



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Muther, Richard: Kaiser Maximilian I. als Kunstfreund.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Kaiser Maximilian I. als Kunstfreund.

Von Richard Muther.



n der Grenze des Mittelalters und der Neuzeit tritt uns ein erhabner Fürst entgegen, der, von dem zaubervollen Schmuck der Poesie bekleidet, noch heute für alle einen eigentümlichen Reiz hat. Der letzte Ritter tummelt sich noch in ihm aus, aber er begrüßt dabei schon mit Jubel die Morgenröte der neuen Zeit. Er sieht das Alte dahinsterven und das Neue emporblühen und ist selbst eine wunderbare Mischung von Altem und Neuem, von Phantasie und Verstand, von Poesie und Prosa. Dieser Fürst ist Kaiser Maximilian I.

Am 22. März 1459 als der Sohn des schwachen Kaisers Friedrich III. geboren, verlebt er seine Jugend unter trüben Verhältnissen. Sein Vater genießt im Reiche wenig Ansehen und wird von allen Seiten beunruhigt. Trotzdem wächst der Prinz zu einem prächtigen Jüngling heran. Seine Naturanlagen entwickeln sich schön, auf der Jagd und im Turnier kommt keiner ihm gleich. Der alte Kaiser will solche Vorzüge zur Vergrößerung seiner Hausmacht benutzen. Was ihm auf dem Wege der Politik nicht gelingt, will er durch Heiratspläne durchsetzen. Sein Augenmerk richtet sich auf den reichen Karl von Burgund, dessen schöne Tochter Maria die einzige Erbin des burgundischen Landes ist. Herzog Karl, der nach dem Glanze einer Königskrone strebt, kommt den Wünschen des Kaisers entgegen. Auf der Zusammenkunft in Trier 1473 soll die Verlobung Maximilians und Marias zum Abschluß kommen; aber die Sache scheitert, und Karl verliert 1477 in der Schlacht vor Nancy sein Leben. Was die Politik nicht vollbracht hat, fügt das Schicksal selbst. Karls Tod führt in Burgund schwere Verwirrungen herbei. Die Unterthanen empören sich, und Ludwig XI. von Frankreich fällt ins Land ein. Die arme Maria sucht einen männlichen Schutz, und ihr Auge richtet sich auf Maximilian. Max unternimmt seine Brautfahrt, zieht in prangender Jugendschönheit in Gent ein und wird am 20. August 1477 mit Maria getraut. Außer einer herrlichen Braut hat er die reichen und blühenden Besitzungen des burgundischen Staates für Österreich erworben. Aber Glück erregt Neid. Ludwig XI. von Frankreich hat die Vermählung Marias mit dem Dauphin gewünscht und macht seinem Ingrimme durch einen Krieg Luft. Maximilian muß ihm 1479 in der Schlacht bei Guinegate zeigen, daß er als zwanzigjähriger Jüngling schon wie ein Alter zu fechten versteht. Außer dem Neide der Menschen erregt aber allzugroßes Glück auch den Neid der Götter. Schon 1482 stirbt infolge eines unglücklichen

Sturzes auf der Falkenjagd die Erzherzogin Maria, die belgische Venus, wie man sie wegen ihrer Schönheit, die burgundische Diana, wie man sie wegen ihrer Jagdlust nannte, nachdem sie ihrem Gatten zwei Kinder, Philipp und Margareta, geschenkt hat. Daran schließen sich für Max, der als Vormund seines Sohnes Regent der Niederlande ist, unsägliche Wirren. Die Städte, die ihm schon bei Lebzeiten Marias Sorge und Not gemacht haben, lassen ihn nicht mehr zur Ruhe kommen. Flandern empört sich; Karl VIII., Ludwigs XI. Nachfolger, unterstützt die Aufrehrerischen. Maximilian, damals 26 Jahre alt, kann nur einen Augenblick der Ruhe benutzen, um nach Deutschland zu reisen und sich in Frankfurt 1486 zum römischen König erwählen, in Aachen krönen zu lassen. Kaum ist er in seine Lande zurückgekehrt, als die Unruhen von neuem beginnen. Man nimmt ihn in Brügge gefangen und läßt ihn nur unter demütigenden Bedingungen frei. Er verläßt, nachdem Friede geschlossen, freudig die Niederlande und wendet sein Hauptaugenmerk auf seine Erblande Österreich. Sämtliche Ungewitter, welche sich über seinem Haupte zusammenziehen, werden glücklich von ihm zerstreut, Frankreich, Ungarn und die Niederlande zur Ruhe gebracht. Während seine Angelegenheiten sich auf diese Weise entwickeln, wird sein alter Vater 1493 aus dem Leben abgerufen. Maximilian tritt als römischer König die Regierung an und ruft die größten Hoffnungen in ganz Deutschland wach. Da er in allen Stücken ein schroffer Gegensatz zu seinem Vater ist, sieht man in ihm die Bürgschaft für eine bessere Zukunft. Eine tüchtige Persönlichkeit thut aber auch Not. Es müssen durchgreifende Maßregeln ergriffen werden, um Deutschland aus der abschüssigen Bahn des Verfalls, in die es geraten ist, herauszureißen. Mit dem Jahre 1494 beginnt Maximilians Thätigkeit als Reichsoberhaupt. Sein erstes Bestreben geht dahin, dem Reiche eine Kaiserin zu geben. Er wählt die ihm von Lodovico Sforza mit einer reichen Mitgift angetragene Maria Bianca, mit der er dann 17 Jahre lang, freilich kinderlos und wenig glücklich, verheiratet ist. Nun wendet er sich den deutschen Angelegenheiten zu. Er gründet auf dem Reichstage zu Worms 1495 den ewigen Landfrieden, der dem bisherigen Fehdewesen steuern soll, und setzt das Reichskammergericht ein. Während er so für das Reich sorgt, wird seine Aufmerksamkeit nach Italien gelenkt, das von seinem Vater unbeachtet gelassen worden ist. Es beginnen die italienischen Wirren. Lodovico Moro von Mailand hat, um sich Neapel vom Halse zu schaffen, Karl VIII. ins Land gerufen. Dieser hat im Siegestaumel 1494 ganz Italien durchzogen und bedroht den Moro selbst, der nur durch sein Bündnis mit dem Papste und Max vom Untergange gerettet wird. So steht Maximilian mit einemmale mitten in der Löwengrube, in die schon so viele deutsche Kaiser ihre Füße gesetzt hatten, und macht 1496 einen Zug nach Italien. Unterdessen naht wieder von einer andern Seite eine Verwicklung. Die Eidgenossen versagen dem Reichskammergericht die Anerkennung und verweigern die ihnen als Reichsgliedern

abberlangte Dienstmannschaft. Max will sie mit Waffengewalt zwingen, muß aber, in der Schlacht bei Dornach überwunden, im Baseler Frieden von 1499 von seinen Forderungen absteigen. Noch während des Friedensschlusses eröffnet sich das Kriegsschauspiel in Italien wieder. Ludwig XII., Karls VIII. Nachfolger, erneuert seine Ansprüche auf Mailand, besiegt 1499 Lodovico Moro und schleppt ihn in die Gefangenschaft. Max kann trotz eifriger Bemühungen von den deutschen Ständen keine Mittel erhalten, um in die Wirren einzugreifen. Nachdem diese Angelegenheiten entschieden, findet er einen Augenblick Zeit, seiner Lieblingsidee, einem Kriege gegen die Türken, nachzuhängen. Aber kaum hat er den Plan entworfen und die St. Georgengesellschaft gegründet, als er schon wieder durch den bairischen Erbfolgestreit beschäftigt wird. Bald darauf wird sein Vaterherz von dem schwersten Schlage getroffen. Sein Sohn Philipp, als Schwiegersohn der vor kurzem verstorbenen Königin Isabella sechsten König von Kastilien geworden, stirbt 1506 zu Burgos, und mit ihm werden tausend herrliche Hoffnungen zu Grabe getragen. Nachdem Maximilian seine Tochter Margareta zur Statthalterin der Niederlande ernannt hat, denkt er daran, endlich einen Römerzug zu unternehmen, um sich von Julius II. zum römischen Kaiser krönen zu lassen. Es ist vergeblich, Venedig versperrt ihm den Durchzug, und Max nimmt nur den Titel eines erwählten römischen Kaisers an. Rache an Venedig ist jetzt sein Ziel. Und er greift, um dieses zu erreichen, zur äußersten Maßregel. Er vereinigt sich 1508 durch den unseligen Bund von Cambray mit Ludwig XII., Ferdinand dem Katholischen und Julius II. zur Teilung des venetianischen Gebietes. Es folgt der unglückliche italienische Krieg. Das unnatürliche, aus lauter Gegnern zusammengesetzte Bündnis schlägt binnen kurzem in sein Gegenteil um. Der ursprünglich gegen Venedig gerichtete Krieg richtet sich gegen den gemeinsamen Feind Italiens, Ludwig XII. Auf das Schlagwort: „Rache an Venedig“ folgt das andre: „Sinaus mit den Franzosen aus Italien.“ Durch die heilige Liga wird Venedig gerettet und verliert Frankreich seine Eroberungen in Italien. Und nicht genug damit: England, Spanien und der Kaiser fallen gleichzeitig in Frankreich ein, und Maximilian schlägt die Franzosen 1513 in der neuen Schlacht von Guinegate. Aber die Rechnung ist ohne den Wirt gemacht. Auf Ludwig XII. folgte 1515 der feurige Franz I., der nichts eifrigeres zu thun hat als über die Alpen zu ziehen und Mailand von neuem zu unterwerfen. Der 1516 geschlossene Friede von Noyon spricht ihm die Stadt endgiltig zu, und so endet der langwierige Krieg ohne irgendwelchen Nutzen für den Kaiser. Nachdem diese leidige Angelegenheit erledigt ist, wendet sich Max sofort andern Aufgaben zu. Er teilt das deutsche Reich in zehn Kreise, ordnet die ungarische Erbfrage, nimmt seinen Lieblingsgedanken, einen allgemeinen Krieg gegen die Türken, von neuem auf und verfolgt mit reger Aufmerksamkeit die Anfänge der Reformation. Da befällt ihn mitten in dieser angespannten Thätigkeit auf der Jagd in Oberösterreich ein

Fieber. Er stirbt in Wels am 12. Januar 1519, im 26. Jahre seiner Regierung, im 59. seines Lebens.

Maximilians Leben ist eins der thätigsten, die man sich denken kann, und es wäre nicht zu verwundern, wenn es ganz in diesen politischen Arbeiten aufgegangen wäre. Das ist jedoch durchaus nicht der Fall. Nicht nur den politischen Tageswirren widmete er sich. Sein Leben gehörte auch der Dichtung, der Wissenschaft und der Kunst. Nicht nur der Geschichtschreiber, auch der Literaturhistoriker, Kulturhistoriker und Kunsthistoriker hat auf Kaiser Maximilian Anspruch. „Gleich wie unter dem günstigsten Gestirne, wanderten unter Max alle schönen Künste, alle edeln Wissenschaften, alle Studien nach Deutschland, welches ihrer in Noheit und Dürftigkeit lange entbehrte.“ In diesen Worten hat Cuspinian den Kaiser gefeiert. Und noch bestimmter führt Jafius in einer ähnlichen Stelle die Vertreibung der Barbarei aus Deutschland und die Blüte der Wissenschaft und Kunst auf Maximilians Einfluß zurück. Alles, was mit der Wissenschaft zu thun hatte, war Max gleich lieb. Alles, was Deutschland an geistigen Größen besaß, in seinen Dienst zu ziehen oder in Beziehung zu sich zu setzen, galt ihm als eine der wichtigsten Aufgaben. Er berief den Konrad Celtis, Cuspinian wurde sein Sekretär, Hutten sein gekrönter Poet, Erasmus sein Rat, Erithemius sein theologischer Beistand, Geiler von Kaisersperg sein Beichtvater. Auch jeder Kunstzweig war dem Schutze und der Förderung des Kaisers sicher. Er trat in regen Verkehr mit allen kunstsinrigen Männern Deutschlands, fragte sie um ihren Rat und benutzte sie bei seinen künstlerischen Unternehmungen. Er hatte zum ersten künstlerischen Beirat den gelehrten Dr. Konrad Peutinger in Augsburg, der, patrizischem Geschlecht entsprossen und in Italien zu einer Zeit gebildet, wo gerade Wissenschaft und Kunst sich zu prachtvoller Blüte entfaltet hatten, seit 1493 als Stadtschreiber in Augsburger Diensten stand und der Stolz seiner Vaterstadt als Gelehrter wie als Staatsmann war. Er benutzte als Vertrauensmann bei seinen künstlerischen Unternehmungen den lustigen Weltweisen Willibald Pirckheimer in Nürnberg sowie den vielseitig gebildeten Probst Melchior Pfünzing. Er umgab sich mit den nicht nur gelehrten, sondern auch künstlerisch angelegten Männern Marx Treizsauerwein und Johannes Stabius. Und er war den Künstlern seiner Zeit August und Mäcen in einer Person.

Diese Kunstliebe des Kaisers ist für die deutsche Kunst nicht hoch genug anzuschlagen.

Das fürstliche Mäcenatentum hat in frühern Jahrhunderten eine viel größere Rolle gespielt als heutzutage, wo die Kunst eine mehr private geworden ist oder, wenn sie öffentlich ist, mehr von den Städten gepflegt wird. Die griechische Kunst würde sich trotz Phidias und den Seinen nie zu ihrer erhabenen Höhe emporgeschwungen haben, wenn nicht Perikles die Künstler in die richtigen Bahnen gewiesen hätte, ihnen durch die Aufgaben, die er ihnen stellte, Gelegenheit ge-

geben hätte, ihre Kräfte zu gebrauchen. Und auch die italienische Kunst des sechzehnten Jahrhunderts würde sich nie zu ihrer vollen Blüte entfaltet haben, wenn nicht damals gerade Julius II. und Leo X. auf dem Stuhle Petri gesessen hätten. Ausschließlich der Thatkraft Julius' II. verdanken Bramantes St. Petersbau, Michelangelos Decke der Sixtina, Raffaels Fresken in den Stenzen des Vatikans ihr Dasein. Julius II. war es, der den Geist dieser Männer erkannte, sie davon abhielt, ihre Kräfte zu zersplittern, immer größere und erhabeneren Aufgaben an sie stellte. Sein Nachfolger Leo X. war es, der dann mit dem reichen Kunsterbe seines Vorgängers wucherte.

Was für die italienische Kunst Julius II. und Leo X. sind, das ist für die deutsche Kaiser Maximilian I.

Freilich hat fast alles fürstliche Mäcenatentum jener Zeit einen erdigen Beigeschmack. Die Kunst ist nur selten die hohe, unverwelfliche Göttin, zu welcher der Fürst betet, sie ist in sehr vielen Fällen nur die Dienerin, welche der Majestät die Schleppe nachzutragen hat. Julius II. würde aus bloßer Liebhaberei die Kunst schwerlich so gepflegt haben, sie erscheint bei ihm als eine dem Papsttum und der Kirche dargebrachte Huldigung; er pflegte sie, weil sie dazu beitrug, dem Papsttum einen goldigen Nimbus zu verleihen. Leo X. gar schätzte sie nur deshalb, weil sie imstande war, seine eigne Person zu verherrlichen und seinen Lebensgenuß zu erhöhen.

Ähnlich wie Leo X. hat auch Kaiser Maximilian — das läßt sich nicht leugnen — die Kunst hauptsächlich persönlicher Interessen wegen gepflegt. Es war nicht die Freude am schönen Kunstwerk als solchen, die ihn dazu veranlaßte; auch ihm diente die Kunst in den meisten Fällen nur dazu, sein Haus und seine Person zu verherrlichen. Maximilian war wie jeder echte Renaissance-mensch von dem Gedanken durchdrungen, daß von allen Lebensgütern der Ruhm das höchste sei. Durch sein ganzes Dasein zieht sich das Streben, für die Sicherung des eignen Nachruhms in der nachhaltigsten Weise selbst zu sorgen. „Wer sich in seinem Leben kein Gedächtnis macht, schreibt er in einem seiner Werke, im »Weißkunig,« der hat nach seinem Tode kein Gedächtnis, und desselben Menschen wird mit dem Glockenton vergessen. Darum ist das Geld, das ich für mein Gedächtnis ausgabe, nicht verloren, sondern das Geld, das erspart wird an meinem Gedächtnis, das ist eine Unterdrückung meines künftigen Gedächtnisses, und was ich im Leben zu meinem Gedächtnisse nicht vollbringe, das wird nach meinem Tode weder durch dich noch durch andre dazu gethan werden.“ Zur Aufrichtung eines „Gedächtnisses,“ zur Erlangung unsterblichen Nachruhmes sollte ihm die Kunst behilflich sein.

Dazu kommt ein zweites, was für die Kunstpflege Kaiser Maximilians bezeichnend ist. Die Kunst dient nicht nur der Person des Kaisers, sie ist in vielen Fällen auch nicht eine freie Schwester der Wissenschaft, sondern deren Dienerin. Da der Kaiser eine ganze Reihe gelehrter Ratgeber zu seinen künft-

lerischen Unternehmungen heranzog, so feierte darin mehr und mehr die Gelehrsamkeit ihre Triumphe. Die Künstler, welche der Kaiser beschäftigte, hatten nur selten freie Hand, in vielen Fällen hatten sie nur weitschweifige, von den einzelnen Gelehrten ersonnene Programme auszuführen. Dies beides, daß die Kunst die Dienerin der kaiserlichen Majestät und die Dienerin der Gelehrsamkeit war, müssen wir in den Kauf nehmen, wenn wir die Kunstbestrebungen des Kaisers Maximilian würdigen wollen. Und wir können es leicht, da seine Kunstliebe trotz alledem Herrliches und unvergänglich Schönes hat erstehen lassen. Freilich sind fast alle diese Werke vom Kaiser nur vorbereitet worden. Sein frühzeitiger Tod im Jahre 1519 hinderte die Ausführung, und erst der begeisterten Hingabe nachfolgender Geschlechter blieb die Vollendung der meisten Werke Kaiser Maximilians vorbehalten.

Wer das rastlose Leben Maximilians kennt, wird sich nicht darüber wundern, daß er keine großen monumentalen Bauten ins Leben rief. Über seine Beziehungen zur Architektur läßt sich am wenigsten sagen. Daß er aber ein tiefes Verständnis dafür hatte, beweist der Umstand, daß er über Baukunst geschrieben hat.

Weit mehr wurde die Plastik durch ihn gefördert, und zwar in erster Linie durch sein prächtiges Grabmal in Innsbruck.

Daß gerade Maximilian auf den Gedanken zu einem Prachtgrabmal verfiel, darf nicht wunderbar erscheinen. Für das Leben hatte der rastlose Kaiser nie einen festen Wohnsitz. Er war immer unterwegs von Pfalz zu Pfalz, von Stadt zu Stadt; seine Heimat war der Steigbügel, seine Residenz der Sattel. Da ist es natürlich, daß er sich sehnte, wenigstens nach dem Tode eine dauernde Wohnung zu haben, wie er denn in seinen letzten Lebensjahren immer einen prächtigen Sarg bei sich zu führen und darüber zu äußern pflegte: „Ich führe diese Lade bei mir zum Gebrauch eines Dinges, das mir eins von den liebsten ist.“

Aber auch die allgemeine Zeitrichtung kam dem Wunsche, in einem Prachtgrabe beigesetzt zu werden, entgegen. Der Gräberluxus spielt in der italienischen wie in der deutschen Renaissance eine große Rolle. Jeder vornehme Italiener ließ schon bei seinen Lebzeiten sein Grabmal anfertigen und selbst aufstellen, nach dem bekannten Ratsschlage, den man am Grabe eines römischen Prälaten liest:

*Certa dies nulli est, mors certa; incerta sequentum
Cura; locet tumulum, qui sapit, ante sibi.*

Es gab Leute, die das kümmerlichste Leben führten, nur um einst ein Grabdenkmal zu haben, die frühmorgens schon mit Architekten und Marmorarbeitern bei allen antiken Ruinen herumzogen, nachmittags todmüde nach Hause kamen und nachts von weiter nichts als von Gesimsen, Friesen und Säulen ihres Grabmals träumten. Ähnlich wie in Italien, war auch in Deutschland der Gräber-

luzus verbreitet. Eine der glänzendsten derartigen Leistungen ist ohne Zweifel Kaiser Maximilians Denkmal in der Hofkirche zu Innsbruck.

Der Plan des Werkes wurde um 1508 vom Kaiser selbst gefaßt und mit dem gelehrten Konrad Peutinger in Augsburg festgestellt. Der Beginn der eigentlichen Arbeiten fällt in das Jahr 1509. Maximilian berief in diesem Jahre den Bildhauer Jörg Muschgat aus Augsburg an seinen Hof, um mit ihm das nötige zu besprechen. Dieser hatte in Augsburg die Modelle zu den Statuen anzufertigen. In Augsburg sollte dann noch in demselben Jahre mit dem Guß der einzelnen Standbilder begonnen werden, welcher Hans und Laug Botman, sowie Lorenz Sartor übertragen wurde. Gleichzeitig wurde auch in Innsbruck eine Gußhütte unterhalten und mit der Oberaufsicht über sie des Kaisers früherer Hofmaler Gilg Sesselschreiber von Augsburg betraut. Aber man verfuhr in Innsbruck sehr saumselig. Noch 1511 fehlte es dem Künstler an den nötigen Einrichtungen, und 1513 hatte man erst ein Bild gegossen und sechs entworfen. Da man bei diesem langsamen Betriebe nicht rasch genug vorwärts kam, so wurde im Jahre 1513 noch an einem dritten Orte, in Nürnberg, gearbeitet. Peter Vischer wurde mit Aufträgen für das Grabmal beschäftigt. Er war eifrig bei der Arbeit und hatte schon im Juli desselben Jahres eine Statue beinahe vollendet. Mit der Bezahlung mußte er freilich lange warten. Erst im Juli 1517 unterhandelte der Nürnberger Gesandte mit dem Kaiser wegen Bezahlung Peter Vischers. Bei der Geldverlegenheit, in welche Maximilian gerade um 1512 infolge des unglücklichen italienischen Krieges geraten war, darf man sich über nachlässige Bezahlung der Künstler nicht wundern. Ebenso ist es klar, daß diese vielfache Geldverlegenheit den Fortgang der Sache hemmen mußte. 1516 nahm man einen neuen Anlauf. In Innsbruck wurde der mit der Leitung des Unternehmens betraute Gilg Sesselschreiber von neuem mit großen Aufträgen bedacht, da er sich aber als unzuverlässig erwies, 1518 der Arbeit enthoben. Außer in Innsbruck ließ man auch in Augsburg weiter arbeiten, wo Muschgat die Modelle herzustellen hatte. Freilich kam auch hier die Geldnot des Kaisers störend dazwischen, und Muschgat sah sich schließlich genötigt, Bilder zu versetzen. Trotzdem war man noch in der regsten Thätigkeit, als im Januar 1519 Kaiser Maximilian starb. Durch dieses Ereignis war die Arbeit am Grabmal bis auf weiteres unterbrochen. Max konnte nicht, wie er gewünscht hatte, in demselben beigelegt werden, sondern wurde in der Wiener Neustadt begraben. Erst Kaiser Ferdinand hat das Grabmal seines Großvaters beendet. Auch jetzt noch, obwohl es nicht in der von Kaiser Maximilian beabsichtigten Form auf uns gekommen ist, macht es einen feierlichen, glänzenden Eindruck. Ein gewaltiger Marmorsarg erhebt sich inmitten der Kirche, umgeben von 28 überlebensgroßen ehernen Standbildern berühmter Helden, Ahnen und Verwandten des österreichischen Hauses. Diese Statuen sind nach der Zeit, in der sie entstanden, und nach den Künstlern, von denen

sie gefertigt wurden, von sehr verschiedenem künstlerischen Werte. Bei weitem am höchsten stehen zwei Statuen vom Jahre 1513, die aller Wahrscheinlichkeit nach von Peter Vischer herrühren: die Statue des Königs Arthur von England und des Königs Theodorich. Trefflich sind auch die Arbeiten des Meisters Gilg Seffelschreiber: König Philipp, Kaiser Rudolf, Erzherzog Ernst, Theobertus, Margareta, Ferdinand von Kastilien, Kunigunde, Eleonore, Maria von Burgund, Kaiser Friedrich III., König Ladislaus, Elisabeth, Karl der Kühne, Philipp der Gute. Namentlich Margareta kann als vortrefflich gelten, wie auch Kunigunde und Eleonore durch schlanke Formen und prachtvolle Damastgewänder sich auszeichnen. Die spätern Statuen, namentlich die nach 1540 unter italienischen Einflüssen entstandenen, sind nicht so gut und fallen schon teilweise ins Theatralische. Haben wir so zwar ein Werk erhalten, das nur teilweise den duftigen Reiz der deutschen Frührenaissance rein wieder spiegelt, teilweise schon der sinkenden Zeit angehört, so kann dasselbe doch in jeder Beziehung als eine großartige Schöpfung gelten, es hat auch auf die Entwicklung der deutschen Plastik nachhaltigen Einfluß geübt.

Noch ein andres Zweiggebiet der Plastik hat durch Maximilians Kunstliebe eine hohe Ausbildung erhalten: die Kunst, in Eisen und Silber zu arbeiten und mit Gold kunstreich zu zieren. Diesem Kunstzweige kam hauptsächlich Maximilians Vorliebe für kunstreiche Rüstungen zu statten. Auch hier waren es hauptsächlich die Augsburger Helmschmiede, Plattner und Goldarbeiter, die Maximilian mit seinen Aufträgen bedachte und von denen er namentlich die für ihn selbst bestimmten Rüstungen fertigen ließ. Am schönsten muß diejenige gewesen sein, die er 1516 bei dem berühmten Helmschmied Collmann bestellte.

Ebenso groß wie Maximilians Vorliebe für die Plastik war aber seine Liebe zu den zeichnenden Künsten. Zwar hat er der Malerei keine monumentalen Aufgaben gebracht wie sein großer Zeitgenosse Julius II. Er hat keine großen Freskencyklen ins Leben gerufen — in welchem seiner Schlösser hätte der rastlos umherziehende Kaiser sie ausführen lassen sollen? —, er hat nicht einmal den Künstlern Aufträge zu großen Tafelbildern gegeben — wo hätte der unermüdliche Herr sie ungestört betrachten können? Aber er hat durch einen kleinen Zug bewiesen, wie sehr er auch den zeichnenden Künsten hold war. Gerade damals hatte die deutsche Malerei ihre schönsten Blüten getrieben. In Franken hatte der Altmeister Dürer seine großen Werke geschaffen, in Sachsen war der unermüdliche Lukas Cranach thätig, im Elsaß waren neue leuchtende Sterne aufgegangen. Es drängte den Kaiser, wenigstens einzelne Proben von der Hand aller dieser großen Künstler immer vor sich zu haben, und zwar in einem Buche, das er tagtäglich in der Hand führte und das zu seinem intimsten Gebrauche bestimmt war, in seinem Gebetbuche. Kaiser Maximilian hatte eigens für sich ein lateinisches Gebetbuch entweder selbst abgefaßt oder abfassen lassen. Johann Schönsperger in Augsburg hatte die Herstellung der prächtigen großen

Lettern und den Druck auf Pergament zu besorgen. Dieser wendete allen Fleiß auf die Arbeit und erhielt von des Kaisers Bankier Hans Baumgartner in Augsburg zwanzig Gulden für Pergament und andre Auslagen vorgestreckt. Schon am 24. August 1513 glaubte der Kaiser, daß der Druck vollendet sei, und schrieb an Peutinger, er möge ihm zehn Exemplare zuschicken. Peutinger hörte jedoch auf seine Erkundigung von Schönsperger, daß dieser an Pressen Mangel habe und noch in sechs Wochen kaum imstande sein werde, den Druck zu vollenden. Doch konnte der Gelehrte am 5. Oktober 1513 dem Kaiser bereits einen Probe-
druck auf Pergament zuschicken. Der endgiltige Druck verzögerte sich noch bis zum Januar 1514, denn das Gebetbuch trägt am Schlusse des Textes die Angabe: Joannes Schoensperger Civis Augustanus imprimebat. Anno salutis MDXIII. III. Kalendas Januarii. Da das Buch heute sehr selten geworden ist, muß man schließen, daß auf den Wunsch des Kaisers nur sehr wenige Exemplare gedruckt worden sind. Ein gut erhaltenes, vollständiges, aus der Juggerschen Sammlung stammendes Exemplar befindet sich in der kaiserlichen Hofbibliothek zu Wien, ein zweites, aus der Sammlung Josch in Linz stammendes in der Bibliothek des britischen Museums. Des Kaisers Handexemplar endlich, das leider in verhältnismäßig schlecht erhaltenem Zustande ist, befindet sich heute an zwei Orten verteilt: die eine, erste Hälfte wird in der königlichen Staatsbibliothek zu München, die andre, erst ganz kürzlich bekannt gewordene in der Bibliothek zu Besançon bewahrt. Über die Zugehörigkeit des Besançonner Bruchstückes zu dem Münchener Schätze kann nicht der geringste Zweifel sein, da es mit der Seite beginnt, wo das Münchener Exemplar aufhört. Nur dieses zur Hälfte in München, zur Hälfte in Besançon bewahrte Handexemplar des Kaisers ist für uns wichtig. In diesem seinem Handexemplare wollte der Kaiser nämlich ein künstlerisches Schatzkästlein besitzen und überantwortete es den bedeutendsten Künstlern des deutschen Vaterlandes, um sich die einzelnen, den Text umgebenden breiten Pergamentränder mit Randzeichnungen schmücken zu lassen. Zuerst erhielt es der Altmeister Dürer, der 45 Blätter des Buches in der launigsten Weise mit grüner, roter und violetter Dinte illustrierte. Alles schwirrt und spritzt von Ornamenten und Figuren, es ist die lieblichste Textumrahmung, die man sich denken kann. Nachdem Albrecht Dürer seine Arbeit geliefert hatte, ging das Buch weiter an Lukas Cranach. Ihm gehören die letzten acht Randzeichnungen des Münchener Bruchstückes, sowie die erste Hälfte im Besançonner Fragmente an. Auch Meister Cranach liefert sein bestes. Auf der Höhe Dürers weiß er sich freilich nicht zu halten. Er faßt namentlich seine Aufgabe nur als Ornamentirung, nicht als geistreiche Illustration auf. Hirsche, Rehe, Glenntiere und andre jagdbare Tiere, Storch- und Affenfamilien, auf Böcken fahrende Hexen, endlich auch Evangelisten und Kirchenväter sind in braunroter Dinte am Rande angebracht. Von Sachsen wanderte das Büchlein nach dem Elsaß und wurde einem dortigen bis jetzt

unbekannten Meister übergeben, dem oder dessen Schule die letzte Hälfte der Randzeichnungen des Besangoner Bruchstückes angehört. Man sieht, der Kaiser wollte von der zeichnenden Kunst aus jedem Gaue des deutschen Vaterlandes eine Probe haben. Nicht Meister Dürer allein sollte an dem Schmucke des Buches thätig sein, sondern eine Reihe deutscher Künstler wurde dazu herangezogen. Thausings Annahme, daß der Kaiser die ganze Arbeit Dürer übertragen habe, und daß dieser sie, nachdem er 45 Blätter vollendet hatte, beiseite gelegt und seinem Schüler Springinklee überlassen habe, erweist sich also als hinfällig. Nur durch das Bestreben, das ganze Buch im Kreise Dürers entstehen zu lassen, ist Thausing zu dieser Angabe geführt worden.

Die Randzeichnungen im Gebetbuche Kaiser Maximilians sind die vatikanischen Loggien der deutschen Kunst. Das deutsche Volk hat die Pflicht, das Schatzkästlein, welches sein kunstsinigster Kaiser entstehen ließ, in Ehren und im Andenken zu halten. Und jeder kann sich noch heute des allerliebsten Werkes freuen, kann noch heute die Randzeichnungen als Umrahmungen seines Stammbuches, seiner Familienchronik, seines Tagebuches verwenden, da Georg Hirth in München davon eine vortreffliche Facsimileausgabe veranstaltet hat. Leider kannte auch Hirth nur das in München bewahrte Fragment mit den Dürerschen Zeichnungen. Vielleicht wird er aber gelegentlich auch das Besangoner Bruchstück veröffentlichen, dann könnte das deutsche Volk sich rühmen, den künstlerischen Schmuck aus dem Gebetbuche des ersten deutschen Kaisers der neuen Zeit vollständig zu besitzen.

Das Gebetbuch Maximilians führt uns auf ein drittes Kunstgebiet hin, welchem die eifrigste Pflege des Kaisers zuteil wurde. Es war noch nicht viel mehr als ein halbes Jahrhundert vergangen, seitdem Johann Gutenberg in Mainz die Buchdruckerkunst erfunden hatte. Der Buchdruck hatte dann in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts bereits die schönsten Blüten getrieben und einen Kunstzweig zur Entwicklung gebracht, der ohne ihn heute dahingefiecht wäre, den deutschen Holzschnitt. Da die Bilder für den Ungebildeten die Stelle der Schrift zu vertreten hatten, wurden nämlich fast alle Bücher des fünfzehnten Jahrhunderts reich mit Holzschnitten geziert, die anfangs freilich recht roh waren, aber allmählich immer wertvoller wurden.*) Schon der alte Briefdrucker Albrecht Pfister von Bamberg hatte ums Jahr 1460 seine volkstümlichen Bücher mit Holzschnitten versehen; seit dem Jahre 1470 hatten Augsburg, Ulm und Köln sich durch ihre illustrierten Prachtwerke ausgezeichnet. Mit den neunziger Jahren war Nürnberg in die Schranken getreten, wo der große

*) Vergl. die Einleitung zu meiner „Geschichte der deutschen Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance“, München und Leipzig, Georg Hirth, 1883 — und meinen Aufsatz über „Illustrierte Prachtwerke des 15. und 16. Jahrhunderts“ in den Grenzboten vom 13. Juni 1883.

Verleger Anton Koburger seine Wirksamkeit entfaltete und zu seinen Unternehmungen den Maler Michel Wohlgemuth heranzog. Ebenso großen Eifer wandte man dem Illustrationswesen in Lübeck, Basel und Straßburg zu, wo Johann Grüninger thätig war. Es waren auf diese Weise Prachtwerke wie die kölnische Bibel, die Schedelsche Chronik, Brants Narrenschiff, Grüningers Virgil entstanden. Das Buch war ganz im Gegensatz zu der heutigen Fabrikwaare ein Kunstwerk, welchem Typen, Einband und Bilder einen herrlichen Schmuck verliehen. Der Holzschnitt seinerseits hatte infolge des weit umfangreicheren Wirkungskreises, in den er gezogen war, mit unglaublicher Schnelligkeit die größten technischen Fortschritte gemacht. Während man anfangs Mühe gehabt hatte, in roher Weise Einzelblätter anzufertigen, war man jetzt imstande, große künstlerische Holzschnittfolgen zu liefern. In Nürnberg hatte Albrecht Dürer seine Apokalypse, sein Marienleben, seine Passion geschaffen; in Augsburg war der große Hans Burgkmair unermüdlich als Zeichner für den Holzschnitt thätig. Kein Wunder, daß der kunstfinnige Maximilian, wenn er ein illustriertes Prachtwerk wie die Schedelsche Chronik betrachtete oder eine Holzschnittfolge wie die Dürersche Apokalypse durchblätterte, sofort zu großen Plänen angeregt wurde. „Wer sich in seinem Leben kein Gedächtnis setzt, der hat nach seinem Tode kein Gedächtnis und desselben Menschen wird mit dem Glockenton vergessen.“ Wodurch konnte er sich aber eher ein „Gedächtnis errichten“ als durch Bücher, die seine Thaten in Wort und Bild dem späten Enkel vorführten, oder durch Holzschnittfolgen, die Zeitgenossen und nachfolgenden Geschlechtern zur Freude und Belehrung dienten? So wurde durch die Kunstliebe Kaiser Maximilians eine ganze Reihe prächtiger Holzschnittfolgen ins Leben gerufen, die noch heute zu dem Herrlichsten gehören, was dieser Kunstzweig geleistet hat. Es entstanden ferner illustrierte Prachtwerke, die, soweit sie nach des Kaisers Absichten vollendet wurden, für alle Zeiten als typographische und künstlerische Meisterwerke dastehen werden.

Für den Anfang waren die Pläne des Kaisers verhältnismäßig bescheiden. Er wollte seine „Genealogie“, die Vorfahren des Hauses Habsburg, als Holzschnittfolge dargestellt haben und wandte sich deshalb im Jahre 1510 an Hans Burgkmair in Augsburg. Dieser war eifrig bei der Arbeit, sodaß schon im Jahre 1510 die größte Anzahl der Bilder von zwei ebenfalls in Augsburg in den Dienst genommenen Formschneidern geschnitten werden konnte. Bei der Eile, mit welcher der Kaiser die Angelegenheit betrieb, war es umso unangenehmer, daß der eine Formschneider, dem man den Schnitt der Zeichnungen übertragen hatte, plötzlich aus Augsburg verschwand. Er setzte dadurch sowohl den Leiter der Arbeit, Peutinger, als den Kaiser selbst in Verlegenheit, und Peutinger wußte den Kaiser in einem Briefe vom 17. November 1510 nicht anders zu trösten, als daß er ihm sagte, es könnte sich im Notfalle Burgkmair selbst, der sich auf den Schnitt ganz wohl verstehe, der Sache annehmen und

die Arbeit zu Ende bringen — eine bekannte Briefstelle, die früher oft herangezogen wurde, wenn man den Beweis führen wollte, daß Maler auch als Holzschnyder thätig waren. Wieviel Blätter Burgkmair geschnitten hat, wissen wir nicht. Sicher ist nur, daß er alle Blätter der Folge zeichnete, da jedes derselben mit seinem Monogramm versehen ist, und daß im Jahre 1511 die ganze Folge vollendet war. Sie besteht aus 37 Blättern. Sehr erquicklich war die Aufgabe für den Künstler nicht. Die einzelnen Fürsten, gewöhnlich von schweren Ritterrüstungen bedeckt, in der einen Hand das Schwert, in der andern das Szepter haltend, sind stehend oder sitzend dargestellt, daneben lehnt ihr Wappen, oben ist immer ein Tier angebracht, das auf den Charakter des betreffenden hinweisen soll. Es muß unsäglich schwer gewesen sein, in die Reihe dieser Könige Abwechslung und Leben zu bringen. Burgkmair jedoch hat es verstanden und führt uns Gestalten von markiger Kraft vor. Da sehen wir einen jugendlichen Fürsten mit langem blonden Haar, in enganliegender Ritterrüstung, den Hermelinmantel keck um die Schultern geschlagen, wie er seinen Falken betrachtet, eine wunderbar schöne Gestalt. Wir sehen einen urwüchsigten Ritter in Kürass, in dem Hans Burgkmair das zum Erstaunen ähnliche Porträt unsers Reichskanzlers gegeben hat. Wir sehen Kaiser Maximilian selbst, wie er in schwerem Brokatmantel, die hohe Kaiserkrone auf dem Haupte, nach links gewendet auf dem Throne sitzt. Immer findet der Künstler eine neue Bewegung, immer gelingt es ihm, ein sprechend durchgeführtes Porträt zu geben, nur manchmal greift er zu der Aushilfe, das ganze Gesicht des Fürsten mit dem Visire zu bedecken.

Kein Wunder, daß der Kaiser, als er diese Holzschnittfolge so schön vollendet sah, großes Wohlgefallen am Holzschnitte fand und sofort noch größere Unternehmungen plante. Nicht nur die Geschichte seines Hauses, auch sein eignes Leben sollte in illustrierten Prachtwerken verherrlicht werden.

Die Vorbereitungen wurden mit der größten Sorgfalt getroffen. Zunächst galt es, für die Bücher einen passenden Drucker zu finden. Man schwankte anfangs zwischen zwei Augsburger Meistern. Der eine war Erhard Deglin, der sich durch die Erfindung des Rotendruckes mit beweglichen Lettern bekannt gemacht hatte, der andre Hans Schönsperger der Ältere, der durch viele große Druckwerke bereits weithin berühmt war. Deglin, der auch Schriftgießer war, goß für den Kaiser unter Peutingers Leitung eine neue Schrift, war jedoch, als er sie gefertigt hatte, genötigt, seiner Armut wegen sie zu verlassen und erlag bald seinem Elend. So war von den beiden in Aussicht genommenen Druckern nur Schönsperger übrig. Dieser wurde bereits im Jahre 1508 von Maximilian zum kaiserlichen Buchdrucker auf Lebenszeit bestellt. Es wurde in seiner Bestellung ausdrücklich auf die Fähigkeit hingewiesen, mit der er jede Schrift „abkonterfeyen“ und gießen könne, und ihm geboten, nur für den Kaiser selbst von dieser Kunst Gebrauch zu machen, sonst niemand darin zu unterweisen, sondern

das Geheimnis bis zu seinem Tode zu bewahren. Hierfür versprach ihm der Kaiser einen Jahresgehalt von 100 Gulden, und für den Fall, daß er an den Hof berufen würde, für ihn und seine Genossen Unterhalt und eine besondere Vergütung für seine Arbeiten.

Über die Wahl der Illustratoren konnte man ebenfalls nicht zweifelhaft sein. Hans Burgkmair, der schon 1510 die „Genealogie“ zur größten Zufriedenheit des Kaisers gefertigt hatte, kam natürlich auch für die neuen Unternehmungen in erster Linie in Betracht. Ein andres aufkeimendes, dem schwäbischen Kunstkreise angehöriges Talent war der junge Hans Schäußlein, der in Nördlingen bei Augsburg seinen Stammsitz, in Augsburg Verwandte hatte und auf den Ruf des Kaisers in die Stadt übersiedelte. Neben diesen beiden Meistern wurde noch ein Augsburger Künstler L. B., dessen Name uns unbekannt ist, herangezogen. Außer Augsburg kam aber auch Nürnberg in Betracht. Es war selbstverständlich, daß auch der große Albrecht Dürer zu den Unternehmungen des Kaisers seine Kräfte leihen mußte. Neben dem Altmeister wurde in Nürnberg besonders Hans Springinklee, der bei Dürer im Hause lebte, beschäftigt.

Um die Zeichnungen dieser Künstler in Holz zu übertragen, war die Gründung eigener Formschneiderschulen nötig, da man mit den zwei Formschneidern, die man im Jahre 1510 an der „Genealogie“ beschäftigt hatte, nicht weit kommen konnte. In Augsburg wie in Nürnberg wurden daher Formschneiderschulen gegründet.

Bei der Wahl des Mannes, welcher die Augsburger Formschneiderschule leiten sollte, war Peutinger besonders glücklich. Er berief den vortrefflichen Jost Dienecker aus Antwerpen. Derselbe kam im Jahre 1510 in Augsburg an und wurde als „Jost, kaiserlicher Majestät Formschneider“ in die Steuerbücher eingetragen. Im Laufe der nächsten Jahre wurden nicht weniger als zehn Formschneider berufen, die unter Dienecker zu arbeiten hatten: Jan de Bonn, Cornelius und Wilhelm Diefriek, Alexius Lindt, Jakob Rupp, Klaus Seemann, Hans und Wilhelm Taberith — also, wie Dienecker selbst, größtenteils Niederländer. Dienecker hatte die Oberleitung des Ganzen und die Aufgabe, jede von den einzelnen Holzschneidern gelieferte Arbeit eigenhändig zu übergehen, damit alle Holztücke im Schnitte gleich wurden.

Unabhängig von dieser Augsburger Formschneiderschule war die Nürnberger. Die hier beschäftigten Künstler waren Hans Frank, Wolfgang Reisch und Hieronymus Andree. Wie die Augsburger Formschneider die Arbeiten Burgkmairs und Schäußeins zu schneiden hatten, so fiel diesen Nürnbergern der Schnitt der Dürerschen und Springinkleeschen Kunstwerke zu. Naturgemäß war gegenseitige Unterstützung nicht ausgeschlossen. So hat man im Jahre 1516, als in Nürnberg viel gefertigt worden war, fünf Augsburger Formschneider mit dem Schnitte Nürnbergischer Zeichnungen beschäftigt.

Das erste der Werke, welche auf diese Weise entstanden, ist der berühmte „Theuerdank,“ ein Buch, zu dem der Kaiser schon in den Jahren 1505—1508 den ersten Plan gefaßt hatte und in dem in allegorischer Form die Abenteuer vorgeführt werden sollten, die Max zu bestehen hatte, ehe er in den Besitz seiner geliebten ersten Gemahlin, der schönen Maria von Burgund, gelangte. Nicht nur die Festlichkeiten des Brautzeuges, auch die Gefahren, welche der stets auf Abenteuer denkende junge Held während des Zuges zu bestehen hatte, sollten in dichterischer Ausschmückung dem Leser vorgeführt werden. Der Stoff war ein sehr einfacher. Herzog Karl von Burgund stirbt, die jugendliche Maria trägt Max ihre Hand an und bittet ihn, ins Land zu kommen. Max bricht auf, und da es der erste Zug ist, den er unternimmt, kann es nicht fehlen, daß er sich während desselben durch seinen jugendlichen Vorwitz zu allerlei Leichtsinngigkeiten verleiten läßt, auch allerlei unvorhergesehene Unfälle ihm Gefahren bereiten. Der Dichter bearbeitet dies allegorisch. Er berichtet, drei burgundische Hauptleute, Fürwittich (Vorwitz), Unfalo (Unfall) und Neidelhart hätten gefürchtet, wenn Theuerdank ins Land komme, ihre alte Macht zu verlieren, und deshalb sich verschworen, dem jungen Helden auf seinem Zuge den Untergang zu bereiten. Demgemäß handelt der erste Teil des Gedichtes von den Ränken des Fürwittich, der dem jungen Helden an dem ersten Engpaß, welchen dieser zu durchreiten hat, entgegentritt, ihn zu Gaste lädt und ihn zu unzähligen gefährlichen Gensjagden anstachelt. Erst spät durchschaut Theuerdank die böse Absicht des Verführers und verläßt ihn. Aber er ist kaum am zweiten Engpasse angelangt, als ihm Unfalo entgegentritt. Dieser geht noch weiter als Fürwittich, versucht den Prinzen zu ertränken und in die Luft zu sprengen, von Löwen zerreißen und von bestochenen Ärzten vergiften zu lassen. Nachdem Unfalo durchschaut ist, tritt dem Prinzen am dritten Engpasse Neidelhart entgegen, der ihn in gefährliche Kriege lockt. So kommt Theuerdank erst nach unsäglichen Irrfahrten am Hofe Marias an. Nachdem er auch hier noch in einer Reihe von Turnieren seine glänzende Tapferkeit gezeigt hat, verspricht ihm Maria ihre Hand, fordert ihn aber auf, vor der Vermählung noch einen Kreuzzug gegen die Türken zu unternehmen. Der Held willfahrt ihrer Bitte und zieht ins Feld.

Dieser Stoff also sollte zu einem illustrierten Prachtwerke verarbeitet werden. Schon im Jahre 1512 waren große Teile des Gedichtes vom Kaiser verfaßt, und Melchior Pfingzing in Nürnberg erhielt den Auftrag, den Versbau zu ordnen und das Ganze zu überarbeiten. Den Druck leitete Schönsperger, der in diesem Buche zum erstenmale Gelegenheit hatte, seine neu erfundenen Typen zu verwenden. Die Zeichnungen lieferte Hans Schäußelein; der Schnitt wurde von der Augsburger Formschneiderschule unter Leitung Dienckers besorgt. Schönsperger vollendete das Buch im Jahre 1517 in Nürnberg, wohin er sich kurz vor Abschluß der Ausgabe geflüchtet hatte, um seinen zahlreichen Augsburger Gläubigern zu entgehen.

Es ist ein Prachtwerk im eigentlichen Sinne des Wortes, das uns im „Theuerdank“ entgegentritt. Fast alle Exemplare der ersten Ausgabe wurden auf Pergament gedruckt, und es ist noch heute eine Freude, das Buch durchblättern zu können. Vor allen Dingen erregen die Typen unsere Bewunderung. Wir glauben eine künstlerische Handschrift vor uns zu haben; jedes einzelne Wort erscheint wie geschrieben, jeder Anfangsbuchstabe ist ein kleines Kunstwerk. Wie ganz anders dachte man doch damals als heute! In den Büchern der damaligen Zeit war der Druck nur ein Ersatz für die Handschrift, heute ist bei einem gedruckten Buche von Handschrift nichts mehr zu sehen. Damals sagte man: „er druckt wie geschrieben“; heute sagt man: „er schreibt wie gedruckt.“ Der eine schreibt, der andre druckt ohne Kunst, ohne Charakter! Ebenso anheimelnd sind die schlichten, in anspruchslosem Linienholzschnitt wiedergegebenen Bilder. Freilich hatte der Zeichner mit gar mannichfachen Schwierigkeiten zu kämpfen. Der verhältnismäßig öde Stoff war nicht zu lebendiger, geistreicher Illustration angethan. Die Darstellung der vielen Gefahren, die Theuerdank zu bestehen hat, die eintönigen Figuren Fürwittichs, Unfalos oder Neidelharts, die auf jedem Holzschnitt unthätig, ohne wahre Beziehung zur Handlung im Vordergrund stehen, ermüden. Wir werden gleich im Anfange überdrüssig, den Theuerdank immer arglos in die Falle des Gegners gehen zu sehen, obgleich er dessen Tücke schon beim zweitenmale hätte durchschauen können. Trotzdem führen die Bilder in das rastlose, gefährvolle Leben und Treiben des Helden zu Wasser und zu Lande sehr lebendig ein. Darüber, daß die Mehrzahl der Holzschnitte von Schäußelein herrührt, kann kein Zweifel sein, wenn auch nur acht mit seinem Monogramme bezeichnet sind; doch mögen außer ihm auch noch einige unbedeutendere Künstler am Theuerdank gearbeitet haben.

Die Exemplare der ersten Ausgabe waren ausschließlich für den Kaiser bestimmt, welcher beabsichtigte, sie als besondere Zeichen seiner Huld nach seinem Tode an den Adel austeilen zu lassen. Die erste, für die Öffentlichkeit bestimmte Ausgabe des Buches druckte Schönsperger kurz nach Maximilians Tode im Jahre 1519. Die Illustrationen und Typen sind dieselben wie die der ersten Ausgabe; statt auf Pergament ist sie jedoch auf Papier gedruckt und hat nur 115 Holzschnitte, also drei weniger. Die dritte Ausgabe mit gleichem Text und gleichen Figuren veranstaltete der Augsburger Buchdrucker Heinrich Steier 1537. Der Unterschied von den früheren Ausgaben ist nur, daß die Typen gewöhnliche und die Holzschnitte bis zur Unerkennbarkeit abgemut sind. Seitdem wurde der Theuerdank noch oft, teils mit den Holzschnitten, teils ohne dieselben, abgedruckt.

Das zweite illustrierte Prachtwerk, welches der Kaiser in Augsburg vorbereiten ließ, ist der herrliche „Weißkunig.“ War im „Theuerdank“ die Brautfahrt Maximilians zu Maria von Burgund mit poetischer Freiheit dargestellt

gewesen, so wollte er im „Weißkunig“ in mehr historischer Weise seine ganze Lebens- und Regierungsgeschichte erzählen. Im Jahre 1512 hatte der Kaiser bereits die Hälfte des Werkes seinem Geheimschreiber Treitzfauerwein diktiert; in der Zeit von Johanni bis Weihnachten 1514 stellte dieser das bis dahin angesammelte Material vorläufig zusammen. Gleichzeitig schritt man an die Holzschnittausstattung des Werkes, die in noch umfassenderer und prächtigerer Weise vorbereitet wurde als die des „Theuerdanck“. Da, mit dem Jahre 1514 blieb die Arbeit für den Text des „Weißkunig“ liegen. Über mancherlei Einzelheiten waren dem Kaiser Fragen vorgelegt worden, und die von ihm erteilte Auskunft ward neben sonstigen Erläuterungen den Manuskripten beige geschrieben. Vieles aber blieb unerledigt, und in Betreff einzelner Punkte erklärte sich der Kaiser sogar selbst von seiner Erinnerung im Stich gelassen. So war, als Maximilian im Jahre 1519 starb, der „Weißkunig“ ein Torso. Im Jahre 1526 dachte König Ferdinand an die Herausgabe des Buches. Aber auch sein Unternehmen geriet ins Stocken. Die Handschriften kamen nach Ambras, die Holzplatten verschwanden lange Zeit gänzlich. Es hat dann in der folgenden Zeit zwar nicht an einzelnen Bemühungen um die Arbeit des Kaisers gefehlt, aber mehr als zwei Jahrhunderte gingen darüber hin, ehe sie endlich aus ihrer Verborgenheit ans Licht gebracht ward. Die Handschriften waren mittlerweile nach Wien gekommen. Die Holzstöcke hatten sich zu Graz im Herzogtum Steyr wieder gefunden und waren durch den glücklichen Umstand, daß ein verständiges Auge sie entdeckte, vor dem Untergange gerettet worden. So konnte der unverdiente Bann, der solange auf dem Werke gelastet hatte, endlich noch gelöst werden, und es erschien in einer sorgfältigen und würdigen Folioausgabe in Wien auf Kosten Joseph Kurzboeckens 1775. Durch die Bemühungen des fleißigen Herausgebers sind dem Texte die Bilder eingeordnet, soweit er ihren Platz aus dem Inhalt oder aus den darüber vorhandenen, von des Kaisers eigener Hand herstammenden Notizen erkennen konnte; nur wenige, die er nicht zu bestimmen wußte, folgen am Schlusse des Werkes. Für das Jahr 1884 bereitet man in Wien eine zweite Ausgabe vor, und die seitherigen, im Holzhausenschen Verlage erschienenen Bücher geben uns schon heute die Gewißheit, daß wir auch im „Weißkunig“ eine Musterpublikation erhalten werden.

Der „Weißkunig“ zerfällt in drei Teile. Der erste Teil ist nur ein vorbereitender. Es wird uns gewissermaßen als Vorgeschichte Maximilians I. erzählt, wie sein Vater, Kaiser Friedrich III., sich verheiratete und mit seiner jungen Gemahlin nach Rom zog, um vom Papste die Kaiserkrone zu empfangen. Wir sehen, wie König Friedrich eine glänzende Gesandtschaft abschickt, damit sie in seinem Auftrage um die Hand der jugendlichen Prinzessin Leonora von Portugal werbe, wie Leonora ihr Jawort giebt und die Reise nach Italien antritt, um dort mit Friedrich zusammen zu treffen. Wir beobachten die Zusammenkunft des Brautpaares in Siena und begleiten beide nach Rom, wo sie an den Stufen

des St. Peter vom Papste bewillkommet werden. Wir wohnen den Krönungsfeierlichkeiten bei und geleiten den Kaiser und die Kaiserin zurück in ihre Residenz, die Wiener Neustadt.

Der zweite und dritte Teil ist dem Leben Maximilians gewidmet, und zwar behandelt der zweite seine Jugendjahre bis zu seiner Vermählung mit Maria von Burgund. Hier sehen wir, wie bei der Geburt des Kindes ein großer Kommet am Himmel erscheint, und wie das Kind unter großen Feierlichkeiten getauft wird. Edelknaben werden bestellt, um ihm als Gespielen zu dienen, und die größte Sorgfalt wird auf seine wissenschaftliche und ritterliche Ausbildung verwendet. Mit der Grammatik und Logik anfangend, lernt der Prinz in kurzer Zeit die sieben freien Künste, befaßt sich mit Astrologie und Arzneiwissenschaft und pflegt die Geschichtsforschung, lernt malen und musizieren, Hirsche und Gamsen jagen, welsch und deutsch fechten. So ist er ein vollendeter ritterlicher Jüngling geworden, als der Ruf von seinen Tugenden an den Hof des Herzogs Karl von Burgund dringt. Es erfolgt die Zusammenkunft Friedrichs III. mit Herzog Karl in Trier, ihr feindliches Auseinandergehen, der Einfall Ludwigs XI. in Burgund, die Botschaft Marias an Maximilian. Max bricht auf, wird überall mit Freuden empfangen und von einem hohen Geistlichen mit Maria getraut. Dann führt der Held seine junge Gemahlin ihrer neuen Heimat zu, und es beginnt die schöne Zeit der Flitterwochen. In zartem Liebesgespräch sitzen sie auf einer Bank im Garten, „jedes des andern Sprache lernend.“ Gewissermaßen als Abschluß der Bildungsgeschichte Maximilians werden dann noch Nachrichten von allerlei Sprachstudien gegeben, zu denen dem immer wißbegierigen Prinzen seine neuen Verbindungen mit Burgundern, Flämändern, Engländern, Spaniern und Italienern Anlaß boten.

Hierauf folgt der dritte Teil der Erzählung, welcher die Kriege Maximilians von 1478 bis 1513 darstellt. Es ist der ganzen Anlage nach der Hauptteil des Werkes, dem das Vorhergehende nur als Einleitung dient. Aber gerade dieser Teil wurde von Treizsaurwein in der heillossten Verwirrung gelassen, und der Herausgeber von 1775 wußte die Dunkelheit nicht zu lichten. Sowohl Text wie Holzschnitte sind noch in Unordnung, wir sehen nur, daß immer Scharmügel, Schlachten und Kriegszüge dargestellt sind, und können uns an den Bildern, da wir ihren geschichtlichen Zusammenhang nicht mehr kennen, nicht erwärmen. Doch dürfen wir hoffen, daß der neue Herausgeber des „Weißkunig“ die Dunkelheit lichten werde, und daß wir dann auch an den dritten Teil des Werkes mit größerem Verständnis herantreten werden.

So einheitlich wie die künstlerische Ausstattung des „Theuerdank“ ist die des „Weißkunig“ nicht. Wir ersehen schon aus den Monogrammen, welche die einzelnen Holzschnitte tragen, daß mindestens vier Künstler für das Werk Zeichnungen lieferten. Von den 237 Blättern der Ausgabe von 1775 tragen 98 das Monogramm Hans Burgkmairs, eines das Hans Schäufeleins, eines das

Hans Springinklee und eines das des unbekannten Meisters L. B. Im ganzen dürfte Burgkmair etwa 160, Schäußelein 70, Springinklee 5 und der Meister L. B. ebenfalls nur eine kleine Anzahl geliefert haben. Burgkmair und Schäußelein sind am leichtesten auseinanderzuhalten. Burgkmair liebte hohe schlanke Gestalten; die Schäußeleins sind untersekt, ihre Köpfe sind im Vergleich zu den Körpern zu groß. Auch die Frauenideale beider stehen in schroffem Gegensatz. Die Frauen Burgkmairs sind schlank gewachsen und üppig, mit einem sinnlichen Zuge um den Mund, der uns an die Frauen Lionardo da Vincis erinnert. Die Schäußeleins sind klein, busenlos, mit stark hervortretendem Leibe, für uns eher abstoßend als angenehm; ihr Auge ist zwar groß, aber nichtssagend, die Stirn zurückliegend, die Nase stumpf und dick. Schwerer sind Springinklee und der Meister L. B. zu unterscheiden.

Wie in die Ausgabe des „Theuerdank“ von 1517 nicht alle Holzstöcke, welche ursprünglich dafür gearbeitet waren, aufgenommen worden, so enthält auch die Ausgabe des „Weißkunig“ von 1775 durchaus nicht alles, was eigentlich in dieselbe gehört. Schon zur Zeit des Kaisers Maximilian wurden von den Holzstöcken einige Abdrücke genommen. Drei solche Bücher, welche die Holzschnitte ohne Text enthalten, sind erhalten. Zwei werden in Wien, eins in Dresden aufbewahrt. In ihnen befinden sich 250 Holzschnitte, also 13 mehr als in der Ausgabe von 1775, zu denen die Stöcke 1775 nicht mehr aufgefunden werden konnten. Ein weiterer sehr schöner Burgkmairischer Holzschnitt, der ursprünglich für den „Weißkunig“ bestimmt war, hat sich in verschiedene andre Augsburger Drucke verirrt. Es ist ein Entwurf von dem in der Ausgabe von 1775 befindlichen Schäußeleinschen Blatt „Wie der Jung Weißkunig und die Jung Kunigin jedes des andern sein sprach lernt.“ Der Kaiser sitzt in Unterredung mit der Kaiserin im Garten an einem Springbrunnen; im Hintergrunde lustwandeln zwei Paare. An der Thüre der Mauer steht das Zeichen H. B.

(Schluß folgt.)



Neue Dichtungen von Richard Voß.



u einer Bibliothek, für welche man demnächst einen eignen Saal brauchen wird, ist die Literatur über unsre klassische Dichtung und alle Kulturerscheinungen der klassischen Periode angeschwollen nach allen Richtungen sind die Nachwirkungen dieser Periode ertört, nur ein Buch ist noch ungeschrieben: das, welches von den schädlichen Einflüssen der klassischen Tradition handelt. Wir denken damit