

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

Quattrocento-Kapitel nimmt die Besprechung der Reliefs an der „Porta del Paradiso“ von Lorenzo Ghiberti ein, der berühmten Bronzetür an der Ostseite des Baptisteriums von Florenz.

Es ist das Anliegen des Autors, das einzelne Kunstwerk „in seiner Einzigartigkeit zu fassen“ (Einleitung, S. 8); durch die Beschreibung wird sein Sinn erschlossen, weshalb den Analysen der Werke die Bildbeschreibungen von Philostrat als Beispiel für die antike Ekphrasis sowie von Ghiberti und Vasari vorangestellt werden. Neue Einsichten in die narrative Struktur der Bilder vermittelt der in erster Linie deskriptive Ansatz von Wolfram Prinz insbesondere bei den in der kunsthistorischen Literatur seltener behandelten Werken. So erweist sich etwa Andrea Bonaiuti als einer der großen Erzähler in der Malerei des 14. Jahrhunderts, und Altichieros Kreuzigungsfresko verdient es ebenfalls, aufgrund der überzeugenden Gestaltung des Zeitablaufs, der „Varietas in Form und Farbe“ (was leider anhand der Schwarz-Weiß-Abbildungen nicht nachvollzogen werden kann), der „Details der Kleidung und Architektur“, den „angemessenen Proportionen“ und schließlich der „sensibel vorgetragenen Fülle der Emotionen“ als eines der „großen Meisterwerke in der Zeit zwischen Giotto und Masaccio“ (S. 199) bezeichnet zu werden.

In diesem Fresko ist Wolfram Prinz die Figur einer „im tiefen Schmerz gebeugte(n), weinende(n) Frau“ aufgefallen, die, schon ganz im Sinne von Albertis Empfehlung an den Maler, eine ‚Affektbrücke‘ in seine Storia einzufügen, „den Betrachter zum Mitweinen auffordert“ (S. 197). Wie in diesem Fall arbeitet Prinz an einer Vielzahl von Stellen überzeugend heraus, daß Albertis theoretische Überlegungen im Malereitratat von 1435 auf der künstlerischen Praxis seit Giotto basieren – eine Auffassung, die etwa von Cecil Grayson im Vorwort der von ihm herausgegebenen „De pictura“-Ausgabe in Zweifel gezogen wurde¹.

Im Quattrocento-Kapitel ist insbesondere die minutiöse Analyse der Bilderzählungen der Paradiesestür hervorzuheben, denen ein 150 Seiten langer Beitrag von Iris Marzik über das „ecclesiologische Programm“ folgt. Am Ausgangspunkt ihrer Erörterung steht die Beobachtung, daß im Eingangsrelief die „Erschaffung Evas“ – nicht etwa jene des Stammvaters Adam – im Zentrum steht. Eva wird hier als die Verkörperung der Ecclesia gedeutet; als die „Hauptsinnschicht“ von Ghibertis Hauptwerk wird „der heilsgeschichtliche Weg der Kirche“ (S. 263) herausgearbeitet. Iris Marzik greift damit auf ältere Interpretationsansätze zurück², sie sieht es jedoch als ihre Leistung an, zum ersten Mal sämtliche Figuren und Szenen einer schlüssigen Auslegung unterzogen zu haben. Dies geschieht im vielfachen Rückgriff auf patristische Literatur. Für die Stringenz der Argumentation ist allerdings eine von der Autorin selbst

1 Vgl. CECIL GRAYSON (Hrsg.): Leon Battista Alberti, *De pictura*; Rom-Bari 1975, S. XXV.

2 Vgl. etwa URSULA MIELKE: Zum Programm der Paradiesestür, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34, 1971, S. 115–134, der bereits die Hervorhebung der Erschaffung Evas im ersten Relief aufgefallen war. Der pauschale Vorwurf von Iris Marzik, daß die „bisherigen Deutungen der Paradiesestür [...] von der Benennung einer alttestamentlichen Szene ausgehen und dieser einen weiteren Sinn zuschreiben, ohne ihn an der Darstellung Ghibertis zu verifizieren, so daß Darstellung und Deutung ohne Berührungspunkte nebeneinanderstehen“ (S. 262), kann daher so nicht aufrechterhalten werden.

benannte „Besonderheit der exegetischen Auslegung“ nicht eben förderlich: daß nämlich ein sinnbildhafter Zusammenhang zwischen zwei Figuren oder Ereignissen (wie etwa die Parallele zwischen Eva und der Ecclesia im ersten Relief) nicht ohne weiteres auf die anderen Szenen übertragen werden kann. „Vielmehr verhält es sich so, daß eine allegorische Verbindung zwischen zwei Personen oder Ereignissen von Szene zu Szene neu gedeutet werden muß“ (S. 265).

Der zweite Teil der Studie von Wolfram Prinz ist den „Mitteln der Erzählkunst“ gewidmet. Unter der Überschrift „Kunst und Natur“ wird das Studium nach den Werken der älteren Meister und nach der Natur thematisiert und am Beispiel der Werke der Sienesen oder auch Buffalmaccos, Donatellos und Ghibertis erörtert. Auch auf die Frage der Schönheit (Alberti, Zeuxis) wird hier eingegangen. Sodann wird der Aspekt der „Physiognomie“ in einem Kapitel eigens behandelt, sowohl in Bezug auf die theoretischen Schriften eines Pseudo-Aristoteles, Galenus oder Pietro d'Abano, als auch im Hinblick auf deren Anwendung in der Kunst.

Es folgt ein wichtiges Kapitel zu den Gemütsbewegungen, auf die nicht nur Philostrat in seinen „Eikones“, sondern bekanntlich auch Alberti und Leonardo da Vinci in ihren Überlegungen zur Malerei den größten Wert legen. Ohne die Darstellung ausgeprägter Emotionen kann, so führt Alberti aus, der Betrachter nicht zur Teilhabe an dem Geschehen im Bild veranlaßt werden; vielmehr werden jene Maler Gunst, Wohlwollen und Ruhm erlangen, „deren Werke nicht bloß die Augen, sondern auch das Gemüt (animo) des Beschauers ergreifen“³.

Prinz weist die Quellen dieser Anschauung in der Antike nach; auch wird die Bedeutung der Emotionen in der Predigt- und Legendenliteratur des späten Mittelalters (Meditationes vitae Christi etc.) diskutiert. Mit Recht wird bemängelt, daß diesem Thema in der kunstwissenschaftlichen Forschung nicht die Aufmerksamkeit zuteil wurde, die es verdient hätte. Freilich ist schon seit langem bekannt, daß die Zurschaustellung der Emotionen das Charakteristikum einer anrührenden und nachvollziehbaren Storia sowohl bei den Pisani (vor allem bei Giovanni) als auch und vor allem bei Giotto ist. Aber auch die Zeitgenossen von Alberti, wie Donatello und Ghiberti, sind in der Lage, den Passionen der Protagonisten ihrer Bildhistorien in überzeugender Weise Ausdruck zu verleihen.

Als weiteres zentrales Erzählmittel in der Malerei werden von Iris Marzik die „Gesten und ihre Bedeutung“ erörtert. Mit Recht wird die Bedeutung der Gebärden, insbesondere der Zeigegesten, für die Vermittlung des zeitlichen Ablaufs einer Geschichte hervorgehoben, z. B. in Masaccios „Zinsgroschen“. An Einzelgebärden wird u. a. das Zeigen mit dem Zeigefinger (hinweisend, drohend, gebietend) oder dem abgewinkelten Daumen, der Cornagestus, Redegesten, der Griff an das fremde (und eigene!) Handgelenk erörtert oder auch der „Demosthenes-Gestus“ (lose vor dem Leib gefaltete Hände), der aufgestützte Kopf etc. Eine grundsätzliche Problematik scheint mir in diesem Kapitel jedoch insofern vorzuliegen, als die Interpretation der

3 Alberti, Della pittura, zitiert nach Prinz, Storia, Anm. 1, S. 489, der auf die Übersetzung von Hubert Janitschek rekurriert.

Gesten vielfach im Rückgriff auf die Holzschnitte und Erläuterungen in der Abhandlung von John Bulwer, *Chirologia or the Naturall Language of the Hand* (London 1644) vorgenommen wird. Die Heranziehung dieses aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammenden ‚Lexikons‘ verstellt mitunter den Blick auf die *zeitgenössische* Bedeutung der Gebärden. So ist etwa das Deuten mit dem abgewinkelten (Iris Marzik spricht vom „ausgestreckten“) Daumen, das sich vielfach bei den Lorenzetti sowie bereits bei Giotto findet, geradezu exemplarisch für das ‚volgare‘ der neuen Bildersprache; auf diesen Aspekt geht die Autorin jedoch nicht ein⁴. Stattdessen werden wir darüber belehrt, daß die Herodesgestalt in der „Verspottung Christi“ (nicht „Dornenkrönung“!) den Daumen „auf die eingeschlagenen Finger“ in der Weise gelegt hat, daß er ihn jederzeit erheben könnte – was dann als Todesurteil für den Erlöser auszuliegen wäre ...⁵

Das Mienenspiel und die Gebärdensprache sind ohne weiteres zu den im zweiten Teil behandelten Mitteln der Erzählkunst zu zählen; was nun jedoch „Der Kontrapost“ und „Die Symmetrie“ (so die Überschriften der beiden folgenden Kapitel) mit der Bildnarration zu tun haben, wird zunächst nicht so recht ersichtlich. Prinz konstatiert, daß „die fundamentale Erkenntnis Giottos [...] das Prinzip der Symmetrie (war)“ (S. 569), und der figürliche Ausdruck dieses antiken Prinzips ist der Kontrapost. Der Autor zeigt dessen korrekte Anwendung bei Giotto auf; in den Generationen nach Giotto und Duccio geht dieses Wissen verloren, bis es im Quattrocento – theoretisch seitens Albertis (571), praktisch durch Donatello in seiner Statue des Evangelisten Markus (1411–13) wieder auftaucht. Donatellos Statue verwirklicht zudem erstmals in der Skulptur den Kontrapost an einer christlichen Figur.

Mit dem Prinzip der Symmetrie verbindet sich das Bewußtsein um das richtige Maß und die Proportion; das antike Verständnis von Symmetria im Sinne einer Ausgewogenheit der Teile (nicht im modernen Begriff als Spiegelung an einer Achse) offenbart sich im Trecento vor allem bei Giotto (S. 580 ff.). Dieser ästhetische Aspekt (S. 585) der Malerei der frühen Neuzeit, der die Ausgewogenheit der Bildelemente in einer Komposition betrifft, wird von Prinz erläutert. Der Autor versucht also, die Kompositionsprinzipien Giottos (z. B. die Verteilung der Architekturelemente und der Figuren nach dem Prinzip des „Dreiklangs“, S. 581), aber auch Duccios, Lorenzettis und Ghibertis etc. herauszuarbeiten. Was Giotto angeht, so geht Prinz hier auf die Studien von Theodor Hetzer und von Friedrich Rintelen zurück.

Das folgende Kapitel über „Bewegung und Zeitablauf“ schließt an das Eingangskapitel zur „Storia in Literatur und Kunst“ an. Von enormer Bedeutung für die

4 Vgl. hierzu FRANZ MATSche: Das Deuten mit dem Daumen in der italienischen Trecentomalerei und bei Velázquez. Zur Frage der Gebärdenstile in der Kunstgeschichte, in: *Begegnungen – Festschrift für Peter Anselm Riedl (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, Bd. 20; Worms 1993)*, S. 50–64 – dieser Beitrag wird von Iris Marzik nicht erwähnt.

5 Vgl. S. 512. Siehe auch S. 511, wo Giovanni Bonifacios (*L'arte de' cenni*, Vicenza 1616) Angabe zitiert wird, „daß bei den römischen Gladiatorenspielen der ausgestreckte Daumen (*vertere* oder *convertere pollicem*) des Spielleiters den Tod für den Kämpfer in der Arena bedeutete“. Nun heißt „*convertere*“ aber umwenden oder –kehren, und die Gebärde, mit der der Tod des Gladiators verfügt wird, ist der *gesenkte* Daumen!

Kunst der frühen Neuzeit war auch der Wettbewerb, die Konkurrenz der Künstler miteinander und das Sichmessen an der Antike. Auch diesem Aspekt wird ein gesonderter Essay gewidmet. Die Studie schließt mit der Erörterung der narrativen Bedeutung der Landschaftsdarstellung und der Wiedergabe von Naturphänomenen sowie der Pflanzen und Tiere.

Die Studie von Wolfram Prinz und Iris Marzik ist eine profunde Arbeit zum Thema Bilderzählung, in der Einzelanalysen von Kunstwerken, die vielfach nicht im Zentrum der Forschung stehen, mit einer Reflexion über die theoretischen Aspekte der *Storia* verbunden werden.

Nicht immer können allerdings die Beobachtungen der Autoren und die daraus abgeleiteten Schlußfolgerungen nachvollzogen werden. So leuchtet etwa der behauptete Zusammenhang zwischen dem Lauschen bzw. Hören der spinnenden Magd in Giotto's Paduaner Fresko der „Verkündigung an Anna“ und dem späteren Gehorsam der Maria bei der Verkündigung nicht recht ein. Marias Gehorsam sei von den Kirchenvätern als die Antithese zum Ungehorsam Evas gedeutet worden, der zum Sündenfall führte; das Motiv der Spinnerin erinnere aber an Darstellungen Evas nach dem Sündenfall.

Grundsätzlich fällt an der Studie von Wolfram Prinz und Iris Marzik auf, daß der Blick nur selten über den ‚Tellerrand‘ der Bildkunstwerke hinausgeht; fruchtbar wäre es z. B. gewesen, auch die Literatur der Zeit – etwa die Novellen in Boccaccios „Decamerone“ – in eine strukturelle Analyse der Narrationsweise einzubeziehen. Auch wird die mehr theoretisch reflektierende Literatur zur Bilderzählung – etwa die Arbeiten von Wolfgang Kemp zu diesem Thema – so gut wie gar nicht in die Studie einbezogen. Zum einen liegt dies daran, daß das Manuskript bereits 1990 abgeschlossen war und wichtige Neuerscheinungen des letzten Jahrzehnts nicht mehr berücksichtigt wurden⁶. Auf der anderen Seite ist die Vernachlässigung des theoretischen Aspekts aber wohl auch programmatisch bedingt. Wolfram Prinz legt größten Wert darauf, das einzelne Kunstwerk „in seiner Einzigartigkeit zu fassen“ (S. 8), was durchaus zu neuen Einsichten und Erkenntnissen in die Struktur der Bilderzählungen und die Bedeutung einzelner Figuren führen kann. Wenn allerdings Definitionen wie die des Rhythmus (S. 581, als Aufeinanderfolge von Symmetrie) vorgenommen werden, so würde man sich wünschen, daß wenigstens in einer Fußnote auf Erwin Panofskys wichtige und exakte Bestimmung dieses Begriffs in seinem Beitrag über „Albrecht Dürers rhythmische Kunst“⁷ eingegangen würde oder auf die Erwägungen, die Lorenz Dittmann⁸ diesbezüglich vorlegte. Auch was die Bildbeschreibungen betrifft, zeigt sich der Autor keineswegs immer auf der Höhe der Diskussion. So wird etwa zu Giotto's Darstellung der Priester in der „Feuerprobe vor dem Sultan“ aus dem

6 Ausnahmen, wie etwa die Erwähnung der Dissertation von JUTTA KARPf, Strukturanalyse der mittelalterlichen Bilderzählung, von 1994 (S. 9, Anm. 6) bestätigen diese Regel. Zum Abschluß des Manuskripts siehe Prinz, S. 14.

7 Erschienen im *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1926, S. 136–192.

8 Vgl. etwa LORENZ DITTMANN: Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes, in: *neue hefte für philosophie* 18/19, 1980, S. 133–150.

Franziskuszyklus in Assisi summarisch festgestellt, es sei dem Künstler gelungen, „durch die gleichzeitige Darstellung des Fortgehens und Zurückwendens, eine Formulierung für Flucht zu finden“ (S. 64). Tatsächlich handelt es sich hier um eine phasenmäßige ‚Sukzedierung‘ eines Handlungsablaufs, wie sie Joachim Poeschke am Beispiel der anbetenden drei Könige in Nicola Pisanos Relief an der Kanzel des Doms in Siena oder auch in Giotto's „Einzug nach Jerusalem“ in der Arenakapelle eindrücklich beschrieben hat⁹. Während der eine der Ratgeber des Sultans im Dreiviertelprofil nach rechts, auf das Geschehen blickend, dargestellt ist, hat sich der zweite, dem der erste die Hand auf den Rücken gelegt hat, als wollte er ihn zur Eile drängen, schon zur Flucht umgedreht, um der enormen Hitze zu entkommen, wobei er sich jedoch noch einmal umschaut; der dritte schließlich hat sich bereits vollständig abgewandt und ist im Profil nach rechts dargestellt¹⁰.

Von allgemeinerer Bedeutung als diese partiellen Ergänzungen ist die Frage, ob nicht die Rolle des Programmgestalters in der Studie von Wolfram Prinz und Iris Marzik als zu bestimmend angesehen wird¹¹ – diesem, nicht etwa Giotto selbst, wird beispielsweise die Erfindung der spinnenden Magd in der „Verkündigung an Anna“ zugeschrieben. Zwar räumt Prinz ein, „daß die bildende Kunst sich den Quellen gegenüber eigene Wege bahnt“ (S. 10) und daß die einzelne Künstlerpersönlichkeit z. B. in Bezug auf die Naturerkenntnis Bahnbrechendes leisten kann. Auf der anderen Seite wird allerdings betont, daß der Künstler „das Programm mit dem Auftraggeber und mit dem Programmgestalter durchzusprechen“ hatte (S. 8) und daß die „hohe Qualität eines Meisters [...] sich nicht in der Gestaltung eines Programms ausdrückt“ (S. 9, Hervorhebung P. K.). Für diese Leistung sei „stets ein Theologe verantwortlich zu machen“ (ebd.). „Die Qualität des Künstlers“, so heißt es weiter, „besteht vielmehr darin, die Vorgaben des Programmgestalters [...] sichtbar werden zu lassen“ (S. 9), wofür die Paradiestür von Ghiberti ein Beispiel sei.

Diese Auffassung ist insofern zu hinterfragen, als sie zu implizieren scheint, der Künstler habe sich auf seine Rolle als Illustrator des Programms beschränkt. Daß einzig darin (sowie in seiner Fähigkeit zur Neuentdeckung der Natur) jenes Ingenium des Malers liegen soll, auf das Alberti so viel Wert legt, will nicht recht einleuchten (auch scheinen den Autoren die Arbeiten von Charles Hope zur Frage des Pro-

9 Vgl. JOACHIM POESCHKE: Die Sieneser Domkanzel des Nicola Pisano. Ihre Bedeutung für die Bildung der Figur im „stile nuovo“ der Dante-Zeit (*Beiträge zur Kunstgeschichte*); Berlin – New York 1973, bes. S. 19 zu Giotto's „figürlicher Rhythmik“ im Paduaner Fresko, in der die fortschreitende Handlung des Ausziehens und Niederlegens eines Mantels vor Christus durch die Verteilung der sukzessiven Phasen auf drei Männer visualisiert wird; dieses Prinzip wurde von Panofsky detailliert beschrieben. Prinz geht auf das Fresko Giotto's nur ganz kurz ein und erwähnt die von Poeschke erläuterte Handlungsdarstellung nicht. Die Studie von Poeschke wird auf S. 40 (Anm. 1) und S. 46 erwähnt.

10 Vgl. hierzu BRUCE COLE: Taddeo Gaddi, Giotto and Assisi, in: *Acta Historiae Artium* 22, 1976, S. 73–88, hier S. 74 (nicht erwähnt von Prinz). Hingegen wird Giotto's Wiederaufnahme dieses Sujets in der Bardi-Kapelle von Wolfram Prinz (bes. S. 109) eingehend gewürdigt. Ein Schreibfehler ist wohl die Wiedergabe des Autorennamens der schönen Yale-Dissertation von 1970 über „Virtu and Voluptas in Cassone Painting“ (Ann Arbor 1982), die im Kapitel über die Baroncelli-Kapelle erwähnt wird (S. 174, Anm. 21). Der Forscher heißt Paul Watson, nicht „Wabas“.

11 Vgl. etwa S. 8 f., 12, 23, 83, 260, Anm. 6.

grammgestalters nicht bekannt zu sein¹²). Ein „pictor doctus“ sei, so stellt Ghiberti fest, Ambrogio Lorenzetti gewesen; man darf von daher auch den Künstlern selbst mehr zutrauen, als daß sie in der Lage waren, mit einem Pinsel zu hantieren. Auch Giotto wird, z. B. schon von Boccaccio im „Decamerone“, das ingeniose Signum des neuen Künstlertypus zuerkannt – war er es nicht womöglich selbst, der das Programm der Fresken in der Privatkapelle der Scrovegni konzipierte? Wer anders als der Maler selbst hätte z. B. das Motiv der spinnenden Magd in der „Verkündigung an Anna“ erfinden sollen? Nicht nur der „eigenwillige“ Donatello stellte, wenn es auf die ‚Programmgestaltung‘ ankam, „in verschiedenen Fällen [...] eine Ausnahme dar“ (S. 23, Anm. 18); die Ausnahme darf vielmehr auch für Giotto, Duccio, Lorenzetti und Masaccio gelten, wodurch sie beinahe zur Regel wird.

PETER KRÜGER
Stuttgart

12 CHARLES HOPE: Artists, patrons, and advisers in the Italian Renaissance, in: Patronage in the Renaissance, hrsg. von Guy Fitch Lytle und Stephen Orgel, Princeton 1981, S. 293–343. Sehr dezidiert äußerte sich in diesem Sinne bereits CREIGHTON GILBERT: The Archbishop on Painters of Florence 1450, in: The Art Bulletin 41, 1959, bes. S. 86; sowie ders.: Italian Art 1400–1600. Sources and Documents; Englewood Cliffs 1981; S. xviii–xxvii, 6, 36–40, 112–116, 133 ff., 163 ff., 171 ff., 186.

Peter Betthausen (Hrsg.): Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Briefe aus Italien 1828; München – Berlin: Deutscher Kunstverlag 2001; 336 S., 40 SW-Abb.; ISBN 3-422-06333-1; € 24,80

Eine Reise durch Italien. Aquarelle aus dem Besitz Friedrich Wilhelms IV. [anlässlich der Ausstellung in den Römischen Bädern im Park Sanssouci 14.5.–13.8.2000]; Redaktion: Christoph Martin Vogtherr, Evelyn Zimmermann; Potsdam: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 2000; 92 S., 50 meist farbige Abb.; ohne ISBN; € 12,80

Kronprinz Friedrich Wilhelm, der spätere preußische König Friedrich Wilhelm IV., unternahm im Herbst 1828 eine ausgedehnte Italienreise, die ihn zu beinahe allen wichtigen Sehenswürdigkeiten des Landes – abgesehen lediglich von Paestum, dem weiteren Süditalien und Sizilien – führte. Die Briefe, die er regelmäßig von dieser Reise an seine Gemahlin Elisabeth, die Schwester Ludwigs I. von Bayern, sowie an seinen Vater, König Friedrich Wilhelm III., sandte, werden hier erstmals zusammenhängend von Peter Betthausen publiziert. Ein neues Kapitel der literarischen Italienreise werde damit markiert, wesentliche Erkenntnisse zur Kunstgeschichte der Zeit wurden im Prospekt angekündigt.

Die Briefe selbst werden im VI. Kapitel ediert, während in fünf ausführlichen einleitenden Kapiteln die Reise und die Briefe in verschiedenen Zusammenhängen analysiert werden. Eingestreut sind 40 teils zeitgenössische, teils ältere Stiche oder