

22 Der Augsburger Großkaufmann Jakob Fugger, der mächtigste Bankier seiner Zeit, vertrat im Glaubensstreit entschieden die Interessen der katholischen Habsburger und trug durch große Darlehen zur Kaiserwahl des gegenreformatorisch gesinnten Karl V. bei. Am Ort der prunkvollen Grablage Jakob Fuggers, in St. Anna, besteht in dieser Ausstellung Gelegenheit, die beiden besten Bildnisfassungen nach Albrecht Dürers Porträtaufnahme zu vergleichen.

**a) Jakob Fugger der Reiche (1459–1525)**

Albrecht Dürer (1471–1528)

Kohle/Papier (R)

Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz – Kupferstichkabinett (KdZ 8465)

Diese Zeichnung war wahrscheinlich die Vorlage für die gemalten Bildnisse. Sie ist stark berieben und in einigen Linien nachverstärkt und korrigiert (eingezogene Wangenkontur links), doch entspricht sie in vielen Details so genau den gemalten Ausführungen, daß eine zweite, fast übereinstimmende „Porträtaufnahme“ nach dem exklusiven Modell unwahrscheinlich ist (die gängige Praxis bei Dürer und seinen Zeitgenossen war eine genaue Vorzeichnung nach dem lebenden Modell, die später die Vorlage für unterschiedlichste Ausführungen bildete).

**b) Jakob Fugger der Reiche (1459–1525)**

Albrecht Dürer (1471–1528), Werkstatt oder Nachfolge

Datiert 1520

Öl/Holz (1850 auf Leinwand übertragen, später auf eine Holztafel aufgezogen), 56,5 x 47,5

Bez. oben links: ANNO DO(MI)NI MDXX

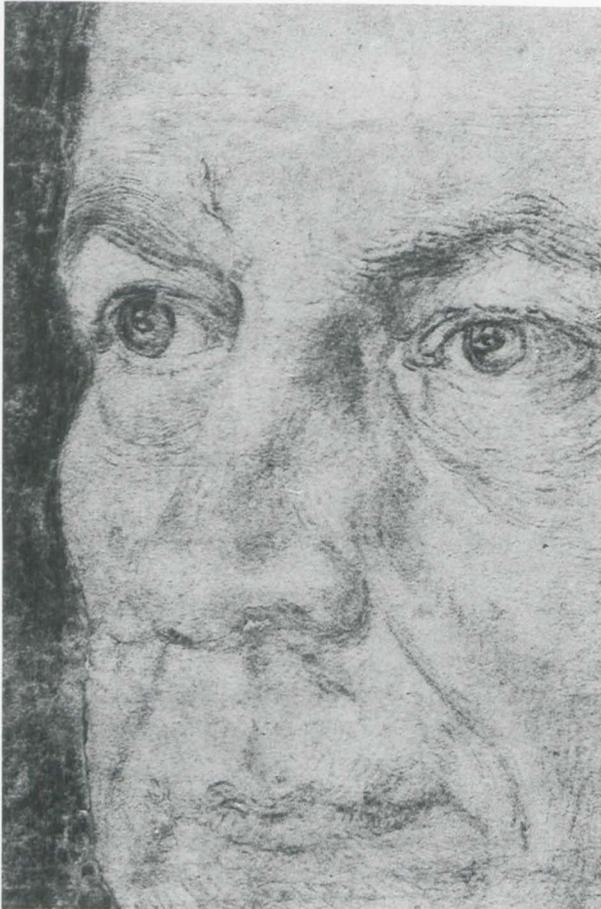
Privatbesitz; vgl. auch Abb. S. 21

Jakob II. Fugger, genannt der Reiche, war der siebte Sohn Jakobs I., des Begründers des Fugger-

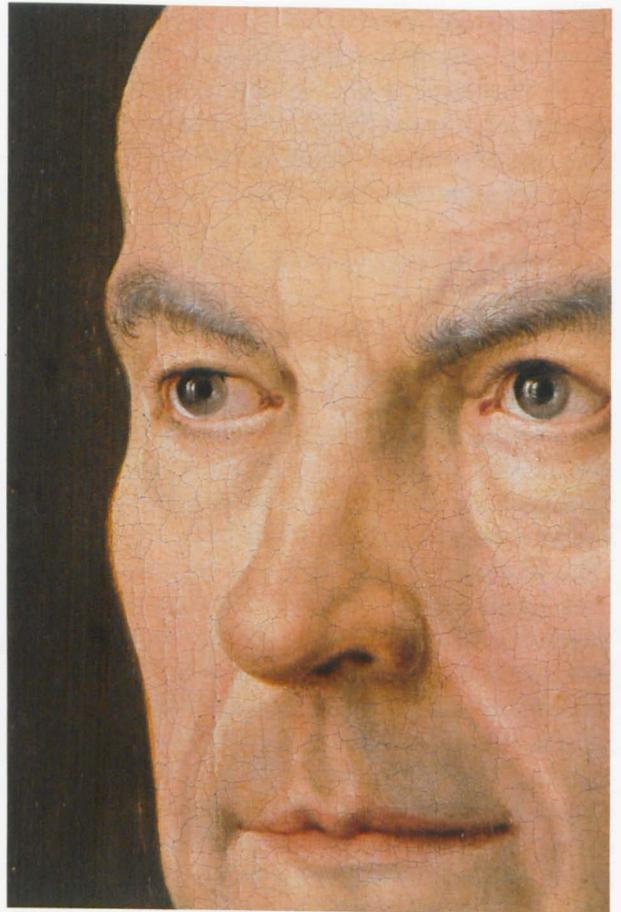
schen Handelshauses in Augsburg. Ursprünglich zum Geistlichen bestimmt, stand Jakob II. nach einer Ausbildung in Rom und Venedig ab 1485 der Innsbrucker Niederlassung des Familienunternehmens vor. Nach dem Tod seiner Brüder Ulrich und Georg (1506 und 1510) übernahm er die alleinige Leitung der Firma und gelangte vor allem durch Kupfer-, Silber- und Finanzgeschäfte zu einem sagenhaften Reichtum, der ihn auch einen erheblichen Einfluß auf die Reichspolitik gewinnen ließ. Jakob der Reiche wurde zur ebenso bewunderten wie verhaßten Symbolfigur für den Monopolkapitalismus der großen Handelsfirmen, der von Luther und anderen Reformatoren scharf angegriffen wurde („Wie sollte das immer mögen göttlich und gerecht zugehen, daß ein mann in so kurzer Zeit so reich werde, daß er Könige und Kayser auskaufen möchte?“). Er stiftete die Fuggerkapelle in St. Anna als Grablage für sich und seine Brüder und ließ die bis heute bestehende „Fuggerei“ als Wohnsiedlung für mittellose Augsburger Bürger bauen. Der Reformation stand er eindeutig ablehnend gegenüber.

Dürer hielt sich als Mitglied der Nürnberger Delegation von Juni bis September 1518 auf dem Reichstag in Augsburg auf. In dieser Zeit saßen ihm wichtige Persönlichkeiten Modell, unter ihnen wahrscheinlich auch Jakob Fugger. Es entstanden Zeichnungen mit Kohle auf Papier, nach denen spätere Ausarbeitungen in Dürers Werkstatt in Nürnberg folgen konnten. Das Bildnis, das auf die Zeichnung (Kat.-Nr. 22a) zurückgeht, weicht in der glatteren Malweise von den eigenhändig ausgeführten Dürerbildnissen ab. Es wurde u. a. Hans von Kulmbach, Barthel Beham sowie Christoph Amberger zugeschrieben, dürfte aber besser als „Dürer-Werkstatt oder -Nachfolge“ zu bezeichnen sein. Die Details der Physiognomie stehen der gezeichneten Gesichtsstudie sehr nahe. Allenfalls wäre an eine zeitgenössische oder Atelierwiederholung unmittelbar nach der Fertigung einer verlorenen Originalversion Dürers zu denken. Diese muß es aber nicht gegeben haben. Die endgültige Klärung ist durch eine chemische Analyse der Grundierungen dieses und entsprechender Vergleichsbilder inner- und außerhalb der Dürer-Werkstatt möglich.

Das Bild stammt wohl ursprünglich aus Fuggerschem Besitz. Es könnte mit einem lebensgroßen Bildnis Jakob Fuggers identisch sein, das 1672 in der „guldenen Kammer“ des Fuggerhauses am Weinmarkt hing. Das Bildnis vor dem Trompe-l'œil-Hintergrund mit der gemaserten



22a



22b

Holzfläche ist etwas aus der Mittelachse gerückt und wirkt ungleichmäßig im Format gekürzt. Weitere Anhaltspunkt für das ursprünglich etwas größere Format sind jedoch nicht vorhanden.

Das Gemälde gelangte an die Familie Toerring, am wahrscheinlichsten durch die Heirat der Katharina Fugger (1575–1607) mit Ladislaus von Toerring-Stein, die 1590 in Augsburg stattfand, oder der Anna Fugger (1582–1633), die 1602 Georg Konrad von Toerring heiratete. Beide Schwestern waren Großnichten des kinderlos verstorbenen Jakob Fugger. Eine spätere Verbindung ergab sich durch die 1725 geschlossene Ehe des Johann Franz von Toerring mit Maria Claudia (1704–1744), der Tochter des Grafen Eustach Maria Fugger auf Nordendorf.

### c) Jakob Fugger der Reiche (1459–1525)

Albrecht Dürer (1471–1528), Werkstatt oder Nachfolge

Um 1518/20

Tempera/Leinen (Tüchleinmalerei), später auf Nadelholz aufgezogen, 69,4 x 53

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg (717)

Zwischen dem Bildnis Jakob Fuggers auf Holz (Kat.-Nr. 22b) und dem auf Leinen ausgeführten Porträt (Kat.-Nr. 22c) gibt es einige auffällige Abweichungen. Nicht nur sind die Abmessungen der Tafel anders – sie ist kleiner und breiter –, auch der Dargestellte und der Hintergrund sind verschieden angelegt. Anstelle des blauschwarzen Samtrockes mit Seidenkragen trägt Jakob Fugger hier einen schwarzen Tuchrock mit Pelzkragen. Die Züge des Gesichtes, besonders des Mundes, wirken in der Augsburger Version härter. Schließlich weicht die venezianische Goldhaube in Umriß und Muster leicht von der anderen Version ab. Diese goldene Netzhaube, die Jakob Fugger auf nahezu sämtlichen von ihm erhaltenen Bildnissen trägt, war nicht nur ein Zugeständnis an den Modegeschmack der Zeit, sondern diente zusammen mit den kostbaren Mänteln und Pelzkragen auch als Beleg für Reichtum und Weltgewandtheit des europaweit tätigen Kaufmanns.

Einige Beobachtungen sind unmittelbar an der Oberfläche der Augsburger Version möglich: Pauspunkte und Konturfestlegungslinien zeigen die Übertragung von einer grafischen Vorlage. So



22c

unmittelbar nach der Zeichnung entwickelt worden sein (auch die Mundlinien stimmen hier überein); nach dem „Tüchlein“ wäre eine solche Ausführung nicht möglich gewesen. C. G.

Lit.: Strieder, Jacob Fugger, S. 169; Lieb, Die Fugger, S. 273ff.; AK Fugger und Welser, S. 30f., Nr. 10; AK 1471 Albrecht Dürer 1971, S. 292, Nr. 641; Strieder, Dürer, S. 242; Anzelewsky, Albrecht Dürer, S. 254ff., Nr. 143f.; Kat. Staatsgalerie Augsburg – Städtische Kunstsammlungen, Altdeutsche Gemälde, S. 58–62 (mit weiterer Literatur); AK Bayern, Kunst und Kultur, S. 357, Nr. 423; AK Welt im Umbruch, Bd. 1, S. 141f., Nr. 33; AK Martin Luther und die Reformation, S. 164, Nr. 198; Crawford Luber, Albrecht Dürer's Maximilian Portraits.

sind die Einstichpunkte einer Lochpause sichtbar an der Nasenkante, am Nasenflügel, an der linken Hälfte der Mundlinie und auf der Lidkante des rechten Auges rechts oben (jeweils vom Betrachter aus gesehen). Trotz Abreibung der Farboberfläche und späterer Retuschen – diese sind auffällig an der verschobenen Nasenrinne – ist die Gesichtsproportion gegenüber der Zeichnung und der ursprünglich auf Holz gemalten Variante bereits von Anfang an verschoben. Auch in der Ähnlichkeit zu dem Zweiplatten-Holzschnitt von Burgkmair (1510–1512) ist die Ausführung auf der Holztafel physiognomisch zutreffender. Anders als in der Literatur bisher beurteilt, läßt sich aus den praktischen Bedingungen des Kopiervorgangs folgern, daß die Augsburger Variante die von Dürer entferntere ist. Welche technischen Übertragungsmittel in dieser Zeit von Dürer eingesetzt wurden, hat Catherine Crawford Luber für die Entstehung der Bildnisse Kaiser Maximilians nachgewiesen. Es ist nicht möglich, eine psychologisch kohärente Ausdruckslandschaft mit physiognomischen Details ohne weiteres nach einer gröberen Vorlage zu entwickeln. Das Bildnis auf Holz muß insofern