

145) zur Rückseite der Predella gehören müssen. Beide Bilder gelten wegen ihrer umfangreichen entstellenden Übermalungen als Arbeiten aus Herlins Werkstatt. Zusätzliches Indiz für unsere Annahme, daß diese beiden Gemälde zur Predella des Hochaltars gehören, sind Freilegungsproben an den kleinen noch an der Predellenrückseite verbliebenen originalen Teilen. Unter mehreren Übermalungen fanden sich dort die Reste eines purpurfarbenen Hintergrunds mit gemalten gelben sechseckigen Sternen; vor diesem Hintergrund weiße Gewandpartien und der gemalte Schaft eines noch nicht bestimmbareren Geräts. Farbe und Dekoration des Hintergrunds entsprechen genau dem Hintergrund des Bildes, auf dem Christus als Schmerzensmann dargestellt ist. Die beiden Gemälde, die der Predella zuzuordnen sind, füllen jedoch nicht die Lücke in der Predellenrückseite auf ihrer gesamten Breite; es bleibt Platz für eine ca. 99 cm breite dritte Tafel, die bis jetzt noch nicht gefunden ist.

Karl-Werner Bachmann

REZENSIONEN

HEINRICH KLOTZ, *Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition*, Gebr. Mann, Berlin, 1970. 149 S., 241 Abb. auf Taf. DM 97, -

Trotz der Vasari-Tradition, die Filippo Brunelleschi schlechthin zum Erneuerer der antiken Baukunst stempelte, trotz der scheinbar kristallklaren Durchschaubarkeit seiner Bauten, bleibt dieser Künstlerheld der italienischen Frührenaissance, wie das labile Konzept der Frührenaissance überhaupt, ein die Forschung immer wieder anreizendes Enigma. Ist Brunelleschi der alles umwälzende Revolutionär der neueren Baukunst oder sind seine wenigen - und nur teilweise zu eigenen Lebzeiten ausgeführten - Projekte nichts anderes als traditionelle Trecentobauten im humanistischen Sonntagskleid? Man mag fragen, ob diese Problemstellung der Bedeutung Brunelleschis als ausführender Meister jenes alles derzeitige überragenden Bauwerkes, der Florentiner Domkuppel, und als Architekt von Kernbauten des 15. Jahrhunderts wie San Lorenzo und Santo Spirito überhaupt gerecht werden kann.

Seit der Veröffentlichung von Ludwig Heydenreichs anregender Arbeit, „Spätwerke Brunelleschis“ (1931), hat sich der Gedanke ergeben, daß es in der Tat einen traditionellen und einen revolutionären Brunelleschi gab und daß der Übergang von einem zum anderen einen an seinen Bauten ablesbaren Entwicklungsprozeß darstellt, also ein mit seinen „Spätwerken“ in die plastische Mauersubstanz *all'antica* eindringender Brunelleschi, im Gegensatz zum flächenhaft modulierenden Brunelleschi der „Frühwerke“. Es liegt nun auf der Hand, daß Brunelleschi, wie eben alle Künstler, sich aus der Tradition, nämlich der ihm eigenen florentinischen, entwickelt. So ist man versucht anzunehmen, daß die Bautradition der toskanisch-florentinischen Romanik und Gotik für das Entstehen von Brunelleschis „Frühwerken“ von erster Bedeutung ist, während sich der revolutionäre Brunelleschi der „Spätwerke“ aus der Begegnung (etwa in den 1430er Jahren) mit echt römischer Antike in Rom erklären läßt.

Die hier zu besprechende Göttinger Habilitationsschrift von Klotz, *Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition*, baut sich im Rahmen solcher Fragestellungen mit Nachdruck auf die – nach Ansicht des Verfassers – ungenügend beachtete Bedeutung der toskanisch-florentinischen und norditalienischen Trecento-Architektur auf und untersucht „wie weit schon in der Architektur des Trecento Formen gefunden wurden, die – allgemein – eine neue Vorstellung des Bauens ankündigten und die – speziell – Brunelleschi inspirieren konnten.“ Man muß sich nun fragen, warum der V. sich auf die „Frühwerke“ beschränkt, und die mögliche Bedeutung der mittelalterlichen Tradition für das Gesamtwerk Brunelleschis aus der Problemstellung ausschließt. So fällt es dem V. auch schwer, eine von Brunelleschi in Florenz neu eingeführte Sonderform, wie die durch Rippen gegliederte und deshalb – wie der V. wahrscheinlich richtig vermutet – „ohne gotische Vorläufer nicht denkbar(e)“ Schirmkuppel, innerhalb der „Frühwerke“ allein zu betrachten, da sie unverändert in „Spätwerken“ wie Santo Spirito wiederkehrt. So findet er, z. B., auch gotische Momente in einem „Spätwerk“ wie der Kuppellaterne, sieht sich dann aber gezwungen, es zu einem „Frühwerk“ zu erklären, unter der Annahme, daß das Strebebogensystem der Laterne auf frühere Entwürfe Brunelleschis, wahrscheinlich sogar auf das Dommodell von 1367, zurückgeht. Dagegen wäre einzuwenden, daß die vor 1430 entstandenen Kuppelansichten, die über das Aussehen des Modells von 1367 oder Brunelleschis Kuppelmodell von 1418 – 20 überhaupt Schlüsse erlauben (so etwa die Zeichnung des Giovanni di Gherardo da Prato und das Bild Andrea di Giustos in der Sammlung Johnson in Philadelphia, vgl. Saalman, *J. Soc. Arch. Historians*, 1959, S. 13), darauf hindeuten, daß sowohl das 1367er Modell als auch Brunelleschis Kuppelmodell eine Säulenlaterne nach dem Baptisteriumsschema vorsahen.

Es fällt Klotz überhaupt schwer, in seinem ersten Abschnitt ein überzeugendes Bild von Brunelleschis Stil zu entwickeln. Was immer uns der V. auch über Säule und Wand, Laibung und Rahmen und leere Fläche bietet, so muß man doch fragen: was für stilistische Einsichten sind es, die einen dazu verleiten können, die im rohen Bruchsteinmauerwerk der Nordfassade des Salone dei Cinquecento erhaltenen Reste von Fenster- und darüber liegenden Okuluslaibungen als Frühwerke Brunelleschis (im Zusammenhang mit dem von Manetti erwähnten Ausbau des Ufficio del Monte im Palazzo della Signoria entstanden) zu erklären? Als Geymüller (um 1885) die Frage aufwarf, ob diese Rundbogenfenster nicht von Brunelleschi stammen könnten, hatte Fabriczy (1892) diesen Zuschreibungsversuch, u. E. völlig berechtigterweise, abgelehnt, mit der Begründung, daß der Saal erst gegen Ende des Quattrocento von Cronaca errichtet worden sei. Will der V. diese Begründung abweisen, so liegt es an ihm, mehr als die Bemerkung zu erbringen, daß „die Stilmerkmale der Fensterrahmen (darauf hin) weisen, daß diese früher entstanden sein müssen als der ... von Cronaca errichtete Salone“, d. h. er sollte einwandfrei zu beweisen suchen, daß Bau und Mauer, in dem die Fenster sich befinden, vor Ende des 15. Jahrhunderts effektiv vorhanden waren. Außer dem Hinweis, daß „der wandgleich liegende, geflächte Bogen, der völlig unprofiliert blieb und keinerlei Fugenschnitt erhielt, ... zur Zeit Cronacas

ungebräuchlich (war)", bleibt uns der V. solchen Beweis schuldig. Dagegen wäre zu bemerken, daß der Cortile della Dogana, der einen wesentlichen Teil der Untermauerung des Salone darstellt, nachweislich erst nach 1444 im Bau war (vgl. Saalman, *Z. f. Kunstg.*, 1965, S. 32, n. 15). Trägt auch die in Frage stehende Mauer klare Zeichen späterer Umbauten (aus dem 16. Jh.), so spricht nichts für eine Errichtung vor dem Bau des Salone selber. Es handelt sich ganz einfach um Cronacas ursprüngliche Salonefenster. Die Gefahren solcher Verknennung des effektiven Bestandes zeigen sich u. a. darin, daß der V. diese Fenster-Okulus-Kombination als vorbildlich für dasselbe Motiv am Palazzo della Parte Guelfa deutet, während offensichtlich gerade das Gegenteil der Fall ist, wie überhaupt der Salone dei Cinquecento, als ein auf einem (z. T. schon bestehenden) Unterbau aufgesetzter, ungewölbter Riesensaal mit (ursprünglich vorhandenen) Fenstern an wenigstens einer Langseite, dem Brunelleschi-Projekt des Parte Guelfa-Palastes und seinen Vorgängerbauten (z. B. der Sala dei Duecento und dem ursprünglich ungewölbten Bargellosaal) entspricht.

Nach gründlicher Erwägung (S. 61 – 65), ob der um 1427 schon als bestehend erwähnte Palazzo Busini nicht doch – wie das „Libro di Billi“ und Vasari erklären – von Brunelleschi stammen könnte, nimmt der V. die vom Rezensenten vorgeschlagene Zuschreibung an den Michelozzokreis an. Ich möchte in diesem Zusammenhang noch einmal mit Nachdruck betonen, daß die von mir (*Z. f. Kunstg.*, 1965) wegen ihrer Ähnlichkeit mit für Michelozzo bezeugten Werken zusammengestellten Bauten keineswegs als Zuschreibungen an Michelozzo selbst zu gelten haben, wie Dr. Klotz (s. S. 73, n. 47) anzunehmen scheint.

Des V.'s mangelnde Kenntnis der bekannten Dokumente verführt ihn auch zu einer völlig unbegründeten Frühdatierung des Sala della Parte Guelfa. Fabriczy hatte vollkommen richtig die erste dokumentarische Erwähnung des neuen Palastflügels 1422 auf den Unterbau bezogen (was in Anbetracht der Tatsache, daß der naheliegende stilgleiche Palast der Arte della Seta auch 1422 – 23 begonnen wurde, höchstwahrscheinlich ist) und den Saalbau mit einer weiteren kurzen Erwähnung im Jahre 1425 in Verbindung gebracht; der Rezensent (Manetti-Ausgabe, 1970, S. 114, n. 125) hat indessen darauf hingewiesen, daß der Saalbau vielleicht besser mit einem neuen Ansatz von Bauausgaben nach 1442 zu verbinden wäre – womit die ganze Fragestellung „Frühwerk - Spätwerk“ wieder neu aufgeworfen wurde.

Klotz stellt die Florentiner Domkuppel in die Mitte seiner Betrachtungen. Da eine Diskussion der Kuppel nur auf Grund eingehender Kenntnis der gesamten Dombaugeschichte sinnvoll ist, wäre es wünschenswert gewesen, wenn der V. sich mit der 1964 erschienenen Arbeit des Rezensenten über Santa Maria del Fiore vor 1418 kritisch auseinandergesetzt hätte. Diese Untersuchung wie auch grundlegende andere Arbeiten zur Geschichte der Trecento- und Quattrocento-Architektur in Florenz sind dem V. unbekannt geblieben, wodurch sich ein erheblicher Teil seiner Diskussion als überholt erweisen muß. Endergebnis der Klotz'schen Betrachtungen ist, daß Brunelleschi, im Gegensatz zur „romanisch-römische(n) Konzeption der Schulterstütze“ (Panthéon, Baptisterium) „die gotische Konzeption der Rippenwölbung“ für die Kuppel

geltend machte: "... am Baptisterium (wirkt) das römische Prinzip der massigen Schulterstütze nach, die die Kuppel gefangen hält... Brunelleschi hat diese den Schub abfangende, von außen herangreifende Strebekonstruktion in ein selbsttragendes Rippenskelett verwandelt, also eine völlig andersartige Statik geschaffen." – Der Rahmen dieser Rezension verbietet eine eingehende Diskussion solcher Vermutungen. Kurz wäre dazu zu sagen, daß ein Grundunterschied zwischen Pantheon-Baptisterium und Domkuppel in der Tat darin besteht, daß bei ersteren die Innenkuppel durch den Außenbau verschleiert ist, während das riesige achteckige spitzbogige Klostergewölbe der Domkuppel durch die konzentrische Außenschale allseitig offen zutage tritt. Daß dieser Unterschied durch ein vom Baptisterium grundsätzlich verschiedenes Struktursystem zustande kommt, daß es sich hier um „ein selbsttragendes Rippenskelett“ im Gegensatz zu einer „von außen herangreifende(n) Strebekonstruktion“ handelt, daß eine „völlig andersartige Statik geschaffen“ wurde, ist u. E. nicht bewiesen. Das sogen. „Rippenskelett“ der Domkuppel ist in der Tat dasselbe System von auf die „innere Schale senkrecht auflaufende(n) Pfeilerverstärkungen, die als ein 32faches Strebengerüst die aufsteigende Wölbung umstehen“, wie es der V. für das Baptisterium ganz richtig beschreibt. Genau wie im Baptisterium das achteckige Pyramidendach diesem Strebengerüst aufgelegt ist, dienen die Kuppelstreben als Auflage für die mit der Innenkuppel konzentrische dünne Außenschale. Daß sich die Kuppelstreben bis zum Laternenansatz nach oben erstrecken, ist nicht Zeichen einer „völlig andersartige(n) Statik“, sondern die praktische Konsequenz dieses formalen, aber keineswegs strukturellen Unterschiedes.

Zu des V. Kurzkapiteln über die Kuppeln der Dome von Pavia, Pisa, Massa Maritima und Siena wäre folgendes hinzuzusetzen: (S. 80): Ob die Pfeiler von Santa Maria degli Angeli „zum ersten Mal... wieder angewendet(e)... römische Massenf Pfeiler“ sind oder nicht, sei dahingestellt. Tatsache ist, daß der Plan der Angeli aus dem der Florentiner Oktogonarme entwickelt ist, wie schon Paatz beobachtete (s. auch H. Burns, „Quattrocento Architecture and the Antique: Some Problems“, in R. R. Bolgar, ed., *Classical Influences on European Culture, a. D. 500 – 1500*, 1971, S. 269 – 287). (S. 83): Zur Frage der Pendentifkuppeln in der Toskana weist Klotz auf die Pieve von Arezzo, wo der Aufbau von Pendentifs und niedrigem Innentambour ohne Steinkalotte blieb. Ob die Pendentifkuppel von San Paolo in Ripa d'Arno in Pisa ursprünglich ist oder etwa ein späterer Einsatz, vielleicht des 15. Jhs., wird erst eine eingehendere Untersuchung erweisen können. Hier und sonst bei diesen Kapiteln wünschte man sich neue, auf gründliche Bauuntersuchungen und Bauaufnahmen fußende Beobachtungen, die zu solchen und anderen lange vernachlässigten Fragen überzeugende Antworten bringen würden.

Dieser Wunsch geht nur im Fall des Pisaner Baptisteriums teilweise in Erfüllung. Der V. bietet einige neue und interessante photographische Aufnahmen des Pisaner Kuppelstrebensystems, das das innere steil aufsteigende Kegelgewölbe des Baptisteriums abstützt und das zugleich der domikalen äußeren Kuppelschale, die sich auf etwa dreiviertel Höhe an das aufsteigende Kegelgewölbe anlehnt, als Unterlage dient.

Zur Frage der komplizierten Pisaner Baugeschichte stellt Klotz einige Vermutungen an: 1) Rohault de Fleury's Rekonstruktion des Urbaus mit dem ausgeführten Kegeltgewölbe, aber ohne Strebepfeiler und Außenkuppel, ist aus strukturellen Gründen abzulehnen; 2) abzulehnen ist auch Urs Boeck's Rekonstruktion, der das ausgeführte System schon im ursprünglichen Projekt vorbedingt sehen will. Zu letzterem wendet Klotz ein, daß die Schwibbögen, die die Strebezungen des Kuppelsystems tragen, völlig außerhalb des vorgegebenen Maßsystems stehen und teilweise sogar die Fenster des Obergeschosses überschneiden. Diese Überschneidung ergibt sich aus dem Konflikt zwischen dem 12-Pfeiler-System des Innenbaus (auf dem sich Schwibbögen und Strebezungen aufbauen) und den 20 Fenstern des Außenbaus. Die Argumentation des V. wird aber dadurch geschwächt, daß der 12-20 Konflikt schon im Pfeiler-Fenstersystem des Erdgeschosses vorgebildet war und durch das 12-Fenstersystem der unteren Emporenöffnungen auch äußerlich zum Ausdruck kam. Seine Rekonstruktion eines ursprünglich flacheren, einschaligen Kegeltgewölbes auf dem inneren Stützenkreis, ohne Streben und Außenkuppel, mag trotzdem das Richtige treffen, zumal das Vorbild, die Jerusalemer Anastasis Rotunde, vielleicht auch ursprünglich, aber fast mit Sicherheit schon im 12. Jh. von einem großen, wahrscheinlich hölzernen Kegeltgewölbe mit Okulus überdacht war. Sollte man in Pisa nicht auch an ein hölzernes Gewölbe denken? Hier wie sonst wären gründliche monographische Untersuchungen dringend erwünscht.

Klotz teilt Brunelleschi einen entscheidenden Anteil zu an der Ausführung der Volterranner Baptisteriumskuppel gegen Ende 1427. Fabriczy (1907), der das diesbezügliche Berufungsdokument veröffentlichte, hat schon nachdrücklich darauf hingewiesen, daß keinerlei Anzeichen (etwaige Zahlungen in Volterra, Abwesenheits-erlaubnis von seiten der Domopera) dafür bestehen, daß Brunelleschi diesem Ruf nach Volterra gefolgt ist, noch daß es dem Text des Dokumentes („ad videndum et consulendum super facto cooperturae sancti Joannis de Vulterris“) und anderen Dokumenten im Volterranner Archiv zu entnehmen ist, daß es sich 1427 tatsächlich um den Kuppelbau selber und nicht etwa um die Ausbesserung von eingetretenen Schäden handelte. Für letztere Annahme spricht auch die versprochene minimale Belohnung von nur vier Florin.

Im letzten Teil seiner Arbeit befaßt sich Klotz mit dem Spedale degli Innocenti und der Alten Sakristei von San Lorenzo. Neues zur Innocenti-Baugeschichte bringt er nicht. Die Vermutung, daß Brunelleschi schon „mit einer regelmäßigen Platzanlage (für die Piazza SS. Annunziata) rechnete“, indem er den Spedale-„Portikus genau parallel zur Achse der Kirche (legte)“, ist nicht stichhaltig, weil Portikus und Kirchenachse in der Tat *nicht* parallel laufen und auch die Kirche selbst in sichtbar schiefen Winkel dem Platz anliegt. Diese Unebenheiten sind durch die Anlage der der Innocenti-Loggia gegenüberliegenden, gleichartigen Loggia der Confraternità dei Servi durch Antonio da Sangallo den Älteren, durch die Placierung der beiden Brunnen Taccas und des Reiterstandbildes Ferdinando I durch Giambologna im Laufe des 16. Jhs. und die Errichtung der Annunziata-Loggia am Anfang des 17. Jhs. teilweise ver-

schleiert worden, so daß zwar der gewollte Eindruck, nicht aber das eindeutige Faktum von Regelmäßigkeit besteht. Die Bedeutung dieser Platzanlage wird dadurch nicht geschmälert, daß man sie dem 16.-17. Jahrhundert, nicht aber Brunelleschi, zu rechnen muß. Es wäre hier noch zu bemerken, daß die Via de' Servi schon vor dem Quattrocento in mehr oder weniger rechtem Winkel auf die alte Kirche SS. Annunziata zulief, weswegen sie auch, entsprechend der Kirchenachse, in leicht schiefem Winkel in die mehr oder weniger regelmäßig rechteckige Anlage der Piazza mündet.

Der V. weist auf die kurz vor dem Innocenti-Spedale begonnene Villa des Paolo Guinigi in Lucca hin. Dieser Bau ist aber eher, wie auch Klotz bemerkt, mit venezianischen Palastbauten als mit den Innocenti in Zusammenhang zu bringen. Von den zum Vergleich herangezogenen Ospedale-Loggien in Florenz stammt die des Spedale di San Matteo aus dem späten Trecento oder dem Anfang des Quattrocento (etwa um 1410). Das Spedale S. Antonio in Lastra a Signa ist nicht 1406, sondern zwischen 1416-22 entstanden, also fast gleichzeitig mit den Innocenti (vgl. Saalman, Z. f. Kunstg. 1965, S. 33, n. 26). Das Klotz'sche Manuskript, in dem Francesco della Luna durchwegs als ausführender Architekt angesprochen wird, war 1968 abgeschlossen, also bevor Creighton Gilbert (*Mitt. Kunsthist. Inst. Florenz*, XIV, 1969, S. 37, n. 12) auf die Tatsache hinwies, daß della Luna weder Baumeister noch Architekt, sondern Seidengroßhändler und führendes Mitglied der Florentiner Seidenzunft war und deshalb als *operaio* am Innocenti-Spedale von 1419 an mitbeteiligt war und 1427 eine ausschlaggebende Rolle bei dem Vergrößerungsprojekt spielen konnte (vgl. auch *Manetti Vita*, Saalman ed. 1970, S. 142, n. 117).

Klotz sieht richtigerweise die entscheidende Neuerung in der Alten Sakristei nicht allein in der *all'antica*-Formensprache, sondern eben in der Kuppelwölbung, die für frühere Florentiner Sakristeien nicht üblich war. Gerade deshalb aber ist die von den Strozzi gestiftete Sakristei von Santa Trinità nicht als wesentlicher Vorgängerbau anzusehen. Es besteht auch kein zwingender Grund, die S. Lorenzo-Sakristei zwei Jahre nach der 1418 begonnenen S. Trinità-Sakristei anzusetzen. Baubeginn von S. Lorenzo war auch 1418. Obwohl, laut Manetti, Brunelleschi erst nach einiger Zeit dem Prior Dolfini als leitender Architekt der Kirche folgte, so ist es doch möglich, sogar wahrscheinlich, daß Giovanni de' Medici Brunelleschi zur Planung und Ausführung der von ihm versprochenen Sakristei schon kurz nach Baubeginn der Kirche selber anstellte. Nun ist es zwar nicht klar zu beweisen, daß die Medici von Anfang an die Absicht hatten, den Sarg des Stifters inmitten der Sakristei öffentlich zur Schau zu stellen (eine revolutionäre Neuerung!). Die Absicht, den Bau zur Stiftergrablege zu bestimmen, muß jedoch von Anfang an bestanden haben, denn nur dadurch reiften sich Kuppel und Laterne, durch die die Sakristei in ihrer zweiten Funktion als „Mausoleum“ gekennzeichnet wird. Im Fall der Strozzi-Sakristei ist es aber wahrscheinlich, daß der verstorbene Onofrio de' Strozzi ursprünglich in aller demütigen Einfachheit unter einer bisher unbeachteten Marmorgrabplatte (mit Onofrios Wappen!) direkt innerhalb des Sakristeieingangs begraben wurde, so daß alle Eintretenden über ihn schreiten mußten, was auch der einfachen, traditionellen Form dieser Sakristei

mit ihren Rippengewölben entspricht. Erst Anfang der 1430er Jahre ist das Bogengrab mit *all'antica*-Sarkophag in der Mauer zwischen den beiden Sakristeikapellen zu datieren, augenscheinlich ein Versuch vonseiten Palla Strozzi's, der prachtvollen Aufstellung des Sarkophages Giovanni di Bicci's in der Alten Sakristei etwas Ebenbürtiges zur Seite zu stellen.

Das Baptisterium von Padua ist schon von Kurt Bauch und Harald Keller und, unabhängig von diesen, auch von Howard Burns (loc. cit.) mit der Alten Sakristei in Verbindung gebracht worden. Bedeutend ist der Hinweis von Klotz, daß das Paduaner Baptisterium mit der durch Giusto de' Menabuoi 1376 erfolgten Freskenausmalung (einschließlich der in den Pedentifzwickeln aufgemalten Carrara-Wappen) zur Grabstätte des herrschenden Francesco da Carrara il Vecchio und seiner Gemahlin, Fina Buzzaccarini, wurde. So will denn auch der V. die brunelleschianische Schirmkuppel aus einer synthetischen Verbindung der Paduaner Baptisteriumskuppel mit der Chor-Rippenwölbung von San Antonio in Padua entwickelt sehen: eine anschauliche und interessante, aber letzten Endes doch nicht völlig überzeugende Lösung. Zu bedenken ist die Klotz'sche Beobachtung jedenfalls! Auch der Hinweis auf ein mit Pedentifkuppel gewölbtes freistehendes Grabmal wie das von Klotz erwähnte des Antenor in Padua sollte angesichts der allgemeinen Bedeutung des Veneto für Brunelleschi's Entwicklung (Barbadorikapelle) nicht unbeachtet bleiben.

Abschließend wäre noch auf die Abbildungen hinzuweisen. Klotz bringt da einiges Neues und legt besonderen Wert darauf, „...mit der Photographie selbst schon wesentlich erscheinende Seiten des Bauwerks hervorzuheben...“. Deswegen wäre es auch zu wünschen gewesen, wenn der V. den bis jetzt im Bild unveröffentlichten Korridor des Palazzo della Parte Guelfa in vollständiger Ansicht geboten hätte (und auch, zum besseren Verständnis seiner Betrachtungen, eine Planaufnahme des Obergeschosses). Abbildungen 80, 129 und 220 sind optisch stark verzerrt; Abb. 85, 95, 100, 132 und 135 ungünstigerweise oben abgeschnitten; Abb. 129, 146–48 und 150 von Autos überladen: ein heutzutage schwieriges, aber nicht unlösbares Problem für den geduldigen Photographen (siehe z. B. die Domseitenansicht, *Art Bulletin*, 1964, Abb. 12 zu S. 479, von Phyllis Dearborn Massar, 1963 wochentags zur Florentiner Hauptverkehrszeit im Moment bester Belichtung aufgenommen!). Howard Saalman

MARIO BLANCO, *La pittura del '700 in Sicilia. Gli affreschi di Pietro Paolo Vasta nelle antiche chiese di Acireale*. Associazione fra le casse di risparmio italiane. Ohne Ort und Jahr (1969). 40 Seiten mit 13 Abb., 24 Farbtafeln.

Seit gut 20 Jahren sind zumal in Italien wichtige und meist hervorragend ausgestattete kunstgeschichtliche Veröffentlichungen in wachsender Anzahl außerhalb des Buchhandels erschienen, insbesondere von Banken finanziert und herausgegeben. So begrüßenswert die Ermöglichung solcher Bücher ist (soweit sie zugleich auch eine gewisse wissenschaftliche Bedeutung und Rechtfertigung haben, was leider nicht immer der Fall ist), so bedauerlich ist doch die außerordentliche Erschwerung ihrer