

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

Meister voneinander abhebt, gewinnt Offners Diktion oft eine überraschende Wärme und Farbigkeit. Man spürt an diesen Stellen, welches starke Empfinden für künstlerische Werte sich hinter dem sonst vorherrschenden Bemühen um strenge Objektivität verbirgt. Die sachliche Grundhaltung kommt dagegen vor allem den ikonographischen Darlegungen zugute. In zahlreichen, oft sehr umfangreichen Anmerkungen ist eine fast unübersehbare Fülle von typengeschichtlichen und ikonographischen Angaben niedergelegt, die nach den Plänen des Verfassers durch ein abschließendes Gesamtverzeichnis erschlossen werden sollen. Viele dieser „Anmerkungen“ kommen eigenen, auf breiter Denkmälerkenntnis beruhenden Untersuchungen gleich. Daß sie frei von allen spekulativen Ambitionen, einzig als sachliche, überprüfbare Aussagen mitgeteilt werden, empfindet man besonders dankbar.

Der vielfältige Inhalt der einzelnen Bände kann hier nur in knappem Überblick angedeutet werden. Band VII der III. Sektion bringt Nachträge zu dem bereits 1930 – in zwei Teilen – erschienenen II. Band. Den bedeutendsten Zuwachs bilden zahlreiche Buchminiaturen von der Hand des Biadaiolo-Meisters und des „Meisters der Dominikaner-Bildnisse“, die seit 1930 neu aufgefunden worden sind. Das Verhältnis der beiden Meister zueinander, die aus gemeinsamen Quellen geschöpft und vermutlich auch zeitweilig zusammengearbeitet haben, war nur durch eindringliche Untersuchungen zu klären. Der Biadaiolo-Meister ist der ältere und temperamentvollere; sein Oeuvre wird um mehr als 50 Buchminiaturen erweitert, darunter 38 in einer Handschrift des Tesoro von Brunetto Latini, die in der Laurenziana in Florenz liegt. Dem „Meister der Dominikaner-Bildnisse“ werden mehrere Tafelbilder und etwa 100 Miniaturen zugewiesen, unter ihnen zwei große, ganzseitige Darstellungen – „Christus und Maria von Heiligen verehrt“ und die „Geburt Christi“ – in der Sammlung Lessing J. Rosenwald, die der National Gallery in Washington als Vermächtnis zugebracht ist. Weitere Nachträge – ausschließlich Tafelbilder – gelten dem „Meister des Cappella-Medici-Polyptychons“ und vor allem dem sehr produktiven Jacopo del Casentino. Von ihm und seiner Werkstatt konnten nicht weniger als 21 neu aufgefundene Werke identifiziert werden, zumeist kleine Andachtsbilder (Klapp-Triptychen), aber auch größere Einzeltafeln und Bestandteile von Polyptychen. Sein gesamtes Oeuvre – einschließlich der Werkstattarbeiten – erhöht sich damit auf etwa 75 Stücke, eine in dieser frühen Epoche ganz ungewöhnliche Zahl.

Band VIII enthält Nachträge zu dem bedeutendsten Meister der „miniaturistischen“ Richtung, Bernardo Daddi, und seinem Kreise. In der Einleitung umreißt Offner noch einmal die Persönlichkeit Daddis in ihrer historischen Stellung und künstlerischen Besonderheit und betont sein lyrisches Temperament und seine erzählerische Begabung. Diese kommt vor allem in seinen Predellen-Zyklen zum Ausdruck, von denen nicht weniger als fünf ganz oder teilweise rekonstruiert werden können. Zwei dieser Rekonstruktionen, die auf Vorarbeiten von Klara Steinweg beruhen, sind in dem vorliegenden Band zu finden. Merkwürdigerweise hat sich von keinem der fünf zugehörigen Altarwerke, die in verschiedenen Schaffensperioden Daddis entstanden sind, noch irgendein weiterer Bestandteil erhalten. Einzig das große Polyptychon aus S. Pancrazio in Florenz

- heute in den Uffizien - ist annähernd vollständig auf uns gekommen; für seine ursprüngliche Form legt Offner ebenfalls einen neuen Rekonstruktionsvorschlag vor. - Als köstlichstes Einzelstück von der Hand Daddis erscheint das vor einigen Jahren entdeckte, 1338 datierte kleine Tabernakel in der Sammlung des Grafen Seilern, das ebenfalls von K. Steinweg veröffentlicht wurde; für Detailabbildungen dieses Werkes, auf die im Corpus verzichtet wurde, kann auf den Sammlungskatalog des jetzigen Besitzers verwiesen werden (Italian Paintings and Drawings at 56 Princes Gate London, London 1959, Taf. I - XV). - Unter den Werken der Daddi-Nachfolge ist eine Tafel von Interesse, die ein frühes Beispiel für das Motiv der stehenden Madonna in ganzer Figur bietet (New Haven, Yale University). Die ebenfalls ganzfigurige, dem Typus der Madonna del Parto nahestehende „Madonna della Ninna“ in Florenz wird dem Meister von S. Martino alla Palma zugeschrieben. Das vieldiskutierte Fresko der „Misericordia Domini“ von 1342 (oder 52?) im Bigallo ist vor allem wegen der darin enthaltenen ältesten Ansicht von Florenz von Bedeutung; Offner reiht es in die Nachfolge des „Assistant of Daddi“ ein. Die langgestreckte Predellentafel mit dem „Abendmahl“ im Besitz von Lord Bearsted, Banbury, deren apokryphe Giotto-Signatur die Forschung wiederholt beschäftigt hat, wird überzeugend dem „Meister des Fabriano-Altars“ zugewiesen und auf Grund der offenbar originalen Stifter-Inschrift in die Zeit kurz nach 1355 datiert. - Zu den Nachfolgern Daddis gehört auch der künstlerisch unbedeutende Puccio di Simone. Von seinem signierten Polyptychon in der Florentiner Akademie werden außer der fast ganz übermalten Madonna im Mittelbild auch besser erhaltene Teile der Seitentafeln reproduziert. Die Versuche von R. Longhi, das Oeuvre dieses Malers durch Neuzuschreibungen zu erweitern, finden nicht die Zustimmung Offners.

Dem ersten Band der IV. Sektion ist eine kurze Einführung vorangestellt, in der das Programm dieser neuen Abteilung des „Corpus“ erläutert wird. Es geht dabei um die „nicht-monumentale“ Stilrichtung der Florentiner Malerei, soweit sie cionesken Ursprungs ist, mit ihren verschiedenen Verzweigungen. Offner möchte den Ausdruck „monumental“ nicht im Sinne des äußeren Maßstabes verstanden wissen - denn dann wäre es kaum zu vertreten, Werke wie die Fresken Orcagnas in S. Croce, die des Nardo di Cione in S. Maria Novella oder auch die riesigen, eng mit der Architektur verbundenen Fresken von Andrea da Firenze in der Spanischen Kapelle unter dem Stichwort „non-monumental“ zusammenzufassen. Der Akzent liegt vielmehr auf dem, was man die „innere Monumentalität“ nennen könnte, d. h. jene Konzentration von plastisch-räumlichen Werten, die den Werken Giotto ihre Größe verleiht. Diese Art des monumentalen und zugleich dramatischen Gestaltens ging in der Tat im Laufe des Trecento mehr und mehr verloren. Das didaktische Interesse an dem Inhalt der Darstellungen verdrängte weitgehend die von Giotto vertretenen künstlerischen Tendenzen. Zweifellos handelt es sich dabei, wie auch Offner betont, zunächst um eine Reduktion und Verarmung des von Giotto geschaffenen Stils. Aber man fragt sich doch, ob es angeht, den Begriff des „Monumentalen“ so eng zu fassen, wie er es tut. Auch eine so deutlich flächengebundene Komposition wie die gewaltige „Kreuzigung“ der

Orcagna-Schule im Refektorium von S. Spirito hat ihre unbestreitbare Monumentalität, zumal hier die riesige Fläche keineswegs ganz von Figuren bedeckt ist, sondern mit ihren leer gebliebenen Abschnitten in einem deutlichen Spannungsverhältnis zu diesen steht. Es ist kaum denkbar, daß Fresken dieser Art, wie Offner auf S. II andeutet, vorwiegend von ihrem „beschreibenden und erzählenden Inhalt“ her konzipiert worden sind, d. h. *„in terms of small figures magnified to conspicuous dimensions“*. Offner möchte diese Einschränkung nur auf einen Teil der von ihm behandelten Fresken angewandt wissen, die somit der „miniaturistischen“ Tendenz zuzurechnen seien. Man fragt sich aber, wie nun eigentlich der Stil der übrigen, nicht von lehrhaften Absichten beeinträchtigten Kompositionen zu definieren ist. Hier scheint uns mehr als nur eine terminologische Schwierigkeit vorzuliegen. Es fehlt vorerst noch an einer überzeugenden positiven Definition des Stiles der Florentiner Malerei zur Zeit Orcagnas.

In der nun folgenden, längeren Einführung über „Andrea Orcagna als Maler“ wird der Inhalt von Band I umrissen. Obwohl Orcagna auch als Architekt und Bildhauer tätig war, hat er sich selbst stets als „Maler“ bezeichnet, auch in der Inschrift des reich skulptierten Marmortabernakels in Or San Michele, das eines seiner Hauptwerke darstellt. Sein Ruf als Maler gründete sich bis in unser Jahrhundert hinein auf ein einziges, noch erhaltenes Werk: den 1357 vollendeten Altar der Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella. Erst seit 1911 ist auch ein anderes, schon von Vasari erwähntes Hauptwerk von ihm allmählich wieder in das Bewußtsein der Forschung getreten: das riesige, dreiteilige Fresko in S. Croce, das den Triumph des Todes, das Weltgericht und das Inferno darstellte. Seit dem ersten Bekanntwerden der Fragmente, die sich hinter zwei der von Vasari aufgestellten Altäre erhalten haben, sollten nochmals fast 50 Jahre vergehen, bis eine zuverlässige Rekonstruktion des einstigen Ganzen zustandekam, die Umberto Baldini (1958/59) zu verdanken ist. Außer diesen zwei Hauptwerken schreibt Offner dem Orcagna nur noch ein einziges Tafelbild als eigenhändige Arbeit zu: das kleine Fragment mit dem Gekreuzigten in der Sammlung Jacob M. Moses in Baltimore (Pl. II). – Umfangreiche Regesten, in denen alle auf Orcagna bezüglichen Urkunden abgedruckt sind, bilden die Grundlage für die Chronologie seines Schaffens (S. 7–24). – Dem Strozzi-Altar widmet Offner eine tiefdringende Analyse, in der die enge Verflechtung formaler und ikonographischer Bezüge erhellt wird (S. V ff., 29 ff.). Durch Skizzen von J. A. Ramboux (Pl. I^{28, 29}) wird klargestellt, daß der im 19. Jahrhundert erneuerte Rahmen des Altarwerkes ursprünglich eine stärkere Vertikal-tendenz aufwies. – Für das Fresko von S. Croce und damit für Orcagnas Entwicklung als Maler überhaupt, kommt Offner zu einem wichtigen, von der bisher vorherrschenden Meinung abweichenden Ergebnis. Er datiert es mit überzeugenden Argumenten – auf Grund der stärkeren Plastizität seiner Formensprache – *nach* dem Strozzi-Altar (1357) und vermutlich erst nach der Tätigkeit Orcagnas in Orvieto, die bis 1361 dauerte. Damit wird auch die lange umstrittene Frage nach dem Verhältnis von Orcagnas Werk zu den thematisch eng verwandten Fresken des Francesco Traini in Pisa geklärt: Offner datiert diese bald nach 1345 und betont Trainis Zugehörigkeit zu der vorangehenden Generation.

Im gleichen Bande behandelt Offner noch einen unmittelbaren Nachfolger des Orcagna: den charaktervollen „Master of the Pentecost“, so benannt nach dem dreiteiligen Altarbild mit der Pfingstszene aus SS. Apostoli (heute in der Akademie, Pl. VI – VI¹⁰, Text S. 73 ff.). Ein frühes Werk dieses Malers (gleichzeitig mit dem Strozzi-Altar zu datieren) ist das Polyptychon aus der Nikolauskapelle in SS. Annunziata, heute ebenfalls in der Akademie (Pl. IV – IV⁹, Text S. 61 ff.). Den herben und kraftvollen Stil des „Pentecost-Meisters“ erkennt Offner auch in zahlreichen Figuren des schon oben erwähnten Kreuzigungsfreskos im Refektorium von S. Spirito (S. 65 ff., Pl. V – V²⁸). Allerdings wurde diese riesige Komposition nicht von dem „Pentecost-Meister“ begonnen, sondern von einem Schüler des Nardo di Cione, der den Gekreuzigten mit den trauernden Engeln und die Mehrzahl der links unter dem Kreuz stehenden Figuren gemalt hat. Dieser – nach Offner einer jüngeren Generation angehörige – Maler wäre also auch für den Entwurf des Ganzen und damit für die hochmonumentale Komposition verantwortlich. Trotzdem rechnet Offner ihn zu der „erzählerischen“ (*narrative*) Richtung und betont sein lyrisches, bewegliches Temperament. Das Prädikat des „Monumentalen“ billigt er nur dem „Pentecost-Meister“ zu, obwohl dieser erst zu einem späteren Zeitpunkt in die Ausführung des Freskos eingriff. Die Aufteilung des Freskos an zwei verschiedene Hände ist in jeder Hinsicht überzeugend, aber zugleich wird dabei deutlich, daß die von Offner aufgestellten Kategorien der Struktur des Ganzen nicht voll gerecht zu werden vermögen. Gibt es nicht auch eine Monumentalität der Fläche? War das „erzählerische“ Element wirklich für den Entwurf dieser grandiosen Kreuzigungsszene entscheidend? Wir möchten glauben, daß hier auch positive Elemente eines neuen, über Giotto und vielleicht auch Orcagna hinausführenden Stiles zu finden sind, die sich noch genauer umschreiben lassen müßten.

Orcagnas Bruder Nardo di Cione finden wir in Band II der IV. Sektion behandelt. Seine künstlerische Physiognomie wurde – nach langer Unklarheit – erst in unserem Jahrhundert wiedererkannt, nicht zuletzt durch die Forschungen Offners selbst. Ausgehend von den Fresken der Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella, die als erster Ghiberti dem Nardo zuschrieb, wurde eine Reihe von Tafelbildern als Werke seiner Hand erkannt, von denen allerdings kein einziges signiert oder urkundlich für ihn gesichert ist. Auch die Chronologie läßt sich nur aus stilkritischen Überlegungen erschließen. Zu den frühesten Werken Nardos rechnet Offner die „Marienkrönung“ in London, der er die zwei Tafeln mit Heiligen in der Münchener Pinakothek als Seitenteile zuordnet. Der Stil dieses Triptychons – auf den Flügeln vergrößert durch die Hand eines Gehilfen – verrät deutlich seine Herkunft von Bernardo Daddi. Ebenfalls in die frühe Zeit, vor der Strozzi-Kapelle, datiert Offner das fünfteilige Polyptychon in der Prager Nationalgalerie (früher Slg. Pálffy, Bojnice) und die schöne Kreuzigung in den Uffizien. Dagegen gehören die beiden Heiligen des Yarves Collection in New Haven sichtlich einer reiferen, plastisch ausdrucksvolleren Stilstufe an, die über die der Fresken bereits hinausgeht. Am Ende der Reihe steht die „Thronende Madonna mit vier Heiligen“ in der Historical Society in New York. Offner vermutet, daß diese fast 2 m hohe Tafel kein Altarbild war, sondern an einem Pfeiler gehalten hat, was vielleicht mitbestim-

mend war für die ungewöhnliche Monumentalität der Komposition. Zugleich macht sich hier – also zu einem überraschend späten Zeitpunkt – erstmals ein entscheidender Einfluß Orcagnas bemerkbar. – Die Fresken der Strozzi-Kapelle werden von Offner um die Mitte der fünfziger Jahre datiert, also gleichzeitig mit dem Altarwerk Orcagnas. Die Stilanalyse, die schon in der Einführung (S. V f.) vorweggenommen wird, stellt das Fresko der linken Wand, das „Paradies“, in den Mittelpunkt, während das „Inferno“ mit seinen kühn bewegten, kleinfigurigen Szenen nur beiläufig behandelt wird. Offners Skepsis hinsichtlich des Erhaltungszustandes dieses Freskos erscheint uns nicht ganz gerechtfertigt, und zum mindesten die Gesamtkonzeption hätte wohl eine positivere Würdigung verdient. Die mutmaßliche ikonographische Abkunft des „Inferno“ von der älteren Darstellung dieses Themas in der Kapelle des Bargello wird auf S. 50 erörtert.

Etwa das letzte Drittel des Bandes ist der Nachfolge Nardo di Ciones vorbehalten, beginnend mit den Fresken der St. Annen-Kapelle im Chiostro dei Morti bei S. Maria Novella. Als wichtigste Tafelbilder erscheinen hier die zwei 1365 datierten Triptychen, die beide von derselben Hand für den Kapitelsaal von S. Maria degli Angeli gemalt wurden. Das eine, mit der Trinität im Mittelbild, befindet sich heute in der Akademie, das andere – eine Madonna mit Hiob und dem hl. Gregor – ist nach langwieriger Restaurierung noch nicht wieder öffentlich ausgestellt. Merkwürdigerweise ist es bisher nicht gelungen, weitere Bilder von der Hand dieses „Meisters von 1365“ aufzufinden. Auch die umfassendste Kenntnis der noch erhaltenen Werke vermag nichts an der Tatsache zu ändern, daß diese nur einen sehr kleinen Bruchteil des ursprünglichen Vorhandenen darstellen. Mit einer bloßen Bestandsaufnahme ist es also nicht getan. Auch eine auf streng objektiven Prinzipien basierende Edition bedarf, wie auch die vorliegenden Bände erneut beweisen, auf Schritt und Tritt der rekonstruierenden Phantasie.

Robert Oertel

S. J. FREEDBERG, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1961. Bd. 1: X und 644 S.; Bd. 2: XXXIV S., 700 Abb. auf 514 S. \$ 30.00.

Die großzügig ausgestattete Publikation, aus einem dicken Textband und einem Tafelband mit 700 meist ganzseitigen Abbildungen bestehend, beschreibt den klassischen Stil in seinem „living process of becoming, being, undoing and transformation“ innerhalb der Hochrenaissance in Florenz und Rom. Die Darstellung ist in der Art einer Vorlesung vorgetragen, ohne jede Fußnote, auch ohne ikonographische Untersuchungen oder Exkurse, ohne biographische Abrisse zu den behandelten Malern, nur mit einem nach Künstlern geordneten und mit der wichtigsten Literatur ergänzten Register der näher besprochenen Werke, dem „Index raisonné“, der weder Maße noch technische Angaben zu den Bildern enthält. Daß diese „Beschränkung“ auf den Text unter Verzicht auf jeden wissenschaftlichen Apparat heutzutage zunächst Verwunderung oder Befremden auslöst, liegt nahe; und doch wird bei einer näheren Beschäftigung mit dem