

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

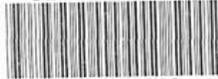
Die Miniaturen Kölderers und die Ehrenpforte Dürers

Abelis, Anna

[1928]

Frl. Anna Abelis:

UB INNSBRUCK



+C33519302

EINLEITUNG.

In der folgenden Arbeit soll festgestellt werden, ob ein Einfluss der Triumphzugsminiaturen Jörg Kölderers auf Dürers Ehrenpforte, in ähnlicher Weise wie auf Burgkmairs Triumphzug, bestanden hat; ferner ob ~~möglicherweise~~ Miniaturen zur Ehrenpforte selbst vorhanden waren, die verloren gegangen sind, oder ob die Ehrenpforte überhaupt ohne Vorlage und unabhängig von Kölderer, durch Dürer und seine Mitarbeiter geschaffen wurde.

Da Kaiser Maximilian Entwürfe, Visierungen und Miniaturen, nach denen sich dann erst *die* ausführenden Künstler richten mussten, für alle übrigen Werke anfertigen liess, ist es anfänglich nicht wahrscheinlich, dass gerade für die Ehrenpforte keine Vorarbeiten bestanden haben sollten. Denn, von den so zahlreich geplanten Werken des Kaisers, ist sie eines der wenigen, sogar noch zu seinen Lebzeiten vollendeten. Er muss ihr also, wie die Quellen auch bestätigen, besondere Aufmerksamkeit gewidmet haben.

Ob nun Kölderer, der ein vom Kaiser viel beschäftigter Künstler gewesen ist, wirklich Miniaturen zur Ehrenpforte gemalt hat, kann man weder aus den Registern des Jahrbuches des allerh. Kaiserhauses, noch aus irgendwelchen anderen Quellen entnehmen. Nur ein stilkritischer Vergleich zwischen den Miniaturen und den Holzschnitten vermag da Klarheit zu schaffen.

Zuerst soll einiges ~~aus der~~ ^{über die} Entstehungsgeschichte beider Werke gesagt werden. Der Werdegang der Ehrenpforte ist wie bei allen von Kaiser Maximilian angeregten Werken, ein höchst komplizierter. Die Ursache dafür liegt

in der ständigen Kontrolle, die der Herrscher ausübte und in der Heranziehung vieler Künstler und Gelehrter für ein einzelnes Werk.

An der Ehrenpforte befindet sich auf 2 Schrifttafeln die Jahreszahl 1515. Dies ist das ⁴Jahr, in welchem nach den Briefen und Urkunden, die Vorarbeiten fertig wurden, während die Drucklegung noch geraume ⁵Zeit dauerte. Ausserdem sind an der Triumphpforte 3 Wappen zu sehen und zwar ist das linke von Stabius, das rechte von Dürer und das Mittlere, wie Fischnaler nachgewiesen hat, von Jörg Kölderer. Dadurch ist nun Kölderer als einer der Hauptmitarbeiter bezeichnet, und das Ziel der folgenden Untersuchungen soll sein, die Grösse seines Anteiles festzustellen. Durch einen Einblick in die Druckgeschichte, wird das Dunkel nicht genügend erhellt. Während von der ersten vollständigen Ausgabe von 1526-1528 an, die des Kaisers Enkel, Ferdinand, veranstaltete und der noch 3 andere in den Jahren 1559, 1799 und 1885 folgten, Klarheit herrscht, ist die Vorgeschichte trotz des Vorhandenseins reichlicher Quellen ^{nämlich} Briefe und Rechnungen nicht vollkommen zu erkennen, und mithin aus ihr auch nicht der Anteil Kölderers.

Es ist wichtig, das Folgendes aus der Vorgeschichte erwähnt werde. Der älteste Beleg ist vom 30. III. 1507 und bezieht sich auf die Visierungen Kölderers. ¹) Kurz danach wird dieser Hofmaler. 1512 tritt Dürer in Maximilians Dienst und wird mit den Arbeiten an der Ehrenpforte betraut. Am 10. I. 1512 bezahlt die Innsbrucker ^{lt}Ratskammer den Kölderer für 2 Triumph-Wagen. ²) Es sind dies die Miniaturen, die die Albertina und Hofbibliothek besitzen. 1515 wurden die Zeichnungen Dürers für das Werk fertig ³) Aber erst nach langen Beratungen, bei denen Maximilian 1517 zum 1. Male die Trennung der Bezeichnung der Holzschnitte in Ehrenpforte und Triumphwagen verlangt ⁴) kam es im Sept. 1517

1.) Jahrb. d. allerh. Kaiserhauses II. Reg. 831

2.) ibid. II. Reg. 1057

3.) Brief Dürers an Kress, 4.) Jahrb. II. Reg. 1301

5.) Fischnaler Jörg Kölderer u. die Ehrenpforte Kaiser Maximilians, S. 321.

3

zu den ersten Probedrucken 5.) Hier ist die künstlerische Vorgeschichte zu Ende; es folgen nur mehr Bestimmungen über das Drucken und die Holzstöcke, Bestimmungen die nach grösserer Unterbrechung der Arbeit beim Tode des Kaisers, schliesslich zur 1. Gesamtausgabe von 1526 führten. Da nun Kölderer für die 2 Triumph-Wagen in demselben Monat Bezahlung erhielt, in dem Dürer ~~für die~~ ^{zur} Mitharbeit herangezogen wurde, ist es zu vermuten, dass Kölderers Miniaturen als Vorarbeit benützt wurden.

Mehr ist aus den geschichtlichen Angaben nicht zu ersehen. Dagegen lässt sich aus der Betrachtung der Miniaturen selbst feststellen, dass Kölderers Tätigkeit im Jahre 1512 noch nicht zu Ende war, denn eine der Darstellungen, die „Spanische Hochzeit“, die vollständig von Dürer übernommen wurde und die 1515 stattfand, beweist dass Kölderer bis zu diesem Jahre, also 3 Jahre hindurch gemeinsam mit Dürer, für das gleiche Werk gearbeitet hat. Was sich dabei vom Anteil Kölderers erhalten hat, soll in Folgenden untersucht werden:

5.) *ibid.* I. Reg. 434. Die Probedrucke unterscheiden sich von der ersten Ausgabe nur durch einige textliche Änderungen.

DIE ARCHITEKTUR.

BAUTEN UND BAUART KÖLDERERS.

Die Untersuchung erstreckt sich zunächst auch auf Bauwerke Kölderers, um einen Vergleich mit der Architektur der Ehrenpforte vornehmen zu können.

Es ist bekannt, dass Kölderer, der vielseitige und vielbeschäftigte Künstler, auch Architekt war. Seine bedeutendsten Arbeiten waren der Brker an der landesfürstlichen Residenz in Innsbruck, genannt das „Goldene Dachl“ und der heute nicht mehr bestehende Wappenturm.

Nach Fischner ist der Mittelteil der Ehrenpforte. Abbl. direkt auf den Wappenturm, Abb 2. zurückzuführen. Die Verwandtschaft besteht darin, dass beide, schlanke viereckige Tortürme, mit Bannerträgern zu beiden Seiten der Durchfahrt sind, und dass je 3 Reihen mit Wappen der Altösterreichisch-habsburgischen ^{der} und durch Heirat erworbenen Länder sich links und rechts an der Fassade herunterziehen.

Der obere Teil des Wappenturmes erscheint in der späteren, vermutlich barockisierenden Abbildung als eine, für diese frühe Zeit unerhört kühn angelegte Architektur. Von der sie umsäumenden Ballustrade steigen schlanke, hohe Säulen auf, die eine geschickte Verbindung von Walmdächern tragen. Das ganze steht in starkem Gegensatz zu dem schweren, massiven, unteren Teil.

So nahe es nun einerseits liegt, anzunehmen, dass diese obere Hälfte des Wappenturmes, bei der Nachzeichnung ins Barocke umgebogen wurde, so lässt sich andererseits an der Hand eines Vergleiches feststellen, dass sich Kölderer, in Gedanken wenigstens, mit noch viel kühneren Architekturen befasste. Die beiden, teilweise fast ganz gleichen Miniaturfolgen des Triumphbogens in der Albertina und in der Natio-

nalbibliothek enthalten auch je ein Bild der „Burgundischen Hochzeit.“ Während sich nun in der Albertina das Paar in einem Raum befindet, der sich nur durch ein niederes mit 3 Säulenpaaren besetztes Fenster nach rückwärts öffnet, Abb 9. steht es in dem Exemplar der Nationalbibliothek vor einem Arkadengang, durch dessen hohe weite Bogen sich die Aussicht in einen überraschenden Prospekt bietet. Abb 10. Von Gotik ist da auch keine leiseste Spur mehr zu finden. Keine Erker, keine Krabben, wie sie sich noch an den Kanten des „Goldenen Daches“ heraufziehen, keinerlei Masswerk, wie man es in dem darunterliegenden Teil sieht, keine Spitzbogen und sonstigen Bauelemente der Gotik und schon gar nicht das Klotzige und Massive vieler mittelalterlicher Bauten. Dagegen blüht man durch die Arkaden, deren Pfeiler durch hohe Nischen mit Figuren verziert sind, in einen halbrunden Bau, über dessen gesimseartigen Abschluss, sich eine Halbkuppel, mit nach unten zu breiter werdenden Fenstern, wölbt. Eine Treppe, die auf einer Seite von einem Balustradengeländer eingesäumt ist, führt eine Ecke bildend, herab. Durch die nächsten Arkade^{Bogen} sieht man auf ein System von Stiegen, Säulen und Balustraden, das im Bogen angelegt scheint. Ist links durch die nach rückwärts führende Treppe und das sich in gleicher Richtung erstreckende Halbrund, eine ausgesprochene Tiefenwirkung beabsichtigt, die durch das in der Mitte des Raumes aufgestellte Kreuzifix noch erhöht wird, so wirkt auch die rechte Seite keineswegs nur flächenhaft. Im Gegenteil, die Raumwirkung ist eine für den Beginn des 16. Jahrhunderts im Norden sowohl als auch im Süden ganz neue und überraschende. Dabei ist alles von Helligkeit überflutet. Licht und Luft weiten die halbrunde Halle und umspielen die wohlgeformten Säulen, die von dem diagonal aufwärts führenden Balustradengeländer der Treppe in ihrem untern Teil verdeckt werden. Der leichte blaue Ton in dem die Luft und die Weite fast

fühlbar gemalt sind, ist von ^{win}senderbarer Zartheit und kann in der Photographie nicht wiedergegeben werden. Es ist dies innerhalb der, in Wien zur Verfügung stehenden Miniaturen und der bekannten Bauwerke Kolderers der einzige Fall, wo der sonst durch den alten Stadtplan von Innsbruck und die ihm erteilten Befehle beengte Künstler seine Phantasie frei walten lässt und dabei seiner Zeit weit vorausseilend, ein Bekenntnis zur Architektur des unbeeengten, lichtdurchfluteten Raumes ablegt.

Beim Vergleiche mit diesem Bilde erscheint der obere Teil des Wappenturmes nicht durchaus mehr durch eine nachzeichnende Hand geändert. Denn eine Balustereinfassung und wohlproportionierte Säulen, die einen weiten Raum umschliessen, können sehr wohl von Kolderer selbst stammen.

Noch ein anderes Werk dieses Meisters weist Ähnlichkeiten mit dem Wappenturm auf: Das „Goldene Dachl“ Die Unterschiede, die zwischen dem Wappenturm und dem Mittelpunkt der Ehrenpforte bestehen, werden abgesehen von den Säulen zu beiden Seiten des Tores, dem Stammbaum und der Kuppel bei letzterem — noch deutlicher — bei gleichzeitiger Betrachtung des „Goldenen Dachls“. Auch hier ist der Bau schmal, emporstrebend und mit hoher Bedachung versehen und der auf Kragsteinen ruhende Erker befindet sich in der oberen Hälfte; Auch hier findet, wie im Wappenturm, die Auflockerung der Massen nach oben zu statt. Das geht beim „Goldenen Dachl“ so weit, dass der obere offene Teil des Erkers fast die Höhe von 2 Stockwerken des Hauses, an das er angebaut ist, einnimmt. Auch sonst sind beide Bauten mit einander verwandt. Schon ist manches Renaissanceartige bei ihnen zu spüren, so die kräftige, wagrechte Gliederung. Sie erhöht die Ausgeglichenheit des Baues in ähnlicher Weise, wie erst des Meisters Visierungen den Godl'schen Standbildern des Maximiliangrabes, mit ihren stark bewegten Umrissen zu geschlossener

Wirkung verhelfen.

Innerhalb der Miniaturen gibt es noch eine andere Gelegenheit festzustellen, wie Kolderer mit einzelnen architektonischen Motiven verfährt, Abb 3. Es ist hier eine ^{Folge} Serie von Arkadenbogen gemalt, in denen bronzene Ahnenstatuen des Kaisers stehen; der ganze Aufbau wird von 2 Pferden auf kapitellartigen Sattelaufsätzen getragen. Zu unterst liegt ein Gesimse, von dem auf hohen Sockeln, Säulen und Pfeiler mit korinthischen Kapitellen aufsteigen. Von einem Kapitell zum andern wölbt sich ein halbkreisförmiger Bogen, von dessen Mitte ein grüner Lorbeerkranz herabhängt. Das Halbrund der Bogenöffnung wird nach unten durch einen lose aufgehängten Vorhang zu einem Kreis ergänzt. Vorhang und Kreis bilden den Hintergrund für eine bronzene Statue. Die Verzierungen der Architektur selbst sind zum grössten Teil aus Bronze, mit Ausnahme der Akanthusblätter der Kapitelle, wie man aus den Farben am Original sehen kann. Es gibt nur wenig Verzierungen. Am Abakus sitzt eine kleine Rose, auf der Höhe jedes Bogens ist ein Zierrat in Form eines Gefässes, oder in Form von mehreren, miteinander verbundenen Blättern angebracht. An der Stelle, wo 2 Bogen zusammentreffen, steigt eine Säule mit Kapitell und vasenartigem Aufsatz empor. Dazu kommen noch an den beiden äusseren, freien Kapitellhälften 2 kniende, huldigende, weibliche Gestalten, und an den beiden Ecken des unteren Gesimses einfassende Blätter. Der plastische Zierrat ist also in auffallend geringem Masse verwendet, sehr zum Vorteil der Gesamtwirkung, die dadurch etwas Ruhiges, Geschlossenes erhält, das durch die Farben noch stark erhöht wird. Die nebeneinander liegenden Kreisflächen, in die die Köpfe der Bronzefiguren hineinreichen und die übrige durch die Säulen in 2 mittlere grössere und seitliche kleinere Felder eingeteilte Architektur, ergibt eine so ruhige Gleichmässigkeit, dass man darin schon die neue Zeit spürt. Diese

Gleichmässigkeit kann auch nicht durch das Missverstehen der neuen Renaissance Bauglieder gestört werden. Nicht einmal dadurch, dass ein Gesimse als unterer Abschluss verwendet wird und Säulen, deren Bestimmung im Tragen oder Stützen liegt, über Pfeilern frei in die Luft ragen.

Die äusseren Pfeiler haben rechteckige vertiefte Felder, in die mit zarten Goldstrichen feine, leichte Muster gezeichnet sind; die mittleren Säulen, die sich nach oben verjüngen haben vertikale Striche, die ebensogat, Kannelierungen, wie Abschattierungen vorstellen können. Das Gesimse wird durch grosse Schilder mit den Namen der Darüberstehenden unterbrochen. Die Figuren selbst, in ungemein sicheren und schwungvollen Strichen gezeichnet, stehn im Vergleich zu den häufig eckigen und kantigen Bewegungen der Landsknechte - die auf der Abbildung nicht mehr zu sehen sind, aber neben den Pferden einherschreiten - ruhig und repräsentativ da, ganz in der Art des Ahnengefolges von Maximilians Grab. Einzelne, wie die erste rechts, sind unter Vertauschung der Namen direkte Vorbilder dafür gewesen. Die Landsknechte aber, die die Pferde antreiben, sind schlanke Gestalten, die mit spitzigen, jähren Bewegungen ihren Dienst verrichten, und in ihren beweglichen Umrissen noch vielfach an Grassers Figuren am „ Goldenen Dachl “ erinnern. Die meisten Herrscherfiguren dagegen stehen breit und ungemein sicher da, auch wenn in den reichen Linienschwung noch viel von Kolderers Verschnörkelungen zu sehen ist. Nur in den Köpfen ist die Würde nicht gewahrt. Sie sind ähnlich derb, wie die der Landsknechte.

Bei der strengen Architektur ist es Kolderer vollkommen gelungen, seine Lust am Verschnörkelten und Flatternden zu beherrschen. Nur selten wagt sich z. B. der Akanthus eines Kapitells, wolkenartig zusammengeballt und in gedrehte, bandartige Verlängerungen auslaufend, über seinen normalen Umriss hinaus. (rechts auf Abb.3.)

Die Möglichkeit einen Vergleich zwischen dem plastischen Schmuck der Ehrenpforte und der Ornamentik Kolderers zu ziehen, ist besonders bei den beiden Triumph-Wagen der Miniaturen gegeben. Auf einem grossen, von 12 weissen Pferden gezogenen Wagen, sitzt ganz rückwärts unter einem Baldachin Kaiser Maximilian und vor ihm, auf 4 hintereinander angebrachten Bänken, Fürsten und Fürstinnen, deren Gestalten immer kleiner werden. Der Wagen ist reich mit plastischem Schmuck und farbigen Steinen geziert. Phantastische, keinem System angehörige Säulen tragen den Baldachin mit seinem halbrunden, lunettⁿartigen Aufsätzen., Greife und Adler, Löwen, Affen und das Eichhorn bilden in immerwährender Wiederholung und im Zusammenhang mit Vasen, Ranken und Blättern, Girlanden und Lorbeerkränzen den ornamentalen Schmuck. Oft lässt es sich nicht entscheiden, ob man es mit lebendem Getier oder Ornamenten zu tun hat. Und doch geht ein einheitlicher Zug durch das Ganze, die Überladenheit ist nicht bis zu einem solchen Grade vorgeschritten wie bei der Ehrenpforte, wo man später jedes freie Fleckchen ausgehützt und auf einen gleich grossen Raum noch viel mehr Symbole der Verherrlichung und des Ruhmes zusammengedrängt finden wird. Bei Kolderer wird der Plan einer reichen ornamentalen Verzierung eben nicht bis zur Zerfaserung und Zergliederung getrieben.

Noch sparsamer ist der Wagen von Maximilians Gattin mit Plastiken und Reliefs ausgestattet. Er wird nur von 4 Rossen gezogen und nur 4 Herrscherinnen sitzen auf 2 Bänken vor ihr. Die Verzierungen bestehen aus einem Baldachin, der von ähnlichen, verschiedenartig zusammengesetzten Säulen getragen wird, wie der des grossen Triumphwagens, ferner wieder aus Adlern, Greifen und Putten, Girlanden und Lorbeeren, Delphinen und Füllhörnern. Die obere Hälfte der Räder ist von einem ebenfalls radartig geformten Schutzflügel bedeckt, auf dem eine Gestalt in ähnlicher Weise hingelagert

ist, wie später bei den Medici-Gräbern des Michelangelo. Neben diesen Renaissance Motiven, die von Kolderer in geschmackvoller Weise und ohne Ueberladung angeordnet werden, finden sich, besonders bei dem Triumphwagen, auffallende perspektivische Fehler, die sichtlich bewusst begangen wurden, um nur ja nicht durch Ueberschneidung etwas von dem Dargestellten zu verlieren.

Dieses Bestreben findet man ja überall. Meiten z. B. mehrer Landsknechte oder Ritter nebeneinander einher, so ist dafür Sorge getragen, dass man möglichst viel von jedem einzelnen sieht. Bei den Pferden, deren lange gestreckte Körper sich zum Teil decken müssen, ist das Durcheinander der vielen Füsse sorgfältig gezeichnet und die Köpfe der Reiter und Pferde, sind so nach der Seite ^{an} hin geordnet, dass man sie alle vollkommen unüberschnitten sieht. Für solche und ähnliche Fälle, z. B. 5 nebeneinander getragene Fahnen, von denen auch möglichst viel sichtbar bleiben soll, hat sich Kolderer einige Regeln aufgestellt, die er immer wiederholt, ohne darum jemals langweilig zu werden.

Und schliesslich hat er, um sich auch ein bisschen frei ausleben zu können, sich ein Gebiet vorbehalten, das der Ehrenpforte gänzlich versagt geblieben ist: Die Darstellung des Frosses. Hier geht Kolderer ganz frei vor. Nicht nur die einförmige, nur ganz selten durch einen kurzen Baumstumpf unterbrochene Strasse ist gezeichnet, sondern Bäume, Sträucher und kleine Hügel beleben die Landschaft. Kirchturmspitzen und rote Dächer schauen überall hervor und rosafarbene Berge steigen im Hintergrund auf. In einem erkennt man sogar deutlich die Umrisse eines für Innsbruck sehr charakteristischen Berges, des Jorles. Das Leben der Leute im Fross spielt sich viel ungezwungener ab, als in dem Festzug selbst, und es sind hier viele, volkstümliche Sitten abgeläuscht und getreu wiedergegeben. So ist vom eigentlichen

Festzug nichts mehr zu sehen, wohl aber schwingt sich der Maler zum Volks- und Sittenschilderer auf. Er freut sich ebenso an der ruhigen und behaglichen Darstellung einer jungen Frau mit einem Kind an der Hand und einem Säugling, den sie in der Holzwiege am Rücken trägt, an jungen und alten Leuten, an Hunden und Ziegen. Hier, wo es gemütlich zugeht, zeichnet er auch ein Pferd von rückwärts. Das gelingt ihm aber nur schlecht, die Stellung gerät schief, und der Kopf wird zu klein. Aber das schadet nicht, den man fühlt, wie hier, in dem fröhlichen Durcheinander Kolderer heimisch ist und mit welcher Freude er sich vom Gemessenen, Erhabenen zur Abwechslung ^{ab}wendet. Denn im Festzug selbst, wagt er sich mit dem Heiter-Gemütlichen, nur wenig hervor, etwa in dem pausbäckigen Gesichtsausdruck des kleinen Bronzeengels, der sein Kränzlein schief und lustig auf dem Kopfe sitzen hat, Abb.3. Auch im Tross fehlt der Lorbeerkranz keinem, nur tragen ihn die Leute ganz zwanglos und bewegen sich so unbekümmert, dass man einen reizvollen Einblick ins Volksleben erhält.

D I E E H R E N / P F O R T E .

In der Triumpfpforte Dürers haben sich trotz des gotischen Gesamteindruckes viele neue Renaissance Motive vorgedrängt. Abb.1. Allein an ihrem Mittelteil sieht man eine Unzahl solcher Einzelheiten: Säulen, Nischen, Giebel, Architrav, Kuppel und Gesimse;freilich findet man auch noch genug Gotisches , so die Weinrankenverzierung über dem Portal, die direkt von den Stabverzierungen über gotischen Toren - auch beim „ Goldenen Dachl“ - her stammt. Es ist ohnedies auffallend, wie sehr nach einer erst kurzen Ueberwindung der alten Zeit, das Alte schon zurückgedrängt ist, und das Neue vorherrscht. Die Erkerbildung und das Masswerk , bei beiden Bauten Köldererers als häufige Zierrate der Gotik auftretend, fehlen bei der Ehrenpforte vollständig. Dies ist bestimmt planmässig geschehen, denn bei der Absicht möglichst viele Verzierungen an ihr anzubringen , konnte ein so wohl vertrautes Baudetail nur bewusst fortgelassen worden sein.

Dagegen hat sich etwas behauptet, was an den kleinen Bauten Köldererers oft verwendet ist: Aneinanderreihung von Kassettenartigen Vierecken mit Wappen oder irgendwelchen Darstellungen. Sie befinden sich am Wappenturm in den beiderseitigen dreifachen Längsreihen, an den Brüstungen der Erker, in dessen oberem Teil, an den Brüstungen des „ Goldenen Dachls“ und an dessen Fenstern. Wenn die Reliefs beim letzteren auch von Grasser sind, so spricht die in der Architektonik passende Einteilung der Vierecke doch für die Angabe durch Kölderer. In ganz ähnlicher Art , finden sich auch diese an der Ehrenpforte. Und zwar nicht nur im Mittelteil, sondern im ganzen Bau. Bald mit Darstellungen, bald mit Herrscherbüsten ausgefüllt, überziehen sie alle

Flächen und stehen in ihrer stets einfach gehaltenen Umrahmung in starkem Gegensatz zum sonstigen überreichen, plastischen Schmuck. Auch findet man, ähnlich wie beim Fenster des „Goldenen Dachlitz“, wo die Seitenflügel nicht bis zum Horizontalbalken des Fensterkreuzes, sondern etwas darüber hinausragen und damit eine gewisse Eigenwilligkeit entsteht, in den Seitenflügeln der Ehrenpforte 4 Kassetten mit Herrscherbüsten über 3 breiteren mit historischen Darstellungen, eine Unregelmässigkeit, die ohne Assymetrie zu sein, bei beiden auffällt.

Wenn also für den Mittelteil der Triumphpforte Kolderers Wappenturm auch gedanklich zu Grunde liegt, so haben die ausarbeitenden Künstler dies nicht als Hauptsache betrachtet und auch die neu aus dem Süden kommenden Motive reichlich verwendet.

Ähnlich wie der Mittelteil der Ehrenpforte sind die symmetrischen Anbauten errichtet. Sie werden nach den Seiten zu immer niedriger, sind aber ebenfalls hoch und schmal, wie die Tore, die sie umschliessen. Alles ist darauf angelegt die Vertikale zu betonen. Die langen Wappenspilaster setzen sich nach unten in Säulen fort, und die 4 Paare hoher Säulen werden, da sie schon nicht mehr schlanker und höher sein dürfen, durch Nischenbauten und Übereinanderlegen mehrerer kämpferartiger Formen erhöht. Einen ähnlichen Zweck erfüllen die langen Mauerstreifen mit Brustbildern von Ahnen und die runden übermässig hohen Ecktürme. In Gegensatz zum unentwegten Hervorheben der Vertikalen steht die absolute Vermeidung der Horizontalen. Wo nur der Ansatz eines Gesimses zu sehen ist, wird dieses sofort durch Inschrifttafeln, oder durch Abbiegung nach hinten, unterbrochen. Die spitz zulaufende Schräglinie des oberen Umrisses dagegen wird durch Parallele im untern Teil, die sich über die Wölbungen der Tore zum Fuss der seitlichen Türme ziehen, unterstützt. Mittelalterlich mutet auch die festungsähnliche Schwere des Mauerwerkes an, während der ornamentale Schmuck voll neuer Motive ist. Girlanden, auf Schnüren aufgereichte Scheiben, Sirenen und Harpyen sind auf den Einfluss italienischer Künstler und humanisti-

DIE EINZELNEN DARSTELLUNGEN.

Die Miniaturen Kölderers.

Die beiden Triumphzüge.

Der Vergleich soll nun an der Hand der einzelnen historischen Darstellungen, der Typen, der Linienführung und Komposition fortgesetzt werden.

Die Miniaturen der Albertina und Nationalbibliothek sind ein sich friesartig abrollender Streifen, auf dem ^{nur} der ganze Triumphzug auf einer nicht allzubreiten Strasse sich fortbewegt. Die beiden, sonst fast gleichen Folgen, unterscheiden sich vor allem in der Landschaftsbehandlung. Die landschaftlichen Hintergründe, die sich, abgesehen von den historischen, nur bei den Trossdarstellungen befinden, sind in der Nationalbibliothek viel weniger sorgfältig behandelt als in der Albertina. Besonders an den Bäumen ist dies zu bemerken. Die lange gelbliche Strasse wird auf dem Albertinaexemplar die ganze Zeit von Grasreihen beiderseits eingesäumt, auch ist sie sehr steinig, was besonders durch die langen von Steinen geworfenen Schatten auffällt, in dem Bande der Nationalbibliothek fehlt beides, die Strasse wird nur durch einen gleichförmigen gelben Streifen dargestellt, auf den ziemlich selten der bogenförmige Schatten eines Pferdes fällt. Diese Miniaturen scheinen also in landschaftlicher Beziehung etwas weniger sorgfältig ausgeführt, haben aber in der Weichheit der Farbengebung und Linienführung den Vorrang.

Auf der Strasse bewegen sich nun die vielerlei Gestalten des Triumphzuges fort. Kölderer und Stabius leiten ihn ein, Jäger, Musikanten, Ritter, Landsknechte, Trophäenwagen, Triumphwagen, getragene Spiegels- und Kampfdarstellungen, Gefangene und noch vielerlei, was zum Verherrlichen eines Herrschers beitragen kann, zieht in bunter Folge, aber in streng geregelter Zug vorbei. Den Abschluss bildet

der Tross, bei dessen Darstellung~~XX~~, wie schon gesagt wurde, das strenge Zeremoniell ~~etwas~~ gemildert ist, die Personen gewöhnliche Volkstracht anhaben und Genre_szenen aus dem Alltags-Eben geschildert sind.

Schon bei einem Vergleich dieser Blätter mit der Holzschnittfolge des Triumphzuges, die in ähnlicher Art wie die Ehrenpforte von mehreren Künstlern geschaffen wurde, ist die Verwandtschaft zwischen den beiden so auffallend, dass ein Zweifel an einer direkten Anlehnung nicht bestehen kann. Auch bei den Holzschnitten sieht man den filmartig weiterlaufenden Streifen, die schmale, hintergrundlose Strasse, auf der der Festzug vorüberzieht, und den bloss beim ^{Tross} Fussvorhandenen Hintergrund; bis auf die einzelnen Gruppen stimmt alles überein. Es sind die gleichen in 5er Reihen nebeneinander einherreitenden Fahnenträger, deren Pferde stets um Kopf und Hals dem benachbarten Tier, nach der anderen Strassenseite zu, voraus sind. In beiden enthalten die Fahnen entweder Kampfbilder oder Wappen die von einer daneben stehenden Frau gehalten werden und die als Muster zum 2. Mal auf dem Kleide dieser Frau und zum 3. Mal auf einer von ihr gehaltenen Fahne erscheinen. Auch in den Holzschnitten gibt es die Wagen mit den Städtedarstellungen, die Trophäenwagen und die von Pferden getragenen, im Verhältnis lebensgrossen Figuren von Fürsten aus dem Ahnengeschlecht und schliesslich den prunklosen, volketümlichen Tross.

Diese Übereinstimmung besteht aber nicht nur im Grossen; viele Gruppen sind sogar unverändert/übernommen worden. Man findet- nur in einem anderen Rahmen - die burgundische und die spanische Hochzeit wieder, die Gruppe der unter ihrer Last gebückt einerschreitenden²Leute aus dem Tross und die hinter ihnen gehende Frau mit dem Säugling in der Wiege am Rücken, ein zweites kleines Kind mit der linken Hand führend und daneben ein zweites Paar,

der eine mit der Strohbutte am Rücken, der andere mit einem grossen Paket in der Hand. Für die Holzschnittfolge des Triumphzuges ist also Kolderer in seinen, als Vorlage zu betrachtenden Miniaturen, der unbedingte Schöpfer des Inhaltes und der Komposition.

Die historische n Darstellungen.

Zum Vergleich mit der Ehrenpforte, für die diese genauen Vorbilder nicht vorhanden sind, sollen nun zuerst die Miniaturen näher betrachtet werden.

Der Zug bewegt sich auf dreierlei Art am Zuschauer vorbei: zu Fuss, zu Wagen, und zu Pferde. Zu Fuss gehen Landsknechte die an hohen Stangen riesige Tafeln oder vollkommen flach ausgebreitete Fahnen tragen, welche Darstellungen der siegreichen Kriege des Kaisers, politischer Ereignisse und Hochzeiten enthalten, ferner Soldaten mit bronzenen Viktorien, die fast ebenso gross sind, wie die Träger selbst, darn Gefangene aus allen möglichen Ländern, die hinter Ketten gehen und schliesslich, grösser als die übrigen Gestalten und porträtgetreu Stabius und Kölderer, die beiden inhaltlich und formalen Schöpfer des Zuges.

Die Wagen führen Trophäen, Städte darstellungen, Inschrifttafeln und Schätze. Auch die beiden grossen, von einem reichen Gespann gezogenen Triumph-Wagen des Kaisers und seiner Gemahlin reihen sich hier ein. Zu Pferde reiten die ganzen Vornehmen des Landes einher, Fürsten, Grafen und Ritter mit Fahnen und Wappen der einzelnen Länder. Auch die meisten Musikanten befinden sich in dieser Gruppe.

Die 1. Abteilung der Landsknechte zu Fuss, mit den an Stangen getragenen Darstellungen, ist für den Vergleich besonders geeignet, denn Bilder dieser siegreichen Kriege und Kämpfe findet man auch über den beiden Seitenportalen der Ehrenpforte. Wie aus den Überschriften zu ersehen ist, handelt es sich zum Teil sogar um die gleichen Schlachten: Lüttich, Utrecht, flämischer und gheldrischer Krieg, Terouanne und Venedig.

In den Miniaturen sind diese Schlachtenbilder sehr einheitlich aufgebaut.

~~DIE HISTORISCHEN DARSTELLUNGEN.~~

Das Bild „Eroberung der 2 Grafschaften Burgund und Arthois“, Abb. 4 wird, wie auch die zwei folgenden Darstellungen von 4 Landsknechten an hohen Stangen an denen Lorbeerkränze mit flatternden Schleifen hängen getragen.

Rechts im Vordergrund befindet sich eine arg zerschossene Stadt, vor ihren Mauern zieht sich in weitem Bogen die Wagenburg des Angreifers hin, hinter der Zelte mit wehenden Fahnen stehen; Kanonen, Sturmböcke und Weidengeflechte zum Abhalten der feindlichen Schüsse sind überall verteilt. Im Lager herrscht lebhaftes Treiben, die Soldaten haben sich in kleinen Gruppen bequem hingelagert, manche braten ihr Essen über dem Feuer, manche spielen Karten, und andere wieder liegen faulenzend herum. Einer läuft daher, in einer Hand einen Spieß, in der anderen, hochgehoben einen Weinkrug. An den Krieg denken sie gar nicht mehr, sie haben ja ihre Arbeit auch schon geleistet, wie die Friedensverhandlungen im Hintergrund beweisen. Dort empfängt Maximilian an der Spitze seiner Berittenen, die Abordnung aus der besiegten Stadt; teils kniend teils mit erhobenen Händen bitten sie um Gnade. Rechts im Hintergrund ziehen die siegreichen Truppen ab. Den Abschluss der Darstellung bildet ein Gebirgsstock. Von Einzelheiten, wie Rüstungen der Soldaten und Pferde, Bewegungen, Ausdruck der Gesichter und Vegetation ist nicht viel zu sehen, denn alles dies ist nur sehr klein gezeichnet. Der Standpunkt des Beschauers ist etwas erhöht, ungefähr im 1. Drittel des Bildes, gewählt und dadurch ist ein guter Überblick über das Ganze gegeben. Die Verteilung der Massen ist wohl abgewogen. Das Bild findet gegen die 4 Ecken zu, seine Haupttätigkeitspunkte, indem das Auge durch etwas Auffallendes vorwiegend dorthin gelenkt wird. Links unten sind es die Fahnen, die über den Zelten flattern und bei denen Kolderer es sich nicht ver-

sagen kann, zwei Zipfel in seinen bekannten Verschnörkelungen im Winde flattern zu lassen. Darüber zieht die Gruppe des Kaisers mit seinen Rittern als 2. den Blick auf sich. Ähnlich geht es rechts unten mit der Stadt und darüber mit dem abziehenden Trupp des Heeres. Hier hilft der hinten aufragende Berg noch mit, den Blick an diese Stelle zu fesseln. Wo mehrere Leute beisammen sind, drängen sie sich auf einem kleinen Fleck, aber im ganzen herrscht viel freier Raum vor. In die Tiefe führt Kolderer durch Überschneidung von Geräten, der Stadt und der Landschaft, weniger durch die von Menschen. Auch die Wagenburg, die in langer, schmaler Linie nach hinten führt, dient diesem Zwecke. In ganzen lässt sich feststellen, dass das Lineare im Bilde den Vorrang hat und im Grossen, weich geschwungenen Wellenzügen das Bild durchzieht. Eine solche Welle beginnt vorne an der Wagenburg und geht, derselben folgend, in den Umriss des hohen Berges rechts über. Eine zweite beginnt links hinten an dem Hügel, auf dem Maximilian mit seinen Truppen steht und zieht sich dann der Stadtmauer entlang, nach rechts unten.

Im folgenden Bild, der „E r o b e r u n g v o n F l a n d e r n“, Abb 5, sind die Figuren im Verhältnis zur Landschaft viel grösser. Links befindet sich ein Trupp Reiter. Diese bilden einen weiten Halbkreis, in dessen Mitte sich Maximilian befindet. Der Kaiser empfängt wieder aus der Stadt rechts im Mittelgrunde eine Abordnung, die zum Teil vor ihm niederkniet. Über der Stadt befindet sich eine Gruppe von Landsknechten in wildem Kampf mit dem Feind. Die Lanzen, über den äusseren Truppenteilen in die Höhe ragend, sind in der Mitte zum Zusammenprall gegeneinander gesenkt, und obwohl bei der Kleinheit dieser Hintergrundfiguren Einzelheiten kaum zu sehen sind, ist durch wenige aufgehöhte Lichter und ein paar Farbenpunkte Klarheit und Deutlichkeit in das Getümmel gebracht. Mit den Fahnen allerdings, nimmt es

der Künstler nicht sehr genau. Die Zusammenstellung erfolgt in Gruppen von drei oder mehr Fahnen, von denen die erste vollständig die nächsten nur teilweise zu sehen sind. Dass diejenigen immer kommen, die gleichen sind, welche zum Heere Maximilians gehören, ist selbstverständlich. Aber auch die Fahnen der Feinde sind in allen Abbildungen die gleichen, ob es sich um Flandern, oder Burgund, oder ein anderes Land handelt.

Sonst findet man noch allerorts kleine Truppenabteilungen, Kirchen und Häuser, aus denen hohe Flammen und Rauch aufsteigen. Den rückwärtigen Abschluss bildet ein leichtes Hügelgelände, das rechts in einen von der Abendsonne beschienenen, violett schimmernden Felsen übergeht.

Da die Gestalten auf diesem Bilde etwas grösser sind, kann man sie eher genau betrachten. Köpfe sind nur wenige zu sehen, zumeist stehen die Personen mit dem Rücken zum Beschauer. Die Kleidung der Krieger ist sehr einheitlich; fast alle tragen lange, weite, oben mit einem Pelzkragen besetzte Mäntel, die nur in den Farben von einander verschieden sind. Die Rüstungen der Ritter und Pferde sind ebenfalls sehr einheitlich: Helme mit offenem Visier und Plattenpanzer; Eisenteile, die die Kruppe des Pferdes, und mit Stachel bewehrte, die seinen Kopf schützen. Von einzelnen Helmen wogen mehrere, weithin wallende Strausfedern. Auch die Spitzen der Lanzen sind damit, (oder mit Rossschweif, dies ist nicht genau zu unterscheiden) verziert. Die Bewegungen der Leute sind sehr gemessen, da ja kein Kampf mehr stattfindet. Während in der ersten Darstellung im Vordergrund überhaupt keine Vegetation zu sehen ist, und nur die Hügel des Hintergrundes mit spärlichen Wäldern bewachsen sind, drängen sich hier die Pflanzen bis an den vorderen Bildrand und werden vom Künstler mit den Personen zu ganzen Gruppen vereinigt. Das Ausklingen der Massen in langen, fein geschwungenen Linienzügen ist hier nicht zu sehen, vielmehr herrscht Zusammenfassung in Gruppen vor.

So fügen sich gleich rechts vorne die Knienden mit den unmittelbar anschliessenden Strüchern zu einer solchen Gruppe, die als fest geschlossenes Ganzes mit nur wenig gegliederten Umrissen erscheint. Und ebensolche Gruppen stellen die Stadt mit ihrer waldigen Umgebung und die Scharen der Berittenen und Kämpfenden dar. Zwischen ihnen gibt es grosse freie Flächen, Wege, Wiesen und Hügelgelände, die nur ganz selten durch einige Personen belebt sind. Dabei zeigt es sich, wie ausgezeichnet Kolderer Bewegungszustände darzustellen vermag. Nicht nur Kniende, Stehende und Reitende zeichnet er mit der grössten Sicherheit, sondern auch Laufende in verschiedenen Stadien der Geschwindigkeit. So rennt zum Beispiel oberhalb der Stadt ganz rechts ein Landsknecht in grösster Eile auf diese zu, während andere in der Mitte des Bildes nur ganz gemächlich daherkommen. Diese Kunst durch wenige Striche in Haltung und Aussehen ganz verschiedene Typen zu schaffen, ist Kolderer bei der Bewältigung dieses grossen und mit der Zeit einförmig werdenden Programmes sehr zu statten gekommen.

Obwohl die einzelnen Gruppen zeichnerisch streng für sich abgeschlossen erscheinen, ist inhaltlich doch ein intensiver Kontakt da, indem sie entweder miteinander Verhandlungen führen, oder kämpfen. Im vorigen Bild ist das nur im Hintergrunde der Fall, während sonst die Ereignisse zwar gleichmässig aber ziemlich spärlich durch die überall verstreuten Personen angedeutet sind.

Mehr zur ersten Art gehört auch die Darstellung des Krieges gegen Utrecht, Abb. 6. Das Terrain ist wieder stark von oben gesehen. Ein grosses Zeltlager wird von der Wagenburg durchzogen und umschlossen. Zwischen den Zelten bewegen sich die Menschen und Tiere, Kanonen stehen herum, riesige Fahnen flattern. Die zerschos-

sene Stadt rechts, reicht hier nicht bis zum Vordergrund, den Militäp einnimmt. Sie liegt an der Bucht eines ungemein malerischen, von Hügelketten eingeschlossenen Sees. Links hinten stehen grosse Heerhaufen, die zum Teil mit den gesenkten, ungeheuren Speeren aufeinander losgehen. Die Vegetation ist wieder, mit Ausnahme eines vom Bildrand halb durchschnittenen Strauches, ganz in den Hintergrund gedrängt. Die Haltung der Landsknechte, voll Abwechslung und Verschiedenartigkeit, ist doch derjenigen der Leute, welche die Taffeln tragen, sehr verwandt. Eigenartig ist es, welche Schwierigkeit es Kölderer bereitet, die einzelnen Wagen, der etwas von oben gesehenen Wagenburg perspektivisch richtig zu zeichnen. Die obere Bedachung der Wagen ist giebelartig, aber dies ist durchaus nicht auf den ersten Blick zu erkennen, so schief stehen sie da. Die ganze Reihe scheint unzufallen. Man glaubt insbesondere dass die zwei vordersten Wagen auf der Seite liegen. Viel besser gelingt dem Maler die Zeichnung der Kanonen, die nicht nur parallel zur Bildfläche, sondern nach den verschiedensten Richtungen hin aufgestellt sind und die, besonders auch bei den Rädern, perspektivisch viel sicherer gemalt sind als die Wagenburg.

Mit Ausnahme der einen, dicht gedrängten Kampfgruppe, herrschen wieder die Linienzüge vor. Von den Kämpfenden links zieht sich die Schleife, der Wagenburg entlang, nach vorne und von da in breiten Bogen wieder nach hinten und dann den Ufern des Sees entlang. Dazwischen verstreut sind die Zelte, Soldaten und alles Übrige. Das Lagerleben ist in allen Einzelheiten genremässig erzählt. Mit liebevollster Ausführlichkeit schildert Kölderer die Tätigkeit der Landsknechte. Sie arbeiten, faulenzten, trinken, und spielen, alles meist mit weit ausholenden Arm und Beinbewegungen und in sichtlich frischer Sorglosigkeit. Das rege Leben bedeckt dicht einen Teil der Fläche. Einen wirkungsvollen Kontrast dazu bil-

det die stille ,glatte Fläche des Sees.

Im folgenden Bild der, D a r s t e l l u n g
d e s l. f l ä m i s c h e n K r i e g e s', Abb.7, erkennt
man einen Stilübergang von der ersten zur zweiten Art. Es
gibt nämlich mehrere Wellenlinien und gleichzeitig eine Zu-
sammenfassung in Gruppen.

Die erste Art, Abb.4 und 6, zeichnet sich,
wie schon erwähnt, durch betontere Linien aus, die das Bild
durchziehen und zwischen denen alles übrige, Zelte, Städte,
Menschen und Geräte bald mehr, bald weniger dicht, verstreut
sind. Dies entspricht durchaus der Eigenart der frühen Re-
naissance, die die Ausarbeitung und Sichtbarmachung der klein-
sten Details liebt und die jede Blume auf einer Wiese genau
so wichtig nimmt, wie die darauf befindlichen Personen. Da-
durch wird die ganze Fläche des Bildes gleichmässig von dem
Dargestellten eingenommen und der Betrachtende muss, wenn er
das Bild genau kennen lernen will, jeden Teil desselben
gleichmässig ansehen, denn jeder ist gleichbedeutend und wich-
tig. Daher auch der erhöhte Standpunkt des Beschauers, durch
den allzuvielen und allzustarke Überschneidungen vermieden wer-
den und daher das Zurückdrängen der Vegetation in den Hin-
tergrund, wo sie in meist streifen- und alleeförmiger Gestaltung
die übrigen gewellten Linienzüge, die wie ein Knochengerüste,
die Massen stützen, ergänzen.

Anders ist dies bei der zweiten Art, Abb.5. Da
wird der früher fast gleichmässig über das Bild zerstreute
Inhalt zu verschiedenen, grossen Gruppen zusammengefasst,
die vom Künstler wohl abgewogen und verteilt, das Gleichgewicht
in Masse und Raum herstellen. Hier macht auch der ^{Mal} ~~Künstler~~
von Überschneidungen einen so starken Gebrauch, dass nur die
vorderste Reihe jeder Gruppe vollständig zu sehen ist und
die anderen von ihr verdeckt werden. Und hier zählt er die Ve-

getation bis in den Vordergrund und lässt von Stauden und Sträuchern dicht bewachsene Teile des Erdbodens mit anderen Gruppen zu einer Einheit verschmelzen.

In Abb. 7 kommen beide Stilarten nebeneinander vor. Dies ist in einer Übergangszeit nichts aussergewöhnliches. So sind zum Beispiel in der Beweinung aus der grossen Holzschnittpassion Dürers die Gestalten noch nicht von echt gotischem Linienschwung und Ausdruck, während der pyramidenartige Aufbau von der neuen Zeit her stammt.

Der Kampf zwischen diesen zwei Stilen, auch in der Architektur der Ehrenpforte vorhanden, spielt sich auf Abb. 7 auf folgende Weise ab: im Vordergrund wachsen zwei Bäume auf einem Endchen Wiese. Hierauf folgt, von links nach rechts schreitend, ein breiter Zug Soldaten, die einen zu Pferde, die andern zu Fuss. Rechts findet zwischen dem Fussvolk ein Kampf statt. Einige Gefallene, Menschen und Pferde liegen im Vordergrund. Freund und Feind kann man ^{kaum} nicht von einander unterscheiden, da sie gerade in wildem Gefecht aneinandergeraten sind. Der Feind flieht noch nicht, wie man aus der Richtung der Fahnen erkennen kann, aber lange dürfte er sich nicht mehr halten. Schon ist er ganz in die rechte Ecke

zurückgedrängt, und in seinen Reihen herrscht ein ziemlicher Wirrwar. Die Truppen des Kaisers ziehen in tadelloser Ordnung mit wehenden Fahnen zu Pferde und mit Kanonen auf ihn los und es herrscht kein Zweifel darüber, dass die Übermacht siegen wird. Mitten aus dem Heere erheben sich zwei Bäume, die so hoch sind, dass sie einen Teil der Landschaft verdeckend, über den Horizont hinaus, weit in den Himmel ragen. Rechts von ihnen liegt ein kleiner schimmernder See. Im Mittelgrunde ist eine Stadt zu sehen, über deren Mauer die Türme, Dächer und Teile einer Kirche unzerschossen und unbeschädigt emporragen. Aus ihren Toren ziehen die Regierenden und die Einwohner dem Kaiser entgegen. Die Vordersten ergeben sich knieend. Maximilian sitzt in voller Rüstung zu Pferd, inmitten der weiten Halbrunde, die seine Ritter um ihn bilden. Die Gruppe ist in ihrem Aufbau ganz ähnlich der entsprechenden von Abb. 5. Auch darin, dass gerade in der Mitte des Halbkreises hinter dem Kaiser einige Fahnen flattern und dadurch seine Stellung als Hauptperson und Mittelpunkt noch mehr betonen. Rechts von der Stadt kämpfen wieder zwei Heerhaufen miteinander. Der Feind flieht bereits einen Hügel hinauf, wie man aus der Stellung der Fahnen sehen kann. Den Abschluss zum Horizont hin bilden einige niedere Bergketten.

Folgende Gruppen lassen sich leicht im Raume erkennen: die weitausgebreitete der Kämpfenden im Vordergrund, die durch die Bäume ihre zweite Dimension erhält und sich in mehrere Untergruppen abteilen lässt; ferner die Truppen um Maximilian links im Mittelgrunde, die Stadt und rechts die Kämpfenden, deren leicht nach unten gebogene Umrisslinie, nach oben durch einen symmetrisch aus der Mitte aufsteigenden Bergkegel ergänzt wird. Zwischen diesen Gruppen erstrecken sich weite, ganz leere Wiesenflächen. Mitten in das Heer ist - im Vordergrund besonders deutlich sichtbar - die Vegetation eingeschoben. Von den Helmen der Ritter wehen riesige Straussfedern, oft von einem einzelnen 3-4. Sie sind ganz ähnlich ge-

malt als wie zum Beispiel die Bäumchen links hinter dem Heereszug und durch den Fortfall der Farben in der Photographie von diesen, an den Stellen, wo sie nur wenig zwischen den Lanzen durchschimmern, kaum zu unterscheiden. Die Gruppe, die durch die Fülle nebeneinanderstehender Menschen ungemein gedrängt erscheinen würde, wird durch das Heranziehen der Vegetation und der Straussfedern, die der Vegetation in der Wirkung sehr ähnlich sind, aufgelockert.

Hand in Hand mit der Gruppenbildung lassen sich aber auch Linienzüge verfolgen. Sie laufen meist, quer durch das Bild, von einer Seite zur anderen. Der erste, unterste, bildet sich entlang dem vorderen Heerhaufen. Der nächste, darüberliegende, beginnt bei der Gruppe um Maximilian, führt den sich ergebenden Einwohnern entlang zur Stadt, wird hier durch den hoch aufstrebenden Baum unterbrochen und teilt sich von da ab in zwei Hälften. Die eine setzt sich an dem durch Stauden markierten Seeufer fort, die andere zieht dem darüber kämpfenden Heerhaufen entlang. Einen dritten Linienzug bilden die abschliessenden Hügelketten. Aber damit ist es noch nicht genug.; über das Blau des Himmels zieht sich quer ^{hin} über eine Wolkenbank, die in ihrem Verlauf durchaus den übrigen Linien entspricht.

Es ist ein Beweis für den Kampf der beiden Stilgattungen, dass die Ältere, die lineare, die im reinen Sieg der Horizontalen über die Vertikale, der neuen Zeit ohnedies schon weite Zugeständnisse gemacht hat, durch Bäume, Türme und Fahnen immer wieder unterbrochen wird.

Auch in der letzten Darstellung der „Eroberrung von Gheldern“ Abb. 8, sieht man beide Stilarten nebeneinander. Es ist hier besonders viel im Bilde enthalten; darum ist wahrscheinlich auch der Horizont so hoch hinaufgeschoben. Es sind, allein 5 architektonische Darstellungen, teils Städte, teils vereinzelte grössere Gebäude, vorhan-

den. Ein Fluss zieht in mehreren Windungen durch die Landschaft und die Bucht eines Sees leuchtet auf. Im Mittelgrunde befindet sich ein von einer Wagenburg umgebenes Zeltlager, dessen Zelte im Verhältnis viel grösser sind, als die Häuser der benachbarten Städte. Den Vordergrund nimmt in seiner ganzen Breite ein heftiger Kampf ein. Mit drohend zueinander gesenkten Lanzen drängen die Truppen vorwärts. Die Schlacht ist eine doppelte: vorne die Reiterei und knapp daneben in der Zeichnung darüber und von der Reiterei teilweise verdeckt das Fussvolk. Das feindliche Fussvolk befindet sich bereits auf der Flucht und Maximilians Truppen haben die Verfolgung aufgenommen. Kämpfe spielen sich auch rechts im Mittelgrunde ab. Die Bewegtheit und die Unruhe die das Bild beherrscht äussern sich auch in den zahlreichen zum Himmel aufsteigenden Rauch- und Feuersäulen und in den drohend aufgetürmten Wolken.

Die Darstellung stellt sowohl in seelischer, als auch in kompositioneller Hinsicht einen Höhepunkt unter Koldersers Kampfszenen dar. Meisterhaft ist das Wogen der Schlacht wiedergegeben. Alles bäumt sich auf: die Gräser des Vordergrundes in phantastischen Schnörkeln; die schweren gepanzerten Rosse; die Fahnen flattern in weitem Schwunge durch die Hast des Vorwärtldrängens und die riesigen Straussfedern der Ritter wogen durcheinander. Der Kampf ist gerade auf seinem Höhepunkt angelangt. Mit eingelegter Lanze reiten beide Teile mit aller Wucht aufeinander los, vorne wird gerade einer aus dem Sattel geschleudert und fällt nach hinten. Sein gestütztes Ross sucht sich unter allen möglichen Anstrengungen wieder zu erheben. Die Unruhe hat aber auch die übrigen Teile des Bildes ergriffen. Das Lager ist fast ausgestorben. Nur wenige sind als Wache zurückgeblieben, alle anderen sind zum Kampf ausgezogen. Es fehlt also vollständig das Lagerleben mit sei-

nen aus der Wirklichkeit geholt, oft heiteren Szenen. Auch der Landschaft teilt sich diese innere Unruhe mit. In besonders stark gekrümmten Windungen fließt der Fluss dahin und die Umrisse der Städte sind durch Türme und Spitzen auffallend gegliedert. Das ganze Land leidet unter dem Krieg. Hoch weit im Hintergrund steigen die Feuersäulen angezündeter Bauten zum Himmel auf.

Die Gruppenbildung ist eine ähnliche wie in Abb.7. Die eine Gruppe nimmt den ganzen Vordergrund ein und wird von den breiten Massen der aufeinanderprallenden Heere gebildet, die anderen enthalten das Lager, die Städte und Berge. Zwischen all dem aber lassen sich wieder die schon bekannten Linienzüge auffinden, die zwar dem unruhigen Inhalt entsprechend, oft scharfe Biegungen erleiden, im allgemeinen aber doch in der Hauptrichtung, der Horizontalen verbleiben.

Einer ganz anderen Bildgattung, als die Kampf-
darstellungen, gehören die Repräsentationsscenen an. Während
sich dort die Kämpfe unter freiem Himmel abspielten und un-
zählige Soldaten, Kriegsmaterial und landschaftliche Details
in dem grossen Raume jedes einzelnen Bildes zu sehen ~~waren~~^{sind},
findet hier die Handlung im geschlossenen Raume statt. Es sind
nur wenige und im Verhältnis zu den früheren, grosse Figuren
vorhanden, sie agieren nicht, sondern stehen nur als Repräsen-
tanten eines festlichen Vorganges in gemessener, ruhiger Hal-
tung da.

An zwei Photographien desselben Gegenstandes
aus dem Bande der Nationalbibliothek und aus den Miniaturen
der Albertina, kann man erkennen, dass beide Serien von ver-
schiedenen, allerdings einer Schule angehörigen Künstlern
geschaffen wurden. Abgesehen davon wurde schon erwähnt, dass
auch innerhalb der gleichen Folge mehrere Hände mitgearbeitet
haben. Da in beiden Bildern die Gestalten fast völlig gleiche
Stellung und Kleidung haben, dürfte es sich wohl um Original
und Kopie handeln. Die Feststellung, welches das Original ist,
gehört nicht in den Rahmen dieser Untersuchung, vermutlich
aber ist die kühne Hintergrundarchitektur des Exemplares der
Nationalbibliothek aus den Ideen des „Baumeisters“ Kolderer
entstanden.

^{In}
Auf der „Burgundischen Hoch-
zeit“, Abb. 9, steht der jugendliche Kaiser mit seiner
Braut, Maria von Burgund, in einem kleinen Gemach, das nach
rückwärts durch ein Fenster mit drei Säulenpaaren geöffnet ist.
Nichts deutet auf ein prunkvolles Hochzeitsfest hin: keine
Deputationen, keine Gratulierenden, keine Blumen und keine
kirchliche Ceremonie. In ruhiger Haltung steht Maximilian da,
die Rechte auf den Schwertgriff gestützt; er trägt die Kaiser-

Krone am Haupte, aber sonst eine einfache Rüstung. Ihm gegenüber steht Maria, mit Szepter und Krone. Das volle Gesicht hat einen liebenswürdigen Ausdruck, das lange, dichte Haar fällt in Locken hinten über das vornehme Gewand hinab. In der Mitte, zwischen sich, halten beide das Wappen der Länder Marias, während das Wappen Maximilians neben seinen Füßen an einer Säule lehnt; Das Gemach wird nach vorne durch einen breiten, niederen Bogen abgeschlossen, der auf Säulen ruht. Spät gotisches Blattwerk bildet die Verzierung.

Der Aufbau ist streng symmetrisch. Marias Gewand endigt nach rechts hin in eine Schleppe, links füllt Maximilians Wappen den entsprechenden Teil der Fläche aus. Durch diese Anordnung entsteht eine Reihe gleichartiger Linienzüge: der innerste beginnt am vorderen Rocksaum Marias, steigt ihren Kleid entlang bis zum untern ^{Wappen-}Band in die Höhe, biegt dort um und fällt bis zu des Kaisers Fuss; der nächste hebt sich von der Schleppe der Braut, längs ihres Rückens bis zum oberen Fensterrand und senkt sich an der Gegenseite bis zum unteren Wappen; der 3. endlich verläuft nach den Säulen und dem Bogen des Gewölbes, ist aber in seinem höchsten Teil durch die Inschrifttafel unterbrochen. Dieser gleichartige Verlauf der Hauptlinien der Darstellung fördert das Gleichmass der Wirkung in hohem Grade. Der das Bild nach vorne abschliessende Bogen ist so massiv und flach, dass das Gemach bedrückend nieder erscheinen würde, wenn nicht durch die Inschrifttafel, die den Bogen unterbricht und die Unsichtbarkeit der eigentlichen Decke, der Raum höher erschiene, als er in Wirklichkeit sein dürfte.

Die Beiden, ohne Handlung einander zugekehrt, in ihren Anblick versunkenen Brautleute, deren Zusammengehörigkeit auch äusserlich durch das enge Rahmenwerk betont wird, verbreiten mehr Stimmung und Wärme um sich, als jede, noch so prunkvolle Ceremonie dies vermöchte.

Von der ganz anderen Wirkung bezüglich der Raum-
 bildung der "Burgundischen Hochzeit" aus dem Bande der Na-
 tionalbibliothek ist schon die Rede gewesen. Abb.10. Hier
 sei nur erwähnt, dass Kolderer im Vorausahmen barocker Motive
 so weit gegangen ist, dass er die oberen Ecken der Scenerie
 durch einen purpurfarbenen Vorhang, der sich um glänzende,
 glatte Marmorsäulen schlingt, abdeckt. Auffallend schlecht sind
 hier die Personen gezeichnet. Der Gesichtsausdruck des Kaisers
 wird durch tiefe Augenhöhlen, eine grosse, platte Nase und
 einen halbkreisförmigen Mund bis zur Lächerlichkeit verzerrt.
 Und erst Antlitz und Haltung Marias! Auch ihre Nase ist ab-
 geplattet, der Blick stechend, das straffe Haar liegt dicht am
 Körper an und lässt einen hohen Rücken hervortreten. Klei-
 dung und Haltung der Personen, im Umriss fast gleich mit denen
 auf Abb.9, sind doch von arger Grobheit und Plumpheit, die um
 so mehr erstaunen lässt, wenn man nur die Köpfe der, auf der
 Photographie nicht mehr sichtbaren Träger dieser Tafel betrach-
 tet, welche die gewohnten, sorgfältig ausgearbeiteten Gesichts-
 züge aufweisen. Warum gerade die Figuren einer der wichtigsten
 Darstellungen so vernachlässigt wurden bleibt unerklärlich.
 Es wird noch die Rede davon sein, dass die Ausführung dieses
 Bildes auch späterhin auf Schwierigkeiten stiess, bis Dürer
 selbst sich seiner annahm.

Da Kolderer auf die weite Raumwirkung und die
 Hintergrundlandschaften hier verzichtet hat, hält er sich
 schadlos durch die Weiträumigkeit der Architektur, die zwie-
 schen den hohen Säulen und durch die ^{weiten Arkadzbögen} grossen ~~ersten~~ Ausblick
 auf den blauen Himmel gewährt. Aber das genügt ihm nicht
 und nur darum schafft er zwischen der linken äusseren Säule
 und dem eigentlichen Tafelrand, noch rasch einen Durchblick
 auf ein Haus in einer Strasse. Diese unauffällige Kleinigkeit
 ist für Kolderers Architektur- und Landschaftslicbe bezeichnend.

Aber auch sonst zieht noch vieles den Blick auf sich. Hinter Maria steht ein kleines Geschöpf. Ist es ein Kind, oder einer der an den Höfen so beliebten Zwerge? Ein Türke mit Turban steigt die Treppe rechts empor und zwei andere Personen betreten gerade den apsisförmigen Raum. Auffällig sind aber auch die beiden Mänschenfiguren hinter dem Brautpaar. Besonders die eine, die die Hand in die Hüften stemmend, mit zurückgeworfenem Kopf dasteht. Durch all dies ist so vieles zu sehen und wird der Blick auf so Verschiedenes gelenkt, dass die Einheitlichkeit des Bildes leidet. Die vielen Diagonalen und gekrümmten Linien erhöhen noch die Unruhe. Das Heizvolle ist aber die Tiefenwirkung, die durch eine so meisterhafte Idee, wie den auf dem Treppenabsatz aufgestellten Crucifixus noch erhöht wird.

Die 2. Hochzeitsfeierlichkeit, die „spanische“ Abb. 11, ist schon viel einheitlicher behandelt. Die Gruppierung ist eine ganz ähnliche, wie im vorigen Bild. Wieder hält das Paar zwischen sich das Wappen der Braut, während das des Bräutigams zu dessen Füssen lehnt. Neben Philipp steht noch Kaiser Maximilian. Die Gestalten tragen prachtvolle Festkleider, der Kaiser einen breit mit Hermelin ausgeschlagenen Mantel, sein Sohn einen langen, dunklen Sammtrock, beide ^{mit} die Krone und ^{die} Kette des goldenen Vlieses. Der Gesichtsausdruck der Braut ist nicht so lieblich wie vordem der Marias. Unter ihrer Krone hängen kurze, dünne Zöpfe zu beiden Seiten des Kopfes herunter. Die Scene spielt in einem schmalen, tonnenberwlbten Raum, an dem mit Ausnahme des rückwärtigen, durch ein mittleres Säulchen gestütztes Fenster, nichts Gotisches mehr zu sehen ist. Die Wand ist in viereckige Pfeiler aufgelöst, die in ebensolche Kapitäle übergehend, ein kleines Gesimse tragen. Im Verhältnis zur „Burgundischen Hochzeit“ in der nur die 2 Figuren in dem schlichten Raume stehen, ist dieses Bild bedeutend kom-

plizierterter. Der streng symmetrische Aufbau fehlt. Wohl stehen die Brautleute in fast unveränderter Haltung da, aber etwas grösser noch als diese, erscheint (in Prunkmantel und mit der Kaiserkrone) Maximilian neben seinem Sohn. Ja, er steht sogar etwas vor diesen und ist durch seine Haltung und hervortretende Stellung der eigentliche Mittelpunkt des Geschehnisses, dessen Hauptpersonen in Wirklichkeit wohl die Brautleute sein sollten. Diese sind im Verhältnis zum Kaiser auch geistig in den Mittelgrund gerückt und obwohl sie nicht von Maximilian verdeckt werden und in fast unveränderter Art, wie bei der burgundischen Hochzeit, die Bildmitte einnehmen, wird das Auge doch nur in zweiter Linie auf sie gelenkt. Sie sehen einander auch hier an, treten aber nicht mehr in so reiner Profilstellung einander gegenüber, sondern Körper und Köpfe sind dreiviertel nach vorne gewendet. Um sich trotzdem anblicken zu können, müssen sie die Augen zurückwenden und daher leuchten deutlich die weissen Augäpfel hervor. Auch die Köpfe werden etwas zurückgelegt und sind schief gestellt, wodurch die ganze Haltung etwas Kraftloses erhält. Aufrecht imposant steht dagegen Maximilian da. Ihnen kaum zugewendet, scheint er am Geschehen völlig unbeteiligt und ist in seiner isolierten Stellung der eigentliche Mittelpunkt. Die Einheit ~~und~~ das Gefühlsmässige der „Burgundischen Hochzeit“ ist allerdings verloren gegangen, wenngleich das Paar durch die hinter den Köpfen aufsteigende Bogenwölbung besonders zusammengefasst erscheint. Freilich wird auch hier wieder — ebenso wie auf Abb. 9, — der Bogen im obersten und kräftigsten Teil durch die Horizontale des Schriftbandes unterbrochen. Der Raum ist viel reicher ausgestattet als in Abb. 9; die Fliesen des Fusabandes sind in feinem Muster zusammengesetzt, die Wand ist in Pfeiler aufgelöst hinter denen man einen zweiten Raum vermutet und durch das breite Fenster erblickt man einen bewaldeten Hügel

mit einer Burg. Die Linienzüge sind nicht mehr so einfach; am rechten und linken Rand wiegen die Vertikalen vor in der Gestalt des Kaisers und in den Pfeilern. In der Mitte kreuzen sich zwei Diagonalen: die eine, von Johannes Rocksäum durch das mittlere Wappen aufsteigend, folgt dem Arm und den Schultern des Erzherzogs, die andere läuft vom Wappen zu Füssen Philipps ins Scepter Johannes aus. Der Raum scheint grösser als auf Abb. 9, und besonders die Tiefenwirkung durch den Ausblick auf die Burg erhöht. Diese Mannigfaltigkeit ist dazu angewandt, die innere Einheit des Bildes zu verringern, und es wird noch die Rede davon sein, wie sie Dürer bei seiner Übertragung ^{auf dem} ^{Stock} in Holzschnitt wieder zu gewinnen suchte.

In den beiden Hochzeitsbildern der Albertinafolge hat sich der Maler sichtlich bemüht die Personen möglichst porträtgetreu zu gestalten. Die Züge Maximilians und Marias sind ja von vielen Abbildungen her bekannt. Ausser einer Kaiserlichkeit, wie dem glatten, bis in den Hals reichenden Haar des Kaisers, ist auch das nicht zu kräftige Gesicht, die starke leicht gebogene Nase und sind die etwas vorspringenden Lippen deutlich zu sehen. Sogar in Abb. 10, wo die Personen zeichnerisch so stark vernachlässigt sind, ist auf diese Merkmale deutlich hingewiesen. Sehr fein ist auch der Altersunterschied Maximilians bei seiner eigenen Hochzeit und der seines Sohnes kenntlich gemacht. Der junge Kaiser hat ein frisches faltenloses Gesicht und eine schlanke Gestalt. Der alternde hat verschwommene Züge, die Falte von der Nase zum Mund ist deutlich ausgeprägt und sogar das Doppelkinn ist zu sehen. Mit all dem wollte Köderer ¹ beweisen, wie sehr er sich auch inhaltlich mit seinen Bildern beschäftigte, dürfte sich aber gerade im Altersbild ziemlich weit von der Wirklichkeit entfernt haben. Denn man weiss aus Dürers Augsburger Handzeichnung, dass der Kaiser durchaus nicht so kräftig geworden war - auch in der Gestalt drückt dies Köderer im Vergleich zu Abb. 9, u. 10, deutlich aus - im Gegenteil, sein Gesicht war schmal geworden, der Ausdruck müde und leidend und von einem Doppelkinn ist da nichts zu sehen.

Es sind noch einige andere ~~Grossfiguren~~ Darstellungen vorhanden, sie alle beziehen sich aber auf irgend eine Ceremonie ohne bewegte Handlung, so z.B. die „Wieder-
p r i n g u n g M a y l a n n a s“ Hier werden der, in
der Mitte eines geschlossenen Raumes frontal auf einem Thron
sitzenden Maria, die Reichsinsignien gebracht. Zwei Fahnen,
zu beiden Seiten des Thrones füllen einen grossen Teil der
Fläche in symmetrischer Weise aus und in ähnlicher Art sind
auch die Personen angeordnet. Die Haltung der Huldigenden
ist ruhig und gemessen und würdevoll, eine jähe Bewegung
oder gar ein Kontrapost kommt nicht vor.

DIE HOLZSCHNITTE DER EHRENFORTE .

Die Kampfdarstellungen .

Im folgenden sollen nun die historischen Abbildungen der Ehrenpforte genauer betrachtet werden, damit der Vergleich mit den Triumphzugs-Miniaturen erfolgen kann. Es drängt sich dabei die Tatsache auf, dass 2 Künstler, Springinklee und Traub, den grössten Teil der Arbeit ausgeführt haben. Obwohl beide Schüler desselben Meisters, nämlich Dürers sind, ist der Unterschied in der Arbeitsweise doch auffallend.

Zweierlei spielt in den einzelnen historischen Darstellungen die Hauptrolle: die menschliche Gestalt und die Landschaft, in der sie sich befindet, mit ihren Bäumen, Bergen, Flüssen und Siedlungen. Es lag den Künstlern daran, naturgetreue Darstellungen wiederzugeben; das sieht man aus der Mannigfaltigkeit der Kampfszenen, die in einzelnen Bildern sich bis zur Leidenschaftlichkeit steigern, und das sieht man in dem Bemühen, die landschaftlichen Hintergründe möglichst abwechslungsreich zu gestalten, ein Bemühen, das im Verhältnis zur Gleichartigkeit des Gegenstandes, als gelungen bezeichnet werden muss. Aber eben nur in dieser Beziehung, denn andererseits sind die Kampfszenen einander so ähnlich, dass man lange Zeit braucht, um sie einzeln kennen zu lernen und von einander zu unterscheiden.

Die erste Kampfszene ist die „Schlacht bei Guinigate“, Abb. 12. Nach links reiten Landsknechte in voller Rüstung und mit geschlossenem Visier und hinter ihnen stürmt Fussvolk drein; rechts hinten folgen wieder ganz geharnischte Reiter, zwei gehen mit eingelegten Lanzen aufeinander los. Die Rüstung des Fussvolkes ist sehr einheitlich, ebenso die der Reiter. Während die letzteren ganz gepanzert sind, und nur als seltener Schmuck eine Feder vom ⁴¹Helm herabwallt und sie von der Taille bis

zu den Knien einen Faltenrock tragen, sind die ersteren mit Brustharnisch und Beinschutz versehen, der ^{an} aus^reinander gefügten Eisenplatten bestehend, den Oberschenkel vorne schützt; darunter tragen sie ein Panzerhemd. An den Armen befinden sich dagegen Stoffärmel, die stark geschlitzt und mehrfach ¹abgebunden sind, und das ganze Bild sehr beleben. Manche tragen auch gewöhnliche Stoffärmel, vereinzelte geschlitzte Hosen. Die Kopfbedeckung bilden Barett, bei vielen mit einem Aufputz von 1-3 Straussfedern. Auch die Pferderüstungen sind einander sehr ähnlich. Bei dem vorne niedergestürzten Tier sieht man die Eisenplatten am Hals, die nur, die obere Hälfte decken, und nach unten durch einander kreuzende Riemen festgehalten werden. Das Kopfstück ist in geschwungenen Formen und in feinen Mustern ciseliert, ebenso der Teil der Rüstung hinter dem Sattel. Auffallend ist bei den meisten Kriegern die starke Wölbung des Brustharnisches, die fast Kugelform annimmt, so beim ersten Reiter links, der vom Rand durchschnitten wird, beim linken kämpfenden Reiter im Hintergrund und bei vielen aus dem Fussvolk. Dieses ist in Bewegung gegeben, das eine Bein geht ins Knie, das andere zurückgestellt, bildet mit dem vorwärts geneigten Körper eine Linie. Die Gesichter ~~XXX~~ meist ⁱⁿ 3/4 Ansicht gegeben, sind oval, mit ernsten, sehr markierten Zügen; den flachen Nasenrücken bezeichnen 2 parallele Linien, die Nasenwurzel wird stark betont, um Augen, Mund und Nase finden sich oft Falten; viele tragen Bärte.

Die Landschaft ist ein welliger Boden, der, im Vorder- und Mittelgrund fast zur Gänze strichliert, nach hinten zu in höhere Berge übergeht, die nur mehr Konturzeichnung sind. Die Vegetation besteht aus Bäumen und β Sträuchern, von höchst eigenartiger Bildung. In der unteren Hälfte stellen lauter, kurze, gebogene, parallele Strichelchen das Laub dar, während sich die Stämme als weisse,

von schwarzen Linien eingesäumte Streifen hindurchziehen. Im oberen Teil, also im Wipfel, erscheinen aber, weite, meist pyramidenförmige Flächen, die von kleinen haarartigen Strichen begrenzt werden. Diese Bäume machen einen flockigen, wollig-weichen Eindruck. In gleicher Weise sind auch die Straussfedern, ja sogar die Bärte der Krieger gezeichnet. Ueber dem ersten Reiter erscheint etwas, das ebensogut eine Straussfeder, wie ein Strauch sein kann, letzteres um so eher, als die Vegetation in engem Zusammenhang mit den Personen gegeben ist. Die Bäume im Hintergrund werden durch abwechselnd grössere und kleinere, nebeneinanderstehende Ovale versinnbildlicht.

Hinter einem Flussknie befindet sich links eine Stadt, von der man hauptsächlich die Mauern und runden Befestigungsbauten sieht, Berge sowie Bauten spiegeln sich im Wasser.

Die kämpfenden Massen werden nicht in übereinander liegenden Reihen angeordnet, sondern in breitem Strome ziehen die beiden Heere aufeinander zu. Ihre Lanzen richten sich nach den verschiedensten Seiten und lassen weder die Horizontale noch die Vertikale überwiegen. Dadurch leidet zwar die Übersichtlichkeit, die Natürlichkeit aber gewinnt durch den Anschein eines dichten Gewühles. Trotzdem äusserlich auf eine Gliederung der kämpfenden Massen verzichtet ist, sind die Truppenteile aufgelockert und man hat das Gefühl, dass jeder Soldat genügend Platz zum Stehen hat. Dieses Aufgelockerte macht sich auch in der Vegetation geltend; die Bäume und Sträucher stehen dicht, wollig und in voller Körperlichkeit an ihrem Platz, wo sie allerdings, mitten unter den Kämpfenden, die Unübersichtlichkeit noch vergrössern.

Von Linearem, wie man es später bei Wolf Traub finden wird, ist also bei Springinklee nichts zu bemerken; durch das Aufgelockerte erscheint alles weich und unkantig. Dieser Eindruck wird noch erhöht durch das Hereinziehen der Vegetation, durch die vielen, von den Helmen wogenden Straussfedern und die grossen, flatternden Fahnen, die wichtige Teile des Bildes verdecken.

Das Bild wird nach rechts, links und vorne mitten in den Schilderungen vom Rand abgeschnitten. Der Beschauer könnte also die Vorgänge nach Belieben ^{nach} in allen Richtungen ergänzen. Aber trotzdem wirkt die Darstellung als geschlossenes Ganzes. Der Grund dafür ist in erster Linie in der Massenverteilung zu suchen. Nach rechts und links schliessen Fahnen das Bild ab, nach vorne, Fallende und Gestürzte mit ihren Pferden. Nach hinten und oben gibt es dagegen keinen einfachen Horizont, sondern dieser wird von Bergen, und wie man später noch sehen wird Turmspitzen, Giebeln, Bäumen und Lanzenspitzen stark zerrissen. Ein an beiden Enden eingerolltes Schriftband schliesst jedes Bild wagrecht nach oben ab.

In die Tiefe des „Raumes“ führt der Künstler auf zweierlei Art: durch Überschneiden und Übereinanderschichten. Der Bildrand überschneidet die Füsse der vorne befindlichen Personen und Tiere. Von den dahinterstehenden Krieger sind bloss die Köpfe und angrenzenden Körperpartien zu sehen. Die so häufig vorkommenden Lanzen sind nicht dazu verwendet, um den Raum des Bildes zu vertiefen, sondern sie laufen-obwohl nach allen Richtungen- stets in einer Ebene, die parallel zur Bildfläche liegt. Verkürzungen, die ebenfalls in die Tiefe führen, bereiten dem Künstler grosse Schwierigkeiten, er zeichnet alle Pferde parallel zur Bildfläche und auch die Kämpfe finden auf diese Weise statt, indem der Heerhaufen von rechts nach links vorüberzieht.

Der Beschauer steht nicht auf gleicher Höhe

mit den gezeichneten Personen, sondern ungefähr im ersten Drittel derselben. Dadurch wird der Anschein erweckt, dass man, das Ganze von höher betrachtet, viel mehr sehen könnte. Auch ist damit eine Begründung für den hohen Horizont gegeben.

Von einer anderen Hand, der des Wolf Traub ist Abb. 13, „die Schlacht bei Terrouanne“. Auch hier sieht man Reiter und Fussvolk, teils im Kampf, teils im Marsch begriffen, im Hintergrund eine Stadt und Gebirge. Doch lassen sich bei genauer Betrachtung-grosse Unterschiede feststellen. Die Rüstungen sind einander zwar sehr ähnlich, aber die Pferde, deren Köpfe verhältnismässig klein sind, tragen als Stirnschutz ein rundes Plättchen mit einem eisernen Stachel und die Halsplatten setzen sich durchwegs auch in die untere Hälfte des Halses fort. Die Pferde sind in allen möglichen Stellungen und in starken Verkürzungen gegeben, während sie im vorhergehenden Bild stets parallel zur Bildfläche stehen. Die Rüstungen der Reiter sind denen von Abb. 12, ähnlich, einige haben am Brustharnisch, ziselirte, radikal ausgehende Strahlen. Beim Fussvolk sieht man wohl auch hie und da geschlitzte Gewänder, aber viel seltener und weniger prunkvoll, als auf dem vorigen Bild. Barrette und Helme werden ebenso häufig wie dort getragen, doch sind die Straussfedern klein und prunklos; von den Gesichtern ist nicht viel zu sehen, da die vorderen, ziemlich abgerundeten Helme geschlossen sind. Die der rückwärtigen Reihe aber sind schon so klein, dass sie nur mehr als Konturzeichnungen gegeben sind. So weit man es beurteilen kann, ist der Ausdruck nicht ernst, sondern eher freundlich und harmlos, während im vorigen Bild, geradezu wilde Gesichter zu sehen sind.

Bei manchen Figuren wurden die Brustharnische in eigentümlicher Weise gegen den Rock seitlich verschoben. Die Figuren sind untersetzt. Die Landschaft ist auch hier ein welliger Boden, aber nicht durchwegs schraffiert, sondern nur in der Nähe der Konturen, und so sind die Kämpfe auf hellem Grund dargestellt. Die Vegetation des Vordergrundes besteht nur aus ein paar Gräsern. Die Zeichnung von Bäumen und Bergen ist so undeutlich, weil vermutlich der Block an diesen Stellen Schaden gelitten hat; für eine genaue Betrachtung sind darum erst spätere Bilder von der Hand des gleichen Meisters günstig. Aus der Stadt im Hintergrunde, an deren Fenster meist, wie auch im vorigen Bild der untere Gesimseabschluss fehlt, ragen viele spitzige Giebel und Türme hervor.

Im Vordergrund befinden sich 3 Kanonen, von denen eine bedient wird. Lebhaftes Treiben herrscht im ganzen Bild.

Die Kämpfenden durchziehen die Darstellung in zwei übereinanderliegenden Schichten von einer Seite zur anderen. Den oberen horizontalen Abschluss bilden eine Stadt und ein Gebirge. Im Bilde sind deutlich 4 Punkte als Stützen der Komposition zu sehen: die 4 in die Ecken eines Rechteckes verteilten Fahnenbündel. Dazwischen aber verlaufen die Schichten durchaus nicht^{rein} horizontal. Die Linien biegen sich in leichten Kurven auf und abwärts und wo, z.B., wie in der oberen Reihe der Kämpfenden, durch die Abwärtsbewegung ein leerer Raum entstehen könnte, wird dieser durch die Zeichnung der Stadt ausgefüllt. Man sieht in diesen äusserst harmonischen Linien schon eine Vorstufe, die später in der S Schleife einen Höhepunkt an Schwung findet.

So lässt nun Traut die Massen in Wellenbewegungen schwingen und bringt dadurch, im Gegensatz zu Springinklees, auch äusserlich eine Gliederung in das Bild. Innerhalb dieser

Wellenlinien aber, werden die Landsknechte auf einen so kleinen, schmalen Raum zusammengedrängt, dass man kaum verstehen kann, wie sie sich in einer solchen Lage überhaupt rühren, oder gar zu weiten Bewegungen ausholen können. Im vorherbesprochenen Bild des Springinklee sind dagegen die Truppenteile mehr aufgelockert und es hat eher jeder Kämpfende Platz.

Einen ähnlichen Vorgang kann man in der Vegetation beobachten. Den dichten, wolligen Sträuchern des Springinklee, stehen die etwas kümmerlichen und kahlen Bäumchen Trauts gegenüber.

In die Tiefe des Raumes soll hier besonders durch Verkürzungen geführt werden. Pferde und gestürzte Menschen wenden sich nach allen Richtungen und so auch ins Bild hinein. Obwohl das dem Künstler sehr gut gelingt, verwendet er die vielen Lanzen nicht in ähnlicher Art um eine Tiefenwirkung zu erzielen. Auch hier bilden die Lanzen nur eine Schicht die parallel zum Bilde geführt wird.

Der Beschauer steht wieder in ungefähr $1/3$ der Bildhöhe und daher fällt der Blick von ziemlich hoch auf die Geschehnisse.

Der „Kampf gegen Karl von Ghelede“, Abb. 14 zeigt auf den ersten Blick die Hand des Traut. Es ist die gleiche Art mit den zwei, durch eine Bodenerhebung von einander getrennten, übereinander kämpfenden Reihen. Es sind die gleichen, etwas rundlichen, meist bartlosen und freundlichen Gesichter, die, ^{den Trägen} wie z.B. vorne in der Mitte, gleichsam mit liebenswürdigem Lächeln den Feind totstechen; Dieselben nicht gar grossen Gestalten in übereinstimmenden Rüstungen und z.B. in der Figur ganz unten rechts ist es der gleiche nach der Seite verschobene Brustharnisch, wie in Abb. 13 in der 2. Reihe oben rechts, beim zweiten Mann vom Rand. Hier wie dort, wird durch neue Bewegungsmotive (rechts vorne der Mann, der das Gesicht in den

Händen verbirgt) und starke Verkürzungen, Lebhaftigkeit erzielt. Um nur recht viel zeichnen zu können, wurde der Horizont bis fast an den oberen Bildrand verlegt und so finden noch Kanonen hinter Deckungen und eine zerschossene Stadt mit Türmen und Giebeldächern Platz. Von Vegetation ist auch diesmal wenig zu sehen. Ueber den Zelten links, zwischen denen man u. a. sogar eine Marktentnerin bemerkt, stehen 3 kümmerliche Sträucher. Das Blattwerk wird durch parallele, sich etwas nach abwärts rundende Striche gebildet und lockert sich nach oben in kleinen Häkchen auf

Von derselben Hand ist die Abbildung des „Krieges gegen Utrecht“ In einer sehr vegetationsarmen Gegend sind in mehreren Reihen übereinander die Regimente aufgestellt, vorne in der Mitte wogt der übliche, heftige Kampf, rechts zeigen der 2. und 3. Mann vom Rand den bekannten verschobenen Oberleib, die Pferde sind in starker Verkürzung von rückwärts gesehen.

Auch in einer der nächsten Darstellungen dem „Kampf um Lutich“, Abb 15 erkennt man die Hand Trauts. Wohl sind hier die Figuren grösser, aber der Aufbau in Reihen, die Kampfszene in der Mitte, die Rüstungen und die Landschaft sind völlig dieselben. Deutlich ausgebildet sind die beiden Baumtypen, die, mit den abwärts geneigten, runden, und mit den gebogenen, parallelen Strichen, sich nach oben zu auflockern. Von der Stadt sieht man wieder hauptsächlich viele Türmchen und Giebeldächer.

Die Gewänder sind reicher als gewöhnlich; Die Figur rechts vorne in der Ecke hat sichtlich einen nachher aufgesetzten Kopf, der viel zu viel nach der Seite gewendet ist.

Die Masse ist hier, wie immer bei Traut, in einzelne schmale Schichten verteilt. Die Reihen der Kämpfer-

den, die diese Schichten bilden, sind miteinander in Verbindung gebracht und es entsteht dadurch eine Wellenlinie, die die Komposition gliedert und gleichzeitig in die Tiefe des Raumes führt. Es gibt kaum einen längeren, geraden Strich; Alle Linien bäumen und winden sich, die Heere ziehen in „S“ förmigem Schwung ^{einher.} ~~von hinten nach vorne.~~ Zu beiden Seiten der Heerstrasse erheben sich Hügel. Der Schwung ihres Umrisses wird durch die Spitzen der, von den Landknechten getragenen Lanzen noch erhöht und verstärkt. Die Lanzen laufen wie Radien eines Kreises an einer Stelle zusammen, wo ein besonders dichtes Gewirr von Kriegeren herrscht. Auch hier sind vier solcher Zentren, deren symmetrische Anordnung durch Fahnen betont wird. Das Bild zeichnet sich durch besondere Wohlausgewogenheit der Masse und Ebenmässigkeit des Linienschwunges aus. Nicht bei allen Bildern Trauts ist dies der Fall. Oft ist die Masse wohl übersichtlich angeordnet, aber die geschwungenen, durch die Lanzen verstärkten Konturen fehlen.

Man sieht also bei Traut als Hauptsache die geschwungene Linie. In ihrem Dienst sind die Truppen auf ganz schmale Streifen zusammengedrängt und durchziehen in langen Schlangenlinien seine Bilder. Auch die Umrisse von Hügeln und die geschwungenen Flussufer dienen dem gleichen Zweck. Vegetation ist nur selten mitten ins Bild hineingefügt und auch da nur so, dass die Linien nicht aus ihrer Richtung abgedrängt werden. Meist stehen die kleinen Sträucher nur an einer unauffälligen Stelle des Hintergrundes. Während in den Darstellungen Springinklees Fahnen und Sträucher sich mitten unter den Kämpfenden befinden, sind sie also bei Traut, so angeordnet, dass die dunkle Linie des Heeres davon fast unberührt bleibt und diese auf den hellen Grund des Erdbodens gezeichnet ist. Die hellen Fahnen sind auf dem lich-

*frisch
aber
Wald*

ten Erdboden sehr unauffällig und dadurch ist eine Störung des dunklen Linienzuges, den das Heer bildet, vermieden worden.

Abb. 16, der „Krieg gegen Flander n“, weist untrüglich alle Merkmale der Hand Springinklees auf, angefangen von dem eng mit parallelen Strichen gezeichnetem Boden und der Hereinziehung der wolligen, flockigen Bäume in die Kämpfenden, -rechts steht sogar ein hochstämmiger, prachtvoll ausgebildeter Baum mit herabhängenden Ästen, - bis zu dem schon besprochenen, langwallenden Straussfedern und den reichen verschiedenartigen Gewandungen. Abb. 17, „Der Krieg gegen Mathias Corvinus“ und Abb. 18. „Die Eroberung von Stuhlweissenburg“ weisen wieder alle typischen Merkmale des Hans Springinklee auf; charakteristisch ist, wie bei Abb. 17, der Rosschweif rechts vorne und die Rauchentwicklung der Kugeln, das gleiche weiche und pompös breite Aussehen haben, ^{wie} als die Straussfedern und Büsche; und wie die Zeltwände, in Abb. 18 faltenreich herabgespannt sind, während sie in Abb. 14 z.B. so starr wie Mauern liegen. Bei Abb. 19 dem „Krieg gegen die Schweiz“ überzeugt ein Blick auf die Vegetation von der Hand des Traut. Während das friedliche Gegenübertreten zweier Truppenkörper den gewohnten Mittelkampf nicht gestattet, sieht man diesen mit seinen Gefallenen und dem Wirrwarr um dieselben wieder ~~wie~~ gewöhnlich auf der Darstellung des „2. Krieges gegen Karl von Ghelden“, Abb. 20. von der Hand des Springinklee. Die Darstellung zeigt die wildetsten Kampfszenen von diesem Künstler an der Ehrenpforte. Je mehr auf dem Bilde dargestellt ist - werden doch sogar Vieh und Geflügel im Hintergrunde von einer brennenden Stadt dahingetrieben - um so weniger verzichtet der Künstler auf das Zuziehen des Landschaftlichen; ja rechts vorne ist sogar ein abbröckelndes Stück Erdreich mit herausstehenden Wurzeln

in liebevollster Sorgfalt gezeichnet und ein weicher Schwung geht durch die Reihen schwebender Straussfedern, Rossschweife und Fahnen. Die Figur im Mittelgrund, die mit nach der Seite erhobenen Armen eine Stange vor sich hinhält und in ihrer bewegten Haltung besonders stark an Kolderer erinnert, ist eine Wiederholung der Mittelgestalt der 1. Reihe aus Abb. 16., nur erfolgt die Drehung nach der anderen Seite. Die „S p o r e n - s c h l a c h t“ Abb. 21, ist von einem anderen Meister.

Gestrafte Gestalten, fest im Sattel sitzend, gestrafte Gesichtszüge, grosse, ruhige Bewegungen: in all dem erkennt man Albrecht Dürer. Die letzte der 24 Darstellungen stammt von einem anderen, späteren, unbekanntem Künstler und ist in der Art einer Konturzeichnung ausgeführt.

Von einer sorgfältigen Licht- und Schattenzeichnung kann bei all diesen kleinfigurigen Bildern nicht gesprochen werden, Wohl gibt es Helligkeiten und durch Schraffierungen dunkle Stellen, doch dienen diese nur dazu, um die Rundungen der Körper zu modellieren. Während aber bei Springinklee, Abb. 16 durch das starke Strichlieren des Bodens, die Gestalten auf dunklem Grunde hell erscheinen, wirken die Reihen Trauts, Abb. 13. als dunkle Streifen- allerdings mit vielen Lichtern von den Rüstungen - in einer helleren landschaftlichen Umgebung. Die Dunkelheiten werden durch enge parallele, manchmal auch sich kreuzende Striche wiedergegeben und beleben, an den verschiedensten Punkten des Vorder- und Mittelgrundes angebracht, das Bild, während nach hinten zu eine Stadt meist sehr hell mit nur ganz wenigen Strichlierungen gezeichnet ist.

DIE CEREMONIEN DARSTELLUNGEN.

Auch in der Serie der Holzschnitte zeichnen sich einige Darstellungen dadurch aus, dass nur mehr wenige, aber dafür desto grössere Figuren darin vorkommen, so z.B. in der „Burgundischen Hochzeit“, Abb. 22,9. Es existieren davon 2 verschiedene Holzschnitte. Der eine wurde von Springinklee gezeichnet. Er war aber, wie der figurale Teil der entsprechenden Miniatur in der Nationalbibliothek, äusserst schwach. Die Gestalten hatten nicht nur eine ganz unkönigliche, sondern eine geradezu jämmerliche Haltung und die Köpfe waren so schlecht gezeichnet, langweilig und ausdruckslos, des Kaisers knieweiche Kretschstellung und sein verdehnt wirkender Brustpanzer so hilflos, dass begreiflicher Weise, dieses Bild keine Aufnahme in die Ehrenpforte gefunden hat. Ein Abzug davon ist noch heute in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein vorhanden. So hat Dürer selbst das gleiche Thema noch einmal behandelt, um ein Bild zu schaffen, das den Ansprüchen des Kaisers genügen würde. Er hat sich dabei vollkommen an die Vorlagen gehalten, aber durch seine Kunstlerschaft den Figuren Seele und Leben gegeben.

In einem überwölbtem Raume, der nach rückwärts durch einen reich gemusterten Vorhang abgeschlossen ist, stehen Maximilian und Maria von Burgund in ruhiger, würdiger Haltung. Sie tragen gemeinsam das Wappen der Länder Marias; das des Kaisers lehnt mit der Krone zu seinen Füssen. Handlung ist keine vorhanden. Aber welches Leben herrscht in den Gestalten! Die Stellung des Kaisers ist kraftvoll und aufrecht, sein energischer ausdrucksvoller Kopf ist Maria leicht zugewendet. Die Braut ist etwas kleiner als der Kaiser und blickt zu ihm auf. Auf persönliche Aehnlichkeit hat Dürer

bestimmt grossen Wert gelegt, wie man z.B. aus der kräftigen Nasenbildung des Kaisers sehen kann. Dagegen findet sich die Betonung des runden Kinns häufig in den Gesichtstypen des Künstlers und muss nicht durchaus auf Ähnlichkeit hinweisen. Beide tragen prächtige Gewänder, bei denen man genau Material und Stoffart erkennen kann. Das Metall der Rüstung schimmert in hellstem Glanze, der Ueberrock ist aus Streifen von Samt und Brokat zusammengesetzt. Wunderbar hat Dürer das Glänzende des Samtes herauszubringen gewusst. Marias Kleid und Schmuck ist mit liebevoller Sorgfalt und eingehend wiedergegeben, und der schwere Fall des starken, nicht sehr schmiegsamen Gewandstoffes im Gegensatze zu dem „reichlich Falten bildenden dünnen, weichen Material des Ärmels gestellt. Sonst sind aber Gegensätze vollkommen vermieden. Um den Blick nicht von der Hauptsache fortzulenken, wird der Hintergrund durch einen querübergezogenen Vorhang unsichtbar gemacht. Ausserordentlich sind die Figuren Dürers in ihren wohlausgewogenen ^Masseverhältnissen, in der Betonung eines wichtigen Punktes und einer wichtigen Richtung, in der Anordnung der Stellungen, unter Beobachtung der Symmetrie, in ihrem Gleichgewicht und in ihrer Ruhe. Und so ist hier keine grossartige Ceremonie dargestellt, sondern der, bei einer solchen Gelegenheit entfaltete Reichtum und Prunk darauf beschränkt, dass die Länderwappen der alten und neuen Lande Maximilians an bedeutsamen Punkten stehen. Sonst aber ist das Bild voll Traulichkeit und Wärme und in dem kleinen Raum, der durch den Vorhang die Aussenwelt und jeden zudringlichen Blick von da fern hält, liegt ein starker Stimmungsfaktor. So wird aus einer, der Allgemeinheit durch den Vorhang entrückten Ceremonie, ein den Blicken der Aussenwelt sich entziehendes Bündnis zweier Menschen.

Ähnlich ist das 2. Hochzeitsbild, das „Spanische“ aufgefasst. Abb 23. Aber die gleiche Wärme der Stimmung ist nicht erzielt worden. Vor allem dadurch nicht, dass weit mehr Dinge dargestellt sind, als in der „Burgundischen Hochzeit“ Schon in der Ausstattung des Raumes wird dies deutlich. Es ist nicht mehr das ganz einfache Gemach, dessen Mitte mit der Bildmitte zusammenfällt und dessen Mauern vollkommen glatt sind. Links in der Wand ist ein - scheinbar vergittertes Fenster - zu sehen; rechts biegt die Wand um und vor ihr steht auf hohem Postament eine unten ausgebauchte Säule mit korinthisierendem Kapitell und zum Teil mit Ranken überzogen. Sie wird in der Mitte vom Bildrand überschritten. Die Aussicht nach hinten schliesst wieder ein an einer Stange aufgehängter Vorhang. Vor ihm stehen aber nicht die Brautleute allein, sondern der Kaiser ist auch anwesend. Er gehört zwar insoferne dazu, als er in seiner linken Hand eine Verlobungsurkunde hält, aber das schlichte Alleinsein der jungen Brautleute verkörpert dies eben doch nicht mehr. Auch die Kleidung ist viel prunkvoller als im vorigen Bild. Vater und Sohn tragen reich mit Pelz verbrämte Mäntel, das Kleid Johanna ist ähnlich dem Marias, besonders im Muster. Die 3 Gestalten stehen aufrecht nebeneinander da, Philipp in der Mitte und etwas zurück Maximilian und Johanna einander gegenüber. Der Kaiser scheint im Verhältnis zum vorigen Bild gealtert, aber noch immer ist der Gesichtsausdruck voll Energie. Er blickt mit weit geöffneten Augen zu Johanna hin, die ihn ebenfalls ansieht und dadurch einen geistigen und gedanklichen Kontakt herstellt, der eine dramatische Handlung vollkommen ersetzt. Figürlich ist ja das Bild sonst im allgemeinen nur eine Wiederholung des vorigen, um die Gestalt Maximilians erweitert. Die Gesichtstypen sind einander ziemlich ähnlich: sie sind weich und voll und haben alle

das für Dürer charakteristische, rund hervortretende Kinn.

Grosse Sorgfalt ist hier auch auf das Entwerfen der Schmuckstücke und Stoffmuster verwendet. Während in der „Burgundischen Hochzeit“ das Kleid Marias, die Stoffteile des Rockes Maximilians und der Vorhang das gleiche Muster hatten, findet man diese auf Abb 23. nur an dem Kleide Johannes. Die Übrigen, sowie der Vorhang haben neue, feine Muster.

DER VERGLEICH.

Ob man an der Hand der auf Kölderer beruhenden Strömungen im architektonischen Gesamtaufbau der Ehrenpforte von einer grundlegenden Vorlage Kölderers sprechen kann, soll jetzt gezeigt werden.

Aus den Regesten des Jahresbuches ist nichts Bestimmtes zu ersehen. Die eine Stelle, die darauf Bezug nimmt, (II. Bd. Reg. 1057) besagt, dass Kölderer Bezahlung erhält für „einen rohrleder und gewickst tuech, darein er die zwen triumphwagen gemacht hat“ Das sind eben die Miniaturen, die die Albertina und Nationalbibliothek besitzen. Später heisst es in einem Brief des Kaisers an Stabius (Jahrb. II. Bd. Reg. 1301) dass er die Trennung der Benennung in Ehrenpforte und Triumphwagen wünsche. Das bezieht sich aber auf die bereits fast fertigen Holzschnittfolgen. Von Miniaturen der Ehrenpforte ist nirgends die Rede, es bleibt also nur der stilkritische Vergleich.

Da ^{sieht} man, dass zwischen den Bauten und Hintergrundarchitekturen Kölderers und der Ehrenpforte grosse Unterschiede bestehen. Kölderer bevorzugt die Ausdehnung in die Breite, der Schöpfer der Triumphpforte, die in die Höhe. Tore und Bogenwölbungen sind bei Kölderer breit und weit. Die Durchfahrt durch den Wappenturm nimmt weit mehr als ein Drittel der Breite des Turmes ein. Es kommt durchaus nicht eine ganze Höhe zur vollen Entfaltung; er erscheint niedriger durch mehrere durchlaufende Quergebäude ^{Bänder} und durch die Verbreiterung der obersten Stockwerke. Auch kann man hier nicht von Wappnpilastern sprechen, die in der Breite der unteren Stützen weiterlaufen, denn die Wappen nehmen einen grossen Teil der Fläche ein und lassen nur in der Mitte einen schmalen Streifen frei, der die Fenster enthält. Die

Fenster selbst sind ebenfalls breit und im Erkergeschoss reichlich vorhanden. Und gar das Obergeschoss hat seinen Ursprung völlig in den damals modernen Ideen. Sieht man also im Aufbau eine deutliche Neigung zur Breitenentfaltung der Renaissance, so ist in der plastischen Ausschmückung auch zum grossen Teil die alte Zeit vertreten. Auf den Mauerstreifen, die die Wappen voneinander trennen, stehen in 3 Reihen übereinander Statuen auf Konsolen, wie an gotischen Kirchenportalen. Die häufige Anwendung der Wappen selbst ist ein altes Motiv, ebenso die Erker auf den stark vortretenden Kragsteinen. Man sieht also, dass in der Architektur ein Zug zum Neuen steckt, während in der plastischen Ausschmückung zum grössten Teil noch die herkömmlichen Elemente herrschen.

Aehnlich ist dies beim „Goldenen Dachl“. Der Erker ist so breit, dass man ihn schon mehr als Vorbau bezeichnen kann. Er erstreckt sich in der ganzen Höhe der Mauer, wirkt aber dadurch niedriger, dass das Dach viel Raum einnimmt. Denselben Zweck verfolgt die Verringerung von 4 Stockwerken des Hauses auf 2 im Erker. Den mehrfachen, durchlaufenden Horizontalbändern steht keine einzige vollkommene Vertikale gegenüber. Ohne Erker würden sich an dieser Stelle des Hauses bestimmt 2 Fensterreihen nebeneinander befinden. Aber Kölderer, der die Breitenentfaltung erstrebt, zog die Fenster im Unterstock zu einem grossen Doppelfenster zusammen. Den Oberstock öffnete er überhaupt so weit, dass er nur kleine Säulchen als Stütze des Daches stehen liess. Mit all dem erbringt er den Beweis einer neuen Einstellung zu Raumfragen. Die Einzelheiten wie die Kragsteine, die Rechteckstreifen, Masswerk, Walmdach, und Krabben gehören aber wieder der alten Zeit an.

Auch bei der Betrachtung aller übrigen Werke Kölderers stellen sich die gleichen Resultate ein. Auf Abb. 9 hat das Fenster eine Breitenausdehnung und auch

die Bogenwölbung ist eine sehr weite. Die Säulen allerdings sind kurz und romanisch, das Kräuselblattwerk spätgotisch. Dem entspricht auf Abb. 11. der ziemlich breite, Tonneüberwölbte Raum, dessen grosses Fenster nur durch ein Säulchen gestützt wird. Die Grossartige, geniale Architektur von Abb. 10. wurde schon besprochen.; hier sind ~~sogar~~ die einzelnen Baudetails nicht nur modern, sondern sogar ein Vorausahnen späterer Motive. In Abb. 3. aber, wo Kolderer aus den neuen Renaissance Baugliedern, die oft falsch verwendet sind, eine freie Architektur schafft, beweist er neuerlich, dass Wohlproportioniertheit und Breitenentfaltung, denen in vielen Fällen Beibehaltung übernommener gotischer Schmuckmotive gegenübersteht, zu seinen Stileigentümlichkeiten gehören.

Nun steht es jedoch bei der Ehrenpforte, Abb. 1. genau umgekehrt. Hier herrscht uneingeschränkte Entfaltung der Vertikalen, während überhaupt keine einzige durchgehende Horizontale vorhanden ist. Die vormals breiten Einfahrten sind zu unnatürlich hohen schmalen Toren geworden, und die breiten, viel Licht in die Räume einlassenden Fenster sind überhaupt verschwunden. Es genügt den Wappenturm und die Ecktürme der Ehrenpforte nebeneinanderzuhalten um den ungeheuren Unterschied in den Proportionen wahrzunehmen. Der Wappenturm ist ungefähr dreimal, der Seitenturm an der Ehrenpforte ungefähr sechs mal so hoch, als der entsprechende Grundriss. In ähnlicher Art ist der Mittelteil der Triumphpforte, mit dem der Wappenturm noch die grösste Verwandtschaft aufweist, in die Höhe gedehnt. Die ornamentalen Einzelheiten dagegen, stammen meistens aus der neu eindringenden Renaissance. Da gibt es allegorische Figuren, wie Sirenen und Harpyen, Girlanden und allerhand Gestalten, Putti, Füllhörner, Delphine, lodernde Fackeln, Kuppeln mit Tambour, norditalienische, halbrunde Bekrönungen und Ähnliches mehr. Nun war aber auch die Rede davon, dass Kolderer mit plastischem

Renaissanceschmuck wohl unzugänglich verstand. Er verwendete ihn jedoch hauptsächlich bei den verschiedenen Wegendarstellungen und auch da, im Vergleich zur Ehrenpforte, in sehr gemässiger Weise; und er schaltete ihn sofort aus, wenn er an die Darstellung einer Architektur ging. Es sind also, in der Ehrenpforte, die genau entgegengesetzten Kompositionsmomente, wie im Wappenturm, enthalten: Festhalten der alten Richtung in der Architektur und Hinzunehmen neuer Renaissance motive für die plastische Ausschmückung.

Es ist unter solchen Umständen -dazu gehört auch das Fehlen jeglicher Nachricht in den Quellen- ganz unwahrscheinlich, dass Kolderers Miniaturen als genaue Vorbilder zur Architektur der Ehrenpforte gemalt haben soll. Die Verwandtschaft mit dem Innsbrucker "Wappenturm" kann ja daher rühren, dass ihn Dürer auf seiner Italienreise in Innsbruck gesehen und ihn sich gemerkt hat.

Wie steht es nun mit den Beziehungen zwischen den einzelnen historischen Abbildungen?

Zuerst sollen die Unterschiede zwischen den ~~einzelnen~~ Darstellungen der Miniaturen und der Ehrenpforte erwähnt werden. Auffallend ist vor allem das verschiedene Format: Kolderers Darstellungen sind mit Ausnahme der „Burgundischen Hochzeit“ aus der Albertina stark in die Breite gezogene Rechtecke, die Holzschnitte jedoch Quadrate. Auch ist bei den Kampfbildern in keinem einzigen Falle eine genaue Übernahme des Gegenstandes vorhanden. Abgesehen davon ist bei Kolderer deutlich zu bemerken, dass er der Landschaft seine besondere Vorliebe zuwendet, ohne deshalb die Personen zu vernachlässigen. Es bereitet ihm die grösste Freude, alle Reize einer gebirgigen Gegend erstehen zu lassen. Mit feinstem Sinn für Farhenzusammenstellung malt er ein Stückchen Natur und die in der Abendsonne violett schimmernden Hügel und die nach hinten blau und zart schimmernden Berge

sind mit so viel Wärme und Stimmung wiedergegeben, dass man jedesmal aufs Neue erstaunt ist. Das Spumato eines Leonardo kann nicht zarter sein. Wohl sind auch in der Ehrenpforte die Landschaften mit Sorgfalt gezeichnet, aber doch mehr als Hintergrund und Abschluss für das Bild gedacht. Hauptsache sind die Kämpfe und Ruhmestaten.

Die Hochzeitsdarstellungen Kolderers haben einen räumlichen und landschaftlichen Hintergrund, während Dürer den Bildern durch den, die Aussenwelt abschliessenden Vorhang, innere Einheitlichkeit zu geben verstand.

Damit sind aber auch die Unterschiede schon zu Ende und es lässt sich eine Reihe von gleichartigen Dingen feststellen, gegenüber denen die wenigen Unterschiede ganz bedeutungslos werden.

Die Kampfdarstellungen sind einander so ähnlich, dass man ruhig die Überschriften vertauschen könnte; nur in zwei Fällen haben sich die Künstler bemüht, die Gegenden möglichst wahrheitsgetreu zu zeichnen: im Schweizer- und Venediger Krieg. In einem Bilde ragen hohe schräge Felsen empor, im anderen ist die Stadt im Wasser erbaut. Weder in den Miniaturen noch in der Ehrenpforte ist die Architektur eine südliche, oder gar für Venedig typische. So weit konnten sich die deutschen Künstler nicht an die Tatsachen halten, und darum ragt unter anderem auch ein ganz nordisches Münster aus den Fluten jedes Bildes empor.

Ganz gleichartig ist auch die Menge des Dargestellten. Zwei Dinge spielen die Hauptrolle: die menschliche Gestalt und die Landschaft. Und da findet man in beiden Folgen alles wieder: Die zwei aufeinanderstürmenden, feindlichen Heere, deren ungehauete, stets parallel zur Bildfläche geführte Lanzen, ebenso wie die flatternden Fahnen einen wichtigen Schmuck bilden. Die Fahnen sind in immer gleicher Aufeinanderfolge und mit den gleichen Länderzeichen für die

verschiedenen Länder zusammengestellt, und ebenfalls parallel zur Bildfläche ausgebreitet. Auf die verschiedenen Länder ist dabei keine Rücksicht genommen, nur im „Krieg gegen Venedig“ erscheint der Markuslöwe auf dem feindlichen Panier.

Verwickelte Kämpfe finden meist nur im Vordergrund statt, wo die Fronten der Heere aufeinanderprallen. Da gibt es stützende Menschen und Pferde und damit bald starre Bewegungslosigkeit, bald wildeste Bewegungen. Die Rüstungen der Pferde und Menschen untereinander wiederholen sich sehr oft, sind aber immer sorgfältig und mit allen Details ausgeführt.

Stets kehren auch ~~KIA~~ Zeltlager und Wagenburg, Städte und Seen, Gruppen von Kämpfenden im Hintergrund, und solche die sich knieend dem Kaiser ergeben wieder. Maximilian selbst erscheint nie in Kämpfen, obwohl er ein berühmter guter Kämpfer war. Aber die Erzählung diesbezüglicher Ruhmestaten blieb anderen Werken vorbehalten. Hier wird er nur als Sieger gezeigt, vor dem sich die Unterworfenen beugen, oder, in den Darstellungen mit grossen Figuren, im Mittelpunkt einer Feierlichkeit. Auffallend ist es auch, dass wiederholt vorne schon Friedensverhandlungen geführt werden, während - im gleichen Bilde - sich noch heftige Kämpfe im Hintergrunde abspielen.

Erscheint der Kaiser auf einer Kampfdarstellung, dann ist er immer an einem Platz, der durch die grosse Schar seines berittenen Gefolges und die hinter ihm aufgestellten flatternden Fahnen besonders betont wird.

Die menschlichen Figuren sind im Verhältnis zu denen der Ceremoniendarstellungen sehr klein; trotzdem ist jede einzelne sorgfältig gezeichnet und die Künstler waren auch bestrebt, möglichst viel Abwechslung zu bringen. Besonders deutlich wird das bei der Darstellung des Lagerlebens, dem allerhand feine Beobachtungen der menschlichen Fähigkeit

und der menschlichen Schwächen einen gemässigen Anstrich verleihen.

Der Standpunkt des Beschauers wird in das erste Drittel der Höhe des Bildes verlegt, um durch die Aussicht von oben möglichst viel erblicken zu können. Und trotzdem die Künstler nicht mit Einfällen sparen, indem sie auf einem Bild das Lagerleben schildern, auf dem nächsten einen Kampf und auf dem 3. die Übergabe einer Stadt, sondern immer aufs Neue alles in einem Bilde zusammenfassen und so häufig zu Wiederholungen greifen müssen, ist es ihnen vollkommen gelungen, jede Einförmigkeit zu vermeiden, und immer Abwechslung in die Darstellungen zu bringen.

Auch grundlegende stilistische Eigenheiten Kolderers findet man in der Ehrenpforte wieder. Es war die Rede davon, dass in einem Teil der Bilder, der Inhalt über die ganze Fläche gleichmässig verstreut ist und nur einige schärfer betonte Akzentzüge vorhanden sind und dass in einem andern Teil, die verstreuten Einzelheiten zu Gruppen zusammengefasst worden. Den beiden Künstlern die sich mit den historischen Darstellungen der Triumphpforte beschäftigt haben Wolf Traut und Hans Springinklee, hat sich dies wohl eingepägt. Je nach ihrer Begabung haben sie sich das eine oder das andere zu Eigen gemacht und auch weiter fortgebildet und auch so kommt es, dass Traut seine Heere auf schmalen Landstrassen in schwungvollen, geschmeidigen Wellenlinien daherschleppen lässt, während Springinklee die Gruppen ausgebildet hat. Das geht so weit, dass er zu diesem Zwecke ebenfalls die Vegetation in den Vordergrund und mitten in die Scharen der Kämpfenden hineinzieht, und den Schmuck der Helme zu riesigen, wehenden Motiven erweitert, die in ihrer Struktur, oft von der der Strücker nicht zu unterscheiden sind.

Gleich ist auch in beiden Bilderfolgen, das Überschneiden der vorderen Personen und Gegenstände und das

Durchschneiden der zeitlichen Kämpfe und Handlungen durch den Bildrand; ferner das Streben nach Weite, Tiefe, Licht und Luft.

Noch auffallender steht es aber ~~um~~ um die Ceremoniendarstellungen. Es liegen in der „Burgundischen und Spanischen Hochzeit“ (Abb. 9.10.11.22,23) direkte Kopien der Miniaturen Koldewers vor. Un~~z~~war nicht nur äuss~~e~~rl~~i~~ch, indem diese Darstellungen mit verhältnismässig grossen Figuren in geschlossenen Räumen geschildert sind, und Maximilian der geistige Mittelpunkt ist, auch wo er, wie in der „Spanischen Hochzeit“ nur Zuschauer sein sollte. Freilich hat Dürers schöpferische Hand einige kleine Umänderungen vorgenommen. So gibt er auf Abb. 23 dem Kaiser eine Hochzeitsurkunde in die Hand und durch dieses feine psychologische Moment, sowie den Blick und die Haltung wird seine Bedeutung gegenüber der von Abb. 11 noch ^{um}vielerhöht. Aber die Zeichnung der Figuren, die Stellung und Kleidung, ist bei Dürer so vollkommen von Koldewer übernommen, dass gar kein Zweifel daran bestehen kann, dass die Miniaturen als direkte Vorlage gedient haben.

Auch darin stimmen die beiden Bildfolgen überein, dass im Gegensatz zu den Kampfdarstellungen hier das Seelische und das Gefühlsmässige Hauptinhalt geworden sind.

Es bleibt jetzt nur noch die Frage, wieso in den Kampfdarstellungen die Anlehnung der Holzschnitte an die Miniaturen nur inhaltlich und geistig, aber nicht auch formal erfolgt ist, während die Hochzeitsdarstellungen vollkommen übernommen wurden. +

1.) Die Ähnlichkeit der im Vordergrund stürzenden Pferde auf Abb. 8 und 19 kann nicht als Kopie angesprochen werden.

Das lässt sich vielleicht damit erklären, dass die Kampfdarstellungen in dieser Zeit und auf diese Art grosse Mode waren. In dem kleinen süddeutschen und nordtirolischen Kreis hat sich eine grosse Anzahl von Künstlern allein für Maximilian mit solchen Darstellungen befassen müssen. Ihre Wiedergabe war daher so zur Gewohnheit geworden, dass die ausübenden Künstler gewauer Vorbilder gar nicht bedurften, um gute und abwechslungsreiche Schlachtenbilder zu malen oder auf Holz zu zeichnen. Die ungewohnten und fremdartigen Hochzeitsbilder jedoch mussten genau nachgezeichnet werden. Dies war wohl auch der Wunsch des Kaisers, der sich die Miniaturen vorlegen liess und mit ihnen einverstanden war.

Man kann also sagen, dass weder auf Grund des Quellenmaterials noch des Vergleiches Miniaturen einer Ehrenpforte als Vorlagen für den Holzschnitt vorhanden waren. Wohl aber besteht eine direkte Anlehnung an Kolderers Triumphzugsminiaturen.

Die Kampfdarstellungen hat Dürer seinen Mitarbeitern und Schülern Traut und Springinklee überlassen. Es wäre unmöglich gewesen, dass er selbst das ganze, ungeheure Werk ausgeführt hätte; wohl aber konnte er den Teil abgeben, von dem vielerlei gleichartige Bilder vorhanden waren, die durch ihre häufige Wiederholung schon in Fleisch und Blut jedes einzelnen Künstlers übergegangen sein mussten. Er hat auch versucht die Hochzeitsdarstellungen von seinen Schülern nachzeichnen zu lassen. Der Versuch ist nicht geglückt, wie man aus dem Holzschnitt Springinklees in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein erkennen kann. Und so musste Dürer die beiden Hochzeitsdarstellungen selbst auf den Holzstock zeichnen. Dabei hat er sich streng an die Vorlagen Kolderers gehalten.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

- Abb. 1. Die Ehrenpforte
" 2 Der Innsbrucker Wappenturm
" 3 Arkaden-Architektur mit Bronzefiguren aus den Miniaturen Kolderers.
" 4 Die Eroberung der Grafschaften Burgund & Arthois
" 5 Die Eroberung von Flandern
" 6 Der Krieg gegen Utrecht
" 7 Die Eroberung der Flämischen Lande.
" 8 Die erste Eroberung von Gheldern
" 9 Die Burgundische Hochzeit (Albertina)
" 10 Die Burgundische Hochzeit (Nationalbibl.)
" 11 Die Spanische Hochzeit (Albertina)
" 12 Die Schlacht bei Guinegate
" 13 Die Schlacht bei Terouanne
" 14 Der Kampf gegen Karl von Gheldern
" 15 Der Kampf um Lüttich
" 16 Der Krieg gegen Flandern
" 17 Der Krieg gegen Mathias Corvinus
" 18 Die Eroberung von Stuhlweissenburg
" 19 Der Krieg gegen die Schweizer
" 20 Der 2. Krieg gegen Karl von Gheldern
" 21 Die Sporenschlacht
" 22 Die Burgundische Hochzeit
" 23 Die Spanische Hochzeit

Abb. 11 Miniaturen Kolderers

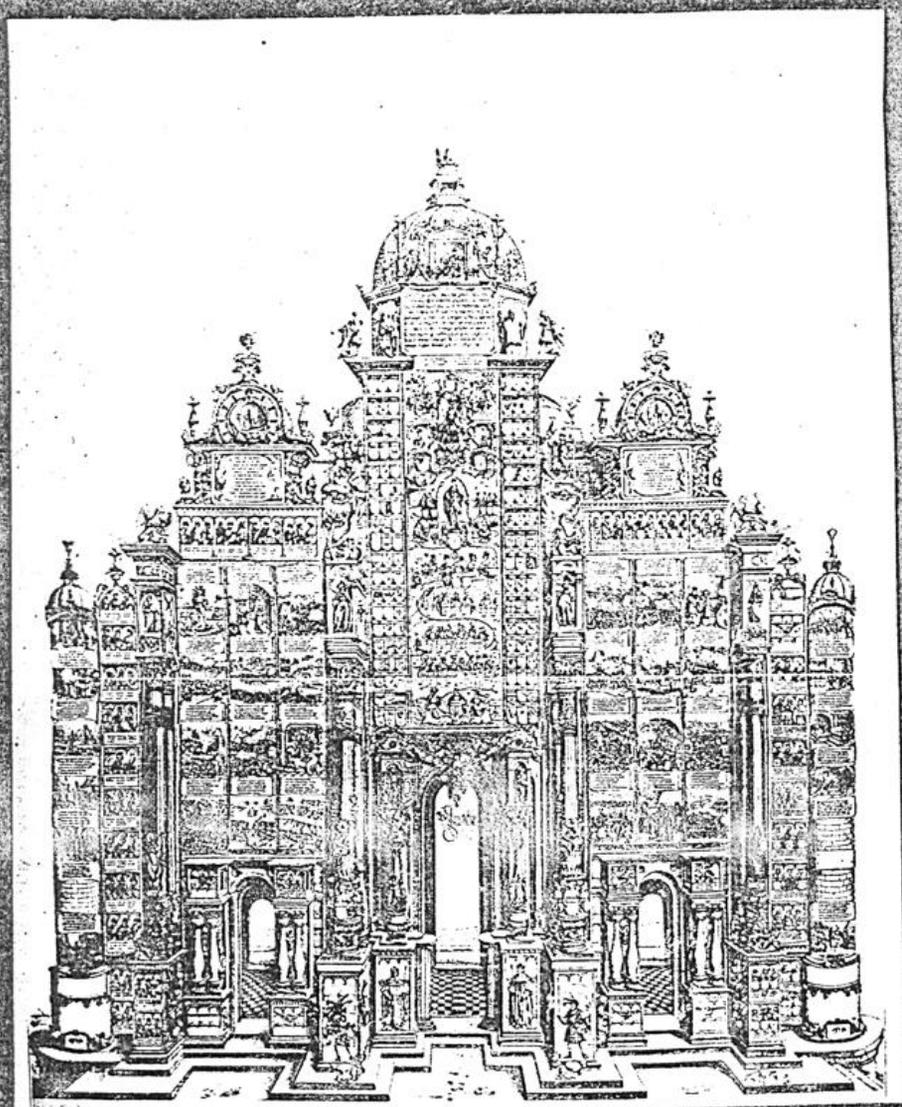
Abb. 12 - 23 Holzschnitte der Ehrenpforte

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S .

A Einleitung (Geschichte)	S	1
B Die Architektur	"	4
a. Bauten und Bauart Kolderers	"	4
1.) Der Wappenturm	"	4
2.) Hintergrund -Architektur der burgundischen Hochzeit	"	5
3.) Das „ Goldenes Dachl “	"	6
4.) Arkaden Architektur mit Bronze- figuren	"	7
5.) Die Triumphwagen	"	9
6.) Der Tross	"	10
b. Die Ehrenpforte	"	12
C Die einzelnen Darstellungen	"	14
a. Die Miniaturen Kolderers	"	14
1. Die beiden Triumphzüge	"	14
2. Die Historischen Darstellungen	"	17
a Burgund und Artois	"	18
b Flandern	"	19
c Utrecht	"	21
d Flämischer Krieg	"	23
e Eroberung von Gheldern	"	26
3. Die Ceremoniendarstellungen	"	29
a Burgundische Hochzeit der Albertina	S.	29
b Hofbibliothek " "	"	31
c Spanische Hochzeit der Albertina	"	32
b. Die Holzschnitte der Ehrenpforte	S.	36
1.) Die Holzschnitte der	"	36
a Schlacht bei Guinegate	"	36
b Schlacht bei Terouanne	"	40
c Kampf gegen Karl von Gheldern	"	42
d Kampf um Lüttich	"	43

C	Krieg gegen Utrecht	S 43
G	Krieg gegen Flandern	" 45
V	Krieg gegen Mathias Corvinus gegen Stuhlweissenburg u.a.	" 45
2.)	Die Ceremonien Darstellungen	" 47
9	Burgundische Hochzeit	" 47
B	Spanische Hochzeit	" 49
D	Der Vergleich	" 51
E	Abbildungsverzeichnis	" 60
F	Inhaltsverzeichnis	" 61

Abbildungen



Die Ehrenpforte.

Abb. 1.

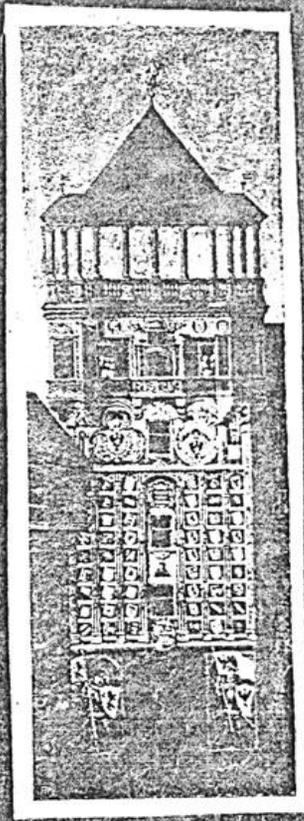


Abb. 2. Innsbrucker Wappenstein

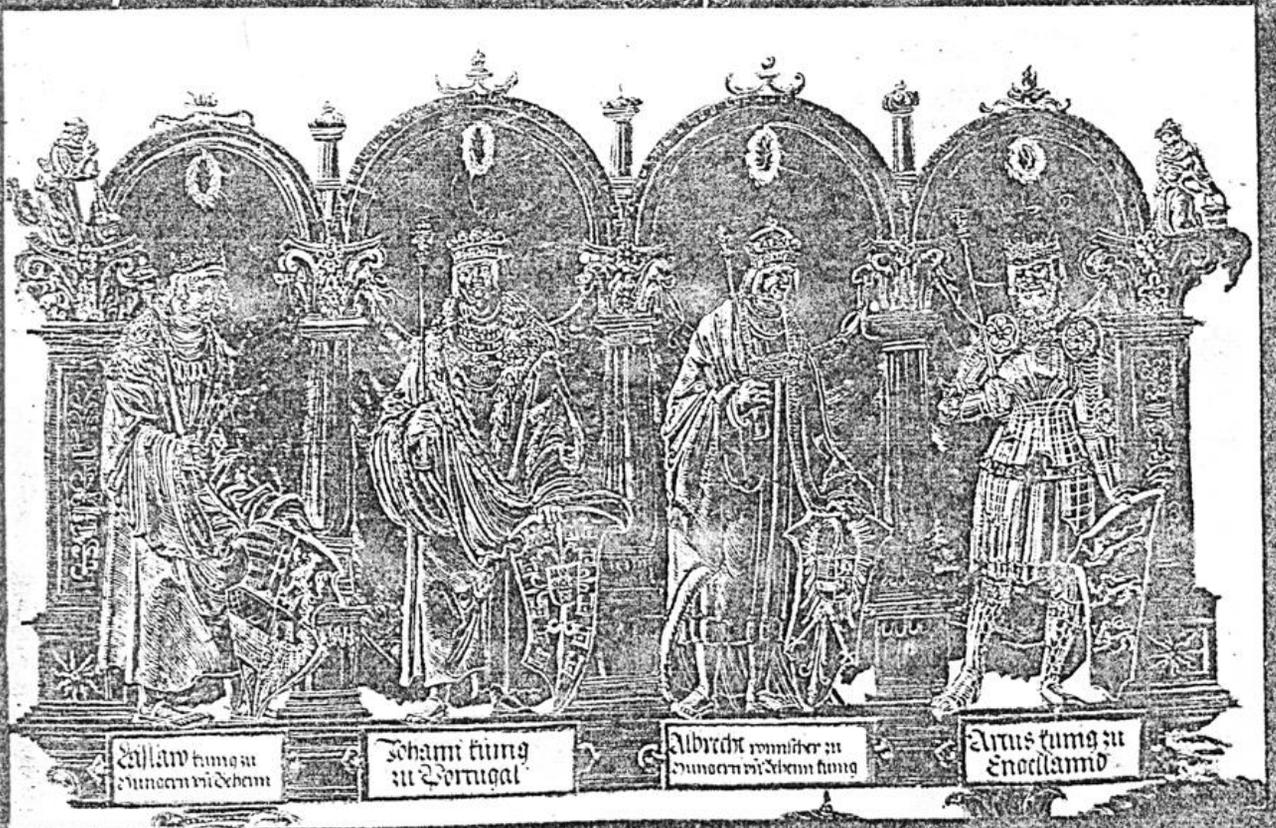


Abb. 3. Arkaden - Architektur aus den
 Miniaturen Rolders.



Abb. 4. Burgund und Arthois

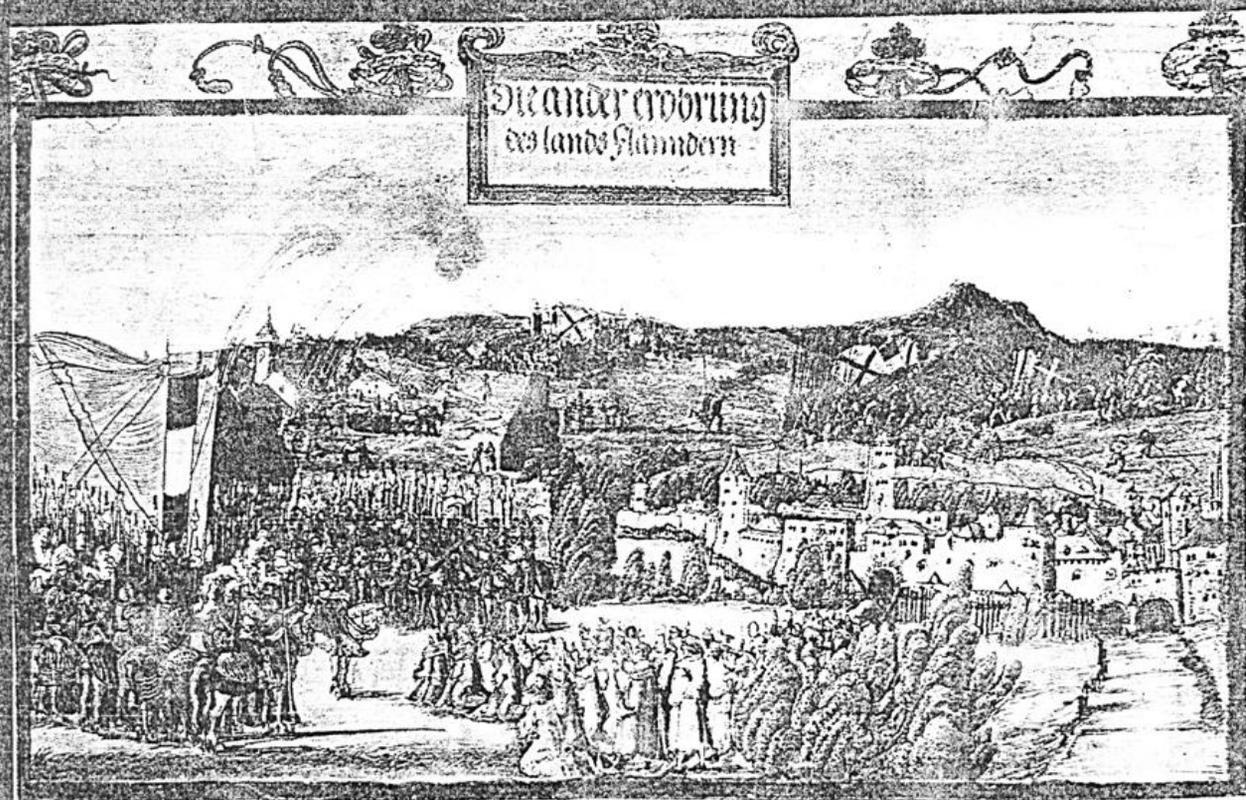


Abb. 5. Flandern

Der Dronchisch
krieg

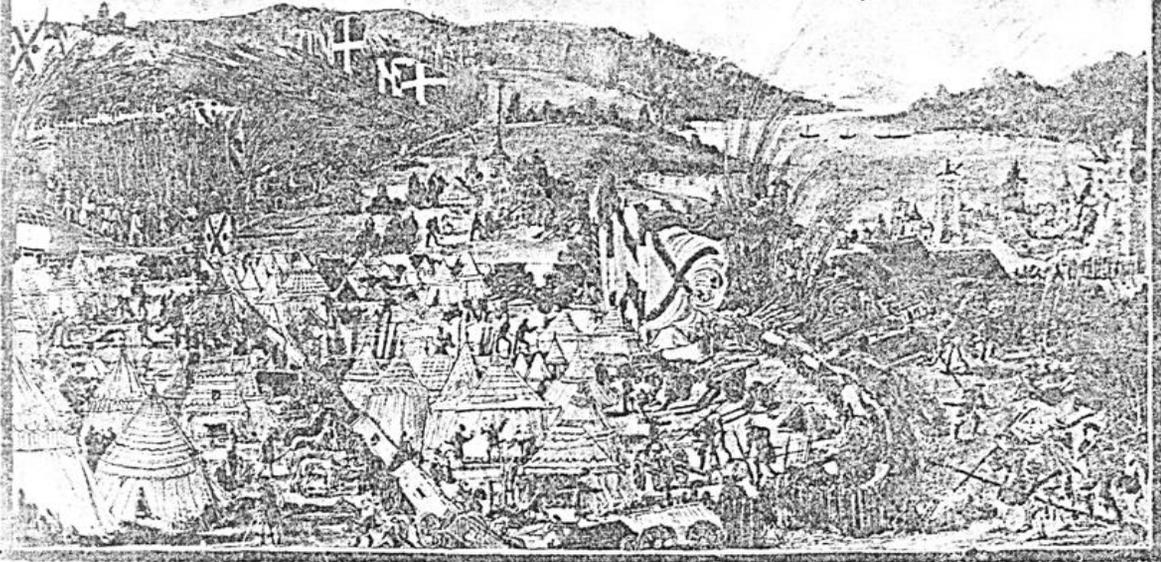
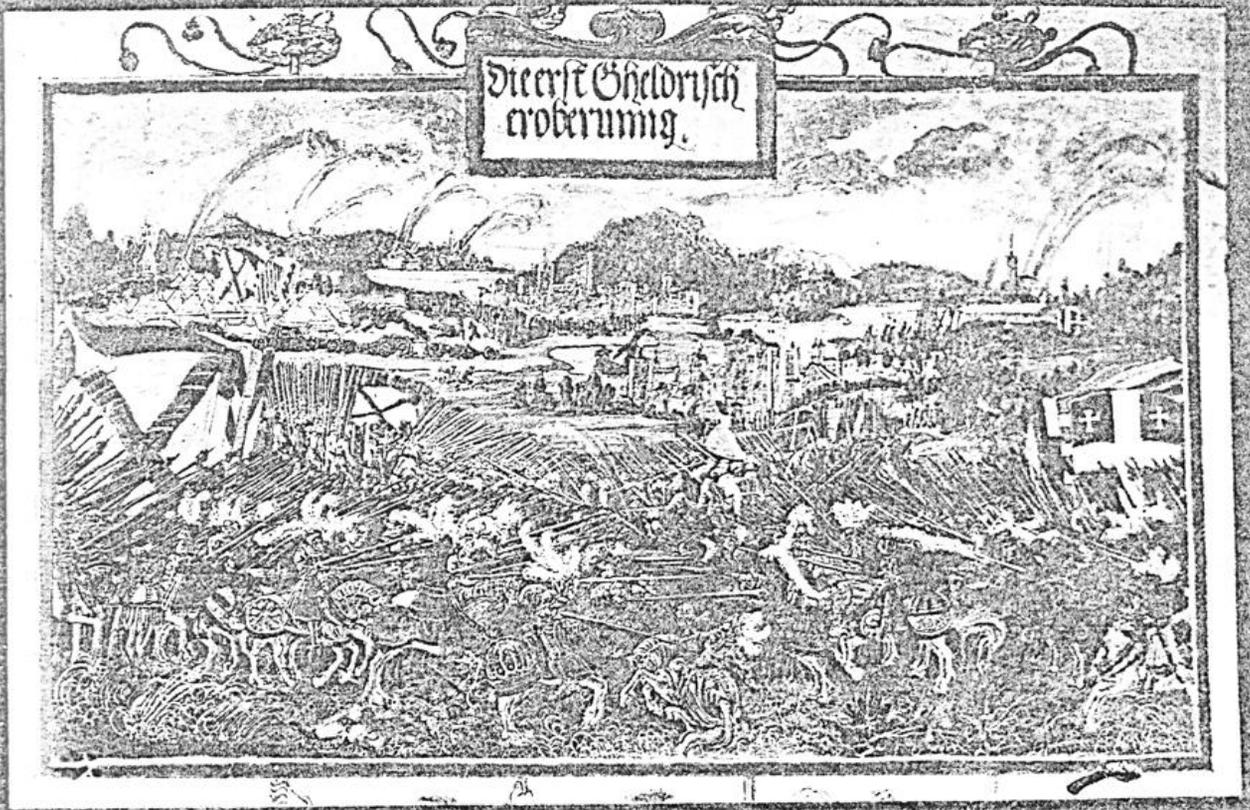


Abb. 6. Dronchisch

Die erste flämische
eroderung in dem
schwert



Abb. 7. Flämischer Krieg



Die erste Gheldrische
erobringung.

Abb. 8. Erste Eroberung d. Gheldern



Kaiser Maximilian's Heirat
mit der Erbtochter von Burgundi

Abb. 9. Burgundische Hochzeit. (Albertina)



Abb. 10. Burgundische Hochzeit (Nationalbibl.)

Der Heirat mit König Philippen Erbherzog zu Osterreich etc Kaiser Maximilian
 des Sun. mit der Erbtochter zu Hispanien.

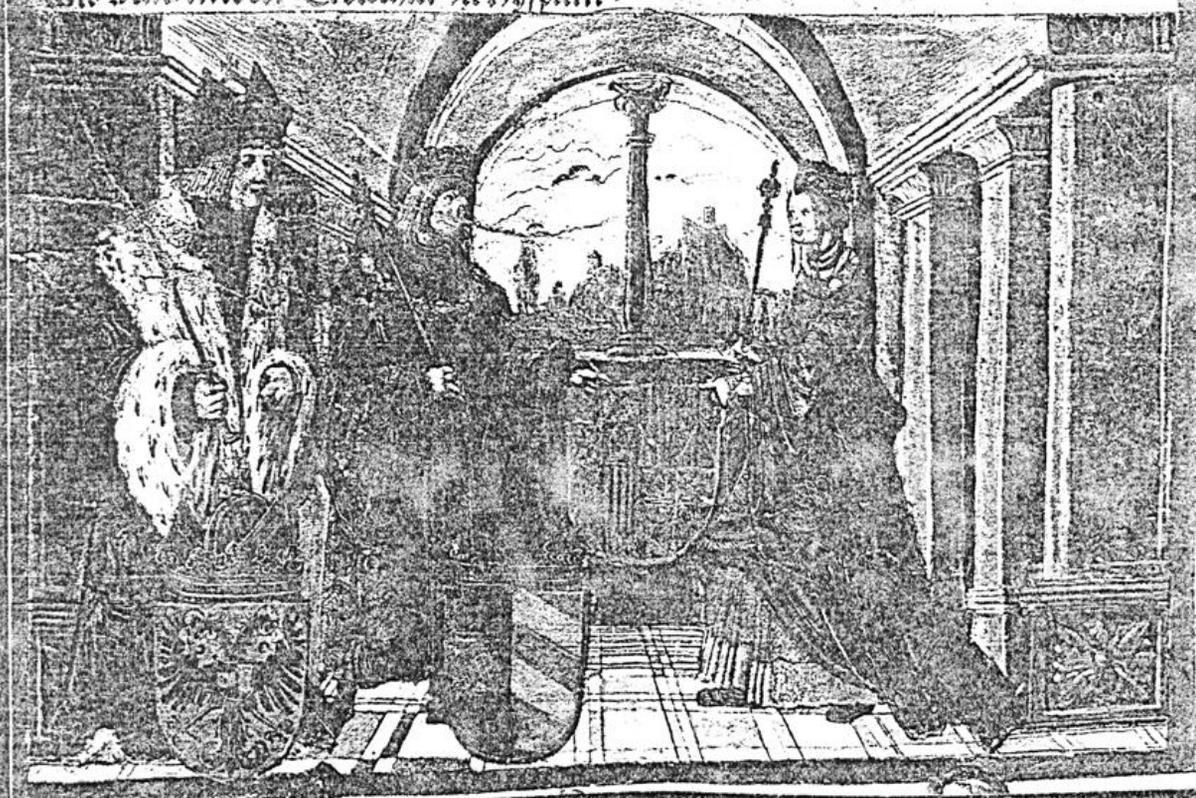


Abb. 11. Spanische Hochzeit. (Albertina)

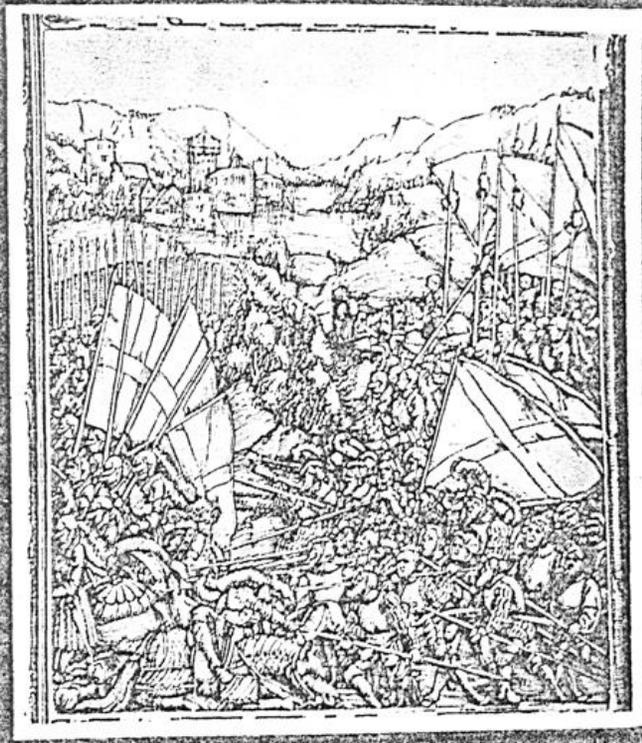


Abb. 12. Grinnegate



Abb. 13. Terouanne

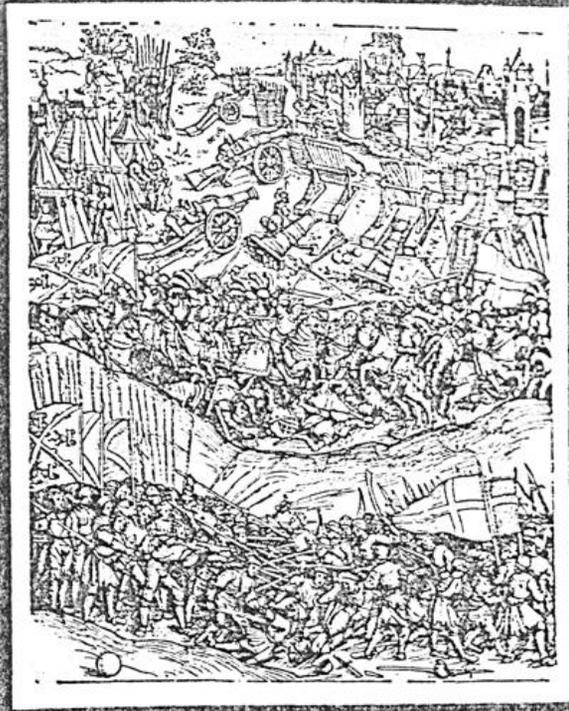


Abb. 14. Geldern

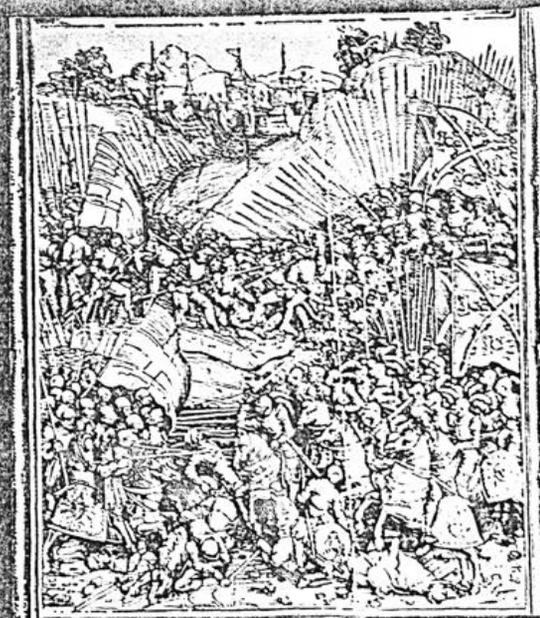


Abb. 15. Zürich



Abb. 16. Flondern.



Abb. 17. Krieg gegen M. Corvinus.



Abb. 18. Stuhlweissenburg



Abb. 19. Schweizer Krieg.



Abb. 20. I Krieg gegen Karl v. Gheldern



Abb. 21. Sporenschlocht



Abb. 22. Bургundische Hochzeit



Abb. 23. Spanische Hochzeit