

schichtetes Relief aus Feldern und Rahmungen. In diese streng orthogonale „Vertäfelung“, deren Oberflächen sorgfältig veredelt sind (durch wertvolle Verkleidung, Steinbearbeitung oder Mauertechnik), plazierte er wenige, mit höchster Präzision gemeißelte skulpturale Akzente. Das Ganze lebt von dem Kontrast zwischen der planen, leer belassenen Fläche und der scharf konturierten, plastischen Figur. Darin liegt ein bemerkenswert „moderner“ Zug.

Ammannati war nicht Baumeister, sondern Designer. Ein Blick in die Ecken seiner Gebäude – etwa der von ihm selbst mitfinanzierten Jesuitenkirche S. Giovannino – lehrt, daß er zu einer den Raum umschließenden Kontinuität nie gelangte: Die Fronten der Wände stoßen im rechten Winkel, ohne Gelenkstelle aneinander. Hier wirken Michelangelos Florentiner Werke nach, der *ricetto* der Bibliotheca Laurenziana und vor allem die Medici-Kapelle, die er als junger Mann intensiv studierte. Michelangelos große Raumlösungen, die Tribünen der Peterskirche, sein Modell für San Giovanni dei Fiorentini oder die Sforza-Kapelle, nahm Ammannati nicht wahr. Auch in seinen Grundrißentwürfen zergliederte er eine vorgegebene Rechteckfläche in ein Gefüge aus Feldern. Auf den ersten Blick, und im Vergleich zu Palladios organischen Gebilden, wirken diese Graphiken trocken und phantasielos: Bauwerke werden daraus erst, wenn der Bildhauer alle diese Oberflächen plastisch verlebendigt. -

„Sono stati alcuni Maestri, che hanno operato assai bene“ – dieser Satz, mit dem Baglione seine Lebensbeschreibung Ammannatis beginnt, trifft auch auf das Buch von Michael Kiene zu. Dank seiner soliden, verlässlichen Machart wird es sich auf Jahre hinaus als Standardwerk zu Ammannati bewähren. Man könnte dem Buch vorwerfen, daß es nur das positivistisch geprägte Fundament legt, während im Überbau an vielen Stellen noch beträchtliche Lücken klaffen. Gleichwohl wird diese Grundlage es der zukünftigen Forschung erheblich leichter machen, sich dem Wesen der Kunst des Bildhauer-Architekten Ammannati weiter anzunähern.

MARTIN RASPE

FB III Kunstgeschichte

Universität Trier

**Markus Brandis: La maniera tedesca.** Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis; Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2002; 398 S.; 17 Textabb.; ISBN 3-89739-272-0; € 30,-

Dem Fortleben des Mittelalters in neuzeitlicher Kunst und den gleichzeitigen Abgrenzungsversuchen frühneuzeitlicher Humanisten und Kunsttheoretiker gegenüber dem Mittelalterlichen und besonders gegenüber der Gotik wurden schon zwischen 1920 und 1960 einige grundlegende Untersuchungen gewidmet. Erinnerung sei an Schriften von August Schmarsow, Julius von Schlosser, Erwin Panofsky, Richard Krautheimer und Paul Frankl, dessen Buch *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries* (Princeton 1960) immer noch den vollständigsten Über-

blick zu mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Gotikdeutungen bietet. Die teilweise überspitzten Polemiken der italienischen Renaissance gegen das vermeintlich barbarische Mittelalter und seine Architektur nahm man stets mit erhöhter Aufmerksamkeit zur Kenntnis. Freilich standen die antigotischen Philippiken etwa eines Giorgio Vasari teilweise im Widerspruch zur zeitgenössischen italienischen Baupraxis, die – im Sinne des Konformitätsprinzips – gelegentlich erstaunlich offen blieb gegenüber mittelalterlichen Bauweisen.

Seit Ende der siebziger Jahre rückten in Arbeiten von Hermann Hipp, Michael Hesse und Ludger J. Sutthoff auch die nordalpinen Gotikdebatten sowie die Nachgotik, also Kontinuität des Mittelalterlichen in der neuzeitlichen französischen und mitteleuropäischen Architektur, in den Vordergrund. Daß dieser Themenkreis, jenes Ineinanderfließen von Mittelalter und Neuzeit, gerade auf die aktuelle kunsthistorische Forschung eine große Faszination ausübt, belegt nicht zuletzt das Buch *Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe 1450 – 1800* von Thomas DaCosta Kaufmann (London, 1995; in deutscher Sprache: Köln, 1998), das die fließenden Übergänge zwischen Mittelalter und Neuzeit an mehreren Beispielen verdeutlicht.

Die Ausweitung der kunsthistorischen Forschung sowie die starke Zunahme an monographischen Untersuchungen und kritischen Quelleneditionen in den vergangenen Jahrzehnten lassen eine erneute Analyse der frühneuzeitlichen italienischen Sicht auf das Mittelalter willkommen erscheinen. Nicht nur wegen des kunsthistorischen, fachinternen Wissenszuwachses, sondern auch wegen der zunehmenden Verzahnung der verschiedenen Geistes- und Geschichtswissenschaften möchte man bei der jetzigen Sichtung des einschlägigen Materials neue Erkenntnisse zur Mittelalterdiskussion im frühneuzeitlichen Italien erwarten, außerdem Impulse für die allgemeine geschichtswissenschaftliche Auseinandersetzung mit Epochengrenzen und Epochenübergängen.

Markus Brandis hat sich mit seiner jetzt erschienenen Tübinger Dissertation zur italienischen Sicht auf die *maniera tedesca* dieser sehr anspruchsvollen Aufgabe gestellt; sein bereits im Jahr 2000 (in: *architectura* 30, S. 97 ff.) erschienener Artikel über Baldassare Peruzzis Entwürfe zur Vollendung der Fassade von San Petronio in Bologna bildet eine Vorstufe seines jetzt gedruckten Buches.

Auf gut 350 Textseiten untersucht Brandis vorwiegend anhand schriftlicher Quellen jene Vorstellungen von Antike, Mittelalter und der an die Antike wiederanknüpfenden Neuzeit, die sich in Italien seit dem 14. Jahrhundert, seit der Zeit von Giovanni Villani und Francesco Petrarca, herausgebildet hatten und die in den nachfolgenden Jahrhunderten stets um neue Facetten bereichert wurden. Brandis gliedert seinen Text in vier Hauptteile, schildert in chronologischer Abfolge das Bild vom Mittelalter in Schriften des 14. Jahrhunderts und der Frührenaissance, sodann die meist ablehnende, ästhetisch und kritisch begründete Auseinandersetzung des Quattrocento mit mittelalterlichen Phänomenen, schließlich die Stellungnahmen aus dem späten Quattrocento und aus dem Cinquecento, unter denen die Gutachten Leonardos und Bramantes zur Fertigstellung des Mailänder Doms sowie die Äußerungen Vasaris ein besonderes Gewicht beanspruchen. Die genannten ersten drei Hauptabschnitte sind

unterteilt in Kapitel, die die wichtigsten Protagonisten der italienischen Mittelalterdebatten zu Wort kommen lassen. Der abschließende vierte Teil beschäftigt sich mit der Geschichte der geplanten, nie realisierten Vollendung von S. Petronio in Bologna und seiner Fassade. Der Autor analysiert dabei ausführlich die schriftlichen Zeugnisse, Modelle und Zeichnungen, die bis 1578 entstanden waren, als sich Andrea Palladio und die Bologneser Bürgerschaft im Streit um die Kirchenfassade trennten. Die sehr eindringliche Beschreibung der Bologneser Projekte nimmt bei Brandis gut neunzig Seiten ein; zu ergänzen sind dabei die Ergebnisse seines oben erwähnten Artikels.

Der übersichtlich gegliederte und flüssig geschriebene Text erleichtert den Zugang zu dem teilweise durchaus spröden, weil oft nur Schriftstücken zu entnehmenden Stoff. Die in Originalsprache und Übersetzung wiedergegebenen Texte stehen im Vordergrund der Erörterung, weshalb auch nur eine kleine Auswahl von Abbildungen gezeigt wird. Man vermißt allerdings ein ausführliches Register der Personen- und Ortsnamen, besonders aber ein Sachregister, das auch die in den Quellen genannten unterschiedlichen Begriffe und Wendungen der italienischen Renaissance für mittelalterliche und gotische Baukunst enthielte. Solche Indizes würden auch für Fachkundige die Lektüre des Bandes wesentlich angenehmer gestalten und sollten in Dissertationsdrucken nicht mehr fehlen. Recht umfangreich hingegen ist das Quellen- und Literaturverzeichnis, mit dem das Buch abschließt.

Als Leser und Rezensent vergleicht man das Buch natürlich mit älteren einschlägigen Publikationen, will man das Eigenprofil der Neuerscheinung einschätzen. Im Aufbau des Bandes und in der Gewichtung der Quellen bietet sich der Vergleich mit dem Abschnitt *The Period of Reaction against Gothic* in Frankls Buch von 1960 an. Die Auswahl der humanistischen Stimmen bei Frankl entspricht weitgehend jener von Brandis, wobei Frankl seine Analyse mit Petrarca beginnt, Brandis hingegen schon mit Giovanni Villani. Petrarcas Unbehagen und Kritik am Mittelalter erscheinen bei Frankl allerdings in etwas anderem Licht, etwas differenzierter als bei Brandis, wenn er des Dichters Lob des Kölner Doms nicht unerwähnt läßt (Frankl, S. 238), eine wichtige Aussage, auf die Brandis nicht eingeht. Unverständlich bleibt es, daß Brandis im Zusammenhang mit dem Tiburio des Mailänder Doms nur die Gutachten Leonardos da Vinci und Bramantes heranzieht, nicht aber jenes von Francesco di Giorgio Martini (dazu Frankl, S. 265 ff.)

Ein verhältnismäßig umfangreiches Kapitel in Brandis' Buch behandelt den Vergleich zwischen antiker und „moderner“ (d. h. hier mittelalterlicher) Architektur im Traktat des Antonio Filarete (S. 97–125). Während Frankl die Bedeutung Filaretos nicht sehr hoch veranschlagte (S. 255) und auch lediglich auf von Oettingens Ausgabe des Filaretischen Architekturtraktats zurückgreifen konnte, profitiert nun Brandis von dem nach 1960 einsetzenden Aufschwung der Filareteforschung, den kritischen Texteditionen John Spencers, Corrado Malteses sowie Anna Maria Finolis und Liliana Grassis, den detailreichen Analysen Peter Tiglers und anderer. Die erstaunliche Urteilskraft des Antonio di Pietro Averlino in Sachen Gotik zeigt sich in zwei Dingen: zum einen darin, daß er als erster der neuzeitlichen italienischen Architekturtheoretiker nicht nur Deutsche, sondern auch die Franzosen, die eigentlichen Be-

gründer der Gotik, als maßgebliche Träger der nordalpinen Baukunst benannte (Brandis, S. 108f.); zum zweiten in dem Umstand, daß er die gotische Bauart aus den Zierformen der Goldschmiedekunst ableitete. Es mag nicht allzu sehr erstaunen, daß er, der gleichzeitig den Beruf des Goldschmiedes und den des Baumeisters beherrschte, zu solchen Ansichten gelangte. Hervorzuheben ist dabei allerdings, daß Filarete mit seinem Vergleich ein Architektur und angewandte Kunst gleichermaßen betreffendes, damit letztlich gattungsübergreifendes Gestaltungsgesetz erfaßt hat, gewissermaßen ein allgemeines Stilprinzip. Das gibt seiner Deutung der Gotik ihren besonderen Wert. Der bloße Hinweis von Brandis auf den „ornamentalen Charakter“ der Gotik, den Filarete beim Blick auf die Zierformen der Goldschmiedekunst und Architektur im Auge gehabt habe (S. 109), kommt dem gedanklichen Schritt des Künstlers und Theoretikers nicht wirklich nahe. Obwohl ein Gegner mittelalterlicher Kunst, zeigte Filarete mit dieser Analyse – unabhängig davon, was davon tatsächlich zutrifft – mehr Gespür für die Eigenheiten mittelalterlicher Ausdrucksformen als viele Zeitgenossen.

Es würde eine Analyse der Gotikdebatten der Renaissance sicherlich bereichern, wenn auch jene Stimme aus der ersten Hälfte des Cinquecento erwähnt würde, die – aus anderen Motiven als Filarete – der mittelalterlichen Kunst ebenfalls Verständnis entgegenbrachte, ja sie sogar mit Sympathie betrachtete. Gemeint ist Alvise Cornaro, der mit Hilfe von Giovanni Maria Falconetto der Renaissance im Veneto zum Durchbruch verhalf. Giuseppe Fiocco hat die architekturtheoretischen Fragmente Cornaros zugänglich gemacht (*Alvise Cornaro – il suo tempo e le sue opere*, Vicenza, 1965, bes. S. 156–167). Zweimal äußerte darin Cornaro die Überzeugung, Sant'Antonio in Padua und San Marco in Venedig seien „schöne“ Kirchen, ja, eine Kirche wie der Santo oder San Marco könne auch ohne den Apparat der Säulenordnungen „ben esser bella et comoda“ (Fiocco, S. 156). Nun hat allerdings Cornaro seine Meinung zum Mittelalter nicht mit programmatischen und bedeutungsschweren Schlagworten wie „maniera tedesca“ oder „gotico“ versehen; vielleicht erlangt er deswegen bis heute nicht immer die verdiente Beachtung. Während seine Zeitgenossen die Gegenüberstellung von Mittelalter und Neuzeit meist mit negativen Wertungen verbanden, enthielt er sich aller polemischen Töne. Nicht nur mit Blick auf das Lob nordalpiner Bauwerke von Enea Silvio Piccolomini bzw. Pius II. und die Mittelalterzitate in Pienza wäre in Brandis' Abhandlung ein Querverweis auf Cornaro reizvoll gewesen, sondern auch in Verbindung mit Sebastiano Serlio. Wenn Serlio dem mittelalterlich geprägten Hausbau die Eigenschaft der „comodità“ zugestand (Brandis, S. 232f.), dann bediente er sich dabei just jener Bewertungskategorie, die Cornaro als eine zentrale Forderung an die bürgerliche Architektur hervorhob (s. entsprechende Zitate von Cornaro bei Fiocco, 1965, bes. S. 156). Ja, auch im Zusammenhang mit dem Bologneser Disput um S. Petronio, in dem die Bürger aus politischen Gründen Partei für den mittelalterlichen Baustil ergriffen haben, wäre die Erwähnung der vergleichbaren Ansichten Cornaros angebracht, hat er doch der bürgerlichen Bauweise gegenüber der aristokratischen eindeutig den Vorzug gegeben („io tratto di stantie da Cittadini e non da Principi“; Fiocco, S. 156). Das betraf zwar zunächst die Profanarchitektur, verleiht

aber auch seinem wohlwollenden Urteil über mittelalterliche Kirchen noch einmal eine besondere Aussagekraft.

Positive Äußerungen über Mittelalterliches wie jene Piccolominis, die Brandis ausführlich wiedergibt (S. 125 ff.), aber auch jene von Cornaro, ja sogar von Petrarca, verdeutlichen das Überspitzte etlicher antimittelalterlicher und antigotischer Polemiken der italienischen Renaissance. Selbst Verfechter des humanistischen Gedankengutes und der Antikenorientierung konnten also der Vergangenheit durchaus positive Aspekte abgewinnen.

Damit richtet sich der Blick auf die allgemeine Haltung der frühen Neuzeit gegenüber den früheren Jahrhunderten.

Brandis will schon in der Einleitung (bes. S. 17 ff.) und im Petrarca-Kapitel den Protagonisten jener Debatten um das vermeintlich rückständige Mittelalter und um die neue Blüte der Renaissancekultur ein reflektiertes *Geschichtsbewußtsein* und ein klares *Stilbewußtsein* bescheinigen. Zweifellos gab es das, der Aufbruch in die Renaissance wäre ohne die schon im frühen Humanismus nachweisbare Fähigkeit, sich von der voraufgehenden Epoche und – gelegentlich – auch von der eigenen Zeit zu distanzieren, nicht möglich gewesen. Dennoch sähe man gerne im Zusammenhang mit den Quellenanalysen auch Bezeichnungen wie „Geschichtskonstruktion“ oder „historisches Konstrukt“ häufiger verwendet, denn das Geschichtsdenken ging nun einmal vielfach mit Schwarzweißmalerei einher. Während Brandis Petrarca ein „deutliches historisches Bewusstsein“ attestiert (S. 42), bedachte Frankl die Argumente des Dichters – präziser, wie ich finde – mit dem Begriff „nationalistic construction of history“ (S. 239). Grundsätzlich sollte man die Einzelfälle deutlicher unterscheiden. Muß man beispielsweise Leonardos und Bramantes Gutachten zum Mailänder Dom wiederum als Zeugnisse eines kritischen historischen Urteilsvermögens vorstellen (so Brandis, S. 153 und 170), ja, in Leonardo gar den „Bauforscher“ und „Architekturhistoriker“ (im modernen Sinne?) sehen (Brandis, S. 157)? Das erscheint auf den ersten Blick faszinierend, doch urteilt Brandis an anderer Stelle überzeugender, wenn er schlicht und einfach Bramantes „Fähigkeit zur strukturellen Analyse“ des Einzelfalls Mailänder Dom hervorhebt (S. 167). Daß dies einen ersten Schritt zu einer verständnisvolleren Beurteilung des Mittelalters bildete, ist nicht zu bestreiten. Es fiel jedoch schwer daraus etwas abzuleiten, was auf eine allgemeine Wende in der Haltung der Renaissance gegenüber dem Mittelalter hindeuten könnte.

So unumgänglich es ist, die Kunstgeschichte mit der Frage nach dem allgemeinen Geschichtsdenken einer Epoche zu verbinden und sich dabei, wie Brandis, auch historischer Fachliteratur, etwa der Schriften August Bucks, zu bedienen, so wichtig wäre es doch gleichzeitig, die unterschiedlichen Motive bei der Beurteilung des Mittelalterlichen sorgfältiger abzustufen. Oder anders: stärker zu unterscheiden zwischen den in der italienischen Renaissance kursierenden Geschichtskonstrukten und der in der frühen Neuzeit durchaus auch vorhandenen Fähigkeit zur objektiven, von Wertungen nicht getrübbten Einsicht in historische und kunsthistorische Prozesse. Am überzeugendsten gelingt dem Autor der Nachweis des mit Bürgerstolz verbundenen

„Geschichtsbewusstseins“ im Zusammenhang mit den Bologneser Debatten um S. Petronio.

Was den tatsächlichen Grad des „Geschichtsbewusstseins“ in der frühen Neuzeit betrifft, was die Durchkreuzung des sachlichen Geschichtsurteils durch das dogmatische „Kunstgesetz“ anbelangt, das als Werturteil die eigentlichen historischen und kunsthistorischen Bedingungen wieder ignorierte, hat Erwin Panofsky nach wie vor Gültiges formuliert – und zwar gerade im Zusammenhang mit Vasari und seiner scharfen Mittelalterkritik (s. Panofskys Aufsatz „Das erste Blatt aus dem ‚Libro‘ Giorgio Vasaris [...]“ im Städel-Jahrbuch 1930; Neuabdruck in: Panofsky, Sinn und Deutung der bildenden Kunst, Köln, 1975, S. 192 ff.). Panofsky bezeichnete Vasari einerseits als bahnbrechenden Repräsentanten der „historischen Betrachtungsweise“ (S. 221). Andererseits verwendete er im Zusammenhang mit dem Aretiner – ebenso wie Frankl im Zusammenhang mit Petrarca – auch den nicht minder zutreffenden Begriff „Geschichtskonstruktion“, zu dem der auf Vollkommenheit fixierte Regeldogmatismus der Renaissancetheoretiker notwendigerweise führen mußte, sobald sie kunstgeschichtliche Prozesse schilderten (Panofsky, 1975, S. 223). Panofskys abwägendes Urteil über die Geschichtsauffassung der Renaissance hätte Brandis am Beginn des Buches aufgreifen und erörtern sollen; das hätte in den nachfolgenden Kapiteln gewiß eine subtilere Unterscheidung der einzelnen Grade an Geschichtsbewußtsein ermöglicht.

Nicht nur im Zusammenhang mit der Frage nach dem tatsächlichen Maß an Geschichtsbewußtsein geriet bei Brandis manches zu pauschal. Auch das Alberti-Kapitel (S. 62–77), das mit der Überschrift „Eine ‚virtuelle Idealkunst‘ nach antikem Vorbild als Maßstab zur Beurteilung der Gotik“ beginnt (was ist „virtuelle Idealkunst“?), enthält einige Aussagen, die Alberti wenig gerecht werden. Daß Alberti den Bau der christlichen Kirche „nicht einmal erwähnt“ habe (Brandis, S. 62), trifft nicht zu; das ganze VII. Buch der „Architectura“ handelt vom Sakralbau, von „templum“ und „basilica“, ohne freilich die christliche Bestimmung der Sakralbauten eigens hervorzuheben. Und wenn Frankl auf den Anfang von Albertis Buch VII.12 hinweist, der für die sakralen Innenräume dämmriges Licht empfiehlt, dann mag in diesem Punkt bei Alberti tatsächlich so etwas wie eine „secret sympathy for the darkness of medieval churches“ (Frankl, S. 257) durchscheinen. Jedenfalls relativiert eine solche Äußerung die Vorstellung, das Schweigen über mittelalterliche Architektur, das Albertis Schrift sonst kennzeichnet, sei – so Brandis (S. 62f.) – als „ablehnende Haltung gegenüber der gotischen Architektur“ einzustufen. Deshalb ist es auch nicht nachvollziehbar, daß Brandis einen sich „scharf“ (sic!) abzeichnenden „Konflikt“ zwischen der albertischen Theorie und der Lösung praktischer Bauaufgaben konstatieren will, beispielsweise bei der Vollendung der mittelalterlichen Fassade von S. Maria Novella in Florenz (S. 75). Vollends übertrieben ist es, Alberti zu unterstellen, er habe als Theoretiker die Gotik „vehement“ abgelehnt (S. 83f.). Wie wäre er dann wohl in der Lage gewesen, sich auf die Vollendung der Fassade der Florentiner Dominikanerkirche einzulassen? Der Hinweis auf das albertische Schönheitsgesetz und auf die Kategorie der „concinnitas“ bleibt dann der einzige Ausweg, diesen scheinbar krassen

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