

Karl der Große im Spätmittelalter: Zum Wandel einer politischen Ikone

von LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH

Die Ikonisierung Karls

Das Verhältnis von literarischer und bildlicher Darstellung, insbesondere die Abhängigkeit des einen Mediums vom anderen, kann sich von Fall zu Fall sehr unterschiedlich gestalten, wie sich am Bild Karls des Großen zeigen läßt, dessen Geschichte bis heute noch nicht systematisch erfaßt worden ist¹. Dieses Bild ist ein gutes Beispiel sowohl für die enge Verflechtung von Text und Bild wie aber auch für eine voneinander unabhängige Entfaltung der beiden Medien. Literarisch wird beispielsweise im Rolandslied Karl den heidnischen Gesandten in einer Prächtigkeit und Tugendkraft vorgeführt, wie sie seit Salomon nicht mehr dagewesen seien². Als sie endlich Karls ansichtig werden, sind sie geblendet von dem Glanz seines Antlitzes³. Noch auratisch entrückter inszeniert Notker den Zugang zum Frankenherrscher: Die byzantinischen Gesandten, die am Hof in Aachen zum Herrscher vordringen wollen, müssen mehrere Säle durchschreiten, in denen sie immer wieder den Erwarteten zu sehen vermeinten, bis sie erst im letzten wirklich seiner ansichtig werden. Wie ein strahlendes Denkmal erscheint er ihnen inmitten seiner Schar, umgeben vom Glanz seines Ruhmes. David hätte, so er denn unter ihnen gewesen wäre, zum Lobpreis des Herrn frohlockt⁴. Den persischen Gesandten erschien der Kaiser schrecklich, und gefangen genommen von seinem „Bild“ sind sie überzeugt, noch nie einen vergleichbar imposanten Herrscher unter den Sterblichen gesehen zu haben. Trotz der Faszination durch all die Reichtümer, die Karl ihnen zeigen möchte, wollen sie nur in seiner Nähe bleiben, ihn ansehen und bewundern⁵.

-
- ¹ Dazu FEDJA ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. 2 Bde., Berlin ²1991, bes. Bd. 1, S. 81, der den Mangel an Studien zur Ikonographie Karls des Großen beklagt.
 - ² Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, hrsg. v. DIETER KARTSCHOKE, Stuttgart 1993, S. 641-674. Dazu auch HORST WENZEL, Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 395-400.
 - ³ KARTSCHOKE, Rolandslied (wie Anm. 2), S. 692-696.
 - ⁴ Notker (Balbulus). Taten Kaiser Karls des Großen, hrsg. v. HANS F. HAEFELE (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores Rerum Germanicarum, N.F. Bd. 12), Berlin 1959, Buch II, Kap. 6, S. 56f.
 - ⁵ HAEFELE, Notker (wie Anm. 4), Buch II, Kap. 8, S. 59.

Als letztlich unfassbar, da vom Glanz überstrahlt, ist Karl beim Pfaffen Konrad und ebenso bei Notker geschildert. Erst durch die Abfolge verschiedener Bilder, deren Gesamtes sich nur allmählich den Betrachtern in seiner Ruhmesgröße erschließt, also über eine visuelle Erfahrung, wird er in seiner Bedeutung gegenwärtig. Der *splendor*, der Glanz seines Herrschens und seines Heils⁶, läßt Karl bei Notker wie auch beim Pfaffen Konrad als bewundernswertes „Bild“ erfahren, das die persischen Gesandten Notkers in verschiedenen Blickwinkeln zu erfassen suchen. Im Glanz seiner Majestät, umgeben von einem angemessenen Rahmen⁷, erscheint er in der topischen Formel der alttestamentlichen Herrscher David und Salomon, ja wird mit seiner für die Betrachter nur überstrahlten Sichtbarkeit zu einer göttlichen Vision. Nicht von einem Abbild leiten Notker oder der Pfaffe Konrad ihre Schilderung des Karolingers ab, sondern sie greifen zurück auf die vertraute Ikonographie König Davids als *rex et propheta*⁸ und damit auf jenen überhöhenden Topos, der bereits in Karls Zeiten schon auf ihn als Herrscher angewandt wird⁹. Die Davidsikonographie beschwört somit ein Bild des idealen Herrschertums¹⁰, in dem die besondere Tugendhaftigkeit¹¹ im Verbund mit Gotteserwähltheit¹² steht.

Wendet man den Blick vom literarischen Medium zum bildlichen, so steht den „ikonischen“ Schilderungen von Karls Erscheinung in den Texten nicht nur kein entsprechendes Denkmal gegenüber, sondern auch die Erwartung einer schrittweise parallelen Entwicklung von dichterischer Verehrung Karls und seinen sichtbaren Bildnissen sieht sich enttäuscht. Im Hochmittelalter, in einer Zeit, in

⁶ WENZEL, Hören und Sehen (wie Anm. 2), S. 156f. Siehe auch ERICH KLEINSCHMIDT, Herrscherdarstellung. Zur Disposition mittelalterlichen Aussageverhaltens, untersucht an Texten über Rudolf I. von Habsburg. (Bibliotheca Germanica, Bd. 17). Bern u. München 1974, S. 66f.

⁷ HAEFELE, Notker (wie Anm. 4), Buch II, Kap. 6, S. 56.

⁸ NORBERT H. OTT, Reich und Stadt. Karl der Große in deutschsprachigen Bilderhandschriften, in: Karl der Große als vielberufener Vorfahr. Sein Bild in der Kunst der Fürsten, Kirchen und Städte, hrsg. v. LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH (Schriften des historischen Museums, Bd. 19), Sigmaringen 1994, S. 87-111, bes. S. 87f.

⁹ Dazu ROBERT MORRISSEY, L'empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France (Bibliothèque des histoires), Paris 1997, S. 25.

¹⁰ Dazu MORRISSEY, L'empereur à la barbe fleurie (wie Anm. 9), S. 61. Die Gleichsetzung Karls mit dem idealen, von Gott ausgewählten Herrscher gilt sogar auch für jene Darstellungen, in denen Karls Beichte vor Ägidius geschildert wird, so etwa in der Chartrester Scheibe mit Szenen Karls des Großen. Die Reise nach Jerusalem, der Spanienfeldzug und die Legende von Karls Beichte vor Ägidius sind die drei Themen dieses Fensters. Über die göttliche Gnade, die durch den Heiligen übermittelt wird, ist hier Karls besondere Auserwähltheit thematisiert. Dazu MORRISSEY, S. 131 und Abb. 5.

¹¹ Dazu WENZEL, Hören und Sehen (wie Anm. 2), S. 399.

¹² Dazu MORRISSEY, L'empereur à la barbe fleurie (wie Anm. 9), S. 85.

der neben dem „Rolandslied“ die „Kaiserchronik“¹³, aber auch Epen wie der „Willehalm“ oder Strickers „Karl“¹⁴ von ihm berichten, ist ihm nur selten ein bildliches Denkmal gesetzt worden. In diesen findet die an den Texten beobachtete Ikonisierung im Sinne der Davidsikonographie freilich durchaus eine Parallele.

In der wohl im Auftrag des Aachener Stiftes entstandenen Figur Karls des Großen am Aachener Karlsschrein (Abb. 1)¹⁵ wird die enge Verquickung von Vor-Bildern greifbar, die über Jahrhunderte die Vorstellung von Karl dem Großen in Texten, Bildern und vielleicht sogar in gelebten Inszenierungen charakterisieren. In der nach 1182 entstandenen Figur des großen Karolingers ist selbstverständlich die in den Texten angesprochene und seit der karolingischen Zeit schon tradierte Beziehung zu David¹⁶ präsent. Mit dem so charakteristischen Motiv des ausgeprägten Schnurrbarts aber entspricht er auch dem in Aachen seit 1134 verwendeten angeblichen Siegel Karls des Großen¹⁷, wodurch die von Friedrich I. angelegte Authentizität des dazugehörigen Karlsprivilegs bekräftigt wird¹⁸. Derselbe groteske Schnurrbart, der im Siegel wohl auf spätkarolingische Herrscherbilder

¹³ GERHARD LOHSE, Das Nachleben Karls des Großen in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben. Bd. 4, Das Nachleben, hrsg. v. WOLFGANG BRAUNFELS und PERCY ERNST SCHRAMM, Düsseldorf 1967, S. 337-437, bes. S. 338f.

¹⁴ LOHSE, Das Nachleben Karls d. Gr. (wie Anm. 13), S. 342f.

¹⁵ RENATE KROOS, Zum Aachener Karlsschrein. „Abbild staufischen Kaisertums“ oder „fundatores ac donatores“?, in: SAURMA-JELTSCH, Karl d. Gr. als vielberufener Vorfahr (wie Anm. 8), S. 49-61, bes. S. 54ff. hat die Interessen des Stiftes an dem Auftrag und dessen Entstehung in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts vehement vertreten. Dagegen plädiert HERMANN FILLITZ, Die kunsthistorische Stellung des Karlsschreins, in: Der Schrein Karls des Großen, Bestand und Sicherung 1982-1988, hrsg. vom Domkapitel Aachen, Aachen 1998, S. 11-27, bes. S. 21 für die These einer kaiserlichen Stiftung. Dazu die Rezension von RENATE KROOS, in: Kunstchronik 52 (1999), S. 302-309, bes. S. 307-309.

¹⁶ Dazu HUGO STEGER, David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bild Darstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 6), Nürnberg 1961, S. 125-132.

¹⁷ Dazu RAINER KAHSNITZ, Städte- und Kaisersiegel. Das Bild des Königs und Kaisers auf Siegeln mittelhochdeutscher Städte im 13. Jahrhundert, in: Festschrift zum 125jährigen Bestehen des Herold zu Berlin (Herold-Studien, Bd. 4), hrsg. v. BERNHART JÄHNIG und KNUT SCHULZ, Berlin 1994, S. 45-68, bes. S. 46f. und Abb. 1. Vgl. den Beitrag v. TONI DIEDERICH in diesem Band.

¹⁸ ERICH MEUTHEN, Karl der Große – Barbarossa – Aachen, in: BRAUNFELS / SCHRAMM, Karl. d. Gr. (wie Anm. 13), S. 54-76, bes. S. 67f., betont den Zusammenhang zwischen dem Siegel, das im Mittelalter als Siegel Karls des Großen galt, und dem Karlsprivileg.

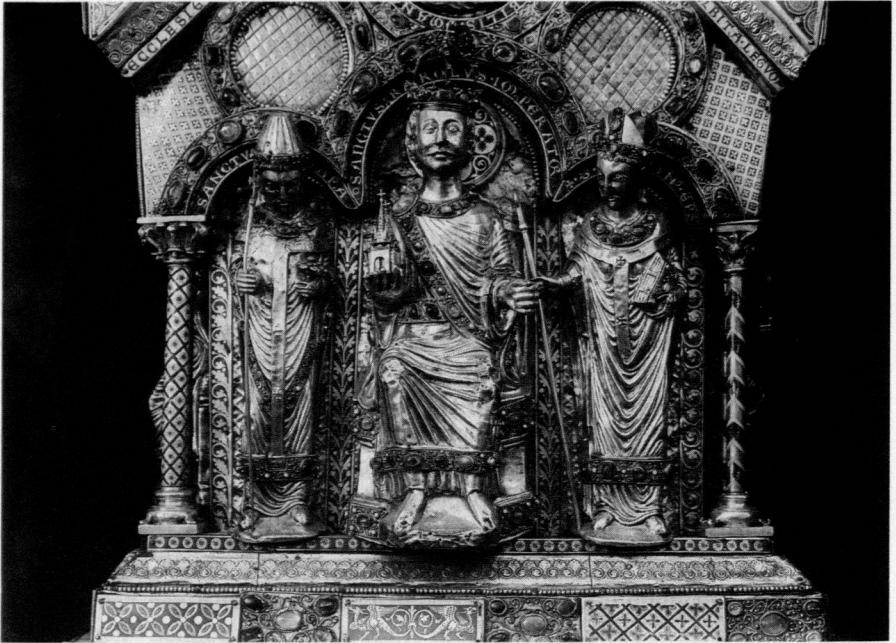


Abb. 1 Karl der Große, Karlsschrein, Aachen, Münsterschatz
(Bildarchiv Foto Marburg)

zurückgehen dürfte¹⁹, zielt auch den Cappenberger Kopf²⁰. Gerade in diesem angeblichen Bildnis Friedrichs I. mit seinen vielfältigen Assoziationen an antike Vorbilder mutet der so starre Schnurrbart wie ein Zitat aus anderem Zusammenhang an²¹. Friedrich I. verstand sich als blutsmäßiger Nachkomme von Karl dem Großen²² und wurde von den Zeitgenossen nicht nur als „Neuer Karl der Große“ bezeichnet, sondern wohl auch als dieser gesehen. So schildert der Historiograph

¹⁹ Karl der Kahle wird in einigen Handschriften und vor allem auf der Cathedra Petri mit einem verwandt breiten und abstehenden Schnurrbart wiedergegeben; dazu Abb. NIKOLAUS STAUBACH, *Rex christianus. Hofkultur und Herrschaftspropaganda im Reich Karls des Kahlen. Teil II: Die Grundlegung der „religion royale“* (Pictura und Poesis, hrsg. v. ULRICH ERNST u.a. Bd. 2, Teil II), Köln, Weimar u. Wien 1993, Abb. 4, 6, 17 und 29.

²⁰ URSULA NILGEN, *Herrscherbild und Herrschergenealogie der Stauferzeit*, in: *Ausstellungskatalog: Krönungen, Könige in Aachen - Geschichte und Mythos*, 2 Bde., hrsg. v. MARIO KRAMP, Mainz 2000, Bd. 1, S. 357-367, Abb. 2 und Abb. 4.

²¹ NILGEN, *Herrscherbild* (wie Anm. 20), S. 358-360.

²² Zur Abstammung der Staufer von Karl dem Großen siehe MEUTHEN, *Karl d. Gr.* (wie Anm. 18), S. 64. Siehe auch ROBERT FOLZ, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Paris 1950 (Nachdruck Genf 1973), S. 197-202.

Rahewin in seiner Fortsetzung der *Gesta Friderici* im Kapitel IV die Erscheinung Friedrichs mit den nämlichen Epitheta, die einst Einhard für Karl den Großen gefunden hatte²³. Das Prinzip der *similitudo* beruht für die Autoren und wohl auch im Selbstverständnis Friedrichs selbst auf der Übereinstimmung der moralischen Tugendqualitäten²⁴, die nach der Beschreibung Rahewins auch in einer verwandten Erscheinung zum Ausdruck komme²⁵. Als äußeres Zeichen dieser Übereinstimmung dürfte der so seltene charakteristische Schnurrbart am sogenannten Karlssiegel, dem als Bildnis Friedrichs I. bezeichneten Cappenberger Kopf und der Gestalt Karls des Großen am Karlsschrein (Abb. 1) gelten. Ob sich Friedrich selbst, wie Fillitz vorschlägt²⁶, – zur Verstärkung dieser Ähnlichkeit sogar einen den Karlsbildern entsprechenden Schnurrbart zugelegt hatte oder ob damit nicht, wie Nilgen meint, auf das Bildnis des „Kaisers schlechthin“ jene Züge übertragen wurden, die auf Karl den Großen verwiesen²⁷, ist für unseren Zusammenhang unwichtig. Am Prinzip der Wesensähnlichkeit des amtierenden Regenten mit dem vorbildlichen Vorfahr, die auch in eine optische übergeht, besteht für Friedrich Barbarossa kein Zweifel. Die *similitudo* wird in den Texten und wohl auch in Bildern dazu benutzt, Karl in Friedrich wieder erstehen zu lassen²⁸. Sie ist jener Spiegel, der, auf die Karlsikone übertragen, zugleich ein „Bild“ des herrschenden Regenten projiziert.

Die Auratisierung des Karlsbildes

Nicht die Heiligsprechung Karls im Jahre 1165, sondern viel eher die neue Verehrung, welche im 14. Jahrhundert die rivalisierenden Herrscher im Reich und in Frankreich hegen, führt zu seiner zunehmenden visuellen Präsenz. Charles V erst führt den Karlskult am französischen Hof ein²⁹ und im Imperium ist Karl IV. sein glühender Verehrer³⁰. Beide Geschlechter, die Valois wie die Luxemburger, sind neu an die Macht gelangt und legitimieren ihre Zugehörigkeit zu einer *stirps regalis* – zu einem königlichen Geschlecht – durch ihre blutsmäßige Verbindung zu Karl dem Großen. Machtvoll setzt der französische König diese Beziehung im Krönungszeremoniell in Szene, indem er darin nicht allein den Bezug zur merowingischen Tradition verdeutlicht, sondern seine Nachfolge, ja sogar

²³ Dazu FOLZ, *Le souvenir* (wie Anm. 22), S. 198f.

²⁴ Dazu FOLZ, *Le souvenir* (wie Anm. 22), S. 201.

²⁵ Zum Vergleich zwischen Karls und Friedrichs optischer Erscheinung nach Rahewin und Einhard siehe FOLZ, *Le souvenir* (wie Anm. 22), S. 199, Anm. 214.

²⁶ FILLITZ, *Karlsschrein* (wie Anm. 15), S. 27.

²⁷ Dazu NILGEN, *Herrscherbild* (wie Anm. 20), S. 360.

²⁸ Dazu FOLZ, *Le souvenir* (wie Anm. 22), S. 200.

²⁹ ROBERT FOLZ, *Aspects du culte liturgique de Saint Charlemagne en France*, in: BRAUNFELS u. SCHRAMM, *Karl d. Gr. Bd. 4* (wie Anm. 13), S. 77-99, bes. S. 78-80.

³⁰ FERDINAND SEIBT, *Karl IV. Ein Kaiser in Europa, 1346-1378*, München 1985, S. 72f.

Stellvertreterschaft Karls des Großen in einer Reihe neuer Insignien zum Ausdruck bringt³¹. Insbesondere das angebliche Zepter Karls des Großen, das wahrscheinlich für die Krönung im Jahre 1364 hergestellt worden ist, belegt die Vorstellung, nicht nur Erbe, sondern auch agierender Vertreter des im Bild vorhandenen Karolingers zu sein³². Das auf dem Nodus des Hoheitszeichens thronende, golden strahlende Bildnis des Franken in der Hand des zu krönenden Herrschers von Frankreich schwebt über seinem Nachfolger, dem künftig amtierenden König als Vorbild idealen Herrschens, dem Charles V sich verpflichten wird³³.

Man darf diese Regalie wohl zu Recht als mächtige Gegenpropaganda auf die von Karl IV. bereits seit längerem mit der Gestalt Karls des Großen³⁴ vertretene Politik interpretieren. Bei Karl IV. jedenfalls scheinen schon vor seiner Krönung 1346 die Grundelemente einer mit dem berühmten Vorfahren eng verknüpften Herrscherideologie festgelegt worden zu sein. Betont wird nicht allein die Blutsverwandtschaft der Luxemburger³⁵ mit den Karolingern und damit mit Karl dem Großen, sondern aus ihr werden auch übereinstimmende Herrschertugenden abgeleitet³⁶. Die bei Karls IV. Krönung im Veitsdom zu Prag mit der Festrede des Panegyrikers Nikolaus von Louny beschworene Verbindung zwischen der böhmischen Verehrung Wenzels und dem Karlskult war ein zentrales Anliegen des Königs³⁷. Nun erst, also in der Mitte des 14. Jahrhunderts, wurde mit massiver Unterstützung des Herrscherhauses der Kult Karls des Großen im gesamten Deutschen Reich gepflegt³⁸. Parallel zur zunehmend visuellen Inszenierung von

³¹ „DANIELLE GABORIT – CHOPIN, Regalia. Les instruments du sacre des rois de France. Les Honneurs de Charlemagne“ (Monographies des musées de France), Paris 1987.

³² Abb. siehe GABORIT-CHOPIN (wie Anm. 31), Abb. 12-14 und S. 81-83. – Siehe auch ALAIN ERLANDE-BRANDENBURG, Das Herrscherbild im Mittelalter - Erbe oder Aneignung? in: KRAMP, Krönungen (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 77-85, bes. S. 83f.

³³ Zu den Vergleichen der Zeitgenossen zwischen Charles V, le sage und Charlemagne siehe auch MORRISSEY, L'empereur à la barbe fleurie (wie Anm. 9), S. 138f.

³⁴ Dazu ERLANDE-BRANDENBURG, Das Herrscherbild im Mittelalter (wie Anm. 32), S. 77-85, bes. S. 83 f.

³⁵ Besonders ausgeprägt bei Nikolaus von Louny. Dazu MARIE BLÁHOVA, Nachleben Karls des Großen in der Propaganda Karls IV., in: Das Mittelalter 4 (1999) 2, S. 11-25, bes. S. 17f. – Siehe auch MAX KERNER, Karl der Große. Entschleierung eines Mythos, Köln, Weimar, Wien 2000, S. 138-156. – Zur Genealogie der Luxemburger, die sich über die Brabanter Linie auf Karl den Großen zurückführen, siehe GERT MELVILLE, Vorfahren und Vorgänger. Spätmittelalterliche Genealogien als dynastische Legitimation zur Herrschaft, in: Die Familie als sozialer und historischer Verband, hrsg. v. PETER-JOHANNES SCHULER, Sigmaringen 1987, S. 203-309, bes. S. 289-296. – Siehe auch FOLZ, Le souvenir (wie Anm. 22), S. 377f.

³⁶ Dazu BLÁHOVA, Nachleben Karls d. Gr. (wie Anm. 35), bes. S. 17ff.

³⁷ Dazu BLÁHOVA, Nachleben Karls d. Gr. (wie Anm. 35), ebenda.

³⁸ Obwohl der Anstoß zu einer breiten liturgischen Verehrung wohl nicht von Karl IV. ausging, sondern schon um 1330 einsetzte, ist Karl IV. intensiv mit einer Implementierung der Verehrung

Herrschaft und Herrschaftsverhältnissen im 14. Jahrhundert beginnt eine ikonographische Auseinandersetzung mit dem Bildnis Karls des Großen.

Karl IV. selbst hat neben seinen Stiftungen, die insbesondere Prag mit Aachen³⁹ verknüpfen sollen, eine Reihe Unternehmungen mit ähnlicher Intention angeregt. Das Büstenreliquiar Karls des Großen im Aachener Domschatz (Abb. 2), das die Hirnschale des Franken birgt, ist zwar als Stiftung Karls IV. nicht wirklich belegt, paßt jedoch so zur übrigen in der karolinischen Kunst zu beobachtenden Bildpropaganda⁴⁰, daß eine wohlwollende Begleitung als sicher vorausgesetzt werden darf. Ebenso ist bisher umstritten, ob die Krone auf dem Haupt des heiligen Vorgängers tatsächlich jene ist, die Karl IV. selbst in Aachen getragen haben soll⁴¹, und die dann nachweislich durch Sigismund, Friedrich III. und Ferdinand I. verwendet wurde⁴². Sigismund ist 1414 offenbar bei seinen Krönungszeremonien vom Stift am Kölntor mit der ihm entgegen getragenen Karlsbüste empfangen worden und erwies ihr – sich verneigend – seine Verehrung⁴³. Karl der Große wird hier nicht nur, wie Minkenberg dies interpretiert⁴⁴, als *primus inter pares* dem neu Gewählten dargeboten, sondern gleichsam als Zeugnis der Nachfolge⁴⁵ und insbesondere als Vorbild der im „Urvater“ der Herrschaft angelegten und an die Amtsträger weitergegebenen Tugenden. Karl IV. selbst wurde von Johann von Neumarkt, seinem Kanzler, als „lebendes Bild Karls des Großen auf Erden“⁴⁶ gepriesen.

Sowohl im Zepter von Charles V als auch in der Reliquienbüste bleibt das Antlitz des Karolingers ohne individuelle Charakteristika, wodurch es in einem Maße auratisch wirkt, wie dies am Karlsschrein noch nicht beabsichtigt gewesen ist. Freilich sind ihm in einer Zeit, in der das individuelle Bildnis, wie etwa gerade

befaßt. Dazu ROBERT FOLZ, *Études sur le culte liturgique de Charlemagne dans les églises de l'Empire*, Paris 1951 (Nachdruck Genf 1973), S. 6-9.

³⁹ FRANTIŠEK KAVKA, Karl IV. (1349-1378) und Aachen, in: KRAMP, Krönungen (wie Anm. 20), Bd. 2, S. 477-484 und JIŘÍ FAJT, Karl IV. – Herrscher zwischen Prag und Aachen. Der Kult Karls des Großen und die karolinische Kunst, ebenda, S. 489-500.

⁴⁰ KAVKA, Karl IV. (wie Anm. 39), S. 480f., schlägt eine Datierung von 1357 oder 1361 vor; FAJT, Karl IV. (wie Anm. 39), S. 496, 1357. Eine Datierung anlässlich der zweiten Königskrönung in Aachen 1349 vertritt etwa BLÁHOVA, Nachleben Karls d. Gr. (wie Anm. 35), S. 18.

⁴¹ Dazu GEORG MINKENBERG, Der Aachener Domschatz und die sogenannten Krönungsgeschenke, in: KRAMP, Krönungen (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 59-68, bes. S. 63f.

⁴² Dazu KRAMP, Krönungen (wie Anm. 20), Bd. 2, Kat. 6-18, S. 527.

⁴³ MINKENBERG, Der Aachener Domschatz (wie Anm. 41), S. 66.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ ERNST GÜNTHER GRIMME, Der Aachener Domschatz, in: Aachener Kunstblätter 42 (1972), S. 88-90, bes. S. 90.

⁴⁶ KERNER, Karl d. Gr. (wie Anm. 35), S. 154.



Abb. 2 Karl der Große, Büstenreliquiar, Aachen, Münsterschatz
(Rheinisches Bildarchiv)

die Beispiele Karls IV.⁴⁷ und Charles V⁴⁸ belegen, eine zunehmende Bedeutung erhalten hat, durchaus typisierende Züge verliehen worden. Im Pathos vorgetragen⁴⁹ schildert uns die Büste jene Züge des physiognomischen Löwentypus, wie ihn schon die Antike und später dann insbesondere die Frührenaissance für ihre Heroen wählte⁵⁰, und wie er auch im Pseudoturpin zur Charakterisierung Karls des Großen eingesetzt wird. In dieser angeblich von einem Zeitzeugen verfaßten Chronik⁵¹ der Taten Karls in Spanien wird er geschildert mit den von alters her bekannten Kennzeichen: Ein massiger, kraftvoller Körper, eine rote Gesichtsfarbe, mit Bart, kräftiger Nase und mit durchdringendem, drohendem Blick. Die Erscheinung Karls, auffällig durch die breite Stirn und die mächtigen Brauen über Augen, die „funkelten und blitzten wie die eines Löwen“⁵², wird als Ausdruck seiner Stärke und Tapferkeit verstanden. Die leonine Stirnfalte, die riesigen Augen, die kräftige Nase und der starke Hals sind in der Karlsbüste in eine Formel gefaßt, die nicht mehr die bisher vertraute Herrscherikonographie Davids anspricht, sondern Karl zum Heroen schlechthin erhebt. Mit ihren Charakteristika verherrlicht die Büste seinen Einsatz als *miles christianus*, der in Spanien mit heldenhafter Stärke für das Christentum kämpfte, mit ihrer streng hieratischen Darstellungsweise entspricht sie der Funktion des Reliquiars und bezeugt die Sakralität des Heroen.

Auf Veranlassung Karls IV. sind eine Reihe weiterer Bildnisse des Frankenherrschers entstanden, die in ihrer sakralisierten Gestaltung noch weiter gehen als die Aachener Karlsbüste⁵³. Aufgenommen in die *civitas Dei*, deren Angehörige in

⁴⁷ ANTON LEGNER, Ikon oder Porträt, in: Die Parler und der Schöne Stil, 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, hrsg. v. ANTON LEGNER, 3 Bde., Köln 1978, Bd. 3, S. 217-235, bes. S. 221-226.

⁴⁸ CLAIRE R. SHERMAN, The Portraits of Charles V of France (1338-1380), New York 1969.

⁴⁹ Dazu GOTTFRIED BOEHM, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985, S. 77.

⁵⁰ Zum Verständnis der antiken Löwenphysiognomie im 15. Jahrhundert siehe PETER MELLER, Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits, in: The Renaissance and Mannerism, Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, hrsg. von MILLARD MEISS u.a., Bd. 2, Princeton NJ, 1963, S. 53-69, bes. S. 58ff. – Siehe auch KATHARINA ANDRES, Antike Physiognomie in Renaissanceporträts (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 341), Frankfurt am Main 1999, bes. S. 131f.

⁵¹ Die Chronik von Karl dem Großen und Roland. Ediert, kommentiert und übersetzt von HANS-WILHELM KLEIN (Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters, Bd. 13), München 1986, Kap. 20, S. 90-92.

⁵² KLEIN, Chronik (wie Anm. 51), Kap. 20, S. 91.

⁵³ Im Luxemburger Stammbaum in Karlstein trägt Karl zum ersten Mal die Reichskrone, die ebenfalls bei Karl IV. eine wichtige Rolle spielt; Abb. siehe FAJT, Karl d. Gr. (wie Anm. 39), S. 491, Abb. 2 und Katalog S. 540.

Bildnistafeln in der Heiligkreuzkapelle in Karlstein visualisiert wurden, an jenem Ort, in dem die Reichskleinodien mit den bedeutenden Reliquien des Reiches verwahrt werden, ist Karl der Große wiedergegeben als Typus des auratischen idealen Herrschers⁵⁴. Sein transluzid schimmerndes Gesicht, umgeben von einem gleichsam von innen beleuchteten, grau-weißen Haupt- und Barthaar, ist als einziges unter den Herrschergestalten streng frontal orientiert. Mit ihrer Frontalität, mit dem ernst-sanften Blick und der zarten Farbigkeit und Lichtfülle des Haares übernimmt die Bildtafel Karls jene Qualitäten, die im Zenit des Bildprogramms auch den höchsten Richter charakterisieren⁵⁵.

Drei Komponenten kennzeichneten bisher das Bild des Franken: Seine herausragende Würde als neuen David und damit als *rex et propheta*, seine löwenhafte Tapferkeit als *miles christianus* und seine Christusnähe unter den Auserwählten der *civitas Dei*. Diese verschiedenen Rollen werden in der Zeit Karls IV. zunehmend differenziert, wobei insbesondere der Einfluß der städtischen Ikonographie bedeutend ist. In den Städten wird nun das Bildnis des Franken in die Programme aufgenommen, um mit seiner Figur politische Erwartungen und Bindungen zu verdeutlichen. Sie passen die Gestalt an den jeweiligen Kontext an und entwickeln im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts aus den schon beobachteten drei Typen jeweils eigenständige Denkmalformen.

Die Entwicklung von Bildtypen mit einer besonderen Zuständigkeit

Eines der prägnantesten Beispiele einer sich differenzierenden Ikonographie stellt die Karlsfigur am Galgentor in Frankfurt dar (Abb. 4). Frankfurt, die von Karl IV. geförderte und zur Wahlstätte künftiger Könige ernannte Stadt⁵⁶, scheint den Karlskult erst in den 50er Jahren des 14. Jahrhunderts zu etablieren⁵⁷. Offenbar im Einklang mit den Bestrebungen Karls IV., der Stadt innerhalb des Reiches eine Aachen vergleichbare Stellung zu verschaffen⁵⁸, gewinnt das Bildnis des sowohl

⁵⁴ Abb. siehe FAJT, Karl d. Gr. (wie Anm. 39), bes. S. 495, Abb. 3.

⁵⁵ Dazu JIŘÍ FAJT, Magister Theodoricus, Court Painter to Emperor Charles IV. The Pictorial Decoration of the Shrines at Karlštejn Castle, Prag 1998, Abb. 128.

⁵⁶ FOLZ, Le souvenir (wie Anm. 22), S. 445-448.

⁵⁷ HANS-JOACHIM JACOBS, Das Bild Karls des Großen in der Stadt Frankfurt im 14. Jahrhundert, in: SAURMA-JELTSCH, Karl d. Gr. als vielberufener Vorfahr (wie Anm. 8), S. 63-86, bes. S. 65f. – Siehe auch: Ausstellungskatalog: Karlsverehrung in Frankfurt am Main. Eine Ausstellung des Dommuseums Frankfurt und des Historischen Museums Frankfurt, hrsg. v. AUGUST HEUSER und MATTHIAS TH. KLOFT, Frankfurt am Main 2000, S. 116.

⁵⁸ FOLZ, Le souvenir (wie Anm. 38), S. 33.

von der Stadt⁵⁹ als auch vom Dom⁶⁰ beanspruchten Gründervaters an Bedeutung⁶¹. Der Großteil der Bilder wird für den Dom als denjenigen Ort geschaffen, der das Zentrum der Karlsverehrung in Frankfurt bleibt. Einen eindeutig kommunalen Auftrag stellt einzig der Skulpturenschmuck am sogenannten Galgentor dar.

In den dreissiger Jahren des 14. Jahrhunderts hatte die Stadt von Kaiser Ludwig IV. das Privileg erhalten, eine den staufischen Mauerzug erweiternde Befestigungsanlage zu bauen⁶². Das im 19. Jahrhundert abgetragene Galgentor stand an einer der Hauptverbindungen vom Main zum Roßmarkt, die zugleich am Dom vorbei führte. Allein die Gestaltung des Tores als massive Einturmanlage⁶³ und vor allem der Skulpturenschmuck an der Feldseite können als Beleg dafür gelten, daß im Frankfurter Mauerring eine besonders bedeutungsvolle Einlaßstelle markiert werden sollte. Alle anderen Tore sind sowohl von ihrem Bau her als auch in ihrer Ausstattung wesentlich bescheidener und konventioneller⁶⁴.

Das Skulpturenprogramm des Galgentors besteht aus den beiden lebensgroßen Figuren des hl. Bartholomäus (Abb. 3) und des hl. Karl (Abb. 4) sowie dem doppelköpfigen Adler (Abb. 5), der seine Klauen in einen überwältigten Löwen geschlagen hat. In Karl dem Großen (Abb. 4) tritt uns hier ein – im Vergleich mit den bisher besprochenen Denkmälern – anderer Herrschertyp entgegen. Mit dem Märtyrer Bartholomäus bildet er eine Einheit, als Patrone des Domes vertreten sie jedoch unterschiedliche Ideale. Während Bartholomäus erwartungsgemäß gestaltet ist wie eine heilige Figur, etwa wie ein Prophet, scheint im Franken jenes Ideal

⁵⁹ JOHANNES FRIED, Karl der Große in Frankfurt am Main. Ein König bei der Arbeit, in: Ausstellungskatalog: 794 – Karl der Große in Frankfurt am Main. Ein König bei der Arbeit. Ausstellung zum 1200-Jahre Jubiläum der Stadt Frankfurt am Main, Sigmaringen 1994, S. 25-34.

⁶⁰ Obwohl für das Salvatorstift Baunachrichten erst unter Karl III. vorliegen, haben die Grabungen von 1991-93 ergeben, daß zumindest schon unter Ludwig dem Frommen ein repräsentativer Bau existiert haben muß. Es ist anzunehmen, daß Karl bereits für die Synodalen auf einen entsprechenden Bau angewiesen war. Dazu ANDREA HAMPEL, Die Baugeschichte des Frankfurter Doms, in: Das Frankfurter Konzil von 794. Kristallisationspunkt karolingischer Kultur, hrsg. v. RAINER BERNDT SJ (Quellen und Abhandlungen zur mittelhochdeutschen Kirchengeschichte, Bd. 80, 1/2), Mainz 1997, S. 587-602, bes. S. 588-592. – Zur Legendenbildung siehe JACOBS, Das Bild Karls d. Gr. (wie Anm. 57), S. 64.

⁶¹ Siehe dazu DIETRICH KÖTZSCHE, Darstellungen Karls des Großen in der lokalen Verehrung des Mittelalters, in: BRAUNFELS / SCHRÄMM, Karl d. Gr. (wie Anm. 13), S. 157-214, bes. S. 158-162.

⁶² JACOBS, Das Bild Karls d. Gr. (wie Anm. 57), S. 78.

⁶³ Abb. siehe JACOBS, Das Bild Karls d. Gr. (wie Anm. 57), Abb. 23.

⁶⁴ BARBARA BOTT, Mittelrheingebiet, in: Ausstellungskatalog: Die Parler und der schöne Stil, Köln 1978, Bd. I, S. 235-239, bes. S. 239.



Abb. 3 Hl. Bartholomäus, Ehem. Frankfurt, Galgentor
(Historisches Museum Frankfurt am Main)



Abb. 4 Karl der Große, Ehem. Frankfurt, Galgentor
(Historisches Museum Frankfurt am Main)



Abb. 5 Adlerrelief, Ehem. Frankfurt, Galgentor
 (Bildarchiv Foto Marburg)

des löwenhaften Kämpfers auf, das auch die Aachener Büste in freilich wesentlich chifferierter Form geprägt hat. Obwohl noch mit weiteren Konnotationen versehen, stellt also diese Skulptur den Karl des Pseudoturpin dar.

Als zeitgenössische Ritterfigur erscheint hier Karl der Große in seinem eng anliegenden, nur bis in die Mitte der Oberschenkel reichenden Lentner und mit einem reich verzierten Dusing gegürtet. Seine kräftigen Schultern sind von einem weit fallenden Reitermantel umhüllt, der mit einer Rosenfibel⁶⁵ geschlossen ist. Gegenüber der schmalen Figur des Bartholomäus präsentiert er sich breitbeinig und massiv. In der Rechten hielt er ursprünglich wohl sein Schwert, während er in der Linken das Bartholomäusstift darbietet. Wie Hans-Joachim Jacobs überzeugend zeigte⁶⁶, entspricht die ikonographische und motivische Gestaltung Karls derjenigen des hl. Wenzel, dessen Verehrung Karl IV. im gesamten Reich zu fördern trachtete⁶⁷. Mit der doppelten Anspielung auf den Karolinger und den böhmischen Nationalheiligen wird zugleich die Herkunft Karls IV. beschworen, der nicht nur auf den Namen Wenzel getauft worden war, sondern auch seine Abstammung aus dem Haus der Luxemburger und aus der böhmischen Königslinie ableitete. Die Frankfurter appellieren daher auch an den amtierenden Herrscher im Sinne eines Nachfolgers der beiden heiligen Figuren. Ikonographisch gesehen hat sich hier allerdings die Gestalt Karls des Großen von der auratischen Herrschergestalt in diejenige eines zeitgenössischen Ritters verwandelt⁶⁸. Die Bildnisse beider Patrone behalten in Frankfurt über längere Zeit die am Galgentor entwickelte Form⁶⁹; als Ritterheiliger wird Karl den Goldgulden der Stadt⁷⁰ und das Zinsbuch des Stiftes⁷¹ zieren sowie in den Statuen des Chores⁷² und des Sakramentshäuschens⁷³ verkörpert. Allen Frankfurter Karlsbildern des Spätmittelalters ist gemeinsam, daß sie einen gealterten, jedoch massiv wirkenden Ritterheiligen mit strenger Miene und langem Bart darstellen⁷⁴.

⁶⁵ Zur Bedeutung der Rosenfibel als Zeichen der Märtyrer siehe JACOBS, Das Bild Karls d. Gr. (wie Anm. 57), S. 83.

⁶⁶ JACOBS, Das Bild Karls d. Gr. (wie Anm. 57), bes. S. 82f.

⁶⁷ BLÁHOVA, Nachleben Karls d. Gr. (wie Anm. 35), S. 18ff.

⁶⁸ In den Handschriften sind zwar früher schon entsprechende Umdeutungen zu beobachten, die aber nur in Details eingesetzt werden. Dazu siehe St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana: Cod. 302, Bl. 52v; Abb. siehe OTT, Reich und Stadt (wie Anm. 8), Abb. 32.

⁶⁹ Siehe dazu KÖTZSCHE, Darstellungen Karls d. Gr. (wie Anm. 61), S. 157-214, bes. Abb. 4 und 5.

⁷⁰ Siehe dazu KÖTZSCHE, Darstellungen Karls d. Gr. (wie Anm. 61), Abb. 9.

⁷¹ Abb. siehe Ausstellungskatalog: FFM 1200. Traditionen und Perspektiven einer Stadt, hrsg. v. LOTHAR GALL, Sigmaringen 1994, S. 57, Kat. 2/17.

⁷² Siehe dazu KÖTZSCHE, Darstellungen Karls d. Gr. (wie Anm. 61), Abb. 3.

⁷³ Siehe Ausstellungskatalog: FFM 1200 (wie Anm. 71), S. 49, Kat. 2/7.

⁷⁴ Siehe Ausstellungskatalog: Karlsverehrung (wie Anm. 57), Kat. 5ff., S. 118ff.

Das Zeichen der imperialen Gewalt erscheint am Frankfurter Tor unabhängig von der Figur Karls. Ihr ist das über dem feldseitigen Eingang sitzende, die beiden Heiligen gleichsam krönende Relief gewidmet, auf dem der Doppeladler (Abb. 5) einen besiegten, den Kopf nach oben zu seinem Überwinder richtenden Löwen in den Krallen hält. Damit ist explizit der Bezug zum Reich mit einer ikonographischen Formel angesprochen, die Ludwig der Bayer seit seiner Kaiserkrönung immer wieder einsetzte, so beispielsweise im Kaisersiegel⁷⁵. Ludwig selbst war in der Panegyrik mit dem Adler verglichen worden, der die Schwingen seiner von Gott eingesetzten Herrschergewalt ausbreite und zwischen Guten und Schlechten zu scheiden vermöge⁷⁶. Auch von den spätmittelalterlichen Zeitgenossen wird der auf dem Löwen stehende Adler als Sinnbild des Imperiums gedeutet, das seine Feinde zu bezwingen vermag⁷⁷. In Frankfurt knüpft man mit dem das Reich glorifizierenden Adlerrelief an eine heraldische Tradition an, die auch von Karl IV. im Kaisersiegel⁷⁸ aufgegriffen wird.

Karl, der in allen bisherigen Beispielen das Kaisertum repräsentierte, hat in der Frankfurter Version eine andere Qualität erhalten: Er ist zum Patron der Stadt selbst geworden und zugleich zum Sinnbild der Wehrhaftigkeit, die mit der Blutzugenschaft des heiligen Bartholomäus zusammen zu sehen ist, somit ein Vertreter jener vorbildlichen Tugenden, die das Gedeihen der Kommune gewährleisten⁷⁹. Karl wird vereinnahmt im Sinne der heilsgeschichtlichen Legitimation der Stadt und gewinnt zugleich jenen Vorbildcharakter, den es zu befolgen gilt. Als tugendhafter Ritter tritt Karl auch über Frankfurt hinaus in Erscheinung, insbesondere als *miles christianus* in der Formel der Neun Helden⁸⁰, welche die Städte als heilsgeschichtliche Vertreter von vorbildlichen Tugenden⁸¹ in ihre Programme

⁷⁵ Abb. siehe ROBERT SUCKALE, Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern, München 1993, Abb. 17.

⁷⁶ Siehe dazu SUCKALE, Hofkunst (wie Anm. 75), S. 32.

⁷⁷ Ebenda; siehe auch die Darstellung zum bayerischen Landrecht in Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Cod. 2786, fol. 1v; Abb. bei SUCKALE, Hofkunst (wie Anm. 75), Abb. 26.

⁷⁸ Abb. siehe FRANTIŠEK KAVKA, Am Hofe Karls IV., Stuttgart 1990, S. 14.

⁷⁹ Zur Mehrschichtigkeit der städtischen Ikonographie siehe ULRICH MEIER, Vom Mythos der Republik. Formen und Funktionen spätmittelalterlicher Rathausikonographie in Deutschland und Italien, in: Mundus in imagine, Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter, Festgabe für Klaus Schreiner, hrsg. v. ANDREA LÖTHER u. a., München 1996, S. 345-387, bes. S. 360ff.

⁸⁰ ROBERT L. WYSS, Die neun Helden. Eine ikonographische Studie, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 17 (1957), S. 73-106. – HORST SCHROEDER, Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst, Göttingen 1971.

⁸¹ WALTER GEIS, Die Neun Guten Helden, der Kaiser und die Privilegien, in: Köln: Das gotische Rathaus und seine historische Umgebung, hrsg. v. WALTER GEIS und ULRICH KRINGS (Stadtspuren, Bd. 26), Köln 2000, S. 387-413, bes. S. 395-399.

aufnehmen. Im Hansesaal⁸² des Kölner Rathauses, nördlich der Alpen einer der ersten Räume mit einem großen städtischen Programm, steht er ungewöhnlicherweise am Beginn der die verschiedenen Heilszeiten vertretenden Helden. Sein Haupt wird durch einen Helm geschützt, und wie die anderen Gestalten ist er bekleidet mit einem zeitgenössischen Harnisch, über den ein langer Waffenrock fällt⁸³. Während die Linke Schild und Schwert hält, weist die Rechte mahnend nach oben. Den Ratsherren veranschaulicht Karl hier als tugendreicher und erfahrener Kämpfer gemeinsam mit den anderen acht Helden vorbildliche Beherztheit⁸⁴. Weitere, für das Wohl einer Kommune notwendige Tugenden und Vorbilder vervollständigen das Programm⁸⁵.

Gemeinsam ist den Bilderfolgen im Hansesaal, am Galgentor und auch in anderen Konzepten, wie beispielsweise dem Schönen Brunnen in Nürnberg⁸⁶, daß die imperiale Gewalt, für die Karl in den früheren Gestaltungen stand, zu einer übergeordneten Größe geworden ist. In Köln sind es die Bilder des idealen Kaisers⁸⁷ und der Kölner Privilegien, die gemeinsam mit den Neun Helden das Gesamtpotential der Macht darstellen. Dieses als *corpus politicum*⁸⁸ zu verstehende Konzept wird am Nürnberger Schönen Brunnen noch wesentlich komplexer gestaltet, wo die Helden zusammen mit den Kurfürsten die weltliche Macht vertreten, zu der sich Propheten, Kirchenväter und die *artes liberales* hinzufügen.

⁸² Dazu GEIS, Die Neun Guten Helden (wie Anm. 81), S. 387ff. – ULRIKE SURMANN, Vom städtischen Umgang mit Bildern. Die Bildprogramme des Kölner Rathauses, in: Köln: Der Rats-turm, seine Geschichte und sein Figurenprogramm, hrsg. v. HILTRUD KIER, BERND ERNSTING und ULRICH KRINGS (Stadtspuren, Bd. 21), Köln 1996, S. 166-201, bes. S. 166-172.

⁸³ Dazu GEIS, Die Neun Guten Helden (wie Anm. 81), S. 390f. und das Bild auf der vorderen Einbandseite.

⁸⁴ Dazu GEIS, Die Neun Guten Helden (wie Anm. 81), S. 396f. – MEIER, Vom Mythos der Republik (wie Anm. 79), S. 364f., betont allzu sehr die Wehrhaftigkeit der Figuren als *exempla* für die Ratsherren.

⁸⁵ Zu dem komplexen Programm des Hansesaals siehe SURMANN, Umgang mit Bildern (wie Anm. 82), S. 170-180.

⁸⁶ Dazu HUBERT HERKOMMER, Heilsgeschichtliches Programm und Tugendlehre. Ein Beitrag zur Kultur- und Geistesgeschichte der Stadt Nürnberg am Beispiel des Schönen Brunnens und des Tugendbrunnens, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 63 (1976), S.192-216.

⁸⁷ GEIS, Die Neun Guten Helden (wie Anm. 81), S. 399f. und Abb. 55. – MEIER, Vom Mythos der Republik (wie Anm. 79), S. 372f.

⁸⁸ Zu der neuen städtischen Auffassung des Reiches als „*corpus politicum*“ siehe MEIER, Vom Mythos der Republik (wie Anm. 79), S. 370f.; dort weitere Literatur.

Verschiedene Verkörperungen des Königs

Während am Nürnberger Schönen Brunnen all jene Kräfte bildlich in Erscheinung treten, die zum Funktionieren eines Gemeinwesens im Rahmen der heilsgeschichtlichen Ordnung gehören, bezieht sich das Programm des Ulmer Rathauses wiederum in der vertrauten Ausrichtung stärker auf das Imperium. Allerdings wird hierfür die an den anderen städtischen Beispielen beobachtete Ablösung des Imperiums von der Figur Karls des Großen einerseits noch verstärkt, indem die Kurfürsten demonstrativ zur Bedingung seiner Existenz werden, andererseits wird die Trennung aber auch aufgehoben, indem die Gestalten Karls des Großen und zwei weiterer Amtsträger nun zum Bild für die zeitgenössische Form des Imperiums geworden sind⁸⁹.

Der 1423 begonnene Skulpturenzyklus, der sich über die Süd- und Ostfront des Ulmer Rathauses zieht, beginnt an der Südfassade mit den Gestalten der durch ihre Wappen gekennzeichneten drei weltlichen Kurfürsten, denen sich die der drei geistlichen anschließen⁹⁰. An der Ostfassade ist der Zyklus durch den 1427 ins Ulmer Bürgerrecht aufgenommenen Hans Multscher⁹¹ in einer geschlossenen Konzeption weiter entwickelt und teilweise wohl auch von ihm ausgeführt worden. Die Anlage besteht aus zwei durch breite Kielbogen überkrönte und mit Blendmaßwerk verzierte Fenster, in deren Mittelachse sich frontal Karl der Große (Abb. 6) präsentiert. Zwei jugendliche Wappenträger flankieren den Frankenherrscher, wobei derjenige zu seiner Rechten den Reichsadler präsentiert und jener zu seiner Linken das fiktive Wappen Karls mit den Lilien und dem Adler⁹².

An den Außenseiten der beiden Fenster stehen die Könige von Ungarn und Böhmen. Der an der Südseite fehlende weltliche Kurfürst von Böhmen schließt sich also an der Ostseite nicht unmittelbar an, sondern folgt erst am Ende des Zyklus zur Linken Karls. An Stelle des böhmischen Regenten und damit zur Rechten Karls steht der ungarische König, der in keinem anderen Kurfürstenzyklus vor-

⁸⁹ Abb. siehe MICHAEL ROTH, Reichsstadt und Kaiser. Der Skulpturenschmuck am Ulmer Rathaus, in Ausstellungskatalog: Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm, Ulm 1997, S. 87-102, bes. Abb. 1-3.

⁹⁰ Abb. siehe ROTH, Reichsstadt u. Kaiser (wie Anm. 89), S. 275-282.

⁹¹ ROTH, Reichsstadt u. Kaiser (wie Anm. 89), bes. S. 87 und Kat. 14 a-e, S. 283-299.

⁹² Zum fiktiven Karlswappen siehe auch die Debatte um die Wappen an der Karlsbüste in Aachen bei MINKENBERG, Der Aachener Domschatz (wie Anm. 41), S. 548f. Kat. 6-65. – Siehe auch: Die Wappenbücher Herzog Albrechts VI. von Österreich, hrsg. v. CHARLOTTE BECHER und ORTWIN GAMBER (Jahrbuch der Heraldisch-Genealogischen Gesellschaft Adler, 3. Folge 12, 1984/1985) Graz 1986, Taf. 56b1.



Abb. 6 Karl der Große mit den Königen von Ungarn und Böhmen von der Ostfassade des Ulmer Rathauses, Ulm, Museum
(Heidelberg, Renate J. Deckers-Matzko)

kommt⁹³. Das ungewöhnliche Programm läßt sich erklären, wenn es als Spiegel der zeitgenössischen politischen Situation verstanden wird: In der Anordnung sind die verschiedenen Ämter König Sigismunds von Luxemburg veranschaulicht, der als 1410 gewählter deutsch-römischer König seit 1387 das Amt des Königs von Ungarn innehatte, 1420 zum König von Böhmen gewählt und 1433 zum Kaiser gekrönt wurde.

Für unseren Zusammenhang ist bedeutsam, daß der amtierende Herrscher mit drei verschiedenen Ämtern personifiziert wird und die zentrale Figur Karls diejenige ist, welcher die beiden anderen zugeordnet sind. Er ist frontal, in nahezu starrer Haltung gezeigt und trägt einen lang herabfallenden, mit einem breiten Pelzkragen bedeckten Tappert, an dessen seitlichen Öffnungen ein Untergewand

⁹³ Zur Kurfürstenikonographie siehe PAUL HOFFMANN, Die bildlichen Darstellungen des Kurfürstenkollegiums von den Anfängen bis zum Ende des Hl. Römischen Reiches (13.-18. Jahrhundert). (Bonner Historische Forschungen, Bd. 47), Bonn 1982, S. 59.

mit eng an den Handgelenken abschließenden Ärmeln sichtbar wird. In der Rechten präsentiert er den Reichsapfel und in seiner Linken sind noch Überreste des Zepters zu erkennen. Um sein Haupt schmiegt sich die reich verzierte Krempe einer überdimensionierten Mitra oder kegelförmigen Mütze, die sich unter einer üppig mit Blattwerk geschmückten Bügelkrone bauscht. Die würdevolle Gewandung und die Insignien lassen keinen Zweifel daran, daß Karl hier das Imperium repräsentiert als die Summe der damit verbundenen Ämter, gleichsam als Oberbegriff der Macht schlechthin. Der Eindruck von Würde und Weisheit wird unterstrichen durch die gefurchte Stirn und eine kräftige Nase, von der ausgeprägte Falten zu den Mundwinkeln führen, durch breite Augenbrauen und einen schweren, langen Bart. Es ist denn gewiß kein Zufall, daß Multscher hier denselben Gesichtstypus gewählt hat, den er später im Grabmodell Ludwigs des Gebarteten auch Gottvater verlieh⁹⁴.

Die beiden Könige von Ungarn und Böhmen sind dagegen als zeitgenössische Ritter geschildert⁹⁵. Während der König von Ungarn den jugendlichen Ritter verherrlicht, wird in der böhmischen Gestalt das reifere Mannesalter personifiziert. In ihm erkennt man sicher zu recht eine unmittelbare Anspielung auf König Sigismund, zumal zwei seiner Kennzeichen, der Pelzhut mit aufgeschlagener Krempe und – als Beleg seiner Beredtheit⁹⁶ – der geöffnete Mund ersichtlich sind⁹⁷. Dennoch dürfte Sigismund, wie schon mehrfach vermutet wurde⁹⁸, ebenso in der Figur des Königs von Ungarn angesprochen sein. In ihrer überhöhten Jugendschönheit harmonisiert die Gestalt des ungarischen Königs mit den damaligen Idealen, mit denen der junge Sigismund nicht nur in der Literatur, sondern auch in manchen Darstellungen identifiziert worden war⁹⁹. Zugleich verjüngte sich der hl. Sigismund in den Bildnissen des späten 14. und des frühen 15. Jahr-

⁹⁴ ROTH, Reichsstadt u. Kaiser (wie Anm. 89), Abb. Kat. 16, S. 305; dazu auch Kat. 14a, S. 287.

⁹⁵ ROTH, Reichsstadt u. Kaiser (wie Anm. 89), Kat. 14d, S. 294f. und Kat. 14c, S. 296-299.

⁹⁶ JOHANNES WILDE, Ein zeitgenössisches Bildnis des Kaisers Sigismund, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge Bd. 4 (1930), S. 213-222, bes. S. 216f.

⁹⁷ Dazu ROTH, Reichsstadt u. Kaiser (wie Anm. 89), S. 297f. – Siehe auch BERTALAN KÉRY, Kaiser Sigismund Ikonographie, Wien u. München 1972, S. 83-86.

⁹⁸ JÁNOS VÉGH, Die Bildnisse Kaiser Sigismunds von Luxemburg. Typus und Individuum in den Herrscherdarstellungen am Ende des Mittelalters, in: Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.-20.7.1992, 3 Bde, hrsg. v. THOMAS W. GAEHTGENS, Berlin 1993, Bd.2, S. 127-138, bes. S. 129; gegen eine Identifizierung dieser Gestalt mit Sigismund spricht sich ROTH, Reichsstadt u. Kaiser (wie Anm. 89), S. 295 aus.

⁹⁹ KÉRY, Kaiser Sigismund (wie Anm. 97), Abb. 18, 19, 20ff.

hunderts und wurde zunehmend mit dem Idealbild des Königs Sigismund verschmolzen¹⁰⁰.

An der Ostfassade des Ulmer Rathauses sind somit in den drei Figuren drei Herrschertypen wiedergegeben, die sich nach Alter, Habitus und Ausdrucksformen nicht stärker voneinander unterscheiden könnten, in der Person des zeitgenössischen Regenten jedoch zusammenfallen. Die drei Ämter des Königs, die ungarische, böhmische und deutsche Krone mit der Anwartschaft auf diejenige des Imperiums, werden von diesen drei Gestalten verkörpert. Karl der Große, mit Bügelkrone und Mitra, Reichsapfel und Zepter präsentierend, verbildlicht jenes oberste Herrscherideal des Imperiums, das typologisch verstanden der *forma Christi* entspricht¹⁰¹. Der jugendliche König von Ungarn dagegen vertritt, wie dies von Sigismund selbst immer wieder idealtypisch berichtet wird¹⁰², den höfischen Ritterkönig. Jedoch, ähnlich wie in der Karlsstatue am Frankfurter Galgentor die Ikonographie des hl. Wenzels durchscheint, meint man hier auch den Bildtypus des hl. Sigismund wieder zu erkennen. Der böhmische König als eindrucksvollste Gestalt verkörpert mit seinem zornig aufgerissenen Mund, der stählernen Muskulatur des Gesichts, der scharf gebogenen Nase und den hohen Wangenknochen jenen Sigismund, wie er uns auch aus Porträtbildern der Zeitgenossen überliefert ist¹⁰³. Vom Ausdrucksgehalt her ist hier freilich der Typus des Löwen wesentlich ausgeprägter vorgetragen, als wir ihn in den bisher besprochenen Karlsbildern kennengelernt haben. Daß mit Sigismund der Kämpfer schlechthin verbunden werden konnte, läßt sich beispielsweise am Neunheldenzyklus im Castello della Manta ablesen, wo er in der Figur des Julius Caesar als zorniger Riese auftritt¹⁰⁴.

Die drei Gestalten verkörpern somit nicht allein die drei Ämter, sondern auch verschiedenartige Alters- und Tugendbilder. Wie sehr die Zeitgenossen die Herrschertugenden mit dem Aussehen von Sigismund verbunden haben, bezeugen die vielen Kryptoporträts und noch vielmehr die unzähligen unterschiedlichen Rollen, in denen er auftritt. Bereits der Chronist Eberhard von Windecke schrieb, er

¹⁰⁰ KÉRY, Kaiser Sigismund (wie Anm. 97), S. 42f.

¹⁰¹ KLEINSCHMIDT, Herrscherdarstellung (wie Anm. 6), S. 46f.

¹⁰² WILLY SCHEFFLER, Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1292-1519), in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 33 (1910), S. 222-232, 318-338, 424-442, 509-524; bes. S. 335-338.

¹⁰³ Dazu die Louvre-Zeichnung von Pisanello; Abb. siehe ROTH, Reichsstadt u. Kaiser (wie Anm. 89), Kat. 14e.1.

¹⁰⁴ VANNA COLLING-KERG, L'iconographie de l'Empereur Sigismond de Luxembourg en Italie (1368-1437), in: Ausstellungskatalog: Le rêve italien de la maison Luxembourg au XIVe et XVe siècles, Esch sur Alzette 1998, S. 189-232, Abb. S. 193.

sei ein „schoner herre und fürste“ gewesen, der „an manigen enden angemolet umb siner schoner Anegesicht wegen“, und zwar als einer der Hl. Drei Könige oder als König David¹⁰⁵. Damit ist wie in den Ulmer Figuren zum Ausdruck gebracht, daß der Herrscher je nach Tugend gleichsam in eine andere ikonographische Rolle zu schlüpfen vermag. Die Vorbildhaftigkeit des in der Heilsgeschichte stehenden Sigismund läßt ihn zum für seine Gerechtigkeit bekannten David werden oder macht ihn vergleichbar mit den für ihre Frömmigkeit verehrten Hl. Drei Königen. In Karl dem Großen, dem heiligen Vorgänger in jenem Amte, das Sigismund wahrscheinlich zur Zeit der Entstehung dieses Zyklus¹⁰⁶ noch nicht innehatte, ist der würdevolle, auratisierte Typus abgebildet, gewissermaßen als Summe aller Herrschertugenden. Der König von Ungarn vertritt den sakralisierten höfischen Ritterkönig, der mit seiner physischen Schönheit jenen Herrscherglanz verbreitet, den wir eingangs auch für Karl bezeichnend fanden, und der in allen Beschreibungen von Sigismund zum Ausdruck kommt¹⁰⁷. Im böhmischen König schließlich wird der Herrscher als der Löwenhafte, Handelnde und Redende¹⁰⁸ verkörpert¹⁰⁹.

Für unseren Zusammenhang sind zwei Vorgänge von Bedeutung: Die Ikonographie Karls hat sich vom alterslosen Herren zu einem, würdevollen Greis verändert. Damit folgt sie jener Entwicklung, die wir ab 1400 auch in der Darstellung von Gottvater und Sohn beobachten können, nämlich die Unterscheidung zwischen einem jugendlichen Christus und einem gealterten Gottvater¹¹⁰. Außerdem ließ sich an den Ulmer Gestalten eine Differenzierung verschiedener Herrschertugenden beobachten, die letztlich alle den amtierenden Regenten ansprechen, und deren jeweilige Verkörperung erst gesamthaft eine Apotheose von Sigismund schaffen. Verglichen mit den eingangs zitierten Quellen und dem Konzept der Karlsbilder im 12. Jahrhundert, in denen in einer Figur alle heilsgeschichtlich vorbildlichen Herrscher aufschienen, kann man in der Ulmer Gestalt-

¹⁰⁵ SCHEFFLER, Porträts (wie Anm. 102), S. 535f.

¹⁰⁶ Zur Datierung siehe ROTH, Reichsstadt u. Kaiser (wie Anm. 89), S. 101.

¹⁰⁷ „facie hilari atque liberali (...) Ea inest in vultu comitas ac maiestas ...“ In einem Brief des Poggius Florentinus an Nicolaus in Gudenus; siehe SCHEFFLER, Porträts (wie Anm. 102), S. 335.

¹⁰⁸ Zum geöffneten Mund als Ausdruck des handelnden Fürsten siehe PHILIPP BRAUNSTEIN, Portraits de rois allemands à la fin du Moyen Age, modèle et vérité, in: Texte - Image, Bild - Text, hrsg. v. SYBIL DÜMCHEN u. MICHAEL NERLICH, Berlin 1990, S. 115-122, bes. S. 120.

¹⁰⁹ Eine ähnliche Konzeption, allerdings ohne die entsprechende Differenzierung der Rollen und Tugenden, findet sich in der Zeichnung von 1424, Paris, Sammlung Edmond de Rothschild; Abb. siehe KÉRY, Kaiser Sigismund (wie Anm. 97), Abb. 49 und S. 72f.

¹¹⁰ FRANÇOIS BOESPFLUG, La trinité dans l'art d'occident (1400-1460), Strasbourg 2000, S. 28f.

tung eine Gegenbewegung sehen. Die drei Gestalten stellen lediglich gemeinsam die Summe der Herrschaft dar, und die jeweiligen Ämter haben einen eigenen Körper mit ihm eigener Typik erhalten.

Die Individualisierung des Auratischen

Hatte Multscher den herrscherlichen Tugenden drei verschiedene Gestalten gewidmet, so verkörpert Dürer in seiner Karlsfigur (Abb. 7) Tugendideale, die gerade wegen ihrer Ambiguität zwischen individualisierten und auratisierten Zügen eine vorher nicht vorhandene Monumentalisierung gewinnen. Diese Tafel schuf er im Auftrag des Nürnberger Rates für die Heiltumskammer, und zwar zusammen mit dem Bildnis von Kaiser Sigismund (Abb. 8)¹¹¹. Die beiden Bilder waren dazu bestimmt, links und rechts jenes Schreines angebracht zu sein, in dem im Schopperschen Haus in der Nacht vor der Weisung die Heiltümer des Reiches, Gewänder und Krönungsinsignien, aufbewahrt wurden. Sie sind nicht als Diptychon vorzustellen, sondern im Gegenteil als bewegliche Schrein- oder Standflügel, die durch ungefähr die zweifache Bildbreite voneinander getrennt, dennoch, wie wir noch anhand der Bildanalysen sehen werden, aufeinander bezogen sind¹¹². In den in gotischer Minuskel geschriebenen Umschriften der Karlstafel steht zu lesen, sie sei der Gestalt und dem Bildnis Kaiser Karls gleich, der das Römische Reich den Deutschen untertan gemacht habe und jene Krone und Gewänder trug, die alljährlich zusammen mit anderem Heiltum gezeigt würden¹¹³. Bei Sigismund dagegen wird betont, es handle sich um die Gestalt des Kaisers Sigismund, der im Jahre 1424 der Stadt das Heiltum überbracht habe¹¹⁴. Damit werden nicht allein die Rollen der beiden als Wohltäter der Stadt voneinander abgehoben, nämlich Karl als Gründer des deutsch-römischen Reiches und Träger der Kleinodien und Sigismund als Wohltäter der Stadt und Überbringer des Reichsschatzes in ihre Obhut.

Es wird zugleich betont, daß es sich um unterschiedliche Wiedergaben der Urbilder handle, denn während Kaiser Sigismund ausdrücklich als identisch mit seiner Gestalt bezeichnet wird, soll die Darstellung Karls der Gestalt und den

¹¹¹ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, bearb. v. KURT LÖCHER, Ostfildern 1997, S. 203-210; dort ältere Literatur.

¹¹² LÖCHER, Gemälde (wie Anm. 111), S. 206.

¹¹³ *Dis ist der gestalt und biltnus gleich/ kaiser karlus der das Remisch reich/ Den teitschen under tenig macht/ Sein Kron und klaidung hoch geacht/ zaigt man zu Nurenberg alle Jar/ Mit andern haltum offenbar.*

¹¹⁴ *Dis bildt ist kaiser Sigmunds gestalt/ Der diser stat so manig falt/ Mit sundern gnaden was genaigt/ fil haltums das man Jarlich zaigt/ Das bracht er her gar offenbar/ Der klain zal/ fyer un(d) zwainczig Jar/ M/ CCCC.*

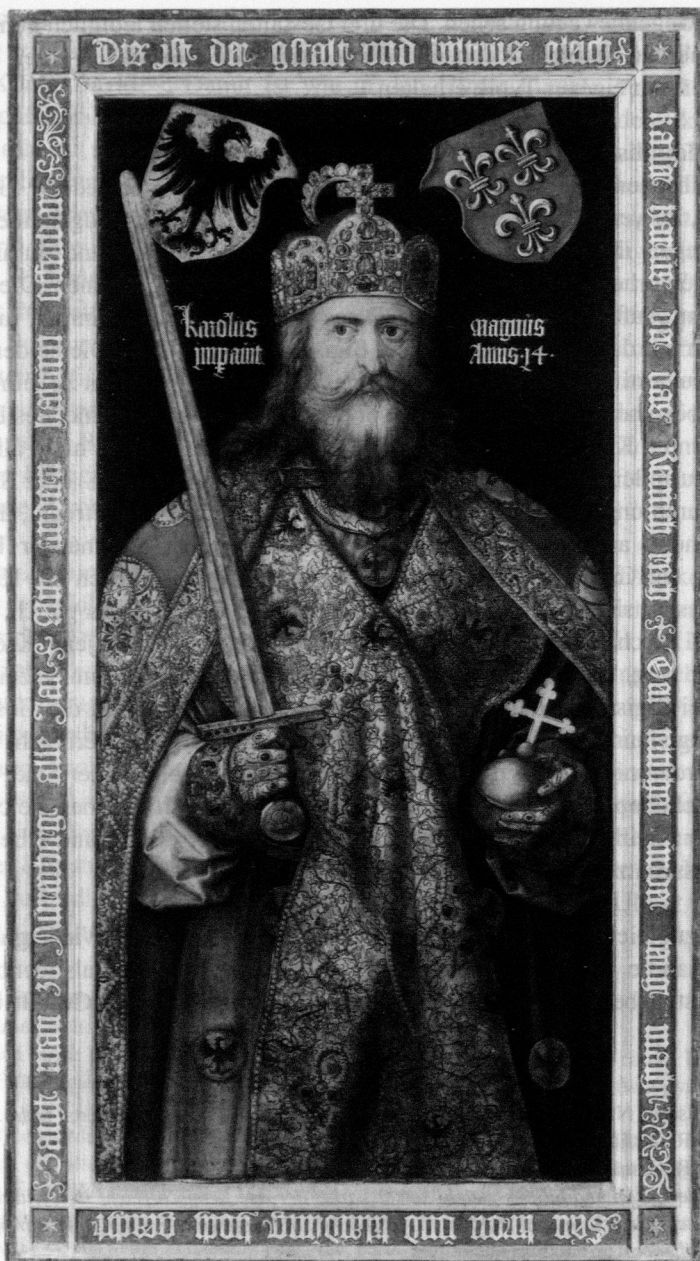


Abb. 7 Karl der Große, Albrecht Dürer, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg, GNM)



Abb. 8 Kaiser Sigismund, Albrecht Dürer, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg, GNM)



Abb. 9 Karl der Große und Sigismund, Albrecht Dürer, London, The Courtauld Institute – Seilern-Collection (W 503)
(Heidelberg, Renate J. Deckers-Matzko)

Bildnissen des Herrschers lediglich entsprechen. Dies läßt sich insofern präzisieren, als wohl die Sigismund-Tafel auf eine ehemals an derselben Stelle schon vorhandene Darstellung des Luxemburgers aus der Zeit um 1430 zurückgehen dürfte¹¹⁵. Ob für Karl eine konkrete Vorlage bestanden hatte, ist fraglich¹¹⁶. Immerhin trifft Dürer in einer aquarellierten Federzeichnung (Abb. 9) der ehemaligen Seilern-Collection¹¹⁷, die von den meisten Autoren als Vorstudie zu den Nürnber-

¹¹⁵ Dazu ANZELEWSKY, Albrecht Dürer (wie Anm. 1), S. 80f.

¹¹⁶ ANZELEWSKY, Albrecht Dürer (wie Anm. 1), S. 81 sieht Karl in der Tradition der im 15. Jahrhundert üblichen Karlsikonographie. Allerdings ist gerade diese Kombination – herrscherliche Gewandung, Schwert und Reichsapfel stehend präsentierend – für das städtische Milieu dieser Zeit nicht üblich.

¹¹⁷ London, University of London, Courtauld Institute, Count Seilern Collection (W. 503).

ger Bildern angesehen wird¹¹⁸, eine vollkommen andere Disposition. In diesen als Diptychon konzipierten Tafeln kommunizieren die beiden Herrscher miteinander. Sie sind beide im Dreiviertelprofil auf eine virtuelle Mitte zugeordnet und scheinen mit ihren Insignien wie in einer Nische zu agieren. Zwischen den beiden Bildern, die wegen der Beziehung der Figuren untereinander, aber auch auf Grund der die Seiten vertauschenden Präsentation der Insignien als Ganzes verstanden werden wollen, kommt eine Hierarchie zum Ausdruck, die dann in den ausgeführten Tafeln in dieser Weise nicht zu erkennen ist. Die heraldisch gesehen rechte Seite bestimmend überragt Karl im Entwurf schon vom Ausschnitt seiner Figur her den wesentlich kleineren Sigismund. Ist Karl als Kniestück zu verstehen, so präsentiert sich Sigismund nur bis zur Hüfte. Karl füllt überdies den gesamten Bildraum aus, wogegen Sigismund, der ins Dreiviertelprofil gedreht ist, stärker in den Raum, auch in den des Betrachters, zu greifen scheint.

Der Franke entspricht mit seinem prächtigen Ornat, dem breiten Hermelinkragen, der kostbaren Brokatdalmatik und der Lilienkrone mit Bügel jenem in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts gemalten Bild im Nürnberger Deocarus-Altar, das Karl den Großen mit dem Antlitz Sigismunds zeigt¹¹⁹. Im Vergleich dazu hat Dürer im Entwurf Sigismund stärker konkretisiert, der mit seinem scharfen Profil jenen Typus aufnimmt, der von der Zeichnung Pisanellos¹²⁰ bekannt ist. Das von einem Schapel bekrönte, lockige Haupt in annähernder Profildarstellung dürfte Dürer von den Bildnissen des ungarischen Königs Matthias Corvinus bekannt gewesen sein¹²¹. Neben diesem Bezug zur ungarischen Krone könnte in der Gestalt Sigismunds auch noch eine Anspielung an den Habsburger Friedrich III. herauszulesen sein. An den Vater des zu Dürers Zeiten die ungarische Krone

¹¹⁸ LÖCHER, Gemälde (wie Anm. 111), S. 206. – Siehe auch Ausstellungskatalog: Nürnberg 1300-1550. Kunst der Gotik und Renaissance im Germanischen Nationalmuseum, München 1986, S. 306f. – KURT LÖCHER, Dürers Kaiserbilder. Nürnberg als Hüterin der Reichsinsignien, in: Das Schatzhaus der Deutschen Geschichte. Das Germanische Nationalmuseum, hrsg. v. RUDOLF PÖRTNER, Düsseldorf u. Wien, 1982, S. 305-330, bes. S. 321.

¹¹⁹ KÉRY, Kaiser Sigismund (wie Anm. 97), Abb. 85 und S. 98. – Zur Datierungsproblematik der Deocarustafel siehe HEINZ STAFSKI, Der Zwölfboten-Deocarusaltar in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, (1992), S. 145-174, bes. S. 164.

¹²⁰ Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques: Inv. Nr. 2339; Abb. siehe BERNHARD DEGENHART u. ANNEGRIT SCHMITT, Pisanello und Bono da Ferrara, München 1995, Abb. 222.

¹²¹ JOLAN BALOGH, Die Bildnisse des Königs Matthias, in: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums Schallaburg, Wien 1982, S. 6-16 und 190-228, bes. S. 194ff. Auf die Verbindung zur Corvinenikonographie machte mich meine Assistentin Anja Eisenbeiß MA. aufmerksam. Ihrer Hilfe und Korrekturen sind manche Klärungen zu verdanken, an dieser Stelle sei ihr für die spannenden Gespräche zu diesen Themen herzlich gedankt.

beanspruchenden Maximilian dürfte nämlich der auffällige Aufsatz erinnern, mit dem das Gewand Sigismunds verziert ist, kommt doch ein vergleichbares Rosenmotiv als plastisch geformte Goldschmiedearbeit in dem Hofgerichtssiegel Friedrichs als Besonderheit vor¹²². Karl überragt seinen Nachfolger Sigismund in Übergröße und sieht mit hagerem, scharfkantigem Dreiviertelprofil auf den Luxemburger hinunter, dem er, zwar deutlich gealtert, doch im generellen physiognomischen Typus entspricht.

Man gewinnt den Eindruck, das Konzept dieses Entwurfs bestehe darin, die Zusammengehörigkeit der beiden Herrscher zu betonen. Sigismund ist als Nachfolger Karls aufgefaßt, seine Herrschaft hat ihren Ursprung im Franken, ebenso wie sie ihm von jenem übertragen wurde. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die fehlende Differenzierung der Insignien: Sigismund, mit demselben Reichsapfel in der Hand, gleichsam auf denjenigen Karls antwortend, präsentiert lediglich ein anderes Zepter¹²³. Der intensivere physische Kontakt des Luxemburgers mit dem Betrachterraum, seine stärkere Individualisierung, unterstützt vielleicht auch durch Insignien, die den Zeitgenossen aus dem Herrscherzeremoniell vertraut waren, läßt ihn als Herrscher in der Zeit erkennen, der sich seinem Ahn zuwendet.

Ein vollkommen anderes Konzept findet Dürer für die beiden ausgeführten Tafeln (Abb. 7/8). Der zunächst auffälligste Unterschied liegt in der Präsentation der beiden Herrscher. Wie schon erwähnt, sind in dieser Anordnung die beiden Bilder voneinander getrennt. Sie sind denn auch nicht mehr so stark aufeinander bezogen wie in dem Entwurf der Seilern-Collection. Immer noch besteht ein Größenunterschied zwischen Karl und Sigismund, der aber nicht mehr unterstützt wird durch unterschiedliche Ausschnitte, sind doch nun beide als Kniestücke gemalt. Indem sich in den Tafeln der Kontrast der Personen über ihre jeweils andere Körperlichkeit ausdrückt, wird er somatisiert. Im Gegensatz zu der Seilern-Darstellung sprengt Karl mit seiner mächtigen, frontalen Gestalt beinahe den Rahmen. Sigismund dagegen hat die in der Zeichnung spürbare physische Wucht zugunsten einer schmalgliedrigen Zartheit verloren, gewinnt aber beim Betrachter an Präsenz, indem er ihn mit seinen blau-grauen Augen fest in den Blick nimmt.

¹²² Siehe dazu FRIEDRICH BATTENBERG, *Das Hofgerichtssiegel der deutschen Kaiser und Könige 1235-1451*, Köln / Wien 1979, S. 135 und Abb. 35/36.

¹²³ Dieses erinnert mit den zwei kräftigen Knaufen am Schaft und dem dritten, aus dem die Spitze aus Eichenblättern mit einer Eichel als Abschluß herauswächst, an das Zepter des Reichsschatztes; Abb. siehe KRAMP, *Krönungen* (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 154.

Gänzlich ungewohnt ist der Ausschnitt, in dem beide Figuren angeboten werden. Zwar ist das in einer Nische und aus dieser heraus in ganzfiguriger Präsentation agierende Porträt insbesondere aus Italien für die heroischen Gestalten der *uomini famosi* vertraut¹²⁴. Ebenso scheint diese Art der Veranschaulichung auch für die Doppelporträts in den noch im 15. Jahrhundert angelegten Darstellungen zum Stammbaum der Grafen von Holland eingesetzt worden zu sein, die meist in unterschiedlichen Rollen auftreten¹²⁵. Die Akteure sind dabei wie die Kaiser in den Nürnberger Bildnissen von Wappenschilden und Schrift begleitet. Im 16. Jahrhundert werden vergleichbare Kniestücke zunehmend bevorzugt, lassen sich freilich vorher als autonome Tafelbilder nicht nachweisen¹²⁶. Für unseren Kontext von Bedeutung ist jedoch, daß in bestimmten anderen Gattungen solche Figurenausschnitte durchaus vertraut sind. Kniestücke haben eine alte, bis ins Hochmittelalter zurückreichende Tradition in Genealogien, insbesondere in biblischen, und später in den ebenso rechtskräftigen *arbores consanguinitatis* oder *affinitatis*¹²⁷. In solchen Stammbäumen wachsen die Figuren aus dem Blattwerk des Baumes heraus und verdeutlichen mit ihren nur teilweise sichtbaren Körpern in strenger Konsequenz auf der rechten Seite des Stammbaums die väterliche und auf der linken die mütterliche Seite. Daß auch die beiden Tafeln Dürers heraldisch gelesen werden müssen, stellt für den Zeitgenossen eine Selbstverständlichkeit dar, gilt doch den Ahnen die heraldisch rechte, dem Nachfolger die linke Seite.

Sucht man in der Zeit vor Dürers Porträts nach aufeinander bezogenen Doppelbildnissen in der Form von Kniestücken, dann findet sich als einziger Beleg der 1457 entstandene Wandbildzyklus im Augsburger Zunftsaal der Weber¹²⁸. Die dort sich präsentierenden Akteure bilden eine illustre, von heilsgeschichtlichen

¹²⁴ Siehe dazu BOEHM, Bildnis u. Individuum (wie Anm. 49), S. 115f. – MARIA KUSCHE, „Der christliche Ritter und seine Dame“ – das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur, in: Pantheon 49 (1991), S. 4-35, bes. S. 6.

¹²⁵ D. E. H. DE BOER u. E. H. P. CORDFUNKE, Graven van Holland. Portretten in woord en beeld (880-1580), Zutphen 1995, bes. S. 10 und Abb. S. 67. – KURT LÖCHER, Das Bildnis in ganzer Figur, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 41 (1985), S. 74-82, bes. S. 74f.

¹²⁶ KUSCHE, „Der christliche Ritter u. seine Dame“ (wie Anm. 124), S. 15.

¹²⁷ Siehe dazu HERMANN SCHADT, Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis und der Arbores Affinitatis, Bildschemata in juristischen Schriften, Tübingen 1982, bes. Abb. 157 und S. 329-332.

¹²⁸ Heute München, Bayerisches Nationalmuseum: Inv. Nr. Ma 856-860; die Bilder sind mehrmals stark überarbeitet worden und können wohl nur in ihrer Gesamtkonzeption beurteilt werden. Dazu MONIKA MEINE-SCHAWWE, Die Augsburger Weberstube im Bayerischen Nationalmuseum, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 46 (1995) S. 25-80.

exempla umrahmte Galerie¹²⁹. Die Kurfürsten, Propheten und Philosophen sowie die Neun Helden erscheinen als Kniestücke und zeigen ihre Insignien. Sie sind jeweils in Dreiviertelansicht zu sehen und scheinen in ihren Rahmen ähnlich wie die Kaiser in den Dürerschen Bildern zu agieren. Die jeweils für Regenten topischen Vorbilder – David, Karl der Große oder die Philosophen Seneca und Cicero – sowie Friedrich III. als der zur Zeit der Entstehung des Zyklus amtierende Herrscher, sind wie Karl in Nürnberg frontal wiedergegeben¹³⁰. Während die Kurfürsten das Schwert als Ausdruck ihrer Gerechtigkeit schultern, ist Friedrich III. und mit ihm Karl der Große mit dem Zepter gezeigt. Friedrich III. (Abb. 10) präsentiert als einziger der gesamten Reihe illustrier Männer den Reichsapfel in seiner Linken wie Dürers Karl.

Es gibt allerdings noch in einer anderen Gattung das Kniestück als feste ikonographische Formel, nämlich in den Hofgerichts- sowie den Landfriedenssiegeln. Seit Ludwig dem Bayern beschränken sich die Siegel immer ausgeprägter auf diesen Ausschnitt. Sigismund¹³¹ oder Friedrich III.¹³² erscheinen dort, als ob sie aus einem tief gelegenen Fenster heraus agieren würden. Während aber in den Hofgerichtssiegeln das Schwert quer vor den Leib gehalten und nur das Zepter präsentiert wird, kennen Landfriedenssiegel noch weitere Elemente, die an die Kaiserbildnisse erinnern. Im Siegel des fränkischen Landfriedens von 1371 beispielsweise (Abb. 11)¹³³ ist Karl IV. in genau jenem Ausschnitt dargestellt, wie auch Karl der Große in der Tafel. Vergleichbar ist bei diesen Siegeltypen auch die Verbindung der Gestalten mit den Wappen, die seitlich neben den Herrschern den Grund besetzen. Ebenso kennen sie die umlaufende Schrift. Karl IV. oder Rupprecht III. in dem fränkischen Landfriedenssiegel von 1405¹³⁴ präsentieren als Ausdruck ihrer Herrschaft und Gerichtsbarkeit das Schwert und den Reichsapfel, tragen die Bügelkrone über der Mitra, und Karl IV. hat sogar wie in Dürers Bildnis eine Stola an.

¹²⁹ Dazu MEINE-SCHAWÉ, Die Augsburger Weberstube (wie Anm. 128), S. 29–32.

¹³⁰ Siehe Abb. in MEINE-SCHAWÉ, Die Augsburger Weberstube (wie Anm. 128), Abb. 19–22.

¹³¹ Siehe Abb. in BATTENBERG, Das Hofgerichtssiegel (wie Anm. 122), Abb. 29–34.

¹³² Siehe Abb. in BATTENBERG, Das Hofgerichtssiegel (wie Anm. 122), Abb. 35.

¹³³ Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige, hrsg. v. OTTO POSSE, 5 Bde., Dresden 1909–1913; bes. Bd. 2, Tf. 62, Nr. 6; München, HstA, Urkunden von 1371 März 3 und 1372 Mai 26; BATTENBERG, Das Hofgerichtssiegel (wie Anm. 122), Abb. 39.

¹³⁴ Abb. siehe BATTENBERG (wie Anm. 122), Tf. XXX, Abb. 41. Die Landfriedenssiegel lassen auch erkennen, daß die kleinere Dimensionierung von Sigismund nicht mit der Anzahl der Wappen zusammenhängen kann, die hier durchaus das gesamte Feld neben und um den Herrscher besetzen, sondern hierarchisch gemeint sein muß.



Abb. 10 Kaiser Friedrich III. und der König von Böhmen, Ehem. Zunfthaus der Weber in Augsburg, München, Bayerisches Nationalmuseum (München, BNM)



Abb. 11 Siegel des fränkischen Landfriedens von 1371, München, Hauptstaatsarchiv: Urkunden

(Heidelberg, Renate J. Deckers-Matzko)

Allen in der Zeit vor den Kaisertafeln entstandenen Beispielen, in denen die Gestalten als Kniestücke zu sehen sind, ist gemeinsam, daß sie eine rechtliche Wirksamkeit aufweisen. Bereits im Augsburger Zyklus dürfte die Vorstellung des Stammbaums als eines Ausweises der Amtslegitimation eine Rolle gespielt haben, wobei wahrscheinlich auch dort die Kenntnis von Siegeln vorausgesetzt werden darf. Bei den Dürerschen Bildnissen kommt wohl dem Aspekt einer rechtsgültigen Dokumentation eine noch größere Bedeutung zu, wenn man ihre mit den Siegeln geteilte Verbindung der Figur mit den Wappen und meist auch mit der Umschrift berücksichtigt.

Wie wir anhand der berühmten Zeichnungen der Reichskleinodien wissen, hat Dürer für die Karlstafel intensive Studien des Ornaments angefertigt¹³⁵. In seiner Skizze (Abb. 12) der Albertina¹³⁶, die er mit der Bezeichnung: „Das ist des heiligen grossen keiser karels habitus“ versah, läßt er die Reichskleinodien von einer Figur tragen, deren Auffassung in keiner Weise derjenigen der Tafel entspricht. Vielmehr hat er hier wohl jenen Karl verbildlicht, wie er in der Biographie Einhards geschildert wird¹³⁷. Die gewaltige Gestalt mit dem kurzen, fetten Hals und der ausladenden Leibesfülle ist jugendlich, das lange Haar fällt glatt über die Schultern und das Gesicht ist, im Gegensatz zu der hergebrachten Ikonographie, bartlos¹³⁸. Mit seiner Fülle sollte dieser Karl wohl nicht allein historisierend mit seiner literarischen Beschreibung und den realen Reichsinsignien in Übereinstimmung gebracht werden, sondern damit dürfte auch auf eine Debatte angespielt worden sein, die in Humanistenkreisen um die Übergröße und Herkunft Karls geführt wurde¹³⁹. In ähnlicher Wucht, ebenfalls mit glattem Haar, freilich nicht mit derselben üppigen Präsenz, erscheint uns Maximilian in Dürers Titelholzschnitt zu Konrad Celtis „Quattuor libri amorum“ von 1502¹⁴⁰. Mit diesem Text wollte Celtis seine nie ausgeführte „Germania illustrata“ einleiten¹⁴¹. Angesichts

¹³⁵ Dazu FRITZ ZINK, Die Handzeichnungen des Germanischen Nationalmuseums bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1968, Kat. Nr. 53-55 und 1471. Siehe auch Ausstellungskatalog: Albrecht Dürer 1971. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, München 1971, Nr. 255-257.

¹³⁶ Wien, Graphische Sammlung Albertina: Inv. Nr. 3125; dazu LÖCHER Gemälde (wie Anm. 111), bes. S. 206 und Anm. 9.

¹³⁷ Erstmals 1521 gedruckt von dem Kölner Dompropst Graf Neuenahr. Dazu ARNO BORST, Das Karlsbild in der Geschichtswissenschaft vom Humanismus bis heute, in: BRAUNFELS u. SCHRAMM, Karl. d. Gr. (wie Anm. 13), S. 364-402, S. 368. – Kritische Auseinandersetzungen mit Einhards Vita Karoli sind allerdings in Humanistenkreisen schon vorher bekannt; dazu PAUL JOACHIMSEN, Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluß des Humanismus, 1. Teil (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 6, hrsg. v. WALTER GOETZ) Berlin u. Leipzig 1910, S. 72 zu Gaguin und S. 114 zu Hartmann Schedel.

¹³⁸ Lediglich die Metzzer Statuette, die Karl den Großen wohl ebenfalls nach Einhards Schilderung wiedergeben soll, kennt den bartlosen Karl, der allerdings einen Schnurrbart trägt. Dazu KRAMP, Krönungen (wie Anm. 20), Bd. 1, Abb. S. 241.

¹³⁹ Siehe BORST, Das Karlsbild (wie Anm. 137), S. 366f. – Siehe auch LÖCHER, Kaiserbilder (wie Anm. 118), S. 318-320.

¹⁴⁰ Abb. siehe Albrecht Dürer, Sämtliche Holzschnitte, Einleitung v. ANDRÉ DEGUER, Ramerding 1981, S. 204. Dazu PETER LUH, Kaiser Maximilian gewidmet. Die unvollendete Werkausgabe des Conrad Celtis und ihre Holzschnitte, (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 377), Frankfurt am Main 2001, S. 53-63, bes. S. 62, wo lediglich auf die fehlende Porträtähnlichkeit mit Maximilian hingewiesen wird. – Siehe auch Ausstellungskatalog: Dürer (wie Anm. 135), Nr. 289; dort weitere Literatur.

¹⁴¹ Dazu Ausstellungskatalog: Dürer (wie Anm. 135), S. 164, und JOACHIMSEN, Geschichtsauffassung (wie Anm. 137), S. 112.



Abb. 12 Karl der Große mit den Insignien des Reiches, Albrecht Dürer, Wien,
 Graphische Sammlung Albertina (W 504)
 (Heidelberg, Renate J. Deckers-Matzko)

dieses so ungewöhnlichen Maximilianbildnisses, das dann von Burgkmair im Dürerschen Stock ausdrücklich im Sinne einer größeren Ähnlichkeit mit dem von den Bildnissen Maximilians vertrauteren Charaktertypus überarbeitet wurde¹⁴², erscheint die Vermutung plausibel, Dürer habe die *germanitas* von Karl wie auch von Maximilian verdeutlichen wollen.

In der Tafel nun veranschaulicht Dürer nicht den Einhardischen und auch nicht den ausdrücklich germanischen Karl, und er greift auch nicht auf den gealterten, adlernasigen Typus des Entwurfes in der Seilern-Collection zurück, sondern er bezieht sich weitgehend auf die traditionelle Ikonographie. Das trotz einer leichten Rechtsdrehung prägnant frontale Antlitz scheint mit warmen, großen braunen Augen über den Betrachter hinweg zu schauen. Sein kantiges und dennoch fleischiges Gesicht, das kräftige, bis zu den Schultern fallende Haar sowie der üppige Bart, in den ein breiter Schnurrbart einmündet, die gerade, lange Nase über dem geschlossenen Mund lassen zusammen mit der breiten Stirn und den gerunzelten Brauen wieder jenen löwenhaften Charakter erkennen, den bereits die Aachener Karlsbüste (Abb. 2) verherrlichte¹⁴³. Hierzu gehört wohl auch die im Vergleich zur gängigen Ikonographie des 15. Jahrhunderts erneute Verjüngung, denn sein Haupt- und Barthaar ist zwar in Ansätzen ergraut, aber in dem vollen bräunlich roten Haar erscheint dies nicht als ein Anzeichen des Alters, sondern eher als Lichtreflex. Mit den auf den Löwen anspielenden Zügen läßt sich das Gesicht des Franken im Werk Dürers in eine Reihe ähnlich löwenhafter Gestalten einordnen¹⁴⁴.

Dürer wollte freilich Karl den Großen nicht als den cholerisch-löwengleichen Helden rühmen, denn bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß er diesen Typus noch mit weiteren verband. Die kräftige Gesichtsfarbe, umstrahlt vom goldenen Ton der Gewänder, der Krone und dem in seinen weißen Partien hell glänzenden Barthaar, entspricht nämlich nicht der damals dem Choleriker unterstellten gelb-

¹⁴² Siehe Ausstellungskatalog: Die Burgkmair, 1473-1973. Hans Burgkmair, Das graphische Werk, Augsburg 1973, Abb. 17 und Kat. 15; dort weitere Literatur.

¹⁴³ Dazu auch ERNST REBEL, Die Modellierung der Person. Studien zu Dürers Bildnis des Hans Kleberger, Stuttgart 1990, S. 42 und S. 47; dort weitere Literatur.

¹⁴⁴ Markus der vier Apostel, München Alte Pinakothek, Abb. siehe REBEL, Die Modellierung der Person (wie Anm. 143), Abb. 29f. – Hans Kleberger, Abb. siehe ebenda, Abb. 1. – Bildnis eines leoninen Mannes, Madrid, Prado, Abb. siehe ebenda, Abb. 32. Zu Dürers keineswegs „kanonischem“ Verständnis der Temperamentenlehre siehe auch ULRICH REISSER, Physiognomik und Ausdruckstheorie. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 69), München 1999, bes. S. 192-198 und S. 231-241; ROBERT SUCKALE, Haben die physiognomischen Theorien für das Schaffen von Dürer und Baldung eine Bedeutung? in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. v. FRIEDRICH PIEL und JÖRG TRÄGER, Tübingen 1977, S. 357-369.

galligen Qualität¹⁴⁵. Ebensowenig lassen die Augen jenen unsteten und dennoch zupackenden Blick erkennen, der den Löwentypen als Merkmal zugeschrieben wird¹⁴⁶. Vielmehr scheint der sanfte Blick leicht nach oben und in die Ferne gerichtet zu sein. Zudem ist das linke Auge deutlich größer und wirkt stärker dem nahen Betrachter zugewandt als das rechte, das leicht nach außen blickend auf die Ferne eingestellt ist. Die beiden Gesichtshälften sind in der Infrarotaufnahme deutlicher unterschieden¹⁴⁷ als im ausgeführten Werk.

Auffällig ist insbesondere die betonte Frontalität. Kein weiteres Bildnis Dürers ist in vergleichbarer En-face-Ansicht wiedergegeben. Eine Ausnahme stellt das Selbstporträt von 1500¹⁴⁸ dar, dessen christologische Überhöhung bekanntlich ein neues Menschen- und Künstlerbild verkünden soll¹⁴⁹. Auch in Karls Bildnis sind die beiden ambivalent erscheinenden Darstellungsformen zu einer neuen Einheit verquickt: Die auratische Entrücktheit des frontalen Gesichts, der idealisierten Gesichtszüge, die manche Autoren an die *vera icon* erinnern¹⁵⁰ ist zugleich individualisiert und vermenschlicht. Die potentielle Identifizierung mit dem Christusbild wird infolgedessen konterkariert von den ungleichen Gesichtshälften und der leiblichen Präsenz des Franken. Das Idealbildnis hat eine neue Nähe erhalten und weist so individuelle Eigenschaften auf, daß andere Autoren dazu neigen, in dem Historiographen Stabius ein reales Vorbild zu sehen¹⁵¹. Mit der Ambiguität der Gestalt erreicht Dürer dreierlei: Die von Pseudoturpin genannten Tugenden sind erstens somatisiert und individualisiert worden, zugleich sind sie aber zweitens mit Hilfe der Rückidealisierung auch monumentalisiert worden und drittens ist durch diese Verbindung des individualisierten mit dem idealen Bild eine zeitliche Spanne entstanden, die von den historischen Ursprüngen bis in die Zukunft reichen soll und eine Entsprechung in den richtig wiedergegebenen und zugleich sakralisierten Reichsinsignien findet.

¹⁴⁵ Siehe REBEL, Die Modellierung der Person (wie Anm. 143), S. 58.

¹⁴⁶ Siehe REBEL, Die Modellierung der Person (wie Anm. 143), S. 59f.

¹⁴⁷ Siehe HEINRICH THEODOR MUSPER, Dürers Kaiserbildnisse, Köln 1969, Abb. 19.

¹⁴⁸ Abb. siehe ANZELEWSKY, Albrecht Dürer (wie Anm. 1), Abb. 72.

¹⁴⁹ RUDOLF PREIMESBERGER, „... proprijs sic effingebam coloribus ...“: Zu Dürers Selbstbildnis von 1500, in: The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence (Villa Spelman Colloquia, Bd. 6), hrsg. v. HERBERT L. KESSLER u. GERHARD WOLF, Bologna 1998, S. 278-300, bes. S. 298f.

¹⁵⁰ LÖCHER, Gemälde (wie Anm. 111), S. 206. – Ausstellungskatalog Nürnberg (wie Anm. 118), S. 306f. – LÖCHER, Kaiserbilder (wie Anm. 118), S. 325.

¹⁵¹ Am ausführlichsten DIETER KUHRMANN, Über das Verhältnis von Vorzeichnung und ausgeführtem Werk bei Albrecht Dürer, phil.-Diss. Berlin 1964, S. 76.

In die Interpretation des Dürerschen Karlsbildes muß ohne Zweifel die zweite Tafel mit der Darstellung Kaiser Sigismunds einbezogen werden. Die Parallelierung von Schwert und Zepter, die im Vergleich zum Entwurf der Seilern-Collection nun von beiden Figuren seitengleich gehalten werden, und der Verzicht auf die Profildarstellung in der Sigismundtafel können als Hinweise für den Betrachter gelten, die Bilder trotz ihrer entfernten Montierung gemeinsam zu lesen¹⁵². Man gewinnt den Eindruck, hier sei das für Dürer so wichtige Gestaltungsprinzip der *comparatio* maßgebend gewesen¹⁵³, und er lasse den Betrachter sich mit den unterschiedlichen Arten der Idealisierung und Individualisierung auseinandersetzen. Dies kommt allein schon in der differenzierten Ansprache der beiden Gestalten an den Betrachter zum Ausdruck. Karls Blick schweift über ihn hinweg, wogegen Sigismund zwar in Dreiviertelansicht scheinbar Karl zugeordnet ist, sich dennoch deutlich nach außen zum Betrachter richtet. Mit scharfem Blick zwingt er den vor dem Bild Stehenden zum Augenkontakt. Bei Sigismund ist wohl auf ein älteres, wahrscheinlich auch schon für die Heiltumskammer hergestelltes Vorbild zurückgegriffen worden, denn die geziert die Insignien haltenden Hände des Luxemburgers¹⁵⁴ muten wie das Zitat aus einer um 1430 entstandenen Vorlage an¹⁵⁵. Dieser wahrscheinlich bewußt antiquarischen Stilisierung wirkt das ausgeprägt individualisierte Gesicht des Kaisers entgegen.

Im Gegensatz zu den üblichen Bildnissen von Sigismund¹⁵⁶ wird er nicht jugendlich wiedergegeben, sondern es handelt sich um einen auch im Vergleich zu Karl sichtlich gealterten Herrscher. Es ist der kluge, erfahrene und am offenen Mund erkennbar beredte Regent, der in diesem Bildnis so wiedergegeben ist, wie ihn die Quellen schildern¹⁵⁷, und wie er von Burgkmair zur gleichen Zeit mit ähnlicher Intention in einer Kohlezeichnung festgehalten wurde¹⁵⁸. Einige charakteristische Pointierungen sind jedoch zu vermerken, insbesondere die scharfe Adlernase, die zwar von Kéry wohl mit einem gewissen Recht als Anspielung auf Maximilian interpretiert wird¹⁵⁹, die aber im Vergleich zu anderen Sigismundbildern in dem dreieckigen, sehr schmalen Gesicht wiederum weitergehende Assoziationen erweckt. Auch hier sollen, wie im Karlsbild, in der Physis be-

¹⁵² Die immer noch beste Analyse dieser sehr subtilen Hinweise findet sich bei KUHRMANN, Albrecht Dürer (wie Anm. 151), S. 77-82.

¹⁵³ BOEHM, Bildnis u. Individuum (wie Anm. 49), S. 140.

¹⁵⁴ ANZELEWSKY, Albrecht Dürer (wie Anm. 1), S. 80. Weitere Beobachtungen hat schon WILDE, Bildnis (wie Anm. 96), S. 216, auf ein älteres Vorbild bezogen.

¹⁵⁵ Abb. siehe KÉRY, Kaiser Sigismund (wie Anm. 97), Abb. 18.

¹⁵⁶ KÉRY, Kaiser Sigismund (wie Anm. 97), S. 182.

¹⁵⁷ VÉGH, Die Bildnisse Kaiser Sigismunds (wie Anm. 98), S. 130.

¹⁵⁸ KÉRY, Kaiser Sigismund (wie Anm. 97), Abb. 112.

¹⁵⁹ KÉRY, Kaiser Sigismund (wie Anm. 97), S. 145.

stimmte Tugenden zum Ausdruck gebracht werden, die einem Herrscher – auch Maximilian – wohl anstehen. Mit seinem schmalen, nahezu dreieckigen Gesicht, der kräftigen schmalgratigen Nase verkörpert Sigismund jenen Typus, der mit dem Hund verglichen wird und für Qualitäten wie Scharfsinn, prophetische Voraussicht, ja Genialität steht¹⁶⁰. Das Gelbliche der Hautfarbe paßt hier durchaus, zeigt sie doch den Melancholiker an¹⁶¹, der gerade von Dürer als kreative Persönlichkeit geschätzt wird¹⁶².

Die beiden Kniestücke fügen sich zu einer Kommunikation zweier unterschiedlicher Typen von Herrschern, und deren Beziehung zum Betrachter. Mit der Unter- und Zuordnung des Luxemburgers unter den wesentlich größeren Franken wird zugleich der Abstammungsgedanke vertieft, den wir schon in der heraldischen Anordnung fanden. Sigismund richtet sich freilich nicht allein an Karl, sondern auch nach außen und knüpft damit, einem Fürbitter gleich, die Verbindung des Betrachters zum Urahn der Herrschaft und zum Schöpfer jener Insignien, die Nürnberg eine so zentrale Rolle verleihen. Sigismund wird als derjenige gefeiert, dem die Stadt Nürnberg seit 1423 das Recht verdankt¹⁶³, in ihren Mauern die Heiltümer des Reiches, die Reliquien und Regalien¹⁶⁴ aufzubewahren und jährlich in einer Heiltumsfeier öffentlich zur Schau zu stellen. Die Tafeln verdeutlichen, daß nicht er allein dieses Recht gewährt hat, sondern dieses erst durch seine Hinwendung zu Karl dem Großen als dessen Stifter als authentisch und ewig gültig gesichert gelten darf. In diesem juridischen Sinne dürfte auch das geschulte Reichsschwert zu interpretieren sein. Denn damit wird nicht allein eines der bedeutendsten Heiltümer präsentiert, sondern Karl wird dadurch zum Recht sprechenden Herrscher. Bedenkt man die gerade dem Karlsbild verliehene Ambiguität zwischen Idealisierung und Individualisierung vor dem Hintergrund der aus den Siegeln und Stammbäumen abzuleitenden rechtlichen Konnotationen, so werden hier nicht so sehr Herrschaftstypen verbildlicht, als vielmehr über die dargestellten Persönlichkeiten und ihre Idealisierung Rechtsansprüche in somatisierter Form ausgedrückt. Bei diesen Ansprüchen handelte es um die Rechte der

¹⁶⁰ ANDRES, *Physiognomie* (wie Anm. 50), S. 173-179.

¹⁶¹ Zu der gelblichen bis schwarzen Hautfarbe des Melancholikers siehe RAYMOND KLIBANSKY u. ERWIN PANOWSKY sowie FRITZ SAXL, *Saturn und Melancholie*, Frankfurt am Main 1990, S. 187ff.

¹⁶² Eine Zusammenfassung der Diskussion zur Aufwertung der Melancholie als Grundtonus der Gelehrsamkeit und Kreativität findet sich bei REISSER, *Physiognomie* (wie Anm. 144), S. 326-241. – Siehe auch ANDRES, *Physiognomie* (wie Anm. 50), S. 155-172.

¹⁶³ ALFRED WENDEHORST, *Die Reichsstadt Nürnberg von den Anfängen bis zum Ende ihrer großen Zeit*, in *Ausstellungskatalog Nürnberg* (wie Anm. 118), S. 11-26, bes. S. 13-16.

¹⁶⁴ HERMANN FILLITZ, *Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches*. Wien / München 1954, S. 12ff.

Nürnberger, die durch die massiven Forderungen des damals regierenden Kaisers Maximilian bedroht waren¹⁶⁵.

Die beiden Tafeln sind unzählige Male repliziert worden¹⁶⁶. In den beiden Brustbildnissen, die sich in Zürcher Privatbesitz befinden¹⁶⁷ (Abb. 13) hat vielleicht sogar Dürer selbst auf das subtile Spiel zwischen Ideal und Individuum verzichtet, denn hier läßt allein der Ausschnitt eine Heroisierung zu, die der Form des Kniestücks in der damaligen Zeit nicht geläufig sein konnte. Durch den Ausschnitt ist der Kopf Karls monumentalisiert worden, und es sind jene Besonderheiten weggelassen, die gerade das Einmalige der Nürnberger Karlsfigur ausmachen. Die Augen sind nun gleichmäßiger gestaltet, groß und weit richten sie sich in die Ferne; das Gesicht ist noch viel deutlicher in einer en face-Ansicht wiedergegeben und läßt nun keine Abweichungen mehr erkennen. Systematisierungen an der Krone, die gleichförmige Anordnung der stereotypen Steine und die regelmäßigen Lichtreflexe weisen auf die gleiche Absicht hin, dem Bildnis durchgehend eine idealisierte Form zu verleihen. Hier ist das Thema der Zeitlichkeit zugunsten einer ewig währenden Überzeitlichkeit aufgegeben worden. Diese Version, die in vielfältiger Kopie überliefert wurde, sollte auch jene sein, an die sich das 19. Jahrhundert wieder erinnerte, etwa in Philipp Veits Umsetzung als nationaler Ikone im Frankfurter Römer¹⁶⁸.

Zusammenfassung

Das herrliche Bild Karls, das die fremden Gesandten in Notkers Text und im Rolandslied so fesselte, beschwört alle Idealgestalten des Alten Testaments und spielt sogar an auf das Erschrecken und Geblendetsein vom Antlitz Gottes. In Karl finden sich all diese Metaphern in einem einzigen Bild oder Blick auf eine denkmalartige Gestalt. Die in den literarischen Zeugnissen angelegte Tendenz, den Franken als allumfassendes, allgültiges Bild, als Ikone zu verherrlichen, findet auch in der bildenden Kunst eine Parallele. Hier wird an die Ikonographie der althergebrachten Idealgestalt des weisen und gerechten Regenten, David oder

¹⁶⁵ LÖCHER, Schatzhaus (wie Anm. 118), S. 318.

¹⁶⁶ Dazu am ausführlichsten ANZELEWSKY, Albrecht Dürer (wie Anm. 1), S. 238-241.

¹⁶⁷ Es ist umstritten, ob diese beiden Tafeln als Originale von Dürer oder als Kopien eingeordnet werden sollen. Vehemente Verfechter einer Eigenhändigkeit sind neuerdings INGO SANDNER, Unterzeichnungen auf Gemälden Nürnberger Meister. Dürer und sein Kreis, in: Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen, hrsg. v. INGO SANDNER, Regensburg 1998, S. 277-279, bes. S. 277 und THOMAS und ADELHEID BRACHERT, Neues zu Dürers Kaiserbildern, in: *Restaura* 95 (1989), S. 22-39. – Gegen Originale Dürers spricht sich deutlich ANZELEWSKY, Albrecht Dürer (wie Anm. 1), S. 48 aus.

¹⁶⁸ Abb. siehe Ausstellungskatalog: Karlsverehrung (wie Anm. 57), S. 194.



Abb. 13 Karl der Große, Albrecht Dürer (?), Zürich, Privatbesitz
(Heidelberg, Renate J. Deckers-Matzko)

Salomon, angeschlossen. Im Karlsbild wird eine Summe der Herrschertugenden angesprochen, die einen Bogen zu spannen erlaubt von den alttestamentlichen Herrschern, über Karl bis zum zeitgenössischen Regenten. Dieser vermag sich in dieser heilsgeschichtlichen Kette von Amtsvorgängern zu spiegeln. Bereits im 14. Jahrhundert wird die Ikonographie wesentlich komplexer, wird doch nun der Individualität des Herrschers ein auratisiertes, gleichsam über ihm schwebendes Idealbild Karls gegenübergestellt. In derselben Zeit beginnt freilich auch genau die gegenteilige Entwicklung einzusetzen, eine Differenzierung in unterschiedliche Idealtypen. In der städtischen Ikonographie erst erlebt das Karlsbild eine grundsätzliche Veränderung und gewinnt ein eigene, nicht mehr mit dem Imperialen identische Ausprägung. Mit ihren Bildern positionieren sich die Städte nicht allein innerhalb des Reiches, sondern mit ihnen demonstrieren sie sowohl ihre Einbindung in einen komplexen Reichskörper als auch ihren eigenen Anteil an ihm. Karl wird von ihnen in diesen Programmen individualisiert und anverwandelt in einen vorbildlichen Vertreter städtischer Kommunalugenden. Dürer löst die Aufgabe, die urchümliche Instanz jener Autorität zu repräsentieren, die den Nürnbergern die Rechtshoheit und Macht über die Heiltümer des Reiches bis in alle Zeit verliehen hat, durch den Rückgriff auf die hochmittelalterliche Auratisierung. Diese bezieht ihre Glaubwürdigkeit aber aus der historisierenden Individualisierung, die ihr der Künstler verleihen konnte. Seine so von ihm geschaffene Ikone wurde einzigartig.

Abbildungsnachweis:

Bildarchiv Foto Marburg (Abb. 1, 5); Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Abb. 7 + 8); Heidelberg, Renate J. Deckers-Matzko (Abb. 6, 9, 11-13); Historisches Museum Frankfurt am Main (Abb. 3 + 4); Bayerisches Nationalmuseum München (Abb. 10); Rheinisches Bildarchiv (Abb. 2):