

ZEITSCHRIFT
DES HISTORISCHEN VEREINS
FÜR SCHWABEN

113. BAND



AUGSBURG 2021

Herausgegeben vom Historischen Verein für Schwaben

Schriftleitung:
Prof. Dr. Christof Paulus

Der Verein dankt der Stadt Augsburg und dem Sparkassen-Bezirksverband Schwaben für Zuschussmittel zur Publikation dieses Bandes.
--

Geschäftsstelle:
Historischer Verein für Schwaben, Schaezlerstr. 25, 86152 Augsburg

Redaktionsstelle:
Prof. Dr. Christof Paulus, Ulmenweg 3, 86169 Augsburg

Internet: www.hv-schwaben.de

Rezensionsexemplare an:
Prof. Dr. Christof Paulus, Ulmenweg 3, 86169 Augsburg
oder: Wißner-Verlag, Im Tal 12, 86179 Augsburg

Satz: Wißner-Verlag, Augsburg

Druck: Joh. Walch, Augsburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISSN 0342-3131
ISBN 978-3-95786-250-1

© Wißner-Verlag, Augsburg 2021
www.wissner.com

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Inhaltsverzeichnis

Mark Häberlein

Globalgeschichte und Regionalgeschichte. Bayerisch-Schwaben und die außereuropäische Welt in der Frühen Neuzeit	11
---	----

Aus Bibliotheken, Archiven und Institutionen

Michaela Hermann

Stadarchäologie: Das neue Archäologische Zentraldepot. Bestände, Aufgaben, Ziele	45
--	----

Karl-Georg Pfändtner

Bericht der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 2019–2020	53
--	----

Anke Sczesny

Aus der Arbeit der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft e.V.	63
--	----

Rainer Jedlitschka/Patrick Rieblinger

Staatsarchiv Augsburg: »Die »Erbpolizei« im <i>Dritten Reich</i> . Staatliche Gesundheitsämter in Schwaben«. Ausstellung des Staatsarchivs Augsburg in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Gesundheitsamt Neuburg-Schrobenhausen ...	67
---	----

Miscellanea Suevica

Felix Guffler

<i>Decuriones municipii et IIIviri</i> . Zur Verwaltung des römischen Augsburgs	75
---	----

Christian Later

Eine karolingisch-ottonische Emailscheibenfibel mit Pfauendarstellung aus Langweid am Lech (Lkr. Augsburg)	81
--	----

Claus-Peter Clasen (†)

Die Augsburger Schneider und ihre Gewerkschaft	89
--	----

Klaus Wolf

»Hofganger«. Ein liberaler schwäbischer Verteidiger des »Kraftbayerischen«. Germanistische Überlegungen zum 100. Todestag des Schwaben Ludwig Ganghofer	95
---	----

Weitere Zeitschriftenbeiträge

<i>Konstantin Moritz Langmaier</i> Quellen zur Geschichte der Feme im Herzogtum Bayern	109
<i>Ernst L. Schlee</i> Perspektivierungsversuche bei Augsburger Werken der Maximilianszeit. Rehlingeraltar von 1517 – Jörg Breus d.Ä. Zeichnung mit nackten Kämpfern – Epitaphien der Fuggerkapelle bei St. Anna	171
<i>Thomas Pfundner</i> Historische Grenzsteine in Bayerisch-Schwaben. Ergänzungen und Berichtigungen 2016–2019	205
<i>Claudius Stein</i> Die Medaille auf den Augsburger Fürstbischof Johann Egolph von Knöringen im Ingolstädter universitäts- und sammlungsgeschichtlichen Kontext	221
<i>Wolfgang Wüst</i> Bier und Brauer im Spiegel städtisch-ländlicher Herrschaftskonzepte – Schwaben und Franken im Fokus	251
<i>Thomas Freller</i> Joseph Ignaz von Leyden – Stationen der Karriere eines Diplomaten, Hofmarschalls und Patrioten am Ende des Ancien Régime	279
<i>Dominik Feldmann</i> Zwischen Stadtverwaltung und Zwangsinnung. Augsburg und die Fotografie 1900 bis 1945	303
<i>Gerhard Neumeier</i> Soziale Mobilität und weitere demographische Prozesse in Fürsten- feldbruck vom späten 19. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts	321
<i>Andreas Rau/Christoph Weller</i> Die Etablierung der Friedens- und Konfliktforschung in der Friedensstadt Augsburg	337
* * *	
<i>Etienne François</i> Nachruf Rolf Kießling	361
Totentafel	366

Gisela Drossbach

Vereinschronik 2020	367
Buchbesprechungen	369
Stefan F. PFAHL, Namenstempel auf römischen Reibschüsseln (<i>mortaria</i>) aus Deutschland (<i>Martin Luik</i>)	369
Jochen HABERSTROH/Irmtraut HEITMEIER (Hg.), Gründerzeit. Siedlung in Bayern zwischen Spätantike und frühem Mittelalter (<i>Immo Eberl</i>)	371
Peter WIESINGER/Albrecht GREULE, Baiern und Romanen. Zum Verhältnis der frühmittelalterlichen Ethnien aus der Sicht der Sprachwissenschaft und Namenforschung (<i>Klaus Wolf</i>)	373
Felix GROLLMANN, Vom bayerischen Stammesrecht zur karolingischen Rechtsreform. Zur Integration Bayerns in das Frankenreich (<i>Immo Eberl</i>)	376
Roland ZINGG (Bearb./Übers.), Die St. Galler Annalistik (<i>Christof Paulus</i>)	378
Thomas WOZNIAK, Naturereignisse im Frühen Mittelalter. Das Zeugnis der Geschichtsschreibung vom 6. bis 11. Jahrhundert (<i>Barbara Schratzenstaller</i>)	379
Walter BERSCHIN/Angelika HÄSE (Bearb./Übers.), Gerhard von Augsburg. Vita Sancti Uodalrici. Die älteste Lebensbeschreibung des heiligen Ulrich lateinisch-deutsch (<i>Christof Paulus</i>)	381
Klaus HERBERS (Bearb.), Hieronymus Münzer. Itinerarium (<i>Christof Paulus</i>)	383
Peer FRIESS, Zwischen Kooperation und Widerstand. Die oberschwäbischen Reichsstädte in der Krise des Fürstenaufstandes von 1552 (<i>Robert Rebitsch</i>)	384
Reinhard BAUMANN, Mythos Frundsberg. Familie, Weggefährten, Gegner des Vaters der Landsknechte (<i>Christof Paulus</i>)	386
Claudius STEIN, Die Kunstkammern der Universität Ingolstadt. Schenkungen des Domherrn Johann Egolph von Knöringen und des Jesuiten Ferdinand Orban (<i>Christof Paulus</i>)	387
Wolfgang MÄHRLE (Hg.), Spätrenaissance in Schwaben. Wissen – Literatur – Kunst (<i>Helmut Gier</i>)	388
Sarah HADRY, Kartographie, Chorographie und Territorialverwaltung um 1600. Die Pfalz-Neuburgische Landesaufnahme (1579/84–1604) (<i>Wolfgang Wüst</i>)	393
Gerhard SEIBOLD (Bearb.), Stammbücher aus Schwaben, Alt-Bayern und der Oberpfalz. Fünf kommentierte Editionen (<i>Wolfgang Augustyn</i>)	395
Johannes MOOSDIELE-HITZLER, Konfessionskultur – Pietismus – Erweckungsbewegung. Die Ritterherrschaft Bachingen zwischen »lutherischem Spanien« und »schwäbischem Rom« (<i>Markus Christopher Müller</i>)	397
Markus WESCHE (Bearb.), Zwei Bayern in Brasilien. Johann Baptist Spix und Carl Friedrich Philipp Martius auf Forschungsreise 1817 bis 1820. Eine andere Geschichte (<i>Christof Paulus</i>)	399
Dietmar SCHIERSNER (Red.), Regionale Katholizismen im 19. und 20. Jahrhundert (<i>Markus Raasch</i>)	400
Rafael SELIGMANN, Lauf, Ludwig, lauf! Eine Jugend zwischen Fußball und Synagoge (<i>Klaus Wolf</i>)	401
Anna-Maria GRILLMAIER, Fleisch für die Stadt. Ochsenimporte nach Augsburg und Schwaben im 15. und 16. Jahrhundert (<i>Thomas Ertl</i>)	403
LANDKREIS AICHACH-FRIEDBERG (Hg.), Altbayern in Schwaben. Jahrbuch für Geschichte und Kultur 2019 (<i>Christoph Lang</i>)	405
Abkürzungs- und Siglenverzeichnis	407

Mitarbeiter

- Prof. Dr. Wolfgang Augustyn, Stellvertretender Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Leiter des Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte, Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München
- Dieter Benning, Gartenstraße 18, 86152 Augsburg
- Prof. Claus-Peter Clasen (†), Königsbrunn
- Prof. Dr. Gisela Drossbach, Universität Augsburg, Bayerische und Schwäbische Landesgeschichte, Universitätsstr. 10, 86135 Augsburg
- Prof. Dr. Immo Eberl M.A., Eberhard Karls Universität Tübingen, Philosophische Fakultät, FB Geschichtswissenschaft, Seminar für mittelalterliche Geschichte, Wilhelmstr. 36, 72074 Tübingen
- Prof. Dr. Thomas Ertl, Freie Universität Berlin, Friedrich-Meinecke-Institut, Koserstraße 20, 14195 Berlin
- Dr. Dominik Feldmann, Stadtarchiv Augsburg, Zur Kammgarnspinnerei 11, 86153 Augsburg
- Prof. Dr. Etienne François, Professor em. für Geschichte an der Universität Paris-I und an der Freien Universität Berlin, Am Fuchspaß 38, 14169 Berlin
- Thomas Freller, Rechenberger Str. 23, 73489 Jagstzell
- Dr. Helmut Gier, Bibliotheksdirektor i.R., Ellensindstr. 9, 86179 Augsburg
- Felix Guffler M.A., Heimatpflege des Bezirks Schwaben, Prinzregentenstraße 8, 86150 Augsburg
- Prof. Dr. Mark Häberlein, Lehrstuhl für Neuere Geschichte unter Einbeziehung der Landesgeschichte, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Fischstraße 5/7, 96045 Bamberg
- Michaela Hermann M.A., Kunstsammlungen und Museen – Stadtarchäologie, Zur Kammgarnspinnerei 9, 86153 Augsburg
- Rainer Jedlitschka M.A., Archivoberrat, Staatsarchiv Augsburg, Salomon-Idler-Str. 2, 86159 Augsburg
- Christoph Lang M.A., Leiter des Stadtarchivs und Stadtmuseums Aichach, Schulstr. 2, 86551 Aichach
- Dr. Konstantin M. Langmaier, 83355 Grabenstätt am Chiemsee
- Dr. Christian Later, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Referat Z I – Denkmalliste und Denkmaltopographie, Hofgraben 4, 80539 München
- PD Dr. Martin Luik, Silcherstr. 27, 73257 Köngen
- Dr. Markus Christopher Müller, Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Bayerische Geschichte, Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München

- Dr. Gerhard Neumeier, Archivar/Historiker, Stadtarchiv Fürstenfeldbruck,
Theresianumweg 1 RG, 82256 Fürstenfeldbruck
- Prof. Dr. Christof Paulus, Haus der Bayerischen Geschichte, Zeuggasse 7, 86150
Augsburg
- Dr. Karl-Georg Pfändtner, Bibliotheksleiter Staats- und Stadtbibliothek Augsburg,
Schaezlerstraße 25, 86152 Augsburg
- Thomas Pfundner, Pfarrer in Holzschwang und Weißenhorn, St.-Georg-Str. 14,
89233 Neu-Ulm
- PD Dr. Markus Raasch, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Arbeitsbereich Zeit-
geschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Jakob-Welder-Weg 18,
55128 Mainz
- Andreas Rau, Stadtarchiv Augsburg, Zur Kammgarnspinnerei 11, 86153 Augsburg
- PD Dr. Robert Rebitsch, Institut für Geschichtswissenschaften und Europäische
Ethnologie und projekt.service.büro der Universität Innsbruck, Innrain 52,
A-6020 Innsbruck, Österreich
- Patrick Rieblinger B.A., Archivinspektor, Staatsarchiv Augsburg, Salomon-Idler-
Str. 2, 86159 Augsburg
- Dr. Ernst L. Schlee, Kunsthistoriker, ehem. Kunstsammlungen und Museen
Augsburg, Hugo-Wolf-Str. 10, 86157 Augsburg
- Barbara Schratzenstaller M.A., Grammersbergstraße 3A, 83661 Lenggries
- Dr. Anke Sczesny, Schwäbische Forschungsgemeinschaft e.V., Schwäbische
Forschungsstelle der Kommission für bayerische Landesgeschichte, Eich-
leitnerstr. 30, 86159 Augsburg
- Dr. Claudius Stein, Regierungsrat am Universitätsarchiv München, Pfleger des
Archivs und der Sammlungen des Herzoglichen Georgianums, Geschwister-
Scholl-Platz 1, 80539 München
- Prof. Dr. Christoph Weller, Lehrstuhl für Politikwissenschaft, Friedens- und
Konfliktforschung, Universität Augsburg, 86135 Augsburg
- Prof. Dr. Klaus Wolf, Universität Augsburg, Deutsche Literatur und Sprache
des Mittelalters und der Frühen Neuzeit mit dem Schwerpunkt Bayern,
Universitätsstr. 10, 86159 Augsburg
- Prof. Dr. Wolfgang Wüst, Universität Erlangen-Nürnberg, Lehrstuhl für Bayeri-
sche und Fränkische Landesgeschichte, Kochstr. 4, 91054 Erlangen

Ernst L. Schlee

Perspektivierungsversuche bei Augsburger Werken der Maximilianszeit

Rehlingeraltar von 1517 – Jörg Breus d. Ä. Zeichnung mit nackten Kämpfern – Epitaphien der Fuggerkapelle bei St. Anna

Abstractum: Von den im Titel genannten Werken dürften die Epitaphien der Fuggerkapelle zwar teilweise knapp außerhalb der Lebenszeit Maximilians I. (1459–1519) liegen, dennoch aber – wie auch der Rehlingeraltar und Breus Zeichnung – einen relativ engen Sinnbezug zum Kaiser enthalten. Die auf inhaltliche Aspekte konzentrierten Betrachtungen stellen beim Altar und der Zeichnung einen Zusammenhang mit dem von Maximilian lange geplanten, aber nie verwirklichten Türkenkreuzzug zur Diskussion, bei den zwei äußeren Epitaphien der Fuggerkapelle einen solchen mit den vielen Kriegen, die Maximilian tatsächlich führte. Unabhängig hiervon wird die Relevanz der vier Epitaphien für die neuerdings diskutierte Frage untersucht, welchen Sozialstatus die Fugger mit der Kapelle signalisieren wollten.

Zum Rehlingeraltar

Von dem in der Augsburger Staatsgalerie verwahrten, 1517 in der Werkstatt Ulrich Apts d. J. für die Kaufmannsfamilie Rehlinger entstandenen Altar¹ sollen im Folgenden inhaltliche Aspekte der sich über den Mittelteil und die Innenseiten der zwei Flügel erstreckenden Kreuzigungsdarstellung interessieren (Abb. 1, 2). Als Bestimmungsort des Werkes hat man gemeinhin eine Rehlingerkapelle in der Augsburger Dominikanerkirche angenommen, in der es sich auch tatsächlich für lange Zeit befand, doch wurde unlängst – worauf weiter unten noch kurz zurückzukommen ist – mit guten Gründen als ursprüngliche Destination eine gut bezeugte Kapelle der Rehlinger in der Augsburger Barfüßerkirche vorgeschlagen.²

¹ Das Entstehungsjahr ist auf den Außenflügeln eingetragen; auf die Autorschaft weist die Buchstabenfolge APT am Zaumzeug der Eselin im Mittelteil hin; das Wappen der Rehlinger als Auftraggeber befindet sich ebenfalls im Mittelteil rechts unten. Vgl. hierzu und zum Altar überhaupt Martin SCHAWÉ, Staatsgalerie Augsburg. Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche, München o. J. (2001) S. 31–36.

² Brigitte SÖLCH, Klöster und ihre Nachbarn – Konkurrenz im Blick? Neubauprojekte und Kapellenausstattungen des 16. Jahrhunderts in Augsburg am Beispiel der Dominikaner-



Abb. 1: Apt-Werkstatt, Kreuzigung Christi, Rehlingeraltar, 1517.



Staatsgalerie Augsburg (Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen)

Die Kunstgeschichtsschreibung bietet zum besseren Verständnis einer vielfigurigen Kreuzigungsdarstellung wie derjenigen des Rehlingeraltars die Subsumierung unter die Kategorie »Volkreicher Kalvarienberg« an,³ womit freilich nicht gesagt ist, dass es immer nur die Freude am bloßen Figurenreichtum gewesen sein muss, die zu dessen Darstellung führte. Eine erste Ungewöhnlichkeit gegenüber sonstigen Darstellungen des Themas – und seien sie noch so figurenreich – bietet Apts Kreuzigung darin, dass Maria und Johannes als elementares biblisches Stammpersonal von ihren traditionellen Plätzen unter dem Kreuz Christi in den linken Flügel unter das Kreuz eines der Schächer versetzt wurden. Dasselbe Schicksal hat Maria Magdalena getroffen: Gewöhnlich kniet sie am Stamm des Kreuzes Christi und umschlingt diesen mit beiden Armen, nun aber steht sie aufrecht im linken Flügel bei Maria und Johannes und umschlingt dort Luft. Erst relativ spät hat man in der Kreuzigung die »zahlreichen porträthaftern Gestalten« bemerkt und sie, wohl zu Recht, generell als in das Kreuzigungsgeschehen hineingemischte Mitglieder der Familie Rehlinger verdächtigt.⁴ Eben sie dürften der Grund für die Verschiebungen bei den biblischen Figuren sein. Auch wurde, um an einzelne herausragende Vertreter der Rehlinger zu erinnern, auf das in der Münchener Alten Pinakothek verwahrte Familienporträt des Konrad Rehlinger und seiner Kinder hingewiesen,⁵ das wie der Altar aus dem Jahre 1517 stammt. Es sei ergänzt: Die Physiognomie des Familienvaters weist frappante Ähnlichkeit mit derjenigen des Mannes rechts vorn im Mittelteil der Kreuzigung auf, der indigniert auf die Gruppe der vor dem Kreuz Christi am Boden knienden, streitenden Soldaten schaut (helles Barett, Bluse mit bauschigen Ärmeln, Schwert, enge Hosen) (Abb. 1, 2). Das Kind, das am linken Rand des Mittelteils durch Erinnerung eines Erwachsenen zu Christus aufschaut, scheint der Münchener Kinderschar entlaufen zu sein. Würden die Bilder nebeneinander hängen, so könnte dies einer lehrreichen Einführung in das in der altdeutschen Malerei weit verbreitete Phänomen des sogenannten versteckten Porträts (auch Kryptoporträt genannt) sehr dienlich sein. Weitere Familienmitglieder lassen sich im Altar ganz generell schon deswegen vermuten, weil Konrad Rehlinger in einem Handelsverband mit Partnern stand, die Verwandte von ihm gewesen sein sollen.⁶ Der vorn im rechten Flügel breit postierte, einen knöchellangen Mantel tragende Herr, der sowohl den Blick als auch seine rechte Hand zu Christus aufwärts wendet, dürfte insbesondere deswegen als ein Kaufmann zu deuten sein, weil er mit der Linken die Mantelränder so weit aus-

kirche St. Magdalena, in: Gernot Michael MÜLLER (Hg.), *Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreißigjährigem Krieg* (Frühe Neuzeit 144) Berlin/New York 2010, S. 491–526, hier 509.

³ Elisabeth ROTH, *Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters* (Philologische Studien und Quellen 2) Berlin 1967.

⁴ SCHAWWE, *Staatsgalerie* (wie Anm. 1) S. 34.

⁵ Ebd. S. 34.

⁶ Franz Josef SCHÖNINGH, *Die Rehlinger von Augsburg. Ein Beitrag zur deutschen Wirtschaftsgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Paderborn 1927, S. 5.

einanderzieht, dass die am Gürtel hängende Geldbörse vielsagend sichtbar wird. Sein Standplatz gebührt normalerweise dem gerüsteten Hauptmann, der laut Markusevangelium (15,39) in Christus Gottes Sohn erkennt und dies in bildlichen Darstellungen mit hochweisendem Gestus bekundet. Es gibt ihn noch, allerdings nur fragmentiert; man muss ihn nur im selben Flügel ganz hinten, gleichsam am Horizont, aufsuchen (der Kopf auf Höhe des Schächerfußes).

Allgemeine, hier jedoch nicht zu erörternde Theorien zu den Gründen des Auftauchens »versteckter« Porträts in Werken religiöser Thematik entheben nicht der Aufgabe, möglichen speziellen Motivationen im Einzelfall nachzugehen. Diese dürften indessen beim Rehlingeraltar so lange unklar bleiben, wie die Identität der rätselhaftesten Figur des in der Literatur noch kaum gewürdigten Eselreiters rechts des Kreuzes in der Mitteltafel (Abb. 2), ein großes Rätsel stellt. Das Gesicht des Reiters ist abgewendet, doch ist zunächst so viel klar, dass die Figur kein rehlingersches Familienmitglied sein kann, weil die goldene Kette, mehr noch aber der Hermelinbesatz des Mantels sie in die Sphäre höchsten Adels rückt. Wie es scheint, ist der bereits genannte Mann links von und vor ihm – der das Schwert gegürtet hat – als Eskorte gemeint, was vielleicht auch für den mit der Reitgerte gestikulierenden Herrn auf dem Schimmel gilt, der den Eselreiter offenbar gerade berät. Doch wie passt zu dem fürstlichen Hermelinträger der Esel als eindeutig niederrangiges Reittier? Immerhin nun hat man dem Reiter unlängst eine »maximilianeische« Frisur attestiert, und tatsächlich ist die Kombination aus Barett, langer »Matte« als Haartracht und teurem Pelzbesatz des Mantels für Maximilianporträts nichts Ungewöhnliches, so dass ernsthaft an den Kaiser gedacht werden könnte.⁷ Und selbst wenn dieser sich vielleicht lieber im Harnisch



Abb. 2: Detail aus dem Mittelteil
(Foto: Bay. Staatsgemäldesammlungen)

⁷ Die zitierte Beobachtung bei SÖLCH, Klöster (wie Anm. 2) S. 508. Zu Maximilianporträts vgl. Friedrich POLLEROS, Tradition und Innovation. Kaiser Maximilian I. im Porträt,

hoch zu Ross dargestellt sah, so sollte bei der zu erwägenden Identifizierung gerade der Esel kein Hindernis sein, da er, genauer besehen, keine Erniedrigung bedeuten müsste. Denn der Widerspruch wäre kein solcher, wenn mit dem Eselreiter auf den Einzug Christi auf der Eselin in Jerusalem angespielt, dem Kaiser dabei die Rolle des Imitators zugeordnet und diese Fiktion des Golgathabesuchs mit jener des Einzugs in Jerusalem gleichgesetzt sein sollte.

An diesem Punkt nun ist der Reihe nach kurz an einige Zeitumstände zu erinnern, aus denen allein die Szenerie mit dem Eselreiter ihren Sinn und dessen Aktualität zur Zeit der Altarentstehung beziehen kann.

Zunächst: »Einzug in Jerusalem« ist in der *aetas Maximiliana* quasi als Synonym für die seit Längerem schon und besonders seit der 1453 erfolgten Eroberung Konstantinopels durch die Türken in den christlichen Ländern geforderte »Befreiung Jerusalems« aufzufassen, und diese wiederum als identisch mit einem Kreuzzug gegen die Türken,⁸ weil sie anders gar nicht möglich war. Dafür, dass gerade dem kriegerisch veranlagten Maximilian der Gedanke an einen solchen Kreuzzug alles andere als fernlag, mögen Zitate aus Arbeiten Hermann Wiesfleckers entstehen, darunter aus seinem fünfbandigem Werk über den Kaiser. Ihnen zufolge war Maximilian »seit seiner Erhebung zum König fest entschlossen, den Türkenkrieg nicht bloß als eine Last, sondern als ein Hauptanliegen der Christenheit auf sich zu nehmen«⁹ und: »Einem roten Faden gleich, zieht sich die Kreuzzugs-idee durch alle Planungen des Kaisers«¹⁰; auch: »Der Türkenzug war ein echtes, tiefes Anliegen des Kaisers«¹¹; oder: »Denn

in: Eva MICHEL/Maria Luise STERNATH (Hg.), *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, München/London/New York 2012 (Kat. zur gleichnamigen Ausstellung in der Albertina, Wien) S. 100–115, bes. 110. Zu beachten wegen des Hermelinpelzes in derselben Publikation unter Kat.-Nr. 13 (S. 152 f.) das berühmte Wiener Familienporträt. Da die Kette, die Maximilian in Porträts trägt, meist diejenige des Ordens vom Goldenen Vlies ist, darf gefragt werden, ob die vom Eselreiter getragene als eine solche des sprichwörtlichen Bürgermeisters von Augsburg gemeint sein könnte.

⁸ Bezüglich der Ineinsdenkung von Einzug in Jerusalem/Befreiung Jerusalems und Türkenkreuzzug sei auf folgende, sicherlich vermehrbare Beispiele hingewiesen: Langes Loblied des Sängers Ulrich Hopp auf Friedrich III. zum Reichstag von 1471 in Regensburg, abgedruckt in: Richard VON LILIENCRON (Bearb.), *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Bd. 2, Leipzig 1866, S. 3–9, speziell 8; Bd. 3, Leipzig 1867, S. 183: einige aus dem Jahr 1493 stammende Liedzeilen Sebastian Brandts auf König Maximilian I.; Festdekorationen, die 1515 in Brügge gelegentlich des Einzugs Karls (des späteren Karls V.) in die Stadt errichtet wurden, näher erläutert von Thomas SCHAUERTE, *Pour éternelle mémoire ... Burgundische Wurzeln der Ehrenpforte*, in: Jan-Dirk MÜLLER/Hans-Joachim ZIEGLER (Hg.), *Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I. (Frühe Neuzeit 190)* Berlin/Boston 2015, S. 107–130, hier 114.

⁹ Hermann WIESFLECKER, *Maximilians I. Türkenzug 1493/94*, in: *Ostdeutsche Wissenschaft. Jb. des Ostdeutschen Kulturrates* 5 (1958) S. 152–178, hier 152.

¹⁰ Ebd. S. 175.

¹¹ Hermann WIESFLECKER, *Kaiser Maximilian I.*, Bd. 4: *Gründung des habsburgischen Weltreiches. Lebensabend und Tod 1508–1519*, München 1981, S. 223.

der Kreuzzugsplan war wie die Kaiserkrönung etwas Festes in seinem Leben.«¹² Dass dann der nur unter internationaler europäischer Beteiligung denkbare Kreuzzug schon aufgrund innereuropäischer Uneinigheiten und Kriege nicht durchführbar war, steht auf einem anderen Blatt. Gleichwohl wurde Maximilians grundsätzliche Entschlossenheit schon deswegen nirgends angezweifelt, weil man überall wusste, dass speziell Österreich und Ungarn, Erbländer dieses Herrschers, durch die Türken besonders gefährdet waren, im Gefährdungsgrad vergleichbar mit Italien, weniger mit dem Inneren des deutschen Reiches. Ausgearbeitete Pläne zu dem großen Kreuzzug, die das Muster für den späteren großen Plan von 1517 bildeten, gab es schon seit 1490.¹³

Sodann: Geldbewilligungen und sonstige Beteiligungen der deutschen Fürsten und weiterer Stände an dem Kreuzzug konnte es nur über Verhandlungen auf den Reichstagen geben. Leider war dort für Maximilian nie viel zu erhoffen. So auch auf des Kaisers letztem Reichstag von 1518 in Augsburg, der eigentlich als ein Türkenreichstag einberufen worden war: Dort wurden nach der Eröffnung in den ersten Augusttagen »diese Kreuzzugspläne unbarmherzig, ja höhnisch zerpfückt.«¹⁴ Anschließend ging es nur noch um die Nachfolge im Königsamt.

Endlich und mit Rücksicht auf die Reichstädte, insbesondere Augsburg: Auf dem Reichstag von 1495 in Worms war die alljährliche Abhaltung eines Reichstages beschlossen worden. Die praktische Undurchführbarkeit einer solchen Taktung ließ Maximilian zwar von dieser selbst wie auch von der Vorschrift der Goldenen Bulle abweichen, die Tagungen nur in Reichsstädten durchzuführen, aber dennoch blieb die Taktung relativ eng, und Augsburg konnte aus vielerlei Gründen gewiss sein, eine bevorzugte Reichsversammlungsstadt zu sein und zu bleiben. Allerdings hatten die Reichsstädter selber bei den Veranstaltungen kein Stimmrecht. Das musste sie indessen nicht hindern, während und auch außerhalb der Reichstage über alle sonstigen denkbaren Kanäle im Sinne ihrer Interessen zu wirken. Eine gewisse grundsätzliche Parteinahme für den Kaiser empfahl sich schon deswegen, weil er ihr Schutzherr gegenüber den Fürsten war. Handelsfirmen wie die Rehlinger mochten aber auch in einem besichtigungswerten Altarbild die Werbetrommel für einen Kreuzzug rühren, vielleicht nicht nur aus religiösen Motiven, sondern ebenso wegen eines möglichen Geschäfts bei dessen Realisierung – die Rehlinger handelten unter anderem mit Textilien (würden sie für Landsknechtkleidung gebraucht werden?) und Metall¹⁵ (würde es für Waffen gebraucht werden?) sowie gewisser Aussichten auf erweiterte Fernhandelsmöglichkeiten, die nach einem erfolgreichen Kreuzzug zu erwarten waren.

¹² Ebd. S. 223.

¹³ WIESFLECKER, Maximilians I. Türkenzug (wie Anm. 9) S. 153. Zum Plan von 1517 vgl. Georg WAGNER, Der letzte Türkenkreuzzugsplan Kaiser Maximilians I. aus dem Jahre 1517, in: *MIÖG* 77 (1969) S. 314–353.

¹⁴ WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I. (wie Anm. 11) S. 230.

¹⁵ SCHÖNINGH, Die Rehlinger (wie Anm. 6) S. 7.

* * *

Wie eingangs erwähnt, hat man kürzlich die lang gehegte Meinung bezweifelt, der Rehlingeraltar sei von Anfang an für eine der Kapellen in der 1513–1515 neu errichteten Dominikanerkirche St. Magdalena bestimmt gewesen. Bestärken dürfte den Zweifel die oben angesprochene, wenig schmeichelhafte Art, wie mit der Patronin dieser Kirche in dem Altar umgegangen wurde. Indessen könnte es sein, dass von dem Geist der Altarszenerie durchaus einiges in der Dominikanerkirche vorhanden war, und dies sowohl schon vor der Entstehung des Altars als auch mit Bezug nicht nur auf eine Kapelle, sondern auf den ganzen Kirchenraum. Denn 1516 hatte Jakob Fugger in die Kirche eine heute nicht mehr existierende plastische Gruppe des gekreuzigten Christus mit den beiden Schächern gestiftet, die für die Eingangswand bestimmt war und in der wissenschaftlichen Literatur mal als von mittlerer Größe, mal als groß eingeschätzt wurde.¹⁶ Weiterhin ist unbekannt, wie die Verteilung der Figuren über die Breite der zwei Schiffe war und wie weit die Figuren den Kirchenbesucher der Höhe nach überragten. Klar ist dagegen, dass die Gruppe, allein schon von der grundsätzlichen Position in der Kirche her, nichts mit einem auch für Bettelordenskirchen üblichen Volks- oder Kreuzaltar zu tun haben kann. Gemäß obiger Interpretation des Rehlingeraltars drängt sich nun die Frage auf, ob hier nicht die Altarszenerie schon sehr wesentlich vorweggenommen war, die freilich mit lebenden Akteuren rechnete, wenngleich diese zu den Beratungszwecken nicht mit Eselinnen und Schimmeln einreiten, sondern, durch die zwei Eingänge gelenkt, zwischen die Kreuze eintreten sollten. Das Beratungsthema war natürlich schon lange gegeben; dennoch wüsste man gern, wann die Auftragsvergabe für die plastische Gruppe genauer erfolgt war, denn nach dem 24. August 1516, dem Tag ihres ersten großen Sieges gegen die Mamelukken in einer Schlacht bei Aleppo, hatten die Türken bis Ende Januar 1517 Syrien, Palästina und Ägypten überrannt und unter ihre Herrschaft gebracht,¹⁷ was die Kreuzzugsfrage nur dringlicher machte und als möglicher Hintergrund mindestens beim Rehlingeraltar nicht außer Acht gelassen werden sollte.

¹⁶ Zu der Gruppe zuletzt: SÖLCH, Klöster (wie Anm. 2) S. 514 (»eine Gruppe mit Christus am Kreuz und die beiden Schächer für die innere Eingangswand der Dominikanerkirche«); Einschätzung als groß (»großes Kruzifix mit den beiden Schächern«) bei Aloys SCHULTE, Die Fugger in Rom 1495–1523, Bd. 1: Darstellung, Leipzig 1904, S. 162; als von »mittlerer Größe« bei Norbert LIEB, Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance (Studien zur Fuggergeschichte 10) München 1952, S. 133.

¹⁷ Ab dem 24. August 1516, dem Tag des ersten Schlachtensieges der Türken bei Aleppo, waren bis einschließlich Januar des Folgejahres Syrien, Palästina und Ägypten erobert. Hierzu sowie zur Situation der Christen in Palästina nach der Eroberung vgl. Leonhard LEMMENS, Die Franziskaner im Hl. Lande, Tl. 1: Die Franziskaner auf dem Sion (1335–1552), Münster ²1925, ab S. 179. Als Beispiel für die neue Dringlichkeit eines Kreuzzuges, die aufgrund dieser Eroberungen empfunden werden konnte, sei hier lediglich auf die Dichtung des Jörg Graff mit dem Titel *Ain spruch vom kaiser Maximilian und vom bapst* hingewiesen, abgedruckt bei LILIENCRON, Volkslieder 3 (wie Anm. 8) S. 212–216.



Abb. 3: Gedenktafel für Kaiser Maximilian I. in der ehemaligen Dominikanerkirche St. Magdalena in Augsburg, Nordwand. Mit spätbarockem Stuckaufsatz, der an den aus dem Dominikanerorden hervorgegangenen Papst Innozenz V. (reg. 1276) erinnert. (Foto: Bildarchiv Foto Marburg/Uwe Gaasch)

Unterschoben ist bei dieser Sicht auf die plastische Gruppe zugegebenermaßen bereits die Vermutung, dass die Dominikaner während und außerhalb der Reichstage mit hochgestelltem und besichtigendem Publikum ihrer Kirche rechneten. Überraschen müsste dies keineswegs, dienten doch die beidseitigen Reihen der Privatkapellen auch der Selbstdarstellung der exklusiven Schicht der Augsburger Patrizier und Großkaufleute, die dabei das Glück hatten, dass ihnen hierbei allein wegen der Schwierigkeiten des Baugeländes kein erhöhter und tiefer Mönchschor, wie er für Bettelordenskirchen sonst durchaus üblich war, als nicht nur optische Konkurrenz in die Quere kam. Auch Maximilian muss mit diesem Publikum in der Kirche gerechnet haben, denn er hätte den Bau sonst schwerlich zur Aufnahme der vier steinernen habsburgischen Propagandaplatten erkoren («Epitaphien» sind sie allenfalls für ihn selbst und den 1506 verstorbenen Sohn Philipp, aber auch dies nur in einem relativierten Sinne). Derartiges wie diese *Fier gulden stain*¹⁸ (nur einer davon: Abb. 3), wie man sie zeitgenössisch nannte (die beiden anderen für die zwei Enkel Karl und Ferdinand, beide nacheinander Nachfolger im Königs-/Kaiseramt), würden weit weniger überraschen, wenn man sie irgendwo in österreichischen Landen anträfe, wo schon Maximilians Vater, Friedrich III., für ein ähnliches Monument gesorgt hatte. Hier in Augsburg zeichnen sie nicht nur die Stadt, sondern speziell auch die Dominikanerkirche als kommunikative Drehscheibe von intendiert reichsweiter Bedeutung aus, und dies vermutlich ganz im angestregten Interesse der Beibehaltung des Königs- und Kaiseramtes beim Haus Habsburg. Möglicherweise wird schon damals manch Eintretender angesichts der Anbringungsstellen der Platten – an den Hochwänden der zwei Schiffe sehr exponiert und dabei symmetrisch und quasi »gerecht« über den darunterliegenden Kapellen verteilt – zu dem »gefühlten« Fazit gekommen sein, dass das Habsburger Haus auf Augsburger Geld beruht.

Zu Jörg Breus d. Ä. Zeichnung mit nackten Kämpfern

Die im Berliner Kupferstichkabinett verwahrte Zeichnung (Abb. 4) hat bislang nicht allzu viel wissenschaftliche Literatur hervorgerufen, was zum einen mit der eingeschränkten Zugänglichkeit des Mediums zusammenhängen wird und sodann vielleicht mit der nicht sehr einladenden Thematik des Blatts: Drastisch wird geschildert, wie dreizehn meist völlig nackte Männer einander mit Äxten, Keulen, Pfeil und Bogen sowie weiteren primitiven Instrumenten, darunter die bloßen Hände, gegenseitig umzubringen versuchen. Bei näherem Hinsehen entdeckt man einen

¹⁸ Vgl. die äußerst gründliche Studie zu den Steintafeln von Peter HALM, *Die Fier Gulden Stain* in der Dominikanerkirche zu Augsburg, in: Kurt MARTIN (Hg.), *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. FS Theodor Müller zum 19. April 1965*, München 1965, S. 195–222. Zuletzt knapp behandelt von Gisela DROSSBACH, in: Christoph EMMEN-DÖRFFER (Hg.), *Maximilian I. (1459–1519). Kaiser, Ritter, Bürger zu Augsburg*, Regensburg 2019, S. 368–373.

weiteren Grund in den eingefügten rechteckigen Aussparungen, die schlechterdings nur auf Tür- und Fensteröffnungen anspielen können, was die Zeichnung als Entwurf für eine Fassadenmalerei ausweist, womit sie nicht als vollgültiges, »autonomes« Kunstwerk gilt, sondern nur als etwas Vorläufiges, als eine bloße Ideenskizze. Eben als solche aber soll sie im Folgenden interessieren, denn – abgesehen von der Einstimmigkeit aller bislang mit der Zeichnung befassten Autoren in der Zuweisung des Blatts an den vielbeschäftigten Augsburger Künstler Jörg Breu d. Ä. (um 1475–1537) – herrscht auch bezüglich des vorgesehenen Anbringungsortes der projektierten Malerei relative Einigkeit. Seit der Erstveröffentlichung der Zeichnung (1931/32)¹⁹ wird das alte Augsburger Rathaus, der Vorgänger des heute noch stehenden Holl'schen Baus, vermutet und als Ausführungszeit des Freskos das Jahr 1516, weil Breu selber in der Eigenschaft als Verfasser einer Chronik berichtet, dass er in jenem Jahr zusammen mit Malerkollegen unter anderem Schlachtendarstellungen – sie werden allerdings thematisch nicht spezifiziert – an jenem alten Rathaus angebracht habe. Leider ist indessen nicht einmal sicher, ob dort ein Fresko nach Vorgabe der Zeichnung überhaupt je realisiert wurde. Auch hat man den Bezug der Zeichnung auf das alte Rathaus bezweifelt, weil in der Tat die in ihr herrschenden Relationen von Fenster- und Türöffnungen nach Art, Maßen und Distanzen beim überlieferten hölzernen Modell des alten Rathauses nicht abzugreifen sind,²⁰ dabei aber die Eventualität übersehen, dass die definitiven, für 1516 relativ gut bezeugten Umbaumaßnahmen, die im Ergebnis von dem Holzmodell bereits gespiegelt werden, vielleicht nur das eine sind, eventuell vorangegangene, anders orientierte Umbauwünsche und -projekte, von denen lediglich nichts mehr überliefert ist, das andere. Doch selbst, wenn der Bestimmungsort nicht das Rathaus gewesen sein sollte, müsste man wohl annehmen, dass angesichts der Drastik der Darstellung eine gewisse gesinnungsmäßige Übereinstimmung des Auftraggebers mit den Vorstellungen der Stadtregierung vorausgesetzt werden darf, und eben jene zu ergründen ist das Ziel der folgenden Überlegungen, kann es doch nicht gänzlich egal sein, was an Gebäuden einer Stadt zu sehen war, die in jenen Jahren zuweilen nolens volens die Position einer geheimen Reichshauptstadt einnahm.

Zuvor ist allerdings die schon im Zusammenhang mit der Erstpublikation mitgeteilte und seither unbestrittene wie unbestreitbare Abhängigkeit des Blatts von einem Stich des Florentiners Antonio Pollaiuolo (1431–1498) zu erwähnen, dessen hier abgebildetes Exemplar (Abb. 5) sich ebenfalls im Berliner Kupferstichkabinett befindet. Der Stich entstand vermutlich in den 70er-, vielleicht sogar schon in den 60er-Jahren des 15. Jahrhunderts und damit einige Jahrzehnte vor Breus Zeichnung. Er hatte schon früh weite Verbreitung gefunden, wodurch es in der deutschen Kunst zur Übernahme einzelner Figurenformulierungen gekommen zu sein scheint,

¹⁹ Durch Elfried BOCK, in: *Old Master Drawings* 5 (1931) S. 74 f.

²⁰ Andrew MORRALL, *Jörg Breu the Elder. Art, Culture, and Belief in Reformation Augsburg* (Histories of Vision) Burlington 2001, S. 99.



Abb. 4: Jörg Breu d. Ä. zugeschrieben, Zeichnung mit nackten Kämpfern (Graphitstift und Feder in Graubraun), 1516 (?). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett KdZ Nr. 12205 (Foto: Kupferstichkabinett Berlin)

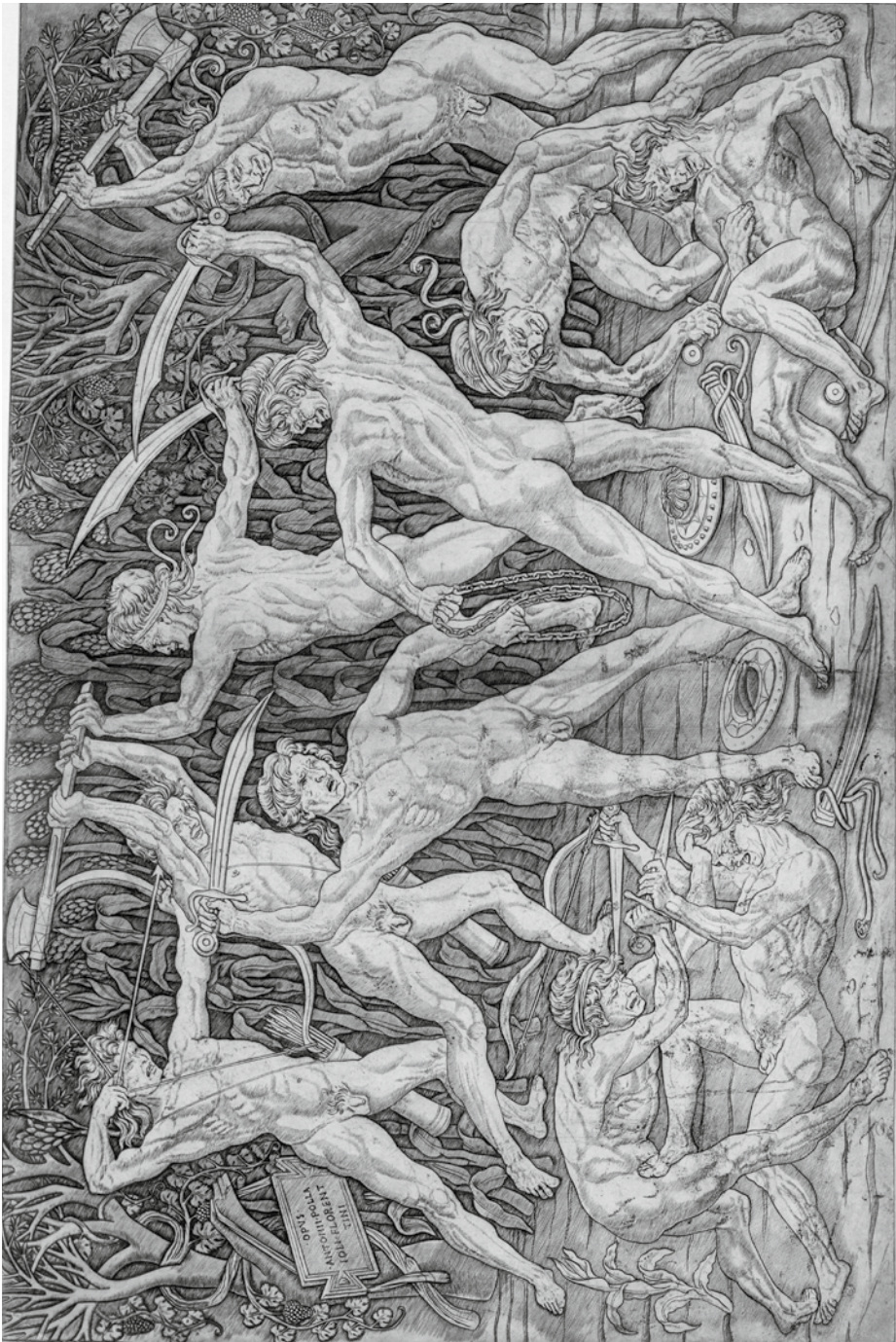


Abb. 5: Antonio Pollaiuolo, Zehn nackte Kämpfer. Kupferstich. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett Inv.-Nr. 808-21 (Foto: Kupferstichkabinett Berlin)

singulär bleibt jedoch das hohe Ausmaß, in welchem Breu ungeachtet etlicher Abwandlungen im Detailbereich auf ihn zurückgriff. Zwar hat der Augsburger die Verteilung seiner 13 Figuren – nicht zehn wie in der Vorlage – der eigenen Verwendungsabsicht angepasst, doch ist in der generellen Motivik die Übernahme aus der älteren Schöpfung unübersehbar; speziell bei den in der letzteren mittig und rechts zu beobachtenden Kämpferkonstellationen ist sie eklatant. Bedauerlich nun, dass Pollaiuolo seinem Stich keine Inhaltserklärung inkorporierte; selbstbewusst fügte er dagegen jene links an einem Baum hängende Tafel ein, auf der zu lesen steht: *OPUS • ANTONII • POLLAIOLI • FLORENTINI*. In Breus Zeichnung dagegen gibt es zwar einige handschriftliche Einträge – es wird weiter unten noch näher auf sie eingegangen –, doch ist ihr Sinn nicht sonderlich klar, und zudem ist offen, ob sie überhaupt von Breu selbst stammen.

Es gibt nun zu Breus Zeichnung zwei Deutungsangebote. Kurzgefasst und in chronologischer Reihenfolge angeführt, sah im Jahre 2001 Andrew Morrall²¹ in ihr die Varusschlacht thematisiert, 2010 dagegen Christoph Trepesch den »Kampf der Giganten«.²² Übereinstimmend denkt man nicht etwa an die Schlacht auf dem Lechfeld, sondern an ein Geschehen in noch fernerer Vergangenheit, dabei Morrall an ein solches der geschichtlich noch einigermaßen greifbaren Römerzeit, Trepesch dagegen an eines der eher nebulösen griechischen Mythologie. Jede der zwei Benennungen löst eigene, weitergehende Überlegungen aus. Gefälliger sind jene, die sich mit dem Aufstand der Giganten gegen die olympischen Götter verbinden lassen, denn indem hierbei dunkel bleibt, was das Thema eigentlich mit Augsburg zu tun haben sollte,²³ wird bewusster, dass Breus Zeichnung mitten in die Zeitspanne gehört, da die deutschen Künstler vielfache Anregungen aus der italienischen Re-

²¹ Ebd. S. 98–103.

²² Christoph TREPESCH, *Kampf der Giganten*, in: Rainhard RIEPERTINGER u. a. (Hg.), *Bayern – Italien. Die Geschichte einer intensiven Beziehung*, Augsburg 2010, S. 284 f.; gleichlautend dort auf S. 280 die Deutung durch Shahab SANGESTAN.

²³ Dem in der vorigen Anmerkung genannten Beitrag ist am Kopf der S. 284 ein Leitsatz vorangestellt, welcher lautet: »Darstellungen von Giganten nach italienischem Vorbild am spätgotischen Rathaus von Augsburg zeugten vom Selbstbewusstsein der Reichsstadt.« Er scheint die fragwürdige Annahme implizieren zu wollen, in dem weiter unten zu behandelnden Stich Pollaiuolos sei eine Gigantomachie dargestellt. Auch wäre das eventuelle Missverständnis auszuschließen, Gigantenkämpfe hätten an italienischen Rathäusern eine Rolle gespielt. Die Giganten bekämpften die Olympier, indem sie Baumstämme und Felsbrocken auf sie schleuderten. Vgl. Jane DAVIDSON REID/Chris ROMAN (Hg.), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s*, Bd. 2, New York/Oxford 1993, S. 1033. Obwohl in Breus Zeichnung Andeutungen einer Felslandschaft mit Bewuchs erkennbar sind, steht die Bewaffnung der Männer mit einer solchen Szenerie in keinem Zusammenhang. Sowohl Morrall als auch Trepesch messen dem heute noch an Holls Rathaus existierenden, großen Augsburger Relief aus der Zeit um 1450, das sich ursprünglich über dem Eingang des alten Rathauses befand und auf dem zwei sogenannte wilde Männer mit dem Stadtwappen dargestellt sind, für Breus Zeichnung eine Bedeutung zu. Letztere dürfte sich auf das Motiv der Keulen beschränken.

naissance beziehen. So hat Breu, um allein bei ihm zu bleiben, in seinen weiteren Werken nachweislich noch etliche Motive von dort übernommen. Warum also sollte nicht auch sein Rückgriff auf Pollaiuolos Stich – Nacktfiguren als typisches Merkmal von »Renaissance«! – in diesen Zusammenhang gehören?

Doch hat gleichfalls die Benennung nach jener Schlacht etwas für sich, in der im Jahre 9 n. Chr. die Germanen unter Arminius die von Varus geführten römischen Legionen dezimierten, zumal – was Morrall nicht berücksichtigte –, die 1456 entstandene *Chronographia Augustensium* des Sigismund Meisterlin dieses berühmte Ereignis in die Nähe Augsburgs verlegt und dabei die Schwaben als tapfersten Stamm der Germanen apostrophiert.²⁴ Wichtig ist in jedem Falle Morralls Hinweis auf die Vorzugsrolle, welche diese Schlacht in der Renaissancezeit für das stetige Anwachsen des von vielen deutschen Humanisten bekundeten Nationalgefühls spielte – von Morrall als »patriotism« angesprochen –, wenngleich letzteres nur eine Reaktion auf jenes Nationalbewusstsein bildete, das sich zuvor schon im ansonsten stark zersplitterten Italien lebhaften Ausdruck gesucht hatte.

Sofern man also dem inhaltlichen Belang den Vorzug geben will, hat der Vorschlag »Varusschlacht« den Vorrang und impliziert zugleich, dass, das Verhältnis zu Italien betreffend, dem Interesse der Künstler dasjenige ihrer Auftraggeber auch gegenläufig sein konnte. Leider ist es nun hier nicht möglich, auf das weite Feld der Auseinandersetzungen zwischen den italienischen und den deutschen Humanisten näher einzugehen, doch kann auf Darstellungen verwiesen werden, welche die Materie sowohl ihrer sachlichen Struktur wie chronologischen Abfolge nach transparent machen,²⁵ sei es im Hinblick auf die fundamentale Bedeutung der wiederentdeckten *Germania* des römischen Schriftstellers Tacitus oder der Initiatoren der Kontroverse wie etwa des Enea Silvius Piccolomini (ab 1458 Papst Pius II.), des Argumentationskreislaufs durch fernste Vergangenheit gleichermaßen wie durch die zeitgenössische Lage, der Beschwerden (Gravamina) gegenüber der Kurie bezüglich der materiellen Ausbeutung Deutschlands, der Bandbreite der konstatierten unterschiedlichen Sitten südlich und nördlich der Alpen, der Skala

²⁴ Vgl. zu Meisterlin dessen neuartige Bewertung durch Gernot Michael MÜLLER, *Quod non sit honor Augustensibus si dicantur a Teucris ducere originem*. Humanistische Aspekte in der *Cronographia Augustensium* des Sigismund Meisterlin, in: DERS., *Humanismus und Renaissance in Augsburg* (wie Anm. 2) S. 237–273; vgl. dort, S. 250 und 253, zur Varusschlacht sowie zur weiter unten kurz erwähnten Amazonenschlacht. Vordringlich wichtig ist der Aufsatz wegen der Einordnung Meisterlins in die weiter unten angesprochene Nationalismus-Problematik und der Diskussion der diesbezüglich wesentlichen Literatur, wie sie in der nachfolgenden Anm. in Auswahl aufgeführt wird.

²⁵ Angesichts der nicht geringen Spezialliteratur sei verwiesen auf die kompendienartigen und mit reichhaltigen Bibliographien versehenen Darstellungen von Herfried MÜNKLER/Hans GRÜNBERGER/Kathrin MAYER (Hg.), *Nationenbildung. Die Nationalisierung Europas im Diskurs humanistischer Intellektueller. Italien und Deutschland*, Berlin 1998, und Caspar HIRSCHL, *Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrge-meinschaft an der Wende vom Mittelalter zu Neuzeit*, Göttingen 2005.

sonstiger Animositäten zwischen verhohlenen Ressentiments und offenen Invektiven u. a. m. Zum Zentralnerv der Auseinandersetzung gehörte in jedem Falle die Vorstellung, die Italiener seien zwar kultiviert, aber dekadent und verweichlicht, die Deutschen dagegen unkultiviert, doch ehrlich, moralisch integer, vor allem aber kriegstüchtig.

Nun hat allerdings Morrall, indem er auf eine 1517 entstandene Darstellung verwies, die durch allerlei Beischriftfäfelchen (*GERMANI, ARMINIUS, VARUS QUINTILIUS M*) als eine solche der Varusschlacht völlig gesichert ist, durchaus das Problem gesehen, welches bezüglich der Breu-Zeichnung alle Darstellungen mit sich bringen, sobald ihr Thema eine bestimmte, eine »historische« Schlacht ist: Die Kämpfer werden antik-römisch und/oder zeitgenössisch kostümiert (Harnisch, Landsknechtkleidung) und mit entsprechenden Waffen versehen (viele Lanzen, Hellebarden u. a.). Er möchte daher annehmen, die Zeichnung habe allein die Positionen und Körperhaltungen der Kämpfer festlegen wollen, und die handschriftlichen Notizen (links unten in der Türöffnung: *alt romisch und neu welchisch*; unten in der Mitte: *Stradiote und Chriechen*; rechts unten: *Deutsch volk*) seien als Angaben für eine spätere Version der Darstellung mit kostümierten Kriegeren gedacht. Mögen die Notizen durchaus im angegebenen Sinne gemeint sein – es ist weiter unten noch einmal auf sie zurückzukommen –, so könnten sie doch auch spätere Zutaten sein und inhaltlich nicht der Intention Breus entsprechen, denn die Körperhaltungen sind zu klar auf den Gebrauch der mitgegebenen, teils archaischen Waffen (Äxte!) abgestimmt, als dass die Vermutung der gestaffelten Versionen spontan einzuleuchten vermöchte.

Als zweites Merkmal »normaler« Schlachtendarstellungen fehlt die Erkennbarkeit der Parteilichkeit der Kämpfenden. In der Regel erscheinen die zwei Parteien selbst dann, wenn sie in der Mitte als hoffnungslos ineinander verkeilt dargestellt werden, zu den Rändern hin noch in einer gewissen Haufenformation. Und so fragt sich, ob man der Zeichnung mit dem Terminus Schlachtendarstellung überhaupt gerecht wird, es sei denn, man verwendete ihn in einem der konkreten Historie eher entzogenen Sinne, etwa in jenem einer abstrakt und unbegrifflich gedachten »Mutter aller Schlachten«, möglicherweise mit der Beimischung des Gedankens an den »Krieg als Vater aller Dinge«. Man fühlt sich allerdings auch versucht, an eine Pluralisierung des biblisch-alttestamentarischen Brudermords zu denken, dem in seinen Illustrationen die Nacktheit der Figuren häufig mitgegeben ist, spürt aber auch ohnedies eine Art Gleichnishaftigkeit bis zu dem Punkt, an dem es möglich scheint, dass statt eines in noch so ferner mythischer Vergangenheit liegenden Ereignisses vielmehr etwas in die Zukunft Weisendes, also ein Menetekel, gemeint ist.

Nun hat speziell in Morralls Deutung der Zeichnung als Varusschlacht Pollaiuolos Stich (Abb. 5) trotz seiner thematischen Verwandtschaft keine Rolle gespielt. Vielleicht zu Recht, denn obwohl die internationale Forschung weit davon entfernt ist, in ihm naturalistische Nacktheit allein um ihrer selbst willen dargestellt zu sehen (wäre nicht auch die weibliche Nacktheit interessanter?), ist sie in ihrem Ringen um die wahre Botschaft des Stichts noch zu keinem überzeugenden Ergebnis ge-

kommen.²⁶ Mitschuldig daran dürfte die mangelnde Beachtung des vorhangartig geschlossenen, vegetabilischen Hintergrundes sein, der dem Schauplatz nur geringe Tiefe gönnt. Die Funktion von dieser Art Hintergrund scheint sich auf ersten Blick darin zu erschöpfen, mittels kleinteiliger Struktur eine dichte, dunkle Folie zu bilden, von der sich die Körper der Kämpfer kontrastreich und plastisch abheben können. Bei näherem Hinsehen entdeckt man unterschiedliche Pflanzenarten. In der Mitte ist in einiger Breite Kolbenhirse dargestellt, während am linken wie am rechten Rand, erkennbar an Blättern und Trauben, Wein erscheint, der sich jeweils in einen Baum hineinrankt. Stämme und vielgliedriges Geäst dieser zwei Olivenbäume (es könnte sich auch um eine Ulmenart²⁷ handeln) wirken wie abgestorben; nur einige wenige Zweige mit kleinen spitzen Blättlein sind am oberen Bildrand auszumachen (auf der linken Seite oberhalb der Bogensehne, auf der rechten oberhalb des Axtstiels). Ist es nun zu historischen Zeiten offenbar nichts Ungewöhnliches gewesen, Wein an Bäumen hochwachsen zu lassen,²⁸ so überrascht doch die Diversität der Pflanzungen, sodann das Aneinanderdrängen dieser verschiedenen botanischen Kulturen und ferner auch die Symmetrie in deren Verteilung. Es hat sich folglich schon verschiedentlich – bislang allerdings ohne klares Ergebnis – der Verdacht geregt, Wein und Hirse könnten symbolisch gemeint sein. Fraglos steht nun der Wein für Christus beziehungsweise das Christentum, während die Hirse ihren Sinn erst freigibt, wenn man berücksichtigt, dass islamische Völker aus ihr ein vielkonsumiertes Getränk namens Braga²⁹ zu brauen pflegten und sie demnach für diese als Symbol gemeint sein kann.

Man hätte es infolgedessen bei dem Stich mit einer Warnung vor der Türkengefahr zu tun, die, obwohl in ganz Europa klar gesehen, besonders in Italien existenziell gespürt werden konnte. Noch einmal genauer auf den Stich geschaut, will es scheinen, dass die Symmetrie in der Verteilung der Pflanzenarten sich nicht der Schwärmerei für dieses formalästhetische Prinzip verdankt. Denn anhand der Bodenlinien, die Pollaiuolo dem Kampfplatz einzog, beziehungsweise an deren Anzahl, die zu den Seiten hin gegenüber der Mitte deutlich zunimmt, erkennt man schnell, dass die Hirse gleichsam in den Vordergrund drängt und dass dieses Vordrängen zugleich als ein Spalten und Auseinanderdrängen der ursprünglich als Ein-

²⁶ Der Literaturfluss zu dem Stich und seiner Deutung ist stetig. Die Deutungsgeschichte auch nur annähernd erschöpfend darzulegen, würde den in diesem Beitrag gegebenen Rahmen sprengen. Verf. wird auf die Vielfalt der Deutungen in einer eigenen Studie eingehen.

²⁷ Den Hinweis, dass möglicherweise – mangels der Erkennbarkeit von Oliven – der *olmo campestre* gemeint sein könnte, verdankt der Verfasser Frau Dott.ssa Marina Klauer vom Botanischen Garten Florenz.

²⁸ Auch für diesen Hinweis ergeht mein Dank an Frau Dott.ssa Marina Klauer.

²⁹ Braga (rumänisch) und Boza (türkisch) »ist ein leicht alkoholisches, süßlich-prickelndes Bier (ursprünglich aus Hirse), das auf dem Balkan und in der Türkei, in Zentralasien und im Nahen Osten konsumiert wird« (nach den Wikipediaeinträgen [eingesehen am 20.9.2020]).

heit gedachten Weinmotivik gemeint ist. Die ihres Blätterkleides weitgehend verlustig gegangenen, »nackten« Bäume kennzeichnen auf ihre Weise den deploralen Prozess. Dem Schreckbild der Kämpfenden wäre also ein leiser, aber gleichwohl sprechender Hinweis auf die Spaltung der Christenheit beigelegt.

Denkbar nun, dass in Breus Zeichnung nicht nur eine formale Übernahme aus Pollaiuolos Stich vorliegt, sondern auch eine Berufung auf dessen inhaltliche Aussage. Angesichts der fünfzig heute noch existierenden Stichexemplare – einer ungewöhnlich hohen Anzahl – darf man sogar vermuten, der Sinn des projektierten Freskos habe sich denjenigen Betrachtern, auf die es ankam, auch ohne symbolisches Pflanzenbeiwerk erschließen können. Wesentlicher für das Verständnis wären allerdings die weiter oben gelegentlich des Rehlingeraltars schon erwähnten Zeitumstände gewesen. Die der Stadt Augsburg in diesem Zusammenhang zugeordnete Rolle konnte dabei natürlich nicht eine solche des Schlachtenortes sein (wie bei der Amazonenschlacht (Meisterlin), der Varusschlacht (Meisterlin), der Ungarnschlacht), sondern wiederum nur diejenige weittragender Beratungen. Das ausgeführte Fresko wäre ein Aufruf an die Fürsten und Nationen zur Geschlossenheit gewesen und im Nebeneffekt ein Signal der Kampfbereitschaft an türkische Spione.

Morralls Hinweis auf die nationalistischen Strömungen bliebe trotz des hier ergehenden, anders ausgerichteten Deutungsvorschlags grundsätzlich richtig. Doch sollte bei deren Beurteilung die Gefahr von reflexhaft in Anschlag gebrachter Eurozentrik gesehen werden. Die Kriegstüchtigkeit, welche die Germanen in der Varusschlacht gegenüber den Römern bewiesen, wollten italienische Reichstagsteilnehmer, voran der bereits genannte Enea Silvius Piccolomini (Reichstagsrede 1454 in Frankfurt), nicht etwa erneut gegen Italien, sondern dringendst gegen die Türken gelenkt wissen. Der Gesandte Pauls II. zum 1471 unter Friedrich III. in Regensburg abgehaltenen Reichstag in Regensburg – dem sogenannten großen Christentag –, Giannantonio Campano, vollbrachte den Spagat, bei persönlicher abgrundtiefer Abneigung gegen Deutsche eben diese letzteren ob ihrer seit alten Germanentagen immer noch andauernden, indessen gegen die Türken zu lenkenden Kriegstüchtigkeit in einer flammenden Rede zu loben, die spätestens ab der Jahre um 1500 in Deutschland eifrig rezipiert wurde.³⁰

Eine Schlussbemerkung zu den handschriftlichen Einträgen in Breus Zeichnung: Mögen sie, wie Morrall meint, Kostümbezeichnungen sein oder nicht: Vorsicht ist bei der Meinung des Autors gemeint, die unten in der Mitte genannten *Stradiote* und *Chriechen* seien – im Zusammenhang seiner eigenen Zeichnungsdeutung seltsam genug! – den Türken zuzuordnen. Die Griechen wurden in jener Zeit als von den Türken unterdrückte und daher antitürkisch gesinnte eingestuft, die Stradioten wa-

³⁰ Vgl. unter der in Anm. 25 angegeben Literatur. Näheres zum Inhalt sowie zu den schon vor der Wende zum 16. Jahrhundert erschienenen Drucken der Campano-Rede bei Jürgen BLUSCH, Enea Silvio Piccolomini und Giannantonio Campano. Die unterschiedlichen Darstellungsprinzipien in ihren Türkenreden, in: *Humanistica Lovaniensia. Journal von Neo-Latin Studies* 28 (1979) S. 78–138; die Ausgaben der Rede S. 89 Anm. 21.

ren eine leichte Kavallerie, bestehend aus Mitgliedern verschiedener Balkanländer; sie wurde von Venedig unterhalten und gegen die Türken eingesetzt.³¹

Zur Fuggerkapelle bei St. Anna

Bezüglich der fuggerischen Grabkapelle bei St. Anna in Augsburg zeichnet sich seit einiger Zeit eine Kontroverse darüber ab, welchen Sozialstatus die Gründer der imposanten Einrichtung, das Brüdertrio Georg († 1506), Ulrich († 1510) und Jakob Fugger, genannt der Reiche († 1525), mit ihr eigentlich ausgedrückt wissen wollten. Zwei Auffassungen stehen sich dabei gegenüber: Bei der einen – im Prinzip einer traditionellen Sicht verpflichteten, aber bereits bewusst auf die strittige Frage hin dargelegten – erscheint das Bauwerk abgestimmt auf ein zwar bürgerliches, aber besonders potentes Großkaufmannsgeschlecht,³² die andere sieht in dem unbestreitbar großen Aufwand das Streben nach Adel verkörpert³³ und kann darauf verwei-

³¹ Vgl. Stichwort *stradiotto*, in: *Lessico Universale Italiano (Enciclopedia Italiana)* 22 (1979) S. 111.

³² Benjamin SCHELLER, *Memoria an der Zeitenwende. Die Stiftungen Jakob Fuggers des Reichen vor und während der Reformation (ca. 1505–1555)* (Stiftungsgeschichten 3) Berlin 2004, S. 49–90, mit Kritik auf S. 81 an der Position *Oexles* (vgl. folgende Anmerkung). Bezug genommen wird im Folgenden nur auf diese Publikation; DERS., *Gedenken und Geschäft. Die Repräsentation der Fugger in ihrer Grabkapelle bei St. Anna in Augsburg*, in: Michael BORGOLTE/Cosimo Damiano FONSECA/Hubert HOUBEN, *Memoria. Ricordare e dimenticare nella cultura del medioevo/Memoria. Erinnern und Vergessen in der Kultur des Mittelalters (Annali dell' Istituto storico italo-germanico in Trento/Jb. des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient 5)* Bologna/Berlin 2005, S. 133–168; DERS., *Stiftungen im Umbruch der Erinnerungskultur, oder: Jakob Fugger und das Stiftungsparadox*, in: *ZHVS* 99 (2006) S. 31–51.

³³ Otto Gerard OEXLE, *Adel, Memoria und kulturelles Gedächtnis. Bemerkungen zur Memorial-Kapelle der Fugger in Augsburg*, in: Chantal GRELL/Werner PARAVICINI/Jürgen Voss (Hg.), *Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle. Actes du colloque organisé par l'Université de Versailles – Saint-Quentin et l'Institut Historique Allemand, Paris/Versailles, 13–16 mars 1996* (Pariser Historische Studien 47) Bonn 1998, S. 339–356; DERS., *Kulturelles Gedächtnis in der Renaissance. Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg. Vierte Sigurd Greven-Vorlesung gehalten am 11. Mai 2000 im Schnütgen-Museum Köln, Köln 2000*. Mit Schwerpunkt auf den Orgelflügen der Kapelle und der in ihnen thematisierten Musik vgl. DERS., *Memoria. Institutionalisierung und kulturelles Gedächtnis*, in: Laurenz LÜTTEKEN (Hg.), *Institutionalisierung als Prozess. Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts. Beiträge des internationalen Arbeitsgesprächs im Istituto Svizzero di Roma in Verbindung mit dem Deutschen Historischen Institut in Rom, 9.–11. Dezember 2005* (Analecta musicologica 43) Regensburg 2009, S. 15–53; ferner Christoph BELLOT, *Auf welsche art, der zeit gar new erfunden. Zur Augsburger Fuggerkapelle*, in: MÜLLER, *Humanismus* (wie Anm. 2) S. 445–490; zuletzt Alexander KAGERER, *Macht und Medien um 1500. Selbstinszenierungen und Legitimationsstrategien von Habsburgern und Fuggern* (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 23) Berlin 2017, bes. S. 300–305.

sen, dass die ersten Nobilitierungen Jakob Fuggers zum Freiherrn (1511) und dann zum Reichsgrafen (1514) als Folge der 1507 getätigten Erwerbung der Grafschaft Kirchberg-Weißenhorn in die Entstehungszeit der Kapelle fielen; der Bauplanungsbeginn war zu einem unsicheren Datum im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, die Weihe erfolgte im Jahr 1518 trotz offenbar noch fehlender Teile der Ausstattung. Das Problem erscheint als schwierig sowohl in methodischer wie sachlicher Hinsicht; doch schon methodisch wird man unterscheiden müssen zwischen dem, als was die Kapelle dem Betrachter »gefühl« erscheinen kann – schon der Zeitgenosse Ulrich von Hutten empfand sie als von »königlicher Art«³⁴ – und dem, was letztendlich an untrüglichen Kriterien zur Entscheidung der Frage zur Verfügung steht. Niemandem sei es verwehrt, in die Waagschale des Adels die Position der Kapelle in der Kirche, die Abmessungen der Kapelle selber, die Kosten für Materialien, Künstler und Handwerker, die Stilqualität und -novität und Sonstiges zu legen: Die Frage ist damit nicht entschieden; wäre sie es, so gäbe es die Kontroverse nicht!

Die nachfolgenden Überlegungen wollen denn auch hinsichtlich der angebotenen Alternativen nicht Partei ergreifen. Zum einen gehen sie von dem Verdacht aus, dass die Fugger selber die Situation offenhalten wollten, womit die Frage zur Diskussion gestellt sei, ob das Brüdertrio dabei eine bewusste Strategie der Auskunftsverweigerung verfolgte; und zum Weiteren möchten sie eine spezielle Botschaft der Kapelle zu entschleiern versuchen, die bislang nur unklar vernommen wurde und die mit der Frage nach dem Sozialstatus nichts zu tun hat.

Ganz allgemein gilt nun, dass Grablegen durchaus Auskunft zum Sozialstatus erteilen, allerdings eben nicht zu demjenigen der Grablege als Artefakt, sondern, an bestimmten Stellen und über bestimmte Wege, zu demjenigen der verstorbenen Person(en). Man kann dazu sowohl etwaige vorhandene Inschriften befragen als auch die Bilder des oder der Verstorbenen. Bei Letzteren sind allerdings gerade im Hinblick auf die Fuggerkapelle zwei Kategorien auseinanderzuhalten. Denn es sind zum einen in den Malereien der Orgelflügel und (ehemals) in den Büsten des Gestühls jene »versteckten« Porträts vorhanden, von denen als Kategorie weiter oben im Zusammenhang mit dem Rehlingeraltar bereits die Rede war, und zum anderen geht es um den in der Grabmalkunst zentralen Brauch der Grabfigur. Die versteckten Porträts können im Folgenden unberücksichtigt bleiben, weil sie auch hier den allgemeinen Regeln folgend auftauchen: Wo die Dargestellten nicht direkt in die Rolle heiliger Gestalten geschlüpft sind, nehmen sie als Ganz-, Halb- oder Viertelfiguren innerhalb der religiösen Szenerie nur eine beiläufige Beobachterposition ein. Obwohl mit gesuchter Porträtähnlichkeit ausgestattet, laufen sie Gefahr, dem Bewusstsein der Nachgeborenen allmählich zu entschwinden. Anders die eigentliche Grabfigur, zu deren Aura es gehört, als ein »offizielles« Bild des Verstorbenen zu gelten und entsprechend verehrt zu werden, wobei paradoxerweise

³⁴ Vgl. dazu Bruno BUSHART, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München 1994, S. 37.

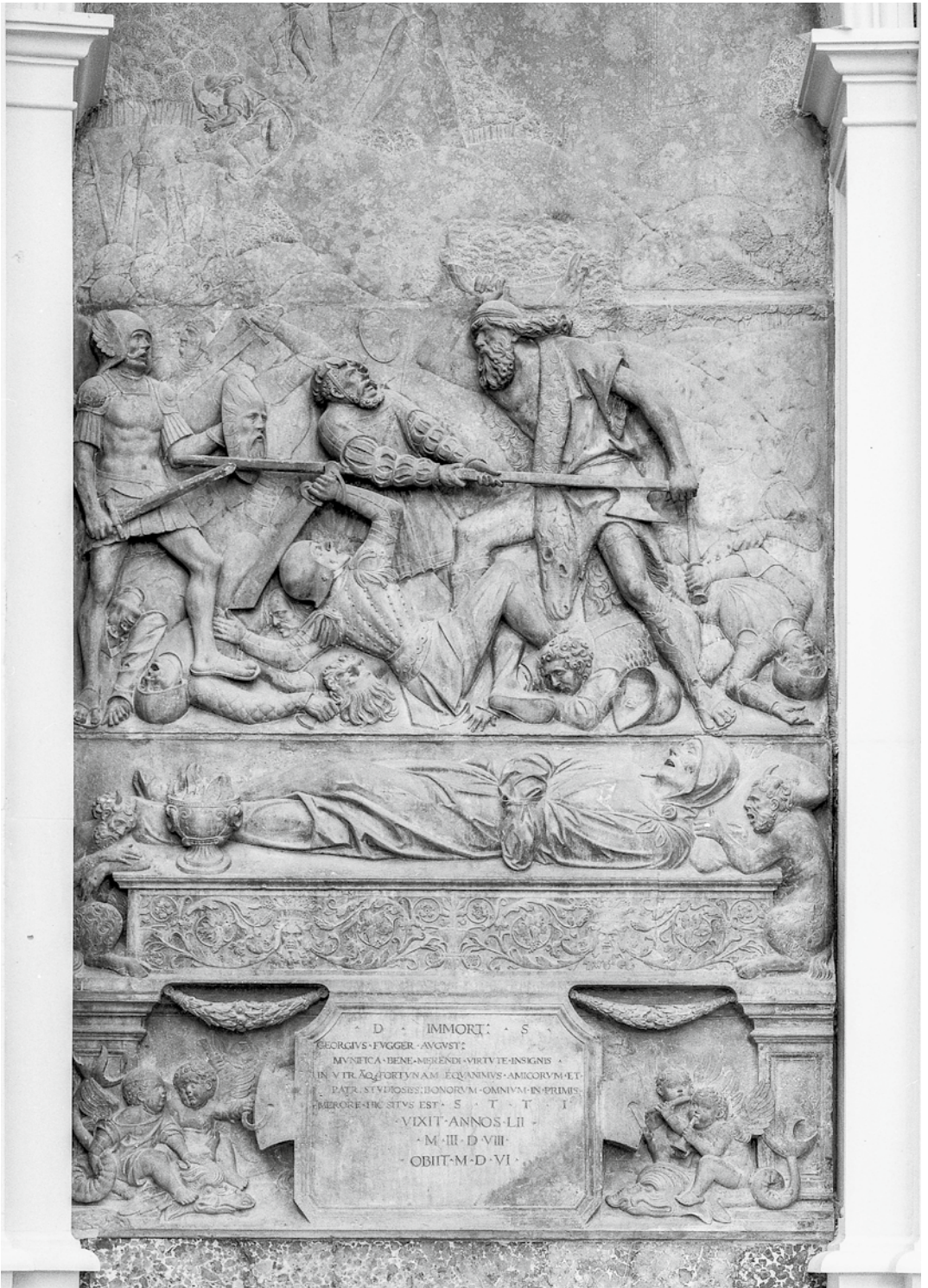


Abb. 6: Rechtes der zwei mittleren Epitaphien der Rückwand der Fuggerkapelle, Georg Fugger gewidmet. Unterer Teil mit Inschrift, Grabfigur und Samsons Kampf gegen die Philister (Foto: Verfasser; mit freundlicher Genehmigung der Fuggerschen Stiftungs-Administration)

die Porträtähnlichkeit überhaupt keine Rolle spielen muss, weil die Identität ganz an der Zentralität und Offizialität hängt, die dieses Bild zum vollgültigen Vertreter des/der Verstorbenen macht. Eindeutig spielt aber eine solche Rolle neben speziellen Attributen die Tracht, wobei beides die Offizialität unterstreicht. Die Tracht gibt Auskunft über Stand und Funktion, die der (die) Verstorbene im Leben einnahm, und zu Zeiten, in denen Kleiderordnungen Gesetzeskraft einnehmen konnten, war angesichts der allgemeinen Sensibilisierung in dieser Hinsicht die Auskunft hierüber wohl wichtig und erwartet.

In der Fuggerkapelle bilden die vier großen in die Rückwand eingelassenen Reliefepitaphien zusammen die Zone, die bei der Suche nach Auskunft zum Sozialstatus zuständig ist. Alle vier weisen an der Fußlinie eine steinerne Kartusche auf, über deren Inschrift das Epitaph jeweils die persönliche Zuweisung an einen der Fugger erfährt (die zwei äußeren an Jakob, von den beiden mittleren das linke an Ulrich, das rechte an Georg), zudem die zwei inneren auch Grabfiguren (Abb. 6). Mustert man nun die Relieftafeln zonenweise von unten nach oben durch, so enttäuschen schon die soeben erwähnten Inschriften allesamt die mögliche Erwartung in der aufgeworfenen Frage.³⁵ Jakob Fugger wird in der linken Inschrift zur »Zierde seines Standes« erklärt, der Stand aber nicht beim Namen genannt. Auch wird dort seine Funktion als kaiserlicher Rat festgehalten, die freilich als solche weder an den Bürger- noch an den Adelsstand gebunden war. Viel erstaunlicher aber, dass weder in dem einen noch dem anderen der beiden Epitaphien ein Bild dieses erfolgreichsten der drei Brüder auftaucht, der zugleich als Einziger von ihnen geadelt wurde.

Nur scheinbar trösten hierüber die Verhältnisse an den zwei inneren Epitaphien hinweg. Zwar sieht man hier Grabfiguren von Ulrich und Georg Fugger – nach gutem Brauch in liegender Haltung gegeben –, dabei jedoch ungewöhnlicherweise nicht in jener Tracht dargestellt, welche die Kaufleute zu Lebzeiten kennzeichnete, sondern als in bloße Tücher oder Säcke eingehüllte Leichname, also in einer Form, in der sie jeder sozialen Zuordnungsmöglichkeit entzogen sind. Die besondere Art dieser Darstellung hat in der Forschung selbstverständlich entsprechende Reaktionen hervorgerufen. Von kunsthistorischer – besser gesagt: formhistorischer – Seite ist man reflexhaft auf die Suche nach Vorbildern für die Faltenverläufe bei den Leichentüchern gegangen,³⁶ was indessen hier unberücksichtigt bleiben kann; von historischer Seite hat Benjamin Scheller eine suggestive Erklärung über liturgische Aspekte, darunter speziell den Brauch der Totenmesse *praesente cadavere*, angeboten,³⁷ auf die weiter unten zurückzukommen ist. Wie immer nun aber die Darbietung in Leichentüchern im Näheren zu erklären wäre – sie bleibt im Nebeneffekt ein Ausweichen vor der Entscheidung, welche die Fugger im Fall einer »Lebend«-Darstellung hätten treffen müssen zwischen bürgerlicher Zivilkleidung –

³⁵ Sämtliche vier Inschriften lateinisch und in Übersetzung ebd. S. 155 f. mit Datierung (S. 157) nach Jakob Fuggers Tod i. J. 1525.

³⁶ Ebd. S. 130.

³⁷ SCHELLER, Memoria (wie Anm. 32) S. 70–80.

beispielsweise Schabe, langer Mantel oder anderes – und Ritterrüstung. Die erstere Version stand den Fuggerbrüdern zeitlebens in St. Anna selber vor Augen, dort auf der Deckplatte der Tumba des Ehepaars Hirn (heute im Nordwestquerhaus des Doms), dem ehemaligen Zentrum der Hirschen Kapelle (nachmals Goldschmiedekapelle). Der Krämer Konrad Hirn ist hier kniend im langen Mantel mit dem Rosenkranz in der Hand zu sehen. Die Errichtung der Hirschen Kapelle lag zur Zeit jener der Fuggerkapelle zwar bereits viele Jahrzehnte zurück; für die Ansprüche der Fuggerbrüder indessen könnte sie schon deswegen ein Stimulans gewesen sein, weil sie immer noch größer war als später errichtete Privatkapellen etwa in der Dominikanerkirche, St. Georg und St. Ulrich.

Speziell aber bezüglich der zweiten Version, der Ritterrüstung, macht sich vernebelnd bemerkbar, dass in der Literatur zur Fuggerkapelle, verführt durch die schiere Größe der letzteren, bei der Suche nach Informationen zu allgemeiner Grabmalgeschichte nur zu Publikationen gegriffen wird, die das Thema gern in der großen Spannweite äußerlicher Grabmaltypik (Boden-, Tisch-, Baldachin-, Wand- und zahllose weitere Grabmalarten) vorführen.³⁸ Durch deren grobe Maschen fällt die Soziologie der dargestellten Personen weitestgehend hindurch. Untersuchungen, die bei zeitlicher und geographischer Begrenzung das Phänomen der Figur des Adligen im Harnisch in einiger Breite präsent machen,³⁹ sind rar (in erster Linie mühsam zu recherchieren), wenngleich feststeht, dass die Ritterrüstung (es können auch Teile davon kombiniert mit Zivilkleidung sein) zur Kennzeichnung des Adels vom bescheidenen Landadligen bis in den Hochadel galt und erst bei Fürsten und Königen/Kaisern andere, »zivile« Merkmale – Hermelin, spezielle Attribute – ein Übergewicht gewinnen. Weil zudem jene allgemeineren Publikationen zu den Grabmaltypen nicht zuständig sind für das weit verbreitete Phänomen einfacher Epitaphien, lenken sie auch von diesen und der Tatsache den Blick ab, dass der Adel, wenngleich eher der relativ arme, in dieser an zahllosen Kirchenwänden anzutreffenden Monumentenspezies in Ritterrüstung anzutreffen ist,⁴⁰ meist in kniender

³⁸ Zu nennen sind speziell Erwin PANOFKY, *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, Köln 1964, und Hans KÖRNER, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997.

³⁹ Zu nennen etwa die Studie von Günther BRÄUTIGAM, *Die Darstellung des Verstorbenen in der figürlichen Grabplastik Frankens und Schwabens vom Ende des 13. Jahrhunderts bis um 1430*, o. O. (Diss. masch. Erlangen) 1953, von der u. a. profitierten Helfried VALENTINITSCH, *Die Aussage des spätmittelalterlichen Grabmals für die adelige Sachkultur*, in: *Adelige Sachkultur des Spätmittelalters. Internationaler Kongress Krems an der Donau 22. bis 25. September 1980* (Veröffentlichungen des Instituts für Mittelalterliche Realienskunde Österreichs 5) Wien 1982, S. 273–292, und Franz MACHILEK, *Frömmigkeitsformen des spätmittelalterlichen Adels am Beispiel Frankens*, in: Klaus SCHREINER (Hg.), *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge* (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 20) München 1992, S. 157–189, hier 177 f.

⁴⁰ Die Beispiele finden sich über verschiedenste Literaturkategorien verstreut. Als Künstlermonographie mit zahlreichen Abbildungen solcher Ritterepitaphien sei stellvertretend

Haltung, weil in ihr das Kruzifix, Maria oder ein Namensheiliger angebetet wird. Man könnte sich sogar vor die Frage gestellt sehen, ob nicht mancher Adlige zwar noch das Geld für das Epitaph, nicht aber für die Ritterrüstung hatte, in der er sich dennoch darstellen ließ. Im Gegenzug ist zwar die fuggerische Finanzierung von Soldaten, Heerführern, Kriegen – auch Rüstungsproduktion findet man genannt – kein Geheimnis,⁴¹ die Vorstellung eines der drei mit der Kapelle in St. Anna verbundenen Fugger in einem Harnisch aber wäre dagegen – gemessen an allem, was man bis heute weiß – ziemlich gewöhnungsbedürftig.

Vor diesem Hintergrund, so wird hier gemeint, ist die Sonderform der Darstellung der zwei Leichname Ulrich und Georg Fuggers nicht unverdächtig, ein Ausweichen vor der vielleicht von den zwei Genannten selbst schon befürchteten Frage nach dem Sozialstatus zu sein. Die Gründe für die Scheu wären schnell genannt: Die Kapelle sollte auch als Grablege für Nachfahren dienen, die dereinst vielleicht den vollgültigen Adelsstand erreichen würden, ein Hinweis auf den ehemals bürgerlichen Status also besser vermieden werden. Soweit Jakob Fugger mitentscheidend gewesen sein könnte, wäre anzuführen, dass er selbst zwar den Adel angestrebt haben mochte, den Weg dahin sich allerdings selbst nicht gerade erleichterte, indem er darauf insistierte, weiterhin Handelstätigkeit auszuüben, was mit einem echten Übertritt in den Adel unvereinbar war,⁴² ferner, dass die ersten Stufen der Nobilitierung, weil nur »persönlich« geltend (ohne Geltung für die Familie, ohne Erbllichkeit) noch als minderwertig und zudem als unzureichend in zweierlei Hinsicht empfunden worden sein mochten, denn erstens taugten sie wohl zunächst wenig als solides Unterpfand für die Grafschaft Kirchberg-Weißhorn und zweitens blieben sie stumpf gegenüber den Regelungen, die der Adel selber in puncto Turnier- und Stiftsfähigkeit getroffen hatte. Eine jüngere Untersuchung weiß zudem noch von einer besonderen Schwierigkeit im Vertrag mit den Habsburgern bezüglich der Grafschaft Kirchberg-Weißhorn zu berichten.⁴³

genannt Peter REINDL, *Loy Hering. Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland*, Basel 1977.

⁴¹ Vgl. hierzu weiter unten.

⁴² Vgl. hierzu allgemein Barbara STOLLBERG-RILINGER, *Handelsgeist und Adelsethos. Zur Diskussion um das Handelsverbot für den deutschen Adel vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in: ZHF 15 (1988) S. 273–309, sowie DIES., *Gut vor Ehre oder Ehre vor Gut? Zur sozialen Distinktion zwischen Adels- und Kaufmannsstand in der Ständeliteratur der Frühen Neuzeit*, in: Johannes BURKHARDT (Hg.), *Augsburger Handelshäuser im Wandel des historischen Urteils (Colloquia Augustana 3)* Berlin 1996, S. 31–45. Bislang kaum übertroffen in der Rücksicht auch auf weitere Distinktionsprobleme und faktengeschichtliche Übersicht: Rudolf ENDRES, *Adel und Patriziat in Oberdeutschland*, in: Winfried SCHULZE (Hg.), *Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 12)* München 1988, S. 221–238.

⁴³ Vgl. Sarah HADRY, *Jakob Fugger (1459–1525) – ein falscher Graf? Kirchberg-Weißhorn als Ausgangsbasis für den Aufstieg einer Augsburger Kaufmannsfamilie in den Reichsadels*, in: Johannes BURKHARDT (Hg.), *Die Fugger und das Reich. Eine neue Forschungsperspektive zum 500jährigen Jubiläum der ersten Fuggerherrschaft Kirchberg-*

Das Ausweichen würde also in jedem Falle eine Festlegung auf den bürgerlichen Status vermieden haben, gleichfalls die unmittelbare auf den adligen, was in der zeitlich gegebenen Situation opportun gewesen sein mag, um weiteren Spott und Kritik, von denen die Fugger ja ohnehin viel zu erleiden hatten, zu vermeiden. Ein gewisser Druck zum Ausweichen kann auch dadurch entstanden sein, dass die Abschließung des Adels in Turnier- und Domkapitelgemeinschaften mit ihrer Abwehr von bürgerlichen und neuadligen Bewerbern⁴⁴ – leider in der Kapellendiskussion bislang nirgends erwähnt – beim Verfertigen von schriftlichen Statuten nicht stehen geblieben war. Denn das Phänomen der im Generationenturnus ständig erhöhten Anzahl der nachzuweisenden adligen Vorfahren war selbst im Grabmalwesen manifest geworden.⁴⁵ Ein Vorzugsbeispiel davon ist das Grabmal des Bischofs Johann von Werdenberg (reg. 1469–1486), das den Fuggerbrüdern in einer der Ostchorkapellen des Augsburger Doms vor Augen stand und mit sechzehn Wappen an der Tumbafront einen klaren Begriff von »Ahnenprobe« vermittelte.⁴⁶

Benjamin Schellers Vorschlag, die Darstellung der zwei Fuggerbrüder Georg und Ulrich als frisch Verstorbene in Leichentüchern über die Totenmesse *praesente cadavere* zu erklären, hat sicherlich viel für sich, auch wenn jener interpolierte liturgische Zusammenhang hier leise verdächtigt wird, den Fuggern am Ende nebenher als Begründung beziehungsweise als Vehikel für die Verweigerung einer Auskunft über den Sozialstatus gedient zu haben.

Für die weitere Diskussion dieses Punktes mag der Hinweis auf einige offene Fragen nützlich sein. So wüsste man angesichts der unterschwellig insinuierten Vor-

Weißenhorn (Studien zur Fuggergeschichte 41) Augsburg 2008, S. 33–51. Dort unter anderem der Hinweis, dass Maximilian I. bezüglich der Grafschaft für das Haus Habsburg das Rückkaufrecht reserviert hatte und der Vertrag über die Grafschaft alle zwanzig Jahre erneuert werden musste. Das mochte zwar geheim bleiben, kann aber der Entwicklung echten Adelsstolzes nicht förderlich gewesen sein.

⁴⁴ Für die deutschen Domkapitel galt dies bekanntlich mit ganz wenigen Ausnahmen. Bezüglich Augsburg ausführlich dargelegt von Rolf KIESSLING, Bürgerliche Gesellschaft und Kirche in Augsburg im Spätmittelalter. Ein Beitrag zur Strukturanalyse der oberdeutschen Reichsstadt (Abh. zur Geschichte der Stadt Augsburg 19) Augsburg 1971, S. 323–352.

⁴⁵ Es entzieht sich der Kenntnis des Verfassers, ob es zu diesem Phänomen eine zusammenfassende Darstellung gibt. Sollte sie erst noch entstehen müssen, könnte sie anknüpfen bei Hellmuth RÖSSLER, Adelsethik und Humanismus, in: DERS. (Hg.), Deutscher Adel 1430–1555. Büdinger Vorträge 1963 (Schriften zur Problematik der deutschen Führungsschichten in der Neuzeit 1) Darmstadt 1965, S. 234–250, mit der Bemerkung (S. 242): »Es ist doch wohl kein Zufall, daß gerade in der Zeit nach 1430 die Grabsteine der Angehörigen des hohen wie des niederen Adels nun erstmals die Wappen der acht und später auch sechzehn Ahnen zeigen, durch deren Nachweis man fähig wurde zum Eintritt in Rittergesellschaften oder Domkapitel« (mit dem Hinweis, dass dies ein Diskussionsbeitrag von Prof. Decker-Hauff gewesen sei).

⁴⁶ Zu dem Grabmal zuletzt: Franz-Albrecht BORNSCHLEGEL, Die Grabmäler der Geistlichkeit im Augsburger Dom. Inschriften zwischen Demut, Konvention und Extravaganz, in: Thomas KRÜGER/Thomas GROLL (Hg.), Bischöfe und ihre Kathedrale im mittelalterlichen Augsburg (JVAB 53/II) Lindenberg 2019, S. 381–433, hier 418–422.

stellung, die Totenmesse *praesente cadavere* sei dem Seelenheil besonders nützlich gewesen, gern, wie die Fugger zu der entsprechenden theologischen Vorzugsberatung gelangten, die dem Rest der Welt, höchste Kreise inbegriffen, eher verwehrt gewesen zu sein scheint.

Die Spezialstudie Hans Körners zum Thema der Totenmesse *praesente cadavere* und zu dem von diesem Autor supponierten Zusammenhang mit Grabmälern in Italien⁴⁷ führt nur Monumente vor, in denen der Verstorbene zwar in den Gesichts- und einigen anderen Zügen als Verstorbener erscheint, dies jedoch nicht etwa in Leichentüchern, sondern – es handelt sich meist um hohe Geistliche vom Papst abwärts – im vollen Amtsornat. Folglich ist die Frage gestattet, ob die ungewöhnliche Darstellungsart in der Fuggerkapelle im Zusammenhang mit jener Messe unbedingt nötig war.

Erwin Panofsky hatte die zwei Augsburgs Grabfiguren dem Umkreis der schmalen Tradition der sogenannten Transi-Grabmäler (frz., von lat. *transire* = hinübergehen) zugerechnet, jenen Darstellungen, in denen der Verstorbene, wenn nicht gar schon als bloßes Gerippe, im Zustand der Verwesung gezeigt wird mitsamt von Kröten und Würmern, die sich an ihm laben. Bushart gelang es, unter Anlegung strengster Maßstäbe diese Sicht aus der Diskussion auszuschneiden. Übersehen wurde, dass in vielen Fällen der Transi-Grabmäler eine Doppeldarstellung des Verstorbenen gegeben ist,⁴⁸ einmal als Transi, ein zweites Mal als Lebender in entsprechender Tracht. In der Fuggerkapelle ist auch diesem Muster ausgewichen worden.

Doch nicht nur dies: Einige der Dürer-Entwürfe für die zwei inneren Epitaphien bezeugen über eine gewisse Distanziertheit im Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler hinaus eine tiefe, bislang noch kaum diskutierte Unsicherheit darüber, wie die zwei Verstorbenen dargestellt werden sollten. Wo alles andere bereits per-

⁴⁷ Hans KÖRNER, *Praesente cadavere*. Das veristische Bildnis in der gotischen Grabplastik Italiens, in: Hans KÖRNER u. a. (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis*. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung (Münchner Beitr. zur Geschichte und Theorie der Künste 2) Hildesheim/Zürich/New York 1990, S. 41–60.

⁴⁸ Berühmtestes der hier nicht vollständig aufzuzählenden Beispiele ist das Fresko Masaccios im Florentiner Dom, bei dem sich oberhalb des Gerippes das Stifterehepaar »lebend« in kniender und den Gekreuzigten anbetenden Haltung präsentiert. In etwa nach diesem Muster als örtlich näherliegendes, wenngleich etwas später als die Reliefs der Fuggerkapelle entstandenes Beispiel das Epitaph des Bernhard von Waldkirch († 1523) im Eichstätter Domkreuzgang, das bei Kathleen COHEN, *Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley/Los Angeles/London 1973, Abb. 71 (Text S. 118), gleich hinter den Fugger-Epitaphien, Abb. 64–70 (Text S. 117 f.), eingeordnet ist; bessere Abb. als bei COHEN bei REINDL, *Loy Hering* (wie Anm. 40) S. 301. Oberflächlich gesehen, könnte das Grabmal des Peter von Schaumburg in der Augustinuskapelle des Augsburgs Domchors als reines demutsvolles Transi-Monument erscheinen, indessen hat hier vielleicht auch Platzmangel eine Rolle gespielt; doch sorgen hier sowohl die Inschrifttafel an der Kapellenwand als auch die auf dem Monument selber mit dargestellten Attribute – die Bischofsmitra und der Kardinalshut – dafür, dass nichts von den Würden, die der Tote zu Lebzeiten innehatte, vergessen wird. Zum Grabmal mit den Inschrifttexten zuletzt BORNSCHLEGEL (wie Anm. 46) S. 414–418.

fekt entworfen erscheint – und Dürer sich herausnimmt, an der Stelle des für den Fugger vorgesehenen Lobes in klassischen Lettern sich selbst anzupreisen –, da lässt der Entwerfer (auftragsgemäß?) den schmalen horizontalen Schacht für den Verstorbenen leer, im einen der zwei Fälle sogar mit so wenig Platz, dass darin allenfalls ein paar Knochen unterzubringen wären.⁴⁹ Was kann es mit diesen Darstellungen *absente cadavere* auf sich haben?

* * *

Von den szenischen Darstellungen der zwei mittleren Epitaphien – der Himmelfahrt Christi links und den Samsongeschichten rechts (Abb. 6) – wird niemand Aufschluss in der Frage des Sozialstatus erwarten. Bemerkenswert ist jedoch der inhaltliche Wandel beim rechten der beiden Reliefs: Hauptszene hatte hier ursprünglich die Episode des die Torflügel von Gaza tragenden Samson sein sollen, weil sie die typologisch korrekte Entsprechung zur Himmelfahrt Christi ist. Sie musste dem Kampf des Helden gegen die Philister weichen. Und wäre in der Ausführung jene vom Kriegsgott Mars bekrönte Säule beibehalten worden, die in einem der Dürer-Entwürfe zusätzlich zum Kampfgeschehen an der rechten Seite vorgesehen war,⁵⁰ so hätte sie den profanen Unterton von dessen Aufgewühltheit noch erheblich verstärkt. Mit diesem Geist scheinen die zwei äußeren Epitaphien (linkes davon: Abb. 7) in einer unterschweligen Verbindung zu stehen, obwohl sie bekanntlich in erster Linie einen erheblichen, sachlich und chronologisch aspektreichen Bruch in der Planung der Kapellenrückwand darstellen, der hier jedoch nicht Thema sein soll.

Enttäuscht bei den zwei äußeren Reliefs schon der Entfall von Bildern Jakob Fuggers, so befremdet zudem nicht wenig das, was beide Male – im Wesentlichen gleichlautend, in manchen Details verschieden – positiv dargestellt ist (Abb. 7, 8). Wohl weniger die Präsenz des großen, von zwei Kriegern hochgehaltenen Lilienwappens, doch desto mehr – als handle es sich um die »Begründung« der Wappendemonstration – die unterhalb des Wappens befindliche Komposition aus Beutewaffen (Brustpanzer, Helm, Schwerter) und zwei kauern den, halbnackten Gefangenen, von denen der eine nach links, der andere nach rechts gewendet ist (Abb. 8). Man registriert allerdings auch Totenköpfe, und so meinte Bushart, den Gesamtsinn der zwei Epitaphien als »Meditationen über Ruhm, Tod und Vergänglichkeit« resümieren zu sollen,⁵¹ worin ihm verschiedentlich gefolgt wurde. Und doch kann man den Eindruck haben, es werde in den Reliefs eher laut verkündet statt meditiert, und zwar kein Lamento über die allgemeine Unbill in dieser Welt, sondern die fuggerische Gloria. Bushart hat freilich auch diese Seite gesehen, wenn er von »Embleme(n)

⁴⁹ Abbildungen bei BUSHART, Die Fuggerkapelle (wie Anm. 34) Abb. 61 (S. 122) und 62 (S. 123).

⁵⁰ Ebd. Abb. 62 (S. 123) und Farbtafel XVIII.

⁵¹ Ebd. S. 167.

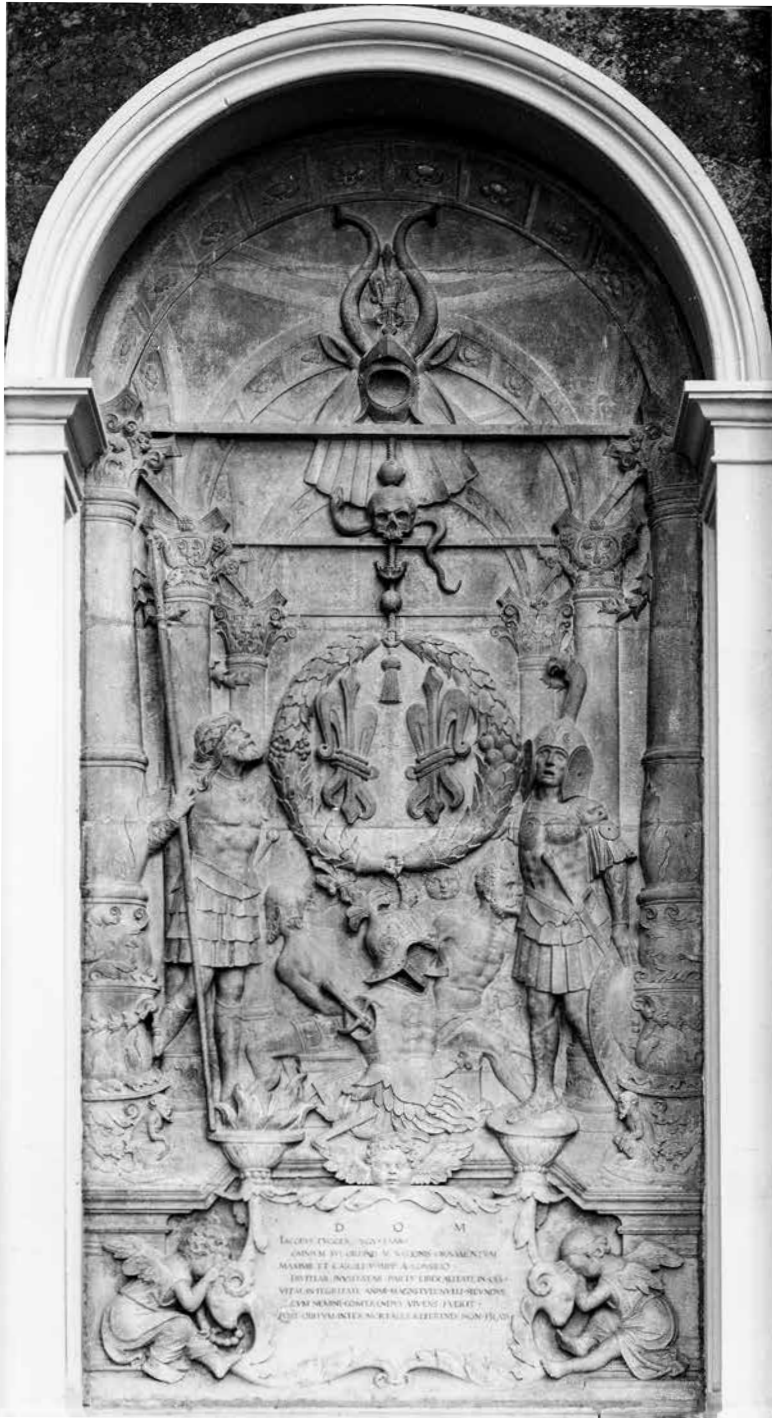


Abb. 7: Linkes der beiden äußeren, Jakob Fugger gewidmeten Epitaphien
 (Foto: Verfasser; mit freundlicher Genehmigung der Fuggerschen
 Stiftungs-Administration)



Abb. 8: Detail des Epitaphs (Foto: Verfasser; mit freundlicher Genehmigung der Fuggerischen Stiftungs-Administration)

für Macht und Größe des fuggerischen Geschlechts« sprach, sich darüber hinaus aber auch genötigt sah, die Unangemessenheit jener Embleme festzustellen, da »... sie eher dem Mausoleum eines Feldherrn als dem Grab von Kaufleuten anstehen würde(n)«. ⁵² Die Unangemessenheit beziehungsweise Unverständlichkeit bleibt auch bei Rücksicht auf die von Jakob Fugger erworbenen Adelsgrade bestehen, insofern als nicht bekannt ist, dass der Freiherr/Graf Jakob Fugger je in eigener Regie militärisch aktiv geworden wäre, etwa gegen jene Adligen, die als Lehnsnehmer der Grafschaft Kirchberg-Weißenhorn ihn wegen seines Mangels an hinreichender Adeligkeit als Lehnsherrn nicht anerkennen wollten. Insofern tragen auch Adelsbräuche wie das Einbringen von erbeuteten Waffen und Fahnen in Kirchen ⁵³ nichts zur Klärung bei, weil sie an Fakten gebunden sind und dabei schon gar

⁵² Ebd. S. 167.

⁵³ Assoziieren lässt sich der Adelsbrauch, erbeutete Waffen und Fahnen (zu beachten die etwas schwach reliefierten Fahnen im rechten Außenepitaph [Abb. 80 ebd. S. 145]) dem eigenen Grabmal in der Kirche hinzuzufügen. Als Beispiel sei zitiert, dass Georg von Frundsberg nach dem Sieg über die Böhmen am Wenzenberg (1504) die erbeutete Böhmerfahne bei der Familienkapelle in der Stadtpfarrkirche von Mindelheim anbringen ließ. Vgl. Reinhard BAUMANN, Georg von Frundsberg. Der Vater der Landsknechte und

nicht Gefangene mit einbegreifen. Gerade in letzteren zeigt sich das Hochfahrende der Bildmotivik, die ohnehin sehr rar und normalerweise nur im Kontext souveräner Potentaten anzutreffen ist.⁵⁴

Feldhauptmann von Tirol, München 1984, S. 86. Im weiteren Sinne ließe sich wohl der Augsburger Fall dazu rechnen, dass Maximilian nach eben dem genannten Sieg erbeutete Waffen zum Grab des hl. Sempert in St. Ulrich überstellte. Hierzu zuletzt Manuel TEGET-WELZ, Die spätmittelalterliche Ausstattung der Ulrichsbasilika, in: Manfred WEITLAUFF (Hg.), Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012–2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. FS zum tausendjährigen Jubiläum, Bd. 1: Textbd. (JVAB 45) Lindenberg 2012, S. 817–842, hier 833. Auch gab es, zumindest in Frankreich und Burgund, die Sitte, im Todesfall die eigene Ritterrüstung zum Begräbnis in die Kirche überführen zu lassen. Zu diesem und ähnlichen Bräuchen vgl. Colette BEAUNE, Mourir noblement à la fin du Moyen Age, in: La mort au moyen âge. Colloque de l'Association des Historiens médiévistes français réunis à Strasbourg en juin 1975 au Palais universitaire (Publications de la Société savante d'Alsace et des régions de l'Est. Collection «Recherches et Documents» 25) Colmar 1977, S. 125–143.

⁵⁴ Speziell das Motiv der Gefangenen ist rar. Noch in die Entstehungszeit der Fuggerkapelle gehören die zuweilen auch »Gefangene« genannten »Sklaven« am Grabmal des überaus kriegerischen Papstes Julius II., die heute im Louvre zu besichtigen sind, schon merklich später (um 1558) ließ sich Papst Paul III. im sogenannten Salotto dipinto des Palazzo Farnese/Rom thronend mit zwei flankierenden Gefesselten (hockend wie in St. Anna) darstellen, und ähnlich, weil wiederum kauern und symmetrisch angeordnet, umgeben vier Gefangene die 1595 entstandene Statue Ferdinands I. Medici, des Großherzogs von Toskana, an der Mole von Livorno, um dort mit ihrem Los abschreckend auf berberische und türkische Seeräuber zu wirken. – Beutewaffen (Brustpanzer, Helme, Schwerter etc.) künden bereits Ende des 15. Jahrhunderts in Form fein gemeißelten Schmucks von Pilasterflächen am Dogenpalast in Venedig von Siegeswillen und Souveränität der Republik und seines obersten Repräsentanten, um 1520 auch an freilich nur gemalten Pilasterflächen im Palazzo d'Arco/Mantua, dort freilich nicht von ungefähr, weil die Gonzaga, Inhaber der Markgrafschaft Mantua, ihren Ruf als Heerführer pflegten und in diesem Zusammenhang schon in den Jahren 1486–1494 Andra Mantegna einen »Triumphzug Cäsars« hatten malen lassen, eine hochberühmte Serie von Tafeln (heute in Hampton Court/London), die alsbald durch gemalte Kopien und mehr noch durch Drucke weithin bekannt wurde. Hier sieht man in dem langen Zug unter anderem auch Männer, die auf hochragenden Stangen erbeutete Brustpanzer, Helme usw. vorantragen, sowie etliche mitmarschierende Gefangene. Wohl zu Recht ist schon vor langer Zeit vermutet worden, dass Kaiser Maximilians Projekt eines Triumphzugs in der Grundidee auch von Mantegnas Serie angeregt wurde, während auf letztere sehr viel deutlicher in mancher Motivik (Transporteure von Beutepanzern, mitschreitende Gefangene) Teile der Reliefs am 1551 bis 1558 entstandenen Grabmal Franz I., des französischen Königs und Gegenspielers Maximilians I. und Karls V., in St. Denis zurückgehen. – Abbildungen zu Venedig bei Wolfgang WOLTERS, Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance, München 2005, Abb. 108 f.; Abbildungen zu den Pilasterflächen in Mantua sowie zu der Darstellung Pauls III. in Rom bei Julian KLIEMANN/Michael ROHLMANN, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600, München 2004, auf S. 61 f. und 31; zum Monument in Livorno vgl. Piero TORRITI, Pietro Tacca da Carrara, Genua ²1984, auf S. 40–45; zu Mantegnas Triumphzug Cäsars vgl. Maria BELLONCI/Niny CARAVAGLIA, L'opera completa di Andrea Mantegna (Classici dell'Arte) Mailand ²1979, S. 110 f.; zum Grabmal Franz' I. vgl. PANOFSKY, Grabplastik

Muss nun aber mit dem Feldherrngebaren unbedingt Jakob Fugger selber gemeint sein? Kann es vielleicht auch ein Potentat gewesen sein, den die Fugger nur unterstützt hatten? Hier käme ohne weiteres der ohne Unterlass Kriege führende Maximilian in Frage.⁵⁵ Die Aufzählung der (Vor-)Finanzierungen von dessen Unternehmungen durch die Fugger darf hier unterbleiben, konnte doch schon Götz Freiherr von Pölnitz summarisch von der fuggerischen »Finanzierung seiner (= Maximilians, E. L. S.) vielfältigen französischen und italienischen Kriegszüge« sprechen.⁵⁶ Zu denken wäre dabei auch daran, dass Jakob Fugger kaum all jene Anstrengungen verborgen geblieben sein können, mit denen der Kaiser in großen Druckwerken sich selbst und seine Taten zu feiern gedachte (auch hier sei auf eine Aufzählung verzichtet); spätestens 1512, dabei größtenteils in Augsburg, nahmen die Arbeiten an den *gedechtnus*-Werken Fahrt auf. Hinzu trat die vielseitige Panegyrik in Wort und Bild von anderen Seiten. Jakob Fugger selber beteiligte sich daran als Auftraggeber von Fresken im Damenhof der Fuggerhäuser am Weinmarkt;⁵⁷ unbekannt ist leider, was die Bemalung der zum Weinmarkt gelegenen Palastfassade schilderte.

Möglicherweise tauchten im fuggerischen Baukomplex Motive auf, wie man sie im bislang wenig beachteten Titelblatt einer Maximilian gewidmeten, 1512 in Straßburg gedruckten Ausgabe von Schriften griechischer Kirchenlehrer des 4. Jahrhunderts beobachten kann⁵⁸ (Abb. 9), das zunächst schon insofern von In-

(wie Anm. 38) Abb. 328–330; Vermutung der ideellen Beeinflussung von Kaiser Maximilians Triumphzugprojekten durch Mantegna bei Karl GIEHLOW, Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Kaiser Maximilians I. im Louvre. Eine Studie zur Entwicklung des Triumphzuges, in: Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 28 (1910/11) S. 14–84, hier 30.

⁵⁵ Zur Anzahl der Kriege, die Maximilian führte, gibt es unterschiedliche Angaben. Volker SCHMIDTCHEN, Maximilian und das Kriegswesen, in: Georg SCHMIDT-VON RHEIN (Hg.), Kaiser Maximilian I. Bewahrer und Reformier. Kat. zur gleichnamigen Ausstellung vom 2.8. bis 31.10.2002 im Reichskammergerichtsmuseum Wetzlar, Ramstein 2002, S. 117–123, hier 117, zählt in vier Jahrzehnten »immerhin 27 Kriege«, doch wird auch die Zahl 30 genannt bei Gerhard KURZMANN, Kaiser Maximilian I. und das Kriegswesen der österreichischen Länder und des Reiches (Militärgeschichtliche Dissertationen österreichischer Universitäten 5) Wien 1985, S. 12.

⁵⁶ Götz FRHR. VON PÖLNITZ, Jakob Fuggers Zeitungen und Briefe an die Fürsten des Hauses Wettin in der Frühzeit Karls V. 1519–1525, in: Nachrichten von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philosophisch-Historische Klasse 2 (1941) S. 89–160, hier 89. Ähnlich Mark HÄBERLEIN, Die Fugger. Geschichte einer Augsburger Familie (1367–1650), Stuttgart 2006, S. 42. Vermutlich sind generell auch Waffenlieferungen mit einzu- beziehen; vgl. Wolfgang ZORN, Augsburg. Geschichte einer deutschen Stadt, Augsburg ²1972 (⁴2001), S. 162: »Jakob Fugger erwarb auch Schloß und Bergstadt Freiwalldau am schlesischen Altvatergebirge, dann das Reichensteiner Goldbergwerk im Glatzer Bergland und entwickelte eine eigene Rüstungsindustrie für Kanonen, Büchsen und sonstige Waffen.«

⁵⁷ Zur Themenliste der verlorenen Fresken im Damenhof vgl. Norbert LIEB, Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance, München 1952, S. 111–120.

⁵⁸ Zuletzt abgebildet unter Hinweis auf Maximilian »als Förderer von Wissenschaften und Künsten« in: SCHMIDT-VON RHEIN, Kaiser Maximilian I. (wie Anm. 55) S. 345. Neueste

teresse ist, als es in einigen Aspekten (seitliche vertikale Wappenfolgen, oben der thronende Kaiser zwischen seinen Enkeln Karl und Ferdinand) ein wenig die Layouts der *Fier gulden Stain* der Dominikanerkirche (Abb. 3) vorwegnimmt. Beiderseits des die Bücher aufzählenden Zeilenblocks halten durch heroische Nacktheit ausgezeichnete Figuren – die Unterschenkel sind teilweise, die Füße gänzlich durch die Widmungstafel verdeckt – mittels oben gegabelter Stangen Beutewaffen in die Höhe, links ein Mann einen Brustpanzer mit Streitkolben, rechts eine bewaffnete Frau einen Rossstirnschild (in ihm das Monogramm des Baseler Künstlers Urs Graf) mit Schwert. Sollte der Tierkopf auf der Kappe der Frau nicht ein Huhn, sondern einen Hahn meinen, wäre die weibliche Gestalt pikanterweise als eine Gallia (= Frankreich) deutbar.

Zumindest in den von Maximilian selbst initiierten und gesteuerten *gedechtnus*-Werken, so mochte Jakob Fugger ahnen oder sicher wissen, würde für ihn, den Dauergeldgeber, mit dem Maximilian doch in geschäftlicher Symbiose lebte, kein Platz sein. Denkbare Weise also verfolgen die zwei äußeren Epitaphien der Fuggerkapelle das Ziel – ohne dass hierbei an Fragen des Sozialstatus gedacht wäre –, die Firma Fugger ein wenig aus dem Schatten des Kriegshelden Maximilian herauszutreten zu lassen.

Erwähnung bei Ute OBHOF, Der Renaissancekünstler Urs Graf d. Ä. Genie mit lasterhaftem Lebenswandel, in: *Badische Heimat* 100 (2020) S. 104–115, hier 106 (freundlicher Hinweis vom Direktor der Martinus-Bibliothek in Mainz, Herrn Dr. Helmut Hinkel). Die Straßburger Publikation ist für Augsburg auch insofern von Interesse, als Maximilian I. dem Prior des Augsburger Dominikanerklosters, Johannes Faber, die Förderung des institutionalisierten Studiums antiker Sprachen bei eben diesem Kloster zugesagt hatte.

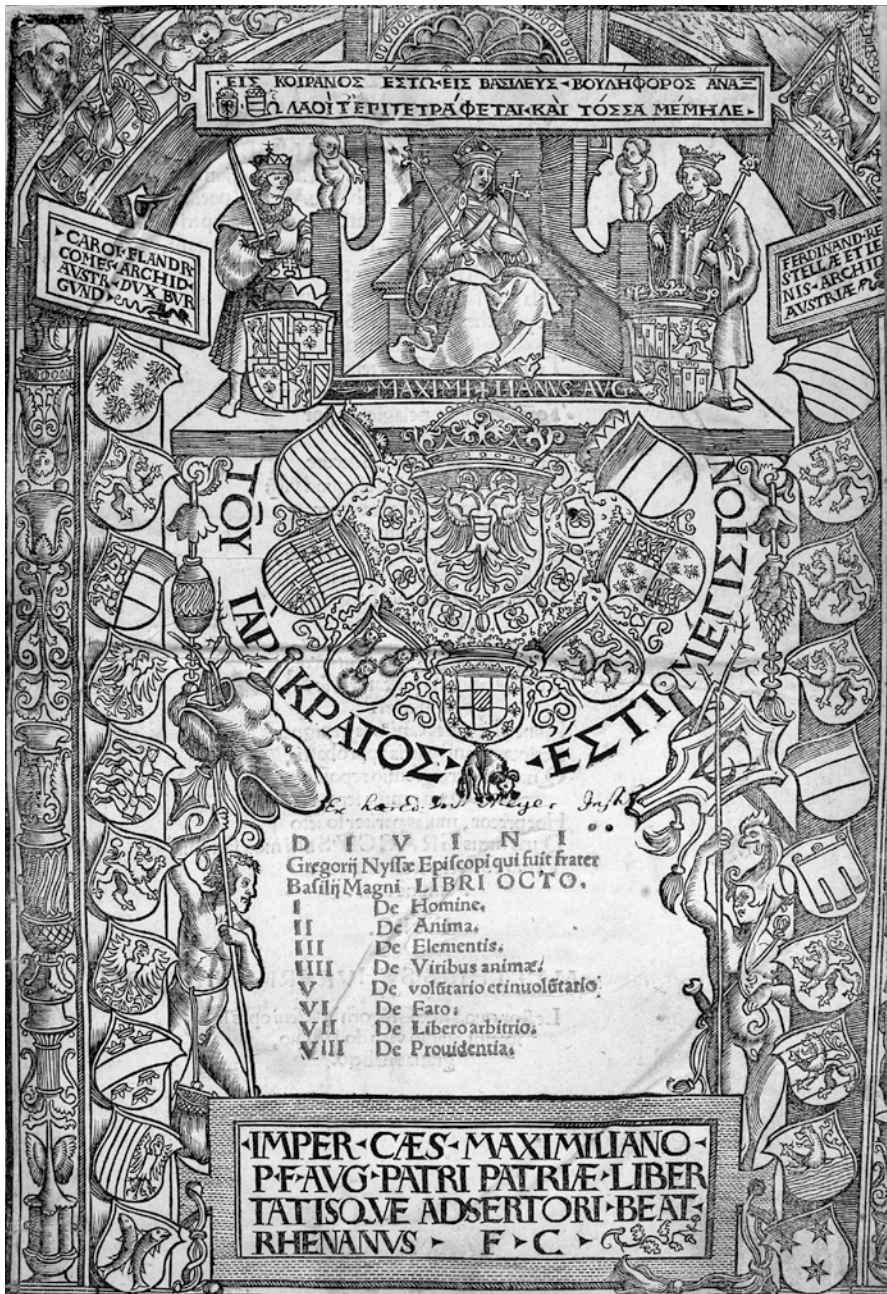


Abb. 9: Titelblatt von: Gregor Nyssa/Gregor von Nazianz/Basilius der Große, Werke, Straßburg 1512. Folio-Format. Martinus-Bibliothek – Wissenschaftliche Diözesanbibliothek/Mainz Inc 158–160 (Foto: Martinus-Bibliothek – Wissenschaftliche Diözesanbibliothek/Mainz)