

das Domkapitel Augsburg, die Deutschordenskommenden Ulm und Altshausen, das Ulmer Sammlungsstift, das Ulmer Wengenkloster und die Ulmer Mendikantenklöster. Gefragt wird immer nach Forschungsstand, Herrschaftsgeschichte und dem jeweiligen Besitz im Raum Neu-Ulm. So steht am Ende des Teils II eine vergleichende Zusammenfassung.

Betrachtet werden die ›Grundlagen der Herrschaftsausübung‹, die ››Staatlichkeit‹ der Klosterherrschaften‹, die ›Veränderungen in der Herrschaftsstruktur‹, die ››raumbildende[n]‹ Faktoren‹ und ›der Raum Neu-Ulm und das Reich‹.

Den dritten großen Teil bildet die Statistik.

Im vierten Teil wird der Einbau in die Verwaltungsorganisation des bayerischen Staates bearbeitet. Gegliedert ist dieser Teil in das Werden von Verwaltungskreisen zwischen 1803 und 1939, die Entwicklung vom Landgericht zum Landkreis ab 1803/06 bis 1972/73 und die Gemeindebildung ab 1808.

Ein ausführlicher Anhang und das Register bilden den Abschluss dieses sehr umfassenden Bandes, der die Entwicklung der Grundherrschaften und deren Interessenskonflikte aufzeigt. Er steht ebenbürtig in der Reihe der anderen Atlanten und braucht den Vergleich nicht zu scheuen.

Den Teil II des Werkes hat die Autorin in einer historisch sauberen Art nach den Regeln der Kunst aufgearbeitet. Diese Akribie lässt die anderen Teile als nur schmückendes Beiwerk erscheinen. Trotzdem wurde das Zeil in seiner ganzen Fülle erreicht. Für Heimatforscher und Wissenschaftler wurde nicht nur ein Fundus an Basisinformation, sondern vielmehr kompetentes Fachwissen in ansprechender Weise aufbereitet. Es schließt sich eine weitere Lücke in Schwabens vielherriger Geschichte.

Regina Hindelang

Eva MICHEL/Maria Luise STERNATH (Hg.), Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit (Ausstellungskatalog Albertina Wien) München/London/New York: Prestel 2012, 414 S., zahlreiche Abb. in Farbe und s/w, gebunden, ISBN 978-3-7913-5171-1, 49,95 €.

Klaus Albrecht SCHRÖDER vollzog mit dem Projekt Maximilian 2012 eine radikale Abkehr von den bislang in der Albertina Wien präsentierten Kunstaussstellungen und wandte sich erstmals einem großen, historischen Thema zu. Für die Umsetzung entschied er sich für Eva MICHEL, die eine ehemalige Mitarbeiterin von Fritz KORENY ist. Der noch relativ unbekannt Kollegin wurde daher der deutsche Kunsthistoriker Thomas Ulrich SCHAUERTE, als wissenschaftlicher Konsulent zur Seite gestellt. Dieses Team allerdings, vermochte keinen neuen und originellen Ansatz herauszuarbeiten, sondern man wählte den denkbar einfachsten Weg und holte sich vielfach nur Anleihen bei älteren Katalogen, die unter etwas veränderten Gesichtspunkten neu arrangiert wurden. Die Ausstellungen etwa von Wien 1959,<sup>1</sup> Innsbruck 1969,<sup>2</sup> Wien 1971<sup>3</sup> und Bremen 2003<sup>4</sup> waren im Wesentlichen die Ausgangsbasis für die Albertina und zudem hat Fritz Koreny im Hintergrund sowohl seine Schülerin, als auch die Vizedirektorin und Mitherausgeberin des Kataloges, Maria Luise STERNATH,

<sup>1</sup> Maximilian I. 1459–1519, Ausst.-Kat. Österreichische Nationalbibliothek/Graphische Sammlung Albertina/Kunsthistorisches Museum, Wien 1959.

<sup>2</sup> Ausstellung Maximilian I. Innsbruck, Ausst.-Kat. Land Tirol, Innsbruck 1969.

<sup>3</sup> Albrecht Dürer und die Druckgraphik für Kaiser Maximilian I., Ausst.-Kat. Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1971.

<sup>4</sup> Künstler und Kaiser. Albrecht Dürer und Kaiser Maximilian I. Der Triumph des römisch-deutschen Kaiserhofes, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Bremen 2003.

gelenkt. Diese Vorgeschichte ist bei der Beurteilung der gegenwärtigen Ausstellung nicht unerheblich, da dies zwangsläufig auf Ergebnis und Qualität seine Schatten wirft.

Der Rezensent will sich am Kampf um die Deutungshoheiten eigentlich nicht beteiligen, aber der Vollständigkeit halber muss jedoch gleich vorweg erwähnt werden, dass etwa das aus einem Skizzenbuch stammende Blatt mit dem reitenden Maximilian im Zuge der redaktionellen Vorbereitungen für den Theuerdank und nicht ad vivum entstanden ist (Kat.-Nr. 89, Eva MICHEL). Dies würde einen neuen Blick auf den Künstler des Blattes ergeben, der demnach eher mit Leonhard Beck, Hans Burgkmair dem Älteren oder Hans Leonhard Schäuufflein und weniger mit Hans Holbein dem Älteren zu identifizieren sein dürfte. Auch die thematische Zusammenstellung eines druckgrafischen Blattes mit dem etwas sperrigen Titel ›Maximilian wird im Beisein seiner Schutzheiligen Christus empfohlen‹ (Kat.-Nr. 129, Thomas SCHAUERTE) im Hinblick auf den monumentalen Holzschnitt Ehrenbogen erstaunt ein wenig, zumal genau diese Kombination im Katalog Bremen 2003 erfolgte, seinerzeit jedoch heftig kritisiert wurde.<sup>5</sup> Ebenso fiel die stilistische Bestimmung des Tafelgemäldes mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige aus dem Belvedere falsch aus (Kat.-Nr. 83, Veronika PIRKER-AURENHAMMER), da man trotz der signifikanten Provenienz Schwaben und der Erkenntnis, dass es sich bei dem vermuteten Künstler sowohl um einen Anonymus, als auch um einen Solitär handelt, dennoch bei der alten Zuschreibung an den Meister der Habsburger festhielt und nicht die künstlerische Handschrift von dem Augsburger Jörg Breu dem Älteren erkannte.

Grundsätzlich gliedert sich die Begleitpublikation in einen Essayteil mit teils bekannten und teils weniger bekannten Namen sowie in einen Katalogteil, der durch sieben große Kapitel strukturiert wurde, was jedoch mit der tatsächlichen Anordnung in der Ausstellung nicht korrespondierte. In diese Kapitel wurden eine Reihe von Kunstwerken integriert, die mehr oder weniger etwas mit dem gestellten Thema zu tun haben. Zwangsläufig begegnet dem aufmerksamen Besucher viel Altbekanntes und selten hat man sich die Mühe gemacht, auch etwas Neues zu präsentieren. In diesem Zusammenhang möchte der Rezensent auf das hölzerne Reliefbildnis von Maximilian aus dem Bayerischen Nationalmuseum hinweisen (Kat.-Nr. 12, Matthias WENIGER), das sich von den üblichen Porträts wohltuend abhebt.<sup>6</sup> Das qualitativste Werk dieser ersten Sektion war jedoch die *Historia Friderici et Maximiliani* (Kat.-Nr. 15, Eva MICHEL), eine familiengeschichtliche Handschrift aus dem Österreichischen Staatsarchiv, deren Zuschreibungsfrage mit dem Hinweis auf Fritz Koreny und seine offenbar sakrosankte Meinung abgewürgt wurde.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Dieses Blatt datierte Schauerte im Katalog unterschiedlich, auf Seite 47 trat er noch für ein Entstehungsdatum 1519 ein, während er auf Seite 385 das Blatt auf 1515/17 vordatierte. Man sollte dieses Flugblatt auch nicht als Visualisierung von Maximilians Heiligsprechung interpretieren, sondern beim traditionellen Titel Apotheose Kaiser Maximilians I. bleiben, da in ihm nichts mehr und nichts weniger als die Gewissheit des Auferstehens zum ewigen Leben veranschaulicht wird.

<sup>6</sup> Auch in den Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian bei Linz (OÖ) befindet sich ein ähnliches Relief, das man hätte zeigen können. Als Ergänzung hierfür und sehr leicht zugänglich wäre noch das Holzrelief von Georg Tannstetter (Colimitius) in den Sammlungen des Benediktinerstiftes Melk (NÖ) in die Ausstellung einzufügen gewesen.

<sup>7</sup> Es hätte in diesem Zusammenhang mehr Sinn gemacht, statt zu polarisieren oder altbekannte Zuschreibungen einzumauern, den druckgrafischen Heereszug Kaiser Karls V. vom Altdorfer-Schüler Michael Ostendorfer (1490/94–1559) als Vergleichsbeispiel auszustellen.

In der zweiten Sektion stach eine Pergamentrolle mit den Ahnen Kaiser Maximilians I. heraus, die sich im Kunsthistorischen Museum befindet und sehr unterschiedlich bewertet wird (Kat.-Nr. 21, Veronika SANDBICHLER). Im Katalog wurden weder der ausführende Künstler, noch die Entstehungszeit konkretisiert, was angesichts der Bedeutung der Graphischen Sammlung Albertina bedenklich ist und gleichzeitig auf die mit diesem Hause kooperierenden Fachleute ein schiefes Licht wirft. Ebenso blieb man bei dem aus einem Pergamentkodex stammenden Blatt mit der bildlichen Darstellung aus der Genealogie des Kaisers, das in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird, eine eingehende stilistische Analyse schuldig (Kat.-Nr. 22, Thomas SCHAUERTE). Dies ist aus der Sicht des Rezensenten bedauerlich, zumal gerade diese Pergamenthandschrift zu den bedeutendsten künstlerischen Erzeugnissen aus Schwaben zählt. Um 1515 nähern sich durch den Einfluss von Maximilian und angeregt durch seinen Humanistenkreis, der sogenannte Donaustil Österreichs und der antiquarische Stil Schwabens derart intensiv an, sodass beide Stilvarianten allmählich ineinander verschmelzen und daher nur graduell voneinander zu unterscheiden sind. Insofern ist die erfolgte und recht großzügige Bezeichnung »Umkreis der Donauschule« zwar nicht grundsätzlich falsch, aber im Detail dann doch zu ungenau. Man vermisst nicht nur hier punktgenaue Datierungen und Zuschreibungen, dies zieht sich durch den gesamten Katalog hindurch, um offenbar heikle oder strittige Punkte zu umgehen. Hier fehlen auch Hinweise zu den komplexen und wechselseitigen Produktionsbedingungen zwischen den traditionellen Malerwerkstätten und dem modernen Verlagswesen im Hinblick auf die Bucheditionen in Augsburg.

Die dritte Sektion, die dem humanistischen Umfeld des Kaisers gewidmet war sowie seinen Einfluss auf das Denken der Zeit beleuchten sollte,<sup>8</sup> wartete mit dem illustrativen Blatt für die Hieroglyphen des Horapoll auf, das von Albrecht Dürer im Rahmen der Erstellung des Ehrenbogens gezeichnet wurde, aber dann offenbar keine Berücksichtigung fand (Kat.-Nr. 38, Thomas SCHAUERTE). Der Kaiser hat gerade die Überarbeitung dieses zuerst in Italien erschienenen Buches sehr gefördert, vermutlich wegen der symbolhaften Bildersprache, die bei Allegorien in höfischem Umfeld gut einzusetzen war. Dieses humanistische Vorhaben hat die gesamte Literatur emblematischen Inhalts beflügelt und eigentlich erst begründet. Alles, was wir aus dem 16. bis 18. Jahrhundert kennen, wäre ohne die Initiative im Zusammenhang mit den Hieroglyphen nicht denkbar. Überhaupt ist diese Sektion im Verhältnis zu anderen Themen vernachlässigt worden und daher konnte der allegorische Inhalt eines Reliefs von Hans Daucher nicht schlüssig interpretiert werden (Kat.-Nr. 40, Thomas ESER). Der Autor tappt mit seiner ikonografischen Deutung der Szene in ›Albrecht Dürer im Kampf mit Apelles‹ völlig im Dunkeln.<sup>9</sup> Streng genommen ist dieses mit 1522 datierte Relief in der Ausstellung deplatziert, da es als Hommage an die Dürerzeit, das großartige Mäzenatentum Kaiser Maximilians I. wenige Jahre nach seinem Tod als Goldenes Zeitalter bereits retrospektiv feiert.<sup>10</sup>

Die nächste Sektion war naturgemäß dem Triumphzug von Albrecht Altdorfer gewidmet, ein enormer Bilderfries aus Pergament, der sowohl die politische Biografie des Kaisers als

<sup>8</sup> Erwin PANOFKY, *Die Renaissance der europäischen Kunst*, Frankfurt am Main <sup>2</sup>1984. August Buck, *Erasmus und Europa*, Wiesbaden 1988. Maria LANCKORŃSKA, *Die christlich-humanistische Symbolsprache und deren Bedeutung in zwei Gebetbüchern des 16. Jahrhunderts*, Baden-Baden 1958. Jens CARSTENSEN, *Über das Nachleben antiker Kunst und Kunstdliteratur in der Neuzeit, insbesondere bei Albrecht Dürer*, Freiburg im Breisgau 1982.

<sup>9</sup> Thomas ESER, *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance*, München/Berlin 1996, Kat.-Nr. 8.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu die Tugendallegorie auf das Haus Österreich (Kat.-Nr. 69, Thomas ESER).

auch das Hofleben illustriert (Kat.-Nr. 53, Eva MICHEL).<sup>11</sup> Im viel zu kurz gefassten Katalogbeitrag wurde die Zuschreibungsfrage bloß summarisch wiedergegeben und die für die Bewertung essentielle Meister-Mitarbeiter-Frage fast gänzlich ausgeblendet. Nicht einmal eine tabellarische und synoptische Zusammenstellung der einzelnen Blätter war hier möglich und es ist enttäuschend, dass selbst die Reproduktionen viel zu klein ausgefallen sind. Wirkliche Stilkritik findet ebenso wenig statt wie eine inhaltliche Aufschlüsselung. Man könnte den Eindruck gewinnen, als ob kontroverielle Punkte absichtlich ausgespart blieben, um sich nicht der Kritik stellen zu müssen. Ob hier die Albertina ihrem wissenschaftlichen Ansehen, das dieses Haus genießt, gerecht wird, beantwortet sich angesichts des offensichtlichen Einschlagens eines konfliktfreien Weges, von selbst. Es ist meiner Meinung nach einfach zu wenig, den Triumphzug zusammenzukleben und den eingangs erwähnten Katalogen einige Anregungen abzuluchsen. Einzig und allein das Blatt mit der Schwerartillerie Kaiser Maximilians findet eine herausgehobene und gesonderte Beachtung, allerdings nur unter militärhistorischen Gesichtspunkten (Kat.-Nr. 53a, Matthias PFAFFENBICHLER). Zudem wurde verabsäumt, die Ausstellungsarchitektur so zu adaptieren, um die völlig neu restaurierte Pergamentausgabe mit der druckgrafischen Ausgabe des Triumphzuges (Kat.-Nr. 68a/68b, Eva MICHEL) vor Ort vergleichen zu können und damit die Unterschiede in der Art der Ausführung deutlich zu machen. Denn die in der Ausstellung gezeigten Triumphzüge von gewaltigen Ausmaßen zeigen pompöse Szenen mit Figuren aus Gegenwart und Vergangenheit, die mit reichen allegorischen und emblematischen Sinnbildern kombiniert, letztlich auf den Ruhm und den Glanz der kaiserlichen Majestät ausgerichtet sind.<sup>12</sup>

Als fünfte Sektion nahm man sich in der Albertina das Thema der Allegorik Maximilians vor, wobei sowohl die Bucheditionen als auch das Porträtgemälde Beachtung fanden. Aus dem schier unerschöpflichen Fundus wurde eine breit gefächerte Auswahl getroffen, die wenig Neues bieten konnte und Kunstwerke vereinte, die entweder als Gastgeschenke dienten (Silberpokale), im Auftrag des Landesregiments von Tirol entstanden sind (Jörg Kölderer) oder als übergeordnete und stilistisch wertvolle Erzeugnisse der dynastischen Imagepflege zumeist in Augsburger Ateliers entstanden sind (Bucheditionen). Ästhetisch herausragendes Beispiel war naturgemäß das berühmte Maximilianporträt von Albrecht Dürer aus dem Kunsthistorischen Museum (Kat.-Nr. 77, Karl SCHÜTZ), das wie schon in vergangenen Ausstellungen zwar detailreich beschrieben, aber nicht interpretiert wurde.<sup>13</sup> Obwohl schon bei der Dürerausstellung 2003 festgestellt werden konnte, dass es sich bei dem Bildnis um einen bewussten Rückgriff auf die Tradition der Burgundischen Fürstenporträts handelt und daher eine Präsentation in der habsburgischen Ahnengalerie der Margarete von Österreich in Mecheln beabsichtigt war, verabsäumte man das Gemälde als das maltechnisch altniederländischste und damit retrospektivste Werk im Œuvre Dürers zu benennen.

Die sechste Sektion versuchte aus Maximilian als dem ›letzten Ritter‹ nun den ›ersten Ritter‹ zu machen, eine mittlerweile nicht mehr so neue Idee, deren Basis sowohl religiöse als auch militärische Motive darstellen. Hier kam es in der Ausstellung zu einer facettenreichen Kombination von Rüstungen und Rüstungsteilen mit Handzeichnungen, druckgrafi-

<sup>11</sup> Siehe auch Hans OPPERMAN, *Römische Wertbegriffe*, Darmstadt 1967. Martin OTT, *Die Entdeckung des Altertums. Der Umgang mit der römischen Vergangenheit Süddeutschlands im 16. Jahrhundert*, Kallmünz 2002.

<sup>12</sup> In diesem Zusammenhang wäre auch die Präsentation der Entwurfszeichnung eines Thronessels für Kardinal Lang von Wellenburg im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig von Albrecht Dürer hilfreich gewesen, um die stilistischen Parallelen zum Triumphwagen für Kaiser Maximilian I. (Kat.-Nr. 59/60, Eva MICHEL) zu verdeutlichen.

<sup>13</sup> Heinrich Theodor MUSPER, *Dürers Kaiserbildnisse*, Köln 1969.

schen Einzelblättern und Kodices, die alle um die Themen Krieg, Turnier und Heiliger Georg kreisten. Glanzstück dieses Abschnittes war natürlich der Meisterstich Ritter, Tod und Teufel (Kat.-Nr. 102, Thomas SCHAUERTE), der in seiner komplexen Allegorik noch immer nicht aufgelöst werden konnte, obwohl ein Dürerexperte aufgeboten wurde, der sich gerade dann aus der Affäre zu ziehen scheint und dem beziehungsreichen Blatt eine für Dürer ungewöhnliche Simplität unterstellt, wenn er keine rechte Erklärung findet.<sup>14</sup>

Der letzte und siebente Abschnitt des Kataloges war dem Tod Maximilians vorbehalten,<sup>15</sup> in dessen Zentrum das bronzene Grabdenkmal in Innsbruck und als Gegenstück der aus Papier gefertigte Ehrenbogen stand. Es ist müßig im Rahmen einer Rezension auf die Details der Interpretationsstandpunkte hinzuweisen, geschweige denn, ein Für und Wider zu erörtern. Was jedoch auffällt, sind die Leerstellen in der Ausstellung insbesondere in dieser letzten Sektion, die sich entweder aus Geldmangel oder geänderten Rahmenbedingungen erklären. Anhand der Installation mit zwei kämpfenden Rittern (Kat.-Nr. 71) wurde es sehr offensichtlich, dass man das Überangebot an Platzverhältnissen irgendwie kaschieren musste. Die zahlreichen Fehlstellen an Exponaten wurden mittels überdimensionierten Umrissbildern der verbliebenen Stücke kaschiert. Zumeist waren nur Werke aus Wien bzw. Österreich, selten Objekte internationaler Provenienz zu sehen. Somit wird der Titel, Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, nicht mehr dem schlussendlich realisierten Ausstellungsprojekt gerecht. Denn es gibt in der Ausstellung weder Hauptwerke von Leonhard Beck oder Jörg Breu, noch von Barthel und Sebald Beham, Lukas Cranach, Matthias Grünewald, Hans Baldung Grien, Hans Süss von Kulmbach, Georg Pencz oder Konrad Meit zu bewundern. Ebenso wenig wurden etwa die berühmten Scheibenrisse aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München oder Teile des Gebetbuches aus der Bibliothèque Municipale Besançon herbeigeschafft. Ja nicht einmal das Reservoir aus der Österreichischen Nationalbibliothek wurde gezielt ausgeschöpft.<sup>16</sup>

Den Essayteil eröffnete ein geschichtswissenschaftlicher Text von Manfred HOLLEGER, der sich der Persönlichkeit und der Herrschaft von Maximilian annäherte. An Hermann WIESFLECKER orientierend, versuchte der Autor das scheinbar ambivalente Wesen des Kaisers mit biografischen Notizen zu fassen, was ihm jedoch nur schwer gelingt. Hier verschwimmen die Begriffe Fiktion und Realität sowie Inszenierung und Tatsache.<sup>17</sup> Gleich vorweg wird dem Kaiser ein gewisser Hang zur Gigantomanie unterstellt, was man aus der Sicht des 21. Jahrhunderts vielleicht noch machen könnte, aber die Heiraten im Hause Österreich als Aufstieg der Familie in engerem Sinn und nicht als Absicherung ihrer Macht in größeren Zusammenhängen zu werten, führt interpretatorisch übers Ziel hinaus. Zudem

<sup>14</sup> Vgl. Dieter WUTTKE, Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophia des deutschen »Erzhumanisten« Conrad Celtis. Eine ikonologische Studie zu programmatischer Graphik Dürers und Burgkmairs, Nürnberg 1985. Bilderwelten der Renaissance. Italienische Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunsthalle Kiel, Kiel 1992.

<sup>15</sup> Ernst Friedrich BANGE, Das Grabmal Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck, Berlin 1943. Josef RINGLER, Das Maximiliansgrab in Innsbruck, Königstein 1958.

<sup>16</sup> ÖNB, cod. Ser. n. 2663 (Ambraser Heldenbuch); cod. 3032–3034 (Weißkunig); cod. 3324 (genealogische und archäologische Sammelhandschrift); cod. 3327 (Conclusiones super genealogiis domus Austriae); cod. 3072\*–3077 (Maximilians Geburtsspiegel); cod. 3077\*–3077\*\* (Heilige des Hauses Habsburg); cod. 3077\*\*\* (Erlauchte Weiber des Hauses Habsburg); cod. 5280 (mathematische und astronomische Sammelhandschrift); cod. 1907 (Älteres Gebetbuch Maximilians).

<sup>17</sup> Vgl. Karl-Heinz SPIESS, Fürsten und Höfe im Mittelalter, Darmstadt 2008.

werden die militärischen Erfolge des Kaisers in Summe viel zu negativ eingeschätzt.<sup>18</sup> Der Leser könnte sich mit Recht fragen, was denn die seitenlange Diskussion über Macht und Ohnmacht Maximilians I. bringen soll, wenn der Autor zum Schluss ohnehin zur Erkenntnis gelangt, dass für den Erfolg oder Misserfolg des römisch-deutschen Kaisers, seit jeher dessen Hausmacht ausschlaggebend war.<sup>19</sup> Deshalb wird ja auch anfänglich so viel Energie in die Österreichischen und Burgundischen Länder investiert und als man sich ihrer Kontrolle sicher sein konnte, schwenkte das Interesse Maximilians sehr rasch in andere Regionen Europas, sei es in Richtung Iberische Halbinsel oder sei es nach Italien. Allerdings setzte sich der (Aber-) Glaube an eine historische Kontinuität im Hinblick auf seine Dynastie dem Faktum der politischen und sozialen Neuerungen im Reich entgegen. Daher erscheint das Werk von Maximilian auch so zweideutig.

Vergleichsweise spät hat sich der Kaiser intensiv für die östlichen Nachbarstaaten interessiert (Fürstentag von 1515) und hier war bekanntlich die Erbfolge von Anbeginn auch nicht so sicher.<sup>20</sup> Der Zufall oder das Schicksal der Geschichte wollte es so, dass eben diese Länder späterhin für das Haus Habsburg die eigentliche Wertanlage sein sollten. Auch wenn sich Maximilian eigentlich auf die Innenpolitik konzentrieren wollte, so hat man als Kaiser eben doch auch sehr hohe außenpolitische Verpflichtungen, sei es um eigene Machtansprüche zu bewahren oder um andere und aufstrebende Mächte davon abzuhalten, in eigene Einflussbereiche einzudringen. Es ist ein historisches Faktum, dass gerade an der Wende von Spätmittelalter zur Neuzeit in Europa die Karten neu gemischt wurden. Dass sich hier nun ein renommiertes Hochadelsgeschlecht, das immerhin die Herzogswürde eines für damalige Verhältnisse nicht unbedeutenden Landes innehält und aus deren Reihen sich schon mehrfach deutsche Könige rekrutiert haben, daran auch intensiv beteiligt, kann also nicht verwundern.<sup>21</sup>

Der nächste Essay von Thomas SCHAUERTE brachte neue »transitorische Aspekte« in die Diskussion um Maximilians Mäzenatentum, nämlich dahin gehend, ob denn alle Mühen seines künstlerischen Wirkens nicht nur sein profanes Andenken, sondern auch irgendwie seine eigene Kanonisierung zum Ziel gehabt hätten. Auf dem Weg dorthin wären wie in der klassischen Buchhaltungsführung je nach Bedarf dann Posten oder besser gesagt künstlerische Ziele ins laufende Kalenderjahr – sprich ins eigene Leben – mit eingeflossen oder dann einfach dem nächsten Kalenderjahr – sprich der Regierung der Nachfolger – überantwortet worden. Begründet wird diese eigentlich nicht zu belegende These mit einem Denkfehler, wonach das sogenannte Sterbebild von Konrad Celtis<sup>22</sup> als programmatischer Vorläufer bzw. Ergänzung und Interpretationsschlüssel zum späteren Epitaph im Stephansdom entstanden sei.

Hieraus wird nun ein Analogieschluss hergestellt, wonach etwa das gleiche Szenario auch für Maximilian zu gelten habe. Damit wäre der Ehrenbogen aus Papier nichts mehr und nichts weniger, als der vorweggenommene Kommentar für das von den Erben Maximilians

---

<sup>18</sup> Vgl. Christoph BRACHMANN, *Schlachtengedenken und Identitätsstiftung am lothringischen Hof (1477–1525) nach dem Sieg über Karl den Kühnen*, Berlin 2006.

<sup>19</sup> Siehe Heinz ANGERMEIER, *Das alte Reich in der deutschen Geschichte. Studien über Kontinuitäten und Zäsuren*, München 1991.

<sup>20</sup> Johann MATHIS, *Kaiser Maximilians I. östliche Politik, hauptsächlich in den Jahren 1511–1515 (Der deutsche Ritterorden, Polen, Russland, Ungarn)*, Jahresbericht des Staatsgymnasiums Leoben, Leoben 1914.

<sup>21</sup> Man vergleiche in diesem Zusammenhang die für Maximilian gegebene Vorbildfunktion von König Ludwig dem Bayern in kulturpolitischer Hinsicht.

<sup>22</sup> Friedrich W. H. HOLLSTEIN, *German engravings, etchings and woodcuts*, Amsterdam 1954 f., Nr. 308.



zu errichtende Grabdenkmal in Innsbruck gewesen.<sup>23</sup> Dies wird zusätzlich mit der Erhebung des Trierer Rockes und allfälligen Kreuzzugsplänen sowie mit der erfolgten Kanonisierung des Heiligen Leopold von Österreich verknüpft und daraus dann die geplante Heiligsprechung des Kaisers abgeleitet, die auf den weißen Flächen der Seitentürme des Ehrenbogens von den Nachfolgern später eingefügt, den Heiligen Maximilian dann bildlich hätte darstellen sollen. Mit einigem Amüsement konnte man davon lesen, dass Maximilian als junger Witwer demonstrativ ein Requiem für seine verstorbene Gattin Bianca Maria Sforza gefeiert habe, diese sodann mit der Rockerhebung und seiner folgenden Bűßerprozession kombinierte, um nun als freier Single ein Heiliger zu werden. – Bei allem Respekt für jahrelange Forschungsarbeit und der Begeisterung für die an sich ambitionierten Pläne von Maximilian, sollte der Autor ein Mindestmaß an Distanz und Objektivität bewahren.<sup>24</sup> In einem beispiellosen und retrospektiven Gedankenwirrwarr wird Kaiser Maximilian ein mutmaßliches Handeln unterstellt, das man so bis dato noch nie in einem Katalog mit wissenschaftlichem Anspruch lesen konnte.

Wenn dem nämlich so wäre, dass Maximilian ein Heiliger hätte werden wollen, dann müsste der Autor von seiner bisherigen Argumentationslinie abweichen und erkennen, dass die schlussendlich erfolgte Bestattung des Kaisers unter dem Altar der Georgskirche in Wiener Neustadt – im Übrigen wie ein Märtyrer – doch am ehesten seinen ursprünglichen Plänen entsprochen haben dürfte.<sup>25</sup> Somit wäre nun aber das Eintreten für die konservative Lösung des Grabmales in Innsbruck mit Kenotaph nicht mehr länger aufrecht zu erhalten und demgegenüber eher die von anderen Forschern ins Spiel gebrachte und moderne Idee von einer Ahnengalerie vorzuziehen. Im Übrigen müssen im Vorfeld einer Kanonisierung und dessen Prüfung durch den Heiligen Stuhl die besondere Frömmigkeit und auch die persönlich erwirkten Wunder des zukünftigen Heiligen nachzuweisen sein, über das dann eine Kommission in Rom entscheidet.

Mir ist bis dato aber nichts bekannt, dass etwa die legendäre Errettung von Maximilian aus der Martinswand bei Innsbruck irgendwie von ihm selbst in diesem Sinne instrumentalisiert worden wäre und ich habe auch von seinen Erben, Ferdinand I. und Karl V. noch nichts gelesen oder gehört, dass sie sich irgendwie beim Papst in Rom oder an anderer Stelle direkt und persönlich für die Heiligsprechung von Maximilian irgendwann stark gemacht hätten. Das was Schauerte im Katalog hier vertritt, bleibt daher streng genommen hypothetisch und fiktiv. Die unter der Obhut der Gelehrtenrepublik des Erasmus von Rotterdam stehende Staatskunst von Kaiser Maximilian I. präsentiert sich zumeist unter rein dynastischen Gesichtspunkten. Da aber die Wahl der künstlerischen Mittel oft schon modern, die Inhalte jedoch meist noch konservativ waren, geben die Auftragswerke heute reichhaltige Interpretationsmöglichkeiten, je nach dem von welchem Standpunkt aus man sein künstlerisches Erbe betrachtet. Abschließend sei auf Euhemeros (Εὐῆμερος) hingewiesen, der die antike Götterwelt auf menschliche Ursprünge stellte, weshalb seit den Apologe-

<sup>23</sup> Vgl. dagegen Herta BLAHA, *Österreichische Triumph- und Ehrenpforten der Renaissance und des Barock*, Wien 1950. Sonnelind PEIN, *Ferdinand I. und die Übernahme des maximilianischen Erbes*, Wien 1971. DIES., *Das Zeitalter des Hauses Österreich. Die ersten Jahre der Regierung Ferdinands I. in Österreich, 1520–1527*, Wien 1971.

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Christopher HARE, *Maximilian the dreamer: Holy Roman Emperor, 1459–1519*, London 1913. Erhard BREITNER, *Maximilian I. Der Traum von der Weltmonarchie*, Bremen/Wien 1939.

<sup>25</sup> Vgl. Gertrud GERHARTL, *Die Begräbnisstätte des Kaisers Maximilian I. in der St.-Georgs-Kirche der Wiener Neustädter Burg*, in: *Unser Neustadt (Blätter des Wiener Neustädter Denkmalschutzvereines) 2/13 (1969) S. 4 f.*

ten, die diese Interpretation dogmatisierten, alle höfischen Vergötterungen – wie sie im Detail auch aussehen mögen – hierarchisch immer unter der christlichen Religion stehen.<sup>26</sup>

Einen völlig unselbständigen und nahezu epigonalen Charakter wies der Essay von Eva MICHEL zum Thema Triumphzug auf, der nichts weniger als das Hauptstück der Ausstellung bildete. Nach minuziösen Angaben zu vermuteter Genese und der Provenienz des riesenhaften Bilderzyklus wurde im Kapitel über den Forschungsstand nunmehr Franz WINZINGERS Datierungsansatz – den übrigens auch Koreny favorisiert – einbetoniert, wonach das riesige Auftragswerk zwischen 1512 und 1515 entstanden sei. Als Hinweis für den Abschluss der Arbeiten wurde wiederholt der 1515 in Wien stattgefundene Fürstentag angenommen, da dieses Ereignis nicht zur Darstellung kam. Als Gegenargumente wären hier die schon angesprochene und aus der damaligen Sicht noch völlig offene Erbfolge sowie die nur peripher mit dem Reich zusammenhängenden Staaten zu erwähnen. Wir beurteilen das Ereignis ja immer nur aus unserer heutigen Sicht mit dem Wissen, wie bedeutend späterhin diese neu hinzugewonnenen Länder für die Dynastie Habsburg wurden, dies hat sich jedoch aus der damaligen Sicht noch ganz anders dargestellt.

Des Weiteren wird nun entgegen der Meinung Winzingers, die Händescheidung der ausführenden Künstler interessanter Weise nun nicht mehr blattweise, sondern in maltechnischer Hinsicht vorgenommen. Demnach hätten mehrere Künstler gemeinsam an einem Blatt gearbeitet, wobei dann doch hauptsächlich Georg Lemberger, der Meister der *Historia Friderici et Maximiliani* sowie ein Anonymus an der Ausführung beteiligt gewesen seien. Durch zwei differierende Tinten, nämlich Ruß- und Eisengallustinten, wären auch zwei getrennt voneinander tätige Ateliers dafür verantwortlich gewesen. Die von Albrecht Altdorfer und eine nicht näher benannte, hätten den Triumphzug ausgeführt. Zudem kämen noch auswärtige Künstler hinzu, die temporär an dem über mehrere Jahre andauernden Projekt beteiligt gewesen wären. Dies ist eine sehr komplexe Konstruktion und käme einer ungeheuren logistischen Arbeit gleich, die zu bewältigen, selbst im 21. Jahrhundert schwierig wäre. Stilkritische und historische Erkenntnisse mit naturwissenschaftlichen Analysen belegen zu wollen, könnte zwar ein logischer Ansatz sein, aber selbst bei Blättern von der Hand Altdorfers, die parallel oder auch abseits vom Triumphzug ausgeführt wurden, sind sowohl unterschiedliche Federn, als auch variierende Tinten festzustellen.

Auch die letzten Passagen über den Triumphzug haben eher kompilatorischen Charakter, wenn in Bezug auf die Vorbilder etwa traditionelle Herrschereinzüge und gleichzeitig auch antike Anregungen und im Zusammenhang mit der Präsentationsform die mittelalterliche Rolle bzw. so etwas wie japanische Makimono als Montierung vermutet wurden. In der Albertina haben die Fachleute jedenfalls keine plausible Vorstellung davon, wie das Ab- und Aufrollen im Hinblick auf den einstmals fast 100 Meter (!) langen Pergamentstreifen funktioniert haben könnte, ohne dem Kunstwerk gröbere Beschädigungen zuzufügen. Daher sollte man zumindest bei der Montierung den traditionellen und überlieferten Techniken folgen und gerade in Anbetracht des gewählten Mediums Pergament doch an eine monumentale Buchform denken, übrigens genau so, wie der Triumphzug einstmals im 19. Jahrhundert im Stift St. Florian (OÖ) aufgefunden wurde. Damit würde auch die immer wieder ins Treffen geführte Lesart des Triumphzuges, nämlich von rechts nach links, bestens harmonisieren, da man das riesige Buch in diese Richtung umgeblättert hat und die querformati-

<sup>26</sup> In diesem Zusammenhang siehe Gertrud GERHARTL, Die Einsiedelei des Kaisers Maximilian in der Burg zu Wiener Neustadt, in: *Unser Neustadt* (Blätter des Wiener Neustädter Denkmalschutzvereines) 2/13 (1969) S. 2 f. Heinrich S. BRAUN, *Der Humanismus als religiöses Anliegen* (Ewiger Humanismus 2) Innsbruck 1946. Man beachte im Hinblick auf die damals vorherrschende Hierarchie etwa das Rosenkranzfest in Prag oder noch deutlicher das Allerheiligenbild in Wien bzw. das Rosenkranzbild im Dom von Bamberg.



gen Szenen von außen rechts nach links zur Bindung hin angesehen werden konnten. Dies würde mit der stilistischen Präsentation ebenfalls harmonisieren, da stets die Recto-Seite bemalt wurde und nie die Verso-Seite, um den künstlerischen Gesamteindruck und das genaue Mitverfolgen der Szenen nicht zu beeinträchtigen. Allenfalls könnte ich mir noch eine Art von Leporello vorstellen, wobei größere Beschädigungen und Farbabbblätterungen beim Auf- und Abrollen vermieden werden könnten.<sup>27</sup>

Der nächste Essay über die konservatorische Bearbeitung des Triumphzuges von Elisabeth TOBOIS war mit Kenntnis des vorhergehenden Artikels kein zu erwartender, sachlicher Restaurierbericht, sondern enthielt auch etliche interpretatorische Passagen, die eher einem Kunsthistoriker angestanden wären. Im Jahre 2009 wurde ein international besetztes Konsilium einberufen, das sich mit der beabsichtigten Montierung zu einem fortlaufenden Bilderrahmen beschäftigen sollte. Nach der Referierung des Zustandes vor der Restaurierung wurden die konservatorischen Maßnahmen dokumentiert. Hierbei stellte man fest, dass der Triumphzug – wie oben schon erläutert – aus zwei unterschiedlichen Tinten bestehen und dass die Arbeitsteilung im Wesentlichen zwischen zwei eigenständigen Werkstätten erfolgt sein dürfte, obwohl weder über die Präsentation, noch über die Handhabung authentische Berichte erhalten sind. Das Einzige, was man weiß, ist die Tatsache, dass zumindest im 19. Jahrhundert die einzelnen Blätter des Triumphzuges zu zwei Folianten zusammengebunden waren. Zum Ergebnis der Infrarotreflektografie sei noch ergänzend angemerkt, dass der Triumphzug doch nicht ganz einheitlich in zwei Teile, nämlich einer mit Ruß- und der andere mit Eisengallustinten, eingeteilt werden kann, sondern dass in der mutmaßlich von dem auswärtigen Atelier entstandenen Folge zwischendrin auch diejenigen Tinten auftauchen, die in dem Altdorfer zugeschriebenen Teil verwendet wurden. Diese Durchmischung wird von Tobois dahingehend interpretiert, dass Altdorfer dem zweiten Malatelier einige Proben gegeben habe. Das könnte stimmen, aber auch nicht. Es könnte genauso gut möglich sein, dass Altdorfer und seine Werkstatt während der viele Jahre andauernden Tätigkeit die Materialien einfach nur gewechselt hatte und auch hier eine Entwicklung durchlief.<sup>28</sup> Die Schlussfolgerung, Zuschreibungsfragen von Kunsthistorikern durch Restauratoren ersetzen bzw. korrigieren zu wollen, ist meines Erachtens zumindest in der Albertina nicht geglückt und stellt überdies eine grobe Vereinfachung dar. – Restaurierberichte und naturwissenschaftliche Untersuchungen sind genauso interpretierbar wie rein aus stilistischen Analogien gewonnene Erkenntnisse.

Der nachfolgende und relativ kurze Artikel über Jörg Kölderer von Andrea SCHEICHL sollte der Kollegin offenbar die Gelegenheit bieten, ihre Diplomarbeit gleichen Themas und Inhalts einer größeren Öffentlichkeit zu präsentieren.<sup>29</sup> Nochmals werden Akten bzw. deren Teile, die mit Kölderers Rolle als Hofmaler zusammenhängen, falsch interpretiert und auch im transkribierten Zitat wird deutlich, dass der Tiroler Künstler direkt von Maximilian nur die Aufträge für ausgeführte Malereien bekam und dass das Material von der Tiroler Kam-

<sup>27</sup> Zur Klärung dieser Frage wäre es doch sehr naheliegend, einen vergleichenden Blick auf die alte Kopie vom Triumphzug aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Österreichischen Nationalbibliothek (cod. min. 77) zu werfen.

<sup>28</sup> Bei vergleichbaren Projekten hat der Werkstattmeister zumeist die Proben für die Mitarbeiter oder für eine kooperierende Werkstatt auf Papier gezeichnet und nicht auf teurem Pergament. Damit wäre es auch möglich gewesen, diesen modello in kleinerem Format jedem Mitarbeiter zur persönlichen Orientierung in die Hand zu geben. Dies ist ja auch meist der Grund dafür, dass diejenigen Zeichnungen, die als Entwürfe entstanden sind (Kat.-Nr. 119, Thomas SCHAUERTE), einen vergleichsweise schlechten Erhaltungszustand besitzen.

<sup>29</sup> Andrea SCHEICHL, Jörg Kölderer. Innsbrucker Hofmaler und Baumeister in Tirol zur Zeit Maximilians I. und Ferdinands I., Wien 1992.

mer gesondert abgerechnet wurde. Damit wird einmal mehr belegt, dass er nur mit untergeordneten Aufträgen bedacht wurde, an denen Maximilian in seiner Eigenschaft als Landesherr von Tirol ein Interesse hatte und dass übergeordnete Aufträge an süddeutsche Werkstätten delegiert wurden. Im Falle großer Ateliers, ob nun Bildhauerei oder Malerei, wurde stets eine Endsumme vertraglich festgesetzt, die sowohl Arbeitszeit, als auch Materialkosten enthielt. Nur so konnte der Auftraggeber bei großen Bestellungen auch über die kostbare Ausführung reglementierend eingreifen und eventuell den Preis steuern, während bei Kölderer und den relativ kleinen Aufträgen, der Kaiser gesondert für die Beschaffung bzw. Bezahlung der eingesetzten Malutensilien aufkommen wollte.

Der vermutlich recht kurzfristig um einen Beitrag gebetene Larry SILVER brachte gegenüber seiner Publikation von 2008,<sup>30</sup> die wohl als Ergänzung zum Katalog Bremen 2003 zu verstehen ist, eigentlich nichts an neuem Material, außer dass hier die Bedeutung von Hans Burgkmair dem Älteren gegenüber Albrecht Dürer als Hofmaler herausgehoben wurde.<sup>31</sup> Insofern war der Text eine kleine Abwechslung, doch die genaue Abfolge in der Entstehung der publizistischen Werke des Kaisers ist im Groben hinlänglich bekannt und bedarf keiner Betonung im Zusammenhang dieser Ausstellung, die ja auf eine historische Gesamtsicht abzielte und keine reine Graphikausstellung war.<sup>32</sup> Vielleicht hätte man ergänzend darauf hinweisen können, dass in höfischem Umfeld mit dem Aktualisieren der Politik auch die Wahl bzw. die Entscheidung für einen bestimmten Stil einherging.

Mit den diversen Porträttypen der Kaisers beschäftigte sich sodann Friedrich POLLEROS, der auf eine chronologische Darstellung des Kaiserbildnisses – beginnend mit den Kinderbildern bis hin zum Sterbebild – zurückgreift und sich dabei nicht scheut, auch provinzielle und zumeist nicht im Auftrag des Kaisers entstandene Bildnistypen mit denen vom Hof approbierten Fassungen zu kombinieren. Statt einer bloßen Auflistung, wo denn Maximilianporträts vielleicht vorhanden sind, hätte man sich hier strukturell dem Thema widmen können, um vielleicht herauszuarbeiten, dass die Ideale Arte et Marte gerade auch für den Römischen Kaiser galten. In allen Bildwerken, die von Maximilian autorisiert wurden, werden demnach sowohl die Grundlagen seiner guten Regierung, als auch sein politischer Anspruch verdeutlicht. Der gute Regent als Herrschertopos kommt hier ebenso zum Tragen wie die detaillierte Kommentierung, inwiefern er mit seinem Territorium dynastisch verbunden ist. Dem Autor wäre hier zu empfehlen gewesen, eher in die Augsburger Bucheditionen und in die zahlreichen Handschriften einen analytischen Blick zu werfen, anstatt die verschiedenen und qualitativ stark differierenden Porträts herunterzubeten. Dann hätte auch festgestellt werden können, dass für Maximilian das Selbstbild als großzügiger Förderer der Wissenschaften und Künste, aber auch als Krieg führender Regent, wichtig war.<sup>33</sup>

Der letzte Essay von Werner TELESKO zeigte die Rezeptionen des Maximilianbildes durch die Jahrhunderte hindurch, angefangen von retrospektiven Arbeiten aus dem 16. Jahrhundert bis zur dynastischen Habsburger-Renaissance während der Regierung von Kaiser

<sup>30</sup> Larry SILVER, *Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008.

<sup>31</sup> Vgl. Hans RUPÉ, Hans Burgkmair the Elder as an Illustrator of Books, in: *Print Collectors Quaterly* 10 (1923) S. 167–195. Tilman FALK, Hans Burgkmair. Studien zum Leben und Werk des Augsburger Malers, München 1968. Peter HALM, Hans Burgkmair als Zeichner, in: *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst* 3.F/13 (1962) S. 75–162.

<sup>32</sup> Vgl. hierzu die Vorzeichnungen und Entwürfe Hans Burgkmairs für den Triumphzug im Kupferstichkabinett Berlin (Pferdestudien), im Schlossmuseum Weimar (Reiter mit Standarte) und im University College London (Fünf berittene Trommler und Pfeiffer), die für den Besucher der Ausstellung etwas Neues gewesen wären.

<sup>33</sup> Vgl. Ferdinand GELDNER, *Die Staatsauffassung und Fürstenlehre des Erasmus von Rotterdam*, Berlin 1930.

Karl VI. im Angesicht des Spanischen Erbfolgekrieges und dem Anspruch auf den Orden vom Goldenen Vlies durch den verbliebenen Österreichischen Zweig der Familie. In der Epoche der Romantik kamen naturgemäß neue Themenfelder hinzu, wobei Maximilian mit Rudolf von Habsburg in Allianzdarstellungen gefeiert und an die ritterlichen Tugenden des Erzhauses erinnert wurde. Der Historismus schließlich setzte die Dynastie Habsburg im Historien Gemälde in zum Teil überdimensionalen Formaten in Szene. Diese Rezeptionsgeschichte war aber nicht nur auf die bildende Kunst beschränkt, sondern Maximilian wurde auch im historischen Drama und in der Musik aufgegriffen, wie die dem Autor nicht bekannte Oper *Theuerdank* von Ludwig Thuille (1861–1907) beweist. Interessant wäre jedoch gewesen, wie es denn im Detail mit dem Nachleben von Maximilian besonders noch im 16. Jahrhundert ausgesehen hat. Bekanntlich existieren hier viele Maximilian-Allegorien und retrospektive Zeitbezüge in diversen Bildprogrammen,<sup>34</sup> aber auch in den für einen kleineren Adressatenkreis bestimmten Kunstkammerstücken kommt es regelrecht zu einer Maximilian-Renaissance mit einer schier unendlichen Durchdringung von Vorlagen und Vorbildern. Dies zu strukturieren und auch die stilistische Nachfolge des Kaisers zu thematisieren, blieb aber ebenso unberücksichtigt, wie die Frage, inwieweit Maximilian I. angesichts seiner herausragenden kulturpolitischen Unternehmungen und deren Vorbildcharakter, überhaupt das fürstliche Mäzenatentum der folgenden Jahrhunderte in Europa beeinflusst haben könnte.

Dieses Ausstellungsprojekt in der Albertina – das muss man nach Durchsicht des Kataloges sagen – war in weiten Bereichen eine Ansammlung von Wendungen aus bereits publizierten Fachbeiträgen, Zeilen aus renommierten Ausstellungskatalogen und zurechtgestutzte bzw. veränderte Quintessenzen aus unpublizierten Dissertationen und anderem Material. Die aktuelle Publikation wird ohne vorderhand plagiativ sein zu wollen, dann doch aufgrund des fehlenden, originellen und über weite Bereiche unselbständigen Ansatzes, keine wesentlichen Impulse für die Zukunft geben können. Das hat aber nicht nur MICHEL selbst verschuldet, dafür sind ebenso STERNATH und zu einem nicht geringen Teil ihr Mentor Fritz KORENY verantwortlich, der nach wie vor im Hintergrund operiert und dem sie, jedenfalls was die deutsche Renaissance anlangt, vollkommen vertraut.

Analysiert man die Quintessenz der Ausstellung und des Kataloges im Detail, dann repetiert man im Katalog routinemäßig die Erkenntnisse älterer Publikationen und nur selten kommt Neues zu Tage. Dies kann man gerade im Essayteil mühelos nachvollziehen. Dies hängt mit dem wissenschaftlichen Personal zusammen, das vom – offenbar erst nachträglich eingeladenen – Amerikanischen Universitätsprofessor (Larry SILVER) bis zum – nicht sonderlich tiefeschürfenden – Wiener Institutsangestellten (Friedrich POLLEROS) reicht. Im Falle Kaiser Maximilians I. bedeutet Kunstwissenschaft aber immer auch Stilgeschichte, da man an den einzelnen Varianten bzw. Änderungen stets die Fokussierung seiner Politik ablesen kann. Nicht nur die Analyse der Epoche insgesamt, sondern auch die einzelnen Zuschreibungsfragen sind daher so wichtig, weil diese nicht von der allgemeinen historischen Beschäftigung mit Maximilian abgekoppelt werden können, will man zu neuen Erkenntnissen hinsichtlich der Orientierung in politischer und dynastischer Art kommen.<sup>35</sup> Wie fatal sich diese Trennung der (kunst-) historischen Methoden und Disziplinen in der Beurteilung auswirken können, hat besonders die ältere kunsthistorische Literatur hinläng-

<sup>34</sup> Siehe hierzu etwa die im Louvre ausgestellten Bildteppiche mit den Jagden von Maximilian I.: Gaston MIGEON, *Les chasses de Maximilian*. Musée du Louvre, Paris 1920.

<sup>35</sup> Ernst GOMBRICH, *Norm und Form*, Stuttgart 1985. Stephan HOPPE/Matthias MÜLLER/Norbert NUSSBAUM, *Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft* (Sigurd-Greven-Kolloquium zur Renaissanceforschung 2) Regensburg 2008.

lich bewiesen. Man erinnere sich in diesem Zusammenhang nur an die Namen BALDASS, BENESCH, WINZINGER und einige andere mehr, die durch ihren eingeschränkten Blick sehr oft das Ganze vernachlässigt haben.

Auch wenn man die schwierigen Umstände, unter denen diese Ausstellung entstanden ist, berücksichtigt, muss dennoch festgestellt werden, dass der Katalog nur punktuell ein Fortschritt ist. Wir haben ein bisschen Zuschreibung, etwas Stilgeschichte und hin und wieder Ikonologie, aber nie ein leitendes Konzept. Das fehlt ebenso wie ein potenter Kurator, der diesem Projekt irgendwie gewachsen wäre. Demgegenüber wurde in der schon bestehenden Fachliteratur herumgewuchert und zur Vermarktung internationale Stars wie Bob GELDORF eingeflogen, die sich – wie man uns glauben machen möchte – spontan die Ausstellungen in der Albertina besuchen. Merkwürdiger Weise sind die Auftritte der Stars aber immer vom ORF begleitet.

Wer sich qualitative Kunst aus dem Zeitalter der deutschen Renaissance ansehen möchte, dem sei zwar empfohlen, die Ausstellung in der Albertina anzusehen, wer allerdings sich wesentliche Erkenntnisse erwartet, der sollte sich lieber an der älteren Literatur orientieren. Leider kommt es in dieser Art von kommerzieller Ausstellung immer seltener zu wissenschaftlichem Gewinn, stattdessen wird immer dasselbe aufgewärmt und in einem neuartigen Ästhetizismus präsentiert, der eher an eine Verkaufsgalerie, als an ein großes Bundesmuseum erinnert. Dass hier die Jagd nach der Masse seit geraumer Zeit dafür Pate steht und dass sich unter dem öffentlichen Druck der nunmehrige Direktor als beinhardter Kaufmann profilieren muss, mag man bedauern, es hilft aber nichts, ständig in die Vergangenheit zu blicken und sich dem Wandel der Zeit entgegenzustellen.

Mathias F. Müller