

Letzter Entwurf Dürers vom Jahre 1518 für den Triumphwagen Kaiser Maximilians.
Handzeichnung in der Albertina zu Wien.

ALBRECHT DÜRERS MAXIMILIANSBILDNISSE.

VON DR. HANS STEGMANN.

Mit zwei Tafeln.

Das Mittelalter legte dem getreuen Bildnis des Einzelnen eine verhältnismäßig geringe Wichtigkeit bei. Die Reihe der eigentlichen Bildnisse, die wir vor dem fünfzehnten Jahrhundert nachzuweisen in der Lage sind, ist daher eine nicht allzugroße. Selbst die Persönlichkeiten, die wie Päpste und Kaiser durch ihre Stellung unmittelbar Anlaß zur Nachbildung ihrer äußeren Gestalt gaben, sind uns nur in unsicherer, verschwommener Gestalt überkommen. Die Renaissance und die durch sie bedingte höhere Geltung der Persönlichkeit an sich schufen auch hier einen gründlichen Wandel. Wo die Kunst blühte, in Italien und den burgundisch-flandrischen Niederlanden, entwickelt sich daher rasch eine blühende Bildniskunst in der ersten Hälfte und um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Nicht so rasch im eigentlichen Deutschland, wo die Entwicklung der geistigen Renaissancebewegung, ebenso wie die der Kunst in neuen Bahnen erst im letzten Drittel des Jahrhunderts lebhafter einsetzt. So haben wir, von dem Vater Maximilians, abgesehen von seinem Grabdenkmal kein authentisches Bildnis, denn die Abbildungen auf Siegeln und Medaillen u. s. w. können nur in bedingtem Maße als solche gelten. Maximilian ist der erste Kaiser, der in vollem Sinne als moderner Mensch angesprochen werden kann und hatte als solcher auch in hohem Maße Interesse für seinen persönlichen Ruhm und für den Vermittler desselben an Zeitgenossen und Nachwelt: das Porträt. Es würde an dieser Stelle zu weit

führen, auch nur in kurzem Umriss die künstlerischen Wiedergaben seiner Persönlichkeit von seiner Jugendzeit bis zum Grabe verfolgen zu wollen; es mag hier nur an die sich mit der Person des Kaisers beschäftigenden Holzschnittenfolgen und auf die zahlreichen Porträts seines Hofporträtisten, welchen Ausdruck nach des Malers eigenem Vorgang¹⁾ mit einiger Beschränkung man wohl gebrauchen kann, B. Strigels, hingewiesen werden. Ein glückliches Geschick hat es gefügt, daß dieser Kaiser, dessen Persönlichkeit mit die populärste der deutschen Herrscher ist, wenn auch die geschichtliche Beurteilung ihn nicht in die erste Reihe stellen kann, kurz vor Beendigung seiner Laufbahn von der gewaltigsten deutschen Künstlerhand im Bilde wiedergegeben wurde, von Albrecht Dürer.

Freilich existiert, abgesehen von den hier als eigentliche Bildnisse nicht in Betracht kommenden Darstellungen in den Holzschnitten schon ein früheres Porträt des Kaisers Maximilian, nämlich auf dem jetzt in Prag verwahrten sogenannten Rosenkranzfest²⁾, welches Dürer bekanntlich 1506 in Venedig malte. Indessen kann, wie ich im Nachfolgenden nachzuweisen suchen werde, hier Dürer nicht als Vorlage eine Bildnisstudie des Kaisers nach dem Leben, sondern nur eine Zeichnung nach dem neuerdings im k. und k. Hofmuseum zu Wien aufgestellten Porträt von dem Mailänder Ambrogio de Predis (abgebildet nebst dem Gegenstück Bianca Maria Sforza in Heyck, Kaiser Maximilian I., S. 71). Diese Zeichnung befindet sich im Berliner Kupferstichkabinet und ist von Lippmann in seiner Publikation der Dürerzeichnungen Bd. I, Tafel 17 mitgeteilt. Daß Dürer dieselbe für das Bild Maximilians benutzt habe, vermutet schon richtig Thausing, (Dürer, 2. Aufl. II, S. 352) ohne aber das Urbild derselben zu kennen. Die in schwarzer Kreide ausgeführte Zeichnung ist, wie die Lichtdruckreproduktion und die Beschreibung Lippmanns ergibt, stark verrieben und matt geworden. In der rechten unteren Ecke findet sich in drei Zeilen die Jahreszahl 1507, das Wort: »maximilian«, und Dürers Monogramm. Sofort muß es auffallen, daß die Zeichnung ein Jahr später datiert ist, als das Bild zu dem sie benutzt ist. Andererseits hat die Bezeichnung entschieden den charakteristischen Handzug Dürers.

Es dürfte sich nur, wenn es schon etwas unwahrscheinlich klingt, um eine Ateliernotiz des Meisters, die einen bloßen Besitztitel vorstellte, auf dem von ihm auf irgend welche Weise erworbenen Blatt handeln. Sei es, daß dieses eine Studie des Malers des Bildes — Ambrogio de Predis — oder eine Zeichnung nach diesem Bilde von anderer Hand wäre. Merkwürdig muß immerhin die Jahreszahl 1507 bleiben. Diese läßt sich ebenfalls nur aus der Annahme erklären, daß die handschriftliche Signierung der Zeichnung erst nach der Rückkehr aus Italien, also lange nach der Vollendung des Bildes, zu dem sie gedient, ausgeführt worden ist. Jedenfalls aber scheint es angebracht, die Handzeichnung einstweilen als mindestens zweifelhaftes Werk

1) Auf dem Bild des Historiographen Maximilians, Cuspinian nebst seiner Familie im Berliner Museum.

2) Lichtdruck in Soldan-Riehl, die Gemälde von A. Dürer u. M. Wolgemut, Nr. 97.

Dürers zu betrachten. Vielleicht hat Dürer das Blatt, das, wie eine Vergleichung des Bildnisses von Ambrogio de Predis und des Kopfes Maximilians auf dem Rosenkranzfest ergibt, in der Auffassung eine Mittelstellung zwischen den beiden letzteren einnimmt, durch Vermittlung Venezianer Freunde aus Mailand, wo sich wahrscheinlich die beiden Hochzeitsgemälde damals noch befanden, erhalten. Wenigstens haben wir keinen sicheren Anhalt, daß das Blatt, das schon stilistisch eher die Hand eines Italieners als eines Deutschen in seiner weichen, kaum angedeuteten Modellierung verrät, von Dürer selbst nach dem Bildnis des Mailänder Malers gezeichnet wurde. Man vergleiche dagegen die charakteristische Dürersche Art in der gleichfalls zu Berlin befindlichen Studie des Meisters Hieronymus von Augsburg, des Erbauers des Fondaco de' Tedeschi (Lippmann l. c. Tafel 10). Merkwürdig ist andererseits, daß die Verschiedenheiten, welche die angebliche Dürerzeichnung aufweist, abgesehen von der nicht so wesentlichen Haarbehandlung, charakteristische Merkmale des Kaisers besser treffen. Es sind die folgenden: die Linie des Nasenrückens ist weniger gerundet, sondern mehr gebrochen, die Unterlippe ist mehr vorgeschoben, wodurch die Habsburgerlippe deutlicher hervor-, das Kinn aber mehr zurücktritt, das Haar ist weiter nach rückwärts geschoben, sodaß der Hals mehr sichtbar wird, dann ist der Rumpf etwas mehr mit der Vorderseite dem Beschauer zugekehrt. Auf dem Prager Bild, wo Maria dem Kaiser den Rosenkranz aufs Haupt drückt, hat natürlich die charakteristische runde Mütze, die der Kaiser übrigens ähnlich auf Medaillen und auch auf dem Lucas von Leyden zugeschriebenen Bildnis der Wiener Galerie trägt, weichen müssen. Der Kopf ist vorgeneigt, das Haar reicher und malerischer behandelt. Immerhin hat Dürer dem bekanntlich in ganzer Gestalt im Profil nach links gewandten, knieenden Kaiser ein viel individuelleres Gepräge verliehen als dem gegenüber angebrachten, nach einer Medaille von Caradosso³⁾ gearbeiteten Papst Julius II. Gegen die den eigentlichen Vorwurf bildenden Kaiserbildnisse nach der Zeichnung von 1518 muß freilich das Porträt von 1506 weit zurückstehen.

Die Annahme, daß der Kaiser zuerst im Jahre 1512 in Nürnberg mit Dürer in persönliche Berührung gekommen sei⁴⁾, hat bis jetzt keine begründete Widerlegung gefunden. Seit dieser Gelegenheit hatte Maximilian Dürer in erster Reihe an seinen künstlerischen Unternehmungen beteiligt, vor allem war ihm die Ausführung der Triumphpforte und des Triumphwagens⁵⁾ zugefallen. Wie alle andern seiner Genossen aber war von dem stets in Geldnöten befindlichen Fürsten auch der Nürnberger Meister nur teilweise zu dem ihm gebührenden Lohne gekommen. Die Steuerbefreiung in der Vaterstadt Nürnberg und ein Gnadengehalt von 100 Gulden aus der Steuer der Stadt an den Kaiser sollten seinen kärglichen Lohn bilden für Werke, die Maximilians Namen fast unsterblicher gemacht haben, als seine Rolle in der Weltgeschichte.

3) Auch hiefür bringt Thausing, l. c. S. 352, den Nachweis.

4) Vgl. hierüber Thausing, a. a. O. II, S. 114 ff.

5) Die letzte Redaktion des Kaiserwagens nach der getuschten Federzeichnung in der Albertine vom Jahre 1518, die Dürer möglicher Weise in Augsburg unter den Augen des Kaisers fertigte ist verkleinert in der Koptleiste zu diesem Artikel wiedergegeben.

Gründe finanzieller Art und die letzte Redaktion seiner Entwürfe für den Kaiser dürften es auch gewesen sein, die Albrecht Dürer im Anschluß an die Vertreter der Vaterstadt bewogen, dem in Augsburg stattfindenden Reichstage im Sommer 1518 anzuwohnen und zwar, wie aus verschiedenen Momenten hervorgeht, auf die Dauer mehrerer Monate. Denn aus der Datierung der gleich zu besprechenden Handzeichnung vom Ende Juni und dem bekannten Briefe der Charitas Pirkheimer an Lazarus Spengler, Caspar Nützel und Albrecht Dürer vom 3. September 1518⁶⁾ dürfen wir den Beginn seines Aufenthalts wenigstens auf den Monat Juni verlegen, andererseits annehmen, daß Dürer bis zum



Abb. 1. Brustbild Kaiser Maximilians. Handzeichnung von Albrecht Dürer. (Verkleinerung).
Aus „Heyck, Kaiser Maximilian I.“, Verlag von Velhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig.

Schluss des Reichstages oder wenigstens bis zur Abreise des Kaisers⁷⁾ dort verweilte. Daß des Meisters immer fleißige Hand auch in Augsburg nicht gefeiert, davon geben mancherlei Arbeiten Zeugnis, vor allem die Blätter für den Mainzer Churfürsten, den Kardinal Albrecht von Brandenburg und den Kardinal Mathäus Lang, den Salzburger Erzbischof. Im Folgenden handelt es sich aber um eine zunächst unscheinbare Arbeit, die Handzeichnung Dürers, die, heute in der Albertina aufbewahrt, den Kaiser Maximilian nach dem Leben aufgenommen darstellt. Sie ist in Kohle ausgeführt, augenscheinlich in kürzester Frist, aber doch mit einer wunderbaren Sicherheit, die wie kein anderes Porträt

6) Abgedruckt von Thausing in den Quellenschriften zur Kunstgesch., 1. Folge, Bd. III, S. 167 ff.

7) Ende September 1518. S. Ullmann, Kaiser Maximilian I., Bd. II, S. 760.

Maximilians die Persönlichkeit des alternden, kränklichen und etwas lebensmüden Fürsten uns nahe bringt. Die Zeichnung ist sehr oft nachgebildet worden, am besten im Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses (Bd. IV, 1886). In der Abb. 1 ist nur zum Vergleich der thatsächlichen Momente eine kleine Nachbildung in Autotypie wiedergegeben.

Diese Zeichnung nun, das Produkt einer kurzen Spanne Zeit, wohl weniger als einer Stunde, hat dem Künstler zu einer Reihe von Werken Anlaß gegeben. Diese im Zusammenhang zu untersuchen, soweit es die dem Verfasser zur Verfügung stehenden Mittel erlauben, ist der Zweck der vorliegenden Studie. Den nächsten Anlaß bot die im Jahre 1900 vorgenommene Restauration des im Germanischen Museum befindlichen Maximilianbildes von Albrecht Dürer. Der Zustand desselben, auf den noch weiter zurückzukommen ist, hat dadurch wenigstens einigermaßen sich gebessert. Die frühere trostlose Ruinenhaftigkeit hat durch die Geschicklichkeit Professor Hausers in München wenigstens wieder insoweit verwischt werden können, daß ein künstlerischer Genuß und eine kunsthistorische Würdigung ermöglicht worden ist. Für die Galerie des Germanischen Museums war die Herstellung auch insofern ein Gewinn, als damit das einzige im eigentlichen Museumsbesitz befindliche Bild aus der Hand des größten Nürnberger Meisters der Beachtung auch weiterer Kreise zugänglich gemacht wurde.

Ehe zu einer Würdigung dieses Werkes und seines Verhältnisses zum Urtyp, der eben angeführten Zeichnung, übergegangen wird, seien diejenigen Arbeiten erwähnt, die mit größerem oder geringerem Recht ebenfalls als Arbeiten, resp. Kopien Dürers, bisher bekannt sind. Es sind dies zunächst die beiden Holzschnitte B. 153 und B. 154, von denen der erstere das Datum 1519 trägt. Dann das im Wiener k. u. k. Hofmuseum in der Wiener Galerie befindliche, bekannte Gemälde und ein weiteres in der Literatur noch nicht näher gewürdigtes, wie das vorige auf Holz gemaltes Bild im Besitz des Fürsten Wied zu Neuwied, endlich eine im Rathaus zu Nürnberg befindliche Copie des Bildes im Besitz des Germanischen Museums.

Wenn von vornherein zugegeben werden muß, daß keine der vorgenannten Arbeiten, soweit sie thatsächlich mit Dürer selbst in Zusammenhang gebracht werden müssen, auch seinen Hauptwerken, oder auch nur seinen vorzüglichsten Porträts zugezählt werden kann, so mag der nachfolgende Beitrag zur allerdings schon unheimlich angeschwellenen Dürerliteratur, der das Verhältnis der einzelnen Arbeiten und ihren Wert einigermaßen festzustellen sucht, doch dadurch seine Berechtigung erhalten, daß die Thatsache einer so vielfältigen Verwertung einer Bildnisstudie im Schaffen Dürers und auch in der deutschen Kunst der Zeit wohl einzig dasteht und andererseits auch ein nicht uninteressanter Zug aus der Bildergeschichte sich darbietet.

Wenden wir uns zunächst wieder der Zeichnung zu, so ist zu bemerken, daß dieselbe, 322 mm hoch, in der rechten oberen Ecke die handschriftliche Bemerkung Dürers trägt: »Das ist keiser maximilian den hab ich albrecht durer zu augspurg hoch oben auff der pfalz in seim kleinen stübli kunerfett da man zelt 1518 am mondag nach Johannis tawffer.«

Das danebenstehende Monogramm ist späterer Zusatz, ebenso wie das Übergehen des Antlitzes mit einem roten Ton. Der Kaiser, dreiviertel nach links gewendet, trägt etwas schief einen flachen Hut mit mäfsig breiter Krämpe — auf den Gemälden erscheint dieselbe wesentlich breiter —, an deren Unterrand sich in der Stirnmitte eine runde Agraffe angedeutet findet. Das Bild reicht bis ungfähr zur Achselhöhle. Die ziemlich hoch geschlossene Schaubе ist mit einem breiten Kragen (Sammt?), der das Granatapfelmuster trägt, versehen. Über der Schaubе ist die Ordenskette des goldenen Fließes angedeutet. Das Gesicht ist eigentlich nur mit wenigen Strichen hingesezt. Aber in welch' prägnanter und konzentrierter Weise heben diese die äufere Erscheinung und das Wesen des Dargestellten heraus. Insbesondere die etwas müden, halbgeschlossenen Augen mit den Krähenfüfsen, die Unregelmäfsigkeit der starken, gekrümmten Nase, wie kommen sie plastisch zum Vorschein! In dem, was man die Abschrift von der Natur nennen möchte, ist denn auch keines der danach entstandenen Werke trotz der reicheren Mittel mit der Zeichnung gleichwertig; insbesondere tritt das Greisenhafte des schon vom Todesengel umschwebten Mannes auf den Holzschnitten und Gemälden mehr zurück.

Ob die dem Künstler zu dieser Zeichnung bewilligte Sitzung eine auf den Wunsch desselben gewährte Gnade war, ob der Kaiser, der ja auf seinen Nachruhm im Bilde und insbesondere durch den infolge seiner Billigkeit weiter Verbreitung fähigen Holzschnitt grofsen Wert legte, eine Bestellung an Dürer damit verband, entzieht sich unserer Kenntnis. Ebenso, ob Dürer schon gleich die Absicht hatte, diese Porträtskizze zu einem Holzschnitt und zu einem Gemälde, oder nur zu einem von beiden zu verwerten. Sollte der Kaiser den Holzschnitt noch für sich bestellt haben, so ist die Platte sicher nicht mehr vor seinem Ableben in seinen Besitz gekommen, denn Dürer hätte sonst wohl kaum die Ausgabe mit der auf den Tod des Kaisers bezüglichen Inschrift herausgegeben.

Zunächst mögen hier kurz die beiden Fassungen des Holzschnittporträts behandelt sein, von denen das reichere (s. die Abb. 2) die Jahreszahl 1519 trägt. Beide Fassungen wurden zunächst ohne Bezeichnung hinausgegeben, die reichere Fassung erhielt augenscheinlich, wie die Abdrücke es erweisen, erst später das Monogramm. Bezüglich des Grades der Verwandtschaft und wohl auch der Zeit der Entstehung stehen die Holzschnitte der Handzeichnung näher, wenn sie auch künstlerisch naturgemäfs tiefer stehen, als die Gemälde.

Es scheint, dafs Dürer unmittelbar nach seiner Rückkehr von Augsburg, wenn nicht dort selbst, den Holzschnitt ohne Umrahmung in Arbeit nahm⁸⁾. Die Fassung ohne Umrahmung mit der zweizeiligen Überschrift *Imperator Cäsar Divus Maximilianus Pius Felix Augustus* ist wenigstens in dieser Fassung wohl noch im Jahre 1518 entstanden, denn sonst hätte Dürer auf den inzwischen erfolgten Tod Maximilians sicher Bezug genommen, wie er es in der anderen Fassung thut.

8) Die zweite Variante des Holzschnittes ohne Umrahmung ist vielleicht nur ein späterer Nachschnitt des Originals. Bartsch nimmt im „*Peintre graveur*“ das umgekehrte Verhältnis der Entstehung an.

beigefügt sein, daß der Hintergrund in tiefem grünlichem Blau gehalten ist; der Mantel ist scharlachrot. Der Inschriftstreifen ist aus Pergament und aufgeklebt. Der Stoff des Bildes ist feinfädige Leinwand. Das Bild ist ursprünglich in Leim- oder Wasserfarbe gemalt. Der Hintergrund, der wahrscheinlich ursprünglich einen mehr grünen Ton zeigte, ist mit einer dicken Übermalung in Ölfarbe, vermutlich schon im 16. Jahrhundert versehen worden. Gar nicht übermalt erscheint nur das Wappen. Das eigentliche Bildnis hat in früherer Zeit manigfache Beschädigungen erlitten, so am Hute, an der Wangenpartie unterhalb der Ordenskette, rechts außen am Schulterkragen, oben am Granatapfel und rechts in der unteren Ecke, um nur die bedeutendsten anzuführen. Die früheren Restaurationen dieser Schäden haben zu umfangreichen Übermalungen, wie es scheint, mit Ölfarbe geführt. Leider hat unter einer solchen die Wangenpartie besonders gelitten, während die wunderbare coloristische Behandlung des Gewandes ihren ganzen Reiz bewahrt hat.

Die schlimmste Schädigung aber, die eine völlige Wiederherstellung des Bildes unmöglich machte, hat dasselbe erst durch das Firnissen erhalten, das vermutlich erst im 19. Jahrhundert kurz vor der Erwerbung durch das Museum vorgenommen wurde. Ähnlich wie bei dem ebenfalls im Museum bewahrten Bilde Dürers »Der Kampf mit den stymphalischen Vögeln« sind dadurch die Leuchtkraft und die ursprünglichen Farbwerte unwiederbringlich verloren gegangen. Der Firnis, der natürlich auch den Grundstoff durchtränkte, hat einen dunkeln Schleier über das Ganze verbreitet.

Daß in dem Bild nicht eine veränderte Replik des Wiener Bildes vorliegt wie Thausing will⁹⁾, sondern ein Original, ist nicht wieder in Frage gekommen, seitdem in dem Reber-Bayersdorfferischen Katalog unserer Gemäldesammlung die betreffende Notiz Thausing's, dem möglicher Weise Eye's Aufsatz über dieses und einige gleichzeitig erworbene Bilder in dem Anz. f. K. d. d. V.¹⁰⁾ unbekannt geblieben ist, richtig gestellt wurde.

Im folgenden soll aber nicht nur die Authentizität des Bildes festgehalten werden, sondern auch der Versuch gemacht werden, die Priorität des Wasserfarbenbildes vor dem Wiener Ölbild nachzuweisen. Nach dem oben über die Entstehung der Zeichnung, dem Urtypus aller Dürerischen Maximiliansbildnisse, Gesagten möchte ich annehmen, daß Dürer nach Nürnberg zurückgekehrt, oder noch in Augsburg selbst unter dem frischen Eindruck der Persönlichkeit des Kaisers das Wasserfarbenbild als Studie für ein Porträt des Kaisers gefertigt habe. Ich sage als Studie, d. h. Versuch. Zunächst spricht hierfür die aufgeklebte Inschrift, die, wie die genauere Untersuchung ergibt, auf die weiße oder graue grundierte Leinwand aufgeklebt ist. Reber-Bayersdorffer¹¹⁾ möchten darin eine Übersetzung der lateinischen Inschrift des Wiener Bildes sehen, die aufgemalt ist. Das Umgekehrte dürfte das Richtigere sein. Die verbesserte Stellung des Wappens auf dem Wiener Bild, wo es auch nicht

9) l. c. II. S. 152.

10) Bd. VIII, Sp. 11 ff. Beigegeben ist auch eine allerdings nur mäßige lithographische Abbildung.

11) Katalog der Gemälde des Germanischen Museums, 3. Aufl. S. 35.

mehr von so drückender Gröfse ist, möchte ich ebenfalls anführen. In einer Wiederholung hätte Dürer sicher nicht eine schlechtere Lösung, bewirkt durch den Streifen, dessen Aufkleben gar keinen Sinn gehabt hätte, wenn es sich nicht um den ersten Originalentwurf gehandelt hätte, gewählt. Auch die Einführung der Pelzverbrämung, dann des zum Rot des Mantels besser harmonisierenden reineren Grüns mufs dafür in Betracht gezogen werden.

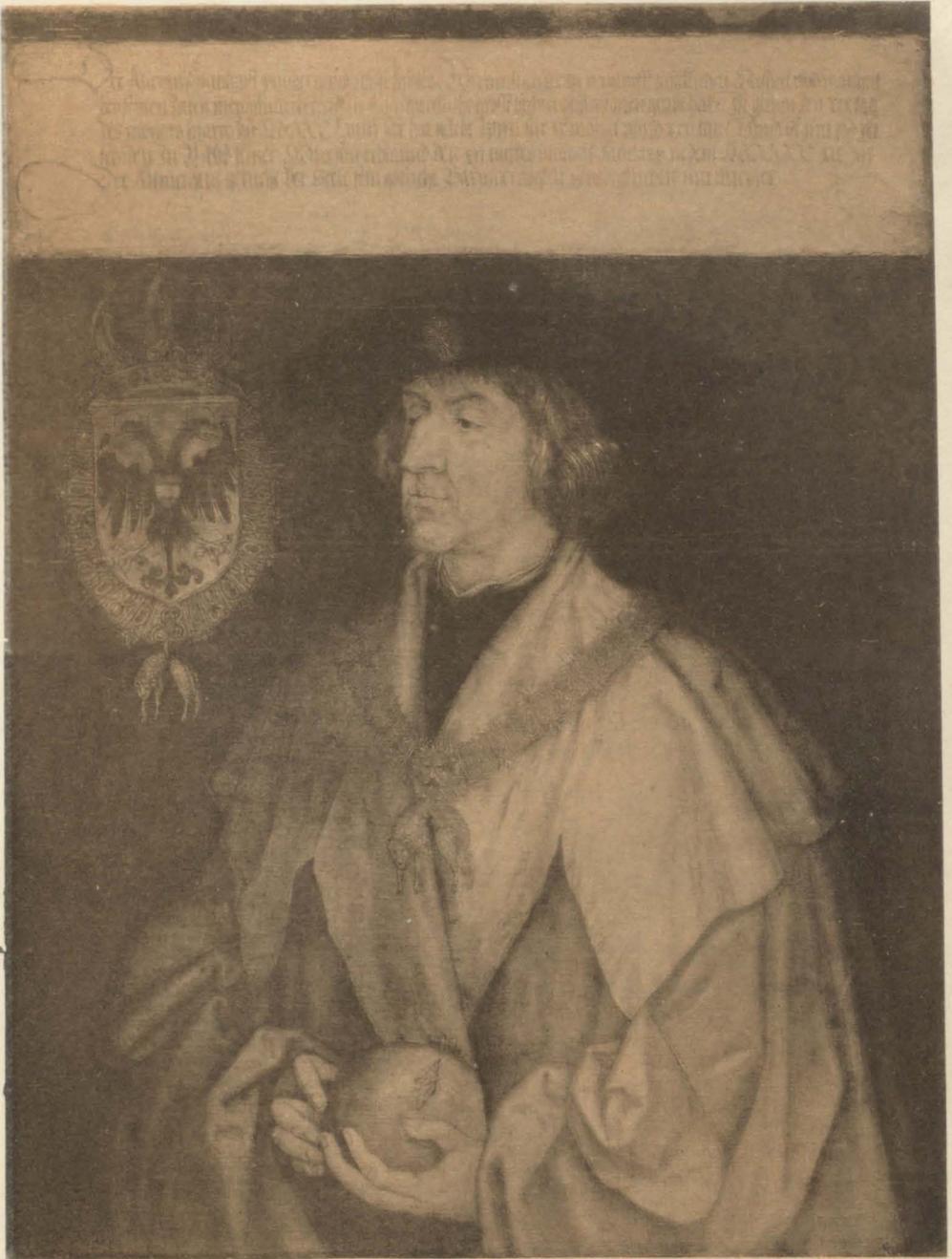
Die Eyesche Mitteilung, dafs das Maximiliansbild des Museums in einer 1860 abgehaltenen Auktion, von der kein Katalog erschien, erworben wurde, läfst sich dahin ergänzen, dafs es auf der Versteigerung des Nachlasses des vormaligen, 1838 † Senators und Reichsritters Johann Sigmund Christoph Joachim Reichsfreiherr Haller von Hallerstein gekauft bezw. vor der Versteigerung erworben wurde, worauf eine Notiz in dem ebenfalls von Eye geschriebenen Artikel über die gleichfalls Dürer zugeschriebene Prozessionsfahne mit dem hl. Sebaldus gleicher Provenienz hinweisen kann¹²⁾.

Die Versteigerung der Gemälde fand am 12. November, die der Bücher und Handschriften am 26. November 1860, und endlich die der Handschriften aus dem Nachlafs Wilibald Pirkheimers am 14. Januar 1861 statt. In der letzteren bildeten die bekannten, der überwiegenden Mehrzahl nach für die Stadtbibliothek erworbenen Briefe Dürers an W. Pirkheimer den wichtigsten Bestandtheil. Der Nachweis der Identität des im ersten Imhoffschen Inventar¹³⁾ erwähnten Wasserfarbengemäldes mit dem hier veräußerten läfst sich nun, abgesehen von der inneren Wahrscheinlichkeit, dafs es zu der Imhoffschen, resp. Pirkheimerschen Dürersammlung gehörte, dadurch leicht führen, dafs die einzige Tochter Wilibald des Jüngern Imhoff (1548—95) Hans Wilhelm Haller von Hallerstein (1582—1618) im Jahre 1607 heiratete und damit wohl der Hausbesitz des Letzteren an die Familie Haller überging (die Bemerkung im ersten Inventar »ins Haus« käme hier in Betracht). Andererseits war die Gemahlin des Vaters des oben genannten Johann Sigmund Christoph Joachim Haller (1723—1792) die letzte Erbtöchter der Hansischen Linie (eines von Hans III. Imhoff [1561—1623] begründeten Zweiges), so dafs auch auf diesem Wege das Bild, das bekanntlich aus den Imhoffschen Inventaren des 17. Jahrhunderts verschwindet, in Hallerschen Besitz gekommen sein kann.

Von besonderer Wichtigkeit für die Stellung des Nürnberger Bildes als Original oder Kopie, bezw. für die Priorität des einen oder anderen ist die Inschrift. Auf unserem Bilde ist dieselbe kalligraphisch auf einem 63 cm langen und 15 cm hohen Pergamentstreifen geschrieben. Ein verkleinertes Facsimile der Inschrift ist in Abb. 4 am Schluß des Artikels gegeben.

12) Anz. f. K. d. D. V. 1862. Sp. 46.

13) Es heifst dort: S. Eye, Leben und Wirken Albrecht Dürers, Übersichtstafel des Besitzstandes der bedeutendsten Dürer'schen Arbeiten in der Imhoffschen Sammlung (am Schluß des Buches) im Verzeichnis Willibald Imhofs d. Ae. 1573—1574: Nr. 8 Keyser Maximilian der Erst wasserfarb hat Albrecht Dürer gewislich gemalt fl. 8. Im Inventar von W. Imhofs d. Ae. Erben, 1580: Nr. 8 Ihem Keyser Maximilianus der ersto von Wasserfarben Albrecht Dürers Hanndt umb fl. 8. In dem 1588 an Kaiser Rudolf II. von denselben geschickten Verzeichnis: Nr. 16. Ihem Kaiser Maximilianus von Wasserfarben.



Brustbild des Kaisers Maximilian von Albrecht Dürer.
Germanisches Nationalmuseum.

Auf dem Wiener Bild von 1519 ist dieselbe in wortgetreuer Übersetzung in lateinischen Majuskeln wiedergegeben (s. Abb. 3).

Dafs die Inschrift des Wiener Bildes von Dürers eigener Hand angebracht ist, ist zum mindesten wahrscheinlich. Anders dürfte es sich bei dem Nürnberger Bild verhalten, in dem wir in der Inschrift wohl die Arbeit eines gewerbsmäßigen Kalligraphen zu erblicken haben und zwar höchst wahrscheinlich des jugendlichen Johann Neudörffer, des späteren Biographen Dürers, der uns selbst berichtet, dafs er Inschriften auf Dürers Gemälde, nämlich die Kaiserbilder im Germanischen Museum gesetzt habe¹⁵⁾.

Ein Vergleich mit dem 1519 von Neudörffer herausgegebenen ersten kalligraphischen Verlagswerk läfst die völlige Identität der Inschrift mit den dort mitgeteilten Schriften aufs Klarste erkennen. Wer aus dem gelehrten Freundeskreis, auf den die Fassung der Inschrift in beiden Sprachen hinweist, der Verfasser sei, etwa Lazarus Spengler oder W. Pirkheimer oder aber ein anderer aus der Umgebung des Kaisers selbst, mufs dahingestellt bleiben.

Für die Annahme der Priorität des Nürnberger Bildes als Vorstudie zu dem Wiener dürfte wohl das Folgende sprechen.

Wäre das Nürnberger Bild Kopie des Wiener, so hätte der Kopist sicher entweder die lateinische Inschrift von diesem übernommen und sie direkt auf seine Kopie gemalt. Hätte er aber auch, vielleicht einem Wunsche eines lateinunkundigen Bestellers folgend, die deutsche Version gewählt, so wäre doch keine Veranlassung gewesen, die Inschrift gesondert auf Pergament zu schreiben oder schreiben zu lassen, was für die Leinwand, wie es auch durch den Augenschein erwiesen wird, nur schädlich sein konnte. Von einer eigenhändigen Replik kann bei dem Nürnberger Bilde natürlich schon aus künstlerischen Gründen nicht gesprochen werden, weil das Wiener Bild gegenüber dem Nürnberger die entwickeltere Fassung zeigt.

Wohl aber ist es so gut als sicher anzunehmen, dafs Dürer ursprünglich gesonnen war, in dem wohl von Anfang an für den Nachfolger oder die Familie des Kaisers bestimmten Oelgemälde die deutsche Inschrift anzubringen und sich die Vorlage von dem mit ihm jedenfalls von frühester Jugend bekannten jungen Schreibmeister Johann Neudörffer fertigen liefs. Vielleicht auf den Rat gelehrter Kreise wurde dann die für vornehmer geltende lateinische Fassung (vielleicht mit Rücksicht auf Karl V?) gewählt und auf die definitive Redaktion des Ölgemälde übertragen.

Die Authentizität der Schriftzüge gerade in der 1519 aufgekommenen Schreibweise ist aber auch neben der Notiz ein starker Beweis, dafs das Bild im Imhoffschen Inventar nicht etwa eine im Auftrag der Imhoffs oder sonst wessen gefertigte Fälschung, sondern das Atelierexemplar Dürers war.

Das Bild des Museums trägt keine Signierung. Es ist wohl auch nicht anzunehmen, dass etwa unter der Übermalung des Grundes eine solche vorhanden gewesen sei, denn dann hätte bei der Skrupellosigkeit, die sonst gerade bei der Imhoff'schen Sammlung in dieser Richtung herrschte, sicher der Re-

15) S. Quellschriften zur Kunstgesch. I. Folge Bd. X, S. 158 f.

staurator, resp. der Besitzer das Dürer'sche Monogramm anbringen lassen. Wie aus den Imhoff'schen Inventaren hervorgeht, waren die Wasserfarbenbilder Dürers bereits im 17. Jahrhundert sehr schadhaft geworden. War dies bei den doch sicher sehr sorgfältig gehüteten Stücken der eigentlichen Sammlung der Fall, so ist es umsomehr bei unserem Bilde anzunehmen, das jedenfalls als Zimmerschmuck dem Verschmutzen und zufälliger Beschädigung noch mehr als die eigentliche Sammlung ausgesetzt gewesen sein mag. Dafs die Übermalung und vermutlich gleichzeitig die Reparatur mehrerer großer Risse in der Brustpartie und im Grunde ziemlich früh vor sich gegangen sei, dafür liegt ein mittelbarer Beweis in der von Thausing erwähnten Copie im Nürnberger Rathaus vor. Diese Copie auf Leinwand ist in Oel ausgeführt und hält sich, abgesehen von einigen Abweichungen in der Haltung der Hand, genau an den gegenwärtigen Zustand des Originals im Germanischen Museum. Nur ist der Gewandstoff hier bräunlichgelb und nur die Zacken des Schulterkragens zeigen denselben roten Ton wie das Vorbild.

Auch die Mafse (66 cm h., 64 cm br.) sind ungefähr die gleichen. Die größere Differenz in der Höhe kommt daher, dafs der von der aufgeklebten Inschrift bedeckte Teil einfach weggelassen worden ist. Die Behandlung ist auch insofern eine gleiche, als das Wappen, das in unserem Exemplare von der Übermalung frei geblieben ist, auch dort in Wasser-, resp. Leimfarbe ausgeführt ist. Vor allem aber zeigt der Grund denselben tief grünblauen Farbton, wie die Übermalung des Germanischen Museums. Aus der Malweise der Rathauscopie läfst sich ferner der Schluss ziehen, dafs dieselbe sicher der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dafs auf der jetzt im neuen Amtsgebäude am Fünferplatz im Bureau des Oberbaurats verwahrten Copie, das Wappen etwas kleiner, die Ordenskette und der gesamte Rumpf etwas kürzer ist. Selbständige künstlerische Bedeutung hat diese Copie nicht.

In dem Wiener Bild, das, wie auch die hier gegebene Abbildung (Abb. 3) zeigt, am rechten äufseren Rande gegenüber dem Hute das eigenhändige Monogramm unter der Jahreszahl 1519 trägt, hat Dürer zunächst den oberen Teil mit der Inschrift insofern geändert, als er das verhältnismäfsig kleiner gewordene Wappen links in die Ecke hinauf neben die in sieben Zeilen wiedergegebene, nun ins Lateinische übertragene und in Antiqua gemalte Inschrift setzte. An Stelle des roten gezackten Kragens hat Dürer dem ebenfalls roten Mantel vorn einen breiten Saum von Zobel gegeben, der sich als breiter Schulterkragen um den Mantel herumzieht und auch die Ärmelenden verbrämt. Der Grund ist dunkelgrün. Das schwarze Untergewand ist das gleiche geblieben, ebenso der schmale, am Hals sichtbare weifse Leinensaum. Da auf dem Pelz die Kette des goldenen Vlieses nicht gut gewirkt hätte, ist der Orden in dieser Replik, wo der Mantel zudem ziemlich hoch schliesft, weggeblieben. Der Hut ist etwas größer, die Ausführung desselben feiner, so ist z. B. der schwarze, am äufseren Rand herumgehende Federsaum deutlicher zu erkennen. Natürlich ist durch die Einführung des Pelzes die gesamte Gewandbehandlung eine andere geworden, der Rumpf ist massiger.

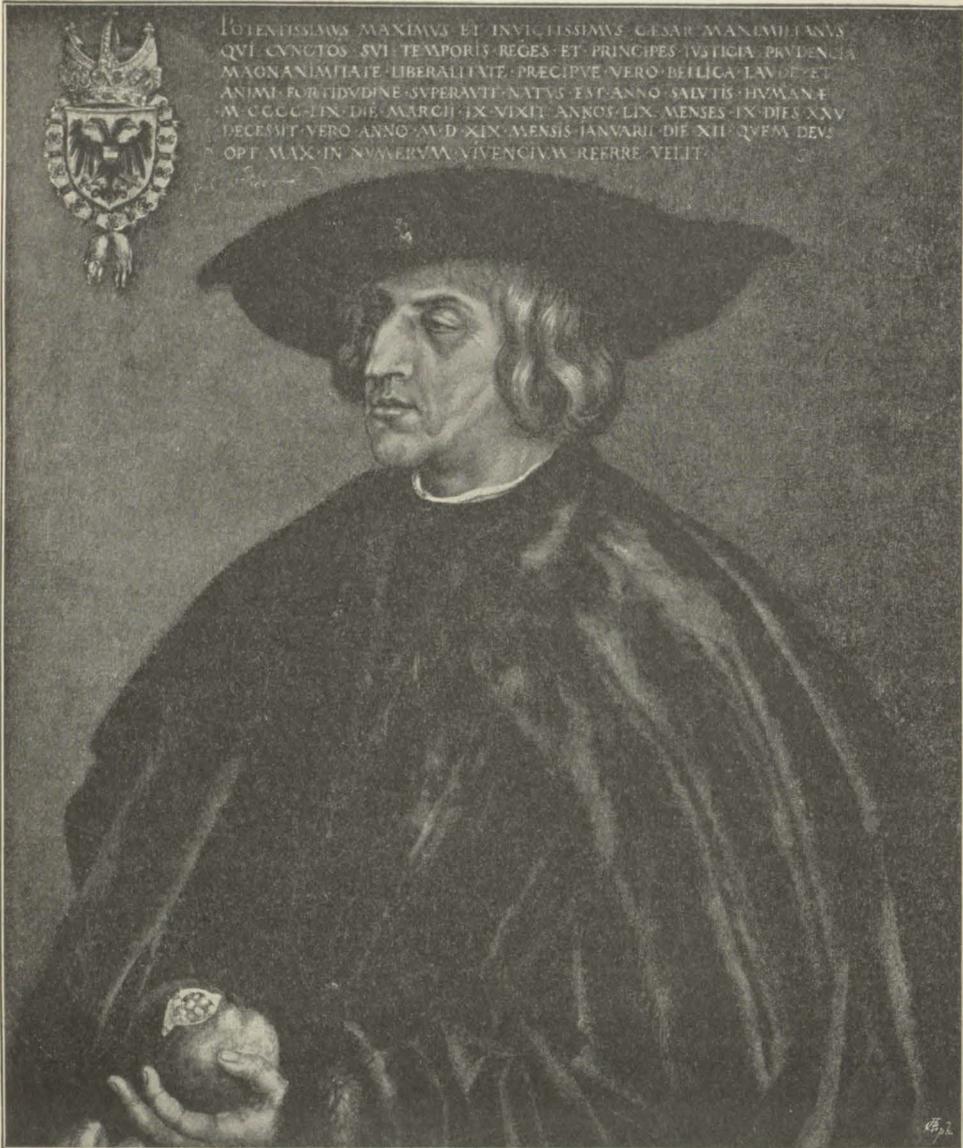


Abb. 3. Kaiser Maximilian I. Gemälde von Albrecht Dürer im k. u. k. Hofmuseum zu Wien.
 Aus „Heyck, Kaiser Maximilian I.“, Verlag von Velhagen u. Klasing, Bielefeld u. Leipzig.

Vor Allem aber hat die Anordnung der Hände eine Umänderung erfahren. Die Linke hält in fast genau gleicher Art auch hier den geplatzten Granatapfel. Die Rechte aber hat sich von diesem getrennt und liegt, in lässiger Natürlichkeit auf die Finger gestützt auf dem Bildrand auf. Das Bild von größter Feinheit der Technik ist auf Holz gemalt, 73 cm hoch und 62 cm breit. Es scheint nicht mehr ganz im ursprünglichen Zustande zu sein, die Farben sind etwas nachgedunkelt. Über die Geschichte des Bildes hat sich nur wenig feststellen lassen. Engerth (Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses III p. 95) schreibt: »Das Inventar der Ambraser Sammlung (um 1719) enthält Nr. 35 ein Bild: »Kaiser Maximilian I. Contrafait im Kaysl. Habit. Auf Holz gemahlen.« Obwohl hier der Maler nicht genannt ist, so ist es doch nicht unwahrscheinlich, daß jenes mit unserem Dürerbilde identisch sei, denn es erscheint ein Jahr später in der Stallburg, wohin zu jener Zeit viele Bilder aus Ambras gebracht worden sind. Bei der Übertragung der Galerie in das Belvedere kam es aus der Stallburg dahin.«

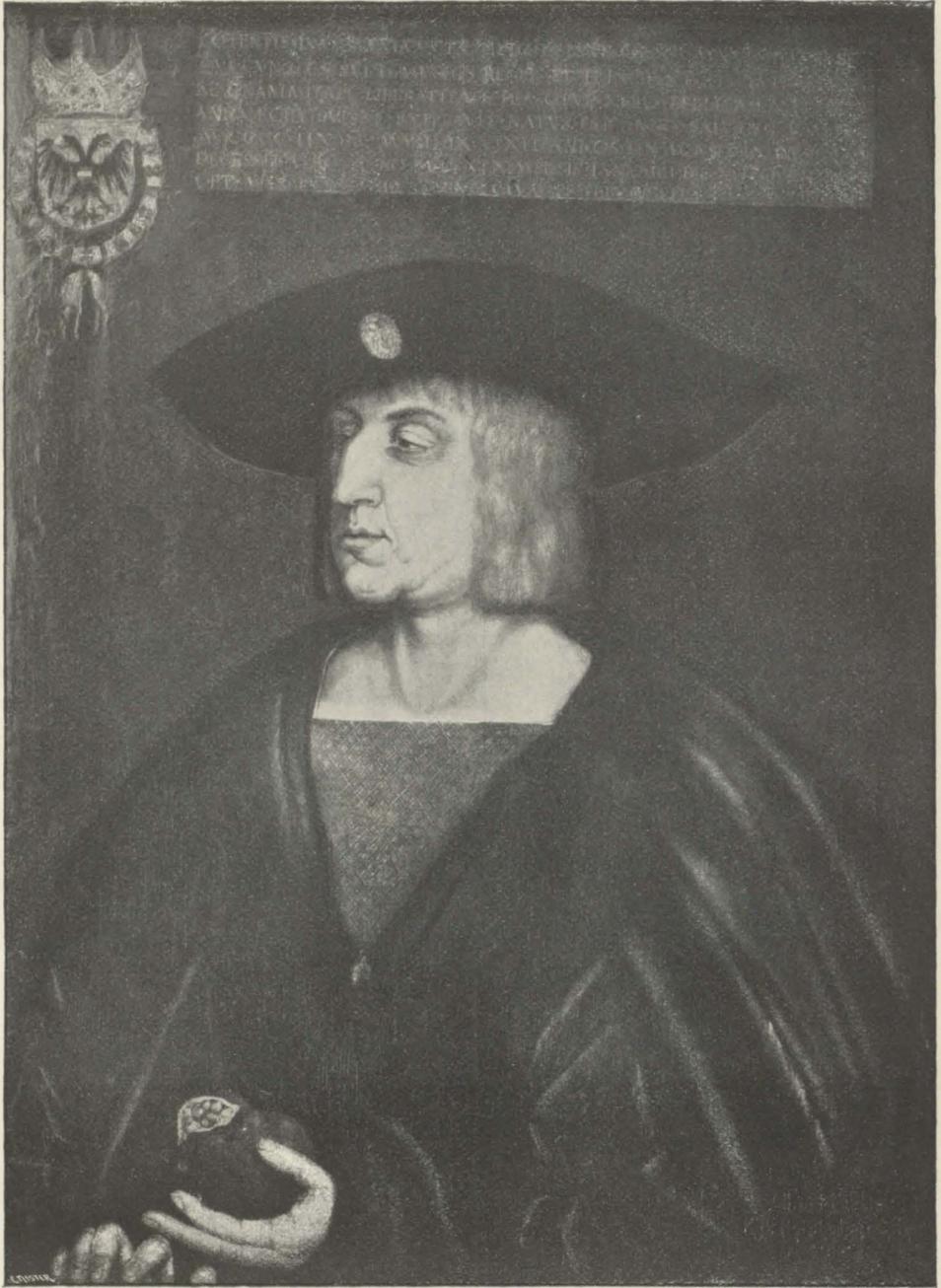
Aus der Art der Ausführung, der Beifügung des Wappens mit der Kette des goldenen Vlieses und der höfisch ceremoniellen Inschrift (man vergleiche den weit volkstümlicheren Ton auf dem Holzschnitt von 1519) möchte ich den Schluß ziehen, daß Dürer das Bild von vornherein für den Nachfolger, oder doch wenigstens die Familie des verstorbenen Kaisers gemalt hat, und zwar als Geschenk, um sich damit die von Maximilian erlangten Begnadungen auch für die Folge zu erhalten. Daß er mit dem Porträt des Kaisers solche Zwecke verfolgte, geht ja aus dem Tagebuch der niederländischen Reise¹⁶⁾ hervor, wo er selbst erzählt, daß die Erzherzogin Margarethe von Österreich, die Tochter Maximilians und Statthalterin der Niederlande, weil ihr das Bild mißfiel, es ablehnte. Welches Exemplar freilich in Frage kam, das jetzige Wiener oder das unten zu besprechende Neuwieder Exemplar muß dahingestellt bleiben, wenn sich bei der Annahme Dürers als Autor auch die größere Wahrscheinlichkeit für das Neuwieder ergibt.

Denn das Bild, das Dürer in Mecheln der Kaisertochter schenken wollte, ist in den Niederlanden verblieben. Kurz vor seiner Abreise, um den 1. Juli herum, tauscht der Künstler ein weißes englisches Tuch um dasselbe von Jacob, dem Eidam des ihm so befreundeten Genuesen Tommaso Bombelli¹⁷⁾, des Zahlmeisters der Erzherzogin Margarethe und eines der reichsten Seidenhändler Antwerpens ein.

Die weitere Replik, von der der Verfasser durch die Güte des Herrn Direktors Hofstede de Groot Kenntnis erhielt, befindet sich, wie gesagt, im Besitze Se. Durchlaucht des Fürsten von Wied in Neuwied. Das Bild scheint identisch zu sein mit der von Engerth, der als angeblichen

16) Im Tagebuch der Reise in die Niederlande. S. Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß. S. 164 f. »Ich bin auch bei Frau Margareth gewest und hab sie mein Kaiser sehen lassen und ihr den schenken wollen. Aber do sie ein solchen Missfall darinnen hätt, do führet ich ihn wieder weg.«

17) Lange-Fuhse, l. c. S. 175 u. S. 115 Anm. 8.



Bildnis des Kaisers Maximilian.

Im Besitze seiner Durchlaucht des Fürsten von Wied zu Neuwied.

Meister Cranach bezeichnet, in seinem beschreibenden Katalog der Wiener Galerie¹⁸⁾ erwähnten Copie auf Leinwand. Die dortige Angabe des Besitzers als Graf von Holland (solche gibt es seit 1581 überhaupt nicht mehr) und die Behauptung, dafs es auf Leinwand gemalt sei, ist ein Irrtum. Das als Aufbewahrungsort angegebene Palais desselben deckt sich jedenfalls mit dem vor einiger Zeit von der Fürstin von Wied, der Prinzessin Marie von Holland, veräußerten Palais in Haag, dessen Einrichtung nach Neuwied überführt wurde.

Dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Fürsten von Wied danken wir die eigens für das Germanische Museum angefertigte Photographie, nach der die Abbildung auf Tafel III genommen wurde, und einige Notizen über dasselbe. Soweit dies nach der Photographie möglich ist, möchte ich die Meinung über das höchst interessante Porträt in das Folgende zusammenfassen.

Wie aus dem Vergleich der beiden Abbildungen hervorgeht, geht das Bild einerseits mit Sicherheit auf die Dürersche Zeichnung, andererseits auf das Wiener Bild zurück. Die Identität der Hände, die Stellung von Wappen und Inschrift, sowie des Gleichlauts auf dem Wiener und Neuwieder Bild lassen dies Letztere auf den ersten Blick erkennen. Im Gewand und der Auffassung des Kopfes und Körpers freilich entfernt sich das Neuwieder Exemplar am weitesten vom Urtypus der Albertinazeichnung.

Das Neuwieder Bild ist auf Holz gemalt, 52 cm breit und 71 cm hoch, also von etwas kleineren Verhältnissen im Allgemeinen. Das Bild ist nicht bezeichnet und wird in Neuwied Holbein zugeschrieben, was natürlich keine Geltung haben kann. Das Rumpfteil ist etwas kürzer, die Finger der den Granatapfel haltenden Hand sind etwas gestreckter. Die Inschrift, die nicht, wie die Abbildung erscheinen lassen könnte, aufgeklebt, sondern aufgemalt ist, dürfte wohl mittelst Durchpausen von einem Originalentwurf oder vom Wiener Bild entnommen sein.

Wenn ich eine von Neuwied erhaltene Notiz richtig verstehe, so ist das Bild coloristisch mit dem Wiener identisch. Die Unterschiede in der Auffassung des Kopfes ergibt ein Vergleich der beiden Abbildungen. In dem Neuwieder Bild ist der Versuch gemacht, den Kaiser voller, jugendlicher und frischer darzustellen. Man vergleiche nur die weichere, weniger scharf modellierte Wangenpartie, den etwas mehr die weltbekannte »Habsburgerlippe« betonenden Mund, vor Allem aber den Hals, der im Gegensatz zum Wiener Bild, wo er direkt als der eines alten Mannes wiedergegeben ist, hier eine idealisierende Behandlung erfahren hat. Umsomehr als hier der Kaiser statt des schwarzen Untergewandes mit dem schmalen weissen Kragen ein rautenförmig gemustertes (Goldstoff?), rechteckig ziemlich tief ausgeschnittenes Unterkleid trägt, wie es eher der Mode um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts entspricht.

Ist nun Dürer der Maler auch dieses Bildes, das zwar in der Treue der Wiedergabe dem Urtypus der Albertinazeichnung am fernsten steht, aber an

18) E. v. Engerth, Gemälde, Beschreibendes Verzeichnis etc. III. Band. Deutsche Schulen, S. 95.

malerischer Wirksamkeit die erste Stelle beansprucht? Ohne das Werk selbst gesehen zu haben, ist eine endgültige Entscheidung allerdings kaum möglich. So weit wir Dürer kennen, fällt es uns eigentlich schwer, daran zu denken, daß er noch einmal dieselbe Skizze ausgenützt haben sollte zu einer dritten Replik. Daß das Bild, eben seiner freieren Auffassung wegen, erst nach dem 1519 datierten entstanden ist, darf wohl als sicher angenommen werden. Immerhin dürfte der Terminus usque ad quem ziemlich eng anzunehmen sein. Außer dem Wiener Porträt müßte dem Künstler, wenn wir an Dürer festhalten, noch eine weitere Vorlage zur Verfügung gestanden haben; darauf deutet neben Anderem die ganz abweichende Haarbehandlung hin.

Die Erklärung aber für die Abweichungen von der 1518 entstandenen Zeichnung dürfte leicht erbracht werden können und zwar in der Zuziehung der im Eingang dieser Studie betrachteten Zeichnung, nach oder von Ambrogio de Predis, welche die Jahreszahl 1507 trägt. (Vgl. auch über diesen Künstler W. Bode im Jahrbuch der kgl. preufs. Kunstsammlungen 1889 S. 71 ff., der noch eine weitere angebliche, mir nicht bekannte kleine Studie des Ambrogio zu den Bildern des Kaiserpaares in der Akademie zu Venedig erwähnt.) Hier finden wir dasselbe ausgeschnittene Untergewand, hier das straffere Haar, die vollere und vorgeschobene Lippe. Und so wäre denn allerdings die Vermutung gerechtfertigt auch in diesem dem Dürerwerk neu einzufügenden Gemälde ein Dürer'sches Original zu erblicken, in dem der Meister ein ideales Porträt des ihm so teuren Fürsten geben wollte. Er griff eben zu diesem Zwecke zurück auf die schon einmal für das Rosenkranzfest benutzte Zeichnung, die Maximilian in der Blüte reifen Mannesalters darstellt.

Leider lassen sich vorläufig nur Hypothesen aufstellen und Fragen. Die Geschichte des Wiener Bildes läßt sich nicht weiter zurück verfolgen als bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zwischen dem Schwiegersohn Bombellis und dem Besitz des Hauses Oranien läßt sich ebenfalls der Zusammenhang vor der Hand nicht feststellen. Vielleicht gelingt es der Zukunft in diese Fragen, die auf Dürers Schaffen immerhin ein interessantes Streiflicht werfen, noch volle Klarheit zu bringen.

Der Allergrosmächtigst vüberwindlichst kaysere Maximilian der in vernunft schicklichei Weisheit vnd manheit
 bey seinenzeiten meniglich vbertroffen Auch merckliche gross sachen vnd getatten geubt hat. Ist geboren den xix tag
 des monats may im MCCCC Lviij Jar hat gelebt Lviij Jar ix monat vmd xxv tag. Vnd ist mit tod ver
 schiden Zu Welchs seiner Naxestat erblind den xij tag des monats Janyary in dem MCCCCC xii Jar
 Der Allmechtis gerüch der Seele sein gotliche Barmhertzigkeit genediglichen mizuteylen

[Abb. 4. 7] Facsimile der Inschrift auf dem Dürerschen Maximiliansbildnis im Germanischen Museum.