

1 Verkündigungsbild aus Monte Oliveto.

Florenz, Uffizien.

BEOBACHTUNGEN AM VERKÜNDIGUNGSBILD AUS MONTE OLIVETO

von Günter Passavant

Im Rahmen einer Auswertung der radiographischen Aufnahmen der Uffizien-Gemälde Leonardos veröffentlichte 1954 Piero Sanpaolesi auch die Ergebnisse seiner Beobachtungen am Verkündigungsbild aus dem Kloster Monte Oliveto.¹ So überraschend der damals mitgeteilte Befund der Röntgenuntersuchung im Hinblick auf die traditionelle Beurteilung des Gemäldes erscheinen musste, wurde er von der Leonardo-Forschung dennoch ohne lebhafteres Echo zu Kenntnis genommen.

Nach P. Sanpaolesis Darlegungen wird in den Röntgenaufnahmen der Uffizientafel ganz allgemein eine starke Uneinheitlichkeit in der Ausführung der Figuren erkennbar; „Le figure sono dipinte con una diversità notevole di maniera da parte a parte, e di gran lunga maggiori sono state le fatiche e le incertezze di esecuzione nella figura della Madonna“. Bei dem Kopf der Maria ist eine frühere Schicht, in einer Fläche, die die gesamte Haarpartie links und rechts vom Gesicht umfasst, abgekratzt worden; an ihre Stelle trat eine für Röntgenstrahlen kaum durchlässige, wegen ihres Ölgehalts schwer trocknende dunkle Farbmischung, auf die dann die heute sichtbaren blonden Haare wieder aufgemalt wurden. Die helle Farbmaterie dieser Haarpartien ist später auf der zu fetten Untermalung verrutscht, und so hat sich ein Netz grosser Risse gebildet, das allerdings nur in den Röntgenaufnahmen so krass in Erscheinung tritt.² Die rechte Hand der Maria zeigte — nach Sanpaolesis Angaben — in der ersten Kon-

¹ Piero Sanpaolesi: I dipinti di Leonardo agli Uffizi; in „Leonardo, saggi e ricerche“, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1954. S. 29-46. Die hier herangezogenen Textstellen befinden sich auf S. 37 u. 38, man vergleiche dazu die Tafeln XLII-XLVIII.

² Durch das Abkratzen der älteren Partien ist unter den Haaren heute die Grundierungsschicht dünner als unter der Fläche des Gesichts. Dass der Umriss der rechten Wange der Maria bis in den Kreidegrund hinein eingeritzt ist, wie P. Sanpaolesi angibt, konnte ich nicht erkennen, wohl aber, dass auf dieser Seite

zeption eine andere Form; sie war insgesamt kürzer und hatte enger sich berührende Finger, es fehlte vor allem das Motiv des hochgekrümmten kleinen Fingers. Bei den auf den Boden herabfallenden Gewandpartien lassen sich in der Radiographie an den geänderten Umrissen zwei übereinandergelegte Malschichten unterscheiden. Die Gürtung des Madonnenkleides, die in der heutigen Bilderscheingung die typische Form einer „fuschiacca“ zeigt, bestand in der ursprünglichen Fassung aus einem dicken zusammengerollten und geknoteten Band. — Auch der heutige Zustand des Engelskopfes geht auf eine Neuredaktion der ursprünglichen Komposition zurück. Nach P. Sanpaolesis Befund der Röntgenaufnahmen hatte der Engel zunächst nicht seinen Blick auf die Jungfrau gerichtet, sondern zu Boden gesenkt „nell’attimo dell’Ave Maria“; sein Kopf war ausserdem stärker geneigt. Und es heisst dann weiter: „Tali e molte altre modifiche, che si potrebbeno indicare, ci fan comprendere come Leonardo non abbia seguito un procedimento sistematico, paragonabile a quello dell’«Adorazione»“. Soweit die Untersuchungsergebnisse Sanpaolesis, die in den hier wichtig erscheinenden Punkten referiert werden sollten.

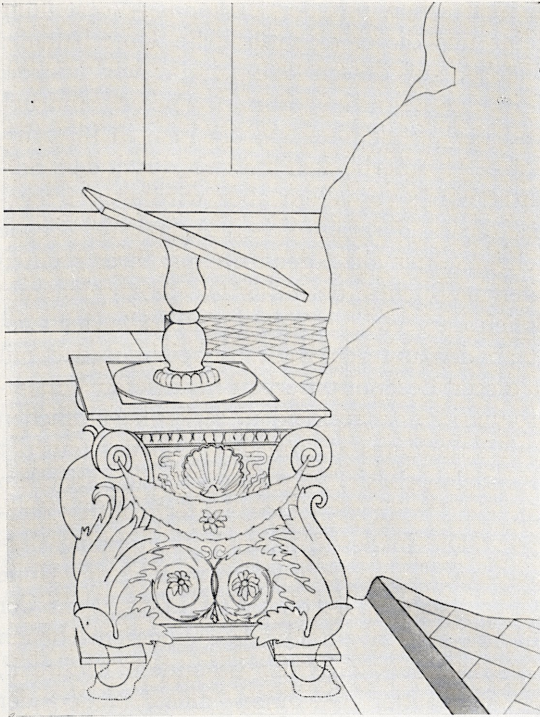
Diese Beobachtungen über den Arbeitsvorgang des Künstlers bei der Entstehung des Verkündigungsbildes können unsere Vorstellung von der Schaffensweise des jungen Leonardo bereichern. Die Tatsache, dass an den Hauptpunkten des Bildes Veränderungen der ursprünglichen Konzeption durch Entfernung und Übermalung bereits ausgeführter Partien vorgenommen wurden, berührt sich anscheinend mit jenem anderen Phänomen, dass wir ausser der Oxfordder Ärmelskizze zur Engelsfigur keine authentischen und einwandfrei auf das Bild zu beziehenden Zeichnungen Leonardos besitzen. Bezeugt möglicherweise dieses Fehlen von Kompositions- und Figurenskizzen ebenso wie die bei der Ausführung der Tafel notwendig gewordenen wichtigen Korrekturen eine nur sehr geringe und offenbar nicht ausreichende Durcharbeitung des Entwurfs durch Leonardo? Beide Tatsachen lassen sich allerdings kaum mit dem in Einklang bringen, was wir über die zeichnerischen Vorarbeiten und den Entstehungsvorgang bei den anderen Werken der ersten Florentiner Periode, etwa bei der Leningrader Madonna oder dem Epiphaniabild wissen. Sollte die Auseinandersetzung mit dem so zentralen Thema der Verkündigung an Maria, mit einer auch dem Format nach bedeutenden Altar-Komposition in Leonardos Skizzenmaterial wirklich einen so viel geringeren Niederschlag gefunden haben, als etwa die Beschäftigung mit der Darstellung der „Madonna mit der Katze“ für das Hausaltarbild?

Die weitere Untersuchung von Tafel und Röntgenaufnahmen kann neue Hinweise auf den Entstehungsvorgang des Bildes geben, sie wird möglicherweise näher heranzuführen an die eigentliche Problematik um die nachträglichen Veränderungen und Übermalungen, die doch kaum noch als „Pentimenti“ zu begreifen sind.³

Vor allem in den Röntgenaufnahmen ist zu erkennen, dass alle geraden Linien in der Architektur, am Terrassenboden, an der Gartenmauer und am Leseput bei der Bildanlage durch Einritzen in den Kreidegrund fixiert worden sind, wobei besondere Kantenprofile, wie etwa bei den Rustikaquadern an den Gebäudeecken, durch zwei- oder dreifache Parallelritzung angegeben wurden. An jenen Flächen des Bildes, welche die Figuren ausfüllen, setzt diese Ritz-

das Gesicht, von der unteren Stirnpartie bis über das Kinn hinaus, um 2-3 Millimeter verschmälert wurde (Abb. 13). Andere Korrekturen zeigen sich in der Modellierung der Augenhöhlen, in den äusseren Winkeln der Augenschlitze, an der Pupille des vorderen Auges und vor allem an der Oberlippe, die verschmälert wurde. Auch die ursprünglich stärker sich wölbende Nasenspitze ist abgeseigt und verfeinert worden.

³ Der *Soprintendenza alle Gallerie* in Florenz und dem *Gabinetto del Restauro* der Uffizien möchte ich an dieser Stelle für die Überlassung der erforderlichen radiografischen Aufnahmen des Verkündigungsbildes meinen besonderen Dank abstatten.



3 Florentinisch, 2. H. 15. Jh.: Marmorpostament. Florenz, Privatbesitz.

2 Rekonstruktionszeichnung: Partie des Lese-pultes in der ersten Bildanlage.

zeichnung aus. Die Figuren waren in Anordnung und Haltung, auch in der Gewanddrapierung, durch Entwurfszeichnungen oder Kartons festgelegt und auf der Bildfläche skizziert, als der Künstler die Architektur motive und damit die perspektivische Konstruktion des Bildraumes in den Malgrund einzutragen begann. Das schliesst nicht aus, dass während des Malens noch Korrekturen gegenüber der ursprünglichen Konzeption vorgenommen werden konnten. Diese Veränderungen sind dann aber heute in den Röntgenaufnahmen oder auch schon auf der Malfläche aus den Abweichungen gegenüber der Ritzzeichnung zu verfolgen. Neben den von Sanpaolesi aufgezeigten Konturverschiebungen an jenen auf dem Fliesenboden aufliegenden Partien des Madonnenmantels ist vor allem die Tatsache auffällig, dass die vorgeritzten vorderen Kantenlinien der Mauerbrüstung zwar dort aussetzen, wo die Buchstütze des Lese-pultes die Mauer überschneidet, dann jedoch rechts daneben sich weiter fortsetzen und innerhalb der Partie des rechten Unterarms der Maria heute teils offenliegen, teils durch die überdeckende Farbschicht hindurch wieder aufbrechen.⁴ Das kann nur bedeuten, dass der Unterarm in seiner heutigen Anordnung vor der Mauerbrüstung in der ursprünglichen Bildkonzeption nicht vorgesehen war. — Weiterhin ist bei dem Lese-pult festzustellen, dass es in der ersten Anlage auf sehr viel niedrigeren *Halbkugelfüssen* stehen sollte. Für die beiden sichtbaren vorderen Füße sind die Konturen der Halbkugeln und der sich an den Pulstecken darüberschiebenden quadratischen Zwischenplatten mit Hilfe von Zirkel und Lineal in den Kreidegrund dünn eingeritzt (Abb. 2). Für die aussergewöhnliche Form des Lese-pultes hat man die Vorbilder in den Prägungen des Medici-Sarkophages Verrocchios und des Marzupini-Sarkophages Desiderios erkannt. Durch solche Hinweise wird eine unbefangene Be-

⁴ vgl. Tafel XLVII bei P. Sanpaolesi, a. a. O.

trachtung dieses Möbels sicherlich erschwert, da man schon mit der Sarkophag-Vorstellung dieser Bildpartie gegenübertritt. Jedenfalls erscheint uns dieser eigentümliche Unterbau des Pultes als ein Cassone von rechteckiger Grundfläche, auf dessen Schmalseite wir blicken, während die Fluchtlinien der Langseiten scharf in die Raumentiefe führen. Dieser Eindruck entsteht einmal dadurch, dass die linke Seitenwand des „Sarkophages“, die man in ihrer ornamentalen Gliederung — wenn auch stark verkürzt — überblicken müsste, durch den herabhängenden Schleier überschritten und beschattet wird; vor allem aber wird man irreführt durch die Beobachtung, dass die Madonna, die in der räumlichen Anlage der Szene nicht *neben* dem Leseput, sondern in einer Schicht *dahinter* sitzt, dennoch mit ihrer rechten Hand die vorderen Blattkanten des aufgeschlagenen Buches berührt. Da dieser Kontakt zwischen der Sitzfigur und dem Leseput als möglich dargestellt ist, da andererseits der Cassone mit seinen vorderen Füßen heute bis dicht an den unteren Bildrand reicht und damit der vorderen Bildebene sehr nahe kommt, nimmt dieser Leseputunterbau in unserer Vorstellung notwendig die Form eines sich weit in die Raumentiefe erstreckenden, sarkophagähnlichen Gebildes an. Und doch handelt es sich dabei um nichts anderes als um den Typ der (aus der Antike in vielfältigen Formen überlieferten) Kandelaberbasis, die — auf quadratischem Grundriss oder mit dreieckiger Grundfläche, d.h. als Dreifuss — den Unterbau für Ziervasen, Leuchter, Bet- und Leseputle bilden konnte.⁵ Die in der Uffizien-Verkündigung dargestellte Leseput-Basis hat (ohne die Füße) die Grundform eines Würfels, d.h. die Höhe entspricht der Seitenlänge ihrer quadratischen Grundfläche. Die obere Deckplatte, auf der der Schaft der Buchstütze befestigt ist, wird durch einen in ein Quadrat eingeschriebenen Kreis gegliedert. — Es genügt hier vorerst die Feststellung, dass der besondere Eindruck, den der Betrachter heute von der Partie des Leseputes gewinnen muss, weder der ersten gegenständlichen Fixierung dieses Möbels noch der ihm innerhalb der perspektivischen Raumkonstruktion anfangs zgedachten kubischen Wirkung entspricht; dies gilt vor allem auch für seine räumliche Zuordnung zur Sitzfigur der Madonna. — Der Backsteinboden der Terrasse wird links von einem breiten Randstreifen aus hellgrauem Haustein abgeschlossen, der sich stufenartig über den Blumenrasen und eine diesen nach hinten begrenzende Steineinfassung erhebt. Jener hinten an dem Gartenmüerchen entlanglaufende Steinstreifen muss ursprünglich die gleiche hellgraue Färbung wie die Terrassenstufe gehabt haben; er wurde jedoch zu einem späteren Zeitpunkt mit einer bräunlichen Farbbrühe überzogen,

⁵ Bildliche Darstellungen solcher Cassoni mit den in ähnlicher Form immer wiederkehrenden und auch für das Leseput in unserem Bilde typischen Ornamentmotiven finden wir auffälligerweise vor allem im Ghirlandaio-Kreis, etwa in der *Sacra Conversazione* mit Erzengeln in den Uffizien (als Leuchterfuss), in dem Heroenfresko in der *Sala dei Gigli* im Palazzo Vecchio (als Postament für die Kohlschale des Mucius Scaevola), in der Federzeichnung zu einer Verkündigung in den Uffizien (No. 287) und in dem Verkündigungsmosaik der SS. Annunziata (als Leseput), in dem S. Maria-Novella-Fresko mit der Szene der Verkündigung an Zacharias (als Opfertisch), auf Mainardis Madonnenbild in Berlin (früher Nr. 77), aber auch im Verkündigungsbild des Neri di Bicci in S. Francesco in Arezzo, in der Verkündigung des Antoniazzo in S. Maria sopra Minerva oder in Pinturicchios Fresko gleichen Themas in S. Maria Maggiore in Spello.

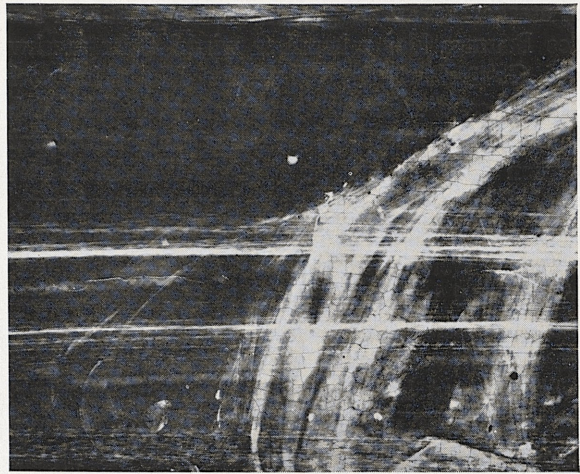
In der Plastik ist der besondere Basistypus nicht so verbreitet, wie man zunächst erwartet. Auf ein sehr interessantes Beispiel in Florentiner Privatbesitz machte mich Herr Professor Middeldorf aufmerksam, dem ich dafür meinen besonderen Dank sage. Es handelt sich um eine Marmorbasis von querrrechteckigem Grundriss, die an der Rückseite nicht ornamentiert ist, also ursprünglich in einer Nische oder direkt vor der Wand innerhalb eines Wandtabernakels oder Epitaphes aufgestellt war (Abb. 3). Die Marmorbasis verrät in den Ornamentmotiven und deren Anordnung einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Leseput der Uffizienverkündigung. Die besondere Art, wie nun diesem gegenüber das Ornamentgefüge leicht verändert und vereinfacht erscheint — wobei sich die Proportionen verschieben und die strukturelle Funktion der antiken Schmuckmotive zurücktritt —, offenbart uns ausser der Abhängigkeit von dem gemalten Vorbild auch Rang und Eigenart des ausführenden Bildhauers, der vielleicht mit Francesco di Simone zu identifizieren ist.

wobei einzelne Gräser und Wiesenpflanzen, die unmittelbar vor der Einfassung wachsen, mit übermalt wurden (Abb. 5).⁶

Weitere Beobachtungen, die P. Sanpaolesis Untersuchungsergebnisse ergänzen, betreffen die Figur des Verkündigungsgengels.⁷ Zunächst erkennt man sowohl im Röntgenbild als auch auf dem Gemälde selbst, dass die Flügel Gabriels ursprünglich eine andere Form hatten: sie waren in ihrer Erscheinung auf der Bildfläche etwas kürzer; die äusserste linke Spitze des vorderen Flügels überdeckt heute Stamm und unteres Laubwerk des an dieser Stelle im Landschaftsmittelgrund aufragenden Baumes. Ausserdem bog der vordere Flügel in seiner rechten Kontur stärker nach rechts aus, während seine Oberkante nach links hin um Fingerbreite höher verlief. —

Gabriels Mantelumhang, der in den oberen Partien die hintere, d.h. linke Schulter der Figur bedeckt, ist dann am Rücken unterhalb der Flügel schräg nach vorn herabgeführt und schwingt hier um den mit einem weissen feingefalteten Gewand bekleideten Oberkörper, wobei sich das olivgrüne Mantelfutter in einem breiten Streifen nach aussen stülpt. In dem spitzen Winkel, den die Unterkante der Mauerbrüstung mit der schrägen Aussenkontur der unmittelbar unter dem Flügelansatz sichtbaren Futterpartie bildet, werden in der Röntgenaufnahme zwei lebhaft flatternde Bänder sichtbar, deren Ansatz am Engelskleid noch durch das darübergemalte Mantelfutter hindurch zu erkennen ist (Abb. 4). Aus dem Vorhandensein und aus der Anordnung dieser Schmuckbänder muss man schliessen, dass die Kleidung des Engels in einem früheren Ausführungsstadium der Tafel anders konzipiert war.⁸ Die Bänder sind durch Übermalung der Mauervorderseite abgedeckt worden und heute für den Betrachter des Bildes nicht mehr sichtbar.

Damit berühren wir bereits ein anderes Problem, nämlich das der farblichen Erscheinung der Putzflächen von Gartenmauer und Hauswand (Abb. 1). Der Putz zeigt heute eine einheitliche schmutzig braun-olive Färbung, die so dunkel ist, dass sich etwa die in der Partie oberhalb des Leseputles aufragende Zypresse in ihrem Farbton mit der Putzfarbe der dort



4 Detail aus dem Verkündigungsbild: Partie des Engelsingewandes (Röntgenaufnahme).

⁶ Der Befund der Vorritzung zeigt, dass auch die Terrassenstufe in ihrer heutigen Erscheinung nicht der ersten Bildanlage entspricht. Die Terrasse sollte sich zunächst nicht bis unmittelbar an das Leseputl erstrecken, sie sollte weiter rechts schon — dort, wo das Fliesenmuster des Backsteinbodens endet — flach abgetreppelt werden (Abb. 2). Zwischen Stufe und Pult lief auf dem unteren Bodenniveau ein das Rasenstück nach rechts hin begrenzender Steinstreifen nach hinten, der sich dort dann, im rechten Winkel nach links umknickend, in jener an der Gartenmauer entlanggeführten Steineinfassung fortsetzte. Wieweit diese an sich überzeugende Lösung im Zusammenhang mit der niedrigeren Form der Leseputlfüsse zur besseren räumlichen Klärung der rechten Szenenhälfte beigetragen hätte, lässt sich heute nur noch schwer entscheiden, zumal in dieser ursprünglichen Anlage für den rechten Fuss der Maria, so wie er der heutigen Anordnung der Figur entspricht, kaum mehr Platz auf der Terrasse geblieben wäre; der Fuss musste entweder tiefer als der andere, auf dem Rasenniveau aufsitzen, oder er war bei leicht angewinkeltem Unterschenkel ein wenig zurückgesetzt.

⁷ Vgl. zu dem Folgenden auch die Tafeln XLIV u. XLV bei P. Sanpaolesi, a. a. O.

⁸ Hier ist noch einmal an die in der Radiografie sichtbar gewordenen Korrekturen und Konturverschiebungen beim Engelskopf zu erinnern. Mit dieser neuen Konzeption des Kopfes stehen vermutlich die Veränderungen in den Gewandmotiven und in den Flügelpartien in einem direkten Zusammenhang.

in starker Verkürzung nach hinten geführten Hauswand verbindet, ohne dass die rechte Kontur des Baumes klar erkennbar wird.⁹ Sehr merkwürdig erscheint auch die farbliche Wiedergabe der Gebäudewände, die hinter Maria im rechten Winkel zusammentreffen. Man erwartet hier, dass die im Bilde angestrebte einheitliche Lichtführung einen ähnlichen Helldunkelkontrast zwischen beleuchteter und unbeleuchteter Putzfläche hervorbringt, wie bei dem grauen Quaderwerk der gleichen Wände. Stattdessen sind diese Wandpartien so gleichmässig dunkel gehalten, dass man kaum wahrnimmt, wo die Wände aufeinanderstossen. Es muss doch immerhin befremden, dass ein Künstler zunächst eine relativ komplizierte Architektur entwirft, welche die Figur der Maria räumlich umgibt, um dann schliesslich die Raumwerte weitgehend wieder aufzuheben zugunsten einer gleichmässigen dunklen Folienwirkung. Dass dieser Foliencharakter der Wandflächen heute die besondere Wirkung des Madonnenkopfes unterstreicht, ist nicht zu leugnen; es geht hier jedoch nur darum, dass die für diese Szene erdachte und konstruierte Architektur offenbar auf eine ganz andere Wirkung hin entworfen wurde, als ihr in der heutigen Bilderscheinung angewiesen und zugestanden wird. Ist dieser Zwiespalt nun aus einer noch nicht erlangten Beherrschung der bildnerischen Mittel, d.h. als Symptom der Unreife des jungen Leonardo hinreichend zu erklären?

Man findet indessen auf der Uffizientafel Partien, in denen die Divergenz zwischen der ersten Bildkonzeption, bzw. der Bildanlage, und den nachträglichen Veränderungen und Übermalungen ganz unmittelbar hervortritt. Dass der ursprünglich hellgraue Ton der an der Gartenmauer entlanglaufenden unteren Steineinfassung durch Übermalung in bräunlicher Farbe nachträglich abgedunkelt wurde, ist bereits erwähnt worden; ebenso, dass bei diesem Vorgang an einigen Stellen Wiesenpflanzen mit übermalt wurden. Diese Pflanzen sind in ihren Formen heute als Silhouetten erkennbar; sie sind naturgetreu, sehr fein und kleinteilig ausgeführt (Abb. 5). Schaut man von dieser Partie aber nun auf das unmittelbar darunter anschliessende Rasenstück, so wird man auf seiner gesamten Fläche vergeblich nach einer solchen Pflanzendarstellung suchen. Im Vergleich mit dem hier ausgebreiteten kostbaren dunkelgrundigen Blumentepich, dessen Formenvielfalt sich immer wieder in einzelnen Hauptmotiven verdichtet, wirken die Gräser am oberen Rand wie verdorrt, ihre Ausführung erscheint ängstlich und pedantisch. Man kann eine Blumengruppe aus der Rasenfläche herauslösen (Abb. 6) und sie wird zu einem Vergleich mit den schönsten Prägungen niederländischer Blumenstilleben herausfordern, gerade in ihrer Leuchtkraft und in der emailleartigen Wirkung vor dem dunklen Grund; ein solches Detail trägt die Signatur Leonardos in sich selbst. Sind aber nun die unter der Braunübermalung sichtbaren Pflanzen von der gleichen Hand, nur vielleicht in einer früheren Entstehungsphase der Tafel gemalt worden? Der Unterschied, der zwischen beiden Partien hervortritt, ist in erster Linie ein qualitativer; er bezeichnet zugleich zwei verschiedene Stadien innerhalb der Entwicklung der Malerei und ist nicht aus dem Reifeprozess *eines* Künstlers heraus zu verstehen. — Dem Blumenstück steht in der Wiedergabe und Ausdeutung der Natur Leonardos Landschaftszeichnung von 1473 näher als die übermalte Gräserpartie.¹⁰

Ähnliche Unterschiede in Stil und Qualität der Darstellung treten uns auch in vergleichbaren Partien der Figuren entgegen. Würde man die beiden Detailaufnahmen der Hände

⁹ Vgl. die wesentlich grössere Abbildung der Gesamtkomposition bei L. H. Heydenreich, Leonardo da Vinci; Basel 1954. Tafelband Abb. 3. — Ludwig Goldscheider (Leonardo da Vinci. The Artist. Phaidon, 4. ed.; London, III. ed. 1948, S. 34) betont den schlechten Erhaltungszustand des Bildes; er spricht ferner davon, dass ein schmutziger Firnis die Farbwirkung beeinträchtigt und dass die unteren Partien des Engels und „das meiste der Architektur“ zudem noch stark übermalt seien.

¹⁰ Dieser Befund der Pflanzenpartien in der Bodenzone legt die Vermutung nahe, dass in einer früheren Entstehungsphase des Bildes die gesamte Rasenfläche mit Wiesenpflanzen in der Art der oberen heute übermalten Gräserpartie ausgefüllt war und dass der dunkle Grund des heutigen Blumenrasens diese alten und altertümlichen Malereien überdeckt.



5 Detail aus dem Verkündigungsbild: Gräserpartie im Bildzentrum.



6 Detail aus dem Verkündigungsbild: Blumenpartie zu Füßen des Engels.



7 Detail aus dem Verkündigungsbild: Rechte Hand des Engels.



8 Detail aus dem Verkündigungsbild: Linke Hand des Engels.

(Abb. 7 u. 8) das erste Mal kennenlernen, ohne die Uffizientafel je gesehen zu haben und ohne zu wissen, dass beide Partien von dem Verkündigungsendel aus diesem Bild stammen, man könnte kaum zu der Überzeugung gelangen, dass sowohl die eine wie auch die andere von Leonardo und noch dazu innerhalb *eines* Gemäldes, als rechte und linke Hand *einer* Figur gemalt wurde. Im Vergleich mit der linken Hand Gabriels erscheint seine im Segensgruss erhobene Rechte grossformig, kräftig und nicht sehr geschmeidig; der Ansatz des Handgelenkes am Unterarm wirkt etwas verquollen, der Handrücken ist breit und wenig modelliert. Erst die Finger zeigen dann, vor allem in den oberen Gelenken, eine Zierlichkeit, die zu der übrigen Handform nicht recht passen will, aber auch sie erscheinen gegenüber jenen der linken Hand etwas hölzern und unelastisch. Schaut man genauer hin, so erkennt man, dass die untere Kontur des Mittelfingers offenbar nachträglich korrigiert wurde und auch Ring- und kleiner Finger in Form und Anordnung verfeinert sind, wobei die Fingerspitzen in ihrer Lage verändert und stark gekürzt wurden. Der beschattete Teil der Handfläche wurde nach links hin etwas verbreitert und damit die helle Konturlinie der zum Betrachter gedrehten Handballenpartie verschoben. Aber alle diese nachträglichen Korrekturen können die Wirkung dieser festen, etwas steifen und kantigen Hand nicht völlig verändern, sie können ihr schwerlich das verleihen, was die Hand mit der Lilie auszeichnet: die Feinheit und Schlankheit in der Gesamtform, die Beweglichkeit im Handgelenk, die Biegsamkeit und Feingliedrigkeit in den von ihrer Struktur her empfundenen Fingern.¹¹ Es fehlt ihr vor allem jene

¹¹ Man vergleiche hierzu die von Leonardo ausgeführten Hände der Christusfigur im Taufbild aus San Salvi (G. Passavant, Verrocchio als Maler, Düsseldorf 1959; Abb. 40, 41 u. 47).

Wirkung des Momentanen, des gerade eben und nur für diesen Augenblick vom Licht enthöllten Bewegungsausdrucks. — Damit berühren wir zugleich eine der Ursachen für die gegensätzliche Erscheinung der beiden Hände: die verschiedene Ausführungstechnik. Die erhobene Hand, die sich klar von der Dunkelfolie des Landschaftshintergrundes abhebt, ist in mehreren rosa Temperalagen unmittelbar auf den präparierten Kreidegrund aufgemalt, von dem das Inkarnat (wie auch bei den Gesichtern) seine Leuchtkraft empfängt. Erst darüber erfolgte dann die endgültige Konturierung und Modellierung der Finger, des Handballens und des Unterarms. Die Hand mit der Lilie ist dagegen mit lichten Tönen aus einer dunklen Untermalung herausmodelliert; die Farbschicht ist hier gerade in den hellsten Zonen am dicksten und stark deckend. Damit werden spezifische Wirkungen der Ölmalerei erprobt und gesteigert, die in Florenz erst im letzten Quattrocento-Drittel an importierten niederländischen Gemälden studiert und bewundert werden konnten; einzelne Partien im Portinari-Altar, wie etwa die Hände Josephs im Mittelbild, sind in ihrer Modellierung vor und aus dem dunklen Grund unmittelbar vergleichbar.

Offenbar bezeichnet das Verkündigungsbild (ähnlich wie die Taufe aus San Salvi) einen Wendepunkt in der Entwicklung der Florentiner Malerei.^{11a} Dies gilt auch im Hinblick auf die uneinheitliche Technik seiner Ausführung. Selbst innerhalb der Landschaftsdetails begegnen sich unmittelbar altertümliche und fortschrittliche Elemente. Zunächst ist festzustellen, dass der Landschaftshintergrund in seiner farblichen Erscheinung nicht mehr der ursprünglichen Konzeption entspricht, da fast alle Partien einschliesslich der Bäume des Mittelgrundes mit einer dünnen bräunlichen Farbbrühe überzogen sind, die die klaren, kühlen Grün- und Blautöne zugunsten einer erdigen, dunklen oder atmosphärisch-trüben Gesamtwirkung bricht; unter dieser dünnen Brauntönung (die nicht mit dem Firnis zu verwechseln ist) wird jedoch in einzelnen Flächen eine zarte, in der Oberflächenerscheinung glatt und matt wirkende Temperamalerei, unberührt von anderen Korrekturen, erkennbar (Abb. 9): etwa bei den sich vor die hinterste gezackte Gletscherkette schiebenden, schwach getönten und weich konturierten niedrigen Bergkegeln, vor allem aber bei den flach gerundeten, von flockig gemalten Bäumen bewachsenen Bergen der ersten Hintergrundzone rechts neben der Stadt. Hier sind die Formen der vorgelagerten niedrigen Hügel in ganz dünnen parallelen Linienschwüngen mit *Goldbronze* angegeben, die dem Betrachter des Originals bei einem bestimmten Blickwinkel ganz deutlich innerhalb der matten Temperafläche sichtbar werden und die auch in dem hier wiedergegebenen Ausschnitt (in der rechten unteren Ecke) als feine, wie punktierte Bögen noch gerade zu erkennen sind. Wendet man von diesem Detail den Blick unmittelbar auf die phantastischen Formen der hintersten Gebirgszone, vergegenwärtigt man sich den Unterschied zwischen dem grosszügigen pastosen Farbauftrag, mit dem hier die Gletscher in deckender, etwas zäher Ölfarbe in *einem* Arbeitsvorgang hineingemalt wurden, und jener Malweise, mit der die erwähnten Hügelpartien in mehreren fein vertriebenen, transparenten Temperalagen ausgeführt sind, unter Verwendung von Goldbronze für die zuletzt aufgesetzte Binnenzeichnung, man wird unwillkürlich an die stilistischen und qualitativen Gegensätze in den besprochenen Details des Blumenrasens oder in der Ausführung der Hände des Verkündigungsenfels erinnert.¹²

^{11a} Über den Befund des Taufbildes vgl. G. Passavant, a. a. O., S. 62-80.

¹² Auch der gezackt konturierte Gebirgszug, der sich zwischen die Hügelgruppe neben der Stadt und die sanft geschwungenen Berge der vorletzten Landschaftsschicht schiebt, verdankt seine heutige Form nachträglichen Korrekturen in Ölfarbe. Gerade in der Röntgenaufnahme (Abb. 11) ist klar zu erkennen, dass der hohe Berg auf der beleuchteten linken Hälfte durch Ölretuschen das Aussehen eines im Lichte glänzenden, schroffen Felsmassivs erhielt, während die rechte beschattete Seite in ihrem originalen Zustand belassen wurde; die unberührte Temperamalerei ist hier als dumpfe, dunkle Fläche sichtbar. Darüber setzt dann die Ölmalerei der Gletscherzone ein, und zwar so, dass durch diese zugefügten



9 Detail aus dem Verkündigungsbild : Landschaftsausblick mit Hafenstadt.



10 Detail aus dem Verkündigungsbild : Linker Landschaftsausblick.



11 Röntgenaufnahme der Gebirgspartie von Abb. 9.

Verknüpft man die Resultate der bisherigen Beobachtungen miteinander, so schliessen sich die in ihren Gegensätzen herausgehobenen Bildausschnitte zu zwei Gruppen zusammen. Dabei rückt das Blumenstück (Abb. 6) unmittelbar zu der Partie der Hand mit der Lilie (Abb. 8); in beiden Details reflektiert der ausführende Künstler ganz offensichtlich auf spezifische Möglichkeiten der Ölmalerei. Die Blumen wie die Engelshand sind mit hellen deckenden Farben aus dem dunklen Grund herausmodelliert. Zu dieser Gruppe wird man weiterhin jene (anstelle einer beseitigten älteren Malschicht ausgeführten) Haarpartien der

hinteren Partien zugleich die matte Temperafläche ihre neue obere Konturierung bekommt. — Auch in dem Landschaftsausschnitt der linken Bildhälfte werden spätere Veränderungen an dem Wechsel in der Maltechnik und in der Formgebung erkennbar (Abb. 10): hier erscheint eine grell beleuchtete Felsgruppe mit scharfen Spitzen inmitten einer lieblichen Hügellandschaft mit Baum- und Buschwerk, einem Fluss und fernen im Dunst verschwindenden Gebirgszügen, über die sich der Horizont des Meeres schiebt. Auch dieses Felsmotiv, das in der vorderen Schicht in einem einzelnen hellen Felsblock aufgenommen wird, ist in die von einer ganz anderen Grundstimmung erfüllte Landschaft *nachträglich* eingefügt, wobei zugleich die umgebenden Zonen (bis auf eine Hügelgruppe) bräunlich abgedunkelt und nur auf einigen Laubkronen erneut grelle Lichter aufgesetzt wurden. Damit werden im Landschaftsraum Licht-Schatteneffekte erzielt, wie sie etwa durch die an der Sonne vorüberziehenden Wolken entstehen. Die besondere Lichtführung erzeugt auch hier den Eindruck des Momentanen, Veränderlichen — ähnlich, wie es bei der Engelshand mit der Lilie festzustellen war. — Sehr aufschlussreich ist es, die hier aufgezeigten Korrekturen in der Landschaft mit den Übermalungen Leonardos im *rechten* Landschaftsausblick des Taufbildes zu vergleichen (vgl. die Röntgenaufnahme bei G. Passavant, a. a. O., Abb. 60).

Maria ordnen können, in denen in der gleichen Technik ganz ähnliche Hell-Dunkeleffekte angestrebt werden (Abb. 13). Auch in der Qualität der Ausführung und in der jede Linie beherrschenden Formintensität verraten sie die gleiche Hand wie etwa das Blumenstück. — Schliesslich gehören noch die Ölmalereien in der Landschaft, d.h. die beschriebene Gletscherkette in der letzten Hintergrundzone (Abb. 9) zu dieser Gruppe; sie vereinigt demnach alle die Details, die bei einer unbefangenen Betrachtung der Darstellung am allerehesten an Leonardo denken lassen.

Ihr gegenüber steht jene andere, in ihrer stilistischen Grundhaltung ebenfalls einheitliche Gruppe, die die übermalte Gräserpartie (Abb. 5), die erhobene Rechte Gabriels (ohne die späteren Korrekturen an Fingern und Handfläche; Abb. 7) und die erwähnten, durch die goldene Binnenzeichnung charakterisierten Temperapartien der Landschaft umfasst. Als weiterhin zugehörig zu dieser zweiten Gruppe erweist sich dann etwa die Haarpartie des Verkündigungse Engels (Abb. 14), diese glatte Temperafläche mit der dünn und zart ausgeführten Lockenmodellierung, mit den über die ganze Partie verteilten, einzeln sichtbaren Silberhärchen, die sich immer in der gleichen Weise krümmen oder zu Spiralen eindrehen. Die Lockenröllchen, von denen jedes einzelne in sich durchmodelliert ist, schieben sich im Nacken dicht untereinander, ohne dass ihr Zusammenhang ganz klar wird und ohne dass das Vorne und Hinten ihrer Anordnung in der Hell-Dunkelwirkung (wie bei den Madonnenhaaren) hervortritt. Die Pinselführung ist gleichbleibend fein und schönlinig und lässt unmittelbar an die parallelen goldenen Linienschwünge in der Hügelpartie neben der Stadt denken; man bemüht sich vergeblich, hier eine Ähnlichkeit mit der Haarbehandlung bei Leonardos Taufengel zu entdecken.¹³ Der Grund dafür liegt nicht darin, dass die Entstehungszeiten beider Bilder zu sehr differieren; denn die Lockenpartien der Maria (Abb. 13) entsprechen sehr wohl jenen des Taufengels. Die Haarpartie des Verkündigungse Engels kann jedoch nicht von der gleichen Hand gemalt sein.

Hat man die Uneinheitlichkeit in der Ausführung der Uffizientafel erst einmal erkannt, hat man die stilistischen Unterschiede und vor allem die Qualitätsschwankungen in den einzelnen Partien des Gemäldes durch die Gegenüberstellung vergleichbarer Details fixiert, so erscheint es fruchtbar, den Verlauf und die Gegensätze in der bisherigen Bewertung des Bildes zu rekapitulieren. Die Beobachtungen vor dem Original, die eine Beteiligung von zwei verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten an der Ausführung des Gemäldes bezeugen können, lassen sich zum Teil mit dem zur Deckung bringen, was in der Forschung an Vermutungen und Thesen seit fast einem Jahrhundert geäussert wurde.

Noch ehe das Verkündigungsbild überhaupt in den Gesichtskreis kunstwissenschaftlicher Betrachtung geriet, rund fünfzig Jahre, bevor die Tafel von der Forschung „entdeckt“ wurde, erwähnt sie ein Florentiner Stadtführer als Werk des *Ghirlandaio*.¹⁴ Diese Tatsache, die nur zu leicht übersehen oder ignoriert wird, muss als der notwendige Ausgangspunkt für das Folgende auch weiterhin Beachtung finden. D. Moreni, der uns diesen Autorennamen überliefert, gibt 1793 als Aufbewahrungsort des Bildes das Refektorium des Klosters von Monte Oliveto an. Noch an dem gleichen Ort und mit der gleichen Benennung wird es auch in dem

¹³ G. Passavant, a. a. O. Abb. 38.

¹⁴ Domenico Moreni, *Notizie storiche dei contorni di Firenze. Parte terza: dalla Porta a San Gallo fino alla città di Fiesole*. Firenze 1792; S. 160, Anm. I: „Nel Refettorio vi è una SS. Annunziata del Ghirlandajo, e per il Convento dei bassi rilievi in terra cotta di Luca della Robbia.“ In früheren Guiden wird das Bild nicht erwähnt, auch nicht bei *Raffaello del Bruno* (*Ristretto delle cose più notabile della città di Firenze. Seconda impressione*, Firenze 1698), der die Ausstattung des Klosters ausführlicher bespricht.

1841 anlässlich der „Riunione degli Scienziati Italiani“ gedruckten Stadtbeschreibung von Florenz erwähnt.¹⁵ G. B. Cavalcaselle muss es dann vor 1867, vor der Überführung in die Galerie, in Monte Oliveto gesehen haben; es war inzwischen aus dem Refektorium in die Sakristei der S. Bernardo geweihten Klosterkirche versetzt worden.¹⁶ Auch G. B. Cavalcaselle lernt das Verkündigungsbild offenbar unter dem Namen „Ghirlandaio“ kennen, er glaubt jedoch diese lokale Tradition auf Grund seiner Eindrücke vor dem Original präzisieren zu können. Er weist das Bild nicht dem bedeutendsten und allgemein bekannten Namensvertreter, Domenico, zu, der ja in Morenis Erwähnung vermutlich gemeint war, sondern dessen Sohn Ridolfo, da wesentliche Partien des Bildes entwicklungsgeschichtlich über Domenico hinausweisen und zudem einen starken Einfluss Leonardos verraten, wie er auch sonst in den Werken des Ridolfo zu finden ist. — Mit dieser neuen Zuschreibung hatten sich die damaligen Galeriedirektoren Gotti und Campana auseinanderzusetzen, als das Bild 1867 aus dem Kloster in die Uffizien kam. Es war das Verdienst des Freiherrn C. E. v. Liphart, dass das Gemälde nun jedoch sofort als ein Werk des *Leonardo* erklärt wurde, und unter diesem (zunächst noch mit einem Fragezeichen versehenen) Autorennamen erscheint das Bild in dem 1869 in französischer Sprache herausgegebenen Uffizien-Katalog.¹⁷ Verschiedene andere Kritiker haben C. E. v. Liphart in seiner Auffassung unterstützt, unter ihnen vor allem W. Lübke, der schon 1870 mit weiteren Argumenten für eine Zuschreibung der Verkündigung an Leonardo eintrat.¹⁸ — War Cavalcaselles Urteil im Hinblick auf die leonardesken Elemente des Bildes verständlich gewesen, so wurde nun doch die Zuweisung an Leonardo selbst allgemein befreiend empfunden, da sie dem quattrocentesken Gesamtcharakter der Darstellung Rechnung trug und die noch heute gültige Datierung in die 70er Jahre des 15. Jahrhunderts nahelegte. Auch W. Bode schloss sich der Auffassung von C. E. v. Liphart an¹⁹; für die ihm in einem Werk Leonardos etwas befremdlich erscheinende Ausführung der Köpfe von Maria und Gabriel fand er in einem späteren Aufsatz eine Erklärung: „An einer feineren Durchbildung der Modellierung hinderte den jungen Künstler offenbar die Ungewohntheit in der Behandlung der noch zähen Ölfarbe, welche er in die Malerei von Florenz einführte und damals noch allein benutzte.“²⁰ — G. Morelli hielt jedoch an Cavalcaselles Zuschreibung der Tafel

¹⁵ Notizie e guida di Firenze e de' suoi contorni. Firenze 1841; S. 449.

¹⁶ J. A. Crowe u. G. B. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, IV, 2. Hälfte. Leipzig 1872; S. 528 u. Anm. 21. Hier liest man im Zusammenhang der Besprechung der Werke des *Ridolfo Ghirlandaio*:

„Wie entschieden aber die Meisterstücke des Leonardo oder Lorenzo di Credi auf den jungen Maler wirkten, sieht man aus dem tiefgestimmten, aber aufs feinste durchgeführten Verkündigungsbilde, welches noch heute in der Sakristei von Montoliveto in Florenz hängt. Der weiche Bogenzug der Umrisse, die schlanken jugendlichen Gestalten mit ihren brüchigen Gewändern sowie die Hügellandschaft des Hintergrundes bezeugen dies ebensowohl wie die harte Gussfläche der satt aufgetragenen Farbe.“ — Dazu die Anmerkung: „Das Bild (Holz, Oel, Fig. 1/3 lebensgr.) lässt auf den ersten Blick an Granacci denken, doch macht die Übereinstimmung mit dem vorgenannten Ridolfo's Urheberschaft wahrscheinlicher. Die Oberfläche ist abgeputzt und der Kopf Maria's infolge dessen rauh geworden. Ihre Gesichtszüge haben einige Verwandtschaft mit der Madonna Domenico Ghirlandaio's auf seinem Bilde in den Uffizien N. 1295 (früher 1206), ursprünglich in S. Giusto.“

¹⁷ Catalogue de la R. Galerie de Florence, I + II, Florence 1869; S. 147:

„1288. Vinci (da) Leonardo? L'Annonciation de la Vierge. Plusieurs savants croient ce tableau un des premiers ouvrages de Leonardo, d'autres l'ont attribué à Rodolfo del Ghirlandajo, d'autres enfin à Lorenzo di Credi. En 1867, de la Sacristie de l'Eglise de Monte Oliveto, près de Florence, fût transporté à la Galerie.“

¹⁸ Wilhelm Lübke, Über einige Werke Leonardo's, in „Jahrbücher für Kunstwissenschaft“ III, Leipzig 1870; S. 70-74.

¹⁹ Wilhelm Bode, Bildwerke des Andrea del Verrocchio, II, in „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“ II, 1882; S. 259.

²⁰ Wilhelm von Bode, Leonardos Bildnis der jungen Dame mit dem Hermelin aus dem Czartoryski-Museum in Krakau und die Jugendbilder des Künstlers, in „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“ XXXIV, 1915; S. 198.

an Ridolfo Ghirlandaio fest und versuchte sie durch den Hinweis auf eine von ihm dem gleichen Künstler zugewiesene Federskizze zu einer Verkündigung (Uffizien Nr. 287) zu stützen.²¹ Unter Berücksichtigung der Lebensdaten Ridolfos (*1483) muss G. Morelli das Bild nun um ein Vierteljahrhundert später als Bode, nämlich 1503-05, datieren, zumal die Beeinflussung Ridolfos durch Leonardo doch offenbar erst während dessen zweiten Florentiner Aufenthalts erfolgt. — Von stärkerer und anhaltender Wirkung im Streit der Meinungen um den Autor der Uffizientafel blieb G. Morellis Zuschreibung der kleinen Louvre-Verkündigung an den jungen Leonardo; gerade diese neue, allerdings nicht allgemein akzeptierte These und die Erkenntnis eines engen Zusammenhangs zwischen Louvre-Komposition und Uffizienbild haben die Diskussion über die Florentiner Tafel immer wieder belastet.²²

Die Anschauungen C. E. v. Lipharts und W. Bodes schienen endgültig bestätigt, als S. Colvin 1907 die Oxforder Ärmelzeichnung als Studie Leonardos zur Verkündigung aus Monte Oliveto veröffentlichte.²³ Indessen betonte C. J. Holmes in seiner Besprechung von Colvins Publikation wiederum die stilistischen und qualitativen Schwankungen in der Bildausführung.²⁴ Er gelangte zu der Hypothese, dass der Verkündigungseengel zweifellos von Leonardo ausgeführt wurde, die Madonna aber unter Verrocchios Aufsicht von Lorenzo di Credi. Ähnliche Anschauungen vertraten G. Frizzoni (1907) und vier Jahre später O. Siren.²⁵ Alle drei Forscher gehen von der Erkenntnis aus, dass das Bild zunächst eindeutig seine Herkunft aus der Verrocchio-Werkstatt verrät, die Engelsfigur — vor allem in der Ausführung der Gewandpartien — sich darüber hinaus als Arbeit Leonardos zu erkennen gibt, auf den ja auch die Oxforder Ärmelstudie zurückgeht, während die Madonna und andere Partien des Bildes nur von einem anderen, schwächeren Künstler der Verrocchio-Werkstatt gemalt sein können. — Sehr aufschlussreich sind dann die Beobachtungen, die W. v. Seidlitz veranlassen, das Bild aus dem Oeuvre Leonardos zu streichen und es Lorenzo di Credi zuzuweisen.²⁶ Auch er sieht zwar in der Gewandbehandlung, vor allem in den brüchigen Falten des Engelsgewandes eine Verwandtschaft mit Arbeiten Leonardos, wie etwa dem Taufengel; er vermisst jedoch einerseits das einigende Element der Hell-Dunkeluntermalung, d.h. die Einheit der Färbung, und zum andern die Flüchtigkeit in den Bewegungen, die Zartheit der Umrisse. Er kritisiert den leeren und starren Ausdruck der puppenhaft rundlichen Gesichter, die kühle, glasige Wirkung des Inkarnats. Auch die zuerst von J. Mesnil²⁷ getroffene Feststellung, dass der rechte Madonnenarm völlig verzeichnet sei, wird in diesem Zusammenhang erneut bekräftigt.²⁸ Insgesamt sei der Eindruck vorherrschend, dass die verschiedenen Bestandteile

²¹ Ivan Lermolieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig 1880; S. 383.

²² Zu dem weiteren Verlauf der Forschung verweise ich auf die (allerdings nicht ganz vollständige) Literaturzusammenstellung bei *Emmy Voigtländer*, Versuch über ein Leonardo-Problem, in „Monatshefte für Kunstwissenschaft“ XII, 1919; S. 324-339.

²³ Selected Drawings from old Masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church, Oxford; Part V. Chosen and described by *Sidney Colvin*. Clarendon Press, Oxford 1907; Plate 14.

²⁴ In „Burlington Magazin“ X, 1906/07; S. 192. Eingehender äussert sich *S. Holmes* zu dem Problem in seinem Artikel „The Shop of Verrocchio“ (Besprechung der Leonardo-Monographie von *Jens Thiis*) in „Burlington Magazin“ XXIV, 1913/14; S. 279-87. Seine Beobachtungen gehen — nach seinen Angaben — auf eine bereits in den 90er Jahren erfolgte Untersuchung des Originals zurück.

²⁵ Hierzu und zu den früheren Zuschreibungen des *gesamten* Bildes an Lorenzo di Credi verweise ich auf die Literaturangaben bei *E. Voigtländer* a. a. O.

²⁶ *Woldemar v. Seidlitz*, Leonardo da Vinci, Ausgabe letzter Hand von *Kurt Zoega von Manteuffel*. Wien 1935 (1. Aufl. 1909); S. 43-47.

²⁷ *Jacques Mesnil*, Botticelli, les Pollaiuoli et Verrocchio; in „Rivista d'arte“ III, 1905; S. 37 Anm.

²⁸ Weitere Momente, die gegen eine Autorschaft Leonardos sprechen, sieht *W. v. Seidlitz* in der Ausführung des Landschaftshintergrundes und der Architektur: die altertümliche Form der Zypressen, Steineichen und Pinien hinter der Terrassenbrüstung, die ängstliche Ausführung der Gebäudequader. Der Fernlandschaft sei zwar ein poetischer Gehalt nicht abzusprechen, sie sei jedoch zu kleinlich und zaghaft gemalt.

vereinzelte und willkürlich in den Raum eingeordnet seien, und dass auch die Körperteile der Figuren sich nicht im Gleichgewicht hielten. Auffällige Beziehungen beständen im übrigen zu einer Reihe gleichzeitiger Bilder des Ghirlandaio-Kreises, so etwa zu Benedetto Ghirlandaio's Anbetungsbild in Aigueperse oder zu dem Berliner Madonnenbild Mainardis, auf dessen Zusammenhang mit der Uffizienverkündigung W. Bode zuerst hingewiesen hatte.²⁹ Es heisst dann weiter: „Im ganzen aber dürfte es sich bei der Verkündigung eher um den Einfluss Leonardos als um den Domenico Ghirlandaio handeln. Nur verrät das Bild nicht gerade jenen selbständigen Geist, der Leonardo von seinen Anfängen an ausgezeichnet haben muss.“

Grundlegend für die Bewertung der Uffizien-Verkündigung blieb auch in der Folgezeit die Erkenntnis, dass das Bild innerhalb des Verrocchio-Ateliers entstanden sein muss. Sie war schon in C. E. v. Lipharts Zuweisung an den jungen Leonardo klar ausgesprochen, und sie bildete dann auch die nicht weiter zu diskutierende Voraussetzung für die Zuschreibungen der Tafel an andere Mitglieder der Werkstatt: an Verrocchio selbst, an Lorenzo di Credi, an einen anonymen Verrocchio-Schüler bzw. an den sog. „Alumno di Andrea“ oder auch an Leonardo *und* Lorenzo di Credi, an Verrocchio *und* Lorenzo. — Zugleich wiederholten sich immer wieder die Beobachtungen eines nicht näher zu deutenden Zusammenhangs der Uffizientafel mit den Werken des Ghirlandaio-Kreises. Der Zuweisung an Ridolfo Ghirlandaio widersprach allerdings so offensichtlich der Gesamtcharakter des Bildes, dass sie bald aus dem Problemkreis ausschied. Und auch die Tatsache, dass das Bild in der lokalen Überlieferung des 18. Jahrhunderts mit dem Namen „Ghirlandaio“ verbunden war, erschien an sich belanglos. Es ist verwunderlich, dass man sich einerseits durch die Schwankungen innerhalb der Bildausführung immer wieder gezwungen sah, die Tafel als eine Gemeinschaftsarbeit zweier Künstler zu betrachten, dass andererseits die sichtbaren Zusammenhänge mit ghirlandaiesken Werken nie den Gedanken aufkommen liessen, dass möglicherweise Domenico Ghirlandaio an der Entstehung der Tafel beteiligt war. Dies muss gerade in neuerer Zeit befremden, nachdem in jenen als Frühwerke Domenicos erkannten Fresken in Cercina, in Ognissanti in Florenz und in S. Andrea in Brozzi der unmittelbare Einfluss Verrocchios klar hervorgetreten ist und manche Forscher sogar eine frühe Lehrzeit Domenicos bei Verrocchio für wahrscheinlich halten.³⁰ Für viele scheint jedoch der Umstand, dass Vasari und alle anderen Quellen nichts von einer solchen Ausbildung berichten, die Möglichkeit eines auch nur vorübergehenden Aufenthaltes Domenicos in der Verrocchio-Werkstatt auszuschliessen.

G. Calvi hat 1934 den dankenswerten Versuch unternommen, in einer behutsamen und sorgfältigen Untersuchung über das Uffizienbild und die Geschichte seiner Bewertung die Diskussion wieder zu beleben und gleichzeitig in neue Bahnen zu lenken.³¹ Er referiert alle in der Forschung vorgebrachten Einwände gegen eine Zuschreibung der Tafel an Leonardo und legt dann im einzelnen dar, wie eng sich die Darstellung in bestimmten Elementen, etwa in dem Motiv und der Ornamentik des Lesepultes, in dem Charakter des Landschaftsausblicks mit der Hafenstadt oder in dem besonderen Gesichtstypus der Maria, mit einer Reihe von Werken der Ghirlandaio-Werkstatt berührt. G. Calvi verzichtet dann aber ausdrücklich auf eine klare Entscheidung gegen Leonardo und für Ghirlandaio oder einen von ihm sog. „Alumno di Domenico“.

Etwa gleichzeitig mit G. Calvi hat sich L. H. Heydenreich ausführlich zu dem Problem der

²⁹ Wilhelm Bode, a. a. O. 1882; S. 260 Anm. 1.

³⁰ Vgl. Raimond van Marle, The development of the Italian Schools of Painting, XIII; Den Haag 1931; S. 4.

³¹ Girolamo Calvi, Vecchie e nuove riserve sull'„Annunziata“ di Monte Oliveto, in „Raccolta Vinciana“; Fasc. XIV 1930-34. S. 201-239.

Zuschreibung des Verkündigungsbildes geäußert³²; er lehnt eine Zuweisung an Leonardo zunächst ab und betont dabei vor allem den Mangel an kompositioneller Einheit, den Schematismus in der Raumgestaltung, die Verzeichnungen bei der Marienfigur und die Ausdrucksarmut der Gesichter und der Bewegungen (gerade im Vergleich mit dem Taufengel). Während es L. H. Heydenreich in dieser frühen Abhandlung für möglich hält, dass neben der Oxforder Ärmelskizze noch andere Studien Leonardos als Vorlage dienten, ohne dass der Künstler selbst an der Ausführung der Tafel beteiligt war, schreibt er neuerdings die Engelsfigur im Bilde Leonardo selbst zu, betont jedoch den grossen stilistischen und qualitativen Unterschied zwischen dieser und der Figur der Maria. Nach wie vor bekennt er sich zu der Auffassung, dass die Uneinheitlichkeit der Gesamtkomposition das Bild als typisches kompilatorisches Erzeugnis der Verrocchio-Werkstatt erscheinen lasse; bei diesem wie bei einigen anderen Gemälden würden sich indessen „angesichts der erwiesenen engen Gemeinschaftsarbeit, wie sie zwischen den zahlreichen und in manchem Falle auch bedeutenden Ateliern bestand, kaum jemals eine exakte Scheidung der verschiedenen beteiligten Kräfte durchführen lassen“.^{32a}

Diesem Urteil L. H. Heydenreichs steht nun heute das Ergebnis der Röntgenuntersuchung, wie es schon in dem Artikel Sanpaolesis vorgelegt wurde, gegenüber. Nimmt man an, dass verschiedene Künstler sich in die Ausführung der Tafel teilten, so bleibt unverstänlich, aus welchem Grund und auf wessen Veranlassung dann innerhalb der verschiedensten Bildpartien nachträglich wichtige und zum Teil umfangreiche Korrekturen gegenüber einer früheren Konzeption durchgeführt werden mussten. Die Übermalungen und Veränderungen, die ja vor allem bei den Figuren so auffällig sind, lassen sich kaum mit der Vorstellung einer kompilatorischen Bildschöpfung, eines *Nebeneinander* mehrerer ausführender Künstler verbinden. Dieses Problem taucht bei P. Sanpaolesi nur darum nicht auf, weil er noch zu jenen Forschern zählt, die die Uffizientafel *insgesamt* als Werk des jungen Leonardo betrachten. Die stilistischen und qualitativen Schwankungen in der Bildausführung dürfen jedoch nicht übersehen werden, man kann sie — wie hier versucht wurde — gerade durch Detailvergleiche und anhand der Röntgenaufnahmen eindeutig aufweisen; die Lösung des Problems muss also in einer anderen Richtung gesucht werden. Die Gegenüberstellung mehrerer Vergleichspaare ergab, dass die Uneinheitlichkeit in der Ausführung innerhalb der einzelnen Bildpartien, ja in den einzelnen Figuren greifbar ist. Bezeichnend bleibt dabei, dass jene stilistisch altertümlichen und auch in der Qualität der Ausführung unterlegenen Partien sich als die älteren, von späteren Korrekturen mehr oder weniger in Mitleidenschaft gezogenen erweisen (z. B. rechte Hand Gabriels, Gräserpartie), während die qualitativ überlegenen und stilistisch reiferen Bilddetails teilweise über älteren, durch Abkratzen bzw. Übermalen beseitigten Partien auftreten (z. B. Haare der Maria). Die in den einzelnen Bildpartien erkennbare Divergenz in Stil und Qualität kann also nicht aus einem Nebeneinander mehrerer ausführender Künstler, auch nicht aus verschiedenen Entwicklungsstadien eines Malers erklärt werden, sondern nur aus einem Nacheinander von zwei in Rang und Eigenart verschiedenen Künstlern. Ist aber nun jener Künstler, der die Darstellung nachträglich veränderte, der die Korrekturen am Madonnenkopf und am Kopf des Engels, auch an den Gewandpartien beider Figuren vornahm, der möglicherweise die auf eine andere Wirkung hin entworfene Architektur hinter Maria zur Schaffung einer Dunkelfolie für den Madonnenkopf übermalte, der das Rasenstück mit neuen Blumen auf dunklem Grund ausschmückte, der die rechte Engelshand korrigierte und die Hand mit der Lilie malte, der schliesslich die alten, in Tempera gemalten Landschaftspartien braun

³² Ludwig Heinrich Heydenreich, Leonardo da Vinci als Klassiker der Kunst (Besprechung von H. Bodmer: Leonardo da Vinci) in „Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur“ 3./4. Jg. 1930/32; S. 161-179.

^{32a} Ludwig H. Heydenreich, Leonardo da Vinci. Basel 1954; S. 33.

übertönte, den gezackten Gebirgszug in der Zwischenzone und die hinteren Gletscherpartien in pastoser Ölmalerei ausführte, — ist dieser Maler von höchstem Rang mit Leonardo zu identifizieren, so bleibt uns nun zu fragen, auf wen der Gesamtentwurf und die ursprüngliche Ausführung des Bildes zurückgeht.

Hier muss notwendig der Name „Ghirlandaio“ fallen, mit dem das Bild in der ältesten Überlieferung verbunden ist. Hier müssen zugleich noch einmal jene besonderen Stilmerkmale in den Blickpunkt gerückt werden, die mit Leonardo unvereinbar erscheinen und die die Zweifel gegen eine Zuschreibung an ihn immer wieder aufkommen liessen: die in der Gesamtkomposition spürbare „Formbefangenheit“, der „Schematismus in der Raumgestaltung“, die „Vereinzelnung der ziemlich willkürlich in den Raum eingeordneten Bestandteile“ der Szene, ferner der etwas leere Ausdruck in den puppenhaften Gesichtern, das kühle, wächserne rosa Inkarnat, die sehr reizvolle, aber doch konventionelle Landschaftsdarstellung, mit goldener Binnenzeichnung in einzelnen Partien. — Alle diese Beobachtungen erhalten Sinn und Bedeutung, wenn sich die hier nun vorzutragende Auffassung bestätigt, dass Kompositionsentwurf und Bildanlage (und damit alle noch sichtbaren altertümlichen und qualitativ schwächeren Tempera-Partien) der Uffizienverkündigung auf *Domenico Ghirlandaio* zurückgehen, in dessen Frühwerken der Einfluss Verrocchios dominiert und auf dessen Schüler gerade dieses Bild eine so nachhaltige Wirkung ausgeübt hat.

Besonders aufschlussreich erscheint in diesem Zusammenhang eine Gegenüberstellung der Uffizientafel mit dem kleinen Berliner Bild der Begegnung des jugendlichen Christus mit dem Johannesknaben, das durch W. Bode zuerst als Arbeit der Verrocchio-Werkstatt erkannt, später von ihm Domenico Ghirlandaio zugeschrieben wurde, worin ihm unter anderen auch B. Berenson gefolgt ist.³³ Gerade in den Ghirlandaio-Monographien wurde das Täfelchen jedoch nicht in das Oeuvre des Künstlers aufgenommen.³⁴ Der Zusammenhang mit den wohl einige Jahre früher entstandenen Fresken in Cercina, in S. Andrea in Brozzi und in Ognisanti in Florenz ist offensichtlich; andererseits lassen sich so starke Übereinstimmungen mit dem Verkündigungsbild feststellen, dass dies neben anderen Beobachtungen W. R. Valentiner 1935 veranlasste, auch das Berliner Bild dem jungen Leonardo zuzuweisen.³⁵ Diese Neuzuschreibung fand kein Echo, und W. R. Valentiner hat offenbar später selbst die Unhaltbarkeit seiner These eingesehen.³⁶ Für unser Problem erweist sich der damals das erste Mal angeregte Vergleich der Berliner Darstellung mit der Verkündigung als sehr fruchtbar, da es sich dabei zeigt, dass es gerade die ghirlandaiesken Elemente des Uffizienbildes sind (Kopftypen, Ausdruck der Gesichter und Gesten, Landschaftsdarstellung, Grundstimmung der Szene), die es so eng mit dem Berliner Täfelchen zusammenschliessen.³⁷ Stimmt man dem zu und hält man an der Zuschreibung des Berliner Bildes an Domenico Ghirlandaio fest, so

³³ *Wilhelm Bode*, a. a. O. 1882; S. 249 f.

³⁴ Vgl. *Ernst Steinmann*, Ghirlandajo, Leipzig 1897. — *P. E. Küppers*, Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandaio, Strassburg 1916. — *Jan Lauts*, Domenico Ghirlandajo, Wien 1943.

³⁵ *W. R. Valentiner*, Über zwei Kompositionen Leonardos, in „Jahrbuch der preuss. Kstslgn.“ LVI, 1935; S. 213-230. Dort findet man auch sehr gute Detailaufnahmen des Berliner Bildes, sodass ich auf seine Abbildung hier verzichten kann.

³⁶ In seiner Veröffentlichung „*Studies of Italian Renaissance Sculpture*“ (London, Phaidon, 1950), die sich auch mit Problemen der Malerei befasst und in der ältere Aufsätze über Verrocchio und Leonardo und das Verhältnis beider Künstler zueinander in überarbeiteter und erweiterter Form abgedruckt sind, wird das Berliner Täfelchen an keiner Stelle mehr erwähnt, obwohl sich einzelne Kapitel ausführlich mit der Uffizienverkündigung, mit Leonardos Anteil am Taufbild und Leonardos frühen Madonnenbildern beschäftigen.

³⁷ Im Berliner Bild begegnen wir, vor allem in den Vordergrundspartien (Gräser, Laubwerk der Sträucher, Krug vor der Quelle), der besonderen Vorliebe des Künstlers für goldene Konturierung und Binnenzeichnung wieder.



12 Domenico Ghirlandaio: Aufbahrung der hl. Fina. San Gimignano, Collegiata. Detail (um 45° gedreht): Kopf der Heiligen.



13 Detail aus dem Verkündigungsbild : Kopf der Maria.

können Valentiners Beobachtungen nun indirekt die hier zur Diskussion stehende Meinung über den Autor der Uffizientafel stützen. Daraus ergäbe sich allerdings die Notwendigkeit, unsere Vorstellung von der künstlerischen Leistung und der Entwicklung des jungen Domenico zu revidieren. Aus den 70er Jahren kennen wir nur Freskomalerei von seiner Hand; bei manchen dieser frühen Fresken ist zudem die Frage der Mitarbeit anderer Künstler erst noch zu klären. So kann man zunächst keine ganz klare Vorstellung davon gewinnen, wie wohl jene den frühen Fresken entsprechenden Tafelbilder Domenicos ausgesehen haben müssen. Möglicherweise gibt es auch in seiner Entwicklung (ähnlich wie bei Lorenzo di Credi) eine Phase, in der seine Kunst durch das anspornende Vorbild des jungen Leonardo auf eine besondere Höhe geführt wird und in der er sich — wie Lorenzo — auch in Eigentümlichkeiten des Malstils und der Zeichentechnik an Leonardo anzulehnen versucht. Die wechselnde Beurteilung der frühen Draperiestudien Leonardos macht dies wahrscheinlich.

Von den allgemein anerkannten frühen Arbeiten Domenicos kann nur der Freskenschmuck der Kapelle der hl. Fina in S. Gimignano mit einiger Sicherheit datiert werden. Die Jahreszahl 1475 auf der Graburne der Heiligen wird allgemein als Vollendungsdatum für die Gesamtausstattung der Kapelle angesehen. Bei den Wandbildern verrät die Begräbnisszene in den Hauptpartien die ausführende Hand Domenicos; das Trauergefolge auf der rechten Bildseite, ebenso auch die beiden Jünglinge und der Knabe am linken Bildrand (in der hinteren Figurenschicht) sind jedoch offensichtlich von einem Gehilfen oder Mitarbeiter gemalt.³⁸ Der Kopf der aufgebahrten Heiligen fordert zu einem unmittelbaren Vergleich mit dem Madonnenkopf der Uffizien-Verkündigung heraus (Abb. 12 u. 13). Die Übereinstimmungen werden bei einer Gegenüberstellung der beiden Details sofort fassbar; sie betreffen nicht nur den allgemeinen Kopf-typus, sondern auch die Formgebung im Einzelnen, die Modellierung des Gesichtes, die Zeichnung von Augen- Mund- und Nasenpartien. Die Nase zeigt die besondere Form mit schmaler kugelig sich vorwölbender Nasenspitze und dem deutlich sichtbaren Steg zwischen den Nasenlöchern, wie sie auch die Verkündigungsmadonna vor den besprochenen Retuschen Leonardos aufwies. Die Profillinie der Stirn der heiligen Fina entspricht indessen dem Stirnprofil des Verkündigungsengels in jener in der Röntgenaufnahme sichtbaren ursprünglichen Ausführung.³⁹ — Weiterhin begegnet man Form und Haltung der erhobenen Madonnenhand (Abb. 13) bei der in gleicher Art bewegten Rechten des jungen Priesters vorne links im Begräbnisfresko der Finakapelle.⁴⁰

Diese Detailvergleiche mit den Freskomalereien in S. Gimignano lassen erneut das Ghirlandaioske im Verkündigungsbild hervortreten. Die stilistischen Übereinstimmungen sind so auffallend, dass sie neben dem deutlichen Hinweis auf den Autor auch einen Anhaltspunkt für die Datierung der Tafel geben können. Ihre Entstehung wird etwa in die gleiche Zeit wie die des Begräbnisfreskos fallen, oder geht jener unmittelbar voraus. Schon im November 1475 reist Domenico nach Rom, um die Sala Latina in der Bibliothek Sixtus' IV. zu dekorieren und um vermutlich auch 1476/77 die Johanneskapelle des Giovanni Tornabuoni in S. Maria sopra Minerva mit Fresken auszuschmücken.⁴¹ — Das Verkündigungsbild aus Monte Oliveto kann in der Erfindung und in der ursprünglichen Ausführung auf Domenico Ghirlandaio zurück-

³⁸ Das Visionsfresko auf der Wand gegenüber geht bestenfalls in der Komposition auf einen Gesamtentwurf Domenicos zurück, während die Ausführung, gerade auch die Zeichnung und farbliche Behandlung der Figuren, von einem anderen Künstler, vermutlich von Benedetto Ghirlandaio stammt. Bei allem Reiz in der Grundstimmung und in der Farbwirkung der Szene darf die Qualität des Bildes nicht überschätzt werden. Man vergleiche etwa Hand- und Draperiedetails mit solchen aus dem Lunettenfresko der Vespucci-Kapelle.

³⁹ Vgl. Tafel XLV bei P. Sanpaolesi, a. a. O.

⁴⁰ Vgl. dazu die Röntgenaufnahme bei P. Sanpaolesi, a. a. O., Tafel XLVI und das Detail des Begräbnisfreskos bei Jan Louts, Domenico Ghirlandaio; Wien 1943. Abb. 14.

⁴¹ Vgl. G. Passavant, a. a. O., S. 24 u. Anm. 374.



14 Detail aus dem Verkündigungsbild : Kopf des Engels.

geführt werden; es ist in grösster zeitlicher Nähe zu dem besprochenen Fresko der Fina-Kapelle, um 1474, entstanden zu denken. Das Bild ist dann zu einem späteren Zeitpunkt von Leonardo durch Übermalungen verändert worden. Welche besonderen Umstände diese Neuredaktion der Darstellung veranlassten, bleibt unbekannt. Die Frage, wann Leonardos Eingriff erfolgte, wird nur durch ein erneutes Studium seiner Frühwerke annähernd zu lösen sein.

Bekannt man sich zu der Auffassung, dass Leonardos Anteil an der Uffizientafel in einer Überarbeitung des bereits in allen Partien weitgehend ausgeführten Bildes zu sehen ist, so lösen sich schliesslich auch die Probleme, die bei der Bewertung der Oxforder Ärmelzeichnung aufgetreten sind.⁴² Das Blatt steht als Federskizze zu einem Gewandstück sowohl in seinem Format als auch in seinem Zeichnungscharakter völlig isoliert; man sucht vergeblich nach Vergleichbarem gerade unter Leonardos Gewandstudien. Auch die in den einzelnen Partien der Zeichnung hervortretende Uneinheitlichkeit in dem Grad der Formfixierung ist oft mit Befremden

⁴² Vgl. die Wiedergabe der Zeichnung bei *A. E. Popham*: *The drawings of Leonardo da Vinci*. New York, 1945; Plate 8A.
oder bei *G. Calvi*, a. a. O., Fig. 35.

erkannt worden. Zweifel an der Eigenhändigkeit des Blattes sind allerdings selten laut geworden. Jene Forscher, die das Uffizienbild aus dem Oeuvre Leonardos ausgeschieden haben, versuchten den Besonderheiten der Skizze dadurch gerecht zu werden, dass sie sie für eine Nachzeichnung Leonardos nach einer ihn besonders interessierenden Partie im Werke eines anderen erklärten.⁴³ Auch G. Calvi vertritt diese Auffassung und bemerkt dazu, dass den Zeichner bei Anlage der Skizze der organische Zusammenhang des Armes mit dem Körper offenbar garnicht interessiert, da weder Kopf noch Hand angedeutet sind.⁴⁴ Wird aber dadurch, dass man in der Ärmelskizze eine Nachzeichnung sieht, die Sonderstellung dieses Blattes wirklich verständlich? Wie erklären sich dann gerade die Abweichungen der Skizze gegenüber dem Bild? Wenn Leonardo die Ärmelpartie beim Abzeichnen sogleich verändert, was kann ihn dann überhaupt gereizt haben, gerade dieses Detail des Verkündigungsbildes festzuhalten, und dazu noch in einer flüchtigen Federskizze? Zweifellos gehören das gefältelte Hemd des Engels und der Ärmel in ihrer malerischen Behandlung zu den schönsten Partien des Bildes, aber sie gehören eben gerade zu jenen Partien, deren Ausführung auf keinen anderen Künstler der Verrocchio-Werkstatt als auf Leonardo zurückgehen kann. — Diese Widersprüche verlieren ihre Bedeutung, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass die Oxforder Skizze zugleich Nachzeichnung *und* Entwurf ist. Stellt man sich vor, dass Leonardo im Zusammenhang mit den erwähnten Korrekturen an der Engelsfigur auch dem erhobenen rechten Arm nach seinen Intentionen einen neuen Ausdruck geben will, dass er sich in einer Skizze einen Verbesserungsvorschlag für diese Partie der ausgeführten Figur notiert (an den er sich dann auch weitgehend hält), so erscheint das Oxforder Blatt plötzlich in einem anderen Licht und viele Beobachtungen erhalten nun einen Sinn. Wenn Calvi beobachtet, dass der Oberkörper des Engels in der Zeichnung weniger geneigt ist als auf dem Bild und dass die an der Brust angedeuteten Gewandpartien eher an ein Wams als an ein gefältetes Hemd denken lassen, so bedeutet das nun, dass die Engelsfigur vor Leonardos Neuredaktion möglicherweise mit einem Wams bekleidet war und sich nicht so weit vorbeugte, während der Kopf (nach P. Sanpaolesis Beobachtungen) tiefer geneigt war. Da Leonardo keine neue Figur entwirft, sondern nur ein neues Draperiemotiv für den in Anordnung und Haltung bereits fixierten rechten Arm des Engels, verzichtet er in der Zeichnung auf die Andeutung von Kopf und Hand und skizziert auch den Oberkörper nur in den Hauptlinien. Die innerhalb der Ärmelpartie hervortretenden Unterschiede zwischen Skizze und Bild, die G. Calvi zu den sonderbarsten Interpretationen veranlassten⁴⁵, sind nun ganz natürlich aus dem Verhältnis von Entwurf und Ausführung zu verstehen.

Weitere Fragen eröffnen sich um jene Gruppe der auf Leinwand ausgeführten Draperiestudien, deren eine in den Uffizien (Abb. 16; Berenson 1015 C) bereits durch Jens Thiis mit der Marienfigur des Verkündigungsbildes in Zusammenhang gebracht worden war.⁴⁶ Von den später aus der Sammlung der Comtesse de Béhague hinzugekommenen Studien gibt die eine (Berenson 1071 C) eine Variante zur erstgenannten mit steilerer Beinstellung und dichter zusammengerückten Knien, während die andere (Abb. 17; Berenson 1071 E), gleich-

⁴³ So bemerkt etwa *W. v. Seidlitz* (a. a. O., S. 45), dass die Oxforder Zeichnung zwar sicher eine Arbeit Leonardos sei, „doch lässt die Art, wie der über die Schulter geschlagene Mantel mitgezeichnet ist, die Frage offen, ob hier nicht vielmehr eine Nachzeichnung von Leonardos Hand nach dem Gemälde vorliege.“

⁴⁴ *G. Calvi*, a. a. O., S. 209.

⁴⁵ *G. Calvi* betont die Unterschiede, die gerade in der Wiedergabe der Knotung der Ärmelbinde zu beobachten sind, und kommt zu dem kuriosen Resultat, dass Leonardo beim Abzeichnen dieser Partie den Knoten sofort in seine „Linkshänder“-Vorstellung übertragen und dementsprechend geändert hätte.

⁴⁶ *Jens Thiis*, Leonardo da Vinci, London, Herbert Jenkins, o. J.; S. 101.

Vgl. hierzu und zum folgenden: *B. Berenson*, The drawings of the Florentine Painters, Chicago 1938; Vol. III., Fig. 528, 529 u. 531.



15 Detail aus dem Verkündigungsbild : Gewandpartie der Maria.

falls in engem Zusammenhang mit der Verkündigung stehend, die heutige Anordnung des linken Beines der Maria vorzubereiten scheint. Die den Draperiestudien entsprechenden Gewandpartien auf der Tafel zeigen nicht nur in den Röntgenaufnahmen, sondern auch in dem bei leichtem Streiflicht aufgenommenen Detailphoto (Abb. 15) Übermalungen von grösserem Ausmasse. Rechts, dicht bei der Türöffnung, wird ein senkrechter Pfosten der Stuhllehne noch durch die bedeckenden Farbschichten hindurch sichtbar. Vor allem ist auffällig, dass das heute zu beiden Seiten von dem linken Knie der Maria in tiefen Faltenmulden durchhängende Manteltuch ursprünglich nicht weiter rechts noch einmal über der Stuhllehne hochgestülpt war, sondern in einer Faltenschlaufe nach hinten zur linken Hüfte der Maria hinaufgeführt wurde. Durch dieses Motiv war die plastische Erscheinung der Sitzfigur, die Tiefenerstreckung der Oberschenkelpartie sehr viel klarer veranschaulicht gewesen, während heute durch das bildparallele Faltenornament die in dem Sitzmotiv angelegte Raumhaltigkeit und die kubische Wirkung der Figur bewusst abgeschwächt und überspielt werden. — Legt man sich die Frage vor, welche der drei erwähnten Draperiestudien, die Leonardos Neukonzeption der Marienfigur vorbereiten, sich möglicherweise noch stärker an Domenico Ghirlandaios Gestaltung orientiert und Elemente seiner Gewandbehandlung und der ursprünglichen Sitzhaltung der Maria überliefert, so wird man notwendig auf die Uffizien-Studie verwiesen, die damit



16 Leonardo: Draperiestudie (Berenson 1015 C).
Florenz, Uffizien.



17 Leonardo: Draperiestudie (Berenson 1071 E).
Paris, Comtesse de Béhague.

an den Anfang innerhalb einer relativen Chronologie der drei Entwürfe rückt. Hier zeigen sich nämlich in den Faltenmotiven und in der stofflichen Wiedergabe feine Unterschiede innerhalb der Studie selbst. Auf der linken Hälfte ist die Drapierung metallisch spröde und grossformig, der Stoff umwölbt röhrenförmig den schräg gestellten Unterschenkel und bildet unten eine dreieckige, ziemlich scharfkantige Vertiefung, unter der ein eckig gebrochener, ganz schmaler S-förmiger Faltengrat sichtbar wird. Solche Formen, die an eingedelltes und verbeultes Blech denken lassen, überraschen in einer Draperiestudie Leonardos, gerade wenn man die Gewandbehandlung bei seinen ausgeführten Figuren zum Vergleich heranzieht; sie kennzeichnet jedoch Domenicos Faltenstil, wie er uns in den frühen Fresken vom Vespucci-Altar oder in S. Andrea in Brozzi entgegentritt.⁴⁷ Auf der rechten Hälfte der Florentiner Gewandstudie werden die grossen Faltenzüge mehr umspielt und aufgelockert von feinen Mulden und Fältchen; die Drapierung wirkt hier etwas weicher, sie ist von grösserer motivischer Dichte; die Lichtführung erscheint differenzierter. Gerade wenn man der Uffizien-Studie ihre Variante in Paris (Berenson 1071 C) gegenüberstellt, spürt man, welchen Grad an Geschmeidigkeit und welchen Nuancenreichtum in den Licht-Schatten-Effekten Leonardo einer solchen Draperie zu verleihen vermag. — Trifft nun die Vermutung zu, dass Leonardo in der linken Hälfte der Uffizien-Studie weitgehend die alten Faltenmotive Ghirlandaios aufgreift und nur für die Gewandpartien rechts eine neue Formulierung sucht, wobei er eben hier schon die tiefen-

⁴⁷ Vgl. J. Lauts, a. a. O.; Abb. 4-6 u. 10.

Den gleichen eckig-spröden Faltenstil zeigen viele jener Werkstattarbeiten, die von Verrocchios Gemälden des beginnenden achten Jahrzehnts abhängig sind, etwa das Berliner Madonnenbild Nr. 108 oder die Londoner Madonna Nr. 296.

räumlich wirksamen Motive durch eine bildparallele Anordnung von Schüsselfalten und Wulsten zu ersetzen und damit die Figur stärker in die Fläche einzubinden versucht, dann kann man weiter daraus folgern, dass diese Draperiestudie die Beinstellung der Marienfigur in der ursprünglichen Bildkonzeption übermittelt. Ein ganz ähnliches Motiv zeigt etwa jene Frauenfigur, die in dem Fresko der Vision der hl. Fina in S. Gimignano rechts vorne neben der Heiligen sitzt, nur ist die Figur stärker ins Profil gedreht.⁴⁸ An ihr und an ihrer jüngeren Begleiterin wird deutlich, wie sehr die Faltengebung die kubische Wirkung einer solchen Sitzfigur unterstreichen kann. Möglicherweise ist die vordere Figur sogar von Domenicos Konzeption der Verkündigungsmadonna abhängig; die Wiedergabe der Draperie leidet allerdings (ebenso wie die Durchformung der Köpfe und Hände) unter der ungeschickten, etwas lahmen Ausführung durch Gehilfenhand. — Bringt man die Uffizien-Studie mit der entsprechenden Partie des Verkündigungsbildes zur Deckung, so zeigt es sich, dass die hell beleuchtete Fläche der Faltenmulde zwischen den Beinen der Maria (auf der Tafel) mit der hellen Zone des um das schräggestellte Bein sich wölbenden Manteltuchs (in der Studie) zusammenfällt. Darüber hinaus berühren sich Bildpartie und Draperiestudie in einzelnen Faltdetails; hier wie dort findet man jene helle, von dünnen Faltenwulsten umsäumte, schleifenförmige Tuchfläche auf dem linken Oberschenkel der Maria, nur ist sie auf der Tafel nach rechts hin stark verkleinert. Offenbar hat Leonardo hier eine Form der ursprünglichen Drapierung in die Studie übernommen und sie später auch bei den Übermalungen der Bildpartie weitgehend beibehalten. Auch an einer anderen Stelle bleiben in der heutigen Manteldrapierung Elemente der alten Konzeption spürbar. In der Uffizien-Studie verläuft ein breiter heller Faltensteg von der Kniegegend senkrecht nach unten und knickt dann nach links um. Von diesem ghirlandaiesken Motiv sind heute noch deutliche Spuren im Bilde wahrnehmbar (auf Abb. 15 durch Pfeile markiert), obschon ihm in der Gesamtwirkung keine Bedeutung mehr zukommt. Dieses Faltenmotiv scheint auch in der zweiten Pariser Draperiestudie (Abb. 17; Berenson 1071 E) mitverarbeitet; der jetzt in die Gegenschräge gestellte Unterschenkel erscheint dementsprechend hier rechts von dem senkrechten Faltensteg. Die letztgenannte Studie bringt die eigentliche Wendung zu der heutigen Gestaltung des Sitzmotivs. —

Mag die Betrachtung der Draperiestudien auch kein völlig klares Bild von der ursprünglichen Konzeption und von Leonardos Veränderungen vermitteln, so führt sie doch näher heran an das eigentliche Problem, das abschliessend angedeutet werden soll: Mit welcher Kritik begegnet Leonardo hier dem Werk seines Ateliergenossen, an welchen Partien glaubt er die Darstellung korrigieren zu müssen und welche persönliche Auffassung von Thema und Bildgestaltung wird in diesen Korrekturen erkennbar?

Die Gesamtdisposition der Uffizien-Verkündigung zeigt verrocchieske Elemente; das ist immer wieder hervorgehoben worden. Gerade in der szenischen Gestaltung, in der Darstellung des Vorgangs und in der daraus resultierenden Figurenanordnung treten ähnliche Tendenzen hervor wie etwa in der Komposition des Taufbildes aus San Salvi. Zunächst ist deutlich unterschieden zwischen der von dem Geschehen betroffenen Hauptfigur und dem eigentlichen Handlungsträger, dem verkündenden Erzengel. Seiner Aktion, seiner Bewegung zur Bildmitte hin entsprechend ist er in reiner Profilsicht, mit ausfahrenden Umrissen dargestellt. In auffälligem Kontrast dazu erscheint auf der rechten Bildhälfte Maria in Dreiviertelvorderansicht, aufrecht und in majestätischer Ruhe vor der sie hinterfangenden mächtigen Architektur thronend. Maria ist nicht in der gleichen Raumschicht wie der Engel, sondern etwas weiter hinten angeordnet; sie wirkt darum kleiner als Gabriel. Da sie jedoch auf der Terrasse erhöht sitzt, bleibt die der Rangordnung der Figuren gemässe Differenz in der Kopfhöhe bestehen. Die

⁴⁸ Vgl. J. Lants, a. a. O.; Farb. Taf. II.

vordere Raumbühne, die durch das niedrige Gartenmüerchen vom Hintergrund abgetrennt ist, wird seitlich nur nach rechts, durch die Gebäudewände, begrenzt. Links scheinen sich Blumenrasen und Mauer in unbestimmter Erstreckung über den Bildausschnitt hinaus fortzusetzen. Dies ist ein bewusstes Gestaltungsmittel, um der Bewegungsrichtung des Engels auf Maria hin besonderen Nachdruck zu verleihen. Auch der quer durch das Bild bis zur Madonna geführte (und dann hinter der Figur verschwindende) Horizontalstreifen der Gartenmauer, vor dessen mittlerer Unterbrechung gerade die im Segensgestus erhobene Rechte Gabriels sichtbar ist, trägt dazu bei, den Vorgang der Verkündigung als eine auf Maria hin sich vollziehende Handlung zu vergegenwärtigen. Wie spannungs- und richtungslos ist demgegenüber die leonardeske Verkündigung des Lorenzo di Credi im Louvre, die vom Uffizienbild die Szenerie zwar in den Elementen übernimmt, sie jedoch anders ausgestaltet. Wie sehr gewinnen bei Ghirlandaios Engelsfigur der Blick und die Handgeste an Intensität, indem sie in der Flächenerscheinung von der Mauerbrüstung zur Marienfigur hinübergeleitet werden. — Während Gabriel mit dem freien weiten Landschaftsraum zusammengesehen werden soll, schafft Ghirlandaio auf der rechten Bildhälfte um Maria einen nur ihr zugehörigen besonderen Bezirk, der nach rechts aussen und nach hinten durch die Hauswände abgeschlossen ist, dessen Grenzen zur Bildmitte hin und nach vorne jedoch durch das schräg seitlich *vor* die Madonna gestellte, üppig ornamentierte Lesepult deutlich markiert werden. Das Möbel ist — dem Betrachter entgegen — an die vordere Bildkante gestellt, um die Distanz zur Hauptfigur zu akzentuieren und das Hoheitsvolle ihrer Erscheinung zu steigern. Man muss andere bedeutende Florentiner Verkündigungsdarstellungen zum Vergleich heranziehen, um jene die Uffizienkomposition bestimmenden neuen und eigentümlichen Gestaltungstendenzen besser erfassen zu können. Den intimen Charakter der Verkündigungsbilder des Fra Angelico oder auch des Fra Filippo Lippi sucht man in Ghirlandaios Bild vergebens, nicht weniger auch den harmonischen Zusammenschluss der Figuren, den jene Gemälde zeigen und der selbst bei einer so fremdartig anmutenden Gestaltung, wie sie uns in Piero Pollaiuolos Berliner Verkündigung entgegentritt, als wichtiges künstlerisches Anliegen erkennbar bleibt. Vom Thema und von der Bildtradition ist die Aufgabe vorgegeben, die beiden Figuren nach ihrem verschiedenen Rang und weiterhin ihrer besonderen Funktion innerhalb des Vorgangs entsprechend so anzuordnen, dass beide Bildhälften dann doch gleichgewichtig wirken und die Figuren in ihrer Flächenerscheinung miteinander verbunden und aufeinander abgestimmt werden. Diesem Problem begegnet Ghirlandaio in ganz unerwarteter Weise damit, dass er bei dem Engel und bei Maria den Kontrast zwischen Bewegung und Ruhe gerade betont und zugleich durch das Gegeneinandersetzen von reinem Profil und Dreiviertelvorderansicht, durch die Verschiebung der beiden Figuren und des Lesepultes innerhalb der Tiefenschichten starke räumliche Spannungen erzeugt, die der Darstellung zwar einen besonderen Grad von Momentanität und Unmittelbarkeit verleihen, aber dabei auch die Bildeinheit gefährden und den Eindruck einer monumentalen, zeitlosen Figurengruppierung nicht recht aufkommen lassen.

Hier setzt nun die Kritik Leonardos ein. Eine solche Komposition, in der der Schwerpunkt auf eine Seite verlegt und eine Hauptbewegungsrichtung von links nach rechts betont wird, ohne dass eine Gegenbewegung den Ausgleich schafft, lässt sich mit Leonardos Gestaltungsprinzipien nur schwer in Einklang bringen. Er versucht zunächst, die Figur der Maria in ihrer Flächenerscheinung dem Engel anzugleichen und ihr den dreieckigen Gesamtumriss zu geben, den Gabriel durch sein besonderes Kniemotiv besitzt. Die kubische Wirkung der Sitzfigur wird durch das von Leonardo vor dem Betrachter ausgebreitete Faltenornament der Mantel- draperie zurückgedrängt und die Figur stärker in die Fläche eingebunden. Die Falten der auf dem Boden aufliegenden Gewandpartien verlaufen alle in einer Richtung, und zwar nach rechts hin; sie strahlen nicht, wie bei einer solchen fast frontal thronenden Figur zu erwarten wäre,

nach verschiedenen Seiten aus. Die Wirkung ist ähnlich wie bei einer nach links schreitenden Figur, deren Gewänder am Boden entlang schleifen. Dadurch und durch die neue Schrägstellung des linken Oberschenkels der Maria wird dem Sitzmotiv eine Bewegungstendenz von rechts nach links verliehen, die der Aktionsrichtung des Engels entgegenwirkt. Leonardo versucht weiterhin, die Figuren aus ihrer allzu engen Bindung an die dargestellte Szenerie zu lösen, ihren Vorrang gegenüber Raumkonstruktion und schmückendem Detail zu akzentuieren und dabei auch die vordringliche Wirkung einzelner Landschaftsmotive zu dämpfen. Dies alles gelingt ihm weitgehend mit Hilfe der Farbe und durch die besondere Helldunkel-Behandlung, durch lasurartig dünne Braunübermalungen in den Landschaftspartien, durch das Abdunkeln von Rasen, Gartenmauer und Hauswand mit bräunlichen Farbmischungen, wobei die in der Architektur angelegten Raumwerte abgeschwächt und der Ausdruck der Köpfe durch die dunkle Folienwirkung gesteigert werden. Durch dieses Übermalen und Übertönen fast der gesamten die Figuren umgebenden Bildfläche wird gegenüber ghirlandaisker Farbenvielfalt ein Eindruck von Tonigkeit erzeugt, der die Darstellung dann doch zu jener Einheit zusammenbindet, die von der Komposition her nicht erreicht wurde. In den Gewand-Draperien der Figuren endlich verleiht Leonardo der Farbe jenen emailleartigen Schmelz und jene tiefe Leuchtkraft, die den Betrachter in ihren Bann ziehen und die Problematik dieses Bildes zurücktreten lassen. Die Verkündigungstafel aus Monte Oliveto kann jedoch ebensowenig wie das Taufbild aus San Salvi als originale Schöpfung Leonardos gelten.

RIASSUNTO

Il risultato dell'esame radiografico dell'Annunciazione di Monteoliveto pubblicato da P. Sanpaolesi rende nuovamente vivo il problema dell'Autore e delle vicende dell'esecuzione del dipinto. Dalla radiografia appare dapprima la mancanza di omogeneità nell'esecuzione già constatata da diversi storici d'arte direttamente dall'originale; ma specialmente si rilevano correzioni notevoli nelle parti più importanti del quadro (testa dell'angelo, capelli della Vergine, vestito e mano destra della Vergine), correzioni le quali non sono però da ritenere pentimenti come propone il Sanpaolesi. Il confronto tra i particolari direttamente paragonabili (mano destra e mano sinistra dell'angelo; le erbetto del prato dinanzi al muro — ed i fiorellini dinanzi ai piedi dell'angelo; la parte collinosa a destra del porto — ed il ghiacciaio nell'ultimo piano del paesaggio; i capelli dell'angelo — e quelli della Vergine) dimostra che non solo nella stessa zona del dipinto, ma in parte anche nella stessa figura ci sono differenze notevoli nella tecnica, nella forma e specialmente nella qualità dell'esecuzione. Queste osservazioni determinano la supposizione che il quadro, come appare oggi, sia stato fatto da due diversi artisti: questi però non hanno collaborato, ma hanno dipinto (come dimostrano le correzioni e le sovrapposizioni di colore, nelle zone più importanti) indipendentemente ed in tempi diversi. Mentre l'uno artista è responsabile per tutte le tracce e resti ancora riconoscibili della pittura a tempera più antica, cioè delle parti che sono anche più antiche nella forma e più deboli nella qualità (mano destra dell'angelo, parti dei volti di tutte e due le figure, capelli dell'angelo, le erbetto del prato dinanzi al muro, la zona collinosa con il disegno tratteggiato d'oro; i particolari corrispondenti che abbiamo paragonati (mano sinistra dell'angelo, capelli della Vergine, fiorellini, ghiacciaio) rivelano invece una mano abile ed esperta nella pittura ad

olio di un artista che ha corretto e rimaneggiato l'intero quadro e che ha determinato lo stato odierno del dipinto: Leonardo da Vinci.

Per la soluzione del problema dell'autore del primitivo concetto dell'opera, cioè l'autore della tempera, la fortuna critica del dipinto suggerisce spunti preziosi. Il quadro è citato per la prima volta da D. Moreni (1793) come opera del Ghirlandaio. Anche il Cavalcaselle viene a conoscenza della tavola con l'attribuzione Moreniana, egli attribuisce invece il dipinto per la maturità stilistica di alcuni particolari non a Domenico, ma a Ridolfo Ghirlandaio; questa attribuzione è stata abbandonata quando C. E. von Liphart riconobbe il quadro come opera giovanile di Leonardo, fatto che spiegava l'alta qualità, ma anche il carattere ancora quattrocentesco del dipinto. Ma le inomogeneità e le alterazioni nella qualità hanno sempre nuovamente suggerito ai critici l'attribuzione a due artisti diversi (Leonardo e Lorenzo di Credi, Verrocchio e Lorenzo di Credi). Oltre a questo si è sempre accennato all'affinità del quadro in certi particolari (paesaggio con porto, il leggí, teste) con opere della cerchia Ghirlandaiesca; l'ha fatto specialmente G. Calvi nel suo studio accurato e profondo.

Tutte queste osservazioni, secondo l'Autore, trovano la spiegazione nel fatto che l'Annunciazione di Monteoliveto consiste in un'opera giovanile di Domenico Ghirlandaio corretta da Leonardo. Questa ipotesi è sostenuta dall'affinità del dipinto con l'affresco raffigurante i funerali di S. Fina in S. Gimignano (1475) — tavole sicure dell'attività giovanile del Ghirlandaio non si conoscono — e dai rapporti con il quadro berlinese con Gesù e il Battista fanciulli, attribuito dal Valentiner, proprio per questa stessa relazione, a Leonardo.

Il significato particolare del disegno Oxfordiano con uno studio di una manica, fra gli studi di drappeggio di Leonardo, e anche le divergenze nello schizzo stesso e le differenze in confronto al quadro, si spiegano con il fatto che lo schizzo da una parte derivi dal quadro ghirlandaiesco già esistente e dall'altra che sia l'abbozzo per il nuovo drappeggio dell'angelo.

Gli studi per i drappeggi a Firenze e Parigi (Berenson 1015 C, 1071 C, 1071 E) preparano la nuova redazione leonardesca della figura di Maria. Nel foglio degli Uffizi si sente forse ancora il motivo originale, la posa e il drappeggio della Madonna nella concezione ghirlandaiesca.