

# Humanisten und Ritter. Erneuerung der Tradition in der maximilianischen Kunst

„Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit“

Ausstellung in der Albertina, Wien, 14. September 2012 – 6. Januar 2013

VON BÁLINT UGRY (BUDAPEST)

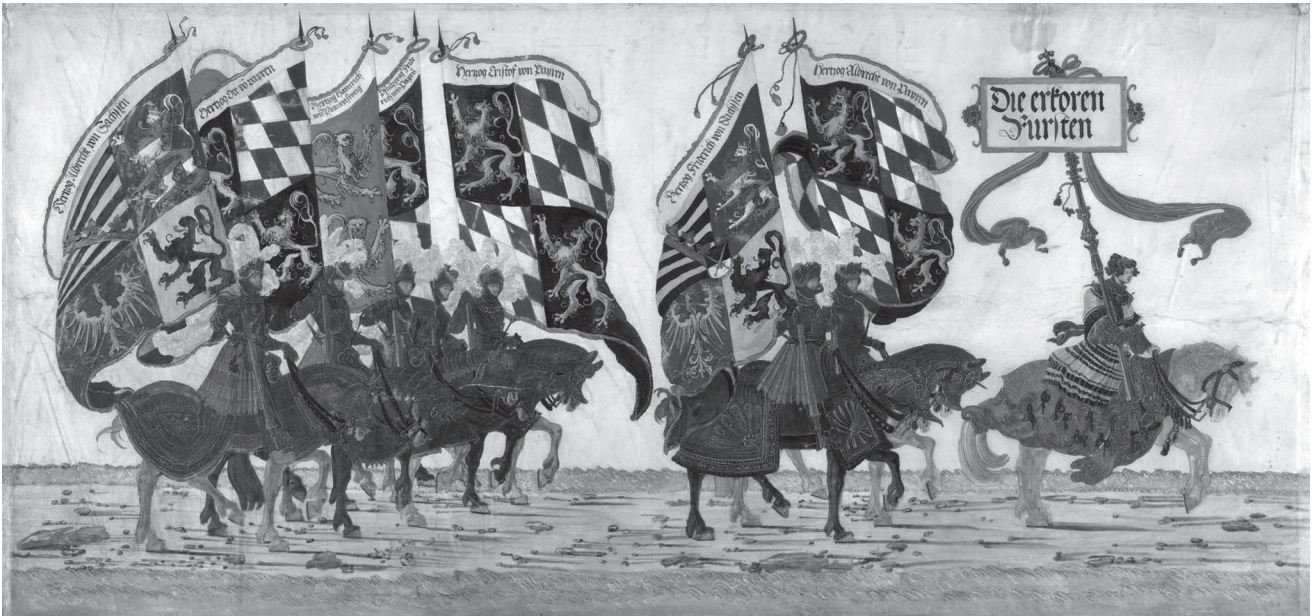
In der populären Version der Geistgeschichte war es üblich über „mittelalterliche“ Menschen oder „gotische“ Kultur und im Gegensatz dazu von „Renaissance“ zu sprechen. Diese einfache Ansicht ist heute für die Wissenschaft natürlich unhaltbar. Die von der Albertina veranstaltete Ausstellung und der dazu gehörige Katalog haben das Verdienst, in der Person und Zeit Maximilians den progressiven und auch den traditionellen Faktor veranschaulichen zu können, und die Persönlichkeit Maximilians gleichzeitig in seinen mittelalterlichen und neuzeitlichen Relationen zu verstehen und dem Publikum näherzubringen. Ähnliche Fragen wurden in der ungarischen Kunstgeschichts- und Geschichtsschreibung bei der Zeichnung des Herrscherbildes und der Zeit von Matthias Corvinus (1443–1490) berücksichtigt. Matthias, der große Gegner Friedrichs III., starb am 6. April 1490 in Wien. Für das während seiner Regierungszeit das letztmal im europäischen politischen Machtwortstreit erscheinende, aber seine autonome Staatlichkeit bald verlierende Königreich Ungarn symbolisierte Matthias als nationaler König in den späteren Jahrhunderten das letzte goldene Zeitalter Ungarns. Nach dem Tod von Matthias Corvinus gelang es Maximilian und seinem Vater, die zersplitterten Gebiete des österreichischen Herrschaftsbereichs zu vereinigen.

Die ikonische Figur Maximilians lebt im österreichischen Gedächtnis als der Begründer einer durch lange Jahrhunderte dauernden goldenen Epoche: Mit Kaiser Maximilian I. und seiner gezielten Heiratspolitik griffen die Habsburger von Österreich ausgehend in die europäische Politik ein. Die ungarische Forschung ist sich mittlerweile einig, dass das mit den großen, kostspieligen Bauten geformte Herrscherbild von Matthias durch ein Gemisch der Spätgotik und der Renaissance geprägt wurde.<sup>1</sup> Das kann man auch bei der maximilianischen Kunst beobachten. Während die spätgotischen Stilelemente in der Kunst bis 1500 dominierten und der Traditionalismus der Formen auch später bezeichnend war, wurden vor allem in der Malerei um 1500 die bisher herrschenden Stilelemente der Spätgotik mit dem niederländischen Realismus und mit dem taufrischen Kolorismus der norditalianischen Renaissance gemischt.

Daneben zeigt die Vielfalt der Benutzung der Medien bei der herrscherlichen Propaganda ein neues Verhältnis des höfischen Mäzenatentums, in dem die mit der Öffentlichkeit am einfachsten kommunikationsfähige Druckgraphik eine privilegierte Rolle bekam.

Die Lebenszeit Maximilians umfasste die Jahrzehnte um 1500, eine Epoche der Wende der europäischen Geschichte, die wir als den Übergang vom späten Mittelalter zur Neuzeit bezeichnen. Diese Wende ist vor allem an dem prächtigen, von Albrecht Altdorfer und seiner regensburgischen Werkstatt auf Pergament gemalten *Triumphzug* (Abb. 1) und an den nach dem Tod des Kaisers gedruckten Bilderfolgen – welche die oben erwähnte gemalte Serie als Vorbild benutzte – sichtbar. Im Mittelpunkt der von Eva Michel und Maria Luise Sternath kuratierten Ausstellung steht der ursprünglich mehr als 100 Meter lange (und aus 109 Blättern bestehende) gemalte Festzug, das Kernstück der kaiserlichen Gedächtnis-Projekte, der sich als ein Fries an der den Ausstellungsraum zerteilenden Wand 54 Meter lang erstreckt. (Nur die Blätter 49 bis 109 und das Autorenblatt haben sich erhalten.<sup>2</sup>) Der Zyklus war zum letzten Mal 1959 in der umfangreichen Ausstellung über Maximilian I. in der Albertina ausgestellt. Zwischen 2009 und 2012 erfolgte die konservatorische Bearbeitung des gemalten *Triumphzugs*, der durch die spezielle Ausstellungsarchitektur zum ersten Mal als fortlaufender Festzug gezeigt wird.<sup>3</sup>

Den Repräsentationswert der im antiken Rom für die Glorie der sieghaftigen Heerführer und Imperatoren veranstalteten, triumphierenden Festzüge entdeckte die italienische Renaissance wieder. Andrea Mantegna verewigte in den 1480er Jahren im Palazzo Ducale in Mantua auf neun großformatigen Leinwänden den Triumphzug des aus den gallischen Kriegen heimkehrenden Gaius Iulius Caesar (heute London, The Royal Collection, Hampton Court Palace). Dieses Werk war durch Kupferstiche nach Mantegnas Gemälden und die Holzschnitte des Jacobus von Straßburg weit verbreitet. Das Motiv des Siegeszuges fand auch Kaiser Maximilian zweckentsprechend für die Repräsentation seiner kaiserlichen Macht. Aber der maximilianische *Triumphzug* kann nicht



1 Albrecht Altdorfer und Werkstatt: Die deutschen Fürsten aus dem Triumphzug, um 1512–1515, Graphische Sammlung Albertina, Wien (Foto: Albertina)

allein auf die Kenntnis von Mantegnas *Triumph Caesars* zurückgeführt werden: literarische Beschreibungen antiker Triumphzüge waren auch schon im 15. Jahrhundert im Druck erschienen (Flavio Biondo, *Roma Triumphans*; Roberto Valturio, *De re militari*), die beide am humanistischen Hof des Kaisers sicherlich bekannt waren. Viele Gelehrten konnte man im Kreis Maximilians finden: Dichter (wie der *poeta laureatus* Konrad Celtis), Astronomen, Kartographen, und auch Historiker, welche die der Legitimation des Hauses dienenden Ahnentafeln zusammenstellende und die Taten des Regenten besangen. Die Programme der großen kaiserlichen Aufträge – wie der *Triumphzug des Kaisers* oder die *Ehrenpforte* – betreuten ebenfalls die Humanisten des Hofes. Das komplexe Programm des *Triumphzugs* wurde mit Hilfe von Maximilians Hofhistoriographen Johannes Stabius vom Kaiser selbst konzipiert und von seinem Sekretär Marx Treitzsaurwein im Jahr 1512 nach dem Diktat Maximilians schriftlich festgehalten.<sup>4</sup>

Mit der Hilfe des zum Leben erweckten antiken Modells im *Triumphzug* und auch bei der *Ehrenpforte* wurden die für die Neuzeit charakteristischen irdischen Aspekte von Ruhm und Gedächtnis in den Mittelpunkt des Programmes gestellt. Diese Werke umfassten alle wesentliche Elemente der kaiserlichen Selbstdarstellung, und dienten als Mittel der herrscherlichen Propaganda Maximilians und der Repräsentation der Glorie seines Hauses. Neben denkwürdigen Ereignissen aus dem Leben des Kaisers und militärischen Erfolgen zeigt der *Triumphzug* durch Porträts der Ahnen die edle Herkunft des Kaisers, wie später die Bronzen an seinem Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche. Die Bilder des *Triumphzugs* veranschaulichen die blühende Ritterkultur des kaiserlichen Hofes und die Bestandteile des spätmittel-

alterlichen höfischen Lebens wie Jagd und Turnier. Die Teilnehmer des *Triumphzugs* fallen als Ritter und Landsknechte auf. Die Turnierritter, Musiker, Jäger, Fechter, Köche, Barbieri und Hofnarren, die in dem verlorenen ersten Teil des *Triumphzugs* dargestellt wurden, – aber in der Holzschnitt-Ausgabe vorkommen – waren wesentliche Personen der Hofgesellschaft. Das Ergebnis zeigt eine spezifische und diffuse Beziehung, wo die spätmittelalterlichen Hofhaltung eine alte und neue, in der antiken Kultur wurzelnde Form bekommen hat, und wo auch der antike Triumphzug mit neuen Konnotationen angereichert wurde.

Die Dialektik von Tradition und Innovation ist auch bei der höfischen Porträtkunst bemerkenswert. Im Jahr 1477 heiratete Maximilian die Erbherzogin Maria des Hauses Burgund, die Tochter Herzog Karls des Kühnen. Eine Erinnerungsmedaille wurde zur Vermählung vermutlich nach dem Entwurf von Giovanni Filangieri di Candida gegossen (heute Wien, Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums). Diese Medaille war eines der ersten Beispiele des von Antonio Pisanello durch das Medaillenporträt von Johannes VIII. Palaiologos (1438/1439) nach der Antike ins Leben gerufenen neuen Porträtmediums, das bis Ende des 15. Jahrhunderts in Europa weite Verbreitung erlangte. Doch blieben die gotischen Elemente und die mittelalterlichen Gattungen während Maximilians Regierungszeit auch lebendig, vor allem kann man das Fortleben der Gotik an den mit dem kaiserlichen Hof nicht verbundenen Werken beobachten. Der Darstellung Maximilians in einem Blatt der *Schedelschen Weltchronik* von 1493 fehlt jede Individualisierung des römischen Königs, und die eckigen, schematisierten Formen des Holzschnittes sind von der Renaissance weit entfernt. Zur selben Zeit – nach seiner zweiten Ehe mit Bianca Maria



Sforza – beauftragte Maximilian erstmals Ambrogio de Predis, den Hofmaler der Sforza, der später mehrmals in Innsbruck tätig war, und 1502 malte dieser das Porträt des Kaisers (heute Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums). Später wurden die deutschen Künstler des Hofes Vertreter der Renaissance wie Bernhard Striegel, Hans Burgkmair und Albrecht Dürer.<sup>5</sup> Der Hauptkünstler der Epoche war Albrecht Dürer, der wahrscheinlich zu Beginn der 1490er Jahren in den Niederlanden war und zweimal nach Venedig reiste. Burgkmairs Lehrzeit führte ihn 1488 bis 1490 nach Colmar zu Martin Schongauer, der ihn nachhaltig beeinflusste. Auf seiner folgenden Wanderzeit durch Oberitalien erfuhr er durch die venezianische Kunst entscheidende Eindrücke, und 1507 reiste er ein zweites Mal nach Italien.

Hans Burgkmair schuf auch jene Federzeichnung, die definitiv ein Entwurf eines Reiterstandbildes von Maximilian ist (heute Albertina). Deren Idee entstand wahrscheinlich schon 1503 nach einem militärischen Erfolg Maximilians, aber die Realisierung wurde erst nach der Kaiserwahl geplant. Wenn das Denkmal ausgeführt worden wäre, hätte es in der Basilika St. Ulrich und Afra (wie der Bamberger Reiter im Dom St. Peter und St. Georg) oder auf dem Platz vor der Kirche (wie das Reiterstandbild Colleoni von Verrocchio in Venedig oder Gattamelata von Donatello in Padua) gestanden. Dem Kaiser war sicherlich Leonardos Projekt für das Reiterstandbild von Lodovico il Moro bekannt, da dieser der Onkel von Bianca Maria Sforza war. Auf der Zeichnung und auf einem durch den Entwurf inspirierten farbigen Holzschnitt (Abb. 2) von Burgkmair erscheinen der Kaiser und sein Roß in Rüstungen, als Ritter und bewaffneter Verteidiger des Christentums. Maximilian identifizierte sich selbst mit dem Heiligen Georg und war ein großer Förderer des von seinem Vater errichteten St.-Georgs-Ordens. Darüber berichtet die Radierung Daniel Hopfers vom Jahre 1519.<sup>6</sup> Die in der Antike wurzelnde Gattung des Reiterstandbildes verschmilzt hier mit der formalen Ausführung der zeitgenössischen italienischen Vorbilder und bekam eine neue Bedeutung in der monarchischen Repräsentation Maximilians: gedenkt man nicht nur den Feldherrn, sondern an einen „athleta Christi“ als Nachfolger des Heiligen Georg. Noch viele weitere künstlerische Beispiele könnten belegen, dass Maximilian eine Person des Mittelalters sowie der Renaissance war, und die Kunst seiner Zeit durch das Gemisch dieser zwei Mentalitäten bestimmt wurde.

#### Anmerkungen

1 Ernő Marosi, Matthias Corvinus the medieval man: Gothic and Renaissance, in: *Matthias Corvinus, the King: Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458–1490*. ed. Farbaky Péter – Spekner Enikő – Szende Katalin – Végh András, Exhibition Catalogue, Budapest History Museum, Budapest, 2008, S. 113–127



- 2 Hans Burgkmair d. Ä.: Maximilian I. zu Pferd, 1508, Graphische Sammlung Albertina, Wien (Foto: Albertina)
- 2 Albertina, Inv. 25205–25263
- 3 Über die konservatorische Bearbeitungen: Elisabeth Thobois, Die konservatorische Bearbeitung der Triumphzugminiaturen von Albrecht Altdorfer und seiner Werkstatt. (Manfred Schreiner, Dubravka Jembrih-Simbürger, Wilfried Vetter: Mal und Zeichenmaterialien), in: *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, hrsg. v. Eva Michel, Maria Luise Sternath, Ausst.-Kat. Albertina Wien, München/London/New York, 2012, S. 67–79
- 4 Eva Michel, „Zu Lob und ewiger Gedechtnus“. Albrecht Altdorfers *Triumphzug* für Kaiser Maximilian, in: *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, S. 49–65
- 5 Zur kaiserlichen Porträts siehe: Friedrich Polleroß, Tradition und Innovation, in: *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, S. 101–115
- 6 Larry Silver, Der Papier-Kaiser. Burgkmair, Augsburg und das Bild des Kaisers, in: *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, S. 91–99; Polleroß, S. 112–113