

DIE VERKÜNDIGUNG IN S. PIETRO A OVILE

Von Cesare Brandi

I.

Die Verkündigung in S. Pietro a Ovile (Abb. 1) hat van Marle¹ vor kurzem noch mit einer mehr allgemeinen Zuschreibung in die Schule des Sassetta verwiesen, aber bei dieser Gelegenheit nicht ohne Wohlwollen die Ansicht von Perkins zitiert, der dieses ebenso schöne wie bedeutende Bild der Jugendzeit des Matteo di Giovanni zuschreiben will. Über zwei so miteinander verbundene Zuschreibungen muß man sich einigermaßen wundern. Denn es ist doch klar, daß „Schule des Sassetta“ und „Matteo di Giovanni“ selbst in der poetischen und sicherlich familiären Atmosphäre der sienesischen Kunst zwei künstlerische Kreise darstellen, die sich allzudeutlich voneinander abheben und in Hinsicht auf den Stil und auf das Zeitliche zu unabhängig voneinander sind, als daß man sie etwa miteinander vertauschen oder gar einander gleichsetzen dürfte. Nun hat der Zusatz „ein Werk des jungen Matteo di Giovanni“, den der hervorragende Kenner sienesischer Malerei machte, eigentlich in korrekter Form die Absicht verschleiert, die Ausführung des Bildes wenigstens um zwanzig Jahre früher zu setzen, als die ausgebreitete Tätigkeit des gereiften Matteo di Giovanni, die auch zeitlich hinreichend klar umschrieben ist, während andererseits der Ausdruck „Schule des Sassetta“ nicht viel mehr enthält als eine sehr allgemeine chronologische Bestimmung.

Nichtsdestoweniger bezeugen die beiden neueren Zuschreibungen einen unbestreitbaren Fortschritt der Kritik, da sie immerhin, trotz der Verschiedenheit der Namen, mit einiger Gewißheit ein Datum für das Bild ergeben, das etwa in die Mitte des 15. Jahrhunderts fallen würde. Demgegenüber scheint es uns nahezu unglaublich, daß man noch in verhältnismäßig neuerer Zeit für das Bild den Namen des Andrea di Vanni² hat aufrecht erhalten wollen, also eines Malers des Trecento, und das, obwohl bereits Cavalcaselle es gewesen war, der, wenn auch mit Zögern, den Namen Giovanni di Paolo vorgeschlagen hatte³. Cavalcaselle war nun bei all seinen unbestreitbaren großen Verdiensten sicherlich nicht ein starker Kenner sienesischer Malerei, wie bereits de Nicola hervorgehoben hat. Cavalcaselle hat zweimal von dem Bilde gesprochen. Das erste Mal hielt er das Mittelstück der Verkündigung für eine Arbeit aus der unmittelbaren Schule des Simone Martini. Später bemerkte er den Widerspruch, der darin lag, ein Kunstwerk, das ganz offensichtlich von einer Hand herrührt, dessen Stil in sich keine Zeitunterschiede erkennen läßt, zwei Händen und zwei sehr verschiedenen zeitlichen Epochen zuzuschreiben. So

¹ R. van Marle, *Development of Italian Schools of Painting*. Bd. IX., 1927.

² F. Mason Perkins, *Andrea Vanni*, *Burlington Magazine*, II (1903) 309 ff. — G. F. Hartlaub, *Matteo da Siena*, Straßburg 1910. — Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, Bd. VII (1911), S. 32.

³ G. B. Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura italiana*, Firenze 1885, Bd. III, S. 118, Bd. IX, S. 42.



Phot. Anderson
Abb. 1. Verkündigung, Siena, S. Pietro a Ovile, Mittelstück. Ausschnitt: Maria und Gabriel

also schlug er den Namen Giovanni di Paolo vor, eine Attribution, die sicherlich unhaltbar ist, aber gewöhnlich nur im Sinne einer rein chronologischen Festlegung aufgefaßt wird, gewissermaßen einer Bestätigung für die Entstehung des Bildes im 15. Jahrhundert. Man kann wohl sagen, daß es fast keinen Namen der älteren Geschichte der sienesischen Malerei gibt, den diese vielumstrittene Tafel nicht getragen hätte. Die Gründe für dieses sonderbare kritische Schicksal hat man vor allen Dingen in zwei Umständen zu suchen. Die Kirche ist so dunkel, daß es äußerst schwierig ist, das Bild hinreichend genau zu studieren. Dann in der Tatsache, daß die Tafel in S. Pietro a Ovile, sagen wir, eine „freie Kopie“ ist der berühmten Verkündigung von Simone Martini ist, die sich ehemals im Dom von Siena befand und nun in den Uffizien bewahrt wird. Die Dunkelheit der Kirche und der Gegenstand selbst machen auch die Zuschreibung an einen Künstler des 14. Jahrhunderts entschuldbar. Aber zwischen Andrea Vanni und Matteo di Giovanni besteht eine zeitliche Entfernung von rund hundert Jahren.

Wenn es erlaubt sein soll, angebliche historische Persönlichkeiten auf wirklichen Kunstwerken aufzubauen, so hätte es am ehesten dieses Bild verdient, einem „Meister der Verkündigung in S. Pietro a Ovile“ zugeschrieben zu werden, anstatt daß man dabei blieb, es wenig überzeugenden mit Namen bekannten Vätern zuzutrauen. Vielleicht aber ist in Perkins Bezeichnung „Jugendwerk“ doch der Gedanke an einen von Matteo di Giovanni vollständig verschiedenen Künstler verborgen, so wie es heute Mode ist, zwei oder mehr verschiedene Künstler in eine Persönlichkeit zusammenzuschmelzen und mit einer hypothetischen „Frühzeit“ eine wirkliche Verschiedenheit des stilistischen Charakters zu definieren.

Gegenüber einem so schwankenden kritischen Bilde ist ein sehr sorgfältiges Studium nicht nur des Stils, sondern auch der Überlieferung und der Herkunft der Tafel nur allzu notwendig. Das Bild hat eigentlich keine Tradition, und es ist — wer weiß woher — in verhältnismäßig neuerer Zeit in S. Pietro a Ovile gelandet. Diese Verkündigung ist zweifellos ein Markstein innerhalb der sienesischen Malerei des 15. Jahrhunderts, ein Werk von hoher künstlerischer Qualität und sehr fern davon, eine bloße Kopie im gewöhnlichen Sinne zu sein. Man kann sie vielmehr als ein Musterbeispiel dafür bezeichnen, wie ein gotischer, also damals längst überwundener Vorwurf auf eine höchst verfeinerte Art im Sinne der Renaissance ausgelegt wird.

II.

Die Kirche S. Pietro a Ovile war das erste Oratorium der Franziskaner (bevor sie den Grund und Boden erhielten für das gegenwärtige S. Francesco) und wurde im Jahre 1236 Pfarrei. Seit dieser Zeit wurde die Kirche mehrfach wiederhergestellt und mehrfach verlassen, ohne daß sie unter den sienesischen Kirchen einen besonderen Platz eingenommen hätte, die es sich doch alle so sehr angelegen sein ließen, durch die Bestellung von Gemälden und sonstige Verschönerungen miteinander in Wettstreit zu liegen. Tatsache ist, daß im Jahre 1625 überhaupt keine



Abb. 2. Johannes der Täufer, Siena,
S. Pietro a Ovile, Seitentafel eines
Polyptychons



Abb. 3. Der hl. Bernhardin von Siena,
S. Pietro a Ovile, Seitentafel eines
Polyptychons

Gemälde in der Kirche existierten, wie aus der sehr wichtigen Guida di Siena von 1625 hervorgeht (sie wird dem Kardinal Chigi, dem späteren Alexander VII. zugeschrieben und als Manuskript in der Biblioteca Vaticana in Rom bewahrt). Später scheint es, daß S. Pietro a Ovile (von den reicheren Kirchen mit den Kunstwerken bedacht, die jenen nicht mehr gut genug schienen), eine Art fliegender Speicher wurde, in dem Gemälde je nach den Bedürfnissen verschwanden oder wieder auftauchten. Zu Peccis Zeiten¹ im Jahre 1752 besaß die Kirche eine gewisse Anzahl von Gemälden, unter ihnen ein Leinwandbild von Francesco Franci, das aus der Kirche der Carmelitani Scalzi herübergekommen war. Damals, nämlich im Jahre 1768, begann man die Kirche wieder herzustellen und gab ihr die endgültige architektonische Gestalt im Stile des 18. Jahrhunderts, die sie noch heute besitzt. Man errichtete Altäre von Stuck und Apollonio Nasini schmückte sie mit mittelmäßigen Fresken. Inzwischen war im Jahr 1785 durch Dekret Leopolds die Aufhebung der Laienbruderschaften erfolgt. Unter ihnen befand sich auch die sehr alte Compagnia di S. Giovanni Battista della Morte, die ehemals „dei Disciplinati“ zubenannt war. Um diese Zeit muß es gewesen sein, daß ein großer Teil der Einrichtungsgegenstände und der Bilder, die in den beiden Kirchen dieser Bruderschaft vorhanden waren, in den Besitz von S. Pietro a Ovile überging, da sie eben damals ihre Altarbilder vollständig erneuert und andere Gemälde, die überschüssig waren, in einem Eingangsraum neben der Kirche unterbringt, der in den alten Inventaren mit Rücksicht auf dort vorhandene Grabsteine „Cimitero“ genannt wird. Dieser plötzlich gewonnene Reichtum verdrängte jene Kunstwerke, die Pecci erwähnt und von denen sich später keines mehr wiederfindet. Oder vielleicht waren sie schon früher zurückerstattet worden und eben aus diesem Grunde übernahm man en bloc die Bestände der Compagnia della Morte. Im Inventar von 1792 und in den handschriftlichen „Memorie“ des Pfarrers Gaspero Petrini², die zu Beginn des 19. Jahrhunderts geschrieben wurden, findet sich hin und wieder ein genauer Hinweis auf diese Herkunft, so z. B. für die Heilige Familie des Folli, für den Kruzifixus zur Linken des Hochaltars und für den S. Giovanni della Croce.

Es ist schließlich nicht unwahrscheinlich, daß auch andere Kirchen dazu beitrugen, die so entblößte Kirche S. Pietro a Ovile neu zu kleiden. So stammen z. B. die beiden Statuen des Domenico del Coro zu seiten des Kruzifixus aus dem Dom, wie Bacci neuerdings hat nachweisen können³. Die Inventare sind nicht sehr sorgfältig gearbeitet und wiederholen natürlich alles das, was älter ist, als das Jahr 1792. So kommt es, daß gerade die Herkunft der interessantesten Gemälde nicht erwähnt wird, nämlich der Verkündigung und der thronenden Madonna mit Engeln, die ehemals dem Pietro Lorenzetti zugeschrieben wurde und jetzt den Kernpunkt

¹ G. A. Pecci, Relazione delle cose più notabili della città di Siena, Siena 1752, S. 117.

² Gaspero Petrini, Memorie, MS. Archivio parrocchiale di S. Pietro a Ovile. Ebenda, Inventario delle cose mobili esistenti in S. Pietro a Ovile, 1792, MS.

³ Pèleo Bacci, Jacopo della Quercia, Siena 1929.



Phot. Alinari

Abb. 4. Domenico di Bartolo, Polyptychon der Verkündigung, rekonstruiert,
Siena, S. Pietro a Ovile

einer Gruppe von Bildern darstellt, die eben nach dieser Madonna genannt wird¹. Es geschah natürlich darum, weil es sich nach dem Geschmack der Zeit um ganz belanglose Kunstwerke handelte, sozusagen um Gerümpel, von dem man die Kirche

¹ Ernest T. De Wald, *Art Studies*, I (1923), S. 45 ff. The Master of the Ovile Madonna. — Derselbe, *Art Studies*, VII (1929), S. 131—166, Pietro Lorenzetti; auch als Sonderdruck erschienen: Cambridge, Harvard University Press 1930. — C. H. Weigelt, *Die sienesische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Firenze-München 1930, S. 102.

befreit hatte, um es im „Cimitero“¹ verderben zu lassen, wo es sich das ganze 19. Jahrhundert über befand. Offenbar sind also die Verkündigung und auch die Madonna zwischen 1752 und 1792 nach S. Pietro a Ovile gekommen²; nichts aber ist wahrscheinlicher, als daß sie einen Zuwachs darstellen, den die Kirche infolge des leopoldinischen Ediktes erhielt oder, um es genauer auszudrücken, daß beide Bilder aus der ursprünglich so reichen, damals aufgehobenen Compagnia della Morte stammen.

Auf Grund dieses Schlusses habe ich die Mühe nicht gescheut, die Papiere und die Inventare dieser Bruderschaft durchzugehen (Archivio di Stato, Siena). Diese Inventare sind sehr genau für die geringeren Gegenstände, aber nur flüchtig für die Gemälde und die Kunstwerke überhaupt. Das ist nur natürlich, denn, was täglich vor Augen stand, wie die Gemälde, Statuen und Fresken, bedurfte keiner besonderen, eingehenden Erwähnung bei der unmittelbaren Besitzprüfung der Brüder. Dieselbe Lücke wie in den Inventaren findet sich auch in den „Libri di memorie“, „di contratti“ und „di deliberazioni“, in denen nicht einmal für eine verhältnismäßig naheliegende Zeit wie das 17. Jahrhundert im einzelnen die Kosten aufgeführt werden für Ausschmückung und Aufträge an Gemälden und Statuen. Nur im Inventar vom 1. Januar 1767³ finden sich angeführt im „Cappellone di sopra“ „No 6 quadri, che uno grande sopra la residenza e No 5 attorno con diversi santi“ (e. 43) und ferner „per salire di sopra“ in einer Art von Vorraum oder Treppenabsatz „due tavole dipinte con diversi santi con fondo d'oro appesi al muro“ (e. 47). Diese Bilder können also sehr gut die beiden Stücke in S. Pietro a Ovile sein. Die verallgemeinernde Bezeichnung „santi“ steht einer solchen Auffassung durchaus nicht entgegen, denn sie ist die schematische Benennung, die in jenem Inventar angewandt wird, um Tafeln mit religiösen Gegenständen zu unterscheiden von solchen Gemälden, die den Namen der Mitglieder der Bruderschaft trugen.

Bevor ich jedoch bei dieser Vermutung stehen blieb, habe ich noch einen anderen Weg beschreiten wollen, um festzustellen, ob sich in keiner anderen Kirche von Siena ursprünglich eine Verkündigung befunden habe, die mit der in S. Pietro a Ovile identisch sein könnte. In erster Linie erwog ich die Wahrscheinlichkeit, daß nach dem Brande der Basilika von S. Francesco im Jahre 1655 ein Teil der Kunstwerke, die nicht vollständig vom Feuer zerstört waren, an andere Kirchen über-

¹ Gaspero Petrini a. a. O. S. 17.

² Um 1860 wurden sie in die Kanonika gebracht und hier hat sie Brogi gesehen, als er sein Inventar aufstellte. Vgl. I. Brogi, *Inventario degli oggetti d'arte*, Ms., Siena (Provincia), Bibliothek, Palazzo del Governo. — Gegen Ende des Jahrhunderts müssen sie in die Kirche verbracht und oberhalb der beiden Fresken des Apollonio Nasini in der Nähe des Hochaltars aufgehängt worden sein. Von dort kamen sie im Jahre 1904 in die Mostra d'arte antica senese. Als sie in die Kirche zurückkehrten, wurden die Bilder den beiden Seitenaltären eingefügt, in denen wir sie noch heute sehen.

³ Compagnia di S. Giovanni Battista della Morte: *Inventario 1767*, 43—46 t. MS., Archivio di Stato, Siena (Patr. dei Resti — 800); siehe auch die Nummern 778, 779, 780, 783, 784, 814, 815, Patr. dei Resti.



Abb. 5. Domenico di Bartolo, der hl. Bernhardin von Siena, Siena, S. Pietro a Ovile.
Ausschnitt: Kopf des Heiligen

gegangen sein mochte, eben in der Zeit, als in der Basilika kein Gottesdienst mehr abgehalten werden konnte. Aber der pedantisch genaue Katalog, den die Guida von 1625 über die Gemälde in S. Francesco bringt — also vor dem Brande —, enthält nur die Verkündigung des Casolani. Dies aber kann kein Irrtum sein, da es sich um ein gleichzeitiges Gemälde handelt, das zu Lebzeiten des Verfassers der Guida entstand. Ebenso kennen wir die Gemälde, die damals im Dom, in S. Domenico, in S. Agostino und im Ospedale della Scala vorhanden waren, also den sienesischen Hauptkirchen, die am stärksten von Erneuerungen ihrer Ausstattung betroffen worden waren. Gleicherweise sind wir unterrichtet über die Ausstattung der aufgehobenen Kirchen von S. Pietro buio, S. Desiderio und S. Giusto, während die

bedeutendsten Bruderschaften, wie S. Caterina, S. Giovannino sotto il Duomō, S. Giovannino in Pantaneto keine nennenswerten Verluste im Laufe des 18. Jahrhunderts erlitten haben.

Schließlich meinte ich, einer Notiz Glauben schenken zu können, die Ettore Romagnoli in einer Handschrift gelesen haben will, die sich ehemals im Besitz der Familie Lodoli befand¹. Diese Notiz lautet: „Nanni di Pietro de'Sabateli dipentore nel 1411 fece la Nunziata pella Chiesa della Beata Vergine ora Compagnia di S. Bernardino a S. Francesco.“ Dieser Nanni di Pietro ist nicht eine Erfindung Romagnolis, denn wir wissen, daß er 1419 Arbeiten für die Biccherna ausgeführt hat. Andererseits scheint der Gedanke nicht voreilig, daß zur Zeit der vollständigen Erneuerung der Bruderschaft von S. Bernardino (mit den Fresken des Sodoma und des Girolamo del Pacchia) das Gemälde der Verkündigung der benachbarten Kirche S. Pietro a Ovile hätte überlassen werden können. Ein Zeugnis für die guten Beziehungen, die zwischen der genannten Bruderschaft und S. Pietro a Ovile bestanden, findet man in einer Notiz des Petri², daß am 26. März 1798 nach dem Erdbeben, das die Kirche S. Pietro fast zur Ruine gemacht hatte, die Pfarrei S. Pietro nach S. Bernardino übertragen wurde, wie ein anderes Mal schon nach S. Francesco. Aber ein genaues Studium der „Memorie“ und der „Inventari“ der Bruderschaft von S. Bernardino³ widerspricht einer solchen Annahme. In dem Inventar Nr. 215, das vor der Umwandlung der Bruderschaftskirche liegt, findet sich niemals eine Verkündigung erwähnt, obwohl sehr viele Kunstwerke aufgeführt werden, die heute nicht mehr vorhanden sind. So verliert also die Notiz Romagnolis jeden Wert.

Ich spreche von diesem Umweg hier nur darum, damit sich andere nicht auf dem gleichen Wege gleiche vergebliche Mühe machen. Damit waren alle Möglichkeiten für Ermittlung der Herkunft erschöpft, und es bleibt als wahrscheinlichste nur die übrig, daß die Verkündigung aus der Compagnia della Morte stammt. Das nur geringe Licht, welches die Urkunden spenden, wird wesentlich verstärkt, wenn man die Verkündigung und die Madonna mit ihren Seitentafeln einem näheren Studium unterzieht. Diese Seitentafeln enthalten bekanntlich S. Giovanni Battista und S. Bernardino in stehenden Figuren. Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß diese beiden Seitentafeln in ihrer Unterbringung ein wechselvolles Schicksal gehabt haben und daß ihnen bald die Ehre genommen wurde, Teile eines Altars zu sein. Nichtsdestoweniger ist die Erwähnung Petrinis⁴ ganz eindeutig. Er sah die Verkündigung zu einer gewissen Zeit auf dem Altar zur Linken des Hochaltars, von wo sie später fortgenommen wurde, um dem Kruzifixus und den Figuren des Domenico del Coro Platz zu machen.

Bezüglich des Triptychons mit der Madonna als Mittelstück ergibt auch nur eine

¹ E. Romagnoli. Biografie di Bellartisti senesi. MS. Biblioteca Comunale, Siena, Bd. V, S. 205.

² G. Petriⁿⁱ a. a. O. S. 10.

³ Compagnia di S. Bernardino. Libro degli Inventari Nr. 215, Patr. dei Resti. Archivio di Stato, Siena.

⁴ G. Petriⁿⁱ a. a. O. S. 17.



Abb. 6. Domenico di Bartolo, Verkündigung, Siena, S. Pietro a Ovile.
Ausschnitt: Kopf der Maria



Phot. Brogi

Abb. 7. Matteo di Giovanni, die thronende hl. Barbara, 1479, Siena, S. Domenico.
Ausschnitt: Kopf der hl. Katharina von Alexandrien

flüchtige Betrachtung, daß die Tafeln mit S. Giovanni Battista und S. Bernardino, die gegenwärtig die Seitentafeln bilden (Abb. 2 und 3), nicht etwa zugehörige, wenn auch spätere Teile des Altars sind, sondern ganz zufällige Anfügungen, um den leerbleibenden Raum einigermaßen auszufüllen. Mit anderen Worten diese beiden Tafeln sind Bruchstücke eines ganz anderen Polyptychons. Die sehr ausgesprochenen schmalen Proportionen des Formates und alle die dekorativen Einzelheiten der Rahmung, die trapezförmige Zuspitzung, die auf das Vorhandensein von Aufsatzbildern schließen läßt, alles dies fordert geradezu heraus, zugehörige Stücke auffindig zu machen. Nun braucht man wirklich nicht lange zu suchen, denn eben die Verkündigung ist es, zu der diese Seitentafeln gehörten, die ihnen in derselben Kirche auf dem entsprechenden Altar gegenübersteht. Hat man diesen Zusammenhang erst einmal erkannt, so scheint es unglaublich, daß er bisher der Beobachtung sich entzogen hat, so lange Zeit nachdem Cavalcaselle immerhin doch eine Andeutung des Richtigen gegeben hatte. Genaue Messungen haben die unbezweifelbare Zugehörigkeit dieser Bilder bewiesen¹, und wenn man die beiden Heiligen erst mit

¹ Die Maße sind folgende: *S. Bernardino und Giovanni Battista*: Breite der Tafeln 0,37 m; Breite der Tafeln an der Oberseite der trapezförmigen Zuspitzung 0,21 m; Höhe der trapez-



Phot. Anderson

Abb. 8. Domenico di Bartolo, Madonna mit dem Kinde und Engeln, 1433, Siena, Akademie.
Ausschnitt: Kopf der Madonna

der Verkündigung verbunden hat, so ergibt sich zudem eine neue Übereinstimmung mit der berühmten Komposition des Simone Martini von 1333. Übrigens war das Schicksal der Verkündigung Simones ganz ähnlich. Die Seitenbilder wurden abgesägt, von dem Mittelbilde getrennt und erst später wieder vereint. Daß die Seitentafeln in S. Pietro heute höher sind als die Verkündigung, erklärt sich ohne weiteres daraus, daß die Verkündigung oben und unten abgeschnitten wurde, um sie in den vorhandenen Stuckrahmen einzupassen, und da man nicht gut von oben noch mehr abschneiden konnte, weil man sonst den Gekreuzigten verstümmelt hätte, so hat man entsprechend unten einen Streifen abgesägt. Man erkennt leicht, daß der kniende Engel einen Teil seiner Standfläche eingebüßt hat.

förmigen Zuspitzung 0,31 m; Höhe der Tafeln bis zum Beginn der trapezförmigen Zuspitzung 1,365 m; Gesamthöhe der Tafeln 1,675 m. *Verkündigung*: Breite an der Basis der kleineren Dreipaßbögen 0,37 m; Breite der Oberseite der trapezförmigen Zuspitzung 0,21 m; Höhe der trapezförmigen Zuspitzung 0,31 m; Höhe bis zur Basis der kleinen Dreipaßbögen 1,24 m; Gesamthöhe 1,55 m. Es wurden also von der Grundseite der Verkündigung 0,125 m abgesägt. — Ich bin dem Rev. Parroco von S. Pietro a Ovile zu Dank verpflichtet für seine liebenswürdige Hilfe bei Feststellung der Maße.

Die Zusammenfügung des Triptychons der Verkündigung zu seiner ursprünglichen Gestalt (Abb. 4) erleichtert es nun, die Herkunft festzustellen und eine annähernde Datierung zu ermitteln. Die beiden seitlichen Teile der Verkündigung zeigen offensichtlich Patrone, und es ist schwerlich ein Zufall, daß gerade S. Giovanni Battista und S. Bernardino die Patrone der Compagnia di S. Giovanni della Morte waren. Keine andere sienesisische Bruderschaft hatte diese beiden Heiligen *zugleich* als Titelheilige. Die Bruderschaft des S. Giovanni Battista della Morte teilte sich in den Kultus des hl. Bernhardin mit der Bruderschaft des S. Bernardino, und sie besaß sogar den berühmten Kruzifixus, der zum hl. Bernhardin gesprochen hatte und für den im Jahre 1456 über der Kirche der Bruderschaft ein besonderes Oratorium errichtet wurde¹. So scheint es mir hinreichend gesichert, daß die Verkündigung in S. Pietro a Ovile von den Brüdern der Compagnia della Morte bestellt wurde und direkt aus dem Besitz dieser Bruderschaft stammt.

Schließlich soll man auch die Tatsache nicht übersehen, daß die Compagnia della Morte, bevor sie ihr endgültiges Heim neben dem neuen Dom erhielt, immer in der Nachbarschaft des Domes selbst ihren Sitz hatte oder in Räumen, die zum Dom gehörten; so z. B. 1443 unter der Kanonika, in Räumen, die sie infolge der Ankunft Pius II. in Siena aufgeben mußte. Von hier siedelten die Brüder in ein Haus über „a piè delle scale per salire al Duomo“, bis sie 1456 ihr endgültiges Heim erhielten, das es bis zum Jahre 1787 geblieben ist, gerade am Eingang zur Piaggia della Morte². Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Nähe des Domes in der Bruderschaft den Wunsch rege machte, eine Kopie der berühmten Verkündigung Simones zu besitzen, während der Gegenstand selbst in den Zielen der Fratelli Disciplinati eine gewisse Begründung erhält. Sie hatten den zum Tode Verurteilten die Tröstungen der Religion zu bringen. Die Gefängnisse lagen in dem gewaltigen Palazzo, der später dem Magnifico gehörte, also unmittelbar gegenüber ihrem eigenen Sitz an der Piaggia della Morte. Auch die Disciplinati waren „nuntii“, Überbringer des Wortes Gottes, und es ist nur natürlich, wenn sie unter den religiösen Geheimnissen gerade die Verkündigung wählten³. Die Anwesenheit des hl. Bernhardin gewährt übrigens einen Anhalt für die Datierung. Schon zu Lebzeiten wurde der hl. Bernhardin (gestorben 20. V. 1444) „Santo“ genannt, sogar in öffentlichen Urkunden und vielleicht schon mit dem Heiligenschein dargestellt, wenn das Datum des S. Bernardino von Pietro di Giovanni in der Kirche der

¹ G. Faluschi. Chiesa senesi. MS. Biblioteca Comunale di Siena, S. 31. So ordnete auch der Apostolische Besuch des Monsignore Bossio im Jahre 1575 an, daß in der unteren Kirche der Bruderschaft von S. Giovanni Battista della Morte zu Füßen des Kruzifixus am Hochaltar die Figuren des S. Giovanni Battista und des S. Bernardino aufgestellt werden sollten.

² Die Piaggia della Morte heißt heute via Monna Agnese.

³ In der Kirche der Bruderschaft befanden sich in der Tat auch zwei Statuen der Verkündigungs-Maria und des Engels, die in den Inventaren angeführt werden „a causa della corona e del giglio di seta bianca“. Siehe Nr. 799, Patr. dei Resti, Inventario 1555, S. 4; Inventario 1559, S. 10; Inventario 1568, S. 18, Siena, Archivio di Stato.



Phot. Anderson

Abb. 9. Domenico di Bartolo,
Madonna mit dem Kinde und Engeln, 1433, Siena, Akademie.

Osservanza für authentisch gehalten werden darf (1438)¹. Bald nach dem Tode des Heiligen häuften sich seine Abbilder und seine Ikonographie wurde formuliert von Pietro di Giovanni, Sano di Pietro und von Vecchietta mit den allbekannten Charakterisierungen. Aber der Bernhardin des Polyptychons in S. Pietro a Ovile hängt nicht von einer älteren Formulierung ab (Abb. 5), besitzt vielmehr Lebendigkeit eines Bildnisses und sehr charakteristische körperliche Einzelzüge (das Ohr, die Nase, den Brauenbogen), die dem Leben abgelauscht scheinen und eher einen genauen Anschluß an das Naturvorbild verraten als eine phantasievolle Umbildung. Kurz, in diesem Bildnis ist nichts von jener Verallgemeinerung der Züge wie bei Sano di Pietro oder Pietro di Giovanni. Es ist in Wahrheit ein Bildnis, nicht die später übliche unbestimmte Maske, die so leicht an dem zahnlosen Kiefer erkannt wird, und die sich überall in der Ikonographie des hl. Bernhardin wiederfindet. Wenn es sich also um eine Porträt-darstellung handelt, so muß die Tafel, wenn nicht gerade zu Lebzeiten, so doch wenige Jahre nach dem Tode des Heiligen entstanden sein, da sie in der Wiedergabe der Gesichtszüge die Frische der Gleichzeitigkeit zu verraten scheint. Es ergäbe sich, auch wenn man die stilistische Prüfung beiseite ließe, aus bloßen historischen und ikonographischen Gründen eine hinreichend gesicherte Datierung für das Polyptychon auf die Jahre 1444—1450.

III.

Für die stilkritische Untersuchung genügt eine nur kurze Prüfung der Mittelgruppe der Verkündigung (Abb. 1), um festzustellen, daß der Maler sich in der Gestalt der Madonna am stärksten von der Überlieferung des Simone Martini ablöst, die nur auf eine ganz vage Art noch an Simone selbst erinnert. Gewiß wird versucht, die geschmeidige Schlankheit des Körpers beizubehalten, aber das Erschrecken, die ängstliche Scheu in der Haltung der Jungfrau Maria ist grundsätzlich abgeändert. Die Madonna blickt dem Engel ins Antlitz und macht mit ihrer Rechten eine nur noch schwach abwehrende Bewegung. Vielleicht darf man in dieser Veränderung der Haltung eine Erinnerung an den heiligen Mut sehen, mit dem die Jungfrau Maria des Ambrogio Lorenzetti den Engel anblickt (Verkündigung der Akademie).

Das erste, was uns am Antlitz der Madonna auffällt (Abb. 6), in einem Werk, das so ausgesprochene und gewollt archaisierende Züge enthält, ist die durchaus dreidimensionale Lösung in der Bewältigung des Dreiviertelprofils. Kurz gesagt, der Raum hat soviel Tiefe, daß er dem Kopf der Madonna eine Drehung erlaubt, ohne daß er nötig hätte, die Tiefe zu einer bloßen Oberfläche umzuformen. Um die Nase von der Wange abzuheben, bedient sich der Künstler nicht etwa einer harten Linie, vielmehr eines zarten Helldunkels an den Nasenflügeln und im Augenbogen.

¹ Das Datum ist später erneuert, aber, wie es scheint, nach der alten originalen Form wiederholt.



Phot. Alinari

Abb. 10. Domenico di Bartolo, Madonna, Siena, Chiesa del Rifugio

Dies sind nicht so sehr empirische Beobachtungen, sie haben vielmehr einen Sinn, der über die bloße Vergleichung à la Morelli hinausgeht.

Wer die sienesische Malerei kennt, weiß, daß die Lösung des Problems der Tiefenausdehnung (Tiefenausdehnung wird ja für die Darstellung des Dreiviertelprofils gefordert) im allgemeinen nur im zweidimensionalen Sinne erstrebt wird, und das bis in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts. Auch wenn man Sano di Pietro und die feineren Quattrocentisten wie Giovanni di Paolo beiseite läßt, bei dem die stilisierende Gesuchtheit ganz offenbar ist, genügt es, zu Matteo di Giovanni und Benvenuto di Giovanni zu gehen, um den hinreichenden Beweis dafür zu haben.



Abb. 11. Domenico di Bartolo, Verkündigung, Siena, S. Pietro a Ovile.
Ausschnitt: Kopf des Erzengels Gabriel

Besonders interessant ist es, dies für Matteo di Giovanni klarzulegen. Trotz seiner weitgehenden empirischen Beobachtungen, bewahrte er stets jenen Hang zu einer aristokratischen Stilisierung, mit der Simone Martini begonnen hatte. Während er im allgemeinen es vorzog, seine Figuren frontal darzustellen, so liebte er nicht, dies Gesetz auch auf die Gesichter anzuwenden, die er gewöhnlich leicht geneigt und im Dreiviertelprofil gibt. Sie zeigen eigentlich die Nase wie im Profil, das Dreiviertelprofil wird also sozusagen in eine Ebene umgeformt. In der hl. Katharina (Abb. 7, aus der Ancona der hl. Barbara in S. Domenico) z. B., um

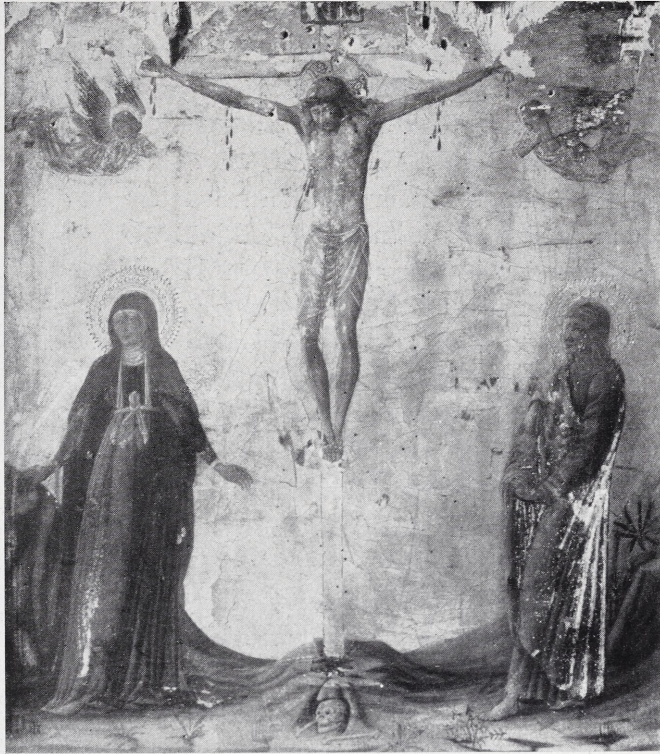


Abb. 12. Domenico di Bartolo, Verkündigung, Siena, S. Pietro a Ovile. Aufsatzbild: Kreuzigung Christi

eine größere Wirkung des Dreiviertelprofils zu erzielen, ohne wirklich in die Tiefe zu gehen, „dreht“ Matteo die Nase, die sehr viel mehr „Wendung“ hat, als das übrige Gesicht (etwa der Mund und das Kinn), und das natürlich nicht, weil er etwa nicht hätte zeichnen können. Dieses wesentliche und konstante Charakteristikum im Stil des Matteo di Giovanni entspricht bei ihm einer besonderen Empfindlichkeit für das Zweidimensionale. So fehlt den Loggien in seinen beiden „Kindermorden“ vollkommen jede Tiefe und die Bogen reihen sich einer neben den anderen gleich gotischen Triforien und entwickeln sich nur in der Ebene.

Wenn also die Verkündigung in S. Pietro a Ovile, wie man gewollt hat, ein Frühwerk des Matteo di Giovanni¹ wäre, so müßte man folgendes zugestehen. Matteo di Giovanni, der eigentlich für sein ganzes Leben aus dem Bereich des Zweidimensionalen nicht herausgekommen ist und die Raumprobleme grundsätzlich innerhalb der Ebene löst, hätte zu Beginn seiner Laufbahn, also zu einer Zeit, in der auch der größte Künstler sich immer an einen Vorgänger anschließt, die revolutionärste Neuheit erfunden, nämlich den dreidimensionalen Raum, der ausgespro-

¹ Noch ganz neuerdings ist Perkins auf die Verkündigung in S. Pietro a Ovile zurückgekommen und bei seiner Zuschreibung an Matteo geblieben. Vgl. LA DIANA, 1930, Heft IV.

chen eine Errungenschaft der Renaissance ist. Später aber hätte er diese Errungenschaft ganz aufgegeben, denn in seinen wirklich gesicherten Werken findet sich keine Spur davon. Gleichsam, als ob es möglich wäre, aus dem dreidimensionalen Raum in das Zweidimensionale hinüberzuschreiten, wie wir aus unserem Hause etwa in ein anderes gehen. Aber setzen wir die Beobachtung fort. Die kleinen Augen der Madonna, die kaum aus der Fläche hervortreten, wie will man die bei Matteo di Giovanni wiederfinden, dessen überzarte Madonnen die schweren Lider über großen gewölbten Augäpfeln senken, die fast aus der Augenhöhle hervorquellen (Abb. 7). Und wo will man die zarten, wie aus Seide gesponnenen Haare wiederfinden, die einen Stern ganz feiner Löckchen bilden an dem Haaransatz über der Stirn im Vergleich mit jenen leichtgewellten Haaren, die in dicken Strähnen dargestellt sind und nicht etwa Haar für Haar? Das Oval des Gesichtes läßt sich überhaupt nicht mit Matteo di Giovanni vergleichen, dessen dreieckige Gesichter mit dem spitzen und deutlich betonten Kinn eine sehr besondere physiognomische Form darstellen. Vergleicht man hingegen den Kopf der Maria des Domenico di Bartolo (Abb. 8) in dem Gemälde der Akademie (bezeichnet und 1433 datiert), so ist es wohl gut, sich daran zu erinnern, daß es zeitlich vor allem liegt, was wir von Castagno und von Lippi kennen und unzweifelhaft viel renaissancemäßiger ist als der frühe Fra Angelico (Abb. 9). Es ist ein Werk, das Staunen erregt durch seine vollkommene, absolute Neuheit, das keine Ableitungen oder Analogien zuläßt, das nicht an frühere, nur aber an sehr viel spätere Werke erinnert. In diesem Bilde, das der Grundstein der gesamten sienesischen Malerei des 15. Jahrhunderts ist, sitzt die Madonna am Boden. Ihre Gestalt entwickelt sich auf eine ganz natürliche Art aus der Ebene des Bildes. Ja, um diese Tiefenbewegung recht deutlich zu machen, wird ihr rechter Fuß vorgeschoben, den man in Verkürzung sieht. Man spürt Leib und Glieder der Madonna unter den Gewändern als plastischen und gewichtigen Körper. Diese Hände haben Gegenständlichkeit, das Ganze Volumen. Dem gesellt



Abb. 13. Domenico di Bartolo, Verkündigung, Siena, S. Pietro a Ovile. Aufsatzbild: der hl. Petrus



Phot. Brogi

Abb. 14. Domenico di Bartolo, Verteilung der Almosen, Fresko, Siena, Ospedale della Scala, Pellegrinaio. Ausschnitt: der Krüppel

verschiedene Art, die fast trockene Umrißlinie des Gesichtes gegen eine senkrechte, beinah harte Halslinie zu setzen (Abb. 7).

An der Maria der Verkündigung erkennen wir das breite Gesichtsoval der Madonna der Akademie wieder (Abb. 6), die kleine und an der Wurzel schmale Nase, die nur wenig hervortretenden Augen, die strähnigen, derben, gewellten Haare. Der Schleier bewegt sich in dem gleichen Rhythmus wie bei fast allen verschleierten Frauen in den Fresken Domenicos im Pellegrinaio. Schließlich sollte man nicht übersehen, daß die ornamentale Form des Strahlennimbus, die später für alle Sienesen Gemeingut wurde, die gleiche ist wie bei der Assunta (Refugio) und den Heiligenscheinen des Polyptychons in Perugia (Abb. 19).

Im Fresko der „Madonna della Misericordia“ von 1444 (Siena, Ospedale della Scala), das sehr zerstört, aber immerhin noch sichtbar ist, beobachtet man zwar ein besonderes Wohlgefallen an gotischem Linienspiel, aber auch eine hellere und zerstreutere Beleuchtung, eben wie an der Verkündigung in S. Pietro a Ovile, die ja jünger ist als die Madonna der Akademie, jünger auch als das Fresko. Sie würde

sich ein besonderes Verständnis für das Licht, das als Strahlenbündel und Streiflicht gefaßt ist, und so sehr von der Seite einfällt, daß man meinen möchte, es käme aus dem Hintergrunde, eine Lichtbehandlung sehr ähnlich jener, die Piero della Francesca verwendet. Im Dreiviertelprofil des Antlitzes der Madonna ist Matteos Verfahren deutlich vermieden, die vordringende Körperlichkeit wird, wie im rechten Fuß der Maria, zu wirklicher Plastizität erhoben, bleibt nicht ein bloßer Linearismus. Kurz, das Gesicht der Madonna ist in einer zusammenhängenden Raumtiefe gestaltet. Das Konkave der Halslinie entspricht dem Konvexen des Gesichtsovals. Eine so fein abgewogene formale Entsprechung ist ein besonderes Kennzeichen für Domenico di Bartolo und findet sich bei keinem anderen Sienesen. In der Assunta der Chiesa del Refugio (Abb. 10) erreicht der Hals der Maria die Rundheit und den eleganten Schwung einer Amphore. Bei Matteo di Giovanni dagegen findet man eine herbe, ganz ver-

also ein Beispiel der letzten Entwicklungsphase Domenicos bedeuten, die in anderen Werken und nach ihrer Dauer unbekannt ist, die aber Milanesi glaubte bis 1449 ausdehnen zu können. Als Begründer und Vorläufer der sienesischen Malerei des Quattrocento nimmt Domenico di Bartolo in der Oville-Verkündigung schon die Eleganz des Benvenuto di Giovanni voraus, in der Modellierung der schlanken und biegsamen Körper, in dem prunkvollen Brokat auf Gold und Rot gestimmt und mit sehr zierlichem Muster geschmückt. Er zeigt schließlich die kühnsten Beispiele einer eindringenden Naturbeobachtung in den Lilienstengeln und dem Olivenzweig. Dies sind Zeugnisse eines so engen Verhältnisses zur Natur, wie sie uns andere sienesische Maler kaum hinterlassen haben. Die Lilienblüten, die Blätter drehen sich, werden in Verkürzung, im Licht, im Schatten, auch durchscheinend gesehen, mit voller künstlerischer Freiheit und ungewöhnlicher Klarheit der Auffassung. Der ätherische Engel Simones trägt hier einen *wirklichen* Olivenzweig (Abb. 1).

Der Thron der Madonna hat eine rechteckige Rückenlehne, Seitenteile, auf denen sich ein gotisches Blatt nur wenig wölbt, ein Möbel nahezu im Geschmack der Renaissance empfunden. Besonders bezeichnend sind die geometrischen und glücklich verteilten Intarsien, die fast identisch am Thron der Madonna des Polyptychons in Perugia wiederkehren und auf den Seitenteilen der kleinen Handorgel und an der Viola in der Madonna der Akademie von Siena. Die deutlichste Analogie findet man im Thron der schönen Madonna der Sammlung Platt (Englewood), einem sicheren Werke des Domenico di Bartolo, das älter ist als die Oville-Verkündigung. In beiden ist das Motiv des über die Rückenlehne geworfenen Brokates identisch, er fällt zu den Seiten herab und bildet zwei geschmeidige, in Wellen gleitende Arabesken. Domenico besaß in der Tat ein sehr feines rhythmisches Gefühl, worin er noch sehr gotisch geblieben ist. Man sieht dies an dem Schleier der Verkündigungsmaria, der von dem Gesicht weich herabfällt, und man sieht es an dem Gewandzipfel unter der Hand, die das Gebetbuch hält.

Im letzten Fresko des Pellegrinaio, „Cölestin III. gibt dem Hospital eine weltliche Verfassung“, sieht man eine reich gekleidete weibliche Figur in der Mitte des Bildes, die in ihrem bewegt flatternden Schleier ein Motiv wieder erkennen läßt, das dem aufflatternden Mantel des Verkündigungsengels sehr verwandt ist. Dieser Engel ist sicherlich weniger originell, und der Teil des Bildes, mit dem der Maler am strengsten dem Willen der Auftraggeber folgte, eine Kopie nach Simone zu besitzen (Abb. 11). Es wird gut sein, außer dem Olivenzweig noch auf die Wimpern zu achten, die Haar für Haar gezeichnet sind, wie Domenico di Bartolo zu tun pflegte, und auch auf die besondere Form der leicht eingedrückten Nase, wie sie z. B. an dem rechten Engel der Akademie-Madonna gefunden wird, schließlich auf das feine Muster des Brokates und auf jenes merkwürdige Ovalornament, das im Nimbus der Assunta des Refugio identisch wiederkehrt, auch im Ärmelsaum der Verkündigungsmaria.



Abb. 15. Domenico di Bartolo, Verkündigung, Siena, S. Pietro a Ovile.
Seitentafel: Johannes der Täufer. Ausschnitt: Kopf des Johannes

Von den Aufsatzbildern sind uns nur drei erhalten geblieben, das Mittelstück mit der Kreuzigung und die beiden kleineren mit Petrus und Paulus. In der Kreuzigung (Abb. 12) finden wir die winzigen Figürchen der Predella in Perugia wieder, aber das Haupt Jesu neigt sich nach vorn, nicht so sehr auf die Seite, wie es das ikonographische Schema des 14. Jahrhunderts eigentlich gefordert hätte. Die kleinen Engel zu den Seiten sind eine Reduktion jener anderen, die in dem Fresko um die Mantel-Madonna flattern. Besonders interessiert uns die Halbfigur des hl. Petrus (Abb. 13), die einen bei Domenico di Bartolo sehr häufigen Typus wiederholt, auch in bestimmten kuriosen Eigenheiten, etwa jenen merkwürdigen,



Abb. 16. Sano di Pietro und Domenico di Bartolo, Krönung Mariae, Fresko, Siena, Palazzo Pubblico. Ausschnitt: Domenico di Bartolo, Petrus und Johannes der Täufer

spiralförmigen Locken an Backenbart und Schnurrbart, wie nahezu identisch bei dem bettelnden Krüppel der „Verteilung der Almosen“ im Fresko des Pellegrinaio (Abb. 14). Schließlich sind die Heiligenscheine des Petrus und Paulus in Perspektive dargestellt, mit geometrischen Füllungen, ja, die des Paulus zeigt eine Art Windrose, genau wie in derschwebenden Au-

reole über dem Haupt der Akademie-Madonna. Die in Verkürzung gegebenen Heiligenscheine sind für Domenico di Bartolo besonders charakteristisch. Die Köpfe der Seraphim mit den sechs Flügeln zu Seiten der Verkündigungstaube sind die gleichen, wie man sie oben im Fresko der „Verteilung der Almosen“ im Pellegrinaio wiederfindet über dem Engelreigen, ein wenig geblähte Gesichter und wie in Basrelief gegeben.

Für die Seitenteile mit Johannes dem Täufer und Bernhardin (Abb. 2, 3) ist mit besonderem Nachdruck der Name des Matteo di Giovanni genannt worden. Das ist gewiß verständlicher, als der Name des Andrea di Vanni, der ehemals für die Verkündigung vorgeschlagen wurde. Matteo di Giovanni ist so stark von Domenico di Bartolo abhängig, daß man ihn ohne diese Beziehung nicht verstehen würde. Aber es gibt einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden Künstlern, das ist die Verschiedenheit ihrer Raumauffassung, von der ich bereits oben gesprochen habe. Dem könnte man die Verschiedenheit der Lichtbehandlung hinzufügen. Das Licht fällt bei Domenico di Bartolo stets auf eine sehr entschiedene Art, während man bei Matteo di Giovanni nicht sagen dürfte, daß es für ihn ein besonderes Problem bedeutet hätte. Bei Domenico di Bartolo hat das Licht in der Tat vor allem eine plastische Funktion und wird schließlich eine Funktion des dreidimensionalen Raumes. Für Matteo di Giovanni heißt Licht allgemeines, zerstreutes Licht, ja zuweilen gewinnen seine Farben eine Kraft des Lichtes an sich selbst, die man fast Phosphoreszenz nennen könnte. Aus diesen entgegengesetzten Auffassungen des Raumes und des Lichtes leitet sich die Verschiedenheit her, die das Gefühl für die



Abb. 17. Domenico di Bartolo, Polyptychon der thronenden Madonna mit dem Kinde und Heiligen. Perugia: Pinakothek. Ausschnitt: Kopf Johannes des Täufers

finstere Gesichtsausdruck hat fast etwas Wildes. Obwohl Domenico di Bartolos Stil in diesem Bilde sich sehr von dem Stil der Fresken des Pellegrinaio unterscheidet, die gelöster und lebhafter sind, so stimmen die Typen doch vollkommen überein. Die Haare, in kurzen Locken auf dem Haupt selbst, fallen im Nacken lang und schlangenförmig herab. Die Lippen sind starr und dunkel, die Nase gerade, die Augen haben eine große und tiefe Pupille. Im Fresko der „Verkündigung Mariae“ (1445, Palazzo Pubblico) von Sano di Pietro, in dem, wie Berenson und Perkins bereits richtig erkannt haben, die Gruppe der sieben Figuren links vom Throne von der Hand des Domenico di Bartolo stammt¹, und zwar aus der letzten Phase seiner Entwicklung, sieht man klar, welche Wandlung im Verlauf von zehn Jahren der Typus des Vorläufers bei Domenico durchgemacht hat. Die schlängelnden Haarlocken haben eine Härte und Festigkeit, wie bei Statuen. Diese Eigentümlichkeit findet sich deutlich wieder im Polyptychon in

Linie im Stile beider Künstler einnimmt. Für Domenico di Bartolo gewinnt die Linie häufig esoterische Kraft, bei Matteo di Giovanni bricht sie sich, wölbt sich ein, überschneidet sich, um den Körpern zu folgen und sie auszudrücken. So kommt es, daß man auch in den „Kindermorden“ keine gefälligen Rhythmen findet, eher eine trockene und harte Intarsia, scharfe Umrisse, die wie mit dem Messer geschnitten sind.

Vergleicht man nun das Haupt des Täufers der „Verkündigung“ (Abb. 15) mit zwei anderen Häuptern des Johannes, die von Domenico di Bartolo gemalt sind (Abb. 16, 17), und schließlich ein viertes, das von der Hand des Matteo di Giovanni stammt (Abb. 18), so zeitigt dies ganz eindeutige Ergebnisse. Im Täufer des Polyptychons in Perugia verrät sich Domenico di Bartolo rückgewendet als ein ausgesprochener Gotiker, er beschwert die Umrisse und häuft die Falten, die Haare sind bewegt wie Schlangen, und der

¹ F. Mason Perkins in *Rassegna d'Arte Senese*, 1907, S. 78, Note.



Abb. 18. Matteo di Giovanni, Madonna mit dem Kinde und Heiligen,
Siena, Chiesa della Contrada della Selva (S. Sebastiano)

Perugia, und sie ist allen Figuren im Pellegrinaio gemeinsam. Man begegnet ihr wieder im Täufer der Ovile-Verkündigung, neben mancherlei anderen physiognomischen Ähnlichkeiten. Wenn man damit den Vorläufer des Matteo di Giovanni vergleicht (Abb. 18), so findet man hier kaum eine Ähnlichkeit, vielmehr wird die grundsätzliche Verschiedenheit sehr offenbar. Es handelt sich hier nicht um eine Verschiedenheit, wie sie etwa zwischen Guidoccio Cozzarelli und Matteo di Giovanni besteht, es handelt sich vielmehr um eine Entfernung, wie zwischen Meister

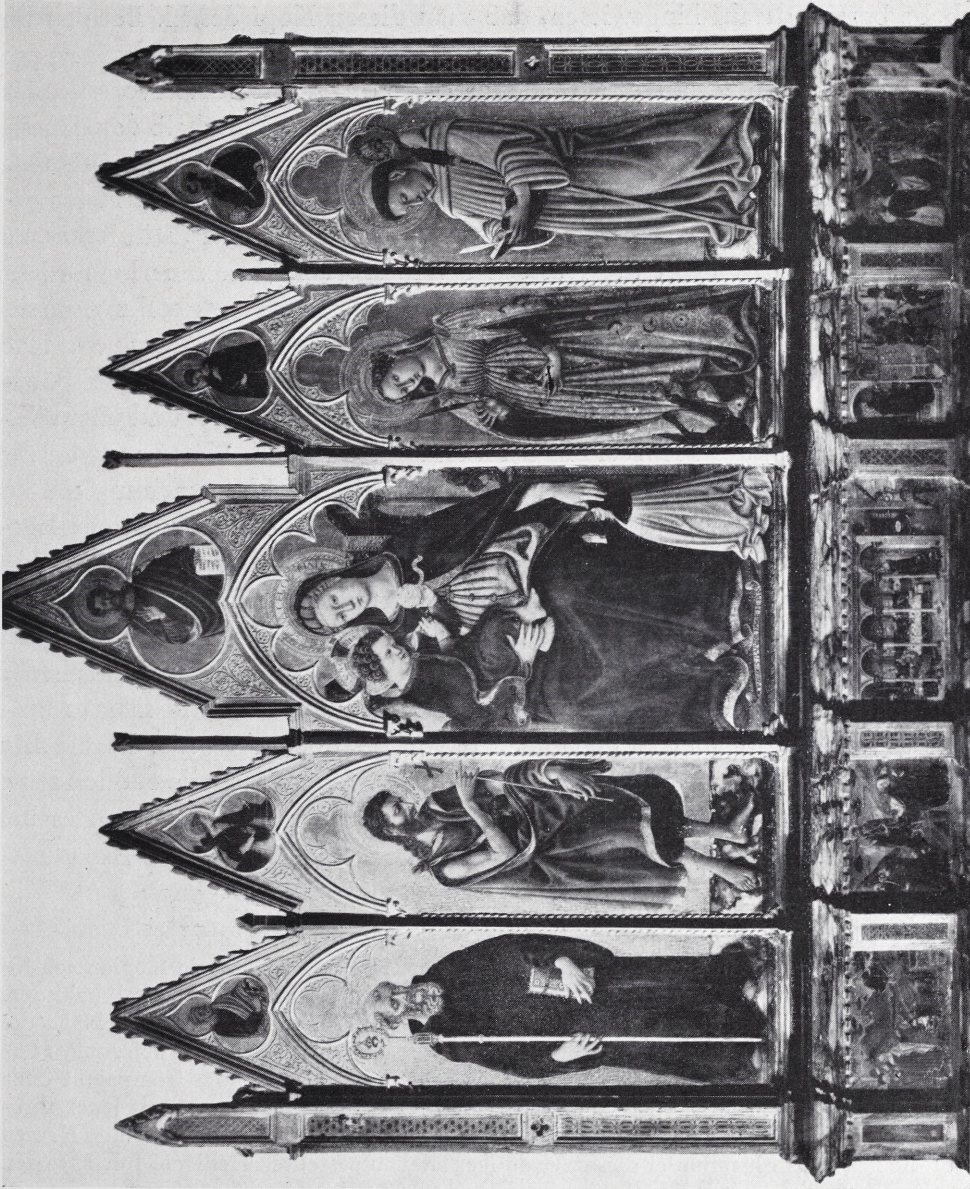


Abb. 19. Domenico di Bartolo,
Polyptychon der thronenden Madonna mit dem Kinde und Heiligen. Perugia: Pinakothek

und Schüler, wie zwischen Original und Kopie. Gleichermassen hat der hl. Bernhardin alle charakteristischen Merkmale der Kunst des Domenico di Bartolo. Die Bewegung seiner rechten Hand findet sich sehr häufig in den Fresken des Pellegrinaio und zweimal auch in der erwähnten „Verteilung der Almosen“ des Pellegrinaio.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß man diesen Kopf des hl. Bernhardin mit aller Wahrscheinlichkeit das treueste Porträt des Heiligen nennen darf. Es genügt hier, daran zu erinnern, daß gerade Domenico di Bartolo ein hervorragender Bildnismaler gewesen ist, vielleicht der größte, ja der einzige innerhalb der sienesischen Malerei. In den Fresken des Pellegrinaio findet man reihenweise Bildnisse und so auch in der Mantel-Madonna. Domenicos Begabung als Porträtmaler gesellt sich sehr merkwürdigerweise eine höchst entwickelte Fähigkeit, stilisierend zu verallgemeinern. Das ist nicht der letzte der Widersprüche, die innerhalb seiner kraftvollen künstlerischen Synthese liegen. Auch die Farbgebung soll man nicht außer acht lassen. Die Verkündigung hat tiefe, düstere Farben, aus denen rötliche Schimmer unversehens aufleuchten und wieder verlöschen. Es ist ganz der Farbensinn des Domenico di Bartolo. Kurz, mir scheint, ein aufmerksames und unvoreingenommenes Studium des Triptychons der Verkündigung in S. Pietro a Ovile läßt nur diesen einen Namen zu. Die Ergebnisse der stilistischen Untersuchung treffen sich mit den Schlüssen, die aus historischen Erwägungen über die zeitliche Entstehung des Bildes gemacht werden können, so daß dessen Datierung auf die Jahre 1444—1449 hinreichend gesichert scheint. Die letzte Entwicklungsstufe des Domenico di Bartolo genauer zu kennen, ist nicht nur für unser Wissen über den Künstler von außerordentlicher Bedeutung, sondern auch für die Erkenntnis der gesamten späteren Entwicklung der sienesischen Kunst und darum mag es entschuldigt werden, wenn hier so eingehend davon gesprochen wurde. Man sollte wünschen, daß das Triptychon der Verkündigung in S. Pietro a Ovile endlich seine ursprüngliche Gestalt zurückerhielte und so aufgestellt würde, daß man es bei hellem Tageslicht sehen könnte.

Résumé

Die vielumstrittene Verkündigung in S. Pietro a Ovile in Siena (eine freie Kopie nach Simones Ansanusaltar für den Dom von 1333 [Uffizi]), die bald dem Andrea di Vanni, bald dem Matteo di Giovanni zugeschrieben, ja deren Mitteltafel sogar in die unmittelbare Nähe des Simone selbst verwiesen wurde, untersucht der Verfasser eingehend auf Überlieferung, Herkunft und Stil. Er macht es sehr wahrscheinlich, daß sie aus dem Besitz der Compagnia della Morte stammt und Ende des 18. Jahrhunderts nach S. Pietro kam zusammen mit jener thronenden Madonna, nach welcher der „Meister der Madonna in S. Pietro a Ovile“ seinen Namen führt. Für die heute als Flügelbilder dieser Madonnentafel aufgestellten Heiligen, Johannes den Täufer und Bernhardin, wird die Zugehörigkeit zur Verkündigung nachgewiesen, das ganze Triptychon rekonstruiert und so gezeigt, daß die Verkündigung auch in der äußeren Form dem berühmten Vorbilde Simones entspricht. Die stilistische Untersuchung ergibt, daß das Triptychon der Verkündigung in S. Pietro a Ovile dem Domenico di Bartolo zugeschrieben werden muß, und zwar seiner letzten Entwicklungsstufe, etwa den Jahren 1444—1449.