

Ein Sonderkapitel, eigentlich eine Sonderleistung, stellt die Bearbeitung der nur quellenkundlich überlieferten, aber „einst mit einer Fülle von Glasmalereien aus Mittelalter und früher Neuzeit“ ausgestatteten benediktinischen Reichsabtei St. Emmeram dar. Erhalten sind nur zwei Fragmente aus einem Benediktuszyklus, ehemals im Kreuzgang, in einer im Historischen Museum aufbewahrten barocken Wappenscheibe. Schon der romanische Neubau der Abteikirche nach 1166 war mit Glasmalerei versehen. Eine ikonografische Rekonstruktion anhand bekannter Tituli legte Josef Anton Endres 1902 für die doppelchörige Anlage vor, die Parello (146, Anm. 17) unter Berücksichtigung von bekannten Wand- und Deckenmalereien ergänzend zu korrigieren versucht: im Ostchor die Passion, im Westchor die Dionysius-Legende. Weitere Verglasungen hat es in den Konventsgebäuden, im Kreuzgang und in einer Benediktuskapelle gegeben. Für den Kreuzgang ist ein Benediktuszyklus erschlossen mit typologischen Bezügen auf das Leben Christi. Vorlagen aus dem Umkreis Albrecht Dürers und Veit Hirschvogels sind wahrscheinlich.

Von der Ausstattung mit Glasmalerei der erst Anfang des 16. Jahrhunderts auf dem Marktplatz errichteten Neupfarrkirche (Chorweihe 1540), die nach 1542 zur ersten protestantischen Kirche Regensburgs wurde, sind die Wappenscheiben von Interesse, ebenso die aus dem Alten Rathaus, die zusammen mit den Beständen des Historischen Museums von Regensburg den Abschluss des Katalogteils bilden. Der Anhang bietet einen Überblick über verlorene oder verschollene Glasmalereien, und auf die für den Gegenstand relevanten *Regesten* folgt kommentarlos der *Tafelteil* mit 232 durchweg schwarz-weißen Abbildungen. Die *Register* und ein Verzeichnis der bisher erschienenen Bände des CVMA beschließen das Werk.

ERNST BADSTÜBNER
Berlin



Kathrin Brandmair; Kruzifixe und Kreuzigungsgruppen aus dem Bereich der Donauschule (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 124); Petersberg: Michael Imhof Verlag 2015; 432 S., 87 farb. u. 277 s/w-Abb.; ISBN 978-3-86568-912-2; € 99

In der Erforschung von Skulptur finden Kruzifixe oftmals eher beiläufig Beachtung. Das mag wesentlich an dem engen ikonografischen Rahmen liegen, der verhältnismäßig wenig Variation zulässt und dadurch eine zeitliche und stilkritische Einordnung erschwert. Dennoch haben Darstellungen des Gekreuzigten einen großen Anteil am Gesamtkorpus der erhaltenen Plastik und Skulptur seit dem frühen Mittelalter. Nachdem die Kunst besonders seit der Mystik im 14. Jahrhundert zunehmend Darstellungen des leidenden Christi hervorgebracht hat, war dieses Sujet für die Bildschnitzer der zweiten Hälfte des 15. Jahr-

hunderts und des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts eine der wichtigsten Bildaufgaben, sodass gerade aus den letzten Jahrzehnten dieser Periode ein großer Bestand erhalten ist. Wenn Kruzifixe dennoch zumeist eher punktuell und oberflächlich behandelt wurden, ergibt sich daraus die umso größere Notwendigkeit einer übergreifenden und systematischen wissenschaftlichen Untersuchung.

Einen Beitrag zur Erfüllung dieses Desiderats leistet Kathrin Brandmair in ihrer umfangreichen Dissertation über *Kruzifixe und Kreuzigungsgruppen aus dem Bereich der Donauschule*.

Die Abhandlung führt einerseits Ulrich Södings Arbeit über die gotischen Kruzifixe in Tirol¹ fort, die den untersuchten Werkkorpus also ebenfalls mit einer regionalen Eingrenzung erfasst. Andererseits schließt sie an frühere Arbeiten über die Skulptur des frühen 16. Jahrhunderts in Südostbayern und Österreich an, namentlich an die Anton Legners.² Dazu hat die Autorin einen Katalog von achtzig Kruzifixen und Kreuzigungsgruppen in Bayern und Österreich bis hinein nach Südtirol zusammengestellt.

Dem Katalog ist ein umfangreicher einleitender Teil vorangestellt, in dem die Autorin die Begriffsgeschichte der Donauschule erläutert sowie die Verbreitungsgebiete mit ihren Zentren sowie die prägenden Bildhauer vorstellt. Die Abhandlung zu den Verbreitungsgebieten sei hier vorweggenommen: Sie unterteilt das Verbreitungsgebiet Bayerns in die Zentren Landshut, Passau, Regensburg, Ingolstadt und München, Österreich in Salzburg, Ober- und Niederösterreich; ferner ergänzt sie den geografischen Überblick um Rand- und Exportgebiete: Böhmen, Mähren und die angrenzenden Ostgebiete, die Steiermark, Kärnten und Tirol. Salzburg und Passau betrachtet die Autorin also getrennt voneinander. Das ist eine unglückliche Einteilung: Bereits Anton Legner weist auf die sehr engen Beziehungen zwischen den beiden Bischofsstädten hin, die sich im 15. und 16. Jahrhundert in regem Austausch befanden³ und deren Künstler oftmals das Bürgerrecht beider Städte besaßen,⁴ sodass sie wohl besser gemeinsam oder wenigstens in engerem Zusammenhang besprochen worden wären.

Hieran schließt sich ein Überblick an über die Werkgruppen und – soweit namentlich bekannt – die Bildhauer, der wiederum nach der geografischen Einteilung gegliedert ist. Den prominentesten Platz erhält dabei freilich Hans Leinberger, der von Landshut aus die für die südostdeutsche Bildhauerkunst prägendste Kraft wurde; ferner werden für Bayern der mutmaßlich im Inn-Salzach-Gebiet ansässige Meister der Altöttinger Türen, Sigmund Haffner (Meister von Rabenden) aus München und Stephan Rottaler aus Landshut vorgestellt. Für Österreich nimmt die Werkstatt, in der das Kefermarkter Retabel geschaffen wurde (Martin Kriechbaum?), mit ihrem Umkreis und ihrer Nachfolge großen Raum ein; die Autorin scheidet die Retabel von Kefermarkt, Mauer bei Melk und Zwettl, die öfters einer Werkstatt zuge-

1 Ulrich Söding, *Gotische Kruzifixe in Tirol*, München u. Berlin 2010.

2 Anton Legner, *Salzburger und Passauer Bildnerei zur Zeit Leinbergers und der Donauschulmaler*, Diss. masch., Freiburg i. Br. 1954.; ders., „Plastik“, in: *Die Kunst der Donauschule 1490–1540*, Ausst.-Kat. des Landes Oberösterreich im Stift St. Florian und im Schloßmuseum Linz, Linz 1965, S. 235–289.

3 Legner 1954, S. 57f.

4 Legner 1965, S. 239.

schrieben wurden, zu Recht voneinander. Auch der in Gmunden tätige und viel beschäftigte Lienhard Astl wird eigens vorgestellt. Es folgt ein Überblick zu stilgeschichtlichen Vorläufern und Parallelen.

Diese Ausführungen zu den Kunstregionen und den zentralen Bildhauern des Donaustils bildet die geografische Ergänzung zur historischen Erörterung des Begriffs der Donauschule, in der gewissermaßen die Grundlage der gesamten Arbeit besteht. Dabei kreist die Autorin lange um Begrifflichkeiten wie ‚Schule‘ und ‚Kunstdlandschaft‘, ohne auf den Punkt zu kommen – die Frage, ob man bei der ‚Donauschule‘ von einer ‚Schule‘ sprechen dürfe, ist eher zweitrangig. Wichtiger wäre, klar herauszustellen, worin eine übergreifende künstlerische Ausdrucksweise liege, die es rechtfertigte, von einem konsistenten Stilbegriff zu sprechen, aber diese Erörterung und eine wirklich kritische Prüfung des Begriffs unterbleiben weitgehend. Es werden zwar die Begriffsgeschichte nachgezeichnet und dabei besonders die ‚volkstümlichen‘ oder gar völkischen Implikationen als problematisch hervorgehoben, aber zur Diskussion um die ‚Donauschule‘ gehört auch das immer gegenwärtige Bewusstsein, dass man es mit einem Konstrukt zu tun hat, das von der Forschung eingeführt wurde, ohne dass es in den erforschten Objekten eine in sich konsistente Entsprechung hat. Am deutlichsten spricht es der Text auf der Buchrückseite aus: „Der in der kunsthistorischen Forschung seit Beginn des 20. Jahrhunderts verbreiteten Vorstellung des ‚Donaustils‘ als eines lokalen, plötzlich auftretenden Phänomens stehen die Werke selbst entgegen. Ihre stilistische Vielfalt widerspricht dem Idealbild einer einheitlichen, gattungsübergreifenden ‚Donauschule‘.“ Und auch die Autorin ist sich bewusst, wie problematisch der Begriff ist, wenn sie anmerkt, dass dem Begriff des Donaustils „nur noch historischer Wert“ beizumessen sei, weil er „nicht mehr zeitgemäß und in Teilen sogar irreführend“ (23) ist. Sie verwendet ihn aber dennoch unbefangen weiter unter dem Hinweis, dass er in der Forschung seit über hundert Jahren etabliert sei, und setzt noch hinzu, dass mit den unter den Begriff „subsumierten Werken bestimmte gemeinsame Vorstellungen verbunden“ würden, „die eine Abkehr von den Begrifflichkeiten ebenfalls nicht praktikabel erscheinen“ (23) ließe: Wenn dem so wäre, dann wäre der Stilbegriff doch auch nicht zu beanstanden. Aber hier liegt das zentrale Problem des Begriffs: Die scheinbaren gemeinsamen Vorstellungen erweisen sich immer wieder als keineswegs einheitlich; jeder scheint etwas anderes unter ‚Donaustil‘ zu verstehen.

Die Beiträge zur Diskussion und die Definitionsversuche sind zahlreich und können hier nicht erschöpfend referiert werden. Die handgreiflichen Widersprüche in der Forschung, die keineswegs nur mit divergierenden Meinungen einzelner Wissenschaftler erklärt werden können, sollen daher anhand weniger Beispiele anschaulich werden.

Die Uneinigkeit beginnt im Verbreitungsgebiet des Donaustils: In welchen Gegenden ist er beheimatet, welche Künstler gehören dazu? Albrecht Altdorfer und Wolf Huber, auch der frühe Cranach stehen als wichtigste Maler fest; aber hier enden bereits die Übereinstimmungen in der Diskussion, die sich vor allem an der Bestimmung und Beurteilung der Nebenzentren und der weniger bekannten Künstler

abarbeitete. Nachdem Theodor Frimmel, der ‚Erfinder‘ des Donaustils, in seiner Rezension der Dissertation Max Friedländers über Albrecht Altdorfer 1892 befindet, dass die „Malerei um Regensburg, Passau, Linz [...] etwas Gemeinsames an sich“ habe, „was sie von der gleichzeitigen Malerei des übrigen Deutschlands“ unterscheidet und er sich deshalb dazu berechtigt sehe, „von einem *Donaustil* zu sprechen“⁵, verortet Anton Legner die „zentrale Gruppe des Donaustils [...] im passauisch-salzburgischen Raum“⁶, also an der von Süd nach Nord verlaufenden Achse der Flüsse Salzach und Inn. Fritz Dworschak dagegen betont im Katalog der großen Ausstellung von 1965 in St. Florian und Linz die „ausdrucksstarke Gebirgs- und Voralpenlandschaft mit ihren eigenartigen Lichteffekten“ und ihre „suggestive Kraft“⁷ als wesentlichen Antrieb für das Entstehen des Donaustils; Josef Klaus, der damalige österreichische Bundeskanzler, hebt in seinem Geleitwort zum selben Katalog den österreichischen Ursprung der Donauschulmalerei hervor, die er auf einer Ebene mit der österreichischen Musik, Dichtung und Schauspielkunst sieht, die „seit langem den Ruhm unseres Landes in der Welt“⁸ verkündeten; und noch prononcierter formuliert es Theodor Piffel-Perčević, ehemaliger österreichischer Bundesminister für Unterricht, wenn er die St. Florianer und Linzer Schau als eine Nationalausstellung vorstellt, deren Zweck es sei, die Österreicher „zur erneuten Besinnung [zu] mahnen, unser Vaterland als ein sinnvoll Gewordenes, als eine in wechselnden Gestaltungen einheitliche Idee zu begreifen [...]“⁹. Auch den führenden Politikern der frühen Zweiten österreichischen Republik erschien die Donauschule dazu geeignet, als Träger nationaler Argumentationen zu dienen.

Während für Alfred Stange Bayern und Salzburg aus dem Bereich der Donauschule ausscheiden,¹⁰ erkennt Franz Winzinger in den Altmühldorfer Passionsflügeln des Meisters von Mühldorf, der als Wilhelm Pätzold identifiziert wurde, welcher in der damals zum Erzstift Salzburg gehörigen Stadt arbeitete, „schon 1511 [...] reine ‚Donauschule‘“¹¹; auch für Herbert Schindler zählt der Meister von Mühldorf dazu,

5 Theodor von Frimmel, „Max Friedländer, Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg“, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 15 (1892), S. 417–421, h.: S. 417f.

6 Anton Legner, „Zur Salzburger Bildnerei im frühen 16. Jahrhundert“, in: *Salzburger Museum Carolino Augusteum. Jahresschrift 1956*, S. 47–69, h.: S. 58. Aber auch Legner selbst betrachtet den Terminus des ‚Donaustils‘ als „fragwürdig“: Man könne ihn nur „als gewohnheitsmäßigen Begriff mangels eines besseren verwenden, wenn darunter nicht eine nur donauländische Fixierung gemeint ist.“ Ebd., S. 69, Anm. 60.

7 Fritz Dworschak, „Die Ausstellung“, in: *Die Kunst der Donauschule 1490–1540*, Ausst.-Kat. des Landes Oberösterreich im Stift St. Florian und im Schloßmuseum Linz, Linz 1965, S. 10–17, h.: S. 11.

8 „Geleitwort des die Funktionen des Bundespräsidenten ausübenden Herrn Bundeskanzlers“, in: *Die Kunst der Donauschule 1490–1540*, Ausst.-Kat. des Landes Oberösterreich im Stift St. Florian und im Schloßmuseum Linz, Linz 1965, S. XVII.

9 „Geleitwort des Herrn Bundesministers für Unterricht“, in: *Die Kunst der Donauschule 1490–1540*, Ausst.-Kat. des Landes Oberösterreich im Stift St. Florian und im Schloßmuseum Linz, Linz 1965, S. XIX.

10 Alfred Stange, *Die Malerei der Donauschule*, München 1971, S. 129f.

11 Franz Winzinger, „Zur Malerei der Donauschule“, in: *Die Kunst der Donauschule 1490–1540*, Ausst.-Kat. des Landes Oberösterreich im Stift St. Florian und im Schloßmuseum Linz, Linz 1965, S. 18–22, hier S. 22.

ebenso der im damals ebenfalls salzburgischen Laufen tätige Gordian Guckh sowie Marx Reichlich, ein Tiroler:¹² Tirol wiederum führt Brandmair nur als Rand- und Exportgebiet der Donaushule an. Ähnliches gilt für die Skulptur. Im Werk von Sigmund Haffner (Meister von Rabenden) wurde stets die fränkische Prägung hervorgehoben,¹³ die keine Berührung mit der Donaushule aufweise; Brandmair reiht ihn ohne Weiteres unter Leinberger, Rottaler, den Meister der Altöttinger Türen und den Meister von Mauer von Melk ein.

Als einer der ‚Gründerväter‘ der Donaushule wurde immer wieder Jörg Breu der Ältere angesprochen, ein Augsburger, der auch in Niederösterreich tätig war; Schwaben scheidet jedoch für die Donaushule meist aus. Wenn man sich nach Westen hin noch weiter von den vermeintlichen Kerngebieten wegbewegt, so stößt man auch hier auf Künstler, deren Werke unter stilkritischen Gesichtspunkten Ähnlichkeiten mit denen der Donaumaler und -schnitzer aufweisen. Von den Malern ist hier etwa der Meister von Meßkirch zu nennen, von den Schnitzern der Meister von Otto-beuren (Hans Thoman?) oder der Meister H. L. (Hans Loy?); diesen erwähnt die Autorin immerhin in dem Überblick über die stilistischen Parallelen in der Einleitung. Das Problem, dass gewisse stilistische Phänomene zu jener Zeit regional nicht auf einen wie auch immer gelagerten Donaoraum einzugrenzen sind, dürfte auch die Organisatoren der Ausstellung von 2014 im Frankfurter Städel und im Wiener Kunsthistorischen Museum¹⁴ dazu bewegt haben, unter Vermeidung des Begriffs der Donaushule ihre Schau geografisch so breit aufzustellen, dass auch der Oberrhein und noch weitere Teile Europas inbegriffen waren.

Denn wenn man den Donaustil als einen „durch die regionalen Einflüsse geprägten Zeitstil dieses Gebiets“ (23) untersucht, wird sich erweisen, dass die zeitliche Einheitlichkeit noch am ehesten außer Frage steht, eine stilistische Einheitlichkeit, die über den allgemein verbreiteten Zeitstil hinausgeht, oder gar eine räumliche lassen sich hingegen nicht feststellen; der wankende Begriff der Donaushule erweist sich somit erkenntnistheoretisch als wertlos. Und nur weil ein problematischer Begriff als wissenschaftsgeschichtlicher Wiedergänger, der erstaunlich beharrlich in der Forschung herumgeistert, unbefangen in Gebrauch bleibt, wird er nicht weniger problematisch. Dafür muss nicht einmal als Argument herangezogen werden, dass die Donaushule nach 1933 eine erste Konjunktur hatte: Wenn der Begriff tragfähig oder irgend in sich schlüssig wäre, würde das auch nicht dadurch geschmälert, dass er von der nationalsozialistischen Propaganda in Anspruch genommen wurde. Wenn man ihn aber auch aus dem ‚völkischen‘ Diskurs heraussondert, bleibt immer noch eine Hülse, die fast beliebig aufgefüllt wird.

Der Blick auf das eigentliche Anliegen der Abhandlung, den Katalog, der auch ihren Großteil einnimmt, wird durch die Unstimmigkeit im ersten Teil des Buches

12 Herbert Schindler, *Große Bayerische Kunstgeschichte. II. Neuzeit*, München 1976, S. 43.

13 Herbert Schindler, *Große Bayerische Kunstgeschichte. I. Frühzeit und Mittelalter*, München 1976, S. 393f.

14 *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, hrsg. von Stefan Roller und Jochen Sander, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. u. Wien 2014, München 2014.

etwas verstellt, was umso bedauerlicher ist, als der Katalog in der Tat wertvolle Hinweise liefert und oftmals entlegene Arbeiten bekannt macht. Es gilt hier nur auf die bislang kaum beachteten Kruzifixe in Aurachkirchen (Kat. 50), Seewalchen am Attersee (Kat. 51), Vorchdorf (Kat. 52) und Kirchdorf an der Krems (Kat. 53), sämtlich Oberösterreich, zu verweisen, die die Autorin überzeugend dem Werk Lienhart Astls eingliedert; oder auf das Kruzifix in der ehemaligen Klosterkirche zu Oberalteich bei Straubing (Kat. 16), das lange Zeit als Werk des 17. Jahrhunderts gegolten hat und das jetzt zu Recht auf die Zeit um 1530 datiert wird.

Allerdings fällt bei Betrachtung der in dem Katalog zusammengetragenen Kruzifixe einmal mehr der fehlende stilistische Zusammenhang auf, und hier drängt sich vollends die Frage auf, warum diese Auswahl getroffen wurde: Durch die mangelnde Übereinstimmung wirkt die Auswahl beliebig. Es wäre zu überlegen, ob es nicht sinnvoll gewesen wäre, in dem untersuchten geografischen Bereich alle für die jeweils verschiedenen stilistischen Richtungen repräsentativen Kruzifixe zu erfassen, wenn das auch der Abhandlung einen weitaus größeren Umfang gegeben hätte. Jedenfalls würde sie sich so in die Denkmälertopografien einreihen, die Kunstwerke nicht so sehr nach inhaltlichen, sondern nach geografischen Gesichtspunkten behandeln, und hätte damit direkter an Södings Arbeit über die Tiroler Kruzifixe angeschlossen. Das wäre methodisch wenig avanciert, erbrächte aber klarere und belastbarere Ergebnisse. Aber hieraus erhellt auch, warum sich im einleitenden Teil der Eindruck einstellt, die Autorin wolle den Begriff der Donauschule geradezu verteidigen: Denn mit ihm steht und fällt die Rechtfertigung für die Werkauswahl. So ist die Arbeit leider ein sprechendes Zeugnis, wie auch engagierte Forschung von einmal gefassten Begriffen bestimmt, geleitet und bisweilen auch behindert wird.

Die Arbeit bietet also viele wertvolle Anregungen und Ergänzungen zu bekannten Werkgruppen und Künstlerpersönlichkeiten und erschließt in einigen Fällen der Forschung bislang unbekannte Werke. Dabei hatte die Autorin ein weit abgestecktes Gebiet zu bearbeiten, über das sie einen guten Überblick bietet. Das ist kein geringer Ertrag. Der große Rechercheaufwand, der damit verbunden gewesen sein muss, geht allerdings bisweilen zulasten der sachlichen Genauigkeit; das betrifft vor allem den Überblick zu Anfang der Arbeit, in der sich mitunter gröbere, wenn auch im thematischen Zusammenhang meist nicht schwerwiegende Fehler eingestellt haben. Hilfreich wäre ferner, wenn den einzelnen Lemmata eine präzisere Ortsangabe voranstünde, die etwa um den Landkreis oder den Bezirk erweitert wäre; so lassen sich die Namen gerade kleinerer und entlegener Orte oftmals nicht recht zuordnen.

Unleugbar leidet die Arbeit an einer methodischen Schwäche. Wer sich aber mit der bayerischen und österreichischen Skulptur der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts befasst, dem wird sie viel Material bieten. Man muss lediglich die Donauschule ausblenden.

DANIEL RIMSL
Regensburg