maße des *Weltgerichts* von Giovanni di Paolo in der Sieneser Pinakothek (Abb. 24) mit einer Länge von 253 cm bei 42 cm Höhe¹⁴², scheint das in den Proportionen vorstellbar.

Die New Yorker Predellentafel mit der *Vertreibung aus dem Paradies* stand innerhalb der Predella links außen und ist in voller Breite von 52 cm erhalten. Ihr dürfte rechts außen eine Tafel in den gleichen Ausmaßen mit der *Sintflut* entsprochen haben. Die links innen anschließende Tafel mit dem *Paradies der Seligen* ist am rechten Rand abgeschnitten und mißt heute noch 40,3 cm. Hier gibt es nun zwei Möglichkeiten: eine sehr breite Mitteltafel, die *Paradies*, *Weltgericht* und *Hölle* umfaßte und mindesten 120 cm breit, vermutlich aber wesentlich breiter gewesen sein müßte, oder drei Tafeln: *Paradies* und *Hölle* mit Maßen zwischen ca. 42 cm-52 cm und einer breiteren Mitteltafel (52-78 cm). Bei der ersten Variante mit drei Tafeln kommt man auf eine Gesamtbreite von mindestens 224 cm + zwei Trennstreifen + Rahmen; bei der zweiten Variante mit fünf Tafeln auf 240-280 cm + 4 Trennstreifen + Rahmen, wobei ich die erste Variante für wahrscheinlicher halte.¹⁴³

Sie läßt sich auch zwanglos mit den Angaben Ugurgieris "nella predella vi è dipinto il giudizio finale, il diluvio, e la Creazione del Mondo (cose bellissime)" in Übereinstimmung bringen. Ugurgieri könnte unter "giudizio finale" die eigentliche Gerichtsszene mit *Paradies* und *Hölle* als eine einzige Mitteltafel verstanden haben, die seitlich durch die *Erschaffung der Welt* und die *Sintflut* ergänzt waren.

Auf den Außenpilastern dürfen wir Heilige des Dominikanerordens erwarten. Als Aufsätze käme eine Verkündigung Mariä¹⁴⁴ mit einem Segnenden Christus in der Mitte oder auch eine Kreuzigungsdarstellung in Frage. Diese Rekonstruktion bleibt hypothetisch. Ich halte es aber für legitim zu versuchen, mit Hilfe gleichzeitiger Sienesischer Retabel eine Vorstellung von diesem Dominikaner-Retabel des Giovanni di Paolo zu gewinnen.

ANMERKUNGEN

Für ihre kollegiale Hilfe danke ich herzlich Monika Butzek, Maria Sframeli, Alessandro Cecchi, Roberto Contini und Johannes Tripps.

¹ Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 3255, Maße: 247 x 212 cm. Gli Uffizi, Catalogo Generale, Florenz 1979, S. 304. Das Retabel wurde 1904 von dem Ingenieur Niccolò Giaccone Miraglia erworben. Im Archiv der Soprintendenza in Florenz befindet sich zum Jahr 1909, Posizione 2, Galleria degli Uffizi, No. 29 ein Faszikel zu einem Prozeß über den Verkauf des Polyptychons von Giovanni di Paolo. Daraus läßt sich folgendes entnehmen: Im Herbst 1904 verhandelt der Direktor der Uffizien Corrado Ricci mit Ing. Niccolò Giaccone (im Inventarbuch der Uffizien Niccolò Giaccone Miraglia genannt) über den Kauf des Polyptychons, das Giaccone über den Antiquar Carlo Gabrielli angeboten hatte. Am 4. Oktober übergibt Giaccone das Werk an Corrado Ricci, damit Fotos angefertigt werden können. Am 18.10.1904 informiert Ricci Giaccone in einem Brief, daß der Kauf zum Preis von 6000 Lire + 100 Lire Kommission autorisiert und der Vertrag zur Unterschrift bereit sei: "Invio pertanto alla firma di Lei e della sua signora la minuta dell'atto di vendita da presentarsi all'approvazione del Ministero. Trattandosi di oggetto da essa signora ereditato, ho creduto opportuno che il di lei nome figurasse nell'atto ad evitare così ogni facile richiesta da parte del Ministero di atti supplementari." Der Vertrag wurde am 8.11.1904 geschlossen und am 9.11.1904 in Florenz unter der Nr. 4251 registriert. Einige Jahre nach dem Tod des Niccolò Giaccone (gest. 1909) versucht die Witwe Enrichetta Baldi Giaccone mit Unterstützung ihrer Tochter Andreina Giaccone Mancuso den Vertrag annullieren zu lassen. Sie habe das Polyptychon von ihrem Vater, dem Maler Adolfo Baldi, der am 10.4.1904 in Florenz verstorben sei, geerbt. Ihr Vater habe in Florenz in der Via degli Orti Oricellari 10 eine Kunstsammlung besessen. Niccolò Giaccone, ihr verstorbener Ehemann, habe das Werk ohne ihr Einverständnis verkauft, wozu er nicht berechtigt gewesen sei. Die Klage

wurde am 24.6.1929 in Florenz in erster Instanz abgewiesen, ebenso von der Corte d'Appello di Firenze im April 1930 und in letzter Instanz (Cassazione) 1932. Im Urteil von 1930 steht u.a.: "Ma, a parte tutto ciò, è chiaro come dal testamento non risulti che il dipinto facesse parte della galleria del testatore [Adolfo Baldi], quando egli vergava le sue ultime volontà." D. h. auch die Herkunft aus der Sammlung Baldi konnte nicht zweifelsfrei belegt werden. Die Vorgänge werden auch in einem Artikel in der Zeitung "La Nazione" vom 16.12.1932 geschildert.

- 2 *John Pope-Hennessy*, Giovanni di Paolo 1403-1483, London 1937, S. 16 ff.; *derselbe*, Giovanni di Paolo, in: The Metropolitan Museum of Art Bull., XLVI, 1988, Nr. 2.
- 3 Siehe Anm. 16.
- 4 New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1975.1.31 (Lehman Collection), Maße: 46,5 x 52 cm, Brett auf 8 mm abgetragen; Unterkante unbeschnitten, originaler Rand sichtbar, 6 mm neuer Streifen dazugemalt; rechter Rand original, 5 mm Streifen dazugemalt; linke Kante original, obere Kante beschnitten. *John Pope-Hennessy*, assisted by *Laurence B. Kanter*, Italian paintings (The Robert Lehman Collection, I), New York 1987, S. 115-117. Provenienz: aus der Slg. Benoit, Paris (1904); Albin Chalandon, Paris, Georges Chalandon; von Robert Lehman 1917 gekauft.
- 5 New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 06.1046. Tempera auf Leinwand, von Holz übertragen, rechts und unten beschnitten, starke Craqueluren, Maße: 44,5 x 38,4 cm; *Keith Christiansen/Laurence B. Kanter/Carl Brandon Strehlke*, Painting in Renaissance Siena: 1420-1500, New York 1988, S. 198, Angaben von Strehlke: Maße 46,5 x 40,3 cm, rechter Rand beschnitten, schmaler gemalter Streifen ergänzt; die anderen Ränder sind original; Oberfläche trotz Übertragung gut erhalten, Giovanni di Paolo hatte schon eine Leinwand auf den Holzträger geklebt, die mit übertragen wurde. Provenienz: Slg. Palmieri Nuti, Siena; 1906 Böhler, München; 1906 Georges Brauer, Florenz; 1906 Rogers Fund; 1906 Metropolitan Museum.
- 6 *Ingeborg Bähr*, Die Altarretabel des Giovanni di Paolo aus S. Domenico in Siena. Überlegungen zu den Auftraggebern, in: Flor. Mitt., XXXI, 1987, S. 357-366. Kirchen Siena, II, 1.2, S. 764.
- 7 *Andrew Ladis*, Sources and resources: the lost sketchbooks of Giovanni di Paolo, in: The craft of art: originality and industry in the Italian Renaissance and Baroque workshop, hrsg. von *demselben*, Athens (Georgia), 1995, S. 48-85.
- 8 *Janneke Panders*, The underdrawing of Giovanni di Paolo: characteristics and development, Diss. Univ. Groningen 1997.
- 9 Siehe Anm. 5.
- 10 *Kristi Ann Wormhoudt*, Manuscript illuminations by Giovanni di Paolo, Diss. University of Iowa, 1984, Ann Arbor 1991. Zur Predella siehe S. 100 f., 123, 127.
- 11 *Carolyn Campbell Wilson*, Giovanni di Paolo, in: Diz. Biogr. Ital., LVI, 2001, S. 138-146.
- 12 *William Hood*, Fra Angelico at San Marco, London 1993.
- 13 Kirchen Siena, II, 1.2; zur Baugeschichte siehe S. 498, zu den Nischen vgl. z. B. die Malavolti-Kapelle, S. 588 f.
- 14 *Pèleo Bacci*, L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da Mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I.I.11, in: Bull. Senese di Storia Patria, XLVI, 1939, S. 322.
- 15 Archivio Arcivescovile di Siena, Nr. 21; siehe Kirchen Siena, II, 1.2, Dok. 169 [11], S. 919: "Visitavit aliud altare sub titulo Sancti Antonii, lateritium et cum mensa lignea et petra sacra, quam mandavit equari, et habebat unicum tobaleam et duo immagines Beatae Virginis et aliorum Sanctorum. Quod altare est illorum de Guelfis, dotatum XIII libris cerae et stario panis et duobus vini, cum onere celebrandi missas et officium ut supra, cui oneri satisfacere dixerunt."
- 16 *Isidoro Ugurieri Azzolini*, *Le pompe sanesi, o vero Relazione delli huomini, e donne illustri di Siena, e suo stato*, Pistoia 1649, II, S. 346. Der Zusatz "Per diligenza che io abbia usata, non mi riuscì ritrovare queste tavole," den *Pope-Hennessy*, 1937 (Anm. 2), S. 49 und *Strehlke* (Anm. 5), S. 192 in Klammern dem Ugurieri-Zitat zugefügt haben, stammt von della Valle, der Ugurieri zitierte und diesen eigenen Kommentar einfügte, siehe *Guglielmo della Valle*, *Lettere Sanesi sopra le belle arti*, Rom 1785, III, S. 50.
- 17 *Giulio Mancini*, *Considerazioni sulla Pittura*, ed. *Adriana Marucchi*, Rom, I, 1956, S. 72, 181, II, Commento alle opere del Mancini di *Luigi Salerno*, 1957, S. 71; Salerno bezieht diese Stelle auf Paolo di Giovanni Fei, von dem sich eine 1387 signierte Tafel in San Domenico befand. Zum Einfluß Gentiles auf Giovanni di Paolo siehe *Andrea De Marchi*, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Mailand 1992, S. 194 f.
- 18 *Cesare Brandi*, Giovanni di Paolo, Florenz 1937, S. 36. *Wolfgang Fritz Volbach*, *Catalogo della Pinacoteca Vaticana, II: Il Trecento*, Firenze e Siena, Rom 1987, S. 43 f.
- 19 Biblioteca Comunale di Siena, Ms. III.2, fol. 76v: "Honoratus civis et noster convicinus ac singularis benefactor nostri conventus Guelphus Magi 21^a aprilis [1437] sepultus est in ecclesia coram sua capella nova;" fol. 94r: "Domina Andreocchia, uxor Antonii Guelfi Magi obiit die 27 februarii [1460], sepulta est in nostra ecclesia ante altare Sancti Antonii in sepulcro viri sui." Siehe: Kirchen Siena, II, 1.2, S. 766 f.

- 20 ASS, Notarile ante-cosimiano, Nr. 570, Blatt 32 (28. Mai 1504): "Item eodem iure legati reliquit et legavit fratribus, ecclesie et conventui S. Dominici de Camporegio de Senis florenos centum de libris 4 pro florenis denariorum Senensium, solvendos per infrascriptos eius heredes infra terminum unius anni a die mortis dicti testatoris, expendendos et erogandos in bonificatione cappelle de Guelfis in dicta ecclesia S. Dominici, si erit opus et cum fuerit opus; et residuum in bonificatione dicte ecclesie S. Dominici." Siehe: Kirchen Siena, II, 1.2, S. 766.
- 21 Kirchen Siena, II, 1.2, S. 766, S. 659 f.
- 22 *Marie Hyacinthe Laurent*, I necrologi di S. Domenico in Camporegio. Fontes Vitae S. Catharinae Senensis Historici, XX, Siena 1937, S. 210 f., Nr. 3324.
- 23 ASS, Notarile ante-cosimiano, Nr. 664, fol. 105r (8. Februar 1510): "Convocatis et congregatis ad capitulum venerabili priore et fratribus conventus et ecclesie S. Dominici de Senis [...] audito et intellecto egregio legum doctore domino Melchiore Antonii dela Ciaya cive Senensi, qui tanquam habens devotionem in dicta ecclesia S. Dominici et cupiens tesaurizare in celo, ex gratia postulavit sibi dari et concedi cappellam sitam in ecclesia predicta, sub titulo S. Dominici predicti [...] prior et fratres [...] promiserunt et convenerunt dicto domino Melchiori presenti etc., sibi domino Melchiori dare et concedere suprascriptam cappellam sub titulo Sancti Dominici [...] aut aliam cappellam in ipsa ecclesia;" Kirchen Siena, II, 1.2, S. 912, Dok. 155.
- 24 Biblioteca Comunale di Siena, Ms. C.III.2, fol. 138v; siehe Kirchen Siena, II, 1.2, S. 765 und 786.
- 25 ASS, Notarile ante-cosimiano, Nr. 825, Blatt 2882 (Februar 1522 st. sen.): Kirchen Siena, II, 1.2, S. 765.
- 26 Kirchen Siena, II, 1.2, S. 894, Dok. 114, anno 1386.
- 27 Ebd., S. 902, Dok. 132, anno 1462.
- 28 Ebd., S. 910, Dok. 151, anno 1498.
- 29 Kirchen Siena, II, 1.2, Dok. 169 [10], S. 919 (Apostolische Visitation durch Monsignore Francesco Bossi 1575): Visitavit aliud altare sub titulo Sancti Dominici, nondum perfectum, quod erat lateritium absque ullis paramentis, et habebat predellam decentem, et nunquam in eo celebrari dixerunt cum adhuc absolutum non sit; et habebat imaginis [sic] Sancti Dominici et Beatorum Petri et Pauli opere ex stucco elevato. Quod altare est domini Octavii Celsi et dotatum XII florenis cum oneribus ut supra et de aliis.
- 30 ASS, Notarile ante-cosimiano, Nr. 3129, Blatt 1410. Siehe Kirchen Siena, II, 1.2, S. 765, Anm. 498.
- 31 ASS, Patrimonio Resti, Nr. 2205, fol. 21r: "La compagnia di sancta Barbara la fanno celebrare la messe e tedesc[h]i all'altare di sancto Pietro e sancto Pavolo: debbano dare ongni anno lire 20, et incomincia l'anno [vacat]. Anno dato, adi [vacat] di dicembre 1454, in parte di pagamento, in mano di frate Gelardo; al'entrata della borseria, a foglio 18.4 — L.4.s.0.d.0. Anche adi ultimo d'agosto 1455, per mano di frate Pietro di Giovanni, a libro dell'entrate della borseria, a foglio 20 — L.4.s.0.d.0. Non si raunò più." Kirchen Siena, II, 1.2, S. 764 f.
- 32 S. Caterina da Siena, Vita scritta dal B. Raimondo da Capua, confessore della Santa, tradotta dal P. Giuseppe Tinagli, Siena 1988, S. 329, § 319: "un altare posto quasi in cima alla chiesa, il quale, se non sbaglio, è intitolato a san Paolo Apostolo."
- 33 *Laurent* (Anm. 22), S. 188, Nr. 2999: "hunatus [lege: humatus] est in ecclesia nostra in capella Sancti Pauli apostoli."
- 34 *Ebenda*, S. 43, Nr. 177: "humatus manet ad gradus capelle Sancti Pauli 19 novembris 1446."
- 35 Biblioteca Comunale di Siena, Ms. C.III.2, fol. 120v, 122v, 124v.
- 36 *Laurent* (Anm. 22), S. 262, Nr. 3921; Biblioteca Comunale di Siena, Ms. C.III.2, fol. 96r (1464); 97v (1466); 112r (1489) u.s.w.
- 37 Kirchen Siena, II, 1.2, S. 766.
- 38 Biblioteca Comunale di Siena, Ms. B. VII. 9, zwischen S. 272 und 273 und zwischen S. 303 und 304. Kirchen Siena, II, 2, Abb. 463 und 464.
- 39 *Ebenda*, II, 1.2, S. 656.
- 40 *Piero Torriti*, La Pinacoteca Nazionale di Siena: i dipinti dal XII al XV secolo, Genua 1980, S. 50. *Joanna Cannon*, Simone Martini, the Dominicans and the early Siennese polyptych, in: Warburg Journal, XLV, 1982, S. 79, Abb. 16b. Farbabb. in: Enciclopedia dell'arte medievale, Rom 1991 ff., V, 1994, S. 696.
- 41 Die Maße erhaltener, bzw. wieder freigelegter Kapellennischen in San Domenico variieren in der Breite zwischen 3,09 m bis 4,03 m Maße: Langhauswand: Altarnische mit Freskenfragmenten: 6,48 x 3,09 m; Nische des Malavolti-Altars 6,37 : 3,31 m; Langhauswand: Kapellennische des Altars des Thomas von Aquin: 6,535 x 4,03 m; Tiefe 1,05 m; Altarnische mit Freskenfragmenten 6,75 x 3,50 m. Angaben nach Kirchen Siena, II, 1.2, S. 554, 588, 656, 662, Tafelband 2.2, Abb. 514-529; Planband Plan Nr. 13 und 16.
- 42 Siehe Anm. 29.
- 43 Kirchen Siena, II, 1.2, S. 608 f.; S. 638 f.
- 44 Mostra dell'antica arte senese, aprile-agosto 1904, Catalogo generale illustrato, Siena 1904, S. 336, Nr. 11 und 13. *Corrado Ricci*, Il Palazzo Pubblico di Siena e la mostra d'antica arte senese, Bergamo 1904 (Collezione di monografie illustrate, Ser. 5, raccolte d'arte 1), S. 71 und Abb. 76; Siehe auch Anm. 4 und 5.
- 45 *Hood* (Anm. 12), S. 65 ff. Auf den Einfluß von Fra Angelico auf Giovanni di Paolo wird in der Literatur vielfach hingewiesen; siehe auch *Strehlke* (Anm. 5).

- 46 *Michelle Marie O'Malley*, The business of art: contracts and payment documents for fourteenth- and fifteenth-century Italian altarpieces and frescoes, Diss. London 1994, S. 113 ff. Siehe auch *Max Seidel*, Sozialgeschichte des Sieneser Renaissance-Bildes, in: *Städel-Jb.*, XII, 1989, S. 71-138. *Werner Jacobsen*, Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance (Ital. Forsch., vierte Folge, I), München/Berlin 2001, S. 154 ff.
- 47 Dieter Blume diskutierte die Frage für die Ausmalung der Chorkapellen von Franziskanerkirchen im 13. und 14. Jahrhundert und stellte fest, daß Franziskus-Kapellen an verschiedenen Orten, finanziert von verschiedenen Stiftern ein an den Interessen des Ordens ausgerichtetes Standardprogramm aufweisen. Er folgert daraus, daß der Einfluß der Stifter auf das Programm gering zu veranschlagen sei. Für das 15. Jahrhundert kennt er aber einzelne Beispiele, in denen die Einflußnahme des Stifters deutlich hervortritt. *Dieter Blume*, Wandmalerei als Ordenspropaganda, Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, N.F., 14), Worms 1983, S. 102-106.
- 48 *Peter Humfrey*, The altarpiece in Renaissance Venice, New Haven/London 1993, S. 89: "It is probably also true to say that every single commission for an altarpiece involved at least some degree of participation by the host clergy. Sometimes their role may have been a fairly passive one, merely approving what the lay patron had already decided. But at other times the clergy clearly took a leading role in prompting the laity to commission altarpieces, and in advising them on questions of form, content, medium, and even of choice of artist."
- 49 *Bähr* (Anm. 6), S. 360. Kirchen Siena, II, 1.2, S. 896, Dok. 118.
- 50 *Laurent* (Anm. 22), S. 33 f., Nr. 149. Der Eintrag im Nekrolog weist auf ein Studium in Padua, Bologna, Oxford und Paris, und Aufenthalte in den Konventen Siena, Florenz und Venedig hin, auf Predigten in Lucca und Brügge.
- 51 Phil. 2.6-7: "qui cum in forma Dei esset, non rapinam arbitratus est esse se aequalem Deo, sed semetipsum exinanivit formam servi accipiens, in similitudinem hominum factus et habitu inventus ut homo." Thomas von Aquin bezieht sich in seiner *Summa Theologiae*, III, 14, 1 auf diese Stelle. S. *Thomae Aquinatis opera omnia ut sunt in indice thomistico additis 61 scriptis ex aliis medi aevi auctoribus curante Roberto Busa S.I.*, III, Stuttgart 1980, S. 791.
- 52 Vgl. Fra Angelico, Fiesole, San Domenico; siehe *Hood* (Anm. 12), Abb. 54 a.
- 53 Friedmann interpretiert ihn als Zeichen der Passion. *Herbert Friedmann*, The symbolic goldfinch, Washington 1946. Gertrud Schiller deutet einen Vogel in Händen des Jesuskindes als Seele; *Gertrud Schiller*, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4.2, Maria, Gütersloh 1980, S. 188.
- 54 Wolfgang Loseries äußerte diese Vermutung und machte mich auf ein Altarretabel aufmerksam, das von dem Dominikaner Tommaso Cortesi für San Domenico in San Gimignano gestiftet wurde und 1477 datiert ist. Auch hier umfaßt das Christuskind eine Schwalbe (heute im Museo Civico in San Gimignano). Ein weiteres Beispiel in der Pinacoteca Nazionale in Siena: ein Retabel mit der Madonna und sechs Heiligen, unter denen sich der hl. Dominikus und die hl. Catarina von Siena, also zwei Dominikanerheilige, befinden. Das Retabel ist von Andrea Piccinelli, gen. il Brescianino um 1510/15 gemalt und stammt aus S. Benedetto fuori Porta Tufi in Siena.
- 55 Pinakothek in Volterra, Nr. 20; Farbabb. in: La Pinacoteca di Volterra, hrsg. von *Antonio Paolucci*, Florenz 1989, S. 104-105, Retabel Nr. 21, Farbabb. S. 99. *Gail E. Solberg*, Taddeo di Bartolo: his life and work, Diss. New York 1991, Ann Arbor 1992, S. 1155-1172. Zu Rückgriffen von Giovanni di Paolo auf Taddeo di Bartolo siehe zuletzt *Ladis* (Anm. 7).
- 56 *Sibilla Symeonides*, Taddeo di Bartolo, Siena 1965, S. 46: "Le sujet n'est pas simplement celui d'une Vierge trônante mais d'une Gloire de la Vierge. L'image centrale est à une plus grande échelle que les personnages latéraux. Les séraphins sans corps, symbole de la spiritualité la plus parfaite, donnent à la Mère et à l'Enfant une auréole de flamme. Leurs ailes verticales, repliées en pointe, semblent soulever le siège invisible ou former elles-mêmes un trône irréel. La Vierge 'incomparablement plus glorieuse que les séraphins' est déjà une apparition céleste. Ce motif des séraphins voilant le trône de leurs grandes ailes repliées, que nous voyons ici par la première fois chez Taddeo, est une de ses grandes réussites." *Solberg* (Anm. 55), S. 433 leitet das Motiv von der *Marienkrönung* des Bartolo di Fredi in Montalcino und der *Madonna dei Mercanti* des Barna da Modena her.
- 57 Auch *Dante* bezieht sich in der *Divina Commedia*, *Paradiso*, canto 28 auf das Werk des Dionysius Areopagita zurück.
- 58 *Max Seidel*, Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in S. Agostino, in: *Flor. Mitt.*, XXII, 1978, S. 211. Er vergleicht mit dem Giebelfeld des 1336 datierten Petroni-Portals des ersten Kreuzgangs von San Francesco in Siena. In gleicher Weise wie bei Ambrogio Lorenzetti bilden zwei Seraphim hier den Thron Christi und mit ihren Flügeln eine Gloriele. Ich verweise auch auf Psalm 98.1: "Dominus regnavit, irascantur populi; qui sedet super cherubim, moveatur terra."
- 59 *Herbert Haag* (Hrsg.), Bibel-Lexikon, 2. Aufl., Tübingen 1968, Sp. 939, Artikel Kerub: "Als Muster kultischer Verzierungen sind K.e in die Zelttücher und in den Vorhang des heiligen Zeltes (Ex. 26, 1.31 36,8.35) und des Tempels (2 Chr. 3,14) eingewoben; in Schnitzwerk sind sie an den hölzernen Wänden und Türflügeln des Tempel Salomos (1 Kg 6,29.32) und Ezechiels (41,18 f.: die K.e haben zwei Gesichter, ein Menschen- und ein Löwen-gesicht; zwischen je zwei K.en ein Palmbaum)" (*A. van den Born*).

- ⁶⁰ *Stephan Beissel*, Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert: ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg i. Br. 1910, S. 476. Die Ursprünge der lauretanische Litanei sind schwer zu fassen. Vermutlich ist sie erst Ende 15. oder Anfang 16. Jahrhundert entstanden.
- ⁶¹ RDK, III, Sp. 112-118, Artikel Bundeslade (*Wilhelm Neuß*). Quellen: Nm 14,44; Ex. 25, 10 ff.
- ⁶² Giovanni di Paolo ist nicht der einzige sienesisische Maler, der dieses Motiv des Seraphimthrones aufgenommen hat. Etwa gleichzeitig mit unserem Retabel ist die Tafel des Metropolitan Museum, Lehman Collection entstanden, die in der New Yorker Ausstellung von 1988 dem Osservanza Meister gegeben und um 1440-45 datiert wurde; siehe *Pope-Hennessy* (Anm. 4), Farbabb. 45. Ein weiteres Beispiel mit der Zuschreibung an Sano di Pietro befindet sich im Brooklyn-Museum in New York. In einem späteren Werk von Benvenuto di Giovanni, der Verkündigung von 1466 in Volterra, kommt es zu einer etwas eigenartigen Wirkung. Die seitliche Ansicht der Madonna macht deutlich, daß der Thron tatsächlich aus Cherubim zusammengefügt ist: Volterra, Chiesa di S. Girolamo, Farbabb. in *Paolucci* (Anm. 55), S. 61. Eine aus Seraphim gebildete Thronbank, die in eine Engels-glorie übergeht, hat Niccolo di Buonaccorso bei der *Marienkrönung* um 1380 der Lehman Collection gemalt. Siehe *Pope-Hennessy*, Abb. S. 34. Diesem Vorbild folgte Don Silvestro dei Gherarducci. Siehe das *Graduale von Santa Maria degli Angeli*, um 1370-74, Initiale 'G,' Christus und Maria in der Glorie (Cleveland Museum of Art), Abb. in *Laurence B. Kanter* u.a., *Painting and illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, Ausstellungskat. New York, Metropolitan Museum 1994, Abb. S. 152. Vgl. die Bemerkungen zu dieser Miniatur bei *Engelbert Kirschbaum*, L'angelo rosso e l'angelo turchino, in: *Riv. di archeologia cristiana*, XVII, 1940, S. 209-248, besonders S. 237 und Taf. IV.
- ⁶³ Vgl. z. B. den Petrus in der *Maestà* des Lippo Memmi im Palazzo Pubblico in San Gimignano; Nardo di Cione, hl. Mauritius, Agostinus, Benediktus, Stephanus und Petrus, München, Alte Pinakothek; ohne rotes Futter siehe: Giotto, Fresken in Padua, Arena-Kapelle; Pietro Lorenzetti, Assisi, San Francesco Unterkirche, Einzug Christi in Jerusalem; Masaccio, Florenz, Santa Maria del Carmine, Braccacci-Kapelle; Fra Angelico, Tabernacolo dei Linaiole, Florenz, San Marco. Siehe auch *Margrit Lisner*, Die Gewandfarben der Apostel in Giottos Arena-fresken. Farbgebung und Farbikonographie, in: *Zs. für Kunstgeschichte*, 53, 1990, S. 309-375. *Dieselbe*, Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter. I: Das Mosaik der Navicella in der Kopie des Francesco Berretta, in: *Röm. Jb.*, XXIX, 1994, S. 45-95.
- ⁶⁴ Eph., 6, 17.
- ⁶⁵ *Enzo Carli*, Sassetta e il Maestro dell'Osservanza, Mailand 1957, Taf. X. Ein Vorläufer des Typus könnte der Paulus des Polyptychons von Gregorio di Cecco di Lucca von 1423 gewesen sein, das sich ebenfalls im Dom von Siena befand. Farbabb. in *Giuletta Chelazzi Dini/Alessandro Angelini/Bernardina Sani*, *Pittura Senese*, Mailand 1997, S. 210. *Henk van Os*, *Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function*, II: 1344-1460, Groningen 1990 (*Mediaevalia Groningana*, IX), S. 78. *Roberto Bartolini* in: *Antichi Maestri Pittori*, Turin 9.-24.4.1987, Galleria Giancarlo Gallino, Kat.-Nr. 10. Das Polyptychon befindet sich heute im Museum der Dom-opera in Siena.
- ⁶⁶ *Enrica Neri Lusanna* in: *Kirchen Siena*, I, 1, S. 284 f.; *Pope-Hennessy* (Anm. 4), S. 118-120.
- ⁶⁷ Prov. 8, 7.
- ⁶⁸ *Ludwig B. Hagemann*, *Missionstheoretische Ansätze bei Thomas von Aquin in seiner Schrift De rationibus fidei*, in: *Thomas von Aquin, Werk und Wirkung im Licht neuerer Forschungen*, hrsg. von *Albert Zimmermann* (*Miscellanea Mediaevalia*, 19), Berlin/New York 1988.
- ⁶⁹ *Orcagna, Pala Strozzi*, Florenz, Santa Maria Novella, Strozzi-Kapelle, zuletzt *Gert Kreytenberg*, *Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000, S. 81-96. *Offner, Corpus, The fourteenth century*, Section IV, VI, *Andrea Bonaiuti*, 1979, S. 37, Taf. II, 11. Weitere Beispiele: siehe *Kaftal, Saints*, I, S. 979.
- ⁷⁰ Vgl. Anm. 2.
- ⁷¹ *Pope-Hennessy*, 1988 (Anm. 2), S. 6-48; *Strehlke* (Anm. 5), S. 192-200.
- ⁷² Vgl. Anm. 10.
- ⁷³ *Strehlke* (Anm. 5), S. 193-198; *Pope-Hennessy* 1987 (Anm. 4).
- ⁷⁴ *Strehlke* (Anm. 5), S. 196. Zu den Cherubim und Seraphim weist *Strehlke* darauf hin, daß bei Dante und bei Thomas von Aquin die Seraphim in ihrer brennenden Liebe mit den Franziskanern, die Cherubim in ihrer *Plenitudo scientiae* mit den Dominikanern in Verbindung gebracht wurden. Motivisch ähnlich ist schon die Miniatur im Visconti-Stundenbuch: *Millard Meiss/Edith Kirsch*, *The Visconti Hours*, National Library, Florence, New York 1972, Erschaffung der Welt, LF 19, *Giovannino dei Grassi* 1390er Jahre; auch LF 37v, Erschaffung von Sonne, Mond und Sternen, *Belbello da Pavia*, um 1430. Die stilistischen Unterschiede sind jedoch groß.
- ⁷⁵ *John Pope-Hennessy*, *Paradiso: the illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*, London 1993. *Wormhoudt* (Anm. 10).
- ⁷⁶ *Pietro Rossi*, *L'ispirazione dantesca in una pittura di Giovanni di Paolo*, in: *Rassegna d'arte senese*, XIV, 1921, S. 138, 139. *Cristina de Benedictis*, *La fortuna della Divina Commedia nella miniatura senese*, in: *Studi di storia dell'arte*, VIII, 1997, S. 49-68, besonders S. 53 (1396-1445, gelesen von Giovanni de Ser Buccio da Spoleto). Siehe

Strehlke (Anm. 5), S. 193.

- ⁷⁷ Ebenda, S. 193 f. Ein interessantes Beispiel für ein früheres Kosmosmodell mit dem Sündenfall im Zentrum befindet sich in einem englischen Codex von ca. 1325-35: Roger of Waltham, Glasgow, University Library, Ms. Hunter 231, p. 85: Miniatureseite der "Visionen der hl. Benedikt und Paulus", in drei Registern, unten: Modell des Kosmos mit einer Beschriftung der Sphären, Mitte: Benedikt und Petrus, oben: Visio Beata, in: *Lucy Freeman Sandler*, *Omne Bonum*, a fourteenth-century encyclopedia of universal knowledge, British Library MSS Royal 6 E VI-6 E VII, London 1996, I, Abb. 117; siehe auch *Lucy Freeman Sandler*, *Gothic manuscripts 1285-1385*, (A survey of manuscripts illuminated in the British Isles, V), Oxford 1986, II, Nr. 99, S. 109 f.
- ⁷⁸ *Laurinda S. Dixon*, Giovanni di Paolo's cosmology, in: *Art Bull.*, LXVII, 1985, S. 604-613. *László Baránszky-Jób*, The problems and meaning of Giovanni di Paolo's expulsion from Paradise, in: *Marsyas*, VIII, 1957-59, S. 1-6.
- ⁷⁹ Kristen Lippincott, Giovanni di Paolo's 'Creation of the World' and the tradition of the "Thema Mundi" in late medieval and Renaissance art, in: *Burl. Mag.*, CXXXII, 1990, S. 460-468. Zur Tradition der Darstellung der Mappamundi in Siena siehe auch *Strehlke* (Anm. 5), S. 196. *Marcia Kupfer*, The lost wheel map of Ambrogio Lorenzetti, in: *Art Bull.*, LXXVIII, 1996, S. 286-310.
- ⁸⁰ Siehe *Strehlke* (Anm. 5), S. 194. Vgl. die entsprechende Szene in den *Très riches Heures* der Brüder Limburg, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 25 (1410-16). Ein Cherub legt Adam die Hände auf die Schulter und stößt ihn aus dem Paradiestor. Der Gedanke des Paradiesgartens ist bereits ausgeprägt.
- ⁸¹ Formal vergleichbar ist allenfalls die geflügelte nackte Gestalt des Amor in den Dante-Illustrationen von Giovanni di Paolo; siehe *Pope-Hennessy* (Anm. 75), S. 72: British Library, Ms. Yates-Thompson 36, fol. 130r, Canto I.
- ⁸² Siehe *Strehlke* (Anm. 5), S. 198. *Edith W. Kirsch*, The nudity of Giovanni di Paolo's angel, in: *Art Bull.*, LXVIII, 1986, S. 485 f.
- ⁸³ Washington, National Gallery of Art, K 412: Giovanni di Paolo, Predellentafel (0,40 x 0,46 m), um 1440; siehe *Strehlke* (Anm. 5), S. 191.
- ⁸⁴ *Maria Cristina Bandera*, Benvenuto di Giovanni, Mailand 1999, S. 114, Abb. S. 117, Kat. Nr. 43. Weitere Beispiele: In einem Tafelchen aus dem Pontormo-Umkreis schwebt ein kleiner nackter Erzengel, einem Putto gleich, über Adam und Eva: Florenz, Uffizien, Inv. 1890, no. 1532; siehe *Janet Cox-Rearick*, *The drawings of Pontormo*, a catalogue raisonné with notes on the paintings, New York 1981, S. 165 f.; Abb. 115. Als Beispiel nördlich der Alpen soll ein Stich von Hans Sebald Beham von 1543 dienen: Siehe *The Illustrated Bartsch*, XV, Formerly Volume 8 (Part 2), *Early German Masters*, Barthel Beham, Hans Sebald Beham, hrsg. von *Robert A. Koch*, New York 1978, Abb. S. 42, 7-[III] (118), bessere Abb. bei Boerner, *Varia & Curiosa II*, Verkaufskatalog, Düsseldorf Januar 2000, Nr. 3.
- ⁸⁵ Gen. 2.
- ⁸⁶ *Summa theologiae*, I, 102, 2. S. *Thomae Aquinatis Opera omnia ut sunt in indice thomistico additis 61 scriptis ex aliis medii aevi auctoribus curante Roberto Busa S.I.*, II, Stuttgart 1980, S. 331.
- ⁸⁷ Chantilly, Musée Condé, *Très Riches Heures du Duc de Berry*, fol. 25v; *Jean Longnon/Raymond Cazelles*, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, London 1969, Taf. 20.
- ⁸⁸ *Ovid, Metamorphosen*, I, 104; siehe RdK, V, 1967, Sp. 984-993, s.v. Erdbeere (*Karl August Wirth*).
- ⁸⁹ Matth. 6, 28: "Considerate lilia agri, quomodo cresunt; non laborant, neque nent." *Strehlke* (Anm. 5), S. 198.
- ⁹⁰ *Mirella Levi D'Ancona*, The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting, Florenz 1977, S. 332 und 349. S. *Ambrosius, Hexaemeron*, PL, XIV, 1845, 175, 51 caput XI, 48: "Surrexerat ante floribus immixta terrenis sine spinis rosa, et pulcherrimus flos sine ulla fraude vernabat: postea spina sepsit gratiam floris, tamquam humanae speculum praeferens vitae, quae suavitatem perfunctionis suae finitimis curarum stimulis saepe compungat. Vallata est enim elegantia vitae nostrae, et quibusdam sollicitudinibus obsepta, ut tristitia adjuncta sit gratiae. Unde cum unusquisque aut suavitate rationis, aut prosperioris cursus successibus gratulatur, meminisse culpae cum convenit, per quam nobis in paradisi amoenitate florentibus spinæ mentis, animæque sentes jure condemnationis ascripti sunt. Irrutiles igitur licet, o homo, aut splendore nobilitatis, aut fastigio potestatis, aut fulgore virtutis, semper tibi spina proxima est, semper est sentis, semper inferiora tua respice, super spinas germinas, nec prolixa gratia manet: brevi unusquisque decurso aetatis flore marcessit."
- ⁹¹ Auch zu dieser Tafel siehe besonders die Interpretation von *Strehlke* (Anm. 5), S. 198-200.
- ⁹² So heißt es auch in einer Antiphon der Bestattungsliturgie: "In paradysum deducant te angeli; in tuo adventu suscipiant te martyres, et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem." Die Verse sind bereits in Antiphonaren des 11. Jahrhunderts verzeichnet, siehe: *Corpus Antiphonarium Officii*, hrsg. von *Renatus-Joannes Hesbert* (*Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Series Major Fontes*, VII, VIII, IX), Rom 1963-1968, I, S. 415, II, S. 720, III, S. 276. Zu Jenseitsvorstellungen im Mittelalter siehe *Peter Jezler*, *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, München 1994, besonders *Christa Oechslein*, *Der Himmel der Seligen*, S. 41-46.
- ⁹³ Zitiert in der Übersetzung von *Max von Wolff*, *Lorenzo Valla, sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1893, S. 35 f. *Lorenzo Valla, De vero falsoque bono*, hrsg. von *Maristella de Panizza Lorch*, Bari 1970, S. 132 jüngere

- Fassung des Textes mit Varianten. Eugenio Marino O.P. machte auf den Text von Valla im Zusammenhang mit dem Reigen der Engel auf der *Weltgerichtstafel* des Fra Angelico von 1431 im Museo San Marco in Florenz aufmerksam. *Eugenio Marino* O.P., *Il Beato Angelico. Saggio sul rapporto persona-opere visive ed opere visive-persona*, Pistoia 2001, S. 132.
- Für die Umarmung der Seligen und Engel nennt er dagegen eine Stelle im "Dialogo" der hl. Katharina von Siena; *S. Caterina da Siena, Il Dialogo*, hrsg. von *Giuliana Cavallini*, Rom 1980, S. 423-424.
- ⁹⁴ *James Hankins*, *Plato in the Renaissance*, Leiden/New York² 1991 (1. Aufl. 1990), I, S. 105 f., 154-160.
- ⁹⁵ *Plato, The Republic*, mit einer Englischen Übersetzung von *Paul Shorey*, II (Works, VI), (The Loeb Classical Library), Cambridge, Mass./London 1980 (zuerst 1935), S. 490 ff. *Platon, Politeia*, in der Übersetzung von *Friedrich Schleiermacher* (Sämtliche Werke, III, hrsg. von *Walter F. Otto* u.a.), Hamburg 1958 (Rowohlts Klassiker), S. 304 f.
- ⁹⁶ Florenz, Museo di San Marco. Maße: 105 x 210 cm. *John T. Spike*, *Angelico*, Mailand 1996, S. 98 ff., nimmt an, daß das Programm von Traversari, der zu dieser Zeit in Santa Maria degli Angeli war, beeinflusst ist. Er sieht eine Anlehnung an die Beschreibung des Jenseits im Mythos von Er in Platons *Politeia*, 614 f.
- ⁹⁷ *Hankins* (Anm. 94) hat diese Einleitung abgedruckt, I, S. 135 (engl. Übersetzung), II, S. 536-537: "Quippe qui animorum immortalitatem non solum probat ratione atque argumentis, sed paradisi delicias et inferni supplicia, denique resurrectionem nostram religiosissimam et fidelissimam describit. Quid de verborum santimonia et gravitate referam? in quibus evangelica dogmata nonnullis in locis adeo expressa sunt, ut nihil divinius aut sanctius ab ullo potuerit afferri," mit Korrekturen nach *Eugenio Garin*, *Ricerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del sec. XV*, in: *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Florenz 1955, I, S. 356.
- ⁹⁸ Vgl. Anm. 96. Siehe auch *Anna Santagostino Barbone*, *Il Giudizio Universale del Beato Angelico per la chiesa del monastero camaldolense di S. Maria degli Angeli a Firenze*, in: *Memorie domenicane*, N.F., XX, 1989, S. 255-278.
- ⁹⁹ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 66. *Stefan Lochner*, *Meister zu Köln. Herkunft, Werke, Wirkung. Eine Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums Köln*, Köln 1999, S. 318 f.
- ¹⁰⁰ *Hans Belting/Christiane Kruse*, *Die Erfindung des Gemäldes, das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, Abb. 93, Taf. 114-115.
- ¹⁰¹ Ebd., Taf. 204-205.
- ¹⁰² Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Nr. 60A (um 1447); siehe Gemäldegalerie Berlin, 200 Meisterwerke, Red.: *Gesine Asmus/Rainald Grosshans*, Berlin 1998, S. 314-315 (*Hannelore Nützmann*).
- ¹⁰³ Cent chefs-d'oeuvre du Musée de Lille, Numéro Spécial du Bull. de la Société des Amis du Musée de Lille, 1970, S. 36, Farbabb. *Albert Châtelet*, *Sur un Jugement dernier de Dieric Bouts*, in: *Nederlands Khist. Jaarboek*, XVI, 1965, S. 17-42. Das Bild wird um 1450 datiert. Châtelet weist auf inhaltliche Übereinstimmungen mit der irischen Legende der Jenseitsreise des Ritters Orwein hin, die im 14. und 15. Jahrhundert sehr populär war, dem "Tractatus de purgatorio Sancti Patricii."
- ¹⁰⁴ *Erik Larsen*, *Hieronymus Bosch, catalogo completo*, Florenz 1998, S. 66-73, S. 121-122.
- ¹⁰⁵ *Pope-Hennessy*, 1937 (Anm. 2), S. 134; *Enzo Carli*, *I capolavori dell'arte senese*, Florenz 1947, S. 59 f.; *Torriti* (Anm. 40), S. 323-325, Nr. 172; *Strehlke* (Anm. 5), S. 200. *Janneke Panders*, *Lieve hemel, hels geweld. Het Laatste Oordeel van Giovanni di Paolo*, in: *Jan de Jong/Victor Schmidt/Rik Vos*, *Werk. Opstellen voor Hans Locher*, Groningen 1990, S. 26-34. *Panders* (Anm. 8), S. 103 f., *Guglielmo della Valle*, *Lettere Sanesi sopra le belle arti*, Rom 1785, II, S. 223 f. Della Valle ordnet die Predella nach der Angabe des Abate Carli als Werk Ambrogio Lorenzettis ein, obwohl er selbst eine Verwandtschaft zu Matteo di Giovanni sieht. Jean-Baptiste Wicar hat einige Studien von Figuren und Figurengruppen nach der Predella des Giovanni di Paolo gezeichnet mit der Beschriftung "Ambrogio Lorenzetti, secolo XIV, Siena all'Acc.mia." Die Zeichnungen befinden sich heute in der Accademia di Belle Arti in Perugia (Inv. 16A 586-608). Die Kenntnis dieser Zeichnungen verdanke ich einem handschriftlichen Hinweis von Annelie De Palma auf einem Photo der Sieneser Tafel in der Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.
- ¹⁰⁶ *Pope-Hennessy* (Anm. 75), S. 64, 162, *British Library*, Ms. Yates-Thompson 36, fol. 178r, Canto XXVIII, neunter Himmel des Paradieses, Primum mobile.
- ¹⁰⁷ *Solberg* (Anm. 55), S. 784-823. *Panders* (Anm. 105), S. 28, 30. Farbabb. in *Gianna Coppini*, *San Gimignano, sogno del Medioevo*, San Gimignano 2000, S. 53, 54, 55. Auch die auf den Knien liegende Frau mit einem Teufel auf dem Rücken oben rechts (Abb. 00) könnte von dem Fresko in San Gimignano angeregt sein, dort in der unteren rechten Ecke (Abb. 00). Auch die Gestaltung der Teufel ist vergleichbar.
- ¹⁰⁸ *Joachim Poeschke*, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien, II: Gotik*, München 2000, S. 74, Taf. 31. *Symeonides* (Anm. 56), S. 154, hat auf einen möglichen Zusammenhang zwischen dieser Skulptur und dem Weltenrichter des Taddeo di Bartolo hingewiesen und zitiert den Weltenrichter bei Giovanni di Paolo als Variante, ebd. S. 178, Anm. 117.

- 109 *Henk van Os*, *Vecchietta and the sacristy of the Siena hospital church: a study in Renaissance religious symbolism*, Den Haag 1974, S. 43, Taf. 39. *Panders* (Anm. 105), S. 30.
- 110 *Carli* (Anm. 105), S. 59: "una figura femminile seduta (la chiesa?)." *Della Valle* (Anm. 105), S. 223 f.
- 112 Vgl. Anm. 107, mit Schriftbändern: ENOC PROPHETA, ELIAS PROPHET [sic].
- 113 *Eugene Paul Nassar*, *Illustrations to Dante's Inferno*, Rutherford 1994, Special Section (nach S. 129) unpaginiert mit Abbildungen.
- 114 Wir wissen, daß der Maler Motive der Reliefs von Ghiberti und Donatello verwendete; siehe *Jill Dunkerton/Susan Foister/Dillian Gordon/Nicholas Penny*, *Giotto to Dürer. Early Renaissance painting in the National Gallery*, London 1991, S. 280, Abb. 25 c, d, e, Farbtafel S. 281.
- 115 *Bandera* (Anm. 84), S. 225 und Abb. S. 103. *Seidel* (Anm. 46), S. 76.
- 116 *Girolamo Gigli*, *Diario Sanese*, Lucca 1723, II, S. 547.
- 117 Zu den Maßen von Cassone-Tafeln und Spalliere siehe *Anne B. Barriault*, *Spalliera paintings of Renaissance Tuscany*, University Park 1994, S. 57-58. Demnach waren für Cassone-Tafeln 40-45 x 140-160 cm normal, für Spalliere 60-80 x 120-190 cm. Zweifel an der allgemeinen Gültigkeit dieser Maßverhältnisse äußert *Graham Hughes*, *Renaissance cassoni, masterpieces of early Italian art; painted marriage chests 1400-1550*, London 1997, S. 243.
- 118 *Hans Belting/Dagmar Eichberger*, *Jan van Eyck als Erzähler, frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983.
- 119 *Van Eyck to Bruegel, 1450-1550: Dutch and Flemish painting in the collection of the Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam 1994, S. 97 ff.; Maße: 69 x 36 cm; 69 x 38 cm. *Larsen* (Anm. 104), S. 63-65, S. 120.
- 120 *Franco e Stefano Borsi*, *Paolo Uccello*, Mailand 1992, S. 322-325.
- 121 LCI, IV, S. 162 f. Sintflut (H. Hohl); S. 243 f. Taufe (U. Mielke).
- 122 *Summa theologiae* (Anm. 51), III, 66, 11.
- 123 *Carl Joseph von Hefele*, *Conciliengeschichte, VII: Die Concilien von Basel und Ferrara-Florenz*, Freiburg i. Br. 1874, S. 745.
- 124 Ebenda, S. 749 auch der lateinische Text:
Item, si vere poenitentes in Dei caritate decesserint, antequam dignis poenitentiae fructibus de commissis satisfecerint et omissis, eorum animas poenis purgatoriis post mortem purgari, et ut a poenis hujusmodi releventur, prodesse eis fidelium vivorum suffragia, missarum scilicet sacrificia, orationes et elemosinas, et alia pietatis officia, quae a fidelibus pro aliis fidelibus fieri consueverunt, secundum Ecclesiae instituta. Illorumque animas qui, post baptismum susceptum, nullam omnino peccati maculam incurrerunt; illas etiam, quae post contractam peccati maculam, vel in suis corporibus, vel eisdem exutae corporibus, prout superius dictum est, sunt purgatae, in coelum mox recipi; et intueri clare ipsum Deum trinum et unum, sicut est, pro meritorum tamen diversitate alium alio perfectius. Illorum autem animas, qui in actuali mortali peccato, vel solo originali decedunt, mox in infernum descendere, poenis tamen disparibus puniendas.
- 125 *Michael Kunzler*, Die Herrlichkeit Gottes hinter der Paradiesesmauer. Ein Vergleich über die Aussagen zur beseligenden Gottesschau bei Nikolaus von Kues und bei den Griechen auf den Verhandlungen des Konzils von Ferrara-Florenz, in: *Theologie und Glaube*, LXXXVI, 1996, S. 552-563.
- 126 *Tractatus Joannis Lei O.P. De visione beata nunc primum in lucem editus, introductione, notis, indicibus auctus*, ed. *Emmanuel Candal*, (Studi e testi, 228), Città del Vaticano 1963, Buch 5, 8; 6, 11.
- 127 *Johannes de Turrecremata*, *Apparatus super decretum Florentinum unionis Graecorum*, 1441: "contra errorem discentium gloriam sive felicitatem ultimam hominum non consistere in visione ipsius Dei, sed alicuius alterius entitatis, quae ab ipsa divinitatis essentia realiter sit distincta, quam Graeci energiam sive actum sive fulgorem vocant." Nach *Kunzler* (Anm. 125), S. 554, Anm. 27.
- 128 *John Monfasani*, Pseudo-Dionysius the Arcopagite in Mid-Quattrocento Rome, in: *Supplementum Festivum. Studies in honor of Paul Oskar Kristeller*, New York 1987, S. 185-219.
- 129 Siehe Anm. 125.
- 130 *Gilles Gérard Meersseman*, O.P., Les dominicains présentes au Concile de Ferrare-Florence jusqu'au Décret d'Union pour le Grecs (6 juillet 1439), in: *Archivum Fratrum Praedicatorum*, IX, 1939, S. 62-75.
- 131 *Laurent* (Anm. 22), Nr. 177.
- 132 *Strehlke* (Anm. 5), S. 192-193.
- 133 *Henk van Os* (Anm. 65), S. 34, Abb. 5.
- 134 *Peter Anselm Riedl*, Eine wiederentdeckte "Verkündigung Mariä" von Giovanni di Paolo (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 1986, 2) Heidelberg 1986.
- 135 Vgl. Anm. 1. Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi, Florence, Florenz 1905, S. 218: H. m 1,57. - L. m 2,41. Das entspricht den Maßen ohne Rahmen, d.h. ohne die neuen Aufsätze. Catalogue of the Royal Uffizi Gallery in Florence, *Eugenio Pieraccini*, Prato 1910, S. 224 f.: 2,00 x 2,40 m. R. Galleria degli Uffizi. Elenco dei Dipinti, Firenze 1920, S. 43: 2,12 x 2,47 m. In der Inventarmappe der Uffizien wird für die Madonna 198 x 73,5; für die

- Seitentafeln 164 x 42, 5 cm angegeben. Das würde in etwa der Höhe mit Rahmen ohne die aufgesetzten Lilien entsprechen.
- ¹³⁶ Zu Maßen in Siena: *Christoph Merzenich*, Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Untersuchung zu Konstruktion, Material und Rahmenform, Berlin 2001, S. 36. *David Bomford/Jill Dunkerton/Dillian Gordon/Ashok Roy*, Art in the making. Italian painting before 1400, Ausstellungskatalog National Gallery, London 1990, S. 205.
- ¹³⁷ *Torrìti* (Anm. 40), S. 338.
- ¹³⁸ Ebenda, S. 266.
- ¹³⁹ Ebenda, S. 254. Maße ohne Predella, aber mit Rahmen: 320 (Höhe) x 282 cm (Breite) (5 Haupttafeln, 2 Außenpilaster, 5 kleine aufgesetzte Tafeln). Die fünf Predellentafeln dazu im Louvre mit Szenen aus dem Leben des hl. Hieronymus (Inv. Nr. 1128-1132) sind alle 23 cm hoch und 35, 36, 37, 37 und 78 cm breit (gesamte Breite 223 cm).
- ¹⁴⁰ Ebenda, S. 269, Maße ohne Predella: 320 x 287 cm, Predella mit Rahmen 37 x 311 cm.
- ¹⁴¹ Ebenda, S. 310; Mitteltafel 249 x 119,5 cm mit Originalrahmen; Heiligkeitafeln innen: 187,5 x 49 und 189 x 49 cm; Heiligkeitafeln außen: 200 x 48,5 und 200 x 48,5; Predella mit acht Feldern: 47 x 363 cm. Auch diese Predella ist breiter als das Hauptregister. Abb. bei *Bruce Cole*, Siene painting in the age of the Renaissance, Bloomington 1985, S. 84.
- ¹⁴² *Torrìti* (Anm. 40), S. 323.
- ¹⁴³ Auch *Strehlke* (Anm. 5) und *Pope-Hennessy*, 1987 (Anm. 4) gehen von drei Tafeln aus.
- ¹⁴⁴ Das schlägt bereits *Baránszky-Jób* vor (Anm. 78), S. 2.

RIASSUNTO

Il polittico di Giovanni di Paolo agli Uffizi viene generalmente collegato — seguendo Pope-Hennessy — con due tavolette di predella del Metropolitan Museum e identificato con un altare in San Domenico a Siena, descritto da Ugurgieri nel 1649. Qui si tenta di identificare la cappella originaria, definendo inoltre i committenti del dipinto; esso viene collocato in una cappella dedicata a San Domenico con un secondo patrocinio ai santi Pietro e Paolo, situata sulla parete nord-est della navata, sul cui altare poteva trovarsi fino ad allora il polittico no. 28 dalla bottega di Duccio della Pinacoteca Nazionale a Siena. L'autrice suppone che committente sia stato il convento stesso; si voleva probabilmente, in seguito al Concilio di Firenze-Ferrara, rafforzare la posizione domenicana nella missione e nella lotta contro l'eresia, confermando la dottrina teologica della chiesa cattolica sul destino dell'uomo oltre la morte. Ciò è da vedersi in relazione alla sepoltura dei frati in vicinanza dell'altare. Il registro principale è conforme alle convenzioni del polittico da altare contemporaneo, ma nei dettagli pone chiari accenti domenicani nella scelta dei santi, dei loro attributi e delle iscrizioni. L'iconografia della predella è insolita, esprimendo un significato importante per il programma dell'altare in una zona periferica del polittico. Si orienta a sviluppi fiorentini, e sono piuttosto chiari i paralleli col domenicano Fra Angelico. Evidente il fatto che più o meno allo stesso tempo il Giudizio è tema centrale nel registro principale in molti altari neerlandesi; anche lì dalla metà del secolo il paradiso dei beati e quello successivo al Giudizio Universale vengono chiaramente distinti. In Memling e Bosch, ma anche in Fra Angelico, la luce diventa simbolo del Paradiso.

Una ricostruzione grafica dell'altare domenicano mostra i reciproci rapporti di ciò che conosciamo e dà idea della grandezza complessiva e delle parti che mancano. Va considerato che nella ricostruzione delle opere senesi, altrimenti che a Firenze, le misure delle singole tavolette di predella in genere non corrispondono direttamente a quelle delle tavole nel registro principale.

Bildnachweis:

KIF (*Andrea Lensini*): Abb. 1-2, 8. - Metropolitan Museum of Art, New York: Abb. 3-4. - *Alinari*, Florenz: Abb. 6, 19, 23, 27. - KIF (*Bazzechi*): Abb. 7. - KIF: Abb. 9, 12, 16, 24. - *Sopr. Florenz*: Abb. 10, 13, 17. - *Sopr. Siena*: Abb. 11. KIF (*Reali*): Abb. 14-15. - *Alinari (Anderson)*, Florenz: Abb. 18. - *Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz*, Berlin: Abb. 20. - *Rheinisches Bildarchiv*, Köln: Abb. 21. - *Réunion des Musées Nationaux*, Paris: Abb. 22. - *Foto Marburg*: Abb. 25. - *Fabio Lensini*, Siena: Abb. 26.