

beschäftigt; sie kommt zu dem interessanten Ergebnis, daß „die wenigen Blätter, die von frohen und unbeschwerten Stunden Zeugnis geben, wieder zu Bewegungs- und Ausdrucksstudien umgemünzt werden und in den Erfahrungsschatz der Ausdrucksmittel eingehen“ (a. a. O. S. 121). Also auch in diesem Bereich die wechselseitige Anverwandlung von Ideen und Formen.

Erwähnt seien schließlich auch die ausgestellten illustrativen Blätter, so zu Schillers „Die Räuber“, letzter Akt (Kat. no. 112) und zur Dichtung *Dantes* (Kat. no. 108).

Ausstellung und Katalog können zeigen, wie vielschichtig Lehmbrechts Frühwerk ist, wie sehr sich der junge Künstler zunächst noch eklektizistisch vortastete, wenngleich er schon 1908 mit seiner kleinen Stehenden (*Abb. 5b*) ein erstes Beispiel seiner zur geschlossenen plastischen Form für einen spezifisch menschlichen Ausdruck drängenden Kunst gegeben hat. Indem die vielfältigen Ansatzpunkte des frühen Schaffens Lehmbrechts nun offenbar werden, ergeben sich neue Aspekte für das Verständnis des Gesamtphänomens seiner Kunst. Die Ausstellung läßt die Notwendigkeit einer genaueren Erforschung von Lehmbrechts künstlerischer Hinterlassenschaft hervortreten, sie gibt zugleich entscheidende Impulse für die Durchführung einer solchen Aufgabe.

Dietrich Schubert

REZENSIONEN

GEORGE L. HERSEY, *Alfonso II and the artistic renewal of Naples 1485 - 1495*. Yale University Press, New Haven und London 1969. 159 S., 174 Abb. \$ 20.00.

Obwohl wir seit langem wissen, daß der Hof der Aragonesen in Neapel eines der großen Kunstzentren der Renaissance bildete, hat die kunsthistorische Forschung die neapolitanische Renaissance bisher weitgehend vernachlässigt. Ein gelegentliches Interesse konzentrierte sich auf die toskanischen Künstler, die in Neapel tätig waren. Doch wurde kaum versucht, die Kunstentwicklung Neapels aus ihren eigenen Voraussetzungen zu verstehen. Eine große Anzahl überwiegend historischer Spezialuntersuchungen hat ihren Niederschlag in den beiden außerhalb Italiens wenig verbreiteten Zeitschriften *Archivio storico per le provincie napoletane* und *Napoli Nobilissima* gefunden, doch ist dieses Material von der kunsthistorischen Forschung kaum genutzt worden. Erst die Arbeiten von Riccardo Filangieri di Candida und die materialreichen Publikationen von Tammara de Marinis haben historische und kunsthistorische Forschung kombiniert. Von deutscher Seite hat Cornel von Fabriczy wichtige Beiträge zur Erforschung der Renaissance in Neapel geliefert. Doch hat er keine Nachfolge gefunden. Der fast vollständige Verlust der aragonesischen Archivalien des Staatsarchivs von Neapel im Zweiten Weltkrieg - dies gehört auf das deutsche Schuldkonto - hat hier der kunsthistorischen Forschung Grenzen gesetzt. Was Dokumente angeht, bleibt man auf die Veröffentlichungen von Nicola Barone, Gaetano und Riccardo Filangieri und Fabriczy angewiesen.

George L. Hersey, associate professor an der Yale University, hat sich der großen Mühe unterzogen, die zerstreute und sich im Detail verlierende Literatur zur Ge-

schichte und Kunstgeschichte Neapels im Quattrocento kritisch neu zu lesen, und hat auch die humanistische Belletristik nicht außer acht gelassen. Es mag zunächst überraschen, daß er das letzte Jahrzehnt der kurzlebigen aragonesischen Herrschaft zum Thema eines Buches macht und Alfonso II., der sich zwar als Schlachtenheld auszeichnete, aber als König nach wenigen Monaten versagte und abdankte – er regierte vom 8. Mai 1494 bis 23. Januar 1495 – als die zentrale Figur des Hofes und des Mäzenatentums in Neapel anspricht. Alfonso II. hatte zweifellos nicht das persönliche und geistige Format seines Großvaters Alfonso I. und vor allem von seinem Vater Ferrante I. ungewöhnlich schlechte Manieren und eine selbst am Ende des Quattrocento anstößige Grausamkeit geerbt. Doch verstand er es bereits als 'Duca di Calabria', sich mit dem Nimbus eines Humanisten zu umgeben und eine Anzahl bedeutender Künstler nach Neapel zu ziehen. Seine ehrgeizigen Unternehmungen wurden bald ein Gegenstand der Bewunderung an den übrigen Höfen Italiens. Hersey hat also vollkommen recht, wenn er nicht den lange (1458 – 1494) regierenden Ferrante I., sondern Alfonso II. in das Zentrum seines Buches stellt.

Hersey schreibt keine Geschichte der Kunst Neapels am Ende des Quattrocento, sondern fügt eine Reihe von Spezialuntersuchungen zusammen. Es ergibt sich so kein vollständiges, dafür aber eindringliches und punktuell sehr aufschlußreiches Bild. Die acht Kapitel des Buches haben unterschiedliches Gewicht, einige konfrontieren mit neuen Forschungsergebnissen, andere stellen eine gute Zusammenfassung der Literatur dar. Nach einer Übersicht über die Gliederung des Buches sollen einige mir wichtig erscheinende Punkte herausgegriffen und diskutiert werden. Im ersten Kapitel gibt Hersey eine generelle Übersicht über die politische und künstlerische Entwicklung Neapels, in der zweiten Hälfte des Quattrocento. Im zweiten Kapitel zeigt er an den Schriften Pontanos (Lepidina, *De bello neapolitano*) die hinter Alfonsos 'renewal' stehenden humanistischen Ideen auf. Das dritte Kapitel behandelt die Porträt-Plastik. Das vierte Kapitel ist dem Neubau der östlichen Stadtmauer und insbesondere der Porta Capuana Giulianos da Majano gewidmet. Kapitel fünf behandelt die beiden Villenbauten Alfonsos (Poggioreale, La Duchesca) und den geplante Stadtpalast seines Vaters Ferrante. Das sechste Kapitel stellt die Tätigkeit Francescos di Giorgio für die Verteidigung der Stadt nach Westen und das neue Wasserversorgungssystem Neapels dar. Das siebte Kapitel enthält eine umfassende Studie über die 'Porta Reale'. Kapitel acht stellt die Grabkapellen in S. Maria di Monteoliveto (S. Anna dei Lombardi) in den Zusammenhang eines 'aragonesischen Pantheons'. Sehr willkommen ist eine ausführliche Bibliographie, in der auch historische Literatur, Quellen- und Dokumentenpublikationen ausgiebig berücksichtigt sind. Der Abbildungsteil enthält ein zum Teil wenig bekanntes Material, doch ist er leider unverständlich schlecht gedruckt.

Problematisch erscheint mir das dritte Kapitel über die Porträt-Büsten. Hersey bezeichnet eine Gruppe von Porträts, die bisher unangefochten als Bildnisse Ferrantes I. galten, als Büsten bzw. Porträts Alfonsos II. Ausgangspunkt für alle Identifizierungen mit Alfonso sind die zwei beschrifteten Medaillen von Francesco di

Giorgio (1479) und Andrea Guacialoti (1481). Hinzukommt ein unter Alfonso (also 1495) geprägter Carlino. Eine Reihe von Darstellungen Alfonsos in einer illustrierten Chronik des ausgehenden Quattrocento vermag über sein Aussehen wenig auszusagen, wenn man die verschiedenen Darstellungen miteinander vergleicht, die kaum auf die gleiche Person schließen ließen, wenn es nicht die Beschriftungen angeben würden (Riccardo Filangieri, *Una cronaca napoletana figurata del Quattrocento*, Neapel 1956: Fig. XVI, XXV, XXX, XXXI, XXXIII). Dennoch stützt sich Hersey für seine Identifizierungen gerade auf eine Illustration dieser Handschrift (Filangieri, Fig. XXV). Er kommt so zu dem Ergebnis, daß die bekannte, Guido Mazzoni zugeschriebene Bronzestatue im Museum von Capodimonte (*Abb. 6*) nicht Ferrante, sondern Alfonso II. darstelle. Das ist ganz unwahrscheinlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß wir die Büste eines Mannes im Alter von 60 bis 70 Jahren vor uns haben (Ferrante I. ist wahrscheinlich 1423 geboren, sein Sohn Alfonso 1448). Die Büste dürfte um 1490 entstanden sein und kann daher nur Ferrante darstellen. Dem möglichen Einwand, daß Ferrante hier nicht den Orden des Goldenen Vlieses, der ihm 1473 verliehen wurde, sondern nur den bescheideneren ‚Hausorden‘ des Hermelins trägt, läßt sich damit begegnen, daß Ferrante Gründer und Haupt dieses Ordens war, was seine Bevorzugung für die Büste verständlich macht. Schwerwiegender noch ist bei dieser Argumentation eine zweite Büste, die sich früher im Palazzo Scorciasis in Neapel befand (*Abb. 7b*) und am Sockel die Inschrift FERD REX INCLYTUS trägt. (Ferrante erscheint hier noch älter als auf der Capodimonte-Büste.) Die Büste ist nicht, wie Hersey annimmt, im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, sondern befindet sich gegenwärtig, wie mir Prof. Raffaello Causa mitteilt, im Depot des Palazzo Reale in Neapel. Ein neueres Photo steht leider nicht zur Verfügung. Die Identität der Dargestellten bei beiden Büsten wird auch von Hersey anerkannt, der konsequenterweise die Inschrift der Scorciasis-Büste für nicht ursprünglich erklärt und auch in ihr ein Bildnis Alfonsos sieht. Hersey behauptet, daß ein von Carlo Celano (*Delle notizie ... della Città di Napoli*, II, Neapel 1792⁴, p. 104) überliefertes Distychon durch die heutige Inschrift ersetzt worden sei. Doch sagt Celano im Text seiner Guida ausdrücklich (und erzählt dazu eine Anekdote), daß es sich um eine Büste Ferrantes handelt. Die Inschrift am Sockel der Büste ist zweifellos original, und das Distychon befand sich wahrscheinlich auf einer Tafel unterhalb der Büste. (Das Distychon hätte auch auf dem Sockel keinen Platz gefunden; die wenigen bekannten Sockelinschriften, etwa bei Laurana, beinhalten immer nur den Namen des Dargestellten.) Die Inschrifttafel scheint bei der Versetzung der Büste in das Innere des Palastes abhanden gekommen zu sein. (Die Büste – mit ihrer ursprünglich über dem Portal befindlichen Nische – ist m. W. zuerst von Salvatore di Giacomo, Napoli, I, Bergamo 1929, p. 40, abgebildet worden.) Damit können die beiden von Hersey für Alfonso II. beanspruchten Büsten auf Ferrante zurückbezogen werden. Angesichts der verquollenen Züge des alten Ferrante versteht man gut, wenn Tristano Carracciolo in ‚*De varietate Fortunae*‘ schreibt: „Die ganze Stadt war auf einmal mit ihm alt geworden. Oft hörte man ihn jammern, daß er, ganz abgesehen von Krankheit und mangelnden

Appetit, weder Speise noch Trank zu sich nehmen könne vor lauter Zahn- und Mundschmerzen.“ (Zitiert nach Hermann Hefele, Alfonso I. – Ferrante I., Jena 1912, p. 273).

Tatsächlich überrascht der Wandel der Physiognomie zwischen den frühen und späten Ferrante-Porträts. Es ist schwer, in der um 1460 geschaffenen Marmorbüste Ferrantes im Louvre – Herseys Zuschreibung an Domenico Gagini sei an anderer Stelle diskutiert – und in den späten Büsten die gleiche Person zu erkennen, doch scheinen bei Ferrante im Alter bestimmte, von seinem Vater Alfonso I. ererbte Züge in Erscheinung getreten zu sein (etwa die Einziehung zwischen Nase und Stirn). Daß ein solcher physiologischer Wandel tatsächlich stattgefunden hat, vermag eine Miniatur mit dem Doppelporträt von Ferrante und Kardinal Bessarion (1476; ms. aus Aragon-Besitz; Paris, Bibl. Nat., Cod. lat. 12946, fol. 2; abg. bei Tammara de Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, III, Mailand 1947, tav. 32) zu belegen.

Unverständlich ist der Versuch Herseys, in dem Joseph von Arimathia der Bewegungsgruppe Guido Mazzonis in S. Anna dei Lombardi ebenfalls ein Porträt Alfonsos II. erkennen zu wollen, zumal da eine Bronzebüste der Sammlung Drey in New York nach der Terrakottafigur kopiert und durch Inschrift als Giovanni Pontano bezeichnet ist. (Die Pontano-Büste im Palazzo Bianco in Genua bestätigt die Identifizierung mit Pontano.)

Einen ausführlichen Abschnitt widmet Hersey in diesem Kapitel den Porträt-Büsten Francesco Lauranas. Bei den weiblichen Büsten folgt er weitgehend den historischen Überlegungen und Identifizierungen Valentiners (Laurana's portrait busts of women, *The Art Quarterly* V, 1942, p. 272 – 299), der sie zu einem wesentlichen Teil im Dienst der Heiratspolitik des aragonesischen Hofes entstanden glaubte. Valentiners und Herseys Argumente sind jedoch keineswegs so schlüssig, wie sie im ersten Moment erscheinen. Nur zwei der Büsten sind durch Inschriften bezeichnet, die von Ferrantes Tochter Beatrice (New York, Rockefeller Collection), die 1467 Matthias Corvinus heiratete, und die der Battista Sforza (Florenz, Bargello), die 1472 starb. Die Büste der Beatrice könnte zum Abschluß der langwierigen Heiratsverhandlungen um 1474/75 entstanden sein (Laurana ist 1474 in Neapel nachweisbar), für die Büste der Battista Sforza gibt das Todesdatum 1472 keinen terminus ante quem, da es sich auch um eine Arbeit nach ihrem Tode handeln kann. (Die Problematik ist also die gleiche wie bei dem Montefeltre-Diptychon von Piero della Francesca in den Uffizien.) Die Identifizierung und Datierung aller übrigen Büsten ist ziemlich willkürlich. Valentiners Argumentation für die Identifizierung der Gruppe von Büsten in Berlin (weitgehend zerstört), Washington (National Gallery) und New York (Frick Collection) mit Ippolita Sforza, der Gattin Alfonsos II., stützt sich auf den Umstand, daß die Büste in Washington vorübergehend mit einer männlichen Büste zusammen zum Verkauf stand, die von Valentiner als Gegenstücke angesehen wurden. Diese männliche Büste (jetzt im Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown/Mass.; abg. bei Valentiner, *The Art Bulletin* 1937, Fig. 4 nach p. 506) wurde von ihm als Porträt Alfonsos II. bezeichnet, woraus er folgerte, die weibliche Büste müsse

seine Gattin Ippolita Sforza darstellen. Nun stellt die männliche Büste, deren gemeinsame Provenienz mit der Washington-Büste nicht weit reicht (sie hat auch keinen Sockel, was für ein 'Paar' doch wohl nötig wäre) keineswegs Alfonso II. dar (auch nicht den jungen Ferrante I., wie Hersey, p. 28 Anm. 6 meint), sondern sie muß einstweilen anonym bleiben. Damit ist Valentiners Argumentation für diese Gruppe hinfällig. Hersey setzt sich mit Valentiner an diesem Punkt nur indirekt auseinander, kommt aber mit einer anderen Begründung zu der gleichen Identifizierung. Er stützt sich auf zwei von de Marinis veröffentlichte Miniaturen (Fig. 47, 48; de Marinis, op. cit., II, p. 173; IV, tav. 266, 267) die mit Sicherheit Ippolita darstellen und 1465 datiert sind (Hersey gibt in seiner Bildbeschriftung zu Fig. 47 irrtümlich das Datum 1476). Der Vergleich erscheint mir für die Wiener Büste, die Hersey erstmals als Ippolita bestimmt – von Valentiner wurde sie als Isabella (Tochter Ippolitas) angesprochen – einleuchtend. Doch kann man wohl kaum behaupten, daß die Wiener Büste und die 'Frick-Gruppe' (New York, Washington und Berlin) die gleiche Person darstellen. Herseys Spätdatierung der Frick-Gruppe (1487–89) – er rechnet sogar mit einer Entstehung nach Ippolitas Tod (1488) – stützt sich vor allem auf die Haartracht, die vor 1480 nicht vorkomme. Doch trägt diese Datierung nicht dem Alter Ippolitas (geb. 1445) Rechnung und setzt stillschweigend voraus, daß sich Laurana gegen Ende der achtziger Jahre überhaupt in Neapel aufhielt. Dieser (dritte) Neapel-Aufenthalt, den Valentiner auf Sizilien ausdehnt, ist hingegen nicht belegt. Schließlich läßt sich bei keiner Büste der Frick-Gruppe eine alte Provenienz aus Neapel nachweisen (die Büste in Washington wurde allerdings unter nicht weiter bekannten Umständen vor 1883 in Neapel erworben). Es gibt für diese drei zweifellos in einem engen Zusammenhang stehenden Büsten keinen plausiblen Anhaltspunkt für eine Identifizierung oder Datierung.

Wenig besser steht es mit den drei Büsten der 'Louvre-Gruppe' (Paris, Louvre; Paris, Musée Jacquemart-André; Palermo, Galleria Nazionale), die von Valentiner und jetzt auch von Hersey mit Isabella, der Tochter Ippolitas und Alfonsos II., identifiziert werden. Isabella (geb. 1470) heiratete 1489 Giangaleazzo Sforza, woraus auf eine Entstehung um 1487–89 geschlossen wurde. Wenn man nun die beschrifteten Medaillen (Hill, Corpus 223, 652 bis) und vor allem das als Porträt ziemlich zuverlässige Relief mit Profilbildnis über der Porta del Lavabo in der Certosa di Pavia zum Vergleich (*Abb. 7a*) heranzieht, so leuchtet die Identifizierung keineswegs ein (ebensowenig vermag die von Valentiner, op. cit. [1942], Fig. 12 abgebildete Zeichnung in der Ambrosiana die Identifizierung zu stützen). Das Porträt in der Certosa di Pavia, das die Inschrift ISABELLA DUCISSA MEDIOLAN. trägt, muß zwischen 1489 und 1494, dem Todesjahr Giangaleazzos, entstanden sein; es zeigt einen vollkommen verschieden gebauten Kopf gegenüber den Büsten der Louvre-Gruppe.

Valentiner und Hersey vernachlässigen die sizilianische Tradition der Büste in Palermo (*Abb. 8b*), die vor allem in den letzten Jahren herausgestellt worden ist. Filippo Meli (Matteo Carnelivari e l'architettura del Quattro- e Cinquecento in Palermo, Rom 1958, tav. XLI ter) publizierte eine Zeichnung des 17. (?) Jahrhunderts, die die Palermi-

taner Büste auf dem Sarkophag der 1405 verstorbenen Eleonora d'Aragona in S. Maria del Bosco in Sciacca zeigt. Wir wissen allerdings nicht, ob die Büste ursprünglich – als Gedenkbüste für die bedeutende Mäzenatin des Klosters – für diese Aufstellung geschaffen wurde (vgl. die, jedoch nur teilweise schlüssigen, Überlegungen von Benedetto Patera, *Sull'attività di Francesco in Laurana in Sicilia*, *Annali del Liceo Classico 'G. Garibaldi' di Palermo*, II, 1965, p. 533 ff.). Andererseits ist aber bekannt, daß Laurana 1468 in Sciacca tätig war. Diese Koinzidenz erscheint mir beachtenswert.

Valentiner und Hersey begründen die Herkunft der Palermitaner Büste aus Sciacca mit der Überlegung, Alfonso II. habe die Büste seiner Tochter nach seiner Abdankung mit nach Sizilien genommen, wo er sich 1495 in Mazara del Vallo niederließ. Wenn diese Überlegung – abgesehen von der unplausiblen Identifizierung – soweit akzeptabel erscheinen könnte, so fragt man sich, wie die Büste von Mazara del Vallo nach Sciacca gelangt und ausgerechnet auf dem Grab der Eleonora d'Aragona aufgestellt worden sein könnte. Das übersteigt jede Wahrscheinlichkeit.

Auf die Gefahr hin, daß die gesamte bisherige Vorstellung von Lauranas Werk-Chronologie in Frage gestellt wird, erscheint es mir am wahrscheinlichsten, daß die Palermitaner Büste während Lauranas Sciacca-Aufenthalt 1468 entstanden ist. Der wahrscheinlich doch ursprüngliche Zweck der Büste als für ein Grab bestimmte, posthum geschaffene Memorial-Büste läßt sich durch analoge – soweit ich sehe, ausschließlich sizilianische – Beispiele belegen.

Die Nähe der Louvre-Büste zu dem Stück in Palermo ist unverkennbar, doch der wenig individuell gestaltete Gesichtsausdruck läßt eine Entscheidung, ob es sich um das gleiche 'Modell' handelt, kaum zu. Da bei der Louvre-Büste die Herkunft aus Neapel nicht gesichert ist, könnte man auch annehmen, daß sie in französischem Auftrag entstanden ist. – Gegenüber der dritten Büste der Gruppe, die 1883 im neapolitanischen Kunsthandel auftauchte und sich heute im Musée Jacquemart-André befindet, kann ich Zweifel an ihrer Echtheit nicht unterdrücken.

Hersey glaubt, eine Jünglingsbüste, die sich heute in der Galleria Nazionale in Palermo (*Abb. 8a*) befindet, in den Kreis der von Laurana geschaffenen Aragon-Büsten einbeziehen zu können. Die Zuschreibung an Laurana ist wiederholt geäußert worden, stützt sich aber meist – nicht bei Hersey – auf ein Vergleichsstück (die Büste des Pietro Speciale im Palazzo Raffadali, Palermo), das dokumentarisch für Domenico Gagini gesichert ist. Die von Hersey vorgeschlagene Identifizierung mit Ferrandino, dem Sohn Alfonsos II., wird durch die Medaillen (Hill, *Corpus* 335–337) nicht gestützt. Es handelt sich bei der Jünglingsbüste in Palermo wahrscheinlich um ein Bildnis des jung verstorbenen Antonio Speciale, mit dessen Grabmal sein Vater Pietro 1463 Domenico Gagini beauftragte. In dem Auftragsdokument für das Grabmal, das in der Hauptchorkapelle von S. Francesco d'Assisi in Palermo aufgestellt wurde, aber bis auf ein Fragment verloren ist, sind zwei Büsten von Pietro und Antonio Speciale aufgeführt, deren Aufstellung jedoch offengelassen wird. Bereits Gioacchino di Marzo vermutete (*I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Bd. 1, Palermo 1880, p. 74), daß es sich bei der Jünglingsbüste um die an Domenico Gagini

in Auftrag gegebene Büste Antonio Speciales handeln könnte. Diese Vermutung gewinnt durch die nach dem Krieg erfolgte Auffindung der Liegefigur Antonio Speciales in S. Francesco an Wahrscheinlichkeit, wenn auch die bestoßene Nase der Jünglingsbüste einen letzten Beweis der Identität unmöglich macht (über das Speciale-Grab vgl. zuletzt Filippo Rotolo, *Abside centrale della Basilica di S. Francesco d'Assisi in Palermo*, Archivio storico siciliano, ser. III, XVI, 1967, p. 153 ff.). Die Speciale-Büste hatte die gleiche Funktion einer dem Grabmal zugeordneten Memorial-Büste, die ich auch für die aus Sciacca stammende Büste der Eleonora von Aragon angenommen habe.

Die Frage nach den männlichen Büsten Lauranas, auf die Hersey nicht weiter eingeht, ist vollkommen offen. Valentiners Zuschreibung der ehemals im Palazzo Scorciatis in Neapel befindlichen Büste Ferrantes I. sowie einer Büste Alfonsos I. in Detroit an Laurana ist unbegründet.

Nach der ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Kapitel über die Porträt-Büsten sollen wenigstens zwei weitere Kapitel hervorgehoben werden, in denen Hersey wesentliche und weitgehend überzeugende neue Ergebnisse vorlegt. Am meisten interessieren wird sein neuer Rekonstruktionsvorschlag für die Villa Poggioreale, der von den Rekonstruktionen von Stegmann-Geymüller und Frommel wesentlich abweicht. Auch Hersey stützt sich vor allem auf die Peruzzi-Zeichnung, Uff. A 363, doch sieht er das Verhältnis von recto und verso auf eine neue Weise. A 363 v ist nach Hersey der 'basement plan', A 363 r 'a plan of the main floor of the villa'. Diese neue Interpretation erscheint sehr plausibel und überwindet unverständliche Stellen der früheren Rekonstruktionen. Die Rekonstruktion des Außenbaues (Fig. 88) ist wohl zu sehr an Serlio und der Hauptfassade von Peruzzis Farnesina orientiert. – Zu den in den letzten Jahren immer häufiger werdenden Spekulationen über Lorenzos de'Medici architektonische Entwürfe verhält sich Hersey zurückhaltend. Daß Poggioreale tatsächlich auf einen ersten Entwurf Lorenzos zurückgeht, der von Giuliano da Majano überarbeitet und ausgeführt wurde, geht aus einem kürzlich von Mario Martelli (*I pensieri architettonici del Magnifico*, *Commentari XVII*, 1966, p. 109) veröffentlichten Brief vom 27. Mai 1489 hervor, den Baccio Ugolini aus Neapel an Lorenzo richtete: [Alfonso] „invitommi per l'altra mattina a desinare al suo luogo, che già mi scrvesti che il Maiano avea tratto del vostro modello“. Seit dem Neapelbesuch Lorenzos (1480) war die Beziehung zwischen ihm und den Aragonesen sehr herzlich, doch enthält der Briefwechsel, der nur auszugsweise veröffentlicht ist (Ernesto Pontieri, *La dinastia aragonese di Napoli e la casa de'Medici di Firenze*, Neapel 1941) keine weiteren Hinweise auf Lorenzos beratende und planende Funktion. Es ist jedoch merkwürdig, daß in einer Eintragung Giulianos da Sangallo auf dem Plan für den Palast Ferrantes (1488) ebenfalls von einem Modell gesprochen wird, das Lorenzo an Ferrante geschickt habe. Diesen Palast, der in der Nähe des Castelnuovo begonnen, aber niemals vollendet wurde, identifiziert Hersey mit dem von Pietro Summonte in seinem Brief an Michiel erwähnten Palast, der zur Aufnahme der Tribunali dienen sollte. Doch ist daran zu erinnern, daß Neapel im Quattrocento

- außer den Kastellen - über keinen eigentlichen königlichen Palast verfügte, so daß man bei Sangallos Projekt eher an eine königliche Residenz als an einen Ämterpalast denken sollte. Die Ausführungen von Hartmut Biermann weisen deutlich in die gleiche Richtung (Das Haus eines vornehmen Römers - Giuliano da Sangallo Modell für Ferdinand I. König von Neapel, Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, N. F., Heft 15, 1966/67, p. 10 - 14).

Das wichtige siebte Kapitel behandelt die Porta Reale und die für sie geplanten Skulpturen des Benedetto da Majano (vgl. hierzu schon Hersey in: Napoli Nobilissima, ser. 3, 4, 1964, p. 77 ff.). Hersey weist nach, daß sich die Porta Reale, die früher mit der Porta Capuana oder dem Triumphbogen des Castelnuovo verwechselt wurde, nach dem Bericht Vasaris in der Nähe des Castelnuovo befunden habe. Hersey nimmt an, daß ein erster Entwurf Giulianos da Majano bereits 1487 angefertigt worden sei, daß hingegen für die Skulpturendekoration nach dem Tod Ferrantes ein neues Programm geplant wurde, an dessen Ausführung Benedetto da Majano in seinen letzten Lebensjahren arbeitete. Das Krönungsrelief im Bargello, in dem man früher die Krönung Ferrantes sah, wird von Hersey als Krönung Alfonsos II. gedeutet und als Zentrum der für die Porta Reale geplanten Skulpturendekoration bezeichnet. Die Züge der unvollendeten Sitzfigur des Königs lassen allerdings einen Zweifel aufkommen, ob es sich nicht doch um Ferrante handeln könnte. Die Ereignisse des Jahres 1495, die Abdankung und der Tod Alfonsos, der Einmarsch Karls VIII. in Neapel, schließlich der Tod des Benedetto da Majano im Jahre 1497 haben die Ausführung der Skulpturen (in Florenz) zunächst verzögert und schließlich vereitelt. Eine Reihe von Stücken war 1497 fertiggestellt oder in Arbeit, wie wir aus dem Nachlaßinventar Benedettos entnehmen können. Bisher ist nur das Bargello-Relief identifiziert. Aus dem Nachlaßinventar Benedettos rekonstruiert Hersey einleuchtend die geplante Aufstellung der Figuren.

Die ausgiebige Kritik des Kapitels über die Porträt-Büsten soll nicht den Eindruck einer einseitig-negativen Beurteilung des Buches entstehen lassen. Herseys Übersicht gibt insgesamt den besten Einblick in die Kunst Neapels am Ende des Quattrocento und ihre Voraussetzungen, den man im Augenblick haben kann.

Hanno-Walter Krufft

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

D. Jean Coquet: *Pour une nouvelle date de la Crypte Saint-Paul de Jouarre*. Bordeaux, C. C. P. Société des Amis du Vieux Ligugé 1970. 32 S., 4 Taf., 6 Zeichnungen. F 5. - .

Richard Krautheimer: *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*. New York, New York University Press; London, University of London Press Ltd. 1970. XXVIII, 464 S. mit Abb. im Text. \$ 20. - .

Horst Locher: *Das Recht der bildenden Kunst*. München, Verlag Karl Thiemig KG. 1970. 352 S. DM 28. - .