

Widerspruch zwischen dem Theoretiker und dem Praktiker Alberti zu überbrücken (Brandis, S. 75 ff., offenbar in Anlehnung an Wittkowers *Architectural Principles*). Sollte man aber nicht neben dem – undogmatischen – *Theoretiker* auch den für unterschiedliche Situationen offenen, damit eher *pragmatischen* Alberti erkennen (vgl. die Gedanken von Heinrich Klotz, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32, 1969, S. 93 ff.)? –

Markus Brandis' Untersuchung reiht sich ein in jene Veröffentlichungen, die die neuzeitlichen Auseinandersetzungen mit dem voraufgehenden Mittelalter sowie das Nachleben mittelalterlicher Traditionen in der Neuzeit wieder zu aktuellen Themen der Kunstgeschichte machen. Unabhängig davon, ob man nun den einzelnen Aussagen des Autors zustimmen will, ob man selbst in einigen Fällen andere Akzentuierungen vornehmen oder sich in anderen Fällen einfach distanziert verhalten möchte: Brandis' Buch liefert in jedem Falle wertvolles Material und einen Anlaß, die nach wie vor spannende, in den vergangenen gut zehn Jahren auch von anderen Autoren (Sutthoff, DaCosta Kaufmann; s. oben) aufgegriffene Frage zu vertiefen, wie sich Mittelalter und Neuzeit tatsächlich zueinander verhalten haben. Da war zwar die anti-mittelalterliche Polemik, die dazu diente, sich in der frühen Neuzeit des eigenen Standpunktes zu vergewissern; und doch zeigen gerade die Schärfe der Abgrenzungsversuche in der italienischen Renaissance sowie das in Einzelfällen ausgesprochene Verständnis für Mittelalterliches und das Fortleben seiner Ausdrucksmittel in Renaissance und Barock, daß Mittelalter und Gotik bis weit in die Neuzeit hinein sich als ständige Unterströmungen der Moderne behauptet haben. Wieweit bildete dies eine notwendige Vorstufe für die positive Bewertung und für die Idealisierung des Mittelalters seit dem späten 18. Jahrhundert? Nicht mehr die starren Epocheneinteilungen, denen die ältere Kunstgeschichte des öfteren erlag, sind von Interesse. Vielmehr rückt mehr und mehr die Frage nach dem Nebeneinander und dem Ineinandergreifen von Mittelalter und Neuzeit als zwei unterschiedlichen, mal kollidierenden, mal konkurrierenden, in einzelnen Fällen sich auch ergänzenden Wertesystemen in den Mittelpunkt.

CHRISTOPH JOBST

*Kunstgeschichtliches Institut  
Universität Zürich*

**Andrew Morrall. Jörg Breu the Elder.** Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg; Aldershot: Ashgate 2001; 308 S., 147 SW- und 10 Farbabb.; ISBN 1-8401-4608-7; US-\$ 99,95

Endlich erscheint eine Monographie zu Jörg Breu dem Älteren, dem vielseitigen Augsburger Maler und Zeichner, dessen heterogenes Werk bislang nur in Einzelaspekten aufgearbeitet worden ist und dessen Gemälde seit der grundlegenden Behandlung durch Ernst Buchner 1928 einer neuen Gesamtwürdigung harren. Buchners einseitige Wertschätzung des fulminanten Frühwerks, dem nach einem „verhängnisvollen Knick in der Entwicklung“ um 1520 ein „kraftloses“ manieristisches Spätwerk

gefolgt sei, bedürfte schon länger einer unvoreingenommen kritischen Überprüfung. Ziel des hier vorgestellten, aus einer Dissertation hervorgegangenen Buches ist jedoch nicht eine entwicklungsgeschichtliche Aufarbeitung des vielschichtigen und in manchen Zuschreibungen ungesicherten künstlerischen Werkes. In vier Kapiteln zum Künstler und seiner Werkstatt von 1498 bis 1517, zu den italienischen Einflüssen, zu Breu und der Reformation sowie zum Begriffspaar „deutsch“ und „welsch“ versucht Morrall Künstler und Werk vielmehr in einem weitgefaßten kulturgeschichtlichen Rahmen zu würdigen.

Den ersten Komplex bilden die drei österreichischen Altäre in Zwettl, Aggsbach und Melk, die seit Buchner als die künstlerisch bedeutendsten Werke des in den 1470er Jahren geborenen Augsburger Malers gelten. In der Behandlung des eigenwilligen Frühwerks, mit dem Breu neben Rueland Frueauf d.J. und Lukas Cranach wesentlich zur Begründung einer neuen Malerei in Niederösterreich beitrug, faßt Morrall die Ergebnisse der Monographie von Cäsar Menz zum Frühwerk Jörg Breus aus dem Jahr 1982 zusammen. Menz hatte darin auf die zentrale Rolle der Landschaft als Stimmungs- und Ausdrucksträger hingewiesen und das neue Pathos dieser Werke auf mögliche Quellen zurückzuführen versucht. Neben der Augsburger Tradition, deren Einflüsse aufgrund fehlender Werke des Lehrers Ulrich Apt vor 1510 schwierig zu beurteilen sind, spielten die Impulse des Münchner Malkreises um Jan Pollack und besonders die Werke Rueland Frueaufs eine wichtige Rolle bei der Ausbildung von Breus frühem Stil. Wie es zu diesen Aufträgen gekommen ist, für deren Vermittlung man seit Buchner die in niederösterreichischem Gebiet tätige Frueauf-Werkstatt verantwortlich zu machen versucht, bleibt jedoch weiterhin fraglich. Mit den drei großen Aufträgen etablierte sich Breu innerhalb weniger Jahre zum Leiter einer überaus leistungsfähigen Werkstatt, bevor er im Oktober 1502 nach Augsburg zurückkehrte.

Auf die weitere Entwicklung des Malers, der 1516 als leitender Verantwortlicher zusammen mit seinem Lehrer Ulrich Apt d.Ä. und Ulrich Maurmüller den Auftrag zur Ausschmückung des Augsburger Rathauses erhielt, geht Morrall nurmehr punktuell ein. Am Beispiel der in Koblenz verwahrten Anbetungstafel von 1518 und einem seit 2002 wieder in den Besitz des Germanischen Nationalmuseums gelangten Epitaphienbild der „Beweinung Christi“ versucht der Autor den Unterschied zwischen einem eigenhändigen Werk und einer qualitativ nicht adäquaten Werkstattarbeit darzulegen. Für die Koblenzer Tafel wird eine eigenhändige Ausführung postuliert, während Breu zur „Beweinung“ lediglich die Unterzeichnung mit Farbnotizen beigesteuert haben soll. Inwiefern man angesichts des heterogenen Werkes, das mit Jörg Breu in Verbindung gebracht wird, an einer solchen Bewertung festhalten kann, bedürfte einer stärkeren Differenzierung und eingehenderen Untersuchung aller problematischen Zuschreibungen von 1502 bis gegen 1520. Es sei in diesem Zusammenhang lediglich auf den Beitrag von Gode Krämer zu zwei Gemälden Breus von 1509 verwiesen<sup>1</sup>.

---

1 In: *Begegnungen mit Alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand*, hrsg. von

In der Folge geht Morrall auf die Beziehung zu Dürer ein, die er an Hand der engen Zusammenhänge zwischen der Dürer-Zeichnung einer „Hl. Familie in der Halle“ von 1509 in Basel und dem für Breu in Anspruch genommenen Gemälde in Aufhausen diskutiert. Morrall macht dabei auf eine Reihe von Veränderungen aufmerksam und versucht, einzelne Motive aus Breus eigener Auseinandersetzung mit italienischen Vorbildern abzuleiten, für die man jedoch auch nordalpine Beispiele anführen könnte. Die knappe, ambivalente Würdigung des Verhältnisses von Zeichnung und Gemälde trägt zu den vielen offenen Fragen um die beiden Werke wenig bei und blendet in ihrer Verkürzung die komplexen Probleme um die Ausstattung der Fugger-Kapelle weitgehend aus, die für die Beurteilung entscheidend sind. Auch wenn sich die Frage eines Zusammenhangs mit der Ausstattung des bahnbrechenden Bauwerks der süddeutschen Renaissance letztlich nicht klären läßt, hätte man sich wenigstens in einer Anmerkung einen Hinweis auf die vorsichtige Würdigung der Dürer-Zeichnung durch Christian Müller und die verzwickte Forschungslage zur Ausstattung der Fugger-Kapelle gewünscht<sup>2</sup>.

In seiner vielbeachteten Monographie hat Bruno Bushart 1994 nicht nur mit der These eines Dürerschen Gesamtentwurfs eine Reihe von schwierigen Fragen aufgeworfen, die die Forschung weiter beschäftigen wird, wie die Rezensionen von Thomas Eser und Tilman Falk deutlich machen<sup>3</sup>. Für die Würdigung Breus ist dieser Rahmen insofern von Bedeutung, als auch seine inhaltlich aufregendsten und kompositorisch gewagtesten Werke, die beiden Orgelflügelpaare der Fugger-Kapelle, in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle spielen.

In der Behandlung der Flügelbilder der kleinen Orgel mit den Darstellungen der Erfindung und Verbreitung der Musik präzisiert Morrall den bei Bushart angedeuteten ikonographischen Hintergrund dieser einzigartigen Werke. Bei der Behandlung der Flügel steht dagegen die Frage nach einer Italienreise Breus im Zentrum, für die man bis heute lediglich stilistische Gründe anführen konnte. Erwähnt seien etwa die figürlichen Übernahmen aus Filippino Lippis Freskenzyklus in der Carafa-Kapelle von Santa Maria sopra Minerva in Rom. Ob solche Zusammenhänge auf einen Rom-Aufenthalt schließen lassen, wie noch Bushart 1994, S. 262, postulierte, stellt Morrall zu Recht in Frage und verweist auf vermittelnde Zeichnungen oder Stiche, die Breu wie im Falle seiner auf einen Stich Pollaiuolos zurückgehenden Rathaus-Dekorationen in Augsburg vorgelegen haben könnten. In der Frage der allgemein für die Jahre 1514/15 oder 1520 vermuteten Italienreise führt Morrall als Kronzeuge ein Skizzenblatt in Berlin an, das unter anderem einen Palast an einem Kanal mit Gondel und an das Arsenal erinnernde Fortifikationsbauten zeige. Ob die flüchtige Skizze tatsächlich vor Ort entstanden ist, erscheint fraglich, da Breus Œuvre reich an phantasievollen

FRANK MATTHIAS KAMMEL UND CAROLA BETTINA GRIES; Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2000, S. 201–212.

2 In: Dürer – Holbein – Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel; Ausstellungskatalog; Ostfildern 1997, S. 146–148.

3 In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 49/50, 1995/96, S. 274–280 bzw. *Kunstchronik* 49, 1996, S. 534–540.

Architekturdarstellungen ist. Bis auf die im Veneto verbreiteten Kerbzinnen könnte man die Skizze genauso gut als eine an die Donaueschule erinnernde phantasievolle Flußlandschaft mit Nachen und Palast vor einem Höhenzug mit Burg deuten. Die auf der Blattvorderseite dargestellten Engel mit Monstranz zeigen jedenfalls ein in der nordalpinen Kunst geläufiges Motiv, und die Technik der gehöhten Zeichnung auf farbigem Papier läßt sich entgegen Morralls Vermutung auch ohne venezianische Vorbilder erklären.

Neben dem Maler ruft Morrall zu Recht auch den Zeichner und Graphiker Breu ins Bewußtsein. Er verweist auf seine Kooperation mit dem Augsburger Verleger Erhard Ratdolt, der seit 1486 auch eine Niederlassung in Venedig betrieb und damit zum künstlerischen Austausch zwischen Venedig und Augsburg beitrug. Vor dem Hintergrund der Entwurfstätigkeit für verschiedene Augsburger Buchprojekte bleibt es irritierend, daß Breu zu den ambitionierten Buch- und Holzschnittprojekten Maximilians lediglich einen einzigen Holzschnitt zum *Theuerdank* beisteuerte, hingegen neben Cranach, Altdorfer, Baldung und Burgkmair an den Randillustrationen für das Gebetbuch für Kaiser Maximilian I. beteiligt war. Die Aufteilung und der komplizierte Ablauf der von Dürer begonnenen, dann aus unbekanntem Gründen anderen Künstlern übergebenen und wohl zum Jahreswechsel 1515/16 beendeten Illustrationen ist nach wie vor ungeklärt. Morrall stellt einzelne der insgesamt 23 Illustrationen Breus vor und untersucht neben dem Verhältnis von Text und Bild auch die Frage möglicher Vorlagen am Beispiel einiger italienischer Nielloarbeiten.

Offenbar stießen Breus Zeichnungen beim Kaiser auf positive Resonanz und führten zum Auftrag eines Rundscheibenzyklus für das kaiserliche Jagdschloß in Lermoos: Im Juni 1516 erhielt der kaiserliche Schatzmeister Jacob Villingner „ain abschrift etlichen gemeltes“ für zwanzig Glasgemälde, die er dem Hofmaler Hans Knoder in Augsburg verdingen sollte. Bei den mitgeschickten „Abschriften“ handelte es sich offenbar um Kopien nach den für Breu in Anspruch genommenen Originalentwürfen, die der Kaiser für sich behalten hatte<sup>4</sup>. Der Auftrag an Breu steht damit in unmittelbarem Zusammenhang mit den bereits erwähnten Rathausdekorationen von 1516, über deren Konzept der Humanist Peutinger im Juni 1516 den Kaiser unterrichtete<sup>5</sup>. In der Behandlung der Glasmalereientwürfe geht Morrall auf solche Zusammenhänge leider nicht ein und rückt, im Anschluß an seine Studie von 1994, den Versuch einer Ordnung der verwirrenden Fülle von Kopien und Abklatschen in den Vordergrund. In der Auseinandersetzung mit der Frage von Entwurf und Ausführung in der Augsburger Glasmalerei wurde der Ausstellungskatalog des Getty-Museums<sup>6</sup> leider nicht mehr berücksichtigt.

In einem umfangreichen Kapitel geht Morrall dann der Frage eines Zusammenhangs zwischen Breu und der Reformation nach und schließt damit an die Studie

4 Zu ihrem historisch politischen Hintergrund vgl. neuerdings PIA F. CUNEO: *Artful Armies, Beautiful Battles. Art and Warfare in Early Modern Europe*; Leiden – Boston – Köln 2002, S. 87–105.

5 Vgl. dazu weiter PIA F. CUNEO: *Art and Politics in Early Modern Germany. Jörg Breu the Elder and the Fashioning of Political Identity, ca. 1575–1536*; Leiden – Boston – Köln 1998, S. 102–119.

6 Siehe dazu die Rezension in diesem *Journal* 5, 2001, S. 53–58.

Gode Krämers zu Jörg Breu als Maler und Protestant von 1981 an. Im Zentrum des Interesses steht die vom Künstler 1512 begonnene Chronik, die im Todesjahr 1536 endet. Leider sagt sie über die persönlichen Lebensumstände und das Werk nur sehr wenig aus. Den Mittelpunkt der persönlichen, tagebuchartigen Einträge bilden Kommentare zu den politischen und religiösen Ereignissen sowie den sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen der Stadt. Da Breu wahrscheinlich einer einfachen Weber-Familie entstammt, ist sein starkes soziales Engagement für die ärmeren Schichten verständlich, auch wenn die Notizen immer wieder in drastische, stammtschartige Beschimpfungen des Stadtreiments ausarten. Wie Pia Cuneo, 1998, zeigte, ist Breus Chronik eine Sammlung von Notizen zu Ereignissen des Stadtgesprächs, in denen nicht die Ursachen und Zusammenhänge, sondern die Taten einzelner Personen zur Sprache kommen. Stets ist die Behandlung der Armen das Kriterium zur Unterscheidung von Gut und Böse, wobei die Kritik neben dem Stadtreiment und den etablierten Altgläubigen auch einzelne Zwinglianer und Lutheraner trifft. Die Chronik mag damit zwar ein aufschlußreiches Dokument für das wachsende Selbstbewußtsein eines dem Handwerkerstand entwachsenden Künstlers sein, ob sie angesichts der fehlenden kritischen Auseinandersetzung mit der Reformation und ihren Inhalten auch über einzelne ikonographische Details hinaus zur Deutung des Werks beitragen kann, sei jedoch in Frage gestellt. Sicherlich versuchte Breu, mit seinem vielschichtigen Werk den Interessen eines breiten Publikums zu genügen, daß er jedoch bewußt neue Bildformeln anstrebte, die Altgläubige wie Anhänger der Reformation mit dem Bild versöhnte, bliebe zu beweisen. Auf dem Hintergrund von Michael Baxandalls Unterscheidung von *welsch* und *deutsch* in der Kunst der Bildschnitzer deutet Morrall das Spätwerk als Versuch der Begründung eines eigenen klassischen Stils. Mit diesem neuen, zeitlosen Gewand habe Breu ein ästhetisch würdiges Decorum gefunden, das seine Werke vor dem Vorwurf der Bilderverehrung schützte und im Ausgleich von *welsch* und *deutsch* sowohl den Wünschen der Altgläubigen als auch der gemäßigten Reformier entsprach. Damit kommt das Buch zu einem Ergebnis, das in deutlichem Widerspruch zu Buchners Einschätzung steht, wonach gerade dem Spätwerk trotz der Übernahme von Einzelformen „die in sich ruhende, gestillte, beglückende Schönheit und Klarheit italienischer Fügungen“ fremd geblieben sei.

Das Verdienst von Morralls Buch liegt in der neuen Beschäftigung mit einem lange vernachlässigten Künstler und seinem durch tiefgreifende gesellschaftliche und religiöse Umwälzungen geprägten Augsburger Umfeld. Es trägt wesentlich dazu bei, über den deutschen Sprachraum hinaus auf die komplizierten Verhältnisse der deutschen Kunst im Kontext des Umbruchs von Spätmittelalter und Reformation aufmerksam zu machen und gibt viele Anregungen, sich intensiver mit Jörg Breu zu beschäftigen. Dem in der Einleitung formulierten Anspruch eines kulturgeschichtlich weitgespannten Zugangs wird die Publikation nur ansatzweise gerecht: Vieles bleibt zu unscharf und zu skizzenhaft. In der verkürzten Wiedergabe des komplizierten Forschungsstands und der Vernachlässigung einer kritischen Aufarbeitung der Grundlagen bleiben viele Schlußfolgerungen historisch wie kunsthistorisch anfechtbar und bedürfen erst noch umfangreicher Recherchen zur Überlieferung und bis-

herigen Einschätzung der angesprochenen Werke. So verdienstvoll der Versuch einer umfassenderen Würdigung des Malers, Graphikers und Chronisten Jörg Breu auch ist, gilt es zunächst, das tragfähige Fundament einer kritischen Auseinandersetzung mit dem heterogenen Werk zu schaffen. Daß sich eine Beschäftigung mit Breu nicht in dieser mühevollen Arbeit erschöpft, sondern reiche Ernte einbringen kann, hat Morralls Buch erkennen lassen. Die Früchte hängen hoch, ihre Ernte bedarf eines trittfesten Bodens und einer stabilen Leiter.

DANIEL HESS

*Germanisches Nationalmuseum  
Nürnberg*

**Wolfgang Henze: Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners.** Monographie mit Werkverzeichnis; Wichtrach/Bern: Verlag Henze & Ketterer 2002; 406 S., zahlreiche Farb- u. SW-Abb.; ISBN 3-906128-14-8; CHF 60,-

Als Begleitpublikation zur Ausstellung „Ernst Ludwig Kirchner – Das plastische Werk“ im Kirchner Museum Davos erschien im Dezember 2002 Wolfgang Henzes Buch zur Plastik Ernst Ludwig Kirchners, das in seinen Wurzeln auf einer durch Roman Norbert Ketterer angelegten Dokumentation zur Skulptur des expressionistischen Künstlers aufbaut. Der über 400 Seiten starke Band setzt sich aus zwei Teilen zusammen: Die ersten drei Viertel nimmt ein monographischer Abschnitt mit thematisch untergliederten Aufsätzen des Autors zu verschiedenen Aspekten der Kirchner-Skulptur ein, an den sich, als zweiter Teil, das Werkverzeichnis angliedert. Beide Teile des ansprechend gestalteten Buches zeichnen sich durch eine reiche Bebilderung in exzellenter Qualität aus, wobei besonders die Rundum-Fotografien von einigen zentralen Figuren des Künstlers beeindruckend sind. Auch diese Aufnahmeserien sind zwar nicht in der Lage, die grundsätzlich bestehenden Unzulänglichkeiten der zweidimensionalen Wiedergabe von dreidimensionalen Werken in Publikationen aufzuheben, sie reduzieren diese aber doch auf ein Minimum.

Wie der Autor bereits in seiner Einleitung einräumt (S. 9), erscheint zunächst der Titel des Buches etwas befremdlich, handelt es sich doch nach der eigentlichen kunsthistorischen Definition bei Kirchners Figuren zum Großteil nicht um Plastiken im Sinne von dreidimensionalen Werken, die in antragender Technik aus weichen Materialien aufgebaut werden, sondern um Skulpturen. Nur in den frühen Jahren experimentierte Kirchner mit Ton und Zinn, lehnte das indirekte Arbeiten des Modellierens jedoch rasch ab und verlagerte sich ausschließlich auf die Holzschnitzerei. Wolfgang Henze orientiert sich bei der bewußten Wahl der Bezeichnung „Plastik“ gleichwohl an der Terminologie des Künstlers, der diese unter seinem Pseudonym Louis de Marsalle in seinen theoretischen Schriften „über die plastischen Arbeiten Ernst Ludwig Kirchners“ determinierte.

Die Aufsätze, die den größten Teil des Buches einnehmen, erheben über das traditionelle Profil eines Werkverzeichnisses hinaus berechtigt den Anspruch, neue