

Zweifel an der tradierten kunstgeschichtlichen Position des Königsportals nicht nur keineswegs gelöst, sondern offener denn je. Denn handelt es sich bei der sprichwörtlichen Innovation in Chartres vor 1150 nicht recht eigentlich um das Musterbeispiel einer wissenschaftlichen Fiktion, u. a. daraus zu erklären, daß hier ein Werk relativ gut erhalten ist, während im unmittelbar voraufgehenden Saint-Denis weitaus ungünstigere Bedingungen der Konservierung alle Chancen, zum klassischen Fall der Epochenschwelle stilisiert zu werden, gleich merklich reduzierten? Williamson agiert äußerst vorsichtig, faßt Saint-Denis und Chartres gegenüber der »Frühgotik« des Pariser Annenportals als »spätromanisch« zusammen und umgeht damit das Problem visuell durchaus nachvollziehbar und nicht ohne Eleganz. Und doch scheint dieser Ausweg zumindest den Blick für wesentliche Differenzen zu verstellen, die über die diskutierten, eher graduellen Unterschiede im Stilistischen und Ikonographischen hinausgehen (13ff.). Denn es gibt, unabhängig davon, wie man dies stilterminologisch etikettieren will, Indizien dafür, Chartres seinen alten Rang zu belassen; sie liegen im technischen Verfahren. Verglichen mit älteren und auch noch zeitgleichen Werken zeigen die Archivolten des Königsportals nämlich erstmals eine Anpassung der Form und des

Schnitts der Werksteine an die Ausrichtung der Figuren. Statt radialer Aufmauerung kleinerer Blöcke, deren mehrere eine Skulptur tragen – wie noch in Saint-Denis –, findet sich hier das »moderne«, an allen jüngeren – mit Ausnahme von stark retrospektiv gestalteten – Portalen beachtete Prinzip der Kompositionseinheit von Bogenstück und plastischem Dekor (*Abb. 1 und 2*). Die Bedeutung dieser Neuerung für Ökonomie und Ästhetik liegt auf der Hand. Eine Nachbearbeitung der vorgefertigten und versetzten Teile wird unnötig, der Bauvorgang beschleunigt.

Um aus unseren fragmentarischen Bemerkungen ein Fazit zu ziehen: Williamson hat ein bedeutendes Werk geschrieben, und selbst die kritischste Auseinandersetzung mit der Konstruktion seines Geschichtsbildes und seiner Begrifflichkeit wird ihm den hohen Rang als Handbuch nicht bestreiten können. Des Autors Perspektive auf die Denkmäler vermögen wir – Chladenius sei Dank –, auch wo wir sie nicht in allen Punkten teilen wollen, als Position eigenen Anspruchs zu verstehen und sie somit selbst in gewisser Weise zu historisieren. Wenn die Arbeit in ihrer unverwechselbaren Eigenart später nicht zuletzt unter diesem Aspekt gelesen würde, müßte allein das als Kompliment an den Autor verstanden werden.

Klaus Niehr

BRUNO BUSHART

Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg

München, Deutscher Kunstverlag 1994. 456 S., 221 s/w und 26 farb. Abb., DM 198,-

Wenn über ein zentrales und zugleich bahnbrechendes Bau- und Kunstwerk der süddeutschen Renaissance eine umfassende Abhandlung erscheint von einem Autor, der dreißig Jahre am Ort selbst tätig war und als Museumsleiter wie Universitätslehrer gleichermaßen hohen Ruf genoß, kann man wohl an das Ergebnis die höchsten Erwartungen stel-

len. Glücklicherweise hatte Bruno Bushart für seine intensiven Studien zur Fuggerkapelle bei St. Anna die Zeit, seine Darstellung ausreifen zu lassen, und besaß die Geduld, allen komplizierten Detailfragen sowohl der ursprünglichen und dann mehrfach geänderten Planungen wie der beteiligten Künstler, der Inhalte, der Sinngebung und -deutung nachzugehen,

um – auch wenn sie vielfach nicht endgültig aufzulösen sind – doch zu dezidiert vertretenen Meinungen zu kommen. Das Ergebnis ist ein über 400 Seiten starkes Buch; als Monographie einer (Familien-)Kapelle gewiß eine der umfangreichsten, die je erschien. Man wird erinnert an das dreißig Jahre früher publizierte, damals auch Aufsehen erregende Buch von Frederic Hartt über die Grabkapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato in Florenz – sozusagen ein Erstling dieses Typus (Princeton 1964; vgl. die Rezension von M. Warnke in: *Zs. f. Kg.* 30, 1967, 257 ff.).

Den Gegenstand des vom Verlag adäquat mit hoher Qualität in Text- und Bilddruck ausgestatteten Buches stellt allerdings mehr als eine übliche Kapelle dar: ein selbständiger Raumteil der Kirche, den man als »Begräbnischor« bezeichnen kann, zugleich ein – wie gezeigt wird – in jeder Hinsicht ungewöhnliches und neuartiges Gesamtkunstwerk.

Bushart geht in zehn klar gegliederten Kapiteln den gedanklichen Voraussetzungen (teils aus den im Anhang vollständig abgedruckten Archivalien, teils aus dem Werk selbst zu erschließen), der Baugeschichte und Baugestalt, der Ausstattung mitsamt ihren ikonographischen Bedeutungen, den schwierigen Künstlerfragen und der kunstgeschichtlichen Stellung im mitteleuropäischen Rahmen bzw. im Spannungsfeld deutscher und italienischer Kunst nach. Zum Glück verschont er den Leser vor einer langatmigen Darstellung der überaus verzwickten Forschungsgeschichte, doch werden die verschiedenen Theorien und erstzunehmenden Äußerungen zu Architekt, Bildhauern, Dekorationsprogramm etc. in den entsprechenden Abschnitten getreulich zitiert, selbst eine inzwischen so entfernte Theorie wie die Flötner-These vom Anfang dieses Jahrhunderts. Allein das bisherige Wissen und die vertretenen Meinungen zusammenzustellen, kritisch zu sichten und auf Verwendbares zu prüfen, dürfte eine Herkulesarbeit gewesen sein. Die zwölfseitige, zweiseitige Literaturliste (S. 436-447) kann eine Vorstellung vom

Ausmaß des Bewältigten geben. Allerdings liegt hier das einzige Ärgernis für den Rezensenten: da in dieser Aufzählung neben der Primärliteratur auch so weithergeholte Werke wie über die *Geschichte der Begleitung des Gregorianischen Chorals in Deutschland* oder zu *Hercule et le Christianisme*, Biographien nicht nur über Pinturicchio und Adrian de Vries, sondern auch über Thomas von Aquin und Ulrich von Hutten zu finden sind, ist statt einer Bibliographie zur Kapelle, bzw. zur Forschung über die Kapelle, lediglich ein Verzeichnis aller benutzten Literatur entstanden. Trennung von Primär- und Sekundärliteratur wäre m. E. für den Benutzer unbedingt notwendig gewesen; vielleicht wäre dann auch nicht der für die Orgelflügel so wichtige Aufsatz von F. Antal über Breu und Filippino entfallen (*Zs. f. bild. Kunst* 1928/29), den Bushart benutzt hat und in Anmerkungen zitiert.

Grundlagenforschung, d. h. Suche nach neuen Quellen, etwa Baurechnungen, war nicht mehr notwendig. Die im Anhang (S. 411-435) in sorgfältiger Transkription zusammengestellten Archivalien waren alle bekannt. Sie betreffen jedoch nur Allgemeines wie Stiftungsurkunden, päpstliche Bestätigungen, Testamente und einiges zum Umfeld der Entstehung des Baus; das einzige Besteller und beteiligte Künstler berührende Dokument ist der späte (1529) Vertrag der Fugger mit der Vischer-Werkstatt über die Rücknahme des Messinggitters. Aus dieser Quellenlage, dem Schweigen der Quellen zu allen anderen Aufträgen an Künstler sowie zum Bauablauf in seinen einzelnen Schritten, ergibt sich ein gut Teil der Problematik bei der Erarbeitung des Stoffes. Die Forschung war lange Zeit auf den z. T. widersprüchlichen Positionen von Philipp Maria Halm (1920, 1928), Norbert Lieb und Karl Feuchtmayr (1952) sowie Julius Baum (1957) stehengeblieben, die zwar immer wieder zitiert, aber nicht neu überdacht wurden.

Die beiden ersten Kapitel behandeln die Baugeschichte sowie die ursprüngliche und die gegenwärtige Baugestalt. Da die Kapelle im 2. Weltkrieg doch erheblich beschädigt wurde, beschreibt und interpretiert Bushart den heutigen Eindruck unter sorgfältiger Beachtung der vorgenommenen oder zu erschließenden Änderungen, die in manchem Detail einen Verlust an Qualität erkennen lassen. Der tiefe und neuartige Eindruck auf die Zeitgenossen hatte sich vor allem durch die strahlende Helligkeit im Gegensatz zum mittelalterlichen Kirchenschiff ergeben, was der wichtige Stich Küssels (Abb. 15) wenigstens ahnen läßt; dieser Kontrast war durch die Barockisierung des Langhauses verlorengegangen. Als Baugestalt bildet die »Kapelle« eher eine Art Westchor, nach außen hin unauffällig, innen einen hohen Kubus über nahezu quadratischem Grundriß in der Breite des Langhauses bildend, mit schmalen Abseiten und einem fast traditionellen Gewölbe; also keine konstruktiv oder statisch besonders heikle Bauaufgabe für einen durchschnittlichen Architekten oder Werkmeister. Dies ist wichtig für Busharts Argumentation zum Entwerfer des Gesamtplanes. Denn die neuerdings von der Zeichnungskritik eingebrachte und gut begründete Feststellung, daß Dürers früheste Entwürfe zu den Epitaphien (Abb. 57/58) bereits in Venedig – also wohl 1506 – entstanden sein dürften, bedeutet nichts weniger, als daß der Nürnberger von Anfang an in die Planung eingebunden war. Von Anfang an heißt jedoch: seit September 1505, seinem Augsburger Aufenthalt auf der Hinreise nach Italien, als offenbar das Projekt der Begräbniskapelle von den drei Brüdern Fugger (eindeutig in den Dokumenten; und Georg starb bereits im März 1506!) diskutiert wurde. Damit stellt sich die Frage, ob nicht Dürer sogar für den Entwurf, d. h. für die Gesamterscheinung verantwortlich sein kann, die für Bushart zum zentralen Punkt seiner Untersuchung wird.

An dieser Stelle war die Rolle der vieldiskutierten, LS oder SL monogrammierten Schau-

bildzeichnung (Abb. 13; Taf. I) zu erörtern. Wer immer dieser Monogrammist war – Sebastian Loscher gewiß nicht –, ist vollkommen unwesentlich, da das Blatt, wie seit einiger Zeit erkannt, aus späteren Jahren (um 1530/40) stammt. Für Bushart wird die Zeichnung allerdings eminent wichtig, indem er sie als späte Kopie eines auf Dürer – oder Dürers Idee – zurückzuführenden Entwurfs der Zeit vor 1510 (als Planänderungen zu vermuten sind) oder bereits »um 1506« deutet, der für die Raumgestalt entscheidend wurde. Ob hier schon »gründliche und umfassende Kenntnis der venezianischen Architektur« (S. 98) vorauszusetzen sei (die auch Dürer sich 1506 erst erwerben mußte), und ob aus Einzelheiten der in Proportion und Perspektive doch etwas unbeholfenen Zeichnung ein später veränderter Erstzustand zu erschließen ist, scheint mir gelegentlich zu weit gefolgert. Wie auch immer: Dürer – mit architektonischen Fragen jedenfalls mehr beschäftigt als z. B. Burgkmair – wäre so etwas durchaus zuzutrauen, ging es doch weniger um Konstruktives als um die optische Präsentation eines repräsentativen, »kostlichen« Innenraumes nach welscher Art. Ein italienischer Architekt als Entwerfer, wie öfter vermutet, ist jedenfalls auszuschließen, denn im Endergebnis »läßt sich das Augsburger Werk nicht in die Renaissancearchitektur Italiens oder Venedigs eingliedern. Es ist weder ein Ableger der dortigen Kunst, noch kopiert es als Ganzes wie im einzelnen ein benennbares Vorbild« (S. 95). Für die Bauausführung schlägt Bushart dann – allerdings im Ausschlußverfahren – den damals, d. h. im zweiten Jahrzehnt, noch in Augsburg tätigen Hans Hieber vor.

Ganz wesentlich werden die Kapelle und ihr künstlerischer Rang aber von der skulpturalen Ausstattung bestimmt, an der Dürers Anteil genauer zu fassen ist. Deshalb gerät das Kapitel über die Epitaphien fast zur gedanklichen Mitte des Buches, wie eingehend auch die übrigen Teile – Altar, Orgel, Gestühl, Brüstung und das anfangs geplante Messinggitter –

beschrieben und interpretiert sind. Wie man annehmen darf, sollte wohl auch das ikonographische Programm von den Grabmälern seinen Ausgangspunkt nehmen.

Dürers noch unmittelbar sichtbarer Anteil sind mehrere gezeichnete Entwürfe für zwei Epitaphien. Bemerkenswert – wie Bushart herausstellt – ist zunächst der aus dem italienischen Wandgrabmal entwickelte Typus mit den in Tüchern gehüllten Leichnamen, die so im Norden nicht zu finden waren. Die Idee zu solchen Grabmälern faßte Dürer zweifellos in Venedig, wenn sie auch erst in den späteren Zeichnungen um 1510 präzisiert wurden. Zu diesem Zeitpunkt – als auch Ulrich Fugger unvermutet starb – war aber mit dem Ersatz der Philisterschlacht Samsons anstelle des Helden mit den Torflügeln von Gaza bereits eine Programmänderung erfolgt, deren Grund und Sinn rätselhaft bleiben. Für die vier Bogenfelder waren offenbar zunächst die beiden typologischen Themenpaare: Abrahams Opfer – Kreuzigung, und: Samson mit den Torflügeln – Auferstehung geplant gewesen. Diese kommen – eine wirklich erstaunliche Beobachtung – noch auf der späteren (um 1520) Radierung eines Chorgestühls von Daniel Hopfer vor (Abb. 88), die zum verlorenen Gestühl der Fuggerkapelle in naher, wenn auch unklarer Beziehung steht.

Das erste Themenpaar (Abrahams Opfer – Kreuzigung Christi) gelangte nie zur Verwirklichung. Die beiden äußeren Bogenfelder wurden, nachdem die inneren mit den Georg und Ulrich Fugger zugeordneten Epitaphien besetzt waren, wohl erst in einigem Abstand ausgeführt. Sie zeigen in krassem Bruch des bisherigen Programms keine christlichen Themen, sondern jeweils in einer überwölbten Säulenhalle zwei das Fuggerwappen haltende Herolde, eine humanistische Allegorie auf Vergänglichkeit, Tod und Ruhm. Zum Künstlerischen sei hier nur gesagt, daß Bushart zu Recht die oft geäußerte Vermutung ablehnt, Burgkmair sei der Entwerfer dieser Felder, da lediglich Motive aus seinen Holzschnitten

(auch aus Niellen etc.) kompiliert sind, und er, meiner Ansicht nach, nie eine so räumlich überladene und gedanklich überfrachtete Darstellung geliefert hätte.

Das eigentliche Dilemma liegt jedoch in der Tatsache, daß den vier Epitaphienfeldern der Westwand des Raumes nur drei Stifter, somit drei zu planende Grabdenkmäler gegenüberstanden. Was man sich dabei eigentlich gedacht hatte, ist nicht aufzuklären. Bushart kommt zu dem erstaunlichen, aber folgerichtigen Schluß, daß nach Ausführung aller vier Relieffelder und der noch späteren, erst nach Jakob Fuggers Tod Ende 1525 hinzugefügten Beischriften, wovon die beiden äußeren sich gleichermaßen auf Jakob Fugger beziehen, die Epitaphwand als »entpersonalisiert« zu gelten hatte, und inhaltlich ebenso die Hoffnung auf Erlösung und Auferstehung wie den irdischen Ruhm des Fuggerschen Stammes verkünde, »*monumentum gloriae et vanitatis*«. Die eigentlichen Grabstätten befinden sich ohnehin in der Gruft unter der Kapelle, wo auch die Neffen Hieronymus und Raymund Fugger 1535 und 1538 beigesetzt wurden. Auch die Frage, warum Dürer nicht mehr beteiligt war, ja von vornherein nur für zwei Epitaphien Entwürfe geschaffen hat, läßt sich nicht auflösen. So muß Bushart feststellen, daß seine tiefgreifende Analyse mehr Probleme aufwirft, die man bisher nicht einmal gesehen, geschweige denn ausgesprochen hatte, als beantwortet werden können.

In den folgenden Kapiteln treten die Fragen nach den verantwortlichen Künstlern und der stilistischen Stellung der Werke wieder in den Vordergrund, auch wenn die ikonographische Sonderform und die Sinnggebung der »Fronleichnamsguppe« auf dem Altar ausführlich erläutert wird. Bei dem Versuch einer Lösung der Meisterfrage für die plastische Ausstattung, die sich jeder stilkritischen Methode bisher verschloß, geht Bushart von der Voraussetzung aus, daß eine solche Vielzahl stilistisch verwandter Werke – auch die Kistler- und Schnitzerarbeiten des Gestühls einbezo-

gen – nur von einer großen Werkstatt in »straffer, einheitlicher Regie« zu bewältigen war. Und dazu bietet sich in Augsburg in diesen Jahren nur der Betrieb Adolf Dauchers an, der in den Akten sowohl als Kistler wie als Bildhauer erscheint und dessen Steuerleistung in der entsprechenden Zeit erheblich ansteigt. (Im Gegensatz dazu läßt bereits die Aussage der Steuerbücher den früher vielgenannten Sebastian Loscher ausscheiden!) Von dem späteren, durch Quellen gut gesicherten Werk des Annaberger Hochaltars her läßt sich die Leistungsfähigkeit der Daucher-Werkstatt gut prüfen.

Die nächste problematische Aufgabe war nun die Händescheidung innerhalb einer Werkstatt, wo der Leiter in späteren Jahren vielleicht mehr Unternehmer als ausführender Meister war. Und hier überrascht es doch, wie schnell Bushart den Vater Adolf Daucher *ad acta* legt und dem Sohn Hans die Verantwortlichkeit, vor allem für den Altar, zuweist (Das neue Buch von Norbert Eser: *Hans Daucher*, Deutscher Kunstverlag 1996, lag mir noch nicht vor). Um nochmals auf die vier Epitaphien zurückzukommen (vgl. Bushart S. 228-30), so bieten die inneren und die äußeren Reliefs m. E. doch zwei recht unterschiedliche Gestaltungen, die man etwa als Haut- bzw. Basreliefs bezeichnen könnte. Innen spürt man die Bemühung, Dürers zu anspruchsvollen Entwürfe möglichst adäquat auch in ihrer Kleinteiligkeit umzusetzen; der Bildhauer geht von der Fläche aus. Ein genaues Erkennen ist nur in Nahaussicht möglich, und dabei treten die Unbeholfenheiten wie die herausragenden Füße Christi und eines Grabwächters unschön hervor. Bei dem äußeren Paar liegen die Ungeschicklichkeiten dagegen bereits im Entwurf, der die kompositionellen Elemente aneinanderdrängt und den durch Säulen und Gewölbe geschaffenen Raum völlig verstellt, während der ausführende Bildhauer konsequent von den Seiten zur Mitte hin stufenweise in die Tiefe geht und doch noch ein räumliches, auf Fernsicht wirksames

Gebilde zu retten sucht. Dies wirkt »modern« und war für mich stets ein Argument, nicht nur zwei verschiedene Hände, sondern zwei Generationen (wenn auch desselben Werkstattverbandes) am Werk zu sehen.

Die Orgel samt »fortschrittlichem« Dekor ihres Renaissancegehäuses bietet relativ wenig Probleme. Allein die Tatsache, daß die von Bushart als »zunächst schwer verständliche Beeinträchtigung« des Raumes (S. 241) angesehenen Flügel ein späterer Gedanke gewesen sein müssen, überrascht. Tatsächlich klingt Antonio de Beatis' Beschreibung von 1517 (S. 420/21) so, als habe es damals noch keine Flügel mit Malerei gegeben, während Orgel und Gehäuse bereits 1512 fertiggestellt waren. Strittig ist die Datierung der großen sowie der (früheren?) kleinen Bilder von Jörg Breu, wobei Bushart von der Voraussetzung einer Italienreise des Künstlers um 1520 ausgeht. Nun war Breu nach allgemeiner Ansicht bereits »um 1514/15« im Süden, wo er nachweislich bis Rom gelangte – und dies müßte bereits vor Mitte 1514 gewesen sein, da er damals, nach langer Pause, wieder zwei Lehrknaben einstellte. Für beide Orgelflügel ergibt sich dadurch nur ein vager *terminus post*. Was das Gedenkblatt von Hans Weiditz (Abb. 158), auf dem übrigens eine »Jägermesse« dargestellt ist (wie mir der Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser einst erläuterte), für Beweiskraft haben soll, bleibt mir unklar, und die Vermutung, daß Breu 1520 in Rom den Nachlaß des soeben verstorbenen Raffael »in Ruhe einsehen« konnte (S. 262), scheint spekulativ und unnötig. So wird man erst durch eine gründlichere Werkanalyse der Malereien von Breu, über den neuere Untersuchungen fehlen, hier weiterkommen.

Eine Überraschung bringt schließlich noch das Kapitel zu dem durch graphische Quellen und wenige erhaltene Relikte nur fragmentarisch überlieferten Gestühl. Die vielleicht aus mehreren Projekten oder Projektstufen herrührenden Zeichnungen in Basel und Wien haben

nur begrenzte Aussagefähigkeit. Der dokumentarische Wert der – zugegeben recht phantastischen – Radierung von Hopfer wird von Bushart eher eingeschränkt gegenüber den Rückschlüssen aus dem etwas späteren, aber ganz flächig ausgeführten Berner Chorgestühl. Nur annähernd kann man somit eine Vorstellung von dem schmuckreichen Aufbau des Gestühls der Fuggerkapelle gewinnen. Dagegen können wenigstens in Abbildungen die 16 ehemaligen, im 2. Weltkrieg dezimierten Büsten des Gestühls komplett vorgeführt werden, über deren Verbleib und Erhaltung lange Zeit verwirrende Angaben kursierten. Bushart erkennt in ihnen programmatisch »berühmte Männer und Frauen des Alten Testaments«, spezieller »Praefigurationen Christi, Mariae, des Meßopfers und der Kirche« (S. 295). In einigen von ihnen sind Porträts von Zeitgenossen zu identifizieren; im Ganzen fällt ein gewisser nüchterner Realismus auf (ganz im Gegensatz zur Hopferschen Phantastik), eine feste, renaissancemäßige Körperlichkeit und eine in sich ruhende, gleichmäßige seelische Gestimmtheit. Hier tritt für Bushart ein Anteil Hans Burgkmairs ans Licht, den man schon immer als für die Erscheinung der Kapelle mitverantwortlich vermutete, und mit dessen Stileigenschaften die Büsten übereingehen. Man möchte dem gerne zustimmen, fühlt sich jedoch durch die »verfälschenden Überarbeitungen und Ergänzungen« (S. 299) wohl des späten 19. Jahrhunderts ein wenig verunsichert. Allerdings weist Bushart die Ausführung nun nicht dem jungen Hans Daucher zu, wie man erwartet hätte, sondern einem weiteren, unbekanntem Mitarbeiter der Werkstatt. Folgt man Bushart in seiner Zuschreibung der Figurentwürfe an Burgkmair, so läßt dies einen wichtigen Rückschluß auf den Entwerfer des gesamten Gestühls zu, wobei die erwähnten Zeichnungen, die ja allesamt Kopien sind, doch auch Burgkmairs Stil von ferne reflektieren. Daß nach der Reformation, der Änderung des Kults in St. Anna und damit der Ablösung der

Kapelle von den Funktionen des übrigen Kirchenraums – die für die Fugger schmerzlich genug gewesen sein muß – statt eines trennenden engmaschigen Gitters eine durchlässige Brüstung mit dem heiteren Akzent der Putten als östliche Begrenzung entstand, ist unerwartet und fast eine Ironie des Schicksals. Bushart gibt zum Abschluß eine geistvolle Deutung der Putti im Hinblick auf die Ikonographie der Kapelle, die der geänderten geschichtlichen Situation voll Rechnung trägt.

Im Kapitel IX »Das Gesamtkunstwerk« wird die Bauplanung und Entstehung in den einzelnen Schritten und »Zuständen«, wie sie Bushart erschlossen hat, nochmals zusammenfassend vorgeführt, bevor abschließend die kunstgeschichtliche Stellung des Werks neben anderen Augsburger Familienkapellen, wichtigen Grabkapellen und -chören der Renaissance nördlich der Alpen sowie anregenden oder gleichzeitigen Kapellenbauten Italiens ausgelotet wird. Dabei erschließt sich nicht nur die stilgeschichtliche Position etwa zwischen der noch gotischen Ernstkapelle im Magdeburger Dom und mehreren mit Augsburg gleichzeitigen, aber völlig italienischen Kapellen in Polen und Ungarn, sondern es wird auch der weite Horizont, der hohe Ehrgeiz und der noble Rang des von einer bürgerlichen (!) Familie ins Werk gesetzten augsbургischen Monuments deutlich.

Laut Bushart (S. 365/66) ist dieses Resultat nur einem »starken künstlerischen Willen, der so zielstrebig und allen Änderungen zum Trotz dieses einheitliche Werk bestimmt und ihm seinen Stempel aufgedrückt hat«, zu verdanken. Aber trifft das wirklich so zu? Man kann das auch anders sehen: Ist nicht das Monument, trotz all seiner Großartigkeit und Einmaligkeit, gewissermaßen ein geistiger Torso geblieben? Weder ein zielstrebig verfolgter Gesamtplan noch eine schlüssige theologische Konzeption, deren Urheber in Dr. Johannes Fortis, damaligem Prior von St. Anna gesucht wurde (S. 163), waren zu erschließen. Die Ausführung des Baus litt

unter dem vorzeitigen Tod zweier Stifter, dann dem Einbruch der Reformation, vielleicht auch unter künstlerischen Unzulänglichkeiten nach dem frühen, ungeklärten Ausscheiden Dürers als Mitwirkendem. Es bleibt der Eindruck einer Zwiespältigkeit, die auf vielen Aspekten beruht. Zwiespältig wirken das stilistische Erscheinungsbild zwischen Noch-Gotik und »derzeit gar neuerfundener weltlicher Art«, das Schwanken zwischen der Beauftragung Nürnberger und Augsburger Künstler, das Streben der Fuggerschen Stifter sowohl nach bleibendem irdischen Ruhm wie nach Erlösungsgewißheit und die dadurch schwankenden Sinngewandungen, schließlich die

Situation des ganzen auf die gewaltsame Spaltung in Glaubensrichtungen zusteuern den Jahrzehnts, in dem der Bau und seine Ausstattung mit vielen Änderungen Gestalt annahm. Bushart verschleierte die zahlreichen Brüche und Aporien keineswegs, er macht sie sogar evident, und er betont genügsam, daß seine Arbeit keine endgültigen Lösungen und kein »abschließendes« Ergebnis zu bringen vermag. Damit hat er eine leidenschaftlich geschriebene und doch jederzeit kritisch abwägende Monographie vollbracht, für die man nur Bewunderung und Respekt aufbringen kann.

Tilman Falk

ANTON LEGNER

Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung

Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. 430 Seiten, 163 Abb., DM 98,-

»So sammelten wir später seine Gebeine auf, die wertvoller sind als kostbare Steine und besser als Gold.« Dieses Zitat aus dem *Martyrium des hl. Polykarp* († 156 oder 167), das Anton Legner seinem im Herbst 1995 erschienenen Buch als Motto voranstellte, verdeutlicht gleichsam aus erster Hand die Bedeutung des Kultes für die Kunst, zeigt die unmittelbare Abhängigkeit der Formen der kirchlichen Geräte von Theologie, Liturgie und Frömmigkeit. Die fast wörtliche Wiederkehr der Formulierung mehr als 1000 Jahre später in einer Urkunde des Halberstädter Bischofs Konrad Krosigk zeigt, über welche Zeiträume hinweg dieses Verständnis unverändert die Grundlage der Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien blieb: die in den Reliquiaren geborgenen Reliquien sind der *eigentliche* Schatz der Kirchen, während jede Form der künstlerischen Fassung dieser Reliquien ausschließlich Hülle ist, Schmuck und Deutung des in ihnen geborgenen Geheimnis-

ses und Zeichen der Verehrung.

Es ist daher — mag es auch dem Zufall entspringen — richtig und gut, daß Legners Bilanz des kunsthistorischen Wissens über Reliquien, ihre Fassung und Verehrung erst nach dem grundlegenden Werk Arnold Angenendts über *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart* (München 1994) erscheint, das eine solche Bilanzierung von der theologischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Seite her versuchte.

Legner war sich der Notwendigkeit der Zusammenschau beider Aspekte — des theologischen und des kunsthistorischen — immer bewußt. All seinen jahrzehntelangen Bemühungen in diesem Bereich stand dieses Bewußtsein gleich dem Motto seines neuen Buches prägend voran. Die von ihm organisierten großen Ausstellungen und die entsprechenden, fast immer mehrbändigen Katalogwerke trugen durchgehend diese Handschrift,