

18. Oktober 1835). Die Planung zu seiner Vollendung wurde spätestens 1839 und, nicht erst durch den Thronwechsel 1840 bedingt, aufgenommen, wie der Verfasser an Hand einer von ihm entdeckten Planfolge des Baukondukteurs E. Gebhardt nachweist, die mit 1839 datiert ist. Abschließend verfolgt er noch kurz die weiteren Entwürfe zur Vollendung nach Schinkels Tod 1841 sowie die Bauausführung, die Ludwig Persius eingeleitet hatte. Schinkels Bauideen erlitten bei diesem zweiten Bauabschnitt auch infolge eines neuen Raumprogramms seitens des Prinzen Wilhelm mancherlei Veränderung.

Ähnlich wie beim Berliner Stadtpalais wurde die innenarchitektonische Leistung Schinkels, die der Verfasser sehr ausführlich darstellt, im Laufe der Jahre bis zum Tode Kaiser Wilhelm I. (1888) teils durch bauliche Veränderungen, teils durch wahllose Anhäufung künstlerisch belangloser Ausstattungsstücke und Geschenke immer mehr entwertet. Trotzdem bot Schloß Babelsberg bis 1945 und das Berliner Stadtpalais bis zu seiner Vernichtung beim Fliegerangriff am 23. November 1943 kulturgeschichtlich ein einmaliges Bild vom Lebensstil der Bewohner und ihrer Zeit.

In einem Anhang behandelt der Verfasser noch Schinkels unausgeführtes Projekt für ein „Lusthaus in der Nähe von Potsdam“ (veröffentlicht in: Sammlung architektonischer Entwürfe, Heft 9, Berlin 1826), das als Gesellschaftshaus für die vier Söhne Friedrich Wilhelms III. gedacht war. Die Anregung dazu dürfte, wie der Verfasser richtig mitteilt, vom Kronprinzen ausgegangen sein, dem als Gegenstück auch die romantisch-theatralische Bauidee einer „Abtei St. Georgen im See“ zukommt. Von den zahlreichen Skizzen dazu von seiner Hand aus der Berliner Schloßbibliothek ist eine abgebildet. Da dem Verfasser die in der Staatl. Graph. Sammlung zu München befindliche Federzeichnung Schinkels zu diesem Gebäude (Inv.-Nr. 1931:88, vgl. Katalog „Plan und Bauwerk“, München 1952, Nr. 171) unbekannt war, konnte er dieses Projekt nicht als Gemeinschaftsarbeit des Kronprinzen mit dem Meister bezeichnen.

Mit bekannter Sorgfalt hat der Verfasser auch bei diesem Buch wieder in den Nachweisen Zeichnungen und Bilder, Akten und Briefe sowie das Schrifttum zu allen bearbeiteten Bauten nach dem Stande vor 1945 aufgeführt. Der Deutsche Kunstverlag hat es mit Unterstützung des Bundesinnenministeriums, der Deutschen Forschungsgemeinschaft und des Konservators der Kunstdenkmäler (West-)Berlins ebenso wie die bisherigen in mustergültiger Ausstattung herausgebracht.

Hans Reuther

JOHN POPE-HENNESSY, *Italian Gothic Sculpture*. London, Phaidon Press, 1955. 228 S., 36 S. Taf.

Verlag und Autor beobachteten, daß die italienische Plastik in England längst nicht dieselbe Beachtung finde, wie die italienische Malerei. Um nun den englischen Kunstliebhabern Gelegenheit zu geben, italienische Plastik pari passu mit italienischer Malerei zu betrachten, hat der Phaidon-Verlag sich entschlossen, eine dreibändige

Geschichte der italienischen Plastik herauszubringen. Der erste Band behandelt die Gotik, der zweite die Renaissance, der dritte soll Manierismus und Barock gewidmet sein. Alle drei Bände werden J. Pope-Hennessy zum Verfasser haben. Der erste Band ist soeben erschienen. Er bringt eine allgemeine Einführung von 62 Seiten, dann schließen sich 108 ganzseitige Abbildungen auf beiderseitig bedruckten Tafeln an; schließlich folgen die Kommentare zu den Abbildungen, in denen archäologische und antiquarische Einzelfragen besprochen werden und auch eine erschöpfende, glänzend gearbeitete Bibliographie gegeben wird. Zur Illustration vor allem dieses Kommentars dienen weitere 101 Textabbildungen auf Tafeln. Ganzseitige Abbildungen und Textabbildungen ergänzen sich in sinnvoller Weise. Kunstwerke, welche auf den Tafeln nur im Ausschnitt erscheinen, werden stets in den Textabbildungen als Ganzes wiedergegeben.

Vor allem aber sollen die kleineren Textabbildungen die Möglichkeit bieten, die Geschichte der einzelnen Kunstgattungen in den entwicklungsgeschichtlich wichtigsten Denkmälern vorzuführen. (Also etwa die Entwicklung des Wandgrabmals, des Freigrabes, der Kanzel, der Statuen-Nische, des Kirchenportals usw.) Durch diese durchdachte Aufteilung soll den Interessen von Liebhabern und Gelehrten in gleicher Weise Rechnung getragen werden.

Betrachtet man die 108 Tafeln, so darf man nicht vergessen, daß der Obertitel für die drei Bände heißt: „An Introduction to Italian Sculpture“. Für Neuentdeckungen, ästhetische Umbewertungen und wissenschaftliche Umtaufen war hier gar kein Platz – die seit Jahrzehnten anerkannten Hauptwerke waren in einer zahlenmäßigen Abstimmung aufeinander vorzuführen, die ihrer historischen Bedeutung entspricht. Diese Aufgabe hat der Verfasser geschickt gelöst. Natürlich wird jeder Spezialist Lieblinge vermissen, die er selbst in eine Auswahl der Allerbesten eingereiht hätte. Wir selbst suchten vergebens nach dem Grabmal des Rainieri del Porrina im Dom von Casole bei Siena, einem der herrlichsten Porträts des Trecento, oder nach der lebensgroßen Bronzefigur des hl. Michael von der Domfassade von Orvieto von 1356. Wurden schon die langweiligen Campionesen aufgenommen (Taf. 56, 58 ff.) oder der Meister des Mascoli-Altars aus Venedig (Taf. 104 ff.), so hätte man die beiden Siennesen Goro di Gregorio und Gano ebenfalls mit Tafeln bedenken sollen.

Die Wiedergabe der Tafeln ist – wie stets beim Phaidon-Verlag – von hervorragender Qualität. Besonders schön sind die Reproduktionen der Felder der Bronzetüren. Lediglich die Blitzlichtaufnahmen der Kanzeln der Pisani wirken unglücklich, weil das grelle Licht Schwärzen in die konkaven Reliefschichten treibt, von denen sich ein Kopf, ein Arm, eine Schulter abheben. Diese schwarzen Schluchten zerreißen in Wahrheit die Reliefs nicht. (Am schlimmsten bei Taf. 7, aber auch bei Taf. 10 und öfter.)

Die Abgrenzung gegen den zweiten Band hat der Verfasser in der Weise vorgenommen, daß die Meister aus der Zeit des weichen Stiles alle noch zu den Gotikern gerechnet werden. Auf diese Weise sind Ghiberti, Nanni di Banco und Quercia noch

zum ersten Band geschlagen worden, während Donatello dann im nächsten Band behandelt werden wird. Bedenkt man, wie in den engen Gassen von Florenz die Künstler, sich aneinander steigend, ihre Werke im engsten Wettbewerb untereinander schufen, so wird man eine solche Teilung mißlich finden und der altmodischen Epochen-Gliederung den Vorzug geben, welche die Frührenaissance mit dem Jahre 1401, dem Wettbewerb um die Reliefs der zweiten Tür des Baptisteriums, beginnen ließ.

Bei einem Gelehrten, dessen Forschungsinteressen bisher vorwiegend der italienischen Malerei gegolten haben, wird man es verständlich finden, wenn er die entwicklungsgeschichtlichen Parallelen zwischen der Malerei und der Plastik des Trecento aufzuweisen versucht. Tatsächlich ist etwa der Vergleich einer Platte vom Tarlati-Grab im Dom von Arezzo mit einer Tafel von Pietro Lorenzetti höchst aufschlußreich (p. 20 und Taf. 34).

Den ästhetischen Bewertungen des Verfassers vermögen wir nicht überall zuzustimmen. Wenn er findet, unser Hauptinteresse verdienten an der Pisaner Domkanzel vor allem die Stützfiguren unter dem Kanzelboden (p. 12), so bringt er sich damit um die Erkenntnis des Reliefstils des ganz alten Giovanni Pisano. Diese freilich gar nicht homogenen, mit vielen formalen Härten belasteten Platten gehören zu den „Alterswerken großer Meister“ und wollen mit denselben Maßstäben gemessen sein wie die Spätwerke Donatellos oder Rembrandts.

Am meisten jedoch weichen wir vom Verfasser in der Beurteilung des Nanni di Banco ab (p. 52). Dieser erscheint uns gar nicht als „ein gotischer Künstler, der in Fühlung mit dem Renaissance-Stil steht oder als ein Renaissance-Bildhauer, der an einigen Eigentümlichkeiten der gotischen Kunst festhält“. Wir sehen in ihm keinen „Übergangsmeister“, sondern einen kühnen Neuerer, der in der Kunstgeschichte den Platz Donatellos einnehmen würde, wenn er nicht mit einigen dreißig Jahren schon 1421 gestorben wäre. Der vom Verfasser zwar abgebildete, aber im Text übergangene Jesaias aus dem Florentiner Dom (Taf. 95), den Jenö Lanyi identifizierte, ist doch nicht weniger bedeutend als Donatellos einen Monat später in Auftrag gegebener Marmor-David des Bargello. Von diesem Jahre 1408 an ringen die beiden Genies miteinander. Jedes Werk des einen ist eine Antwort auf das eben vollendete letzte Werk des andern. Der letzte Auftrag, den Nanni ausführte, das Tympanon mit der Himmelfahrt der Maria von der Porta della Mandorla des Doms, zeigt den kaum Dreißigjährigen wieder von einer völlig neuen Seite, so daß es nicht verwunderlich ist, daß Vasari seine Hand gar nicht erkannte, sondern das Relief dem Jacopo della Quercia zuschrieb. Diesen großen Sienesen hat der Verfasser in neue Zusammenhänge zu rücken versucht. Wir müssen dafür dankbar sein, denn um keinen führenden Meister der Frührenaissance gibt es so viele ungelöste Probleme wie um Quercia. Daß die Quellen seines Stiles nicht in Siena fließen, wissen wir längst, der Verfasser schlägt die Bauhütte von San Petronio als seine Lehrstätte vor. Daß dies die rechte Atmosphäre wäre, um den geistigen Horizont und die einzelnen Strömungen

zu erklären, denen Quercias Werk unterworfen ist, erscheint fraglos. Aber auch hier finden sich nicht *Kunstwerke*, die man seinen frühesten Arbeiten erhellend gegenüberstellen könnte. Die vom Verfasser immer wieder betonten Zusammenhänge zwischen Claus Sluter und Quercia wollen uns gar nicht einleuchten.

Viel unwesentlicher ist es, wenn wir bei andern Fragen dem Verfasser nicht zu folgen vermögen. Für die Aufteilung der Reliefs der Arca in San Domenico in Bologna machen wir uns die Vorschläge C. L. Raghiantis und Cesare Gnudis nicht zu eigen. Die Hände Arnolfos und Lapos sehen wir hier nicht. Den Stil des Lorenzo Maitani glaubt der Verfasser auf Orvieto beschränkt. Wir wissen nicht, warum er das Papstgrabmal in San Domenico in Perugia nicht anerkennt, das man bisher stets dem Maitani gab. Was der Verfasser (p. 19) als ein persönliches Schicksal des Tino da Camaino schildert, das Starrwerden aller Formen, das pfahlhaft Steile und Festgerammte ganzer Figuren, ist in Wahrheit nur der Ausdruck eines Zeitstils, der zwischen 1330 und 40 ganz Europa beherrscht und der 1339 seinen Höhepunkt erreicht. (Dies ist das Jahr der Arca di San Pietro Martire in San Eustorgio in Mailand von Giovanni di Balduccio und der Skulpturen von Rottweil in Schwaben.) Offenbar geht diese Bewegung von Paris aus, jedenfalls stehen die Statuen des Hospitals von St. Jacques in Paris dem heutigen Denkmälerbestand nach am Anfang dieser Entwicklung (1319 - 27).

Man kann nur hoffen, daß auch die beiden folgenden Bände dieselbe Fülle von Anregungen ausschütten, die den ersten Band zu einem unentbehrlichen Rüstzeug jedes Trecento-Forschers machen.

Harald Keller

JEAN VALLERY-RADOT, *Le Dessin Français au XVIIe Siècle*. 1953. XXVII und 224 Ss., davon 136 Tafeln.

FRANÇOIS BOUCHER, *Le Dessin Français au XVIIIe Siècle (Préface)*. 1952 XIX u. 190 Ss., davon 136 Tafeln. Editions Mermod, Lausanne 4°.

Die vorzüglichen Bände des Verlages Mermod zur Geschichte der Handzeichnung in Frankreich finden ihre Fortsetzung. Mit dem Eintritt in frühere Jahrhunderte wird die Aufgabe schwieriger: es handelt sich nicht mehr alleine darum, möglichst qualitätsvolle und charakteristische Beispiele von Meistern, die durch eine Fülle von sicheren Werken bekannt sind, auszuwählen, sondern auch um genaue wissenschaftliche Präzisierung der Zuschreibungen und um Sonderung der Spreu vom Weizen. Dies ist die erste Forderung, nach der erst die der Qualität nach Möglichkeit erfüllt werden muß.

Während das Dixhuitième in einer großen Reihe von Gesamt- und Einzelpublikationen bekannt gemacht wurde, erfuhr das 17. Jahrhundert noch keine Gesamtdarstellung, die kursorische Lavallés (Larousse 1948) ausgenommen. Das Material ist (von Callot, Poussin und Claude abgesehen) in Katalogen und Faksimilemappen verstreut. Vallery-Radots Band füllt eine wirkliche Lücke und stellt eine alle An-