

WELT IM UMBRUCH — AUGSBURG ZWISCHEN RENAISSANCE UND BAROCK

Ausstellung der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg
(Mit 4 Abbildungen)

Wenn die „Kunstchronik“ zur Besprechung dieser Ausstellung anlässlich der 450 Jahr-Feier der Confessio Augustana keinen Kunsthistoriker, sondern einen aus Augsburg stammenden Allgemein-, Sozial- und Wirtschaftshistoriker aufgefordert hat, so trägt das der Zielsetzung der von Bruno Bushart vorbereiteten und gestalteten Schau Rechnung: Beabsichtigt war „eine in den Rahmen der Geschichte voll integrierte Kunstaustellung“. Der in W. Braunfels' neuer deutscher Kunstgeschichte forcierte Auftraggeberaspekt, die sozialgeschichtliche Hintergrundausleuchtung, war freilich auch den Bushartschen „reinen“ Kunstaustellungen vertraut; schon der Katalog der Ausstellung „Augsburger Barock“ von 1968 hatte einen Beitrag Friedrich Blendingers über historische und soziologische Voraussetzungen des Augsburger Barocks enthalten. Zur Rechtfertigung des Haupttitels schreibt Bushart nun im Katalogvorwort, als reichste und offenbar volkreichste Stadt im damaligen Deutschland sei Augsburg auch aktiv an der Veränderung der Welt beteiligt gewesen; für die Zeitabgrenzung wählte er, da sich die „Rhythmen der Kunst in Augsburg“ mit denen der Geschichte nicht gedeckt hätten, eine unparallele Stichjahrzweiheit: Der zeitliche Rahmen reicht in den kunsthistorischen Abteilungen von 1530 bis 1620: Bis 1530, d. h. bis zur Niederlassung Chr. Ambergers lebte Augsburger Kunst „von Substanz und Tradition der Augsburger Renaissance“, 1620 begann mit Abschluß des Rathausbaues eine „bodenständige Barockkunst“. In den historischen Abteilungen ist der Zeitraum 1518—1650 zugrundegelegt. Das kann nicht ohne Schnittwunden abgehen, weil das Leben und Schaffen Holls (evangelisch) und J.M. Kagers (katholisch) vom politisch-militärischen großen Krieg in den 1630er Jahren empfindlich berührt wurden. Auch wird wohl zu wenig deutlich, daß mit der Doppelperiodisierung ein ereignisgeschichtlicher Raster der Epochenbildung einem stil- und dem Wesen nach strukturgeschichtlichen gleichgestellt wird. Der Wirtschaftshistoriker würde dem letzteren noch die Frage nach Konjunkturperioden beifügen. In dieser Hinsicht wird ja das „Jahrhundert der Preisrevolution“ allgemein als Aufschwungsperiode von etwa 1510—1640 bewertet, doch gibt es damals noch sehr unterschiedliche Regionalkonjunktoren und erleiden gerade die Augsburger Handels- und Bankhäuser schon vor dem 30jährigen Krieg namentlich durch Staatskonkurse schwere Rückschläge (Welserkonkurs 1614). Die kurzfristigen Krisen der Zeit haben vorwiegend sog. wirtschaftsexogene Ursachen und die Getreidemißernte von 1531 vermag weder Augsburger Reformationsfortgang (Ph. Broadhead 1980) noch Kunststilwandel zu erklären. Für das Florentiner Quattrocento ist die Frage aufgeworfen worden, ob geschäftlich matte Zeiten mit wenig lohnenden Investitionsaussichten die reichen Kaufherrn zur Geldanlage in Kunst veranlaßten (R. S. Lopez). Für Augsburg und insbesondere die Fugger scheint diese These vorerst ziemlich ins Leere zu gehen.

Die Augsburger Ausstellung, deren Schirmherrschaft ICOM übernahm und deren Mitveranstalter die bayerische Landeskirche ist, hat zwei großartige Schauplätze: den inzwischen endgültig für eine historische Wiederherstellung vorgesehenen Goldenen Saal und die Erdgeschoßhalle des Hollschen Rathauses für die Kunstgeschichte, die frischrenovierte Halle des vor Jahren vor dem Kaufhaus-Umbau geretteten Hollschen Zeughauses, ein damit endlich wieder zugängliches Schaustück reichsstädtischer Zweckbaukunst, für die Stadtgeschichte. Die rund tausend Ausstellungsstücke (961 Hauptnummern) stammen von 69 Leihgebern, darunter 8 aus USA; aus dem Ostblock ist nur Budapest vertreten. Der von aktuellem Wissen randvolle und reich, teils farbig bebilderte Katalog in zwei Bänden ist das Werk von 33 Mitarbeitern meist aus Augsburg, München und Nürnberg und schließt 95 und 86 Seiten einleitende Aufsätze ein. Ein von Augsburger Kunstsammlungen und Zentralinstitut für Kunstgeschichte am 28./29. Juli in Augsburg veranstaltetes Kolloquium zur Ausstellung brachte in zehn meist kunsthistorischen Referaten weitere fachwissenschaftliche Vertiefung.

Die Gliederung von Ausstellung und Katalog ist eine systematische. Der Kunstteil bringt ausgewogen Malerei, Plastik, Graphik, Goldschmiedekunst, Uhren und wissenschaftliche Instrumente, Kabinettschränke, Waffen und Eisenschnitarbeiten, Musikinstrumente, Textilien und Fayencen, Harnische und Stangenwaffen, schließlich — als ersten Blickfang im Rathaus — die erstmals wieder vereinigt gezeigten „Funeralwaffen“ Karls V. von der Augsburger Totenfeier 1559 (*Abb. 1*); ihr vergoldeter Kronhelm von A. Pfeffenhauser ist mit Recht Katalogschlagbild geworden. Wie meist bei ortsbezogenen Ausstellungen wird nicht darauf verzichtet, mit den Werken ortsansässiger Künstler in aller Welt auch die für Augsburg(er) und für auswärtige Fuggerschlösser geschaffenen Werke auswärtiger Künstler zu vereinigen, auch Tizians beim Augsburgaufenthalt von 1548 für den spanischen Hof gemalte Porträts abzubilden. Im ganzen war es für die Augsburger Malerei im engeren Sinne ja eine schwache Zeit, hatte das Kunstgewerbe mit seinem Einfallsreichtum im kleinen viel mehr Weltrang. Der Katalog vermeidet für Deutschland den Begriff der Manierismus-Epoche. Der einst beliebte Begriff einer Augsburger Schule (mit Mischung schwäbischer, italienischer und niederländischer Elemente) ist so schroff aufgegeben, daß G. Krämer zur Malerei im späten 16. Jh. schreibt: „Hier stellt sich die Frage nach den Augsburger Malern, die die Anregungen der von auswärts verpflichteten Künstler hätten aufnehmen können. Die Antwort ist deprimierend: Offenbar gab es solche Maler in der 2. Hälfte des 16. Jhs. in Augsburg nicht“. So habe das Eindringen fremder Künstler in das „künstlerische Vakuum Augsburgs“ ab etwa 1600 nicht eigentlich schulbildend im Sinne eines typischen Augsburger Stils werden können. Das schöpferische Element habe nahezu völlig gefehlt, dagegen sei eben das handwerkliche Können mit drohender „Degradation der Malerei zu einer Fließbandarbeit“ besonders gefragt gewesen. Immerhin bewogen Fülle und Rang der Aufträge und lockende Beziehungen bekannte Zuzügler, lieber in Augsburg als in München zu leben. Im Einführungsbeitrag dieses Bandes hält Bushart fest, daß die religiöse Kunst in Augsburg durch den Prote-

stantismus ohne Alternative zurückgedrängt, daß im Profanbereich aber zwischen 1530 und 1550/60 eine Spätblüte international bedeutender Kunsttradition von Großbürgertum, den Patrizierfamilien und Kaufleuten sowie auswärtigen Bestellern getragen war. Ob auf den großen Kunstbrunnen der beauftragten Niederländer die Figuren Augustus, Merkur und Herkules die Stände Patriziat, Kaufleute und Wasserkraft zählende Handwerker darstellen sollten, ist wohl unbeweisbar.

Wer Norbert Liebs häufig zitierten älteren Ausstellungskatalog „Augsburger Renaissance“ von 1955 zum Vergleich heranzieht, sieht rasch, welche erweiterten Möglichkeiten, Verstreutes wieder zusammen sichtbar zu machen, seither Wirtschaftswunder und internationaler Ausleihverkehr geschaffen haben. Aus London kehrten erstmals die neun 1964 wiederentdeckten Bronzearbeiten von Hubert Gerhards Gedenkaltar für Christoph Fugger in der Dominikanerkirche (1581/84) zurück, als Mitte das knapp 1 m hohe Auferstehungsrelief (*Abb. 2*). Einzelne Werke werden im Katalog erstmals veröffentlicht, so J. Rottenhammers Allerheiligen-Altarbild für Kath. Hl. Kreuz (1611) aus Fuggerbesitz in Oberndorf (*Abb. 3*).

Lesern außerhalb der Bundesrepublik Deutschland dürfte auffallen, daß ein Augsburger Kunsthandel nicht thematisiert ist, wenn man auch im Abschnitt über Kabinettschränke natürlich einiges über Ph. Hainhofers Maklergeschäfte erfährt. Die Zusammenarbeit von Malern mit örtlichen Kupferstechern, die ihre Bilder als Massenware weiterverbreiteten, wird schon für den Anfang des 17. Jhs. erwähnt, aber nicht näher dargelegt. Erwähnenswert bliebe, daß das Haus Fugger schon unter Jakob dem Reichen mit sorgfältiger Beratung Kunstgegenstände und Juwelen nicht nur selbst ankaufte, sondern auch besorgte und verkaufte, Silber für Augsburger Künstler lieferte und 1506 Hauptstücke des berühmten Burgunderschatzes erwarb (Lieb, *Die Fugger und die Kunst I/II*; Octavian Secundus Fugger u. die Kunst); die Juwelen „Drei Brüder“ gehörten zum Hausvermögen und erschienen in der Inventur von 1527 mit anderen Kleinodien, die teils geldwerte Pfänder waren. Der Aspekt der Kapitalanlage in Kunstwerken als „Schatzkapital“ liegt von da aus nahe und sollte neben dem des Mäzenatentums, des „scharlachroten Kapitalismus“ (H. de Man) à la Medici nicht ganz unbeachtet bleiben. Von besonderem Reiz sind oft die sorgfältig zusammengestellten Besitzgeschichten der einzelnen Kunstwerke; allerdings findet sich auch die übliche Vorbesitzer- und Leihgeber-Anonymität („Privatbesitz Europa“).

Im Zeughaus kann aus der Schweinfurter Johanniskirche als wahrscheinlich früheste Bilddarstellung der Confessio-Überreichung überhaupt das Gemälde eines wohl fränkischen Malers aus dem späten 16. Jh. (*Abb. 4*) gezeigt werden: Das Ereignis bot also wenig Anreiz für höhere zeitgenössische Kunst. Stadtbild und Baukunst, auch Buchdruck und Buchillustration sind ganz in diese historische Ausstellung verwiesen, in der die Kunstwerke wesentlich nicht Selbstzweck, sondern Veranschaulichung zu sein haben. Dort findet man ferner Reformation/Religionsgeschichte, Reichstage und Reichshandlungen, Personen und Ereignisse, Gesellschaftsgeschichte, Wirtschaftsgeschichte, Zeitgeschichte in Flugblättern, Bildungsgeschichte, Wissenschaft und Sammlungen, 30jährigen Krieg und Westfälischen

Frieden. Hier treten die eigenen Augsburger Museums- und Bibliotheksbestände stärker hervor, kann seltener bisher Unvertrautes geboten werden, macht sich die auswählende Selbstbeschränkung des „Weniger ist mehr“ angenehm bemerkbar. Gesellschaftshistorisches Bildgut betrifft so gut wie ausschließlich Adel-Patriziat, Kaufleute und Goldschmiede. Die weitaus größte Handwerkszunft, die der Barchentweber, bleibt mangels eindrucksvoller damaliger Überlieferung (außer Breus Fresken-Bruchstücken aus dem Weberhaus von 1538) im Schatten. Überhaupt wird die zünftische Handwerkskultur wenig sichtbar; die Meistersingerschule etwa wird gar nicht erwähnt. Nach Kunstgut in Mittelstands-Nachlaßverzeichnissen ist offenbar nie gezielt gesucht worden. Will man sich auf die Braunfels'sche Auftraggeber-Strukturierung einlassen, die trotz der sogar bei Tizian bis 1550 vorherrschenden Abhängigkeit vom Bestellersgeschmack problematisch bleibt, so wird also in der Hauptsache Kultur der „oberen Stände“ gezeigt. Auch wer zur Zeitmode der „Geschichtsbetrachtung von unten“ neigt und Motive aus der Welt des kleinen Mannes vermißt, wird freilich einräumen haben, daß Hochkultur-Initiativen, wie sie hier für Augsburg mit Stolz ausgeleuchtet werden, von den unteren Mittel- und sog. Grundschichten eher gehindert als unterstützt zu werden pflegten. Über den kunstzerstörenden zwinglianischen (nicht lutherischen) Bildersturm geben die Texte mit interkonfessionellem Takt nur die Tatsachen, ohne amüsische Mentalität abzuleiten und zu deuten. Daß Reichles Michaelsgruppe am Zeughaus den Sieg des Glaubens über die Ketzerei darstellen sollte (Helmut Friedel), wird von Bushart angesichts der stadtgeschichtlichen Situation sicher mit Recht abgelehnt.

Hält man beide Teile der Ausstellung zusammen, so wird die Kunst in ihrem Milieu so anschaulich bewußt wie am Orte nie zuvor. Allerdings kann es kaum Sache einer solchen Festaussstellung sein, neue Beiträge zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Kunst oder zur historischen Kunstsoziologie zu geben. Kunstgeschichte und Wirtschaftsgeschichte stehen in ihr, enge Zusammenhänge ahnen lassend, nebeneinander, aber zu einer engeren Verklammerung gelangt die Darstellung nicht. Der Fuggerarchivar und Handelsgeschichtsforscher Hermann Kellenbenz legt in seinem Beitrag zur Wirtschaftsgeschichte naheliegenderweise das Schwergewicht auf das Fugger- und Welsergeschäft und beklagt den Mangel an quantitativen Quellenangaben zum Gesamtwert der heimischen Gewerbeproduktion, auch des Bau- und Kunstgewerbes. Für letzteres helfen ja auch Mengenstatistiken der Zunftschau-Statistik, die sich mit Durchschnittswerten umrechnen ließen, nicht voran; die zur Edition anstehenden Augsburger-Unterkäufel-, d. h. Warenmaklerbücher enthalten nur Teile des Kunstgutumsatzes. Es gab in Augsburg immer besondere Vorbehalte gegen Erwähnung der materiellen Seite, die große und kleine Kunst als wesentlich ideelle und ästhetische Erscheinung doch auch hatte und haben mußte. Hier soll gewiß nicht materialistischer Kunsterklärung das Wort geredet werden, doch da die Schriftleitung ausdrücklich einen kritischen Kommentar „unter historischen und vor allem wirtschaftsgeschichtlichen Aspekten“ wünschte, mögen einige Bemerkungen folgen.

Christoph Amberger ist als wichtigster Maler der Zeit in der Ausstellung mit 17

Gemälden gewürdigt (Nr. 444—460); der Katalog führt an, Steuereintragen für ihn (im Stadtarchiv) fänden sich zwischen 1531 und 1561. Man erfährt jedoch nicht, ob er in dieser Zeit wohlhabend wurde und in welcher Größenordnung. Nach Blendingers Auszählung des Augsburger Steuerbuchs von 1618 gehörten von 479 Kunsthandwerkern nur gut 1/6 zur oberen Gruppe mit über 10 fl. Jahressteuer, d. h. wohl über 1000 fl. Vermögen. Vergleichsweise knapp im Bild erscheint der zuletzt wieder verarmte Einlagesparer bei der Stadt, Elias Holl, der (nicht in Einklang mit der jetzigen Epochenabgrenzung) schon in der Ausstellung „Augsburger Barock“ vertreten gewesen war.

Zum Rathausbau vermaßt man im Katalog doch einen Richtwert über die Kosten des Bauwerks (nach Vietzen rund 70 000 Goldgulden ohne Kupferdach und Bronzearbeiten, über 1/3 eines damaligen städtischen Haushalts). Für die im Katalog geschilderte Neubemalung von Frauen-, Kreuz- und Barfüßertor setzte der Rat J.M. Kager und H. Freyberger je Tor 800 fl. aus, eine im Vergleich zu Tafelbilderpreisen hohe Summe. Für die mosaikhafte Erfassung der erst ab 1580 ansteigenden städtischen Kunstausgaben sei an einen vergessenen ersten Ansatz von N. Lieb erinnert: Kunst- und Kulturgeschichtliches aus Augsburger Baumeisterbüchern der Renaissancezeit, Schwäb. Blätter 3, 1952, 261 ff. Bereits daraus war zu ersehen, daß auch berühmte Künstler kleinste Gelegenheitsaufträge annahmen, so Amberger „Visierungen“ für Münzen gegen je 1 oder 2 fl. Eine kartographische Lech-Aufnahme von ihm ist in der Ausstellung. Auch Künstler wie er bedurften einer Sonderbefreiung von der Zunftbindung, wenn sie für größere auswärtige Aufträge mehr als zwei Gesellen anstellen wollten.

Kunstsoziologische Studien über Motivwahl und Motivwandel der Augsburger Kunst in dieser Zeit fließen im Katalog selten ein. Hinzuweisen bleibt auf thematische Einflüsse des Exotismus in der Graphik (Burgkmairs Neger-, Araber-, Inderholzschnitte) und Goldschmiede-Kleinplastik (Dromedar-Tafelschmuck, Neger-Kokosnuß-Pokal, Vogel Strauß- und Elefanten-Uhr). Die Rückwirkung der überseeischen Unternehmungen der örtlichen Großhandelshäuser ist da unverkennbar.

Im ganzen konnte eine Betonung der wirtschafts- und sozialgeschichtlichen Zusammenhänge im „Umbruch“ für die Ausstellung schon angesichts ihres Anlasses nicht in den Vordergrund treten; es konnte auch diesem Anlaß nicht entsprechen, Luthers unleugbaren „Antikapitalismus“ und seine Fuggerfeindschaft zu betonen. Dieses Thema war ohne weiteres den Jubiläumsplanern für die 500. Wiederkehr von Luthers Geburtstag im Jahr 1983 mit zu überlassen. Als Gesamteindruck bleibt, daß — wie ja auch in Nürnberg — die Reformation in ihrer hier unter kaiserlichem Druck einheitlich lutherischen Endform die Kontinuität der Stadtkultur wenig beeinträchtigt hat und — soweit das der teilweise Schluß mit 1620 zu sehen erlaubt — daß auch der 30jährige Krieg der folgenden Barockblüte die Wurzeln nicht abschnitt. Das geregelte Nebeneinander der Konfessionen war ein Ansporn für Leistungswettbewerb, und relativ erweiterter ideeller Freiheitsraum, die beiderseits konservative Geisteshaltung blieb der Untergrund eines kunstgewerblichen Markengutes „Augsburg“, das in fortdauernder Ständegesellschaft mit einem auf-

nahmefähigen internationalen Markt rechnen konnte. Galt der Manierismus-Forschung der 1960er Jahre diese Richtung als Ausdruck gesellschaftlicher und geistiger Krise, in der die „Welt als Labyrinth“ erschien, so vermittelt die Ausstellung „Welt im Umbruch“ eher das Bild der Kontinuitätsbrücken und der Krisenentschärfung in einer bürgerschaftlich geschlossenen, von den Reichsmonarchen letztlich wohlwollend behandelten Stadtgesellschaft. B. Bushart meint schließlich, als Leiter der Deutschen Barockgalerie, doch zufrieden: „Die im 16. Jahrhundert gesetzten hohen Qualitätsmaßstäbe in, für und aus Augsburg sicherten der Stadt nicht nur eine Überlebenschance, sondern ermöglichten es ihr, im Barock noch einmal im Wettbewerb mit den europäischen Zentren der Kunst ehrenvoll zu bestehen“.

Wolfgang Zorn

WORPSWEDE — EINE DEUTSCHE KÜNSTLERKOLONIE UM 1900

Zur Ausstellung der Bremer Kunsthalle, 1. Juni — 31. August 1980

Fast ein Jahrhundert ist Worpswede Künstlerort, und es bewahrt eine zwar letztlich erklärbare, doch immer wieder überraschende Anziehungskraft, die sich in den wechselnden Phasen der Kunstrezeption und durch manch andere regional- und umweltbedingte Umstände erneuert. Die Gründe dafür liegen schon im Ansatz: Worpswede ist ein Begriff für den Ausbruch aus der Gebundenheit, aus der Enge der akademischen Malschulen — besonders von Düsseldorf und München —, für die Verbindung von bodenständiger Kunst mit dem Heimatgedanken und den Impulsen der Freilichtmalerei, und dies in den verschiedensten, auch ideologisch unterschiedlichsten Spielarten.

Verstärkte Beachtung fand der Ort und die Kunst der einst mit ihm biographisch verbundenen Künstler aufgrund der nostalgischen Strömungen der jüngsten Vergangenheit mit ihrem Verlangen nach Rückkehr zur Natur und auch durch das soziale Engagement im letzten Jahrzehnt. Mit Heinrich Vogelers 100. Geburtstag 1972 setzte eine Welle des Neuinteresses für Worpswede ein. Die Worpsweder Kunsthalle und das Haus im Schluh boten damals eine Retrospektive, auch die Akademie der Künste und die Staatlichen Museen der DDR zeigten umfangreiche Ausstellungen und die Worpsweder Kunsthalle noch einmal eine solche 1973. 1979 folgte in der Worpsweder Kunsthalle eine ausgewogene, fast alle Künstler (wenn auch nur mit je einem Beispiel) berücksichtigende Ausstellung „90 Jahre Worpswede“. Die Bremer Kunsthalle hielt sich in dieser Folge von retrospektiven Würdigungen zurück; selbst ihr sehr wesentlicher Bestand an Werken von Worpsweder Künstlern, denen an sich ständig ein besonderer Raum gewidmet war, wurde lange Zeit nicht gezeigt, weil man den Platz für Sonderausstellungen benötigte.

In diesem Sommer nun zeigte sie vom 1. Juni bis 31. August unter dem Thema „Worpswede — eine deutsche Künstlerkolonie um 1900“ mit 150 Werken aus Eigenbesitz eine großangelegte Ausstellung, die sich hoher Besucherzahl erfreute. Sie setzte damit ihre Reihe thematischer Ausstellungen fort, die sie seit 1973 regelmä-