ZEITSCHRIFT FÜR HISTORISCHE FORSCHUNG

Herausgegeben von

Johannes Kunisch, Klaus Luig

Peter Moraw, Heinz Schilling, Bernd Schneidmüller

Barbara Stollberg-Rilinger

25. Band 1998

DUNCKER & HUMBLOT / BERLIN

Redaktion: Prof. Dr. Johannes Kunisch, Historisches Seminar der Universität, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

Alle Rechte vorbehalten
© 1998 Duncker & Humblot GmbH, Berlin
Satz und Druck: Berliner Buchdruckerei Union GmbH, Berlin
Printed in Germany
MONUMENTA GERMANIAE
HISTORICA
Bibliothek

DIE KLEIDER DES KÖRPERS DES KAUFMANNS

Zum „Trachtenbuch" eines Augsburger Bürgers im 16. Jahrhundert

Von Valentin Groebner, Berlin

An seinem 23. Geburtstag läßt ein Augsburger Buchhalter eine Handschrift in Pergament anlegen, auf deren erstem Blatt er sich in Festgewand, Barett und Goldschmuck als Halbfigur porträtieren läßt. Sein Konterfei entrollt eine Schrifttafel mit der Jahreszahl 1520. „Auf heut, 20. Febroario, verkündet sie, was ich, Matheus Schwartz von Augspurg, krad 23 jar alt in obgemelter gestalt."

Wie betrachtet sich ein Zeitgenosse des 16. Jahrhunderts? Unter den deutschsprachigen Autobiographien der Renaissance nimmt das sogenannte „Trachtenbuch"[1] des Matthäus Schwarz, geboren 1496, gestorben 1574, eine besondere Stellung ein: ein Bilder-Buch. Der Augsburger Bürgersohn Schwarz unternimmt es, seine eigene Geschichte als die Geschichte seiner Kleidungen festzuhalten. Er habe immer gerne mit den Alten geredet, erzählt er in seiner Vorrede, und sie hätten ihm Abbilder der Kleider gezeigt, die sie vor 30, 40 oder 50 Jahren getragen hätten: Und so habe er sich vorgenommen, alle seine Kleider (mit Ausnahme der Fasnachtskostüme) in dem Buch abbilden lassen, um später sehen zu können, was daraus geworden sei. Also läßt er sich als Kleinkind in Windeln darstellen, als Schüler, als Handelslehrling, als reisender Kaufmann im Dienst seiner Firma, als Träger eines roten Festrocks, als Anton Fugger 1527 heiratet, als eleganter Besucher patrizischer Stuben, rasanter Schlittenfahrer in der Stadt, Bräutigam, städtischer Repräsentant beim Besuch des Herzogs von Österreich, Ge-

---

[1] Original jetzt im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Herausgegeben und ausführlich kommentiert von *August Fink*, Die Schwarz'schen Trachtenbücher, München 1963, Zitat nach der Abbildung der Titelseite ebd. 98. Schwarz selbst spricht von einem „klaydungdsbuechlin", ebd. 182.

Die folgende Skizze ist im Rahmen eines umfangreicheren Forschungsprojekts zur Wahrnehmung im Spätmittelalter und in der Renaissance am Historischen Seminar der Universität Basel entstanden. Achatz von Müller, Lukas Burkart, Simona Slanička, Gunter Schweikhart, Lyndal Roper und Gerhard Wolf haben frühere Fassungen gelesen und Hinweise und Kritik geliefert; ein besonderer Dank den Mitgliedern der Basler Arbeitsgruppe zu Simulation/Dissimulation, nämlich Dominik Sieber, Helmut Puff und Wolfgang Kaiser.

wappneter des städtischen Aufgebots, schließlich im letzten Bild 1560 in Trauerkleidung um den toten Anton Fugger und selbst alter Mann, 137 Porträts insgesamt.

Abb. 1: Trachtenbuch des Matthäus Schwarz, Titelblatt, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Inv. H. 27 : 67a

Man hat diese Bebilderung einer städtischen Renaissancekarriere, die seit langem in der sorgfältig kommentierten Edition von August Fink zur Verfügung steht, unterschiedlich gewertet. Das „Bedürfnis, sich hervorzutun“[2] ist dem Autor ebenso bescheinigt worden wie „Narzismus in Vollendung“;

[2] *Alfred Weitnauer*, Venezianischer Handel der Fugger nach der Musterbuchhaltung des Matthäus Schwarz, München / Leipzig 1931, 7 u.36.

gleichzeitig sei er „der früheste Kostümkundler“[3]. Andere Biographen hat Schwarz' Kleiderchronik dazu verleitet, von einem „von emsiger Arbeit erfüllten, aber geruhsamen Leben“ zu sprechen: „Kunstpflege und literarische Tätigkeit haben bei ihm einen völlig intimen Charakter.“[4] Vor allem aber werden die Bilder der Kleider des Matthäus Schwarz häufig unhinterfragt als Illustrationen zur „Alltagskultur“ und zum „Privatleben“ im Augsburg der Renaissance verwendet.

Ich möchte stattdessen versuchen, das Trachtenbuch als Produkt einer spezifischen städtischen Wahrnehmung im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zu lesen, die den Rahmen für diese männliche Selbstdarstellung bildet. *Der* Körper *des* Kaufmanns im Titel versteht sich in diesem Sinn, nämlich explizit männlich. Mir geht es nun nicht um die Formierung und Abgrenzung dieser Männlichkeit (der Heide Wunder jetzt eine eingehende Untersuchung gewidmet hat)[5], sondern um das, was er seine „gestalt“ nennt. Die Bilder von Schwarz und seinen Kleidern sind der Niederschlag eines besonderen Blickes auf sich selbst: ein Blick, der uns nicht bloß etwas über Männerkostüme mitteilt, sondern auch einiges über das, was sie verdecken und verdoppeln, über das Verhältnis zwischen außen und innen und über „war nemen“ und wahr-nehmen in einer frühneuzeitlichen Stadt, im ganz wörtlichen Sinn.

I.

So umfassend die Kleiderporträts des Trachtenbuchs erscheinen mögen, diese Aufzeichnungen sind nur ein Bruchteil der Selbstdarstellungen, denen sich Matthäus Schwarz in den Jahren zwischen 1519 und 1530 widmet. Sein Vater, der wohlhabende Weinhändler Ulrich Schwarz der Jüngere, stirbt im November 1519. Offenbar direkt nach seinem Tod beginnt Matthäus seine (verlorene) Autobiographie „Der welt Lauf“[6]. Ein Vierteljahr später beginnt

---

3 *Philippe Braunstein*, Annäherungen an die Intimität: 14. bis 15. Jahrhundert, 517 u.541, in: Geschichte des privaten Lebens, Bd. 2, hrsg. v. Philippe Ariès und Georges Duby, Frankfurt a.M. 1991.

4 *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 14 und 16.

5 *Heide Wunder*, Wie wird man ein Mann? Befunde am Beginn der Neuzeit, in: Was sind Frauen? Was sind Männer?, hrsg. v. Christine Eifert, Angela Epple u. a., Frankfurt a.M. 1996, 122-155. Vielen Dank an Heide Wunder für Einsichtnahme in ihr unveröffentlichtes Manuskript. Siehe auch *Lyndal Roper*, Blut und Latze. Männlichkeit in der frühen Neuzeit, und *dies.*, Bedrohte Männlichkeit. Kapitalismus und Magie in Augsburg in der frühen Neuzeit, in: dies., Ödipus und der Teufel, Frankfurt a.M. 1995, 109-146.

6 *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 99. Biographische Daten und Literaturübersicht zu Schwarz ebd. 12-16; vgl. auch den Abriß von *Balduin Penndorf*, Matthäus Schwarz der „Fürneme“, Hauptbuchhalter der Fugger, in: Zeitschrift für Handelswissenschaft und Handelspraxis, Beiblatt „Der Kaufmann und das Leben“ (1912),

er das Trachtenbuch, das ursprünglich als Bilderbuch dazu konzipiert ist und das vielfach auf Kapitel und Seitenzahlen dieser Aufzeichnungen verweist. Seine ersten 42 Porträts sind zwischen Februar und Juli 1520 entstanden. Sie liefern Bilder aus Matthäus' Kindheit, Jugend, Lehrzeit in Italien und zum Beginn seiner Arbeit 1516 als Buchhalter im Dienst der Fugger. Dann beziehen sie sich immer direkter auf Anlässe, die wir gesellschaftliche nennen würden, auf Schwarz' öffentliches Auftreten. Er läßt sein Kostüm zum Reichstag 1518 ebenso sorgfältig abbilden wie seine Anzüge in patrizischen Gesellschaften und beim Wettschießen aus diesem Jahr, bei der Hochzeit seines Bruders im November 1519 und der Beerdigung seines Vaters.

Zu den eigenhändigen Bildtexten, die recht knappe Angaben zum Datum, Ort, Material und Machart der Kleider geben, erscheinen an manchen Stellen zusätzliche Bemerkungen. Zu einem Bild vom Winter 1519 etwa fügt Schwarz hinzu, in dieser Kleidung sei er auf der Straße nach Frankfurt von Straßenräubern überfallen und gefangen worden, und verweist auf die schriftliche Autobiographie[7]. An anderen Stellen hat er solche Kommentare wieder entfernt, Hinweise auf Verbindungen zu Frauen ebenso wie die Beschreibung eines offenbar peinlichen Zwischenfalls bei einer Hochzeit – das Trachtenbuch, wie wir es jetzt vor uns sehen, enthält zahlreiche Korrekturen und Übermalungen[8]. Das Kostüm vom Titelblatt, das er sich frisch verliebt im Februar 1520 zugelegt hat, kehrt auf dem 42. Blatt wieder. Bis zum Winter 1523 läßt er sich in 23 weiteren Kostümen porträtieren, oft jeden Monat in einer neuen Aufmachung[9].

Zusätzlich gibt Schwarz 1521 beim Maler des Trachtenbuchs, Narziss Renner, ein aufwendiges Gebetbuch auf Pergament in Auftrag, in dem er sich in Miniaturmalerei auf beinahe jeder Seite abbilden läßt[10]. 1522 fertigt Renner ihm auf einem Pergament von beinahe einem Dreiviertelquadratmeter Fläche in Miniaturmalerei den sogenannten „Geschlechtertanz" an, wo neben Jakob Fugger und anderen Angehörigen der regierenden Familien Augsburgs selbstverständlich auch Schwarz selbst porträtiert ist[11]. Auch

---

Nr. 8, 114-118; *Weitnauer*, Handel (Anm. 2), und *Norbert Lieb*, Die Fugger und die Kunst, 2 Bde, München 1952/58, Bd. 2, 86-88. Die Abhandlung von *Heinrich Bechtel*, Matthäus Schwarz. Lebensbild eines Kaufmanns und seiner Welt aus der ersten Hälfte des 16. Jhs., Frankfurt a.M. 1953 (Privatdruck), war mir nicht zugänglich.

7 *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 110 (1514) und 121 f. (1519).

8 Vgl. ebd. 98 (ein übermalter Siegelring an einer Kette) und 153; Zwischenfall bei einer Hochzeit ebd. 109.

9 Ebd. 132-136.

10 Ebd. 25-30, und *Georg Habich*, Das Gebetbuch des Matthäus Schwarz, in: Sitzungsberichte der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften, Phil. und hist. Klasse, Jahrgang 1910, 8. Abhandlung, München 1910.

11 Zur politischen Programmatik und den Vorlagen des Bildes ausführlich *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 31-40.

auf einer großformatigen Darstellung des Stammbaums Christi von 1524, ebenfalls auf Pergament, fügt Renner ein Porträt Schwarz' ein[12]. Von 1526 datiert ein Porträt aus Tirol, das Schwarz analog zu den Einträgen in das Trachtenbuch mit der erklärenden Inschrift versieht, so sei seine „gestalt" an seinem 29. Geburtstag gewesen[13]. Gleichzeitig läßt er zwischen Sommer 1523 und Winter 1530 43 weitere Bilder ins Trachtenbuch malen[14]. Von dessen insgesamt 137 Bildern stammt der größte Teil – 93 – aus den Jahren 1521 bis 1530. Insgesamt sind uns aus diesem Jahrzehnt (wenn man die Bilder aus dem Gebetbuch, das stellenweise Vorlagen aus dem Trachtenbuch kopiert, nicht mitrechnet) über 100 Porträts unseres Augsburger Buchhalters überliefert.

Das ist eine ganze Menge, und es ist verlockend, im bilderbesessenen Matthäus Schwarz den Zeugen eines neuen Zeitalters zu sehen – ob man es jetzt Renaissance oder Moderne oder Individualismus nennen mag. „Dieser brillante Kopf", qualifiziert ihn Philippe Braunstein, Vertrauter eines der mächtigsten Männer seiner Epoche, habe schon als Kind, „in einem Alter, in dem Dürer sein erstes uns überliefertes Selbstporträt malte", den Entschluß zur Autobiographie gefaßt, ein Vorhaben, „das er fünfzehn Jahre später verwirklichte." In den Selbstdarstellungen des Augsburger Finanzdirektors werde ein neuer Stil des Sprechens über sich sichtbar: „Eine andere Zeit war angebrochen, die die Zeit der Provokation und des Snobismus."[15] Nun geschieht fraglos am Beginn des 16. Jahrhunderts in Oberdeutschland etwas Epochemachendes, wenn Dürer sein Selbstporträt von 1498 (heute im Prado) monogrammiert, datiert und mit seinem Namen in der ersten Person Singular überschreibt: „Des malt ich nach meiner gestalt/ich war sex und zwanzig jar alt"[16]. Joseph Leo Koerner hat nicht ohne Dramatik von einem kühnen intellektuellen „project of Self-Portraiture" gesprochen, mit dem Dürer in diesem Moment die Möglichkeiten der menschlichen Selbstwahrnehmung verändert habe. Wie kommt es zu diesem neuen Blick auf die eigene „gestalt", der Dürer und den Augsburger Buchhalter verbindet?

Kunsthistoriker und Historiker haben dafür eine Reihe von möglichen Antworten vorgeschlagen, von denen jede einzelne plausibel, aber für sich allein wenig befriedigend ist: die Renaissancevorstellung von der Würde des

---

12 Ebd. 41 f. Das Original ist verloren; eine Kopie von 1553 in der Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel auf vier Pergamentblättern mißt 182,5 × 122 cm.

13 *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 13, Abb. 4.

14 1527 und 1530 läßt Schwarz auch Medaillen mit seinem Porträt anfertigen; sein Gesicht erscheint auch auf einem um 1535 entstandenen Spielbrettstein; 1542 läßt er sich und seine Ehefrau Barbara von Christoph Amberger malen; *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 16; *Lieb*, Fugger (Anm. 5), Bd. 2, 88.

15 *Braunstein*, Annäherungen (Anm. 3), 517.

16 Ausführlich zum Bild und zur Forschungsliteratur *Joseph Leo Koerner*, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago 1993, 37 f.

Menschen, aus Italien kommend und nördlich der Alpen unter anderem durch Dürer vermittelt; neue Formen der Frömmigkeit, die mit verändertem Gebrauch religiöser Bilder einhergehen; die Drucktechnologie, zusammen mit der Entwicklung eines Markts für Kunstwerke, die die Künstler herausfordert, ihre eigene Person deutlicher sichtbar zu machen; eine erfolgreiche alphabetisierte städtische Mittelklasse, die neue Muster von Patronage und Mäzenatentum initiiert, in denen Porträts eine komplexe Rolle spielen; die Meritokratie im Umkreis Maximilians I., die sich der Porträts als Embleme persönlichen Talents und persönlicher Karriere bedient; schließlich ein intensiviertes Interesse an Selbstkontrolle und Selbsterforschung allgemein[17].

Dieser veränderte Diskurs des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts hat so gewichtigen Großkonzepten wie dem Individuum, der Identität, dem Verhältnis von Freiheit und Innerlichkeit und der modernen Subjektivität als historischer Angelpunkt gedient. Damit ist freilich nicht geklärt, was das für ein Ich ist, das da von sich spricht. Dieses „Ich" erscheint jedenfalls nicht selbständig oder freischwebend. Es wird in explizit positiver Beziehung zu den Gruppen formuliert, denen es angehört (oder angehören möchte), wie Natalie Zemon Davis gezeigt hat. Wir fassen das Sprechen des 16. Jahrhunderts über sich selbst also besser nicht als schlichtes, naiv geglücktes Selbstfinden auf. Dieses Sprechen ist wirksam, weil es eine Fiktion von Autonomie produziert. Sie ist für den Leser bzw. Betrachter bestimmt und dient zu gelegentlich paradoxen, jedenfalls aber eigennützigen Zwecken. Anders gesagt: keine Innerlichkeit ohne Vorbilder, keine Selbstreflexion ohne Publikum[18].

Gegenüber dem „Selbst" in Matthäus Schwarz' Darstellungen ist also ein gewisses Mißtrauen angebracht, ebenso wie gegenüber dem Status dieser Bilder als treue Quelle zu „Intimität" und Privatleben. In zwei der bekanntesten Darstellungen des Trachtenbuchs läßt sich Schwarz einige Monate vor seinem 30. Geburtstag nackt porträtieren, von vorne und von hinten[19].

---

17 Ebd., 55.

18 Eine anregende Übersicht zu diesem Problem liefert *Roper*, Ödipus (Anm. 5), 15 ff. Vgl. *Charles Taylor*, Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität, Frankfurt a.M. 1994; *Natalie Zemon Davis*, Bindung und Freiheit. Die Grenzen des Selbst in Frankreich im 16. Jahrhundert, in: dies., Frauen und Gesellschaft am Beginn der Neuzeit, Berlin 1986, 7-51; *Stephen Greenblatt*, Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare, Chicago 1980. Kritisch zum autonomen Subjekt und zu den Prämissen des Konzepts „Individualismus" in der Frühneuzeitforschung jetzt *Kaspar von Greyerz*, Spuren eines vormodernen Individualismus in englischen Selbstzeugnissen des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte, hrsg. v. Winfried Schulze, Berlin 1996, 131-145.

19 *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 145 f., Bilder Nr. 79 und 80. Philippe Braunstein setzt in seiner französischen Teiledition des Trachtenbuchs nicht nur eines der Nacktbilder Schwarz' auf das Titelblatt, sondern betont die Entblößung und Intimi-

Abb. 2: Trachtenbuch Nr. 79

Er tut das wohl entsprechend der zeitgenössischen Auffassung, man werde zum Jüngsten Gericht so auferstehen, wie man mit 30 (oder 33) Jahren aus-

tät auch im Titel: *ders.*, Matthäus Schwartz, un banquier mis à nu: Autobiographie de Matthäus Schwarz, bourgeois d'Augsburg, Paris 1992. Braunstein bringt vielleicht ein wenig zuviel klassisches Montaigne-"Ich" ins Spiel, wenn er bemerkt, Matthäus präsentiere sich nackt und ohne Zeichen sozialer Zugehörigkeit und enthülle sich, wie er sei – als erster männlicher Akt der westlichen Malerei, der weder Adam noch einen Verdammten darstelle: „il le donne à voir sans fard avec une audace qui n'a pas d'antécédent dans l'histoire de l'intimité et du portrait en Occident", Vorwort, 5 u. 112. Das ist zumindest diskutabel: Verwiesen sei hier auf die bekannte Zeichnung Dürers als Selbstporträt nackt vor einem Spiegel. Direkte Vorlage für Schwarz' Kombination von Vorder- und Rückenansicht dürften Darstellungen aus der medizinischen Literatur des Spätmittelalters gewesen sein. Ein schönes Beispiel aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist abgebildet in *Nancy Siraisi*, Medieval and Early Renaissance Medicine, Chicago/London 1990, 94 f., Abb. 17 und 18.

Abb. 3: Trachtenbuch Nr. 80

gesehen habe[20]. Über das Inszenierte einer solchen Selbstschau sind sich auch die Zeitgenossen im klaren. Einige Jahre früher notiert Baldesar Castiglione in seinem „Cortegiano" die Anekdote von jener adeligen Dame, die den Wunsch äußert, am Tag des Jüngsten Gericht nicht wieder aufzuerstehen: Der Gedanke, daß jeder sie nackt sehe, wenn sie vor den Richterstuhl

20 Auch der Kölner Patrizier Hermann Weinsberg trägt zu seinem 33. Geburtstag eine lange Reflexion über das Jüngste Gericht mit ausführlicher Beschreibung des eigenen Körpers in seine autobiographischen Aufzeichnungen ein, Das Buch Weinsberg. Kölner Denkwürdigkeiten aus dem 16. Jahrhundert, hrsg. v. *Konstantin Höhlbaum*, Bd. 1, Leipzig 1886, 354. Zur problematischen Editionslage und zu Weinsbergs Aufschreibebedingungen vgl. *Stephan Pastenaci*, Erzählform und Persönlichkeitsdarstellung in deutschsprachigen Autobiographien des 16. Jahrhunderts, Trier 1993, 90-144.

Christi trete, sei ihr doch zu unangenehm. Das Bild von Schwarz' nacktem Körper im Trachtenbuch zeigt also eben nicht ein authentisches Darunter, sondern seinen Paradies- (oder Fegefeuer)-Look, neben politischen Empfängen, Hochzeiten, Begräbnissen ein weiterer gesellschaftlicher Ort.

II.

Auf wen bezieht sich der Augsburger Buchhalter, wenn er unermüdlich sein Gesicht, seinen Körper, seine Kleider festhalten läßt – denn all das summiert er unter „gestalt" – und in der ersten Person Singular kommentiert? Beginnen wir die Beantwortung der Frage mit dem Material, auf dem er sich reproduzieren läßt. Die Schwarzschen Porträts entstehen als handgemalte Unikate in einem Zeitalter, das durch beschleunigte mechanische Vervielfältigung von Bildern und Texten geprägt ist, und in einer Stadt, die als eines der Zentren des deutschen Buchdrucks und Buchmarkts fungiert. Matthäus Schwarz ist nicht nur bereits in der Gutenberg-Galaxis geboren, sondern verfügt natürlich über gedruckte Bücher[21]: Aber er läßt sich aufwendig in Buchmalerei auf Pergament abbilden.

Das verweist nicht nur auf Machart und Material der patrizischen Wappen- und Geschlechterbücher, die uns aus den oberdeutschen Städten sehr zahlreich überliefert sind. August Fink hat darauf aufmerksam gemacht, daß für die enge Verknüpfung, die Schwarz zwischen seiner Lebensgeschichte und der Beschreibung seiner Kostüme vornimmt, ein prominentes Vorbild existiert: der „Freydal", das romanhafte Turnierbuch Maximilians I., das die Turniere und Maskentänze des Kaisers in Form einer erzählerischen Ritterfahrt dokumentiert und das tatsächlich nur von Kostümen handelt. Für die Publikation im Druck bestimmt, ist es unvollendet geblieben. Holzschnitte daraus scheinen allerdings kursiert zu haben, August Fink möchte mindestens in einer Zeichnung im Trachtenbuch den „Freydal" als Vorlage erkennen[22]. Noch zu einem zweiten Großprojekt Maximilians, dem

---

[21] Zu Augsburg als früher Druckerstandort *Severin Corsten*, Der frühe Buchdruck und die Stadt, in: Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, hrsg. v. Bernd Moeller u. a., Göttingen 1983, 9-32; für das frühe 16. Jh. *Rolf Kiessling*, Das gebildete Bürgertum und die kulturelle Zentralität Augsburgs, in: ebd. 553-585, zum Buchdruck besonders 579 ff. Schwarz besitzt und benutzt mindestens drei gedruckte Bibeln, dazu *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 41.

[22] *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 23 und 118. Für die Zusammenstellung des Buchs erging ein besonderer Befehl an den Hofschneider Matthias Trummer, „alle mummerey, die die majestat je gebraucht hat, in ein buch malen zu lassen", Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, hrsg. v. *Quirin von Leitner*, Bd. 1, Wien 1880, Einleitung V, und *Jan-Dirk Müller*, Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I., München 1982, 104 ff.

„Weißkunig", lassen sich Verbindungen herstellen. Ein Schwarzsches Porträt als Reiter im Trachtenbuch hat deutlich einen der Holzschnitte aus dem „Weißkunig" als Vorlage (Abb. 4 und Abb. 5)[23].

Zwischen den Schwarzschen Bilderserien und den großangelegten publizistischen Text-und-Bild-Projekten, die das Bild des Kaisers verherrlichen sollen, gibt es noch direktere Bezüge. Matthäus Schwarz nennt im Trachtenbuch im Winter 1517 den Namen Hans Schönsperger. Schönsperger ist der Sohn des gleichnamigen Augsburger Druckers, der 1514 das illustrierte „Gebetbuch" Maximilians[24] und 1517 und in zweiter Auflage 1519 den „Theuerdank" herausbringt: eine mit 250 Holzschnitten versehene, kostspielige, teilweise auf Pergament gedruckte, ritterliche Heldengeschichte, die in verschlüsselter Form Autobiographie, Abenteuerroman und Allegorie miteinander verbindet – und einen Schlüssel mitliefert, um dem Leser die verdeckte „historische" Wahrheit der Abenteuer zu enthüllen. Maximilians aufwendige Publikations- (und Propaganda-) Unternehmen sind als Musterbeispiele für eine Konstruktion des Selbst durch Erinnern bezeichnet worden, wie es im „Weißkunig" formuliert ist: „Wer ime im leben kain gedächtnus macht, der hat nach seinem tod kain gedächtnus und desselben menschen wird mit dem glockendon vergessen"[25]. Aber was genau wird in diesen kostspieligen Büchern eigentlich immer wieder „erinnert" und abgebildet? „Theuerdank" und Gebetbuch sollen mit Hilfe der Reproduktionstechnologie Buchdruck als kostbare und deshalb unmittelbar wirksame Originale erscheinen: eine repräsentative gedruckte Öffentlichkeit, die Maximilians eingeschränkten Wirkungskreis durch die Ubiquität seiner Porträts zu kompensieren versucht[26]. Das Material, auf dem sich diese Bilder

---

[23] *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 24. Zum Weißkunig siehe *Müller*, Gedechtnus (Anm. 22), 130ff., und Hans Burgkmair 1473-1973. Das graphische Werk, hrsg. v. *Tilman Falk*, Ausstellungskatalog der Staatsgalerie Stuttgart 1973, Nr. 178-203. An der Illustration des „Weißkunig" ist der Augsburger Hans Burgkmair führend beteiligt, und während der Textteil nie erschienen ist, sind Probeabzüge seiner Holzschnitte nach 1515 vermehrt in Umlauf. Ein Bild von Schwarz aus Fechter aus dem Trachtenbuch in auffälligem Sportkostüm könnte sich ebenfalls auf eine Darstellung der Fechtausbildung im „Weißkunig" beziehen, vgl. *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 118, und *Maximilian I.*, Der Weiss kunig, Neudruck der Ausgabe Wien 1775, Weinheim 1985, Abb. 31.

[24] *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 117. An den Illustrationen des Gebetbuchs sind u. a. die in Augsburg ansässigen Hans Burgkmair und Jörg Breu beteiligt. Siehe dazu *Karl Giehlow*, Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuchs Kaisers Maximilian I., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses 20 (1899), 30-112, und *Larry Silver*, Prints for a Prince: Maximilian, Nuremberg and the Woodcut, in: New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg, hrsg. v. Cheffrey Chipps Smith, Austin 1985, 7-21, und *Koerner*, Moment (Anm. 16), 224ff. Zur Person des Druckers *Hans-Jörg Künast*, Johann Schönsperger der Ältere, in: Pirckheimer-Jahrbuch 10 (1994), 99-110.

[25] *Alwin Schultz*, Der Weisskunig nach den Diktaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 6 (1888), 226.

befinden – Pergament, in unserem Fall – hat intensiv mit der Art und Weise zu tun, wie diese Porträts funktionieren.

Abb. 4: Hans Burgkmaier: Aufständische ergeben sich dem „weissen König". In: Maximilian I., Der Weiss kunig, Neudruck der Ausgabe Wien 1775, Weinheim 1985, Abb. 145

Oder zumindest funktionieren sollen. Der Augsburger Buchhalter kann als treuer, wenn auch etwas eigenwilliger Untertan des Kaisers dessen per-

[26] *Müller*, Gedechtnus (Anm. 22), 108ff., zur Reproduktion des Repräsentativen als Dilemma – der Kaiser muß Bücher besitzen, die „in orbe non similes" haben – 268–275.

gamentene Porträtserien als Anregung und Vorbild für seine eigene Bilderproduktion nehmen. Vorbild bedeutet nicht unbedingt Nachahmung: Der Gebrauch, den Schwarz vom propagandistischem Großprojekt des Kaisers macht, schließt Ironie nicht aus. Seine Kopie des Burgkmairschen Reiters aus dem Weißkunig, der Maximilians Siege verherrlichen soll (Abb. 5), überschreibt er: „11. octobro 1515, als Francesco, kunig zu Franckreich, zu Mailant einritt nach der schlacht" – Marignano, Triumph von Maximilians Gegner, zu dem sein Augsburger Untertan kokett in französischen Farben posiert, sein Rock mit goldenen Lilien geschmückt. Aber sind auf diesem sechs Jahre nach dem Ereignis entstandenen Bild eigentlich wirklich existierende Kleider dargestellt?

Abb. 5: Trachtenbuch Nr. 23

Es gibt aber noch eine zweite Serie von Porträts, in die sich die Kostümbilder des Trachtenbuchs einschreiben. Sie beziehen sich nicht auf das Wiener Kaiserhaus, sondern auf Matthäus' Arbeitgeber, die Handelsgesellschaft der Fugger. Matthäus Schwarz tritt 1516, nach seiner Rückkehr aus Italien, 19jährig in ihre Dienste. Er wird den Rest seines Lebens für sie tätig sein, kurzzeitig in ihren Tiroler Niederlassungen, sonst als Hauptbuchhalter im Zentrum Fuggerscher Macht, der sogenannten goldenen Schreibstube in Augsburg. Matthäus ist nicht der einzige seiner Familie, der an zentraler Position in dem sozialen und politischen Beziehungsgeflecht der Fugger in Augsburg, im Fuggerschen „Netz", erscheint[27]. Auch seine Brüder Sebastian und Kaspar stehen in ihren Diensten. Matthäus unterstreicht seine Einbindung in dieses Geflecht familiärer, ökonomischer und konfessioneller Patronage noch, als er 1538 die Tochter des Augsburger Fuggerfaktors Mangolt heiratet. 1541 erhebt Karl V. die Brüder Kaspar, Lukas und Matthäus in den erblichen Adelsstand[28]. Dem Vorbild seiner Arbeitgeber folgend, macht Matthäus von seinem Adelsnamen in der Öffentlichkeit keinen Gebrauch. Als Angehöriger des Fuggerschen Netzes bleibt er auch nach der offiziellen Einführung der Reformation katholisch; das Haus, das er sich 1552 am Obstmarkt bauen läßt, demonstriert noch einmal seine Einbindung in ein Fugger-Quartier in der zentralen patrizischen Wohnlage der Stadt[29].

Im Trachtenbuch, das sonst ausschließlich Schwarz' eigene Person zum Thema hat, wird Jakob Fugger an zentraler Stelle porträtiert (siehe Abb. 6); eine deutliche Ankoppelung der Schwarzschen Selbstporträts an die Bilderpolitik seiner Arbeitgeber. Fugger und seine Brüder investieren in außerordentlich großem Maßstab in Bilder. Der Aufwand für Bilder an ihren Häusern und für die 1517 fertiggestellte Kapelle ist nicht nur dem durchreisenden Italiener Antonio de Beatis aufgefallen, sondern wird auch in der Stadt

---

27 Zum eng strukturierten politischen und ökonomischen „Netz" der Fugger in Augsburg – im Gegensatz zu den lockerer gestrickten und weiter ausgreifenden etwa der Welser oder Höchstetter – *Wolfgang Reinhard*, Oligarchische Verflechtung und Konfession in oberdeutschen Städten, in: Klientelsysteme im Europa der Frühneuzeit, hrsg. v. Antoni Maczak, München 1988, 47 - 62, und *Olaf Mörke*, Städtische Elite oder Sonderstruktur?, in: Archiv für Reformationsgeschichte 74 (1983), 141 - 162. Detailliert zu den Mechanismen dieser Netze und zu Matthäus Schwarz als herausragendem Repräsentanten der leitenden Angestellten der Fugger *Katharina Sieh-Burens*, Oligarchie, Konfession und Politik im 16. Jahrhundert. Zur sozialen Verflechtung der Augsburger Bürgermeister und Stadtschreiber 1518 - 1618, München 1986, 68 ff.

28 *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 16; *Götz von Pölnitz*, Anton Fugger, 3 Bde, Tübingen 1958/62, hier Bd. 2, 51 und 237 f. Matthäus läßt sich zwar den Adelsbrief mehrfach bestätigen und 1541 im Trachtenbuch das verbesserte Wappen abmalen, vermeidet es aber sorgfältig, Adelsnamen und Titel zu führen.

29 Im Gegensatz zu großen Teilen des Welser- und dem gesamten Herbrot/Seitz-Netz bleiben die Fugger und ihr Anhang strikt katholisch, dazu *Sieh-Burens*, Oligarchie (Anm. 27), 138. Zur Sozialtopographie des Fugger-Netzes und seiner bevorzugten Wohngebiete in der Stadt siehe ebd. 106 ff. und 125 f. Matthäus wird schon 1525 und 1529 als Hausbesitzer genannt, *Pölnitz*, Fugger (Anm. 28) Bd. 1, 502; *Lieb*, Fugger (Anm. 6), 376.

lebhaft und, wenn wir dem Chronisten Wilhem Rem glauben dürfen, ziemlich kontrovers diskutiert[30]. Eine solche demonstrative familiäre Bilderpolitik steht in Augsburg nicht einzig da. Ambrosius Höchstätter, ökonomischer und politischer Konkurrent der Fugger, läßt zur selben Zeit in deutlicher Anspielung auf seine guten Beziehungen zu den Habsburgern an der Außenfront seines Hauses die Wappen von Kaiser und Reich und die Bilder der Patrone des habsburgischen Hausordens anbringen; auch andere Familien tätigen solche Investitionen in Bilder. Aber die Fugger stiften mehr als nur Wandbilder, Altäre und Kapellen. Sie wollen ihre Porträts in Bildern, Zeichnungen, Holzschnitten, Büsten, Medaillen der Nachwelt aufbewahrt wissen. In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, so hat ein Augsburger Kunsthistoriker nachgerechnet, seien im deutschen Sprachraum nur der Kurfürst von Sachsen und der Kaiser selbst häufiger porträtiert porträtiert worden[31].

Ob das bis aufs einzelne Bild genau stimmt, ist für unseren Zusammenhang nicht entscheidend. Wichtiger ist der Gebrauch und die politische Aufladung dieser Porträts. Der Augsburger Benediktinermönch Clemens Sender verbindet in seiner den Fuggern gewidmeten Chronik das Lob der frommen Stiftungen der Familie in intensiver Weise mit Beschreibungen ihrer Physiognomie und ihrer Körper. Jakob Fugger „ist ain langer rainer herr gewessen, hips und frölich von andlit", schreibt er, Ulrich Fugger sei „ain lange, raine, hipse [= hübsche, V.G.], alte person mit weißen Haaren, aber von einer rotten, lependigen farb und gestalt"[32]. Als Sender das schreibt, hat diese Vergegenwärtigung der Fuggergesichter einen deutlichen konfes-

30 *Antonio de Beatis*, Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien 1517-1518, hrsg. v. Ludwig Pastor, Freiburg i.Br. 1905, 96; siehe auch *Lieb*, Fugger (Anm. 6), Bd. 1, 92ff. Rem bemerkt, etliche hätten die Kosten auf 30.000 Gulden geschätzt: „aber ain gutter werckman, der maint, sie kost über 8000 fl nicht; er wellt ain sölliche von neuen umb 6 M fl [= 6.000 Gulden, V.G.] bauen", *Wilhelm Rem*, Cronica Newer Geschichten 1512-1527, in: Chroniken der deutschen Städte, hrsg. v. Karl Hegel, Bd. 25, Leipzig 1896, 82. Antonio de Beatis meint, die Kapelle habe 23 000 *fiorini* gekostet, *Beatis*, Reise (Anm. 30), 97.

31 *Bruno Bushart*, Kunst und Stadtbild (Augsburg in der frühen Neuzeit), 364, in: Geschichte der Stadt Augsburg, hrsg. v. Gunther Gottlieb u. a., Stuttgart 1984, 363-385, und *Johannes Wilhelm*, Augsburger Wandmalerei 1368-1530, Augsburg 1983. Vgl. neben den Fuggerbiographien von Götz von Pölnitz auch *Jakob Strieder*, Drei schwäbische Kaufmannsporträts der Renaissance, in: ders., Das reiche Augsburg, München 1938, 109-115, und *ders.*, Die süddeutschen Kaufleute und die flandrische Bildteppichindustrie des 15. und 16. Jhs., 189-193; *August L. Mayer*, A Portrait of Joerg Fugger ascribed to Giovanni Bellini, in: The Burlington Magazine 48 (1926), 218-219. Umfassende Dokumentation bei *Lieb*, Fugger (Anm. 6), Bd. 1, 131ff. und 266ff.

32 Chronik des Clemens Sender, in: Chroniken (Anm. 30), Bd. 23, Leipzig 1892, 165f. u.168. In einem erhaltenen Skizzenbuch Hans Holbeins des Älteren finden sich neben eine Reihe von Porträts von Mitglieder der Familie Fugger auch zwei Porträts dieses Chronisten: Siehe *Norbert Lieb / Alfred Stange*, Hans Holbein der Ältere, Berlin 1960, Abb. 268 und 269.

Abb. 6: Trachtenbuch Nr. 28. Portrait des Jakob Fugger, Februar 1516

sionellen Unterton. Die Bilderpolitik der katholischen Bankiers gerät in der reformierten Stadt zunehmend ins Kreuzfeuer der Kritik. Seit Mitte der 1520er Jahre häufen sich Attacken auf Heiligenbilder, Votivtafeln und Kruzifixe, ein Konflikt, der im Eklat um Anton Fuggers Auferstehungsbild in St. Moritz 1533 ihren Höhepunkt findet, bevor der Rat 1537 die Entfernung aller Bilder aus den städtischen Kirchen durchsetzt[33].

Ob Matthäus Schwarz parallel zum Engagement seiner Patrons auch für seine eigenen Porträts eine solche katholische Lesart in Anspruch nimmt, bleibt unsicher – im Trachtenbuch fehlt jeder Hinweis auf die konfessionel-

[33] Zu Attacken auf Heiligenbilder siehe *Sender*, Chronik (Anm. 32), 155, 214, 217, 333; zum Eklat um das Auferstehungsbild 1533 ebd. 340–345; von reformierter Seite *Jörg Breu*, Chronik, in: Chroniken (Anm. 30), Bd. 29, 50 u.53.

len Konflikte Augsburgs in den 1520er und 1530er Jahren[34]. Für ein Porträt von ihm im Alter von elf Jahren verweist er ohne weiteren Kommentar auf ein von seinem Vater gestiftetes Votivbild in St. Ulrich und Afra, das ihn unter seinen Geschwistern zeigt und das er als Vorlage verwendet habe[35]. In seinem Gebetbuch läßt Schwarz 1521 Motive aus der neuen Fuggerkapelle aufnehmen und reproduzieren. Ironischer Gebrauch auch hier: An derselben Stelle läßt Schwarz in einer Serie von städtischen Bettlern ganzseitig den Augsburger Bettelmusikanten Contz Schelcklin darstellen und fügt doppeldeutig hinzu: „genant Fugger, ein narr"[36].

III.

Im Gegensatz zu den demonstrativen Fuggerschen Investitionen in Bilder, zu Schwarz' aufwendigem großformatigem „Geschlechtertanz" und seinem „Gebetbuch" sind die Porträtserien in Matthäus Schwarz' Trachtenbuch mit ihren ironischen Kommentaren deutlich für den internen Gebrauch gedacht. Es hat nicht zum Vorzeigen gedient. Schwarz spricht zwar in der Vorrede von seiner eigenen Neugier, was „in 5, in 10 oder mer jarn ... daraus werden wölle", aber nicht davon, daß er es für seine Nachkommen bestimmt habe (auch wenn sein Sohn Konrad Schwarz es später peinlich genau als Vorlage für seine eigene Kostümbiographie verwenden wird)[37]. Es ist offenbar Schwarz' Blick auf sich selbst, der hier festgehalten werden soll.

Wie hat man sich in einer Stadt am Beginn des 16. Jahrhunderts selbst zu betrachten? Eine 1517 in Straßburg gedruckte Sammlung volkssprachlicher Predigten leitet ihre Anleitung zur täglichen Selbstbeobachtung mit eindrucksvoller ökonomischer oder genauer, buchhalterischer Metaphorik ein. Wenn man einen niederländischen und einen rheinischen Gulden an eine Waage hänge, so der wortgewaltige Johann Geiler von Kaisersberg (bzw.

---

[34] Erst in einem der letzten Bilder, 1551, erwähnt er ohne weiteren Kommentar die Ausweisung der evangelischen Prädikanten, *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 174.

[35] *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 105; vgl. 11f.: „Diß angesicht ist controfat ab einer altartafel zu sant Ulrich". Dazu *Pius Dirr*, Das sogenannte Epitaph des Bürgermeister Ulrich Schwarz von Hans Holbein dem Älteren, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 36 (1910), 49-52. Zu den Beziehungen des Porträtisten Holbein zum Augsburger Reichsstifts St. Ulrich und Afra und den Fuggern siehe *Bruno Bushart* u. a., Hans Holbein der Ältere, Augsburg 1966.

[36] *Habich*, Gebetbuch (Anm. 10), 24 u.Taf. XII; *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 27, Abb. 18. Innerhalb der Fuggerschen Handelsgesellschaft erscheint Schwarz als eine Art Spezialist für Porträts. Im September 1539 verbucht man in Augsburg einen Betrag von sieben Gulden zu seinen Handen an Melchior Weiss, um ein Porträt des verstorbenen Jakob Fugger samt einer Stammtafel des Hauses Österreich malen zu lassen, *Lieb*, Fugger (Anm. 6), Bd. 2, 152.

[37] Zum Trachtenbuch und den Lebensdaten Veit Konrad Schwarz' siehe *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 11f. u0.181-259.

sein Bearbeiter Johannes Pauli in der Druckausgabe), so sinke der eine tiefer als der andere. Wie man Geld nach Wert und Gewicht unterscheide, so könne man auch seinen Weg zur Vollkommenheit unterscheiden von dem zur Hölle. Bei Geiler ist Selbstbeobachtung der Weg zur Seligkeit. Nur wer sich selbst „ein wenig zuoluogt/und sein selbs ein wenig war nimmet/der würt wol innen wie weit er ist von der volkummenheit". Der Mangel an Selbstwahrnehmung und die Nachlässigkeit sind dagegen die erste Stufe zur Hölle. Die Selbstbeobachtung muß sich auf die eigene „complexion" richten: Es gelte, so Geiler, die Zeichen des Körpers mit aller Aufmerksamkeit zu lesen[38].

Exempla aus der kaufmännischen Praxis und die Notwendigkeit der Selbstbetrachtung und des „war nemens" liegen für die Zeitgenossen des beginnenden 16. Jahrhunderts nahe zusammen. Buchhaltung wird als konstante Aufmerksamkeit und mißtrauische Nachprüfung begriffen, als Beobachtung des eigenen Körpers und der Körper anderer begriffen, und so stellt Matthäus Schwarz sie auch in seiner Musterbuchhaltung dar, die er 1518, zwei Jahre vor dem Trachtenbuch, für den internen Gebrauch des Handelshauses Fugger verfaßt. Die Buchhaltung sei eine Kunst, die ununterbrochene und genaue Aufmerksamkeit erfordere, beginnt er: Einige Kaufleute seien träge und nachlässig, trauten sich selbst zuviel zu und wollten alles im Kopf und auf verstreuten Zetteln behalten. Bevor sie ein wenig Mühe aufwendeten, verlören solche schlechten Buchhalter lieber den Überblick und fallierten schließlich. Noch eindringlicher wird das im Abschnitt zur Bilanz wiederholt. Wer sich auf seine eigene Einschätzung verlasse und nicht auf sein Kapital und die Qualität seiner Gläubiger achte, täusche sich schnell – „sollich leut fallirn liederlich vnd machen bald banca rotta vnd wissen nit wie, wann oder wa es mit ine geschehen ist". Nichts vergessen; alles aufschreiben; alles über sich selbst und die eigene Lage in Erfahrung bringen. Schwarz predigt Selbstkontrolle. Der Kaufmann solle sich seine eigenen Aufzeichnungen Seite für Seite vornehmen und jeden seiner Schuldner realistisch einschätzen. Gegen Nachlässigkeit hilft allein die sorgfältige Registrierung und der illusionslose Blick auf sich selbst. Es dürfe nur soviel auf der Habenseite verbucht werden, „sovil du dir getrawest eintzubringen"[39].

Nur wenn man alles aufschreibt, kann man sich selbst trauen: Die Musterbuchhaltung als dem Niederschlag von Matthäus Schwarz' ökonomi-

---

[38] Die Brösamlin doct. *Keiserspergs* uffgelesen von Frater Johannes Paulin, Johannes Grüninger: Straßburg 1517, f. 7v, weitere Beispiele aus der ökonomischen Praxis f. 8r, 17v-18r u.f. 42r; f. 12v.

[39] Zum Entstehungsdatum *Weitnauer*, Handel (Anm. 2), 6f. Die Musterbuchhaltung ist für den internen Gebrauch innerhalb des Handelshauses Fugger bestimmt, die frühesten uns erhaltenen Abschriften stammen erst aus den 1550er-Jahren (36f.). Zur Buchhaltung als Kunst 174, zur Aufmerksamkeit 176, zur Bilanz 184 und 270.

schem Expertenwissen und seine autobiographischen Aufzeichnungen greifen inhaltlich wie formal ineinander. Mitten in seinen Anweisungen zur Buchführung schiebt der zwanzigjährige Autor eine lange autobiographische Notiz ein. Begierig, die Kunst der Kaufleute zu erlernen, sei er für drei Jahre nach Italien gereist, habe aber dort nur wenig gelernt: So habe er sich vorgenommen, eine bessere Buchhaltung zu machen, eben die jetzt vorliegende, ganz allein und nur mit Gottes Hilfe[40]. Schwarz' Musterbuchhaltung beruht nun auf der mehrfachen Eintragung eines Postens in unterschiedlichen Kontobüchern, in „Jornall, Schuldtbuch, Cassa" und weitere Nebenbücher. Ein solches Prinzip getrennter, aber mehrfacher Registrierung läßt sich unschwer in seinen eigenen Aufzeichnungen wiederfinden: die 1519 begonnene (und 1538 vernichtete) Autobiographie „Der Welt Lauf" als Hauptbuch, mit dem Trachtenbuch als Sonderregistratur, die vielfach auf das Hauptbuch zurückverweist. Schwarz hat zumindest noch ein weiteres Buch geführt, in dem er alle Nachrichten über seine Kinder eingetragen hat[41].

Eine solche mehrfache Aufschreibepraxis finden wir auch bei Schwarz' Kollegen Lukas Rem, 1481 geboren, Gesellschafter und Buchhaltungsspezialist der Augsburger Welser. Er hat gleich zehn solche getrennte Bücher oder Registraturen hinterlassen, die buchhalterische Organisationsprinzipien mit ihrem Charakter als Ego-Dokumente verschmelzen. Rem führt je ein Buch über seine Eltern und deren Herkunft, über seine Lebensgeschichte, seine Reisen und seine Krankheiten, über sein Vermögen und seine Anteile an Handelsgesellschaften, über seine Hochzeit, seine Mitgift und welche Hochzeitsgeschenke er erhalten hat, über die Geschenke, die er anderswo gemacht hat, über die von ihm erworbenen Renter und Güter, über seine außerehelichen und seine ehelichen Kinder, über seine Dienstboten und über seine Steuern. Wir dürfen uns Schwarz' verschollenes Buch über seine Kinder vermutlich ähnlich jenem vorstellen, das Rem hinterlassen hat. Mit diesem Zeitgenossen aus rivalisierendem städtischen Netz hat Schwarz ohnehin vieles gemeinsam: Zugehörigkeit zur städtischen Elite, Buchhalter, sogar eine temporäre Verbindung mit einer „niderlendisch jungkfrau"[42], vor allem aber jenen besonderen Blick auf sich selbst und auf den eigenen Körper.

---

40 Ebd. 184.

41 *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 20; vgl. auch 106, Bild Nr. 11: Schwarz behauptet, im Alter von 10 Jahren schon zu *rechordiren* angefangen zu haben (ricordi, Aufzeichnungen machen), 111; zu seinem „kinder büchlin" 184. Auf den Zusammenhang zwischen dem Trachtenbuch und Schwarz' Tätigkeit als Buchhalter macht schon *Penndorf*, Schwarz (Anm. 6) aufmerksam.

42 Tagebuch des Lukas Rem aus den Jahren 1495-1541. Ein Beitrag zur Handelsgeschichte der Stadt Augsburg, hrsg. v. *B. Greiff*, Augsburg 1861; zu seiner Tätigkeit als Buchhaltungsspezialist 13-16. Vgl. auch die separate Kontoführung (eingenommene Geschenke, Ausgaben für Dienstboten usw.) in den Haushaltsbüchern des Nürnberger Patriziers Anton Tucher 1507-1517, hrsg. v. *Wilhelm Loose* (Bibliothek

Der Körper des Kaufmanns, wie er uns in beiden Aufzeichnungen entgegentritt, wird mit detaillierten Beschreibungen seiner Veränderungen und Krankheiten versehen. Bei Lukas Rem erscheinen diese Beschwerden geradezu als Teil seiner geschäftlichen Arbeit, des Reisens. Dabei sind diese Malaisen selbst dauernd unterwegs, wandernde Schmerzen im linken Arm, in der linken Hand, die von dort in „gesess und gemecht" weiterfahren, dann wieder beide Hände erfassen. Der seßhaftere Schwarz notiert Kinderkrankheiten und vermerkt große Kopfschmerzen. Bei der Hochzeit seines Bruders im Juli 1525 in Innsbruck vermerkt er, er fange an zuzunehmen, ein Verdacht, den er sich im Jahr darauf mit detaillierter Vorder- und Rückansichten seines unbekleideten Leibes bestätigt: „Dan ich wart faist und dick worden"[43].

Diese Konzentration auf die eigene leibliche „complexion" ist aber nur ein Teil einer größeren unaufhörlichen Sorge um Kontrolle und Nachprüfbarkeit. Es ist dieser Blick des Buchhalters, der Rems Aufzeichnungen und Schwarz' Trachtenbuch mit den ökonomischen Praktiken ihrer Zeit verbindet. Die Musterbuchhaltung legt außerordentlichen Wert darauf, daß durch die mehrfache Eintragung jedes Postens eine Prüfung der Richtigkeit der Gesamtrechnung schon anhand eines einzelnen Kontobuchs ermöglicht wird. Vor allem wird ein Buch durch das andere kontrolliert und damit zugleich eine Überwachung der mit der Führung der einzelnen Bücher betrauten Personen erreicht. Schwarz macht das ganz explizit. Sein System mache Betrug so gut wie unmöglich, schreibt er, weil alle drei Buchhalter zusammenarbeiten müßten, um den Handelsherren zu täuschen. Deshalb führe man drei Bücher; so könne der Herr nicht betrogen werden, und seine Angestellten blieben tugendhaft gegen ihren Willen, wie er ironisch dazufügt[44].

Schwarz definiert in der Musterbuchhaltung die Arbeitnehmer im Sinn gegenseitigen Mißtrauens auseinander. Wer das Journal führt, müsse spitzfindiger sein als die anderen, wer die „Cassa", argwöhnisch; derjenige am Hauptbuch schließlich müsse ein gutes Gedächtnis haben[45]. Das sind nicht nur Floskeln. Schwarz weiß, wovon er schreibt, wenn von Kontrolle die Rede ist. Ihm obliegt die Überwachung und Kontrolle der von den Faktoreien eingesandten Geschäftsbücher in der „goldenen Schreibstube", der Zentrale der in den 1520er Jahren ins Gigantische gewachsenen Fuggerschen Han-

---

des Literarischen Vereins Stuttgart, 134), Stuttgart 1877. Zur „niderlendisch jungkfrau", mit der Rem mehrere uneheliche Kinder hat, die er aus Antwerpen entführen läßt und auf seine Kosten zu erziehen versucht, siehe *Rem*, Tagebuch (Anm. 42), 64 f.

[43] Ebd. 22 f.; *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), Bilder Nr. 2, 3, 45, 72, 79 und 80, zu Krankheiten Nr. 95, 101, 111, 130 - 133.

[44] *Weitnauer*, Handel (Anm. 2), 177.

[45] Ebd. 176, 182, 266.

delsgesellschaft[46]. In der Welt des Buchhalters ist Betrug etwas Allgegenwärtiges, mit dem immer gerechnet werden muß.

Um sich dagegen zu wappnen, muß man nicht nur sich selbst durch ununterbrochenes Selbstbeobachten und Schreiben kontrollieren, man muß auch selbst undurchdringlich sein. Die professionellen Händler und Wechsler, so weiß der Autor, sehen einander die Täuschungs- bzw. Verhandlungsabsichten gegenseitig am Gesicht und an der „verkerten gstalt vnd geberd" an. Was kann man dagegen tun? Schwarz rät zur Zurückhaltung und zum möglichst vorsichtigen gegenseitigen Abtasten[47]. Dasselbe gilt für den Umgang mit Wechseln. Wenn man seinen Geschäftspartner nicht sehr gut kenne, solle man zurückhaltend sein: „Dann wa er spricht schwartz, das du weis verstandest; kanst du dise kunst nit, so schweig still"[48]. Wenn einer „schwartz" spricht, man selber aber „weis" versteht, liegt der Doppelsinn nahe, daß man dem nicht trauen soll, der da redet und auf Nachrichten in „verkerter gstalt", wie Schwarz so schön sagt, gefaßt sein muß[49]. Mit dieser Ambiguität der Bedeutungen kokettiert auch der berühmte Satz aus der Musterbuchhaltung, der kaufmännische Fremdwörter erklärt: „Interesse [=Zins] ist höflich gewuchert, Finantzen [= Geldhandel, Bankgeschäfte, V.G.] ist höflich gestolen"[50]. Der Autor wahrt sein Gesicht und rät dem Leser, dasselbe zu tun.

IV.

Was haben Ermahnungen zum buchhalterischen Mißtrauen mit dem autobiographischen Trachtenbuch zu tun? Schwarz versieht seine Musterbuchhaltung in einer späteren Abschrift mit einem Anhang, in dem das Ellenmaß, der Daumen des Kaufmanns und der kostbare Stoff eine Beziehung besonderer Art miteinander eingehen: Je nachdem, ob er kauft oder ver-

---

46 Siehe *Max Jansen*, Jakob Fugger der Reiche. Studien und Quellen, Leipzig 1910, 65 f.

47 „Dan zwei böß hund beißen einander nicht. Aber wann ein ainfaltiger kombt, der da maint er höre das graß wachsen, waist die breuch nit vnd schembt sic zufragen, der wirt bald gefangen, wirt darauf verlacht vnd fur ein guts mändlin gehalten", *Weitnauer*, Handel (wie Am. 2), 271.

48 Ebd.

49 Seine ganze Musterbuchhaltung gibt dementsprechend vor, völlig fiktiv zu sein, sie sei nur ein „muster oder formular": Tatsächlich besteht sie, wie ihr Herausgeber Weitnauer gezeigt hat, zum größten Teil um Abschriften originaler Geschäftsbüchern der venezianischen Fuggerfaktorei. Vgl. dazu auch *Jakob Strieder*, Studien zur Geschichte der kapitalistischen Organisationsformen, München/Leipzig 1914, 265-268. Zur Geheimhaltung als Fuggersche Geschäftspolitik siehe *ders.*, Das reiche Augsburg, München 1938, 55, *Weitnauer*, Handel (Anm. 2), 36 f., und *Pölnitz*, Fugger (Anm. 28), Bd. 1, VII.

50 *Weitnauer*, Handel (Anm. 2), 180.

kauft, kann der Kaufmann mit seiner Meßtechnik die tatsächliche Menge des Stoffs einer bestimmten Anzahl Ellen manipulieren, und Schwarz liefert die genaue Anleitung dazu, stolz überschrieben: „Ich, Matheus Schwartz, hab ein fantasey erdacht mit dem elen messen“[51].

Man vergißt leicht, wie kostspielig Textilien in der Welt des 16. Jahrhunderts sind. In einer ökonomischen Umgebung, in der zum Beispiel der Diener des Nürnberger Patriziers Anton Tucher 1511 zehn Gulden – eineinhalb Jahreslöhne – ausgibt, um sich neue Kleider für seine Hochzeit kaufen zu können, während sein Arbeitgeber allein für einen neuen Rock 35 Gulden hinlegt, künden Textilien demonstrativ vom Reichtum ihrer Träger[52]. Stoffe sind teure Wertgegenstände. Dementsprechend profitabel sind Manipulationen bei ihrem Handel, und Augsburger Kaufleuten sind solche Tricks nicht unbekannt. 1532 gestehen Augsburger Weber, Färber und Tuchhändler, daß sie jahrelang ordnungsgemäß gesiegelte und gezeichnete Barchentballen um zwei oder drei Ellen zu kurz verkauft haben. Von einem von ihnen will der Chronist Sender wissen, er habe mit solchen Praktiken sechstausend Gulden verdient[53].

Schwarz macht im Trachtenbuch keine Angaben, wieviel seine Aufmachung gekostet hat, aber die Kleider verweisen nur allzu deutlich auf ihren Preis – etwa der gefütterte und mit Atlas verbrämte Rock bei der Heirat seines Bruders 1519. Sein Kollege Lukas Rem gibt bei seiner eigenen Hochzeit ein Jahr zuvor für Stoff und Futter seines Anzugs mehr als 36 Gulden aus[54]. Schwarz bezieht die Stoffe für seine Garderobe wahrscheinlich direkt von der Fuggerschen Handelsgesellschaft, die große Mengen an Textilien aus Italien importiert. Insofern sprechen die Materialbezeichnungen, die Schwarz im Trachtenbuch an manchen Stellen mit spürbarem Genuß und Genugtuung angibt, für sich selbst: „scharlach superfin de Valentz uß Ispania, brickisch [= aus Brügge, V.G.] atlaß, burschatin mit zedl göbremt, rotcermexin damaschg“ (Abb. 7). Sie künden beredt von seinem Stolz auf seinen Geschmack, auf das Knowhow und den Wohlstand seiner Firma[55].

Das Trachtenbuch ist nun kein exklusiver Textilkatalog der Fugger mit ihrem Hauptbuchhalter als Dressman, so verführerisch ein solcher Gedanke

---

51 Ebd. 309 f.

52 Zu Kleiderpreisen im Vergleich zu Arbeitslöhnen in Nürnberg zu Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts siehe *Valentin Groebner*, Ökonomie ohne Haus, Göttingen 1993, 152 - 156 u.178. ff., zu Tucher und seinem Diener 154 f.

53 *Sender*, Chronik (Anm. 32), 339.

54 *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 120, zu Stoffen und ihren Bezeichnungen 76 f; *Rem*, Tagebuch (Anm. 42), 44.

55 *Lieb*, Fugger (Anm. 6), Bd. 1, 76. Daß sich Matthäus Schwarz zwischen 1521 und 1530 39mal in immer neuen Kostümen abmalen läßt, bedeutet übrigens nicht, daß das immer völlig neue Kleider sind. Häufig werden sie umgearbeitet und erscheinen mit anderen Ärmeln, Kragen und Futter auf späteren Bildern und in neuer Aufmachung wieder, z. B. *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 115 u.117.

Abb. 7: Trachtenbuch Nr. 67

auch sein mag. Er enthält einen wahren Kern, weil er auf die Macht verweist, die diese luxuriösen Stoffe und Kostüme auf die Zeitgenossen ausüben. Das 16. Jahrhundert macht davon auf breiter Front Gebrauch. Die Fugger treten als Lieferanten von kaiserlichen Geschenken in Stoff auf, die bei ihnen bestellt und durch sie überreicht werden. Auch die Firma selbst bedient sich solcher wirkungsvoller Gaben. Im Sommer 1516 schickt der venezianische Faktor der Fugger auf besondere Anordnung Jakob Fuggers einen großen Posten Seidenstoffe, Samt und Kamelot (ein teurer langhaariger Woll- oder Seidensamt) zum Selbstkostenpreis plus genau aufgeschlüsselten Unkosten an ihren Geschäftsträger in Ofen – eine sehr unübliche Form, die auf das Besondere des Transfers hinweist. Am 13. März 1516 war der ungarische König Wladislaus gestorben; die Stoffe sind als „vererungen" an

Adelige bestimmt, um der Fugger-Thurzo-Gesellschaft weiterhin politischen Einfluß zu ermöglichen[56]. Die Kleider sprechen.

Sie sprechen noch deutlicher als „offentliche klaydung", wie Schwarz seine Kostüme bei gesellschaftlichen Anlässen, Kaiserempfängen, Hochzeiten nennt. Wir bekommen einen Eindruck von den beabsichtigten Wirkungen solcher Textilien, wenn Lukas Rem unter den Ausgaben für seine Hochzeit die Kosten für den teuren Damast- und Seidenstoff aufführt, aus dem er nicht nur Kleider für sich anfertigen läßt, sondern mit dem er den Brautführer, seine Brüder und Schwäger, zwei Diener und ein Adoptivkind beschenkt und so für ein luxuriöses einheitliches Auftreten sorgt[57]. Eine noch üppigere Hochzeitsausstattung in leuchtendem Rot komplett mit Wams, Hosen und Rock mit seidenen Fransen erhält Schwarz zur Heirat Anton Fuggers im März 1527 gestellt, einheitliche Aufmachung der Festgäste, die nicht nur vom Einfluß des Fuggerschen Netzes kündet, sondern gleichzeitig als demonstratives konfessionelles Bekenntnis in der protestantischen Reichsstadt gedacht ist (Abb. 8)[58].

Diese Hochzeiten fungieren als zentrales politisch aufgeladenes Ritual innerhalb der Augsburger Stadtgesellschaft, und die Zeitgenossen haben den Zusammenhang zwischen der Prachtentfaltung auf Hochzeiten und den expandierenden Handelsgesellschaften in schöner Unverblümtheit dargestellt[59]. Die Kleider, in denen Schwarz sich sorgfältig abbilden läßt, sind also politische und ökonomische Medien, die den Rang ihres Trägers nicht bloß „symbolisieren", sondern schon beredt von seiner Kreditwürdigkeit, seinem Vermögen, seinen guten Verbindungen sprechen. Die Kleider fungieren durch ihren Geldwert als besonders eindringliche Zeichen und nicht

---

56 Zu den Fuggern als Lieferanten *Lieb*, Fugger (Am. 6), Bd. 1, 78 f.; zu ihren eigenen Geschenken ebd. Bd. 2, 142, und *Jakob Strieder*, Jakob Fugger der Reiche, Leipzig 1925, 127, und *Jansen*, Fugger (Anm. 46), 170.

57 *Rem*, Tagebuch (Anm. 42), 45 ff. Zur einheitlichen Kleidung und der Wirkung, die von einer solchen aufwendigen Livree von Dienstboten und Trabanten ausgehen soll, vergleiche die Anekdote in der Chronik der Grafen von Zimmern, hrsg. v. *Karl August Barack*, 2. Aufl., Freiburg i.Br./Tübingen 1881, Bd. 3, 94: Da die Diener sich nicht ihrem großzügigen Herren anverwandeln wollen (und die von ihm gestellten teuren Gewänder „sparen" wollen), wandelt er sich ihrer ärmlichen Aufmachung an: Schöner Zusammenstoß zweier ökonomischer Logiken.

58 Siehe dazu *Sender*, Chronik (Anm. 32), 184. Ähnlich die Weise, wie die Chronisten beim Empfang des Kaisers zum Augsburger Reichstag 1530 den Auftritt der Fugger mit Gefolge und 32 Pferden, „all in ain farb beklaidt", beschreiben (273), noch detaillierter zu Farben der verschiedenen Augsburger Stuben und Familien der Chronist der sogenannten Langenmantel'schen Chronik in: *Hegel*, Chroniken (Anm. 30), Bd. 25, 361-401. Schwarz bemerkt zu seiner Kleidung in den Farben gelb und rot-gelb während des Reichstags im Juli 1530: „dem khunig Ferdinandus im reichstag zu lieb, als Kaiser Carolus da was", *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 156.

59 Ausführlich dazu *Sieh-Burens*, Oligarchie (Anm. 27), 28 u. 48 ff., zu Hochzeitsverordnungen und Kontrolle der Eheschließungen *Lyndal Roper*, The Holy Household. Women and Morals in Reformation Augsburg, Oxford 1988, 132 ff.

Abb. 8: Trachtenbuch Nr. 86

bloß für den Wohlstand der Handelsgesellschaften. Es ist kein Zufall, daß der Chronist Clemens Sender in seiner den Fuggern gewidmeten Chronik mit spürbarem Behagen die Anekdote erzählt, wie deren Konkurrent Hieronymus Welser beim Glücksspiel gegen einen katholischen Adeligen auf dem Reichstag 1530 sein Geld und alle seine Wertsachen verliert: „Ausgenomen den rock", den will sein Gegner nämlich nicht[60].

Es kann hier nicht darum gehen, für jeden der gesellschaftlichen Anlässe, in denen Schwarz Machart, Material, Farbe, Details seiner Kleidung be-

[60] Die Erzählung wird besonders boshaft dadurch, daß Sender sie mit dem Segensspruch einleitet, den Hieronymus' Vater Lukas Welser beim Zeugen seiner Kinder in seinem Ehebett angeblich aufgesagt habe und der ihm kluge und erfolgreiche Söhne bescheren soll, *Sender*, Chronik (Anm. 32), 310 f.

schreibt, den jeweiligen aktuellen politischen Hintergrund zu rekonstruieren. Die Zeitgenossen haben die Andeutungen oder demonstrativen Zuweisungen, die mit Röcken in französischen Farben, gelben Hosen, roten Seidenfransen verbunden sind, diese Zurschaustellung politischer, katholischer, Fuggerscher Zeichen in der konfessionell gespaltenen Stadt Augsburg sehr wohl zu lesen gewußt. Es sind diese Inszenierungen, die Matthäus Schwarz in seinem Trachtenbuch auch festhalten will, samt den Details, die für die Eingeweihten bestimmt sind: ein Schmuckstück, eine auffällige Hutzier, auf Rockärmel gestickte Buchstaben oder Symbole.

Wer von Kleidern in den Stadtgesellschaften des späten Mittelalters und der Renaissance als bloßem Prunk, Zier, Aufwand, also als „Äußerem" spricht, scheint zwar eine Position zeitgenössischer Moralisten zu teilen, wird aber den vielfältigen Funktionen dieser Kostüme nicht ganz gerecht. Die Kleider als Zeichen von Ordnung und Zuordnung hat auch Geiler von Kaisersberg im Auge, wenn er den Kaufmann ermahnt, er sollte sich und die Seinen kleiden, wie es seinem Stand zieme. Geilers Klage über die unnützen Dinge, die stattdessen getragen würden – bestickte Ärmel und silberne Applikationen, vielfarbig gestreifte Kleider, silberne Knöpfe an Stellen, wo man gar keine Knöpfe brauche, geschlitzte Hosen und Wämser, die die Futterstoffe sehen lassen[61]- entspricht ziemlich genau jenen Accessoires, die Matthäus Schwarz in seinem Trachtenbuch so sorgfältig abbilden läßt. Für seine Praktiken sind sie eben alles andere als unnütz, sondern notwendig und wirksam in einem System von optischer Zuordnung und Distinktion. Wie in allen Städten des späten Mittelalters werden auch in Augsburg zunehmend detaillierte Kleiderordnungen erlassen, die Präsentation und Sprache dieser am Leib getragenen Wertobjekte regeln sollen. Die Kleider und die Zeige-Praktiken ihrer Träger sind diesen Verregelungen und Ordnungen allerdings gewöhnlich den einen (und entscheidenden) Schritt voraus. Die vergleichsweise rigiden Ordnungen aus den Augsburger Ratsbüchern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die das Tragen von Perlen, golddurchwirkten, samtenen und seidenen Stoffen unter Strafe stellen, werden zu Beginn des 16. Jahrhunderts offenbar nicht mehr exekutiert[62]. Die große Augsburger

---

61 Der Luxus, vor dem er vor allem warnt, ist Ehrgeiz und falscher Schein: „wenn eine nüt den peterling feil hat/das sie wellen seyden tragen/Gold und Silber/ und sylbere blatten hon/und der gleichen", *Geiler*, Brösämlin (Anm. 38), f. 92r und f. 96b v.

62 Zu Kleider- und Aufwandsordnungen siehe jetzt den Literaturüberblick in: Zwischen Sein und Schein. Kleidung und Identität in der städtischen Gesellschaft, hrsg. v. *Neithard Bulst* u.*Robert Jütte*, in: Saeculum 44 (1993). Kleiderordnungen von 1453 und 1466 mit einzelnen undatierten Wiederholungen einer Hand des späteren 15. Jahrhunderts überliefern die Augsburger Ratsbücher: Stadtarchiv Augsburg Reichsstadt Ratsbuch 1, f. 7 - 11; ebd. f. 329 - 332 und f. 348. Vielen Dank für Hinweise und Einsicht in ihr Augsburger Quellenmaterial an Peter Schuster und Andrea Bentlage.

Zuchtordnung von 1537, Kernstück und Höhepunkt reformatischer Sittlichkeitspolitik, beklagt den herrschenden Kleiderluxus, begnügt sich aber damit, eine detaillierte Kleiderordnung anzukündigen bzw. anzudrohen. Bis dahin solle sich jeder, so die Ordnung etwas vage (und beinahe wörtlich Geilers Formulierung zwanzig Jahre früher wiederholend) in seiner Kleidung „in seinem Stand und Wesen halten/damit Er für den/oder die/der Er oder Sy ist/erkennt werden möge/und niemand ärgerlich/noch zum pösen Ebenpild sey"[63]. An der Kleidung soll also nicht nur der Stand, sondern auch die Person selbst – „der Er oder Sy ist" – erkannt werden können. Kleidung hat offenbar die Macht, jemanden in ein böses Ebenbild jemandes anderen zu verwandeln. Die Kleider sind also nicht unbedingt „Äußeres", jedenfalls nicht weniger, als ein Ebenbild etwas Äußeres ist. Sie haben eher mit Schein und Verwandlung zu tun, einer Verwandlung, die leicht als bedrohlich aufgefaßt wird.

Matthäus Schwarz' persönliche Kleiderbilder im Trachtenbuch erweisen sich also nicht als bloßer Narzismus, sondern als Widergaben politischer Codes. Sie sind freilich noch mehr, nämlich Glieder in einer ganze Kette von Bilder-Geschichten, in denen die Abbildungen der Person mit der Demonstration der Kleider als politische Zeichen verknüpft sind. Ich habe schon erwähnt, daß Schwarz für eines seiner Kinderporträts im Trachtenbuch ein Votivbild Hans Holbeins des Älteren als Vorlage nimmt, das sein Vater in St. Ulrich und Afra 1508 gestiftet hat (Abb. 9)[64]. Dieses Bild, eine demonstrative Dokumentation erfolgreicher Bitte um Gnade und Vergebung, plaziert in einem der prominentesten Kirchenräume der Stadt, verweist auf eine weitere Kleidergeschichte der Familie Schwarz. Und zwar durch ein weggelassenes Porträt: Der Vater des Stifters, der wohlhabende Weinhändler Ulrich Schwarz senior, hatte in den 1470er Jahren als Kopf einer zünftischen Fraktion und Bürgermeister die patrizischen Geschlechter Augsburgs zu entmachten versucht. 1478 wird er spektakulär gestürzt und gehängt[65]. In den

[63] Stadtarchiv Augsburg, 2 Aug. Ordnungen 7, f. 2v und f. 3r. Zur Genese und Zweckbestimmung der Zuchtordnung ausführlich *Roper*, Household (Anm. 59), 56.

[64] Heute Augsburg, Städtische Kunstsammlungen; vgl. dazu die Literatur in Anm. 34. Schwarz läßt dabei den dramatischen Kontext der Votivtafel weg, in dem Jesus mit seiner Seitenwunde und Maria mit entblößter Brust den strafenden Gottvater um Vergebung und Nachsicht bitten. Die Porträts der Votivtafel scheinen die Kunsthistoriker eher verstört zu haben: Bushart spricht von „erschreckender Häßlichkeit" und „gedrungener Leiblichkeit", *Bushart*, Holbein (Anm. 35), 42. Maria jagt dem Kunstkenner geradezu Schrecken ein: „Nicht eine Dame verwendet sich hier für die Schutzbefohlenen, sondern eine Marktfrau verlangt ihr Recht: Mit herausforderndem Blick öffnet sie den Mantel und hält dem Richter die Brust entgegen.", *Bruno Bushart*, Hans Holbein der Ältere, Augsburg 1987, 104.

[65] Siehe dazu *Georg Panzer*, Ulrich Schwarz, der Zunftbürgermeister von Augsburg 1422-1478, Bamberg 1914, und *Jörg Rogge*, „Ir freye wale zu haben". Möglichkeiten, Probleme und Grenzen der politischen Partizipation in Augsburg zur Zeit der Zunftverfassung (1368-1548), in: Stadtregiment und Bürgerfreiheit, Handlungsspielräume in deutschen und italienischen Städten des späten Mittelalters und der frühen

Abb. 9: Hans Holbein der Ältere: Votivbild des Weinhändlers Ulrich Schwarz der Jüngere, 1508. Städt. Kunstsammlungen Augsburg

Neuzeit, hrsg. v. Klaus Schreiner u.Ulrich Meier, Göttingen 1994, 244 - 277. 1496 wird Schwarz' Sohn Ulrich der Jüngere erst wieder im Rat zugelassen; die Angst vor einem posthumen Einfluß Schwarz' ist noch nach der Jahrhundertwende spürbar. Als 1502 Marx Newmiller, angeblicher ehemaliger Parteigänger des Hingerichteten, zum Zunftmeister und in den Rat gewählt wird, bemerkt Sender, „man redt vil darzu, das zu aufrur dienet in dem boffel" [= Pöbel, V.G.], und Newmiller wird dazu bewegt, von dem Amt freiwillig wieder zurückzutreten, *Sender*, Chronik (Anm. 32), 98; vgl. dazu auch *Rogge*, Freye Wale (Anm. 65), 262. In dem Votivbild, das der Sohn 1508 in St. Ulrich plaziert, ist dementsprechend deutlich von akzeptierter Strafe und Vergebung die Rede.

städtischen Polemiken dazu erscheint der Zunftbürgermeister als „schwarzer rapp", als glitzernder schwarzgrüner Storchenvogel, seiner auffälligen Kleidung wegen.

Ein zeitgenössischer Augsburger Chronist schildert die Hinrichtung Ulrich Schwarz' dann auch als dessen letzte kostümierte Herausforderung seiner patrizischen Gegner. Der Galgen ist auf dem Hauptmarkt vor den adeligen Trinkstuben aufgebaut, deren Fenster alle offenstehen und mit den Adeligen besetzt sind, die ihren Feind am Galgen sehen wollen. Als der Verurteilte auftritt, trägt er ein samtenes Wams, eine perlenverzierte Pelzhaube und einen kostbaren schwarzen, mit Perlenknöpfen versehenen und mit Marderpelz gefütterten Rock, „deren diser zeyt nicht vil in Augspurg gewesen" – all das, so der Chronist, „den geschlechtern zu layd". Noch vierzig Jahre später hebt Clemens Sender in seiner Chronik die luxuriösen Kleider des Bürgermeisters bei der Hinrichtung besonders heraus, als seien sie das Zentrale an dieser Geschichte. Schwarz, so erzählt er, vermacht dem Henker die Wertgegenstände von seinen Kleidern, und jener Henker, dem nach Stadtrecht ohnehin die Kleider der Delinquenten zustehen, beginnt nach Schwarz' Hinrichtung öffentlich in dessen letztem Kostüm umherzugehen, bis es ihm schließlich von der Stadt abgekauft wird: Denn er sei darin aufgetreten, "als ob er der bürgermeister Schwartz selber gewesen sei"[66]. Die Kleider scheinen auf geheimnisvolle Weise nicht nur die politische Herausforderung, sondern den Gestürzten selber zu verkörpern. Kleider können im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit offenbar ohne Probleme Eigenschaften der Körper annehmen, die sie tragen, und selbst wie Teile dieser Körper fungieren. Die Kleider „verdecken" also gerade nicht den Körper, sondern vervielfältigen ihn.

V.

Der Buchhalter Schwarz registriert sorgfältig seine Kleider und seinen Leib, um die Kontrolle über sich selber und um sein Wohlergehen zu behalten. Die Bedeutungen stecken dabei, wie wir gesehen haben, gewissermaßen außen, an oder auf den Kleidern. Wo dieses außen ist, ist freilich nicht immer so sicher. Im Herbst 1525 läßt sich Schwarz im Trachtenbuch in einem Rock abbilden, der außen hellrot, innen hellgrün ist – und bei Bedarf auch umgekehrt. Er habe diesen Wenderock auf seinen Fahrten durch das aufständische Tirol gebraucht, erklärt er stolz, als er im Auftrag der Fugger

66 Siehe die Beilagen zur Chronik des Hektor Mülich: Proceß und Hinrichtung des Bürgermeisters Ulrich Schwarz, in: *Hegel*, Chroniken (Anm. 30), Bd. 22, Leipzig 1892, 432-37; erneut ausführlich zu den Kleidern *Sender*, Chronik (Anm. 32), 41; zum Henker Beilagen (437).

Silber und Geld transportierte: „Es kostet aber ful weins in den dörfern, machten uns also gut freund, so ander in nötz bliben" (Abb. 10)[67]. Weil man an seinen Kleidern „erkant" wird, kann Schwarz behaupten, mit einen Rock in wechselnden Farbe die Aufständischen getäuscht zu haben. Ob das wirklich so einfach funktioniert hat, ist zweifelhaft, aber Schwarz will ja nicht über den Tiroler Bauernkrieg schreiben, sondern über städtische Inszenierungen. Die Botschaft, die das Trachtenbuch dem Betrachter und Leser mit dieser Episode übermitteln will, ist deutlich: Wer Kostbares überbringt, muß die Kleider zu wechseln wissen. Und so schafft man sich auch „gut freund", während andere in Schwierigkeiten geraten.

Abb. 10: Trachtenbuch Nr. 74

[67] *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 142, Nr. 74 und 75.

Der Wenderock weist darauf hin, was für eine unsichere städtische Welt Schwarz und seine Zeitgenossen bewohnen. Sie sind schnell bei der Hand mit Klagen darüber, daß man sich auf niemandes Versprechungen und Zusagen verlassen darf. Im selben Jahr 1520, in dem Matthäus sein Trachtenbuch beginnt, wird Jörg Ulmer, Zunftmeister und langgedienter Amtsträger der Stadt, öffentlich gehängt. Es sei ein gewaltiger vornehmer Mann gewesen, meint der Chronist Wilhelm Rem, aber nicht gerade populär. Sender schreibt von ihm, er habe besondere Freude daran gehabt, Delinquenten zu foltern und habe sogar besondere Instrumente dafür erfunden; „waren vil leut fro, daß er an den galgen kam", notiert Jörg Breu. Aber worüber stürzt der mächtige Zunftmeister? Die Zeitgenossen sind sich nicht einig. Wegen Diebstahl, schreibt Sender; wegen Unzucht und Betrug, meint Breu; wegen Geheimnisverrat an Bischof und Domstift, so Rem[68].

Alles drei erscheint gleich wahrscheinlich oder unwahrscheinlich, weil in den Berichten der Chronisten Betrug, Intrige, Verrat allgegenwärtig und übermächtig sind. Wilhelm Rem klagt 1519 nach Maximilians Tod über die bestechlichen Räte des Kaisers; die Kurfürsten bei der Kaiserwahl im selben Jahr kommen bei ihm nicht viel besser weg. Verdeckte betrügerische Machenschaften regierten auch in der Stadt selbst, schreibt er im selben Jahr. Betrug herrsche nicht nur im Rat, sondern auch unter den Kaufleuten, die „beschissend ainander umb vil tausent gulden"; die Häupter der Handelsgesellschaften übervorteilten ihre Teilhaber, die nicht bei der Rechnung anwesend seien[69]. Die Handelsgesellschaften, die hier betrügen, sind selbst wiederum vor ihren eigenen Angestellten nicht sicher: 1520 verklagt Bartholomäus Rem, Buchhalter in der Höchstetter-Gesellschaft, seine Kompagnie in einem aufsehenerregenden Prozeß wegen Betrugs und Veruntreuung von Gewinnen, scheitert aber und stirbt 1525 in Augsburger Turmhaft[70].

Den Augsburger Chronisten geht es aber nicht so sehr um die geheimen Machenschaften an sich als vielmehr um das Reden über den Betrug, um

---

68 *Rem*, Cronica (Anm. 30), 126 f.; *Sender*, Chronik (Anm. 32), 146; *Breu*, Chronik (Anm. 33), 23.

69 *Rem*, Cronica (Anm. 30), 100 f., 109, 116. Diese Unordnung bringt bei ihm die Ordnung der Kleider wie die der Geschlechter durcheinander: Es herrsche „grosse hoffart unter burgern und handwercksleuten (...) So was man auch kostlich mit der klaidung. es hetten etliche weiber gutt medrin mansröck, die trugen sie an und trugen samattin, damastin und attlassin schauben und röck; ettlich burger trugen auch samatin und damastin röck", 115 f. Der wohlhabende Wilhelm Rem, dessen Familie seit 1462 vom Rat und allen Ämtern ausgeschlossen ist, ist von 1498 bis 1516 in einem Verfahren vor dem Reichskammergericht Prozeßgegner mehrerer Augsburger Klöster, des Domstifts, einer Reihe städtischer Amtsträger und indirekt des Rates selbst und befindet sich deshalb in einer politischen Randstellung; er ist vermutlich 1529 gestorben (XXXV-XL).

70 *Sender*, Chronik (Anm. 32), 147.

das Beschwören der Lüge oder eher des Belogenwerdens. Der Buchhalter Lukas Rem zählt in seinen kaufmännischen Aufzeichnungen ganze Serien von Übervorteilungen, betrügerischen Erpressungen und verdeckten Manövern auf, deren Opfer er geworden sei. Für die Welserschen Handelsgesellschaft habe er immer nur das Treueste und Beste getan, aber es mit Betrug und „bieberey" vergolten bekommen; als er 1517 die Gesellschaft verläßt, habe man ihn übervorteilt. Tatsächlich könne man sich auf niemanden verlassen. Eine neugegründete Handelsgesellschaft mit seinen Brüdern bringt kein Ende der Unsicherheit, wegen ihrer Unaufrichtigkeit und Unzuverlässigkeit beschließt er 1520, er wolle auch mit ihnen nicht mehr weiter wirtschaften, läßt sich dann aber doch überreden. Sogar seinem Sohn aus einer früheren Verbindung in Antwerpen, den er auf eigene Kosten erziehen und ausbilden läßt, sei nicht zu trauen, er sei frech, verlogen und aufsässig und läuft schließlich fort: Untreue auch hier, wo doch Rem, wie er zum Schluß addiert, über 260 Gulden für ihn ausgegeben habe[71].

Die kaufmännischen Aufschreibepraktiken stehen mit diesem Reden über Betrug in enger Verbindung. Der Chronist Wilhelm Rem vermerkt 1522, der König von Portugal sei gestorben, „ain grosser kauffmann", der aber oft seine Verträge mit den deutschen Gesellschaften nicht eingehalten habe[72]. Die Anrede als „gross kauffmann" bezieht sich natürlich auf den ertragreichen überseeischen Handel Lissabons, aber gleichzeitig transportiert sie eine besondere Moral. Natürlich lügen nicht nur Kaufleute, aber die Kaufleute können es besonders gut. Das ist ein alter Topos hoch- und spätmittelalterlicher Texte. Die Zeitgenossen des beginnenden 16. Jahrhunderts verschärfen ihn und spitzen ihn sehr präzise auf die veränderten Verhältnisse der kapitalistischen Expansion der oberdeutschen Handelsgesellschaften zu. Am schlimmsten, so Geiler von Kaisersberg, seien Verstellung und Simulation, mit denen die Handelsleute ihre Kontrahenten übervorteilen; auch die Monopole sind für Geiler in erster Linie Täuschung, falscher Schein und damit Sünde. Sämtliche „monopoli und stupferei" (betrügerische Absprachen) seien ein Geschwür im Leib der Stadt, droht er, das herausgeschnitten werden müsse[73]. Die kaufmännische Praxis erscheint zur selben Zeit als Schein und Täuschung und doch als etwas Reales, als Krankheit und bedrohliche Veränderung, auf den Leib geschrieben.

Am dichtesten werden diese Bilder von Lügen, Täuschung und kaufmännischem Körper beim Zusammenbruch der Höchstetterschen Handelsge-

---

[71] *Rem*, Tagebuch (Anm. 42), 17, 19, 17, 32 f., 64 f. Der Kaufmann Rem verarmt bei all dem nicht, im Gegenteil: Nach seinen eigenen Angeben versteuert er 1516 7500 Gulden Vermögen, 1522 11 600 Gulden, 1528 14600 Gulden (75 f.).

[72] *Rem*, Cronica (Anm. 30), 170; vgl. auch ebd. 181.

[73] Zu den Kaufleuten als Spezialisten der Lüge *Geiler*, Brosämlin (Anm. 38), f. 14v, f. 92r, zu Täuschung und Monopolen ebd. f. 93v, 95v, 96v.

sellschaft. Ambrosius Höchstetter sei „ain feiner, herlicher" starker Mann gewesen, schreibt der Chronist Clemens Sender, von fürstlichem Ansehen. Nicht nur mit Königen und Kaisern habe er gehandelt, sondern auch Adelige und Städter, Bauern, Dienstmägde und Knechte hätten ihr Geld seiner Handelsgesellschaft anvertraut, deren Kapital so auf unglaubliche „zechenhundert tausend gulden" angewachsen sei. Sender tut sich schwer mit dieser gewaltigen und etwas umständlichen Zahl, aber sie gehört für ihn zur Charakteristik des Kaufmanns Höchstetter. Man habe sich allerdings erzählt, ergänzt er, „er lieg geren" – er lüge gerne; und oft habe er mit schlechter Ware und preistreiberischen Aufkäufen die Armen und den gemeinen Nutzen geschädigt. Im Juli 1531 werden die drei Höchstetter verhaftet. Zeitweise von 20 Stadtknechten bewacht, werden sie zusammen in eine Stube gesperrt, ohne Toilette, „und haben in diser stuben sie all trei sich ires gemachs zu ainander miessen der natur began, und hat die stub fast übel gestuncken". Als Ambrosius Höchstetter im Herbst 1534 in den Eisen stirbt, hat er „solich groß scheden an den fiessen gehapt, daß er also fast gestuncken hat, daß nemants hat kunden bei im pleiben, auch er selbs disen gestanck mit groser beschwernus hat leiden megen, er hat den wolf [= ein offenes Geschwür, V.G.] gehabt"[74].

Der Chronist macht es explizit: Bankrott stinkt. Die Betrugsmetaphorik kippt zurück, jene, die andere „beschissen" haben, sind in ihren eigenen Kot gesperrt, der Körper des bankrotten Kaufmanns verfällt und löst sich in übelriechende Geschwüre auf. Das ist alles nicht erfreulich, aber dem Benediktinermönch Sender, Protegé der Fugger, der siegreichen Höchstetterschen Rivalen, eine solche genaue wörtliche Beschreibung wert. Sie bezieht ihre Wirkung aus der Tatsache, daß Höchstetter darin als der Kaufmann schlechthin erscheint: ein Mann mit einem schönen Körper, der begehrenswert ist und dem man Geld anvertraut, *weil* er gerne lügt und erfolgreich übervorteilt.

VI.

Was haben Abbilden und Registrieren des Körpers und seiner Accessoires mit Lügen und Betrug zu tun? Die schreibenden Kaufleute und Buchhaltungsspezialisten Rem und Schwarz verstehen Selbstbeobachtung und Selbstregistrierung als kontrollierenden Spiegel, als Instrument gegen drohende Täuschung. Aber diese Gedächtnis- und Registrierungsarbeit allein reicht nicht. Wenn Schwarz in der Musterbuchhaltung seine Manipulations-

[74] *Sender*, Chronik (Anm. 32), 219–237, hier 219 f., 235 f. und 237. Zu Hans und Ambrosius Höchstetter *Strieder*, Augsburg (Anm. 49), 95–101; und *ders.*, Studien (Anm. 49), 301–308. Siehe dazu auch *Richard Ehrenberg*, Das Zeitalter der Fugger, Leipzig 1931, 212 ff. u. 398 f.

künste beschreibt, wenn Lukas Rem in seinem Reisebuch mit Stolz die „listigkait" hervorhebt, mit der er und andere Lehrjungen während seiner Lehrzeit in Lyon Essen und Wein stehlen[75], dann weisen beide auf die mehrfachen Ebenen ihres Redens über Simulation hin: Die Kaufleute klagen über Betrug und heben gleichzeitig ihre eigene kompetente Fähigkeit zum Betrügen hervor.

Schwarz tut das nicht nur mit dezenten Hinweisen auf Röcke in wechselnden Farben und die Physiognomie von Handelspartnern. Sein lateinischer Wahlspruch „Omne quare suum quia" – jedes Warum hat sein Weil, jede Wirkung seine Ursache –, der in seinen Selbstdarstellungen der 1520er Jahre sehr häufig auftaucht, läßt sich als spöttischer Hinweis auf die verdeckten Praktiken des eigenen Erfolgs und Wohlstands lesen[76]. In seiner Musterbuchhaltung, in der die Devise zum ersten Mal erscheint, klingt das fast übermütig an: Er habe dieses Buch für sich selbst geschrieben, um im Alter zu sehen, was für ein "gauggler" er gewesen sei. Und er setzt hinzu: „Wils gott, so will ichs noch baß [=besser] lernen" – und läßt offen, ob das Buchhalten oder das Gaukeln meint. Auf einer Medaille von Friedrich Hagenauer aus dem Jahr 1530 führt er den selbstbewußten Spruch: „On gelt gsunthait ist halbe kranckhait / darumb ist die welt ein gauggelsack"[77].

Im Trachtenbuch, in dieser ein wenig selbstverliebten, aber vor allem kaufmännischen, konzentrierten, unablässig um genaue Fixierung all dieser erfolgreichen Inszenierungen und ihre Details bemühten Registrierung der eigenen Gestalt in einer trügerischen und wechselhaften Welt erscheinen unter den Schwarzschen Porträts immer wieder welche, zu denen er bemerkt, sie seien gut getroffen, „recht contrefatt". Man hat es schon beinahe überlesen, abkonterfeit. Aber Konterfei als Gedächtnis? Was ist das für ein Wort? „kunter" ist im mittelalterlichen Sprachgebrauch ein Monstrum, ein Untier und gelegentlich auch der Teufel; häufiger erscheint es als Adjektiv in der Bedeutung von „unrein, nachgemacht, trügerisch" in literarischen Texten und deutschsprachigen Chroniken des Spätmittelalters. „Kunterfeit" (oder „gunderfey") steht für Nachgemachtes, Gefälschtes, und soll eine

---

75 *Rem*, Tagebuch (Anm. 42), 6.

76 Zur Devise bzw. zu Schwarz' Anagramm und dessen vielfacher Präsentation auf Kleidern und Bildern siehe *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 42. Spätere Kopisten haben in den drei erhaltenen Abschriften der Musterbuchhaltung nicht nur die praktischen Anweisungen, sondern auch jeweils Schwarz' kompliziertes Anagramm mit seiner Devise getreulich mitkopiert, *Weitnauer*, Handel (Anm. 2), 272.

77 *Weitnauer*, Handel (Anm. 2), 184 f.; *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 184. Philippe Braunstein liest Schwarz' lateinisches Motto wie seine Kleiderbilder als reine Suche nach Selbsterkenntnis – „il voulait savoir qui il était (...) le costume n'est pas seulement vêture; il est rélevateur.", *Braunstein*, Schwarz (Anm. 19), 113. Selbsterkenntnis wird in einer solchen Argumentation vielleicht ein wenig zu rasch als schöner, abstrakter und überzeitlicher Wert an sich postuliert und von handfesteren Kalkülen sorgfältig getrennt.

Legierung bezeichnen, die wie Silber aussieht, aber keines ist. Literarische Belegstellen des späten Mittelalters warnen uns vor Herzen aus solch zweifelhaftem Edelmetall. Die italienische Kaufmannssprache kennt „contraffare" in allgemeinerer Bedeutung als fälschen, aber erst in den ersten Jahrzehnten nach 1500 wird aus dem falschen Metall „conterfey" das Verb „contrefatt", das Matthäus Schwarz ganz unbefangen für die korrekte Abbildung seiner unverwechselbaren Person im Trachtenbuch gebraucht[78].

Oder doch nicht so unverwechselbar? Das Wort ist in dieser Bedeutung in Augsburger Texten aus dem beginnenden 16. Jahrhundert nicht ohne weiteres zu finden. Am nächsten kommt dem der uns bereits bekannte Chronist Wilhelm Rem in seiner um das Jahr 1510 beendeten „Cronica alter und newer Geschichten". Dort berichtet er von kostbaren vergoldeten Bildern der zwölf Apostel, die Ludwig von Bayern 1410 seinem Schwager, dem französischen König, bei seiner Abreise aus Frankreich entwendet habe; um den Diebstahl zu vertuschen, habe er sie kopieren und durch „contrafetten" ersetzen lassen. Nur eine fromme Frau, die in der selben Kirche zu den Bildern zu beten pflegte, habe etwas bemerkt: Wenn sie früher an ihrem gewohnten Platz niedergekniet sei, so habe das Bild sie angesehen, jetzt aber habe „der contrafett daz angesicht von ir kert", und daraufhin bricht sie in Tränen aus. Befragt, warum sie weine, erzählt sie, der Heilige wolle sie nicht mehr ansehen – und auf diese Weise, so Rem, habe man den Betrug entdeckt. Im dieser Geschichte wird die spätmittelalterliche Frömmigkeitspraxis der heilbringenden Schau zum optischen Prüfungsverfahren für die Ebenbildlichkeit und Echtheit der Gestalt – das vervielfältigte Gesicht ist ein gefälschtes Gesicht[79]. Die neutrale Bedeutung von vervielfältigen, abmalen erhält das Wort erst relativ spät. Schwarz' „contrafett" ist nicht einfach das treue deutsche Konterfei der späteren Jahrhunderte, sondern ein zwittriger Schlüsselbegriff zu den sich vervielfältigenden Porträts in Oberdeutschland des frühen 16. Jahrhunderts[80].

---

[78] *Matthias Lexer*, Mittelhochdeutsches Wörterbuch, Bd. 1, 1772 f., Leipzig 1872, zum Adjektiv 1782; vgl. *Rolf Sprandel*, Das Bild des Fälschers, in: ders., Chronisten als Zeitzeugen. Forschungen zur spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung in Deutschland, Köln/Wien 1994, 221 ff.; *Grimm*, Deutsches Wörterbuch, Bd. 2, Leipzig 1860, Sp. 635 f.; *Florence Edler*, Glossary of Medieval Terms of Business, Italian Series 1200–1600, Cambridge (Mass.) 1934, 88. Von dort ist das Wort auch in den deutschen Sprachgebrauch gewandert, siehe Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, hrsg. v. *Wolfgang Pfeiffer*, Berlin 1993, Artikel „Konterfei", und *Friedrich Kluge*, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 22. Aufl., Berlin/New York 1989. Zur Wortgeschichte jetzt auch *Peter Parshall*, Imago controfacto. Images and facts in the Northern Renaissance, in: Art History 19 (1993), 554–579.

[79] *Wilhelm Rem*, Cronica alter und newer Geschichten, im Auszug abgedruckt, in: *Hegel*, Chroniken (Anm. 30), Bd. 25, 56. Vgl. *Robert Scribner*, Vom Sakralbild zur sinnlichen Schau, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. v. Norbert Schnitzler u. Klaus Schreiner, München 1992, 309–335. Zur Verehrung der „vera icon" und den neuen Vervielfältigungstechniken vgl. *Parshall*, Imago (Anm. 78), 557 ff.

Und damit sind wir wieder bei der Wahrnehmung und Darstellung des „Selbst" im ausgehenden Mittelalter und in der Renaissance angelangt. Wir haben zu Beginn bemerkt, daß sich selbst abzumalen oder über sich selbst zu sprechen keinen stabilen Zustand abbildet, sondern erst einmal nichts anders erschafft als – Rollen. Auf seinen berühmten großen Selbstporträts von 1497, 1498 und 1500 und den erklärenden Texten dazu benutzt Albrecht Dürer das ambivalente „kontrafett" nicht. Es erscheint in seinen Aufzeichnungen erst zwei Jahrzehnte später, in den 1520ern, als er eine kleine Silberstiftzeichnung mit der erklärenden Notiz versieht, hier habe er sich selbst aus dem Spiegel gezeichnet, als er noch ein Kind gewesen sei: „Dz hab jch aws eim spiegll nach mir selbs kunterfet jm 1484 jar do ich noch ein kint was." Konterfei als Gedächtnis also? Der unbekannte Kopist, der 1576 von diesem von Dürers nachdatiertem Selbst-Konterfei wiederum ein „Conterfect" anfertigt, reproduziert auch Dürers Signatur, die er wie auf einem rechtlichen Dokument nachträglich darauf angebracht hatte. Aber er versieht sie mit jenem kleinen Zeichen, das uns bis heute die gezielte Vervielfältigung eines Texts oder Textteil und gleichzeitig sein Unterstreichen als authentisch andeutet: dem Anführungszeichen[81].

Nun gibt es auch vom Schwarzschen Trachtenbuch zwei Kopien, 1704 im Auftrag der Kurfürstin Sophie von Hannover angefertigt. Die eine liegt heute in der Landesbibliothek Hannover, die andere in der Pariser Nationalbibliothek. Es sind Bilder dieser Pariser Kopie, die Philippe Braunstein als Illustration für seine Ausführungen zu Matthäus und dem Anbruch des neuen narzistischen Zeitalters in seinem Kapitel der „Geschichte des priva-

---

80 Vgl. den Gebrauch des Wortes im Text des Flugblatts über die Wundergeburt von Tettnang 1516, wo es sowohl auf das Abmalen des Originals wie auf die folgende Kopie des Bildes durch den Holzschneider (Burgkmair, in diesem Fall) zu verweisen scheint: Dem Maler „Mayster Mattheysen" sei geheißen worden, die Missgeburten „mit flayss verzaychnen oder konterfenn und zu trucken vergonnen", München, Staatliche Graphische Sammlung Inv. 154318. Vgl. die Benutzung des Wortes für die Reproduktion von Siegeln in der Weberchronik des Clemens Jäger, in: Chroniken (Anm. 30), Bd. 34, 41 und 165. In der Basler Stadtrechnung 1522/23 wird *cuntrafetten* für das Kopieren des Prägebilds auswärtiger Münzen verwendet, *Bernhard Harms*, Der Stadthaushalt Basels im ausgehenden Mittelalter, Bd. 3, Tübingen 1913, 324.

81 Und dazu schreibt er: „Anno 1576 Adi. 4 february machet ich diß Conterfect von dem ab welches der Weitberümbt Albrecht Dürer mit aigner hanndt gemacht darzü er selbsten geschrieben". Zitiert nach *Koerner*, Moment (Anm. 16), 43 u.47; die Kopie befindet sich heute im Britisch Museum, Print Collection obj.no 5218.1. Zu Dürers Engagement in Druck- und Vervielfältigungstechniken und zur zeitgenössischen Debatte um Monogramm, Kopie und Copyright vgl. ebd. 207-214. Luther verwendet die Formulierung „ebenbild oder contrefect", um im Kontext der Debatte um Bildverehrung den fundamentalen Unterschied zwischen dem Abgebildeten und des Abbildenden hervorzuheben: Es sei eben nicht das Wesen oder die Natur des Königs, Fürsten etc., sondern nur ein „slechtes pild, figur oder gestalt des selben", zitiert nach *Christian Rogge*, Luther und die Kirchenbilder seiner Zeit, Leipzig 1912, 5 f. Siehe dazu auch *Martin Warnke*, Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image, Frankfurt a.M. 1984.

ten Lebens" dienen und die in der deutschen Ausgabe des Buches auf meinen Schreibtisch wandern. Schwarz' Trachtenbuch hat sich in der Bildunterschrift dabei in „Selbstporträts" verwandelt, die der „Künstler ... selbst datiert und mit Erläuterungen versehen hat."[82] Was für eine erfolgreiche Verführung! Das Trachtenbuch des Matthäus Schwarz wirkt auf den Betrachter tatsächlich wie eine Folge von Selbstporträts, ein Effekt, den Schwarz vor allem durch seine begleitenden Kommentare erzeugt, in denen ein ironisches Ich auftritt und spricht – aber Schwarz hat einen Maler angestellt, ihn zu „kontrafetten"[83]. Die Reproduktion der Kopien dieser Bilder werden nun in der „Geschichte des privaten Lebens" zu Selbstporträts, die den Leser auffordern, sich mit ihrer Hilfe „an die Intimität anzunähern" (Braunstein), einen Blick in das „Private" im späten Mittelalter und in der Renaissance zu tun. In der Verkleidung als Selbstporträt erscheint die Kopie des Porträts als Echtes und Eigenes: Ich nehme an, Schwarz würde der Effekt gefallen haben.

Unser Augsburger Buchhaltungsspezialist präsentiert sich im Trachtenbuch so verführerisch, weil er sich mehrdeutig darstellt, nicht bloß in Serie, sondern schillernd. Die Abbildungen der Auftritte seines jeweils passend bekleideten Selbst funktionieren als flexibles (oder, wenn man boshaft sein will, interaktives) Gedächtnis in einer unübersichtlichen Welt, in der die Dinge normalerweise nicht das sind, was sie zu sein vorgeben, und in der man das als kluger Kaufmann und Bürger auch weiß. Er spricht von sich und seinen Kleidern als Kopie der Kopie, als Verdopplung oder „ebenpild" – das eben auch ein böses sein kann[84]. Ich habe versucht zu zeigen, daß diese listige Reflexion in Schwarz' Umfeld angelegt ist, in der Art und Weise, wie in Augsburg in den 1520er Jahren über Porträts, Kaufmannsschriftlichkeit und Kleider nachgedacht und gesprochen wird. Blick auf sich selbst? Autobiographie? Ja, aber mit Anführungszeichen: „contrefatt". Daß wir die Anführungszeichen so leicht übersehen, könnte weniger mit Matthäus Schwarz als vielmehr mit unserem Bedürfnis zu tun haben, in den Bewohnern des 16. Jahrhunderts ferne Geschwister zu konstruieren, für die alles echter, eindeutiger und authentischer gewesen sei als für uns.

---

[82] *Braunstein*, Annäherungen (Anm. 3), 516. Für den Text der Bildunterschrift ist Braunstein selbst wohl nicht verantwortlich: Zum Maler und zur Pariser Kopie des Trachtenbuchs *ders.*, Schwarz (Anm. 19).

[83] Für die Jahre 1520–1530 stets Narziss Renner; zur Identifikation der verschiedenen Maler *Fink*, Trachtenbücher (Anm. 1), 45–62. Fink vermutet, daß Schwarz nur die vier etwas ungelenken Kopien von hochmittelalterlichen Grabplatten und Reiterbildern selbst gemalt hat, die im Anhang des Buches erscheinen (178 f.).

[84] Der Mechanismus eines solches Sprechens über sich selbst ist in einer berühmten Liedzeile prägnant ausgedrückt worden – X-Ray Spex: „I am a cliché."