



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 : (Schluß.)

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

## Kaiser Maximilian I. als Kunstfreund.

Von Richard Muther.

(Schluß.)



atte der Kaiser im „Theuerdank“ seine Jagdabenteuer zusammengestellt, im „Weißkunig“ seine zahlreichen Kriegszüge erzählt, so beabsichtigte er nun noch in einem dritten Bande die Turniere und Mummereien, die er zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten gehalten, zu einem poetischen Ganzen zusammenzufassen. Das Buch, welches dieselben enthalten sollte, war der „Freydal.“\*) Schon im Jahre 1502 hatte Maximilian den ersten Plan zu dem Werke gefaßt, im Jahre 1512 ging man daran, den Text in Ordnung zu bringen und Zeichnungen anzufertigen. Aber es erging dem „Freydal“ beinahe noch schlimmer als dem „Weißkunig.“ Als der Kaiser starb, hatte man erst wenig gezeichnet und nur von fünf Holzstöcken Abdrücke genommen; als im Jahre 1526 König Ferdinand an die Herausgabe der Schriften Maximilians dachte, war der „Freydal“ vollständig vergessen. Die Zeichnungen kamen in die Ambrafer-Sammlung und mit dieser später nach Wien. Seitdem finden sich seltene Erwähnungen davon. Erst im Jahre 1881 veranstaltete Quirin von Leitner mit Genehmigung des Kaisers von Oesterreich eine große Prachtausgabe.

Das Bilderwerk besteht in 255 Abbildungen, die vierundsechzigmal in derselben Weise geordnet sind, sodaß stets ein Rennen, ein Stechen, ein Kampf und eine Mummerei aufeinanderfolgen. Bei den Rennen, Stechen und Kämpfen sind immer nur die beiden in Handlung befindlichen Hauptpersonen dargestellt. Die Mummereien sind reicher an Figuren. Es läßt sich denken, daß, wie die Beschreibung der Handlung an den vierundzwanzig Turnierhöfen ziemlich schablonenhaft gehalten ist, so auch in den Bildern nicht allzuviel Abwechslung möglich war. Der Mann, dessen Kunst der Kaiser bei diesem Buche hauptsächlich in Anspruch nahm, war sein Hofschneider Martin Trummer, der schon im Jahre 1502 beauftragt wurde, alle Kostüme, die der Kaiser jemals bei seinen Mummereien gebraucht hatte, in ein Buch malen zu lassen. Daß Trummer mit dieser Aufgabe betraut wurde, ist nicht seltsam, da hauptsächlich Kostümbilder nötig waren, und diese wird derjenige, der die Kostüme verfertigte, auch am besten haben zeichnen können. Außerdem will Leitner bei diesem Werke aus

\*) Vergl. Quirin von Leitner, Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien. Wien, Holzhausen, 1881.

Grenzboten I. 1884.

dem Stil sechsundzwanzig Künstler unterscheiden. Ob sich darunter einer der bekannten Augsburger oder Nürnberger Zeichner verbirgt, muß unentschieden bleiben. Künstlerisch sind die Bilder von sehr verschiedenem Werte. Am anziehendsten sind die Mummereien, bei denen Luxus und Pracht in Kostümen und Geräten verschwenderisch gezeigt werden konnte.

Die drei bisher genannten illustrierten Prachtwerke waren sämtlich historisch angelegt gewesen, hatten sämtlich das Leben Maximilians verherrlicht; der „Theuerdank“ hatte seine Brautfahrt um Maria von Burgund, der „Weißkunig“ seine Lebens- und Regierungsgeschichte, der „Freydal“ seine Turniere und ritterlichen Kämpfe behandelt. Außer diesen Prachtwerken bereitete der Kaiser aber ferner zwei Holzschnittfolgen vor, die ohne jeden historischen Hintergrund nur seiner Verherrlichung dienen sollten.

Er hatte von den antiken Triumphbogen gehört, den „Arcus triumphales, so vor alten Zeiten den römischen Kaisern in der Stadt Rom ausgerichtet waren, deren etliche zerbrochen sind und etliche noch gesehen werden.“ Er hatte ferner von den Triumphzügen der alten römischen Imperatoren gelesen, vielleicht mit Bewunderung Kupferstiche nach Mantegnas Triumph des Cäsar und des Scipio betrachtet. Sofort war er für Triumphbogen und Triumphzüge Feuer und Flamme. Auch er wollte sich einen Triumphbogen errichten, auch er wollte seinen Triumph darstellen lassen. Auf diese Weise entstanden zwei große Holzschnittfolgen: der Triumphbogen des Kaisers, die sogenannte „Ehrenpforte,“ und sein „Triumphzug.“

Der Gelehrte, welcher um 1512 mit der Anfertigung des wissenschaftlichen Entwurfes zur „Ehrenpforte“ betraut wurde, war Johannes Stabius, der Künstler, der diesen Entwurf auszuführen hatte, Albrecht Dürer. Wie weit Stabius eine richtige Vorstellung von einem römischen Triumphbogen hatte, läßt sich nicht bestimmen. Sicher ist, daß derselbe unter Dürers Händen eine recht phantastische Gestalt annahm, sodaß er nur wenig einem wirklichen Triumphbogen ähnelt. Das Ganze hat die hohe, steile Giebelform des deutschen Renaissancehauses; an den Seiten stehen zwei Rundtürme, die an Treppentürme französischer Schlösser erinnern; abgeschlossen und gekrönt wird das Ganze von Kuppeln, die venezianische Kirchentropfen nachahmen. Im untern Stockwerk sind drei Thore angebracht. Das große mittlere Hauptthor ist die „Pforte der Ehre und Macht,“ daneben sind zwei kleinere Seitenthore, die „Pforte des Lobes“ und die „Pforte des Adels.“ Zwischen und über ihnen ist dann Raum für allen möglichen gelehrten und künstlerischen Zierrat. Das hohe Wandfeld über dem mittleren Thore ist mit dem Stammbaume des Hauses Osterreich geschmückt, zu oberst thront der Kaiser, von Siegesgöttinnen umschwebt, und darunter seine Nachkommen; ringsum sieht man die Wappen der ihm untergebenen Provinzen. Über den beiden kleineren Seitenthoren sind auf vierundzwanzig Feldern Darstellungen aus den Geschichte Maximilians mit erklärenden Versen von Stabius sichtbar. Es ist

eine Fülle von Figuren und Ornamenten, die fast unübersehbar ist. Das ganze ist von großer kulturgeschichtlicher Wichtigkeit, deshalb weil es uns zeigt, wie naive Vorstellungen das sechzehnte Jahrhundert von antiken römischen Triumphbogen hatte. Bis zum Jahre 1515 war das ganze großartige Werk von Dürer niedergezeichnet. Natürlich hatte er das ganze zehneinhalb Schuh hohe und neun Schuh breite Riesengebäude nicht auf einen Holzstock gezeichnet, sondern es in zweiundneunzig Holzstücke zerlegt, die dann Hieronymus Andree einzeln schnitt, und die beim Drucke wieder zusammengesetzt werden sollten. Bei Maximilians Tode war der Schnitt noch nicht ganz vollendet, nur von einzelnen Stücken waren Abdrücke genommen, die heute sehr selten geworden sind. Eine neue Ausgabe veranstaltete erst Adam Bartsch 1799. Dieselbe enthält die zweiundneunzig Holzstücke einzeln in Buchform, bietet also keine Gelegenheit, das Riesenblatt in seinem ganzen Umfange zu überblicken.

Nachdem die „Ehrenpforte“ vollendet war, galt es nun noch die Vollendung des „Triumphzuges“\*) zu bewerkstelligen. Wie der „Theuerdank“, der „Weißkündigung“ und der „Freydal“, ist auch der „Triumphzug“ oder, wie er in den gleichzeitigen Quellen oft uneigentlich nach dem Mittelpunkte der Folge genannt ward, der „Triumphwagen“ vollständig in allen Einzelheiten vom Kaiser selbst erfunden. Nur die endgiltige Bearbeitung des Entwurfes wurde im Jahre 1512 dem Geheimschreiber Mary Treizsaurwein übertragen und hat sich, 1513 vollendet und von der eignen Hand Treizsaurweins niedergeschrieben, in der Wiener Hofbibliothek erhalten.

Als die Gedanken des Kaisers niedergeschrieben waren, schritt man zur künstlerischen Ausführung. In erster Linie war ein großes, prächtiges Miniaturwerk beabsichtigt. Johann Stabius wurde im Januar 1513 brieflich beauftragt, für einzelne Teile des Triumphzuges Skizzen anfertigen zu lassen, die dann den Illuministen als Vorlage dienen sollten. Stabius wandte sich zu diesem Zwecke an Dürer, der seine Arbeit damit begann, daß er eine Skizze für den Triumphwagen des Kaisers fertigte. Sie ist mit der Feder entworfen und befindet sich gegenwärtig in der Albertina in Wien. An der Seite des Kaisers sitzt Maria von Burgund, vor ihnen König Philipp der Schöne zwischen Schwester und Gattin, vor diesem seine Söhne, die Erzherzöge und nachmaligen Kaiser Karl und Ferdinand, und ganz vorn deren vier Schwestern. Weitere Skizzen Dürers sind nicht vorhanden. Doch läßt das freundschaftliche Verhältnis, in welchem Stabius zu Dürer stand, annehmen, daß Dürer auch mit dem Entwürfe für den Triumphwagen der Kaiserin betraut wurde und überhaupt noch eine größere Anzahl von Skizzen für den Triumph fertigte. Daß noch andre Meister mit Skizzen betraut worden wären, ist nicht nachzuweisen und auch nicht wahrscheinlich.

\*) Vergl. Franz Schestag, Kaiser Maximilians I. Triumph. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Erster Band. Wien, 1883, S. 154—181.

Die Hauptarbeit kam vielmehr in die Hände eines Illuministen. Das Ergebnis seiner Mühen war ein Miniaturwerk von 109 Pergamentblättern in Großquersolio. Vom Originalwerk, das früher Eigentum des Stiftes St. Florian war und jetzt eine Zierde der k. k. Hofbibliothek bildet, hat sich leider nur die zweite, größere Hälfte, von Blatt 50 an, erhalten. Glücklicherweise wurde aber diese Originalarbeit schon im sechzehnten Jahrhundert, als sie noch vollständig war, kopirt; und diese jetzt ebenfalls in der Wiener Hofbibliothek bewahrte Kopie setzt uns in den Stand, uns auch von der Ausführung des verloren gegangenen ersten Teiles des Originalentwurfes ein deutliches Bild zu machen. Aus beiden Miniaturwerken, dem Originalentwurf, soweit er vorhanden ist, und aus der Kopie ersehen wir, daß sich der Künstler bei der Komposition der Darstellungen fast slavisch an den vorliegenden Text gehalten hat. Er hat, um sich diesem möglichst eng anschließen zu können, selbst Dürers freiere Skizzen für die Miniaturen wieder bedeutend verändert. Der Kaiserwagen strotzt von Gold und Edelsteinen; Maximilian sitzt allein unter dem reichen Thronhimmel, und vor ihm sitzen auf einer hinzugefügten Bank seine Gemahlin und seine Tochter Margarete. Die Ausführung des ganzen Miniaturwerkes ist sehr ungleich. Es macht den Eindruck einer in der Werkstätte eines der bedeutendsten Meister jener Zeit ausgeführten Arbeit, an welcher verschiedene Hände thätig waren. Besonders gelungen ist der ornamentale Teil, ferner der Triumphwagen des Kaisers und der Kaiserin, sowie einige Schlachtenbilder mit landschaftlichem Hintergrunde. Wer der Meister war, welcher die Anfertigung des großen Miniaturwerkes leitete, darüber fehlen alle Vermutungen. Die Ausführung der gewaltigen Arbeit muß jedoch mehrere Jahre gedauert haben und wird nicht vor 1516 beendet gewesen sein.

Als die Miniatur fertig war, galt es nun, dieselbe durch den Holzschnitt zu vervielfältigen. Um die Arbeit möglichst zu beschleunigen, wurde das Werk in Gruppen geteilt und jede einzelne Gruppe einem besondern Künstler übertragen, um die Zeichnung auf den Holzstock zu bringen. Tafel 1—56 hatte Hans Burgkmair zu zeichnen, Tafel 57—88 ein minder bedeutender unbekannter Meister, Tafel 89—104 Albrecht Dürer, Tafel 105 wieder ein unbekannter Meister, Tafel 106—110 Dürer, Tafel 111—114 Burgkmair, Tafel 115—120 ein unbekannter, Tafel 121 und 122 Dürer, Tafel 123—125 Burgkmair, Tafel 126—128 ein unbekannter, Tafel 129—131 Burgkmair, Tafel 132—137 ein unbekannter Meister. Den Löwenanteil an dem Triumphzuge hat also Burgkmair, dem nicht weniger als 66 Zeichnungen angehören; dann kommt Dürer mit 24, und die übrigen 47 verteilen sich auf unbekanntere kleinere Künstler.

Es ist selbstverständlich, daß Meister wie Dürer und Burgkmair sich nicht streng an die gegebene Miniaturvorlage hielten, sondern ihrem Geiste freien Spielraum ließen. Die kleinern Meister schlossen sich eng an die Vorlage an. Auch Hans Burgkmairs Arbeiten stehen derselben noch nahe und entfernen sich

nur soweit davon, als es die Umkomponierung für den Holzschnitt und die künstlerische Schaffenskraft des Meisters verlangten. Dagegen wich Albrecht Dürer vollständig vom Programm und von der Miniatur ab und ging ganz frei zu Werke. Außerlich schon unterscheiden sich seine Zeichnungen im „Triumphzuge“ von allen übrigen durch die breite Behandlung des Bodens. Während sich die übrigen Meister ängstlich an das Programm und die Miniatur hielten, litt es Dürer nicht in dieser Beschränkung, er komponierte alles neu. Hat er so auf der einen Seite in seinen Zeichnungen bedeutende Kunstwerke geschaffen, so läßt sich auf der andern Seite nicht leugnen, daß dadurch der einheitliche Gesamteindruck des „Triumphzuges“ zerstört wurde. Während durch die Miniatur ein streng epischer Hauch weht und die Einheitlichkeit der Komposition trotz der verschiedenen Hände bis zum Ende anhält, leidet das Holzschnittwerk infolge der Freiheiten, die sich Dürer gestattete, an innerer Ungleichmäßigkeit. Gleich in seinen ersten Blättern springt Dürer plötzlich aus dem epischen Ton in den dramatischen über, baut Wagen, auf denen niemand sitzen kann, führt die Allegorie auf den Schauplatz und verfährt so frei, daß man bei einigen Blättern erst nach langem Studium den Inhalt der Darstellung entziffern kann.

Die Vorliebe für die Allegorie griff überhaupt, so lange an dem Werke gearbeitet wurde, mehr und mehr um sich. Hans von Kulmbach, der unter Dürers Aufsicht mit am „Triumphzug“ zeichnete, entwarf die jetzt im königlichen Kupferstichkabinet in Berlin bewahrte sogenannte *Laurea*, ein Musterstück spitzfindiger allegorischer Spielerei, das sämtliche Tugenden Maximilians von der Abstinencia an durch das ganze Alphabet hindurch zu einem Lorbeerkranz verflochten zeigt, der von zwei Reitern emporgehalten wird. Dürer selbst mußte auf Anraten Pirckheimers einen neuen Triumphwagen zeichnen, neben und vor dem zahlreiche weißgekleidete Frauengestalten, alle möglichen Tugenden vorstellend, einhererschreiten und auf dem als Wagenlenkerin *Ratio* sitzt.

Ohne die Aufzeichnung des Ganzen abzuwarten, übergab man jede Tafel, sobald sie gezeichnet war, dem Formschneider zum Schneiden. Burgkmair's Zeichnungen zu Tafel 1—56 wurden vom 12. November 1516 bis zum 8. Mai 1518 in Augsburg von der dortigen Formschneiderschule unter Leitung Dieneckers geschnitten, gleichzeitig (August 1517 bis Juli 1518) war man dort am Schnitt der dem unbekanntem Künstler angehörigen Tafeln 57—88 thätig. Nur die in Nürnberg gezeichneten Holzstöcke Dürers wurden fast sämtlich in der Nürnberger Formschneiderwerkstatt geschnitten. Auf diese Weise hatte man bei Maximilians Tode wenigstens den Schnitt des „Triumphzuges“ ziemlich beendet. Nur sechs in der Albertina bewahrte Reiterstizzen Dürers aus dem Jahre 1518, die *Laurea* Hansens von Kulmbach und Dürers 1518 entworfene Federzeichnung des „Triumphwagens“ waren nicht geschnitten und blieben unbe-  
nutzt. Freilich der Druck der Holzstöcke war noch rückständig, und dieser geriet durch den Tod des Kaisers ins Stocken. Erst nach sieben Jahren dachte König

Ferdinand an die Herausgabe und gab seinem Kanzler Marx Treizfauerwein den Auftrag, die fertigen Stücke abdrucken zu lassen. Wieviel Exemplare damals abgezogen wurden, wissen wir nicht; eins der wenigen vollständigen, die man heute noch antrifft, befindet sich im Wiener Kupferstichkabinet. Ein Teil der Stücke, 40 Stück, gelangte hierauf nach Schloß Ambras, ein anderer Teil, 95 Stück, in den Besitz des Jesuitenkollegiums zu Graz. Zwei gingen verloren. Sowohl die in Ambras wie die in Graz befindlichen wurden 1777 zum zweitenmale in wenigen Exemplaren abgedruckt. 1779 gelangten sämtliche erhaltene Stücke, 135 an der Zahl, in die Wiener Hofbibliothek, und 1796 veranstaltete Adam Bartsch die erste wissenschaftliche Ausgabe in Querfolio. Eine vierte Prachtausgabe wird gegenwärtig in Wien bei A. Holzhausen gedruckt. Sie ist die erste vollständige, da sie auch die bei Bartsch fehlenden Tafeln 90 und 130 enthält, deren Platten durch photozinkographische Hochätzung nach den Originalen der im Wiener Kupferstichkabinet befindlichen ersten Ausgabe angefertigt wurden.

Der „Triumph Maximilians“ kann trotz aller allegorischen Spielereien als eins der großartigsten Prachtwerke gelten. Der pomphaft geschmückte Triumphwagen, auf dem der Kaiser mit seiner Familie sitzt, die Herolde, Träger von Trophäen und Ehrenkränzen, Vertreter mannichfacher Nationen, die in langem Zuge einherschreiten, dazu die zahlreichen Schilderungen aus des Kaisers ereignisvollem Leben geben dem Ganzen eine Lebendigkeit und Pracht, wie sie selbst Mantegnas berühmter „Triumph Cäsars“ nicht aufzuweisen hat.

Hatte der Kaiser somit in fünf großen Werken sein eignes Leben verherrlichen lassen, so reifte in ihm gegen das Ende seiner Laufbahn noch der Plan zu einer zweiten großen Holzschnittfolge, welche der Geschichte des Hauses Österreich gewidmet sein sollte, den „Österreichischen Heiligen.“ Schon im Beginne seiner Beziehungen zu Dürer hatte er diesen beauftragt, eine Reihe österreichischer Heiligen, nebeneinanderstehend, in Holzschnitt zu fertigen. In dem ersten seltenen Drucke sind es deren sechs: Quirin, Maximilian, Florian, Severin, Koloman und Leopold der Markgraf. Für die zweite Ausgabe von 1517 fügte Dürer noch auf einem besondern Holzstocke zwei andre dazu: St. Poppo und Otto von Freising. Johannes Stabius begleitete sie mit einem Gebete in Versen: Ad sanctos Austriae patronos. Durch dieses Dürersche Blatt nun wurde der Kaiser zu einem zweiten, weit umfangreicheren Unternehmen angeregt. Alle Verwandten des Hauses Habsburg, welche von den ältesten Zeiten an zu Heiligen gemacht worden waren, sollten in Bildern dargestellt werden. Der Mann, an welchen diesmal Kaiser Maximilian sich wendete, damit er das geschichtliche Material zusammenfände, war der gelehrte Sebastian Brant in Straßburg, der Verfasser des „Narrenschiffes.“ Dieser stellte im Jahre 1516 die Legenden der einzelnen Heiligen zusammen, machte genaue Angabe über das Wappen jedes einzelnen, sowie darüber, wegen welcher That jeder zum Heiligen

gemacht worden war. In einem Briefe klagt er über die Mühe, die ihm das gekostet habe, und wenn wir heute das Holzschnittwerk betrachten, müssen wir ihm beistimmen. Da treten uns zwar auch eine Reihe bekannter Gestalten entgegen. Wir sehen den heiligen Bonifacius, den Apostel der Deutschen, als Bischof mit der Friedenspalme unter einem Baldachin in einer reichen Säulenhalle sitzen — Karl den Großen, wie er in Ritterrüstung mit Schwert und Reichsapfel in einer phantastischen Landschaft steht — Chlodwig I., wie ihm ein Engel erscheint und ihm die französische Flagge mit den drei Lilien überreicht — die heilige Kunigunde, die Gemahlin Kaiser Heinrichs, wie sie durch das Gottesurteil ihre verdächtige Jungfrauschaft beweist und auf glühendem Eisen dahinschreitet wie auf kühlem Thau — die heilige Elisabeth von Thüringen, wie sie vor ihrer Burg Brot und Wein unter die Armen und Krüppel verteilt, und manche andre. Die meisten Heiligen aber sind recht unbekannt. St. Adelaar, Abt von Corbie in der Picardie, St. Adalbert, Bischof von Cambrai, die heilige Odilie, Äbtissin von Orp in Brabant, die heilige Agnes, Äbtissin von Santa Clara in Prag, und manche andre werden nur mit großer Mühe von Brant aufgefunden worden sein. Allzustreng hat er es auch mit der geschichtlichen Genauigkeit nicht genommen. Es ist eine ganze Reihe von Heiligen in das Werk aufgenommen, die sicher mit der Familie Maximilians nichts zu thun haben, und auch manche Verwandte des Hauses Oesterreich als Heilige behandelt, die in Wirklichkeit keine waren. Als der Meister, der Brants Angaben niederzuzichnen hatte, wird gewöhnlich ausschließlich Hans Burgkmair genannt. Schon ein flüchtiges Durchblättern des Buches zeigt aber, daß wir es wie bei allen übrigen Werken des Kaisers Maximilian mit der Arbeit mehrerer Künstler zu thun haben. Darüber, daß Burgkmair der Hauptanteil zufällt, kann, obwohl sich auf keinem der Blätter sein Monogramm findet, kein Zweifel sein. Neben ihm aber waren noch wenigstens zwei andre Künstler thätig. Blatt 43 — der heilige Georg — trägt rechts unten das Monogramm Springinklees. Ihm möchte ich auch Nr. 16, den heiligen Bonifacius — Nr. 22, St. Konrad, Bischof von Konstanz — Nr. 46, St. Goericus, Bischof von Metz — Nr. 57, Graf Hugbald, wie er als Pilger durch eine Landschaft schreitet, — Nr. 79, König Oswald von England, und mehrere andre Nummern zuschreiben. Unbezweifelbar ist ferner der Anteil Schäußeleins. Ihm gehören mit Sicherheit die Nummern 21, St. Colman — 47, St. Goudran, König von Frankreich — 63, Ladislaus I. von Ungarn — 64, die heilige Landrade, Äbtissin von Münster — 88, der heilige Khaton, Gründer des Klosters Werden in Baiern — 108, die heilige Walpurgis, Äbtissin von Heidenheim am Meeresufer u. a. Im ganzen dürften von den Blättern des Buches höchstens 70 Burgkmair, die übrigen Springinklee, Schäußelein und andern unbekanntem Künstlern angehören. Burgkmairs Blätter sind freilich bei weitem die bedeutendsten des Buches. Solche hochragende Gestalten, die sich mit majestätischer Ruhe in weiten, echt italienischen Säulenbauten

bewegen, konnten nur von ihm mit solcher Vorzüglichkeit dargestellt werden. Vortrefflich gelungen sind ihm auch die Wappen, die bei ihm in reinem Renaissancestil gehalten sind und oft von herrlichen Putti getragen werden, während sie auf den Blättern der andern Meister gewöhnlich noch gothisirende Umrahmungen haben. Gestalten wie die dem heiligen Emmerich erscheinende Madonna, die heilige Ermelinde, die heilige Keimelde vor dem Altar gehören zum Neuschönen und Lieblichsten, was die Kunst des sechzehnten Jahrhunderts geschaffen hat. Springinklee ist unruhiger als Burgkmair; die Körper seiner Figuren würden oft nicht ganz in Ordnung sein, wenn man sie der schweren Gewänder entledigen könnte, die sie wie eine feste Masse umgeben. Schaufeleins Figuren endlich sind klein und gedrungen und bewegen sich mit Vorliebe in Landschaften, die überreich mit Laubwald bewachsen sind. Der Schnitt der von diesen Künstlern gelieferten Zeichnungen wurde in den Jahren 1517 und 1518 von der Augsburger Formschneiderschule ausgeführt. Und zwar haben sich daran acht Meister, Hans Frank, Hans Viefrink, Alexius Lindt, Jost de Negker, Wolfgang Kesch, Hans Taberith, Wilhelm Taberith und Nikolaus Seemann beteiligt, deren Namen neben den Jahrszahlen 1517 und 1518 mit Tinte auf die Rückseite der Holzstöcke geschrieben sind. Schon zu Lebzeiten des Kaisers wurden einige Abdrücke genommen. Ein solches Exemplar, 124 Tafeln enthaltend, besitzt die Wiener Bibliothek. Auch die Holzstöcke kamen größtenteils nach Wien. Nur für zwei Blätter, St. Wandra, Äbtissin von Monz, die in einem Hospital einen Fallbüchtigen segnet, und St. Albedrude, ihre Tochter, die einem jungen Mädchen den Teufel austreibt, gingen die Stöcke verloren. Eine Ausgabe der „Heiligen“ veranstaltete Bartsch 1799. Er brachte jedoch von den 122 Tafeln der Wiener Bibliothek nur 119 zum Abdruck, da 3 zu schadhast geworden waren. Wenn wir heutzutage die „Heiligen“ durchblättern, müssen wir uns namentlich wundern, mit welcher Meisterschaft die Künstler es verstanden haben, den ewig gleichbleibenden Situationen immer neue Motive abzugewinnen. Die Darstellung, wie die einzelnen Heiligen ihre Wunderthaten verrichten, Kranke heilen, Geister austreiben, zum Heiland beten, in ihrer Kapelle knien, war im Grunde eine recht einförmige und unerquickliche. Trotzdem hat jede Gestalt ein individuelles Gepräge, und namentlich das Beiwerk und die Landschaft sind musterhaft behandelt.

Dies sind die hauptsächlichsten Werke, welche die Kunstliebe Kaiser Maximilians ins Leben rief.

Bei allen diesen Unternehmungen stand nun Maximilian keineswegs als hoher, unnahbarer Herrscher den Künstlern gegenüber. Er trat vielmehr zu jedem einzelnen in persönliche Beziehungen.

Am erquickendsten ist sein Verhältnis zu Dürer. Seine Beziehungen zu diesem beginnen während seines Aufenthaltes in Nürnberg vom 4. bis zum 15. Februar 1512, zu der Zeit, als er Dürer mit der Aufzeichnung der Ehren-

pforte betraute. Bald nachdem Dürer an die Arbeit gegangen war, wollte er ihn zur Belohnung dafür steuerfrei machen und erließ deshalb aus Landau am 12. Dezember 1512 ein Schreiben an den Nürnberger Rat, der freilich darauf nicht einging. Dürer hat dann drei Jahre lang umsonst für den Kaiser an der „Ehrenpforte“ gearbeitet. Aber als er 1515 sich das Herz genommen und sich an Stabius mit der Bitte gewendet hatte, er möge den Kaiser um eine jährliche Leibrente für ihn bitten, war diese Fürsprache sofort vom besten Erfolge begleitet. Noch von demselben Jahre, vom 6. September 1515, datirt das kaiserliche Privilegium für Dürer. Maximilian verleiht ihm ein Gehalt von 100 Gulden Rheinisch, das ihm sein Leben lang alljährlich von der gewöhnlichen Stadtsteuer von Nürnberg in seinem Namen ausgezahlt werden soll. Und diesmal behielt das kaiserliche Wort seine Geltung. Dürer selbst bestätigt 1520 in einem Briefe an Spalatin, daß er die 100 Gulden jährlich bei Seiner kaiserlichen Majestät Lebzeiten erhoben habe. Eine weitere Annäherung der beiden wahlverwandten Geister brachte dann das Jahr 1518, als Dürer mit den beiden Vertretern der Stadt Nürnberg zum Augsburger Reichstage gesandt wurde. Schon am 28. Juni ließ sich Max von Dürer porträtiren. Es entstand die geistreiche, etwas unterlebensgroße Kohlenzeichnung in der Albertina, die den stolzen, edeln Kopf Maximilians mit dem gewaltigen Nasenrücken, seine lachenden, etwas nach abwärts blickenden Augen für alle Zeiten erhalten hat. Dürer selbst schrieb rechts oben mit Tinte hin: „Das ist Keiser Maximilian, den hab ich Albrecht Dürer zu Augsburg hoch oben awff der pfalz in seinem kleinen stüble kunterfett, do man halt 1518 am montag nach Johannes tauffer.“ Auch diesmal wollte Maximilian seinen Maler nicht mit leeren Händen abziehen lassen, er wollte ihm 200 Gulden, die er aus der Nürnberger Stadtsteuer in Aussicht hatte, zuwenden. Aber auch diesmal erhielt Dürer nichts, da der Rat wieder Schwierigkeiten machte, und so blieb es bei der guten Absicht des freigebigen Herrschers.

Ebenso erquickend wie sein Verhältnis zu Dürer waren seine Beziehungen zu den übrigen von ihm beschäftigten Künstlern. Über sein Verhältnis zu Hans Burgkmair fehlen zwar bei dem Dunkel, das überhaupt noch über dem Leben dieses Künstlers liegt, alle Nachrichten. Umso mehr wissen wir von seinen Beziehungen zu den von ihm beschäftigten Druckern und Formschneidern.

Hans Schönsperger ist durch Kaiser Maximilian geradezu vom Untergange gerettet worden; zu wiederholten malen mußte sich der Kaiser seines Hofdruckers annehmen. Nachdem Schönsperger im fünfzehnten Jahrhundert große Druckwerke herausgegeben hatte, mußte er im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts seine regelmäßige Thätigkeit aufgeben, weil er in seinen Vermögensverhältnissen zurückgegangen, in Prozesse verwickelt und verurteilt worden war, und im Jahre 1509 war man nahe daran, ihn aus Augsburg auszuweisen. Da hat der Kaiser in nicht weniger als drei Schreiben für diesen seinen „lieben Diener“

beim Räte der Stadt Fürsprache eingelegt. Nur dem Drucke des „Theuerdank“ hatte es Schönsperger zu verdanken, daß er wieder allmählich emporkam.

Sogar zu den Formschneidern, die er an seinen Werken beschäftigte, stand Maximilian in persönlichen Beziehungen. Immer war er selbst mit thätig. Alle neu angefertigten Zeichnungen und Holzstöcke mußten ihm eingeschickt werden, damit er sich überzeugen konnte, ob durch den Schnitt die Feinheiten der Zeichnungen nicht gelitten hatten. Verdrießlich wurde er nur, wenn die Formschneider nicht ausschließlich für ihn arbeiteten, sondern Privataufträge annahmen. Als Dienecker einmal das Porträt Hans Baumgartners geschnitten hatte, mußte er sich deswegen ausführlich in einem Briefe verteidigen. Und ganz erzürnt konnte der Kaiser werden, wenn, wie es im Jahre 1518 einmal in Nürnberg vorkam, von den für ihn gefertigten Holzstöcken vorzeitig Abdrücke gemacht und unter die Leute gebracht wurden. Auf die Bezahlung hatten die Formschneider freilich oft lange zu warten. Im Jahre 1516 hatte Peutingen in Augsburg Mühe, sie mit guten Worten weiter hinzuhalten. Immerhin sind sie zum größten Teil befriedigt worden. Wir ersehen aus einem Briefe Dieneckers, daß jeder Formschneider jährlich ein Gehalt von 100 Gulden bezog, und wir erfahren ferner aus einem Schreiben des Baseler Rates an den Kaiser,\*) daß der Formschneider Kupferwurm, welcher am „Theuerdank“ gearbeitet hatte, im Jahre 1517 nur noch 22 Gulden vom Kaiser zu bekommen hatte.

Unter den Gemälden, auf denen uns das Bild des Kaisers entgegentritt, steht Dürers 1506 gemaltes, im Prämonstratenserstift Strahow in Prag bewahrtes Rosenkranzfest obenan. In der Mitte sitzt Maria mit dem Christuskinde; dieses krönt den links knienden Julius II., Maria selbst den rechts knienden jugendlichen Maximilian. Der Kaiser ist barhäuptig. Das lockige Haar fällt lang auf Stirn und Schultern herab, er trägt den Orden des goldenen Vlieses, ein langer Mantel bedeckt seine Gestalt, die Hände sind gefaltet.

Auch ein Porträt Maximilians hat Dürer gemalt. Wir wissen von ihm selbst, daß er, als er am 7. Juni 1521 auf seiner Reise durch die Niederlande die Regentin Margarete besuchte, ihr ein von ihm gemaltes Bildnis ihres kaiserlichen Vaters schenken wollte, es aber, da es ihr nicht gefiel, wieder mitnahm. Dieses Bild ist uns aller Wahrscheinlichkeit nach in dem heute in der kaiserlichen Galerie zu Wien aufbewahrten Ölbildnis des Kaisers erhalten. Es ist im Jahre 1519 entstanden und nach der oben erwähnten Kohlenzeichnung gemalt. Nur erscheint der Kaiser hier in halber Figur, die Haare sind ergraut, in der linken Hand hält er den Granatapfel, das von ihm erkorene Symbol des Überflusses. Der Mantel ist lackrot, der Kragen von Zobelpelz, der Hut von schwarzem Sammet, das Medaillon auf der Krempe enthält ein Marienbild. Auf dem tiefgrünen Grunde ist eine lange Inschrift, in Dürers Renaissancekapitalen angebracht: *Potentissimus maximus et invictissimus Caesar Maxi-*

milianus qui cunctos sui temporis reges et principes iusticia prudentia magnanimitate liberalitate praecipue vero bellica laude et animi fortitudine superavit natus anno salutis humanae MCCCCLIX die Marci IX vixit annos LIX menses IX dies XXV decessit vero anno MDXIX mensis Januarii die XII quem deus opt. max. in numerum viventium referre velit. Darunter steht die Jahreszahl 1519 und Dürers Monogramm. Das Gemälde ist ziemlich gut erhalten. Eine Kopie mit rotem Gewande in Wasserfarben befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg, eine andre in Öl auf dem Rathause daselbst.

Unter den Zeichnungen nimmt Dürers 1518 in Augsburg entstandene, jetzt in der Albertina in Wien bewahrte Kohlenzeichnung die erste Stelle ein.

Weiterhin tritt uns die Gestalt des Heldenkaisers entgegen, wenn wir die Augsburger Skizzenbücher des alten Vaters Holbein durchblättern. Eins der besten Blätter ist „der groß kayser maximilian.“ Zu Pferd, beinahe ganz von vorn, erblicken wir ihn, in langem Rock, mit Eisenhaube und großem Schwert, einen Stab in der Rechten. So hat ihn der Künstler von weitem durch Augsburgs Straßen einherreiten sehen, die Gesichtszüge nur flüchtig angegeben und mehr die Erscheinung im allgemeinen mit rascher Hand zu Papier gebracht. Es ist nicht mehr der kühne ritterliche Abenteurer der Jugendzeit, sondern die Haltung verrät bereits das Alter. So hat ihn die Reichsstadt Augsburg während seiner letzten Lebensjahre gefannt. So sah er aus, als er im Jahre 1518 den Augsburger Reichstag verließ und betrübt ausrief: „So leb denn wohl, du liebes Augsburg, wir haben manchen frohen Mut in dir gehabt, nun werden wir dich nicht mehr sehen!“

Sehr groß ist die Zahl der Holzschnitte. Da haben wir zunächst zwei Dürersche Blätter, die nach der Zeichnung von 1518 entworfen sind. Der eine zeigt bloß zu Häupten des Bildnisses einen Schriftzettel mit den zwei Zeilen: Imperator Caesar Divus Maximilianus. Der andre giebt das Bildnis in reicher Einfassung, zwischen zwei verzierten Säulen, auf deren Knäufen Greifen das kaiserliche Wappen und die Abzeichen aus der Kette des goldenen Bließes halten. Es ist eine Verherrlichung des Kaisers nach seinem Tode, daher unten die Schrift: „Der Teur Fürst Kayser Maximilianus ist auf den XII. tag des Semmers seins alters im LIX. Jar seligklich von dyser zeyt geschaiden Anno domini 1519.“

Ähnliche Erinnerungsblätter hatte auch Hans Burgkmair zu liefern. Eins stellt den Kaiser dar, wie er die Messe hört. Im Vordergrund steht der Priester, im Hintergrunde kniet Maximilian vor einem Kreuzifix, oben sind mehrere Wappen angebracht. Außer der Unterschrift, welche die Lebens- und Regierungszeit Maximilians angiebt, enthalten einige Abdrücke noch ein achtzehnzeiliges Gedicht, das mit den Worten anhebt:

O Kaiser Maximilian  
 Dein lob ich nicht aussprechen kann.  
 Was findt man deins gleichen  
 Als die mit jr werhaften hand  
 Bezungen hand viel leut und land  
 Die müssen dir all weichen —

und mit der Versicherung schließt:

Nach gottes eer hat dich gedurst  
 Die is dir geh behalte.

Ein zweites von Burgfmair entworfenes Gedenkblatt zerfällt in drei Abteilungen. Auf der ersten sehen wir Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, auf der zweiten Maximilian, wie er krank auf dem Throne sitzt und sich von einem Sekretär bei Kerzenlicht aus einem Buche vorlesen läßt, auf der dritten, wie er in ein prächtiges Leichengewand gehüllt auf dem Totenbette liegt, während Kanoniker Sterbelieder singen.

Noch um viele Nummern ließe sich die Zahl dieser Holzschnitte vermehren. Nahm doch, wenn irgendwo auf einem Bilde oder einer Zeichnung ein Kaiser darzustellen war, er immer unwillkürlich die Züge des alten Künstlerfreundes Maximilian an. Als Ambrosius Holbein im Jahre 1517 den „Nollhard,“ eine Komödie des Pamphilus Gengenbach, zu illustriren hatte, worin die Mächtigen der Erde den Bruder Nollhard um die Zukunft befragen, gab er dem Kaiser die Züge Maximilians. Als er 1519 Murners „Geuchmatt“ illustrierte, worin die Vertreter aller Stände, an der Spitze Papst und Kaiser, als Anbeter der Venus einherziehen, mußte ebenfalls Maximilian mit seinem Narren Kunz von der Rosen seine Dienste thun. Und selbst als der Kaiser längst tot war, lebte er noch in der Phantasie der Künstler fort. Ich erinnere nur an das herrliche Blatt aus Hans Holbeins Totentanz, wo der Tod dem Kaiser naht, der von seinen Räten umgeben auf dem Throne sitzt und einen Armen vor seinem vornehmen Unterdrücker schützt. Der Kaiser mit der vom Alter gebeugten Haltung, dem Schwert, dessen Spitze abgebrochen ist, und dem goldnen Bieß ist kein beliebiger Märchenkaiser, nein, noch damals hat der vaterländische Sinn Holbeins der Gestalt die Züge Maximilians verliehen.

Die Künstler dachten eben alle mit Liebe und Behmut an Maximilian zurück; sie stimmten alle mit Dürer überein, der beim Tode Maximilians in sein Tagebuch einschrieb, daß „Kaiserliche Majestät ihm viel zu früh verschieden sei.“ Sie fanden keinen Herrscher wieder, der so wie Kaiser Maximilian ihnen günstig war. Auch die folgenden deutschen Fürsten waren zwar nicht der Kunst abhold, bewiesen im Gegenteil oft eine warme Kunstliebe. Es kamen die bairischen Herzöge Albrecht V., Wilhelm V. und Maximilian I., sowie die österreichischen Fürsten Ferdinand, der zweite Sohn Kaiser Ferdinands I., und Kaiser Rudolf. Ihre Kunstliebe offenbarte sich aber weniger in der Förderung einer großen

schöpferischen Thätigkeit der Künstler, als in eifriger Sammellust, in der Anlage von Kunstbüchern und Kunstkammern, bei deren Zusammenstellung gewöhnlich auf den Erwerb von Seltenheiten mehr Gewicht gelegt wurde als auf künstlerischen Wert. So konnten zwar Kunstkammern wie die des Herzogs Albrecht von Baiern und die Ambraszer Sammlung entstehen, aber der eigentlichen freien Kunst kam die Kunstliebe dieser Fürsten wenig zu Gute. Maximilian I. war der einzige deutsche Kaiser, der die Kunst der Renaissance mit Teilnahme pflegte, nicht nur Sammeleifer entwickelte, sondern wirklich thatkräftig in den Entwicklungsgang der deutschen Kunst eingriff. Deshalb wird ihm auch die Kunstgeschichte stets eine dankbare Erinnerung bewahren.



## Die Westmächte und die ägyptische Krisis.



ie wichtigste politische Frage für England und Frankreich ist augenblicklich wieder Ägypten. Seit den letzten Tagen des verflossenen Jahres hat sich die Lage dort zu einer Krisis entwickelt, die bis auf die neuesten Nachrichten schwere Bedenken erweckte. Der Aufstand im Sudan und die Erfolge des Mahdi hatten die ganze Schwäche der Regierung Tewfik's gezeigt, England befolgte als Protektor derselben eine Politik der Halbheiten und des Zauderns, Frankreich begann zu intriguiren, um seine frühere Stellung am Nil wieder zu gewinnen. Vom französischen Generalkonsul angeregt, faßte sich das ägyptische Ministerium am 2. Januar ein Herz und richtete an das englische Kabinet eine Note, in welcher mit Nachdruck die Forderung ausgesprochen wurde, die Engländer möchten ohne Verzug die Verteidigung des Sudan gegen das Heer des falschen Propheten übernehmen, oder dem Chedive die Erlaubnis geben, das östliche Sudan, d. h. den Landesteil zwischen Suakin und Massaua einerseits und dem obern Nil andererseits, der Pforte abzutreten. Dann werde Ägypten, so fuhr das Schriftstück fort, imstande sein, sich im Bereiche seiner alten Grenzen auch ohne englischen Beistand zu verteidigen. Zum Schlusse wurde für den Fall einer Ablehnung des Verlangens gedroht, der Chedive und seine Räte würden die Regierung niederlegen und sie den Engländern überlassen. Nachdem sich der Ministerrat in London zwei Tage hindurch mit der Sache beschäftigt hatte, erhielt der britische Generalkonsul in Kairo die Weisung, dort zu erklären, England habe nichts gegen die beabsichtigte Gebietsabtretung einzuwenden, falls die Pforte die Wiedereroberung der betreffenden Provinzen auf eigne Kosten übernehme und sie,