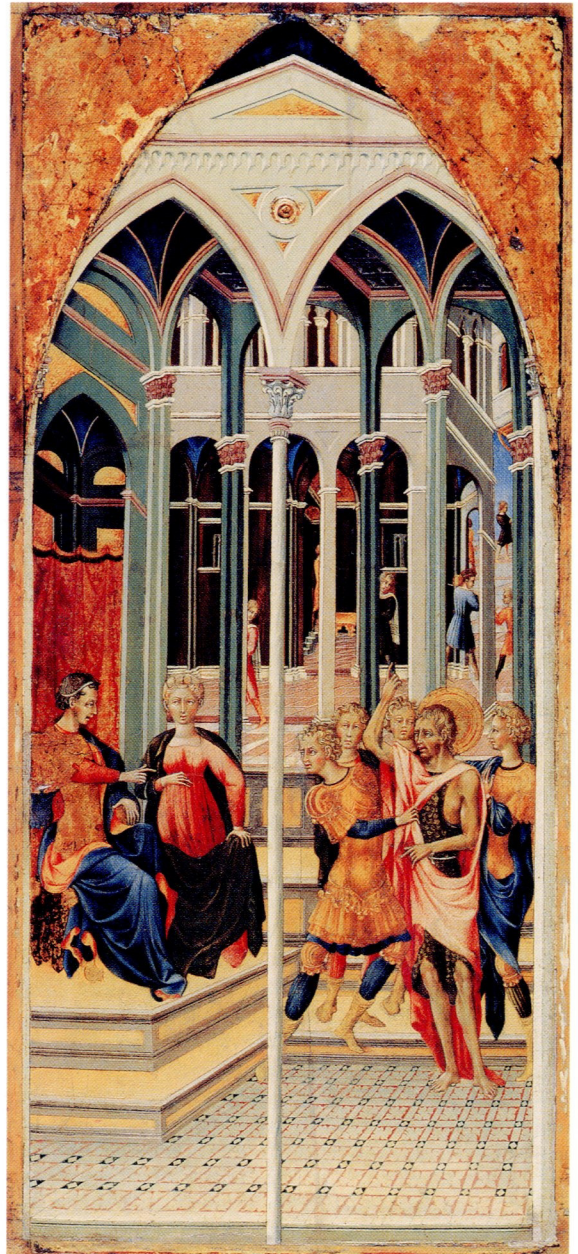


Das Kunstwerk des Monats

Juli 1999



1. Giovanni di Paolo (um 1400-1482)
Geburt Johannes des Täufers, um 1450
Öl/Holz, 75,0 x 40,0 cm
Inv. Nr. 355 LG
Dauerleihgabe der WestLB



2. Giovanni di Paolo (um 1400-1482)
Der Täufer vor dem Thron des Herodes, um 1450
Öl/Holz, 77,0 x 35,0 cm
Inv. Nr. 356 LG
Dauerleihgabe der WestLB

Giovanni di Paolo gilt heute neben Sassetta und Domenico di Bartolo als einer der bedeutendsten sienesischen Maler des Quattrocento. Das war nicht immer so. Zu Lebzeiten ein geschätzter Künstler, der vor allem von den in Siena ansässigen Ordensgemeinschaften zahlreiche Aufträge erhielt, geriet Giovanni bald nach seinem Tod - er starb 1482 hochbetagt in Siena - in Vergessenheit. Giorgio Vasari, der in seinen zuerst 1550 erschienenen „Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler und Bildhauer“ die Entwicklung der Kunst von der Zeit Giotto bis zu Michelangelo nachzeichnete, erwähnte ihn nur flüchtig. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als man sich auf die Kunst vor der Renaissance zurückbesann und die „Primitiven“ mit ihrer so fremd wirkenden Formensprache wiederentdeckte, wurden auch die ersten Dokumente zu Giovanni di Paolo veröffentlicht. Die Forschung hat sich seitdem besonders mit seinen vielszenigen Schilderungen von Heiligenviten beschäftigt, die aufgrund ihres eindringlichen, expressiven Erzählstils, der Leichtigkeit der höfisch grazilen Figuren und des malerischen Reichtums eine besondere Stellung innerhalb der Kunst des 15. Jahrhunderts beanspruchen.

Die im Westfälischen Landesmuseum aufbewahrten Gemälde von Giovanni di Paolo zeigen zwei Begebenheiten aus dem Leben Johannes des Täufers: seine Geburt und seine Rede vor Herodes. (Abb.1, 2) Beiden Tafeln gehörten ursprünglich zu einem umfangreicheren Johanneszyklus, von dem sich weitere Teile erhalten haben. Sie zeigen Szenen aus dem Leben des Heiligen, der für die Heilsgeschichte von überragender Bedeutung ist. Johannes der Täufer war der letzte und größte Prophet des Alten Testaments und zugleich der Vorläufer und Wegbereiter des Messias. Bereits im Mutterleib sei er vom Heiligen Geist erfüllt worden, heißt es bei Lukas (Luk.1,5-80), der als einziger der Evangelisten die Geschichte der Geburt des Johannes niedergeschrieben hat. Sein weiterer Lebenslauf wird auch in den anderen drei Evangelien erzählt. Johannes, der Christus taufte und ihn als Messias ankündigte, fand ein tragisches Ende. Er beschuldigte Herodes des Ehebruchs, wurde von diesem gefangen genommen und schließlich enthauptet. Das Wirken und das Schicksal des Täufers ist auf das engste mit der Sprech- und Redefähigkeit verbunden. Sein Vater Zacharias verliert, nachdem der Engel ihm die Geburt eines Sohnes verheißen hat, die Fähigkeit zu sprechen und erlangt diese erst nach der Geburt und dem Akt der Namensgebung wieder. Johannes selbst, der bis zu seinem 30. Lebensjahr zurückgezogen in der Wüste lebt, empfängt dort „das Wort Gottes“ und wird nun zum Wegbereiter des Messias, den er in seinen Predigten ankündigt. Seine gegen Herodes gerichtete Rede schließlich bringt ihm die Verhaftung und den Tod. Die Geschichte Johannes des Täufers ist also eine Geschichte des gesprochenen Wortes, die an die bildenden Künstler die Herausforderung stellte, die zentralen Szenen des Themas aus dem Medium der Sprache in eine ihrem Medium adäquate Sprache, in bildliche Ausdrucksformen zu übertragen.

Die beiden Gemälde von Giovanni di Paolo im Landesmuseum haben mit der Geburt des Johannes und seiner Rede vor dem Thron des Herodes Begebenheiten zum Gegenstand, in deren Zentrum die Sprachlosigkeit einerseits und die Redefähigkeit andererseits stehen. Die Geburtstafel führt den Blick des Betrachters in einen Innenraum, dessen Einrichtung einen vornehmen Haushalt in Italien um die Mitte des 15.

Jahrhunderts zeigt. (Abb.1) Elisabeth liegt, den Kopf auf die linke Hand gestützt, in einem reich verzierten Bett, während eine junge Frau ihr auf goldenem Geschirr Erfrischungen reicht. Vor dem Bett sitzt eine schwarz gekleidete Frau, die den Neugeborenen in einem weißen Tuch auf dem Schoß hält. Sie wendet den Kopf einer weiteren Frau zu, die vor dem Kaminfeuer die Windeln für das Kind trocknet. Der nackte, stehende Knabe schaut dagegen zu seinem Vater herüber, der, auf einer Bank mit gotischen Schnitzereien sitzend, den Namen seines Sohnes auf einen Bogen Papier schreibt. Diese Tätigkeit wird von einem blau gekleideten Jüngling mit Aufmerksamkeit verfolgt. Das noble Ambiente unterstreichen zwei große goldene Gefäße am vorderen Bildrand, während im Hintergrund weitere Räume des Hauses zu sehen sind, durch die Dienstmoten eilen. Nach links öffnet sich die Architektur und gibt den Blick auf eine Landschaft mit Feldern und Bergen frei.

Entsprechend der ikonographischen Tradition hat Giovanni di Paolo die Geburt als Bad des Neugeborenen wiedergegeben und diese Szene mit der Namensgebung durch Zacharias verbunden, die zeitlich etwa 8 Tage später, unmittelbar vor der Beschneidung, erfolgte. Es handelt sich also um eine simultane Darstellung mehrerer, zeitlich auseinanderliegender Ereignisse. Dennoch beruht der Schwerpunkt auf der namensgebenden Szene und damit auch auf dem heilsgeschichtlich bedeutenden Teil der Geburt des Johannes: In dem Moment, als der stumme Zacharias den Namen seines Sohnes niederschreibt, erfüllt sich die Prophezeiung des Engels und Zacharias erhält seine Sprache zurück. Dieser Teil der Erzählung, der schreibende Zacharias, ist unmittelbar an den vorderen Bildrand gerückt und in direkte Nähe zum Neugeborenen, dem zukünftigen Verkünder des Heils, gebracht. Figur und Tätigkeit des Zacharias sind darüber hinaus auch durch die Gestik des hinter ihm stehenden jungen Mannes hervorgehoben. Während die übrigen Figuren mit ihren Händen alltägliche Bewegungen und Arbeiten verrichten, hat dieser Mann seine Hände rechts und links von Zacharias erhoben und lenkt so die Aufmerksamkeit auf diese Begebenheit.

Auch die zweite Tafel, die Johannes vor dem Thron des Herodes zeigt, ist von dynamischer Gestik geprägt. (Abb.2) Auf der linken Bildhälfte thront der mit einer antiken Rüstung und einem blau-goldenen Umhang bekleidete Herodes. Während dieser im Profil zu sehen ist, steht seine Frau, in rotem Kleid und mit modischer Frisur, frontal zum Betrachter. Herodes blickt zu Johannes herab, der mit einem Fellgewand bekleidet vor dem Thron seine anklagende Rede hält. Den Mund zum Sprechen geöffnet unterstützt er seine Rede mit der Gestik der Hände, die Linke auf den Herrscher gerichtet, die Rechte in Richtung Himmel erhoben. Er ist bereits umringt von vier Wächtern, die ihn auf Befehl des Herodes ergreifen und ins Gefängnis werfen werden. Die Raumkonstruktion ist dem anderen Bild vergleichbar, wenn auch etwas komplizierter: Hinter dem Thronsaal schließt sich eine tiefe Flucht von Räumen an, deren Dimensionen durch eine große Zahl von Pfeilern verunklärt werden. Lediglich einzelne Figuren, die sich in dieser theaterhaften Kulisse bewegen, sollen die Proportionen verdeutlichen. Pfeiler und Säulen erfüllen bei Giovanni eine doppelte Aufgabe. Als dichtes Pfeilergewirr im Hintergrund suggerieren sie räumliche Tiefe und erweitern somit die schmale Bühne im Vordergrund, auf der das Geschehen

stattfindet. Aber auch im Vordergrund kommt den Säulen als raumteilendes Mobiliar eine besondere Bedeutung zu. Auf dem Geburtsbild wird die vor dem Feuer kniende Magd durch eine schmale, hohe Säule von der Wärterin mit dem Neugeborenen und dem schreibenden Zacharias getrennt. Obwohl zwischen beiden Frauen Blickkontakt besteht, ist offenkundig eine Unterscheidung zwischen heiligem und profanem Geschehen intendiert. Auch der Thronsaal des Herodes wird durch eine gleichfalls schmale, hohe Säule unterteilt: Links davon thronet Herodes, rechts befindet sich der predigende Johannes mit den Wächtern. Auf dieser Tafel wird die Grenze jedoch in wortwörtlichem Sinne durch einen der Soldaten überschritten und auch der zum Befehlsgestus ausgestreckte Arm des Herodes verdeutlicht, daß er diese Grenze nicht akzeptieren und der besondere Status des Tüfers ihn nicht vor der Verurteilung bewahren wird.

Der gesamte Johanneszyklus umfaßte ursprünglich mindestens 12 Tafeln, von denen 11 erhalten sind, die sich heute im Art Institute, Chicago (6), im Metropolitan Museum, New York (1), in der Norton Simon Foundation, Los Angeles (1) und im Louvre, Paris (1) befinden. Die Zerteilung und weite Verstreuung der einzelnen Teile, hat zur Folge, daß wir bisher nur über wenige gesicherte Erkenntnisse zu diesem Hauptwerk Giovannis verfügen.

Die Münsteraner Tafeln weisen, ebenso wie zwei weitere Gemälde, die die Verkündigung des Engels an Zacharias und die Taufe Jesu zeigen, einen spitzbogen Abschluß auf. Die übrigen, noch erhaltenen Gemälde dagegen sind von nahezu identischem, rechteckigen Format. Venturi entwickelte 1931 eine Rekonstruktion, die eine Anordnung der Tafeln zu zwei Flügeln mit je zwei Bildern nebeneinander und in drei Reihen untereinander vorsah; sie ist, nachdem Meiss 1974 eine neue Reihenfolge für die einzelnen Tafeln vorgeschlagen hat, bis heute die Grundlage für weiterführende Überlegungen. (Abb. 3) Die Szenenfolge beginnt demnach oben links mit der Verkündigung und der Geburt des Tüfers, setzt in der zweiten Reihe fort mit dem Gang des Johannes in die Wüste und einer Darstellung, die ihn als Prediger zeigt. In der unteren Reihe fehlt links vermutlich die Taufe einer Volksmenge, während die rechte erhaltene Tafel die erste Begegnung zwischen Jesus und Johannes zum Thema hat. Der zweite Flügel setzt oben links mit der Taufe Jesu und rechts mit Johannes vor Herodes ein, zeigt dann ihn im Gefängnis mit zwei Jüngern, denen gegenüber er seinen Glauben beschwört, schließlich Salome, die vor ihrem Vater kniend um den Kopf des Tüfers bittet. Den Abschluß bilden die Enthauptung und die Überreichung des Kopfes auf einem silbernen Teller durch einen Diener, während Salome tanzt.

Der Zyklus umfaßt also die wichtigsten Szenen der Johanneslegende. Entspricht er damit einer seit dem 5. Jh. geläufigen Darstellungstradition, so ist bemerkenswert, daß eine, für die Heilsgeschichte überaus bedeutende Begebenheit fehlt: die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth, bei der der noch Ungeborene im Schoß seiner Mutter durch Marias Grußworte an Elisabeth vom Heiligen Geist erfüllt wird. Während die Kindheit also um eine wichtige Begebenheit verkürzt ist, werden seine spätere Tätigkeit als Prediger und Täufer sowie die Umstände seines Todes ausführlicher geschildert. Auch in der Monographie des gesamten Werkes ist also die besondere Redefähigkeit der Hauptperson betont.



3. Rekonstruktion des Johannes-Altars nach Millard Meiss

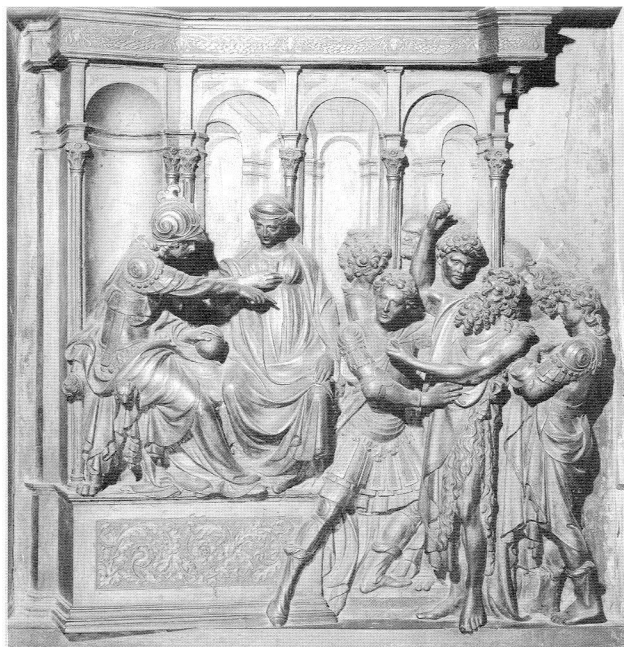
Welche Funktion hatten nun diese beiden monumentalen, zusammen immerhin etwa 2,25 x 1,60 cm großen Flügel? In der Forschung sind verschiedene Vorschläge gemacht worden. Sie reichen von einem Altarbild mit einer größeren Mitteltafel, wobei mehrere Varianten für dieses Mittelbild (Kreuzigung, Johannes d. T., Maria) vorgeschlagen wurden, bis hin zu der Vorstellung, daß die Flügel eine Apsis hinter dem Taufbecken im Sieneser Baptisterium verschlossen hätten. Bisher konnte jedoch für die Rekonstruktion als Altar kein passendes Mittelbild gefunden werden; gegen einen Wandelaltar spricht, daß lediglich die Tafel mit der Verkündigung an Zacharias auch auf der Rückseite bemalt ist - bei schlechtem Erhaltungszustand ist der Verkündigungengel Gabriel zu erkennen. Es ist natürlich nicht auszuschließen, daß auch die anderen Tafeln beidseitig bemalt waren. Vermutlich sind aber alle Rückseiten, wie bei den Münsteraner Gemälden, abgeholt, so daß dazu keine Ergebnisse mehr zu erwarten sind. Das Sieneser Baptisterium kommt als Aufstellungsort kaum in Frage, da sich dort am Brunnen bereits Reliefs mit der Johannesgeschichte befanden, die zudem von Giovanni teilweise in seine Komposition integriert wurden, so daß es zu Wiederholungen gekommen wäre.

Neuerdings hat sich die Meinung etabliert, daß es sich bei den beiden Flügeln um die Türen eines Reliquienschrankes handele, vermutlich aus dem Sieneser Dom. Für solche Reliquienschränke gab es durchaus Vorläufer in Siena und seiner Umgebung, etwa eine custodia mit 48 Szenen aus dem Leben Jesu für die Kirche in Spedaletto im Val d'Orcia oder ein von Benedetto di Bindo gefertigter Schrank für den Sieneser Dom. Zuletzt wurde ein Zusammenhang zwischen den

Tafeln Giovannis und der Armreliquie des Täufers rekonstruiert, die 1464 vom letzten byzantinischen Kaiser, Thomas Palaeologus, an Siena verkauft wurde. Für die Vermutung, daß die Tafel ursprünglich die Türflügel einer custodia bildeten für die bedeutende Reliquie des Täufers, sprechen sowohl das Thema als auch die hohe, dem kostbaren Inhalt angemessene Qualität der Malerei. Dagegen einzuwenden wäre jedoch die Datierung des Werkes, das nach bisherigen Erkenntnissen zwischen 1450 und 1460 entstand.

In diesem Zusammenhang gilt es auch vier in London in der National Gallery aufbewahrte Tafeln zu berücksichtigen, die ebenfalls Giovanni di Paolo zugeschrieben werden. Die quereckigen Gemälde, im Durchschnitt 31,5 x 38 cm groß und ursprünglich wohl Teil einer Predella, sind nahezu identisch mit einzelnen Tafeln der großen Johannesfolge. Mit nur wenigen Veränderungen - im wesentlichen wurden die Figuren etwas breiter proportioniert und weniger dicht angeordnet - sind die Geburt des Täufers, sein Aufbruch in die Wüste, die Taufe Jesu und die Überbringung seines abgeschlagenen Hauptes an Herodes in das Querformat übertragen, bis auf den architektonischen oder landschaftlichen Hintergrund, der einfach weggelassen wurde. Jüngsten Überlegungen zufolge sind diese Tafeln vor der großen Folge entstanden, etwa um 1453. Das hieße jedoch, daß der Künstler eine Komposition, die er zuvor für eine Predella entwickelte, später für eines seiner Hauptwerke wieder aufgegriffen und erweitert hätte. Tatsächlich hat Giovanni, wie in der Zeit und in einem größeren Werkstattbetrieb üblich, häufiger eigene Kompositionen wiederholt. Bei vielen ist bisher jedoch das Verhältnis von Vorbild und Kopie nicht geklärt.

Das betrifft nicht nur die eigenen Werke Giovannis, sondern auch seinen Umgang mit fremden Vorlagen. Es läßt sich nachweisen, daß ihm sowohl die Werke der sienesischen Tradition wie auch der neuesten Florentiner Kunst bekannt waren, daß er mit lombardischer Kunst als auch mit Werken der franco-flämischen Brüder Limburg in Berührung gekommen sein muß und daß er sich nicht nur von der Malerei, sondern auch von der Bildhauerei und Architektur inspirieren ließ. In seinen Gemälden finden sich zahlreiche, z. T. sehr direkte Übernahmen aus anderen Werken. So entspricht z. B. die Münsteraner Tafel mit der Rede Johannes des Täufers vor Herodes von der Komposition bis zur Kleidung der Figuren dem um 1424-1427 geschaffenen Relief des Florentiner Bildhauers Lorenzo Ghiberti am Taufbrunnen des Sieneser Baptisteriums. (Abb. 4) Auch die Abhängigkeit der Kuppel auf der ersten Tafel, die die Verkündigung an Zacharias zeigt, von Brunelleschis Kuppel des Florentiner Domes ist schon früh gesehen worden. Für einen großen Teil der Szenen der Johannesfolge lassen sich Vorlagen unterschiedlichster Herkunft von Ambrogio Lorenzetti bis zu Donatello finden, also von der älteren sienesischen Kunst bis hin zu den neuesten Werken florentinischer Provenienz. Der Umgang mit den Vorlagen stellt einen Schlüssel zum Verständnis des Oeuvres Giovannis dar. Wenn er die Reliefs am Brunnen des Sieneser Baptisteriums offensichtlich gut kannte, stellt sich die Frage, warum er bei der Übertragung der Vorbilder in sein Werk darauf verzichtete, auch die innovativen Renaissanceelemente der Architektur und der Ornamente oder die klassischen Proportionen der Figuren zu übernehmen. Er versetzte das Geschehen jedoch zurück in die für die sienesisische Kunst des Tre- und frühen Quattrocento typischen gotischen



4. Lorenzo Ghiberti, Johannes der Täufer vor Herodes, Bronze, Siena, Taufbrunnen des Baptisteriums, um 1424-27

Räume und gab den Figuren überlängte Proportionen. Gleichzeitig entzernte er aber auch die Kompositionen. Indem er nicht die in Florenz entwickelte Zentralperspektive übernahm und deutlich zwischen klar gegliederten Räumen im Vordergrund als der Ebene für die handelnden Figuren und den in die Tiefe fluchtenden, eher dekorativen Hintergründen unterschied, liegt bei seinen Kompositionen der Akzent auf der Handlung, die strukturiert erzählt wird. Trotz intensiver Beschäftigung mit der Florentiner Kunst blieb Giovanni der Tradition seiner Heimatstadt verhaftet, nicht aus mangelndem Verständnis, sondern offensichtlich als bewußte Entscheidung für eine andere Darstellungsform.

Elke Anna Werner

Literatur:

J. Pope Hennessy, Giovanni di Paolo, 1403-1483, London 1937; C. Brandi, Giovanni di Paolo, Florenz 1947; M. Meiss, A New Panel by Giovanni di Paolo from the Altarpiece of the Baptist, Burlington Magazine CXVI (1974), S. 73-77; K. Bußmann (Hg.), Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, bearb. von P. Pieper, Münster 1990, S.529-534; Painting in Renaissance Siena, 1420-1500, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art New York, New York 1989, S. 168-242; Kunder der wunderbaren Dinge. Frühe italienische Malerei aus den Sammlungen in der Schweiz und in Liechtenstein, Ausstellungskatalog von G. Freuler, Stiftung Thyssen-Bornemisza, Lugano-Castagnola 1991, S. 92-98; R. Preimesberger, Geburt der Stimme und Schweigen des besetzten. Beobachtungen an der Johannes-Seite des Turin-Mailänder Stundenbuches, Zeitschrift für Kunstgeschichte 57 (1994), S. 307-318

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Domplatz 10, 48143 Münster

Fotos: Titel, WLMKuK/Rudolf Wakonigg

Druck: LINDEN Print & Media GmbH, Münster

© 1999 Landschaftsverband Westfalen-Lippe