

Werner Körte

**Das Bild Karls des Großen von Albrecht
Dürer (1945)**

Erschienen 2022 auf ART-Dok

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008060>

Werner Körte: Das Bild Karls des Großen von Albrecht Dürer (1945)

Im Nachlass des Kunsthistorikers Werner Körte (1905–1945), der durch seinen Sohn Prof. Arnold Körte (Berlin) verwaltet wird, fand sich 2022 das unpublizierte Manuskript eines Aufsatzes, der als Beitrag für die Festschrift zum 70. Geburtstag von Harold Steinacker, dem damaligen Rektor der Universität Innsbruck, gedacht war. Körte wurde 1929 in Leipzig bei Wilhelm Pinder promoviert. Von 1929 bis 1936 arbeitete und forschte er an der Bibliotheca Hertziana in Rom. 1936 habilitierte er sich in Freiburg, wo er kurz vor seiner Einberufung zum Kriegsdienst 1939 zum Universitätsdozenten ernannt wurde.

Das Typoskript wurde im Januar bis Februar 1945 verfasst und trägt den handschriftlichen Vermerk Körtes „Meine letzte Arbeit“. Es wurde wegen des Kriegsgeschehens nicht mehr veröffentlicht. Am 10. Mai 1945 – zwei Tage nach dem offiziellen Kriegsende – fiel Körte in Jugoslawien.

Quelle: [https://de.wikipedia.org/wiki/Werner_Koerte_\(Kunsthistoriker\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Werner_Koerte_(Kunsthistoriker))

Auch wenn bei der Wortwahl gelegentlich die Entstehung des Texts während der NS-Diktatur anklingt, sind Methode und Ergebnisse im Umgang mit einem der am stärksten vernachlässigten Gemälde Dürers ideologiefrei.

Nicht erhalten haben sich die geplanten Abbildungen, die jedoch größtenteils digital greifbar sind.

Thomas Schauerte

Das Bild Karls des Grossen von Albrecht Dürer .

von Werner Körte .

Im Auftrag des Nürnberger Rates nahm Albrecht Dürer um das Jahr 1510 eine bedeutsame Arbeit in Angriff, die es ihm gebot, sich mit der ehrwürdig überlieferten, politischen Lebensform des deutschen Volkes auseinanderzusetzen. Für die "Heiltumskammer" des Schopper'schen Hauses am Markt waren zwei Kaiserbilder zu malen, die den deutschen Reichskleinodienschatz mit seinen grossen geschichtlichen Hütern und Trägern verbinden sollten. Denn hier, auf dem "Heiltumsstuhl" vor dem Hause wurden ja alljährlich nach Ostern die "Heiltümer" des Reiches und die Kleinodien des kaiserlichen Ornaments einer staunenden Menge öffentlich vorgewiesen und für die Nacht dann wieder in der Heiltumskammer verwahrt. Bei der Auswahl der darzustellenden Herrscher entschied sich der Rat für Karl den Grossen und Kaiser Sigismund, wiewohl diese beiden Kaiser an der Gründung und Mehrung des Schatzes ja so gut wie unbeteiligt gewesen waren. In Karl jedoch wollte man den Gründer des abendländischen Kaisertums überhaupt ehren und hielt ihn zugleich für den ersten Träger all jener kostbaren Gewänder, die man staunend verehrte; ein Stück des Ornaments nach dem anderen wurde ihm von der Legende zugewiesen; die Inschriften auf Krone, Kreuz und Mantel, die ja so eindeutig von anderer späteren Herrschern sprachen, wurden teils übersehen, teils waren sie, soweit arabisch abgefasst, noch nicht entziffert. Eine historisch kritische Prüfung der einzelnen Stücke lag noch ganz ausserhalb des allgemeinen Denkbereiches, und darum ruhte das Bedürfnis nach einer mythischen Steigerung des ersten Reichsgründers nicht, bis der ganze vielteilige und langsam zusammengetragene Kleinodienschatz als einheitlicher Besitz des einen, ersten, heiliggesprochenen Kaisers verehrt wurde. Wenn ferner der Rat entschied, dass dem grossen Karl der Kaiser Sigismund gegenübergestellt werden sollte, so entsprang das einem hochgestimmten Nürnberger Selbstgefühl; denn Sigismund hatte ja einst den deutschen Krönungsschatz der Freien Reichsstadt zur Obhut anvertraut und ihr dieses edle Vorrecht in einer Urkunde von 1424 als unwiderruflich, ewiglich und unanfechtbar besiegelt. Jedes Nürnberger Kind wusste von den Feierlichkeiten zu erzählen, die damals mit der Einholung der Kleinodien verbunden worden waren, und Kaiser Sigismund musste den Bürgern nach Karl wie ein zweiter Stifter des Schatzes erscheinen.

Die äussere Geschichte der beiden rissigen Holztafeln zu klären, die schon durch ihre

materielle Wucht von einer erdrückenden Grossartigkeit sind, hat der Dürerforschung niemals Schwierigkeiten gemacht. Sie erlebten keine dramatischen Schicksale wie die Apostel, sondern sie blieben stets im Besitz der Stadt Nürnberg, die sie als Leihgabe dem Germanischen Museum überwies. Auch zeitlich sind sie mühelos und genau in Dürers Werk einzuordnen - von den ersten Skizzen des Jahres 1510 bis zur letzten Zahlung für die fertigen Tafeln im Frühjahr 1513, die mit 85 Gulden, einem Pfund neuer Pfennige und 10 Schillingen abgeleistet wurde. ¹⁾ Um so härter sind die inneren Schwierigkeiten zu überwinden, vor die diese seltsame Schöpfung uns stellt. Nach ihrem erhabenen Gegenstand und ihrem monumentalen Anspruch dürften die beiden gewaltigen Holztafeln ²⁾ es verlangen, geradezu in den Mittelpunkt aller Dürerbetrachtung gerückt zu werden. Allein es geschah nicht ohne tiefere Begründung, wenn ihnen die Dürerforschung seit mehr als einem Menschenalter mit einer gewissen Verlegenheit aus dem Wege ging. Auf der Gedächtnisausstellung des Jahres 1928, die Dürers Werk noch einmal so tief einprägsam vereinte, hatten sie unter den lebensgrossen Figurenbildern des Meisters einen schweren Stand, sogar neben den mässigen Kopien der Apostel und des ersten Menschenpaares. Es schien damals, als ständen neben jenen strahlenden "Bildern" hier nun, im Schimmer eines stumpfen Goldes vor schwarzem Grund, zwei ehrwürdige, aber schwer verständliche "Ikonen", und als seien diese beiden Kaiser-Ikonen in ihrer alttümlichen Befangenheit Kunstwerke von einer grundsätzlich eigenen Gattung. Dabei konnte es in keinem Sinne etwa die Zwiespältigkeit des politischen Bildes sein, die den Zugang zu ihnen erschwerte; denn jenseits aller Leidenschaft des Tages ist Dürer ja so sichtlich bestrebt, zum mindesten den Kaiser Karl ins Mythische und Allgemeine zu steigern. Ihn als den ersten Träger dieses Ornates und dieser Krone darzustellen hiess für Dürer zugleich, alle die Vorstellungen in sichtbare Form zu erheben, die von der Heiligkeit und Würde des alten Reiches in ihm lebten; und wenn sein Werk so hochgespannte Erwartungen schliesslich enttäuscht, wenn wenigstens die endgültige Ausführung zwiespältig bleibt, so hat das seine Gründe in einer bestimmten geschichtlichen Lage, die sich vorsichtig umschreiben lässt.

1) vgl. Flechsig, Eduard, Albrecht Dürer, Bd. I., Berlin 1928 S. 411, und A. Gumbel, Repertorium für Kunstwissenschaft XXI. 1908 S. 139

2) Das Karlsbild ist mit Rahmen 215 cm hoch; die Tafel selbst misst 190 x 89 cm

Es wird im Folgenden fast ausschliesslich von dem Karlsbild die Rede sein, obwohl es nur die eine Hälfte des Werks, den linken Flügel eines Diptychons darstellt. Das darf geschehen, weil auf ihm ganz einseitig das künstlerische Schwergewicht des Bilderpaares liegt. Ihm galten die eifrigsten Vorstudien, ihm auch die viel grössere Sorgfalt der Ausführung. Ganz offenkundig ist Dürer von der geschichtlichen Grösse Karls viel lebendiger durchdrungen gewesen als von der des Luxemburgers; er erledigt den zweiten Teil seines Auftrages sichtlich ohne tieferes Interesse, als ein unvermeidliches Stück Mal-Handwerk, in dem er nur eben Rang und Würde seiner Werkstatt wahren möchte. Auch gewinnen wir den Eindruck, dass in dieser zweiten Tafel der Einspruch der beratenden Gelehrten besonders wirksam geworden sei. Von vornherein nämlich lag es ja nahe, dass der Nürnberger Rat dem Meister für das geschichtliche Thema der bestellten Bilder gelehrte Humanisten beigab, die in den Fortgang der Entwürfe tiefer eingreifen konnten als dem Maler lieb sein mochte. Ihre Mitarbeit erstreckte sich zunächst auf die Auswahl und richtige Wiedergabe der Wappen und auf den Text der Beschriften, die keineswegs so lauten, als habe Dürer selbst sie erfunden; ja in einer wesentlichen Frage werden wir ihn bemüht finden, durch die sichtbare Form den Sinn der Beschrift zu widerlegen.

Das Karlsbild wird durch einen doppelten Text erläutert. In der Bildfläche selbst steht zu beiden Seiten der Krone nur eine feierlich knappe Angabe in lateinischer Sprache, die sich an den gelehrten Kenner wendet und von Karls längerer Regierungszeit nur die vierzehn Jahre seines Kaisertums gelten lässt: „Karolus Magnus imp(er)avit annis 14“. Wesentlich reicher im Wort und wärmer im Ton, aber überraschend derb in der Auffassung ist der nürnbergisch volkstümliche Sechszweiler in deutscher Sprache, der auf dem breiten Holzrahmen in gotischen Lettern so angeordnet ist, dass Zeile 1 und 4 auf den Schmalseiten, die anderen je zu zweit auf den Längsseiten Platz finden:

" Dis ist der gestalt und biltnus gleich
kaiser Karlus der das Romisch reich
Den teitschen under tenig macht.
Sein kron und klaidung hoch geacht
zaigt man zu Nürenberg alle Jar
Mit andern haltum offenbar " .

Diese Umschrift ist wohl nur als epigraphische Leistung Dürers Arbeit; denn dem erwartungsvollen Betrachter Gestalt und Bildnis des grossen Kaisers zu verheissen hätte

er sich freiwillig wohl kaum vermessen, und seine Auffassung des Kaisertums ist ja auch eine wesentlich reinere, als die grob imperialistische, die hier zum Ausdruck kommt. Aus der idealen translatio imperii von den Römern auf die Germanen ist hier ohne jede ideologische Verbrämung die nackte Unterwerfung des römischen Reiches unter die Deutschen geworden, und aller mythische Glanz der Kaiserkrönung des Jahres 800 wird platt geleugnet. Wie fast immer in dieser Zeit ist die Sprache der bildenden Kunst viel feiner dazu gestimmt, mythische Werte zu umschreiben als die noch unentwickelte Kunst des Wortes, die so gern in Derben und Platten verweilt. Im zweiten Teil der Umschrift wird dann mit gleichbleibender Handgreiflichkeit die Legende bekräftigt, dass der Krönungsornat die echte Kleidung Kaiser Karls selbst gewesen sei, und empfehlend auf die jährliche Schaustellung hingewiesen, die diesen Schatz als ein "Heiltum" neben anderen Reliquien den Augen der Menge freigibt. Der Anlass für die Entstehung der Bilder von dieser Kleidung her wird also ausdrücklich festgelegt.

Eine weitere Sorge der gelehrten Berater galt den beizugebenden Wappen. Die werden für das Bild Sigismunds zu einer drückenden Bürde, die schwer auf den Schultern des Kaisers zu lasten scheint. Dürers erste Vorschläge wurden hier von seinen Beratern verworfen, und die Entwürfe scheinen mehrfach hin und her gegangen zu sein. ³⁾ Im Karlsbilde dagegen hindern die beiden Schilde den stolzen Wuchs des Herrschers nicht in seiner freien Entfaltung, und sie sind für die Auffassung von seiner geschichtlichen Sendung durchaus wesentlich. Der Adler des Reiches und die Lilien Frankreichs stehen friedlich nebeneinander. Wir sollen also Karl den Grossen und Charlemagne als eine unteilbare geschichtliche Erscheinung vor uns sehen. Die politisch ruhige, leidenschaftslose Atmosphäre in der gesicherten Mitte des Reiches liess diesen Ausgleich zu. Im deutschen Elsass jener Tage hätte diese heraldische Stellungnahme wohl leidenschaftlichen Widerspruch erfahren; denn hier standen Männer wie Wimpfeling und seine humanistischen Kampfgenossen schon längst in erbittertem Streit, um das Deutschtum Karls des Grossen gegen die Ansprüche der Franzosen zu verteidigen. Dürers Bild aber ist diesem Grenzkampf des Tages völlig entrückt.

Wie uns die Abfolge der erhaltenen Entwürfe lehrt, scheint der Einspruch des Auf-

3) s.u. ; statt der von Dürer in der unteren Reihe vorgesehenen Wappen von Dalmatien und Croatien wurden Neu-Ungarn und Luxemburg eingesetzt.

traggebers und seiner Berater aber noch tiefer in den Gang der Arbeit eingegriffen zu haben; denn Dürers erster Vorschlag, der sich in der reichen Lemberger Sammlung von Dürerzeichnungen erhalten hat, sah eine grundsätzlich andere Lösung vor, und vermied viele Gefahren der späteren. 4) Das anmutige Blatt, in hellen Wasserfarben leicht getuscht, will zunächst nur eine erste flüchtige Bildidee festlegen und war vermutlich als "Visierung" zur Vorlage beim Nürnberger Rat bestimmt. Viel entschiedener als es später geschah wird der Gedanke des Diptychons betont, dessen Flügel durch Scharniere miteinander verbunden sind. Beide Herrscher erscheinen einander zugewendet, in verbundener und verbindlicher Haltung. Sie haben um sich Raum genug zur zwanglosen Entfaltung und sind noch frei von der Starrheit der späteren "Kaiser-Ikonen". Dürer entwirft in dieser ersten Skizze noch Kaiserbilder von einer ganz allgemeinen Hoheit, er legt auf dieser ersten Stufe des Entwurfes noch mehr Wert auf die Herrscherpersönlichkeit als auf ihren Ornat; ja wir gewahren zu unserer Überraschung, dass er überhaupt noch ganz auf die Nürnberger Kleinodien verzichtet, die doch der Anlass zur Bestellung der Bilder gewesen waren und ihm auch ohne besondere Vorstudien in ihrer allgemeinen Form bekannt sein mussten. Die Krone Karls ist sehr verschieden von der echten "Nürnberger Krone", der Mantel ist nicht der sizilische Löwenmantel Rogers, sondern ein anderer mit grossem Blumenmuster, der darüber liegende Hermelinkragen hat nie zum historischen Kaiserornat gehört, und statt des Schwertes trägt Karl das herkömmliche Szepter in einer Form, die wiederum nicht mit einem der Nürnberger Szepter übereinstimmt.

Entsprang diese Gestaltung Dürers einem bewussten Entschluss? erkannte er gar schon so frühzeitig die Gefahr, die einer echten geschichtlichen Wahrheit von der erdrückenden historischen Richtigkeit drohen musste? Die Frage ist nicht zu beantworten; doch ist es aus den Voraussetzungen des Auftrages leicht zu begreifen, dass dieser Entwurf, in all seiner zeichnerischen Anmut, dem Rat nicht repräsentativ, nicht hoheitsvoll und vor allem: nicht "richtig" genug erscheinen konnte. Es lässt sich

4) Abb. bei Winkler, F., die Zeichnungen A. Dürers II. Tf. 503. Wenn E. Flechsig, Albrecht Dürer, II. S. 457 die Lemberger Skizze später ansetzt als die zusammenfassende Gewandstudie von 1510, weil Dürer in diesem Jahre Karl den Grossen noch ohne Bart dargestellt habe, so gibt er dem Blatt der Albertina (s.u.) eine irriige Deutung; Karl der Grosse ist dort gar nicht gemeint, sondern nur, wie ja die Beischrift sagt, Kaiser Karls Habitus. Der Statist aber, der sich den Krönungsmantel übergeworfen hat und dessen schwellendes Gesicht nur mit wenigen Strichen angedeutet wird, war eben jugendlich unbärtig.

freilich schwer umreißen, was der Rat, dem Herkommen nach, von Dürer erwartet, und es ist unbekannt, wie das Gemälde aussah, das einst der Rat schon 1430 für diese Stelle gestiftet hatte. Eine endgültige Ikonographie des Karlsbildes hatte das Mittelalter nicht ausgebildet,⁵⁾ und die Vorstellung bewegte sich zwischen weit auseinander liegenden Polen: zwischen dem frühgeschichtlichen Stammes-Häuptling und dem Heiligen Kirche. Als im Jahre 1521 ein Kölner Verlag Einharts Leben Karls des Grossen herausgab, da durfte der Zeichner des eleganten Titelholzschnittes (Abb.) den Kaiser ungestraft als einen zottigen, nur halb bekleideten Waldmenschen darstellen, der die Barbarentheorie italienischer Humanisten zu bestätigen schien. Wie so oft in der deutschen Geschichte denken hier Verleger und Zeichner von dem grossen Helden der deutschen Vorzeit in den Kategorien und Wertmaßstäben des Gegners. Ja, dieser struppige Held mit dem Kopfschmuck eines Wilien wirkt dadurch doppelt ungeschlecht, dass er als körperlich weit überlegener Recke neben den höfisch reich gekleideten, aber unscheinbaren Karl V. gestellt wird. Und doch ist diese Abbildung offenbar nicht als Karikatur gemeint: die beiden Wappen Frankreichs und Deutschlands erheben den gleichen Anspruch, den das Dürerbild vertrat.

Darum ist es für uns ein grosser Gewinn, zu erfahren, was der kaiserliche Hof, beraten von einem ganzen Stab gelehrter Humanisten, damals über Karl den Grossen dachte. Unter den grossen Bronzestatuen des Innsbrucker Maximiliansgrabes war von Anfang an auch Karls Bild mit vorgesehen. "Am vordersten" sollte es, nach dem Testament des Kaisers von 1518, seinen Platz finden und eine Gruppe des grossen Totengefolges anführen.⁶⁾ Den gleichen Ehrenplatz nimmt Karl auch in der Reihe der "Grabbilder" ein, die in dem gemalten Triumphzug der Kölderer-Werkstatt einhergetragen werden. Fast genau in dem gleichen Jahren, in denen Dürers Tafel entstand, erfahren wir es hier also aus den Miniaturen des beamteten Hofmalers, wie man im Kreise Maximilians den Gründer des abendländischen Kaisertums sah. Er ist gewiss eindrucksvoll durch die

5) vgl. Karl Künstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg i.Br. 1926, S. 367. Der Aufsatz von P. Clemen, die Porträtdarstellung Karls des Grossen in der Zechr. des Aachener Geschichtsvereins XII. S. 88 war dem Verf. z.Z. nicht zugänglich.

6) Dass der Guss der Statue, die als eine der letzten in Auftrag gegeben wurde, nicht gelang und dass sie schliesslich von der Aufstellung am Grabmal ausgeschlossen wurde, hatte rein äussere Gründe. Vgl. V. Oberhammer, die Bronze-standbilder des Maximiliansgrabes in der Hofkirche zu Innsbruck. Innsbruck 1935 S. 543.

körperliche Wucht seiner Erscheinung⁷⁾ und durch die scharfe Prägung seiner Züge ; aber er wird doch nur mit den herkömmlichen Abzeichen des Herrschers , mit spätgotischer Bügelkrone , Reichsapfel und Szepter ausgestattet und keineswegs im Sinne patriarchalischer Würde gesteigert. Die Schärfe seines Profiles, die dem Habsburger Haus- und Familienprofil von ferne angenähert wird , steht einer Verklärung des Herrschers in einem allgemeinen und mythischen Sinne entgegen. Die Karlsvorstellung findet also am Hofe Maximilians keine eindeutige und verpflichtende Form.⁸⁾

Erst auf einer zweiten Stufe des Entwurfes fasste Dürer, sei es nun aus eigenem Trieb oder von seinen Beratern gedrängt , den Entschluss , der das Schicksal seines Karlsbildes besiegelte : den Vorsatz , die Reichskleinodien in ihrer einmaligen , geschichtlichen Gestalt formgetreu abzubilden .

Im Sinne dieses neuen Ansatzes entstanden nun eine Reihe sorgsamer Einzelstudien, die in der Geschichte des menschlichen Sehens ein ebenso umwälzendes Ereignis bedeuten wie das Aquarell von Innsbruck oder der Hase von 1502 . Denn wo wäre es je zuvor geschehen , dass ein Maler , um einen Herrscher der Vergangenheit zu kennzeichnen , seine historische Gewandung bis in die feinste kunstgewerbliche Einzelheit aufnimmt und in selbstloser Hingabe den unbelebten Gegenstand mit unbeirrbarer Treue wiedergibt ? Was Dürer in diesen Blättern leistet , ist sowohl ein Akt der Kunst wie der Wissenschaft . So wie jede Wissenschaft damit beginnt , ihren Gegenstand zu definieren , d.h. begrifflich zu umreißen , so hält Dürer Stück für Stück des Kaiserornates zunächst in eindeutigen Linien fest. Wären diese Kleinodien verloren , so besäßen wir durch die Blätter der Albertina und des Germanischen Museums eine durchaus genügende Vorstellung davon , um selbst Feinheiten der Technik und des Stiles zu beurteilen. Im vollen Einsatz seiner unerhörten Anschauungskraft wirkt Dürer mit in der grossen Gemeinschaft gleichgestimmter Humanisten , die damals in frischer Entdeckerfreude alle Zeugnisse der deutschen Vergangenheit sammelten und die Wissenschaft vom deutschen Altertum gründeten. Wo die Kleinodien zuvor abgebildet worden waren , in Flugblättern und bunt bemalten Holzschnitten , da hatte man sich mit der Wiedergabe ihrer grössten Umrisse

7) vgl. Oberhammer a.a.O. Abb. 1

8) vgl. hierzu auch W. Köhler , die deutsche Kaiseridee am Anfang des 16. Jh. Historische Zeitschrift Bd. 149 , 1934 .

begnügt. 9) Nun aber schafft Dürer in seinen Blättern die Voraussetzung für eine ganz neue Gattung der kunstgewerblichen Bestandsaufnahme, für die illustrierten "Heiltumsbücher", wie sie in diesen Jahrzehnten eines übersteigerten Reliquienglaubens allenthalben angelegt wurden, um kostbare historische Schreine und Behälter mit allen Einzelheiten von Stil und Technik festzuhalten. 10)

Die meisten der Dürerschen Vorstudien sind schon im Hinblick auf das auszuführende Bild gezeichnet worden, dessen allgemeine Variante ja feststanden. So erscheint die Krone des Reiches¹¹⁾ schon in der Dreiviertelansicht von links vorne, die im späteren Werk nur noch im Sinne einer stärkeren Unteransicht verändert zu werden brauchte. Das erhabenste Herrschersymbol des Abendlandes, von dem die Dichter sangen - die Kaiserkrone, die man bisher nur in scheuer Ehrfurcht aus der Ferne verehrt hatte, wird nun zum ersten Male von einem sachlich forschenden Blick ganz aus der Nähe untersucht. Im Sinne des Mittelalters wird das Symbol dadurch in seiner Weihe gefährdet; für Dürer aber bedeutet die Aufnahme der Form mit Feder und Pinsel eine Heiligung des Gegenstandes in ganz neuem Sinn. Mit dem untrüglichen Blick, der sich von Jugend auf an Goldschmiedearbeiten geschult hatte, achtet Dürer auf alle Kennzeichen der kostbaren Arbeit, auf die dreizehigen Krallen und vier Klauen, die aus dem Goldfiligran hervorgreifend das edle Gestein umfassen, so wie auf Form und Farbe dieser Steine. Auch ihre gestelzte Montierung auf einem Rost goldener Säulchen ist sorgsam erfasst. Die runden Löcher werden angedeutet, die aus dem Plattengrund ausgeschnitten wurden, um die davor angebrachten Steine vom Licht durchschimmern zu lassen, ja wir erfahren sogar Einzelheiten vom damaligen Zustand der Krone, die von dem heutigen abweichen.¹²⁾ Allenfalls darin vereinfacht Dürer sein Vorbild, dass er von dem goldenen Plattengrund mehr glatte Fläche zeigt als die kunstvolle Filigranarbeit in Wahrheit erkennen lässt, und nur an zwei Stellen findet Dürers Sehkraft ihre Grenzen: Die Perleninschrift Konrads II. auf dem Kronenbügel wird,

9) Holzschnitt zwischen 1470 und 80, Abb. bei F.T.Schulz, die deutschen Reichskleinodien, Leipzig 1934, S. 55

10) Für die beiden Hallischen Heiltumsbücher, das Holzschnittwerk von 1520 und den Aschaffenburgener Kodex von 1526, ist der Zusammenhang mit Dürer ja durch seine beiden Schüler Wolff Traut und Ludwig Krug unmittelbar gesichert.

11) Aquarell im Germanischen Museum, L. 166, Winkler a.a.O. II. Tf. 507

12) so z.B., dass der tropfenförmige Saphir, der anstelle des mittelalterlichen "Waisen" den Ehrenplatz unter dem Kreuz an der Stirnplatte einnimmt, im Jahre 1510 mit der Spitze nach oben, und nicht wie heute umgekehrt eingepasst war.

wielleicht nicht ohne Absicht , übersehen. Sie konnte ja kaum mit aufgenommen werden , wenn wirklich die Krone dem Kaiser Karl verbleiben sollte . So zieht die zeichnende Feder die kleinen Goldpalmetten des Bügels als ornamentale Schnörkel auch in die Zone der Perleninschrift hinein und verschleiern damit die für uns so wichtige Aussage. Ebenso mutet Dürer es sich noch nicht zu , die beiden figürlichen Zellschmelzplatten zu beiden Seiten der Kronenstirn auch in ihrer stilistischen Eigenart zu schildern . Ihre archaisch romanische Gebundenheit war ihm noch unverständlich. Zwar gibt er die Inschriften " Per me reges régnant " und " rex Salomon " textlich und epigraphisch genau. Der thronende Christus aber wird im Umriss aufgelockert und mächtig gesteigert, die Geberde des Segnens aus dem Körperumriss gelöst. Die beiden Seraphim , die Christus begleiten und sich im Vorbild frontal aus der Platte herauswenden , werden zur Seite gedreht und dem Heiland zugewendet ; zugleich werden sie in normale Engel verwandelt und einer zusammengefassten Gruppe von rein dürererischen Umriss eingefügt. Im ausgeführten Werk fallen diese Engel schliesslich ganz fort , und Christus rundet sich mit weichem Schattenschlag zu einer plastisch betonten Relieffigur . - Das Aquarell der Krone will kein selbständiges Werk sein , so bildhaft geschlossen es auch erscheinen mag. Die hellen und dünnen Wasserfarben , das blasse Rosa , Gelb , Blaugrün und Violett , deren Dürer sich bedient , können keinen wirklichen Eindruck von dem tiefen , satten und dunklen Glanz dieses Geschmeides geben . Es kam dem Meister mehr auf ein Erinnerungsbild an , auf eine Farbnotiz , auf eine Gedächtnisstütze, die es ihm ermöglichen sollte , die ganze Tiefe und Fülle des Geschauten alsbald ins eigentliche Werk zu übertragen .

Grundsätzlich verschieden ist nur die Haltung eines einzigen Blattes , der Studie nach dem Krönungshandschuh , die leider im Original (seit 1838) verschollen ist. Wenn aber die Kopie in Budapest¹³⁾, wie kaum anders denkbar , ihr Vorbild getreu wiedergibt, dann enthielt dieses verlorene Blatt die sorgsamste aller Vorstudien. Es bot in völlig flächenhafter Ausbreitung , also in der idealen Ansicht einer wissenschaftlichen Veröffentlichung , den Rücken des rechten Handschuhs mit einer fast pedantischen Genauigkeit. Nach der ganzen Anlage des Griffmotivs , die für das auszuführende Bild ja schon feststand , konnten die Handschuh niemals in einer solchen Projektion , sondern immer nur in starker Verkürzung erscheinen , die gerade den Handrücken in jedem Fall verzerren

13) Winkler a.a.O. II. Hilfstafel XXVI. und Bemerkungen zu Blatt 504

musste. Dürers Zeichnung ist also die am reinsten zweckfreie seiner Studien, allein dem Gegenstand hingegeben und von vornherein von der Verwendung im Bilde ausgeschlossen. Wie abgezählt erscheinen nun die Perlen der einfachen oder doppelten Säume. Mit peinlichster Genauigkeit werden die Muster der an der Handwurzel eingelassen^{en} Schmelzplättchen und die beherrschende Lilienform auf dem Handrücken festgehalten. Ja hier kommt Dürer sogar den figürlichen Werten des 12. Jahrhunderts verhältnismässig nahe. Die aufgenähten Emailplättchen der beiden Vogelköpfe und die des Meerweibchens, das sich, den eigenen Schwanz umgreifend, im Rundfeld schaukelt, gibt er fast formgetreu wieder. Allein die eingestreuten Ranken, deren zarte Stickerei vielfach schon stark geschwunden war, und daher zu einer eigenen Deutung herausforderte, werden in einen freien dürerischen Linienzug umgesetzt.

Reichsschwert und -Apfel werden wiederum zur unmittelbaren Weiterverwendung im Bilde gezeichnet. Es bedeutet hier für uns keine grundsätzlich neue Erkenntnis, wenn Dürer am Knauf des Schwertes¹⁴⁾ gewissenhaft den Adler Karls IV. und an der Parierstange die sizilischen Emailplättchen wiedergibt, die zwischen Kreis- und Rautenformen wechseln. Die wahre Offenbarung, die uns aus diesem Blatte entgegenleuchtet, ist vielmehr in der eigenhändigen Beischrift zu finden: "Da ist Keiser Karls schwert awch dy recht gros und ist dy kling eben als lang als der strick do mit dz papir awssen punden ist". Die richtige Grösse! Im Sinne eines neuen Zeitalters, das sich nicht mehr auf die bloße Überlieferung verlässt, ist es Dürers heisses Bemühen, jeglichem Glauben auf neue und sichere Autoritäten zu gründen. Die Richtigkeit, die er seinem Bilde sichern will, ist nicht nur eine solche des Abbildes, sondern auch die des absoluten Masses. Es wäre falsch, dieses Verlangen für ein rein äusserliches zu halten. Das "rechte Maß" wird dem Meister, wie auf allen Gebieten der Kunst, so auch hier zu einem fast mythischen Wert und soll nicht nur für die vorbereitende Studie gelten. Wo das Blatt nicht ausreichte, hat Dürer eigene mit einer Schnur die richtige Länge der Klinge gemessen, um sie in der Werkstatt dann getreu ins Bild zu übertragen. Kleine Ungenauigkeiten mögen bei dieser Übertragung eingetreten sein. Der Absicht und dem Anspruch nach aber gibt Dürers Karlsbild die Reichskleinodien - nicht nur das Schwert, sondern auch Krone und Apfel - in ihrer richtigen Grösse. Auch maßstäblich soll es zu einer

14) L. 167, und Winkler a.a.O. II. Tf. 505. vgl. das Original des Schwertes bei H. Kohlhausen, die Reichskleinodien, Bremen-Berlin a.J. Tf. 20.

" vera ikon " werden .

Diesen zuversichtlichen Glauben an die Wunderkraft richtiger Maße , Abstände und Entfernungen teilte Dürer mit seinem ganzen Zeitalter ; nur hatte dieser Glaube bisher meist den Örtlichkeiten und Denkmälern des Heiligen Landes gegolten . Fromme Pilger liebten es am Vorabend der Reformation , die genauen Maße etwa der Heiliggrabkapelle in Jerusalem oder den Abstand vom Pilatushaus bis nach Golgatha eigenhändig nachzumessen und in die Heimat mitzubringen . Auch in Nürnberg war das geschehen, und Dürer übertrug nun diese Gesinnung auf Kleinodien , die als Reliquien des heiligen Kaisers kaum weniger Verehrung erheischten als jene fernen Stätten . 15)

Die Zeichnung des Reichsapfels eröffnet uns zum ersten Mal einen Einblick in Dürers sorgsam ausgewogene künstlerische Rechnung . Das aus der Antike stammende Sinnbild der Weltherrschaft durfte in der Hand des Kaisers nicht fehlen ; doch blieb in seiner Wiedergabe noch ein gewisser Spielraum . Solcher Reichsapfel nämlich gab es mehrere im Kleinodianschatz, und Dürer wählte nicht den kostbarsten , edelsteinbesetzten der salischen Zeit , sondern den schlichtesten , glatten mit der Äquatorteilung. Er sucht an dieser Stelle, in der linken Hand des Kaisers , nach einer möglichst einfachen Form. Die Federzeichnung des Germanischen Museums 16) ist daher erstaunlich formenarm , ja nüchtern und anmutlos im Strich. So aber schien die Ökonomie des Bildes es zu fordern : neben der reich bewegten Zier der Stola und des Krönungsmantels sollte sich offenbar in dieser wichtigen Zone des Bildes eine ganz ruhige und sammelnde Form wölben, auf der das Auge vorübergehend Ruhe finden konnte .

Diese sorgsam ausgleichende Gesinnung , die hier gewisse Wirkungen steigert um dort wieder andere zu dämpfen , waltet nun allenthalben in der Wiedergabe des kaiserlichen Gewandes. Dieser Ornat , der nach Form und Farbe ja schliesslich zum eigentlichen Thema des Dürerbildes werden sollte , wird nicht Stück für Stück in Einzelblät-

15) Der Nürnberger Bürger Martin Ketzler stiftete für den Johannisfriedhof einen Kreuzifix , durch den er seinen Landsleuten den genauen Abstand des Golgatha vom Pilatushause verdeutlichen wollte . Dieser Anspruch wurde dann seit dem 17. Jh. von der Legende auf A. Kraffts Kreuzwegstationen übertragen , weil diese jeweils den Abstand vom Pilatushause in Schritt verzeichnen. - Das Hl. Grab in Augsburg (S. Anna) wurde 1508 " im Maß und Form " nach dem Vorbild in Jerusalem erbaut. Vgl. G. Dalman, das Grab Christi in Deutschland, Leipzig 1922 , S. 95 f. , und ebenda auch S. 80.

16) L. 168 , Winkler a.a.O. 506

tern vorbereitet , sondern schon 1510 in einer zusammenfassenden Studie in seiner Gesamtwirkung geprüft. Die schöne, hell getuschte Federzeichnung der Albertina ¹⁷⁾ setzt die Einzelblätter von Krone, Schwert und Apfel voraus und gilt nur noch dem Zusammenklang der Teile. Gewandstudien , die aus solcher Absicht entstanden , kennen wir ja aus allen Jahrzehnten des Dürer'schen Schaffens . Mit einer beispiellosen sachlichen Treue, die sich ohne Vorbehalt dem Gegenstande hingibt und den Eigenwillen des schöpferischen Subjekts ganz auszuschalten scheint , hielt Dürer in dem Reiteraquarell der Albertina fest , wie um das Jahr 1498 in Deutschland eine ritterliche Rüstung aussah . Im Jahre 1500 folgen die Trachtenstudien , die das Nürnberger Frauengewand im Haus, beim Tanz und Kirchgang festlegen, und nun wird in verwandter Gesinnung 1510 " des heiligen grossen keiser karels habitus " mit rascher Feder skizziert. Wenn dieses Blatt in Strich und Technik viel unmittelbarer wirkt als jene sorgsam Reinzeichnungen , so liegt das daran , dass es zur baldigen Verwendung bestimmt und nicht dazu gedacht war, als Formenvorrat in Mappen abgelegt zu werden. - Wir wissen aus Goethes lebendiger Schilderung , dass im 18. Jahrhundert ein spätes und müdes Herrschergeschlecht nicht mehr dem Anspruch genügte , den dieser mächtige Ornat an den körperlichen Wuchs seines Trägers stellte , dass es sich vielmehr im Gewande Karls des Grossen nur noch gespensterhaft einherschleppte .Dürer dagegen fand in seinem Umkreis ein Modell von jenem reckenhaften Wuchs , den der Krönungsmantel verlangt. Die nur allgemein angedeuteten Züge dieses Statisten erlauben nicht den Schluss , dass etwa Frau Agnes Dürer auch hier ihrem Mann Modell gestanden habe ¹⁸⁾ Denn hier steht eine Hünengestalt vor uns, deren Körperbau über weibliches Mass weit hinausgeht.

Dürer gab sich in dieser Studie vor allem Rechenschaft von der Wirkung des kaiserlichen Mantels , dessen Umriss und Faltenwurf er mehrfach verbesserte. Offenbar hat er um diese Zeit noch die Absicht gehabt , in der Breite des auszuführenden Bildes mehr Spielraum zu lassen als er dem Kaiser schliesslich gönnen konnte ; denn wesentliche Teile des Mantels , die Dürer 1510 noch besonders sorgfältig aufnahm , fanden im späteren Bilde gar keinen Platz mehr, und das Aquarell gewinnt dadurch für uns einen

17) L. 519 Winkler a.a.O. II. 504 .

18) Wenn sie wirklich als Modell für die Gewandstudie in der Ambrosiana diente, die eine Nürnbergerin im Hauskleid zeigt, Winkler 228 , dann war sie nur von mittlerem Wuchs.

doppelten, ganz selbständigen Wert. Wir kennen heute den sizilischen Krönungsmantel Rogers II. nur in der flächenhaften Ausbreitung, in der er als ein dem Leben entzogenes Schaustück verwahrt wird. Dürers Blatt aber lehrt uns, wie grossartig und befremdend zugleich er über den Schultern eines entsprechend gewachsenen Trägers wirken musste. In ganzer Höhe wurde der Herrscher von den gewaltigen Löwen flankiert, deren drohender Kopf in Höhe seiner Ellenbogen, und deren gewölbte Brust etwa in Höhe seiner Knie zum Vorschein kam. In heraldischer Paarung hielten sie zu seinen Seiten Wache und mussten ihm fast selbst das Aussehen einer wandelnden Tiergestalt verleihen. Denn in seinen riesigen Ausmassen bedeutet ja dieses Löwenpaar viel mehr als nur einen textilen Schmuck. Es wird Teil einer ganz bedrohenden Verkleidung, die gleichsam den Herrscher selbst zum Löwen macht. Als Krönungsornat des deutschen Kaisers mutet sie uns zunächst sehr exotisch - orientalisches an; und arabisch ist diese Löwengruppe ja nicht nur der Beischrift, sondern zunächst auch der Form nach. Es wird freilich hier die Aufgabe einer gesonderten Untersuchung sein, nachzuweisen, welche deutlichen Fäden diese ungeheuerliche arabisch-normannische Schöpfung nach Form und Vorstellungsweise doch auch mit dem Ursprungslande ihrer normannischen Auftraggeber verbinden. - Auch im ausgeführten Bilde hatte Dürer unverkennbar noch die Absicht, den sizilischen Krönungsmantel in seiner einmaligen historischen Form wiederzugeben. Im einzelnen aber werden die Studien von 1510 sehr eigenwillig umgedeutet¹⁹⁾. Zwischen der Zeichnung und

19) Der mit weissen Perlen bestickte Saum des Krönungsmantels wird in der Aquarellstudie gegenüber dem Original schon wesentlich verbreitert, die Motive vergrößert und in der Zahl verringert. In dieser Ornamentik werden zwar die Grundmotive des Vorbildes festgehalten, jedoch so, dass sie nur dann eine Gedächtnisstütze sein konnten, wenn die Ausführung sich noch auf eine frische Erinnerung stützte, und das ist offenbar nicht der Fall gewesen. Das riesige Motiv des Löwen, der eine Giraffe niederwirft, wird trotz der gewaltsamen Verkürzung mit verständnisvoller Treue aufgenommen. Der Formzusammenhang dieser verschlungenen Kampfgruppe war dem Maler, solange er diese Skizze zeichnete, als ganzer bewusst. Von der Giraffe sind der in Qualen aufgebogene Hals und die Ohren zu erkennen, während Auge und Maul durch die tiefen Einbuchtungen des Faltenwurfes bis zur Unkenntlichkeit verzerrt werden. Ferner wird es in Höhe der gestreiften Brust des Löwen wieder möglich, sich in dem schwierigen Zusammenhang der nur teilweise sichtbaren Kampfgruppe zurechtzufinden. Das Löwenhaupt wird mit seinem linken Ohr und Auge nach Lage und Form richtig erkennbar. Der darüberstehende vierpassförmige Brustschild des Mantels ist aber schon in der Zeichnung in Gefahr, als Teil des Löwen missverstanden zu werden, wie es dann auch geschah. Auf der Schulter endlich erscheint, vom Schwerte überschritten, und in seiner Zugehörigkeit kaum mehr richtig deutbar, das äusserste Ende eines eingerollten Blattes von der grossen Palme, die ja das Rückgrat des ganzen Mantels bildet.

In der A u s f ü h r u n g sprechen auf der Mantelborte nicht mehr so sehr die weissen Perlensteg als die maureskenartigen Blattmotive, mit denen Dürer, seine eigene Zeichnung frei umdeutend, den Grund schmückt. Die Aufteilung dieses Streifens wird jetzt wesentlich grossförmiger, die Zahl der Rauten und Vierpässe daher abermals verringert. Die Gesamtwirkung dieser Borte hat nach der doppelten Umdeutung in der Zeichnung und im Gemälde mit dem weissen Schimmer des Originals nicht mehr viel gemein.

der Ausführung des Gemäldes lag eben ein längerer Zeitraum, in dem sich die Erinnerung an Einzelheiten der Form verwischte. Dürer hatte naturgemäss den Mantel nicht ständig vor Augen und arbeitete dann bei der Vollendung seiner Tafel nur nach der Zeichnung, die er hie und da missverstand. Ausserdem nahm der verengerte Bildraum dem roten Mantel viel von seiner Pracht und Würde. Aller Glanz wurde jetzt auf die Stola und Dalmatika verlegt.

Vor allem die kaiserliche Stola gewinnt im ausgeführten Bilde ein Übergewicht, das ihrer liturgisch-zeremoniellen Bedeutung nicht ganz entspricht. Da sie in der Breite über das Original hinaus gesteigert wird, durchwaltet ihr goldgelber Grundstoff das ganze Bild als beherrschende Farbe. Sehr fesselnd ist es zu verfolgen, wie Dürer den vorgefundenen Bestand nach einer ersten genauen Aufnahme im Aquarell von 1510 sehr bewusst ordnet und sichtet, wie er ihn hier hervorhebt und dort wieder abschwächt, je nach den Erfordernissen einer wohl überlegten künstlerischen Gesamtrechnung. Vor allem wird das Grundmotiv ihrer Adlermedaillons auffallend sparsam gezeigt. Dürer fand wohl seine häufige Wiederholung ermüdend und wollte das kaiserliche Tier, das zu Häupten Karls in Wappenschilden herrscht, nicht in Masse verschwenden. Die Stola wird in solcher Umdeutung zu einem Gewandstück von sanft schimmernder Pracht und hoher Eigenschönheit, das sich jedoch von seinem Vorbild schon weit entfernt hat. ²⁰⁾

Auch bei der Wiedergabe der Adlerdalmatika aus dem frühen 14. Jahrhundert gehen auf dem Wege vom Aquarell zum ausgeführten Bild wichtige Einzelzüge verloren. Mit ihrem satten Purpurviolett gab sie dem Aquarell der Albertina seinen farbigen Grundton, und ihre Wiedergabe ist hier sogar im Figürlichen recht genau. Der in Seide gestickte,

noch 19) Der Löwe ist so gut wie verschwunden, da sein Kopf ja gerade in Höhe der Ellenbogen erschien, die sich nun eng an den Rahmen pressen. Die vergoldete Brustplatte über dem Löwenkopf hat Dürer, auf Grund seiner Zeichnung, nun wirklich als Teil des Löwen missverstanden und neben reichen, frei erfundenen Blattmotiven mit der zebraartigen Streifung des siegreichen Tieres versehen. Auch die Palmenvoluten über der Schulter werden in ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang nicht mehr erfasst.

20) In der Zeichnung von 1510 beobachtet Dürer scharf den rhythmischen Wechsel von Adlermedaillons und Schmelzplättchen, und deutet ihre Perlensäume nur locker an. Diese Perlen mit ihrem sanften Schimmer sind ihm im Gedächtnis geblieben, dagegen hatte er von den Schmelzplättchen in der Zeit der Ausführung jede Vorstellung verloren. Im Gemälde schiebt sich daher ein rein dürerisches Ranken- und Blattwerk zwischen die Medaillons und hebt die Strahlungskraft des kaiserlichen Wappentieres in hohem Grade auf. Die fest geschlossenen Emailplättchen werden, in freier Umdeutung des Aquarells, gänzlich aufgelockert und zu lose geordneten Edelstein- und Perlegruppen umgedeutet.

frontale Kaiserkopf am Saum des Halses ist in seiner lieblichen, frühgotischen Kalligraphie überraschend genau getroffen. Dürer findet sich also innerhalb der gotischen Überlieferung zu einem Verständnis auch vergangener Formenwerte bereit, während ihm, wie gezeigt wurde, die romanische Figurenwelt noch verschlossen blieb. In der Ausführung aber wurde auch hier mit dem Formenbestand des Studienblattes sehr grosszügig verfahren. Der jugendliche Herrscherkopf am Halsausschnitt der Dalmatika wurde von dem Vollbart des Kaisers verdeckt, und auch die gestickten Adler, von denen dieses Gewandstück lebt, werden wohl aus den gleichen Gründen wie an der Stola nur äusserst sparsam gezeigt. Im Ärmelsaum der Alba²¹⁾ und auf den Handschuhen endlich erwärmt sich Dürer noch einmal, im engen Anschluss an sein Vorbild, an dem funkelnden Glanz und sanften Schimmer dicht gefügter Edelstein- und Perlegruppen.

Der Werdegang der Nürnberger Tafel liegt also in der bezeichnenden Abfolge von Kompositionsskizze - Einzelstudien und Gesamt-Haltungsskizze mit seltener Deutlichkeit vor uns. Es hat sich gezeigt, dass sich Dürer gegenüber dem erdrückenden Andrang des empirischen Bestandes eine gewisse Freiheit wahrt. Aber grundsätzlich sucht er doch die Vorstellung von Karl dem Grossen dadurch neu zu gründen, dass er, nach der gemeinsamen Losung des reformatorischen Zeitalters, auf vermeintlich sichere Zeugnisse seines Daseins zurückgeht. Er beruft sich auf das greifbar historisch " Richtige ", und damit auf eine Macht, die in der Enge ihrer Ansprüche dem echten Mythos immer gefährlich sein muss. Allzu leicht kann eine nur historische Richtigkeit die echte geschichtliche Wahrheit erdrücken. So liegen auch in diesem Bilde das Wahre und das Richtige miteinander im Streit, und darin enthüllen wir etwas von seinem inneren Zwiespalt. Der Herrscher, der hier in der erdrückenden Gegenständlichkeit seines Krönungsgewandes vor uns auftaucht, ist nicht völlig eins geworden mit seinem Ornat. Gewand und Mensch sind aus sehr verschiedenen Abständen gesehen. Wenn ein historischer Ornat mit dieser unerhörten Sehkraft wiedergegeben wurde, dann verlangte ein solches " Gewandporträt " nach der Erfüllung in einem Porträtbildnis, verlangte es als Träger einen ganz einmalig bestimmten und begrenzten Charakter mit eindeutig festgelegtem Blick. So schaut uns in Holbeins Darstellungen Heinrichs VIII.²²⁾ aus dem schweren Prunk eines bis zur

21) Gemeint ist offenbar die Alba, die 1181 in Palermo für Wilhelm II. angefertigt wurde.

22) besonders in dem Bildnis der Galleria Corsini zu Rom.

letzten Schnalle sorgsam durchgezeichneten Hofgewandes ein ebenso scharf geprägter Charakter entgegen - gewiss ein sehr fragwürdiger, aber doch ein völlig eindeutiger und darum überzeugender. Für das Bildnis des Kaisers Sigismund konnte sich Dürer auf eine ältere Überlieferung stützen.²³⁾ Im Karlsbilde aber sucht er gar nicht das Porträt; vielmehr ist er inbrünstig bemüht, die Erscheinung des ersten deutschen Kaisers durchaus ins Bleibende und Gültige zu steigern. Dadurch beschwört er einen unlösbaren Konflikt zwischen dem historischen Ornat und seinem Träger herauf. Aus der überwältigenden Dinglichkeit des Kaisermantels taucht ein Greisenhaupt hervor, das an plastischer Bestimmtheit weit hinter den umgebenden Schmuck zurückbleibt und wie eine Vision vor dem dunklen Grunde steht. Der Zusammenstoß zweier verschiedener Vorstellungswelten wird vor allem dort spürbar, wo der Hals des Herrschers unwirklich schemenhaft aus der Adlerdalmatika auftaucht, und ebenso dort, wo der scharf begrenzte Kronreif die kaum gewölbte Stirn des Kaisers berührt. Wenn seinen idealen Zügen etwas Bildhaishaftes eigen ist, so sind es allenfalls ganz allgemeine, ferne Anklänge an Dürers eigenes Bildnis.²⁴⁾ Sein Blick aber gilt nicht einer bestimmten Welt. Er scheint aus weiten Fernen zu kommen und in weite Fernen zu gehen. Es ist der gespaltene Blick, der sonst dem Selbstbildnis eigentümlich ist. Des Kaisers linkes Auge blickt uns starr entgegen, das rechte, mit kleinerer Pupille, weicht nach dem Bildrand hin aus, und eben diese Spaltung verleiht dem Blick etwas ewig Gültiges, den Augenblick Überwindendes. Das Ziel aber für diese mythische Steigerung der Züge ist unverhüllt die Verschmelzung des Kaisertypus mit dem Überkommenen des Gottvater. Die beiden höchsten Herrscher des Himmels und der Erden sollen sich in einem ehrfurchtgebietenden Typus des patriarchalischen Priesterkönigs vereinigen und gehen/völlig ineinander auf, dass in Dürers Bildern dieser Jahre der eine für den anderen eintreten kann. Der Gottvater des Allerheiligenbildes von 1511 trägt alle Zeichen kaiserlicher Würde, ja der Gott des Gnadenstuhles aus dem Gebetbuch Maximilians gleicht dem Karlsbild bis in die Einzelheiten, und diese Gleichsetzung ist Dürers verbindlichste Aussage über seine Vorstellung von

23) Diesen älteren Bildtypus hat J. Wilde in einer Kopie aus der alten Ambraser Sammlung nachgewiesen. Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen N.F. IV. S. 217.

24) Eine ganz allgemeine Ähnlichkeit mit dem Selbstbildnis des Kranken Dürer, Winkler a.a.O. 482, aus den gleichen Jahren ist wohl nicht zu übersehen, ohne daß dieser Feststellung besonderes Gewicht beigelegt werden soll. Auch die Barttracht entspricht der Dürerschen von 1511. vgl. das Selbstbildnis des Allerheiligenbildes.

Reich. Er ist der Überzeugung, dass imperium und sacerdotium auf einer höchsten Stufe ineinander aufgehen, und er kann sich das Reich Karls des Grossen nur denken als ein heiliges Reich, das seine Rechtfertigung nicht allein im Irdischen findet. Der grosse Frankenkaiser ist für ihn der "heilige grosse Kaiser Karl", wie es die Beischrift zur Zeichnung von 1510 ausdrücklich bekräftigt, obwohl die Kirche seine Heiligsprechung von Jahre 1165 ja niemals anerkannt hatte - heilig kraft seines Herrscheramtes im heiligen Reich.

In diesem Bemühen um eine Heiligung des Reiches und seines Herrschers wird ihm das Karlsbild unter den Händen zur "Kaiserikone". Von der lockeren Unverbindlichkeit des ersten Leiberger Entwurfs führt Dürers Weg zur archaischen Gebundenheit des ausgeführten Werks. Mehr und mehr festigt sich eine architektonische Grundform, die in ihrer letzten Ausprägung an die strenge Achsialität hochromanischer Glasfenster erinnert. Schritt für Schritt wird die Haltung des Kaisers von allem Zufälligen befreit. Aus der Dreiviertelansicht der ersten Skizze wird der Herrscher in eine fast reine Frontalan-sicht gedreht. Das Diagonalkreuz der Stola fällt in seinen inneren Schnittpunkten fast mit dem gleichen Kreuz der Tafel selbst zusammen. In streng gleichmässiger Rundung wölben sich die Schultern kuppelartig empor, die vordere Kronenplatte wird streng orthogonal ins Bild gerückt. Was Dürer auf diesem Wege an monumentaler Hoheit gewinnt, erkaufte er durch einen spürbaren Verlust an Spielraum und Bewegungsfreiheit namentlich in der Zone der Oberarme, die von den Leisten des Schriftrandes eng zusammengepresst werden. Eben diese schroffe Vereinfachung des Umrisses aber ist es, die dem Karlsbild die monumentale Würde der romanischen, der ottonischen und salischen Jahrhunderte zurückgewinnt. Immer wieder aber wird diese Steigerung ins Erhabene und Allgemeine durchkreuzt und aufgehoben von der überwältigenden Sachtreue in der Darstellung der Nürnberger Kleinodien. Ein Herrschergewand erträgt ja solche Steigerung um so leichter, je allgemeiner es in Schnitt und Schmuck gehalten ist. Dessen war sich der schwäbische Bildhauer aus dem Kreise Multschers bewusst, der um 1430 die Sandsteinstatue eines

noch zu 24) Die Übereinstimmung des Kaiserbildnisses mit dem des Humanisten Stabius, auf die Thausing, Albrecht Dürer, Leipzig 1884 S. 113, Wert legt, erscheint dem Verfasser nicht zwingend.

25) Nicht ganz zufällig sind wohl auch gewisse Zusammenhänge mit dem Typus mittelalterlicher Grabplatten mit umlaufendem Schriftband und den Wappen zu Häupten des Toten. Doch klingt dieser Gedanke nur an und wird nicht folgerichtig durchgeführt.

Kaisers für das Ulmer Rathaus schuf ; dass auch hier Karl der Grosse gemeint sei, legen die Wappenschilder der begleitenden Knappen - Adler und Lilien ! - nahe. ²⁶⁾ Eben weil der vom Alter gefurchte Kopf dieses Herrschers über einen völlig glatten, weich fallenden und schmucklosen Gewand auftaucht , ist er an mythischer Höhe in der Gesamterscheinung dem Dürerschen Bild unläugbar überlegen ; denn das porträthaft historische Gewand lenkt unsere Vorstellung von vornherein in bestimmte Bahnen und hält sie in engen Grenzen fest ; und es ist Dürer nicht gelungen , diesen Zwiespalt in seinem Bilde zu überbrücken. Es begegnen sich darin zwei Vorstellungswelten , die unvereinbar sind : die mythische Ferne eines erhabenen Herrschers , der dichterisch verklärt als historische " Erscheinung " aus dem Dunkel des Grundes auftaucht , und die nahgesehene, fast alltägliche Wirklichkeit des Nürnberger Kleinodienschatzes. Das Richtige erweist sie hier noch einmal als Feind des Mythischen.

In diesem inneren Zwiespalt scheint es denn auch begründet zu liegen, dass die Mit- und Nachwelt an Dürers grossen Tafeln zunächst so achtlos vorüberging wie an keinem anderen seiner Werke. Wo fortan Karl der Grosse im 16. und 17. Jahrhundert darzustellen war , erschien er fast immer in der dekorativen Auffassung , die weniger eine grosse geschichtliche Persönlichkeit, als einen vornehmen Typus und Stand darzustellen trachtete - in der Haltung, in der man die römischen Kaiser zu sehen liebte, d.h. also in römischen Prunkharnisch und -helm , in der Geberde römischer Cäsaren und nicht in der Würde des " heiligen Kaisers " . So sah ihn schon Christoph Amberger vor sich, als man 1548 erwog , die noch fehlende Karlsstatue für das Innsbrucker Grabmal zu giessen ²⁷⁾ ; und ähnlich erscheint er in der Regel in den gemalten oder gemeisselten Kaiserserien, die das 17. Jahrhundert oft mit so leichter Hand entwarf. Die derb kräftige Statue ²⁸⁾ des Sebastian Goetz etwa , am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses (1604 - 7) lässt es nicht ahnen , welche Anstrengungen der grösste deutsche Künstler gemacht hatte um für Karl einen Typus des patriarchalisch erhabenen Weltenherrschers zu finden . Und so blieb es bis zum Ende des Barock.

In ihrer wahren Bedeutung wurde Dürers Tafel erst dort wiedererkannt, wo man bereit

26) Abb. bei W. Pinder, deutsche Plastik des 15. Jh. München 1924 Tf. 32.

27) Abb. bei Oberhammer a.a.O. Abb. 1e2

28) Abb. bei Brinckmann, Barockskulptur Abb. 171 .

war, die Kette wieder aufzunehmen, deren erste Glieder Dürer zusammengefügt hatte: in der historischen Forschung und in der historischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Als der Nürnberger Adam Delsenbach in mustergültigem antiquarischem Bemühen 1763 den Reichskleinodianschatz auf grossen Kupfertafeln veröffentlichte, da konnte er sich schon den Kaiser, der schliesslich den Ornat in seiner Gesamtwirkung vorführen soll, nicht wesentlich anders danken als den Dürer'schen Karl. Und vollends im Banne des Dürer'schen Karlsbildes steht die grosse schöpferische Leistung der deutschen Historienmalerei, die im 19. Jahrhundert den Mythos von Karl dem Grossen von Grund auf neu gestaltete. Alfred Rethel, wie Dürer ein Herrscher über die Gewalt der Linie, verdankt den Nürnberger Tafeln wichtige Züge seiner Karlsvorstellung, denn grundsätzlich war beiden Meistern der Ausgangspunkt für ihre Annäherung an die grosse Gestalt des Kaisers gemeinsam. So wie sich Dürer auf die sichtbaren Denkmäler des deutschen Altertums stützte, um die Richtigkeit seiner Darstellung zu verbürgen, so rechtfertigte Rethel in einer eigenen Denkschrift seine Aachener Fresken durch den Hinweis auf die geschichtlichen Quellen. Der grosse Maler, der neben seinen Kartons die aufgeschlagenen Monumenta Germaniae liegen hatte, ging den Weg zu Ende, den Dürer gebahnt hatte. Er aber hatte die Kraft, sein geschichtliches Wissen derart schöpferisch in sichtbare Form umzusetzen, dass seine Vorstellung von Karl die Dürer'sche überstrahlt hat und bis zur Gegenwart die gültige geblieben ist.²⁹⁾

29) Die Wirkung von Dürers Vorbild ist besonders in den späten Entwürfen für den Aachener Karlsverein spürbar. Merkwürdigerweise setzt sich Peter Cornelius, sonst so tief von Dürers Macht getroffen, in dem Karlsbild für die Loggien an der Münchener Alten Pinakothek nicht mit der Nürnberger Tafel auseinander. Vgl. Peter von Cornelius, Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der Kgl. Pinakothek zu München. Leipzig 1875 Tf. 45.

Wachweis der Abbildungen

- Karl der Grosse von Albrecht Dürer , nach H. Kohlhaussen , die Reichskleinodien ,
Bremen - Berlin o.J. Tafel 2
- Dürer , Kompositionsskizze für die beiden Kaiserbilder. Lemberg, Lubomirski-Museum
Winkler, die Zeichnungen A. Dürers II. Tf. 503
- Titelholzschnitt zu Einharts Leben Karls des Grossen , Köln 1521
in Abdruck hier vorhanden .
- Holzschnitt nach den Reichskleinodien, zwischen 1470 und 1480 , Tafel bei F.T.
Schulz , die deutschen Reichskleinodien, Leipzig
1934 , S. 55
- Die Reichskrone , Aquarell von Dürer , Winkler II. Tf. 507 . und Kohlhaussen a.a.O.
Tafel 1 und 9
- Kopie nach Dürers Studie zum Krönungshandschuh . Winkler II. Tf. XXVI , und
Kohlhaussen Tf. 19.
- Das Reichsschwert , Winkler II. Tf. 505 und Kohlhaussen Tf. 20 .
- Der Reichsapfel , Zeichnung von Dürer . Winkler II. Tf. 506 und Kupferstich von
1563 nach Schulz a.a.O. S. 35 .
- Aquarellstudie Dürers nach dem Ornat , Wien , Albertina. Facsimile Blatt 663
und Winkler II. Tf. 504
- Kaisermantel : Kohlhaussen Tf. 15 und 16
- Adlerdalmatika : Kohlhaussen Tf. 21 / 22
- Holbein , Bildnis Heinrichs VIII. von England . nach Photographie. Rom , Galleria
Corsini .
- Dürer , Gnadenstuhl aus dem Gebetbuch Maximilians . vgl. Ausgabe " Gott und Welt "
Albrecht Dürer , Randzeichnungen , mit der ausführlichen
Besprechung von Goethe . Berlin 1909 S. 13.
- Kaiser und Kauppen am Ulmer Rathaus . nach W. Pinder , Deutsche Plastik des 15. Jh.
München 1924 . Tf. 32 .