

Kaiser Maximilian bei Albrecht Dürer, diesem die Leiter haltend*

Mit dem Aufstieg der Künstler seit der Renaissance finden sich zunehmend Beispiele dafür, dass Maler ihre Werke selbstreflexiv nutzten, um Aussagen über ihre eigene Stellung, ihr künstlerisches Tun und ihre ästhetischen Positionen zu treffen. Die Diskussionen des 19. Jahrhunderts über die ›richtige‹ (historische) Stilwahl, die Explosion der gedruckten Texte und Bilder in dieser Zeit, aber auch die Etablierung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin, verbunden mit einem neuen Bewusstsein auf Seiten der Künstler, im Falle einer erfolgreichen Karriere in ein kunsthistorisches Narrativ eingeordnet zu werden, trugen allesamt noch weiter zum Interesse an solchen ›kunsthistorischen‹ und ›kunsttheoretischen‹ Bildwerken bei.

August Friedrich Siegerts Gemälde *Kaiser Maximilian bei Albrecht Dürer, diesem die Leiter haltend* liefert dafür ein Musterbeispiel. Es zeigt eine der im 19. Jahrhundert bekanntesten Künstleranekdoten über Dürer und markiert zugleich einen Wendepunkt in der Malerkarriere Siegerts. Dieser hatte an der Düsseldorfer Akademie unter Theodor Hildebrandt und Wilhelm von Schadow studiert und war dann für einige Jahre auf Reisen nach Holland, Paris und München unterwegs. 1848 kehrte er in seinen Geburtsort Neuwied zurück, bevor er sich 1851 endgültig in Düsseldorf niederließ, wo er ab 1872 als Akademie-Professor tätig war. Hatte der Maler seine Karriere zunächst mit »historische[n] Stoffe[n] und Anekdoten« begonnen, zu denen als eines der letzten Beispiele auch das hier gezeigte Werk zählt, so wandte er sich mit der Rückkehr nach Düsseldorf ganz »dem gemütlichen Genre zu und schuf hierin eine Reihe von Bildern sehr anziehenden Inhalts und meisterhafter Technik, die größtenteils durch Nachbildungen sehr bekannt geworden sind«.¹

Nachbildungen machten auch das Gemälde *Kaiser Maximilian bei Albrecht Dürer, diesem die Leiter haltend* (Kat. 4–6) berühmt: So erschien etwa im *Düsseldorfer Künstler-Album* (1852) eine Lithografie (Abb. S. 36), ein Holzstich dann 1874 in der illustrierten Monatsschrift *Alte und neue Welt*, die auch in den USA vertrieben wurde.² Siegert selbst fertigte eine verkleinerte Replik mit den Maßen 76 × 58 cm, die 1992 für die Nürnberger Stadtgeschichtlichen Museen erworben werden konnte (Kat. 5). Bekannt ist zudem eine Vorstudie in Öl auf Leinwand in Privatbesitz mit den Maßen 33 × 25,8 cm (Kat. 4).³ Das originale Gemälde jedoch war unmittelbar nach Fertigstellung 1849 für die eindrucksvolle Summe von 510 Reichsthalern in Privatbesitz verkauft worden (zum Vergleich: Johann Peter Hasenclevers fast doppelt so großes Gemälde *Arbeiter vor dem Magistrat* von 1848 erlöste dieselbe Summe).⁴ Seit dem späten 19. Jahrhundert ließ sich der Verbleib nicht mehr ermitteln. Erst 2013 tauchte das Werk wieder auf dem Kunstmarkt auf. Da allein diese Fassung nicht nur signiert, sondern auch auf 1849 datiert ist, beendet sie zugleich die Unsicherheit über das genaue Vollendungsdatum – schon 1853 war das Gemälde fälschlich mit »1848« angesetzt worden, 1879 sollte dann sogar von »1847« die Rede sein.⁵ Seine frisch vollendete Künstler-Kaiser-Fiktion stellte

* Der Beitrag ergänzt und revidiert eine erste, kürzere Fassung in: Thimann, Michael / Hübner, Christine (Hrsg.): *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*. Petersberg 2015, S. 288–291. Ich danke Annegret Stein und Guido de Werd herzlich für Hinweise.

1 Müller, Hermann A.: *Biographisches Künstlerlexikon der Gegenwart*. Leipzig 1882, S. 490.

2 *Düsseldorfer Künstler-Album*, 2, Düsseldorf 1852, Nr. 24; *Alte und neue Welt*. Illustrierte Katholische Monatszeitschrift zur Unterhaltung und Belehrung, 9, 1874, S. 37.

3 Zu beiden Mende, Matthias: *Kaiser Maximilian hält Dürer die Leiter*, Studioausstellung, Faltblatt 6 Seiten, Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e. V., Nürnberg 1993.

4 Eichler, Ulrike: »Kunst bringt Gunst. Randbemerkungen zu dem im München versteigerten Gemälde ›Kaiser Maximilian bei Albrecht Dürer‹«, in: Hamacher, Bärbel / Karnehm, Christl: *Pinxit, sculpsit, fecit*. München 1993, S. 332–343.

5 *Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen zu Düsseldorf*, 8, 1853, S. 38–39, in vieler anderer Hinsicht freilich war dieser Text für die weitere Einschätzung Siegerts grundlegend; dann Seubert, Adolf (Hrsg.): *Allgemeines Künstlerlexicon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler*, 3 Bde., Stuttgart 1878–79, hier Bd. 3, 1879, S. 310.



August Friedrich Siebert,
*Kaiser Maximilian bei Albrecht Dürer,
diesem die Leiter haltend*, 1849,
Öl auf Leinwand,
Privatbesitz

Siegert jedenfalls bereits Anfang Juli 1849 in Neuwied zu wohltätigen Zwecken aus, um mit den Eintritts-Spenden das städtische Armenhaus zu unterstützen.⁶

Dargestellt ist eine Begegnung von Kaiser Maximilian I. und Dürer in einem Nürnberger Kirchenraum. Dürer arbeitet offenbar an einer Wandmalerei, als seine Leiter zu wackeln beginnt. Der Kaiser fordert daraufhin einen seiner Höflinge auf, die Leiter zu halten. Dieser lehnt das seinem Stand vermeintlich unangemessene Ansinnen ab, woraufhin der Kaiser selbst dem Künstler assistiert. Die Anekdote steht in einer Tradition, die mit dem Bericht des Plinius über Alexander den Großen einsetzte, der angeblich seinen Hofmaler Apelles oft in dessen Werkstatt aufgesucht habe. Daraus wurden später Episoden über Potentaten, die den Künstlern zu Diensten waren und etwa einen hinuntergefallenen Pinsel aufhoben.⁷ Bei diesem Typ von Künstlerlegenden geht es um die gegenseitige Nobilitierung von Künstler und Herrscher. Jener wird durch den vertrauten Umgang mit dem Potentaten in seiner Stellung aufgewertet; dieser erkennt den überragenden Wert von künstlerischer Begabung, die von der Natur oder Gott gegeben sein muss und nicht in der Verfügungsmacht von Menschen steht: »Ich kann als Kaiser machen, / den Knecht zum Edelmann, / doch Gnaden gross wie diese / nur Gott verleihen kann«, heißt es 1835 im *Festkalender in Bildern und Liedern*. Und 1871 dichtete Wolfgang Müller von Königswinter anlässlich der Feier zum 400. Geburtstag Dürers im Düsseldorfer Künstlerverein »Malkasten«, bei der auch auf Siegerts Gemälde Bezug genommen wurde: »Von Gottes Gnaden ist des Künstlers Geist, / [...] / Die Kunst ist höher als ein weltlich Reich.«⁸

Die Erzählung über Dürer und Maximilian hat keine gesicherte historische Grundlage. Sie findet sich in leicht abgewandelter Form erstmals in Carel van Manders *Schilder-Boeck* (1604), bei dem sich ein Höfling auf den Boden legen soll, um für Dürer als Trittleiter zu dienen, und wird dann in Georg Philipp Harsdörffers *Kunstverständigem Discurs, von der edlen Malherrey* (1652), in Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* (1675–1680) und in Isaac Bullarts *Academie des Sciences* (1682) aufgegriffen.⁹ Im 18. und frühen 19. Jahrhundert erscheint sie als fester Bestandteil der Dürer-Literatur.¹⁰ Besonders wirkmächtig sollte etwa ab 1829 Ernst August Hagens romanhafte Schilderung in *Norica, das sind Nürnbergische Novellen aus alter Zeit* – angeblich auf einer Handschrift des 16. Jahrhunderts basierend – werden, die die Episode in den Ratssaal der Reichsstadt und vor Dürers Wandbild des Triumphwagens von Kaiser Maximilian I. verlegt: »Dürer setzte die Leiter sich zum Zeichnen zurecht. Da winkte Max einem nahestehenden Edelmann, daß er die Leiter halten möchte. Dieser mochte aber glauben, daß, wenn er einen Bürgersmann bediente, ihm etwa an den Händen kleben bliebe, und sah daher hinweg, als wenn er des Kaisers Meinung nicht verstanden. Der aber merkte es wohl, zürnte darob und sprach, wie ich es selbst gehört habe: Aus jedem Bauern kann ich einen Edelmann machen, aber aus keinem Edelmann einen solchen Maler.«¹¹ Um die gleiche Zeit wurde Dürers Begegnung mit Kaiser Maximilian wahrscheinlich auch erstmals ins Bild gesetzt und zwar in den Freskoentwürfen für die Loggien der Alten Pinakothek in München, die Peter Cornelius zwischen 1827 und 1830 zeichnete.¹² Weitere Darstellungen finden sich im *Festkalender in Bildern und Liedern* und in einem frühen Stahlstich (1842?) (Abb. S. 36). Zu sehen war die Episode auch in mehreren »lebenden Bildern« und Festaufführungen. 1870/71 fertigte schließlich der Wiener Historienmaler Wilhelm Koller, der unter anderem 1851 bis 1855 in Düsseldorf studiert und mit Sicherheit Kenntnis von Siegerts Bildfassung hatte, erneut zwei seinerzeit berühmte Gemäldeversionen dieses Themas an.¹³

6 Neuwiedische Nachrichten, 29.06.1849; vgl. Kat. 6. Diesen Hinweis verdanke ich Guido de Werd.

7 Plinius, *Naturalis historia*. 35, 85; zu den späteren Berichten und den sozialen Kontexten vgl. Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgesellschaft des modernen Künstlers. Köln 1985.

8 Beide Texte in Eichler 1993 (wie Anm. 4), S. 332, S. 340. Zu überlegen wäre, inwiefern die Autobiografie des Renaissance-Künstlers Benvenuto Cellini, 1803 in Goethes Übersetzung erschienen, ebenfalls diese Idee befördert hat, ist dort doch zu lesen, dass dem »Ausnahmekünstler« Cellini aufgrund seiner einzigartigen Fähigkeiten selbst ein Mord vom Papst vergeben wurde; siehe Bredekamp, Horst: Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie, München 2008 [Privatdruck Carl Friedrich von Siemens Stiftung].

9 Van Mander 1618, fol. 131 recto–fol. 132 recto; Harsdörffer, Georg Philipp: Kunstverständiger Discurs von der edlen Malherrey, Nürnberg 1652, hrsg. und komm. v. Michael Thimann, Heidelberg 2008, S. 33; Sandrart, Joachim von: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Malherrey-Künste, Bd. 2: Zweiter Hauptteil Nürnberg 1679, S. 224; Bullart, Isaac: Academie des Sciences et des Arts, Bd. 2, Paris 1682, S. 385.

10 Siehe etwa Arend, Heinrich Conrad: Das gedechtniß der ehren eines derer vollkomm(n) nesten künstler seiner und aller nachfolgenden zeiten, Albrecht Dürers / um eben die Zeit, als er vor 200. Jahren die welt verlassen, aus besonderer verehrung vor dessen verdinste ans licht gestellt. Goslar 1728, §19; Roth, Johann Ferdinand: Leben Albrecht Dürers, des Vaters der deutschen Künstler: Nebst alphabetischem Verzeichnisse der Orte, an denen seine Kunstwerke aufbewahrt werden. Leipzig 1791, S. 63–64; [anonym:] Albrecht Dürer, Chemnitz 1802, S. 24; Nagler, Georg Kaspar: Albrecht Dürer und seine Kunst. Verlag von E. A. Fleischmann, München 1837, S. 43–44; Marggraff, Rudolph: Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer in Nürnberg. Ein Gedenkbuch für die Theilnehmer und Freunde des Maskenzugs der Künstler in München am 17. Februar und 2. März 1840. München 1840, S. 61.

11 Ernst August Hagen: *Norica, das sind Nürnbergische Novellen aus alter Zeit*. Nach einer Handschrift des sechzehnten Jahrhunderts, Breslau 1829, zit. nach der Ausg. hrsg. v. Ludwig Feuerlein, Nürnberg 1915, S. 208.

12 Büttner, Frank: Peter Cornelius – Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde. Stuttgart 1999, Bd. 2, S. 61–152.

13 Mende 1993 (wie Anm. 3); eine Version von Ketterer Kunst bei der Auktion *Kunst des 19. Jahrhunderts* am 25.5.2016 in München als Los 91 versteigert.

Bestätigt wird durch diese Auflistung und Chronologie, dass Dürer nicht nur allgemein als Identifikationsfigur für deutsche Kultur und Nation diene.¹⁴ Im Kontext des Revolutionsjahres 1848 musste das Verhalten von Maximilian gegenüber Dürer als Sinnbild des ›guten Herrschers‹ erscheinen, der seine eigenen Grenzen kennt und den Adel zurecht weist. Siegerts Komposition thematisiert aber nicht nur diese Konstellation von Kaiser und Gefolge. Dürer arbeitet in Siegerts Bildfantasie an der Vorzeichnung zu einem monumentalen Wandgemälde des heiligen Christophorus, genauer: an der allmächtigen Hand des kindlichen Weltenherrschers auf den Schultern des Riesen obwohl keine Textquelle der Anekdote genau dieses Bildthema vermerkt hatte (bei Sandrart hieß es etwa, Dürer habe dem Kaiser »etwas großes auf die Mauer abzeichnen sollen«, Hagen lokalisiert – wie gesehen – 1829 die Szene im Nürnberger Ratssaal vor Dürers *Triumphwagen*). Kommentiert wird durch diese Sujet-Wahl Maximilians Tun, dessen Herrschertum nicht nur christlich legitimiert erscheint und in seiner Verantwortung gleich dem Heiligen quasi ›die ganze Welt‹ auf seinen Schultern trägt, sondern auch für Dürer und die Kunst die entscheidende Stürze in den irdischen Fährnissen darstellt.

Die Koinzidenz von Dürers 400. Geburtstag und der Gründung des Deutschen Reiches inklusive Kaiserproklamation 1871 markiere dann den zweiten, nun ganz panegyrischen Höhepunkt der Thematik im 19. Jahrhundert. Im Vergleich mit Kollers zu diesem späteren Zeitpunkt entstandenen Gemälden wird allerdings auch besonders offensichtlich, dass Siegert ›seinen Dürer‹ mit fast schon verlorenem Profil und im Dunkeln glühenden Augen als melancholisch-einsames ›deutsches‹ Genie feiert.¹⁵ Grundzüge dieser Vorstellung finden sich etwa in Maximilian Prokop von Freyberg-Eisenbergs 1825 publiziertem Vergleich der Künstler- und Menschennaturen von Raffael und Dürer: »Auf Raffaels Lippen schwebt der Ausdruck der heißesten Empfindung, auf jenen Dürers sanfter Ernst und gefühlsame Strenge. Ein Zug von Melancholie rühre uns bei diesem, [...]; in Dürers Miene waltet [...] etwas Schwermütiges, unendlich Tiefes und Bedeutendes, Durchdringendes und Ernstes; [...].«¹⁶

Dass bei Siegert (und anderen) Dürer zeichnet und noch nicht mit Farben zu Gange ist, dürfte zudem auf die aktuellen Diskussionen der Zeit reagieren. Diese erklärten die Zeichnung teils immer noch zum eigentlichen Wesen vollendeter Kunst, wollten teils gerade Dürers Zeichnungen (und mehr noch seiner ›phantastischen‹ Farbgebung) im Vergleich mit den Werken der Italiener die höchste Schönheit absprechen, so Franz Kugler in seinem *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1847): »Voller Leben und Charakter ist Dürers Zeichnung; gleichwohl tritt uns hier manches befremdliche Motiv [...] entgegen; [...]. Seine Farbe hat einen eigentümlichen Glanz und an sich eine Schönheit, welche vielfach andere Gemälde überstrahlt; aber es ist nicht eine Nachahmung der kräftigen und vollen Weise, in welcher uns die Farbe an den Gegenständen der Natur erscheint; es ist vielmehr ein unabhängiges Spiel der Phantasie in Glanz und Liebe, welches dem Auge zwar einen magischen Reiz gewähre, aber von der eigentlichen Schönheit menschlicher Bildung abführt.«¹⁷ Indem Siegert Dürer auch als Genie der Zeichnung erscheint, wird erneut die Gleichrangigkeit mit den antikisch-italienischen Normen der Ästhetik und Kunstgeschichtsschreibung betont, denen eine deutsche Kunsttradition des ernsten Tiefgangs, der Religiosität, Tugend und Inspiration zur Seite gestellt wird.

14 Ausführlich dazu Grebe, Anja: Dürer. Die Geschichte seines Ruhms. Petersberg 2013, vor allem S. 332–339.

15 Maaz, Bernard (Hrsg.): Im Tempel der Kunst: die Künstlermythen der Deutschen. Ausstellungskatalog Alte Nationalgalerie Berlin 1. Oktober 2008–18. Januar 2009. München/Berlin 2008.

16 Zit. nach Lüdecke, Heinz / Heiland, Susanne: Dürer und die Nachwelt. Berlin 1955, S. 180–182.

17 Kugler, Franz: *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, hrsg. v. Jacob Burckhardt, Berlin 1847, Bd. 2, S. 204f.; vgl. Lüdecke/Heiland 1955 (wie Anm. 16), S. 221–223.

Insgesamt feierte Siegert mit Dürer und dessen sorgfältigem, präzisiertem, detailiertem Malstil auch die Wesensverwandtschaft zu seiner eigenen Kunst und legitimierte diese, die stets in entsprechenden Kategorien charakterisiert wurde: »Siegert [zeigt] in der Ausführung eine Liebe, einen Fleiß und eine Unverdrossenheit, die wahrhaft Staunen machen. Es gibt in Düsseldorf fast keinen Künstler, der sich die Vollendung des Ganzen und Einzelnen so treulich angelegen sein läßt, der das Detail mit einer so unablässigen Aufopferung durchzufeuern strebt, und der dabei von so gesunden Principien ausgeht. Diese Eigenschaften geben denn auch seinen Arbeiten einen eigenthümlichen Reiz, welchen das Publikum vollkommen anerkennt.«¹⁸

18 Müller von Königswinter, Wolfgang:
Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünf-
undzwanzig Jahren, Leipzig 1854, S. 161.



nach August F. Siegert,
Kaiser Max und Albrecht Dürer,
Lithografie, in: *Düsseldorfer
Künstler-Album*, 1852,
Privatbesitz, München

Anonym, *Maximilian I. bei Albrecht
Dürer*, Stahlstich, 1842,
Privatbesitz, München

