

voll vor. Und daß sein schwergewichtiges *opus magnum* nicht zum Grabstein der Pienza-Forschung wird, dafür hat er mit seinen pointierten Thesen schon selbst gesorgt.

KLAUS TRAGBAR

Frankfurt

**Mary Bergstein: The Sculpture of Nanni di Banco;** Princeton University Press 2000; 230 S. mit ca. 140 SW-Abb. und 19 Tiefdrucktaf.; ISBN 0-691-00982-1; \$ 79.50

Nanni di Banco, dessen gesicherte künstlerische Tätigkeit 1408 begann und der bereits 1421 starb, war der Zeitgenosse Brunelleschis, Ghibertis und Donatellos – aber gehörte er, wie diese, zu den Gründervätern der Renaissancekunst? War er gleichrangig mit Donatello und sogar dessen wichtigster Wegbereiter? – Oder war er ein Bildhauer, der ganz konventionell begann und erst dank der Anregungen durch die kühnen Neuerer neben ihm – allen voran Donatello – zu bedeutenden Leistungen gelangte? An diesen Fragen scheiden sich die Geister in einem Maße, wie das kaum bei einem anderen Künstler der Renaissance der Fall ist.

Mary Bergstein, die Nanni di Banco eine monumentale Monographie gewidmet hat, ist von dessen großer künstlerischer Bedeutung überzeugt. Es geht ihr aber nicht allein darum; ihr eigentliches Ziel ist vielmehr, Nanni di Banco als den idealen künstlerischen Exponenten des Florentiner „Bürgerhumanismus“ ins rechte Licht zu rücken.

Nanni hatte mehrfach hohe politische Ämter inne, sei es als Konsul seiner Zunft, sei es als Podestà in Gemeinden des Florentiner Umlandes, sei es als Mitglied der *Dodici Buonomini* oder des *Consiglio dei Dugento*. Er nahm also aktiv an der korporativen Selbstverwaltung der florentinischen „Res publica“ teil, und im Kontakt mit den Handwerkern, Kaufleuten und Bürgern habe er deren republikanische Ideale kennengelernt und diesen schließlich in seiner Kunst Ausdruck verliehen. So heißt es beispielsweise im Hinblick auf die Statuen der „Quattro Coronati“ an Orsanmichele, welche die Schutzheiligen der Zunft der Steinmetze und Steinbildhauer darstellen: „The *Quattro Coronati* group appears to stand as a concrete affirmation of the corporate republican ideals maintained by merchant-class and artisan-class guild members in Florence“ (S. 20). Und: „Like the merchant-class humanists who through classical examples called forth the ideals of the republican state, emphasizing the responsibility of the committed citizen, Nanni di Banco based his work on classical Roman sculpture, introducing a new naturalism and setting the classizing group against a relief descriptive of the quotidian work of the Florentine artisan“ (S. 21).

Mary Bergstein malt sehr phantasievoll aus, wie sie sich die gesellschaftliche und geistige Atmosphäre vorstellt, die für Nanni di Banco prägend gewesen sei und in der das Interesse an antiker Porträtskulptur erwuchs: „If an object like the small bronze *Trebonianus Gallus* [= ein kleiner römischer Porträtkopf] were handed around at a dinner party, artists and their potential audiences would quite literally have been

educated together. As such, Florentine sculpture would have had a visually educated audience, primed to appreciate (and possibly even to expect) the reinterpretation of ancient portraits in public religious art. Nanni di Banco was one of the *pesci nuovi* (bright young innovators) to have frequented such circles, participating in conversations among artisans, humanists, and merchants, who put a premium on almost all traces of Graeco-Roman civilization“ (S. 44).

Seine Beglaubigung als bedeutender Künstler des Bürgerhumanismus erfährt Nanni di Banco aber erst, indem er, wie Mary Bergsteins Analyse des im Todesjahr 1421 vollendeten Giebelreliefs der „Himmelfahrt Mariens“ an der Porta della Mandorla des Florentiner Domes zu erweisen sucht, auch dem wichtigsten Aspekt der humanistischen Kunsttheorie, der *istoria* Albertis, den Weg bereitet hätte. „Nanni di Banco's *Assumption* appears to have had a strong impact of Leon Battista Alberti's concept of *istoria* as codified in his treatise *On Painting*“ (S. 66). Es handele sich zwar nicht um den Albertischen „Blick durch das Fenster“, aber „its pictorial and narrative wholeness, and its considerations of human perception and response, do set it apart from earlier monumental stone sculpture in Florence“ (S. 67).

Diese These<sup>1</sup> wird sicher nicht jeden überzeugen; aber die „Assunta“ muß auch noch auf andere Weise für den Bürgerhumanismus Nannis einstehen. So wird die – unmißverständliche – Wendung der auffahrenden Maria hinab zu dem unter ihr knienden Thomas, dem sie, zur Beglaubigung ihrer Himmelfahrt, ihren Gürtel reicht, als Gestus des Wegweisens für die Regierenden interpretiert: „If a company of government officials were to proceed from the cathedral to Santissima Annunziata, they would pass the Virgin of the mandorla, who would serve as a processional marker, showing the way“ (S. 71).

Ihre Vorstellungen von Nanni di Banco als einem Künstler, der in seinen Werken den aktuellen politischen, humanistischen, wirtschaftlichen und sozialen Idealen Ausdruck zu geben verstand, entwickelt Mary Bergstein in fünf Kapiteln, die 80 Seiten umfassen und den ersten Teil ihres Buches ausmachen; der zweite, weitaus umfangreichere Teil, enthält außer Regesten, Bibliographie und Index den Katalog der Werke Nanni di Bancos, dem ein Verzeichnis der „rejected attributions“ folgt. Die beiden Teile des Buches wenden sich ganz offensichtlich an unterschiedliche Leserkreise; während im ersten Teil auch noch dem geläufigsten italienischen Begriff die englische Übersetzung beigegeben wird, um ihn einem großen Publikum zugänglich zu machen, entfallen derartige Verständnishilfen im Werkkatalog, der von vornherein als mühsame Lektüre für Spezialisten konzipiert ist, denn kaum eine Meinung, die je zu Nanni di Banco geäußert wurde, blieb hier unberücksichtigt. Da die im Werkkatalog diskutierten Zuschreibungen und Datierungen aber die Grundlage für die Darlegungen des ersten Teiles sind, muß der Leser nur dieses Teiles notwendigerweise den Eindruck gewinnen, daß alle Thesen auf sicherem Grund stehen. Das ist aber keineswegs der Fall.

1 Sie wird auch an anderer Stelle dargelegt: MARY BERGSTEIN: *Istoria and meaning at the Porta della Mandorla*, in: *Santa Maria del Fiore: the Cathedral and its sculpture*. Symposium at I Tatti 1997; Hrsg. Margaret Haines; Fiesole 2001; S. 101–114.

Nanni di Bancos gesicherte künstlerische Tätigkeit umfaßt gerade dreizehn Jahre, sein Oeuvre ist daher nicht allzu umfangreich. 1408 erhielt er seinen ersten Auftrag für eine Statue am Außenbau des Florentiner Domes, 1421 ist er bereits gestorben, noch bevor das große Giebelrelief der „Himmelfahrt Mariens“ installiert war. Zwischen diesen beiden Werken entstanden Statuen von Schutzheiligen der Zünfte in den Nischen des Außenbaus von Orsanmichele: der „Hl. Eligius“ für die Zunft der Schmiede, der „Hl. Philippus“ für die Zunft der Schuhmacher und die schon erwähnte Gruppe der „Quattro Coronati“ für die Zunft der Steinmetzen und Steinbildhauer.

Alle Meinungsverschiedenheiten um Nanni di Banco haben ihre Ursache einzig allein in der Frage, welche Statue er für die Basen der Strebepfeiler am Außenbau des Doms, die sogenannten „Sproni“, geschaffen hat. Für diese „Sproni“ bekamen im Jahre 1408 Nanni di Banco einen „Jesaia“ und Donatello einen „David“, jeweils ca. 190 cm groß, in Auftrag. Jenö Lányi hat 1935 erkannt, daß eine Statue im rechten Seitenschiff des Domes wegen ihrer pentagonalen Basis eine Spronifigur sein müsse. Da er aber den Marmordavid Donatellos im Bargello, der 1416 im Signorienpalast aufgestellt wurde, für die Spronifigur Donatellos hielt, kam er zu dem Schluß, daß die Spronifigur im Dom also der „Jesaia“ Nanni di Bancos sein müsse. Das war methodisch leichtfertig, denn Lányi hat nicht geprüft, ob es sich bei dem Marmordavid Donatellos tatsächlich um dessen Spronifigur handeln könne<sup>2</sup>.

Das Versäumnis Lányis holte in den sechziger Jahren Manfred Wundram nach. Er stellte fest, daß es unter den Domsulpturen zwei Statuen gibt, die sich von allen anderen durch ihre pentagonale Basenform unterscheiden, die exakt derjenigen der Sproni entspricht. Die eine ist die von Lányi als der „Jesaia“ Nanni di Bancos angesprochene Statue im Dom; die andere war in einer der Nischen des Campanile aufgestellt und befindet sich jetzt im Museum der Domopera, sie stellt einen bärtigen Propheten mit erhobener Hand dar. Bei diesen beiden Statuen muß es sich um die 1408/09 geschaffenen Spronifiguren handeln, denn es sind nur diese zwei angefertigt worden<sup>3</sup>: Die Statuen hatten sich für den hohen Aufstellungsort als zu klein erwiesen, weshalb nun sofort Statuen von über 5 m Größe in Angriff genommen wurden.

Die Identifizierung der beiden Spronifiguren steht aber auch in einem untrennbaren Zusammenhang mit der ursprünglichen Bestimmung des Marmordavid. Diejenigen, die mit Lányi in der Statue des Domes den „Jesaia“ Nannis sehen möchten, halten weiterhin unbeirrt an der Annahme fest, daß der Marmordavid die 1408/09 entstandene Spronifigur Donatellos sei. So auch Mary Bergstein, aber sie macht es sich entschieden zu leicht mit der Prüfung der Gegenargumente. Es geht nicht allein um eine Zahlung des Jahres 1412 in Höhe von 50 fl., die für den Marmordavid bestimmt gewesen sein muß, von der Autorin aber ohne hinreichenden Grund auf ein anderes Projekt bezogen werden (S. 100); viel wichtiger sind, wie schon gesagt, die Form der Basis, die Nahsichtigkeit und – das vor allem – die Ikonographie; denn ein jugendlicher David als Sieger über Goliath paßt nun mal nicht in den 1408 geplanten

2 JENÖ LÁNYI: Il Profeta Isaia di Nanni di Banco, in: *Rivista d'arte* 18, 1935, 137–178.

3 MANFRED WUNDRAM: Donatello und Nanni di Banco; Berlin 1969; S. 9f.

Prophetenzyklus<sup>4</sup>. Ohne Zweifel war der Marmordavid von Anfang an für den Audienzsaal des Signorienpalastes in Auftrag gegeben worden. Die bei dieser Aufstellung im Jahre 1416 am Marmordavid angebrachte Inschrift, die Maria Monica Donato 1991 publiziert hat – was von Mary Bergstein aber nicht berücksichtigt wird –, kann nur als nachdrückliche Bestätigung dieses Sachverhaltes verstanden werden<sup>5</sup>. Somit gibt es keine Ausflucht mehr vor der Konsequenz, die Statue vom Campanile als die zweite Spronifigur zu akzeptieren.

Die Aufgabe, die sich stellt, ist also denkbar einfach: es gibt nur zwei Statuen mit jener singulären Basisform, welche sie als für die Sproni bestimmt ausweisen – folglich muß die eine der beiden die Spronifigur Donatellos und die andere diejenige Nanni di Bancos sein. Aber wer nun welche Statue geschaffen hat, das kann keinen Augenblick zweifelhaft sein. Die Statue im Dom, der vermeintliche „Jesaias“, der in seiner prallen, energiegeladenen Körperlichkeit alle gotischen Stilkonventionen sprengt, verrät sich ohne weiteres als das Werk Donatellos; und die Statue vom Campanile, die alles andere als innovativ erscheint, die vielmehr sehr traditionelle spätgotische Stilmerkmale aufweist, muß von der Hand Nanni di Bancos stammen. Man kann verstehen, daß alle diejenigen, die sich daran gewöhnt haben, in der Statue im Dom die früheste gesicherte Statue Nanni di Bancos zu sehen, große Schwierigkeiten haben, nun die Statue vom Campanile an den Anfang seines Oeuvres zu setzen. Sie halten deshalb an der Identifizierung Lányis fest<sup>6</sup>, und das ist große Mehrheit der Spezialisten, zu der unter anderen Margrit Lisner, Giulia Brunetti, Horst W. Janson, Alessandro Parronchi, Joachim Poeschke, Artur Rosenauer und Michael Hirst gehören. Folglich weiß sich auch Mary Bergstein abgesichert (S. 102, 168). Aber in der Wissenschaft haben Mehrheitsentscheidungen dieser Art auf Dauer keinen Bestand.

So überrascht es denn nicht, daß seit der Mitte der 70er Jahre Luciano Bellosi und 1993 auch John Pope-Hennessy in den beiden Statuen mit den pentagonalen Basen die beiden Spronifiguren Nanni di Bancos und Donatellos sehen<sup>7</sup>. Bellosi hat sogar jüngst noch einmal anhand einer genauen Vermessung der Basen nachdrücklich bekräftigt, daß nur die beiden Statuen aus dem Dom und vom Campanile für die Sproni

4 WUNDRAM (wie Anm. 3), S. 7 ff. 26 ff.; s. auch VOLKER HERZNER: David Florentinus I. Zum Marmordavid Donatellos im Bargello, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 20, 1978, 43–115. – Nur im Auftragsdokument wird Donatellos Figur als „David Propheta“ bezeichnet, später nur noch als „Propheta“, daher besteht keinerlei Anlaß, den Marmordavid allein deshalb, weil es sich bei ihm um eine Davidfigur handelt, mit dem Sproniauftrag in Verbindung zu bringen.

5 MARIA MONICA DONATO: Hercules and David in the early decoration of the Palazzo Vecchio: Manuscript evidence, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 54, 1991, S. 83–98.

6 Mary Bergstein folgt Lányi – im Unterschied zur übrigen Forschung – sogar soweit, diese Statue einem gewissen Giuliano di Giovanni da Poggibonsi zuzuschreiben und „ca. 1410–23“ zu datieren (S. 169), wofür es jedoch nicht den geringsten Anhaltspunkt gibt.

7 LUCIANO BELLOSI: Ipotesi sull'origine delle terracotte quattrocentesche, in: *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*. Atti del convegno di studi (1975); Hrsg. Giulietta Chelazzi Dini; Florenz 1977, S. 163–179; S. 166. – DERS.: I problemi dell'attività giovanile, in: *Donatello e i Suoi. Scultura Fiorentina del primo Rinascimento*; Ausstellungskatalog Florenz 1986; Hrsg. Alan Phipps Darr und Giorgio Bonsanti; Detroit und Florenz 1986, S. 47–54; S. 47. – JOHN POPE-HENNESSY: Donatello sculptor; New York 1993; S. 17 ff. – S. auch Antonio Paolucci: Firenze 1400–1420. La stagione degli „attitudini“ e degli „affetti“, in: *L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze*; Ausstellungskatalog Florenz; Hrsg. Luciano Berti und A. Paolucci; Mailand 1990, S. 19–32; S. 29.

bestimmt gewesen seien, wohingegen der Marmordavid aufgrund seiner Basisform nichts mit den Sproni zu tun haben könne<sup>8</sup>. – Allerdings haben Bellosi und Pope-Hennessy aus dieser notwendigen Einsicht einen überraschenden Schluß gezogen: sie betrachten nämlich die Statue im Dom weiterhin als den „Jesaia“ Nanni di Bancos und sehen folglich in der altertümlichen Campanilefigur das Werk Donatellos, was jedoch schlechthin absurd ist. Es liegen Welten der künstlerischen Vision und des gestalterischen Ranges zwischen dem Campanile-Propheten und den gesicherten Werken Donatellos; wohingegen der vermeintliche „Jesaia“ sich nicht nur nahtlos in die frühen Werke Donatellos einfügt, sondern als Ausgangspunkt von dessen ganzer weiterer Entwicklung erscheint. Als ein schwerwiegendes Argument für diese Identifizierung kann aber auch gelten, daß die Quellen des 16. Jahrhundert die Statue im Dom, die bis 1587 an der alten Fassade aufgestellt war, Donatello zuschreiben; sie bezeichnen sie als „Daniel“, ganz offensichtlich wegen des jugendlichen Alters des Propheten.

Die Zuschreibung des „Daniel-Jesaia“ an Nanni di Banco wird seit Lányi – und so auch von Mary Bergstein – vor allem damit begründet, daß eine unmittelbare stilistische Verwandtschaft mit dem jüngsten Heiligen der „Quattro Coronati“ an Orsanmichele bestehe (S. 102). In gewisser Weise vergleichbar ist aber allenfalls das – seitenverkehrte – Standmotiv; die Unterschiede der plastischen Gestaltung zwischen beiden Statuen könnten kaum größer sein. Was Mary Bergstein im Hinblick auf den „Hl. Markus“ von Donatello feststellt, gilt uneingeschränkt auch für den „Daniel“: „the clinging tissue of drapery plastered to the saint’s chest reveals forces of corporeality in a mode never even attempted by Nanni di Banco“ (S. 130). Wie wenig Verständnis Nanni in der Tat für die genuinen plastischen, von innen nach außen sich manifestierenden Kräfte des Körpers aufbringt, zeigt gerade der jüngste „Coronato“ ganz besonders deutlich dort, wo die Gewandoberfläche in eine kleinteilige, ebenmäßige Wellenbewegung versetzt erscheint, die von „Kräften der Körperlichkeit“ nicht sehr viel erkennen läßt. Und so ist es bei allen anderen Skulpturen Nanni di Bancos auch. – Jeder unvoreingenommene Betrachter wird die großen gestalterischen Unterschiede zwischen beiden Statuen wahrnehmen, und man fragt sich, wann die Forschung sich zu einer Revision der festgefahrenen Meinungen durchringen wird.

Schreibt man den „Daniel“ Nanni di Banco zu, entsteht ein völlig verfälschtes Bild der künstlerischen Leistungen und der gestalterischen Ziele sowohl Nanni di Bancos als auch Donatellos. – Es ist etwa so, als wollte man, ohne auf die innere Logik des Schaffens der betreffenden Künstler zu achten, die „Damoiselles d’Avignon“ Picasso ab- und vielleicht einem Juan Gris zuschreiben, der dann plötzlich mit einem einzigen Werk als ein revolutionäres Genie erschiene. – Wenn der „Daniel“ aber seinem wirklichen Meister Donatello zurückgegeben wird, dann fällt das ganze kunstvolle Gebäude, das Mary Bergstein für Nanni di Banco errichtet hat, wie ein Karten-

8 Luciano Bellosi: *L’età giovanile di Donatello nel cantiere del duomo di Firenze*, in: *Santa Maria del Fiore* (wie Anm. 1); S. 205–220; S. 209 ff. – Vgl. auch HERZNER (wie Anm. 4), S. 70 f.

haus in sich zusammen. Das zeigt sich vor allem in der Chronologie der Statuen an Orsanmichele.

Die vermeintlich enge stilistische Verwandtschaft zwischen dem „Daniel“ und dem jüngsten der „Quattro Coronati“ veranlaßte Mary Bergstein sogar dazu, letzteren unmittelbar nach der 1408 dokumentierten Spronifigur, das heißt ab 1409, zu datieren (S. 117f.). Dann würden sich jedoch unüberwindbare Schwierigkeiten für die Chronologie der Orsanmichele-Statuen insgesamt ergeben, auf die die Autorin aber überhaupt nicht eingeht. In der Nische der „Quattro Coronati“ waren vier Statuen unterzubringen, statt der üblichen einen; um diese Aufgabe besser meistern zu können, verringerte Nanni di Banco die Abmessungen der Statuen, und er kompensierte die so entstehende Größendifferenz durch die Einfügung eines hohen Sockelreliefs. Wäre dieses Relief also tatsächlich bereits um 1409 konzipiert worden, dann müßte es schon bald danach Reflexe dieser bedeutenden Neuerung gegeben haben. Tatsächlich ist aber die früheste Reaktion darauf – das berühmte Sockelrelief von Donatellos Georgstabernakel – nicht vor 1417 entstanden.

Eines der spektakulärsten Ergebnisse, mit dem Mary Bergstein glaubt, die innovativen Leistungen Nanni di Bancos ins rechte Licht setzen zu können, ist ihre Datierung der Statue des „Hl. Philippus“ an Orsanmichele in die Zeit um „1410–12“, das heißt vor den „Hl. Markus“ Donatellos, der 1411 in Auftrag gegeben wurde, 1413 weitgehend vollendet gewesen sein dürfte und der allgemein als die erste nachantike Kontrapost-Statue gilt. Mary Bergstein möchte nun Nanni di Banco als denjenigen darstellen, dem in Wahrheit dieser Ruhm gebühre: „The reinvention of classical contrapposto in quattrocento Italy permitted artists an unprecedented eloquence in public sculpture. [...] One of the earliest and most poignant examples of this phenomenon in Florence was Nanni di Banco's *Saint Philip*“ (S. 49; vgl. S. 130). – Auch diese Konstruktion ist nur aufgrund der Zuschreibung des „Daniel“ an Nanni di Banco denkbar; aber selbst dann erschiene es immer noch unvorstellbar, daß der „Daniel“ und der „Hl. Philippus“ von ein und demselben Künstler geschaffen worden sein sollen – noch dazu innerhalb einer Spanne von nur vier Jahren.

Was den „Hl. Eligius“ betrifft, so hat Mary Bergstein völlig recht, daß der „Christus“ des Giebelreliefs in seiner „barocken“ Bewegtheit der Gewandfalten zu den spätesten Werken Nanni di Bancos gehört (S. 137 ff.). Sie bezieht diese Datierung aber auch auf die Statue des „Hl. Eligius“ selbst, so daß man den Eindruck haben muß, sie verschließe absichtlich die Augen vor den fundamentalen stilistischen Diskrepanzen zwischen dem Giebelrelief und der Statue, die die gleichzeitige Entstehung von beiden kategorisch ausschließen. Der „Hl. Eligius“ muß daher ein frühes Werk Nanni di Bancos sein, womit sich abermals erweist, daß der „Daniel“ im Oeuvre Nannis keinen Platz findet.

Wer sich etwa über das offensichtliche Chaos wundern sollte, das noch immer in der Erforschung der Florentiner Frührenaissance-Skulptur herrscht, der weiß sicher auch nicht, wie es um die Beurteilung der Statue des „Hl. Petrus“, ebenfalls an Orsanmichele, steht. Man könnte meinen, daß es aufgrund entsprechender gesicherter Werke eine Selbstverständlichkeit wäre, die Statue – wie schon oft geschehen – Bernardo

Ciuffagni zu geben. Statt dessen werden auch heute noch folgende Zuschreibungen vertreten: Brunelleschi; Donatello; Brunelleschi und Donatello; ein Nachfolger Nanni di Bancos und Donatellos im frühen 16. Jahrhundert (S. 176f.; die zuletzt angeführte, aparte Meinung ist der Beitrag der Autorin zu dieser Debatte). Im Gegensatz zu dem Eindruck endgültiger Resultate, den Mary Bergsteins attraktives Buch erweckt, bewegt sich die Forschung hier vielfach noch auf nur vermeintlich sicherem Terrain.

VOLKER HERZNER

*Institut für Kunstwissenschaft*

*Universität Landau*

**Wolfram Prinz und Iris Marzik: Die Storia** oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460, 2 Bde. (Text- und Tafelband); Mainz: Philipp von Zabern 2000; 680 S., zahlr. SW-Abb.; ISBN 3–8053–2391–3; € 118,–

In der Studie von Wolfram Prinz (mit Beiträgen von Iris Marzik) werden Werke von mehr als 25 Künstlern behandelt, beginnend mit den Kanzelreliefs der Pisani in Baptisterium und Dom von Pisa, im Dom von Siena sowie in S. Andrea in Pistoia bis hin zu Fra Angelicos Ausmalung der Nikolaus-Kapelle im Vatikan und Piero della Francescas Kreuzzyklus in San Francesco in Arezzo.

Ausführlich wird das Œuvre Giotto behandelt. Den Anfang machen die Fresken zur Franzlegende in der Oberkirche von San Francesco in Assisi, die hier dem Florentiner zugeschrieben werden (bis zur „Stigmatisation“, für die letzten neun Bilder sei der Maler „nicht mehr voll verantwortlich zu machen“, S. 72); es folgen die Arenakapelle sowie die Ausmalungen der Bardi- und Peruzzi-Kapellen in S. Croce.

Danach wird auf die Bilderzählung bei den Sienesen eingegangen: Duccios Hochaltar, Fresken von Pietro Lorenzetti und Simone Martini in der Unterkirche von San Francesco in Assisi, die Polyptychen derselben Künstler sowie Ambrogio Lorenzettis für die Nebenaltäre des Sieneser Doms werden besprochen. Im Anschluß daran werden Analysen der Fresken zum Leben Jesu in der Collegiata von San Gimignano, Taddeo Gaddis Baroncelli-Kapelle in S. Croce, Florenz, Buffalmaccos Pisaner Camposanto-Fresken, Andrea Bonaiutis Spanische Kapelle in S. Maria Novella in Florenz, Giusto de' Menabuois „Kreuzigung“ im Baptisterium von Padua, Altichieros „Kreuzigung“ in der (ehemaligen) Capella San Giacomo (heute Capella S. Felice) des Santo und Agnolo Gaddis Kreuzzyklus in der Chorkapelle von S. Croce in Florenz vorgelegt.

Die „Kunst des Erzählens in der Frührenaissance“ (dem Quattrocento) untersucht Prinz am Beispiel von Lorenzo Monacos Fresken in der Cappella Bartolini-Salimbeni in S. Trinità in Florenz, Masaccios „Zinsgroschen“, Uccellos Sintflut-Fresko im Kreuzgang von S. Maria Novella, den oben erwähnten Arbeiten von Fra Angelico und Piero della Francesca sowie einer Reihe von Reliefs von Donatello (u. a. das „Herodesmahl“ für den Taufbrunnen in Siena, die Reliefs am Hochaltar des Santo in Padua sowie das Spätwerk der San Lorenzo-Kanzeln in Florenz). Den größten Raum im