

in Italien verschiedentlich auf den Lichtgaden verzichtet wurde, ist richtig, nur wäre an Stelle der zitierten Stadtkirche von Sora, die Lichtgaden und Flachdecke besitzt, besser auf Oberitalien verwiesen worden.

Die dann besprochenen Zisterzienserkirchen der Westschweiz teilen mit Bonmont die große Strenge und Schlichtheit der architektonischen Form. Nach Zusammenstellung der bekannten Daten über die zerstörten Kirchen und Abteien von Montheron und Hautcrêt wird Aurora oder Frienisberg behandelt. Von der Kirche sind nur Reste erhalten, die zufolge starker Verwandtschaft mit Bonmont einen Baubeginn bald nach der 1138 erfolgten Gründung des Klosters nahelegen würden; in vielleicht etwas zu weit gehender Berücksichtigung der historischen Nachrichten wird der Bau erst ca. 1200 – 1230 datiert, nämlich in eine Zeit, da Frienisberg eine Blüte erlebte. Altaripa oder Hauterive, dessen Kirche von Gantner spätestens in das 3. Viertel des 12. Jahrhunderts datiert wird, setzt V. ebenfalls später an. Er hält den 1162 urkundlich erwähnten Bau für einen Vorgänger des heutigen, der unter Verwendung von Resten (Fenster des Nordquerhauses) in den 70er Jahren des 12. Jh. begonnen und bis zum 2. Joch des Mittelschiffes fortgeführt worden sei. Nach einem Planwechsel wären dann die gegen Westen folgenden, weiter gestellten Arkaden in langsamer Bauführung errichtet worden, bis man im 2. Drittel des 13. Jh. den Bau mit Westfassade und Portal abgeschlossen hätte. Im System herrscht weitgehende Übereinstimmung mit Bonmont, doch werden die Arkadenbogen der Vierung von Säulen auf hohen Sockeln gestützt. Die gleiche Eigenheit begegnet bei der Zisterzienserinnenkirche der Maigrave, die 1259 erstmalig genannt wird. Entgegen der bisherigen Ansetzung der Bauzeit um 1260 datiert V. die Kirche in das letzte Drittel des 12. Jh. und das Portal, das gleichfalls von Hauterive abhängt, kurz vor die Mitte des 13. Jh. Die erstmalige Erwähnung des Klosters wird als Zeitpunkt der Besiedlung durch die Nonnen interpretiert.

Die besprochenen Bauten zeigen, daß in der Westschweiz der auf den hl. Bernhard zurückgeführte Bautypus von Bonmont aus auf kleinem Gebiet eine relativ große Verbreitung fand und dort auch in auffälliger Dichte erhalten blieb. Daraus läßt sich gewiß ein intensives Verständnis für die künstlerischen Qualitäten der bernhardinischen Bauweise erkennen, andererseits jedoch ist für diese Erscheinung wohl auch die konservative Haltung eines Rückzugsgebietes Voraussetzung, das sich durch Festhalten einmal aufgenommenener künstlerischer Erscheinungen auszeichnet.

Renate Wagner-Rieger

RICHARD OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*. Section III, Vol. VI. New York 1956. XXIV, 279 SS., 116 Lichtdrucktafeln.

In kurzem Abstand von dem zuletzt erschienenen Bande, der in dieser Zeitschrift Jg. 8, 1955, S. 288 ff. besprochen worden ist, hat Offner einen weiteren, umfangreichen Band seines „Corpus“ vorgelegt. Dieser enthält ein ungewöhnlich vielseitiges und interessantes Material, darunter zahlreiche neue Funde und Erstveröffentlichungen. Zum Teil sind es Nachträge zu den schon in Band I und II behandelten Meistern

und Werkstattgruppen, zum Teil werden andere, bisher noch nicht vertretene Maler neu eingeführt. Die Mehrzahl von ihnen gehört der von Offner herausgestellten „miniaturistischen“ Richtung der Florentiner Malerei in der ersten Hälfte des Trecento an. Andere, wie der mutmaßliche „Lippus Benivieni“ und der „Meister der Fogg-Pietà“ sind merkwürdig eigenwillige, isoliert dastehende Figuren, die sich keiner handlichen Klassifizierung fügen. Ihre gemeinsame Behandlung rechtfertigt sich nicht so sehr aus einem engeren stilistischen oder werkstattmäßigen Zusammenhang, als aus dem gemeinsamen Gegensatz zu der „monumentalen“, von Giotto bestimmten Richtung. Es sind also recht verschiedenartige Individualitäten, die sich in diesem Bande zusammenfinden. Offner möchte dabei die Absichten seines „Corpus“ nicht mißverstanden wissen. In der Vorrede des neuen Bandes bekennt er sich ausdrücklich zu dem Prinzip der Auswahl. Angesichts der Fülle der noch erhaltenen, minderwertigen Werke sei es sinnlos, absolute Vollständigkeit der Veröffentlichung zu fordern. Aber es genüge auch nicht, sich nur an den Gipfeln der künstlerischen Produktion zu orientieren. Man müsse auch die Hügel am Fuß des Gebirges kennen, um den Zusammenhang des Ganzen zu verstehen. Der Inhalt des neuen Bandes zeigt, daß es auch in dieser Region vielerlei überraschende Dinge und wenig bekannte, keineswegs unbedeutende Künstlerpersönlichkeiten zu entdecken gibt.

Gleich die zwei ersten, in diesem Bande behandelten Werke geben allerdings zu der Frage Anlaß, ob sie wirklich dieser zwar nicht unwichtigen, aber im Ganzen gesehen doch nur zweitrangigen Sphäre angehören. Es ist die Madonna von San Giorgio alla Costa in Florenz und das Kruzifix von Santa Maria Novella, zwei Werke also, die seit der Giotto-Ausstellung von 1937 – anknüpfend an eine weit zurückreichende Tradition – erneut mit dem Namen Giottos in Verbindung gebracht worden sind. Für ihre Zuschreibung an Giotto hat sich – neben anderen – Roberto Longhi eingesetzt (1948), und der Rezensent, der für die Madonna von San Giorgio als erster diesen Vorschlag gemacht hat, kann dazu auf seine eigenen Beobachtungen verweisen (Zschr. f. Kunstgesch. 1937, S. 224 ff.). Offner lehnt die Autorschaft Giottos mit Entschiedenheit ab, um die zwei Stücke stattdessen einem eigens von ihm konstruierten „Meister des Santa-Maria-Novella-Kruzifixes“ zu geben. Für die Madonnentafel bedeutet dies eine leichte Modifizierung seiner bisherigen Ansicht. Im Jahre 1927 hatte er sie als ein Werk des Cäcilien-Meisters veröffentlicht, und als solches ist sie auch im I. Bande des Corpus zu finden. Nunmehr versetzt er sie – zusammen mit dem Kruzifix – in die „unmittelbare Nachfolge des Cäcilien-Meisters“ (S. I). Offner betont dabei selbst, daß die beiden Werke – die einzigen, die sich diesem sonst unbekanntem Maler zuschreiben ließen – miteinander nur in einer sehr losen Verbindung stehen (S. III).

In der Tat scheint uns hier der in der Kunstgeschichte gar nicht so seltene Fall gegeben, daß die Zusammengehörigkeit und der geschichtliche Standort zweier bedeutender Werke sich nicht unmittelbar erkennen lassen, sondern nur aus einem größeren Zusammenhang heraus erschlossen werden können – d. h. aus der weitgespannten Entwicklung einer überragenden Persönlichkeit. Es fehlt dafür nicht an nahe-

liegenden Parallelen. Wer würde etwa den „Trunkenen Bacchus“ von Michelangelo als eine Schöpfung desselben Künstlers erkennen, der wenige Jahre später den Marmordavid geschaffen hat, wenn wir nicht zuverlässige Nachrichten über beide Werke besäßen? Würde man diesen Figuren im Bereich der anonymen Kunstgeschichte begegnen, dann könnte man die naturalistischen Elemente des „Bacchus“ ebenso negativ bewerten, wie es Offner im Falle des Kruzifixes von Santa Maria Novella tut. Er hält dieses Werk, eben wegen seiner ausgeprägt naturalistischen Züge, für unvereinbar mit dem späteren Schaffen Giotto's. Aber wer vermag zu sagen, wie weit die geistige Spannweite einer genialen Künstlerpersönlichkeit reicht? Würde man die „Blendung Simsons“ in Frankfurt als ein Werk desselben Rembrandt erkennen, der nur fünf Jahre später das „Opfer des Manoah“ gemalt hat – vorausgesetzt, daß uns diese Bilder anonym und ohne die zugehörigen Zwischenglieder überliefert wären?

Diese Vergleiche mögen andeuten, auf welcher Rangstufe nach unserer Auffassung auch die beiden hier in Frage stehenden Werke eingeordnet werden müssen. Nicht nur hinsichtlich der Zuschreibung, sondern auch schon für die Datierung wird man zu ganz verschiedenen Ergebnissen kommen, je nachdem, ob man ihnen Originalität und schöpferische Bedeutung zubilligt, oder ob man sie als zweitrangige, von Fremden Vorbildern abhängige Produkte ansieht. Dies letztere tut Offner, und so kommt er zu einer Datierung des Kruzifixes etwa in die Zeit der Paduaner Fresken Giotto's. Es liegt auf der Hand, daß es dann nicht von Giotto selbst gemalt worden sein könnte. Wo aber wären die Vorbilder für den völlig neuartigen Realismus zu finden, von dem dieses Werk erfüllt ist? Sie müßten sich nachweisen oder wenigstens rekonstruieren lassen, wenn man eine so späte Datierung des Kruzifixes glaubhaft machen wollte. Die nächste, auch von Offner als solche anerkannte Parallele ist das Lettnerkreuz, das in dem Fresko der „Totenfeier des Hl. Franziskus“ in Assisi dargestellt ist. Die Fragen, die uns das Kruzifix von S. Maria Novella aufgibt, sind also offenbar nicht zu lösen, ohne auch auf das Problem der Franziskuslegende einzugehen. Ist diese – wie Rintelen glaubte – das Werk provinzieller, rückständiger Maler, oder ist sie eine in ihrer Epoche führende, schöpferische Leistung? Die Alternative ist dieselbe wie bei den beiden Tafelbildern in Florenz. Es ist die Frage nach dem künstlerischen Wert, nach der „Qualität“, und das heißt zugleich: nach dem geschichtlichen Rang. Von der Beantwortung dieser Grundfrage hängt es ab, ob man dazu kommt, schon in Assisi die Anfänge von Giotto's Entwicklung zu erkennen. Offner gehört, wie bekannt, auch da zu den Skeptikern. – In der Madonna von San Giorgio möchte er ein Echo der Madonna des Cäcilien-Meisters in S. Margherita a Montici erkennen (S. 3). Die beiden Bilder fordern in der Tat zum Vergleich heraus – aber ihr Verhältnis zueinander ist nach unserer Auffassung gerade umgekehrt, als es Offner annimmt. Das Werk des Cäcilien-Meisters wirkt wie eine etwas elegantere, aber auch manierierte Replik der Tafel von San Giorgio. Der Linienduktus ist ornamentaler, die Proportionen sind gestreckt und bei dem Christuskinde geradezu zerdehnt, so daß der Zusammenhang des Körpers unter dem Gewand nicht mehr glaubhaft erscheint. Die am Boden aufgestauten Falten in der Umgebung des Fußes, auf

die Offner hinweist, haben gerade *nicht* die plastische Kraft, die bei der San-Giorgio-Madonna – trotz der Abschürfung der Oberfläche – so eindrucksvoll ist. Dieser Gegensatz läßt sich bis in die kleinsten Details hinein nachweisen. Zugrunde liegt auch hier ein Abstand der Qualität: der Abstand zwischen einem genuine Meisterwerk und einer geschmackvollen, aber unselbständigen Nachahmung.

Wir möchten also auch weiterhin glauben, daß der „Meister des Santa-Maria-Novella-Kruzifixes“ kein anderer ist als Giotto, der zur Zeit der Entstehung dieses Werkes keineswegs mehr ein Anfänger war, sondern etwa im 30. Lebensjahre stand. Die Diskussion um seinen „vorpadianischen“ Stil, die seit 1937 im Gange ist, kann hier nicht wiederaufgenommen werden. Es hat den Anschein, als würde sie noch nicht so bald zur Ruhe kommen. Denn alles Für und Wider hängt offenbar davon ab, wie man die „Qualität“ der umstrittenen Werke einschätzt. Für die Verfechter einer kritischen, philologisch exakten Methode mag dies ketzerisch klingen, und in der Tat wird damit eine weitgehend gefühlsmäßige Entscheidung gefordert. Aber auch Offners Charakterisierung der beiden fraglichen Bilder ist spürbar von Wertkriterien gefärbt, die allerdings vorwiegend von negativer Art sind. Man braucht trotzdem wohl nicht daran zu zweifeln, daß die heute noch weit voneinander entfernten Auffassungen eines Tages zum Ausgleich kommen werden. Denn die anfängliche, wertende Stellungnahme wird sich ja nur dann behaupten können, wenn es gelingt, sie durch eine nachprüfbare Analyse einsichtig zu machen. Offners klar formulierte Hypothese fordert dazu auf, dies erneut zu versuchen. Für das Kruzifix von S. Maria Novella kann hier auf einen demnächst erscheinenden Beitrag von Wolfgang Schöne verwiesen werden: „Giottos Kruzifixustafeln und ihre Vorgänger“ (in: Festschrift für Friedrich Winkler).

Blättert man weiter in dem inhaltreichen Bande, dann wird die qualitative Überlegenheit der beiden zuerst behandelten Werke nur um so deutlicher. Sie wirken als Fremdkörper in einer Umgebung, deren verbindendes Merkmal gerade die Indifferenz gegenüber dem damals Modernen und Fortschrittlichen ist. Es ist erstaunlich zu sehen, wieviel provinzielle Eigenwilligkeit sich in der Florentiner Malerei zur Zeit Giottos am Leben erhalten konnte. Der schon eingangs erwähnte „Lippus Benivieni“ ist wohl das charakteristischste Beispiel dafür. Sein Name ist in einer Reihe von Urkunden überliefert und kehrt in zwei Signaturen wieder, die in ihrer heutigen Form allerdings apokryph sind; es darf aber angenommen werden, daß sie auf eine authentische Inschrift zurückgehen, die sich vielleicht auf einer Rahmenleiste befunden hat. Auch wird in den Inschriften nur der Vorname „LIPPVS“ genannt. Es ist also nicht ganz sicher, ob das Oeuvre, das Offner erstmals zusammenstellt, wirklich dem urkundlich nachweisbaren Maler gehört. Aber wichtiger als sein Name ist der ausgeprägt persönliche, eigentümlich herbe und düstere Charakter, der die Werke selbst zu einer unverwechselbar einheitlichen Gruppe vereinigt (Abb. 4).

Ähnlich originell, aber raffinierter und bereits einer jüngeren Generation angehörig ist der „Meister der Fogg-Pietà“, der in der italienischen Forschung nach seinem Madonnenbild in Figline Valdarno auch als „Meister von Figline“ bezeichnet wird. Off-

ner hat schon 1927 einen beträchtlichen Teil seines Oeuvres zusammengestellt. Nun fügt er noch eine Reihe von kleineren Tafelbildern hinzu, sowie als wichtigsten Zuwachs die beiden Fresken, die A. Graziani als Werke derselben Hand erkannt hat. Es ist die „Himmelfahrt Mariä“ über dem Eingang der Tosinghi-Kapelle in Santa Croce und die Thronende Madonna mit zwei Engeln, dem hl. Franziskus und der hl. Clara in San Francesco in Assisi. Das letztere Werk datiert Offner wohl mit Recht – im Gegensatz zu Graziani – in die spätere Zeit des Meisters, dessen Tätigkeit sich etwa von den dreißiger Jahren bis kurz nach der Jahrhundertmitte erstreckt. Von den in diesem Bande vereinigten Malern ist der „Meister der Fogg-Pietà“ der einzige, von dem auch Wandmalereien bekannt sind. Ob man seinen Stil schlechtweg als „non-Giottesque“ bezeichnen darf, wie Offner (S. IX) es tut, mag fraglich erscheinen. Zwar gehört er nicht zu den typischen Giotto-Epigonon, aber sein eigenwilliger und oft archaisierender Stil setzt dennoch die Kenntnis der Errungenschaften Giottos voraus. Figuren wie die beiden Heiligen auf der Madonnentafel von Figline sind ohne das Vorbild Giottos kaum denkbar, und das Fresko in Santa Croce knüpft doch wohl auch stilistisch an den heute verlorenen Marienzyklus der Tosinghi-Kapelle an, der offenbar ein Spätwerk Giottos war.

Mehr als die Hälfte des Bandes ist schließlich einem wirklichen „Miniaturisten“ vorbehalten: dem überaus produktiven Pacino di Buonaguida. Sein bisher schon recht umfangreiches, in Bd. II des Corpus publiziertes Oeuvre wird nochmals ganz erheblich vermehrt. Als Nachtrag zu der Tafel mit dem „Baum des Heiligen Bonaventura“ in der Florentiner Akademie bringt Offner einen ausführlichen ikonographischen Kommentar (S. 122 – 135). Dann folgen nicht weniger als elf inzwischen neu aufgetauchte Werke der Tafelmalerei, darunter zwei Stücke von exzeptioneller Art: ein Tabernakel, das als Mittelstück ein vergoldetes Flachrelief mit Christus und den Aposteln zeigt (New York, Wildenstein), und eine aus fünf beweglichen Tafeln bestehende „Custodia“ mit bemalten Flügeln, die zur Aufnahme einer plastischen Madonnenfigur bestimmt war (Slg. Kress). Endlich wird eine lange Reihe von Buchminiaturen publiziert, die zwar überwiegend nur von Gehilfen ausgeführt sind, aber doch von dem durchgängig recht hohen und gleichmäßigen Niveau der Werkstatt Pacinos Zeugnis ablegen. Dieser hat einen ganz spezifischen Typus der Buchillustration geschaffen, der die Darstellung konsequent auf die Handlung als solche konzentriert und alles entbehrliche Beiwerk vermeidet. Die Abbildungen können hier naturgemäß nur Proben aus dem reichen Inhalt der oft sehr umfangreichen Handschriften geben. Eine eigene Gruppe bilden die Dante-Handschriften, unter denen sich allerdings nur eine einzige mit fortlaufenden Illustrationen befindet (Florenz, Bibl. Naz., cod. Pal. 313). Die übrigen beschränken sich auf wenige, figürlich ausgestaltete Initialen.

Wie schon in dem seinerzeit hier besprochenen Band V sind auch diesmal die kommentierenden Texte sehr viel ausführlicher gehalten als in den ersten Bänden. Gehaltvolle Anmerkungen, die sich z. T. zu Exkursen ausweiten, unterrichten über die Geschichte bestimmter Bildtypen oder ikonographischer Motive, etwa über die

„Schutzmantelmadonna“ (S. 62), über das doppelseitig bemalte Vortrage-Kruzifix (S. 166) oder über Einzelzüge des Kreuzigungsthemas (S. 170). Diese aus umfassender Sachkenntnis zusammengetragenen Materialien verleihen dem Bande einen weit über sein spezielles Stoffgebiet hinausgehenden Wert.

Robert Oertel

TOTENTAFEL

LEO BRUHNS †

Am 27. Dezember 1957 ist der ehemalige Direktor der Bibliotheca Hertziana, Prof. Dr. Leo Bruhns, im 74. Lebensjahr in der römischen Klinik Salvator Mundi einem schweren Herzleiden erlegen, das ihn schon seit längerer Zeit gequält hatte. Leo Bruhns ist am 26. 11. 1884 zu Nissi, unweit von Reval in Estland, geboren. Vom Jahre 1898 an besuchte er das Gymnasium der deutschen S. Annenschule in Petersburg. Nach Beendigung der Gymnasialstudien bezog er die Universität zu Dorpat. Eine besorgniserregende Krankheit zwang ihn jedoch schon nach drei Semestern, im milderen Klima südlicher Länder Heilung zu suchen. Im Jahre 1904 zog er nach Florenz, aber erst von 1906 an konnte er sich endlich dem Studium der Kunstgeschichte und verschiedener anderer Fächer widmen, wie klassische Philologie, Geschichte, Archäologie, Theologie und Philosophie.

Nach mehrfachem Wechsel der Universitäten zu Bonn, Basel und Freiburg fand er den Abschluß des Hochschulstudiums in Würzburg. Die Wahl des Themas seiner Dissertation über die Anfänge der Renaissance in der Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg sollte die Richtung seiner Studien für die nächsten Jahre bestimmen.

Auf die Promotion folgten mehrere Jahre der Ruhe und Abgeschiedenheit, die der erste Weltkrieg und der langsame Genesungsprozeß ihm auferlegten.

Als endlich Geheilte konnte er sich im Jahre 1920 an der Universität Frankfurt a. M. habilitieren. Während der 4 Jahre, die er dort verlebte, reiften die Früchte jahrelanger, entsagungsvoller Arbeit. Hier konnte er einige seiner bezeichnendsten Werke vollenden. Im Jahre 1923 erschien als bedeutendste Frucht der fränkischen Studienjahre seine umfassende Arbeit über die „Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock“, die er als Habilitationsschrift vorgelegt hatte.

Einige der leitenden Gedanken dieser Untersuchung wurden in der ein Jahr später veröffentlichten Studie „Die deutsche Seele der rheinischen Gotik“ weiter verfolgt und vertieft.

Die Veröffentlichungen der zwanziger Jahre und endlich die Erfolge der Lehrtätigkeit hatten die wissenschaftliche Geltung von Leo Bruhns so gefestigt, daß er schon nach vier Jahren seiner Tätigkeit als Privatdozent in Frankfurt im Jahre 1924 einen Ruf als Ordinarius für Kunstgeschichte an die Universität Rostock und zweieinhalb Jahre darauf an die Universität Leipzig als Nachfolger von Wilhelm Pinder erhielt. Die während seiner Lehrtätigkeit gewonnene Weitung des Blickfeldes spiegelt sich in den Publikationen des Dezenniums von 1924 – 1934 ab. In schneller Folge erschie-