Heft 234.

STUDIEN
ZUR
DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DÜRERS ROSENKRANZFEST UND DIE FUGGER

KONRAD PEUTINGER, DER BEGLEITER DÜRERS

VON

ALBERT GÜMBEL
STAATSOBERARCHIVAR IN NÜRNBERG

MIT 8 ABBILDUNGEN.

STRASSBURG, J. H. ED. HEITZ
1926

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

VERLAG VON J. H. ED. HEITZ, STRASSBURG.

Früher erschien:

ROBERT HEDICKE

ao. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg

METHODENLEHRE

DER

KUNSTGESCHICHTE

Ein Handbuch für Studierende

8° XV und 301 Seiten, Preis br. Mk. 20.— Originalband M. 24.—

VERSUCH EINER ZUSAMMENSTELLUNG

DER

DEUTSCHEN VOLKSBÜCHER

DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS NEBST

DEREN SPÄTEREN AUSGABEN UND LITERATUR.

HERAUSGEGEBEN VON

PAUL HEITZ, VERLAGSBUCHHÄNDLER UND DR. FR. RITTER, BIBLIOTHEKAR

8° XVI mit 219 Seiten. Preis br. M. 15.— Originalband M. 20.—

DES CENNINO CENNINI

HANDBÜCHLEIN DER KUNST

ÜBERSETZT UND HERAUSGEGEBEN VON

P. WILLIBRORD VERKADE O. S. B.

Preis: brosch. M. 6.—, gebd. 7.50.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

DÜRERS ROSENKRANZFEST
UND DIE FUGGER

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
HEFT 234.

DÜRERS ROSENKRANZFEST UND DIE FUGGER

KONRAD PEUTINGER, DER BEGLEITER DÜRERS

VON

ALBERT GÜMBEL
STAATSOBERARCHIVAR IN NÜRNBERG

MIT 8 ABB.

STRASSBURG, J. H. ED. HEITZ
1926

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

626 688

s. ADV-
Katalog

K.W. 587
2

26.528

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

EINLEITUNG.

Die vorliegende Arbeit über Dürers Rosenkranzfest, jenes vom Meister im Sommer 1506 zu Venedig für die Kirche des Hlg. Apostelmärtyrers Bartholomäus daselbst gemalte Altarbild, das heute, mehr genannt als bekannt, im Besitze des Prämonstratenserstiftes Strahow in Prag ein verborgenes Leben führt, ist im wesentlichen geschichtlicher Art. Ich glaube mit gewisser Notwendigkeit. Denn über die Stellung, welche dieses einzigartige, von dem Meister auf fremdem Boden und unter den gewaltigen Eindrücken des ihn umbrandenden Kunst- und Kulturlebens der farbenfrohen Lagunenstadt geschaffene Altargemälde im Gesamtwerk des großen Nürnbergers einnimmt, hat die kunstgeschichtliche Forschung im engeren Sinne wohl ihr endgültiges Urteil seit längerer Zeit gesprochen, dagegen scheinen noch eine Reihe geschichtlicher Fragen, die sich vor dieser Dürerschen Schöpfung aufdrängen, einer erneuten Untersuchung und Klärung zu bedürfen.

Man nennt das Werk eine Stiftung der deutschen Kaufmannschaft zu Venedig. Da drängt sich die Frage auf: sind die führenden Männer dieser Vereinigung nicht näher bestimmbar? Stehen sie nicht in einem besondern Verhältnis zu Dürers prächtiger Schöpfung? Hat dieses engere Verhältnis nicht auch auf dem Bilde Leben und Ausdruck gewonnen? Eine sehr alte und bisher auf die verschiedenste Art gelöste Frage ist end-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

lich die: wer ist der rätselhafte, junge Mann, dem Dürer auf dem Bilde den Platz neben sich in so auffallender Weise, gleichsam wie einem spiritus rector, angewiesen hat?

Wenn es dem Verfasser gelungen sein sollte, nur einen Teil dieser Fragen einer befriedigenden Lösung zuzuführen, so wäre der Zweck vorliegender Untersuchung erreicht.

Allen Herren, welche mir bei der Sammlung des Bildmaterials und sonst ihre wertvolle Unterstützung liehen, sage ich wärmsten Dank.

Nürnberg, 5. August 1925.

ALBERT GÜMBEL.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Es gibt vielleicht kein geeigneteres Mittel, um den Menschen Dürer in seiner ganzen, gewinnenden Liebenswürdigkeit und wohl auch in manchen Schwächen kennen zu lernen, als die Beschäftigung mit jenen zehn Briefen, die der große Meister im Jahre 1506 aus Venedig an seinen Freund, den berühmten Humanisten und Staatsmann Dr. Willibald Pirckheimer in Nürnberg, gerichtet hat. Mit jenem echt süddeutschen, insbesondere auch fränkischen Behagen an harmloser Neckerei und Fopperei hechelt er «in guter Froligkeit», wie er selbst einmal sagt, den gelehrten Freund durch. Da wünscht er ihm z. B. Glück[1] zu seinen diplomatischen Erfolgen am markgräflich-ansbachischen Hofe; er rechnet scherzhaft aus, wie lange der Freund brauche, bis er alle seine, in den hundert Fächern seines Gehirnes zu je hundert Worten aufgestapelte Weisheit vor dem Markgrafen anzubringen vermöge, nämlich genau neun Tage, sieben Stunden und 52 Minuten, die Seufzer noch gar nicht eingerechnet; solange werde der Markgraf allerdings keine Audienz geben. Er kann gar nicht begreifen, wie Pirckheimer mit seinen furchtbaren Gegnern fertig werden könne; ihn (Dürer) habe ein Schauer erfaßt, wie er in dem Briefe des Freundes von dessen Kampfe mit so scheußlichen Spukgestalten gehört habe. Solche Weisheit sei in der Tat eine Gabe Gottes. Er hoffe nach seiner Heimkehr recht viel davon zu profitieren, vorausgesetzt, daß Pirckheimer sich noch herablassen wolle, mit einem solchen pultron de pentor, mit einem so armseligen

[1] Die folgenden Anführungen nach Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, Halle a. S., 1893.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Malerskerl, zu reden. Ein andermal stichelt Dürer auf Pirckheimers äußere Erscheinung, seine gemachte Jugendlichkeit und deren Pflege mit allerlei kosmetischen Mitteln; er rieche ihn, schreibt er, bis nach Venedig. Ja, wenn der Freund so schön wäre, wie er selbst, so wäre es zu begreifen, aber so ein Landsknecht, der sich mit Zibeth parfümiere . . . Mit gemachtem Ernst und Sorge mißbilligt er des Freundes ungestümes Temperament und stellt sich selbst ihm als ein Muster von Sanftmut gegenüber. Eine unerschöpfliche Quelle für ausgelassene Neckereien bilden sodann die angeblichen Liebesverhältnisse Pirckheimers, deren mehr seien, als Tage im Monat. Dürer stellt von solchen Liebchen eine ganze Liste auf, die auf ihren historischen Hintergrund zu untersuchen kaum einen Zweck hat. Dürer ist es ja nur darum zu tun, den würdigen Freund zu necken: so schreibt er ihm einmal, wenn er sich ihn als Liebhaber vorstelle, so komme ihm das vor, als ob ein großer, zottiger Hund mit einem jungen Kätzlein spiele. Diesen Ausbrüchen übermütigsten Scherzes stehen dann aber wieder Anwandlungen von Schwermut gegenüber, die in der bekannten, ergreifenden Klage anläßlich der bevorstehenden Rückkehr gipfeln: «Wie wird mich nach der Sonne frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!» Einen breiten Raum in diesen Briefen nehmen auch die vielen Bestellungen Pirckheimers auf Bücher, Schmucksachen, Teppiche, Federschmuck u. a. ein, so daß selbst unserem geduldigen Dürer einmal die Geduld reißt und er dem Freunde schreibt: Wenn Ihr mich allein ungeheit (d. h. ungeschoren) ließt mit den Ringen. Wenns euch nicht gefallen, brecht ihnen die Köpf ab und werft sie — auf den Misthaufen.» (Dürer drückt sich allerdings unter Entlehnung aus dem urkräftigen Sprüchwörterschatz eines bekannten Nürnberger Landsknechtshauptmanns noch etwas derber aus.) «Was meint ihr, daß mir an solchem Dreckwerk liegt; ich bin ein gentiluomo in Venedig worden.» Andere Gedanken Dürers gelten seiner Familie, der Frau, der Mutter, dem Bruder, die er alle Pirckheimers Sorge empfiehlt.

Endlich tut Dürer wiederholt eines Kunstwerkes Erwähnung, dessen Vollendung ihn damals viele Monate lang beschäftigte. So sagt er gleich in dem ersten erhaltenen Briefe an

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Pirckheimer vom 6. Januar 1506, nachdem er vorausgehend eine Besorgung von Büchern für den Humanisten erwähnt hat: «Aber bedürft Ihr sunst etwas, das laßt mich wissen, das will ich Euch mit ganzen Fleiß ausrichten. Und wollt Gott, daß ich Euch großen Dienst kunnt than, das wollt ich mit Freuden ausrichten. Wann ich erkenn, daß Ihr mir viel thüt. Und ich bitt Euch, habt Mitleiden (d. h. Nachsicht) mit meiner Schuld» — Pirckheimer hatte Dürer nämlich die Reise durch ein Darlehen erst ermöglicht — «ich gedenk öfter doran denn Ihr. Alsbald mir Gott heim hilft, so will ich Euch ehrberlich zahlen mit großen Dank. Wann ich hab den Tewtzschen zu molen ein Tafel, davon geben sie mir hundert und zehen Gulden rheinsch; dorauf geht nit 5 fl. Kostung. Die wird ich noch in acht Tagen verfertigen mit Weißen und Schaben. So will ich sie von Stund an anheben zu molen. Wann sie muß, ob Gott will, ein Monet noch Osteren auf dem Altar stehn. Das Geld hoff ich, ein Gott will, alls zu ersporen. Dovon wil ich Euch zahlen.» Die gute Absicht Dürers, sogleich mit dem Malen des Bildes zu beginnen, wurde freilich durch äußere Umstände verhindert. Am 7. Februar, also gerade ein Monat später, schreibt er dem Freunde: «Und heut hab ich erst mein Tafel angefangen zu entwerfen. Wann mein Händ sind so grindig gewest, daß ich nit erbeten hab kunnen. Aber ich habs vertreiben lossen.» Zu Ende des Februar ist er noch fleißig an der Arbeit. «Wisst auch,» meldet er unter dem 28. Pirckheimer, «daß es mir von den Genoden Gottes wolgeht und daß ich flugs erbet. Aber vor Pfingsten getrau ich nit fertig zu werden.» Anfangs April erwähnt er die Tafel wieder einmal; der Eifer hatte aber schon einen harten Stoß erlitten und war sogar einer gewissen Abneigung und Mißstimmung gewichen, unter welcher ersichtlich in den folgenden Monaten auch die Arbeitsfreude litt. «Ihr sollt auch wissen,» schreibt er am 2. April nach Nürnberg, «daß ich viel Gelds gewunnen möcht haben, wo ich der Tewtzschen Tafel nit hätt angenummen zu machen. Aber es ist ein große Erbet doran und ich kann sie vor Pfingsten nit wol ausmachen. So gibt man mir nit mehr, denn 85 Dukaten, so wißt Ihr, [daß] das auf Zehrung [d. h. Unterhalt] geht . . . Aber wissent mein Meinung: ich hab im

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Willen, nit hinauszuziehen (d. h. heimzukehren), bis daß Gott gibt, daß ich Euch zu Dank künn zahlen und hundert fl. Ubrigs hab. Ich wollts auch leichtlich gewinnen, wenn ich der Tewtzschen Tafel nit hätt zu machen . . . Nächst auch versich ich mich, vor Herbstzeit nit künnen hinaus ze kummen. Wann die Tafel, die auf Pfingsten bereit wird, geht alle auf Zehrungkaufn und Zahlung. Aber dornach, was ich gewinn, hoff ich zu behalten.» Ganz anders klingt es wieder, wie sich die Tafel im September endlich ihrer Vollendung nähert. Da schreibt Dürer am 8. des Monats in übermütigster Stimmung: «Item wißt, daß mein Tafel sagt — dazu malt er eine lachende, weibliche Fratze in den Brieftext — sie wollt ein Dukaten drum geben, daß Ihrs sächt. Sie sei gut und schon von Farben. Ich hab groß Lob dordurch überkummen, aber wenig Nutz. Ich wollt wol 200 Dukaten der Zeit gwunnen habn und hab groß Erbet ausgeschlagen, auf daß ich heim müg kummen. Und ich hab auch die Moler all geschtillt (d. h. ihnen den Mund gestopft), die do sagten, im Stechen wär ich gut, aber im Molen west ich nit mit Farben umzugehn. Itzt spricht Jderman, sie haben schoner Farben nie gesehen . . . Item der Herzog (d. h. der Doge Leonardo Loredano) und der Patriarch haben mein Tafel auch gesehen.» Am 23. September kann er endlich dem Freunde die Vollendung des Bildes melden. «Auch wißt, daß mein Tafel fertig ist.» Und voll berechtigten Stolzes setzt er hinzu: «Und wie Ihr Euch selbs wolgefallt (nämlich in den diplomatischen Erfolgen), also gib ich mir hiemit auch zu verstehn, daß bessers Mariabild im Land nit sei. Wann all Künstner loben das, wie Euch die Herrschaft. Sie sagen, daß sie erhabner, leblicher Gemäl nie gesehen haben.» Doch hält er nicht allzuviel von der Aufrichtigkeit dieses mit südlicher Freigebigkeit gespendeten Lobes. «Wie ist uns beeden so wol,» schreibt er in dem letzten, erhaltenen Brief dem Freunde, «so wir uns gut gdunken, ich mit meiner Tafel und Ihr cum voster Weisheit. So man uns glorifizirt, so recken wir die Häls über sich und glaubens. So steht etwan ein boser Lecker dorhinter, der spott unser. Dorum glaubt nit, wenn man Euch lobt.»

Wir sehen, es ist ein wechselndes Auf und Ab in der Stimmung des Meisters gegenüber seinem Werke. Erst die ganz

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

objektive Mitteilung an Pirckheimer über die neue Bestellung und die Nachricht, daß er «flugs» daran arbeite. Dann die Reue über die Annahme der umfangreichen und wenig lohnenden Arbeit, endlich, wie ihm das prächtige Werk unter den Händen gedeiht, der Ausdruck der Befriedigung und des Stolzes. Aber auch jetzt noch, angesichts des vollendeten Werkes, vor dem sich die große Welt Venedigs, an ihrer Spitze Doge und Patriarch, bewundernd drängt, die Aeußerungen des Verdrusses über die ihm dadurch entgangenen, lohnenderen Arbeiten. An 200 Dukaten, schreibt er, hätte er wohl noch nebenher verdienen können, hätte es ihn nicht nach Hause gedrängt, so daß er alle seine Zeit an die Erledigung dieses einen Auftrags gesetzt habe.

Das Werk, von welchem Dürer in diesen Briefen spricht, ist sein «Rosenkranzfest», heute im Besitze des Prämonstratenserstiftes Strahow unter der Burg, Prager Kleinseite. Seine erste Aufstellung fand es in der Kirche San Bartolomeo zu Venedig, d. h. in der Parrochialkirche der deutschen Kaufleute des Fondaco dei Tedeschi, des Kaufhauses der Deutschen, in der schönen Lagunenstadt.

Den Gegenstand des Gemäldes bildet die Verehrung der jungfräulichen Gottesmutter als Mittelpunkt des sog. Rosenkranzgebetes. Es mögen hier zunächst einige Ausführungen über die diesem Thema zu Grunde liegenden religiösen Vorstelluugen gegeben sein. Die katholische Kirche erkannte und erkennt in der zusammenhängenden Verrichtung einer bestimmten Anzahl von Gebeten (englischer Gruß, Vaterunser usw.), die auch in einem gewissen Verhältnis kombiniert und mit frommen «Betrachtungen» über das Erlösungswerk, die Leiden und Freuden Mariae etc., verbunden werden können, ein verdienstvolles Werk[2]. Für die Kontrolle der bereits abgelegten Gebete ist ein Kranz von verschiebbaren Perlen bestimmt, den der Betende in den Händen hält. Durch Einschaltung von andersfarbigen oder in der Größe verschiedenen Perlen wird der Betende an den Wechsel der Gebete und die Pflicht der «Betrachtungen» erinnert. Die natürlich mit einer jeweils genau bestimmten An-

[2] Vgl. Buchberger, Kirchl. Handlexikon II, S. 1822 ff.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zahl von Kugeln ausgestatteten Perlenkränze nennt man ebenfalls Rosenkränze. Der Name «Rosenkranz» für dieses Gebet knüpft an allerlei, poetische Deutungen an: so sollen sich die Gebete wie ein Kranz von Rosen um das Haupt der Himmelskönigin legen oder es tritt der Gedanke in den Vordergrund, daß die schönsten Gebete des Christen und die tiefsten Betrachtungen des Glaubens wie Rosen zu einem Kranze vereinigt werden. Angeblich wurde das Rosenkranzgebet von Maria selbst dem h. Dominikus als eine Waffe gegen die ketzerischen Albigenser verliehen, in Wirklichkeit ist die Sitte der Darbringung einer bestimmten Zahl von Gebeten und die Kontrolle vermittelst Steinchen oder dergleichen eine sehr alte und findet sich auch in der mohammedanischen und buddhistischen Kirche

Schon früh hat dieser Vorstellungskreis des Rosenkranzkultus auch auf die bildende Kunst gewirkt und in den Bildern von Maria im Rosenhag oder in der Rosenlaube Darstellungen von größtem Liebreiz gezeitigt; ich brauche nur an Stephan Lochners Gemälde der Maria im Rosenhag im Kölner Dom oder Schongauers gleiche Darstellung in der Sakristei des Münsters zu Kolmar zu erinnern. Auch die plastische Kleinkunst bemächtigte sich des dankbaren Gegenstands. Bei dem bekannten englischen Gruß der Lorenzkirche in Nürnberg, der ja eigentlich als Leuchter gedacht ist, hat Stoß in Anlehnung an die kirchliche Einrichtung der «Betrachtungen» einen Kranz von Rosen mit den sieben Rundbildern der sieben Freuden Mariae belegt. Im Germanischen Museum findet sich ein trefflicher, gleichfalls wohl von Veit Stoß herrührender Rosenkranzrahmen, bei welchem der Kranz fünf Schildchen mit den Wundenmalen des Herrn aufweist. Bei der bekannten Rosenkranztafel des gleichen Museums, die Loßnitzer[3] allerdings Stoß abspricht, füllte der Meister in weiterer, künstlerischer Fortbildung des Themas den Rosenkranzrahmen mit den Gestalten des Gekreuzigten, dann von Aposteln, Kirchenvätern und Heiligen und umgab diesen Rahmen mit 30 kleinen Darstellungen aus dem Leben des Herrn, von welchen 23 noch im Besitze des Museums sind. In gleicher Weise hat auch der Meister des Rosenkranz-

---

[3] Veit Stoß, 1912, S. 149 ff.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

altars in der Imhofschen Rochuskapelle zu Nürnberg, Thomas Hebendanz von Augsburg, das vom Rosenkranz umschlungene Mittelfeld des Schreines mit den Gestalten des Gekreuzigten und vier Reihen von männlichen und weiblichen Heiligen und Engelsgestalten gefüllt[4].

Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts kamen dann auch in Deutschland, besonders unter dem Einfluß des Dominikanerordens, sog. Rosenkranzbruderschaften auf, d. h. Vereine von Laienbrüdern und -schwestern zur gemeinsamen Pflege des Rosenkranzgebetes. Die Mitglieder übernahmen die Verpflichtung, alle Tage ein Rosenkranzgebet zu ihrem und der Mitbrüder und -schwestern Heil zu sprechen. Die erste dieser, mit mancherlei kirchlichen Vergünstigungen (Ablässen) ausgestatteten Bruderschaften wurde in Deutschland durch Jakob Sprenger 1475 in Köln gegründet; auch in Nürnberg bestanden zu Ende des 15. Jahrhunderts solche Vereinigungen[5].

Nach diesen Ausführungen kann das Thema unseres Bildes keinen Schwierigkeiten der Deutung mehr unterliegen: die gesamte Menschheit, an ihrer Spitze Kaiser und Papst, huldigen als eine große Rosenkranzbruderschaft der göttlichen Mutter als rosa coeli, ihrem göttlichen Kinde und dem Stifter des Rosenkranzkultus, dem h. Dominikus, und empfangen die Segnungen dieses Gebets in der symbolischen Gabe von Rosenkränzen aus den Händen Marias, des Christkinds und des Heiligen zurück. Bei der künstlerischen Ausgestaltung des Vorwurfs hat sich Dürer an das Schema angelehnt, das sich für solche Darstellungen schon früher ausgebildet hatte. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, S. 144, sagt bei Besprechung unseres Gemäldes: «Der neuentfachte Kultus des Rosenkranzes gab das The-

---

[4] Vgl. die Abbildungen bei Stegmann, Die Rochuskapelle zu Nürnberg und ihr künstlerischer Schmuck, Tafel III und IV.

[5] Der allem bündlerischen und zünftlerischen Wesen gründlich abgeneigte Nürnberger Rat scheint dieser Bewegung nicht allzu freundlich gegenübergestanden zu sein, wie ein Ratsdekret vom 21. August 1490 beweist: «Item die frauen zu s. Kathrein zu red halten des furnemens halb einer neuen begenknus der bruderschaft des rosenkranzs, so sie uff morgen und montag schierst in irem closter vorhaben, uff meinung: nachdem dis ein neuikeit sei, hette sich ein rate zu ine versehen, das sie one wissen eins rats oder ires pflegers solich furnemen nit solten getan haben etc., haben auch daran nit klein mißfallen.»

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ma. Was dargestellt werden sollte, war die feierliche Handlung, wie Rosenkränze durch Maria und ihr Kind an die Häupter der geistlichen und weltlichen Menschheit verteilt werden. Der h. Dominikus als traditioneller Stifter des Kults ist auch dabei tätig und unter Beihilfe von Engeln geht die Bekränzung in den Scharen der Andächtigen weiter. Dürer arbeitete mit einem alten Typus. In den Ausgaben der Rosenkranzbruderschaft des Jakob Sprenger aus den siebziger Jahren findet sich wiederholt der hier abgebildete Holzschnitt, der das Schema enthält, wie es auch anderwärts noch auf Einzelblättern vorkommt: die Maria in der Mitte, rechts und links von ihr die Vertreter des geistlichen und weltlichen Regiments, der Knabe gibt den Kranz dem Kardinal, die Mutter dem Kaiser, darüber zwei Engel mit der Krone.» Soweit Wölfflin.

Mit welcher Meisterschaft hat es aber Dürer verstanden, ganz gewiß nicht unbeeinflußt von dem neuen, ihn seit Wochen umflutenden künstlerischen Leben mit seiner Farbenglut, seiner Lichtfülle und den großen Linien der Komposititon, diesen Vorwurf ins Erhaben-Feierliche zu steigern, und gleichsam eine schon oft angeschlagene, einfache, volkstümliche Melodie zur brausenden Fuge zu gestalten! Vor einem dunkelgrünen Vorhang mit purpurnen Säumen und Quasten, dessen Ueberhang zwei Engel vermittelst einer Schnur emporhalten, sitzt Maria in vollgereifter Frauenschönheit in blauem Mantel und ebensolchem Kleid, über welches das gelöste, blonde Haar in üppiger Fülle herabfließt; von der Brust leuchtet ein Schmuckstück mit edlen Steinen auf dem Grunde einer breiten, goldenen Borte; um den Arm mit der feingliederigen Hand, die den Rosenkranz gegen den Kaiser ausstreckt, legt sich ein Band weißer Perlen; zwei Engel halten die scheinbar aus goldener Filigranarbeit gefertigte, mit Edelsteinen besetzte Krone über sie. Rechts von ihr kniet Kaiser Maximilian in purpurrotem mit braunem Pelz besetzten Mantel, dessen Schleppe die rechte Bildseite bis zum Rande füllt; eine breitgliedrige, goldene Kette legt sich schwer um Brust und Schultern; vor ihm steht die edelsteingeschmückte Krone. Links von Marias Thron kniet Papst Julius II., dessen zartrosaner Rauchmantel mit Gold- und Perlenstickerei bedeckt ist; man vermag darauf ein Bildnis des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

h. Petrus und einen Pelikan, bekanntlich das kirchliche Symbol der Heilung durch das strömende Blut Christi, zu erkennen; die dreifache Krone ruht vor ihm auf einem merkwürdig gestalteten Polster; wo sie den Boden berührt, ist eine Lilie entsprungen. Ueber dem Papst erscheint der h. Dominikus im Gewande seines Ordens.

Ehe ich mich nun dem Versuch einer Deutung und Erklärung der Nebengestalten zuwende, welche auf unserem Bilde hinter dem Kaiser und Papst geschart erscheinen, dürften einige Nachrichten darüber willkommen sein, auf welche Weise das Rosenkranzfest aus der Kirche von St. Bartolomeo in der schönen Lagunenstadt an der Adria an seinen jetzigen Aufbewahrungsort, das Prämonstratenserchorherrenstift Strahow in Prag, gelangte[6]. Bis zu Ende des 16. Jahrhunderts verblieb das Kunstwerk an seinem Platze in der linken Seitenkapelle von St. Bartolomeo auf dem Altar della nazione Alemanna, dem Altar der deutschen Nation. Dort wird es u. a. von Giorgio Vasari, dem berühmten Biographen der italienischen Maler, Bildhauer und Architekten, dann von Sansovino in seinem Werke «Venetia città nobilissima», 1581, und endlich noch 1593 von einem deutschen Reiseschriftsteller, Georg Ernstinger, in seinem «Raisbuch» rühmend erwähnt. Vasari nennt es ein «seltenes Stück» (cosa rara), Sansovino «ein Werk von einzigartiger Schönheit in Zeichnung, Ausführung und Farbe». Im Jahre 1603 aber wird es schon als in der Kunstkammer des Prager Schlosses befindlich erwähnt. Leider sind die Akten über die Erwerbung des Kunstwerkes durch den leidenschaftlichen Kunst-, insbesondere auch Dürersammler, Kaiser Rudolph II., noch nicht aufgefunden oder nicht veröffentlicht; aus dem Archiv des Fondaco, das Simonsfeld daraufhin durchforscht hat, ist allerdings nichts mehr zu erwarten. Sandrart gibt in seiner «Teutschen Academie» eine kleine Erzählung über diese Erwerbung, wonach der Kaiser das ihm erst auf unablässiges Drängen und gegen hohe Bezahlung überlassene Bild, in

---

[6] Ich folge dabei den grundlegenden Forschungen Neuwirths, Albr. Dürers Rosenkranzfest, 1865, in dem Kapitel: Geschichte der Entstehung und Schicksale des Bildes.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Teppiche, Baumwolle und gewichstes Tuch verpackt, an einer Stange von starken Männern habe von Venedig nach Prag tragen lassen, um es den Gefahren eines Wagentransportes nicht auszusetzen. Die weitere Geschichte des Aufenthaltes des Bildes in der Prager Kunstkammer ist eine Leidensgeschichte. Es kam bald zu starken Schädigungen des herrlichen Werkes, wie dies schon die Inventare von 1635 und 1644, also nur ein Menschenalter nach der Erwerbung, ersehen lassen. Inzwischen waren nämlich über Böhmens Hauptstadt die Stürme des 30jährigen Krieges hinweggebraust und die wiederholte, eilige Flüchtung der kaiserlichen Sammlungen nach Wien und Budweis hatte die betrüblichsten Spuren an dem Bilde hinterlassen. 1663 hören wir schon von einer ersten Restaurierung. In einem Inventar von 1718 wird es schon als «ganz ruinirt» bezeichnet. Mit dem gleichen schlimmen Beisatz findet es sich dann in den Inventaren von 1737 und 1763 aufgeführt. Während der Jahre 1763—1782 verschwinden die Spuren des Bildes sogar vollkommen. Nach einer doch kaum glaublichen Ueberlieferung soll es als Vorsatzstück vor einer Dachluke des Prager Schlosses gegen den Regen gedient haben; eher ist wohl anzunehmen, daß es irgendwo ins Depot wanderte. Im Mai 1782 wurde es wieder entdeckt, doch kam man von dem Gedanken, es nach Wien zu schaffen, ab und unterstellte es schließlich in Prag dem Verkauf. So gelangte unser Rosenkranzfest zunächst in die Hände eines Oberpostdirektors Fillbaum und von dessen Erben an das Prämonstratenserstift Strahow unterhalb der Burg zu Prag. Aber auch jetzt war die Leidensgeschichte des Bildes noch nicht beendet; es wurde ungeeignet behandelt (z. B. von einem hohen Dilettanten, dem es zur Kopierung überlassen worden war) und geriet schließlich so in Verfall — der Kreidegrund hob sich auf dem ganzen Bild und die Farbe begann sich abzulösen — daß eine Restaurierung retten sollte, was noch zu retten schien. Sie erfolgte in den Jahren 1839—41 durch den Geschichts- und Landschaftsmaler Johann Gruß aus Leitmeritz in Böhmen, unter Anwendung aller damals zur Verfügung stehenden Konservierungsmittel. Hinsichtlich des heutigen Zustandes des durch seinen Aufbewahrungsort schwer zugänglichen Bildes schwanken die Schilderungen zwischen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hoffnungslosem Verzicht und erfreulicherer Beurteilung des uns noch Gebliebenen. Thausing in seinem «Dürer» sagt: «Von der vielgerühmten Ausführung ist uns freilich nur noch sehr wenig erhalten. Die Tafel hat ungemein gelitten. Von den 24 Köpfen unten, den 12 Engelsköpfen in den Lüften, ist kaum ein einziger unberührt geblieben. Ganze Teile der Fläche, insbesondere aus der Mitte, sind abgefallen und fast alles ist übermalt. Nur aus einzelnen, kleinen Stellen und aus der Vergleichung mit anderen, erhaltenen Gemälden Dürers können wir uns einen beiläufigen Begriff von der ursprünglichen Leuchtkraft des Ganzen machen.» Ebensowenig tröstlich ist, was Zucker, Albrecht Dürer, S. 71, sagt: «Jene Pracht, die einst den Beschauer entzückte, ist freilich unwiderbringlich dahin, aber noch läßt alles, wo die Zeichnung wenigstens sich geltend machen kann, eine ungewöhnliche Vollendung ahnen.» Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 1919, S. 143, Anm., bemerkt nur kurz: «Jetzt befindet (das Bild) sich bei den Chorherren des Stiftes Strahow bei Prag in üblem Zustand. Das schon schwer verletzte Bild wurde um 1840 noch einmal grob restauriert. Nur einzelne Stellen geben noch eine Vorstellung des Ursprünglichen.» Freundlicher urteilt schließlich Friedländer, Albrecht Dürer, 1921, S. 112: «Der Festglanz der südlichen Stadt liegt über der Tafel. Wenn das Werk nicht leuchtend im Mittelpunkt der allgemeinen Vorstellung steht, so sind zwei Umstände schuld daran. Die Tafel ist den allermeisten unbekannt, da sie im Chorherrenstift Strahow in Prag ziemlich verborgen steht. Und dann gilt sie als sehr schlecht erhalten. Die Kunde von Restaurierungen und Uebermalungen, die durch die gesamte Literatur weitergegeben wurde, hat es zuwege gebracht, daß Dürers glücklichstes Bild, wenn überhaupt, nur als Ruine und Kuriosität betrachtet wird. Stellenweise ist die Tafel wirklich übermalt, im besondern die Madonna und das Christkind, das übrige jedoch hat wenig gelitten, hat den ursprünglichen Charakter in weiten Flächen bewahrt.»

Schätzenswerte Dienste für die Rekonstruktion des Gesamtwerkes leisten uns einige ältere Kopien, von welchen sich die wohl wertvollste, die vermutlich von einem Italiener nach dem noch in St. Bartolomeo befindlichen Original gefertigt wurde,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in englischem Privatbesitz befindet[7]. Eine Wiener Kopie taucht erstmals in den Inventaren des Belvedere zwischen 1796 und 1803 auf[8] und dürfte demnach im 18. Jahrhundert entstanden sein; nach einer andern Annahme würde sie schon dem 17. Jahrhundert angehören[9]. Eine heutige in Prag befindliche wurde gleichzeitig mit der Restauration im Oktober 1841 von dem schon oben angeführten Restaurator Johann Gruß vollendet. Endlich wurde vor Beginn der Ergänzungsarbeiten 1840 eine Pause von demselben Gruß dem Aelteren, eine zweite von dem Maler Tkadlick hergestellt[10]. Letztere befindet sich seit 1870 in der Albertina, erstere soll ins Strahower Stift gekommen, aber dort nicht mehr auffindbar sein.

Nachdem vorstehend die Entstehungsgeschichte, der Gegenstand und endlich die Schicksale unseres Rosenkranzbildes dargestellt wurden, möge die Aufmerksamkeit nochmals auf die rechts und links hinter dem Kaiser und Papst dargestellten, im Gebete versammelten Personengruppen gelenkt sein.

Die kunstgeschichtliche Forschung war sich von jeher darüber einig, daß diese Gestalten der hinter Kaiser Maximilian I. und Papst Julius II. um den Thron der göttlichen Mutter als rosa mystica gescharten Männer und Frauen Bildnisse der Besteller, also zunächst von deutschen Kaufleuten in Venedig, wiedergeben. So sagt Thausing nach Erwähnung der Bilder von Kaiser und Papst: «Auch unter den übrigen zu beiden Seiten Knieenden befinden sich ohne Zweifel Bildnisse der hervorragendsten deutschen Kaufherren und deren Angehörigen». Und Friedländer bemerkt: «Unter den Andächtigen, die sich zu beiden Seiten und in die Tiefe gerückt anschließen, sind fast alle Köpfe bildnismäßig gestaltet, indem hier einige hervorragende deutsche Kaufleute, dabei auch Meister Hieronymus, der Erbauer des Fondaco, verewigt sind». Schließlich Wölfflin: «In der Hauptmasse aber sind es natürlich Angehörige der

---

[7] Neuwirth S. 62 und dazu Wölfflin S. 143, Anm. 1.
[8] Neuwirth S. 62/63.
[9] Scherer in dem Dürerbande der «Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben», 1904, S. 370.
[10] Also nicht von Gruß junior, wie Neuwirth S, 73 meint. Die Pause der Albertina zeigt deutlich das Monogramm «1840 J. Tk. Prag Straho».

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

deutschen Kolonie in Venedig, neben denen ganz am Rande rechts merkwürdig genug ein Künstlerkopf sich ausnimmt, der Architekt des deutschen Kaufhauses, Hieronymus von Augsburg. Er ist der Idealist in dieser Gesellschaft, etwas verwahrlost im Äußern, mit außerordentlich durchgearbeiteten Zügen und jenem Charakter des Seherhaften im Blick, von dem man da spricht, wo die Augen Dinge sehen, die in der Sichtbarkeit nicht enthalten sind».

Am eifrigsten hat sich Joseph Neuwirth in seinem Buche: «Albrecht Dürers Rosenkranzfest, Leipzig 1885, im Kapitel «Das Rosenkranzfest in seinem heutigen Zustand», Seite 51 ff., um die Erklärung der auf dem Bilde dargestellten Persönlichkeiten bemüht und für die Gruppen der Verehrenden hinter Kaiser und Papst eine Reihe von Namen aus Dürers venetianischem Bekanntenkreise, dann aus der Zahl hervorragender, insbesondere auch beamteter Persönlichkeiten der deutschen Kaufmannschaft daselbst, in Vorschlag gebracht, jedoch, wie mir scheint, nicht mit vollständig überzeugenden Gründen. Sehen wir zu ob sich nicht ein anderer, zu glücklicheren und haltbareren Ergebnissen führenden Weg auftut, indem wir uns die Verhältnisse vergegenwärtigen, unter welchen das Bild entstanden ist.

In seinem schon erwähnten Schreiben an Pirckheimer vom Dreikönigstag 1506 sagt Dürer, daß er den «Deutschen» eine Tafel zu malen habe. Gewiß an und für sich eine auffällige Ausdrucksweise. Denn Dürer ist doch selbst ein Deutscher und gewiß einer der Besten. Der Meister bequemt sich aber hier dem venetianischen Sprachgebrauch an, der unter «Tedeschi» nicht schlechtweg die in Venedig wohnenden Deutschen verstand, sondern im besondern die deutschen Kaufleute, die in dem deutschen Kaufhause, dem Fondaco dei Tedeschi, den Mittelpunkt ihres Handels, ihre Tauschgewölbe, ihre Waren- und Wechselbörse, auch ihre Wohnungen hatten. Dürer will also sagen, daß er die Tafel für die deutschen Kaufleute zu Venedig bezw. die Kirche, welche die Pfarrechte über die deutschen Bewohner des Fondaco in Anspruch nahm, zu malen hatte. Es war dies die heute noch vorhandene, südlich vom Kaufhaus liegende und von diesem nur durch den Calle del Fondaco und den Kirchhof getrennte Kirche des hl. Bartholomäus; im Fondaco selbst befand sich keine Kapelle.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wer bildete nun diese Gemeinschaft der deutschen Kaufleute in der prächtigen Lagunenstadt? Es war daran eine sehr große Zahl größerer und kleinerer deutscher Städte beteiligt, deren Namen und Vertreter der treffliche Geschichtsschreiber des Fondaco, Professor Henry Simonsfeld in München, gerade für die Zeit um 1506 zusammengestellt hat[11]. Da finden wir (außer Nürnberg und Augsburg): Regensburg, Wien, Innsbruck, Salzburg, München, Kempten, Kaufbeuern, Memmingen, Ulm, Lindau, Straßburg, Frankfurt a. M., Köln, Danzig, Lübeck u. a. mehr. Die ständigen oder ab- und zuwandernden Vertreter dieser Handelsstädte waren seit alter Zeit in zwei große Gruppen gesondert: die sog. Regensburger- und Schwabentafel, an welcher die ebengenannte Reichsstadt an der Donau den Vorsitz führte, zu welcher sich aber auch die schwäbischen Städte, voran das handelsgewaltige Augsburg, hielten, und die Nürnberger Tafel, an welcher die fränkische Metropole, eben unser Nürnberg, präsidierte; sie umschloß auch die Rhein- und Mainstädte, endlich auch Lübeck. Ursprünglich ging diese Zweiteilung auf die Sitzordnung bei der Mittagstafel zurück, ergriff dann auch die Beratung anderer gemeinsamer Angelegenheiten der deutschen Kaufleute (z. B. Bestellung des Personals des Fondaco, Regelung des Botenlaufs nach der Heimat, Verkehr mit der Signoria usw.), die also zunächst in zwei getrennten Körperschaften beraten wurden. Stimmten die Beschlüsse nicht überein, so trat ein Generalkapitel der zwei Tafeln zusammen, um einen Ausgleich herbeizuführen. Zur Bestreitung der gemeinsamen Ausgaben wurde seit 1492 eine Umlage, der sog. cottimo, erhoben, wonach die mit der Erhebung und Verrechnung dieser Umlagen betrauten Beamten, je einer von beiden Tafeln, cottimieri hießen; erst vom Jahre 1578 an erhielten sie den Namen «consoli» (Konsuln). Diesen Posten bekleideten in den uns hier beschäftigenden Jahren 1505 Johann Musauer von der Regensburger, Franz Hirschvogel von der Nürnberger Tafel, 1506 wieder der Erstere und Sebald Kneissel.

---

[11] Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venetianischen Handelsbeziehungen. Bd II, S. 168—196.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

An die Stelle des im Januar 1505 durch Brand vernichteten alten Fondaco trat ein nach den Plänen des deutschen Baumeisters Hieronymus des Deutschen (vielleicht eines Augsburgers [12]) errichteter, prächtiger Neubau, dessen Außenseiten Meistern wie Tizian und Giorgione von der venetianischen Regierung zur Bemalung mit Fresken überwiesen wurden; freilich ist diese Bemalung bis auf Spuren untergegangen. Erst im August 1508, nach $3^1/_2$ jähriger Bauzeit, war das neue Kaufhaus der Deutschen vollendet, doch dauerte es infolge von Streitigkeiten mit der Signoria über die Erhöhung des Mietpreises für die Wohnkammern und Warengewölbe noch zwei Jahre (Dezember 1510), bis sich die Deutschen wirklich im Fondaco wieder häuslich einrichteten; inzwischen hausten sie schlecht und recht in dem zu diesem Zwecke gemieteten palazzo Lippomano.

Man hat angenommen, daß im Zusammenhang mit diesem Neubau der Auftrag an Dürer zur Fertigung der Altartafel für den Altar der Deutschen in S. Bartolomeo erging. Können und wollen wir nun wirklich annehmen, daß hiefür ein gemeinsamer Beschluß der Vertreter aller der obengenannten, fränkischen, schwäbischen, rheinischen, niederdeutschen, österreichischen u. a. Städte vorlag, zu dessen Ausführung nun Dürer etwa durch Vermittlung der Nürnberger Handelsfreunde eingeladen wurde. Mir scheint, daß man sich hiezu aus manchen Gründen nur schwer wird entschließen können. Sehen wir von den naturgemäß sehr großen Schwierigkeiten ab, die Meinungen, sowie die persönlichen und künstlerischen Interessen einer derartig umfangreichen Körperschaft in einer solchen Frage unter einen Hut zu bringen, so dürfte gerade damals, im Herbst 1505, das

---

12 Man hat in ihm bekanntlich auch den Baumeister der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg sehen wollen. Dagegen wendet sich Phil. Maria Halm, Studien zur Augsburger Bildnerei der Frührenaissance I, (Adolf Daucher und die Fuggerkapelle von St. Anna zu Augsburg) 1920. Er findet zwischen beiden Bauten «keinerlei Beziehungen, seien sie architektonischer oder dekorativer Art, die berechtigten, in dem Erbauer des Fondaco auch den der Fuggerkapelle zu erblicken». Zur Frage des Baumeisters des Fondaco vgl. auch Simonsfeld, a. a. O., II, S. 113–116.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gemeinsame Leben der deutschen Kaufleute durch den Verlust des Fondaco, der eben erst langsam dem Brandschutt zu entsteigen begann, die damit verbundenen Unzuträglichkeiten für den Handel und das persönliche Leben einen schweren Stoß erlitten haben; auch direkte Verluste mögen durch den Brand entstanden sein.

Aus allen diesen Erwägungen heraus möchte ich für unser Rosenkranzfest nicht gerne an eine Stiftung durch die Gesamtkörperschaft der deutschen Kaufleute in Venedig denken. Aber besteht wohl eine andere Möglichkeit der Lösung der Frage nach dem «Woher» unseres schönen Kunstwerkes, die mit Dürers nicht zu umgehender Angabe seiner Briefe, daß er dieses für die «Tewtzschen» Venedigs schuf, in Einklang zu bringen ist? Ich glaube ja. Ich möchte nämlich auf Grund der uns in dem Bilde entgegentretenden Stiftergestalten annehmen, daß es sich bei unserem Rosenkranzfeste um eine von der hervorragendsten Kaufmannsfamilie des Fondaco, von den Augsburger Fuggern, gemachte Stiftung für die Kirche der Deutschen zu S. Bartolomeo bezw. für deren Marienaltar, als Mittelpunkt einer Rosenkranzbruderschaft der deutschen Kaufleute zu Venedig, handelt. Dürers Angabe, daß er die Tafel den «Tewtzschen» Venedigs gemalt habe, wäre also nicht in dem Sinne «gemäß Auftrags der Deutschen des Fondaco» sondern «für», «zu Gunsten» auszulegen.

Bevor ich nun daran gehe, der mir hier obliegenden Beweislast für meine Aufstellungen zu genügen, noch einige Worte zur Geschichte der religiösen Vereinigungen der Deutschen in Venedig, insbesondere auch der eben erwähnten Rosenkranzbruderschaft. Ueber Entstehungsgeschichte und die religiöse Aufgabe der Rosenkranzbruderschaften im allgemeinen habe ich schon früher das Notwendigste gesagt. Daß eine solche Rosenkranzbruderschaft auch bei den deutschen Kaufleuten Venedigs bestand, scheint mir unzweifelhaft. Simonsfeld teilt in seiner dem zweiten Band des Fondacowerkes, S. 213ff., angefügten «Sammlung von Grabschriften von Deutschen in Venedig» unter Nr. 5 eine Inschrift beim Marienaltar der Kirche von S. Bartolomeo mit, nach welcher ein Altar auf Kosten der «Fra-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ternitas s. rosarii nationis Germanicae», also auf Kosten der Rosenkranzbruderschaft der Deutschen, errichtet worden sei. Allerdings gehört diese Inschrift bereits in sehr viel spätere Zeit, nämlich ins Jahr 1624, und Simonsfeld ist es zweifelhaft, ob dieser Altar etwa von einer Rosenkranzbruderschaft der Bäcker, deren Namen unter den Vorständen der an der Errichtung beteiligten Brüder (neben Augsburger Kaufleuten) genannt werden, oder einer andern Vereinigung von Deutschen Venedigs gestiftet wurde. Aber diese, wenn auch späte Nachricht ist uns gleichwohl wertvoll, denn sie beweist, daß Bruderschaften dieser Art den Deutschen der Lagunenstadt nicht fremd waren und ganz gewiß dürfen wir dies auch für den Anfang des 16. Jahrhunderts mit seiner gesteigerten Pflege des religiösen Gemeinlebens voraussetzen. Eine Frage für sich wäre allerdings die, wieweit sich der Personenkreis jener Rosenkranzbruderschaft, welche ihren Mittelpunkt beim Marienaltar von S. Bartolomeo fand und für welche die Fuggersche Stiftung bestimmt war, zur Zeit der Schenkung 1505/06 erstreckt habe. Besonders wissenswert wäre dann auch, ob sich die Nürnberger Kaufleute zu dem Kreis dieser frommen Genossenschaft hielten oder ob es sich hiebei mehr um eine Vereinigung aus der Mitte der schwäbischen, vielleicht sogar noch enger der Augsburger Kaufmannschaft, welche sich naturgemäß um die Fuggersche Familie scharte, handelte? Ich möchte diese Frage einer Beteiligung der Nürnberger eher verneinen als bejahen. Eine Reihe von Nachrichten über die Pflege religiöser Angelegenheiten seitens der Nürnberger in Venedig scheinen darauf hinzudeuten, daß jene oben schon bei Schilderung der inneren Organisation des Fondaco erwähnte Zweiteilung, welche durch alle Verhältnisse der deutschen Kaufmannschaft zu Venedig ging — zwei Tafeln, zwei Konsuln, selbst in der Küche gab es zwei Köche an zwei verschiedenen Herden — in gewissem Umfang auch in die Pflege der religiösen Verhältnisse herein spielte. Ganz bestimmt wissen wir, daß neben dem Marienaltar der Bartholomäuskirche, auf welchem unser Rosenkranzfest Aufstellung fand, auch ein Sebaldusaltar vorhanden war, bei welchem im Jahre 1434 Nürnberger Kaufleute eine Messe mit Ewiggilten aus der Nürnberger Losungsstube stif-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

teten[13], auch hören wir wiederholt von einer St. Sebaldskapelle zu Venedig. Als sie z. B. 1514 des «Deckens» bedarf, steuert der Nürnberger Rat 20 fl. aus der Losungsstube

---

[13] Ewiggeldbuch der Stadt Nürnberg im Staatsarchiv Nürnberg, 1426—1500. Fol. 52ff:

Nota diß hernachgeschriben treten an mit der ersten bezalung Walburgis in anno domini 1433o und kumpt je ein guld. umb 25 guld. landswerung . .

243] Heinrichen Rummel, Cuntzen Im Hof, Erkemprechten Coler und Fritzen Kressen, unsern burgern, vormund der ewigen messe, die die kaufleut meinen zu stiften auf s. Sebalds altar in sant Bartholmeskirchen zu Venedig. von derselben vormundschaft wegen an dieselben messe 20 guld. ewigs gelts landswerung, hie zu bezalen, ut in forma etc.; die haben sie gekauft umb 500 fl. landswerung.

Item sie haben aber gekauft 4 guld ewigs gelts landswerung auch an die obgen[ante] messe; dare ut in forma und damit anzetreten Walburgis in anno etc. 36to; und die haben sie gekauft umb hundert guld. derselben werung.

Item sie haben aber dazu gekauft zwen guld. ewigs gelts auch landswerung umb 50 guld., die sie uns par dafür bezalt haben; dare ut in forma und damit anzutreten Martini schirist. act. feria 3a ante Walburgis anno etc. 37mo.

Nota pei den eltern herrn ist verlassen, das die obgeschrieben 26 guld. hie unten posta 837 hinfüro losungfrei steen sollen. retulit her Anthoni Tucher 4a post Martini 1514.

Nota die obgeschriben 26 guld. ewigs gelts sind durch die almusenherren diser zeit mit verwilligung der losungherren gesatelt worden mitsambt den 18 fl. posta 837, also das je ein guld. pro 30 fl. gemelter werung steen soll losungfrei, und wir hinfuro nur 21 guld. 2 dritl jerlichs zins geben sollen, anzefahen me[dia] so[lutione] Walpurgis schierst. darauf haben sie einen alten brief, auf 18 guld. lautend, uns überantwurt, der ist abgeton, act 4a post Othmari, den 17. novembris ao. 1535, und haben inen einen neuen brief geben pro 36 fl. 16 ß, ut habetur posta 837 de dato ut supra, dan disen brief pro 26 fl. haben sie nicht gefunden und derhalben einen schadlosbrief, ligend in der laden weis C, geben nota diser brief pro 26 fl. ewigs gelts ist gefunden in der laden plob P.; der ist abgetan, ligend pei andern abgetanen ewiggeltbriefen in der lo[sungs]schreiber stublein. act. 2a adi 17. januarii 1541.

Der erwähnte Posten 837 lautet (ebenda Fol. 173a):

Contz Im hof und Hanns Tucher, vormund der ewigen messe auf s. Sebaldusaltar in sant Bartholmeskirchen zu Venedig, haben von derselben vormundschaft wegen gekauft 18 guldein ewigs gelts, je ein guldein umb 24 guldein, und geben losung; dare ut in forma, antreten Martini proxime act. feria tercia ante Walpurgis anno etc. [4]76. Nota pei den eltern herrn ist verlassen, das die obgemelten 18 fl. mitsampt den 26 fl. ewigsgelts, oben posta 243 geschrieben, nun hinfuron losungfrei steen sollen. retulit herr Anthoni Tucher 4a post Martini 1514. Nota dise 18 guld. ewigs gelts sind durch die almusenherrn diser zeit mit verwilligung der losungherrn gesattelt worden sambt den 26 fl., hievorn posta 243, also das je ein guldein pro 30 fl. gemelter werung losungfrei steen und wir hinfuro nur 14 guld. 2 funftail jerlichs zins geben sollen, anzefahen media solutione Walpurgis schierst. act. 4a post Othmari, den 17. novembris anno 1535; und haben inen einen brief geben pro 36 fl. 16 ß, ut habetur posta 243 de dato ut supra.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bei[14], ebenso wurde im Jahre 1521 (6. Juli) beschlossen, den Kaufleuten, die nach Venedig handeln, zum Bau der Sebalduskapelle daselbst zu den früheren 30 fl. noch 70 fl. zu einer Beisteuer zu leisten, doch solle diese Kapelle von neuem erbaut und kein anderes Wappen daran gemacht werden, als das Nürnberger[15]. Ob wir unter dieser Sebalduskapelle ein eigenes Gebäude zu verstehen haben — Simonsfeld kennt ein solches nicht — oder ob diese Kapelle, wie ich annehmen möchte, einen Teil der Bartholomäuskirche, also der Kirche der deutschen Nation, bildete, wird nicht gesagt. Jedenfalls beweist aber diese Nachricht, daß die Nürnberger in einer ihrem Stadtheiligen gewidmeten Kapelle einen besonderen, religiösen Mittelpunkt hatten, der mit jenem Marienaltar, auf welchem das Rosenkranzbild seine Aufstellung fand, nicht identisch sein kann. Auf dem Rosenkranzfest befindet sich auch kein Hinweis irgend welcher Art auf den h. Sebald. Simonsfeld selbst sagt, nachdem er jene Stiftung Nürnberger Kaufleute von 1434 beim Sebaldusaltar der Bartholomäuskirche erwähnt hat: «Möglich auch, daß im Anschluß daran die Nürnberger Kaufleute eine Bruderschaft unter sich errichtet hatten, deren später 1517 Anton Tucher zu gedenken scheint». Dieser erwähnt nämlich in seinem Haushaltungsbuch für das genannte Jahr 1517 eine Ausgabe als nachträgliche Zahlung für seine, seit 41 Jahren schuldig gebliebenen Beiträge für die Bruderschaft in Venedig[16]. Solche Vereinigungen von Deutschen in italienischen Städten zu Zwecken gemeinsamen Gottesdienstes, der Hilfe in Not und Krankheit, der Haltung von Seelgottesdiensten für die verstorbenen Brüder usf., kennen wir auch sonst. So bestand in Genua eine Con-

---

[14] Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler, Bd. I, Nr. 1019. (Nürnberger Stadtrechnungen 1514, 1. XI.—29. XI.: Item 20 guld. an S. Bartholmes kirchen zu Venedig, da S. Sebalt innen begangen wirt, zu pessern).

[15] Ebenda, Nr. 1313.

[16] A. Tuchers Haushaltbuch (1507—1517), herausgegeben von W. Loose, 1877, S. 154: Item auf 26. novembris bezalt per Virgili dem Jorg Spengler, fur das er mich zu Venedig in der prüderschaft, darinn ich daselbst pin, gelediget und gelost hat, nemlich 41 jar, die ich dahin schuldig pin gewest, jedes jar ein marzell, dagegen hat er mir 41 weiß wachskerzen uberantwurt, dafur sant ime par 4 fl 4 ß 18 ₰. (Der «Marzell» ist eine venetianische Silbermünze.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sortia dei forestieri, die ihren religiösen Mittelpunkt bei der Kirche der Serviten hatte und sich unter den Schutz der Madonna di Misericordia gestellt hatte: sie umfaßte auch eine starke deutsche Gruppe[17]. Neben denen der Kaufleute spielten auch solche Vereinigungen von deutschen Handwerkern in Italien eine Rolle. Hochangesehen und reichbegütert war z. B. die Brüderschaft der deutschen Schuster in Florenz[18], die mehrere Häuser, eine eigene Kapelle und ein Krankenhaus besaß. In Venedig sind es hauptsächlich die deutschen Bäcker (neben wieder den Schustern), die sich in dieser Weise organisiert haben. Angeblich ließ die venetianische Signoria schon im 10. Jahrhundert 34 Oefen für die deutschen Bäcker auf der Insel Santa Elena errichten[19]. Eine Zählung der Bäckerläden in den zwei venetianischen Stadtvierteln Rialto und San Marco vom Jahre 1471 ergab, daß von 39 Bäckerläden mindestens 14 in deutschen Händen waren; auch zwei Bäckermeister von Nürnberg befanden sich darunter. Die Bäcker besaßen auch, gleich den Schustern, ihr eignes Spital bei San Samuele und eine eigene Grablege bei San Stefano. Merkwürdigerweise sagt Murr, im Journal zur Kunstgeschichte, Bd. X, S. 5, Anm., daß unser Rosenkranzbild in Venedig «in der Beckerkapelle» gehangen habe[20].

Ich habe nun schon wiederholt die Familie der Fugger genannt. Fugger und Augsburg! Wem treten hier nicht Bilder von märchenhaften Schätzen, von edelster Kunstpflege, von großartigen, sozialen Stiftungen vor Augen? Ich will versuchen den unvergleichlichen Aufschwung dieses Geschlechtes und

---

[17] Schulte, Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien, 1900, I, S. 540 ff.

[18] Ebenda, S. 595.

[19] Simonsfeld II, S. 269 ff.

[20] Ebenda, S. 135, Anm. 3. Auch im Osten gab es, wie ich aus Ewiggeldbüchern der Stadt Nürnberg feststellen konnte, solche Bruderschaften deutscher Kaufleute und Handwerker, z. B. in Ofen. So erkauften im Jahre 1487 die Pfleger der Fronleichnamsbruderschaft in der Frauenkirche «der Deutschen» zu Ofen von der Nürnberger Losungsstube 75 fl. Ewiggelds. 1504 errichtete Georg Vorster eine St. Katherinenbruderschaft in der gleichen Frauenkirche zu Ofen und widmete dazu 50 fl. Ewiggelds, das er schon 1489 in der Losungsstube zu Nürnberg erkauft hatte. In Frankreich bestand beim Jakobinerkloster zu Lyon eine Bruderschaft deutscher Kaufleute, Roth, Geschichte des Nürnberger Handels II, S. 27.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dessen hier besonders wichtige Beziehungen zu Venedig mit einigen Worten zu schildern. Ich folge dabei zunächst den Ausführungen Max Jansens in seinem Werke «Die Anfänge der Fugger bis 1494», Leipzig 1907.

Als ein Weber ist der erste Fugger, ungefähr im Jahre 1367, von Graben im Lechfeld nach Augsburg übergesiedelt. Für gefühlvolle Romantik ist allerdings hiebei nicht viel Raum, denn der «arme» Weberknecht der älteren Darstellungen war von vornherein in Wirklichkeit nicht ohne größeres Vermögen und warf sich, nachdem er sich einige Jahre dem Weberhandwerk gewidmet und nur nebenbei einen Handel mit Garnen und Webstoffen getrieben hatte, schließlich ganz auf diese kaufmännischen Geschäfte. Schon bei diesem Hans Fugger treten alle jene Eigenschaften hervor, welche den Besten des Geschlechtes zu ihren großen Erfolgen verhalfen: Fleiß, Zähigkeit, Wagemut und schließlich die sorgsame Sicherung des Gewonnenen in Form von Grunderwerb. Als er 1408 starb, hinterließ er zwei Häuser in Augsburg und größeren Grundbesitz in Graben und Burtenbach. Seine Söhne Andreas und Jacob I. setzten den Handel mit Glück fort und schon Andreas erhielt den Zunamen «der reiche Fugger». Doch zerrann dieser Reichtum nach anfänglichen, glücklichen Erfolgen schon in den Händen der Andreassöhne, insbesondere des den Handel leitenden ältesten Sohnes Lukas († 1494), infolge unglücklicher Spekulationen und fauler Bürgschaften, so daß Lukas in seinem Alter, verarmt und von Gläubigern bedrängt, sich nach Graben zurückzog und die übrigen Glieder dieser Fugger vom Reh — so hießen sie nach dem ihnen 1462 verliehenen Wappen — vielfach auf die Unterstützung seitens der anderen Linie, der Fugger von der Lilie — die Lilie hatte ihnen 1473 Kaiser Friedrich ins Wappen gesetzt — angewiesen wareu. Den Lilien aber blieb das Glück treu. Schon längst hatte der Handel dieses Jakobszweiges über Wollwaren und Tuche auf andere hochwertige Warengattungen, Sammt, Seide, Südfrüchte und Spezereien, auch Edelmetalle, übergegriffen. 1473 schon stattete Ulrich Fugger Kaiser Friedrich, dessen Sohn Maximilian und deren Gefolge, als diese sich zur Begegnung mit dem prunkvollsten, europäischen Hofe, dem burgundischen, nach Trier be-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gaben, mit seidenen und anderen Gewändern aus. Doch was schließlich die Fugger an die Spitze nicht nur der Augsburger, sondern der deutschen und europäischen Kaufmannschaft brachte, war nicht dieser Handel — wenn sie ihn freilich auch jederzeit mit Umsicht weiter pflegten — sondern der glückliche Umstand, daß sie seit dem Ausgang der achtziger Jahre des 15. Jahrhundert die Hauptgeldgeber des habsburgischen und anderer europäischer Höfe wurden, welche ihnen hiefür die Erträgnisse ihres Bergregals verpfändeten. In den wichtigsten Bergstädten Tirols, Steiermarks, Ungarns saßen seitdem die Fuggerschen Faktoren und Agenten und die dortigen Silber- und Kupfergruben zehnteten in ununterbrochenem Strom in die Schatzkammer des Fuggerschen Kontors in Augsburg, jene «goldene Schreibstube» am Heumarkt, von deren Ausstattung die Augsburger sich Wunderdinge zu erzählen wußten. Daneben erwarben sie eigene Bergwerksbetriebe auf Silber und Kupfer (z. B. in Gastein), unter Zurückdrängung der venetianischen Bergleute, jener Venedigermännlein unserer deutschen Sagen und Märchen, kauften auch unter Ausschließung anderer Mitbewerber gewaltige Mengen von Edel- und Nutzmetallen an und rissen so ein förmliches Monopol für die Versorgung mancher Gebiete, z. B. gleich Venedigs mit Saigersilber, an sich. Demgemäß sagt auch Jansen: «Die Hauptfaktorei zur Verrechnung der Silberbestände war Venedig.»

Die Beziehungen der Fugger, auch diejenigen der Fugger vom Reh, zur herrlichen Lagunenstadt gehen ziemlich weit ins 15. Jahrhundert zurück, doch meint Jansen, daß die Fugger von der Lilie erst seit 1489, also seit ihrer vorzugsweisen Hinwendung zum Metall-, insbesondere dem Silberhandel, sich fest dort niederzulassen beschlossen hätten. Von den uns hier in erster Linie beschäftigenden Gliedern der Familie tauchen Ulrich Fugger und dessen Brüder 1484 als Besitzer einer Kammer im Fondaco auf. Für die Wertschätzung, die man ihm und seinem Hause seitens der Signoria sehr bald entgegenbrachte, ist eine Urkunde vom 30. November 1489 bedeutungsvoll, durch welche die venetianische Regierung «angesichts der sehr guten Verhältnisse genannter Kaufleute» (attentis optimis conditionibus prefatorum mercatorum) die Fug-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gersche Kammer im Fondaco, für deren Erhaltung und Schmuck sie eine gewaltige Geldsumme (ingentem pecuniarum quantitatem) ausgegeben haben, der Familie für dauernde Zeiten und frei von jeder künftigen Anfechtung überließ. So wurde die Lagunenstadt in Italien, wie andererseits in Deutschland Augsburg und Nürnberg, die Hauptstützpunkte des Fuggerhandels. Nürnberg war dies insbesondere für den Kaufverkehr nach dem Osten und Nordosten; hier waren es vor allem Georg Fugger, dann Peter Fugger (letzterer 1473 23jährig in Nürnberg gestorben, dessen Grabstein mit einem Schutzmantelbild Mariae sich an der Nordwand der Sebalduskirche heute noch befindet[21]), endlich Hans Fugger aus der Linie vom Reh, Bruder des obengenannten Lukas, welche die Belange des Hauses zu vertreten hatten. Dieser letztere siedelte 1481 von Augsburg nach Nürnberg über und erwarb 1484 ein Haus an der Fleischbrücke; 1495 ist er Saffranschauer, bis 1497 Gassenhauptmann »beym Lanckamer«. Gestorben ist er nach dem Totengeläutbuch von St. Lorenz am Donnerstag nach Petri Cathedra (= 25. Februar) 1501. Er war nach der Fuggerchronik in erster Ehe mit Hester Ochsenlauer, in zweiter mit der Nürnbergerin Veronika Sporer verheiratet — Jansen, Anfänge der Fugger, S. 45, nennt diese zwei Frauen Christine Eschenloher und Veronica Ramung. Seine

---

21 Die heute kaum mehr lesbare Inschrift des Grabsteins lautete nach Hoffmann, Friedr. Wilh., Die Sebalduskirche in Nürnberg. Wien 1912, S. 142: «A. D 1497 am sontag nach Bartholomei tag starb Peter Fugger von Augsburg, der hier begraben liegt, dem gott gnädig sei. Amen» Die Jahreszahl ist aber in 1473 zu verbessern Denn nach dem Großtotengeläutbuch von St. Lorenz 1454—1516 im Staatsarchiv Nürnberg. Fol. 27 b, läutete man «dem Petter Vocker von Augspurg» am Montag nach dem Sonntag vor Egidii [= 30. August] 1473 zu Grabe: der Todestag, Sonntag nach Bartholomäus (= 29. August), mag demnach richtig sein. Im Jahre 1497 ist ein Peter Fugger in Nürnberg nicht verstorben.

Uebrigens war auch Ulrich Fugger der Aeltere einige Zeit in Nürnberg tätig. Er geriet 1480 in einen Streit- und Raufhandel mit einem Nürnberger Bürger Hanns Schambach der diesem eine zweimonatliche, ihm selbst, weil er es verschmähte, sich mit Notwehr zu entschuldigen, eine 14tägige Haftstrafe eintrug. Vgl. den Ratsverlaß vom 14. Februar 1480 in Lochners Aufsatz «Die Fugger in Nürnberg», Anzeiger f. Kunde der Deutschen Vorzeit, N. F., 1863, wozu aber noch ein Ratsverlaß vom 8. April 1480 gehört: Item nachdem Ul[rich] Vogker daz recht, so im des handels halb mit dem Schampach aufgelegt ist, nit hat tun wöllen, ist im die vorert[eilt] straf eroffent, nemlich 14 tag und nacht in ein v[ersperrt] k[emerlein] halb uf genad. terminus pfingsten, p[romisit].

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Tochter Magdalena heiratete Thomas Schentz, der 1492 Bürger in Nürnberg wurde, eine zweite, Ursula, den Nürnberger Goldschmied und Schauamtmann Hans Krug.

Die Direktoren dieses ganzen, über den Süden und Osten Europas ausgreifenden Geschäftskonzerns waren für die Zeit um 1505 die zum Teil schon genannten drei Brüder Ulrich, Georg und Jakob die Fugger, Söhne Jakob Fuggers I., Enkel jenes aus Graben eingewanderten Webers Hans. Die von Jansen in seinen Studien zur Fuggergeschichte nach den Originalen im Fuggerarchiv veröffentlichten Gesellschaftsverträge zwischen den drei Brüdern vom 18. August 1494 und vom 23. Dezember 1502, dann zwischen dem allein noch lebenden Jakob dem Reichen und seinen Neffen, den Söhnen seiner verstorbenen Brüder, vom 30. Dezember 1512, gehören zu den wichtigsten und fesselndsten Urkunden zur Frühgeschichte des deutschen Großhandels.

Doch nun zurück nach Venedig und zu unserem Rosenkranzbilde! Zugegeben einmal, daß meine Annahme, der Auftrag zu unserer schönen Altartafel sei nicht von der vielköpfigen Gesamtheit der deutschen Kaufleute Venedigs, sondern von einem Einzelnen oder einer einzigen Familie ausgegangen, zutrifft, welche dieser Familien der deutsch-venetianischen Kolonie wäre wohl zu einer solchen Stiftung berufener, welche finanzkräftiger, welche besser beratener gewesen als jene Kaufmannsdynastie der Fugger, die unzweifelhaft an der Spitze der deutschen Kaufmannschaft Venedigs stand? Ich kann mich für diese Kennzeichnung der Stellung des Fuggerschen Hauses auf den besten Kenner der deutsch-venetianischen Handelsbeziehungen, den Historiker des Fondaco Simonsfeld, und weiter auf einen trefflichen Erforscher und Schilderer Augsburgs in der Renaissancezeit, den früheren Augsburger Stadtarchivar Buff, berufen. Simonsfeld sagt in seinem Fondacowerk II, S. 62, nach Anführung eines besonders bemerkenswerten Zeugnisses für den Reichtum der Fugger, — nämlich Ankauf eines Diamanten für 20 000 Dukaten, erlegbar in Kupferbarren von insgesamt 500 000 ℔. — über die Stellung der Fugger unter der deutschen Kaufmannschaft Venedigs: ««Daß unter solchen Umständen die Fugger wohl die erste Rolle im Fondaco gespielt

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

haben, ist leicht zu vermuten und geht auch ziemlich deutlich aus den Diarien Sanutos[22] hervor, in denen sie wiederholt an der Spitze der deutschen Kaufleute, gewissermaßen als deren Repräsentanten, genannt werden». Aehnlich Buff in seinem Werkchen «Augsburg in der Renaissancezeit», S. 40: «Das Fuggersche Handelshaus war unstreitig das Bedeutendste im Fondaco und hat, seiner Bedeutung entsprechend, darin sicherlich eine tonangebende Stellung eingenommen».

Freilich keine bisher gefundene Urkunde spricht von einer solchen Fuggerschen Stiftung, keine literarische Ueberlieferung, wenn wir nicht etwa eine unten noch anzuführende, etwas unsichere chronikalische Nachricht einer italienischen Quelle hierfür verwerten wollen; Dürer nennt den Namen der Fugger nicht, jedoch auch keinen anderen Auftraggeber. So muß denn zu jenen allgemeinen Gründen, die ich für die Fugger als vermutliche Stifter bisher geltend gemacht habe, noch die direkte Bildvergleichung treten, soweit uns eben andere bildliche Urkunden für die Fugger zur Verfügung stehen. Ich glaube mit gutem und unwiderleglichem Erfolge. Ich nehme meinen Ausgangspunkt von der prächtigen Gestalt des hinter König Maximilian knieenden Ritters. Soweit bisher überhaupt bezüglich dieser besonders eindrucksvollen Gestalt Vermutungen ausgesprochen wurden, beziehen sie sich auf einen Feldhauptmann Kaiser Maximilians, Herzog Erich von Braunschweig. So sagt Neuwirth: «Hinter dem Kaiser fesselt am meisten die prächtige Gestalt des graubärtigen Ritters, über dessen schön gearbeiteter Rüstung eine schwere Ehrenkette liegt: die farbigen Bänder des Armes in Grün, Weiß, Roth, Gelb und Blau fallen tief herab. Diese Figur ist auf den Herzog Erich von Braunschweig, Maximilians Feldhauptmann, gedeutet worden; ob diese Annahme berechtigt sei, konnte nicht eruirt werden».

Verfasser möchte nun auf Grund des Bildvergleichs mit den Porträts einer berühmten Genealogie des Fuggerschen Hauses, nämlich des sog. «Geheimen Ehrenbuchs Mannstammes

---

[22] Venetianischer Senator und Verfasser mehrerer historischer Werke, insbesondere der wertvollen «Diarii», Tagebücher 1496—1533. Ueber ihn vgl. Wiese und Percopo, Geschichte der italienischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Leipzig, 1899, S. 361.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und Namens des ehrlichen und altlöblichen Fuggerischen Geschlechts, aufgerichtet anno 1546» in diesem Ritter Philipp vom Stain zu Jettingen, Ehemann der zweiten Tochter Ursula des Ulrich Fugger, erkennen. Ich habe gerade ihn zum Ausgangspunkt meiner Bildvergleichungen genommen, weil hier die Porträtähnlichkeit zwischen unserem Rosenkranzritter und dem betreffenden Bildnis des «Ehrenbuches» eine ganz besonders ausgeprägte und unverkennbare ist. Jenes «Ehrenbuch» des Fuggerschen Geschlechts ist ein noch heute im Fuggermuseum zu Augsburg verwahrter Prachtband, eine genealogische Zusammenstellung der Fugger vom Reh und der Lilie, ausgestattet mit dem reichsten zeichnerischen Schmucke künstlerischer Randleisten, Porträts und Wappen, verfaßt von Hans Jakob Fugger, dem zweiten Sohne des eifrigen Geschichtsfreundes und glücklichen Antikensammlers Raymund Fugger. Hans Jakob war geboren 1516 und ist 1575 in München als herzoglicher Kammerpräsident gestorben; er war selbst ein rühriger Handschriftensammler. Der Entwurf zu diesem Werk mit eigenhändigen Verbesserungen von Hanns Jakobs Hand befindet sich im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg; der Zeichner der Porträts und des übrigen Buchschmucks ist der Maler Jörg Breu der Jüngere von Augsburg[23].

Jener schwäbische Ritter Philipp vom Stain zu Jettingen war ein Enkel des ersten Erwerbers von Jettingen, Hans vom Stain von Ronsberg, der den Markt 1469 von Hilpolt von Knöringen erkaufte, und Sohn Diepolds vom Stain und seiner Ehefrau, einer geborenen von Rechberg zu Hohenrechberg. Bei der Teilung der Güter zwischen Philipp und seinem Bruder Melchior fiel Jettingen an ersteren. Im Jahre 1503 vermählte er sich zu Augsburg «mit allen costlichen freuden», wie eine vor 1575 fallende Chronik des Fuggerschen Geschlechts bemerkt, mit Ursula, der zweiten Tochter Ulrich Fuggers d. Aelt., aus welcher Ehe sechs Kinder hervorgingen. Philipp vom Stain starb schon am 4. November 1509 zu Ulm als Pfleger der 1507 in Fuggerschen Besitz übergegangenen Herrschaft Kirchberg an

---

[23] Nach Berger-Brinckmann, Handbuch der Kunstwissenschaft II, 1, S. 650. Er ist bezeugt 1510—1547.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Iller und wurde zu Jettingen begraben. Sein bemerkenswerter Grabstein befindet sich noch hinter dem Choraltar der St. Martinskirche zu Jettingen. Der Ritter ist in voller Rüstung dargestellt; Schwert und Streithammer sind jetzt abgeschlagen. Schröder, Beschreibung des Bistums Augsburg, V, S. 669, nennt das Grabmal eine hervorragende Arbeit der Frührenaissance und findet den Ausdruck des «edlen Kopfes äußerst sprechend und natürlich». Zum Breuschen Porträt oder gar unserem Dürerbildnis läßt sich allerdings schwer eine Linie ziehen. Doch bieten solche Steinmetzarbeiten aus dieser Zeit immer höchst unsichere Anhaltspunkte zur Vergleichung; zudem ist der Stein beschädigt.

In Anlehnung an das eben Gesagte erkenne ich in dem hinter Kaiser Maximilian knienden Mann in hellblauem Ueberwurf mit schwarzer Mütze den Vater bezw. Schwiegervater des Stainschen Ehepaares, Ulrich Fugger den Aelteren, geboren am 9. Oktober 1441, also zur Zeit der Entstehung unseres Rosenkranzfestes 65 Jahre alt, den ältesten jenes brüderlichen Triumvirats genialer Kaufleute, welche den Grundstein zur einzigartigen Stellung der Fugger im Handel und Geldverkehr gelegt haben. In der schon erwähnten Chronik des Fuggerschen Geschlechts wird er als ein «feiner, freundlicher und frommer Herr» geschildert; «ein dick, doschet (d. h buschiges), weißes Haar, so ime vast ehrlich angestanden, hat er gehabt». Letztere Bemerkung würde sehr gut zu unserem angenommenen Porträt passen. Für die Bildvergleichung sind wir hier lediglich auf die im Fuggerschen «Ehrenbuch» und den bekannten Bildnissammlungen des Fuggerschen Hauses («Pinacotheca Fuggerorum») befindlichen Porträts dieses Ulrich Fugger des Aelteren angewiesen. Die Darstellung des Ehrenbuchs zeigt einen Mann mit freundlichen, etwas müden Zügen, die sich recht wohl mit unserm Bilde des Rosenkranzfestes vergleichen lassen. Die heute in verschiedenen Privathänden, dann in deutschen Galerien (z. B. Mannheim, Kunsthalle) befindlichen, nach Friedländers Feststellungen[24] nicht von Ulrich Apt, sondern von dem Maler Hans Maler von Schwaz herrührenden

---

[24] Rep. f. Kunstwissenschaft, Band XVIII.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Brustbilder eines «Ulrich Fugger» (eines bärtigen Mannes mit ernstem Gesichtsausdruck) stellen Ulrich Fuggers des Aelteren Sohn, den gleichnamigen Ulrich Fugger den Jüngeren (geboren 1490) dar, dessen feine, fast etwas mürrische Gesichtszüge auch Holbein d. Aelt. in einer meisterhaften Silberstiftzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts verewigt hat. Hält man diese Zeichnung neben den von mir so genannten Ulrich Fugger d. Aelt. des Rosenkranzbildes, so ist die Aehnlichkeit zwischen Vater und Sohn ganz unverkennbar. Ulrich Fugger d. Aelt. hatte ganz besonders enge Beziehungen zu Venedig; in dem Verzeichnis der ersten Mieter der Kammern im neuerbauten Fondaco erscheint er noch 1508 als Vertreter der Fuggergesellschaft; die Urkunden von 1484 und 1489, in welchen er in gleicher Eigenschaft zu Venedig erscheint, haben wir schon kennen gelernt. Die weibliche Gestalt links neben ihm in vollreifer, anmutiger Frauenschönheit möchte ich demnach auf Ulrichs Ehefrau Veronica Lauginger, mit welcher er sich 1479 vermählt hatte, deuten; sie mag damals 45 Jahre alt gewesen sein. (Für die Frauengestalten unseres Rosenkranzfestes, wie ich gleich hier bemerken möchte, ist es weniger leicht als bei den Männerköpfen Vergleiche mit den Porträts des «Ehrenbuches» zu ziehen, denn von den meist recht spießbürgerlichen und hausbackenen Frauengestalten Breus will sich nur schwer eine Linie zu den anmutsvollen Gestalten unseres Bildes ziehen lassen. Möglicherweise mußte bei den Breuschen Frauenköpfen die Phantasie des Malers doch etwas freier walten als bei den Männerköpfen, für welche dem Maler unzweifelhaft verläßliche Vorlagen zur Verfügung standen.)

Der junge, liebliche Frauenkopf zwischen Veronika Lauginger und dem Ritter möchte dann etwa der Ehefrau Ursula des Philipp vom Stain angehören; diese war 1506 21 Jahre alt (geb. 1485). Warum an der hervorragenden Stelle, die das Stainsche Ehepaar einnimmt, nicht etwa der erste, ältere Schwiegersohn Ulrichs, Georg Thurzo von Bethlemfalva, der Ehemann seiner ältesten Tochter Anna (verheiratet seit 1497) erscheint, hoffe ich unten noch begründen zu können. Jener Georg war ein Sohn des Johannes Thurzo, eines polnischen Ratsherrn von Krakau, mit dem sich die Fugger

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zur Ausbeutung der ungarischen Kupferbergwerke verbunden hatten; Johann hatte seine technische Ausbildung in der Kunst des Metallscheidens in Venedig geholt und war dort mit Ulrich Fugger bekannt geworden. Auch Georg Thurzo, «Her Jörig dorssi», und dessen Ehefrau, die «Dorsinn», hat Holbein d. Ä. in prächtigen Silberstiftzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts verewigt[25], und es wäre demnach wohl möglich, daß die links und rechts von Kaiser Maximilian erscheinenden Köpfe eines jüngeren Mannes und einer Frau diesem Thurzoschen Ehepaar angehörten. Weniger wahrscheinlich hat man an das jüngste Ehepaar des Ulrich Fuggerschen Hauses zu denken, an Veronika und Walther Ehinger von Ulm, verheiratet seit 1504; wenigstens vermochte ich über Handelsbeziehungen dieses dritten Schwiegersohnes Ulrichs zu Venedig bei Simonsfeld nichts zu finden.

Doch nun zur linken Seite unseres Rosenkranzbildes! Nach dem mittelalterlichen Schema für derartige Darstellungen, dem, wie wir gehört, auch Dürer sich eng anschloß, haben wir hier im Gegensatz zur rechten, weltlichen Seite die Vertreter des geistlichen Standes zu erwarten. In der Tat finden wir hier Papst Julius II., dann einen von Neuwirth als Dominicus Grimani, Patriarchen von Aquileja, bezeichneten Kardinal, dem der hl. Dominicus selbst den Rosenkranz aufsetzt. Den Mittelpunkt dieser geistlichen Gruppe hinter dem Papst bildet aber ein knieender, älterer Mann in violettem Talar und schwarzem Barett mit feinen, offenen und liebenswürdigen Gesichtszügen. Neuwirth glaubt in ihm einen Italiener und zwar den Patriarchen von Venedig, Antonius Surianus, das geistliche Oberhaupt der Lagunenstadt und Patron von S. Bartolomeo — der Patriarch von Aquileja hatte nur seinen Amtssitz in Venedig — zu sehen, der, wie er sagt, «als Patron von S. Bartolomeo mit vollem Recht die Einreihung seines Bildes in die Komposition beanspruchen konnte». Nun glaube ich weder, daß die Gesichtszüge dieses knieenden

---

[25] Woltmann, Holbein und seine Zeit, II, Verzeichnis der Werke Hans Holbein d. Ä., Berlin, Nr. 114–116. Wiedergabe bei Bock, Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin, Deutsche Meister, Tafel 64, Nr. 2514, 2515 und 2516. Die Gesichtszüge der «Dorsinn» erscheinen fast finster-schmerzlich.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mannes, so wenig wie diejenigen der hinter ihm erscheinenden Persönlichkeiten irgend etwas Südliches haben, noch auch, daß jenes Recht des Kirchenpatrons von S. Bartolomeo, auf einem von deutschen Kaufherrn gestifteten Bilde an so hervorragender Stelle zu erscheinen, ein so ganz unbestreitbares sei, wie Neuwirth meint. Ich halte vielmehr dafür, daß sich die Bildnisse der Fugger auch auf dieser Seite, nunmehr im geistlichen Gewande, fortsetzen, und möchte in der an so bedeutungsvollem und betontem Platze angebrachten, edlen und höchst eindrucksvollen Gestalt des Knieenden Jakob Fugger den Reichen, den Bruder des an paralleler, gleich vorzüglicher Stelle der rechten oder Laienseite erscheinenden Ulrich Fugger, erkennen.

Jakob Fugger ist wohl die glänzendste Erscheinung des Fuggerschen Brüdertrios. Max Jansen hat in fünf, reich mit urkundlichem, insbesondere Zahlenmaterial ausgestatteten, fesselnden Abhandlungen zur Fuggergeschichte die einzigartige Bedeutung dieses Mannes für die Handels- und allgemeine Geschichte (allerdings, wie mir scheint, mit etwas zu starker Zurückdrängung der älteren Brüder) vor Augen gestellt. Geboren am 6. März 1459 zu Augsburg war er von dem Vater Jakob zum geistlichen Stand bestimmt worden und wurde Domherr zu Herrieden. Nach dem frühen Tod der Brüder Andreas und Hanns, die während ihrer Lehrzeit in Venedig starben, und Peters, der 1473 in Nürnberg und Marcus', der 1478 in Rom verschied, veranlaßten ihn die Brüder Ulrich und Georg auf seine Pfründe zu resignieren. Er erhielt seit 1478 im Fuggerschen «Gläger» zu Venedig, der Hochschule des europäischen Handels- und Bankbetriebs, seine kaufmännische Ausbildung und stellte sich dann den Brüdern in Augsburg zur Verfügung, die ihm, wie Jansen sagt, den Süden, also vornehmlich Italien, als Feld seiner Tätigkeit zuwiesen. Von unermüdlicher Arbeitskraft, weitaussehend und unternehmungslustig, auch ein gefährlich scheinendes Geschäft nicht scheuend, dabei überlegen und kaltblütig — er sagte öfters zu seinen Neffen und Geschäftsteilhabern, er ziehe mit seinen Tageskleidern abends zugleich seine Geschäftssorgen aus — wurde er die Seele des tirolischen Silberhandels und der Bergwerksbetriebe in Kärnten und Ungarn. Auf den Handelsstraßen Tirols ist er ebenso heimisch,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wie in den berühmten Bergstädten der Karpathen, im Fuggerischen Silberkontor zu Venedig, wie in der Schreibstube zu Augsburg. Er ist der stets hilfreiche Bankier des immer geldbedürftigen Kaisers und dessen diplomatischer Agent, hinter dessen Wort die erste Kapitalmacht Europas steht. Er zeigt jene moderne Vereinigung von Geldmann und Diplomaten, die, in Amerika längst heimisch, erst in unserem neuesten Deutschland stärker hervortritt. Für die Nürnberger Geschichte ist es besonders belangvoll, daß Jakob, den der Rat in Briefen seinen «Freund» nennt, wiederholt als Friedensvermittler zwischen der Reichsstadt und ihren Feinden auftritt, so 1502 gegenüber Markgraf Friedrich von Brandenburg, dann bei der Auseinandersetzung mit den Pfalzgrafen wegen der im bayerischen Erbfolgekrieg eroberten oberpfälzischen Flecken, endlich noch 1518 in einem Streit mit Herzog Georg von Sachsen, der einen in Annaberg von zwei Nürnberger Söldnern begangenen Mord betraf[25a]. Die geschichtlich bedeutungsvollste Rolle spielt dann bekanntlich Fuggersches Kapital in dem Kampfe zwischen Frankreich und Habsburg um die deutsche Kaiserkrone nach Maximilians Tode 1519; hier entschied es zu Gunsten des Hauses Habsburg und gegen Frankreich. Ueber allem dem vergißt Jakob Fugger Haus und Familie nicht. Jener den Fuggern seit jeher eigentümliche Trieb, Kapitalbesitz in Grund und Boden zu verankern, ist auch bei ihm stark ausgeprägt. Die heute noch im Besitz der Familie befindlichen Herrschaften Kirchberg und Weißenhorn, dann Schloß Schmiechen bei Landsberg und die Herrschaft Biberbach hat er an das Geschlecht gebracht. Umgänglich und liebenswürdig, für seine Person bedürfnislos, war er ein verständnisvoller Freund der Kunst und Künstler. Er ist der Erbauer des berühmten Augsburger Fuggerhauses, dessen Fassaden und Arkadenhöfe er von Hans Burgkmair mit Fresken nach den Vorschlägen des gelehrten Augsburger Hu-

---

[25a] Damals ließ ihm der Rat durch Kaspar Nützel einen Becher im Werte von 625 fl. überreichen. Der Eintrag der Stadtrechnungen hierüber lautet: Item 625 guld landswer[ung] cost ein hubsche, silbere, vergulte scheuren mit 48 hübschen, geschnitten figuren in musseln als jamahu, die wigt 15 mark 10 lot, von H[ans] Koburger erkauft, domit wir Jacob Fucker zu Augspurg per herr Caspar Nutzel verert haben. 3a ante Magdalene (= 20. Juli) [1518].

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

manisten und Ratskonsulenten Dr. Konrad Peutinger schmücken ließ; ebenso verdankt ihm die Grabkapelle der Fugger bei St. Anna zu Augsburg, zu deren bildnerischem Schmuck er Dürer und Peter Vischer d. Aelt. heranzog, ihre Entstehung. Mit der Errichtung der «Fuggerei», einer Wohnungskolonie für «hausarme» Augsburger Bürger und Handwerker, hat er eine noch heute segensreich fortwirkende, soziale Einrichtung geschaffen, deren Bedeutung unsere jetzige Zeit der Wohnungsnot vielleicht mehr als irgendeine frühere zu würdigen weiß. So ist es natürlich, daß auch die überragende Gestalt dieses Mannes auf einer Stiftungstafel des Fuggerschen Geschlechtes für die Kirche der Deutschen in Venedig nicht fehlen konnte. Dies wird m. E. auch durch die direkte Bildvergleichung vollauf bestätig. Wir haben noch anderweitige, ausgezeichnete Darstellungen Jakobs des Reichen von Holbein d. Aelt.[26], von Burgkmair (in einem prächtigen Farbenholzschnitt)[27] und endlich von Dürer selbst (Alte Pinakothek in München[28], Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, Sammlung Graf Törring in München). Endlich besitzen wir auch eine Anzahl trefflicher Porträtmedaillen, welche bei Habich, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, Jahrg. 1906, Tafel A, dazu Handzeichnung S. 51, und bei Kull, Die Münzen des gräfl. und fürstl. Hauses Fugger, Mitteilungen der Bayer. Numismatischen Gesellschaft, VIII, 1889, abgebildet sind. Besonders die an letzterem Ort, Tafel I, Nr. 2a und b, wiedergegebene Porträtmedaille von 1518 ist zur Vergleichung sehr brauchbar und lehrreich[29].

---

[26] Abbildungen bei Woltmann, Holbein und seine Zeit, S. 18, Bock, a. a. O., Tafel 64 und Tafel 191, Nr 8465, Text S. 30. Der Herausgeber bringt diese letztere Zeichnung mit dem Dürerschen Gemälde des Jakob Fugger von ca. 1520 in Verbindung.

[27] Wiedergabe bei Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes, Berlin 1891, gegenüber S. 134.

[28] Wiedergabe z. B. in «Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben», Dürer, S. 57.

[29] Dazu kommt die Büste Jakobs von dem 1832 abgebrochenen Chorgestühl der Fuggerkapelle zu Augsburg (Abbildung bei Vöge, Die deutschen Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums, Berlin 1900, Nr. 119, und Halm, a. a. O., Abb. 15 und 18). Dagegen wird man sich nur schwer entschließen können, in der unter der Bezeichnung «Jakob der Aeltere» gehenden Porträtmedaille mit groben, finsteren Gesichtszügen (Abb. bei Habich, a. a. O., 1906, S. 19, und Kull, Tafel I, Nr. 1) Jakob II. den

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Daß der auf der «geistlichen» Seite des Rosenkranzschemas befindliche Fugger geistliches Gewand trägt, wird uns nicht befremden. Jedes größere Altarbild jener Zeit bietet uns Beispiele, daß weltliche Personen, ja sogar recht ausgesprochene Weltkinder, in solchem Gewande als Heilige, Mönche, Nonnen, ja wohl auch als Kardinäle, auftreten. Ich führe nur ein beliebiges Beispiel gerade aus der Zeit Kaiser Maximilians an. Baldaß in seinem Werke «Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians» erwähnt eine Reihe von tirolischen Bildern, auf welchen der Kaiser im geistlichen Kostüm erscheint, z. B. unter den Angehörigen der h. Sippe, als einer der h. drei Könige, ja sogar als Diakon beim h. Meßopfer. Baldaß meint, daß diese Darstellung des Kaisers auf Kultbildern ein Zeugnis der Verehrung und Liebe sei, die er im deutschen Volke genossen hat. «Vor allem die Augsburger Malerei,» sagt er, «liebte es, noch Jahre nach des Kaisers Tode sein Bildnis auf Gemälden religiösen und profanen Gegenstandes anzubringen.» Wenn man schließlich wollte, könnte man bei Jakob Fugger wohl auch daran denken, daß dieser einstmals die Kleidung des Herriedener Domherrn trug, ein Umstand, der Dürer sicher bekannt war. Doch scheint mir diese so weit hergeholte Beziehung gar nicht nötig.

Eine Frage liegt noch nahe. Jakob Fugger hatte im Jahre 1498 die durch ihre Schönheit ausgezeichnete Sybilla Arzt geheiratet, die Tochter des bekannten Bundeshauptmanns des schwäbischen Bundes Ulrich Arzt, dessen energische Züge uns Holbein d. Aelt. gleichfalls in einer schönen Silberstiftzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts überliefert hat. Wenn nun Jakob Fugger auf dem Bilde erscheint, so darf man er-

---

Reichen zu sehen, trotz der begeisterten Worte Habichs, der hier eine ideale Darstellung des großen Kaufmanns von weltumspannendem Geiste erblickt. Hiezu gehört dann offenbar auch Holbeins «Jacob Fuckher» im Berliner Kupferstichkabinett. Wenn wirklich nach Kull der Kiliansche Stich in der «Pinacotheca Fuggerorum» verbietet, an den Vater Jacob II. des Reichen, Jakob I., zu denken, so bliebe kaum etwas anderes übrig, als Jakob Fugger vom Reh, Sohn des Andreas, hiefür beizuziehen, der 1462 das erste Fuggersche Wappen bei Kaiser Friedrich ausbrachte. Dieser ist ungefähr 1430 geboren und verschwindet 1492 aus den Augsburger Steuerbüchern; er könnte also recht wohl gegenüber Jakob II. (1459 bis 1525) als der ältere bezeichnet werden.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

warten, auch seine Ehefrau dort zu finden. Aber wo ist diese, nachdem keine der Frauengestalten hiefür mehr zur Verfügung steht? Ich möchte nun die Vermutung aussprechen — natürlich kann es nicht mehr als eine solche sein —, daß die Gestalt der thronenden Maria die Züge jener schönen Sybilla Arzt trägt oder getragen habe, denn gerade der Kopf der Gottesmutter hat auf dem Strahower Original sehr stark gelitten, so daß die Meinung aufkommen konnte, der Restaurator von 1840, Johann Gruß, habe ihm schließlich, um sich irgendwie zu helfen, die Züge seiner Tochter verliehen. Leider versagen hiefür auch die vorbereitenden Skizzen Dürers, deren wir für das Rosenkranzfest eine größere Anzahl besitzen, z. B. von dem h. Dominikus, von dem Baumeister Hieronymus, dem Knienden hinter dem Papst, in welchem ich Jakob Fugger sehe, von dem Christkind; auch von dem Knienden hinter Kaiser Maximilian soll eine solche in englischem Privatbesitz noch vorhanden sein[30]. Einen gewissen Ersatz bietet das Dürersche Bild der sogenannten Madonna mit dem Zeisig in Berlin vom Jahre 1506, von welchem die kunstgeschichtliche Forschung annimmt, daß sie der Madonna des Rosenkranzfestes sehr nahesteht[31]. Prüft man darauf hin die Erscheinung dieser Madonna, so mögen uns wohl aus den Zügen der gut deutschen, etwas nüchternen und mütterlich-behäbigen Schönheit, die von der zarten Lieblichkeit altdeutscher Gottesmütter oder der überirdischen Hoheit italienischer Madonnen wenig besitzt und mehr an Holbein des Jüngeren Art erinnert, diejenigen der Augsburgerin entgegenblicken. Daß in solcher Vermenschlichung heiliger Personen für den mittelalterlichen Beschauer durchaus nichts Befremdliches oder Anstößiges lag, wurde schon oben bemerkt. So hat z. B. auch Holbein der Jüngere für seine Madonna von Solothurn direkt die Züge seiner Ehefrau — nebenbei bemerkt auch eine der Xantippen der Kunstgeschichte — benutzt[32];

---

30 Wölfflin, a. a. O., S. 148, Anm. 1.

31 Ebenda, S. 149: «Eng verwandt mit der Maria vom Rosenkranz ist die Berliner Maria mit dem Zeisig (1506)». Abbild. ebenda. Ich möchte hiebei auch an die Dauchersche «Judith» vom Chorgestühl der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg (Abbildung bei Vöge, a. a. O., Nr. 127 und Halm, Fuggerkapelle, Abb. Nr. 16) erinnern.

32 Woltmann, Holbein und seine Zeit, Bd. I, S. 185.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wie weit die Freiheit hierin ging, beweist uns z. B. das Werk Grünewalds, der unter seine heiligen Gestalten ohne Scheu die Geliebte des Kurfürsten Albrecht von Mainz aufnimmt.

Nun noch ein Bedenken! Warum erscheint die Gestalt des dritten Bruders Georg auf unserem Bilde nicht? Ist dessen Tätigkeit doch nicht minder an dem glänzenden Aufstieg des Fuggerschen Hauses beteiligt, wenn er auch vielleicht weniger hervortritt als der ältere und jüngste Bruder. Die nächstliegende Erklärung hiefür ist wohl die, daß gerade Georg Fugger am wenigsten unmittelbare und persönliche Beziehungen zu Venedig und dem Fuggerschen Comptoir daselbst hatte. «Dieser Georg Fugger,» sagt Jansen, «ist auf der Linie, die von Augsburg nach Nürnberg und weiter nach Nordosten führt, tätig». Georg erscheint häufig in Nürnberger Urkunden[33]; in einem Brief vom 2. X. 1487 nennt er sich Georius Fucker de Augusta mercator in Nurmberga (Mitt. des Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnberg, 8. Heft); auch er besaß daselbst seit 1496 ein Haus an der Bindergasse. Weniger Gewicht möchte ich bezüglich des Fehlens Georgs auf der Tafel darauf legen, daß dieser schon am 14. März 1506 als der erste der drei berühmten Brüder starb, also gerade zu der Zeit, als Dürer das Rosenkranzfest in Angriff nahm.

Für eine Reihe weiterer Persönlichkeiten unseres Bildes muß ich mein einstweiliges Unvermögen einer Erklärung eingestehen. Dies trifft insbesondere für den zwischen dem Patriarchen und dem Knieenden hinter dem Papst (Jakob Fugger) erscheinenden Blondkopf mit etwas verwegenem Ausdruck zu, dessen Bildnis Dürer nochmals besonders gemalt hat[34]. Man wird in ihm nicht leicht, wie Neuwirth will, einen Italiener erkennen wollen. Die Gesichtszüge des jungen Mannes hinter Jakob Fugger erinnern

---

[33] Von Nürnberg aus begab er sich 1488 auf seines «swehers» Hochzeit nach Nördlingen (vgl. Lochner, a. a. O.) und 1497 zur Vermählung seiner Nichte Anna mit Georg Thurzo nach Augsburg. Dies beweist ein Ratsdekret vom 4. September 1497: «Jorgen Focker und seinem schwager, dem Torsion, sind vier oder funf person vergondt uf sein, des Torsions, hochzeit gen Augspurg». D. h. also, sie durften vier oder fünf Nürnberger Gäste mit sich zur Hochzeit nach Augsburg mitreiten lassen.

[34] Heute in Hampton Court Palace.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

an diejenigen Ulrich Fuggers des Jüngeren, des schon oben erwähnten Sohnes Ulrichs des Aelteren (geb. 1490, also damals 16 Jahre alt), wie sie später Holbein d. Ae. in seiner Silberstiftzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts meisterlich festgelegt hat[35]; ebenso gemahnt das Gesicht des Knaben rechts zwischen Ulrich Fugger und dem Baumeister Hieronymus an den Holbeinischen Raymund Fugger der späteren Zeit; er war geboren 1489 also damals 17 Jahre alt. Daß der junge Fuggersche Nachwuchs gerade in diesem Alter nach Italien gesandt wurde, um sich in der italienischen Sprache und der vornehmlich in Italien gepflegten Rechenkunst auszubilden, wissen wir. Die Anwesenheit dieser jungen Fugger in Venedig hätte also nichts Auffälliges.

Ich möchte nun noch auf die oben zurückgestellte Frage eingehen, warum an der hervorragenden Stelle, welche die Gestalt des Ritters Philipp vom Stain auf unserem Bilde einnimmt, nicht der ältere Schwiegersohn Ulrich Fuggers, Georg Thurzo, der Gemahl seiner erstgeborenen Tochter Anna, erscheint, dem doch eigentlich dieser Platz zunächst gebühren würde, und dessen Figur, wenn ich recht gesehen habe, stark in den Hintergrund geschoben ist. Ich möchte dies folgendermaßen erklären. Die auf unserem Rosenkranzfeste neben bezw. hinter Kaiser und Papst erscheinenden Männer und Frauen stellen gewiß zunächst Persönlichkeiten aus dem Fuggerschen Familienkreise dar, sie haben daneben aber noch eine zweite, mit der besonderen Idee unseres Bildes zusammenhängende Aufgabe zu erfüllen, die man eine symbolische oder typologische nennen könnte. Die Idee unseres Bildes ist die Verehrung der jungfräulichen Gottesmutter als Ziel und Mittelpunkt des Rosenkranzkultus durch die Gesamtgemeinde der Christenheit, durch Kaiser, Papst und die Stände der christlichen Gemeinde geistlichen und weltlichen Ranges. Hier liegt nun diese zweite, symbolische Aufgabe der Fuggerschen Gestaltenwelt: sie sollen nach der Absicht des Schöpfers und, wie es in der Idee des künstlerischen Vorwurfs

---

35 Dazu vielleicht auch die Dauchersche Büste vom Chorgestühl der Fuggerkapelle, Vöge, a. a. O., Abb. 129.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

liegt, zugleich Vertreter der christlichen Stände sein. Unschwer kann man sich auch, wenn man die Reihe der Fuggerschen Familienbildnisse auf der rechten Seite des Rosenkranzfestes überblickt, mit der Vorstellung abfinden, hier typische Vertreter verschiedener Stände vor Augen zu haben, den Kaufmann, Bürger und Bürgerinnen, Patrizier und Patrizierinnen; ihnen reiht sich dann auch, dem Herrscher zunächst, die schöne Gestalt des Geharnischten, des Vertreters des Rittertums an, und hierfür bot sich Dürer die Gestalt des schwäbischen Ritters, des Kirchbergers Pflegers Philipp vom Stain, aus dem Fuggerschen Personenkreis als die geeigneste dar und fand so vor dem älteren Schwiegersohn Ulrichs, vor Georg Thurzo, einen bevorzugten Platz auf dem Bilde. Ich darf in diesem Zusammenhang und zur Erläuterung des oben Gesagten vielleicht auch an meine älteren Feststellungen über ganz ähnliche Verhältnisse bei Dürers Allerheiligenaltar erinnern. Auch hier, auf dem sog. Landaueraltar der Gemäldegalerie des Wiener Kunsthistorischen Museums, sind die Gestalten der geistlichen und weltlichen Verehrenden rechts und links hinter Kaiser und Papst zunächst Porträts der Landauerschen und Hallerschen Familie. Sie sind aber zugleich, wie ich damals im Rep. f. Kunstwissenschaft, Bd. 46, ausführte, typische Vertreter der Stände der Christenheit, die sich hinter die Repräsentanten der höchsten geistlichen und weltlichen Gewalt zur anbetenden Verehrung des göttlichen Geheimnisses der im Vater, dem Sohne und dem hl Geiste dreifach entfalteten, dreieinigen Gottheit geschart haben. Es sind vertreten der Mönch, die Nonne, der Patrizier, Edelfrauen, der Kaufmann, der Bürger, die Bürgerin, schließlich auch, wie auf unserem Rosenkranzfeste, der Ritter in prächtigem Eisengewand, alles Porträts aus der Familie des Stifters Matthäus Landauers und seiner nächsten Verwandten, zugleich aber Typen der verehrenden Christenheit in ihrer manigfachen, ständischen Gliederung. Dürer hat diese Doppelaufgabe auf dem Landaueraltar in überaus geschickter und geistvoller Weise gelöst, unterstützt allerdings durch den glücklichen Zufall, der ihm passende Modelle in der Familie der Landauer und Haller — der Ritter ist nach einer gleichzeitigen Chronik Wilhem Haller, der Schwiegersohn des Stifters — darbot. Ganz ähnlich fasse ich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auch die Rolle der Fuggerschen Portraitfiguren und insbesondere der eindrucksvollen, knieenden Rittergestalt in ihrer Mitte auf[36].

Nun möchte ich noch mit einigen Worten auf das oben nur flüchtig erwähnte, literarische Zeugnis eines italienischen Schriftstellers über die Stiftung eines Marienbildes für S. Bartolomeo durch einen Fugger zurückkommen. In seinem Werke «Venetia città nobilissima» vom Jahre 1581 sagt Sansovino[37] — ich gebe die Worte deutsch wieder: «Es wurde die Kirche (nämlich von S. Bartolomeo) vor einigen Jahren von Christoforo Foccari, einem Deutschen, ausgezeichnet (nobilisata), der hieher ein Altarbild Unserer L. Frau verbrachte, von der Hand Albrecht Dürers, von einzigartiger Schönheit, Ausführung und Kolorit . . .; es wurden auch auf das Grab des genannten Fugger einige Gestalten von Battista Franco gemalt». Daß mit diesem Dürerschen Altarbild der Madonna von ausgezeichneter Schönheit nur unser Rosenkranzfest gemeint sein kann, ist ganz klar. Im Uebrigen ist aber mit dieser Nachricht, so wie sie Sansovino bringt, nicht viel anzufangen. Zwar nennt Sanuto in seinen Diarii 1520 einen Christoph Fugger in Venedig, der eine Gradeniga geheiratet habe, aber die Geschichte der deutsch-venetianischen Handelsbeziehungen kennt einen solchen Christoph von 1520, geschweige einen um die Kirche der Deutschen so verdienten Mäzen, nicht, auch in den Fuggerschen Genealogien vermochte ich für 1520 einen solchen Christoph nicht zu finden. Auf einen jüngeren Christoph Fugger, den 1520 geborenen und 1579 verstorbenen Sohn des Raymund Fugger, paßt die Bemerkung über die Malereien Francos an seinem Grabmale nicht; dieser war nicht in Venedig, sondern bei den Dominikanern zu Augsburg begraben. Neuwirth hält daher diese Nachricht Sansovinos bis zur weiteren archivalischen Bestätigung für recht zweifelhaft und glaubt an keine Beziehungen zwischen den Fuggern und unserem Rosenkranz-

---

36 Wenn man schließlich wollte, könnte man die Gestalten des Baumeisters Hieronymus, dann Dürers und seines Begleiters als die der Himmelsmutter und rosa coeli gleichfalls huldigenden Vertreter von Kunst und Wissenschaft auffassen, doch glaube ich nicht an eine solche Absicht Dürers.

37 Simonsfeld II, S. 132, Anm. 3 und 4 und S. 133, Anm. 2.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

fest; Simonsfeld meint, jener Christoph Fugger von 1520 habe vielleicht ein anderes Marienbild von Dürer nach S. Bartolomeo gestiftet, möglicherweise jenes «quar» (d. h. quadro), das Dürer in seinem Briefe vom 23. September erwähnt, «desgleichen er noch nie gemacht habe»; die kunstgeschichtliche Forschung sieht aber in diesem «quar» heute das Gemälde des Jesusknaben unter den Schriftgelehrten. Auch findet sich keine sonstige Nachricht, daß in der Kirche zwei wertvolle Madonnenbilder Dürers vorhanden gewesen seien. Der Verfasser möchte in dieser Nachricht Sansovinos von der Stiftung eines einzigschönen Marienaltars durch einen «Christoph» Fugger den hinsichtlich der Zeit und des Personennamens verwirrten Nachhall der wirklichen Tatsache der Widmung der Dürerschen Rosenkranztafel nach S. Bartolomeo durch die Fuggersche Familie sehen und als weitere Stütze seiner allerdings auf anderen Wegen gewonnenen Ansicht werten. Der Name «Christoph» anstatt etwa «Ulrich» mag auf irgend einer Nachlässigkeit beruhen. Die Italiener gehen, wie man aus allen Schriftstücken dieser Zeit ersieht, mit den deutschen Namen und Vornamen, indem sie sich diese mundgerecht machen, recht willkürlich um. So wird z. B. Ulrich Fugger der Aeltere, einer der Stifter unserer Rosenkranztafel, in zwei Urkunden der Signoria von 1484 und 1489 stets Henricus Focher genannt; in dem Verzeichnis der ersten Mieter der Kammern des Fondaco vom Jahre 1508 heißt er «Ferigo Fochte». Der Ausdruck «wenige Jahre zuvor» (pocchi anni sono) ließe sich etwa so erklären, daß Sansovino diesen aus einer älteren Vorlage, für welche das Jahr 1506 allerdings erst kurz zurücklag, wörtlich und unbesehen herübernahm, wie er denn in der zweiten Auflage seiner «Venetia» von 1604 den Ausdruck «wenige Jahre zuvor» genau so wiederholt, obwohl inzwischen neuerdings 23 Jahre verstrichen waren. Ich möchte annehmen, daß Sansovino zwei Personen miteinander vermengt hat, den angeblichen «Christoph», in Wirklichkeit Ulrich Fugger, der den «Madonnenaltar Dürers von einzigartiger Schönheit» nach S. Bartolomeo überführte (condusse), und einen Christoph Fugger, der wirklich in der Kirche seine Grabstätte hatte, die von dem 1580 verstorbenen italienischen Maler Baptista Franco mit Figuren ge-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

schmückt wurde; er mag mit dem Christoph Fugger von 1520 identisch sein. Mit Christoph Fugger, des Raymund Sohn, haben aber die beiden Christophs nichts zu tun. Betont sei nochmals, daß wir von zwei Madonnen Dürers und gar solchen, wie sie der begeisterte Sansovino schildert, nichts wissen, sondern nur von der einen, eben der der deutschen Kaufleute bezw. der Fugger.

Wenn es mir nun gelungen sein sollte, wahrscheinlich zu machen, daß an der Stiftung unseres Rosenkranzfestes der schwäbisch-venetianische Handel und insbesondere dessen glänzendste Vertreter, die Fugger, Anteil hatten, so fällt vielleicht auch ein neues Licht auf eine bisher recht rätselhaft gebliebene Gestalt unseres Bildes, nämlich auf jenen Mann, der rechts oben neben, oder besser gesagt, hinter Dürer erscheint. Diese eigentümliche Platzanweisung des unserem Meister im Alter ungefähr gleichscheinenden, blondgelockten Mannes in Gelehrtentracht (schwarzes Barett, schwarzer Mantel mit Pelzbesatz) mit liebenswürdigen, fast etwas weichlichen Gesichtszügen hat von jeher die Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker erregt und zu den verschiedendsten Deutungen geführt. Die von Thausing noch festgehaltene Erklärung dieser Gestalt als Willibald Pirckheimer hat man wohl jetzt zumeist aufgegeben[38]. Die Deutung Neuwirths, der alle Gründe gegen die Taufe auf Pirckheimer zusammengefaßt hat, ist ebenfalls kaum zwingender Art. Ich möchte seine diesbezüglichen Worte, da sie das in dieser Dürerschen Gestalt gegebene Problem gut beleuchten, hierhersetzen. Neuwirth sagt: «Der hinter dem sich als «Germanus» bekennenden Meister sichtbare junge Mann ist entschieden ein Deutscher, der durch die Zugesellung zu dem Meister mit diesem zu den übrigen Personen in ein gleiches Verhältnis tritt und nur zum Zuschauer der Szene wird; er hat keinen Anteil an der Stiftung des Bildes der Venediger Deutschen, die der Künstler im Vordergrunde porträtierte, sondern wird neben Dürer zu einem nur zufällig damals in der Lagunenstadt sich auf-

38 Reicke in seinem Aufsatz «Die Deutung eines Bildnisses von Brosamer in der Kais. Gemäldegalerie in Wien. Nebst Beiträgen zur Dürer- und Pirckheimer-Forschung» (Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXX), bezeichnet den Begleiter Dürers nochmals als Pirckheimer (Fig. 6 ebendort).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

haltenden Landsmanne, der bei den Deutschen Venedigs nicht nur als Dürer nahestehend bekannt, sondern auch persönlich beliebt war. Zur Sicherstellung desselben bietet wiederum des Meisters Briefwechsel beachtenswerte Punkte, die sich auf die Person des seit Februar 1506 in Venedig weilenden, jungen Nürnbergers Andreas Künhofer beziehen». Soweit Neuwirth. Dürer unterstützte diesen in Padua studierenden jungen Nürnberger, als er krank in Venedig darniederlag in besonders zartfühlender Weise mit Geldmitteln. Meines Erachtens sind diese Beziehungen aber doch nie und nimmer mehr genügend, um die Anwesenheit dieses Andreas Künhofer auf dem Bilde an der Seite des Meister zu rechtfertigen und die Annahme Neuwirths, daß die Auftraggeber der Tafel, «die ja wahrscheinlich auch zu Künhofers Gönnern gehörten, gewiß nichts einzuwenden hatten, wenn der Meister seinen Schützling im Bilde sich beigesellte und beide Figuren als ein Zusammengehöriges von der übrigen Komposition sonderte», dürfte doch manchen Einwänden begegnen. Zucker, Albrecht Dürer, 1905, Seite 72, sagt lediglich: «Der Name des neben ihm (Dürer) stehenden Begleiters ist zweifelhaft». Friedländer äußert sich ebenso kurz bei Schilderung des Bildes: «Rechts hinten stehend der Maler, neben ihm ein Mann in mittleren Jahren, in dem man wohl mit Unrecht Pirckheimer zu erblicken geglaubt hat.» Wölfflin äußert sich über diese Gestalt gar nicht.

Ich möchte nun in diesem stillen Beobachter an Dürers Seite den Träger eines der berühmtesten Namen der Augsburger Vergangenheit, den gelehrten Stadtschreiber, Humanisten und Diplomaten Dr. Konrad Peutinger, erblicken. Allgemeine Gründe und Bildvergleichung haben mich zu dieser Annahme gebracht. Vielleicht wird am besten aus einer kurzen Schilderung des Lebensganges dieses ausgezeichneten Gelehrten und vertrauten Freundes Kaiser Maximilians I. verständlich, wie Verfasser zu seiner Annahme gelangen konnte. Ich folge bei den biographischen Ausführungen der Darstellung Königs in seinen «Peutingerstudien», 1919, und des vormaligen Augsburger Stadtarchivars Herberger in seinem Aufsatze «Conrad Peutinger in seinem Verhältniss zu Kaiser Maximilian nach archivalischen Quellen bearbeitet» (Jahres-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bericht des Histor. Vereins von Schwaben und Neuburg für die Jahre 1849 und 1850). Geboren zu Augsburg am 16. Oktober 1465 studierte Peutinger in den Jahren 1482—1486 auf der venetianischen Staatsuniversität Padua, dann zu Bologna Rechtswissenschaften und beschäftigte sich dort, dann wahrscheinlich auch während eines Aufenthaltes zu Rom, eifrig mit dem römischen Altertum und insbesondere mit römischen Inschriften. 1490 trat er als Ratskonsulent in die Dienste seiner Vaterstadt Augsburg und war auch vielfach auf Reisen im Interesse der Stadt tätig, so z. B. 1491 an der römischen Kurie. Auf der Rückreise von Rom promovierte er damals in Padua zum Doctor juris civilis, während die Annahme des Titels eines Doctors juris utriusque auf einen Gnadenakt des Kaisers Maximilian vom Jahre 1504 zurückgeht, denn der Kaiser ebenso wie der Papst legten sich das Recht zu, Doktoren ohne Mitwirkung der Universitäten zu kreïren. 1497 wurde ihm zu Augsburg das Amt eines Stadtschreibers übertragen, das er nun 36 Jahre lang bekleidete. Seine Amtstätigkeit ist hiebei die denkbar umfassendste. Er führt die Ratsprotokolle, entwirft verwaltungsrechtliche und prozessuale Gutachten, vertritt den Rat bei Unterhandlungen mit dem Augsburger Bischof und Kapitel und dient der Stadt bei diplomatischen Unterhandlungen mit dem Kaiser, dem schwäbischen Bunde, benachbarten Fürsten und Städten. Kaiser Maximilian war bekanntlich ein besonderer Verehrer der schwäbischen Reichsstadt. Verfasser konnte selbst in seiner Ausgabe der Berichte des Propstes Erasmus Toppler von St. Sebald zu Nürnberg vom kaiserlichen Hofe an den Nürnberger Rat 1509—1512 [39] ein hierhergehöriges Scherzwort des Kaisers der Vergessenheit entreißen: «Nürnberg und Augsburg» sagte der Monarch zum Propste, «sind meine Liebhaberinnen, die will ich nicht verlassen.» Fast alljährlich hielt der «Bürgermeister von Augsburg», wie Maximilian im Scherze genannt wurde, Hof daselbst und erbaute dort eine Wohnung für sich und seine Gemahlin Blanca; er wollte ein Bürger von Augsburg heißen. Bald entspann sich zwischen dem geschicht-

---

[39] Archiv. Zeitschrift. Herausgegeben durch das Bayer. Allg. Reichsarchiv, Neue Folge, Bd. XVI u. XVII.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

lich ja stark interessierten Kaiser und dem durch seine historischen und archäologischen Kenntnisse ausgezeichneten Stadtschreiber ein stets wachsendes, vertrautes, ja freundschaftliches Verhältnis, das bei Abwesenheit durch einen regen Briefwechsel weitergepflegt wurde. Wie Hans Jakob Fugger in seinem Ehrenspiegel des Hauses Oesterreich erzählt, pflegte der Kaiser, wenn ihm irgendeine Schwierigkeit auf dem geschichtlichen Gebiet mit unterlief, zu sagen: «Da wollen wir unseren Peutinger fragen, das kommt ihm zu.» Wurden Münzen oder Inschriften ausgegraben, so schickte der Kaiser sie ihm zur Bestimmung zu; war er in Verlegenheit um Namen für seine Feldstücke, Peutinger mußte helfen und die Namen von 100 berühmten Frauen übersenden. Bei den Bestrebungen Maximilians um die Erforschung der Geschichte seines Hauses mußte ihm der gelehrte Stadtschreiber durch archivalische Forschungen an die Hand gehen und wurde vom Kaiser selbst zu eigenen Darstellungen auf diesem Gebiete ermuntert. In ununterbrochenem schriftlichem und mündlichem Gedankenaustausch wurden Fragen dieser Art zwischen beiden erörtert.

So war Peutinger auch der gegebene Vermittler zwischen dem Kaiser und den Augsburger Künstlern, die jene bekannten biographischen Romane aus dem Leben des Kaisers, den Weißkunig, den Freydall, den Teuerdank illustrierten und druckten. Sehr zahlreich sind die heute im Konzept auf dem Augsburger Stadtarchiv hinterliegenden Briefe, die Peutinger hierüber mit Maximilian wechselte, ganz abgesehen von den mündlichen Konferenzen zwischen dem Herrscher und seinem künstlerischen Ratgeber. Unser Nürnberg hat nichts Aehnliches aufzuweisen, wie die Gestalt dieses Stadtschreibers, der in unermüdlicher, hingebender Tätigkeit die Herausgabe jener maximilianischen, biographischen Epopöen vorbereitete und leitete. Pirckheimer war doch ein zu ernster Forscher und Historiker, dagegen verstanden sich der in allen geschichtlichen Sätteln gewandte, wohl auch nicht immer allzutief schürfende Augsburger Polyhistor und der ungeduldige, bewegliche, stets von Projekt zu Projekt eilende Kaiser aufs beste. Wann Peutinger mit Dürer in schriftlichen oder persönlichen Verkehr trat, wissen wir nicht. Von Schreiben des Augsburger Gelehrten an unseren Nürnberger Meister ist

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gar nichts erhalten; ein kleines Brieffragment unbekannten Datums und Adresse von Peutingers Hand enthält eine wahrscheinlich auf das Gebetbuch Kaiser Maximilians bezügliche Anweisung, in der Peutinger Dürer seinen Freund nennt. Unzweifelhaft war dem kunstfreundlichen Gelehrten des Meisters Name und auch dessen Persönlichkeit längst bekannt, ehe Dürer seit 1512 in ausgedehntem Maße zu den letzten, großen, der Verherrlichung des Kaisers dienenden Holzschnittwerken, der Triumphpforte und dem Triumphzug, herangezogen wurde, denen sich noch die Zeichnungen zum kaiserlichen Gebetbuch anreihen. Nach Zucker, Dürer, wäre auch hier Peutinger neben dem hohen Auftraggeber selbst die Seele dieses Unternehmens gewesen und wäre auch der Verkehr mit den Künstlern, also insbesondere auch mit Dürer, durch seine Hände gegangen; doch wissen wir, daß daneben Stabius und Pirckheimer Anteil an diesem Werke hatten. Ganz aus dem Gedankenkreis dieser Maximilianischen Bestrebungen heraus schlug Peutinger dem Augsburger Rate vor, an dem Neubau des Rathauses die Bildnisse der Vorfahren des Kaisers anbringen zu lassen, ebenso gab er Jakob Fugger als würdigsten Gegenstand für die Fresken des Hofes seines neuerbauten Hauses daselbst Scenen aus dem Leben und den Feldzügen des Kaisers an. Peutingers biographisches Bild wäre aber nicht vollständig, wenn wir nicht erwähnten, daß die Beziehungen zwischen Maximilian und dem Augsburger Stadtschreiber über geschichtliche, künstlerische und archäologische Liebhabereien auf das Gebiet der Politik übergriffen; der Kaiser gebrauchte diesen zu zahlreichen diplomatischen Sendungen. Dies führt uns auch auf die Beziehungen Peutingers zur Augsburger Kaufmannschaft. Diese Beziehungen waren nicht nur diejenigen des hohen Beamten der Stadtrepublik zu zu einem überaus wichtigen und einflußreichen Bevölkerungsteil, sondern auch sehr enge persönliche. Peutinger entstammte selbst einer Augsburger Kaufmannsfamilie, sodann war er zu den Welsern in verwandtschaftliche Verbindung getreten, indem er sich 1498 mit Margaretha, der Tochter Anton Welsers, verheiratete. Der Augsburger Großkaufmannschaft, insbesondere auch den Welsern, waren diese Beziehungen zu einem Manne, der das Ohr des Kaisers in so hohem Maße besaß, sehr er-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sprießlich. Er empfahl mit Erfolg den Augsburger Warenverkehr der besonderen Obhut des Herrschers, besonders während der Kämpfe mit Venedig; er entwarf die «Fürderbriefe» für die Befehlshaber der Augsburger Gallionen, die 1505 von Lissabon nach Ostindien segelten, insbesondere aber ist er der unermüdliche Anwalt der Interessen der Großkaufleute gegen die immer mehr sich steigernde, feindliche Stimmung der öffentlichen Meinung gegen die Großhandelsgesellschaften, die Erzeugung und Verkehr gewisser Warengattungen monopolisierten, wie eben die Fugger in Tirol hinsichtlich des Silber, in Ungarn für das Kupfer. Die mittleren und kleineren Händler suchten immer wieder den Kaiser und die Reichsgerichte zu einem kräftigen Einschreiten gegen die warenverteuernden Monopolisten und «Fürkäufer» d. h. Aufkäufer zu veranlassen und insbesondere das gerichtliche Vorgehen gegen diese den nur allzusehr selbst interessierten Stadtbehörden (in Augsburg also dem Rate) zu entziehen. Jedoch befand sich der Kaiser in viel zu großer Abhängigkeit von den großen Geldgebern, den Fuggern, Welsern u. a., als daß er geduldet hätte, daß diesen mächtigen Herren zu weh geschähe. Es wurde zwar wiederholt ausgesprochen, daß alle Monopole, soweit sie dem gemeinen Recht und bisherigen Reichserlassen zuwiderliefen, beseitigt und strafrechtlich verfolgt werden sollten, aber gerade der Metallhandel, also das Rückgrat z. B. der Fuggerschen Kapitalmacht, sollte frei von allen Beschränkungen sein. Peutinger steht in der vordersten Front der Streiter, wie bemerkt, auf Seiten des Großhandels. Insbesondere stammt ein umfassendes Gutachten, welches die von den Gegnern auf dem Reichstag zu Augsburg 1530 vorgebrachten Anklagen über das gemeinschädliche Treiben der großen Gesellschaften widerlegen sollte, aus Peutingers Feder.

Wenn nun meine Annahme, daß unser Rosenkranzfest den Kreisen der schwäbischen Kaufmannschaft und insbesondere deren hervorragendsten Vertretern, den Fuggern, nahesteht, nicht ganz abwegig ist, so dürfte sich auf dem Hintergrund der ehrwürdigen Mauern und Türme Augsburgs[40], in Gesellschaft

[40] In den Baulichkeiten (Türmen, Mauern, Brückenbogen etc.) links neben Dürer erkenne ich Augsburg, den Mittelpunkt des Fuggerschen Handelsbetriebs und Lebens.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mit den Gestalten der großen Fuggerschen Kaufherren, endlich an der Seite Meister Dürers kaum irgendeine Persönlichkeit passender und bedeutungsvoller einfinden als der hochverdiente Stadtschreiber Augsburgs, der warme Verteidiger der Augsburger Großhandelsinteressen und seiner hervorragendsten Träger, der künstlerische Berater der Fugger, Konrad Peutinger. Als stiller Beobachter, getrennt von der Fuggerschen Familie und doch wieder in gewisser Art ihr zugehörig, hat er unmittelbar hinter der Gestalt des Malers, gleichsam als dessen Inspirator, Platz gefunden. Die Verbindung zwischen ihm und der Gruppe der Verehrenden vorne scheint mir der reizende Mädchenkopf zu bilden, in welchem wir wohl Juliana, Peutingers gelehrtes Töchterlein, erkennen dürfen.

Auch der Bildvergleich, um dies endlich noch zu erwähnen, dürfte keine Hindernisse für eine solche Feststellung bieten. Herangezogen wurden hiefür zunächst zwei von Habich in den Jahrbüchern der preußischen Kunstsammlungen 1906 und 1907 wiedergegebene Porträtmedaillen Peutingers, von welchen allerdings die vom Jahre 1527 von Friedrich Hagenauer nach Habichs Bemerkung ziemlich nichtssagend ist, wogegen die des Hans Schwarz von 1517 oder 18, welche den Gelehrten im Alter von ungefähr 52 Jahren wiedergibt, ein treffliches Stück darstellt. Dazu kommt dann noch das bekannte im Maximiliansmuseum zu Augsburg befindliche Doppelporträt der Ehegatten Peutinger von Christoph Amberger vom Jahre 1543. (Peutingers Ehefrau Margaretha, geboren am 18. März 1481, war eine Tochter Anton Welsers, des Hauptes des bekannten Augsburger Handelshauses [41], vermählt mit Peutinger im Jahre 1498. Aus dieser Ehe gingen außer vier Söhnen zwei Töchter hervor, die früh verstorbene Juliana, welche vierjährig Kaiser Maximilian am 30. Januar 1504 in Augsburg mit einer lateinischen Ansprache begrüßte, und Constantia, ein Mädchen von ausnehmender Schönheit, die den Lorbeerkranz für Ulrich von Hutten flocht, als dieser 1515 in Augsburg vom Kaiser zum poëta laureatus gekrönt wurde.)

---

[41] Welser, Ludwig, Frhr. von, Die Welser. Bd. I, 1917, S. 64 ff. Ueber Margaretha, Peutingers gelehrte Gattin, und deren Kinder siehe ebenda, S. 100 ff.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Nach allem bisher Gesagten möchte ich mir den geschichtlichen Hergang bei der Entstehung unseres Rosenkranzfestes also ungefähr folgendermaßen denken. Im Jahre 1505 verheerte wiedereinmal eine pestartige Seuche unser Nürnberg. Der «Sterb» begann anfangs Juni 1505 vom Lande in die Stadt einzubrechen; die Zahl der Opfer schwoll rasch an. Wer es vermochte, kehrte der Stadt den Rücken, und die umliegenden Reichsstädte, namentlich Weißenburg und Nördlingen, dann die Nürnberger Landstädtchen Hersbruck und Altdorf, auch Bamberg füllten sich mit Scharen der Flüchtlinge, darunter auch ein Teil der Ratsherren oder doch deren Familien. Wie, nebenbei bemerkt, das Auge des Rates auch noch über die fernen Standesgenossen mit einem fast an venetianische Verhältnisse erinnernden Spürsinn wachte, beweist ein merkwürdiger Ratsverlaß vom 13. September 1505. Darnach wurde von den Aelteren Herren beschlossen, die in Nürnberg verbliebenen Ratsherren sollten ihren nach Bamberg, Nördlingen und Weißenburg geflohenen Frauen und Töchtern, nachdem sich diese «mit claidern und gepend (also Hauben und Schleiern) fast (= sehr) costlich und übermessig» halten, deshalb eine «sträfliche» Rede sagen und sie ermahnen, davon abzustehen und sich «erberlich» zu halten, denn es seien Aufseher dafür bestellt. Unter den Flüchtigen befand sich auch der bekannte Kirchenmeister von St. Sebald, Sebald Schreyer; dieser verließ, «dem grauen und forcht zu empfliehen», am 30. Juli Nürnberg und begab sich nach Schwäbisch-Gmünd, wo sein Aufenthalt — er dauerte vom 1. August 1505 bis 7. Februar 1506 — Veranlassung zur Stiftung der Sebalduskapelle und einer Altartafel in der Hlg. Kreuzkirche daselbst gab, an deren Ausführung auch Dürer und seine Gesellen beteiligt waren[42]. Im Laufe des Juli und August erreichte die Seuche ihren Höhepunkt und immer schwerer lastete auf der unglücklichen Stadt die grauenvolle Herrschaft jenes imperator mors, wie ihn Dürer selbst eben in dem schlimmen Jahre 1505 dargestellt hat, hoch zu Roß einherreitend, die Zackenkrone auf dem fleischlosen Schädel; von dem Hals seines

[42] Vgl. Gümbel, Sebald Schreyer und die Sebalduskapelle zu Schwäbisch-Gmünd in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 16. Heft, 1904.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kleppers hängt die Glocke, die alles Lebende aus dem Wege scheucht, wie die Klapper in den Händen des Aussätzigen. Handel und Wandel stocken, die Straßen der Stadt veröden, die mit schrecklicher Häufigkeit das Glöckchen des Priesters durchzittert, der den Sterbenden die letzte Zehrung bringt, oder der Totenkarren durchrumpelt, auf welchen die Toten, nackt, nur in ein mitleidiges Lacken geschlagen, nach den Massengräbern des Johanneskirchhofs geführt werden. Wer möchte wohl noch an Kunst denken, wo jede Stunde ein jämmerliches Ende zu bringen droht? Da erwacht auch in Dürer der Wunsch, dieser Stätte des Todesgrauens zu entfliehen. Aber wohin? Vor seinen Augen steigt jenes Land auf, jenes Italien, das ihn vor elf Jahren mit dem ganzen Zauber seiner großen Kunst, seiner glühenden Farben und seines bewegten Lebens umfangen hielt, wo er auch heute noch als ein vollgereifter und fest in seiner deutschen Eigenart beharrender Meister Manches für jene Studien zu gewinnen hoffte, die ihn seit Jahren so eifrig beschäftigten, die Lehre von den Proportionen des menschlichen und tierischen Körpers, die Gesetze der Perspektive, die Regeln der Befestigungskunst, in welcher die damaligen Italiener vorbildlich waren. Dort unten in Bologna sollte ein Meister leben, der vor anderen in der Kunst «heimlicher Perspectiv» bewandert ist; auch Lionardos, des gewaltigen Kunsttheoretikers, Name mag dem Meister im Ohr geklungen haben. Aber woher die Kosten der Reise nehmen? An Ort und Stelle, in Italien, sollte ja sein Pinsel, der Verkauf von mitgenommenen Bildern, Stichen und Holzschnitten den Unterhalt bestreiten und womöglich noch ein Uebriges gewinnen. Aber woher die Wegkosten für Mann und Roß nehmen? Hiezu weiß Freund Pirckheimer, den wir in dieser schlimmen Zeit allerdings nicht in Nürnberg sondern auf seinem Landsitz Neunhof zu suchen haben werden, Rat. Er streckt dem Meister die Reisekosten vor und stattet ihn mit weiteren Geldmitteln aus, um für ihn in dem durch seine Druckerwerkstätten hochberühmten Venedig neue Druckwerke oder edles Gestein, für welches die Lagunenstadt, die noch unentthronte Vermittlerin zwischen dem Abendland und den Schätzen des Orients, der gegebene Markt war, zu erwerben. Seine Frau sendet Dürer zum Handel mit allerlei «kunst» aus,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

er selbst schickt sich an auf dem altgewohnten Reiseweg[43] der Nürnberger Italienfahrer, über Weißenburg, Donauwörth, Augsburg, Schongau, Oberammergau, Partenkirchen, den Scharnitzpaß, nach Innsbruck und weiter über den Brenner nach Trient und Verona zu ziehen. Dürer mag die Reise vielleicht Mitte Oktober angetreten haben — noch wütete die Seuche mit ziemlicher Heftigkeit und noch am 22. November waren die Sitzungen des Stadtgerichts ausgesetzt. In Augsburg, das er wohl am zweiten Reisetage erreichte, verkehrte er im Kreise der Fugger, die den großen Meister natürlich von Nürnberg her längst kannten und bewunderten, und wurde so für den Plan der Brüder Fugger, eine Tafel für die Marienkapelle der Kirche der Deutschen in Venedig zu stiften, gewonnen. Es vertrug sich dies ja aufs beste mit seinen eigenen Plänen, nach welchen sein Pinsel für den Unterhalt in der Hauptsache aufkommen sollte. Er ahnte damals noch nicht, mit welch' starkem Unmut er später in Venedig selbst dieser Aufgabe gegenüber stehen sollte, die seine Zeit und Kraft so sehr in Anspruch nahm und die Gelegenheit zu lohnenderem Erwerbe beeinträchtigte. Daß bei seiner Abreise von Nürnberg diese Arbeit noch keine Rolle in seinen Plänen spielte, sondern erst später unvermutet an ihn herantrat, beweist sein erster, erhaltener Brief an Pirckheimer, in welchem er ihm den ihm gewordenen Auftrag zur Anfertigung einer Tafel für die Deutschen Venedigs als eine Neuigkeit meldet. In Augsburg mag auch schon der Gegenstand und der Umfang des Bildes, schließlich auch die Entlohnung, deren Höhe Dürer dem Freunde gleichfalls in dem erwähnten ersten Brief mitteilen konnte[44], geregelt worden sein. In Venedig sollte der Meister dann die Tafel vollenden und selbst auf dem Marienaltar der Bartholomäuskirche zur Aufstellung bringen. Die nötigen Porträtskizzen von den Gliedern der Fuggerschen Familie, von Peutinger usw. mag

[43] Vgl. Simonsfeld, a. a. O. II, Erster Teil, Kapitel IV: Die Verkehrswege.

[44] Bekanntlich 120 fl. rhein. An anderer Stelle nennt er 85 venetianische Dukaten. Es liegt darin nicht, wie Eye und Neuwirth S. 10 angenommen haben, eine Herabsetzung des ursprünglich vereinbarten Honorars «wegen Nichteinhaltung der kontraktlichen Lieferungsfrist». Vier rheinische Gulden gingen auf drei Dukaten (Jansen, Fuggerstudien III, S. 22.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

er schon in Augsburg angefertigt haben[45], sodaß er schon zu Anfang Januar 1506 an die Ausarbeitung gehen konnte.

Aus dieser Entstehungsgeschichte des Bildes erkläre ich mir die Unlust, ja geradezu Abneigung gegen das Bild, die immer und immer wieder selbst nach der glücklichen Vollendung durchbricht. Sicherlich, diese Mißstimmung hatte wohl auch materielle Hintergründe, wie ja Dürer selbst öfters klagt, daß die unvermutet große und schwierige Arbeit ihn an lohnenderem Erwerb hindert, aber sie würde sich wohl kaum so stark geäußert haben, wenn es sich um eine Arbeit gehandelt hätte, deren Bestellerkreis ihm nicht so ferne gelegen hätte, wie die Augsburger Fugger, wenn die Arbeit also z. B. für seine Nürnberger Landsleute bestimmt gewesen wäre.

Ich bin am Schlusse meiner geschichtlichen Betrachtungen. Ihr Ergebnis möchte ich etwa folgendermaßen zusammenfassen:

Dürers Rosenkranzfest ist nicht eine Gesamtstiftung der deutschen Kaufmannschaft in Venedig, deren Gemeinleben im Jahre 1505, in dessen letzte Monate der Auftrag an den Meister fallen muß, durch den Brand und die völlige Vernichtung des deutschen Kaufhauses aufs stärkste beeinträchtigt war.

Das Gemälde ist vielmehr eine Stiftung der auf demselben dargestellten Familie Fugger für die Rosenkranzbruderschaft der deutschen Kaufleute, welche ihren Mittelpunkt bei dem Marienaltar der Bartholomäuskirche zu Venedig hatte; für diesen Altar war das Werk von vornherein bestimmt.

Die Ausführung der Altartafel war nicht die Aufgabe oder eine der Aufgaben, welche Dürer nach Venedig führten, sondern ein mehr zufälliges Ergebnis seiner Reise.

Der Begleiter Dürers auf dem Bilde ist der Augsburger Stadtschreiber und Humanist Dr. Konrad Peutinger, der künstlerische Berater der Fugger, der Freund Dürers[46].

---

[45] Es wäre gar nicht ausgeschlossen, daß Dürer auch mit Kaiser Maximilian in Augsburg zusammengetroffen wäre uud aus einer Porträtaufnahme des Monarchen jene von Christoph Scheurl gerühmte außerordentliche Aehnlichkeit des Kaiserbildnisses resultierte. Herberger a. a. O., vermerkt, daß der Kaiser am 20. Oktober 1505 in Augsburg verweilte.

[46] Möglicherweise wurde auch sein Name gleich denen der Fuggerfrauen und ihrer Ehemänner in der Mitgliederliste der Brüder und Schwestern der Rosenkranzbruderschaft der Schwabentafel in Venedig geführt. Die Auffindung einer solchen Liste wäre von Wert.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Tafel I: Dürers Rosenkranzfest. Pause, gefertigt von J. Tkadlik 1840 im Stift Strahow. (Thausing, Dürer I, S. 354.) Albertina. (Photogr. S. Schramm, Wien.)

» II: Porträt des Ritters Philipp vom Stain zu Jettingen und seiner Ehefrau Ursula, geb. Fugger, von Jörg Breu d. J. «Fuggersches Geheimes Ehrenbuch» im Fuggermuseum zu Augsburg. (Photogr. Höfles Nachf., Augsburg.)

» III: Vergrößerter Ausschnitt aus der Pause auf Tafel I. (Köpfe Dürers und seines Begleiters.) (Photogr. S. Schramm, Wien.)

» IV, oben: Porträtmedaille Konrad Peutingers von Hans Schwarz 1517. Nürnberg, Germ. Museum. (Photogr. Cr. Müller, Nürnberg.)

» IV, unten: Köpfe Dürers und seines Begleiters. Ausschnitt aus der Kopie des Rosenkranzfestes in Wien, Gemäldegalerie des Kunsth. Museums. (Das Klischee wurde vom Verlag F. Tempsky in Wien frdl. überlassen.)

» V: Porträt Konrad Peutingers im Maximiliansmuseum in Augsburg von Chr. Amberger. (Photogr. Höfles Nachf., Augsburg.)

» VI, links: Porträt Ulrich Fuggers des Aelteren, Stich von Wolfg. Kilian, Augsburg, Fuggermuseum, Sammlung Fuggerscher Porträts. (Photogr. Höfles Nachf., Augsburg.)

» VI, rechts: Grabstein des Ritters Philipp vom Stain in der Martinskirche zu Jettingen. (Photogr. Rauchmiller in Burgau.)

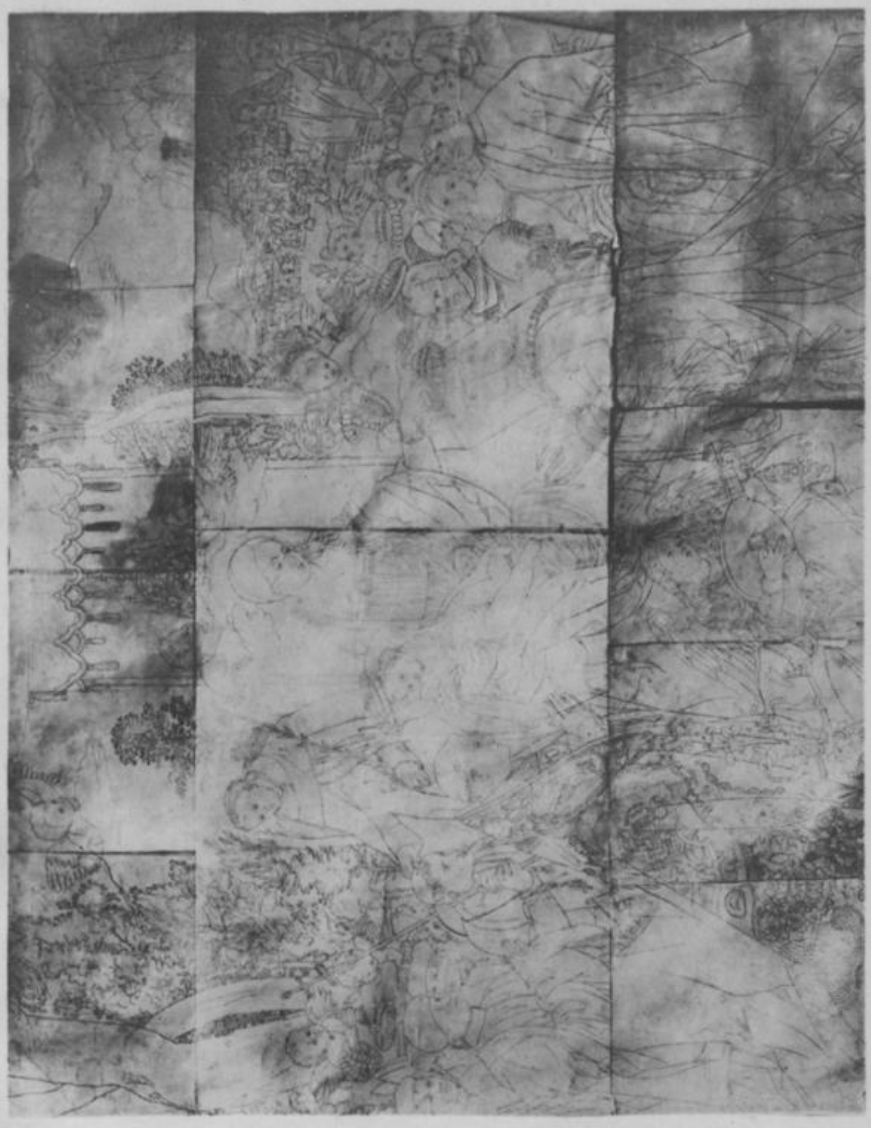
Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

TAFELN

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

FUGGER, ULRICH W. KILIAN

GRABSTEIN RITTER PHILIPP VOM STAIN · MARTINSKIRCHE, JETTINGEN

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

VII / 18 Lg. 27 Inseln an Flakenlehze 10 Jl.

1094/26 M 8,30

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf