

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Die Miniaturen Kölderers und die Ehrenpforte Dürers

Abelis, Anna

[1928]

Der Vergleich

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 nirgendwo 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 ^{flächer} 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.

Ähnlich 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 alledem 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 überrormener 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 Triumpfpforte, 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 Wagentdarstellungen 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 Kolderer 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 ungeheute, 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 Vordergrunde 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 ~~NIA~~ Zeltlager und Wagenburg, Städte und Seen, Gruppen von Kämpfenden im Hintergrund, und solche die sich knieend dem Kaiser ergeben wieder. Maximilian selbst erscheint nie im Kampfe, 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 Schaar 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 Künst-
ler 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 Ein-
förmigkeit zu vermeiden, und immer Abwechslung in die Dar-
stellungen zu bringen.

Auch grundlegende stilistische Eigenheiten
Kölderers 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 Linienzüge vorhanden sind und dass in einem
andern Teil, die verstreuten Einzelheiten zu Gruppen zu-
sammengefasst worden. Den beiden Künstlern die sich mit den
historischen Darstellungen der Triumphpforte beschäftigt ha-
ben Wolf Traut und Hans Springinklee, hat sich dies wohl ein-
geprägt. 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 Land-
strassen in schwungvollen, geschmeidigen Wellenlinien daher-
ziehen lässt, während Springinklee die Gruppen ausgebildet hat.
Das geht so weit, dass er zu diesem Zwecke ebenfalls die Ve-
getation in den Vordergrund und mitten in die Scharen der Käm-
pfenden hineinzieht, und den Schmuck der Helme zu ries-
igen, 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 auffällender steht es aber ~~um~~ um die Geringerstelllungen. Es liegen in der „Burgundischen und Spanischen Hochzeit“ (Abb. 9.10.11.22,23) direkte Kopien der Miniaturen Kolderers vor. Un~~z~~war nicht nur ausschließlich, indem diese Darstellungen mit verhältnismässig grossen Figuren in geschlossenen Räumen geschildert sind, und Maximilian der geistige Mittelpunkt ist, auch so, 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}vielserhöht. Aber die Zeichnung der Figuren, die Stellung und Kleidung, ist bei Dürer so vollkommen von Kolderer 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.¹⁾ 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 nordtiro-lischen 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 Triumphzugminiaturen.

Die Kampfdarstellungen hat Dürer seinen Mitarbei-tern 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.