

an den Wirkteppich aus St. Gereon in Köln denken. Und der Umfang der Paramenten-Schätze bedeutender Kirchen läßt sich abschätzen, wenn man überlegt, daß der über und über mit Gold gestickte Mantel der heiligen Kunigunde nach seinen Darstellungen und Inschriften ausschließlich für die Weihnachtszeit bestimmt war. Vor allem aber geben diese Gewänder, nicht anders als diejenigen der Reichskleinodien, einen Begriff von dem wahrhaft sakralen Charakter, der ihnen eigen ist. Sie besitzen den gleichen, einseitigen anrührenden, zauberhaften Glanz wie die Goldschmiedearbeiten und Prunkhandschriften ihrer Zeit.

Die Ausstellung ist das Resultat langer und mühevoller Arbeit, denn sie ist erst möglich geworden durch die Restaurierung eines großen Teiles der Gewänder, vor allem derjenigen in Bamberg und Augsburg. Viele Kräfte haben dabei mitgewirkt: das Bayer. Landesamt für Denkmalpflege als der offizielle Unternehmer, das Bamberger Domkapitel als der materielle Träger, die fast unvorstellbare manuelle Geschicklichkeit der Näherinnen und Stickerinnen Gabriele Winklmaier, Elisabeth Roggemann († 1954) und Johanna Huber, vor allem aber die sachkundige Leitung von Dr. Sigrid Müller-Christensen, die seit 1949 ihre technischen und historischen Kenntnisse, ihre Erfahrung in der Behandlung von Stoffen ganz in den Dienst dieser Aufgabe gestellt hat. Ihr Verdienst ist nicht nur die Wiederherstellung der Kaisergewänder, sondern auch die Rettung des Papst-Ornates. Niemand konnte erwarten, daß aus den zerdrückten und verkrusteten Stoffknäueln, die sich in dem Grab fanden, ein so bedeutender Ornat entstehen könnte. Die in der Ausstellung ausliegenden Photos des Zustandes aller dieser Gewänder vor, während und nach der Restaurierung geben ein Bild von der Sorgfalt, mit der hier unter Ausnutzung aller technischen Hilfsmittel verfahren wurde. Von den hierbei befolgten Prinzipien berichtet Sigrid Müller in dem von ihr bearbeiteten, splendid ausgestatteten, von Max Hirmer verlegten Katalog, der den neuesten Stand der Forschung gibt und auch die Techniken erläutert. Theodor Müller gibt die allgemeine Einführung, Erich Steingraber erörtert Art und Bedeutung der liturgischen Gewänder. Dieser Katalog wird Bestand haben.

Albert Boeckler

DIE AUSSTELLUNG BARTHEL BRUYN

(Mit 1 Abbildung)

Aus Anlaß des 400. Todesjahres von Barthel Bruyn unternahm das Wallraf-Richartz-Museum in Köln den Versuch, das Gesamtwerk dieses letzten großen Meisters der „Kölner Malerschule“ zusammenzutragen. Die Ausstellungsleitung, Helmut May und seine Mitarbeiter Hella Robels, Günther Ladstetter, namentlich auch Horst-Johs Tümmers, der über Bruyns Altarbilder eine Dissertation vorbereitet, haben zunächst unabhängig von der Möglichkeit, alle Werke zu zeigen, einen Katalog sämtlicher in der Literatur genannter Bilder Bruyns und seiner Werkstatt ausgearbeitet, der in zweiter, abschließender Auflage 263 Nummern umfaßt. Das war seit Firmenich-Richartz' Bruyn-Monographie von 1891 nicht mehr geschehen. Ausgestellt wurden davon 128 Tafeln. Man bedauert, daß unter ihnen auch eine Reihe wichtiger Werke aus deutschen Museen fehlen,

wenngleich die Liste der Leihgeber mit 51 Namen zugleich die weite Streuung des Materials, die Gebefreudigkeit von Sammlern und Museen, nicht zuletzt die Sorgfalt und Umsicht bezeugt, mit der diese Ausstellung vorbereitet wurde.

Gegliedert ist der Katalog in datierte und undatierte Bildnisse (54 bzw. 63 Nummern), Bilder mit religiösen Themen (91 Nummern), Zuschreibungen und Schulwerke. Die beiden letzten Abteilungen führen ausschließlich Arbeiten auf, die nicht gezeigt werden, erwecken freilich zugleich den Eindruck, als wolle die Ausstellungsleitung für alle übrigen Tafeln Eigenhändigkeit beanspruchen. Das war nicht ihre Absicht. Geht es doch in dieser ersten Bruyn-Ausstellung allein darum, das Material auszubreiten und so weit wie möglich sichtbar zu machen. Der Katalog vermeidet deshalb auch meist eine Stellungnahme in Fragen der Zuschreibung und Datierung. Er will nicht als das Ergebnis sorgfältiger Bruyn-Forschungen aufgefaßt werden, sondern als Ausgangspunkt für sie.

Denn das ist die erste Einsicht, die sich dem Besucher dieser Ausstellung aufdrängt: Bruyn ist arg vernachlässigt worden. Schon die hohe Zahl der ihm zugeschriebenen Werke, verglichen mit der geringen aller übrigen Kölner Zeitgenossen, zeigt an, daß sein Name zu einem Sammelbegriff für die Produktion einer Epoche geworden ist, ein Vorgang, dem wir in der Geschichte der Kölner Malerei auch früher begegnen. Bekanntlich wurde das ursprünglich dem Meister der Münchner Veronika oder dem Severiner zugeschriebene Oeuvre mit fortschreitender Einsicht unter mehrere Hände aufgeteilt. Für Bruyn wird diese Forschungsaufgabe behindert durch den geringen Anreiz, den seine nüchterne Persönlichkeit einer monographischen Untersuchung bietet, und erschwert durch die Qualitätsunterschiede in seinem gesicherten Oeuvre selbst. Ähnlich wie bei dem späten Cranach und anderen Malern dieser Epoche sind solche Unterschiede als ein Stilmerkmal seiner Kunst zu werten, in dem sich eine Situation der Malerei spiegelt, die technisch und ideell dem mittelalterlichen Werkstattbetrieb erwachsen war, sich aber das neuzeitliche Prinzip der Eigenhändigkeit noch nicht allorts zu eigen gemacht hatte.

Der Besucher tut gut daran, sich das Verfahren des Katalogs zu eigen zu machen und auf seinem Rundgang Bildnisse und religiöse Kompositionen gesondert zu betrachten. Als Portraitist hat Bruyn einen unverkennbar persönlichen Stil entwickelt, der schon in seinen ersten gesicherten Portraits, so in dem Bürgermeister Reidt von 1525 des Kaiser-Friedrich-Museums (Nr. 3) faßbar wird, um sich bis etwa 1545 kontinuierlich zu entfalten. Seine Kennzeichen, die gemessenen Bewegungen der Dargestellten, ihre immer verhaltenen, zuweilen wie erloschenen Blicke, ihr oft präziöses Gebaren, eine etwas nüchterne Prosa in den Bürgermeister- und Patrizierbildern, zartere, lyrische Ausdrucksweise in den Verlobnis- und Hochzeitsbildern prägen bis zum Ausgang der 30er Jahre Bruyns Kunst. Diese erreicht in so vollendeten Schöpfungen, wie sie der Basler Ritter van Baerthold von 1536 (Nr. 25) oder das Amsterdamer Mädchen von etwa 1538 (Nr. 110) sind, ihren Höhepunkt, um dann bei wachsenden Bildformaten und Ansprüchen in den 40er Jahren zugleich an Qualität und Individualität der Auffassung abzunehmen. Die Einheitlichkeit der eigenhändigen Produktion erlaubt es, eine Reihe der ausgestellten Portraits für Bruyn anzuzweifeln, darunter Werke von hohem, teil-

weise ebenbürtigem Rang, so das wohl holländische Bildnis eines jungen Mannes mit der Nelke von 1528 des Wallraf-Richartz-Museums (Nr. 4), ferner das meisterliche Bildnis eines Mannes mit dem Rosenkranz von 1533 im Germanischen Museum (Nr. 21), weiterhin den Wilhelm Kannengießler bei Dr. Rosza in Hollywood (Nr. 46 a) von 1550 und seine problematischere Replik in einer Münchner Sammlung (Nr. 46), namentlich aber den kraftvollen und intensiven Kopf des Antwerpener Museums (Nr. 96), dessen Eigenhändigkeit der Katalog hervorhebt, der jedoch eher von einem flämischen Nachahmer Holbeins herrühren dürfte.

Weniger klar läßt sich Bruyns Entwicklung an Hand seiner religiösen Kompositionen erschließen. Das hängt mit einem gewissen Eklektizismus zusammen, der ihn bald an kölnische, bald an flämische, bald auch an italienische Vorbilder Anschluß suchen läßt. So wird die Rekonstruktion seines Frühwerks erschwert durch die Tatsache, daß unmittelbar vor dem ersten gesicherten Hauptwerk, dem Essener Altar von 1522—25 (Nr. 146), ihn Bildwerke des Antwerpener Manierismus stark beeinflussen haben müssen. Der Katalog führt nicht weniger als 23 Tafeln auf, die vor dem Essener Auftrag liegen, und, ausgehend von dem Triptychon der ehemaligen Slg. Hax von 1515 (Nr. 142) und über dieses zurückreichend, auf etwa zehn Jahre verteilt werden können. Es ist dem Verfasser nicht gelungen, aus dem dargebotenen Material ein eindeutiges Bild der Frühentwicklung zu gewinnen. Man bedauert, daß durch das Fehlen des zweiten großen Auftrags, der Flügel des Xantener Hochaltars von 1529—1534, nur zweit-rangige Werke uns über den Fortgang seiner Kunst Aufschluß geben. Ein interessantes Beispiel seiner Auseinandersetzung mit dem, was ihm von Werken des Florentiner Manierismus bekannt geworden sein kann, gibt der Altar mit der Legende der beiden hl. Ewalde aus St. Kunibert, dessen Rekonstruktion sich aus der Wiedervereinigung von Münchner, Darmstädter, in privaten Sammlungen verstreuten und zum Teil nur mehr in Abbildungen nachweisbaren Tafeln ergab (Nr. 175). Zugleich konnte das Kölner Stadtarchiv einen auch durch seinen Wortlaut aufschlußreichen Dokumentenfund vorlegen, durch den dieses Werk in das Jahr 1532 datiert wird.

Italienische Anregungen haben auch später noch Bruyns Schaffen bereichert. Das bekannteste Beispiel ist das Nürnberger Bildnis einer Bürgerin als Hetäre (Nr. 211), bei dem wohl, wie Friedländer annahm, die Fassung eines leonardesken Motivs durch Joos van Cleve das vermittelnde Glied gebildet hat. Unbekannt, so weit ich sehe, blieb eine Übernahme aus Tizian. Sollte es noch niemandem aufgefallen sein, daß auf dem Leipziger *Ecce Homo* Pilatus mit den sprechenden Zügen Aretinos wiedergegeben ist (Abb. 1)? Er legt der Figur Christi den Mantel über die Schulter, wobei die Körperhaltung des von Tizian für Karl V. gemalten *Ecce Homo* von etwa 1545 mit einem aus der nordischen Tradition erwachsenen Kopftypus verbunden wird. Man weiß, daß Tizian eine Replik dieses *Ecce Homo* Weihnachten 1547 an Aretino geschenkt hat, ehe er das Original mit sich nach Augsburg nahm. Auf welchem Wege konnte sich Bruyn Kenntnis von diesen Zusammenhängen verschafft haben?

Bekanntlich hat auch Tizian selbst Aretino in dem großen Wiener *Ecce Homo* von 1543 als Pilatus gemalt. Bruyn muß das Kompositionsschema dieses Werks schon wäh-

rend seiner Entstehung bekannt geworden sein, denn er übernimmt es in seinem Nürnberger Passionsaltar aus St. Johann (Nr. 110, nicht ausgestellt), der gemeinhin in die Jahre 1538/39 datiert wird, demnach aber wohl später gemalt wurde. Tizian selbst, der gleichzeitig an seinem Wiener Ecce Homo für den deutschen Kaufmann van Haanen und an der Madrider Alocutio des Avalos arbeitete, war durch letzteren Auftrag auf die Alocutio des Konstantinobogens und die von ihr abhängige Alocutio Giulio Romanos in der Sala di Constantino des Vatikans hingelenkt worden, deren Kompositionsschema mit der kennzeichnenden Rückenfigur eines geharnischten Schildträgers und den auf einem Postament erhöhten Hauptfiguren er in beiden Werken übernahm, im Wiener Querformat, wo sie der herkömmlichen Ikonographie widerspricht, genauer als im Madrider Hochformat. Eben diese geharnischte Rückenfigur und die auf dem Postament stehenden Hauptfiguren bringt, übersetzt in die Sprache des Antwerpener Manierismus und die eigene, auch Bruyn in dem linken Flügel des Nürnberger Altars. Wenige Jahre später mag ihn die Kenntnis von jenem jüngeren Ecce Homo für Karl V. und Aretin zu unserer Tafel angeregt haben. Er könnte sie unmittelbar aus Augsburg bezogen haben, wo das Geschehen am Kaiserhof alle Augen auf sich lenkte. Diese Annahme würde das Werk nach 1548 datieren und zugleich einen Beleg für die hohe Qualität bilden, die zuweilen auch Bruyns Spätwerke noch auszeichnet. Gleichsam als halte er das Geschenk Tizians in Händen, zeigt sich der gefürchtete Literat auf der Leipziger Tafel.

Wolfgang Braunfels

DIE MENZEL-AUSSTELLUNG IN BERLIN

Anlässlich des fünfzigsten Todestages Adolf von Menzels veranstalten die Ehemals Staatlichen Museen Berlin (National-Galerie) in neu ausgebauten Räumen des Dahlemer Museums eine umfassende Menzel-Ausstellung. Ihre Leitung liegt in den Händen von P. O. Rave, dem die Lösung der sehr schwierigen Aufgabe gelang, das nach dem Kriegsende weit zerstreute Werk des Meisters hier zu einer übersichtlichen Schau zu vereinen. Vollständigkeit war nicht möglich, denn manches ist verloren, oder wenigstens nicht greifbar, aber das war auch nicht nötig und nicht angestrebt. Die Ausstellung bietet mit ihrem von Irmgard Wirth sorgfältig bearbeiteten Katalog, der durch den Abdruck zweier eigenhändiger Lebensskizzen Menzels (geschrieben anlässlich seiner Wahl in die Akademie der Künste 1853) und den Anhang der von Grete Neumann zusammengestellten Bibliographie sinnvoll bereichert wird, einen guten Überblick über Menzels Schaffen auf allen Gebieten seiner Tätigkeit und in allen Abschnitten seiner Entwicklung, und darauf kam es hier und jetzt an. Es zeigt sich hier die Geschlossenheit des Menzelschen Werkes ebenso wie die Mannigfaltigkeit seiner Ausdrucksmöglichkeiten.

Seit (1906) Meier-Gräfes Buch über den jungen Menzel erschienen war, das die zweifellos hochinteressante Entdeckung seiner frühen, den Impressionismus gleichsam vorwegnehmenden Bilder aus den 40er Jahren brachte, die hier nahezu vollzählig versammelt sind, hat man sich gewöhnt, den Hauptwert auf diese Arbeiten zu legen. Sehr entgegen der eigenen Bewertung des Meisters, der seine fertig gemalten Historienbilder allein hoch schätzte, bewertete die von der Sehweise des Impressionismus beeinflusste Zeit fast