

MATHIAS F. MÜLLER

Jörg Breu der Ältere und die Holzschnittfolge der Wunder von Maria Zell

Augsburger Druckgraphik für die Steiermark aus den Jahren um 1520/25

Einleitung und
Stand der
Forschung

Die ältere kunsthistorische Forschung hat sich sehr intensiv mit den Holzschnitten der Wunder von Maria Zell beschäftigt (Abb. 1).¹ Nicht nur die zeitliche Einordnung, sondern auch die Frage nach der Identifizierung des Künstlers wurde heftig und äußerst kontroversiell geführt. Man war sich weder über die Herkunft des Meisters, noch über die Zugehörigkeit zu einer Schule einig. Die einen vertraten die Ansicht, der Künstler sei ein österreichischer Meister, der namentlich nicht ausfindig zu machen wäre, während die anderen für den Maler Wolf Huber oder einen namentlich nicht bekannten Augsburger Künstler eintraten. Damit war die Fragestellung verknüpft, ob die Holzschnitte einen stilistischen Zusammenhang eher mit der Donauschule bzw. mit Österreich oder doch mit Augsburg aufweisen würden.

Die Benennung des Meisters der Holzschnittfolge war daher stets ein ernstes Problem in der „altdeutschen“ Forschungsgeschichte, wobei die einzelnen Kenner zu ganz unterschiedlichen Resultaten gelangten, je nach dem Blickwinkel aus sie die Holzschnitte beurteilten.² Joseph Meder hat als erster die male- rischen Qualitäten der Holzschnittfolge erkannt und dafür plädiert, in dem Meister der Druckgraphiken auch einen bedeutenden Maler zu erblicken. Dabei wies er auf eine Entwurfszeichnung in Budapest hin, die zwei Altarflügelaußenseiten mit den Martyrien der Heiligen Barbara und Katharina zeigt und die er dem namentlich unbekanntem Künstler der Holzschnitte zuteilte und zugleich die Aufmerksamkeit auf die Augsburger Schule richtete (Abb. 2).³ Ich halte mit Blick auf die erhaltenen und gesicherten Werke von der Hand Jörg Breus d. Älteren (ca. 1475–1536) diese Zeichnung in Budapest heute für einen bedeutenden Entwurf

¹ Folge von insgesamt 25 Holzschnitten mit den Wundern von Maria Zell im Kupferstichkabinett in Berlin und Folge von 22 Holzschnitten in der Albertina in Wien.

² WILHELM SCHMIDT, Notizen zu Wolf Huber. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 16 (1893), 254–255 (Zuschreibung der Wunder von Maria Zell an Wolf Huber). – DERS., Über die „Wunder von Mariazell“. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 31 (1908), 451–456 (wiederholte Zuschreibung der Holzschnitte an Wolf Huber). – HERMANN VOSS, Albrecht Altdorfer und Wolf Huber (Leipzig 1910), 203 (bringt den Bruder von Huber, einen Bildschnitzer, ins Spiel). – Albrecht Altdorfer und sein Kreis, Ausst.-Kat. München 1938, Nr. 683. – Albrecht Altdorfer und die Donauschule in Oberösterreich, Ausst.-Kat. Linz 1947, Nr. 67. – Die Kunst der Donauschule. 1490–1540. Malerei, Graphik, Plastik, Architektur, Ausst.-Kat. Stift St. Florian und Linz 1965, 164–168, Nr. 412.

³ Vgl. hierzu auch die schöne Zeichnung mit den vierzehn Nothelfern im Nationalmuseum Stockholm.

aus seinem Oeuvre. Meder meinte damals in den Figuren der Holzschnitte übrigens auch schon Breu-Typen zu erkennen, leider jedoch konnte er sein hoch bedeutendes Manuskript nicht vollenden, das erst postum von Otto Benesch veröffentlicht wurde. Daher fehlt der Studie trotz der richtigen Ansätze die schlüssige Konklusion bzw. die definitive Benennung eines in Frage kommenden Meisters.⁴ Die nachfolgende Stilkritik von Seiten Otto Benesch und Franz Winzingers ergab jedoch keine nennenswerten Ergebnisse, obwohl beide Forscher die an sich richtigen Beobachtungen von Meder akzeptierten.⁵ Während nämlich Otto Benesch die Holzschnitte zu den interessantesten Schöpfungen der altösterreichischen Druckgraphik zählte und einen namentlich unbekanntem Meister aus dem Umfeld des Künstlerkreises Kaiser Maximilians I. vermutete und damit eben auch Wolf Huber als Künstler ausschloss, versuchte im Gegenzug dazu Franz Winzinger den Nachweis zu erbringen, dass der Meister der Wunder von Maria Zell zwar auch im österreichischen Donaugebiet generell zu lokalisieren wäre, der aber zunächst unter dem stilistischen Einfluss Lukas Cranachs d. Älteren gestanden hätte und später, während der Produktion der Holzschnitte, dann doch in die Strahlkraft Wolf Hubers geraten sei. Beide Ansätze bzw. Lösungsvorschläge sind mit Kenntnis der künstlerischen Verhältnisse rund um die Kunstproduktion des Kaisers und mit Blick auf Augsburg unbefriedigend und bedürfen daher einer erneuten Untersuchung. Die allzu oft erfolgte nationale Cliquenbildung im Hinblick auf die Künstler und ihre Werke entspricht damals wie heute nicht der Realität. Die bildende Kunst zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts war viel facettenreicher und internationaler als allgemein angenommen.

⁴ JOSEPH MEDER, Der Meister der Mariazeller Wunder – ein Maler. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 3 (1936), 8–10.

⁵ OTTO BENESCH, Die Historia Friderici et Maximiliani (Berlin 1957), 103–105. – FRANZ WINZINGER, Zum Werk Wolf Hubers, Georg Lembergers und des Meisters der Wunder von Maria Zell. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 12 (1958), 71–94.



Abb. 1:
Jörg Breu d. Ä.,
Wunder von Maria
Zell, um 1520–25,
Holzschnitt,
Albertina Wien.



Abb. 2:
Jörg Breu d. Ä., Die
Martyrien der
Heiligen Barbara
und Katharina,
Federzeichnung,
Museum der
Bildenden Künste
Budapest, Kupfer-
stichkabinett.

mentierten Ergebnissen gelangte. Obwohl er die herausragende Qualität der Holzschnittfolge prinzipiell erkannte, gruppierte er um den so genannten großen Mariazeller Wunderaltar eine Reihe von malerischen Werken, die er dem namentlich nicht bekannten Meister der Brucker Martinstafel zuschrieb. In diesem bodenständigen, aber doch auch von Augsburg und Regensburg her beeinflussten Maler erblickte er den Künstler der Holzschnittfolge. Das von Peter Krenn zusammengestellte Oeuvre des so genannten Meisters der Brucker Martinstafel ist aber stilistisch uneinheitlich und auch seine vorgeschlagene Chronologie in der Entstehung der einzelnen Werke scheint mir in Anbetracht der Kunstentwicklung während der Renaissancephase in Augsburg und nicht zuletzt mit Sicht auf das stilistische Fortschreiten der Donauschulkunst im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts erneut einer Überprüfung zu bedürfen.⁶

Schließlich ist noch der wissenschaftlich interessante Aufsatz von Karl Garzarolli-Thurnlackh zu erwähnen, in dem schon die zusammenfassende Sicht auf die malerische Werkgruppe, die später Peter Krenn nochmals untersuchte, gegeben

⁶ PETER KRENN, Der große Mariazeller Wunderaltar und sein Meister. In: Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 2 (1965), 31–51 (ich erkenne nur in der Brucker Martinstafel (1518) und im Sigismundaltar, beide Graz, Alte Galerie am Joanneum, eine einzige Künstlerhand, während ich den so genannten großen Mariazeller Wunderaltar (1519) und den Martyrienaltar aus Neuberg an der Mürz, ebenfalls beide Graz, Alte Galerie am Joanneum, für erheblich provinzieller halte). – Zur Holzschnittfolge siehe ebd., 41–51 (er datiert „um 1520“). – DERS., In: Die Kunst der Donauschule (wie Anm. 2), 164–168.

ist.⁷ Er meint entgegen der späteren Ansicht von Krenn zwei Meister erkennen zu können, wobei aus qualitativen Gründen nur der Meister der Brucker Martinstafel als Künstler der Holzschnittfolge der Wunder von Maria Zell in Frage käme, der zuerst die Tafelbilder und Altäre während einer ausgedehnten Wanderschaft durch Österreich geschaffen haben soll und erst nach seiner Rückkehr nach Augsburg, quasi als Spätwerk, dann die Holzschnittfolge ausführte, was eine Datierung um 1520–25 ergäbe.

Im Folgenden möchte ich daher versuchen darzulegen, dass die Holzschnittfolge primär nichts mit der österreichischen Donauschulkunst zu tun hat und doch eher auf Augsburg als Entstehungsort hinweist. Dies stünde somit in Widerspruch zum so genannten großen Maria Zeller Wunderaltar, den ich für ein lokales Erzeugnis von eher provinzieller Natur halte und unabhängig von den Holzschnitten entstanden glaube. Die Holzschnitte, die von ihrer Qualität aus betrachtet, übrigens das Beste aus diesem Werkkomplex sind, dürften nicht ein Reflex oder gar das Vorbild des malerischen Werkes darstellen, sondern mit der nachfolgenden Stilkritik kann nun aufgezeigt werden, dass der Mariazeller Wunderaltar und die Erfindungen der Holzschnitte entwicklungsgeschichtlich nichts miteinander zu tun haben. Weder kann man sich nämlich einen Graphiker von dieser Qualität zu jener Zeit in Österreich vorstellen, noch dass dieser Künstler, von Schwaben kommend, eine Wanderung quer durch die Alpen unternommen hätte und dabei verschiedene Altäre in der Steiermark ausführte. Der gesamte Werkkomplex ist nämlich stilistisch gesehen derart heterogen und er besitzt auch (kunst-)historisch betrachtet äußerst unterschiedliche Voraussetzungen, so dass ich eine einzige Künstlerpersönlichkeit ausschließen möchte. Vielmehr scheinen mir die anfänglichen Hinweise von Joseph Meder und Karl Garzarolli-Thurnlackh durchaus plausibel, dass der Künstler der Holzschnitte Bezüge zu Augsburg hatte und der Hinweis, die Graphikfolge sei nicht in Österreich, sondern in Augsburg entstanden, verdient meiner Meinung nach viel größere Beachtung. Um von vornherein nicht falsche Erwartungshaltungen beim Leser zu provozieren, sei an dieser Stelle betont, dass im Rahmen dieser Analyse die malerischen Werke aus der Steiermark nicht erneut auf den Prüfstand gestellt werden können, sondern der Fokus in erster Linie auf die Holzschnittfolge gerichtet werden wird. Dass die Ergebnisse natürlich auch Auswirkungen auf die malerischen Werke haben, ist mir zwar völlig bewusst, muss aber zu einem späteren Zeitpunkt einer eingehenden kunsthistorischen Klärung zugeführt werden.

Bei der stilistischen Analyse der Kunst aus dem ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts muss man immer bedenken, dass gerade nach 1515 eine deutliche Abgrenzung zwischen Österreich und Oberdeutschland recht schwierig ist, da beide Kulturregionen ineinander verschmelzen und weil sich gerade aufgrund der kaiserlichen Kunstproduktion der Donaustil dem Augsbürgischen und umgekehrt angleicht. Dafür wären die heute schon bekannten Herstellungsbedingungen etwa für das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. ein eindeutiger Beleg, da nachweislich alle beteiligten Künstler, aus unterschiedlichen Regionen stammend, sich einem einzigen

⁷ KARL GARZAROLLI-THURNLACKH, Die Holzschnitte der Mariazeller Wunder. Ihre älteren Vorläufer und Meister. In: Phaidros 3 (1947), 181–189 (er datiert „um 1520–25“).

und ganz bestimmten Formenkanon anpassen mussten.⁸ Daher nähern sich die Arbeiten etwa von Leonhard Beck oder Jörg Breu d. Älteren auch sehr oft denjenigen von Albrecht Altdorfer oder Wolf Huber an. Nicht so sehr im Detail differieren ihre Werke untereinander, was bislang der Ansatz der Forschung war, sondern nur mit dem Blick auf das Ganze kann man heute klare Linien zwischen den einzelnen Künstlern ziehen. Denn viele der als augsburgisch bezeichneten Künstler lassen sich eben nicht nur auf den Gebrauch etwa von antiquarischen Stilelementen hin reduzieren, gleich wie man eine falsche Sichtweise einschlagen würde, wenn man die so genannten Donauschulmeister einzig und allein mit der Landschaftskunst und dem aufkommenden Naturgefühl in Zusammenhang brächte. Beide zumeist als Gegensatzpaar aufgefassten Schulen nähern sich ab etwa 1515 derart nah an, so dass Altdorfer gewissermaßen augsburgisch wird und Breu bzw. Beck verstärkt Stilelemente der klassischen Donauschule in sich aufnehmen.

Wenn Jörg Breu d. Ältere von den Humanisten und von den Hofbeamten für die Zeichnungen des kaiserlichen Gebetbuches im Jahre 1515 herangezogen wurde, dann musste er sich zuvor auch durch ein bedeutendes graphisches Oeuvre ausgezeichnet und durch serielle Buchillustrationen oder einzelne und repräsentative Holzschnitte schon einen Namen gemacht haben. Sein druckgraphisches Werk war vielleicht nicht so bedeutend wie jenes von Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer oder Lukas Cranach d. Älteren, war aber doch in Summe ähnlich qualitativ, auch wenn neben einigen fein ausgearbeiteten Blättern bislang zumeist nur Gebrauchsgraphik nachgewiesen werden konnte.⁹ Die graphische Tätigkeit Jörg Breus ist aber für den höfischen Theuerdank (1517) ebenso belegt wie für zahlreiche andere Bucheditionen, womit wir insgesamt einen umfangreichen und reichhaltigen graphischen Werkkomplex von der Hand Jörg Breus vor uns hätten, der sowohl der technisch wie künstlerisch aufwändigen Gebrauchsgraphik, als auch dem vereinfachenden Buchholzschnitt zuzurechnen ist.¹⁰ Tatsächlich sind die Holzschnitte mit den Wundern von Maria Zell qualitativ gesehen für mich jedenfalls viel zu bedeutend, als dass man dafür einen heute namentlich unbekanntem Künstler verantwortlich machen könnte, der offenbar so schnell wieder von der künstlerischen Bildfläche verschwand, wie er einstmals mit der Produktion der Graphiken aufgetaucht war. Die überlokale Bedeutung der Augsburger Tradition des Buchholzschnittes würde Jörg Breu jedenfalls für die Ausführung eines so bedeutenden Auftrages wie die Wunder von Maria Zell durchaus prädestinieren. Es müssten also noch viele Werke von seiner Hand zu finden sein, die man stilistisch vor und nach den Holzschnitten mit den Wundern von Maria Zell einordnen kann.

Hier ist an ein künstlerisches Gesamtwerk eines überregionalen Meisters von bedeutendem Einfluss und nicht an vereinzelte Tafelbilder oder an druckgraphische

⁸ Siehe hierzu KARL GIEHLOW, Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaiser Maximilian I. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 20 (1899), 30–112. – DERS., Kaiser Maximilian I. Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen Künstlern (Wien 1907). – Vgl. auch WALTER STRAUSS, The Book of Hours of Emperor Maximilian the First (New York 1974).

⁹ FRIEDRICH WILHELM HOLLSTEIN, German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700, Bd. IV (Amsterdam 1957), 157–184.

¹⁰ Siehe jüngst THE NEW HOLLSTEIN, German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400–1700, Jörg Breu the Elder and the Younger, 2 Bde., Hrsg. HANS-MARTIN KAULBACH (Ouderkerk aan den IJssel 2008).

Blätter aus dem bayerisch-österreichischen Raum zu denken. Folglich sollte man nicht an ein lokales malerisches Gesamtwerk, sondern an einen hoch bedeutenden Meister internationalen Formats, der die gestellte Aufgabe adäquat ausführen konnte und damit dem gestellten Thema gewachsen war, vermuten. Daher möchte ich den ersten Hinweisen Joseph Meders, in dem Holzschnittkünstler auch einen bedeutenden Maler zu erblicken, erneut nachgehen und meinen Blick nun nach Augsburg, dem damaligen künstlerischen Zentrum in Süddeutschland, lenken.

Zuvor aber noch einige Worte zum historischen Umfeld der Wunder von Maria Zell und den für die bildnerische Umsetzung verantwortlichen Abt von St. Lambrecht, Valentin Pierer. Zu den bedeutendsten Holzschnittfolgen, die für Österreich im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts entstanden sind, zählen die aus fünfundzwanzig Einzelbildern bestehenden Wunder von Maria Zell. Diese wurden von Abt Valentin Pierer in Auftrag gegeben und als Werbemittel für die zum Stift St. Lambrecht gehörende Wallfahrtskirche geschaffen. Es handelt sich hierbei um ein fortlaufendes Verzeichnis von Wundertaten in Bildform, und das Folioformat der Holzschnitte lässt den berechtigten Schluss zu, dass vielleicht an eine gebundene Form (Buch) und nicht a priori an Einzelblätter gedacht wurde. Die Mirakelfolge vermischt Wunder aus verschiedenen Epochen bis hinauf in die Zeit ihrer Entstehung. Die Magna Mater Austriae ist seit jeher ein bedeutender Wallfahrtsort für Zentraleuropa und hat so über den Glauben viele Völker und Nationen vereint, genau so, wie es noch heute lebendige Tradition ist. Der Gnadenort in den Ostalpen stand damit aber auch in positiver Konkurrenz zu anderen bedeutenden und überregionalen Wallfahrtsorten, weshalb Abt Pierer vielleicht zu dem Entschluss kam, in Form einer Graphikfolge für die Verbreitung und Sichtbarmachung der vielen Wunder zu sorgen und damit die Pilgerströme bewusst in die Steiermark zu kanalisieren. Denn mit dem Wallfahrtsort standen von Anfang an auch bedeutende wirtschaftliche Interessen im Vordergrund der kirchlichen Aufmerksamkeit.

Analysieren wir zunächst den Figurenstil in den Holzschnitten der Wunder von Maria Zell, dann zeigt sich, dass die Gestalten der einzelnen Szenen schlank und hoch gewachsen sind (Abb. 3). Hinzu kommen die stark schattende Körperlichkeit und die manchmal recht drastische Charakterisierung der menschlichen Physiognomie bis hin zu einer scharfen oder gar übertrieben erscheinenden Beobachtung des Gesichtsausdruckes. Betonter Mund und aufgerissene Augen sowie eine klare Gestikulation im Gesamten kennzeichnen die Figuren. Dieses Lebendigmachen der Akteure im Ausdruck, durch pointierte Mimik und extreme Gestik, wird stets durch das bewegte Gewand unterstützt. Es kommt zu einer geradezu dynamisierten Kleidung, wobei die langen Gliedmaßen und breiten Schultern unter den reichen Stoffmassen plastisch hervorkommen können. Gerade der in den Holzschnitten offen zu Tage tretende graphische Faltenstil mit seiner überfeinen und äußerst reichen Ausformung wäre ein erster Hinweis auf Jörg Breu, da er bekanntlich seinen eigenen Figurenstil sehr bald an dem komplexen Reichtum des Filipino Lippi orientierte und dies sogar bis in sein Spätwerk beibehielt.¹¹ Auch in der Raumdarstellung zählt Breu zu jenen Meistern, die es verstanden, trotz dekorativer

Charakteristik
der Holz-
schnittfolge

¹¹ FRIEDRICH ANTAL, Breu und Filipino Lippi. In: Zeitschrift für bildende Kunst, LXII (1928/29), 29–37. – Vgl. auch HENRIETTE BLANKENHORN, Die Renaissancephase Jörg Breu des Älteren (phil. Diss. Wien 1973).



Abb. 3:
Jörg Breu d. Ä.,
Wunder von
Maria Zell, um
1520-25,
Holzschnitt,
Albertina Wien.

nung des Faltenspiels. Ebenso zeigt sich Breu in seinen Werken als Meister der Donauschul-Landschaft. Gerade in den wuchernden und lappigen Merkmalen im Detail sowie an den Bildausschnitten insgesamt erkennt man seine persönliche Art in der Interpretation von Natur, was man in den gleichermaßen ornamental und großzügig wirkenden Holzschnitten der Wunder von Maria Zell erkennen kann.

Nun wollen wir uns einigen Werken Jörg Breus d. Ä. zuwenden und diese in stilistischen Bezug zu den Holzschnitten setzen. Eine chronologische Aufzählung ist hier sinnvoll, da mit den geeigneten Vergleichen auch eine Entwicklungslinie innerhalb des Oeuvres von Jörg Breu zu rekonstruieren ist, in die dann die Holzschnittfolge zeitlich eingefügt werden kann.¹²

¹² Zum Werk des Jörg Breu siehe ERNST BUCHNER, Der ältere Breu als Maler. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst = Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance 2 (Augsburg 1928), 272–383. – OTTO HOLZE, Die Kunst Jörg Breus d. Ä. In: Pantheon 25 (1940), 5–12. – PIA CUNEO, Art and Power in Augsburg: The Art Production of Jörg Breu the Elder (Ph.D. diss. Northwestern University Evanston, Illinois 1991). – ANDREW MORALL, Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg (Aldershot 2001). – Detailfragen zum Werk Breus werden behandelt bei PIA F. CUNEO, Jörg Breu the Elder's Death of Lucretia. History, Sexuality and the State. In: Saints, Sinners and Sisters. Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe, Hrsg. JANE L. CAROLL und ALISON G. STEWART (Aldershot 2003), 26–43. – ANDREW MORALL, Garlic and the Jews: Jörg Breu the Elder's The Mocking of Christ as Protestant „Thesenbild“ or Catholic Devotional Image? In: Cultures of Communication from Reformation to Enlightenment. Constructing Publics in Early Modern German Lands, Hrsg. JAMES VAN HORN MELTON (Aldershot 2002), 132–

Tendenzen die Figuren stets in den sie umgebenden Raum zu integrieren. Seine plastisch herausgearbeiteten Gestalten besitzen ein starkes Eigenleben, wobei ihre räumliche Präsenz durch Eigenschaften und Schlag Schatten unterstrichen wird. Die fortschrittliche Stellung Breus innerhalb der oberdeutschen Kunstszene zeigt sich auch in dem schon erwähnten Faltenstil, wobei sich die Körper stets unter den Stoffmassen zeigen und durchzeichnen. Alles fällt bei ihm locker und frei, kombiniert mit einer dekorativen Auswertung

Bekanntlich war Breu am Anfang seiner künstlerischen Karriere zwischen 1500 und 1502 zunächst in Österreich, wo er die Altäre von Herzogenburg, Zwettl und Melk schuf.¹³ In ihnen zeigt sich noch ganz die spätgotische Tradition in der oberdeutschen Malerei, von der er sich aber im ersten Jahrzehnt sehr bald loslöste und sich dem italienischen Formsinn nach und nach annäherte. Im Jahre 1502 dürfte er aber bereits Krams wieder verlassen haben, da er in diesem Jahr schon als Meister in Augsburg Erwähnung findet.¹⁴ Die Holzschnitte sind also erst nach dieser Frühphase in Augsburg entstanden.

Das erste Werk, das wir zur Vergleichung heranziehen können, ist die *Madonna mit den Heiligen Katharina und Barbara*, das im Jahre 1512 entstand, aber leider ein Kriegsverlust ist (Abb. 4).¹⁵ In diesem Gemälde erkennt man silhouettierte Figuren vor einer großen und weiten Hintergrundlandschaft. Die Horizontlinie ist vergleichsweise hoch, was zunächst nicht in Einklang mit den Holzschnitten zu bringen ist. Dies weist noch auf einen anderen Zeitstil hin. Obwohl hier im Detail die gleiche künstlerische Handschrift, aber ein zeitlich bedingter Stilunterschied vorherrscht, dürften die Holzschnitte folglich später zu datieren sein. Was man aber mit dem Stil der Holzschnittfolge in stilistische Kohärenz bringen kann, sind die Raumaufbildung sowie die Figurencharakterisierung im Gesamten. So wie bei den Holzschnitten fällt die bewusste Absetzung der auf Nahsicht konzipierten Figuren von der an sich schon weiträumigen Landschaft auf. Während der Vordergrund noch flächenmäßig interpretiert zu sein scheint, weist der Hintergrund schon eine starke Tiefenillusion auf. Dies lässt sich mit den weiten und offenen Landschaftshintergründen in den Holzschnitten in Beziehung setzen. Ebenso lassen sich bei der Gewandbehandlung im Detail bereits einige Ähnlichkeiten finden, insofern als beide Male ein starkes Fluktuieren von Licht und Schatten festzustellen ist. Dabei werden, ganz ähnlich wie später bei den Figuren der Holzschnitte, die Falten nicht primär abgeschattiert, sondern die Stege eher aufgehehlt. Das graphische Gerüst unterstützt diesen Eindruck im Holzschnitt sehr nachhaltig. Es kommt zu einer Art ambivalenter Figurencharakteristik, da die lineare Konturierung, also die Linienschönheit, mit dem Arbeiten mit Licht und Schatten kombiniert und somit in malerische Werte transponiert wird. Insgesamt sind die Lichteffekte ein wesentlicher gestalterischer Faktor auch bei den Holzschnitten. Gleichzeitig wird hier aber auch ihr graphischer Reichtum, also die Linienschönheit betont.

¹³ – GODE KRÄMER, Zu zwei Gemälden von Jörg Breu d. Ä. aus dem Jahre 1509: Verkündigung an Maria – Anbetung der Könige. In: Begegnungen mit alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerie auf dem Prüfstand = Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 17, Hrsg. FRANK MATTHIAS KAMMEL, (Nürnberg 2000), 201–212.

¹⁴ HEINRICH A. SCHMIDT, In: Repertorium für Kunstwissenschaft 15 (1892), 21. – OTTO BENESCH, Der Zwettler Altar und die Anfänge Jörg Breus. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst (wie Anm. 12), 229–271. – HERMANN GÖHLER, Der Zwettler Altar und der „Pictor ex Khrembs“. In: Kirchenkunst 8 (1936), 14–17. – CÄSAR MENZ, Das Frühwerk Jörg Breus des Älteren = Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen 13 (Augsburg 1982).

¹⁵ ROBERT VISCHER, Studien zur deutschen Kunstgeschichte (1886), 542. – Siehe auch FRIEDRICH ROTH, Die Chronik des Augsburger Malers Jörg Breu d. Ä. 1512–1537. In: Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert 29/6 (Leipzig 1906), 3–83.

¹⁶ Ehemals Kaiser Friedrich Museum Berlin (Öl auf Holz, 75 x 52 cm).



Abb. 4:
Jörg Breu d. Ä.,
Madonna und
Kind mit den
Heiligen Barbara
und Katharina,
1512, ehem. Kaiser
Friedrich Museum
Berlin (Kriegsver-
lust), Bildarchiv
Foto Marburg.

raum zurückführen, gemessen freilich an den später entstandenen Holzschnitten der Wunder von Maria Zell. Dass in beiden Beispielen aber der selbe Falten- und Figurenstil vorherrscht, macht der Vergleich deutlich. Die schon mehrfach erwähnte dekorative Tendenz offenbart sich nicht nur in dem Augsburger Apostelabschied, sondern eben auch in den Graphiken. Zu diesem Werkkomplex könnte man noch die gleichnamige Zeichnung im Kupferstichkabinett in Berlin anfügen, die aufgrund ihrer Technik viel einleuchtender und präziser die Stilanalogien aufzeigen würde.

Obwohl in der *Madonna von Aufhausen*, um 1515 entstanden, schon ein repräsentativerer Charakter als in den bisher besprochenen Bildern zum Tragen kommt, ist auch dieses Gemälde mit den Holzschnitten durchaus vergleichbar (Abb. 6).¹⁷ Denn bei der Analyse fällt sofort auf, dass nicht das Genrehafte, wie so oft bei den traditionellen Donauschul-Künstlern bemerkbar, hier zur vollen Gel-

¹⁶ Siehe WILHELM SCHMIDT, Gemälde aus der Sammlung Röhrer. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 3 (1910), 141–144, hier 143 u. Abb. 11. – Städtische Kunstsammlungen Augsburg (Öl auf Holz, 139,6 x 160,4 cm).

¹⁷ Zur Aufhausen-Madonna siehe KARL FEUCHTMAYR, Ein Marienbild von Jörg Breu. In: Kunstchronik und Kunstmarkt 32 (1921), 793–801. – Aufhausen (Niederbayern), Stiftskirche Maria Schnee, Frauenkapelle (Öl auf Holz, 170 x 117 cm), Maria in der Halle nach einer Zeichnung von Albrecht Dürer im Kupferstichkabinett Basel.

Ebenso kann man in der Tafel mit dem *Apostelabschied* in Augsburg aus dem Jahre 1514 Parallelen zu den Holzschnitten feststellen (Abb. 5).¹⁶ Dabei sind die Donauschullandschaft des Hintergrundes sowie der reiche und graphische Faltenstil ein beredtes Zeugnis für Breus Autorschaft, was wiederum in den Holzschnitten ebenso deutlich ausgeformt wiederzufinden ist. Den im Tafelbild noch vorherrschenden Bruch zwischen den Personen des Vordergrundes und der dahinter sich erstreckenden Landschaft kann man auf den verhältnismäßig frühen Entstehungszeit-



Abb. 5:
Jörg Breu d. Ä.,
Apostelabschied,
1514, Städtische
Kunstsammlungen
Augsburg.

tung kommt, sondern die große Form an sich. Auch das Verhältnis von Figur zu Umraum ist im Gemälde bereits sehr ähnlich dem Hineinstellen der soliden Figuren in die Landschaft oder aber in die architektonische Umgebung aus den Holzschnitten. Dennoch gewinnt das Dekorative um die Figuren herum noch die Oberhand. Dies erkennt man ebenso bei den Figuren und ihren Gewändern selbst, wo die stark ornamentale Gesamtform auffällt, die mit an sich schon plastisch modellierten und in die Landschaft hinein gestellten Figuren kombiniert wird. Trotz dieses artifiziellen Stilmittels vermag Breu aber doch den Eindruck einer real wirkenden Örtlichkeit zu erwecken, ein herausragendes Kompositionsprinzip und bedeutendes Qualitätsmerkmal, das so nur für Breu spricht und sowohl in dem Tafelgemälde, als auch in den Holzschnitten zur Anwendung kommt. Hier wie dort wird nämlich der Eindruck einer Momentaufnahme erweckt und besonders in den Holzschnitten wird uns auf wunderbare Weise eine geradezu eindeutig bestimmbare Gegenwärtigkeit suggeriert. Dass dies bei einer Mirakelfolge höchst angemessen und zielführend ist und darüber hinaus auch zu ihrer Glaubwürdigkeit beiträgt, spricht für die Beherrschung der Stilmittel durch Breu und er allein war offenbar dazu imstande gewesen, den für die Gnadenbeweise adäquaten und überzeugenden Stil auszuwählen.

In die Mitte des zweiten Jahrzehnts fällt dann auch Jörg Breus Mitarbeit an den Werken für Kaiser Maximilian I., was sich nicht zuletzt auch auf seine persönliche Stilentwicklung auswirken sollte. Gerade an den Zeichnungen für das *Gebetbuch* sieht man, dass Breu nun einen noch viel reicheren und graphisch aufgelösteren



Abb. 6:
Jörg Breu d. Ä.,
Madonna und
Kind in der Halle,
um 1515,
Wallfahrtskirche
Maria Schnee,
Aufhausen (Nieder-
bayern).

Stil vertritt, der mit den Vorgaben der kaiserlichen Humanisten zusammenhängen dürfte (Abb. 7). Auch seine Mitarbeit am *Theuerdank* wird Auswirkungen auf seinen Zeitstil gehabt haben, und in der direkten Vergleichung aus der Kunstgattung der Druckgraphik erschließen sich so manche stilistische Parallelen, die ein weiteres Zuschreibungskriterium der Wunder von Maria Zell an Breu sind (Abb. 8). Die schon als spannungsreich und äußerst effektiv zu bezeichnenden Gewand- und Figurenkompositionen sprechen eindeutig für Breus Autorschaft. Eine überall

auffindbare Unruhe in den Szenen, die sich nicht nur in den Gesichtern, sondern auch in der Ausformung des flatternden und knitternden Gewandes zeigt, vereint alle bislang besprochenen graphischen Werke. Es scheint alles in Bewegung geraten zu sein, und diese fast künstliche Artikulation hat sich optisch tatsächlich vom Gegenständlichen gelöst. Das bedeutet, dass die komplexen Formen und Detailbereiche ihre eigene Dynamik besitzen und dadurch eine nochmalige Intensivierung des Geschehens erreicht wird.

Wir kommen nun zu den berühmten Entwürfen von Glasscheiben in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München mit *Kriegen und Jagden Kaiser Maximilians I.*, die schon viel deutlicher den Stil der Holzschnitte der Wunder von Maria Zell repräsentieren (Abb. 9) und im Jahre 1516 geschaffen wurden.¹⁸ Denn hier gelingt Breu bereits eine zutiefst homogene Verbindung des Figürlichen mit dem Raum. Trotz der Menschenmassen in den Zeichnungen erkennt man so

¹⁸ FRIEDRICH DORNHÖFFER, Ein Zyklus von Federzeichnungen mit Darstellungen von Kriegen und Jagden Kaiser Maximilians I. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 18 (1897), 1–55. – PIA CUNEO, Images of Warfare as Political Legitimization: Jörg Breu the Elder's Rondels for Maximilian I.'s Hunting Lodge at Lermos (ca. 1516). In: *Artful Armies, Beautiful Battles. Art and Warfare in Early Modern Europe*, Hrsg. PIA CUNEO, (Leiden/Boston/Köln 2001) = *History of Warfare* 9, Hrsg. KELLY DEVRIES, 87–105, insbes. 89–96.

wie in den Holzschnitten bereits die vollkommene Beherrschung der gestellten Aufgabe, nämlich die Einheit von Zeit, Körper und Raum. Dabei greift er zwar auf dekorative Gestaltungsprinzipien zurück, indem er die Füllung der gesamten Bildfläche mit Inhalt anstrebt, gleichzeitig jedoch weitet sich der Aktionsraum der Figuren bedeutend aus. Diese Beobachtung in Kombination mit den Holzschnitten lässt den Schluss zu, dass sowohl die Zeichnungen in München als auch die Holzschnittserie, beide Male nach den selben ornamentalen und dekorativen Tendenzen in Kombination mit räumlichem Formgefühl gestaltet, von der gleichen

Künstlerhand stammen müssen. Denn so wie die Figuren aus dem Blatt mit der Belagerung von Kufstein besitzen die Gestalten der Holzschnitte motivisch die volle graphische Entfaltung.

Hier ließe sich nun die Koblenzer *Anbetung der Könige* im Mittelrheinischen Landesmuseum zeitlich anfügen, die mit ihrer Datierung von 1518 uns auch schon in unmittelbare Nähe der Holzschnitte führt (Abb. 10).¹⁹ Auch hier wiederum entdeckt man zunächst noch die räumliche Verunklärung der Szenerie, die aber durch Kontraste viel stärker belebt wird. Denn die räumliche Einheit ist nur insofern gestört, als es erneut einen Vordergrund mit gedrängten Figuren gibt, der sich vom Hintergrund optisch distanziert. Dieses Phänomen kann man sehr oft auch in den Holzschnitten beobachten, wobei sich in dieser dekorativen Phase gleichzeitig eine Aktivität der Einzelformen einstellt und daraus eine gewisse Unruhe ergibt. Genau so wie wir das Eigenleben von Formen schon eingangs in den Holzschnitten beobachten konnten, dient dieses Stilmittel auch bei der Anbetung der Könige in erster Linie der Intensivierung des Ausdrucks und des Aufzeigens des Innenlebens der Figuren. Diese Verlebendigung in den Gestalten ist ein qualitatives Merkmal in dem Graphikzyklus gleich wie in dem nun vorgestellten

¹⁹ Mittelrheinisches Landesmuseum Koblenz (Öl auf Holz, 160 x 80 cm).



Abb. 7:
Jörg Breu d. Ä.,
Gebetbuch Kaiser
Maximilians I., um
1515, Federzeich-
nung, Bibliothèque
Municipal
Besançon.



Abb. 8:
Jörg Breu d. Ä.,
Theuerdank, 1517,
Holzschnitt, Öster-
reichische National-
bibliothek Wien.

ten Tafelgemälde, und dieses Kompositionsprinzip scheint auch dafür verantwortlich zu sein, dass das unmittelbare (Nach-)Erleben der einzelnen Szenarien erst möglich ist. Das bedeutet, dass die Wunder von Maria Zell etwa zeitgleich oder sogar noch etwas später als die Koblenzer Anbetung in das Oeuvre Breus einzuordnen wären und dies würde nun auch meine eingangs erwähnte Einsicht belegen, dass die Holzschnitte jedenfalls erst nach der Anfertigung des großen Wunderaltars von Maria Zell ausgeführt wurden. Ich sehe in beiden Werken nämlich kein Abhängigkeitsverhältnis in dem Sinne, dass das eine Werk als das Vorbild für das andere zu betrachten sei und würde dagegen eher meinen, dass beide Werke, der Altar von einem österreichischen Künstler und die Holzschnittfolge von der Hand Jörg Breus, zeitlich versetzt und größtenteils auch motivisch unabhängig voneinander, entstanden sein dürften. Dies würde die Beobachtung von Karl Garzarolli-Thurnlackh bestätigen, dass die Holzschnitte nicht vor Ort in der Steiermark, sondern relativ weit weg und unbekümmert von den topographischen Gegebenheiten, in einem Augsburger Atelier gefertigt wurden.

Die Tendenz zu größerer Formalistik und stilvollem Gestalten erkennt man auch in den großen Orgelflügeln in St. Anna zu Augsburg, die um 1520 entstanden sein dürften und die Himmelfahrt Christi und Mariens darstellen (Abb. 11).²⁰ Das Formale, das Ornamentale und Dekorative ist in der Phase zur Wende in die zwanziger Jahre im Oeuvre Breus sehr wichtig und dies

nimmt man auch in den Holzschnitten für Maria Zell allorts wahr. Hier wie dort wird nun auch ein überplastischer Figurenstil geschaffen, obwohl die Kompositionen in den Orgelflügeln durch den Figurenreichtum gedrängt erscheinen. Gerade bei den Holzschnitten gibt es fast bis zur Unüberschaubarkeit getriebene Drehungen und Wendungen der Figuren. Unterstützt wird dies durch ein reiches Spiel von Licht und Schatten, von beleuchteten und unbeleuchteten Flächen innerhalb der Komposition. Formale Akzente im Graphischen sind nicht nur bei den Orgelflügeln in Augsburg, sondern ebenso in den Holzschnitten überall auszumachen. Die graphischen Details sind auch über die gesamte Oberfläche verteilt. Was aber nun das Interessante oder Plötzliche in diesen Kompositionen ausmacht, ist die Tatsache, dass eben diese ornamentalen Flächen anderen, weniger dekorativ interpretierten Flächen, auf das Harmonischste entsprechen. Es kommt hier quasi zu einer Zwiesprache der flächigen Einzelteile in der Gesamtkomposition, oder anders gesagt, zu einem Bezug und Rückbezug von ornamentalem und dekorativem Gestalten, zu mehr Konstruktivem. Dadurch wird die gesamte Bildfläche enorm belebt und man könnte sagen, dass beinahe schon ruckartige Bewegungen nicht nur die Figuren, sondern sogar das gesamte Bildfeld durchziehen. Dies alles breitet sich wie rhythmische Wellen auf der gesamten Komposition aus, über die Figuren hinweg bzw. auch von ihnen ausgehend. Dennoch wird alles von einem überplastischen und überfeinen Gestaltungswillen bestimmt, was das Geschehen enorm aktualisiert. Gerade in den Holzschnitten sieht man die Örtlichkeit der Mirakel in großzügiger Übersetzung und somit die gefühlte Wirklichkeit in kalkulierten Formwillen umgesetzt. Dies ist, wie schon angedeutet, ein klarer Hinweis auf die Produktion in Augsburg und nicht auf ein Entstehen unter dem Eindruck



Abb. 9:
Jörg Breu d. Ä.,
Belagerung Kuf-
steins, um 1516,
Federzeichnung,
Staatliche Graphi-
sche Sammlung
München.

²⁰ Augsburg, St. Anna, Fuggerkapelle (Öl auf Leinwand, 494 x 345 cm). – Vgl. NORBERT LIEB u. KARL FEUCHTMAYR, Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und der frühen Renaissance = Studien zur Fuggergeschichte 10 (München 1952). – Augsburger Renaissance, Ausst.-Kat. Augsburg 1955. – BRUNO BUSHART, Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg (München 1993).



Abb. 10:
Jörg Breu d. Ä.,
Anbetung der
Könige, 1518,
Mittelrheinisches
Landesmuseum
Koblenz.

In den frühen zwanziger Jahren hingegen wird die noch fehlende rationale Bild-einheit durch Spontaneität und Bewegung ersetzt. Dabei verteilen sich die Figuren selbstverständlich und auch locker im Bildfeld bzw. Raum und durch zum Teil extreme Schrägen und komplizierte Seitenansichten werden sie näher lokalisiert, bestimmt und schließlich im Raum definiert. Zugleich erzielt Breu durch gezieltes Licht und Schatten stimmungsvolle Effekte und dieses Anrühren des Sentiments zählt mit zum Besten, was es in der oberdeutschen Kunst gibt. Diese Stimmung durchzieht nun in den Holzschnitten für Maria Zell auch die reiche und volle Landschaft, die mit den besten Landschaftskünstlern der Donauschule konkur-

eines Lokalaugenscheins. Es kommt in den Holzschnitten und auch in den großen Orgelflügeln nun erstmals in Breus Werk zu umfassender Bildharmonie, ruft man sich nochmals den früheren Apostelabschied in Erinnerung. Dies alles erreicht der Künstler um 1520 eben durch die Unmittelbarkeit der individuellen Umsetzung des gestellten Themas, gerade so, als ob er selbst dabei gewesen wäre. Diese Spontaneität bzw. die stark gestikulierenden und lärmenden Figuren sind spezifisch für Breus Werke seiner mittleren Schaffensperiode, bevor er für das Haus Bayern gegen Ende des Jahrzehnts eher manieristisch und besonders stilvoll tätig wird.²¹

²¹ Vgl. die Historiengemälde in der Alten Pinakothek in München. Siehe hierzu CHRISTIAN A. SALM u. GISELA GOLDBERG, Alte Pinakothek München, Katalog II, Altdeutsche Malerei (München 1963), 202–217. – VIKTOR GREISELMAYR, Kunst und Geschichte. Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobäa. Versuch einer Interpretation (Berlin 1996).



Abb. 11:
Jörg Breu d. Ä.,
Große Orgelflügel,
um 1520, Fugger-
kapelle in St. Anna
zu Augsburg.

rieren kann. Dies war wohl der Grund dafür, dass die Holzschnitte bislang mit einem Donauschul-Meister und nicht mit einem der angesehensten Künstler aus Augsburg in Zusammenhang gebracht wurden.

Der neue Bewegungsdrang ist nun überall zu spüren und die manchmal abrupt erscheinenden Sprünge von vorn nach hinten oder von Seite zu Seite unterstreichen dies. In den Holzschnitten sieht man auch, wie sich der Figurenmaßstab schnell und stark verkürzt, was wiederum die Ursache für optische Bewegung ist. Überall herrscht Bewegungsfreiheit, alle Beteiligten sind in die Szenen integriert und komplizierte Bewegungen und Haltungen erzeugen innerlich tief empfindende Figuren. Breu legte nun auch den Horizont im Bildraum immer tiefer, wodurch sich ein größerer Tiefenzug ergibt. Die landschaftlichen Hintergründe werden in fließenden Linien und in gedehnten Ausmaßen wiedergegeben. Besonders in den Landschaftsausblick der Holzschnitte ist dieses Kompositionselement zu beobachten und die Bildräume öffnen sich weit hinein in die Tiefe, und eine überbordende und reiche Natur umschließt die Szenen.

In den kleinen *Orgelflügeln in St. Anna*, die, kurz nach den großen, um 1522 entstanden sein werden und die Geschichte der Musik illustrieren, wird die bewusste Rücksichtnahme auf perspektivische Gesetze nun auch immer stärker und insofern haben auch diese Monumentalgemälde viel mit den relativ kleinen Holzschnitten gemeinsam (Abb. 12).²² Gerade in den nun folgenden zwanziger Jahren berücksichtigt Breu verstärkt die perspektivischen Gesetze, was mit dem Deutlichwerden der Fluchtlinien einhergeht. In diese Räume werden jetzt überplastisch

²² Augsburg, St. Anna, Fuggerkapelle (Öl auf Holz, 144 x 67 cm).



Abb. 12:
Jörg Breu d. Ä.,
Kleine Orgelflügel,
um 1522,
Fuggerkapelle in St.
Anna zu Augsburg.

interpretierte Figuren eingestellt, was der Komposition zunehmend etwas betont Statisches verleiht. Dies steht konträr zu Breus durch stürmische Ausdruckskraft der inneren Bewegungen der Figuren gekennzeichneten Frühwerk, und dennoch sehen wir hier die sich zusammendrängenden und in rhythmisch schwingenden Flächen aufeinander bezogenen Figuren innerhalb der Komposition. Dies wäre ein Hinweis darauf, dass der Raum in den Architekturen und in den Landschaften vorherrscht, während die Gestalten zwar noch immer zusammengedrängt sind, sich aber doch schon in ihn solitär hineinzustellen beginnen. Mitunter kommen noch ältere stilistische Gewohnheiten zum Tragen, beispielsweise dass sich die Figuren auch nicht in den Raum völlig eingliedern und daher Zwischenräume frei lassen, sondern ihn eher noch verstellen. Dieses dekorative Empfinden erkennt man jedoch nicht so sehr in Szenen mit wenigen Gestalten, sondern nur noch in figurenreichen Massenansammlungen. Um die Plastik der Figuren dennoch heraus zu arbeiten, verwendet Breu jetzt verstärkt Hell-Dunkel-Kontraste und eine Asymmetrie in der gehäuften Anordnung zahlreicher Gliederungselemente, was in Summe seinen reichen und perspektivisch komplexen Stil aus der ersten Hälfte der zwanziger Jahre ergibt.

Als nächstes Vergleichsbeispiel soll die im Hinblick auf die Holzschnitte bedeutende *Kreuzerhöhung* in Budapest aus dem Jahre 1524 Erwähnung finden, die

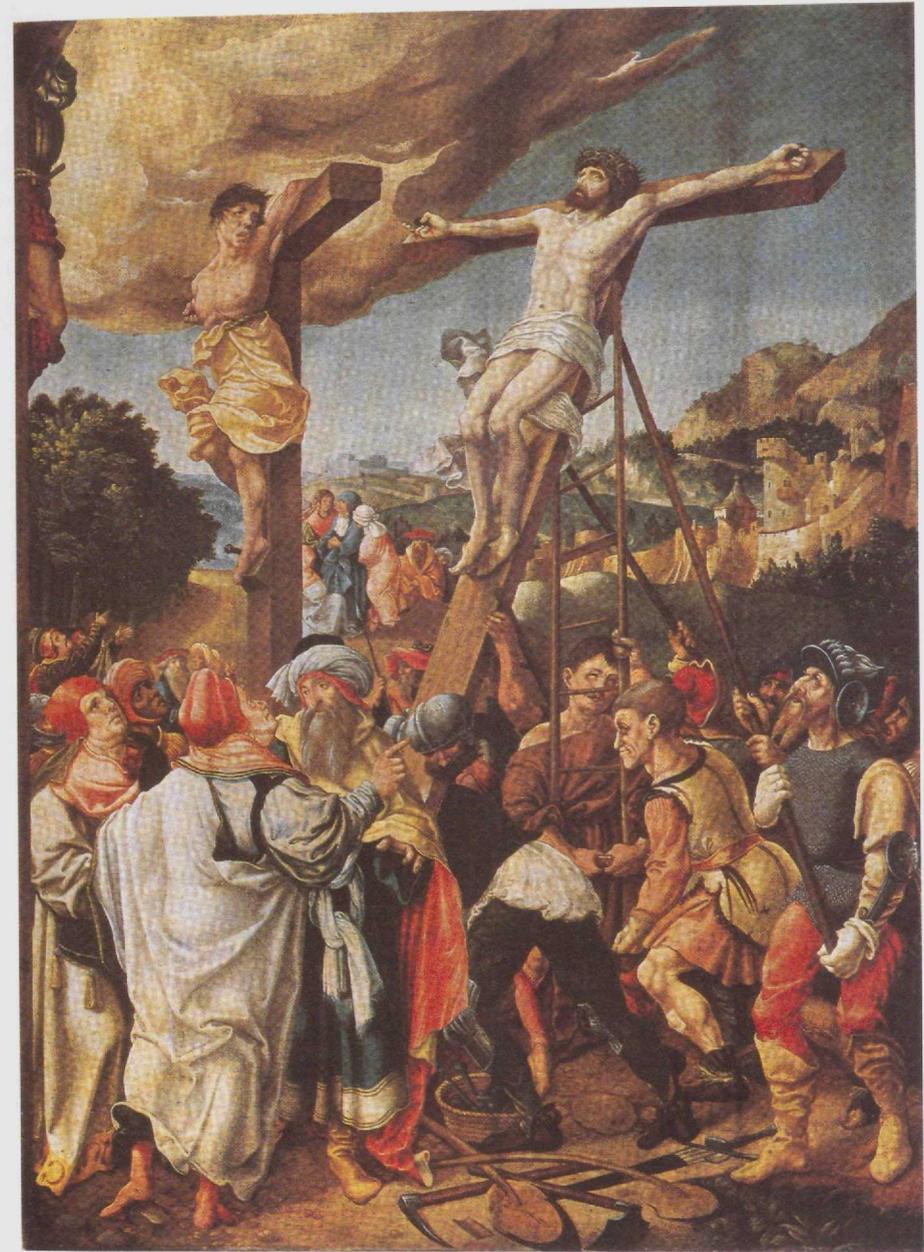


Abb. 13:
Jörg Breu d. Ä.,
Kreuzerhöhung,
1524, Museum der
Bildenden Künste
Budapest.

ebenso diesem komplizierten Figuren- und Raumstil zuzurechnen ist (Abb. 13).²³ Hier ist aber nun der repräsentative Charakter aus den Augsburger Orgelflügeln abgeschwächt zugunsten des aufkommenden Wirklichkeitssinnes, wie wir dies bereits bei den Holzschnitten der Wunder von Maria Zell beobachten können.

²³ Museum der Bildenden Künste Budapest (Öl auf Holz, 87 x 63,3 cm). – EDITH HOFFMANN, Neuerwerbungen im Museum der bildenden Künste. In: Pantheon 10 (1931), 437–438. – JÁNOS VÉGH, Deutsche Tafelbilder des 16. Jahrhunderts in ungarischen Sammlungen (Budapest 1972), Nr. 38.

Wenngleich die Figurengruppen ohne Einklang im gegenseitigen Größenverhältnis erscheinen mögen, so sind diese doch differenziert und renaissancemäßig klar gegliedert in einem festen und plastischen Stil. Wie wir bei den Wundern von Maria Zell bemerken, besitzen wir auch in diesem Tafelgemälde nun kräftig modellierte und in starken Verkürzungen und Kontrapoststellung gegebene Figuren in einer mitunter grotesk anmutenden Schärfe im Sinne der Beobachtung der menschlichen Physiognomie. Zum Teil erkennt man jetzt auch schon elegante Posen, wie sie dann für den Münchener Hof wichtig werden. Noch sind aber die Spannungen in den Draperien gleich wie in den ornamental aufgelösten Gewändern vorhanden, wobei besonders die Faltenstege stark herausgearbeitet wurden. Dies ergibt einen höchst eigenplastischen Gewandstil, in der Art, wie er sich in den Holzschnitten überall zeigt. Auch die dünnstoffige Kleidung mit wellenden und flatternden Ausformungen hat sich hier wie dort schon angekündigt, ihre harmonischen Linienschwünge werden jetzt aber zu stark geknickten Faltenzügen. Der schwungvoll gefaltete Faltenstil im Tafelgemälde sowie die Übereckstellung und diagonale Anordnung der Hauptszene macht den Zeitstil Breus auch in den Holzschnitten sichtbar. Es sind bedeutende Stilanalogien festzustellen, da die Bewegungsmotive im Charakter und vom Prinzip her denen der Holzschnitte ähneln. Ebenso von der Gesamtdisposition her gesehen gleichen sich beide Werke, was auf eine annähernd parallele Entstehung schließen läßt. Die Figuren dominieren den Vordergrund, während die Landschaft dahinter sich stark und überproportional verkleinert und eine Folie aus rhythmisch schwingenden Flächen ergibt. Hinweisen möchte ich auch auf den fast identisch niedrigen Horizont, der dem Tafelgemälde und auch den Holzschnitten den Tiefenzug erst ermöglicht. Im Detail erkennt man in beiden Beispielen gleichermaßen die reiche und verwickelte Linienführung nicht nur in der Komposition an sich, also in der gesamten figürlichen Szenerie, sondern auch im morphologischen Detail, etwa bei den einzelnen Gewandmotiven, wo es sogar zu konkreten Motivübernahmen kommt. Trotz der reichen und ornamental aufgelösten Gesamtkomposition ist stets ein typisch augsburgisches Streben nach Klarheit festzustellen. Was beide Werke miteinander verbindet, sind der reiche und graphische Faltenstil, die optische Bewegung durch Gestik und Mimik sowie die plastische Figurenartikulation in dichter Abfolge. Außergewöhnliche Überschneidungen sowie extreme Verkürzungen, stets jedoch mit klarem räumlichem Bezug der Figuren aufeinander, charakterisieren die Werke Jörg Breus aus den Jahren um 1520–25.

Nun bleibt noch, den *Ursula-Altar* in Dresden anzuführen, da dieses Tafelgemälde noch immer Stilanalogien mit den Holzschnitten aufweist und somit um die Mitte der zwanziger Jahre entstanden ist, während die Historienbilder für den Münchener Hof gegen Ende des Jahrzehnts schon stark manieristische Tendenzen aufweisen und daher als Vergleichsbeispiele bereits ausscheiden (Abb. 14).²⁴ Auch im *Ursula-Altar* erkennt man den raschen Wechsel des Figurenmaßstabes, was innerhalb der dichtgedrängten Komposition die Vorstellung von Distanz erwirkt, ganz ähnlich, wie man es bereits bei den zuvor entstandenen Holzschnitten sehen

²⁴ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Altar mit dem Martyrium der Hl. Ursula (Öl auf Holz, 215 x 162 cm bzw. je 175 x 77 cm). Hier könnte man noch eine Zeichnung mit der Landung der Hl. Ursula anführen, die eine ebenso dicht gedrängte Menschenmasse aufweist und auch im stilistischen Detail mit dem Altar so wie mit den Holzschnitten kompatibel wäre (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg).

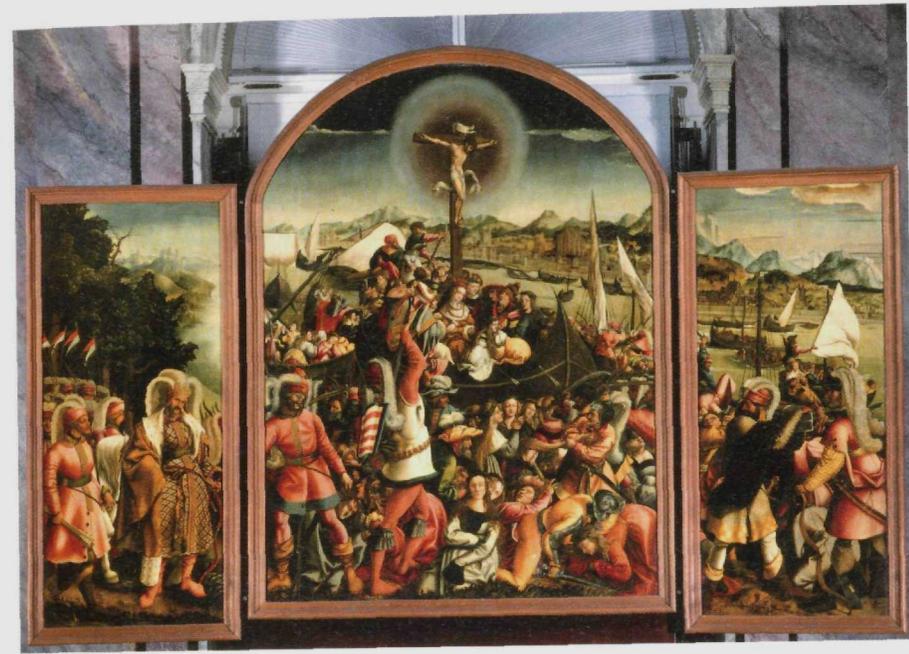


Abb. 14: Jörg Breu d. Ä., *Ursula-Altar*, um 1520–25, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

konnte. So wie in den Holzschnitten haben wir hier jetzt auch groß erscheinende Bewegungen in klaren Räumen, der restliche Raum, d. h. der Hintergrund ist so wie schon bei den Wundern von Maria Zell voll mit Einzeldingen und dekorativen Elementen. Ebenso sind hier die dramatischen Gesten wie auch die komplizierten Körpergesten festzustellen. Alles ist noch in dem motivisch dekorativen Prunk der Holzschnitte umgesetzt. So wie in der reichen Szene mit der Heiligen Ursula sieht man in der Mirakelfolge glaubhafte und lebendige Darstellungen eines beziehungsreichen Geschehens. Dass dies der passende Stil für die Gnadenbeweise von Maria Zell war, liegt auf der Hand, und die klare Entscheidung für Jörg Breu als Künstler spricht eindeutig für das ausgeprägte Kunstverständnis von Abt Pierer.

Schlussendlich bleibt noch auf das Tafelgemälde *Simson erschlägt die Philister* im Kunstmuseum Basel hinzuweisen, das durch seine Entstehung um 1525 gleichsam den stilkritischen Schlusspunkt meiner Überlegungen hinsichtlich der Zuschreibungsfrage der Holzschnitte der Wunder von Maria Zell an Jörg Breu d. Älteren und deren zeitlicher Einordnung darstellt. Bei der vergleichenden Analyse des Stiles sind wiederum jene Charakteristika festzustellen, die schon im Zusammenhang mit dem Werkkomplex ab etwa 1515 zu konstatieren waren und bis etwa 1525 andauern. Um die Beweisführung meiner Zuschreibung aber nicht unnötig in die Länge zu führen, werden keine weiteren Vergleichsbeispiele mehr angeführt. Ergänzend hinweisen möchte ich aber doch noch auf die für die Datierung und Zuschreibung wichtige *Wiener Madonna* mit ihren Landschaftsdetails und Ausblicken,²⁵ und auch die beiden Tafeln mit der *Verspottung Christi* in Inns-

²⁵ Madonna mit Kind und Stieglitz, Kunsthistorisches Museum Wien (Öl auf Holz, 52,5 x 39,5 cm). – Vgl. Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, bearb. von SYLVIA FERINO-PAGDEN, WOLFGANG PROHASKA, KARL SCHÜTZ (Wien 1991), Taf. 575.

bruck und Augsburg der Vollständigkeit halber erwähnen,²⁶ da in ihnen die expressive menschliche Figur zur Dominante der Bildwirkung wird. Diese Gemälde können nochmals als Beleg für die Autorschaft der Holzschnitte von Breu gewertet werden, da in ihnen genau so wie in der Mirakelfolge ein Spannungsverhältnis in den Figuren festzustellen ist. Auch das räumlich übertrieben perspektivische Element bringt ähnlich wie in dem Graphikzyklus zum Teil gewollte Verunklärung oder Verzerrung mit sich, dennoch kennzeichnen Breus Werke nun überplastisch und herausquellend gedrängte Kompositionen mit großen und sprechenden Gewandfiguren. Diese werden aber nicht nur durch ornamentale und dekorative Schemata, sondern verstärkt auch durch große und außergewöhnlich voluminöse Köpfe charakterisiert. Extreme Verkürzungen und zuweilen übertriebene Überschneidungen verleihen allen bislang vorgestellten und in stilistischen Zusammenhang gebrachten Werken die ihnen anhaftende innerliche und auch zutiefst glaubhafte Bewegung.

Zusammenfassende Schlussbetrachtung

All die zuvor genannten stilistischen Kriterien sind zurückzuführen auf Jörg Breus genaue Kenntnis des menschlichen Körpers und seine sodann erfolgte motivische Übersetzung ins Ornamentale und Überreiche. In den Figuren erkennen wir eine kontinuierliche Entwicklung weg von den spätgotischen Gestalten der frühen österreichischen Altarwerke hin zu Renaissancemenschen aus seiner reifen Phase bis um die Mitte der zwanziger Jahre. Es erfolgt im Lauf seiner Entwicklung ein Individualisierungsschub, der gerade an den Holzschnitten der Wunder von Maria Zell zu erkennen war. Hier sieht man auch die Tendenz zu ausuferndem und kraftvollem Formwillen, was besonders an den Figuren und ihren Gewändern ausgemacht werden kann. Ebenso fällt in den Innenszenen die richtige Durchgliederung der Architektur auf, die ganz nach augsburgischen Gepflogenheiten mit antiquarischen Formelementen angereichert wurde. Doch auch der reichen Landschaft mit tief liegendem Horizont kommt eine wesentliche kompositorische Funktion im Bildaufbau zu. Perspektivische Gesetze durchaus berücksichtigend, bleibt dennoch ein dekoratives und ornamentales Form- und Liniengefühl vorhanden. Jörg Breu geht aber nicht wie die Donauschulkünstler primär von der Landschaft oder vom Raum aus, sondern sein kompositionelles Hauptmotiv ist die menschliche Figur, um die herum er dann den Umraum formt. Dieser Bildraum ist bei Breu um die Mitte der zwanziger Jahre einmal augsburgisch umgesetzt und ein anderes Mal eher von der Donauschullandschaft geprägt. Besonders in den Landschaftshintergründen der Holzschnitte war dies stets zu erkennen.

Die reichen Ornamentformen weisen die Holzschnittfolge der Wunder von Maria Zell ganz klar nach Augsburg und das dort gepflogene italianisierte Formgefühl. Die gesamte Komposition ist trotz der Technik der graphischen Künste malerisch gebunden. Anleihen aus Italien, wie der reiche Faltenwurf und sprechende Gesten, aber auch exzentrische bzw. expressive Mimik ergänzen den typisch Breuschen Gesamtcharakter der Holzschnitte. Dabei muss man stets bedenken, dass wohl nicht nur bei Albrecht Altdorfer, sondern auch bei Jörg Breu die Mitarbeit am Gebetbuch für Kaiser Maximilian I. der eigentliche Katalysator für diesen überreichen Italianismus war. Im Oeuvre Breus sind die Quellen seiner Kunst vornehmlich in italienischen Kupferstichen und bei Nielli zu suchen, aber

²⁶ Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck (Öl auf Holz, 69 x 78 cm) und Städtische Kunstsammlungen Augsburg (Öl auf Holz, 75 x 57 cm).

auch die Angleichung an die Donauschulkunst ergab eine Synthese von Stilen, die so harmonisch abgeglichen nur bei ihm zu finden ist. Hieraus ergibt sich auch die überfeine Ausführung im Graphischen, ein Stilmittel, das das Reiche, das Dekorative und Ornamentale bevorzugt. Dies belegen die einzelnen Holzschnitte der Wunder von Maria Zell aufs Beste.

Der Auftrag bestimmt beim Künstler des sechzehnten Jahrhunderts letztendlich auch den angewandten Stil, weniger die persönliche Überzeugung des Künstlers. Daher wollen diese Kunstwerke auch fundamental anders gesehen werden als etwa moderne Kunst. Bei einem so bedeutenden Künstler der deutschen Kunstgeschichte wie Jörg Breu es zweifellos ist, bleibt dennoch die persönlich-künstlerische Einstellung immer spürbar und das lässt sich jederzeit auch in den Wundern von Maria Zell entdecken. Wiewohl der Auftrag einen angemessenen Stil erfordert, konnte Breu auch seine italienische und donauschulmäßige Beeinflussung in die Graphikfolge mit einfließen lassen. Diesen adäquaten Stil konnte er zuvor während der Beteiligung an dem Gebetbuch Kaiser Maximilians I. schulen und sodann ausformen. Er übernimmt Motive von Filipino Lippi, und dessen reicher und graphischer Stil strömt in Breus Gesamtwerk allmählich ein. Dies spürt man auch in den Szenen und Figurentypen der Holzschnitte, die aber nun auch mit der Landschaftskunst der Donauschule kombiniert werden. Die antiken Elemente und die Grotteskenornamentik in den Holzschnitten weisen ganz klar nach Augsburg als Entstehungsort und auf eine Entstehungszeit zwischen 1520 und 1525 hin. Der Reichtum an zeichnerischen Details so wie auch die Bedeutung der Architektur oder ihrer Einzelformen charakterisieren die Graphiken. Breus expressiver Stil offenbart sich gerade in dem Figurenideal mit ihren extremen Körperhaltungen und großen Gesten. Auch die übertriebene Mimik ist bedeutender Ausdrucksträger und klares Kennzeichen seiner persönlichen Handschrift. Es war vom Auftraggeber also naheliegend, ihn für die Mirakelfolge heranzuziehen, die die Gläubigen innerlich berühren sollte. Das offensichtliche Heischen nach Affekten und nach gesteigerter Dramatik unterstreicht die Zielsetzung des Graphikzyklus und belegt darüber hinaus den persönlichen Ausdruckswillen Jörg Breus. Das zusätzliche Überladen der Szenen mit vielfältigen Motiven, der häufige Wechsel im Maßstab der Figuren und nicht zuletzt die wuchernde Landschaft bringen Bewegung in die Bildinhalte. Die körperliche Expansivkraft der Figuren, das Ungestüme und Kraftvolle der Vordergrundszenen finden ihre logische Entsprechung in der überbordenden Naturfülle der Hintergründe. Dass Jörg Breu d. Ältere mehr als prädestiniert war, sich dieser Herausforderung zu stellen und sie auch meistern konnte, belegen die Wunder von Maria Zell, die zum Besten der oberdeutschen Kunst der Renaissance gehören und stets an erster Stelle zu nennen sein werden, wenn man in Zukunft von der Kunst der Donauschule spricht.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Mathias F. Müller, Bundesministerium für Unterricht, Kunst u. Kultur
Abt. IV/6, Minoritenplatz 5, 1014 Wien

