

Ausstellungen

Pieno di Vaghezza: Die Renaissance südlich und nördlich der Alpen

Venezia 500<<. Die sanfte Revolution der venezianischen Malerei. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, 27.10.2023–4.2.2024. Katalog hg. v. Andreas Schumacher. München, Hirmer Verlag 2023. 256 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7774-4174-0. € 39,90

Holbein und die Renaissance im Norden. Frankfurt a. M., Städel Museum, 2.11.2023–18.2.2024;
Holbein. Burgkmair. Dürer. Renaissance im Norden. Wien, Kunsthistorisches Museum, 19.3.–30.6.2024.
Katalog **Renaissance im Norden. Holbein, Burgkmair und die Zeit der Fugger** hg. v. Guido Messling und Jochen Sander. München, Hirmer Verlag 2023. 359 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7774-4202-0. € 55,00

Dr. Christoph Bellot
München
c.bellot@gmx.de

Pieno di Vaghezza: Die Renaissance südlich und nördlich der Alpen

Christoph Bellot



Im Winter 2023 konnte man zwei Ausstellungen zur Kunst des 16. Jahrhunderts sehen: in München zu Venedig, in Frankfurt a. M. (und später in Wien) zu Augsburg. Das schien eine erfreuliche Koinzidenz, konnte einigen Aufschluss versprechen, da die Beziehung der Renaissance nördlich der Alpen gerade zur venezianischen bekanntlich eng war. Allerdings waren die beiden Ausstellungen nicht aufeinander abgestimmt.

Einfach nur schön präsentiert

Die Alte Pinakothek zeigte „Venezia 500“. Die sanfte Revolution der venezianischen Malerei“ als Zwischenbilanz des Forschungsprojekts zum Bestand der über 200 venezianischen Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts, das zu einem neuen Bestandskatalog führen soll. Man strebte aber keinen Überblick über den Besitz oder gar die Malerei in Venedig an, sondern stellte 19 eigene Bilder im Zusammenhang mit 66 Leihgaben aus (zu den Gemälden kamen 19 Zeichnungen und Stiche, drei Plastiken und eine Handschrift). Das Innovative der venezianischen Kunst, das seit 1500 so starke Wirkung auf die europäische Malerei hatte, sollte an den Bildgattungen Porträt und Landschaft demonstriert werden.

Das Porträt war mit 50 Beispielen stark vertreten, die Spanne reichte von Memlings Bildnis des Bernardo Bembo (um 1474) als ‚Import‘ und ersten venezianischen Beispielen von Bellini, Giorgione, Lotto, Bartolomeo Veneto etc. bis zu Tizians *Bildnis des Jacopo Strada* (1567/68) und einem Gruppenbild der Tintoretto-Werkstatt (um 1575). Der Schwerpunkt lag dabei auf den Jahren zwischen 1500 und 1530/35. Als Landschaften verstand man keine selbstständigen Bilder der ‚Natur‘, sondern die Landschaftsräume, in oder vor denen sich Personen befinden: der hl. Hieronymus und die Madonna, das Kreuz Christi mit



Assistenzfiguren oder die Personen der Beweinung, mythologische und allegorische Gestalten.

Die Ausstellung zielte auf eine ‚atmosphärische‘ Präsentation von Bildern, mit denen sich für das Publikum reizvolle Vorstellungen einer Malerei des Lichts und der Farbe, des hier differenzierten Pinselstrichs, dort der freien, geradezu demonstrierten Faktur verbinden. Den historischen Zusammenhang, die Rollen des Porträts für die venezianische Gesellschaft, Probleme der Bildinhalte oder Fragen der Zuschreibung und der Identität porträtierter Personen müsste der Katalog behandeln, der allerdings von der üblich gewordenen Knappheit ist: mit einigen kürzeren Beiträgen und lediglich einer Liste der Exponate, doch ohne separate Katalogeinträge. Einem weniger an Fachdetails interessierten Teil des Publikums mag dies entgegenkommen, aber es mangelt doch an grundlegenden Informationen. Die Lektüre macht das Konzept der Ausstellung klarer, als die bloße Anschauung es gekonnt hätte. Doch – so könnte man vermuten – sollte sie wohl zu jenem ‚denkenden Betrachten‘ anregen, das man für eine Reihe typisch venezianischer Bilder um 1500 mit sich nur vage erschließenden Inhalten als damals auch im Gespräch praktizierte Rezeptionsform annehmen kann und das der Katalog selbst essayistisch betreibt.

Landschaft als Sehnsucht nach Natur und das denkende Betrachten

Auf eine schon oft gelesene Charakterisierung der venezianischen Malerei als Feier von Licht und Farbe ist im einführenden Aufsatz fast ganz verzichtet. Vielmehr erläutert Andreas Schumacher die Rolle der Landschaft in Bildern aus Venedig. Sie sei „die eigentliche Hauptdarstellerin“ in den Gemälden, nicht nur Raum und Hintergrund. Dass sie in einer verwinkelten künstlichen Stadt, wo es Gärten nur im Verborgenen gibt, aus der Sehnsucht nach ‚wilder Natur‘ und Grün sowie nach Bewegung im Freien erwachsen sei (19–21), klingt eigentümlich einfach. Doch mit Giorgiones *Tempesta* und den folgenden *poesie* wurde jedenfalls die Bedeutung von imaginierte Landschaft als zentralem Motiv offenkundig, sie bekam eine neue

eigene Rolle in den durch die antike Bukolik inspirierten arkadischen Phantasien. Hiermit habe Giorgione die Darstellung von Landschaft und die Malerei in Venedig revolutioniert. Wofür in diesen Bild-Phantasien das Personal steht, und was umgekehrt die Landschaft bei den Heiligen und den biblischen und mythologischen Historien soll, das bleibt oft vieldeutig oder eher unbestimmt und vage. Hiermit hatte die Ausstellung Thema und These. *Vaghezza* entdeckt sie ebenso in vielen Porträts. Die ‚sanfte Revolution‘ liege nicht bloß im neuen Stil, sondern in den offenen Themen und fiktiven arkadischen Gegenwelten, der freien Assoziation zur Dichtung, die die individuelle Kontemplation und das vermutete Gespräch humanistisch gebildeter Zirkel vor den pastoralen Bildern fortsetzen konnten, ebenso in den idealisch schönen Jünglingsbildnissen und *belle donne* sowie den Porträts einer Elite, die sich nicht mehr in den öffentlichen Rollen, sondern privat, als gebildete *élégants* in neuerdings so genannten lyrischen Bildnissen zeigt. Die Aufsätze des Katalogs beleuchten dies aus verschiedenen Richtungen. Chriscinda Henry schreibt über den Kreis der Auftraggeber und Sammler solcher neuen Bilder und deutet an, wie man sich das gesellige Leben und die *ridotti*, die Treffen mit Musik, philosophischem Disput und literarischen Lesungen vorstellen könnte. Das Bukolische in antiker Tradition scheint ein „kultureller Code“ der Elite und der Kunst für diese gewesen zu sein, was die von Marcantonio Michiel in seiner *Notizia d'opere del disegno* über die Sammlungen der venezianischen Häuser erwähnten antiken und zeitgenössischen Kleinplastiken bestätigen, an denen sich die Maler wohl orientierten. Die Bilder hatten vielfach keine konkrete Botschaft, sondern waren bewusst mehrdeutig, wie Johannes Grave nicht als Erster konstatiert. Dies sei ein „genuin venezianisches Bildverständnis“ (71) und habe im ‚denkenden Betrachten‘ seine adäquate Rezeptionsform. Als Musterbeispiel wird wieder *La Tempesta* angeführt, die nicht verschlüsselt und von literarischen Quellen her zu enträtseln sei, sondern zum Nachsinnen und raffinierten Deuten einlade. Die zahlreichen Versuche der Forschung entsprächen daher der ursprünglichen

Intention, zum gelehrten Gespräch anzuregen – zu dem hier freilich keine weitere Interpretation geboten wird. Dasselbe Prinzip findet Grave etwa in den detailreichen Landschaften, in die Giovanni Bellini Heilige wie Hieronymus | **Abb. 1** | oder Franziskus stellte, und will es aus der mittelalterlichen Naturallegorese herleiten, die aus den polyvalenten Eigenschaften der Dinge mehrfachen geistigen Sinn erschloss. Ob aber das Zeichensystem der auf präzise Bedeutung zielenden allegorischen Auslegung und somit die traditionelle Frömmigkeit die Grundlage für Bilder mit unbestimmter Bedeutung und eines frei durch sie schweifenden Sehens und Assoziierens sein konnte, bleibt denn doch fraglich.

Bukolik und Sinnoffenheit kennzeichnen auch die kleine Gruppe von Zeichnungen und Druckgraphiken, die parallel zu Giorgione ‚lyrische Landschaften‘ zum mehr oder weniger selbständigen Thema haben und



| **Abb. 1** | Giovanni Bellini, Hl. Hieronymus in der Einöde, 1505. Öl auf Lindenholz, 47 × 37,5 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Nr. 1939.1.217 [↗](#)

die Catherine Whistler in den Zusammenhang nicht nur mit anderen Beispielen stellt, sondern mit dem für Venedig neuen technischen Raffinement, der Kenntnis nördlicher Kupferstiche (besonders von Dürer) und mit der Vorliebe der Kenner, die solche Blätter und entsprechende Gemälde sammelten.

Porträts von Kennern und simulierte Lebensnähe in Bildern schöner Frauen

Dieser Kreis ließ sich auch in neuer Weise porträtieren. Man demonstrierte dabei nicht Amt und öffentliche Rolle, sondern zeigte schon durch informelle Kleidung individuellen Geschmack. Vor allem aber erscheinen die Personen auch seelisch belebt – ohne dass ein Ausdruck freilich klar zu bestimmen wäre, wie dessen divergente Beschreibungen ja immer wieder beweisen. Auffälligster Typus des nicht nur in der Haltung bewegten Bildnisses ist der *ritratto di spalla*, der prominent vertreten ist im Münchner Bild des über die Schulter zurückblickenden jungen Mannes. Nachdem es bereits Palma il Vecchio oder Tizian zugeschrieben wurde, sieht man es nun – nach Ridolfi (1648), Mannlichs Inventar (1799), Justi (1908 u. ö.) etc. – wieder als ein Bild des Giorgione an. Dafür plädiert auch Antonio Mazzotta, der im Katalog die angebliche Herkunft des Typus von Leonardos *Porträt der Cecilia Gallerani* referiert und andere Beispiele anführt. In die Reihe gehört auch das Doppelporträt eines aus dem Bild zurückblickenden Lehrers und seines Schülers, als dessen Autor nun ebenfalls Giorgione vermutet wird, womit München gleich zwei ‚neue‘ Werke von ihm hätte. Unabhängig von der Zuschreibung konnte man die beiden Personen recht sicher identifizieren: den universalgebildeten Astronomen Trifone Gabriele und den jungen Florentiner Giovanni Borgherini. | **Abb. 2** | Dieses und andere historische und restauratorische Forschungsergebnisse des Projekts (etwa zu einem Bildnis dreier Männer der Familie Maggi aus der Tintoretto-Werkstatt, das sich als Zeugnis familiärer Erbfolgepolitik erweist) werden hier schon vorab mitgeteilt (vgl. neuerdings Anneliese Földes, Johanna Pawis, Heike Stege, Eva



| Abb. 2 | Giorgione (?), Bildnis des Giovanni Borgherini und des Trifone Gabriele, 1509/10. Öl/Lw., 91,5 × 67 cm. München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 7452 [↗](#)

Ortner, Andreas Schumacher, Jan Schmidt, Jens Wagner und Andrea Obermeier, One Canvas, Four Ideas. A Double Portrait Attributed to Giorgione With Different Compositions Underneath, in: *ArtMatters. International Journal for technical art history* 9/1, 2024, 1–33 [↗](#).

Die Bilder von Frauen präsentierte man in der Ausstellung wieder als eigene Gruppe, denn wenngleich auch sie typisch venezianisch momenthaft-szenisch belebt sind wie die der Männer, so sind sie doch selten Bildnisse von Individuen. Es handelt sich weit überwiegend um *belle donne*, die Lebensnähe nur simulieren, eigentlich aber idealisiert und oft erotisch aufgeladen sind, zumal wenn die Schöne blond, tief dekolletiert oder teils entblößt ist. Ob eine geschönte heiratsfähige Tochter aus besserem Haus, eine Männerphantasie oder eine Kurtisane dargestellt ist, bleibt meist unklar. Hierzu wird auf Giorgiones Rolle

für den Typus, wie schon so oft auf neuplatonische und petrarkistische Ideen zu Schönheit und auf sublimierten Eros verwiesen und dennoch angenommen, den Bildern müssten reale Vorbilder zugrundeliegen. Die Blicke, Gesten oder Szenen sind in der Regel vieldeutig, lassen Assoziationen zu oder bleiben völlig rätselhaft. Über erotische Bezüge kann man sich keineswegs sicher sein. So sind Deutungen, die Metaphern der Lyrik (z. B. den Blick als Liebespfeil) in Bildern von Frauen und Jünglingen konkretisiert wiederfinden wollen (hierzu beruft man sich auf Marianne Koos, *Bildnisse des Begehrens*, Berlin 2006), mögliche oder kühne Versuche. **| Abb. 3 |** Kaum anders ist es bei den Darstellungen nachdenklicher, melancholisch gestimmter Männer, die subjektiv und affektiv erscheinen. Doch spiegeln sie das „wehmütige Sehnen“ und den Schmerz über „Un-erfüllbarkeit des Begehrens“ im Sinn petrarkistischer Dichtung (165)? Jenseits der offiziellen Bildnisse also schöne *Vaghezza* allenthalben, wie sie konzentriert



| Abb. 3 | Bernardo Licino, Bildnis einer Frau, um 1520. Öl auf Pappelholz, 57,2 × 59,7 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 5093 [↗](#)

ist in der arkadischen Sehnsuchtslandschaft von Tizians (eigentlich unbenennbarem) *Ländlichem Konzert* im Louvre, in dem sich – gemäß der Ausstellungsidee – für die empfindsamen jungen Männer eine Gegenwelt mit dem erotischen Versprechen idealer Frauen eröffnet.

Wo die venezianischen Bildnisse dagegen selbst wenig Fragliches haben, werden sie im Katalog wissenschaftsmodisch umwölkt (Henry Kaap). Konkret sind jedoch die Bemerkungen von Annette Kranz über ihre Attraktivität für oberdeutsche Kaufleute und andere, die sie zusammen mit anderer Kunst und Luxusgütern für ihre teils umfangreichen Sammlungen erwerben oder sich in Venedig selbst porträtieren ließen. Die formale Belebung durch das Dreiviertelprofil und später die freie Bewegung der dargestellten Personen im Raum, die gleichsam einführende Wiedergabe von Individuen, Motive wie Architektur im Hintergrund, Draperie und Fensterausblick, die Technik der Ölmalerei – alles zeichnete die venezianischen Bildnisse aus und machte sie so begehrenswert.

Nürnberg meiden, Augsburg zeigen

Dies könnte man – zumal Augsburg den Anfang machte – als die Verbindung zur Frankfurter und Wiener Ausstellung verstehen, die die Eigenart der Renaissance im Norden zeigte, die aber eben auch die bei aller Rezeption erhebliche Distanz zu Venedig und Oberitalien, gerade im Porträtfach bis um 1540, deutlich machte. Burgkmair hatte zwar als erster schon 1507 italienische Motive übernommen, doch zunächst nur ornamentale, nicht etwa Bildkompositionen, Lichtmalerei, Kolorit etc. Im Grunde waren in Frankfurt und Wien zwei verschiedene Ausstellungen mit einem gemeinsamen Katalog zu sehen. Das lag nicht nur daran, dass sie jeweils anders gegliedert waren und dass in Frankfurt ca. 60 Objekte nicht gezeigt wurden, die man in Wien sah, und dort 50 fehlten, die man in Frankfurt hatte sehen können. Vielmehr hatte das Ganze jeweils einen anderen Akzent. Man wollte als Ort einer Renaissance im Norden nicht Nürnberg zeigen, sondern das angeblich so unbekannte Augsburg um 1500, das einst bedeutend



| Abb. 4 | Hans Holbein d. J., *Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen* (Darmstädter Madonna), 1526/28. Öl auf Holz, 146,5 × 102 cm. Schwäbisch Hall, Johanniterkirche, Sammlung Würth. Wikipedia ↗

war und heute nur mehr „beschaulich“ sei, wie das Frankfurter Digitalforum herablassend bemerkte. So erfreulich eine Ausstellung zu Hans Holbein d. Ä. und Burgkmair war – wenngleich Augsburg der richtige Ort gewesen wäre, zumal zum 550. Geburtstag von Burgkmair 2023 –, so merkwürdig oder typisch war das jeweils verschobene Gewicht.

In Frankfurt („Holbein und die Renaissance im Norden“) legte man es auf Holbein: auf den Älteren (siehe auch den Beitrag von Mischa von Perger in der vorliegenden Ausgabe, 223ff. ↗), auch weil das Städel Museum dessen Dominikaneraltar und ein Porträt besitzt, und den Jüngeren, obgleich er mit 17 Jahren 1515 Augsburg verließ. Doch ihm war im Städel ein Bildnis neu zugeschrieben worden (Katalog 79–85 und Nr. 5.01–5.05). Seine in Basel gegen Ende des behandelten Zeitraums entstandene *Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen* **| Abb. 4 |** konnte man (nach der Leihgabe 2004–2011) als Hauptstück wieder zeigen, und mit dem noch spä-

ter gemalten *Porträt des Simon George of Cornwall* (1535/40) aus dem Städel warb man sogar auf großen Bannern, obwohl es mit Augsburg nichts zu tun hat und ‚außer Katalog‘ gezeigt wurde. Der weniger bekannte Burgkmair trat dagegen zurück. Ihn nannte in Wien zwar der Titel, aber Dürer wurde dazugenommen („Holbein. Burgkmair. Dürer. Renaissance im Norden“), obgleich es um Nürnberg und Dürer ja gerade nicht gehen sollte und man von ihm auch nur vier Zeichnungen und eine Kopie im Zusammenhang mit den Fuggern zeigte. Wurde damit nicht die Absicht, Augsburg herauszustellen, verwässert, und nähert sich das nicht doch opportunistisch wirkendem Etikettenschwindel? Es war erfreulich, so vieles aus dem Komplex ‚Augsburg um und nach 1500‘ zu sehen, kaum Bekanntem und lange oder nie im Original Gesehenem zu begegnen. Manches (wie die Orgelflügel aus der Fuggerkapelle) konnte man erstmals aus der Nähe betrachten, historisch, inhaltlich oder stilistisch aufeinander bezogene Objekte nebeneinander sehen, auch seit langem getrennte für kurze Zeit wieder vereint finden. Doch es blieben außer den unerfüllbaren Wünschen auch solche offen, von denen man annehmen möchte, sie wären erfüllbar gewesen.

Der Katalog: Ein Augsburger Kaleidoskop um 1500

Der Katalog gibt gleichsam die Summe der zwei nicht unerheblich divergierenden Ausstellungen, kann dennoch aber den Komplex selbstverständlich nicht vollständig erfassen, da er außer an die Qualitäten auch an die Defizite der Ausstellungen gebunden bleibt. Er ist nicht essayistisch angelegt wie „Venezia 500<<“, sondern gehört der konventionellen nützlichen Gattung an, die nach einführenden oder um Einzelfragen kreisenden Aufsätzen alle ausgestellten Dinge behandelt. Es beginnt mit einem Überblick von Wolfgang Augustyn zu Augsburgs politischer und kultureller Stellung um 1500 und einer dies vertiefenden Betrachtung von Andreas Tacke über wirtschafts- und sozialgeschichtliche Voraussetzungen der Kunst in Augsburg als einem gerade auch wegen Kunst und Kunsthandel vielbesuchten Ort.

Guido Messling sucht das Wissen über Holbein d. Ä. und Burgkmair zusammenzufassen, deutet Gemeinsames und Unterschiede an und betont zu Recht mehr das Nebeneinander als eine Konkurrenz zwischen beiden. Was dabei über traditionellen Stil und neue ‚welsche‘ Elemente gesagt ist, wird weiter ausgeführt anhand von Holbeins Zusammenarbeit mit Michel und Gregor Erhart (Manuel Teget-Welz) und ausführlicher von Ulrich Söding anhand der Frage von Burgkmairs Kenntnis venezianischer und wohl auch Mailänder Kunst. Er beschreibt die Wirkung von dessen sehr wahrscheinlicher Italienreise 1507 und das „behutsame und selektive ‚Modernisieren‘“ (65), das Burgkmair seine Eigenart bewahren ließ und die Voraussetzung für dessen Erfolg in Malerei und Holzschnitt war.

Ihn mit Dürer zu vergleichen, liegt nahe. Söding konstatiert erneut neben manchem Gemeinsamen vor allem die großen Unterschiede zwischen den beiden ‚als Künstlern‘ und zwischen deren Werk. Die Zuspitzung, den einen „Meister des *disegno*“ und den anderen „Vertreter des *colorito*“ zu nennen (68), mag man der Gattung eines Katalog-Aufsatzes zuschreiben. Von anderen Autoren wird Dürers Bedeutung über Gebühr herausgestrichen, wenn er wegen seines Renommées und neuen Stils für das Repräsentationsbedürfnis der Fugger attraktiv gewesen sein soll (u. a. Friederike Schütt). Dass er gar das „Bildprogramm“ der Fugger’schen Grabkapelle entworfen habe (71, vgl. Nr. 3.08/3.09 und 3.11), bleibt Behauptung, solange nur die Entwürfe für zwei der vier Epitaphien bekannt sind.

Dürer zum entscheidenden Impulsgeber für Augsburg zu stilisieren, wirkt wie Beschwörung. Nüchterner ist der instruktive Überblick von Armin Kunz zur Druckgraphik. Er betont die herausragende Rolle von Augsburg und handelt außer von Burgkmair, Leonhard Beck und Anderen auch vom Buchholzschnitt und dem Petrarca-Meister, von Herstellungsfragen und technischen Neuerungen wie dem Farb- und Clair-obscur-Druck und den Hopfer’schen Radierungen. Hinsichtlich Technik, Qualität und italienisch geprägtem Stil war Augsburg in der Graphik führend.



| Abb. 5 | Hans Burgkmair d. Ä., „In Gennea“ und „In Allago“, 1508. Handkolorierter Holzschnitt, 25,8 × 42,4 cm. Neuhof, Freiherrlich von Welsersche Familienstiftung. Wikimedia [↗](#)

Den beiden Holbeins sind drei Aufsätze gewidmet. Für den älteren wurden „Spuren“ gesucht (Heidrun Lange-Krach): eine Reihe dokumentarischer Quellen, die aber noch kein biographisches Ganzes ergeben, auch weil ihnen der weitere Zusammenhang fehlt – von merkwürdigen Assoziationen oder Aussagen nicht zu reden, etwa jener, man habe in Augsburg mit vierzehn Jahren bereits Meister werden können (110), wo dies doch erst mit einer Heirat möglich war. Einen Maßstab für eine fundamentale Quellenuntersuchung zu Künstlerviten hat neuerdings Annette Kranz zu Burgkmair gesetzt (Hans Burgkmair – das Leben des Künstlers nach Archivalien und Selbstzeugnissen. Zur Lebenswirklichkeit einer Augsburger Malerfamilie vom ausgehenden 15. bis zum beginnenden 17. Jahrhundert, mit einem Exkurs zu Burgkmairs Tätigkeit für das Plattnerhandwerk, in: *Hans Burgkmair. Neue Forschungen II*, hg. v. Wolfgang Augustyn, Passau 2023, 1–354). Zum jüngeren Holbein skizziert einerseits Jochen Sander dessen Augsburger Erfahrungen durch den Vater und Burgkmair und die Wirkung von van Eyck und dem Leonardo-Kreis – er denkt sogar konkret an die *Felsgrottenmadonna*

–, wenngleich nur vage zu sagen ist, wo und wie er Derartiges kennengelernt haben könnte. Zum anderen schreibt Bodo Brinkmann in einer präzisen Studie dem erst Fünfzehnjährigen das Porträt wohl eines Augsburgers Marx Fischer als früheste Arbeit zu und dem etwas älteren Bruder Ambrosius das Pendantbild der Ehefrau.

Der Katalogteil will im ersten Abschnitt ein Kaleidoskop für Augsburg um 1500 bieten, ein Allerlei aus „neuen Themen, Techniken und Möglichkeiten“: Stadtgeschichtliches, Personen wie Jakob Fugger d. Ä., Kaiser Maximilian I. und Papst Julius II., die Humanisten Peutingen und Celtis, Medaillen und Bronzen, die Abbildungen des berühmten Rhinoceros von 1515 und Burgkmairs Darstellung afrikanischer | Abb. 5 | und indischer Menschen (im Reisebericht der Handelsexpedition von 1505/06, an der Augsburger Kaufleute beteiligt waren), frühe Beispiele für die Rezeption des neuen Stils aus Italien, das Porträt als Gattung, der Farbholzschnitt und das feine Kalksteinrelief, die Eisenätzung als Technik der Plattnerkunst und als Druckgraphik. Im umfangreichen zweiten Teil folgen jeweils chronologisch geordnet Werke von

Holbein d. Ä. und Burgkmair und Einzelnes von Daucher, Apt, Beck und Breu. Drittens geht es um die Fugger, ihre Grabkapelle und Dürer und schließlich unter dem Titel „Viel Neues: Auftraggeber in Augsburg“ um weitere Porträts und die Arbeiten für Maximilian. Am Ende stehen unter „Holbeins Söhne“ eine Handvoll Werke des jüngeren Hans und eines von Ambrosius im angedeuteten stilistischen Zusammenhang: außer Augsburg van Eyck und Andrea Solario.

Leichte Tendenzen zum Zerfasern in kleinen Formaten

Beide Ausstellungen, die die Exponate in je andere Gruppen ordneten, suchten einen Überblick von ‚Augsburg um 1500‘ zu geben, blieben aber etwas unanschaulich, was außer dem nicht immer glücklichen Aufbau auch am nicht leicht darzustellenden Thema lag und an den äußeren Bedingungen. Die Auswahl

der Exponate – und daher auch ihre Ordnung in je andere Gruppen – differierte erheblich, da jeweils andere zur Verfügung standen. Nur die Hälfte fand sich an beiden Orten. Dass keine großen Tafelbilder zu leihen waren, versteht sich.

So kam der größte Augsburger Auftrag für Malerei, die Basilikenbilder aus dem Kapitelsaal des Katharinenklosters, nur in einem zeichnerischen Reflex vor (und auch im Katalog nur beiläufig), und es waren keine Altarbilder zu sehen – außer dem Dominikaner-Altar des Städel, der in Frankfurt Effekt machte und zusammen mit der *Meyerschen Madonna* den Akzent auf Holbein unterstrich. Dieses noch einmal zurückgekommene Prunkstück konnte wie die anderen Basler Arbeiten des jüngeren Holbein, die fast aus dem Thema der Ausstellung fielen, merkwürdigerweise kaum verhindern, dass das Ende der Schau zerfaserte.



| Abb. 6 | Hans Burgkmair d. Ä., *Esther vor Ahasver*, 1528. Öl auf Fichtenholz, 103 × 156,3 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 689 [↗](#)

In Wien fehlten diese wirkungsvollen Stücke, der Epilog in Basel fand beinahe gar nicht statt, und da auch die Hoffnung des Museums auf Holbeins *Lebensbrunnen* aus Lissabon schließlich doch nicht erfüllt wurde, gab es dort keine solche Attraktion. Es blieben – abgesehen vom Bild der *Esther vor Ahasver* | Abb. 6 |, das den insgesamt leicht unterrepräsentierten Burgkmair herausheben musste – weitgehend kleinformatige Exponate übrig. Das ergab keinen ganz falschen Eindruck, denn die Augsburger Renaissance fand vielfach in kleineren Formaten statt. Das Bild wird jedoch in diese Richtung zu sehr verstärkt, wenn man etwa die Großprojekte zum Gedächtniswerk von Maximilian I. so stiefmütterlich behandelt und nur ein aufgeschlagenes Buch und zwei Holzschnitte zeigt, die von den 118 und 251 Illustrationen zu *Theuerdank* und *Weißkunig* kaum etwas ahnen lassen, und wenn ein einziges Blatt (samt Vorzeichnung) für den im unvollendeten Zustand immerhin 54 Meter langen *Triumphzug* aus 138 Holzschnitten | Abb. 7 | stellvertretend repräsentieren muss. Welche Erfindungsgabe die Entwerfer Burgkmair, Altdorfer, Springinklee, Beck, Wolf Huber, Schäufelin sowie Dürer bewiesen, wieviel Zeit und Arbeit auch die Formschneider aufwandten, ist so nicht zu vermitteln.

Teils entgleisende Interpretationen

Der eigentliche Katalogteil repräsentiert mit den ausführlichen Einträgen, die sich teils in viel Forschungs-, also Zuschreibungsgeschichte ergehen, weitgehend den Wissensstand. Vieles ist zutreffend zusammengefasst, und manches ist neu erkannt, etwa der Anlass einer Burgkmair-Zeichnung (44). Parallel zu den Ausstellungen wurde bereits manches näher untersucht und korrigiert, beispielsweise der von Burgkmair porträtierte, bislang unbekannte Baumeister sicher als Hans Hieber, der vielleicht mögliche Erbauer der Fuggerkapelle, bestimmt (vgl. u. a. *Hans Burgkmair. Neue Forschungen II*, hg. v. Wolfgang Augustyn, Passau 2023; Tilman Falk, *Hans Burgkmair – die Zeichnungen*, Berlin 2023; Annette Kranz und Peter Geffcken, Hans Burgkmairs Bildnis des Augsburger Baumeisters Hans Hieber von 1507, in: *Grenzen und*



| Abb. 7 | Hans Burgkmair d. Ä., Der Reiter mit der Reimtafel der Bärenjäger, um 1512/16. Holzschnitt aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians I., 383 × 370 mm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-43777

Spielräume künstlerischer Erfindung. Festschrift für Georg Satzinger, Münster 2024, 365–391). Von kleineren Fehlern und mittlerweile widerlegten Meinungen (z. B. zum sog. Sterbebild des Conrad Celtis, Nr. 1.08), von gelegentlich sonderbaren oder flotten Assoziationen und Folgerungen und vom etwas Dürftigen zu manchem Thema (u. a. der zugegebenermaßen schwer darzustellenden Rolle des Conrad Peutinger) muss man nicht weiter reden.

Aber es fallen einige sich durch den Katalog ziehende Annahmen auf, die vielleicht nicht ganz reflektiert scheinen oder bewusst zuspitzen: etwa die immer wieder behauptete Konkurrenz zwischen Holbein d. Ä. und Burgkmair, wenngleich die beiden nur wenige Aufgabenfelder teilten (z. B. 174, 186, 306, 327 u. ö.), oder übertreibende Deutungen: Sind Anlehnungen an antikisierende Formen wirklich die Manifestation humanistischen Geistes (z. B. 164)? Wohin Folgerungen mit irrigen Voraussetzungen abdriften, zeigt sich, wenn sich ein von Holbein d. Ä. Porträtierter | Abb. 8 | als ein Militär, der Augsburger Söldner Haug Marschalck, identifizieren lässt und nicht etwa ein Handelsmann war, der mit dem Bildnis seinen von Hol-



Abb. 8 | Hans Holbein d. Ä., Bildnis des Haug Marschalck, 1517. Öl auf Holz, 59,7 × 46,4 cm. Norfolk, Chrysler Museum of Art, Nr. 71.485

bein ähnlich dargestellten Zunftmeister vermeintlich übertreffen wollte (Nr. 4.12/4.13 und 291; vgl. Annette Kranz, Das Bildnis des Haug Marschalck, genannt Zoller, von Hans Holbein d. Ä., in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 50, 2023, 51–84).

Anlässe für entgleisende Interpretationen sind die Putten der Fuggerkapelle (Nr. 3.08/3.09) – wie die Kapelle auch als Ganze. Dass sie eine Kompensation für Jakob Fuggers bürgerlichen Status und den ihm verfassungsmäßig unmöglichen oder angeblich gar verweigerten Aufstieg ins Patriziat der Stadt sei, ist ein sich hartnäckig haltendes, wenngleich bereits widerlegtes Erklärungsmuster (22, 31f. u. ö.). Denn Jakob Fugger hatte als Mitglied der Herrenstube den höchsten gesellschaftlichen Status erreicht. Doch er wollte sich in der Stadt nicht engagieren, hatte keine politische Ambition. Fugger strebte für seine Familie den Aufstieg in den höheren Adel an und erwarb

1507 die Grafschaft Kirchberg, führte aber selbst als Reichsgraf (seit 1514) den Titel nicht. Wichtiger war ihm persönlich offenbar seine faktische, informelle Bedeutung. Daher muss man sich über sein ‚schlichtes Auftreten‘ im Bild nicht wundern (272). Die Standeserhöhung ist der Grund für den Bau einer Kapelle von solchem Anspruch. Sie fügt sich in die nicht-städtischen Ambitionen ein, ist Zeichen für den Drang, international zu agieren, für die Exklusivität und die Distanz zur städtischen Gesellschaft.

Dies wie auch das palastartige Wohnhaus, der Aufwand und der bald als *adeliche Sitten* kritisierte Lebensstil widersprechen dem stets angelegten Maßstab des Bürgerlichen und der Deutung der Kapelle. Ihr Rippengewölbe im Kontrast zur *welschen* Form als Zeichen des Traditionsbewusstseins (z. B. 291), gar die ‚Gotik‘ als Symbol von Altehrwürdigkeit und Familientradition zu verstehen (31f.), konstruiert ohne Grund in ‚ikonologischer‘ Lesart einer Bauform eine Opposition von Neuem und Altem. Eher wurden die venezianischen Pfeiler und Bögen und das figurierte Gewölbe als gleichermaßen reiche Formen zweier verschiedener Architektursysteme kombiniert. Es war eine Frage von formalem Aufwand und Ästhetik und das *Welsche* dabei ein Zeichen der Modernität und Weltläufigkeit.

Trotz der eminent wichtigen Memorialfunktion des Baus ist es jedoch höchst unwahrscheinlich, es habe darin ein Hochgrab für Fugger und seine Frau stehen sollen und Dürer die Platte entworfen. Gemäß einer im Katalog offenbar zustimmend referierten spekulativen These (Ulrich Heiß und Christof Metzger, Die Fuggerkapelle in Augsburg, in: *Stiften gehen! Ausst.-kat. Augsburg 2021*, 99–107) handelt es sich auf der Zeichnung (Nr. 3.07) bei dem Mann wegen seiner Netzhaube auf dem Kopf um Fugger, der als Reichsgraf Rüstung trage. Er ist jedoch keineswegs nach dem Aussehen oder, wie immer behauptet, anhand der Haube, zu identifizieren, denn die trug er nicht allein; sie gehörte zur Männertracht der Zeit, Burgmair trug sie auch. Fugger könnte als Graf auf der Grabplatte vielleicht über einem Löwen stehen, aber seine Frau aus bürgerlicher Familie nicht über einem

heraldischen Hund, der obendrein wohl kaum die eheliche Treue symbolisiert. Zudem war eine Damenbestattung in der Kapelle nicht vorgesehen, und Fugger wahrte gerade auch mit der Kapelle ein delikates Gleichgewicht zwischen Anspruch und Bescheidenheit.

Nachdem in den Ausstellungen in Frankfurt und Wien so Vieles zu sehen war – weiß man jetzt, was die Augsburger Renaissance ist? In diesem Unternehmen zur Renaissance im Norden finden sich (außer bei Söding) meist nur allgemeine Verweise auf eine südliche Herkunft der ‚Renaissance‘, etwa in gemalter Architektur und Ornamentik; auch beim Paradebeispiel des anverwandelnden Zitierens, Burgkmairs *Esther*-Bild, geht es wenig ins Detail. Die Renaissance im Norden oder in Augsburg wurde kaum zu charakterisieren versucht. Das im Katalog Versammelte fordert zum Weiterdenken auf, auch über das Verhältnis von Augsburg zu Venedig.