

(HdG 427; beide London, National Gallery, Nr. 1289 und 822). Die Londoner Gemälde setzt Maclaren in seinem 1960 erschienenen Katalog der holländischen Schule (I, S. 85 und S. 90) überzeugend in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre. Den sitzenden Knaben (Kat. 52) hat Cuyp ebenfalls mehrfach verwendet; Landschaft in der Frick-Collection (HdG 212 = 302), im National Trust in Ascott (HdG 291) und im Besitz des Niederländischen Staates ('s Rijks verspreide kunstvoorwerpen, Inv.Nr. NK 1738; HdG 275). In der unmittelbaren Vorzeichnung (1954 bei Asscher in London) zum letztgenannten Bilde ist die Hirtenfigur unserer Zeichnung in gleicher Haltung mitskizziert. Es erhebt sich die Frage nach der Priorität von Bildentwurf und Detailskizze. Es wäre verfrüht, auf diese und auf die Frage nach der zeitlichen Ansetzung der Einzelstudien einzugehen, da die Chronologie der Gemälde bei Cuyp noch unsicher ist. Gegenüber nur wenigen bisher bekannten Figurenstudien von Cuyp sind solche von dem in Haarlem geschulten Amsterdamer Adriaen van de Velde, von dem auch viele Aktstudien erhalten sind, weit häufiger. Die Blätter der Sammlung de Stuers, zwei mit sicherer Hand gezeichnete in roter Kreide und eine Landschaft mit Merkur, Argos und Io, sind ebenfalls Vorstudien zu Gemälden, wie D. Hannema nachweist, und zwar aus der spätesten Zeit. Der Haarlemer Cornelis Pietersz. Bega ist mit mehreren Figuren in roter Kreide vertreten. Ein signiertes Kücheninterieur in der Art van Ostades zeigt ihn außerdem von einer bisher ganz unbekanntem Seite. Von Adriaen van Ostade sind zwei Aquarelle, von seinem Schüler Cornelis Dusart Kreideskizzen zu sehen. Porträtskizzen von Jan de Bray und dem bedeutenden Bildniszeichner Cornelis Visscher, zwei minutiös gezeichnete Porträts von Johan Thopas, je ein Blatt von Dirck Hals, Jan Luyken und Lely seien noch erwähnt. Nicht alle großen Zeichner von „Hollands Gouden Eeuw“ sind vertreten; die Sammlung zeigt uns jedoch wichtige Ausschnitte aus dem so reichen und vielfältigen Bilde, das Holland auch auf dem Gebiete der Zeichenkunst im 17. Jahrhundert bietet. Feine, vedutenhafte Blätter von Isaac de Moucheron, Landschaften von Josua de Grave und eine arkadische Landschaft von Johannes Glauber leiten zum 18. Jahrhundert über, das mit akademischen Studien von Bernard Picart und Schweickhardt, Studien von Troost, Vignetten von Caspar Philips, Engelsköpfcchen von Jacob de Wit und zwei großen Landschaften von Jacob van Strij vertreten ist. Auch Blätter des 19. Jahrhunderts hat Victor de Stuers, der übrigens auch selbst gezeichnet hat, gesammelt. Sie werden auf der Ausstellung jedoch nicht gezeigt.

Ingrid Jost

REZENSIONEN

NORBERT LIEB, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance*. Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für bayerische Landesgeschichte, Reihe 4 Bd. 4; zugleich Studien zur Fuggergeschichte, hrsg. von Götz Frhrn. von Pölnitz, Bd. 14. München, Schnell & Steiner, 1958. XII, 542 Seiten, 287 Abb. auf Tafeln, 9 Grundrisse im Text. Leinen DM 35. -

Mit sechs Jahren Abstand läßt Lieb dem ersten Band seiner Fugger-Kunstgeschichte („Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance“,

s. Kunstchronik 7, 1954, S. 50 – 53) diesen zweiten folgen, der sich mit Jakobs des Reichen Neffen Ulrich d. J., Hieronymus, Raymund und Anton beschäftigt. Schloß Band 1 mit dem Tod Jakobs des Reichen 1525, so der vorliegende mit dem Tod Antons I. 1560; in diesen Zeitraum spannt Lieb die Fuggerschen Kunstbeziehungen während der deutschen hohen Renaissance. Doch ist bei einem solchen Werk eine strenge Begrenzung innerhalb bestimmter Jahreszahlen, ja sogar innerhalb einer Generation nicht möglich. Darum umfaßt Band 2 auch das Leben des 1525 gestorbenen Ulrich II.; dafür behandelt Band 1 den ältesten (nicht jüngsten: Berichtigung zu Bd. 1 S. 50!) der Söhne Georgs I., den 1511 gestorbenen päpstlichen Protonotar Marx Fugger, mit, während dessen jüngere Brüder dem 2. Band zugewiesen wurden. So ergibt sich, auch kunstgeschichtlich, eine enge Verzahnung der Bände. Doch bleibt im Gedächtnis des Lesers aus jedem der zwei Bände eine zentrale Persönlichkeit, die für Augsburg das Zeitalter der frühen bzw. der hohen Renaissance verkörpert: Jakob der Reiche im ersten Viertel des Jahrhunderts, Anton I. im zweiten Drittel. Waren im 1. Band vier Fünftel des Textes Jakob gewidmet, so nimmt Anton den gleichen Raum im 2. Band ein. Die Neffen Jakobs des Reichen – er selbst starb kinderlos – sind mit Ausnahme des einen relativ jung gestorben, Anton dagegen überlebte seinen Bruder Raymund um 25, seinen Vetter Hieronymus um 22 Jahre. Doch ist dies nicht der einzige Grund für das Übergewicht, das Anton in der Kunstgeschichte seiner Familie zukommt. Die ausgedehnte Bautätigkeit des neuen Standesherrn, seine zahlreichen Verpflichtungen wie sein „Kunsthandel“ lassen es gerechtfertigt erscheinen, daß seine Kunstbeziehungen im Vordergrund stehen.

Das Vorgehen Liebs ist hier wie im 1. Band: nach dem Lebenslauf werden Grundbesitz mit bauherrlichen Unternehmungen, Mobilienbesitz, Bildnisse und Grabstätte jeder Persönlichkeit abgehandelt, wobei Lieb von den Archivalien ausgeht, dann die Denkmäler befragt, den Fuggerschen Anteil herauschält und beschreibt. Der umfangreiche Abbildungsteil ergänzt die Beschreibung vorteilhaft. Leider fehlen, wie schon zum Band 1 bemerkt, Abbildungshinweise im Text (man verliert viel Zeit mit dem Aufsuchen zugehöriger Abbildungen, da man nicht erfährt, ob der erwähnte Gegenstand wiedergegeben ist, und weil der Abbildungsteil anders gegliedert ist als der Textteil; so wird die Benutzung des Kompendiums unnötig erschwert).

Ulrichs d. J. Bildnis überliefern eine Silberstiftzeichnung des älteren Holbein in Berlin und das vorzügliche Tafelbild Hans Malers im Metropolitan Museum (ehem. Slg. Frhr. von Heyl), das ihn im Alter von 35 Jahren, kurz vor seinem Tode, zeigt; eine Dürerzeichnung sowie eine Olsskizze Giorgiones sind leider verschollen. Der Meister von Ulrichs Bronzeepitaph in der Schwazer Stadtpfarrkirche ist in den Archivalien nicht erwähnt; Lieb stützt Oberhammers Zuschreibung an Leonhard Magt, wiewohl dieser sein Werk nach genauen Anweisungen aus Augsburg ausgeführt haben muß. Das ikonographische Rätsel einer Darstellung der Begegnung Abrahams mit Melchisedek auf dem Epitaph bleibt weiterhin ungelöst.

Von Hieronymus, Ulrichs jüngerem Bruder, der dem Handel fernblieb und mit 39 Jahren unvermählt starb, sind kaum kunstgeschichtlich bedeutsame Zeugnisse auf uns gekommen; doch hat er durch den Umbau des alten Fuggerhauses am Rindermarkt die Entwicklung des Augsburger Bürgerhausbaues maßgeblich vorangetrieben. Aufschlußreich ist eine von Lieb zusammengestellte Reihe von Brettsteinen mit Fuggerbildnissen aus dem vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

Raymund Fuggers Aussehen kennen wir aus zwei hervorragenden Bildnissen: dem des Vincenzo Catena (ehem. im Kaiser-Friedrich-Museum, 1944/45 verbrannt) und dem noch in Fuggerbesitz befindlichen von Jakob Schaffner, das in Augsburg 1950 auf der Fugger-Welser-Ausstellung und 1955 in der „Augsburger Renaissance“ zu sehen war. Die Bestimmung der Darmstädter Dürerzeichnung W. 916 als Bildnis Raymunds, schon 1939 von Lieb und 1942 von P. Wescher (Jb. d. preuß. Kunstsfgn.) ausgesprochen, wird durch neue Argumente gestützt. Eine Reihe guter Bildnismedaillen läßt bereits auf eine dem Kunstgenuß zugewandte Persönlichkeit schließen. „Aus Ursachen des Bauens Lust“ – aber auch aus sozialen Erwägungen, zur Schaffung von Verdienstmöglichkeiten – erbaute sich Raymund in seinem Landbesitz Mickhausen ein kostspieliges Schloß, das leider später einem Barockbau weichen mußte. Für die in der dortigen Pfarrkirche noch vorhandenen Wappenscheiben von 1539/40 weist Lieb als Meister Christoph Amberger nach (33). Italienische Vorbilder erkennt man in der Anlage eines Lusthauses, das sich Raymund in der Augsburger Kleesattlergasse durch Thomas Krebs errichten ließ und von dem der „Beatus Rhenanus“ 1530 eine begeisterte Schilderung gibt; auch dies Haus ist uns nicht erhalten. Hier wohl vor allem hatte Raymund seine Kunstkammer und die gerühmte Antikensammlung untergebracht. Er war „der Antiquitäten und Medaillen sehr begierlich“, besaß eine Anzahl Gemälde von Cranach und italienischen Meistern sowie ein Museum antiker Skulpturen. Die bald zerstreuten Sammlungen, von denen kein Inventar existiert, wenigstens einigermaßen rekonstruiert zu haben (42 – 51), ist Liebs großes Verdienst. Ein illuminiertes Gebetbuch, italienisch um 1510 – 20, ist kürzlich in Fuggerbesitz zurückgekehrt. Raymund förderte auch, durch finanzielle wie wissenschaftliche Unterstützung, die Herausgabe von Petrus Apianus' „Inscriptiones“, Ingolstadt 1534, einem für die humanistische Archäologie in Deutschland entscheidenden Holzschnittwerk. Aus der Antikensammlung konnte bisher noch kein Stück identifiziert werden; der größte Teil ging 1566 in die Bestände des Münchner Antiquariums über. Bemerkenswert erscheint dem Rez. Liebs Vermutung, daß Raymund Fugger als der eigentliche Inaugurator der deutschen Bildnismedaille anzusehen ist (61). Aufgeschlossenheit und Anteilnahme an humanistischen Studien und an der Kunst der Antike wie der seiner Zeit kennzeichnen Raymunds Einstellung zur Renaissance und unterscheiden sie von der seines Onkels Jakob. In Raymund beweist sich von neuem das Gesetz der dritten Generation: ein Nachlassen der kaufherrlichen Neigung (und wohl auch Eignung) wird aufgewogen durch Interesse an Kunst, Wissenschaft und besonders am Sammeln, wobei der Reichtum ebenso wie die weitreichenden Verbindungen sich als förderlich erwiesen. So darf Lieb hier zum erstenmal ohne

Einschränkung einen Fugger als reinen Vertreter eines „Renaissance-Menschentums deutschen Gepräges“ (64) bezeichnen.

Anton, der jüngste Sohn Georgs I., ist der eigentliche Nachfolger in den Handelsgeschäften. Er ist auch die zentrale Gestalt des Buches. Auf ca. 250 Seiten (dazu weitere 120 Seiten Petittdruck als Dokumentation!) werden Leben und Handel, künstlerische Aufträge – auch der Fuggerschen Faktoren –, Baugeschichte der von ihm betreuten Besitzungen in und außerhalb Augsburgs und das umfangreiche Stiftungswesen, endlich die Bildnisse und das Verhältnis zur Kunst und zu den Künstlern behandelt. Die erhaltenen Bildnisse Antons gehen auf wenige Urbilder zurück, worunter das des Hans Maler zu Schwaz am verbreitetsten gewesen sein muß: das originale Exemplar, signiert und I. 6. 1524 datiert, ist seit 1945 verschollen; eine andere, etwas kleinere Fassung, deren Original ebenfalls z. Z. nicht auffindbar ist, existiert in guten Repliken in Bordeaux und Karlsruhe; die Kress Foundation und die Sammlung de Vasselot in Paris besitzen weitere dem Schwazer zugeschriebene Bildnisse. Den Siebzehnjährigen stellt eine Silberstiftzeichnung des älteren Holbein in Berlin dar. Die Bestimmung der Dürerzeichnung W. 915 in Coburg als Bildnis Anton Fuggers um 1524/25 befriedigt allerdings im Vergleich mit Hans Malers Bildnissen nicht ganz (die gebogene Nase, die starke Brauenwölbung und der ganze Habitus sind doch von jenen recht verschieden). Dagegen überzeugt durchaus die Zurückführung des Kupferstichs von 1618, der den etwa 55jährigen zeigt, auf ein verlorenes Bildnis der Jahrhundertmitte aus dem Tiziankreis. Zu bedauern bleibt, daß gerade über einige uns besonders interessierende Punkte, z. B. die Frage, ob Tizian selbst für die Fugger arbeitete und was für Bilder dem Augsburger Aufenthalt Paris Bordones entstammten, nicht genügend Klarheit aus den Archivalien zu gewinnen ist.

Liebs Angaben über künstlerische Beziehungen der Handelsfaktoren sind recht aufschlußreich. Unter ihnen ragen besonders Georg Hörmann wegen seiner Verbindung zu den Habsburgern (das Wiener Spielbrett des Hans Kels wurde durch ihn vermittelt) und Matthäus Schwarz hervor; des letzteren, durch 46 Jahre sorgsam geführte „Kostümbiographie“ wird z. Z. von August Fink für den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft bearbeitet. Kulturgeschichtlich von großem Wert ist auch das Bild, das Lieb von den Handelsfaktoreien zur Zeit Antons entwirft. Die Fuggerhäuser in Schwaz und Antwerpen verdienen besondere Beachtung, doch werden auch die geringen Fugger Spuren am Fondaco dei Tedeschi und an vielen anderen Plätzen Europas verfolgt; die Ausstattung der Handelshäuser, zumal die als Pfand verwahrten Silbergeschirre hat Lieb aus den Archivalien zusammenzustellen gesucht. Es folgen ausführliche Angaben über den Handel mit Gußmetallen, Rohstoffen für kunstgewerbliche Arbeiten wie kostbare Textilien, Juwelen und Edelmetalle, aber auch über Besorgung und Überwachung von Aufträgen (einschließlich deren Transport und Bezahlung!) auf Goldschmiedearbeiten, Bildteppiche, Schaumünzen, Bildnisse, Kleinplastik, Rüstungen und zahlreiches andere. So besorgt Anton Fugger z. B. Bestellungen des Kardinals Albrecht von Brandenburg auf Augsburger Silberstatuetten (132 f.), Juwelenkäufe des Großherzogs Cosimo I. Medici, Innsbrucker Plattnerharnische für den Dauphin von Frank-

reich, aber auch den Verkauf der berühmten „Drei Brüder“ und andere Stücke der Burgunderbeute aus Fuggerschem Besitz an Heinrich VIII. von England. Es sei ferner daran erinnert, daß Tizian 1548 im Augsburger Fuggerhaus sechs Bildnisse Karls V., darunter das Reiterbildnis des Prado, malte. In diesen Kapiteln nimmt das Buch fast den Charakter einer Regestensammlung zur Kunstgeschichte an, die noch der Auswertung für die einzelnen Sachgebiete bedarf.

Das große Fuggeranwesen an der Maximilianstraße, das 1944 völlig ausbrannte, hat Anton im Sinn der deutschen Renaissancearchitektur ausgebaut, wofür als Baumeister Thomas Krebs gesichert ist; Verträge und eigentliche Bauakten fehlen, doch hat Lieb aus zahlreichen verstreuten Notizen die gesamte Bautätigkeit rekonstruiert. Dies Haus hat Anton ständig bewohnt, hier waren nach vorn die großen Repräsentationsräume, nach rückwärts (Westen) das „Kaiserliche palatium“, das Anton nach 1531 errichten ließ und das mehrfach, einmal während eines ganzen Jahres, von Karl V. bewohnt wurde. Montaigne notiert noch 1580: „Es sind die reichsten Zimmer, die ich je gesehen.“ Bemerkenswert ist aus der Bauzeit um 1535 der Einbau einer „sala terrena“, noch vor der bekannteren Hofhalle der Landshuter Stadtresidenz. Im südlichen der beiden Anwesen kamen beim Brand 1944 die ornamentalen Fresken aus den dreißiger Jahren, wohl von den beiden Jörg Breu, z. T. wieder zum Vorschein und wurden 1957 konserviert. Die sog. „Basler Goldschmiederisse“ mit Darstellung der Guten Helden (Abb. 143–45) als Entwürfe für das Gestühl der Kapelle im Nordhaus anzusprechen, wagt Lieb nicht mit voller Überzeugung, trotz des Fuggerschen Schildhalters.

In den von Anton erworbenen Herrschaften Oberndorf, Glött, Babenhausen und Kirchheim a. d. Mindel entfaltet der junge Reichsgraf eine lebhafteste, sein Standesbewußtsein betonende Bautätigkeit. Schloß Oberndorf (1535–48), dessen Ökonomieflügel allein erhalten blieb, ist bereits von Adam Horn im Bayerischen Kunstdenkmälerinventar (Landkreis Donauwörth, 1951) kurz beschrieben worden. Schloß Glött, ein vergleichsweise einfacher Bau (1550–53), wird hier erstmalig genauer aus den Quellen untersucht. In Babenhausen baute Anton seit 1541 das Schloß sehr aufwendig (36 000 fl.) aus; es erfährt hier eingehende Untersuchung und Darstellung mit Grundrissen. Während der Außenbau seine Renaissanceerscheinung einigermaßen bewahrt hat, wurden die Innenräume umgestaltet, z. T. schon 1759 durch den Münchner Johann Michael Fischer, und enthalten heute das nach 1945 dort gesammelte Fuggermuseum; besondere Erwähnung verdient eine 1950 entdeckte und freigelegte kunstvolle Felderdecke, die als unmittelbare Vorstufe der Fürstenzimmerdecken des Augsburger Rathauses gelten kann. Am besten erhalten hat sich von allen Bauten Antonus das „Fuggerhaus“ in Donauwörth (1537 ff.), von dem allerdings die wertvollsten Teile (Kunstschreinerarbeiten, darunter das kostbare „Stübchen“) ins Bayerische Nationalmuseum kamen und dort eingebaut wurden; sie warten noch auf eingehende kunstgeschichtliche Bearbeitung. Das von Anton erworbene Kirchheim a. d. Mindel mit seinen überreichen Spätrenaissancedecken von Wendel Dietrich ließ erst sein Sohn Hans ausbauen; es wird im dritten Band behandelt werden. – Von den Stiftungen hebt Lieb drei heraus, die Anton künstlerisch ausstattete. Der von seinem Onkel Jakob errichteten Fug-

gerkapelle an St. Anna in Augsburg widmete er, obwohl die Kirche seit 1531 dem neuen Glauben übergeben worden war und er zäh dem alten anhing, denkmalpflegerische Sorgfalt; als Nachtrag zu Band 1 gibt Lieb einen kurzen Bericht über die 1957 abgeschlossene Wiederherstellung der Kapelle in den ursprünglichen Farben (269 – 73, 448 – 54; zur Ikonographie der Altargruppe Hans Dauchers s. jetzt auch RDK V, 613, Art. „Engelpietà“ von G. v. d. Osten). Der Hinweis auf Ähnlichkeiten (Beziehungen?) zwischen dem Tempio Malatestiano in Rimini und der Fuggerkapelle überrascht zunächst, gewinnt aber bei genauerem Zusehen; doch vermag der Rez. Liebs Wertung hinsichtlich der künstlerischen Qualität nicht zu folgen.

Besondere Fürsorge ließ Anton Fugger der römischen S. Maria dell'Anima zukommen, in der seit 1511 sein Bruder Markus begraben lag. Für diese Kirche stiftete er den Freskenzyklus des jungen Girolamo Siccioante da Sermoneta, eines Schülers von Pierin del Vaga. Endlich wandte Anton der Salvatorkirche von Almagro in Südspanien, wo die Fugger für den Quecksilberhandel eine wichtige Faktorei unterhielten, besondere Stiftungsobhut zu. In Ergänzung des 1. Bandes gibt Lieb auch für die Lieblingsstiftung Jakobs des Reichen, die Fuggerei, wertvolle Hinweise zur Genesis des Baugedankens (284 – 86).

Abgesehen von der gründlichen Dokumentation sind dem Band noch künstler- und kulturgeschichtliche Regesten aus dem Fuggerarchiv sowie Personen-, Orts- und Sachregister beigegeben, wobei man sich das letztere, besonders in ikonographischer Hinsicht, etwas ausführlicher gewünscht hätte.

Einen solchen, aus zahlreichen verschiedenwertigen Archivfunden und Beobachtungen zusammengetragenen Band wird die Kunstgeschichte nur langsam auswerten können. Die Qualität der wissenschaftlichen Arbeit liegt in der Sammlung und übersichtlichen Darbietung der Einzelhinweise. Daß trotzdem wenigstens zwei große Auftraggeberpersönlichkeiten in ihrem Verhältnis zu Kunst und Künstlern anschaulich wurden, ist das Verdienst eines Gelehrten, der seit Jahrzehnten mit ihnen nahen Umgang pflegt. Wie bei Jakob dem Reichen stellt Lieb auch bei Anton – im Gegensatz zu Raymond – das Fehlen eines „genuinen Kunstinteresses“ fest. Doch sei Anton ein großzügiger, weitsichtiger und modern denkender Bauherr, der „einen wichtigen Platz in der Kunstgeschichte der deutschen Renaissance beanspruchen“ dürfe (301). Gegenüber der Vielfalt der Beziehungen, die Anton Fugger zur gelehrten Welt aller Nationen unterhielt, nimmt sich sein eigener Bücherbesitz bescheiden aus (über Antons Bibliothek besitzen wir jetzt die genauere Darstellung in: Paul Lehmann, Eine Geschichte der alten Fuggerbibliotheken, Teil 1 Darstellung, Teil 2 Quellen und Rekonstruktionen, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1956 bzw. 1959). Anton war kein Büchersammler, wie er auch kein eigentlicher „Sammler“ von Kunstwerken war. Daß dennoch in der vielfältigen Verflechtung seiner wirtschaftlichen und politischen Tätigkeiten die Kunst einen so zentralen Platz einnahm, sollten sich heutige Kaufherren und Politiker einmal vor Augen halten.

Hans Martin von Erffa