

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

17. Jahrgang

April 1964

Heft 4

BEOBAHTUNGEN AM FREISINGER LUKASBILD

(Mit 4 Abbildungen)

Das Freisinger Lukasbild der Fürbittenden Gottesmutter (Abb. 1) wurde 1964 im Doerner-Institut restauriert, weil der Bildträger, die Malerei und der Beschlag labil und gefährdet waren. Bei dieser Gelegenheit wurde der Bestand gründlich untersucht. Dabei stellte sich heraus, daß es sich nicht um eine einheitliche, in sich geschlossene Arbeit handelt, sondern daß wir ein vielschichtiges Gebilde mit komplizierter Genese vor uns haben. Eine Auswahl aus den Beobachtungen und Untersuchungsergebnissen wird hier mitgeteilt. Sie beschränkt sich auf Befunde, die der Forschung als Unterlagen für die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte dienlich sein können.

Die Ikone scheint zunächst als Geschenk eines byzantinischen Kaisers an Herzog Gian Galeazzo von Mailand (der 1378 seinem Vater nachfolgte, 1385 bereits über fast ganz Oberitalien gebot, 1395 die Herzogswürde erlangte und 1402 starb) und dann auf Umwegen schließlich 1440 an den Freisinger Bischof Nikodemus della Scala gelangt zu sein. So jedenfalls berichtet noch im ausgehenden 15. Jahrhundert Veit Arnpeck in seinem *Liber de Gestis Episcoporum Frisingensium*: „Item anno domini 1440. die 23. mensis Septembris hic venerabilis pater et dominus Nicodemus de la Scala episcopus huius sedis dedit ymaginem gloriose virginis, quam B. Lucas evangelista propriis manibus laboravit. Que ymago prius donata fuit per illustrissimum principem Grecorum imperatorem Constantinopolitanum Johanni Galiatz, tandem duci Mediolanensi, post cuius mortem prescripta ymago pervenit ad manus cuiusdam comitis de Chent e partibus Anglie, postea de Anglia post multos annos pro maximo donario magnifico et glorioso domino Bronorio de la Scala est propinata. Qui postea hanc ymaginem ob reverentiam eius fratris, supranotati episcopi huius sedis, ad hanc ecclesiam dedit.“

Spätere Quellen, wie die Inschrift auf der 1629 entstandenen silbernen Altarfassung, die die Ikone umrahmt, und Meichelbeck (1724 und 1729) geben die Wanderschaft des Bildes fast übereinstimmend wieder.

Marinos Kalligas hat das Werk und seine Geschichte 1937 ausführlich besprochen. (M. Kalligas: *Βυζαντινή φορητή εικὼν ἐν Freising*. In: *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερὶς* 1937, S. 501 ff. Vgl. außerdem: Ausstellungskatalog Bayerische Frömmigkeit... München

1960, Nr. 179. S. Benker: Philipp Dirr und die Entstehung des Barock in Baiern. München 1958, S. 95 f. A. M. Ammann S. J.: La Pittura Sacra Bizantina. Roma 1957, S. 122. R. Hoffmann: Das Lukasbild in Freising. In: Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1912, S. 10 f. J. Sighart: Der Dom zu Freising . . . Landshut 1852, S. 68 ff. – Zur Wanderschaft des Bildes vgl.: Veit Arnpeck: Sämtliche Chroniken, hrsg. v. G. Leidinger. München 1915, S. 869 f. C. Meichelbeck: Kurtze Freysingische Chronica . . . Freising 1724, S. 237 und derselbe ausführlicher: Historia Frisingensis . . . Augustae Vin-delicorum 1729, Band II, S. 224).

Kalligas datiert das Werk in den Anfang des 13. Jahrhunderts, sowohl aus stilistischen Gründen wie auch deshalb, weil es fast sicher erscheint, daß der kaiserliche Kanstrisios und Levit Manuel Dishypatos, der sich als Stifter des silbervergoldeten, mit Emails verzierten Rahmenbeschlages nennt, mit jenem Träger dieses Namens identisch ist, der Konstantinopel 1235 verließ, um Metropolit von Thessalonike zu werden, und der 1261 starb. Das Weihgedicht lautet:

✠ Ψυχῆς πόθος, ἄργυρος καὶ χρυσὸς τρίτος
 σοὶ τῇ καθαυτῇ προσφέρονται Παρθένω
 Ἄργυρος μέντοι καὶ χρυσοῦ φύσις ὄντως
 δέξαιτο ῥῦπον ὡς ἐν φθαρτῇ οὐσίᾳ.
 Ἐκ δὲ ψυχῆς ὁ πόθος ὦν ἀθανάτου, 5
 οὐτ' ἂν <ν> σπῖλον δέξαιτο, οὐτε μὴν τέλος.
 Κἂν γὰρ λυθῇ τὸ σῶμα τοῦτ' Ἄδου τότῳ
 τοῦ τῆς ψυχῆς οἴκου σὲ δυσοπῶν μένει.
 Κανστρίσιος ταῦτά σοι προσφέρων λέγει 10
 Μανουὴλ Δισύπατος τάξει λεβίτης.
 Καὶ ταῦτα δέξει συμπαιῶς, ὦ Παρθένε,
 τὸν ἑρευστὸν τοῦτον ἀντιδιδοῦσα βίον,
 Τα <ῖς σαῖς> διελθεῖν ἀνώδυνον πρεσβείαις
 ὡς ἡμέρας δεξιείας καὶ φωτὸς τέ <κνοῖς>. <✠>

Sehnen der Seele, Silber und Gold als Drittes
 werden Dir, der reinen Jungfrau, dargebracht.

Doch können Silber und Gold

Schmutz annehmen, wie es im vergänglichen Wesen liegt.

Die Sehnsucht aber, die aus unsterblicher Seele kommt, 5
 kann weder Flecken annehmen noch ein Ende haben.

Mag auch der Leib sich auflösen im Hades, dem Ort
 wo Seelen klagen, verharrt sie doch in Deiner Anbetung.

Das sagt, dies Dir weihend

Manuel Dishypatos, der Gewandmeister, von Rang ein Levit. 10

Und nimm dies gnädig an, Jungfrau,
 und gib dafür, daß wir dieses vergängliche Leben
 schmerzlos durchschreiten durch Deine Fürsprache.

Mögest Du < dieses Glück > den Kindern des Tages und des Lichts zeigen. (?)

R. Hoffmann bemerkte, daß das Gemälde älter als der Beschlag sein müsse: „Der unter dem Metallnimbus sich zeigende gemalte Goldnimbus beweist, daß das Gemälde schon früher und unabhängig von dem Metallrahmen bestanden hat. Die Zeit des Bildes ist aber schwer zu bestimmen...“ A. M. Ammann hält es für wahrscheinlich, daß die Malerei im 14. Jahrhundert entstanden ist. Im allgemeinen wurden aber bisher Malerei und Beschlag als gleichzeitig und beide als in sich einheitlich angesehen.

Die Tafel (Abb. 2) besteht aus Lindenholz (Maserung senkrecht. *Tilia spec.*, Familie Tiliaceae) und mißt außen 27,8 x 21,5 x 1,5 cm. Das Bildfeld ist 0,4 cm in die Tafel eingetieft und mißt 19,4 x 13,4 cm. Die Rahmenbreite variiert zwischen 3,5 cm rechts und links, und 3,8 cm oben und unten. Am äußeren Rand ist ein 0,5 - 0,7 cm breiter Streifen sichtbar, auf dem die Grundierung fehlt und der grobe Bearbeitungsspuren zeigt. Der Rahmen besaß also wahrscheinlich ursprünglich außen eine schmale erhabene Kante.

Aus der gleichen Zeit stammt die durchgehende mehrschichtige Grundierung, die auf dem Rahmen erhalten ist und ursprünglich auch die Rückseite des Bildes schützte, was kleine Reste und der Verlauf der Wurmgänge beweisen. Auf dem Rahmen und auf der Rückseite war sie mit einer heute bräunlich erscheinenden Tönung versehen. Die ursprüngliche Vergoldung ist im Nimbus sehr gut und in der Rahmenschräge nur noch in Spuren erhalten, wo sich auch kleine Reste einer roten Randlinie (Zinnober) finden. Alte grobe Ritzlinien in der Grundierung des Rahmens haben einen lockeren Bezug zur Gliederung des Beschlages. Ob sie von dessen erster Anbringung stammen oder, was wahrscheinlicher ist, von einer späteren Reparatur, ist nicht zu erkennen. Die ungeschickt gezeichneten Kreislinien auf der Vergoldung des Nimbus, die den runden Flechtwerkornamenten des heutigen Metallnimbus entsprechen, sind spät, und gehören nicht zum originalen Bestand.

Unter der heute sichtbaren, sehr gut erhaltenen *Darstellung der Gottesmutter* liegt ein älteres, sehr bedeutendes Bild gleichen Typs verborgen. (Zum Typus: N. P. Kondakov: *Ikonographia Bogomateri*. Petersburg 1915, Band II, Kap. VII, S. 294 ff.). In einigen Fehlstellen der jüngeren Malerei (z. B. am Hals) und an den Rändern der Figur, die vom Beschlag geschützt waren, als die heute sichtbare Darstellung entstand (z. B. an den Fingerspitzen), liegt die alte Malerei zutage. Das Röntgenbild (Abb. 3) läßt den kraftvoll und straff modellierten Kopf mit großäugigem Blick und ausdrucksvollem Mund sehr schön erkennen. Das Gewand ist mit breiten Pinselstrichen besonders sicher und großzügig geformt. In den beiden oberen Ecken erscheint die ursprüngliche Bezeichnung *MHP OY* (Zinnober). Ein phototechnischer Trick, das Übereinanderkopieren eines Röntgenpositivs und eines Reproduktionsnegativs, läßt das verborgene Bild fast rein hervortreten. Die feinen schwarzen Linien im Gewand stammen von den Goldlinien der jüngeren Fassung. Über den Erhaltungszustand ist nichts genaues auszumachen.

Querschnitte durch die Farbschicht zeigen im Inkarnat beider Fassungen vergleichbare Mischung von Bleiweiß, Ocker und Schwarz. Die ältere jedoch besitzt eine Untermaalung aus Grüner Erde und Bleiweiß und ist in den Schattenpartien mit Grüner Erde untermalt. In der jüngeren Fassung hingegen fehlt diese Untermaalung und die

Schattenangaben aus Grüner Erde liegen über der Inkarnatfarbe. Dies Verfahren erklärt sich leicht aus dem Vorgang des Übermalens einer vorhandenen Darstellung. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Blau des Gewandes. In der älteren Fassung liegt grobkörniger, unvermischter Lapis lazuli über einer dünnen Bleiweißschicht. Die jüngere Fassung beginnt sofort mit einer Mischung aus Lapis lazuli und rotem Ocker, d. h. sie imitiert offenbar den durch zahlreiche verbräunte Firnis- und Schmutzschichten reduzierten Farbcharakter der ursprünglichen Malerei. Zwischen den beiden Schichten liegen mehrere transparente, bräunlich verfärbte Schichten (Lasuren oder Öl- und Firnislagen) und eine Schmutzschicht, was auf eine geraume Zeitspanne zwischen den beiden Malereien schließen läßt.

Zur jüngeren Fassung gehört eine zweite Grundierung, Vergoldung, Lasierung und Bezeichnung mit *MHP ΘY* der beiden Hintergrundszipfel zwischen Nimbus und Rahmen. Der Nimbus war zu dieser Zeit bereits durch einen heute verlorenen Metallbeschlag geschützt. Nagellöcher und der Grundiergrat, die nicht mit dem vorhandenen silbervergoldeten Nimbus korrespondieren, beweisen das. Während der Neufassung trug das Bild auch seinen Rahmenbeschlag, wie die unbemalten Randstreifen, an denen die ältere Malerei sichtbar wird, zeigen.

Der Beschlag ist aus dünnem Silberblech gearbeitet und auf der Vorderseite feuervergoldet. Der Rahmenbeschlag unterscheidet sich technisch und stilistisch von den Beschlägen des Hintergrundes und des Nimbus. Darüber hinaus erhebt sich die Frage, ob nicht innerhalb dieser Partien noch weitere Unterschiede bestehen, d. h. ob die emaillierten Medaillons aus der gleichen Werkstatt und der gleichen Zeit stammen wie der übrige Rahmenbeschlag, und ob die Beschläge des Hintergrundes und des Nimbus sicher zueinander gehören. Dazu kommen noch die vier Randstäbe, von denen die beiden senkrechten einen Wulst aus verlöteten Drahtspiralen besitzen.

Der Rahmenbeschlag (Abb. 1 und 4) konnte erst angebracht werden, nachdem die erhabene hölzerne Rahmenkante abgearbeitet und damit eine flache Auflage entstanden war. Er ist etwa 3,5 cm breit und bestand ursprünglich aus vier zusammenhängend gearbeiteten Streifen. Heute ist er vielfältig gebrochen. Die zehn quadratischen Fassungen für die zehn runden Medaillons sind durchbrochen gearbeitet, ebenso wie die vier Schrägleisten. Auch diese waren ursprünglich fest mit dem Rahmenbeschlag verbunden. Die Buchstaben sind in das Blech der Schriftplatten eingetieft. In den Vertiefungen liegt blaues Email, das aus einer grobkörnigen, nicht völlig durchgeschmolzenen Glasmasse besteht. Die Oberfläche ist nicht geschliffen. Das Email ist an vielen Stellen ausgebrochen und in manchen Buchstaben mit eingefärbtem Bienenwachs ergänzt.

Die zehn emaillierten Medaillons (Cloisonné, Senkschmelz) tragen, mit Ausnahme des linken oberen, Beischriften, die die Darstellung benennen. In der oberen Reihe sind dargestellt: Ein Engel (ohne Beischrift, wahrscheinlich Michael), Thron Gottes (Beischrift: *H ETHMAΣIA*), Gabriel; in der zweiten Reihe: Petrus, Paulus; in der dritten Reihe: Georg, Demetrius; in der unteren Reihe: Kosmas, Pantaleon, Damian (bis auf den linken Zipfel mit der Beischrift verloren). Die Glasmasse dieser Emails ist durchgeschmolzen und geschliffen. Beide Emailarten enthalten in der Grundmasse Zinn und

Blei, die den Schmelzpunkt herabsetzen. Für die verschiedenen Farben läßt die Spektralanalyse folgende Zusätze zur Grundmasse erkennen: Kobalt für Blau, Silber und Kobalt für Grün, Silber für Gelb, Zinn für Weiß und Eisen für Schwarz. Einige Fehlstellen sind auch hier mit eingefärbtem Bienenwachs ergänzt. Die drei Medaillons der oberen Reihe sind etwas größer als die übrigen. Der Goldschmied, der die Schriftplatten und Fassungen arbeitete, nahm darauf, wie auch auf weitere kleine Differenzen, keine Rücksicht, so daß die Medaillons fast alle nicht genau in ihre Fassungen passen. Es sieht fast so aus, als ob die Medaillons ihm bei der Arbeit nicht zur Hand gewesen wären. Sicher ist Präzision in diesem Sinne kein Merkmal früher Goldschmiedekunst, doch scheint die Unbekümmertheit, die sich auch in der Ausführung der Schriftplatten zeigt, nicht ohne weiteres auch eine Eigenschaft der perfekt gearbeiteten Medaillons zu sein. Die Frage nach dem Werkstattzusammenhang zwischen Rahmenleiste und Medaillons sollte also immerhin gestellt werden.

Der heutige Nimbusbeschlagn aus feuervergoldetem Silberblech mit Flechtband- und Blumenrankenornament und fünf runden, durchbrochenen, gebuckelten Flechtbandornamenten ist gewaltsam knickend in die jetzige Form zusammengebogen. In unverbogenem Zustand wäre seine untere Öffnung um 0,7 cm weiter als heute. Der Knick liegt im mittleren der runden Ornamente. Mit Sicherheit trug die Ikone, wie bereits erwähnt, früher einen anderen Nimbusbeschlagn. Dagegen ist der aus drei Teilen bestehende Hintergrundbeschlagn wahrscheinlich der erste und einzige, da sich für einen älteren keine Nagellöcher finden. Er zeigt sehr ähnliche Ornamente, ist aber doch etwas gröber gearbeitet als der Nimbusbeschlagn. Die rote Bezeichnung *MHP ΘΥ* und die blaue Inschrift *Η ΕΛΠΙΣ ΤΩΝ ΑΙΘΑΙΙΣΜΕΝΩΝ* (Die Hoffnung der Hoffnungslosen) sind in das Blech eingetieft. Die Füllungen bestehen aber nicht aus Glasmasse, sondern aus Farbpasten mit einem organischen Bindemittel (Zinnober und Azurit). Die beiden Zwickel des Hintergrundbeschlagnes passen, ähnlich wie bei dem Nimbusbeschlagn, nur sehr ungenau an ihre Plätze. Die Bezeichnungen und Inschriften sitzen sehr gedrängt, und um sie überhaupt unterbringen zu können, wurde das ältere Flechtbandornament des Rahmenbeschlagnes, das zu dieser Zeit schon beschädigt und von den Schriftplatten abgebrochen war, teils beschnitten, teils unter die Schriftplatten geschoben. Der Zuschnitt des Hintergrundbeschlagnes jedoch beweist, daß er für diese Ikone gearbeitet ist. Jedenfalls kam der Goldschmied beim Anbringen von Hintergrundbeschlagn und Nimbusbeschlagn ins Gedränge und mußte sich bei beiden Teilen grober Einpaßmethoden bedienen. Es scheint fast sicher, daß er die Ikone während der Herstellung der Beschläge nicht in seiner Werkstatt hatte. Es bleibt immerhin zu erwägen, ob der Nimbusbeschlagn nicht doch aus einem anderen Zusammenhang stammen könnte und der Hintergrundbeschlagn kopierend hinzugearbeitet ist. Doch finden sich dafür keine gewichtigen Hinweise.

Die Blechstärke beträgt bei den Schriftplatten 0,125 – 0,150 mm, bei den Medaillons um 0,250 mm, beim Nimbus 0,062 – 0,100 mm und bei dem Beschlagn des Hintergrundes 0,150 – 0,187 mm. Das mit Kupfer legierte Silber der einzelnen Teile des Beschlagnes zeigt ebenfalls keine signifikanten Unterschiede in der Zusammensetzung. Vom

Prozeß der Feuervergoldung her sind in den Goldoberflächen Spuren von Quecksilber zurückgeblieben. Die Medaillons und die Randleisten enthalten in tieferen Schichten des Metalls Bleiverunreinigungen, die an der Oberfläche fehlen, während dies Verhältnis beim Nimbus, der Hintergrundplatte und den äußeren Randstäben umgekehrt ist. Die inneren Teile des Beschlages unterscheiden sich also auch materiell von den äußeren.

Wenn man die erwähnten Beobachtungen aneinanderreihet und sie den Quellen gegenüberstellt, ergibt sich eine teils gesicherte, teils hypothetische Entstehungsgeschichte der Ikone, die der stilkritischen Einordnung, Bestätigung oder Korrektur bedarf.

Entstehungszeit offen:

I. Erste Mariendarstellung. Vergoldeter Nimbus. Vergoldeter, lasierter Hintergrund. Rote Bezeichnung *MHP ΘY*. Vergoldete Schräge mit rotem Zierstreifen. Grundierter und getönter Rahmen mit erhabener Rahmenkante. Kein Beschlag.

Vor 1235, wenn man der Identifizierung des Stifters Manuel Dishypatos mit dem überlieferten Träger dieses Namens zustimmt:

II. Abarbeitung der hölzernen Rahmenkante. Anbringung des Rahmenbeschlages mit Weihgedicht, Schrägleiste und Medaillons. Wahrscheinlich gleichzeitig, wenn nicht schon früher, Anbringung eines heute nicht mehr vorhandenen Nimbusbeschlages. Kein Hintergrundbeschlag.

Vor dem Ende des 14. Jahrhunderts, wenn man die überlieferte Schenkung an Gian Galeazzo von Mailand als gesichert ansieht und die Beteiligung byzantinischer Wanderkünstler in Italien zwischen 1378 und 1440 ausschließt:

III. Zweite Mariendarstellung. Erneute Grundierung, Vergoldung, Lasierung und Bezeichnung mit *MHP ΘY* des Hintergrundes. Alter Nimbusbeschlag. Noch kein Hintergrundbeschlag.

IV. Anbringung des zweiten Nimbusbeschlages und gleichzeitig oder später des Hintergrundbeschlages.

Nach 1440, also in Freising, sind offenbar keine wesentlichen Veränderungen im Bestand des Werkes mehr eingetreten. Lediglich der Alterungsprozeß ist langsam fortgeschritten. Durch ungeschickte Reparaturen, wahrscheinlich mehrfaches Abnehmen und wieder Aufnageln von Teilen des Beschlages, was sich an den verwendeten Nägeln verschiedenen Alters und verschiedener Herstellungsweise verfolgen läßt, hat das spröde Silber sehr gelitten. Die eingetretenen Schäden und Verluste sind aus den Abbildungen ersichtlich. Eine entstellende goldene Bemalung aller freiliegenden Partien, zum Teil bis weit unter den Beschlag, der zu diesem Zweck wenigstens teilweise abgenommen worden sein muß, wurde bei der Restaurierung entfernt. Unwesentliche alte Kittstellen wurden ersetzt. Die Tafel ist um 6 mm in der Breite geschwunden. Diese Schrumpfung hat der Beschlag nicht mitmachen können, weshalb einige Beschlagteile, die keinen Raum mehr fanden, übereinandergeschoben waren. Eine erneute Befestigung der Beschlagteile mit Nägeln war ausgeschlossen. Deshalb, und um die Rückseite des Beschlages und die Oberfläche der Tafel zugänglich zu machen, wurde aus

Silberblechstreifen und Silberdraht ein abnehmbares Chassis gebaut, auf dem die einzelnen Teile des Beschlages in ihrer ursprünglichen Ordnung und Ausdehnung mit Leimpunkten eines Kunstharzklebers befestigt wurden. Der gleiche Kleber wurde zur Stützung von Rissen und Brüchen des Silberblechs benutzt.

Die heutige Mariendarstellung abzunehmen, um die ältere sichtbar zu machen, wurde nicht erwogen. Dem wissenschaftlichen Interesse kann das Röntgenbild genügen. Das ehrwürdige Bild sollte, so wie es geworden ist, als gewachsenes Kunstwerk bestehen bleiben.

Christian Wolters

REZENSIONEN

RICHARD OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*. Section III, The Fourteenth Century. Vol. VII. New York 1957; Vol. VIII. New York 1958. – Section IV, The Fourteenth Century. Vol. I. Andrea di Cione. New York 1962; Vol. II. Nardo di Cione. New York 1960.

Seit wir in dieser Zeitschrift zuletzt über den Fortgang des groß angelegten Werkes von Richard Offner berichten konnten, sind vier weitere Bände des „Corpus of Florentine Painting“ erschienen (vgl. „Kunstchronik“ Bd. 8, 1955, S. 288 ff. und Bd. 11, 1958, S. 131 ff.). Die III. Sektion, mit der die gesamte Publikation begonnen wurde, ist durch das Erscheinen von Bd. VII und VIII zum Abschluß gekommen. Damit hat die „miniaturistische“ Richtung der Florentiner Malerei, die in der ersten Trecentohälfte neben dem monumentalen Stil Giotto und seiner engeren Nachfolge einhergeht, eine umfassende, sicherlich für lange Zeit gültige Bestandsaufnahme erfahren. Die IV. Sektion wurde mit ihren zwei ersten, grundlegenden Bänden eröffnet: Orcagna und sein Bruder Nardo di Cione sind darin in fast monographischer, dokumentarisch erschöpfender Weise behandelt.

Die folgenden Bände dieser Sektion, deren Herausgabe schon weitgehend vorbereitet ist, werden den zahlreichen Malern der zweiten Trecentohälfte gelten, die aus der Orcagna-Werkstatt hervorgegangen sind oder unter dem Einfluß der beiden führenden Meister standen.

Die Ausstattung der Bände mit ihren hervorragenden Lichtdrucktafeln und ihrer großzügigen, klassisch strengen Typographie hält sich auf der gewohnten Höhe. Neben der wissenschaftlichen Akribie, die den gesamten Inhalt des Werkes auszeichnet, verdient auch die redaktionelle und verlegerische Leistung höchste Bewunderung. – Die Tendenz des Verfassers, über den anfänglich so rigoros gewährten Charakter einer reinen „Edition“ hinauszugehen und die begleitenden Texte zu gehaltvollen Stilanalysen und historischen Übersichten auszubauen, hat sich in den neuen Bänden noch weiter verstärkt. In dem Maße, wie das monographische Element an Gewicht zunimmt, klärt sich zugleich auch das Gesamtbild der Florentiner Malerei im Trecento. Die von Offner betonte Unterscheidung der „monumentalen“ von der „miniaturistischen“ Tendenz erweist dabei ihre ordnende Kraft, erfährt aber auch manche notwendige Modifizierung. Bei der Charakterisierung der persönlichen Formensprache, die die einzelnen