

Einprägsamkeit en gros
Die Porträts Kaiser Maximilians I.
Ein Herrscherbild gewinnt Gestalt

Text

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades
an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Philosophische Fakultät,
Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften,
Institut für Europäische Kunstgeschichte

vorgelegt von

Anja Eisenbeiß

Erstgutachterin: Professor Dr. Lieselotte E. Saurma

Zweitgutachter: Professor Dr. Matthias Untermann

Verfahren abgeschlossen: 24. Februar 2005

Inhalt

Vorwort	5
Einleitung	7
Erster Teil: Herrscherliche Selbstdarstellung im Porträt.....	16
1. Der Topos vom authentischen Bild nach dem Leben	25
a) Hofmaler und Hofporträtist.....	30
b) Porträtsitzung und Werkgenese	49
2. Inszenierte Authentizität	61
a) Vom Modell zum Modelleur	65
b) Die Haller Münze und die Vernetzungen des Herrscherbildes.....	78
c) Contrafectungen Maximiliani wie der in allem seinem leben und absterben gestaltet gewesen.....	86
Zweiter Teil: Erscheinungsformen des Maximilianporträts.....	100
1. Ritterlicher König	101
a) Erweiterung der Bildaussage	121
b) Strategien der Bildaktualisierung.....	131
2. Erwählter Kaiser des Heiligen Römischen Reiches.....	141
a) Altertümlichkeit als Argument?.....	146
b) Aktualität des Romzuges	156
c) Miles christianus und Bewahrer der Christenheit	164
d) Nähe und Distanz.....	195
3. Bilderkosmos mit wechselnden Vorzeichen.....	204
a) Der italienische Bildentwurf und seine Adaptionen im Norden.....	206
b) Bernhard Strigel und die Umformungen des Herrscherbildes	217
<i>In der Gesellschaft der Heiligen</i>	217
<i>Die autonomen Porträts: Narration, Aktion und Repräsentation</i>	231
4. Ein anderer schlechter Mensch?	256

Zusammenfassung und Ausblick	263
Anhang	270
1. Dokumentation der Porträtgruppen.....	270
a) Hüftbild im Harnisch	270
b) Hüftbild im Harnisch mit Mitrakrone	278
c) Maximilian in Schauben mit Barett	281
d) Maximilian auf den Altären Bernhard Strigels	290
e) Totenbild.....	291
2. Tabellarische Zusammenstellung der Bildabmessungen	293
Literatur- und Abkürzungsverzeichnis	295
Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis	241

Vorwort

Jede Auseinandersetzung mit dem Porträt der frühen Neuzeit, noch dazu mit den bildlichen Darstellungen Maximilians I., der wie kaum ein anderer Herrscher alle ihm zur Verfügung stehenden Medien zu nutzen wußte, konfrontiert die Forschenden mit einer Fülle an Quellen und einer reichen Literatur. Während der Recherche zur vorliegenden Arbeit konnte ich von den Archiven zahlreicher Forschungseinrichtungen profitieren. Die Bestände der Fotothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München erlaubten mir, bei der Materialsammlung widersprüchliche Provenienzen zu klären und damit manches verloren geglaubte Bild aufzufinden. Natalie Harris stellte auf großzügige Weise Fotos der bei Sotheby's versteigerten Porträts zur Verfügung, welche die Ränder der zu untersuchenden Kerngruppe zu schärfen verhalfen. Die Fülle der zu Maximilian und den Habsburgern erschienenen Literatur wäre ohne die Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek nicht zu überschauen gewesen. Porträtfragen wurden dagegen in Heidelberg erarbeitet. Mit dem Sondersammelgebiet Kunstgeschichte an der Universitätsbibliothek fand ich hier ein ideales Forschungsumfeld vor. Allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der genannten Institutionen sei für ihre unermüdliche Hilfe bei der Literatur- und Quellenrecherche herzlich gedankt.

Trotz eines immer hektischer werdenden Museumsbetriebes nahmen sich viele der zuständigen Konservatoren Zeit für meine Fragen. Hier gilt mein Dank vor allem Rainald Grosshans in Berlin und Martin Schawe in München. Die Sammlung des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian öffnete mir Friedrich Buchmayr, der auch bei Recherchen vor Ort behilflich war. Überaus freundliche Aufnahme fand ich in Kreuzlingen bei Friedrich Kisters. Ihr gemäldetechnisches Wissen teilten die Restauratoren Andreas Strohhammer in Linz und Bodo Beier in Augsburg mit mir. Ihnen bin ich zu besonderem Dank verpflichtet. Die sich im Laufe der Arbeit aufdrängende Notwendigkeit, den Untersuchungsgegenstand auf das Münzbild Maximilians, aber auch die in den Porträts präsentierten Insignien, Waffen und Rüstungen auszudehnen, wäre ohne den Rat der Spezialisten und Spezialistinnen am Kunsthistorischen Museum in Wien nicht möglich gewesen. Die gewährte Hilfe sei Roswitha Denk, Münzkabinett, Helmut Trnek, Schatzkammer, vor allem aber Matthias Pfaffenbichler, Hof-, Jagd- und Rüstkammer, herzlich

gedankt. In Zeiten, in denen mir Forschungsreisen nicht möglich waren, übernahmen andere die für den Fortgang der Arbeit nötigen Recherchen vor Ort. Für diese durchaus nicht selbstverständliche Hilfestellung gilt mein Dank zuerst Hans-Jörg Künast, der Steuerbücher im Augsburger Stadtarchiv einsah, sowie Andreas Fingernagel als stets verlässlichem Ansprechpartner für alle Nachfragen zu den Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek.

In Heidelberg durfte ich von Gesprächen mit Harald Drös, Dagmar Eichberger, Hanns Hubach und Johannes Tripps profitieren. Von den ersten vagen Ideen bis zum vorliegenden Text begleitete Adalbert Saurma das Entstehen der Arbeit mit Anregungen, Aufmunterung und Strenge zur rechten Zeit. Ihm gilt mein besonderer Dank. Tino Licht und Kristine Weber waren bei Übersetzungen aus dem Lateinischen behilflich, wertvolle Vorarbeiten für das Erstellen des Abbildungsteiles leistete Constanze Werry. Ohne Lob und Tadel der Freundinnen, die Teile des Textes lasen, wäre manches unklar geblieben. Mein Dank gilt Eva Ehninger, vor allem aber Annett Hoffmann, die mit untrüglichem Gespür Schwachstellen ausmachte und mit liebevollem Nachdruck zum Überdenken mahnte. Prof. Dr. Matthias Untermann sei die Übernahme des Korreferates bedankt. Den wohl schwierigsten Part übernahm Prof. Dr. Lieselotte E. Saurma. Für die Freiheit, meinen Weg gehen zu dürfen, das mir entgegengebrachte Vertrauen und die Verlässlichkeit, mit der sie mir stets dann zur Seite stand, wenn Rat und Hilfe fachlicher wie praktischer Art vonnöten, verschlossene Türen zu öffnen und gedankliche Blockaden zu lösen waren, sei ihr von ganzem Herzen gedankt.

Das Manuskript der vorliegenden Arbeit hat die Philosophische Fakultät der Universität Heidelberg 2005 als Dissertation angenommen. Für die Veröffentlichung wurde der Abbildungsteil neu zusammengestellt. Den Museen und Bildarchiven, die Reproduktionsvorlagen zur Verfügung stellten und teilweise auf Gebühren verzichteten oder diese großzügig reduzierten, gilt mein besonderer Dank. Sämtliche Aufbewahrungsorte der besprochenen Werke wurden für die Veröffentlichung überprüft und gegebenenfalls aktualisiert. Ebenso wurden Anmerkungsteil und Text kritisch durchgesehen und um die seit dem Abschluß des Manuskripts erschienenen zentralen Referenzwerke zu Maximilian I. und dem frühneuzeitlichen Porträt ergänzt.

Konstanz, im Februar 2017

Anja Eisenbeiß

Einleitung

Am Anfang steht ein Bild, das glauben macht, es bilde mit der Entstehung eines Porträts auch einen Anfang ab (Abb. 1). Rechts unten vom Nürnberger Maler Carl Jäger signiert und ins Jahr 1886 datiert zeigt es eine Stube, augenscheinlich das Atelier des Malers, in dem sich mehrere Personen zu einer Porträtsitzung versammelt haben. Der zu Porträtierende sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen gut sichtbar in einem Lehnstuhl; die Arbeit am Porträt hat der mit Palette und Malstock versehene Künstler bereits weitgehend vollendet und blickt an der vor ihm auf der Staffelei stehenden Leinwand vorbei prüfend auf sein Modell. Beide – Maler und Modell – scheinen miteinander zu kommunizieren, wobei sich als Gesprächsgegenstand das über den Knien des Modells ausgebreitete Papier, wohl der Entwurf zu einem weiteren Werk, zu erkennen gibt. Auch die übrigen Personen nehmen am Geschehen Anteil, indem sie – wie die Gruppe rechts – das im Entstehen begriffene Bildnis begutachten oder sich um das Modell scharen. Nur ein junger Mann im Hintergrund kehrt den im Raum Versammelten wie auch dem Betrachter den Rücken und ist in das Studium einer großen, von Tüchern teilweise verhüllten Bildtafel versunken. Von links nähert sich, unterstützt von der Hausfrau, ein Knabe mit einer Weinkaraffe, so daß auch dieses Detail den Eindruck verstärkt, man werde Zeuge einer sich in gelöster Atmosphäre über Bildwerke austauschenden Gesellschaft, die zugleich der Entstehung eines solchen Werkes beiwohnt. Wie der konzentriert über die Schultern des Künstlers blickende Herr findet sich der Betrachter des Bildes dabei genötigt, den Blick immer wieder zwischen dem fast vollendeten Porträt auf der Staffelei und dem Modell hin- und herschweifen zu lassen, um sich von der Könnerschaft des hier wirkenden Künstlers und der Unmittelbarkeit seines Werkes zu überzeugen, das dem Vorbild zum Verwechseln gleicht.

Nun sind weder die beteiligten Personen unbekannt noch ist der Ort der Porträtsitzung ein fremder. Das Aussehen von Maler und Modell entspricht recht genau den von Albrecht Dürer hergestellten Bildnissen seiner selbst (Abb. 2)¹ und Kaiser Maximilian

¹ Madrid, Museo del Prado: Inv. 2179; Holz, 52 x 41 cm; signiert und datiert: 1498 *Das malt Ich nach meiner gestalt Ich was sex vnd zwanzig jor alt Albrecht Dürer*, gefolgt von

lians I. (Abb. 17/18), so daß sich nicht allein die Hauptpersonen unschwer zu erkennen geben, sondern auch der im Bild gezeigte Akt der Porträtschöpfung die Kenntnis bereits existierender Porträts voraussetzt. Die übrigen Beteiligten konnte Fritz Traugott Schulz in seinem beschreibenden Katalog der Städtischen Kunstsammlungen Nürnberg überzeugend identifizieren.² Es sind dies um Maximilians Stuhl versammelt die Vertrauten des Kaisers Willibald Pirkheimer, Kunz von der Rosen und Johannes Stabius, neben Dürer der Probst von St. Sebald, Melchior Pfinzing, der Maximilians autobiographischen Roman »Theuerdank« niederschrieb. Die Haltung des hinter Pfinzing stehenden jungen Mannes im Harnisch erinnert an die Figur des rechten Stifterflügels von Dürers Paumgartner Altar.³ Die Mitteltafel des Heller-Altars⁴ betrachtet der Mann im Hintergrund. Bei dem aufgeschlagen auf der Truhe links vorne liegenden Buch kann es sich aufgrund des zu erkennenden Seitenlayouts nur um das Jüngere Gebetbuch Maximilians handeln, für das Dürer einen Teil der Randzeichnungen herstellte (Abb. 141/198), so daß die Szene zweifellos im Haus des Malers, inmitten seiner Werke anzusiedeln ist. Die Stube selbst mit ihrem Dielenboden, den Fenstern mit Butzenscheiben, holzvertäfelten Wänden und dem auffälligen Lüsterweibchen läßt sich denn auch als Zimmer des Dürer-Hauses in Nürnberg identifizieren, das 1875 in verfallenen Zustand in den Besitz der neu gegründeten Albrecht-Dürerhaus-Stiftung überging, die sich in den folgenden Jahren unter ihrem ersten Vorsitzenden Friedrich Wanderer um eine historisierende, für eine museale Nutzung geeignete Einrichtung der Innenräume bemühte. Die Entwürfe entwickelte Wanderer gemeinsam mit Carl Jäger. Der gezeigte Raum gibt recht getreu das Aussehen des nach seinem Ausstatter benannten Wanderer-Zimmers im ersten Stock des Dürer-Hauses wieder.⁵

Dürers Monogramm; dazu Anzelewsky ²1991, Nr. 49, S. 154 ff. – Um die Anmerkungen und damit den Text als Ganzen lesbar zu gestalten, wird sämtliche Literatur verkürzt zitiert, die verwendeten Kurztitel sind im Literaturverzeichnis aufgelöst.

² Schulz 1909, Nr. 124, S. 89 f. – Die hier besprochene Lithographie stellte Jäger nach seinem 192 x 279 cm messenden Leinwandbild her, das als städtischer Auftrag für das Nürnberger Rathaus bestimmt war, heute im Dürerhaus in Nürnberg ausgestellt ist.

³ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek: Inv. 702; Lindenholz, 157 x 61 cm, um 1498–1500; Abb. Anzelewsky ²1991, Taf. 47 Abb. 58.

⁴ Vgl. dazu die Kopie des verlorenen Bildes in Frankfurt am Main, Historisches Museum; Abb. Anzelewsky ²1991, Taf. 47.

⁵ Dazu ausführlich Mende 1976, bes. S. 19–23 mit Abb.

Für den im ausgehenden 19. Jahrhundert tätigen Jäger steht außer Frage, daß Dürer und der Kaiser, den er malte, einen vertrauten Umgang pflegten, sie sich gleichsam auf Augenhöhe begegneten und die dabei entstehenden Werke im Gelehrtenkreis um Maximilian debattiert wurden. Auch erscheint der in der Darstellung der Porträtsitzung als lebendes Modell zu denkende Kaiser ganz selbstverständlich in der Gestalt, die Dürer ihm in seinen Porträts gab, so daß Abbild und Urbild eins werden, Dürers Maximilianporträt gleichbedeutend für Maximilian steht. Es nimmt daher nicht Wunder, daß es sich bei dem Bildnis, das Jäger Dürer auf die Leinwand malen läßt, nicht um ein in Auseinandersetzung mit dem lebenden Modell entstandenes Porträt handelt, sondern um ein Maximilianbild, das seinerseits als Reaktion auf die Dürerschen Bildfassungen verstanden werden darf. Während es der älteren Forschung und mit ihr Jäger als die erste Version des von Dürer im Holzschnitt verbreiteten Maximilianporträts galt, ist man heute geneigt, das Blatt mit der nobilitierenden Säulenrahmung und dem darüber von Greifen gehaltenem Kaiserwappen (Abb. 3) Hans Weiditz zuzuschreiben.⁶ Die Entstehung nach Maximilians Tod geht aus dem zweizeiligen Text hervor, welcher der Büste im Holzschnitt als Sockel dient: *Der Teür Fürst Kayser Maximilianus ist auff den xij tag des jenners seins alters im lix Jar seligklich von dyser zeyt geschaiden Anno domini 1519.*

So treffen in Jägers Bild zwei mit Porträts oftmals verbundene Vorstellungen aufeinander, die sich nicht immer und unbedingt zur Deckung bringen lassen. Das Porträt vermittelt seinem Betrachter zunächst unweigerlich eine Idee von der dargestellten Person, die eignet, in einer imaginierenden Vergegenwärtigung den Platz des Porträtierten einzunehmen. Das Maximilianbild des ausgehenden 19. Jahrhunderts entspricht denn wie bei Jäger weitgehend dem von Albrecht Dürer geformten Porträt des Kaisers. Zugleich gilt es, gerade den Herrscher in seinem Bild zu nobilitieren, mithin dem Betrachter eine adäquate Haltung vor dem Porträt abzunötigen, wie dies die Säulen und das Wappen als distanzierende Motive in Hans Weiditz' Holzschnitt tun, den Jäger als der Würde seines Gegenstandes in hohem Maße entsprechende Version des im Entstehen begriffenen Dürerschen Herrscherbildes präsentiert. Vergleichbare Strategien der Nobilitierung und Distanzierung, die das Porträt nicht ausschließlich attributiv ergänzen

⁶ Den Forschungsstand faßt Dagmar Eichberger in Schoch / Mende / Scherbaum 2002, Nr. 252, S. 456–459, bes. 459 zusammen, dort weiterführende Literatur.

müssen, sondern ihm ebensogut eingeschrieben sein können, gilt es von Fall zu Fall zu beachten. Ein drittes Thema, das Jäger anspricht, kreist um den Moment der Werkgenese. In der gezeigten Porträtsitzung diskutieren Maler und Modell miteinander, doch ist es der Künstler, der letztlich für die entworfene Form verantwortlich zeichnet, die den kritisch-prüfenden Blicken der Begleiter Maximilians, aber auch des Betrachters des Jägerschen Bildes standzuhalten vermag. Für Dürers am Ende von Maximilians Lebensspanne entworfenes Herrscherbild, das seine endgültige Gestalt – wie noch ausführlich darzulegen sein wird – in den unterschiedlichen Versionen erst nach dem Tod des Kaisers erhält, vor allem aber für die das 19. Jahrhundert prägende Vorstellung vom genialischen Künstlerindividuum mag dies zutreffen. Dagegen gilt es, die Anteile von Maler und Modell an den zu Lebzeiten Maximilians entstandenen Porträts und dem von ihnen vermittelten Herrscherbild eingehend zu prüfen, ist doch gerade Maximilian als Auftraggeber bekannt, der die Arbeit der für ihn tätigen Künstler in allen Phasen begleitet, verändert und noch im Stadium des abschließenden Entwurfes korrigiert.⁷

Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind folglich allein die im Auftrag Maximilians oder mit seiner Billigung geschaffenen Herrscherbilder, zu welchen neben dem Tafelbild auch das Münzbild, graphische und plastische Porträts gehören. Da die Zahl der Bildnisse, ihre teils serielle Produktion und gezielte Verbreitung das vor Maximilian Übliche übersteigt, erlaubt die Analyse Rückschlüsse auf die im Umfeld des Kaisers entworfenen Facetten des Herrscherbildes, das nicht notwendigerweise als unveränderlich gedacht werden muß, wohl aber als Medium herrscherlicher Selbstdarstellung und Stilisierung. Ziel der Untersuchung ist es, den Stellenwert und die Funktion des Porträts innerhalb der maximilianischen Kunstproduktion zu erhellen, was allein vor dem Hintergrund der gleichzeitig in Gelehrten- und Künstlerkreisen geführten Debatten um die Möglichkeiten und Grenzen der Gattung sinnvoll erscheint. Damit unterscheidet sich der gewählte methodische Ansatz von dem üblicherweise an Herrscherbilder herangetragenen Fragenkatalog, der meist darauf abzielt, eine verbindliche Ikonographie des Dargestellten zu ermitteln oder aber die Werke eines einzelnen Künstlers und sein Verhältnis zum Herrscher zu analysieren. Ausgangspunkt für Fragen der Herrscherikono-

⁷ Den besten Überblick zur Bildproduktion um Maximilian und der Rolle des Herrscherbildes bietet Rudolf 1992, bes. S. 16 f. zum eng begrenzten Freiraum der in Maximilians

graphie bildet dabei eine nach Möglichkeit vollständige Sammlung der erhaltenen und aus den Quellen überlieferten Porträts, die dann nach Kriterien zu ordnen sind, die Rückschlüsse auf das Aussehen des Dargestellten erlauben.⁸ Für Maximilian bereitet Marquard Herrgott in seinen zwischen 1750 und 1772 gedruckten »Monumenta Augustae Domus Austriacae« eine solche Porträtsammlung vor. Das monumentale Text- und Tafelwerk zeichnet das Leben und Wirken der Habsburger anhand von Siegeln, Insignien, Münzen, Gemälden und Grabmälern in Wort und Bild nach und versammelt im dritten Teil, der »Pinacotheca principum austriacae«, auf sieben Tafeln immerhin 24 Maximilianporträts und Statuen (Abb. 58–60),⁹ den Münzbildern ist ein eigener Band gewidmet. Der Wunsch, die überlieferten Porträts vollständig zu erfassen, setzt sich – wenn auch unillustriert – in den um 1900 entstandenen großen Sammelwerken zur Herrscherikonographie fort, so etwa in E. W. Moes’ »Iconographia batava«¹⁰ mit 46 Einträgen zu Maximilian oder Willy Schefflers Auflistung der »Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter«, die schon 58 Bildnisse verzeichnet.¹¹ Ludwig von Baldass legt dann mit seiner von Adolph Goldschmidt betreuten, im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1913/14 gedruckten Dissertation die erste und bis heute einzige umfassende Studie zu den Bildnissen Maximilians vor. Auch er ist um eine breite Materialbasis bemüht und bespricht – die Münzen nicht eingerechnet – mehr als 150 Porträts bis hin zu Rubens mit dem Ziel, das Verhältnis Maximilians zur bildenden Kunst zu erhellen, nachdem die großen Holzschnittserien wie »Triumphzug«, »Ehrenpforte« und die autobiographischen Romane bereits mustergültige Besprechungen im Jahrbuch erfahren hatten.¹²

Diensten stehenden Künstler. Zum »Marketing« Maximilians auch Silver 2008.

⁸ Vgl. beispielsweise Eger 1965, die für Friedrich III. zwischen authentischen Porträts, solchen mit charakteristischen Zügen und freien Bildtypen unterscheidet, wohingegen jüngere Arbeiten eine an der Funktion der Bildnisse orientierte Unterteilung präferieren, wie dies exemplarisch die Monographien zu den Porträts des französischen Königs Charles V von Claire Richter Sherman (1969) und Kaiser Sigismunds von Bertalan Kéry (1972) vorführen.

⁹ Hier nicht abgebildet Herrgott 1750–72, Bd. 3/2, Taf. 39–42; vgl. zu den »Monumenta«, ihrer Entstehungsgeschichte und den Quellen Ortner 1972, S. 65–69; Lhotsky 1941–45, Teil II.1, S. 408.

¹⁰ Moes 1897/1905, zu Maximilian Bd. 2, Nr. 4898, S. 81 ff.

¹¹ Scheffler 1910, zu Maximilian S. 433–442; Siegel, Münzen und literarische Porträts sind von den künstlerischen Porträts getrennt erfaßt.

¹² Baldass 1913/14a, S. 247.

Baldass' Einzelanalysen sowie den von ihm gebildeten Reihen, die Kopien und Variationen jeder Porträtfassung nach streng formalen Gesichtspunkten ordnen, ist bis heute kaum etwas hinzuzufügen. Korrekturen sind selten oder nur dann angemessen, wenn ihm nicht bekannte Porträts begegnen, konnte er doch nahezu alle Werke im Original studieren und erlangte so eine unerreichte Kennerschaft.¹³ Dagegen wird man seinem teils vernichtenden Urteil über einzelne Porträts heute nicht mehr folgen, läßt er doch allein die Authentizität des Herrscherbildes als Beurteilungskriterium gelten, was für ihn eine ausschließlich in der Naturaufnahme zu erreichende Ähnlichkeit zwischen dem Porträt und dem Porträtierten meint. Den Grad der Porträtähnlichkeit ermittelt Baldass aus der Nähe eines jeden einzelnen Bildes zur Ikonographie Maximilians, dessen charakteristische Züge unter Absehung von sämtlichen dem Personalstil des Künstlers geschuldeten Formen sichtbar würden.¹⁴ Da nun aber die Ikonographie Maximilians selbst mangels ausführlicher und verlässlicher Beschreibungen erst aus den als authentisch erkannten und damit ähnlichen Porträts abzuleiten ist, birgt Baldass' Ansatz in sich die Gefahr des Zirkelschlusses.

Neben die vollständige Dokumentation und Analyse aller erreichbaren Porträts tritt bereits Ende des 19. Jahrhunderts eine bis heute nachwirkende Auswahl, die ihren Ausgang nicht beim Dargestellten, sondern beim Künstler nimmt. Den entscheidenden Impuls zu dieser Künstler-Kunstgeschichte gab für die Maximilianporträts Wilhelm von Bode,¹⁵ der 1881 erstmals die Inschrift des Cuspinian-Diptychons (Abb. 6) publizierte und den dort als Hofporträtisten Maximilians vorgestellten Maler Bernhard Strigel mit dem bis dahin namenlosen Œuvre des Meisters der Sammlung Hirscher verband. 1885 legte Robert Vischer¹⁶ die erste archivalische Studie zu Strigel vor, der mit den Arbeiten Gertrud Ottos (1964)¹⁷ und Edeltraud Rettichs (1965)¹⁸ die maßgeblichen Künstler-

¹³ Da einige Bilder seither mehrfach den Besitzer wechselten, verschollen, in den Kunsthandel oder in unbekanntem Privatbesitz gelangt sind, ist eine zweifelsfreie Identifizierung der bei Baldass besprochenen Werke nicht immer möglich. Soweit strittige Provenienzen geklärt werden konnten, ist dies in der Porträtdokumentation im Anhang vermerkt.

¹⁴ Zu diesem an Morelli orientierten Verfahren exemplarisch die Analyse des Maximilianporträts von Ambrogio de Predis (Abb. 169); Baldass 1913/14a, S. 260 ff.

¹⁵ Bode 1881 mit einem Werkverzeichnis von Ludwig Scheibler, dort S. 60 f. die Maximilianporträts in München und Wien erfaßt.

¹⁶ Vischer 1885, zu Strigels Tätigkeit für Maximilian S. 44–49.

¹⁷ Otto 1964, zu den Maximilianporträts S. 65–70 und Kat. 54–64, S. 101 f.

¹⁸ Rettich 1965, zu den Maximilianporträts S. 104–108.

monographien folgten. Obgleich die exklusive Tätigkeit Strigels für Maximilian mitnichten gesichert ist, werden ihm und seiner Memminger Werkstatt mittlerweile nahezu alle sonst nicht mit einem Künstlernamen zu verbindenden Maximilianporträts zugeschrieben, Zweifel an Strigels Autorschaft allenfalls an entlegener Stelle geäußert. So reklamiert Heinz von Mackowitz¹⁹ einige der Maximilian im Harnisch zeigenden Porträts (Abb. 77–79) für den allerdings erst in den 1520er Jahren als Porträtmaler der Habsburger etablierten Hans Maler von Schwaz und beruft sich dabei unter anderem auf eine Anweisung Maximilians vom 29. Juni 1500,²⁰ ihm sein beim Maler in Schwaz befindliches Porträt samt demjenigen der vormaligen Gemahlin und weiteren Porträts auszuhändigen. Dieselbe Stelle verbindet Erich Egg²¹ überzeugender mit dem zwischen 1498 und 1512 in Schwaz tätigen Maler Niclas Reiser, beansprucht für ihn jedoch nur die Autorschaft eines Porträts der Maria von Burgund (Abb. 54).

Mit der Konzentration auf den Künstler²² geht eine Beschränkung auf meist eine Gattung des Porträts einher, im Fall Strigels die Tafelbilder. Die Ordnung des Œuvres in Themen- und Motivgruppen rückt die Unterscheidung von Porträttypen ins Zentrum. Während Baldass bei der Charakterisierung der beiden Strigel zugeschriebenen Typen ausgesprochen zurückhaltend agiert, stelle doch einer „den Monarchen ganz repräsentativ dar“²³ (Abb. 68) während der zweite „den Kaiser in reicher, bequemer Tracht“ zeige, „die, von den kostbaren Stoffen abgesehen, die Kette des goldenen Vlieses [sic!] als einzigen Schmuck aufweist“²⁴ (Abb. 190), wurden diese Beschreibungen des Dargestellten zunehmend zu Interpretationsvorgaben für die Darstellung verkürzt. So unterscheidet Alfred Stanges den Gang der Forschung abbildendes und für jede Beschäftigung mit deutscher Tafelmalerei vor Dürer grundlegendes »Kritisches Verzeichnis«²⁵ unter Strigel nachgerade selbstverständlich zwischen Bildnissen Maximilians als Herr-

¹⁹ Mackowitz 1960, bes. S. 16 f. und 25–39.

²⁰ JAK 2, 1884, Reg. 621.

²¹ Egg 1966, S. 30 ff., bes. 32.

²² Neben Strigel ist hier in erster Linie Dürer zu nennen, dessen Maximilianporträts in nahezu jeder der zahlreichen Künstlermonographien Erwähnung finden, unter den Einzelstudien richtungsweisend Luber 1991.

²³ Baldass 1913/14a, S. 268.

²⁴ Ebd. S. 271.

²⁵ Stange / Lieb 1970, Nr. 934–943d, S. 212 ff.; vgl. auch Stange 1957, S. 134–151, bes. 142 f. und 147 ff., rezensiert von Rettich 1959.

scher und als Privatmann, womit das Ergebnis einer erst noch durchzuführenden Analyse des Bildgebrauches bereits in der Benennung vorweggenommen ist, wird doch das Porträt des Privatmanns kaum der herrscherlichen Repräsentation dienen. Diese Etikettierung erweist sich gleichwohl als so handlich und eingängig, daß jede Prüfung überflüssig scheinen muß, weshalb sich die Beschäftigung mit den Maximilianporträts seit geraumer Zeit in stets ähnlich lautenden Katalognummern zu den publikumswirksamen Habsburgerausstellungen erschöpft.²⁶

Die Selbststilisierung des Herrschers über das Porträt, dessen Instrumentalisierung und die Frage nach seinem Publikum, also der jeweils erreichten Öffentlichkeit, spricht Lukas Madersbacher an verschiedenen Stellen an, ohne daß Ort und Thema der jeweiligen Studien Gelegenheit zu einer differenzierten Erörterung böten.²⁷ Jedoch wird bereits aus seinen knappen Äußerungen deutlich, daß eine Klärung nur von der *œuvre-* und gattungsübergreifenden Analyse der nachweislich mit Maximilian zu verbindenden Porträts, ihrer Funktion und Rezeption zu erwarten ist. Es gilt mithin – worauf Gerhard Schmidt für die Bildnisse Friedrichs III. längst aufmerksam machte –,²⁸ von der Ähnlichkeit als ausschließlichem Interesse am Porträt abzusehen und gemalte wie graphische Bildnisse und Münzen gleichermaßen zu berücksichtigen, wenn auch die zunehmende Spezialisierung der einzelnen Fachgebiete einen solchen die Gattungsgrenzen negierenden Ansatz erschwert.²⁹

²⁶ Nach den großen Gedenkausstellungen zu Geburt und Tod Maximilians 1959 in Wien und 1969 in Innsbruck mit im Wortlaut nahezu identischen Katalognummern vor allem »Hispania Austria« (Ak Schloß Ambras 1992), »Der Kaiser in seiner Stadt« (Ak Freiburg im Breisgau 1998), »Der Aufstieg eines Kaisers« (Ak Wiener Neustadt 2000), die Tiroler Landesausstellung »circa 1500« (Ak Tirol / Trentino 2000), »Divus Maximilianus« (Ak Görz 2001/02), »Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit« (Ak Wien 2012) sowie die Maximilians Enkeln gewidmeten Jubiläumsausstellungen »Kaiser Karl V.« (Ak Bonn / Wien 2000) und »Kaiser Ferdinand I.« (Ak Wien 2003b).

²⁷ Madersbacher 2000, S. 368 f. sowie Madersbacher 2003, S. 409 f.

²⁸ Schmidt 1994, bes. S. 347 zum methodischen Vorgehen.

²⁹ Die innovativsten Studien gehen von den graphischen Porträts aus, wie etwa Florens Deuchlers »Maximilian I. und die Kaiserviten Suetons« (Deuchler 1983), gilt doch die in der Graphik übliche Vervielfältigung als zukunftsweisend und wird ungleich positiver bewertet als das Kopieren von Tafelbildern, wie die Beiträge des Themenheftes »Likeness in an Age of Mechanical Reproduction: Printed and Medallion Portraits in Renaissance and Baroque Europe« (Word & Image 19/1+2, 2003) belegen; zu Methode und Fragestellung des Bandes Randolph 2003.

Im folgenden soll denn der Versuch unternommen werden, diejenigen Werke, die zusammengehören, auch wieder zusammenzufügen. Statt Zuschreibungsfragen zu diskutieren, werden Porträtgruppen gebildet und ein Netz gespannt, das engmaschig genug ist, um die Objekte zu ordnen, zugleich aber so durchlässig, daß sie in Wechselbeziehung miteinander treten können und genug Raum bleibt, dem einmal entworfenen Ordnungsmuster auch allein mittelbar mit Maximilian zu verbindende, an dieser Stelle nicht erschöpfend untersuchte Varianten des Herrscherbildes einzugliedern. Dabei gilt es in einem ersten Teil, den Begriff des Herrscherbildes als spezifische Form des Porträts zu klären, die Rahmenbedingungen der mit dem Kaiser verknüpften Porträtproduktion abzustecken und die Möglichkeiten der Einflußnahme Maximilians auf sein Porträt zu prüfen, weshalb es nötig ist, mit der Herstellung und Funktion von Porträts gemeinhin verbundene Urteile und Vorurteile vor dem Hintergrund der aktuellen Porträtforschung zu diskutieren. Der zweite Teil ist der Werkanalyse vorbehalten, sind doch die meisten der hier zu besprechenden Maximilianporträts – obgleich hinlänglich bekannt – selten ikonographisch wie auch motivgeschichtlich untersucht worden. Dies mag sich aus einer gewissen Zurückhaltung des Faches gegenüber seriell vervielfältigter und kopierter Werke erklären, denen die Aura und Qualität des originären Entwurfs fehlt. Der an den einzelnen Porträts geschulte Blick wird dagegen neben in sich geschlossenen, stereotyp anmutenden Werkgruppen vor allem Wechselbeziehungen und Abhängigkeiten erkennen, die wiederum für die abschließend zu diskutierende Frage nach der Gestalt eines aus den vielen materiellen Maximilianporträts geformten virtuellen Herrscherbildes relevant sind. Da sich die Untersuchung mithin auf die bildlichen Darstellungen Kaiser Maximilians I., nicht aber auf seine Person, sein Wesen oder Leben konzentriert, stützen sich die für das Verständnis der Porträts nötigen Exkurse zum zeitgeschichtlichen und politischen Rahmen auf die einschlägige historische Fachliteratur und hier vor allem auf die monumentale Maximilianbiographie, die der Grazer Historiker Hermann Wiesflecker zwischen 1971 und 1986 in fünf eng an den Quellen entwickelten Bänden vorgelegt hat. Die Fülle der gleichfalls von Wiesflecker betreuten Maximilian-Dissertationen wurde eingesehen, jedoch aufgrund ihrer teils disparaten Qualität nur in wenigen Fällen eingearbeitet. Gemäldetechnische Informationen und weiterführende Literatur zu den einzelnen Porträts finden sich – sofern es sich nicht um reine Vergleichsstücke handelt – in der Bilddokumentation im Anhang zusammengefaßt.

Erster Teil:

Herrscherliche Selbstdarstellung im Porträt

Visuelle Medien spielen für die Wahrnehmung der Umwelt und das Wissen um gesellschaftliche, kulturelle wie politische Ereignisse eine immer größere Rolle. Ihr Einfluß auf die Meinungsbildung zeigt sich nicht allein in einem stets wachsenden Interesse am öffentlichen Auftreten von Entscheidungsträgern, sondern beflügelt auch die Rede vom Image, der mit Hilfe professioneller Berater betriebenen Imagepflege oder aber deren Fehlen. Diese Sensibilisierung für den Nutzen, gar die Notwendigkeit einer bewußt gesteuerten Selbstdarstellung, um in den modernen Bildmedien zu überzeugen, gab in der kunsthistorischen Forschung Anlaß zu einer erneuten, intensiven Auseinandersetzung mit der Gattung des Porträts.¹ Der vordergründig rein abbildende Charakter des Porträts bietet die Dargestellten als unmittelbaren Bezugspunkt an, während das Bild in seiner Künstlichkeit zunächst zurückzutreten scheint. Wo jedoch in den Nachbardisziplinen gerade mit Blick auf die Herrschaftsrepräsentation zeremonielle und rituelle Handlungen sowie die mit ihnen verbundenen Prozesse der Inszenierung und Darstellung zunehmend als Ausdruck eines vom Herrscher erwarteten Verhaltens und damit einer notwendig symbolischen Kommunikation aus ihrem jeweiligen historischen Kontext heraus verstanden werden,² fasziniert die Porträtforschung oft allein der Glanz der modischen Begriffe.³ Mit der Suche nach dem werbewirksamen Image des Porträtierten als dessen

¹ Vgl. etwa die Beiträge des vom Hamburger Graduiertenkolleg »Politische Ikonographie« veranstalteten Symposiums »Bildnis und Image« [Köstler / Seidl 1998] sowie die stärker historisch ausgerichtete, damit oft differenzierter argumentierende englischsprachige Forschung; dazu Mann / Syson 1998, bes. die Einleitung von Luke Syson S. 9–14; Rogers 2000, bes. S. xiii f. jeweils mit weiterführender Literatur.

² Für die Mediävistik sei vor allem auf die Arbeiten von Gerd Althoff verwiesen; dazu der Wiederabdruck richtungsweisender Studien unter dem Titel »Inszenierte Herrschaft« [Althoff 2003a]; zum methodischen Ansatz Althoff 2003b, S. 9–31.

³ Während Köstler 1998, S. 14, eine vorbehaltlose Rückprojektion des Image-Begriffs hinterfragt, versteht Schwarz 1997, S. 176, Image als ein „kritisch-analytisch gewendetes Synonym für Memoria im weltlichen Sinn“ und eine „willkommene Alternative zu dem ... ebenso einseitigen wie abgenutzten Begriff ‚Repräsentation‘ ...“; epochen- und gattungsübergreifenden Fragen der Repräsentation sind Gegenstand des Karlsruher Graduiertenkolleg „Bild – Körper – Medium. Eine anthropologische Perspektive“, zur Stellung des Porträts in dieser Debatte Belting 1996; Belting 2002, bes. S. 29–32; Schulz 2002, S. 1–6;

„schnell lesbarer charakterlicher Kurzbeschreibung“⁴ rückt eine spezifische Facette des Porträts ins Blickfeld und wird durch die Jahrhunderte verfolgt.

Die Rückprojektion der aus einem modernen Bildgebrauch abgeleiteten Strategien visueller Kommunikation auf das 15. und 16. Jahrhundert läßt die Begriffstypen Herrscher, Selbstdarstellung und Porträt mittlerweile so vertraut erscheinen, daß die Vereinbarkeit der einzelnen Größen kaum hinterfragt wird.⁵ Zu den topischen Einleitungsformeln einer jeden Auseinandersetzung mit den Porträts Maximilians I. gehört denn längst die Feststellung, daß im Zuge der Kaiserpropaganda in jedem besseren Haus ein Holzschnitt Maximilians in der Stube hängen sollte.⁶ Vorsichtiger, da zwischen der Öffentlichkeit der gemalten Porträts und Werken der Druckgraphik differenzierend, urteilt Lukas Madersbacher, was jedoch nichts an dem Wissen darum ändert, daß Maximilian in „einem Ausmaß, wie wohl kein anderer Herrscher zuvor ... das Bild in den Dienst der Darstellung und Stilisierung seiner selbst und seines Amtes“⁷ gestellt habe. Wie Bilder allerdings beschaffen sein müssen, um derartigen Funktionen gerecht zu werden, ob gemalte Porträts ähnlich wie graphische, Münz- und Siegelbilder propagandistisch eingesetzt werden, was sie in einem solchen Fall propagieren und wodurch sie sich von anderen Porträts unterscheiden, die diese Funktion nicht zu erfüllen haben, untersuchte eingehend nur Karsten Temme für den Bildnisgebrauch Kardinal Albrechts von Brandenburg.⁸ Sein konsequentes Ausblenden eines auf die Person des Kardinals gerichteten Selbstbezugs in den Porträts legt einen neuralgischen Punkt der Porträtdebatte offen.

grundlegend für eine kontextualisierte Porträtforschung Preimesberger / Baader / Suthor 1999, hier besonders der einleitende Essay von Rudolf Preimesberger S. 13–53.

⁴ Früchtl / Zimmermann 2001, S. 12, vgl. auch ebd. S. 10–26 zum solcherart definierten Image-Begriff, den die Autoren in einem zunehmend populär werdenden Denken in Inszenierungskonzepten verankert sehen, wobei dieses „Theatermodell“ der Gesellschaft in der Soziologie zunächst zur Analyse direkter Interaktionen innerhalb klar definierter historischer wie kultureller Kontexte entwickelt wurde.

⁵ Ausnahmen bilden Wohlfeil 2002 und Burke 2000, bes. S. 394 ff., 398 f., für die bildlichen Darstellungen Karls V. – Vgl. zum modernen Bildgebrauch am Beispiel des amerikanischen Präsidentschaftswahlkampfes und des Staatsporträts von François Mitterand vor allem Seidl 1998 und die Untersuchungen der Politologin Marion G. Müller: Müller 1997; Müller 1998.

⁶ Wiesflecker 1991, S. 333. – Ob Maximilian die Herstellung und Verbreitung eines Holzschnittporträts plante, ist nach wie vor unklar; dazu Dagmar Eichberger in Schoch / Mende / Scherbaum 2002, S. 459; vgl. auch unten S. 55, 57–60.

⁷ Madersbacher 2000, S. 368.

Geht es um ein Werben für die dargestellte Person, ist zunächst das Wiedererkennen von Belang, ohne daß damit notwendigerweise weitere Informationen über die Identität des Dargestellten verbunden sein müssen.⁹ Zudem können sich Aussagen über das Wesen und die Intentionen des Porträtierten im Sinne einer Ich-Inszenierung als autobiographische Zeugnisse strenggenommen nur im Selbstporträt äußern, liegt doch die Gestaltung des Porträts nicht ausschließlich in den Händen des Porträtierten. In der Doppelrolle als Auftraggeber und Modell nimmt er zwar Einfluß, doch tritt die Fremdwahrnehmung durch den ausführenden Künstler als weitere Größe hinzu.¹⁰ Das Porträt legt demnach Zeugnis ab von einer Komplizenschaft zwischen Maler und Modell, von der Dominanz des einen über den anderen oder dem Bemühen, einer bestimmten Funktion gerecht zu werden, etwa besonders einprägsam zu sein. Kommen dann noch der Herrscher und dessen Selbstdarstellung ins Spiel, gestalten sich die Verhältnisse zusehends komplex, denn seit der zwar im einzelnen umstrittenen, gleichwohl richtungsweisenden Studie von Ernst H. Kantorowicz zu den zwei Körpern des Königs läßt sich der Herrscher als vereinzelter Mensch ohne Blick auf den durch ihn repräsentierten Amtskörper kaum denken. Welcher dieser Körper aber ist Gegenstand des Porträts? Und kann er Träger herrscherlicher Selbstdarstellung sein?¹¹

Aus den genannten Gründen fallen den gängigen Definitionen gemäß Porträt und Herrscherbild selten in eins,¹² und dies, obgleich die ersten aus dem 14. Jahrhundert

⁸ Temme 1997, im folgenden bes. S. II und 76–92 zur Definition von Selbstdarstellung im Porträt, die hier in erster Linie den vom Amt des Dargestellten gelösten Nachruhm meint.

⁹ Zum Verhältnis von Identität und Identifikation ausführlich Hahn 2004, bes. S. 47 ff.

¹⁰ Zur Selbstdarstellung des Malers im Porträt seines Modells am Beispiel von Albrecht Dürers Kupferstichporträts Schmid 1999, S. 255–259; ferner Podro 1988, bes. S. 577 f. und Brilliant ²1997, S. 45 f. – Zum Selbstporträt Woods-Marsden 1998, bes. S. 25–40; Koerner 1996, S. 3–9; dagegen läßt Arnold 1999, S. 221, auch das Porträt als Selbstzeugnis gelten, sofern sich durch Inschriften, Wappen oder die Überlieferung eine Verbindung „zu einer Institution oder Stiftung, zu einer Familie und nach Möglichkeit natürlich zum Leben einer Person“ ergibt; Rebel 1990, S. 7, spricht im Fall des Kaufmanns Hans Kleberger von einem vorgefertigten „Selbstbildnisplan“, mit dem dieser an Dürer herangetreten sei.

¹¹ Die aus der Zwei-Körper-Lehre resultierende Problematik erläutert Schild 1998 am Beispiel von Bildern des gerechten Herrschers; vgl. auch Kantorowicz ²1994, bes. S. 31–46.

¹² In Übersichtsdarstellungen werden Herrscherbilder kaum eingehend oder aber in eigenen Kapiteln besprochen; vgl. etwa Pope-Hennessy ²1989, S. 155–204; Reinle 1984, S. 66–112; Schneider 1999, S. 48–51, 124–137; Beyer 2002, S. 24–31, 124–133, 163–168. Dagegen wählt Campbell 1990 statt der inhaltlichen eine die Trennung von Porträt und Herrscherbild aufhebende formale Ordnung; Belting 2002, bes. S. 30 f., regt an, das bislang stets am herrscherlichen Amtskörper untersuchte Modell der stellvertretenden Reprä-

überlieferten autonomen Porträts, also Darstellungen eines bestimmten, benennbaren Menschen auf einem eigens und nur dafür vorgesehenen Bildträger, mit dem selbsternannten österreichischen Erzherzog Rudolf IV. (Abb. 65) und einem französischen König, wohl Jean le Bon, Herrscher zeigen.¹³ Den in der Folge nicht mehr allein den Herrschenden vorbehaltenen Porträts eignet ein außergewöhnlicher Realismus, der die weitere Entwicklung maßgeblich prägt und die an das Porträt als Gattung gestellten Fragen verändert. Mit der naturnahen und vorgeblich zum Verwechseln ähnlichen Wiedergabe der äußeren Gestalt eröffnet das Porträt demnach zugleich den Blick auf das spezifische Wesen des Dargestellten, seine Psyche. Die wohl radikalste Formulierung dieser Position liefert Gottfried Boehm in seiner vielbeachteten Studie »Bildnis und Individuum«, wenn er darlegt, daß das nun auch inhaltlich autonome Porträt der „Verzicht auf alle dominanten Verweise [auszeichne], die den Dargestellten zum Statthalter einer außerhalb seiner liegenden Bedeutungswelt machen.“¹⁴ Das Herrscherbild will nun aber mit dem Porträt zugleich diese übergeordnete Bedeutungswelt zeigen. Es wird den Porträtierten daher eher typisieren, idealisieren und ihn durchaus mit den auf sein Amt und seinen Rang verweisenden Zeichen versehen, denn sein Hauptzweck sei nicht „the portrayal of an individual as such, but the evocation through his image of those abstract principles for which he stands,“ wie Marianna Jenkins in ihrer noch immer grundlegenden Untersuchung zum Staatsporträt ausführt.¹⁵

sensation auf das Individualporträt zu übertragen; für die Herrscherbilder der deutschen Könige des Spätmittelalters grundlegend Braunstein 1990.

¹³ Wien, Dom Museum; Paris, Musée du Louvre (Abb. Beyer 2002, S. 29) – Zentrale Positionen der Porträtforschung referiert Wagner 2001, zur umstrittenen Einordnung des Rudolfsbildes als Individualporträt S. 87 f., zu Herrscherbild und ‚bürgerlichem‘ Porträt S. 92 f.; vgl. dazu auch Warnke ²1996, S. 270 ff.; Belting / Kruse 1994, S. 39 f.

¹⁴ Boehm 1985, S. 22, mit dem Zusatz: „Diese Unabhängigkeit von ihm [sc. dem Dargestellten] vorgeordneten Inhalten, in deren Dienst (sakraler, staatsrechtlicher oder memorialisierter Art) er nicht länger tritt, fordert ihren Preis. Der Porträtierte leistet einen Verzicht auf Bedeutsamkeit, die ihn zu legitimieren vermag.“ Eine standesspezifische Tracht oder Attribute sind gleichwohl denkbar, wenn der Porträtierte durch sie nicht zum reinen Bedeutungsträger ohne jeden Selbstbezug wird. – Kritisch gegenüber Boehms Ansatz Jauß 1987, bes. S. 335, wiederabgedruckt als Nachwort der von Manfred Frank und Anselm Haverkamp herausgegebenen Kongreßakten »Individualität« (Poetik und Hermeneutik, 13). München 1988, S. 599–605, dort weitere Beiträge zum Thema; vgl. ferner Kötler 1998, bes. S. 11 ff.

¹⁵ Jenkins 1947, S. 1; kritisch ergänzt durch Larsson 1980; Woods-Marsden 1993. – Obgleich die Bezeichnung ‚Staat‘ für Gemeinwesen im Mittelalter und der frühen Neuzeit unüblich ist, soll der Begriff des Staatsporträts als Terminus technicus beibehalten

Ein Blick auf die kunsttheoretische Literatur zeigt, daß die geschilderten Positionen kein Konstrukt moderner Forschung sind, sondern unterschiedliche Porträtauffassungen widerspiegeln, die bereits im späteren 16. Jahrhundert Anlaß zur Kritik gaben. So solle das ideale Porträt gleichermaßen der *memoria* dienen, als *exemplum* fungieren und das *decorum* wahren¹⁶ weshalb Gian Paolo Lomazzo die Darstellung übergeordneter Prinzipien nicht allein für das Herrscherbild, sondern für jedes Porträt fordert, um die als Mißbrauch verstandene Verfügbarkeit der Gattung für jedermann zu unterbinden. Lomazzo rät dem Maler, zunächst die besondere Qualität des zu Porträtierenden zu bestimmen und ihm im Bild adäquate Erkennungszeichen beizugeben, wie dies von antiken Kaiserstatuen vertraut sei.¹⁷ Hierbei kann es sich um äußerliche Attribute wie Szepter, Lorbeerkranz und Feldherrenstab handeln, aber auch um dem Körper eingeschriebene und von der tatsächlichen Erscheinung des Dargestellten abweichende Zeichen wie einen erhabenen Gesichtsausdruck. Ein solcherart als Tugendbeispiel verstandenes Porträt sei in der Antike üblich gewesen, weise über die bloße Abbildhaftigkeit hinaus und werde von vielen modernen Malern wieder aufgegriffen.¹⁸ Entscheidend ist für Lomazzo, die um sich greifende Beliebigkeit der Darstellungspraxis zu bannen – so würden Herrscher mit Baret und Kaufleute im Harnisch gezeigt –,¹⁹ und in einem intellektuellen Porträt die Idee des Künstlers vom Dargestellten in natürlich anmutenden Formen vor Augen zu führen.²⁰ Es liegt auf der Hand, daß vor dem Hintergrund einer solchen Theorie allein herausragende Persönlichkeiten bildwürdig sind, bei deren Darstellung

werden; vgl. LexMa 7, 1995, s. v. Staat, Sp. 2151–2155 (Eberhard Isenmann) sowie zur uneinheitlichen Terminologie Beyer 2002, S. 164.

¹⁶ Dazu Marschke 1998, S. 15–49, hier 25.

¹⁷ Hier und im folgenden Gian Paolo Lomazzo »Trattato dell'arte, della pittura, scoltura et architettura« (1584), Kapitel 51: Composizione di ritrarre dal naturale [Ciardi 1975, S. 374–382, hier 374 ff.], kommentiert von Baader 1999b, S. 311–315. – Zur Bedeutung des Traktates für die Porträtkritik Pommier 1998, S. 132 ff.; Spanke 2004, S. 104–108.

¹⁸ Lomazzo verweist auf Dichterporträts: *E così vedesi c'hanno osservato molti moderni in alcuni ritratti di poeti, come fece Giotto, il qual espresse in Dante la profondità, Simon sanese nel Petrarca la facilità, frate Angelo la prudenza nel Sannazaro e Tiziano nell' Ariosto la facundia et ornamento, e nel Bembo la maestà e l'accuratezza* [Ciardi 1975, S. 377], wobei der Ursprung der Praxis in antiken Herrscherbildern zu suchen sei, welche die nachahmenswerten Taten der guten Regenten ins Gedächtnis rufen sollten [ebd. S. 374].

¹⁹ Ciardi 1975, S. 377.

²⁰ Ebd. S. 381: *Benché molti maggiori sono i ritratti intellettuali, i quali dalle mani de gl'artefici sono poste in forme naturali all'occhio, esprimendo il concetto della sua mente over idea.*

zudem auf ein angemessenes Decorum zu achten ist, weshalb auch der jeweilige Maler der intellektuellen Aufgabe gewachsen sein muß. Wer gerade nur die handwerklichen Grundlagen des Faches beherrscht, taugt folglich nicht zum Porträtmaler.²¹

Die Analyse der Porträts Kaiser Maximilians I. gestaltet sich nun insofern schwierig, als an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert die beschriebenen Porträtauffassungen nebeneinander existieren und sich teilweise vermengen, ohne daß die Entscheidung zugunsten der einen oder anderen bereits gefallen oder die Rollenverteilung zwischen Maler und Modell so eindeutig festgelegt wäre, wie Lomazzo dies fordert. In der Forschungsdebatte stehen sich in der Regel stärker individualisierte Brustbilder Maximilians, wie sie von Ambrogio de Predis (Abb. 169)²² oder Albrecht Dürer (Abb. 22)²³ überliefert sind, und die Gruppe der meist Bernhard Strigel zugeschriebenen Hüftbilder gegenüber, die einen auf die charakteristische Physiognomie reduzierten Maximilian im Harnisch samt Insignien zeigen (Abb. 68–78)²⁴ und in zahlreichen Wiederholungen bekannt sind. Der Verzicht auf eine psychologisierende Wiedergabe des Gesichts bei gleichzeitiger Erweiterung des Bildausschnitts läßt Jenkins in den Hüftbildern denn auch den Auftakt zum monumentalen, repräsentativen Staatsporträt des 16. Jahrhunderts erkennen, während Dürer und de Predis der Tradition des 15. Jahrhunderts verhaftet seien, die allenfalls das strenge Profil zur formalen Auszeichnung des Herrschers einsetze.²⁵ Obwohl Karl Schütz unter dem Begriff des höfischen Repräsentationsporträts ähnliches versteht wie Jenkins unter Staatsporträt, gelangt er zu einem anderen Urteil. Nun wird Dürers Porträtfassung zum zukunftsweisenden Werk, das Bildnistreue und übergeordnete Herrschertugend auf treffliche Weise verbinde, ganz so, wie dies von dem neuen Porträttyp erwartet werde.²⁶ Die Problematik dieses Urteils wird sich im Verlauf der Arbeit noch zeigen, war doch gerade Dürers Maximilianporträt bei Hofe

²¹ Ciardi 1975, S. 375, hier auch Lomazzos oft zitierte Kritik an dem *rozzo pittore* seiner Zeit, der *a pena sa che cosa sia empiastrare carta, vuol ritraere*.

²² Wien, KHM: GG 4431; Eichenholz, 44 x 30,3 cm, datiert 1502; dazu unten S. 207 f.

²³ Wien, KHM: GG 825; Lindenholz, 74 x 61,5 cm, datiert 1519; dazu unten S. 57–61.

²⁴ Dazu Anhang 1.a), S. 271–279.

²⁵ Vgl. Jenkins 1947, S. 8 f. – Während sie das Staatsporträt ausschließlich unter formalen Aspekten betrachtet, betont Larsson 1980, S. 358, mit dem offiziellen Charakter seine Funktion. Die Praxis inoffizieller, mithin ‚privater‘ Porträts des Herrschers kann Stoichita 1986, S. 182, allerdings erst in den Kunstraktaten der Gegenreformation für die spanischen Regenten nachweisen.

²⁶ Schütz 2002, S. 16 f.; nahezu identisch Schütz 2000, bes. S. 57 f.

kein Erfolg beschieden.²⁷ Zunächst gilt es jedoch, die Unschärfe der dem Staats- oder Repräsentationsporträt zugrundeliegenden Begriffe festzuhalten, mit deren Hilfe ein tieferes Verständnis der Maximilianbildnisse kaum zu erlangen ist.

Den Charakter des Herrscherbildes scheint denn auch weniger das Verhältnis von Individualität und Repräsentation zu bestimmen, als vielmehr die Art und Qualität der Repräsentation. Lucas Burkart und Valentin Groebner sprechen in ihrer Gedankenskizze zu Medienwandel und Visualisierung um 1500 folglich gerade am Beispiel Maximilians von einem „Exklusivrecht der Repräsentation“,²⁸ das beim Herrscher liege, da er nicht nur im Zentrum der Bildproduktion stehe, sondern auch die „Deutungs-, Zuschreibungs- und Benennungsmacht“ über die in den Bildern gebrauchten Herrschaftszeichen ausübe. Selbstverständlich und aus der Sicht des Regenten uneingeschränkt positiv zu bewerten ist ein solches Konzept nicht, wie die Dissertation von Simona Slanička²⁹ zur Rolle von Herrscherbild und Herrschaftszeichen am Hof von Charles VI, vor allem aber zu den burgundischen Reaktionen auf die Visualisierungsstrategien des französischen Königs wie auch der Kritik aus Hofkreisen belegt. So warnt der Berater des Königs, Philippe de Mézières, in seinem »Songe du Vieil Pèlerin« ausdrücklich vor den Gefahren eines eigenmächtigen Formens des Herrschaftskörpers durch den Herrscher: *Il se puet dire que ta personne royalle ne doit pas estre simplement en ta franche liberte, et par espicial quant elle n'est pas bien regulee, mais elle doit estre en la franche liberte du bien commun de la nef francoise.*³⁰ Das Beispiel ließe sich mit dem Verweis auf die zeitliche

²⁷ Dazu unten S. 60 f.

²⁸ Hier und im folgenden Burkart / Groebner 2000, S. 19.

²⁹ Slanička 2002, bes. S. 53–103.

³⁰ Philippe de Mézières »Le songe du Vieil Pèlerin«, zitiert nach der Edition von Coopland 1969, Bd. 2, S. 245; dazu auch Slanička 2002, S. 94 ff. Sie versteht die zitierte Stelle als Kommentar auf einen Verlust herrscherlicher „Distanz und Differenz“ (S. 95), der sich aus der Vorliebe von Charles VI für zeitgenössische Mode, seiner Teilnahme an Turnieren und der durch die Einführung von Devisen einheitlichen Uniformierung der Hofgesellschaft ergeben habe, so daß der König drohte, als Mensch unter Menschen wahrgenommen zu werden. Auf der Ebene der bildlichen Darstellung unterstützen in Slaničkas Deutung porträtartige Züge diesen Prozeß; vgl. ebd. S. 322–325 mit Abb. 16a und e, zwei Miniaturen aus den 1409 vollendeten »Dialogues de Salmon et Charles VI«, Paris, BnF: Ms. fr. 23279, fol. 2 und 119. – Allerdings sollten bei der Bildanalyse Gesicht und Kleidung nicht isoliert, sondern im Kontext der gesamten Miniatur betrachtet werden. Die Wahl von strengem Profil oder Frontalansicht für den thronenden König gegenüber dem im strengen Profil stehenden oder im Dreiviertelprofil thronenden Jean san Peur wirkt in dem von Slanička gewählten Beispiel einem Distanzverlust gerade entgegen.

Distanz zur Regentschaft Maximilians und einem in einhundert Jahren sich wandelnden Verständnis herrscherlicher Repräsentation abtun, zumal Werner Paravicini für den französischen König Ludwig XI. (1423–83) Verhaltensmuster aufzeigte, die darauf zielen, die mit dem Amt des Königs üblicherweise verbundenen Erwartungen konsequent zu unterlaufen, um den eigenen Handlungsspielraum zu erweitern.³¹ Doch dürfte eine solch heikle Gratwanderung die Ausnahme, nicht die Regel sein, die zudem die uneingeschränkte Anerkennung des Herrschers voraussetzt, nicht leistet. Für das Herrscherbild des 16. Jahrhunderts bleibt der Konflikt zwischen überkommenen Traditionen königlicher Majestät und dem Willen des einzelnen Regenten, eben diese Majestät dem eigenen Herrschaftsverständnis anzuverwandeln, jedenfalls virulent.

Bei seinen grundsätzlichen Überlegungen zum frühneuzeitlichen Herrscherbild geht auch Kurt Johannesson von Fragen der Repräsentation aus, die im wesentlichen drei Funktionen erfüllt: die Vergegenwärtigung des abwesenden Dargestellten, dessen Präsentation gemäß einer bestimmten, von der Gesellschaft vorgegebenen Rolle und eine inhaltlich aufgeladene Form der Stellvertretung, bei der die Gegenwart des Dargestellten im Porträt Handlungen in seinem Namen zu legitimieren vermag.³² Indem Johannesson auf das in den Fürstenspiegeln der Zeit topisch wiederkehrende Diktum des römischen Kaisers Theodosius verweist, der seinem Sohn Honorius erklärte, der Herrscher forme die Welt nach seinem Vorbild,³³ rückt für ihn das bereits bei Lomazzo angesprochene Thema des Lernens durch Beispiele erneut in den Vordergrund. Im Bild des Regenten werde folglich ein bestimmter, am Hof geprägter Tugendkanon zur Nachahmung propagiert, weshalb sich das Porträt in erster Linie an ein höfisches Publikum richte, das seine komplexe Rhetorik zu entschlüsseln wisse.³⁴ Herrschaftsrepräsentation und Legitimation orientieren sich hier an einem vorgefundenen Wertekanon, so daß die Frage bleibt,

³¹ Paravicini 2002, bes. die Zusammenfassung der Ergebnisse S. 76–81; zur Bindung des Herrschers an festgefügte Leitvorstellungen und mögliche Freiräume für eine eigene Normbildung auch Schneider 2000.

³² Johannesson 1998, hier S. 25 ff.; zur Stellvertretertschaft des Porträtierten durch das Porträt auch Winkler 1993, bes. S. 174–194.

³³ Claudian »Panegyrikus auf das vierte Konsulat des Kaisers Honorius«, V. 299 f.: *Componitur orbis regis ad exemplum* [Charlet 2000, S. 25]; dazu Johannesson 1998, S. 16–22 mit zahlreichen Belegen zur Rezeption.

³⁴ Johannesson 1998, S. 27–35, entwickelt am Beispiel der Porträts des schwedischen Königs Gustav Wasa (1486–1560).

inwieweit mit der Vorbildfunktion des Herrschers ein selbstgesteuertes Exklusivrecht auf das Formen des Herrschaftskörpers einhergehen kann, das dann in den Bereich der Selbstdarstellung fällt. In seinem Urteil über die Darstellungen Maximilians I. greift der Literaturwissenschaftler Jan-Dirk Müller³⁵ denn auch Hans Georg Gadamer's Ausführungen zum Repräsentationsbild auf, dem eine eigene, vom Urbild unabhängige Wirklichkeit eigne, so daß das Sein des Herrschers allein darin bestehe, den ihm entgegengebrachten Bilderwartungen zu entsprechen. Der Herrscher muß sich in dieser Lesart „schließlich so zeigen, wie sein Bild es vorschreibt,“³⁶ anstatt es selbst zu formen, weshalb Müller in sämtlichen Darstellungen Maximilians, seien es literarische oder visuelle Zeugnisse, traditionsgebundene Repräsentationsbilder, nicht aber Porträts erkennt.

Nun führt dieser erste Teil der Untersuchung die Begriffe ‚herrscherliche Selbstdarstellung‘ und ‚Porträt‘ im Titel. An den Bildern wird folglich zu prüfen sein, inwieweit für Maximilian I. von einer solchen Selbstdarstellung im Porträt gesprochen werden darf. Hierzu ist es notwendig, aus der Fülle der überlieferten Bildnisse diejenigen auszuwählen, die von Maximilian veranlaßt oder mit seiner Billigung verbreitet wurden. Es gilt, ihren Entstehungskontext, die Rolle der ausführenden Künstler sowie das Interesse Maximilians an der Gestaltung seines Porträts aus den Quellen zu erschließen und zu klären, ob vom Kaiser ausdrücklich autorisierte Bildnisse in anderer Weise rezipiert werden als die übrigen Herrscherporträts, ob also der Anteil Maximilians an der Porträtgestaltung auch als solcher erfahren wird. Da aber die Grundvoraussetzung für ein gelungenes Porträt – und damit für alle weiteren mit dem Porträt verbundenen Funktionen – eine weitgehende Akzeptanz der Rückbindung zwischen dem Bild und seinem Gegenstand, also Porträt und Porträtiertem ist,³⁷ muß sich damit zugleich die Frage nach der Authentizität der Maximilianporträts verbinden. Wird ein Porträt Maximilians als authentisch empfunden, weil es dem jeweiligen Bildproduzenten gelungen ist, den Herrscher so zu zeigen, wie er ist oder die Betrachter erwarten, ihn zu sehen? Oder gründet die Überzeugungskraft nicht vielmehr im Akt der Autorisierung des Bildes durch Maximilian, der auf diese Weise die Wahrnehmung seiner Person steuert und – wenn auch

³⁵ Vgl. Müller 1982, S. 263–268, bes. 264.

³⁶ Gadamer 1960 [1990], S. 135 [147].

nicht im wörtlichen, so doch im übertragenen Sinn – erst eigentlich zum Selbstdarsteller wird? Ein erster Teil der Überlegungen kreist folglich um die mit der Herstellung der Maximilianporträts befaßten Künstler, ein zweiter konzentriert sich auf Maximilians Anteil an der Porträtgenese.

1. Der Topos vom authentischen Bild nach dem Leben

Sigmund von Birken berichtet in seiner 1668 in Nürnberg gedruckten Überarbeitung des Fuggerschen »Ehrenwerkes« des Hauses Österreich, daß dem als Kunstliebhaber bekannten Maximilian von den Bürgern einer Reichsstadt *sein Conterfaet oder Bildnis* als Gastgeschenk in den unterschiedlichsten Techniken verehrt worden sei, nämlich *in Holz geschnitten / mit Farben eingeschmelzt / in Metall und Gyps gegossen und in wachs pussirt*.³⁸ Diese Porträts gefielen dem Kaiser zunächst so gut, daß er sich seinerseits mit Geschenken bedankte. Als die Bürger aber *aus geldgeitz / des dings zuviel machten / und immer einer nach dem andern ihn damit anbettelte / ward er endlich darob unlustig / und sagte: Seht / durch Gott / wol fromme und gute Spiegelmacher gibt es in dieser Stadt! Ein jeder / der eine grosse Nase nachmachen kann / der komt / und will uns damit dienen*.³⁹ Wenn auch nicht historisch verbürgt, so wirft die Anekdote als Reaktion auf die Fülle der Maximilianporträts unterschiedlichster Qualität Licht auf die zentrale Frage nach deren Authentizität. Ohne konkreten Auftrag wurden hier Bildwerke hergestellt, die mit der sprichwörtlich großen Habsburgernase ein für die Physiognomie des Kaisers charakteristisches Merkmal exakt erfaßten.⁴⁰ Das Interesse Maximilians ver-

³⁷ Dazu Brilliant ²1997, S. 45–88, bes. 78 mit dem Hinweis, daß die Rückbindung oft auf Verabredungen basiert, da ‚Fakten‘ wie die vielzitierte Porträtähnlichkeit für den Betrachter kaum je objektiv überprüfbar sind.

³⁸ Birken 1668, S. 1386. – Zum »Ehrenwerk«, seiner Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte ausführlich unten S. 85 ff. mit Literatur.

³⁹ Birken 1668, S. 1386. – Waas 1941, S. 142 f. überliefert die Episode falsch, wenn er von nur einem Porträt spricht, an dessen Herstellung mehrere Bürger beteiligt gewesen seien; die handschriftliche Überlieferung des »Ehrenwerkes« aus dem 16. Jahrhundert kennt die Anekdote von den Kunstbettlern nicht, zumindest fehlt sie im entsprechenden Kapitel des Codex München, BSB: Cgm 896, fol. 304–330.

⁴⁰ Bereits den Zeitgenossen scheint die Gestalt der kaiserlichen Nase zum geflügelten Wort geworden zu sein, findet sie doch in einem im Juli 1500 aufgezeichneten Streit zwischen zwei Baslerinnen eigens Erwähnung; dazu Schultheißengericht Großbasel, Kundschaften D 17, 1498–1500, fol. 113v; für den Hinweis und die Überlassung einer Textabschrift sei

mochten die Bilder in der Anekdote gleichwohl nicht nachhaltig zu fesseln. Die ganze Angelegenheit wurde ihm im Gegenteil rasch lästig, da sich die Qualität der überreichten Werke in diesem einen, wenn auch mimetisch genau wiedergegebenen Detail erschöpfte. Das authentische Abbild einer Nase mag demnach zur Identifikation des Dargestellten beitragen, ist aber kein Garant für ein gelungenes Porträt. So war Maximilian in dieser Episode auch nicht gewillt, solche Bilder weiterhin zu bezahlen oder einen der Bildproduzenten in seine Dienste aufzunehmen.

Anders liegt der Fall bei einer um 1510/15 entstandenen Silberstiftzeichnung Hans Holbeins des Älteren (Abb. 4).⁴¹ Sie zeigt den reitenden Maximilian gerade so, wie er auch Götz von Berlichingen im Juli 1499 bei einer nächtlichen Truppeninspektion vor Konstanz begegnet sein dürfte. Götz, der während des Schweizer Krieges als Fähnrich zum Gefolge Markgraf Friedrichs I. von Brandenburg gehörte, beschreibt den zu seinen Truppen stoßenden Maximilian: *der hett ein kleins alts groß rocklin ann, vnnd ein groeß stutz kepplin, vnd ein grohenn hutt daruber, das inn kheiner fur ein keiser gefanngenn oder angesehenn hett.*⁴² Als erstes nimmt der junge Götz die Kleidung Maximilians wahr. Ihre Beschaffenheit ist berichtenswert noch vor den Gesichtszügen des Kaisers.⁴³ Da Götz jedoch die Ankunft des Herrschers zu sehen erwartet, kann er sich eben diese Kleidung nur als Verkleidung erklären, wohingegen Holbeins Zeichnung belegt, daß es sich dabei viel eher um Maximilians übliches Reisegewand handeln dürfte, das eine Form des Inkognito bietet. Bei den feierlichen Einritten und Empfängen, die in ihrer Zeichenhaftigkeit wie ephemere Bilder anmuten und Gegenstand eines festgefügt, wohldurchdachten Zeremoniells sind, wechselt Maximilian denn auch vor der Ankunft

Claudius Sieber-Lehmann, Basel, herzlich gedankt. – Im 19. Jahrhundert wird wie in Anastasius Grüns Ballade »Max und Dürer« ganz selbstverständlich auf Maximilians Nase verwiesen: *Ho, ho, da droht sie wieder, als ob sie der Spiegel wies, Die ungeheure Nase, die sich so oft schon stieß* [Grün 1830, S. 159].

⁴¹ Berlin, SMB – Kupferstichkabinett: KdZ 2509; Papier, 15,4 x 9,4 cm; dazu Ak Wien 2012, Nr. 89, S. 313 (Eva Michel) mit Literatur.

⁴² Götz von Berlichingen »Mein Fehd und Handlungen«, zitiert nach der Edition von Ulmschneider 1981, S. 61.

⁴³ Wie stark eine Identifikation in der frühen Personenbeschreibung über Kleidung erfolgt, erläutert anhand zahlreicher Beispiele Groebner 2002, bes. S. 316; Groebner 2004, S. 58–64; ergänzend Moos 2004, S. 130–133.

die Kleider, um dem jeweiligen Anlaß angemessen gewandet zu erscheinen.⁴⁴ Bei seinem Zug durch das Elsaß im Jahr 1503 trägt er nach erfolgtem Kleiderwechsel einen grünen Samtrock, ein grünes Samtbarett und eine kostbare Kette;⁴⁵ zur Kaiserproklamation in Trient reitet er am 4. Februar 1508 in einer feierlichen Prozession ganz in schwarzen Samt gekleidet auf einem weißen Pferd, nachdem er am Tag zuvor mit seinem Gefolge in Pilgerkleidung die Stadt betreten hatte.⁴⁶ Eine auf den ersten Blick keineswegs herrscherliche Gewandung wird folglich gleichfalls mit Bedacht gewählt, wie dies auch am Karsamstag des Jahres 1512 geschieht, an dem die Bürger Triers Maximilian im Büberhemd zum Kloster St. Maximin pilgern sehen.⁴⁷ Gerade in solchen Fällen stellt sich nun aber die Frage nach dem Wiedererkennen um so dringlicher, verliert doch der Bußgang einen Teil seiner intendierten Wirkung, wird in dem Büßenden nicht der Kaiser erkannt. Holbeins Zeichnung darf demnach zwar als authentisches Bild nach dem Leben gelten, das Maximilian so zeigt, wie der Maler ihn bei einem der zahlreichen Besuche in Augsburg gesehen haben könnte.⁴⁸ Als Porträt überzeugt das Blatt jedoch kaum, eignet ihm doch der Charakter einer Momentaufnahme, wobei offen bleiben muß, ob Maximilian auch so gesehen werden wollte, wie Holbein ihn sah.⁴⁹ Der gezeichnete

⁴⁴ Ausgehend von zeitgenössischen Berichten entwirft Schenk 2003, S. 238–402, ein Idealschema des Herrschereinzugs, zum Kleiderwechsel unmittelbar vor dem Eintritt S. 294–297, zu dem alle Sinne der Betrachter ansprechenden Charakter des Spektakels S. 298–301, zum ephemeren Schmuck der Stadt S. 316 ff.; Blockmans 1994 analysiert am Beispiel burgundischer Herrschereinzüge die non-verbale Kommunikation zwischen Herrscher und Untertanen; Cauchies 1994 die politische Funktion der Einritte Maximilians in Burgund.

⁴⁵ Augsburg, Stadtarchiv: Chroniken Nr. 2 [Chronik des Paul Hector Mair], fol. 379: *unnd als der künig noch ain halbs viertel Meil zuo der stat hatte, da zock sych der künig aus, unnd legt ain gruen samatin Rocks an, unnd satzt ain gruens paret auff, unnd legt ain kostlichs halspand an*; dazu Böhm 1998, S. 188; vgl. auch Maximilians Einzug in Verona (1509), den Burkart 2000, S. 201–213, bes. 204 mit Anm. 31, auf der Basis zeitgenössischer Quellen schildert.

⁴⁶ Die Trienter Kaiserproklamation hält der Venezianer Marino Sanuto (1496–1533) in seinen Tagebüchern fest; vgl. den Eintrag vom 12. Februar 1508 bei Fulin 1882, Nr. 148, Sp. 293 ff., hier 294; dazu auch Wiesflecker 1971–86, Bd. 4, S. 8 f.

⁴⁷ Die Anwesenheit Maximilians zum Trierer Reichstag beschreibt der gegen 1541 verstorbene Peter Meyer von Regensburg, Geheimschreiber der badischen Kurfürsten in Koblenz, in seinen »Gesta Jacobi II. Archiepiscopi Trev.«; gedruckt bei Stramberg 1853, S. 345–355, hier 350 zu Maximilians Bußgang.

⁴⁸ Die Quellen zu Maximilians Augsburgaufenthalten diskutiert Böhm 1998, S. 174–221, bes. 178 ff.

⁴⁹ Zu Holbeins Modellstudien nach dem Leben, bei denen es sich in der Regel um kleinformatige Silberstiftzeichnungen handelt, Krause 2002, S. 223–233; Krause 1997.

Reiter gibt sich ohne die Beischrift ebensowenig als *Der groß Kaiser maximilian* zu erkennen, wie dieser selbst vor Konstanz. Götz von Berlichingen kommt in dieser Situation sein privilegiertes, weil aus eigener Anschauung gewonnenes Wissen um das Aussehen Maximilians zu Hilfe: *Ich aber alls ein junker kandt inn bey der nassenn, das ers wahr, dann ich hett inenn darfor ... vff ettlichenn reichstegen ... gesehenn.*⁵⁰ Der Betrachter der Zeichnung sieht sich dagegen zwar individualisierten, aber wenig markanten Gesichtszügen gegenüber. Das Blatt stellt einen bestimmten Menschen dar, jedoch nicht so repräsentativ, daß die Person oder ihr Amt ohne die Inschrift zweifelsfrei zu identifizieren wären. Nur das kostbare Pferdezaumzeug, das Schwert und der in der Rechten präsentierte Stab erlauben Rückschlüsse auf den Rang des Reiters, doch haftet dessen äußerer Erscheinung etwas Zufälliges an, das in keiner Weise kaiserlichem Auftreten entspricht. Es fehlen zudem Wappen und Devisen. So bleibt der Reiter für sich gesehen nicht nur anonym, auch Bild und Schrift wollen nicht recht zueinander passen.

Bestehen Auftraggeber seit dem 15. Jahrhundert meist darauf, nach dem Leben porträtiert zu werden,⁵¹ zeigen die besprochenen Beispiele, daß selbst größtmögliche Lebensnähe kein Garant für ein überzeugendes Porträt ist. Seine Authentizität scheint demnach weniger eine Frage der Bildgenese, als vielmehr der Wahrnehmung des Endproduktes zu sein, denn weder die Konzentration auf besondere, das Wiedererkennen des Dargestellten garantierende Merkmale, mithin das Festschreiben einer verbindlichen Ikonographie, noch ein als Ganzes getreuliches Abbild nach dem Leben definieren ein Porträt hinreichend. Der entscheidende Durchbruch gelang der Porträtforschung denn auch mit der Abkehr vom Primat der abbildhaften Ähnlichkeit. An seine Stelle tritt ein Verständnis des Porträts als Darstellungsform, die bestehenden wie angestrebten gesellschaftlichen, sozialen und politischen Bindungen des zu Porträtierenden Ausdruck ver-

⁵⁰ Ulmschneider 1981, S. 61. – Wie wenig selbstverständlich ein Wiedererkennen aufgrund physiognomischer Merkmale ist, erläutert Groebner 2002, S. 314, am Beispiel Karls des Kühnen, dessen nackter Leichnam auf dem Schlachtfeld von Nancy erst nach viertägiger Suche entdeckt und mit einiger Mühe von seinen engsten Vertrauten anhand charakteristischer Narben und Geschwüre identifiziert werden konnte. Für die übrigen Mitglieder des Hofes war der seiner Kleider und Herrschaftszeichen beraubte Fürst unkenntlich, und dies, obgleich Porträts sein Aussehen überliefern; zur Entsprechung von Kleidung und Haut als den Trägern äußerlicher Erkennungszeichen auch Groebner 2004, S. 68–71.

⁵¹ Zum Topos des Porträts ›al naturale‹ Woods-Marsden 1987; Campbell 1990, S. 164–191; zur schillernden Bedeutung der Bestimmung Groebner 2002, S. 312 ff.; den weiteren kunsttheoretischen Rahmen diskutiert Didi-Huberman 1994b, bes. S. 392–405.

leiht, damit nicht seine Individualität, sondern die Identität ins Zentrum stellt, ihn also weniger nach der Natur abbildet, als vielmehr in einer bestimmten Weise in Szene setzt.⁵² So verliert nicht nur die vielzitierte Porträtähnlichkeit die Aura des Authentischen, auch der als Inbegriff der Porträthaftigkeit geltende Realismus kann nun auf Funktionen jenseits der reinen Abbildhaftigkeit hin untersucht werden, was ihn selbst in den Rang eines Bedeutungsträgers hebt.⁵³ Ähnlichkeit ist somit nicht mehr höchstes und letztes Ziel des Porträts, sondern eines von mehreren Mitteln zur Charakterisierung und Identifizierung des Dargestellten wie auch der Bildaussage.⁵⁴

Mit der Relativierung der Porträtähnlichkeit löst sich zwar die vorgebliche Unvereinbarkeit von Porträt und Herrscherbild, da beiden nun Momente der Inszenierung eignen, zugleich gerät aber die traditionelle Bindung zwischen Porträt und Porträtiertem ins Wanken, verliert doch eine scheinbar objektive, da empirisch überprüfbare Kontrollinstanz an Verlässlichkeit.⁵⁵ Ein neues, jenseits jeder Naturtreue angesiedeltes Verständnis von Ähnlichkeit forderten daher im Rückgriff auf Heinrich Gomperz bereits Ernst Kris und Otto Kurz in ihrem 1934 erstmals gedruckten Essay zur »Legende vom Künstler«, und zwar als „Versuch, Schemen zu beleben“ sowie „die zeitliche und räumliche Art des Dargestellten sicher zu bezeichnen.“⁵⁶ Eine solche Sicherheit in der Bezeichnung verlangt nun aber vom Bildproduzenten Kenntnisse und Fähigkeiten, die über das Können der Spiegelmacher in der eingangs zitierten Anekdote hinausweisen. Auch der zu Porträtierende wird sorgsam bedenken, wen er mit dieser Aufgabe betraut, erzeugt doch das Porträt eine eigene Realität, die seiner Person dauerhaft Gestalt verleiht. Mit

⁵² Für die englischsprachige Forschung ist der als New Historicism titulierte Ansatz des Literaturwissenschaftlers Stephen Greenblatt richtungsweisend, den Mary Rogers und Joanna Woods-Marsden auf die Porträtanalyse übertragen; vgl. Greenblatt 1980, S. 1–9; Woods-Marsden 2000, S. 1–6; zum New Historicism Gallagher / Greenblatt 2000, S. 1–19. Rebel 1990, S. 9–18, kommt hiervon unabhängig zu ähnlichen Ergebnissen.

⁵³ Vgl. beispielsweise Schmidt 2003, bes. S. 219.

⁵⁴ Dieses Verständnis basiert auf den heraldischen Forschungen Michel Pastoureaus und wird verstärkt auf Porträts übertragen; dazu Pastoureau 1985, S. 113 f.; Belting ²2002, S. 140 f.

⁵⁵ Didi-Huberman 1998, bes. S. 165 f., zeichnet das launige Bild einer auf die Identifizierung des Porträtierten konzentrierten Kunstwissenschaft, die darüber ihren eigentlichen Gegenstand – das Porträt – aus dem Blickfeld verliert.

⁵⁶ Kris / Kurz 1995, S. 107. – Eine auf Naturalismus abzielende Porträtähnlichkeit werde demnach immer dann thematisiert und diskutiert, wenn der Bildzauber und mit ihm das Vertrauen in die Realpräsenz des Dargestellten in seinem Bild erschüttert sei; ebd. S. 105f.

einem regen Austausch der Beteiligten und nicht immer alle Seiten gleichermaßen befriedigenden Ergebnissen ist zu rechnen.⁵⁷ Dies gilt zumal für den Herrscher, dessen exponierte Stellung ihn häufiger als andere Personen zum Gegenstand bildlicher Darstellungen macht. In der Figur des Hofkünstlers und hier vor allem des Hofmalers oder – weiter spezialisiert – des Hofporträtisten, der über das Bild seines Fürsten und dessen Verbreitung wacht, bündeln sich gemeinhin diese Vorstellungen.⁵⁸

a) Hofmaler und Hofporträtist

Die sächsischen Kurfürsten und die Cranach-Werkstatt, Karl V. und Tizian, François I^{er} und Jean Clouet, Heinrich VIII. und der jüngere Holbein – die Reihe der im Gedächtnis der Nachwelt untrennbar mit ihren Hofmalern und Porträtisten verbundenen Fürsten ließe sich fortschreiben. Auch für Maximilian I. stellt sich eine solche Assoziation rasch ein: Albrecht Dürer. Sie verdankt sich nicht zuletzt der Strahlkraft, die Maximilian und Dürer auf Historiographen, Künstler und Poeten des 19. Jahrhunderts ausübten, befeuert von den in dieser Zeit erstmals publizierten Graphikserien Maximilians,⁵⁹ an deren Herstellung Dürer seit 1512 beteiligt war,⁶⁰ und dem in mehreren Versionen seit 1519 verbreiteten Porträt (Abb. 17/18 + 21/22), dessen Entstehung im folgenden Kapitel analysiert wird. Und obwohl der Besuch des Kaisers bei ‚seinem‘ Dürer, wie ihn beispielsweise Carl Jäger (Abb. 1) zeigt, zu den bevorzugten Themen des Historismus zählt,⁶¹ gehört der Nürnberger Maler doch nicht zum engen Kreis maximilianischer Hofkünstler.

⁵⁷ Wie kompliziert sich das Verhältnis zwischen Auftraggeber / Modell und Maler gestalten kann, zeigen die einschlägigen Äußerungen von Isabella d’Este; dazu ausführlich Woods-Marsden 1987, S. 209 f. und Pope-Hennessy²1989, S. 164 f.

⁵⁸ Grundlegend Warnke²1996, bes. S. 270–284; vgl. auch Levey 1971, bes. S. 153–180.

⁵⁹ 1775 druckt Joseph Kurzböck den »Weißkunig«, 1808 erscheinen Johann Nepomuk Strixners Lithographien zum Maximiliangebetsbuch, 1836 die erste »Theuerdank«-Edition, 1882 das »Freydal«-Faksimile, danach in rascher Folge Gesamtpublikationen der Graphikprojekte im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses: 1883 »Triumphzug«, 1886 »Ehrenpforte«, 1886/87 die »Heiligen der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft«, 1888 »Theuerdank«, »Genealogie« und »Weißkunig«.

⁶⁰ Dazu zusammenfassend Schmid 2003, S. 419–433 mit Nachweisen der älteren Literatur.

⁶¹ Hier sei auch an die vielen Bilder erinnert, die Maximilian zeigen, der Dürer die Leiter hält, wie dies ein Gedicht von Karl Wolfgang Müller (1816–73), inspiriert von Karel van Manders Dürer-Vita, beschreibt; vgl. etwa die Version Friedrich August Siegerts im Stadtgeschichtlichen Museum in Nürnberg; dazu Eichler 1994, Abb. 1 mit weiteren Beispielen; das Gedicht abgedruckt bei Hub³1859, Nr. 834, S. 870; zur Nobilitierung des Künstlers durch die Gunst des Fürsten auch Frenssen 1995, S. 162–171.

Statt einer Bezahlung für geleistete Arbeiten ersucht Maximilian den Rat der Stadt Nürnberg im Dezember 1512 um eine Steuerbefreiung für Dürer, von der dieser jedoch auf Wunsch des Rates Abstand nimmt.⁶² Seit September 1515 erhält *unser und deß reichs lieber getreuer Albrecht Türer* zwar eine vom Kaiser ausgesetzte jährliche Leibrente von 100 Gulden in Ansehung der *getreuen und nuczlichen dienst, so er uns und dem heyligen reich, auch unser selbs person in mannigfaltig weiß oft williglichen gethan hat, noch täglichen thuet und hierfür wol thun mag und soll.*⁶³ Als Hofmaler wird Dürer jedoch nicht tituliert, auch hat er sich weder regelmäßig für eventuelle Aufträge bereit zu halten, also bei Hofe präsent zu sein,⁶⁴ noch ausschließlich für Maximilian zu arbeiten, wie dies beispielsweise Jörg Kölderer auferlegt war.⁶⁵

Das Beispiel Kölderers, dessen Tätigkeit so dicht dokumentiert ist, daß sich das Profil eines maximilianischen Hofkünstlers klar abzeichnet, soll hier etwas eingehender betrachtet werden, obgleich Kölderer nicht als Porträtist hervortritt. Als Hofmaler begegnet er erstmals in einer Auszahlungsanordnung vom 26. Februar 1500, war jedoch bereits zuvor für Maximilian tätig.⁶⁶ Im November 1501 erfolgt eine Verständigung über die mit dem neuen Amt verbundenen Pflichten. Kölderer hat für die Dauer seiner

⁶² Rupprich 1956–69, Bd. 1, Nr. 24, S. 77 und Nr. 53, S. 109 f., bes. Z. 32–41.

⁶³ Ebd. Nr. 26, S. 79 f., hier Z. 10–15.

⁶⁴ Müller 2003, S. 295 f., bestimmt die Nähe zum Herrscher als maßgebliches Kriterium des maximilianischen Hofes, für den eine durchlässige Organisation mit mehreren Zentren in Innsbruck und den Reichsstädten aufgrund des von Maximilian gepflegten Reisekönigtums charakteristisch ist. Eine feste Residenz fehlt dagegen.

⁶⁵ Zu den für Maximilian tätigen Malern und Hofmalern Baldass 1923; Lhotsky 1941–45, Teil II.1, S. 91 ff. sowie speziell zu Kölderer Ottner 1996, S. 49–88; Scheichl 2012. – Da es sich bei diesen Arbeiten um Übersichtsdarstellungen handelt, stützt sich die folgende Argumentation unmittelbar auf die Quellen in Gestalt der in den Jahrbüchern der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses publizierten Urkundenregesten.

⁶⁶ JAK 2, 1884, Reg. 609 (26. Februar 1500). – Mit diesem Datum ersetzt die Bezeichnung Hofmaler den zuvor üblichen Zusatz Maler; vgl. JAK 1, 1883, Reg. 230; JAK 2, 1884, Reg. 565, 585; JAK 3, 1885, Reg. 2236, 2262, 2270 (Maler) sowie JAK 1, 1883, Reg. 315, 467; JAK 2, 1884, Reg. 609, 633, 678, 680, 721, 749, 755, 808, 810, 824, 829, 831, 845, 849, 924, 960, 963, 1057, 1125, 1153, 1183, 1187, 1231, 1345 (Hofmaler). Einzelne oder mehrere der für Kölderer verbindlichen Bestimmungen sind auch für weniger gut dokumentierte Hofkünstler überliefert, wobei die Exklusivität der Tätigkeit für Maximilian bei gleichzeitiger Befreiung vom Zunftzwang das wichtigste Kriterium sein dürfte, vgl. dazu etwa die Verabredung mit dem Hofschlosser Bartlmä Freisleben von 1490, JAK 2, 1884, Reg. 497, 500.

Anstellung jedes Jahr auf Kosten des Hofes einen Quatember⁶⁷ in Innsbruck zu verbringen, als Gegenleistung garantiert ihm Maximilian auf Lebenszeit die Aufträge für das zu Innsbruck anfallende Hofgemäl, *sonderlich dasjene, so nit sogar köstlich ist*.⁶⁸ Die ausdrückliche Bestellung zum Hofmaler datiert vom 31. Mai 1507,⁶⁹ verbunden mit weiteren Absprachen: so hat Kölderer ausschließlich für Maximilian zu arbeiten⁷⁰ und soll nach Rücksprache mit dem Hauskämmerer fleißige Knechte sowie zwei Jünger einstellen, was ihn vom Zunftzwang befreit.⁷¹ Die Kosten für alles zum Malen Notwendige, insbesondere Gold, Silber und Farben, trägt der Hof, ebenso erhält Kölderer wöchentlich drei Gulden sowie einen Gulden für jeden Knecht und einen weiteren Gulden für die beiden Jünger. Den Lohn der Knechte erstattet gleichfalls der Hof, und zwar abhängig von der jeweils geleisteten Arbeit; wird Kölderer mit auswärtigen Aufträgen betraut, erhält er Pferd und Zehrung. Diese Absprachen wiederholt die neuerliche Ernennung zum Hofmaler und Baumeister in Tirol vom 20. Mai 1518,⁷² allerdings erfolgt eine Umstellung der Zahlungsmodalitäten. Kölderer erhält jetzt statt des Wochenlohnes jährlich 150 Gulden, und zwar die eine Hälfte als lebenslange Leibrente, die andere als Sold und Liefergeld. Die gesonderte Bezahlung der Mitarbeiter bleibt hiervon unberührt.

Während mit dem Amt des Hofmalers also eine Reihe von Bestimmungen einhergehen, welche die Hofkanzlei schon allein aus Gründen der Auftragskoordination und Abrechnung ansatzweise dokumentiert, fand der Memminger Maler Bernhard Strigel als

⁶⁷ Warnke ²1996, S. 173 f., errechnet ausgehend von den drei Fastentagen innerhalb der vier Quatemberwochen des Kirchenjahres eine Präsenzzeit von drei Monaten. Im nicht sakralen Bereich dient der Begriff jedoch auch der Vierteilung des Jahres, so daß Kölderer wohl ein Vierteljahr verpflichtet war; dazu Grotefend ¹³1991, S. 16 sowie JAK 3, 1885, Reg. 2615: Marx Reichlich erhält 300 Gulden für die Restaurierung der Runkelsteiner Fresken in vierteljährlichen Abschlagszahlungen, und zwar *alle quatember* 50 Gulden.

⁶⁸ JAK 2, 1884, Reg. 678 (22. November 1501); vgl. auch Reg. 831, eine Quittung Kölderers vom 30. März 1507, in der er die Lieferung von Visierungen und das Malen von *Kallikutermendel* ebenso abrechnet, wie das Fassen von Geweihen und Anstreichen von Schlittenkufen. Doch werden ihm bereits früh auch anspruchsvolle Arbeiten übertragen, wie die Miniaturen des Tiroler Fischereibuchs von 1504 (Wien, ÖNB: Cod. 7962) belegen; dazu Abb. 165 f.

⁶⁹ JAK 2, 1884, Reg. 845; Abdruck der vollständigen Urkunde bei Ottner 1996, Abb. 109.

⁷⁰ Ottner 1996, S. 77–80, belegt, daß Kölderer gleichwohl weitere Aufträge ausführte und vermutet, daß Vertraute Maximilians die Dienste der Hofwerkstatt von Fall zu Fall in Anspruch nehmen konnten.

⁷¹ 1514 sind zwei Gesellen namentlich bekannt: Peter Saurer und Caspar Grünast; dazu JAK 2, 1884, Reg. 1153, 1183; zu weiteren Werkstattmitarbeitern Ottner 1996, S. 81–84.

⁷² JAK 1, 1883, Reg. 467.

Hofporträtist Eingang in die kunsthistorische Literatur, obgleich in seinem Fall nur eine wenig konkrete Quittung die Verbindung herstellt.⁷³ Ausschlaggebend war denn auch die Publikation einer wohl von Johannes Cuspinian, dem Wiener Humanisten und Berater Maximilians, verfaßten Inschrift auf der Rückseite seines von Strigel angefertigten Familienbildes (Abb. 5/6), deren Inhalt in der Folge die Zuschreibung nahezu aller sonst nicht mit einer Künstlerpersönlichkeit zu verbindenden Maximilianporträts an Strigel rechtfertigte.⁷⁴ In der Inschrift des 1520 mit einer gleichfalls neuen Tafel der Heiligen Sippe (Abb. 8) und dem älteren Porträt der kaiserlichen Familie (Abb. 7) zu einem Diptychon verbunden Familienbildes⁷⁵ heißt es: *Anno humanae reparacionis MDXX mense Octobri ... Bernardinus Strigil pictor civis Memingen(sis) nobilis, qui solu(s) edicto caesare(m) Maximilianu(m) ut olim Apelles Alexandrum pingere iussus, has imagines manu sinistra per specula ferme sexagenarius Viennae pingebat.*⁷⁶ Angefangen bei der Wahl des Imperfekts – Bernhard Strigel malte daran – versammelt die Inschrift eine Reihe topischer Wendungen des Künstlerlobes. Sie dürfte den gelehrten Leser an die Gepflogenheiten der alten Meister erinnern haben, von denen Plinius berichtet, daß sie ihre Werke in der Regel im Imperfekt signierten, um sich vor möglicher Kritik zu schützen und in aller Bescheidenheit anzuzeigen, daß die Arbeit am Werk unterbrochen, es möglicherweise noch voller Mängel sei: eine Referenz an die stets nach Vollendung strebende Kunst.⁷⁷ Auch das Malen mit der linken Hand, das selten in dieser Deut-

⁷³ Mit Vorsicht bezeichnet Baldass 1913/14a, S. 266 f. Strigel als Hofporträtist; ohne diese Bedenken Lhotsky 1941–45, Teil II.1, S. 94; Stange 1957, S. 148; Otto 1964, S. 14; Stange / Lieb 1970, S. 198; Schütz 1992, S. 178. Thierbach 1998, S. 10 f. beläßt es nach einer neuerlichen Durchsicht der Quellen bei Porträtaufträgen, die Maximilian Strigel erteilt habe. – Zur Quittung Strigels JAK 2, 1884, Reg. 889 und ausführlich unten S. 38 ff.

⁷⁴ Die Inschrift machte Bode 1881 bekannt, ihr topischer Charakter im Sinne eines ‚klassischen‘ Künstlerlobs wurde bislang nicht gesehen, vielmehr die Aussagen wörtlich auf Strigels Biographie übertragen.

⁷⁵ Zum Cuspinian-Diptychon und seiner umstrittenen Entstehungsgeschichte unten S. 252–255 und Anhang I.c), S. 289 f. mit dem vollständigen Zitat der Inschrift und Literatur.

⁷⁶ Im Monat Oktober des Jahres 1520 ... malte der edle Bernhard Strigel, Maler und Bürger zu Memmingen, der durch ein Edikt allein berufen war, Kaiser Maximilian zu malen wie einst Apelles Alexander den Großen, an diesen Bildern mit der linken Hand und mit Hilfe des Spiegels zu Wien im Alter von nahezu 60 Jahren.

⁷⁷ Plinius »Naturalis historia« 1, Praefatio 26 f.; dazu sowie zu der um 1500 einsetzenden, bis in die 1520er Jahre unvermindert intensiv geführten Diskussion der Stelle unter den deutschen Humanisten und Malern Bättschmann / Griener 1994, S. 636–648 mit den entsprechenden Belegen. – Das tatsächliche Wiederaufgreifen einer zuvor abgeschlossenen Arbeit, nämlich des kaiserlichen Familienbildes, das Strigel in einen neuen Bedeutungszu-

lichkeit herausgestellt wird,⁷⁸ begegnet bei Plinius, der im 35. Buch seiner Naturkunde vom Alter der Malerei und den in Griechenland und Italien herausragenden Werken der Frühzeit schreibt: „Nach dieser Zeit hat man diese Kunst nicht in den Händen ehrbarer Leute gesehen, es sei denn, man wollte den römischen Ritter Turpilius aus Venetien zu unserer Zeit nennen, von dem heute noch herrliche Werke zu Verona erhalten sind. Er malte mit der linken Hand, was von keinem vorher erwähnt wird.“⁷⁹ Diese Stelle verbindet bereits der in Kloster Ottobeuren lebende Benediktiner und Humanist Nikolaus Ellenbog in einem vom 6. Dezember 1513 datierenden Brief mit Strigel, dem hervorragendsten Maler seiner Zeit, dessen Linkshändigkeit Gelegenheit zum Vergleich mit dem römischen Ritter bietet.⁸⁰ Da Strigel in der Cuspinian-Inschrift als *nobilis* bezeichnet wird, ihm eine solche Ehre in den zahlreich überlieferten Memminger Ratsprotokollen und Archivalien jedoch nicht zuteil wird,⁸¹ dürfte es sich auch hier um eine Anspielung auf den linkshändigen römischen Ritter und Maler Turpilius handeln. Bleibt zuletzt die Frage, ob der Spiegel tatsächlich das Behelfsinstrument des Linkshänders beim An-

sammenhang überführt, verleiht der vorgeschlagenen Lesart Gewicht und dürfte die auch ikonographisch kaum haltbare These einer gemeinsamen Entstehung aller Tafeln nach Maximilians Tod, wie sie Thümmel 1980 vertritt, weiter entkräften; dazu unten S. 251–254.

⁷⁸ Bäschmann / Griener 1994, S. 636, machen auf verschlüsselte Signaturen Hans Holbeins d. J. in Gestalt des römischen Feldherrn Mucius Scaevola aufmerksam, der nach einem mißglückten Anschlag auf den etruskischen König Porsenna seine rechte Hand aus freien Stücken ins Feuer legte, um seiner Standhaftigkeit wie auch Verachtung der angedrohten Folter Ausdruck zu verleihen und so den Beinamen ‚der Linkshänder‘ erhielt [Titus Livius »Ab urbe condita«, Buch 2, Kap. 12 f.]

⁷⁹ Plinius »Naturalis historia« 35, 20: *postea non est spectata honestis manibus, nisi forte quis Turpilium equitem Romanum e Venetia nostrae aetatis velit referre, pulchris eius operibus hodieque Veronae exstantibus. laeva is manu pinxit, quod de nullo ante memoratur* [König²1997, S. 24 f.]

⁸⁰ Stuttgart, WLB: Cod. hist. 4° 99, fol. 167–168^v, hier 168: *Ceterum maximopere velim ut tabulam parentibus depingi curares per insignem nostri temporis pictorem Bernhardinum Strigel qui etiam leva pingit: quod plinius de Turpilio singularissime refert eo quod nullus ante eum leva pinxisse memoretur*; dazu Bigelmair / Zoepfl 1938, Nr. 55, S. 106 und S. III–XCVIII zur Person Ellenbogs, der seine Korrespondenz abschreiben und sammeln ließ, so daß sie in insgesamt vier Bände überliefert ist; den Zusammenhang von Brief und Inschrift erkannte zuerst Vischer 1885, S. 46 f., doch interessiert ihn Strigels Linkshändigkeit einzig im Rahmen der Stilanalyse.

⁸¹ Bode 1881, S. 56, nimmt an, daß Strigel von Maximilian in den Ritterstand erhoben worden sei, dem folgt Otto 1964, S. 14, allerdings lassen sich dafür keine Belege finden, ein entsprechender Eintrag in Siebmacher’s Wappen bürgerlicher Geschlechter Deutschlands und der Schweiz fehlt. Zu Strigels Leben, vor allem seiner Ämterlaufbahn auf Basis der Quellen mit den zugehörigen Nachweisen Vischer 1885, bes. S. 38 ff., 44–50, 52–57; Rott 1934, S. 101 ff.; Thierbach 1998, S. 13 ff.

fertigen von Porträts meint, wie Hans von Ankwicz dies annimmt.⁸² Als Bild für die Könnerschaft des Malers und die Qualität der Malerei begegnet er in Leon Battista Albertis Traktat »De pictura«, empfiehlt Alberti dem Maler doch, sein Werk im Spiegel zu prüfen, der Fehler deutlich zutage treten lasse: *A natura ergo suscepta speculi iudicio emendentur*.⁸³ Der Spiegel, dessen sich Strigel bedient, verwiese in der Cuspinian-Inschrift demnach auf die getreue, dank der Meisterschaft des Malers vollkommene Wiedergabe der Porträtierten nach der Natur.

Ein in seiner Zeit solcherart ausgezeichnete Meister darf nun zu Recht mit Apelles, dem größten aller Maler, verglichen werden. Die wiederum bei Plinius überlieferte Nachricht, daß allein Apelles Alexander den Großen porträtieren durfte,⁸⁴ bietet wenigstens seit dem 14. Jahrhundert eine ideale Projektionsfläche nicht nur für den Hofmaler, sondern auch für den vertraulichen Umgang des Künstlers mit dem Herrscher, gewährte doch Alexander seinem Apelles zahlreiche Gunstbeweise.⁸⁵ Strigel wird damit zugleich die exklusive, per kaiserlichem Edikt verbürgte Hoheit über das Herrscherbild zuerkannt. Es verwundert, daß Cuspinian, in dessen Besitz sich Tafel und Inschrift befinden, in dem etwa zeitgleich entstandenen Prolog zu seiner Lebensgeschichte Maximilians für die »Caesares«⁸⁶ nicht minder topisch seiner Sorge um das gefährdete Andenken des Herrschers Ausdruck verleiht, sei doch die vom Kaiser begonnene Lebensbeschreibung,

⁸² Ankwicz 1916, S. 308. – Zum Anfertigen von Selbstporträts ist der Spiegel geläufig, so berichtet bereits Vasari in seiner Vita des Cimabue, daß Simone Martini zwei Spiegel benutzte, um sein Selbstporträt im Profil in das Fresko der Allegorie der Kirche in Santa Maria Novella in Florenz einzufügen [Vasari ²1567, Bd. 1, S. 58 f.], und auch Illustrationen zu Boccaccios »De mulieribus claris« zeigen die Malerin Marcia gerne bei der Herstellung ihres Selbstporträts mit Hilfe eines Spiegels, vgl. etwa Paris, BnF: Ms. fr. 12420, fol. 101^v; Abb. Költzsch 2000, S. 19; zu Parmigianinos Selbstporträt im Konvexspiegel (Wien, KHM: GG 286) Preimesberger 1999b; den Forschungsstand referiert Kruse 2003, S. 328–338, dort auch die ältere Literatur zum Thema zitiert.

⁸³ Alberti »De pictura«, § 46: „Was wir von der Natur übernommen haben, soll also aufgrund des Richtspruchs des Spiegels von Fehlern gereinigt werden“ [Bätschmann / Schäublin 2000, S. 284 f.]; dazu auch Kruse 2003, S. 314–318, hier 315.

⁸⁴ Plinius »Naturalis historia« 7, 125 und 35, 85 f.

⁸⁵ Vgl. zur Rezeption der Stelle Warnke ²1996, S. 58 f., dessen frühestes Beispiel von Petrarca stammt, der bei seiner Pliniuslektüre Simone Martini und dessen Wertschätzung bei Hof mit dem Bericht von Apelles und Alexander verbindet; zur Bedeutung des Apelles-Alexander-Motivs für die Künstlerbiographik jetzt auch Frenssen 1995, S. 155–162, bes. 159.

⁸⁶ 1540 zunächst in Latein, im folgenden Jahr in deutscher Übersetzung erschienen, doch entstand die Vita Maximilians wohl bereits zwischen 1520 und 1523; dazu Ankwicz-Klee-hoven 1959, S. 300.

der »Weißkunig«, unvollendet geblieben. Daher wolle er, Cuspinian, die Taten Maximilians aufzeichnen, bis dem Kaiser wie vormals Achilles ein Homer erstehe, um seine Geschichte würdig zu schreiben. Und obgleich auch Alexander dem Großen ein würdiger Geschichtsschreiber gefehlt habe, hätte dieser doch einen Apelles, Praxiteles und Lysipp bestellt, um sein Andenken wenigstens im Bild zu wahren.⁸⁷ Dabei übergeht Cuspinian geflissentlich, daß in Bernhard Strigel auch zu Maximilians Zeiten ein solcher Apelles gelebt haben könnte, er dessen Dienste selbst in Anspruch nahm.

Jenseits aller Topik läßt sich das Amt des Hofmalers oder Hofporträtisten aus den erhaltenen Quellen und Werken für Strigel aber ebensowenig wie zuvor für Dürer belegen. Dabei geht es ausdrücklich nicht um eine Abwertung der Künstler, die beide nachweislich für den Kaiser tätig waren. Vielmehr gilt es, die Organisation der maximilianischen Kunstproduktion und den Ort der Porträts innerhalb dieses Gefüges besser zu verstehen. Strigels Autorschaft für das kaiserliche Familienporträt (Abb. 7) kann durch die Wiederverwendung im Cuspinian-Diptychon und die Inschrift, die auch die übrigen Bilder beschreibt,⁸⁸ als gesichert gelten. Die Ikonographie der Tafel verband bereits Ankwicz mit dem Wiener Kongreß von 1515 und der dort vorbereiteten habsburgisch-ungarischen Doppelhochzeit.⁸⁹ Da der an Maximilians Brust ruhende Enkel Ferdinand wie auch der im Bild ganz rechts zu sehende, vom Kaiser adoptierte ungarische Thronfolger Ludwig bekränzt, also als Bräutigam ausgewiesen sind, muß die Tafel nach dem 24. März 1516 entstanden sein. An diesem Tag willigt Ferdinand in die Ehe mit Ludwigs Schwester Anna ein, während Ludwig Maximilians Enkelin Maria versprochen war. Weitere Arbeiten gruppieren sich motivisch um das Familienbild, dürften in diesem Zusammenhang entstanden sein und lassen sich Strigel, der kaum eines seiner Werke signierte, daher zuweisen. Erinnerung sei an ein Maximilianporträt in Berlin (Abb. 210) und

⁸⁷ Cuspinian 1541, Bl. 238 f., bes. 239: *Ich bitt Gott / das Keyser Maximilianus eyn herrlichen mann überkomm / der seine geschichten nach irer würdigkeyt beschreibe / wie das Homerus dem Achilli gethan hatt / welches lob noch heuttigs tages geprysen wart / wie Alexander Macedo ihm selbs auch eyn solichenn geschicht schreiber wünschett / der dann umb der nachkommenheyt willen mitt eym Mandat fürkam / das ihn niemant malen solt dann Apelles / und niemant ihn hawen oder schnitzlen solte dann Pyrgoteles / niemant sein angesicht in eysen oder ertz giessen solte dann Lysippus.*

⁸⁸ Vollständig zitiert in Anhang 1.c), S. 289.

⁸⁹ Ankwicz 1916, S. 284–291; Ankwicz-Kleehoven 1959, S. 190–196; zum Wiener Kongreß hier und im folgenden ausführlich Wiesflecker 1971–86, Bd. 4, S. 181–204.

ein Porträt Ludwigs von Ungarn in Wien.⁹⁰ Über die Funktion der Bilder ist nichts bekannt.

Den zweiten Fixpunkt liefert die bereits erwähnte Quittung (Abb. 9),⁹¹ in der *Bernnhart Strigl maler vnnd burger zuo memigen* am 28. Dezember 1507 dem Zahlmeister Maximilians, Dionys Braun, in Memmingen den Empfang von 20 Gulden rheinisch *an meiner schuld vnnd arbeit so ich königlicher Majestät gemalt vnnd gemacht hab* bestätigt. Mit der Werkgruppe um das kaiserliche Familienporträt läßt sich die Zahlung aufgrund der zeitlichen Distanz nicht verbinden, zumal Strigel ausdrücklich die Vergütung bereits geleisteter Arbeiten quittiert. Seit Robert Vischers umfassender archivalischen Studie von 1885 dient die Nachricht denn auch als Beleg für die Zuschreibung eines 1947 in Straßburg verbrannten Maximilianporträts an Strigel (Abb. 74), dessen ausführliche Inschrift besagt, daß es ein Geschenk an den Komtur der Straßburger Johanniter-Kommende sei, das Maximilian am 29. Juli 1507 durch einen Boten von Konstanz nach Straßburg schicken ließ.⁹² Vischer beruft sich neben der zeitlichen Koinzidenz auf die Qualität der Malerei, die er im Original studieren konnte und zweifelsfrei mit der Hand Strigels verbindet. Für ihn folgt daraus, „dass B. Strigel dieses Porträt frisch nach dem Leben gemalt hat und zwar in Konstanz...“⁹³, worauf im Dezember desselben Jahres die Bezahlung erfolgt sei.

Zweifel an der Verbindung von Quittung und Porträt äußerte an entlegener Stelle zuerst Gertrud Otto.⁹⁴ Während Vischer den Text der Quittung nur in verkürzter Form kannte – Strigel bestätigt den Empfang von 20 Gulden rheinisch für das, was er seiner Majestät *gemalt und gemacht* hat –,⁹⁵ bemühte sich Otto um den vollständigen Wortlaut, der sie an eine Abschlagszahlung für einen größeren Auftrag denken läßt. Sie bezieht die Quittung folglich auf einen aus stilistischen und motivischen Gründen für Strigel gesicherten, fragmentarisch erhaltenen Altar mit Szenen aus der Kreuzlegende, der iko-

⁹⁰ Wien, KHM: GG 827, Lindenholz, 29 x 22,2 cm; dazu Ak Wien / München 2011, Nr. 161, S. 253 (Karl Schütz) mit Abb.

⁹¹ Innsbruck, TLA: Urkunde I 4912.

⁹² Vischer 1885, S. 44; seine Zuschreibung wurde von der Forschung aufgegriffen, ohne daß die Argumente je neuerlich geprüft worden wären. – Vgl. zu Bild und Inschrift Anhang I.a), S. 273 f.

⁹³ Vischer 1885, S. 45.

⁹⁴ Otto 1958, S. 6, ihr Vorschlag fand kaum Beachtung.

⁹⁵ JAK 2, 1884, Reg. 889.

nographisch auf Maximilian verweist und im Kontext der auf dem Konstanzer Reichstag 1507 intensiv betriebenen Vorbereitungen für einen Romzug zur Kaiserkrönung stehen dürfte (Abb. 180–184).⁹⁶ Das Maximilianbild auf der Tafel mit der Kreuztragung Kaiser Konstantins (Abb. 180) begegnet auch als autonomes Porträt (Abb. 190) und findet Eingang in weitere, sicher nicht von Maximilian in Auftrag gegebene Werke wie den Salemer Marienaltar (Abb. 189).⁹⁷ Der Vertrag zwischen Strigel und Kloster Salem ist in einer Abschrift des 17. Jahrhunderts überliefert⁹⁸ und erlaubt Rückschlüsse auch auf die Herstellung des Kreuzaltares. Am 22. Juli 1507 werden Meister Bernhard Strigel, Maler zu Memmingen, die gesamten Schnitz-, Mal- und Faßarbeiten gemäß einer vorliegenden Visierung übertragen, den fertigen Altar soll er bis zum 16. Oktober 1508 liefern und erhält dafür 150 Gulden rheinisch. Diese Summe deckt sich in etwa mit dem Jahreslohn eines maximilianischen Hofmalers, doch geht aus dem Vertrag nicht hervor, ob die Materialkosten enthalten sind. Ob Strigel zwei größere Altäre parallel herstellen konnte, läßt sich beim derzeitigen Stand der Forschung nicht mit Gewißheit sagen, muß aber auch nicht zwingend angenommen werden.⁹⁹ Bismal unberücksichtigt blieb, daß sowohl in der Mainzer Kirchenprovinz, zu der das im Bistum Augsburg liegende Memmingen gehört, als auch in der königlich-kaiserlichen Kanzlei bis weit ins 16. Jahrhundert hinein das Jahr nicht am 1. Januar, sondern am 25. Dezember beginnt. So dürfte Strigel die quittierten 20 Gulden rheinisch nach heutiger Zeitrechnung am 28. Januar 1506, nicht 1507 erhalten haben, womit die unmittelbare zeitliche Nähe zum Straßburger Porträt ausfällt.¹⁰⁰ Bezieht sich die Zahlung jedoch als Abschlagszahlung auf den Kreuzaltar oder eine mit ihm verbundene Arbeit und veranschlagt man für dessen Her-

⁹⁶ Vgl. zum Altar und weiterführender Literatur Anhang 1.d), S. 290 f.

⁹⁷ Karlsruhe, Badisches Landesmuseum – Klostermuseum Salem: Inv. 95/1361 und C 3795; dazu Ak Karlsruhe 1996a, Nr. 84, S. 128–133 mit Abb. und weiterführender Literatur sowie Zimmermann 1985, Nr. 160, S. 282–285 speziell zum Schrein.

⁹⁸ Vollständig zitiert bei Obser 1916, S. 169 f.

⁹⁹ Da Strigel seit 1515 bis zu seinem Tod mit arbeits- und zeitintensiven städtischen Ehrenämtern betraut war, zugleich aber kontinuierlich Werke überliefert sind, geht Thierbach 1998, S. 16, von einer gut organisierten Werkstatt aus, die Aufträge im Sinne des Werkstattleiters ohne dessen Mitarbeit einwerben und ausführen konnte. Um 1507, zur Entstehungszeit der Altäre, nennen die Memminger Archivalien einen Knecht Bernhard Strigels, der ein Trinkgeld für das Anfertigen der Schrift am Chorgestühl von St. Martin erhält, über weitere Mitarbeiter ist nichts bekannt; dazu Rott 1934, S. 101; Vischer 1885, S. 44.

¹⁰⁰ Manfred Rupert, Tiroler Landesarchiv, sei für diesen wertvollen Hinweis herzlich gedankt; vgl. dazu auch Grotefend ¹³1991, S. 12.

stellung analog zum Salemer Altar etwa ein Jahr, hätte Strigel ihn zu dem zwischen April und Juli 1507 in Konstanz versammelten Reichstag liefern können und damit noch vor dem neuen Auftrag für Kloster Salem. Zudem zahlte Maximilian für Porträts durchweg geringere Summen, wobei zu berücksichtigen ist, daß zum Straßburger Bild ursprünglich eine heute verlorene Wappentafel gehörte.¹⁰¹ Doch selbst wenn die quittierten 20 Gulden rheinisch – wohlgemerkt als Teil einer größeren Schuld – für zwei Tafeln bezahlt wurden, liegen die in den Abrechnungen überlieferten Vergleichswerte für Porträts deutlich darunter: 1498 erhält Jörg Muskat 20 Gulden für vier in Holz geschnittene Porträts, eines davon ein Porträt Maximilians,¹⁰² im Mai 1500 ein namentlich nicht genannter Maler 2 Gulden und 30 Kreuzer *von ainem cotrafetn antlicz*,¹⁰³ 1510 Hans, Maler von Schwaz, 15 Gulden für *zwei conterfettafeln, daran frau Maria von Burgund gemalt ist*,¹⁰⁴ der Maler Andrä Steger 18 Gulden für fünf nicht näher bezeichnete *corterefftäfelen*¹⁰⁵ und bereits 1508 Hans Knoderer, *kais. Majestät hofmaler*, 4 Gulden für die lebensgroße Leinwandkopie des Speyrer Rudolfsgrabmals (Abb. 13/14).¹⁰⁶

Während also die Quittung eine Zuschreibung des Straßburger Porträts an Strigel nicht zwingend erfordert, bleibt die von Vischer konstatierte Eigenhändigkeit des Werkes, die ihn gar an eine Strigel gewährte Porträtsitzung denken läßt. Dies ist insofern problematisch, als das Hüftbild Maximilians im Harnisch in zahlreichen, nahezu identischen Wiederholungen verbreitet wurde, die teils bis in die letzten Details des Hintergrundes nach einer Vorlage gepaust sind.¹⁰⁷ Das Straßburger Bild ist nur eine von meh-

¹⁰¹ Vgl. Sebald Bühelers Straßburger Chronik von 1588, die den Text der Inschrift dahingehend ergänzt; ediert durch Schnéegans 1887, hier S. 68; dazu ausführlich unten S. 124 ff.

¹⁰² JAK 2, 1884, Reg. 586 (26. Mai 1498); dazu auch unten S. 51 ff.

¹⁰³ JAK 3, 1885, Reg. 2293 (12. Mai 1500).

¹⁰⁴ JAK 2, 1884, Reg. 997 (6. August 1510). – Bei diesen Porträts dürfte es sich um Bilder in der Art der im Kunsthistorischen Museum in Wien erhaltenen Porträts der Maria von Burgund handeln, deren Abmessungen näherungsweise den Hüftbildern Maximilians im Harnisch entsprechen, vgl. beispielsweise Wien, KHM: GG 4402, 79 x 46 cm, Abb. 54.

¹⁰⁵ JAK 2, 1884, Reg. 989 (1. Juni 1510).

¹⁰⁶ JAK 2, 1884, Reg. 905 (24. April 1508); das 219,5 x 76 cm messende Temperabild heute in Wien, KHM: KK P 9; dazu Körner 1997, S. 128–132.

¹⁰⁷ Vgl. unten S. 107 f. und Anhang 1.a), S. 273; Infrarotaufnahmen, die den Gebrauch von Pausen belegen, existieren zum Augsburger Porträt der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Abb. 71–73). Die von Peter Klein, Hamburg, durchgeführte dendrochronologische Untersuchung ergab ein frühestes Entstehungsdatum ab 1490 und ein wahrscheinliches ab 1496, so daß die Tafel vor oder parallel zum Straßburger Bild entstanden sein dürfte. –

renen Fassungen, was Vischer freilich nicht wissen konnte, dem die Tafel als originär und Unikat galt.¹⁰⁸ Das früheste überlieferte Datum für diese Porträtversion weist dagegen in die zweite Hälfte der 1490er Jahre (Abb. 68).¹⁰⁹ Im Sommer 1500 fordert Maximilian mehrfach die Innsbrucker Kanzlei auf, ihm sein Porträt, das sich in den Händen eines Malers zu Schwaz befinde, nach Augsburg zu senden,¹¹⁰ die weiteren Überlegungen werden zeigen, daß es sich dabei um ein Hüftbild im Harnisch gehandelt haben muß.¹¹¹ Soll Strigel auch für diese Fassung des Maximilianporträts verantwortlich zeichnen, muß der Auftrag für den Originalentwurf vor 1500 an ihn ergangen sein, wobei es verwundert, warum der in Augsburg weilende Maximilian sein Porträt dann bei einem Maler aus Schwaz in Tirol und nicht bei Strigel selbst aus dem viel näher gelegenen Memmingen ordert. Um oder vor 1500 liegen zudem kaum gesicherte Nachrichten zu Strigel vor. Sein Name begegnet seit 1505 in dichter Folge in den Memminger Urkunden.¹¹² Ab 1515 bis zu seinem Tod 1528 werden ihm städtische Ämter übertragen, er ist mehrfach Zunftmeister und Ratgeb, zählt zu den angesehenen Bürgern der Stadt und wird mit politischen Missionen betraut.

Der in der Literatur gelegentlich zu findende Hinweis, Strigel habe Maximilian zuerst 1504 porträtiert,¹¹³ trägt nicht zur weiteren Klärung bei, stützt er sich doch auf ein Bild der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 176), das in der mehrfach überarbeiteten Inschrift zwar fest datiert, in der Zuschreibung an Strigel jedoch umstritten ist.¹¹⁴ Zudem

Martin Schawe, München, machte mir die Ergebnisse der gemäldetechnischen Untersuchung sowie bislang nur teilweise publizierte IR-Aufnahmen zugänglich.

¹⁰⁸ Vgl. den *Œuvre-Katalog* bei Vischer 1885, S. 82–97, der eine erste Zusammenstellung bei Bode 1881, S. 59 ff., erheblich erweitert, aber keine zweite Version des Hüftbilds im Harnisch verzeichnet.

¹⁰⁹ Das Porträt des Historischen Museums in Berlin trägt eine zweifache Datierung: 1496 auf dem Ehrentuch und 1499 über die Altersangabe Maximilians in der Inschrift; vgl. zur Datierungsdebatte Anhang 1.a), S. 270 f.

¹¹⁰ JAK 2, 1884, Reg. 621, 623 f. vom 29. Juni, 3. und 8. Juli 1500.

¹¹¹ Vgl. unten S. 82 ff.

¹¹² Rott 1934, S. 101 ff.; Vischer 1885 sowie Thierbach 1998, bes. S. 13–17.

¹¹³ Vgl. zu den Nachweisen im einzelnen die Literaturangaben bei Anhang 1.c), S. 283 f.; das Datum auch bei Thierbach 1998, S. 11, im Zusammenhang mit Strigel.

¹¹⁴ Baldass 1913/14a, S. 265 f. beläßt es bei einer Charakterisierung als schwäbisch, spricht sich aber deutlich gegen eine Zuschreibung an Strigel aus; Wilhelm H. Köhler ordnet das Bild dem Umkreis Dürers zu, vgl. Bock / Grosshans 1996, S. 43. – Rainald Grosshans, Berlin, sei für ein Gespräch über die Zuschreibungsfrage im April 2001, die Möglichkeit der Einsichtnahme in die Bildakten und die großzügige Überlassung von Abbildungsmaterial herzlich gedankt.

kann dieses Porträt kaum als vom Hof autorisiertes Herrscherbild gelten, trägt Maximilian doch eine augenscheinlich gefälschte Vlieskollane, bei der verschiedenfarbige, geschliffene Edelsteine die obligatorischen emaillierten Feuersteine ersetzen, die sowohl eine Kette aus der Frühzeit des Ordens (Abb. 19) wie auch die um 1517 entstandene Potence für den Herold des Ordens (Abb. 20) zeigen.¹¹⁵ Eine solche Abwandlung der Kollane untersagen die Ordensstatuten von 1431 ausdrücklich: *Lequelle colier ne pourra estre enrichy de pierres, ne d'autres choses, et ne le pourront donner, vendre, engaigier, ne alienner, pour quelque nécessité ou cause, ne en quelque manière que ce soit.*¹¹⁶ Strigels Maximilianporträt in Kreuzlingen (Abb. 190) und das kaiserliche Familienporträt (Abb. 7) zeigen dagegen die korrekte Form, um die auch die Hüftbilder im Harnisch trotz mancher, wohl der seriellen Vervielfältigung geschuldeter Mißverständnisse bemüht sind.¹¹⁷

Die Nachrichten über die Familie Strigel und die erhaltenen Werke Bernhard Strigels liefern dagegen einige Anhaltspunkte.¹¹⁸ Die Familie ist seit 1430 in Memmingen nachweisbar und unterhält bis ins Jahr 1569 über vier Generationen sowohl als Bildschnitzer wie Maler ein florierendes Unternehmen mit mehreren, teils parallel arbeitenden Werkstätten. Bernhard Strigel, dessen Alter die Cuspinian-Inschrift mit nahezu 60 Jahren angibt, dürfte um 1460 geboren sein und stellt in den 1480er und 90er Jahren die Malereien zu den Schnitzaltären her, die sein Vater oder Onkel Ivo von Memmingen aus ins Schwäbische, aber auch nach Graubünden, Südtirol und ins Tessin liefert.¹¹⁹ Bereits

¹¹⁵ Vgl. zu den Nachweisen unten S. 56, Anm. 169 f.

¹¹⁶ Morand 1881, S. 213. – Den Hinweis auf die ‚falsche‘ Form der Kollane verdanke ich einem klärenden Gespräch zu den in den Maximilianporträts präsentierten Insignien und Abzeichen mit Helmut Trnek, Wien.

¹¹⁷ Während beispielsweise die Augsburger Version (Abb. 70) die seit den späteren 1460er Jahren gelegentlich in Kleeblättern endenden Feuereisen mit Hilfe von Ösen verbindet, sind sie im Porträt des Deutschen Historischen Museum (Abb. 68) korrekt ineinander verhakt, nun jedoch die Feuersteine horizontal statt vertikal eingefügt.

¹¹⁸ Dazu Rott 1934, S. 94–103; Otto 1953; Stange 1957, S. 126–151; Stange / Lieb 1970, S. 190–221; Thierbach 1998, S. 9–12 mit einem umfassenden Nachweis der älteren Literatur.

¹¹⁹ Vgl. Beckerath 1998, bes. S. 90–104 mit Abb.; Ivo Strigel nimmt noch in hohem Alter Aufträge an, so etwa 1512 für den monumentalen Flügelaltar aus Santa Maria in Calanca (Basel, Historisches Museum). Zu dieser Zeit hatte sich eine typische ‚Strigel-Marke‘ längst etabliert, die ohne die eigenhändige Mitarbeit des Werkstattleiters geliefert werden konnte. So erinnern am Calanca-Altar auch die Malereien der Schreinrückseite an Bernhard Strigel, der jedoch nicht in die Ausführung involviert war; dazu Buder 1999, S. 29–

zu dieser Zeit dürfte Bernhard selbständig gearbeitet haben,¹²⁰ zuletzt läßt sich die Zusammenarbeit mit Ivo für den um 1500 entstandenen Memminger Dreikönigsaltar anhand des Malereistils belegen.¹²¹ Gleichfalls durch Stilanalysen ist Strigels Mitarbeit am Blaubeurer Hochaltar gesichert,¹²² ein Großauftrag, der mit einem zeitweisen Aufenthalt in Ulm verbunden war, wo die Malereien in der Werkstatt von Hans Schüchlin und Bartholomäus Zeitblom produziert wurden, der gesamte Altar wird 1493 geweiht, 1494 vollendet.

Strigels frühe Porträts zeigen eine von den Hüftbildern im Harnisch sowohl stilistisch wie auch in Hinblick auf das Form- und Raumverständnis in mehrfacher Hinsicht abweichende Ausführung. Das kleinformatige Bildnis eines Mannes in Berlin,¹²³ schließt eng an die Kopftypen des Blaubeurer Hochaltars an, weshalb eine Datierung um 1493/94 plausibel erscheint.¹²⁴ In die späten 1490er Jahren gehört das Devotions-Diptychon des Memminger Patriziers Hans Funk des Jüngeren,¹²⁵ das Funk in Verehrung vor der Gottesmutter zeigt. Während Strigel Funk in einem nur vage durch eine Steinlaibung umschriebenen Raum vor Goldgrund präsentiert, halten sich der ältere Mann in Stuttgart¹²⁶ und der Nürnberger Patrizier Hieronymus Haller zu Kalchreuth (Abb. 10)¹²⁷ in Innenräumen mit Fenster und Landschaftsausblick auf. Der heute verlorene Rahmen des zuletzt genannten Bildes trug die Jahreszahl 1503, jedoch wie die

33. – Susanne Buder, Basel, sei herzlich für die Überlassung des Manuskriptes ihrer ungedruckten Lizentiatsarbeit gedankt.

¹²⁰ Rott 1933, S. 267, publiziert einen Brief von 1499, in dem der Rat der Stadt Memmingen in Chur um die Begleichung einer noch ausstehenden Zahlung an *maister Bernhard Strigeln* ersucht.

¹²¹ Memmingen, Strigel-Museum im Antonierhaus: Inv. 2.3–2.5, 4.1, 5.1; dazu Thierbach 1998, Nr. 7, S. 34–39 mit weiterführender Literatur und Abb.

¹²² Vgl. Moraht-Fromm 2002, bes. S. 205–208 und Abb. 224 ff. zum Anteil Strigels.

¹²³ Berlin, SMB – Gemäldegalerie: M.29; Studie auf Papier, heute auf Eichenholz aufgelegt, 15 x 12,7 cm; dazu Bock / Grosshans 1996, S. 116; Abb.: <<http://www.bildindex.de/document/obj02558089>> (6.2.2017)

¹²⁴ Vgl. beispielsweise die Gestalt des Täufers in der Blaubeurer Bußtaufe; Abb. Moraht-Fromm 2002, Abb. 224.

¹²⁵ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek: WAF 1067 und Inv. 11416; Nadelholz, 62,5 x 38,5 bzw. 61,5 x 37,5 cm; dazu Kat. München 2006, S. 276 mit Abb.

¹²⁶ Stuttgart, Staatsgalerie: Inv. 3360; Lindenholz, 69,5 x 46,1 cm; dazu Kat. Stuttgart 1992, S. 417 (Edeltraud Rettich) mit Abb.

¹²⁷ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek: WAF 1066; Nadelholz, 47,5 x 32,5 cm; dazu Kat. München 2006, S. 278.

übrigen Porträts keine Signatur. Ein eingehender Stilvergleich mit den Hüftbildern Maximilians im Harnisch verbietet sich zwar aus methodischen Gründen, handelt es sich doch im einen Fall um Unikate, im anderen um die Erzeugnisse einer über mindestens ein Jahrzehnt fortgeführten Serienproduktion, bei der trotz einer bis ins Detail nahezu identischen Komposition die Ausführung der einzelnen Tafeln stark differiert.¹²⁸ Als verbindende Motive der Hüftbilder Maximilians (Abb. 68–78) können gleichwohl die vor allem im Gesicht scharf geschnittenen Formen gelten, und auch das Haar umschließt den Kopf als kompakte, über der Stirn, entlang der Schläfe und über der rechten Schulter klar begrenzte, wenig differenzierte Masse, die über dem Ohr ebenso scharf geteilt wird. Davon weichen die frühen Köpfe Strigels ab, die bei aller Individualität eine ähnliche Physiognomie verbindet. Charakteristisch sind etwa die zusammengezogenen Augenbrauen und der daraus resultierende herbe Gesichtsausdruck, wobei das Inkarnat deutlich nuancenreicher modelliert wird, in einigen Fällen gar verwaschen wirkt.¹²⁹ Auch Haare gibt Strigel strähniger wieder, beim Stuttgarter Porträt zeichnet er akribisch die einzelnen Barthaare, und Hieronymus Haller fällt das Haar fransig in die Stirn. Gerade dies könnte jedoch bei den Hüftbildern Maximilians ein Zugeständnis an eine der Vervielfältigung dienende Vereinheitlichung der Formen sein.

Besser, da von der Ausführung gelöst, lassen sich Porträtauffassung und Komposition vergleichen. Strigels um 1500 entstandene Bildnisse verbindet das Interesse, den Bildraum durch eine wahlweise rechts oder links diagonal in die Tiefe geführte Wand im Sinne eines dreidimensional verstandenen Innenraumes zu gestalten – Ernst Buchner spricht vom Typus des Porträts im Gemach.¹³⁰ Diese Kompositionsform begegnet noch in Strigels kleinem, um oder nach 1506/07 entstandenen Maximilianporträt in Kreuzlin-

¹²⁸ Gemäldetechnisch untersucht wurde das Augsburger Porträt der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, zu den Ergebnissen oben Anm. 107. Für die übrigen Tafeln fehlt entweder das nötige Gerät vor Ort oder die Motivation, kostenintensive Untersuchungen durchzuführen, so daß sich Entstehungsumstände und Datierung der Bilder in den wenigsten Fällen verlässlich eingrenzen lassen.

¹²⁹ Vgl. neben den abgebildeten Beispielen auch den umfangreichen Bildteil bei Otto 1964; eine Herleitung von Strigels Stil unternimmt Rettich 1965, zu den Porträts S. 93–111, doch schreibt sie die in Frage stehenden Maximilianporträts ausnahmslos Strigel zu.

¹³⁰ Buchner 1953, S. 127 mit Abb. 15, 31, 33 ff., 50, 85, 111, 147 f., 150, 187. – Die über mehrere Stationen vermittelte Abhängigkeit dieser Komposition von niederländischen Vorbildern, vor allem von Dieric Bouts, wurde mehrfach dargelegt, vgl. am Beispiel Stri-

gen (Abb. 190). Ganz anders dagegen das Raumkonzept der Hüftbilder im Harnisch. Als Beispiel soll die Tafel des Historischen Museums in Berlin dienen (Abb. 68), die den im Dreiviertelprofil gezeigten Kopf Maximilians auf einem annähernd ins strenge Profil gedrehten Körper zwischen zwei bildparallel geführten Steinbrüstungen vor einem neutralen Grund einspannt. Lediglich das den Körper hinterfangende Ehrentuch und eine über die vordere Brüstung gebreite Textile, deren Verhältnis zum Mantel Maximilians vage bleibt, setzen einen Akzent in diesem streng komponierten Bildraum, der sonst keinerlei Assoziation an einen der Realität nachempfundenen Lebensraum weckt. Auch wenn wie in der Augsburger Fassung (Abb. 70) ein Landschaftsmotiv das vom Ehrentuch ausgesparte Bildfeld füllt, will sich der Gedanke an einen Innenraum nicht einstellen. Der Schatten, den das Tuch auf die Brüstung wirft, läßt zweifeln, ob sich dahinter eine Fensterlaibung verbirgt. Nach vorne entwickelt sich die Figur Maximilians über die Brüstung in den Betrachtterraum hinein, rechts und links wird der Bildraum vom Rahmen überschritten, aber nicht begrenzt. Michael Wolgemuts um 1485 entstandenes Porträt des Levinus Memminger (Abb. 11)¹³¹ verdeutlicht, daß sich dieses Motivrepertoire auch ganz anders instrumentieren läßt. Hier sind die beiden bildparallelen Brüstungen durch eine Quaderzeichnung, Alterungsspuren im Stein und weitere Details wie Maßwerkdekor und Eisenklammern naturalisiert, zudem zeichnet sich neben der rechten Kante des Ehrentuches ein Wandabschluß ab, und auch der Landschaftsausblick verbindet sich mit der Welt Memmingers, hat sich doch ein Singvogel auf der hinteren Brüstung eingefunden. Diese Art der Raumauffassung weist viel eher in die Richtung, welche die Ausformung des Porträts im Gemach in den 1480er und 90er Jahren beispielsweise bei Wolfgang Beurer (Abb. 124), Albrecht Dürer (Abb. 2) und eben auch bei Strigel nehmen wird, während die Hüftbilder vorerst als Solitäre gelten müssen. Dies zumal, als auch die Komposition des gelegentlich zum Vergleich herangezogenen Porträts Friedrichs III., wie es die Ambraser Version überliefert (Abb. 94),¹³² als Vorbild nicht gesichert ist. Die mit einer Altersangabe des Dargestellten versehene Version des

gels Rettich 1965, S. 95 f.; für Bouts charakteristisch das Londoner Männerporträt, Abb. Belting / Kruse 1994, Taf. 153.

¹³¹ Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza: Inv. 1934.33; Lindenholz, 33,7 x 22,9 cm; dazu Lübbecke 1991, S. 392–395; Ak Wien / München 2011, Nr. 34, S. 72 (Stephan Kemperdick).

¹³² Wien, KHM: GG 4398; Holz, 78,5 x 51,5 cm.

Friedrichs-porträts in Linz,¹³³ die zu der Annahme eines 1468, noch zu Lebzeiten Friedrichs entstandenen und in der Folge mehrfach kopierten Originals führte, zeigt allein die Büste des Kaisers vor dunklem Grund, so daß das Raumkonzept der durchweg späteren Wiederholungen mit ihrem zwischen einer Brüstung und einem Kissen eingespannten Bildnis Friedrichs ebensogut von Maximilians Hüftbildern im Harnisch inspiriert sein kann.

Inwiefern Komposition und Ausführung der Hüftbilder im Harnisch inhaltlich und funktional begründet sind, wird in anderem Zusammenhang zu erörtern sein.¹³⁴ Hier kam es zunächst darauf an, Unterschiede zu den ersten für Strigel belegten Porträts aufzuzeigen, so daß sich eine Zuschreibung des Entwurfs dieser Version des Maximilianbildnisses an den bis dahin vor allem als Altarspezialist hervorgetretenen Memminger Maler auch auf der Basis der Werke nicht notwendigerweise aufdrängt.¹³⁵ Gleichwohl steht außer Frage, daß Strigel Maximilians Hüftbild im Harnisch kannte, denn gerade seine im Umfeld des kaiserlichen Familienbildes entstandenen Porträts zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem älteren Bildentwurf, dessen Raumkonzept im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auch in seinem Œuvre öfter begegnet.¹³⁶ Strigel dürfte demnach zwischen 1506, vielleicht schon etwas früher, und 1516, vielleicht auch einige Zeit darüber hinaus, Arbeiten für Maximilian ausgeführt haben, der jedoch nicht sein alleiniger Auftraggeber war. Die Memminger Werkstatt führt Strigel erfolgreich in eigener Regie und – im Unterschied zu Kölderer – unabhängig von der maximilianischen Hofhaltung. Auch werden Maximilian zwischen 1498 und 1510 Porträts von anderen Malern als Strigel geliefert, wobei sich in den wenigsten Fällen klären läßt, wen diese Porträts darstellten.

¹³³ Abb. Buchner 1953, Abb. 125. – Vgl. zur Forschungsdebatte Ak Wien 2012, Nr. 14, S. 154 (Karl Schütz); Eger 1965, S. 44–54.

¹³⁴ Dazu vor allem Kapitel II.1, S. 101–121.

¹³⁵ So hält auch ein ausgesprochener Kenner altdeutscher Porträts wie Kurt Löcher allein aufgrund der Quittung von 1507 an der Zuschreibung fest: „Mit Ausnahme des Straßburger Bildes muß keine der erhaltenen Wiederholungen mit Strigel selbst in Verbindung gebracht werden. Sein Kaiserbild wurde offenbar auch in anderen Werkstätten, etwa in Tirol, kopiert.“ (Ak Rothenburg 1987, S. 254).

¹³⁶ Vgl. etwa das Männerporträt der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Abb. Lübbecke 1991, S. 375) oder das Ehepaardiptychon des Liechtenstein-Museums in Wien (Abb. 204 f.), weitere Beispiele bei Otto 1964, Abb. 140–143 und 147.

Bleibt die Frage, weshalb die Inschrift des Cuspinian-Diptychons eine so gänzlich andere Rhetorik wählt. Der Blick auf die sich mit Maximilians Tod im Januar 1519 wandelnde Situation trägt einiges zur Klärung bei. Als festangestellter Hofmaler wechselt ein Mann wie Kölderer nahtlos in die Dienste Erzherzog Ferdinands und Karls V.,¹³⁷ während der Nürnberger Rat die Auszahlung von Dürers Leibrente sofort einstellt. Erst nachdem Dürer bei Karl V. vorstellig geworden ist, fließen die Zahlungen wieder, doch erhält er trotz intensiver Kontaktpflege während der Reise in die Niederlande 1520 keine neuen Aufträge vom Hof.¹³⁸ Auch für Strigel dürfte sich die Auftragslage verändert haben. Während des Wienaufenthaltes 1520 ist er für die Vertrauten Maximilians tätig,¹³⁹ doch fällt bereits die Arbeit am Cuspinian-Diptychon mit den ersten Erfolgen von Dürers Holzschnittporträt Maximilians (Abb. 18) zusammen, eine nicht unerhebliche Konkurrenz. Auch ist es Dürer, der in den Augen der Zeitgenossen gemeinhin als zweiter, deutscher Apelles gefeiert wird.¹⁴⁰ Die Cuspinian-Inschrift wählt eben diesen Topos für Strigel, so daß sich die Vermutung aufdrängt, Strigel wie auch Cuspinian habe an einem Gegengewicht gelegen, zumal Strigel seit wenigstens 1506 für den Kaiser tätig war und damit ältere Rechte als Dürer vorzuweisen hatte. Weitere Indizien unterstützen diese These. So läßt Cuspinian das Familienbild Maximilians nach dessen Tod nicht nur durch Hinzufügen der eigenen Familie und einer Darstellung der Heiligen Sippe zum Diptychon erweitern (Abb. 5–8), sondern betreibt mit der Bezeichnung der Dargestellten als Mitglieder der Verwandtschaft Christi zugleich die Apotheose der

¹³⁷ In der Urkundenaufstellung bei Ottner 1996, S. 222–246, hier 232 ff., zeichnet sich nach 1519 kein Bruch in der Auftragsvergabe ab, jedoch wird über Kölderers Lohn und die zu leistenden Arbeiten neu verhandelt, bis Karl V. am 22. Mai 1522 die von Maximilian 1518 festgesetzte Leibrente samt der damit verbundenen Pflichten bestätigt und erneut zusagt; vgl. JAK 2, 1884, Reg. 1456.

¹³⁸ Die Bestätigung der Leibrente erfolgt am 4. November 1520; dazu Rupprich 1956–69, Bd. 1, Nr. 31, S. 84, Nr. 33–39, S. 88–94; vgl. auch Schmid 2003, S. 432 f. und 472 f.

¹³⁹ Neben dem bereits bekannten Cuspinian-Diptychon ist hier eine Tafel mit der Darstellung des Marientodes für den Wiener Bischof Georg Slatkonja zu nennen (Abb. 192), die sich bis zum Brand 1947 im Straßburger Musée des Beaux Arts befand; dazu Ankwicz 1916, S. 293–306; Eisenbeiß 1998, S. 96 ff. sowie unten S. 230.

¹⁴⁰ So seit 1499 bei Conrad Celtis, Christoph Scheurl, Jakob Wimpfeling, Willibald Pirckheimer und Erasmus von Rotterdam nachzulesen; publiziert bei Rupprich 1956–69, Bd. 1, Registereintrag S. 331; vgl. Eser 1996, S. 130 f.; Goldberg / Heimberg / Schawe 1998, S. 334 f.

kaiserlichen Familie, in deren unmittelbarer Nähe die eigene ihren Platz findet.¹⁴¹ Von der Hand des durch die Gunst Maximilians nobilitierten Porträtmalers dürfte ein solch ehrgeiziges Programm zusätzlich an Legitimation gewonnen haben. Wie eine Antwort auf die Cuspinian-Inschrift mutet denn ein zwei Jahre später entstandenes Relief Hans Dauchers an (Abb. 12), dessen Thema Thomas Eser in einer geistreichen Interpretation als allegorischen Zweikampf zwischen Dürer und Apelles bestimmte, bei dem Dürer den Sieg davonträgt: er ist nicht nur der zweite, sondern der bessere Apelles.¹⁴² Unabhängig von der umstrittenen Identifikation des dürerschen Gegners, sei es nun Apelles oder eine personifizierte Macht wie etwa der Neid, den Dürer zu überwinden habe,¹⁴³ spricht das Relief das Thema des Herrschers und seines bevorzugten Malers an, fungiert doch am linken Bildrand Maximilian als Schiedsrichter. Eser erkennt wie vor ihm schon Karl Oettinger in Johannes Stabius den Auftraggeber des Reliefs. Der Humanist war sowohl Maximilian als auch Dürer verbunden und steht im Bild als älterer, bärtiger Mann unmittelbar hinter dem Kaiser, ganz ähnlich, wie er später auch in Carl Jägers Porträtsitzung (Abb. 1) am Tisch neben Maximilian Platz nehmen wird. Nun läßt sich freilich nicht belegen, ob Stabius von Cuspinians Diptychon wußte, doch war es nach Maximilians Tod augenscheinlich wichtig, als vormals in seiner Gunst stehend erkannt zu werden. Das für alle Beteiligten gleichermaßen bedeutsame Ringen um den Platz in der Nähe Maximilians scheint denn das zentrale Thema des Reliefs zu sein, blieb doch der beliebte Herrscher in dem nach seinem Tod entstandenen Machtvakuum zunächst die entscheidende Bezugsgröße.¹⁴⁴ Für die Künstler hat das Wissen um eine frühere

¹⁴¹ Vgl. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III, 2003, Nr. 256, S. 492 (Lukas Madersbacher). – Zu dem vom herkömmlichen Sippenschema der Trinubiumslegende abweichenden Programm, nach dem nur die kaiserliche Familie über Maximilian / Zebedaeus mit der Heiligen Familie verwandt ist, Thümmel 1980, S. 105 f., dessen daraus abgeleitete These einer Entstehung aller Tafeln nach Maximilians Tod umstritten ist.

¹⁴² Berlin, SMB – Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst: Inv. 804; 23,8 x 16,8 cm, datiert 1522; vgl. hier und im folgenden Eser 1996, Kat. 8, S. 124–132, der auch auf Dürers gleichfalls 1522 entstandene Reinzeichnung für die Wanddekoration des Nürnberger Rathaussaales mit einer Darstellung der Verleumdung des Apelles verweist; Abb. Ak Wien 2003a, S. 516 f.

¹⁴³ Von Esers Vorschlag distanzieren sich Mende 2000, Nr. 118, S. 426 f. und Schauerte 2003, Nr. 16, S. 42 ff.

¹⁴⁴ Zu der nach der Königswahl Karls V. am 28. Juni 1519 rasch nachlassenden Euphorie für den neuen Regenten, der vorzugsweise in Spanien residierte und im Reich kaum bekannt war, Wohlfeil 2002, bes. S. 34 f. Er erläutert, daß sich die ersten Porträts Karls V. eng an

Tätigkeit für Maximilian folglich nicht allein Ruhm nach sich gezogen, sondern auch weitere Aufträge durch die Vertrauten und Berater des verstorbenen Kaisers. Unter diesen Vorzeichen kann ein Monopol auf die Herstellung des Maximilianporträts sowohl für Strigel als auch Dürer einen nicht zu unterschätzenden Vorteil bedeuten.

Als erstes Ergebnis läßt der Blick auf die Schriftquellen und die Überlieferung an der Existenz eines exklusiv und ausschließlich mit dieser Aufgabe betrauten Porträtmalers am Hof Maximilians zweifeln, so daß weder eine Künstlerpersönlichkeit noch eine bestimmte Werkstatt längerfristig die Authentizität der Herrscherbilder sichtbar verbürgen, allenfalls an den mehrfach genannten Maler zu Schwaz wäre hier zu denken. Porträts scheinen aus verschiedenen Quellen geordert worden zu sein, was sich mit der Organisation maximilianischer Kunstaufträge deckt. Neben einer Reihe fest angestellter, dann auch als Hofmaler titulierter Mitarbeiter wie Jörg Kölderer in Innsbruck oder Hans Knoderer in Augsburg,¹⁴⁵ die anspruchsvolle, aber auch alle anfallenden Malarbeiten erledigen, werden Maler bei Bedarf hinzugezogen oder befristet eingestellt.¹⁴⁶ Gerade diese Möglichkeit behält sich Maximilian ausdrücklich vor, wenn er die Kölderer zugesagte Auftragsgarantie begrenzt. Mit konkreten, klar umschriebenen, oft zeitaufwendigen Projekten betraut sind etwa Konrad Doll, der für 102 Gulden *ein cronick und das geschlecht von Osterreich gemalt hat*,¹⁴⁷ Marx Reichlich, der für die Restaurierung der

die Bilder des Großvaters anschließen, da im Gedächtnis der Zeitgenossen das Kaisertum untrennbar mit Maximilian verbunden war.

¹⁴⁵ Knoderer begegnet mehrfach in den Innsbrucker und Augsburger Archivalien, stets titulierte als Hofmaler oder Hofmaler zu Augsburg: JAK 1, 1883, Reg. 337 (24. Nov. 1514), 400 (14. Juni 1516); JAK 2, 1884, Reg. 905 (24. April 1508); JAK 13, 1892, Reg. 8571 (27. August 1510).

¹⁴⁶ So etwa der Venezianer Jacopo de' Barbari, der am 8. April 1500 für 100 Gulden rheinisch auf ein Jahr zu *unserm contrafeter und illuministen* ernannt wird, sich während dieser Zeit in Nürnberg aufzuhalten hat und, *wenn wir ime icht zu contrafeten und illuminieren zuschigkhen, daz er uns dasselb alzeit auf sein aigen costn und darlegen vor aller ander arbeit mit hochstem fleiss und auf das pest und fuderlichst zuricht und mache*; zum vollständigen Wortlaut des Dienstbriefes JAK 3, 1885, Reg. 2280. – Vor Bekanntwerden der Cuspinian-Inschrift galt folglich Barbari unter seinem deutschen Namen Johann Jacob Walch als maximilianischer Hofporträtist, dem die damals bekannten Hüftbilder im Harnisch zugeschrieben wurden, beispielsweise die Augsburger Version durch die Brüder Boisserée; dazu Anhang 1.a), S. 272.

¹⁴⁷ JAK 3, 1885, Reg. 2342 (13. August 1500) – Vgl. zu den für Maximilian tätigen Künstlern samt ihrer Werke im folgenden Baldass 1923; Schütz 1992 sowie die entsprechenden Katalognummern in Ak Schloß Ambras 1992, S. 300–339.

Fresken auf Runkelstein die beachtliche Summe von 300 Gulden erhält,¹⁴⁸ seit 1512 Albrecht Dürer vor allem als Graphikproduzent, Hans Burgkmair, der für den überwiegenden Teil der Holzschnitte zum »Weißkunig« und zu den Genealogie-Projekten zuständig ist, aber auch ein Reiterbild Maximilians für den Druck herstellt (Abb. 136), Albrecht Altdorfer, der Teile der »Ehrenpforte« und – wie Dürer, Burgkmair, Cranach der Ältere, Jörg Breu und Hans Baldung Grien – Miniaturen zum Maximiliangebetbuch liefert sowie Bernhard Strigel, der zwischen etwa 1506 und 1516 einen Altar und das kaiserliche Familienbild anfertigt. Obgleich Strigel die Maximilianporträts dieser Werke auch als autonome Bildnisse ausführt, sollte dies nicht mit einem der Garantie Kölderers für das zu Innsbruck anfallende Hofgemäl vergleichbaren Exklusivrecht auf die Herstellung sämtlicher Porträts des Herrschers verwechselt werden.

b) Porträtsitzung und Werkgenese

Das Wissen um das unmittelbare Gegenüber von Bildproduzent und Porträtiertem beglaubigt seit jeher die Echtheit eines Porträts. Egal, ob der Evangelist Lukas die Gottesmutter aus eigener Anschauung malt oder sich Ottokar, der Verfasser der österreichischen Reimchronik, den vordergründigen Verismus des Speyrer Grabbildes Rudolfs von Habsburg (Abb. 13) nur dadurch erklären kann, daß der Steinmetz immer wieder zum König gereist sei, um jede dem Alter geschuldete Veränderung in dessen Aussehen am lebenden Modell studieren und sofort in sein Bildwerk übertragen zu können:¹⁴⁹ das Naturstudium, im Falle des Porträts die Porträtsitzung, darf als authentizitätsstiftender Akt verstanden werden. Cuspianians Familienbild legitimiert zumindest indirekt eine vergleichbare Rhetorik, wenn die Inschrift eigens hervorhebt, Bernhard Strigel habe sich zur Herstellung des Spiegels bedient, weshalb seine Porträts den Vergleich mit dem Naturvorbild nicht scheuen müssen.¹⁵⁰

In Ermangelung einer übergeordneten, die unmittelbare Nähe des Bildproduzenten zum Herrscher garantierenden Organisationsstruktur, wie sie dem Modell des Hofmalers und der Hofwerkstatt zugrunde liegt, ließe sich folglich auch nach den Entstehungsum-

¹⁴⁸ JAK 3, 1885, Reg. 2615 (17. Februar 1508).

¹⁴⁹ MGH 5,1 [1890], VV 39125–39172, S. 508 f.; dazu und zur Topik der Stelle Körner 1997, S. 128–132.

ständen eines jeden einzelnen Maximilianporträts fragen. Dabei sollte jedoch nicht der im Nachhinein kaum je objektiv zu beurteilende Grad der Ähnlichkeit zwischen dem zu untersuchenden Porträt und dem Porträtierten als Kriterium dienen.¹⁵¹ Entscheidend ist vielmehr, daß der Nachweis einer Porträtsitzung einen bewußt herbeigeführten und gewollten Bildauftrag markiert. Gerade dieses autorisierende Moment fehlt Holbeins bereits bekannter Zeichnung des reitenden Maximilian (Abb. 4), die ohne das Wissen und die Einwilligung des Dargestellten allein aus der Initiative des Malers entstanden sein dürfte. Direkte Nachrichten oder indirekte Belege dafür, daß Maximilian für ein Porträt Modell gesessen hat, stehen jedoch in keinem Verhältnis zur Zahl der überlieferten Bildnisse. Zwar werden Porträtsitzungen gerne vorausgesetzt, um ein als besonders gelungen empfundenes Werk nachträglich zu legitimieren,¹⁵² doch lassen sich gerade zwei halbwegs sicher rekonstruieren, die eine aus der Perspektive des Dargestellten, die andere aus derjenigen des Produzenten. Es gilt nun nicht allein den Stellenwert zu ergründen, den Maximilian auf der einen, die Bildproduzenten auf der anderen Seite einer Porträtsitzung beimessen, sondern auch nach ihrer Bedeutung innerhalb der Werkgenese, mithin ihrem Anteil am fertigen Porträt zu fragen.

Am 26. Mai 1498 schreibt Maximilian aus Reutlingen an die Innsbrucker Hauskammer: *Wir haben auch einen pildsnitzer zu Ehingen, der uns unser angesicht abgeschnitten hat, beuolhen, unser lieben gemahl der römischen kunigin angesicht auch in holz zu sneiden, die [sic!] er dann yetzo in übung ist.*¹⁵³ Aus späteren Notizen geht hervor, daß es sich bei dem Bildschnitzer um den seit 1474 in Augsburg nachweisbaren Jörg Muskat handelt, der die Stadt 1492 verlassen muß und nach Ehingen übersiedelt.¹⁵⁴ Nachdem er Maximilians Gesicht in Holz geschnitten hat, soll er dasselbe auch mit dem Gesicht der Bianca Maria Sforza tun, da ihm diese Art der Arbeit gerade gut von der Hand gehe. Über die Qualität des solcherart entstandenen Werkes verliert Maximilian

¹⁵⁰ Vgl. oben S. 33–36.

¹⁵¹ Für die Maximilianporträts verfolgt Ludwig von Baldass diesen Ansatz; dazu Baldass 1913/14a, S. 249 und öfter.

¹⁵² Der Fall des Straßburger Hüftbildes im Harnisch wurde oben, S. 37, vorgestellt, die Beispiele ließen sich erweitern.

¹⁵³ JAK 2, 1884, Reg. 586.

¹⁵⁴ JAK 3, 1885, Reg. 2277: *Jorgen Mustkat, pildhauer von Ehingen* (4. August 1500), Reg. 2350: *Jorigen Muscat, pildschnitzer von Ehingen* (22. August 1500); vgl. zu Muskat Ak Schloß Ambras 1992, S. 430 mit der älteren Literatur.

kein Wort, und auch daß es augenscheinlich nach dem Leben angefertigt wurde, ist nicht von Belang, wie der weitere Wortlaut der Nachricht zeigt: *daz unser verweser und handler unsrer hauskamer zu Ynnsbruck zu iren handen zwo tafeln, darinn weyland kunig Albrecht und ein herzog von Oesterreich ... gemalet sein, zu irn handen bringen und dieselben zwo tafeln dem benannten pildsnitzer gen Ehingen mitsambt zwainzig gulden rh. mit der zeit schicken, auch ime beuelhen, sollich pild auch in holz zu sneiden und darnach mitsambt unsrer lieben gemahl pildnus und paide tafeln inen zuzubringen.* Die Bilder Maximilians und seiner Frau sollten demnach Teil einer genealogischen Reihe sein, wobei für zwei weitere Porträts bereits verstorbener Habsburger Tafelbilder als Vorlage dienten – ein Verfahren, das selbst dann praktiziert wurde, wenn der zu Porträtierende am Leben war und durchaus selbst hätte posieren können.¹⁵⁵ Bereits Hans R. Weihrauch¹⁵⁶ verband die Nachricht an die Innsbrucker Hauskammer aufgrund zweier im August 1500 erfolgten Zahlungen an Muskat mit einem ihm zugeschriebenen Bronzekopf Maximilians im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 15/16).¹⁵⁷ Das 1498 gefertigte Bild hätte in diesem Fall als Holzmodell gedient, um eine Gußform für die zwei Jahre später vollendete Bronze herzustellen. Zu den übrigen Porträts haben sich keine Werke erhalten, jedoch entstehen seit etwa 1509 Bronzestatuen römischer Caesaren für Maximilians Grabmal, an deren Herstellung Muskat beteiligt sein dürfte.¹⁵⁸ Auch wird am 8. Juli 1514 eine Summe Geldes angewiesen, um in Augsburg eine *bildung oder abconfetterei*¹⁵⁹ Maximilians und des Herzogs von Sachsen, die Muskat versetzt hatte, auszulösen.

Der Blick auf den Kopf (Abb. 15/16) läßt nun nicht spontan an ein nach dem Leben geformtes Porträt denken. Maximilian erscheint mit schulterlangem, in ornamentalen S-

¹⁵⁵ Woods-Marsden 1987, S. 209 zu Isabella d’Este; Campbell 1990, S. 145.

¹⁵⁶ Weihrauch 1952/53, S. 209 f.; vgl. auch Feuchtmayr 1921/22, S. 99 ff., 110; die im folgenden relevanten Zahlungen dokumentieren die in Anm. 154 genannten Regesten.

¹⁵⁷ Wien, KHM: KK 5486; Bronze mit brauner Patina, Höhe 34 cm; dazu Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 167, S. 353 (Lukas Madersbacher); Ak Wien 2012, Nr. 26, S. 176 (Thomas Schauerte).

¹⁵⁸ 22 der 34 Büsten haben sich erhalten, davon 20 auf Schloß Ambras sowie jeweils eine im Bayerischen Nationalmuseum München und im Badischen Landesmuseum Karlsruhe; die Büsten der Eleonore von Österreich (Wien, KHM) und Herzog Philipps des Guten (Stuttgart, WLM) sind nicht zugehörig; vgl. zur Zuschreibung der stilistisch heterogenen Gruppe an Muskat Oberhaidacher 1983, bes. S. 218; Herrbach 1990.

¹⁵⁹ JAK 13, 1892, Reg. 8599: 3 Gulden, 1 Pfund, 2 Schilling, 1 Heller.

Schwüngen gewelltem Haar, das über der Stirn und an den Schläfen gerade abschließt. Das längsovale, in der Kinnpartie kantig begrenzte Gesichtsfeld gliedern geometrisch klare Formen. Unter flach von der Nasenwurzel über die Stirn geführten Brauen wölben sich die Augen zwischen schweren Lidern nahezu kreisrund hervor. Charakteristisch sind die schmalen, leicht geöffneten Lippen mit der vorstehenden Unterlippe und die große Nase, die an der Nasenwurzel und am Rücken unmittelbar über der Spitze die beiden für Maximilian typischen Einbuchtungen zeigt, so daß sich ein Höcker bildet. Graphisch hart gezogene Falten begleiten das Rund der Augen und führen von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln. In der Seitenansicht (Abb. 15) wird deutlich, daß sie der Bronzembran eher aufgelegt, als aus ihr heraus modelliert sind, wie dies bei den späteren Caesarenbüsten der Fall sein wird.¹⁶⁰ Teile eines Harnischkragens schließen den Kopf nach unten ab, der glatte Bronzestreifen über der Stirn diente wohl zur Befestigung einer separat gefertigten Kopfbedeckung, eventuell einer Krone. Der Hinterkopf ist wie bei allen mit Muskat verbundenen Büsten abgeschnitten. Es sind die für Maximilian typischen physiognomischen Kennzeichen, die den Kopf als sein Porträt ausweisen, wobei Ludwig von Baldass nur die Gestalt der Nase gelten läßt – sie erinnert ihn mit Recht an das Profil der Hüftbilder im Harnisch (Abb. 68) –, während er den Kopf als Ganzes unter die nicht beglaubigten Bildnisse reiht.¹⁶¹ Sollte die Bronze auf das 1498 in Holz geschnittene Maximilianporträt zurückgehen, und die kerbschnittartige Ausführung läßt auch Baldass an einen eher im Holzschnitt denn im Bronzeuß geschulten Künstler denken, liegt zwischen der Porträtsitzung und dem Abschluß der Arbeit eine Zeitspanne von wenigstens zwei Jahren. Das Bild nach dem Leben dient demnach als Ausgangspunkt, wobei über die weiteren Arbeitsschritte, dabei möglicherweise erfolgte Umformungen der Naturaufnahme und die dafür maßgeblichen Gründe keine Nachrichten vorliegen.

Im Fall der zweiten, zwanzig Jahre später gesicherten Porträtaufnahme nach dem Leben sind die Arbeitsschritte besser dokumentiert. Hier entsteht zunächst eine Kohle-

¹⁶⁰ Vgl. etwa die Büste Julius Caesars in Karlsruhe, Badisches Landesmuseum: Inv. 89/22; Bronze mit brauner Patina und späterem Lacküberzug, Höhe 48,6 cm; Herrbach 1990, S. 173, Abb. 12a–b.

¹⁶¹ Hier und im folgenden Baldass 1913/14a, S. 293.

zeichnung (Abb. 17),¹⁶² deren Authentizität der Maler durch eine Inschrift in der rechten oberen Ecke bezeugt: *Das ist keiser maximilian den hab ich albrecht dürer zw awgs-purg hoch oben awff der pfaltz in seinem kleinen stüble künterfett, do man czahlt 1518 am mandag noch Johannis tawffer*. Dürer beläßt es nicht bei einer Signatur – das Monogramm ist eine spätere, nicht eigenhändige Zutat –, sondern hält zudem den Ort, eine Stube der Augsburger Bischofspfalz, und den Zeitpunkt der Entstehung, den 28. Juni 1518, penibel fest. Ob die Zeichnung allerdings auf Wunsch Maximilians und damit im Rahmen eines an Dürer ergangenen Porträtauftrages angefertigt wurde, muß offen bleiben. Von Seiten des Hofes ist eine Dürer gewährte Porträtsitzung während des Augsburger Reichstags nicht dokumentiert, so daß auch eine spontane Entstehung ohne konkreten Auftrag denkbar ist, zumal Dürer mit den offiziellen Repräsentanten Nürnbergs, Lazarus Spengler und Caspar Nützel, zum Reichstag gereist war und Maximilian mehrfach in der bischöflichen Pfalz empfing.¹⁶³

Die Zeichnung zeigt Maximilian im Dreiviertelprofil, wobei der Nahsichtigkeit des gewählten Büstenausschnitts der Abstand vom unteren Blattrand entgegenwirkt, so daß der Kaiser gleichwohl distanziert erscheint.¹⁶⁴ Während Dürer die Schauben, ihren mit Granatapfeldekor verzierten Kragen und die um die Schultern liegende Ordenskette sowie das flache, breite Barett und die Haare mit flüssigen Linien rasch umreißt, zieht er den Gesichtskontur, Nase, Augen- und Mundpartie präzise nach.¹⁶⁵ Die scharf geschnittene Nase mit dem charakteristischen Höcker und die zwischen schweren, nur einen Spalt breit geöffneten Lidern hervortretenden Augen begegneten bereits bei Muskat, doch entwickeln sich diese für Maximilians Physiognomie typischen Merkmale bei Dürer harmonisch aus der Gesamtform, während sie beim Bronzekopf wie zeichenhaft

¹⁶² Wien, Graphische Sammlung Albertina: Inv. 4852; Kreide auf Papier, 38,1 x 31,9 cm; dazu Winkler 1936–39, Bd. 3, Nr. 567, S. 33 f.; Strauss 1974, Bd. 3, S. 1736 f.; Ak Wien 2012, Nr. 75, S. 292–295 (Karl Schütz).

¹⁶³ Den Augsburgaufenthalt von Dürer, Spengler und Nützel bezeugt ein Brief von Caritas Pirckheimer, Rupprich 1956–69, Bd. 1, Nr. 27, S. 80 f.; zur Augsburger Bischofspfalz, in der Maximilian während des Reichstags als offizieller Gast des Bischofs wohnte, und seinen Plänen, sie zur Residenz auszubauen, Böhm 1998, S. 193 ff., 339–342.

¹⁶⁴ Völlig anders wirkt Erasmus von Rotterdam in Dürers 1520 datierter Kohlezeichnung, bei der die Büste mit dem Blattrand abschließt; Paris, Musée du Louvre – Département des arts graphiques: Inv. R.F. 4113; Abb. Ak Wien 2003a, S. 495.

aufgesetzte Versatzstücke wirken. Maximilians Unterkiefer ist bei Dürer sogar deutlicher vorgeschoben, doch mindert dies die ebenso würdevolle wie natürlich anmutende Erscheinung des Kaisers nicht, und auch die Altersspuren in Gestalt der Falten im Augenwinkel und der schlaff werdenden Haut der Wangen tun dem keinen Abbruch.

Bereits Vinzenz Oberhammer machte deutlich, daß Dürer die Albertinazeichnung nicht nur als Studie, sondern auch als Pause benutzte beziehungsweise mit ihrer Hilfe eine Pause herstellte, die bei der Anfertigung der in der Folge entstandenen Maximilianporträts zum Einsatz kam.¹⁶⁶ Somit versieht Dürer ein für die Porträtproduktion notwendiges Arbeitsinstrument, das oft im Herstellungsprozeß verbraucht wird, mit einer ausführlichen Inschrift, die vom Stolz des Künstlers auf das aus eigener Anschauung entstandene Bild des Herrschers zeugt und der Zeichnung einen über den handwerklichen Aspekt hinausreichenden Rang zuweist.¹⁶⁷ Das Bild nach dem Leben nobilitiert so seinen Produzenten, einerseits durch seine Qualität und – im Fall des Herrscherbildes – durch seine bloße Existenz, setzt sie doch die unmittelbare Nähe des Malers zum Kaiser voraus. Während Dürer diesen Umstand wie nach ihm Strigel in der Cuspinian-Inschrift eigens betont, war er weder für Muskat noch die übrigen mit der Produktion von Porträts für den Hof befaßten Künstler relevant, zumindest sind von deren Seite keine vergleichbaren Äußerungen überliefert, und auch Maximilian rühmt keinen seiner Porträtmaler. Die Wertschätzung der Naturaufnahme hindert Dürer indes nicht, die Zeichnung in seinen Porträts zu variieren. Obgleich alle denselben, in den Abmessungen identischen Kopf verwenden, vermitteln sie ein jeweils anderes Bild von Maximilian, ohne daß sich die zeitliche Abfolge der einzelnen Porträtfassungen mit letzter Gewißheit rekonstruieren ließe.

¹⁶⁵ Das Albertinablatt analysiert eingehend Oberhammer 1969, S. 4 ff.; Winkler 1936–39, Bd. 3, Nr. 567, S. 33, hält es für möglich, daß die nachgezogenen Konturen von einer späteren Hand stammen, während er die rote Lavierung samt Weißhöhungen Dürer zuschreibt.

¹⁶⁶ Oberhammer 1969, S. 7; die gemäldetechnische Bestätigung bei Luber 1991, S. 30–42; zum Gebrauch von Lochpausen grundlegend Taubert 1975, hier S. 388

¹⁶⁷ Zu Dürers Praxis, seine Zeichnungen durch später ergänzte, authentifizierende Inschriften für die Nachwelt aufzubereiten Koerner 1996, S. 43 f. am Beispiel des Selbstporträts von 1484 in der Albertina, Wien.

Der Zeichnung am nächsten steht das Holzschnittporträt (Abb. 18),¹⁶⁸ bei dem Dürer die Büste bis an die Blattränder fortsetzt, so daß der solcherart erweiterte Büstenausschnitt deutlicher zur Seite gedreht erscheint. In der Zeichnung nur flüchtig angelegte Details wie das Madonnenmedaillon am Barett und die Kollane des burgundischen Ordens vom Goldenen Vlies, dem Maximilian seit 1478 angehört, sind nun ausgearbeitet, wenn auch letztere bis auf das Widderkleinod deutlich vom Insigne des Ordens abweicht, wie der Blick auf eine frühe Kollane (Abb. 19)¹⁶⁹ oder die gegen 1517 entstandene Potence (Abb. 20)¹⁷⁰ zeigt. Das Granatapfelmuster schmückt im Druck den Stoff der Schauben statt des Kragens, der einen Rautendekor samt Perlenbesatz erhalten hat und an einen Hermelinkragen erinnert. Der Text der über Maximilians Kopf ausgebreiteten Schriftrolle verweist auf dessen kaiserliche Würde und macht in Verbindung mit der nun deutlich gesteigerten Repräsentativität des Maximilianbildes den Hinweis auf Zeitpunkt und Ort der Naturaufnahme überflüssig, beides würde der Zeitlosigkeit des Porträts eher entgegenwirken, als es zu authentifizieren. Die Abmessungen des Holzschnitts – er ist etwas größer als die Maximilianporträts in Upton House und Paris (Abb. 202/203), halb so groß wie die Hüftbilder im Harnisch – sowie die in einigen Ausgaben erfolgte Kolorierung samt Golddruck kommen der Wirkung eines gemalten Porträts nahe.

Im doppelt so großen Nürnberger Tüchlein (Abb. 21)¹⁷¹ erweitert Dürer den Bildausschnitt erneut. Vor blauem Grund erscheint der stehende Maximilian nun bis zu den Hüften, wodurch die Hände sichtbar werden, die einen Granatapfel umfassen. Ein aufgeklebter Pergamentstreifen am oberen Bildrand rühmt in deutscher Sprache und Frakturschrift den unüberwindlichen Kaiser Maximilian, verzeichnet Datum und Ort seiner Geburt und seines Todes und empfiehlt seine Seele der Allmacht Gottes. Der Text muß folglich nach dem 12. Januar 1519 entstanden sein. Unterhalb der Inschrift, zur Rechten

¹⁶⁸ Hier London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. 1895,0122.737; 43 x 32,5 cm; vgl. zu den verschiedenen Druckzuständen Schoch / Mende / Scherbaum 2002, Nr. 252, S. 456–459 (Dagmar Eichberger).

¹⁶⁹ Wien, KHM – Schatzkammer: WS XIV 263, Mitte 15. Jahrhundert; dazu Leithe-Jasper / Distelberger 1998, S. 64.

¹⁷⁰ Wien, KHM – Schatzkammer: WS Dep. Prot. 4; dazu Fillitz 1997, Nr. 37, S. 196 mit Literatur.

¹⁷¹ Nürnberg, GNM: Gm 169; Leinwand, 86,2 x 67,2 cm; dazu Anzelewsky ²1991, Textband Nr. 145, S. 256 f.; Löcher 1997, S. 213–216 mit Nachweis der älteren Literatur.

Maximilians, ist ein Wappenschild mit dem doppelköpfigen Kaiseradler angebracht, das habsburgische Bindenschild auf der Brust, bekrönt von der kaiserlichen Mitrakrone und umfassen von der Vlieskollane. Sie begegnet ein zweites Mal um die Schultern Maximilians gelegt, und zwar im Gegensatz zum Holzschnittporträt in der in der Frühzeit des Ordens üblichen V-förmigen Tragweise, wie sie in den Porträts eines Jan van Eyck überliefert ist.¹⁷² Darüber zeichnet sich die vom Albertinablatt übernommene, aber nicht ausgeführte, seit dem späteren 15. Jahrhundert verbreitete runde Form noch ab.¹⁷³ Die stoffreiche, rote Seidenschaube mit breitem Kragen verzichtet auf jeden Dekor. Den Kopf Maximilians mit dem vertrauten flachen Barett rahmen kräftige braune Haare, die Gesichtszüge sind gestrafft. Im Unterschied zur Vorlage schweift Maximilians Blick nun nicht in die Ferne, sondern ist voller Konzentration leicht gesenkt, der Mund geschlossen, der Ausdruck ruhig und entschieden.

Maximilians Aussehen verändert sich im Wiener Tafelbild (Abb. 22) ein weiteres Mal.¹⁷⁴ Mit den grauen, noch immer gelockten, aber schütterten Haaren, dem leicht geöffneten Mund und der vor allem in der Wangen- und Kinnpartie erschlafften Haut ist der Kaiser wie in der Zeichnung gealtert. Die dort bereits angelegten Falten im Augwinkel, auf die das Nürnberger Bild verzichtet, sind betont, der Augapfel verschwindet fast unter den schweren Lidern. Wiederum verändert Dürer den Bildausschnitt. Der linke Arm Maximilians wird nun vom unteren Bildrand beschnitten, die Finger der rechten Hand ruhen auf der Bildkante, statt den Granatapfel zu fassen, der Körper gewinnt gegenüber dem Kopf an Volumen. Hierzu trägt neben dem dichten Pelzkragen der Schauben vor allem die massige Büste bei, eine Darstellungsform, die der ältere Cranach seit 1510 für die Porträts der sächsischen Kurfürsten verwendet.¹⁷⁵ Auf die Vlieskollane verzichtet Dürer. Sie erscheint nur noch in dem verkleinerten Wappen, das nach oben,

¹⁷² Vgl. beispielsweise das in den späten 1430er Jahren entstandene Bildnis des Baudouin de Lannoy in der Berliner Gemäldegalerie (Inv. 525 G); Abb. Belting / Kruse 1994, Taf. 37. Die Gestalt der Kettenglieder, insbesondere aber die das Widderkleinod haltende Maske sind wiederum freie Zutaten Dürers.

¹⁷³ Deutlicher zu erkennen in den bei Luber 1991, Abb. 9 f., publizierten Infrarotaufnahmen.

¹⁷⁴ Wien, KHM: GG 825; Lindenholz, 74 x 61,5 cm, datiert 1519; dazu Anzelewsky ²1991, Textband Nr. 146, S. 257 ff.; Ak Wien 2012, Nr. 77, S. 292–295 (Karl Schütz).

¹⁷⁵ Vgl. die Flügel des sogenannten Fürstenaltares in der Anhaltinischen Landesgalerie Dessau, um 1510, oder die gegen 1515 entstandenen Altarfragmente in den Kunstsammlungen der Veste Coburg; Abb. Grimm / Erichsen / Brockhoff 1994, S. 151, 316 f.

neben die direkt auf den Bildgrund gesetzte und ins Lateinische übertragene Inschrift gerückt ist. Auch diese Lösung begegnet vor Dürer, so etwa in Hans Dauchers 1515 datiertem Relief (Abb. 23),¹⁷⁶ das den jugendlichen Maximilian in antikisierendem Lederpanzer samt Barett hinter einer Brüstung stehend zeigt. Unmittelbar vor seinem Gesicht ist das bekrönte Kaiserwappen mit der Vlieskollane zu sehen. Statt für den Text die Fraktur des Nürnberger Tüchleins zu wiederholen, bedienen sich die rühmenden Zeilen des Wiener Bildes nun der dem Latein adäquaten Renaissancekapitalis. Die Tafel trägt Dürers Monogramm und ist ins Jahr 1519 datiert.

Die Gründe für die Unterschiede zwischen den Dürerschen Maximilianporträts, damit zugleich ihre Entstehungsgeschichte und Funktion sind umstritten. Während Kurt Löcher im Nürnberger Tüchlein einen Entwurf für das Wiener Tafelbild erkennt, der dem Auftraggeber einen Eindruck vom bestellten Werk vermitteln sollte,¹⁷⁷ spricht sich Katherine Crawford Luber für jeweils eigenständige Porträtfassungen aus, die verschiedene Seiten des Herrschers zeigen, nämlich eine offizielle und eine private.¹⁷⁸ Als unmittelbare Zeugen herrscherlicher Selbstdarstellung scheiden die Bilder jedoch in jedem Fall aus, denn selbst wenn der Auftrag von Maximilian ausgegangen sein sollte, verhindert sein Tod eine Einflußnahme auf die Gestaltung der Porträts. Gerade der Holzschnitt diente denn als Gedächtnisbild, das so stark nachgefragt war, daß Dürer in rascher Folge mehrere Auflagen absetzen konnte.¹⁷⁹ So dürfte es nicht fehlgehen, auch das Nürnberger und Wiener Porträt als Angebote zu verstehen, der Erinnerung an den Kaiser dauerhaft Gestalt zu verleihen. Dürers Wunsch, dem von ihm hochgeschätzten Martin Luther eben diesen Dienst mittels eines Kupferstichs zu erweisen, unterstreicht eine solche Porträtauffassung.¹⁸⁰ Während das Nürnberger Tüchlein Maximilian hierzu verjüngt und die Rückdatierung durch die altertümliche Tragweise der Vlieskollane noch unter-

¹⁷⁶ Basel, Historisches Museum: Inv. 1932.1160; Gipsabformung nach einer verlorenen Gußvorlage von Hans Daucher, 28,3 x 18,3 cm, datiert 1515; dazu Eser 1996, Kat. 24, S. 195f.

¹⁷⁷ Löcher 1997, S. 214; ders. in Ak New York 1986, S. 324, wo er von Jacob Fugger als dem Empfänger des Porträts ausgeht; vgl. auch Oberhammer 1969, S. 11.

¹⁷⁸ Luber 1991, S. 42 f.

¹⁷⁹ Dazu vor allem Mende 2000, Nr. 73, S. 316.

¹⁸⁰ *Vnd hilft mir got, das jch zw doctor Martinus Luther kum, so will jch jn mit fleis kunterfetten vnd jn kupfer stechen zw einer langen gedechtnus des kristlichen mans, der mir aws grossen engsten gehollfen hat; so Dürer in einem Anfang 1520 verfaßten Brief an Georg Spalatin [Rupprich 1956–69, Bd. 1, Nr. 32, S. 85 ff., hier 86].*

streicht, monumentalisieren das Holzschnittporträt und das Wiener Tafelbild den gealterten Kaiser. Doch sollte das Fehlen der Vlieskollane im Wiener Bild nicht als Hinweis auf eine private Seite des Herrschers verstanden werden. Die Ordensstatuten von 1431 verpflichten die Ritter zum täglichen Tragen der Insignien, wobei das Widderkleinod statt an der labilen Kollane mit ihren zunächst lose verhakten (Abb. 19), später auch fest verbundenen Gliedern (Abb. 20) in Ausnahmefällen, etwa auf Kriegszügen, ohne die Kette getragen werden darf.¹⁸¹ Zudem verbleibt die Vlieskollane im Besitz des Ordens und ist nach dem Tod eines Ritters binnen dreier Monate von dessen Familie zurückzuerstatten.¹⁸² Das Fehlen der Vlieskollane im Wiener Bild zielt demnach weniger auf eine Darstellung des sonst hinter dem Amt verborgenen Menschen. Vielmehr zeigt es den der Zeitlichkeit und ihren Gesetzen vollends entrückten Herrscher, so wie das Nürnberger Tüchlein ihn präsentiert, wie er im Leben, und zwar in seinen besten Jahren auftrat. In beiden Fällen ist Dürer, wenn auch nicht am Privatmann Maximilian, so doch an dessen spezifischer Definition des Herrscheramtes gelegen, da mit dem Granatapfel seine persönliche Devise die überkommenen Insignien kaiserlicher Machtfülle ersetzt.¹⁸³ In der erläuternden Clavis zu dem 1515 vollendeten Riesenholzschnitt der »Ehrenpforte« berichtet Johannes Stabius, daß sich der Kaiser den Granatapfel bereits in seiner Jugend als Devise erwählt habe, denn *Wiewol ein Marggranopfel auswendig nit sonder lieblich*

¹⁸¹ *Item, pour avoir congnoissance dudit ordre et des chevaliers qui en seront, nous, pour une foiz, donnons à chascun des chevaliers d'icellui ordre ung colier d'or fait à nostre devise; c'est assavoir, par pièces à façon de fusilz touchans à pierres dont partent estincelles ardantes, et au boult d'icellui colier pendant semblance d'une thoison d'or; lequel colier qui appartiendra et demoura toudis à l'ordre, nous et nosdis successeurs souverains, et chascun chevalier dudit ordre, seront tenus de porter chascun jour autour du col, à descouvert, sur paine de faire dire une messe de quatre solz, et quatre solz donner pour Dieu, que ilz seront tenus de faire en conscience pour chascun jour qu'ilz faudront à le porter; excepté en armes, où il souffira de porter la thoison sans le colier, qui ainsi le voudra faire [Morand 1881, S. 212 f.]; dazu hier und im folgenden auch Pastoureau 1996, S. 103.*

¹⁸² *Item, ordonnons que, quant l'un des chevaliers de l'ordre yra de vie à trespas, ses hoirs ou ayans cause seront tenus de renvoyer, dedens trois mois après, le collier dudit deffunct audit trésorier de l'ordre; et, parmy ses lettres de recepte dudit collier, les hoirs ou ayans cause dudit deffunct seront tenus quictes, deschargiés d'icellui collier; autrement, non [Morand 1881, S. 231 f.]*

¹⁸³ Die Hände mit dem Granatapfel bereitet Dürer 1519 in einer eigenen Studie nach anderem Modell vor: Wien, Graphische Sammlung Albertina: Inv. 26332; 15,2 x 14,9 cm; Winkler 1936–39, Bd. 3, Nr. 635, S. 68 f.; Strauss 1974, Bd. 3, S. 1756 f.; Abb. Ak Wien 2012, S. 294.

*besliessung noch suessen geruch hat, so ist er doch inwendig / mit vil edler mildigkeit und wolgemachten kornern begabet. Als auch sein Kaiserliche Maiestat ir fürgesetzt hat, dergleichen verporgen schicklichait mildigkeit / mit der zeit nacheinander teglich zu pflanntzen und zu offennwaren.*¹⁸⁴ Einer der ersten bildlichen Belege für die Wahl der Devise findet sich in Jörg Kölderers Wappenseite Maximilians aus dem Tiroler Fische-reibuch von 1504 (Abb. 24).¹⁸⁵ Ein blühender und zugleich Früchte tragender Granat- apfelstrauch hinterfängt hier das von zwei Greifen gehaltene, bekrönte Königswappen mit der Vlieskollane zwischen habsburgischem Bindenschild und Tiroler Adler. Im heraldischen Kontext der Wappenseite dürfte der Granatapfel, den auch das Königreich Granada im Wappen führt, auf den 1492 dort errungenen Sieg über die Ungläubigen und die für das Haus Habsburg in greifbare Nähe gerückte spanische Thronfolge anspielen. Beide Sinnschichten der Devise müssen den Zeitgenossen jedenfalls so vertraut gewe- sen sein, daß sie Clemens Jäger als Autor des Fuggerschen »Ehrenwerkes« wie selbst- verständlich verbinden kann,¹⁸⁶ dort begegnet der Granatapfel auch wieder unter den kaiserlichen Devisen (Abb. 42). Als Mitarbeiter an der »Ehrenpforte« wird Dürer diese Deutung gleichfalls gekannt haben.¹⁸⁷ Die Präsentation der persönlichen Devise in den Porträts charakterisiert Maximilian und sein Herrschaftsverständnis somit eindringli- cher, als es die Amtsinsignien je vermocht hätten, womit zugleich ein Moment herr-

¹⁸⁴ Zitiert nach der Faksimileausgabe zur »Ehrenpforte«, Chmelarz 1886 [1970], Taf. 5.

¹⁸⁵ Wien, ÖNB: Cod. 7962, fol. 3; dazu Unterkircher 1967, Kommentarband, S. 29; vgl. auch das Memorialbuch von 1512 (Abb. 29), dort haben die von den Georgsrittern präsentierten Reichsapfel die Gestalt von Granatäpfeln angenommen.

¹⁸⁶ München, BSB: Cgm 896, fol. 314^v: *Wie konig Ferdinandus von Arragonia vnd Sicilien ... bey siben jaren vor der stat granata gelegen vnd konig Bauduelem von Granaten mit krieg angefochten, Da sagt der loblich kaiser: Nun wollen wir die Granatöpffel vnserm geliebten Schweher vnd Schwiger zu Eern, vnd gueter gedechtnus dises götlichen vnd eerlichen sigs, für vnser librey vnser lebenslang fueren. Dann zu gleich wie dieselben Granatöpffel von Natur saur erwachsen, vnd aber von den menschen mit guter geschicklichait lieblich vnd suesz gemacht werden. Also wollen wir [fol. 315a] auch allen menschen, so von natur vil bose wart an inen haben, mit vnserm Erbern vnd erlichen leben satzungen vnd ordnungen, zu bessern tugenden, Ein exempel stellen, vnd hat der werd kaiser solche librey in dem schonen vnd wolgezierten Eernwerck die Eernporten genant, vast zierlich inseriren vnd verleiben lassen.*

¹⁸⁷ Wenn Schauerte 2001, S. 178 f., die ikonographische Vielschichtigkeit des Granatapfels diskutiert, trifft dies mit Blick auf Dürers Œuvre gewiß zu. Im Kontext maximilianischer Werke ist das Motiv jedoch seit wenigstens 1504 vorbelastet und dürfte die Betrachter kaum unvoreingenommen getroffen haben; vgl. zur Bedeutung persönlicher Devisen, ihrer Verbreitung und bildlichen Darstellung vor allem Slanička 2002, bes. S. 29–43.

scherlicher Selbstdarstellung greifbar wird, wenn auch in einer sekundären Verwendung: Dürer übernimmt ein vom Kaiser autorisiertes Herrschaftszeichen, wie er auch die eigens beglaubigte Zeichnung wiederverwendet, und steigert mittels ihrer wechselseitigen Durchdringung die authentische Wirkung seiner Porträtfassungen.

Bereits diese wenigen Beispiele verdeutlichen, daß die Rede von der Authentizität der Maximilianporträts zu kurz greift, wenn unter Authentizität – wie in der älteren Forschung oftmals geschehen – allein unmittelbare Lebensnähe und Abbildhaftigkeit verstanden wird. Die Diskussion entfernte sich denn auch rasch von der Albertinazeichnung und damit vom eigentlich authentischen Bild nach dem Leben. Die in der Naturaufnahme dokumentierten Formen, die in erster Linie dem Aussehen Maximilians gelten, dürfen denn auch als Allgemeingut betrachtet werden, das einem Jörg Muskat ebenso wie Dürer, Strigel, dem oder den Produzenten der Hüftbilder im Harnisch und Götz von Berlichingen, bis zu einem gewissen Grad sogar den in der Anekdote des »Ehrenwerkes« auftretenden Spiegelmachern geläufig war. Alle weiteren mit dem Herrscherbild verbundenen Aussagen ergeben sich aus der Präsentation dieser Motive, also der Art, in der Maximilian in Szene gesetzt wird. Bei Dürer konstituiert sich diese Präsentation des Dargestellten im Zusammenspiel von Format, gewählttem Bildausschnitt, Haltung, Kleidung, Gesichtsausdruck, Attributen und begleitender Inschrift. In diesen Momenten der Inszenierung wird sich denn auch herrscherliche Selbstdarstellung am ehesten kristallisieren, doch nur, wenn eine unmittelbare Einflußnahme Maximilians greifbar wird. So läßt sich aus Dürers Maximilianporträts viel über die Sicht des Malers auf den Herrscher ablesen, die – dafür spricht der Erfolg des Holzschnittporträts – der Sicht der Zeitgenossen weitgehend entgegengekommen zu sein scheint. Ob dies jedoch auch dem Bild entspricht, das Maximilian von seiner Person vermittelt wissen wollte, wird sich kaum mehr lösen lassen. Seine Tochter Margarethe, Statthalterin der Niederlande, schlägt eine ihr von Dürer im Juni 1521 offerierte Version des Porträts jedenfalls aus, wobei Dürer weder festhält, weshalb sie *ein solchen mißfall darinnen hett*,¹⁸⁸ noch präzisiert, welches der Porträts er ihr angeboten hatte. Wenig später, am 29. Juni 1521,

¹⁸⁸ Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande, zweite Reise nach Mecheln, Eintrag vom 6. Juni 1521: *Jch bin auch bey frau Margareth gewest und hab sie mein kayser sehen lassen vnd ir den schencken wollen. Aber do sie ein solchen mißfall darinnen hett, do führet ich ihn wieder weg* [Rupprich 1956–69, Bd. 1, S. 173].

findet er doch noch einen Abnehmer: *ich hab mein conterfetten kaiser geben umb ein weiß englisch thuch, das hat mir geben Jacob, Tomasins aidem.*¹⁸⁹

2. Inszenierte Authentizität

Die Analyse qualitativ hochstehender Porträts von der Hand herausragender Künstler macht es leicht, wie im Fall Dürers, gar seiner Selbstporträts, mit Rudolf Preimesberger von inszenierten Personenbildern zu sprechen und die Werkgenese als intellektuellen Prozeß aufzufassen.¹⁹⁰ Anders sieht dies bei Herrscherbildern aus, die wie die maximilianischen oftmals in Serie produziert wurden, ohne daß die näheren Entstehungsumstände bekannt wären. Hinzu kommt, daß hier das Interesse an der im Bild gezeigten Person ebenso groß, wenn nicht gar größer ist als dasjenige am Bild selbst. So nimmt es nicht wunder, wenn Friedrich Polleroß in einem vom Institut für Österreichische Geschichtsforschung herausgegebenen Handbuch zur Quellenkunde der Habsburgermonarchie das frühneuzeitliche Bildnis unter der Rubrik „Bilder und Dinge“ als historisches Dokument vorstellt und die aus den Porträts abzuleitenden Informationen in eingängigen Kapiteln bündelt.¹⁹¹ Erst im letzten Abschnitt unter der Überschrift „Soziale Ordnung, Geschlechterrollen und Kunstwollen“ findet sich der Hinweis, daß Porträts nicht notwendigerweise historische Fakten im Sinne einer Realienkunde abbilden, sondern in ihrer Faktizität als Bildwerke geeignet sind, eigene Wirklichkeiten erst zu erschaffen.¹⁹² Auch Annette Kranz konzentriert sich in ihrer 2004 publizierte Dissertation zum Augsburger Bildnismaler Christoph Amberger auf das Porträt als historische Quelle, dessen Verortung zwischen Dokument und Kunstwerk es zu analysieren gel-

¹⁸⁹ Rupprich 1956–69, Bd. 1, S. 176.

¹⁹⁰ Preimesberger 1998, bes. S. 281. – Hier könnte ebensogut auf Hans Beltings Überlegungen zur frühniederländischen Porträtmalerei eines Jan van Eyck und Rogier van der Weyden oder die vielfältigen Deutungen verwiesen werden, welche die Bildnisse Hans Holbeins des Jüngeren erfahren haben, ebenso auf die Fülle der Literatur zum italienischen Porträt der Renaissance. Eine Auswahl zentraler Publikationen bei Beyer 2002, S. 389–395.

¹⁹¹ Polleroß 2004, und zwar Individualität, Gesicht und Körper (S. 1006 ff.), Kleidung, Schmuck und Attribute (S. 1008–1011), Staat, Stand und Beruf (S. 1011 f.), Besitzungen, Orte und Ereignisse (S. 1012 ff.), Fähigkeiten, Vorlieben und Beziehungen (S. 1014 f.), Schönheitsideale, Stereotypen und Moralvorstellungen (S. 1015 ff.)

¹⁹² Polleroß 2004, S. 1018 f.

te.¹⁹³ Die von ihr diskutierten, meist durch die dem Porträtierten beigeordneten Attribute und bestimmte Körperhaltungen erzeugten Inszenierungen betreffen daher weniger die Bilder, als vielmehr die Auftraggeber, über deren Biographien die als Auftragskunst eingestuften Porträts informieren.

Der sich abzeichnende Wandel der Forschungsinteressen mag sich als Reaktion auf eine in den letzten Jahren vor allem in interdisziplinären Projekten verstärkt betriebene Untersuchung von Inszenierungsstrategien und die damit einhergehende, nachgerade inflationäre Rede von Inszenierungen aller Art erklären.¹⁹⁴ Dies zumal, als Inszeniertem im allgemeinen Empfinden noch immer etwas Künstliches und Gestelltes anhaftet, jedenfalls nichts Natürliches, spontan und unverfälscht Echtes, mithin Authentisches, wie es historische Quellen gerne für sich in Anspruch nehmen. Authentizität und Inszenierung werden daher gemeinhin als einander ausschließende Gegensätze verstanden, was die visuelle Wahrnehmung nicht unberührt lässt, denn das unmittelbare Vertrauen in die Wahrhaftigkeit dessen, was wir sehen, weicht unter diesen Vorzeichen Zweifeln an der Glaubwürdigkeit des Gesehenen, da es das Resultat von Inszenierungen sein könnte. Die zunehmende Konfrontation mit neu hervorgebrachten, selten die Realität unverändert wiedergebenden Medienbildern lässt denn auch in den Politik-, Kommunikations- und Medienwissenschaften die Forderung nach analytischen Verfahren der Bildbetrachtung laut werden, da Bilder gerade dann nicht selbsterklärend zu sein scheinen, wenn es sich um vermeintliche Abbilder der Wirklichkeit handelt.¹⁹⁵ Wo nun die Bildkompetenz der Kunstgeschichte gefragt wäre, sind es die Nachbardisziplinen, die Grade der Authentizität und Inszenierung unterscheiden und für Kunstwerke eine Vereinbarkeit beider

¹⁹³ Kranz 2004, zum methodischen Ansatz vor allem S. 15 f. und die Zusammenfassung der Ergebnisse S. 169–177.

¹⁹⁴ Zu nennen sind das abgeschlossene Schwerpunktprogramm der Deutschen Forschungsgemeinschaft »Theatralität. Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften«, dazu Fischer-Lichte 2000, bes. S. 11 f.; aber auch Teile des Heidelberger Sonderforschungsbereichs »Ritualdynamik«, vor allem der Projektbereich B: Rekonstruktion ritualdynamischer Prozesse in Kulturen der Vergangenheit <<http://www.ritualdynamik.de/>> (6.2.2017); eine Auswahl der sich mit Inszenierungen und Inszenierungsstrategien auseinandersetzenden neueren Literatur bei Früchtel / Zimmermann 2001, S. 9, bes. Anm. 1; vgl. zum Stand der kunsthistorischen Forschung Pfisterer 2003, S. 352 ff. unter dem Stichwort »Theatralität und Performanz« (Philine Helas).

¹⁹⁵ Vgl. Münkler 2001, bes. S. 155–158 und 162 zum Anteil von Bildern an politischen Inszenierungen; ein ikonologisches Analyseverfahren von Medienbildern entwirft Knieper 2003.

Größen nahelegen. Den Stand der Debatte faßt Tanjev Schultz in einem Sammelband zur „Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten“ dahingehend zusammen, daß Kunstwerke, „auch wenn sie minutiös auf bestimmte Effekte hin entworfen wurden, als authentisch bezeichnet werden [können], insofern damit das Urteil verbunden ist, dass sie etwas treffend, glaubwürdig und unnachahmlich zum Ausdruck bringen, ohne dass sachfremde, störende Motive und Kalküle ... unterstellbar im Vordergrund stehen.“¹⁹⁶

Den heute negativen Beigeschmack der Inszenierung entlarvte der Historiker Gerd Althoff eindrücklich als Phänomen der Moderne, das einem gewandelten Ritualverständnis Rechnung trägt.¹⁹⁷ Für die Wahrnehmung von Bildern, insbesondere aber von Porträts, legt Valentin Groebner dar, daß die Identifikation des Dargestellten kaum je allein über die bildliche Wiedergabe erfolgte, da die Adressaten der Porträts im 15. und 16. Jahrhundert im Unterschied zu manchem modernen Betrachter durchaus wußten, daß das, was sie zu sehen bekamen, nicht mit unberührten Realitäten im Sinne einer Verdoppelung des Naturgegenstandes zu verwechseln sei, was der Wertschätzung der Bilder jedoch keinen Abbruch tat.¹⁹⁸ Der Philosoph Martin Seel definiert denn Inszenierung als „die öffentliche Herstellung eines vorübergehenden räumlichen Arrangements von Ereignissen, die in ihrer besonderen Gegenwärtigkeit auffällig werden,“¹⁹⁹ wobei künstlerische Inszenierungen eine solche Präsenz nicht nur herstellen, sondern auch präsentieren.²⁰⁰ Obgleich Seel nicht von Gemälden, allenfalls von deren musealer und damit inszenierter Präsentation spricht, ist für den hier im Kontext der Porträtgestaltung gebrauchten Begriff der Inszenierung Seels Bestimmung des absichtsvollen Erscheinenlassens von sonst so nicht Wahrgenommenem für ein bestimmtes Publikum und eine bestimmte Dauer entscheidend, wobei die gewählte Ordnung der Dinge jeweils auch

¹⁹⁶ Schultz 2003, S. 12.

¹⁹⁷ Althoff 2003b, bes. S. 12 f.

¹⁹⁸ Groebner 2002, bes. S. 311–314; Groebner 2004, S. 24–29. – In diesen Kontext gehören die Vorstellungen vom Leben als Rollenspiel und dem Porträt als Maske des Dargestellten, die vor allem in einer anthropologisch ausgerichteten Bildwissenschaft diskutiert werden. Ausgangspunkt ist meist ein in den Uffizien aufbewahrter Schiebedeckel zu einem verlorenen Porträt, der unter der Inschrift *sua cuique persona* eine Maske zeigt; dazu Baader 1999a; vgl. auch Belting ²2002, S. 34–38, 94–99; Belting 2002, S. 33–36, bes. 35 zu Toten- und Lebendmasken; am Beispiel der Selbstporträts des Nicolas Poussin verfolgt Kruse 2003, S. 432–440, eine ähnliche Argumentation.

¹⁹⁹ Seel 2001, S. 55.

²⁰⁰ Ebd. S. 58 sowie im folgenden 50–53.

eine ganz andere hätte sein können. Erinnerung sei hier nur an Dürers *conterfetten kaiser*, der bei Margarethe von Österreich nichts als Mißfallen hervorruft,²⁰¹ da Dürers im Porträt präsentierte Inszenierung des Dargestellten, die im Reich Zuspruch findet, offensichtlich nicht Margarethes Maximilianbild entspricht. Im umgekehrten Fall wird das in den burgundischen Niederlanden beliebte Porträt Maximilians von Joos van Cleve (Abb. 25) im Wien des 17. Jahrhunderts nicht einmal mehr als Darstellung des auch damals noch verehrten Kaisers erkannt.²⁰²

Die bislang angestellten Überlegungen zu den Bildnissen Kaiser Maximilians I. erlauben so den Schluß, daß sich die Frage nach authentischen Porträts nicht auf den Nachweis unmittelbarer Lebensnähe oder die durch den Bildproduzenten garantierte Echtheit reduzieren läßt. Gerade das Beispiel Dürers zeigt, daß die Arbeit an der Naturaufnahme als ein In-Szene-Setzen Maximilians für ein bestimmtes Publikum verstanden werden darf, das jedoch die Authentizität der Darstellung nicht schmälert, sondern zu ihrer Steigerung beiträgt. Die authentische Wirkung des Bildes ist mithin Gegenstand von Inszenierungen. Wenn aber unabhängig voneinander agierende Personen oder Werkstätten mit der Herstellung von Maximilianporträts betraut und die Bilder zugleich Gegenstand von Inszenierungen sind, bleibt mit Blick auf den Ausgangspunkt der Überlegungen – die herrscherliche Selbstdarstellung im Porträt – die Frage nach der Koordination der Bildproduktion, die gewährleistet, daß die Bilder Maximilians dem Bild entsprechen, das er von sich verbreitet wissen will. In einem zweiten Schritt wird daher die authentizitätsstiftende Rolle Maximilians untersucht, wobei zunächst die Bildproduktion als Ganzes, danach Fallbeispiele diskutiert werden. Der Wechsel des Blickwinkels vom Hof und Maximilian zu den Adressaten der Porträts soll abschließend klären, ob das vorgeschlagene Organisationsmodell auch als solches erfahren wird.

²⁰¹ Vgl. oben S. 60.

²⁰² Vgl. Kat. Wien 1981, S. 140, Eintrag aus dem Inventar Leopold Wilhelms vom 14. Juni 1659: *Ein Contrafait von Öhlfarb auf Holcz, halb in Ouali, eines alten Fürsten mit grawen Haaren vundt schwartzen Klaidt, darüber das gulden Vellus vnnndt hatt in der rechten Handt ein rothes Näglein* (JAK 1, 1883, S. CXLIX, Nr. 723). – Zu den Maximilianporträts Joos van Cleves Ak Paris 1991, S. 84–88; Eichberger / Beaven 1995, S. 230–234, die vom offiziellen Herrscherbild für die burgundischen Niederlande sprechen; Ak Wien 2012, Nr. 2, S. 134–135 (Karl Schütz).

a) Vom Modell zum Modelleur

Mit der bildlichen Darstellung einer Porträtsitzung wird der Malakt selbst zum Thema der Malerei, weshalb sie eignet, den Künstler und sein Können zu fokussieren. Für die Maler ist es vor dem Abbild der eigenen Person und Tätigkeit das Bild des die Gottesmutter porträtierenden Evangelisten Lukas, das nicht allein der Selbstbespiegelung dient, sondern zugleich über das jeweilige Verständnis und den Rang der Malerei Auskunft gibt.²⁰³ Auch aus dem Umkreis Maximilians ist die Darstellung einer Porträtsitzung überliefert, doch sind die Gewichte hier anders verteilt. Die in das Umfeld Albrecht Altdorfers eingeordnete Federzeichnung (Abb. 26) illustriert das 47. Kapitel der »Historia Friderici et Maximiliani«,²⁰⁴ ein Fürstenspiegel für Maximilians Enkel, Erzherzog Karl, den späteren Kaiser Karl V., der Motive aus Maximilians um 1500 entstandener lateinischer Autobiographie aufgreift, jedoch im Zuge der Arbeit am »Weißkunig« nicht zu Ende geführt wurde. Bei dem Band des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchivs handelt es sich um ein Korrektorexemplar, das Maximilian aufgrund der im Text genannten Ereignisse zwischen 1508 und 1510 vorgelegt worden sein muß und zahlreiche Anstreichungen des Kaisers enthält. Der Autor, Joseph Grünpeck, widmet der äußeren Gestalt Maximilians ein ganzes Kapitel und rühmt die in allen Altersstufen ausgezeichnete Schönheit des Regenten wie auch das Ebenmaß seiner Glieder.²⁰⁵ Die Beschreibung hebt das ruhige, heitere Antlitz hervor, die strahlenden Augen von förmlich himmlischem Glanz mit dem so gewinnenden Ausdruck, daß jeder, der Maximilian sah, ihn sofort lieben mußte, und das leicht gelockte, auf die Schultern fallende Haar. Auch finden seine schwarzen Augenbrauen und kleinen Ohren Erwähnung, die Nase lief oben schmal zu und trat nach unten hervor, die Hautfarbe lag zwischen weiß und blutrot. Maximilian bewegte sich nach Grünpeck stets mit hoherhobenem Nacken, sein

²⁰³ Zahlreiche Beispiele diskutiert Költzsch 2000, S. 30–69; vgl. auch Kruse 2003, S. 225–268, bes. 236–247.

²⁰⁴ Wien, ÖStA HHStA: HS. Blau 9, fol. 83^v; dazu Benesch / Auer 1957, bes. S. 127, hier werden die Illustrationen einem mit den Werken Altdorfers vertrauten Historia-Meister zugeschrieben; Mielke 1988, Nr. 30, S. 68–83, spricht sich für eine Autorschaft Altdorfers aus; zusammenfassend Ak Wien 2012, Nr. 15, S. 155–157 (Eva Michel).

²⁰⁵ Der lateinische Text ist ediert bei Chmel 1838, Nr. 4, hier S. 97; vgl. auch die deutsche Übersetzung durch Ilgen 1891, S. 67 f.

Körperbau war gerade, zudem hatte er eine behaarte Brust und wunderschöne Hände. Stark, herzlich und im Gespräch stets unterhaltsam soll Maximilian gewesen sein.

Obgleich die Beschreibung in vielen Formulierungen topisch gefärbt ist, erwartet der Leser vor allem aufgrund ihrer Detailfülle begleitend doch eher ein Porträt Maximilians, als die Wiedergabe einer Porträtsitzung zu sehen, zumal diese nicht nur deutlich andere Akzente als der Text setzt, sondern auch vom Bedeutungsspektrum vergleichbarer Bilder abweicht. So stellt beispielsweise Albrecht Dürer den Maler und sein Tun ins Zentrum der Porträtsitzung, die im Anhang des vierten Buches seiner »Unterweisung der Messung« die Bauanleitung einer Perspektivmaschine begleitet (Abb. 27).²⁰⁶ Mit der Konstruktion solcher Apparate, die das perspektivisch korrekte Zeichnen nach der Natur erleichtern, hatte sich Dürer seit wenigstens 1514 beschäftigt,²⁰⁷ wobei die erste von zwei in der »Unterweisung der Messung« besprochenen Varianten vor allem *all dennen die jemand woellen ab Conterfeten / vnd die irer sach nit gewiß sind*,²⁰⁸ von Nutzen ist. Vor einem die gesamte Rückwand des Raumes füllenden Prunkbett mit Himmel und Gefräns hat am linken Bildrand das männliche Modell in einem imposanten Thronsessel Platz genommen und richtet den Blick fest auf den hinter seiner Maschine im Zentrum der Darstellung agierenden Maler. Während die mechanisch justierbare Augpunktstange dessen Blick fixiert, legt er mit dem Pinsel die Konturen des anzufertigenden Porträts auf einer zwischen ihm und dem Modell aufgeklappten Glasscheibe fest. Für Georg W. Költzsch motiviert jedoch weniger die Funktionsweise des technischen Apparates die Darstellung – hierzu hätte in Verbindung mit dem Text eine Skizze in der Art einer Zeichnung in London genügt²⁰⁹ –, als vielmehr das durch das Wissen um seine Bedienung bestimmte Verhältnis zwischen Maler und Modell: „Das Modell sitzt klein

²⁰⁶ Das Lehrbuch, das angehende Maler mit den Grundlagen der Geometrie und Perspektive vertraut machen soll, damit sie ihrer Profession mit Vernunft nachgehen können, erscheint erstmals 1525; vgl. zur Funktion die an Willibald Pirckheimer gerichtete Widmung: Dürer »Unterweisung der Messung«, Bl. A i; Rupprich 1956–69, Bd. 1, Nr. 58, S. 114 ff., bes. 114; zum Werk und seinen Quellen Unverfehrt 1997, Nr. 4, S. 129–132 (Jutta Ehrlich).

²⁰⁷ Vgl. hierzu die 1514 entstandene Zeichnung in Dresden, Sächsische LB: R-147, fol. 177v; Abb. Strauss 1974, Bd. 3, S. 1472 f.; Winkler 1936–39, Bd. 3, Anhang Taf. 19. – Zu Funktionsweise und Gebrauch von Perspektivmaschinen Friß 1993, S. 54–62 mit Literatur.

²⁰⁸ Dürer »Unterweisung der Messung« (1525), Bl. Q ii.

²⁰⁹ London, The British Library: Add. Ms 5229, fol. 131; Bleistift und braune Tusche auf Papier, 12,2 x 17,5 cm, mit Monogramm datiert 1515; dazu Bartrum ²2003, S. 218 f., Nr. 167 f. mit Abb.

in dem großen Thronessel, bewegungslos, von der Arbeit des Künstlers gebannt.“²¹⁰ Hierzu paßt der Rat, den Dürer dem Maler gibt: *so du dann der massen einen wild abmachen / so leyn im das haupt an / auf das er stet vnuerrückt halt bisz das du all notstrich tuest.*²¹¹

In der Porträtsitzung der »Historia« (Abb. 26) ist es der Maler, der sich gegenüber seinem Modell in der deutlich unkomfortablen Position befindet. Mit Palette und Pinsel ausgerüstet kniet er vor dem erhöhten Thron, während ein gleichfalls kniender Geselle den Bildträger hält. Beide – Maler und Geselle – kehren dem Betrachter den Rücken zu. Während aber das Gesicht des Gesellen wenigstens teilweise zu erkennen ist, bleibt der Maler als einzige der in der Federzeichnung gezeigten Figuren unkenntlich, nur sein Rock und der Hinterkopf sind zu sehen. Den jugendlichen Herrscher weisen wie in allen »Historia«-Illustrationen nicht individualisierte Züge, wohl aber Bildarrangement und Textbezug als Maximilian aus. Er thront im Bildzentrum frontal unter einem raumfüllenden Baldachin zwischen drei geistlichen und drei weltlichen Fürsten, die das Kurfürstenkollegium verkörpern, dem in der maximilianischen Ikonographie oft der siebte Kurfürst, der König von Böhmen, fehlt.²¹² Das am Baldachinaufbau angebrachte Tuch mit dem von zwei Engeln präsentierten Adlerwappen kennzeichnet den König, der einen Mantel aus Goldbrokat mit breitem Pelzkragen und darüber andeutungsweise eine Ordenskette trägt. Sein Haupt schmückt ein Kranz oder einfacher Kronreif, in der Linken hält er ein Szepter. Unmittelbar über seinem Kopf zeichnet sich in der Brokatbespannung der Thronrückwand ein großer Granatapfel ab, den ein der Kette des Königs vergleichbares Band umfängt, so daß es verlockend erscheint, hier nicht nur einen Stoffdekor, sondern zugleich die persönliche Devise Maximilians zu erkennen. Zu beiden Seiten eines den Thron hinterfangenden Wandsegments erstreckt sich eine hügel-

²¹⁰ Költzsch 2000, S. 140.

²¹¹ Dürer »Unterweisung der Messung« (1525), Bl. Q ii. – Nach dem Festlegen der Konturen erfolgt dann die Arbeit mit den Farben.

²¹² Zum Ausschluß Böhmens von der Königswahl Maximilians Schenk 2003, S. 311 f.; Wiesflecker 1971–86, Bd. 1, S. 189, 304 mit dem Hinweis auf die 1491 im Preßburger Frieden vorbereitete Erbfolge der Habsburger in Böhmen, die 1526 eintrat. So wird Maximilian im »Weißkunig« von sechs Kurfürsten gekrönt (Abb. Musper 1956, Taf. 211); ein Holzschnitt der Ansbacher Reichstagsakten zeigt ihn beim Wormser Reichstag 1495 zwischen dem Kölner Erzbischof, den Herzögen von Brandenburg und Sachsen, dem Trierer Erzbischof, dem Pfalzgraf bei Rhein und dem Mainzer Erzbischof (Abb. Ak Wetzlar 2002, Nr. 433, S. 271).

lige Landschaft mit Burg. Wie in zahlreichen Illustrationen der »Historia« bleibt das Verhältnis von Innen und Außen in einem eigentümlichen Schwebezustand.²¹³

Der Blick über die Schultern des Malers auf den Bildträger lehrt, daß hier kein Gemälde des Königs im Kreise der Kurfürsten, mithin kein Bild des durch seine höchsten Repräsentanten verkörperten Reiches entsteht, wie es beispielsweise die Schedelsche Weltchronik kennt,²¹⁴ sondern allein Maximilian porträtiert wird. Weder die ihn flankierenden Fürsten, noch der Thron oder das Königswappen, nur die Büste Maximilians zeichnet sich vor rotem Grund ab. Die das intime Gegenüber von Maler und Modell aufhebende Gegenwart der Fürsten und der an einen Thronsaal gemahnende Ort der Porträtsitzung erfüllen folglich andere Aufgaben und richten sich weniger an das Auge des Malers, als vielmehr an den Betrachter der Federzeichnung. Die Herstellung des Herrscherbildes wird durch die gewählte Präsentationsform in den Rang eines Staatsaktes erhoben, dem die Kurfürsten beiwohnen. Unabhängig davon, ob Maximilian in der endgültigen Ausführung des Bildes individualisierte Gesichtszüge erhalten hätte oder auf der Tafel des Malers mehr als Schemen zu erkennen gewesen wären, läßt der repräsentative Rahmen keine Zweifel an der Authentizität des hier entstehenden Porträts aufkommen, bezeugen doch die Kurfürsten mit ihrer Präsenz seine Echtheit. Die Porträtsitzung der »Historia« kreist folglich nicht um den Malakt, den Rang der Malerei oder die durch ihr versiertes Tun authentizitätsstiftende Person des Malers. Ihr Thema ist der offizielle Charakter des Herrscherbildes. Der vielzitierte Ausspruch des jungen Weißkunig, der Mensch, der nicht zu Lebzeiten für seine Gedächtnus Sorge, werde mit dem Tod vergessen,²¹⁵ erfährt so für den Herrscher eine entscheidende Präzisierung, denn die Herstellung des die Erinnerung sichernden Porträts ist keine persönliche Angelegenheit allein zwischen Maximilian und dem Maler, sondern liegt – dies suggeriert wenigstens die Illustration – im Interesse des in seinen Repräsentanten gegenwärtigen

²¹³ Wien, ÖStA HHStA: HS. Blau 9, fol. 14^v, 36, 43^v, 72, 76; Abb. Benesch / Auer 1957, Taf. 5, 15, 20, 38, 40.

²¹⁴ Hartmann Schedel »Weltchronik« (1493), Bl. CLXXXIII^v/CLXXXIII, hier vor allem das obere Register, das den Kaiser zwischen den Kurfürsten zeigt; Abb. Füssel 2001. Vgl. zur Ikonographie des Reiches im städtischen Kontext auch Saurma-Jeltsch 2006a.

²¹⁵ Maximilian I. »Weißkunig«, Kap. 24: *wer ime in seinem leben kain gedachtnus macht, der hat nach seinem tod kain gedächtnus und desselben menschen wird mit dem glockendon vergessen ...* [Muspier 1956, S. 226]; dazu Müller 1982, S. 80 ff.

Reiches, wobei die anonyme Rückenfigur des knienden Malers als Platzhalter die mit dieser Aufgabe betrauten Künstler vertritt.

Zwei der »Historia«-Illustration motivisch nahestehende Federzeichnungen zu Maximilians 1512 entstandenem Memorialbuch²¹⁶ modifizieren die Bildrhetorik, indem sich mit der Figur des Regenten auch das Bildthema wandelt. Die erste (Abb. 28) leitet fol. 2^v die Niederschrift des »Triumphzug«-Programms ein, das Maximilian wie die übrigen Texte seinem Geheimschreiber Marx Treitzsaurwein diktierte, der den Band kompilierte. Treitzsaurwein kniet in Dreiviertelansicht auf der untersten Stufe eines Thrones, Tintenfaß und Baret zu seinen Füßen, ein Blatt über das Knie gelegt, die Feder gezückt. Den Blick hat er zu dem drei Stufen über ihm thronenden Maximilian erhoben, bereit, dem auf dem Papier bereits begonnenen Diktat weiter zu folgen. Maximilian selbst erscheint in einem goldenen Harnisch, über seine Knie ist ein purpurner Mantel gebreitet, auf dem Haupt trägt er eine Krone mit doppeltem Bügel. In der linken Hand hält er den Reichsapfel, während er mit der rechten nach unten, zu Treitzsaurwein und zugleich auf den Inhalt seines Diktates weist, der an der obersten Thronstufe nachzulesen ist: *die in meinem dienst haben gestritten ritterlichen vnnd nach keren / die schreib in meinen Tryumpf Inen zu ainer gedächtnüß hie auf Erden*. Jeweils zwei solcherart zu ehrende Ritter und Landsknechte stehen lorbeerbekränzt, mit langen Spießen bewehrt und gestikulierend am vorderen Bildrand. Lorbeerkränze hängen auch an dem von Weiden umrankten Thron und den ihn rechts und links flankierenden Bäumen, die zudem das kaiserliche Wappen mit dem doppelköpfigen Adler und das Allianzwapen von Österreich und Burgund tragen.

Die zweite, den Ausführungen zu Andacht und Stift Maximilians²¹⁷ vorangestellte Illustration des Bandes (Abb. 29) ist ähnlich aufgebaut. Wiederum kniet der zum Diktat bereite Treitzsaurwein auf den Stufen des Thrones, der jetzt – ganz aus Stein und von einem Baldachin überfangen – bis an die vorderste Bildkante reicht. Maximilians goldene Harnischbrust ziert das rote Kreuz des Sankt-Georgs-Ritterorden, den sein Vater 1469 gestiftet, er selbst nach dessen Tod 1493 um eine weltliche, für Männer wie Frau-

²¹⁶ Wien, ÖNB: Cod. 2835, fol. 2^v und 26^v; dazu Eva Irblich in Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 121, S. 302 ff.; Ak Wiener Neustadt 2000, Nr. 19, S. 180; sie ordnet die Illustrationen in den Umkreis des »Historia«-Meisters; Ak Wien 2012, Nr. 52, S. 220 f. (Eva Michel).

²¹⁷ Vgl. zu diesem komplexen Thema Schmid 1984, bes. S. 759 ff.

en gleichermaßen offene Bruderschaft erweitert hatte.²¹⁸ Die Linke Maximilians ruht nun auf dem Reichsapfel, statt ihn zu präsentieren, mit der Rechten weist er wiederum auf seinen Sekretär und die an der obersten Thronstufe angebrachte Inschrift: *Schreib mein grab stiftt vnnd sannd Jorgen Orden etc. auch mein geschlecht vnnd stamen außerkoren*. Auf einem Podest zuseiten des Thrones stehen als Vertreter des Geschlechts zur Rechten Maximilians ein König und ein Herzog unter dem österreichisch-burgundischen Allianzwapen, zu seiner Linken unter dem Wapen des Georgs-Orden zwei Ritter, die über dem Harnisch einen weißen, mit Kreuzen bestickten Überwurf tragen.²¹⁹ Sie präsentieren jeweils ein Schwert und einen von einem Kreuz bekrönten Granatapfel, der nicht mit dem Georgs-Ritterorden, wohl aber mit Maximilian zu verbinden ist, über dessen Haupt nun der kaiserliche Doppeladler prangt.

Während das Gegenüber von thronendem Herrscher und vor ihm kniendem, mit der Arbeit am Erinnerungswerk befaßten Untergebenem die Illustrationen des Memorialbuches mit der Porträtsitzung der »Historia« verbindet, ist die Figur Maximilians in beiden Werken eine völlig andere. Mit dem goldenen Harnisch samt Bügelkrone, dem glatten, schulterlangen Haar und der sich abzeichnenden typischen Physiognomie ähnelt sein Habitus im Memorialbuch dem von den Hüftbildern im Harnisch geläufigen Porträt (Abb. 68), wenn auch die Formen von Harnisch und Krone im Detail deutlich abweichen. Indem sich das Bild Maximilians so den vertrauten und als echt bezeugten Bildern annähert, ist sowohl seine Identifikation als auch die Erinnerung an seine Person unmittelbar hergestellt, der Zeugenschaft der Kurfürsten bedarf es nicht länger. Der nun in seinem Bild präsente Maximilian kann in den Illustrationen agieren und die eigene Gedechtnus wie auch die Erinnerung an die an seiner Seite Streitenden in einem weit umfassenderen Maße gestalten, als es dem für sein Porträt passiv posierenden Herrscher möglich ist.

Das Interesse, Maximilian beim eigenhändigen Formen seines Nachruhms abzubilden, darf nun nicht allein als Indiz herrscherlicher Selbstdarstellung gelten, es unterscheidet die maximilianische Bildproduktion auch von den bis dahin vertrauten Formen

²¹⁸ Zum Orden Wiesflecker-Friedhuber 1997, bes. S. 432; Buttlar-Gerhartl 1997, bes. S. 515–518, jeweils mit dem Nachweis der älteren Literatur.

fürstlichen Bild- und Bildnisgebrauchs. Für Ludwig den Bayern unternahm Robert Suckale den Versuch, eine stringente höfische Kunstproduktion nachzuweisen,²²⁰ daß Charles V und Karl IV. ihr Porträt einsetzten, um den abstrakten Herrschaftskörper zu personalisieren, ist Gegenstand zahlreicher Untersuchungen.²²¹ Zwar werden diese Regenten vor allem in Dedikationsbildern als Empfänger kostbarer Kunstgegenstände gezeigt, keiner erscheint jedoch im Moment der Bildgestaltung,²²² wie dies für Maximilian neben den gezeigten Beispielen auch in dem für den Druck und damit ein größeres Publikum bestimmten autobiographischen Roman »Weißkunig« mehrfach belegt ist. Den Text dieses unvollendet gebliebenen Werkes stellt wiederum Treitzsaurwein nach Diktaten Maximilians zusammen, Konrad Peutinger koordiniert in Augsburg die Bildproduktion und bereitet den Druck vor.²²³

Die Arbeit am »Weißkunig« wird seit 1506 zunächst noch parallel zur »Historia Friderici et Maximiliani« vorangetrieben, so daß sich ein Vergleich der Bildprogramme anbietet, um den in den betrachteten Miniaturen sich abzeichnenden Konzeptwechsel zu erklären. Mit der sogenannten Handschrift A, deren Titelbild (Abb. 30)²²⁴ Maximilians »Triumphzug«-Diktat an Treitzsaurwein aus dem Memorialbuch (Abb. 28) in schwä-

²¹⁹ Die Ordensstatuten sehen dagegen ein einem Kreis einbeschriebenes goldenes Kreuz mit Krone als Abzeichen vor. Die Zahl der Kronen steigt mit den Verdiensten des Ritters; zu den Ordenszeichen Wiesflecker-Friedhuber 1997, S. 433 f.; Winkelbauer 1954, S. 532 f.

²²⁰ Suckale 1993, zur Funktion des Porträts in diesem Kontext bes. S. 25 ff.

²²¹ Vgl. zu den Porträts von Charles V Sherman 1969, zur Rolle des Königs als Auftraggeber S. 12–16; zur Funktion seiner individualisierten Darstellung in den Manuskripten Fields-Crow 1994, bes. S. 27. – Zu den Bildprogrammen Karls IV. Rosario 2000, bes. S. 13–17 zum Porträt; Suckale 2003.

²²² Dem maximilianischen Modell am ehesten vergleichbar ist der französische König Charles V, der nicht nur als bedeutender Kunstmäzen auftritt, sondern in Miniaturen mehrfach im Gespräch mit den für ihn tätigen Übersetzern und Gelehrten begegnet. Gegenstand dieser Debatten ist jedoch der Inhalt und die rechte Form der Texte, nicht deren Bebilderung; vgl. dazu die Beispiele bei Sherman 1969, vor allem Abb. 1 und 3.

²²³ Aus der Fülle der Literatur sei auf das unter Federführung von Heinrich Theodor Musper besorgte Faksimile verwiesen: Musper 1956; vgl. zudem Müller 1982, S. 130–148; für eine Auswahl der späteren Literatur nebst Forschungsüberblick Kaulbach 1994.

²²⁴ Wien, ÖNB: Cod. 3032, fol. 6*^v, auf den Thronstufen: *Merck, vil wird von mir geschriben / was sachn vnd krieg ich hab getriben / darumb schreib wie ich dir sag / so kumbt die Recht warhait an den tag*, der Vers wird mit leicht variiert Orthographie unterhalb des Bildes wiederholt. Neben dieser eingeklebten Miniatur enthält der Band 137 »Weißkunig«-Holzschnitte und 221 Textabschnitte; dazu Menhardt 1960/61, Bd. 2, S. 825 f.; Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 123, S. 305 ff. (Eva Irblich). – Eine kommentierte Zusammenstellung der für die Redaktion und Überlieferung des »Weißkunig« relevanten Handschriften A bis H bei Cremer 1995, S. 18 ff.

cherer Qualität und ohne die begleitenden Figuren wiederholt, stehen Aufbau, Inhalt und Bildauswahl des »Weißkunig« 1514 in den Grundzügen fest, auch ein Teil der Holzschnitte existiert zu diesem Zeitpunkt. Einige der in der »Historia« vorgesehenen Bildthemen hatte Maximilian bereits bei der Durchsicht des Korrektorexemplars durch entsprechende Notizen als für den »Weißkunig« besser geeignet markiert,²²⁵ weitere – wie etwa der Unterricht des jungen Fürsten – begegnen in beiden Werken, wenn auch in anderer Gestalt.²²⁶ So verwundert es, daß eine zentrale Passage wie die Schilderung von Aussehen und Charakter des Helden im »Weißkunig« keine Entsprechung findet, auch fehlt ein der Porträtsitzung der »Historia« vergleichbarer Holzschnitt. Für den Text legt Jan-Dirk Müller dar, daß die Kapitel über die *lernung* des jungen Weißkunig im späteren Werk an die Stelle seines Porträts treten, wobei *lernung* „nicht als übergreifender Erziehungsprozeß, sondern als Abfolge erlernbarer Disziplinen“ vorgestellt wird, so daß die Tatkraft des jugendlichen Helden stets im Vordergrund steht.²²⁷ Neben Jagd und Turnier, Wissenschaft und Handwerk erlernt der junge Weißkunig auch das Malen, hatte er doch einen weisen Mann reden hören: *Welher ain rechter kriegshauptman und heerfuerer sein will, der muest malen kundn und darynnen ainen besonderen verstand haben.*²²⁸ Besonders im Malen von Landschaften des ganzen Erdreichs zeichnet sich der junge Fürst bald aus und versteht so erst den tieferen Sinn des Ausspruchs, den Treitzsaurwein dem Leser jedoch verschweigt, da es sich um ein geheimes Wissen der Könige und Hauptleute handle. Bei seiner späteren Regierungstätigkeit jedenfalls kommen dem Weißkunig die Kenntnisse in der Malerei zugute, *dann er vilmalen, mechtige und gewaltige heer gefuert und grosse streit gethan und der streitperist und unuberwindlichist gewest, darzu er die kunst des malens gepraucht und ime siglichen nutz gepracht, sich auch des malens in vil manicherley sachen zu riterspilen, zu gepew und zu erfindung newer werk gepraucht, dardurch er dieselben volendt hat, die er sonst nit het mugen volpringen. ... Er hat auch die grossen kinstler der malerey und schnitzerey*

²²⁵ Es sind dies Schlachtenbilder und Kampfhandlungen, Wien, ÖStA HHStA: HS. Blau 9, fol. 52, 54^v, 56^v; Abb. Benesch / Auer 1957, Taf. 26 ff.

²²⁶ Wien, ÖStA HHStA: HS. Blau 9, fol. 46^v; Abb. Benesch / Auer 1957, Taf. 22; vgl. Musper 1956, Taf. 20.

²²⁷ Müller 1982, S. 144 ff., das Zitat S. 144.

²²⁸ Maximilian I. »Weißkunig«, Kap. 29 [Musper 1956, S. 228].

*underhalten und vil kunstliche werch malen und sneiden lassen, die in der welt in seiner gedächtnus aber mit verkerten namen beleiben werden.*²²⁹

Im Kontext des »Weißkunig« lassen die im Text angesprochenen verkehrten Namen, unter denen die der Memoria Maximilians dienenden Werke erinnert werden, zunächst an die in Verkleidung auftretenden Protagonisten des Romans denken. Doch sollte zumindest als Möglichkeit auch eine verdeckte Autorschaft der Werke in Betracht gezogen werden, welche die Nachwelt gemeinhin mit den Namen der großen Künstler, nicht aber mit demjenigen des der Malerei kundigen Regenten verbindet.²³⁰ Der Darstellung eines malenden Fürsten fehlen nun jedoch nicht allein Vorbilder, auch das Thema selbst ist ausgesprochen heikel, wird doch nur wenige Jahre später – 1522 – der italienische Humanist Petrus Alcyonius König René von Anjou rügen, da dieser sich derart am Malen erfreut habe, daß seine Regierung darunter litt.²³¹ Dies mag erklären, weshalb der »Weißkunig« den praktischen Nutzen der Malerei für ein gelungenes Regiment so nachhaltig betont, und auch der zugehörige Holzschnitt zeigt nicht etwa den malenden Weißkunig, sondern dessen Besuch in der Werkstatt des Malers (Abb. 31). Martin Warnke bespricht die Szene stellvertretend für den vertraulichen Umgang zwischen Fürst und Hofmaler, wobei der Werkstattbesuch den Regenten „eine Art Refugium vor den Zwängen der Geschäfte und Etiketten sehen ließ.“²³² Der Holzschnitt zeigt jedoch nicht den von der Ämterlast beschwerten Herrscher, sondern den jugendlichen Weißkunig noch vor der Übernahme der Regentschaft, der die Werkstatt zudem nicht allein in seiner Funktion als Auftraggeber und Mäzen betritt, wie der in Cod. 3033 der Österreichischen Nationalbibliothek überlieferte Titulus nahelegt: *Den Lust und die geschicklichkeit, so er in angebung des gemelds gehabt, und bey seinen ingeni die pesserung desselben.*²³³

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Dazu auch Belozerskaya 2002, S. 133.

²³¹ *Hic [sc. René von Anjou] enim pictura maxime delectabatur, et ob ejus studium, res maximas conficere negligebat.* Die Stelle findet sich in dem Traktat »Medices Legatus sive de Exilio«, auf den Otto Pächt in seinen René d’Anjou-Studien aufmerksam macht, dort auch weitere Quellen zum malenden König René; vgl. Pächt 1977, S. 78–85, das Zitat S. 80; Kritik am Konzept des Maler-Königs übt König 1996, S. 39–70, bes. 39 f.; zum Zeichnen und Malen als Teil des fürstlichen Bildungskanons seit Filarete Frenssen 1995, S. 184–193.

²³² Warnke ²1996, S. 294–307, bes. 296; ähnlich Musper 1956a, Nr. 30, S. 46 f.; zum topischen Charakter dieses Themas dagegen Frenssen 1995, S. 159–162.

²³³ Musper 1956, Tafelband: Die Unterschriften zu den Holzschnitten, Nr. 30.

Hans-Martin Kaulbach sieht hier die schöpferische Erfindungskraft des Weißkunig betont, dank derer er zur Verbesserung der Werke beiträgt.²³⁴ Die sanfte Berührung des Malers an der Schulter ersetzt folglich den Befehlsgehalt des Treitzsaurwein diktierenden Maximilian. Indem die Hand des Weißkunig den Pinsel des konzentriert auf den Bildträger blickenden Malers zu führen scheint, überträgt sich die herrscherliche Bildidee. Weder der Maler noch der hinter der Staffelei Farben reibende Geselle schenken dabei dem Besucher Aufmerksamkeit, dessen leibliche Präsenz nur der am Arm des Weißkunig schnüffelnde Hund bemerkt.

Der Maler zeichnet die auf der Leinwand versammelten Motive folglich nicht aus der eigenen schöpferischen Kraft, sondern ist Werkzeug des fürstlichen Ingeniums. Kaulbach stellt dabei eine enge Verbindung zwischen dem entstehenden Bild und dem Bildungskanon des jungen Weißkunig her, handle es sich doch bei den einzelnen Motiven um verschlüsselte Zeichen dessen, was der Weißkunig beherrsche, mithin ein verstecktes Porträt im Sinne des Charakterbildes.²³⁵ Hirsch, Wildschwein und Gemse gehören der Jagd an, Kanonenrohr und Mörser dem Kriegswesen, Harnischbrust, Helm und Helmbarte Plattnerie und Turnier. Der Löwe mag der Heraldik entstammen, doch muß sich ein weiterer Held, in dessen Gestalt Maximilian agiert, im Löwenkampf bewähren, wobei einer der von Theuerdank zu bezwingenden Löwen dem hier gezeigten Exemplar verblüffend gleicht.²³⁶ Ein Probedruck des Blattes (Abb. 32)²³⁷ lehrt, daß das dem jun-

²³⁴ Kaulbach 1994, ohne Paginierung [S. 14 f.]. – Vgl. zur engen Verbindung von *ingenium* und *inventio* in der klassischen Rhetorik sowie deren Rezeption Curtius 1948 [1993], S. 299 f.; zum Erziehungsprozeß im »Weißkunig«, bei dem mit der *lernung* dank des großen *ingeniums* des jungen Fürsten immer auch eigene Erkenntnis und Erfindung einhergehen, Müller 1982, S. 144 f. Im 49. Kapitel des »Weißkunig« ist es folglich der junge Fürst, der seinen Hofplattner Conrat Seysenhofer in der Kunst der Plattnerie *gelernt und unterwisen* hat (Musper 1956, S. 238), was im entsprechenden Holzschnitt wiederum durch das Auflegen der Hand angezeigt wird; Abb. Musper 1956, Taf. 50.

²³⁵ Kaulbach 1994, ohne Paginierung [S. 15]; vgl. auch Müller 1982, S. 255, der vor allem den Gebrauchswert der hier entstehenden Malerei betont. – Die ordnende und gliedernde, den Betrachter aber auch assoziativ fordernde Funktion kompositorisch ähnlich aufgebauter Titelbilder in Handschriften und Drucken von Konrad von Megenbergs »Buch der Natur« erläutert Saurma-Jeltsch 2006b, S. 428–432. Sie gebraucht hierfür den Begriff der »Schautafel«, der sich durchaus auf das im Werden begriffene Bild des Malers übertragen läßt.

²³⁶ Vgl. Bild 42 des 1517 gedruckten »Theuerdank«, ein Holzschnitt von Hans Schäuuffelein; Abb. Füssel 2003, Faksimileband. – Die meisten der übrigen gezeigten Gegenstände und Tiere begegnen in den »Weißkunig«-Holzschnitten wieder; vgl. dazu den Besuch des jungen Weißkunig bei den Geschützbauern [Musper 1956, Taf. 51], den Besuch in der Har-

gen Weißkunig zugebilligte Ingenium und seine Freude an der Angabe von Bildthemen auch Maximilian zu eigen ist, hängt hier doch über dem Kopf des Weißkunig an einem Geweih das österreichische Bindenschild mit dem noch der Deutung harrenden Schriftzug *gelick der vil*, so daß der Betrachter unweigerlich an einen Besuch Maximilians bei Hans Burgkmair denkt, der 117 der 251 »Weißkunig«-Holzschnitte herstellte. Dabei bestimmte Maximilian nicht allein während des Textdiktats, welche Passagen wie zu bebildern seien, sondern versah auch die ihm vorgelegten Entwürfe mit Kommentaren und leistete so seinen Beitrag zur Besserung der Bilder.²³⁸

In einem letzten Holzschnitt (Abb. 33), der Fürst und Maler in einem Bild vereint, kulminiert die zunehmende Konzentration auf den Fürsten, der in einer Person Auftraggeber und schöpferischer Genius der entstehenden Werke ist. Die Zugehörigkeit von Hans Springinklees Illustration zum »Weißkunig« wurde gelegentlich in Frage gestellt, doch stammt ein Blatt der Graphischen Sammlung in Stuttgart nachweislich aus der nach Maximilians Tod von Erzherzog Ferdinand 1526 veranlaßten Druckserie.²³⁹ Bereits Alwin Schultz fügte den Holzschnitt zu dem nicht nur für die *lernung*, sondern für den gesamten Roman zentralen 24. Kapitel: *Wie der jung weiß kunig die alten gedachtnus insonders lieb het*.²⁴⁰ In der Redaktion von 1514 fehlt die entsprechende Illustration, so daß Treitzsaurwein in seinem Fragbuch die Notwendigkeit der Rücksprache mit dem Kaiser notiert und 1515 dessen Entscheidung festhält: *Item das gemäl ist nit gemacht, solle also gemacht werden, das vil alter haidnischer gepew, vil alte kloster und vil alte puecher sein, und das der jung weiß kunig dabey steet mit anschaffung die alten ding zu*

nischmeisterei und das Helmbartenfechten [ebd. Taf. 50, 47] sowie die Gemen-, Vogel- und Hirschjagd [ebd. Taf. 40 ff.]

²³⁷ Berlin, SMB – Kupferstichkabinett, erstmals publiziert von Dodgson 1910/11, bes. S. 1–4; zu den verschiedenen Zuständen des Holzschnitts Petermann 1956, Nr. 30, S. 107 f.

²³⁸ Codex Vat. lat. 8570 der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom enthält Entwurfszeichnungen zu den Holzschnitten der autobiographischen Romane. Randnotizen Maximilians finden sich beispielsweise fol. 21: *hanns*, 22^v: *hanns, das gemäl ist also recht*, fol. 39 zu einer Briefübergabe: *sollen all auff welsche gemacht werden*; dazu ausführlich Rudolf 1980 mit einem Katalog sämtlicher Zeichnungen und Randnotizen S. 193–206.

²³⁹ Stuttgart, Staatsgalerie – Graphische Sammlung: Inv. A 93/6603; 23,7 x 21,3 cm; dazu hier und im folgenden Kaulbach 1994, ohne Paginierung [S. 13 ff. und 25, Nr. 2]; Petermann 1956, S. 67 f. und 106, Nr. 26.

²⁴⁰ Schultz 1888, S. 66 f.

vernewen.²⁴¹ Ein solches Bild hätte weitestgehend dem Text entsprochen, der vom Interesse des jungen Weißkunig an den Herrschergeschlechtern der Vergangenheit, seinen dahingehenden Nachforschungen und der Sorge um eine dauerhafte und angemessene Memoria nicht nur der eigenen Person und Familie, sondern aller verstorbenen wie lebenden Fürsten, ihrer Hinterlassenschaften und Stiftungen berichtet. Auch hätte sich das Bild mühelos in die Reihe der übrigen Holzschnitte zur Jugendgeschichte gefügt, die den bekränzten, mit einer Schaubekleideten Weißkunig jeweils im Begriff zeigen, die anstehenden Aufgaben vorbildlich zu lösen. Springinklee weicht hiervon in zweifacher Weise ab. Zum einen verändert er das Thema, indem er vier Schreiber und einen an der Staffelei arbeitenden Maler kniend um den Thron des Regenten versammelt, zum anderen ist dieser Regent nicht der junge Weißkunig, sondern zweifellos Maximilian. Die Bügelkrone mit dem Kreuz, Szepter und Vlieskollane durchbrechen die für den Weißkunig vertraute Ikonographie, und obgleich sich Springinklee sieben Jahre nach Maximilians Tod nicht so deutlich an einer der überlieferten Porträtfassungen orientiert, wie dies der zu Lebzeiten des Kaisers arbeitende Maler des Memorialbuches tut, ist auch er um eine individualisierte Darstellung bemüht. Der Vergleich mit dem ohne das persönliche Herrschaftszeichen der Vlieskollane gezeigten pausbackigen Weißkunig in Springinklees zweitem für den Roman gefertigten Holzschnitt (Abb. 34) unterstreicht dies.²⁴² Obwohl nach 1514 die verdeckten Namen und verschleierte Ereignisse in den Textkorrekturen des Romans zunehmend einer historischen Darstellung weichen,²⁴³ erlaubt gerade diese Gegenüberstellung den Schluß, daß Springinklee zwischen der Wiedergabe Maximilians und einem nicht weiter personalisierten Herrscherbild, in dem sich Maximilian nur spiegelt, wohl zu unterscheiden weiß.

²⁴¹ Wien, ÖNB: Cod. 3034, fol. 25^v, die zugehörige Frage fol. 26: *Item das gemäl ist nit gemacht, wie der jung weyß künig ain liebhaber der gedachtnus gewest ist. Item die kay. Mt. umb das gemäl zu fragen, wie es gemacht solle werden* [Schultz 1888, S. 454].

²⁴² Das Blatt ist von einem Hauptstock mit austauschbarem Einsatzstück gedruckt, so daß sich in den drei bekannten Varianten die Botengruppe samt Wappenträger ändert. Das Bildthema bestimmt Musper 1956, Tafelband: Die Unterschriften zu den Holzschnitten, Nr. 220 ff., in Anlehnung an Alwin Schultz als Brautwerbungsszene, und zwar als Werbung der portugiesischen Gesandten um die Hand von Prinzessin Eleonore, der dänischen Gesandten um die Hand von Prinzessin Isabella sowie der ungarischen Gesandten um die Hand von Prinzessin Maria; vgl. auch Petermann 1956, S. 132, Nr. 220 ff.

²⁴³ Dazu vor allem Handschrift E – Wien, ÖNB: Cod. 2892 – mit den entsprechenden Notizen Maximilians; vgl. Burger 1956, S. 30 f.; Cremer 1995, S. 18 f.

Wie in den Illustrationen des Memorialbuches (Abb. 28/29) ist Maximilian auch in Springinklees Holzschnitt (Abb. 33) in seinem Bild ganz gegenwärtig, so daß der Maler weder das Porträt des Herrschers noch auf ihn verweisende Zeichen festhalten muß. Er arbeitet statt dessen an einer Historie, ähnlich den Schlachtenbildern des »Weißkunig«,²⁴⁴ die einen geharnischten Reiter zwischen zwei lanzen- und fahnenbewehrten Truppenverbänden zeigt. Wie die aufmerksamen Schreiber folgt der Maler dabei den Vorgaben des thronenden Maximilian, der durch sein Diktat nicht nur den in Bild und Text darzustellenden Inhalt festlegt, sondern auch den Moment der Formgebung überwacht und damit erst darstellungswürdig macht. Kaulbach erkennt in Springinklees Blatt folglich ein Programmbild maximilianischer Kunstproduktion,²⁴⁵ doch handelt es sich eher um einen Kommentar, entstand das Bild doch nach dem Tod des Kaisers. Springinklee läßt jedenfalls keinen Zweifel daran aufkommen, daß für ihn Bild und Text der Gedechnus-Werke nicht nur auf Veranlassung Maximilians, sondern unter dessen Augen, und zwar parallel entstanden, so daß sie gleichberechtigt zum Nachruhm des Kaisers beitragen. Damit unterscheidet sich der Holzschnitt von herkömmlichen Autorenbildern, die das Textdiktat des Autors an einen oder mehrere Schreiber kennen, die Bildredaktion des entstehenden Werkes durch den Autor jedoch nicht thematisieren.²⁴⁶ Im »Weißkunig« tritt Maximilian dagegen nicht nur als Autor, sondern auch als Initiator des gesamten Buchprojektes auf, der um jede einzelne der zu seinem Ruhmeswerk beitragenden Disziplinen weiß, sie kenntnisreich einzusetzen versteht und letztlich der Schlüssel zu ihrem Verständnis ist. Die Wandlung, die das Bild des Herrschers in den Illustrationen von der »Historia« über das Memorialbuch bis zum »Weißkunig« durchläuft, ist folglich diejenige vom passiven Modell zum aktiven Modelleur, ihre Basis die Individualisierung der Herrschergestalt, denn erst wenn Maximilian in seinen Bildern als unverwechselbare Person präsent ist, kann er dank der porträtgewordenen Gegenwartigkeit das über die Memoria des einzelnen Menschen hinausgreifende Ruhmeswerk

²⁴⁴ Zu verwandten Kompositionen Musper 1956, Taf. 164, 189, 244, 246, 248.

²⁴⁵ Kaulbach 1994, ohne Paginierung [S. 14].

²⁴⁶ Vgl. zur ikonographischen Tradition des Autorenbildes Meier 2000, bes. S. 355 f., 378 ff.; einen im Kreis von Schreibern und Beratern diktierenden Herrscher zeigt beispielsweise die Miniatur zum Prolog des »Livre de l'information des princes«, Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique: Ms. 9475, fol. 1; dazu Slanička 2002, S. 194 ff. mit Abb. 15a.

aktiv formen.²⁴⁷ Das Interesse am eigenen Porträt und dessen Gestaltung stünde demnach am Anfang der maximilianischen Kunstproduktion, was die ungewöhnliche Darstellung der Porträtsitzung in der »Historia«, dem frühesten Werk der Reihe, bestätigt.

b) Die Haller Münze und die Vernetzungen des Herrscherbildes

Für die Programme der großen Holzschnittserien, insbesondere aber für die autobiographischen Romane wie den »Weißkunig« ist nicht allein Maximilians Mitarbeit durch die Diktate an den Sekretär Treitzsaurwein bezeugt, auch die Text- und Bildredaktion sowie die Koordination der Drucklegung begleitet und überwacht der Kaiser, wie die in den Fragbüchern überlieferte Kommunikation mit dem Sekretär und die eigenhändigen Notizen auf den Entwürfen und Probedrucken dokumentieren. In der zuletzt vorgestellten Bildserie wird Maximilians aktives Eingreifen in die Bild- und Textgestaltung dann selbst darstellungswürdig und zum schöpferischen Tun stilisiert, was seinerseits die Ausbildung des herrscherlichen Porträts voraussetzt. Ähnlich aussagekräftige Dokumente, die eine unmittelbare Einflußnahme des Kaisers auf die Gestaltung des Porträts belegen könnten, fehlen dagegen weitgehend. Nur im ersten Jahrzehnt der Alleinherrschaft fließen die Quellen dichter. Zugleich werden in dieser Zeit mit der Vernetzung von gemaltem Porträt und Münzbild entscheidende Weichen für den weiteren Bildnisgebrauch gestellt.

Mit der Abdankung Erzherzog Sigmund des Münzreichen fällt Maximilian als dessen Nachfolger bereits 1490 die an Bodenschätzen reiche Grafschaft Tirol und mit ihr die Haller Münze zu, die 1477 Meran als landesfürstliche Münzstätte ablöste.²⁴⁸ Die hier seit 1482 noch von Sigmund initiierte große Münzreform ordnet nicht nur das Tiroler Münzwesen neu, indem zu den bereits in Meran geprägten Kreuzern und Vierern mit dem sogenannten Sechser ein rasch ausgesprochen beliebtes Zahlungsmittel im Wert von sechs Kreuzern hinzukommt, sondern bereitet auch den Weg für das Prägen silberner Großmünzen. Mit ihnen wird das im nahegelegenen Schwaz gewonnene Silber ver-

²⁴⁷ Die Vorstellung vom Mensch als Bildhauer seiner selbst, wie sie beispielsweise Giovanni Pico della Mirandola 1486 formuliert, diskutiert als Basis einer jeden Rede vom Modellieren der Person ausführlich Rebel 1990, S. 9–13, dort auch weiterführende Quellenbelege.

²⁴⁸ Vgl. hier und im folgenden Moser / Tursky 1977, S. 7–29; ergänzend Moeser / Dworschak 1936, bes. S. 18–22 zur Tiroler Münzreform; Egg 1977, S. 12–16.

arbeitet, ihr Vorbild in äußerer Gestalt und Wert ist der von Sigmund geschätzte, wenn auch wenig wirtschaftliche Goldgulden, daher der Name Guldiner.²⁴⁹ Während die kleinen Kreuzer und Vierer keinen Raum für bildliche Darstellungen lassen, tragen Sechser, Guldiner und Gulden nach dem Vorbild oberitalienischer Prägungen erstmals im Norden das Bildnis des Münzherrn, wobei ihre Größe Porträts mit individualisierten Gesichtszügen entgegen kommt.²⁵⁰ Da der Münzherr mit seinem Abbild zugleich für die Qualität und damit den Geldwert der Münze einsteht, ist Kontinuität ein entscheidendes Kriterium. Maximilian hält denn in den ersten Jahren seiner Regentschaft in Tirol an den vertrauten und beliebten Münzen mit dem Bild seines Onkels Sigmund fest, seit 1495 sind Prägungen mit dem eigenen Bildnis bekannt.²⁵¹

Die neuen silbernen Großmünzen werden auch unter Maximilian in hoher Stückzahl geschlagen, doch wandelt sich ihre Funktion vom Zahlungsmittel zum Ehrengeschenk.²⁵² Die Gründe hierfür mögen im hohen Silbergehalt liegen, der dazu führte, daß die im Geldverkehr eingesetzten Guldiner oft außer Landes gebracht und dort zur Rückgewinnung des Edelmetalls eingeschmolzen wurden, aber auch in ihrem unhandlichen Gewicht. Beträgt das Rohgewicht eines Haller Goldguldens im 15. und 16. Jahrhundert knapp 3,5 g, wiegt der silberne Guldiner, um denselben Geldwert zu erreichen, nahezu zehn Mal so viel, nämlich rund 30 g.²⁵³ Wenigstens seit 1501 bestellt Maximilian jedoch bei seinem Münzmeister in Hall immer wieder Guldiner und Halbguldiner mit sei-

²⁴⁹ Gold kommt in Tirol nicht vor, so daß mit den reichen Silberbeständen Gold zugekauft beziehungsweise Goldgulden umgeprägt wurden; dazu Moeser / Dworschak 1936, S. 22–26; zur geringen Wirtschaftlichkeit des Verfahrens Moser / Tursky 1977, S. 19 f.

²⁵⁰ Vgl. Moser / Tursky 1977, Abb. 44–47 (Goldgulden mit ganzfigurigem Porträt Sigmunds), Abb. 48–51 (Sechser mit Hüftbild), Abb. 59 f. (Halbguldiner mit Hüftbild), Abb. 61 und 63 (Guldiner mit ganzfigurigem Porträt).

²⁵¹ Zur postumen Prägung des sigismundischen Goldguldens unter Maximilian Moser / Tursky 1977, S. 20, zu den Sechsern ebd. S. 34. – Für ein klärendes Gespräch zum Tiroler Münzwesen und die Möglichkeit, die Münzsammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien zu benutzen, sei Roswitha Denk, KHM – Münzkabinett, herzlich gedankt.

²⁵² Zur Geschichte geldwerter Schaumünzen ausführlich Cook 1995, bes. S. 6 ff. zu Maximilians Tiroler Prägungen. Den nicht selbstverständlichen Vorgang, einen Gebrauchsgegenstand wie geldwerte Münzen mit einer künstlerischen Form wie dem Porträt des Münzherrn zu versehen, diskutiert Syson 1998, bes. S. 113 zu den gemalten Porträts vergleichbaren Reaktionen der zeitgenössischen Betrachter auf das Münzbild.

²⁵³ Vgl. die tabellarischen Zusammenstellungen von Rauh- und Feingewicht der Haller Prägungen bei Moser / Tursky 1977, S. 20, 23 und 33 f. Als Schaumünze konnte der Guldiner bis zu 100 g wiegen.

nem Porträt, um sie allen, die danach verlangen, aushändigen zu können.²⁵⁴ Vor allem Botschafter und Diplomaten sind die Empfänger der Schaumünzen, die Maximilian ausdrücklich nicht als Zahlungsmittel einsetzt, sondern ihm zur Ehre und Gedechnus verschenkt.²⁵⁵ Die herrscherliche Praxis des Verteilens von Münzen – in diesem Fall goldener – beschreibt auch Hartmann Schedel in seiner Weltchronik, wenn er in prophetischer Schau Maximilian nach der Rückeroberung des Heiligen Landes wie vormals die antiken Caesaren im Triumph in Rom einziehen läßt: *so wirdt er hoh auff eim wagen sitzende guldein pfenning vnder das volck werffen.*²⁵⁶ Tatsächlich erhält Luca de Renaldis, Probst von Xanten, am 15. Oktober 1508 auf Anweisung Maximilians 100 Guldiner und weitere Halbguldiner mit der *gestalt und gepildnus* des Kaisers ausgehändigt, um sie auf seiner Reise nach Rom im Namen Maximilians zu verteilen.²⁵⁷ Eine ähnliche Aufgabe dürfte Hieronymus Cassolla erfüllt haben, der Maximilian schreibt: *Invictissima sacratissima maiestas. Quando fui in allia legatione, multi principes et nobiles petebant mihi numismata effigiei maiestatis vestre cesaree cum magna affectione et desiderio. Quare ei reverenter supplico, ut possim in hac nova legatione eis satisfacere, dignetur mihi aliqua concedere, que cum gloria sua erunt bene distributa.*²⁵⁸

Die von Seiten Maximilians wie auch der Empfänger gleichermaßen große Wertschätzung der Porträtmünzen setzt Maßstäbe für deren Qualität. Eine erste Version des sogenannten Königsguldiners mit dem Bild Maximilians stammt vom Haller Stempelschneider Konrad Koch (Abb. 35).²⁵⁹ Auf dem Avers mit der Umschrift: *Maximilian(us) Roma(norum) Rex Semper August(us): 1495*, ist ein Hüftbild Maximilians im Harnisch zu sehen. Der König trägt eine Lilienkrone mit einfachem, hohen Bügel und Kreuz. Das Revers zeigt den nimbierten Königsadler mit österreichischem Bindenschild und Tiroler

²⁵⁴ JAK 1, 1883, Reg. 226 (22. August 1501).

²⁵⁵ JAK 2, 1884, Reg. 1267 (17. April 1517): *daz wir dieselben phening den botschaften, den Spaniern und andern erlichen leuten uns zu eern und gedechtnuss verschenken und an unsern herbergen zuletzt geben wellen.* Zu ähnlichen Äußerungen vgl. JAK 2, 1884, Reg. 920 (6. Dezember 1508: Schaumünzen für den päpstlichen Legaten im Wert von 20 Mark Silber), Reg. 971 (18. November 1509: Gulden und Doppelgulden für die französischen und ungarischen Botschafter), Reg. 1194 (7. Juni 1515: im Vorfeld des Wiener Kongresses Bestellung von Gold- und Silbermünzen in großer Zahl, um sie den Königen von Ungarn und Polen zu überreichen).

²⁵⁶ Hartmann Schedel »Weltchronik« (1493), Bl. CCLVIII^v; vgl. dazu Grote 1975, S. 66–70.

²⁵⁷ JAK 2, 1884, Reg. 912; dazu ausführlich unten S. 179–184.

²⁵⁸ JAK 1, 1883, Reg. 489 (undatiert); Egg 1977, S. 33, ordnet das Schreiben 1508 ein.

Adler auf der Brust, umgeben von einem Kranz mit weiteren 20 Wappen der Länder Maximilians. Als Vorbild für das Porträt macht Erich Egg eine Brabanter Münze von 1487 aus,²⁶⁰ auf der Maximilian gleichfalls in der Linken den Reichsapfel präsentiert, während er in der Rechten ein blankes Schwert hält, im Fall des Guldiners jedoch geschultert. Die klar geschnittenen Gesichtszüge dominiert der markante Nasenkontur, die Haare fallen kurz und gerade geschnitten in die Stirn und dann in langen Wellen auf die Schulter.

Von Kochs Münzstempel werden nur wenige Exemplare geschlagen, und bereits fünf Jahre später erteilt Maximilian dem Goldschmied Benedikt Burkhart an Stelle des mittlerweile verstorbenen Koch den Auftrag, einen neuen Stempel für den Königsguldirer zu schneiden. Die sich in dieser Angelegenheit entwickelnde Korrespondenz zeigt Maximilian als Münzherrn, der die Gestalt seines Porträts nicht nur kontrolliert, sondern eigenhändig Verbesserungen vornimmt.²⁶¹ Im Vorfeld der Arbeit am neuen Münzstempel mahnt der in Augsburg weilende Maximilian die Innsbrucker Kanzlei mehrfach, ihm *die gemäl von unserm auch unser vordern gemahel vnd ander angesicht*,²⁶² die sich bei einem Maler in Schwaz befänden, nach Augsburg zu senden, zuletzt am 8. Juli 1500. Am 13. August erfolgt dann die Information, daß er Benedikt Burkhart Schrift und Titel zu einem neuen Münzstempel geschickt habe und davon eine Abschrift erbitte,²⁶³ am 10. Oktober übermittelt er aus Donauwörth Korrekturwünsche, da ihm zwischenzeitlich ein Probestück des neuen Guldiners zur Ansicht vorlag.²⁶⁴ Während Maximilian an der neu konzipierten Wappenseite nichts zu beanstanden hat, bemängelt er an seinem Porträt einen Fehler, weshalb ihm der alte Münzstempel und ein weiterer Abschlag vom neuen zu schicken seien und bis auf weiteres mit dem neuen Stempel nicht gemünzt werden solle. Am 4. Dezember erhält Maximilian den alten Münzstempel und das Probestück seines mittlerweile von Burkhart verbesserten Porträts,²⁶⁵ das jedoch den

²⁵⁹ Egg 1977, S. 17 f. sowie Nr. 1, S. 114; vgl. auch Moser / Tursky 1977, S. 35.

²⁶⁰ Egg 1977, S. 18 mit Abb.

²⁶¹ Vgl. hier und im folgenden Egg 1977, S. 18 f., zu Benedikt Burkhart S. 75–78; Moser / Tursky 1977, S. 35.

²⁶² JAK 2, 1884, Reg. 621 (29. Juni 1500), weitere Schreiben in dieser Sache datieren vom 3. Juli (Reg. 623) und 8. Juli (Reg. 624).

²⁶³ JAK 2, 1884, Reg. 632.

²⁶⁴ JAK 2, 1884, Reg. 638.

²⁶⁵ JAK 2, 1884, Reg. 639.

Ansprüchen noch immer nicht genügt. So ergeht am 6. Februar 1501 der Befehl an Burkhart, wiederum einen neuen Stempel zu schneiden und dabei die von Maximilian an einer mitgesandten Probe eigenhändig angezeichneten Änderungen zu berücksichtigen, da *die Nasen etwas zu hoch, daz Angesicht zu lanngkh und die Pruchst zu dickh und die Wuesty zu gros ist.*²⁶⁶ Es sind mithin die harmonischen Proportionen, die Maximilian interessieren, wie auch für Joseph Grünpeck in der »Historia Friderici et Maximiliani« das Ebenmaß der Glieder den Körper des vorbildlichen Herrschers auszeichnet.²⁶⁷

Die verschiedenen Probestücke Burkharts haben sich nicht erhalten, wohl aber sein endgültiger Guldiner in den seit 1501 mehrfach bezeugten Varianten (Abb. 36). Die einmal gefundene Form wird die weitere Haller Münzprägung bestimmen, auch kehrt das Maximilianbild auf den im täglichen Zahlungsverkehr gebräuchlicheren Sechsern wieder.²⁶⁸ Im Gegensatz zum Guldiner von 1495 trägt die neue Münze nun auf beiden Seiten eine Umschrift, das neu gestaltete Revers zeigt eine Wappenkombination, in deren Zentrum der von der Vlieskollane umgebene Königsadler steht, den die Wappen von Ungarn, Österreich, Habsburg und Burgund flankieren. Die entscheidenden Veränderungen des Münzbildes betreffen zunächst die Wahl der Insignien. In der rechten Hand hält Maximilian jetzt ein je nach Guldinertyp geschultertes Lilien- oder Kreuzblumenszepter, die Linke umfaßt den Schwertknauf. Die Harnischbrust ist nicht länger geschifft, statt dessen mit einem Kreuz geziert, wie es auch den zwischen den Georgsrittern thronenden Maximilian des Memorialbuches (Abb. 29) auszeichnet. In der Ausführung wird eine deutliche Qualitätssteigerung sichtbar. Während Maximilians Oberkörper bei Koch (Abb. 35) nicht zuletzt aufgrund der steif abgespreizten Arme in einer leichten Drehbewegung verharrt und der Reichsapfel eher balanciert als präsentiert wird, gewinnt die Haltung bei Burkhart an Festigkeit und Klarheit, wozu auch der Verzicht auf den das Bildfeld beschließenden Lilienkranz beiträgt. Nicht allein der Kopf, der

²⁶⁶ JAK 2, 1884, Reg. 645 (Linz, 6. Februar 1501), der Wortlaut zitiert bei Moser / Tursky 1977, S. 35.

²⁶⁷ Wien, ÖStA HHStA: HS. Blau 9, fol. 84^v: *...tantaque postremo fuit membrorum omnium aptitudine, ut neque quispiam principum sui temporis superarit eum optima constitutione corporis* [= Kap. 45 »De statura corporis eius«, vgl. Chmel 1838, S. 97].

²⁶⁸ Vgl. zum Königsguldiner Egg 1977, Nr. 2–6, S. 114–119, zu dem geringfügig veränderten Kaiserguldiner ebd. Nr. 8–11, S. 120 f. sowie zu den Sechsern, auf denen Maximilian statt der Krone den Erzherzogshut trägt, ebd. S. 130–137; ergänzend Moser / Tursky 1977, S. 35–39; Ak Innsbruck 1992, bes. Katalog S. 43–48, 55 f.

ganze Körper Maximilians ist jetzt entschieden ins strenge Profil gewandt, die Zahl der am Harnisch sichtbaren Bauchreifen reduziert, so daß das Herrscherbild dem Betrachter näher rückt, die Binnenformen wirken wie rundplastisch modelliert statt linear eingeschnitten. Dies gilt gerade auch für die Gesichtszüge. Die Augenpartie liegt nun deutlich tiefer als der Rest des Gesichts, die Form der Nase zeichnet sich nicht mehr nur als Konturlinie ab, denn Nasenrücken und Nasenflügel treten deutlich hervor, die bei Koch noch unmotiviert große Fläche der Wange ist in sich bewegt und die vorgeschobenen, wulstigen Lippen öffnen sich leicht.

Nun wäre es freilich falsch anzunehmen, der Kaiser und sein Stempelschneider hätten in gemeinschaftlichem Bemühen ein gänzlich neues Herrscherbild entworfen. Die von Kochs Guldiner abweichende Wahl und Präsentation der Insignien schließt vielmehr eng an das Münzbild Erzherzog Sigmunds an (Abb. 37),²⁶⁹ so daß die vorübergehend erfolgte Orientierung an Maximilians Brabanter Münze eine Korrektur zugunsten der heimischen Tradition und damit deren legitimierender Autorität erfährt. Zeitgleich begegnet Maximilians Hüftbild im Harnisch aber auch in der Tafelmalerei (Abb. 68), wobei sich letztlich kaum mehr wird klären lassen, ob die Planungen für Münz- und Tafelbild parallel vorangetrieben wurden oder das eine dem anderen vorausging. Die Wahrscheinlichkeit, daß sich eine Version des gemalten Porträts zum Zeitpunkt der Arbeit am Guldiner in den Händen eines Malers in dem nahe Hall gelegenen Schwaz befand ist jedoch groß, zumal sich Maximilian im Sommer des Jahres 1500 mit beidem – Tafel- und Münzbild – befaßt. Burkharts halbe Königsguldiner zeigen den Herrscher denn auch in einem den gemalten Porträts vergleichbaren Harnisch mit dem charakteristischen Palmettenkranz auf der Harnischbrust (Abb. 122a).

Mit dem Angleichen des Herrscherbildes in den unterschiedlichen Gattungen wird die Frage nach dessen Beglaubigung und Authentizität auf ein neues Fundament gestellt, zumal sich der offizielle Charakter des Münzbildes auf die übrigen Porträts überträgt. In der Folge muß daher das Herrscherbild nicht immer wieder neu entworfen und beglaubigt werden, vielmehr kann Maximilian bestimmen, daß *uns burgermaister und rate* [der Stadt Hall] *ain messing knieend pild, wie wir im harnasch gemalt sein ...*

²⁶⁹ Der abgebildete Halbguldiner datiert von 1484, weitere Beispiele bei Moeser / Dworschak 1936, Taf. XIII (Halbguldiner), XVII (Pfundner und Halbguldiner), X + XVI (Sechser).

giessen und ... in die capellen [der Pfarrkirche St. Nikolaus ebenda] stellen lassen.²⁷⁰ Jörg Muskats Bronzekopf (Abb. 16) und die Herrscherbilder im Memorialbuch (Abb. 28/29) fügen sich zwanglos in ein solches Konzept der autorisierten Vorbildern folgenden Bildproduktion, die jedoch längst nicht in dem Maße normiert und standardisiert erscheint, wie Temme dies für den unter der Aufsicht eines Meisters stehenden Werkstattbetrieb Cranachs herausarbeitet.²⁷¹

Ein zweites aus dem Exkurs zum Münzbild Maximilians abzuleitendes Ergebnis liegt in der Erkenntnis, daß in den späten 1490er Jahren ein starkes Interesse des Herrschers an der Ausbildung eines gleichermaßen individualisierten wie charakteristischen Porträts zu beobachten ist. So dokumentiert die Reihe der Münzherrenbilder von Sigmund über Maximilian in der Version des Konrad Koch bis zu Benedikt Burkharts Königsguldiner (Abb. 35–37) nicht nur eine zunehmende Versiertheit der Haller Münze in der Darstellung individualisierter Gesichtszüge. Gerade Burkharts Version präsentiert den Kopf Maximilians im Vergleich zu Kochs Münzbild deutlich naturalistischer, und auch die für die bislang besprochenen Maximilianporträts typischen physiognomischen Merkmale sind vollständig ausgebildet. Indirekt finden diese Bemühungen in zwei augenscheinlich unabhängig voneinander entstandenen Doppeldatierungen gemalter Porträts eine Bestätigung. Zu der Jahreszahl 1496 gesellt sich beim Hüftbild im Harnisch des Deutschen Historischen Museums (Abb. 68) die Inschrift: *DIVI MAXIMILIANI IMPERATORIS FIGURA ANNOS CVM ESSET NATVS QVADRAGINTA*. Da Maximilian 1459 geboren wurde, weist das Bild des Vierzigjährigen ins Jahr 1499. Ähnlich verhält es sich mit dem Porträt, dessen fragwürdige Form der Vlieskollane bereits auffiel (Abb. 176). Auf die Datierung ins Jahr 1504 folgt die Erklärung: *DA WAS ICH*

²⁷⁰ JAK 1, 1883, Reg. 315 (1513?). – Das Messingbild sollte *um ain vorder spann lenger* als eine bereits existierende Figur des 1510 verstorbenen, von Maximilian geadelten Florian Waldauf Ritter von Waldenstein ausgeführt und *ob desselben von waldenstein bildnus* aufgestellt werden, doch haben sich in der Waldaufkapelle in Hall keine entsprechenden Werke erhalten. Allerdings publiziert Hugo van der Velden einen 1616 in Antwerpen gedruckten Kupferstich von Justus Lipsius, der eine vergleichbare Situation in der Liebfrauenkapelle in Halle (Sachsen) zeigt. Zu Seiten des Altars sind hier Votivstatuen des kniend betenden Maximilian im Harnisch, Albrechts von Sachsen und vermutlich Hugues de Melun zu sehen. Velden geht von einer Stiftung in den 1480er Jahren aus; dazu Velden 2000, S. 176 f. mit Abb. 87, 89 und 90; zu Florian Waldauf und der Waldauf-Kapelle in Hall (Tirol) mit ihrem Heiltumsschatz Wiesflecker 1971–86, Bd. 5, S. 244–247; Kohler 1996, S. 99–108, bes. 100 f., 104 (Meinrad Pizzinini und Gabriele Neumann).

MAXIMILIAN RENIERT DIE REMISCH A RRON VND WAS XXXX IAR ALT DA WAS DAS MEYN GESTALT. Ohne die Inschriften an dieser Stelle im einzelnen analysieren zu wollen, liegt beiden die Vorstellung einer verbindlichen Porträtfassung Maximilians im Alter von 40 Jahren zugrunde. Zuletzt sei auf die in dieselbe Richtung weisende Korrektur des Widmungsbildes zu den »Quattuor libri amorum« des Conrad Celtis aufmerksam gemacht. Eine erste Fassung Albrecht Dürers zum Nürnberger Druck von 1502 (Abb. 40)²⁷² zeigt ein idealtypisches Bild des thronenden Maximilian frei von individualisierten Zügen. Das lange Haar des Regenten in Verbindung mit dem runden, vollen Gesicht interpretiert Lieselotte E. Saurma-Jeltsch mit Blick auf Dürers Zeichnung Karls des Großen als Hinweis auf die in Humanistenkreisen diskutierte *germanitas* beider Regenten.²⁷³ Kurze Zeit nach der Drucklegung läßt Celtis den Druckstock des Widmungsbildes jedoch von Hans Burgkmair korrigieren (Abb. 41).²⁷⁴ Sowohl Celtis als auch Maximilian erhalten nun Porträtzüge. Obgleich die en face Darstellung einen direkten Vergleich mit den Hüftbildern im Harnisch erschwert, scheint doch mit der seit 1501 forcierten Verbreitung individualisierter Porträts durch Maximilian die Vorstellung, daß sein Bild eben ein solch individualisiertes sein sollte, auch bei den Anhängern und Vertrauten Vorrang vor allgemeingültigen Aussagen über das Kaisertum zu gewinnen. Die in Burgkmairs Fassung zum Kinn hin deutlich schmaler werdende Kopfform samt der markanten, von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln abfallenden Falten bestimmt jedenfalls auch Jörg Muskats Maximilianporträt (Abb. 16).

Die am Beispiel des Hüftbilds im Harnisch aufgezeigten, über geldwerte Münzen, Schaumünzen, Ehrgeschenke, gemalte, gegossene und graphische Porträts reichenden Vernetzungen des Herrscherbildes lassen sich auch in anderen Fällen beobachten, so etwa beim Reiterbild oder Darstellungen Maximilians in Schauben mit Barett.²⁷⁵ Selten flankieren die Schriftquellen den visuellen Befund jedoch so dicht, wie beim Hüftbild

²⁷¹ Temme 1997, bes. S. 195–201; dazu ausführlich unten S. 105 f.

²⁷² Conrad Celtis »Quattuor libri amorum«, Nürnberg: 1502, fol. a₁v^o; dazu Ak Schweinfurt 2002, bes. Nr. 16, S. 88 f. (Claudia Wiener und Günter Hess); Luh 2001, S. 53–63.

²⁷³ Saurma-Jeltsch 2002/03, S. 453 ff.; vgl. zum Germanenbild – große Männer mit gewaltigen, aber wohlproportionierten Gliedmaßen, blondem Haar und hellen Augen –, wie es Celtis in seiner »Germania generalis« entwirft, auch Müller 2001, S. 94 f. und 336–341 zu germanischen Abstammungsmythen und den Genealogien Maximilians.

²⁷⁴ München, BSB: Rar. 585, fol. 3^v.

²⁷⁵ Vgl. dazu unten Kapitel II.2.c) sowie Kapitel II.3.b), bes. S. 231–256.

im Harnisch, weshalb dieses als Exempel für die Praxis als solche und Maximilians aktives Eingreifen in die Porträtgestaltung ausführlich vorgestellt wurde. Im zweiten, den unterschiedlichen Erscheinungsformen des Maximilianporträts gewidmeten Teil der Untersuchung, wird die Vernetzung der Porträts in den verschiedenen Gattungen auch für die hier nicht besprochenen Bildergruppen Berücksichtigung finden.

c) Contrafectungen Maximiliani wie der in allem seinem leben und absterben gestaltet gewesen

Viele Bilder bei einem überschaubaren Bestand an von Maximilian autorisierten Vorbildern, so könnte ein vorläufiges Zwischenresultat lauten. Um nun aber Form und Zahl der Vorbilder enger einzugrenzen, soll in einem nächsten Schritt gefragt werden, welche Maximilianbildnisse die Zeitgenossen als autorisierte Porträts einstufen, beziehungsweise ob in der Rezeption überhaupt autorisierte Porträts von solchen unterschieden werden, denen die Beglaubigung durch den Hof fehlt. Die aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammende und damit wohl früheste Zusammenstellung von Bildnissen, die das vom Leben des Kaisers berichtende siebte und letzte Buch des zweibändigen »Ehrenwerkes« des Hauses Österreich begleitet, kann hier wertvolle Dienste leisten, obgleich sie bislang in der Diskussion der Maximilianporträts kaum Beachtung fand (Abb. 42–52).²⁷⁶ Die von dem Augsburger Historiographen Clemens Jäger für Johann Jakob Fugger verfaßte, im Titel ins Jahr 1555 datierte Geschichte der Habsburger von ihrem ersten Herkommen bis zu den zeitgenössischen Regenten ist in schmucklosen Abschriften und vier illustrierten Prachtausgaben überliefert.²⁷⁷ Der Text des zeitweilig

²⁷⁶ Kurze Erwähnungen bei Baldass 1913/14a, S. 291 f.; Hartig 1917, S. 198; Friedhuber 1973, S. 137 Anm. 200.

²⁷⁷ *Warhafftige Beschreibung Zwaier Inn ainem Der aller Edlesten vralten vnd hochloblichsten Gechlechten der Christenhait des Habspurgischen vnnnd Osterreichischen geblüets, sampt derselbigem lobwürdigen herkommen, Geburten, leben, Regiment vnnnd Ritterlichen gethaten, Von dem anfangn biss auff die Vnuberwindtlichisten Grossmechtigisten Fursten vnd herren, herrn Carolum, den funfften vnd Ferdinandum, den ersten, Römische Kaiser vnd Könige, auch recht ordenliche Erwölte vnd gekrönte, Obriste haupter der Christenhait. Durch den Wolgebornen herrn Hans Jacob Fugger, baider hochgenannten Römischen Kayserlichen vnd Koniglichen Mayesteten Rathe, Auch herrn von Kirchberg vnd Weisenhoren zu Pfirdt, Nicht on klaine muhe vnd oncosten, nach Stammens gerechtigkeit, auff das getreulichist vnd fleissigest so Immer muglich, mit seinen Wappen vnd figuren getzierdt zusammen getzogen, vnd Inn dises werck der Eeren beschliesslich gepracht, Anno*

als Ratsdiener der Stadt Augsburg mit der Ordnung des städtischen Archivs betrauten Jäger schöpft aus zahlreichen Quellen, darunter illustrierte Werke wie Maximilians »Theuerdank«.²⁷⁸ Auch die aquarellierten Federzeichnungen der Prachtausgaben setzen eine profunde Kenntnis habsburgischer Kunstproduktion voraus, zeigen sie doch neben Städte- und Schlachtenbildern recht getreue Wiedergaben von Gräbern und Grablegen der Habsburger, Wappen, Orden, Insignien und Porträts.²⁷⁹ Einiges dürfte im Augsburg des 16. Jahrhunderts allgemein bekannt gewesen sein, manches wird der Auftraggeber Johann Jakob Fugger beige-steuert haben. Durch ihn ist zudem die Nähe zum Herrscherhaus gewährleistet,²⁸⁰ so daß die Illustrationsfolge Rückschlüsse auf die im Reich kursierenden, von Maximilian oder dem Haus Habsburg autorisierten Bildnisse erlaubt, wenn auch die Art der Präsentation eher den Porträtvorstellungen des späteren 16. Jahrhunderts als den Gegebenheiten zu Lebzeiten Maximilians verpflichtet sein dürfte.

Eine kunsthistorische Analyse der Handschriften fehlt, was dem gerade erst einsetzenden Interesse an der im deutschsprachigen Raum entstandenen Buchmalerei des 16. Jahrhunderts geschuldet sein mag,²⁸¹ und auch hier werden allein die Maximilian-porträts vorgestellt, ausgehend von den Illustrationen der 1571 mit der Fuggerbibliothek nach München gelangten Bände.²⁸² Dieses unter den Prachtausgaben älteste vollständige Exemplar diente sowohl den Wiener Handschriften Cod. 8613–8614 als auch der heute

1555 (München, BSB: Cgm 895, fol. 1); vgl. zum Forschungsstand und der Handschriftenüberlieferung Rohmann 2001, S. 274–277 mit weiterführender Literatur.

²⁷⁸ Besonders eng sind die Parallelen zwischen den im »Ehrenwerk« geschilderten gefährlichen Geschichten, die Maximilian widerfahren (München, BSB: Cgm 896, fol. 304–311), und der Clavis des »Theuerdank« (in der faksimilierten Ausgabe von 1517 die auf den Romantext folgende Lage A, vgl. Füssel 2003); zu Jägers Quellen Rohmann 2001, S. 294–297, bes. 295.

²⁷⁹ Obgleich bereits Hartig 1917, S. 198, eine systematische Erforschung der Illustrationen und ihrer Vorlagen anregte, wurden bislang nur einzelne Bilder wegen ihres dokumentarischen Wertes publiziert, so etwa die Ermordung König Albrechts I.; Abb. Vorderösterreich 1999, S. 176 nach Wien, ÖNB: Cod. 8614, fol. 139.

²⁸⁰ Rohmann 2001, S. 277–283, kann durch eine präzise Textanalyse nachweisen, daß es sich beim »Ehrenwerk« um ein Familienbuch der Fugger handelt, das – obgleich die Habsburger im Zentrum stehen – nicht zur Dedikation an das Herrscherhaus, sondern zur Weitergabe innerhalb der Familie bestimmt war. Die Nähe zu den Habsburgern nobilitiert dabei nachhaltig die Fugger.

²⁸¹ Merkl 1999 konzentriert sich auf Pergamentcodices und endet um 1540, die im folgenden besprochenen Papierhandschriften finden eine kurze Erwähnung ebd. S. 218, bes. Anm. 145; vgl. zum »Ehrenwerk« auch Kunze 1993, Textband, S. 13.

in desolatem Erhaltungszustand nicht mehr einsehbarer Dresdener Abschrift als Vorlage.²⁸³ Elisabeth Scheicher²⁸⁴ weist die Bände Cgm 895–896 der von ihr als „Augsburger Gruppe“ bezeichneten Reihe von Handschriften historiographischen Inhalts zu, die seit 1541 in Augsburg von Clemens Jäger und Hans Tirol verfaßt und verlegt sowie in der Werkstatt Jörg Breus des Jüngeren nach ähnlichen Ausstattungsprinzipien illustriert wurden. Zugleich betont sie die Sonderstellung des Münchner »Ehrenwerkes« als jüngste Arbeit der Gruppe; die Illustrationen entstanden wohl erst nach dem Tod Breus im Jahr 1547.²⁸⁵ Aus paläographischen Gründen spricht sich Gregor Rohmann für eine Datierung in die 1560er Jahre aus und hält die Bände für eine bald nach Jägers Tod 1561 angefertigte Abschrift.²⁸⁶ Älter wäre somit nur der als Urfassung geltende, auf Faltblatt 141 von *Johanes Schreyer Maler dieses Ehrenwercks* signierte Einzelband Cod. 8614* der Österreichischen Nationalbibliothek, doch fehlt dieser Ausgabe das hier relevante, den gesamten zweiten Band füllende siebte Buch zum Leben Maximilians und seiner Kinder.²⁸⁷

²⁸² München, BSB: Cgm 895–896; dazu Hartig 1917, S. 197 ff. und 332 ff.; eine Beschreibung der Handschriften bei Maasen 1922, S. 60–64.

²⁸³ Erzherzog Ferdinand ließ 1589 die aus München entliehenen Bände in Innsbruck kopieren (Wien, ÖNB: Cod. 8613–8614; dazu Unterkircher 1957, S. 121). Dabei entstand eine zweite Abschrift, die sich heute in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden befindet. Text und Miniaturen von Mscr. Dresd. L 2/3 sind nach Auskunft von Thomas Haffner, Dresden, weitgehend zerstört, die Handschriften unbenutzbar. – Die Korrespondenz zwischen dem Münchner und Innsbrucker Hof sowie mit den Kopisten publiziert bei Hartig 1917, S. 332 ff.; zum vollständigen Wortlaut JAK 17, 1896, Reg. 14204, 14229, 14379, 14393, 14402, 14420, 14425 f., 14434, 14437 f., 14441, 14447, 14451, 14474, 14478, 14481, 14705.

²⁸⁴ Scheicher 1993, S. 174 ff.

²⁸⁵ Eine stilistisch und motivisch begründete Einordnung der Münchner Bände in die Nachfolge der Breu-Werkstatt schlägt bereits Röttinger 1909/10, S. 88, vor.

²⁸⁶ Rohmann 2001, S. 276, 289. Demnach schrieb Jäger bis zu seinem Tod am Text, wofür das lediglich angekündigte achte Buch zu Maximilians Enkeln und das unvermittelte Textende sprechen; die Abschrift entstand zwischen 1561 und 1571.

²⁸⁷ Der Band gelangte 1656 mit der Bibliothek Albert Fuggers nach Wien; vgl. Ak Wien 1952, S. 46 f. (Franz Unterkircher); Friedhuber 1973, S. 106 f. – Der von Unterkircher 1955, S. 184–187, in die Kunstgeschichte eingeführte Augsburger Buchmaler Johannes Schreyer ist dagegen kaum faßbar. Die in den Vorderdeckel des Wiener Bandes eingeklebte Notiz, Schreyer sei in den Steuerbüchern des Augsburger Stadtarchivs nachzuweisen, läßt sich zwar für die Einträge der Jahre 1548, 1550 und 1554 bestätigen, 1562 verläßt ein Sporer Hannsen Schreyer unter Zurücklassung eines unmündigen Sohnes die Stadt, doch muß offen bleiben, ob es sich jeweils um dieselbe Person und vor allem um den gesuchten Maler handelt. – Die Recherche in Augsburg sei Hans-Jörg Künast und Michael Cramer-Fürtig, Direktor des Stadtarchivs, bedankt, in Wien war Andreas Fingernagel behilflich. Er

Die Bildfolge am Ende der Lebensbeschreibung Maximilians ist insofern ungewöhnlich, als sie nicht bestimmte im Text erläuterte Ereignisse illustriert, sondern das Kapitel um neun nahezu ganzseitige Porträts sowie eine szenische Darstellung erweitert. Tituli auf illusionistisch gemalten, den Buchseiten gleichsam aufgelegten Cartelli erläutern die Bilder. Ähnlich dicht ist das »Ehrenwerk« nur im ersten Band mit Porträts bebildert, wo einundvierzig kniende Beter die Beschreibung des Klosters Königsfelden begleiten.²⁸⁸ Dabei handelt es sich überwiegend um Wiedergaben der Stifterfiguren aus den Glasfenstern und der in der Schlacht von Sempach gefallenen Ritter, denen in der Klosterkirche in Wandbildern gedacht wurde.²⁸⁹ Während hier die Familienmemoria der Habsburger trotz des an die Eidgenossen verlorenen Hausklosters bewahrt wird, mithin die in ihrem Bestand gefährdete Ausstattung in Buchform überführt Dauer erhält,²⁹⁰ läßt sich die Porträtfolge am Ende des »Ehrenwerkes« nicht unter Rückgriff auf einen bestehenden Erinnerungsort erklären, allenfalls wäre an die gemalte Dokumentation einer Porträtsammlung im Umkreis der Fugger zu denken.²⁹¹ Tituli und Bilder helfen, das Verständnis zu konkretisieren.

An die Vita Maximilians und die Schilderung der von ihm heldenhaft ausgestandenen Gefährlichkeiten schließt fol. 334 eine Bildseite an mit seinen *Libreyen*, den Devisen (Abb. 42); zuunterst erklärt ein Titulus die Illustrationen der folgenden fünf Doppelseiten: *Nun wollen wir die Contrafectungen Maximiliani wie der in allem seinem leben vnd absterben gestaltet gewesen, fein ordenlich nacheinander stellen vnnnd den werden leser sehen lassen.* Das Leben Maximilians wird demnach ein weiteres Mal in seinen Abbildern, den Porträts, nachgezeichnet, die in die rechte Reihenfolge gestellt die sich

hält eine Entstehung der Miniaturen in den 1550er Jahre für möglich, wobei auch der Typ des bei Piccard nicht nachweisbaren Lilien-Wasserzeichens in die Zeit weise (freundliche Mitteilung vom 25. Juli 2002).

²⁸⁸ München, Cgm 895, fol. 204–225.

²⁸⁹ Zur Ausstattung von Königsfelden Maurer 1954, bes. S. 244–250 zur Ikonographie der ehemaligen Seitenschiffverglasung mit Abb. 228 f.: Rudolf I. und Königin Agnes nach Wien, Cod. 8614*, und S. 39–41 mit Abb. 30 + 33 zu den im späten 14. Jahrhundert nach den verlorenen Fresken der Kirche angefertigten Malereien in Archiv und Schatzkammer.

²⁹⁰ Rohmann 2001, S. 280 ff.

²⁹¹ Die Abbildung von Preziosen aus der Burgunderbeute (München, BSB: Cgm 896, fol. 7–8) belegt, daß im »Ehrenwerk« durchaus Fuggerscher Besitz dokumentiert wurde; dazu Ak Bern 1969, Nr. 153, S. 248 (Robert L. Wyss); Abb. Lieb 1958, S. 395 ff. Abb. 124 ff. – Zu den Vorlagen der Buchmaler im 16. Jahrhundert allgemein Merkl 1999, S. 155–164, bes. 159 f. zur Rezeption von Tafelbildern und Porträts.

im Leben und Sterben wandelnde Gestalt des Herrschers vor Augen führen. Einzelne Bilder der Folge dürfen daher nicht isoliert betrachtet werden, wie Rohmann dies tut, wenn er die Doppelseite mit dem Totenbild und der Totenmesse (Abb. 51/52) herausgreift und als Beleg für seine These von der mittels der Illustrationen durch die Fugger bewahrten „liturgischen Memoria der Habsburger“ neben Bilder von Gräbern stellt, ohne die Sequenz als Ganzes zu bedenken.²⁹² In ihrer Summe führen die Illustrationen dagegen eine ebenso bewußte wie wohlgeordnete Porträtauswahl vor, die es erlauben soll, das zeit seines Lebens sich wandelnde Aussehen Maximilians zu memorieren: der Herrscherkörper wird hier als veränderlich verstanden und ist folglich nicht in einem einzigen Bild, sondern allein in einer Folge mehrerer Bilder faßbar.²⁹³

Das vorgegebene Programm erfüllen die nachfolgenden Bilder nur bedingt, liefert der Zeichner doch weder ausgesprochen veristische Bildnisse, noch variiert die Gestalt Maximilians im Sinne einer konsequenten Alterung, wozu die Porträts bei einer entsprechenden Auswahl durchaus Gelegenheit geboten hätten, wie noch zu zeigen sein wird. Die Gestalt verändert sich wie im Fall von fol. 334^v (Abb. 43) und 336^v (Abb. 47) oft allein über das Kostüm, die Attribute sowie die wechselnde Haltung, was in Ansätzen durchaus der von Karsten Temme für die Cranach-Werkstatt und die Porträts Albrechts von Brandenburg aufgezeigten Technik des standardisierten Schablonenbildnisses folgt, bei dem das verbindliche Porträt – in der Regel der Kopf – unverändert unterschiedlichen Bildzusammenhängen inkorporiert wird.²⁹⁴ Im »Ehrenwerk« obliegt die entscheidende Ordnungsleistung denn auch den Tituli. Sie verknüpfen jedes Porträt mit einem fest datierten Ereignis im Leben Maximilians, doch entspricht diese zeitliche Festlegung nicht notwendigerweise der Datierung der Porträts. Die nahezu stereotyp wiederholte Formel, es handle sich durchweg um eine *Wahrhafte* (fol. 334^v), *Gerechte* (fol. 335^v), *Gewise* (fol. 336^v), *Fleisige* (fol. 337^v), *Gründtliche* (fol. 338) und schließ-

²⁹² Rohmann 2001, S. 280. Die liturgische Memoria Maximilians wäre demnach durch eine weitere Miniatur fol. 355 betont, doch zeigt diese nicht – wie von Rohmann vermutet – die Tumba Maximilians, sondern gemäß dem Titulus die Beisetzung Philipps von Spanien. Maximilians Lebensgeschichte endet fol. 339 mit der Darstellung der Totenmesse, die folgenden Texte und Illustrationen des siebten Buches berichten von seinen Söhnen.

²⁹³ Belting ²2002, S. 134, 136 ff. erkennt in vergleichbaren Konzepten des Gelehrtenporträts ein neues, humanistisches Bild- und Körperverständnis, das dann wiederum auf das Herrscherbild übertragen werde.

²⁹⁴ Temme 1997, bes. S. 202–219.

lich *Aigentliche Contrafectung* (fol. 338^v) der Gestalt Maximilians erinnert wie das Zurücktreten des Textes gegenüber den Bildern an die Tradition der im 16. Jahrhundert beliebten Porträtbücher.²⁹⁵ Sie zeigen jedoch selten mehrere Darstellungen einer Person, führen statt dessen bestimmte Personengruppen vor Augen oder machen wie im Fall des Giulio Clovio ganze Porträtsammlungen in Buchform einem größeren Publikum zugänglich.²⁹⁶

Die Bildauswahl der ersten Doppelseiten verblüfft nun allerdings, präsentiert das »Ehrenwerk« doch mitnichten allein Porträts Maximilians, sondern kombiniert jeweils ein Maximilianporträt mit einem Frauenporträt, wobei die durchlaufenden Hintergründe die Zusammengehörigkeit der Bilder unterstreichen (Abb. 43–48). Dieses Schema des Ehepaarbildes ist zur Entstehungszeit der Handschrift wohlvertraut²⁹⁷ und mag als dynastisches Moment verstanden werden, doch dienen die Frauenporträts zunächst durchaus pragmatisch der zeitlichen Ordnung der Bilder, da die der Heirat mit Maria von Burgund 1477 und Bianca Maria Sforza 1494 zugeordneten Porträts des blondgelockten Erzherzogs (Abb. 43) und des Römischen Königs (Abb. 47) sonst kaum zu unterscheiden wären. Sie zeigen Maximilian jeweils als Halbfigur in strengem Profil nach rechts vor einem gerafften grünen beziehungsweise blauen Vorhang in einem Innenraum. Er trägt über der pelzverbrämten Schabe die Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies²⁹⁸ und weist mit der Linken auf sein weibliches Gegenüber. Die Rechte unterstützt in der zweiten Darstellung diese Geste, während Maximilian als Erzherzog in ihr ein zusammengerolltes Papier hält. Auch ist er in dieser Fassung mit Eichenlaub bekränzt, im 1494 datierten Bild trägt er dagegen ein flaches Barett. Zwischen diese beiden Diptychen ist ein weiteres Bildpaar eingeschoben, das Anne de Bretagne und Maximilian in der bereits vertrauten Gestalt des Hüftbildes im Harnisch zeigt (Abb. 45/46), lediglich

²⁹⁵ Zur Gattung Pelc 2002, bes. S. 64–85 zu der in den Tituli beteuerten Authentizität der Vorlagen. Die im 16. Jahrhundert mitnichten einheitlichen und klar umrissenen Vorstellungen dessen, was ein »echtes« Porträt ausmache, diskutiert am Beispiel von Porträtbüchern, die Bilder der französischen Könige versammeln, Perkinson 2002, bes. S. 687–690.

²⁹⁶ Vgl. den 173 Einträge umfassenden Katalog bei Pelc 2002, S. 114–285.

²⁹⁷ Grundlegend Hinz 1974, bes. S. 142–147 zur funktionalen Entsprechung fest verbundener Ehepaardiptychen und lose einander zugeordneter Pendantbildnisse.

²⁹⁸ Nicht mit der Hochzeit 1477, sondern erst nach der den Bestand der Dynastie sichernden Geburt des Sohnes wurde Maximilian am 30. April 1478 Ritter und Souverän des Ordens, was ihn zum Tragen der Insignien berechtigte; vgl. Smedt 1994, S. 156 f. (Wilko Ossoba).

der Vlieskollane fehlt das Widderkleinod.²⁹⁹ Die Zusammenstellung ist in diesem Fall stärker dem Willen zur Paarbildung und Vollständigkeit geschuldet, als den tatsächlichen Verhältnissen: Zwar wurde die Ehe mit der bretonischen Erbtöchter am 19. Dezember 1490 in Rennes in Abwesenheit Maximilians per procuram geschlossen, doch heiratete Anne bereits im Dezember 1491 den französischen König Charles VIII.³⁰⁰ Die sich bei den übrigen Bildpaaren entsprechenden Tituli wirken hier denn auch der visuellen Zusammenschau entgegen, indem sie über Maximilian von dessen 1486 erfolgten Wahl zum Römischen König berichten, während sich über Anne die in Flugblättern rasch verbreitete habsburgische – und damit antifranzösische – Lesart des „bretonischen Brautraubes“³⁰¹ von 1491 findet.

Für das Hüftbild im Harnisch stehen die Vorlagen fest (Abb. 68–78), doch auch das Maximilianporträt in Schaubes ist aus einer Reihe von Tafelbildern vertraut,³⁰² wobei der Zeichner die Hintergründe jeweils frei gestaltet. Dem 1494 datierten Porträt mit Barett (Abb. 47) gleicht unter den erhaltenen Bildnissen am ehesten dasjenige in Berlin von 1504 (Abb. 176), wohingegen der angewinkelte rechte Arm mit dem stoffreichen Schaubenärmel an Strigels Kreuzlinger Porträt (Abb. 190) und die Gruppe um das kaiserliche Familienbild erinnert – hier findet sich auch die Schriftrolle (Abb. 210) –, doch werden die Vorlagen insgesamt stärker variiert als beim Hüftbild im Harnisch. Dies zumal, als Maximilian nur auf den Hochzeitsmedaillen des Giovanni Candida und den nach ihnen seit 1511 in der Haller Münze geprägten Schauguldinern (Abb. 39) einen Kranz oder ein Haarband wie auf dem Porträt als Erzherzog trägt. Die nach Erich Egg um 1479 entstandene zweite Version der Hochzeitsmedaille (Abb. 38)³⁰³ zeigt denn auch auf dem Revers ein Bild der Maria von Burgund mit hochgestecktem Haar, ähnlich ihrem Porträt im »Ehrenwerk« (Abb. 44). Damit ist zugleich die einzige identifizierbare

²⁹⁹ Solche Nachlässigkeiten begegnen auch in den Porträts Maximilians in Schaubes (Abb. 43 + 47), deren Schnitt der Zeichner nicht versteht, so daß es scheint, als sei der Pelzkragen lose um die Schultern gelegt oder aber Maximilian trage über dem Hemd ein weiteres Untergewand mit Stehkragen und eng anliegenden Ärmeln in der Farbe der Schaubes.

³⁰⁰ Vgl. Wiesflecker 1971–86, Bd. 1, S. 318–344, bes. 323–326.

³⁰¹ Ebd. S. 326–336; LexMa I, 1980, Sp. 656 f. s. v. „Anne de Bretagne“ (Rémy Scheurer).

³⁰² Vgl. Anhang I.c), S. 281–290.

³⁰³ London, The British Museum – Coins and Medals: M.3149; dazu Egg 1977, S. 40–45 und Nr. 15–18, S. 158 f. mit Abbildungen der zwischen 1511 und 1517 geprägten Schauguldiner.

Vorlage für die Frauenporträts benannt. Obwohl der Zeichner durch die gemalten Rahmen wie bei den Bildnissen Maximilians vorgibt, tatsächlich existierende Tafelbilder zu kopieren, scheinen ihm entsprechende Werke nicht zugänglich gewesen zu sein – ein Indiz, das gegen die gemeinsame Verbreitung der Vorlagen als Pendantbildnisse spricht und durch die in den 1590er Jahren in Innsbruck angefertigte Kopie der Münchner Bände bestätigt wird. Die Kopisten Hans Maisfelder und Georg Fellengibl,³⁰⁴ die bis auf Modernisierungen der Ornamentik und Accessoires ihre Vorlage recht getreu wiedergeben, greifen an eben dieser Stelle korrigierend ein und ersetzen die Porträts der Maria von Burgund (Abb. 44) und Bianca Maria Sforza (Abb. 48) durch Kopien der in der Ambraser Sammlung im 16. Jahrhundert nachgewiesenen Tafelbilder beider Regentinnen (Abb. 53–56).³⁰⁵ Doch auch ihnen fehlt ein verlässliches Porträt der Anne de Bretagne, so daß es bei einem dem Zeitstil angepaßten Phantasiebild bleibt (Abb. 46/57).³⁰⁶

Die an die Pendantbildnisse anschließende Doppelseite durchbricht das bisherige Ordnungsschema, indem nun allein Bilder Maximilians zu sehen sind. Gleichwohl suggerieren die Tituli auch hier eine Zusammengehörigkeit der Porträts, handelt es sich doch fol. 337^v (Abb. 49) um die *Fleisige Contrafectung des theuren Romischen Kaisers Maximiliani, wie sein kais(erliche) (m)a(ie)st(ät) inn seinem kiris zu Ross gestaltet gewesen*, fol. 338 (Abb. 50) um die *Gründtliche Contrafectung wie der werd Romische Kaiser Maximilianus in seiner klaidung auff dem geiaid gestaltet gewesen*, also in beiden Fällen um Bilder des Kaisers. Nur die Darstellung Maximilians im Jagdgewand ist wie die bislang betrachteten Porträts gerahmt, beim Reiterbild verzichtet der Zeichner auf den Rahmen und gibt statt dessen eine die gesamte Breite des Blattes füllende Bo-

³⁰⁴ Ihre Namen sind in den Verträgen und der umfangreichen Korrespondenz der Innsbrucker Hofhaltung Erzherzog Ferdinands überliefert; vgl. zu den Quelleneditionen oben Anm. 283.

³⁰⁵ Vgl. Kat. Wien ²1982, Nr. 193, S. 225 f. und Nr. 267, S. 293 f. Das Porträt der Maria von Burgund (Wien, KHM: GG 4402) wird gelegentlich mit ihrem 1510 im Raitbuch, fol. 29 erwähnten Bild in den Händen des Malers von Schwaz identifiziert (JAK 2, 1884, Reg. 997).

³⁰⁶ Im Münchner »Ehrenwerk« fehlt nur dem Titulus zum Porträt der Anne de Bretagne das authentifizierende Adjektiv: *Contrafectung der hochloblichen zierliche vnd Tugentsame Erbfurstin, fraw Anna hertzogin von Britania...* (Cgm 896, fol. 336), wohingegen die Wortwahl: *Gleichmessige Contrafectung der hochloblichen Erbfürstin Maria hertzogin zu Burgund...* (Cgm 896, fol. 335) sowie *Rechtmessige Contrafectung der hochloblichen fürstin, fraw Blanca Maria geborne hertzogin zu Mailand...* (Cgm 896, fol. 337) zumindest für das Wissen um existierende Porträts spricht.

denwelle an, auf der sich das Pferd bewegt. Ungerahmte Bilder verweisen im »Ehrenwerk« oft auf graphische Vorlagen, und in der Tat entspricht das Reiterbild seitenverkehrt und geringfügig verändert Hans Burgkmairs Holzschnitt von 1508 (Abb. 136). Da der Zeichner wiederum auf den Hintergrund und damit den kaiserlichen Doppeladler samt der Inschrift verzichtet, ergänzt er den Kronreif der Helmzier um die Mitra, so daß die kaiserliche Würde Maximilians augenfällig wird. Das Maximilianporträt im Jagdgewand ist vor allem in Augsburg mehrfach bezeugt und zumindest im späteren 16. Jahrhundert auch in den habsburgischen Haussammlungen nachgewiesen (Abb. 161).³⁰⁷

Waren die zuvor besprochenen Porträts fest datierten Ereignissen im Leben Maximilians zugeordnet, sprechen die Tituli der zuletzt vorgestellten Bilder ausdrücklich die Kleidung als bestimmenden Parameter der kaiserlichen Gestalt an. Hier dürfte eine weitere im 16. Jahrhundert beliebte Buchgattung Pate gestanden haben, die Lebensbeschreibung, Porträt und Kleidung aufs engste verquickt: die sogenannten Trachtenbücher. In Augsburg, zumal im Umkreis der Fugger, entstand zwischen 1520 und 1560 das Trachtenbuch des Matthäus Schwarz mit 141 Narziß Renner und weiteren Augsburger Malern zugeschriebenen Miniaturen.³⁰⁸ Schwarz, der seit 1516 für die Fugger arbeitet und schließlich deren Schreibstube vorsteht, läßt sich über einen Zeitraum von 40 Jahren immer wieder zeichnen, wobei die einzelnen Bilder wie im »Ehrenwerk« in begleitenden Tituli datiert und erläutert sind. Wie dort treten die Maler und ihre Sicht auf das Porträt hinter den Dargestellten zurück. Als Vorbild für die Multiplikation des eigenen Porträts haben bereits August Fink³⁰⁹ und mit allem Nachdruck Valentin Groebner³¹⁰ die maximilianische Bildproduktion ausgemacht, die als Modell für eine Selbstdarstellung im Porträt gedient habe. Schwarz kommentiert denn seine Bildnisse selbst, indem er in kurzen Texten die mit den Lebensumständen sich wandelnde Tracht beschreibt. Gleichwohl handelt es sich nicht um eine bloße Kostümgeschichte oder ein Rollenspiel mit wechselnden Verkleidungen. Die Kleidung ist vielmehr integraler Bestandteil der Gestalt,

³⁰⁷ Vgl. unten Kap. II.2.d, S. 198–203.

³⁰⁸ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: Hs. 27 Nr. 67a; dazu Fink 1963, S. 97–176 mit sämtlichen Miniaturen und Texten; Merkl 1999, Kat. 34, S. 326–329, der den Band als „Kostümbiographie“ bezeichnet, sowie Groebner 1998, bes. S. 338–342, zum Konzept der Selbstdarstellung im frühneuzeitlichen Augsburg.

³⁰⁹ Fink 1963, S. 23.

wie der im Unterschied zum »Ehrenwerk« auch in den Bildern eingelöste Anspruch zeigt, den sich verändernden Körper beginnend mit dem Windeln tragenden Kleinkind bis ins hohe Alter zu verfolgen. In diese Reihe fügt sich nahtlos eine Aktdarstellung des Kaufmanns, und zwar in Rücken- und Vorderansicht, anhand derer Schwarz die wenig schmeichelhaften Veränderungen seiner Gestalt beschreibt. Beim Rückenakt heißt es: *Primo Julius 1526 was das mein recht gstat hinderwertlingen, dan ich wart faist und dick worden*, bei der en face Darstellung: *Adi primo Julius 1526 was das mein rechte gstat vorwärts als entgögen. Das angesicht ist recht contrafatt.*³¹¹ Im Nachsatz findet das rechte Abbild des Gesichtes eine besondere Erwähnung, so daß bei aller Leiblichkeit die Quintessenz eines jeden Porträts nicht in Vergessenheit gerät. Gesicht, Körper und Kleidung dienen somit der Charakterisierung des Dargestellten und bestimmen seine ein Leben lang sich wandelnde Gestalt. Dabei kann von Fall zu Fall der eine oder andere dieser »Identitätsträger« hervorgehoben werden wie beim Schwarzschen Akt der nackte Leib oder in den Kaiserbildern des »Ehrenwerkes« die Tracht Maximilians, um die jeweils gewünschte Aussage pointiert zu formulieren.³¹²

Das in den Tituli vorgestellte Konzept eines Lebens in Bildern und die damit einhergehende Referenz an die Zeitgebundenheit wie auch Vergänglichkeit des Leibes wird in den Illustrationen des »Ehrenwerkes« nur an einer Stelle deutlich. Auf der letzten Doppelseite stehen sich das Totenbild Maximilians (Abb. 51) und die als einzige szenische Darstellung aus dem Rahmen fallende Wiedergabe der Totenmesse gegenüber

³¹⁰ Groebner 1998, S. 331–334 sowie 325 ff. zu den Porträts des Matthäus Schwarz, von denen er in den unterschiedlichsten Gattungen über 100 Varianten zählt.

³¹¹ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: Hs. 27 Nr. 67a, Bild 79/80; Abb. Merkl 1999, S. 242, Abb. 240/241. – Groebner 1998, S. 331, schlägt eine Lesart als „Paradies-(oder Fegefeuer)-Look“ des Matthäus Schwarz vor, so daß weniger das authentische Körperbild, als vielmehr das dem Anlaß des Jüngsten Gerichts angemessene Abbild gemeint sei, vergleichbar den Aufmachungen zu Hochzeiten und Begräbnissen. Gleichwohl bleibt die Aktdarstellung ungewöhnlich und begegnet nördlich der Alpen außerhalb der sakralen Ikonographie zuvor nur bei Dürer. Joseph Leo Koerner erkennt in dessen um 1503 entstandener Zeichnung in Weimar den sich im Gegensatz zu den übrigen Selbstporträts als Mensch von Fleisch und Blut verstehenden Maler, der Spuren der Sündhaftigkeit und Sterblichkeit am Leibe trage; dazu Koerner 1996, S. 239–246 mit Abb. 120.

³¹² Zur Bedeutung der Porträtkleidung und dem „kreativen Potential“ von Porträts verstanden als „gemalte Wirklichkeit“, die nicht nur in einem ästhetischen, sondern auch sozialen Sinn verändert und geschönt werden kann, Bulst / Lüttenberg / Prieuer 2002, bes. S. 26. Für das Herrscherbild regte bereits Schmidt 1994, S. 347, eine an Aussage und Funktion

(Abb. 52), bei welcher der Kaiser – wie der Titulus fol. 339 belehrt – gemäß seines Letzten Willens *in dem Ritterlichen orden Sanct Georgen ... als ein anderer schlechter mensch besungen worden*. Während dieser Darstellung die unmittelbare Vorlage fehlt – lediglich für den Schmuck des Sarkophages mit dem Kreuz des Sankt-Georgs-Ritterordens und den vier Kandelabern läßt sich eine ungefähre Entsprechung in einem Gedenkblatt auf den Tod Maximilians von Hans Weiditz finden³¹³ –, ist das Totenbild im Nachlaßinventar des 1547 verstorbenen Augsburger Humanisten Konrad Peutinger von 1597 verzeichnet (Abb. 217).³¹⁴ Unter allen Maximilianporträts des »Ehrenwerkes« liegt hier die getreueste Kopie einer heute noch nachweisbaren Vorlage vor, doch muß offen bleiben, ob die Illustration des »Ehrenwerkes« nach Peutingers Bild entstand oder sich bereits eine Wiederholung in der Fuggerschen Sammlung befand, wie Hans Ankwicz-Kleehoven vermutet.³¹⁵

Ausgehend von der Bilderfolge des »Ehrenwerkes« gewinnen Verbreitung und Rezeption der Maximilianporträts bald nach ihrer Entstehung klarere Konturen. Da die Bilder für den Band nicht neu angefertigt, sondern Vorlagen aus Maximilians Zeit übernommen wurden, erscheint das dem zeitgenössischen Porträtverständnis folgende Präsentationskonzept nicht annähernd so schlüssig umgesetzt wie beispielsweise im Trachtenbuch des Matthäus Schwarz, doch war hier nicht der Nachweis eines stringenten Programms, sondern maximilianischer Bildvorlagen zu führen. Die Herkunft aus einem bestimmten Werkstattzusammenhang oder aber Gattungsgrenzen spielen für die Illustratoren des »Ehrenwerkes« bei der Auswahl der Vorlagen keine Rolle, denn Tafelbilder, Porträtgraphik und Münzen Maximilians sind im mittleren 16. Jahrhundert in Augsburg offensichtlich bekannt und werden gleichermaßen rezipiert. Dagegen vermißt der heutige Betrachter ihm wohlvertraute Porträts, wie etwa die eingangs besprochenen Bildnisse

orientierte Erweiterung der Porträtdefinition an, die über den Blick auf eine bestimmte Physiognomie und die Frage der Ähnlichkeit hinausweisen müsse.

³¹³ Wien, Graphische Sammlung Albertina: Inv. DG1949/368 (G. 1525); Abb. Ak Wien 2012, S. 387. – Bei dem im »Ehrenwerk« gezeigten Innenraum dürfte es sich um die Georgskapelle der Wiener Neustädter Burg handeln, die seit 1478 Versammlungsort des Sankt-Georgs-Ritterordens war und 1519 das Grab Maximilians aufnahm; vgl. Brucher 2003, S. 200 f. und Nr. 12, S. 227 ff. mit Abb.

³¹⁴ Zitiert bei Ankwicz-Kleehoven 1937, S. 64; vgl. zum Forschungsstand Ak Wien 2012, Nr. 127, S. 380–383.

³¹⁵ Ankwicz-Kleehoven 1937, S. 65 f.

Dürers, unter denen vor allem der nach Maximilians Tod in vier Auflagen verbreitete PorträtHolzschnitt ein großes Publikum fand.³¹⁶ Dies verwundert um so mehr, als die zugrundeliegende Porträtaufnahme (Abb. 17) nicht nur fest datiert, sondern auch mit einem konkreten Moment im Leben Maximilians zu verbinden ist, dem Augsburger Reichstag von 1518, was sich nachgerade ideal in das Ordnungsschema des »Ehrenwerkes« hätte fügen müssen. Auch zu Lebzeiten Maximilians entstandene, aber nicht von ihm veranlaßten Porträts finden keine Aufnahme, selbst dann nicht, wenn sie in Augsburg oder von Augsburger Künstlern hergestellt wurden, wie etwa das in einem Gipsabguß überlieferte, 1515 datierte Relief Hans Dauchers (Abb. 23).³¹⁷ Hier hat das maximilianische »Original« des Hüftbilds im Harnisch Vorrang vor der Umformung durch Daucher. Vollständig ausgeblendet sind ferner die in den burgundischen Niederlanden kursierenden Maximilianporträts, wie beispielsweise das dort ausgesprochen beliebte und in zahlreichen Wiederholungen überlieferte Bild Joos van Cleves (Abb. 25)³¹⁸ oder die in der Reproduktionsgraphik des 16. Jahrhunderts immer wieder aufgegriffene Folge der Grafen von Flandern.³¹⁹ Die im »Ehrenwerk« präsentierten Porträts bilden somit eine Auswahl der im Reich zirkulierenden Herrscherbilder ab, die durchweg die Nähe zum Dargestellten verbindet. Alle Bilder lassen sich denn im engsten Umfeld Maximilians nachweisen, so daß die These der vom Kaiser autorisierten oder zumindest in ihrer Verbreitung im Reich beförderten Porträts eine erste Bestätigung findet.³²⁰ Alle

³¹⁶ Zur Häufigkeit der Abzüge Schoch / Mende / Scherbaum 2002, Nr. 252, S. 456–459 (Dagmar Eichberger); Schmid 2003, S. 445, schließt aus dem im Œuvre Dürers nur ein weiteres Mal für das Porträt Ulrich Varnbüblers eingesetzten großformatigen Holzschnitt auf den gegenüber dem Kupferstichbildnis geringeren unternehmerischen Erfolg dieses Formats, doch könnte es sich bei der Wahl des Formats auch um eine Referenz an das Kaiserbild handeln.

³¹⁷ Dazu oben S. 57, Anm. 176.

³¹⁸ Vgl. oben S. 64, Anm. 202.

³¹⁹ Der nach 1477 entstandene Zyklus im Haarlemer Rathaus abgebildet bei Boer / Cordfunke 1995, zu Maximilian und Maria von Burgund S. 143. Michiel Vosmeers 1578 in Antwerpen gedruckte »Principes Hollandiae et Zelandiae, Domini Frisiae« wiederholen das Maximilianporträt S. 73 nahezu unverändert, um nur ein Beispiel zu nennen; Abb. und Digitalisat des Bandes unter <<http://www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/hola/seite73.html>> (6.2.17). – Den Hinweis auf Vosmeer verdanke wie so viele andere kleine und große Funde Adalbert Saurma, Heidelberg.

³²⁰ Für Königin Elisabeth I. von England macht Strong 1963, S. 5, auf einen schriftlichen Erlaß von 1563 aufmerksam, wonach nur von der Königin bestellte Maler ihr Porträt anfertigen durften, das dann wiederum als verbindliche Vorlage für alle weiteren Porträts diene.

weiteren Überlegungen nehmen ihren Ausgangspunkt daher bei der Porträtauswahl des »Ehrenwerkes«, die den offiziellen Charakter des Hüftbilds im Harnisch sowie der Darstellung Maximilians in Schabe bestätigt, den bislang betrachteten Bildbestand aber auch um Reiter- und Totenbild sowie die Darstellung Maximilians im Jagdgewand erweitern konnte. Bei der Analyse der einzelnen Werkgruppen wird sich der Blick aber immer wieder auch auf die verzweigten Filiationen der Maximilianporträts und damit Fragen der Rezeption richten müssen.

Über das Bewahren der Gedechnus hinausweisende Aussagen zur Funktion der Porträts lassen sich dagegen aus der Anordnung im »Ehrenwerk« kaum ableiten, gilt es doch von Fall zu Fall zu prüfen, inwieweit die dort vorgestellte Lesart bereits zu Lebzeiten Maximilians greift oder nicht eher der Entstehungszeit der Handschrift geschuldet ist – ein Verdacht, den die Anleihen bei Porträt- und Trachtenbüchern erhärten. Aber auch das Porträtverständnis als solches unterliegt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einem nachhaltigen Wandel, der entscheidende Impulse vom Bildnisgebrauch Maximilians empfangen haben dürfte. Die Idee, zentrale Ereignisse im Herrscherleben wie Hochzeiten, Königswahl und Kaisertum zum Anlaß neuer Porträtfassungen zu erklären, mithin strikt voneinander geschiedene Bildtypen zu kreieren, hat dagegen eine gewisse Tradition, weiß aber in der Bildauswahl des »Ehrenwerkes« nicht zu überzeugen, wie der Blick auf die Handschriftenüberlieferung im Fall der vorgeblichen Ehepaarbildnisse lehrt. Auch nutzt der Zeichner des »Ehrenwerkes« dieselbe Vorlage für die Maria von Burgund und Bianca Maria Sforza zugeordneten Maximilianporträts, so daß hier der Wunsch nach einem jeweils eigenständigen Bildtyp die geringfügige Variation der Vorlage inspiriert haben dürfte. Damit reduziert sich die Zahl der Porträtfassungen und auch der Anlaß ihrer Entstehung ist zu prüfen.

Der im »Ehrenwerk« formulierte Anspruch, das Leben Maximilians in seinen Porträts nachzuzeichnen, suggeriert eine konsequent durchdachte und geplante Bildproduktion, bei der einzelne Porträttypen einander ablösen.³²¹ Während Martin Warnke eine solche bewußt gesteuerte Öffentlichkeitsarbeit von Seiten des Wittenberger Hofes seit

³²¹ Die Aussparung der Kindheit unterscheidet die Bildsequenz des »Ehrenwerkes« deutlich vom Trachtenbuch des Matthäus Schwarz, obgleich sich Kinderbilder Maximilians vor allem in den sogenannten Lehrbüchern finden, eine Bebilderung des ganzen Lebens also theoretisch denkbar wäre; Abb. bei Fichtenau 1961, Taf. 1, 8 ff., 31 und 38–41.

1520 für Cranachs Lutherbilder wahrscheinlich macht,³²² lassen die wenigen Informationen zum Bildgebrauch Maximilians zumindest an einer streng linearen Abfolge der Porträts zweifeln. So wird Burgkmairs Reiterholzschnitt von 1508 zum Augsburger Reichstag 1518 bis auf die Datierung unverändert neu aufgelegt,³²³ und die anlässlich der Hochzeit mit Maria von Burgund 1477 entstandene Medaille findet nach 1511 ihre größte Verbreitung. Noch 1517, im Alter von 58 Jahren, verlangt Maximilian, daß ihm der Stempel zu eben dieser Münze, die ihn in seiner Jugend zeige, gemeinsam mit weiteren Münzstempeln nach Antwerpen gesandt werde, um die davon geschlagenen Pfennige zu verschenken.³²⁴ Wie es sich also mit der Bedeutung von Jugend- und Altersbild des Herrschers verhält, muß für die einzelnen Porträtfassungen bedacht werden.

Die Analyse der Porträtsequenz des »Ehrenwerkes« zeigt, daß Auftraggeber und Maler die Maximilianporträts aus ihrer eigenen Gegenwart heraus verstehen, was sich nicht in jedem Fall mit der zu Lebzeiten Maximilians vorherrschenden Porträtauffassung decken muß. Gleichwohl dokumentiert die Bildauswahl den Bestand der vom Hof autorisierten Herrscherbilder recht genau, was bei späteren Zusammenstellungen von Maximilianporträts nicht mehr der Fall sein wird. So greift zwar Marquard Herrgott für den Tafelteil seiner 1760 publizierten »Pinacotheca principum austriacae« auf die Bilderfolge des »Ehrenwerkes« in Gestalt des Wiener Cod. 8614 zurück, erweitert aber die Zahl der vorgestellten Maximilianporträts erheblich, unter anderem um Dürers zuvor vermißten Holzschnitt (Abb. 58–60). Eine die Auswahl legitimierende Rückbindung der einzelnen Darstellungen an Maximilian oder seine Lebenszeit spielt für Herrgott keine Rolle. Ihn interessieren weniger Leben oder Aussehen Maximilians, als vielmehr der Beitrag des Kaisers zum Ruhm des Hauses Habsburg, der in einer umfassenden, nicht selektiven Dokumentation der überlieferten Kunstschatze und Denkmäler am ehesten greifbar wird.³²⁵ Der Exkurs zur Rezeption der Maximilianporträts endet daher mit dem Fuggerschen »Ehrenwerk«, da die Porträtdokumentationen in der Folge anderen als den hier zu analysierenden Formen des Bildnisgebrauchs verpflichtet sind.

³²² Warnke 1984, bes. S. 61–68 zu den Gestaltern von Luthers Image, wobei der fest angestellte Hofmaler und Porträtist Garant für das Gelingen des Projektes ist.

³²³ Vgl. mit den entsprechenden Nachweisen Kap. II.2.c, S. 174 f. mit Anm. 244.

³²⁴ JAK 2, 1884, Reg. 1256.

³²⁵ Vgl. zum Anspruch Herrgotts und seines Werkes Ortner 1972, S. 65–69.

Zweiter Teil:

Erscheinungsformen des Maximilianporträts

Ohne eine Werkanalyse, die Bildtraditionen, Voraussetzungen und mögliche Abhängigkeiten von älteren Vorbildern berücksichtigt, bleiben Aussagen zum Stellenwert des Herrscherbildes innerhalb der maximilianischen Kunstproduktion, dem Anteil des Kaisers an seinem Porträt und den mit Hilfe des Porträts vermittelten Facetten der Selbstdarstellung selektiv. Daher stehen nun nicht die mit den Bildern befaßten Personen, sondern die Bilder selbst im Zentrum. Es gilt mithin, die Wechselwirkungen zwischen einzelnen Maximilianporträts, deren Bindung an überkommene ikonographische Muster und Darstellungskonventionen ebenso wie ihre jeweils spezifische Form und deren Relevanz für den Bildnisgebrauch zu untersuchen.

Die zuvor als eng mit dem Kaiserhaus verbunden erkannten Fassungen des Herrscherbildes werden als dessen Erscheinungsformen vorgestellt. Der Gebrauch dieses Behelfsterminus erwächst aus der Notwendigkeit einer zumindest vorläufigen Abgrenzung vom üblicheren Begriff des Porträttyps, der immer schon bestimmte Funktionen der darunter subsumierten Porträts impliziert.¹ Für die Bildnisse Maximilians ist die Rede vom Porträttyp zudem vorbelastet, da sich spätestens seit Alfred Stanges »Deutscher Malerei der Gotik« die Unterscheidung eines repräsentativen, mit den Hüftbildern im Harnisch gegebenen, und eines privaten Porträttyps Maximilians in Schauben durchgesetzt hat,² die das »Kritische Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer« gar zu einer Unterscheidung von Bildnissen Maximilians *als* Herrscher und *als* Privatmann verkürzt.³ Auch der von Gerhard Schmidt für die Porträts Friedrichs III. vorgeschlagene

¹ Als Porträttypen gelten beispielsweise Stifter-, Widmungs- und Grabbild, Siegel- und Münzbild, das autonome Porträt sowie das Kryptoporträt; vgl. dazu die Inhaltsverzeichnisse bei Sherman 1969 zu den Porträts des französischen Königs Charles V und Kéry 1972, S. 5 f. für die Bildnisse Kaiser Sigismunds.

² Stange 1957, S. 134–151, bes. 142 f. Zurückhaltender Baldass 1913/14a, der von zwei Typen des Herrscherbildes spricht, der eine stelle „den Monarchen ganz repräsentativ dar“ (S. 268), der andere zeige „den Kaiser in reicher, bequemer Tracht“ (S. 271).

³ Stange / Lieb 1970, Nr. 934–940e, S. 212 f. (Herrscher), Nr. 941–943d, S. 214 f. (Privatmann).

alternative Begriff der Bildniskategorien⁴ scheint allzu kategorisch an festgefügte Gruppen gebunden, als daß er die sich bei den Maximilianporträts abzeichnende Gattungsdurchlässigkeit und Variabilität der Erscheinungsformen adäquat abzubilden vermöchte. Nicht zu verwechseln ist die Erscheinungsform des Porträts schließlich mit der Erscheinung des Porträtierten, also dem Aussehen Maximilians, wie dies beispielsweise die Bildsequenz des »Ehrenwerkes« nahelegt. Obgleich dessen Porträtauswahl eine wichtige Basis für die folgenden Überlegungen bildet, sollen die Porträts in ihrer Qualität als eigenständige Bildwerke diskutiert, nicht als Abbilder Maximilians dokumentiert werden.

1. Ritterlicher König

Die Anordnung der Maximilianporträts im Fuggerschen »Ehrenwerk« nimmt jeweils markante Einschnitte im Leben des Herrschers wie Hochzeiten, Königs-, Kaiserwürde und Tod zum Anlaß einer neuen Erscheinungsform des Porträts, setzt folglich 1477 mit der Vermählung von Maximilian und Maria von Burgund ein (Abb. 43/44), die nächste Zäsur bildet die Königswahl 1486 (Abb. 45/46). Eine durchdachte, in sich kohärente Porträtproduktion in größerem Stil läßt sich für Maximilian nun aber erst nach dem Tod Friedrichs III. nachweisen, also zu Zeiten der Alleinherrschaft nach 1493, erst dann begegnen die im »Ehrenwerk« abgebildeten Porträts. Die zuvor vor allem in den sogenannten Lehrbüchern anzutreffenden Bilder des Fürsten im Kindesalter⁵ sind nicht weiter individualisiert und weit entfernt von den später üblichen Kinder- und Jugendporträts etwa der Nachkommen Maximilians.⁶ Die von Giovanni Candida anlässlich der Hochzeit mit Maria von Burgund 1477 geschaffene Medaille (Abb. 38) findet erst nach dem Tod der zweiten Gemahlin Bianca Maria Sforza in Gestalt des 1511 von Ulrich Urstentaler geschnittenen Hochzeitsschauguldiners (Abb. 39) größere Verbreitung,⁷ wobei die Büste des jugendlichen Maximilian mit ihrem langen Haar und hochgeschlossenen

⁴ Schmidt 1994, S. 347.

⁵ Abb. Fichtenau 1961, beispielsweise Taf. 1 (Wien, ÖNB: Cod. 2368, fol. 3), Taf. 31 (Wien, ÖNB: Cod. ser. n. 2617, fol. 2), Taf. 38 (Wien, ÖNB: Cod. 2289, fol. 1), Taf. 41 (Wien, ÖNB: Cod. 2289, fol. 30).

⁶ Zu den Jugendporträts der Margarete von Burgund Eichberger 2002, S. 29–33 mit Abb.; zu weiteren Beispielen Karl Schütz in *Ak Schloß Ambras* 1992, Nr. 186, S. 373, Nr. 204 f., S. 389 f. jeweils mit Abb.

Wams bis auf das Detail des Brautkranzes vom entsprechenden Bild des »Ehrenwerkes« (Abb. 43) abweicht. Bleiben als Beispiele für Porträts, die im Reich in zeitlicher Nähe zur Königswahl entstehen, die beiden nahezu identischen Bilder des kniend betenden Maximilian aus dem elf Szenen umfassenden Zyklus zu Leben und Legende des heiligen Bruno, der ehemals den kleinen Kreuzgang der Kölner Kartause schmückte (Abb. 61–63).⁸ Für das Jahr seiner Anbringung 1489 verzeichnet die Chronik der Kartause⁹ alle elf Stifter, die jeweils in einem Streifen unterhalb der Bilder zwischen Textblöcken kniend dargestellt waren. Neben Kaiser Friedrich III., Maximilian und dessen Sohn Philipp von Burgund sind dies die Könige von Frankreich und Polen, vier Kurfürsten sowie zwei Herzöge aus den Häusern Jülich und Kleve. Wie Werner Beutler plausibel macht,¹⁰ dürfte die Wahl und Krönung Maximilians zum König des Heiligen Römischen Reiches den unmittelbaren Anlaß für die hochrangige Stiftung geboten haben, da nur um 1486 Verbindungen zwischen allen elf Stiftern bestehen. Zugleich unterstreicht die Präsenz der Habsburger in drei Generationen deren Führungsanspruch im Reich.

Der jugendliche Maximilian (Abb. 62) trägt in den Porträts des Bruno-Zyklus einen kostbaren pelzgefütterten Brokatmantel und ist durch eine Bügelkrone mit über dem Scheitel des Bügels angebrachtem Kronenkreuz in seiner neuen Würde als König des Heiligen Römischen Reiches gezeigt, wenn auch keine Angleichung an den bei der Krönung getragenen Ornat angestrebt wird.¹¹ Zu seiner Seite erscheint das von der nämlichen Krone überfangene Wappenschild mit dem einköpfigen Königsadler. Das Haar fällt Maximilian in lockeren Wellen in die Stirn und auf die Schultern, das Gesicht im

⁷ Egg 1977, S. 40–44 und Nr. 15–18, S. 158 f.; Ak Innsbruck 1992, Nr. 37–40, S. 54 f.

⁸ Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud: WRM 0155, Die redende Leiche (Aufnahme vor der Zerstörung des heute nurmehr fragmentarisch erhaltenen Bildes); Darmstadt, Hessisches Landesmuseum: GK 28A, Treueid von Brunos Gefährten; Leinwand doubliert und beschnitten, 121,5 x 101 cm. – Wie ein weiteres Bild im Louvre ist keine der Szenen in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten, der Großteil der elf Bilder nur aus alten Fotos bekannt; dazu Zehnder 1990, S. 244–250; Beutler 1991, bes. S. 291, jeweils mit Literatur.

⁹ Im Wortlaut zitiert bei Zehnder 1990, S. 246.

¹⁰ Beutler 1991, S. 293–296.

¹¹ In dem bei Huyskens 1949, S. 79–99, abgedruckten Krönungsbericht aus der Augsburger Offizin Anton Sorgs von 1486 heißt es, Maximilian habe die Kirche in einem *guldin rock* (S. 83) betreten, bevor ihm nach erfolgter Salbung *ein alben und ein stolen und ein cappen, dye ... seind des keyser Karel gewesen* (S. 86) angelegt und er mit einer *kron*

Dreiviertelprofil weist ausgeprägte Merkmale der Habsburgerphysiognomie auf. Vor allem die Progenie – der durch das Übergreifen der unteren über die obere Zahnreihe vorgeschobene Unterkiefer – ist stark betont. So erinnern die Züge denn auch an das wohl nach 1452 entstandene Porträt Friedrichs III. mit dem steirischen Erzherzogshut in Stift Vorau (Abb. 64).¹² Vergleichbar sind bei beiden Bildnissen die schmale Gesichtsförmigkeit, die stark betonten Augenlider, der fest geschlossene Mund mit den nach unten gezogenen Mundwinkeln und vor allem der vorgeschobene Unterkiefer, doch fällt die Unterlippe bei Friedrich schmaler aus. Die im Maximilianporträt angelegte Angleichung an den Vater muß im Kontext des Kölner Brunozyklus nicht verwundern, der ja gerade die Familienkontinuität aufzeigen soll, und ließe sich bis zum berühmten Wiener Bildnis Rudolfs des Stifters (Abb. 65)¹³ zurückverfolgen, auf das sich Friedrich mit der Darstellung als Erzherzog bekanntlich bezieht, zumal er 1442 das »Privilegium maius« bestätigt, mit dem Rudolf die österreichischen Herzöge in den Rang von Erzherzögen erhob. Die Bestätigung wird 1453 erneuert. Es geht den Maximilianbildnissen des Kölner Brunozyklus denn weniger um die Individualität des Einzelnen, als vielmehr um die Bestimmung einer Familienidentität. Eine unmittelbare Nachfolge finden diese Herrscherbilder jedoch nicht.

Die bereits angesprochene Strenge bei dem etwa zehn Jahre später, in der zweiten Hälfte der 1490er Jahre konzipierten und bis ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts – vielleicht auch darüber hinaus – verbreiteten Hüftbildes im Harnisch (Abb. 68–78), das im »Ehrenwerk« für den König Maximilian steht, wird im unmittelbaren Vergleich um so deutlicher. Wo das Kölner Bild – soweit dies aus den erhaltenen Aufnahmen ersichtlich ist (Abb. 62/63) – Bewegung und damit eine Verlebendigung der Züge anstrebt, herrscht bei den Hüftbildern im Harnisch (Abb. 68) eine Glätte und Klarheit vor, die auch dem Vorauer Porträt Friedrichs III. (Abb. 64) eignet. So werden die aus

keyser Karels geleych (S. 87) gekrönt worden sei; vgl. zum Ablauf der Krönung auf der Basis sämtlicher überlieferter Quellen Wiesflecker 1971–86, Bd. 1, S. 194–199.

¹² Vorau, Augustiner-Chorherrenstift; Holz, 44 x 33 cm; dazu Schmidt 1994, S. 353 f.; Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III, 2003, Nr. 230, S. 465 (Janez Höfler).

¹³ Wien, Dom Museum: L-11; Tempera auf über Fichtenholz gespanntem Pergament, mit Rahmen 45 x 30 cm; dazu Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II, 2000, Nr. 278, S. 539 (Irma Trattner); Ak Wien / München 2011, Nr. 22, S. 55 (Stephan Kemperdick); zur herrscherlichen Repräsentation Rudolfs IV. und dem »Privilegium maius« im folgenden Sauter 2003, S. 159–186, bes. 184 ff.

einzelnen Strähnen gebildeten und sichelförmig geschichteten Locken in eine den Kopf rahmende, kompakte Haarmasse überführt, durchschnitten und so in ihrer Fülle betont durch die Teilung über der Schläfe. Einzelne graphisch aufgelegte Härchen strukturieren zwar die Oberfläche, widersetzen sich jedoch nicht der Gesamtform. Auch im Gesicht der Hüftbilder im Harnisch dominiert die charakteristisch gebildete Nase, doch sind Augen- und Unterkieferpartie in ihrer physiognomischen Prägnanz gemildert, und vor allem die Mundwinkel verlaufen gerade, so daß der Gesichtsausdruck das Mürrische verliert. Durch den Verzicht auf die durchgezeichnete Kinnlinie ist der Kopf zudem weniger deutlich vom Hals abgesetzt, so daß große, glatte Flächen dominieren.

Ohne eine direkte Abhängigkeit zwischen den Bildern postulieren zu wollen, drängt der Befund die Vermutung auf, daß die Unterschiede zwischen dem Kölner Maximilianporträt und den Hüftbildern im Harnisch als bewußt eingesetzte Gestaltungsprinzipien zu verstehen sind, wie sie Karsten Temme für die in der Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren entstandenen Porträts Kardinal Albrechts von Brandenburg mit dem Begriff des Schablonenbildnisses umschreibt.¹⁴ Cranachs 1520 entstandene Kopie (Abb. 66)¹⁵ nach Dürers sogenanntem Kleinen Kardinal (Abb. 67),¹⁶ einem Kupferstichporträt Albrechts von Brandenburg aus dem Jahr 1519, zeigt alle Merkmale einer solchen Schablone, die vor Temme qualitativ interpretiert wurden, um die nachgeordnete Stellung Cranachs gegenüber Dürer zu belegen. Die Kopie folgt zwar der Komposition des Vorbilds, vereinfacht es aber durch eine Reduktion der Formen und monumentalisiert dadurch den Dargestellten. Cranach überführt hierzu Dürers eckigen Körperkontur in schönlinige Rundungen und gleicht den kantigen Schädel einer gefälligeren Eiform an. Er verzichtet auf die differenziert abgestufte Hell-Dunkel-Modellierung, verschleift statt dessen die einzelnen Gesichtspartien und erzielt so den Eindruck eines einheitlich gewölbten Antlitzes. Temme spricht von einer „End-Differenzierung“ und

¹⁴ Temme 1997, S. 202–219 zum Schablonenbildnis, S. 195–198 zu der im folgenden vorgestellten Dürer-Kopie Cranachs.

¹⁵ London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. 1869,0213.247; 17 x 11,5 cm, monogrammiert und datiert: 1520 (Hollstein 2); dazu Koeplin / Falk 1974, Bd. 1, Nr. 34, S. 88.

¹⁶ London, The British Museum – Prints and Drawings: E,3.28; 14,6 x 9,7 cm, monogrammiert und datiert: 1519; dazu Schoch / Mende / Scherbaum 2001, Nr. 89, S. 221 ff.

„End-Individualisierung“,¹⁷ durch die der selbstbewußt-energische Kardinal Dürers bei Cranach eine gewisse omnipräsente Sanftmut erlangt. Der solcherart standardisierte Kopf dient dann als Schablone und kehrt in den unterschiedlichsten Bildzusammenhängen wieder.¹⁸ Somit stellt der Kopf das Wiedererkennen des autorisierten Kardinalsporträts sicher, während der jeweilige Kontext weitere Aussagen vermittelt. Gerade diesem letzten, für das Schablonenbildnis entscheidenden Schritt, folgen die Hüftbilder Maximilians im Harnisch jedoch nicht, denn der Kopf ist bei dieser Erscheinungsform des Herrscherbildes nicht vom Körper zu trennen und dieser nicht aus der einmal gefundenen Komposition zu lösen: das Porträt wird stets als Ganzes wiederholt.

Nun liegt mit den Hüftbildern im Harnisch nicht allein die früheste von Maximilian autorisierte Erscheinungsform des Herrscherbildes im autonomen Porträt vor, durch die hohe Zahl der Wiederholungen ist sie zugleich dicht dokumentiert. Allein acht Versionen befinden oder befanden sich in öffentlichen Museen und Sammlungen (Abb. 68–78),¹⁹ fünf weitere sind im Kunsthandel oder in Privatbesitz nachgewiesen,²⁰ darunter auch Teilkopien, die jedoch nach Maximilians Tod entstanden. Hinzu kommen eine beschnittene Zeichnung allein des seitenverkehrt wiedergegebenen Kopfes in Erlangen (Abb. 79)²¹ und eine heute verschollene, qualitativ deutlich schwächere Wiederholung des späteren 16. Jahrhunderts (Abb. 80).²² Bis auf dieses Bild weisen alle die Gesamtkomposition wiedergebenden Porträts ähnliche Abmessungen auf, die zwischen 75,6–85 x 41,2–52,5 cm schwanken, die Maße des in Straßburg verbrannten (Abb. 74) und des Berliner Porträts (Abb. 68) sind mit 77 x 48 cm identisch.²³ Gleich ist in Grundzügen auch der Bildaufbau mit dem zwischen zwei Brüstungen stehenden, von einem Ehrentuch hinterfangenen Maximilian, doch erlaubt die Füllung des Bildfeldes rechts vom

¹⁷ Temme 1997, S. 195 f.

¹⁸ Zahlreiche Beispiele abgebildet bei Reber 1990, bes. Abb. 34, 39–43.

¹⁹ Berlin, DHM: Inv. 1988/1493; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Inv. 1156 (Füssen), WAF 1081 (Augsburg), ehem. Straßburg, Musée des Beaux Arts: Inv. 56; St. Florian, Augustiner-Chorherrenstift; Wien, KHM: GG 2599, GG 4401, GG 4403; vgl. Anhang 1.a), S. 270–276.

²⁰ Vgl. zum Nachweis im einzelnen samt Abbildungsverweisen Anhang 1.a), S. 277 f.

²¹ Erlangen, UB: H62/B 749; dazu Anhang 1.a), S. 171 f.; die Krone nicht zugehörig.

²² Ehemals München, BNM: R 167; laut freundlicher brieflicher Mitteilung von Rainer Kahsnitz, München, wurde das Bild im Dezember 1923 im Tausch oder Verkauf an einen Sammler in Halle abgegeben, der weitere Verbleib ist unbekannt.

²³ Vgl. hierzu Anhang 2, Tabelle 1, S. 293.

Ehrentuch eine Unterscheidung in zwei Gruppen: im einen Fall erscheint hier eine einheitlich dunkel gefärbte Fläche, die allenfalls eine Inschrift trägt,²⁴ im anderen tritt ein Landschaftsmotiv an ihre Stelle, das eine Gamsenjagd in einer über einem Flußlauf aufragenden Steilwand zeigt.²⁵ Die hiervon abweichende Landschaft des Füssener Porträts (Abb. 75) wurde später ergänzt.

Die Einheitlichkeit der Erscheinungsform findet in den Infrarotaufnahmen des Augsburgers Porträts der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Abb. 70) eine Erklärung, zeigt doch die Unterzeichnung entlang der Konturlinien durchgehend Pauspunkte, und zwar sowohl im Bereich des Kopfes (Abb. 71), des Körpers samt der durchgepausten Glanzlichter auf der Harnischbrust (Abb. 72/73) bis hin zur Landschaft. Das Bild als Ganzes wurde folglich mittels einer Lochpause nach einer Vorlage übertragen. Obgleich für die übrigen Werke der Gruppe keine Infrarotaufnahmen vorliegen, darf hier ein ähnliches Verfahren vorausgesetzt werden. Dies heißt jedoch nicht, daß auch die Ausführung aller Porträts einander entspricht, wie Bernd Bünsche dies für die 1533 in der Cranach-Werkstatt angefertigten 60 Bildnisdiptychen mit den Porträts Friedrichs des Weisen (1463–1525) und Johans des Beständigen (1468–1532) konstatiert.²⁶ So findet die Wiedergabe Maximilians in dem 1496/99 datierten Porträt des Deutschen Historischen Museums (Abb. 68), das im Bildfeld neben dem Ehrentuch eine Inschrift trägt, ihre engste Entsprechung in der Ambraser Version mit Landschaft (Abb. 69). Nur bei diesen beiden Bildern setzt sich der Dekor des Ehrentuches hinter der Krone fort, endet das Szepter in einem luftig sich auffächernden Blätterkranz, und auch die Perlenstickereien auf der Mantelbordüre entsprechen einander, wohingegen bei den übrigen Porträts – hier vertreten durch die nach Ausweis der Dendrochronologie nach 1496, jedoch eher im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandene Augsburgers Version (Abb. 70) – deutlich schlankere Blattformen vorherrschen. Neben der Materialität der aufgestickten Perlen streben diese Beispiele vor allem eine naturalistische Wiedergabe der vegetabilen

²⁴ Berlin, DHM: Inv. 1988/1493; ehem. Straßburg, Inv. 56; St. Florian, Augustiner-Chorherrenstift; Wien, KHM: GG 4401, GG 4403 sowie das Beispiel aus Münchner Privatbesitz Stange / Lieb 1970, Nr. 940c; eine alte Aufnahme des Bildes in der Fotothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte (München) unter Strigel eingeordnet.

²⁵ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: WAF 1081 (Augsburg); Wien, KHM: GG 2599; London, Durlacher (1924) sowie die verkleinerte Wiederholung Christie's 1959.

Form an, wie sie ähnlich am Pluviale des Maria und Joseph vermählenden Priesters im Fragment eines Flügels vom Hochaltar der Salzburger Stadtpfarrkirche von Michael Pacher begegnet.²⁷ Am deutlichsten unterscheiden sich das Berliner und Ambraser Porträt GG 2599 (Abb. 68/69) aber durch die helle Farbigkeit und die Vorliebe für Gelb- und Goldtöne von den übrigen Bildern, bei denen Maximilians Harnisch einen dunkleren Kupfererton angenommen hat, dem die Haarfarbe folgt (Abb. 70). Gerade in solchen Motiven lassen sich unschwer Momente der Inszenierung ausmachen, die nurmehr wenig mit einem Abbild nach dem Leben gemein haben, zeichnet doch blondes, gar goldenes Haar den noblen und reinen Fürsten aus.²⁸ Ein weiterer Unterschied betrifft die Form der Vlieskollane, da die emaillierten Feuersteine nur bei dem Berliner und dem Ambraser Porträt GG 2599 quer und dabei nahezu ebenso breit wie die Feuereisen eingefügt wurden, das Widderkleinod sich nur hier mit dem Haupt nach links wendet. Während die Ausrichtung des Widders dem Aussehen der frühen Ordenskette (Abb. 19) und auch der Kollane auf dem Revers der Königsguldiner (Abb. 36) folgt, kennen eine Reihe Tiroler Bildwerke um und nach 1500 die Vlieskollane mit den queroblungen Feuersteinen, darunter die bereits besprochene Wappenseite aus Jörg Kölderers Fische-reibuch (Abb. 24).²⁹ Mit dem Ambraser Porträt GG 4403 (Abb. 77) greift ein weiteres Bild diese besondere Form der Vlieskollane auf, die Färbung von Harnisch und Haar folgt hier jedoch der Gruppe um das Augsburger Porträt (Abb. 70), während die Harnischform und auch der Mantel von allen übrigen Bildern abweichen, außerdem fehlen im Granatapfeldekor des Ehrentuches die sonst stets eingefügten Kronen. Das Porträt in St. Florian (Abb. 78) wählt schließlich nicht nur einen eigenen Dekor für das Ehrentuch, sondern verändert auch das Aussehen der Insignien und vor allem dasjenige Maximilians, der nun deutlich gealtert erscheint.

²⁶ Bünsche 1998, hier S. 61 f.

²⁷ Wien, Österreichische Galerie: Inv. 4845; Zirbelholz, 113 x 139,5 cm, die Flügel vor dem Tod Pachers 1498, der gesamte Altar dagegen erst 1502 vollendet; dazu Ak Neustift 1998, Nr. 31, S. 207–211 mit Abb. (Lukas Madersbacher).

²⁸ Vgl. Manca 1990/91, bes. S. 51 f., der am Beispiel des spätmittelalterlichen Ferraras die bewußte Manipulation der Haarfarbe im Adelsporträt verfolgt und mit literarischen Bildern blonder Helden vergleicht.

²⁹ Vgl. auch Hye 1997, Abb. 47 f. (Reliefs vom Goldenen Dachl in Innsbruck, in der vorliegenden Untersuchung Abb. 100), Abb. 53 (Sterzing, Pfarrkirche: Tympanonrelief vom Südportal, nach 1497).

Die angeführten Beobachtungen genügen, um eine Kopienkritik, die aus der Vielzahl der Wiederholungen das eine verbindliche Original zu rekonstruieren sucht, fragwürdig erscheinen zu lassen. Lineare Entwicklungen zeichnen sich jedenfalls kaum ab, und zwar weder im Sinne einer kontinuierlichen Verbesserung noch eines mit der Praxis des Kopierens einhergehenden Qualitätsverlustes durch einander multiplizierende Mißverständnisse. Sieht man von dem Ambraser Porträt GG 4403 ab, dem wie dem Bildnis in St. Florian eine Sonderrolle zukommt, stellt sich keiner der Maler der Kerngruppe die Frage, wie der über Maximilians rechte Schulter gelegte Mantel dort gehalten wird, und das über die Brüstung gebreitete Tuch bleibt in allen Versionen in seiner Stoffqualität und einer möglichen Zugehörigkeit zum Mantel unklar. Aber auch eine bis ins letzte Detail stets gleichbleibende Erscheinung, wie man sie von einer seriellen Vervielfältigung in einem professionell organisierten Werkstattbetrieb erwarten dürfte, wird nur für einzelne Bilder und Bildpaare, nicht für die ganze Gruppe erreicht. Die um das Augsburger Porträt geordneten Bilder mit dem dunkleren Harnisch und braunen Haar dürften jedenfalls nach dem Berliner und Ambraser Porträt GG 2599 mit ihrem goldenen Harnisch entstanden sein. So werden denn verbindliche Vorlagen in Gestalt von Pausen existiert haben, doch konnten einzelne Motive davon unabhängig verändert oder in wenigen Fällen auch gänzlich neu konzipiert werden.

Der vorgestellte Befund läßt die offene Zuschreibungsfrage eher komplexer werden, als daß sie sich klären würde, und selbst die für die Zuordnung einzelner Werke zu bestimmten Werkstätten oft nützliche Analyse der gemalten Stoffmuster führt in diesem Fall zu widersprüchlichen Ergebnissen. Zwar verwendet Bernhard Strigel im kaiserlichen Familienporträt (Abb. 7) für das hinter Maximilian aufgespannte Ehrentuch ein Granatapfelmuster mit eingefügten Kronen, doch unterscheidet es sich im Detail deutlich von dem ungleich filigraner ausgeführten Dekor der Hüftbilder im Harnisch. Als engste Entsprechung zum Stoffmuster des Augsburger Hüftbilds im Harnisch (Abb. 70) verweisen denn die Autoren des Handbuchs spätgotischer Retabelverzierungen in Schwaben auf Werke Hans Holbeins des Älteren,³⁰ ohne daß hieraus eine neue Zu-

³⁰ Westhoff u. a. 1996, Nr. 6.71, S. 271 mit dem Hinweis auf zwei Tafeln Holbeins aus dem Katharinenretabel der Augsburger Staatsgalerie; Abb. Schawe 2001, S. 60; und eine Tafel aus der Veringer Werkstatt des Hans und Jakob Strüb, vormals Donaueschingen, Fürstentberg Sammlungen, jetzt Sammlung Würth; Abb. Ak Schwäbisch Hall 2004/05, S. 261.

schreibung abgeleitet werden soll. Das Ergebnis muß vielmehr dahingehend lauten, daß das gemalte Granatapfelmuster zu unspezifisch ist, um es zweifelsfrei einer bestimmten Werkstatt zuzuordnen. Stoffe dieser Art wurden in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vorwiegend in Italien produziert und in das gesamte europäische Ausland exportiert, wobei es sich bei der Stoffvorlage für die Hüftbilder im Harnisch eher um einen Damast als einen Brokat handeln dürfte. Da dieses feine Gewebe kaum zu Wandbehängen verarbeitet wurde, könnte der entwerfende Maler eine ihm vorliegende Stoffprobe statt eines tatsächlichen Wandbehangs benutzt und zu einem Ehrentuch umdefiniert haben, was wiederum die Künstlichkeit der vorgestellten Komposition unterstreicht.³¹

Für das Porträtverständnis entscheidender als die Benennung des oder der Maler ist denn auch die Frage nach den Quellen, aus denen sie schöpfen. Mit der Verwandtschaft zu dem nahezu zeitgleich entstehenden Münzporträt (Abb. 36) und dessen Abhängigkeit von den älteren Prägungen Erzherzog Sigmunds von Tirol (Abb. 37) wurde eine wichtige Traditionslinie bereits aufgezeigt, die zudem das Herrscherbild im Harnisch kennt. Denn obgleich der »Weißkunig« berichtet, daß viele der in Innsbruck gefertigten Rüstungen an befreundete Regenten verschenkt worden seien – *Dann was ist ainem kunig grössers dann ein harnasch, darynnen sein leib in den streiten versorgt ist?*³² –, werden Kaiser und Könige vor Maximilian kaum in dem für sie so wichtigen Harnisch porträtiert. Dies gilt zumal für die Gattung der Malerei und das autonome Porträt, für das die Präsentation im herrscherlichen Ornat oder in kostbaren Schauben und Mänteln weitaus üblicher ist. Hier kann auf das in Kopien überlieferte Porträt König Albrechts II. von Habsburg,³³ das Thronbild des englischen Königs Richard II.,³⁴ das berühmte Porträt Kaiser Sigismunds mit Pelzhut³⁵ oder den von Jean Fouquet porträtierten französischen König Charles VII³⁶ verwiesen werden, aber auch auf den österreichischen Erzherzog

³¹ Brigitte Tietzel, Krefeld, sei herzlich für ihre brieflich mitgeteilte Meinung zu den in den Maximilianporträts wiedergegebenen Stoffen gedankt.

³² Maximilian I. »Weißkunig«, Kap. 49 [Musper 1956, S. 238].

³³ Beide Kopien heute in der Porträtgalerie des Kunsthistorischen Museums auf Schloß Ambras; dazu Kat. Wien ²1982, Nr. 2 f., S. 45 ff. mit Abb. 4 f.

³⁴ London, Westminster Abbey; um 1395; Abb. Alexander 1997, Taf. 23.

³⁵ Wien, KHM: GG 2630; Pergament auf Holz, 64 x 49 cm, um 1434, ob es sich um eine böhmische oder italienische Arbeit, möglicherweise von Pisanello handelt, ist umstritten; Abb. Ak Wien 2003b, S. 78 und Kat. II.2, S. 327 f. (Karl Schütz).

³⁶ Paris, Musée du Louvre: Inv. 9106; Holz, 98,8 x 84,5 cm, um 1450–55; dazu Ak Paris 2003, Nr. 4, S. 101–110 mit Abb. S. 103.

Rudolf den Stifter (Abb. 65) oder das Vorauer Porträt Friedrichs III. (Abb. 64). Auch Erzherzog Sigmund erscheint in den gemalten Porträts in einer grünen, pelzverbrämten Schaube, nicht im Harnisch.³⁷ Die burgundischen Herzöge wählen für das autonome Porträt den dunklen Wams oder die schwarze Houppelande,³⁸ erscheinen aber in anderen Bildern, vor allem Motivbildern, gerüstet. Eine Goldschmiedearbeit Gerard Loyets, die Karl den Kühnen in Begleitung des hl. Georg in einem goldenen, prächtig glänzenden Harnisch zeigt (Abb. 81), hat Hugo van der Velden ausführlich analysiert.³⁹ Der Auftrag für das dem Titelheiligen der Lütticher Kathedrale, dem heiligen Lambert, zu stiftende Motiv ergeht 1467, nachdem Karl der Kühne einen Aufstand der Lütticher Bürger gegen ihren Bischof niedergeschlagen und noch am Tag des Sieges dem Heiligen in der Kathedrale für den Sieg gedankt hatte. Velden legt dar, daß sich die Übergabe des Motivs durch ein erneutes Aufflammen des Konflikts bis 1471 verzögert. Das Porträt des Herzogs wird zwischenzeitlich um den von ihm besonders verehrten Ritterheiligen Georg erweitert, dessen Hilfe er den zweiten Sieg über Lüttich zuschreibt, bei dem allein die Kathedrale vor Plünderungen verschont wird. Somit erscheint der Herzog in der bereits 1467 gepflegten devoten Verehrung des Lütticher Heiligen Lambert, dessen Reliquie er präsentiert, und zugleich als derjenige, der im siegreichen Kampf die Macht über die Stadt ein weiteres Mal errungen hat. Bei solchen Gelegenheiten pflegte der Herzog aber zum Zeichen des Triumphes in vollem Harnisch in die Stadt einzuziehen.⁴⁰

In einer ähnlichen, kriegerischen Konstellation und gleichfalls in einem burgundischen Kontext entstanden sind nun auch zwei den Hüftbildern vorausgehende Porträts

³⁷ Wien, Österreichische Galerie Belvedere: Inv. 4890; Fichtenholz, 42,5 x 33,5 cm, um 1480/90; dazu Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III, 2003, Nr. 215, S. 450 (Lukas Madersbacher) mit Abb.

³⁸ Vgl. zu Rogier van der Weydens Porträt Karls des Kühnen Vos 1999, Nr. 28, S. 308 ff. mit Abb. S. 308 sowie ebd. B13, S. 372 f. zu weiteren umstrittenen Zuschreibungen. – Dirk de Vos nimmt an, daß sämtliche Porträts Karls des Kühnen nach dem um 1461/62 entstandenen Exemplar der Berliner Gemäldegalerie – Inv. 545, Eichenholz, 50,9 x 33,6 cm – kopiert wurden (ebd. S. 308).

³⁹ Lüttich, Kathedrale St. Paul: Schatzkammer; Höhe: 53 cm; dazu Velden 2000, S. 81–84. – Als weitere prominente Beispiele für geharnischte Fürsten sei auf die 1446–48 entstandene Motivtafel der Isabella von Portugal aus der Basler Kartause, heute im Historischen Museum Basel (Velden 2000, Abb. 88) oder das gegen 1405 entstandene Goldene Rößl im Bayerischen Nationalmuseum (ebd. Abb. 122) verwiesen. Velden 2000, S. 108 ff., macht zudem auf eine 1509 schriftlich dokumentierte Motivstiftung des englischen Königs Heinrich VII. für Westminster Abbey aufmerksam, die ihn als Ritter zeigen sollte.

Maximilians im Harnisch, wobei Pierre Coustains Darstellung des in Luxemburg 1480 nach dem vorläufigen Niederschlagen des geldrischen Aufstandes hoch zu Roß einreitenden Erzherzogs in einer wohl späteren, aus dem 16. Jahrhundert stammenden Kopie überliefert ist (Abb. 82).⁴¹ Eine mehrzeilige deutsche Inschrift erläutert das Reiterbild: *in selicher furn ritt ein der durchleichtict hochgeborn first maximilian Von gotes genaden etc. erzherzog zu esterreich zu purgun(d) zu prapand etc. in die stat liczelburg an sant michels tag im 1480.* Als eines der wenigen burgundischen Werke hat dieses Bild – wenn auch deutlich zeitversetzt – Anteil an der maximilianischen Ikonographie im Reich, was in Verbindung mit Hans Burgkmairs Reiterholzschnitt Maximilians von 1508 (Abb. 136) noch ausführlicher zu diskutieren sein wird.⁴² Das zweite, frühe Porträt des gerüsteten Herrschers steht als letzte von fünf ganzseitigen Miniaturen zu Maximilians älterem Gebetbuch, das um 1486 vermutlich in Gent entstand, in zeitlicher Nähe zur Königswahl und Krönung.⁴³ Die Auswahl der Gebete macht eine Teilhabe Maximilians an der Konzeption der Handschrift wahrscheinlich, so daß er durchaus auch Einfluß auf die Ausstattung durch den Maximilian-Meister genommen haben könnte. Die fragliche Miniatur (Abb. 83) zeigt den jugendlichen, knienden König im Gebet vor dem heiligen Sebastian. Wie dieser trägt er eine blauschimmernde Rüstung, jedoch statt des Hutes die königliche Bügelkrone sowie einen roten Mantel mit Hermelinbesatz. An einem Baum hinter Maximilian hängt das Wappenschild mit dem nimbierten Königsadler. Eva Irblich⁴⁴ machte auf die bereits in der älteren Literatur diskutierte, ungewöhn-

⁴⁰ Velden 2000, bes. S. 91–105 und 122–153.

⁴¹ Wien, KHM: GG 2374 (ausgestellt in der Hofjagd- und Rüstkammer); Leinwand, 60 x 44 cm. Zu der Tafel gehört ein Gegenstück, das den Einritt des Harnischmeisters Maximilians, Albrecht May, im selben Jahr in Namur zeigt, die Wiederholungen werden in der Regel einem österreichischen Maler zugeschrieben; dazu Ak Wien 2012, Nr. 97/98, S. 328 (Karl Schütz); zu Pierre Coustain, der als *valet de chambre* zunächst Philipp dem Guten, dann Karl dem Kühnen und zuletzt Maria von Burgund diente, Albert Châtelet in: AKL XXII, 1999, S. 14; die Feldzüge Maximilians im burgundischen Erbfolgekrieg diskutiert Wiesflecker 1971–86, Bd. 1, S. 113–181, zu Namur und Luxemburg bes. 155–158.

⁴² Dazu unten, S. 173 f. – Auch das Thunsche Skizzenbuch, das für Maximilian und das Haus Habsburg angefertigte Harnischgarnituren der Augsburger Helmschmid-Werkstatt dokumentiert, greift Coustains Reiterbilder Maximilians und Albrecht Mays auf; vgl. Gamber 1957, S. 34 mit Abb. 29 f.; Terjanian 2011/12, S. 342 f.

⁴³ Wien, ÖNB: Cod. 1907, fol. 61^v; zur Handschrift hier und im folgenden Irblich 1988, S. 14–19; zur Handschriftenproduktion des Maximilian-Meisters und seiner Werkstatt Ak Los Angeles 2003, S. 190–198 (Thomas Kren).

⁴⁴ Irblich 1988, S. 17 f.

liche Ikonographie des gerüsteten, nur anhand des mitgeführten Bogens als Sebastian zu identifizierenden Heiligen aufmerksam und tritt entschieden für eine zeitgebundene Deutung ein, welche die Darstellung – wie Coustains Reiterbild – mit den Kriegen verbindet, die Maximilian, zumal nach dem unerwarteten Tod seiner ersten Frau im Jahr 1482, um die Vorherrschaft in Burgund führen muß. Der Patron der Schützengilden würde in diesem Fall die in den zeitgenössischen Heeren wiederum verstärkt eingesetzten Bogenschützen vertreten, auf deren Schlagkraft Maximilian angewiesen war, so daß auch hier das konkrete kriegerische Tun die Motivwahl beeinflusst haben könnte. Der junge Erzherzog und König dürfte denn vor allem als in Kämpfe verwickelter, Kriege führender Fürst bekannt gewesen sein. Als solcher erscheint er auch in der G-Initiale aus einer der 1491 datierten ›Sunthaym-Tafeln‹ (Abb. 84)⁴⁵ als einzige der an der Kanonisation des Babenberger Markgrafen Leopold III. beteiligten Personen gerüstet, und zwar in einem geschwärzten, teilweise vergoldeten Feldharnisch. Mit der Linken umfaßt er das umgegürtete Schwert, während Kaiser Friedrich im Ornat und die anwesenden Edlen in kostbaren Hemden mit Schauben und modischen Hüten gezeigt werden.

Ungeachtet konkreter historischer Bezüge werden nun aber auch im Reich Kaiser und Könige in Begleitung von Ritterheiligen, als solchen verehrten vorbildlichen Königen und verbunden mit dem Streben nach heiligenmäßiger Verähnlichung vor allem im szenischen Kontext auf Altarbildern oder als Statuen gerüstet gezeigt, wie dies Bertalan Kéry für zahlreiche Kryptoporträts Kaiser Sigismunds und dessen Schwiegersohn König Albrecht II. in Gestalt des hl. Sigismund vorschlägt.⁴⁶ Vor allem in städtischen Programmen spiegeln sich die aktuellen Herrscher zudem immer wieder in nicht weiter personalisierten Bildern ritterlich geharnischter Regenten, so beispielsweise in Hans Multschers Kurfürstenzyklus des Ulmer Rathauses.⁴⁷ Unter den Königgräbern ist es die Grablege

⁴⁵ Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift: Stiftssammlungen, Detail aus dem fünften von acht Pergamentblättern mit der von Ladislaus Sunthaym verfaßten Babenberger-Genalogie, die beim Grab des Heiligen Leopold angebracht war; Abb. des gesamten, 81 x 63 cm messenden Blattes bei Röhrig 1975, Abb. 2, dort auch S. 13–22 zu Entstehung und Inhalt von Sunthayms Text.

⁴⁶ Kéry 1972, S. 41–52, bes. 42 f. (Zeichnung der Graphischen Sammlung München), 47–50 (Flügelaltar in San Sigismondo und Sigismundstatue aus dem Freisinger Dom).

⁴⁷ Dazu Saurma-Jeltsch 2002/03, S. 438–443 sowie 435 f. zu dem für Frankfurt am Main charakteristischen Wandel der Ikonographie Karls des Großen zum Ritterheiligen und den darin anklingenden Referenzen an den Karlskult Kaiser Karls IV.

der Přemysliden im Prager Veitsdom, die mit Ottokar II. (Abb. 86) und Břetislav I. (Abb. 87) gleich zwei Könige im Harnisch zeigt,⁴⁸ doch begegnet die Gestalt des ritterlichen Streiters auch im Grabbild bei Grafen, Fürsten und Adelligen weitaus häufiger, so daß es kein Zufall sein muß, daß ausgerechnet das Grabmal des Gegenkönigs Günther von Schwarzburg im Frankfurter Dom dem Typus des Rittergrabes folgt.⁴⁹

Im habsburgischen Umfeld Maximilians finden sich gleichfalls Vorbilder für eine Darstellung im Harnisch, sobald man die Gattung der Malerei verläßt und den Blick von den Königsbildern zu den Herzögen und Erzherzögen wendet. So weist die Statue Friedrichs III. von der Wiener Neustädter Wappenwand (Abb. 89),⁵⁰ die ihn mit dem Erzherzogshut statt der Krone präsentiert, gewisse Analogien zu Maximilians Hüftbild im Harnisch auf. Nicht allein, daß Friedrich hier gerüstet und mit einem über die Schultern gelegten Mantel erscheint. Er trägt zudem in der rechten Hand ein Szepter und umfaßt mit der Linken den Schwertgriff. Bereits Renate Wagner-Rieger⁵¹ führte den Nachweis, daß die 1453 datierte Wappenwand das Revers des ersten Reitersiegels Rudolfs IV. (Abb. 90)⁵² aus dem Jahr 1359 monumentalisiert, das Friedrich bereits 1438 in seinem steirischen Herzogssiegel⁵³ aufgegriffen hatte. Reitersiegel bilden zugleich eine seltene Ausnahme, denn hier begegnen auch amtierende Kaiser und Könige zumindest seit Heinrich VII. immer wieder im Harnisch, dann jedoch auf dem Avers als gerüstet voransprengende Ritter,⁵⁴ nicht wie Rudolf der Stifter und Friedrich III. ein weiteres Mal ganzfigurig auch auf dem Revers. Und obgleich die Gestalt von Harnisch und Insignien bei den Hüftbildern Maximilians im Detail von den genannten Vorbildern abweicht, bleibt die Verwandtschaft doch unverkennbar. Besonders eng ist die Verbindung

⁴⁸ Zur kunsthistorischen Einordnung der Werke Schmidt 1992, S. 179–187; vgl. auch unten S. 244 f.

⁴⁹ Abb. Schramm / Fillitz / Mütterich 1978, Abb. 25.

⁵⁰ Das Gesicht modern ergänzt, das Szepter neu; vgl. Schmidt 1994, S. 54 f.; Eger 1965, S. 11 f. und Nr. 13, S. 126; Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III, 2003, Nr. 90, S. 316 f. (Lothar Schultes) und ebd. S. 48.

⁵¹ Wagner-Rieger 1972, S. 149.

⁵² Wien, Diözesanarchiv: Urkunden (1139–1600) 13590709; Durchmesser: 12,3 cm; dazu Schmidt 1992, S. 153 f.; Sauter 2003, S. 204 und Nr. 12, S. 326.

⁵³ Abb. Posse II, 1910, Taf. 21; dazu Schmidt 1994, S. 350.

⁵⁴ Abb. Posse I, 1909, Taf. 31/1 (Heinrich VII.); für das 15. Jahrhundert: Posse II, 1910, Taf. 10/1 (Ruprecht), 12/1 (Sigismund), 19/1+3 (Albrecht II.), 21/1 (Friedrich III.) – Maximilian erscheint dagegen gemeinsam mit seiner ersten Gemahlin Maria von Burgund; Abb. Posse III, 1912, Taf. 1/2+4, 2/1, 4/1.

zum Reitersiegel Rudolfs, dessen Mantel wie denjenigen Maximilians eine breite, perlenbestickte Bordüre schmückt, die der Statue Friedrichs fehlt. Zudem umfaßt Maximilian Szepter und Schwert nicht wie Friedrich mit festem Griff, sondern mit leicht gespreizten Fingern, wie auch Rudolf dies tut.

Neben den ikonographischen Vorbildern und den der konkreten Lebenssituation Maximilians erwachsenden Gründen für eine Darstellung im Harnisch gilt es, die mit dem Porträt des gerüsteten Herrschers angesprochenen übergeordneten Inhalte zu bedenken, zumal Maximilian in den Hüftbildern einen vergoldeten Prunkharnisch, nicht etwa den im Feld weitaus besser geeigneten geschwärzten Harnisch der ›Sunthaym-Tafel‹ (Abb. 84) trägt. Bereits Hartmann Schedel weiß in seiner 1493, dem Todesjahr Kaiser Friedrichs erschienenen Weltchronik, um die eigentliche Bestimmung des mit höchsten Tugenden gezierten, tätigen Leibs ritterlichem Tun kundigen Maximilian zum Kampf gegen die Ungläubigen.⁵⁵ Demnach werden ihm alle christlichen Könige folgen, wenn er zunächst die im Osten mächtig vordringenden Türken zurückschlägt, dann aber das Heilige Land und Jerusalem für die Christenheit wiedergewinnt und im Triumph nach Rom zieht.⁵⁶ Die Taten Maximilians werden Dichter in Historien festhalten und so *den tödlichen könig in die vntödlichkeit* erheben. Waren Türkenbedrohung, Kreuzzugspläne und Italienpolitik seit dem Antritt der Alleinherrschaft stets treibende Kräfte im Handeln Maximilians,⁵⁷ so erfahren seine im Alltag oft wenig glücklichen Aktionen in panegyrischen Schriften und Bildern eine Überhöhung, die den Herrscher zum Erlöser und Messias stilisiert. Im »Weißkunig« klingt dies bereits in den Berichten von der Geburt des jungen Fürsten an, kam Maximilian 1459 doch nur sechs Jahre nach dem Fall Konstantinopels zur Welt, was solchen Ideen gewiß Vorschub leistet. Der von den Türken seiner Herrschaft beraubte Fürst aus dem Land Otnap, hinter dem sich der Taufpate Maximilians, der Wojwode Nikolaus Ujlaky verbirgt, beklagt in Gegenwart der schwangeren Königin sein Schicksal und erhofft sich von dem Ungeborenen Hilfe: *In*

⁵⁵ Hartmann Schedel »Weltchronik« (1493), Bl. CCLVIII–CCLVIII^v, die paraphrasierte Charakterisierung Maximilians leitet den Text ein und preist ihn weiterhin als holdselig, gütig, sanftmütig und mildtätig, im Streit vom Glück begleitet, in seinem Tun starkmütig und großzügig, jedoch gestreng in Wehr und Waffen.

⁵⁶ Ebd. Bl. CCLVIII^v, hier auch die nachfolgenden Zitate; vgl. zum historischen Rahmen Grote 1975, bes. S. 64–70.

⁵⁷ Dazu Wiesflecker 1971–86, Bd. 2, S. 151–165.

*sölicher red erhueb sich das Kind in mueterleib an zu bewegen, des sich der vertribn furst erfrewet, dann durch dise bewegung des kinds waren ime seine wort in seinem herzen bestät.*⁵⁸ Nach der Taufe des jungen Weißkunig preist er die göttliche Allmacht: *got ist wunderperlich und gibt seine wunder durch grosse ding zu erkennen, und so ich nun in diser zeit von dem Turken vertriben worden und in meiner armuet und elend zu dieser eer kumen bin, das ich das kind aus der tauf gehebt hab, so glaub ich, dann mich mein geist darzu bewegt, das mir got die genad gethan, wie Symony in dem templ, der da gesehen hat seinen hailand und erlöser des menschlichen geschlechts. Also hab ich das kind mit verleihung der götlichen genad aus der tauf gehebt, der mich durch sich oder sein frucht gegen meinen veinden, die mich vertriben haben, rechen und die Turken mit streitperer hand diemuetigen wird.*⁵⁹

Etwa zeitgleich zur Arbeit am Hüftbild Maximilians im Harnisch erscheint 1498 ein Holzschnitt zu einem an den göttlichen Maximilian gerichteten Gedicht des Sebastian Brant in der Basler Ausgabe seiner »*Varia carmina*«, der die Ideen des von der Vorsehung auserwählten ritterlichen Streiters und christlichen Weltenherrschers untrennbar mit dem Bild Maximilians verbindet (Abb. 91).⁶⁰ Der als *Romanorum Rex* angesprochene, jugendliche Herrscher mit wallendem, langen Haar und unverkennbar großer Nase, ist nicht allein gerüstet, sondern trägt neben der königlichen Bügelkrone auch die Fahne der Kreuzfahrer. Er steht mit dem Rücken zum Betrachter auf einer Anhöhe vor dem Stadtprospekt Jerusalems, richtet den Blick gen Himmel und empfängt aus der Hand Gottes Schwert und Palmzweig, während im Vordergrund das Wappenschild mit dem nimbierten, kaiserlichen Doppeladler an einem verdorrten Baum hängt. Den eschato-

⁵⁸ Maximilian I. »Weißkunig«, Kap. 13 [Musper 1956, S. 219]; vgl. zur Geburt Maximilians auch Wiesflecker 1971–86, Bd. 1, S. 65 ff.

⁵⁹ Maximilian I. »Weißkunig«, Kap. 15 [Musper 1956, S. 220]. – In diesen Kontext gehört auch das in den Holzschnitten zum »Weißkunig« angebrachte Christusmonogramm auf der Wiege des Neugeborenen, das in der Vorzeichnung fehlt; Abb. Musper 1956, Taf. 16.

⁶⁰ Sebastian Brant »*Varia Carmina*«, Basel: Johann Bergmann von Olpe, 1. Mai 1498, Bl. 77; das Gedicht erschien zuerst 1495 in Brants »*De origine*« als Abschluß einer Geschichte Jerusalems und stellt Maximilian an die Spitze aller Könige, die seit Melchisedek regierten, woraus seine Verpflichtung zum Kreuzzug erwächst; dazu und zur Edition Wilhelm 1998, Bd. 3.1.1, Nr. 147, S. 204–222, Bd. 3.2, Nr. 147, S. 65. – Die am 1. August 1498 bei Grüninger in Straßburg erschienene Ausgabe der »*Varia carmina*« behält das Thema des Holzschnitts bei, variiert aber die nun im Querformat gegebene Darstellung, indem Maximilian in die rechte Bildhälfte rückt und sich nach links wendet; Abb. Grosse 2003, S. 89.

logischen Charakter der um Maximilian wiederum auflebenden Prophezeiungen vom Endzeitkaiser, der das Heilige Grab befreien, in Jerusalem ein christliches Regiment errichten, nach vollbrachter Tat Waffen und Krone niederlegen, seinen Schild an einen dürren, dann aber grünenden Baum hängen, sterben und unmittelbar zu Gott auffahren wird, diskutiert Fritz Grosse im Kontext der Herrschaftsrepräsentation Ottheinrichs von der Pfalz.⁶¹ Am Holzschnitt verblüfft nun aber die Gleichzeitigkeit der Ereignisse, präsentiert er doch das Wappen des Imperiums, das Maximilian als König nicht führt,⁶² bereits im Moment der Erwählung Maximilians und noch vor der Befreiung Jerusalems. Damit spricht das Bild jenseits aller Panegyrik die Situation im Reich mit der seit dem Tod Friedrichs verwaisten Kaiserwürde an, die zu erwerben Maximilian anstrebt, wobei das Imperium für ihn untrennbar mit dem Kampf gegen die Feinde des Glaubens und dem Schutz der Christenheit verbunden ist.⁶³

Die Erscheinungsform des Hüftbildes Maximilians im Harnisch dürfte die Zeitgenossen folglich als autonomes Porträt des Königs zwar überrascht, aber nicht gänzlich verblüfft haben, da Maximilian – wie andere Regenten auch – bei Einzügen und Turnieren immer wieder im Harnisch zu sehen war. Der an sich vertraute Typus des ritterlichen Streiters wird vom Herrscherbild vereinnahmt, ganz so, wie es Maximilians Herrschaftsverständnis und den in seinem Umfeld geschürten Erwartungen entspricht. Durch die Multiplikation des Porträts in Gestalt von Wiederholungen bei gleichzeitiger Verbreitung eines im Habitus ähnlichen Bildes auf Münzen und exklusiven Schaustücken erreicht diese Erscheinungsform des Porträts zudem rasch ein großes Publikum, das ein offizielles, von Maximilian autorisiertes Herrscherbild vor Augen hat, dessen Authentizität über jeden Zweifel erhaben ist. Weniger das retrospektive, von einer gewissen Wehmut begleitete Bild des Letzten Ritters,⁶⁴ noch das Heldengemälde, das Friedrich Schlegel beim Anblick des damals noch in der Kölner Sammlung Wallraf befindlichen Augsburger Porträts (Abb. 70) überwältigte,⁶⁵ dürften die Adressaten in den Bildern ge-

⁶¹ Grosse 2003, S. 87–96, bes. 89 f. mit Nachweis und Zitat der Textzeugnisse.

⁶² Dazu Hye 1973, S. 84 und unten S. 141–146.

⁶³ Vgl. dazu Wiesflecker 1971–86, Bd. 5, S. 458–466.

⁶⁴ Zu diesem vor allem im 19. Jahrhundert vorherrschenden Vorstellungen von Maximilian Müller 1982, S. 11 f.

⁶⁵ Friedrich Schlegel »Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden, dritter Nachtrag alter Gemälde« (1804): *So wie ich die Alexanderschlacht von Altdorfer ein Rit-*

sehen haben, sondern vielmehr die Darstellung des entschlossen seine großen Ziele verfolgenden Königs, der sich in der Ausübung seiner Herrschaft und seinem Streben nach der Kaiserwürde ganz dem Ideal des christlichen Streiters verschrieben hat und zum Wohl des Reiches die Fährnisse von Kreuzzug und Krieg auf sich zu nehmen bereit ist. Also nicht ein Porträt des Herrschers als Ritter, sondern die Repräsentation des ritterlichen Herrschers.

Während die Präsentation Maximilians Anleihen bei den Münzbildern Sigmunds von Tirol und der in Wiener Neustadt weithin sichtbaren Statue Friedrichs III. macht, deren dynastische Einbindung sie fortschreibt, ist die eigene Autorität des Hüftbildes im Harnisch so groß, daß sich ein gänzlich freies Variieren im Prozeß der Verbreitung und Vervielfältigung weitgehend verbietet, vor allem aber eine die Komposition verändernde oder umdeutende Rezeption des Porträts kaum nachzuweisen ist. Nur Hans Dauchers 1515 datiertes Relief (Abb. 23) greift diese Erscheinungsform des Herrscherbildes antikisierend auf und ersetzt zudem die Krone durch ein Barett. Recht getreu folgt dann wieder das in den 1570er Jahren entstandene ganzfigurige Maximilianporträt im Spanischen Saal des Ambraser Hochschlosses (Abb. 92) dem Vorbild – nur die Krone ist um die kaiserliche Mitra ergänzt –,⁶⁶ was für die Langlebigkeit und Verbindlichkeit der einmal gefundenen Form spricht.

Die für ein Porträt zunächst befremdliche, zeichenhafte Behandlung des Bildraums wird ihrerseits zum Charakteristikum der maximilianischen Porträtproduktion und kehrt in den Bildnissen der Ehefrauen Maximilians wieder, obgleich die Porträts – wie oben bereits angesprochen – kaum als eng verbundene und gemeinsam verbreitete Pendantbildnisse konzipiert worden sein dürften. Nur das dem Schwazer Maler Niklas Reiser zugeschriebene, wie alle erhaltenen Bildnisse postume Porträt der bereits 1482 verstor-

tergemälde nannte, so möchte ich dieses ein Heldengemälde nennen; denn wie in einem erhabnen Heldengedichte ist der Ausdruck ritterlicher Tugend hier mit dem Gefühl der königlichen Würde vereinigt; es erinnert auf das Herrlichste an die Hoheit des altdeutschen Kaisertums, ehe noch Ausländer und Bürgerkriege das Reich zerstörten, und stellt uns die letzten großen Zeiten desselben dar, wie die Herrlichkeit einer untergehenden Sonne [Eichner 1959, S. 147].

⁶⁶ Bereits Scheicher 1975, S. 66 f., bemerkt die in diesem Fall starke Abweichung von den sonst als Vorlagen benutzten Stichwerken des späteren 16. Jahrhunderts, macht aber auch auf die zahlreichen Restaurierungskampagnen aufmerksam; dazu Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III, 2003, Nr. 277, S. 519 f. (Andrea Stockhammer).

benen Maria von Burgund (Abb. 54)⁶⁷ zeigt die Fürstin in dem auf das mögliche Gegenüber eines der Maximilianporträts ausgerichteten Profil nach links und sucht zudem mit der Geste der rechten Hand, dem roten Ehrentuch und dunklen Bildfeld eine Angleichung. Die Porträts der Bianca Maria Sforza (Abb. 56/93)⁶⁸ formen dagegen das nun grüne Ehrentuch zu einem Baldachin um, und auch die mit den Wiederholungen des Porträts wechselnden Landschaften setzen die Landschaft des Maximilianporträts nicht fort. So wird hier eher eine für die maximilianische Porträtproduktion dieser Zeit verbindliche, Zugehörigkeit und Legitimität signalisierende Komposition, als ein unmittelbares Gegenüber gemeint sein, wofür auch die vermutlich von Maximilian in Auftrag gegebenen, Hans Burgkmair zugeschriebenen Porträts seiner Eltern Friedrich III. (Abb. 94)⁶⁹ und Eleonore von Portugal (Abb. 95)⁷⁰ sprechen, die ebendiese Komposition gebrauchen. Gleichsam als vom Maximilianporträt legitimierte Hoheitsformel, jedoch mit einer Wand anstelle des Ehrentuches, verwendet Lucas Cranach die Komposition für ein frühes Bildnis Friedrichs des Weisen,⁷¹ das Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg um 1515 datieren und für das erste autonome Porträt des sächsischen Kurfürsten aus der Hand Cranachs halten.⁷² Die Adaptionen und Umformungen dieser Erscheinungsform

⁶⁷ Wien, KHM: GG 4402 (ausgestellt in der Schatzkammer); Öl auf Holz, 79 x 46 cm; dazu Kat. Wien ²1982, Nr. 193, S. 225 f. – Die Version auf Schloß Ambras (Wien, KHM: GG 4400, Abb. Kohler 1996, S. 45) verzichtet dagegen auf die vordere Brüstung und läßt Maria nach rechts blicken, wie dies dem wohl allen ihren Porträts zugrundeliegenden Bild der Sammlung Kisters in Kreuzlingen entspricht, das – nicht unbestritten – Michael Pacher zugeschrieben wurde; dazu Ak Neustift 1998, Nr. 31 A, S. 206 (Artur Rosenauer) mit Abb. S. 205.

⁶⁸ Der Verbleib der aus alten Aufnahmen bekannten Fassung in Münchner Privatbesitz ist unklar, das Porträt des Kunsthistorischen Museums Wien (GG 4404, Öl x Holz, 76 x 43,5 cm) gilt als Wiederholung; dazu Kat. Wien ²1982, S. 293 f. als „Werkstatt des Bernhard Strigel“ oder Hans Maler; vgl. auch Stange / Lieb 1970, Nr. 944 f. S. 215 mit Literatur, hier als Bernhard Strigel und Umkreis.

⁶⁹ Wien, KHM: GG 4398; Holz, 78,5 x 51,5 cm; vgl. zur Überlieferung oben S. 44 f. mit Anm. 133.

⁷⁰ Wien, KHM: GG 4399; Holz, 79 x 51,5 cm; dazu Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 88, S. 271 (Karl Schütz). – Anton de Boys vereint 1529 beide Bilder zu einem Doppelporträt vor durchgehendem Wiener Stadtprospekt, diese Kopie heute in Stift Wilten in Innsbruck; Abb. Ak Wiener Neustadt 2000, S. 36 f.

⁷¹ Augsburg, Städtische Kunstsammlungen (Stiftung Haberstock): L. 1697; Rotbuche, 55 x 35,8 cm, links oben signiert mit dem Drachen mit aufrecht stehenden Flügeln; dazu Kat. Augsburg ³1988, S. 55 f. mit Literatur und Abb.

⁷² Friedländer / Rosenberg ²1979, Nr. 64, S. 82 f., hier 82.

des Maximilianporträts durch Bernhard Strigel werden in einem der folgenden Kapitel ausführlich diskutiert.⁷³

Hier sollen zuletzt die Konsequenzen der Angleichung von Münz- und Tafelbild für das Maximilianporträt eingehender betrachtet werden, befördert diese Angleichung doch nicht allein eine wechselseitige Steigerung der Authentizität, auch Typisierung und Individualisierung gehen eine spannungsgeladene Symbiose ein. Während nämlich das Münzbild (Abb. 36) in dieser Gegenüberstellung für seine Verhältnisse ausgesprochen lebendig erscheint, fallen beim Tafelbild (Abb. 68) die geglätteten, typisierten Gesichtszüge und die starre Haltung Maximilians besonders ins Auge, dessen Körper wie beim Münzbild annähernd im strengen Profil gezeigt wird, während sich der Kopf aus der Bindung an die Fläche löst und beinahe zu drei Vierteln zu sehen ist. Den hieraus sich ergebenden Widerspruch verstärken der nicht um die Schultern, sondern flächig vor Maximilians Körper gelegte Mantel und die übereinander geschichteten Versatzstücke eines Bildraumes wie Brüstungen und Ehrentuch, die keinerlei dreidimensionale Räumlichkeit suggerieren. Im Gegensatz hierzu steigern gerade die als reine Schaustücke geprägten Doppelschauguldiner die Präsenz des Herrschers in seinem Bild gegenüber den geldwerten Münzen und auch den Tafelbildern ein weiteres Mal, variieren das Porträt Maximilians in manchen Details, lassen den Körper des Dargestellten plastisch hervortreten, wie dies sonst in der Regel bei Medaillen üblich ist, und präsentieren ein Bild, das man eher als die gemalten Bildnisse mit dem Terminus „Charakterporträt“⁷⁴ zu verbinden geneigt ist. So erscheint das Maximilianbild auf Benedikt Burkharts Doppelschauguldiner von 1505 (Abb. 96a)⁷⁵ im Unterschied zu Guldinern (Abb. 36) und Tafelbildern (Abb. 68) nicht allein seitenverkehrt und mit veränderter Präsentation des Szepters, auch der energisch angewinkelte Ellenbogen Maximilians überschneidet den sonst der Umschrift vorbehaltenen Münzrand.⁷⁶ Das Porträt als Ganzes löst sich zunehmend aus der Bindung an den Münzspiegel, so daß der Herrscher einen eigenen Raum erhält,

⁷³ Vgl. unten S. 231–248.

⁷⁴ Zu diesem Begriff kritisch Schmidt 1994, S. 352 f. sowie 347–350 zum typisierten Porträt.

⁷⁵ Wien, KHM: MK 26ba; weitere Beispiele bei Egg 1977, S. 150–155.

⁷⁶ Spicer 1992, bes. S. 89–100, diskutiert die Geste des angewinkelten Ellenbogens als Ausdruck von Maskulinität, Selbstkontrolle und Kühnheit und verweist auf die seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts lautwerdenden Stimmen, die sie als unhöflich und unvernünftig ablehnen.

aus dem heraus er sich auf den rahmenden Rand lehnt und sogar über die Münze hinaus in den Betrachtterraum reicht. Wie der oben zitierte Brief des italienischen Gesandten Hieronymus Cassolla belegt,⁷⁷ goutierten die Zeitgenossen das solcherart personalisierte Münzbild Maximilians, doch sollten die Qualitäten des gemalten Porträts nicht unterschätzt werden. Sein Vorzug liegt neben der Größe weniger in einer der Malerei sonst eigenen Lebendigkeit, als vielmehr in der strahlenden Farbigkeit.

Eine Tafel wie die Berliner (Abb. 68) besticht gerade durch die Brillanz der Farben und gemalten Lichtreflexe. So blitzen auf der glatt polierten Oberfläche des goldenen Harnischs Glanzlichter auf, die Materialität der aufgestickten Perlen wird beim Betrachten fühlbar und die klare, kontrastreiche Ausführung läßt selbst das für sich genommen wenig spektakuläre, da weit verbreitete Granatapfelmuster des Ehrentuches ausgesprochen kostbar erscheinen. Die Palmetten der Krone entrollen und winden sich unter dem einfallenden Licht, so als sei das Nebeneinander von gleißend hellen und verschatteten Partien wichtiger gewesen, als die präzise Wiedergabe einer Goldschmiedearbeit. Gleiches gilt für die Armkachel des Harnischs, die sich von zwei Mittelgraten aus zu beiden Seiten in gleichförmigen Bogen auffächert, statt das Beugen des Ellenbogens plastisch hervorzuheben. Der flimmernden Pracht der kostbaren Oberflächen fügen sich Körper und Gesicht Maximilians schließlich zwanglos ein, findet doch das Gold der Rüstung in der Haarfarbe des Herrschers eine natürliche Entsprechung, die auch dann gesucht wird, wenn der Harnisch einen dunkleren Kupfertön annimmt (Abb. 70). Die Haut ist glatt und makellos, die Gesichtszüge sind ebenso präzise geschnitten wie die Grate der geriefelten Harnischbrust. Glanz, Pracht und die schiere Lust an der Oberfläche der sichtbaren Welt sind denn auch die Stichworte, die in neueren kunst- wie kulturwissenschaftlichen Studien zur Epoche der Renaissance die Rede von der Entdeckung der Individualität und Selbstvergewisserung des Individuums zunehmend verdrängen, so daß ein neuer Blick auf die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Kunstproduktion vonnöten ist.⁷⁸ Die Hüftbilder Maximilians im Harnisch kommen einem solcherart gewandelten Sehen in hohem Maße entgegen. Nicht eine bis ins letzte Detail überzeugende Anatomie

⁷⁷ Vgl. S. 80 mit Anm. 258.

⁷⁸ Vgl. etwa Belozerskaya 2002, bes. S. 78–130 für die burgundischen Niederlande, sowie das provokative Epochenbild, das Jardine 1999 ausgehend von den Prämissen der im Überfluß vorhandenen Güter und einer Kultur der Waren zeichnet.

des Körpers oder die Individualität des Herrschers sind hier von Interesse, sondern seine glanzvolle Erscheinung.

a) Erweiterung der Bildaussage

Die Bedeutung der Hüftbilder im Harnisch erschöpft sich nicht notwendigerweise in der Präsentation des jungen, ritterlichen Königs, empfiehlt sich doch das bereits angesprochene Bildfeld zuseiten des Ehrentuches als Träger weiterer Informationen. Seit Ludwig von Baldass gilt als gesichert, daß diese Fläche der Kommunikation zwischen Maximilian und dem jeweiligen Empfänger des Porträts vorbehalten war. Hierzu sei das Bild vor dem Verschenken mit einer persönlichen Inschrift versehen worden, oder aber der Beschenkte habe eine solche Inschrift nach Erhalt der Gabe anbringen lassen.⁷⁹ Unter den heute bekannten Hüftbildern im Harnisch tragen mit dem Berliner (Abb. 68) und dem ehemals Straßburger Porträt (Abb. 74) nun aber gerade zwei Werke an dieser Stelle eine Inschrift, wobei nur der Straßburger Text Rückschlüsse auf die Geschenkpraxis und den Empfänger des Bildes erlaubt. Beim Porträt in Füssen (Abb. 75) ist auf dem Ehrentuch über dem Kopf Maximilians *IM(perator) MAXIMILANVS PRIMVS* zu lesen.

In ihrem Verhältnis zur Malerei schlüssig ist keine der drei in Frage stehenden Inschriften. Der Widerspruch zwischen der auf dem Ehrentuch des Berliner Porträts (Abb. 68) angebrachten Jahreszahl 1496 und der durch das Alter Maximilians in der Inschrift nahegelegten Datierung 1499 wurde bereits erwähnt.⁸⁰ Zudem ist die Titulierung des Bildes als *DIVI MAXIMILIANI IMPERATORIS FIGVRA* in den Jahren vor der 1508 erfolgten Kaiserproklamation, zumal neben dem Porträt des Königs, ungewöhnlich. Die Münzen weisen Maximilian erst mit der Annahme des Titels eines erwählten Römischen Kaisers als Imperator aus.⁸¹ Diese Bezeichnung trägt Hans Burgkmairs 1508 datierter Reiterholzschnitt (Abb. 136). In der Folge wird sie so üblich, daß sich ein Aufzählen von Beispiele erübrigt. Als Aufträge Maximilians gesicherte Arbeiten vermeiden vor 1508 den Imperatorentitel, allerdings begegnet der ›Divus Maximilianus‹ zusammen

⁷⁹ Baldass 1913/14a, S. 268; vgl. auch Mackowitz 1960, S. 35. – Die im folgenden zu besprechenden Inschriften sind in Anhang 1.a), S. 270 und 273 im Wortlaut zitiert.

⁸⁰ Vgl. oben S. 85 f.

⁸¹ Die Münzumschriften dokumentiert Egg 1977, S. 114–129 und 148–161; vgl. zum Führen des Kaisertitels auch unten S. 142 f.

mit dem Titel eines Königs in Maximilian gewidmeten Werken, so etwa in der Widmung des bereits bekannten Gedichtes aus Sebastian Brants »Varia carmina« oder in der Vorrede zu den »Quattuor libri amorum« des Conrad Celtis von 1502: *ad divum Maximilianum, invictissimum et serenissimum Rhomanorum regem et Caesarem Augustum*.⁸² Über dem thronenden, die Mitrakrone tragenden Kaiser in Hans Burgkmairs wiederum für Conrad Celtis angefertigtem Holzschnitt des allegorischen Reichsadlers (Abb. 97)⁸³ ist gleichfalls ein *DIVVS MAXIMI(lianus)* zu lesen. Neben dem nicht weiter individualisierten Thronenden stehen links ein Herold mit dem imperialen Doppeladler auf dem Tappert, denjenigen des rechten Herolds ziert das Kreuz von Jerusalem. Die von Peter Luh vorgeschlagene Frühdatierung des Holzschnitts in die Jahre 1503/04, in denen für Maximilian die erhoffte Kaiserkrönung in Rom untrennbar mit einem Kreuzzug gegen die Ungläubigen verbunden ist,⁸⁴ führt wie schon der Holzschnitt zu Sebastian Brants Gedicht von 1498 (Abb. 91) in den Bereich panegyrischer Werke, die Maximilians Regentschaft preisen, den Romzug zur Kaiserkrönung fördern und für den Kreuzzug werben sollen. Hier sei zuletzt auf die üblicherweise um 1508, neuerdings jedoch zwischen 1493 und 1504 datierte, in Brügge illuminierte Handschrift mit Huldigungsgedichten des italienischen Humanisten Johannes Michael Nagonius verwiesen, in deren verschiedenen Widmungstexten der durchweg als Divus Maximilianus bezeichnete Herrscher einmal als König, dann aber als erwählter Kaiser des Römischen Reiches angesprochen wird.⁸⁵ Spätestens mit Albrecht Dürers Holzschnittporträt (Abb. 18) dürfte die Bezeichnung Maximilians als »Divus Maximilianus« in Verbindung mit dem Titel eines Imperators dann auch einem größeren Publikum geläufig sein.⁸⁶

⁸² Dazu Luh 2001, S. 373–378, das Zitat S. 34 und 373.

⁸³ London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. 1895,0122.392; etwa 33,4 x 21,5 cm, Burgkmairs Monogramm am Brunnen zu Füßen des Kaisers; dazu Ak Augsburg 1973, Nr. 17; Luh 2002; Ak Wien 2012, Nr. 36, S. 192 f. (Larry Silver).

⁸⁴ Luh 2002, S. 86–93.

⁸⁵ Wien, ÖNB: Cod. 12750 mit den Widmungen: *Ad divum Cesarem Maximilianum semper augustum Romanorum regem serenissimum prognostichon de futuro imperio propagando michaelis nagonii Civis romani poete laureati; Ad eundem divum Cesarem Maximilianum in imperium romanum imperatorem electum*. – Zur Frühdatierung Eva Irblich in Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 100, S. 283 ff., die Zitate S. 283; ihr folgt Maryan W. Ainsworth in Ak Los Angeles 2003, Nr. 104, S. 356 ff.; Unterkircher 1983, Nr. 11 datiert dagegen um 1508; vgl. zum Text des Manuskripts Gwynne 1996, bes. S. 59–66.

⁸⁶ Bereits das nach Vorstudien Dürers um 1515 entstandene Triumphrelief Maximilians (Paris, Musée du Louvre – Département des Objets d’Art: M.R. XI 1740) eröffnet die Titel

Für das im Rang eines offiziellen Herrscherbildes stehende Berliner Maximilianporträt (Abb. 68) verdichten sich somit die Zweifel an einer gemeinsamen Entstehung von Malerei und Inschrift vor 1500, oder aber das Bild als Ganzes stammt aus einer Zeit, in der Maximilian den Titel eines Imperators auch offiziell führt. Die Altersangabe verwies dann auf das Datum der ursprünglichen Bildfassung. In diesem Fall bleibt jedoch die zweite Datierung auf dem Ehrentuch ohne Erklärung, so daß ein späteres Anbringen der Inschrift plausibler erscheint. Als Reaktion auf den Tod Maximilians ist eine solche Praxis belegt, schreibt doch der bereits vom Künstlerlob Bernhard Strigels bekannte schwäbische Humanist Nikolaus Ellenbog seinem Bruder am 29. Juni 1523, er habe ein Bild Maximilians, das er besitze, mit einem Distichon versehen.⁸⁷ Für die Inschrift des Füssener Porträts (Abb. 75), die Maximilian wie das Berliner als Imperator anspricht, schlägt bereits Ludwig von Baldass⁸⁸ eine gegenüber der Malerei deutlich spätere Entstehung gemeinsam mit der Landschaft vor, die er um 1600 datiert. Die Nachlässigkeit des verschriebenen Namens *MAXIMILANVS* kann als weiteres Indiz für eine spätere Ergänzung gelten. Gegenstand der genannten Texte ist zudem ausschließlich die Benennung des Dargestellten im Sinne einer wohl nachträglich notwendig gewordenen Festschreibung der Identifikation, von persönlichen Widmungen oder ebenso persönlichen Reaktionen der Empfänger auf den mit dem Geschenk gewährten Gunstbeweis kann keine Rede sein.

Die ausführlichste Inschrift⁸⁹ trägt das Bildfeld des Straßburger Porträts (Abb. 74). Aus ihr gehen Datum und Anlaß der Übergabe an den Komtur der Straßburger Johannerkommende auf dem Grünenwörth, Erhard Kienig, im Jahr 1507 hervor: Bei dem Bild handelt es sich um ein Geschenk Maximilians zum Dank für mehrfach gewährte Gastfreundschaft. Doch läßt neben dem unsauberen, ins spätere 16. Jahrhundert weisenden Schriftbild⁹⁰ die Nähe zu einem entsprechenden Eintrag in Sebald Bühelers Straß-

Maximilians mit: *Imperator Caesar divus Maximilianus pius felix Augustus*; dazu Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 142, S. 329 f. (Lukas Madersbacher) mit Abb.

⁸⁷ Bigelmair / Zoepfl 1938, Nr. 92, S. 179; der Text des Distichons bei Geiger 1870, S. 62 Anm. 4: *Caesaris invieti facies haec Maximiliani, Quem fecit pietas patrem patriae.*

⁸⁸ Baldass 1913/14a, S. 268.

⁸⁹ Zum Wortlaut Anhang 1.a), S. 273.

⁹⁰ Harald Drös, Inschriftenkommission der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, sei für seine Einschätzung der Schrift herzlich gedankt, die er aufgrund der Buchstabenform in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert.

burger Chronik von 1588 an einer Entstehung der Inschrift anlässlich der Bildübergabe zweifeln, zumal die Chronik deutlich detailliertere Informationen enthält, welche die Inschrift für den Bildbetrachter in lateinischer Übersetzung zusammenzufassen scheint. Einige Angaben entsprechen einander nahezu wörtlich. Am deutlichsten wird dies bei der Erläuterung, Kienig sei zu dieser Zeit Komtur der Kommende gewesen – *D. ERHARDO KIENIG EIVSDEM DOMVS TUNC COMMENDATORI* –, die unmittelbar nach der Bildübergabe 1507 eigentümlich anmutet, sich jedoch im Wissen um den im Rückblick verfaßten Chroniktext als dessen Übertragung in die indirekte Rede zu erkennen gibt. Es heißt dort: *Anno 1507 jar, uff S. Jacobs des heiligen apostels tag, do schickte mier bruder Erhart Kienig von Etingen disser zeit commenten zu S. Johann zum grienen werd alhie zu Strassburg, die Römische Kay. Majt. Maximilianus namlich mit einem eignen botten von Costentz herab, als der Reichstag aldo gewesen, einen brieff und schickte mier vill gehürn von seltsamen hürtzen, röhen und gemssen, und darbey zwo schöne gemolte dafflen, uff der einen war Jer. Majt. bildtnüss contervet, uff der andern die wapen gemolt Jeres Majt. Königreich, und schrib mier Jer. Majt.: Ich solte die selbigen hencken in das gemach darin Jer. Majt. gelegen were, zu einer gedechtnüss, darinen sie noch hangen.*⁹¹

Während also auch die Inschrift des Straßburger Porträts nicht zu Lebzeiten Maximilians angebracht worden sein dürfte und das neben dem Ehrentuch sich öffnende Bildfeld in der ursprünglichen Bestimmung folglich als nicht weiter differenziert zu denken ist, liefert der Chroniktext erhellende Informationen zum Gebrauch der Hüftbilder im Harnisch. So war das Porträt ein Geschenk unter mehreren, wobei zunächst eine Reihe seltener Jagdtrophäen Erwähnung findet. Außerdem gehörte zum Porträt eine zweite Tafel mit dem Königswappen Maximilians und ein Begleitschreiben des

⁹¹ Schnégans 1887, S. 68, im Absatz zuvor schildert Büheler den vorangehenden Aufenthalt Maximilians und seiner Tochter in der Johanniterkommende: *Anno 1507 jar uff den 4 tag nach Invocavit, do kame die Kay. Majestät Maximilianus alher gohn Strassburg, und widerum zu S. Johann zum grienen werd ingezogen in die alte herberg, und uff den 3^{ten} tag do kam sein dochter frau Margaretha hernach und auch alldo zu S. Johann ingezogen, und uff samstag post Invocavit do reyste Iro. Majt. hinab gohn Hagenau, und uff den 3^{ten} tag post Reminiscere do reyste im die dochter hinach. Und in disser zeit uff montag post Reminiscere, do empfieng der bischoff zu Strassburg, Wilhelm, von Jerer Majt. seine lehen; darnoch post Oculi, do kam Jer. Majt. wider gohn Strassburg zu S. Johann zum grienen werd.* – Vgl. zu Inschrift und Chronik auch Baldass 1913/14a, S. 267 f., der die Inschrift für ursprünglich hält, zugleich aber die Präzision des Chroniktextes betont.

Herrschers, das wie eine Gebrauchsanweisung anmutet. Während offen bleibt, was mit den Geweihen geschehen soll, wird der Beschenkte ausdrücklich aufgefordert, beide Bilder in dem Gemach, in dem Maximilian nächtigte, zu einer *gedechtnüss* aufzuhängen. Diese Bestimmung läßt unmittelbar an die Funktion der Schaumünzen denken, die Maximilian *uns zu eern und gedechtnuss*⁹² zu verschenken pflegt. Ein wichtiger Unterschied zur Geschenkpraxis der Münzen liegt nun aber in der vorgegebenen Art der Präsentation, die nicht allein die Erinnerung an Maximilian sichert, sondern zugleich einen Gedächtnisort schafft. Die Wappentafel spielt innerhalb dieses von Maximilian selbst erdachten Erinnerungsprogramms offenbar bereits im 18. Jahrhundert keine Rolle mehr, zumindest findet sie in den späteren Quellen keine Erwähnung.⁹³

Mit der Verbindung von Porträt- und Wappentafel ist nicht nur ein weiteres Argument gegen die im Fuggerschen »Ehrenwerk« vorgeschlagene Präsentation des Maximilianporträts als Teil eines Ehepaardiptychons gegeben, auch die Analogie zu den Königsguldinern setzt sich fort, deren Revers (Abb. 36) eine Wappenkombination zeigt, in deren Zentrum das bekrönte und von der Vlieskollane umfangene Schild mit dem nimbierten Königsadler steht, das die Schilde von Ungarn, Österreich, Burgund und Habsburg begleiten. Bei den Schauguldinern überfängt ein Vorhangbogen (Abb. 96b) oder Figurenbaldachin⁹⁴ diese Wappen. Das vor allem in Tirol, aber auch sonst in unterschiedlichen Gattungen belegte Königswappen Maximilians folgt diesem Grundmuster, lediglich die das zentrale Reichswappen begleitenden Schilde variieren von Fall zu Fall, oft wird der Tiroler Adler ergänzt.⁹⁵ Bereits Heinz Moser und Heinz Tursky haben in diesem Zusammenhang auf einen Holzschnitt mit dem seitenverkehrt wiedergegebenen Königswappen Maximilians verwiesen, der aufgrund eines monogrammierten und 1504 datierten Abzuges gelegentlich Albrecht Dürer zugeschrieben wird (Abb. 98).⁹⁶ Außer

⁹² Dazu oben S. 80 mit Anm. 255.

⁹³ Die Manuskripte des Abbé Philippe-André Grandidier (1752–87) verzeichnen nur das Porträt, das in der Bibliothek und vormals im kleinen Speisesaal der Johanniterkommende oberhalb des Eingangs gehangen habe; dazu Grandidier 1900, S. 25–68, bes. 32 mit Anm. 1 und S. 398; vgl. zur Geschichte der Johanniterkommende, deren Kloster und Kirche 1633 abgebrochen wurden, Barth 1960–63, Sp. 1393–1397, hier 1394.

⁹⁴ Doppelschauguldiner Benedikt Burkharts von 1504; Abb. Egg 1977, Nr. 1, S. 151.

⁹⁵ Vgl. Hye 1997, Abb. 50 (Trient, Dom: Grabmal des Condottiere Roberto Sanseverino, † 1487), Abb. 53 (Sterzing, Pfarrkirche: Tympanonrelief vom Südportal, nach 1497), Abb. 54 (Meran, Wappenfresko am Bozner Tor, 1498).

⁹⁶ Moser / Tursky 1977, S. 35 f.; vgl. auch Strauss 1980, Nr. 62, S. 221 f.

acht ließen sie, daß das Blatt zunächst die bei Koberger in Nürnberg im Jahr 1500 gedruckten »Revelationes« der heiligen Birgitta von Schweden einleitete (Abb. 99).⁹⁷ Den Druck dieser von Maximilians Vertrautem Florian Waldauf besorgten Ausgabe hat der König bei Koberger selbst veranlaßt,⁹⁸ so daß die Wappenseite, auf deren Rückseite das Waldaufsche Wappen angebracht ist, durchaus als autorisierte Darstellung des Königswappens verstanden werden darf. Die Form der Vlieskollane mit den queroblongen Feuersteinen und der den Habsburger Löwen der Münzen ersetzende Tiroler Adler lassen unschwer den tirolischen Ursprung erkennen. Die den Reichsadler stützenden Greife begegnen in Kölderers Wappenseite des Fischereibuchs (Abb. 24) ebenso wie auf dem entsprechenden Brüstungsrelief des Goldenen Dachls in Innsbruck (Abb. 100).⁹⁹ So dürfte es nicht fehlgehen, die Gestalt der verlorenen Wappentafel auf ähnliche Weise zu rekonstruieren, wobei der kolorierte Holzschnitt des Heidelberger Drucks einen vagen Eindruck von der Farbigkeit des Tafelbildes vermitteln mag, wenn auch der Königskrone hier im Zuge der farbigen Fassung die kaiserliche Mitra eingefügt wurde.

Für die Gattung des Porträts ist das Miteinander von Bildnis und Wappen nicht ungewöhnlich. Angelica Dülberg nennt zahlreiche Beispiele, bei denen das Wappen des Dargestellten sein Porträt als Deckel begleitet oder auf der Rückseite der Tafel angebracht ist.¹⁰⁰ Hans Belting hat das Verhältnis von figürlichem Porträt und zeichenhaftem Wappen, verstanden als zwei „Medien des Körpers“, die auf einem Bildträger verbunden sind, ausführlich analysiert.¹⁰¹ Gerade diese Form der Kombination entspricht recht genau dem Avers und Revers der Münzen, denen aber der unschätzbare Vorzug des Taktilen eignet. Der Betrachter kann die Münze in den Händen wenden und dabei das Zusammenspiel von Münzbild und Wappen im Wortsinn begreifen, was bei Bildtafeln, die zwar auch von Hand zu Hand gereicht wurden,¹⁰² ungleich schwerer fällt, zumal bei

⁹⁷ Heidelberg, UB: Q 1597 qt. Inc., fol. 2; dazu Schlechter 2003, Nr. 25, S. 33 f. – Zur Überlieferung und den weiteren Abzügen Strauss 1980, S. 222.

⁹⁸ Dazu ausführlich Flechsig 1928/31, Bd. 2, S. 540 f., der eine Zuschreibung an Dürer ablehnt.

⁹⁹ Dazu Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III, 2003, Nr. 39, S. 262 (Günter Brucher); weitere Beispiele bei Hye 1997, Abb. 60 f.

¹⁰⁰ Dülberg 1990, S. 107–116 und Kat. 1–126, S. 176–212.

¹⁰¹ Belting 2002, S. 115–142.

¹⁰² Dülberg 1990, bes. S. 60–65, versucht den Nachweis zu führen, daß Porträts nur in Ausnahmefällen an die Wand gehängt, statt dessen in Hüllen und Futteralen verwahrt wurden, um sie bei besonderen Anlässen zur Hand zu nehmen und vorzuzeigen.

der Größe der Hüftbilder im Harnisch. Münzen, Medaillen und Porträts wurden aber durchaus auch an einer Wand hängend präsentiert, wie dies beispielsweise Erasmus von Rotterdam seinem Freund Willibald Pirckheimer in einem Brief schildert, nachdem er dessen Porträtmedaille und Porträtstich in seinem Schlafgemach aufgehängt hatte: *Anulum et fusilem Bilibaldum, mox et pictum foelicissima Dureri manu accepi. His vtrumque cubiculi mei parietem ornaui, vt quocunq; me vertam, obuersetur oculis Bilibaldus.*¹⁰³ Während bei einer solchen Präsentation im Fall von beidseitig gestalteten Objekten die Entscheidung zugunsten einer der beiden Seiten fallen muß, erlauben die Straßburger Tafeln ein gleichzeitiges Betrachten von Porträt und Königswappen Maximilians. Der von Belting betonte symbolische und ästhetische Gegensatz von mimetisch-körperlichem Porträt und zeichenhaft-flächigem Wappen¹⁰⁴ will bei dieser von Maximilian ausdrücklich gewünschten Präsentationsform nun aber nicht greifen, ist doch das Porträt gerade nicht auf eine ausgesprochen lebensnahe Wiedergabe des individuellen Körpers ausgerichtet, und auch der Bildraum ist nicht als ein der Wirklichkeit nachempfundenes Zimmer mit Aussicht konzipiert. In seiner Strenge, Klarheit und Unveränderlichkeit mutiert das Porträt seinerseits zum Zeichen, ohne dabei als überpersönlicher Typus des Herrscherbildes mißverstanden zu werden. Die charakteristische Physiognomie läßt keinen Zweifel an der Identität des Dargestellten aufkommen: ein zeitloses Bild des Königs, der nur Maximilian heißen kann. So gesehen dürfte sich die Funktion des Geschenkes, das ausdrücklich von der Aufforderung zur Präsentation am Ort der vormaligen herrscherlichen Präsenz begleitet wird, nicht darin erschöpfen, zu wohlwollendem Gedenken anzuregen, hätte doch hierzu die Porträttafel genügt. Den Zeitgenossen wird beim Betrachten beider Tafeln der mit dem sichtbaren Anbringen von Wappen üblicherweise dokumentierte Besitzanspruch¹⁰⁵ nicht entgangen sein: hier kennzeichnet Maximilian mit seinem Bild und der Autorität seines persönlichen Wap-

¹⁰³ Allen / Allen 1906–58, Bd. 6, Nr. 1543 (5. Februar 1525), S. 15 f., das Zitat S. 16; dazu Silver 2003, S. 7 mit Abb. 1: eine zum Aufhängen gelochte Version der Porträtmedaille des Erasmus von Quentin Massys, die auf der Rückseite eine Darstellung des römischen Gottes Terminus trägt.

¹⁰⁴ Belting ²2002, S. 124–129.

¹⁰⁵ Dazu Paravicini 1998, bes. S. 345 mit weiterführender Literatur.

pens, das ihn als König des Heiligen Römischen Reiches ausweist, die Straßburger Johanniterkommende als bevorzugten und ihm im Gegenzug verpflichteten Ort.¹⁰⁶

Die vorgestellte Zeichenhaftigkeit des Herrscherbildes läßt schließlich an einer narrativen Festlegung der Bildaussage zweifeln, wie sie gelegentlich für diejenigen Tafeln vorgeschlagen wurde, die das Königsporträt im fraglichen Bildfeld um eine Landschaft mit Jagdszene erweitern (Abb. 69/70). Die Gemsenjagd in der steilen Felswand soll demnach auf das Jagdabenteuer Maximilians in der Martinswand anspielen, bei dem sich der Kaiser in den Felsen verstieg und bereits den Tod vor Augen sah, als ihn ein Engel aus der ausweglosen Lage befreite.¹⁰⁷ Während diese Legende seit dem 17. Jahrhundert in aller Deutlichkeit visualisiert wird¹⁰⁸ und in schriftlicher Form seit dem späteren 16. Jahrhundert bezeugt ist, dürfte es sich bei den Hüftbildern im Harnisch allenfalls um eine topographische Angleichung handeln. Die Ähnlichkeit zwischen der in den Bildern gezeigten Steilwand samt ihrer von unten gut einsehbaren Grotte und der über dem Inntal bei Zirl in der Nähe von Innsbruck aufragenden Martinswand – hier in Peter Mayers Illustration zu Marquard Herrgotts »Monumenta Augustae Domus Austriacae« von 1760 (Abb. 101)¹⁰⁹ – ist kaum von der Hand zu weisen und stellt einen weiteren Bezug der Porträts zum Tiroler Umfeld Maximilians her. Von einem in Lebensgefahr geratenen fürstlichen Jäger oder gar seiner wundersamen Errettung ist dagegen auf den Bildern nichts zu sehen. Statt dessen werden Jäger gezeigt, die entweder bereits Gemen erlegen oder vom Weg am Fuße des Felsens aus das Geschehen verfolgen beziehungsweise im Aufstieg begriffen sind, also topographische Gegebenheiten, wie sie das Jagdbuch Maximilians für die Martinswand beschreibt: *Und so wild vorhanden / ist es*

¹⁰⁶ Zur engen Verbindung zwischen Maximilian und den Straßburger Johannitern, deren Privilegien er 1495 bestätigt, Grandidier 1900, S. 27 f.

¹⁰⁷ Ausführlich schildert Birken 1668, S. 1379 ff. die Begebenheit; vgl. zur schriftlichen Überlieferung insgesamt hier und im folgenden Ammann 1996, S. 30 ff.; die Übertragung auf die Hüftbilder im Harnisch erstmals bei Schlegel in den 1804 erschienenen Gemäldebeschreibungen (Eichner 1959, S. 146); vgl. auch Otto 1964, S. 67; Schawe 2001, S. 91, um nur einige Beispiele zu nennen.

¹⁰⁸ Ammann 1996, S. 32 ff. mit Kat. 6–11, S. 72–85.

¹⁰⁹ Herrgott 1750–72, Bd. 2 der »Pinacotheca principum austriacae«, Taf. 35. – Maximilian soll zum Dank für seine Rettung die Anbringung eines Kreuzes in der Grotte veranlaßt haben; dazu Ammann 1996, S. 31.

*ein gutz / lustigs gembsgejaid für den landsfürsten / dann man under den wenden auf der straßen zu roß hallten und sehen mag das wild aus denselben wenden fellen.*¹¹⁰

Das Thema der Jagd, großer Jagdgesellschaften und Schaujagden, die Maximilian anführt, begegnet nun nicht allein in den Porträts, sondern in der maximilianischen Kunst auch sonst häufig. So nimmt es einen großen Raum unter den Illustrationen zu »Theuerdank«¹¹¹ und »Weißkunig«¹¹² ein, zierte das Titelblatt der Beglaubigung der Privilegien des Hauses Österreich von 1512,¹¹³ eine um 1510–20 entstandene Ofenplatte (Abb. 102)¹¹⁴ und ist Thema einer als tirolisch eingeordneten, gelegentlich mit Jörg Kölderer verbundenen Zeichnung in Erlangen (Abb. 103),¹¹⁵ auf der über der Tür des Gehöfts im Zentrum des Jagdreviers die Wappen des römischen Königs, Burgunds und das österreichische Bindenschild prangen – die Beispiele ließen sich erweitern. Die Bedeutung der herrscherlichen Jagd als Instrument der Machtvergewisserung und Friedenssicherung durch Abschreckung konnte Dietrich Erben erhellen,¹¹⁶ so daß es sich auch bei den maximilianischen Jagddarstellungen weder allein um die Dokumentation der fürstlichen Jagdleidenschaft, noch um eine symbolische Überhöhung handeln dürfte, wie sie die Legende vom Jagdabenteuer in der Martinswand anspricht. Den Weg zum Verständnis weist der Text des »Weißkunig«, der zwar die Jagdlust des jungen Fürsten schildert, zugleich aber den möglichen Vorwurf entkräftet, er habe seine Zeit allein mit

¹¹⁰ Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique: Ms. 5751–2, fol. 87. – Den Text erstellten laut Widmung Karl von Spaur, Forstmeister in den oberösterreichischen Erblanden, und Maximilians Jagdschreiber Wolfgang Hohenleiter im Auftrag des Königs im Jahr 1500, Jörg Kölderer liefert die Illustrationen; vgl. Mayr 1901, S. 1 und 127.

¹¹¹ Vgl. besonders Bild 15: *Wie Fürwittig den Edlen Tewrdannck auf ein Gembsen ieyd führen ließ*, und Bild 20: *Aber malen ein groß geferlicheit darein der Edel Fürst herr Tewrdannck durch annweysung Fürwittig geführt ward auf eim Gembsen Jeyd* (Schaujagd vor höfischen Damen); Abb. Füssel 2003.

¹¹² Musper 1956, Taf. 40: Der junge Weißkunig auf Gemenjagd.

¹¹³ Wien, ÖStA HHStA: Allgemeine Urkundenreihe (1500–1599) 1512 XII 19, fol. 1^v; dazu Ak Wien 2012, Nr. 30, S. 181 ff. mit Abb. (Andrea Scheichl), dort auch zur Debatte um die Zuschreibung der Illustration an Jörg Kölderer oder den Wiener Buch- und Wappengemaler Anton Schöffel. – Zu weiteren Beispielen aus den Jagd- und Fischereibüchern Maximilians Abb. 165 f. sowie Unterkircher 1983, Nr. 14, 17 f. und 20.

¹¹⁴ Innsbruck, TLF: ES 59 (ausgestellt im Maximilianeum – Goldenes Dachl); Eisenguß, 154 x 76,5 cm, Abguß nach einem dem Tiroler Eisengießer Hans Rapp zugeschriebenen Original; dazu Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 86, S. 269 (Meinrad Pizzinini).

¹¹⁵ Erlangen, UB: H62/B 106; Rötelzeichnung auf Papier, 32,1 x 42,7 cm, Ende 15. Jahrhundert; dazu Ak Tirol / Trentino 2000, Nr. 1–16–2, S. 178 (Claudia Sporer-Heis).

¹¹⁶ Erben 2003, bes. S. 367 f.

Jagd und Falkenbeize verbracht. Vielmehr habe der junge Weißkunig bei seinem Studium in einem Buch den Rat gefunden: *du kunig nym war der valken und der hirschen und ergötz dich in den gejaitn, das dir zugeben ist, das du nit einfallest in die sundlichen und weltlichen laster.*¹¹⁷ Zudem hebt der Text hervor, daß die Jagd dem Jäger Ausdauer und Wagemut abverlange, weshalb der solcherart geübte Fürst auch als Feldherr zu fürchten sei – eine Argumentation, die ganz ähnlich im Kapitel zum Interesse des jungen Weißkunig an Ritterspielen, der Plattnerie und der kunstvollen Herstellung von Rüstungen begegnet.¹¹⁸ In einem Brief Maximilians an Erzherzog Sigmund von Tirol vom 8. März 1495 verbinden sich Jagd und Krieg in Gestalt der Kreuzzugspläne ganz selbstverständlich, wenn der König einen Bericht seiner Jagdvorbereitungen mit den Worten beschließt: *es wiert maniger zu disem geiaed vam Rein kurfursten vnd vorsten vnd van allen stremen Deitscher nacion sein, dy nie gelaubt hietten, daz sy solch pirc vnd andre selczame gejaed sehen sullen. ich hoff zu gott, daz solche hörner da erlauten werden vnd so maniger wilder waidgeschray, daz das den Turken vnd allen anderen possen kristen ier oren erschellen werden.*¹¹⁹

Deuten wir die Zeichen richtig, dann präsentiert diese erste Erscheinungsform des Herrscherbildes Maximilian als kampferprobten, wagemutigen, unerschrockenen und sich seiner Autorität bewußten König. Bestimmungen, welche die Kombination mit dem königlichen Wappen auf einer zugehörigen zweiten Tafel, die gewählte Darstellungsform im Harnisch und das einigen Porträts eingefügte Bild im Bild – die Landschaft mit Gemsenjagd – unterstreichen. Wer in einem solch gefährlichen Terrain Mut, Ausdauer und Hartnäckigkeit beweist, wird seine Aufgabe aufs beste erfüllen, wobei das hierfür gewählte Bildzeichen – die schroffe, abschüssige Steilwand – seine Gültigkeit durch die Zeiten bewahren konnte, wie die Bebilderung eines Berichtes von der Preisverleihung zum Unternehmer des Jahres 2003 belegt.¹²⁰ Landschaften, die auch, aber nicht ausschließlich abbilden, sondern die Bildaussage inhaltlich erweitern, sind denn in der Por-

¹¹⁷ Hier und im folgenden Maximilian I. »Weißkunig«, Kap. 39 f. [Muspser 1956, S. 232 ff., das Zitat S. 232].

¹¹⁸ Maximilian I. »Weißkunig«, Kap. 45 f. und 48 [Muspser 1956, S. 236 ff.]

¹¹⁹ Kraus 1875, S. 101 ff., das Zitat S. 102.

¹²⁰ Müller, Alfred und Wolfgang Glauner: Gipfelstürmer. Unternehmer für Spitzenleistungen ausgezeichnet, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Dienstag 2. September 2003, Verlagsbeilage Nr. 202: »Unternehmer heute«.

trätmalerei keine Seltenheit. Hier sei nur an Lucas Cranachs Bildnisse von Johannes Cuspinian und seiner Frau Anna Putsch aus dem Jahr 1502 erinnert.¹²¹ Die Ehepartner zeigen sich vor einer jeweils bildfüllenden Landschaft, die von Hinweisen auf ihr Wesen, ihren Charakter, Tugenden und Anfechtungen übersät ist.¹²²

b) Strategien der Bildaktualisierung

Die gleichbleibende Erscheinung der einmal gefundenen Form über einen längeren Zeitraum gehört zu den zentralen Merkmalen der Hüftbilder Maximilians im Harnisch und trägt wesentlich zu ihrer Aussage bei. Wie bei den Münzherrenporträts der geldwerten Prägungen signalisiert und verbürgt diese Konstanz der Form die Stabilität der Regentschaft und steigert zugleich die Authentizität der Bilder. Das Paradox, daß gerade die Wiederholung eignet, dem Betrachter die Echtheit des Gegenstandes vor Augen zu führen, soll hier nicht weiter vertieft werden.¹²³ Das Bild einer aus dem Prinzip des Déjà vu gespeisten Gegenwartskultur entwirft Hillel Schwartz, wenn er von einer „Kultur der Kopie“ spricht, denn: „die Dinge müssen zweimal geschehen, um überhaupt zu geschehen.“¹²⁴ Für die Maximilianporträts ließe sich die These dahingehend erweitern, daß sich das Bild des Herrschers erst mit der Multiplikation seines Porträts formt und dauerhaft einprägt.

In letzter Konsequenz führt die stets das gesamte Bild, nicht allein den Kopf wiederholende Praxis der Porträtvervielfältigung dazu, daß 1507 ein Bildnis Maximilians verschenkt wird (Abb. 74), das in dieser Form bereits in den späten 1490er Jahren kon-

¹²¹ Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart: Inv. 1925.1; Öl auf Fichtenholz, jeweils 60 x 45 cm; dazu Kat. Winterthur 2003, Nr. 6, S. 127–133 (Dieter Koeplin) mit Abb. und einer Erläuterung der einzelnen Motive.

¹²² Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt Ute Seiderer in ihrer am Beispiel italienischer Bildnisse exemplarisch durchgeführten Analyse des in der Porträtmalerei um 1500 verbreiteten Bildtypus des Porträts im Dreiviertelprofil vor Flußlandschaft; dazu Seiderer 2003, bes. S. 148 und 154 f. zum methodischen Ansatz.

¹²³ Zum Bedeutungsspektrum und der Relevanz von Wiederholungen für das Verständnis mittelalterlicher Kunstwerke Olson 2004, bes. S. 168 zur authentizitätsstiftenden Kraft ›originaler‹ Kopien am Beispiel der getreuen Wiederholung des wahren Christusbildes. – Vgl. zu Kopie und Variation in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Buchmalerei die Arbeiten von Jonathan J. G. Alexander: Alexander 1988 und Alexander 1989.

¹²⁴ Schwartz 2000, bes. S. 271–336, die Zitate S. 311. – Der Band erschien 1996 zuerst in New York unter dem Titel: »The Culture of the Copy. Striking Likeness, Unreasonable Facsimiles«.

zipiert worden war und dies den Zeitgenossen auch ohne Datierung oder erläuternde Inschrift offen zu erkennen gibt: Maximilian trägt einen zu Zeiten der Bildkonzeption hochmodischen Prunkharnisch, der 1507 bereits schon veraltet ist. Die auf der Mehrzahl der Porträts zu sehende kugelige Harnischbrust mit den palmettenförmig aufgesetzten Graten (Abb. 68) markiert nach Ortwin Gamber den Übergang vom spätgotischen Harnisch zum Riefelharnisch der Renaissance, der sich in den 1490er Jahren vollzieht.¹²⁵ Dokumentiert ist eine vergleichbare Harnischbrust im Thunschen Skizzenbuch,¹²⁶ für das Gamber die Autorschaft des Augsburger Plattners Lorenz Helmschmid vorschlägt, der bereits Friedrich III. Harnische liefert und seit 1491 als Hofplattner für Maximilian tätig ist. Die im Skizzenbuch abgebildeten Harnischgarnituren waren mehrheitlich für Maximilian und das Haus Habsburg bestimmt und haben sich teilweise in der Wiener Hofjagd- und Rüstkammer erhalten. Zu der auf fol. 1 gezeigten Garnitur (Abb. 104) gehört die links oben abgebildete Harnischbrust mit Palmettenkranz und Rüsthaken, ohne Rüsthaken begegnet sie als Teil eines Fußkampfharnisches fol. 19^v/20 (Abb. 105) ein weiteres Mal, hier getragen von einem Streiter im Zweikampf. Gamber datiert diese Blätter um 1500–05, wobei die palmettenförmige Anordnung der Grate eine zu dieser Zeit altertümliche Harnischform vertritt, während der Harnisch des Reiters bereits die modernen Riefelungen zeigt. Die Weiterentwicklung der aus Graten gebildeten Palmette zur Riefelung unterstreicht die gleichfalls zu dieser Gruppe gehörende Harnischgarnitur fol. 63^v (Abb. 106). Dieser Stilstufe entspricht die in Süddeutschland zwischen 1500 und 1505 entstandene Harnischbrust des sogenannten Pleß-Harnisch.¹²⁷ Gemeinsam ist den Harnischgarnituren des Thunschen Skizzenbuches, daß die einzelnen Teile vielfach kombinierbar sind, so daß ein Reiterharnisch, wie ihn Maximilian in den Porträts trägt, sowohl im Feld als auch beim Turnier zum Einsatz kommen kann. Die Vergoldung legt allerdings einen Gebrauch bei repräsentativen Anlässen nahe.

Während mit der Harnischform nicht nur eine dezidierte zeitliche Fixierung der Bilder erfolgt, sondern zugleich ein Harnisch aus dem Besitz Maximilians abgebildet worden sein dürfte, lassen Krone, Szepter, Mantel und Schwert eine vergleichbare Ein-

¹²⁵ Gamber 1957, S. 58–61.

¹²⁶ Prag, Kunstgewerbemuseum: GK 11.572-B; dazu Gamber 1957 und Terjanian 2011/12, der die lange als verschollen geltenden Bände in Prag aufgefunden und publiziert hat.

¹²⁷ Vormals im Berliner Zeughaus; dazu Gamber 1955, S. 64 f. mit Abb. 77.

deutigkeit vermissen, zumal Maximilians Ornat nach dem Tod Karls V. versteigert, die Kronen eingeschmolzen wurden, so daß nur noch zwei im Zuge der Versteigerung 1556 und 1563 erstellte Inventare Auskunft über das Aussehen geben.¹²⁸ Die ausführlichen Beschreibungen zweier Kronen, eines Schwertes sowie des Kaisermantels, den der Reichsadler, ein Bild Karls des Großen und Gottvaters zierte, weisen keine Parallelen zu den in den Hüftbildern im Harnisch präsentierten Ornateilen auf. Allenfalls die reichen Perlenstickereien und der Edelsteinbesatz der goldenen Mantelbordüre finden eine Entsprechung.¹²⁹

Zurückgewiesen werden kann dagegen die in den Publikationen des Kunsthistorischen Museums Wien geäußerte Vermutung, die Form der von Maximilian in den Hüftbildern getragenen einfachen Bügelkrone erkläre sich aus einem Mißverständnis, habe es doch der jeweilige Maler versäumt, die Mitra einzufügen, so daß eigentlich die Kaiserkrone gemeint sei, die Maximilian in einer noch zu besprechenden Erscheinungsform des Herrscherbildes trägt (Abb. 118).¹³⁰ Die enge Verbindung zwischen den Hüftbildern im Harnisch und den Königsguldnern, auf denen stets die einfache Bügelkrone zu sehen ist (Abb. 36), schließt ein Mißverständnis der Maler aus. Erst die seit 1508 geprägten Kaiserguldiner ergänzen die Krone um einen zweiten Bügel (Abb. 107a) und fügen in einigen Fällen die Mitra ein (Abb. 108a). Obgleich die Form der Krone in den bereits angesprochenen Königswappen stärker variiert als im Münzbild und neben Kronreif (Abb. 100) und einfacher Bügelkrone (Abb. 98) auch Kronen mit mehrfachen Bügeln den einköpfigen Reichsadler begleiten (Abb. 24), fehlt doch stets die Mitra. Die Hüftbilder im Harnisch präsentieren folglich zweifellos den König Maximilian, nicht den Kaiser, wenn auch die Form der Krone mit dem edelsteinbesetzten Kronreif, den darüber sich erhebenden Palmetten und dem verschlungenen Rankenwerk einem üblichen Typus folgt, ohne allzu spezifische Besonderheiten aufzuweisen.¹³¹ Perlen und

¹²⁸ Die Umstände der Versteigerung der Insignien und Gewänder rekonstruiert Madrazo 1889, bes. S. 452–455; die für den Ornat Maximilians relevanten Einträge der beiden Inventare abgedruckt bei Schramm / Fillitz / Mütterich 1978, S. 45–48; zu den Privatornaten der habsburgischen Herrscher generell Fillitz 1956, bes. S. 125.

¹²⁹ Schramm / Fillitz / Mütterich 1978, Nr. 6, S. 47 f.

¹³⁰ Ak Bonn / Wien 2000, Nr. 4, S. 111 ff., hier 111 zu Wien GG 4403 (Karl Schütz); Ak Schloß Ambras 2002, Nr. 38, S. 92 ff., hier 94 zum selben Bild (Margot Rauch).

¹³¹ Vgl. beispielsweise die zwar in manchen Details abweichenden, vom Typus her aber vergleichbaren kleinen, goldenen Kronen des Historischen Museums in Den Haag, die um

Edelsteine kehren auch am Szepter wieder, das zudem das Blattwerk der Krone aufgreift, ohne aber dem auf den Königsguldinern gezeigten Lilien- oder Kreuzblumenszepter zu gleichen. Das Schwert mit dem langen Griff zu zwei Händen folgt dem in der Zeit zu erwartenden Typus, findet aber unter den Prunkschwertern Maximilians keine Entsprechung.¹³² Vor allem die trapezförmige, kantige Variante des Birnenknaufes läßt sich kein zweites Mal nachweisen.¹³³ Am nächsten kommt ihr der erste von neun Schwertknäufen auf einem Holzschnitt von Jost de Negker (Abb. 109).¹³⁴

Nur zwei der Hüftbilder im Harnisch weichen nachhaltig von der einmal gefundenen Form ab, wobei in beiden Fällen die Motivation dieselbe ist: die Erscheinungsform des Porträts soll gegenüber dem Entwurf der 1490er Jahre aktualisiert und damit der Entstehungszeit der jeweiligen Bilder angepaßt werden. Grundsätzlich verschieden sind allerdings die gewählten Strategien der Bildaktualisierung. Das Porträt der Ambraser Sammlung GG 4403 (Abb. 77) verändert vor allem den Harnisch und wählt somit einen Weg, der die notwendige Gleichförmigkeit der Porträts kaum berührt. Maximilian trägt nun einen glatten Reiterharnisch mit Kugelbrust und Brechrandschultern, die Armkacheln haben an Größe und Plastizität gewonnen. Diese Harnischform ist charakteristisch für das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Besonders eng verwandt ist der Küriß des 1511 ermordeten Andreas Graf Sonnenberg (Abb. 110),¹³⁵ das erste bekannte Werk des Augsburger Plattners Kolman Helmschmid und vermutlich ein Geschenk Maximilians an seinen Feldherrn. Gamber datiert den Harnisch um 1505–10. Die betonten Armkacheln zeigt der etwa zeitgleiche, Kolman Helmschmid zugeschriebene Küriß des Grafen Eitel Friedrich II. von Zollern (Abb. 111).¹³⁶ Auf die im Porträt der Armkachel eingra-

1500 entstanden sein dürften und aufgrund der aufgesetzten Sterne eine Statue der Maria oder des apokalyptischen Weibes geschmückt haben könnten; dazu Ak Köln 2001, Nr. 106 f., S. 464–467 (Sophie Elpers) mit Abb. und Literatur.

¹³² Vgl. Thomas 1949, Abb. 1 (Kopenhagener Schwert), 3 (Jagdschwert) und 8 (Österreichisches Lehenschwert).

¹³³ Zur Entwicklung der Schwertformen Gamber 1961, bes. S. 10; Oakeshott 1991, S. 12, das in den Porträts abgebildete Schwert geht auf seinen Typ E, den in Deutschland seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts vorherrschenden sogenannten Sempach-Typ zurück.

¹³⁴ Wien, Graphische Sammlung Albertina: DG1934/130; vermutlich nach einer Vorlage Hans Burgkmairs, 33,7 x 22,5 cm; dazu TIB 11, 1980, Nr. 78 (223).

¹³⁵ Wien, KHM – Hofjagd- und Rüstkammer: A 310; dazu Gamber 1955, S. 64 ff.; Gamber 1975, S. 28 f. mit Abb. 32 f.; Kat. Wien 1976, S. 220 f.

¹³⁶ Wien, KHM – Hofjagd- und Rüstkammer: A 240; dazu Kat. Wien 1976, S. 221 sowie die in Anm. 135 zitierten Beiträge von Ortwin Gamber.

vierte Inschrift machte bereits Heinz von Mackowitz aufmerksam.¹³⁷ Die Buchstabenfolge: *CVM QVIS CONTRA NO*, konnte er überzeugend zu: *Si Deus nobiscum, quis contra nos*, ergänzen. Diese Devise Maximilians erscheint nur unwesentlich verändert auf dem Bogen einer Jagdarmbrust,¹³⁸ die zwischen 1508 und 1519 entstanden sein dürfte, wobei der Bogen in Spanien, die übrigen Teile und der Dekor aber in Innsbruck hergestellt wurden. Das Ambraser Bild kann folglich ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, vermutlich nach 1505 datiert werden, doch muß offen bleiben, ob das Porträt des Königs nach der 1508 erfolgten Kaiserproklamation weiter verbreitet wurde. Mit der Modernisierung geht durch die Präsentation der Devise eine gegenüber den anderen Porträts der Gruppe stärkere Personalisierung einher, wenn auch die Gesichtszüge weiterhin dem vertrauten Vorbild folgen. Nur die charakteristische Teilung des Haars über der Schläfe ist nahezu verschwunden. Statt des Mantels aus dunkelgrünem Samt mit Goldstickereien und goldener Borte trägt Maximilian nun einen Mantel aus Goldbrokat. Das Rückenschild und die Borte sind dicht mit Perlen bestickt, die sich zu einem geschlossenen Grund für die goldgefaßten Edelsteine fügen. Die wuchtigen Harnischschultern machen zudem eine andere Lösung für die bei allen Porträts problematische Schulterpartie notwendig. Hier scheint es fast, als sei der Mantel zum Tasselmantel umgedeutet worden, die Vlieskollane muß in diesem Fall die Funktion der Tasselschnur übernehmen.

Eine gänzlich andere Strategie der Bildaktualisierung verfolgt das Porträt des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian (Abb. 78). Während der Harnisch dem Typus der 1490er Jahre folgt und der Mantel sich bis auf geringfügige Abweichungen der Gruppe um das Augsburger Porträt (Abb. 70) anschließt, verändert der Maler das Aussehen Maximilians, gehört doch der Kopf einem deutlich gealterten König. Die Haare sind ergraut, dünn und schütter, die Haut wirkt an Wangen und Kinn schlaff, der Mund ist leicht geöffnet, wodurch der vorgeschobene Unterkiefer besonders hervortritt. Nun sind Bilder, die das Alter des im Jahr 1500 einundvierzigjährigen Maximilians zeigen, seit dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts keine Seltenheit. Bereits die Maximilian-

¹³⁷ Mackowitz 1960, S. 35.

¹³⁸ Wien, KHM – Hofjagd- und Rüstkammer: D 3, mit der Inschrift: *SI DEVS PRO NOBIS QVIS CONTRA NOS*; dazu Kat. Wien 1976, S. 206; Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 83, S. 267 (Christian Beaufort-Spontin), jeweils mit Abbildung.

porträts in Bernhard Strigels Altären (Abb. 180/189) präsentieren einen gegenüber den Hüftbildern im Harnisch deutlich reiferen Regenten, wenn auch hier das Haar seine Dichte und Farbe behält. Feist, zudem mit zahlreichen Fettwülsten versehen erscheint Maximilians Porträt in Hans Baldung Griens Silberstiftzeichnung aus dem sogenannten »Karlsruher Skizzenbuch« (Abb. 112).¹³⁹ Von der Glätte und Schärfe der Gesichtszüge ist hier nichts geblieben, obgleich die charakteristische Physiognomie kaum verändert wurde. An der Verlässlichkeit der unter dem Monogramm angebrachten Jahreszahl 1507 und der sich daraus ergebenden Datierung in zeitlicher Nähe zu Strigels Altarbildern äußerte bereits Ludwig von Baldass Zweifel,¹⁴⁰ mittlerweile hat sich eine Datierung um 1511 durchgesetzt.¹⁴¹ Eng verwandt ist eine Randzeichnung Hans Holbeins des Jüngeren zu einem 1515 bei Johannes Froben in Basel gedruckten Exemplar von Erasmus' »Lob der Torheit« (Abb. 113).¹⁴² Strigels Berliner Maximilianporträt (Abb. 210)¹⁴³ und ein Hans Burgkmair zugeschriebenes Blatt der Bibliothèque nationale de France (Abb. 114)¹⁴⁴ zeigen den Herrscher schließlich mit ähnlich geöffnetem Mund, ein Motiv, das auch einige der Königsguldiner kennen.¹⁴⁵

Nicht das Aussehen Maximilians verblüfft denn im Porträt von St. Florian, sondern die Verbindung eben dieses Kopfes mit dem Körper in Rüstung und Ornat, also letztlich mit der Erscheinungsform des Hüftbildes im Harnisch. Während die Modernisierung der Rüstung im Ambraser Porträt GG 4403 die für das Porträt so wichtige Zeitlosigkeit der Erscheinung einem anderen Jahrzehnt einschreibt, ohne sie in ihrer Grundstruktur anzutasten, führt die Darstellung des im Altern der Zeitlichkeit preisgegebenen Königs

¹³⁹ Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: Inv. VIII 1062, fol. 12; dazu Martin ²1959, S. 43 ff.; Ak Freiburg im Breisgau 2001/02, Nr. 52, S. 218–221 (Ulrich Söding) mit Literatur.

¹⁴⁰ Baldass 1913/14a, S. 305 f., er stellt die Autorschaft Baldungs in Frage.

¹⁴¹ Monogramm, Jahreszahl und Bildtitel stammen nicht von Baldung, sondern wurden von Sebald Büheler ergänzt, der das seit 1550 in seinem Besitz befindliche Zeichnungskonvolut aus Baldungs Nachlaß 1582 in weitgehend chronologischer Reihenfolge binden ließ und mit Randnotizen versah; dazu Martin ²1959, S. 18–22, zur Datierungsdebatte S. 44.

¹⁴² Basel, Öffentliche Kunstsammlungen – Kupferstichkabinett: Inv. 1662.166, fol. H 4; zur Entstehung und Geschichte des Drucks Müller 1988, S. 20–33, bes. 20–23.

¹⁴³ Anhang 1.c), S. 282 f.

¹⁴⁴ Paris, BnF – Cabinet des Estampes: rés. NA-22 (17)-boite folio 11; Kreide, Rötél und Tusche auf Papier, 30,6 x 22 cm, die Beschriftung: *Maximilien I dessiné a Spire en 1519, par Albert Durer*, wurde nachträglich ergänzt; dazu Ak Hamburg 1983, Nr. 34, S. 98 f. (Gisela Hopp).

¹⁴⁵ Vgl. vor allem einen Halbguldiner Benedikt Burkharts; Abb. Egg 1977, Nr. 2, S. 123.

das Bildprogramm ad absurdum. Als hätte der Maler geahnt, daß er mit seinem stärker individualisierten Herrscherbild die Grenzen des in dieser Porträtversion Möglichen überschreitet, fügt er der Tafel auf dem zur Scheibe veränderten Schwertknauf ein zweites Porträt Maximilians ein. Hierbei kann es sich nur um eine inhaltliche Erweiterung der Bildaussage handeln, denn auch dieses Schwert mit dem gegenüber den Vorlagen nochmals verlängerten Griff dürfte keine tatsächlich existierende Waffe abbilden. Lediglich in dem bereits erwähnten spanischen Inventar von 1563 wird ein Prunkschwert Karls V. beschrieben, auf dessen Scheide sich ein Bild des Kaisers befunden habe.¹⁴⁶ Schwertknäufe mit dem Bildnis des Waffenbesitzers haben dagegen keine Tradition, wohl aber figürliche Darstellungen am Schwertknauf. So ziert das Lamm Gottes den rhombischen Knauf des Prunkschwertes Friedrichs III.,¹⁴⁷ auf seinem Burgkmair zugeschriebenen Porträt (Abb. 94) trägt der Scheibenknauf ein Bild der thronenden Iustitia, der Schwertknauf Maximilians in Dauchers Relief (Abb. 23) zeigt zwei miteinander ringende Gestalten, derjenige Philipps des Schönen in dem in die frühen 1520er Jahre datierenden Figurencodex der Kölderer-Werkstatt zum Grabmal Maximilians einen voransprengenden Reiter.¹⁴⁸

Verlockend wäre es, auf dem Porträt von St. Florian in dem Bildnis des Schwertknaufts zuseiten des gealterten Maximilian den zweiten, der Vergänglichkeit enthobenen Herrschaftskörper des Königs zu erkennen, dessen der Maler zuvor verlustig ging. Allerdings bedient er sich auch hier nicht des strengen, jugendlichen Kopfes der Hüftbilder im Harnisch, sondern bleibt dem Altersbild mit geöffnetem Mund weitgehend treu. Die einmal gefundenen Formen werden sogar nochmals verstärkt, um auch in der Verkleinerung des Knaufts als unabdingbare Identifikationshilfen gut erkennbar zu sein. Eine ähnliche Verdoppelung des eigenen Porträts auf dem Insigne des Dargestellten kennt Marx Reichlich vor 1520 entstandenes Bildnis eines Hofnarren.¹⁴⁹ Der Narr trägt in der

¹⁴⁶ Madrazo 1889, S. 459.

¹⁴⁷ Wien, KHM – Hofjagd- und Rüstkammer: A 142; zwischen 1440 und 1452, das Medaillon am Knauf eine spätere Ergänzung; dazu Kat. Wien 1976, S. 75 f.

¹⁴⁸ Wien, ÖNB: Cod. 8329, fol. 20; Abb. Oberhammer 1935, S. 168.

¹⁴⁹ New Haven, Yale University Art Gallery: Inv. 4.9.1981; Holz, 44,5 x 33,7 cm; dazu Ak Tirol / Trentino 2000, Nr. 2–18–7, S. 389 f. mit Abb. (Lukas Madersbacher). – Madersbacher versteht das Porträt des mit Schellenkappe und Szepter ausgezeichneten Narren als Persiflage auf den Typus des Herrscherbildes und schlägt eine Identifizierung mit einem der Hofnarren des Bischofs von Brixen vor.

Manier eines vornehmen Herrn goldene Ketten und hat sich eine antike Münze mit Kaiserbild an den Schulterüberwurf seiner Schellenkappe geheftet. Sein eigenes Porträt blickt ihn vom Kopf der Pritsche aus schalkhaft an, deren Gestalt im Unterschied zu Maximilians Schwert bis auf die entschiedene Personalisierung und Verlebendigung dem üblichen Typus eines Narrenszepters folgt. Trotz des gänzlich verschiedenen Sujets erhellt das Hofnarrenporträt das Verständnis des Hüftbildes Maximilians in St. Florian, beläßt es Reichlich doch nicht bei einer bloßen Verdoppelung des Narrenbildes, sondern dupliziert damit zugleich den Narren. Der Porträtkopf des Szepters wiederholt sein Vorbild bis hin zu dem anstößigen Blick auf die Zahnreihen exakt. Das Inkarnat ist rosig, die Haut fleischig, weich und durchblutet, so als handle es sich nicht um eine gefaßte Schnitzarbeit, sondern ein weiteres Abbild des Lebenden, das mit ihm lebt. Während nämlich das Profil des silbernen Münzbildes, in dem Lukas Madersbacher ein Porträt des Kaisers Severus oder Commodus erkennt,¹⁵⁰ von dem wenig majestätischen Tun des Narren unbefleckt unter dem einfallenden Licht aufblitzt und prachtvoll glänzt, wiederholt der Narrenkopf des Szepters nicht allein die entstellende Grimasse des Narren, auch von seinen Lippen tropft das Eidotter, das der Narr kaum appetitlich verspeist.

Maximilians zweites Porträt auf dem Schwertknauf wiederholt zwar gleichfalls die Züge des im Hüftbild Porträtierten, rückt sie jedoch in das für Münzbilder charakteristische strenge Profil und wechselt zudem die Gattung, gibt es sich doch deutlich als geprägtes, gegossenes oder getriebenes Herrscherbild zu erkennen, aus demselben Material gefertigt wie der unverwüstliche Harnisch des Königs und damit den Fährnissen der Zeit entrückt. Eben diese Konkurrenz der Bildträger und Materialien spricht Sandro Botticelli in seinem Porträt eines jungen Mannes¹⁵¹ auf ungleich kunstvollere Weise an, wenn er diesen nicht allein eine Porträtmedaille Cosimo de Medicis mit beiden Händen vor dem Herzen präsentieren läßt, sondern die Medaille dem gemalten Bild als plastisches Terrakottamodell einsetzt, statt sie zu malen. Der große Vorzug von Münzbild und Medaille liegt denn gerade in ihrem die Zeiten überdauernden Material, weshalb der junge Weißkunig die Münzen in Vergessenheit geratener Regenten und Fürsten sam-

¹⁵⁰ Ak Tirol / Trentino 2000, Nr. 2–18–7, S. 390.

¹⁵¹ Florenz, Galleria degli Uffizi: Inv. 1890: n. 1488; Tempera auf Holz, 57,5 x 44 cm, 1470er Jahre; Abb. Beyer 2002, S. 90 und Erläuterungen S. 94; Flaten 2003, bes. S. 60, mit weiteren Beispielen des Präsentierens von Münzen und Medaillen in Bildern.

meln und deren Memoria so erneuern kann, während die übrigen Gedächtniswerke der großen Herren *je zu zeiten durch heerzug oder durch ander sachn zerprochn worden sein*.¹⁵² Voll des Lobes ist auch Thomas Morus in einem Brief an Peter Gilles vom 7. Oktober 1517 für dessen Porträt und dasjenige des Erasmus von Rotterdam von der Hand des Quentin Massys, um zugleich über die an das vergängliche Holz verschwendete Kunst zu klagen, wären die Bilder doch besser einem die Zeiten überdauernden Material eingeschrieben worden.¹⁵³ Ob das Kleinod an der Kette des von den Fürsten der Vorzeit zum König erhobenen jungen Habsburgers in einer Federzeichnung aus Jakob Mennels »Zaiger« (Abb. 115)¹⁵⁴ als ein solcherart gedächtnisstiftendes Zweitbild verstanden werden darf, oder nicht eher ein Ordensabzeichen wiedergibt, läßt sich kaum entscheiden. Voller Selbstbewußtsein trägt jedoch Juan de Hoyos, der Kammerherr Kaiser Maximilians II., seine eigene, goldene Porträtmedaille um den Hals,¹⁵⁵ wobei er und sein Bild sich dem Betrachter voller Energie in den besten Jahren präsentieren, nicht wie Maximilian im Alter.

Die Bildanalyse verdeutlicht, daß das Porträt in St. Florian – verstanden als späte und schwache Wiederholung unter den Hüftbildern im Harnisch – zu Recht selten Beachtung findet, läßt doch nicht allein die flächige und an vielen Stellen Motive vereinfachende Malweise die Brillanz der Vorbilder vermissen. Schwerer wiegt, daß es der Maler versäumt, den Zeichencharakter dieser Erscheinungsform des Maximilianporträts zu wahren, da er nicht allein den Körper des Regenten, sondern auch den Bildraum der Zeitlichkeit überantwortet. Statt der glatten Brüstung erhebt sich hinter Maximilian nun eine Mauer aus Quadersteinen. Das Bildfeld neben dem Ehrentuch wird in ein Fenster umgedeutet, wenn auch das hierzu dem dunklen Grund eingeschriebene schmiedeeiser-

¹⁵² Maximilian I. »Weißkunig«, Kap. 24 [Muspser 1956, S. 225].

¹⁵³ *Quintine o veteris nouator artis, / Magno non minor artifex Apelle, / Mire composito potens colore / Vitam ad fingere mortuis figuris; / Hei cur effigies labore tanto / Factas tam bene talium virorum, / Quales prisca tulere secla raras, / Quales tempora nostra rariores, / Quales haud scio post futura an vllos, / Te iuuat fragili indidisse ligno, / Dandas materie fideliori, / Quae seruare datas queat perhennes?* [Allen / Allen 1906–58, Bd. 3, Nr. 684, S. 105 ff., das Zitat 106 f.]; dazu auch Silver 1984, S. 111.

¹⁵⁴ Wien, ÖNB: Cod. 7892, fol. 12: *Hie haben die sighthafften von habspurg vber all yr erobert land ain künig gemacht*; zu der 1518 vollendeten Handschrift Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 128, S. 314 f. (Eva Irblich).

¹⁵⁵ Schloß Horn (Niederösterreich): Privatbesitz; dazu Raurell 2003, S. 54 f. mit Abb. S. 52.

ne Gitter nur vor dem Gemälde selbst auszumachen ist.¹⁵⁶ Das Versäumnis des Malers gründet nun aber nicht in Unvermögen, sondern in dem Versuch, ein stärker individualisiertes Herrscherbild in einem entsprechend naturalisierten Bildraum zu präsentieren, ohne die Erscheinungsform des Hüftbildes im Harnisch aufzugeben. Eben hierin liegt die Bedeutung des Porträts, offenbart doch das Ergebnis das Dilemma der zwei Herrscherkörper so deutlich wie selten in dieser Zeit. Zur Lösung greift der Maler nicht auf das in der Porträtanalyse gerne bemühte Gegensatzpaar von Individuum und Typus zurück, da er für beide im Bild gezeigten Porträts Maximilians ein Altersbild mit ähnlich überzeichneten physiognomischen Zügen wählt, womit nichts gewonnen ist. Statt dessen erklärt er die Porträtfrage in zweifacher Weise zur Gattungsfrage, indem er zunächst im Bild dem alternden Leib Maximilians sein in Metall geformtes und damit für alle Zeiten unveränderliches Abbild gegenüberstellt, damit aber zugleich im Medium der Tafelmalerei auf den ungleich langlebigeren und dem Porträt angemesseneren Bildträger verweist, wie dies der zeitgenössische Diskurs nahelegt. Was die Erscheinungsform des Hüftbildes Maximilians im Harnisch durch die Vernetzung von Tafel- und Münzbild in sich zu vereinen suchte – die Zeiten überdauernde, zeitlose Autorität der Münze und die Authentizität der lebensnahen Malerei – wird zumindest in diesem Fall wieder getrennt, so daß die Bildform selbst ihre Aura verlieren muß. Sich die machtvolle Präsenz Maximilians in einem Porträt zu denken, das die Unmöglichkeit des Herrscherbildes vor Augen führt, indem der alternde Leib des Regenten die unverändert glanzvolle Hülle nicht länger mit Glanz auszufüllen vermag, fällt schwer, doch weist das auf den Kopf reduzierte Maximilianporträt des Schwertknaufs mit seiner nachgerade penetranten Zurschaustellung der wenig schmeichelhaften Habsburgerphysiognomie in eine Richtung, die vor allem im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die Erscheinungsform des Maximilianporträts bestimmen wird.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Vgl. die Umzeichnung bei Anhang 1.a), S. 274. – Friedrich Buchmayr, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, sei herzlich für die Möglichkeit gedankt, das Bild im Original zu studieren.

¹⁵⁷ Dazu unten, S. 248 ff.

2. Erwählter Kaiser des Heiligen Römischen Reiches

Die durchdachte, einheitliche Konzeption und Verbreitung des Hüftbildes im Harnisch auf Münzen und Tafelbildern als diejenige Erscheinungsform des Maximilianporträts, die den Herrscher in seiner Würde als König des Heiligen Römischen Reiches präsentiert, läßt ein ähnlich zielgerichtetes und routiniertes Vorgehen auch für das Porträt des Kaisers Maximilian erwarten, könnte man doch hierzu auf den bestehenden Strukturen aufbauen. Für die Münzprägung ist bereits seit Oktober 1507 und damit noch vor dem Aufbruch nach Italien eine solche Neuordnung dokumentiert,¹⁵⁸ doch wahrt das Münzbild zunächst die für geldwerte Prägungen entscheidende Kontinuität, indem ein erster halber Kaiserguldiner Benedikt Burkharts nur den Titel Maximilians in der Umschrift von *REX* zu *IMPERATOR* ändert.¹⁵⁹ Auch die Kaiserguldiner und Halbguldiner des im selben Jahr zum Nachfolger Benedikt Burkharts in der Haller Münze bestellten Stempelschneiders Ulrich Ursentaler behalten das Maximilianporträt im Harnisch als Hüft- (Abb. 107a/108a) oder Brustbild bei, nicht einmal die Harnischform wird modernisiert. Allerdings trägt Maximilian nun eine Krone mit doppeltem Bügel oder eine Mitrakrone, die auch auf dem Revers (Abb. 107b/108b) die einfache Bügelkrone ersetzt. Hier tritt zudem der doppelköpfige Adler an die Stelle des einköpfigen, die Vlieskollane fällt weg, die Umschriften werden aktualisiert und sprechen Maximilian als Imperator an. Die notwendigen Anpassungen lassen sich in knappen Anweisungen bündeln, wie dies die Münzordnung für Niederösterreich von 1510 für das Prägen von Viertelguldenern zeigt: *Fünffzehner auf der ain seytn ain prustbildt im harnasch mit kay. Mt. angesicht kunterfed und ain kay. Cron auf dem haubt, mit der umbschrift MAXIMILIANVS ROMANORVM IMPERATOR AVGVSTVS. Auf der andern seitn des hailigen reichs adler mit zweyen khöpfl, ain kay. Cron darauf und in der brust des adlers ain schildtlein halbirt darin Österreich und Burgundi. Die Umbschrift ARCHIDVX AVSTRIE STIRIE etc. und yedes jarzal darauf geschlahen.*¹⁶⁰ Parallel zur Herstellung der neuen Münzstempel hätte sich auch die Erscheinungsform des gemalten Hüftbildes im Harnisch

¹⁵⁸ Hier und im folgenden Egg 1977, S. 21 f. (Guldiner), 23 f. (Halbguldiner).

¹⁵⁹ Ebd. S. 23 und Nr. 5, S. 124 f. mit Abb.

¹⁶⁰ Ebd. S. 24 f. sowie 184 f. mit Abb. 7 zu den in den Münzstätten in Wien und Graz geschlagenen Viertelguldenern, S. 126–129 zu den Haller Viertelguldenern. – Vgl. zum

durch wenige Veränderungen der neuen Situation anpassen und dann wiederum in Serie verbreiten lassen.

Nun verlief der nach der Übernahme der Alleinherrschaft 1493 vorbereitete Italienzug zur Kaiserkrönung jedoch nicht wie geplant. Ein erster Anlauf mußte 1496 nach anfänglichen Erfolgen in Genua und Pavia abgebrochen werden, folgte doch bei Livorno eine schwere Niederlage der ›Heiligen Liga‹, in der sich Maximilian mit Spanien, Venedig und Mailand zum Schutz Italiens und des Papstes gegen das unter Charles VIII machtvoll von Neapel aus vordringende Frankreich verbündet hatte.¹⁶¹ Die französische Herrscherpanegyrik sowie das mit Maximilian und dem Reich rivalisierende Auftreten des französischen Königs, der in Italien als Nachfolger Karls des Großen gefeiert wurde, hat Robert W. Scheller eingehend analysiert und auf die daraus abgeleiteten imperialen Ansprüche der französischen Krone aufmerksam gemacht.¹⁶² Auch der auf dem Konstanzer Reichstag 1507 geplante Romzug führte Maximilian nicht nach Rom, sondern endete noch bevor er begann am 4. Februar 1508 in Trient, dem Sammelplatz des maximilianischen Heeres, mit der Proklamation Maximilians zum Erwählten Römischen Kaiser, die Papst Julius II. am 12. Februar bestätigte.¹⁶³ Statt einer glanzvollen Krönung im Petersdom blieb es bei dem feierlichen Festakt im Dom zu Trient, da die mittlerweile mit den Franzosen verbündeten venezianischen Truppen den König und sein Gefolge am Weiterziehen hinderten, die eigenen Verbände zu schwach waren, den Weg freizukämpfen.

Das Ausbleiben der Krönung und Salbung durch den Papst muß vor dem Hintergrund der ambitionierten Italienpolitik Maximilians¹⁶⁴ als erklärungsbedürftiger Mangel empfunden werden, auch wenn sich der deutsche König bereits mit seiner Wahl und Krönung 1486 sowie endgültig mit dem Antritt der Alleinherrschaft 1493 als legitimer Nachfolger im Imperium fühlen konnte. In einem ausführlichen Schreiben unterrichtet Maximilian daher die Reichsstände am 8. Februar 1508 über die veränderte Situation,

Wechsel vom einköpfigen zum doppelköpfigen Reichsadler unter Maximilian auch Hye 1973, bes. S. 84.

¹⁶¹ Wiesflecker 1971–86, Bd. 2, S. 50 ff. (Abschluß der ›Heiligen Liga‹), S. 105–122 (Belagerung von Livorno, Niederlage Maximilians und Rückzug aus Italien).

¹⁶² Scheller 1981/82, bes. S. 8–14, 52 f.

¹⁶³ Zu Venezianerkrieg und Kaiserproklamation Wiesflecker 1971–86, Bd. 4, S. 1–15.

¹⁶⁴ Rainer 1993; Wiesflecker 1971–86, Bd. 2, S. 9–26.

den Brief eröffnet sein neuer Titel: *Wir Maximilian von Gottes gnaden Erwelter Römischer kaiser etc.*¹⁶⁵ Die folgenden Zeilen halten mit Kritik an der mangelnden Unterstützung durch das Reich und den Papst nicht zurück, die Übermacht der Venezianer und Franzosen wird ebenso beklagt, wie das eigene Festhalten am Romzug zum Wohle des Reiches gelobt: *Dieweil das aber auß vil obertzelter ursachen mißlich und sorgfaltig ist, so achten wir in uns, wo wir gleich die chrönung vom babst unser klainen macht und grossen widerstands halben, dergleichen doch kainem Römischen künig nye begegnet ist, ditzmals mit erlangen möchten, wie dann unsern vorfordern Römischen künigen vor vil jaren offt beschehen ist, die die kaiserlich cron zu Rom auch nit empfangen haben, das darumb wir und die loblichen Teütschen dess Römischen kaiserthumbs nit berabt sein sollen, sonder wöllen uns yetzo, unangesehen desselben, auf fürsorg, wie es uns gee, des tittels ains Erwelten Römischen kaisers angenommen haben ... Das haben wir eüch für das erst unverkünndt nit lassen wöllen, mit ernnst begerend, ir wöllet uns hinfüro altzeit schreiben dergestalt: N. Erwelten Römischen kaiser, zu allen zeiten merer des reichs, in Germanien, auch zu Hungern, Dalmacien, Croacien etc. künigen, ertzherzogen zu Osterreich etc. etc. mit den andern unsern titeln, dero wir uns bißher gebraucht haben. Aber in reden und mit mund wellet unß nennen gestracks Römischen kaiser etc., wie uns dann auf heütigen tag all lateinisch und welsch getzüng kaiser schreiben und nennen.*¹⁶⁶ Der Brief schließt mit dem Hinweis, man habe das ›Erwählt‹ aus Respekt vor dem Krönungsrecht des Papstes vor den Titel gestellt und wolle die Krönung bei nächster Gelegenheit nachholen.

Mit der Trienter Kaiserproklamation kommt denn ein seit 1493 mit wechselnder Intensität betriebenes Unternehmen zu einem vorläufigen, wenn auch nicht gänzlich befriedigenden Abschluß. Das Schreiben an die Reichsstände dokumentiert dabei nicht allein den 1508 erreichten Status quo in Sachen Romzug und Kaiserkrönung, sondern liefert auch für Fragen der bildlichen Repräsentation Maximilians in seiner Würde als Kaiser entscheidende Hinweise, die sich unter zwei Aspekten zusammenfassen lassen. Zum einen die Zurückhaltung, was das Führen des Kaisertitels vor 1508 anbelangt, und selbst danach soll es in der Schriftform bei dem Titel eines Erwählten Römischen Kai-

¹⁶⁵ Wiesflecker-Friedhuber 1996, Nr. 47, S. 165–170, hier 165. – Der zitierte Brief an die Stadt Frankfurt erreichte gleichlautend alle Reichsstände.

sers bleiben, in dem die nicht vollzogene Kaiserkrönung und Verpflichtung zum Romzug stets mitschwingt. Zum anderen das Hintanstellen dieser die Form wahren Korrektheit im täglichen Umgang und – wie gesehen – in den Umschriften der seit 1507/08 geprägten Münzen, zumal es schon zuvor in lateinischer und italienischer Sprache durchaus üblich gewesen sei, ihn, Maximilian, als Kaiser zu titulieren, wie dies der *gegründt gerechtigkeit ... so wir alß gesalbter Römischer künig zu dieser cron haben*,¹⁶⁷ entspricht.

Bereits die Überlegungen zu den die Hüftbilder im Harnisch begleitenden Inschriften rührten an dem Problem des vor 1508 von Maximilian für sich kaum in Anspruch genommen Titels eines Imperators, was Dritte jedoch nicht hindert, den Herrscher vorzugsweise in panegyrischen Werken als Kaiser anzusprechen. Zudem entstehen in diesem Kontext erste Kaiserbilder. Beim Blick auf die Holzschnitte Dürers (Abb. 40) und Burgkmairs (Abb. 97) fällt auf, daß sie derselben ikonographischen Formel verpflichtet sind, ist doch das Kaiserbild in beiden Fällen ein Thronbild des Herrschers, der in seinem Ornat zunächst und vor allem als Kaiser vorgestellt wird. Die Identifikation mit Maximilian erfolgt in einem zweiten Schritt über die begleitenden Wappen beziehungsweise Inschriften, Porträtcharakter gewinnt erst der überarbeitete »Amores«-Holzschnitt (Abb. 41) durch die neu eingesetzten Köpfe. Ähnlich verhält es sich bei der Gerard David zugeschriebenen einzigen Miniatur zu den vermutlich vor 1504 entstandenen panegyrischen Gedichten des Johannes Michael Nagonius (Abb. 116).¹⁶⁸ Der thronende, jugendliche Regent im Harnisch mit dem langen, gelockten Haar, der sein blankes Schwert präsentiert, wäre kaum als Maximilian zu identifizieren,¹⁶⁹ griffe nicht der Typus des Thronbildes mit Zeltbaldachin ein seit 1489 belegtes burgundisches Siegel Maximilians und seines Sohnes Philipp auf (Abb. 117).¹⁷⁰ Die davon abweichenden Motive einer antikisierenden Kaiserikonographie dürften dem Grundton des Textes verpflichtet sein, der Maximilian als von den Göttern zur Rettung Roms erkorenen Streiter in die

¹⁶⁶ Wiesflecker-Friedhuber 1996, S. 168.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Wien, ÖNB: Cod. 12750, fol. 4^v; dazu Ak Los Angeles 2003, Nr. 104, S. 356 ff. (Maryan W. Ainsworth); Ak Wien 2012, Nr. 70, S. 278 f. (Eva Michel).

¹⁶⁹ Die Lesart der Inschrift: *Sic ego su(m) cesar maxim orbis herus*, ist umstritten. Während Ainsworth [Ak Los Angeles 2003, S. 356] das *maxim* zu *maximus* ergänzt, liebt Gwynne 1996, S. 65, *maximilianus*.

Nachfolge der antiken Caesaren stellt.¹⁷¹ So prangen auf dem Baldachin die Senat und Volk von Rom vertretenden Buchstaben *SPQR*, statt der Wilden Leute des Siegels enthüllen zwei aufsteigende Adler den Thronenden,¹⁷² über dessen stahlblauer Rüstung ein gleichfalls blauer, hermelingefütterter Mantel von einer Sonne als Schließe gehalten, der Herrscher damit als *Sol invictus* gefeiert wird.¹⁷³ Das Maßwerkdekor des Thrones ersetzen szenisch gestaltete Marmorreliefs, die zur Linken Maximilians stehende Gestalt Philipps mußte ganz weichen.

Jedes der angesprochenen Bilder wäre nun im Detail zu untersuchen, um die vielfältigen motivischen und ikonographischen Anspielungen entschlüsseln und angemessen in den jeweiligen Werkzusammenhang einordnen zu können. Dies ist jedoch nicht die hier zu leistende Aufgabe, weshalb sich der Blick wiederum auf die von Maximilian autorisierten Porträts richtet. Gleichwohl eröffnen die frühen Kaiserbilder eine Reihe von Fragen. So gilt es zu klären, wie sich das maximilianische Kaiserbild zur Erscheinungsform des Hüftbildes im Harnisch verhält, wie zu der tradierten Ikonographie etwa des kaiserlichen Thronbildes. Können für das Porträt eines Erwählten Römischen Kaisers überhaupt überkommene Bildtraditionen greifen, oder verlangt die besondere historische Situation nicht auch nach besonderen bildlichen Lösungen? Während im Fuggerischen »Ehrenwerk« ein Porträt genügte, um den König Maximilian zu repräsentieren, legen die beiden Illustrationen zur Gestalt des Kaisers (Abb. 49/50) ein Wissen um zumindest zwei voneinander verschiedene und sowohl gegenüber dem Königsbild wie auch dem in den Holzschnitten verbreiteten Thronbild eigenständige Erscheinungsfor-

¹⁷⁰ Posse III, 1912, S. 10, Taf. 3, Nr. 3–5; Posse V, 1913, S. 54, Nr. 13.

¹⁷¹ Zum Inhalt der Gedichte und der Person des Berufspanegyriker Nagonius, der dasselbe topische Repertoire unverändert zum Lob unterschiedlicher Personen und Zwecke einsetzt, Gwynne 1996, bes. S. 62–66.

¹⁷² Vgl. zur weitverbreiteten christianisierten Form dieses Hoheitsmotives als beliebiges Beispiel die Miniatur der von Engeln enthüllten hl. Katharina aus einem um 1480–85 entstandenen Genter Stundenbuch, Oxford, Bodleian Library: Ms. Douce 223, fol. 18^v; Abb. Ak Los Angeles 2003, S. 189.

¹⁷³ Anders Maryan W. Ainsworth [Ak Los Angeles 2003, S. 356], die hier ein Medusenhaupt erkennt, jedoch den in der Herrscherpanegyrik auch für Maximilian geläufigen Vergleich mit der Sonne übersieht; dazu Deuchler 1983, S. 139 mit Abb. 8: Dürers großer Triumphwagen, bei dem auf dem Maximilian beschirmenden Baldachin ein ähnliches Bild der Sonnenscheibe neben dem Kaiseradler erscheint, erläutert von der Inschrift: *QVOD IN CELIS SOL HOC IN TERRA CAESAR EST*. – Überzeugend dagegen Ainsworths Bestimmung der Thronreliefs als Tugendexempel mythologischen wie christlichen Ursprungs.

men des Kaiserporträts nahe. Der Blick auf die überlieferten Bildnisse wird die Differenz zwischen der Bildauswahl des »Ehrenwerkes« und der im Umkreis Maximilians gepflegten Bildpraxis aufdecken, scheint doch der Wechsel vom Königs- zum Kaiserporträt jenseits des Münzbildes mit einer Reihe offener Fragen und ikonographischer Probleme behaftet, die im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts virulent sind, aus der zeitlichen Distanz des »Ehrenwerkes« heraus jedoch keine Rolle mehr spielen. Es gilt mithin, die Prozesse der Bildfindung mit dem letztlich erzielten Ergebnis zu kontrastieren und die in den Bildern sich spiegelnde Debatte um ein sich wandelndes Porträtverständnis zu analysieren, wie sich dies bereits in den Veränderungen des Königsbildes in der Fassung von St. Florian (Abb. 78) andeutete.

a) Altertümlichkeit als Argument?

Die Maximilianporträts im Kunsthistorischen Museum Wien (Abb. 118) und im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg (Abb. 119), die den gerüsteten Herrscher mit Szepter, Schwert und kaiserlicher Mitrakrone präsentieren, muten zunächst wie eine der Praxis des Münzporträts folgende Umformung des Königs- zum Kaiserbild an. Eine Tafel im Keresztény Múzeum Esztergom (Abb. 120) wiederholt nur den Kopf dieser Erscheinungsform des Maximilianporträts, ein Brustbild im Kölnischen Stadtmuseum (Abb. 121) ist schlecht erhalten, so daß verlässliche Aussagen zum ursprünglichen Aussehen kaum möglich sind.¹⁷⁴ In den Abmessungen entsprechen sich die beiden Porträts in Wien und Herzogenburg weitgehend, sind jedoch mit etwa 61 x 41 cm kleiner als die Königsbilder,¹⁷⁵ zudem ist die Komposition eine andere und auch der Kopf Maximilians, sein Harnisch, die Gestalt der Insignien sowie der Dekor des Ehrentuchs weichen von den Königsbildern ab, so daß zwar Parallelen bestehen, die eine Konzeption im Umfeld Maximilians wahrscheinlich machen, die beiden Gruppen aber kein direktes Kopienverhältnis verbindet. War für die bislang betrachteten Hüftbilder im Harnisch

¹⁷⁴ Sibylle Schmitt, Diplomrestauratorin, sei eine ausführliche schriftliche Stellungnahme herzlich bedankt. – Vgl. zu den hier besprochenen Porträts auch Anhang 1.b), S. 278–281; Verbleib und Aussehen eines weiteren, bei Baldass 1913/14a, S. 268 Anm. 2, in diesem Zusammenhang genannten Bildes der Sammlung Graf Wilczek auf Burg Kreuzenstein konnten nicht geklärt werden. Laut freundlicher Auskunft des heutigen Besitzers, Graf Johann von Wilczek, besteht die Gemäldesammlung nicht mehr.

¹⁷⁵ Dazu Anhang 2, Tabelle 1 und 2, S. 293.

zudem bei einer hohen Zahl von Wiederholungen gerade deren Gleichförmigkeit zentrales Gestaltungsmerkmal, fallen hier bei nur wenigen überlieferten Porträts die Variationen besonders ins Auge, und zwar sowohl bei der Figur des Regenten: Maximilians Kopf erscheint einmal im Dreiviertel-, dann im strengen Profil, als auch bei dem sie umgebenden Raum: das Landschaftsmotiv in dem als Fenster ausgewiesenen Bildfeld ist jeweils ein anderes.

Ein eingehender Vergleich dieser Kaiserbilder, vor allem des Wiener Exemplars (Abb. 118), mit dem standardisierten Königsbild Maximilians lohnt, da sich ein von dessen Zeichenhaftigkeit unterschiedenes Porträtverständnis abzeichnet. In dem durch die diagonal geführte Wand mit Fenster als Innenraum charakterisierten Gemach der Kaiserbilder tritt die Figur Maximilians weiter hinter die vordere Brüstung zurück und wendet sich zugleich entschiedener dem Betrachter zu, da der Körper zu drei Vierteln sichtbar wird, während er sich in den Königsbildern aufgrund der Abhängigkeit von den Münzen stärker ins strenge Profil wendet. Mit der Körperdrehung erscheint zugleich der linke Unterarm Maximilians bis zum Ellenbogen, und auch ein Blick unter den Mantel, der den Körper in dieser Version des Porträts wie eine Schale umhüllen soll, läßt sich erhaschen. Statt des über die Brüstung gebreiteten, in seiner stofflichen Qualität unbestimmten Tuches ist folglich das Innenfutter des um den rechten Arm geschlungenen Kaisermantels zu sehen, der Unterarm ruht nicht auf der Brüstung, sondern stützt sich allenfalls mit dem Ellenbogen leicht auf. Das Szepter wirft einen Schatten und trägt ebenso zur Bestimmung eines dreidimensionalen Raumes bei wie das Schwert, das Maximilian mit diagonal gestellter Parierstange vor, nicht neben seinem Körper präsentiert. Obgleich die schmale Körpersilhouette mit den in mehreren Reihen sich abzeichnenden Bauchreifen des Harnischs gewisse Analogien zu den seit 1501 geprägten Halbguldinern aufweist (Abb. 122a), verdeutlicht gerade eine solche Gegenüberstellung die Distanz zwischen dem konsequent ins Dreiviertelprofil gedrehten Körper der Kaiserbilder und dem Münzbild mit seinem charakteristischen, Kopf wie Körper umfassenden strengen Profil. Der beim Herzogenburger Porträt (Abb. 119) gleichfalls ins strenge Profil gewandte Kopf wirkt denn nicht allein dem Körper unanatomisch aufgesetzt, sondern gegenüber der im Wiener Bild (Abb. 118) gefundenen Lösung deutlich statischer, doch muß die Wahl des Profilbildes nicht notwendigerweise eine postume Entstehung des

Porträts anzeigen, wie von Lukas Madersbacher vorgeschlagen.¹⁷⁶ Später als die Wiener Tafel dürfte die Herzogenburger gleichwohl entstanden sein, vereinfacht und glättet sie doch manche Formen, wodurch sich das zuvor beschriebene Interesse an Räumlichkeit wiederum reduziert, gleichzeitig aber bei der Landschaft Ansätze zu einer im Wiener Bild nicht zu findenden atmosphärischen Durchdringung auffallen. Zudem greift das Herzogenburger Porträt – was noch genauer zu zeigen ein wird – seinerseits Formen der Königsbilder wie auch weiterer Porträts Maximilians auf, so daß im folgenden die wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen den Bildnissen sowie die Gründe für die Altertümliches und Modernes verbindende Motivwahl eingehender untersucht werden sollen.

Im Unterschied zur Gruppe der Königsbilder, die mit der 1496/99 datierten Berliner Tafel (Abb. 68) und dem 1507 verschenkten Straßburger Bild (Abb. 74) einen zeitlichen Rahmen vorgeben, in den sich die mit Hilfe der Dendrochronologie gewonnene Datierung des Augsburger Porträts (Abb. 70) fügt, das nach 1496, vermutlich aber nicht vor dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, fehlen für die Kaiserbilder ähnlich verlässliche Datierungshinweise. Bereits Ludwig von Baldass hat sich nicht zuletzt aufgrund des jugendlichen Aussehens Maximilians für eine frühe Datierung des zugrundeliegenden Entwurfs ausgesprochen, der dann als die ursprüngliche Erscheinungsform des Maximilianporträts im Harnisch anzusehen wäre.¹⁷⁷ Die körperbetont-schlanke Form der Rüstung mit der stark eingezogenen Taille scheint dies zu bestätigen. Vom Typus her dem Kyriß der Königsbilder verpflichtet, gehört die geschiftete Harnischbrust einer älteren Stilstufe an. Nächst verwandt ist ein Harnisch Maximilians von 1480,¹⁷⁸ der demjenigen entspricht, den der in Luxemburg im selben Jahr siegreich einreitende Erzherzog trägt (Abb. 82).¹⁷⁹ Die seitlich zweimal gezackte Form der Schiftung ist für viele der in den Medaillonbildern des 1489 datierten Stammbaums der

¹⁷⁶ Ak Tirol / Trentino 2000, Nr. 2–15–1, S. 370. – Als Gegenbeispiel sei auf die zu Lebzeiten Maximilians entstandenen Bildnisse im strengen Profil auf den Altären Bernhard Strigels (Abb. 180/189) oder Hans Dauchers 1515 datiertes Relief (Abb. 23) verwiesen, um nur einige Beispiele zu nennen.

¹⁷⁷ Baldass 1913/14a, S. 269; Kat. Wien ²1982, Nr. 11, S. 53 f.

¹⁷⁸ Wien, KHM – Hofjagd- und Rüstkammer: A 60 mit der Marke Lorenz Helmschmids; dazu Kat. Wien 1976, S. 106 f. mit Abb.

¹⁷⁹ Vgl. oben S. 111, Anm. 41 sowie Gamber 1957, S. 38–43 mit Abb. 29, 32 und 37 zur Dokumentation dieses Harnischs im Thunschen Skizzenbuch.

Babenberger gezeigten Ritter charakteristisch,¹⁸⁰ wohingegen die gleichfalls geschiftete Harnischbrust Maximilians in der G-Initiale der 1491 datierten ›Sunthaym-Tafel‹ (Abb. 84) bereits den für die Königsbilder kennzeichnenden Palmettenkranz trägt. Neben der Harnischform folgt auch der deutlich als Innenraum mit Fenster gestaltete Bildraum dem seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts verbreiteten Typus des Porträts im Gemach, wie ihn etwa Wolfgang Beurers auf dem originalen Rahmen 1487 datiertes Porträt eines Mitglieds des Ritterordens vom Heiligen Grab und des zyprischen Schwertordens vertritt (Abb. 124).¹⁸¹ Vor dem Tod Friedrichs III. im Jahr 1493 ist nun aber eine Präsentation Maximilians mit der kaiserlichen Mitrakrone undenkbar und auch danach in einem von Maximilian autorisierten Herrscherbild bis 1508 wenig wahrscheinlich. Einen geschifteten Harnisch trägt er zuletzt auf Konrad Kochs Königsgulden von 1495 (Abb. 35), der jedoch kaum verbreitet und rasch modernisiert wurde.

Ogleich die im Wiener Porträt vorgestellte konsequentere Präsentation Maximilians im Dreiviertelprofil dem Herzogenburger Bild vorausgeht, besteht Konsens darüber, daß es sich auch beim Wiener Porträt nicht um das Urbild einer mutmaßlich vor die Königsbilder zu datierenden Erscheinungsform des Maximiliansporträts handelt.¹⁸² Hierfür weist die Tafel neben der für eine Frühdatierung problematischen Darstellung Maximilians mit der kaiserlichen Mitrakrone in sich zu viele Unstimmigkeiten auf, die im Herzogenburger Bild auch, aber in geglätteter Form existieren. Besonders störend fällt beim Wiener Porträt (Abb. 118) die verzeichnete linke Schulter Maximilians auf. Der Harnischkragen ist aufgebrochen, der Mantel endet abrupt über der Mantelschließe, statt um den Kragen geführt zu werden, die Vlieskollane ist ähnlich dem Ambraser Porträt GG 4403 (Abb. 77) wie eine Tasselschnur zwischen die Schließen gespannt. Gerade das gewiß nach 1505 zu datierende Ambraser Königsbild steht der Wiener Tafel sehr nahe, findet sich doch nur hier die dicht mit Perlen besetzte Mantelbordüre wieder, und auch

¹⁸⁰ Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift: Stiftsmuseum; Mitteltafel mit zwei Flügeln, Tempera auf Leinen, ehemals Holz, die hier relevante Mitteltafel mißt 344 x 405 cm; vgl. insbesondere die Medaillonbilder zu Heinrich I., Adalbert dem Sieghaften, Ernst dem Strengen und Albrecht dem Leichtfertigen; Abb. Röhrig 1975, S. 45, 55, 59 und 63.

¹⁸¹ Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza: Inv. 1934.15a; Holz, 37,3 x 27,5 cm; dazu Lübbecke 1991, Nr. 34, S. 150–155 mit weiteren Beispielen; zum Porträttyp auch oben S. 43 ff.

¹⁸² Vgl. hierzu die Belege unter Anhang 1.b), S. 281, wobei die Datierungsvorschläge von bald nach 1500 (Kat. Wien ²1982, S. 54) über nach 1508 (Ak Innsbruck 1969, Nr. 549, S. 148) bis um 1510 reichen (Ak Wien 1959, Nr. 526, S. 179 f.)

die Frisur Maximilians verzichtet weitgehend auf die für die Königsbilder sonst übliche Teilung des Haares über der Schläfe, um die geschlossene, kürzere Form der Kaiserbilder aufzugreifen. Eine letzte Gemeinsamkeit betrifft den Willen zu einer über die charakteristische Physiognomie hinausweisenden Personalisierung Maximilians. Während das Ambraser Porträt hierzu eine der Wortdevisen Maximilians auf der Armkachel des Harnischs anbringt, formt die Wiener Version des Kaiserbildes den Schwertknauf zu einem Granatapfel um. Die Wahl dieser Devise wird im Umkreis Maximilians bekanntlich mit der Eroberung Granadas 1492 begründet, in Bildern begegnet sie seit dem frühen 16. Jahrhundert häufiger.¹⁸³ Sollte das Wiener Kaiserbild einer älteren Vorlage folgen, kann diese nur nach 1492/93 entstanden sein, oder aber die Gestalt von Schwertknauf und Mitrakrone sind ihrerseits das Ergebnis einer dann am ehesten nach 1500 erfolgten aktualisierenden Umformung. Das Herzogenburger Porträt (Abb. 119) hebt die Personalisierung wiederum auf, indem es den als aufspringende Frucht mit herausquellenden Kernen gestalteten Schwertknauf in einen Blätterkranz überführt.

Die inhaltliche Aufladung gerade der für eine realienkundliche Bestimmung der Attribute relevanten Formen wie Schwertgriff und Knauf erschwert denn die Einordnung des Wiener Bildes zusätzlich, da sich auch hier – wie schon beim Porträt in St. Florian mit seinem das Bildnis Maximilians tragenden Schwertknauf (Abb. 78) – kein Vorbild für die Waffe nachweisen läßt. Gegenüber den Königsbildern verändert erscheint zudem der Lederüberzug des Griffs, der eine Nietung zeigt, die sich auf dem über die Parierstange gezogenen Leder fortsetzt. Sollten hier genietete Griffschalen gemeint sein, wäre dies für ein Schwert ausgesprochen ungewöhnlich, allerdings für Messer wie dem um 1490 entstandenen großen Kriegsmesser Maximilians charakteristisch (Abb. 123).¹⁸⁴ Messer verfügen nun aber weder über einen wie auch immer gestalteten Birnknauf, noch eine dem Schwert vergleichbare zweischneidige Klinge mit Hohlschliff, wie sie in den Porträts stets zu sehen ist.¹⁸⁵ Doch auch die Befestigung allein des Lederüberzuges mit Hilfe von Nieten dürfte keiner allzu verbreiteten Praxis

¹⁸³ Dazu oben S. 58 f.

¹⁸⁴ Wien, KHM – Hofjagd- und Rüstkammer: A 123; dazu Kat. Wien 1976, S. 89.

¹⁸⁵ Vgl. zu den unterschiedlichen Waffentypen Gamber 1961, bes. S. 8–11 (Schwert), 11–14 (Messer).

entsprechen, zumindest scheint sie in Bildern sonst nicht dokumentiert.¹⁸⁶ So liegt dem Wiener Porträt entweder eine allenfalls allgemeine Kenntnis zeitgenössischer Waffen zugrunde, oder aber der Versuch, Maximilian wie schon im Königsbild von St. Florian mit einem ausschließlich für ihn gestalteten Schwert zu zeigen, begünstigt die Wahl in seinem Umfeld vertrauter Motive und Formen, die in dieser Kombination zwar nicht undenkbar, aber doch ungewöhnlich sind.¹⁸⁷ Für eine solche stärker am Wirken und Zusammenwirken einzelner Motive im Bild als der getreuen Wiedergabe von Vorbildern orientierte Darstellungsweise spricht auch die Gestalt der Vlieskollane, deren Feurerisen zwar wie bei den frühen Ketten (Abb. 19) ohne die für die Königsbilder charakteristischen Kleeblattenden (Abb. 68) ineinander verhakt sind, dann aber wahrhaftig Funken schlagende Feuersteine zeigt, die eher der hinter dem Motiv stehenden Idee als seiner in den existierenden Ketten überlieferten Form verpflichtet sind.

Eine andere Strategie verfolgt im Wiener Bild (Abb. 118) die Wiedergabe der Mitrakrone, bei der vor allem die Blattranken und Palmetten über dem Kronreif eine verfestigte, der Goldschmiedearbeit angemessene Gestalt zeigen. Das Herzogenburger Porträt (Abb. 119) übernimmt zwar die den Palmetten aufgesetzten Juwelen vom Wiener Vorbild, löst aber die Palmettenform in züngelnden, sich auf- und einrollenden Blatträndern auf, wie dies für die spätere, um das Augsburger (Abb. 70) und Straßburger Porträt (Abb. 74) geordnete Gruppe der Königsbilder und auch das Ambraser Porträt GG 4403 (Abb. 77) charakteristisch ist. Zwar unterscheiden sich die Wiener und Herzogenburger Krone untereinander und im Vergleich mit den Kronen der Königsbilder durch die Wahl und Anordnung der den Kronreif zierenden Edelsteine und Perlen, doch stehen sie sich als Gruppe näher als vergleichbaren Mitrakronen. So verbindet Maximilians Mitrakrone mit der Krone Friedrichs III., wie sie das Burgkmair zugeschriebenen

¹⁸⁶ Zu den im Œuvre Dürers abgebildeten Waffen Müller 2002, S. 46–59; zum Aussehen der maximilianischen Prunkschwerter Thomas 1949, bes. Abb. 2 f. und 8; zahlreiche Abbildungen überlieferter Schwerter bei Oakeshott 1991, die – sofern die Ummantelung des Schwertgriffs erhalten ist – keine der Waffe des Wiener Porträts vergleichbare Nietung zeigen.

¹⁸⁷ Matthias Pfaffenbichler, Kunsthistorisches Museum Wien – Hofjagd- und Rüstkammer, sei für seine Meinung zu diesem Schwert herzlich gedankt. Er hält die gezeigte Schwertform für grundsätzlich möglich, ohne daß damit das Porträt einer existierenden Waffe Maximilians gemeint sein müsse, wobei auch er die inhaltliche Bedeutung vor allem des Knaufes sieht.

Porträt zeigt (Abb. 94), allenfalls der allgemeine Typus, zumal sie am Kreuz über dem Bügel statt der Stirn festhält. Dieser Form entspricht eher die das Reichswappen überragende Mitrakrone auf der Grabplatte Friedrichs III. (Abb. 125),¹⁸⁸ obgleich auch hier keine bis ins Detail exakte Angleichung nachzuweisen ist. Wie schon bei den Königsbildern wenig spezifisch, statt dessen eher um eine Angleichung an die Form der Krone bemüht präsentiert sich zuletzt das Szepter, dessen Typus den aus den Porträts und Münzbildern bereits vertrauten Szeptern eine weitere Variante hinzufügt.

Alle bislang angestellten Beobachtungen machen trotz der altertümlichen Harnischform eine Entstehung des Wiener Kaiserbildes um oder nach 1500, aufgrund der Mitrakrone vermutlich in zeitlicher Nähe zu den Kaiserplänen Maximilians wahrscheinlich, wie sie zwischen 1500 und 1503, dann wieder 1507 nicht nur intensiv diskutiert werden, sondern auch konkrete Gestalt annehmen.¹⁸⁹ Während der goldene Prunkharnisch und das goldblonde Haar das Porträt mit der frühen Gruppe der Königsbilder verbinden (Abb. 68), rücken es die Mantelform, vor allem aber das Streben nach einer stärkeren Personalisierung Maximilians näher zum Ambraser Porträt GG 4403 (Abb. 77) und dem Bild in St. Florian (Abb. 78), die ihrerseits die festgefügte Erscheinungsform des Hüftbildes im Harnisch variieren, teilweise sogar auflösen. In diese Richtung weist auch die Analyse des Kopfes, wobei das Kaiserbild eine aufgrund der kurzen, nur bis zum Harnischkragen reichenden Haare gegenüber den Königsbildern gedrungener Kopfform aufweist. In der Gegenüberstellung des Wiener Kopfes (Abb. 118) mit dem Berliner (Abb. 68) fällt neben allgemeinen physiognomischen Entsprechungen vor allem die unterschiedliche Behandlung der Oberflächen auf. Während beim Berliner Bild das Inkarnat kaum weiter differenziert und statt dessen das Gesicht gleichmäßig hell ausgeleuchtet ist, unterscheidet das Wiener Porträt zwischen hellen und verschatteten Partien und erzielt so unter Aufgabe der makellosen Glätte eine größere Plastizität. Kinn und Wangen setzen sich deutlich vom Hals ab, der Unterkiefer ist entschiedener vorgeschoben, die vorstehende Unterlippe durchbricht den geschlossenen Gesichtskontur. Die bereits bei den Königsbildern markante Nase wird durch den kantig sich absetzenden Nasen-

¹⁸⁸ Wien, Dom- und Metropolitankirche St. Stephan: Apostelchor. Die Grabplatte dürfte beim Tod Friedrichs bereits existiert haben, das Grabmal selbst wurde 1515 unter Maximilian vollendet; dazu Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III, 2003, Nr. 94, S. 319 f. (Lothar Schultes) mit weiterführender Literatur.

rücken nochmals betont, neben dem einprägsamen Höcker auf Höhe der Augenlinie tritt die Nasenspitze eigens hervor. Dem kräftigen Schwung des Nasenrückens antwortet das gleichfalls schwingend das Gesicht rahmende Haar. Insgesamt unruhiger, aber zugleich charakteristischer erscheint der Wiener Kopf, wenn auch die Wiedergabe der vom Betrachter abgewandten, verkürzten linken Gesichtshälfte Maximilians Mühe bereitet.

Einige der für den Wiener Kopf charakteristischen Merkmale begegnen in den nach 1500 einzuordnenden Königsbildern. Das ohnehin eng verwandte Ambraser Porträt GG 4403 (Abb. 77) kennt die verschattete Kinn- und Wangenpartie, der über der Nase sich kantig abzeichnende Nasenrücken deutet sich im Augsburger Bild an (Abb. 70). Gerade dieses Motiv zeichnet nun aber auch die um 1506/07 entstandenen Maximilianporträts Bernhard Strigels aus. Obgleich die dem Salemer Altar (Abb. 189) und dem Kreuzaltar (Abb. 180) eingefügten Bildnisse einen deutlich älteren Maximilian zeigen, kehrt der prononcierte Nasenrücken mit der vorspringenden Nasenspitze hier als markantes Erkennungszeichen des Herrschers wieder. Um eine anatomische Einbindung des Motivs bemüht sich Strigels Kreuzlinger Tafel (Abb. 190). Wie das Wiener Kaiserbild gebraucht sie den Typus des Porträts im Gemach, wenn auch der Raumeindruck ein weiteres Mal variiert. Von hier dürfte nun wiederum das Herzogenburger Kaiserbild (Abb. 119) Anregungen empfangen haben, findet doch das für ein Hüftbild im Harnisch sonst nicht belegte strenge Profil in der Gegenüberstellung mit dem Kreuzlinger Porträt eine Erklärung, und auch das dichte, goldene Haar Maximilians ist in beiden Bildnissen weder über der Schläfe geteilt, noch folgt es dem Gesichtskontur in welligem Schwung, was für das Herzogenburger Bild eine Entstehung nach den Strigelschen Arbeiten und damit nach 1506/07 nahelegt.

Eine letzte Verbindung zwischen dem Wiener Kaiserbild und den Strigelschen Maximilianbildnissen findet sich in der Landschaft, denn Strigels Kreuzlinger Porträt (Abb. 190) sowie das seine Auseinandersetzung mit den Hüftbildern im Harnisch dokumentierende Porträt in Upton House (Abb. 202)¹⁹⁰ verwenden wie das Wiener Bild das Motiv der Vogeljagd, wenn auch in einem anderen Kontext, wie überhaupt die Landschaften von den Königsbildern vertrauten, festgefügt-zeichenhaften Charakter vermissen

¹⁸⁹ Vgl. Wiesflecker 1971–86, Bd. 3, S. 144–163 und 338–379.

lassen. Die Reiherbeize ist im Wiener Bild Teil einer Flußlandschaft mit steil aufragendem Felsen, in dem zwei Gemsen stehen, während an seinem Fuß ein Hirsch den Weg kreuzt, ohne daß die zugehörigen Jäger zu sehen oder eine topographische Verortung gesucht wäre. Eingebunden in das Jagdgeschehen begegnet der den Reiher schlagende Falke in einer versuchsweise Jörg Kölderer zugeschriebenen, um 1510 entstandenen Wandmalerei des Rittersaales auf Schloß Friedberg in Tirol.¹⁹¹ Auf sich gestellt wie im Kreuzlinger Porträt eignet dem Motiv dagegen ein stärker emblematischer Charakter,¹⁹² so daß hier wohl das Thema, nicht aber der Inhalt die Bilder verbinden dürfte. Das Herzogenburger Porträt (Abb. 119) vereinfacht wiederum die Formen, da die Seenlandschaft vor der befestigten Stadt nun weder Hinweise auf die Jagd noch sonstiges menschliches Tun enthält.

Während folglich die Herzogenburger Tafel das Wiener Kaiserbild wiederholt und dabei zugleich Motive der Königsbilder und der Strigelschen Maximilianporträts rezipiert, fügt sich das Wiener Bildnis ungeachtet mancher altertümlichen Formen eng zu einer Gruppe von Porträts, die im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die Erscheinungsform des Hüftbildes im Harnisch wie das Ambraser Porträt GG 4403 und dasjenige in St. Florian verändern oder aber wie die Strigelschen Porträts neue Erscheinungsformen des Herrscherbildes überhaupt erst begründen. Und obgleich sich diese Bilder nicht zu einem einheitlichen Bild fügen, zeichnet sich hinter der Varietas der Umformungen doch eine gemeinsame Motivation ab: das Bemühen um ein persönlicheres Herrscherbild, das den in zeitlosen Glanz und einen abstrakten Bildraum unantastbar entrückten Maximilian stärker der sichtbaren Welt einverleibt. Das altertümliche Herkommen des Wiener Porträts findet hiermit jedoch keine hinreichende Erklärung, denn selbst wenn es sich statt um eine Neukonzeption um die Kopie einer älteren Vorlage handeln sollte, muß sich die Frage stellen, warum man die Harnischform bei dieser Gelegenheit nicht aktualisiert, vor allem aber, warum man eine in die Zeit der Königs-

¹⁹⁰ Dazu unten S. 241 f. sowie Anhang 1.c), S. 287 f.; eine zweite Fassung dieses Porträts befindet sich im Louvre (Abb. 203).

¹⁹¹ Das Schloß erhalten die 1489 in den Adelsstand erhobenen Fieger, Kaufleute in Hall und Gewerken in Schwaz, bereits 1491 von Maximilian zum Lehen und sorgen für eine repräsentative Ausstattung; dazu Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III, 2003, Nr. 225, S. 258 f. mit Abb. (Lukas Madersbacher).

wahl weisende Erscheinungsform des Maximilianporträts in zeitlicher Nähe zur Kaiserproklamation überhaupt wiederholt, möglicherweise sogar bei dieser Gelegenheit um die Mitrakrone ergänzt, und warum ihre Formen ausgerechnet jetzt rezipiert werden. Ungeachtet der Diskussion, wann welche Motive des Wiener Porträts vor dem Hintergrund der historischen Konstellationen möglich sind, zeigt das Bild als Ganzes betrachtet Maximilian als den seit der Königswahl 1486 zum Kaiser bestimmten Regenten wie er die Nachfolge seines Vaters 1493 angetreten haben könnte. Vorsichtig formuliert also eine rückwirkende, die Kontinuität der imperialen Herrschaft betonende Legitimation, welche die Schwierigkeiten, die für Maximilian mit der auch faktischen Übernahme der Kaiserwürde verbunden sind, kurzerhand ausblendet.

Ein dem Königsbild vergleichbarer Erfolg im Sinne einer weiten Verbreitung dürfte dieser Erscheinungsform des Porträts allerdings nicht beschieden gewesen sein. Bis auf die eine Wiederholung in Herzogenburg sind nur Teilkopien bekannt, die das Hüftbild auf den Kopf reduzieren. Beim Porträt in Esztergom (Abb. 120) haben sich die Malkanten an drei Seiten erhalten, nur die rechte Seite ist beschnitten. Der Bildausschnitt war also von Anfang an so konzipiert, die Komposition der Vorlage als nicht bindend empfunden worden. Zsuzsa Urbach geht ohne weitere Begründung von einer Entstehung zwischen 1550 und 1600 aus.¹⁹³ Ihre These, es handle sich hierbei um eine Kopie nicht etwa eines der Kaiserbilder, sondern einer allen Hüftbildern Maximilians zugrundeliegenden Porträtskizze nach dem Leben, ist jedoch abzulehnen. Der Kopf in Esztergom dürfte vielmehr wie auch das Herzogenburger Porträt mehrere Vorlagen gekannt und verarbeitet haben, folgt doch der Kopftyp mit dem kurzen Haar und der betonten Unterlippe dem Wiener Porträt (Abb. 118), die Gesichtszüge aber den Königsbildern, wobei der Maler die Verkürzung der linken Gesichtshälfte korrigiert und anatomisch überzeugender präsentiert. Die Krone wiederum findet ihre engste, wenn auch keine exakte Entsprechung im Herzogenburger Porträt (Abb. 119).

¹⁹² Dazu unten S. 238 f.; zur Verbreitung des Motivs und weiteren Beispielen Konečný 1990, S. 117 Anm. 33.

¹⁹³ Hier und im folgenden Urbach 1994, S. 24. – Dora Sallay, Kuratorin am Keresztény Múzeum, seien die umfassenden Informationen zu diesem Porträt bedankt. Bei der Übersetzung des Aufsatzes von Zsuzsa Urbach aus dem Ungarischen war Marta Seres, Heidelberg, behilflich.

b) Aktualität des Romzuges

Statt der für die Königsbilder typischen, über weite Strecken getreuen Wiederholung der einmal gefundenen Erscheinungsform des Porträts, zeichnet sich seit der Mitte des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts mit der selektiven Übernahme einzelner Formen und Motive in neue Zusammenhänge ein Auflösungsprozeß der bis dahin verbindlichen Ikonographie ab, ohne daß die solcherart kreierten Neuinszenierungen des Herrscherbildes ihrerseits zur Vervielfältigung und gleichermaßen weiten Verbreitung autorisiert wären. Bei einem letzten Porträt, das als Umformung des Königs- zum Kaiserbild aufgefaßt werden kann, dürfte es sich um ein echtes Einzelstück handeln. Kopien oder Wiederholungen sind nicht bekannt, doch greift die Innsbrucker Tafel (Abb. 127) ihrerseits Motive nicht allein der Königsbilder, sondern auch des Wiener Kaiserbildes auf, ergänzt um eigene, nur für dieses Porträt spezifische Formen, so daß es wie eine um die Vorzüge der Königsbilder bereicherte und den historischen Gegebenheiten inhaltlich wie formal angepaßte Erscheinungsform des Kaiserporträts Maximilians anmutet. Mit 84 x 51,8 cm schließt sich das Bildnis dem größten der Königsbilder, dem Ambraser Porträt GG 4401 (Abb. 76) an, während die Gesichtszüge und Stilstufe des nun geschwärzten Harnischs dem etwas kleineren Porträt GG 4403 (Abb. 77) folgen. Die Frisur mit dem etwas kürzeren Haar, dem gerundeten statt kantigen Kontur sowie die Präsentation des Schwertes vor dem Körper sind dagegen dem Wiener Porträt (Abb. 118) verpflichtet. Neu ist die Konzentration auf die Figur des Regenten, die vor einem roten Bildgrund erscheint, ohne daß Ehrentuch, Landschaft oder ein mit dem Auge erst abzutastendes Raumgefüge den Blick ablenken würden. Nur der die leibliche Präsenz Maximilians bezeugende mächtige Schatten durchbricht die strenge Gleichförmigkeit des umgebenden Bildraumes,¹⁹⁴ während Harnisch, Mantel und Insignien die fehlende Detailfülle mit ihrem teils figürlichen, durchweg aufwendig gestalteten Dekor wettmachen. Dasselbe gilt für das die Brüstung am unteren Bildrand ersetzende kostbare, goldbrokatene Kissen, dessen roten Bezug an den Ecken breite Perlenbänder und Quasten zieren.

¹⁹⁴ Bei einer Reinigung des Bildes in den 1960er Jahren wurde der bis dahin übermalte Hintergrund freigelegt, so daß das heutige Aussehen den ursprünglichen Eindruck wiedergeben dürfte; dazu Honold 1967, S. 33.

Den ersten Bearbeiter des Bildes – den Maler und Restaurator Konrad Honold – ließen die zahlreichen spezifisch anmutenden Details an ein nach dem Leben geformtes Porträt denken,¹⁹⁵ ohne daß ihm die der Kompilation unterschiedlicher Vorlagen geschuldeten Unstimmigkeiten aufgefallen wären. So liegt der Mantel wie bei den Königsbildern vor der rechten Schulter Maximilians, wird dann aber dem Wiener Kaiserbild folgend um den Körper geführt, was Harnischkontur und Mantelinnenfutter an der vom Betrachter abgewandten Körperseite zu einer undifferenziert dunklen Fläche verschmelzen läßt. Statt Maximilians Unterarm ragen gerade noch die Hand und ein Ansatz der Unterarmröhre des Harnischs hervor, und auch der rechte Unterarm ist zu kurz geraten, zudem die Anatomie des mit dem nun angehobenen Ellenbogen als angewinkelt zu denkenden rechten Armes unklar, da der Maler die wuchtige Plastizität von Armkachel und Brehrandschulter des Ambraser Porträts GG 4403 (Abb. 77) verflacht. Statt das Volumen des Harnischs nachzuformen, sind Riefelungen und vergoldete, Blattranken und Putten tragende Harnischränder wie auch die Schlaglichter der Rüstung allenfalls als Zierart aufgesetzt, der Rüsthaken dient gar als Auflager für das Szepter, das Maximilian in die Hand gelegt ist, ohne daß er es wirklich ergreifen würde.

Um eine eigenständige Porträtaufnahme nach dem Leben wird es sich denn beim Innsbrucker Maximilianbild nicht handeln, zumal auch die Gesichtszüge bis auf den an der Nasenwurzel schärfer abgesetzten Höcker und die eher nach unten gebogene Nasenspitze wie eine Wiederholung des Ambraser Kopfes (Abb. 77) anmuten. Zur Herstellung des Porträts bedurfte es folglich weniger der Gegenwart Maximilians als vielmehr der Kenntnis seiner Porträts, was freilich nicht hindert, hinter den auffälligen Zierformen den Willen zur Wiedergabe eines spezifischen Ornaments zu vermuten, während die bislang betrachteten Porträts allenfalls den Harnisch so getreu wiedergeben, daß eine Zuordnung wie diejenige zur Augsburger Helmschmid-Werkstatt wahrscheinlich wird. Gerade die Innsbrucker Mitrakrone (Abb. 127), deren Aussehen sich von der Krone des Wiener Porträts (Abb. 118) unterscheidet und in der Grundform auch von der Königskrone der Hüftbilder im Harnisch (Abb. 68) abweicht, verband bereits Honold¹⁹⁶ mit dem im Juli

¹⁹⁵ Ebd. S. 35; vgl. auch Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 77, S. 261 f. (Gert Ammann), der von einer Entstehung des Bildes während eines der im Jahr 1507 belegten Aufenthalte Maximilians in Memmingen ausgeht, bei dem der Regent die Wohnung Strigels besucht habe.

¹⁹⁶ Honold 1967, S. 35 f.

1507 während des Konstanzer Reichstags an Leonhard Straßburger ergangenen Auftrag zur eiligen Herstellung einer ihm übergebenen Infel für die Kaiserkrone. Am 7. Juli und 12. August erhält der seit 1490 für Maximilian tätige, unter anderem mit der Pflege der herrscherlichen Tapisserien betraute Seidensticker hierfür jeweils 50 Gulden ausbezahlt,¹⁹⁷ doch geht aus den Abrechnungen nicht hervor, wie die gewiß für den anstehenden Romzug angefertigte Kaiserkrone samt Mitra aussehen sollte. Die Inventare von 1556 und 1563¹⁹⁸ beschreiben Maximilians Kaiserkrone als Mitrakrone mit einfachem Bügel und einem aus zwei Bändern zusammengefügteten Kronreif, der sieben große Blüten trug, zwischen denen jeweils kleinere Blüten Platz fanden. Über der Stirn war ein wie Kronreif, Blüten und Bügel mit Perlen und Edelsteinen besetztes Kreuz angebracht, und auch die Mitra trug goldene Edelsteinbänder und Perlenstickereien. Dieser Beschreibung steht die Innsbrucker Mitrakrone in vielen Details näher als etwa die Kaiserkrone des Wiener Porträts (Abb. 118) mit ihrem einfachen Kronreif, dem zwischen den aufgesetzten Palmetten verschlungenen Rankenwerk und der dunklen Mitra, doch trägt das untere Band des Innsbrucker Kronreifs keine Juwelen, und auch an dem aus den Königsbildern vertrauten Kreuz über dem Bügel hält die Krone fest, so daß kaum das getreuliche Abbild der im Inventar beschriebenen Kaiserkrone, wohl aber eine Annäherung an diese Hauskrone Maximilians gemeint sein dürfte.

Wie ein fehlendes Zwischenglied, das die aus den Maximilianporträts bekannten Kronen mit den Inventareinträgen und der Innsbrucker Mitrakrone verbindet, mutet die Krone Friedrichs III. auf einem wohl im beginnenden 16. Jahrhundert entstandenen Tafelbild an (Abb. 129).¹⁹⁹ Es zeigt Friedrich in kaiserlichem Ornat vor einem grünen Bildgrund. Der Kopf dürfte auf ein in Kopien aus maximilianischer Zeit verbreitetes Altersbild des Kaisers zurückgreifen,²⁰⁰ wohingegen eine Vorlage für die Insignien und das Porträt als Ganzes nicht überliefert ist. Auch die Zusammenschau mit einem Pen-

¹⁹⁷ JAK 2, 1884, Reg. 859, 865; vgl. zur Person Straßburgers auch Egg 1962, S. 15–26, bes. 20–23, doch kannte Egg das Innsbrucker Porträt bei Drucklegung seines Beitrags nicht.

¹⁹⁸ Schramm / Fillitz / Mütterich 1978, Nr. 1, S. 45.

¹⁹⁹ Wien, KHM: GG 4397 (ausgestellt in der Hofjagd- und Rüstkammer); Holz, 86,5 x 43 cm; dazu Ak Wiener Neustadt 2000, Nr. 6, S. 173 (Karl Schütz); Kat. Wien ²1982, Nr. 8, S. 51.

²⁰⁰ Vgl. Eger 1965, S. 100 f. mit dem Hinweis auf die zu Lebzeiten Friedrichs so nicht übliche Hervorhebung des kaiserlichen Ranges; zum Altersbildnis Friedrichs mit Spangenkronen ebd. S. 87–102; Kat. Wien ²1982, Nr. 9, S. 51 f. mit Abb. 7.

dantbild der jugendlichen Eleonore von Portugal (Abb. 128) wurde vermutlich erst zur Entstehungszeit der Tafeln gesucht.²⁰¹ Friedrichs Kaiserkrone mit ihrer hohen, weit ausladenden Mitra, den Perlenstickereien und goldenen Bändern zeigt nun nicht allein den in den Inventaren beschriebenen doppelten Kronreif und das Kronenkreuz über der Stirn, sondern auch eines der Gehänge, das hier allerdings als Pendilium der Krone zugeordnet ist, während das Inventar von 1556 im Fall der maximilianischen Kaiserkrone von der Mitra zugehörigen Fanones spricht.²⁰² Sie sind für Maximilian lediglich auf einem in der Zuschreibung unklaren, wohl schwäbischen Relief aus der Kapelle von Burg Hasegg in Hall (Abb. 130)²⁰³ bezeugt, eines der wenigen Porträts, das den Herrscher ohne Harnisch im kaiserlichen Ornat präsentiert und in diesem Fall Maximilian wie Friedrich ins strenge Profil wendet. Die übrigen Maximilianporträts behalten die von den Hüftbildern im Harnisch und den Münzen vertraute Tragweise der Krone ohne Gehänge bei. Lediglich zwei nach 1510 entstandene Schaustücke Ulrich Ursentalers unternehmen ihrerseits den Versuch, den kaiserlichen Ornat Maximilians auch im Münzbild detailliert abzubilden. Ein zum Wiener Kongreß 1515 entstandener Halbguldiner zeigt die Fanones der Mitrakrone (Abb. 131a),²⁰⁴ ein Schaupfennig (Abb. 132a)²⁰⁵ wendet den Kopf Maximilians für Münzbilder untypisch ins Dreiviertelprofil, so daß die ausladenden Schalen der Mitra sichtbar werden.

Die Parallelen zwischen den Kaiserbildern Friedrichs und Maximilians enden nicht bei der Krone, sondern setzen sich in der Wiedergabe der Perlenstickereien an Mantel und Mitra fort, die den Stoffen nun nicht mehr in der Art des Berliner Königsbildes (Abb. 68) flach aufliegen, sondern erhaben gearbeitet sind, so daß sich Blätter und Blattranken an den Enden einrollen, beim Maximilianporträt gar teilweise die Edelstein-

²⁰¹ Wien, KHM: GG 4396 (ausgestellt in der Hofjagd- und Rüstkammer); 84 x 53 cm; dazu und zur Konzeption als Pendantbildnis zum Porträt Friedrichs Ak Wiener Neustadt 2000, Nr. 7, S. 174 (Karl Schütz); Kat. Wien ²1982, Nr. 175, S. 206.

²⁰² Schramm / Fillitz / Mütterich 1978, Nr. 2, S. 45: *Item, deux pendans, servans à la mytre de ladicte couronne, brodés de perles, sur ung toille d'argent, èsquelz pendans semble avoir esté pluisseurs pierreries, et y a nulles présentement.*

²⁰³ Meran, Landesfürstliche Burg: Inv. 6757; gefäßtes Holz, 106 x 71 cm, nach 1508, oft mit Hans Kels oder dem Meister von Ottobeuren verbunden; dazu Ak Tirol / Trentino 2000, Nr. 2–15–2, S. 370 (Lukas Madersbacher).

²⁰⁴ Egg 1977, S. 23 und Nr. 8, S. 124; die Münze ist außerordentlich selten, woraus Egg folgert, daß nur wenige Exemplare oder gar nur Probestücke geprägt wurden.

²⁰⁵ Ebd. S. 25 und Nr. 6, S. 128.

fassungen überwuchern, was für die Freude an der illusionistischen Wirkung derartiger Details, aber gegen das getreuliche Abbild existierender Textilien spricht, wie die von Erich Egg zusammengestellten Beispiele der im Umkreis des Innsbrucker Hofes entstandenen Seiden- und Perlenstickereien mit ihrer reliefartigen Wirkung zeigen.²⁰⁶ Auch die im Friedrichsportrait für die kleinen Kronaufsätze verwendeten Edelsteinfassungen in Gestalt eines mittig eingeschnürten Ovals kehren im Portrait Maximilians nicht nur an Mantelbordüre, Krone und Schwertknauf wieder, sondern ersetzen bei der Vlieskollane die stilisierten Feuersteine. Die ornamentale Wirkung der Goldfassung auf dunklem Grund war hier augenscheinlich interessanter als die Wiedergabe des gefaßten Edelsteins. Zugleich zeichnet sich am Hals Friedrichs ein mit der Tragweise des kaiserlichen Ornates nicht zu verbindender Harnischkragen ähnlich demjenigen Maximilians ab, was wiederum für die wechselseitige Angleichung der Porträts spricht, während das Ambra- ser Bild (Abb. 94) und auch Hans Burgkmairs Holzschnitt zur Genealogie Maximilians (Abb. 133) den alten Kaiser jeweils im Ornat ohne Harnisch zeigen, während Maximilian im Genealogie-Holzschnitt wiederum gerüstet erscheint (Abb. 134).²⁰⁷

Die aufgezeigten Analogien zwischen den Porträts Friedrichs und Maximilians sowie die Präsentation beider Herrscher vor einem einfarbigen Grund lassen eine gemeinsame Konzeption der Kaiserbilder verlockend erscheinen, wenn auch das Friedrichsbild in der Ausführung trockener und flächiger wirkt. Und selbst wenn die Porträts voneinander unabhängig entstanden, muß dem Maler der Innsbrucker Tafel das Portrait Friedrichs bekannt gewesen sein, da sich sonst die Übereinstimmungen einzelner Detailformen kaum erklären lassen. In der Zusammenschau hätten die Porträts ähnlich den Genealogie-Holzschnitten, aber wohl erweitert um das Bildnis der Eleonore von Portugal (Abb. 128), das dynastische Moment und die Übertragung der Kaiserwürde vom

²⁰⁶ Egg 1962, bes. S. 16 und Abb. 5–15; vgl. zudem die gemalten Perlenstickereien in Tiroler Werken eines Simon von Taisten (Abb. Ak Tirol / Trentino 2000, S. 66 f.: Wandmalereien der Kapelle von Schloß Bruck, 1490–96, S. 77: Gregorsmesse, um 1490, Innsbruck, TLF: Gem 2031) oder Andre Haller (Abb. ebd. S. 266: Flügel eines verlorenen Altars von 1522, Die heiligen Nikolaus und Erasmus, Innsbruck, TLF: Gem 45a–b).

²⁰⁷ Die um 1510 entstandene kolorierte Ausgabe der Genealogie (Wien, ÖNB: Cod. 8048) setzt mit Maximilian auf fol. 2^v ein, Friedrich folgt fol. 4, während die beiden Holzschnitte in der unkolorierten Ausgabe (Wien, ÖNB: Cod. 8018) am Ende des Bandes, aber auch nicht nebeneinander angeordnet sind; dazu Ak Wien 1996, Nr. 27 f., S. 138–142 (Eva Irblich) mit Literatur; Ak Wien 2012, Nr. 20, S. 168 f. (Larry Silver / Christof Metzger).

Vater auf den Sohn besonders betont. Eine solche Zugehörigkeit zu einer Bildgruppe würde zudem erklären, warum die Innsbrucker Tafel im Unterschied zu den übrigen Hüftbildern Maximilians nicht wiederholt und weiter verbreitet wurde. Ein Brief, den Margarete von Österreich 1512 an ihren Vater richtet, bestätigt zumindest, daß Maximilian sein Porträt gemeinsam mit dem Porträt der Eltern verschenkte, dankt Margarete doch für Bilder Maximilians und der Großmutter Eleonore, die sie vom Vater erhalten habe.²⁰⁸

Ungeachtet aller verbindenden Dekorformen und des vergleichbaren Bildaufbaus vermeiden das Innsbrucker Maximilianporträt und das Kaiserbild Friedrichs jedoch eine allzu enge motivische Entsprechung des Ornates, der Insignien und der Gestalt des vom Herrscher präsentierten Schwertes. Die Innsbrucker Tafel setzt hier eigene Akzente, die sowohl der Rückbindung an bereits bekannte Porträts Maximilians als auch einer dezidierten Stellungnahme zum besonderen Charakter seiner Kaiserwürde Vorschub leisten. So behält das Maximilianporträt die von einigen der Hüftbilder im Harnisch geläufige Umwidmung der Vlieskollane zur Tasselschnur bei, obgleich der Mantel Friedrichs eine weitaus glücklichere Lösung zeigt. Wie schon bei den Mitrakronen begegnen auch bei den Szeptern gemeinsame Formen, so vor allem der über einem Granatapfelring sich öffnende Kelch, dem eine vierblättrige Kreuzblume entspringt. Das Szepter Maximilians verzichtet dann aber auf den für das Friedrichsszepter wie auch die Szepter der Hüftbilder im Harnisch charakteristischen, mittig angebrachten Knaufing und ergänzt dafür einen solchen am unteren Schaftende, so daß ein Griff entsteht. Diese Form erinnert an das Kreuzblumenszepter, das die Königsguldiner Maximilians seit etwa 1504,²⁰⁹ die Kaiserguldiner (Abb. 107a) aber durchgängig verwenden. Auf der zum Wiener Kongreß des Jahres 1515 entstandenen Münze (Abb. 131a) ist dann auch der Kelch dieses

²⁰⁸ Le Glay 1839, Bd. 1, Nr. 471, S. 112: *Monseigneur, j'ay par le porteur receu les tableaux des portraictures qu'il vous a pleu m'envoyer: assavoir le vostre et celle de feue l'empèrix ma grant mère; lesquelles j'ay incontinent ordonné estre faictes ou nombre et ainsi qu'il vous a pleu le mander; et en quoy, Monseigneur, n'aura nulle faulte.* – Vgl. zur Porträtsammlung der Margarete von Österreich und den Bildnissen von Angehörigen des Hauses Habsburg Eichberger 2002, bes. S. 153–157, hier allerdings keine Erwähnung eines Porträts der Großmutter, Eleonore von Portugal.

²⁰⁹ Egg 1977, S. 19 f.

Szepters deutlich zu erkennen, so daß das Insigne ein spezifisch maximilianisches meinen dürfte, das eng mit der Kaiserwürde verbunden ist.²¹⁰

Noch offensichtlicher als die Szepter weichen die in den Porträts von Friedrich und Maximilian präsentierten Schwerter voneinander ab, die nur ihr Charakter als Prunkschwert verbindet. Das Innsbrucker Exemplar mit seinem auffälligen Griff (Abb. 126) findet nun aber wiederum keine Entsprechung unter den auf den übrigen Maximilianporträts abgebildeten Waffen oder den erhaltenen Prunkschwertern, so daß der inhaltlichen Komponente der gewählten Ikonographie wie schon beim Porträt in St. Florian (Abb. 78) und dem Wiener Kaiserbild (Abb. 118) besonderes Gewicht zukommt. Von Interesse ist vor allem das figürlich gestaltete untere Drittel des Griffs, das die gegenüber den übrigen Hüftbildern im Harnisch in ihrer Haltung variierte Hand Maximilians tunlichst zu überschneiden vermeidet. Statt dessen weist der Ringfinger des Herrschers auf die bügellose Königskrone, die ein Wappenschild mit dem doppelköpfigen Kaiseradler überfängt. Diese Kombination muß nicht notwendigerweise einem Mißverstehen des Malers zugeschrieben werden, verbindet doch auch der Schmuck eines Festwagens, der in Zusammenhang mit dem Romzug Friedrichs III. und seiner mit der Kaiserkrönung vollzogenen Eheschließung mit Eleonore von Portugal stehen dürfte, das den doppelköpfigen, nimbierten Kaiseradler tragende Wappenschild mit der bügellosen Königskrone.²¹¹ Auf dem Holzschnitt zu Sebastian Brants »*Varia carmina*« (Abb. 91) ist es der *Rex Maximilianus*, der zum Retter der Christenheit erkoren und damit der Kaiserwürde gewiß ist, so daß auch hier die spezifische Ausrichtung des maximilianischen Imperiumsgedanken angesprochen sein könnte. In einer auf dem Schwertgriff unter dem Wapen angebrachten Nische steht eine gekrönte und zudem nimbierte Frauengestalt, die in ihrer Linken ihrerseits ein Schwert oder Szepter präsentiert. Zwar ist vom Schwertknauf Friedrichs III. in seinem Burgkmair zugeschriebenen Porträt (Abb. 94) die Wiedergabe der personifizierten Gerechtigkeit bekannt, doch entzieht sich die Ikonographie der

²¹⁰ Vgl. auch das im Typus ähnliche Szepter, das Kaiser Sigismund in Dürers nach 1510 entstandenem Nürnberger Kaiserbild trägt; Abb. Anzelewsky ²1991, Taf. 134.

²¹¹ Graz, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum – Kulturhistorische Sammlung: Inv. 248; der Aufsatz aus vergoldetem und bemaltem Lindenholz 124 cm hoch und 286 cm lang, nach 1450 in Wien entstanden; dazu Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III, 2003, Nr. 310, S. 578 (Franz Kirchweyer) mit Abb. und der älteren Literatur gerade

maximilianischen Personifikation bislang der Deutung. Für eine Iustitia, die durchaus auch mit dem Attribut des Schwertes begegnet,²¹² ist der Nimbus ungewöhnlich, und auch die übrigen Kardinaltugenden begegnen kaum je in dieser Gestalt.²¹³ Aus der Hand der gekrönten und nimbierten *SANCTA MATER ECCLESIA*, nicht etwa Petri, empfängt nun aber Maximilian auf Burgkmairs Titelholzschnitt zu Johannes Stammers 1508 bei Erhard Öglin und Georg Nadler in Augsburg gedrucktem »Dialogus de diversarum gentium sectis et mundi religionibus« das Schwert mit der Aufforderung *PROTEGE IMPERA*, während Papst Julius II. mit den Schlüsseln Gebet und Fürsorge übertragen werden (Abb. 135).²¹⁴ Die Kombination der Zeichen am Schwertgriff Maximilians könnte denn in ähnlicher Weise an die Verpflichtung des Kaisers zum Schutz von Kirche und Christenheit gemahnen, so daß die Kaiserwürde untrennbar mit dem gekrönten und gesalbten König des Heiligen Römischen Reiches verbunden ist.

Nun beläßt es das Innsbrucker Porträt freilich nicht bei dem aufwendigen Dekor, der die einzelnen Insignien als imperiale ausweist, sondern strebt stärker als die zuvor betrachteten Hüftbilder im Harnisch die Wiedergabe eines zusammengehörenden Ornates an, zu dem der Harnisch notwendigerweise gehört. Dies ist mitnichten selbstverständlich, vor dem Hintergrund der besonderen Situation des Erwählten Römischen Kaisers, dem ausstehenden Romzug und dem für Maximilian mit der Kaiserwürde eng verknüpften Kreuzzugsgedanken jedoch angemessen. Wertvolle Dienste leistet hierbei der starke Kontrast zwischen rotem Bildgrund und geschwärztem Harnisch, der die Gleichförmigkeit der Bildoberfläche, wie sie vor allem das Berliner (Abb. 68), aber auch noch das Augsburger (Abb. 70) und in gewisser Weise selbst das Ambraser Porträt GG 4403 (Abb. 77) prägt, aufbricht und es Insignien, Harnisch und Ornateilen erlaubt, für sich wahrgenommen zu werden. An die Stelle eines allgemeinen Eindrucks von Kostbarkeit, der bei den Königsbildern die Krone strahlen und funkeln läßt wie den Harnisch, das Szepter, die Mantelbordüre und selbst den Körper Maximilians, tritt im

auch zur umstrittenen Frage der Heraldik und Datierung vor oder nach der Kaiserkrönung Friedrichs.

²¹² Vgl. Bautz 1999, S. 273–281, bes. 275.

²¹³ Ebd. S. 279 zum Szepter, das selten als Attribut der Iustitia begegnet, und auch für Fides und Caritas kaum, für Prudentia dagegen häufiger belegt ist (ebd. S. 228 f., 252, 263).

Innsbrucker Kaiserbild die Zuordnung einzelner Ornamente zueinander. Die Perlenstickereien der Mitra kehren an Bordüre und Rückenschild des Mantels wieder, die bereits angesprochenen, einem eingeschnürten Oval gleichenden Edelsteinfassungen an Mantel, Krone, Schwertknauf und Vlieskollane. Die goldenen Blattranken des unteren Bandes des Kronreifs gemahnen an das Ornament der Schaftknäufe am Szepter, vor allem aber an die vergoldeten Harnischränder, wodurch der Harnisch zum integralen Bestandteil des kaiserlichen Ornates wird und der Kaiserwürde Maximilians ihr eigenes, spezifisches Gepräge verleiht. Dies zumal, als der vor allem im Feld geeignete geschwärzte Harnisch den aus den früheren Bildern und auch dem Wiener Kaiserbild (Abb. 118) vertrauten goldenen Prunkharnisch ersetzt und zugleich die Girlanden tragenden Putten, Blattranken und Festons der vergoldeten Harnischränder Assoziationen an italianisierendes Ornament wecken. Nicht um ein Kaiserbild in der Tradition überkommener Kaiserbilder, sondern um die Wiedergabe einer dezidiert maximilianischen Auffassung der höchsten Würde im Reich scheint denn die Innsbrucker Tafel bemüht. Wie schon bei den Königsbildern spricht das Porträt des gerüsteten Regenten dessen Wehrhaftigkeit und Ritterlichkeit an, diese erfährt nun aber mit dem zu erstreitenden Kaisertum ein ungleich konkreteres Ziel, das die Richtung für eine letzte zu besprechende Erscheinungsform des Herrscherbildes im Harnisch weist.

c) *Miles christianus* und Bewahrer der Christenheit

Als erstes von zwei Kaiserbildern präsentiert das Fuggersche »Ehrenwerk« keines der bislang analysierten, gemalten Maximilianporträts, sondern ein Reiterbild (Abb. 49), das abgesehen von der seitenverkehrten Wiedergabe und kleinen Veränderungen recht getreu den gerüsteten Ritter auf seinem gepanzerten Pferd aus Hans Burgkmairs 1508 datiertem Golddruck mit der Aufschrift: *IMP(erator) CAES(ar) MAXIMIL(ianus) AVG(ustus)*, wiederholt, von dessen erstem Druckzustand drei Abzüge bekannt sind, hier derjenige in Chicago auf Pergament (Abb. 136).²¹⁵ Daß es sich hierbei allenfalls um

²¹⁴ London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. 1850,0713.317; der Holzschnitt mißt 28,2 x 18,5 cm; vgl. zum Bildprogramm Ak Augsburg 1973, Nr. 28 (Rolf Biedermann); Ak Wien 2012, Nr. 45, S. 207 (Cristof Metzger).

²¹⁵ Chicago, The Art Institute – Clarence Buckingham Collection: Inv. 1961.3 (B. 32); Holzschnitt auf Pergament in zwei Druckschritten: nach der schwarzen Linienplatte wurde von

einen „offiziell wirkenden“, mitnichten offiziellen, im Auftrag Maximilians gefertigten Holzschnitt handelt, hat Tilman Falk mit Blick auf die in diesem Punkt oft ungenaue Forschungsliteratur eigens betont,²¹⁶ denn Initiator, Finanzier und treibende Kraft in einer ersten Phase der Werkgenese ist der Augsburger Humanist und königliche Rat Conrad Peutinger. Obgleich nicht im eigentlichen Sinne Porträt, zudem nicht im Auftrag Maximilians entstanden, ist der Holzschnitt aus der Reihe der maximilianischen Herrscherbilder nicht wegzudenken, da er Eingang in die Münzprägung findet und eine bis dahin für Maximilian kaum belegte Repräsentation im öffentlichen Raum in Gestalt eines geplanten, nie vollendeten Reiterstandbildes in Augsburg inspiriert haben dürfte, mithin in einem zweiten und dritten Schritt für das offizielle Bildnis adaptiert wird. Seit einer ersten Studie von Eduard Chmelarz sind die Umstände der Entstehung bekannt, allgemein akzeptiert und in der Folge aufgrund ihrer Bedeutung für die mit dem Farbholzschnitt gegebene technische Innovation, an deren Anfang Burgkmairs Druck steht, mehrfach dargelegt worden,²¹⁷ so daß hier eine knappe Zusammenfassung genügen soll, um dann die für die Stellung des Reiterbildes unter den Maximilianporträts relevanten Fragen eingehender zu diskutieren.

Den Ausgang bilden zwei an den sächsischen Hof gerichtete Briefe Peutingers, die von einem regen Austausch in künstlerischen Fragen zeugen. So schreibt er am 24. September 1508 Kurfürst Friedrich dem Weisen: *In verschinem jare hat euer fürstlich gnad camerer, herr Degenhart Peffinger, mir kurisser, von gold und silber durch euer fürstlich gnad maler mit dem truck gefertigt, geantwort, mich damit bewegt, solliche kunst alhie auch zuwegenzupringen. Und wiewol ich des ain kosten getragen, so hab ich doch von gold und silber auf pirement getruckt kürisser zuwegengebracht, wie euer fürstlich gnad ich hiemit ain prob zuschicke, euer fürstlich durchleüchtigkait underthäniglich bittende, wöllen die aus gnaden besichtigen und mir zu erkennen geben, ob die also gut*

einer zweiten Platte die Goldauflage gedruckt, 31,8 x 22,5 cm, datiert und signiert 1508, H. Burgkmair; dazu Ak Augsburg 1973, Nr. 22b (Tilman Falk); Silver 1985/86, S. 9–12; Landau / Parshall 1994, bes. Anm. 42, S. 392 zur Überlieferung.

²¹⁶ Ak Augsburg 1973, Nr. 22a; Falk 1968, S. 70 f.

²¹⁷ Chmelarz 1894; Ak Augsburg 1973, Nr. 21 f.; Silver 1985/86; Landau / Parshall 1994, S. 184–191; Ak Baltimore / Saint Louis 2002/03, Nr. 12, S. 117 ff. (Susan Dackerman).

*getruckt seien oder nit.*²¹⁸ Am folgenden Tag sendet er weitere Proben an Herzog Georg den Bärtigen, Regent in den Albertinischen Landen, erklärt im Begleitschreiben, er habe *mit mein kunstleren alhie gefunden, von gold und silber auf pirement und papir zu trucken,*²¹⁹ und bittet wiederum um die Meinung des Fürsten. Bei den Peutingern durch den Kammerherrn Friedrichs des Weisen übermittelten gerüsteten Rittern wird es sich um Abzüge von Lucas Cranachs heiligem Georg zu Pferd gehandelt haben, der auf graublau getöntem, dann in Teilen ausgewaschenem Papier von zwei Platten gedruckt wurde (Abb. 137).²²⁰ Neben der vergleichbaren Technik kehrt die Haltung des Pferdes mit dem durch die straffe Zügelung gesenkten Kopf auf dem Maximilianholzschnitt wieder (Abb. 136).²²¹ Zudem deuten die Hinterbeine hier wie bei Cranachs Pferd eine Sprungbewegung an, die zu der gravitatisch gehobenen Vorderhand nicht recht passen will. Der auf der Pferdeschabracke bei Cranach mehrfach wiederholte Buchstabe „A“ konnte bislang nicht zweifelsfrei aufgelöst werden. Dieter Koeplin und Tilman Falk ergänzen „Austria“ und erkennen somit bereits in Cranachs Blatt eine Anspielung an Maximilian und seine mit der Förderung des Sankt-Georgs-Ritterordens dokumentierte Verehrung des Heiligen,²²² doch steht dessen Gestalt mit dem auffälligen Oberlippenbart den sächsischen Fürsten näher als Maximilian. Einen bartlosen Georg zeigt dann

²¹⁸ JAK 13, 1892, Reg. 8560; der Brief endet mit einer Bitte um Informationen für das Kaiserbuch, an dem Peutingern arbeitet.

²¹⁹ Ebd. Reg. 8561 (25. August 1508); das in einem Nachsatz erwähnte, wohl auch farbig gedruckte Buch, das der Fürst zuvor erhalten habe, identifiziert Falk mit Peutingers 1505 bei Erhart Ratdolt in Augsburg gedruckten Sammlung römischer Inschriften »*Romanae vetustatis fragmenta*«; dazu Ak Augsburg 1973, Nr. 21–22 (Vorbemerkung).

²²⁰ London, The British Museum – Department of Prints and Drawings: Inv. 1895,0122.264; erster Zustand (B. 65), Schwarz- und Golddruck auf Papier, 23,4 x 16 cm. Cranach druckt die Lichter mit einer Klebmasse, an der dann das nach dem Druck aufgestäubte Gold haftet; vgl. zur Technik Landau / Parshall 1994, S. 187; zum Druck und seinen Abzügen Koeplin / Falk 1974, Bd. 1, Nr. 14 ff., S. 63 f. mit Literatur.

²²¹ Ein weiterer, anders farbiger Druck des erster Zustand (B. 32) in Cleveland, Museum of Art – John L. Severance Fund: Inv. 1950.72; Schwarz- und Weißdruck auf blau getöntem Papier, 35,1 x 24,6 cm; dazu Ak Baltimore / Saint Louis 2002/03, Nr. 12.B, bes. S. 118 mit Abb. (Susan Dackerman).

²²² Koeplin / Falk 1974, Bd. 1, Nr. 14, S. 65 mit dem Verweis auf weitere Ritterdarstellungen im Œuvre Cranachs, die dieses Monogramm tragen, ohne zweifelsfrei zuordenbar zu sein. Ein als möglicher Anlaß für die Übersendung des Georgsblattes ausgemachter Reichstag in Augsburg im Herbst 1507 läßt sich nicht verifizieren (für diese Zeit kein Eintrag bei Wiesflecker 1971–86, Bd. 3), den von Stälin 1862, S. 367, genannten Augsburgaufenthalt Maximilians seit dem 6. Oktober 1507 bestätigt Böhm 1998, S. 391, nicht, gibt

ein weiterer 1508 datierter Golddruck Burgkmairs, der mit dem Reiterholzschnitt Maximilians nicht nur ein Paar bildet, sondern wohl auch paarweise mit diesem verbreitet wurde, wie die gemeinsame, alte Provenienz der beiden Blätter in Oxford vermuten läßt (Abb. 138/139).²²³ Probeabzüge dieser Holzschnitte wird Peutingen an die sächsischen Fürsten zur Begutachtung gesandt haben. Die Drucktechnik verbessert und rationalisiert Burgkmair dann zunehmend, was vor allem durch die Zusammenarbeit mit dem eigens aus Antwerpen nach Augsburg bestellten Jost de Negker befördert wird, der für weitere Abzüge Tonplatten herstellt.²²⁴

David Landau und Peter Parshall heben in ihrer grundlegenden Untersuchung zur Druckgraphik der Renaissance neben der Weiterentwicklung und den Feinheiten der beinahe von Blatt zu Blatt sich verändernden Drucktechnik vor allem den durch Peutingen forcierten Künstlerwettstreit zwischen Cranach und Burgkmair hervor, die einander in der Herstellung von farbig gedruckten Holzschnitten überbieten und wie vormals Apelles und Protogenes um die wahre Meisterschaft in ihrem Fach stritten.²²⁵ Allerdings sind es zunächst weniger die Künstler, die in Erscheinung treten, als vielmehr Peutingen und die sächsischen Fürsten, denen der Gelehrte in höflicher Untertreibung binnen eines Jahres nach Erhalt von Cranachs Blättern Proben schickt, welche die Arbeit des sächsischen Hofmalers an technischer Finesse übertreffen. Und auch das Thema von Peutingers Holzschnitten mutet wie eine den sächsischen Georg überbietende habsburgische Antwort an, die noch dazu das mit der Kaiserproklamation des Jahres 1508 formulierte Programm des maximilianischen Kaisertums so exakt abbildet, als habe Maximilian selbst, nicht sein Rat, den Druck der Blätter forciert.

statt dessen die Zeit vom 16. bis 20. November an, so daß Maximilian den Holzschnitt bei Peutingen gleichwohl gesehen haben könnte.

²²³ Oxford, Ashmolean Museum: Douce bequest; Georg (B. 23): erster Zustand, Holzschnitt von zwei Platten auf blau getöntem Papier, 32,3 x 23 cm; Maximilian (B. 32): erster Zustand, Holzschnitt von zwei Platten auf rot getöntem Papier, 32,2 x 22,8 cm; zur Überlieferung Landau / Parshall 1994, S. 190 mit Anm. 42. Die Autoren erkennen im Georg einen der ersten Farbdrucke Burgkmairs, der Cranachs Technik nahesteht, während beim Maximilian auch die Gold- und Silberhöhungen gedruckt wurden.

²²⁴ Vgl. Hollstein 5, 1957, S. 74 f. (Georg: 6 Druckzustände), 108 f. (Maximilian: 7 Druckzustände); eine von einer grauen Ton- und schwarzen Linienplatte gedruckte Version des Georg abgebildet bei Landau / Parshall 1994, S. 190 (Cambridge, Fitzwilliam Museum); weitere Beispiele nennt Falk in Ak Augsburg 1973, Nr. 21b.

²²⁵ Landau / Parshall 1994, bes. S. 190; den Wettstreit um das Zeichnen der feinsten Linie zwischen Protogenes und Apelles überliefert Plinius »Naturalis historia« 35, 81 ff.

Cranach zeigt den Ritterheiligen (Abb. 137) mit aufrecht präsentierter, keinerlei Kampfspuren aufweisender Lanze vor dem getöteten, attributiv zu Füßen des Pferdes auf dem Rücken liegenden Drachen in einer nordischen Landschaft. Am linken Bildrand erhebt sich einem stützenden Rahmen gleich ein kahler Baum, an dem die kursächsischen Wappen hängen. Im Hintergrund, unmittelbar vor dem Haupt des Heiligen, wächst als einziger Hinweis auf die Legende von der Königstochter, die der Ritter vor dem Untier rettete, ein Fels in den Himmel und auf ihm ein Schloß.²²⁶ Georg selbst reitet nun nicht durch diese Landschaft, sondern füllt die vorderste Bildschicht mit seinem ganzen Körper in statuarischer Strenge aus, Lanze und Pferdeschweif werden von den rahmenden Rändern beschnitten, der mächtige Federbusch des Helmes stößt an den oberen Bildrand. Lediglich das im Sprung voller Energie wie erstarrte Pferd läßt den vorangehenden Kampf erahnen.²²⁷ Ganz anders Burgkmairs Georg (Abb. 138). Obgleich der Heilige aus der Landschaft in einen Innenraum mit gekacheltem Boden versetzt wurde, dessen architektonische Formen Tilman Falk mit dem Inneren von San Marco in Venedig verbindet,²²⁸ erscheinen er und sein Tun hier ungleich lebendiger. Aus dem starren Profil in eine Dreiviertelansicht gewendet, richtet der Heilige den Blick auf die vor seinem Pferd kniende Königstochter, zu der wiederum das Schaf aufblickt, das mit ihr dem Drachen geopfert werden sollte. Der Drache unter den Hufen des Pferdes ist von der Lanze durchbohrt, deren gebrochenen Schaft Georg noch in Händen hält, als habe der Kampf eben geendet, sei die Königstochter gerade im Dank begriffen. Doch dürfte Burgkmair kein narratives Interesse an der Georgslegende zu dieser Darstellungsweise veranlaßt haben, wogegen schon allein der architektonische Rahmen spricht. Statt dessen führt er das ritterliche Handeln des Heiligen beispielhaft vor Augen und ergänzt hierzu an prominenter Stelle eine erläuternde Inschrift: *DIVUS GEORGIVS CHRISTIANORVM MILITVM PROPVGNATOR*. Der göttliche Georg wird folglich als Vorkämpfer des christlichen Heeres gezeigt und trägt hierzu sowohl auf der Brust seines Küriß, als Helmzier und auch auf der Pferdeschabracke das Georgskreuz, wie es beispielsweise in

²²⁶ Zur Überlieferung LCI 6, 1974, Sp. 365–390 s. v. ›Georg‹ (Elisabeth Lucchesi Palli / Sigrid Braunfels), bes. 373 f.; zum Drachenkampf Didi-Huberman 1994a, S. 37–61.

²²⁷ Das mit den Vorderhufen aufspringende Pferd signalisiert in der Georgsikonographie oftmals den Moment, in dem der Heilige den Drachen mit der Lanze durchstößt; dazu beispielsweise LCI 6, 1974, Sp. 379 Abb. 8, Sp. 381 f. Abb. 10.

²²⁸ Ak Augsburg 1973, Nr. 21a; Falk 1968, S. 71.

zwei Holzschnitten der »Ehrenpforte« auf den Fahnen des Sankt-Georgs-Ritterordens erscheint (Abb. 140). Mittelpunkt dieser Bilder ist jeweils der mit der Mitrakrone als Kaiser ausgezeichnete Maximilian, der im einen Fall thronend vor ihm knienden Ordensrittern ein Kirchenmodell, stellvertretend für eine Stiftung an den Orden überreicht, im anderen stehend und selbst das Georgskreuz auf der Brust seines Harnischs tragend den Schwur von acht um ihn knienden Rittern auf die Georgsfahne empfängt, wobei die Ritter noch nicht mit dem Kreuz gezeichnet sind. Die zugehörige Bildunterschrift erklärt die Szene als Aufforderung zur Teilnahme am Kreuzzug, wie sie in dieser oder ähnlicher Form auch der Kaiserproklamation in Trient unmittelbar vorausging, nahm Maximilian doch bei dieser Gelegenheit viele der anwesenden Edlen in den weltlichen Zweig des Ordens auf, den er zur Durchführung des Türkenzuges 1493 eigens ins Leben gerufen und 1503 erneuert hatte:²²⁹ *Gros fleys vnnd ernst er fürwent / Damit der vnglaub wird tzütrent / Ein gmeyner tzüg solt fursich gon / Deshalb mant er all fürsten schon / Got woel das man Im volg beyzeit / Zu trost der gantzen Cristenhait.*

Lisa Jardine und Jerry Brotton machen auf den Wandel aufmerksam, den sowohl der Kult als auch die Ikonographie des heiligen Georg seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erfahren,²³⁰ da der aus Kappadokien stammende Ritter nun vor allem als Streiter für den im Osten, zumal nach dem Fall Konstantinopels hart bedrängten christlichen Glauben angerufen wird und sich in seiner Gestalt der schwelende Konflikt zwischen West und Ost besonders deutlich spiegelt. In Maximilians jüngerem, zwischen 1512 und 1515 entstandenem Gebetbuch beginnt denn eines von zwei an den Heiligen gerichteten Gebeten mit der Anrufung: *O Georgi miles Christi: palestina(m) deuictisti manu tua valida, Actus tuus generosus: actus tuus bellicosus fides erat fervida.*²³¹ Das Gebet begleitet Dürers Zeichnung des gerüsteten, mit geschlossenem Visier hoch zu Roß über dem Drachen triumphierenden Heiligen, der eine Fahnenlanze mit dem Georgskreuz präsentiert, während unterhalb des Textes ein junger Drache sein Unwesen

²²⁹ Zu Georgsorden und Türkenzug Plösch 1959, bes. S. 41–45; den Verlauf der Kaiserproklamation beschreibt Wiesflecker 1971–86, Bd. 4, S. 10; vgl. auch den Bericht, den der Maximilian begleitende Gesandte Johann Frosch am 8. Februar 1508 an den Rat seiner Heimatstadt Augsburg verfaßt, abgedruckt bei Wiesflecker-Friedhuber 1996, Nr. 46, S. 163 ff., bes. 164; zu den Holzschnitten der »Ehrenpforte« ferner Schauerte 2001, S. 325 ff.

²³⁰ Jardine / Brotton 2000, S. 16–23.

treibt (Abb. 141). Zu Recht erkennen Ewald M. Vetter und Christoph Brockhaus hier einen Hinweis auf die im Osten neu erwachsende Gefahr,²³² die niederzuschlagen es eines zweiten Georgs bedarf. So verwundert es kaum, daß in Burgkmairs Bilderpaar (Abb. 138/139) dem göttlichen Vorkämpfer des christlichen Heeres mit dem Imperator Caesar Maximilianus Augustus der in seiner Nachfolge stehende, aktuelle Heerführer entgegentritt, den der mit der Linken umfaßte Kommandostab in seiner Machtfülle kennzeichnet.²³³ Ikonographisch geläufiger und dem Reiten des Feldherrn gemäß ist dagegen das Zügeln des Pferdes mit der Linken, so daß die Rechte agieren, den Kommandostab, wie Georg die Lanze oder ein Schwert führen kann.²³⁴ Bei Coustains gleichfalls nach links gewandtem Maximilian (Abb. 82) bedingt die korrekte Handhaltung eine verunklärnde Überschneidung des entscheidenden Attributes, da der Kommandostab auf der vom Betrachter abgewandten Seite erscheint. Da Burgkmair nun aber keinen reitenden Fürsten abbildet, sondern mit dem Reiterbild Maximilians ein Pendant zum heiligen Georg konstruiert, wird nicht allein der Wunsch, das Attribut sichtbar zu machen, die Abkehr von der Regel motiviert haben, sondern vor allem die in den Bildern angelegte subtile Symmetrie. Nicht die Architekturen oder die Ausrichtung der Pferde bezieht Burgkmair plakativ aufeinander, sondern sucht die Verähnlichung im Detail, die den Betrachter die Zusammengehörigkeit der Bilder und die Spiegelung des einen Streiters im anderen unterschwellig, aber damit um so intensiver erfahren läßt. Bemerkenswert sind in diesem Kontext auch die vertauschten Rollen der Protagonisten, da nun Maximilian in der bei Cranach dem Heiligen vorbehaltenen strengen und statuarisch-würdevollen Profilansicht erscheint, die italianisierende Architektur ihn mit einem Triumphbogenmotiv hinterfängt.

²³¹ München, BSB: 2 L.impr.membr. 64, fol. 23^v; zur möglichen Konzeption des Bandes als Gebetbuch für die Mitglieder von Georgsorden und -gesellschaft Sieveking 1987, S. IX.

²³² Vetter / Brockhaus 1971/72, S. 85.

²³³ Vgl. auch das Gußmodell zu einer Medaille Friedrichs III., die Georgs Drachenkampf in einer Landschaft mit einem Reiterbild Friedrichs vor dem Wappen tragenden Münzspiegel verbindet. Gerhard Schmidt charakterisiert den Kaiser in diesem Münzbild als „ritterlich kostümierten Fürsten“, während der Harnisch bei Maximilian nicht Ritterkostüm, sondern Arbeitskleid des Feldherrn ist; vgl. Schmidt 1994, S. 351 f. mit Abb. 8 f., er datiert die Medaille zwischen 1440 und 1460.

²³⁴ Anzelewsky 1965, S. 299 f., sieht hier einen Fehler Burgkmairs, der sich im Entwurf zum Reiterbild (Abb. 151) selbst korrigiert habe; vgl. zum geläufigen Typus des Reiterbildes

Den Reiterholzschnitt Maximilians nun aber als Kaiserbild einzuordnen, verkennt die wohldurchdachte Ikonographie des Blattes, die ganz im Sinne der 1508 an die Reichsstände gerichteten Erklärung der Trienter Kaiserproklamation²³⁵ den Erwählten Römischen Kaiser zeigt. Der doppelköpfige Reichsadler trägt zwar das geteilte Herzschild mit den Wappen Österreichs und Burgunds, erscheint jedoch nicht auf dem Körper Maximilians, seinen Waffen oder dem Roßharnisch, sondern auf einem hinter ihm zwischen den mächtigen Eckpfeilern des Bogens aufgehängten Tuch. Der Fürbug des Roßharnischs trägt dagegen das Fünfadlerwappen Altösterreichs, der Roßkopf die zugehörige Helmzier, während die Flanke das Österreichische Bindenschild zeigt. Wiederum erscheint die Helmzier, der einer Krone entwachsende Pfauenstoß, nicht beim Wappen, sondern dient Maximilian als Helmbusch.²³⁶ Hier greift der Illustrator des »Ehrenwerkes« (Abb. 49) verändernd ein und ersetzt den einfachen Kronreif des Pfauenstoßes durch die Mitrakrone, während Burgkmair den Erwählten Römischen Kaiser zuerst als österreichischen Landesherrn mit den Abzeichen seiner Hausmacht präsentiert, wie auch der stets unter Geldmangel leidende Maximilian nie müde wird darzulegen, daß es seine Erblande sind, welche den größten Teil der für Reichsangelegenheiten nötigen finanziellen wie personellen Ressourcen bereitstellen.²³⁷ Dem ehrgeizigen Programm des maxi-

Liedtke 1989, S. 110 (Guidoriccio), 112 (John Hawkwood), 113 (Niccolò da Tolentino), 162 (Gattamelata), 163 (Bartolommeo Colleoni) und viele mehr.

²³⁵ Dazu oben S. 142 ff. und Wiesflecker-Friedhuber 1996, Nr. 47, S. 165–170 zum vollständigen Wortlaut.

²³⁶ Vgl. dazu die österreichischen Vollwappen in der »Handregistratur« Friedrichs III., deren um 1450 entstandene Miniaturen Martinus Opifex zugeschrieben werden: Wien, ÖStA HHStA: Hs. W. 10, fol. 45; Abb. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III, 2003, S. 157, zur Handschrift ebd. Nr. 281, S. 540 f. (Martin Roland).

²³⁷ Vgl. beispielsweise die entsprechenden Passagen in Maximilians während des Konstanzer Reichstages 1507 an die Reichsversammlung gerichteter Denkschrift, in der er Rechenschaft über sein Tun ablegt: *Und auf das Alles hat ihr kais. Majt. ... vom Reich nicht mehr gehabt an Geld und an Kriegsvolk dann fünf mal 100 000 Gulden und ungefährlich ... viermal 100 000 Gulden, so man ihrer Majt. noch ausständig schuldig bleibt ... – Da entgegen hat ihr kön. Majt. von ihrer Majt. Erblanden, Oesterreich und Burgundien, zu Errettung und zu Behaltung derselben ... und dem heiligen Reich und den Deutschen wider mannichfaltige Nation zu Handhabung, Nutz und Gutem, verzehrt und dargestreckt ob hundert mal 100 000 Gulden und noch sonst mehr, das nicht zu rechnen noch zu gedenken ist, darzu viel 1000 Nächt ihr kön. Majt. Schlaf abgebrochen und gar noch alle ihr kön. Majt. Tage mehr dann kein lebend noch vergangen Mensch je gethan hat in Mühe und Arbeit ... verzehret, das auch noch täglich und nächtlich thut, und hiefür, als lang ihr Majt. Jahr und Leib vermögen, zu thun willig und erbötig* [Wiesflecker-Friedhuber 1996, Nr. 44, S. 152–160, das Zitat 153].

milianischen Kaisertums, für das Kreuzzug und Imperium untrennbar verbunden sind, wird damit im Bild zugleich ein entschieden habsburgischer Stempel aufgedrückt.²³⁸

Peutingers Reiterbilder dürften das Interesse Maximilians rasch geweckt haben, da sie nicht allein die mit der Kaiserproklamation definierten Ziele seiner Regentschaft in programmatischer Klarheit vor Augen führen, sondern mit der Wahl des Holzschnitts auch ein zur Vervielfältigung bestens geeignetes Herrscherbild hervorbringen. Dank der innovativen Technik des Gold- und Farbdrucks wird eine malerische Wirkung erzielt. Durch die Wahl und den Wechsel der verwendeten Materialien entsteht trotz der seriellen Vervielfältigung der Eindruck exklusiver Unikate. Vom einfachen Liniendruck auf Papier über den anspruchsvollen Farbdruck bis hin zum kostbaren, auf Pergament oder Papier ausgeführten Golddruck eröffnet sich ein breites Spektrum von Einsatzmöglichkeiten.²³⁹ Die für das Bilderpaar aus Maximilian und Georg gewählte Würdeformel des Reiterbildes mit ihrer bis zum Standbild Marc Aurels zurückreichenden Tradition sowie die Vorbildlichkeit der in Italien vertrauten Denkmäler siegreicher Condottieri hat Larry Silver ausführlich analysiert.²⁴⁰ Peutinger, Burgkmair wie auch Maximilian werden solche Monumente gekannt haben, doch darf nicht vergessen werden, daß bereits im Jahr 1480 mit Pierre Coustains Darstellung des im Triumph in Luxemburg einreitenden Erzherzogs (Abb. 82) ein Reiterbild Maximilians existiert, das sowohl die Wiedergabe des schwer gerüsteten Ritters mit Kommandostab und seitlich getragenen Schwert wie auch das trabende Pferd vorbereitet. Das Motiv der betont in der Beuge gehaltenen abfedernden Pferdebeine,²⁴¹ das Cranachs Blatt nicht kennt (Abb. 137), verwendet Burgkmair für beide Tiere jeweils bei der Vorderhand (Abb. 138/139), orientiert sich dann aber mit den ausschlagenden Hinterhufen stärker an dem im Sprung erfaßten Pferd

²³⁸ Eine eher pragmatische Deutung vertritt Tilman Falk, der in den Wappen der Erblande die am stärksten von der Türkengefahr bedrohten Territorien vertreten sieht; dazu Ak Augsburg 1973, Nr. 22 a.

²³⁹ Tilman Falk versteht die Golddrucke als Experimente auf dem Weg zum eigentlichen Farbholzschnitt, bei dem nicht mehr das Papier getönt, sondern von Tonplatten gedruckt wird, wobei auch hier durch wechselnde Einfärbungen unterschiedliche Effekte entstehen; dazu Ak Augsburg 1973, Nr. 21–22 (Vorbemerkung) und Nr. 22 c.

²⁴⁰ Silver 1985/86, S. 17–20; vgl. zum größeren Kontext und den Bedeutungsfacetten des Reiterbildes im 15. und 16. Jahrhundert auch Jardine / Brotton 2000, S. 132–183.

²⁴¹ Hier dürfte es sich um eine Sonderform des Trabes, die Passage handeln; dazu Liedtke 1989, S. 61–73, bes. 62, mit zahlreichen Vergleichsabbildungen.

Cranachs, so daß repräsentative Würde und energiegeladene, zur Tat schreitende Bewegung in einem Bild vereint sind.

Maximilian mußte Peutingers Projekt folglich bereits in der Entwurfsphase begleitet oder seinem Berater zumindest ein Bild wie dasjenige Coustains zugänglich gemacht haben. Burgkmair modernisiert dann Küriß wie Roßharnisch, verändert die Haltung Maximilians mit Blick auf das zugehörige Georgsblatt und gibt dem Reiterbild mit dem architektonischen Rahmen einen völlig neuen Ausdruck. Nicht allein den Reiter monumentalisiert dieser Hintergrund, die italienischen Formen sprechen die Bindung von Imperiumsgedanke, Reichs- und Italienpolitik in einer Deutlichkeit an, wie sie das Innsbrucker Kaiserbild (Abb. 127) nicht kennt. Der modische, geschwärtzte Harnisch mit seinem in Teilen italianisierenden Dekor sucht zwar auch hier den Zeitbezug, doch stehen noch immer Maximilian, seine ritterliche Tugendhaftigkeit und glanzvolle Präsenz im Zentrum. Dagegen tritt in Burgkmairs Blatt, zumal in der Zusammenschau mit dem heiligen Georg, der Herrscher, von dem unter dem geöffneten Visier allein das prägnante Profil mit der markanten Nase zu erkennen ist, hinter die von ihm verfolgten Ziele zurück: Propagierung des Türkenzuges, Romzug, Kaiserkrönung. So muß es kein Zufall oder bloßes Stilphänomen sein, daß Georg die im Drachen verkörperte Bedrohung just in einer italienischen, gar venezianischen Architektur vorfindet, und sich die zu rettende Königstochter mit ihren seitlich ins Gesicht fallenden Locken und der am Hinterkopf aufsitzenden Haube mit venezianischer Haartracht präsentiert.²⁴² Das Scheitern des Romzugs von 1508 schreibt Maximilian dem Verhalten der Republik Venedig zu, gegen die er im selben Jahr mit der ›Liga von Cambrai‹ ein Angriffsbündnis zu schmieden weiß, das sich dem Kampf gegen die Türken und alle Feinde der christlichen Religion verschrieben hat, damit aber zuerst auf Venedig zielt.²⁴³ Das Reiterbild erfährt

²⁴² Vgl. beispielsweise Dürers 1505 entstandenes Porträt einer jungen Venezianerin in Wien, KHM: GG 6440; Fichtenholz, 32,5 x 24,5 cm; Abb. Ak Wien 2003a, S. 381; zur venezianischen Frauentracht auch Newton 1988, S. 59 f.

²⁴³ Wiesflecker 1971–86, Bd. 4, S. 29 f.; vgl. auch Füssel 2003, Begleitheft S. 27 f., der die ›Oratio‹ des italienischen Humanisten Marcellus Palonius vom 1. März 1516 vorstellt, in der Maximilian aufgefordert wird, das von Kriegen heimgesuchte Italien zu befreien – bei den stets wechselnden Bündnissen nun von den Franzosen. Das zugehörige Widmungsbild des Cod. 3661 des Bayerischen Nationalmuseums München zeigt die kniende Italia, die den in der Pose eines Marc Aurel zu Pferd die Alpen überquerenden Maximilian als Retter in der Not begrüßt; Abb. Füssel 2003, Begleitheft S. 26.

jedenfalls eine inhaltliche Festlegung, die für seine Verbreitung nicht folgenlos bleibt und in diesem speziellen Fall alle Merkmale eines auch funktional gebundenen Typus des Herrscherbildes erfüllt, erscheint doch eine weitere Auflage des Holzschnitts mit dem nun veränderten Datum 1518 im Jahr des Augsburger Reichstages, auf dem Maximilian, unterstützt vom päpstlichen Legaten Cajetan, ein letztes Mal mit allem Nachdruck zum Zug gegen die Ungläubigen auffordert.²⁴⁴

Die mit der vorgeschlagenen Deutung implizierte Unterscheidung zweier Erscheinungsformen des Kaiserbildes, die beide den ritterlichen Streiter zeigen, im Fall des gemalten Hüftbildes jedoch die Person Maximilians, beim Reiterbild mit dem Georgs- pendant seine Ziele und sein Tun in den Vordergrund stellen, findet im Münzbild eine Bestätigung, das anlässlich der Kaiserproklamation zwei voneinander formal wie funktional unterschiedene Reiterbilder als Schaustücke in Umlauf bringt.²⁴⁵ Die Unterscheidung leistet hier im wesentlichen das Verweissystem, in welches das Reiterbild jeweils eingebunden ist, während die Umschrift der Münzen kaum variiert und den Herrscher in beiden Fällen als: *MAXIMILIANVS [DEI GRA(cia)] ROMANORUM IMPERATOR SEMPER AVGUSTVS ARCHIDUX AVSTRIE. // PLVRIVMQZ EVROPE PROVINCIARVM REX ET PRINCEPS POTENTISSIMVS*, vorstellt. Bereits zur Kaiserproklamation dürfte Ulrich Ursentaler einen Schauguldiner geliefert haben,²⁴⁶ der auf dem Avers (Abb. 142a) ein Hüftbild Maximilians im Riefelharnisch mit Vlieskollane, Szepter, Mitrakrone und einem nun in der Rechten präsentierten Schwert zeigt, das hinter dem sowohl den Münzrand als auch Maximilians Körper überschneidenden kaiserlichen Wappenschild nahezu verschwindet. Auf dem Revers (Abb. 142b) sprengt Maximilian hoch zu Roß mit über dem Kopf zum Schlag erhobenem Schwert über die zu seinen Füßen angeordneten Wappen von Ungarn, Burgund, Habsburg und Österreich. Der

²⁴⁴ Eine Fassung des sechsten Zustand des Maximilianholzschnitts mit Datum 1518 abgebildet in Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 165, S. 352 (Erwin Pokorny). – Ob auch zu dieser Auflage das Georgsblatt gehört, ist fraglich, da vom Georg zwar Abzüge mit gelöschtem Datum, aber keine 1518 datierten bekannt sind; dazu Hollstein 5, 1957, S. 74 f.; zum Augsburger Reichstag Wiesflecker 1971–86, Bd. 4, S. 388 ff., 392–398; den seit 1517 geplanten letzten großen Türkenzug untersucht Wagner 1969.

²⁴⁵ Eine weitere Gruppe mit der Kaiserwürde verbundener Schaustücke greift die Form der Kaiserguldiner mit dem Hüftbild auf dem Avers und einer Wappenseite auf dem Revers auf; dazu Moser / Tursky 1977, S. 39 f.; Egg 1977, S. 150 f. mit Abb.

²⁴⁶ Egg 1977, S. 37 und Nr. 5, S. 152.

Roßharnisch trägt das burgundische Andreaskreuz und die Feuereisen der Vlieskollane.²⁴⁷ Die mit der Jahreszahl 1508 datierte Version des Schauguldiners²⁴⁸ behält das Porträt auf dem Avers bei (Abb. 143a), füllt aber den blanken Spiegel des Revers (Abb. 143b) zuseiten Maximilians links mit dem von einem Blattkranz umfangenen Reichswappen und rechts mit dem Andreaskreuz. Zwischen Pferdeleib und Wappen liegen zwei Gefallene, vor dem Pferd läuft ein Fußsoldat. Während das Porträt Maximilians bis auf die veränderte Präsentation der Insignien sowie die Ergänzung von Mitrakrone und Vlieskollane demjenigen der Königshalbguldiner (Abb. 122a) folgt, greift das Revers den Typus herrscherlicher Reitersiegel auf. Die unter dem Pferdeleib angebrachten Wappen kennt – von Engeln präsentiert – das zweite Reitersiegel Rudolfs des Stifters (Abb. 144),²⁴⁹ Friedrich III. sprengt auf dem Avers seines steirischen Herzogssiegel von 1438 (Abb. 145)²⁵⁰ über drei ihm im Wege stehende, mit Stäben bewehrte männliche Figuren und einen Windhund. Dagegen kennen Reitersiegel das gezückte Schwert allenfalls in einer weiten Ausholbewegung zuseiten des Körpers.²⁵¹ Auf dem Revers eines 1484 Halbguldiners (Abb. 37) sprengt der gerüstete Erzherzog Sigmund mit nach vorne gerichtetem Schwert über den Münzspiegel. Die zur Vorbereitung des Schlages hinter den Kopf geführte Waffe, wie sie Maximilian präsentiert, ist dagegen aus Schlachtenbildern vertraut.²⁵²

Ist der kaiserliche Reiter schon auf dem frühen Münzbild (Abb. 142b) aufgrund seiner heftigen Bewegung kaum zu erkennen, droht er unter den dicht gedrängten Mo-

²⁴⁷ Ein vergleichbarer Roßharnisch Heinrichs VIII. heute als Leihgabe aus dem Besitz Königin Elisabeth II. in Leeds, Royal Armouries: VI.6–11; möglicherweise handelt es sich um ein Geschenk Maximilians anlässlich der Hochzeit Heinrichs mit Katharina von Aragon im Jahr 1509; dazu Ak London 2003/04, Nr. 56, S. 197 mit Abb.

²⁴⁸ Egg 1977, Nr. 6 f., S. 152; gemäß Moser / Tursky 1977, S. 39 f., wurden diese Schaustücke meist im Gewicht eines Guldiners, aber auch schwerer geprägt.

²⁴⁹ Wien, ÖStA HHStA: AUR 1362 II 21; Durchmesser: 12,5 cm; dazu Schmidt 1992, Bd. 1, S. 149–153, der als erste Verwendung das Jahr 1361 angibt, während Franz Wagner den frühesten Nachweis 1362 findet; dazu Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II, 2000, Nr. 326, S. 585 f.

²⁵⁰ Graz, Landesarchiv: Urk. Nr. 5582; dazu Schmidt 1994, S. 350.

²⁵¹ Vgl. beispielsweise das Siegel Herzog Philipps von Burgund (Abb. Ak Bern 1969, S. 45, hier an einer Urkunde von 1467) oder dasjenige des Dauphin Charles V von 1349/50; dazu und zu weiteren Beispielen Schmidt 1992, Bd. 1, S. 151, Bd. 2, Abb. 149.

²⁵² Als beliebig gewähltes Beispiel sei auf den dritten der Berner Caesarenteppiche mit einem in ähnlicher Weise sein Schwert zum Schlag erhebenden Reiter verwiesen; Abb. Rapp Buri / Stucky-Schürer 2001, S. 94–97.

tiven der seit 1508 geprägten Guldiner (Abb. 143b/146b) ganz zu verschwinden, nur mit Mühe sind die ihn identifizierenden Embleme des Ritterordens vom Goldenen Vlies auf dem Roßharnisch zu entschlüsseln. Für die Reitersiegel Friedrichs III. erläutert Gerhard Schmidt,²⁵³ daß die Siegelbilder durch die Wahl der Vorlagen und die Art der Präsentation Auskunft über die Persönlichkeit und das Selbstverständnis des Dargestellten geben, jedoch kaum als Porträt fungieren. Im Unterschied zu den Siegeln zeigen die Guldiner das Reiterbild nun aber auf dem Revers, während das Avers dem individuelle Züge tragenden Hüftbild Maximilians im Harnisch vorbehalten ist. Vorder- und Rückseite der Schaumünzen fügen sich so zu einem Porträt des Kaisers, wobei das Reiterbild durch seine dynamische Bewegung und das Motiv des im Schlachtengetümmel energisch über die Gefallenen hinwegsprenghenden Streiters die Entschlossenheit und den Siegeswillen des Porträtierten betonen, ganz ähnlich, wie in den gemalten Königsbildern die zeichenhaft beigefügte Landschaft mit ihrem Jagdmotiv Maximilian zusätzlich charakterisiert (Abb. 70). Die Anleihe bei den Reitersiegeln dient dabei einerseits als Würdeformel, zum anderen bekräftigt sie einmal mehr die von Rudolf dem Stifter bis zu Maximilian reichende dynastische Kontinuität. Mit der explizit dargestellten Kampfhandlung kommt im Fall Maximilians ein neues Motiv hinzu, das den Bezug zu der mit der Annahme des Kaisertitels eng verknüpften Vorstellung vom Anführer des christlichen Heeres herstellt, und zwar vor allem in den Prägungen seit 1508, die neben den Wappen der Erblande auch den Kaiseradler auf dem Revers zeigen. Der Guldiner Ur-sentalers erfährt mehrere Neuauflagen, neben dem 1508 datierten Stempel sind auch Prägungen mit der Jahreszahl 1514 und 1516 bekannt (Abb. 146a/b).²⁵⁴ Sie ersetzen das Hüftbild im Harnisch durch eine Porträtbüste Maximilians und nutzen den so gewonnenen Raum zu einer Differenzierung der Gesichtszüge, wie dies auch einem gemalten Porträt gut anstünde und seit Strigels Kreuzlinger Porträt (Abb. 190) tatsächlich die Erscheinungsform des Maximilianporträts bestimmt.²⁵⁵ Zudem verfestigen sich die For-

²⁵³ Schmidt 1994, S. 350.

²⁵⁴ Hier ein Exemplar von 1516 aus der Münzsammlung des British Museum in London (Coins and Medals: G3, GerM.72) mit aufgebogenem Schüsselrand, dessen plastische Gestaltung Moser / Tursky 1977, S. 40, zu einer Charakterisierung dieser Schauguldiner als Münzen in der Art der Medaille veranlassen; weitere Beispiele mit Abb. bei Egg 1977, Nr. 5–11 a, S. 152–155.

²⁵⁵ Vgl. dazu unten Kapitel 3.b), bes. S. 234 f.

men der Reiterrückseite. Der Eindruck des Horror vacui weicht einer klarer strukturierter Komposition, die an entscheidender Stelle eine inhaltliche Präzisierung erfährt. In dem das Andreaskreuz sowohl auf dem Roßharnisch als auch zuseiten Maximilians wegfällt, erscheint über dem Pferderücken nur noch das Reichswappen, das jetzt ohne Blattkranz von einem heranfliegenden Engel präsentiert wird, während die Folge der österreichisch-burgundischen Wappen gleichbleibt, so daß das Reiterbild zweifellos den auf der Basis seiner Hausmacht für das Reich streitenden Maximilian anspricht.

Mit der Übersetzung des Burgkmairschen Reiters (Abb. 136) ins Münzbild geht keine modernisierende Veränderung der Reiterrückseite des Schauguldiners einher, vielmehr entsteht parallel zu ihm ein eigenständiges Schaustück. Während die Umschrift dieser gleichfalls von Ursentaler geschnittenen, meist im Gewicht eines Doppelguldiners verbreiteten Schaumünze (Abb. 147)²⁵⁶ im Titel Maximilians lediglich ein *DEI GRA(cia)* ergänzt, weicht die Form deutlich vom Schauguldiner (Abb. 142/143) ab. Mit einem Durchmesser von knapp fünfeinhalb gegenüber vier Zentimetern größer, tritt das Reiterbild jetzt auf dem Avers an die Stelle des Porträts, während das Revers eine für Münzen charakteristische, in diesem Fall ausgesprochen aufwendige Wappenkombination zeigt. Keine Kopie, sondern eine dem Schaustück gemäßige Umformung von Burgkmairs Vorbild präsentiert die Münze (Abb. 150), deren Gestaltung nicht mehr Peutingers, sondern allein Maximilian als Münzherr die Richtung weisen kann. Sein Interesse an der Haller Münze und ihren Erzeugnissen vorausgesetzt, werden die verändernden Eingriffe, wenn nicht ausdrücklich von ihm gewünscht und angeordnet, so doch in jedem Fall gebilligt sein. Den ohne das Pendant des heiligen Georg sowie weitere attributive Begleitfiguren für sich stehenden Reiter wendet das Münzbild ins strenge Profil nach rechts, verändert dabei die Gangart des Pferdes zum würdevollen Paßgang und vervollständigt den Roßharnisch, der jetzt auch die Beine des Pferdes schützt. Maximilian präsentiert statt des Kommandostabes – nun dem Einzelbild gemäß in der rechten Hand – eine Fahnenlanze, die den Kaiseradler mit dem Bindenschild auf der Brust zeigt. Passend hierzu ziert Maximilians Helm die kaiserliche Krone mit doppeltem Bügel, der Pfauenstoß kehrt als Schmuck der Roßstirn wieder. Wie auf den Guldinern (Abb.

²⁵⁶ Berlin, SMB – Münzkabinett: Inv. 18203549; Silber, 59,74 g; dazu Egg 1977, S. 39 f. und S. 156 f., Nr. 12 ff.; Moser / Tursky 1977, S. 40.

142/143) trägt die Flanke des Roßharnischs das burgundische Andreaskreuz, das auch auf dem Helm begegnet, der Fürbug zeigt zusätzlich den Reichsadler und eine Sonne sowie mit der umlaufenden Schrift: *HALT MAS IN ALLN DING*, eine der Devisen Maximilians. Zur zweifelsfreien Identifikation des Reiters trägt sie wesentlich bei, da im Münzbild der vom Porträt übriggebliebene markante Gesichtskontur gegenüber dem Holzschnitt nochmals verkleinert und damit weniger deutlich erscheint. Doch wird hier kein von der Reiterrückseite des Schauguldiners grundsätzlich verschiedenes Herrschaftsverständnis vorgestellt, wie Gerhard Schmidt dies eindrücklich für die Reiterbilder Friedrichs III. auf dem Avers des steirischen Herzogssiegels von 1438 (Abb. 145) und dem Revers des Münzsiegels von 1459 (Abb. 149)²⁵⁷ nachweisen kann, bei denen sich der „ungestüme junge Fürst“ im Harnisch in den „erfahrenen Regenten“ im Herrscherornat wandelt, erwachsen doch beide Reiterbilder Maximilians demselben Willen, den für das Imperium streitenden Kaiser vorzustellen. Allerdings verändert sich ihre Funktion von der Narration zur Repräsentation, da das Reiterbild des Doppelguldiners kein Münzporträt Maximilians attributiv kommentiert, sondern selbst an die Stelle des Porträts tritt und den Kaiser in Gestalt des Reiterbildes präsentiert.

Neben den zu Füßen des Pferdes die Jahreszahl 1509 tragenden Münzen (Abb. 147a) existiert eine undatierte, vergoldete Prägung mit umlaufendem Maßwerkfries, die an dieser Stelle eine Erdscholle als Standfläche einfügt und üblicherweise ins Jahr 1508 datiert wird (Abb. 148).²⁵⁸ Die frühe Datierung bestätigt ein Tagebucheintrag des Marino Sanuto, der am 9. Dezember 1508 den Besuch des Xantener Propstes Luca de Renaldis in Venedig beschreibt.²⁵⁹ Der als Gesandter des römischen Königs bekannte Renaldis sei *come persona privata* auf der Durchreise nach Rom, spricht jedoch gleichwohl bei der Signorie vor, um vom Willen des römischen Königs und geheimen Angelegenheiten zu berichten. Den Höhepunkt bildet das Verteilen von Münzen, die auf der einen Seite *Maximiano a cavallo, armato, con letere atorno: MAXIMILIANUS, ROMANORUM IMPERATOR SEMPER AUGUSTUS, ARCHIDUX AUSTRIE* zeigten, auf der anderen *molte arme* und gleichfalls eine Umschrift. Der Doge erhält eine goldene Aus-

²⁵⁷ St. Florian, Stiftsarchiv: Urkunden (900–1797) 1466 III 31; dazu Schmidt 1994, S. 350 f., die folgenden Zitate S. 351.

²⁵⁸ Innsbruck, TLM: Münzsammlung; vergoldetes Silber, 62,79 g; dazu Egg 1977, S. 39.

fertigung im Wert von zwei Dukaten, die Räte aber silberne zu einem Dukaten und die rangniederen Mitglieder des Rates, die *salvi*, immerhin solche im Wert von 30 Soldi. Zuletzt habe Renaldis erklärt *che 'l re non si voleva più incoronar, e questo bastava*, um dann vom Rat seinerseits ein schwarzes Samtgewand im Wert von 13 Dukaten als Ehr Geschenk zu empfangen.

Ogleich Renaldis, wie dies häufiger von ihm berichtet wird, kein Beglaubigungsschreiben Maximilians vorweist, lassen sein Auftreten und der Verlauf des Empfangs mit Geschenk und Gegengeschenk am offiziellen Charakter des Besuches keinen Zweifel.²⁶⁰ Zudem hatte Maximilian kaum zwei Monate zuvor, am 15. Oktober 1508, das Innsbrucker Regiment aufgefordert, seinem Rat Luca de Renaldis silberne Guldiner und Halbguldiner im Gegenwert von 100 Gulden auszuhändigen, auf denen seine *gestalt und gepildnus geslagen und geprägt* sei, damit dieser sie auf seiner von Maximilian befohlenen Reise nach Rom an verschiedenen Orten in seinem Namen verteile.²⁶¹ Manches spricht dafür, *gestalt* und *gepildnus* nicht als Synonyme für das Herrscherbild, sondern als die Bezeichnung seiner unterschiedlichen Erscheinungsformen aufzufassen, wobei im einen Fall die ganzfigurige Darstellung – hier das Reiterbild – im anderen aber ein Porträt in Gestalt einer Büste oder eines Hüftbildes gemeint sein könnte. Da keine Abschlüge des von Sanuto beschriebenen Reiterschaustücks im Guldinergewicht bekannt sind,²⁶² könnten die Ratsherren Exemplare des silbernen Schauguldiners mit Reiterrückseite (Abb. 143), der Doge aber einen vergoldeten Doppelschauguldiner (Abb. 148) und die *salvi* Halbguldiner (Abb. 108) erhalten haben. Dies würde erklären, weshalb Sanuto Reiterbild und Wappenseite des Doppelschauguldiners beschreibt, dann aber die Umschrift des Schauguldiners ohne das *Dei gracia* zitiert.

In ihrer Untersuchung der diplomatischen Beziehungen zwischen der Republik Venedig und Maximilian beobachtet Christina Lutter seit März 1508 behutsame Versuche einer neuerlichen Annäherung beider Mächte, deren Kontakt mit der Kaiserproklamati-

²⁵⁹ Fulin 1882, Sp. 684, hier auch die folgenden Zitate; vgl. Burkart 2000, S. 235 f. mit einer Übersetzung des Textes; zur Person Sanutos Lutter 1998, S. 18 f.

²⁶⁰ Lutter 1998, S. 69–79 und öfter, S. 140 f. zur Art und Qualität von Diplomaten überreichten Ehr Geschenken.

²⁶¹ JAK 2, 1884, Reg. 912.

on im Februar des Jahres und dem anschließenden Krieg, der für Maximilian mit Gebietsverlusten und einem demütigenden Rückzug endet, zum Erliegen kam.²⁶³ Renaldis fällt in diesem Prozeß als königlichem Gesandten mit Venedigerfahrung eine wichtige Rolle zu. Gleichzeitig führt Maximilian jedoch – vom Papst vermittelt – geheime Verhandlungen mit dem vormaligen Verbündeten Venedigs, Frankreich, die nur einen Tag nach Renaldis' Rede vor der Signorie, am 10. Dezember 1508, in einem Friedensvertrag und dem als ›Liga von Cambrai‹²⁶⁴ bekannten Bündnis münden, das einen Angriffspakt der europäischen Mächte unter Führung des Reiches und Frankreichs gegen die Türken und alle Feinde der Christenheit, im Kern aber gegen Venedig festschreibt und den die folgenden Jahre bestimmenden, in wechselnden Bündnissen geführten Krieg um die Vorherrschaft in Italien auslöst.

Hermann Wiesflecker²⁶⁵ bewertet das Münzgeschenk an die Signorie und Renaldis Beteuerung, der römische König strebe nicht länger die Kaiserkrönung an, mithin auch nicht den bewaffneten Ritt durch venezianisches Territorium, als geschickten Schachzug Maximilians, um Venedig in Sicherheit zu wiegen. Den Dogen, die Ratsmitglieder und *salvi* hätte ein Blick auf die Münzen, die mitnichten den seine Ziele revidierenden, sich von Italien fernhaltenden römischen König zeigen, eines Besseren belehren müssen, doch belegt der Text Sanutos, daß der Wert des Geschenkes und die Großzügigkeit, mit der ein jeder bedacht wird, das eigentlich Bemerkenswerte sind. Die Zeichen der Macht wie etwa das Bild des reitenden Kaisers im Harnisch oder die Fülle der Wappen werden benannt, aber nicht mit Inhalten gefüllt, obgleich das Kaisertum Maximilians in einer mit den Interessen der Republik Venedig nicht notwendigerweise konformen Gestalt in aller Deutlichkeit angesprochen ist. So tritt die in Burgkmairs Holzschnitt durch das Georgspendant (Abb. 138/139) auffällige Konzentration auf den Kreuzzug und die Verteidigung der Christenheit als notwendige Bedingung für die Herrschaft im Imperium zurück. Nicht etwa mit dem Georgskreuz, sondern dem geschulterten Reichsbanner, der Kaiserkrone und komplettem Küriß samt schwer gepanzertem Roß zeigt sich Maxi-

²⁶² Moser / Tursky 1977, S. 40, nennen als Standard Abschlüge im Gewicht von ungefähr zwei Guldinern, diese teilweise vergoldet, sowie Goldabschlüge im Gegenwert von bis zu 100 Dukaten.

²⁶³ Lutter 1998, S. 171 f.

²⁶⁴ Dazu ausführlich Wiesflecker 1971–86, Bd. 4, S. 23–36.

²⁶⁵ Ebd. S. 27.

milian seiner Macht gewiß, wehrhaft und unantastbar, während die Wappenkombination des Revers (Abb. 147b/148b) den von ihm beanspruchten Machtbereich bezeichnet.²⁶⁶ Um den Reichsadler gruppiert sind zunächst die Schilde der sieben Königreiche Ungarn, Neapel, Dalmatien, Portugal, Böhmen, England und Österreich, während im äußeren Kreis 19 Wappen die Erblände Maximilians vertreten.²⁶⁷ Die Problematik der sogenannten Präentionswappen, also Wappen, die keinen Rechtsanspruch, sondern allein erstrebte und vorgestellte Herrschaften dokumentieren, hat Franz Heinz Hye diskutiert.²⁶⁸ Bis auf das Reichswappen und dasjenige des Königreiches Ungarn sind alle Wappen des inneren Kreises Präentionswappen, wobei Österreich erst noch in den Rang eines Königreiches hätte erhoben werden müssen.²⁶⁹ Nun ist die Praxis, die eigenen Ansprüche mit Hilfe heraldischer Programme zu dokumentieren, an sich nicht ungewöhnlich und für Maximilian mehrfach belegt.²⁷⁰ In diesem besonderen Fall gewinnt sie aber an Brisanz, da dem Dogen das Imperium, von dem die Republik Venedig Maximilian fernzuhalten gedachte, in seiner ganzen Fülle unter der Herrschaft des streitbaren Habsburgers vor Augen geführt wird. Insbesondere das Wappen des Königreiches Neapel verweist auf ein fortgesetztes Engagement Maximilians in Italien. Im Wappen des unter venezianischem Einfluß stehenden, von den Türken hart bedrängten Dalmatien klingt erneut der Kreuzzugsgedanke an. Die Reiterrückseite des Schauguldiners (Abb. 143b) zeigt schließlich den ritterlich über die sich ihm in den Weg stellenden Widersacher hinwegsprenghenden Fürsten, so daß es verlockend wäre, dieses gegenüber der ersten Ausprägung ergänzte Motiv als eine in Hinblick auf die anstehende Italienreise Renaldis konzipierte Präzisierung des Münzbildes zu verstehen. Die den wehrhaften und streitbaren

²⁶⁶ Dazu hier und im folgenden Hye 1988, S. 48 f.; vgl. auch Egg 1977, S. 39 f.

²⁶⁷ Im Uhrzeigersinn vom zentralen Fünfadlerwappen Altösterreichs ausgehend: Burgund, Holland, Brabant, Flandern (die Reihenfolge offen, da alle drei Länder einen steigenden Löwen im Wappen tragen), Lothringen, Artois, Limburg, Luxemburg, Seeland, Cilli, Land ob der Enns, Elsaß, Tirol, Habsburg, Schwaben, Krain, Kärnten und Steiermark.

²⁶⁸ Hye 1988, S. 49 mit dem Nachweis vergleichbarer, im Umkreis Maximilians entstandener Wappensuiten.

²⁶⁹ Dazu Wiesflecker 1971–86, Bd. 3, S. 404 ff., der darlegt, daß die Pläne nicht neu sind, bereits von den Babenbergern verfolgt, dann von Rudolf dem Stifter und Friedrich III. sowie von Maximilian wiederaufgegriffen werden.

²⁷⁰ Vgl. etwa die Wappensuite der 1515 datierten »Ehrenpforte«; dazu Schauerte 2001, S. 215–228.

Kaiser präsentierenden Münzen treten denn gleichsam in Vertretung des geschlagenen Maximilian den Romzug an und propagieren sein Kaisertum in Italien.

Maßvoll, wie es die persönliche Devise auf dem Avers andeutet, oder zurückhaltend, wie es dem Erwählten Römischen Kaiser bis zur Krönung und Salbung anstünde, sind vor allem die mit dem Doppelschauguldiner dokumentierten Machtansprüche Maximilians nicht, so daß sich die Funktion dieser Münze am besten mit dem Begriff der Machtdemonstration umschreiben läßt. Der Münzstempel dürfte zwischen Februar und September 1508 entstanden sein, in dieser Zeit wird die Ikonographie des Burgkmairschen Reiterbildes, von dem Peutinger gleichfalls im September Proben an die sächsischen Fürsten sendet, in eine maximilianische überführt. Wie schon der Reiterholzschnitt (Abb. 136) ist der 1509 datierte Schauguldiner (Abb. 147a) jedoch nicht allein durch das Thema, sondern auch durch das an prominenter Stelle präsentierte Datum auf einen bestimmten Moment und eine bestimmte Konstellation der Ereignisse festgelegt. Der Rückgriff auf dieses Schaustück im Jahr 1517 dürfte wie die Neuauflage des Reiterholzschnitts 1518 mit der Vorbereitung des Augsburger Reichstages und der Werbung für die dort wiederum aufgegriffenen Kreuzzugs- und Imperiumsideen verbunden sein, doch behält der neu geschnittene Münzstempel im Gegensatz zum Holzschnitt die Jahreszahl 1509 bei und unterscheidet sich nur durch eine aufgesetzte Rosette von den in Hall geprägten Doppelguldinern.²⁷¹ Der Schauguldiner mit Reiterrückseite verlagert das Gewicht dagegen weg vom Tagesgeschehen, der Kreuzzugspropaganda und Machtdemonstration hin zu Maximilian und einer allgemeineren Charakterisierung seiner Person, indem zum Porträt auf dem Avers das die übliche Wappenkombination ergänzende, aber keine individualisierten Züge tragende Reiterbild tritt. Da das Porträt in den Neuauflagen der Münze zudem vom Hüftbild zur Büste reduziert und jeweils geringfügig variiert wird, bedarf es immer neuer Stempel, die – sofern mit einer Jahreszahl versehen – nicht das Jahr der Kaiserproklamation wiederholen, sondern das Münzporträt datieren (Abb. 146a), als wolle man dem sich mit dem Alter wandelnden Ausse-

²⁷¹ Maximilian läßt sich 1517 eine Kopie des Münzstempels mit weiteren Stempeln von Hall nach Antwerpen senden, doch bedingen sich die Haller Münzmeister die Kennzeichnung der damit geprägten Stücke aus, um sie von den ›echten‹ Haller Münzen zu unterscheiden; dazu JAK 2, 1884, Reg. 1258 (8. März 1517), 1265 (7. April 1517), 1268 (9. Mai 1517); Abb. Egg 1977, S. 156 f., Nr. 14.

hen Maximilians Rechnung tragen.²⁷² Die streitbare Entschlossenheit des Regenten bleibt hiervon unberührt, denn die attributiv beigefügte Reiterrückseite erfährt im Zuge der Neuauflagen keine entscheidende Veränderung, so daß sich in diesem Schaustück die zwei Körper des Regenten, zumal in dem die Zeiten überdauernden Silber, weitaus glücklicher zu einem Herrscherbild fügen, als dies im Porträt von St. Florian (Abb. 78) der Fall war.

Nun wäre es freilich falsch anzunehmen, die Ikonographie des herrscherlichen Reiterbildes erlaube grundsätzlich keine auf die Person Maximilians gerichtete, porträtmäßige Wiedergabe. Eine letzte Umformung des Burgkmairschen Reiters leistet ebendies, wobei Burgkmair selbst die Neuinszenierung entwirft. Die ihm zugeschriebene Zeichnung, die Maximilian mit seinem Pferd auf einen Sockel erhebt (Abb. 151),²⁷³ verbinden bereits kurz nach Bekanntwerden im Jahr 1913 Ludwig von Baldass und Georg Habich voneinander unabhängig mit dem nie vollendeten Reiterstandbild für St. Ulrich und Afra in Augsburg. Während Baldass vor allem den Zeichenstil würdigt und die Zuschreibung an Burgkmair begründet,²⁷⁴ rekonstruiert Habich die Geschichte des Reiterstandbildes auf der Basis der Quellen.²⁷⁵ Den entscheidenden Hinweis liefert die in einer humanistischen Minuskel dem Sockel des Reiterbildes aufgesetzte Inschrift: *Imp(erator) Cae(sar) Maximilianus Aug(ustus) Chori huius primum a fundamentis lapidem posuit ex aedificatione(m) quae eius solita liberalitate iuuit. Ann(o) M D iii k(a)l(end)as Julias.*

Zwar nicht am dritten, aber am 13. Juli 1500 wird während des Augsburger Reichstages das Langhaus von St. Ulrich und Afra in Gegenwart Maximilians vom Mainzer Erzbischof Berthold von Henneberg, dem Bischof von Eichstätt und Konrad Mörlin, dem Abt von St. Ulrich, geweiht. Bei dieser Gelegenheit legt Maximilian den Grundstein zu dem noch zu errichtenden Chor, denn – so Clemens Jäger im »Ehrenwerk« –

²⁷² Egg 1977, S. 37 ff., 154 f. mit Abb.

²⁷³ Wien, Graphische Sammlung Albertina: Inv. 22.447; lavierte Tuschezeichnung auf Papier, Bildgrund mit schwarzer Tusche nachträglich ausgemalt, die oberen Ecken abgerundet, der zugehörige Schriftblock des Sockels abgeschnitten und neu angesetzt, 43,1 x 28,4 cm, davon 8,5 cm Sockel; Abb. in Originalgröße bei Baldass 1913/14b, Taf. 46; zum Forschungsstand Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 168, S. 355 (Erwin Pokorny).

²⁷⁴ Baldass 1913/14b, bes. die Bildanalyse S. 359 f.; vgl. auch Halm 1962, S. 127–130.

²⁷⁵ Habich 1913, hier die einschlägigen Quellen zusammengestellt und im Wortlaut zitiert; vgl. zusammenfassend auch Ak Wien 2012, Nr. 111–114, S. 348–353 (Cristof Metzger).

*sein mst: wolte Jr hiemit ain ewige gedächtnus machen vnd auffrichten lassen.*²⁷⁶ Zudem bewilligt Maximilian 500 Gulden, damit Conrad Peutinger ihm ein Epitaph errichtete: *Nämlich das vor dem Chor auff ainem freyen platz, ain staininer Gaul, vnd ain Römischer König mit ainem Schwert darob, alles von ainem stuck gehawen steen, vnd mit seinen schriffthen geziert werden solt.*²⁷⁷ Während Peutinger nach einem passenden Stein sucht, habe der Abt das Geld anderweitig verwendet, so daß das Projekt nicht weiter verfolgt wird. Vom Transport des bossierten Steines, der Augsburg am 20. Oktober 1509 erreicht, berichtet Demers Fortsetzung der Stadtchronik Hector Müllichs, wonach Meister Gregor unmittelbar nach dem Eintreffen des Steines mit der Arbeit an dem Kaiserbild im Harnisch begonnen habe.²⁷⁸ Der Bildhauer wird heute mit Gregor Erhard gleichgesetzt,²⁷⁹ doch macht Tilman Falk glaubhaft, daß Burgkmairs Zeichnung eher Maximilian als Visierung denn Erhard als Vorlage gedient habe.²⁸⁰ Ein von Fedja Anzelewsky und Peter Halm Burgkmair zugeschriebenes Skizzenblatt mit Reiterstudien,²⁸¹ das der Vorbereitung des Standbildes gedient haben soll, löste bereits Falk aus diesem Kontext.²⁸² Rechts oben sind zwar drei behelmte Köpfe zu sehen, deren mittlerer unter dem geöffneten Visier das charakteristische Profil Maximilians zeigt, darüber die Notiz: *Maximilianus. 1510 Kaysers kopf*, doch weichen Haltung und Harnisch der von unter-

²⁷⁶ München, BSB: Cgm 896, fol. 179. – Mit Datum vom 14. Juli 1500 verzeichnet das Gedenkbuch Maximilians 10 Gulden rheinisch *Im closter zu sand Vlrich, so die kgl. maj. auf den ersten stain des paws dasselbs gelegt hat* (JAK 3, 1885, Reg. 2322), am 9. September erhält der Goldschmied Jörg Seld 15 Gulden und 30 Kreuzer für die silberne Kelle und den silbernen Hammer *so die kgl. maj. auf den ersten stain des paws zw sand Vlrich gelegt und vermauren hat lassen* (JAK 3, 1885, Reg. 2369).

²⁷⁷ München, BSB: Cgm 896, fol. 179; vgl. auch Habich 1913, S. 256 f., der die entsprechende Passage des »Ehrenwerkes« vollständig zitiert.

²⁷⁸ Chroniken 23/4 [1894], S. 463: *Auff 20. tag october 1509 jar kam hergefiert ain stuck stain, bassiert roß und mann auf ainander, von Rottenbuch aus dem bürg, hett die gestalt: der remisch kaisser Maximilian hett geben 500 fl gen sant Ulrich, daß man im ain gedechtnuß da solt machen; also ward der stain mit grosser kostung da (hin) gepracht und durch maister Gregori des kaisers bildnuß in harnasch gehauen, als von ain stuck, wie es dan statt zû sant Ulrich. Und (ward) in dem jar, als der stain kam, angefangen und kost bis gen Augspurg...; der unfertige Torso des Reiterbildes stand bis ins 19. Jahrhundert im Hof von St. Ulrich und Afra und wurde dann an einen Steinmetz verkauft; dazu Habich 1913, S. 258.*

²⁷⁹ Halm 1913, S. 257 mit den älteren Belegen.

²⁸⁰ Falk 1968, S. 72.

²⁸¹ Berlin, SMB – Kupferstichkabinett: KdZ 65; Federzeichnung auf Papier, 31,3 x 42,6 cm, auf der Rückseite gleichfalls Reiterstudien; dazu Halm 1962, S. 128 ff. mit Abbildungen von Vorder- und Rückseite des Blattes; Anzelewsky 1965, S. 298–303.

schiedlichen Seiten gezeigten Reiter sowohl von Burgkmairs Holzschnitt wie auch dem Denkmalentwurf so deutlich ab, daß ein Zusammenhang fraglich scheint. Die 1509 nach der Ankunft des Steines in Augsburg begonnene Arbeit dürfte jedenfalls bereits mit dem Tod des Abtes Konrad Mörlin im Jahr 1510 zum Erliegen gekommen sein.

Über Aussehen und Aufstellungsort des Standbildes ist viel spekuliert worden. Larry Silver plädierte, gestützt auf Tilman Falk und die Mehrzahl der Forscher vor ihm, für ein freistehendes Reiterstandbild vor St. Ulrich und Afra, wie Clemens Jäger es beschreibt. Neben italienischen Monumenten habe vor allem der Magdeburger Reiter (Abb. 158) als Vorbild gedient, der zu Lebzeiten Maximilians als Bildnis Ottos des Großen galt.²⁸³ Dagegen erwägt Habich aus Gründen der Statik, aber auch wegen der strengen Profilansicht von Reiter und Pferd sowie den oben abgerundeten Ecken der Zeichnung, die wie ein Relikt des im Holzschnitt Maximilian hinterfangenden Triumphbogenmotivs anmuten (Abb. 136), die Möglichkeit eines an der Außenwand des Chores angebrachten Denkmals mit architektonischem Rahmen.²⁸⁴ Diese Form ist für italienische Wandgräber im Kircheninneren typisch,²⁸⁵ doch dürfte Habich auch der Bamberger Reiter²⁸⁶ vor Augen gestanden haben. Königliche Stifter zu Pferd am Außenbau kennt die Westfassade des Straßburger Münsters. Die drei dort um 1300 unter den Baldachinen der Strebepfeiler auf Höhe des Rosengeschosses stehenden Reiterbilder sind nur aus alten Stichen bekannt (Abb. 152).²⁸⁷ Der Überlieferung des 16. Jahrhunderts folgend stellten sie Chlodwig, Dagobert und den ersten König des Heiligen Römischen Reiches aus dem Hause Habsburg – König Rudolf I. – dar, so daß Maximilian auch unter den eigenen Vorfahren Anregungen für ein monumentales Reiterbild gefunden haben könnte. Da sich nun aber bis auf Burgkmairs Zeichnung und zwei mit Gregor Erhart

²⁸² Falk 1968, S. 77 f.

²⁸³ Silver 1985/86, S. 15–20; Falk 1968, S. 72 f.

²⁸⁴ Habich 1913, S. 261 f.

²⁸⁵ Vgl. beispielsweise das Grabmonument für den 1405 verstorbenen Condottiere Paolo Savelli in Santa Maria dei Frari in Venedig; Abb. Romanelli 1997, S. 245; zum Typus Körner 1997, S. 167 ff.

²⁸⁶ Abb. Liedtke 1989, S. 152.

²⁸⁷ Hier ein Beispiel von Isaac Brunn zu Oseas Schadaeus »Summum Argentoratensium Templum. Das ist: Außführliche und Eigentliche Beschreibung deß viel Künstlichen, sehr Kostbaren, und in aller Welt berühmten Münsters zu Straßburg«. Straßburg: Zetzner 1617, Taf. 5; vgl. Kurmann 1997, S. 164 und Will 1998 mit weiteren Abbildungen und Dokumenten.

verbundene Bronzestatuetten, bei denen es sich um Modelle für das Pferd handeln dürfte,²⁸⁸ keine weiteren Spuren des Standbilds erhalten haben, ist eine endgültige Klärung des Aufstellungsortes kaum möglich. Vollendet hätte das Reiterdenkmal das Augsburger Stadtbild jedoch entscheidend geprägt, zumal 1516 mit einer gemalten Herrschergenealogie an der Rathausfassade ein weiteres dezidiert habsburgisches Bildprogramm an prominentem Ort geplant war.²⁸⁹ Die sich zwischen Rathaus und Sankt Ulrich und Afra erstreckende Hauptachse städtischen Lebens wäre so von habsburgischen Bildwerken eingefasst worden.

Das Herrscherbild im Stadtraum,²⁹⁰ zumal als kaiserlicher Auftrag, stellt besondere Anforderungen an die Wahl der adäquaten Erscheinungsform, ist damit doch eine im Unterschied zum Münzbild, gemalten und graphischen Porträt monumentale, weithin sichtbare und dauerhafte Präsenz Maximilians im Bild verknüpft. Burgkmairs Zeichnung (Abb. 151) sieht ein gegenüber dem Holzschnitt (Abb. 136) in drei Punkten wesentlich verändertes Reiterbild vor. Die Veränderungen betreffen die Haltung des Pferdes, die Wahl und Präsentation der Attribute sowie die für Porträtfragen besonders relevante Wiedergabe des Kopfes. Im Unterschied zu dem im Holzschnitt wie auch auf den Münzbildern in Bewegung gezeigten Pferd, steht das Tier auf dem Sockel vollständig still, der beim Holzschnitt noch leicht zur Seite gedrehte Kopf fügt sich in die Profilsicht des Körpers. Wie schon im Münzbild (Abb. 150) führt der nun ohne Pendant zu denkende Maximilian die Zügel mit der linken Hand, während die Rechte das blanke, erhobene Schwert präsentiert. Der Feldherrenstab fehlt, dafür liegen auf dem Sockel zu Füßen des Pferdes Szepter und Reichsapfel. Statt des Helmes mit geöffnetem Visier

²⁸⁸ Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum: Bro 149; Höhe: 16,5 cm, die zweite Statuette in Berlin; dazu Ak Wien 2012, Nr. 114, S. 348–353 mit Abb. (Cristof Metzger).

²⁸⁹ Dazu JAK 13, 1892, Reg. 8610: ein Brief Peutingers an Maximilian vom 9. Juni 1516, in dem er dem Kaiser unter anderem einen Entwurf, *eur kais. Maj. geschlecht von Romischen kaiserren und kunigen auch kunigen von Hispanien und Sicilien*, wie er an die Fassade zu malen sei, mit der Bitte um Begutachtung sendet.

²⁹⁰ Zu Lebzeiten Maximilians entsteht kein vergleichbar monumentales Werk; sein Porträt mit doppelter Bügelkrone erscheint in zwei Reliefs des Goldenen Dachls in Innsbruck, einmal im strengen Profil mit zwei Frauen, dann en face zwischen Narr und Rat, Thema wie Datierung sind umstritten, die Vorschläge reichen von 1494/96 über 1500 bis 1508; dazu Pokorny 2002/03, S. 31 ff., 42 ff. – Der Kopf der ganzfigurigen Maximilianstatue im Harnisch mit doppelter Bügelkrone, Schwert und Reichsapfel an der Fassade des Nördlinger Brot- und Tanzhauses von 1513 ist dem Innsbrucker Kopftyp eng verwandt; Abb. Ak Freiburg im Breisgau 1998, S. 191, Abb. 6.

trägt Maximilian eine kaiserliche Mitrakrone mit Stirnkreuz, unter der sein Haar in langen, kraftvollen Locken hervorquillt. Die Gesichtszüge, bereichert um die leicht vorstehende Unterlippe, zeigen die charakteristische Physiognomie, jedoch nicht in der plakativen Prägnanz, in der sie im Holzschnitt als Erkennungszeichen dienen müssen, sondern eingebettet in eine sorgsam gezeichnete, lebendig bewegte Oberfläche. Zudem hat die Nase durch den nahezu geraden Nasenrücken das Globige verloren, erscheint gelangt und an der Spitze leicht eingebogen, wodurch sie unweigerlich an die einem Herrscher würdige lange und kühne Nase gemahnt, wie sie beispielsweise das Speyrer Grabbild König Rudolfs I. zeigt (Abb. 226). Gerade dieses Detail unterscheidet den Kopf von Burgkmairs sonst sehr ähnlichem, nahezu zeitgleich entstandenem Maximilianholzschnitt der »Genealogie« (Abb. 134), den Baldass als nächsten Vergleich anführt.²⁹¹ Verwandt sind die Gestalt der Mitrakrone, die Präsentation des blanken Schwertes und einzelne Formen, wie die über der Schläfe aufspringende Locke, doch zeichnet sich der Maximilian des Reiterstandbildes durch edlere Züge und eine elegante, weniger bullige Haltung aus. Ein Teil der Wirkung ergibt sich gewiß aus der gegenüber dem Holzschnitt größeren Feinheit der Federzeichnung, allerdings bleibt das Festlegen des Gesichtskonturs als linear-graphisches Moment hiervon unberührt. Eine letzte Gegenüberstellung mit dem Kopf Maximilians, wie ihn die Königsbilder zeigen (Abb. 68), unterstreicht Burgkmairs Bemühen um ein veristisches Erfassen einzelner Formen, das an die Stelle der den Tafelbildern eigenen, Kopf wie Körper überziehenden Glätte tritt und nicht allein eine Referenz an den nun Züge der Reife tragenden, gealterten Fürsten sein dürfte. Zwar begleiten Falten Augen- wie Mundwinkel und auch die Wangen- und Kinnpartie läßt ein drohendes Erschlaffen der Haut ahnen, doch verweisen das volle Haar und der edle Schnitt der Züge auf die herrscherliche Majestät Maximilians, so daß sich der individualisierte Kopf hier zum ritterlichen Körper fügt, beide nicht im Widerstreit stehen wie im Porträt von St. Florian (Abb. 78).

Ob das in Stein gehauene Standbild eine verfeinerte, porträtmäßige Wiedergabe des Kopfes vorgesehen hätte, muß offen bleiben. Mit dem Sichtbarmachen der zuvor unter dem Helm verborgenen Gesichtszüge und der demonstrativen Präsentation des Schwertes treten jedoch in Burgkmairs Zeichnung die für den Holzschnitt und auch die Münz-

²⁹¹ Baldass 1913/14b, S. 361.

bilder so wichtigen Wappen in ihrer Funktion als Identifikationszeichen und Träger des Bildprogramms zurück, ebenso fehlen persönliche Devisen. Das Bindenschild, gefolgt vom Wappen Burgunds, dem doppelköpfigen Reichsadler, Ungarn und dem verkürzten Wappen Altösterreichs, von dessen fünf Adlern drei geblieben sind, zieren eingefügt in Medaillons nurmehr die Schmuckborte des Roßharnischs. Gerade das aus der Scheide gezogene, erhobene Schwert ist nun aber ein in seiner Deutlichkeit kaum zu überbietendes Zeichen herrscherlicher Gewalt.²⁹² Beim Adventus wird es dem Herrscher wie auch die übrigen Insignien, die hier auf dem Sockel liegen, in dieser Weise vorangetragen,²⁹³ selbst präsentiert er es als Zeichen der Hochgerichtsbarkeit und vollstreckenden Gewalt,²⁹⁴ wie dies Maximilian in seinem burgundischen Siegel von 1489 tut (Abb. 117). Im »Weißkunig« greift Burgkmair den Gestus im szenischen Zusammenhang auf. So erwartet der siegreiche Hauptmann in Vertretung des Fürsten hoch zu Roß mit blankgezogenem Schwert die Unterwerfung der Brabanter Städte (Abb. 153).²⁹⁵ In den seit 1512/16 entstandenen Holzschnitten zum »Triumphzug« empfängt Maximilian thronend oder stehend mit in diesem Fall geschultertem, blankem Schwert und Szepter die Vertreter oder Personifikationen der im Krieg unterworfenen Länder (Abb. 154).²⁹⁶ In einer Miniatur aus den »Privilegien und Statuten von Gent und Flandern«, einer um 1454 entstandenen Handschrift für Philipp den Guten, präsentiert der burgundische Herzog in einer vergleichbaren Situation dagegen kein Schwert, sondern einen Stab (Abb.

²⁹² Vgl. Sauter 2003, S. 175 ff. am Beispiel des Konflikts zwischen Kaiser Karl IV. und Rudolf dem Stifter, der für sich das Führen des Gerichtsswertes beanspruchte.

²⁹³ Schenk 2003, S. 301–305 mit Quellenbelegen und weiterführender Literatur.

²⁹⁴ Dazu Gernot Kocher in LexMa 7, 1995, Sp. 1644 f. s. v. Schwert, Rechtssymbolik; Kocher 1992, Abb. 57, 85, 115.

²⁹⁵ Wien, ÖNB: Cod. 3033, fol. 52^v; dazu Musper 1956, Nr. 157: *Die ergebung Brabandt*, zu Kap. 156 des »Weißkunig«: *Wie des weyßen kunigs hauptman die graw geselschaft bezwang* [ebd. S. 287]. Zum historischen Kontext, wonach es sich bei dem Hauptmann um Herzog Albrecht von Sachsen handeln könnte, Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 122, S. 304 f. (Ulrike Ditzemüller). – Baldass 1913/14b, S. 361, verweist zudem auf einen mit nahezu identischer Handhaltung gezeigten Feldherrn im Kreis seiner Gefolgsleute in einem nicht näher bestimmbareren Holzschnitt des »Weißkunig«, links von der Gruppe des Feldherrn ziehen Fußkämpfer ab; Abb. Musper 1956, Nr. 244.

²⁹⁶ London, Victoria and Albert Museum – Prints and Drawings: Inv. 13079:90; hier die Unterwerfung der Grafschaft Hennegau während der Burgundischen Erbfolgekriege; dazu Schestag 1883 [1995], S. 15, vgl. auch die weiteren im Triumph mitgeführten Kriegswagen ebd. Taf. 93, 95, 97 und 101.

155),²⁹⁷ so daß dem Attribut des blankgezogenen Schwertes im Kontext von Unterwerfungsszenen außerhalb maximilianischer Werke nicht dieselbe Verbindlichkeit zukommen dürfte.

Das Bedeutungsspektrum von Attribut und Geste erschließt sich demnach zwar zwanglos, zur geläufigen Ikonographie des monumentalen oder auch nur isoliert wiedergegebenen Reiterbildes gehören beide Motive jedoch nicht. Weitaus üblicher ist hier das Präsentieren des Feldherrenstabes,²⁹⁸ während die schwertragenden Reiter der Siegelbilder – wie beispielsweise Sigismund auf seinem brandenburgischen Markgrafensiegel²⁹⁹ – die Waffe in einer weiten Ausholbewegung hinter den Körper führen, so daß sich in Verbindung mit dem Schild und dem im Galoppsprung erfaßten Pferd das Bild des in den Kampf stürmenden Streiters ergibt. Eine Zwischenstellung kommt einer Federzeichnung aus der »Straßburger Chronik« von 1492 zu (Abb. 156),³⁰⁰ die den als Herzog von Österreich bezeichneten Maximilian auf einem galoppierenden Pferd zeigt. Der ritterliche, jugendliche Fürst mit wallendem Haar wird als Herr von Burgund vorgestellt,³⁰¹ die Haltung seines vor der Schulter präsentierten, blankgezogenen Schwertes zeichnet in derselben Handschrift auch die Neun Helden aus (Abb. 157).³⁰² Gerade in der Gegenüberstellung mit der Federzeichnung wird das ungleich größere Gewicht, das dem von Maximilian präsentierten Schwert bei Burgkmair zukommt, besonders deut-

²⁹⁷ Wien, ÖNB: Cod. 2583, fol. 349^v; dazu Velden 2000, S. 161 ff.; zur Handschrift Ak Wien 1996, Nr. 49, S. 295–299 (Eva Irblich).

²⁹⁸ Dazu Liedtke 1989, bes. S. 142–189: „Anthology of equestrian art 300 B. C. to 1900 A. D.“, mit zahlreichen Abbildungen.

²⁹⁹ Posse V, 1913, S. 45, das Siegel an einem Dokument vom 28. Mai 1374; vgl. auch Kéry 1972, S. 125 mit Abb. 87. – Das Beispiel wurde stellvertretend für den Typus beliebig gewählt, gibt aber das letzte bei Posse dokumentierte Siegel dieser Art wieder; Maximilian hält das Schwert auf seinem Reitersiegel über dem Kopf gezückt, ein Motiv, das dann auch Karl V. aufgreift; Abb. Posse III, 1912, Taf. 2/1, 11/3.

³⁰⁰ Washington, National Gallery – Woodner Collection: Inv. 2006.11.16, fol. 62^v (das Blatt aus der Handschrift gelöst und lose eingelegt); die der um 1400 begonnenen Handschrift 1492 beigefügten Federzeichnungen werden der Straßburger Werkstattgemeinschaft zugeschrieben; dazu Günther 1997, Nr. 32, S. 168–173; zur Rekonstruktion der Chronik KdIH 3, Nr. 26A.28.6, S. 407–416 (Peter Schmidt).

³⁰¹ Die Wappen der durch die Heirat mit Maria von Burgund an Maximilian gefallenen und im Burgundischen Erbfolgekrieg gesicherten Herrschaften sowie diejenigen der Erblande und des Reiches füllen den das Bild umgebenden Rahmen, im Schriftfeld unter Maximilian sind seine Titel zu lesen.

lich, da es leicht nach vorne gestreckt ohne jede Überschneidung den freien Raum zwischen Maximilians Oberkörper und dem Pferdehals ausfüllt. Ähnlich repräsentativ präsentiert Maximilian lediglich auf einem 1487/88 in Flandern geprägten Silberreal das blankgezogene Schwert vor dem Körper, wenn er auch hier nicht als Reiter gezeigt ist.³⁰³ Der zweite entscheidende Unterschied zwischen dem Reiter der Straßburger Chronik und Burgkmairs Standbildentwurf liegt in der beim Standbild völligen Ruhe des Pferdes, das mit allen vier Hufen fest auf dem Sockel steht und sich auch künftig nicht bewegen wird, wie die vor den Pferdehufen liegenden Insignien zeigen.³⁰⁴ Das Pferd des von Silver als Vorbild präferierten Magdeburger Reiters (Abb. 158)³⁰⁵ steht zwar wie dasjenige des Augsburger Reiterbildes fest auf seinem Sockel, doch trägt der Reiter im Unterschied zu Maximilian einen herrscherlichen Ornat. Mit der Rechten greift er in Richtung der verlorenen Zügel, während das Schwert in der Scheide steckt.

Ein Burgkmairs Entwurf für das Gedächtnismal Maximilians in der Haltung des Pferdes wie auch der Präsentation des Schwertes vergleichbares Reiterstandbild findet sich dagegen in Verona und bekrönt dort das Grabmal des Cangrande della Scala vor S. Maria Antica (Abb. 159/160).³⁰⁶ Das Standmotiv des Pferdes wiederholt sich sowohl beim Grabmal des 1351 verstorbenen Mastino II. wie auch beim dritten der Scaliger-Gräber, demjenigen des 1375 verstorbenen Cansignorio della Scala. Obgleich die Figur Cangrandes (Abb. 159) durch den zur Seite gewandten Kopf gegenüber Maximilian

³⁰² Washington, National Gallery – Patrons' Permanent Fund: Inv. 2003.102.2.b, vormalig fol. 60^v; dazu Günther 1997, Nr. 32, S. 168–173, bes. 170 mit Abb. des vollständigen Neun Helden Zyklus; KdiH 3, Nr. 26A.28.6, S. 407–416 (Peter Schmidt).

³⁰³ Abb. Egg 1977, Nr. 45, S. 211.

³⁰⁴ Zu Füßen des Herrschers auf Prunkkissen liegende Insignien interpretiert Schauerte 2001, S. 88, vor dem Hintergrund zeitgenössischer Funeralien als Hinweis auf das Ableben des Dargestellten.

³⁰⁵ Silver 1985/86, S. 17 f. – Die um 1240 entstandene, auf dem Alten Markt vor dem Rathaus aufgestellte Skulptur heute im Kulturhistorischen Museum Magdeburg (Inv. 14: 2), die inhaltliche Deutung sowie die Zugehörigkeit der beiden Schildträgerinnen ist umstritten; vgl. Hasse 2001, S. 430 ff. mit Abb. 16, auf der das in der Scheide steckende Schwert zu sehen ist.

³⁰⁶ Die Scaliger bestimmen zwischen 1277 und 1387 die Geschicke Veronas, der 1291 geborene Cangrande erlangt mit seinem Bruder von Kaiser Heinrich VII. das Reichsvikariat über die Stadt und regiert seit 1312 bis zu seinem Tod 1329 allein. Ob sein Grabmal bereits unmittelbar nach dem Tod oder gemeinsam mit demjenigen Mastinos II. zwischen 1340 und 1350 errichtet wurde, ist derzeit offen; vgl. Poeschke 2000, S. 186 ff. mit Literatur; zu den Scaligern auch LexMa III, 1986, s. v. Della Scala, Cangrande I. Sp. 676–679 (Antonio Menniti Ippolito).

bewegter erscheint und sich auch die Schabracke seines Pferdes wie von einem Windstoß erfaßt aufbläht, treten diese Motive zurück, sobald man einen Betrachterstandpunkt zu Füßen des Grabmals einnimmt und zum Reiterbild aufblickt (Abb. 160).

Maximilian dürfte das weithin sichtbare Grabmal des im beginnenden 14. Jahrhundert mächtigen Stadtherrn Cangrande gekannt haben, übernimmt er doch nach ersten Erfolgen der in der ›Liga von Cambrai‹ gegen Venedig verbündeten Mächte am 1. Juni 1509 das Regiment in Verona, zieht dort im Oktober des Jahres als neuer Stadtherr ein und behält die Herrschaft bis 1516.³⁰⁷ Während Lucas Burkart die während dieser Jahre entstandenen habsburgischen Bildprogramme und die damit angezeigte visuelle Besetzung des Veroneser Stadtraumes durch Maximilians Gefolgsleute eingehend untersucht hat,³⁰⁸ bestehen gewisse Vorbehalte, eine Vorbildlichkeit italienischer Werke für die maximilianische Kunst in Betracht zu ziehen.³⁰⁹ Bereits die Analyse der Reiterholzschnitte Burgkmairs (Abb. 138/139) legte jedoch die Verwendung italienischer Formen offen, denen neben der stilistischen auch eine programmatisch-inhaltliche Bedeutung zuwächst. Der letztlich auf die Statue Marc Aurels zurückgehende Typus des Reiterbildes selbst weist ungeachtet des Bamberger und Magdeburger Reiters in Italien eine gegenüber dem Norden weitaus ungebrochenere Tradition auf. Ohne die Bilder und Denkmäler italienischer Condottieri ist die für den Maximilianholzschnitt gewählte Präsentation des Feldherrn kaum denkbar. Da nun zu den motivischen Entsprechungen zwischen dem Augsburger und Veroneser Reiterbild die zeitliche Nähe von Maximilians Adventus in Verona zu der Aufnahme der seit 1500 weitgehend ruhenden Arbeit am Reiterbild im Herbst 1509 tritt, sollen einige abschließende Überlegungen in diese Richtung folgen.

³⁰⁷ Vgl. Burkart 2000, S. 191 ff., 202–205.

³⁰⁸ Ebd. S. 213–246.

³⁰⁹ Schauerte 2001, S. 81–86, bes. 81, lehnt unter Berufung auf das zwiespältige Verhältnis Maximilians zu Italien eine Rezeption italienischer Architekturmotive in der »Ehrenpforte« ab, während Lüken 1998, S. 458–467, die Vorbildlichkeit norditalienischer, zumal venezianischer Architekturen des späten Quattro- und frühen Cinquecento diskutiert. – Kaufmann 1998, S. 73–79, hebt den fruchtbaren künstlerischen Austausch mit Recht hervor, beschäftigt doch Maximilian seit der Heirat mit Bianca Maria Sforza eine Reihe italienischer Künstler, vgl. zu Ambrogio de Predis und der Bedeutung italienischer Formen für das Herrscherbild unten Kap. 3.a), S. 206–216.

Während Burgkmairs eng mit der Trienter Kaiserproklamation verbundener Maximilianholzschnitt (Abb. 136) den Herrscher als Feldherrn vorstellt, der keine Zeichen imperialer Würde am Leib trägt, als Erwählter Kaiser des Heiligen Römischen Reiches das Imperium aber gleichwohl durch sein künftiges Streiten in der Nachfolge des Ritterheiligen Georg fest in den Blick nimmt, präsentieren die nach dem verlustreichen Rückzug aus Italien seit dem Herbst 1508 verbreiteten Schauguldiner (Abb. 143/148) den Kaiser, der bereit ist, seine Ansprüche zu verfolgen und auch gegen Widerstände durchzusetzen. Alle diese Bilder zeigen einen zur Tat schreitenden, mithin agierenden Maximilian, während ihn Burgkmairs Entwurf für das Reiterbild entgegen der geläufigen Ikonographie im wörtlichen Sinne ruhigstellt. Statt des zum Feldherrn gehörenden Helmes trägt Maximilian hier die kaiserliche Mitrakrone, die wie alle bislang betrachteten Kronen dieser Art nicht exakt mit der Beschreibung der maximilianischen übereinstimmt, aber doch so viele ihrer Merkmale aufweist – hier vor allem das Kronenkreuz über der Stirn –, daß die Hauskrone Maximilians gemeint sein dürfte. Die weiteren dem Kaiser zugehörigen Insignien wie Schwert, Szepter und Sphaira begleiten ihn, wohingegen die Königsguldiner in der Version des Konrad Koch (Abb. 35) und Benedikt Burkart (Abb. 36) noch wählen mußten, welche der Insignien der Herrscher wie präsentiert, so daß entweder das Szepter oder die Sphaira fehlt. Indem Maximilian nun aber das blankgezogene Schwert hält, während das Szepter zu seinen Füßen liegt, erhält die vollstreckende Gewalt den Vorzug gegenüber der verurteilenden,³¹⁰ so daß seine machtvolle Autorität außer Frage steht. Zuletzt verbindet das Reiterstandbild die in den Münzen nebeneinander präsentierten Optionen von *gestalt* und *pildnus* zu einem Porträt Maximilians, bei dem sich der gegenüber den Königsbildern und auch dem Reiterholzschnitt verlebendigte Kopf wie selbstverständlich zum ritterlichen Körper fügt. Ist es beim Königsbild vor allem die glanzvolle Erscheinung des streitbaren Regenten, welche den Betrachter in ihren Bann zieht, hat Burgkmairs die Züge der Reife tragende Kaiser des Standbildentwurfs an Würde und Solidität gewonnen und präsentiert sich bereit, die Huldigungen zu empfangen und die Gewalt auszuüben, für die er zuvor gestritten hat.

Die beschriebenen Besonderheiten erklären sich zunächst aus der Bestimmung des geplanten Reiterbildes, das nach Auskunft Clemens Jägers ein *Epitaphium* und *ewige*

³¹⁰ Dazu LexMa 7, 1995, Sp. 1645 s. v. Schwert, Rechtssymbolik (Gernot Kocher).

gedächtnus Maximilians sein sollte,³¹¹ also schon aus funktionalen Gründen von allzu konkreten Zeitbezügen absehen und ein zeitloses Bild des Herrschers präsentieren wird. Der Auftrag ergeht jedoch bereits im Jahr 1500 und nimmt seit Herbst 1509 konkrete Gestalt an, so daß mit dem zeitgenössischen Betrachter zu rechnen ist, Ruhm und Nachruhm eine Symbiose eingehen müssen. Es scheint denn nicht abwegig, die Umformungen des Reiterbildes von dem in den Kampf ziehenden zu dem in strenger Ruhe seine herrscherliche Gewalt dokumentierenden Regenten vor dem Hintergrund der zwischen Kaiserproklamation und Machtübernahme in Verona sich wandelnden Situation in Italien zu verstehen. Hatte Maximilian zunächst ausschließlich Rückschläge erfahren, stellen sich just zur Entstehungszeit von Burgkmairs Entwurf einzelne Erfolge ein, da er nun in Italien tatsächlich Macht ausübt, im Oktober 1509 als Sieger in Verona einzieht und mit der ›Liga von Cambrai‹ einem Bündnis angehört, das sich dem Kampf gegen die Ungläubigen verschrieben hat. Im Verlauf des Italienkrieges³¹² mit seiner wechselnden, teils verwirrenden Bündnispolitik kann Maximilian sich zwar mitnichten als der die Geschicke des Imperiums machtvoll bestimmende Kaiser durchsetzen, doch hindert dies Bilder nicht, ein eigenes, möglicherweise ganz anderes Bild zu entwerfen, wie dies bereits die Schauguldiner lehrten.

Wäre das Reiterbild ausgeführt worden, hätten sich dem Betrachter beim Anblick des in seiner Majestät und Gewalt präsentierten Kaisers eine Reihe von Anknüpfungspunkten eröffnet, die auch einen Rekurs auf den Magdeburger Reiter nicht ausschließen. Die Anverwandlung der aus Verona vertrauten Ikonographie, vor allem aber ihre zeitgleiche Übersetzung in die maximilianischen Holzschnittserien, wo der Gestus des blankgezogenen Schwertes zur Formel für den die Unterwerfung der überwundenen Feinde empfangenden Triumphator *par excellence* wird, regt an, auch vor dem Reiterbild die Etappen und Stationen der Machterlangung zu memorieren, den Triumph Maximilians gleichsam im Geiste nachzuvollziehen. Das Reiterstandbild und mit ihm das Herrscherbild stünden demnach nicht für sich, sondern wären in einen Kosmos maximilianischer Bilder und Bildprogramme gebunden, die einander wechselseitig aufrufen. Eine weitere Sinnschicht eröffnet die Inschrift des Sockels, welche den Chorneubau von

³¹¹ Fuggersches »Ehrenwerk«, München, BSB: Cgm 896, fol. 179.

³¹² Dazu ausführlich Wiesflecker 1971–86, Bd. 4, S. 44–153.

St. Ulrich und Afra, die Grundsteinlegung durch Maximilian und seine fortdauernde Förderung des Baus memoriert, womit seine Regentschaft auf einem zutiefst christlichen, der Pietas des Herrschers gemäßen Fundament steht. In Verbindung mit dem ritterlichen Reiter im Küriß ist der Schritt von hier zum Miles christianus und Kreuzzugsgedanken nicht weit. Gerade für das im öffentlichen Raum festverankerte Bild, das an seinem Ort dauerhaft präsent ist, während sich die Umgebung, die Zeiten und damit zugleich die Adressaten wandeln, hat Burkart³¹³ eine vergleichbar offene Lesart mit dem Begriff des Repräsentationsangebots umschrieben. Ein solches Angebot mag sehr konkreten Motivationen erwachsen, wandelt sich aber mit den wechselnden Verhältnissen und kann vom jeweiligen Gegenüber angenommen, aber auch ausgeschlagen werden, wie dies die venezianischen Räte in Sanutos Schilderung der Ereignisse beim Anblick der maximilianischen Schaumünzen präferieren, die sie augenscheinlich als kostbares Geschenk, nicht aber als propagandistisch ausgerichtete Machtdemonstration verstehen.

In der Häufung der konjunktivischen Formulierungen spiegelt sich die Crux des Reiterstandbildes, das nie vollendet wurde, so daß sich über sein Aussehen und seine Wirkung spekulieren, aber nicht urteilen läßt. Burgkmairs Modell und Erharts Vorarbeiten werden Peutingers und Maximilians, aber keinem größeren Publikum bekannt gewesen sein. Nach außen vertreten folglich Münzbild und Reiterholzschnitt diese Erscheinungsform des Maximilianporträts, während die von Burgkmair vorbereitete und im Gedächtnis dann zu bildende Summe des Projektes Reiterbild, die dem christlichen Streiter ein Gesicht gegeben und ihn erst eigentlich zum Porträt des Kaisers Maximilian gemacht hätte, ohne Nachfolge bleibt. Gleichwohl ist mit der Konzeption der Reiterbilder in zeitlicher Nähe zur Trienter Kaiserproklamation erstmals seit dem um 1500 im engen Austausch zwischen Maximilian und der Haller Münze geformten Königsbild wieder eine intensive Beschäftigung mit Fragen des Herrscherbildes dokumentiert. Die Idee reicht bis zur Grundsteinlegung von St. Ulrich und Afra zurück, entstand folglich gleichfalls um 1500, wird jedoch erst mit der Kaiserwürde Maximilians wiederbelebt und erhält dann ein zeitgemäßes Gewand, wobei die entscheidenden Impulse in diesem Fall von Konrad Peutingers als einem der Berater Maximilians ausgegangen sein dürften. Im Unterschied zu den Königsbildern neu ist die Ausdifferenzie-

³¹³ Burkart 2000, S. 226.

rung der einmal gefundenen Form, die eine Rede von *dem* Reiterbild Maximilians verbietet, sowie die bei Holzschnitt und Doppelschauguldiner besonders deutlich hervortretende Bindung an bestimmte politische Konstellationen oder zu verfolgende Ziele. In diesen Fällen dürfte es nicht abwegig sein, in den Bildern Instrumente und Träger der zu propagierenden Ideen zu sehen, während dem Schauguldiner mit Reiterrückseite durch die Konzentration auf die das Avers zierende Büste Maximilians eine größere Nähe zu den gemalten Porträts eignet.

d) Nähe und Distanz

Auf die vor allem in den späten Königsbildern, also in einer Zeit, in der auch die Darstellung des Kaisers virulent wird, greifbare Suche nach einem verlebendigten, aus dem abgehobenen Glanz der herrscherlichen Majestät gelösten Maximilianporträt, reagieren die bislang analysierten Bildnisse des Kaisers kaum. Lediglich das Wiener Kaiserbild (Abb. 118) kann als Versuch in diese Richtung verstanden werden, wohingegen die Reiterbilder die Distanz noch vergrößern. Dies erklärt sich zum einen aus der traditionsgeladenen Ikonographie, vertritt doch das Reiterbild eine nachgerade klassische, Herrschern, Mächtigen und Siegern vorbehaltene Würdeformel. Zum anderen aus ihrer besonderen Ausformung unter Maximilian mit dem meist zum Kyriass getragenen Helm, so daß sie weniger den Herrscher als vielmehr seine streitbare Hülle präsentieren, die ihm zum zweiten, eigentlichen Körper geworden ist. Vom Gesicht sind beim Münzbild und Holzschnitt dagegen allein die Nase und ein Auge Maximilians zu erkennen, und auch das Standbild mit dem nun wohl Porträtzüge zeigenden Kopf hätte den Kaiser dem Betrachter entrückt, indem es ihn auf einen Sockel hebt.

Ein ganz anders geartetes Bild des reitenden Maximilian wurde bereits zuvor mit Hans Holbeins um 1510/15 entstandener Zeichnung besprochen (Abb. 4), die bekanntlich den *groß Kaiser maximilian* zeigt, jedoch nicht angetan mit Harnisch oder Ornat, sondern im Reise- beziehungsweise Jagdgewand. Die Würdeformel des Reiterbildes durchbrechen hier weniger die Wiedergabe des Kopfes oder der Gesichtszüge, als vielmehr Kleidung und Haltung Maximilians, die ihn dem Betrachter annähern. Obgleich er

mit dem in der Rechten gehaltenen Stab³¹⁴ wie der Kaiser in Burgkmairs Reiterstandbild (Abb. 151) eine Art Insigne präsentiert, ist dieses durch den Zeigegestus nicht im Sinne der Machtdemonstration auf ein mögliches Gegenüber gerichtet, sondern an den Reiter rückgebunden. Dieser hat sich augenscheinlich auf den Maler zubewegt und läßt das Pferd nun nach rechts abdrehen, so daß es sich aus der Frontalansicht zur Seite wendet, statt wie in den übrigen Reiterbildern im strengen Profil zu verharren oder wie auf der Stelle zu piaffieren. So entstehen in Augsburg seit 1508 nicht allein Burgkmairs Holzschnitte und die Entwürfe für ein monumentales Reiterbild Maximilians, das den Kaiser in seiner Macht und Würde dem Betrachter entrückt hätte, sondern mit Holbeins Zeichnung zugleich auch ein Gegenbild, das den ritterlichen Gottesstreiter zurück ins Leben holt.³¹⁵

Dürfte die Gleichzeitigkeit der ungleichen Reiterbilder im Falle Holbeins dem Zufall entspringen, sucht der Illustrator des Fuggerschen »Ehrenwerkes« eine ebensolche Gegenüberstellung, um die Gestalt des Kaisers Maximilian abzubilden. Neben das bereits bekannte Reiterbild (Abb. 49) nach Burgkmairs Holzschnitt (Abb. 136), dessen Variationen der Vorlage sich nach der Analyse unschwer als vom Doppelschauguldiner (Abb. 150) inspiriert zu erkennen geben, tritt hier ein ganzfiguriges Bildnis Maximilians im grünen Jagdgewand vor einer Landschaft mit tiefliegendem Horizont (Abb. 50). Der Bildtitel erklärt dazu: *Gründtliche contrafectung wie der werd Romisch Kaiser Maximilianus inn seiner klaidung auff dem geiaid gestaltet gewesen.*³¹⁶ Von dem Gesicht des im Dreiviertelprofil gezeigten Maximilian ist unter Kappe und Hut kaum mehr zu erkennen als unter dem Visierhelm, wie dort weist vor allem die obligatorische Haken-nase den Jäger als Maximilian aus. In den Händen hält er eine gespannte Armbrust mit aufgelegtem, gefiederten Bolzen, die Rechte greift nach der Abzugstange. Das Signalhorn trägt Maximilian an einem Schultergurt hinter dem Rücken, zudem ist er durch Schwert und Sporen ausgezeichnet, die dem Reiter, aber auch dem Ritter zugehören.

³¹⁴ Der das Stabende umkreisende Linienwirbel erschwert die Bestimmung des Attributs. Christian Müller (Ak Basel / Berlin 1997/98, S. 82) spricht sich für ein Szepter oder eine Standarte aus, Eva Michel (Ak Wien 2012, S. 313) für eine Fackel.

³¹⁵ Auf der Rückseite des Blattes ist ein weiterer Reiter skizziert, links neben dem Kopf Maximilians zeichnen sich die Umrisse eines zweiten Kopfes ab, so daß Holbein einen Reiterzug Maximilians mit Begleitern beobachtet haben könnte; vgl. Ak Basel / Berlin 1997/98, S. 82 mit weiterführender Literatur.

Gerahmt wie die übrigen Porträts des »Ehrenwerkes« – nur das Reiterbild mit seiner Holzschnittvorlage verzichtet auf den Rahmen – präsentiert sich auch das Bild des Jägers als die Wiedergabe eines Tafelbildes, doch fällt es hier ungleich schwerer als bei den übrigen Illustrationen, ein entsprechendes Vorbild auszumachen.

Das anlässlich des Todes von Erzherzogin Elisabeth (1554–92), Tochter Kaiser Maximilians II. und Witwe des französischen Königs Charles IX, erstellte Inventar ihres Besitzes vom 23. Juli 1593 verzeichnet als Nummer 104 der Tafeln und Gemälde: *Khaiser Maximilian des Ersten contrafactur, wie er auf die gejaidet zogen mit einem armbrust an der hand*.³¹⁷ Weitere Informationen zum Maler, der Größe oder der Entstehungszeit des Bildes fehlen, doch liegt die Vermutung nahe, daß sich ein Porträt in der Art des im »Ehrenwerk« abgebildeten im späteren 16. Jahrhundert in habsburgischem Besitz befand. Ein Leinwandbild, das Maximilian als Jäger mit Armbrust zeigt, findet sich auf Schloß Gripsholm in Schweden (Abb. 161).³¹⁸ Der Sammlungskatalog weist es als eine von David Frumerie 1667 angefertigte Kopie nach einem älteren Original aus. Gemäß der links neben dem Kopf des Jägers angebrachten lateinischen Inschrift müßte dieses Original aus dem Jahr 1519 stammen: *MAXIMILIAN D. G. ROMANORVM IMPERATOR SEMPER AVGVSTVS AETATIS 59 ANNO 1519*. Eine weitere Inschrift zu Füßen Maximilians ergänzt in schwedischer Sprache Geburts- und Todesjahr des Römischen Kaisers. Kleine Details, durch die sich das Porträt von der Illustration des »Ehrenwerkes« unterscheidet, so daß Frumerie diese nicht gekannt haben dürfte, lassen nun in der Tat an eine beiden Bildern gemeinsame, ältere Vorlage glauben. So trägt Maximilian im Gripsholmer Bild anstelle des Signalhorns einen Beutel, unter seinem rechten Arm wird der Schwertgriff sichtbar und auch der Bogen der Armbrust trägt einen anderen Dekor.

In Augsburg finden sich neben der Illustration des »Ehrenwerkes« weitere Hinweise auf ein Bildnis Maximilians im Jagdgewand mit Armbrust. Ein lange für ein Porträt

³¹⁶ München, BSB: Cgm 896, fol. 338.

³¹⁷ JAK 15, 1894, Reg. 12154, S. CXVII.

³¹⁸ Schloß Gripsholm, Nationalmuseum, Sweden – Porträttarkivet: NMGrh 597; Öl auf Leinwand, 197 x 122 cm; dazu Kat. Schloß Gripsholm 1951, Nr. 597, S. 87. – Ein erster Hinweis auf das Porträt stammt von Kurt Löcher, ohne daß jedoch bislang eine Abbildung und die Inschriften publiziert oder das Bild im Kontext der Maximilianporträts analysiert worden wäre; dazu Kat. Augsburg ²1984, S. 218.

des Kaufmanns Veit Konrad Schwarz (1541–87/88) gehaltenes Bild des Augsburger Malers Elias Schemel aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist mittlerweile als Maximilianporträt erkannt (Abb. 162).³¹⁹ Die hochrechteckige, oben bogenförmig abschließende Tafel zeigt den bereits vertrauten Jäger umgeben von einer Hundemeute vor einer Steinbrücke, hinter der sich eine bewaldete Landschaft erstreckt, die ihrerseits von Jägern bevölkert wird. Die zunächst fehlerhafte Benennung des Dargestellten erklärt sich aus der zuoberst angebrachten Wappenscheibe, die neben dem geteilten Schild mit den drei Rosen der Familie Schwarz auf dem Rand den Namen des Veit Konrad Schwarz trägt. Gode Krämer³²⁰ schlägt vor, in ihm den Auftraggeber zu erkennen, während das Porträt Maximilian zeige. Ein Oszillieren zwischen Kaiser- und Kaufmannsbild charakterisiert jedoch nicht allein die Erforschung der Tafel, sondern die Tafel selbst. So zeigt das Wappen auf dem Halsband des hinter Maximilian stehenden weißen Hundes Spuren einer Übermalung. Zwischen dem Kaiser zugehörigen doppelköpfigen Reichsadlern eingefügt, trägt es die Schwarzschen Rosen, unter denen das österreichische Bindenschild noch deutlich zu erkennen ist (Abb. 163).³²¹ Während des Malaktes oder nach Abschluß der Arbeit dürfte der Dargestellte folglich die Identität gewechselt haben, so daß Maximilian in der Folge die Folie für ein Porträt des Kaufmanns abgibt. In der Gestalt des Jägers finden sich Motive aus der »Ehrensiegel«-Illustration und dem Porträt in Gripsholm. Neu sind hier der Dolch an der Seite Maximilians und die geknöpfte Kappe, so daß auch dieses Bild unabhängig von den beiden übrigen entstanden sein dürfte.

Näher an das mutmaßliche Original des Jägerbildes führt eine Darstellung Maximilians auf den Jörg Breu dem Älteren zugeschriebenen Orgelflügel für die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg, deren Entstehung Bruno Bushart frühestens in der zweiten Hälfte des Jahres 1520 ansetzt.³²² Auf dem größeren von zwei Flügelpaaren ist

³¹⁹ Augsburg, Städtische Kunstsammlungen: L 191 (Leihgabe der Gesellschaft Schießgraben, Augsburg); Öl auf Holz, 234 x 131 cm, am Baumstamm auf Höhe der Schultern Maximilians das ligierte Monogramm „E S“; dazu Kat. Augsburg ²1984, S. 217 f. (Gode Krämer) mit der älteren Literatur und Forschungsgeschichte.

³²⁰ Kat. Augsburg ²1984, S. 218.

³²¹ Bodo Beier, Gemälderestaurator der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, sei für Hilfe und Rat beim Studium des Bildes herzlich gedankt.

³²² Bushart 1994, S. 240–262, bes. 259–262; Morrall 2001, S. 125–131, spricht sich für eine frühere Datierung zwischen 1517 und 1520 aus.

links die Himmelfahrt Christi, rechts die Aufnahme Marias in den Himmel zu sehen.³²³ Umgeben von vier Begleitern steht im Hintergrund des Marienflügels Maximilian im strengen, nach links gewandten Profil und wird Zeuge des Wunders, während im Vordergrund die staunenden Apostel um den leeren Sarkophag versammelt sind. Wie auf den bereits bekannten Bildern trägt Maximilian ein Jagdgewand, hat jedoch die Kappe vom Kopf gezogen, so daß das lange, volle Haar sichtbar wird, das zur Identifizierung maßgeblich beiträgt. Das Gesicht erfährt durch die auf Wangenknochen und Nasenrücken aufgesetzten Lichter eine kräftige Modellierung, die Hakennase und der geöffnete Mund treten deutlich hervor und lassen das Porträt auch aus der Distanz ins Auge fallen, zumal Maximilians Begleiter ein rahmendes Spalier um den Kaiser bilden.³²⁴ Da die Figur Maximilians gegenüber den Bildern des armbrusttragenden Jägers gespiegelt erscheint, wird an ihrer Seite das Schwert sichtbar, das sonst hinter dem Körper verborgen ist. Der gebeugte linke Arm mit der geöffneten Handfläche dient hier als Gestus staunender Verehrung, doch entspricht die Haltung recht genau derjenigen der Jägerbilder, so daß sich dem Kaiser die Armbrust mühelos in die Hand legen ließe. Bushart konnte ein Vorbild für dieses Maximilianporträt unter den Holzschnitten zum »Weißkunig« ausmachen, und zwar ein Blatt Leonhard Becks, das eine Unterredung des Weißkunig mit seinen Hauptleuten zeigt und bereits unter den Probedrucken der Handschrift A, dem 1514 zusammengestellten vorläufigen »Weißkunig«-Exemplar, vertreten ist (Abb. 164).³²⁵ Wie auf dem Orgelflügel wendet sich Maximilian hier im strengen Profil nach links, trägt ein Jagdkostüm mit umgürtetem Schwert, zusätzlich einen Beutel am Gürtel, und spricht mit dem vertrauten Gestus der Linken die vor ihm stehenden Hauptleute an. Sein Standmotiv mit dem vorgestellten linken Bein sowie die umgeschnallten Sporen kehren nun aber gespiegelt in den Bildern des Jägers mit Armbrust wieder, die lediglich die Stulpen zu Strümpfen umformen. Der Holzschnitt dürfte folglich nicht allein Breu als Vorbild gedient haben, sondern auch für das ganzfigurige

³²³ Abb. Bushart 1994, Taf. X und XI; die Flügel messen jeweils 495 x 345 cm.

³²⁴ In der vor Maximilian stehenden Person erkennt Bushart 1994, S. 243, ein Porträt des Dieners und Vertrauten Maximilians, Kunz von der Rosen, während auf dem Flügel mit der Himmelfahrt Christi Jakob Fugger Zeuge des Geschehens wird.

³²⁵ Wien, ÖNB: Cod. 3033, fol. 87^v; dazu Musper 1956, Nr. 108: *Wie er allezeit sein anschleg seinen hauptleuten hat anzeigt*; der Bildtitel im Sammelband F der »Weißkunig«-Holz-

Porträt des Jägers maßgeblich gewesen sein, wobei hier aufgrund der voneinander unabhängig entstandenen, bis auf Details einheitlichen Wiederholungen ein vermittelndes, nach Auskunft der Gripsholmer Kopie um 1519 entstandenes Tafelbild zu denken ist, das dem Illustrator des »Ehrenwerkes« wichtig genug war, es in seine Folge der Maximilianporträts aufzunehmen.

Auf dem 1518 in Augsburg tagenden Reichstag, der auch Dürer Anlaß zu seinem Maximilianporträt war, hätte die Idee für ein solches Bild des die Armbrust präsentierenden Kaisers im Jagdgewand entstehen können. Der Rückgriff auf den zwar in Probedrucken existierenden, aber zu Lebzeiten Maximilians nicht veröffentlichten »Weißkunig«-Holzschnitt läßt eine Beteiligung des Kaisers oder seiner Berater an dem Projekt wahrscheinlich werden, zumal diese Erscheinungsform des Porträts aufs engste mit den maximilianischen Bilderzyklen und Herrschaftsvorstellungen verknüpft ist. In den Holzschnitten des 1517 im Druck erschienenen »Theuerdank« wird das Jagdgewand neben dem Harnisch zum häufigsten Kleid des Helden.³²⁶ Mit dem Porträt wäre diese Form des Herrscherbildes aus dem szenischen Kontext gelöst und in eine mit dem Vorzeigen der gespannten Armbrust ihrerseits repräsentative Formel des Maximilianporträts überführt worden. Das Thema der Jagd in Verbindung mit dem Porträt Maximilians erwies sich schon bei der Analyse der Königsbilder³²⁷ als mehr denn ein bloßer Ausweis herrscherlicher Jagdleidenschaft, und auch die im »Weißkunig« gezeigte Unterredung des Fürsten mit seinen Hauptleuten weist in diese Richtung. Eine Präzisierung erlaubt der Text des »Weißkunig«, allerdings nicht in dem zum Holzschnitt geordneten Kapitel, sondern in demjenigen zur Falkenbeize.³²⁸ An die ausführliche Schilderung der Könnerschaft des Fürsten in dieser vornehmsten Form der Jagd, die er bei jeder Gelegenheit und bis spät in den Abend betreibt, schließt sich ein Gespräch zwischen dem jungen Weißkunig und einem mit ihm reitenden Begleiter an: *der redet zu dem kunig in sölicher maynung, als solt er nit so vil lust zu der valknerey und paiß haben. Der kunig*

schnitte (Wien, ÖNB: Cod. 3033) von der Hand Maximilians; zu den Druckzuständen Petermann 1956, S. 118; zur Verbindung mit Breus Orgelflügeln Bushart 1994, S. 260.

³²⁶ Vgl. dazu das von Stephan Füssel nach dem kolorierten Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek Sign. Rar. 325a besorgte Faksimile (Füssel 2003), beispielsweise Bild 10, 13–23, 34: Theuerdank als Armbrustschütze mit Barett statt Kappe und Hut.

³²⁷ Vgl. oben S. 128–131.

verstund ine wol ...: »du bist wider dich selbs, dann wann ich nit an die valkenpaiß rit, darann jederman zu mir kumen mag, so rittest du jetzo nit neben mir, du hettest auch auf dasmal nit mit mir geredt und wurdest gar selten mit mir redn und ain anderer, der jetzt mynder ist dann du, dem wurdest du mit grosser begerung nachlaufen.« Bei diser red mag ain jeder verstendiger abnemen die groß weishait des jungen weisn kunigs, das sein valkenpaiß ain offner lust und ain verporgne weishait gewest ist.³²⁹ Die vom jungen Weißkunig gelieferte Erklärung seiner Jagdleidenschaft ist in dem seit 1504 entstandenen »Geheimen Jagdbuch«³³⁰ Maximilians vorgebildet, einem Textfragment, das als Vorstufe zu einem Buchprojekt Anweisungen zum rechten Jagen enthält. Es beschreibt Jagdfreuden wie auch Herrscherlasten und spricht Maximilian ausdrücklich als König von Österreich an, der zu seiner Lust und Ergötzung in den Erblanden jagen solle, aber auch zum Trost seiner Untertanen, die ihn auf diese Weise kennenlernen und ihm ihre Probleme vortragen können, weshalb Maximilian stets Sekretäre und Räte mit auf die Jagd nehmen solle, um an Ort und Stelle Gericht halten zu können.

Das in den Texten verbreitete Herrscherbild und die Herrschaftspraxis müssen nun nicht notwendigerweise zur Deckung kommen. Wie schwierig es sein konnte, in die Nähe Maximilians zu gelangen, hat Christina Lutter ausgehend von den Berichten venezianischer Gesandter am Hof Maximilians untersucht. Gerade die Jagd dient dem Herrscher dabei oft als Vorwand, sich seinen Pflichten für längere Zeit zu entziehen.³³¹ Gelingt es jedoch, Zugang zur Jagdgesellschaft zu erhalten, ergeben sich lange Gespräche und die beschriebenen Momente persönlicher Nähe,³³² auch hat Maximilian Gesandte im Jagdgewand empfangen.³³³ Das Bild des jagenden Königs und regierenden Jägers Maximilian entwirft Jörg Kölderer in den Miniaturen zu den Tiroler Jagd- und

³²⁸ Kaiser Maximilian I. »Weißkunig«, Kap. 39: *Wie der jung weyß kunig sonder lust het zu paissen* [Muspier 1956, S. 232 f.]

³²⁹ Ebd. [Muspier 1956, S. 233].

³³⁰ Wien, ÖNB: Cod. 2834, fol. 178–190; der Sammelband enthält weitere Diktate Maximilians, darunter zum »Weißkunig« (Handschrift C); vgl. Ak Innsbruck 1969, Nr. 283, S. 71 mit Literatur; zur Datierung Cremer 1995, S. 18; der Text der hier relevanten Abschnitte im Wortlaut zitiert bei Unterkircher 1967, S. 12 f.

³³¹ Lutter 1998, S. 48, 63, 149 und 154 f.

³³² Ebd. S. 159.

³³³ Ebd. S. 146 f.

Fischereibüchern bereits um 1500. Die Jagd am Achensee (Abb. 165)³³⁴ aus dem 1504 datierten Fischereibuch zeigt Maximilian in der Bildmitte in einem Boot beim Fischen, zwei weitere Male erscheint er am Ufer, nun von Helmbartenträgern begleitet mit Schriftstücken und ihm berichterstattenden Personen beschäftigt. Während der Herrscher im Jagdgewand seinen Amtsgeschäften nachgeht, werden ihm von Dienern die Steigeisen gerichtet oder der Fang präsentiert. Ein höfisches Fest am Heiterwanger See (Abb. 166)³³⁵ beobachtet Maximilian hoch zu Roß, spricht dabei mit dem Reiter zu seiner Seite und hält einen Stab in der Rechten.

Den Jagdbildern Kölderers eng verwandt ist die bereits bekannte Miniatur aus dem Privilegienbuch des Hauses Habsburg von 1512,³³⁶ doch geht es hier weniger um die Nähe der Untertanen zum Herrscher, als vielmehr um die besondere Bedeutung der Jagd für den österreichischen Landesherrn, wie sie auch das »Geheime Jagdbuch« hervorhebt. Eine Flußlandschaft mit links und rechts steil aufragenden Felsen, in der Hirsche, Gämse und Enten gejagt werden, dient dem vom österreichischen Erzherzogshut überfangenen Bindenschild als Bildgrund. *AVSTRIA COR ET CLYPEVS SACRI RO(mani) IMP(erii)* ist auf dem an den Enden eingerollten Schriftband über dem Wappen zu lesen, auf demjenigen darunter: *ARCHIDVX AVSTRIAE RO(mani) IMPERII SVPREMVS VENATOR*. Die Intitulation des österreichischen Erzherzogs als oberster Jäger des Heiligen Römischen Reiches geht im Kern auf Rudolf den Stifter zurück,³³⁷ dessen »Privilegium maius« Maximilian am 19. Dezember 1512 mit dem vorliegenden Dokument bestätigt. Besagt der entsprechende Passus der Privilegien zunächst allein, daß dem österreichischen Landesherrn die fischführenden Gewässer, Wald und Wild der Erblande zugehören,³³⁸ macht Alexander Sauter³³⁹ auf den mit dem Titel verknüpften Versuch aufmerksam, ihm zugleich ein den Kurfürsten entsprechendes Erzamt im Reich zu ver-

³³⁴ Wien, ÖNB: Cod. 7962, fol. 3^v; dazu Unterkircher 1967, S. 30 f. – Im Sommer des Jahres 1501 jagt Maximilian mit den spanischen und venezianischen Botschaftern am Achensee, wie aus der Abrechnung der Kosten hervorgeht; dazu Lutter 1998, S. 89 Anm. 337.

³³⁵ Wien, ÖNB: Cod. 7962, fol. 26; dazu Unterkircher 1967, S. 32 f.

³³⁶ Wien, ÖStA HHStA: Allgemeine Urkundenreihe (1500–1599) 1512 XII 19, fol. 1^v; vgl. S. 129, Anm. 113.

³³⁷ Als *Sacri Romani Imperii supremus magister venatorum* begegnet der Titel zuerst im Oktober 1359 in einer Urkunde, die Rudolf als Herzog ausstellt; dazu Sauter 2003, S. 188 f. und 302.

³³⁸ Vgl. Wiesflecker 1971–86, Bd. 5, S. 580 f.

³³⁹ Sauter 2003, S. 189 f.

schaffen, also die Rolle Österreichs im Reich zu stärken. Auch Maximilian treiben Pläne dieser Art um. Das Präentionswappen des Königreiches Österreich auf dem Revers des Doppelschauguldiners (Abb. 148b) mag hiervon Zeugnis geben. Auf dem Wiener Reichstag wird 1515 die Schaffung eines solchen Königreiches diskutiert.³⁴⁰

Ein 1518/19 konzipiertes autonomes Porträt des Kaisers im Jagdgewand, das in den narrativen Bildzyklen längst vorbereitet ist, hätte der Erreichbarkeit und Nähe des Herrschers auch im großen Format Ausdruck verliehen. Zugleich wird aber das Jagdgewand samt der in der Art eines herrscherlichen Insigne präsentierten Armbrust wie schon der Küriß als spezifische Form des Ornates vorgestellt, wie sie allein der aus dem Hause Habsburg stammende Kaiser tragen kann. Ähnlich Burgkmairs Reiterholzschnitt (Abb. 136) folgt ein solches Herrscherbild weniger überkommenen Formen imperialer Ikonographie,³⁴¹ die Maximilian den vormaligen Kaisern des Heiligen Römischen Reiches zugesellt hätte, als vielmehr dem Bestreben, einem maximilianischen Kaisertum Ausdruck zu verleihen. Damit dies gelingt, bedarf es von Seiten des Porträtierten ein gewisses Maß an Unverwechselbarkeit, fehlen doch die üblicherweise dem Kaiser zugehörenden Zeichen der Macht. Der Betrachter aber wird – wie der bereits im ersten Teil der Untersuchung vorgestellte Götz von Berlichingen³⁴² – zum Privilegierten erhoben, der eben dieser Zeichen nicht bedarf, da er seinen Kaiser auch ohne sie erkennt. Mit dem Tod Maximilians im Januar 1519 dürfte das nach Königs- und Reiterbild letzte Projekt eines maximilianischen Herrscherbildes Fragment geblieben sein, zumal mit Dürers un-
gemein populärem Maximilianporträt (Abb. 18) ein gänzlich anderes, weniger auf die ganze Figur als vielmehr den Kopf und die Gesichtszüge konzentriertes Interesse maßgeblich wird.

³⁴⁰ Wiesflecker 1971–86, Bd. 4, S. 302 f.

³⁴¹ Eines der wenigen vergleichbaren Porträts hätte sich am Grabmal des französischen Königs Louis IX in Cléry befunden, dessen Entwürfe von 1481 eine lebensgroße Statue des knienden, betenden Königs im Jagdgewand vorsehen, den ein Hund begleitet; dazu Velden 2000, S. 273–277 mit Abb. 130.

³⁴² Vgl. oben S. 26 ff.

3. Bilderkosmos mit wechselnden Vorzeichen

Deckt sich die Erscheinungsform des Königsbildes im wesentlichen mit dem Hüftbild des die Bügelkrone tragenden Maximilian im Harnisch, das über einen längeren Zeitraum nahezu unverändert als gemaltes Porträt und Münzbild kopiert und verbreitet wird, kennt das Kaiserbild eine ungleich größere Varianz der Erscheinungsformen, auch verliert die Tafelmalerei für das Porträt zunächst an Bedeutung. Neben die Umformung des königlichen Hüftbildes zum kaiserlichen tritt das Reiterbild, dessen Gestalt im Druck, auf Münzen und als Gedächtnismal variiert, da es in weitaus stärkerem Maße als die Hüftbilder im Harnisch auf konkrete Konstellationen der maximilianischen Regentschaft reagiert und sie programmatisch vor Augen führt. Kurz vor dem Tod Maximilians dürfte dann mit dem Porträt des Jägers ein Bild konzipiert worden sein, das der nach außen, gegen die Feinde des Reiches gerichteten streitbaren Seite des Regenten sein Auftreten im Reich, vor allem aber im Umgang mit den Untertanen zur Seite gestellt hätte, so daß die Bilder in der Zusammenschau ein Bild vom Selbstverständnis Maximilians und seiner Definition einer habsburgischen Kaiserwürde entwerfen. Mit dieser aufs engste verbunden ist das bereits in den Hüftbildern angelegte Formen eines spezifisch maximilianischen Äquivalents zum traditionellen Herrscherornat, als das der Harnisch, aber auch das Jagdgewand aufgefaßt werden müssen. Nur wenige autonome Porträts wie etwa das Holzrelief aus Burg Hasegg (Abb. 130) zeigen Maximilian dagegen im überkommenen, die sakrale Würde des Kaisers betonenden Ornat. In einem solchen thronend erscheint Maximilian in zwei Siegelbildern, doch werden das Thronsiegel (Abb. 167)³⁴³ wie auch Ulrich Ursentalers Kaisergoldbulle von 1518 (Abb. 168)³⁴⁴ nicht

³⁴³ Bekannt nur aus einem seit Anfang des 19. Jahrhunderts nachweisbaren Abdruck, weshalb Posse III, 1912, S. 11, Taf. 6/4, die Echtheit bezweifelt; vgl auch Posse V, 1913, Nr. 36, S. 56. – Zur Vorbildlichkeit des Kaisersiegels Friedrichs III. und der Zuschreibung an Hanns von Reutlingen, der im Jahr 1500 ein Königssiegel für Maximilian herstellt, Kris 1923/25; Hye 1971, S. 198; JAK 3, 1885, Reg. 2347, 2379. An dieser Gleichsetzung schwierig ist die um 1500 in einer offiziellen, zumal juristisch verbindlichen Darstellung wie dem Siegelbild erklärungsbedürftige Wiedergabe Maximilians im Kaiserornat.

³⁴⁴ Innsbruck, TLF: Medaillensammlung XII/11; Silberabguß der nicht ausgeführten Bulle, Durchmesser: 16,5 cm; dazu Ak Innsbruck 1992, Kat. 74, S. 63; Posse V, 1913, Nr. 37, S. 56.

verwendet, was Franz-Heinz Hye³⁴⁵ mit dem problematischen, da weder durch Krönung noch Salbung rituell legitimierten Kaisertum Maximilians erklärt.

Während das Porträt des Jägers und die Reiterbilder mit Ausnahme des nicht ausgeführten Standbildes (Abb. 151) Maximilians Kopf bis auf den entscheidenden, das Profil nachzeichnenden Kontur weitgehend verhüllen, erlebt das Hüftbild im Harnisch auf den Schauguldnern des Kaisers eine Verkürzung hin zur Porträtbüste (Abb. 146a), die ihrerseits großen Wert auf eine einprägsame Wiedergabe der Gesichtszüge legt. Die Konzentration auf den Kopf Maximilians und dessen Ausformung zur unverwechselbaren *pildnus*, die es den Reiterbildern und auch dem Bildnis Maximilians im Jagdgewand erst erlaubt, allein mit der Wiedergabe des Gesichtskonturs das Porträt des Herrschers aufzurufen, bereitet eine dritte Gruppe von Bildern seit dem beginnenden 16. Jahrhundert parallel zu den bereits bekannten Bildnissen Maximilians vor, von Fall zu Fall mit ihnen vernetzt. Im Fuggerschen »Ehrenwerk« vertreten zwei nahezu identische Maximilianporträts diese Bildergruppe. Sie zeigen den Herrscher jeweils im strengen Profil in einer pelzverbrämten Schaubе, über deren breitem Kragen die Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies als einzig materielles Herrschaftszeichen liegt. Im einen Fall schmückt das Haupt Maximilians ein Eichenkranz (Abb. 43), im anderen ein flaches, rotes Samtbarett mit Pelzkrempe (Abb. 47). Bereits der Wortlaut der Bildtitel läßt auf ein von den übrigen Porträts abweichendes Bildverständnis schließen, handelt es sich doch hier um die *Warhafte*³⁴⁶ beziehungsweise *Gewise contrafectung der person*³⁴⁷ Maximilians, wie der Erzherzog und Römische König jeweils zum Zeitpunkt der Heirat gestaltet gewesen sei, während das Hüftbild im Harnisch, der Reiter und der Jäger ohne den Zusatz Person allein als Contrafectungen des Römischen Königs beziehungsweise Kaisers Maximilian ausgewiesen werden, wie er in bestimmten Momenten seiner Regentschaft gestaltet gewesen sei.³⁴⁸ Im konkreten Kontext des »Ehrenwerkes« dürfte der vielschichtige Begriff der Person auf das Individuum selbst zielen, statt die in Verbindung mit Porträts gleichfalls belegte Bedeutung einer im Leben auszufüllenden Rolle oder für die Gesell-

³⁴⁵ Hye 1971, bes. S. 197 f.

³⁴⁶ München, BSB: Cgm 896, fol. 334^v.

³⁴⁷ München, BSB: Cgm 896, fol. 336^v.

³⁴⁸ München, BSB: Cgm 896, fol. 335^v, 337^v/338 und Abb. 51 und 55 f.

schaft getragenen Maske zu umschreiben.³⁴⁹ Die Bildtitel suggerieren denn die eingangs angesprochene Unterscheidung verschiedener Auffassungen vom Herrscherkörper, indem zu dem die Person vertretenden natürlichen Körper der jeweils unterschiedlich gestaltete Amtskörper tritt, der im Fall Maximilians mehrere Schauseiten bietet.

Das im »Ehrenwerk« vorgestellte Bildprogramm läßt es denn verlockend erscheinen, in den nun zu besprechenden Bildnissen die zuvor vermißten lebensnahen, um Ähnlichkeit und eine Individualisierung des Dargestellten bemühten Maximilianporträts bar aller Inszenierungen und Stilisierungen zu erkennen, wie es in der bisherigen Forschung oft der Fall war, die in den Bildern dieser Gruppe das hinter dem Amt verborgene Individuum, mithin den privaten Maximilian aufspürt.³⁵⁰ So gilt es, die Entstehung der Bildnisse und ihre Rückbindung an den Herrscher mit besonderer Sorgfalt zu prüfen, um ihren Ort innerhalb der maximilianischen Porträtproduktion sowie ein möglicherweise stärker auf die Person Maximilians gerichtetes Interesse dieser Bilder und dessen Gründe zu ermitteln. Ein erster Schritt führt dabei in das Italien vor der Kaiserproklamation, da hier die Weichen für die weitere Entwicklung dieser Porträtgruppe im Reich gestellt werden.

a) Der italienische Bildentwurf und seine Adaptionen im Norden

Im Gefolge Bianca Maria Sforzas, der zweiten Gemahlin Maximilians und Nichte des in Mailand regierenden Lodovico il Moro, gelangen seit 1493 italienische Künstler in Kontakt mit dem Innsbrucker Hof, unter denen Ambrogio de Predis mehrfach Erwähnung findet.³⁵¹ Während eines Aufenthaltes in Innsbruck unmittelbar nach der Ankunft

³⁴⁹ Vgl. zum Bedeutungsspektrum und Wandel des Personenbegriffs bis in die Zeit um 1500 Rebel 1990, S. 15–18; zur Verbindung von Porträt, Maske und Person beispielsweise Belling 2002, S. 41 f.; zum Wortgebrauch Goebel / Reichmann 1989–2003, Bd. 3, Sp. 1526–1532 s. v. »Person«, bes. 1526 f. zur Wortbedeutung »Maske« sowie 1529 f. im Sinne der »Einzelpersönlichkeit«.

³⁵⁰ In der Diskussion einer Abgrenzung von Privatem und Öffentlichem im Mittelalter und in der frühen Neuzeit erweist sich ein im modernen Sinne vorgetragenes Verständnis des Privaten als nicht adäquat, läuft doch dieser Begriff bis in maximilianische Zeit gerade im Kontext der Herrschaftsausübung Gefahr, als eigennützig und habgierig verstanden zu werden; dazu vor allem Moos 1998a, S. 180–192, hier 191; Moos 1998b mit Literatur.

³⁵¹ Noch immer grundlegend die vier Bände umfassende Untersuchung der Hofhaltung Lodovico il Moros von Francesco Malaguzzi Valeri, hier Malaguzzi Valeri 1913–23, Bd. 3, S. 5–50; Seidlitz 1906/07, bes. S. 15–24, 26 f.; Shell 1998a.

Bianca Marias im Winter 1493, der bis Juli 1494 dauert, ist de Predis vor allem als Porträtmaler gefragt. Katharina von Sachsen, die Frau Erzherzog Sigmunds von Tirol, wünscht in einem Gespräch mit der Königin, von deren Maler *Johanne Ambrosio Preda*³⁵² porträtiert zu werden, der sich bei dieser Gelegenheit zwei Stunden mehr Zeit nehmen solle, um auch eine ihrer Damen zu porträtieren. Weitere Bildnisse von Mitgliedern der königlichen Familie werden erwähnt, die de Predis wohl zunächst zeichnet, um dann ausgehend von den Zeichnungen Tafelbilder herzustellen. Im August 1494 – nun wieder in Mailand – soll de Predis gemeinsam mit Francesco Galli und Accino da Lecco Münzen für Maximilian herstellen,³⁵³ 1498 fertigt er mit seinem Bruder Tapisserien im Wert von 1000 Gulden, die den Innsbrucker Hof zwei Jahre später erreichen.³⁵⁴ Weitere Aufträge folgen, zuletzt bemüht sich im Oktober 1506 Paul von Liechtenstein im Namen Maximilians *wegen der Hartzier Rokh* um einen Kontakt zu *maister Ambrosy*, Maler zu Mailand.³⁵⁵

Das einzige signierte Werk des Ambrogio de Predis ist ein Porträt Maximilians (Abb. 169),³⁵⁶ auf dem neben der Bezeichnung des Dargestellten als *MAX(imilianus) RO(manorum) REX* links unten zu lesen ist: *Ambrosius de p(re)dis m(edio)lanen(sis) pinxit 1502*. Die mit 44 x 30,3 cm gegenüber den Königsbildern deutlich kleinere Tafel zeigt die nach links gewandte Büste Maximilians im strengen Profil vor einem tiefbraunen, changierenden Bildgrund – eine Ikonographie, die für italienische Fürstenbildnisse vor allem im mittleren 15. Jahrhundert charakteristisch und bis in die 1470er Jahre verbreitet ist.³⁵⁷ Der Herrscher trägt ein hohes, schwarzes Barett, ein goldglänzendes Brokathemd und darüber eine Schube aus Goldbrokat mit breitem, schwarzem Pelzkragen, über dem die Vlieskollane liegt. Bereits die auf ein Minimum an Differenzierung und

³⁵² Malaguzzi Valeri 1913–23, Bd. 3, S. 7 mit dem Wortlaut des im folgenden paraphrasierten Berichtes der Begleiter der Bianca Maria Sforza an den Mailänder Hof vom 29. Dezember 1493; vgl. auch Seidlitz 1906/07, S. 17.

³⁵³ Malaguzzi Valeri 1913–23, Bd. 3, S. 8; Seidlitz 1906/07, S. 18.

³⁵⁴ Malaguzzi Valeri 1913–23, Bd. 3, S. 8; Seidlitz 1906/07, S. 26.

³⁵⁵ JAK 5, 1887, Reg. 4020; vgl. auch Malaguzzi Valeri 1913–23, Bd. 3, S. 8; Seidlitz 1906/07, S. 26.

³⁵⁶ Wien, KHM: GG 4431; Eichenholz, 44 x 30,3 cm, links unten signiert und datiert; dazu Ak Wien 2012, Nr. 11, S. 146 f. (Karl Schütz).

³⁵⁷ Vgl. etwa Pisanellos Porträt des Leonelle d'Este von 1441 oder dasjenige des Federico da Montefeltre von Piero della Francesca, um 1472; Abb. Beyer 2002, S. 76, 81; zur Ikono-

den Körper nachzeichnendes Volumen reduzierte Büste, die vorwiegend als Träger der mit dem rechten Schulterkontur Maximilians eigentümlich beschnittenen Ordenskette dient, lenkt den Blick auf den Kopf, dem sie Sockel und Halt ist. Hell ausgeleuchtet, als blicke Maximilian ins Licht, heben sich vor dem dunklen Grund das Gesicht und sein scharf geschnittener Kontur ab. Die mächtige Hakennase springt unterhalb der Stirn kraftvoll vor, der Nasenrücken zieht sich vor der Spitze ein. Nahezu gerade verläuft der Übergang zwischen Nase und Oberlippe. Die Unterlippe tritt mit dem fliehenden Kinn zurück, so daß sich der Mund zu öffnen scheint. Das unter wulstigen Lidern liegende Auge umspielen feine Faltenzüge. Lange, schwarze Wimpern, die in dieser Deutlichkeit sonst nur die fragmentierte Erlanger Zeichnung kennt (Abb. 79), lassen gemeinsam mit der braun-golden strahlenden Pupille das Auge zum Blickfang werden. Vom gleißend hellen Licht modelliert treten Mundwinkel, Wangen und Kinn fleischig hervor. Das goldblonde, lange Haar fällt Maximilian in die Stirn, über die Schultern und in den Nacken, wodurch es sich ähnlich den Hüftbildern im Harnisch (Abb. 68) teilt. Einzelne, mittels goldgelber Pinselstriche wellig aufgesetzte Härchen überschneiden den Rand des Barets, springen über der Stirn auf und beleben die Oberfläche. Bereits Ludwig von Baldass hob in seiner Bildanalyse hervor, daß einige der individualisiert anmutenden Züge wie etwa das fliehende Kinn oder die Art der Lidgestaltung wiederkehrende Motive innerhalb des Œuvres des Ambrogio de Predis sind.³⁵⁸ So dürfte denn auch hier ungeachtet des gegenüber dem Harnisch der Hüftbilder größere Nähe suggerierenden Kostüms kaum ein psychologisierendes Individualporträt gemeint sein, als vielmehr eine Übersetzung des Herrscherbildes ins Italienische. Für eine solches Bildverständnis spricht die in Italien gegenüber dem Norden weitaus üblichere Ikonographie der Büste ohne Wiedergabe von Armen und Händen, vor allem aber die vom Münzbild herkommende, ihrerseits Distanz schaffende Würdeformel des strengen Profils sowie der Verzicht auf einen herrscherlichen Ornat und die Präsentation von Insignien.³⁵⁹

graphie Shell 1998b, S. 83 mit Abb. 3.18 (Porträt des Francesco Sforza, um 1480) und weiteren Beispielen.

³⁵⁸ Baldass 1913/14a, S. 261; vgl. beispielsweise das de Predis zugeschriebene Porträt der Bianca Maria Sforza in Wien (Abb. 171) sowie Shell 1998a, Abb. 4, 6 und 7.

³⁵⁹ Diesem Porträttyp verpflichtet ist auch das meist um 1500 datierte, einem Mailänder Maler zugeschriebene Porträt Friedrichs III. in der Porträtgalerie auf Schloß Ambras; dazu Kat. Wien ²1982, Nr. 10, S. 52 mit Abb. 8.

Ambrogio de Predis' Maximilianporträt wird zwar nicht wie die Königsbilder durch den Hof über Kopien verbreitet, doch beeinflusst der italienische Bildentwurf gleichwohl weitere, nun wiederum im Norden entstehende Porträts. Zeichnungen vermitteln in diesem Fall die Formen. Ein kleines Skizzenblatt in Venedig (Abb. 170)³⁶⁰ zeigt zwischen einem segnenden Christusknaben und einem Frauenporträt die nach links gewandte Büste Maximilians mit hohem Barett, deren Gesichtsschnitt, das lange Haar sowie die hochgezogene, kaum mit dem Körper zu verbindende rechte Schulter unweigerlich an das Porträt von 1502 denken lassen. Die Ähnlichkeit der Frauenbüste mit einem de Predis zugeschriebenen Bild der Bianca Maria Sforza (Abb. 171),³⁶¹ auf dem sie statt des Barett und der hochgesteckten Haare Haube und Zopf trägt, veranlaßte Francesco Malaguzzi Valeri das von späterer Hand mit *Leonardo da Vinci* überschriebene Blatt Ambrogio de Predis zuzuschreiben, der es 1493/94 als Studie für die anzufertigenden Porträts gemalt habe.³⁶² Dagegen verknüpft Robert Schneider³⁶³ die Skizze mit dem Mantuaner Goldschmied Gian Marco Cavalli, der im Auftrag Maximilians zwischen März und Juni des Jahres 1506 in Hall Stempel für mehrere Münzen schneidet und zudem einen Schaupfennig mit dem Doppelporträt Maximilians und seiner italienischen Frau herstellt (Abb. 172).³⁶⁴ Während die Übereinstimmungen mit der Skizze in diesem Fall sehr allgemeiner Natur sind, greift ein weiterer, Cavalli zugeschriebener Schaupfennig (Abb. 173)³⁶⁵ das Profil des Skizzenblattes ungleich entschiedener auf, zeigt Maximilian jedoch im Harnisch statt der Schaube, zudem ist das Barett einem

³⁶⁰ Venedig, Galleria dell'Accademia: Inv. 260; Papier, 7,5 x 14,5 cm; dazu Heydenreich 1949, S. 22 f.

³⁶¹ Wien, KHM: GG 5622; Holz, 47 x 38 cm; dazu Ak Wien 2012, Nr. 10, S. 145 (Karl Schütz) mit Literatur.

³⁶² Malaguzzi Valeri 1913–23, Bd. 3, S. 14 f.; Ak Schloß Ambras 1992, Kat. 155, S. 143 (Karl Schütz).

³⁶³ Schneider 1893, bes. S. 192 ff.; Egg 1977, S. 44, 54 f.

³⁶⁴ Wien, KHM: MK 670bß; dazu Egg 1977, Nr. 19, S. 160 f.; das Revers zeigt eine von Engelsköpfen umgebene Madonna mit dem Christusknaben. – Vgl. zu Gian Marco Cavalli auch Hill 1930, Bd. 1, S. 61 f.; AKL 17, 1997, S. 369 (Susanne Christine Martin); Egg 1977, S. 44 f.; Schneider 1893, die beiden letzten Titel jeweils mit Zitat und Nachweis der einschlägigen Quellen.

³⁶⁵ Hill 1930, Bd. 1, Nr. 246–249, S. 62 f. – Die von Egg 1977, S. 45, vorgeschlagene Frühdatierung um 1493/96 überzeugt kaum, da das Münzbild Friedrichs auch mit dem Porträt eines deutlich gealterten Maximilian ohne Barett und der Umschrift *MAXIMILIANVS ROM(a)NO(rum) IMPERATOR* erscheint, alle drei Porträts zudem mit einem Reiterbild kombiniert werden, das zweifellos mit den Kaiserplänen Maximilians zu verbinden ist.

Kronreif eingefügt. Für Schneider steht außer Frage, daß sich Cavalli bei der Herstellung seiner Münzen am Maximilianporträt des Ambrogio de Predis orientiert, nach dessen Vorbild er die der Größe des Münzbildes angegliche, kleinformatige Skizze anfertigt.³⁶⁶ Ohne die Zuschreibungsdebatte vertiefen zu wollen, bleibt festzuhalten, daß spätestens mit dem 1506 in der Haller Münze tätigen Gian Marco Cavalli die italienische Version des Maximilianporträts, die allein die Büste des Herrschers im strengen Profil, gekleidet in eine Schaubе und ein Barett tragend zeigt, im Norden vertraut ist,³⁶⁷ Eingang in die Münzprägung findet und nachweislich das Interesse Maximilians weckt, so daß auch diese Erscheinungsform des Herrscherbildes über die nötige Rückbindung an den Hof verfügt.³⁶⁸

Dem Maximilianporträt auf Cavallis Schaumünze mit Bianca Maria (Abb. 172) näher als das Skizzenblatt in Venedig steht eine zweite, im Berliner Kupferstichkabinett verwahrte, mit 37,3 x 25,3 cm großformatige Zeichnung (Abb. 174).³⁶⁹ In ihrem Dürermonogramm mit dem Schriftzug: *1507 maximilian*, erkennt schon Ludwig von Baldass statt der Signatur einen Besitzvermerk Dürers, die Zeichnung selbst ordnet er als italienische Arbeit nach einem Vorbild des Ambrogio de Predis ein.³⁷⁰ Gegenüber seinem Porträt verändert sind der gewählte Büstenausschnitt, die Gesichtszüge und Kleidung. Während sich im gemalten Bild (Abb. 169) Kopf und Büste ins strenge Profil wenden, die rechte Schulter Maximilians folglich in einer wenig anatomischen Aufsicht erscheint, dreht sich der Oberkörper in der Berliner Zeichnung dem Betrachter stärker zu, nur der Kopf verharrt im strengen Profil. Der Kragen der Schaubе schmiegt sich um den Hals Maximilians, die allein durch zwei Kettenglieder angedeutete Vlieskollane hätte

³⁶⁶ Schneider 1893, S. 194.

³⁶⁷ Zuvor zeigt nur ein 1500 datierter Raitpfennig des Nicasius Hackanay, Rechenmeister und Berater Maximilians, ein vergleichbares Herrscherbild. Private Rait- oder Rechenpfennige konnten Maximilians Räte in Hall prägen lassen, sie haben keinen Geldwert und dienen vorwiegend als Neujahrspräsentе; vgl. Egg 1977, S. 51 f. und 173, Abb. 7.

³⁶⁸ Am 1. Januar 1507 befiehlt Maximilian seinem Rat, ihm *vier silbrein pfenning, darauf vnser vnd unser lieben gemahel antlitz geschlagen ist*, auszuhändigen (JAK 2, 1884, Reg. 812), bei denen es sich nur um die Schaustücke Cavallis handeln kann.

³⁶⁹ Dazu Anhang 1.c), S. 281 f.

³⁷⁰ Baldass 1913/14a, S. 263 f. – Während Baldass das Monogramm für eigenhändig und den Schriftzug für eine spätere Zutat hält, geht Winkler 1936–39, Bd. 2, Anhang Taf. XIX links (unpaginiert), von der Eigenhändigkeit der Schrift und einem nicht von Dürer stammenden Monogramm aus; vgl. zu den in der Literatur geäußerten Zuschreibungsvorschlägen auch die Verweise in Anhang 1.c), S. 282.

sich breit um seine Schultern gelegt, am flachen Barett zeichnet sich die aufgeschlagene hintere Krempe wie im Münzbild Cavallis deutlich ab. Der entlang des Gesichtskonturs dunkel schraffierte und verriebene Blattgrund läßt das Profil klar hervortreten. Präsentiert sich das Gesicht beim Maximilianporträt des Ambrogio de Predis durch das fliehende Kinn, die über der Stirn eingerollten Haare und die kubisch aufgesetzte Haken-nase mit ihrem nahezu vertikalen Rücken als gegenüber dieser vordersten Konturlinie zurückweichende Form, wird in der Zeichnung ein energischer Drang nach vorne spürbar. Nicht allein die vorgeschobene, volle Unterlippe endet auf einer Höhe mit der Oberlippe, auch die Haare greifen über die Stirn aus. Vor allem aber die Nase mit ihrem in der Diagonalen sich aufwölbenden Rücken und der kugelig nach vorne springenden Spitze zeigt eine gänzlich andere Form. Das Haar fällt ohne die charakteristische Teilung in weichem Schwung in den Nacken.

Obleich der Kopf der Berliner Zeichnung dem Maximilianporträt des Ambrogio de Predis nicht notwendigerweise als Vorstudie gedient haben muß, lehnt allein Friedrich Winkler eine solch enge Verbindung beider Werke ausdrücklich ab.³⁷¹ Die Darstellung des in eine Schube oder einen vornehmen Rock gekleideten Herrschers mit langem, wallendem Haar und Barett im strengen Profil entspricht denn auch einer in Italien häufiger begegnenden Erscheinungsform des Maximilianporträts, tritt der Regent in dieser Gestalt doch beispielsweise in den nach 1501 entstandenen Wandmalereien des Palastes von Giovanni Antonio Pona in Trient auf,³⁷² und auch die Illustration zu der 1509 für Bianca Maria Sforza in Mailand angefertigten Abschrift des auf sie und Maximilian 1494 verfaßten Hochzeitsgedichtes von Jason Mayno³⁷³ greift diese Form des Porträts auf. Zeichnungen nach Maximilianporträts dürften in Italien gleichfalls keine Seltenheit gewesen sein. Auf das Beispiel des Veroneser Malers Francesco Monsignori, von dem

³⁷¹ Winkler 1936–39, Bd. 2, Anhang Taf. XIX links (unpaginiert). – Bei dem von ihm als zugehörig erwähnten Gemälde, das 1865 wie die Zeichnung auf einer Auktion des Grafen Pourtalès in Paris begegnet, dürfte es sich um das in der Innsbrucker Maximilian-Ausstellung gezeigte, dort als südniederländisch um 1510/15 eingeordnete Porträt in Amboise, vormals Sammlung Pourtalès, handeln (Ak Innsbruck 1969, Kat. 557, S. 149 mit Abb. 112), das jedoch – wie eine Reihe noch zu besprechender Bilder – die Zeichnung eher zwanglos rezipiert, als ursächlich mit ihr verbunden zu sein.

³⁷² Abb. Kohler 1996, S. 157, der zugehörige Text von Laura Dal Prà, die als unmittelbaren Anlaß für den Bau und die Ausstattung des Palastes die Erhebung Giovanni Antonio Ponas zum Pfalzgrafen durch Maximilian angibt.

³⁷³ Wien, ÖNB: Cod. ser. n. 12594, fol. 2; dazu Unterkircher 1983, S. 54 und Nr. 82 mit Abb.

Vasari berichtet, macht Ludwig von Baldass in diesem Zusammenhang aufmerksam.³⁷⁴ Es führt nach Mantua, wo auch Gian Marco Cavalli, dessen Maximilianbild der Schaumünze (Abb. 172) was die Form des Baretts, der Nase und Haare anbelangt, gewisse Verwandtschaften mit der Berliner Zeichnung aufweist, seit 1497 an der städtischen Münze, aber auch für Isabella d'Este arbeitet.³⁷⁵ Der in Diensten ihres Gatten, Francesco Gonzaga, stehende Monsignori hatte für den Markgrafen zahlreiche Porträts berühmter Zeitgenossen angefertigt, darunter auch eines von Kaiser Maximilian.³⁷⁶ Für sich aber bewahrte Monsignori Kopien der Porträts in Form von Zeichnungen.

Die im Berliner Kupferstichkabinett vorgenommene Einordnung des Blattes als venezianisch³⁷⁷ beruht weniger auf dem Vergleich mit italienischen Arbeiten, als vielmehr auf der Verbindung zu Dürer. Dessen Maximilianporträt des zwischen Februar und September 1506 in Venedig gemalten, als ›Rosenkranzfest‹³⁷⁸ bekannten Marienbildes (Abb. 175) gleicht der Zeichnung vor allem was die Form der Nase sowie die über der Stirn strähnig vorstehenden, dann in weichem, vollem Schwung in den Nacken fallenden Haare anbelangt. Auch der Schnitt des Auges mit den schwer über der Pupille liegenden Lidern ist vergleichbar.³⁷⁹ Zeichnet sich bereits beim Berliner Blatt gegenüber dem Porträt des Ambrogio de Predis ein Verschieben der Unterlippe ab, verstärkt Dürer dieses Motiv, so daß die für Maximilian charakteristische Progenie spürbar wird.

³⁷⁴ Hier und im folgenden Baldass 1913/14a, S. 264, der die Zeichnung gleichwohl eng mit de Predis verbindet; vgl. auch Vasari ²1567, Bd. III/2, S. 222 ff. (Vita des Fra Jocondo und anderer Veroneser Maler).

³⁷⁵ AKL 17, 1997, S. 369 (Susanne Christine Martin).

³⁷⁶ Im Inventar der Kunstsammlungen des sechsten Markgrafen von Mantua und Monferrato, Ferdinando Gonzaga, vom 30. Dezember 1626 findet sich der Eintrag: *Un quadertino di pintovi s. a un ritratto di Massimigliano Imperatore con cornice di noce con filetto d'oro st. lire 12*; dazu Getty Provenance Index Databases <<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>> (12.02.17): Archival Inventories, Subjects: Maximilian, Owner: Gonzaga.

³⁷⁷ So bei der Einsichtnahme im April 2001; die Kataloge führen die Zeichnung dagegen als Arbeit des Ambrogio de Predis oder Kopie nach de Predis; dazu Dreyer 1979, S. 47; Kat. Berlin 1995 (CD-Rom); Ak Berlin / New York 2011, Nr. 107, S. 264–267 (Andrea Bayer).

³⁷⁸ Prag, Nationalgalerie: Inv. O.P. 2148; Pappelholz, 162 x 194 cm; dazu Anzelewsky ²1991, Bd. 1, Nr. 93, S. 191–202 mit Literatur und Abb. – Hier abgebildet (Abb. 175) eine nahezu gleich große Kopie nach Dürer vom Anfang des 17. Jahrhunderts (Wien, KHM: GG 1900).

³⁷⁹ Die Vorbildlichkeit der Zeichnung ist seit Thausing ²1884, Bd. 1, S. 352 Anm. 2, in der Dürerforschung immer wieder angesprochen worden, allein Winkler 1936–39, Bd. 2, An-

Der Kaiser neigt nun – bedingt durch das Bildthema – den Kopf, das Barett muß dem Rosenkranz weichen, mit dem die Gottesmutter Maximilian krönt. Die Verbindung zwischen Zeichnung und Marienbild vorausgesetzt, könnte Dürer während seines Venedigaufenthaltes in den Besitz des Blattes gelangt sein, das er dann als solchen markiert.

Nicht allein im szenischen Kontext des Marienbildes, auch und gerade als autonomes Porträt wird die Berliner Zeichnung rezipiert. Ein heute gleichfalls in Berlin befindliches Tafelbild (Abb. 176) steht ihr am nächsten und verleitete Fedja Anzelewsky in seiner Dürermonographie, Gemälde und Zeichnung Bernhard Strigel zuzuschreiben, galt doch das in der Inschrift ins Jahr 1504 datierte Berliner Bild lange als dessen erstes Maximilianporträt.³⁸⁰ Weitaus enger als ins Œuvre Strigels fügt sich die Tafel jedoch zu der vom italienischen Bildentwurf inspirierten Werkgruppe, der die Zeichnung im Besitz Dürers zugehört, weshalb Wilhelm H. Köhler den Maler in dessen Umfeld vermutet.³⁸¹ In der Infrarotaufnahme des gegenüber der Zeichnung seitenverkehrten Porträts lassen sich entlang der Oberlippe Pauspunkte ausmachen, weitere Unterzeichnungen oder Veränderungen während des Malprozesses sind bis auf einige kleinere Korrekturen des Konturs von Kopf und Büste nicht zu erkennen.³⁸² Neu ist das im Vergleich zur Zeichnung nochmals flachere, dafür weiter ausladende Pelzbarett. Der weiche, in seiner Stofflichkeit beinahe zu ertastende Pelz kehrt am Kragen der Schaubewieder, der Dekor des darunter getragenen Hemdes ist bereits in der Zeichnung angelegt, nur die Vlieskollane sitzt etwas tiefer. Die an die Stelle der in Email nachgebildeten Feuersteine getretenen geschliffenen Edelsteine der Kettenglieder verbinden die

hang Taf. XIX links (unpaginiert), fehlen die hierfür nötigen Entsprechungen zwischen den Porträts; vgl. zu einer Auswahl der einschlägigen Literatur auch Anhang 1.c), S. 282.

³⁸⁰ Anzelewsky ²1991, S. 199. – Vgl. zu den seit Bekanntwerden des Bildes auf einer Mailänder Versteigerung im Jahr 1896 verschiedentlich geäußerten Zuschreibungsvorschlägen die Literaturangaben bei Anhang 1.c), S. 283 f., sowie oben S. 40 f.; zu den Strigel zugeschriebenen Zeichnungen Rettich 1967 ohne Erwähnung des Berliner Blattes; Ak Basel / Berlin 1997, S. 53–57 (Holm Bevers), bes. Abb. S. 55, ein 1503 datierte Blatt mit der Darstellung eines ungleichen Paares, das keinerlei stilistische Verwandtschaft zur Maximilianzeichnung des Kupferstichkabinetts aufweist.

³⁸¹ Bock / Grosshans 1996, S. 43; ausgehend vom Stil des Porträts lehnt bereits Baldass 1913/14 a, S. 265 f. eine Zuschreibung an Strigel ab, hält aber an einer schwäbischen, nicht fränkischen Prägung des Malers fest.

³⁸² Die IR-Aufnahme findet sich in der Berliner Gemäldeakte. – Die sich darauf unterhalb des Widderkleinods der Vlieskollane abzeichnende, halbkreisförmige Verschattung könnte auf

Tafel mit dem Maximilianporträt des ›Rosenkranzfestes‹ (Abb. 175), dort lassen allein die zwischen große Juwelen gefügten Feuereisen die Ordenskette erkennen, der das Widderkleinod fehlt. Wie in Dürers Bild schiebt sich im Berliner Porträt Maximilians Unterkiefer weiter vor als in der Zeichnung, und auch die Behandlung des vor allem im Nacken in weichen, dicken Wellen fließenden Haares findet eine Entsprechung.

Fügt sich das Berliner Porträt folglich durch die motivischen, bis zu einem gewissen Grad auch die Malweise einschließenden Entsprechungen zwanglos zur Werkgruppe um die Berliner Zeichnung und Dürers Marienbild, legt die aus mehreren Gründen problematische Inschrift eine zeitliche Distanz von wenigstens zwei Jahren nahe. Die mit dem Schriftzug: *1504 IAR DA WAS ICH MAXMILIAN RENIERT DIE REMISCH A RRON VND WAS XXXX IAR ALT DA WAS DAS MEYN GESTALT*, erfolgte zweifache Datierung durch die Jahreszahl: 1504, und Altersangabe: 1499, wurde bereits oben im Zusammenhang mit dem Berliner Hüftbild im Harnisch (Abb. 68) und den oftmals nachträglich angebrachten Inschriften angesprochen. Um eine solche dürfte es sich auch hier handeln, wie schon Baldass aus der durch das im Satzfluß nicht aufzulösende *A* sowie die kaum einen Sinn ergebenden Worte *reniert* und *rron* in Verbindung mit der gewählten Buchstabenform schloß.³⁸³ Edeltraud Rettich³⁸⁴ datiert die Inschrift im Vergleich mit den von Bernhard Strigel sonst gebrauchten Schriften um 1520, leitet das *reniert* vom französischen *renier* ab, ergänzt das *A* zu *augusteisch* und korrigiert *rron* zu *kron*, so daß sich als Textbeginn ergäbe: 1504 Jahr da wurde mir, Maximilian, die römisch augusteische Krone verweigert. Allerdings bleibt diese Lesart spekulativ, zumal *reniert* eher von *regnare* abzuleiten und als *regiert* aufzulösen sein wird. Die verwendete humanistische Kapitalis selbst ist seit den 1520er Jahren so verbreitet, daß die Möglichkeit einer zweifelsfreien Identifikation der Schreiberhand zumindest fragwürdig erscheint.³⁸⁵ Das Memorieren eines politischen Rückschlags an prominenter Stelle über dem Bild des Herrschers bedürfte zudem weiterer Erklärungen, so daß dem Befund der

die geballte Faust Maximilians zurückgehen, die Baldass 1913/14 a, S. 266 Anm. 1, in alten Aufnahmen des Porträts gesehen hat.

³⁸³ Baldass 1913/14a, S. 266 mit Anm. 1. – Er hält die Schrift für eine von einem anderen Bild kopierte und dabei verfälschte Ergänzung.

³⁸⁴ Rettich 1965, S. 104 Anm. 22.

Malerei Vorrang vor der gewiß später, möglicherweise nach dem Tod Maximilians hinzugefügten, fragwürdigen Inschrift gegeben werden sollte, die zudem wie das Füssener Hüftbild im Harnisch (Abb. 75) den Herrschernamen zu ‚Maxmilian‘ verkürzt.

Konkrete Hinweise dafür, daß das Berliner Porträt im Auftrag Maximilians entstand, lassen sich nicht finden. Auch macht die in ihren Abmessungen dem Kopf des Tafelbildes weitgehend entsprechende Zeichnung (Abb. 174) die Präsenz Maximilians während der Bildentstehung ebenso überflüssig wie bei Dürers Herrscherbild des ›Rosenkranzfestes‹. Eine Reihe weiterer Werke, deren Entstehungsumstände, Urheber und Datierung sich in den wenigsten Fällen rekonstruieren lassen, greifen ihrerseits die Formen der Zeichnung auf, der eine wichtige Mittlerfunktion zukommt. Hier ist vor allem ein geschnitztes Relief des Bayerischen Nationalmuseums zu nennen (Abb. 177),³⁸⁶ das Alfred Schädler um 1510 datiert und aus stilistischen Gründen dem zwischen 1510 und 1530 tätigen Meister von Ottobeuren (Hans Thoman) zuschreibt, der seine Werkstatt in Memmingen unterhält.³⁸⁷ Die abweichende Zuschreibung des Reliefs an den Kaufbeurer Bildschnitzer Hans Kels den Älteren, für den keine Werke bezeugt sind, beruht auf einer in zeitlicher Nähe zu Dürers ›Rosenkranzfest‹ und Cavallis Schaumünze dokumentierten Zahlungsanweisung der Innsbrucker Hauskammer vom 22. Dezember 1507, wonach Kels 5 Gulden für Bilder erhält, die er bereits ausgeführt hat und solche, die noch zu liefern sein werden.³⁸⁸ Wie die Zeichnung im strengen Profil nach links gewandt, fehlt der Holzbüste Maximilians die Ordenskette. Der Hals des Regenten ist kurz und gedrungen, die tief eingeschnittene, vom Nasenflügel zum Mundwinkel führende Falte und auch die wulstigen Lider gemahnen an das Porträt des Ambrogio de Predis (Abb. 169), doch erfährt der vorgeschobene Unterkiefer wie schon bei Dürer

³⁸⁵ Harald Drös, Inschriftenkommission der Universität Heidelberg, sei für ein klärendes Gespräch herzlich gedankt. Ihm ist das Verschleifen der Buchstaben g und n von regnare vor allem im französisch-burgundischen Raum bekannt.

³⁸⁶ München, BNM: Inv. H 250; Lindenholz, 39,5 x 29,6 cm; dazu Ak Wien 2012, Kat. 12, S. 148 f. (Matthias Weniger).

³⁸⁷ Schädler 1962, S. 145 f.; vgl. zum Meister von Ottobeuren auch Baxandall³1996, S. 365 f. mit Literatur.

³⁸⁸ JAK 2, 1884, Reg. 888; vgl. zur Zuschreibungsdebatte auch Habich 1929/34, Bd. I/1, S. 111, Bd. II/1, S. CXVIII; der von Schauerte 2001, S. 121 und Anm. 41, vorgeschlagenen Verbindung des Reliefs mit dem von Jörg Muskat 1498 in Holz geschnittenen Bild fehlt die ikonographische Grundlage, da eine Datierung dieser Erscheinungsform des Maximilianporträts vor 1500 problematisch ist; vgl. dazu oben S. 50 ff.

(Abb. 175) und dem Berliner Tafelbild (Abb. 176) eine starke Betonung. Gerade das Hervorheben der habsburgischen Physiognomie scheint denn für die im Norden entstandenen Porträts dieser Erscheinungsform von besonderer Wichtigkeit und kehrt auch bei einer zeitlich kaum mehr einzuordnenden Wiederholung in Meran wieder (Abb. 178),³⁸⁹ die das Maximilianporträt mit einem Bildnis der Bianca Maria Sforza kombiniert und so an das Skizzenblatt in Venedig (Abb. 170) erinnert. Allerdings wenden sich die Büsten nun einander zu, wobei das Frauenporträt deutlich schlanker und kleiner als dasjenige des Mannes ist. Eine Angleichung der Bildnisse sucht der Maler über die sich in manchem Detail entsprechende Kleidung, vor allem aber die präsentierten Schmuckstücke zu erreichen, zieren doch große Perlen sowohl die um den Hals getragene Brosche der Königin als auch die Vlieskollane Maximilians, die zudem die bereits von Dürer (Abb. 175) und dem Berliner Porträt (Abb. 176) bekannten Juwelen anstelle der Feuersteine zeigt.³⁹⁰ Der jugendliche Kopf Maximilians im strengen Profil mit wallendem Haar und Barett muß rasch einen so hohen Wiedererkennungsgrad erlangt haben, daß Hans Holbein der Ältere ihn schließlich ohne jede weitere Erläuterung als steinernes Medaillon (Abb. 179) der italianisierenden Architektur seines 1519 gemalten Lebensbrunnens³⁹¹ einfügen kann. In den Bogenzwickeln des Durchgangs wie in Dürers ›Rosenkranzfest‹ einem Papstbild gegenübergestellt, ruft selbst dieses im Kontext der Tafel kleine Detail zweifelsfrei das Porträt des zur Entstehungszeit der Tafel verstorbenen Herrschers auf, so daß Bruno Bushart das Bild mit einigem Recht als „Produkt des maximilianischen Kunstkreises“ ansprechen kann, ohne daß der Auftrag von Maximilian ergangen wäre.³⁹²

³⁸⁹ Meran, Landesfürstliche Burg: Inv. 6729; Leinwand neu aufgezogen und mit neuer Leinwand unterlegt, 81 x 64 cm; dazu Ak Tirol / Trentino 2000, Kat. 2–19–2 (Rosanna Prucolli); Elmar Gobbi, Meran, seien die Informationen zu den letzten – nicht dokumentierten – Restaurierungsmaßnahmen des in den 1880er Jahren für Meran erworbenen Bildes herzlich bedankt.

³⁹⁰ Die auffällige Hutbrosche Bianca Marias mit dem sich die Brust aufreisenden, flügel-schlagenden Pelikan ist auf den sonst überlieferten Porträts der Königin nicht zu finden.

³⁹¹ Lissabon, Museu de Arte Antiga; Holz, 193 x 137 cm; dazu Krause 2002, Taf. VII, S. 111 ff., 95–99 speziell zu den ‚welschen‘ Anteilen der Architekturformen. Auftraggeber des Bildes ist der Augsburger Kaufmann Georg Königsberger, der es als Teil einer größeren Kapellenstiftung für einen Altar der Dominkanerkirche in Augsburg herstellen ließ (ebd. S. 102 ff.)

³⁹² Bushart 1977, bes. S. 48–52, das Zitat S. 51. – Bushart sieht die in den Inschriften der Architektur hervorgehobene Hoheit und das Königtum der Gottesmutter in maximiliani-

b) Bernhard Strigel und die Umformungen des Herrscherbildes

Zu Zeiten seiner erstmals für Maximilian verbürgten Tätigkeit dürfte sich Bernhard Strigel mit unterschiedlichen Traditionen des Herrscherbildes konfrontiert gesehen haben. Während der Hof mit dem Hüftbild im Harnisch eine weitgehend festgelegte Erscheinungsform des Maximilianporträts systematisch verbreitet, die um 1506 nicht mehr ganz auf der Höhe der Zeit zu stehen und sich ein Stück weit aufzufächern scheint, hat sich im weiteren Umfeld des Kaisers mit dem italienischen Bildentwurf und dessen nordischen Adaptionen eine Porträtform etabliert, die sich in weitaus stärkerem Maße zur Variation anbietet. Auch findet das Herrscherbild in dieser Gestalt Eingang in Bildwerke, die außerhalb des engsten Hofkreises und eines von Maximilian unmittelbar gesteuerten Bildgebrauchs entstehen, womit sich der Radius des erreichten Publikums erweitert. Innerhalb eines solchen Prozesses läuft eine autorisierte, festgefügte Ikonographie des Maximilianporträts jedoch Gefahr, aufgelöst oder zumindest verwässert zu werden, was neue Strategien der Bildregie notwendig macht. Zudem verlangen das anstehende Engagement in Italien und die intensivierten Bemühungen um die Kaiserkrone adäquate Bilder und Bildformen. Mit Bernhard Strigel werden beide Pole der Entwicklung greifbar, da er sowohl für Maximilian als auch eine Maximilian locker verbundene Klientel arbeitet. Seine Werke stehen folglich an einer neuralgischen Stelle zwischen dem offiziellen, von Maximilian autorisierten und weitgehend dominierten Herrscherbild sowie dessen Rezeption, womit sie zugleich eignen, diese in die vom Hof gewünschten Bahnen zu lenken.

In der Gesellschaft der Heiligen

Während im Jahr 1506 mit Gian Marco Cavalli ein Italiener in der Haller Münze arbeitet und der italienischen Erscheinungsform des Maximilianporträts im Norden einen Platz innerhalb der höfischen Porträtproduktion bereitet, gehört Bernhard Strigels erstes,

sche Herrschaftszeichen gekleidet, zu denen er auch die den Thron Marias bekrönenden Granatäpfel sowie die motivische Verwandtschaft zwischen der Gestalt der heiligen Katharina links und dem Porträt der Maria von Burgund mit Hennin (Abb. 54) rechnet. In dieser Frage zurückhaltender Krause 2002, S. 360 Anm. 296, die sich vor allem gegen die von Bushart für weitere Figuren vorgeschlagene Verwendung von Porträtvorlagen und damit ein generell auf Wiedererkennbarkeit angelegtes Figurenpersonal ausspricht.

in eben dieser Zeit für Maximilian gesichertes Herrscherbild formal wie thematisch seinerseits dem Kreis italianisierender Bildwerke an, wenn sich auch heute kaum mehr mit Gewißheit entscheiden läßt, ob es für ein italienisches Publikum konzipiert worden ist. Obgleich kein autonomes Porträt, erwächst dem Bildnis Maximilians auf Strigels Kreuzaltar (Abb. 206)³⁹³ eine für die weitere Porträtproduktion bedeutsame Rolle, und zwar sowohl was die Form als auch die durch den Kontext des Altarprogramms eröffneten inhaltlichen Implikationen anbelangt. Der seit dem 19. Jahrhundert auf Schloß Kynžvart nachweisbare Altar gelangte möglicherweise in den Jahren 1832/33 mit einer Reihe von Geschenken des Papstes Gregor XVI. aus der 1823 durch Brand zerstörten Basilika San Paolo fuori le mura an den damaligen Schloßherrn und österreichischen Staatskanzler Fürst Clemens von Metternich.³⁹⁴ Gertrud Otto und Lukas Madersbacher jedenfalls erkennen in San Paolo fuori le mura als Stiftung Kaiser Konstantins den ursprünglichen Bestimmungsort des Altares,³⁹⁵ während sich Michael Rohlmann für Santa Croce in Gerusalemme ausspricht, da die im Bildprogramm neben Konstantin gleichfalls prominent vertretene heilige Helena in dieser römischen Kirche gemeinsam mit dem von ihr wiederaufgefundenen wahren Kreuz Christi verehrt wird.³⁹⁶ Gesichert ist die italienische Provenienz des fragmentarisch erhaltenen Altars, vor allem aber seine Präsentation in Rom zu Lebzeiten Maximilians als Geschenk des potentiellen Kaisers an den Papst im Vorfeld des Romzugs mitnichten.³⁹⁷ Die Analyse konzentriert sich daher

³⁹³ Vgl. zur Eingrenzung der Entstehungszeit oben S. 37 ff.

³⁹⁴ Pešina 1954, S. 149; Otto 1958, S. 6.

³⁹⁵ Otto 1958, S. 6; Madersbacher 1993, bes. S. 29; vgl. zu den erhaltenen Altartafeln und weiterführender Literatur auch Anhang I.d), S. 290 f.

³⁹⁶ Rohlmann 2001/02, S. 123 ff. Als Vermittler der maximilianischen Stiftung hätte demnach der päpstliche Gesandte Kardinal Carvajal fungiert, der 1507/08 selbst eine Kreuzkapelle in Santa Croce in Gerusalemme wiederherstellen ließ, so daß der Altar an diesem Ort den Anspruch Maximilians auf die Kaiserwürde gegen den wachsenden Widerstand des Papstes bekräftigt hätte, wobei Carvajal, der den deutschen König vom Romzug abbringen sollte, zu einer Art ‚Doppelagent‘ mutiert.

³⁹⁷ Milos Riha, Schloßkastellan in Kynžvart, seien Informationen zur Sammlung des Fürsten Metternich sowie dem Stand der tschesischen Forschung bedankt. Neben der römischen Provenienz ist demnach auch eine Herkunft aus schwäbischem Säkularisationsgut denkbar, erhielt doch der Vater des Kanzlers, Franz Georg Fürst von Metternich, 1803 als Entschädigung für seinen verlorenen linksrheinischen Besitz die aufgehobene Reichsabtei Ochsenhausen in Oberschwaben zugesprochen. Memminger Künstler und Werkstätten arbeiteten im beginnenden 16. Jahrhundert für die Abtei, wenn auch Strigels Kreuzaltar dort ebensowenig wie in Rom nachzuweisen ist, doch gelangten die Zimelien der Ochsenhausener Bibliothek nach Kynžvart; vgl. Press 1994, S. 454; Miller 1994, S. 220 f.

auf die Stellung und Erscheinungsform des Herrscherbildes im narrativen Kontext der Kreuzlegende und das sich damit eröffnende, gegenüber dem autonomen Porträt erweiterte Bedeutungsspektrum, wohingegen Überlegungen zum Publikum des Altars und seiner Aufstellung ausgeklammert bleiben.

Die vier heute noch erhaltenen Altartafeln unterschiedlichen Formats zeigen die Befragung des Judas nach dem Verbleib des Kreuzes Christi durch Helena in Gegenwart ihres Sohnes, Kaiser Konstantin (Abb. 181), der in zwei weiteren Bildern das Kreuz einmal demütig zu Fuß (Abb. 180), ein weiteres Mal hoch zu Roß in eine Stadt trägt (Abb. 182), sowie den Tod des Kaisers, an dessen Bett Helena trauert, während ein Engel dem Sterbenden das Kreuz weist (Abb. 183). Auffindung, Probe und Erhöhung des Kreuzes verbindet ein der Werkstatt Bernhard Strigels zugeschriebenes Bild (Abb. 184), das aufgrund seiner Abmessungen sowie der stilistischen und motivischen Unterschiede nicht zum Altar gehören kann, aber möglicherweise einen Teil der verlorenen Szenen wiederholt.³⁹⁸ Das Bildprogramm als Ganzes, die Abfolge der Tafeln wie auch das Aussehen des Altares lassen sich schwerlich rekonstruieren, da die gewählte Ikonographie von herkömmlichen Bildzyklen der Kreuzlegende abweicht.³⁹⁹ Allein die Judasbefragung wird üblicherweise dargestellt, während das Bild des im Triumph in die Stadt einziehenden Kaisers in Verbindung mit der Gestalt des demütig das Kreuz schulternen Herrschers an eine sonst Heraklius vorbehaltene Ikonographie erinnert, die hier auf Konstantin übertragen wird. Geistliche Spiele des ausgehenden Mittelalters verbinden zwar durchaus die zeitlich und räumlich getrennten Stationen der Kreuzlegende zu einer großen Inszenierung, bei der die etwa 300 Jahre auseinander liegenden Geschichten der Kaiser Konstantin und Heraklius dem Publikum nacheinander vor Augen geführt wer-

³⁹⁸ Veste Coburg, Kunstsammlungen: M. 444; Holz, 53,5 x 64 cm (parkettiert); dazu Wesschenfelder 2003, Nr. 41, S. 86 mit Literatur; Bushart / Lübbecke 1985, Nr. 38, S. 134 f.

³⁹⁹ Zusammenfassend LCI 2, 1970, Sp. 642–648 s. v. ›Kreuzlegende‹ (Henk W. van Os / Géza Jászai), bes. 644 ff.; ebd. Sp. 546–551 s. v. ›Konstantin‹ (Jörg Traeger), bes. 549 ff. – Die Besonderheiten der Ikonographie können im folgenden allein mit Blick auf das Maximilianporträt aufgezeigt werden, während der Altar als Ganzes, gerade auch die ungewöhnliche Sterbeszene, in welcher der Tod Konstantins, der seine Mutter überlebte, mit dem Tod seines gleichnamigen Vaters zu verschmelzen scheint, einer eigenständigen Untersuchung bedürfte.

den, doch waren die Protagonisten dabei stets ihre Rollen.⁴⁰⁰ So auch auf zwei Thoman Burgkmair zugeschriebenen, im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenen Altarflügeln in Augsburg,⁴⁰¹ die Begebenheiten um die Auffindung des Kreuzes Christi durch Helena mit der Rückführung des zwischenzeitlich von den Persern entwendeten Kreuzes nach Jerusalem durch Kaiser Heraklius kombinieren. Während dem im kaiserlichen Ornat hoch zu Roß das Kreuz präsentierenden Heraklius im oberen Bildfeld das Stadttor verschlossen bleibt und ihn ein Engel zur rechten Demut in der Nachfolge Christi mahnt, öffnet sich dem nun barfüßigen und barhäuptigen Kaiser samt seinem Gefolge in der darunterliegenden Szene das Tor. Eine ältere, um 1440 einzuordnende Darstellung desselben Themas aus der Werkstatt Hans Multschers (Abb. 185)⁴⁰² zeigt den barfüßigen Heraklius ähnlich wie Strigels Konstantin in einem, wenn auch nicht gegürteten, so doch weiten, weißen Hemd mit weitausholendem Schritt das geschulterte Kreuz nach Jerusalem tragen, ganz so, wie Christus es auf seinem Kreuzweg aus Jerusalem heraus nach Golgatha trug. Eine bis hin zu dem unter der Last des Kreuzes Halt suchenden Griff an den Oberschenkel und das über dem rechten Bein ein eigenartiges Eigenleben entwickelnde Gewand nahezu wörtliche Wiederholung des Strigel'schen Kaisers begegnet auf der Rückseite eines 1518 datierten, mit HG sowie HHS monogrammierten Schreins aus der Kirche von Hagnau bei Meersburg am Bodensee (Abb. 186).⁴⁰³ Durch die zweite Szene im Hintergrund ist der kreuztragende Kaiser hier jedoch

⁴⁰⁰ Für Fragen der Bild-Text-Relation im deutschsprachigen Raum grundlegend Curschmann 1995, bes. S. 54–61 zu dem in den 1490er Jahren in Südtirol entstandenen Augsburger Heiligkreuzspiel und weiteren Textquellen.

⁴⁰¹ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie Augsburg: Inv. 5323 / 5322; Nadelholz, 70,1 x 50,4 und 69,8 x 50,3 cm; die Außenseiten mit paarweise angeordneten Heiligen abgespalten, der Altar ursprünglich für die 1503 vollendete Heilig-Kreuz-Kapelle des Augsburger Katharinenklosters bestimmt; dazu Schawe 2001, S. 82 mit Abb. S. 54; vgl. auch LCI 2, 1970, Sp. 241 f. s. v. ›Heraklius‹ (Henk W. van Os u. a.)

⁴⁰² Ulm, Ulmer Museum: Leihgabe des Erbgrafen von Waldburg-Wolfegg; Mischtechnik auf Tannenholz, untere Hälfte einer 166 x 98,5 cm messenden, beidseitig bemalten Tafel, deren obere Szene die Kreuzprobe zeigt, während auf der Außenseite die Grablegung Christi zu sehen ist; dazu Ak Ulm 1997, Nr. 25, S. 326–329 (Evamaria Popp / Michael Roth).

⁴⁰³ Ulm, Ulmer Museum: Inv. 1906; der Schrein mißt 197 x 140 cm, die in Öl auf Holz ausgeführten Malereien der Rückseite, Flügel und Predella stehen motivisch und formal Strigel sehr nahe, wenn auch der Stil im einzelnen abweicht. Die nahezu wörtliche Übernahme des kreuztragenden Kaisers setzt eine Kenntnis des Kreuzaltars voraus, was für dessen Verbleib im Norden sprechen könnte. Im Schreincorpus eine geschnitzte und gefaßte Kreuzigungsgruppe, im Zentrum der Predella ein ebensolches Vesperbild; dazu Kat. Ulm 1981, Nr. 129, S. 196–201 mit Abb.

eindeutig als Heraklius ausgewiesen, und auch die zweifelsfreie Identifikation der Stadt ist durch das über dem Tor zuseiten des doppelköpfigen Kaiseradlers angebrachte Wap-
pen von Jerusalem gewährleistet, so als habe der Maler auf die Unwägbarkeiten seiner
Vorlage mit unverrückbarer Eindeutigkeit geantwortet.

Ausgehend allein von der Ikonographie ließe der Betrachter des Kreuzaltars denn
Gefahr, das vertraute Motiv mit einem hier so nicht gemeinten Inhalt zu verknüpfen,
wäre da nicht die in allen Tafeln ähnliche Physiognomie Konstantins, den eine lange,
gebogene Nase sowie ein schwarzer Backen- und Vollbart auszeichnen, zudem trägt er
stets einen Pelzhut mit eingesetzter Bügelkrone. Gegen eine Gleichsetzung des kreuztra-
genden Kaisers mit Heraklius spricht ferner der Text des zu seinen Füßen ausgebreiteten
und im Unterschied zu den übrigen Tafeln an den Enden nicht eingerollten Schrift-
bandes (Abb. 180), dessen diagonale Ausrichtung den Zug durch das Stadttor begleitet,
statt bildparallel auf die Malfläche gelegt die Szene allein zu kommentieren. Dem beim
Lesen der Schriftzeilen Kopf und Körper zur Seite neigenden Betrachter weist es mit
Konstantin den Weg in die Stadt: *Qua inuenta s(an)cta cruce Constantinus clara luce
/ Eam imponat humeris nudo pede gradie(n)do / Morte(m) xpi et deflendo portis p(ro)-
pinq(ua)t humilis.*⁴⁰⁴ Auch diese Episode ist folglich im Heiligen Land anzusiedeln und
nicht – wie Gertrud Otto vermutet⁴⁰⁵ – in Rom, in das Konstantin möglicherweise im
zweiten Bild (Abb. 182) nach dem im Zeichen des Kreuzes errungenen Sieg über Ma-
xentius an der Milvischen Brücke einreitet.⁴⁰⁶ Helena, kenntlich an der stets über dem
Schleier getragenen Krone, diskutiert am linken Bildrand das demütige und fromme Tun
des Sohnes mit einem bärtigen Mann in Schabe, dessen linke Hand mit ausgestrecktem
Zeigefinger auf sie als die Entdeckerin des Kreuzes weist, während Helena auf
Konstantin deutet, so daß sich der Inhalt des Gesprächs aus den Gesten erschließt. Unter
die Bilder der legendären, teils heiligen Gestalten mischt sich nun aber nicht allein das
Bildnis Maximilians. Der zeitgenössische Kaiser greift aktiv in das Geschehen zu Zeiten

⁴⁰⁴ Dort, wo das heilige Kreuz aufgefunden ist, legt Konstantin es sich am hellen Tag auf die
Schultern. Mit nackten Füßen gehend, den Tod Christi beweinend, nähert er sich demütig
den Toren. – Für die Übersetzung sei Kristine Weber herzlich gedankt.

⁴⁰⁵ Otto 1964, S. 32.

⁴⁰⁶ Zu dieser Deutung Madersbacher 1993, S. 29. – Vgl. zum Triumphzug Konstantins auch
Eusebius von Caesarea »De vita Constantini«, Buch 1, Kap. 39, wonach Konstantin kein

der Kreuzauffindung ein, indem er unmittelbar vor Konstantin schreitend den Weg nach Jerusalem weist und die sich ihm entgegenstellenden Personen vom ersten christlichen Kaiser fernhält, der Maximilian folgend und von ihm abgeschirmt das Stadttor ungehindert zu durchqueren vermag. Auch hier fallen die für Strigels Arbeiten so charakteristischen, sprechenden Gesten besonders ins Auge, denn Maximilian verweist sein Gegenüber nicht etwa auf Konstantin, sondern mit dem abgespreizten Zeigefinger der Rechten nach vorne, durch das Tor.⁴⁰⁷ Die Zuordnung der vor die Brust gelegten Hand ist dagegen problematisch. Obgleich einige dem Kynžvarter Altar nahestehende Maximilianporträts (Abb. 201–203) diese Hand zur Linken des Kaisers umdeuten, die dann in einer Art Selbstbezug auf ihn zurückwies, läßt der dunkle, schmal geschnittene Ärmel des Gewandes an dieser Lesart zweifeln, da Maximilians Rechte unter einem weiten, goldbrokatenen Schaubenärmel hervorlugt.⁴⁰⁸ Viel eher möchte man die Hand mit dem Maximilian zugewandten Mann verbinden, der sich ihm dann nicht allein in den Weg stellen, sondern ihn handgreiflich am Durchschreiten des Tores zu hindern suchte, wozu sich auch der hinter seiner Schulter auftauchende, mit weit geöffnetem Mund auf Maximilian einschreiende Kopf fügt, der durch seine Typisierung an einen Christus verhöhnenden Schergen in Szenen der Passion erinnert.⁴⁰⁹

Für die Darstellung Maximilians vor Jerusalem greift Strigel nun nicht etwa auf das Bild des jugendlichen Königs im Harnisch zurück, der sich anschickt, die heiligen Stätten zu befreien (Abb. 91), sondern wählt ein ganzfiguriges Porträt des gealterten Regenten, der eine bodenlange, golddurchwirkte Schabe mit reichem Samtflor und breitem Stoffkragen sowie ein schwarzes, flaches Barett trägt. Obgleich diesem Bild Maximilians alle auf Amt und Rang verweisenden Insignien bis hin zur Vlieskollane fehlen, hebt sich seine Gestalt doch von der sie umgebenden Menschenmenge ab. Allein von Kon-

Kreuz mit sich führte; dazu Winkelmann ²1991, S. 36, übersetzt bei Cameron / Hall 1999, S. 85.

⁴⁰⁷ Rohlmann 2001/02, S. 123 Anm. 85, möchte in dem Maximilian unmittelbar zugewandten Mann, dessen Kopf wie derjenige Maximilians aus der Masse der typisierten Köpfe heraussticht, ein Bildnis Jakob Fuggers erkennen.

⁴⁰⁸ Constanze Werry sei für ein klärendes Gespräch und tatkräftige Hilfe in der letzten Phase der Texterstellung herzlich gedankt.

⁴⁰⁹ Vgl. beispielsweise die Christus an einem Strick ziehende Gestalt in der Entkleidung der Karlsruher Passion, Abb. Ak Karlsruhe 1996b, S. 22, sowie die von Dietmar Lüdke zusammengestellten Vergleiche, insbesondere die Gefangennahme ebd. S. 51, Abb. 31.

stantin und dem Kreuzbalken überschritten, ist neben diesem keine weitere Figur so vollständig zu erkennen wie diejenige Maximilians. Seine dominante Gestik, die aufwendig gestaltete Schauben, vor allem aber die Wiedergabe im strengen Profil lassen ihn als ruhenden Pol der Komposition und bedeutsamen Protagonisten erscheinen, Kopf und Gesichtszüge tragen maßgeblich zur Identifikation bei. Der markante Gesichtskontur mit der wuchtig vortretenden Nase nimmt deutliche Anleihen beim italienischen Bildentwurf etwa eines Ambrogio de Predis (Abb. 169), wenn auch die Züge im einzelnen härter, nahezu überzeichnet erscheinen und sich der zum Kopf gehörende Körper – wie im Norden üblich – stärker aus der Profilansicht löst. Der vorgeschobene, die Progenie Maximilians betonende Unterkiefer, die tief eingezogene, die Wange nachzeichnende Falte sowie die fleischigen Hautpolster um Mundwinkel und Kinn erinnern dabei an die Oberflächenmodellierung des Schnitzreliefs in München (Abb. 177). Etwas von dessen strähniger Wiedergabe der Haare klingt gleichfalls an, doch reicht das sonst lange Haar des jugendlichen Herrschers Strigels Maximilian kaum bis auf die Schultern. Wie beim Bildnis des Ambrogio de Predis teilt es sich über dem Nacken statt der Schläfe, so daß auch hier die italienische Version des Porträts dem Maximilianbild näher steht als etwa die im Norden weithin vertrauten Hüftbilder im Harnisch (Abb. 68).

Die Nähe Maximilians zu Konstantin, der in allen erhaltenen Szenen gegenwärtig ist, benennt Lukas Madersbacher als eigentliches Thema des Altars, womit zugleich die unter diesem Kaiser vollzogene Einheit der christlichen Welt angesprochen sei.⁴¹⁰ Das Porträt des zeitgenössischen Herrschers neben dem Bild des ersten christlichen Kaisers dürfte folglich wie der nach dem gescheiterten Romzug 1508 entstandene Reiterholzschnitt (Abb. 136), die Reiterbilder auf den Münzen (Abb. 143/150) und das Porträt des Jägers (Abb. 161) dazu dienen, der Idee eines maximilianischen Kaisertums Kontur zu verleihen, obgleich der hier angeschlagene Ton ein anderer, dabei nicht notwendigerweise weniger ambitiöse ist. Zunächst fällt auf, daß sich Maximilian im Bild dem

⁴¹⁰ Madersbacher 1993, bes. S. 28 ff., für den diese Verbindung ein weiteres Indiz für eine Aufstellung des Altars in der von Konstantin gegründeten Basilika San Paolo fuori le mura liefert. – Vgl. zu Konstantins Universalherrschaft Eusebius von Caesarea »De vita Constantini«, Buch 2, Kap. 19 [Winkelmann ²1991, S. 55 f.; Cameron / Hall 1999, S. 101 f.]; zu der seit Chlodwig und Karl dem Großen verbürgten Angleichung amtierender Regenten an Konstantin sowie der damit verbundenen Idee des *Novus Constantinus* Grimme 1961, bes. S. 18 f. für Spätmittelalter und frühe Neuzeit.

demütig dem Beispiel Christi folgenden Kaiser zugesellt, nicht aber dem siegreichen Triumphator, in dessen Tradition die Reiterbilder stehen. Üblicherweise sucht die Spiegelung des amtierenden Kaisers im Bild Konstantins denn auch den im Zeichen des Kreuzes triumphierenden Wegbereiter des Christentums und weltlichen Schutzherrn der Kirche, wie dies beispielsweise für Kaiser Karl IV. mehrfach bezeugt ist. Hier sei nur auf das Konstantin und Helena nachempfundene Doppelporträt in dem als Katharinenkapelle bekannten Oratorium von Burg Karlštejn verwiesen, auf dem Karl IV. und seine Gattin Anna von Schweidnitz gemeinsam ein Gemmenkreuz präsentieren,⁴¹¹ wie es schon früh das Kreuzeszeichen vertritt, in dem Konstantin siegte.⁴¹² Strigels Kreuzaltar entwickelt dagegen eigens für die Tafel mit dem Maximilianporträt eine für Konstantin so nicht geläufige Szene, hebt in der beigefügten Inschrift ausdrücklich dessen *Imitatio Christi* hervor und verwandelt die Konstantin vorangehende, in Darstellungen der Kreuztragung Christi oft negativ konnotierte Figur⁴¹³ in ein positives Bild des den Weg bereitenden, Konstantin vor der schreienden und drängenden Menge schützenden Maximilian. Der mit einer solchen Ikonographie wachgerufenen Erinnerung an den leidvollen Auszug Christi aus Jerusalem antwortet die in christlicher Demut vollzogene Rückführung des wahren Kreuzes in die Stadt, die Konstantin und Maximilian einmütig verbindet.

In der Chronologie der Kreuzlegende müßte der Rückführung des Kreuzes nach Jerusalem der triumphale Einzug des reitenden Kaisers in Rom (Abb. 182) vorausgehen, da der im Zeichen des Kreuzes errungene Sieg Konstantins an der Milvischen Brücke Voraussetzung sowohl seines Triumphzugs als auch der Aussendung Helenas ins Heili-

⁴¹¹ Wandmalerei mit Gold- und Edelsteininkrustationen im Türsturz des Oratoriums, nach 1355; dazu und zur Bedeutung der Angleichung an Konstantin im Kontext der imperialen Ideen Karls IV. ausführlich Rosario 2000, S. 40–46 mit Abb.

⁴¹² Ebd. S. 41 mit dem Nachweis der Quellen und weiteren Beispielen.

⁴¹³ Vgl. beispielsweise die dem um 1500 tätigen Meister des Salemer Altars zugeschriebene Kreuztragung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Abb. Kat. Karlsruhe 1966, Bildband S. 57, Abb. 909; weitere Beispiele bei Schiller 2, 1968, S. 423–426, bes. S. 424, Abb. 292: die Kreuztragung des Wurzacher Altars, bei der zuseiten des unter dem Kreuz schwer gebeugten Christus ein vornehmer Orientale schreitet, der mit dem Zeigefinger der Linken auf Christus zurückweist, wohingegen Maximilians Zeigegestus nach vorne gerichtet ist.

ge Land ist, um dort nach dem wahren Kreuz zu suchen.⁴¹⁴ Die Komposition der Altartafeln legt freilich eine andere Abfolge nahe, bewegt sich doch der Zug mit dem Kreuz jeweils durch das Stadttor auf eine heute fehlende Mitte zu, so daß die Tafel mit dem Maximilianporträt links, diejenige mit dem reitenden Kaiser rechts dieses Zentrums anzuordnen wäre. Den freien Umgang mit der Rahmenhandlung bestätigen wiederum die Bildunterschriften. So finden unter dem reitenden Kaiser zwar der militärisch erstrittene Sieg des Glaubens und das *vexillum regis*, das Kreuz, Erwähnung, mit dessen Hilfe alles Übel zu überwinden sei, Konstantin wird jedoch nicht namentlich genannt, der Triumph mithin dem christlichen Herrscher im allgemeinen zugesprochen.⁴¹⁵ Allein Bart, Haartracht und die dem Hut eingefügte Krone stellen die Verbindung zu den übrigen Konstantinbildern des Altares her, während der gegürtete, goldbrokatene Rock mit seinem breiten Kragen an Maximilians Schaubere erinnert, ein ähnlich kostbarer Stoff den sterbenden Kaiser bedeckt (Abb. 183), in der Befragung des Judas jedoch fehlt. So suggerieren die Bilder, daß herrscherlichem Auftreten und christlichem Triumph die demütige *Imitatio Christi* vorausgehen habe, die Maximilian und Konstantin trotz der verteilten Rollen auf dem Weg nach Jerusalem auszeichnet.

Das bereits eingangs im Zusammenhang mit der Präsentation des agierenden, seine Belange lenkenden Herrschers diskutierte Streben, Maximilian in seinem Porträt gegenwärtig erscheinen zu lassen, wird an einem Beispiel wie dem Kreuzaltar virulent. Da die gewählte Ikonographie ohne direkte Vorbilder bleibt, kann das Porträt Maximilians schwerlich als Kryptoporträt interpretiert werden, fehlt doch eine vertraute Identifikationsfigur, in deren Gestalt Maximilian sich im Bild spiegeln könnte. Statt dessen findet sich sein Porträt ganz selbstverständlich und niemand anderen außer ihm selbst verkörpernd in der Gesellschaft des ersten christlichen Kaisers, als habe der zeitgenössische Regent schon immer einen festen Platz in dessen Leben eingenommen. Auch steht die gewählte Erscheinungsform des Maximilianporträts für ein Herrscherbild, das nicht allein durch die Wahl des strengen Profils besonders hervorsteht, sondern sich selbst

⁴¹⁴ So etwa in dem bereits erwähnten Augsburger Heiligkreuzspiel, in dem es die mit Konstantin aus der Schlacht an der Milvischen Brücke zurückkehrenden Ritter nach weiteren Siegen im Namen Christi verlangt, so daß sie mit Helena ins Heilige Land aufbrechen; vgl. hierzu die Textedition bei Ukena 1975, Bd. 2, S. 453–559, hier 483 f., VV 262–301.

⁴¹⁵ *Equo sedens militari fide cepit gloriari / vexillo regis providi quo potestas e(st) destructa / Et sarmati fortis lucta saluti n(ost)r(a)e perfidi.*

ohne alle Insignien und überkommenen Herrschaftszeichen Legitimation genug ist. Das im Bild vor Augen geführte Auftreten Maximilians, der dem Christus nacheifernden Konstantin voranschreitet und ihn wie der Engel Kaiser Heraklius zur rechten Christusnachfolge anleitet, greift denn die bereits vertraute messianische Panegyrik auf, welche die Regentschaft Maximilians in die Nähe des Erlösungswerkes Christi rückt.⁴¹⁶ Sie findet in den Äußerungen Maximilians wie auch seinem verbürgten öffentlichen Auftreten eine Fortsetzung.

Als auferlegte Last und gottgewollte Prüfung definiert in zeitlicher Nähe zur Entstehung des Kreuzaltars die in anderem Kontext zuvor zitierte Denkschrift die Pflichten des Herrschers, der Text geht auf Maximilians während des Konstanzer Reichstags 1507 gehaltene flammende Rede an die Reichsstände zurück. Der obligatorischen Klage über die mangelnde finanzielle Unterstützung Maximilians schließt sich eine Aufzählung des von ihm ertragenen Verrats und physischen Leids an, denen Erhöhung und Sieg folgen: *Erlitt darneben an seiner Person mit sammt seinen theuren und redlichen Leute (der manch 1000 erschlagen worden) solche große Noth und Mühe in seiner Jugend und ersten männlichen Jahren, dergleichen kein Mensch nach Christo am Oelberg nie erlitten, darum ihn auch Gott bis auf heutigen Tag viel Ehren und Sieg verliehen, daß er (wo er persönlich gewest ist) keinen Streit nit verloren, noch Schmach eingelegt, sondern alle Zeit der löblichen deutschen Nation und dem heiligen Reich ihr Gränzen und Ehr verwahrt, mehr denn kein Deutscher, der je geboren, gethan hat, wiewol Barbarossa etwas darein reden und sich ihm gleichen möchte außerhalb Deutschland.*⁴¹⁷ Hier dient nicht Konstantin als Referenz, sondern Friedrich I. Barbarossa, mit dem sich eine verstärkte Präsenz des deutschen Kaisers in Italien, die Charakterisierung des Imperiums als Geheiligtetes und des Kaisertums als Gottunmittelbares ebenso verbinden wie der Kampf gegen die Ungläubigen,⁴¹⁸ also gerade die Leit motive, die Maximilian für sein Kaisertum wählt und mit dem auf dem Reichstag vorbereiteten Romzug verfolgt.

⁴¹⁶ Vgl. oben S. 114 f.

⁴¹⁷ Wiesflecker-Friedhuber 1996, Nr. 44, S. 152–160, das Zitat 154; vgl. auch oben S. 171, Anm. 237. – Die im Text angesprochenen Prüfungen spielen wohl auf die Belagerung der Wiener Hofburg 1462 in dem durch die Erbfolgestreitigkeiten zwischen Friedrich III. und Albrecht VI. ausgelösten Bürgerkrieg sowie das Aufbegehren der niederländischen Stände gegen Maximilian und dessen Gefangenschaft in Brügge 1488 an; dazu Wiesflecker 1971–86, Bd. 1, S. 67 ff., 207–216.

Auffällig ist dabei die Umkehr üblicher Verähnlichungsmuster, denn nicht Maximilian tritt in die Nachfolge Barbarossas, vielmehr könne dieser sich Maximilian vergleichen, der auch in der Kynžvarter Altartafel Konstantin voranschreitet, statt ihm zu folgen.

Das Sendungsbewußtsein Maximilians klingt nun nicht allein im Rekurs der Denkschrift auf das Geschehen am Ölberg und in der Darstellung des Kreuzaltares an. Auch die als Wiederauffindung inszenierte Präsentation des Heiligen Rockes in Trier folgt einem vergleichbaren Muster aus demutsvoller *Imitatio Christi*, der notwendigerweise die Erhöhung folgt. In der vorgeblichen Geburtsstadt der heiligen Helena⁴¹⁹ drängt Maximilian während des Reichstages von 1512 den Trierer Erzbischof Richard von Greiffenklau, die seit 1196 im Hochaltar des Domes verborgene, wie das wahre Kreuz zentrale Herrenreliquie zu heben.⁴²⁰ Am Mittwoch der Osterwoche folgt der Bischof dem Wunsch, so daß zunächst ein Kreis ausgewählter Personen des Heiligen Rockes ansichtig wird. Am Karsamstag zieht Maximilian dann – dem Konstantin der Altartafel bis auf das geschulterte Kreuz durchaus vergleichbar – barfüßig zum Kloster St. Maximin.⁴²¹ Obgleich beide Ereignisse selten im Zusammenhang gesehen werden, muß es kein Zufall sein, daß Maximilian sich just in dieser Situation in einer den Bußgang Christi imitierenden Weise zeigt, verkörpert doch der Heilige Rock auch das Passionsgewand, das den menschlichen Leib des Gottessohnes und – da ohne Naht aus einem Stück geschnitten – die Einheit der Christenheit vertritt.⁴²² Nach der selbstgewählten Erniedrigung des Kaisers wird der Rock am 3. Mai des Jahres anlässlich der Totenfeiern für Bianca Maria Sforza in einer Heiltumsweisung ganz Trier gezeigt. Die Feierlichkeiten fallen nicht von ungefähr mit dem Fest der Kreuzauffindung zusammen. Maximilian inszeniert denn die Auffindung ‚seiner‘ Herrenreliquie in offensichtlicher Analogie

⁴¹⁸ Dazu Ehlers 2003, bes. S. 236 ff., 255 ff. mit weiterführender Literatur S. 579 ff.

⁴¹⁹ LCI 6, 1974, Sp. 485–490 s. v. ›Helena‹ (Friederike Werner), bes. 485. – Christoph Scheurl berichtet in seinem »Geschichtsbuch der Christenheit von 1511–1512«, Kaiserin Helena habe die Tunika Christi und weitere Reliquien aus dem Heiligen Land nach Trier gebracht und im Altar des heiligen Nicolaus verschließen lassen, von wo sie 1196 in den Hochaltar transferiert worden seien; vgl. Wiesflecker-Friedhuber 1996, Nr. 58, S. 198.

⁴²⁰ Vgl. hier und im folgenden Heinz 1995, bes. S. 485, der die Darstellung bei Wiesflecker 1971–86, Bd. 4, S. 270, vor allem was die zeitliche Abfolge der Ereignisse anbelangt, in einigen Punkten korrigiert.

⁴²¹ Zu den Quellen oben S. 27 mit Anm. 47.

zum Geschehen im Heiligen Land, wie es der Kynžvarter Altar vor Augen führt. Im Holzschnitt der »Ehrenpforte« (Abb. 187),⁴²³ der die Hebung des Heiligen Rockes mit der Erhebung der Reliquien des heiligen Leopold verbindet und so Maximilians frommem Tun in zweifacher Weise Ausdruck verleiht, verfolgt der mit den imperialen Insignien ausgestattete Herrscher die Präsentation denn auch stehend, ist also gegenüber den kniend die Reliquie verehrenden Fürsten deutlich hervorgehoben.

Dieter Wuttke machte auf die Stilisierung der Trierer Geschehnisse in Sebastian Brants »Tugendspiel II« aufmerksam, in dem Gottfried von Bouillon prophezeit, das Heilige Land könne erst dann befreit werden, wenn ein Kaiser namens Maximilian den Rock Christi wiedergefunden habe, so daß einmal mehr Kaisertum und Kreuzzug aufs engste verquickt werden.⁴²⁴ Nach der Trienter Kaiserproklamation erscheint der hierzu bereite Maximilian wie schon von den Reiterbildern vertraut im Harnisch und trägt zudem die kaiserliche Mitrakrone, während ihn der ältere Kreuzaltar in Schauben- und Baret zeigt. Ob dies ausschließlich als Geste der Demut zu interpretieren ist oder nicht vielmehr durch die gewählte unkonventionelle Ikonographie mit ihren Bildsprüngen und Querverweisen Demut und Triumph, Christusbefolgung und Sendungsbewußtsein, Rom und Jerusalem, Vergangenheit und Gegenwart derart eng verschmelzen, daß die Auserwähltheit Maximilians besonders hervortritt, bleibt als weitere Möglichkeit zu bedenken. Das gleichfalls unter die Demutsgesten zu rechnende Tragen des Pilgergewandes beim Einzug in Trient im Februar 1508, das Hermann Wiesflecker als Versuch Maximilians interpretiert, die Widerstände gegen den zum Scheitern verurteilten Romzug als

⁴²² Die entsprechenden Gebete und Anrufungen der 1512 in Trier entwickelten Heilig-Rock-Messe, die in Teilen liturgische Texte des Passionszyklus wiederverwendet, zitiert und kommentiert Heinz 1995, bes. S. 488–493, 512 f.

⁴²³ Boston, Museum of Fine Arts – Otis Norcross Fund: Accession Number 51.415.4; dazu Schauerte 2001, Nr. 5, S. 329 f.

⁴²⁴ Wuttke 1996, S. 248 f.; vgl. auch Sebastian Brant »Tugend spyk«, VV 2340–2355: *Ich bin genant Gottfridt von Bulion // Das heilig Land ich erstritten hon // Ein Künig zû Hierusalem bei meinen tagen // Wiewol ich khein Kron auff wolt tragen // Auf das / Gott sein dorren Kron // In der selben Statt hatt auffgehon // Das Sper ward funden bei meinen zeiten // Domit ich das heilig grab moecht erstriten // das sithar bei vierhundert jaren // Der Christenheit ist wider verloren // Und mag nit wider werden gewonnen // Unsers Herrgotts rock kumm dan wider an dsunnen // Das würt thûn ein Keyser lobesan // Der würt heissen Maximilian // Der würt der thürest Keyser genannt // Der ye auff erden ward erkannt.* [Roloff 1968, S. 107].

frevelhaftes Tun zu entlarven,⁴²⁵ deutet jedenfalls Leonhard Becks Holzschnitt zum »Weißkunig« (Abb. 188) nur wenige Jahre später zur Kriegslist um.⁴²⁶ Da der Geste der Demut in diesem Fall die angemessene Antwort, nämlich die Erhöhung Maximilians durch die vom Papst vollzogene Salbung und Krönung zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches verwehrt bleibt, wird die Pilgertracht im Bild zur Verkleidung, welche die vor Trient postierten Venezianer täuschen soll. Die das mit einem Schlagbaum versperrte Tor zu der wie Jerusalem von markanten Zentralbauten geprägten Stadt bewachenden Krieger dürften den einen Bart tragenden, bis zur Unkenntlichkeit ver mummtten Weißkunig-Maximilian denn auch schwerlich erkennen, so daß die fromme Geste des den Romzug als Pilgerfahrt, nicht Triumphzug inszenierenden Herrschers im Nachhinein eine Umdeutung zum klugen Schachzug des erfahrenen Kriegsherrn erfährt.

Ungeachtet der möglichen Entstehung des Kreuzaltares im Zusammenhang mit den Vorbereitungen des Romzuges von 1508 und einer damit einhergehenden konkret-politischen Einbindung des Bildprogramms, verbindet sich mit der gewählten Erscheinungsform des Maximilianporträts im narrativen Kontext vor allem die aktive Teilhabe des Herrschers am Heilsgeschehen. So fügt Strigel ein bis auf wenige, der veränderten Rahmenhandlung geschuldete Anpassungen nahezu identisches Maximilianporträt der Anbetung der Heiligen Drei Könige auf dem rechten Innenflügel des von Kloster Salem 1507 bestellten Marienaltars ein (Abb. 189).⁴²⁷ Wiederum zeichnen den Regenten der im strengen Profil gezeigte Kopf mit seinem markanten Profil sowie die lange, goldbrokatene Schaubе aus. In der wie im Kreuzaltar erhobenen Rechten mit ihrem weitgeschnittenen, weich fallenden Ärmel hält er nun einen Pokal, den er dem Christusknaben überreichen wird, während die Linke zum Barett greift, um es grüßend vom

⁴²⁵ Wiesflecker 1971–86, Bd. 4, S. 8. – Im Vorfeld des Romzugs hatten die Venezianer Maximilian die Möglichkeit eines unbewaffneten Durchzugs durch ihr Territorium angeboten, was dieser jedoch ablehnte; dazu Lutter 1998, S. 30.

⁴²⁶ Wien, ÖNB: Cod. 3033, fol. 132^v. – Der zugehörige Bildtitel von der Hand Maximilians lautet: *Das furnemen des zugs gen Rom, do die Venediger solchs werten zu Trient*; dazu Musper 1956, Tafelband: Die Unterschriften zu den Holzschnitten, Nr. 179. – Im Text wird der Romzug nur zu Beginn des 198. Kapitels mit einem Satz erwähnt, der die ausführliche Schilderung des Krieges gegen Venedig einleitet, ohne daß die Kaiserproklamation in Trient angesprochen wäre; vgl. Musper 1956, S. 297: *Darnach nam der weiß kunig fur sich ain raiß, nemlichen ain weite kirchfart zu thun; das wolt der kunig vom visch nit zugeben, dardurch wuechsen sy gegen ainander in krieg.*

⁴²⁷ Vgl. Anhang 1.d), S. 290, mit weiterführender Literatur.

Haupt zu ziehen. Einzig der dem Barette eingefügte Kronreif wie auch der Pokal verweisen auf einen König der Anbetung, während der ganze Habitus der Gestalt dem vertrauten Maximilianporträt entspricht. Obgleich sich gerade die Anbetung der Könige als Folie für ein herkömmliches Kryptoporträt des zeitgenössischen Regenten bestens eignen würde,⁴²⁸ ist Maximilian wie im Kreuzaltar wiederum unmittelbar in das Geschehen eingebunden und tritt der den Christusknaben präsentierenden Gottesmutter in seiner ganzen leiblichen Präsenz gegenüber, anstatt sich allein in einem der Könige zu spiegeln.

An anderer Stelle wurde das in den Altarwerken entworfene wirkmächtige Bild des in der Gesellschaft der Heiligen wie auch im Angesicht Gottes agierenden Maximilian und seine damit einhergehende Sakralisierung ausführlich analysiert.⁴²⁹ Sie findet in Strigels nach dem Tod des Kaisers für den Wiener Bischof Georg Slatkonja angefertigten Tafel des Marientodes (Abb. 192)⁴³⁰ einen Höhepunkt. Hier übernimmt Maximilian, indem er den Bischof dem Wohlwollen der Gottesmutter anempfiehlt, die Aufgabe eines Heiligen. Der Kopf des Kaisers folgt dem vom Kynžvarter und Salemer Altar vertrauten Porträt, einzig die Schube mit dem nun gedeckten statt goldbrokatenen Stoff hat sich gewandelt. Das auf den Altarbildern im Unterschied zum autonomen Porträt einem größeren Publikum zugängliche Herrscherbild Strigels wird denn auch von anderen Malern rezipiert, die neben der oft nur geringfügig variierten Form vor allem die inhaltliche Ausrichtung wahren, indem Maximilian bevorzugt in der Rolle des Fürbitters erscheint.⁴³¹ Doch sollen im folgenden nicht diese Bildnisse und damit die Rezeption des Strigelschen Entwurfs untersucht werden, sondern seine weitere Umformung zum autonomen Porträt.

⁴²⁸ Polleroß 1988, Bd. 1, S. 177–205; Büttner 1983, S. 19–33, 198.

⁴²⁹ Eisenbeiß 1998, bes. S. 91–97.

⁴³⁰ Ehemals Straßburg, Musée des Beaux Arts: Inv. 55 (verbrannt); Fichtenholz, 95 x 70 cm; dazu Eisenbeiß 1998, S. 96 f.

⁴³¹ Vgl. etwa den linken Flügel von Martin Schaffners um 1513/15 entstandenem Pestaltar aus dem Augustinerkloster Wengen in Ulm (Nürnberg, GNM: Gm 1103; Tannenholz, 167,9 x 49,8 cm; Abb. Löcher 1997, S. 445) oder das 1519 datierte Fürbittebild der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe: Inv. 63; Tannenholz, 119 x 103 cm; Abb. Eisenbeiß 1998, S. 78.

Die autonomen Porträts: Narration, Aktion und Repräsentation

Dem Bildnis des Kynžvarter Altars unmittelbar verwandt ist das kleinformatige Maximilianporträt in Kreuzlingen (Abb. 190), dessen feinmalerische Qualität ihm einen besonderen Rang unter den Herrscherbildern sichert.⁴³² Strigel verwendet für dieses Porträt ein nahezu identisches, zur Büste verkürztes Maximilianbild, das er in einen Innenraum mit Fensterausblick versetzt. Der nur wenig variierte Gestus der Rechten weist hier aus dem Fenster, ohne daß ihm ein sichtbares Gegenüber antworten würde, während die zuvor nicht sichtbare Linke auf der das Bild nach vorne abschließenden Brüstung ruht. Das in ihr gehaltene beschriebene und zusammengerollte Papier begegnet als charakteristisches Attribut häufiger in Porträts und zeichnet beispielsweise auch einige der auf Rogier van der Weyden zurückgehenden Bildnisse Herzog Philipps des Guten aus.⁴³³ Neben der für das autonome Porträt obligatorischen Vlieskollane zielt das Barett Maximilians ein Medaillon, das eine im Gebet kniende, möglicherweise gekrönte Figur vor einer himmlischen Erscheinung zeigt, bei der es sich um ein Bild Marias mit dem Christusknaben oder eine Pietà handeln könnte.⁴³⁴ Das auch vom Salemer Marienaltar (Abb. 189) vertraute Thema der Anbetung, an der Maximilian dort leibhaftig teilhat, wird hier dem Körper des Regenten eingeschrieben, wobei sich die zuvor nicht beobachtete Motivik im Dekor der Schauben fortsetzt. Im Unterschied zu den rein floralen Mustern des auf dem Salemer Altar getragenen Gewandes mit seinen großen Distelblüten und der Kynžvarter Version (Abb. 180), die zwischen einem aus Blattgirlanden geformten Spitzovalmuster mit Laubwerk und Granatäpfeln gefüllte Pokale zeigt, entwächst auf dem in breiten Faltenschüben sich stauenden Ärmel der Kreuzlinger Schauben

⁴³² Zu einer Auswahl der wichtigsten Literatur Anhang 1.c), S. 285

⁴³³ Dijon, Musée des Beaux-Arts: Inv. 3782; Öl auf Holz, 31 x 23 cm; zu Abb. und Varianten der Porträtfassung Vos 1999, B13, S. 372 f. – Vgl. zu dem öfter belegten Attribut des eingerollten Blattes auch Jan van Eycks Bildnis des sogenannten Timotheos (Abb. Belting / Kruse 1994, Taf. 36) sowie im deutschsprachigen Raum das um 1500 entstandene Porträt des Kurfürsten Friedrich II. von der Pfalz im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg (Abb. Buchner 1953, Abb. 40); für das Maximilianporträt übernimmt das im Umkreis Simon Beninghs nach 1518 in Brügge entstandene Statutenbuch des Ordens vom Goldenen Vlies das Motiv (Wien, ÖNB: Cod. 2606, fol. 76^v; Abb. Ak Innsbruck 1969, Taf. X).

⁴³⁴ Ähnliche Hutbroschen lassen sich kaum nachweisen, vgl. aber die Anbetungsszenen in dem um 1465 entstandenen Gebetbuch der Kaiserin Eleonore von Portugal (Wien, ÖNB: Cod. 1942), die sie gemeinsam mit dem Maximilianknaben im Gebet vor Visionen des Göttlichen zeigen; Abb. Ak Wien 1959, Taf. 3; Unterkircher 1983, Taf. 1 f.

einem Blattkelch ein Putto, der in die Buzine, die mittelalterliche Heroldstrompete stößt.⁴³⁵ Dieser für einen Stoff ungewöhnliche, jedenfalls nicht wie das in den Hüftbildern im Harnisch gebrauchte Granatapfelmuster des Ehrentuches (Abb. 68) wohlvertraute Dekor, dürfte denn speziell auf Maximilian als den Träger des Gewandes beziehungsweise eine im Porträt gesuchte inhaltliche Präzisierung verweisen.⁴³⁶

Die zunächst dem hohen Adel vorbehalten und als Kriegsinstrument eingesetzte, im 16. Jahrhundert längst zum Statussymbol und Zeichen sozialen Prestiges gewordene Buzine begleitet mit ihrem hellen Schall in der Hand von Herolden und Musikanten die unterschiedlichsten Abläufe des höfischen Zeremoniells, ihre Röhre trägt in bildlichen Darstellungen oft das Banner des Dienstherrn.⁴³⁷ Nun kommt der nackte Putto der Schauben freilich nicht als Herold daher, unterscheidet sich jedoch gleichwohl von den Genien und Erosen, die im profanen Kontext Akanthuskelchen entwachsen und Ranken wie auch Bordüren bevölkernd allerhand Schabernack treiben.⁴³⁸ Obgleich ungeflügelt, erinnert er an Engel, die heilige Personen oder Geschehnisse der Heilsgeschichte begleiten. Auf einem 1467 datierten Kupferstich des Meisters E. S. (Abb. 193)⁴³⁹ wird der im Zentrum einem geöffneten Herzen entsteigende Christusknabe von vier geflügelten, die Marterwerkzeuge präsentierenden nackten Engeln flankiert, die ihrerseits in Blütenkelchen stehen oder noch geschlossenen Knospen entwachsen. Drei Putten künden in einem Holzschnitt Hans Baldung Griens dem am rechten Blattrand betenden Stifter mit

⁴³⁵ Friedrich Kisters lenkte meinen Blick beim gemeinsamen Betrachten des Bildes auf diese ikonographische Besonderheit. Für die in Kreuzlingen gewährte Gastfreundschaft sei ihm ebenso gedankt wie Joachim Steinheuer, Heidelberg, für Hilfe und Rat bei der Bestimmung des Instruments.

⁴³⁶ Brigitte Tietzel, Krefeld, sei für die Bestätigung dieser Einschätzung gedankt. Unter Absehung der figürlichen Zutat ist der wiedergegebene Stoff ein typisch italienischer, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts weit verbreiteter.

⁴³⁷ Vgl. zum Herrschereinzug Schenk 2003, Abb. 4, 9 und 16; Rapp Buri / Stucky-Schürer 2001, Abb. 71; zum höfischen Tanz Belozerskaya 2002, Abb. 23; weitere, nach den Anlässen wie Bankett, Prozession und Krönung geordnete Beispiele aus der Buchmalerei des 15. Jhs. verzeichnet Bowles 1977, S. 115–121; zur Buzine und ihrem Gebrauch auch *The New Grove* 1, 1984, S. 282 s. v. ›Buisine‹ (Howard Mayer Brown); Bowles 1961, S. 63–66.

⁴³⁸ Vgl. dazu Grössinger 2002, Abb. 31–36 (gemeinsam mit wilden Leuten), 57 (mit einem Liebespaar auf einem Kupferstich Israhels van Meckenem), 60 (Laubwerkranke Heinrich Aldegrevers von 1535). – Die bis in die Antike zurückreichende Bildtradition der bevölkerten Ranke diskutiert Seidel 1969, S. 97–120, dort zahlreiche italienische Beispiele.

⁴³⁹ Das Jesuskind im Herzen (L. 51); 16 x 11,4 cm; dazu Bevers 1986, Nr. 87, S. 73.

ihrem Flötenspiel das Erscheinen der Gottesmutter an (Abb. 194),⁴⁴⁰ in einer Miniatur des um 1490 für Bianca Maria Sforza geschaffenen Reimoffiziums (Abb. 195)⁴⁴¹ kniet die künftige Gattin Maximilians vor einer von musizierenden und spielenden Putten gezierten Brüstung, während aus dem offenen Himmel Gottvater die Geisttaube zu ihr sendet, als handle es sich bei der gezeigten Szene um eine Verkündigung an die Jungfrau Maria. Beide Motive – das Entwachsen aus einem Blatt- oder Blütenkelch sowie das Musizieren – verbinden sich beispielsweise in den in diesem Fall bekleidet die Randbordüren einer Marienkrönung bevölkernden Engel der »Très Belles Heures de Notre-Dame« des Duc de Berry (Abb. 197).⁴⁴² Hier stößt der zuoberst Angeordnete wiederum in die Buzine, wie dies bei Krönungen aufgrund des fanfarenartigen Klangs üblich war.⁴⁴³ In der Bordüre zur Marien-Matutin der »Belles Heures« des Duc de Berry (Abb. 196)⁴⁴⁴ gesellen sich zu den wiederum Blütenkelchen entwachsenden, zum Lobpreis der Gottesmutter musizierenden Engel nackte Wesen, die in den Blattranken klettern, mit Schild, Lanze und Bogen hantieren oder aber – wie derjenige am oberen Blattrand unmittelbar neben Gottvater – die in der zentralen Miniatur gezeigte Verkündigung beobachten. So liegt es nahe, auch im Kreuzlinger Porträt den Musikanten der Schauben samt seinem hell und laut schallenden Instrument gemeinsam mit der Anbetungsszene der Hutbrosche und dem Erscheinen des Herrschers im Porträt zu sehen, der ja die Kleidungs- und Schmuckstücke trägt. Strigel hätte Maximilian folglich nicht wie in den Altarprogrammen als am sakralen Tun aktiv Beteiligten oder – der Miniatur des Reimoffiziums vergleichbar – in der Art eines Kryptoporträts in das Heilsgeschehen hinein versetzt, sondern präsentiert ihn als dessen Träger, wodurch den Herrscher auch in dem aus dem narrativen Kontext gelösten autonomen Porträt die nobilitierende Aura des Heiligen umgibt, die nun gleichsam über sein Bildnis gegossen ist.

⁴⁴⁰ London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. E,7.195 (Hollstein 64); 37,8 x 26,1 cm; Freiburg im Breisgau, um 1515/17; dazu Mende 1978, Nr. 43, S. 47.

⁴⁴¹ Wien, ÖNB: Cod. ser. n. 2622, fol. 5^v; dazu Büttner 1983, S. 76 und 232 mit Literatur.

⁴⁴² Paris, BnF: Nouv. acq. lat. 3093, fol. 75^v; dazu König 1998, S. 30 ff. Die durch ihr Tun das in den Miniaturen dargestellte Geschehen kommentierenden Engel kehren in nahezu allen Illustrationen der Handschrift wieder; Abb. ebd. S. 12–70.

⁴⁴³ Vgl. Bowles 1977, S. 107. – Buzinen werden von Engeln in bildlichen Darstellungen zudem geblasen, um zum Gericht zu rufen, dazu als beliebiges Beispiel Hans Memlings Danziger Weltgerichtsaltar von 1467–71; Abb. Belting / Kruse 1994, Abb. 204 f.

⁴⁴⁴ New York, Metropolitan Museum of Art – The Cloisters: Acc. No. 54.1.1, fol. 30; dazu König 2004, S. 64 ff.

Während die in den Altarwerken anklingende Sakralisierung Maximilians folglich auch im Kreuzlinger Porträt durch die in Haltung und Gestik vergleichbare Erscheinungsform des Herrscherbildes sowie die ihm eingeschriebene Ikonographie aufgerufen wird, gestaltet sich die Einbindung der Büste in den sie umgebenden Bildraum problematisch. Das Gemach mit der schräggestellten, durchfensterten Wand und der parallel zur unteren Bildkante verlaufenden Brüstung erinnert an das Raumkonzept des Wiener Kaiserbildes (Abb. 118), doch sitzt die Sohlbank ungewöhnlich tief, um Maximilians prägnanten Zeigegestus nicht ziellos auf die Wand stoßen zu lassen. War beim Kaiserbild die Inbesitznahme des zwischen Ehrentuch und Brüstung aufgespannten Raumes durch die Wendung des Körpers ins Dreiviertelprofil von besonderem Interesse, rückt die Kreuzlinger Büste näher an den Betrachter, so daß sie durch ihre Massigkeit zwar an die vorderste Bildebene wie auch die Fensterlaibung stößt, jedoch keinen zwischen beiden sich auftuenden Tiefenraum nachvollziehbar beschreibt. Statt dessen drängt das Maximilian hinterfangende, tiefrote Ehrentuch den im strengen Profil gezeigten Kopf des Herrschers in den Vordergrund. Die sich im Tuch nach dem Entfalten scharf abzeichnenden, zu einem Kreuz fügenden Kanten verleihen dem Kopf zusätzlichen Halt und lassen ihn zum eigentlichen Bildzentrum werden.

Neben der hinlänglich vertrauten, in aller Deutlichkeit zutage tretenden Physiognomie legt Strigel beim Kreuzlinger Porträt besonderen Wert auf die Durchgestaltung der Oberfläche, deren Naturalismus über die Maximilianbilder des Kynžvarter und Salemer Altars hinausweist. Nicht allein das vom Bartwuchs rauhe, mithin dunklere Kinn setzt er farblich vom übrigen Gesicht ab, sondern schafft durch den nuancenreichen Wechsel heller und verschatteter Partien zugleich haptisch nachvollziehbare Übergänge, so daß sich die Einzelformen zu einem individualisierten, belebten Gesicht verbinden. Die markante, von der Nase zum Mundwinkel verlaufende Falte sowie die feinen, das Auge begleitenden Fältchen sind der Oberfläche nicht aufgesetzt, sondern aus ihr heraus modelliert. Zudem fügen sich die im Kynžvarter Kopf (Abb. 180) und Münchner Relief (Abb. 177) beulengleich vorwölbenden Hautpolster in die anatomisch durchgeformte Oberfläche. Diese Malweise dürfte sich nun nicht restlos aus der Aufgabe erklären, einen Maximilian abzubilden, dessen mit zunehmendem Alter erschlaffende Haut naturgemäß größere Möglichkeiten der Modellierung bietet als ein jugendlicher Kopf. Der Vergleich mit dem vom italienischen Bildentwurf beeinflussten Berliner Porträt (Abb.

176) legt eine solche Erklärung zwar für das Gesicht nahe, stößt aber bereits bei der Halspartie an seine Grenzen, die im Berliner Porträt ungleich differenzierter wiedergegeben wird, so daß sich der Kehlkopf, aber auch die gespannten Muskeln abzeichnen. Das wie das Berliner Porträt einen jugendlichen Herrscher zeigende Wiener Kaiserbild (Abb. 118) hebt dagegen seinerseits die für die Physiognomie Maximilians entscheidenden Formen – Mund, Augen und Nase – durch eine kräftige, die einheitliche Glätte der Oberfläche durchbrechende Modellierung hervor, ohne sie jedoch wie das Kreuzlinger Porträt zu einem auch anatomisch überzeugenden Ganzen zu fügen. Der Blick auf die Gestaltung der Haare führt zu einem ähnlichen, die Bezugsgrößen von Alter und Differenzierung versus Jugend und Glätte gerade umkehrenden Befund. Hier steht der das Gesicht rahmenden, voluminösen Haarmasse des Kreuzlinger Porträts (Abb. 190) im Berliner Bild in sich ungleich strukturierteres Haar gegenüber (Abb. 176), während das Maximilianporträt in St. Florian (Abb. 78) schütteres Haar zeigt, das sich angeboten hätte, wäre Strigel allein um die Wiedergabe eines naturalistischen Altersbildes bemüht gewesen. Indem er sich für volles, goldblondes Haar entscheidet, dessen Glanzlichter sowohl mit dem aufblitzenden Rand der Hutbrosche als auch den Gliedern der Ordenskette, bedingt sogar mit den Lichtern auf der goldenen Schauben korrespondieren, wird im Kreuzlinger Porträt etwas vom kostbaren Glanz spürbar, der die frühen Hüftbilder im Harnisch auszeichnet (Abb. 68), sich nun aber auf die Person und hier wiederum den Kopf Maximilians konzentriert.

Der in der Analyse des Kreuzlinger Porträts sich offenbarende inhaltlich motivierte Naturalismus verbände demnach ikonographische und stilistische Besonderheiten zu einem auratischen Herrscherbild, das den Glanz des Amtes mit der an das Individuum gebundenen Erwähltheit Maximilians zu einem untrennbaren Ganzen vereint, was die Beigabe überkommener Herrschaftszeichen verzichtbar macht. Die Identifikation des Dargestellten gewährleisten in erster Linie die unverwechselbaren Gesichtszüge verbunden mit dem charakteristischen Habitus. Diese These findet in der einzig bekannten Wiederholung des Kreuzlinger Bildes eine Bestätigung, denn obgleich die hier vorgestellte Erscheinungsform des Maximilianporträts in unterschiedlichen Bildzusammenhängen wiederkehrt, wird die Kreuzlinger Tafel als Ganze im Unterschied zu den Hüftbildern im Harnisch nicht kopiert und muß aufgrund des kleinen Formats wie auch der qualitätsvollen Ausführung als exklusives Einzelstück gelten. Die in ihren Abmessun-

gen nahezu identische Wiederholung im Kunsthistorischen Museum (Abb. 191)⁴⁴⁵ kennzeichnet denn nicht allein ein ungleich trockenerer Stil. Mit der stilistischen Vereinfachung verändern sich Komposition und Ikonographie des Vorbilds, das seinen Klang einbüßt und so im wörtlichen Sinne ruhiggestellt wird. Für die Anlage des Bildraumes dürften in diesem Fall die Königsbilder mit ihren beiden parallel geführten Brüstungen Pate gestanden haben (Abb. 68), und auch das Ehrentuch füllt wie dort den zuseiten des Landschaftsmotivs verbleibenden Raum vollständig aus, ohne daß sich wie im Kreuzlinger Bild die Rückwand des Gemaches links, die Fensterlaibung rechts des Tuches abzeichnen und die Gestalt Maximilians pointiert isolieren würden. Da der unter der stoffreichen Schauben verborgene rechte Arm nun nahezu die gesamte Bildbreite füllt, gewinnt die Büste zwar an Monumentalität, verliert jedoch durch eine Vereinfachung der Binnenformen an inhaltlicher Prägnanz. Der spannungsgeladene Zeigegestus der Rechten ist insofern entschärft, als die Hand auf der Fensterbrüstung aufliegt, während die Linke mit dem nun ausgebreiteten, gleichwohl nicht lesbaren Schriftstück zum Körper geführt wird. Mit dem Verzicht auf das am Baret angebrachte Medaillon verändert der Kopist konsequenterweise auch den Dekor der Schauben. Den die himmlische Erscheinung zuvor ankündigenden Musikanten ersetzt ein florales Muster, in dem die Maximilian kennzeichnenden Granatäpfel dominieren. Obgleich der Übergang zwischen Hals und Brust anatomisch überzeugender gelöst ist als im Kreuzlinger Porträt, fehlt die dort beobachtete lebendige Modellierung des nun blassen Inkarnats, so daß die für Maximilian charakteristische Physiognomie dem Gesicht zeichenhaft aufliegt. Auch das Haar hat sein Volumen verloren und präsentiert sich braun wie der Kragen der Schauben, der zuvor gemeinsam mit dem schwarzen Baret den golden hervortretenden Kopf rahmte. Mit der Aufgabe der subtilen Farbregie geht zugleich eine Verunklärung der Formen einher, denn auch die Fältelung des Ehrentuches hat sich zu einem kaum mehr stofflich erfahrbaren Schachbrettmuster gewandelt, das den Blick auf sich zieht, statt ihn auf den Kopf Maximilians zu konzentrieren.

Eine Bilderreihe, die von den frühen Hüftbildern im Harnisch (Abb. 68) über das Wiener Kaiserbild (Abb. 118) und das Kreuzlinger Porträt (Abb. 190) bis hin zu dessen

⁴⁴⁵ 18,7 x 15,4 cm (Kreuzlingen) gegenüber 22 x 16,2 cm (Wien); vgl. zum Wiener Bild auch Anhang 1.c), S. 288

wohl später entstandener Wiederholung (Abb. 191) führt, legt mit dem formalen Wandel zugleich unterschiedliche Wege der Bildregie offen. Der in den Hüftbildern im Harisch trotz des individuelle Züge tragenden Kopfes und der einer Verlebendigung des Dargestellten grundsätzlich zuträglichen Wahl des Dreiviertelprofils stets durch die eingesetzten Realien sowie ergänzenden Zeichen geleisteten Charakterisierung des jugendlich strahlenden Königs und Kaisers als streitbarer Ritter, steht mit der Kreuzlinger Tafel ein inhaltlich aufgeladenes, im distanzierenden strengen Profil weitaus stärker individualisiertes Porträt gegenüber. Die motivische Vielfalt wie auch die Fülle der Herrschaftszeichen konzentriert sich hier auf wenige, gleichfalls individualisierte, die wie Medaillon und Putto effektiv an die Person Maximilians gebunden sind. Zudem lassen sich die Zeichen und ihr Träger nicht auseinanderdividieren, hat sich doch mit dem parallelen Einsatz der Porträtbüste in sakralen Bildzyklen die gewählte Erscheinungsform des Herrscherbildes selbst mit Inhalten gefüllt, so daß mit dem Porträt zugleich ein ganzer Bilderkosmos aufgerufen wird. Ein Herrscherbild wie das Kreuzlinger baut folglich auf die Kenntnis zumindest des Kynžvarter Altars und dürfte mit ihm gemeinsam entstanden sein. Die Wiederholung in Wien überführt die konzentrierte Reduktion in eine Vereinfachung, die es bei der Identifizierung Maximilians über die prägnante Physiognomie sowie persönliche Devise beläßt, ohne das auratische Moment des Vorbildes aufzugreifen.

Der skizzierte Wandel der Porträts läßt sich ähnlich auch an den in den Bildern gezeigten Landschaften verfolgen. Die im Wiener Kaiserbild (Abb. 118) unterschiedliche Terrainangaben hintereinander staffelnde und so in die Ferne führende Flußlandschaft ersetzt in Kreuzlingen welliges, bis auf eine vom Fensterrahmen überschnittene Baumgruppe kaum differenziertes Terrain (Abb. 190). Der sich dahinter auftuende Wald birgt ein einzelnes Haus oder Gehöft. Von der überbordenden Fülle der auf die herrscherliche Jagd verweisenden Zeichen bleibt unter einer am Himmel gewaltig sich auftürmenden Wolkenformation allein die ikonographisch variierte Reiherbeize, bei der Jagdvogel und Beutetier einander im Flug kampfbereit gegenüberstehen, ohne daß der Ausgang des Kampfes wie im Wiener Bild bereits ersichtlich wäre. Die Kopie der Kreuzlinger Tafel (Abb. 191) verzichtet auf dieses Motiv und rückt statt dessen die Baumgruppe ins Zentrum, in deren Krone sich das aus Kreuzlingen bekannte volle Laubwerk mit dürren Ästen paart, die an den entlaubten Baum des Wiener Kaiserbildes

erinnern. Die dahinter liegende Ebene füllt eine am Fuß bewaldeter Hügel sich erstreckende Häuserzeile samt Straße, auf der ein Reiter ein Wegkreuz passiert.

Wiederum fällt die spannungsgeladene Konzentration des Kreuzlinger Bildes ins Auge, die das verschwindend kleine Motiv der Reiherbeize eingespannt zwischen den Baumkronen und den sich auftürmenden Wolken effektiv in Szene zu setzen weiß. Obgleich der einen Reiher schlagende Falke im ausgehenden 15. und 16. Jahrhundert auf eine breite Bildtradition zurückblicken kann,⁴⁴⁶ verlangt das aus dem Zusammenhang der Jagd gelöste Motiv in der im Kreuzlinger Porträt vorgeführten programmatischen Vereinzelung nach weiterführenden Erklärungen. Die in der Forschung bislang vorgetragenen Deutungsansätze, die von einem Verweis auf Astrologie und Temperamentenlehre über ein ritterliches Jagd- und Minnezeichen bis zum Memento Mori reichen, diskutiert und bewertet Dieter Koeplin in seiner Analyse von Cranachs Bildnissen des Johannes Cuspinian und seiner Gattin Anna Putsch.⁴⁴⁷ Dem Memento Mori ist dabei im Kontext des Porträts eine gewisse Sinnfälligkeit nicht abzusprechen. Im Umkreis Maximilians wäre hier vor allem auf Dürers Randzeichnung aus dem 1515 datierten jüngeren Gebetbuch zu verweisen (Abb. 198), die neben einer in Todesangst zu sprechenden Oratio Reiher und Falke über der Darstellung von Ritter und Tod anordnet.⁴⁴⁸ Eine etwas andere Festlegung erfährt das Motiv gegen Ende des Jahrhunderts in den Nürnberger Humanistenkreisen um Joachim Camerarius,⁴⁴⁹ zeigt doch die Medaille der 1575 gegründeten Academia Altorfina auf das Jahr 1584 die Reiherbeize mit der Umschrift *NVLLA SALVS BELLO* (Abb. 199).⁴⁵⁰ Hier ist es der Reiher, der mit seinem langen Schnabel die Kehle des angreifenden Falken durchbohrt und dem Kampf einen unerwarteten Ausgang gibt. In dem 1596 in Nürnberg gedruckten Emblembuch des Ca-

⁴⁴⁶ Zahlreiche Vergleiche bei Konečný 1990, bes. S. 122 f. Anm. 33; für die maximilianische Kunst sei vor allem die um 1486 entstandene Miniatur des älteren Gebetbuches herausgehoben (Abb. 83), die den König im Gebet vor dem heiligen Sebastian zeigt.

⁴⁴⁷ Koeplin 1973, S. 258 ff. mit Abb.

⁴⁴⁸ München, BSB: 2 L.impr.membr. 64, fol. 12; zu dem hier angesprochenen unverhofften Zugriff des Todes auch Tavel 1965, S. 99.

⁴⁴⁹ Vgl. hier und im folgenden Konečný 1990, bes. S. 114–119 mit der älteren Literatur zum Motiv der Reiherbeize, das er ausgehend von Vittore Carpaccios Bildnis eines jungen Ritters in der Sammlung Thyssen-Bornemisza analysiert.

⁴⁵⁰ Levinus Hulsius, »Emblemata anniversaria academiae Altorfinae«, Nürnberg: Hulsius, 1597 nach dem Exemplar München, BSB: Res/4 L.eleg.m. 53 b, Bl. 23.

merarius (Abb. 200)⁴⁵¹ bleibt der Kampf im Bild wiederum offen, während Motto: *EXTVS IN DV BIO EST*, und erläuterndes Epigramm: *Sunt dubii eventus incertaque praelia Martis, Vincitur haud raro, qui prope victor erat*, einen der Medaille vergleichbaren, unverhofften Ausgang andeuten. Der zur Verteidigung bereite Reiter des Kreuzlinger Porträts mutet wie eine Vorstufe zu diesen Bildern und Interpretationen an, womit zugleich das Herrscherbild um eine die Vorstellung des ritterlichen Streiters ergänzende Facette bereichert wird. Dies klingt bereits in der veränderten Repräsentation Maximilians an, der in Strigels Porträts nicht im Harnisch, sondern in der Schube auftritt, jedoch dank seiner Erwähltheit gleichwohl vor unverhofften Unbilden gewappnet ist, des vordergründig militärischen Triumphes nicht bedarf, um zu obsiegen.

Fließen bereits im Kreuzlinger Porträt Formen und Motive aus unterschiedlichen Quellen zusammen, nimmt die kompilierende Porträtgenese in einer verwandten Bildergruppe weiter zu, die in immerhin drei Varianten überliefert ist (Abb. 201–203).⁴⁵² Eine zweifelsfreie Zuschreibung dieser Porträts an Bernhard Strigel ist aufgrund der sich bei allen bekannten Exemplaren unterscheidenden Ausführung schwierig, doch setzen einzelne Motive eine große Vertrautheit mit seinem Werk voraus. Die gleichfalls enge Anlehnung an die Hüftbilder im Harnisch, verbunden mit einem gegenüber dem Kreuzlinger Porträt deutlich größeren Format,⁴⁵³ lassen auf eine wiederum für die serielle Verbreitung vorgesehene Erscheinungsform des Maximilianporträts schließen, welche die Neuerungen des Strigelschen Herrscherbildes mit dem vertrauten Hüftbild in Einklang zu bringen sucht. Strigel am nächsten steht das 1997 bei Christie's in London versteigerte, mit 55 x 38 cm größte der Bilder (Abb. 201)⁴⁵⁴ mit dem vom Kynžvarter Maximilianporträt (Abb. 180) hinlänglich vertrauten Gestus der Rechten, der hier weniger als ein Zeige- denn Redegestus zu lesen ist. In die an die Brust gelegte, nun zwei-

⁴⁵¹ Joachim Camerarius »Symbolorvm & Emblemavm Ex Volatilibvs Et Insectis Desvmtorvm Centvria Tertia«, Nürnberg 1596, Nr. 32 (München, BSB: Res/L.eleg.m. 1347 w-3, fol. 234).

⁴⁵² Dazu auch Anhang 1.c), S. 286 ff.

⁴⁵³ Vgl. Anhang 2, Tabelle 3, S. 294

⁴⁵⁴ Dazu Anhang 1.c), S. 286 f. – Kurt Löcher sei herzlich für den Hinweis auf die Auktion gedankt. Aus der Beschriftung der in der Fotosammlung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München befindlichen Aufnahme aus dem Nachlaß Ernst Buchners geht hervor, daß es sich bei dem Porträt um das bis 1923 in der Landesbildergalerie Graz verwahrte Bild handeln muß.

fellos als Maximilians Linke verstandene Hand ist ein unbeschriebener, an der einen Seite geknickter, an der anderen eingerollter Briefbogen gelegt. Der Goldbrokat der Schauben wandelt sich zu einem roten Samt, mit dem das hohe Barett Maximilians korrespondiert. Der zu drei Vierteln sichtbare Kopf schließt sich dagegen bis auf die weichere Inkarnatbehandlung sowie die entschiedener nach oben gerichtete Haltung eng an die Hüftbilder im Harnisch an und scheint von dort übernommen (Abb. 70), während die mit kurzen, parallel geführten Strichen und Punkten dem Ehrentuch aufgesetzten Glanzlichter an die Behandlung der Kreuzlinger Schauben erinnern.

Weitaus interessanter als die Form der Maximilianbüste ist ihre Einbindung in die Bildfläche. Was auf den ersten Blick einmal mehr wie eine Adaption der von den Hüftbildern im Harnisch vertrauten Komposition anmutet, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als eigenständiges, die Vorstellung eines Bildraums negierendes Modell. Indem die das Porträt nach vorne abschließende Brüstung fehlt und der die gesamte Bildbreite füllende rechte Arm Maximilians an drei Seiten beschnitten wird, rückt die Büste unmittelbar an die Bildoberfläche. Die Arme sind nicht wie bei den Hüftbildern zuseiten des Körpers geöffnet, sondern legen sich eng um die Büste, wodurch der Körper als kompakte, den Kopf tragende Form erfahren wird. Lediglich die Finger der rechten Hand durchbrechen den sonst geschlossenen Kontur, doch findet die Geste im Unterschied zum Kreuzlinger Porträt (Abb. 190), bei dem sich vor Maximilian der Fensterausblick öffnet, im Bild selbst weder Richtung noch Ziel. Der neben dem Gesicht auf das Ehrentuch fallende Schatten läßt einen allenfalls schmalen Raum zwischen Büste und Tuch erahnen, so daß erst der dem Betrachter, nicht aber dem Porträtierten präsentierte Landschaftsausblick die Bildfläche in die Tiefe öffnet. Mit dem hochgezogenen Horizont und den übereinander gestaffelten Bildstreifen, die sich zu einer nicht weiter belebten Flußlandschaft mit Stadt vor einer schneebedeckten Bergkette fügen, verliert der Fensterdurchblick an inhaltlich auf das Porträt bezogener Prägnanz und dient statt dessen gemeinsam mit dem Ehrentuch als Hintergrundfolie für die Bildnisbüste. Es ist dies ein Kompositionsschema, wie es Dürer beispielsweise in dem 1499 datierten Bildnisdipty-

chon des Hans und der Felicitas Tucher anwendet.⁴⁵⁵ Im Œuvre Strigels begegnen vergleichbare Kompositionen seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts häufiger. Hier sei auf das Ehepaardiptychon der Fürstlichen Sammlungen von Liechtenstein verwiesen (Abb. 204/205), das lange als Bildnis des Wiener Gelehrten Dr. Georg Thantstetter, seit 1510 Maximilians Leibarzt, sowie dessen Gattin identifiziert wurde.⁴⁵⁶ Obgleich gerade die Hände in diesen Tafeln mehrfach überarbeitet wurden, fällt beim Männerporträt ein dem Maximilianbild vergleichbar prägnanter Gestus der Rechten auf, der sich nun allerdings unmittelbar auf das in der Linken gehaltene Papier sowie das Frauenporträt bezieht, präsentiert doch die Dame ein ähnlich eingerolltes Schriftstück.

Die mit dem unbeschriebenen Blatt und unbeantworteten Gestus augenscheinlichen Leerstellen des Maximilianporträts in Privatbesitz (Abb. 201) füllt die in den Abmessungen kleinere, gleichwohl verwandte Version des Herrscherbildes in Upton House (Abb. 202) durch einen neuerlichen Wandel der Komposition, der Handhaltung Maximilians wie auch des präsentierten Papiers mit Inhalten. Eine bis auf die pelzverbräunte, zudem mit einem Pelzkragen versehene Schauben recht genaue, allein in der Zeichnung härtere Fassung dieses Porträts verwahren die Gemäldesammlungen des Louvre (Abb. 203). Im Vergleich mit dem Bildnis in Privatbesitz fällt der bei dieser Erscheinungsform des Maximilianporträts durch die Schrägstellung der durchfensterten Wand wiederum verstärkte Eindruck eines ›Porträts im Gemach‹ auf, der vom Kreuzlinger Bild (Abb. 190) inspiriert sein dürfte, denn wie dort türmen sich über der im Fenster gezeigten Landschaft gewaltige Wolkenformationen, und auch das Motiv der Reiherbeize findet, obgleich bis zur Bedeutungslosigkeit verkleinert, eine Entsprechung. Das hohe Barett erinnert dagegen an die von Ambrogio de Predis für die italienische Version des Maximilianporträts gewählte Kopfbedeckung (Abb. 169) und – noch deutlicher – an die Berliner Zeichnung (Abb. 174). Ungeachtet der motivischen Übereinstimmungen verselbständigen sich nun aber manche Formen in der Ausführung. So präsentiert sich das

⁴⁵⁵ Weimar, Kunstsammlungen: Inv. G 31; Holz, jeweils 28 x 24 cm, über die Inschriften datiert ins Jahr 1499; Abb. Anzelewsky ²1991, Taf. 68 f., vgl. auch ebd. Textband, Nr. 60 ff., S. 164 f.

⁴⁵⁶ Wien, Liechtenstein Museum: G 712 / G 714; Holz, 42,2 x 29,2 bzw. 42,2 x 28,4 cm; vermutlich bald nach 1515; dazu und zur Debatte um die Identifikation der Dargestellten Ak New York 1985/96, Nr. 148 f., S. 234 f. (Guy C. Bauman); Ak Wien / München 2011, Nr. 182 f., S. 284–286 (Anna Moraht-Fromm).

Widderkleinod eigentümlich aufgeblasen, und auch die mal kantigen, mal gewellten Faltenrate des Schaubenärmels entwickeln verglichen mit den entsprechenden Faltenformationen des Porträts in Privatbesitz (Abb. 201) ein ornamentales Eigenleben, das sich schwerlich mit stofflichen Qualitäten oder einem vom Stoff verhüllten, anatomisch erlebbaren Arm verbinden läßt.⁴⁵⁷

Die einschneidendste Veränderung freilich liegt in dem nun beschriebenen, in der rechten Hand zur Lektüre bereitgehaltenen Brief, während die Linke auf der Brust ruht. Die ersten Textzeilen lassen sich teilweise entziffern und weisen den Brief unschwer als ein an Maximilian gerichtetes Bittgesuch aus: *Als armer dienstman bitt vo(n) meinez ersagten (?) sun (?) wegen vo(n) eüch Rat und hilff als...*⁴⁵⁸ Nicht der streitbare Ritter, sondern der Rat und Hilfe gewährende Dienstherr wäre hier angesprochen, wie ja auch das Bildnis Maximilians im Jagdgewand die Zugänglichkeit zum Herrscher thematisiert, im Porträt in Upton House jedoch verbunden mit seinem konkreten herrscherlichen Tun. Wehrhaft nach Außen und im Inneren durch kluges und bedächtiges Urteil alle Angelegenheiten und Streite zum Besten wendend, so charakterisiert Johannes Stabius denn auch in der die Ikonographie des Mittelportals erläuternden Passage der Clavis zu der 1515 datierten »Ehrenpforte« den idealen Fürsten aus dem Hause Österreich, der als Vorbild aller nachfolgenden Regenten die Pforte durchschreitet und selbstredend kein anderer als Maximilian sein kann (Abb. 206). Bildlicher Ausdruck der eingeforderten herrscherlichen Tugenden ist der gewählte Ornat: *Der Sibent tail. Darinn steen zu niderist neben der grossen erenn / porten zwen Ertzhertzogen von Osterreich in irem ornat, einer zu der obern gewappent, unnd einer Fürstlich geklaidet on harnasch zu der nidern / seitten, habend yeder inen zu eren einen diener mit Wappen unnd Paniren, bey denselben Ertzhertzogen ist zuversteen, das all künfftig fursten von / Osterreich, auch all ander grosmechtig herren, so die porten der eren durchwandlen wellen, nit allein mit fürstlicher klaidung und harnasch auswendig / sonder auch inwendig mit allen*

⁴⁵⁷ Gerade in diesen Partien wirken die Formen reichlich altertümlich und finden eher im ausgehenden 15. als beginnenden 16. Jahrhundert Entsprechungen; vgl. etwa den sich aufstauenden Gewandärmel des knienden Königs in der Anbetung eines um 1490 entstandenen Retabels aus Kloster Salem (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: Inv. 907); Abb. Ak Karlsruhe 2001/02, S. 313.

⁴⁵⁸ Zitiert nach der Version in Upton House, die Schrift im Pariser Bild insgesamt klarer, jedoch vom Rahmen beschnitten; vgl. Anhang 1.c), S. 286 ff.

fürstlichen tugenden getziert sein sollen. Und bey dem geharnaschten wirdet angetzaigt handthabung der gerechtigkeit / auch land und leut in frid und rwe vor den pösen zubehalten. Und dann bey der klaidung on harnasch, die gerechtigkeit lieb zuhaben und gerecht urtail / dem armen als dem reichen zusprechen und zuverordnen. Und dieweil nu Kaiser Maximilian mit allen fürstlichen loblichen tugenden getzieret, und aus dem haus Osterreich durch diß drey porten in grossem lob und eren gewandelt hat, soll ime ein yeder künfftiger furst von Osterreich, und ander groß / mechtig herren solich kaiserlich grosmütig fürstlich tewrlich und tugentlich leben zu einem exempel fürsetzen, so mag er soliche porten auch mit lob und eer / zierlich durchwandlen.⁴⁵⁹

Die Erklärung des Nebeneinanders von Harnisch und fürstlichem Gewand als denjenigen Formen des Ornats, die unterschiedliche Herrscherpflichten versinnbildlichen, ist keine Neue, sondern begegnet bereits in der Grablege der Přemysliden im Prager Veitsdom. Hier sind in den drei östlichen Chorkapellen jeweils zwei Fürsten einander paarweise zugeordnet, von denen einer im Harnisch dargestellt wird (Abb. 86/87), während der andere eine weich und weit fallende Tunika trägt (Abb. 85/88), doch wird sich kaum mehr klären lassen, ob Stabius – und mit ihm Maximilian – das unter Karl IV. entstandene Ensemble als Vorbild diente.⁴⁶⁰ Wie in der »Ehrenpforte« klingt in den Grabbildern ein dynastisches Moment an, das an insgesamt sechs Fürsten aus demselben Geschlecht die kriegerische und sakral-priesterliche Seite der Herrschaft vor Augen führt, damit für die Přemysliden in ihrer Komplexität reklamiert und zugleich auf Karl IV. überträgt, der in ihrer Nachfolge regiert und seine Regentschaft durch den Rückgriff auf das altehrwürdige Geschlecht legitimiert.⁴⁶¹ Maximilians in der Portalzone der »Ehrenpforte« virtuelle Präsenz als Regent, der das Tor bereits durchschritten hat, bündelt dagegen sämtliche Tugenden, zu denen ausdrücklich die Abkunft aus dem Hause Habsburg rechnet, in seiner Person, die ihrerseits den Nachfolgern zum Maß aller Dinge wird. Die Darstellungen Maximilians in der Schauben mit Baretts finden verstanden als

⁴⁵⁹ Zitiert nach der Faksimileausgabe Chmelar 1896 [1970], Taf. 4. – Der Text der Clavis bildet auf fünf Tafeln verteilt gleichsam den Sockel des Riesenholzschnitts.

⁴⁶⁰ Lieselotte E. Saurma sei der Hinweis auf die Přemysliden-Gräber herzlich gedankt. Vgl. dazu auch Schmidt 1992, S. 179–187 mit Abb. 201 f.: die hier nicht gezeigten Břetislav II. und Bořivoj II.

⁴⁶¹ Schmidt 1992, S. 183, spricht – die ältere Forschung resümierend – von einer Charakterisierung der Herrscher als Kriegs- und Friedensfürsten.

Bilder des ein gerechtes Urteil fällenden und mithin ein gerechtes Regiment führenden Herrschers jedenfalls eine Erklärung, die ihrer Entstehungszeit stärker entspricht als die Vorstellung, hier handle es sich um Porträts des hinter dem Amt verborgenen Privatmanns.⁴⁶² Und obgleich Bilder wie dasjenige in Upton House (Abb. 202) schon allein aufgrund der unterschiedlichen Maße kaum gemeinsam mit den Hüftbildern im Harnisch als Diptychen verbreitet worden sein werden, greifen andere Medien, wie ein dem Augsburger Bildhauer Hans Daucher nahestehendes, 1516 datiertes Kalksteinrelief in vergoldeter Silberfassung (Abb. 207),⁴⁶³ das programmatische Nebeneinander des geharnischten und im fürstlichen Ornat gezeigten Herrschers auf. Wie bei den Schauguldinern mit Reiterrückseite (Abb. 146) wird eine Porträtbüste Maximilians, hier in die Schabe gehüllt und mit einem Barett versehen, dem zudem ein Kronreif eingefügt ist, mit einem Reiterbild kombiniert, das Burgkmairs Reiterholzschnitt (Abb. 136) zur Vorlage nimmt und nur geringfügig variiert. Mit dem unter dem Helm verborgenen Kopf des Reiters und der augenscheinlich am italienischen Vorbild orientierten Büste des jugendlichen Maximilian vermeidet der Künstler zugleich die Kuriosität eines Herrscherbildes wie desjenigen in St. Florian (Abb. 78), bei dem der individualisierte, Alterszüge tragende Kopf in einem gewissen Widerspruch zum strahlenden Harnisch des jugendlichen Streiters steht. Das zumindest als Abguß überlieferte Relief Dauchers in Basel (Abb. 23) verschmilzt beide Erscheinungsformen des Herrscherbildes zu einem Porträt, das Maximilian in der Haltung der Hüftbilder im Harnisch zeigt, den Kopf allerdings im strengen Profil wiedergibt und statt mit der Krone mit einem Barett versieht. Zudem verändert Daucher den in den Hüftbildern stets zeitgenössischen Harnisch zu einem antikisierenden Lederpanzer, so daß sich Maximilians im Relief vorgeführtes Kaisertum als in der römisch-antiken Tradition stehend erweist.

Während der Text des von Maximilian präsentierten Briefes bei den Porträts in Upton House und Paris (Abb. 202/203) folglich über die im Umkreis des Herrschers

⁴⁶² Auch in den Holzschnitten zum »Weißkunig« ist die Schabe, in der Regel kombiniert mit der Krone statt des Barettts, dasjenige Kleidungsstück, in dem der Weißkunig / Maximilian seinen nicht mit Kriegsführung befaßten Amtsgeschäften nachgeht, Recht spricht, Boten empfängt und über Bündnisse verhandelt; vgl. beispielsweise Musper 1956, Nr. 125, 174, 190 f., 225 f., 237, 249.

⁴⁶³ Wien, KHM: Münzkabinett; Durchmesser: 9,9 cm, datiert in der Umschrift der Silbereinfassung; dazu Eser 1996, Kat. Med. 21, S. 340.

gepflegte Panegyrik die Verbindung zum Ideal des gerecht richtenden Regenten knüpft, eröffnet das Motiv als solches ein weiteres Bedeutungsspektrum. Als in die Lektüre eines Briefes vollständig Versunkenen und der Welt den Rücken Kehrenden präsentiert Rogier van der Weyden den aufgrund einer mittlerweile entfernten Inschrift meist als hl. Ivo, den im 13. Jahrhundert lebenden bretonischen Anwalt und Fürsprecher der Armen identifizierten Mann in seinem um 1450 entstandenen Porträt.⁴⁶⁴ Der Bildtyp wird für das Gelehrtenporträt charakteristisch werden, denn der Gelehrte wird gerne mit Büchern oder Schriftstücken befaßt gezeigt.⁴⁶⁵ Die Rolle der Schrift im Humanistenporträt diskutiert Rudolf Preimesberger⁴⁶⁶ in seiner Analyse von Dürers Bildnis des Erasmus von Rotterdam (Abb. 208)⁴⁶⁷ und verschiebt dabei die verbreitete Lesart um die Möglichkeiten und Grenzen des gemalten Bildes, das allein die äußere Hülle, nicht aber den Intellekt des Dargestellten abzubilden vermöge, in aller Entschiedenheit zugunsten der Malerei. Nachdem Dürer Erasmus 1520 in Brüssel nach dem Leben gezeichnet hatte, zog sich die Ausführung des Kupferstichs bis 1526 hin. Die mehrfach belegten kritischen Äußerungen des Erasmus zu seinem Porträt aus der Hand Dürers werden mittlerweile auf die als Vorstudie entstandene Kohlezeichnung, nicht aber den Kupferstich bezogen, bei dessen Herstellung sich Dürer an der Erasmus-Medaille des Quentin Massys von 1519 und damit an einem von Erasmus autorisierten Bildnis orientiert.⁴⁶⁸ Um die hochstilisierte Darstellung des hinter einem Bücherstilleben an einem Pult Briefe schreibenden Humanisten zu verstehen, konzentriert sich Preimesberger auf die wie ein Bild im Bild gerahmte Schrifttafel, auf der in Latein zu lesen ist: *IMAGO ERASMI ROTERODAMI AB ALBERTO DURERO AD VIVAM EFFIGIEM DELINIATA*.⁴⁶⁹ Die von der

⁴⁶⁴ London, National Gallery: Inv. 6394; Holz, 45 x 35 cm; dazu Vos 1999, S. 407 f. mit der Inschrift des 16. Jahrhunderts: *S IVO ADVOCATVS PAVPERVM* und Abb. S. 408.

⁴⁶⁵ Zum Gelehrtenbildnis der Lutherzeit ausführlich Schuster 1983 mit weiterführender Literatur und zahlreichen Beispielen.

⁴⁶⁶ Vgl. hier und im folgenden Preimesberger 1999a, bes. S. 236 f.; zum Topos und den Theorien der Nichtdarstellbarkeit der Geistseele.

⁴⁶⁷ London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. E,2.103; 24,7 x 19 cm, datiert 1526 (Hollstein 105); dazu Schoch / Mende / Scherbaum 2001, Nr. 102, S. 243 ff.

⁴⁶⁸ Den Forschungsstand fassen Schoch / Mende / Scherbaum 2001, S. 244, zusammen, dort auch Abbildungen der Medaille und der Kohlezeichnung. Eine zweite, in Dürers Tagebuch erwähnte Vorstudie, ist nicht erhalten.

⁴⁶⁹ In der Übersetzung von Preimesberger 1999a, S. 228: „Das Bild des Erasmus von Rotterdam von Albrecht Dürer nach der lebenden Erscheinung (als lebenstreues Bildnis) gezeichnet.“

Medaille entlehnte griechische Inschrift: *THN KPEITTΩ TA ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ*,⁴⁷⁰ Datierung und Monogramm schließen sich an. Da *effigies* gemeinhin als Gattungsbegriff verwendet wird, besagt die Inschrift, daß Dürer die Imago des Erasmus wie in einem lebensnahen Porträt umrissen habe. *Imago* aber bezeichnet in Preimesbergers Interpretation die im Bild sonst nicht abbildbare Kraft des Intellekts, das geistige Porträt des Erasmus, das Dürer darstellt, indem er den Gelehrten handelnd, nämlich schreibend zeigt.⁴⁷¹ Umgeben von Büchern, das aufgeschlagene mit der Schrift zu ihm gerichtet, als läge es zum Nachblättern bereit, verfaßt Erasmus Briefe. Der wissenschaftliche Diskurs ist es nun aber gerade, von dem seine Schriften zeugen, so daß er sich dem Betrachter bei eben der Tätigkeit präsentiert, die seinen Geist und damit zugleich die Imago formt. Indem Dürer Erasmus im Porträt in Aktion versetzt, überwindet er die engen Grenzen des bloß abbildenden Zeichnens. Durch die Visualisierung der geistigen Tätigkeit in ihren sichtbaren Äußerungen – der Schrift und dem Schreiben – verweist er mit den Mitteln der Malerei auf das bedeutendere, das die Schriften zeigen, führt damit die traditionelle Lesart der Inschrift ad absurdum und setzt einen bild- und schriftkundigen „lesend schauenden Betrachter“⁴⁷² voraus.

Die elaborierte Bildersprache des Erasmusporträts läßt sich zwar nicht unmittelbar auf die Maximilianbildnisse übertragen, die den Herrscher mit einem Schriftstück befaßt in der Schauben mit Barrett zeigen, doch dürfte mit der gewählten Kleidung und dem Attribut gleichwohl eine von den Zeitgenossen auch als solche verstandene Assoziation an das Gelehrtenporträt angesprochen sein. Ein Vergleich des Porträts in Upton House (Abb. 202) mit den Hüftbildern im Harnisch (Abb. 68) mag dies belegen. Obgleich die Haltung des Kopfes kaum verändert wurde, vermittelt die durch den verkürzten Büstenausschnitt größere Nähe zum Betrachter verbunden mit der gewählten Kleidung, dem in der Rechten gehaltenen Brief und der auf die Brust gelegten Linken einen gänzlich anderen Eindruck von Maximilian. Zwar ist er nicht in die Lektüre des Briefes vertieft, mithin nicht wie Erasmus damit beschäftigt, durch sein Tun die neben dem äußerlichen Porträt angesprochene Imago – in diesem Fall des gerecht und mit Bedacht urteilenden

⁴⁷⁰ Ebd.: „Das bessere werden die Schriften zeigen.“

⁴⁷¹ Auch das eigene Porträt bezeichnet Dürer im Entwurf einer Beischrift als Imago; dazu Rupprich 1956–69, Bd. 1, S. 206, Nr. 17: *IMAGO ALBERTI DVRER ALEMANI QVAM IPSE SVISMET EFFINXIT MANIBUS.*

Regenten – aktiv zu formen, doch gewinnt der in die Ferne gerichtete Blick durch das beigefügte Attribut etwas Nachsinnendes, sei es, daß Maximilian gerade von der Lektüre aufblickt oder sich anschickt, den Text zu studieren. Ein in den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts freigelegtes Wandbild im Kreuzgang des Bozener Dominikanerklosters bestätigt diese These, gerade weil es sich bei dem unschwer als Maximilian zu identifizierenden Halbfigurenbildnis eines Königs (Abb. 209) um ein augenscheinlich derbes, auf die wesentlichen Erkennungszeichen reduziertes Herrscherbild handelt.⁴⁷³ Die große Nase, das goldblonde, schulterlange, glatte Haar und die über der goldenen Schube mit Pelzkragen getragene Vlieskollane genügen völlig, um den Herrscher wiederzuerkennen. Nun steht das Porträt jedoch nicht für sich, sondern ist Teil eines sich über die Gewölbezwickel der Ostseite des Kreuzgangs erstreckenden Zyklus' alttestamentlicher Figuren, die jeweils durch den Text auf der von ihnen gehaltenen Schrifttafel zu identifizieren sind. Es dürfte denn kein Zufall sein, daß die augenscheinlich von Bildern in der Art des Maximilianporträts in Upton House inspirierte Wandmalerei hier den als Inbegriff des weisen und gerechten Herrschers geltenden König Salomon vertritt. Die statt des Baretts getragene Krone erklärt sich aus dem Vers des Hohenliedes, der auf der von Maximilian gehaltenen Tafel zu lesen ist: *Eg(re)dimi(ni) lilie sion et videte rege(m) Salomone(m) in diade(m)ate...*⁴⁷⁴ In das Kryptoporträt fließen demnach nicht nur Kenntnisse der äußeren Erscheinung Maximilians ein, sondern auch solche des über die Ikonographie aufgerufenen inneren, geistigen Porträts, die sich als mit der jeweiligen Erscheinungsform des Herrscherbildes verknüpfte Facetten herrscherlicher Selbstdarstellung verstehen lassen und wie die charakteristische Physiognomie rezipiert werden. Ganz in diesem Sinne findet sich in Marquard Herrgotts »Monumenta Augustae Domus Austriacae« auf Tafel 37 (Abb. 59) ein von der Erscheinungsform her vergleichbares Porträt, bei dem der Büstenausschnitt so erweitert wurde, daß vor Maximilian ein

⁴⁷² Preimesberger 1999a, S. 236.

⁴⁷³ Die freigelegten Wandmalereien sind schlecht erhalten. Vgl. zu den hier relevanten Teilen des 16. Jahrhunderts Egg 1959, der aufgrund eines beigefügten Wappens die Augsburgische Kaufmannsfamilie Wirsung als Auftraggeber bestimmt, die enge Kontakte nach Bozen unterhielt, einer ihrer Söhne wurde 1513 in der Bozener Pfarrkirche beigelegt. Den Bilderzyklus datiert Egg aus stilistischen Gründen um 1520.

⁴⁷⁴ Hohelied 3, 11: ... *kommt heraus und schaut, ihr Töchter Zions, König Salomo mit der Krone! Damit hat ihn seine Mutter gekrönt am Tage seiner Hochzeit, an dem Tag seiner Herzensfreude.*

Tisch sichtbar wird, auf dem ein Buch liegt, nach dem der Herrscher greift, während er in der Rechten ein zusammengerolltes Papier präsentiert.

Auch ein letztes, der Kreuzlinger Tafel wie dem Maximilianbild der Altäre verwandtes Porträt in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 210), dessen Zuschreibung an Bernhard Strigel unbestritten ist, bedient sich der Schrift im Bild, setzt diese jedoch gänzlich anders ein als das zuletzt analysierte Porträt. Die Büste Maximilians in roter Samtschaube mit Barett und Vlieskollane erscheint hier im strengen Profil vor einer Brüstung, die sich kaum vom dunklen Bildgrund abhebt. Mit dem Verzicht auf Gemach und Fensterausblick konzentriert sich die Tafel ganz auf die Person Maximilians, wie dies in Ansätzen auch im Porträt in Privatbesitz (Abb. 201) und dem Bildnis in Upton House (Abb. 202) der Fall ist, die weitgehend darauf verzichten, die Büste formal und inhaltlich mit dem sie umgebenden Bildraum zu verbinden. Das bereits im Kreuzlinger Bild (Abb. 190) präsentierte gerollte Papier begegnet als opulente, vor die Brust gehaltene Schriftrolle wieder. War der Text zuvor nur auf der Innenseite des Blattes zu erahnen, erscheint er nun wie der Brief des Dienstmanns gut lesbar nach außen gekehrt, einzig die zupackende Hand Maximilians verdeckt die Anfänge der gereimten Zeilen, so daß sich ihr Sinn nicht vollständig erschließt: *...m hett mich fir nicht / ... fil krieg ich verricht / ... des reichs gelider / ...a mir gantz wider / ...gt es als darnider.*⁴⁷⁵ Vorausgesetzt das von sich in der ersten Person sprechende Subjekt ist mit Maximilian identisch, wäre die ausschließliche Konzentration auf den Dargestellten komplett, der nun in eigener Sache erscheint, statt sich wie im Porträt in Upton House um die Belange der Dienstleute zu sorgen. Einzig der veränderte, statt Daumen und Zeigefinger nurmehr den Zeigefinger abspreizende Gestus der Rechten weist weiterhin von Maximilian weg auf ein im Bild nicht sichtbares Gegenüber, an das sich die Worte des Kaisers richten, so als spräche er von seinem Tun für das Reich, wie dies beispielsweise in der auf dem Konstanzer Reichstag gehaltenen Rede an die Reichstände der Fall war, die keinen der Zuhörer unberührt ließ.⁴⁷⁶ Die Präsentation im strengen Profil, die den Betrachter des Bildes zum Zuschauer, nicht aber Angesprochenen macht, unterstreicht die Zeitlosigkeit

⁴⁷⁵ Harald Drös, Heidelberg, sei die Hilfe bei der Transkription herzlich bedankt. Eine geringfügig abweichende Lesart gibt der Gesamtkatalog der Berliner Gemäldegalerie, vgl. Bock / Grosshans 1996, S. 116.

dieser Rede, die in der Malerei gebunden einen dem nie vollendeten Reiterstandbild in Augsburg (Abb. 151) vergleichbaren Denkmalcharakter gewinnt.

Weitaus problematischer als die unvollständigen Zeilen des in der Hand gehaltenen Textes ist die zuseiten des Baretts dem Bildgrund in goldenen Buchstaben aufgesetzte dreizeilige Inschrift, die das Porträt als *Maximiliani primi Romanoru(m) Imperatoris Archiduc(is) Austrie Effigies* bezeichnet. Der gemäldetechnische Befund legt eine Entstehung mit dem Bild nahe, und auch die Buchstabenform ist für Strigel charakteristisch, doch bedarf die dem Namen angefügte Ordnungszahl *Primus* vor dem Regierungsantritt Maximilians II. im Jahr 1564 einer Erklärung.⁴⁷⁷ In den zuvor entstandenen Texten, Urkunden und auch in den Münzumschriften begegnet die Ordnungszahl in der Regel nicht, allerdings leitet Joseph Grünpeck den zweiten Teil seiner Erzherzog Karl gewidmeten »Historia Friderici et Maximiliani« mit den Worten ein: *Postquam Friderici tercii Romanorum imperatoris morum et virtutum rerum et ab eo egregie et dictarum et gestarum simulachra, mediocri artificio expressa sunt, pientissime Karole filii nunc eius Maximiliani primi Romanorum caesaris aui tui clementissimi vite imagines eodem artificii genere explicandas censui.*⁴⁷⁸ Die in der Gattung des Fürstenspiegels angestrebte Allgemeingültigkeit, die dem jungen Karl den Urgroßvater, vor allem aber den Großvater für alle Zeiten als vorbildliche Herrscher vor Augen führt und damit zugleich die Weiterführung der Dynastie in ihrer Nachfolge anmahnt, weist in eine dem Berliner Porträt vergleichbare Richtung. Wie schon die gewählte Ikonographie präsentieren auch die das Porträt begleitenden Texte somit nicht den in konkretem, zeitgebundenem Tun verstrickten Maximilian, sondern den jenseits von Zeitlichkeit und Vergänglichkeit zu denkenden Regenten.

Die zeitliche Stellung des Berliner Porträts erschließt sich aus dem Vergleich mit den übrigen Bildern der Gruppe, eine obere Grenze bildet das nach 1516 entstandene kaiserliche Familienbild (Abb. 7), das die nächste motivische Entsprechung bietet, weshalb das Porträt in der Regel um 1515 datiert wird.⁴⁷⁹ Mit dem wie Strigels Altäre um

⁴⁷⁶ Dazu Wiesflecker 1971–86, Bd. 3, S. 359–362; Weisflecker-Friedhuber 1996, Nr. 44, S. 152–160 sowie oben S. 171 Anm. 237 und S. 226 mit Anm. 417.

⁴⁷⁷ Bei der Einordnung der Inschrift aus konservatorisch-gemäldetechnischer und paläographischer Sicht waren Reinald Grosshans, Berlin, und Harald Drös, Heidelberg, behilflich.

⁴⁷⁸ Wien, ÖStA HHStA: HS. Blau 9, fol. 36^v; vgl auch Chmel 1938, S. 78.

⁴⁷⁹ Vgl. Bock / Grosshans 1996, S. 116 sowie die in Anhang 1.e) angeführte Literatur.

1506–08 anzusetzenden Kreuzlinger Porträt (Abb. 190) verbindet die Berliner Tafel die im strengen Profil nach rechts gewandte Büste und der noch immer an das Kynžvarter Bildnis gemahnende Gestus der Rechten. Allerdings haben Malweise und Körperlichkeit im größeren Format an Brillanz verloren. Vor allem die Faltengrate des Schaubenärmels sind nun pastos aufgetragen, um die Dichte des Samtes anzuzeigen. Statt der breitschultrigen, wuchtigen Büste wählt Strigel als Grundform ein zur Halspartie hin spitz zulaufendes Dreieck, so daß die nahezu vollständig negierte linke Schulter des Kaisers flach abfällt. Wie beim Kreuzlinger Porträt ist der Hals nicht weiter anatomisch durchgebildet, erst die Gesichtsoberfläche wird fleischig, wenn auch insgesamt straffer modelliert und wirkt in sich bewegt. Zugleich hat der Gesichtskontur eine klärende, dem Porträt des Ambrogio de Predis (Abb. 169) vergleichbare Geometrisierung erfahren, welche die habsburgische Physiognomie um so deutlicher hervortreten läßt. Die Haken-nase zieht sich auf Augenhöhe stark ein, wölbt sich dann mit den bekannten Höckern mächtig vor, um auf Höhe der Nasenspitze nahezu horizontal abzuschließen, ohne daß die Spitze überhängen würde. Auch der einen Spalt weit geöffnete Mund ist dem Gesicht horizontal eingeschrieben, der Mundwinkel leicht nach oben gezogen, statt wie beim Kreuzlinger Porträt deutlich abzufallen. Die klaren, einprägsamen Formen setzen sich im Haarschnitt fort, der das Gesicht treppenartig gestuft abschließt, dabei die Horizontalen von Kinn und Mund aufgreift und sich erst über der Stirn parallel zur Augenbraue behutsam wölbt. Die rote Samtschaube und das gleichfalls rote Barett erinnern dagegen an das Porträt in Privatbesitz (Abb. 201), doch sind Schabe und Kragen weitaus stofflicher wiedergegeben. Das Barett ändert seine Gestalt, greift die bereits im Gesicht beobachtete Vorliebe für geometrisch klar begrenzte Formen auf und ragt mit spitzen Ecken kühn über Nacken und Stirn.

Wie beim Kynžvarter Altar und vermutlich auch dem Kreuzlinger Bild dürfte es sich beim Berliner Porträt um einen an Strigel ergangenen Auftrag Maximilians beziehungsweise seines engsten Umfelds handeln. Die Tafel selbst oder eine nah verwandte Kopie muß sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Wien, vermutlich in den habsburgischen Haussammlungen befunden haben, da sie im Porträtbuch des Hierony-

mus Beck von Leopoldsdorf wiederholt wird (Abb. 211).⁴⁸⁰ Beck von Leopoldsdorf war dem Kaiserhaus eng verbunden und ließ eine Reihe weiterer Bilder aus kaiserlichem Besitz für seine Sammlung kopieren.⁴⁸¹ Während die Malerei des Porträtbuchs die Berliner Tafel bis auf die nun fehlenden Beischriften recht genau wiedergibt, verzichtet eine bislang unpublizierte Kopie in französischem Privatbesitz (Abb. 212)⁴⁸² auf die Wiedergabe der Hände und damit – wie schon die Wiener Wiederholung der Kreuzlinger Tafel (Abb. 190/191) – auf die für die Bildaussage relevanten Motive, hier die Schriftrolle und der energische Gestus der Rechten. Im Gegenzug ist der Maler an einer Verlebendigung seines Vorbilds interessiert, löst den Kopf behutsam aus dem strengen Profil, gibt dem Haar durch die an der Wange aufspringende Locke sein Volumen zurück und bildet die zuvor unstrukturierte Halspartie anatomisch durch. Auch die Form der Vlieskollane mit ihren ineinander verhakten Kettengliedern und den aufblitzenden emaillierten Feuersteinen steht der ursprünglichen Kollanenform (Abb. 19) näher als die im Berliner Porträt gezeigte Version der Kette, so daß sich gerade in dieser Gegenüberstellung eine vom Berliner Bild deutlich unterschiedene Porträtauffassung spiegelt. Geht es im einen Fall um eine denkmalgleiche Manifestation kaiserlicher Würde, die Einzelformen stilisiert und durch das helle Inkarnat den Blick des Betrachters gezielt auf das Gesicht und die Hände Maximilians mitsamt der Schriftrolle lenkt, steht im anderen Fall das Streben nach einem individualisierten Porträt im Vordergrund, das auf eine einheitliche Erscheinung der gesamten Büste bedacht ist und hierzu auf die pointierte Spannung des Vorbilds verzichtet.

Die mit dem Berliner Porträt (Abb. 210) präsentierte Erscheinungsform des Herrscherbildes markiert in Strigels Œuvre einen gewissen Abschluß der Auseinanderset-

⁴⁸⁰ Wien, KHM – Gemäldegalerie: Bl. 105; Deckfarben, 27,4 x 18,2 cm; dazu Heinz 1975, Nr. 6, S. 192.

⁴⁸¹ Ebd. S. 167, 172 sowie S. 188–228. – Wie schon im Fuggerschen »Ehrenwerk« fehlt auch hier Dürers Maximilianporträt.

⁴⁸² Die Datierung des Porträts ist problematisch, doch dürfte es gemäß der vorliegenden Expertise noch im 16. Jahrhundert entstanden sein. Das auf der Rückseite der Eichenholztafel eingebrannte Monogramm (Abb. 213) ähnelt den im Umkreis Maximilians vertrauten verkürzten Sinnsprüchen und Devisen, wie sie auch das Fuggersche »Ehrenwerk« kennt (Abb. 42), doch könnte es sich ebensogut um die Schlagmarke des Tafelmachers handeln. Laut freundlicher Auskunft von Jørgen Wadum, National Gallery of Denmark, einem der besten Kenner von Schlagmarken, ist das hier verwendete Zeichen bislang nicht bekannt. –

zung mit den älteren Porträtfassungen, da die Büste im strengen Profil mit dem die habsburgische Physiognomie besonders betonenden Gesichtskontur nun ihrerseits zur verbindlichen Form wird. Im kaiserlichen Familienporträt (Abb. 7) zitiert sich Strigel denn auch fast wörtlich, ohne daß sich mit den allfälligen Veränderungen im Detail die Porträtauffassung wie bei den zuvor betrachteten Werken grundlegend wandeln würde. Viel eher wird der Betrachter mit einer hochstilisierten Inszenierung des Bildes konfrontiert, deren Künstlichkeit Lukas Madersbacher hervorgehoben hat, komponiert Strigel sein Gruppenbild doch aus existierenden, möglicherweise während eines Aufenthaltes in Wien anlässlich des dort 1515 tagenden Kongresses entstandenen Porträts, denen er Arbeiten anderer Maler zugesellt.⁴⁸³ Personenauswahl und Ikonographie stehen – wie oben dargelegt⁴⁸⁴ – ganz im Zeichen der in Wien geknüpften Verbindung der Habsburger mit dem jagiellonischen Herrscherhaus, der Adoption Ludwigs von Ungarn durch Maximilian und der geplanten Doppelhochzeit. Ähnlich wie im Berliner Porträt, nun allerdings mit gestrafften Gesichtszügen verjüngt, erscheint Maximilian am linken Bildrand im strengen Profil. Statt des auf seinen Einsatz für das Reich verweisenden Schriftstücks umfassen seine Hände die Enkel, allen voran Ferdinand, der Ludwigs Schwester Anna heiraten wird, so daß Maximilian gleichsam die Zukunft des Hauses Habsburg vor sich präsentiert, während die früh verstorbene erste Gattin und der gleichfalls tote Sohn Philipp in die zweite Reihe zurücktreten. Ein Dokument – vermutlich die in Wien ausgestellte Vereinbarung über die erfolgte Adoption – präsentiert dagegen der jugendliche Ludwig von Ungarn, was Hans von Ankwicz⁴⁸⁵ mit einigem Recht vermuten ließ, das Bild sei als Geschenk des Kaisers an die neu gewonnene jagiellonische Verwandtschaft konzipiert worden, um die getroffenen Vereinbarungen ein weiteres Mal und für alle Zeiten sichtbar zu dokumentieren. Ergänzend zu den von Madersbacher

Für die Erlaubnis, das Porträt abzubilden, die großzügige Überlassung von Fotografien sowie einer umfangreichen Dokumentation sei Richard Vaché von Herzen gedankt.

⁴⁸³ Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III, 2003, Nr. 256, S. 492 (Lukas Madersbacher) mit einem Nachweis der in Frage kommenden Vorbilder. Für das Porträt Ludwigs von Ungarn wäre dies ein Bildnis in der Art der Tafel des Kunsthistorischen Museums in Wien (GG 827); Abb. Ak Schloß Ambras 1992, S. 392, zu Philipp dem Schönen ebd. Abb. 192, S. 380 (Juan de Flandes zugeschriebenes Porträt um 1496–1500; Wien, KHM: GG 3872), ähnliche Bildnisse Karls V. sind um 1515/16 von Barent von Orley bekannt; Abb. Ak Bonn / Wien 2000, S. 60 f.

⁴⁸⁴ Vgl. S. 36 f.

⁴⁸⁵ Ankwicz 1916, S. 290 f.

zusammengestellten Argumenten, die eine Entstehung des Bildes gegen 1520, gemeinsam mit den übrigen Tafeln des Cuspinian-Diptychons (Abb. 6–8) ausschließen,⁴⁸⁶ spricht gerade die prominente Präsenz Ludwigs von Ungarn. Im Jahr der Krönung Karls V., die in der Inschrift des Diptychons ausdrücklich Erwähnung findet,⁴⁸⁷ erscheint der Hinweis auf einen weiteren Thronprätendenten und potentiellen Nachfolger Maximilians kaum angebracht, zumal Karl im Familienbild zwar an zentraler Stelle agiert, jedoch verglichen mit Maximilian an Bedeutung verliert, hinter Ferdinand und Ludwig zurücktritt und den Blick des Betrachters durch die Geste der Rechten auf den jungen Jagiellonen lenkt.

Neben der engen Bindung an einen bestimmten Moment der maximilianischen Regentschaft übermitteln das kaiserliche Familienbild jedoch auch etwas von der für das Berliner Porträt (Abb. 210) postulierten denkmalhaften Zeitlosigkeit. Die von den Hüftbildern im Harnisch entlehnte Einbindung der Figurengruppe zwischen zwei bildparallelen Brüstungen samt dem Maximilian hinterfangenden Ehrentuch führt formal in die Zeit vor 1500 zurück und somit in die Nähe zur ersten, für den Erhalt der Dynastie und die Ausweitung des Herrschaftsgebietes ungemein wichtigen Ehe Maximilians mit Maria von Burgund. Seit 1511, dem Todesjahr der zweiten Gattin Bianca Maria Sforza, wird die Verbindung mit der burgundischen Herzogin durch die Verbreitung von Ulrich Ursentalers Hochzeitsschauguldiner (Abb. 39), dem die mehr als dreißig Jahre früher entstandene Medaille Candidas (Abb. 38) als Vorbild dient, denn auch nachhaltig in Erinnerung gerufen.⁴⁸⁸ In dieselbe Richtung weist die im Bild erfolgte Verjüngung des 1515 immerhin 56 Jahre alten Kaisers, verbunden mit der auf Vollständigkeit bedachten Wiedergabe auch der verstorbenen Familienmitglieder, die sich mit den kaiserlichen Enkeln und Ludwig zu einer Gruppe fügen, während sich der im strengen Profil gezeigte Maximilian deutlich von den übrigen Personen absetzt und somit als Initiator und Garant einer erfolgreichen dynastischen Politik vorgestellt wird. Mit dem kostbaren Hermelinkragen, der zuvor auf keinem Porträt begegnete, erfährt die Schaubild zudem eine

⁴⁸⁶ Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III, 2003, Nr. 256, S. 492 (Lukas Madersbacher).

⁴⁸⁷ Vgl. zum Text Anhang 1.c), S. 289.

⁴⁸⁸ Dazu ausführlich Egg 1977, S. 40–44.

unmißverständliche Auszeichnung als Teil des herrscherlichen Ornates, welche die Assoziation an das Gewand des Gelehrten zurückdrängt.

Im Zuge der Umformung des Herrscherbildes haben sich nicht allein die im Kreuzlinger Porträt (Abb. 190) so auffälligen individualisierten, belebten und natürlich anmutenden Gesichtszüge zu einem charakteristischen Kontur verfestigt, auch der Maximilian umgebende Bildraum wurde zunehmend auf das Porträt hin konzentriert, so daß nicht mehr das Bild als Ganzes, sondern vielmehr Büste und Kopf des Kaisers als zeichenhafte Formel erscheinen. Als solche läßt sich der Kopf beliebig wiederholen, wie dies beispielsweise ein dem Maximilianbild des Familienporträts eng verwandtes Bildnis in Innsbruck (Abb. 214) vor Augen führt, das meist Bernhard Strigel zugeschrieben wird.⁴⁸⁹ Der hinter der Büste aufgespannte Vorhang gehört seit den 1520er und 30er Jahren zum gängigen Porträtaccessoire⁴⁹⁰ und zeichnet auch die in der Jahrhundertmitte entstandenen Miniaturen des Fuggerschen »Ehrenwerkes« aus (Abb. 43–48), so daß die Innsbrucker Tafel nach dem Familienbild entstanden sein dürfte. Die bereits vertraute, Hans Burgkmair zugeschriebene Zeichnung der Bibliothèque nationale de France (Abb. 114) ist ohne die Kenntnis des Strigelschen Porträts nicht denkbar.

Die charakteristische Büste in der Schube mit Barett wird jedoch nicht allein in der Malerei rezipiert, sondern findet wie schon das Hüftbild im Harnisch Eingang in die Münzprägung. Nicht in Hall, sondern in der Münzstätte von St. Veit in Kärnten werden 1518 eine Reihe von Schaumünzen geprägt (Abb. 215a–c), die auf dem Avers die wahlweise nach rechts oder links gewandte Büste Maximilians zeigen, während das Revers eine vom Kaiseradler zwischen österreichischem Bindenschild und Kärntner Landeswappen bekrönte Wappenkombination trägt.⁴⁹¹ Der gewählte Büstenausschnitt variiert dabei zwischen einer hochgezogenen, dem Dreieck angeglichenen Form, die dem Berliner Porträt eng verwandt ist (Abb. 215a/210), und einer in die Breite gelagerten Variante (Abb. 215c). In beiden Fällen trägt Maximilian die Vlieskollane als einziges Herrschaftszeichen. Allerdings wird in Kärnten nicht allein die äußere Erscheinungsform des

⁴⁸⁹ Weiterführende Literatur in Anhang 1.c), S. 284 f.

⁴⁹⁰ Vgl. beispielsweise Barthel Behams Porträts der sogenannten kleinen Wittelsbacher Serie; Abb. Löcher 1999, S. 158–161, 170, oder die Bildnisse Christoph Ambergers; Abb. Kranz 2004, Abb. 71–76, 82 f.

⁴⁹¹ Zu den Kärntner Prägungen grundlegend Probszt-Ohstorff 1964, hier Nr. 1–5, S. 29 f.; vgl. auch Egg 1977, S. 91–94, 196 f.

Strigelschen Herrscherbildes rezipiert, auch die im Porträt sich spiegelnden Facetten herrscherlicher Selbstdarstellung müssen vertraut gewesen sein, wie die nach Maximilians Tod verbreiteten Zwittermünzen belegen.⁴⁹² Den Prägungen geht eine gleichfalls Kärntner Weihnachtsmünze voraus,⁴⁹³ deren Avers (Abb. 216a) unter einem von Reitern flankierten Arkadenbogen die Büste des Propheten Jesaja zeigt. Darunter ist der auf die Wiederkunft des Messias verweisende Vers 7,14 seiner Schriften zu lesen: *ISAIE VII CA ECCE VIRGO CONCIPIE(t) ET PARIET FILIV(m) ET VOCABIT(is) NOMEN EIVS EMANVEL NOBISCV(m) DEO*. Wendet der Betrachter die Münze (Abb. 216b), erfüllt sich die Prophezeiung, da er nun einer Anbetung des Christusknaben ansichtig wird, verbunden mit dem hier Matthäus zugeschriebenen, jubilierenden Vers 2, 11 des Lukasevangeliums: *MATHEI II CA NATVS EST NOBIS SALVATOR QUI EST CHRISTVS D(omi)N(u)S IN CIVITATE DAVIT*. Die Zwittermünzen übernehmen allein das Bild des Jesaja mitsamt seiner Prophezeiung (Abb. 216a) und kombinieren dazu statt der Anbetung die Porträtbüste Maximilians (Abb. 215a/c), der so an die Stelle des erwarteten Messias und Erlösers tritt.

Die in der Kärntner Zwittermünze vollzogene Stilisierung Maximilians zum Messias läßt unweigerlich an Strigels Altarbilder aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts denken (Abb. 180/189), in denen sich nicht nur die Auserwähltheit Maximilians spiegelt, sondern auch eine Sakralisierung der Herrschergestalt vorbereitet wird, die im Kreuzlinger Porträt (Abb. 190) eine Fortsetzung findet. Nach Maximilians Tod wird das zuvor in den Bildnissen unterschwellig präsenste Gedankengut aufgegriffen und in aller Offenheit vor Augen geführt, wie dies neben den Münzen auch die von Cuspinian um 1520 in Auftrag gegebene Umarbeitung des kaiserlichen Familienbildes zu einer Darstellung der heiligen Sippe bestätigt, bei der Maximilian in der Gestalt des Cleophas und damit als leiblicher Bruder Josephs auftritt. Wie eng die heiligenmäßige Erscheinung Maximilians an das Bildnis in der Schauben mit Barett und die in aller Deutlichkeit hervortretende Physiognomie gebunden ist, bestätigt als letztes Beispiel Strigels für den Wiener Bischof Georg Slatkonia hergestellte Tafel des Marientodes (Abb. 192), die den

⁴⁹² Probszt-Ohstorff 1964, Nr. 16 f., S. 32. – Roswitha Denk, Wien, sei der Hinweis auf diese Münzen und die Möglichkeit, die im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums verwahrten Stücke zu sehen, herzlich gedankt.

⁴⁹³ Probszt-Ohstorff 1964, Nr. 14 f., S. 31.

aller Herrschaftszeichen und selbst der Vlieskollane entledigten Maximilian endgültig in den Rang eines Heiligen erhebt, der den Bischof der Gottesmutter anempfiehlt. Zugleich belegen diese Beispiele die für das Maximilianporträt enge Verbindung von Form und Inhalt, wird doch die Büste des Kaisers in der Regel gerade nicht beliebig wiederholt, sondern stets im Kontext der letztlich auf Maximilian und die höfische Bildproduktion zurückgehenden inhaltlichen Vernetzungen.

4. Ein anderer schlechter Mensch?

Die Analyse der mit Maximilian und dem Hof verbundenen offiziellen Herrscherbilder wie das Fuggersche »Ehrenwerk« (Abb. 51) mit dem Totenbild des Kaisers zu beschließen, mag verwundern, doch kann gerade dieses Bildnis mit einiger Berechtigung als von Maximilian veranlaßtes Porträt gelten, in dem sich eine Reihe der zuletzt konstatierten Gestaltungsmerkmale bündeln. Nach den im Jahr 1500 erfolgten eigenhändigen Korrekturen des Münzbildes finden sich kaum mehr Nachrichten über eine unmittelbare Einflußnahme Maximilians auf seine bildliche Darstellung, so daß allein die Werke Rückschlüsse auf den jeweiligen Entstehungskontext erlauben. Dies ändert sich im Januar 1519, denn in der Gewißheit des nahenden Todes legt Maximilian in Wels bis ins kleinste Detail fest, wie mit seinem Leichnam zu verfahren, vor allem aber, wie sein toter Leib während einer öffentlichen Aufbahrung zu präsentieren sei, mithin wie er gesehen werden sollte. Die hierzu nötigen Vorbereitungen überträgt der Kaiser seinem Beichtvater Gregor Reisch, dem Freiburger Kartäuser, der die letzten Tage Maximilians in Wels begleitet.⁴⁹⁴ Nur im Wissen um die von Maximilian selbst entworfene Inszenierung seines Leichnams ist das in Tempera auf Papier gemalte Totenbild zu verstehen, dessen mit dem Monogramm A. A. bezeichnetes Original in Graz (Abb. 217) in der Inschrift über dem Haupt des Toten an das Geburtsdatum Maximilians den Satz anfügt: VERSCHIDEN 1519 AM 12 TAG IANVARI VND. DARNACH. CONTERFET WORDEN. Kopien des Bildes befinden sich in Innsbruck und Budapest.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Zu Sterben und Tod Maximilians auf der Basis der Quellen ausführlich Wiesflecker 1971–86, Bd. 4, S. 420–432 mit Literatur; Schmid 1997.

⁴⁹⁵ Vgl. Anhang 2.e), S. 291 ff.; Abb. des Innsbrucker Totenbildes Ak Wien 2012, S. 381; das Budapester Tafelbild abgebildet bei Ankwicz-Kleehoven 1937, Abb. 71, der S. 64 f. den

Die von Maximilians Hofkaplan Wilhelm Waldner, dem Hofprediger Johann Faber, Johannes Cuspinian, Christoph Scheurl und weiteren Zeitgenossen überlieferten Berichte von den letzten Verfügungen des Kaisers sind hinlänglich bekannt und wurden mehrfach kritisch ausgewertet,⁴⁹⁶ so daß an dieser Stelle allein die für das Aussehen des Herrschers nach seinem Tod zentralen Verfügungen in Erinnerung gerufen werden sollen. Entgegen der üblichen Praxis untersagt Maximilian alle einer Konservierung seines Leichnams dienenden Maßnahmen und ordnet statt dessen die Verstümmelung des toten Leibes an. Hierzu sollen seinem mit einem Lendentuch zu verhüllenden Körper unmittelbar nach dem Tod die Haare abgeschnitten und Zähne ausgeschlagen, der Leib aber gegeißelt sowie mit Kalk und Asche bestreut werden, um die Verwesung zu beschleunigen. In diesem Zustand sei er zur Aufbahrung in eine einfache Leinwand zu wickeln. Erst darüber liegen Tücher aus feinem Leinen, Seide und Damast, deren oberstes über Brust und Rücken ein rotes Kreuz trägt. Ob Maximilian den Umgang mit seinem Leichnam schon länger in dieser Art geplant hatte oder der Einfluß Gregor Reischs in Wels maßgeblich war, ist umstritten, stehen doch die ganz auf das Sichtbarmachen des Vergehens aller irdischen Herrlichkeit und Majestät gerichteten Maßnahmen in einem gewissen Widerspruch zu den aufwendigen und ausgesprochen prunkvollen Grabmalsplänen Maximilians.⁴⁹⁷ Sein Wunsch, bis zur Vollendung des Grabstiftes in Mondsee in der Georgskapelle der Wiener Neustädter Burg ohne jeden Pomp unmittelbar unter dem Altar bestattet zu werden, ließ bereits Hermann Wiesflecker die Demut des sterbenden Kaisers hinterfragen, ist doch gerade dieser Begräbnisort üblicherweise Heiligen vorbehalten.⁴⁹⁸ Die Bildsequenz des Fuggerschen »Ehrenwerkes« (Abb. 52) endet fol. 339 mit einer Darstellung des Totenamtes Maximilians, der von 12 Chorherren im Sankt-Georgs-Ritterorden als *anderer schlechter mensch* besungen wird. Wäre das Grabstift in Mondsee errichtet worden, hätten dort gemäß der Bestimmungen aus dem Jahr 1514 vier eigens bestellte Priester regelmäßig die Messe gelesen, 16 Georgsritter wären zuge-

Nachweis über die seither kaum je bestrittene Authentizität der Grazer Version führt, die bald nach der Herstellung in den Besitz Konrad Peutingers und damit nach Augsburg gelangte.

⁴⁹⁶ Dazu ausführlich Schmid 1997, bes. S. 202–205 mit Anm. 77 zu den Einzelnachweisen der folgenden Erläuterungen.

⁴⁹⁷ Ebd. S. 204 f.

⁴⁹⁸ Wiesflecker 1971–86, Bd. 4, S. 437; vgl. auch Schmid 1997, S. 204.

gen gewesen und 24 Knaben im Alter zwischen 12 und 18 Jahren hätten Tag und Nacht den Psalter im Gedenken an den toten Kaiser gesungen, dessen Grabmal die heute in der Innsbrucker Hofkirche errichteten Bronzefiguren umgeben sollten.⁴⁹⁹ Auch dies verbindet sich schwerlich mit der Vorstellung eines im Tod das Schicksal aller Menschen teilenden, der Vergänglichkeit anheimgegebenen Herrschers.

Aus der Fülle der weitgehend den zeitgenössischen Vorstellungen vom guten Sterben verpflichteten Berichte von Maximilians letzten Tagen in Wels hebt Peter Schmid denn auch die den Umgang mit dem toten Körper betreffenden als mit der Tradition brechend hervor, wodurch die Stilisierung des Herrschertodes nach allgemein verbindlichen Mustern um eine spezifisch maximilianische Seite ergänzt wird.⁵⁰⁰ Zu den Besonderheiten muß nun aber auch die Herstellung eines gemalten Totenbildes gerechnet werden, sind doch zuvor allein Totenmasken bekannt, die während des Totenamtes in der Art der *effigies* den Verstorbenen vertreten, oder aber die *transi* der Grabplastik, die kaum im unmittelbaren Gegenüber von Maler und Modell entstanden.⁵⁰¹ Eines der ersten Totenbilder läßt noch zu Lebzeiten Conrad Celtis von sich herstellen, doch verbindet diesen Holzschnitt Hans Burgkmairs wenig mit dem Totenbild Maximilians.⁵⁰² Erst das nach 1546 in der Cranach-Werkstatt nach einer heute verlorenen Vorlage angefertigte Porträt Martin Luthers auf dem Totenbett greift die vom Maximilianbild begründete Form auf, die dann für die Gattung verbindlich wird.⁵⁰³ Martin Warnke gibt als unmittelbaren Anlaß für das Festhalten der Züge Luthers im Totenbild die Dokumentation seines friedlichen Ablebens für ein an der Rechtschaffenheit des Reformators zwei-

⁴⁹⁹ Der Wortlaut des Testamentsauszugs von 1514 abgedruckt bei Schmid 1984, S. 772–776, hier 774, Z. 95–115.

⁵⁰⁰ Schmid 1997, S. 202 f. – Vgl. zu Sterben und Tod der vor Maximilian regierenden Kaiser und Könige Meyer 2000, S. 214–217, der nur bei Sigismund und in gewisser Weise Rudolf von Habsburg Hinweise auf den Herrscher besonders auszeichnende, zeremonialisierte Handlungen und eine entsprechende Inszenierung des Herrschertodes erkennt, während die Abläufe sonst den für alle Christen gleichermaßen geltenden Vorstellungen vom rechten und gottgefälligen Sterben entsprechen.

⁵⁰¹ Dazu die Übersicht bei Belting 2002, bes. S. 29 ff. (*effigies*), 44–47 (Grabfigur und *transi*).

⁵⁰² Hollstein 308; 21,7 x 14,5 cm, datiert 1507; Abb. Ak Augsburg 1973, Nr. 19 und Kat. 19 (Tilman Falk); vgl. auch Schuster 1983, S. 122–129.

⁵⁰³ Hannover, Niedersächsische Landesgalerie: KM 107; Lindenholz, 34,5 x 21,5 cm; dazu und zu den weiteren Versionen des Lutherschen Totenbildes Ak Nürnberg 1983, Nr. 603, S. 437 (Konrad Hoffmann) mit Abb.

felndes Publikum an, könne doch ein Häretiker kaum so sanft entschlafen, so daß das Totenbild letztlich die Wahrhaftigkeit des reformatorischen Tuns beglaubigen muß.⁵⁰⁴ Noch in der Mitte des 16. Jahrhunderts war die Dokumentation der Züge des Verstorbenen mithin keine Selbstverständlichkeit, die Sonderstellung des beinahe drei Jahrzehnte früher entstandenen maximilianischen Totenbildes wird damit um so deutlicher.

Das Grazer Totenbild (Abb. 217) bezieht seine Spannung aus einer Reduktion der Form- und Farbpalette bei gleichzeitiger Steigerung der Kontraste. Vor einem einheitlich grünen Bildgrund ist der leicht nach links gewandte Kopf Maximilians zu erkennen. Seinen Körper bedeckt eine bis an den Hals gezogene, nahezu schwarze Brokatdecke, an deren oberem Rand ein weißes Laken sichtbar wird, welches das untere Bilddrittel bogenförmig abschließt. Das den Bildrand berührende, zentral angebrachte goldene Kleeblattkreuz verbindet sich kaum mit dem Stoff der Decke, sondern liegt diesem in der Art einer Goldschmiedearbeit auf,⁵⁰⁵ so daß sich das Bild zum Bildgrund hin in drei Schichten entwickelt: der vordersten des Kreuzes, dahinter Decke und Laken sowie der davon bedeckte Leib des toten Kaisers. Wie das Kreuz in die vorderste Bildschicht rückt die in goldenen Buchstaben dem grünen Grund aufgesetzte Inschrift über Maximilians Kopf. Statt des von den Porträts in Schauben vertrauten roten Barett (Abb. 202+210) trägt der Kaiser hier eine gleichfalls leuchtend rote, eng den Kopf umschließende Haube. Weder Haupthaar noch Wimpern sind zu erkennen, was ein Hinweis auf die erfolgte Rasur sein dürfte. Das Fehlen der für die Porträts sonst so bestimmenden, die glänzende Erscheinung des Herrschers unterstreichenden goldenen Haarmassen (Abb. 68+190) macht die ausgesprochen veristische Wiedergabe der Gesichtszüge wett, die noch in dem Toten mit seinen gebrochenen Augen zweifelsfrei Maximilian erkennen lassen. Der geöffnete Mund samt der vollen, überhängenden Unterlippe, vor allem aber die globige Hakennase erlauben eine Identifikation auch ohne die erläuternde, den Namen des Dargestellten nennende Inschrift. Das Gesicht ist – obgleich Bildnis eines Toten – in sich stark bewegt und hat sein Ebenmaß verloren. So sind Augen- und Wangenpartie in der rechten und linken Gesichtshälfte gegeneinander verschoben, über der Nasenwurzel

⁵⁰⁴ Warnke 1984, S. 59 mit weiterführender Literatur.

⁵⁰⁵ Naturwissenschaftliche Untersuchungen des Bildes zeigen, daß das Kreuz und die Inschrift AA später hinzugefügt wurden; dazu Ak Wien 2012, Nr. 127, S. 380–383 (Gernot Mayer).

zeichnet sich eine tiefe Falte ab, als seien die Brauen zusammengezogen, die Augen selbst sind eingefallen, so daß die Wangenknochen und eben die Nase besonders deutlich hervortreten. Die Konstanz der charakteristischen Physiognomie in einem im Auflösen begriffenen Gesicht kennzeichnet mithin das Grazer Totenbild Maximilians und darf als dessen eigentliche Leistung bezeichnet werden. Die von Gottfried Biedermann aufgezeigte Vorbildlichkeit von Kopfstudien alter Männer,⁵⁰⁶ wie sie beispielsweise von Dürer bekannt sind, widerspricht diesem Befund nicht. Gerade ein Blatt wie Dürers 1508 datierter Apostelkopf⁵⁰⁷ verdeutlicht neben den Parallelen – ein schmales, langgezogenes Gesicht mit knöchigen Wangen, gesenkten Augen und offenem Mund unter einer eng anliegenden Haube – auch die Unterschiede. Dürers Prophet hat die Augen geschlossen und scheint zu schlafen, doch verliert er dabei nicht die Kontrolle über sein Gesicht. Der Kopf ist, obschon Altersbild, in sich harmonisch und trotz der markanten Physiognomie feingliedrig strukturiert, die einzelnen Formen fügen sich zu einem Gesamtbild, während im Fall des toten Maximilian allein die für ihn charakteristischen Züge einen gewissen Halt unter den sonst gegeneinander verschobenen Gesichtspartien bieten.

Der hohe Abstraktionsgrad des Grazer Bildes (Abb. 217) wird im Vergleich mit der Innsbrucker Kopie deutlich, die zwar den Kopf getreu wiederholt, ihn jedoch in einem natürlich anmutenden Raum verortet. Statt des grünen Bildgrundes hinterfängt Maximilian nun ein dickes, weiches Kissen, dessen kariertes Stoffbezug nahezu den gesamten Hintergrund ausfüllt. Um den Eindruck des auf dem Sterbebett gezeigten Leichnams zu verstärken, wird Maximilians Körper aus der Vertikalen nach rechts gedreht und erscheint nun liegend. Die erläuternde Inschrift – in diesem Fall ohne den Hinweis auf die unmittelbare Naturaufnahme – ist dem Bild auf einem fingierten, bräunlich gefärbten Karton aufgelegt. Im Unterschied hierzu dokumentiert das Grazer Totenbild weniger die konkrete Sterbesituation, als vielmehr die Gestalt des Toten, womit es in die Nähe der sonst in der Gattung des Porträts den Verstorbenen vertretenden Bilder rückt. Die oftmals auf der Rückseite oder den Deckeln von Porträts angebrachten Totenschädel, die gemeinhin als Memento Mori verstanden werden, erklärte Hans Belting in einer ein-

⁵⁰⁶ Biedermann 1982, S. 172.

drücklichen Interpretation zu „Anti-Repräsentationen“ des Porträtierten.⁵⁰⁸ Anti-Repräsentation deshalb, weil der nackte Totenschädel nicht allein jede Ähnlichkeit mit dem vormals Lebenden verloren hat, sondern der Haut beraubt zu verstehen gibt, daß jede Form der Individualisierung und der Versuch, ihr im Porträt durch eine nach Möglichkeit lebensnahe Wiedergabe Dauer zu verleihen, allein die vergängliche Oberfläche der Person abbildet, der darunter liegende Kern aber jeder Individualität Hohn spricht und die Menschen letztlich tatsächlich gleich macht.

Nicht mit einem Totenschädel, sondern einem halbfigurigen, verwesenden Gerippe kombiniert das 1487 datierte Bildnisdiptychon des Hieronymus Tschekkenbürlin (Abb. 219)⁵⁰⁹ das Porträt des im jugendlichen Alter von 26 Jahren gezeigten Basler Lizentiaten, der wenig später in den Kartäuserorden eintreten wird und sich in ähnlicher Weise, nun allerdings im Habit der Kartäuser, ein weiteres Mal porträtieren läßt.⁵¹⁰ Porträt und Todesdarstellung sind gemeinsam entstanden. Angelika Dülberg sieht in der weißen Rose in der Hand des Porträtierten einen Hinweis auf dessen Weltentsagung,⁵¹¹ so daß hier nicht allein ein Wissen um die Grenzen der bildlichen Repräsentation thematisiert, sondern dem Betrachter auch die Einwilligung Tschekkenbürlins in das unausweichliche Schicksal menschlicher Vergänglichkeit signalisiert wird. Aus den späteren 1520er Jahren ist nun aber auch ein Bildnisdiptychon mit Porträts Maximilians bekannt (Abb. 218), das eine Darstellung des Kaisers in Schube mit Baret in diesem Fall nicht mit einem Bild des Todes, sondern dem Totenbild Maximilians in der Grazer Version kombiniert.⁵¹² Der im strengen Profil gezeigte Kaiser, der in der Linken drei rote Nelken

⁵⁰⁷ Wien, Graphische Sammlung Albertina: Inv. 3111; Pinsel auf graugrün grundiertem Papier, 31,6 x 21,2 cm; Abb. Ak Wien 2003a, Nr. 115, S. 366 f. (Heinz Widauer).

⁵⁰⁸ Belting 2002, bes. S. 39–44 mit zahlreichen Beispielen; vgl. zur Kombination von individualisiertem Porträt und Totenschädel auch Dülberg 1990, S. 154–157 mit Taf. 107–129.

⁵⁰⁹ Basel, Öffentliche Kunstsammlung – Kunstmuseum: Inv. 33; Lindenholz, 40 x 28,5 cm beziehungsweise 40,5 x 29 cm, die auf dem Rahmen umlaufende Inschrift nachträglich angebracht: *BILDNVS IERONIMVS TSCHECKENBVRLIN KEIS / ERLICHEN RECHTEN LICENTIIAT CARTHEVSEV ORDENS SEINES ALTERS 26 IOR ANNO 1487 STARB LETSTER PRIOR D / ER CARTHVS ANNO 1536*; dazu Ak Basel 2006, Nr. 4, S. 52–56.

⁵¹⁰ Das zweite Diptychon, das in geschlossenem Zustand zusätzlich einen Totenschädel zeigt, heute im Historischen Museum in Basel; vgl. dazu Dülberg 1990, Nr. 215, S. 251 mit Abb. 271 f.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Zittau, Zittauer Stadtmuseum: Inv. 3935; Mischtechnik auf Holz, 41,3 x 32 cm beziehungsweise 42 x 31,8 cm; dazu Dülberg 1995, die Daniel Hopfers Eisenradierung mit dem

präsentiert, blickt auf seinen Leichnam und hat so ein Memento Mori vor Augen.⁵¹³ Der Betrachter des Diptychons aber sieht gerade nicht die alle Menschen gleichmachende Gewalt des Todes, sondern einen auch im Tod sich gleichbleibenden Maximilian, ähneln sich doch die beiden Köpfe bis hin zu dem hier spitzen, vorspringenden Kinn. Die Rezeption des maximilianischen Totenbildes bestätigt somit die bereits in den Darstellungen im strengen Profil sich abzeichnende Tendenz, mit der Betonung der habsburgischen Physiognomie nicht allein eine zweifelsfreie Identifikation Maximilians zu gewährleisten, sondern seiner unverwechselbaren Präsenz im Porträt damit zugleich Dauer zu verleihen, der selbst der Tod nichts anzuhaben vermag. Die Entwicklungslinien und Schritte, die von einem zwar weit verbreiteten, aber außerhalb des Hofes kaum je rezipierten Herrscherbild, wie es in den königlichen Hüftbildern im Harnisch vorliegt, zu einem Repräsentations- und Rezeptionsangebot führen, das eine Bilderkombination wie die zuletzt betrachtete ermöglicht, sollen abschließend herausgestellt werden.

Bildnis Maximilians in der Gestalt des hl. Georg (Abb. 224) als unmittelbare Vorlage für das Maximilianporträt in Schauben ausmacht.

⁵¹³ Dülberg 1995, S. 284, geht in der Interpretation einen Schritt weiter und erkennt in den Nelken einen Hinweis auf die Passion Christi, die der Mensch nachzuvollziehen habe, um das ewige Leben zu erlangen, was Lukas Madersbacher wiederum auf die in Wels von Maximilian angeordnete Geißelung seines toten Leibes überträgt; dazu *Ak Tirol / Trentino* 2000, Nr. 2–15–3, S. 370.

Zusammenfassung und Ausblick

Das eine, von Albrecht Dürer geprägte Bild Maximilians, das am Anfang der Untersuchung stand, löste sich im Verlauf der Analyse in mehrere Erscheinungsformen des Herrscherbildes auf, die in der Summe ihrerseits ein Bild Maximilians formen und der Vorstellung von seiner Person, wie sie sich beim Betrachten eines jeden einzelnen Porträts immer wieder aufs Neue einstellt, dauerhaft Gestalt verleihen. Dabei kristallisieren sich eine Reihe von festgefügtten Erscheinungsformen heraus, die – gezielt vervielfältigt und verbreitet – ihr Aussehen wie auch ihre Aussage über einen längeren Zeitraum wahren und im traditionellen Sinn als Porträttypen bezeichnet werden dürfen. Das Hüftbild des ritterlichen Königs im Harnisch, aber auch das Reiterbild, wie es Hans Burgkmair für den Holzschnitt entwirft und es auf den Schaumünzen weiter verbreitet, durchaus propagandistisch eingesetzt wird, sind hier zu nennen. Wenn Johannes Stabius im Programm der »Ehrenpforte« dieser streitbaren Seite des Herrschers im Harnisch eine zweite, nicht das Territorium mit Waffengewalt, sondern Recht und Gerechtigkeit durch ein weises Regiment verteidigende Ansicht im fürstlichen Ornat hinzukomponiert, entspricht auch dies durchaus noch vertrauten Gepflogenheiten herrscherlicher Repräsentation.

Mit dem Blick auf das Aussehen der in den Porträts von Maximilian getragenen Gewänder stoßen die vertrauten Vorstellungswelten des Herrscherbildes jedoch an ihre Grenzen. Selten tritt Maximilian in den Bildern im überkommenen königlichen oder kaiserlichen Ornat auf, dessen Präsentation ihn in eine Reihe mit den Amtsvorgängern stellen und deren Autorität auf ihn übertragen könnte. Der ritterliche Harnisch kombiniert mit Krone und Szepter, die vornehme Schaub mit dem Barett, schließlich das Jagdgewand mit der wie ein Insigne präsentierten Armbrust sind Kleidungsstücke, die Herrscher zwar tragen, sich in ihnen aber nicht notwendigerweise in einem offiziellen Porträt auch präsentieren lassen. Unter Maximilian werden sie dagegen zusehends in den Rang des herrscherlichen Ornates erhoben, wie das Beispiel des Jagdgewandes am deutlichsten zeigt. Gilt es Götz von Berlichingen gegen 1500 noch als Inkognito und Verkleidung Maximilians, ist es keine zwei Jahrzehnte später so geläufig, daß Jörg Breu

den Kaiser darin auf seinen Orgelflügeln erscheinen läßt und wohl auch ein eigener Porträttyp Maximilians im Jagdgewand entwickelt wurde.

Der beschriebene freie Umgang mit überkommenen Darstellungsnormen, der auch in der Anverwandlung tradierter Bildmuster und deren Umformung zu spezifisch maximilianischen zum Tragen kommt – es sei wiederum an das Reiterbild, aber auch das für den Herrscher im autonomen Porträt nicht belegte Bild des ritterlichen Streiters im Harnisch erinnert – verlangt einen Betrachter, der die neu gestalteten Porträts mit Maximilian zu verbinden weiß und den Kaiser in ihnen wiedererkennt. Ein solches Erkennen und Wiedererkennen wird einerseits durch die serielle Vervielfältigung der Porträts, ihre Verbreitung in hoher Zahl und Wiederholung in den unterschiedlichen Gattungen wie Malerei, Graphik und Münzbild gewährleistet, zum anderen rückt neben den Kleidern und Attributen der Kopf Maximilians ins Zentrum, den bereits in den frühen Porträts wie demjenigen der Kölner Kartause Züge einer charakteristischen Habsburgerphysiognomie eignen. Um 1500 ist vor allem die große Nase Maximilians so bekannt, daß sie wie ein Wappen oder sonstiges der Identifikation dienendes Bildzeichen sofort wiedererkannt wird. Die Porträts machen sich dies zunutze, indem sie Kopf und Gesicht Maximilians zu einer unverwechselbaren *pildnus* des Kaisers umformen. Dieser Befund widerspricht zwar zunächst den in der jüngeren Forschung vor allem von Valentin Groebner dargelegten Wahrnehmungsmodellen, wonach sich die Personenidentifikation des Mittelalters und der frühen Neuzeit gerade nicht auf individuelle Züge des Dargestellten stützt, doch ist damit auch keine in irgendeiner Form lebensnahe, abbildende Ähnlichkeit gemeint. Vielmehr werden Kopf und Gesicht Maximilians in den Bildern ihrerseits zu einem zunehmend standardisierten Zeichensystem stilisiert, das wie die getragene Kleidung, die präsentierten Attribute und oftmals beigefügten Wappen der Identifizierung dient. Damit einher geht eine Auflösung festgefügtter Bildformen, wie sie das stets als Ganzes wiederholte königliche Hüftbild im Harnisch darstellt, verbunden mit einer Konzentration auf den Kopf und die Büste Maximilians.

Der beschriebene Prozeß ist seit dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu beobachten und besonders eng mit den Maximilianporträts verbunden, die Bernhard Strigel seinen großen Altarwerken einfügt, aber auch als autonome Porträttafeln vorlegt. Die nun maßgeblich werdende Darstellung im strengen Profil dürfte ihrerseits von italienischen Varianten des Maximilianporträts beeinflusst sein, die im Norden rasch re-

zipiert werden. Strigel verwendet das einmal entwickelte Maximilianbild, für das die Gestalt des Kopfes, die von Maximilian getragene Schube und die gewählte Handhaltung gleichermaßen charakteristisch sind, immer wieder, wobei die Grundform bei aller Variation stets erkennbar bleibt. Noch in Hans Malers um 1521/24 hergestelltem Apostelaltar aus der Franziskanerkirche in Schwaz begegnet ein Strigels Herrscherbildern vom Habitus her verwandtes Maximilianporträt in der Tafel des Martyriums des Apostels Andreas (Abb. 220),¹ das die Kenntnis des Kreuzlinger Porträts (Abb. 190) wie auch des kaiserlichen Familienbildes (Abb. 7) voraussetzt, Maximilian allerdings mit grauem Haar deutlich gealtert zeigt. Gerade dieses Beispiel stellt insofern eine Ausnahme dar, als der zur Formel erstarrte Charakter des Porträts gänzlich unabhängig vom Inhalt der umgebenden Szene erscheint, da Maximilian in diesem Fall als ausgesprochen negative Figur das Martyrium des Apostels mitverantworten würde, was nicht in der Absicht des in Diensten der Habsburger stehenden Hans Maler liegen dürfte. Der Wunsch, dem Werk ein wiedererkennbares, eingängiges Maximilianbild einzufügen und somit die Erinnerung an den jüngst verstorbenen Herrscher wachzuhalten, ist hier stärker, als eine inhaltliche Aufladung des Porträts.

Die weitaus üblichere Form der Rezeption sieht dagegen eine größere Variabilität der Vorbilder vor, die allein die charakteristischen Züge als Gestaltungsangebot übernimmt und die hierin angelegten Merkmale der habsburgischen Physiognomie ihrerseits überzeichnet. Hans Baldung Griens Maximilianporträt aus dem Karlsruher Skizzenbuch (Abb. 112) und Holbeins Randzeichnung zum »Lob der Torheit« des Erasmus von Rotterdam (Abb. 113) sind als Beispiele zu nennen, aber auch Tafelbilder wie dasjenige in Basel (Abb. 221), das mit seinem punzierten Goldgrund Porträtreiefs Hans Dauchers nahesteht,² oder das Maximilianporträt in Linz (Abb. 222),³ das die charakteristische

¹ Nürnberg, GNM: Gm 264; Fichtenholz, 70 x 59,6 cm; dazu Löcher 1997, S. 312–315; die übrigen drei Tafeln des Altars sind auf das Germanische Nationalmuseum und Schloß Tratzberg in Tirol verteilt.

² Basel, Kunstmuseum – Vermächtnis Dr. Max Hartmann 1952: Inv. 2276; Öl auf Lindenholz, 46 x 32 cm; dazu Koepplin / Falk 1974, Bd. 1, Nr. 41, S. 96 f. mit einer vorsichtigen Zuschreibung an Bernhard Strigel, die jedoch kaum aufrecht zu erhalten ist. Im Museum wird das Bild dem Umfeld des Meisters von Messkirch zugeordnet. Vgl. zu der im gemalten Porträt unüblichen Hintergrundgestaltung zwei um 1510/15 entstandene Reliefs Hans Dauchers im Bayerischen Nationalmuseum in München; Abb. Eser 1996, S. 178 und 183.

Physiognomie in eine nahezu karikierende Häßlichkeit überformt. Ein Kopf in dieser Art dürfte dem Maler des Hüftbildes im Harnisch in St. Florian (Abb. 78) vor Augen gestanden haben, und auch die in der Haller Münze im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts geprägten Schaustücke bedienen sich des stark überzeichneten Gesichtskonturs (Abb. 146a), den sie allerdings mit einer porträtmäßigen Durchformung des Kopfes verbinden. Mit dieser überaus beliebten Erscheinungsform des Maximilianporträts werden nun aber unweigerlich Charakterisierungen des Dargestellten assoziiert, wie sie in den offiziellen Porträts durch den jeweiligen Kontext vorgegeben sind. Die in Strigels Altarbildern vorgeführte Nähe Maximilians zu Geschehnissen der Heilsgeschichte, zu Heiligen und seine darin anklingende Erwähltheit greifen die Prägungen der St. Veiter Münze auf (Abb. 215/216), wenn sie eine Porträtbüste in der Art der Linzer mit der von Jesaja vorgetragenen Ankündigung des Messias kombinieren. Maximilians in Burgkmairs Reiterholzschnitt mit dem Pendant des heiligen Georg (Abb. 138/139) angesprochene Verehrung eben dieses Heiligen und sein Selbstverständnis, in der Nachfolge Georgs das christliche Heer anzuführen, verschmelzen in Hans Dauchers um 1522 entstandenem Relief in Wien (Abb. 223)⁴ zu einer Darstellung Maximilians als heiliger Georg. Der Kaiser sitzt auf dem aus Burgkmairs Holzschnitt vertrauten Pferd des Heiligen, trägt aber einen zeitgenössischen Harnisch zusammen mit einem modischen Barett und zeigt das nun bereits hinlänglich bekannte Profil. Daniel Hopfers gegen Ende von Maximilians Leben oder kurz nach seinem Tod entstandene Eisenradierung (Abb. 224)⁵ greift die Georgsallusion auf, verbindet sie aber nicht mit dem Reiterbild, sondern der Bildnisbüste Maximilians in Schaubes mit Barett und hinterlegt den kaiserlichen Kopf mit einem Nimbus.

Das im Umkreis Maximilians ausgebildete, überaus eingängige Darstellungsschema eignet folglich bestens, das Bild des Kaisers – von den verschiedensten Künstlern in

³ Linz, Stadtmuseum Nordico: Inv. 11.041; Öl auf Eiche, 57 x 49 cm; dazu Stange / Lieb 1970, Nr. 943c, S. 215. – Auch dieses Porträt in der Literatur in der Regel ohne nähere Begründung mit Bernhard Strigel verbunden.

⁴ Wien, KHM: KK 7236; Kalksteinrelief, 23 x 15,4 x 2,8 cm, um 1522; dazu Eser 1996, Kat. 15, S. 159–165; als Pendant dient in diesem Fall ein Relief des auf einem steigenden Pferd gezeigten Karl V.; Abb. ebd. S. 115.

⁵ London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. 1845,0809.1365 (Hollstein 88); 22 x 15,5 cm, monogrammiert auf dem Fels über dem Engelskopf D H, in der jüngeren Forschung um 1519 datiert; dazu Ak Wien 2012, Nr. 115, S. 354 (Christof Metzger).

den unterschiedlichsten Zusammenhängen ausgeführt – aufzugreifen, ohne daß der Bildproduktion notwendigerweise ein Auftrag Maximilians vorausgehen muß. Allerdings liegt dem so verbreiteten Porträt gerade keine Enddifferenzierung und Endindividualisierung zugrunde, wie sie für das von Karsten Temme entwickelte Modell des Schablonenbildnisses kennzeichnend ist, sondern im Gegenteil eine extreme Übersteigerung der habsburgischen Physiognomie, die in dieser Deutlichkeit nur eine maximilianische sein kann. Nicht verwechselt werden sollte diese personengebundene Form der Typisierung mit der Idee einer herrscherlichen Idealphysiognomie, wie sie Robert Suckale für die Bildnisse Kaiser Karls IV. herausstellt,⁶ der damit zugleich den in seinem Umkreis agierenden und ihm verbundenen Personen ein verbindliches Modell der Verähnlichung vorgegeben habe. Einem Zeitgenossen Maximilians hätte es ausgesprochen schlecht angestanden, die für den Kaiser charakteristische Physiognomie im Zuge der Verähnlichung und Angleichung auf sein eigenes Bildnis zu übertragen, ist doch gerade die hierzu maßgebliche Form der kaiserlichen Nase gemeinhin ausgesprochen negativ konnotiert. In seinem 1523 – vier Jahre nach Maximilians Tod – in Frankfurt gedrucktem Physiognomietraktat faßt Johannes Indagine unter Berufung auf die großen Autoritäten der Physiognomik diese negativen Eigenschaften der krummen Nase zusammen: Wie am Beispiel des Königs Xerxes zu sehen, charakterisiere sie ihren Träger zwar als kühn und großmütig, zugleich aber auch als spöttisch, voll der üblen Nachrede, räuberisch, geizig und verräterisch. Sofort schließt sich die Einschränkung an: *Wo aber am oberen teyl einer gebognen krumen nasen ... ein erhebter bühel ist (als in dem großmechtigen Keyser Maximiliano löblicher gedechtniß ersehen) da ist ein ander urteyl zu fellen. Dann die selbigen menschen seind der mererteyl freyer handt und großmütig, wolberedt und dabey hochfertig.*⁷ Einmal mehr wird hier die entschiedene Personalisierung des Maximilianbildes und der damit verbreiteten Vorstellungen von Maximilian deutlich, die sich gerade nicht aus der überkommenen Tradition, sondern allein unter Rückgriff auf den Kaiser selbst erklären lassen.

⁶ Suckale 2003, S. 203. – Hinter der Idee stehen die vor allem in der klassischen Archäologie entwickelten Theorien des Zeitgesichtes, das vom jeweiligen Herrscher entscheidend geprägt wird und sich auf seine Klientel überträgt.

⁷ München, BSB: Res. 2° Anthr. 7, Bl. XXXI^v; zu Indagine als Physiognomiker auch Reißer 1997, S. 61–93.

Während folglich die eigenmächtige Vereinnahmung der maximilianischen Ikonographie und eine von der Ideenwelt des Kaisers und Hofes gelöste Rezeption nahezu unmöglich ist, setzt Maximilian seinerseits das von ihm geformte und durch ihn nobilitierte Porträt gezielt als Modell der Verähnlichung ein, um einem auf ihn hin ausgerichteten Herrschaftsverständnis Gestalt zu geben. Die eigentümliche Praxis, nicht sich in die Tradition der Vorgänger einzureihen, sondern den Vorgängern die eigene Person als Exempel vorzustellen, die in der zeitgenössischen Panegyrik bereits begegnete,⁸ findet auch in bildlichen Darstellungen eine Entsprechung, die ohne die verbindliche Ausformung des Herrscherbildes und seine Wiedererkennbarkeit nicht möglich wäre. Dieses Verfahren, das im Rahmen einer Untersuchung zur Rezeption der Maximilianporträts und dem Umgang mit überkommenen Bildwerken genauer zu analysieren wäre, soll abschließend zumindest an einem – dem wohl prominentesten – Beispiel vorgestellt werden. Die von Hans Knoderer im Auftrag Maximilians 1508 angefertigte Kopie des Speyrer Rudolfgrabmals steht am Anfang des Umformungsprozesses. Das Temperabild (Abb. 14) gibt den Zustand der Grabplatte (Abb. 13) vor der später, möglicherweise erst im 19. Jahrhundert erfolgten Restaurierung wieder – neu sind neben den Händen und Attributen Nase, Mund und Kinn. Glaubt man Knoderers Wiedergabe, war Rudolf mit hochgezogenen Augenbrauen, einer langen, geraden Nase und nach unten gezogenen Mundwinkeln dargestellt, das Haar rollte sich auf Kinnhöhe ein. Im Vergleich mit dem heutigen Aussehen des Grabmals erscheint die Nase bei Knoderer nochmals überlängert und auch die Unterlippe ist deutlich betont, so als wäre ihm daran gelegen gewesen, die habsburgische Physiognomie zu verstärken. Der Auftrag zur Kopie der Speyrer Grabplatte erging nicht ohne Grund, sollte doch auf diesem Weg eine Vorlage für die anzufertigende Bronzestatue Rudolfs zum Grabmal Maximilians besorgt werden. Das Modell der Statue lieferte Gilg Sesselschreiber 1515, der Guß erfolgte 1516/17.⁹ Der Kopf der Rudolfstatue (Abb. 225) weicht nun noch entschiedener von der Grabplatte (Abb. 226) ab als das Temperabild. Rudolf erscheint nun wie die meisten der Grabmalsfiguren im Harnisch, seine Frisur und die Form der Nase fallen sofort ins Auge. Während das Haar glatt geschnitten den Kopf rahmt, unter dem Kronreif in die Stirn fällt und gerade

⁸ Dazu oben S. 226 mit Anm. 417.

⁹ Noch immer grundlegend Oberhammer 1935, S. 273 ff. und 538.

bis auf die Schultern reicht, statt in Kinnhöhe zu enden – Motive, die von den Maximilianporträts hinlänglich vertraut sind –, weist die Nase nun ganz eindeutig den für Maximilian charakteristischen Höcker im oberen Drittel des Nasenrückens auf, so daß das Bild Rudolfs hier zweifellos dem Bildnis Maximilians angeglichen wurde.

Die Porträts Maximilians und das durch sie vermittelte Herrscherbild dienen demnach nicht allein dazu, die Erinnerung an den Kaiser lebendig zu halten, sondern geben dieser Erinnerung erst eigentlich Gestalt und binden sie in den größeren Kontext eines spezifisch maximilianischen Herrschaftsverständnisses ein. Hierzu wird für den Regenten aus dem Hause Habsburg neben dem ihm eigenen Ornat eine ebenso unverwechselbare wie einprägsame Physiognomie entwickelt und in unterschiedlichen Medien verbreitet, die zugleich eignet, den Herrscher mit wenigen Zügen erkennbar wiederzugeben, mithin der Rezeption des Maximilianporträts außerhalb der engsten Hofkreise Vorschub leistet. Die von Maximilian initiierte, gezielte Übertragung des eigenen Bildes auf die Regenten aus dem Hause Habsburg – neben dem Rudolfsbild wären hier auch die zu Lebzeiten Maximilians entstandenen Porträts Friedrichs III. neu zu analysieren – richtet sich nun aber nicht allein in die Vergangenheit, sondern ist bemüht, durch die Umformung überkommener Bildtraditionen eine eigene, auch für die Nachfolger verbindliche Bildtradition erst zu begründen. Der für die Porträtgalerien der Habsburger so charakteristische Habsburgertypus scheint denn unter Maximilian in seiner ausgeprägten, unverwechselbaren Überformung erst bildwürdig geworden zu sein und wird von den Nachfolgern aufgegriffen, wie das beliebig gewählte Beispiel eines 1529 datierten, mithin zehn Jahre nach Maximilians Tod entstandenen Doppelporträts zeigt (Abb. 227), das die Büste Maximilians mit derjenigen Karls V., seines Enkels und Nachfolgers im Amt, kombiniert.¹⁰ Die im Relief das Bildnis des Enkels überragende Büste Maximilians, die einander angegliche Haartracht und das bei beiden ähnlich markante Profil beschreiben die Funktion des Maximilianporträts als Inbegriff des für die Nachfolger maßgeblichen, Legitimität und Herrschaftsberechtigung schaffenden Bildzeichens besser, als es Worte ausdrücken könnten.

¹⁰ Wien, KHM: KK 4405; Alabasterrelief mit Spuren einer ursprünglichen Bemalung, 8,3 x 11 cm, datiert 1529; dazu Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 215, S. 398 (Lukas Madersbacher).

Anhang

1. Dokumentation der Porträtgruppen

Im folgenden nicht verzeichnet sind Münzbilder und graphische Porträts, für die mit der Publikation von Erich Egg (Die Münzen Kaiser Maximilians I.) sowie den Corpuswerken von Bartsch (The Illustrated Bartsch) und Hollstein (German Etchings, Engravings and Woodcuts) einschlägige Dokumentationen vorliegen. Die Nachweise zu dem allein in späteren Kopien überlieferten Bildnis Maximilians im Jagdgewand finden sich vollständig im Anmerkungsteil zu Kapitel II.2.d).

Innerhalb der hier aufgeführten Porträtgruppen ist eine alphabetische Ordnung der Werke in der Abfolge der heutigen Aufbewahrungsorte gewählt. Von Bernhard Strigel abweichende Zuschreibungen der Porträts sind in den Literaturangaben vermerkt.

a) Hüftbild im Harnisch

Berlin, Deutsches Historisches Museum: Inv. 1988/1493 [Abb. 68]

Öl auf Pergament auf Holz

77 x 48 x 0,8 cm (mit Rahmen 97,4 x 68,2 x 9,8)

Bildfeld neben dem Ehrentuch: schwarz mit Inschrift

INSCRIFT: DIVI MAXIMILIANI / IMPERATORIS FIGVRA / ANNOS CVM ESSET / NATUS QVADRAGINTA.

DATIERUNG: am oberen Bildrand *A*^o 1496, nach der Altersangabe der Inschrift 1499 (im Alter von 40 Jahren). – Bruno Bushart erwähnt in seinem Katalogeintrag zur Augsburger Ausstellung »Welt im Umbruch« (Bd. 1, 1980, Nr. 20, S. 131) eine Expertise Alfred Stanges vom 13. Mai 1957, wonach es sich bei dem Bild um die ursprüngliche Fassung der Hüftbilder im Harnisch handelt, spricht sich aber selbst für eine nach 1500 entstandene Werkstattarbeit aus.

PROVENIENZ: laut altem, teils zerstörtem Etikett auf der Tafelrückseite London, Charlotte E. Babb (*The Emperor Maximilian, Bernhard Strigel [Memm]ingen 1461–1528. This picture clearly resembles the half lenght in the Old Pinacothec Munich No 191 (707) Cabinet 5 [=Augsburg WAF 1081]. In that however the tapestried background opens and shows a chamois hunt: and the emperors right hand rests on the sword, his left holds the sceptre: not as here. This work being richer and ... in colour. Property of Miss Charlotte E. Babb, 12 Albert Joy House, 81 High Street, Cof[?]lasham, London“; 1957 aus der Kunsthandlung Scheidwimmer, München, in die Sammlung Georg Schäfer, Obbach / Schweinfurt: Inv. 3427; seit 1988 Berlin, DHM.*

ERHALTUNGSZUSTAND: kleine Fehlstellen im Pergament an der rechten unteren Ecke, alte Risse, kleinere Retuschen; Rückseite schwarzes Harz, alte Fraßlinien im Bildträger; Rahmen neu.

LITERATUR: Ak Innsbruck 1969, Nr. 547, S. 148 (Strigel, möglicherweise Original der Erscheinungsform); Stange / Lieb 1970, Nr. 940b, S. 213 und Nr. 943, S. 214 (hier fälschlich unter die Darstellungen als „Privatmann“ gerechnet, aufgrund der Provenienzangabe Charlotte E. Babb aber mit dem Berliner Bild zu identifizieren); Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Katalog zur Ausstellung im Rathaus und im Zeughaus Augsburg 28. Juni bis 28. September 1980, 2 Bde. und Beitragsband. Augsburg 1980/81, Bd. 1, Nr. 20, S. 130 f. (Bruno Bushart / zeitgenössische Werkstattwiederholung); Stölzl, Christoph und Verena Tafel: Häuser der Geschichte. Deutsches Historisches Museum Berlin. In: Museumswelt 2, 1990, S. 18–23; Bilder und Zeugnisse der deutschen Geschichte. Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums, hrsg. von Christoph Stölzl. Berlin 1995, S. 59; Ak Freiburg im Breisgau 1998, Nr. 4.1, S. 462 (Strigel?); Hochrenaissance im Vatikan (1503–1534). Kunst und Kultur im Rom der Päpste I, Katalog zur Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn 11. Dezember 1998 bis 11. April 1999, hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH in Zusammenarbeit mit den Vatikanischen Museen und der Biblioteca Apostolica Vaticana. Ostfildern-Ruit 1999; Nr. 72, S. 454 f.; Der Marburger Index – Wegweiser zur Kunst in Deutschland. Faktendatenbank, CD 1A. München ⁵1999, Nr. 03200044,T (Strigel?).

Erlangen, Universitätsbibliothek: H62/B 749 [Abb. 79]

Aquarell auf Papier

21 x 14,7 cm

Zeichnung des Kopfes, die heute angefügte Krone nicht zugehörig

INSCRIFT: keine.

DATIERUNG: in der Regel um 1515–20 als späte Wiederholung der Hüftbilder im Harnisch.

PROVENIENZ: Ansbach, Schloßbibliothek (Bestände der 1679 eingerichteten Kunstkammer des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach); 1805 als Geschenk Friedrich Wilhelm III. von Preußen nach Erlangen.

ERHALTUNGSZUSTAND: an allen Seiten beschnitten; Krone nach Elfried Bock (Katalog der Zeichnungen der Erlanger Universitätsbibliothek, 1929, S. 183) im Verhältnis zum Kopf zu klein, in brauner Feder mit Rotstift umzeichnet, nicht zugehörig und wohl einem Scheibenriß entnommen.

LITERATUR: Vischer 1885, S. 84; Baldass 1913/14a, S. 271 (Kopie nach Strigel); Die Zeichnungen aus der Universitätsbibliothek Erlangen, Text- und Tafelband, hrsg. von

der Direktion der Universitätsbibliothek, bearb. von Elfried Bock (Kataloge der Prestel-Gesellschaft, 1). Frankfurt am Main 1929, Nr. 749, S. 183 (Kopie nach Strigel); Mackowitz 1960, S. 39 und Nr. 7, S. 80 mit Abb. 20 (lebensechtes Porträt von Hans Maler zu Schwaz); Ak Innsbruck 1969, Nr. 563, S. 151 (Kopie nach Strigel, fälschlich Inv. 794); Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 154, S. 342 f. (Hans Maler nach Strigel); Schätze & Visionen. 1000 Jahre Kunstsammler und Mäzene. Die Geschichte einer Leidenschaft..., Katalog zur Ausstellung in Graz, Mariahilferstr. 12 vom 1. Juni bis 30. September 1996, hrsg. von Heidemarie Simon u.a. Klagenfurt 1996, S. 80 f.

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie Augsburg: WAF 1081 [Abb. 70–73]

Eichenholz

81,4 x 48,9 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: Gemsenjagd im Gebirge

INSCRIFTEN: keine.

DATIERUNG: laut dendrochronologischer Untersuchung (Peter Klein, Hamburg: Bericht vom 1. September 2000) Fälldatum ab 1488, damit früheste Entstehung ab 1490 möglich, bei minimaler Lagerung nach 1496 denkbar, eine längere Lagerung des Holzes aber wahrscheinlich.

PROVENIENZ: Köln, vom Kunsthändler Dethier für die Sammlung Wallraf erworben; 1827 mit der Sammlung Boisserée nach München; bis 1911 München, Alte Pinakothek, Inv. 125 (Johann Jacob Walch / Jacopo de Barbari); dort zuletzt als Inv. 191 (nieder-rheinische Kopie nach Strigel).

ERHALTUNGSZUSTAND: Malränder an allen vier Seiten erhalten; Rückseite abgehobelt; im Infrarot durchgängig Pauspunkte einer Lochpause nachweisbar.

LITERATUR: Schlegel, Friedrich: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, 1804 [Eichner 1959, S. 146 f.]; Baldass 1913/14a, S. 268 (Strigel-Werkstatt); Stange 1957, S. 142, 147; Mackowitz 1960, S. 37; Otto 1964, S. 66 f. und Nr. 56, S. 101; Stange / Lieb 1970, Nr. 935, S. 212; Kat. Augsburg³ 1988, S. 115–119, 169 f. (Strigel-Nachahmer); Westhoff u. a. 1996, S. 268–273, bes. Nr. 6.71, S. 271; Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800–1860, bearb. von Susanne Blöcker u. a., hrsg. von Hiltrud Kier und Frank Günter Zehnder. Köln 1998, Nr. 188, S. 394 (Strigel-Nachahmer); Schawe 2001, S. 26 ff., 91 f. (Strigel-Kopie).

**München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie im Hohen Schloß
Füssen: Inv. 1156 [Abb. 75]**

Nadelholz (Föhre)

82,9–83,3 x 49,5–49,7 x 1,2 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: Landschaft (spätere Übermalung)

INSCRIFT: links oben auf dem Brokatgrund in roter Schrift des 19. Jahrhunderts: *IM-
MAXIMILANVS / PRIMVS.*

DATIERUNG: ohne gemäldetechnische Analyse keine exakte Einordnung möglich, in der Literatur Spannweite vom ersten Drittel des 16. Jahrhunderts / um 1520 (Marburger Index) über Landschaft im Fenster Ende 16. Jahrhundert (Baldass) oder 18. Jahrhundert zugefügt (Notiz im Nachlaß Gertrud Ottos) bis zur Einordnung des gesamten Bildes als Kopie des 17. Jahrhunderts (Gisela Goldberg im Katalog der Staatsgalerie Füssen).

PROVENIENZ: München, Residenz; ab 1856 München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. 298 (R 95).

ERHALTUNGSZUSTAND: Falzrand und Grundiergrat oben und unten; links und rechts möglicherweise bestoßen; Rückseite abgehobelt.

LITERATUR: Baldass 1913/14a, S. 268; Augsburger Renaissance, Katalog zur Ausstellung im Schaezler-Haus, Mai bis Oktober 1955, bearb. von Norbert Lieb u. a. Augsburg 1955, Nr. 445, S. 82 (Norbert Lieb / alte Kopie nach Strigel); Stange 1957, S. 142; Stange / Lieb 1970, Nr. 940, S. 213; Goldberg, Gisela: Staatsgalerie Füssen, mit einer Einleitung zur Geschichte des Hohen Schlosses von Magnus Peresson (Große Kunstführer, 145). München / Zürich 1987, Nr. 48, S. 64.

Bildindex der Kunst & Architektur – Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme-Nr. 110.540 (Strigel-Nachahmer) <<http://www.bildindex.de/document/obj00060359>> (13.2.2017).

Ehem. Straßburg, Musée des Beaux-Arts: Inv. 56 [Abb. 74]

Lindenholz

77 x 48 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: schwarz mit Inschrift

INSCRIFTEN: *HANC. / QVAM CONSPICIS. / SVI EFFIGIEM CVM / AVGVSTAE SVAE
PRO/SAPIAE INSIGNIBVS. / IPSE MAXIMILIANVS / PRIMVS.AVSTRIACVS /
POSTEAQVAM AR-/GENTINAE DOMO / VIRIDIS INSVLAE OR-/DINIS S-IOANNIS /
HIEROSOLYMITANI / DISCESSIT AD COMITIA IMPERIALIA CONSTAN-/TIAM
INDE D. ERHAR/DO KIENIG EIVSDEM / DOMVS TUNC COM/MENDATORI SVO
IN/TRA OCTENNIVM / SEPTENIS VICIBVS / IBIDEM HOSPITI / PERCHARO DONO
/ MISIT DIE XXIX. IVLII / MDVII RELICTIS IN / EADEM VIRIDI INSV/LA ALIIS
CAESAREAE / MVNIFICENTIAE MONVMENTIS.*

DATIERUNG: aufgrund der in der Bildinschrift und Straßburger Chronik dokumentierten Geschenkübergabe vor Juli 1507.

PROVENIENZ: 1881 Baden-Baden, Sammlung Karl Gimpel; um 1890 durch Großherzog Friedrich I. von Baden der Stadt Straßburg geschenkt.

ERHALTUNGSZUSTAND: keine Aussagen möglich, das Bild 1947 verbrannt, sämtliche Bildakten und Dokumentationen im Musée des Beaux-Arts während des Krieges verloren gegangen.

LITERATUR: Sebald Bühelers Straßburger Chronik [Edition Schnéegans 1887] S. 41–150, bes. 68; Vischer 1885, S. 44 f., 83; Baldass 1913/14a, S. 267 f.; Musée des Beaux-Arts de la Ville de Strasbourg: Catalogue des peintures anciennes. Straßburg 1938, Nr. 56, S. 46 f. (Strigel-Werkstatt); Stange 1957, S. 142 (mit Strigel-Quittung verbunden); Otto 1964, S. 66 und Nr. 55, S. 101; Stange / Lieb 1970, Nr. 934, S. 212; Schramm / Fillitz / Mütherich 1978, Nr. 170, S. 99.

St. Florian, Augustinerchorherrenstift: HK 9/36 [Abb. 78]

Öl auf Holz

77,7 x 49,5 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: schwarz mit in schwarz aufgemaltem Fenstergitter

INSCRIFT: keine.

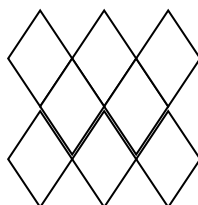
DATIERUNG: motivisch ab dem mittleren ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts denkbar, in der Literatur aufgrund stilistischer Überlegungen in der Regel um 1510.

PROVENIENZ: von Albin Czerny 1886 im Besitz des Chorherrenstiftes erwähnt als Bild, das in die Amtszeit des Probstes Petrus III. Maurer (1508–45) gehört, doch muß offen bleiben, ob die Tafel bereits zu dieser Zeit in das Stift gelangt ist.

ERHALTUNGSZUSTAND: Bildformat rundum beschnitten, links unten und oben jeweils ein schräger Keil ergänzt; in der Bildmitte Fuge der originalen Brettverleimung; Fehlstellen entlang der Leimfuge und im Stoffmuster links von der Krone, sonst Malerei gut erhalten; kreuzweise Aufrauungen der Rückseite verweisen auf eine gotische Werkstatt-Tradition, darüber Grundierung mit Grauanstrich (16./17. Jahrhundert?); Ober- und Unterkante mit Querleimer (19. Jahrhundert?); 1982/83 vor Ort Reinigung und Konservierung durch die Werkstätten des Bundesdenkmalamtes Wien, dabei keine Holz- oder Malereianalysen vorgenommen [laut Schreiben von Manfred Koller, BDA Wien, vom 28. August 2001].

FORM DES IN DAS FENSTER

EINGEFÜGTEN GITTERS:



LITERATUR: Czerny, Albin: Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Linz 1886, S. 113; Baldass 1913/14a, S. 268 f. Anm. 2 (Replik); Stange 1957, S. 142; Mackowitz 1960, S. 37 und Nr. 6, S. 79 (Hans Maler); Otto 1964, S. 67 (schwache Wiederholung); Stange /Lieb 1970, Nr. 937, S. 213; Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian, bearb. von Veronika Birke u. a. (Österreichische Kunsttopographie, 48). Wien 1988, Nr. 32, S. 182 (Strigel-Werkstatt).

Wien, Kunsthistorisches Museum: GG 2599 [Abb. 69]

Öl auf Holz

77 x 45,5 cm (mit originalem Rahmen 84,5 x 52,5 cm)

Bildfeld neben dem Ehrentuch: Gamsenjagd im Gebirge

INSCRIFT: keine.

DATIERUNG: motivisch dem Porträt des Deutschen Historischen Museums nächst verwandt, in der Literatur in der Regel nach 1507 datiert, in den Detailausführungen allerdings – soweit der schlechte Erhaltungszustand eine Beurteilung zuläßt – deutlich präziser gearbeitet als das Augsburger Porträt der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

PROVENIENZ: alter kaiserlicher Besitz; Klebezettel auf der Bildrückseite mit Vermerk „1733: Annen Depot 266 / Evidenzbuch 779“; Inventarium über die in der Kaiserl. königl. Bilder-Gallerie vorhandene Bilder und Gemälde 1772, Nr. 827: „Ein altes Porträt“.

ERHALTUNGSZUSTAND: Bildoberfläche im Bereich von Brokat, Gesicht und Rüstung stark angegriffen (Blasenbildung und Abplatzen der Malschicht); stark glänzender Firnis.

LITERATUR: Primisser, Alois: Die kaiserlich königliche Ambraser Sammlung. Wien 1819, Nr. 23, S. 91; Baldass 1913/14a, S. 268 (das eine Ambraser Bild, Wiederholung); Kat. Wien ²1982, Nr. 12, S. 54 f. (nach Strigel).

Wien, Kunsthistorisches Museum: GG 4401 [Abb. 76]

Öltempera auf Holz

85 x 52,5 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: schwarz

INSCRIFT: keine.

DATIERUNG: der Gruppe um das Straßburger und Augsburger Porträt der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zugehörig, erstes Jahrzehnt 16. Jahrhundert.

PROVENIENZ: Ambraser Sammlung.

ERHALTUNGSZUSTAND: Bildträger umlaufend ca. 2 cm angestückt, der durchlaufende Riß am unteren Bildrand besonders deutlich, der Mantelsaum links in diesem Bereich nur flüchtig ausgeführt (Kat. Wien ²1982, Abb. 19 ohne Anstückung); Oberfläche ohne sichtbare Schäden, in den Krappackschattierungen rechts vom Gesichtskontur feine Haarrisse; matte Stellen im Bereich von Haar und Gesicht.

LITERATUR: Kat. Wien ²1982, Nr. 13, S. 55 (nach Strigel); Der heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol, Katalog zur niederösterreichischen Landesausstellung in Stift Klosterneuburg 30. März bis 3. November 1985 (Katalog des niederösterreichischen Landesmuseums, N. F. 155). Wien 1985, Nr. 512, S. 370 f. (Strigel-Werkstatt, um 1508); 1495 – Kaiser, Reich, Reformen. Der Reichstag zu Worms, Katalog zur Ausstellung im Andreasstift der Stadt Worms 20. August bis 19. November 1995 (Veröffentlichungen der Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, Katalogreihe). Koblenz 1995, D 17, S. 248 f.; Ak Wiener Neustadt 2000, Nr. 2, S. 171 f. (nach Strigel).

Wien, Kunsthistorisches Museum: GG 4403 [Abb. 77]

Öl auf Holz

75,5 x 49 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: schwarz

INSCRIFT: *CVM QVIS CONTRA NO* auf der Armkachel des Harnischs.

DATIERUNG: aufgrund der Harnischform 1505–10.

PROVENIENZ: Ambraser Sammlung.

ERHALTUNGSZUSTAND: gut; halbmondförmige Ausbesserung von der linken Kinnseite über die Oberlippe und das Nasengrübchen bis in den Brokat; Riß unterhalb der Mantelschließe.

LITERATUR: Baldass 1913/14a, S. 268 (Wiederholung); Mackowitz, Heinz von: Bildnisse der Maria von Burgund vom Maler Hans zu Schwaz. In: Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols. Festschrift zum 70. Geburtstag Josef Weingartner's (Schlern-Schriften, 139). Innsbruck 1955, S. 105 (Hans von Schwaz als Gegenstück zum Porträt der Maria von Burgund Wien, KHM: GG 4402); Mackowitz 1960, S. 35, Nr. 5, S. 79 (Hans von Schwaz); Ak Innsbruck 1969, Nr. 105, S. 30 (Strigel, 1499/1505); Stange /Lieb 1970, Nr. 936a, S. 212 f.; Kat. Wien ²1982, Nr. 14, S. 55 f. (späteste Fassung des Strigelschen Bildnistyps, vor 1508); Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 153, S. 342 (nach Strigel, um 1510); Ak Bonn / Wien 2000, Nr. 4, S. 111 ff. (Strigel, um 1507/08).

Im Kunsthandel und Privatbesitz nachgewiesene Porträts (Aufbewahrungsort unklar)

London, Christie's 26. Juni 1959, Nr. 39

Abb. The Witt Library, Courtauld Institute of Art, London, Mikrofichesammlung, Fiche 7785 (in der Art des Straßburger und Augsburger Porträts der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen)

keine Angabe der Abmessungen

Bildfeld neben dem Ehrentuch: Landschaft mit Gemsenjagd

London, G. Thomas Durlacher 1924

Abb. The Witt Library, Courtauld Institute of Art, London, Mikrofichesammlung, Fiche 7785 (in der Art des Straßburger und Augsburger Porträts der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen)

75,6 x 41,2 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: Landschaft mit Gemsenjagd

London, The Witt Library

Abb. The Witt Library, Courtauld Institute of Art, London, Mikrofichesammlung, Fiche 7785 (auf Höhe der das Szepter umfassenden Hand beschnittene Version)

23 x 17 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: keine Aussage möglich.

München, Privatbesitz (Stange / Lieb 1970, Nr. 940c, S. 213)

Abb. München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Fotothek unter Strigel (in der Art des Straßburger und Augsburger Porträts der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen)

keine Angabe der Abmessungen (unterlebensgroß)

Bildfeld neben dem Ehrentuch: schwarz

München, Weinmüller 9./10. Dezember 1959 (Stange / Lieb 1970, Nr. 940e, S. 213)

Abb. Die Weltkunst 29, 1959, S. 16

29 x 23 cm (beschnitten)

auf Höhe der Hände unten und rechts beschnittene Büste Maximilians vor einem den gesamten Bildgrund füllenden Vorhang, laut Stange / Lieb niederländisch, um 1550/60

Ehem. München, Bayerisches Nationalmuseum: Inv. R 167 [Abb. 80]

Öl auf Fichtenholz

31,6 x 22,2 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: schwarz

INSCRIFT: keine

DATIERUNG: schwäbisch um 1530 (?)

PROVENIENZ: 1908 im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums nachgewiesen; laut brieflicher Mitteilung von Rainer Kahsnitz (3. Juli 2001) im Dezember 1923 im Tausch oder Verkauf an einen Sammler in Halle abgegeben; Verbleib unbekannt.

ERHALTUNGSZUSTAND: keine Aussagen möglich.

LITERATUR: Bildindex der Kunst & Architektur – Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme-Nr. 110.541 (Strigel-Nachahmer) <<http://www.bildindex.de/document/obj00060360>> (13.2.2017).

b) Hüftbild im Harnisch mit Mitrakrone

Esztergom (Gran), Keresztény Múzeum: Inv. 59.972 (Depot) [Abb. 120]

Öl auf Rotfichte
39 x 35 cm
Wiederholung von Kopf und Büste

INSCRIFT: keine.

DATIERUNG: laut Urbach 1994, S. 24, Mitte 16. Jahrhundert bis 1600.

PROVENIENZ: 1920 mit der Sammlung des Arnold Ipolyi (1823–86), Bischof von Besztercebánya, später von Nagyvárád, ins Keresztény Múzeum gelangt.

ERHALTUNGSZUSTAND: Malschicht besonders im Gesicht stark abgerieben; an drei Seiten Malkanten erhalten, rechte Seite beschnitten.

LITERATUR: Cséfalvay, Pál und Emese Ugrin: Ipolyi Arnold Emlékkönyv (Gedenkbuch des Arnold Ipolyi). Budapest 1989, S. 113; Urbach 1994.

Herzogenburg, Stiftsmuseum: A 55 [Abb. 119]

Öl auf Holz
61,5 x 42 cm
Bildfeld neben dem Ehrentuch: Landschaft

INSCRIFT: keine.

DATIERUNG: nach dem Wiener Kaiserbild GG 922 und Strigels Kreuzlinger Porträt, somit nach 1506/07.

PROVENIENZ: die 1818 erfolgte Erwerbung vom Verwalter der Herrschaft Hollenburg (an der Donau) fällt in die Sammeltätigkeit des Chorherrn Ludwig Mangold (1786–1833), aus der die Herzogenburger Stiftungssammlung wesentlich hervorgeht.

ERHALTUNGSZUSTAND: 1963/64 von Michael Pfaffenbichler restauriert; Retuschen an Haar, Harnisch, Brokat und in der Fensterleibung; Rückseite gehobelt; Rahmen neu; Malkanten an allen vier Seiten erhalten.

LITERATUR: Stiassny, Robert: Bildnisse von Bernhard Strigel. In: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 3, 1892, S. 259; Baldass 1913/14a, S. 268²; Stange 1957, S. 142; Herzogenburg. Das Stift und seine Kunstschatze, Katalog zur Ausstellung im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg Juni bis November 1962, bearb. von Rupert Feuchtmüller und Alfred Korn. St. Pölten o. J. (1962), Nr. 55, S. 58; Otto 1964, S. 67; Ak Innsbruck 1969, Nr. 548, S. 148; Stange / Lieb 1970, Nr. 938, S. 213; Egger, Gerhart: Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes Herzogenburg. In: Egger, Gerhart u.a.: Stift Herzogenburg und seine Kunstschatze. St. Pölten / Wien 1982, S. 95–140, bes. 123 (Provenienz) und 127 (Abhängigkeit vom Porträt in Wien, KHM: GG 922); Ak Innsbruck 1996, Nr. I, S. 40; Ak Tirol / Trentino 2000, Nr. 2–15–1, S. 370 (nach Strigel, Lukas Madersbacher datiert aufgrund des strengen Profils nach 1519).

***Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum – Kunstgeschichtliche Sammlungen, Leihgabe aus Privatbesitz: Gem 136 [Abb. 126 f.]
ausgestellt im Maximilianeum – Goldenes Dachl***

Öltempera auf Zirbe
84 x 51,8 cm
Hüftbild vor rotem Bildgrund

INSCRIFT: keine.

DATIERUNG: um 1507 im Rahmen der Vorbereitungen zum Romzug (Kaiserkrönung) oder nach 1508.

PROVENIENZ: Privatbesitz, Sammlung von Gröbner (Dietenheim bei Bruneck, ehem. Schloß Sonnenburg / Tirol).

ERHALTUNGSZUSTAND: oben beschnitten, oben rechts und links Malrand, unten schmaler Malrand; 1955 von Konrad Honold gereinigt und restauriert, dabei Freilegung des roten Hintergrundes mit der Schattenpartie in Krapplasuren; Honold beschreibt im linken Bilddrittel einen durch die ganze Tafel gehenden Riß, in der Bildmitte unten ein Riß von 25 cm Länge; Ausbesserungen innerhalb der Figur entlang der verleimten Risse; Malschicht am Harnisch aufgeworfen; Blasenbildung an der Harnischbrust; unterhalb des Vlieses punktförmige weißliche Veränderungen; an der rechten Hand quadratische Ausflickung, wohl Reparatur eines Astloches.

LITERATUR: Seidl, Johann G.: Das malerische und romantische Deutschland, Bd. 10. Leipzig 1847, S. 96 (Dürer); Vischer 1885, S. 83 (ziemlich gutes Werkstattbild Strigels); Stiassny, Robert: Bildnisse von Bernhard Strigel. In: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 3, 1892, S. S. 259 f. („freie, koloristische Behandlung“ scheint über die „Entwicklungsgrenze des Meisters [= Strigel] hinauszugreifen“); Baldass 1913/14a, S. 268² (Strigel-Replik); Honold 1967 (Strigel, originale Bildfassung von 1507); Ak Innsbruck 1969, Nr. 550, S. 148 (Strigel, nach 1508); Stange /Lieb 1970, Nr. 939 + 940d, S. 213; Ammann, Gert: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck (Große Kunstführer, 126). München / Zürich 1985, Nr. 18, S. 59; Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 77, S. 261 f.; Frieden durch Recht. Das Reichskammergericht von 1495 bis 1806, Katalog zur Ausstellung im Wissenschaftszentrum Bonn 8. Dezember 1994 bis 22. Januar 1995 und im Historischen Museum Frankfurt am Main 25. Februar bis 30. April 1995, hrsg. von Ingrid Scheurmann. Mainz 1994, Nr. 6, S. 56; Kat. Innsbruck 1996, S. 37; Ak Tirol / Trentino 2000, Nr. 1–21–9, S. 205.

***Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud: WRM 0582, HM 1940/86
[Abb. 121]***

Öl auf Holz

59 x 44,5 cm

Wiederholung von Kopf und Büste

INSCRIFT: keine.

DATIERUNG: kölnisch oder süddeutsch, nach 1508.

PROVENIENZ: Köln, Sammlung Wallraf; 1824 als Stiftung von Ferdinand Franz Wallraf für das WRM erworben; als Dauerleihgabe im Kölnischen Stadtmuseum (HM 1940/86).

ERHALTUNGSZUSTAND: 1981 von E. Schwarz und Sohn, Köln, und 1991 durch Heinz Kuhle restauriert; laut Schreiben von Diplomrestauratorin S. Schmitt vom 4. August 2000 umfangreiche Verputzungen, die durch farbig eingetönte Lasuren verdeckt werden; Schattenpartien weitgehend verloren und ersetzt; Hautton stellenweise berieben.

LITERATUR: Baldass 1913/14a, S. 268² (spätere Kopie nach Strigel); Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung, bearb. von Christian Heße und Martina Schlagenhauser, hrsg. vom Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln. Köln / Mailand 1986, S. 87; Die Kölner Kartause um 1500. Eine Reise in unsere Vergangenheit, Führer zur Ausstellung des Kölnischen Stadtmuseums 18. Mai bis 22. September 1991, bearb. von Rita Wagner und Ulrich Bock, hrsg. von Werner Schäfke. Köln 1991, Nr. 1.3, S. 85 (früher Dürer-Schule, Nürnberg); Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800–1860, bearb. von Susanne Blöcker u. a., hrsg. von Hiltrud Kier und Frank Günter Zehnder. Köln 1998, Nr. 245, S. 140 (süddeutsch?); Krönungen. Könige in Aachen – Geschichte und Mythos, Katalog zur Ausstellung im Krönungssaal des Aachener Rathauses, in der Domschatzkammer und im Aachener Dom vom 11. Juni bis 3. Oktober 2000, 2 Bde., hrsg. von Mario Kramp. Mainz 2000, Bd. 2, Nr. 7-18, S. 603 (Strigel-Schule).

Rheinisches Bildarchiv, rba_d015432 (Süddeutschland?) <<https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05011653>> (13.2.2017)

***Wien, Kunsthistorisches Museum: GG 922 [Abb. 118]
(ausgestellt in der Schatzkammer)***

Öl auf Lindenholz

60,5 x 41 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: Flußlandschaft

INSCRIFT: keine.

DATIERUNG: erstes Jahrzehnt 16. Jahrhundert mit altertümlichem Harnisch aus den 1480er/90er Jahre.

PROVENIENZ: seit 1781 in der kaiserlichen Gemäldegalerie nachweisbar [Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien verfaßt von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung. Wien 1783, Nr. 104, S. 263 (Johann Jacob Walch = Jacopo de Barbari)].

ERHALTUNGSZUSTAND: gut; kleine Retuschen an Harnisch und Haaren, glatter Firnis.

LITERATUR: Bode 1881, S. 61; Baldass 1913/14a, S. 268–271 (genaue Werkstattarbeit); Stange 1957, S. 142 (primitive Porträtaufnahme von 1507); Ak Wien 1959, Nr. 526, S. 179 (Strigel um 1510, Eigenhändigkeit aller Repliken bezweifelt); Mackowitz 1960, S. 37 f. (Strigel-Werkstatt); Otto 1964, S. 67 (schwache Wiederholung des Augsburger Bildes); Rettich 1965, S. 221⁶³ (Strigel, Landschaft nicht eigenhändig); Ak Innsbruck 1969, Nr. 549, S. 148 (Strigel nach 1508); Stange / Lieb 1970, Nr. 936, S. 212 (hier fälschlich als Inv. 1429); Kat. Wien ²1982, Nr. 11, S. 53 f. (kurz nach dem um 1500 angesetzten Original entstandene eigenhändige Replik Strigels); Leithe-Jasper / Distelberger, S. 61 (älteste Ausformung des Strigelbildes).

c) Maximilian in Schube mit Baret

***Berlin, SMB – Kupferstichkabinett: KdZ 10 (Inv. 4830 / Altcappenberg 179)
[Abb. 174]***

Schwarzer Stift auf Papier

37,3 x 25,3 cm

INSCRIFT: rechts unten 1507 / *maximilian* / AD (Dürermonogramm, wohl nachträglich als Besitzvermerk).

DATIERUNG: um 1500.

PROVENIENZ: 1507 wohl im Besitz Albrecht Dürers in Nürnberg; danach nicht weiter nachweisbar; 1865 auf der Auktion des Grafen Pourtalès in Paris; Sammlung Posonyi-Hulot.

LITERATUR in Auswahl, da in nahezu jeder Dürermonographie erwähnt: Stegmann, Hans: Albrecht Dürers Maximilianbildnisse. In: Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1901, S. 133 f. (Ambrogio de Predis oder italienische Kopie nach de Predis' Wiener Maximilianporträt); Baldass 1913/14a, S. 263 f. (italienische Kopie nach einem Originalentwurf von Ambrogio de Predis); Flechsig 1928/31, Bd. 2, S. 271 f. (italienisch, Ambrogio de Predis?); Winkler 1936–39, Bd. 2, Taf. XIX links (italienisch); Panofsky, Erwin: Albrecht Dürer, 2 Bde. Princeton (NJ) ³1948, Bd. 1, S. 111 und Bd. 2, Nr. 1031, S. 107 (Mailand, vermutlich Ambrogio de Predis, um 1494); Ak Innsbruck 1969, bei Nr. 564, S. 151 (Ambrogio de Predis); Albrecht Dürer 1471–1971, Katalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 21. Mai bis 1. August 1971. München 1971, Nr. 194, S. 112 (Ambrogio de Predis, um 1494); Dreyer 1979, S. 47 (Ambrogio de Predis); Pope-Hennessy ²1989, S. 166 (Ambrogio de Predis); Anzelewsky ²1991, Textband S. 197 (Bernhard Strigel); Kat. Berlin 1995, s. v. Maximilian (Kopie nach de Predis); Ak Berlin / New York 2011, Nr. 107, S. 264–267 (de Predis ?, 1502 oder 1507).

Bildindex der Kunst & Architektur – Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme-Nr. kk0353_064 (Venedig) <<http://www.bildindex.de/document/obj02010100>> (13.2.2017)

**Berlin, SMB – Gemäldegalerie: Inv. 2110 [Abb. 210]
Bernhard Strigel**

Lindenholz
37 x 25 cm

INSCRIFT: rechts oben *Maximiliani primi / Romanoru(m) Imperatoris / Archiduc(is) Austrie Effigies*; auf der Schriftrolle *...m hett mich fir nicht · / ... fil krieg ich verricht · / ... des reichs gelider · / ...a mir gantz wider · / ...gt es als darnider ·*.

DATIERUNG: durch Motivvergleich um oder nach 1515.

PROVENIENZ: Wien, Hans Schwarz; London, Lord Grinsthorpe; Wien, Sammlung Figdor; September 1930 durch Paul Cassirer, Berlin und Artaria & Co. / Glückselig GmbH, Wien zur Versteigerung angeboten; 1936 als Pfandgut der Dresdener Bank an die Gemäldegalerie überwiesen.

ERHALTUNGSZUSTAND: nachträgliche Ritzung der Tafel entlang der oberen, linken und unteren Seite; Rückseite ohne Bemalung; geschnitzter, stark profilierter Holzrahmen aus dem 17. Jahrhundert.

LITERATUR: Baldass 1913/14a, S. 271 f. (nach 1508); Ankwicz 1916, S. 286 f.; Baldass, Ludwig von: Die Gemälde der Sammlung Figdor. In: Pantheon 4, 1929, S. 472; Die Sammlung Dr. Albert Figdor, Wien. Erster Teil, 5 Bde., hrsg. von Otto von Falke. Berlin / Wien 1930, Bd. 3: Gemälde, eingel. und hrsg. von Max J. Friedländer, Nr. 96; Stange 1957, S. 148 f.; Otto 1964, Nr. 59, S. 102; Stange / Lieb 1970, Nr. 943a, S. 214 f.; Bock / Grosshans 1996, S. 116.

Bildindex der Kunst & Architektur – Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme-Nr. gg3200_050 <<http://www.bildindex.de/document/obj02558088>> (13.2.2017)

Berlin, SMB – Gemäldegalerie: Inv. 2111 [Abb. 176]

Öl auf Nadelholz (Tanne)
54,6 x 36,1 cm

INSCRIFT: am oberen Bildrand *1504 · IAR · DA · WAS · ICH · MAXMILIAN · RENIERT · DIE · REMISCH · A · RRON · VND · WAS · XXXX · IAR · ALT · DA · WAS · DAS · MEYN · GESTALT ·*

DATIERUNG: 1504 (Inscription); 1499 (Altersangabe der Inscription); die Inscription selbst eine Zutat der 1520er Jahre.

PROVENIENZ: Mailand, Galerie Bonomi-Cereda, versteigert am 12./13. Dezember 1896; 1911 in englischem Privatbesitz; 1913 aus dem Pariser Kunsthandel nach Wien, Sammlung Figdor; September 1930 durch Paul Cassirer, Berlin und Artaria & Co. / Glückselig GmbH, Wien zur Versteigerung angeboten; 1936 als Pfandgut der Dresdener Bank an die Gemäldegalerie überwiesen.

ERHALTUNGSZUSTAND: einzelne kleinere Retuschen im Haar und am Pelzbesatz der Schube, hier anderer Firnis; Rückseite nicht bemalt.

LITERATUR: Jacobsen, Emil: Versteigerung der Galerie Bonomi-Cereda. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 20, 1897, Nr. 79, S. 82 (Dürer oder Strigel-Werkstatt); Baldass 1913/14a, S. 265 f. (Nähe zum Wiener Porträt des Ambrogio de Predis und zur Berliner Zeichnung, gegen Zuschreibung an Strigel); Die Sammlung Dr. Albert Figdor, Wien. Erster Teil, 5 Bde., hrsg. von Otto von Falke. Berlin / Wien 1930, Bd. 3: Gemälde, eingel. und hrsg. von Max J. Friedländer, Nr. 95 (Strigel); Große Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit, Katalog zur Ausstellung aus Anlaß der XI. Olympischen Spiele August-September 1936 im ehemaligen Kronprinzenpalais Berlin (Staatliche Museen, National-Galerie). Berlin 1936, Nr. 22 (Strigel 1514); La Toison d'Or. Cinq siècles d'art et d'histoire, Katalog zur Ausstellung im Musée Communal des Beaux-Arts Brügge 14. Juli bis 30. September 1962. Brügge 1962, Nr. 50, S. 133 (ältestes Maximilianporträt Strigels); Otto 1964, Nr. 54, S. 101; Rettich 1965, S. 104–108 (frühestes Kaiserporträt Strigels); Stange / Lieb 1970, Nr. 941, S. 214; Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz: Katalog der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts, bearb. von Henning Bock. Berlin-Dahlem 1975, S. 415 f.; Bock / Grosshans. 1996, S. 43 (Dürer-Umkreis).

Bildindex der Kunst & Architektur – Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme-Nr. gggg 2111 (Dürer-Umkreis) <<http://www.bildindex.de/document/obj02552099>> (13.2.2017)

Etrochey, Privatbesitz [Abb. 212 f.]

Öl auf Eiche
47,4 x 34,3 x 1 cm

INSCRIFT: auf der Rückseite um 180° gedreht zweimal dieselbe Brandmarke „Pr Mb“ (14 x 12 mm); oben rechts in Weiß mit einer Schablone gezeichnet „L d L 13“ (altes Inventar?); 6 cm tiefer Zeichen in schwarzer Tinte; unter den Brandmarken zwei mit Feder und Tinte geschriebene Worte „Ma(hl)er Re(intr)and“ (?).

DATIERUNG: 16. Jahrhundert (?)

PROVENIENZ: aus dem Antiquitätenhandel; Herkunft vermutlich aus Pariser Kunsthandel.

ERHALTUNGSZUSTAND: ungerahmt, am Bildträger kleine Fehlstellen links und rechts oben sowie am rechten unteren Rand; ca. 20 cm langer, durchgehender Riß vom unteren Tafelrand bis zur Bildmitte; am oberen und unteren Tafelrand unbemalter Streifen von 5–6 mm Breite; am linken Bildrand auf einer Länge von 5 mm Reste einer Vergoldung im Bereich der Schauben; keine Unterzeichnung; an den erhöhten Stellen der Malerei feine Haarrisse; links unterhalb des Auges kleine Absplinterung einer alten Restaurierung; am Hals und um das Auge zwei Lasurproben entnommen; Rückseite gleichmäßig gehobelt; in der Mitte, oben und nahe am Rand drei Löcher einer alten Aufhängung.

LITERATUR: unpubliziert.

***Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum – Kunstgeschichtliche Sammlungen: Gem 1277 [Abb. 214]
(ausgestellt im Maximilianeum – Goldenes Dachl)***

Öltempera auf Lindenholz
38,5 x 26 cm

INSCRIFT: keine.

DATIERUNG: nach dem kaiserlichen Familienbild, damit nach 1516.

PROVENIENZ: 1952 Salzburg, Galerie Welz; 12. Juli 1953 für das TLF von Otto Schatzker, Wien, gekauft.

ERHALTUNGSZUSTAND: gut; unten nachträglich 2,8 cm und links 2,4 cm angestückt; Rückseite gerostet.

LITERATUR: Die Weltkunst 22, 1952, Nr. 15, S. 4 (Festspielauftakt in Salzburg von E. Schaffran) und Nr. 16, S. 7 (Sommerausstellung 1952 der Galerie Welz von Ernst Köller); Otto 1964, S. 68⁷⁵ (schwache Kopie nach dem Familienporträt); Ak Innsbruck 1969, Nr. 551, S. 148; De Habsburgers en Mechelen. „De Dynastie“ (Stedelijk Museum Hof van Busleyden), „Binnenhuis van Gotiek naar Renaissance“ (Troonzaal van het voormalig Hof van Margareta van Oostenrijk), Katalog zur Ausstellung der Stadt Mechelen 25. September bis 13. Dezember 1987 (Europalia 87 Österreich). Kruishoutem 1987, Nr. 5, S. 58 f.; Maximilianeum – Goldenes Dachl. Museumsführer, hrsg. vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Hall in Tirol o. J. (1996), S. 43.

***Kreuzlingen, Sammlung Kisters [Abb. 190]
Bernhard Strigel***

Öl auf Holz (Linde?)

18,7 x 15,5 x 0,4 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: Landschaft

INSCRIFT: keine.

DATIERUNG: um oder nach 1506/07 (Kynžvarter Altar).

PROVENIENZ: bis 1907 Pepinghen, Sammlung. Mme. la douairière Camberlyn d'Amougies; bis 1926 Pepinghen, Sammlung Joseph Camberlyn d'Amougies; 13. Juli 1926 Amsterdam, Versteigerung W. M. Mensing; Wien, Slg. Castiglione (Datum ungewiß); 1928 Frankfurt am Main, Sammlung Z. M. Hackenbroch; 13. Juli 1929 Camberlyn Sale, Muller; 1930–63 Castagnola, Schloß Rohoncz, Sammlung Thyssen-Bornemisza; 17. November 1963 London, Sotheby & Co., Zuschlag bei £ 1800 an Thos. Agnew & Sons Ltd.; 7. April bis 9. Mai 1964 Thos. Agnew & Sons Ltd. London, seit 1964 Kreuzlingen, Slg. Kisters.

ERHALTUNGSZUSTAND: sehr gut; rechter Tafelrand auf Höhe des Fensters leicht ausgebrochen; kleine Retuschen an der Schauben links; Rückseite glatt gehobelt mit zwei Etiketten der englischen Auktionen (eines davon Sotheby's); neuer Rahmen.

LITERATUR: Exposition de la Toison d'or à Bruges. Catalogue (Juni bis Oktober 1907). Brüssel 1907, Nr. 23, S. 21 (Grünwald); Baldass 1913/14a, S. 273 (Replik nach Wien, KHM: GG 828 ohne Kenntnis des Originals); Sammlung Schloß Rohoncz. Katalog, bearb. von Rudolf J. Heinemann. Castagnola-Lugano 1958, Nr. 399, S. 102; Otto 1964, S. 68 und Nr. 60, S. 102; Ak Innsbruck 1969, Nr. 552, S. 148 (um 1510/15); Stange / Lieb 1970, Nr. 941b und 942a (Replik zu Wien, KHM: GG 828); Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 151, S. 341.

**Paris, Musée National du Louvre: Inv. 2073 [Abb. 203]
nach Bernhard Strigel (?)**

Öl auf Holz

39 x 28,5 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: Landschaft

INSCRIFT: Text des Briefes in der Hand Maximilians ...*armer dienstman bitt von meiner ersagten tren wegen va(n) euch Rat vnd hilf als.*

DATIERUNG: setzt als Umformung der Hüftbilder im Harnisch Strigels Kreuzlinger Maximilianporträt und die 1506–08 entstandenen Altäre voraus; nach dem Porträt in Upton House.

PROVENIENZ: 1828 aus der Sammlung des Malers Révoil (Lyon) für die Sammlungen von Charles X (1757–1836) erworben.

ERHALTUNGSZUSTAND: keine Aussagen möglich, Bild derzeit im Depot ausgelagert.

LITERATUR: Villot, F.: Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre, Bd. 2: Ecoles allemande, flamande et hollandaise. Paris 1852, S. 602 (flämisch 16. Jh.); Musée national du Louvre, catalogue sommaire des peintures. Paris 1903, Nr. 2740 (deutsch 16. Jh.); Exposition de la Toison d'or à Bruges. Catalogue (Juni bis Oktober 1907). Brüssel 1907, Nr. 22, S. 20 f. (als Inv. 2470, süddeutsch Anfang 16. Jh.); Baldass 1913/14a, S. 271 und 273² (ohne direkte Verbindung zu Strigel); Demonts, Louis: Musée national du Louvre, catalogue des peintures exposés dans les galeries, Bd. 3: Ecoles flamands, hollandaise, allemande et anglaise. Paris 1922, Nr. 2740, S. 67 (süddeutsch Anfang 16. Jh.); Exposition de 700 tableaux de toutes les écoles antérieures à 1800 tirés des réserves du Département des Peintures. Paris 1960, S. 80 (nach Bernhard Strigel); La Toison d'Or. Cinq siècles d'art et d'histoire, Katalog zur Ausstellung im Musée Communal des Beaux-Arts Brügge 14. Juli bis 30. September 1962. Brügge 1962, Nr. 51, S. 133 (nach Strigel); Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre II: Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, bearb. von Arnauld Brejon de Lavergnée und Dominique Thiébaud. Paris 1981, S. 36 (nach Strigel).

Réunion des Musées nationaux (nach Strigel) <<https://www.photo.rmn.fr/archive/02-012869-2C6NU0G9X0G1.html>> (13.2.2017)

Privatbesitz (Christie's 1997) [Abb. 201]

Öltempera auf Föhrenholz

55 x 38 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: Landschaft

INSCRIFT: keine

DATIERUNG: setzt als Umformung der Hüftbilder im Harnisch Strigels Kreuzlinger Maximilianporträt und die 1506–08 entstandenen Altäre voraus.

PROVENIENZ: handschriftliche Notiz auf einer Fotopappe aus dem Nachlaß Ernst Buchners im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, erlaubt Identifikation mit dem Porträt ehem. Graz, Landesbildergalerie (Leihgabe Edmund von Attems); nach 1923 an die Familie von Attems zurückerstattet und später verkauft (briefliche Mitteilung Karin Leitner, Graz, vom 28. Mai 1999); 1936/1937 verkauft in New York, Arnold Seligmann, Rey & Company; danach New York, Slg. Lore und Rudolf Heinemann; 4. Juli 1997 als aus habsburgischem Familienbesitz (Wien) stammend versteigert bei Christie's, London.

ERHALTUNGSZUSTAND: nach Ausweis der Fotografie gut.

LITERATUR: Baldass 1913/14a, S. 271 (anständige Werkstattarbeit); Masterpieces in the Art Market, Part 1: The Old Masters (A. M. F.) In: Art News 35 (19. Dezember 1936), 1936/37, S. 17 (Strigel, nach Panofsky angelehnt an Ambrogio de Predis' Wiener Maximilianporträt); Löcher, Kurt: Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 4, 1967, S. 32 (Strigel in der Ausführung des Kopfes und der Landschaft sehr nahe); Stange / Lieb 1970, Nr. 943b, S. 215; Christie's 1997, Nr. 31, S. 62 (Strigel, verkauft mit Expertisen von Max J. Friedländer und Ludwig von Baldass); Kleinert, Karin: Alte Meister, Auktion in London. Für jeden ein Rekord. In: Antiquitäten-Zeitung 25/16, 1997, S. 553.

Upton House: The Bearsted Collection, National Trust (Warwickshire, UK): UPT/P/213 [Abb. 202]

Öl auf Linde oder Pappel

38,7 x 29,7 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: Landschaft

INSCRIFT: Text des Briefes in der Hand Maximilians *Als armer dienstman bitt vo(n) meinez ersagten (?) sun (?) wegen vo(n) eüch Rat und hilff als ...*; alte Beschriftung der Tafelrückseite *Inscrizione trova... antica cornice nei Davanti. Maximilianus Rex Romanorum sedes Augustus 106.*

DATIERUNG: setzt als Umformung der Hüftbilder im Harnisch Strigels Kreuzlinger Maximilianporträt und die 1506–08 entstandenen Altäre voraus.

PROVENIENZ: als Arbeit Strigels am 16. Dezember 1942 von Sotheby's, London (Mrs. E. M. Renshaw Sale, lot 89) an die Arcade Gallery versteigert; im Oktober 1945 von Lord Bearsted für die Sammlungen von Upton House erworben.

ERHALTUNGSZUSTAND: 1948 gereinigt; Tafel nach Auskunft der Restaurierungsberichte stark beschädigt; Malränder an allen Seiten erhalten – Frau PD Dr. Dagmar Eichberger und Herrn Dr. Paul Matthews sei herzlich für die Autopsie vor Ort gedankt, Paul

Matthews stellte ferner ein Kapitel des ungedruckten Manuskriptes seiner Dissertation zur Verfügung.

LITERATUR: Pictures in National Trust Properties, Mikroficheausgabe hrsg. von Mindata Ltd. Bath 1992, Nr. 213, Fiche 188 (Strigel-Werkstatt); Matthews, Paul: Masks of Authority. Charles V and State Portraiture at the Habsburg Courts c. 1500–1530. ungedruckte Dissertation 2001, Kap. 3.

National Trust Collections: <<http://www.nationaltrustimages.org.uk/image/16368>> (13.2.2017)

Wien, Kunsthistorisches Museum: GG 828 [Abb. 191]

Öl auf Lindenholz

22 x 16,2 cm

Bildfeld neben dem Ehrentuch: Landschaft

INSCRIFT: Text auf dem Schriftstück in der Hand Maximilians unleserlich.

DATIERUNG: späteres 16. Jahrhundert nach Strigels Porträt der Sammlung Kisters in Kreuzlingen.

PROVENIENZ: alter Bestand der Gemäldegalerie [Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien verfaßt von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung. Wien 1783, Nr. 33, S. 241].

ERHALTUNGSZUSTAND: gut, im 18. Jahrhundert ein auf alten Abbildungen zu sehender gemalter, fensterartiger Rahmen aus behauenen Quadersteinen um das gesamte Bild ergänzt, 1918 entfernt (dazu Stange 1957, S. 148).

LITERATUR: Baldass 1913/14a, S. 272 (eigenhändig ohne Kenntnis des Bildes Kisters); Ankwicz 1916, S. 286 f.; Stange 1957, S. 148 (Replik nach Berlin 2110); La Toison d'Or. Cinq siècles d'art et d'histoire, Katalog zur Ausstellung im Musée Communal des Beaux-Arts Brügge 14. Juli bis 30. September 1962. Brügge 1962, Nr. 58, S. 136; Otto 1964, S. 67 f. und Nr. 58, S. 102 (eigenhändig als Vorstudie zum Familienporträt in Wien); Rettich 1965, S. 19³⁹, 108³³ (vorsichtige Distanz zur Eigenhändigkeit); Stange / Lieb 1970, Nr. 942, S. 214; Trésors des la Toison d'or, Katalog zur Ausstellung im Palais des Beaux-Arts Brüssel 16. September bis 16. Dezember 1987 (Europalia, 87). Brüssel 1987, Nr. 5, S. 58 f.; Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, bearb. von Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska und Karl Schütz (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 40). Wien 1991, S. 117 (nach Strigel); Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 152, S. 341 f. (nach Strigel); Ak Freiburg im Breisgau 1998, Nr. 7.2, S. 469.

**Wien, Kunsthistorisches Museum: GG 832 [Abb. 7]
Bernhard Strigel: kaiserliches Familienbild**

Öl auf Fichte
72,8 x 60,4 cm

DATIERUNG: nach 1516

INSCRIFT: über Maximilian *CLEOPHAS · FRATER · CARNALIS · IO/SEPHI · MARITI DIVAE VIRG(inis) · MARIAE*, über Maria von Burgund *MARIA CLEOPHAE SOROR / VIRG(inis) MAR(iae) PVTATIVA MA/TERTERA · D(omini) · N(ostri)*; über Philipp dem Schönen *I / IACOBVS · MINOR · EP(iscop)VS / HIEROSOLIMITANVS*; unter Karl V. *II / SIMON ZELOTES CONSO/BRINVS D(omi)NI · N(ost)RI*; unter Ferdinand *III / IOSEPH IVSTVS*.

Gegenstück mit Darstellung der Familie Cuspinians (Abb. 5) in Privatbesitz, die Inschrift auf der Rückseite (Abb. 6) zitiert nach Thümmel 1980, S. 100, teilweise übersetzt bei Ankwicz 1916, S. 308:

Anno humanae reparacionis MDXX mense Octobri / [L]eone X pont(ifice) max(imo), quum Carolus V Philippi Castellae / [L]egionis ac Granatae regis filius Aquisgrani i(n) rege(m) / [R]o(manum) crearetur ac Ro(manus) caesar designaretur, Bernardi-/nus Strigil pictor civis Memingen(sis) nobilis, qui solu[s] / edicto caesare(m) Maximilianu(m) ut olim Apelles Alexan-/drum pingere iussus, has imagines manu sinistra per / specula ferme sexagenarius Viennae pingebat.

[Io]annes Cuspinianus doctor Francus ex Schweinfurt olim caes(aris) / [a]ug(usti) Maximiliani imp(eratoris) a consiliis et ad reges Hungariae Boemiae / ac Poloniae Vladislau(m) Ludovicu(m) et Sigismundu(m) orator, Caroli / [V]caes(aris) consiliarius ac locu(m) tenens in senatu Vienen(sis) que(m) vulg[us] / anwaldu(m) apellat. Ex prima coniuge Anna octo liberos gen[uit], / e quibus his Sebastianus Foelix annu(m) agebat etatis quintu(m) decim[um], / minor natu Nicolaus Chrisostomus duodecimu(m), genitor horu[m] / duodequingagesimu(m), Hagnes noverca quadragesimu(m) primu[m].]

[Pr]ima tabula habet imagines Maximiliani caes(aris) aug[usti], / [M]ariae ducissae Burgundiae filiae Caroli ducis, Phi[lippi] / [f]ilii regis Castellae, caroli V imp(eratoris) aug(usti), Ferdinan[di] / [infa]ntis Hisp(aniae), archiducum ac nepotum caes(aris), et Ludov[ici] / [regi]s Hungariae ac Boemiae.

PROVENIENZ: 1520 Wien, Hauskapelle des Humanisten Johannes Cuspinian; seit den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts in der kaiserlichen Porträtsammlung nachgewiesen (lt. Karl Schütz, Ak Bonn / Wien 2000, S. 113, bereits 1529 in kaiserlichem Besitz).

ERHALTUNGSZUSTAND: gut, Rückseite der Tafel mit der Darstellung der Heiligen Sippe laut Restaurierbuch im November 1919 abgelöst (heute Wien, KHM: GG 6411, Abb. 8).

LITERATUR: Bode 1881; Baldass 1913/14a, S. 273–276; Ankwicz 1916; Otto 1964, S. 65 und Nr. 57, S. 101 f.; Stange / Lieb 1970, Nr. 958, S. 216; Schramm / Fillitz / Mütterich 1978, Nr. 171, S. 99 f. mit Abb. 171 (Zustand mit den historischen Namen); Thümmel 1980 (gemeinsame Entstehung aller Tafeln des Cuspinian-Diptychons 1520

im Auftrag Cuspinians); Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, bearb. von Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska und Karl Schütz (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 40). Wien 1991, S. 117; Ak Bonn / Wien 2000, Nr. 6, S. 113; Ak Wien 2003b, Nr. II.18–20, S. 335 f. (Karl Schütz); Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III, 2003, Nr. 256, S. 492 (Lukas Madersbacher); Ak Wien / München 2011, Nr. 159, S. 252 f. (Karl Schütz) mit Abb. der Tafel mit der Familie Cuspinians (Privatbesitz), S. 251; Ak Wien 2012, Nr. 13, S. 152 f. (Karl Schütz).

d) Maximilianporträt auf den Altären Bernhard Strigels

Karlsruhe, Badisches Landesmuseum – Klostermuseum Salem: Inv. 95/1361 [Abb. 189]

Nadelholz

193 x 69,5 cm

Maximilianporträt auf dem rechten Innenflügel in der Anbetung der Heiligen Der Könige

INSCRIFT: *Videntes aute(m) stella(m) gavisī sunt gaudio / magno valde. Et intrantes domu(m) invener(un)t / pueru(m) Cu(m) maria matre eius. Et procide(n)tes / adora-verunt eum. Matth. ij c. (Mt 2, 10 f.)*

DATIERUNG: 1507/08.

PROVENIENZ: Kloster Salem, Liebfrauenkapelle; Schloß Eberstein; Schloß Salem, Markgräflisch Badische Sammlungen; Oktober 1995 in Baden-Baden versteigert, Vorkaufsrecht vom Land Baden-Württemberg für das Badische Landesmuseum Karlsruhe wahrgenommen.

LITERATUR: Obser 1916; Stange 1957, S. 143; Otto 1964, S. 36 ff., Nr. 22a–e, S. 95; Stange / Lieb 1970, Nr. 893, S. 202 f.; Sotheby's 1995, Bd. 5, Nr. 2283, S. 24–29; Ak Karlsruhe 1996a, Nr. 84, S. 128–133 zum gesamten Altar.

Schloß Kynžvart / Königswart bei Marienbad [Abb. 180]

Öl auf Holz

164 x 87 cm

Maximilianporträt auf der Tafel mit der Kreuztragung Kaiser Konstantins

INSCRIFT: auf der Schrifttafel zu Füßen des Kaisers *Qua inūenta s(an)cta crūce Constantin(us) clara lūce / Eam imponat humeris nūdo pede gradie(n)do / Morte(m) xpi et deflendo portis p(ro)pinq(ua)t humilis.*

DATIERUNG: um 1506/07.

PROVENIENZ: seit dem 19. Jahrhundert in der Sammlung des Fürsten Metternich auf Schloß Kynžvart nachgewiesen.

Zum Altar gehören drei weitere Tafeln, sämtliche auf Schloß Kynžvart: Kaiserin Helena wird die Auffindung des Kreuzes berichtet (Holz, 230 x 94 cm, Abb. 181); Einzug des siegreichen Kaisers mit dem Kreuz (Holz, 164 x 87 cm, Abb. 182); ein Engel weist dem sterbenden Kaiser Konstantin das Kreuz (Holz, 230 x 94 cm, Abb. 183).

Verlorene Szenen dürfte die Tafel mit der Auffindung und Erhöhung des wahren Kreuzes auf der Veste Coburg, Kunstsammlungen: M. 444 überliefern (Holz, 53,5 x 64 cm, parkettiert, Abb. 184).

ERHALTUNGSZUSTAND: keine Aussagen möglich.

LITERATUR: Pešina 1954; Stange 1957, S. 144; Otto 1958; Otto 1964, S. 31–36, Nr. 20a-d, S. 95; Stange / Lieb 1970, Nr. 914, S. 208; Bushart / Lübbecke 1985, Nr. 38, S. 134 f.; Madersbacher 1993; Rohlmann 2000/01, S. 123–125.

e) Totenbild

Budapest, Ungarisches Nationalmuseum

Öltempera auf Holz

47,5 x 36 cm

INSCRIFT: *SPECTATOR EX HAC MAXIMILIANI CAESARIS MORTVI EFFIGIE CONSIDERATO QVAM MORS AEQVET OMNIA NAM QVEM OB INSIGNIA DVM VIVERET FACTA DIVVM MORTALES IVDICABANT MOX FATI INCLAEMENTIA HOMINEM VT VIDES OSTENDIT QVARE MVNDVM SPERNE COELESTIA QVAERE NAM NOSTRA HAEC IN CINERES GLORIA TOTA REDIT NATVS ANNO M CCCC LIX DIE XXII MENSIS MARTII MORITVR ANNO M D XIX DIE XII MENSIS IANVARIII VIXIT ANN LIX MENS X; auf der Tafelrückseite ein unleserlicher Zettel in deutscher Schrift aufgeklebt.*

DATIERUNG: späteres 16. Jahrhundert nach dem Grazer Totenbild.

PROVENIENZ: Augsburg, Kunsthändler Härtel, von ihm an Nikolaus von Jankovich verkauft; seit 1821 in dessen Besitz nachgewiesen; 1836 mit der Sammlung Jankovich vom ungarischen Nationalmuseum erworben; 1886 als Leihgabe an die Historische Bildergalerie übergeben.

ERHALTUNGSZUSTAND: keine Angaben möglich.

LITERATUR: Ankwicz-Kleehoven 1937; Ak Wien / München 2011, Nr. 3, S. 29 f. mit Abb. S. 29 – hier als Tafel aus dem Besitz Peutingers identifiziert (Christof Metzger).

Graz, Universalmuseum Joanneum GmbH – Schloß Eggenberg & Alte Galerie: Inv. 392 [Abb. 217]

Temperamalerei auf Papier, aufgeklebt auf einen Holzrahmen
43 x 28 cm
Monogrammiert A. A.

INSCRIFT: ...LIAN REM(D)SCHER KAISER. GEPOREN 1459 AM 22 TAG MARCI. VERSCHIDEN 1519 AM TAG IANUARI VND. DARNACH. CONTERFET WORDEN.

DATIERUNG: 1519

PROVENIENZ: Augsburg, Konrad Peutinger (verzeichnet im Nachlaßinventar von 1597); 1718 Jesuitenkolleg Augsburg; 1874 als Vermächtnis des Pfarrers Dr. R. Knabl (Graz) in die Landesgalerie gelangt.

ERHALTUNGSZUSTAND: Papier leicht vergilbt, links und rechts um 6 x 2 cm angestückt; Nagellöcher links und rechts; kleine Knickstellen; Farboberfläche etwas reduziert mit späteren Ausfleckungen und dunklen Stellen [vgl. Biedermann, Kat. Graz 1982, S. 171]; naturwissenschaftliche Untersuchung der Tafel im Vorfeld der Wiener Ausstellung durch Manfred Schreiner; zu den Ergebnissen und einer IR-Aufnahme, die einerseits die Unterzeichnung des Bildes wie auch die nachträgliche Hinzufügung von Kreuz und Monogramm belegen Ak Wien 2012 (s. u.).

LITERATUR: Baldass 1913/14a, S. 290 ff.; Ankwicz-Kleehoven 1937; Ak Innsbruck 1969, Nr. 259, S. 66; Biedermann 1982, Nr. 59, S. 171 ff.; Ak Schloß Ambras 1992, Nr. 182, S. 365 f.; Dülberg 1995; Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3, 2003, Nr. 257, S. 493 (Lukas Madersbacher); Ak Wien 2012, Nr. 127, S. 380–383 (Gernot Mayer).

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum – Kunstgeschichtliche Sammlungen: Gem 3152

Öltempera auf Holz
45,5 x 33 cm

INSCRIFT: *Und ist gestorbn mit jedermans betriebnüs als ergelebet 68 Jar 9 Monat und 19 tag bis aufn iz Jener A 1519*

DATIERUNG: späteres 16. Jahrhundert nach dem Grazer Totenbild.

PROVENIENZ: keine Angaben möglich.

ERHALTUNGSZUSTAND: keine Angaben möglich.

LITERATUR: Baldass 1913/14a, S. 288–293; Ankwicz-Kleehoven 1937; Ak Innsbruck 1969, Nr. 260, S. 66; Dülberg 1995; Maximilianeum – Goldenes Dachl. Museumsführer. Innsbruck o. J. (1996), S. 47 mit Abb.

2. Tabellarische Zusammenstellung der Bildabmessungen

Tabelle 1: Hüftbilder im Harnisch (Königsbilder)

	Aufbewahrungsort	Material	Maße
1.	Erlangen H62/B. 749 (Kopf)	Aquarell/Papier	21 x 14,7 cm
2.	München, Weinmüller (beschnitten)	-, -	29 x 23 cm
3.	ehem. München BNM R 167	Fichte	31,6 x 22,2 cm
4.	Wien KHM GG 4403	Holz	75,5 x 49 cm
5.	London, Durlacher 1924	-, -	75,6 x 41,2 cm
6.	Wien KHM GG 2599	Holz	77 x 45,5 cm
7.	Berlin DHM 1988/1493	Pergament über Holz	77 x 48 cm
8.	ehem. Straßburg 56	Linde	77 x 48 cm
9.	St. Florian	Holz	77,7 x 49,5 cm
10.	Augsburg WAF 1081	Eiche	81,4 x 48,9 cm
11.	München 1156 (Füssen)	Nadelholz	83,3 x 49,7 cm
12.	Wien KHM GG 4401	Holz	85 x 52,5 cm

Tabelle 2: Hüftbilder im Harnisch (Kaiserbilder mit Mitrakrone)

	Aufbewahrungsort	Material	Maße
13.	Esztergom 59.972 (Kopf)	Rotfichte, Kiefer/Föhre	39 x 35 cm
14.	Köln WRM 0582 (beschnitten)	Holz	59 x 44,5 cm
15.	Wien KHM GG 922	Linde	60,5 x 41 cm
16.	Herzogenburg A 55	Holz	61,5 x 42 cm
17.	Innsbruck Gem 136	Zirbe	84 x 51,8 cm

Tabelle 3: Maximilian in Schauben und Baretten

	Aufbewahrungsort	Material	Maße
1.	Kreuzlingen	Linde	18,7 x 15,5 cm
2.	Wien KHM GG 828	Linde	22 x 16,2 cm
3.	Berlin SMB 2110	Linde	37 x 25 cm
4.	Innsbruck Gem 1277	Linde	38,5 x 26 cm
5.	Upton House	Linde od. Pappel	38,7 x 29,7 cm
6.	Paris 2740	Holz	39 x 29 cm
7.	Etrochey	Eiche	47,5 x 34,5 cm
8.	Berlin SMB 2111	Nadelholz (Tanne)	54,6 x 36,1 cm
9.	Privatbesitz (Christie's 1997)	Föhre	55 x 38 cm
10.	Wien KHM GG 832	Fichte	72,8 x 60,4 cm

Literatur- und Abkürzungsverzeichnis

Abgekürzt zitierte Literatur

Ak Augsburg 1973

Hans Burgkmair 1473–1973. Das graphische Werk, Katalog zur Ausstellung der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg vom 19. Mai bis 29. Juli 1973. Augsburg 1973.

Ak Baltimore / Saint Louis 2002/03

Dackerman, Susan: Painted Prints. The revelation of Color in Northern Renaissance & Baroque Engravings, Etchings & Woodcuts, mit einem Essay von Thomas Primeau, Katalog zu den Ausstellungen im Baltimore Museum of Art 6. Oktober 2002 bis 5. Januar 2003 und im Saint Louis Museum of Art 14. Februar bis 18. Mai 2003. Baltimore 2002.

Ak Basel Basel 2006

Das frühe Porträt. Aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel 25. Februar bis 2. Juli 2006, bearb. von Stephan Kemperdick. München 2006.

Ak Basel / Berlin 1997/98

Dürer – Holbein – Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel 14. Mai bis 24. August 1997 und im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 5. Juni bis 23. August 1998, hrsg. von der öffentlichen Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett und dem Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Ostfildern-Ruit 1997.

Ak Berlin / New York 2011

Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst, Katalog zur Ausstellung im Bode-Museum Berlin 25. August bis 20. November 2011 und im Metropolitan Museum New York vom 19. Dezember 2011 bis 18. März 2012, hrsg. von Keith Christiansen und Stefan Weppelmann. München 2011.

Ak Bern 1969

Die Burgunderbeute und Werke der burgundischen Hofkunst, Katalog zur Ausstellung im Bernischen Historischen Museum 18. Mai bis 20. September 1969. Bern 1969.

Ak Bonn / Wien 2000

Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas, Katalog zur Ausstellung in der Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn 25. Februar bis 21. Mai 2000 und im Kunsthistorischen Museum Wien 16. Juni bis 10. September 2000. Mailand 2000.

Ak Den Haag 2003

Hans Holbein der Jüngere 1497/98–1543. Porträtist der Renaissance, Katalog zur Ausstellung im Mauritshuis Den Haag vom 16. August bis 16. November 2003. Zwolle 2003.

Ak Freiburg im Breisgau 1998

Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498, Aufsatzband und Katalog zur Ausstellung des Stadtarchivs Freiburg in Zusammenarbeit mit dem Breisgau-Geschichtsverein im Augustinermuseum Freiburg 17. Mai bis 31. Juli 1998, hrsg. im Auftrag der Stadt Freiburg im Breisgau von Hans Schadek. Freiburg im Breisgau 1998.

Ak Freiburg im Breisgau 2001/02

Hans Baldung Grien in Freiburg, Katalog zur Ausstellung im Augustinermuseum in Freiburg im Breisgau 19. Oktober 2001 bis 15. Januar 2002, hrsg. von Saskia Durian-Rees. Freiburg im Breisgau 2001.

Ak Görz 2001/02

Divus Maximilianus. Una contea per i Goriziani 1500–1619, Katalog zur Ausstellung im Castello di Gorizia 7. Dezember 2001 bis 30. April 2002, hrsg. von Silvano Cavazza. Mariano del Friuli ²2002.

Ak Hamburg 1983

Köpfe der Lutherzeit, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 4. März bis 24. April 1983, hrsg. von Werner Hofmann. München 1983.

Ak Innsbruck 1969

Maximilian I., Katalog zur Ausstellung im Zeughaus Innsbruck 1. Juni bis 5. Oktober 1969, hrsg. vom Kulturreferat des Landes Tirol. Innsbruck o. J. (1969).

Ak Innsbruck 1992

Das Bildnis Kaiser Maximilians I. auf Münzen und Medaillen, Katalog zur Ausstellung des Tiroler landeskundlichen Museums im Zeughaus Kaiser Maximilians I. Innsbruck 13. Mai bis 30. September 1992, hrsg. vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Innsbruck o. J. (1992).

Ak Karlsruhe 1996a

„Für Baden gerettet.“ Erwerbungen des Badischen Landesmuseums 1995 aus den Sammlungen der Markgrafen und Großherzöge von Baden, Katalog zur Ausstellung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe 13. März bis 9. Juni 1996, hrsg. von Harald Siebenmorgen. Karlsruhe 1996.

Ak Karlsruhe 1996b

Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik, Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 4. April bis 30. Juni 1996. Ostfildern-Ruit 1996.

Ak Karlsruhe 2001/02

Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450–1525, Katalog zur Landesausstellung Baden-Württemberg in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 29. September 2001 bis 3. Februar 2002. Stuttgart 2001.

Ak Köln 2001

Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars, Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum Köln 19. Mai bis 20. August 2001, hrsg. von Rainer Budde und Roland Krischel. Köln 2001.

Ak London 2003/04

Gothic. Art of England 1400–1547, Katalog zur Ausstellung des Victoria and Albert Museum London 9. Oktober 2003 bis 18. Januar 2004, hrsg. von Richard Marks und Paul Williamson. London 2003.

Ak Los Angeles 2003

Kren, Thomas und Scot McKendrick: Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe, Katalog zur Ausstellung im J. Paul Getty Museum, Los Angeles 17. Juni bis 7. September 2003 und der Royal Academy of Arts, London 29. November 2003 bis 22. Februar 2004. Los Angeles 2003.

Ak Neustift 1998

Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498–1998, Katalog zur Ausstellung im Augustiner-Chorherrenstift Neustift 25. Juli bis 31. Oktober 1998, im Auftrag der Südtiroler Landesregierung hrsg. vom Südtiroler Kulturinstitut – Kulturservice. Bozen / Lana 1998.

Ak New York 1985/86

Liechtenstein. The Princely Collections, Katalog zur Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, New York 26. Oktober 1985 bis 1. Mai 1986, hrsg. von John P. O'Neill und Kathleen Howard. New York 1985.

Ak New York 1986

Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1550, Katalog zur Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, New York 8. April bis 22. Juni 1986. München 1986.

Ak Nürnberg 1983

Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Katalog zur Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 25. Juni bis 25. September 1983. Frankfurt am Main 1983.

Ak Paris 1991

Scailliérez, Cécile: Joos van Cleve au Louvre. Katalog zur Ausstellung im Louvre, Paris 14. Februar bis 27. Mai 1991 (Les dossiers du Département des peintures, 39). Paris 1991.

Ak Paris 2003

Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV^e siècle, Katalog zur Ausstellung der Bibliothèque Nationale de France 25. März bis 22. Juni 2003, hrsg. von François Avril. Paris 2003.

Ak Rothenburg 1987

Reichsstädte in Franken, Katalog zur Ausstellung in Rothenburg 1987, hrsg. von Rainer A. Müller und Brigitte Buberl unter Mitarbeit von Evamaria Brockhoff (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 14/87). München 1987.

Ak Schloß Ambras 1992

Kunst um 1492. Hispania-Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien, Katalog zur Ausstellung auf Schloß Ambras bei Innsbruck 3. Juli bis 20. September 1992. Mailand 1992.

Ak Schloß Ambras 2002

Werke für die Ewigkeit. Kaiser Maximilian I. und Erzherzog Ferdinand II., Katalog zur Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Sammlungen Schloß Ambras 6. Juli bis 31. Oktober 2002, hrsg. von Wilfried Seipel. Wien 2002.

Ak Schwäbisch Hall 2004

Alte Meister in der Sammlung Würth. Der ehemals Fürstlich Fürstenbergische Bilderschatz, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall 16. Oktober 2004 bis 1. Mai 2005, hrsg. von C. Sylvia Weber. Schwäbisch Hall 2004.

Ak Schweinfurt 2002

Amor als Topograph. 500 Jahre Amores des Conrad Celtis. Ein Manifest des deutschen Humanismus, Katalog zur Kabinettausstellung der Bibliothek Otto Schäfer 7. April bis 30. Juni 2002, hrsg. von Claudia Wiener, Jörg Robert sowie Günter und Ursula Hess (Ausstellungskatalog, 18). Schweinfurt 2002.

Ak Stift Lilienfeld 1976

1000 Jahre Babenberger in Österreich, Katalog zur Ausstellung in Stift Lilienfeld 15. Mai bis 31. Oktober 1976 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N. F. 66). Wien ²1976.

Ak Tirol / Trentino 2000

circa 1500. Leonhard und Paola: Ein ungleiches Paar, De ludo globi: Vom Spiel der Welt, An der Grenze des Reiches, Katalog zur Landesausstellung 2000 Mostra storico. Mailand 2000.

Ak Ulm 1997

Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm, Katalog zur Ausstellung des Ulmer Museums und des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart im Ulmer Museum 7. September bis 16. November 1997, hrsg. von Brigitte Reinhard und Michael Roth. Ulm 1997.

Ak Wetzlar 2002

Kaiser Maximilian I. Bewahrer und Reformier, Katalog zur Ausstellung im Reichskammergerichtsmuseum Wetzlar vom 2. August bis 31. Oktober 2002, hrsg. von Georg Schmidt-von Rhein. Ramstein 2002.

Ak Wien 1952

Abendländische Buchmalerei, Katalog zur Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek Mai bis Oktober 1952, bearb. von Franz Unterkircher. Wien 1952

Ak Wien 1959

Maximilian I. 1459–1519, Katalog zur Ausstellung in der Österreichischen Nationalbibliothek, der Graphischen Sammlung Albertina und der Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien 23. Mai bis 30. September 1959, bearb. von Franz Unterkircher (Biblos-Schriften, 23). Wien 1959.

Ak Wien 1996

Thesaurus Austriacus. Europas Glanz im Spiegel der Buchkunst, Handschriften und Kunstalben von 800 bis 1600, Katalog zur Millenniums-Ausstellung und 150. Prunksaal-Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek 14. Juni bis 3. November 1996, hrsg. von Eva Irblich. Wien 1996.

Ak Wien 2003a

Albrecht Dürer, Katalog zur Ausstellung in der Albertina, Wien 5. September bis 30. November 2003, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath. Ostfildern-Ruit 2003.

Ak Wien 2003b

Kaiser Ferdinand I. 1503–1564. Das Werden der Habsburgermonarchie, Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, 15. April bis 31. August 2003, hrsg. von Wilfried Seipel. Wien / Mailand 2003.

Ak Wien 2012

Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, Katalog zur Ausstellung in der Albertina Wien, 14. September 2012 bis 6. Januar 2013, hrsg. von Eva Michel und Maria Luise Sternath. München / London / New York 2012.

Ak Wien / München 2011

Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, 31. Mai bis 4. September 2011 und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 16. September 2011 bis 15. Januar 2012, hrsg. von Sabine Haag, Christiane Lange, Christof Metzger und Karl Schütz. München 2011.

Ak Wiener Neustadt 2000

Der Aufstieg eines Kaisers: Maximilian I. Von seiner Geburt bis zur Alleinherrschaft 1459–1493, Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum Wiener Neustadt 25. März bis 2. Juli 2000. Wiener Neustadt 2000.

AKL

Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker – Internationale Künstlerdatenbank – Online. München 2004.

Alexander 1988

Alexander, Jonathan J.: Constraints on Pictorial Invention in Renaissance Illumination. The Role of Copying North and South of the Alps in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries. In: *Miniatura* 1, 1988, S. 123–135.

Alexander 1989

Alexander, Jonathan J. G.: Facsimiles, Copies, and Variations. The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts. In: *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Papers VII (Studies in the History of Art, 20). Washington D.C. 1989, S. 61–72.

Alexander 1997

Alexander, Jonathan J. G.: The Portrait of Richard II in Westminster Abbey. In: *The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych*, hrsg. von Dillian Gordon, Lisa Monnas und Caroline Elam. London 1997, S. 197–206.

Allen / Allen 1906–58

Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami, hrsg. von P. S. Allen und H. M. Allen, 12 Bde. Oxford 1906–58.

Althoff 2003a

Althoff, Gerd: Inszenierte Herrschaft. Geschichtsschreibung und politisches Handeln im Mittelalter. Darmstadt 2003.

Althoff 2003b

Althoff, Gerd: Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter. Darmstadt 2003.

Ammann 1996

Ammann, Gert: Kaiser Maximilians I. Rettung aus der Martinswand. In: Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger, Katalog zur Ausstellung des Tiroler Landeskundlichen Museums im Zeughaus Kaiser Maximilians I., Innsbruck 23. April bis 7. Juli 1996 und im Südtiroler Landesmuseums Schloß Tirol, Dorf Tirol 26. Juli bis 20. Oktober 1996. Bozen / Innsbruck 1996, S. 30–34, 63–85: Maximilian I. und Tirol (Gert Ammann u. a.)

Ankwicz 1916

Ankwicz, Hans von: Bernhard Strigel in Wien. In: Kunst und Kunsthandwerk 19, 1916, S. 281–321.

Ankwicz-Kleehoven 1937

Ankwicz-Kleehoven, Hans: Das Totenbildnis Kaiser Maximilians I. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 11, 1937, S. 59–68 und Abb. 70–78.

Ankwicz-Kleehoven 1959

Ankwicz-Kleehoven, Hans: Der Wiener Humanist Johannes Cuspinian. Gelehrter und Diplomat zur Zeit Kaiser Maximilians I. Graz / Köln 1959.

Anzelewsky 1965

Anzelewsky, Fedja: Ein unbekannter Entwurf Hans Burgkmairs für das Reiterdenkmal Kaiser Maximilians. In: Festschrift für Peter Metz, hrsg. von Ursula Schlegel und Claus Zoege von Manteuffel. Berlin 1965, S. 295–304.

Anzelewsky²1991

Anzelewsky, Fedja: Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Text- und Tafelband. Berlin²1991.

Arnold 1999

Arnold, Klaus: Da ich het die gestalt. Bildliche Selbstzeugnisse in Mittelalter und Renaissance. In: Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit, hrsg. von Klaus Arnold, Sabine Schmolinsky und Urs Martin Zahnd (Selbstzeugnisse des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit, 1). Bochum 1999, S. 201–221.

Baader 1999a

Baader, Hannah: Anonym: »Sua cuique Persona«. Maske, Rolle, Porträt (ca. 1520). In: Porträt, hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2). Berlin 1999, S. 239–246.

Baader 1999b

Baader, Hannah: Giovan Paolo Lomazzo. Das Porträt als Zeichensystem (1584). In: Porträt, hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Geschichte

der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2). Berlin 1999, S. 307–315.

Baldass 1913/14a

Baldass, Ludwig von: Die Bildnisse Kaiser Maximilians I. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 31, 1913/14, S. 247–334.

Baldass 1913/14b

Baldass, Ludwig von: Hans Burgkmairs Entwurf zu Jörg Erharts Reiterbildnis Kaiser Maximilians I. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 31, 1913/14, S. 359–362 mit Taf. 46.

Baldass 1923

Baldass, Ludwig von: Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians. Wien 1923.

Barth 1960–63

Barth, Médard: Handbuch der elsässischen Kirchen im Mittelalter, hrsg. von der Société d'histoire de l'Eglise d'Alsace (Etudes générales. Forschungen zur Kirchengeschichte des Elsaß, N. F. 4). Straßburg 1960–63 [zugleich: Archives de l'Eglise d'Alsace 27 / N. F. 11 bis 29 / N. F. 13, 1960–63].

Bartrum ²2003

Bartrum, Giulia: Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist, mit Beiträgen von Günter Grass, Joseph L. Koerner und Ute Kuhlemann. London ²2003.

Bätschmann / Griener 1994

Bätschmann, Oskar und Pascal Griener: Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1994, S. 626–650.

Bätschmann / Schäublin 2000

Leon Battista Alberti: »Das Standbild«, »Die Malkunst«, »Grundlagen der Malerei«, hrsg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz. Darmstadt 2000.

Bautz 1999

Bautz, Michaela: Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert. Berlin 1999.

Baxandall ³1996

Baxandall, Michael: Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen. München ³1996 [Originalausgabe New York / London 1980].

Beckerath 1998

Beckerath, Astrid von: Die Werkstätten. In: Spätgotische Flügelaltäre in Graubünden und im Fürstentum Liechtenstein, hrsg. von Astrid von Beckrath u. a. Chur 1998, S. 81–125.

Belozerskaya 2002

Belozerskaya, Marina: Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts across Europe. Cambridge 2002.

Belting 1996

Belting, Hans: Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen. In: Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen, hrsg. von Constantin von Barloewen. München 1996, S. 92–136.

Belting 2002

Belting, Hans: Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit. In: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, hrsg. von Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz. München 2002, S. 29–52.

Belting²2002

Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft (Bild und Text). München²2002.

Belting / Kruse 1994

Belting, Hans und Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994.

Benesch / Auer 1957

Benesch, Otto und Erwin M. Auer: Die Historia Friderici et Maximiliani (Denkmäler deutscher Kunst). Berlin 1957.

Beutler 1991

Beutler, Werner: Die elf Stifter des spätmittelalterlichen Brunozyklus für die Kölner Kartause. Eine Spurensuche, mit einem Beitrag von Manfred Huiskes. In: Die Kölner Kartause um 1500. Eine Reise in unsere Vergangenheit, Aufsatzband hrsg. von Werner Schäfke. Köln 1991, S. 291–328.

Bevers 1986

Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Graphischen Sammlung München 10. Dezember 1986 bis 15. Februar 1987 und im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 11. April bis 14. Juni 1987, bearb. von Holm Bevers. München 1986.

Beyer 2002

Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei. München 2002.

Biedermann 1982

Biedermann, Gottfried: Katalog Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum. Mittelalterliche Kunst. Tafelwerke, Schreinaltäre, Skulpturen, mit Beiträgen zum technischen Aufbau der Kunstwerke von Günther Diem, hrsg. von der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum (Joannea, 5). Graz 1982.

Bigelmair / Zoepfl 1938

Nikolaus Ellenbog. Briefwechsel, Einleitung und Buch I–II von Andreas Bigelmair, Buch III–IX und Register von Friedrich Zoepfl (Corpus Catholicum, 19/21). Münster 1938.

Birken 1668

Spiegel der Ehren des Hoeschstloeblichsten Kayser- und Koeniglichen Erzhauses Oesterreich oder Ausführliche GeschichtSchrift von Desselben, und derer durch Erwählungs-, Heurat-, Erb- und Glücks-Fälle ihm zugewandter Käyserlichen HöchstWürde ... Erstlich vor mehr als C Jahren verfasst durch ... Johann Jacob Fugger. Nunmehr aber ...

Aus dem Original neu-üblicher umgesetzt, ... aus alten und neuen Geschichtsschriften erweitert... durch Sigmund von Birken. Nürnberg 1668.

Blockmans 1994

Blockmans, Wim: Le dialogue imaginaire entre princes et sujets. Le joyeuses entrées en Brabant en 1492 et en 1496. In: Fêtes et cérémonies aux XIV^e–XVI^e siècles, Actes des rencontres de Lausanne (23 au 26 septembre 1993), hrsg. von Jean-Marie Cauchies (Publication du Centre européen d'études bourguignonnes XIV^e-XVI^e s., 34). Neuchâtel 1994, S. 37–53.

Bock / Grosshans 1996

Gemäldegalerie Berlin: Gesamtverzeichnis. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, bearb. von Henning Bock u. a., Redaktion Rainald Grosshans. Berlin 1996.

Bode 1881

Bode, Wilhelm von: Bernhard Strigel, der sogenannte Meister der Sammlung Hirscher, mit einem Verzeichnis der Werke von L. Scheibler. In: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 2, 1881, S. 54–61.

Boehm 1985

Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985.

Boer / Cordfunke 1995

Boer, Dick E. H. de und Erik H. P. Cordfunke: Graven van Holland. Portretten in woord en beeld (880–1580). Zutphen 1995.

Böhm 1998

Böhm, Christoph: Die Reichsstadt Augsburg und Kaiser Maximilian I. Untersuchungen zum Beziehungsgeflecht zwischen Reichsstadt und Herrscher an der Wende zur Neuzeit (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, 36). Sigmaringen 1998.

Bowles 1961

Bowles, Edmund A.: Unterscheidung der Instrumente Buisine, Cor, Trompe und Trompette. In: Archiv für Musikwissenschaft 18, 1961, S. 52–72.

Bowles 1977

Bowles, Edmund A.: Iconography as a Tool for Examining the Loud Consort in the Fifteenth Century. In: Journal of the American Musical Instrument Society 3, 1977, S. 100–121.

Boyle / Mittler 1989–95

Bibliotheca Palatina. Druckschriften, Volltext Mikrofiche-Edition, hrsg. von Leonard Boyle und Ernst Mittler. München u. a. 1989–95.

Braunstein 1990

Braunstein, Philippe: Portraits de rois allemands à la fin du Moyen Age. Modèle et vérité. In: Texte – image. Bild – Text, hrsg. von Sybil Dümchen und Michael Nerlich. Berlin 1990, S. 115–122.

Brilliant²1997

Brilliant, Richard: Portraiture. London²1997.

Brucher 2003

Brucher, Günter: Architektur von 1430 bis um 1530. In: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3: Spätmittelalter und Renaissance, hrsg. von Artur Rosenauer. München u. a. 2003, S. 195–264.

Buchner 1953

Buchner, Ernst: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit (Denkmäler deutscher Kunst). Berlin 1953.

Buder 1999

Buder, Susanne: Der Flügelaltar aus Santa Maria in Calanca von Ivo Strigel 1512. Kunstwissenschaftliche und kunsttechnologische Studien zu einem Altarwerk der Spätgotik. Ungedruckte Lizentiatsarbeit Basel 1999.

Bulst / Lüttenberg / Prieuer 2002

Bulst, Neithard, Thomas Lüttenberg und Andreas Prieuer: Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch. In: Saeculum 53, 2002, S. 21–73.

Bünsche 1998

Bünsche, Bernd: Die Verwendung von Lochpausen bei der Anfertigung der Fürstenportraits durch Lucas Cranach den Älteren. In: Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen, hrsg. von Ingo Sandner. Regensburg 1998, S. 61–64.

Burger 1956

Burger, Heinz Otto: Der »Weißkunig« als Literaturdenkmal. In: Kaiser Maximilians I. »Weißkunig«, 2 Bde., in Lichtdruck-Faksimiles nach Frühdrucken mit Hilfe der Max-Kade-Foundation Inc. New York für den Stuttgarter Galerieverein hrsg. von Heinrich Theodor Musper in Verbindung mit Rudolf Buchner, Heinz Otto Burger und Erwin Petermann. Stuttgart 1956, Bd. 1, S. 13–33.

Burkart 2000

Burkart, Lucas: Die Stadt der Bilder. Familiäre und kommunale Bildinvestition im spätmittelalterlichen Verona. München 2000.

Burkart / Groebner 2000

Burkart, Lucas und Valentin Groebner: Bilder, Zeichen, böse Spiegel. Medienwandel und Visualisierung um 1500. In: Shifting Boundaries of the Real. Making the Invisible Visible, hrsg. von Helga Nowotny und Martina Weiss. Zürich 2000, S. 5–30.

Burke 2000

Burke, Peter: Präsentation und Re-Präsentation. Die Inszenierung Karls V. In: Karl V. und seine Zeit (1500–1558), hrsg. von Hugo Soly. Köln 2000, S. 393–475.

Bushart 1977

Bushart, Bruno: Der „Lebensbrunnen“ von Hans Holbein dem Älteren. In: Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Traeger. Tübingen 1977, S. 45–70.

Bushart 1994

Bushart, Bruno: Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg. München 1994.

Bushart / Lübbecke 1985

Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, bearb. von Isolde Lübbecke in Zusammenarbeit mit Bruno Bushart, hrsg. von Bruno Bushart. Schweinfurt 1985.

Buttlar-Gerhartl 1997

Buttlar-Gerhartl, Gertrud: Der St. Georgs-Ritterorden und Wiener Neustadt. In: Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, Vorträge der Millstätter Symposien 1981–1995, im Auftrag des Geschichtsvereines für Kärnten hrsg. von Franz Nikolasch (Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, 78). Klagenfurt 1997, S. 511–527.

Büttner 1983

Büttner, Frank O.: *Imitatio Pietatis*. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung. Berlin 1983.

Cameron / Hall 1999

Eusebius: *Life of Constantine*. Einleitung, Übersetzung und Kommentar von Averil Cameron und Stuart G. Hall (Clarendon Ancient History Series). Oxford 1999.

Campbell 1990

Campbell, Lorne: *Renaissance Portraits*. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th centuries. London / New Haven 1990.

Cauchies 1994

Cauchies, Jean-Marie: La signification politique des entrées princières dans les pays-bas. Maximilien d'Autriche et Philippe le Beau. In: *Fêtes et cérémonies aux XIV^e–XVI^e siècles*, Actes des rencontres de Lausanne (23 au 26 septembre 1993), hrsg. von Jean-Marie Cauchies (Publication du Centre européen d'études bourguignonnes XIV^e-XVI^e s., 34). Neuchâtel 1994, S. 19–35.

Charlet 2000

Claudian: *Œuvres*, Bd. II,2: *Poèmes politiques* (395–398), hrsg. und übersetzt von Jean-Louis Charlet (Collection des Universités de France, Série Latine 358). Paris 2000.

Chmel 1838

Joseph Grünpeck »*Historia Friderici IV (sic!) et Maximiliani I.*« In: *Der österreichische Geschichtsforscher*, Bd. 1, hrsg. von Joseph Chmel. Wien 1838, Nr. 4, S. 64–97.

Chmelarz 1886 [1970]

Die »Ehrenforte« des Kaisers Maximilian I. Nachdruck der 1885–1886 bei Adolf Holzhausen, Wien, erschienenen Ausgabe, erläutert von Eduard Chmelarz. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 4, 1886, S. 289–319. Graz 1970.

Chmelarz 1894

Chmelarz, Eduard: *Jost de Negkers Helldunkelblätter Kaiser Max und St. Georg*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 15, 1894, S. 392–397.

Christie's 1997

Christie's London. *Important Old Master Pictures*, Friday 4 July 1997 (Katalog Nr. 5823). London 1997.

Chroniken 23/4 [1894]

Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert, Bd. 23: Die Chroniken der schwäbischen Städte. Augsburg, Bd. 4, hrsg. von Karl von Hegel, bearb. von Friedrich Roth. Leipzig 1894.

Ciardi 1975

Lomazzo, Gian Paolo: Scritti sulle arti, Bd. 2, hrsg. von Roberto Paolo Ciardi (Raccolta Pisana di saggi e studi, 34). Florenz 1975.

Cook 1995

Cook, B. J.: Showpieces. Medallion Coins in Early Modern Europe. In: *The Medal* 26, 1995, S. 3–25.

Coopland 1969

Mézières, Philippe de: *Le songe du Vieil Pèlerin*, 2 Bde., hrsg. von G. W. Coopland. Cambridge 1969.

Cremer 1995

Cremer, Folkhard: „Kindlichait, Junglichait, Mandlichait, Tewrlichait“. Eine Untersuchung zur Text-Bild-Redaktion des Autobiographieprojektes Kaiser Maximilians I. und zur Einordnung der Erziehungsgeschichte des »Weißkunig« (Deutsche Hochschulschriften, 1076). Egelsbach / Frankfurt am Main / St. Peter Port 1995.

Curschmann 1995

Curschmann, Michael: Constantine – Heraclius. German Texts and Picture Cycles. In: *Piero della Francesca and His Legacy*, hrsg. von Marilyn Aronberg Lavin (Studies in the History of Art, 48 / Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXVIII). Washington D. C. / Hanover / London 1995, S. 49–64.

Curtius 1948 [¹¹1993]

Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen / Basel ¹¹1993 [Erstpublikation 1948].

Cuspinian 1541

Cuspinian, Johannes: *Ein auszerleszne Chronicka von C. Julio Cesare dem ersten, bisz auff Carolum dieser zeit Rhömischen Keyser, auch von allen Orientischen oder Griechischen vnd Türckischen Keysern...* durch Doctor Casparn Hedion in das Teütsch bracht. Straßburg 1541.

Deuchler 1983

Deuchler, Florens: Maximilian I. und die Kaiserviten Suetons. Ein spätmittelalterliches Herrscherprofil in antiken und christlichen Spiegelungen. In: *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, zusammengestellt und hrsg. von Florens Deuchler, Mechthild Flury-Lemberg und Karel Otavsky. Bern 1983, S. 128–149.

Didi-Huberman 1994a

Didi-Huberman, Georges: *Celui par qui s'ouvre la terre. Une iconographie à l'épreuve de ses transformations*. In: Didi-Huberman, Georges, Riccardo Garbetta und Manuela Morgaine: *Saint Georges et le dragon. Versions d'une légende*. Paris 1994, S. 19–124.

Didi-Huberman 1994b

Didi-Huberman, Georges: Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari. La légende du portrait »sur le vif«. In: *Mélanges de l'école française de Rome. Italie et méditerranée* 106/2, 1994, S. 383–432.

Didi-Huberman 1998

Didi-Huberman, Georges: The Portrait, the Individual and the Singular. Remarks on the Legacy of Aby Warburg. In: *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, hrsg. von Nicholas Mann und Luke Syson. London 1998, S. 165–188 und 231–235.

Dodgson 1910/11

Dodgson, Campbell: Drei Studien, I. Zum »Weißkunig«, II. Eine Darstellung des Jagdunfalls der Maria von Burgund, III. Zu den Horoskopen des Stabius. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 29, 1910/11, S. 1–13 mit Taf. 1.

Dreyer 1979

Dreyer, Peter: *Kupferstichkabinett Berlin. Italienische Zeichnungen*. Stuttgart / Zürich 1979.

Dülberg 1990

Dülberg, Angelica: *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*. Berlin 1990.

Dülberg 1995

Dülberg, Angelica: Ein unbekanntes Bildnisdiptychon des Kaisers Maximilian I. in den Zittauer Stadtmuseen. In: *Denkmalkunde und Denkmalpflege. Wissen und Wirken. Festschrift für Heinrich Magirius zum 60. Geburtstag am 1. Februar 1994*, hrsg. von Ute Reupert, Thomas Trajkovits und Winfried Werner. Dresden 1995, S. 283–291.

Dürer »Unterweisung der Messung« (1525)

Albrecht Dürer »Unterweisung der Messung«, Faksimiledruck nach dem Original der Bayerischen Staatsbibliothek München. Nördlingen²1983.

Egg 1959

Egg, Erich: Ein unbekanntes Bildnis Kaiser Maximilians in Bozen. In: *Tiroler Heimatblätter* 34 (Heft 1/3), 1959, S. 10 ff.

Egg 1962

Egg, Erich: *Die Kunst der Seidensticker im Umkreis des Innsbrucker Hofes (Schlern-Schriften, 228)*. Innsbruck 1962.

Eger 1965

Eger, Hanna: *Ikonographie Kaiser Friedrichs III*. Ungedruckte Diss. Wien 1965.

Egg 1966

Egg, Erich: Zur maximilianischen Kunst in Innsbruck. In: *Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum* 46, 1966, S. 11–80.

Egg 1977

Egg, Erich: *Die Münzen Kaiser Maximilians I*. Innsbruck o. J. (1977).

Ehlers 2003

Ehlers, Joachim: Friedrich I. Barbarossa (1152–1190). In: *Die deutschen Herrscher des Mittelalters. Historische Porträts von Heinrich I. bis Maximilian I. (919–1519)*, hrsg.

von Bernd Schneidmüller und Stefan Weinfurter. München 2003, S. 232–257 und 579 ff.

Eichberger 2002

Eichberger, Dagmar: Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande (*Burgundica*, 5). Turnhout 2002.

Eichberger / Beaven 1995

Eichberger, Dagmar und Lisa Beaven: Family Members and Political Allies. The Portrait Collection of Margaret of Austria. In: *The Art Bulletin* 77, 1995, S. 225–248.

Eichler 1994

Eichler, Ulrike: Kunst bringt Gunst. Randbemerkungen zu dem in München versteigerten Gemälde „Kaiser Maximilian bei Albrecht Dürer“. In: *Pinxit, sculpsit, fecit. Kunst-historische Studien. Festschrift für Bruno Bushart*, hrsg. von Bärbel Hamacher und Christl Karnehm. München 1994, S. 332–343.

Eichner 1959

Schlegel, Friedrich: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, eingeleitet und hrsg. von Hans Eichner (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 4). München / Paderborn / Wien / Zürich 1959.

Eisenbeiß 1998

Eisenbeiß, Anja: Ein Fürbittebild von 1519 in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Überlegungen zur Synthese von *Intercessio* und herrscherlicher Selbstdarstellung bei Kaiser Maximilian I. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 35, 1998, S. 78–104.

Erben 2003

Erben, Dietrich: Die Jagd, der Krieg und der Friede. In: *PAX. Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens*, hrsg. von Wolfgang Augustyn. München 2003, S. 361–381.

Eser 1996

Eser, Thomas: Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance (*Kunstwissenschaftliche Studien*, 65). München / Berlin 1996.

Falk 1968

Falk, Tilman: Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers (*Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft*). München 1968.

Feuchtmayr 1921/22

Feuchtmayr, Karl: Der Augsburger Bildhauer Jörg Muscat. In: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 12, 1921/22, S. 98–111.

Fichtenau 1961

Fichtenau, Heinrich: Die Lehrbücher Maximilians I. und die Anfänge der Frakturschrift, mit 40 einfarbigen und vier mehrfarbigen Wiedergaben nach Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Hamburg 1961.

Fields-Crow 1994

Fields-Crow, Jennifer L.: Controlling Images. Portraits of Charles V as Representations of His Political Agenda in Fourteenth Century France. In: *Atharor* 12, 1994, S. 27–33.

Fillitz 1956

Fillitz, Hermann: Die Insignien und Ornate des Kaisertums Österreich. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 52 / N. F. 16, 1956, S. 123–146.

Fillitz 1997

Fillitz, Hermann: Die Schatzkammer in Wien. Symbole abendländischen Kaisertums. Wien 1997 [Erstpublikation Salzburg / Wien 1986].

Fink 1963

Fink, August: Die Schwarzschen Trachtenbücher. Berlin 1963.

Fischer-Lichte 2000

Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung. In: Inszenierung von Authentizität, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug (Theatralität, 1). Tübingen / Basel 2000, S. 11–27.

Flaten 2003

Flaten, Arne R.: Identity and the Display of *medaglie* in Renaissance and Baroque Europe. In: Word & Image 19, 2003, S. 59–73.

Flechsigt 1928/31

Flechsigt, Eduard: Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, 2 Bde. Berlin 1928/31.

Frenssen 1995

Frenssen, Birte: „... des großen Alexanders weltliches Königszepter mit des Apelles Pinsel vereinigt.“ Ikonographische Studien zu ‚Künstler / Herrscher-Darstellung‘. Diss. Köln 1995.

Friedhuber 1973

Friedhuber, Inge: Der »Fuggerische Ehrenspegel« als Quelle zur Geschichte Maximilians I. Ein Beitrag zur Kritik der Geschichtswerke Clemens Jägers und Sigmund von Birkens. In: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 81, 1973, S. 101–138.

Friedländer / Rosenberg ²1979

Friedländer, Max J. und Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach. Basel / Boston / Stuttgart ²1979.

Frieß 1993

Frieß, Peter: Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur. München 1993.

Früchtl / Zimmermann 2001

Früchtl, Josef und Jörg Zimmermann: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. In: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, hrsg. von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann (Aesthetica in der edition suhrkamp, 2196). Frankfurt am Main 2001, S. 9–47.

Fulin 1882

I diarii di Marino Sanuto, Bd. 7, hrsg. von R. Frulin. Venedig 1882.

Füssel 2001

Hartmann Schedel »Weltchronik«. Kolorierte Gesamtausgabe von 1493, Einleitung und Kommentar von Stephan Füssel. Köln u. a. 2001.

Füssel 2003

Kaiser Maximilian I.: Die Abenteuer des Ritters Theuerdank. Kolorierter Nachdruck der Gesamtausgabe von 1517, Kommentar von Stephan Füssel: Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit. Der Theuerdank von 1517. Eine kulturhistorische Einführung. Köln u. a. 2003.

Gadamer 1960 [1990]

Gadamer, Hans-Georg: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Gesammelte Werke, 1). Tübingen 1990.

Gallagher / Greenblatt 2000

Gallagher, Catherine und Stephen Greenblatt: Practicing New Historicism. Chicago / London 2000.

Gamber 1955

Gamber, Ortwin: Harnischstudien VI. Stilgeschichte des Plattenharnisches von 1440–1510. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 51 / N. F. 15, 1955, S. 31–102.

Gamber 1957

Gamber, Ortwin: Der Turnierharnisch zur Zeit König Maximilians I. und das Thunische Skizzenbuch. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 53 / N. F. 17, 1957, S. 33–70.

Gamber 1961

Gamber, Ortwin: Die mittelalterlichen Blankwaffen der Wiener Waffensammlung. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 57 / N. F. 21, 1961, S. 7–38.

Gamber 1975

Gamber, Ortwin: Kolman Helmschmid, Ferdinand I. und das Thunische Skizzenbuch. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 71 / N. F. 35, 1975, S. 9–38.

Geiger 1870

Geiger, Ludwig: Nikolaus Ellenbog. In: Österreichische Vierteljahresschrift für katholische Theologie 9, 1870, S. 45–112 und 161–208.

Geisberg 1974

Geisberg, Max: The German Single-Leaf Woodcut. 1500–1550, 4 Bde., überarbeitet und hrsg. von Walter L. Strauss. New York 1974.

Geschichte der bildenden Kunst in Österreich

Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 6 Bde., im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften hrsg. von Hermann Fillitz. München / London / New York 1998–2003.

Goebel / Reichmann 1989–2003

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, 12 Bde, hrsg. von Ulrich Goebel und Oskar Reichmann, bislang erschienen Bd. 1–4 und Einzellieferungen. Berlin / New York 1989–2003.

Goldberg / Heimberg / Schawe 1998

Goldberg, Gisela, Bruno Heimberg und Martin Schawe: Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München. Heidelberg 1998.

Grandidier 1900

Nouvelles œuvres inédites de Grandidier, Bd. 5, hrsg. im Auftrag der Société industrielle de Mulhouse. Colmar 1900.

Greenblatt 1980

Greenblatt, Stephen: Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. Chicago / London 1980.

Grimm / Erichsen / Brockhoff 1994

Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, hrsg. von Claus Grimm, Johannes Erichsen und Evamaria Brockhoff (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 26/94). Regensburg 1994.

Grimme 1961

Grimme, Ernst Günther: Novus Constantinus. Die Gestalt Konstantins des Großen in der imperialen Kunst der mittelalterlichen Kaiserzeit. In: Aachener Kunstblätter 22, 1961, S. 7–20.

Groebner 1998

Groebner, Valentin: Die Kleider des Körpers des Kaufmanns. Zum „Trachtenbuch“ eines Augsburger Bürgers im 16. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Historische Forschung 25, 1998, S. 323–358.

Groebner 2002

Groebner, Valentin: Der Schein der Person. Bescheinigung und Evidenz. In: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, hrsg. von Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz. München 2002, S. 309–323.

Groebner 2004

Groebner, Valentin: Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters. München 2004.

Grosse 2003

Grosse, Fritz: Image der Macht. Das Bild hinter den Bildern bei Ottheinrich von der Pfalz (1502–1559). Petersberg 2003.

Grössinger 2002

Grössinger, Christa: Humour and Folly in Secular and Profane Prints of Northern Europe, 1430–1540. London / Turnhout 2002.

Grote 1975

Grote, Ludwig: Kaiser Maximilian in der Schedelschen Weltchronik, mit einem Anhang von Dieter Wuttke. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 62, 1975, S. 60–83.

Grotefeld¹³1991

Grotefeld, Hermann: Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit, hrsg. von Jürgen Asch. Hannover¹³1991.

Grün 1830

Grün, Anastasius: *Der Letzte Ritter. Romanzen=Kranz*. München 1830.

Günther 1997

Die »Neun Helden«, zwei Blätter aus der »Straßburger Chronik«, Federzeichnungen auf Papier, Straßburger Werkstattgemeinschaft. Straßburg, 1492. In: Antiquariat Dr. Jörn Günther. *Handschriften und Miniaturen aus dem deutschen Sprachgebiet (Katalog 5)*. Hamburg 1997, Nr. 32, S. 168–173.

Gwynne 1996

Gwynne, Paul: »Tu alter Caesar eris«. Maximilian I, Vladislav II, Johannes Michael Nagonius and the *Renovatio Imperii*. In: *Renaissance Studies* 10, 1996, S. 56–71.

Habich 1913

Habich, Georg: *Das Reiterdenkmal Kaiser Maximilians I. in Augsburg*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 8, 1913, S. 255–262.

Habich 1929/34

Die deutschen Schaumünzen des 16. Jahrhunderts, 2 Bde. und Registerband, mit Unterstützung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft im Auftrag des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft hrsg. von Georg Habich. München 1929/34.

Hahn 2004

Hahn, Alois: *Wohl dem, der eine Narbe hat. Identifikationen und ihre soziale Konstruktion*. In: *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft*, hrsg. von Peter von Moos (Norm und Struktur, 23). Köln / Weimar / Wien 2004, S. 43–62.

Halm 1962

Halm, Peter: *Hans Burgkmair als Zeichner*. In: *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst* 3. Folge 13, 1962, S. 75–162.

Hartig 1917

Hartig, Otto: *Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse, XXVIII/3)*. München 1917.

Hasse 2001

Hasse, Claus-Peter: *Otto der Große und Magdeburg. Das Nachleben eines Kaisers in seiner Stadt*. In: *Otto der Große. Magdeburg und Europa, Essayband zur Ausstellung im Kulturhistorischen Museum Magdeburg vom 27. August bis 2. Dezember 2001*, hrsg. von Matthias Puhle. Mainz 2001, S. 427–443.

Heinz 1975

Heinz, Günther: *Das Porträtbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 71 / N. F. 35, 1975, S. 165–310.

Heinz 1995

Heinz, Andreas: *Die älteste Messe zur Verehrung des Heiligen Rocks im Dom zu Trier (1512)*. In: *Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi*, hrsg. von Erich Aretz, Michael Embach, Martin Persch und Franz Ronig. Trier 1995, S. 485–515.

Herrbach 1990

Herrbach, Elsa Brigitte: Badisches Landesmuseum, Neuerwerbungen 1989. Neuzeit, Bronzeplastik C. Julius Caesar. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 27, 1990, S. 171–173.

Herrgott 1750–72

Herrgott, Marquard: Monumenta Augustae Domus Austriacae. 4 Bde. Wien / Freiburg im Breisgau 1750–72.

Hertlein 1977

Hertlein, Edgar: Das Grabmonument Kaiser Friedrichs III. (1415–1493) als habsburgisches Denkmal. In: Pantheon 35, 1977, S. 294–305.

Heydenreich 1949

I disegni di Leonardo da Vinci e della sua scuola conservati nella Galleria dell'Accademia di Venezia, hrsg. von Ludwig Heinrich Heydenreich. Florenz 1949.

Hill 1930

Hill, George Francis: A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini, 2 Bde. London 1930.

Hinz 1974

Hinz, Berthold: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 139–218.

Hollstein 5

Hollstein, Friedrich W. H.: German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700, Bd. 5: Brucker – Coriolanus. Amsterdam 1957.

Honold 1967

Honold, Konrad: Ein unbekanntes Bildnis Kaiser Maximilians I. von Bernhard Strigel. In: Tiroler Heimatblätter 42, 1967, S. 33–39.

Hub³1959

Hub, Ignaz: Deutschland's Balladen- und Romanzen-Dichter von G. A. Bürger bis auf die neueste Zeit. Eine Auswahl des Schönsten und charakteristisch Werthvollsten aus dem Schatze der lyrischen Epik, nebst Biographien und Charakteristiken der Dichter unter Berücksichtigung der namhaftesten kritischen Stimmen. Würzburg / Karlsruhe³1859.

Huyskens 1949

Huyskens, Albert: Die Krönung König Maximilians I. in Aachen 1486 nach einem noch unbekanntem Frühdruck. In: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 32, 1949, S. 72–99.

Hye 1971

Hye, Franz-Heinz von: Die Siegel Maximilians I. von 1486 bis 1519, ihre historisch-politische und ihre kanzleigeschichtliche Bedeutung. In: Beiträge zur Geschichte Tirols. Festgabe des Landes Tirol zum 11. österreichischen Historikertag Innsbruck 5. bis 8. Oktober 1971, Redaktion Erich Egg und Meinrad Pizzinini, hrsg. vom Land Tirol, Kulturabteilung im Amt der Tiroler Landesregierung Innsbruck, Neues Landhaus. Innsbruck 1971, S. 197–216.

Hye 1973

Hye, Franz-Heinz: Der Doppeladler als Symbol für Kaiser und Reich. In: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 81, 1973, S. 63–100.

Hye 1988

Hye, Franz-Heinz von: *Plurimumque Europae provinciarum rex et princeps potentissimus. Kaiser Maximilians I. genealogisch-heraldische Denkmäler in und um Innsbruck.* In: *Staaten, Wappen, Dynastien. 18. Internationaler Kongreß für Genealogie und Heraldik Innsbruck 5. bis 9. September 1988*, hrsg. vom Stadtmagistrat Innsbruck (Veröffentlichungen des Innsbrucker Stadtarchivs, N.F. 18). Innsbruck 1988, S. 35–63.

Hye 1997

Hye, Franz-Heinz von: *Das Goldene Dachl Kaiser Maximilians I. und die Anfänge der Innsbrucker Residenz*, hrsg. vom Stadtmagistrat Innsbruck (Veröffentlichungen des Innsbrucker Stadtarchivs, N. F. 24). Innsbruck 1997.

Ilgen 1891

Grünpeck, Joseph: *Die Geschichte Friedrichs III. und Maximilians I.*, übersetzt von Theodor Ilgen (Die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit, 15. Jahrhundert, 3). Leipzig 1891.

Irblich 1988

Irblich, Eva: *Herrschaftsauffassung und persönliche Andacht Kaiser Friedrichs III., Maximilians I. und Karls V. im Spiegel ihrer Gebetbücher.* In: *Codices Manuscripti* 14, 1988, S. 11–45.

Jardine 1999

Jardine, Lisa: *Der Glanz der Renaissance. Ein Zeitalter wird entdeckt.* München 1999 [Originalausgabe London 1996].

Jardine / Brotton 2000

Jardine, Lisa und Jerry Brotton: *Global Interests. Renaissance Art between East and West (Picturing History).* London 2000.

Jauß 1987

Jauß, Hans Robert: *Die Entdeckung des Individuums in der Porträtmalerei der Renaissance.* In: *Merkur* 41, 1987, S. 331–338.

Jenkins 1947

Jenkins, Marianna: *The state portrait. Its origin and evolution*, hrsg. von der College Art Association in Verbindung mit *The Art Bulletin (Monographs on archaeology and fine arts, 3)*. o. O. 1947.

Johannesson 1998

Johannesson, Kurt: *The Portrait of the Prince as a Rhetorical Genre.* In: *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, hrsg. von Allan Ellenius (The Origins of the Modern State in Europe 13th to 18th Centuries, Theme G). Oxford 1998, S. 11–36.

Kantorowicz²1994

Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. ›The King's Two Bodies‹.* Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, übersetzt nach der 2. (korrigierten) Auflage Princeton 1966 von Walter Theimer und Brigitte Hellmann. München²1994.

Kat. Augsburg ²1984

Deutsche Barockgalerie, Katalog der Gemälde, bearb. von Gode Krämer (Städtische Kunstsammlungen Augsburg – Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2). Augsburg ²1984.

Kat. Augsburg ³1988

Altdeutsche Gemälde. Katalog, Erstauflage bearb. von Gisela Goldberg, Christian Altgraf Salm und Gisela Scheffler, zweite und dritte Auflage überarb. von Gisela Goldberg, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Staatsgalerie Augsburg. Städtische Kunstsammlungen, 1). München ³1988.

Kat. Berlin 1995

Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett, bearb. von Ute Davitt-Asmus u. a. (Diskus, 5). CD-Rom München u. a. 1995.

Kat. Karlsruhe 1966

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister bis 1800, Text- und Bildband, bearb. von Jan Lauts. Karlsruhe 1966.

Kat. München 2006

Schawe, Martin: Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München (Alte Pinakothek. Katalog der ausgestellten Gemälde, 2). Ostfildern 2006.

Kat. Schloß Gripsholm 1951

Statens porträttsamling på Gripsholm, Bd. 1: Porträtt före 1809. Stockholm 1951.

Kat. Stuttgart 1992

Staatsgalerie Stuttgart, Alte Meister, bearb. von Edeltraud Rettich, Rüdiger Klapproth und Gerhard Ewald. Stuttgart 1992.

Kat. Ulm 1981

Ulmer Museum, Katalog 1: Bildhauerei und Malerei vom 13. Jahrhundert bis 1600, bearb. von Gerald Jasbar und Erwin Treu. Ulm 1981.

Kat. Wien 1976

Thomas, Bruno und Ortwin Gamber: Katalog der Leibrüstkammer, 1. Teil: Der Zeitraum von 500 bis 1530 (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 13). Wien 1976.

Kat. Wien 1981

Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä., Katalog der Gemäldegalerie, bearb. von Klaus Demus, Friedrich Klauner und Karl Schütz (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 31). Wien 1981.

Kat. Wien ²1982

Katalog der Gemäldegalerie. Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800, unter Mitarbeit von Klaus Demus, Ortwin Gamber, Dora Heinz und Georg Kugler bearb. von Günther Heinz und Karl Schütz (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 22). Wien ²1982.

Kat. Winterthur 2003

Sammlung Oskar Reinhart ‚Am Römerholz‘ Winterthur. Gesamtkatalog, hrsg. von Mariantonia Reinhard-Felice. Basel 2003.

Kaulbach 1994

Neues vom »Weisskunig«. Geschichte und Selbstdarstellung Kaiser Maximilians I. in Holzschnitten, Katalog zur Ausstellung der Graphischen Sammlung Staatsgalerie Stuttgart 19. Februar bis 1. Mai 1994, bearb. von Hans-Martin Kaulbach. Ostfildern-Ruit 1994.

Kaufmann 1998

Kaufmann, Thomas DaCosta: Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800. Köln 1998.

KdiH 3

Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, begonnen von Helga Frühmorgen-Voss und Norbert H. Ott, Bd. 3 hrsg. von Ulrike Bodemann, Peter Schmidt und Christina Stöllinger-Löser. München 2011.

Kéry 1972

Kéry, Bertalan: Kaiser Sigismund. Ikonographie. Wien / München 1972.

Knieper 2003

Knieper, Thomas: Die ikonologische Analyse von Medienbildern und deren Beitrag zur Bildkompetenz. In: Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten, hrsg. von Thomas Knieper und Marion G. Müller. Köln 2003, S. 193–212.

Kocher 1992

Kocher, Gernot: Zeichen und Symbole des rechts. Eine historische Ikonographie. München 1992.

Koepplin 1973

Koepplin, Dieter: Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502. Seine christlich-humanistische Bedeutung. Diss. Basel 1973.

Koepplin / Falk 1974

Koepplin, Dieter und Tilman Falk: Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, 2 Bde., Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel 15. Juni bis 8. September 1974. Basel / Stuttgart 1974.

Koerner 1996

Koerner, Joseph Leo: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art. Chicago / London 1993.

Kohler 1996

Tiroler Ausstellungsstraßen. Maximilian I., hrsg. von Alfred Kohler. Mailand 1996.

Költzsch 2000

Költzsch, Georg-W.: Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas. Köln 2000.

Konečný 1990

Konečný, Lubomír: Nouveaux regards sur *Le jeune chevalier* de Vittore Carpaccio. In: *artibus et historiae* 21, 1990, S. 111–124.

König 1996

König, Eberhard: Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck. Graz 1996.

König ²1997

C. Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde, lateinisch-deutsch, Buch 35: Farben, Malerei, Plastik, hrsg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. Darmstadt ²1997.

König 1998

König, Eberhard: Die Très Belles Heures von Jean de France Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit. München 1998.

König 2004

König, Eberhard: Die Belles Heures des Duc de Berry. Sternstunden der Buchkunst. Stuttgart 2004.

Körner 1997

Körner, Hans: Grabmonumente des Mittelalters. Darmstadt 1997.

Köstler 1998

Köstler, Andreas: Das Portrait. Individuum und Image. In: Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, hrsg. von Andreas Köstler und Ernst Seidl. Köln / Weimar / Wien 1998, S. 9–14.

Köstler / Seidl 1998

Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, hrsg. von Andreas Köstler und Ernst Seidl. Köln / Weimar / Wien 1998.

Kranz 2004

Kranz, Annette: Christoph Amberger – Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts. Regensburg 2004.

Kraus 1875

Maximilians I. vertraulicher Briefwechsel mit Sigmund Prüschenk Freiherrn zu Stettenberg nebst einer Anzahl zeitgenössischer, das Leben am Hofe beleuchtender Briefe, hrsg. von Viktor von Kraus. Innsbruck 1875.

Krause 1997

Krause, Katharina: Hans Holbein der Ältere. Studien nach dem Leben im Altar- und Votivbild. In: Städel-Jahrbuch N. F. 16, 1997, S. 171–200.

Krause 2002

Krause, Katharina: Hans Holbein der Ältere (Kunstwissenschaftliche Studien, 101). München / Berlin 2002.

Kris 1923/25

Kris, Ernst: Das große Majestätssiegel Kaiser Maximilians I. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 36, 1923/5, S. 157–162.

Kris / Kurz 1995

Kris, Ernst und Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich. Frankfurt am Main 1995 [Erstpublikation Wien 1934].

Kruse 2003

Kruse, Christiane: Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums. München 2003.

Kunze 1993

Kunze, Horst: Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 16. und 17. Jahrhundert, Text- und Bildband. Leipzig 1993.

Kurmann 1997

Kurmann, Peter: Deutsche Kaiser und Könige. Zum spätstaufischen Herrscherzyklus und zur Reiterfigur Rudolfs von Habsburg am Straßburger Münster. In: Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen, Akten des zweiten Internationalen Kolloquiums zu Kunst und Geschichte der Stauferzeit (Rheinisches Landesmuseum Bonn, 8. bis 10. Dezember 1995), hrsg. von Alexander Knaak. München / Berlin 1997, Bd. 2, S. 154–169.

Landau / Parshall 1994

Landau, David und Peter Parshall: The Renaissance Print. 1470–1550. New Haven / London 1994.

Larsson 1980

Larsson, Lars Olof: Reflections on the State Portrait. In: Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance, 2 Bde., hrsg. von Lars Olof Larsson und Götz Pochat. Stockholm 1980, Bd. 1, S. 358–364.

LCI

Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., begründet von Engelbert Kirschbaum, hrsg. von Wolfgang Braunfels. Freiburg im Breisgau 1968–76.

Le Glay 1839

Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas, de 1507 à 1519, 2 Bde., nach den Originalmanuskripten hrsg. von André Joseph Ghislain Le Glay. Paris 1839.

Leithe-Jasper / Distelberger 1998

Leithe-Jasper, Manfred und Rudolf Distelberger: Kunsthistorisches Museum Wien. Die Schatzkammer (Museen der Welt). München / London 1998.

Levey 1971

Levey, Michael: Painting at Court (The Wrightsman Lectures). London 1971.

LexMA

Lexikon des Mittelalters, 9 Bde., hrsg. von Norbert Angermann, Robert Auty und Robert-Henry Bautier. München / Zürich 1980–98, Registerband erarbeitet von Charlotte Bretscher-Gisiger, Bettina Marquis und Thomas Meier. Stuttgart / Weimar 1999.

Lhotsky 1941–45

Lhotsky, Alphons: Die Geschichte der Sammlungen, Teil 1: Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740, Teil 2: Von Maria Theresia bis zum Ende der Monarchie (Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, 2/1+2). Wien 1941–45.

Lieb 1958

Lieb, Norbert: Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance. München 1958.

Liedtke 1989

Liedtke, Walter: *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture, and Horsemanship 1500–1800*. New York 1989.

Löcher 1997

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, unter Mitarbeit von Carola Gries bearb. von Kurt Löcher. Ostfildern-Ruit 1997.

Löcher 1999

Löcher, Kurt: Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 4, 1967, S. 31–84.

Lübbecke 1991

Lübbecke, Isolde: *Early German Painting 1350–1550. The Thyssen-Bornemisza Collection*. London 1991.

Luber 1991

Luber, Katherine Crawford: *Albrecht Dürer's Maximilian Portraits. An Investigation of Versions*. In: *Master Drawings* 29, 1991, S. 30–47.

Luh 2001

Luh, Peter: *Kaiser Maximilian gewidmet. Die unvollendete Werkausgabe des Conrad Celtis und ihre Holzschnitte (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte, 377)*. Frankfurt am Main u. a. 2001.

Luh 2002

Luh, Peter: *Der Allegorische Reichsadler von Conrad Celtis und Hans Burgkmair. Ein Werbeblatt für das Collegium poetarum et mathematicorum in Wien (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte, 390)*. Frankfurt am Main u.a. 2002.

Lüken 1998

Lüken, Sven: *Kaiser Maximilian I. und seine Ehrenpforte*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61, 1998, S. 449–490.

Lutter 1998

Lutter, Christina: *Politische Kommunikation an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. Die diplomatischen Beziehungen zwischen der Republik Venedig und Maximilian I. 1495–1508 (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 34)*. Wien / München 1998.

Maasen 1922

Maasen, Wilhelm: *Hans Jakob Fugger (1516–1575). Ein Beitrag zur Geschichte des XVI. Jahrhunderts*, hrsg. von Paul Ruf (*Historische Forschungen und Quellen*, 5). München / Freising 1922.

Mackowitz 1960

Mackowitz, Heinz von: *Der Maler Hans von Schwaz (Schlern-Schriften, 193)*. Innsbruck 1960.

Madersbacher 1993

Madersbacher, Lukas: *Bernhard Strigels Kreuzaltar in der Nationalgalerie in Prag und die Kaiseridee Maximilians I.* In: *Mitteleuropa. Kunst – Regionen – Beziehungen*, hrsg. von Stefan Orisko. Bratislava 1993, S. 27–36.

Madersbacher 2000

Madersbacher, Lukas: Maximilian – ein neues Bild des Herrschers? In: circa 1500. Leonhard und Paola: Ein ungleiches Paar, *De ludo globi: Vom Spiel der Welt, An der Grenze des Reiches*, Katalog zur Landesausstellung 2000 Mostra storico. Mailand 2000, S. 368–371.

Madersbacher 2003

Madersbacher, Lukas: Malerei und Bild 1430 bis 1520. In: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 3: Spätmittelalter und Renaissance, hrsg. von Artur Rosenauer. München u. a. 2003, S. 394–410.

Madrazo 1889

Madrazo, Pedro de: Über Krönungsinsignien und Staatsgewänder Maximilian I. und Karl V. und ihr Schicksal in Spanien. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 9, 1889, S. 446–464.

Malaguzzi Valerie 1913–23

Malaguzzi Valeri, Francesco: *La corte di Lodovico il Moro*, 4 Bde. Mailand 1913–23.

Manca 1990/91

Manca, Joseph: Blond Hair as a Mark of Nobility in Ferrarese Portraiture of the Quattrocento. In: *Musei Ferraresi Bollettino Annuale* 17, 1990/91, S. 51–60.

Mann / Syson 1998

The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance, hrsg. von Nicholas Mann und Luke Syson. London 1998.

Marschke 1998

Marschke, Stefanie: *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*. Weimar 1998.

Martin ²1959

Skizzenbuch des Hans Baldung Grien. »Karlsruher Skizzenbuch«, Text- und Tafelband, hrsg. von Kurt Martin. Basel ²1959.

Maurer 1954

Maurer, Emil: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, Bd. 3: Das Kloster Königsfelden (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, 32). Basel 1954.

Mayer 1929

Mayer, August L.: Bernhard Strigel als Porträtmaler. In: *Pantheon* 3, 1929, S. 1–10.

Mayr 1901

Das Jagdbuch Kaiser Maximilians I. Mit drei färbigen Reproduktionen gleichzeitiger Bilder und drei Lichtdrucktafeln, in Verbindung mit W. A. Baillie-Grohman hrsg. von Michael Mayr. Innsbruck 1901.

Meier 2000

Meier, Christel: *Ecce autor. Beiträge zur Ikonographie literarischer Urheberschaft im Mittelalter*. In: *Frühmittelalterliche Studien* 34, 2000, S. 338–392.

Mende 1976

Mende, Matthias: *Hundert Jahre Albrecht-Dürerhaus-Stiftung Nürnberg 1871–1971, Teil I: Von der Gründung bis zum Ersten Weltkrieg*. In: *Wirkung und Nachleben Dürers. Neuerwerbungen und Leihgaben der letzten Jahre*, Katalog zur Ausstellung im

Albrecht-Dürerhaus in Nürnberg 30. April bis 30. Mai 1976 (Ausstellungskataloge der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg, 9). Nürnberg 1976, S. 7–43.

Mende 1978

Hans Baldung Grien. Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche, bearb. von Matthias Mende. Unterschneidheim 1978.

Mende 2000

Mende, Matthias: Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt. Mit Beiträgen von Rudolf Endres, Franz Machilek und Karl Schlemmer, erschienen anlässlich der Ausstellung im Stadtmuseum Fembohaus Nürnberg 23. Juli bis 17. September 2000. Nürnberg 2000.

Menhardt 1960/61

Menhardt, Hermann: Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, 3 Bde. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin – Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur, 13). Berlin 1960/61.

Merkel 1999

Merkel, Ulrich: Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung. Regensburg 1999.

Meyer 2000

Meyer, Rudolf J.: Königs- und Kaiserbegräbnisse im Spätmittelalter. Von Rudolf von Habsburg bis zu Friedrich III. (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, 19). Köln / Weimar / Wien 2000.

MGH 5,1 [1890]

Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters, Bd. 5, 1+2: Ottokars österreichische Reimchronik, nach den Abschriften Franz Lichtensteins hrsg. von Joseph Seemüller (Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum 5). Hannover 1890/93.

Mielke 1988

Mielke, Hans: Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Berlin 1988.

Miller 1994

Miller, Albrecht: Die Kunstgeschichte des Klosters Ochsenhausen im Mittelalter und in der Renaissance. In: Ochsenhausen. Von der Benediktinerabtei zur oberschwäbischen Landstadt, hrsg. von Max Herold. Weißenhorn 1994, S. 215–225.

Moes 1887/1905

Moes, E. W.: Iconographia batava. Beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van nord-Nederlanders in vorige eeuwen, 2 Bde. Amsterdam 1897/1905.

Moeser / Dworschak 1936

Moeser, Karl und Fritz Dworschak: Die große Münzreform unter Erzherzog Sigmund von Tirol (Die ersten großen Silber- und deutschen Bildnismünzen aus der Münzstätte Hall im Inntal). Mit einer Ikonographie Erzherzog Sigmunds (Österreichisches Münz- und Geldwesen im Mittelalter, 7). Wien 1936.

Moos 1998a

Moos, Peter von: Die Begriffe „öffentlich“ und „privat“ in der Geschichte und bei den Historikern. In: *Saeculum* 49, 1998, S. 161–192.

Moos 1998b

Moos, Peter von: Das Öffentliche und das Private im Mittelalter. Für einen kontrollierten Anachronismus. In: *Das Öffentliche und Private in der Vormoderne*, hrsg. von Gert Melville und Peter von Moos (Norm und Struktur, 10). Köln / Weimar / Wien 1998, S. 3–83.

Moos 2004

Moos, Peter von: Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol und Identifikationsmittel. In: *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft*, hrsg. von Peter von Moos (Norm und Struktur, 23). Köln / Weimar / Wien 2004, S. 123–146.

Moraht-Fromm 2002

Moraht-Fromm, Anna: Die konzertierte Aktion. Zur Tafelmalerei. In: *Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar*, hrsg. von Anna Moraht-Fromm und Wolfgang Schürle (Alb und Donau. Kunst und Kultur, 31). Stuttgart 2002, S. 168–217.

Morand 1881

Cronique de Jean le Févre, Seigneur de Saint-Rémy, transcrite d'un manuscrit appartenant à la bibliothèque de Boulogne-sur-Mer, Bd. 2, hrsg. von François Morand (Publications de la Société de l'Histoire de France, 204). Paris 1881.

Morrall 2001

Morrall, Andrew: Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg (Histories of Vision, 1). Aldershot / Burlington 2001.

Moser / Tursky 1977

Moser, Heinz und Heinz Tursky: Die Münzstätte Hall in Tirol 1477–1665. Innsbruck 1977.

Müller 1982

Müller, Jan-Dirk: Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I. (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, 2). München 1982.

Müller 1988

Müller, Christian: Hans Holbein d. J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlungen Basel. Basel 1988.

Müller 1997

Müller, Marion G.: Politische Bildstrategien im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf 1828–1996 (Acta humaniora). Berlin 1997.

Müller 1998

Müller, Marion G.: La force tranquille ... Die stille Macht der Bilder. In: *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, hrsg. von Andreas Köstler und Ernst Seidl. Köln / Weimar / Wien 1998, S. 327–334.

Müller 2001

Müller, Gernot Michael: Die »Germania generalis« des Conrad Celtis. Studien mit Edition, Übersetzung und Kommentar (Frühe Neuzeit, 67). Tübingen 2001.

Müller 2002

Müller, Heinrich: Albrecht Dürer. Waffen und Rüstungen, hrsg. vom Deutschen Historischen Museum. Mainz 2002.

Müller 2003

Müller, Jan-Dirk: The Court of Emperor Maximilian I. In: Princes and Princely Culture 1450–1650, Bd. 1, hrsg. von Martin Gosman, Alasdair MacDonald und Arjo Vanderjagt (Brill's Studies in Intellectual History, 118). Leyden / Boston 2003, S. 295–311.

Münkler 2001

Münkler, Herfried: Die Theatralisierung der Politik. In: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, hrsg. von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann (Aesthetica in der edition suhrkamp, 2196). Frankfurt am Main 2001, S. 144–163.

Musper 1956

Kaiser Maximilians I. »Weißkunig«, 2 Bde., in Lichtdruck-Faksimiles nach Frühdrucken mit Hilfe der Max-Kade-Foundation Inc. New York für den Stuttgarter Galerieverein hrsg. von Heinrich Theodor Musper in Verbindung mit Rudolf Buchner, Heinz Otto Burger und Erwin Petermann. Stuttgart 1956.

Musper 1956a

Musper, Theodor: Hans Burgkmair und der »Weißkunig«. In: Kaiser Maximilians I. »Weißkunig«, 2 Bde., in Lichtdruck-Faksimiles nach Frühdrucken mit Hilfe der Max-Kade-Foundation Inc. New York für den Stuttgarter Galerieverein hrsg. von H. Theodor Musper in Verbindung mit Rudolf Buchner, Heinz Otto Burger und Erwin Petermann. Stuttgart 1956, Bd. 1, S. 35–56.

Newton 1988

Newton, Stella Mary: The Dress of the Venetians 1495–1525 (Pasold Studies in Textile History, 7). Aldershot 1988.

Oakeshott 1991

Oakeshott, Ewart: Records of the Medieval Sword. Woodbridge 1991.

Oberhaidacher 1983

Oberhaidacher, Jörg: Ein „unbekanntes“ Werk des Jörg Muskat. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 36, 1983, S. 213–220.

Oberhammer 1935

Oberhammer, Vinzenz: Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck. Innsbruck / Wien München 1935.

Oberhammer 1955

Oberhammer, Vinzenz: Die Bronzestatuen am Grabmal Maximilians I. Innsbruck u. a. 1955.

Oberhammer 1969

Oberhammer, Vinzenz: Die vier Bildnisse Kaiser Maximilians I. von Albrecht Dürer. Beobachtungen über die Arbeitsweise des Künstlers. In: Alte und moderne Kunst 14/105, 1969, S. 2–14.

Obser 1916

Obser, Karl: Bernhard Strigels Beziehungen zum Kloster Salem. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 70 / N. F. 31, 1916, S. 167–175.

Olson 2004

Olson, Vibeke: The Significance of Sameness. An Overview of Standardization and Imitation in Medieval Art. In: Copying in Medieval Art, hrsg. von Sarah Blick, Rita Tekippe und Vibeke Olson (Visual Resources, Special Issue 20/2+3). Oxon 2004, S. 161–178.

Ortner 1972

Ortner, Josef Peter: Marquard Herrgott (1694–1762). Sein Leben und Wirken als Historiker und Diplomat (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte Österreichs, 5 / Schriften des DDr. Franz Josef Mayer-Gunthof-Fonds, 8). Wien 1972.

Ottner 1996

Ottner, Gerlinde: Entstehung, Organisation und Stil einer Hofwerkstatt Kaiser Maximilians I. Jörg Kölderer und die neue Darstellungsweise der Landschaft. Ungedruckte Diss. Salzburg 1996.

Otto 1953

Otto, Gertrud: Die Künstlerfamilie Strigel. In: Lebensbilder aus dem bayerischen Schwaben, Bd. 2, hrsg. von Götz Pölnitz (Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für bayerische Landesgeschichte, Reihe 3/2). München 1953, S. 71–93.

Otto 1958

Otto, Gertrud: Ein Altar Bernhard Strigels für Rom. In: Memminger Geschichtsblätter 1958, S. 5–7.

Otto 1964

Otto, Gertrud: Bernhard Strigel (Kunstwissenschaftliche Studien, 33). Berlin / München 1964.

Pächt 1977

Pächt, Otto: René d'Anjou-Studien II. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 73 / N. F. 37, 1977, S. 7–106.

Paravicini 1998

Paravicini, Werner: Gruppe und Person. Repräsentation durch Wappen im späteren Mittelalter. In: Die Repräsentation der Gruppen. Texte, Bilder, Objekte, hrsg. von Otto Gerhard Oexle und Andrea von Hülsen-Esch (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 141). Göttingen 1998, S. 327–389.

Paravicini 2002

Paravicini, Werner: Schlichtheit und Pracht. Über König Ludwig XI. von Frankreich und Herzog Karl den Kühnen von Burgund. In: Principes. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter, Interdisziplinäre Tagung des Lehrstuhls für allgemeine Geschichte des Mittelalters und Historische Hilfswissenschaften in Greifswald in Verbindung mit der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen vom 15.–18. Juni 2000, hrsg. von Cordula Nolte, Karl-Heinz Spieß und Ralf-Gunnar Werlich (Residenzenforschung, 14). Stuttgart 2002, S. 63–86.

Pastoureau 1985

Pastoureau, Michel: L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIV^e siècle. In: Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France 1985, S. 108–115.

Pastoureau 1996

Pastoureau, Michel: Emblèmes et symboles de la Toison d'or. In: L'ordre de la Toison d'or, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430–1505). Idéal ou reflet d'une société? Unter Leitung von Pierre Cockshaw hrsg. von Christiane Van den Vergern-Pantens. Turnhout 1996, S. 99–106.

Pelc 2002

Pelc, Milan: Illustrium imagines. Das Porträtbuch der Renaissance (Studies in Medieval and Reformation Thought, 88). Leiden / Boston / Köln 2002.

Perkinson 2002

Perkinson, Stephen: From an „Art the Memoire“ to the Art of Portraiture. Printed Effigy Books of the Sixteenth Century. In: Sixteenth Century Journal 33/3, 2002, S. 687–723.

Pešina 1954

Pešina, Jaroslav: Kynžvartský oltář dílem Bernharda Strigela. In: Zprávy památkové péče 14, 1954, S. 148–149.

Petermann 1956

Petermann, Erwin: Die Formschnitte des »Weißkunig«. Dokumente, Katalog der Holzschnitte, Standorte von »Weißkunig«-Drucken, Abbildungen der Wasserzeichen und Suchregister. In: Kaiser Maximilians I. »Weißkunig«, 2 Bde., in Lichtdruck-Faksimiles nach Frühdrucken mit Hilfe der Max-Kade-Foundation Inc. New York für den Stuttgarter Galerieverein hrsg. von Heinrich Theodor Musper in Verbindung mit Rudolf Buchner, Heinz Otto Burger und Erwin Petermann. Stuttgart 1956, Bd. 1, S. 57–147.

Pfisterer 2003

Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer. Stuttgart / Weimar 2003.

Plösch 1959

Plösch, Josef: Der St. Georgsritterorden und Maximilians I. Türkenpläne von 1493/94. In: Festschrift Karl Eder zum siebzigsten Geburtstag, hrsg. von Helmut J. Mezler-Andelberg. Innsbruck 1959, S. 33–56.

Podro 1988

Podro, Michael: The Portrait. Performance, Role and Subject. In: Individualität, hrsg. von Manfred Frank und Anselm Haverkamp (Poetik und Hermeneutik, 13). München 1988, S. 577–586 [wiederabgedruckt in Ders.: Depiction. New Haven / London 1998, S. 87–106].

Poeschke 2000

Poeschke, Joachim: Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2: Gotik. München 2000.

Pokorny 2002/03

Pokorny, Erwin: Minne und Torheit unter dem Goldenen Dachl. Zur Ikonographie des Prunkerkers Maximilians I. in Innsbruck. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 4/5, 2002/03, S. 30–45.

Polleroß 1988

Polleroß, Friedrich: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, 2 Bde. (Manuskripte zur Kunstwissenschaft, 18). Worms 1988.

Polleroß 2004

Polleroß, Friedrich: Das frühneuzeitliche Bildnis als Quelle. In: Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch, hrsg. von Josef Pauser, Martin Schentz und Thomas Winkelbauer (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 44). Wien / München 2004, S. 1006–1030.

Pommier 1998

Pommier, Edouard: Théories du portrait. De la renaissance aux lumières (Bibliothèque illustrée des histoires). Paris 1998.

Pope-Hennessy ²1989

Pope-Hennessy, John: The Portrait in the Renaissance (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1963 / Bollingen Series XXXV.12). Princeton ²1989 [Originalausgabe 1966].

Posse

Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige von 751 bis 1806, 5 Bde., hrsg. von Otto Posse. Dresden 1909–13.

Preimesberger 1998

Preimesberger, Rudolf: »... proprijs sic effingebam coloribus...«. Zu Dürers Selbstbildnis von 1500. In: The Holy Face and the Paradox of Representation, Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence 1996, hrsg. von Herbert L. Kessler und Gerhard Wolf (Villa Spelman Colloquia, 6). Bologna 1998, S. 279–300.

Preimesberger 1999a

Preimesberger, Rudolf: Albrecht Dürer. Imago und effigies (1526). In: Porträt, hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2). Berlin 1999, S. 228–238.

Preimesberger 1999b

Preimesberger, Rudolf: Giorgio Vasari: Ursprungslegende eines Selbstporträts (1550). In: Porträt, hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2). Berlin 1999, S. 262–272.

Preimesberger / Baader / Suthor 1999

Porträt, hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2). Berlin 1999.

Press 1994

Press, Volker: Die beiden Fürsten von Ochsenhausen (1803–1825) Franz Georg (1746–1818) und Clemens Wenzel Lothar Metternich (1773–1859). In: Ochsenhausen. Von der Benediktinerabtei zur oberschwäbischen Landstadt, hrsg. von Max Herold. Weißenhorn 1994, S. 235–460.

Probszt-Ohstorff 1964

Probszt-Ohstorff, Günther: Die Kärntner Medaillen, Abzeichen und Ehrenzeichen (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, 11). Klagenfurt 1964.

Rainer 1993

Rainer, Johann: Maximilian I. und Italien. In: Hispania-Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien, Akten des historischen Gespräches Innsbruck Juli 1992, hrsg. von Alfred Kohler und Friedrich Edelmayr (Studien zur Geschichte und Kultur der iberischen und iberamerikanischen Länder, 1). München / Wien 1993, S. 132–140.

Randolph 2003

Randolph, Adrian W. B.: Introduction. The Authority of Likeness. In: Word & Image 19, 2003, S. 1–5.

Rapp Buri / Stucky-Schürer 2001

Rapp Buri, Anna und Monica Stucky-Schürer: Burgundische Tapisserien. München 2001.

Raurell 2003

Raurell, Ana Mur: „Ex Hispaniis Sequuti.“ Der Hof Ferdinands I. und die spanischen Ritterorden. In: Kaiser Ferdinand I. 1503–1564. Das Werden der Habsburgermonarchie, Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, 15. April bis 31. August 2003, hrsg. von Wilfried Seipel. Wien / Mailand 2003, S. 53–61.

Rebel 1990

Rebel, Ernst: Die Modellierung der Person. Studien zu Dürers Bildnis des Hans Kleberger. Stuttgart 1990.

Reber 1990

Reber, Horst: Die Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg. In: Reber, Horst: Albrecht von Brandenburg. Kurfürst – Erzkanzler – Kardinal 1490–1545, Katalog zur Ausstellung im Landesmuseum Mainz 26. Juni bis 26. August 1990, hrsg. von Berthold Roland. Mainz 1990, S. 83–98.

Reinle 1984

Reinle, Adolf: Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. München / Zürich 1984.

Reißer 1997

Reißer, Ulrich: Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 69). München 1997.

Rettich 1965

Rettich, Edeltraud: Bernhard Strigel. Herkunft und Entfaltung seines Stils. Diss. Freiburg im Breisgau 1965.

Rettich 1959

Rettich, Edeltraud: Bernhard Strigel. Ergänzungen und Berichtigungen zu Alfred Stanges „Deutsche Malerei der Gotik“, VIII. Band „Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500“. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 22, 1959, S. 158–167.

Rettich 1967

Rettich, Edeltraud: Bernhard Strigels Handzeichnungen. In: Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, hrsg. von Margrit Lisner und Rüdiger Becksmann. München / Berlin 1967, S. 101–114.

Rogers 2000

Fashioning Identities in Renaissance Art, hrsg. von Mary Rogers. Aldershot 2000.

Rohlmann 2000/01

Rohlmann, Michael: Antigisch art *Alemannico more composita*. Deutsche Künstler, Kunst und Auftraggeber im Rom der Renaissance. In: Deutsche Handwerker, Künstler und Gelehrte im Rom der Renaissance, Akten des interdisziplinären Symposions vom 27. und 28. Mai 1999 im Deutschen Historischen Institut in Rom, hrsg. von Stephan Füssel und Klaus A. Vogel (Pirckheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, 15/16). Wiesbaden 2000/01, S. 101–180.

Rohmann 2001

Rohmann, Gregor: ›Eines Erbaren Raths gehorsamer amptman‹. Clemens Jäger und die Geschichtsschreibung des 16. Jahrhunderts (Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft, Reihe 1: Studien zur Geschichte des bayerischen Schwaben, 28). Augsburg 2001.

Röhrig 1975

Röhrig, Floridus: Der Babenbergerstammbaum im Stift Klosterneuburg. Wien 1975.

Roloff 1968

Sebastian Brant: Tugent spyl. Nach der Ausgabe des Magister Johann Winckel von Straßburg (1554), hrsg. von Hans-Gert Roloff (Ausgaben deutscher Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts, Reihe Drama I). Berlin 1968.

Romanelli 1997

Venedig. Kunst & Architektur, 2 Bde., hrsg. von Giandomenico Romanelli. Köln 1997.

Rosario 2000

Rosario, Iva: Art and Propaganda. Charles IV of Bohemia, 1346–1378. Woodbridge 2000.

Rott 1933

Rott, Hans: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Bd. 1: Bodenseegebiet, Quellen. Stuttgart 1933.

Rott 1934

Rott, Hans: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Bd. 2: Altschwaben und die Reichsstädte. Stuttgart 1934.

Röttinger 1909/10

Röttinger, Heinrich: Breu-Studien. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 28, 1909/10, S. 31–91.

Rudolf 1980

Rudolf, Karl Friedrich: „Das gemäl ist also recht“. Die Zeichnungen zum »Weißkunig« Maximilians I. des Vaticanus Latinus 8570. In: Römische historische Mitteilungen 22, 1980, S. 167–207.

Rudolf 1992

Rudolf, Karl Friedrich: Maximilian I. und die bildliche Darstellung. In: Das Bildnis Kaiser Maximilians I. auf Münzen und Medaillen, Katalog zur Ausstellung des Tiroler landeskundlichen Museums im Zeughaus Kaiser Maximilians I. in Innsbruck 13. Mai bis 30. September 1992, hrsg. vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Innsbruck o. J. (1992), S. 15–28.

Rupprich 1956–69

Dürers schriftlicher Nachlaß, 3 Bde., hrsg. von Hans Rupprich. Berlin 1956–69.

Saurma-Jeltsch 2002/03

Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Karl der Große im Spätmittelalter. Zum Wandel einer politischen Ikone. In: Karl der Große und sein Nachleben in Geschichte, Kunst und Literatur, hrsg. von Thomas Kraus und Klaus Pabst (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 104/105). Aachen 2002/03, S. 421–461.

Saurma-Jeltsch 2006a

Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Das mittelalterliche Reich in der Reichsstadt. In: Heilig – Römisch – Deutsch. Das Reich im mittelalterlichen Europa, Kolloquiumsband, hrsg. von Bernd Schneidmüller und Stefan Weinfurter. Dresden 2006, S. 399–439.

Saurma-Jeltsch 2006b

Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Vom Sachbuch zum Sammelobjekt. Die Illustrationen im ›Buch der Natur‹ Konrads von Megenberg. In: Konrad von Megenberg (1309–1374) und sein Werk. Das Wissen der Zeit, hrsg. von Claudia Märkl, Gisela Drossbach und Martin Kintzinger (Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte, Beiheft 31, Reihe B). München 2006, S. 421–484, 539–553.

Sauter 2003

Sauter, Alexander: Fürstliche Herrschaftsrepräsentation. Die Habsburger im 14. Jahrhundert (Mittelalter-Forschungen, 12). Ostfildern 2003.

Schädler 1962

Schädler, Alfred: Das Werk des „Meisters von Ottobeuren.“ In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 73, 1962 (1963/64), S. 136–152.

Schäfer 1991

Die Kölner Kartause vor 1500. Eine Reise in unsere Vergangenheit, Aufsatzband, hrsg. von Werner Schäfer. Köln 1991.

Schauerte 2001

Schauerte, Thomas Ulrich: Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers (Kunstwissenschaftliche Studien, 95). München / Berlin 2001.

Schauerte 2003

Schauerte, Thomas: Albrecht Dürer, Das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs, Katalog zur Ausstellung im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück 6.

April bis 6. Juli 2003 unter Mitarbeit von Birgit Münch (Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Osnabrück, 11). Bramsche 2003.

Schawe 2001

Schawe, Martin: Staatsgalerie Augsburg. Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München o. J. (2001).

Scheffler 1910

Scheffler, Willy: Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1292–1519). In: Repertorium für Kunstwissenschaft 33, 1910, S. 222–232, 318–338, 424–442 und 509–524.

Scheicher 1975

Scheicher, Elisabeth: Der Spanische Saal von Schloß Ambras. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 71 / N. F. 35, 1975, S. 39–94.

Scheicher 1993

Scheicher, Elisabeth: Eine Augsburger Handschrift als Geschenk für König Philipp II. von Spanien. Zum Œuvre Jörg Breus der Jüngere. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge 44, 1993, S. 151–180.

Scheichl 2012

Scheichl, Andrea: Wer ware(en) Jörg Kölderer? Innsbrucker Hofmaler und Tiroler Baumeister. In: Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, Katalog zur Ausstellung in der Albertina Wien, 14. September 2012 bis 6. Januar 2013, hrsg. von Eva Michel und Maria Luise Sternath. München / London / New York 2012, S. 80–89.

Scheller 1981/82

Scheller, Robert W.: Imperial Themes in Art and Literature of the Early French Renaissance. The Period of Charles VIII. In: Simiolus 12, 1981/82, S. 5–69.

Schenk 2003

Schenk, Gerrit Jasper: Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters / Beihefte zu J. F. Böhmer, Regesta Imperii, 21). Köln 2003.

Schestag 1883 [1995]

Triumph Kaiser Maximilians I. 137 Tafeln mit einer Einführung von Franz Schestag, Nachdruck aus dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses aus dem Jahre 1883. Graz 1995.

Schild 1998

Schild, Wolfgang: Das Porträt des gerechten Herrschers. In: Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, hrsg. von Andreas Köstler und Ernst Seidl. Köln / Weimar / Wien 1998, S. 65–84.

Schiller

Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, 5 Bde. Gütersloh 1968–91.

Schlechter 2003

Vom Bodensee an den Neckar. Bücherschätze aus der Bibliothek des Zisterzienserklosters Salem in der Universitätsbibliothek Heidelberg, bearb. von Armin Schlechter, mit Beiträgen von Ulrich Knapp und Bernd Konrad (Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, 5). Heidelberg 2003.

Schmid 1984

Schmid, Karl: „Andacht und Stift“. Zur Grabmalplanung Kaiser Maximilians I. In: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, hrsg. von Karl Schmid und Joachim Wollasch (Münstersche Mittelalter-Schriften, 48). München 1984, S. 750–786.

Schmid 1997

Schmid, Peter: Sterben – Tod – Leichenbegängnis König Maximilians I. In: *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, hrsg. von Lothar Kolmer. Paderborn u. a. 1997, S. 185–215.

Schmid 1999

Schmid, Wolfgang: Denkmäler auf Papier. Zu Dürers Kupferstichporträts der Jahre 1519–1526. In: *Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus Arnold, Sabine Schmolinsky und Urs Martin Zahnd (Selbstzeugnisse des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit, 1). Bochum 1999, S. 223–259.

Schmid 2003

Schmid, Wolfgang: Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500 (Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte, 1). Trier 2003.

Schmidt 1992

Schmidt, Gerhard: *Gotische Bildwerke und ihre Meister, Text- und Bildband*. Köln / Weimar / Wien 1992.

Schmidt 1994

Schmidt, Gerhard: Bildnisse eines Schwierigen. Beiträge zur Ikonographie Kaiser Friedrichs III. In: *Aachener Kunstblätter 60* (Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag), 1994, S. 347–358.

Schmidt 2003

Schmidt, Peter: Inneres Bild und äußeres Bildnis. Porträt und Devotion im späten Mittelalter. In: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hrsg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt. Mainz 2003, S. 219–239.

Schnéegans 1887

Sebald Bühelers *Straßburger Chronik*, mit einer Zusammenfassung von M. L. Schnéegans. In: *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace* 2. Série 13, 1887, S. 41–150.

Schneider 1893

Schneider, Robert: Gian Marco Cavalli im Dienste Maximilians des Ersten. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 14, 1893, S. 187–195.

Schneider 1999

Schneider, Norbert: *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670*. Köln 1999.

Schneider 2000

Schneider, Reinhard: Implizierte Normen königlichen Handelns und Verhaltens. Herrschaftspraxis in Abhängigkeit von ungeschriebenen Leitvorstellungen. In: *Prozesse der*

Normbildung im mittelalterlichen Europa, hrsg. von Doris Ruhe und Karl-Heinz Spieß. Stuttgart 2000, S. 203–216.

Schoch / Mende / Scherbaum 2001

Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, bearb. von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. München / London / New York 2001.

Schoch / Mende / Scherbaum 2002

Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen, bearb. von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. München / London / New York 2002.

Schramm / Fillitz / Mütterich 1978

Schramm, Percy Ernst, Hermann Fillitz und Florentine Mütterich: Denkmale der deutschen Könige und Kaiser, Bd. 2: Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Rudolf I. bis Maximilian I. 1273–1519 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 7). München 1978.

Schultz 1888

Der »Weißkunig«. Nach den Diktaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I. zusammengestellt von Marx Treitzsauerwein von Ehrentreitz, hrsg. von Alwin Schultz (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 6). Wien 1888.

Schultz 2003

Schultz, Tanjev: Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität. In: Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten, hrsg. von Thomas Knieper und Marion G. Müller. Köln 2003, S. 10–24.

Schulz 1909

Schulz, Fritz Traugott: Beschreibung der Städtischen Kunstsammlung im Ausstellungsgebäude am Königstor in Nürnberg. Nürnberg 1909.

Schulz 2002

Schulz, Martin: Körper sehen – Körper haben? Fragen der bildlichen Repräsentation. Eine Einleitung. In: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, hrsg. von Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz. München 2002, S. 1–25.

Schuster 1983

Schuster, Peter-Klaus: Individuelle Ewigkeit. Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit. In: Biographie und Autobiographie in der Renaissance. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1. bis 3. November 1982, Vorträge hrsg. von August Buck (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 4). Wiesbaden 1983, S. 121–173.

Schütz 1992

Schütz, Karl: Maximilian I. und die Kunst. In: Kunst um 1492. Hispania-Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien, Katalog zur Ausstellung auf Schloß Ambras bei Innsbruck 3. Juli bis 20. September 1992. Mailand 1992, S. 155–181.

Schütz 2000

Schütz, Karl: Karl V. und die Entstehung des höfischen Porträts. In: Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas, Katalog zur Ausstellung in der Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn 25. Februar bis 21. Mai 2000 und im Kunsthistorischen Museum Wien 16. Juni bis 10. September 2000. Mailand 2000, S. 57–63.

Schütz 2002

Schütz, Karl: Die Entstehung des höfischen Repräsentationsporträts in der Zeit Kaiser Maximilians I. In: Werke für die Ewigkeit. Kaiser Maximilian I. und Erzherzog Ferdinand II., Katalog zur Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Sammlungen Schloß Ambras 6. Juli bis 31. Oktober 2002, hrsg. von Wilfried Seipel. Wien 2002, S. 16–18.

Schwartz 2000

Schwartz, Hillel: Déjà vu. Die Welt im Zeitalter ihrer tatsächlichen Reproduzierbarkeit. Berlin 2000 [Originalausgabe New York 1996].

Schwarz 1997

Schwarz, Michael Viktor: Image und Memoria. Statt einer Zusammenfassung. In: Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses, hrsg. von Michael Viktor Schwarz (Publications du CLUDEM, 13). Luxemburg 1997, S. 175–182.

Seel 2001

Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, hrsg. von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann (Aesthetica in der edition suhrkamp, 2196). Frankfurt am Main 2001, S. 48–62.

Seidel 1969

Seidel, Max: Die Rankensäulen der Sieneser Domfassade. In: Jahrbuch der Berliner Museen 11, 1969, S. 81–160.

Seiderer 2003

Seiderer, Ute: Das Dreiviertelporträt vor Flußlandschaft – eine ikonographische Lücke? Strategien der Macht in Italien um 1500. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66, 2003, S. 145–176.

Seidl 1998

Seidl, Ernst: Das Paradox und sein Bild. François Mitterands Staatsportrait. In: Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, hrsg. von Andreas Köstler und Ernst Seidl. Köln / Weimar / Wien 1998, S. 335–349.

Seidlitz 1906/07

Seidlitz, W. von: Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 26, 1906/07, S. 1–48.

Shell 1998a

Shell, Janice: Ambrogio de Predis. Milan, c. 1455 – Milan, after 1500. In: The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490–1530, hrsg. von Francesco Parzio. Mailand 1998, S. 123–130.

Shell 1998b

Shell, Janice: Leonardo and the Lombard Traditionalists. In: The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490–1530, hrsg. von Francesco Parzio. Mailand 1998, S. 65–91.

Sherman 1969

Sherman, Claire Richter: *The Portraits of Charles V of France 1338–1380* (Monographs on archaeology and the fine arts, 20). New York 1969.

Sieveking 1987

Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach dem Älteren, rekonstruierte Wiedergabe, Einführung von Hinrich Sieveking. München 1987.

Silver 1984

Silver, Larry: *The Paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné*. Oxford 1984.

Silver 1985/86

Silver, Larry: *Shining Armor. Maximilian I. as Holy Roman Emperor*. In: *The Art Institut of Chicago Museum Studies* 12, 1985/86, S. 8–29.

Silver 2003

Silver, Larry: *The Face is Familiar. German Renaissance Portrait Multiples in Prints and Medals*. In: *Word & Image* 19, 2003, S. 6–21.

Silver 2008

Silver, Larry: *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton / Oxford 2008.

Slanička 2002

Slanička, Simona: *Krieg der Zeichen. Die visuelle Politik Johanns ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 182). Göttingen 2002.

Smedt 1994

Les chevaliers de l'ordre de la Toison d'or au XVe siècle. Notices bio-bibliographiques, eingel. von Otto von Habsburg, hrsg. von Raphaël de Smedt (Kieler Werkstücke, Reihe D: Beiträge zur europäischen Geschichte des späten Mittelalters, 3). Berlin / Bern / Frankfurt am Main / New York / Paris / Wien 1994.

Sotheby's 1995

Die Sammlung der Markgrafen und Großherzöge von Baden, Katalog zur Auktion im Neuen Schloß Baden-Baden 5. bis 21. Oktober 1995, 6 Bde. Sotheby's o. O. 1995.

Spanke 2004

Spanke, Daniel: *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*. München 2004.

Spicer 1992

Spicer, Joaneath: *The Renaissance Elbow*. In: *A Cultural History of Gesture*, hrsg. von Jan Bremmer und Herman Roodenburg. Ithaca 1992, S. 84–128.

Stälin 1862

Stälin, Christoph Friedrich: *Aufenthaltsorte Kaiser Maximilians I. seit seiner Alleinherrschaft 1493 bis zu seinem Tode 1519, mit einem Anhang: Aufenthaltsorte Kaiser Ferdinands I. 1521–1564*. In: *Forschungen zur deutschen Geschichte* 1, 1862, S. 347–395.

Stange 1957

Stange, Alfred: *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 8: *Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500*. Berlin / München 1957.

Stange / Lieb 1970

Stange, Alfred: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 2: Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar, hrsg. von Norbert Lieb (Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft). München 1970.

Stoichita 1986

Stoichita, Victor J.: Imago Regis. Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 165–189.

Stramberg 1853

Stramberg, Christoph von: Coblenz, die Stadt (Rheinischer Antiquarius, 1. Abt. 2). Koblenz 1853.

Strauss 1974

Strauss, Walter L.: The Complete Drawings of Albrecht Dürer, 6 Bde. New York 1974.

Strauss 1980

Albrecht Dürer. Woodcuts and Woodblocks, hrsg. von Walter L. Strauss. New York 1980.

Strong 1963

Strong, Roy C.: Portraits of Queen Elizabeth I. Oxford 1963.

Suckale 1993

Suckale, Robert: Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern. München 1993.

Suckale 2003

Suckale, Robert: Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger. In: Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, hrsg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt. Mainz 2003, S. 191–204.

Syson 1998

Syson, Luke: Circulating a Likeness? Coin Portraits in Late Fifteenth-Century Italy. In: The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance, hrsg. von Nicholas Mann und Luke Syson. London 1998, S. 113–125.

Taubert 1975

Taubert, Johannes: Pauspunkte in Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine artistique 15 (Miscellanea in Memoriam Paul Coremans 1908–1965), 1975, S. 387–401.

Tavel 1965

Tavel, Christoph von: Die Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge 16, 1965, S. 55–120.

Temme 1997

Temme, Karsten: Der Bildnisgebrauch Kardinal Albrechts von Brandenburg (1490–1545). Funktion, Themen, Formen. Diss. Berlin 1997.

Terjanian 2011/12

Terjanian, Pierre: The Art of the Armorer in Late Medieval and Renaissance Augsburg. The Rediscovery of the Thun Sketchbooks (Part 1). In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 13/14, 2011/12, S. 298–395.

Thausing ²1884

Thausing, Moriz: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, 2 Bde. Leipzig ²1884.

The New Grove

The New Grove Dictionary of Musical Instruments, bislang 3 Bde., hrsg. von Stanley Sadie. London 1984.

Thierbach 1998

Thierbach, Melanie: Führer durch das Strigel-Museum Memmingen, hrsg. von der Stadt Memmingen. Memmingen 1998.

Thomas 1949

Thomas, Bruno: Die Prunkschwerter Kaiser Maximilians I. in Wien und Kopenhagen, mit einem historischen Beitrag von Alphons Lhotsky. In: Vaabenhistoriske aarbøger 6a, 1949, S. 105–184.

Thümmel 1980

Thümmel, Hans Georg: Bernhard Strigels Diptychon für Cuspinian. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 76 / N. F. 40, 1980, S. 97–110.

TIB 11

Sixteenth Century German Artists: Hans Burgkmair, the Elder. Hans Schäuflin. Lucas Cranach, the Elder, hrsg. von Tilman Falk (The Illustrated Bartsch 11, formerly 7/2). New York 1980.

Ukena 1975

Ukena, Elke: Die deutschen Mirakelspiele des Spätmittelalters. Studien und Texte, 2 Bde. (Arbeiten zur Mittleren Deutschen Literatur und Sprache). Bern / Frankfurt am Main 1975.

Ulmschneider 1981

Götz von Berlichingen: Mein Fehd und Handlungen, hrsg. von Helgard Ulmschneider (Forschungen aus Württembergisch-Franken, 17). Sigmaringen 1981.

Unterkircher 1955

Unterkircher, Franz: Namen, die noch nicht im Thieme-Becker stehen. In: Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols. Festschrift zum 70. Geburtstag Josef Weingartner's (Schlern-Schriften, 139). Innsbruck 1955, S. 181–195.

Unterkircher 1957

Unterkircher, Franz: Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek, Teil 1: Die abendländischen Handschriften (Museum N. F., 2. Reihe, 2). Wien 1957.

Unterkircher 1967

Das Tiroler Fischereibuch Maximilians I. Verfaßt und geschrieben im Jahre 1504 von Wolfgang Hohenleiter. Mit Bildern von Jörg Kölderer. Codex Vindobonensis 7962, Text und Faksimile, eingeleitet, transkribiert und übersetzt von Franz Unterkircher. Mit einem Geleitwort von Josef Sturmvoll, Generaldirektor der Österreichischen Nationalbibliothek (Österreichische Nationalbibliothek Wien. Illuminierte Handschriften in Faksimile). Graz / Wien / Köln 1967.

Unterkircher 1983

Unterkircher, Franz: Maximilian I. Ein kaiserlicher Auftraggeber illustrierter Handschriften. Hamburg 1983.

Unverfehrt 1997

Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen, Katalog zur Ausstellung in Göttingen 1997, hrsg. von Gerd Unverfehrt. Göttingen 1997.

Urbach 1994

Urbach, Zsuzsa: Adalékok Miksa császár portré-ikonográfiájához. In: Művészettörténeti értesítő 43, 1994, S. 19–26.

Vasari ²1567

Vasari, Giorgio: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, übersetzt von Ludwig Schorn und Ernst Förster. Nachdruck der ersten deutschen Gesamtausgabe Stuttgart und Tübingen 1832–1849, in 6 Bde. neu hrsg. und eingeleitet von Julian Kliemann. Worms 1988.

Velden 2000

Velden, Hugo van der: The Donor's Image. Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold (Burgundica, 2). Turnhout 2000.

Vetter / Brockhaus 1971/72

Vetter, Ewald Maria und Christoph Brockhaus: Das Verhältnis von Text und Bild in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1971/72, S. 70–121.

Vischer 1885

Vischer, Robert: Neues über Bernhard Strigel. In: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 6/1, 1885, S. 38–57, 81–97.

Vorderösterreich 1999

Vorderösterreich, nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers? Die Habsburger im deutschen Südwesten, hrsg. vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Ulm 1999.

Vos 1999

Vos, Dirk de: Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk. München 1999.

Waas 1941

Waas, Glenn Elwood: The Legendary Character of Kaiser Maximilian (Columbia University Germanic Studies, N. F. 14). Diss. New York 1941.

Wagner 1969

Wagner, Georg: Der letzte Türkenkreuzzugsplan Kaiser Maximilians I. aus dem Jahre 1517. In: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 77, 1969, S. 314–343.

Wagner 2001

Wagner, Christoph: Porträt und Selbstbildnis. In: Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von Richard von Dülmen. Köln 2001, S. 79–106.

Wagner-Rieger 1972

Wagner-Rieger, Renate: Die Bautätigkeit Kaiser Friedrichs III. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25 (Festschrift für Otto Demus und Otto Pächt), 1972, S. 128–153.

Warnke 1984

Warnke, Martin: Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image (Kunststück, 3904). Frankfurt am Main 1984.

Warnke ²1996

Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln ²1996.

Weihrauch 1952/53

Weihrauch, Hans R.: Studien zur süddeutschen Bronzeplastik IV. Augsburger Renaissance: Neptun und römische Kaiser. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge 3/4, 1952/53, S. 199–219.

Weschenfelder 2003

Weschenfelder, Klaus: Kunstsammlungen der Veste Coburg. Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer (Kulturstiftung der Länder – Patrimonia, 256). Berlin / Coburg 2003.

Westhoff u. a. 1996

Graviert, gemalt, gepreßt. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben, bearb. von Hans Westhoff u. a. Stuttgart / Ulm 1996.

Wiesflecker 1971–86

Wiesflecker, Hermann: Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, 5 Bde. München 1971–86.

Wiesflecker 1991

Wiesflecker, Hermann: Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches. München / Wien 1991.

Wiesflecker-Friedhuber 1996

Quellen zur Geschichte Maximilians I. und seiner Zeit, mit einer Einleitung von Hermann Wiesflecker hrsg. von Inge Wiesflecker-Friedhuber (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte der Neuzeit, 14). Darmstadt 1996.

Wiesflecker-Friedhuber 1997

Wiesflecker-Friedhuber, Inge: Maximilian I. und der St. Georgs-Ritterorden. In: Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, Vorträge der Millstätter Symposien 1981–1995, im Auftrag des Geschichtsvereines für Kärnten hrsg. von Franz Nikolasch (Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, 78). Klagenfurt 1997, S. 431–453.

Wilhelmi 1998

Brant, Sebastian: Kleine Texte, 2 Bde. in 3 Teilbänden, hrsg. von Thomas Wilhelmi (Arbeiten und Editionen zur mittleren deutschen Literatur, N. F. 3). Stuttgart-Bad Cannstatt 1998.

Will 1998

Will, Robert: Autour du millénaire de l'Autriche. Le statue équestre de Rodolphe de Habsbourg à la façade de la Cathédrale de Strasbourg. In: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg 23, 1998, S. 25–32.

Winkelbauer 1954

Winkelbauer, Walter: Kaiser Maximilian I. und St. Georg. In: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs 7, 1954, S. 523–550.

Winkelmann ²1991

Eusebius Werke, 1. Band, 1. Teil: Über das Leben des Kaisers Konstantin, hrsg. von Friedhelm Winkelmann (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte). Berlin ²1991.

Winkler 1936–39

Winkler, Friedrich: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde. Berlin 1936–39.

Winkler 1993

Winkler, Hubert: Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählung, Gesandtschaftswesen, Spanischer Erbfolgekrieg (Dissertationen der Universität Wien, 239). Wien 1993.

Wohlfeil 2002

Wohlfeil, Rainer: Grafische Bildnisse Karls V. im Dienste von Darstellung und Propaganda. In: Karl V. 1500–1558. Neue Perspektiven seiner Herrschaft in Europa und Übersee, hrsg. von Alfred Kohler, Barbara Haider und Christine Ottner (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Historische Kommission, Zentraleuropa-Studien, 6). Wien 2002, S. 21–56.

Woods-Marsden 1987

Woods-Marsden, Joanna: „Ritratto al naturale“. Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits. In: Art Journal 46, 1987, S. 209–216.

Woods-Marsden 1993

Woods-Marsden, Joanna: Per una tipologia del ritratto di stato nel rinascimento italiano. In: Il ritratto e la memoria. Materiali 3, hrsg. von Augusto Gentili, Philippe Morel und Claudia Cieri Via (Biblioteca del cinquecento, 56). Rom 1993, S. 31–62.

Woods-Marsden 1998

Woods-Marsden, Joanna: Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist. New Haven / London 1998.

Woods-Marsden 2000

Woods-Marsden, Joanna: Introduction. Collective Identity / Individual Identity. In: Fashioning Identities in Renaissance Art, hrsg. von Mary Rogers. Aldershot 2000, S. 1–15.

Wurzel ³1996

Das Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Text- und Bildauswahl Otto Wurzel. Linz ³1996.

Wuttke 1996

Wuttke, Dieter: Sebastian Brant und Maximilian I. Eine Studie zu Brants Donnerstein-Flugblatt des Jahres 1492. In: Ders., Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren, 2 Bde. (Saecvla Spiritalia, 29/30). Baden-Baden 1996, Bd. 1, S. 213–250 [Erstpublikation 1976].

Zehnder 1990

Zehnder, Frank Günter: Katalog der Altkölner Malerei, mit einem Anhang zu Pigmentanalysen von Hermann Kühn und dendrochronologischen Untersuchungen von Josef

Bauch, Dieter Eckstein und Peter Klein (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, 11). Köln 1990.





Zimmermann 1985







Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur, bearb. von Eva Zimmermann. Karlsruhe 1985.











Häufig gebrauchte Abkürzungen








Ak	Ausstellungskatalog
BnF	Bibliothèque nationale de France (Paris)
BNM	Bayerisches Nationalmuseum (München)
BSB	Bayerische Staatsbibliothek (München)
BStGS	Bayerische Staatsgemäldesammlungen (München)
DHM	Deutsches Historisches Museum (Berlin)
GNM	Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg)
JAK	Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses
Kat.	Katalog
KHM:	Kunsthistorisches Museum (Wien):
	GG Gemäldegalerie
	KK Kunstkammer
	MK Münzkabinett
	WS Weltliche Schatzkammer
LB	Landesbibliothek
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek (Wien)
ÖStA	Österreichisches Staatsarchiv
	HHStA Haus-, Hof- und Staatsarchiv (Wien)
Reg.	Regest / Regesten
SB	Staatsbibliothek
SMB	Staatliche Museen zu Berlin
TLA	Tiroler Landesarchiv (Innsbruck)
TLF	Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Innsbruck)
UB	Universitätsbibliothek
WLB	Württembergische Landesbibliothek (Stuttgart)
WLM	Württembergisches Landesmuseum (Stuttgart)




Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis






- Abb. 1 Carl Jäger, Porträtsitzung in der Werkstatt Albrecht Dürers, 1886 (Lithographie nach dem Gemälde in Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg: Albrecht-Dürer-Haus). Foto: © ÖNB/Wien – Bildarchiv, PORT_00045716_01
- Abb. 2 Albrecht Dürer, Selbstporträt, 1498 (Madrid, Museo del Prado: Inv. 2197). Foto: Ak Wien 2003a, S. 227
- Abb. 3 Hans Weiditz, Maximilian I., 1519 (London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. 1895,0122.736). Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 4 Hans Holbein d. Ä., *Der groß Kaiser maximilian* (Berlin, SMB – Kupferstichkabinett: KdZ 2509). Foto: © Kupferstichkabinett – SMB, Fotograf: Jörg P. Anders 
- Abb. 5 Bernhard Strigel, Cuspinian-Diptychon: Familie des Johannes Cuspinian (Privatbesitz). Foto: Ak Wien 2012, S. 42
- Abb. 6 Bernhard Strigel, Cuspinian-Diptychon: Inschrift auf der Rückseite der Cuspinian-Tafel (Privatbesitz). Foto: Thümmel 1980, S. 99, Abb. 104b
- Abb. 7 Bernhard Strigel, Cuspinian-Diptychon: Familie Maximilians I. (Wien, KHM: GG 832). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 8 Bernhard Strigel, Cuspinian-Diptychon: Heilige Sippe, Rückseite des kaiserlichen Familienbildes (Wien, KHM: GG 6411). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 9 Quittung Bernhard Strigels vom 28. Dezember 1507 (Innsbruck, Tiroler Landesarchiv: Urkunde I 4912). Foto: © Tiroler Landesarchiv
- Abb. 10 Bernhard Strigel, Hieronymus II. Haller zu Kalchreuth, 1503 (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek: WAF 1066). Foto: © Blauel / Gnamm / ARTOTHEK
- Abb. 11 Michael Wolgemut, Porträt des Levinus Memminger (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza: Inv. 440 [1934.33]). Foto: © Museo Thyssen-Bornemisza Madrid
- Abb. 12 Hans Daucher, Allegorischer Zweikampf, 1522 (Berlin, SMB – Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst: Inv. 804). Foto: © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, SMB, Fotografin: Antje Voigt 
- Abb. 13 Grabplatte Rudolfs I. von Habsburg, † 1291 (Speyer, Dom). Foto: © Bildarchiv FotoMarburg
- Abb. 14 Hans Knoderer, Temperabild nach dem Speyrer Rudolfsgrab, 1508 (Wien, KHM: KK P 9). Foto: Vorderösterreich 1999, S. 175
- Abb. 15 Jörg Muskat, Maximilian I., Seitenansicht der Bronzestütze (Wien, KHM: KK 5486). Foto: Oberhaidacher 1983, S. 278



- Abb. 16 Jörg Muskat, Maximilian I., Bronzebüste en face (Wien, KHM: KK 5486). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 17 Albrecht Dürer, Kohlezeichnung zum Maximilianporträt, 1518 (Wien, Graphische Sammlung Albertina: Inv. 4852). Foto: © Albertina, Wien / www.Albertina.at
- Abb. 18 Albrecht Dürer, Holzschnittporträt Maximilians I. (London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. 1895,0122.737). Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 19 Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies, Mitte 15. Jahrhundert (Wien, KHM – Schatzkammer: WS XIV 263). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 20 Potence für den Herold des Ordens vom Goldenen Vlies, um 1517 (Wien, KHM – Schatzkammer: WS Dep. Prot. 4). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 21 Albrecht Dürer, Tüchleinbild Maximilians I. (Nürnberg, GNM: Gm 169). Foto: © Germanisches Nationalmuseum, Fotograf: Jürgen Musolf
- Abb. 22 Albrecht Dürer, Porträt Maximilians I., 1519 (Wien, KHM: GG 825). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 23 Hans Daucher, Maximilian I., 1515, Gipsabformung nach einem verlorenen Relief (Basel, Historisches Museum: Inv. 1932.1160). Foto: © Historisches Museum Basel, Fotograf: M. Babey
- Abb. 24 Jörg Kölderer, Königswappen Maximilians I. aus dem Tiroler Fischereibuch, 1504. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 7962, fol. 3
- Abb. 25 Joos van Cleve, Maximilian I. (Wien, KHM: GG 972). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 26 Albrecht Altdorfer (?), Porträtsitzung zu Kap. 47 von Joseph Grünpecks »Historia Friderici et Maximiliani« (Wien, ÖStA HHStA: HS. Blau 9, fol. 83^v). Foto: © Österreichisches Staatsarchiv, HHStA
- Abb. 27 Der Maler zeichnet ein sitzendes Modell, Holzschnitt zu Albrecht Dürers »Unterweisung der Messung«, Nürnberg: 1525 (München, BSB: 4 L.impr. c.n.mss. 119, Bl. R ii^v). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek 
<http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00095496/image_196>
- Abb. 28 Maximilian I. diktiert Marx Treitzsaurwein das »Triumphzug«-Programm, Memorialbuch von 1512. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 2835, fol. 2^v
- Abb. 29 Maximilian I. diktiert Marx Treitzsaurwein zu Grabstift und Sankt-Georgs-Ritterorden, Memorialbuch von 1512. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 2835, fol. 26^v
- Abb. 30 Maximilian I. diktiert Marx Treitzsaurwein, Titelbild zu Handschrift A des »Weißkunig«, 1514. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 3032, fol. 6*^v
- Abb. 31 Hans Burgkmair d. Ä., Der Weißkunig beim Maler (Handschrift F des »Weißkunig«, um 1512). Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 3033, fol. 26^v
- Abb. 32 Hans Burgkmair d. Ä., Probedruck zum Besuch des Weißkunigs beim Maler (Berlin, SMB – Kupferstichkabinett). Foto: © bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Jörg P. Anders






- Abb. 33 Hans Springinklee, Maximilian formt sein Gedechnuswerk. Foto: © Universitätsbibliothek Heidelberg 
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888/0097>>
- Abb. 34 Hans Springinklee, Die Gesandten von Portugal werben um die Hand Prinzessin Eleonores. Foto: © Universitätsbibliothek Heidelberg 
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888/0413>>
- Abb. 35 Konrad Koch, Königsguldiner Maximilians I. (1495). Foto: Moser / Tursky 1977, S. 35
- Abb. 36 Benedikt Burkart, Königsguldiner Maximilians I. (ohne Jahr), Foto: Moser / Tursky 1977, S. 35
- Abb. 37 Wenzel Kröndl, Halbguldiner Erzherzog Sigmunds (1484), Foto: Moser / Tursky 1977, S. 27
- Abb. 38 Giovanna Candida, Medaille auf die Hochzeit von Maximilian I. und Maria von Burgund (London, The British Museum – Coins and Medals: M.3149). Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 39 Ulrich Ursentaler, Hochzeitsguldiner, nach 1511 (Wien, KHM: MK 9ba). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 40 Albrecht Dürer, Conrad Celtis überreicht Maximilian I. sein Werk, Widmungsbild zu den »Quattuor libri amorum« des Conrad Celtis, Nürnberg: 1502 (London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. 1895, 0122.771). Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 41 Albrecht Dürer, Widmungsbild zu den »Quattuor libri amorum« des Conrad Celtis in der Überarbeitung von Hans Burgkmair d. Ä., 1508 (München, BSB: Rar. 585, fol. 3^v). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek 
<http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00007950/image_10>
- Abb. 42 Fuggersches »Ehrenwerk«, Die Devisen Maximilians I. (München, BSB: Cgm 896, fol. 334). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek 
<http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00103106/image_671>
- Abb. 43 Fuggersches »Ehrenwerk«, Bildnis Maximilians I., 1477 (München, BSB: Cgm 896, fol. 334^v). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek 
<http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00103106/image_672>
- Abb. 44 Fuggersches »Ehrenwerk«, Bildnis der Maria von Burgund, 1477 (München, BSB: Cgm 896, fol. 335). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek 
<http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00103106/image_673>
- Abb. 45 Fuggersches »Ehrenwerk«, Bildnis Maximilians I., 1486 (München, BSB: Cgm 896, fol. 335^v). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek 
<http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00103106/image_674>
- Abb. 46 Fuggersches »Ehrenwerk«, Bildnis der Anne de Bretagne, 1491 (München, BSB: Cgm 896, fol. 336). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek 
<http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00103106/image_675>
- Abb. 47 Fuggersches »Ehrenwerk«, Bildnis Maximilians I., 1494 (München, BSB: Cgm 896, fol. 336^v). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek 
<http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00103106/image_676>




- Abb. 48 Fuggersches »Ehrenwerk«, Bildnis der Bianca Maria Sforza, 1494 (München, BSB: Cgm 896, fol. 337). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek  http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00103106/image_677
- Abb. 49 Fuggersches »Ehrenwerk«, Maximilian I. zu Pferd (München, BSB: Cgm 896, fol. 337^v). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek  http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00103106/image_678
- Abb. 50 Fuggersches »Ehrenwerk«, Maximilian I. im Jagdgewand (München, BSB: Cgm 896, fol. 338). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek  http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00103106/image_679
- Abb. 51 Fuggersches »Ehrenwerk«, Totenbild Maximilians I., 13. Januar 1519 (München, BSB: Cgm 896, fol. 338^v). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek  http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00103106/image_680
- Abb. 52 Fuggersches »Ehrenwerk«, Maximilian I. wird im Sankt-Georgs-Ritterorden besungen (München, BSB: Cgm 896, fol. 339). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek  http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00103106/image_681
- Abb. 53 Fuggersches »Ehrenwerk«, Bildnis der Maria von Burgund, 1477. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 8614, fol. 315
- Abb. 54 Niclas Reiser (?), Bildnis der Maria von Burgund (Wien, KHM: GG 4402). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 55 Fuggersches »Ehrenwerk«, Bildnis der Bianca Maria Sforza. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 8614, fol. 317
- Abb. 56 Bildnis der Bianca Maria Sforza (Wien, KHM: GG 4404). Foto: KHM-Museumsverband 
- Abb. 57 Fuggersches »Ehrenwerk«, Bildnis der Anne de Bretagne. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 8614, fol. 316
- Abb. 58 Maximiliani I. et uxorum nec non sponsae Annae Britannicae effigies (Marquard Herrgott, Monumenta Augustae Domus Austriacae, Bd. 3/2, Freiburg im Breisgau 1760, Taf. 36). Foto: © Universitätsbibliothek Heidelberg
- Abb. 59 Maximiliani I. Imp. effigies (Marquard Herrgott, Monumenta Augustae Domus Austriacae, Bd. 3/2, Freiburg im Breisgau 1760, Taf. 37). Foto: © Universitätsbibliothek Heidelberg
- Abb. 60 Maximiliani I. Imp. icones (Marquard Herrgott, Monumenta Augustae Domus Austriacae, Bd. 3/2, Freiburg im Breisgau 1760, Taf. 38). Foto: © Universitätsbibliothek Heidelberg
- Abb. 61 Brunozyklus der Kölner Kartause: Die redende Leiche, Aufnahme vor der Zerstörung (Fragmente: Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud: WRM 0155). Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln: rba_mf011903, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05022105>
- Abb. 62 Brunozyklus der Kölner Kartause: Detail des betenden Maximilian I. aus Abb. 61 (zerstört). Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln: rba_mf031199, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05022105>
- Abb. 63 Brunozyklus der Kölner Kartause: Treueid von Brunos Gefährten (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum: GK 28A). Foto: Schäfke 1991, S. 230




- Abb. 64 Friedrich III. mit dem steirischen Erzherzogshut, nach 1452 (Vorau, Augustiner-Chorherrenstift). Foto: Blätter für Heimatkunde 65, 1991, S. 3
- Abb. 65 Rudolf IV. der Stifter (Wien, Dom Museum: L-11). Foto: Ak Wien / München 2011, S. 56
- Abb. 66 Lucas Cranach d. Ä., Kardinal Albrecht von Brandenburg, 1520 (London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. 1869,0213.247). Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 67 Albrecht Dürer, Kardinal Albrecht von Brandenburg, ›Der kleine Kardinal‹, 1519 (London, The British Museum – Prints and Drawings: E,3.28). Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 68 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch, 1496/99 (Berlin, DHM: Inv. 1988/1493). Foto: Ak Freiburg im Breisgau 1998, S. 462
- Abb. 69 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch (Wien, KHM: GG 2599). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 70 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie Augsburg: WAF 1081). Foto: © Jochen Remmer / ARTOTHEK
- Abb. 71 Infrarotaufnahme zu WAF 1081, Abb. 70. Foto: © IRR: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Bruno Hartinger
- Abb. 72 Infrarotaufnahme zu WAF 1081, Abb. 70 (Harnischbrust und Szepter). Foto: © IRR: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Bruno Hartinger
- Abb. 73 Infrarotaufnahme zu WAF 1081, Abb. 70 (Bauchreif und Arme). Foto: © IRR: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Bruno Hartinger
- Abb. 74 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch, 1507 (ehem. Straßburg, Musée des Beaux-Arts: Inv. 56). Foto: © Musées de Strasbourg
- Abb. 75 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie im Hohen Schloß Füssen: Inv. 1156). Foto: © Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie im Hohen Schloß Füssen
- Abb. 76 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch (Wien, KHM: GG 4401). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 77 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch (Wien, KHM: GG 4403). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 78 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch (St. Florian, Augustiner-Chorherrenstift: HK 9/36). Foto: Wurzel ³1996, S. 117
- Abb. 79 Hans Maler (?), Fragment eines Hüftbilds im Harnisch (Erlangen, UB: H62/B 749). Foto: © Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg
- Abb. 80 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch (ehem. München, BNM: R 167). Foto: © Bildarchiv Foto Marburg / Fotografen: Carl Teufel, Benno Filser
- Abb. 81 Gerard Loyet, Motivbild Karls des Kühnen, 1467–71 (Lüttich, Kathedrale St. Paul: Schatzkammer). Foto: © KIK-IRPA, Brussels, cliché G004058
- Abb. 82 Pierre Coustain, Einritt Maximilians I. in Luxemburg 1480 (Wien, KHM: GG 2374). Foto: Terjanian 2011/12, S. 309 Abb. 6








- Abb. 83 Maximilian im Gebet vor dem heiligen Sebastian aus dem Älteren Gebetbuch Maximilians I., um 1486. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 1907, fol. 61^v
- Abb. 84 Fünfte ›Sunthaym-Tafel‹, G-Initiale mit der Kanonisation Leopolds III. (Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift: Stiftssammlungen). Foto: Ak Stift Lilienfeld 1976, Abb. 15
- Abb. 85 Ottokar I. (Prag, Veitsdom). Foto: © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 86 Ottokar II. (Prag, Veitsdom). Foto: © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 87 Břetislav I. (Prag, Veitsdom). Foto: © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 88 Spytihněv II. (Prag, Veitsdom). Foto: © Bildarchiv Foto Marburg / Schmidt-Glassner, Helga
- Abb. 89 Statue Friedrichs III. von der Wappenwand der Georgskapelle in Wiener Neustadt, 1453. Foto: © ÖNB/Wien – Bildarchiv, J. Wlha, WH 7170-D
- Abb. 90 Erstes Reitersiegel Rudolfs IV., 1359, Revers (Wien, Diözesanarchiv: Urkunden [1139–1600] 13590709). Foto: © Diözesanarchiv Wien / monasterium.net
- Abb. 91 Maximilian I. vor Jerusalem aus Sebastian Brants »Varia Carmina«, Basel: Johann Bergmann von Olpe, 1. Mai 1498, Bl. 77 (Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek: Inc II 199). Foto: © ULB Darmstadt  <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-ii-199/0153>
- Abb. 92 Maximilian I., nach 1564 (Schloß Ambras, Spanischer Saal). Foto: © Bildarchiv Foto Marburg / Rex-Film
- Abb. 93 Bianca Maria Sforza (München, Privatbesitz). Foto: Mayer 1929, S. 5
- Abb. 94 Hans Burgkmair d. Ä. (?), Friedrich III. (Wien, KHM: GG 4398). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 95 Hans Burgkmair d. Ä. (?), Eleonore von Portugal (Wien, KHM: GG 4399). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 96 Benedikt Burkhart, Doppelschauguldiner König Maximilians I., 1505 (Wien, KHM: MK 26b α). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 97 Hans Burgkmair d. Ä., Allegorischer Reichsadler (London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. 1895,0122.392). Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 98 Königswappen Maximilians I. mit Dürer-Monogramm, 1504 (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: ADürer AB 3.229H). Foto: © Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Museumsfotograf
- Abb. 99 Königswappen Maximilians I. aus den »Revelationes sancte Birgitte«, Nürnberg: Anton Koberger, 21. September 1500 (Heidelberg, UB: Q 1597 qt. Inc., fol. 2). Foto: © Universitätsbibliothek Heidelberg  <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ib00688000/0007>
- Abb. 100 Königswappen von der Brüstung des Goldenen Dachl in Innsbruck. Foto: Hye 1997, S. 117




- Abb. 101 Martinswand bei Zirl in Tirol (Marquard Herrgott, Monumenta Augustae Domus Austriacae, Bd. 3/2, Freiburg im Breisgau 1760, Taf. 35). Foto: © Universitätsbibliothek Heidelberg
- Abb. 102 Ofenplatte mit Gensenjagd Maximilians I. im Hochgebirge, Tirol um 1510/20 (Innsbruck, TLF: ES 59). Foto: © Innsbruck, Tiroler Landesmuseen
- Abb. 103 Tiroler Jagdgesellschaft (Erlangen, UB: H62/B 106). Foto: © Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg
- Abb. 104 Harnischgarnitur aus dem Thunschen Skizzenbuch, um 1500–05 (Prag, Kunstgewerbemuseum: GK 11.572-B, fol. 1). Foto: Terjanian 2011/12, S. 323 Abb. 2
- Abb. 105 Harnischgarnitur aus dem Thunschen Skizzenbuch, um 1500–05 (Prag, Kunstgewerbemuseum: GK 11.572-B, fol. 19^v/20). Foto: Terjanian 2011/12, S. 341 Abb. 28
- Abb. 106 Harnischgarnitur aus dem Thunschen Skizzenbuch, um 1500–05 (Prag, Kunstgewerbemuseum: GK 11.572-B, fol. 63^v). Foto: Terjanian 2011/12, S. 375 Abb. 92
- Abb. 107 Ulrich Ursentaler, Kaiserguldiner Maximilians I. (nach 1508). Foto: Egg 1977, S. 121 Nr. 9
- Abb. 108 Ulrich Ursentaler, Halber Kaiserguldiner Maximilians I. (nach 1508). Foto: Egg 1977, S. 125 Nr. 4
- Abb. 109 Jost de Negker nach Hans Burgkmair d. Ä., Neun Schwertknäufe (Wien, Graphische Sammlung Albertina: DG1934/130). Foto: © Albertina, Wien / www.Albertina.at
- Abb. 110 Kolman Helmschmid, Harnisch des Andreas Graf Sonnenberg, † 1511 (Wien, KHM – Hofjagd- und Rüstkammer: A 310). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 111 Harnisch des Eitel Friedrich II. von Zollern, Augsburg, um 1505/10 (Wien, KHM – Hofjagd- und Rüstkammer: A 240). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 112 Hans Baldung Grien, Maximilian I. aus dem Karlsruher Skizzenbuch (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: Inv. VIII 1062, fol. 12). Foto: © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 113 Hans Holbein d. J., Maximilian I. und sein Narr, Randzeichnung zu Erasmus von Rotterdams »Lob der Torheit« (lt.), Johannes Froben, Basel 1515 (Basel, Öffentliche Kunstsammlung – Kupferstichkabinett: Inv. 1662.166, fol. H 4). Foto: Ak Den Haag 2003, S. 15 Abb. 6
- Abb. 114 Hans Burgkmair d. Ä. (?), Porträt Maximilians I. (Paris, BnF – Cabinet des Estampes: rés. NA-22 (17)-boite folio 11). Foto: © BnF, Dist. RMN-Grand Palais / image BnF
- Abb. 115 Krönung eines jungen Habsburgers aus Jakob Mennels »Zaiger«. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 7892, fol. 12
- Abb. 116 Gerard David (?), Thronbild Maximilians I. zu den panegyrischen Gedichten des Johannes Michael Nagonius. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 12750, fol. 4^v



- Abb. 117 Burgundisches Thronsigel Maximilians I. und seines Sohnes Philipp, 1489. Foto und Umzeichnung: Posse III, 1912, Taf. 3/3 f. 
- Abb. 118 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch mit Mitrakrone (Wien, KHM: GG 922). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 119 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch mit Mitrakrone (Herzogenburg, Stiftsmuseum: A 55). Foto: © Stiftsmuseum Herzogenburg
- Abb. 120 Büste Maximilians I. im Harnisch mit Mitrakrone (Esztergom, Keresztény Múzeum: Inv. 59.972). Foto: © Keresztény Múzeum Esztergom, Fotograf: Attila Mudrák
- Abb. 121 Brustbild Maximilians I. im Harnisch mit Mitrakrone (Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud: WRM 0582, HM 1940/86). Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln, Wolfgang F. Meier, rba_d015432, <<https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05011653>>
- Abb. 122 Benedikt Burkhart, Halber Königsguldiner Maximilians I. (ohne Jahr). Foto: Egg 1977, S. 123 Nr. 2
- Abb. 123 Kriegsmesser, Österreich, um 1490 (Wien, KHM – Hofjagd- und Rüst-kammer: A 123). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 124 Wolfgang Beurer, Porträt eines Mitglieds des Ritterordens vom Heiligen Grab und des zyprischen Schwertordens, 1487 (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza: Inv. 271a (1934.15a). Foto: © Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
- Abb. 125 Grabplatte Friedrichs III. (Wien, Dom- und Metropolitankirche St. Stephan: Apostelchor), Foto: Hertlein 1977, S. 299
- Abb. 126 Detail des Schwertknaufs aus Abb. 127. Foto: © Innsbruck, Tiroler Landesmuseen
- Abb. 127 Hüftbild Maximilians I. im Harnisch mit Mitrakrone, nach 1508 (Innsbruck, TLF – Kunstgeschichtliche Sammlungen: Gem 136 [Leihgabe aus Privatbesitz]). Foto: © Innsbruck, Tiroler Landesmuseen
- Abb. 128 Bildnis der Eleonore von Portugal (Wien, KHM: GG 4396). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 129 Bildnis Friedrichs III. (Wien, KHM: GG 4397). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 130 Maximilian I. im kaiserlichen Ornat, Relief aus Burg Hasegg in Hall (Meran, Landesfürstliche Burg: Inv. 6757). Foto: © Landesfürstliche Burg Meran
- Abb. 131 Ulrich Ursentaler, Halbguldiner Kaiser Maximilians I. (1515). Foto: Egg 1977, S. 125 Nr. 8
- Abb. 132 Ulrich Ursentaler, Viertelguldiner Kaiser Maximilians I., Schaustück (ohne Jahr). Foto: Egg 1977, S. 129 Nr. 6
- Abb. 133 Hans Burgkmair d. Ä., Friedrich III., Holzschnitt zur »Genealogie« Maximilians I. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 8048, fol. 4
- Abb. 134 Hans Burgkmair d. Ä., Maximilian I., Holzschnitt zur »Genealogie« Maximilians I. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 8048, fol. 2^v

- Abb. 135 Hans Burgkmair d. Ä., Titelholzschnitt zu Johannes Stammers »Dialogus de diversarum gentium sectis et mundi religionibus«, Augsburg: Erhard Öglin und Georg Nadler, 1508 (London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. 1850,0713.317). Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 136 Hans Burgkmair d. Ä., Reiterholzschnitt Maximilians I., 1508 (Chicago, The Art Institute – Clarence Buckingham Collection: Inv. 1961.3). Foto: © bpk / The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY
- Abb. 137 Lucas Cranach d. Ä., Der heilige Georg zu Pferd (London, The British Museum – Department of Prints and Drawings: Inv. 1895,0122.264). Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 138 Hans Burgkmair d. Ä., Der heilige Georg zu Pferd, 1508 (Oxford, Ashmolean Museum: Douce bequest). Foto: Landau / Parshall 1994, S. 188
- Abb. 139 Hans Burgkmair d. Ä., Reiterholzschnitt Maximilians I., 1508 (Oxford, Ashmolean Museum: Douce bequest). Foto: Landau / Parshall 1994, S. 189
- Abb. 140 Maximilian I. als Stifter des St.-Georgs-Ritterordens und Schwur der Kreuzfahrer aus der »Ehrenpforte« Kaiser Maximilians I., 1515 (Boston, Museum of Fine Arts – Otis Norcross Fund: Accession Number 51.415.2). Foto: © Museum of Fine Arts Boston, Otis Norcross Fund, www.mfa.org
- Abb. 141 Albrecht Dürer, Der heilige Georg zu Pferd, Randzeichnung zum Jüngeren Gebetbuch Maximilians I., 1512–15 (München, BSB: 2 L.impr.membr. 64, fol. 23^v). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek  http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00087482/image_56
- Abb. 142 Ulrich Ursentaler, Reiterschauguldiner (1507/08). Foto: Egg 1977, S. 153 Nr. 5
- Abb. 143 Ulrich Ursentaler, Gußmodell zum Reiterschauguldiner, 1508 (Stuttgart, Landesmuseum Württemberg – Münzkabinett: MK 23006). Foto: © Landesmuseum Württemberg 
- Abb. 144 Zweites Reitersiegel Rudolfs IV., 1361/62, Avers (Wien, ÖStA HHStA: AUR 1362 II 21). Foto: © Österreichisches Staatsarchiv, HHStA
- Abb. 145 Steirisches Herzogssiegel Friedrichs III., 1438, Avers (Graz, Landesarchiv: Urk. Nr. 5582). Foto: Schmidt 1994, Abb. 4
- Abb. 146 Ulrich Ursentaler, Schauguldiner Kaiser Maximilians I. mit Schlüsselrand, 1516 (London, The British Museum – Coins and Medals: G3, GerM.72). Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 147 Ulrich Ursentaler, Doppelter Reiterschauguldiner Kaiser Maximilians I., 1509 (Berlin, SMB – Münzkabinett: Inv. 18203549). Foto: © Münzkabinett – SMB, Fotograf: Lutz-Jürgen Lübke (Lübke und Wiedemann) 
- Abb. 148 Ulrich Ursentaler, Doppelter Reiterschauguldiner Kaiser Maximilians I. (ohne Jahr). Foto: Egg 1977, S. 157 Nr. 12
- Abb. 149 Münzsiegel Friedrichs III., 1459, Revers (St. Florian, Stiftsarchiv: Urkunden [900–1797] 1466 III 31). Foto: © Stiftsarchiv St. Florian / monasterium.net
- Abb. 150 Ulrich Ursentaler, Doppelter Reiterschauguldiner Kaiser Maximilians I., wie Abb. 148 (vergrößert). Foto: Egg 1977, Umschlag

- Abb. 151 Hans Burgkmair d. Ä., Entwurf für das Augsburger Reiterstandbild Kaiser Maximilians I. (Wien, Graphische Sammlung Albertina: Inv. 22.447). Foto: © Albertina, Wien / www.Albertina.at
- Abb. 152 Reiterbilder von der Westfassade des Straßburger Münsters, aus: Oseas Schadaeus »Summum Argentoratensium Templum. Das ist: Außführliche und Eigentliche Beschreibung deß viel Künstlichen, sehr Kostbaren, und in aller Welt berühmten Münsters zu Straßburg«. Straßburg: Zetzner 1617, Taf. 5 (Heidelberg, UB: C 6598-1 RES). Foto: © Universitätsbibliothek Heidelberg 
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schadaeus1617/0017>>
- Abb. 153 Hans Burgkmair d. Ä., Unterwerfung der Brabanter Städte, Holzschnitt zum »Weißkunig«. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 3033, fol. 52^v
- Abb. 154 »Triumphzug« Kaiser Maximilians I., Unterwerfung der Grafschaft Hennegau (London, Victoria and Albert Museum – Prints and Drawings: 13079:90). Foto: © Victoria and Albert Museum, London
- Abb. 155 Philipp der Gute empfängt die Zunftbanner der Stadt Gent, »Privilegien und Statuten von Gent und Flandern«. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 2583, fol. 349^v
- Abb. 156 Maximilian I. als Herzog von Österreich, Federzeichnung aus der »Straßburger Chronik«, 1492 (Washington, National Gallery – Woodner Collection: Inv. 2006.11.16). Foto: © Courtesy National Gallery of Art, Washington
- Abb. 157 Die drei alttestamentlichen Helden, Federzeichnung aus der »Straßburger Chronik«, 1492 (Washington, National Gallery – Patrons' Permanent Fund: Inv. 2003.102.2.b). Foto: © Courtesy National Gallery of Art, Washington
- Abb. 158 Magdeburger Reiter (Magdeburg, Kulturhistorisches Museum). Foto: © Kulturhistorisches Museum Magdeburg / Foto: Charlen Christoph
- Abb. 159 Reiterstatue des Cangrande della Scala (Verona, Museo di Castelvecchio). Foto: 
- Abb. 160 Scaliger-Gräber vor S. Maria Antica in Verona. © Bildarchiv Foto Marburg / Aufsberg, Lala
- Abb. 161 David Frumerie, Maximilian I. im Jagdgewand, 1667 (Schloß Gripsholm, Nationalmuseum, Sweden – Porträttarkivet: NMGrh 597). Foto: © Nationalmuseum Sweden 
- Abb. 162 Elias Schemel, Maximilian I. im Jagdgewand (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen: L 191). Foto: © Kunstsammlungen und Museen Augsburg
- Abb. 163 Österreichisches Bindenschild auf dem Hundehalsband, Detail aus Abb. 162. Foto: © Kunstsammlungen und Museen Augsburg
- Abb. 164 Leonhard Beck, Unterredung des Weißkunig mit seinen Hauptleuten, Holzschnitt zum »Weißkunig«. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 3033, fol. 87^v
- Abb. 165 Jörg Kölderer, Jagd am Achensee aus dem Tiroler Fischereibuch, 1504. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 7962, fol. 3^v

- Abb. 166 Jörg Kölderer, Fest am Heiterwanger See aus dem Tiroler Fischereibuch, 1504. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 7962, fol. 26
- Abb. 167 Thronsigel Maximilians I. (Abdruck vom Anfang des 19. Jahrhunderts). Foto: Posse III, 1912, Taf. 6/4 
- Abb. 168 Ulrich Ursentaler, Silberabguß der nicht ausgeführten Kaisergoldbulle, 1518 (Innsbruck, TLF: Medaillensammlung XII/11). Foto: Ak Innsbruck 1992, S. 69
- Abb. 169 Ambrogio de Predis, Maximilian I., 1502 (Wien, KHM: GG 4431). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 170 Skizzenblatt mit Porträts von Maximilian I. und Bianca Maria Sforza (Venedig, Galleria dell'Accademia: Inv. 260). Foto: Heydenreich 1949, Taf. 39
- Abb. 171 Ambrogio de Predis (?), Bianca Maria Sforza (Wien, KHM: GG 5622). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 172 Gian Marco Cavalli, Schaupfennig mit dem Doppelporträt Maximilians I. und der Bianca Maria Sforza, 1506 (Wien, KHM: MK 670bß). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 173 Gian Marco Cavalli, Schaupfennig mit den Bildnissen Maximilians I. und Friedrichs III. (ohne Jahr). Foto: Egg 1977, S. 45
- Abb. 174 Profilbildnis Maximilians I. (Berlin, SMB – Kupferstichkabinett: KdZ 10). Foto: © Kupferstichkabinett – SMB, Fotograf: Jörg P. Anders 
- Abb. 175 Nach Albrecht Dürer, ›Rosenkranzfest‹ (1506), 1606–1612 (Wien, KHM: GG 1900). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 176 Maximilian I. in Schube mit Baret, 1504 (Berlin, SMB – Gemäldegalerie: Inv. 2111). Foto: © bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders
- Abb. 177 Reliefbildnis Maximilians I. in Schube mit Baret (München, BNM: Inv. H 250). Foto: © Bayerisches Nationalmuseum München, Foto Nr. D88862
- Abb. 178 Maximilian I. und Bianca Maria Sforza (Meran, Landesfürstliche Burg: Inv. 6729). Foto: © Landesfürstliche Burg Meran
- Abb. 179 Maximilian I., Detail aus Hans Holbein d. Ä., Lebensbrunnen, 1519 (Lissabon, Museu de Arte Antiga). Foto: Bushart 1977, S. 55
- Abb. 180 Bernhard Strigel, Kreuztragung Kaiser Konstantins (Schloß Kynžvart bei Marienbad). Foto: Ak Wien 2012, S. 42
- Abb. 181 Bernhard Strigel, Befragung des Judas durch Helena (Schloß Kynžvart bei Marienbad). Foto: Otto 1964, S. 33
- Abb. 182 Bernhard Strigel, Der triumphierende Konstantin (Schloß Kynžvart bei Marienbad). Foto: Otto 1964, Abb. 56
- Abb. 183 Bernhard Strigel, Tod Konstantins (Schloß Kynžvart bei Marienbad). Foto: Otto 1964, Abb. 57
- Abb. 184 Bernhard Strigel (Werkstatt), Auffindung und Erhöhung des Kreuzes (Veste Coburg, Kunstsammlungen: M. 444). Foto: © Kunstsammlungen der Veste Coburg 

- Abb. 185 Hans Multscher (Werkstatt), Kreuztragung des Kaisers Heraklius (Ulm, Ulmer Museum: Leihgabe des Erbgrafen von Waldburg-Wolfegg). Foto: © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 186 Kreuztragung Kaiser Konstantins, Rückseite des Altars aus Hagnau bei Meersburg am Bodensee, 1518 (Ulm, Ulmer Museum: Inv. 1906). Foto: Kat. Ulm 1981, S. 200
- Abb. 187 Albrecht Dürer, »Ehrenpforte« Kaiser Maximilians I., 1515, Präsentation des heiligen Rockes zu Trier / Erhebung der Gebeine des heiligen Leopold (Boston, Museum of Fine Arts – Otis Norcross Fund: Accession Number 51.415.4). Foto: © Museum of Fine Arts Boston, Otis Norcross Fund, www.mfa.org
- Abb. 188 Leonhard Beck, Der Weißkunig vor den Toren von Trient, Holzschnitt zum »Weißkunig«. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. 3033, fol. 132^v
- Abb. 189 Bernhard Strigel, Anbetung der Könige, rechter Innenflügel des Salemer Marienaltars, 1507/08 (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum – Klostermuseum Salem: Inv. 95/1361). Foto: Sotheby's 1995, Bd. 5, S. 25
- Abb. 190 Bernhard Strigel, Maximilian I. in Schauben mit Baret (Kreuzlingen, Sammlung Kisters). Foto: © Sammlung Kisters Kreuzlingen
- Abb. 191 Bernhard Strigel (Kopie), Maximilian I. in Schauben mit Baret (Wien, KHM: GG 828). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 192 Bernhard Strigel, Marientod (ehem. Straßburg, Musée des Beaux-Arts: Inv. 55). Foto: © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 193 Meister E. S., Das Jesuskind im Herzen, 1467 (L. 51). Foto: Bevers 1986, S. 177
- Abb. 194 Hans Baldung Grien, Stehende Maria mit Kind und kniendem Stifter (London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. E,7.195). Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 195 Bianca Maria Sforza im Gebet vor Gottvater aus dem Reimoffizium der Bianca Maria Sforza. Foto: © ÖNB/Wien, Cod. ser. n. 2622, fol. 5^v
- Abb. 196 Verkündigung an Maria aus den »Belles Heures« des Duc de Berry (New York, Metropolitan Museum of Art – The Cloisters: Acc. No. 54.1.1, fol. 30). Foto: © The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1954, www.metmuseum.org/
- Abb. 197 Marienkrönung aus den »Très Belles Heures de Notre-Dame« des Duc de Berry (Paris, BnF: Nouv. acq. lat. 3093, fol. 75^v). Foto: © gallica.bnf
- Abb. 198 Albrecht Dürer, Ritter und Tod, Randzeichnung zum Jüngerem Gebetbuch Maximilians I., 1512–15 (München, BSB: 2 L.impr.membr. 64, fol. 12). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek 
<http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00087482/image_33>
- Abb. 199 Medaille der Academia Altorfina auf das Jahr 1584 aus: Levinus Hulsius, »Emblemata anniversaria academiae Altorfinae«, Nürnberg: Hulsius, 1597 (München, BSB: Res/4 L.eleg.m. 53 b, Bl. 23). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek 
<http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00025189/image_61>

- Abb. 200 Joachim Camerarius »Symbolorvm & Emblemاتم Ex Volatilibus Et Insectis Desvmtorvm Centvria Tertia«, Nürnberg 1596, Nr. 32 (München, BSB: Res/L.eleg.m. 1347 w-3, fol. 234). Foto: © Bayerische Staatsbibliothek  <http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00028235/image_71>
- Abb. 201 Bernhard Strigel (?), Maximilian I. in Schube mit Baret (Privatbesitz). Foto: Christie's 1997, Nr. 31, S. 62
- Abb. 202 Maximilian I. in Schube mit Baret (Upton House: The Bearsted Collection [National Trust]: UPT/P/213). Foto: © National Trust Images / Angelo Hornak
- Abb. 203 Maximilian I. in Schube mit Baret (Paris: Musée National du Louvre: Inv. 2073). Foto: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda
- Abb. 204 Bernhard Strigel, Bildnis eines Mannes (Wien, Liechtenstein Museum: G 712). Foto: Ak Wien / München 2011, S. 284
- Abb. 205 Bernhard Strigel, Bildnis einer Frau (Wien, Liechtenstein Museum: G 714). Foto: Ak Wien / München 2011, S. 285
- Abb. 206 Mittelportal der »Ehrenpforte« Kaiser Maximilians I., 1515 (London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. E,5.1. Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 207 Hans Daucher (?), Kalksteinrelief mit Bildnisbüste Maximilians I. in vergoldeter, auf der Rückseite graviertes Silberfassung, 1516 (Wien, KHM: MK). Foto: © ÖNB/Wien – Bildarchiv, PORT_00045706_01
- Abb. 208 Albrecht Dürer, Kupferstichbildnis des Erasmus von Rotterdam, 1526 (London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. E,2.103). Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 209 Maximilian I. als König Salomon (Bozen, Wandmalerei im Kreuzgang des Dominikanerklosters). Foto: © Anja Eisenbeiß
- Abb. 210 Bernhard Strigel, Maximilian I. in Schube mit Baret (Berlin, SMB – Gemäldegalerie: Inv. 2110). Foto: © bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders
- Abb. 211 Maximilian I. aus dem Porträtbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf (Wien, KHM – Gemäldegalerie: Bl. 105). Foto: Heinz 1975, S. 193
- Abb. 212 Maximilian I. in Schube mit Baret (Privatbesitz). Foto: © Richard Vaché
- Abb. 213 Brandmarke auf der Rückseite des Maximilianporträts in Privatbesitz (wie Abb. 212). Foto: © Richard Vaché
- Abb. 214 Bernhard Strigel (Kopie), Maximilian in Schube mit Baret, um 1510 (Innsbruck, TLF – Kunstgeschichtliche Sammlungen: Gem 1277). Foto: © Innsbruck, Tiroler Landesmuseen
- Abb. 215 Schaumünze Kaiser Maximilians I., St. Veit (1518). a/b Berlin, SMB – Münzkabinett: Inv. 18203548. Foto: © Münzkabinett Berlin – SMB, Fotograf: Lutz-Jürgen Lübke (Lübke und Wiedemann)  c) London, The British Museum – Coins and Medals: Inv. 1873,1007.1. Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 216 Weihnachtsmünze, St. Veit (1518). Foto: Probszt-Ohstorff 1964, Taf. 5/14

- Abb. 217 Monogrammist A A, Totenbild Maximilians, 1519 (Graz, Universalmuseum Joanneum GmbH – Schloß Eggenberg & Alte Galerie: Inv. 392). Foto: Ak Schloß Ambras 1992, S. 365
- Abb. 218 Bildnisdiptychon mit Porträts Maximilians I. (Zittau, Zittauer Stadtmuseum: Inv. 3935). Foto: Dülberg 1995, S. 284
- Abb. 219 Bildnisdiptychon des Hieronymus Tschekkenbürlin (Basel, Kunstmuseum – Depositum des Basler Waisenhauses 1907: Inv. 33). Foto: © Kunstmuseum Basel, Sammlung Online
- Abb. 220 Hans Maler, Martyrium des Apostels Andreas aus dem Apostelaltar der Franziskanerkirche in Schwaz / Tirol (Nürnberg, GNM: Gm 264). Foto: © Germanisches Nationalmuseum, Foto: Monika Runge
- Abb. 221 Maximilian I. in Schube mit Baret vor Goldgrund (Basel, Kunstmuseum – Vermächtnis Dr. Max Hartmann 1952: Inv. 2276). Foto: © Kunstmuseum Basel, Sammlung Online
- Abb. 222 Maximilian I. in Schube mit Baret (Linz, Stadtmuseum Nordico: G 11.041), Foto: © NORDICO Stadtmuseum Linz, www.nordico.at
- Abb. 223 Hans Daucher, Maximilian I. zu Pferd als heiliger Georg (Wien, KHM: KK 7236). Foto: © KHM-Museumsverband 
- Abb. 224 Daniel Hopfer, Maximilian I. als heiliger Georg (London, The British Museum – Prints and Drawings: Inv. 1845,0809.1365). Foto: © Trustees of the British Museum
- Abb. 225 Bronzestatue König Rudolfs I. vom Grabmal Maximilians I., Detail (Innsbruck, Hofkirche). Foto: Oberhammer 1955, S. 31
- Abb. 226 Grabplatte Rudolfs I. von Habsburg, † 1291, Detail (Speyer, Dom). Foto: © Bildarchiv Foto Marburg / Schmidt-Glassner, Helga
- Abb. 227 Maximilian I. und Karl V., Alabasterrelief, Augsburg 1529 (Wien, KHM: KK 4405). Foto: © KHM-Museumsverband 

