

Unsichtbarkeit beim Durchgang zur Westapsis Grossmann zu Zweifeln Anlaß gibt. Es läßt sich deshalb nicht festlegen, ob Westapsis und Türme gleichzeitig oder letztere erst später aufgebaut wurden, was nicht ausschließen würde, daß die Planung einheitlich war.

Schließlich bleibt die Frage, was es mit dem riesigen Monolithportal im Westen auf sich hat. Mit diesem schmucklosen, aber umso gewaltiger wirkenden Portal hat sich bisher kein Bearbeiter näher auseinandergesetzt. Soll es wirklich erst im 11. Jahrhundert entstanden sein und den Repräsentationswillen der Salier- und Stauferzeit auch ohne weitere Bearbeitung zum Ausdruck bringen? Seine Mächtigkeit spricht empfindungsgemäß dagegen und ebenso gegen ein Umsetzen in späterer Zeit. Man möchte annehmen, es stünde seit 830 an seinem Platz.

Es war nicht möglich, das Für und Wider in Grossmanns Arbeit in allen Einzelheiten durchzusprechen. Es konnte nur in Proben gezeigt werden, daß trotz allen Eifers, den er für seine Arbeit aufgewendet hat, entscheidende Lücken bleiben. Sie müssen noch ausgefüllt werden, ehe seine These, alles aufgehende Mauerwerk und der Langchor in seiner Gesamtanlage seien karolingisch, überzeugend glaubhaft erscheint. Vorläufig kann es nur beim Grundriß der Fall sein, aber auch da nicht beim Langchor. – Die Buchausstattung ist, soweit Druck und Gliederung betroffen werden, erfreulich. Die Wiedergabe der Zeichnungen dagegen genügt nicht. Ineinander gedruckte Grundrisse sollten in Monographien keinen Platz mehr haben. Schnittzeichnungen fehlen vollkommen, ebenso genaue Profilzeichnungen. Die Abbildungen kommen nicht klar heraus. Auch dürfte die Auswahl mehr für den Laien, als für die wissenschaftlichen Bearbeiter getroffen sein.

Hans Feldtkeller

RICHARD OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Section III, Vol. V, New York 1947. X, 297 SS., 108 Lichtdrucktafeln.

Dem Gedanken eines Corpus, d. h. der auf Vollständigkeit ausgehenden Edition einer bestimmten Denkmälergruppe, haftet ein Zug von Positivismus an. Aber eben dies gehört zu seinem Wesen: die kritische Sichtung und möglichst exakte Darbietung von „Material“ wird im „Corpus“ bewußt als Aufgabe ergriffen. Es ist also völlig berechtigt, wenn auch die Methode, die einem solchen Unternehmen zugrundeliegt, den Akzent auf die objektiven Eigenschaften der Denkmäler, auf das Faktische und Dokumentarische legt. Die Unterscheidung zwischen kritischer Bereitstellung des Stoffes auf der einen, Deutung und Verstehen auf der anderen Seite hat ohnehin nur theoretischen Wert; die lebendige Forschung gibt immer Beides in einem. Ob im einzelnen Falle das Eine oder das Andere überwiegt, wird nicht nur von Neigung und Absicht des Verfassers bestimmt, sondern ebensosehr von rein sachlichen Gründen. Warum gibt es in der kunstgeschichtlichen Literatur so auffallend wenige gute Editionen? Offenbar verlangt ein solches Unternehmen ein besonderes Maß von kritischer Selbstdisziplin und – je nach seinem Umfang – auch von Ausdauer und Entsagung. Auch die nüchternste, methodisch anspruchsloseste Edition hat ihr unbe-

streitbares, bleibendes Verdienst. Problematisch ist dagegen eine Arbeitsweise, die das „Material“ als gegeben hinnimmt und sich ausschließlich in Deutungsversuchen und Konstruktionen ergeht. Anders gesagt: die Gefahr ist größer, daß wir die tragfähigen Grundlagen unserer Arbeit aus den Augen verlieren, als daß eine allzu nüchterne Sachforschung überhandnimmt.

Richard Offner gibt in seinem Corpus der frühen florentinischen Malerei weit mehr als eine reine Edition. Schon als solche ist sein groß angelegtes Werk schlechthin als vorbildlich zu bezeichnen. Die quellenmäßige und bibliographische Dokumentation für jedes einzelne der behandelten Denkmäler ist lückenlos, die photographische Wiedergabe – in Lichtdruck – denkbar umfassend und von einer Objektivität, hinter der man die ausdauernde Wachsamkeit eines unbestechlichen Auges spürt. Die eigentliche wissenschaftliche Leistung liegt jedoch nicht in dem mit größter Akribie gearbeiteten katalogmäßigen Apparat, sondern in der Gruppierung und Abfolge der Bilder nach Meister-Oeuvres, Werkstattkreisen und Gehilfenhänden. Die Reihenfolge, in der die einzelnen Werke behandelt werden, entspricht in großen Zügen der von Offner vermuteten Chronologie. Während in den früheren Bänden des „Corpus“ dieser monographische und entwicklungsgeschichtliche Gehalt gleichsam nur nebenbei und in sehr sparsam gehaltenen Kommentaren zum Ausdruck kam, tritt er in dem zuletzt erschienenen – fünften – Bande mit aller Klarheit hervor. Aus dem breiten, für den Außenstehenden verwirrend diffusen Umkreis der Werkstatt des *Bernardo Daddi* werden drei scharf umrissene Malerpersönlichkeiten herausgehoben: der „*Meister von San Martino alla Palma*“, ferner der von Offner als „*Assistent of Daddi*“ bezeichnete Schöpfer des großen Polyptychons der Marienkrönung in der Florentiner Akademie, endlich der „*Meister des Fabiano-Altars*“, der in einer engen, noch nicht ganz geklärten Verbindung mit Allegretto Nuzi gestanden haben muß. Drei Anonyme also, deren konventionelle Notnamen nichts über ihre Individualität besagen. Daß sie trotzdem geschichtliches Leben und eine jeweils eigene Physiognomie gewinnen, daß ihre Chronologie und Entwicklung erkennbar wird, ist ausschließlich Offners Verdienst. Was sein ordnender Blick den so spröden und scheinbar so gleichartigen Malwerken jener Zeit an unterscheidenden, persönlichen Zügen abgewinnt, ist bewundernswert. Denn wir befinden uns ja in einer Epoche, der es vor allem auf die Bewahrung der Schultradition, auf möglichst genaue Einfühlung in den Stil des Werkstatthauptes ankam – auf den „Stil“ überhaupt, auf gültige Aussage und geistige Gemeinsamkeit, und keineswegs auf den Ausdruck der Einzelpersönlichkeit. Ist es also vielleicht ein schon im Ansatz verfehlter Versuch, hier nun dennoch nach den Spuren der Individualität zu suchen und in „Meister-Oeuvres“ aufzuteilen, was doch nur als Ausdruck einer Gemeinschaft seine volle Daseinsberechtigung besitzt? Doch wohl kaum! Zunächst ist es keine Frage, daß auch die Gestalt des Werkstatthauptes – in diesem Falle Daddis – immer klarere Umrisse gewinnt, je mehr es gelingt, die neben ihm tätigen Schüler und Gehilfen stilkritisch faßbar zu machen. Und nur so lassen sich auch die Entwicklungsvorgänge verstehen, die unter der scheinbar so traditionsgebundenen, unbe-

weglichen Oberfläche des gemeinschaftlichen Stiles unaufhaltsam weitergehen. Auch sie gehen, wie alle geschichtliche Bewegung, letztlich auf die vitale Substanz einzelner Menschen und auf deren Wandlung zurück. Es ist also die legitime Aufgabe, ja die Pflicht des Historikers, nach dieser Substanz zu suchen – und nichts anderes tut ja der Stilkritiker, wenn er „Hände trennt“ und Meister-Oeuvres rekonstruiert.

Offner selbst, der das Handwerk des Spezialisten meisterhaft beherrscht, sieht diese Zusammenhänge sehr genau. In der Vorrede zu dem hier besprochenen Band legt er seine in langer Praxis erarbeitete Methode dar, als deren Ziel er es bezeichnet, die einzelnen, oft völlig „anonym“ und zusammenhanglos überlieferten Kunstwerke wieder an den ihnen zukommenden Platz in einem integralen Bilde der menschlichen Geschichte zu stellen. Erstes Erfordernis dazu ist eine erschöpfende stilistische und ikonographische Untersuchung, die Feststellung all der verschiedenen Faktoren, durch die das Kunstwerk wieder möglichst nahe an den Ort und Zeitpunkt seiner Entstehung herangerückt wird. Eindringlich warnt er vor „nicht-empirischer“ Behandlung geschichtlicher Gegebenheiten, also vor geschichtsphilosophischen Spekulationen und dem Suchen nach vermeintlichen Stilgesetzmäßigkeiten, soweit sie nicht ihre Begründung in der Realität der Geschichte und in der menschlichen Lebenswirklichkeit finden. Man wird dies nicht im Sinne eines einseitigen Pragmatismus verstehen dürfen. Wenn Offner ausdrücklich die Auffassung zurückweist, der „einzige Zugang“ zur geschichtlichen Welt sei intuitiver Art, so liegt der Akzent offenbar auf dem Worte „einzig“. Zwischen den beiden Extremen einer rein empirischen, pragmatischen Methode und einer bloß dialektisch-spekulativen Geschichtsbetrachtung liegt eine breite Zone, in der der Historiker auf seine intuitiven Fähigkeiten angewiesen ist. Nennen wir es die „rekonstruierende Phantasie“: wir möchten glauben, daß gerade auch der Kenner und Stilkritiker dieser methodisch vielleicht fragwürdigen Gabe nicht entraten kann. Je differenzierter die geschichtlichen Erscheinungen werden, mit denen er sich befaßt, um so mehr bedarf er dieser kombinatorischen Vorstellungskraft – und um so geringer wird damit auch der Grad der „Beweisbarkeit“, zu der seine Aussage sich zu verdichten vermag. Auch Offner weiß natürlich (und spricht es auch aus), daß die Arbeit des Historikers nicht mit „Laboratoriums-Methoden“ und naturwissenschaftlich exakter Beweisführung vor sich geht. Er glaubt an die Unveränderlichkeit der persönlichen Substanz und an die Abhängigkeit der künstlerischen Entwicklung von den natürlichen Bedingungen des menschlichen Lebensablaufes. Insoweit hat auch das Schaffen des Künstlers seine eigenen Gesetzmäßigkeiten, und in diesem Zusammenhang fällt der bemerkenswerte Satz: „Frühe und späte Werke eines Meisters stehen sich immer näher als gleichzeitige Werke zweier verschiedener Künstler“.

Und Offner bleibt bei diesen theoretischen Überlegungen nicht stehen. Im Gegensatz zu den früheren Bänden des „Corpus“, in denen er sich im wesentlichen auf kurze Charakterisierungen der einzelnen Künstler und katalogmäßige Zusammenstellung ihrer Werke beschränkte, kommentiert er diesmal fast jeden seiner Schritte. Die begleitenden Texte sind deshalb auf das Mehrfache ihres früheren Umfanges

angewachsen. Für alle die, die nach der Begründung seiner Zuschreibungen und Gruppierungen fragen, gibt er einen höchst instruktiven Einblick in seine Arbeitsweise. Der große Kenner und Stilkritiker legt hier einmal gleichsam seine Karten auf den Tisch. Mit Staunen sieht man – etwa an der Klassifizierung der Nimben-Typen in der großen Anmerkung auf S. 5 und 6 – wie weit man die Systematik des Vergleichens treiben kann. Aber es geht dabei nicht nur um die Kunstgriffe einer aufs höchste verfeinerten, gleichsam „durchrationalisierten“ Kennerschaft. Die drei anonymen Meister gewinnen in eindringlichen Stilanalysen anschauliche Gestalt, und aus scharfsichtig aufgespürten Nuancen in der Auffassung der immer gleichen, vorgeschriebenen Bildthemen gelingt es Offner, auch ihre spezifische Geistesart, ihre Bewußtseinsstufe innerhalb einer traditionsgebundenen, abgeschlossenen Kultur und Gesellschaft sichtbar zu machen. Diesem Zweck dienen auch die zahlreich beigegebenen ikonographischen Anmerkungen, in denen ein erstaunlicher Reichtum an Nachweisen – auch aus dem Gebiet des die Bildvorstellungen bestimmenden zeitgenössischen Schrifttums – aufgespeichert ist. Schon diese Anmerkungen haben zum Teil den Umfang von Exkursen (so über die „Madonna del Parto“, über einzelne Heilige, über die Engelhierarchie und die Verlobung der heiligen Katharina). Drei größere Exkurse, die sich mit der Marienkrönung, dem Jüngsten Gericht und der Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten beschäftigen, sind an den Schluß gestellt. Hinter der trockenen, oft fast statistisch anmutenden Aufzählung der Werke, die in diesen Exkursen als Belege genannt werden, spürt man die souveräne Beherrschung eines fast unabsehbaren Denkmälerbestandes.

So vermittelt dieser jüngste Band des groß angelegten Werkes – über sein engeres Thema hinaus – eine anschauliche Vorstellung nicht nur von den Absichten und Überzeugungen des Verfassers, sondern auch von dem gewaltigen Umfang des bereits verarbeiteten Materials, von dem das bisher Veröffentlichte nur einen kleinen Ausschnitt darstellt. Möge der Fortgang der Publikation nun nicht mehr – wie während der Kriegs- und Nachkriegsjahre – durch äußere Schwierigkeiten gehemmt werden! Mit Freude erfährt man, daß die zwei nächsten Bände bereits druckfertig vorliegen; mit ihnen wird die zuerst erschienene „Section III“ ihren Abschluß finden. Als nächste Sektion soll dann die über Orcagna und die Orcagnesken folgen, für die die Vorarbeiten ebenfalls schon weitgehend abgeschlossen sind. Wenn es gelingt, – wie der Plan es vorsieht –, dann auch noch die Malerei des Duecento und die des Giottokreises mit gleicher Akribie zu edieren, dann wird die Kunstgeschichte über ein Standardwerk verfügen, das für den Begriff der „Edition“ einen neuen Maßstab aufstellt. – Der Gesamtplan sieht schließlich auch noch in zwei weiteren Sektionen die Behandlung des Quattrocento vor, und endlich als Abschluß des Ganzen eine zusammenfassende Darstellung der Geschichte der Florentiner Malerei bis hin zu Botticelli. Möge vor allem diese Gesamtdarstellung – deren Erscheinen ja nicht, wie der Fortgang des eigentlichen „Corpus“, von organisatorischen Voraussetzungen abhängig ist – schon recht bald zum glücklichen Ende kommen!

Robert Oertel