

Die Maximilians-Darstellungen in der Basilika St. Ulrich und Afra

Historismus in der Augsburger Malerei des Frühbarock

Derick Dreher

Die für ihre reichen Kunstschatze bekannte katholische Stadtpfarrkirche St. Ulrich und Afra zu Augsburg beherbergt auch drei weitgehend unbekannte Gemälde, die Kaiser Maximilian I. als Teilnehmer an drei feierlichen Akten der Kirche im Jahre 1500 darstellen¹. Placidus Braun bemerkt in seiner 1817 erschienenen Geschichte des ehemaligen Benediktinerstiftes:

„In eben dieser Kirche sind noch folgende Stücke der Erwähnung werth. 1) Ein Gemälde über dem Stuhle vor der Sakristey, welches die Prozession vorstellet, die der Kaiser Maximilian I. mit seinen Reichständen und mit dem Kardinal im Jahre 1500 zur Einweihung der Kirche der Heiligen Ulrich und Afra gehalten hatte. 2) Zwey Malereyen in dem Chor, wovon die eine die Einweihung dieser Kirche, und die andere die feyerliche Legung des ersten Steins zum Chor verewiget.“

Diese Gemälde hängen noch heute an den von Braun beschriebenen Stellen. In den wenigen seit Braun erschienenen Abhandlungen werden sie in der Regel als Werke aus der Zeit Maximilians betrachtet; zwei von diesen sind auch 1500 datiert. Da alle drei Gemälde aber auch die Jahreszahl 1613 sowie das Wappen des damaligen Abtes tragen, hat man angenommen, daß sie in diesem Jahre restauriert wurden. Wie im folgenden gezeigt wird, sind die Gemälde aber erst 1613 entstanden, zu einer Zeit, da andere historisierende Werke für die Kirche geschaffen wurden. Somit sind sie wichtige Zeugnisse der Kunst des frühen

1 Für die großzügig erteilte Erlaubnis zur Veröffentlichung dieser Gemälde bin ich dem Pfarramt St. Ulrich und Afra zu Dank verpflichtet. Dr. Norbert Leudemann vom Diözesanbauamt Augsburg ließ freundlicherweise neue Aufnahmen aller dreien Gemälde anfertigen. – Die Anregung zu diesem Aufsatz gab mein Lehrer, Prof. Dr. Christopher Wood, dem ich viele wertvolle Hinweise verdanke. Wichtige Unterstützung erhielt ich außerdem von Dr. Wolfgang Augustyn, Frau Gudrun Dauner M. A., Dr. Dorothea Diemer, Dr. Peter Diemer, Herrn Franz Gielsdorf, Herrn Paul Glück, Herrn Sven Hauschke M. A., Dr. Andrew John Martin, Dr. Thomas Noll, Frau Dorothea Preyss und Dr. Dr. Andreas Tacke.

2 Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg, aus ächten Quellen zusammengetragen von Placidus Braun (Augsburg 1817), S. 48.

Barock in Augsburg, deren Bedeutung über die Grenzen der Stadt hinausgeht. Dennoch vermochten die Gemälde bisher die Aufmerksamkeit von Kunsthistorikern kaum auf sich zu lenken, trotz einiger ungewöhnlicher Merkmale und lebhaften Interesses für Kunstwerke, die unter oder nach Maximilian entstanden sind³. Die eher mäßige künstlerische Qualität der Bilder wird auch zu deren Vernachlässigung beigetragen haben, obwohl diese möglicherweise durch eine im Jahre 1873 ausgeführte Restaurierung beeinträchtigt wurde⁴. In erster Linie wird aber das Fehlen einer gesicherten Zuschreibung an einen namentlich faßbaren Künstler der Zeit dafür verantwortlich sein, daß die Gemälde in Vergessenheit geraten sind (zumal dieselbe Kirche mehrere Werke bedeutender Künstler besitzt). Im folgenden soll eine Untersuchung dieser Bilder, ihrer Thematik und der Datierungsfrage dazu dienen, ihr Zustande-

3 Lediglich eine Monographie wurde den Gemälden gewidmet, P. Luitpold Brunners *Des Kaisers Maximilian I. Beteiligung an der Einweihung des Langhauses und an der Grundsteinlegung zum Chore der Kirche des heil. Ulrich in Augsburg am 13. Juli 1500*, dargestellt in drei alten Gemälden der genannten Kirche. Eine Festgabe zum St. Ulrichs-Jubiläum im Jahre 1873, [mit] Photographien von Jochner (Augsburg 1873), die mir nur in einem Exemplar zugänglich war, dem die Photographien fehlten (Stadtarchiv Augsburg, AB/I 13 1590). Vgl. Josef Maria Friesenegger, *Die St. Ulrichs-Kirche in Augsburg* (Augsburg ²1914), S. 89–91. – In neuerer Zeit ist nur eine sehr kurze Teilveröffentlichung eines der Gemälde in dem Ausstellungskatalog Innsbruck 1969, Maximilian I., Kat.-Nr. 224, S. 58 und Abb. 38 zu erwähnen. – In der umfangreichen Literatur von Chronisten und Reisenden früherer Jahrhunderte fehlen die Gemälde; vgl. z. B. Hildebrand Dussler (Hg.), *Reisen und Reisende in Bayerisch-Schwaben und seinen Randgebieten in Oberbayern, Franken, Württemberg, Vorarlberg und Tirol* (Weißhorn 1974), Bd. 2: *Reiseberichte aus sechs Jahrhunderten*, sowie Heide Weisshaar-Kiem, *Lobschriften und Beschreibungen ehemaliger Reichs- und Residenzstädte in Bayern bis 1800. Die Geschichte der Texte und ihre Bibliographie* (Mittenwald 1982).

4 Es liegt kein Bericht über diese Restaurierung vor, und sehr freie Übermalungen waren für das 19. Jhd. üblich. Das Pfarramt selber bewahrt nur eine Quittung über die Restaurierung vom 2. Juli 1873 auf, aus der hervorgeht, daß ein Caspar Wiederhut „...Drei Historische Oelgemälde restauriert“ habe und dafür einen Lohn von 173 Gulden erhielt (Freundliche Mitteilung Franz Gielsdorf, Pfarramtarchiv). Brunner schreibt, die Gemälde seien „bis vor wenigen Wochen“ in einem „theilweise sehr vorgeschrittenen ruinösen Zustand“ gewesen und freut sich, daß „ein tüchtiger Künstler, Herr Restaurateur Wiederhut, mit der Erneuerung der Gemälde beschäftigt“ sei; vgl. Brunner 1873, S. 3–4. – Anhand einer sehr kurzen Untersuchung vor Ort teilte mir Frau Dorothea Preyss, Bayer. Nationalmuseum, freundlicherweise mit, daß die Gemälde wohl keiner tiefgreifenden Restaurierung unterzogen wurden. Starke Farbverluste waren an zwei Stellen zu sehen; dazu später. – Über frühere Restaurierungen ist nichts bekannt; jedenfalls wurde in diesem Jhd. keine vorgenommen, auch nicht während der Vorbereitungen auf das tausendjährige Jubiläum der Kanonisation des hl. Ulrich 1993, aus welchem Anlaß sehr viele in der Kirche befindliche Kunstwerke restauriert wurden (freundliche Mitteilung, Pfarramtarchiv).

kommen so weit wie möglich zu rekonstruieren und die Gemälde in ihrem ursprünglichen Kontext würdigen zu können⁵.

Das ‚erste‘ und größte der drei Gemälde (121 × 687 cm)⁶ hängt direkt vor dem Chor an der Südwand des Querschiffs (Abb. 25). Es stellt eine historische Prozession dar, bei der die Reliquien des hl. Ulrich und der hl. Afra nach einer Weihe im Dom zurück in die Ulrichskirche gebracht wurden (Abb. 24). Dieser Reliquienzug fand am 13. Juli 1500 statt. Bedeutendster Teilnehmer war Kaiser Maximilian I. (Abb. 28), begleitet von vielen hohen Geistlichen, u. a. den Erzbischöfen von Mainz und Magdeburg, den Bischöfen von Brixen, Eichstätt, Triest, Worms und Würzburg (der Bischof von Augsburg wurde wegen Krankheit vertreten), dem Abt Konrad Mörlin von St. Ulrich mitsamt Konvent und dem päpstlichen Legaten Friedrich Graf von St. Severin⁷. Ebenfalls waren weltliche Adelige aus ganz Deutschland zugegen, u. a. Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, die Herzöge Albrecht IV. von Bayern, Georg von Bayern-Landshut, Albrecht von Sachsen, die Markgrafen von Brandenburg und Mecklenburg sowie mehrere Grafen. Dargestellt sind im Hintergrund verschiedene Gebäude auf dem Weinmarkt (heute: Maximilianstraße) zwischen dem Dom und der Ulrichskirche, Ausgangspunkt und Ziel der Prozession.

Ein zweites, nicht so extrem langes Gemälde (120 × 425 cm) hängt an der Südwand des Chors und stellt die Weihe des Langhauses der Ulrichskirche dar (Abb. 26). Diese wurde am selben Tag durch den Weihbischof von Eichstätt Gabriel von Eyb vollzogen, wobei ihm der Erzbischof von Mainz Berthold von Hinz assistierte; das Datum 1500 ist auf dem Gemälde unmittelbar unterhalb der Weihstätte angebracht (Abb. 29). Wieder wohnten Maximilian und die gesamte Prominenz dem feierlichen Akt bei (Abb. 30). Der Ort der Hand-

5 Es konnten bisher keine die Gemälde direkt betreffenden Quellen gefunden werden. Die Großkellerei- und Rechnungsbücher des Stiftes für den betroffenen Zeitraum sind bedauerlicherweise verlorengegangen. Erhalten ist lediglich ein Salbuch aus dem Jahre 1612 (Bayerisches Staatsarchiv Augsburg, No. 203), dem keine einschlägigen Informationen zu entnehmen waren. – Auch in den Protokollen der nach Aufhebung des Klosters beschlagnahmten Gegenstände waren keine Hinweise auf die Gemälde zu finden.

6 Maßangaben laut Pfarramtarchiv, Inventur 1990, Nrn. E III/7, E III/8, E III/10.

7 Diese sowie die folgenden Personen lassen sich nicht nur aufgrund der angebrachten Wappen identifizieren, denn einer der anwesenden Mönche, Clemens Sender, beschrieb die genaue Reihenfolge der Prozession in seiner Chronik; vgl. ‚Die Chronik des Clemens Sender‘, Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert (Leipzig 1862 ff.) Bd. 23 (Die Chroniken der schwäbischen Städte. Augsburg, Bd. 4 (1894), hg. v. K. v. Hegel u. F. Roth), S. 87 ff. – Die Angaben von Friesenegger 1914, S. 89 f., gehen auf Senders Text zurück, ohne diesen allerdings zu erwähnen.

lung ist diesmal das Innere der Kirche, das auf dem Gemälde zum Betrachter hin ‚geöffnet‘ ist, gleich einem Puppenhaus⁸. Das links im Hintergrund dargestellte Gebäude, das dem Augsburger Dom sehr ähnelt (Abb. 31), wurde bisher immer als spätere Zutat betrachtet.

Das im Vergleich zum zweiten Bild gleich große und an der Nordwand des Chors ihm direkt gegenüber hängende dritte Gemälde stellt die Grundsteinlegung zum neuen Chor der Ulrichskirche durch Maximilian und den für diesen Anlaß aus Rom angereisten päpstlichen Legaten dar (Abb. 27). Auch dieser Akt wurde am 13. Juli 1500 vorgenommen, wie die auf dem Grundstein angebrachte Inschrift bezeugt (Abb. 32):

IESV CHRISTO SACRVM.
MAXIMILIANVS RO[MANVS] CÆSAR AVGVST[VS]
AD III IDVS IVLIAS A FV[N]DAME[N]TIS
LAPIDEM HVNC PRIMVM POSVIT
ANNO MD

Schriftliche Quellen belegen außerdem, daß das Datum auch auf der silbernen Kelle stand, die auf Maximilians Veranlassung von dem Augsburger Goldschmied Jörg Seld mit folgender Inschrift angefertigt wurde⁹:

8 Erwin Panofsky nannte dieses im späten 14. Jhd. in der altniederländischen Malerei aufkommende Phänomen die „doll’s house technique“; vgl. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character* (Cambridge, MA 1953), Bd. I, S. 53. Die Technik wurde u. a. von dem sog. Meister der Ulrichslegende rezipiert, dessen zwei eponyme Tafeln aus der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. noch heute in der Ulrichskirche hängen. Der spätere Anonymus der Maximilians-Darstellungen dürfte auf genau diese Gemälde zurückgegriffen haben. Somit wird die Beschwerde Brunners, die Darstellung sei in dieser Hinsicht mißlungen, gegenstandslos; vgl. Brunner 1873, S. 18. Eine weitere niederländische Altartafel, die das Stift St. Ulrich im Jahre 1455 für 200 fl. erwarb, ist vermutlich infolge des Bildersturms 1537 verlorengegangen; vgl. ‚Fr. Johann Franks Augsburger Annalen (1430–1462)‘ in *Die Chroniken der deutschen Städte* (s. Anm. 7), Bd. 25, 1896 (= Augsburg, Bd. 5), S. 307.

9 Über Jörg Seld vgl. zuletzt Wolfgang Augustyn, „Das Ulrichskreuz und die Ulrichskreuze“ in: *JABG* 26/27 (1993), Sonderband: Bischof Ulrich von Augsburg. Seine Zeit – Sein Leben – Seine Verehrung, hg. von Manfred Weitlauff, S. 267–315. – Schon 1712 wurde der Verlust der Kelle, mit der Maximilian den Mörtel auf den Grundstein auftrug, gemeldet; vgl. Roman Kistler, *Basilica. daß ist Herrliche Kirchen des Frey-Reichs Klosters St. Vlrich und Afra in Augspurg ...* (Augsburg 1712), S. 26.

Perpetvæ secvritate de Divo Vdalrico Maiori
 Et Propinqvo Svo Ex Prosapia Vetere Principvm ferretensivm
 D. Maximilianvs
 Rom. Cæsar Comes De Phirt Dedicavit.
 Anno ivbilæo M. D. Ad III. Idvs Ivlias¹⁰

Jedes der drei Gemälde ist mit dem Wappen des Abtes Johann Merk (Amtszeit: 1600–32) versehen sowie mit der Jahreszahl 1613. Jedoch ist die bisherige Forschung, wie schon angedeutet, von einem Entstehungsdatum um 1500 ausgegangen, hat also das spätere Datum in einen vermeintlichen Beleg einer Restaurierung oder Übermalung umgewandelt¹¹. Die These ist verlockend: Somit wären die Bilder nicht nur erste Zeugnisse von Maximilians selbstverherrlichender Bildpublizistik¹² (man denke an seinen sog. ‚Triumphzug‘, eine allegorische Holzschnitt-Prozession, die unter Mitarbeit Dürers entstand), sondern auch erste Beispiele für die Rezeption venezianischer Renaissance-malerei in Augsburg¹³. Schon das überlange Format der Gemälde läßt den Betrachter gleich an die Kunst Gentile Bellinis oder Vittore Carpaccios denken.

So wurde immer angenommen, Maximilian habe eine Prozession konzipieren und ausführen lassen, die vom Aufwand her seine geringen Mittel nicht überschritt, die von nachhaltiger Wirkung und obendrein aktuell war. Da das

10 Zitiert nach Bernhard Hertfelder, *Basilica SS. Vdalrici et Afræ Avgvstæ Vindelicorvm ...* (Augsburg 1627), S. 44. – Die für Maximilian ungewöhnliche Bezeichnung ‚Comes de Phirt‘ (bzw. ‚ferretensium‘) bezieht sich auf das den Habsburgern verwandte Geschlecht von Pfirt bei Basel, dessen Titel nach Aussterben des letzten Grafen 1324 an die Habsburger fiel; vgl. Luitpold Brunner, *Kaiser Maximilian und die Reichsstadt Augsburg* (Augsburg 1877), S. 25.

11 So z. B. im AK Innsbruck 1969, Nr. 224.

12 Vgl. Jan-Dirk Müller, *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.* (München 1982 = *Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur*, Bd. 2).

13 Vgl. Andrew John Martin, „Motive für den Venedigaufenthalt oberdeutscher Maler. Von Albrecht Dürer bis Johann Carl Loth“, in Bernd Roeck, Klaus Bergdolt u. Andrew John Martin, Hg., *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft* (Sigmaringen 1993 = *Studi. Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig*, Bd. 9), S. 21–30. – Schon lange vor der Fertigstellung des sog. Damenhofs 1515 waren auch Italiener in Augsburg, wie ein Eintrag für das Jahr 1500 aus einer Stadtchronik beweist: ein auf dem Reichstag weilender „Jtalianischer Mahler“, der für den Kaiser einen Hirsch im Graben zeichnen sollte, sei von dem Tier zu Tode gestoßen worden; vgl. Marx Welser, *Chronica der Weitberuemyten Keyserlichen Freyen vnd deß H. Reichs Statt Augspurg in Schwaben ...* (Frankfurt a. M. 1595), Teil II. S. 260.

Jahr 1500 für Maximilian von großer Bedeutung war¹⁴, wäre ein solcher Wunsch, den andächtigen ‚Triumphzug‘ festzuhalten, keineswegs überraschend. Hatte er doch kurz darauf ein Reiterdenkmal von Hans Burgkmair entwerfen lassen, das von Gregor Erhart ausgeführt werden und hinter dem Chor der Ulrichskirche stehen sollte¹⁵. Auch dies wäre ein in der damaligen Zeit herausragendes Monument nach italienischem (oder allenfalls deutschem hochmittelalterlichen) Vorbild gewesen, doch blieb es unvollendet¹⁶: Der roh behauene Stein stand bis zur Säkularisation auf dem Klosterhof und wurde dann an einen Steinmetz zur Wiederverwertung verkauft¹⁷.

Auch Abt und Konvent hätten allen Grund gehabt, die drei Gemälde kurz nach Maximilians Besuch in Auftrag zu geben, denn nicht jede Kirche konnte sich einer Grundsteinlegung durch den Kaiser rühmen. Die durch die Bilder erreichte ständige Erinnerung an dieses Ereignis ließ die Kirche in besonderem Glanz erscheinen: den Meßfeiern dieser Kirche, behaupten gleichsam die Gemälde, wohne das weltliche Oberhaupt des Heil. Röm. Reiches fortwährend *in effigie* bei. Der damalige Abt Konrad Mörlin (1496–1510) galt als besonders kunstsinnig – es wird von Auseinandersetzungen mit dem Konvent wegen seiner großen Ausgaben für Kunstwerke berichtet¹⁸ – und hätte sich für eine solche Darstellung auch interessiert: der Neubau des Chors, dessen Grundstein der Kaiser legte, war ja nicht zuletzt ihm zu verdanken. Ebenso

14 Vgl. Dieter Wuttke, Dürer und Celtis: Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: ‚Jahrhundertfeier als symbolische Form‘, in *Journal of Medieval and Renaissance Studies* X, Nr. 1 (1980), S. 73–129.

15 Die 1508/09 datierte Zeichnung ist in Wien, Graphische Sammlung Albertina, erhalten. – Burgkmair schuf auch 1508 den berühmten Holzschnitt gleichen Themas, der als erstes deutsches Beispiel der Chiaroscuro-Technik gilt; vgl. Tilman Falk in *Ausstellungskatalog Augsburg 1973, Hans Burgkmair. 1473–1973. Das graphische Werk*, Kat.-Nr. 22 a–c.

16 Vgl. Ludwig von Baldass, *Der Künstlerkreis Maximilians* (Wien 1923), S. 11–12, bezüglich der evtl. italienischen Vorbilder.

17 Bernhard Hertfelder schrieb 1627, „... statua lapidea Equestris iustæ magnitudinis, quam te standæ venerationi & propagandæ huius diei memoriæ extra Choru[m] S. Vdalrici poni mandauit. Cæpta ea fuit, sed no[n] perfecta. Conspicitur etiam num in Atrio Monasterij Eques cultu militari, sed rudi opere designatus potius quam vere expressus“, Teil I, S. 44. – Erwähnt wurde das unvollendete Denkmal noch 1784 von einem reisenden Benediktiner „an einer Ecke des Vorhofes“; vgl. Johann Nepomuk Hauntinger, *Reise durch Schwaben und Bayern im Jahre 1784*, hg. v. Gebhard Spahr (Weißenhorn 1964), S. 107. – Über den Verkauf vgl. Braun 1817, S. 390: „Erst als man das Kloster in eine Kaserne umschuf, wurde dieses alte Monument in unseren kunstliebenden und aufgeklärten Tagen, in denen man alle ehrwürdigen Denkmale verehren und erhalten zu wollen scheint, hinweggenommen und an einen Steinmetz verkauft.“

18 Michael Hartig, *Das Benediktinerreichsstift Sankt Ulrich und Afra in Augsburg, 1012–1802* (Augsburg 1923), S. 42.

käme Mörlins Nachfolger Johann Schrott (1510–27) als Auftraggeber in Frage, der geradezu verschwenderisch mit den Mitteln der Kirche umging¹⁹; Schrott hätte die Gemälde für die 500-Jahr-Feier des Stiftes (1512) kurz nach seinem Amtsantritt malen lassen können. All diese Beziehungen zu der Kunst der Maximilianszeit sind aber ein Ergebnis des historisierenden Malstils, sind also nachträglich hergestellt worden. Die Tatsache, daß die Gemälde ikonographisch und programmatisch gesehen in die Zeit Mörlins und Schrotts passen würden, wenn auch kein Zufall, weist nicht darauf hin, daß einer von diesen der Mäzen der Gemälde gewesen ist; der bisherigen Forschung muß in diesem Punkt widersprochen werden.

Auch der starke venezianische Einfluß auf die Gemälde erweist sich nicht als ein erster Niederschlag italienischer Kunst in Augsburg, sondern als die spätere Rezeption einzelner venezianischer Werke. So könnte man z. B. Bellinis *Predigt des hl. Markus in Alexandrien* (Mailand, Brera; ehemals Scuola Grande di San Marco) mit der Augsburger *Grundsteinlegung* vergleichen²⁰. Das monumentale Gemälde (347 × 770 cm), das 1504 begonnen wurde und beim Tode des Künstlers 1507 unvollendet war, weist einen ähnlichen Bildaufbau auf: Betonung der Figuren im Bereich der Treppen, porträthafte Gruppen verschiedener Stände zu beiden Seiten des zentralen Geschehens, rahmende und zum Teil erfundene Architektur im Hintergrund, fast isokephale Anordnung der Prozession usw. Man wird eine Kenntnis dieses Gemäldes im Norden, das von Gentiles Bruder Giovanni fertiggestellt wurde, trotz enger Beziehungen zwischen Augsburg und Venedig erst ab 1510 ansetzen können²¹.

Eine weitere Vergleichsmöglichkeit bietet Gentiles *Prozession am Markustag* (Venedig, Accademia)²². Das ebenso große, 1496 datierte Gemälde ist Teil eines Zyklus über die Wunder der Kreuzreliquie der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Da der Zyklus erst 1501 fertiggestellt wurde, ist dessen Rezeption im Norden vermutlich um 1505 anzusetzen. Genauso wie die Augsburger Gemälde huldigen Bellinis Werke der jeweiligen Kirche, deren Geschichte und Reliquien. Parallel ist auch der kompositionelle Aufbau, besonders in den Darstellungen der Prozessionen. Unterschiedlich ist nur der

19 Vgl. Hartig 1923, S. 42.

20 Vgl. Jürg Meyer zur Capellen, Gentile Bellini (Stuttgart 1985), Nr. A 14.

21 Zusammenfassend zum ultramontanen Austausch zuletzt Bernd Roeck, „Kulturelle Beziehungen zwischen Augsburg und Venedig in der Frühen Neuzeit“, in: Jochen Brüning, Friedrich Niewöhner, Hg., Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm (Berlin 1995), S. 421–434. Die Ulrichsgemälde finden hier aber keine Erwähnung.

22 Meyer zur Capellen 1985, Nr. A 19.

Verlauf der Festzüge: Bellini läßt den seinen um den Markusplatz herum prozedieren und rahmt diesen gleichsam ein. Der ‚Rahmen‘ wird dann gesprengt von der gewaltigen Markuskirche im Hintergrund, deren Hauptkuppel trotz der vier Meter Höhe der Leinwand abgeschnitten wird. Die Augsburger Reliquienprozession dagegen wird zwischen den beiden beteiligten Kirchen – dem tatsächlichen Verlauf entsprechend – dargestellt, ohne daß die Kirchen selber auf dem Bilde erscheinen. Im Hintergrund werden stattdessen imaginäre Bauten auf dem ehemaligen Weinmarkt dargestellt. Der Maler konzentrierte sich auf den zielstrebig nach rechts schreitenden Zug, der die gesamte Leinwand auffüllt; dessen Spitze scheint sogar auf der rechten Seite etwas abgeschnitten zu sein²³.

Das Fehlen erkennbarer Bauten oder Denkmäler im Hintergrund des Augsburger Gemäldes stellt einen wichtigen Unterschied zu den Werken Bellinis dar. Es spricht für den Versuch des Malers, sich in eine frühere Zeit zurückzusetzen, also in ein historisches Augsburg, dessen genaue Erscheinung er nicht kannte. Die drei Brunnen z. B., die das Bild der heutigen Maximilianstraße prägen, wurden kurz vor der Fertigstellung des Gemäldes 1613 aufgestellt: Es sind der Augustus-Brunnen von Hubert Gerhard (1594) und die Merkur- und Herkules-Brunnen von Adrian de Vries (1599 und 1602), aber sie wurden bewußt weggelassen. Als Gegenbeispiel sei Matthäus Gundelachs 1624 vollendete Darstellung der Belehnung Moritz von Sachsen mit der Kurwürde durch Kaiser Karl V. (Augsburg, Schaezler-Palais) genannt. Das Gemälde zeigt u. a. den 1594 fertiggestellten Ulrichs-Turm, den Herkules-Brunnen und das 1604–06 gebaute Siegelhaus von Elias Holl, obwohl die Belehnung im Jahr 1548 stattfand²⁴. Für die Datierung der Ulrichsgemälde ist unter dem Gesichtspunkt der topographischen Genauigkeit kein Argument zu gewinnen. Es bleibt indessen, die Beziehung zu den italienischen Vorbildern festzuhalten.

Auch zu Werken Vittore Carpaccios können Ähnlichkeiten festgestellt werden. Das bevorzugte, stark längsrechteckige Format bleibt ungefähr gleich (etwas ausgeprägter in Augsburg); ebenso die Kompositionen mit kleinen Figurengruppen um eine zentrale Handlung, diese wiederum vor einem teils fantastischen, teils der Wirklichkeit entsprechenden Stadtbild. Man denke beispielsweise an den 1502–07 datierten Gemäldezyklus der Scuola di S. Giorgio

23 Dies läßt vielleicht auf eine spätere Neueinrahmung schließen; s. Text unten.

24 Inv.-Nr. 9363. Gundelach, der erst 1617 von Prag nach Augsburg übersiedelte, wird freilich die Stadt nur in dieser Erscheinung gekannt haben; vgl. Bruno Bushart in Ausstellungskatalog Augsburg 1968, Augsburger Barock, Kat.-Nr. 110.

degli Schiavoni, vor allem an die *Taufe der Heiden durch den hl. Georg* (1507)²⁵. Das Bild erinnert zwar an die Augsburger *Weibe des Langhauses* – auf beiden Werken nehmen elegant gekleidete Personen im Vordergrund an einem Gottesdienst teil, welcher im Hintergrund (Augsburg) oder am Rande (Venedig) gezeigt wird – und hat vergleichbare Dimensionen (141 × 285 cm in Venedig). Doch es fehlen die langen Prozessionen und Menschentrauben eines Bellini. Carpaccio bemüht sich offensichtlich, eine genaue Darstellung des eigentlichen Ereignisses wiederzugeben, während es Bellini und dem Augsburger Maler darum geht, die Geschichte in voller Länge aufzuzeigen. Mit ihren überdimensionalen, detailliert erzählerischen Darstellungen gelingt es beiden Künstlern, eine Art gemalte Wallfahrt wiederzugeben – der Betrachter muß der Handlung im einzelnen, Schritt für Schritt folgen – und sich dabei die Erzählung ins Gedächtnis einprägen. Anders formuliert: Aus einer vorübergehenden, von der Zeit bedingten Handlung wird ein zeitloser Festzug geschaffen, an dem der Betrachter in seiner Vorstellung teilzunehmen vermag.

Der Augsburger Maler hat also die venezianische Malerei nicht wahllos übernommen. Bellini war für ihn interessanter als der die jüngere Generation vertretende Carpaccio. Indes arbeiteten beide Italiener für große Scuolen in Venedig, und gerade in solchen Zyklen liegen die wichtigsten Vorbilder des Augsburger Malers. Bellini und Carpaccio gehörten auch zu den am stärksten von der flämischen Malerei beeinflussten Künstlern der Zeit in Italien²⁶. Möglicherweise war es leichter für den nordalpinen Künstler, der die Altniederländer offenbar schätzte²⁷, deren Werke umzusetzen als die anderer Italiener. Jedenfalls hätte ein deutscher Maler um 1510, ob nun mit oder ohne Italienreise, nicht so wählerisch mit der venezianischen Kunst umgehen können. Auch aus diesem Grunde ist die These einer Entstehung der Augsburger Gemälde im frühen 16. Jhd. nicht haltbar.

Wenden wir uns nun den historischen Indizien für eine Entstehung im frühen 17. Jhd. zu. Da der Erhaltungszustand der Gemälde unzuverlässig ist, müssen diese Hinweise aufgedeckt werden, um den stilkritischen Befund zu unterstützen. Mehrere Quellen berichten, daß der protestantische Bildersturm

25 Vgl. Pietro Zampetti, *Vittore Carpaccio (Venedig 1966)*, Nr. 38; Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio (New Haven – London 1988)*, Nr. XVII-8.

26 Vgl. zu diesem Thema Michael Rohlmann, „Flanders and Italy, Flanders and Florence“ (im Druck).

27 Zum ‚doll’s house‘-Effekt s. oben, Anm. 8. Zur Beziehung des Augsburgers mit den Werken der niederländisch beeinflussten Meister der Ulrichslegende, s. unten.

von 1537 in der Ulrichskirche angefangen hat, wobei viele der dortigen Kunstwerke zerstört wurden²⁸. Die Benediktiner wurden gezwungen, Kirche und Kloster zu verlassen, und durften erst 1548 wieder in das beschädigte Gotteshaus einziehen. Eine Entstehung der Gemälde vor 1550 ist also auch aus dieser Sicht sehr unwahrscheinlich.

Andere Umstände liefern Ansätze für eine noch spätere Datierung. Zwischen dem Stift St. Ulrich und dem Domkapitel kam es während der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. oft zu Streitigkeiten. Die Benediktiner meinten z. B., bischöfliche Exemtion zu genießen und bezogen sich auf vier im 12. Jhdts. der Abtei verliehene päpstliche Privilegien²⁹. Daß das Stift noch im 12. Jhdts. unter bischöflicher Hoheit zurückkehrte, entflammte den Streit freilich nur weiter. Zusätzliche Auseinandersetzungen, auch mit der Reichsstadt Augsburg, verursachte dann die von St. Ulrich beanspruchte Reichsunmittelbarkeit, die 1577 überraschend von Kaiser Rudolf II. anerkannt wurde. Ein solcher Streit wäre durchaus ein Grund gewesen, einen Gemäldezyklus in Auftrag zu geben, der den Vorrang der Ulrichskirche und deren Reliquien veranschaulichen würde. Im übertragenen Sinne könnte man dann die auf dem Gemälde dargestellten historischen Szenen auch als Zeugnis wählender kaiserlicher Schirmherrschaft verstehen.

Die gute Finanzlage des Stiftes gegen 1600 spielte auch eine Rolle. Während um die Jahrhundertmitte fast alle Gelder noch für das Herrichten der Kirche verwendet werden mußten, konnte später Abt Köplin 45 000 Fl. allein für den Ankauf von Landgütern ausgeben³⁰. Diese Investitionen zahlten sich aus: Das Stift erzielte wegen der Getreidepreiserhöhungen auf dem Augsburger Markt beträchtliche Gewinne, war also durchaus in der Lage, sich einen aufwendigen Zyklus malen zu lassen.

Den zeitlichen Rahmen dieses Zyklus bestimmt dann ein Ereignis im frühen 17. Jhdts.: Die Wölbung des neuen Chors der Ulrichskirche, dessen Grund-

28 Michael Hartig z. B. schreibt, daß der Apostat Joachim Gabold am 18. Jan. 1537, einen Tag nach der offiziellen Abschaffung des Katholizismus durch den Großen Rat der Stadt, Bilderstürmer in die Kirche führte, wo diese „ihre Arbeit sehr gründlich besorgt“ hätten, allerdings eine Kapelle übersahen; vgl. Hartig 1923, S. 42. Diesem „Fehler“ verdanken die zwei Tafeln des Meisters der Ulrichslegende ihre heutige Existenz. – Eingehender zu dem Thema Jörg Rasmussen, „Bildersturm und Restauratio“, in Ausstellungskatalog Augsburg 1980, Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Bd. 3: Beiträge (1981), S. 95–114.

29 Wilhelm Liebhart, Historischer Atlas von Bayern, Reihe 2: Teil Schwaben, H. 2: Die Reichsabtei Sankt Ulrich und Afra zu Augsburg. Studien zu Besitz und Herrschaft (1006–1803), (München 1982), S. 190–191.

30 Liebhart 1982, S. 185.

steinlegung durch Maximilian ja Gegenstand eines der Gemälde ist, wurde 1603 abgeschlossen und 1607 geweiht³¹. Die Fertigstellung des Neubaus und die gleichzeitigen Vorbereitungen auf das Jubeljahr 1612 (Gründung des Stiftes: 1012) stellen den besten Anlaß dar, die Gemälde in Auftrag zu geben und werden deren Zeitraum in die Jahre 1607–13 eingrenzen. Dieser Rahmen läßt sich noch weiter präzisieren.

Mit der Wölbung des Chors war die Erneuerung der Kirche keineswegs abgeschlossen. Abt Merk gab während seiner Amtszeit soviele Kunstwerke in Auftrag und unternahm soviele Baumaßnahmen, daß er schon den Zeitgenossen als Vollender der Ulrichskirche galt³². Merk hat tatsächlich den heutigen Charakter der Kirche weitgehend bestimmt³³. Von Baumaßnahmen ganz abgesehen ließ er u. a. ab 1603 eine Reihe von Bildnissen aller 48 Äbte durch Johann Wolfgang Bernhard malen, 1604 von demselben Künstler überdimensionale Darstellungen von Adam und Eva für die Orgelempore³⁴, 1604–07 die drei Teile des neuen Hauptaltars von Hans Degler, 1605 dessen Antependium von Elias Greuter, die Bronzegruppe von Hans Reichle und zwei kleinere Altäre von Matthias Kager und Johann Rottenhammer. Es war insgesamt so viel, daß Roman Kistler 1712 schrieb, die Wölbung sei zwar schon 1603 fertig gewesen, „... die Kirchen aber ist erst im Jahr Christi 1612. mit allen Altären und noch vil andern zugehörigen Zierde außgemacht und vollendet worden“³⁵. Die Maximilians-Darstellungen werden dabei kurz nach Fertigstellung der liturgischen Ausstattung der Kirche, also um 1611–13, entstanden sein.

Eng verbunden mit dem nun wohl gelösten Datierungsproblem ist die Frage des ursprünglichen Standorts der Gemälde. Daß von Stetten 1779 bei seiner ausführlichen Beschreibung die drei hier behandelten Werke nicht erwähnte, hat einen einfachen Grund: Sie waren damals nicht in der Kirche ausgestellt,

31 Hartig 1923, S. 44.

32 Merks Prior Bernhard Hertfelder schrieb von der Kirche, „... perfecta & exornata sub Ioanne Abbate qui hodie præsidet“; vgl. Hertfelder 1627, S. 44.

33 Hartig 1923, S. 44. Hartig berichtet auch, daß Merks Wappen sogar oft mit dem des Stiftes selber verwechselt worden sei.

34 Der Künstler scheint eine bevorzugte Stelle in der Ulrichskirche eingenommen zu haben: für die Bildnisse erhielt er den reichen Lohn von 144 Gulden; vgl. Corbinian Khamm, *Hierarchia Augustana chronologica tripartita ...*, (Augsburg 1709–15), Teil III (1715): Pars regularis, S. 133. Khamm gibt sogar die Dimensionen der verlorenen Adam- und Eva-Darstellungen (31 × 11 ‚pedes‘) an. Nichtsdestoweniger fand ein späterer Kritiker die Größe der ‚übergigantischen‘ Werke das einzig Positive an ihnen und bat seine Leser um Verständnis für deren Aufnahme in sein Buch; vgl. Paul von Stetten [d. J.], *Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg* (Augsburg 1779), S. 282.

35 Kistler 1712, Teil I, S. 26.

sondern hingen im Kloster, wo gewöhnliche Besucher sie nicht sehen konnten. (Als weiteres Augsburgs Beispiel seien die sog. Basilikenbilder Burgkmairs und Holbeins d. Ä. genannt, die an ihrem ursprünglichen Hängungsort im Katharinenkloster nicht öffentlich zugänglich waren.) Dies bestätigt zum einen Kistler, der Hertfelders Beschreibung der Grundsteinlegung und Weihe der Kirche mit dem Kommentar erweitert, „... wie es noch auf einer Tafel [!] hier in dem Closter gar schön gemahlter zu sehen [ist]“³⁶. Zum anderen bezeugt ein Kupferstich, den Hertfelder seinem Buch beigab, daß die Gemälde auch zu dessen Zeiten im Kloster waren: Auf dem Stich, einer Ansicht des Chorinneren, sind sämtliche Altäre und sogar kleinere Wandplastiken deutlich erkennbar und im Text erläutert, die Maximilians-Darstellungen aber fehlen (Abb. 34). Man darf also Placidus Braun wörtlich verstehen, wenn er 1817 in einer Anmerkung zu dem eingangs zitierten Passus schreibt, „Diese drey merkwürdigen Stücke hiengen die nach der Säkularisation noch übrigen Religiosen, deren Eigenthum sie durch Uebernahme worden, zum ewigen Angedenken an diesen Stellen auf“³⁷: Die Gemälde wurden zu diesem Zeitpunkt nicht *wieder*, sondern zum *ersten* Mal im Chor ausgestellt.

Auf die Frage, wo genau im Kloster die Gemälde ihren Standort hatten, können leider nur Vermutungen geäußert werden. Die Klostergebäude wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört und deren Ruinen dann vollständig abgetragen, so daß mögliche Standorte nicht nachgeprüft werden können. Angesichts des historisch-politischen Inhalts denkt man an einen Versammlungsraum, wohl den Kapitelsaal, da die Ikonographie ungewöhnlich wäre für ein Refektorium. Auch hier dürfte aber die Befensterung des Saals eine Hängung erschwert haben, da eine sieben Meter lange Lücke zwischen den Fenstern unwahrscheinlich ist. Die Gemälde müßten also über den Fenstern gehangen haben. Eine Hängung in anderen Räumen des Klosters muß wegen deren Länge ausgeschlossen werden. Ebenso ungeklärt bleibt die Frage, ob der ursprünglich vorgesehene Standort auch für den Inhalt der Gemälde von Bedeutung war; andere solche Beispiele aus der Zeit sind nicht bekannt.

Denkt man an die älteren Vorbilder der Gemälde, die Ausstattung der venezianischen Scuolen, so scheint eine friesartige Aufstellung die beste Lösung. Die Augsburgs Gemälde können zwar nicht nahtlos nebeneinander gestellt werden, weisen aber die gleiche Höhe auf und erzählen in drei aufeinanderfolgenden Teilen eine Geschichte. Stellte man die *Langhausweihe* zur linken, die

36 Kistler 1712, S. 24.

37 Braun 1817, S. 48, Anm. h.

Grundsteinlegung zur rechten Seite und die *Prozession* dazwischen, so ergäbe sich eine Folge mit Dom ganz links (im Hintergrund der *Langhausweihe*; Abb. 31), der Chor der Ulrichskirche ganz rechts (wenn auch noch nicht gebaut zur Zeit der Darstellung) und die Prozession korrekt auf dem Weg vom Dom zur Ulrichskirche. Der daraus resultierende Fries wäre ungefähr 16 Meter lang und könnte somit nur einen Standort gehabt haben: nicht im Kloster, sondern in der Kirche, wohl an der Nordwand des Langhauses, wo er dann folgerichtig nicht auf dem Stich (Abb. 34) erscheint.

Drei an der Nordwand befindliche Fenster wurden vor langer Zeit für den Anbau der benachbarten evangelischen Kirche zugemauert, so daß es an der Nordwand drei aneinandergrenzende Wandflächen (in ca. fünf Meter Höhe) gibt, jede mit einer Länge von sieben Metern, also gerade lang genug für das größte der drei Gemälde. Mit einer Gesamtlänge von 21 Metern ist dies die größte Freifläche der Kirche und stellt somit mit einiger Wahrscheinlichkeit den ursprünglichen Standort der Gemälde dar. Irgendwann zwischen 1613 und 1712 (Kistlers Chronik) muß man sie ins Kloster gebracht haben, von wo sie nach 1803 zurück in die Kirche wanderten, diesmal geteilt, in den Chor.

Dieser etwas komplizierte Hängungsvorschlag wird durch den technischen Befund unterstützt: Auf der linken Seite der *Langhausweihe* und auf der rechten Seite der *Grundsteinlegung* ist nämlich je eine 64 cm lange Anstückung (siehe die Nähte, Abb. 31, 33)³⁸. Diese scheinbar unmotivierten Darstellungen (bei der *Langhausweihe* ein Blick auf den Dom, bei der *Grundsteinlegung* eine Verlängerung des Gebäudes auf der rechten Seite) und die jeweils um elf Personen erhöhte Figurenzahl lassen sich nur als einrahmende Elemente erklären. Vielleicht hat der Auftraggeber während der Fertigstellung der Gemälde den Maler gebeten, die zwei äußeren Bilder wegen der geplanten sehr hohen Anbringung zu verlängern, um die Darstellung deutlicher zu machen. Jedenfalls trifft Brunners These, diese Zutaten seien erst viel später angestückt worden, nicht zu, da Malweise, Erhaltungszustand und Webmuster der Leinwand für eine gleichzeitige Entstehung sprechen, von den auf die ganze Länge hin zentrierten Wappen Merks ganz zu schweigen³⁹. Daß die Nähte sich stark abzeichnen (und Farbverluste verursacht haben), wird nur eine Folge der Alterung sein.

38 Maßangabe – mit abweichender Erklärung dafür – nach Brunner 1873, S. 20–21.

39 Für diese Auskunft bin ich Frau Dorothea Preyss, Bayerisches Nationalmuseum, sehr zu Dank verpflichtet.

Der heutige Standort der Gemälde im Chor, wenn auch keineswegs der ursprüngliche, erleichtert zumindest Vergleiche mit anderen Augsburger Werken des frühen 17. Jhdts. Von den zur Malerzunft gehörenden 34 Künstlern um 1615 sind etwa zehn sowohl namentlich als auch durch erhaltene Werke bekannt⁴⁰. Bezüglich der Zuschreibungsfrage der Maximilians-Darstellungen scheiden aber die meisten von diesen gleich aus. Die Werke eines Rottenhamer oder Kager, z. B., von den stilistischen Unterschieden ganz abgesehen, wurden spätestens im 18. Jhd. von Reisenden und Kunstkritikern immer erwähnt⁴¹.

Die schon oben genannte *Belehnung* Gundelachs hat mit den Maximilians-Darstellungen außer der gemeinsamen Thematik – auf beiden wird ein feierlicher Akt durch einen Kaiser vollzogen – noch die Zugehörigkeit zu einem dreiteiligen Zyklus (im Falle Gundelachs entstammen die Werke der Ausstattung des neuen Rathauses), die Prozession vor einer Stadtansicht, die monumentale Größe (hier 198 × 328 cm) sowie den italienischen Einfluß gemeinsam. Stilistisch aber lassen sich die Werke kaum vergleichen, da Gundelach eher ein in Augsburg tätiger Manierist war. Es ist aber durchaus plausibel, daß Gundelach sich der Ulrichsgemälde in einigen Details bediente, z. B. der aus den Fenstern hinauslehrenden Zuschauer, der ein Quadrat bildenden Prozession (beide auf der *Grundsteinlegung*), usw. Jedenfalls ist die *Belehnung* ein weiterer Beleg für die Beliebtheit großangelegter Historiendarstellungen in Augsburg.

Ähnlich verhält es sich mit dem Maler Anton Mozart, dessen 1615–16 gemalte *Übergabe des Pommerschen Kunstschranks an Herzog Philipp II.* (Berlin, Kunstgewerbemuseum) eine vergleichbar hohe Anzahl von Figuren aufweist. Wie auf den Maximilians-Darstellungen prozedieren diese durch einen Raum und nehmen an einem feierlichen Akt teil. Dabei werden sie durch gemalte Namensschildchen identifiziert. Allerdings ist die Berliner Tafel, wie die meisten Mozarts, ein kleines Kabinettstück (39,5 × 45,4 cm), das einen eher niederländischen als italienischen Einfluß aufweist. Trotz der Anklänge an die

40 Vgl. Bruno Bushart, „Kunst und Stadtbild“, in Gunther Gottlieb et al., Hg., *Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart* (Stuttgart 1984), S. 363–385, hier: S. 384. Über diese Zahl hinaus können noch ca. 3 in der Stadt tätige Hofkünstler gezählt werden, die zur Mitgliedschaft in der Malerzunft nicht verpflichtet waren. – Im Vergleich waren zur gleichen Zeit 185 Goldschmiede in Augsburg. Schon 1619 waren nur noch 29 Maler in der Stadt; 1500 waren es doppelt so viel (S. 367).

41 Vgl. z. B. Khamm 1715 mit der Zuweisung zweier Altäre der Ulrichskirche: „... istud a Kagero, illud a Rotenhamer Pictoribus celeberrimis ...“ (Teil 3, S. 130).

zeitgenössische Monumentalmalerei Augsburgs läßt sich Mozarts Bild also am besten mit allegorischen Kleinodien vergleichen.

Ein anderer Maler, Johann Wolfgang Bernhard, wurde schon in Verbindung mit seiner ab 1603 entstandenen Reihe der Abtbildnisse in der Ulrichskirche erwähnt. Wenn es sich bei dem häufig vorkommenden Namen nicht um eine dokumentarische Verwechslung handelt, scheidet Bernhard als möglicher Urheber der Maximilians-Darstellungen aus, denn die Ausführung dieser 48 Porträts wird auch bei Anwendung von schematisierten Bildnistypen mehrere Jahre in Anspruch genommen haben. Außerdem wurde 1611 die Werkstatt des damals 69jährigen Malers von seinem Sohn übernommen⁴².

Es gibt jedoch einen weiteren Kirchenmaler, mit dessen Lebenslauf sich die Maximilians-Darstellungen besser in Übereinstimmung bringen lassen. Der gebürtige Augsburger Thomas Maurer, der 1600 das Meisterrecht erwarb und nach 1626 starb, war zu Lebzeiten als Bildnis- und Historienmaler bekannt⁴³. Man kann sich im Falle Maurers nur auf wenige Quellen stützen, da lediglich drei Werke von ihm erhalten sind, von denen eines als ‚in abweichendem Stil gemalt‘ betrachtet wird⁴⁴.

Gerade letzteres, eine Darstellung der im Dom stattfindenden Augsburger Synode von 1610 (Augsburg, Dom; Abb. 35), verdient unsere Aufmerksamkeit. Denn das ‚Abweichende‘ an dem Bild, das bisher nur wegen seiner Wiedergabe des Dominneren als Zeugnis der früheren Ausstattung dieser Kirche von der Forschung herangezogen wurde, ist nur seine historisierende Sachlichkeit im Zeitalter des frühen Barock. Gemalt wurde es 1616, möglicherweise nach einer während der Synode angefertigten Skizze, aber die Darstellung läßt den Betrachter eher an eine zum Teil erfundene Wiedergabe denken. Von einem übertrieben hohen Standpunkt aus blickt man in die puppenhausartig geöffnete Kirche auf sorgfältig geordnete Reihen zahlreicher Kleriker. Gewiß ist die gesamte Anordnung erfunden worden, um die Synode, ein wichtiges Ereignis für die Kirche, besser veranschaulichen zu können. Im Vordergrund sind viele Porträts dabei; im Hintergrund lassen sich genauso deutlich verschiedene Altäre, der ehemalige Lettner, usw. identifizieren. Oben in der Mitte des Bildes

42 Vgl. Sven Hauschke, [Art.] „Bernhard, Johann Wolfgang“ in [Saur.] Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (München – Leipzig 1991 ff.), Bd. 9 (1994), S. 588 f.; Heinrich Geissler, Rolf Biedermann, AK Augsburg 1968, S. 169 f. – Hauschke berichtet außerdem, der Maler habe einen eigenen Wappenschild geführt (schwarzer Hund auf weißem Feld); dieser erscheint nicht auf den drei Ulrichsgemälden.

43 Vgl. Thieme-Becker, Künstler-Lexikon, Bd. 24, S. 281; Nagler, Künstler-Lexikon, Bd. 9, S. 497.

44 Gode Krämer, in Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde (Augsburg ²1984 = Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bd. 2), S. 179 f.

ist das bischöfliche Wappen angebracht; davon hängt eine Girlande mit ca. 40 anderen Wappen der bedeutendsten Anwesenden herab. Die Girlande spiegelt die Form des gewölbten Kirchenschiffs auf künstliche Weise wider und wird somit ein einrahmendendes kompositionelles Element. Aus dem historischen Geschehen schafft also Maurer hier ein zeitloses Bild, eine symbolische Darstellung der immerwährenden Pracht und Bedeutung der Kirche.

Maurer war ein Maler, der in der Lage war, diese Aufgabe wiederholt auf Leinwand zu verwirklichen; ein Maler, der Augsburg wohl nie verlassen hat, doch mit seinen Darstellungen aus der Augsburger Kirchengeschichte überregionale Achtung verdient. In ihm haben wir vielleicht den Urheber der drei Maximilians-Gemälde der Ulrichskirche. Für diese Zuschreibung spricht die Angabe von Stettens, Maurer habe für die Baustube des Rathauses eine Wappentafel der Augsburger Bauherren seit 1548 gemalt. Das Gemälde ist nicht erhalten, doch geht aus einem etwas späteren Stich hervor, daß es von einer Größe war, die mit dem Prozessionsgemälde gut vergleichbar wäre, ferner in drei bis vier Meter Höhe angebracht war. Beide Werke weisen viele Wappen auf, aber leider läßt die oblique Darstellung auf dem Stich keinen stilistischen Vergleich zu. Das Gegenstück zu der Bauherrentafel, eine Proviantherrentafel, die laut von Stetten in der Pflegeamtsstube hing, erscheint nicht auf dem Stich⁴⁵. Ebenfalls der ehemaligen Ausstattung der Pflegeamtsstube entstammend sind die beiden anderen erhaltenen Werke Maurers, eine *Allegorie auf die wohlfeile Zeit* sowie ihr Gegenstück, eine *Allegorie auf die teure Zeit*. Diese wurden nicht in historisierendem Stil gemalt. Darüber hinaus wurden beide mit dem Monogramm Maurers, ein T über ein M, versehen und datiert (1624), was vielleicht gegen die Zuschreibung der unsignierten Maximiliansgemälde an ihn spricht. Die Zuweisung an Maurer wird auf jeden Fall wegen der geringen Zahl überlieferter Werke als vorläufig betrachtet werden müssen.

Lehnt man Maurer als Urheber der drei Gemälde ab, so kommt m. E. nur noch ein weiterer Maler in Betracht: der Meister des Augsburger Geschlechtertanzes, wohl mit Abraham Schelhas zu identifizieren. Einziges überliefertes Werk des Malers ist das eponyme Gemälde im Schaezler-Palais. Das Werk ist weder signiert noch datiert, obwohl die auf einem Damenkleid befindlichen Buchstaben *SAL* vielleicht als (verschlüsseltes?) Monogramm anzusehen sind⁴⁶. Die Zuschreibung an Schelhas beruht lediglich auf der Aussage von

45 Vgl. hierzu Renate von Walter, *Das Augsburger Rathaus. Architektur und Bildgehalt* (Augsburg 1972), S. 52.

46 Vgl. G. Krämer ²1984, Nr. 152, S. 218.

Stettens, Abraham Schelhas habe vor 1600 den *Geschlechtertanz* gemalt, der in der Geschlechterstube hinge⁴⁷.

Der *Geschlechtertanz*, wer ihn auch gemalt hat, weist viele Übereinstimmungen mit den Maximilians-Darstellungen auf, vom Format (137 × 338 cm) bis hin zu den vielen kleinen Wappenschildchen, mit deren Hilfe die dargestellten Patrizier identifiziert werden können. Vor allem aber in stilistischer Hinsicht sind sich die vier Gemälde ähnlich. Die langen Schlangen der fein gekleideten, stolz prozedierenden Patrizier – nach einem Tanz sieht es eigentlich nicht aus – erinnern stark an die Figuren aller drei Ulrichsgemälde, insbesondere an die der *Prozession*. Die leicht geschwungene Haltung der Frauen und die scheinbar entschieden schreitenden Männer sind auf allen vier Gemälden sehr ähnlich. Auch die Farbpalette läßt sich gut vergleichen. Darüber hinaus ist der *Geschlechtertanz* ein stark historisierendes Werk. Das Bild ist nämlich das vierte in einer Reihe von Tanzbildern, wovon das älteste – und für die darauffolgenden maßgebende – Bild 1500 datiert ist. Da der kompositionelle Aufbau und das Thema der Darstellung auf allen vier Tanzbildern *mutatis mutandis* gleich bleibt, vermittelt das Gemälde von Schelhas trotz aller barock-aktuellen Details einen altertümlichen Eindruck.

Dies hat aber auch damit zu tun, daß Schelhas nicht eine, sondern mehrere historische Tanzszenen gleichzeitig darstellt. Jedem Figurenpaar ist ein gemaltes Datum zugewiesen. Die angeführten Daten erstrecken sich von 1522 bis 1560; letzteres liefert den *Terminus post quem* für die Entstehung des Bildes.

Uns fehlt aber gänzlich eine Kenntnis der Lebensdaten von Schelhas, man weiß also nicht, ob das Gemälde gleich nach 1560 oder kurz vor 1600 zu datieren ist. Trifft ersteres zu, so kann man eine Zuweisung der Maximilians-Darstellungen an Schelhas kaum akzeptieren, da ein halbes Jahrhundert zwischen der Entstehung der beiden liegt. Trifft aber letzteres zu, dann fehlt eine Erklärung dafür, daß das letztgenannte Datum auf dem *Geschlechtertanz* 1560 ist⁴⁸. Letzten Endes ist also eine Zuschreibung der hier behandelten Gemälde

47 Von Stetten 1779, S.283. Schon 1936 hat Norbert Lieb die Stelle bei von Stetten mit dem Gemälde in Verbindung gebracht, aber die Erkenntnis hat sich bis heute nicht ganz durchgesetzt: Die erste Auflage des Augsburger Bestandskataloges (1970) erwähnte Schelhas nicht. Die zweite Auflage (Krämer ²1984) tut dies zwar, doch gibt die aktuelle Beschriftung des Werkes in der Deutschen Barockgalerie weiterhin den Meister des Geschlechtertanzes an.

48 Gode Krämer hat sich wiederholt für das spätere Datum entschieden, da die Zuschauergruppe links im Bild Modetracht der Jahrhundertwende trage; vgl. zuletzt AK Augsburg 1994, ‚Kurzweil viel ohn’ Maß und Ziel.‘ Augsburger Patrizier und ihre Feste zwischen Mittelalter und Neuzeit (Augsburg 1994), zu Kat.-Nr. 33 (Teilvorlage für das Schelhas-Bild). Krämer gibt die Quelle für seine genaue Datierung (1591) des Gemäldes von Schelhas nicht an.

an Schelhas genauso problematisch wie an Maurer; infolge der zu den Maximilians-Darstellungen besser passenden Lebens- und Werkdaten Maurers kann mehr zu einer Autorschaft des letzteren tendiert werden.

Ungeachtet dessen ist ein erneuter Blick auf die drei Gemälde der Ulrichskirche lohnend. Maurer ist zwar erst 1620 mit der Kirche dokumentarisch in Verbindung zu bringen (im Zusammenhang mit den Entwürfen für ein Buch der Augsburger Heiligen)⁴⁹, dennoch scheint es, Abt Merk habe ihm schon um 1611 diesen Auftrag anvertraut. Dabei bediente sich der Maler verschiedener Vorlagen, die eine gewisse Uneinheitlichkeit der Bilder erklären⁵⁰: vor allem venezianischer Scuolenbilder, aber auch der zwei Tafeln des Meisters der Ulrichslegende (siehe Anm. 8) und vielleicht auch des *Geschlechtertanzes*, welcher Fassung auch immer. Maurer versuchte auch, der Thematik seines Auftrags entsprechend, sich an altdeutschen Modellen zu orientieren (vor allem Holbein d. Ä.), doch sind seine Ergebnisse in jeder Hinsicht ein Produkt des Frühbarock.

Gleichzeitig stellen diese Bilder eine stark historisierende Variante des Frühbarock dar, die offenbar – abgesehen von den umstrittenen Augsburger Monatsbildern⁵¹ – in der Ulrichskirche beheimatet war. Man denke z. B. an den ehemaligen Hochaltar von Paulus Mair (jetzt in der Marienkapelle der Kirche), datiert 1570, der eine Mischung aus Spätgotik und Spätrenaissance vor Augen führt. Das hohe Gesprenge ist gotisch gehalten, die Schreinmadonna ist fast eine Kopie der Erhart-Madonna in der gleichen Kirche (die somit ihren

49 Vgl. Hartig 1923, S. 46, 57.

50 Schon 1873 schlug Brunner, der sich „... an das Urtheil bewährter [aber ungenannter] Kunstkritiker gewiesen“ sah, vor, die Gemälde seien zu verschiedenen Zeitpunkten entstanden und erst 1613 in Einklang gebracht worden (S. 28 f.).

51 Die vier sog. Augsburger Monatsbilder wurden 1992 vom Deutschen Historischen Museum in Berlin angekauft, das sie 1994 in den Mittelpunkt einer Ausstellung in Augsburg stellte (vgl. AK Augsburg 1994 sowie einen zweiten Begleitband, „Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance (München 1994), mit Beiträgen v. H. Boockmann, H. Dormeier (u. a.). Dabei wurden die Gemälde u. a. auf Fragen der Autorschaft und Datierung hin untersucht. Bezügl. der Autorschaft werden die Maler (es waren mindestens zwei) unter den Nachfolgern Jörg Breus d. Ä. gesucht, da die Bilder in vielen Details auf eine Zeichnungsfolge Breus zurückgehen, das Niveau dieser aber nicht erreichen. Mit der Datierungsfrage hat sich Gode Krämer im obigen. Begleitband intensiv auseinandergesetzt. Krämer kommt zu dem Schluß – er ändert dabei seine im AK Augsburg 1980, Bd. I, S. 117–120 geäußerte Meinung –, die Bilder seien alle gleichzeitig gemalt und zwar um oder kurz nach 1530 (S. 223). Andere Forscher hingegen halten die Gemälde weiterhin für Werke der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. Trifft die frühe Datierung zu, so stellen die Bilder in der Landschaftsbehandlung einen beachtlichen Fortschritt gegenüber anderen zeitgenössischen Werken; trifft das spätere Datum zu, so sind sie wiederum stark historisierend.

ursprünglichen Platz wohl auch in einem Altarretabel hatte), die Flügel aber sind mittels großer Scharniere außerhalb der Schreinwächterfiguren an dem Altar montiert worden. Die Wächter bleiben also in geöffnetem wie in geschlossenem Zustand der Flügel sichtbar, gleichsam Säulen, um die sich die Flügel drehen. Ein weiteres Beispiel für das Nachleben der Gotik im ausgehenden 16. Jhd. bietet das ehemalige Kanzelaltärchen mit seinen pseudo-spätgotischen Flügeln nach Gumpolt Giltlinger. Die Flügel sind aber erst ab 1570 denkbar, ebenso wie die drei Tonreliefs des Altärchens.

Die Ausstattung der Ulrichskirche führte über Jahrzehnte hinweg, begünstigt durch die gute Finanzlage des Klosters, zu einer Vielzahl von Aufträgen. Die Augsburger Künstler dieser Zeit standen alle an der Schwelle zum Barock und begrüßten in bisher unvermutetem Maße, dafür sind die Maximilians-Darstellungen das Paradebeispiel, ihre Zukunft rückwärtsblickend.

Mehrfach zitierte Literatur

- Braun 1817. Braun, Placidus. Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg, aus ächten Quellen zusammengetragen ... (Augsburg 1817)
- Brunner 1873. Brunner, Luitpold. Des Kaisers Maximilian I. Beteiligung an der Einweihung des Langhauses und an der Grundsteinlegung zum Chore der Kirche des heil. Ulrich in Augsburg am 13. Juli 1500, dargestellt in drei alten Gemälden der genannten Kirche. (Augsburg 1873)
- Brunner 1877. Brunner, Luitpold. Kaiser Maximilian und die Reichsstadt Augsburg (Augsburg 1877)
- Friesenegger 1914. Friesenegger, Josef Maria. Die St. Ulrichs-Kirche in Augsburg (Augsburg 1900, ²1914)
- Hartig 1923. Hartig, Michael. Das Benediktinerreichsstift Sankt Ulrich und Afra in Augsburg 1012–1802 (Augsburg 1923)
- Hertfelder 1627. Hertfelder, Bernhard. Basilica SS. Vdalrici et Afræ Avgvstæ Vindelicorvm ... (Augsburg 1627)
- Khamm 1715. Khamm, Corbinian. Hierarchia Augustana chronologica tripartita..., Teil III (Augsburg 1715)
- Kistler 1712. Kistler, Roman. Basilica. daß ist Herrliche Kirchen des Frey-Reichs Klosters St. Vlrich und Afra in Augspurg ... (Augsburg 1712)
- Krämer ²1984. Krämer, Gode (Bearb.). Städtische Kunstsammlungen Augsburg. Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde (Augsburg ²1984)
- Liebhart 1982. Liebhart, Wilhelm. Historischer Atlas von Bayern, II/2: Die Reichsabtei Sankt Ulrich und Afra zu Augsburg. Studien zu Besitz und Herrschaft (1006–1803), (München 1982)
- Meyer zur Capellen 1985. Meyer zur Capellen, Jürg. Gentile Bellini (Stuttgart 1985)
- von Stetten 1779. Von Stetten d.J., Paul. Kunst-, Gewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg (Augsburg 1779)
- AK Augsburg 1968. Augsburger Barock. Augsburg, Rathaus und Holbeinhaus, 15. 6.–13. 10. 1968
- AK Augsburg 1980. Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock. Augsburg, Zeughaus (Bd. 1) und Rathaus (Bd. 2), 1980; sowie Beiträge (Bd. 3), 1981
- AK Augsburg 1994. ‚Kurzweil viel ohn’ Maß und Ziel.‘ Augsburger Patrizier und ihre Feste zwischen Mittelalter und Neuzeit. Augsburg, Zeughaus, 23. 1.–27. 3. 1994
- AK Innsbruck 1969. Maximilian I. Innsbruck, Ferdinandeum