

Elke Anna Werner

„Warhafftige abcontrafactur...“
Geschichtliche Wirklichkeit und die
Authentizität des Bildes

Zu den Darstellungen zeitgenössischer
Schlachten unter Maximilian I. und Karl V.
(1470-1550)

Berlin, Freie Universität, Dissertation 2014
Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften

Unveränderter Abdruck der 1997 eingereichten Dissertationsschrift

„*Warhafftige abcontrafactur...*“ -
Geschichtliche Wirklichkeit und die
Authentizität des Bildes

Zu den Darstellungen zeitgenössischer
Schlachten unter Maximilian I. und Karl V.
(1470-1550)

Dissertation
am Fachbereich Geschichtswissenschaften der
Freie Universität Berlin

vorgelegt von
Elke Anna Werner

Berlin 1997

Termin der Disputatio: 9. Februar 1998

1. Gutachter: Prof. Dr. Rudolf Preimesberger
2. Gutachter: Prof. Dr. Werner Busch

Inhalt

I.	Einleitung.....	4
II.	Die Schweizer Chronikillustrationen – Zur Darstellung zeitgenössischer Schlachten in der Buchillustration 1470 -1535.....	16
	Nationalbewußtsein und Krieg.....	16
	Die <i>Berner Chronik</i> des Benedikt Tschachtlan.....	19
	Diebold Schilling <i>Amtliche Berner Chronik</i> und die <i>Große Burgunderchronik</i>	22
	Edlibachs <i>Zürcher Chronik</i>	31
	Die <i>Luzerner Chronik</i> Diebold Schilling d. J.....	33
	Werner Schodolers <i>Eidgenössische Chronik</i>	37
	Zusammenfassung.....	39
III.	Der <i>Schweizer Krieg</i> des Meister PW: Kriegsdarstellungen und Kartographie41	
	Der <i>Schweizer oder Schwäbische Krieg</i>	41
	Ein Kriegsbild aus der Sicht des Verlierers.....	44
	Das Verhältnis zu den Schweizer Schlachtendarstellungen.....	50
	Die Adressaten des <i>Schweizer Krieges</i>	53
	Überlegungen zum Auftraggeber.....	58
	Landschaft und Krieg.....	62
	Das Verhältnis zur Kartographie.....	67
	Zum politischen Kontext des <i>Schweizer Krieges</i>	71
	Zusammenfassung.....	73
IV.	Historiographie und Herrscherlob – Die Darstellungen der Kriege Kaiser Maximilians I.	74
	Maximilians Selbstverständnis als Ritter und moderner Feldherr.....	74
	Die ersten Fassungen des <i>Weisskunig</i> : Der Plan einer illustrierten Handschrift.....	77
	Grünpecks <i>Historia Friderici et Maximiliani</i>	80
	Der Vorrang des Bildes – die Entstehung des <i>Weisskunig</i> als gedrucktes Buch.....	83

Die Kategorie der Anschaulichkeit in der italienischen Kunsttheorie	87
Der malende Feldherr – Musische Bildung oder praktisches Hilfsmittel.....	90
Der Anspruch der Authentizität	95
Die Werkgenese der Holzschnitt für den <i>Weisskunig</i>	100
Gründe für das Scheitern des <i>Weisskunig</i>	105
Die Triumphzugsminiaturen von Lemberger und Altdorfer.....	107
Die Holzschnitte für den gedruckten <i>Triumphzug</i>	118
Die <i>Ehrenpforte</i>	121
Form und Funktion der Schlachtenbilder im <i>Triumph Maximilians I.</i>	125
Zusammenfassung	127
V. Schlachtenbilder in der Zeit Karls V.	130
Vervielfältigung der Schlachtenbilder.....	130
Die druckgraphischen Medien	132
Repräsentative Schlachtenbilder – Gemälde, Tapisserien, Reliefs	138
Das Verhältnis von Text und Bild.....	145
Der Begriff <i>contrafactur</i>	147
Der Künstler als Augenzeuge.....	151
Das Überschaubild.....	155
Die Schlachtenteppiche Bernard van Orleys und Jan Cornelisz Vermeyens	162
Zusammenfassung und Ausblick.....	166
VI. Verzeichnis der verwendeten Literatur.....	169
VII. Verzeichnis der Abbildungen.....	192
VIII. Abbildungen.....	197

I. Einleitung

Die Historiker beschreiben die frühe Neuzeit als eine Zeit der Kriegsverdichtung.¹ Kaum ein Jahr verging, in dem nicht irgendwo in Europa Krieg geführt wurde. Die militärischen Auseinandersetzungen nahmen aber nicht nur nach Zahl und Länge zu, die immer größer werdenden Armeen hatten auch höhere Menschenverluste und eine enorme Steigerung der Kosten zur Folge. Der Krieg bestimmte, nicht zuletzt durch seine ökonomischen Auswirkungen, in einem bisher ungekannten Ausmaß das Denken und Handeln der Menschen in dieser Zeit.² Als Ursachen dieser Kriegsverdichtung wird neuerdings die Entwicklung moderner Staatlichkeit gesehen.³ Der am Ende des Mittelalters einsetzende Prozeß, der in der Folgezeit zur Herausbildung moderner Territorialstaaten führte, hatte zahlreiche kriegerische Auseinandersetzungen zur Folge, die ihrerseits diese Entwicklung noch beschleunigten und vertieften. Da die politische Ordnung des Reiches unaufhörlich und sehr grundsätzlich in Frage gestellt wurde, wirkte sich dieser Wandel hier mit besonderer Schärfe aus.

Im Zentrum der Arbeit stehen Schlachtenbilder, die zur Zeit und teilweise im Auftrag der habsburgischen Kaiser Maximilian I. und Karl V. entstanden sind. Für die Regierungszeit beider Herrscher trifft die erwähnte These, die frühe Neuzeit sei eine Zeit der Kriegsverdichtung, unmittelbar zu.

Die 27 Feldzüge, deren sich Maximilian I. rühmte, spielten eine gewichtige Rolle in seiner Biographie und der Geschichte des Reiches.⁴ Außenpolitisch hatte er sich vor allem mit dem französischen Königreich unter Karl VIII. und Ludwig XII. auseinanderzusetzen, wobei sich die kriegerischen Ereignisse vornehmlich in den Niederlanden und Oberitalien abspielten. Während Maximilian seine ehrgeizigen Kreuzzugspläne nicht verwirklichen konnte, gelang es ihm immerhin, die Türken-

¹Janssen, Krieg, in: Geschichtliche Grundbegriffe Bd. 3, Stuttgart 1982, S. 567-615; Repgen 1985, S. 27-49; Burkhardt 1992, S. 10f.

²Zu den umfassenden gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen durch den Krieg zu Beginn der frühen Neuzeit siehe Hale 1985; Hale 1990.

³Zu dieser Diskussion haben vor allem Krippendorf 1985, Münkler 1987 mit seiner Replik darauf und schließlich Kunisch 1989 ebenfalls in Auseinandersetzung mit Krippendorf beigetragen.

⁴Zu Leben und Wirken Maximilians siehe Wiesflecker 1971/86.

gefahr durch die Errichtung einer Militärgrenze im Osten des Reiches einzudämmen. Die innere Verfassung des Reiches und der Führungsanspruch des Kaisers blieben dagegen prekär und mußten gegen die Reichsfürsten zum Teil mit militärischen Mitteln durchgesetzt werden. Das faktische Ausscheiden der Eidgenossen aus dem Reichsverband konnte er nach dem verlorenen Schweizer Krieg nicht verhindern.

Auch unter Karl V. blieben die außenpolitischen Spannungen erhalten, die zu unzähligen größeren und kleineren Feldzügen führten.⁵ In mehrfacher Hinsicht spitzten sich die Konflikte zu. So nahm die Bedrohung durch das Osmanische Reich mit der Belagerung Wiens im Jahre 1529 eine neue Dimension an; die Abwehr der Türkengefahr führte den Kaiser im Tunisfeldzug von 1535 bis nach Nordafrika. Die reichspolitischen Auseinandersetzungen erhielten schon durch die konfessionellen Konflikte der Reformationszeit eine besondere Schärfe. So stand dem Kaiser im Schmalkaldischen Krieg ein beträchtlicher Teil der Reichsfürsten als militärischer Feind gegenüber.

Wenn im folgenden von "zeitgenössischen" Schlachten die Rede ist, so bedarf dies einer kurzen Erläuterung. Der Übergang von der jeweils unmittelbar erlebten Gegenwart zu einer als "historisch" empfundenen Vergangenheit verläuft kontinuierlich und läßt sich kaum durch eindeutig artikulierte Grenzziehungen strukturieren. Wenn man angeben möchte, wie weit für die Menschen einer Epoche ein Ereignis zurückliegen müßte, damit es nicht mehr als zur eigenen Zeit gehörig empfunden wurde, so bietet es sich zunächst an, die subjektiven Kriterien der Zeitgenossen zu berücksichtigen. Werner Hager hat diesen Weg eingeschlagen, wenn er hinsichtlich der von ihm neu definierten Gattung des "Ereignisbildes" voraussetze, daß das dargestellte Ereignis "noch als gegenwärtig im Bewußtsein lebt".⁶ Im Prinzip ist diesem Ansatz zuzustimmen, nur dürfen die methodischen Probleme, die er mit sich bringt, nicht übersehen werden. Die genaue Struktur des historischen Bewußtseins wäre nämlich erst für die jeweiligen Auftraggeber bzw. das Publikum zu ermitteln. Schon aufgrund der Quellenlage ist es schwierig anzugeben, was den Menschen der Zeit um 1500 "noch im Bewußtsein lebte"⁷. In der vorliegenden Arbeit ist der Begriff

⁵Zur Biographie Karls V. siehe vor allem Brandi 1938/41.

⁶Hager 1939, S. 2.

⁷Selbst für den Bereich der Geschichtsschreibung stellt Graus (1987, S. 40) fest, daß die zunehmende Orientierung am Selbsterlebten ein von der Forschung bisher noch nicht hinreichend verstandenes

"zeitgenössisch" deshalb eher weit gefaßt. Er grenzt die Ereignisse der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit einzig gegen die der biblischen Zeit und der Antike ab. Das entspricht, soweit dies ohne eine spezielle Untersuchung dieser Fragestellung zu beurteilen ist, auch der Charakteristik der entsprechenden Bilder. Es ist nämlich keine grundsätzliche Unterscheidung der Darstellungsweisen von Schlachten der erlebten Gegenwart und der etwas weiter zurückliegenden Zeiträume zu beobachten.

Der oben geschilderten politischen Situation entspricht aus kunsthistorischer Sicht eine gegen Ende des 15. Jahrhunderts stark ansteigende Zahl von Schlachtenbildern, vor allem in der deutschen und niederländischen Kunst. Das gilt für die "hohen" Medien wie die Malerei, die Bildhauerei und Teppichwirkerei, betrifft aber in besonderem Maße die Druckgraphik, die den größten Anteil an dem Thema hat; in diesem "niederen", populären Medium wurde nahezu jede Schlacht bildwürdig.

So scheint - quantitativ betrachtet - die Beziehung zwischen Kunst und Geschichte auf einem einfachen Abhängigkeitsverhältnis aufzubauen: die unzähligen Kriege brachten zahlreiche Schlachtenbilder hervor. Diese Analogie gilt es aber ebenso zu hinterfragen, wie die weitverbreitete Vorstellung, daß Darstellungen zeitgenössischer Schlachten wahrheitsgetreue Berichte des Geschehens seien.

Dieses Verständnis der Bilder prägt auch die Art und Weise, wie heute von ihnen Gebrauch gemacht wird. Historiker ziehen Schlachtenbilder gerne als Quellen heran und stellen sie damit auf die gleiche Stufe mit schriftlichen Zeugnissen. In historischen Museen wird mit Schlachtenbildern Geschichte visuell vermittelt und versucht, eine Vorstellung vom Verlauf der bedeutenden Ereignisse zu geben. Selbst in der kunsthistorischen Literatur wird das Verhältnis von Kunst und Realität bei Schlachtenbildern nur selten reflektiert, obwohl man die enge Abhängigkeit von politischen Interessen nicht übersehen hat.

So ist es nicht zufällig, daß eines der frühesten Projekte, die Schlachtenmalerei im Zusammenhang zu untersuchen, auf den an kulturgeschichtlichen Fragen interessierten Jakob Burckhardt zurückgeht.⁸ Er beabsichtigte, der Schlachtenmalerei ein Kapitel in seiner Untersuchung der Malerei nach Gegenständen und Aufgaben zu

Phänomen sei; Christopher Wood bereitet zur Zeit eine größere Studie zum Geschichtsverständnis in der Kunstrezeption der deutschen Renaissance vor.

⁸Von diesem nicht vollendeten Projekt haben sich Entwürfe erhalten, auf die Wöfflin in seiner Einleitung zu Bd. 12 der Gesamtausgabe von Burckhardts Schriften kurz hinweist.

widmen, das er aber nie fertigstellte. Von zentraler Bedeutung war für ihn die Frage, "wo, wann und bei welchen Malern sich zum ersten Male die parteilose Kampfesdarstellung von der Illustration des einmal Geschehenen abgelöst hat".⁹ Burckhardt unterschied zwischen zwei verschiedenen Formen des Schlachtenbildes, der "Illustration des einmal Geschehenen" und der "parteilosen Kampfesdarstellung". Was ist der entscheidende Unterschied zwischen diesen beiden Formen? Indem die illustrierende Darstellung die Aufgabe hat, ein konkretes Ereignis wiederzugeben, ist sie vorrangig zweckgebunden. Die Kunst steht also im Dienst persönlicher, politischer, historiographischer oder anderer Interessen. Sie ist kein Selbstzweck. Anders dagegen die "parteilose Kampfesdarstellung", die nicht außerhalb der Kunst liegenden Interessen unterworfen ist. Hier steht die Kunst im Vordergrund, galt doch allgemein die Darstellung eines Kampfes, der in extremer Form bewegten Körper, als eine der schwierigsten Aufgaben der bildenden Kunst, da sie in besonderem Maße die Beherrschung der Gestaltungsmittel erforderte. Burckhardt unterschied die Schlachtenbilder aber nicht nur nach ihrer Intention, sondern gab zugleich den "künstlerischen" Darstellungen den Vorzug vor den informativen, berichtenden. Er hat damit die beiden grundsätzlichen Kategorien für das Schlachtenbild benannt und zugleich die Präferenzen vorgegeben, die fortan die Forschung bestimmen sollten.

Diese Ausrichtung auf den künstlerischen Wert von Schlachtendarstellungen prägte auch in der folgenden Zeit einen Großteil der Forschung. Sie bestimmte vor allem die Auswahl der untersuchten Künstler und Werke. So sind die bereits von den Zeitgenossen für ihren künstlerischen Rang gerühmten Schlachtengemälde Uccellos, Piero della Francescas, Leonardos, Michelangelos oder Raffaels recht gut erforscht; dasselbe gilt etwa auch für die *Alexanderschlacht* von Albrecht Altdorfer, eines der wenigen Schlachtengemälde nördlich der Alpen. Zu wenig berücksichtigt wurden vor allem Werke von weniger bedeutenden Künstlern und Schlachtendarstellungen im Medium der Druckgraphik.

Werner Hager, dem die intensivste und längste Beschäftigung mit diesem Bildgegenstand zu verdanken ist, hat hierin eine Kehrtwende vollzogen, indem er sich vor allem den Darstellungen zeitgenössischer Schlachten zuwandte, ohne dabei von vornherein die oben genannte Kriterien anzulegen.¹⁰ Die Grundlagen seiner Arbeit

⁹Ebda.

¹⁰Hager 1939; Hager 1982; Hager 1989.

zum Schlachtenbild legte er in dem 1939 erschienenen Buch über das *geschichtliche Ereignisbild*. Unter dieser neuen Gattungsbezeichnung subsumiert er Darstellungen, die im Unterschied zur allgemeinen Historienmalerei "eine historische Begebenheit, die noch als gegenwärtig im Bewußtsein lebt in berichtender Schilderung" abbilden.¹¹ Sein Interesse an Darstellungen zeitgenössischer Ereignisse beruhte allerdings darauf, daß er nur hier das zum Ausdruck gebracht sah, was geschichtliches Handeln "eigentlich" sei. Für das geschichtliche Ereignisbild gelte es, "den Vorgang so auszuschöpfen, daß darin das Ganze erscheint, der historische Gesamtzustand und die ihn bewegenden Kräfte, Artung und Haltung des handelnden Volkes oder Staatswesens und seiner Helden und letztlich das Menschliche, wie es in dem betreffenden Zusammenhang hervortritt."¹² Vor allem das zeitgenössische Schlachtenbild ist für ihn in der Lage, ein individuelles historisches Ereignis so zum Ausdruck zu bringen, daß es über sich hinaus auf ein geschichtliches Ganzes verweist. In der Darstellung zeitgeschichtlicher Schlachten verknüpfen sich für ihn "wirkliche Tat" mit einem "echten tiefen Schicksalston"¹³. Ohne dem verdienten Forscher zu nahe treten zu wollen, ist doch nicht zu verkennen, daß in diesen Formulierungen etwas von der Beschwörung des Tatmenschen und dem mythischen Geraune seiner Zeit mitschwingt.¹⁴

In seinen späteren, großangelegten Untersuchungen zur Geschichte des Schlachtenbildes geht er zunächst vom einzelnen Werk aus und kommt hierbei zu überzeugenden Ergebnissen.¹⁵ Den weiten Zeitraum von den Anfängen bei den Ägyptern bis in das 19. Jahrhundert im Blick, interessiert ihn vor allem die übergeordnete Idee, daß im Schlachtenbild historische Wahrheit und damit eine metaphysische Dimension zum Ausdruck komme. Bei einem so großen Untersuchungsfeld konnte der zeitgenössische Kontext, in dem die Werke entstanden sind, notgedrungen nur ansatzweise berücksichtigt werden. Für die Entwicklung des Schlachtenbildes in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts stellt er die Ausformung des "referierenden Bildtypus" heraus. Dieser ist darauf ausgerichtet, einen sachlichen Bericht des Geschehens zu geben und bedient sich einer überblicksartigen Land-

¹¹Hager 1939, S. 2.

¹²Hager 1939, S. 2.

¹³Hager 1939, S. 3.

¹⁴Kat. Berlin 1935; Artun 1995.

¹⁵Hager 1982; Hager 1989.

schaftsdarstellung mit hohem distanzierten Betrachterstandpunkt und entsprechend kleinem Figurenmaßstab.

In anderer Hinsicht legte Buchner 1924 die Grundlagen für die Beschäftigung mit diesem Bildgegenstand, indem er einige, bisher wenig beachtete Schlachtenbilder deutscher Künstler für eine "Geschichte des deutschen Schlachtenbildes" zusammentrug.¹⁶ Die geplante Erweiterung dieses Projekts wurde jedoch nie durchgeführt.

Einen Überblick über den Bestand von Schlachtenbildern und anderer Darstellungen aus dem militärischen Umfeld des 13. bis 16. Jahrhunderts gab Raimond van Marle in einer ikonographischen Studie.¹⁷ Sie ist insofern richtungweisend, als er bewußt keine Vorauswahl hinsichtlich der verwendeten Medien traf und Darstellungen in der Graphik, Malerei und Skulptur nebeneinanderstellte.

Auch Historiker haben sich wiederholt zu Schlachtenbildern geäußert. Hier sind besonders zwei grundlegende Arbeiten zu nennen, die sich um eine theoretische Systematisierung des Denkmälerbestandes bemühten. In einem kurzen Aufsatz von 1938 untersuchte Charles Oman die Darstellungen militärischer Ereignisse des 15. und 16. Jahrhunderts auf ihren Quellenwert hin und kam zu einer Klassifizierung nach ihrer informativen bzw. repräsentativen Funktion.¹⁸ Dreißig Jahre nach ihm unternahm Olle Cederlöf, ein weiterer Militärhistoriker, den Versuch, die Systematik Omans zu präzisieren und auf die gesamte Entwicklung des abendländischen Schlachtenbildes von der Antike bis in die Moderne zu übertragen.¹⁹

Thomas Kirchner hat kürzlich die Frage der Gattungszugehörigkeit von Schlachtenbildern verstärkt in die Diskussion eingebracht.²⁰ Am Beispiel der Werke des französischen Hofkünstlers van der Meulen aus der Zeit Ludwigs XIV. erörterte er die Probleme eines Bildgegenstandes ohne Darstellungskonventionen und seine Stellung in der Hierarchie der Gattungen. Gerade was die Stellung des Schlachtenbildes in der akademischen Doktrin angeht, berühren seine Überlegungen den Gegenstand dieser Arbeit nur am Rande, denn von einer ausformulierten Kunst-

¹⁶Buchner 1924.

¹⁷van Marle 1971.

¹⁸Oman 1938.

¹⁹Cederlöf 1967.

²⁰Kirchner 1997.

theorie kann im deutschen Sprachraum des frühen 16. Jahrhunderts noch ebenso wenig die Rede sein, wie von einer akademisch organisierten Kunstpolitik. Kirchner spricht aber dennoch grundsätzliche Probleme der Gattung an, die auch für das Verständnis der Schlachtendarstellungen der Renaissance von Bedeutung sind.

Als wichtigsten Beitrag zur Geschichte des Schlachtenbildes im 15. und 16. Jahrhunderts kann die 1990 erschienene Untersuchung des Historikers John R. Hale gelten.²¹ Das Buch faßt zahlreiche Einzelforschungen zum Thema Krieg und Kunst in der Renaissance in einer breit angelegten Überblicksdarstellung zusammen. Ein großer Teil der heute bekannten Kriegs- und Soldatendarstellung beiderseits der Alpen sind hier übersichtlich zusammengestellt. Ausgehend von der Frage, "how the pictorial imagination of the Renaissance responded ... to the outstanding visual und emotional aspects of warfare"²², eröffnet er eine kulturhistorische Perspektive, in der historische Wirklichkeit mit den zentralen Problemen bildlicher Ästhetik konfrontiert wird. Er konnte jedoch bei der Fülle des Materials und bei dem thematisch weitgespannten Bogen, der von Soldatendarstellungen über Schlachtenbilder bis zu Kriegsthemen in religiösen Historienbildern reicht, nur in einer ersten Bestandsaufnahme die wichtigsten Aspekte des Themas diskutieren.

Es zeigt sich, daß die Forschungsgeschichte zum Schlachtenbild insgesamt noch recht heterogen ist. Zu unterschiedlich waren die Interessen und Methoden der Bearbeiter, als daß sich ein wirklicher Forschungszweig bisher hätte herausbilden können. Einen argumentativen Zusammenhang bilden noch am ehesten die verschiedenen Versuche, das Material nach typologischen Kriterien zu ordnen.

In die kunsthistorische Terminologie hat vor allem die von Werner Hager verwendete Unterscheidung von einem *dramatischen* und *dokumentarischen* Bildtypus Eingang gefunden.²³ Das dokumentarische Bildverständnis habe sich in der Chronikillustration herausgebildet und ziele darauf ab, das Geschehen detailgenau in seinem Verlauf zu schildern. Dagegen gebe der dramatische Typus - hier nennt er Raffaels Konstantinsschlacht - die Handlung exemplarisch und in idealisierter Form wieder.

²¹Hale 1990.

²²Hale 1990, S. VIII.

²³Diese Unterscheidung entwickelt er in Hager 1982.

Die von Charles Oman vorgeschlagene Dichotomie scheint auf den ersten Blick zu einem ähnlichen Ergebnis zu kommen.²⁴ Er unterscheidet zwischen "dekorativen" Bildern, bei denen künstlerische Belange dominierten und einem "diagrammatischen" Typus, dem es vor allem um die Erfassung des Geschehenen gehe, und der deshalb schematisierende Darstellungsverfahren verwende. Ein Grundgedanke ist den beiden Autoren tatsächlich gemeinsam: Sie definieren die Einteilung nach anschaulichen formalen Kriterien, die sie aber letzten Endes aus funktionalen Differenzen herleiten. Doch bei genauerem Hinsehen sind die so gewonnenen Kategorien keineswegs deckungsgleich. Nicht alle "dekorativen" Bilder sind als "dramatisch" zu qualifizieren und nicht alle "dokumentarischen" Darstellungen verwenden einen "diagrammatischen" Stil.

Mit ähnlichen Schwierigkeiten ist das erweiterte typologische System von Cederlöf belastet. Er geht von vier Kategorien aus: "Glorifizierende" Darstellungen dienen dem Ruhm des Kriegshelden; "narrative" Schlachtenbilder (reportage pictures) bemühen sich um eine mehr oder weniger historisch getreue Darstellung; "analytische" Bilder geben die taktischen und strategischen Zusammenhänge für ein fachkundiges Publikum wieder; als "ornamentale" Bilder bezeichnet er dekorative, genrehafte Schlachtenbilder.²⁵ Cederlöf arbeitet also ebenfalls mit funktionalen Bestimmungen, was zunächst ohne weiteres einleuchtet. Betrachtet man die vorgeschlagenen Bildklassen genauer, tritt sehr bald ihre Unzulänglichkeit zu Tage. Wenn er den "ornamental pictures" (d.h. "military genre pictures, intended especially as wall decorations") beispielsweise auch Leonardos *Anghiarischlacht* zuordnet, so zeigt das, wie problematisch die vereinfachenden Definitionen letztlich sind. Klassifiziert man dieses Werk als "dekorativ", so wird man seinen politischen und kunsttheoretischen Implikationen kaum gerecht werden können.

Im Hinblick auf die geschilderten Probleme zeigt sich aber, daß Typologien nur dann zum Verständnis der Kunstwerke beitragen, wenn sie notwendige Verknüpfungen zwischen bestimmten inhaltlichen, formalen und funktionalen Merkmalen kenntlich machen. Genau das ist aber m.E. beim gegenwärtigen Stand der Forschung im Bereich des Schlachtenbildes der frühen Neuzeit nicht möglich. Dies sei an einem Beispiel kurz erläutert. Eine der geläufigsten Verknüpfungen, die in der Literatur

²⁴Oman 1938, S. 347.

²⁵Cederlöf 1967, S. 120.

immer wieder aufgegriffen wird, könnte man folgendermaßen zusammenfassen: Darstellungen zeitgenössischer Schlachten erhalten ihren dokumentarischen Wert dadurch, daß der Künstler Augenzeuge des Geschehens war; er faßt seine Eindrücke in ein "Reportagebild", d.h. als anschauliche und lebendige Wiedergabe des Erlebten. Es fiel nicht schwer aus der Masse der erhaltenen Schlachtenbilder Beispiele für eine solche Verknüpfung zu finden. Dennoch muß man fragen, wie allgemeingültig diese idealtypische Konstellation ist. Auch wenn es richtig ist, daß gerade seit dem Ende des 15. Jahrhunderts einige Künstler als Augenzeugen an kriegerischen Ereignissen teilnahmen, so waren doch die meisten Künstler nach wie vor auf Bildquellen wie Pläne oder Veduten sowie auf Berichte angewiesen, wenn sie die Darstellung nicht gänzlich frei erfinden wollten. Außerdem ist hierbei zu bedenken, daß Augenzeugenschaft nur bei Ereignissen der unmittelbaren Gegenwart in Frage kam. Es läßt sich aber in der Darstellungsweise kein klar definierbarer Unterschied zwischen diesen und etwas weiter zurückliegenden Ereignissen der Zeitgeschichte ausmachen.

Zahlreiche Bilder erwecken in der Tat den Eindruck, es sei gesehene Wirklichkeit reportagehaft dem Betrachter vor Augen gestellt. Man kann aber zeigen, daß auch Künstler, die Teilnehmer der Ereignisse waren, eine schematisierte, diagrammartige Darstellungsform verwendet haben. Andere Künstler, die nachweislich keine Augenzeugen waren, bedienten sich besonders "lebensnaher", genrehafter Szenen. Mit einer Typologie ist die Spezifik solcher Konstellationen nur schwer zu erfassen.

Es wurde deshalb in dieser Arbeit bewußt darauf verzichtet, den Denkmälerbestand nach einigen wenigen Kategorien zu klassifizieren. Es wird vielmehr an einzelnen Werken und Werkgruppen untersucht, wie Funktionen, Entstehungsbedingungen, und Bildtraditionen zusammenwirken.

Um die wesentlichen Faktoren des Schlachtenbildes zu erfassen, hat es sich als notwendig erwiesen, sich auch mit Werken zu befassen, die im allgemeinen nicht zur "Hochkunst" gerechnet werden. Gerade auch die Kunstproduktion in den "niederen" Medien hat maßgeblich zur Entwicklung des Schlachtenbildes beigetragen. Wie David Freedberg²⁶ für die religiöse Kunst oder Keith Moxey²⁷ für die

²⁶Freedberg 1989.

²⁷Moxey 1985; Moxey 1989.

druckgraphischen Medien des 15. und 16. Jahrhunderts gezeigt haben, ist durchaus damit zu rechnen, daß die "Hochkunst" wesentliche Anstöße aus den "niederen" Bereichen des Kunstschaffens erhalten hat.

Auch ist die Geschichte des Schlachtenbildes nur zu verstehen, wenn man die Entstehungsbedingungen der Werke berücksichtigt. Hierzu gehören nicht nur die unmittelbaren materiellen Bedingung, die konkreten Anforderungen der Auftraggeber und Erwartungen der Betrachter, sondern auch der kulturgeschichtliche Kontext eines sich wandelnden Bild- und Wissenschaftsverständnisses.²⁸

Wenn es ein durchgängiges Charakteristikum gibt, das die Bilder, die den Gegenstand dieser Arbeit bilden, verbindet, so ist es ihre Verpflichtung auf die Vermittlung von Informationen. Das scheint zunächst nicht weiter bemerkenswert zu sein, erweist sich aber bei näherer Betrachtung als eine durchaus komplexes Problem. Es ist ein Spezifikum der untersuchten Zeitspanne, daß der Informationsanspruch gegenüber allen anderen, zum Teil interferierenden Anforderungen als dominant auftritt. Auch wenn die Schlachtendarstellungen etwa propagandistischen oder memorialen Zwecken dienen, so stand doch in aller Regel die sachliche Darstellung der Gegebenheiten im Vordergrund. Etwas verkürzend und pauschalisierend könnte man deshalb sagen, daß der informative Gehalt der Bilder nicht nur ein Mittel, sondern auch in gewissem Maße ein Zweck an sich war. Es kann hier nur angedeutet werden, daß sich diese Ausrichtung in einen größeren kulturgeschichtlichen Kontext einordnet, wie er sich beispielsweise in der allgemeinen Tendenz zur Verwissenschaftlichung ausdrückt. Daß sich diese Entwicklung auch in der Kunst, beispielsweise bei Dürer, niedergeschlagen hat, ist längst bekannt. Es kann aber behauptet werden, daß die Schlachtendarstellung in dieser Hinsicht eine radikale Position einnimmt.

Auf welche Weise wurden die Künstler der Anforderung gerecht, über das Ereignis in möglichst umfassender Weise zu informieren? Eine Schlacht ist ein außerordentlich vielschichtiges Phänomen, das sich schon aufgrund seiner räumlichen und zeitlichen Erstreckung nur schwer auf einer Bildfläche adäquat erfassen läßt. Die Künstler hatten sich zu entscheiden, ob sie beispielsweise die topographischen Zusammenhänge und die Truppenstandorte oder eher die Einzelheiten des Kampfes und

²⁸Hierzu waren besonders die Arbeit von Wood 1993 und Parshall 1993 anregend.

der Strategie zur Darstellung bringen wollten. Mit solchen Schwierigkeiten ist selbstverständlich jeder Schlachtenmaler konfrontiert. Für die Künstler der hier behandelten Epoche kann man aber feststellen, daß sie mit diesem Konflikt gerungen haben, ja man kann wichtige Aspekte der Entwicklung als eine Suche nach Kompromißlösungen beschreiben. Dabei spielt eine entscheidende Rolle, daß sich die Darstellungstechniken in diesem Zeitraum auf revolutionäre Weise erweiterten. So kristallisierte sich schließlich um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein fester Bildtyp heraus, der für die weitere Geschichte der Schlachtenmalerei prägend wurde. Er verband das moderne und rationale Prinzip der Vogelschauperspektive mit einer sachlich nüchternen Form der Handlungsdarstellung.

Die Arbeit ist im wesentlichen chronologisch aufgebaut; sie beginnt mit den Schweizer Chronikillustrationen. Die Eidgenossen hatten durch die zahlreichen, erfolgreich geführten Kriege ihre politische Unabhängigkeit erreicht. Dieser politischen Bedeutung entsprechend, nehmen die Kriege einen großen Raum in den Schweizer Chroniken ein. Anhand der wichtigsten illustrierten Handschriften soll die Geschichte der Darstellungen zeitgenössischer Schlachten von 1470 bis etwa 1535 kurz in den wesentlichen Zügen dargestellt werden. Hier sind bereits Phänomene zu beobachten, die noch bei den Schlachtenbildern Maximilians eine Rolle spielen werden.

Während bei den Chronikillustrationen die Handlungsschilderung im Vordergrund stand, wird mit dem *Schweizer Krieg* des Meister PW ein monumentales Schlachtenbild vorgestellt, das einen anderen Akzent setzte. Auf innovative Weise wurde hier versucht, die Topographie eines ganzen Krieges so darzustellen, daß sie den wissenschaftlichen Kriterien ihrer Zeit genügen konnte. Der großformatige Kupferstich (um 1500) ist auch deshalb besonders interessant, weil sich an ihm aufzeigen läßt, wie dieser fast wissenschaftliche Anspruch sich mit politischen Anliegen verschränkte.

Im vierten Kapitel werden die von Kaiser Maximilian in Auftrag gegebenen Schlachtendarstellungen untersucht. Die Miniaturen und Holzschnitte entstanden in der späten Phase seiner Regierungszeit ab etwa 1510 und schließen in vielem an die Bildformen der Chronikillustrationen an. Die Bilder lösen sich nun zunehmend aus dem Zusammenhang eines zu illustrierenden Textes. Hinzu kommt, daß die

Schlachtenbilder nun in den Kontext herrscherlicher Repräsentation eingebunden werden.

Karl der V. tritt als Auftraggeber von Schlachtenbildern nur noch vereinzelt in Erscheinung. Trotzdem steigt die Zahl der Schlachtenbilder während seiner Regierungszeit ganz erheblich an. Der Kreis der Auftraggeber weitet sich aus, und es entstehen erste Schlachtendarstellungen für einen freien Markt. Die Fülle des erhaltenen Materials kann deshalb nur exemplarisch und im Hinblick auf die wichtigsten Fragestellungen analysiert werden. Das Interesse gilt hierbei besonders den Aspekten, die die zuvor beschriebenen Entwicklungen weiterführen.

II. Die Schweizer Bilderchroniken - Zur Darstellung zeitgenössischer Schlachten in der Buchillustration 1470-1535

Nationalbewußtsein und Krieg

In der Schweiz standen Krieg und die Wehrfähigkeit der Bevölkerung in besonders engem Verhältnis zur Entwicklung des Staatswesens. Der erste eidgenössische Bund von 1291 zwischen Uri, Schweiz und Unterwalden hatte neben der innenpolitischen Friedenswahrung auch die Funktion, das Eindringen ausländischer Machthaber in den zentralschweizerischen Raum abzuwehren. Seitdem zu Beginn des 13. Jahrhunderts der Gotthardpass passierbar gemacht worden war, bekundeten Staufer, Welfen, Mailand und das Haus Savoyen, besonders aber auch die Habsburger von ihrem angrenzenden Herrschaftsgebiet aus, Interesse für dieses strategisch wichtige Gebiet.²⁹

Die zum größten Teil bäuerliche Bevölkerung des eidgenössischen Bundes bestand ihre erste Bewährungsprobe 1315 in der Schlacht bei Morgarten gegen die Habsburger. Durch geschicktes Ausnutzen der Gegebenheiten des Geländes gelang den zu Fuß kämpfenden Bauern der Sieg über ein Ritterheer. In der Schlacht bei Sempach 1386 hatten die eidgenössischen Fußsoldaten bereits eine Kampftechnik entwickelt, die sie auch in der offenen Feldschlacht gegen Reiter anwenden konnten: den spießbestarrten Gevierthaufen. Dieser setzte sich zusammen aus in der Mitte stehenden Hellebardieren und Kriegern mit langen Piken, die nach außen gerichtet der Formation gleichzeitig Schutz und Angriffsmöglichkeiten boten.³⁰ Mit dieser neuen Kampftechnik waren die Schweizer so erfolgreich, daß es ihnen nicht nur gelingen sollte, das burgundische Ritterheer unter Karl dem Kühnen zu besiegen, das die ritterliche Kampffesttechnik in ihrer letzten Verfeinerung verkörperte. Sie waren auch den Reichstruppen des römischen Königs und späteren Kaisers Maximilian überlegen und konnten durch diesen Sieg ihre faktische Unabhängigkeit vom Reich durchsetzen.

²⁹Zur Geschichte der Schweiz, der Territorial- und Bündnisbildung siehe Schaufelberger 1972, S. 239-290.

³⁰Zur Kampftechnik der Schweizer siehe Schaufelberger 1952, S. 89-117.

Die politischen Umstände und militärischen Erfolge trugen also dazu bei, daß das nationale Selbstverständnis der Eidgenossen im wesentlichen auf ihrem Kriegerum beruhte. Dementsprechend kam den Darstellungen von Schlachten in Text und Bild eine bedeutende Rolle in der eigenen Geschichtsschreibung zu.

Nach dem Sieg der Eidgenossen über die österreichischen Habsburger im Kampf um den Aargau, beauftragte der Rat der Stadt Bern im Jahr 1440 Conrad Justinger mit der Abfassung einer Chronik zur Stadtgeschichte.³¹ Dies war der Beginn einer neuen eigenständigen Schweizer Geschichtsschreibung.³² Sie unterschied sich von der bisher üblichen Welt- und Landeschronistik dadurch, daß die eigenen Anfänge nicht mehr bis in mythische Vorzeiten zurückverfolgt und der heilsgeschichtliche Überbau aufgegeben wurde.³³ Justinger konzentrierte sich in seiner Chronik auf die Geschichte der Stadt Bern seit ihrer Gründung im Jahr 1191 sowie auf ihre innen- und außenpolitischen Beziehungen. In ihr dominierten die zeitgenössischen (oder zumindest nicht weit zurückliegenden) Ereignisse³⁴ und insbesondere die Kriege.³⁵ Daß es vor allem die gewonnenen Kriege waren, die den Schweizern zu der neuen politischen Stärke verholfen hatten, wird nicht nur in Justingers Chronik, die noch unebildert blieb, sondern mehr noch in den ihm nachfolgenden, nun illustrierten Werken vermittelt.

Entsprechend der Gewichtung im Text, dominieren auch bei den Illustrationen die Schlachtenbilder, die ergänzt werden durch Darstellungen von Auszügen, Scharmützeln und Belagerungen.

Josef Zemp hat in der ersten und zugleich wegweisenden Untersuchung der Schweizer Chronikillustrationen darauf hingewiesen, daß diese sich grundlegend von

³¹Justinger (1871); Feller/Bonjour 1979, S. 14-16.

³²Zur Geschichte der Schweizer Chronistik und ihrer Rolle für das Selbstverständnis der Bundesgenossen Marchal 1987, S. 778-784.

³³Lexikon des Mittelalters, s.v. Chronik, Bd. 2., 1983, Sp. 1955-1969; und s.v. Historiographie, Bd. 5, 1991, Sp. 45-49; Schmale 1985; Geschichtliche Grundbegriffe Bd. 2, 1975, S. 663ff.

³⁴Schilling (1985), S. X; zum Verständnis von Zeitgeschichte siehe Jäckel 1975, S. 165-167; Peter/Schröder 1994, S. 15-21; in den Geschichtswissenschaften wird die Unterscheidung von Geschichte und Zeitgeschichte an den Anfang der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Geschichte, also in die Neuzeit gerückt (Ernst, 1957, S. 137-189).

³⁵In dieser Hinsicht ist eine Passage aus der Einleitung aufschlußreich, in der der Autor die zu behandelnden Gegenstände folgendermaßen charakterisiert: ... *die sachen, so die obgenant stat berne, ir fründe und eidgenossen berürent; Darzu etlich treflich kriege, strite und gefechte, in elsass, in brisgow, und in swaben ergangen sind in kurtzen jaren* ... (Conrad Justinger, Die Berner Chronik, hg. v. Georg Studer, Bern 1871, S. 3)

der burgundischen und französischen Buchmalerei unterscheiden, indem bei ihnen der künstlerische Anspruch hinter das Streben nach eindringlicher Schilderung der historischen Ereignisse zurückgestellt sei.³⁶ Angesichts der zahlreichen militärischen Sujets seien die Zeichner andererseits mit der besonderen Schwierigkeit konfrontiert gewesen, den Betrachter nicht durch Wiederholungen zu ermüden, was bei diesen Themen eine gewisse Freiheit bei der Wiedergabe der Geschehnisse verständlich mache.³⁷ In der Literatur zu einzelnen Bilderchroniken wurde in erster Linie die große Nähe der Zeichnungen zur "Lebenswirklichkeit" herausgestellt, die bei den detaillierten Darstellungen von Rüstungen, Waffen, militärischen Gebräuchen und Genreszenen zu beobachten ist.³⁸ In diesem Zusammenhang wurde auch immer wieder die Frage erörtert, ob die Zeichner selbst Kriegsteilnehmer waren.³⁹ John Hale stellt dagegen gerade die Formelhaftigkeit der Kompositionen als das typische Wesensmerkmal dieser Illustrationen heraus.⁴⁰ In diese Richtung weist auch die Untersuchung der *Spiezer Chronik*, in der Lieselotte Saurma-Jeltsch⁴¹ zeigen kann, daß auch die Schweizer Illustratoren - wie in der Zeit weit verbreitet - mit Musterbüchern gearbeitet haben müssen.⁴² Dadurch wurde die Vorstellung, die Schweizer Illustratoren hätten frei von künstlerischen Vorgaben die historische Wirklichkeit unmittelbar wiedergeben, erneut in Frage gestellt.

Wenn die Forschung zu doch recht unterschiedlichen Ergebnissen kommt, weist das meines Erachtens auf innere Widersprüche in der Entwicklung der Schweizer Chronikillustrationen hin. Einerseits waren die Illustratoren bemüht, Lebenswirklichkeit möglichst unmittelbar zu erfassen, verwendeten dabei aber andererseits typisierte Bildformeln. Thematisch lösten sie sich aus den mittelalterlichen Konventionen und doch blieben sie in anderer Hinsicht den Werkstatttraditionen verbunden.⁴³ In diesem Spannungsfeld, dessen Ursachen noch genauer zu bestimmen

³⁶Zemp 1897, S. 19-21.

³⁷Zemp 1897, S. 30f.

³⁸Noch zuletzt Pfaff 1997; Bächtiger 1980-83, S. 381-383 gibt kritischen Überblick über die Forschungsschichte zu Realität und Fiktion in Schweizer Chroniken.

³⁹Zur Augenzeugenschaft der Schweizer Chronisten bzw. Illustrator siehe Ladner 1985, S. 2; Schneider 1985, S. 37.

⁴⁰Hale 1990, S. 170.

⁴¹Saurma-Jeltsch 1991.

⁴²Saurma-Jeltsch 1991, S. 70.

⁴³Inwiefern für die Darstellungen zeitgenössischer Schlachten andere Bildquellen als Vorlagen benutzt wurden, wäre im einzelnen genauer zu überprüfen. Zur Übertragung eines Wandbildes in eine Chronikillustration s.u.

sein werden, vollziehen sich entscheidende Entwicklungen für die Genese des neuzeitlichen Schlachtenbildes. Sie sollen im folgenden über einen Zeitraum von etwas mehr als 50 Jahren, von den Anfängen der Schweizer Chronikillustration bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts nachvollzogen werden.

Die *Berner Chronik* des Benedikt Tschachtlan

Die erste illustrierte, heute noch erhaltene Schweizer Chronik entstand im Jahre 1470.⁴⁴ Der Berner Ratsherr Benedikt Tschachtlan kompilierte für das 1049 Seiten umfassende Papiermanuskript den Text aus älteren Chroniken, vor allem aus dem Werk Justingers. Die Reinschrift überließ er einem anderen Berner Ratsherrn, Heinrich Dittlinger, während er selbst die Ausführung der 230 kolorierten Federzeichnungen, die meist dem entsprechenden Kapitel vorangestellt sind, übernommen haben soll. Diese haben zum größten Teil die kriegerischen Auseinandersetzungen der Berner und der Eidgenossen vom ausgehenden 12. Jahrhundert bis um 1460 zum Gegenstand.⁴⁵

Tschachtlans Illustrationen zeichnen sich durch ein ungerahmtes Bildfeld aus, in dem sich ein reliefartig aufgefaßter Terrainausschnitt von dem Hintergrund des Papiers abhebt und die Bühne für die Handlung bildet.⁴⁶ Der berühmten Schlacht von Sempach (Abb.1), in der die Eidgenossen im Jahre 1386 über die Habsburger unter der Führung Herzog Leopolds III. siegten,⁴⁷ hat Tschachtlan eine ganze Seite eingeräumt. Am vorderen Rand der Erdscholle erhebt sich die Stadt Sempach. Die dicht gedrängten gleichförmigen Häuser im Stadtinneren sind nur schematisch dargestellt und geben keine detailgenaue Ansicht von Sempach wieder. Mit der markanten Stadtmauer und den kräftigen Türmen hat der Zeichner jedoch ein charakteristisches Merkmal der Stadt festgehalten. Unmittelbar hinter der Stadt auf einer Ebene findet die militärische Begegnung statt. Eine kleine Gruppe gerüsteter Schweizer Fußsoldaten steht einem ungleich größeren, österreichischen Ritterherr gegenüber, das sich aus der Richtung des im Hintergrund liegenden Waldes auf die Stadt zu bewegt. Beide Heere sind als in sich geschlossene, sehr dichte Blöcke

⁴⁴Tschachtlan (1933).

⁴⁵Tschachtlan (1933), S. 13ff.; Muschg/Gebessler 1941, S. 163-64.

⁴⁶Tschachtlan (1933), S. 17f.; Saurma-Jeltsch 1991, S. 42ff.

⁴⁷Zur politischen Vorgeschichte siehe Schaufelberger 1972, S. 258-260, dort auch die ältere Literatur.

aufgefaßt, innerhalb derer von den einzelnen Kriegern nur der Helm und die Waffe, die hochaufragende Lanze oder Hellebarte, zu erkennen ist. Lediglich die außen stehenden Figuren sind als Vollfiguren mit recht detailliert wiedergegebenen Rüstungen ausgeführt, jedoch sind nur wenigen Gesichter eingezeichnet, die ohne Mimik bleiben.

Während diese Heeresblöcke sich unbeweglich gegenüber zu stehen scheinen, eskaliert das Geschehen im Zentrum der Begegnung. Dort, wo die gegnerischen Parteien aufeinanderstoßen, bricht Herzog Leopold, als einziger durch eine goldgelbe Rüstung ausgezeichnet, bereits tödlich getroffen mit seinem Pferd zusammen. Der Schlag scheint von einem Schweizer Fußsoldaten ausgegangen zu sein, der sein Schwert noch drohend in der Luft schweben läßt. Gemeinsam mit einem weiteren Gefallenen in den hinteren Reihen auf österreichischer Seite - in diesem Fall läßt sich der Vorgang nicht nachvollziehen, da kein Kampf stattfindet - führt der zu Boden stürzende Feldherr exemplarisch die Niederlage der Österreicher vor Augen. Der Zeichner hat in diesem Schlachtenbild eine auf wenige Elemente reduzierte Bildsprache verwendet, die die Handlung vorrangig mit exemplarischen und symbolischen Mitteln inszeniert. Der Ort, an dem die Schlacht stattfand, ist zwar auf wenige Merkmale reduziert, er konnte für den Zeitgenossen dennoch als eine "authentische" Darstellung des Schauplatzes gelten. Wie Elisabeth Rücker⁴⁸ gezeigt hat, genügte es im 15. Jahrhundert bereits, einige charakteristische Bauwerke der betreffenden Stadt in der richtigen Anordnung zu zeigen, um den Unterschied zu frei erfundenen Stadt- und Landschaftsansichten zu markieren. Für den Verlauf der Schlacht besonders wichtige Örtlichkeiten werden teilweise detaillierter wiedergegeben. So ist der Wald für das Geschehen von besonderer Wichtigkeit, da er den wenigen Österreichern, die noch in der Lage waren zu fliehen, Schutz vor den Schweizern gewährte.

Ein ähnliches Verfahren liegt der Handlungsdarstellung zu Grunde. Der Zeichner konzentrierte sich auf die wesentlichen Fakten, die zahlenmäßige Überlegenheit des österreichischen Ritterheeres gegenüber den Schweizer Fußsoldaten und den Tod Herzog Leopolds, ohne daß der Verlauf der Schlacht für den Betrachter als nachvollziehbare Handlung präsent wäre. Zusätzliche Informationen erhält der Betrachter

⁴⁸Rücker 1988, S. 115.

durch konkrete Zeichen: Die Verbündeten der einzelnen Parteien sind auf beiden Seiten an ihren Bannern zu erkennen, einzelne Personen aus der Führungsebene werden durch ihre aufwendigere Kleidung und eine farbliche Gestaltung gekennzeichnet.

Der Verzicht auf eine größere Fülle erzählerischer Details gewährleistete ein rasches und eindeutiges Verständnis, was angesichts der Vielzahl von Schlachten und anderen kriegerischen Auseinandersetzungen, die in der Chronik dargestellt werden mußten, besonders wichtig war. Dabei konnten nicht alle im Text enthaltenen Informationen Eingang in das Bild finden. Tatsächlich war in dieser Schlacht der größte Teil des ritterlichen Heeres umgekommen, ein Umstand, auf den die Eidgenossen besonders stolz waren und der wesentlich zu ihrem militärischen Ruhm beitrug.⁴⁹ Der Chroniktext führt hier neben einer ausführlichen Schilderung des Verlaufs vom Gebet der Eidgenossen vor der Schlacht bis zur Flucht der Habsburger auch eine Liste der gefallenen österreichischen Ritter an.

Stilistisch wurden die Zeichnungen mit der einflußreichen Werkstatt Diebold Laubers in Verbindung gebracht, die von den 1420er bis in die späten 1460er Jahre die Buchmalerei im Elsaß prägte.⁵⁰ Die dort entstandenen Abschriften von Historienbibeln, Romanen, Chroniken und naturwissenschaftlichen Werken wurden auf Wunsch auch mit Illustrationen versehen.

Dabei hatte sich ein für diese Werkstatt typischer Stil entwickelt, der sich durch rasche Zeichnung und kompakte Figurenblöcke mit nur wenig szenischer Handlung auszeichnete; in der Landschafts- und Architekturdarstellung wurde nach einem Baukastenprinzip verfahren, was offenbar den Anforderungen eines großen, schnell produzierenden Betriebes entsprach.

Diese Darstellungsweise ist für die zeitgenössische Schweizer Kunst keineswegs selbstverständlich und rührt auch nicht von einem Mangel an eigenständigen Künstlerpersönlichkeiten her. Der schlichte Figurenstil erklärt sich vielmehr aus der Gattung des Textes. In Chroniken, die im Unterschied zu theologisch-religiösen

⁴⁹Weber 1936, S. 421-432; Schaufelberger (1972, Fn. 95) weist daraufhin, daß eine zuverlässige Rekonstruktion des Schlachtverlaufs nicht möglich ist, da die Ausführlichkeit der Berichte in umgekehrtem Verhältnis zu deren Ereignisnähe stehe.

⁵⁰Zur Lauber-Werkstatt siehe H.-J. Koppitz 1980 u. Saurma-Jeltsch 1991, S. 46f.

Werken als "Trivialliteratur"⁵¹ galten, wurde ein niedrigeres Sprachniveau verwendet. So verwundert es nicht, daß auch in der Bebilderung ein einfacher, teilweise fast volkstümlicher Stil vorherrscht.⁵²

Von dem Rats Herrn Benedikt Tschachtlan ist nicht bekannt, daß er über eine Ausbildung als Zeichner verfügte und die zeichnerische Sicherheit der Illustrationen macht es eher unwahrscheinlich, daß hier ein dilettierender Ratsherr am Werk war, auch wenn er im Nachwort sich selbst als Ausführenden der Zeichnungen benennt.⁵³ Möglicherweise hatte er nur die Oberaufsicht über den oder die Illustratoren. Jedenfalls geht die Forschung davon aus, daß Tschachtlans Werk unter dem Einfluß von Diebold Schilling entstanden ist, dem Chronisten also, der die Schweizer Bilderhandschriften mit seiner *Amtlichen Berner Chronik* und der dreibändigen *Großen Burgunderchronik* zu ihrem Höhepunkt führen sollte.⁵⁴

Diebold Schillings *Amtliche Berner Chronik* und die *Große Burgunderchronik*

Den Auftrag für die erste offizielle Bilderchronik zur Berner Stadtgeschichte hatte Schilling vom Rat der Stadt im Jahre 1474 erhalten. Der Text der ersten beiden, vier Jahre später fertiggestellten Bände entspricht im wesentlichen dem der Tschachtlan-Chronik und ist nur bei den jüngsten Ereignissen mit eigenen Ausführungen Schillings ergänzt worden.⁵⁵ Die Illustrationen für die 199 bzw. 131 Blätter führte ein unbekannter Mitarbeiter Schillings aus.⁵⁶ Im Vergleich zur Tschachtlan-Chronik stehen sie insofern einem Tafelbild näher, als sie in ein gerahmtes rechteckiges Bildfeld eingefügt und in einem eher malerischen Stil unter Bevorzugung von Deckmalerei mit einer reichen Farbskala ausgeführt sind. Grundlegende

⁵¹Lexikon des Mittelalters, s.v. Historiographie, 1991, S. 867; Graus 1987 (S. 26-30) weist darauf hin, daß die spätmittelalterliche Geschichtsschreibung noch nicht klar von der Unterhaltungsliteratur geschieden war. Auch wenn die Schweizer Chroniken ihren Charakter als amtliche Geschichtswerke deutlich betonen, so wird doch, was die Stilhöhe betrifft, die ältere Tradition fortgewirkt haben.

⁵²Lehmann-Haupt 1929, o.S. (Einleitung). Die hier vorgenommene Zuordnung von Miniaturmalerei für theologische und liturgische Werke auf der einen und kolorierte Federzeichnungen für volkstümliche Literatur auf der anderen Seite, erscheint allerdings als etwas zu schematisch.

⁵³Tschachtlan (1933), o.S.

⁵⁴Baumann 1971; dort auch die ältere Literatur zu diesem Problem.

⁵⁵Ladner 1985, S. 4-6.

⁵⁶Wyss 1985, S. 17.

kompositorische Merkmale sind jedoch sehr ähnlich.⁵⁷ Auch der unbekannte Illustrator der neuen Chronik stellt Heeresabteilungen als dichte, kaum differenzierte Blöcke dar, aus denen sich nur einzelne agierende Figuren lösen. Die Landschaft wird mit wenigen formelhaften Elementen angegeben, die Stadtansichten weisen einige Gebäude von charakteristischer Form auf, die die Lokalisierung des Geschehens ermöglichen.

Vergleicht man bei beiden Chroniken die Darstellung der berühmten Schlacht von St. Jacob an der Birs (1444)⁵⁸ (Abb.2 und 3), zeigen sich weitergehende Parallelen. Bei beiden ist die letzte Phase der Auseinandersetzung ausgewählt worden, in der das Reiteraufgebot der Armagnaken unter der Führung des französischen Dauphins die hinter den Mauern eines Siechenhauses verschanzten Eidgenossen angreifen. Auf beiden Bildern füllen die Eidgenossen als dichtgedrängte Gruppe den Raum innerhalb der Mauern vollkommen aus, während das zahlenmäßig überlegene Ritterheer unmittelbar vor dem Siechenhaus Stellung bezogen hat. Die Illustrationen stimmen also nicht nur in den Motiven, sondern auch in der Komposition auffallend überein.

Bei diesen Übereinstimmungen in der Grunddisposition beider Darstellungen sind jedoch auch die Unterschiede nicht zu übersehen. Tschachtlan zeigt das Geschehen aus einer größeren Entfernung, wodurch er mehr Raum für die Umgebung gewinnt. Im Vordergrund schließt das Bild mit einem Fluß und im Hintergrund mit einer Ansicht von Basel ab, wo der Auszug der Baseler Hilfstruppen noch angedeutet ist. Der Illustrator der *Amtlichen Chronik* hat seinen Bildausschnitt dagegen so eng gewählt, daß selbst das Siechenhaus vom rechten Rand überschritten wird. Sein Hauptinteresse liegt in der Gestaltung des Vordergrundes, wo er den Angriff der Armagnaken mit Unterstützung ihrer Artillerie zeigt, die bei Tschachtlan nicht dargestellt ist. Die Geschütze und auch die Art und Weise, wie sie bedient werden,

⁵⁷Über das Verhältnis der beiden frühen Chroniken zueinander wurde viel diskutiert, ohne daß die Frage abschließend geklärt werden konnte. Man kann jedoch davon ausgehen, daß die Tschachtlan-Chronik der *Amtlichen Chronik* nicht direkt als Vorlage gedient hat. Wahrscheinlicher ist, daß Tschachtlan und der Werkstattmitarbeiter Schillings auf ein gemeinsames verlorenes Vorbild zurückgegriffen haben, das möglicherweise von Diebold Schilling selbst erstellt worden war; siehe dazu Tschachtlan (1933), S. 4; Baumann 1971, S. 87-93; Wyss 1985, S.26f. zweifelt die These Baumanns an; eine wichtige Rolle wird dabei die Gesellschaft zum Distelzwang gehabt haben; zu städtischen Gesellschaften und deren Förderung der Geschichtsschreibung siehe Zahnd 1991, S. 151-161.

⁵⁸Schauvelberger 1972, S. 300; die wichtigsten Quellen sind zusammengestellt bei Wackernagel 1844.

sind technisch korrekt wiedergegeben, auch wenn sie zu nah an die Mauer gerückt sind.⁵⁹ Tatsächlich wurden von den Armagnaken Feldschlangen mitgeführt, die *vil Schaden* anrichteten, wie der Chroniktext mitteilt; die dort erwähnte Tatsache, daß die Armagnaken das Siechenhaus mit Pfeilen in Brand setzten, ist ebenfalls im Bild wiedergegeben.⁶⁰ Die links von den Feldschlangen liegenden toten Soldaten verweisen auf das Blutbad nach der Erstürmung des Siechenhauses. Diese Phase der Schlacht war aus Schweizer Sicht von besonderer Bedeutung, denn trotz der nicht abzuwendenden Niederlage, hatten die Schweizer sich so tapfer verteidigt, daß der französische Dauphin daraufhin den Rückzug aus dem Schweizer Gebiet vorzog. Der Text nennt 1100 Tote auf der Seite der Eidgenossen, aber 3000 auf der Seite der Franzosen.⁶¹ Von diesem Ausgang der Schlacht ist bei Tschachtlan noch nichts zu erkennen. Wie in der Schlacht von Sempach stürzt auch hier im Vordergrund ein französischer Ritter zu Boden, und nach der gewohnten Lesart müßte der Betrachter daraus schließen, daß die Schweizer auch diesmal gesiegt haben.

Im Vergleich zu den Illustrationen in der Tschachtlan-Chronik hat der Zeichner der *Amtlichen Berner Chronik* sowohl die Waffen und Rüstungen genauer erfaßt wie auch den Verlauf des Ereignisses detaillierter wiedergegeben. Obwohl auch er noch einer formelhaft reduzierten Darstellungsweise verhaftet bleibt, gelingt es ihm besser, dem Betrachter einen Eindruck von dem Kampf und seinen Folgen zu vermitteln. Dies soll an einem anderen Beispiel, einer offenen Feldschlacht, nochmals erläutert werden. Die berühmte Schlacht bei Morgarten (1315) zeigt der Illustrator als Begegnung zwischen dem österreichischen Ritterheer und den eidgenössischen Fußsoldaten. Die Geländesituation, die den Ausgang des Ereignisses wesentlich beeinflussen sollte, ist mit einem höheren Hügel im Rücken der Ritter und einem Fluß im Vordergrund angedeutet. Dazwischen sind als Simultandarstellung die verschiedenen Phasen des Ereignisses eingefügt: Der links im Vordergrund stehende verkleidete Narr hatte den Habsburgern vor der Schlacht abgeraten, an diesem Tag gegen die Schweizer anzutreten. Hinter ihm hat der Kampf begonnen und die gegnerischen Parteien stehen sich bereits dicht gegenüber. Im Vordergrund stürzen die Pferde der Ritter (daß die Ursache dafür das sumpfige Gelände war, ist im Bild

⁵⁹Vgl. Schmidtchen 1990, S. 193-210.

⁶⁰Schilling (1985), S. 233.

⁶¹Schilling (1985), S. 233.

nicht nachzuvollziehen), so daß nun die Eidgenossen die in ihren Rüstungen unbeweglichen Feinde leicht überwältigen können. Einige treiben bereits im Fluß und führen das Schicksal vieler vor Augen.

Diese Illustration zeigt deutlich die größere zeichnerische Souveränität des Künstlers, der seinen Figuren mehr Plastizität und Beweglichkeit verleiht, so daß diese als tatsächlich agierende Personen erscheinen. Der mit aller Härte geführte Kampf wird für den Betrachter, besonders bei den Einzelkämpfen im Vordergrund, nachvollziehbar. Die Vehemenz, mit der die Eidgenossen über die Ritter herfallen, entspricht dem Selbstbewußtsein einer Gesellschaft, die sich als Gemeinschaft freier Krieger verstand. Wie Walter Schaufelberger gezeigt hat, konnte sich dieses kriegerische Ethos bis zu ungezügelter Roheit, ja Grausamkeit steigern, was die Eidgenossen zu gefürchteten Gegnern machte.⁶²

Indem auch Waffen und Rüstungen detailliert wiedergegeben sind, stehen nun bereits die künstlerischen Mittel zur Verfügung, das Spezifische der Schweizer Kriegstechnik ins Bild zu setzen. Was nämlich auf den ersten Blick wie ein ungeordnetes Schlachtgetümmel aussieht, läßt sich als genaue Wiedergabe der Schweizer Kampftechnik lesen. Die Eidgenossen traten als Fußkämpfer, kommandiert von einem Obersten in geordneten Verbänden, den sogenannten *Harsten*, an, in deren Zentrum die Hellebarden für den Nahkampf standen, während die äußeren Reihen von Kriegern mit langen Piken gebildet wurden. Mit den gesenkten Piken wurde der Feind zugleich attackiert und auf Distanz gehalten. Erst wenn die gegnerischen Reihen in Unordnung geraten waren, gingen die Schweizer zum Nahkampf mit den handlicheren Hellebarden, Schwertern und Dolchen⁶³ über. Die erste Phase ist rechts oben gezeigt, wo ein Reihe Spießer vorrückt, der Nahkampf in der Bildmitte.

Insgesamt zeichnet sich hier eine signifikante Erweiterung der Möglichkeiten ab, die Eigenheiten zeitgenössischer Schlachten, vor allem in kriegstechnischer Hinsicht, im Bild zu erfassen. Das zeigt sich vor allem beim dritten und letzten Band der *Amtlichen Berner Chronik*, der ausschließlich den Burgunder Kriegen gewidmet ist und damit

⁶²Schaufelberger 1960, S. 48-87; zum bäuerlichen Selbstverständnis der Eidgenossen siehe auch Marchal 1987.

⁶³Hier liegen die Anfänge des legendären Schweizer Offiziersmessers.

Ereignisse der jüngsten Vergangenheit zum Gegenstand hat.⁶⁴ In den Jahren 1476/77 hatten die Eidgenossen über den burgundischen Herzog Karl den Kühnen gesiegt und erneut ihre militärische Macht unter Beweis gestellt, die ihnen schließlich zu einer neuen Position im Kräftefeld der europäischen Mächte verhalf. Mit dem Auftrag an Diebold Schilling für den dritten Band der *Berner Chronik* beabsichtigte der Rat der Stadt, auch diese jüngsten Ereignisse zu dokumentieren. 1481 legte der Chronist dem Rat einen Entwurf seines Werkes vor. Dieser wurde *verhört und korrigiert* und zur Überarbeitung zurückgegeben.⁶⁵ Heute existiert Schillings *Burgunderchronik* in zwei Fassungen: als dritter Band der *Amtlichen Berner Chronik* und als eigenständiges Werk, *Große Burgunderchronik* oder nach dem heutigen Aufbewahrungsort *Zürcher Chronik* genannt.⁶⁶ Bei der *Großen Burgunderchronik*, die wie die ersten beiden Bände der *Amtlichen Chronik* von einem Werkstattmitarbeiter Schillings illustriert wurde⁶⁷, handelt es sich vermutlich um die Fassung, die Schilling dem Rat als Entwurf vorgelegt hatte und die dieser abgelehnt hatte.⁶⁸ Der heutige dritte Band der *Amtlichen Chronik* ist eine Neufassung, die im letzten Teil die vom Rat gewünschten Änderungen aufweist⁶⁹ und mit eigenhändigen Illustrationen Schillings ausgestattet wurde⁷⁰.

Dieser dritte Band behandelt mit weniger als zehn Jahren einen um vieles kürzeren Zeitraum als die ersten beiden Bände, ist jedoch doppelt so umfangreich wie diese. Das Geschehen wird nicht nur im Text ausführlicher erzählt, auch die Anzahl der Illustrationen hat sich erheblich erhöht. Damit stand Schilling in noch größerem Maße als die bisher behandelten Illustratoren vor der Aufgabe, Kriege, Schlachten und Gefechte der jüngsten Vergangenheit darzustellen.

⁶⁴Zu Diebold Schilling und seiner *Amtlichen Berner Chronik* siehe: Zemp 1897, S. 35-44; Muschg/Gebessler 1941, S. 165-172; Baumann 1971; Schilling (1943/45).

⁶⁵Ladner 1985, S. 6; Pfaff 1985, S. 10f. weist auf die wichtige Rolle der adligen Gesellschaften für die Form der Geschichtsschreibung hin.

⁶⁶Schilling (1985).

⁶⁷Wyss 1985, S. 17.

⁶⁸Sie blieb im Besitz Schillings und wurde von seiner Witwe an Zürich verkauft, wo sie sich heute noch befindet; zu der Entstehungsgeschichte der *Großen Burgunderchronik* siehe Pfaff 1985, S. 11; Ladner 1985, S. 7 Anm. 89; Wyss 1985, S. 31.

⁶⁹Zu den Änderungen siehe Ladner 1985, S. 6-8.

⁷⁰Muschg/Gebessler 1941, S. 167; die durchaus stilistisch nicht einheitlichen Illustrationen des dritten Bandes machen jedoch die Mitarbeit mehrerer Hände wahrscheinlich; dieses wäre nochmals in einer gesonderten Untersuchung zu überprüfen.

Die Geschichte des Burgunderkrieges setzt ein mit der Vorgeschichte ab dem Jahr 1470 und hat ihren Höhepunkt in der Schilderung der vier großen Schlachten bei Héricourt, Grandson, Murten und Nancy. Diesen ist jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet. Wie auch bei den anderen Chroniken sind die Bilder dem Text vorangestellt und durch Kapitelüberschriften erläutert. Zahl und Größe der Bilder haben aber erheblich zugenommen und oft wird nun die Handlung auf mehrere Bilder verteilt. Der Verlauf der Schlacht von Grandson etwa wird von der ersten Belagerung bis zum Sieg der Eidgenossen in vierundzwanzig, meist ganzseitigen Illustrationen ausgebreitet, der entscheidenden Phase dieser Schlacht sind allein fünf Darstellungen gewidmet.⁷¹ Vor Beginn des Hauptkampfes werden die Eidgenossen, nachdem sie das gegnerische Heer erblickt haben, beim Gebet gezeigt, *als sie gewonheit hetten*.(Abb.4) Das folgende Bild gibt den Moment während der Schlacht wieder, in dem ein Berner einen burgundischen Edlen, den Herrn von Châteauguyon, ersticht. Es folgt das Eingreifen weiterer Eidgenossen in den Kampf, und mit dieser Verstärkung gelingt es ihnen schließlich, den burgundischen Herzog in die Flucht zu schlagen, der *gar namlichen versagt* hatte und nachdem *ihm auch sin leger angenommen wart*.⁷² Die Eroberung und Plünderung des burgundischen Lagers bildet den Abschluß dieser Bilderserie zur Schlacht von Grandson.(Abb. 5)

Gelingt es Schilling allein schon durch die dichte Folge mit den Illustrationen eine eigenständige Erzählung zu gestalten, so wird dieser Eindruck noch durch die wechselnde Form der Handlungsschilderung in den einzelnen Bildern unterstützt.⁷³

Das Repertoire reicht von simultaner Handlung beim Angriff über dramatische Höhepunkte wie den Tod des burgundischen Adligen bis zu charakteristischen Momenten wie bei der Plünderung des Lagers. Häufiger als die bisherigen Zeichner bedient sich Schilling der Simultandarstellung, wodurch die Handlung nochmals verdichtet wird. Gleichzeitig wird der distanzierte Betrachterstandpunkt aufgegeben und der Benutzer der Chronik näher an das Geschehen herangeführt. Auch stilistisch unterscheiden sich diese Illustrationen deutlich von den Vorgängern. Die Figuren sind stärker durchmodelliert, lösen sich als Vollfiguren aus den blockhaften

⁷¹Schilling (1943/45), S. 600-654; zum Verlauf der Schlacht von Grandson siehe Schaufelberger 1972, S. 322 mit weiterer Literatur.

⁷²Schilling (1943/45), S. 650.

⁷³Zu Schillings Illustrationen siehe Muschg/Gebessler 1941, S. 177; Wyss 1985, S. 27f.

Heereseinheiten und unterstützen die Handlung durch Gestik und Mimik. Obwohl Landschaft und Architektur nach wie vor sehr formelhaft wiedergegeben sind, erreichen sie dennoch einen neuen Eindruck von Räumlichkeit, der durch die überzeugende Hintereinanderstaffelung der Bildebenen und die Verwendung der Farbe erzielt wird. Zu dieser Umgebung stehen die Figuren in einem natürlicheren Verhältnis. Die Szenen werden vielfach vom Rand überschritten, so daß die Bildfläche den Charakter eines Ausschnitts aus einem größeren Zusammenhang erhält. Im Vergleich zu den ersten beiden Bänden der *Amtlichen Chronik* sind die Illustrationen in dem den Burgunder Kriegen gewidmeten Teil also detailreicher und narrativer.

Auch die *Große Burgunderchronik* ist detaillierter und enthält etwa ebenso viele Illustrationen wie der dritte Band der *Amtlichen Chronik*. Die wichtigsten Schlachten werden mit der gleichen Anzahl von Bildern und, wie die fünf Darstellungen zur Schlacht von Grandson zeigen, zudem durch die gleichen Phasen des Ereignisses wiedergegeben. In der *Großen Burgunderchronik* ist der Betrachterstandpunkt jedoch distanzierter und hält z.B. beim ersten Angriff (Abb.6) die Mitte zwischen Eidgenossen und Burgundern, während Schilling das Geschehen aus der Sicht der Eidgenossen erzählt. Der unbekannte Zeichner verzichtet auf dramatische Höhepunkte, wenn er - im Unterschied zu Schilling - den Tod des burgundischen Adligen in den Hintergrund verlegt. Dafür findet sich bei ihm eine größere taktische und waffentechnische Genauigkeit. Sie reicht von der Aufstellung der verschiedenen Kompanien über die mitgeführten Waffen, vor allem die burgundische Artillerie, durch die viele Eidgenossen umkamen, bis zur Darstellung des burgundischen Lagers.

Die präzisere Darstellung militärischer Details und Zusammenhänge ist auch im Kontext eines insgesamt zunehmenden Interesses an kriegstechnischen Fragen zu sehen. Es erklärt sich zum Teil aus den Veränderungen in der Kriegsführung, die die Einführung von Feuerwaffen und die neue Bedeutung der Fußtruppen mit sich brachte. Seit dem 14. Jahrhundert setzte zunächst eine verstärkte Rezeption antiker Militärschriften ein. Zunächst war man fast ausschließlich auf eine spätantike Kompilation, die fünf Bücher der *Epitoma rei militaris* des Flavius Vegetius Renatus angewiesen.⁷⁴ Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurden auch andere einschlägige

⁷⁴ Seit dem 14. Jahrhundert wurde das Werk in einer zunehmenden Zahl von Abschriften verbreitet; zur Rezeption antiker Militärtheorie siehe v.a. Jähns 1889, S. 247ff. u. Schmidtchen 1990, S. 105-122.

antike Autoren durch gedruckte Ausgaben einem größeren interessierten Personenkreis zugänglich gemacht.⁷⁵ In zunehmendem Maße wurden nun aber auch eigene Erfahrungen theoretisch reflektiert. In schriftlicher Form fanden sie zuerst Eingang in die Kriegsordnungen, die neben Dienstvorschriften, rechtlichen Festlegungen und theologischen Abhandlungen zur Rechtfertigung von Kriegen auch Heeresgliederungen sowie Ausstattungs- und Verhaltensnormen enthielten, die auf konkreten Erfahrungen beruhten.⁷⁶ Gegen Ende des 15. Jahrhunderts kam mit den sogenannten Lehrschriften eine neue Gattung hinzu, in der die Autoren - in der Regel Mitglieder der militärischen Führungsebene - erprobte Kriegsordnungen und militärische Eigenerfahrungen zu einer Theorie der Kriegskunst verarbeiteten.⁷⁷

Auch die Berichte von Kriegszügen, wie sie in großer Zahl in den Schweizer Chroniken zu finden sind, enthalten militärische Erfahrungen. Aus dem Verlauf einer kriegerischen Auseinandersetzung sowie den angewandten technischen und taktischen Mitteln konnten Kenntnisse für zukünftige Kriege abgeleitet werden. In Verbindung mit den Ratsprotokollen, den Dokumenten zu geheimen Beschlüssen und Urkunden stellten sie eine für die politische Führung enorm wichtige Sammlung von Informationen dar. Der zeitgenössische Umgang mit den Schweizer Chroniken verdeutlicht, daß ihre Inhalte als zu schützendes Gut aufgefaßt wurden. Bis in das 19. Jahrhundert lagerten sie in unterirdischen Räumen des Rathauses, die nur wenigen, ausgewählten Personen zugänglich waren:

... die selben cronicken hat man geheissen in der stat gewelb zu andern briefen und schetzen legen, dass sie zu sunderbarer ergetzung und trost unser und aller unser nachkommen erhalten werden.⁷⁸

Der Vergleich beider Darstellungen mit dem Text verdeutlicht die verschiedenen Bildstrategien. Schilling reichert seine Komposition mit im Text nicht erwähnten, aber typischen Genreszenen für Lagerplünderungen an, die einen unmittelbaren Eindruck vom Geschehen geben und wohl auch einen moralischen Vorstoß gegen die

⁷⁵Jähns 1889, S. 247f.; mit zu den frühesten Schriften zählen die 1469 in Rom erschienenen *Commentarii Caesars*.

⁷⁶Schmidtchen 1989, S. 93-97.

⁷⁷Zu der Entwicklung im Reich siehe Schmidtchen 1990, S. 239-293; im Hinblick auf die Darstellung und Reflexion eigener kriegerischer Erfahrungen wäre auch mehr die Gattung der sogen. Hausbücher zu berücksichtigen, siehe dazu Moxey 1985, S.45f; Hess 1994, S. 44f.

⁷⁸Zitiert nach Marchal 1987, S. 788; zur eingeschränkten Zugänglichkeit der Chroniken siehe auch Feller/Bonjour 1962, S. 40-45 u. Pfaff 1981, S. 540.

Disziplinlosigkeit einiger Soldaten implizieren.⁷⁹ Der Illustrator der *Großen Burgunderchronik* setzt die Akzente anders. Er gibt in seinen Bildern sehr konkrete Informationen über die eingesetzten Waffen und die angewandte Taktik und geht damit über das im Text Berichtete weit hinaus.

Es bestanden also zur gleichen Zeit und am gleichen Ort zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten, zeitgenössische Schlachten ins Bild zu setzen. Dies ist umso erstaunlicher wenn man bedenkt, daß Schilling als Schreiber und Leiter der Werkstatt auch seinen Anteil an den Illustrationen zur *Großen Burgunderchronik* gehabt haben wird. Nun führt die Forschung beide Darstellungsformen auf die Tatsache zurück., daß die Illustratoren selbst an den kriegerischen Ereignissen teilgenommen hätten.⁸⁰

Schilling selbst äußert sich in der Vorrede zum dritten, ganz eigenständig erarbeiteten⁸¹ Band der Chronik folgendermaßen:

... han ich, Diebold Schilling, geschichtschreiber zu bern ... mir fürgenomen, daß nach gemachten hystorien und geschichte, so fill ich dann der blödicheit miner torrechten synen begrifen meg, und ouch merenteyls selber darby gewesen bin, nach der beschechen warheyt zu beschriben.⁸²

Diesen Anspruch aus Augenzeugenschaft hat die Forschung auch auf Schilling als Illustrator übertragen.

Man sollte aber sorgfältig unterscheiden, zwischen der Tatsache, daß der Zeichner die der Illustration zugrunde liegenden Informationen aus eigener Anschauung gewonnen hat, und der Art und Weise, wie er diese zu einem Bild verarbeitete. Wenn Muschg und Gebessler gar von einer "authentischen Bildreportage des Augenzeugen Diebold Schilling"⁸³ sprechen, so ist dies zu undifferenziert. Denn auch bei Schilling bleibt das Bild ein ganz und gar synthetisches Gebilde, das weit entfernt ist, gesehene Wirklichkeit "unmittelbar" wiederzugeben. Allerdings versuchte Schilling, die

⁷⁹Schilling legt in seiner Darstellung den Akzent auf die Textstelle, in der berichtet wird, daß man im Lager zu essen und zu trinken fand und sich nicht alle an das Verbot, Beute zu machen, hielten (Schilling (1985), S. 549).

⁸⁰Zur Teilnahme Schillings an Kriegszügen siehe Ladner 1985, S. 2 mit weiterer Literatur; zu seinem Werkstattmitarbeiter siehe Schneider 1985, S. 37.

⁸¹ Bei den ersten beiden Bänden hatte er vornehmlich aus älteren Texten kompiliert (Ladner 1985, S. 4f.).

⁸²Schilling (1985), S. 5f.

⁸³Muschg/Gebessler 1941, S. 167.

Anschaulichkeit, die "Realistik" der Darstellung mit künstlerischen Mitteln zu akzentuieren. Einen besonderen Anteil an dieser Bildstrategie haben die zahlreichen, oft prominent im Vordergrund plazierten Genreszenen. Die Troßfrau, die bei der *Belagerung von Blamont* einem Ritter ein gebratenes Huhn bringt (Abb.7), die blinden Wanderer bei der *Belagerung von Grandson* und die überall auf den Gewässern fahrenden Fischer oder die verschiedenen Tätigkeiten nachgehenden Bewohner eines Ortes vermittelten dem Betrachter den Eindruck, hier sei ein Stück Lebenswirklichkeit wiedergegeben.⁸⁴ Diesem auf Wirklichkeitsnähe zielenden Bildtypus fügt sich auch der plastische, mit Mimik und Gestik arbeitende Figurenstil und die neue Räumlichkeit in den Landschaftsdarstellungen ein. Auch der von Schillings Werkstattmitarbeiter gewählte Darstellungsmodus läßt sich als ein Bemühen um Wirklichkeitsnähe interpretieren. Nur stehen hier, wie bereits erläutert, ganz andere Aspekte der Wirklichkeit im Vordergrund, nämlich die technischen Einzelheiten der Kriegsführung. Dieser Ausrichtung entsprechend, konzentriert sich die Ausdifferenzierung der Bildsprache hier auf das Kriegsgeschehen selbst; Landschaft und Architekturen sind dagegen stark schematisiert. Wie noch zu zeigen sein wird (s.u. Kap. V.) entwickeln sich der Anspruch und die Möglichkeiten, ein Bild als Erfassung eines konkreten Seheindrucks aufzufassen, in der Schlachtendarstellung erst im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts.

Edlibachs *Zürcher Chronik*

Ein Jahr nach Schillings *Berner Chronik* schloß Gerold Edlibach die Arbeiten an seiner *Zürcher Chronik* ab, die die Geschichte der Stadt vom Alten Zürcherkrieg

⁸⁴Das Einbringen von Genreszenen in Darstellungen historischer Ereignisse ist in der 2.Hälfte des 15. Jhs. weit verbreitet; zu Schlachtenbildern siehe u.a. Moxey 1985, S. 48f; Hess 1994, S. 38-44; Labuda 1979 (der Autor hatte die Freundlichkeit, mir das Manuskript der in Druck befindlichen deutschen Ausgabe zur Verfügung zu stellen.)

(1436) bis in die eigene Zeit enthielt.⁸⁵ Der aus einer vornehmen Zürcher Bürgerfamilie stammende, politisch tätige Edlibach fertigte auch die Illustrationen an.⁸⁶ Die Zeichnungen, die deutlich die Handschrift des Dilettanten tragen, fallen durch ihre einfachen kleinen Figuren auf, die oft bis zur Form eines Strichmännchens reduziert sind. Der hier fehlenden Genauigkeit bei der Darstellung des Körpers, der Mimik, der Rüstungen und Waffen steht die topographisch getreue Wiedergabe der Stadt- und Befestigungsarchitekturen gegenüber.⁸⁷ Das Bild der Belagerung von Zürich (Abb.8) zeigt sehr detailgenau die Gebäude der Stadt rechts und links der Limmat, die Zunfthäuser mit den Arkadengängen, das doppeltürmige Grossmünster, zwei Brücken und einen zum See hin abschließenden befestigten Riegel. Von der Stadt aus führen Wege in die Umgebung, wo einige kleine Kapellen und ein Kloster liegen und schließlich, hinter dem Schutz von Bäumen, die Zelte der Belagerer. In dem Streifen zwischen den Lagern und der Stadtmauer bewegen sich einzelne Figuren mit Waffen in den Händen, andere liegen bereits am Boden, wodurch die Kampfhandlungen angedeutet sind. Über die sehr genaue Angabe des Ortes hinaus erhält der Betrachter weitere Informationen über das dargestellte Ereignis durch die Banner der verschiedenen Parteien in den Lagern und einige Inschriften.

Sieht man von der "unkünstlerischen" Ausführung der Figuren ab, so stehen Edlibachs Zeichnungen einigen Illustrationen in den ersten beiden Bänden der *Amtlichen Berner Chronik* und in der *Grossen Burgunderchronik* nahe, die ebenfalls die Tendenz zu kleinen Figuren in einer weiten Landschaft zeigten. Neuartig ist jedoch die so weitgehende Reduzierung der Handlungsschilderung zugunsten der topographischen und geographischen Genauigkeit. War die Landschaft bisher nur Folie für die agierenden Heeresformationen, so wird ihr nun erstmals ein Eigenwert zugesprochen. Mithilfe eines eingezeichneten Wegenetzes und Bäumen, als Zeichen für "Wald", werden zwar nur kürzelhafte, aber präzise, nachprüfbar Angaben über ihre Beschaffenheit gemacht. Diese Form der Landschaftsdarstellung, die sich der Mittel der zeitgenössischen Kartographie bedient, blieb zunächst ein isoliertes Phänomen in der Geschichte der Schweizer Chronikillustrationen. In der weiteren Entwicklung des

⁸⁵Gerold Edlibach, Zürcher Chronik, MS A 76-MS A 77.

⁸⁶Muschg/Gebessler 1941, S. 178.

⁸⁷Zemp 1897, S. 96; Muschg/Gebessler 1941, S. 178.

Schlachtenbildes wird dieses Verfahren aber eine wichtige Rolle spielen (s.u. Kapitel III.).

Die *Luzerner Chronik* Diebold Schillings d.J.

Mit zu den letzten illustrierten Handschriften unter den Schweizer Chroniken gehört die 1513 dem Rat von Luzern überreichte *Amtliche Chronik* von Diebold Schilling d.J.⁸⁸, einem Neffen von Diebold Schilling d.Ä.⁸⁹ Sein vermutlich 1509 von Maximilian und dem Luzerner Rat in Auftrag gegebenes Werk ist keine reine Luzerner Chronik, sondern eine *Chronik des löblichen alten großen Bundes der hochgerühmten Eidgenossenschaft oberdeutscher Lande* und setzt sich aus zwei Teilen zusammen: einer Geschichte der Eidgenossen und einem Bericht des Autors von seinen Erfahrungen als Schweizer Gesandter beim Konstanzer Reichstag (1507) im Umfeld Kaiser Maximilians.⁹⁰ Die Chronik vertrat damit eine prokaiserliche Position im eidgenössischen Parteienstreit, der in der Frage nach dem Verhältnis der Eidgenossen zu den Großmächten, insbesondere zu Frankreich auf der einen und zum Reich mit Maximilian auf der anderen Seite, entfacht worden war.⁹¹ Die politische Stellung Schillings kommt auch darin zum Ausdruck, daß er sich im ersten Teil zwar auf die kurz zuvor fertiggestellte Chronik des französischen Parteigängers Petermann Etterlin stützte, diese aber in wesentlichen Punkten korrigierte.⁹²

Etwa drei Viertel der Bilder dieser Chronik stammen von der Hand des Chronisten selbst.⁹³, die restlichen werden dem Künstler Hans von Arx zugeschrieben. Dessen malerischer Stil weist bereits deutliche Renaissancemerkmale, besonders bei den Figuren, auf, während Schilling noch stärker der spätgotischen Tradition verpflichtet ist.⁹⁴

⁸⁸Schilling (1981).

⁸⁹Nach seinem Studium in Basel und Pavia hatte er eine geistliche Laufbahn eingeschlagen, wurde 1492 zum päpstlichen Notar berufen, arbeitete aber auch weiterhin in der Kanzlei seines Vaters, dem Bruder von Diebold Schilling d.Ä., und war bis zu seinem Tod (nach 1515) politisch aktiv als mailändischer und kaiserlicher Parteigänger (Muschg/Gebessler 1941, S. 181; Rück 1981, S. 559ff.)

⁹⁰Rück 1981, S. 559-563.

⁹¹Zum Parteienstreit siehe Schaufelberger 1972, S. 349-358.

⁹²Rück 1981, S. 561.

⁹³Zur Konstruktion der Chronik siehe v.a. Rück 1981, S. 561.

⁹⁴Zemp 1897, S. 101-111; Tschachtlan (1933), S. 222-231; Muschg/Gebessler 1941, S. 182; Schmid 1981, S. 679

In noch größerem Maße als der dritte Band der *Amtlichen Berner Chronik* ist diese Chronik Luzerns von Anfang an auf Illustrationen hin angelegt.⁹⁵ Der Luzerner Schilling erhöhte den Anteil der Bilder, indem er die von Etterlin vorgegebenen Kapitel nochmals unterteilte und jedes Kapitel mit einer Illustration versah. Nicht nur die größere Zahl, auch die zunehmend sich ausbreitende Bildfläche hat eine Dominanz des Bildes gegenüber dem Text zu Folge. Durch das große Format - Darstellungen bedeutender Ereignisse nehmen nun oft zwei Buchseiten in Anspruch - und die Rahmung der Bildfläche mit einer breiten, plastisch wirkenden Leiste haben die Illustrationen sich noch stärker dem selbständigen Tafelbild genähert. Am Beispiel der Schlacht von Sempach⁹⁶ (Abb.9) soll gezeigt werden, welche Veränderungen in der Bildkonzeption mit diesem formalen Wandel einhergehen.

Das aus den frühen Chronikillustrationen vertraute Grundscheema mit der Stadt im rechten Vordergrund, dem Gehölz im Hintergrund und dem dazwischen liegenden Schlachtfeld, ist auch hier beibehalten. Landschaft und Architektur sind aber differenzierter wiedergegeben, und auch die Schilderung des Ereignisses hat sich gegenüber der älteren zeichenhaft-reduzierten Erzählform zu einer umfangreichen Simultandarstellung erweitert. Die auf dem hinteren Hügel liegenden abgeschnittenen Schnabelschuhspitzen verweisen auf eine Episode aus der Anfangsphase der Schlacht, als die Habsburger ihre Schuhe beschneiden mußten, um zu Fuß kämpfen zu können. Dem Aufeinandertreffen der Parteien in der Bildmitte schließt sich links die Flucht der Habsburger an: Eine dicht gedrängte Truppe von Fußkämpfern verschwindet zwischen zwei Hügeln. Rechts ziehen die siegreichen Eidgenossen mit den erbeuteten Bannern ab. Unterhalb der habsburgischen Reiterei, die unabhängig von den Fußtruppen über die Hügel flüchten, werden noch Einzelkämpfe und die Plünderung gefallener Habsburger gezeigt, Szenen, die von zwei verzweifelt Frauen beklagt werden. Die Figuren sind innerhalb der Kampfformationen recht sorgfältig und detailreich ausgeführt, Rüstungen und Waffen sind technisch korrekt wiedergegeben.

Diebold Schilling d. J. bedient sich einer bildlichen Rhetorik, die eine eigenständige, vom Text unabhängige Rezeption des Bildes ermöglicht. Die Haupthandlung, das Aufeinandertreffen der gegnerischen Parteien, ist in zwei Phasen unterteilt, so daß

⁹⁵Muschg/Gebessler 1941, S. 182.

⁹⁶Schilling (1981) fol. 11r.

der Betrachter nicht nur das Ereignis selbst, sondern auch das Ergebnis sehen kann. Dieses noch in typisierter Form wiedergegebene Geschehen wird erweitert durch Nebenszenen wie die Einzelkämpfe, die klagenden Frauen oder die Flucht der österreichischen Reiterei. Die abgeschnittenen Schuhspitzen verweisen auf die allgemein bekannte Episode.

So hält das Bild eine Fülle von Informationen für den Rezipienten bereit. Der Illustrator entwickelte die bildmäßigen Illustrationen des älteren Schillings weiter, indem er sie auf einem Blatt zusammenfaßte. Vergleicht man das Bild mit dem Text, fällt auf, daß beide nur noch in dem wesentlichen Punkt, daß nämlich die Eidgenossen über die Habsburger gesiegt haben, übereinstimmen. Der Text berichtet ausführlicher von der Vorgeschichte, warum es zur Schlacht kam, von wo beide Parteien nach Sempach zogen und daß die Eidgenossen - wie üblich - vor dem Kampf fünf Pater Noster und fünf Ave Maria gebetet hätten.⁹⁷ Diese Informationen enthält das Bild nicht, es ist dafür aber bei der Darstellung der Schlacht genauer; während der Text hier nur erwähnt, daß *hertzog Lütbold von Österich mit vil herschafft und großer macht für Sempach* zog und man sich dann *in flachem veld, fachtend und strittend ritterlich ... so lang, dz in sollicher not gott den vier Waldstetten das glück gab, dz sy erlichen gesygend und oblagend*, können im Bild anhand der Banner nicht nur die einzelnen Abteilungen des Habsburger Heeres identifiziert werden, es wird auch deutlich, daß diese Schlacht im Fußkampf entschieden wurde und man mit Lanzen, Piken und Hellebarden kämpfte. Weder die Episode mit den Schuhen noch die Einzelkämpfe und Plünderungen am Rande der Schlacht werden im Text erwähnt, der dafür jedoch eine lange Liste der gefallenen habsburgischen Adligen enthält, die im Bild wiederum nur exemplarisch wiedergegeben und an ihren Feldzeichen zu erkennen sind.⁹⁸ Man kann also von einer Art Arbeitsteilung zwischen Bild und Text sprechen, wobei das Bild insgesamt an Eigenständigkeit gewinnt.⁹⁹

Wie nah die Illustrationen des Luzerner Schilling der zeitgenössischen Tafelmalerei sind, zeigt die Darstellung der Schlacht von Murten (1476) (Abb.10). In der Konzeption entspricht sie der Schlacht von Sempach mit der simultanen Schilderung der

⁹⁷Schilling (1981) fol. 10v, 10r.

⁹⁸ Zum Verhältnis Text-Bild bei Schilling siehe auch Rück 1981, S. 572.

⁹⁹ Der Frage, woher er die nicht im Text erwähnten Informationen hatte und wie nahe sie der historischen Wahrheit kommen, kann hier nicht weiter nachgegangen werden;

Haupthandlung und den genrehaften Nebenszenen. Im Unterschied dazu ist jedoch bei verkleinertem Maßstab die Landschaft stärker panoramaartig ausgebreitet und die Handlung noch differenzierter wiedergegeben. Die Ursache für diese Unterschiede ist nicht darin zu suchen, daß Schilling, der auch selbst an den Burgunderkriegen teilgenommen haben soll, seine eigenen Erfahrungen einbrachte. In diesem Fall konnte vielmehr nachgewiesen werden, daß ihm ein Gemälde des Hans Bichler als Vorlage diente. Dieser hatte kurz nach der Schlacht ein Tafelbild für das Freiburger Rathaus angefertigt, das jedoch nicht mehr erhalten, sondern nur noch in Kopien überliefert ist.¹⁰⁰ (Abb.11) Aufgrund der großen Übereinstimmungen geht die Forschung davon aus, daß auch bereits die etwa zeitgleich mit dem Gemälde entstandenen Darstellungen der Schlacht in der *Amtlichen Berner Chronik* und der *Großen Burgunderchronik* sich an dem Tafelbild orientierten.¹⁰¹ Während aber dort die verschiedenen Phasen der Schlacht noch auf mehrere Bilder verteilt worden waren, sind sie in der *Luzerner Chronik* wie bei der Vorlage zu einer komplexen Komposition zusammengefaßt.

In dem Moment, als mit den Illustrationen in der *Luzerner Chronik* eine vom Text unabhängige Rezeption eines Schlachtenbildes möglich wurde, erscheint der Text in Form von Inschriften nun im Bild selbst. Die Inschriften bezeichnen in erster Linie die verschiedenen Lagerstandorte, aber auch Gebäude und Orte in der Umgebung sowie entscheidende Phasen der Schlacht. Damit sind die Aspekte deutlicher hervorgehoben und eindeutiger zu identifizieren, an denen sowohl aus militärisch-taktischer wie auch aus politischer Sicht die Rezipienten ein besonderes Interesse hatten.

Die Illustrationen von Hans von Arx, des zweiten Künstlers, der wesentlich an der bildlichen Ausstattung dieser Chronik beteiligt war, unterscheiden sich von den eigenhändigen Werken Schillings d. J. dadurch, daß sie nicht mehr das Ziel einer detailgenauen, wahrheitsgetreuen Darstellung verfolgen. Das Bild der Schlacht von Dornach (Abb.12) macht deutlich, daß hier der Wunsch im Vordergrund stand, zu einer auch künstlerisch überzeugenden Lösung zu gelangen. Die beiden miteinander kämpfenden Parteien sind auf wenige Figuren reduziert, die kaum noch eine

¹⁰⁰Zum Gemälde und seiner Kopie von Martin Martini siehe Zemp 1897, S. 156f.,255; Bern 1969, Nr. 207.

¹⁰¹Baumann 1971, S. 67-72 diskutiert die Abhängigkeit der Chronikillustrationen zum Vorbild.

Heeresordnung bilden und daher keinen Aufschluß über die Taktik geben. Während die eidgenössischen Truppen noch durch ihre Banner gekennzeichnet sind, fehlen diese bei ihren Gegnern. Nicht nur die Waffen und Rüstungen, auch die Architektur ist sehr vereinheitlicht wiedergegeben.

Dennoch scheint das Schlachtgeschehen überzeugender dargestellt zu sein. Handlung und Landschaft sind zu einer einheitlichen und auf Räumlichkeit hin angelegten Komposition zusammengezogen. Die Landschaft erstreckt sich kontinuierlich vom Seeufer im Vordergrund über eine Ebene bis zu einer gebirgigen Zone im Hintergrund. Die Kampfhandlungen nehmen den Vorder- und Mittelgrund ein. In bisher nicht gekanntem Maße ist die Handlung in Einzelgefechte aufgelöst, die sich wie ein dichtes Netz gleichmäßig über die Landschaft verteilen. Die Figuren sind natürlich proportioniert und sehr beweglich, so daß die Schlacht nun erstmals als ein für den einzelnen körperlich anstrengender Kampf erfahrbar wird. Zahlreiche Überschneidungen und Rückenansichten bei den Figuren tragen zur räumlichen Wirkung bei. Auch wenn bei den Proportionen und der Perspektive noch einige Unstimmigkeiten zu beobachten sind, so haben die Illustrationen des Hans von Arx doch insgesamt die additive Bildstruktur, die für die bisher behandelten Illustrationen mit ihren festgefügt Figurenblöcken und den beziehungslos in der Landschaft verteilten Gebäuden und Stadtansichten charakteristisch war, überwunden.

Werner Schodolers *Eidgenössische Chronik*

Die bei den Illustrationen der *Luzerner Chronik* beobachtete Spannung zwischen einem dokumentarischen Interesse und dem Wunsch nach lebendigen und künstlerisch befriedigenden Darstellungsformen, findet sich auch bei den Illustrationen der letzten Schweizer Chronikhandschrift, der dreibändigen *Eidgenössischen Chronik* des Werner Schodoler.¹⁰² Der Bremgartener Stadtschreiber verfaßte sie aus privatem Interesse in den Jahren von etwa 1510 bis zu seinem Tod 1541.¹⁰³ Für die Darstellung der älteren Geschichte verwendete er hauptsächlich die *Amtliche Berner Chronik* Diebold Schilling d.Ä. als Vorlage, für die Ereignisse ab 1511 beruht sein Bericht auf

¹⁰²Schodoler (1980/83).

¹⁰³Bürgisser 1980/83, S. 355-367.

eigenen Erlebnissen als Teilnehmer an den italienischen Feldzügen.¹⁰⁴ Aus diesen eigenen Erfahrungen resultiert seine besonders im letzten Teil formulierte Kritik an der politischen Führung der Eidgenossen, die er für den drastischen Machtverlust seines Landes in dieser Zeit verantwortlich macht.¹⁰⁵ Gerade in diesen Passagen zielt er auf die ungeschönte Wahrheit, die er als Augenzeuge gewährleisten kann. Der objektive Bericht des Historiographen wird also bewußt zugunsten einer kritischen Darstellung eines Augenzeugen aufgegeben.

Mit Illustrationen versehen sind nur der zweite und ein Teil des dritten Bandes.¹⁰⁶ Im zweiten Band finden sich einige in Deckmaltechnik ausgeführte Bilder, die die Schilderung des Ereignisses mit einer Landschaftsdarstellung verbinden, deren panoramaartige Weite neuartig für die Buchillustration ist und den Landschaften in den zeitgenössischen Tafelbildern sehr nahe steht.¹⁰⁷ Durch z. T. topographisch genaue Stadtansichten (Abb.13) werden diese Landschaftsbilder zur authentischen Wiedergabe der örtlichen Situation, in der das Geschehen sich ereignete. Bei diesen Bildern ist die Handlung stark reduziert. Oft sind die Figuren zu dichten, undifferenzierten Blöcken zusammengefaßt und in Kleidung, Mimik und Bewaffnung kaum unterschieden.

Einem vollkommen anderen Konzept sieht sich der Betrachter bei den Illustrationen des dritten Bandes gegenüber. Sie unterscheiden sich als unkolorierte Federzeichnungen schon in der Technik von denen des zweiten Bandes und erinnern damit an die Werke von Urs Graf und Niklaus Manuel.¹⁰⁸ Diese Beziehung zu selbständigen Zeichnungen und zur Druckgraphik ist nicht nur in stilistischer sondern auch in kompositorischer Hinsicht festzustellen. Das nahe an den Betrachter herangerückte Geschehen der Schlacht von Grandson (Abb.14) wird als dramatische Handlung inszeniert. Dargestellt ist der Augenblick kurz vor dem Zusammenprall der gegnerischen Parteien. Die in einem Gevierthaufen formierten Schwyzer, Berner und Freiburger erwarten mit gesenkten Piken den Angriff der schwer gepanzerten

¹⁰⁴Bürgisser 1980/83, S. 358-361.

¹⁰⁵Zur Kritik Schodolers siehe Bürgisser 1980/83, S. 360-363.

¹⁰⁶Zur kunsthistorischen Einordnung der Illustrationen siehe Schodoler (1980/83), S. 369-380.

¹⁰⁷Schodoler (1980/83), S. 372.

¹⁰⁸Schodoler (1980/83), S. 375-377.

burgundischen Reiterei, die bereits so nahe ist, daß sich ihre Piken mit denen der Gegner überschneiden.

Diese Hauptszene wird zur unteren Bildgrenze mit nach rechts und links ansteigenden flachen Hügeln begrenzt, die - unterstützt durch das Repoussoir eines Baumstumpfes - den Blick des Betrachters auf das Geschehen lenken. Die Handlung ist in eine sich kontinuierlich in die Tiefe erstreckende, perspektivisch verkürzte Gebirgslandschaft gebettet. Links auf einem hohen Hügel erhebt sich die Burg von Grandson, rechts davon die tiefer gelegene, von einer Mauer umgebene Stadt. Obwohl die Gebäude einige charakteristische Details wie Fachwerk oder unregelmäßige Fensteranordnungen aufweisen, handelt es sich nicht um eine architektonische genaue Ansicht. Rüstungen und Waffen der Krieger sind durchaus detailliert und historisch korrekt wiedergegeben, ordnen sich aber dem Gesamteindruck der Komposition unter. Das gleiche geschieht mit der Handlung. Der chronologisch der Hauptszene folgende Tod des Ritters von Châteauguyon und das Eingreifen eines Trupps, der die feindlichen Reihen umgangen hatte, sind zwar zu einer Simultandarstellung zusammengefügt. Beide Szenen sind jedoch so sehr in die einheitliche und das Augenmerk auf die Hauptszene richtende Komposition integriert, daß nicht mehr der Eindruck einer simultanen Darstellung entsteht.

Zusammenfassung

Bei der Untersuchung der Schweizer Chronikillustrationen hat sich gezeigt, daß die Parameter Handlungsschilderung und Landschaftdarstellung von zentraler Bedeutung für die Entwicklung der Schlachtenbildes sind. Die frühesten Beispiele der Schweizer Chronikillustration verwenden noch eine symbolhaft reduzierte Darstellungsform. Dennoch ist schon hier das Bemühen erkennbar, über die Formelhaftigkeit der verarbeiteten Motive hinaus zu einer individualisierenden Erfassung des konkreten historischen Geschehens zu gelangen. In der Folgezeit spaltete sich die Entwicklung auf. Es kommt nun auf der einen Seite zu einer Darstellungsform, die den Akzent auf die Handlungsdarstellung legt, und diese nach dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit umsetzt. Die andere Richtung versucht, die größtmögliche Genauigkeit in der sachlichen Schilderung zu gelangen. Bei ihr ist die Landschaft als topographische Angabe für von besonderer Bedeutung. Im Verlauf der Entwicklung

gewinnt das Bild als Informationsträger gegenüber dem Text sowohl an Eigenständigkeit, als auch an Bedeutung.

III. Der *Schweizer Krieg* des Meister PW: Kriegsdarstellungen und Kartographie

Der Schweizer oder Schwäbische Krieg

Bald nach dem sogenannten Schweizer- oder Schwäbischen Krieg, den König Maximilian im Jahr 1499 gegen die Eidgenossen und Graubündner geführt hatte, entstand ein Kupferstich, der die wichtigsten Ereignisse dieses Krieges vor dem Hintergrund einer kartenähnlichen Landschaft wiedergab.(Abb.15) Der aus sechs Blättern zu dem beachtlichen Gesamtmaß von 51,6x113,2cm zusammenzufügende Kupferstich zeigt die Gegend rund um den Bodensee bis nach Basel, wo vom Frühjahr bis zum Sommer 1499 die militärischen Auseinandersetzungen stattgefunden hatten.¹⁰⁹ Im Vordergrund bewegt sich ein Reiterzug durch das Schwäbische Gebiet nördlich des Bodensees in Richtung Schweiz.(Abb.16 und 17) Auf dem dahinter sich ausdehnenden Bodensee sind Kriegsschiffe zu sehen, die Soldaten an das Schweizer Ufer bringen.(Abb.18) Rechts und Links des Rheins, der sich im oberen Bild Drittel parallel zum Bildrand schlängelt, sind folgende Kriegereignisse dargestellt (von links)(Abb.19 und 20): die Schlacht auf der Malsersheide (22. Mai), die Schlacht bei Rorschach (20. Juli), der Kampf um Ermatingen und die Niederlage der Schwaben bei Schwaderloh (11. April), die Eroberung der Orte Hallau (4. April) und Tingen (18. April) durch die Schweizer sowie die letzte, entscheidende Schlacht von Dornach (22. Juli). Im Hintergrund liegt das Gebiet der Eidgenossenschaft, das mit einem Gebirgshorizont die obere Bildgrenze bildet. Diesem sind in der Bildmitte eine deutschsprachige und eine lateinische Inschrift zur Erläuterung des Blattes eingefügt. Mit Namen bezeichnet sind auch die Orte, Flüsse und Seen und die im Hintergrund dargestellten Ereignisse. Nicht beschriftet sind dagegen die Figuren im Vordergrund, so daß zunächst unklar bleibt, um welches Ritteraufgebot es sich handelt und ob mit dem Landsknechtskampf in der rechten unteren Bildecke auf ein bestimmtes Ereignis Bezug genommen wird.(Abb.21) Die nach Süden orientierte Darstellung ist perspektivisch nicht einheitlich konstruiert. Der Betrachterstandpunkt

¹⁰⁹Illustrated Bartsch, Bd. 9,2, Nr. 018; es sind drei vollständige Exemplare dieses Stiches erhalten in Basel (zusammengeklebt), Nürnberg (einzeln so montiert, daß sie zusammengesetzt werden können), Wien (Blätter spaltenweise zusammengeklebt) siehe dazu ausführlich Lehrs, Bd. 7, 1930, S. 284.

wechselt von einer leicht erhöhten Position im Vordergrund fließend in eine Vogelschauperspektive im Hintergrund über. Während die nördlich des Bodensees gelegenen Gebiete topographisch gut einzuordnen sind, ist das Schweizer Gebiet bis zur Unkenntlichkeit perspektivisch verkürzt.¹¹⁰

Die Forschung war bisher vor allem an zwei Fragen interessiert: Wer ist der Meister PW und aus der Sicht welcher Kriegspartei stellte er die Ereignisse dar? Aufgrund der guten Ortskenntnisse wurde zunächst eine oberrheinische Herkunft postuliert¹¹¹, dann wieder gab die Nähe einiger Bildmotive zu Werken Dürers Anlaß, den Künstler in Nürnberg zu suchen.¹¹² Die Beobachtung, daß das Blatt zahlreiche Siege der Eidgenossen wiedergibt, hatte zu der Vermutung geführt, der Künstler habe Partei für die Gegner Maximilians genommen,¹¹³ während andererseits die detaillierte Darstellung der Schlacht von Rorschach als Hinweis auf eine prokönigliche Sichtweise verstanden wurde.¹¹⁴ Max Lehrs konnte schließlich überzeugend den Kupferstich des *Schweizer Krieges* als Hauptwerk eines in Köln ansässigen Künstlers bestimmen, der vor allem Spielkarten gestochen hat und von Schongauer und dem Meister E. S. beeinflusst gewesen ist.¹¹⁵ Er datierte den Kupferstich aus stilistischen Gründen und hinsichtlich seiner Funktion als Gedenkblatt in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts. Die Frage nach der Herkunft der guten Ortskenntnisse des Kriegsgebietes ließ er offen: Möglicherweise habe er auf Wanderschaften selbst die Gegend kennengelernt oder aber er habe eine Landkarte als Vorlage benutzt.¹¹⁶ Zu einer möglichen Parteilichkeit des Stechers äußert er sich nicht. Die auffallende Sonderstellung des anspruchsvollen, großformatigen Kupferstiches im Oeuvre des unbekanntenen Kölner Meisters und dessen Nähe zu Dürer hat zuletzt Anzelewsky zu

¹¹⁰Zur Perspektive und den geographischen Verzerrungen siehe Imhof/Lei 1968.

¹¹¹Nagler IV, 3233; Passavant 1860/1864, Schleuter 1935, S. 39.

¹¹²Thausing (1884, S. 241) vertrat zudem wegen der großen Genauigkeit der Darstellung die These, der Maler habe als Augenzeuge, vielleicht in der Nürnberger Kompanie unter Führung von Pirckheimer selbst an dem Krieg teilgenommen.

¹¹³Schleuter 1935, S. 40f.

¹¹⁴Imhof/Lei 1968, S. 4.

¹¹⁵Lehrs Bd. 7, 1930, S. 250-261 u. 292; dafür, daß der Künstler am Niederrhein tätig gewesen sein muß, sprechen auch die Wasserzeichen; auch die Blätter des *Schweizer Krieges* weisen Wasserzeichen auf, die für den Niederrhein typisch sind; allerdings wurde auf einem Blatt aus der Schedelschen Sammlung ein anderes, noch nicht lokalisiertes Wasserzeichen entdeckt; aus dem Umstand, daß sich ein Exemplar des *Schweizer Krieges* in der Sammlung des 1514 verstorbenen Nürnberger Humanisten Hartmann Schedel befand, ergibt sich zumindest in *terminus ante quem*, dazu München 1990, Nr. 90.

¹¹⁶Lehrs Bd. 7, 1930, S. 292.

der Vermutung veranlaßt, daß es sich bei dem Werk nicht um eine eigene Invention handele, sondern um den Nachstich eines Gemäldes, als dessen Urheber Dürer oder neuerdings Jacopo de Barbari anzusehen sei.¹¹⁷

Bei den kontroversen Debatten um eine stilkritische Zuordnung und die Parteilichkeit der Darstellung wurde die Bedeutung dieses Werkes für die Genese des neuzeitlichen Schlachtenbildes von den meisten Autoren übergangen. Bisher hat lediglich John R. Hale kurz auf die kunsthistorische Ausnahmestellung dieses Werkes hingewiesen; "it is the masterwork of the still anonymous Cologne Master PW, unique for the time ... in its intellectual grasp of a necessarily stylized topography and for the refinement of its profusion of detail."¹¹⁸ Dem ist zuzustimmen, doch besteht die Einzigartigkeit, wie zu zeigen sein wird, vor allem in dem eigentümlichen Verhältnis von Landschaft und Handlung. Die Kriegsgeschehnisse sind vor einem Landschaftshintergrund wiedergeben, der wie eine Landkarte den neuen wissenschaftlichen Kriterien der Wirklichkeitserfassung verpflichtet ist. Damit erreicht das Bemühen um topographische Genauigkeit, das bereits bei den Schweizer Chronikillustrationen zu beobachten war, eine neue Qualität. In künstlerischer Hinsicht bereitete diese Lösung allerdings Schwierigkeiten, und der monumentale Kupferstich blieb ohne unmittelbare Nachfolge. Dennoch stellt er eine wichtige Etappe in der Entwicklungsgeschichte des Schlachtenbildes dar. Besonders deutlich tritt hier das Spannungsverhältnis zwischen dem Anspruch auf die exakte Erfassung der Topographie und eine überzeugende Handlungsdarstellung zu Tage. Es bleibt noch lange wirksam, auch wenn in der Folgezeit andere Möglichkeiten des Ausgleichs entwickelt wurden.

Im folgenden sollen zunächst die Bedingungen erörtert werden, unter denen dieses in seiner Zeit einzigartige Werk entstanden ist. Dabei wird der in der Forschung bereits diskutierten Frage nach der Parteilichkeit der Darstellung weiter nachzugehen sein, da es für das Verständnis des Werkes von grundlegender Bedeutung ist, ob die Geschehnisse aus der Sicht der in diesem Krieg Unterlegenen wiedergegeben ist. In einem zweiten Schritt werden die kulturgeschichtlichen Bedingungen der kartographischen Bildform untersucht und in die grundsätzlicheren Zusammenhänge von Landschaft und Krieg eingeordnet. Es wird sich zeigen, daß die vom Meister PW

¹¹⁷Anzelewsky 1971, S. 171-172; Anzelewsky 1971a, S. 3-16; Anzelewsky 1991, S. 173f.

¹¹⁸Hale 1990, S. 50.

gewählte Form der Landschaftsdarstellung nicht nur Ausdruck eines wissenschaftlichen Interesses ist, sondern auch eine politische Dimension aufweist.

Ein Kriegsbild aus der Sicht des Verlierers?

Zum Verständnis der dargestellten Ereignisse und der Bedeutung des Stiches gibt der politische Kontext wichtige Aufschlüsse. Der schon lange schwelende Konflikt zwischen den Schweizern und dem Reich war 1499 offen ausgebrochen, nachdem die Schweizer sich geweigert hatten, die Wormser Reichstagsbeschlüsse von 1495 anzuerkennen.¹¹⁹ Sie widersetzten sich damit den Reformbestrebungen Maximilians, der mit der Verkündigung des allgemeinen Landfriedens, der Einrichtung eines Reichskammergerichts und eines Reichsregimentes sowie der Erhebung einer Steuer ("Gemeiner Pfennig") dem Reich gegenüber den Ständen zu einer neuen machtvollen Position verhelfen wollte.¹²⁰ Die Ablehnung der Reformen durch die Eidgenossen, die nun schon seit längerem innenpolitisch in einer Selbstregierung lebten, bedeutete eine Gefährdung ihrer Zugehörigkeit zum Reich. Diese war für Maximilian auch aus militärischen Gründen - denn die Schweizer Krieger waren begehrte Soldaten¹²¹ - von großer Bedeutung. So weiteten sich zu Beginn des Jahres 1499 zahlreiche kleinere militärische und juristische Auseinandersetzungen der Eidgenossen mit benachbarten Städten des Reiches, einzelnen Landesherrn und dem schwäbischen Bund zu einem allgemeinen Landeskrieg aus.¹²² Die Bemühungen des Reiches, dem Unabhängigkeitsstreben der Eidgenossen Grenzen zu setzen, schlugen fehl. Die Reichstruppen waren ihren Gegnern militärisch nicht gewachsen. Als es am 22. September 1499 in Basel zum Friedensschluß kam, mußten zahlreiche Forderungen der Eidgenossen - darunter die Ausgliederung aus dem Steuer- und Gerichtsverband des Reiches - erfüllt werden.¹²³ Ihre Zugehörigkeit zum Reich bestand danach nur mehr formell, ein Zustand, der auch für andere Reichstädte in diesem Gebiet

¹¹⁹Schaufelberger 1972, S. 338f.

¹²⁰Zur Reichsreform unter Maximilian siehe Angermeier 1984, S. 145-183; Wiesflecker 1971/1986, Bd. 2, S. 201-249.

¹²¹Zum Dienst der Schweizer Reisläufer im Reichsheer siehe Wiesflecker 1971/1986, Bd. 5, S. 505; zum Reislaf der Schweizer, als der freien Entscheidung des einzelnen Knechts, für wen er kämpfen wollte, siehe Schaufelberger 1966, S. 125-146.

¹²²Schaufelberger 1972, S. 340-342.

¹²³Schaufelberger 1972, S. 345f.

verlockend erschien.¹²⁴ 1501 schloß sich Basel dem eidgenössischen Bund an, es folgten Schaffhausen und Mühlhausen; Konstanz und Straßburg spielten ebenfalls mit diesem Gedanken, kleine Grafschaften am Hochrhein waren im sogenannten Burgrecht mit Zürich verbunden.¹²⁵ Vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse offenbart sich die Bedeutung dieses Krieges, der einerseits den Eidgenossen die faktische Unabhängigkeit brachte und andererseits die begrenzten (militärischen) Möglichkeiten des Reiches verdeutlichte, dieser Entwicklung zum Auseinanderfallen in Territorialstaaten entgegenzuwirken.

Vergleicht man nun die auf dem Stich dargestellten Ereignisse mit dem tatsächlichen Kriegsverlauf, so zeigt sich, daß im wesentlichen die entscheidenden Schlachten der zweiten Kriegsphase aus der Vielzahl größerer und kleinerer militärischer Begegnungen des gesamten Kriegsverlaufs ausgewählt wurden.¹²⁶ Hierzu zählt der einzige Sieg des königlichen Heeres, die Schlacht von Rorschach (Abb.17), aber auch die für das königliche Heer besonders unglücklichen Niederlagen. (Abb.18 und 19) Diese Phase entschied über den später im Friedensvertrag festgehaltenen Grenzverlauf zwischen der Eidgenossenschaft und dem Reich. Sie hatte den endgültigen Verlust von Reichsgebieten an den Bund der Eidgenossen zum Ergebnis.

Angesichts dieses Kriegsausganges würde man von einer Darstellung erwarten, daß sie eine eindeutige Position bezieht, entweder zugunsten der siegreichen Schweizer oder zugunsten des Reiches, das den Verlust der Eidgenossen beklagt. Wie der Forschungsüberblick gezeigt hat, wurde diese Frage jedoch lange Zeit kontrovers diskutiert. Entzieht sich die Darstellung einer eindeutigen politischen Zuordnung? Tatsächlich ist die deutschsprachige Inschrift eine neutrale Äußerung zu den Geschehnissen (Abb.18):

Dis Ist Der Krich Tzwichsse dem Rvmichsee Kvnick Vnd den Sweitzern/Vnd
Ganse Lantschaft Stet Slos Vnd Dvrfe' Im Sweitz Land Vnd Ein/Deil Fon Swabe

¹²⁴Zum Baseler Frieden und seinen Folgen siehe Schaufelberger 1972, S. 345-348; Schaufelberger betont nachdrücklich, daß der Schweizerkrieg kein Unabhängigkeitskrieg war; juristisch gesehen gehörte die Eidgenossenschaft nach dem Frieden von Basel auch weiterhin zum Reich. Der Austritt der Eidgenossen aus dem Steuer- und Gerichtsverband des Reiches nach dem Sieg über die königlichen Truppen, mußte aus der Sicht des Reiches aber schon damals *de facto* als ein Verlust dieses Gebietes aufgefaßt werden; siehe weiterhin Wiesflecker 1971/1986, Bd. 2, 1975, S. 350-363, sowie Schulze 1987, S. 58.

¹²⁵Schaufelberger 1972, S. 346f.; Schulze 1987, S. 58.

¹²⁶Imhof/Lei 1968, S. 3.

Lant Vnd Wair Ein S Stait Getzeichnet Das Ist Den Sweit/ Vnd Worfe Das And'
De Rich Vnd De' Sprunck Vom Rein Vnd Thonaw Beide.

Der Text erläutert schlicht das im Bild Dargestellte, ohne Partei zu ergreifen: Genannt wird der Gegenstand des Blattes, der Krieg zwischen Maximilian - damals noch römischer König - und den Schweizern. In dem Hinweis auf die Landschaft wird sowohl das oberdeutsche als auch das Schweizer Gebiet erwähnt, die Orte, die die Schweizer gewonnen haben, wie auch diejenigen, die noch zum Reich gehören. Die Tatsache, daß die von den Schweizern eroberten Orte, die nach dem Baseler Friedensschluß bei der Eidgenossenschaft verblieben, mit einem *S* gekennzeichnet sind, gibt allerdings einen ersten Hinweis auf den möglichen Adressatenkreis. Dieser wäre eher in Deutschland zu suchen, wenn man die Bezeichnung des Gebietes, das nicht mehr zum Reich gehört, als eine Lesehilfe für Ortsunkundige, also für Nichtschweizer verstehen möchte. Die die Ereignisse erklärenden Beischriften sind zum großen Teil ebenfalls neutral in ihrer Aussage (z.B. *Hallaw Ein Dorf Van Sweitz Gewon*), andere dagegen spiegeln eher die Sichtweise der unterlegenen Reichstruppen wider, in dem darin das Verhalten der Schweizer angeklagt wird (*Tinge Ein Stat Van Sweitzern/Gewone Vnd Verbrant; Dornach ein slos vom kunick belach und Sweitz vber/filen si iemerlich erslogen*).

Eine eher dem Reich entsprechende Haltung findet sich auch in der lateinischen Inschrift, die im Vergleich zur deutschen im Inhalt etwas verändert ist:

Svposita Pictvra Regie Maiestatis Helvetioervqz Conflictv Insinvat/Qvo Qvisqz
Loco Victoria Pocit' Sit Qvo Qz Terga Prebverit Hosti Ocvlari/Demostracioe
Edoces in Qva Qvicqz Helveciorvm Loco S Lra Pponitvr.¹²⁷

(Das unten wiedergebene Bild zeigt den Streit der königlichen Majestät und der Schweizer und den Ort, an dem der Sieg errungen wurde und es führt belehrend vor Augen, wo er vor dem Feind floh. In dem Bild ist der Buchstabe S hinter einen Ort der Schweizer gesetzt.)¹²⁸

Im Unterschied zur deutschsprachigen Inschrift, deren Schwerpunkt auf der Erläuterung der mit der kartographischen Landschaftsdarstellung wiedergegebenen geopolitischen Situation nach dem Krieg liegt, fehlen bei der lateinischen Inschrift die

¹²⁷Zur Auflösung der paläographischen Kürzel und Behebung der Schreibfehler siehe Anzelewsky 1971a, S. 3.

¹²⁸Ich danke Joachim Moser und Wolfram Burckhardt für ihre Hilfe bei der Übersetzung.

detaillierten Erläuterungen zur Landschaft und den beiden Flüssen Rhein und Donau. Hier liegt der Akzent eher auf der Handlung: Sowohl der Sieg als auch die Niederlagen seien wiedergegeben. Auf letzteren liegt durch die Formulierung *oculari demonstracione edoces* ein besonderer Akzent mit einem durchaus didaktisch-moralischen Unterton. Gegenüber der neutralen Haltung der deutschsprachigen Inschrift scheint der lateinische Text eine eher prokönigliche Position zu vertreten. Sowohl die Nennung des einzigen Sieges der Reichstruppen als auch der belehrende Impetus bei der Erwähnung der zahlreichen Niederlagen und schließlich die verwendete Majestätsformel zu Beginn sind Hinweise in diese Richtung.

Ein weiteres Indiz dafür, daß der Stich die Sichtweise des Reiches wiedergibt, bietet die Darstellungsform der einzelnen Ereignisse selbst. Der Sieg der Königlichen bei Rorschach ist die einzige ausführlich geschilderte Begegnung, während die gewonnenen Schlachten und Eroberungen der Schweizer summarisch zu einem Aufeinandertreffen kleinfiguriger, dicht gedrängter Haufen reduziert worden sind, die ohne die Inschriften nicht zu identifizieren wären. Anders dagegen die Schlacht bei Rorschach.(Abb.18) Dieser Kriegszug wird sogar in mehreren Phasen wiedergegeben. Die beiden großen Schiffe, die voller Soldaten von Konstanz (*Costenitz*) in Richtung Rorschach segeln, gehören mit zu dem Aufgebot, mit dem der Graf von Zollern am 20. Juli 1499 einen Landungsversuch auf Schweizer Gebiet unternahm. An der anderen Seite des Sees angekommen, bemühen sich Soldaten aus kleineren Booten an das Ufer zu gelangen, wo sich bereits einige Abteilungen in geordneter Aufstellung gesammelt haben und den Angriff des Gegners erwarten, der gerade beginnt: Die Schweizer kommen in geringer Zahl hinter ihrer Verschanzung hervorgelaufen und geraten sogleich in die gegnerische Schußlinie. Obwohl die ersten bereits gefallen sind, strömen dennoch weitere Eidgenossen in den für sie ausweglosen Kampf. Die simultane Darstellung dieser Ereignisse beschränkt sich auf die für die Reichstruppen erfolgreich verlaufene Phase; weder die von den Historiographen erwähnte nachfolgende Plünderung Rorschachs noch der Tumult beim Einsteigen in die Schiffe zur Rückfahrt ist berücksichtigt worden.¹²⁹ Diese positive Darstellung des königlichen Heeres spricht nun deutlich dafür, daß das Werk sich an Rezipienten im Reich richtete. Die Eidgenossen dürften kein Interesse daran gehabt haben, ihre verlustreiche Niederlage so nachdrücklich hervorgehoben zu sehen. Für die Krieger

¹²⁹Pirckheimer (1988) S. 136f.; Etterlin 1507, Bl. CIX, zit. nach Anzelewsky 1971a, S. 9.

der Reichstruppen hingegen bedeutete dieser Sieg nahezu das einzige Erfolgserlebnis während des gesamten Krieges.

Es existieren drei weitere Zeichnungen von dieser Schlacht, die ein besonders großes Interesse an diesem Ereignis belegen. Als die vollständigste dieser Zeichnungen 1886 (Abb.22) für das Berliner Kupferstichkabinett erworben wurde, vermutete Friedrich Lippmann, daß es sich aufgrund der großen Übereinstimmungen um eine Vorzeichnung für den Stich des Meisters PW handele.¹³⁰ Da diese und auch die anderen Zeichnungen, die jeweils Ausschnitte der Schlacht wiedergeben (Abb.23 und 24), jedoch wesentlich differenzierter als der Stich ausgeführt sind, kam Anzelewsky zu dem Schluß, daß sowohl die Zeichnungen als auch der Kupferstich nach einem gemeinsamen Vorbild angefertigt wurden.¹³¹ Stilistisch sind die Zeichnungen dem Nürnberger Dürer-Umkreis zuzuordnen; die Berliner Zeichnung wird inzwischen seinem Schüler Hans von Kulmbach zugeschrieben. Damit verdichteten sich die Hinweise, daß das Vorbild in Nürnberg zu suchen sei, zumal auf dem Kupferstich des Meisters PW auch einige Figuren wie etwa die Gruppe von drei Landsknechten im Vordergrund eine Nähe zur Dürer-Werkstatt vermuten lassen.¹³²(Abb.25) So lag es für Anzelewsky nahe, in Dürer selbst den Künstler des Urbildes zu vermuten, der, wenn man die Maße der Berliner Zeichnung zugrunde legt, ein etwa 1,30x2,50m großes Leinwandbild angefertigt hätte.¹³³ Der Kupferstich wäre - nach seinen Vorstellungen - eine Kopie des gesamten Gemäldes, während die einzelnen Zeichnungen die Szenen aus der Schlacht von Rorschach als Detail wiederholt hätten. Als möglichen Auftraggeber für dieses anspruchsvolle Werk zog Anzelewsky Maximilian selbst in Betracht.¹³⁴ Die Zeichnungen mit der Schlacht von Rorschach wären dann von Werkstattmitarbeitern Dürers angefertigt worden, möglicherweise als Vorlagen für Gemälde, an denen die Mitglieder des Nürnberger Kontingents, die an diesem Ereignis teilgenommen hatten, besonders interessiert gewesen sein könnten. Im Nachlaß Willibald Pirckheimers, der die Nürnberger Abteilung bei dieser Unternehmung befehligt hatte, findet sich ein Hinweis auf ein Gemälde dieses

¹³⁰Lippmann 1886, Sp. LII.

¹³¹Anzelewsky 1971a, S. 11ff.

¹³²Es handelt sich um die drei Landsknechte auf L.18E, die den *sechs Kriegern* (B.88) von Dürer nahestehen, die reitende Dame auf L.18F stimmt ebenfalls mit einem Kupferstich Dürers (8B.82) überein; siehe hierzu Anzelewsky 1971a, S. 14f.; Hale 1990, S. 50f.

¹³³Anzelewsky 1971a, S. 13f.

¹³⁴Anzelewsky 1971a, S. 14.

Sujets: Eine Eintragung in einem Inventar des Besitzes von Eduard Imhof, dem Erben des Pirckheimer-Nachlasses, von 1573/74 lautet: *Die große tafel mit den Schiffen Soll Albrecht Dürer nachgemalt haben kost mich Selbst fl.22.*¹³⁵ Da sonst von Dürer oder aus seinem Umkreis kein anderes Werk mit Schiffen bekannt ist, diese aber in der Zeichnung von Kulmbach sehr dominant sind, vermutete Anzelewsky, daß es sich dabei um ein heute verschollenes Gemälde der Schlacht von Rorschach aus der Dürer-Werkstatt gehandelt haben müsse.¹³⁶ Inzwischen ist Anzelewsky, wie bereits erwähnt, zu der Auffassung gelangt, daß das vermeintliche Urbild dem Jacopo de' Barbari zuzuschreiben sei.¹³⁷

Die Überlegungen, die Zeichnungen und auch den Kupferstich auf ein gemeinsames, berühmtes Vorbild zurückzuführen, scheinen zunächst recht plausibel. So wären nicht nur die in dem betreffenden Ausschnitt identischen Zeichnungen in Berlin und London zu erklären, auch der im Oeuvre des künstlerisch wenig bedeutenden Meisters PW völlig einzigartige Stich ließe sich einem Kontext zuweisen.¹³⁸ Vorläufig bleibt diese Hypothese aber ohne sicheren Beleg. Für unseren Zusammenhang ist jedoch von Interesse, daß das Vorhandensein dieser Zeichnungen ein weiteres Argument für die Vermutung liefert, daß der Stich des Meisters PW den Schweizer Krieg aus der Sicht des Reiches und nicht der Schweizer wiedergibt und darüberhinaus in einer Beziehung zu Nürnberg zu stehen scheint.

Dafür spricht schließlich auch der Reiterzug, der den Vordergrund beherrscht. Einer der ersten Bearbeiter dieses Stiches, Hans von und zu Aufseß, vermutete, daß Herzog Ulrich von Württemberg, der als 12jähriger an diesem Feldzug teilgenommen hatte, mit seinem Gefolge dargestellt sei.¹³⁹ Diese These wurde nochmals von Hermann Lei wiederholt, ohne daß dieser jedoch die noch fehlenden Beweise erbringen konnte.¹⁴⁰ Weder die mitgeführten Banner noch die einzelnen Personen konnten bisher identifiziert werden. Allein einige Schlitzte in Form eines Andreaskreuzes, die eher

¹³⁵Zitat nach Anzelewsky 1971, S. 171.

¹³⁶Anzelewsky 1971a, S. 16. Bisher nicht beachtet wurde die von anderer Hand oben rechts in die Kulmbach-Zeichnung hineingeschriebene Notiz *22 fl*; da dieser Preis für die Zeichnung zu hoch ist, wäre zu überlegen, ob es sich um den Preis für ein nach dieser Zeichnung ausgeführtes Gemälde handelt; demnach hätte die sorgfältig ausgeführte Zeichnung als eine Art Muster für Gemäldebestellungen gedient.

¹³⁷Anzelewsky 1991, Bd. 1, S. 173.

¹³⁸Zum Oeuvre des Meister PW siehe Lehrs Bd. 7, S. 250-295.

¹³⁹Aufseß 1869/1870, S. 45.

¹⁴⁰Imhof/Lei 1968, S. 4.

versteckt an der Kleidung einiger Krieger zu erkennen sind, geben einen Hinweis darauf, daß es sich hier um ein Reichskontingent handelt.(Abb.16)

Es spricht also einiges dafür, daß der Stich die Ereignisse des Schweizerkrieges aus der Sicht des Reiches wiedergibt, was insofern erstaunlich ist, als es sich somit um vielleicht eine der ersten Kriegsdarstellungen aus der Perspektive der Verlierer handeln würde. Um diese Vermutung weiter erhärten zu können, soll nun der Kupferstich des Meisters PW mit Schweizer Darstellungen dieses Krieges verglichen werden.

Das Verhältnis zu den Schweizer Schlachtendarstellungen

Zunächst einmal ist festzuhalten, daß ein ähnliches Bild von dem gesamten Krieg aus Schweizer Sicht nicht bekannt ist. Von Schweizer Künstlern wurden lediglich einzelne Schlachten dargestellt. Als großformatiger Einblattdruck ist die Darstellung der Schlacht von Dornach (Dorneck) eines unbekanntes Schweizer Künstlers dem Werk des Meisters PW jedoch durchaus vergleichbar.(Abb.26) Der von drei Stöcken gedruckte Holzschnitt (40,9x85cm) zeigt einen der bedeutendsten Siege der Schweizer in simultaner, von rechts nach links verlaufender Erzählform.¹⁴¹ Rechts oben ist die Burg Dorneck (Dornach) zu erkennen, die von königlichen Soldaten unter der Führung des Grafen von Fürstenberg belagert

¹⁴¹Ein koloriertes Exemplar wird im Kupferstichkabinett Basel aufbewahrt; Basel 1994, Nr. 34; der Stich wurde früher dem Monogrammist DS zugeschrieben (Bock 1924, S. 11); siehe auch Zemp 1897, S. 77; Bächtiger 1975, S. 214-17; Hale 1990, S. 48-50.

wurde. Das Geschützlager wird bereits von eidgenössischen Kriegeren überfallen. Darunter, im Zentrum des Bildes, treffen die zum Einsatz herbeigeeilten Solothurner, Zürcher und Berner auf das Ritterheer des Grafen. Während oben aus dem Wald noch die Hilfstruppen der Luzerner und Zuger zum Kampf dazustoßen, werden links die Feinde bereits bis in ihr Lager bei Arlesheim verfolgt. Die untere Bildgrenze bildet die Birs, in der königliche Soldaten auf brutale Weise getötet werden. Obwohl der Kampf noch nicht entschieden ist, weisen zahlreiche Gefallene mit einem Andreaskreuz als Parteiabzeichen auf die Niederlage des Reiches hin.

Dieser Holzschnitt ist ohne Zweifel der Erinnerung an den entscheidenden Sieg der Eidgenossen über die Reichstruppen gewidmet. Beide Parteien sind anhand von Feldabzeichen und Bannern deutlich voneinander zu unterscheiden. Die Krieger des Grafen von Fürstenberg werden in ihrer schmachvollen Unterlegenheit mit drastischen Mitteln als Verlierer in Szene gesetzt: Sie werden entweder angstvoll auf der Flucht gezeigt oder aber sie sind in hoffnungsloser Lage den Hieben und Stichen der Schweizer ausgesetzt. Bei den Eidgenossen hingegen ist die Tapferkeit, mit der sie sich gegen ein übermächtiges Ritterheer zur Wehr setzen und die Verbissenheit, mit der sie auch den letzten flüchtigen Feind verfolgen, hervorgehoben. Die Heftigkeit des Kampfes spiegelt sich in der Gestik und Mimik der Figuren beider Parteien wider. Angstvoll verzerrt sind die Gesichter der königlichen Krieger, deren hilflos zur Abwehr emporgerissene Arme ihre Verzweiflung deutlich zum Ausdruck bringen. Die Unerschütterlichkeit der Eidgenossen dagegen hat sich bei einigen bis zu fanatischer Wut gesteigert, die ihre Gesichtszüge beherrscht und sie mit starrem Blick die Gegner verfolgen läßt. Diese Betonung des Kampfesmutes der Schweizer Krieger verbindet den Holzschnitt mit den Illustrationen der Schweizer Chroniken, in denen ebenfalls die besonders tapfere und brutale Kampfweise der Schweizer ein wichtiges Charakteristikum war. Die von Hans von Arx für den Luzerner Schilling geschaffene Miniatur mit einer Darstellung der Schlacht bei Dornach (Abb.12) kann das belegen.¹⁴² Obwohl Hans von Arx sich stärker um eine räumlich einheitliche Komposition bemühte, der er die Detailliertheit und den Informationsgehalt der Darstellung unterordnete, verzichtet er bei der Schlacht von Dornach dennoch nicht darauf, die Unterlegenheit der Reichstruppen durch drastische Szenen im Vordergrund deutlich vor Augen zu stellen. Auch bei ihm werden die königlichen

¹⁴²Schilling (1981) fol. 196v/197r.; (o. Kap. II).

Kämpfer blutüberströmt am Boden liegend gezeigt oder wie sie aus Verzweiflung in die Birs springen.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die auf eidgenössischer Seite entstandenen Bilder die Schlachten erkennbar parteiisch wiedergeben.¹⁴³ Ungewißheit darüber, aus welcher Sicht das Ereignis dargestellt wurde, wie sie in der Forschung zum Werk des Meister PW lange Zeit bestanden hat, gibt es bei ihnen nicht. Nicht nur die überdeutlichen Parteiabzeichen, auch die Grausamkeit im Umgang mit dem Gegner und die Hervorhebung der eigenen Tapferkeit angesichts des immer übermächtigen Feindes machen unmißverständlich deutlich, wessen Sieg die Werke triumphierend feiern. Darin drückt sich nicht zuletzt das von Walter Schaufelberger herausgearbeitete pathetische Selbstverständnis der Eidgenossen aus, denen die militärische Überlegenheit als Garant für den Zusammenhalt der noch jungen politischen Vereinigung galt.¹⁴⁴

Verglichen damit, ist die Darstellungsweise auf dem Kupferstich des Meisters PW auffallend zurückhaltend. Wie bereits erwähnt, finden sich nur sehr vereinzelt Parteiabzeichen an der Kleidung der Kombattanten; Kennzeichnungen von Verbänden durch Banner oder Standarten fehlen fast völlig. Auch die Folgen der Kämpfe werden nicht auf so grausame Weise geschildert wie bei den Schweizern. Auf die Wiedergabe drastischer Kampfscenen hat der Meister PW nahezu völlig verzichtet - mit Ausnahme des Scharmützels in der rechten unteren Bildecke. (Abb.21) Einem der Krieger wird mit einer Lanze die Kehle durchbohrt, während einer der anderen Partei Zugehörigen von einer Helmbarte getroffen am Boden liegt.¹⁴⁵ Von beiden Seiten eilen weitere Krieger zur Hilfe herbei. Bezeichnenderweise bleibt diese isolierte Episode in ihrer Bedeutung eher rätselhaft. Da keiner der Krieger ein Feldzeichen trägt und auch der Ort des Geschehens nicht erkennbar ist, wird es sich weniger um ein konkretes Ereignis handeln, als vielmehr um eine typische Szene, denn es soll

¹⁴³Zu den Charakteristiken eidgenössischer Selbstdarstellungen und der Typologie von "Feindbildern" siehe Bächtiger 1975, S. 205-269.

¹⁴⁴Siehe o. Kap. II.

¹⁴⁵Dieses charakteristische Motiv findet sich auch noch auf einem Gemälde im Würzburger Martin von Wagner-Museum, Inv. F 12; das 1514 datierte Gemälde zeigt eine bisher nicht identifizierte Landsknechtschlacht; es ist vermutlich weniger davon auszugehen, daß das spätere Würzburger Bild von dem Kupferstich abhängt, als daß beide die gleiche Darstellung dieser Szene als Vorlage verwendeten; zum Würzburger Bild siehe Buchner 1924, S. 240-44; Oettinger 1939; Hale 1990, S. 173.

hier die Bedeutung vor Augen geführt werden, die in diesem Krieg den Fußtruppen zukam. Im Zuge der Entwicklung zum modernen Massenheer gerieten die adeligen Ritteraufgebote immer stärker ins Hintertreffen. Beim Schweizer Krieg schließlich versagten sie völlig. Die Schweizer Fußkämpfer hatten dagegen seit ihren Siegen über die habsburgischen und burgundischen Ritterheere den Erfolg ihrer Kampftechnik bewiesen. Maximilian ließ sich davon bei der Aufstellung von Fußtruppen während des niederländischen Krieges inspirieren und hatte ebenfalls Erfolg damit.¹⁴⁶ Im Schweizer Krieg standen die Landsknechte, die Fußtruppen des Reiches, nun erstmals vor der Herausforderung, sich gegen die legendären Schweizer Reisläufer zu bewähren.¹⁴⁷

Der Vergleich zwischen dem Meister PW und Darstellungen von Ereignissen des Schweizer Krieges von Schweizer Künstlern hat deutlich die Unterschiede erkennen lassen, so daß die in der älteren Forschungsliteratur vertretene Meinung, der Meister PW habe Partei für die Schweizer ergriffen, insgesamt sehr unwahrscheinlich ist. Die These, daß dieser Kupferstich sich an im Reich lebende Rezipienten richtete, hat jedoch Konsequenzen, denn dann muß man sich fragen, welches Interesse mit der Darstellung einer Niederlage verknüpft gewesen sein konnte. Um die Funktion des Werkes genauer bestimmen zu können, soll im folgenden der Kreis möglicher Adressaten präziser definiert werden.

Die Adressaten des *Schweizer Krieges*

Jane Hutchinson hat aus der mundartkundlichen Untersuchung der deutschsprachigen Inschrift den Schluß gezogen, daß diese neben einem kölnischen Dialekt auch schweizerische und schwäbische Idiome aufweise. Sie folgert daraus, der Künstler habe sich auf diese Weise an Käufer beider Kriegsparteien dieseits und jenseits der neuen Reichsgrenzen wenden wollen, um so höhere Verkaufszahlen für seinen aufwendigen und kostenintensiven Druck zu erzielen.¹⁴⁸ Das würde bedeuten, daß

¹⁴⁶Zur Geschichte der Landsknechte, der deutschen Fußkämpfer, siehe Baumann, 1994, S. 29-36.

¹⁴⁷Zur Feindschaft zwischen Landsknechten und Reisläufern besonders während des Schweizer Krieges siehe Schaufelberger 1960, S. 62-67 u. Bächtiger 1975, S. 205-269.

¹⁴⁸Die Untersuchung des Dialektes hat in der Forschungsgeschichte zu den unterschiedlichsten Ergebnissen geführt. Er wurde bereits für oberdeutsch, elsässisch, schweizerisch und von Lehrs schließlich für kölnisch erklärt; siehe zur älteren Literatur Lehrs 1930, S. 252. Hutchinson (1991, S. 25) erkannte neuerdings eine Mischung der verschiedenen Dialekte.

die Inschrift mit verschiedenen Dialekten bewußt auf einen größeren Rezipientenkreis hin angelegt worden sei, indem sich insbesondere Kölner, Schwaben und Schweizer schon durch die Inschrift angesprochen fühlen sollten. Es mag dahingestellt sein, ob vereinzelt idiomatische Einsprengsel die Rezeption des Stiches beeinflussen konnten. Darüberhinaus scheint ein solches "marktstrategisches" Denken bei der Konzeption dieses Werkes hinsichtlich des gespannten politischen Verhältnisses zwischen den Eidgenossen und dem Reich unwahrscheinlich. Die Inschriften geben jedoch in anderer Hinsicht Aufschluß über den möglichen Adressatenkreis.

Diesen muß man sich schon im Hinblick auf die Literarizität der Gesellschaft um 1500 eher begrenzt vorstellen.¹⁴⁹ Mit der Erfindung des Buchdruckes war die Lesefähigkeit zwar gestiegen, sie blieb aber auf die Mittelschichten beschränkt. Die lateinische Sprache wurde nach wie vor nur von Klerikern und einem kleinen Kreis humanistisch Gebildeter beherrscht, die an den Höfen und in den Städten die führenden Positionen in Politik, Verwaltung und im Kulturbereich innehatten. An diese mag die lateinische Fassung der Inschrift gerichtet gewesen sein, während mit der deutschen Version zwar ein größerer Kreis allgemeingebildeter Interessenten angesprochen wurde, ohne aber den "gemeinen Mann" miteinzuschließen.¹⁵⁰ Vor diesem Hintergrund stellt sich auch die Frage, ob bei den unterschiedlichen Aussagen der beiden Inschriften auf dem Kupferstich des Meisters PW bereits diese verschiedenen Adressatenkreise berücksichtigt wurden; ob zum Beispiel der lateinische Text mit dem das Verhalten des königlichen Heeres kritisierenden Unterton für die höher Gebildeten und politischen Entscheidungsträger bestimmt war. Auf die möglichen Adressaten wird später noch einmal zurückzukommen sein.

Die Grenzen der Verbreitung und Rezeption des Kupferstiches des Meisters PW wurden jedoch weniger von der Schrift bestimmt - sie ist schließlich auch nur Zutat zum Bild, dessen Allgemeinverständlichkeit in den theologischen Diskursen seit dem Mittelalter ein zentraler Topos war - als von dem aufwendigen Herstellungsprozeß,

¹⁴⁹Sauer 1956; Hirsch 1967, S. 33ff.; hinsichtlich der Rezipienten dieses Einblattdruckes sind auch die Formen von Öffentlichkeit am Beginn der Frühen Neuzeit zu berücksichtigen, siehe hierzu Habermas 1983; zur Erweiterung der Öffentlichkeit durch die Reformation Scribner 1981 u. Wohlfeil 1984, S. 41-52.

¹⁵⁰Müller (1982, S. 76) widerspricht zurecht entschieden den älteren Vorstellungen, daß allein schon durch die Verwendung der Volkssprache nun alle Bevölkerungsschichten angesprochen worden seien.

der das Werk für den "gemeinen Mann" schon aus ökonomischen Gründen unzugänglich machen mußte. Aus technischer Sicht war die Herstellung des großformatigen Werkes entschieden aufwendiger als etwa die populären Flugblätter, die den Hauptteil der zeitgenössischen druckgraphischen Erzeugnisse bildeten. Aufgrund seiner Maße und der Tatsache, daß er aus sechs Blättern zusammengefügt ist, gehört der *Schweizer Krieg* zu den sogenannten "Riesendruck", die im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts aufkamen.¹⁵¹ Die ersten Riesendrucke waren in Büchern beigegebundene Karten zum Auseinanderfalten; als frühes Beispiel seien hier die Jerusalem- und die Venedigansicht von Erhard Reuwich in dem 1486 in Mainz erschienen Reisewerk des Dekans Breidenbach genannt.¹⁵² Jacopo de Barbaris im Jahr 1500 herausgebrachter Plan von Venedig war das erste, von einem Buch unabhängige Werk, das mit seinen Maßen von 139x282cm alle bis dahin entstandenen Drucke übertraf.¹⁵³ (Abb.27) Es fällt auf, daß die Entwicklung zum großen Format offensichtlich vom Bildgegenstand abhängig war. Die frühesten, aus mehreren Blättern zusammengesetzten Drucke waren Stadtansichten und Landkarten. Der erste bekannte Riesenholzschnitt mit einem religiösen Thema wurde 1507 von dem niederländischen Künstler Jacob Cornelisz van Oostanen gedruckt, der nach dem Muster der Armenbibel vier Darstellungen aus dem Leben Mariens zu einem Bild zusammenfügte.¹⁵⁴ Die Vorreiterfunktion, die den kartographischen Landschaftsdarstellungen bei der Entwicklung dieser Riesendrucke zukommt, hängt vermutlich mit der räumlichen Ausdehnung des Bildgegenstandes zusammen sowie mit dem Bedürfnis, diesen detailgenau wiederzugeben. Die Notwendigkeit, ein großes landschaftliches Gebiet zusammenhängend und bis in die Einzelheiten genau dazustellen, mag auch der Grund für die Wahl des großen Formates beim Meister PW gewesen sein.

Bei diesem Werk handelt es sich nun aber um den frühesten erhaltenen Kupferstich dieser Größe, während die frühen Riesendrucke sonst ausschließlich als Holzschnitte gedruckt wurden. Zuvor hatte der Kupferstich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts durch die sogenannten *peintres-graveurs*, angefangen vom Meister E.S. über Martin

¹⁵¹Der Begriff "Riesendruck" wird hier analog zu dem geläufigen Terminus "Riesenholzschnitt" verwendet; zu dessen Definition siehe Appuhn/Heusinger 1976, S. 4.

¹⁵²Appuhn/Heusinger 1976, S. 39.

¹⁵³Appuhn/Heusinger 1976, S. 45.

¹⁵⁴Appuhn/Heusinger 1976, S. 35.

Schongauer bis zu Israel van Meckenem, einen raschen Aufstieg erlebt. Dürers berühmte Kupferstiche aus den Jahren um 1500 (*Verlorener Sohn*, 1496; *Nemesis*, 1501-03; *Adam und Eva*, 1504) hatten das Medium in noch größere Nähe zum Gemälde gebracht, dessen billiger Ersatz sie nun nicht mehr waren. Die kunstvoll geführten schwarzen Linien auf weißem Grund wurden inzwischen als Werke mit einer eigenen Ästhetik geschätzt. Die Maße hatten aber bis dahin das Folioformat nicht überschritten. Der Stich des Meisters PW reicht nun auch mit seinem Format an ein Gemälde heran. Berücksichtigt man, daß Jacopo de Barbari drei Jahre an seinem Venedigplan arbeitete, wobei die Vermessung der Stadt und die Konstruktion der Perspektive einen großen Teil der Zeit beansprucht haben werden, und auch Dürer mehr Zeit für seine Kupferstiche als für die Holzschnitte benötigte, da er die Kupferplatten selbst für den Druck vorbereiten mußte, so erhält man eine ungefähre Vorstellung von dem Arbeitsaufwand, der für die Anfertigung der sechs Kupferstiche für die Darstellung des *Schweizer Krieges* notwendig war. Wenn dieser Stich nicht nach einer Vorlage anfertigt worden ist, so bestand eine zusätzliche Schwierigkeit in der Beschaffung der historischen und kartographischen Informationen.

Nun sind die zum Vergleich heranzuziehenden druckgraphischen Werke sorgfältig geplante kommerzielle Unternehmungen, die einen finanziellen Gewinn erwirtschaften sollten. Bei dem damals größten Buchprojekt, der 1493 erschienenen Schedelschen Weltchronik, die zahlreiche Illustrationen, darunter auch Landkarten und authentische Stadtansichten enthält, lassen sich die wirtschaftlichen Aspekte des Unternehmens weitgehend rekonstruieren. Den zu erwartenden Gewinn, aber auch das Risiko eines Verlustes, teilten sich zwei Financiers (die Patrizier Schreyer und Kammermeister) auf der einen und die beiden für die Illustrationen verantwortlichen Künstler Wolgemut und Pleydenwurff auf der anderen Seite; der Autor Hartmann Schedel taucht in den erhaltenen Verträgen kurioserweise gar nicht auf. Um die beträchtlichen Auslagen¹⁵⁵ zu erwirtschaften, war ein Vertriebssystem notwendig, das von Paris bis Budapest und von Danzig bis Genua reichte. Eine Art Endabrechnung zwischen den beiden Parteien¹⁵⁶ vom 22.6.1509 zeigt, wie heikel ein derart großes

¹⁵⁵Am 21.1.1492 erhielten Wolgemut und Pleydenwurff von ihren Financiers 1.000 rheinische Gulden als Vorschuß für die Herstellungskosten; er mußte aus den Verkaufserlösen beglichen werden, bevor ein möglicher Gewinn paritätisch aufgeteilt werden konnte (Rücker 1988, S. 84f.).

¹⁵⁶Vertreten durch Schreyer und Wolgemut, die anderen beiden Vertragspartner waren in der Zwischenzeit verstorben (Rücker 1988, S. 87).

Unternehmen in wirtschaftlicher Hinsicht war: Aufgeteilt wurden vor allem unbezahlte Außenstände und noch nicht verkaufte Exemplare der Weltchronik.¹⁵⁷

Auch Jacopo de Barbaris Venedigplan war auf finanziellen Erfolg hin angelegt. Der Künstler war 1499 von dem Nürnberger Kaufmann Anton Kolb, der am *Fondaco dei Tedeschi* in Venedig tätig war, mit der Erstellung des für den Druck geplanten Vertrages beauftragt worden.¹⁵⁸ Der von sechs Druckstöcken gedruckte Plan war in mehrfacher Weise innovativ und entsprechend aufwendig in der Herstellung: Er gilt als der größte bis dahin geschaffene Holzschnitt, er wurde auf eigens für dieses Unternehmen hergestelltem Papier gedruckt und war zudem die erste korrekte Konstruktion einer Vogelschauerspektive. Die wirtschaftlichen Interessen, die der Unternehmer Kolb an dieses Werk knüpfte, gingen in Erfüllung: Obwohl sich der Druck aufgrund seines Preises von 3 Dukaten - was etwa dem Preis der teuersten Buchdrucke der Zeit entsprach - nur mit einem sehr begrenzten Käuferkreis rechnen konnte, sprechen die zahlreichen, heute noch erhaltenen Exemplare für einen großen Verkaufserfolg.¹⁵⁹ Verglichen mit den rund XXX Exemplaren des Venedigstiches, gehört der Stich des *Schweizer Krieges* des Meisters PW allerdings zu den ausgesprochenen Seltenheiten der frühen Druckerkunst. Es haben sich lediglich drei vollständige Drucke erhalten, von vier weiteren nur einzelne Blätter. Ein Exemplar befand sich ursprünglich in der Sammlung des Nürnberger Arztes und Humanisten Hartmann Schedel, ein anderes vermutlich im Besitz der sächsischen Kurfürsten, die Provenienz der übrigen erhaltenen Stiche ist nicht mehr bekannt. Die geringe Zahl erhaltener Exemplare des *Schweizer Krieges* spricht damit aber eher gegen die von Hutchinson entwickelte Vorstellung, die Drucke sollten auf dem freien Markt verkauft werden. Wenn aber auszuschließen ist, daß mit der Herausgabe des Stiches ein finanzieller Gewinn verbunden war und wenn man nicht annimmt, daß der Meister PW eigene politische Interessen mit dem Werk verfolgte, so ist damit auch unwahrscheinlich geworden, daß er den Kupferstich in eigener Regie angefertigt haben könnte.

¹⁵⁷Es ist allerdings möglich, daß dieser Schlußabrechnung erfreulichere Zwischenabrechnungen vorangegangen waren; dennoch treten in dem zitierten Dokument die wirtschaftlichen und organisatorischen Schwierigkeiten des Projektes deutlich zu Tage (Rücker 1988, S. 87).

¹⁵⁸Eine ausführliche Untersuchung des Venedigplanes hat Schulz 1978 vorgelegt; vgl. auch Appuhn/Heusinger 1976, S. 45; Landau/Parshall 1994, S. 43-46.

¹⁵⁹Landau/Parshall 1994, S. 43f.

Überlegungen zum Auftraggeber

Bei der Suche nach einem möglichen Auftraggeber spielt die Stellung des Bildes zu den beiden Kriegsparteien eine wichtige Rolle. Aus den oben genannten Gründen ist ein Auftraggeber aus dem Bereich der Eidgenossenschaft kaum anzunehmen. So käme also nur ein Besteller aus dem Reichsgebiet in Betracht, bei dem man sich aber fragt, welches Interesse dieser an der Darstellung eines verlorenen Krieges gehabt haben könnte. Dieser Aspekt wurde von Anzelewsky nicht angesprochen, als er in Maximilian den Auftraggeber für ein möglicherweise von Dürer gemaltes Urbild, nach dem der Stich angefertigt worden sei, erkannte.¹⁶⁰ Im folgenden wird zu zeigen sein, daß die gängige Auffassung, ein Schlachtenbild habe in erster Linie die Aufgabe, in dem dargestellten Ereignis den Ruhm einer der beteiligten Parteien zu feiern, zumindest für die hier interessierende Epoche zu kurz greift. Eine vom Ruhmesgedanken weitgehend unabhängige Aufgabe des Schlachtenbildes war es, die im historischen Geschehen gemachten Erfahrungen, und seien sie auch negativer Art, für die spätere Analyse und auch für die Nachwelt zu bewahren.¹⁶¹ Im Falle des Schweizer Krieges, läßt sich dieses Interesse am historischen Sachverhalt recht genau bestimmen.

Die Kriegsführung und der Zustand des königlichen Heeres während dieses Feldzuges wurde aus den eigenen Reihen kritisiert. Zu offensichtlich waren es der fehlende Mut, die mangelnde Disziplin und die falschen Entscheidungen der Anführer, die für die Niederlage des großen königlichen Aufgebotes gegen die zahlenmäßig unterlegenen Eidgenossen verantwortlich zu machen waren. Willibald Pirckheimer, der später einflußreiche Humanist im Umkreis Maximilians, hatte als Führer des Nürnberger Kontingents selbst am Krieg teilgenommen und in seinem um 1517 verfaßten Bericht die Mißstände im Heer kritisiert.¹⁶² Folgendermaßen schildert er z.B. die Schlacht auf der Malserheide, einer von Bergen umschlossenen Ebene, die die Königlichen besetzt hielten, um das weitere Vordringen der Feinde zu verhindern:

Während der Kaiser noch mit dem Zusammenzug seiner Völker beschäftigt war, brachen die Engadiner früher als man erwartet hatte durch das Münstertal und drangen

¹⁶⁰Anzelewsky 1971a, S. 14f.

¹⁶¹Dieser Aspekt wird selbst bei den in ihrer Konzeption eindeutig panegyrisch ausgerichteten Projekten Kaiser Maximilians (Triumphzug und Ehrenpforte) eine nicht unwesentliche Rolle spielen; (s. u. Kap. IV.).

¹⁶²Pirckheimer (1895); Pirckheimer (1988).

in die sogenannte Malserheide ... Inzwischen waren die Feinde ziemlich zahlreich angelangt und huben an, mit großer Hitze die Verschanzungen zu erstürmen. Aber sie wurden von der größeren Zahl zurückgeworfen, so daß sie mehr als einmal zur Flucht sich wenden mußten. Jetzt trieben jedoch ihre Anführer von vorn und hinten nicht nur mit Worten und Mahnungen, sondern selbst mit Schlägen und Schimpfworten in den Streit sie zurück. ... Als sie aber sahen, daß Durchbrechen hier unmöglich, stiegen sie nicht so fast, sondern stürzten in Rotten zerteilt durch ungebahnte Pfade und von den Gebirgsabhängen wild sich herab, fielen die Kaiserlichen im Rücken an und richteten unter dem Nachtrab ein bedeutendes Blutbad an. Die Reiter, obgleich sie dies mit ansahen, brachten dennoch den ihrigen keine Hilfe, sondern blieben, wiewohl an Zahl weit überlegen, unbeweglich und ruhige Zuschauer ihrer Bedrängnis.¹⁶³

In seiner Analyse des Geschehens macht Pirckheimer, der an dieser Begegnung nicht selbst teilgenommen hatte und seine Kenntnisse von Dritten bezogen haben muß, das Verhalten der königlichen Reiterei für die verlustreiche Niederlage verantwortlich. Aus der Sicht Pirckheimers ist der Verlauf dieser Schlacht typisch für den gesamten Krieg. Die Eidgenossen, obwohl zahlenmäßig unterlegen, siegen aufgrund ihrer größeren Tapferkeit und des Durchsetzungsvermögens ihrer Anführer, während die Abteilungen des königlichen Heeres untereinander uneinig sind und eine kompetente Führung fehlt. Aus eigener Erfahrung kritisiert er das Verhalten der Reichstruppen im Zusammenhang der Schlacht bei Rorschach. Durch geschickte Manöver und geordnete Kampfreiheiten seien die Königlichen hier zwar den Eidgenossen im Kampf überlegen gewesen, doch beim Besteigen der Schiffe für die Rückfahrt sei es zu einem Tumult gekommen, der den vorherigen Sieg hätte gefährden können.

... da jeder zuerst hineinzusteigen drängte, erhob sich alsbald ein hitziger Streit; bald folgte offenbare Flucht, obgleich der Feind weder von irgendeiner Seite sich zeigte oder im Rücken drängte ... Es sprangen viele mit solchem Ungestüm in die Schiffe, daß mehrere derselben Wasser faßten und durch das Gewicht untersanken. Die Fährleute sahen dies und zogen, um die drohende Gefahr zu vermindern, die Schiffe eiligst vom Ufer. Nichtdestoweniger stürzten die Landsknechte in das Wasser, schwammen hinzu und flehten die Ihrigen an, sie einzunehmen. Viele aber, die nicht schwimmen konnten, sanken entweder unter oder rissen andere, an denen sie sich festhalten wollten, mit in den Schlund ... Wäre der Feind hier nur mit der geringsten Abteilung in der Nähe gewesen und hätte von hinten uns angegriffen, so würden wir in der Tat die furchtbarste Niederlage erlitten haben.¹⁶⁴

¹⁶³Pirckheimer (1988), S. 108-111.

¹⁶⁴Pirckheimer (1988), S. 136-138.

Pirckheimer spart sogar bei dem einzigen Sieg der Reichstruppen an dem er selbst beteiligt war nicht mit Kritik. Vergleicht man diese Passage mit den Darstellungen der Schlacht von Rorschach auf dem Kupferstich oder den Zeichnungen, so wird jedoch auch deutlich, daß diese Form kritisch-analytischer Auseinandersetzung des Geschehenen nicht das Anliegen der bildlichen Darstellungen war. Die Vorgänge beim Besteigen der Schiffe sind nicht dargestellt worden. Hier gilt es zu bedenken, daß Pirckheimers Beurteilung des Krieges nahezu 20 Jahre nach Kriegsende verfaßt wurde und schon deshalb nicht unmittelbar als Quelle für das Stichwerk herangezogen werden kann. Es geht allerdings aus dem Text hervor, daß die Schrift als ein nachträglicher Rechenschaftsbericht Pirckheimers zu verstehen ist, dessen Nürnberger Kontingent von einigen anderen Beteiligten Mitschuld an der Niederlage gegen die Schweizer vorgeworfen worden war.¹⁶⁵ In diesem Zusammenhang geht er ausführlicher auf die Vorwürfe ein, die vor allem die Fußmanschaften und Ritter in der Schuldfrage gegeneinander erhoben hatten.¹⁶⁶ Wenn von diesen Streitigkeiten auch keine schriftlichen Zeugnisse bekannt sind, so gibt der Bericht Pirckheimers doch Aufschluß über die Auseinandersetzungen, die nach dem Ende des Schweizer Krieges innerhalb des Reiches geführt wurden.

Diese kritische Haltung zum Verlauf des Krieges findet sich selbst in den kunstpölitischen Werken Maximilians. In dem Kapitel des *Weisskunig* über den Schweizerkrieg, das auf Maximilians persönlichen Diktaten beruht, werden die Niederlagen mit dem mangelnden Kampfwillen der Ritter (*das ime aber nit eilend folgen mocht, nachdem dasselb volk mit harnasch und zier ubeladen was*) und mit der schlechten Organisation seiner Hauptleute begründet (*als sich der ... hauptman mit seinem volk niederschlagen wolt, da uberfielen sy ime, dann er het sein scart und huet nit wol bestellt; sein hauptman durch sein selbs verwarlosung ubereilt und erschlagen were*). Zwar bemüht sich der Text die Niederlage gegen die Schweizer herunterzuspielen, mit Kritik an der Kriegsführung der königlichen Hauptleute spart er aber nicht.

Wenn es im unmittelbaren Umkreis des Kaisers möglich war, eine der verheerendsten Mißerfolge in der Reichspolitik Maximilians ausführlich zu schildern und einer kritischen Beurteilung zu unterziehen, so ist auch eine bildliche Darstellung dieses verlorenen Krieges im Auftrag und als Ermahnung der königlichen Partei durchaus

¹⁶⁵Pirckheimer (1988), S. 156.

¹⁶⁶Pirckheimer (1988), S. 152-157.

möglich. Dabei ist außerdem zu bedenken, daß eine Kritik an der Niederlage durchaus auch im Interesse des Königs gelegen haben könnte, der sich oft vergeblich bemühte, den Reichsständen die benötigten finanziellen Mittel für seine militärischen Unternehmungen abzurufen. Besonders während des Schweizer Krieges hatte sich die mangelnde Unterstützung durch Fürsten und Stände für die Sache des Reiches aus der Sicht Maximilians als fatal erwiesen und war letztlich seine Erklärung für die schmachvolle Niederlage. Dieser Konflikt sollte sich in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg noch verschärfen. Maximilians Versuche, vom Reichstag ein stehendes Heer bewilligt zu bekommen, wie es die Nachbarn, z.B. Frankreich, längst besaßen, scheiterte. Auf dem Augsburger Reichstag im Jahre 1500 war Maximilian auch durch die außenpolitischen Mißerfolge politisch dermaßen geschwächt, daß er sich gezwungen sah, den Ständen das Regiment zu überlassen. Während dieser Streitigkeiten zwischen dem König und den Ständen verlor das Reich immer mehr Gebiete. 1501 schlossen sich Basel und Schaffhausen der Eidgenossenschaft an, in Folge der Niederlage gegen die Schweiz war Maximilian nicht mehr in der Lage gewesen, die Eroberung Mailands und der Reichsgebiete in Italien durch Frankreich zu verhindern. Aus Maximilians Perspektive mußte diese Entwicklung, die durch die Verweigerung der Stände, ihn militärisch zu unterstützen, gestoppt werden. Ein Mittel in der Auseinandersetzung mit den innenpolitischen Gegnern könnte dieser Kupferstich gewesen sein, mit dem ihnen die Folgen ihres Verhaltens vor Augen geführt wurden. Da der Stich vermutlich nicht für den freien Verkauf bestimmt war, wäre vorstellbar, daß Maximilian die prächtigen Blätter als Geschenke an die politisch Verantwortlichen verteilte, wie es auch mit zahlreichen später entstandenen Riesendruckern geschah.

Zusammenfassend kann man festhalten, daß der Riesenstich des Meisters PW die Ereignisse des Schweizer Krieges mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Sicht der unterlegenen Partei darstellt. Nicht nur in dieser Hinsicht fällt der *Schweizer Krieg* des Meisters PW aus dem Rahmen des zu dieser Zeit Üblichen. Durch sein großes Format und die Loslösung von einem zu illustrierenden Text reicht dieses Druckwerk an die Monumentalität eines selbständigen Tafelbildes heran. Bei allen Vorbehalten, die auf Grund der Unsicherheiten in der Datierung und der nur sehr unvollständigen Überlieferung des Denkmälerbestandes angebracht sind, kann man davon ausgehen,

daß für den oberdeutschen Raum mit diesem "Imitat"¹⁶⁷ eines Tafelbildes eine der ersten selbständigen monumentalen Darstellungen zeitgenössischen Kriegsgeschehens vorliegt.¹⁶⁸

Auch in der Form der Darstellung betrat der Kölner Kupferstecher Neuland. Zum ersten Mal dient hier ein geographischer Großraum, das Bodenseegebiet zwischen Rottweil und Appenzell, als Bühne des Geschehens. Diese Eigentümlichkeit soll im folgenden im kulturgeschichtlichen und politischen Kontext interpretiert werden. Mit dem Verhältnis von Landschaft und militärischem Ereignis ist ein allgemeiner Aspekt der Schlachtenmalerei angesprochen, der auch für ihre weitere Entwicklung von entscheidender Bedeutung sein wird.

Landschaft und Krieg

Der Landschaft als kriegerisches Operationsfeld gehörte seit jeher die besondere Aufmerksamkeit der Feldherrn, eine Tatsache, auf die auch Martin Warnke in seinem Buch über die politische Dimension von Landschaftsdarstellungen hingewiesen hat.¹⁶⁹ Bereits in der Antike wurden die Gegebenheiten des Geländes bei der strategischen Planung berücksichtigt, wie den Berichten der griechischen und römischen Historiographen zu entnehmen ist.¹⁷⁰ Im Mittelalter, als der Krieg vorwiegend als persönlicher Kampf zwischen Adligen geführt und mit kleinen Reiterabteilungen ausgetragen wurde, entsprach es nicht dem ritterlichen Ehrenkodex, einen Vorteil aus den Geländebedingungen für den Kampf zu ziehen. Dennoch behielt man die Landschaft bei strategischen Überlegungen im Blick. So war es 1066 bei der Schlacht um Hastings für den englischen König Harold unmöglich,

¹⁶⁷Zur Funktion der Riesendrucke als Gemälde- oder Freskenersatz siehe Appuhn/Heusinger 1976, S. 12f.; durch Kolorierung wurden die Drucke Gemälden angeglichen; auch der Kupferstich des Meisters PW ist in einer kolorierten Fassung bekannt, die aus dem Besitz Hartmann Schedels stammt (Lehrs Bd. 7, S. 287f., zuletzt zu dieser Fassung München 1990 Nr. 90, Abb 29).

¹⁶⁸Es haben sich keine früheren Gemälde oder Fresken von zeitgenössischen Schlachten nördlich der Alpen erhalten, obwohl es wohl welche gegeben haben muß; Karl d. Kühne soll Maximilian ein Gemälde der Belagerung von Neuss geschenkt haben (Wiesflecker 1971/1986, Bd. 1, S. 110); im Danziger Artushof befand sich bis zum 2. Weltkrieg ein großformatiges Ölgemälde, das die Belagerung von Marienburg 1460 darstellte (Labuda 1979).

¹⁶⁹Warnke 1992, S. 65-76.

¹⁷⁰Siehe dazu u. a. Flavius Vegetius Renatus 1967, Bd. 3, S. 26: Regula Bellorum Generales.

... dem Feinde in der Ebene entgegenzutreten: seine Scharen wären durch die normannischen Ritter sofort auseinandergesprengt worden. König Harald wählte daher eine Stellung auf einem breiten Hügel, den sein Heer ziemlich dicht geschart bedeckte. Die Stellung hatte jedoch den besonderen Vorteil, daß rückwärts ziemlich steile Abhänge waren, während in der Mitte ein schmaler Isthmus direkt in einen Wald führte. Im Fall der Niederlage konnten die Angelsachsen zu Fuß die Abhänge hinunter und in den Wald flüchten, während die Reiter ihnen nicht so leicht folgen konnten.¹⁷¹

Diese strategisch günstige Position des englischen Heeres auf einem Hügel ist auf dem Teppich von Bayeux¹⁷², der kurz nach dem Sieg der Normannen über Harold entstanden ist, wiedergegeben. Obwohl das schmale bestickte Stoffband kaum Raum für die Darstellung des Geländes bietet, wurde dennoch mit chiffreartigen Motiven die Topographie charakterisiert. Während eine schlingende Linie den größten Teil des Schlachtfeldes als Ebene kennzeichnet, erhebt sich unvermittelt darin ein Hügel, der von englischen Fußsoldaten besetzt und erfolgreich gegen den Angriff normannischer Ritter verteidigt wird.¹⁷³ Der Kampf der Reiter wird dagegen auf dem flachen Gelände ausgetragen.

Der italienische Militärtheoretiker Aegidius a Columnis empfahl zu Beginn des 14. Jahrhunderts, bei einer Schlacht einen Standort auf einem höheren Platz einzunehmen, um einen besseren Überblick über die Truppen des Gegners zu haben.¹⁷⁴ Es fehlen konkrete Hinweise darauf, ob diese Empfehlung auch bereits in dieser Zeit in die Praxis umgesetzt wurde. Eingang in die Schlachtenmalerei fand der von einer Erhöhung auf das Geschehen herabblickende Feldherr erst im 17. Jahrhundert, als ein Bildaufbau, der das Schlachtfeld als Überschaubild mit einem Feldherrnhügel im Vordergrund zeigt, zur wichtigsten Darstellungsform für zeitgenössische Schlachten wurde. (Abb.28) Nicht nur dem Feldherrn, sondern auch dem Betrachter konnte auf diese Weise der Verlauf in strategischer Hinsicht vorgeführt werden. In dieser Zeit, als sich die Größe der Heere im Vergleich zum Beginn des 16. Jahrhunderts nochmals verzehnfacht hatte, waren Strategie und Taktik in der Kriegsführung die Kriterien, die über Sieg oder Niederlage in einer Schlacht entschieden. Aus diesem Grund kam

¹⁷¹Zitiert nach Delbrück 1964, Bd. 3, S. 157; vgl. Warnke 1992, S. 66.

¹⁷²Zum Teppich von Bayeux siehe zuletzt Kuder 1994 mit der weiteren Forschungsliteratur.

¹⁷³Nr. 54, nach der Nummerierung der Szenen, die beim Aufnähen des Fragments auf eine Leinwand im Jahr 1724 vorgenommen wurde (Kuder 1994, Abb. S. 43).

¹⁷⁴Zitiert nach Warnke 1992, S. 65.

den Bildern von zeitgenössischen Schlachten zunehmend die Aufgabe zu, die Aufstellung und die Bewegungen der einzelnen Abteilungen wiederzugeben, einerseits um im nachhinein den Verlauf - möglicherweise auch für die kritische Analyse - zu dokumentieren, andererseits um die herausragenden taktischen Fähigkeiten des siegreichen Feldherrn herauszustellen.

Im Unterschied zum Mittelalter hatten die Veränderungen der Kriegsführung im Laufe des 15. Jahrhunderts, der Einsatz von Feuerwaffen mit einer größeren Fernwirkung und die Aufstellung von Massenheeren, dazu beigetragen, daß der Landschaft unter strategisch-taktischen Gesichtspunkten eine neue Bedeutung zukam. Es sollte jedoch länger dauern, bis diese Veränderungen in der Praxis auch in den theoretischen Abhandlungen berücksichtigt wurden. In den gegen Ende des 15. Jahrhunderts in zunehmender Zahl verfaßten Kriegsordnungen und Lehrschriften, die sich vor allem mit der Waffentechnologie, der Logistik und Ordnung von Heeresabteilungen beschäftigten, bleibt die Topographie noch unbeachtet.¹⁷⁵ Eine Ursache dafür mag in der noch weitverbreiteten Idealvorstellung des ritterlichen Kampfes bestanden haben, wie sie etwa der Feldherr Fabrizio Colonna in seiner Analyse der Schlacht bei Cerignola 1503 erwähnt:

... nicht die Tapferkeit der Truppen und nicht der valore des Feldherren gesiegt haben, sondern der kleine Wall und Graben, den die Spanier vor ihrer Front mit Schützen besetzt hatten. Aus dieser Stellung ging die Infanterie dann zum Offensivstoß vor. Fronthindernis - Schützenwirkung - Sturm oder Nichtsturm gegen das Hindernis oder aus dem Hindernis heraus: das sind von jetzt an die Grundfarben in den Schlachtgemälden.¹⁷⁶

In dem Resümee Colonnas, daß nicht mehr die kämpferische Tapferkeit, sondern die strategische Überlegenheit zum Sieg geführt habe, kommt aber bereits der grundlegende Wandel, der sich in der zeitgenössischen Kriegsführung vollzogen hatte, zum Ausdruck. Der strategische Nutzen der Landschaft war bereits soweit erfaßt, daß sogar durch Eingriffe in die Natur die Bedingungen verbessert wurden.

Gerade im Schweizer Krieg hatten die königlichen Heeresverbände große Schwierigkeiten mit den geographischen Gegebenheiten. Während sie durch die

¹⁷⁵Zu Kriegsordnungen und militärischen Lehrschriften siehe Schmidtchen 1990, S. 30f. u. S. 239-293 (dort auch die ältere Literatur, auch zu den einzelnen Handschriften); die Verfasser von Lehrschriften waren in der Regel Adlige mit eigenen militärischen Erfahrungen auf Stabsebene.

¹⁷⁶Zitiert nach Delbrück 1964, Bd. 4, S. 82; vgl. Warnke 1992, S. 67.

Geländesituation in ihrer Bewegungsfreiheit immer wieder eingeschränkt wurden, konnten die Schweizer ihre überlegenen Ortskenntnisse ausnutzen. Von daher muß während und nach dem Krieg ein besonderes Interesse an Darstellungen der eidgenössischen Landschaften bestanden haben.¹⁷⁷ Umso erstaunlicher ist es, daß auf der Darstellung des Meisters PW gerade die Topographie der Schweiz durch die perspektivische Verkürzung und die sehtoten Zonen hinter den Bergen stark verunklärt ist. Es ist schwer zu entscheiden, ob der Zeichner hier durch seine begrenzten Darstellungsmöglichkeiten nicht zu dem erwünschten Ergebnis kam, oder ob für ihn die Geographie der Schweizer Kerngebiete tatsächlich von untergeordnetem Interesse war. Immerhin war sein Unternehmen, den Schauplatz eines ganzen Feldzuges in einem einzigen Bild darzustellen, so innovativ, daß Schwierigkeiten mit der bildlichen Erfassung der Landschaft in Betracht zu ziehen sind.

Mit Landschaftsdarstellungen konnte jedoch auch ein anderes Interesse verbunden sein: Die Dokumentation der politischen Ergebnisse einer kriegerischen Auseinandersetzung. Als der Consiglio Grande in Siena 1314 beschloß, alle bisherigen und auch die zukünftigen Eroberungen im Palazzo Pubblico malen zu lassen, verknüpfte sich mit dem Stolz der Sieger auch das Bedürfnis nach Repräsentation der neu gewonnenen Gebiete.¹⁷⁸ Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti, Lippo Vanni und andere haben bis zum Ende des 15. Jahrhunderts diesen Vorsatz in Bilder umgesetzt. Bei diesen Landschaftsbildern ist nun eine enge Beziehung von der Darstellungsform auf die politischen Interessen der Auftraggeber zu beobachten. Uta Feldges hat gezeigt, daß die Landschaften topographisch genau mit naturnahen Formen und den wichtigsten Charakteristika des jeweiligen Gebietes wiedergeben wurden.¹⁷⁹ Bereits bei den frühesten Aufträgen beruht die Naturtreue auf eigener Anschauung. Anhand von Rechnungen konnte nachgewiesen werden, daß z. B. Simone Martini für seine Bilder von Arcidosso und Castel del Piano sich vor Ort begeben hatte, um die Landschaft eingehend zu studieren.¹⁸⁰ Die um 1328 fertiggestellten, heute nicht mehr

¹⁷⁷Es ist deshalb kein Zufall, wenn die erste brauchbare Karte der Schweiz von Konrad Türst Maximilian zum Geschenk gemacht wurde. Noch 1499 berief der König Türst zu seinem Leibarzt und Hofastronomen (Balmer 1972, S. 81); zur Kartographie siehe den folgenden Abschnitt.

¹⁷⁸Zu den Landschaftsbildern im Sieneser Palazzo Pubblico siehe Feldges 1980; wichtige Fragen der Zuschreibung und Identifizierung sind in der Forschung noch immer umstritten; die wichtigsten Beiträge zu dieser heftig geführten Debatte stellen H.B.J. Maginnis, *The Dictionary of Art*, Bd. 28, 1996, S. 685 u. A. Martindale, ebenda, S. 511 zusammen.

¹⁷⁹Feldges 1980.

¹⁸⁰Feldges 1980, S. 32-35.

erhaltenen Fresken brachten ihm schon von den zeitgenössischen Chronisten das Lob großer Naturtreue ein.¹⁸¹

Feldges leitete daraus ihre These ab, daß die ersten topographischen Landschafts-porträts der nachantiken Kunst aus dem politischen Interesse heraus entstanden sind, ein durch Krieg gewonnenes Territorium als eigenen Besitz auszuweisen.¹⁸² Für die Frage nach den möglichen Beziehungen zwischen Krieg und Landschaft ist dieses Phänomen in zweifacher Hinsicht von Interesse. Zum einen zeigt sich, daß Krieg auch schon im 14. Jahrhundert nicht allein wegen seiner Möglichkeit, ritterlichen Kampfesmut zur Schau zu stellen, darstellungswürdig war. Bei den Fresken im Sieneser Palazzo Pubblico werden eroberte Gebiete und besiegte Städte quasi als Kriegstrophäen gezeigt, wobei der Krieg als Ursache dieses Gewinns durchaus auch im Bild präsent sein konnte; bei Martinis Montemassifresko z. B. durch Zelte und Lanzen, die noch auf die Belagerung hinweisen und mit der Figur des Feldherrn Guido Riccio da Fogliano, der sich wegen seiner taktischen Fähigkeiten besonders verdient gemacht hatte.¹⁸³ (Abb.29) Noch im 30jährigen Krieg wurde der Ruhm Gustav Adolfs durch eine zu einer Kette aufgereihten Folge von Ansichten der besiegten Städte gefeiert.¹⁸⁴

Vom Künstler wurde dabei eine topographisch genaue Wiedergabe des Gebietes verlangt, die nur durch Studien nach der Natur erzielt werden konnten. Diese Anforderungen resultieren nicht zuletzt daraus, daß mit der Darstellung eines Territoriums als Besitz auch juristische Fragen verbunden waren, wie z. B. das Problem der Grenzfestlegung.

Interpretiert man den *Schweizer Krieg* in diesem Sinne, so hätten die vom Meister PW gewählten Gewichtungen durchaus ihre Berechtigung. Noch weitgehend unverzerrt erscheint nämlich die Region um die neue Grenze zwischen dem Reich und der *de facto* unabhängigen Eidgenossenschaft. Wie bereits erwähnt, sind die neuen rechtlichen Verhältnisse zusätzlich durch die Beischrift *S* für die zur Schweiz gehörenden Orte gekennzeichnet. Es ist aber unverkennbar, daß die Landschaftsdarstellung weit von einer am Seheindruck orientierten, "realistischen" Erfassung der

¹⁸¹Feldges 1980, S. 35.

¹⁸²Feldges 1980, S. S. 90 u. 112.

¹⁸³Feldges 1980, S. 25-32.

¹⁸⁴Eine dieser Folgen befindet sich in Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv. Nr. G 54/1565.

Landschaft, wie sie etwa Simone Maritni verwirklicht hat, entfernt ist. Das wäre bei der Großräumigkeit der gezeigten Landschaft auch kaum möglich gewesen. Für die gewählte Aufgabe mußte der Meister PW auf einen anderen Darstellungsmodus zurückgreifen.

Das Verhältnis zur Kartographie

Betrachtet man die vollständig zusammengesetzten sechs Kupferstiche des *Schweizer Krieges* ergibt sich auch für den modernen Betrachter ein Gesamteindruck, der einer kartographischen Darstellung sehr nahe kommt. Die Landschaftsansicht ist nach Süden orientiert, zeigt zahlreiche kleinere und größere Orte in abbreviierten, inschriftlich bezeichneten Ansichten und den Verlauf von Flüssen, deren Fließrichtung mit Strichen angegeben ist. Orte und Berge sind in Seitenansicht dargestellt, die Gewässer hingegen als planimetrische Projektion; zusätzlich sind Wege und Brücken eingezeichnet. Die Darstellung von Bäumen und Sträuchern orientiert sich an ihrer naturgetreuen Erscheinung und variiert in Größe und Form. Einzelne Bewohner der Gegend werden bei ihrer Tätigkeit gezeigt, Tiere beleben die Natur. Man bezeichnet diese in der Frühzeit der Kartographie durchaus übliche Form der Landkarte als topographische Karte oder *Bildkarte* im Unterschied zu geographische Karten und solchen für Katasterzwecke.¹⁸⁵ Wie verhält sich diese Darstellungsweise von Landschaft zu den kartographischen Möglichkeiten ihrer Zeit?

Die Anfänge der neuzeitlichen Kartographie lagen zur Entstehungszeit des *Schweizer Krieges* bereits rund hundert Jahre zurück. Mit der Wiederentdeckung der geographischen Schriften des antiken Astronomen Ptolemaios setzte zu Beginn

¹⁸⁵Harvey 1980, S. 8f.

des 15. Jahrhunderts in Italien die wissenschaftliche Kartographie der Neuzeit ein, die mit Hilfe astronomischer und geometrischer Berechnungen eine möglichst genaue, maßstabgetreue Darstellung der Erdoberfläche anstrebte.¹⁸⁶ Die mittelalterlichen *mappae mundi* - sie entsprachen einem theologisch geprägten Weltverständnis und waren ohne Messungen erstellt - wurden nun allmählich nach den neuesten Berechnungen und Erkundungen verändert. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts wurden auch von kleineren Gebieten und Regionen Karten angefertigt.¹⁸⁷ Die Entwicklung von den ersten, noch ungenauen Weltkarten zu detaillierten Spezialkarten lassen sich an den Ptolemaios-Ausgaben beobachten. Um 1400 waren Handschriften dieses Werkes nach Florenz gelangt, wo sie aus dem Griechischen in die lateinische Sprache übersetzt wurden. Damit waren die Voraussetzungen für eine breitere Ptolemäus-Rezeption im Westen gegeben. Die erste gedruckte Ausgabe mit beigefügten Kartenstichen erschien in Bologna 1477. Nördlich der Alpen erschien die erste gedruckte Ausgabe des Ptolemaios 1482 in Ulm. An Stelle der nach den Angaben des Ptolemaios erstellten Karten, setzten sich recht bald die *tabulae modernae* durch, Länderkarten, die zum Teil auf empirischen Erhebungen basierten.¹⁸⁸

Praktischen Zwecken dienten dagegen von Anfang an die Grenzkarten, die mit zu den ältesten Kartentypen gehören.¹⁸⁹ Es handelte sich um topographische Karten, die für den Fall von Streitigkeiten angelegt wurden, um Besitzgrenzen eindeutig zu fixieren. Sie zeigten meist nur die Situation des unmittelbaren Grenzgebietes oder die beanspruchte Grenzlinie. Ein frühes Beispiel dieser profanen Kartographie ist eine um 1300 angefertigte Karte aus Lincolnshire, die die Grenze zwischen dem von der Allgemeinheit benutzten Weideland und den Gütern des Adels festlegte.¹⁹⁰ Karten dieser Art waren zunächst sehr einfache geometrische Darstellungen, die durch Maßangaben und Beschreibungen ergänzt wurden. Im Unterschied zu den

¹⁸⁶Brown 1949, S. 74; Campbell 1987, S. 4; zu den einzelnen Ptolemaios-Ausgaben und den Karten S. 27-35 u. 122-142.

¹⁸⁷Bagrow/Skelton 1973, S. 186; Kretschmer/Dörflinger/Wawrik 1986, s.v. Renaissancekartographie, Bd. 2, 1986, S. 385f.

¹⁸⁸Einen Überblick über die Editions-geschichte der *Geographia/Cosmographia* des Ptolemaios und die zugehörigen Kartenbeilagen gibt J. Balicz, in: Kretschmer/Dörflinger/Wawrik 1986, s.v. Ptolemäus, Bd. 2, S. 644-651; zu den verschiedenen Kartentypen siehe Oehme 1986, S. 63-65.

¹⁸⁹Kretschmer/Dörflinger/Wawrik 1986, s.v. Grenzkarte, Bd. 1, 1986, S. 276; Arnberger 1966, S. 87-89.

¹⁹⁰Bagrow/Skelton 1973, S. 186.

Welt Darstellungen der kirchlichen Kartographie des Mittelalters waren diese nicht für eine größere Öffentlichkeit bestimmt.¹⁹¹ Später wurden auch die Mittel der neuzeitlichen Kartographie angewendet, um den Grenzverlauf zu dokumentieren. So erstellte Giovanni Potano für sein 1508 gedrucktes Buch *De bello neapolitano* vier detaillierte Karten, die den Grenzverlauf im Nordosten des Königreichs Neapel erfassen.¹⁹² Hier tritt die Kartographie zudem in einen engen Zusammenhang mit den kriegerischen Ereignissen, deren Ergebnis sie dokumentiert und einer breiteren Öffentlichkeit kundtut.¹⁹³ Bereits die Manuskriptkarte der Lombardei des G. Pesato (1440), übrigens eine der ältesten italienischen Regionalkarten, hatte die "... kriegerischen Ereignisse zwischen Mailand und Venedig erkennen..."¹⁹⁴ lassen. In einer Karte im Landtafelstil, die der Abt des Klosters Weissenau Murer seiner Chronik beilegte, sind die militärischen Ereignisse des Bauernkrieges von 1525 vermerkt.¹⁹⁵ Dagegen ist die Militärkartographie im engeren Sinne, d.h. die systematische Erfassung von Regionen und militärischen Einrichtungen zur strategischen Planung erst für die Mitte des 16. Jahrhunderts greifbar.¹⁹⁶

Von besonderer Bedeutung für unseren Zusammenhang ist die Karte der Schweiz von Konrad Türost (Abb.30); sie gehört zu den frühesten erhaltenen Aufnahmen einer bestimmten Region, die auf der Grundlage eigener Erfahrungen erstellt wurden.¹⁹⁷ Der Züricher Stadtarzt,¹⁹⁸ hatte die Karte, eine kolorierte Handzeichnung, seiner Schrift *De situ confoederatorum descriptio* (1495-1497, Wien, Österreichische Nationalbibliothek) beigelegt; eine deutsche Ausgabe (*Beschreibung gemeiner Eydgenosschaft*, Zürich, Zentralbibliothek) folgte 1498-1499. Die als Kegelprojektion mit einem am Rand abgetragenen Gradnetz dargestellte Karte ist nach

¹⁹¹Kretschmer/Dörflinger/Wawrik 1986, s.v. Grenzkarte, Bd. 1, 1986, S. 276.

¹⁹²Bagrow/Skelton 1973, S.187.

¹⁹³Zu den politischen Implikationen der Kartographie siehe zuletzt John B. Harley 1988.

¹⁹⁴Kretschmer/Dörflinger/Wawrik 1986, s.v. Oberitalien, Bd. 2, 1986, S. 554.

¹⁹⁵Oehme 1961, S. 109.

¹⁹⁶Zu den frühesten Vertretern gehört der 1505 geborene J. van Deventer (Kretschmer/Dörflinger/Wawrik 1986, Militärkarte, Bd. 2, 1986, S. 495-498). Die Erfassung von Festungen in topographischen Zeichnungen ist für die Zeit um 1500 besser belegt (s. u. Kap. IV.).

¹⁹⁷Imhof 1939, S. 5-14; Balmer 1972. Der *Descriptio* ist zu entnehmen, daß Türost die Schweiz sehr gut kannte. Man geht deshalb davon aus, daß die Karte zum größten Teil auf den Erfahrungen eigener Reisen beruht und mittels Schnitten von Distanzkreisen von geschätzten oder abgeschrittenen Entfernungen erstellt worden ist.

¹⁹⁸Türost hielt sich 1493-1497 am Mailänder Hof auf; 1499 wurde er Leibarzt Maximilians (Balmer 1972, S. 79-80; H.P. Höhener in: Kretschmer/Dörflinger/Wawrik 1986, Bd. 2, S. 828).

Süden orientiert, zeigt den Verlauf von Flüssen, gibt Ortschaften, Schlösser und Klöster in sehr verkürzter Weise als Ansichten und die Vegetation mit konventionellen Formeln wieder. Typisch für die Frühgeschichte der Kartographie ist die Kombination von Seitenansicht für Berge (sog. Bergfigurenmanier)¹⁹⁹ und Orte sowie die Projektion für die Gewässer.²⁰⁰

Die These von Leo Weisz, daß der Meister PW die Karte des Konrad Türst als Vorlage verwendet hat, wurde von Eduard Imhof mit guten Gründen widerlegt. Die Schweizkarte von Türst scheidet auch deshalb als direkte Vorlage aus, da keine direkten topographischen Entsprechungen festzustellen seien.²⁰¹ Wenn auch die grundlegenden Elemente der Geländedarstellung bei Türst sich auf dem Stich des Meisters PW wiederfinden lassen, so gibt es doch auch deutliche Unterschiede. So ist die Vegetation bildmäßiger ausgearbeitet und die Berge sind stärker individualisiert. Der gravierendste Unterschied besteht darin, daß die Vogelperspektive auf dem Stich zu einer perspektivischen Verkürzung führt.

Nun sind vom Meister PW aber keine weiteren Karten bekannt und es ist nahezu auszuschließen, daß er selbst als Kartograph tätig war. Damit ist die von der älteren Forschung vertretene These, der Meister PW habe die Schauplätze des Schweizer Krieges aus eigener Anschauung gekannt und deshalb in seiner Darstellung genau wiedergeben können, recht unwahrscheinlich. Die sechs Kupferstiche enthalten in der Summe eine so große Zahl topographischer Einzelheiten, daß eine eigenhändige Aufnahme der Örtlichkeiten sehr viel Zeit in Anspruch genommen hätte. Wahrscheinlicher ist dagegen, daß sich der Kupferstecher einer bereits existierenden Karte als Vorlage bedient hat.²⁰² So ist möglicherweise auch die eigentümliche Erweiterung des Monogramms zu verstehen. Zwischen den vertrauten Buchstaben *P* und *W* des Kölner Meisters erscheint in Ligatur ein zusätzliches *DP*. Wenn auch die Lesart von Leo Weisz²⁰³, der darin eine Abkürzung für *Dominus Pirckheimer* oder

¹⁹⁹Zur Entwicklung der Geländedarstellung in der frühen Kartographie siehe den Artikel von I. Kretschmer in: Kretschmer/Dörflinger/Wawrik 1986, Bd. 1, S. 248-255, bes. S. 250.

²⁰⁰Imhof 1939, S. 14.

²⁰¹Imhof/Lei 1968, o.S.

²⁰²So ging Leo Weisz (1969, S. 31f., mit einer einschränkende Anmerkung der Bearbeiter der Neuausgabe) davon aus, daß der Meister PW neben der Karte des Konrad Türst auch Skizzen mit oberdeutschen Beschriftungen verwendete (wodurch sich die dialektale Heterogenität der späteren Inschriften erklären ließe).

²⁰³Weisz 1969, S. 32.

Dürst und *Pirckheimer* sehen möchte, nicht recht überzeugt, so bleibt seine Grundüberlegung bedenkenswert: Die Erweiterung des Monogramms wies demnach auf den Autor einer verwendeten Bildquelle hin, auch wenn diese heute nicht mehr mit Sicherheit zu ermitteln ist.²⁰⁴

Zum politischen Kontext des *Schweizer Krieges*

Es ist bemerkt worden, daß der Meister PW mit dieser Darstellung erstmals die Vogelschauerspektive nördlich der Alpen angewandt hat, nachdem sie kurz zuvor Jacopo de Barbari, wie bereits erwähnt, bei seinem Venedig-Plan zuerst einheitlich konstruiert hatte.²⁰⁵ Diese Zusammenhänge haben Anzelewsky bewogen, eine direkte Abhängigkeit von Jacopo de Barbari anzunehmen. Demnach wäre das vermeintliche "Urbild", das sowohl die Zeichnungen in Berlin, London und Chatsworth, als auch der Stich des Meisters PW kopierten, ein Gemälde des italienischen Meisters, das in einer Kopie von Kulmbach in die Sammlung Imhof gelangt wäre.²⁰⁶ Bei den immensen Unterschieden, die etwa das Vogelschaubild Venedigs von der Landschaftsdarstellung im *Schweizer Krieg* trennen, kann auch diese Annahme nicht befriedigen.

Wahrscheinlicher ist, daß der Kupferstecher zwar im Umfeld der Dürer-Werkstatt arbeitete und auch de Barbaris Konstruktion der Vogelperspektive kannte, dann aber wohl doch selbständig eine kartographische Vorlage in der beschriebenen Form umarbeitete. Dabei konnte er möglicherweise auch auf eine Darstellung der Schlacht bei Rorschach zurückgreifen, nach der auch die bei Anzelewsky angeführten Zeichnungen kopiert wurden. Daß aber die Gesamtkomposition des Kupferstichs ein großes Wand- oder Tafelbild umsetzte, ist doch sehr unwahrscheinlich.

Bei allen Unsicherheiten, die nach wie vor hinsichtlich der Entstehung und der verwendeten Vorlagen bestehen, kann man doch festhalten, daß eine ganze Reihe von

²⁰⁴Bei den potentiellen Vorlagen, also topographischen Landschaftzeichnungen und Kartenwerken, muß damit gerechnet werden, daß im Laufe der Jahrhunderte ein Großteil des Denkmälerbestandes verloren gegangen ist. Dies gilt selbst für Druckwerke. So hat sich von den 1.000 Exemplaren der Erstauflage von Waldseemüllers Weltkarte (Holzschnitt, 1507) nur noch ein einziges erhalten (Tooley 1978, S. 26).

²⁰⁵Harvey 1980, S. 98.

²⁰⁶Anzelewsky 1991, S. 173f.

Indizien auf eine enge Verbindung des Kupferstichs mit Nürnberg verweisen: Die stilistische Nähe einiger Partien zur Dürer-Werkstatt; die Herkunft der verwandten Zeichnungen aus diesem Umfeld; das Interesse der Nürnberger an der so prominent dargestellten Schlacht bei Rorschach; die Verwendung der Vogelschauperspektive, die auf Jacopo de Barbari verweist, der sich 1500-1503 in Nürnberg aufhielt.

Die freie Reichstadt Nürnberg war zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein bedeutendes Zentrum der Kartographie und ein wichtiger Schauplatz der Reichspolitik. Hier tagte von 1500 bis 1502 das Reichsregiment, das, nachdem Maximilian auf dem Augsburger Reichstag gleichsam entmachtet worden war, als eine Art immerwährender Reichstag die meisten Regierungsrechte für diesen kurzen Zeitraum innehatte. Dem König gelang es jedoch schon bald, seinen Einfluß und seine finanziellen Reserven zu verstärken, so daß er 1502 das ständische wieder durch sein königliches Regiment ersetzen konnte. In den politischen Auseinandersetzungen dieser Zeit zwischen König und Reichsständen kamen gerade dem Kriegswesen und dem verlorenen Schweizerkrieg eine besondere Bedeutung zu. Es spricht einiges dafür, daß Maximilian oder seine Parteigänger mit der Verbreitung dieses Kupferstichs für ihre Sicht der Dinge werben wollten, insofern als das Werk die Folgen der mangelnden Unterstützung seiner Kriegszüge vor Augen stellt, für die sie die Stände verantwortlich machten. In Nürnberg jedenfalls waren in dieser Zeit nicht nur die künstlerische Voraussetzungen gegeben, sondern auch die politischen Kräfte versammelt, die einen solchen Kupferstich bedingt haben könnten.

Die Darstellung einer Grenze zwischen dem Heiligen Römischen Reich deutscher Nation und dem Territorium der Eidgenossenschaft, war jedoch völlig neuartig und barg in sich einen Widerspruch. Entsprechend seinem Anspruch auf die Nachfolge des römischen Kaisertums war das Reich nach wie vor dem Streben nach universaler Herrschaft verpflichtet, dem jedoch die inzwischen vorhandene Differenzierung europäischer Nationalstaaten entgegenstand. Als Maximilian nach seinem Regierungsantritt eine Reform des Reiches anstrebte, mit dem Ziel, dem Reich die alte Vormachtstellung zurückzugeben, war diese Tradition, die den Führungsanspruch des Reiches legitimierte, von besonderer Bedeutung. Die mit der Reichsidee verknüpften Aufgaben, die Einheit des Reiches zu gewährleisten und das Papsttum zu schützen, waren die Argumente, mit denen Maximilian und auch Karl V. ihre Kriege legitimierten. Der Kupferstich hält einerseits den *status quo* des Grenzverlaufs nach

der Niederlage des Reiches im Schweizer Krieg fest, andererseits wird damit das Reich selbst als Territorialstaat definiert. Wenn auf dem Stich des Meisters PW der Schweizer oder Schwäbische Krieg rückblickend als ein Krieg um die Grenzen des Reiches aufgefaßt wird, so tritt das Heilige Römische Reich Deutscher Nation hier als Staat auf, der fortan um die Konsolidierung seines Territoriums ringen mußte. Auch die im folgenden behandelten Kriege und ihre Darstellungen haben in dieser konfliktreichen Konstellation ihre Ursache.

Zusammenfassung

Über seine politische Funktion hinaus nimmt der *Schweizer Krieg* des Meisters PW eine Schlüsselstellung in der Geschichte des Schlachtenbildes ein. Bei den älteren Darstellungen von Schlachten stand, wie an den Schweizer Chronikillustrationen gezeigt wurde, die Handlung im Vordergrund, um vor allem die Tapferkeit der Sieger bzw. die Feigheit der Unterlegenen herauszustellen. Diese Kriegerethik ist nun auf dem Stich des Meisters PW zugunsten eines größeren Informationsgehaltes der Darstellung in den Hintergrund getreten. Weniger der Verlauf der einzelnen Schlachten als vielmehr die Topographie des Kriegsgebietes ist Gegenstand des Bildes. Indem die Landschaftsdarstellung eine große Nähe zur zeitgenössischen Form der Kartographie aufweist, hat der Künstler eine Darstellungsform gefunden, die Genauigkeit nach wissenschaftlichen Kriterien gewährleistet und damit den Informationswert des Bildes erhöht. Dies gewährleistete zugleich eine eindeutige Identifizierbarkeit des Dargestellten, die schon deshalb wichtig war, weil es sich bei dem Kupferstich des Meisters PW um ein selbständiges Bild handelt, das die für das Verständnis erforderlichen Angaben selbst zur Verfügung stellen mußte. Er unterscheidet sich hierin grundsätzlich von einer Illustration, die durch einen Text mit zusätzlichen Informationen ergänzt wurde.

IV. Historiographie und Herrscherlob - Die Darstellungen der Kriege Kaiser Maximilians I.

Maximilians Selbstverständnis als Ritter und moderner Feldherr

Bei Kaiser Maximilian I. (1459-1519) bestimmte der Krieg - ebenso wie bei den Schweizern - einen wesentlichen Teil seiner Politik und seiner Selbstdarstellung.²⁰⁷ Als Thronfolger, als römischer König und schließlich als Kaiser war er an den zahlreichen militärischen Auseinandersetzungen in den zwei Jahrzehnten vor und nach 1500 beteiligt. Den Zeitgenossen galt Maximilian als großer Feldherr.²⁰⁸ Er selbst stellte sein Leben in Schrift und Bild als eine einzige Folge von Kriegszügen dar und verband damit - ähnlich wie der von ihm bewunderte Julius Caesar²⁰⁹ - seine Memoria eng mit diesem Thema.

Die Darstellungen seiner Schlachten sind keine selbständigen Werke, sondern - als Illustrationen von Texten und als Elemente vielteiliger Bildprogramme - immer Teil eines größeren Ganzen. Da für diese autobiographischen Werke eine Mischung von Fiktion und Wahrheit charakteristisch ist, wird im folgenden zu fragen sein, wie sich die Schlachtenbilder in diesen Rahmen einfügen, welche Ansprüche an sie gestellt wurden und in welcher Beziehung sie zum Text standen. Für die Geschichte des Schlachtenbildes ist es von besonderem Interesse, daß die Kategorien "fiktiv" und "faktisch" offensichtlich in einer engen Verbindung zum Darstellungsmedium standen - der fiktive Anteil in den Texten war höher als in den Bildern. Wenn dann schließlich die Schlachtenbilder den Anlaß für die Aufhebung der fiktionalen Verschlüsselung der Texte gaben, so wird damit deutlich, in welchem großen Maße sie der Wiedergabe der Realität verpflichtet waren. Es wird aber auch zu zeigen sein, daß dieses an die Bilder herangetragene Wahrheitspostulat in einem spannungsvollen Verhältnis zu den traditionellen Mustern der Herrscherikonographie stand.

²⁰⁷Es sollen über dreißig Kriege gewesen sein; zur Bedeutung der Kriege in der Politik Maximilians siehe Kurzmann 1985, S. 12-15.

²⁰⁸Zu Maximilian als Feldherr siehe Wiesflecker 1971/1986, Bd. 5, S. 501-530.

²⁰⁹In den kaiserlichen Gedenkbüchern, die Material und Arbeitsabläufe vorstrukturierten, findet sich ein Hinweis darauf, daß Maximilian selbst und seine Umgebung eine Beziehung zu dem berühmten antiken Imperator gesehen haben: *Item ko. Mt. sol in disem handl VIII schreibern gnug zu schreiben geben damit sein Mt. Julius Zersaris vber poch.* (zitiert nach Müller 1982, S. 65, der aber auf S. 67f. die Ähnlichkeiten der kaiserlichen Selbstdarstellung problematisiert).

Maximilians erste Erfolge als Feldherr in den niederländischen Kriegszügen (1477-1485) gaben den Anlaß zu einer um 1500 begonnenen Selbstdarstellung in lateinischer Sprache, die den Zeitraum von 1477 bis 1492 umfaßte.²¹⁰ Das Vorhaben wurde bald darauf zugunsten einer deutschen Fassung aufgegeben, die das Material für die drei großen illustrierten Buchprojekte, den *Freydal*, den *Theuerdank* und den *Weisskunig*, bereitstellen sollte.²¹¹ Der *Freydal* bildet das Vorspiel des kaiserlichen Ruhmeswerkes und berichtet von Turnieren und Festen als ritterlichen Minnediensten Maximilians für Maria von Burgund.²¹² *Theuerdank*, die Fortsetzung des *Freydal* im Versepos, zeigt den Helden, wie er bei seiner Brautfahrt zahlreiche Abenteuer zu bestehen hat.²¹³ An letzter Stelle folgt der *Weisskunig*, die *vera historia Maximiliani cesaris*.²¹⁴ Sie beginnt mit der Hochzeit und der Kaiserkrönung seines Vaters, seiner eigenen Kindheits- und Bildungsgeschichte und endet mit seinen Kriegstaten (bis 1513), die den größten Teil dieses Werkes ausmachen. In Verbindung mit einem genealogischen Programm dienten diese historischen Ereignisse auch als Grundlage für zwei monumentale Holzschnitte, für die *Ehrenpforte*²¹⁵ und den *Triumphzug*²¹⁶.

In all diesen, zum größten Teil unvollendet gebliebenen Projekte, durchdringen sich Dichtung und Wahrheit auf eine eigentümliche Weise.²¹⁷ Historische Ereignisse und Personen werden allegorisch überformt und in eine ideale Welt antiker, ritterlicher und christlicher Tugenden überführt. In der Tradition der mittelalterlichen Heldenbücher sind Figuren und Orte durch Decknamen verschlüsselt.²¹⁸ Während im *Freydal* und *Theuerdank* die *verkerten namen* Teil eines geschlossenen Systems sind, für dessen Verständnis der Rezipient eines Schlüssels bedarf, treten die Protagonisten

²¹⁰Die fragmentarische Redaktion hg. v. Schultz (1888), S. 421ff.; zu einer späteren Grünpeck-Redaktion vgl. auch Wiesflecker 1965, S. 15ff.

²¹¹Wiesflecker 1971/1986, Bd. 5, S. 306-320; die einzelnen Werke im Überblick bei Unterkircher 1983.

²¹²Maximilian (1880/1882).

²¹³Theuerdank 1968.

²¹⁴Schultz 1888; Musper 1956; der kaiserliche Hofhistoriograph Stabius nennt das Werk in seinem Bericht an Ferdinand I. *vera historia*, zitiert nach Müller 1982, S. 130.

²¹⁵Chmelarz 1886, S. 289-319.

²¹⁶Appelbaum; Appuhn 1979; siehe auch Silver 1990.

²¹⁷Zum Verhältnis von Historiographie und Dichtung siehe Müller 1982, S. 180-207; zu den verschiedenen Formen biographischer und autobiographischer Schriften im 15. und 16. Jh. siehe Ijsewijn 1983, S. 1-21 u. Zahnd 1986.

²¹⁸Zu den Heldenbüchern als Geschichtstradition des Spätmittelalters Müller 1982, S. 193-196 u. Graus 1986, bes. S. 20f..

im *Weisskunig* zwar verdeckt auf, können an Hand ihrer Wappen oder der beanspruchten Tugenden jedoch leicht identifiziert werden. Könige und Fürsten sind nach ihren heraldischen Farben benannt (Blau für den französischen König, Grün für den ungarischen), und der Herzog von Mailand etwa tritt entsprechend seines Wappentieres als *König vom Wurm* auf. Maximilian selbst verbirgt sich hinter der Figur des *Weisskunig*, mit der über den Symbolgehalt der Farbe weiß (schön, rein) auf die Weisheit als fürstliche Tugend angespielt wird.²¹⁹

Insofern galt schon den Zeitgenossen der *Weisskunig* als die *vera historia*, während die beiden anderen Bücher noch stärker den höfischen Romanen des Mittelalters verpflichtet waren, obwohl auch ihnen tatsächliche Geschehnisse zugrunde lagen. Diese wahren Geschichten mit *verkerten namen* bilden den Rahmen für die Selbstinszenierung des Kaisers als Ritter und Feldherr. Im *Freydal* und *Theuerdank* bewährt sich Maximilian entsprechend des traditionellen Tugend- und Wertekanons der höfischen Gesellschaft als tapferer Ritter, der durch Geschicklichkeit und Mut beim Turnier auch seine Fertigkeiten für den Krieg übt und unter Beweis stellt.

Im *Weisskunig* erscheint der Krieg dann geradezu als Ziel des politischen Handelns, auf den der Thronfolger durch die Erziehung vorbereitet wurde und der sein Leben fortan bestimmen sollte.²²⁰ Tatsächlich führte Maximilian nicht nur zahlreiche Kriege; als oberster Feldherr des Reiches reformierte er das Kriegswesen nach burgundischem und Schweizer Vorbild so grundsätzlich, daß ihm ein wesentlicher Anteil an dem Wandel von der mittelalterlichen Kriegsführung mit Ritterheeren zu der neuzeitlichen Form mit der neuen Bedeutung der Fußkämpfer, der Artillerie und strategischen Überlegungen zukommt.²²¹ Von Karl dem Kühnen, dessen Tochter Maximilian 1477 geheiratet hatte, übernahm er die Ordonnanzkompanien, die erfolgreiche burgundische Reiterei, und die bewegliche Feldartillerie, von der eidgenössischen Kampfweise beeinflusst waren die erstmals im Niederländischen Krieg eingesetzten Fußtruppen, die im Unterschied zu den Schweizer *Reisläufern* als

²¹⁹Müller 1982, S. 130-147 u. 184-189.

²²⁰Zur Erziehung Maximilians Wiesflecker 1971/1986, Bd. 1, S. 81; allgemein zur Situation in der zeitgenössischen Fürstenerziehung informiert Müller 1982, S. 43-47.

²²¹Zu Maximilians militärischen Reformen Kurzmann 1985; Wiesflecker 1971/1986, Bd. 5, S. 501-557; Fuchs I., 1972, S. 184.

Landsknechte bezeichnet wurden.²²² Die militärische Ausrichtung der kaiserlichen Erziehung wird auch in der folgenden Selbstcharakterisierung Maximilians deutlich: *Diser jung kunig ist gewesen ain ubertrefflicher jeger, valkner, kriegsmann und heerfuerer; er hat mit den vier haupttugend, die ain jeder kunig haben solle, alle kunig ubertroffen.*²²³

Es ist für Maximilian bezeichnend, daß sich ein auf mittelalterliche Vorstellungen zurückgehendes Ritterethos und das Selbstverständnis eines neuzeitlichen, strategisch denkenden und wissenschaftliche Erkenntnisse nutzenden Heerführers durchdringen. Dieses spannungsvolle Verhältnis hat auch die im Auftrag des Kaisers entstandenen bildlichen Darstellungen militärischer Ereignisse geprägt. Sie finden sich vor allem im dritten Teil des *Weisskunig*, in den beiden Fassungen des *Triumphzugs* und dem monumentalen Druckwerk der *Ehrenpforte*. Die folgende Untersuchung der Schlachtenbilder für Maximilian fragt nach Form und Funktion der Bilder in diesem Kontext. Es wird dabei von besonderem Interesse für Maximilians Bildverständnis sein, daß die zahlreichen Konzeptänderungen während der Planungsphase seiner kunstpolitischen Projekte²²⁴ dem Medium Bild zunehmend Vorrang vor dem Text eingeräumt haben.

Die ersten Fassungen des *Weisskunig*: Der Plan einer illustrierten Handschrift

Maximilian hatte in den 1490er Jahren begonnen, eine Autobiographie in lateinischer Sprache zu verfaßen.²²⁵ Diese sollte mit Illustrationen versehen werden, die die im Text geschilderten Begebenheiten im Bild festhielten. An diesen war Maximilian offensichtlich besonders gelegen, da er selbst auch die Anweisungen diktierte, wie die Zeichner die Ereignisse wiedergeben sollten. Für die Darstellung des Beginns der

²²²Zum Begriff *Landknechte* und zur Unterscheidung von den *Reisläufern* siehe Baumann 1994, S. 29-37.

²²³Schultz 1888, S. 234.

²²⁴Der Begriff *Kunstpolitik* sei hier zunächst in dem allgemeinen Sinne, daß Kunst im Dienst der Politik steht, verstanden; darüberhinaus scheint Maximilian Kunst auch regelrecht für Propagandazwecke eingesetzt zu haben (Rudolf 1983, S. 35-37); ob Maximilian Kunst auch in der von Warnke (1996, S. 65f.) etwa für Cosimo I. de' Medici beschriebenen Weise politisch einsetze, daß die Förderung und Verbreitung von Kunst im allgemeinen und eines bestimmten Stils im besonderen Gegenstand der Kunstpolitik wurde, ist noch nicht untersucht worden.

²²⁵Cod. J; abgedruckt in Schultz 1888, S. 421-446; siehe auch Wiesflecker 1971/1986, Bd. 5, S. 420-421; zur Frage der Illustrationen siehe Rudolf 1983, S. 50.

kriegerischen Auseinandersetzungen mit Frankreich nach seiner Heirat mit Maria von Burgund (1477) lautet die Vorgabe des Autors beispielsweise folgendermaßen: *Malen Frankreich im veld pey Arras und Maximilian mit puxen vor ainer stat.*²²⁶ Gewünscht wurde hier offensichtlich ein Belagerungsbild unter besonderer Berücksichtigung der Artillerie Maximilians. Die Vorgaben sind wenig detailliert, nennen aber doch immerhin eine bestimmte Stadt und Maximilians Belagerungsgeschütze. Die Illustrationen wurden jedoch nie ausgeführt, da der König das Projekt der lateinischen Autobiographie schon bald zugunsten einer deutschen Fassung aufgab.

Für die kurz nach 1500 begonnene deutsche Autobiographie wurde zunächst der schon vorhandene lateinische Text übersetzt und dann kontinuierlich mit den neuesten Geschehnissen fortgeführt.²²⁷ Im Text wurde jedoch eine entscheidende Änderung vorgenommen: Das historische Geschehen wird nun im Stil höfischer Romane verschlüsselt, Maximilians *res gestae* als Erlebnisse des *weisen kunig* geschildert, wodurch Figuren und Orte ihre unmittelbare historische Realität einbüßen. Auch dieses als Handschrift konzipierte Buch sollte mit Illustrationen geschmückt werden, für die bei der Niederschrift bereits zwischen den Kapiteln Freiräume im vorgesehenen Bildformat eingräumt wurden. Neben oder über den Bildfeldern sind wiederum die Anweisungen für die Zeichner vermerkt.²²⁸ Diese beschränken sich nach wie vor auf kurze inhaltliche Angaben. So lautet der Text des *Weisskunig* zur Belagerung von Tournai im Oktober 1477 und zum Zug nach Antwerpen im darauf folgenden Frühjahr:

Und des andern Tags prach der w.k. [= weisskunig] mit allem volke auf. und zoch fur die starkh stat, darann der thiergarten was, der maynung, die plab g. [=blaue Gesellschaft, d.h. des Königs von Frankreich] so darinn was zu behawren und zu vertilgen. des dann der plab k. grosse sorg het und schickt derselb plab k denselben abend sein potschafft zu dem w.k. und lies ime anpieten ain tayding auf acht tag. daentgegen wolt der ime geben dieselb starkh stat und ander iii oder vier stet die dem weißen k. von allt her zugehotten. also fand der w.k. in rat.²²⁹

²²⁶Zitiert nach Schultz 1888, S. 428.

²²⁷CVP 2834 (Cod. C) der Wiener Nationalbibliothek; es handelt sich dabei um eine Sammelhandschrift aus kleinen Heften und Einzelblättern; abgedruckt bei Schultz 1888, S. 421-446 (Rudolf 1983, S. 50; Wiesflecker 1971/1986, Bd. 5, S. 417).

²²⁸Hierauf wies zuerst Biener (1930, S 90f.) hin; siehe auch Rudolf 1983, S. 51.

²²⁹Muspser 1956, Bd. 1, S. 268.

Für diese Textpassage war eine Illustration vorgesehen, die entsprechend der Anweisung folgendermaßen aussehen sollte: *Da ein gemel zu machen wie die plau geselschaft abzoch und der w.k. nam die stat an und folgt inen nach.* Daraus kann man schließen, daß in den Illustrationen die Verschlüsselung der historischen Ereignisse beibehalten werden sollte.

Dieses Konzept der handschriftlichen Fassung des *Weisskunig* stand in der Tradition illustrierter Chroniken. Diese Verbindung hat Maximilian selbst gesehen und auch so benannt:

... welchen grund ich gestelt hab, gleichermaßen die chroniken geschriben und figurirt werden, wie ich dan solhes aus andern meinen vordern cronikisten gesehen hab.²³⁰

Auf unmittelbare Vorbilder am Wiener Hof seines Vaters konnte er jedoch nicht zurückgreifen, da weder in der offiziellen *cronica austriacae* von Thomas Ebendorfer (1452/53) noch in den kleineren literarischen Werken Illustrationen eine große Rolle spielten.²³¹ Karl Rudolf hat daher die Geschichte illustrierter Chroniken bis in das Mittelalter zurückverfolgt und auf mögliche Vorbilder Maximilians hingewiesen,²³² die hier in einem kurzen Überblick vorgestellt werden sollen. Als frühe Vorläufer können die wenigen illustrierten Kaiserviten gelten, wie etwa der 1195 entstandenen *Liber ad Honorem Augusti* des Petrus da Ebulo, der die Eroberung Siziliens seit Roger II. und die Taten Kaiser Heinrichs VI. mit Texten und Bildern verherrlicht. Dieser diente als Vorlage für eine Biographie Philipps II. August von Frankreich, in der Text und Bild ebenfalls in einem engen Verhältnis standen. Ein zwischen 1330 und 1340 entstandener Bilderzyklus zeigt den Italienzug Kaiser Heinrichs VII. ganz ohne Text. Es handelt sich vermutlich nicht um völlig unabhängig geschaffene Darstellungen zeitgenössischer Ereignisse, sondern um Kopien von Fresken, die der Bruder Heinrichs VII., Balduin, nach dessen Tod in seinem Palast hatte malen lassen. Philipp der Gute ließ 1453 die sogenannten *Privilegien und Statuten von Gent und Flandern* mit Illustrationen ausstatten, die auch den Anlaß für die Anfertigung dieser Schrift, die Niederwerfung der Stadt Gent mit der entscheidenden Schlacht veranschaulichten. In all den genannten Werken wurden bereits zeitgenössische Ereignisse, darunter auch Schlachten, bildlich wiedergegeben, jedoch noch in sehr

²³⁰CVP 2834 (Cod. C), fol 127 v, abgedruckt in: Maximilian (1888), S. XVI-XVII.

²³¹Lhotsky 1963, S. 361-398.

²³²Rudolf 1983, S. 43-48.

geringer Zahl. Erst mit den Schweizer Chroniken steigt die Zahl der Illustrationen, insbesondere von Schlachtenbildern, so sprunghaft an, daß sie in engerem Sinne als die Vorläufer für Maximilians *Weisskunig* angesehen werden können. Nicht nur inhaltlich, mit dem Schwerpunkt bei den Darstellungen von Schlachten, sondern auch hinsichtlich der formalen Struktur stimmt das kaiserliche Projekt mit den Schweizer Chroniken überein. In beiden ist je ein Bild pro Kapitel vorgesehen, für das von Anfang an im Text ein Freiraum ausgespart bleibt. Die Einteilung des Textes gibt also die Anzahl der Illustrationen vor, die in einem zweiten Schritt eingefügt wurden. Der grundsätzliche Unterschied zwischen Maximilians *Weisskunig* und den genannten Chroniken ist jedoch das Verhältnis zur Realität. Während die Chroniken der Wiedergabe der historischen Wahrheit verpflichtet sind, mischen sich im *Weisskunig* aufgrund der Verschlüsselung die historiographischen Informationen mit den fiktiven Elemente des höfischen Romans.

Grünpecks *Historia Friderici et Maximiliani*

Josef Grünpecks 1507 begonnene *Historia Friderici et Maximiliani* kann über die genannten Vergleiche hinaus die vielleicht beste Vorstellung von den für die handschriftliche Fassung des *Weisskunig* vorgesehenen Illustrationen geben.²³³ Der Text des Geschichtswerkes basiert auf den frühen Diktaten Maximilians für die lateinische Biographie, die Grünpeck vom Kaiser erbat, um sie einer umfassenden Redaktion zu unterziehen und dann als Lehrbuch für Karl V. zu bearbeiten. Die *Historia* hat also denselben Inhalt wie der *Weisskunig*. In seiner Bearbeitung stellte Grünpeck dann jedoch - stärker als dies im *Weisskunig* geschah - die exemplarischen Züge Maximilians und seines Vaters in Form einer Art Heldenporträt heraus. Um 1508 wurde die *Historia* vermutlich bereits mit 46, von der Forschung inzwischen Albrecht Altdorfer zugeschriebenen Federzeichnungen illustriert.²³⁴ Auch wenn Aussagen über das Verhältnis der Zeichnungen Altdorfers zu den nicht zur Ausführung

²³³Grünpeck (1838); Benesch/Auer 1957; zu Grünpecks Bearbeitung Wiesflecker 1970; zur literarhistorischen Stellung des Werkes siehe Müller 1982, S. 100-103.

²³⁴Benesch und Auer (1957, S. 29) datieren die Bilder noch um 1514/15; Mielke (Berlin 1988, S. 68) hingegen konnte die Zeichnungen überzeugend in das Oeuvre Altdorfers einordnen; als Datierung schlug er um 1508 vor.

gekommenen Illustrationen des *Weisskunig* notwendig spekulativ bleiben müssen, so stehen diese den Planungen für den *Weisskunig* immerhin zeitlich am nächsten.

Die ganzseitigen, hochrechteckigen und mit einer schwarzen Linie gerahmten Bilder der *Historia* zeigen konkrete historische Ereignisse, darunter auch mehrere Schlachten, und Szenen, die die besonderen Tugenden der beiden Kaiser hervorheben. Auf nahezu allen Bildern stehen Friedrich bzw. Maximilian im Zentrum des Geschehens und unterstreichen damit die heroisierende Tendenz des Textes. Durch ihre Kronen sind sie auch deutlich von den anderen Personen unterschieden.

In den Schlachtenbildern wird der junge Maximilian als kühner und tapferer Held gezeigt, der sein Heer in den Kampf führt und selbst in der vordersten Linie um den Sieg ringt. Eine Zeichnung, die vermutlich eine Schlacht aus dem Feldzug gegen Frankreich illustriert, gibt den Moment wieder, als Maximilian, der allen voran reitet, einen Gegner mit seiner Lanze durchbohrt.²³⁵(Abb.31) Es folgt ihm sein starkes Reiterheer, das die Franzosen endgültig in die Flucht schlägt. Auch in der *Schlacht von Guinegate*²³⁶, dem ersten bedeutenden Sieg Maximilians gegen die Franzosen (1479), ist der Habsburger, zu Pferd und mit erhobenem Schwert, unmittelbar an den vorderen Bildrand gerückt.(Abb.32) Maximilian ist nicht bei den im Hintergrund kämpfenden Reitern, sondern erscheint im Vordergrund neben den Landsknechten, die er im Kampf unterstützt. Darin entspricht die Darstellung der historischen Realität: Die fast schon verloren geglaubte Schlacht konnte schließlich mit den Fußtruppen doch noch gewonnen werden.²³⁷ Nachdem die burgundischen Ritter von den Franzosen in die Flucht getrieben worden waren, nutzte Maximilian das Fehlen der französischen Reiterei und brachte durch einen geschickten strategischen Zug seine Landsknechte in eine günstige Position. Gemeinsam mit anderen Adeligen soll Maximilian vom Pferd gestiegen sein und selbst an der Seite der Fußtruppen gekämpft haben. Diese Episode ist auf Altdorfers Zeichnung jedoch nicht wiedergegeben, obwohl sie besonders gut die Tapferkeit, die strategischen Fähigkeiten und schließlich auch den Reformwillen des Feldherrn illustriert hätte. Mit der Entscheidung, Maximilian zu Pferd darzustellen, wird dagegen seine Zugehörigkeit zum Ritterstand betont. Auch in den übrigen Details ist die Darstellung nur

²³⁵Benesch/Auer 1957, Nr. 26.

²³⁶Benesch/auer 1957, Nr. 27.

²³⁷Zum Verlauf der Schlacht siehe Wiesflecker 1971/1986, Bd. 1, S. 144-149.

bedingt historisch getreu. Im Hintergrund zwingt die burgundische Reiterei die Franzosen zur Flucht, obwohl es genau umgekehrt war, es fehlt die Wagenburg, die Maximilian taktisch in den Kampf miteinbezog und die Heeresabteilungen sind nicht differenziert genug wiedergegeben. Als Waffen werden nur Lanzen und Hellebarden verwendet und lediglich eine am Boden liegende Hakenbüchse kann als Hinweis darauf verstanden werden, daß auch Feuerwaffen eingesetzt wurden. Tatsächlich war Maximilians Heer aber ein bunter Haufen aus englischen und deutschen Bogenschützen, Arkebusieren, Bürgergarden mit langen Piken und flandrischen Bauern, die vermutlich mit Hellebarden oder sonst ihnen zur Verfügung stehenden Waffen kämpften. Außerdem ist die Schlacht auch simultan wiedergegeben, indem der Reiterkampf und der Sieg der Fußtruppen als zwei gleichzeitig sich ereignende Momente gezeigt sind, ohne aber daß der genaue Ablauf des Geschehens erfaßt würde. Zur Identifizierung der Schlacht dienen lediglich die Fahnen der beiden Parteien, die Topographie ist dagegen völlig unbestimmt gelassen; z.B. wurde der nahegelegene Ort Guinegate, nach dem das Ereignis benannt ist, nicht dargestellt. Die mangelnde historische Genauigkeit ist auch für die anderen Darstellungen kriegerischer Auseinandersetzungen in der *Historia* typisch. Die Illustration zu der *Belagerung der kaiserlichen Familie in der Wiener Burg*²³⁸ zeigt zwar links ein vom Artilleriebeschuß stark zerstörtes Gebäude mit Turm, ohne aber ein getreues Abbild der Wiener Burg zu geben. Bei der oben genannten Schlacht gegen die französische Reiterei konnte aufgrund des Fehlens aller örtlichen Angaben das dargestellte Ereignis bisher nicht bestimmt werden.

Als Grünpeck um 1514 endlich das Manuskript dem Kaiser vorlegte, zeigte dieser sich mit vielen Illustrationen nicht einverstanden.²³⁹ Wunderszenen strich er ganz, die Genealogie des Hauses Habsburg mußte korrigiert werden und auch an den Kriegsbildern übte er Kritik. Durch den Vermerk *weyssk* unter einigen Bildern, wie z.B. unter dem *Reiterkampf* und der *Schlacht von Guinegate*, verwies er auf die entsprechenden Darstellungen im *Weisskunig*,²⁴⁰ der inzwischen in einer gedruckten Fassung fertiggestellt wurde. Offensichtlich zog Maximilian die die betreffenden Szenen wiedergebenden Holzschnitte für den *Weisskunig* den Zeichnungen in der

²³⁸Benesch/Auer 1957, Nr. 3.

²³⁹Zur Kritik siehe Benesch/Auer 1957, S. 24-26.

²⁴⁰So die überzeugende Interpretation dieser Bemerkungen bei Benesch/Auer 1957, S. 26; Berlin 1988, Nr. 30g äußert sich hierzu nicht.

Historia vor. Otto Benesch hat darin einen Wandel im Bildverständnis des Kaisers erkannt; während die *Historia* noch der älteren Konzeption der illustrierten Biographie gefolgt sei, hätten sich inzwischen - im Zusammenhang mit der gedruckten Fassung - die Vorstellungen Maximilians, wie die Bilder zu seiner Lebensgeschichte aussehen sollten, geändert.²⁴¹ Damit setzt Benesch voraus, daß Maximilian an den Vorbereitungen für die *Historia* beteiligt war, was bisher jedoch nicht nachgewiesen werden konnte. Insofern läßt sich die Kritik des Kaisers an den Altdorfer-Zeichnungen noch nicht als ein gewandeltes Bildverständnis interpretieren. Da die als illustrierte Handschriften geplanten unmittelbaren Vorläufer für den gedruckten *Weisskunig*, für die Maximilian nachweislich die Bildanweisungen diktierte, leider nicht ausgeführt wurden, läßt der Vergleich zwischen *Weisskunig* und *Historia* nur den Schluß zu, daß der Kaiser um 1514 dem Bildkonzept der Holzschnitte den Vorzug gab. Deren Entstehungsprozeß gibt allerdings nun doch sehr deutlich Vorstellungen vom Bildverständnis des kaiserlichen Auftraggebers. Dieses soll im folgenden anhand der weiteren Entwicklung des *Weisskunig* herausgearbeitet und in die zeitgenössischen Diskussionen um die Anforderungen an Bilder, insbesondere bei Darstellungen von Schlachten, eingeordnet werden.

Der Vorrang des Bildes - Die Entstehung des *Weisskunig* als gedrucktes Buch

Um 1510 war das Konzept für den *Weisskunig* erneut geändert worden - man hatte beschlossen, das Buch in gedruckter Form herauszubringen.²⁴² Diese Entscheidung war auch von weitreichender Bedeutung für das Verhältnis von Text und Bild. Der Arbeitsablauf bei einem gedruckten Buch ermöglichte es, daß an beidem nun gleichzeitig gearbeitet werden konnte. Maximilians Geheimsekretär Marx Treitz-Saurwein erstellte in Innsbruck den Text nach den Vorlagen der beiden älteren Autobiographien und neuen Diktaten des Kaisers. Die Holzschnitte dagegen wurden von Hans Burgkmair, Leonhard Beck und Hans Schäuufflein in Augsburg unter der Aufsicht Konrad Peutingers angefertigt und sollten später dem Text hinzugefügt werden.²⁴³ Text und Bild wurden dadurch unabhängig voneinander. Gleichzeitig gewann das Bild gegenüber dem Text allem Anschein nach an Eigenständigkeit. Dies

²⁴¹Benesch/Auer 1957, S. 24.

²⁴²Zur Datierung des Wechsels siehe Rudolf 1983, S. 53-57.

²⁴³Baldass 1923, S. 68.

erklärt sich nicht nur aus den technischen Bedingungen, unter denen das Werk entstand, sondern auch aus dem Bildverständnis Maximilians. Eine programmatische Äußerung verdeutlicht, daß Maximilian beide Medien durchaus gleichrangig einstuft:

Und damit ich anfang meines puechs ain erklerung zu machen, so hab ich zu der geschrift gestellt figuren, gemalt, damit das der leser mit mund und augen mag versten den grund dieses gemeldes meines puechs, welchen grund ich gestellt hab, gleichermaßen die chroniken geschriben und figurirt werden, wie ich dan solhes aus andern meinen vordern cronikisten gesehen hab. Und nemlich so stell ich die erst figur, wie der weiß alt kunig nam sein hausfraw zu der ee. Dise figur sol auf die ersten pletl gedruckt und geschriben werden; nemlich also, wie der prologus ausweist, also sollen die gemeld nach ainander gestellt werden.²⁴⁴

Dem Benutzer²⁴⁵ des *Weisskunig* soll also mit Schrift und Bild gleichermaßen der Inhalt des Werkes vermittelt werden. Die Verwendung der Metapher *gemeldes meines puechs* legt sogar die Schlußfolgerung nahe, daß Maximilian zwischen beiden Medien keine scharf gezogene Grenze sah.²⁴⁶

Hans Springinklees unter dem Titel *Kaiser Maximilian ehret das Andenken der Vorväter* bekannter Holzschnitt für den *Weisskunig*²⁴⁷ bringt das Verhältnis von Bild und Text durch sein Bildsujet anschaulich zum Ausdruck. (Abb.33) Um den Thron des Kaisers sind vier Schreiber und ein Maler versammelt, die nach den Anweisungen des Kaisers arbeiten. Diese Szene gibt sicherlich nicht unmittelbar die Verhältnisse wieder, unter denen die illustrierten Bücher Maximilians entstanden sind. Dennoch ist es bezeichnend, daß Maler und Schreiber gleichberechtigt an dem historiographischen Vorhaben des Monarchen beteiligt sind. Sie unterscheiden sich weder erkennbar in der Tracht²⁴⁸, noch in ihrer Stellung zum Thronenden. Entschließt man sich zu einer "realistischen" Lektüre des Blattes, kann man es als einen Hinweis

²⁴⁴CVP 2834 (Cod. C), fol 127v, abgedruckt in Maximilian (1888), S. XVI-XVII.

²⁴⁵Zu den Adressaten der Projekte Maximilians siehe Müller 1982, S. 74-80.

²⁴⁶Zur Erklärung der Begriffe *figur* bzw. *gemeld* und ihrer Verwendung bei Maximilian siehe Rudolf 1983, S. 42f.

²⁴⁷Maximilian (1888), S. 67 und XXV (vgl. auch S. 454); Rudolf 1980, S. 191; Stuttgart 1994, S. 11.

²⁴⁸Obwohl anhand der Kleidung kein Standesunterschied zu erkennen ist, muß auf einen interessanten Unterschied zwischen dem Maler und den Literaten hingewiesen werden: Der Überrock des Malers weist am Rücken deutlich eine kreuzförmige Schlitzung, das Feldabzeichen des kaiserlichen Heeres, auf; zudem trägt der Mann am Gürtel einen kleinen spitzen Dolch, diese Ausstattung könnte ein Hinweis darauf sein, daß der Maler selbst an den Schlachten, die er darstellt, teilgenommen hat; in diese Richtung weist auch der Umstand, daß die Schweizer Künstler Urs Graf und Niklaus Manuel mit einem stilisierten Dolch signierten.

darauf verstehen, daß Text und Bild im wesentlichen gleichzeitig entstanden. Sie werden als zwei Formen der Geschichtsschreibung vorgestellt, die beide in einem unmittelbaren Verhältnis zu den Quellen, in diesem Fall den Erzählungen des Herrschers, stehen. Für uns ist der Holzschnitt schon deshalb von besonderem Interesse, weil es sich bei der Darstellung, an der der Künstler im Thronsaal arbeitet, um ein Schlachtenbild handelt.

Die Stellung dieses Blattes zu den übrigen Illustrationen für den *Weisskuig* gab Anlaß zu Diskussionen.²⁴⁹ Alwin Schultz ordnete es einer Anweisung Maximilians für den *Weisskunig* zu (*Item das gemäl ist nit gemacht, wie der jung weyß künig ein liebhaber der gedachtnuß gewesen ist. Item die kay. Mt. umb das gemäl zu fragen ...*).²⁵⁰ Dann würde es sich um eine Illustration zum 24. Kapitel des 2. Teiles handeln, das sich mit der Jugendgeschichte des Kaisers beschäftigt. Schon die Tatsache, daß nicht der jugendliche Weisskunig, sondern der reife Kaiser Maximilian selbst dargestellt ist, spricht jedoch gegen diese Zuordnung. Zudem ist Hans Springinklee an den Holzschnitten für den *Weisskunig* sonst nicht beteiligt gewesen. Während andere deshalb die Zugehörigkeit zum *Weisskunig* ganz in Zweifel gezogen haben, geht Kaulbach neuerdings doch von einem engeren Zusammenhang aus. Am wahrscheinlichsten hält er die These, daß dieses Blatt im Zusammenhang mit der 1526 im Auftrag von Erzherzog Ferdinand entstandenen Edition in Auftrag gegeben wurde. Es wäre dann möglicherweise weniger als Illustration einer bestimmten Stelle des Textes zu verstehen, denn als "Programmbild für den Umgang des Kaisers mit Literatur und Kunst insgesamt."²⁵¹ Jedenfalls muß man davon ausgehen, daß die Darstellung erst nach dem Tod Maximilians entstanden ist und daß sie das Verhältnis der Künste im Dienste der Memoria aus der Retrospektive reflektiert. Die Tatsache, daß der im Holzschnitt gezeigte Künstler an einem Schlachtenbild arbeitet, ist in diesem Sinne als eine Hervorhebung der Bedeutung des Militärischen für den Kaiser im Rückblick auf seine Kunstpolitik zu verstehen. Wie in der oben zitierten Textstelle drückt sich in dem Holzschnitt Springinklees das relativ gleichgewichtige Verhältnis von Text und Bild aus, wie es für die späte Phase des Projekts nach dem Wechsel vom Manuskript zur Druckfassung charakteristisch ist.

²⁴⁹Zusammengefaßt von Stuttgart 1994, S. 11-13.

²⁵⁰Schultz 1888, S. 67.

²⁵¹Stuttgart 1994, S. 12.

Als Marx Treitz-Saurwein die Vorbereitungen für die Drucklegung um 1510 in Angriff nahm, war das Manuskript noch nicht abgeschlossen. Es fehlte vor allem noch die Schilderung der Regierungszeit und damit die Lebensphase Maximilians, in der den militärischen Ereignissen besonderes Gewicht zukam. Karl Rudolf hat auf den wichtigen Umstand hingewiesen, daß bei der Fortführung des Manuskripts die Vorgehensweise abgewandelt wurde.²⁵² Der Kaiser ging allmählich dazu über, nicht mehr den Text, sondern nur noch die Bildanweisungen für die Illustrationen zu diktieren. Der Text sollte von Treitz-Saurwein dann nach den fertigen Holzschnitten verfaßt werden. Damit kehrte sich das Verhältnis von Text und Illustration geradezu um. Zum Träger der Information wurden die Bilder, der Text setzte diese im wesentlichen nur noch in ein anderes Medium um. Mit dieser neuen Funktion stieg auch der Rang des Bildes.

Man kann die Änderung des Arbeitsprozesses zum einen damit erklären, daß die Anfertigung der Holzschnitte aufwendiger und langwieriger war als die der gezeichneten oder gemalten Illustrationen. Dadurch war es notwendig geworden, die Anweisungen für die Künstler frühzeitig zu verfassen, damit diese möglichst schnell mit der Arbeit beginnen konnten. Ein zusätzliches Problem für die Erstellung der Holzschnitte ergab sich daraus, daß sie nicht in Innsbruck, sondern in Ausgburg angefertigt werden sollten. Durch die räumliche Distanz war mit zusätzlichen Verzögerungen zu rechnen.

Die Umkehrung des Text-Bild-Verhältnisses hing jedoch nicht nur mit den technischen Erfordernissen des Buchdruckes zusammen. Denn trotz des schwierigen Herstellungsprozesses entschied sich Maximilian, die Anzahl der "Illustrationen" im Vergleich zu den bereits fertiggestellten Teilen noch zu erhöhen. Während die ersten beiden Teile mit insgesamt 73 Holzschnitten ausgestattet werden sollten, erhöhte sich die Zahl für den dritten Teil auf etwa 180.²⁵³ Offensichtlich maß Maximilian den Bildern einen besonderen Stellenwert für die Darstellung historischer Ereignisse zu.

Mit dieser Schwerpunktverlagerung waren jedoch Probleme verbunden. Die meisten Werke waren, bis auf den *Theuerdank* und die *Ehrenpforte*, bei Maximilians Tod noch unvollendet. Diese Verzögerung ergab sich auch deswegen, weil vor allem die

²⁵²Rudolf 1980, S. 167-206; Rudolf 1983, S. 58ff.

²⁵³Rudolf 1983, S. 54.

zahlreichen Holzschnitte entweder nicht fertig wurden oder aber schließlich dem Text nicht mehr zugeordnet werden konnten. Daraus leitete die Forschung unausgesprochen den Vorwurf ab, daß die Projekte im Hinblick auf die Illustrationen zu monströs angelegt gewesen seien.²⁵⁴ Auch habe der Kaiser durch seine immer wieder korrigierenden Eingriffe an den Bildentwürfen die Produktion behindert. Letzendlich ist festzustellen, daß die Forschung sich zu wenig um die Bedingungen, unter denen die Einzelwerke im größeren Kontext der Projekte entstanden sind, gekümmert hat, um derart konkrete Urteile fällen zu können. Die Werke sind als Einzelleistungen solch bedeutender Künstler wie Dürer, Burgkmair, Cranach und Altdorfer interpretiert worden, ohne die an sie gestellten Ansprüche des Auftraggebers und meist auch ohne die Bildtraditionen miteinzubeziehen.

Erst durch die Arbeiten des Historikers Karl Rudolf, der einen Sammelband mit Entwürfen und Reinzeichnungen für den *Weisskunig* gefunden und eingehend im Hinblick auf die Werkgenese analysiert hat, eröffnen sich nun neue Perspektiven für das Verständnis der Illustrationen.²⁵⁵ Die Gründe für den einschneidenden Wechsel in der Konzeption des Projektes sind bisher aber noch nicht eingehender untersucht worden. Die folgenden Überlegungen gehen von der Beobachtung aus, daß die Veränderungen beim dritten Teil des Buches vorgenommen wurden, der vor allem den Kriegszügen Maximilians gewidmet ist. Hier soll der Hypothese nachgegangen werden, daß Maximilian dem Bild auch deshalb den Vorrang gegenüber dem Text gegeben hat, weil er zu der Einsicht gekommen war, daß Bilder besser als Texte geeignet seien, militärische Ereignisse anschaulich darzustellen.

Die Kategorie der Anschaulichkeit in der italienischen Kunsttheorie

Die Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen der Medien Text und Bild gehören zu den zentralen Themen der italienischen Kunsttheorie. Sie ordnet sich in den gelehrten Wettstreit der Künste ein, bei dem neben ästhetischen Erwägungen immer auch der gesellschaftliche Rang der Künstler eine Rolle spielte. Zunächst war das Anliegen, die Analogien zwischen Malerei und Literatur herauszustellen, um deren Ebenbürtigkeit mit den *artes liberales* zu begründen. Es ist bezeichnend für den

²⁵⁴U.a. Petermann 1956, S. 58; Lhotsky 1962, S. 259-260, Müller 1987, S. 209.

²⁵⁵Rudolf 1980; Rudolf 1983.

raschen Erfolg dieses Konzeptes, daß Leonardo da Vinci in einer berühmten Stelle seines Malertraktates bereits den Rang der Malerei aus der Überlegenheit des Bildes gegenüber dem Text ableiten konnte:

Wirst du Dichter die blutige Schlacht darstellen, steht man da vor düsterer Luft, verdunkelt von der erschrecklichen Mordmaschinen Dampf, der sich mit dichtem, den Himmel trüb einhüllenden Staube mischt, und inmitten der Flucht Elender, von furchtbarem Tod Gescheuchter? In solchen Fällen überragt dich der Maler; denn deine Feder wird aufgebraucht sein, ehe daß du vollauf beschreibst, was der Maler dir, mit seiner Wissenschaft unmittelbar vor Augen stellt. ... das wäre eine langwierige und sehr ermüdende Sache für die Dichtung, alle die Bewegungen derer, die in solch einer Schlacht fechten, sowie die Teile der Gliedmaßen und ihren Schmuck, Dinge welche das fertige Bild in großer Kürze und Wahrhaftigkeit vor dich hinstellt. Es geht dieser Darstellung nichts ab, als der Lärm der Geschütze, die Rufe der Schreck einflößenden Sieger und das Geschrei und Heulen der Geschreckten ...²⁵⁶

Leonardo zufolge ist die Malerei der Dichtung durch Kürze (*brevitas*) in der Darstellung bei gleichzeitiger Vielseitigkeit (*varietas*) überlegen, Kategorien die sich aus der medienbedingten simultanen Rezeptionsweise bzw. Präsenz von Bildern ergeben. Er leitet demnach den Vorzug der Malerei gegenüber der Literatur aus dem kategorialen Unterschied zwischen der Simultanität von Bildern und der Sukzessivität von Texten ab. So gesehen muß der Vergleich nicht auf das Verhältnis von Malerei und Dichtung beschränkt bleiben, sondern kann auf Bilder und Texte im allgemeinen erweitert werden.

Für unseren Zusammenhang ist es von besonderer Bedeutung, daß Leonardo als Beispiel gerade eine Schlacht gewählt hat. Auch Vasari bediente sich eines Schlachtenbildes, um in einem Paragone die Malerei über die Bildhauerei zu erheben: Dem Bildhauer sei es nicht so wie dem Maler möglich, den Glanz der Rüstungen und das Funkeln der Waffen, den Schweiß der angstvoll oder mutig Kämpfenden zu veranschaulichen.²⁵⁷ Beiden Autoren gilt die Schlachtenmalerei offenbar als eine der schwierigsten Herausforderungen an die künstlerische Mimesis.

Hier ließe sich an eine Überlegung anknüpfen, die Kristine Patz über den Begriff der *historia* in der Kunststheorie angestellt hat.²⁵⁸ Wenn in der oben zitierten Stelle bei Leonardo, aber auch bei Giorgio Vasari und Benedetto Varchi, gerade mit der

²⁵⁶Leonardo (1882), S. 22f.

²⁵⁷Vasari (1960), S. 63.

²⁵⁸ Patz 1986, S. 286.

Schlachtenmalerei argumentiert wird, gebe dies Aufschluß über den *historia*-Begriff der Autoren: "Was hier offensichtlich zum Tragen kommt ... ist die im Rahmen der *virtutes narrationis* an die Historie herangetragene Erzählqualität der *probabilitas*, der Anschaulichkeit." Bereits Lukian verlangte vom Historiker Anschaulichkeit der Darstellung und verglich seine Rezeptivität mit einem Spiegel, der sein Objekt klar und unverzerrt abbilden sollte.²⁵⁹ Kristine Patz sieht hierin einen Hinweis darauf, daß *historia* in den Paragone-Debatten in enger Verbindung zur Geschichtsschreibung verstanden wurde, die sich auf wirklich Geschehenes (*res factae*) bezieht, und weniger im Hinblick auf die fiktive Literatur. In diesem Sinne darf man vermuten, daß nicht nur die besondere Schwierigkeit der Schlachtenschilderung, sondern auch ihre spezifischen Anforderungen sie zu einem dankbaren Beispiel für die überlegene Leistungsfähigkeit der Malerei machte. Als Darstellung geschichtlichen Geschehens wird gerade von ihr wirklichkeitsgetreue Anschaulichkeit verlangt, der das Bild besser als ein Text gerecht werden kann. So beschreibt schon die ältere Theorie die Aufgaben des Historikers regelmäßig mit visuellen Metaphern: die historische Wirklichkeit sei zu spiegeln, vor Augen zu stellen oder wie aus der Anschauung zu beschreiben.²⁶⁰

Wie eng die von Kristine Patz angesprochene Koppelung des Historischen an die visuell verstandene Anschauung war, kann hier nicht weiter diskutiert werden. Interessant für meine Fragestellung ist jedenfalls der exemplarische Wert der Schlachtenmalerei zur Veranschaulichung der Überlegenheit des Bildes bei den Autoren der italienischen Kunsttheorie der Renaissance.

Es ist allerdings nicht ohne weiteres vorauszusetzen, daß die Entscheidung Maximilians, dem Bild bei der Darstellung seines Lebens gegenüber dem Text immer mehr den Vorzug zu geben, auf diese Debatte bezogen werden kann. Da Maximilian wiederholt mit italienischen Künstlern zusammengearbeitet hat und auch die von ihm geförderten Humanisten über internationale Kontakte verfügten, ist dies nicht auszuschließen, beim gegenwärtigen Stand der Forschung aber nicht mit Sicherheit zu behaupten. Da in den italienischen Traktaten jedoch grundsätzliche Probleme des Text-Bild-Verhältnisses und des Leistungsvermögens der Malerei bei einem so

²⁵⁹Zitiert nach Patz 1986, S. 286.

²⁶⁰Patz (1986, S. 286), nennt hier beispielhaft außer Lukian, Georg von Trapezunt, Guarini und Gellius.

komplexen Gegenstand wie einem Schlachtenbild angesprochen werden, sollen sie hier als Folie für eine eingehendere Untersuchung des Bildverständnisses Maximilians und seine Erwartungen an Darstellungen zeitgenössischer Ereignisse dienen.

Der malende Feldherr - Musische Bildung oder praktisches Hilfsmittel?

Die autobiographischen Werke Maximilians lassen nun aber ihrerseits auf das Bildverständnis und den Bildgebrauch des Herrschers rückschließen. Dabei ist zunächst festzuhalten, daß die Bildkünste - im Unterschied zu den zitierten Positionen der italienischen Kunsttheorie, der an einer intellektuellen Aufwertung der Bildkünste gelegen ist - bei Maximilian ausdrücklich in den Kontext der Gewerke und technischen Kenntnisse integriert bleiben. Sie stehen zwar auch in enger Verbindung zu den Wissenschaften, werden wie diese aber vorrangig unter dem Gesichtspunkt der Nützlichkeit behandelt.

Jan Dirk Müller hat gezeigt, wie sich in der Jugend- und Erziehungsgeschichte Maximilians das höfische Bildungsideal, das dem Modell *arma et litterae* verpflichtet war, gewandelt hat.²⁶¹ Die Studien des angehenden Herrschers vermitteln nicht mehr "die alte moralphilosophisch akzentuierte *sapientia* der Fürstenspiegel"²⁶², sondern instrumentell verstandenes Bildungsgut. Die erlernten Fähigkeiten sollten in erster Linie praktisches Wissen vermitteln, das als Herrschaftsinstrument eingesetzt werden konnte.

Der Ausbildung des jungen Maximilian in den verschiedensten Fertigkeiten sind im *Weisskunig* mehrere Kapitel gewidmet. Dazu gehören Unterweisungen in den Waffengattungen, für das Turnier, die Hofhaltung und die Jagd, Fähigkeiten also, die noch der traditionellen Fürstenerziehung entsprechen. Aber schon bei der Musik wird dieser Rahmen gesprengt: Der Held habe in der Kirchenmusik zwar auch König David nachgeeffert, *darnach trat er in nachfolgung kunig Alexanders mit dem frölichen saitenspiel der streitperkait und folget nach Julius Caesar mit den taten und ubertraf die baide*²⁶³. Dem Ideal einer Beherrschung der Musik um ihrer selbst willen, das

²⁶¹Müller 1982, S. 144f. u 241-250; zu den Lehrbüchern Maximilians siehe Fichtenau 1961.

²⁶²Müller 1982, S. 241.

²⁶³Müller 1982, S. 146.

David verkörpert, tritt der Pragmatismus Alexanders zur Seite, der Musik auf dem Schlachtfeld zur Aufmunterung der Soldaten einsetzte. Der Satz gipfelt nicht zufällig im Exemplum Caesars, der als einer der bedeutendsten Feldherrn galt und Maximilian ein beständiges Vorbild war. So wie hier die Erlernung der Musik sich an den Erfordernissen eines Feldherrn orientiert, so ist auch das weitere Lernprogramm insbesondere auf Kenntnisse für den militärischen Bereich abgestellt. Maximilian wird in der Waffentechnik, in der Plattnerkunst, im Bau- und Befestigungswesen ausgebildet. Diese handwerklich-technischen Fähigkeiten sind neu in der Fürstenerziehung und erhalten ihre Bedeutung, wie sich während der Regierungszeit Maximilians zeigen wird, aus ihrer Nützlichkeit für politische Zwecke.²⁶⁴ Ihre konkrete praktische Anwendbarkeit machte diese Fähigkeiten für den Herrscher erstrebenswert und trug dazu bei, daß die ständischen Vorurteile gegenüber den *artes mechanicae* überwunden wurden.

Deshalb ist auch die Unterweisung des Prinzen in Malerei und Zeichnung weniger eine musische Übung, als die Vorbereitung auf die Anforderungen des Regenten. Dies bringt auch die folgende Passage aus dem *Weisskunig* deutlich zum Ausdruck:

Auf ein zeit höret der jung weiß kunig ainen alten weisen man reden dise wort: 'welher ain rechter kriegshauptman und heerfuierer sein wil, der muest malen kunden und darynen ainen besonderen verstand haben.' Dieselb red behielt der jung weiß kunig in seinem herzen und fieng von stund an lernen zu malen; der lernet darynnen gar vleyssiglichen, und als er kam, dass er anhub zu malen die landschaften des ertriches, da verstund er erst zum tail die red, so der alt weiß man gethan het, dass ain yedlicher großer herr und heerfuehrer malen solle kunden. Aber aus das ursach, gezimbt mir in disem puech nit zu öffnen noch davon zu schreiben, sondern es solle den kunigen und hauptleutn vorbehalten sein. Als nun der jung weiß kunig die haimlichkeit und nutzperkait des malen verstund, die ime in den rechten grund von den alten weisen man verporgen was, da het er in der lernung des malen so vil vleyss und ubet sich dermaßen, daß er genugsamlichen malen lernet und begriff den rechten grund des malen. Wie fleyssig ist aber diser junger kunig in allen dingen gewest, des er sich understanden hat. Und in seinen jaren und in seiner regirung kame ime das malen zu großen staten, dann er vilmalen, mechtige und gewaltige heer gefuert und grosse streit gethan und der streitperist und unuberwindlichst gewest, dazu er die kunst des malens gepraucht und ime siglichen nutzen gepracht sich auch des malens in vil manicherley sachen zu ritterspilen zu gepew und zu erfindung newer werk gepraucht, dadurch er das volendt hat, die er sonst nit het mögen volpringen.²⁶⁵

²⁶⁴Müller 1982, S. 242f.

²⁶⁵Schultz 1888, S. 74.

In diesem Kapitel konstatiert Maximilian jedoch lediglich die allgemeine Nützlichkeit des Malens (bzw. Zeichnens)²⁶⁶ für die Kriegsführung, ohne die konkrete Anwendung bekannt zu geben, die *kunigen und hauptleutn vorbehalten* sei. Der Grund dafür verbirgt sich in der Formulierung von der *haimlichkeit* des Malens.²⁶⁷ Im Zusammenhang mit dem Kriegswesen, einem Bereich, in dem schon immer äußerst sensibel mit Wissen und Informationen umgegangen wurde, erhält das Malen den Charakter einer Geheimwissenschaft. Was Maximilian vorsichtig verschwieg, sprach wenige Jahre später Francisco de Hollanda aus, indem er Michelangelo folgende Worte in den Mund legte:

Welch größeren Freundschaftsdienst kann ein tapferer Anführer den Neulingen und unerfahrenen Soldaten leisten, als wenn er ihnen vor dem Kampfe im Bilde diejenige Stadt zeigt, welche sie zu bestürmen, oder den Fluß, die Berge und Landhäuser, an denen vorbei sie am nächsten Tag ihren Weg zu nehmen haben? ... Nicht minder ersehen wir aus den Commentaren des Herrschers Julius Caesar, welche wichtigen Dienste ihm die von einem tüchtigen Manne seines Heeres ausgeübte Zeichenkunst geleistet hat ... Ich behaupte sogar, daß kein moderner Heerführer, der große Massen befehligt, ohne Zeichen- und Malerkunst zu üben und zu verstehen, jemals große Taten vollführen und sich Waffenruhm erwerben kann.²⁶⁸

Hier ist also die konkrete Bedeutung der Zeichnung und Malerei für den modernen Heerführer angesprochen. Mit Hilfe einer bildlichen Darstellung konnten nicht nur die besten Möglichkeiten für die Belagerung und den Sturm auf eine Stadt gefunden, sondern zugleich auch die Krieger in ihren Aufgaben unterwiesen werden. In diesem funktionellen Zusammenhang besteht die Aufgabe der Kunst darin, die topographischen Gegebenheiten wahrheitsgetreu wiederzugeben und die Grundlage für taktisch- strategische Überlegungen zu bieten.

Die Frage, ob Maximilian noch im Erwachsenenalter selbst gezeichnet hat, ist von der Forschung erwogen worden, blieb aber bisher ohne Nachweis.²⁶⁹ Wie auch bei den anderen Handwerken und Künsten, deren Beherrschung sich Maximilian im

²⁶⁶Zur synonymen Verwendung von *gemäl* für Gemälde, Zeichnungen und Holzschnitten bei Treitzsaurwein siehe Rudolf 1980, S. 172.

²⁶⁷Der Begriff *haimlichkeit* hat auch im Frühneuhochdeutschen schon die moderne Bedeutung von Geheimnis, Grimm Bd. 10, Sp. 879-882; Beispiele für die explizit formulierte Geheimhaltung militärischen Wissens im 15. und 16. Jahrhundert siehe auch Schmidtchen 1990, u.a. S. 241, 264.

²⁶⁸Hollanda (1899), S. 92.

²⁶⁹Die Forschung schrieb Maximilian z. T. die Entwurfszeichnungen zu, siehe Maximilian (1888); Benesch/Auer 1957, S. 31f.; Petermann 1956, S. 60; Egg 1969, S. 94.

Weisskunig rühmt, muß man davon ausgehen, daß der Herrscher über Grundkenntnisse verfügte, die es ihm ermöglichten, die Arbeit der für ihn tätigen Wissenschaftler, Künstler, Handwerker oder Schreiber zu überwachen. Diesen Aspekt stellt auch der Holzschnitt Hans Burgkmairs²⁷⁰, der das Kapitel *Wie der jung weiß kunig malen lernet* illustriert, in den Vordergrund. (Abb.34) Der Weißkunig wird während eines Besuchs in einer Malerwerkstatt gezeigt; er ist hinter den an einer Staffelei sitzenden Künstler getreten, der Musterdarstellungen für Waffen, Rüstungen und Tiere entwirft,²⁷¹ und weist mit der ausgestreckten Hand auf das Blatt. Diese Geste des Herrschers wird durch die Bildunterschrift erklärt: *Der lust und die geschicklichkeit, so er in der angebung des gemeldes gehabt, und bey seiner ingeni die pesserung desselben.*²⁷² Seine Kenntnisse dienten Maximilian also dazu, den Künstlern detaillierte Anweisungen zu geben und ihre Arbeiten zu korrigieren. Davon hat er beim Überwachen der von ihm in Auftrag gegebenen Werke intensiv Gebrauch gemacht, worauf später noch zurückzukommen sein wird. Hier sei nur schon einmal erwähnt, daß die Forschung davon ausgeht, daß er sich die Arbeiten nicht nur vorlegen ließ, sondern auch eigenhändig Korrekturen anbrachte. Eine nachträglich eingezeichnete Burg im Hintergrund eines Blattes aus der *Historia Frederici et Maximiliani* wird ihm zugeschrieben.²⁷³

Es ist aus heutiger Sicht jedoch nicht einfach, sich einen Eindruck davon zu verschaffen, wie für militärische Planungen eingesetzte Bilder konkret aussahen. Strategische Lageskizzen, in denen militärische Entscheidungen durch bildliche Darstellungen der örtlichen Gegebenheiten vorbereitet werden, sind aus der Zeit Maximilians nicht erhalten. Eine Vorstellung über den Einsatz von Bildern in der militärischen Praxis vermitteln aber die Kriegsordnungen und militärtechnische Lehrschrif-

²⁷⁰Maximilian (1888), S. 75; der Holzschnitt von Burgkmair wurde nach dem Probedruck korrigiert; ein Hirschgeweih, das österreichische Bindschild und ein Spruch, die sich an einer Wand hinter Maximilian befanden, fehlen in der endgültigen Fassung, vgl. Hollstein 1949ff., Nr. 445; siehe auch Kat Augsburg 1973, Nr. 183, 184.

²⁷¹Falk 1974, Nr. 183; Kaulbach (Stuttgart 1994, S. 12), deutet die dargestellten Objekte als "'hieroglyphische' Zeichen dessen, was dieser [der Kaiser] beherrscht: Kanone, Helm und Harnisch stehen für die Waffenherstellung, und militärischen Fähigkeiten, Gemse, Schwein und Hirsch für die Jagd, ein stilisierter Löwe für die Heraldik".

²⁷²Kaulbach (Stuttgart 1994, S. 12) geht sogar so weit, die Geste des ausgestreckten Arms als unmittelbare Wirkung des kaiserlichen *ingeniums* durch den Maler hindurch auf das Blatt zu interpretieren.

²⁷³Egg 1969, S. 95.

ten.²⁷⁴ Im Unterschied zu den im späten Mittelalter weit verbreiteten illustrierten Handschriften zur Waffentechnik, die sich im wesentlichen mit den Anwendungsbereichen und der Verbesserung von Waffen, insbesondere der Feuerwaffen beschäftigten, werden in den Kriegsordnungen und Lehrschriften organisatorische, taktische wie auch rechtliche Fragen zur Kriegsführung behandelt. Während bei den von den jeweiligen Fürsten erlassenen Kriegsordnungen Regelungen für das *ius in bello* im Zentrum stehen, sind für unsere Frage die erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts aufkommenden Lehrschriften von besonderem Interesse. Als die beiden frühesten Lehrschriften dieser Art gelten das kurz nach 1484 verfaßte Kriegsbuch Philipps von Seldenecks und das 1516 Karl V. gewidmete Werk Philipps von Cleve, in denen die Autoren ihre persönlichen Erfahrungen in Form von praktischen Anweisungen und theoretischen Überlegungen zur Feldbestellung schriftlich niedergelegt haben.²⁷⁵ Zur Veranschaulichung der verschiedenen Möglichkeiten der Organisation geschlossener Formationen werden schematische Zeichnungen verwendet. Diese illustrieren jedoch nur die theoretischen Möglichkeiten, die Übertragung auf eine konkrete Situation leisten sie nicht.²⁷⁶

Die Bedeutung, die Maximilian der Kunst für das Kriegswesen zuerkannte, wird an einem Auftrag ersichtlich, den sein Innsbrucker Hofmaler Jörg Kölderer ausführte. Kölderer fertigte um 1508 Zeichnungen von Befestigungsanlagen in Südtirol und Friaul an, deren Ausbau offensichtlich im Zusammenhang des Krieges mit den Venezianern geplant war.²⁷⁷ (Abb.35) Die Zeichnungen, die mit kartographischer Genauigkeit die Topographie und die Beschaffenheit der Festungen wiedergeben, sind künstlerisch wenig anspruchsvoll. Es ist sowohl auf eine kompositorische Anordnung der Bildelemente verzichtet worden als auch auf die vollständige Ausführung - die Gegenstände, die für den Auftraggeber von Interesse waren, sind detailliert

²⁷⁴Siehe dazu Jähns 1899; Schmidtchen 1990, S. 24-33.

²⁷⁵Schmidtchen 1990, S. 32 weist darauf hin, das die Niederschrift persönlicher Erfahrungen erstmals in den deutschen militärtechnischen Schriften gegen Ende des 15. Jahrhunderts festzustellen ist, während in den italienischen Werken noch für längere Zeit die Rezeption antiker Autoren durch Theoretiker vorherrscht.

²⁷⁶Schmidtchen 1990, S. 32f. erwähnt ein Werk eines anonymen Verfassers (P 5014, Wien), daß einzigartig in seiner Zeit sei, da Waffen und Kriegsgerät im militärischen Einsatz, wohl im Zusammenhang konkreter Schlachten (vermutlich der Alte Züricher Krieg) gezeigt werden. Es handele sich um Instruktionen zur Handhabung von Waffen wie auch um eine Bilderchronik realer kriegerischer Ereignisse, die wahrscheinlich für Friedrich III. angefertigt wurde.

²⁷⁷Wien, Österreich. Nat. Bibl. Cod. Vind. 2858, Papier, 31 x 22,1 cm; Wiesflecker 1971/1986, Bd. 5, S. 516; Wien 1959, Nr. 25; Innsbruck 1969, Nr. 477.

dargestellt, der Hintergrund wird nur mit wenigen Strichen angegeben. Die Funktion dieser Werke ist eine dienende: Auf ihrer Grundlage sollten Pläne zur Verstärkung der Grenzbefestigungen entworfen werden.

Im Zusammenhang mit den im 16. Jahrhundert geführten Paragone-Diskussionen in der italienischen Kunsttheorie konnte gezeigt werden, daß man das Bild für besonders geeignet hielt, militärische Ereignisse darzustellen, offenbar weil man ihm eine größere Anschaulichkeit, die bei diesem Gegenstand verlangt wurde, zuschrieb. Diese Qualität des Bildes kam auch bei technisch-strategischen Zeichnungen, wie den soeben genannten Aufnahmen Kölderers von Südtiroler Festungsanlagen, zum Tragen. Die enge Verknüpfung von Bildern mit dem Kriegswesen, wie sie um die Wende zum 16. Jahrhundert vielfach zu beobachten ist, spiegelt sich in der militärischen Ausbildung Maximilians wieder, zu der auch das Erlernen des Malens als Voraussetzung für einen guten Feldherrn gehörte. Vor diesem Hintergrund scheint es nun nicht mehr ausgeschlossen, daß das Vorherrschen kriegerischer Ereignisse in den zuletzt verfaßten Teilen des *Weisskunig* Maximilian bewogen habe mögen, dem Bild vor dem Text den Vorzug zu geben.

Der Anspruch auf Authentizität

Es wird nun zu fragen sein, welche Forderungen Maximilian an die Darstellungen seiner Schlachten stellte und wie sich grundsätzlich die Illustrationen des *Weisskunig* zu den oben skizzierten Ansprüchen an ein Schlachtenbild, nämlich historische Fakten besonders anschaulich darzustellen und für technisch-strategische Zwecke brauchbar zu sein, verhalten. Aufschluß darüber soll zunächst ein Vergleich der Zeichnungen für Grünpecks *Historia* mit den Schlachtenbildern des *Weisskunig* geben, bevor der komplexe Entstehungsprozeß der Illustrationen von der Entwurfsskizze zum publikationsfähigen Holzschnitt eingehender analysiert wird.

Als Grünpeck dem Kaiser die *Historia* mit den Zeichnungen Altdorfers vorlegte, hatte dieser bei einigen Bildern auf die entsprechenden Darstellungen im *Weisskunig* hingewiesen, die zu diesem Zeitpunkt also schon fertig gewesen sein müssen und denen Maximilian im Vergleich mit den Altdorfer-Zeichnungen den Vorzug gab. Was aber genau kritisierte er an den Zeichnungen und inwiefern unterscheiden sich

die Holzschnitte von diesen? Die *Schlacht von Guinegate*²⁷⁸ (bei Therouanne) für den *Weisskunig* sieht tatsächlich anders aus als die Darstellung dieses Ereignisses von Altdorfer für die *Historia*. In einer Landschaft mit sehr hochliegendem Horizont sind die Kämpfe der verschiedenen Abteilungen in vier Reihen übereinandergestaffelt wiedergegeben. Im Vordergrund ist die burgundische, deutlich mit Wappen gekennzeichnete Artillerie aufgeföhren. Dahinter kampfren in zwei Reihen gegliedert die Fußsoldaten Maximilians gegen ihre französischen Gegner. Während am Bildrand die niederländischen und deutschen Knechte sich noch in geordneter Aufstellung befinden, löst sich diese zur Bildmitte hin, wo das eigentliche Kampfgeschehen stattfindet, auf, die Franzosen hingegen haben bereits - einige mit angstvoll verzehrten Gesichtern - die Flucht ergriffen. Die Truppen Maximilians werden von einem Troßwagen, der an ihrer Seite fährt, unterstützt. Auch der im Hintergrund kämpfenden Reiterei, die ebenfalls in zwei Reihen gegeneinander angetreten ist, ist ein solcher Wagen beigegeben. Die Troßwagen und die im Vordergrund plazierten Feldschlangen, für den Einsatz im Feld verwendete kleinere Geschütze, fehlen in der Zeichnung für die *Historia*. Mit den Wagen aber spielt der Holzschnitt auf Maximilians entscheidenden taktischen Einfall an, seine Fußsoldaten durch die Wagenburg vor seitlichen Angriffen zu schützen. Es ist damit also ein aus strategischer Sicht wichtiges Detail des Schlachtverlaufs wiedergegeben. Etwas anders verhält es sich mit der Artillerie. Es ist durchaus richtig, daß Maximilian mit den burgundischen Geschützen in die Schlacht zog, nur verlor er sie schon beim ersten Angriff. Damit wird deutlich, daß der Holzschnitt ebenso wie die Zeichnung das Geschehen simultan wiedergibt. In diesem Sinne ist auch die Reiterschlacht im Hintergrund zu verstehen, wo allerdings, wiederum historisch nicht korrekt, die burgundischen Ritter ihre französischen Gegner in die Flucht schlagen. Maximilian selbst, der von Altdorfer noch deutlich herausgehoben im gemeinsamen Kampf mit seinen Knechten gezeigt worden war, ist nicht mehr dargestellt.

Der Vergleich der beiden Darstellungen der *Schlacht von Guinegate* zeigt, daß der Holzschnitt für den *Weisskunig* mit der Wagenburg und der Artillerie strategisch wichtige Details des Ereignisses wiedergibt, die bei der *Historia* fehlen. Dennoch ist der Holzschnitt nun nicht eine in allen Einzelheiten historisch getreue Darstellung der Schlacht. Die Niederlage der Reiter Maximilians ist in einen Sieg umgemünzt und

²⁷⁸Musper 1956, S. 76, Bildunterschrift *Der alt streit vor terabanna*.

durch die simultane Darstellungsform erhält die prominent in den Vordergrund gestellte Artillerie eine Bedeutung, die ihr nicht zukam. Dennoch werden es genau diese beiden ikonographischen Elemente gewesen sein, aufgrund derer der Kaiser den Holzschnitt der Zeichnung vorzog. Mag dabei die detailliertere Darstellung für den *Weisskunig* auch einen Anspruch auf eine strategisch und historisch korrekte Ereignisschilderung erkennen lassen, so trägt sie aber gleichermaßen dazu bei, den Ruhm Maximilians als Feldherr anschaulich zu vermitteln. Die zahlreichen Geschütze sind Zeichen der militärischen Stärke, die Wagen Hinweis auf das strategische Talent des jungen Heersführers und die Überlegenheit sowohl der Fußsoldaten als auch der Ritter Ausdruck des umfassenden Sieges.

Nun ist allerdings nicht für alle Schlachtenbilder des *Weisskunig* die Darstellung solch spezifischer Details charakteristisch. Die Illustration zur *Schlacht bei Den-dermonde*²⁷⁹ (1484), einem Ereignis aus dem flandrischen Krieg, enthält keine Hinweise darauf, daß auch diese Eroberung durch eine List Maximilians erreicht wurde. Um in die stark befestigte Stadt eindringen zu können, ließ er zwei Wagen mit Soldaten, die als Mönche und Nonnen verkleidet waren, zu einem der Stadttore fahren. Die Wagen wurden auf der Brücke umgeworfen und die herbeieilenden Torwachen von den verkleideten Soldaten niedergemacht, so daß nun der Erzherzog mit seinen fünfhundert Rittern in die Stadt einreiten konnte. Der Holzschnitt von Hans Burgkmair zeigt im Vordergrund neben drei Geschützen das wartende Reiteraufgebot. (Abb.36) Der Kampf der Fußsoldaten vor den Toren der Stadt läßt jedoch nichts von der Kriegslist Maximilians erahnen. Dargestellt ist ein ganz gewöhnliches Landsknechtsscharmützel, bei dem die Knechte Maximilians den Sieg davontragen. Größere Genauigkeit weist dagegen die Stadtansicht mit einigen charakteristischen Gebäuden und insbesondere die durch die Belagerung zerstörten Befestigungsanlagen auf, obwohl es sich aber auch nicht um detailgetreue Wiedergaben nach der Natur handelt. Diese auf wenige, charakteristische Details reduzierte Darstellungsform ist typisch für die Schlachtenbilder Hans Burgkmairs.

Im Unterschied zur *Schlacht bei Guinegate*, die bisher keinem der beteiligten Künstler sicher zugeschrieben werden konnte, verzichtet Burgkmair auf die Darstellung narrativer Details, die besonders bezeichnend für ein Ereignis sind. Der von

²⁷⁹Musper 1956, S. 92.

ihm entworfene Holzschnitt weist dagegen eine größere kompositorische Einheitlichkeit auf. Die Bildfläche ist in mehrere horizontale Streifen gegliedert, denen jeweils ein ikonographisches Element zugewiesen wird: dem Vordergrund die Reiterei und die Geschütze, dem Mittelgrund die zerstörte Befestigungsanlage und die Kampfszene, den Abschluß bildet die Stadtansicht. Figuren und Landschaft bzw. Gebäude sind der Darstellungsform nach deutlich unterschieden, indem die Figuren kleinteilig und mit mehr Binnenzeichnung, die Architektur und das Gelände dagegen mit vergleichsweise weniger Strichen wiedergegeben sind. Die Verbindung zwischen diesen einzelnen Kompartimenten wird räumlich, durch die in die Bildtiefe gerichteten Feldschlangen, und flächig, durch die hochaufragenden Lanzen der Ritter, die die Gebäude der Stadt überschneiden, erzielt.

Diese historisch vereinfachende, dabei aber höchst artifizielle Darstellungsform ist besonders gut an den Holzschnitten zu beobachten, die jüngst vergangene Geschehnisse wiedergeben, aber chronologisch zuletzt angefertigt wurden. Hier hat Burgkmair, der mit über fünfzig Schlachtenbildern den größten Teil für den *Weisskunig* übernommen hatte, seinen persönlichen Stil voll entwickelt. Die *Schlacht von Ravenna*²⁸⁰ (11. April 1512), eine bedeutende Auseinandersetzung zwischen den mit den Franzosen verbündeten Kaiserlichen und den zur Heiligen Liga zusammengeschlossenen Truppen des Papstes, der Spanier und der Venezianer während des Krieges um Italien, kann exemplarisch für die zuletzt angefertigten Werke stehen. (Abb.37) Im Bildvordergrund sind Feldschlangen positioniert, die auf das Schlachtgeschehen im Mittelgrund gerichtet sind. In zwei Reihen hintereinander gestaffelt wird dort der Kampf zwischen Fußtruppen und Reitern getrennt ausgefochten. An einen schmalen Landschaftsstreifen schließt sich im Hintergrund die Stadtansicht von Ravenna an. Die Schlachtreihen lassen mehrere Phasen des Geschehens erkennen. Während die hinteren Reihen noch in geordneter Aufstellung warten, sind die vorderen bereits auf den Gegner gestoßen. Gefallene und Fliehende auf der Seite der Liga nehmen den Ausgang der Schlacht vorweg. Auch eine im Vordergrund am Boden liegende spanische Fahne steht für die Niederlage der ligistischen Truppen. Die gegnerischen Parteien sind nur anhand ihrer Fahnen zu unterscheiden, die sich über den dichten Figurenblöcken erheben. Eine Vielzahl von Lanzen und Helmen

²⁸⁰Schultze 1888, S. 350; Musper 1956, S. 193; zum Verlauf der Schlacht siehe Wiesflecker 1971/1986, Bd. 5, S. 100.

impliziert eine große Menge von Kriegeren. Nur an den Rändern sind einzelne Figuren herausgelöst, die durch ihre kraftvollen Bewegungen sowie die Stoßrichtung der Lanzen den Eindruck eines dynamischen Kampfes vermitteln.

Obwohl die Handlung in mehreren Phasen geschildert wird, bleibt diese verdichtete Darstellung wenig spezifisch und läßt den genauen Verlauf des Geschehens nicht erkennen. Auf dramatische Höhepunkte wie die Gefangennahme der gegnerischen Feldherrn wurde verzichtet, und auch auf die große Zahl von mehr als 20.000 Gefallenen gibt die Darstellung keinen Hinweis.²⁸¹ Statt dessen wird die Niederlage der Liga durch die Flucht der Soldaten und ihre zu Boden gehende Fahne veranschaulicht. Über die topographische Situation gibt lediglich die Ansicht von Ravenna Auskunft, die jedoch nur wenige charakteristische Gebäude hervorhebt.

Tilmann Falk hat diese auf das Wesentliche reduzierte, zum Formelhaften neigende Wiedergabe von Handlung und Landschaft als "Bildstenogramm"²⁸² bezeichnet, bei dem Einzelheiten des Geschehens und des Geländes nicht berücksichtigt werden. Das Interesse an einer künstlerisch überzeugenden Darstellungsform dominiert hier auf Kosten der bloßen Informationsvermittlung. Bei der *Schlacht von Ravenna* erzeugen die vom unteren Bildrand überschnittenen Feldschlangen Räumlichkeit und suggerieren einen nahen Betrachterstandpunkt, die extremen Bewegungen der Krieger vermitteln den Eindruck kämpferischer Dynamik und die sorgfältige Hintereinanderstaffelung der einzelnen Motive sorgt für eine übersichtliche Darstellung. Es ist nicht eigentlich der Verlauf des Geschehens das Anliegen der Darstellung, sondern das Ergebnis, der Sieg der Truppen Maximilians, der überdeutlich

²⁸¹Wiesflecker 1971/1986, Bd. 4, S. 100.

²⁸²Augsburg 1973, S. 190.

unter Verwendung von symbolischen Szenen - wie der zu Boden gehenden Fahne der Liga - dem Betrachter vermittelt wird. Auf den ersten Blick scheint hier das strategisch-taktisch Interesse an der Darstellung eher von untergeordneter Bedeutung zu sein. Eine Untersuchung des Entstehungsprozesses der Holzschnitte wird jedoch zeigen, daß dieser Eindruck täuscht.

Die Werkgenese der Holzschnitte für den *Weisskunig*

Über die Werkgenese der Holzschnitte für den *Weisskunig* wußte man bis vor kurzem nur, daß sie nach Skizzen angefertigt wurden. Erst ein Band mit mehr als zweihundert Zeichnungen für den *Weisskunig* und den *Freydal*, den Karl Rudolf vor einigen Jahren in der Biblioteca Apostolica Vaticana gefunden hat, brachte neue Erkenntnisse zum Werkprozeß und zu den Interessen des kaiserlichen Auftraggebers.²⁸³ Die bis zu diesem Zeitpunkt bekannten Zeichnungen waren von der Forschung kaum beachtet worden, da man sie nicht als Entwürfe, sondern als Reinzeichnungen nach Skizzen ansah, die nichts mehr vom künstlerischen Entwurfsprozeß vermitteln würden.²⁸⁴ Der Vat. Lat 8570 enthält nun beide Typen von Zeichnungen, die Entwurfsskizzen und die dazugehörigen Reinzeichnungen als Vorlagen für die Holzschnitte. Ein Vergleich von Skizzen, Zeichnungen und Holzschnitten zeigt, daß bei jedem Schritt deutliche Veränderungen vorgenommen wurden.

Für die Schlacht bei Verona (1509), ein weiteres Ereignis aus dem italienischen Krieg, läßt sich anhand der Zeichnungen und des Holzschnittes von Burgkmair der Entwurfsprozeß folgendermaßen rekonstruieren. Es handelt sich um einen gegen Ende 1509 von den Venezianern versuchten Vorstoß gegen Verona (*bern, pern*), das seit den erfolgreichen Eroberungen in der ersten Hälfte des Jahres von den verbündeten kaiserlichen und französischen Truppen besetzt gehalten wurde. Die Skizze mit der Überschrift *ab[er] berni als die knecht herausgefallen in das leger pern* zeigt den Ausfall kaiserlicher Soldaten aus der Stadt, die von Venezianern - die an den Fahnen eindeutig zu erkennen sind - belagert wird. (Abb.38) Die Abwehrmaßnahme gelingt und die Belagerer werden in die Flucht geschlagen. Mit raschen Federstrichen ist die Komposition festgehalten worden, die im Bildaufbau der oben beschriebenen

²⁸³Rudolf 1980; Rudolf 1983.

²⁸⁴Petermann 1956, S. 72.

Schlacht von Ravenna entspricht: Das Lager der Venezianer rechts im Vordergrund, die vor der Stadt aufgestellte Artillerie in der Bildmitte, auf die ein Zug von Landsknechten stößt, der aus der im Hintergrund liegenden Stadt heranrückt, weitere Belagerungsszenen rechts auf einem Hügel, dazwischen einzelne Figuren, Gefallene oder Fiehende. Die nur im Umriß gezeichneten Figuren sind als militärische Formationen zu Blöcken geordnet, die topographischen Gegebenheiten in Form von verschiedenen Hügeln angegeben. Am weitesten ausgeführt ist die Stadtansicht von Verona; die Architektur ist unter Hervorhebung einiger charakteristischer großer Gebäude und der durch die Belagerer bereits beschädigten Befestigungsanlage detailliert wiedergegeben.

Nach dieser im Breitformat angelegten Skizze wurde eine Reinzeichnung im Hochformat angefertigt, die als Vorlage für den ebenfalls hochformatigen Holzschnitt diente.(Abb.39) Die Komposition ist im wesentlichen beibehalten, durch die Formatänderung jedoch dichter gedrängt. Hatte die breitformatige Skizze noch den Eindruck eines Ausschnittes aus einer weiten Landschaft vermittelt, so wirkt die Reinzeichnung stärker konstruiert. Allein betrachtet scheint die Zeichnung nicht an einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe des Ereignisses orientiert zu sein. Im Vergleich mit der Skizze sind jedoch Veränderungen zu beobachten, die ein besonderes Interesse an der korrekten Darstellung militärtechnischer Details erkennen lassen. Die Artillerie ist strategisch sinnvoller positioniert, die ausfallenden kaiserlichen Truppen, die auf der Skizze die Geschütze erobern, stehen nun einer gegnerischen Streitmacht gegenüber und werden auch an der linken Flanke angegriffen. Die Zitadelle auf dem rechten Hügel, weist jetzt erhebliche Spuren der Belagerung auf und ist einem Sturmangriff ausgesetzt, der aber erfolgreich von den Verteidigern abgewehrt wird. Auch die Ansicht Veronas ist an entscheidenden Punkten verändert worden. Es fehlen zwei vor der Stadt liegende Gebäude, rechts neben dem Stadttor ist ein mächtiger Turm ergänzt worden, der vom Artilleriebeschuß stark zerstört ist. Der zentrale Turm, der zuvor mit einer zwiebelartigen Kuppel bekrönt war, dominiert nun als wesentlich verbreiteter Zentralbau, auf dem die kaiserliche Fahne weht, die Vedute.²⁸⁵ Ein in der Skizze unscheinbarer kleiner Turm kann in der Reinzeichnung

²⁸⁵Bisher ist unklar, welches Gebäude gemeint ist; in Sebastian Münsters *Cosmographia*, Basel 1550, findet sich auf S. 222f. statt einer Stadtansicht die Ansicht der Arena, an deren Scheitelpunkt ein Janustempel mit Kuppel wiedergegeben ist; es handelt sich dabei vermutlich um eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes des antiken Gebäudes. Obwohl keine Ähnlichkeit zwischen dem

anhand der für die Veroneser Architektur typischen fialenartigen Ecktürmchen als Campanile von S. Fermo identifiziert werden.

Im Unterschied zur Skizze gibt die Zeichnung die Topographie wie auch die Handlung genauer wieder. Die Verbesserung der Vedute könnte anhand von nach der Natur gearbeiteten Vorlagen erfolgt sein. Diese Vorgehensweise entspräche zumindest dem Verfahren, das bei der Illustrierung von Hartmann Schedels Weltchronik (1493) angewandt wurde. Die darin enthaltenen authentische Stadtansichten sind zum Teil nach eigenhändigen Aufnahmen der Nürnberger Künstler Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff oder nach entsprechenden Vorlagen anderer Künstler angefertigt worden.²⁸⁶ Es gibt jedoch keinen konkreten Hinweis darauf, daß diese Praxis für die Stadtansichten des *Weisskunig* eingesetzt wurde.²⁸⁷ Dagegen spricht, daß es für die Vielzahl der im Hintergrund der Schlachtenbilder dargestellten Veduten, auch häufig kleinerer Orte, unmöglich gewesen sein wird, jeweils naturgetreue Vorlagen zu bekommen. Da die Ansicht von Verona in der detaillierteren Reinzeichnung aber dennoch Ortskenntnisse voraussetzt, muß man davon ausgehen, daß Informationen von Augenzeugen des Ereignisses bei der Werkgenese der Illustrationen berücksichtigt wurden. Dafür spricht auch die präzisere Wiedergabe des Geschehensverlaufs, insbesondere die Einfügung des durch Artilleriebeschuß zerstörten mächtigen Turms. Der Kaiser selbst, der als Auftraggeber die einzelnen Schritte des Werkprozesses kritisch begleitete und sich die Zeichnungen nach jedem Arbeitsgang wieder zur Korrektur vorlegen ließ,²⁸⁸ wird in diesem Falle seine Kenntnisse von der Topographie der Stadt eingebracht haben, in der er sich kurz vor dem Ereignis aufgehalten hatte.²⁸⁹ Obwohl er bei dem französischen Sturmangriff nicht persönlich zugegen war, konnten ihm aber Berichte und vielleicht sogar Skizzen vom Verlauf der Belagerung zur Verfügung gestanden

Holzschnitt bei Münster und der Stadtansicht im *Weisskunig* besteht, könnte der Zeichner möglicherweise eine andere Vorlage verwendet haben, in der das antike Gebäude so dargestellt wurde. Eine andere Möglichkeit wäre, daß es sich bei diesem Gebäude um ein reines Phantasieprodukt handelt, das stellvertretend für antike Gebäude in der Stadt steht.

²⁸⁶Zu den Stadtansichten siehe Rücker 1988, S. 115-117.

²⁸⁷Die *Schedelsche Weltchronik* selbst kann nicht als Vorlagenreservoir gedient haben, da sie keine Ansichten von kleineren italienischen Städten enthält. Einzelne Stiche von Stadtansichten sind im 15. Jahrhundert noch selten und oft nicht eindeutig zu identifizieren; siehe die vermeintliche Ansicht von Padua in der Schedelschen Sammlung, München 1990, Nr. 85.

²⁸⁸Zur Kontrolltätigkeit Maximilians siehe Rudolf 1980, S. 177.

²⁸⁹Wiesflecker 1971/1986, Bd. 4, S. 63.

haben, anhand derer er selbst oder aber die beauftragten Künstler die Veränderungen vornahmen. Erst wenn der Kaiser sein Einverständnis mit einem *das gemäl ist also recht* vermerkt hatte, wurden die Zeichnungen an die drei genannten Augsburger Künstler zum Übertragen auf die Druckstöcke weitergeleitet.²⁹⁰

Wie sich an der *Schlacht von Verona* studieren läßt, entspricht der fertige Holzschnitt als Endprodukt des Werkprozesses im wesentlichen der ausgeführten Zeichnung. (Abb.40) Einige Veränderungen, wie etwa die nochmalige Verdichtung der Komposition, eine Vereinfachung der Gebäude und die im Verhältnis zur Architektur proportional zu groß geratenen Figuren, ergeben sich aus der Technik des Holzschnittes, der nur begrenzt für kleinteilige Darstellungen geeignet ist. Veränderungen hinsichtlich der Figuren - die Kämpfenden haben gedrungenere Proportionen und bewegen sich dynamischer - sind vorwiegend stilistischer Art und damit zu erklären, daß die Reinzeichnungen nicht von den gleichen Künstlern stammen, die die Zeichnungen auf die Druckstöcke übertragen und auch signiert (Burgkmair, Beck, Schäufelein, Springinklee) haben.²⁹¹ Diesen blieb ein gewisser Spielraum für die konkrete Umsetzung.

Die Rekonstruktion des Werkprozesses von der Skizze über die Zeichnung zum Holzschnitt hat verdeutlicht, daß das Ziel der wiederholten Überarbeitungen die historische, topographische und militärisch-technische Korrektheit der Darstellung war.²⁹² Weitere Beispiele aus dem *Weisskunig* belegen diese Intention. Eine Skizze, die den Kaiser zu Pferd mit erhobener Lanze vor drei knienden Utrechtern zeigt, ist über dem Reiter mit der Notiz versehen: *ain klains rössl auf landsknechtisch*.²⁹³ (Abb.41) So wie dem Kaiser hier das Pferd ursprünglich zu groß geraten war und er ein kleineres, bei den Landsknechten übliches Pferd wünschte, weil er ein

²⁹⁰Musper Abb.1, Tafel 1; siehe auch Peterman 1956, S. 73; auf einigen dieser Reinzeichnungen (Vat. Lat. 8570, f. 76v, 87v) ist zudem der Name *Hanns* vermerkt; das könnte ein Hinweis darauf sein, daß bei dieser abschließenden Begutachtung offensichtlich auch der Zeichner (in diesem Fall wohl Hans Burgkmair) für den Holzstock bestimmt wurde.

²⁹¹Die Entwurfsskizzen konnten bisher noch nicht zugeschrieben werden. Im Hinblick auf den Entwurfsprozeß ist aber davon auszugehen, daß diese in Österreich, in der unmittelbaren Umgebung Treitzsaurweins, entstanden sein müssen und dort dem Kaiser zum Korrigieren vorgelegt wurden, bevor sie dann nach Augsburg zur Vorbereitung der Holzschnitte gesandt wurden.

²⁹²Dagegen charakterisiert Hale (1990, S. 182), der die Aufsätze von Rudolf nicht kannte, die Schlachtenbilder des *Weisskunig* als formelhafte Darstellungen, die von Maximilian auch nicht kritisiert worden seien.

²⁹³Vat. Lat. 8570, 85v; Rudolf 1980, S. 191.

solches geritten hatte, so korrigierte er bei anderen Zeichnungen die Kleidung und Insignien der Figuren, ihre Anzahl und Stellung im Bild.²⁹⁴ Für länger zurückliegendes Geschehen wurden zeitgenössische Münzen, Medaillen und Flugblätter als Vorlagen verwendet, um bestimmte Ereignisse historisch getreu wiederzugeben. Bei Darstellungen, die den jungen Weisskunig zeigten, bedienten sich die Künstler einer Medaille als Vorlage, die Jean de Candida anlässlich der Vermählung Maximilians mit Maria von Burgund im Jahre 1477 angefertigt hatte.²⁹⁵ Ebenso galt Burgkmairs Flugblatt einer Schlacht aus dem bayrisch-pfälzischen Erbfolgekrieg (*Die behemsch schlacht*), die kurz nach dem Ereignis entstanden war und als Vorlage für die Darstellung dieses Ereignisses im Weisskunig verwendet wurde, als authentische Schilderung des Geschehens.²⁹⁶(Abb.42) Hinsichtlich des Anspruchs auf Wahrheitstreue wurden an ein Schlachtenbild dieselben Anforderungen gestellt wie an ein Porträt.

Der Anspruch Maximilians, seine Taten historisch getreu darzustellen, wird darüberhinaus aus der Tatsache ersichtlich, daß kein Druckstock mehrmals verwendet wurde. Für jedes Ereignis war ein individuelles Bild vorgesehen. In dieser Hinsicht stellte er sich an die Spitze der zeitgenössischen Buchkunst. Er übertraf nicht nur die große Masse der gedruckten Chroniken und anderen illustrierten Bücher, die mit deutlich weniger Holzschnitten, zudem unter häufiger Verwendung derselben Stöcke ausgestattet waren, sondern auch die 1493 erstmals erschienene Schedelsche Weltchronik.²⁹⁷ Dieses damals größte Buchunternehmen zeichnete sich unter anderem dadurch aus, daß es authentische Stadtansichten enthielt, deren Druckstöcke nicht mehrfach verwendet wurden.²⁹⁸ Der größte Teil der Darstellungen von Städten, Regionen und Ländern waren aber noch reine Phantasiewerke, bei denen ein Stock auch mehrfach abgedruckt wurde.²⁹⁹ Diese Vorgehensweise hängt zum einen mit den hohen Kosten zusammen, die mit der Illustration von Büchern verbunden waren.³⁰⁰

²⁹⁴Rudolf 1980, S. 187ff.

²⁹⁵ Rudolf 1983, S. 67.

²⁹⁶Rudolf 1983, S. 66ff.

²⁹⁷Rücker 1988.

²⁹⁸Zu den Stadtansichten siehe Rücker 1988, S. 115-117.

²⁹⁹So wurde z. B. ein Druckstock für die Ansichten von Trier, Padua, Marseille, Metz, und Nizza verwendet, siehe Rücker 1988, S. 117.

³⁰⁰Zu den ökonomischen Faktoren des Buchwesens um 1500 siehe Landau/Parshall 1994, S. 234ff.; wie bereits erwähnt, konnte die aufwendige Produktion der Schedelschen Chronik nur durch die finanzielle Unterstützung von Teilhabern geleistet werden.

Insofern muß Maximilians Entscheidung, den *Weisskunig* mit einer so großen Zahl von Holzschnitten auszustatten, auch als Ausdruck seines Repräsentationsbedürfnisses nach prachtvoller Selbstdarstellung betrachtet werden. Wie jedoch die Werkgenese der Holzschnitte gezeigt hat, waren es nicht allein diese äußerlichen Gründe, die Maximilian dazu bewogen haben, insbesondere den *Weisskunig* mit so vielen Bildern zu versehen. Es war auch sein historiographisches Interesse, das ihn veranlaßte, für jedes Ereignis einen individuellen Druckstock in Auftrag zu geben, auf dem der jeweils konkrete Verlauf der Vorgänge wiedergegeben werden sollte.

Gründe für das Scheitern des *Weisskunig*

Paradoxerweise scheiterte die Fertigstellung des *Weisskunig* nicht zuletzt daran, daß die auf den Holzschnitten dargestellten Szenen nicht mehr identifiziert werden konnten. Auch Maximilian, der sich an den Versuchen beteiligte, die aus Augsburg kommenden Holzschnitte dem Text zuzuordnen, konnte in den Bildern seine eigenen Erlebnisse und Taten nicht mehr wiedererkennen und resignierte häufig mit einem *weis ich nit*. Wie konnte dies geschehen, obwohl - wie gezeigt - die Holzschnitte im wesentlichen die Reinzeichnungen umgesetzt hatten? Mehrere Gründe sind hier zu nennen.

Im Unterschied zu den Zeichnungen, die noch einen Titel zur Benennung des Dargestellten gehabt hatten, kamen die Holzschnitte aus Augsburg ohne diese Bildunterschriften zurück. Die Identifizierung wurde dadurch erschwert, daß die Bilder nicht mit einer schriftlichen Darstellung des Ereignisses verglichen werden konnten, da der Kaiser nur noch sehr kurze Angaben zum Verlauf der Feldzüge gemacht hatte und eine genauere Beschreibung möglicherweise erst anhand der Bilder verfaßt werden sollte. Wenn die Bilder ohne Titel aber nicht zu identifizieren waren, so ist daraus zu schließen, daß die bildliche Darstellung allein eine eindeutige Identifizierung des Dargestellten nicht ermöglichte.

Eine Ursache war sicherlich die Gleichförmigkeit der Darstellungen. Obwohl während des Entwurfsprozesses auf die korrekte Wiedergabe des Geschehens besonders geachtet worden war, sind die Darstellungen sich doch sehr ähnlich. Die verschiedenen Kampfformen, wie die offene Feldschlacht oder eine Belagerung, folgen meist je einem gleichen Muster und unterscheiden sich lediglich hinsichtlich der Topographie und dem Handlungsablauf. Für diese beiden entscheidenden Bestand-

teile eines Schlachtenbildes verfügten die Künstler aber noch nicht über Darstellungsformen, die eine eindeutige Identifizierung zugelassen hätten. Landschaften und Stadtansichten geben zwar charakteristische Eigenheiten des Schlachtfeldes wieder, haben aber auch einen hohen Anteil konventioneller Formeln, die lediglich variiert wurden. Und auch die Handlung ist wenig spezifisch wiedergegeben; es fehlen sowohl die Entscheidungsszenen wie auch die Darstellung identifizierbarer Personen in konkreten Situationen. Statt dessen wirkt die simultane Darstellung mehrerer Phasen verwirrend. Zudem war die Identifizierung eines bestimmten Ereignisses nur mithilfe der Fahnen bei längeren Feldzügen, wie sie für die Regierungszeit Maximilians typisch waren und mehrfachem Aufeinandertreffen der gleichen Gegner nicht möglich. Und letztlich war wohl auch die große Anzahl der Holzschnitte, die nicht nur besonders wichtige Ereignisse, sondern auch viele kleine Begebenheiten wiedergaben, verantwortlich dafür, daß ohne Inschriften und ohne eine schriftliche Beschreibung der Geschehnisse, das Dargestellte nicht mehr erkannt wurde.

Die für den *Weisskunig* angefertigten Schlachtenbilder lassen auf die Gründe für das Scheitern des Projektes schließen. Für die Darstellung seiner Kriege gab Maximilian dem Bild Vorrang vor dem Text. Durch die Entscheidung für die Druckgraphik waren die Bilder aus ihrem engen Verhältnis zum Text gelöst worden - sie vollzogen damit den Wandel von der Illustration zum selbständigen Schlachtenbild. Ihre Darstellungsform mit einem hohen Anteil konventioneller Formeln und einer auf die innerbildliche Logik abgestimmte Komposition war jedoch nicht geeignet, eine bestimmte Schlacht eindeutig identifizierbar wiederzugeben. Die Bemühungen um die anschauliche Vermittlung historischer Informationen durch Bilder war in diesem Fall gescheitert.

Maximilians Bemühungen um die Historiographie ordnen sich in eine umfassende Tendenz der Zeit um 1500 ein, dem Interesse an den *res factae* vor anderen Funktionen von Geschichtsschreibung den Vorrang zu geben. Aus literargeschichtlicher Perspektive läßt sich ein Wandel nachzeichnen vom hohen Mittelalter, als der wichtigste Bezugspunkt für den Rezipienten im Umgang mit Geschichte die Exemplarität der Helden war, zum 15. Jahrhundert, als die normative Geltung der Epen in Frage gestellt wurde.³⁰¹ An dessen Stelle trat das Interesse für Tatsachenwahrheit, hinter dem sich letztlich auch die Herausbildung eines Fiktionalitätsbewußtseins verbirgt.

³⁰¹Einen Überblick gibt Müller 1982, S. 190-210.

Die Triumphzugsminiaturen von Lemberger und Altdorfer

Gleichzeitig mit den Arbeiten an den großen illustrierten Büchern wurde als weiteres Projekt ein Triumphzug geplant - nicht in realer Gestalt, sondern zuerst als Miniaturmalerei auf Pergament und dann auch als Holzschnittfolge.³⁰² Das zuerst an den italienischen Renaissancehöfen wiederentdeckte Sujet ist zwar einem klassischen Muster imperialer Selbstdarstellung

entliehen, geht bei Maximilian inhaltlich aber über die antiken Triumphzüge hinaus, die den Feldherren nach gewonnener Schlacht für die feierliche Rückkehr in Rom bereitet wurden.³⁰³ Maximilians Triumphzug ist nicht für die Feier eines einzelnen Sieges bestimmt, sondern verherrlicht seine Person und die Habsburgische Dynastie im Ganzen. Auf einer im Zug mitgeführten Tafel werden Inhalt und Intention des Werkes genannt:

Dem Allerdurchleuchtigsten grossmechtigsten Fürsten und Herren, Herrn Maximilian Erwelten Römischen Keiser vnnd haupt der kristenheit ... zu lob vnnd Ewiger gedächtnüs seiner Erlichen frewdten, kaiserlichem gemüet, vnnd streytparer vberwynndungen, Ist diser Triumph ... aufgericht.³⁰⁴

Das antike Siegesfest gibt hier den thematischen Rahmen ab für eine imaginäre Prozession des Kaisers mit seinem Hofstaat, seinen Fürsten und Kriegern, seinen Ahnen und schließlich den Darstellungen seiner militärischen und diplomatischen Erfolge, mit dem Ziel dem Kaiser die Memoria zu sichern. Dieses war bereits bei dem antiken Brauch intendiert, wurde von Maximilian jedoch deutlich erweitert, indem er in den Triumph seine gesamte Vita wie auch die Genealogie des Hauses Habsburg einbezog.

Die ideelle Überhöhung des Auftraggebers und seiner Ahnen wird anschaulich in der Gestalt des Preco, einem greifenartigen Fabeltier, das als Verkünder des Triumphes, den Zug anführt. Die folgenden Szenen orientieren sich dann aber an der Realität und verzichten auf symbolisch-mythologische Elemente. Eine Tafel, die auf dem Rücken von Pferden befestigt ist, zeigt die Titel des Kaisers in Form von Wappen. Es

³⁰²Winzinger 1972/1973 mit Literaturübersicht; siehe auch Winzinger 1966, Berlin 1988, S. 180-186; zur Typologie und Ikonographie siehe Silver, 1990, S. 292-331; während der Feierlichkeiten anlässlich Maximilians *per procuram*-Hochzeit mit Bianca Sforza war ihm zu Ehren in Mailand ein Triumphzug bereitet worden, den er jedoch nicht persönlich, sondern der ihn stellvertretende Markgraf Christof von Baden sah, vgl. Wiesflecker 1971/1986, Bd. 1, S. 366.

³⁰³Zur Analyse und Einordnung des Programmes siehe Müller 1982, S. 148-153.

³⁰⁴Beschreibung der Miniaturen Cod. Vind. 2805, zitiert nach Müller 1982, S. 150.

schließen sich Pfeifer und Trommler und in geordneten Reihen marschierende Figuren an, die für die verschiedenen Hofämter stehen, weiterhin Musikanten, Narren, Turnierritter, Bannerträger, die Vorfahren des Hauses Habsburg, Edelleute, Soldaten der verschiedenen Waffengattungen, Vertreter der unterworfenen Völker und der Troß; auf Festwagen sind die bedeutenden dynastischen Hochzeiten des Hauses Habsburg (Maximilian mit der burgundischen Erbtöchter Maria, sein Sohn Philipp mit der spanischen Erbtöchter Johanna) dargestellt; den Schluß des Zuges schließlich bilden reich geschmückte Wagen, auf denen Maximilian mit seiner Familie thront.³⁰⁵ Einen größeren Raum nehmen die Darstellungen der Kriege und Trophäen des Kaisers ein. Während die Trophäen auf im Zug mitgeführten Wagen gezeigt werden, sind die Schlachten und Kriegszüge auf großen querformatigen, leuchtend rot gerahmten Tafeln dargestellt, die von jeweils vier Landsknechten getragen werden.

Das Programm des ab 1507 in Vorbereitung befindlichen Projektes beruht wie beim *Weisskunig* auf den Diktaten des Kaisers, der auch selbst wieder die Ausführung kontrollierte.³⁰⁶ Den Rechnungsbelegen zufolge stammten die zeichnerischen Entwürfe von Kölderer³⁰⁷. Sie haben sich jedoch nicht erhalten, so daß die Werkgenese und Korrekturwünsche Maximilians im Dunkeln bleiben müssen. Für die Ausarbeitung des Programms war der Hofastronom und Mathematiker Stabius verantwortlich. Die gemalte Fassung des Triumphzuges, als Prachtausführung vermutlich für den Kaiser selbst bestimmt³⁰⁸, wurde zwischen 1513 und 1515 von Altdorfer und seiner Werkstatt in Deckfarbenmalerei mit Goldhöhungen auf Pergament angefertigt.³⁰⁹ Das monumentale, aus insgesamt 109 Bögen (je ca. 45x90cm)

³⁰⁵Winzinger 1972/1973, S. 17.

³⁰⁶Winzinger 1972/1973, S. 19f.

³⁰⁷Zum Anteil Kölderers siehe Winzinger 1972/1973, S. 20 mit den Quellenangaben.

³⁰⁸Von diesem Exemplar haben sich nur noch Blatt 1 und die Blätter 49-109 in Wien erhalten; es existieren weiterhin zwei vollständige, wohl zeitgenössische Kopien des Werkes in Wien (Österreichische Nat. Bibl. Cod. Min.77; Albertina D. 1196, 2. Garn. 23-39) und Madrid (Nat. Bibl. Res.232); ohne die ersten Besitzer zu kennen, weist die Provenienz bereits auf Mitglieder des Kaiserhofes.

³⁰⁹Der Anteil Kölderers und Altdorfers an den Arbeiten war lange Zeit in der Forschung umstritten. Da mit den Darstellungen des Triumphzuges die Anfänge des Donauschulstils verknüpft wurden, war die Frage von großer Bedeutung. Winzinger (1966) konnte sich mit seiner Zuschreibung an Lemberger und Altdorfer mit seiner Werkstatt letztlich durchsetzen (Winzinger 1972/1973, S. 20-38); Diese Auffassung bestätigte Mielke (Berlin 1988, S. 180-186).

zu einer Gesamtlänge von nahezu 100 Metern zusammengesetzte Werk gehörte mit der *Ehrenpforte* zu den wenigen monumentalen Denkmälern Maximilians.

Eine künstlerisch wie auch programmatisch herausragende Stellung haben in der gemalten Fassung die kaiserlichen Feldzüge. Im Unterschied zu den Holzschnitten des *Weisskunig* sind nur wenige einzelne, nämlich die bedeutendsten Schlachten, in der Regel aber ganze Kriege dargestellt, die durch großformatige Schrifttafeln in der Mitte des oberen Randes benannt sind. Die Kriegsgeschehnisse fügen sich in eine panoramaartige Landschaft ein, deren weite Ausdehnung durch das Querformat der Tafeln begünstigt wird. Mit großen Truppenverbänden als Massenergebnisse inszeniert, entsprechen sie der zeitgenössischen Tendenz zur Expansion der Heere. Markante Zeichen setzen die überdimensionierten Fahnen, anhand derer die Abteilungen der verschiedenen Parteien zu erkennen sind.

Franz Winzinger hat bei den siebzehn Darstellungen neben einigen Werkstattarbeiten die Hände von zwei Meistern unterscheiden können.³¹⁰ Lemberger, dem auch die die Tafeln tragenden Landsknechte zugeschrieben werden, wird für die Schlachten, die einen eher altertümlichen Stil aufweisen, verantwortlich gemacht.³¹¹ Die Tafel, die den Krieg im Hennegau und in der Picardie zeigt, kann exemplarisch seine Art der Darstellung verdeutlichen.³¹²(Abb.43) Im Vordergrund greifen die vereinten burgundischen und habsburgischen Truppen, Landsknechte und Ritter eine stark befestigte Burg an. Während königliche Reiter sich auf einer Brücke den Zugang zu der Anlage erringen, fliehen auf der Rückseite bereits die Besatzer. Im Mittelgrund ist ein Kampf um eine Brücke dargestellt, den ebenfalls die königlichen Landsknechte unter Einsatz von Schußwaffen gewinnen. Die Körper gefallener Franzosen treiben im Fluß, der größte Teil des gegnerischen Heeres befindet sich bereits auf der Flucht. Am Horizont wird schließlich der Einmarsch eines großen habsburgischen Reiteraufgebots in eine eroberte Stadt gezeigt. Diese vielfigurigen Auseinandersetzungen zwischen größeren Heeresformationen werden durch genreartige Kämpfe einzelner Krieger ergänzt, so daß nahezu die ganze Landschaft mit anmaschierenden, ringenden oder fliehenden Figuren bevölkert ist. Durch eine starke Aufsicht scheint das Gelände mit hohem Horizont wie hochgeklappt.

³¹⁰Winzinger 1972/1973, S. 26-31.

³¹¹Hale (1990, S. 182) hebt zwei charakteristische Merkmale für die Darstellungsweise Lembergers hervor: den hohen Betrachterstandpunkt und die Nahsicht auf die Soldaten.

³¹²Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 25209, D.235; Winzinger 1972/1973, Nr. 4.

Lemberger schuf sich damit zwar eine große Fläche für die Darstellung der verschiedenen Scharmützel, Kämpfe und Belagerungen, deren simultane Schilderung zu einer großen Informationsfülle des Bildes beitragen. Da er aber Figuren und Architektur nicht perspektivisch korrekt verkürzte, vermochte er die einzelnen Geschehnisse nicht zu einer räumlichen Einheit verbinden. Wie ein dichtes Netz überziehen die Figuren die Landschaft und vermitteln einen Eindruck von *horror vacui*. Dadurch wird aber letztlich die Funktion des Bildes, historische Informationen zu vermitteln, beeinträchtigt, indem die einzelnen Begebenheiten nicht mehr deutlich voneinander abgegrenzt sind und so wird die Identifizierung erschwert. Da Gelände und Stadtansichten zudem wenig Spezifisches aufweisen, ist es bisher nicht gelungen, die auf dieser Tafel gezeigten Ereignisse genauer zu benennen.

Diese Bildauffassung hat Winzinger mit den auf einer anderen Tafel gezeigten Darstellungen eroberter Städte und Schlösser verglichen, die, von einem Triumphwagen gezogen, die Folge der Schlachtenbilder anführen.³¹³ Auf dieser Tafel mit architektonischer Rahmung sind mehr als zwei Dutzend Ansichten von Städten und Befestigungsanlagen zu sehen, die vor dem Goldgrund beziehungslos zu schwimmen scheinen. Hier erklärt sich das additive Bildschema aus dem Sujet, da die aus den verschiedensten Gegenden stammenden Ortschaften nicht wirklich sinnvoll in eine einheitliche Landschaft integriert werden können. So isoliert wiedergegeben, dokumentieren die zudem nicht topographisch getreuen Ansichten lediglich zeichenhaft die militärischen Erfolge Maximilians. An Lembergers Schlachtenbildern wird aber deutlich, welche Probleme diese Darstellungsform in sich birgt, wenn man sie im Zusammenhang von komplexen Handlungsdarstellungen verwendet. Der Versuch, ganze Feldzüge, die sich tatsächlich über ein weites Gebiet erstreckten, simultan in einem Bild zusammenzubringen, hatte eine unübersichtliche Komposition zur Folge. Darunter litt letztlich auch die Überzeugungskraft des Bildes. Von einer "wahrscheinlichen" Darstellung, in dem Sinne, daß eine mögliche Anschauung konkreter Wirklichkeit wiedergegeben wäre, ist man hier weit entfernt. Deutlich wird einzig die Überlegenheit der kaiserlichen und die Niederlage der französischen Truppen. Dieser Eindruck wird vor allem durch die Größe und Anordnung der Fahnen³¹⁴ veranschaulicht, die die Heeresformationen und deren

³¹³Winzinger 1972/1973, S. 41.

³¹⁴Das Anwachsen der Heere und die zunehmende Differenzierung in Unterabteilungen forderte in zunehmendem Maße Fahnen als deutlich sichtbare Befehlszeichen. Auch wenn die Fahnen auf den

Bewegungen überragen. Während die Fahnen der Habsburger hochgereckt und angriffsbereit gegen den Gegner gerichtet sind, zeigen die französischen Fahnen bereits die Wende zur Flucht an. Lembergers Kriegsdarstellung ist also eine in hohem Maße synthetisierte Wiedergabe des Geschehens, deren dokumentarischer Anspruch durch die unspezifische Darstellung von Handlung und Topographie zunichte gemacht wird. Lediglich zeichenhaft wird der Erfolg des habsburgischen Heeres veranschaulicht, detailliertere historische Informationen vermittelt sie nicht.

Anders dagegen verhält es sich mit den Altdorfer oder seiner Werkstatt zugeschriebenen Schlachtenbildern, die durch eine andere Form der Landschaftsdarstellung eine größere Räumlichkeit erzielen. Wie zum Beispiel *Die erst flämisch/erobert mit dem Schwert*³¹⁵ zeigt, wird hier mit den Mitteln der Luftperspektive und einem niedrigeren Horizont dem Eindruck zu entsprechen versucht, den ein nicht weit entfernt und nur leicht erhöht stehender Beobachter des Geschehens gehabt haben konnte. (Abb.44) Auch die markanten Bäume im Vordergrund, die die dichte Gruppe von Reitern unterbrechen, tragen dazu bei, daß der Eindruck geschehener Wirklichkeit entsteht. Da sie für die Handlung nebensächlich sind, wecken sie beim Betrachter die Vorstellung, daß, wenn der Maler selbst diese unbedeutenden Details darstellungswürdig gefunden hat, auch der gesamte Rest der Komposition an der Realität orientiert sein müsse.³¹⁶ Die verschiedenen Kampfhandlungen sind in die weite Landschaft eingebettet, so daß sich eine geschlossene, einheitliche Komposition ergibt. Dazu trägt auch die stärkere Integration des einzelnen Kriegers in die Kampfformation bei. Waren bei Lemberger noch die Figuren, besonders im Vordergrund, durch eine kräftige Umrißzeichnung deutlich voneinander unterschieden, so sind sie bei Altdorfer nun zu einer Art "Strichmännchen" reduziert, die dicht gedrängt einen festen, vielfarbigen Kampfverband bilden. Nicht nur in der Aufstellung, auch im Kampf bleibt der Einzelne stärker als bei Lemberger oder bei den Holzschnitten des *Weisskunig* seiner Einheit zugeordnet. Dieser Neigung zur Vereinheitlichung fällt auch die Darstellung der Folgen von Kampf und Krieg zum

Miniaturen überdimensioniert sind, so entspricht die Größe doch ihrer Bedeutung in der Realität; zur Bedeutung der Fahnen als taktisches Zeichen bei der Führung der Truppen siehe Schmidtchen 1990, S. 237f.

³¹⁵Wien, Graphische Sammlung Albertina Inv. 25209, D.233; Winzinger 1972/1973, Nr. 6; Berlin 1988, Nr. 90 a.

³¹⁶Vgl. Wood 1993, S. 202 zur Verwendung der bildrhetorischen Formel des Baumes in Altdorfers selbständigen Landschaftsbildern.

Opfer. Die Zahl der am Boden liegenden Verwundeten und Gefallenen ist nicht nur reduziert worden, sie bilden auch nicht mehr, grausam zerstückelt und blutüberströmt an den vorderen Bildrand gerückt, den emotionalen Einstieg für den Betrachter, wie es insbesondere für die Schweizer Kriegsdarstellungen typisch ist und auch bei Lembergers Schlachtenbildern noch zu beobachten ist. Bei Altdorfer sind sie farblich und kompositorisch den noch Kämpfenden zugeordnet. Deutlich wird, daß nun die Heeresformationen die Handlung bestimmen und nicht mehr die einzelne Figur. Obwohl diese blockhaften Gebilde ihrer Form nach sehr statisch sind, vermitteln die Schlachtenbilder Altdorfers dennoch den Eindruck von dynamischem Kampfgeschehen durch die charakteristischen "Lanzenwälder" und die überdimensionierten Fahnen. Die gehobenen oder zum Kampf gesenkten Lanzen und die Banner, die sich nicht nach der Windrichtung, sondern nach der Stoßrichtung ihrer Formation richten, verleihen einem gesamten Verband nun die kämpferische Bewegung, die zuvor der einzelne Krieger verkörperte. Damit hatte Altdorfer eine adäquate Darstellungsform für die neue Form der Kriegsführung mit Massenheeren entwickelt. Die Darstellung von Landschaft und Handlung in den Schlachtenbildern Altdorfers fügen sich zu einem Bildkonzept, dessen Ziel die Fiktion gesehener Wirklichkeit ist. Indem der Betrachter den für die Zeitgenossen noch ungewohnten Eindruck hatte, durch ein Fenster auf eine reale Szenerie zu blicken, werden ihm auch die geschilderten Ereignisse als unmittelbar authentisch erschienen sein. Auf diese Weise wird durch die Überzeugungskraft der Darstellungsweise auch die Glaubwürdigkeit des Dargestellten gesteigert.

Es hat die Forschung jedoch immer irritiert, daß dieses Konzept Brüche aufweist, indem der Eindruck einer authentischen Wiedergabe des Geschehens oft geradezu mutwillig wieder zerstört worden zu sein scheint.³¹⁷ Mit nur wenigen Ausnahmen sind die meisten Landschaften in Altdorfers Schlachtenbildern für den *Triumphzug* reine Phantasiegebilde. Eine dieser Ausnahmen ist die Stadtansicht von Kufstein mit ihrer Umgebung, die Maximilian im bayrischen Erbfolgekrieg (1504) belagern ließ und schließlich eroberte. Die topographisch genaue Wiedergabe der Stadt und ihrer Lage hat Winzinger vermuten lassen, daß Altdorfer in diesem Fall eine Zeichnung nach der Natur von Kölderer zur Verfügung stand.³¹⁸ Dieses Landschaftsportrait mag

³¹⁷Winzinger 1972/1973, Nr. 21; Hale 1990, S. 182.

³¹⁸Winzinger 1972/1973, Nr. 18.

auf die besonderen Interessen des Auftraggebers zurückzuführen sein; Maximilian hatte seinen sonst sehr kurzen Bildanweisungen für die Schlachtenbilder des *Triumphzuges* im Falle des *Bayrisch Krieg* die drei Städtenamen Kufstein, Kitzbühel und Radenbergh hinzugefügt. Diese Städte mußte der bayrische Herzog nach dem gewonnenen Krieg an den Kaiser abtreten. In diesem Zusammenhang erhält das Porträt der eroberten Stadt Kufstein den Charakter einer Trophäe, vergleichbar mit den Darstellungen erobelter Orte und Schlösser auf der oben genannten, ebenfalls im Triumphzug mitgeführten goldgrundierten Tafel.

Keine authentische Ansicht der Landschaft dagegen bietet der *groß Venedigsch krieg*, einem Altdorfer selbst zugeschriebenen Bild, dessen besonderer Stellenwert im Triumphzug sich schon aus der Ausdehnung über die doppelte Breite des sonst üblichen Formats ergibt.³¹⁹(Abb.45) Diese künstlerisch wohl bedeutendste Darstellung der Folge weist neben den oben beschriebenen Charakteristika der Altdorferschen Landschaftsdarstellung bei der Handlungsschilderung eine Besonderheit auf: Unter die Kämpfenden hat sich auf der Seite Venedigs der Markuslöwe, das venezianische Wappentier, gemischt. Rechts oben verläßt er eine brennende Stadt durch einen Sprung ins Tal, dort stellt er sich einem kaiserlichen Ritterheer entgegen und wird schließlich von deutschen Landsknechten über das Wasser in die Lagenstadt zurückgetrieben. Der durch einen goldenen Nimbus ausgezeichnete Löwe erscheint als Symbol für die venezianische Streitmacht, die selbst nicht dargestellt ist. Dieses Symbol wird geschickt für die innerbildliche Erzählung genutzt, indem durch das Fehlen der venezianischen Krieger der Eindruck entsteht, daß die Scharen des kaiserlichen Heeres das oberitalienische Gebiet beherrscht und mit Leichtigkeit den Löwen, also: die Venezianer, besiegt hätten.

Der Ersatz der venezianischen Truppen durch ihr Wappentier, den Löwen, fügt sich aber ebenso wenig wie die *Vedute Venedigs* in ein Bildkonzept, das der täuschenden Naturähnlichkeit verpflichtet ist. Die Gebäude in nordalpinem gotisierenden Stil sind reine Phantasiegebilde und geben nicht - was die Forschung mit Erstaunen feststellen mußte³²⁰- die bekannten und auch Altdorfer zugänglichen Ansichten Venedigs aus der Schedelschen Weltchronik oder Jacopo de Barbaris wieder. Bei diesen Darstellungen handelt es sich um Aufnahmen nach der Natur, die eine möglichst

³¹⁹Winzinger 1972/1973, Nr. 21; dazu auch Hale 1990, S. 182-184.

³²⁰Winzinger 1972/1973, S. 162.

korrekte Wiedergabe der Architektur anstrebten und zumindest die wichtigsten Gebäude mit ihren charakteristischen Formen zeigten. Indem Altdorfer sich hier jedoch so offensichtlich konventioneller Formeln und symbolhafter Elemente bediente, wird deutlich, daß die wahrheitsgetreue Wiedergabe der tatsächlichen Ereignisse und Topographie der Schlachtfelder nicht sein alleiniges Interesse war. Rein formal betrachtet fügen sich das Wappentier und die phantastische Vedute problemlos in die Komposition ein: Stadt und Löwe ordnen sich den Proportionen und der Farbperspektive unter. Den oben erläuterten "realistischen" Anforderungen entsprechen sie jedoch kaum. Möglicherweise erklärt sich diese altertümliche Darstellungsweise aus den repräsentativen Ansprüchen dieses schon durch die Übergröße als ein Hauptwerk der Folge ausgezeichneten Bildes. Zwar ist die Wiedergabe der historischen Ereignisse weniger detailliert (über das venezianische Heer erfahren wir nichts), doch der Triumph des Kaisers tritt dafür umso deutlicher in Erscheinung.³²¹ Hier deutet sich bereits ein latenter Widerspruch des Triumphzugsprojektes an, aufgrund des prinzipiell spannungsvollen Verhältnisses, in dem historischer Bericht und panegyrische Funktion zueinanderstehen. Die Frage ist, ob Maximilian für dieses Werk - wie für den *Weisskunig* - eine historisch getreue Darstellung verlangte und wie dieser Anspruch sich mit der panegyrischen Intention eines Triumphes verbinden ließ.

Das Herrscherlob zeichnet sich üblicherweise durch eine Vermischung von Realität und Fiktion aus. Bei den Darstellungen italienischer Trionfi, die als mögliches Vorbild für Maximilian in Frage kommen, läßt sich das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit folgendermaßen beschreiben. Die Bilder von Triumphzügen italienischer Fürsten reproduzieren zwar ein tatsächliches Ereignis, in dem der Herrscher mit seinem Gefolge all'antica inszeniert und mit Tugendpersonifikationen umgeben war. Real war der triumphale Einzug des Herrschers, fiktiv jedoch die Rollen, in denen die Teilnehmer sich dem Volk präsentierten. Diese "Ikonographie" als eine Mischung aus Realität und Fiktion kam der höfischen Panegyrik insofern entgegen, als das Lob durch die allegorische Einkleidung komplexer und vieldeutiger gestaltet werden konnte.³²²

³²¹Hale (1990, S. 184) nennt die Tafel "the most purely propagandistic of the Triumphzug war scenes."

³²²Aber auch in Italien wurde die Mischung von zwei Realitätsebenen als schwierig empfunden; so vermied man in realen Triumphzügen historische Personen unmittelbar neben allegorische Figuren zu

Bei Maximilians Triumphzugminiaturen stehen Realität und Fiktion in einem umgekehrten Verhältnis. Hier ist der gesamte Zug als Rahmenhandlung zwar fiktiv, Personen und Ereignisse dagegen sollen als zeitgenössische Wirklichkeit verstanden werden. Die *beruembten Grafen vnnd Herren, Ritterschaft und werdig Knecht* sind durch Namensinschriften konkret zu identifizieren ebenso wie die Hochzeiten und Kriege, auch wenn die Darstellungsform jeweils nicht so weitgehend individualisiert ist. Der Ruhm und das ewige Gedächtnis des Kaisers werden an konkrete Taten und Personen, nicht an allegorische Tugendexempel geknüpft.

Bei den Schlachtenbildern geht die Orientierung an der Wirklichkeit und das Interesse an einer im historiographischen Sinne "wahren" Darstellung der Ereignisse so weit, daß sie in gewisser Weise der Heroisierung des Herrschers entgegenstehen. Es werden nicht nur die gewonnenen Kriege und Schlachten gezeigt, sondern auch die Niederlagen, wie z. B. der Schweizer Krieg. Die militärische Unterlegenheit der kaiserlichen Krieger wird allerdings in der Miniatur verunklärt, indem nicht der Ausgang des Kampfes dargestellt ist, sondern eine Situation, in der das Ringen der Fußsoldaten noch unentschieden ist. Insofern wird man die Einbeziehung der verlorenen Kriege in das Programm des Triumphzuges den Bemühungen der kaiserlichen Propaganda zurechnen müssen, auch die Niederlagen positiv umzudeuten.³²³ Dennoch ist diese Tatsache bemerkenswert und bringt auch das Bedürfnis nach einer vollständigen Darstellung des historischen Geschehens zum Ausdruck. Weiterhin ist zu beobachten, daß der Kaiser, dessen Kriege in diesem Triumphzug seine militärischen Erfolge zeigen und rühmen sollen, nirgends als Kämpfer und Held besonders hervorgehoben ist; wenn man ihn überhaupt erkennen kann, dann nur als winzige Figur im Hintergrund, bei der Übergabe einer Stadt. Die Schlachtenbilder geben uns kein Bild von seiner ritterlichen Tapferkeit und mutigen Entschlossenheit, erst im größeren Kontext des gesamten Triumphzuges werden die Schlachten wieder mit dem Kaiser in Verbindung gebracht.

stellen; diesen Hinweis verdanke ich Philine Helas, deren Untersuchung zu italienischen Trionfi demnächst erscheinen wird.

³²³Auch im *Weisskunig* und auf der *Ehrenpforte* werden alle Schlachten und somit auch die Niederlagen gezeigt; die schriftlichen Erläuterungen dazu bemühen sich jedoch darum, den Ausgang des Krieges zu verschleiern, indem z. B. die Friedensliebe des Kaisers betont wird, dem an einer Beendigung der Kämpfe gelegen war; vgl. Maximilian (1888), Kap. 145-149; für die Ehrenpforte die entsprechende Inschrift bei Chmelarz 1886, Tafel 26; dazu auch Hale 1990, S. 184.

Auch darin unterscheidet sich dieser Triumphzug von einem weiteren möglichen Vorbild, dem von Mantegna gemalten und vielfach nachgestochenen Triumph Caesars. Im Auftrag des Herzoges von Mantua hatte Mantegna nach antiken Beschreibungen einen Triumphzug des römischen Kaisers rekonstruiert, indem ebenfalls Darstellungen von Kriegsszenen mitgeführt werden. Jeweils zwei Krieger tragen die an Stangen befestigten Holztafeln.(Abb.46) Die Bilder zeigen u. a. eine Belagerung, eine Schlacht, die Eroberung einer Stadt, die Besichtigung der Truppen, militärische Übungen und eine Adlocutio. Wie Maximilian so ist auch Caesar in den Schlachten nicht als Kämpfender dargestellt. Seine Bedeutung und seine Aufgaben als Feldherr werden jedoch im Zusammenhang mit der Truppenschau und der Adlocutio umso deutlicher. In diesen Szenen ist er hervorgehoben, gibt strategische Anweisungen, trifft Entscheidungen oder nimmt die Huldigungen entgegen. Caesar als der erfolgreiche Feldherr, dem dieser Triumph nach einem siegreichen Kriegszug gebührt, ist in den entsprechenden Szenen also auch als Oberhaupt und Anführer des Heeres gezeigt. Bei den Kriegsszenen in Maximilians Triumph hingegen fehlt mit der Figur des Kaisers auch der siegreiche Feldherr. Dieses fällt umso mehr auf, als die Bildtafeln im Vergleich zu Mantegna ungleich größer sind und die Aufmerksamkeit um so mehr auf sich lenken.

Die neue Hauptrolle in den Schlachtenbildern haben die Landsknechtshaufen übernommen, die auffällig oft demonstrativ im Vordergrund plaziert sind. Damit entspricht die Darstellungsform der tatsächlichen Situation in der zeitgenössischen Kriegsführung, in der der militärische Erfolg nicht mehr so wesentlich von einer einzelnen Person abhing. Statt der zum Lehensdienst verpflichteten Ritter mit ihrem Gefolge beherrschten nun die Landsknechte das Schlachtfeld. Sie wurden in großem Stil von professionellen Söldnerführern im Auftrag eines Kriegsherrn angeworben und kämpften für Sold, weniger um der Ehre willen. Nicht nur die Taktik, auch die militärischen Tugenden änderten sich. Der einzelne Soldat ging in einem größeren Kampfverband auf, in dem letztlich Disziplin und Ordnung für eine erfolgreiche Schlacht entscheidend waren. Damit veränderte sich auch die Rolle des Feldherrn. Er mußte nicht mehr als erster die anderen ermutigend und mitreißend die Schlacht eröffnen, sondern seine wesentliche Aufgabe bestand darin, die verschiedenen Abteilungen seines Heeres strategisch zu lenken. Aber auch in dieser Funktion sieht man ihn auf den Schlachtenbildern des Triumphzuges nicht, es entsteht vielmehr der

Eindruck, die Landsknechts- und Reiterabteilungen agierten nach einem uns unbekanntem Plan.

Die Vermutung, daß Maximilian in seinem Triumphzugsprojekt die Veränderungen in der Kriegsführung berücksichtigte und die nun größere Bedeutung der Fußsoldaten bei seinen militärischen Unternehmungen auch würdigte, wird in einem Punkt sehr deutlich. Die Landsknechte, die die Schlachtenbilder tragen, sind zwar bunte, verwegene Gestalten, die aber trotz ihres skurrilen Äußeren positiv zu verstehen sind. Stellvertretend für die Teilnehmer der siegreichen Schlachten Maximilians werden auch sie in diesem Zug geehrt, was seinen besonderen Ausdruck in den Lorbeerkränzen findet, die sie auf dem Kopf tragen. In den neuen Massenheeren kommt aber nicht nur den Soldaten eine neue Bedeutung zu, auch Verpflegung und Versorgung haben nun einen wichtigeren Stellenwert; auch dieses ist offensichtlich bedacht worden, indem Troß samt Wagenburg den Abschluß des Triumphzuges bilden.

Die grundlegende Veränderung in der Kriegsführung vom Ritter- zum Söldnerheer ist von Maximilian berücksichtigt worden, als er Treitz 1512 mit dem Programm auch die Intention dieses Werkes diktierte: Er wolle denen, die *in seinem Dienst gestritten* hätten *ein Gedächtnis hier auf Erden* verschaffen. Auch wenn diese Formulierung wiederum der Panegyrik zuzurechnen ist und der Aussagewert relativiert werden muß, ist der große Anteil von Fußsoldaten im gesamten Zug ein Hinweis darauf, daß er sich ihrer Bedeutung bewußt war. Diese realen Veränderungen hatten aber auch Konsequenzen für das Selbstverständnis und die Selbstdarstellung eines Feldherrn und Herrschers. Es bestand immer weniger die Möglichkeit, sich durch körperliche Leistung, durch Mut und Tapferkeit im Kampf als

Held im traditionellen, ritterlichen Sinn hervorzutun und in bildlichen Darstellungen zu stilisieren. Wie aber konnten die Taten eines nun vorrangig strategisch leitenden Feldherrn verherrlicht werden? Diese Frage wurde zunächst ausgeklammert. Im *Triumphzug* wird der Verlust des militärischen Helden als kühner Einzelkämpfer in den Schlachtenbildern durch die Rahmenhandlung ausgeglichen. Indem der gesamte Zug auf Maximilian und seine herausragenden Eigenschaften hin orientiert ist, sind die Darstellungen seiner Kriege anschaulicher Beleg für seinen Erfolg als Feldherr. Für die selbständigen Schlachtenbilder allerdings sollte diese Entwicklung fortan ein Problem sein.

Die Holzschnitte für den gedruckten *Triumphzug*

Nachdem die Arbeiten für den gemalten Triumphzug um 1515 beendet waren, sollte das gleiche Thema auch als Holzschnittfolge ausgeführt werden.³²⁴ Dabei kam es zu sehr weitgehenden Änderungen, so daß die zwischen 1516 und 1518 entstandenen Holzschnitte nicht als eine bloße Umsetzung in ein anderes Medium verstanden werden können. Sie wurden nach völlig neuen Entwürfen angefertigt, die zum Teil erheblich von der gemalten Fassung abweichen.

Maximilians Kriege und Schlachten werden nun nicht mehr auf von Landsknechten getragenen Tafeln gezeigt, sondern auf Bildfeldern, die Bestandteile phantasievoller und reich geschmückter Festwagen sind. Die Konstruktion der Wagen beruht auf einem dreiteiligen Schema: Über dem fahrbaren Untergestell erhebt sich ein kastenförmiger Aufbau, dessen Außenwände mit bildlichen Darstellungen geschmückt sind. Dieser wiederum bildet die Plattform für eine allegorische Figurengruppe. Während die Bildflächen auf dem Unterbau Kriegsszenen und Trophäen zeigen, werden diese Darstellungen oben noch einmal mit einer allegorischen Szene in ihrer inhaltlichen Bedeutung gesteigert.

Es änderten sich aber nicht nur die Darstellungsform gegenüber der gemalten Fassung, auch die mit der Ausführung beauftragten Künstler wechselten. Altdorfer, der zuvor die Miniaturen gemalt hatte, fertigte nun nur noch die Zeichnungen für den Troß an. Der erste Teil des Zuges in dem die Vertreter der verschiedenen Hofämter,

³²⁴Schestag 1883; Winzinger 1966; S. 157ff.; Berlin 1988, S. 188-190; zum Programm aus literarhistorischer Sicht Müller 1982, S. 148-153.

Fürsten und Krieger marschieren, wurde von Burgkmair ausgeführt. Der mittlere Teil mit den Schlachten, Hochzeiten und dem kaiserlichen Triumphwagen Dürer und seiner Werkstatt übertragen.

Die Dürer und seinen Mitarbeitern zugeschrieben Darstellungen der Schlachten und des Triumphwagens vertreten ein völlig anderes Darstellungsprinzip, bei dem die historische Schilderung stärker in den Hintergrund tritt. Die geringere Bedeutung des Erzählerischen zeigt sich schon darin, daß das, was ursprünglich auf sechzehn Tafeln dargeboten wurde, nun auf zehn Wagen verteilt ist. Dementsprechend sind nicht mehr alle Kriege dargestellt; der wichtige *Venezianische Krieg*, der bei Altdorfer eine Tafel von doppelter Breite einnahm, wurde von Dürer auf zwei schmale, übereinandergeordnete Bildflächen eines Wagens verteilt.³²⁵(Abb.47) Auf der unteren sind die bei Altdorfer auf der linken Bildhälfte dargestellten Schiffe zu sehen, darüber der Landsknechtskampf, dem der landschaftliche Hintergrund fehlt und entsprechend die topographischen Anhaltspunkte zur Identifizierung des Dargestellten. Auf der eng begrenzten und gänzlich unräumlich aufgefaßten Bildfläche wird das Aufeinandertreffen zweier Landsknechtseinheiten gezeigt, die sich zu einem dichten, unübersichtlichen Kampfgetümmel verzahnen. Hier geht es nicht um eine Bilderzählung in dem Sinne, daß der Verlauf des Geschehens als Wiedergabe eines konkreten Ereignisses nachzuvollziehen wäre. Welcher Krieg oder welche Schlacht gemeint ist und wie diese ausging, wird allein durch die Fahnen veranschaulicht. Zwei Fahnen mit den Feuereisen vom Orden des Goldenen Vlieses und dem burgundischen Andreaskreuz markieren die Position des kaiserlichen Heeres auf der linken Bildhälfte; diese hoch aufgerichteten Fahnen werden begleitet von langen Piken, die kampfbereit gegen die Gegner gerichtet sind. Diese haben sich unter dem venezianischen Löwenbanner bereits zur Flucht gewendet. Dieser verkürzte, fast abstrakte Darstellungsmodus fügt sich gut zu der den Wagen bekrönenden allegorischen Figurengruppe, die die gezeigten Elemente zum Teil noch einmal wiederholt. Eine Frau, die die Stadtrepublik Venedig personifiziert, hat nachdenklich den Kopf in die Hand gestützt. Zu ihren Füßen sitzt neben übereinanderliegenden Körpern gefallener Krieger der venezianische Löwe mit wie

³²⁵Schestag 1883, Nr. 91.

zum Schutz ausgebreiteten Flügeln. Die so zum Ausdruck gebrachte Niederlage Venedigs wird wie eine Trophäe im Siegeszug mitgeführt.

Bei den anderen Wagen ist die Handlungsschilderung noch stärker zugunsten der allegorischen Szenen reduziert worden - soweit, daß aufgrund der nicht ausgeführten Schrifttafeln und Wappen, das Dargestellte nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann. Zweimal werden plündernde und brandschatzende Soldaten in einer weiten Landschaft gezeigt³²⁶, zweimal beim Erstürmen von Städten³²⁷. Weiterhin gibt es mehrfach Darstellungen auf diesen Unterbauten, die Landsknechte mit Modellen der von Maximilian eroberten Städte und Festungen zeigen.³²⁸(Abb.48) Oben nimmt meist der thronende Kaiser als Sieger die Huldigungen von weiblichen Personifikationen der eroberten Länder oder Städte entgegen. Einmal wird er sogar sehr anschaulich als Kriegsheld inszeniert, der schwer gerüstet über am Boden liegende Krieger mit großen Tartschen hinweggaloppiert.³²⁹ Bei Dürers Entwürfen steht also die Visualisierung des Triumphes und nicht des eigentlichen historischen Geschehens im Vordergrund. Entscheidend sind die Siege und die Einnahmen von Städten und Ländern, die dem Kaiser Ruhm und Reichtum einbrachten. Die Schilderung der historischen Ereignisse, der in der gemalten Fassung des Triumphzugs so viel Raum gegeben wurde, tritt hier in den Hintergrund.

Die Gründe, die zu diesem durchgreifenden Wandel führten, sind gerade hinsichtlich der Schlachtendarstellungen von der Forschung bisher noch nicht befriedigend erklärt worden. Antworten ließen sich letztlich nur unter Berücksichtigung der Kunstpolitik Maximilians im Ganzen sowie des zeitgenössischen Kunstverständnisses finden. Hier können nur einige Beobachtungen im Hinblick auf das Verhältnis von Ereignisschilderung und Herrscherlob gegeben werden.

Jan Dirk Müller hat eine Entwicklung innerhalb der Projekte Maximilians von den Anfängen in einem erzählerischen, den höfischen Romanen des späten Mittelalters verpflichteten Stil hin zu einer allegorischen Verschlüsselung bei den späteren Werken beobachtet, die er damit erklärt, daß die humanistischen Berater zunehmend

³²⁶Schestag 1883, Nr. 95, 101.

³²⁷Schestag 1883, Nr. 100, 102.

³²⁸Schestag 1883, Nr. 93, 94, 96.

³²⁹Schestag 1883, Nr. 98; die Tartschen könnten hier auf den bayerischen Krieg und den Sieg über die böhmischen Truppen bei Regensburg hinweisen.

Einfluß auf die Programmgestaltung erhalten hätten.³³⁰ In diesem Sinne wäre der beschriebene Wandel in der Konzeption von der gemalten zur gedruckten Fassung des Triumphzugs vorrangig aus der zeitlichen Abfolge der beiden Projekte zu erklären. Dieses Deutungsmuster wirft jedoch einige Probleme auf. Dies zeigt zunächst eine genauere Betrachtung eines weiteren Großprojekts Maximilians, der *Ehrenpforte*. Die auf ihr gezeigten Schlachten sollen nun im Hinblick auf die von Müller aus literarhistorischer Sicht formulierte These, daß die Projekte Maximilians einem kontinuierlichen Wandel von einer erzählerischen zu einer allegorischen Form unterlägen, untersucht werden.

Die Ehrenpforte

Die *Ehrenpforte* nimmt chronologisch eine Mittelstellung zwischen der gemalten und der gedruckten Fassung des Triumphzugs ein.³³¹ Die 1515 datierte, jedoch nachweislich erst 1517 gedruckte *porten der eeren und der macht* setzt das Grundmuster eines antiken Triumphbogens in eine monumentale Graphik um.³³² Erste Entwürfe für das insgesamt 3,40x2,92 m große Werk, das von 192 Holzschnitten gedruckt werden sollte, fertigte Jörg Kölderer an; Johannes Stabius war für das historisch-genealogische Programm verantwortlich, welches in einer unter den Triumphbogen gesetzten Inschrift ausführlich erläutert wird.³³³ Die Zeichnungen wurden zum größten Teil von Dürer und seinen Mitarbeitern ausgeführt.³³⁴ Nur die Entwürfe für die äußeren Türme mit den Darstellungen ritterlicher Tugenden übertrug man Altdorfer, der in dieser Zeit auch noch mit den Arbeiten für den gemalten Triumph beschäftigt war.

*In der gestalt wie vor alten zeiten die Arcus triumphales den Romischen Kaisern in der stat Rom*³³⁵ errichtet worden waren, wurden nun Darstellungen der kaiserlichen Genealogie, seine Länder, die fürstlichen Verwandten, die Kriegstaten und

³³⁰Müller 1982, S. 153.

³³¹Chmelarz 1886, S. 289-319.

³³²An dem Ende 1517/Anfang 1518 erfolgten ersten Druck der Ehrenpforte kritisierte Maximilian Fehler in der Genealogie; die anschließenden Korrekturarbeiten wurden nicht mehr vor seinem Tod zum Abschluß gebracht.

³³³Chmelarz 1886, S. 282-284.

³³⁴Zum Anteil der Dürer-Werkstatt siehe Meder 1932, S. 205-222.

³³⁵Zitat aus dem Textband unterhalb der Ehrenpforte, abgedruckt bei Chmelarz 1886, Tafel 1.

Fertigkeiten Maximilians in einem hierarchischen System geordnet. Die drei Bogenöffnungen der rahmenden Architektur geben auch die Grundstruktur der thematischen Gliederung vor. Über dem mittleren Bogen erhebt sich ein Turm, der - ausgehend von den Gestalten der Francia, Sicambria und Troja - die Ahnen Maximilians mit ihm und seiner Familie an der Spitze zeigt. Flankiert werden diese Bildfelder von den Wappen der österreichischen bzw. burgundisch-spanischen Herrschaften. Die beiden Türme über den kleineren seitlichen Bögen enthalten auf 24 Tafeln die *eerlich unnd lobwirdig materien*, die kriegerischen Erfolge, die dynastischen Ereignisse und die Krönung zum Römischen König. Diesen schließen sich oben und unten Porträts der römischen Kaiser von Caesar bis Sigismund sowie Porträts der Verwandtschaft Maximilians an. Auf den Seitentürmen werden verschiedene, schon aus dem *Weisskunig* bekannte Szenen gezeigt, die die besonderen Fähigkeiten und Tugenden des Kaisers veranschaulichen. Auch diese werden am unteren Rand der Bildfelder mit Versen erläutert. Die Zwischenräume und Turmspitzen besetzen *poetisch gepildete antzaigungen (poetica figmenta)*, Victorien, Cupidines, Sirenen und Harpyien, die als Symbolfiguren den Triumph und die überwundenen Gefahren verkünden und die historischen Darstellungen in ein komplexes System allegorischer Verschlüsselungen einbinden. Dieses System kulminiert in einem Bild, das die Kuppel des höchsten Turmes schmückt und Maximilian umgeben von hieroglyphischen Symbolen als thronenden Weltenherrscher zeigt.

Aus der Beschreibung ging bereits hervor, daß die Kriege und Schlachten Maximilians einen prominenten Platz auf den beiden Türmen rechts und links der Genealogie einnehmen. Sie sind - vermischt mit Darstellungen von dynastisch wichtigen Hochzeiten und Krönungsszenen - in vier Zeilen zu je drei Bildern angeordnet. Die hochrechteckigen Bildfelder sind untergliedert in eine untere szenische Darstellung und eine sechszeilige Erläuterung, die den oberen Abschluß bildet. Während das Hochformat und die gedrängte Darstellungsform an die Holzschnitte für den *Weisskunig* erinnern, weisen die Schlachtenbilder hinsichtlich des Programms und der Komposition eine enge Beziehung zu der gemalten Fassung des Triumphzuges auf. Zu den Bildern militärischen Inhalts gehören sechzehn Schlachtenbilder - ebenso viele wie bei den Triumphzug-Miniaturen. Auch die dargestellten Ereignisse stimmen bis auf zwei Ausnahmen überein; statt des burgundischen Feldzuges ist das

zuvor geschlossene Bündnis zwischen Maximilian und dem englischen König Heinrich VII. wiedergegeben, und es fehlt die Eroberung Kufsteins während des bayrischen Krieges (1504).³³⁶

Zwischen den Schlachtendarstellungen der *Ehrenpforte* und der Triumphzug-Miniaturen lassen sich zahlreiche Entsprechungen aufzeigen. Der *erste flämische Krieg* ist bei beiden eine Kombination von Schlachtgeschehen im Vordergrund und der Zeremonie der Schlüsselübergabe durch die Bürger Gents an den siegreichen Kaiser im Hintergrund. Die *Schlacht gegen Lüttich* ist in beiden Fällen als eine Schlacht in einer weiten Ebene vor der im Hintergrund liegenden Stadt wiedergegeben worden. Es lassen sich allerdings auch eine Reihe von Unterschieden feststellen. Zum Teil sind davon lediglich kompositorische Details betroffen. So wurde beispielsweise für die Darstellung der Böhmisches Schlacht die aus dem *Weisskunig* und aus dem *Triumphzug* schon bekannte Komposition Burgkmairs verwendet, jedoch um 90 Grad gedreht: Der Angriff auf die Böhmen erfolgt nun nicht vom Vordergrund in die Tiefe des Bildes, sondern von links nach rechts. (Abb.49) Der *Schweizer Krieg*, den Altdorfer im gemalten Triumphzug als große Feldschlacht zwischen Fußsoldaten, den königlichen Landsknechten und den Schweizer Reisläufern inszeniert hat, ist in dem Entwurf des Dürer-Mitarbeiters Wolfgang Traut für die *Ehrenpforte* zu einer statischen Gegenüberstellung von zwei Fußsoldatenabteilungen reduziert worden. Traut berücksichtigte weder verschiedene Waffenarten (Piken, Hellebarden, Handrohre) noch zeigte er das eigentliche Kampfgeschehen. Die Darstellung des *Venezianischen Krieges* von Hans Springinklee entspricht dagegen eher dem gedruckten Triumphzug als der Komposition Altdorfers mit dem fliehenden Löwen. Ohne räumliche Ausdehnung ist der Kampf zwischen kaiserlichen und venezianischen Kriegeren am unteren Bildrand zusammengedrängt worden, die Niederlage der Venezianer verdeutlichen die Stellung der Fahnen und die zahlreichen Gefallenen im Vordergrund. Trotzdem kann man zusammenfassend feststellen, daß bei den genannten Schlachtenbildern der *Ehrenpforte* wesentliche Elemente der Komposition aus dem *Triumphzug* beibehalten wurden.³³⁷ Auch wenn

³³⁶Das rechte untere Feld des rechten Blocks blieb vermutlich zuerst unausgeführt und wurde erst 1559 mit der Schlacht von Pavia ergänzt; siehe dazu Meder 1932, S. 210f.

³³⁷Bisher nicht geklärt ist die Frage, ob und in welcher Form die von Maximilian beauftragten Künstler zusammenarbeiteten, z.B. ob die verwendeten Vorlagen weitergereicht wurden. Die motivischen Entsprechungen zwischen Altdorfers Triumphzugminiaturen und Dürers Schlachtenbildern für die

Landschaftsraum und die Handlungsabläufe schematisiert sind, so bleiben für den Betrachter doch die militärischen Operationen und topographischen Zusammenhänge nachvollziehbar.

Auf einen wesentlich neuen Aspekt, der allerdings nur bei zwei Darstellungen eine Rolle spielt, ist abschließend noch hinzuweisen. Bei der *Ersten Geldrischen Eroberung* und bei der *Schlacht um Neapel* wird durch Sonne bzw. Feuereisen³³⁸ deutlich erkennbar der Kaiser selbst inmitten des Schlachtgetümmels als kämpfender Ritter in der vordersten Reihe hervorgehoben. Erstmals wird hier Maximilian als tapferer Krieger im erzählerischen Zusammenhang eines Schlachtenbildes gezeigt.³³⁹ Die Schilderung eines historischen Geschehens wird also mit der verherrlichenden Darstellung des Herrschers verknüpft, dem zu Ehren das gesamte Werk geschaffen wurde. Zwar hatte Maximilian an diesen Feldzügen tatsächlich persönlich teilgenommen, doch trifft dies auch ebenso für den Feldzug in die Picardie und den Bayrischen Krieg zu, bei denen jedoch das konventionelle Schema der Schlachtendarstellung ohne besondere Kennzeichnung des Herrschers beibehalten wurde.

Die Hervorhebung Maximilians als kämpfender Krieger entspricht einer Tendenz zur Heroisierung, die sich auch an einigen anderen Darstellungen beobachten läßt. So wird das Bündnis mit England in zwei Szenen als eine Begegnung zwischen den beiden Regenten vorgestellt. Maximilian wird hier persönlich ebenso wie bei den dynastischen Hochzeiten und bei der Belehnung mit Mailand als diplomatisch geschickt und weitsichtig planender Herrscher präsentiert. In der Verbindung von historischem Bericht und Heroisierung des Herrschers stehen diese Bilder der Holzschnittfassung des Triumphzuges näher.

Ehrenpforte legen diese Vermutung nahe. Die Tatsache, daß die Unterschiede größer als die Gemeinsamkeiten sind, ist jedoch ein Hinweis auf die recht große künstlerische Freiheit.

³³⁸Die Insignien des Ordens vom Goldenen Vließ befinden sich auf dem Roßharnisch.

³³⁹Schon in den Entwürfen zu den Illustrationen zur *Historia Friderici et Maximiliani* tritt der König selbst als Kämpfender auf; wie bereits erwähnt, wurden sie von Maximilian jedoch verworfen.

Form und Funktion der Schlachtenbilder im *Triumph Maximilians*

Der von Jan Dirk Müller festgestellte allgemeine Wandel von einem erzählerischen Stil zu allegorischer Verschlüsselung ist also auch in den beschriebenen Bildzyklen nachzuvollziehen, wobei die Ehrenpforte in dieser Hinsicht eine Mittelstellung zwischen der gemalten und der gedruckten Fassung des *Triumphzuges* einnimmt. Wenn man allerdings den engen zeitlichen Rahmen von wenigen Jahren bedenkt, in dem die sich teilweise überlappenden Projekte entstanden sind, erscheint Müllers These, daß es sich um eine allmähliche Entwicklung handelt, wenig überzeugend.

Ebenso muß die von der Forschung vertretene Meinung, daß der Wechsel zu einer allegorischen Darstellungsform beim gedruckten Triumphzug mit der an der italienischen Renaissancekunst orientierten, "idealistischen" Kunstauffassung Dürers zu erklären sei³⁴⁰, differenziert werden. Offensichtlich standen der Dürer-Werkstatt mehrere Möglichkeiten für die Darstellung militärischer Ereignisse zur Verfügung. In dem gedruckten Triumphzug werden in allegorischer Form die Siege des Kaisers gefeiert, auf der Ehrenpforte hingegen werden sie - in enger Anlehnung an den Weisskunig und die Triumphzugminiaturen - als historisches Geschehen wiedergegeben. Die Tatsache, daß in derselben Werkstatt bei zwei in zeitlich dichter Folge entstandenen Werken von nahezu identischem Inhalt unterschiedliche Bildkonzepte für die Darstellungen von Schlachtenbildern verwendet wurden, kann man nicht allein aus der persönlichen Kunstauffassung der beteiligten Künstler herleiten.

Entscheidend waren Unterschiede in den funktionalen Anforderungen, die aus dem jeweiligen Adressatenkreisen resultierten. War die kostbare gemalte Fassung für die unmittelbare Umgebung der kaiserlichen Familie bestimmt und somit nur einem sehr

³⁴⁰Schestag 1883, Egg 1969, S. 93; Müller 1982, S. 152; Silver 1990, S. 296f.; in diesem Zusammenhang wird häufig auf den Entwurf des großen Triumphwagens von Dürer für die Holzschnittfassung des Triumphzuges hingewiesen. Im Unterschied zur Miniatur Altdorfers, wo die Pferde des Triumphwagens von einfachen Knechten geführt werden, wird bei Dürer der Kaiser mit seiner Familie von einer Vielzahl von Tugendpersonifikationen begleitet. Diese sind mit Inschriften bezeichnet und wurden zusätzlich von Pirckheimer, der das Programm entwickelt hatte, in einer umfangreichen *expositio* erläutert. In dieser Erklärung erfährt der bei Altdorfer noch durchaus "real" gemeinte Triumphzug nun eine Bedeutungssteigerung, indem sie die Verbindung realer Figuren mit Tugendpersonifikationen bei Dürer in den Zusammenhang eines umfassenden moralphilosophischen Systems stellt. Auf diese Weise wurde ein ideales Herrscherbild entworfen, das Maximilians Anspruch und Selbstverständnis zum Ausdruck bringen sollte.

exklusiven Rezipientenkreis zugänglich³⁴¹, so richteten sich die reproduzierbaren druckgraphischen Werke an eine weitere Öffentlichkeit.³⁴² Die Auflagenhöhe des *Theuerdank*, des einzigen biographischen Werkes, das noch zu Lebzeiten Maximilians gedruckt wurde, ist nicht genau bekannt. Daß jedoch keine unkontrollierte Verbreitung angestrebt wurde, wie sie in der zeitgenössischen Flugblattpublizistik üblich war, zeigt Maximilians Testament. Die in sechs Truhen aufbewahrten Bücher sollten nach seinem Tod verteilt werden.³⁴³ Diesem Willen kam dann erst Erzherzog Ferdinand nach, als er 1526 drei der Truhen nach Wien schicken ließ, um sie *under unseren adel und under unser underthan in den fünf Niederösterreichischen landen von unseren wegen vereren und austailen* zu lassen.³⁴⁴ Er wies Treitzsauerwein auch an, die zum Teil immer noch unvollendeten anderen Projekte fertigstellen zu lassen und für den Druck vorzubereiten. Für den *Weisskunig* war eine Auflage von 100 Exemplaren vorgesehen, für den *Triumphwagen* 200 Exemplare und 300 für die *Ehrenpforte*.³⁴⁵ Die Werke waren demnach für einen handverlesenen Kreis ausgewählter Personen bestimmt, die in einer engeren Beziehung zum Kaiserhaus standen.

Über die verschiedenen Interessen, die an die Verteilung von Geschenken geknüpft gewesen sein mögen, leisteten der *Triumphzug* und die *Ehrenpforte* als Monumentalholzschnitte darüberhinaus einen besonderen Beitrag als "Surrogate höfischer Repräsentation".³⁴⁶ Beide Werke konnten nicht wie ein Buch als Abfolge einzelner Blätter, sondern nur in zusammengesetzter Form auf einer Fläche montiert angemessen rezipiert werden. Dies hatte zur Folge, daß die Beschenkten ihre Räume mit einem monumentalen, den Kaiser verherrlichenden Kunstwerk schmückten. Auf diese Weise konnte ein Defizit des reisenden und kriegführenden Kaisers ohne zentrale Residenz behoben werden, indem der Mangel an realem höfischem Ritual

³⁴¹Obwohl über die konkrete Form der Verwendung nichts bekannt ist, gibt doch die Provenienz des Originals und der Repliken Aufschluß darüber, daß sich die Werke am Hof in Wien und Madrid, möglicherweise auch in Brüssel befunden haben müssen.

³⁴²Während die ältere Forschung noch den "gemeinen Mann" als Adressaten voraussetzte, geht die neuere Forschung von einer beschränkten Öffentlichkeit aus, siehe dazu Müller 1982, S. 74-79.

³⁴³Müller 1982, S. 77.

³⁴⁴Jb. III. Reg. 2868, zitiert nach Müller 1982, S. 76.

³⁴⁵Zu den Auflagenhöhen siehe Müller 1982, S. 77.

³⁴⁶Müller 1982, S. 272.

durch die Präsenz der reproduzierten Ruhmeswerke an vielen Orten gleichzeitig ausgeglichen wurde.

Für diesen erweiterten Rezipientenkreis sollte offensichtlich das Herrscherlob in expliziterer Form zum Ausdruck gebracht werden, als dieses die gemalte Fassung gewährleisten konnte. So ließe sich die allegorisierende Darstellungsform für den Holzschnitt-*Triumphzug* erklären. Dieses gilt im Prinzip ebenso für die *Ehrenpforte*, auch wenn deren Ereignisschilderungen aber stärker erzählerischer Natur sind. Die Integration narrativer Schachtendarstellungen war hier leichter möglich, weil die Überhöhung allein schon durch den allgegenwärtigen allegorischen Apparat gewährleistet wurde. Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Holzschnitt-*Triumphzug* und der *Ehrenpforte* besteht nämlich in der durch die äußere Form bedingten Rezeptionsweise. Während der *Triumphzug* in zusammengesetzter Form einen mehr als 50 m langen Fries bildet, dessen einzelne Szenen und Motive der Betrachter sukzessive, vermutlich abschreitend "lesen" sollte, präsentiert sich ihm die *Ehrenpforte* als monumentales, vierteiliges Gebilde, dessen Einzelbilder stets in Beziehung zum Gesamtzusammenhang gesehen und verstanden werden. Dieses enge Wechselspiel ist bei dem *Triumphzug* nicht gegeben. Der triumphierende Kaiser bildet den Schluß des langen Zuges, so daß die räumlich entfernten Darstellungen seiner Schlachten in stärkerem Maße als auf der *Ehrenpforte*, den inhaltlichen Zusammenhang zwischen den Taten und dem daraus resultierenden Ruhm Maximilians selber stiften müssen. Es ist von daher einleuchtend, daß Pirckheimer und Dürer sich dazu entschlossen haben, statt der historischen Darstellungen des gemalten Triumphes zu einer allegorischen Bildform zu wechseln, um den Ruhm Maximilians auch beim *Triumphzug* unmittelbarer in Erscheinung treten zu lassen.

Zusammenfassung

Die Regierungszeit Kaiser Maximilians I. war geprägt von zahlreichen Feldzügen, die einen breiten Raum in seinen historiographischen und kunstpolitischen Projekten einnahmen. Maximilian, der sich einerseits in die Tradition des Rittertums stellte, andererseits aber die Kriegsführung umfassend erneuerte und somit zum Wegbereiter der modernen Massenheere wurde, schwankte auch in seiner Selbstdarstellung

zwischen einer Inszenierung als Held und dem an einen Historiker gestellten Anspruch nach wahrheitsgetreuem Bericht seiner Taten.

Die Schlachtenbilder für den *Weisskunig* sind anschaulicher Beleg für sein historiographisches Interesse. Nachdem der erste Plan einer illustrierten Handschrift zugunsten eines gedruckten Buches mit Holzschnitten aufgegeben war, ging der Kaiser dazu über, im dritten, seinen Kriegszügen gewidmeten Teil den Bildern den Vorrang gegenüber dem Text einzuräumen. Dieser Wechsel im Entstehungsprozeß läßt sich in die zeitgenössische Diskussion über das besondere Leistungsvermögen von Bildern gerade für historische Sujets einordnen. Dabei wurden an die Bilder aber auch dieselben Anforderungen wie an die Geschichtsschreibung gestellt, nämlich das historische Geschehen wahrheitsgetreu wiederzugeben. Die persönliche Kontrolle Maximilians und das immer wieder korrigierende Eingreifen in den Entstehungsprozeß ist auch in diesem Sinne als ein Ringen um die "Wahrheit" zu verstehen. Der Kaiser als Augenzeuge überprüfte und gewährleistete die authentische Darstellung der Ereignisse.

Deshalb sind nicht nur die Siege, sondern auch die Niederlagen Maximilians wiedergegeben. Den Fußsoldaten kommt in den Bildern die herausragende Stellung zu, die sie auch in der Realität hatten, der Kaiser selbst tritt als Feldherr und Krieger kaum in Erscheinung. Statt dessen liegt der Schwerpunkt auf der ausführlichen Schilderung der Handlung und der Topographie der Kriegsschauplätze. Trotz des Anspruchs auf Authentizität scheiterte das Projekt des *Weisskunig* aber schließlich daran, daß auf den Probedrucken die einzelnen Ereignisse nicht mehr identifiziert werden konnten. Dafür war nicht nur die große Zahl von Darstellungen verantwortlich, sondern auch die künstlerischen Mittel, die für diese Aufgabe noch nicht die adäquate, Eindeutigkeit gewährleistende Form gefunden hatten.

Die hier zutage tretende Unvereinbarkeit von Anspruch und künstlerischen Möglichkeiten führte bei den Triumphprojekten auf andere Weise zu Spannungen. Die Schlachtenminiaturen des gemalten *Triumphzuges* mit ihrem eher dokumentarischen Interesse wurden offensichtlich als wenig geeignet für die Verbreitung des herrscherlichen Ruhms empfunden. Sie dienten daher nicht als Vorlage für die Holzschnittfassung des *Triumphzuges*, für den Dürer und seine Werkstatt völlig neue Entwürfe anfertigten. Bei diesen ist die narrative Schilderung weitestgehend durch

eine allegorische Darstellungsform ersetzt worden, die den Kaiser als Helden der gewonnenen Kriege feiert. Dagegen konnte bei den Schlachtenbildern der *Ehrenpforte* der narrative Darstellungsmodus beibehalten werden, da die panegyrische Funktion durch den Gesamtzusammenhang des Riesenholzschnittes gewährleistet war.

Die Schlachtenbilder für Kaiser Maximilian sind also in zweifacher Hinsicht aufschlußreich für die Entwicklung des neuzeitlichen Schlachtenbildes. Wie auch bei den Schweizer Chronikillustrationen wurden an sie die Ansprüche der Geschichtsschreibung angelegt, sie waren jedoch noch nicht mit der künstlerischen Praxis vereinbar. War in den Chroniken, durch die enge Beziehung der Bilder zum Text, dieser Mangel noch nicht so deutlich hervorgetreten, so wurde er zu dem Zeitpunkt, als die Bilder vom Text unabhängig wurden, offensichtlich und problematisch. Das Scheitern des *Weisskunig* war somit auch bedingt durch eine Überforderung der Bilder, die bei völligem Verzicht auf Schrift nicht in der Lage waren, identifizierbare Schilderungen von Schlachten zu erzielen. Ebensowenig genügten sie aber ohne weiteres den Ansprüchen, die von einer panegyrischen Darstellung verlangt wurden.

V. Schlachtenbilder in der Zeit Karls V.

Vervielfältigung der Schlachtenbilder

Während der Regierungszeit Karls V. ändern sich die Bedingungen für die Darstellungen von Schlachten grundlegend. Durch die militärischen Erfolge des kaiserlichen Heeres gegen die Franzosen in der Schlacht bei Pavia (1525), gegen die Türken (Belagerung Wiens 1529, Tunisfeldzug 1535) und schließlich gegen die oppositionellen Reichsfürsten (Schlacht bei Mühlberg, 1547) schienen nun endlich die langwährenden Konflikte, die Maximilian noch nicht hatte beenden können, zugunsten des Kaisers beigelegt worden zu sein. Doch obwohl in politischer Hinsicht die Kriege für Karl V. in gleichem Maße von Bedeutung waren wie für Maximilian, tritt er als Auftraggeber für Schlachtenbilder kaum in Erscheinung. Lediglich zwei Aufträge können direkt mit ihm in Zusammenhang gebracht werden: die Tapisserien von Jan Cornelisz Vermeyen zum Tunisfeldzug (1546-54)³⁴⁷ und Tizians Porträt Karls V. zu Pferd nach der Schlacht bei Mühlberg (1548)³⁴⁸, das allerdings nur noch entfernt in Verbindung zur Schlachtenmalerei gesehen werden kann. Die Tradition umfangreich illustrierter Bücher, wie sie Maximilian gepflegt hatte, setzte er nicht fort.

Zugleich erweiterte sich der Kreis der Auftraggeber. Eine wichtige Rolle in der Habsburgischen Kunstpolitik dieser Zeit nahm Erzherzogin Margarethe, eine Tochter Maximilians, am Brüsseler Hof ein.³⁴⁹ Ihr Hofkünstler Bernard van Orley hat die Ereignisse der Schlacht bei Pavia auf sieben Tapisserien (nach 1525 aber vor 1531) festgehalten.³⁵⁰ Es scheinen aber auch die Teilnehmer der Schlachten aus adeligen Kreisen verstärkt Interesse an Bildern gezeigt zu haben, die sie an die selbsterlebten Ereignisse erinnerten. Eine ganze Reihe von Gemälden der Schlacht von Pavia sind Ausdruck dieser neuen Vorliebe. Daneben gewann die, für den "freien Markt"

³⁴⁷Horn 1989.

³⁴⁸Panofsky 1969, S. 86/87; Oberhaidacher 1982.

³⁴⁹Zur Kunstpolitik von Erzherzogin Margarethe siehe Eichberger/Beaven 1995.

³⁵⁰Zu den Teppichen siehe immer noch Gagliardi 1915/16.

produzierte Druckgraphik zunehmend an Bedeutung.³⁵¹ Die zahlreichen Darstellungen zeitgenössischer Schlachten sind Ausdruck des gestiegenen Interesses einer breiteren Öffentlichkeit an Informationen über die Geschehnisse.

Ein weiteres Charakteristikum dieser Zeit ist die neue Aktualität der Darstellungen. War zuvor der größte Teil "zeitgenössischer" Schlachtenbilder Teil von Chroniken, die oft erst einige Zeit nach dem Geschehen verfaßt wurden - Diebold Schillings unmittelbar nach dem Ereignis verfaßte Chronik des Burgunderkrieges war eine Ausnahme -, so reagierten Künstler und Verleger seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts schneller auf die Ereignisse. Obwohl nur wenige Arbeiten mit einer Datierung versehen wurden, muß der größte Teil doch unmittelbar nach den Ereignissen entstanden sein, wofür neben stilistischen Gründen vor allem die Funktion der druckgraphischen Werke als Flugblätter spricht.

Standen die Darstellungen zeitgenössischer Schlachten im 15. Jahrhundert und auch noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts meist in einem größeren Zusammenhang, wie etwa den Chroniken, so setzt sich die Tendenz zu einer Verselbständigung des Bildes fort. Hinsichtlich der Darstellungsformen wurden die in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen Ansätze fortgeführt. Charakteristisch für diese Phase ist, daß die Künstler dabei zu extremen Formulierungen fanden: Man bediente sich übergroßer Formate, versammelte eine ungeheure Fülle von Details in einem Bild oder zeigte das Geschehen in einem 360°-Panorama.

Im folgenden sollen zunächst die Schlachtendarstellungen aus der Regierungszeit Karls V. in den verschiedenen Medien unter einer jeweils spezifischen Fragestellung vorgestellt werden. Bei der Druckgraphik ist dies das gestiegene Informationsbedürfnis einer neu strukturierten Öffentlichkeit, bei den monumentalen Medien Gemälde, Tapiserie und Relief ist besonders ein neuartiges Repräsentationsbedürfnis zu berücksichtigen.

Anschließend werden übergreifende Fragestellungen behandelt. Eine Analyse der die Bilder begleitenden Texte gibt Aufschluß über den Authentizitätsanspruch der zeitgeschichtlichen Darstellungen. In diesem Kontext ist auch die Anwesenheit des Künstlers im Bild zu betrachten. Mit der Annäherung an eine "korrekt" konstruierte

³⁵¹Zur populäre Druckgraphik und den Bedingungen des Marktes siehe Scribner 1981 u. Landau/Parshall 1994, S. 89-112.

Vogelschauerspektive wird ein Darstellungsverfahren erarbeitet, das den neuen Ansprüchen an das Schlachtenbild gerecht werden kann. Abschließend soll ein gegenläufiger Strang der Entwicklung mit einer Aufwertung der figürlichen Darstellung nachgezeichnet werden.

Die druckgraphischen Medien

Die neuen Bedingungen und Formen des Schlachtenbildes lassen sich besonders anschaulich an den Darstellungen der Schlacht von Pavia demonstrieren. In dem seit Ende des 15. Jahrhunderts begonnenen Kampf um die Hegemonie in Italien zwischen den Habsburgern und dem französischen Königshaus war es dem kaiserlichen Heer nach einem langen Feldzug 1525 gelungen, die Belagerung Pavias durch die Franzosen aufzuheben.³⁵² Das französische Heer, das seit November 1524 die Stadt belagerte, konnte erst durch einen überraschenden Überfall am 24. Februar 1525 überwältigt werden. In der vorausgegangenen Nacht hatten spanische Schanzengräber eine Bresche in die Mauer des nördlich von der Stadt gelegenen Tiergartens gebrochen, in dem der französische König und ein großer Teil seines Heeres lagerten. Durch diese Öffnung gelangten Fußtruppen und Reiterabteilungen des kaiserlichen Heeres in den Garten, wo die überraschten Franzosen bald in die Flucht geschlagen werden konnten. Franz I. wurde während des Kampfes gefangengenommen, viele der französischen Krieger ertranken im Tessin. Dieser erste bedeutende Sieg Karls V. wurde bereits von den Zeitgenossen als überragendes Ereignis aufgefaßt. Die Zahl der Bilder, die diese Begebenheiten festhielten, stieg sprunghaft an, so daß heute noch mehr als zwanzig Darstellungen des Ereignisses erhalten sind. War zuvor eine Schlacht selten mehr als ein- oder zweimal wiedergegeben worden, so entstanden nun aufgrund eines größer gewordenen Kreises von Auftraggebern und Interessenten eine Flut von Bildern. Den druckgraphischen Medien kam dabei eine besondere Rolle zu.

Mindestens sechs verschiedene druckgraphische Darstellungen der Schlacht von Pavia sind bekannt. Bei vier Werken handelt es sich um selbständige Einblattdrucke, d.h. sie erschienen als Einzelblätter und waren weder Teil eines größeren Werkes,

³⁵²Zu den Feldzügen in Italien und der politischen Situation in Europa siehe Kohler 1990, S. 6f.; Rabe 1989, S. 152f.; zum Verlauf der Schlacht von Pavia siehe Thom 1907; Gagliardi 1915/16, Giono 1963.

etwa einer Chronik, noch dienten sie als Illustration einer Flugschrift. Ein vermutlich kurz nach dem Sieg erschienener großformatiger (38x52,2cm) Holzschnitt des Augsburger Künstlers Jörg Breu d.Ä.(Abb.50) zeigt aus der Vogelschauerspektive das Schlachtfeld mit der belagerten Stadt im Hintergrund.³⁵³ Aus der Sicht des kaiserlichen Heeres sind in simultaner Form die verschiedenen Phasen der Schlacht wiedergegeben. Dieses Schlachtenbild, das in zwei Fassungen, mit einer kurzen deutschen bzw. lateinischen erläuternden Inschrift herausgegeben wurde, diente einem unbekanntem Künstler als Vorlage für einen erst um die Mitte des Jahrhunderts entstandenen, künstlerisch anspruchslosen Kupferstich.³⁵⁴ Er zeigt die Komposition Breus spiegelverkehrt und beschränkt sich auf die Wiedergabe der Positionen der verschiedenen Heeresabteilungen.

Unmittelbar nach dem Geschehen muß ein Plan der belagerten Stadt Pavia und des Schlachtfeldes entstanden sein, der ebenfalls als Holzschnitt verbreitet wurde.³⁵⁵ (Abb.51) In der nach Süden orientierten Militärkarte sind mit deutschsprachigen Inschriften die Stellungen der Heere eingetragen. Als einziges Handlungsmoment ist der Beschuß der französischen Belagerungswälle durch die kaiserliche Artillerie hervorgehoben. Dieser früheste erhaltene Belagerungsplan einer europäischen Stadt wurde wiederum von einem vermutlich italienischen Künstler als Vorlage für seine Darstellung der Schlacht von Pavia verwendet, deren Hauptinteresse den strategischen Aspekten des Geschehens gilt.³⁵⁶(Abb.52)

Zwei weitere Schlachtenbilder, die in Zusammenhang mit dem Sieg über die Franzosen bei Pavia gebracht werden können, erschienen nicht selbständig, sondern als Titelbilder von Flugschriften. Der wenig spezifische, kleinformatige Holzschnitt Heinrich Vogtherr d.Ä. wurde gleich mehrfach verwendet: Für die Veröffentlichung eines Berichts Georg von Frundsbergs, des berühmten Landsknechtsführers in der Schlacht von Pavia, an seinen Dienstherrn Erzherzog Ferdinand und für zwei Landknechtlieder.³⁵⁷(Abb.53) Der Holzschnitt gibt weniger detailliert als die selbständigen Schlachtenbilder den Verlauf des Geschehens wieder und beschränkt sich darauf, den Sieg als Verdienst der Landsknechte herauszustellen. Sie metzeln im

³⁵³Geisberg 356.

³⁵⁴Pavia, Museo Civico; Gent 1955, Nr. 287.

³⁵⁵Sinistri/Casali 1996, S. 481-485.

³⁵⁶Sinistri/Belloni 1979, Nr. 8, schreiben den Holzschnitt Giovanni Andrea Vavassore zu.

³⁵⁷Geisberg 1018; Brüning 1989, S. 29-32.

Vordergrund die letzten Gegner am Ufer eines Flusses nieder, während im Hintergrund eine völlig undifferenzierte Reiterschlacht dargestellt ist. Damit verstärkt der Holzschnitt die Aussage der Texte, denen er beigegeben ist, die ebenfalls die besondere Bedeutung der Landsknechte hervorheben, dabei aber viel ausführlicher über die Geschehnisse informieren.

Ein von fünf Stöcken gedruckter Holzschnitt Hans Schäuuffeleins hingegen, der einem Bericht der Schlacht von Pavia beigegeben ist, zeigt ein großes Schlachtpanorama mit den verschiedenen Heeresabteilungen.³⁵⁸ (Abb.54) Er kommt über die idealtypische Darstellung einer modernen Feldschlacht nicht hinaus, da aufgrund fehlender Fahnen die Kriegsparteien nicht auseinandergehalten werden können und mangels genauerer Ortsangabe das Ereignis nicht konkreter bestimmt werden kann. Deshalb kann man hier kaum davon sprechen, daß das Bild den Text illustriert; es sollte wohl in erster Linie Aufmerksamkeit erregen und die Verbreitung der Flugschrift befördern.

Auch die anderen großen militärischen Unternehmungen Karls V., die Aufhebung der türkischen Belagerung von Wien, der Tunisfeldzug und der Schmalkadische Krieg sind mehrfach dargestellt worden, wobei das Verhältnis von selbständigen Darstellungen und Flugblattillustrationen, die meist in der Überzahl waren,³⁵⁹ schwanken konnte. Die Ursachen für die stark angestiegene Produktion sogenannter Einblattdrucke liegen in den Wechselwirkungen zwischen dem gestiegenen Informationsbedürfnis einer breiteren Öffentlichkeit und den neuerdings durch die druckgraphischen Techniken gegebenen Publikationsmöglichkeiten.³⁶⁰

Dem Schlachtenbild kam von Anfang an eine wichtige Rolle in den neuen "Massenmedien" zu. Bereits einer der frühesten Kupferstiche hatte eine Schlacht zum Gegenstand: Bei dem in Paris aufbewahrten und unter dem Titel *Die große Schlacht* bekannten Blatt handelt es sich vermutlich um eine Darstellung aus den Hussitenkriegen; es dürfte um 1433 entstanden sein.³⁶¹ (Abb.55) Nach diesem Auftakt sind jedoch selbständige druckgraphische Darstellungen von Schlachten erst wieder gegen Ende des Jahrhunderts bekannt; hier wären der bereits genannte großformatige

³⁵⁸Geisberg 1089-1094, Schreyll 1990, Nr. 902-906.

³⁵⁹So erschienen zu der Belagerung Wiens durch die Türken (1529) etwa zehn illustrierte Flugblätter und zwei selbständige druckgraphische Schlachtenbilder (Sturminger 1955, S. 3-59; Brüning 1989, S. 29-31)

³⁶⁰Scribner 1981; Brüning 1989, S. 13-16; Landau/Parshall, 1994, S. 89-112.

³⁶¹Schmidt 1992.

kolorierte Holzschnitt der *Schlacht von Dorneck* von einem unbekanntem Schweizer Meister und ein Holzschnitt von der *Schlacht bei Fornovo*³⁶² zu nennen. Erst seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts wurden dann in dichter Folge Einblattdrucke mit aktuellen Darstellungen zeitgenössischer Schlachten angefertigt. Von Hans Sebald Beham erschienen 1522 die *Belagerung von Rhodos* und die *Belagerung von Griechisch-Weissenburg*, im darauffolgenden Jahr die *Belagerung von Landstuhl*.³⁶³ Nach der Aufhebung der Belagerung Wiens 1529 veröffentlichte Meldemann seinen ungewöhnlichen Rundplan von der belagerten Stadt.³⁶⁴ Erhard Schön, ein weiterer Nürnberger Künstler, brachte ebenfalls einen Holzschnitt zu diesem Ereignis heraus, außerdem im Jahr 1535 anlässlich des Tunis-Feldzuges eine Ansicht von Tunis mit der belagerten Festung Goleta und eine Darstellung der Belagerung von Münster und schließlich 1541 Berichte der Belagerungen von Budapest und Ofen.³⁶⁵

Einen Höhepunkt der Bildproduktion im Bereich der Druckgraphik stellte noch einmal der Schmalkadische Krieg dar. Die Entscheidungsschlacht bei Mühlberg 1547 wurde unmittelbar nach dem Ereignis sowohl aus kaiserlicher Sicht von dem italienischen Künstler Enea Vico wiedergegeben³⁶⁶, als auch aus der Sicht des unterlegenen sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen mit einem Holzschnitt des Meisters HM³⁶⁷. Knapp zehn Jahre später sollte Marten van Heemskerck die Schlacht im Zusammenhang einer Bilderfolge der wichtigsten Siege Karls V. nochmals zum Gegenstand eines Kupferstiches machen.³⁶⁸ Weitere Darstellungen im Zusammenhang dieses Krieges sind dem Lager des kaiserlichen Heeres gewidmet, etwa Hans Mielichs riesenhafter Stich des Lagers Karls V. bei Ingolstadt oder der Holzschnitt des Meisters MS, der das kaiserliche Lager vor Wittenberg zeigt.³⁶⁹ Auf einige dieser Darstellungen wird zurückzukommen sein.

Die Bilder geben zum größten Teil Feldzüge des Kaisers mit einer durchaus positiven Bewertung wieder. Der Betrachter wird über den Verlauf erfolgreicher Belagerungen und Schlachten informiert und bekommt die beeindruckende Größe und Ordnung des

³⁶²Zu dem Schweizer Holzschnitt siehe Kap. 3; Hale 1990, S. 260, Abb 337.

³⁶³Geisberg 289, 290, 291.

³⁶⁴Geisberg 283-288.

³⁶⁵Geisberg 1246-1247, 1265, 1256-1257, 1269-1273.

³⁶⁶Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv. Nr. Gr. 55/129

³⁶⁷Geisberg 931-1; dazu auch Werner 1996.

³⁶⁸Hollstein 9,2; Nr. 525.

³⁶⁹Geisberg 947-952, 922-938.

kaiserlichen Heeres vorgeführt. Dennoch ist die scheinbar so naheliegende Frage, ob es sich um kaiserliche Propagandadarstellungen handelt, nicht einfach zu beantworten. Es sind im Falle der genannten Einblattdrucke keine Aufträge bekannt, die vom Kaiser oder seiner Umgebung an die Künstler bzw. die Drucker ergangen wären.³⁷⁰ Es spricht vielmehr einiges dafür, daß sie von den Verlegern auf eigene Rechnung herausgebracht wurden. Die Holzschnitte von Schlachten und Belagerungen sind in dieser Hinsicht durchaus mit den anderen Einblattgedrucken, wie zum Beispiel den Porträts bekannter Persönlichkeiten, Heiligenbildern, Darstellungen von Wundern und Mißgeburten zu vergleichen. Es ist bekannt, daß Künstler, Drucker und Verleger in dieser Zeit mit einem gesteigerten öffentlichen Interesse an Bildern rechnen konnten. Nicht zuletzt in Folge der Reformationspropaganda war das Informationsbedürfnis insgesamt gestiegen und der Kreis der potentiellen Rezipienten derartig erweitert worden, daß die Produktion von Bildern zu Themen von öffentlichem Interesse, und dazu zählte der Krieg mit seinen Begleiterscheinungen in besonderem Maße, finanziellen Gewinn versprachen.³⁷¹

Innerhalb des vielfältigen Themenspektrums auf dem Markt für Druckgraphik nehmen die Darstellungen aus dem militärischen Bereich einen breiten Raum ein. Einen wichtigen Anteil daran hatten auch die "Soldatenbilder", die gegen Ende des 15. Jahrhunderts aufgekommen waren und inzwischen eine eigene Gattung bildeten.³⁷² Sie zeigen den einfachen Söldner, den Landsknecht, oder in Bilderfolgen die verschiedenen militärischen Führungsränge mit stolz und selbstbewußt auftretenden Figuren. Keith Moxey kommt in seiner Untersuchung über diese Soldatendarstellungen zu dem Ergebnis, daß sie positiv wie auch negativ konnotiert sein konnten.³⁷³ Zur Zeit Maximilians und noch zu Beginn der Regierungszeit Karls V. war den Landsknechten als neuem Kriegertypus, mit dem das Reich wieder militärische Erfolge erzielte, die Aufmerksamkeit und Sympathie der Bevölkerung gewiß. Die Bilder präsentierten die Kämpfer als Stellvertreter des kaiserlichen Heeres, die für die Verteidigung des Reiches ihr Leben einsetzten, und vermittelten so ein

³⁷⁰Eine Ausnahm stellt der von Niklas Meldemann im Auftrag des Nürnberger Rates erstellten rundplan von Wien dar, siehe dazu weiter unten.

³⁷¹Scribner 1984, S. 245ff.

³⁷²Matthias Rogg arbeitet zur Zeit an einer Dissertation über das Landsknechtsbild in der Kunst und in historischen Darstellungen.

³⁷³Moxey 1989, S. 99.

positives Bild. Damit verband sich aber wohl auch die Aufgabe, für neue Rekruten zu werben, um den gestiegenen Bedarf an Soldaten zu decken. Die Bilderfolgen orientierten sich eher am Informationsbedürfnis der Bevölkerung, die Veränderungen in der Heeresstruktur und die im Zuge einer zunehmenden Differenzierung und Hierarchisierung entstandenen neuen Ränge kennenzulernen. Erst im Zusammenhang mit der türkischen Belagerung Wiens - so Moxey - habe sich das Image der Soldaten gewandelt, da durch die Greuelthaten der Krieg nun insgesamt als negativ empfunden wurde.³⁷⁴ Diese veränderte Haltung der Bevölkerung zum Krieg findet in der Darstellungsform der Landsknechte konkret ihren Ausdruck, indem sie nun als verlotterte, gottlose und beutegierige Gesellen gezeigt werden.³⁷⁵ Die Herstellung und Verbreitung affirmativer Soldatendarstellungen insbesondere in Nürnberg ist nach Moxey mit der kaisertreuen Gesinnung der freien Reichsstadt zu erklären, die auch mit diesen Flugblättern die kaiserliche Politik unterstützte.³⁷⁶

Da die Darstellungen von Schlachten, Belagerungen und Heerlagern von denselben Künstlern stammen, die auch die Landsknechtsbilder geschaffen haben, kann man von ähnlichen Entstehungsbedingungen und einer vergleichbaren Funktion ausgehen. Sie wurden zum größten Teil - unabhängig von einem kaiserlichen Auftrag - für den freien Markt produziert und erfüllten zwei Aufgaben: Information und Propaganda. Zum einen beanspruchten die selbständigen Schlachtenbildern, mehr als die Flugblattillustrationen, einen Bericht des Ereignisses zu geben, indem sie den Verlauf des Geschehens in den wesentlichen Phasen darstellten. Daß eine der wichtigsten Aufgaben dieser Bilder in der Vermittlung von Informationen bestand, wird auch daraus ersichtlich, daß sie in kürzester Zeit nach den Ereignissen erschienen, und daß ein großer Teil von ihnen kriegerische Auseinandersetzungen in entfernten Gegenden zum Gegenstand hatten, die die wenigsten der Zeitgenossen aus eigener Anschauung kannten.³⁷⁷ Indem sie aber einerseits nur die militärischen Erfolge des Kaisers und diese zudem aus der Sicht des kaiserlichen Heeres wiedergaben, erfüllten sie andererseits die Rolle einer offiziellen Darstellung.

³⁷⁴Moxey 1989, S. 78-88.

³⁷⁵Beispiele von Erhard Schön siehe Geisberg, 1252,53,54.

³⁷⁶Moxey 1989, S. 78-80.

³⁷⁷So z.B. die Belagerung von Rhodos, die Eroberung von Tunis und die Belagerung von Algier; Geisberg 1265, 407-08, 1269-73.

Besonders aufwendige Werke entstanden hingegen oft im Auftrag eines Herrschers. So bestellte der sächsische Kurfürst Johann Friedrich der Großmütige nach der erfolgreichen Belagerung von Wolfenbüttel im Jahre 1542 bei seinem Hofkünstler Lucas Cranach d.J. eine Darstellung dieses Sieges der Protestanten gegen den vom Kaiser unterstützten katholischen Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel.³⁷⁸(Abb.56) Cranach fertigte daraufhin einen großformatigen, von acht Stöcken gedruckten Holzschnitt an, der ein mit einem Gesamtmaß von 74,6x108,9cm hat.³⁷⁹ Von diesem ist bekannt, daß er in verschiedenen Ausführungen, auf Leinwand aufgezogen und zum Teil koloriert, an dem sächsischen Herrscherhaus nahestehende Fürsten verschenkt wurde.³⁸⁰ Es handelt sich bei diesem Druckwerk also eher um die reproduzierbare Form eines Gemäldes, das nur noch bedingt mit den auflagestarken Flugblättern und Einblattholzschnitten zu vergleichen ist. Eine ähnliche Bestimmung war wohl auch für den von vierundzwanzig Stöcken gedruckten Holzschnitt der Krönung Karls V. 1530 in Bologna vorgesehen, den die Erzherzogin Margarethe bei Robert Peril bestellte.³⁸¹ Diese nicht für den freien Markt produzierten Drucke waren - ebenso wie der *Triumphzug* und die *Ehrenpforte* Kaiser Maximilians - als kostspielige Geschenke Teil der diplomatischen Beziehungen zwischen den europäischen Höfen und politischen Parteigängern in den Städten. Auch sie dienten zur Information über das Geschehen, waren aber in erster Linie Bestandteil der höfischen Repräsentation.

Repräsentative Schlachtenbilder - Gemälde, Tapisserien, Reliefs

Neben den druckgraphischen Werken erhalten während der Regierungszeit Karls V. die für repräsentative Zwecke bevorzugten Medien Malerei, Bildhauerei und Teppichwirkkunst eine herausragende Bedeutung für die Darstellung zeitgenössischer Schlachten. Auch hier kommt der Schlacht von Pavia wiederum eine besondere Stellung zu. Bemerkenswert ist nicht nur, daß erstmals zahlreiche Gemälde unmittelbar nach einer Schlacht angefertigt wurden, von denen sich auch eine be-

³⁷⁸Appuhn/Heusinger 1976, S.85-87.

³⁷⁹Geisberg 676-683.

³⁸⁰Appuhn/Heusinger 1976, S. 86.

³⁸¹Appuhn/Heusinger 1976, S. 74.

achtliche Zahl erhalten hat. Es sind dies auch die frühesten erhaltenen Gemälde mit Darstellungen zeitgenössischer Schlachten in der nordalpinen Kunst.³⁸²

Der Sieg von Pavia war ein Ereignis von europäischem Rang. So verwundert es nicht, daß die Künstler, die dieses Ereignis darstellten, nicht einer einzigen regionalen Schule zugehörten. In diesem Fall waren wohl vor allem oberdeutsche und niederländische, aber auch einige italienische Künstler beauftragt worden, deren Werke nicht nur in Dimension und Aufwand, sondern auch im Bildkonzept variierten.

Ein kleinformatiges und sorgfältig, im Stil der Patinier-Schule ausgeführtes Gemälde von einem unbekanntem niederländischen Künstler in Wien, von dem eine Replik in Brüssel aufbewahrt wird, zeigt aus der Vogelschauerspektive die belagerte Stadt und das Schlachtfeld.³⁸³ (Abb.57) Die Gemälde stimmen mit dem als Holzschnitt gedruckten Plan von der Belagerung Pavias in der Orientierung und den Stellungen der Heeresabteilungen überein. Darüberhinaus geben sie auch den Verlauf der Schlacht in mehreren Phasen wieder, vom Einmarsch der Fußtruppen in den Tiergarten, über den Reiterkampf bis zu der zentral im Vordergrund platzierten und von der übrigen Handlung isolierten Szene der Gefangennahme des französischen Königs. Das Brüsseler Bild stammt aus dem Kunstbesitz der Erzherzogin Margarethe, wie auch das Wiener Gemälde schon lange Zeit in den kaiserlichen Sammlungen nachgewiesen ist, so daß es sich bei beiden vermutlich um für das Kaiserhaus gemalte Erinnerungsbilder handelt.³⁸⁴

Ein sehr viel größeres Gemälde der Schlacht von Pavia (Öl/Holz, 117x174cm) befand sich noch 1632 im Besitz Fernando Alvares de Castro, einem Nachfahren Francisco Alvarez de Toledo, der als kaiserlicher Diplomat beim Trienter Konzil gewirkt hatte. (Abb.58) Das heute in Birmingham/Alabama aufbewahrte Gemälde wurde mit Jan Cornelisz Vermeyen in Verbindung gebracht, der bis 1530 Hofkünstler der Erzherzogin war und danach für Karl V. arbeitete.³⁸⁵ Es wiederholt seitenverkehrt und mit einigen weiteren Abwandlungen die Komposition des Holzschnittes von Jörg Breu und hebt besonders den Einsatz der spanischen Arkebusiere sowie der Landsknechte hervor. Dieselbe Anordnung findet sich auf einem weiteren Gemälde

³⁸²Zu nicht mehr erhaltenen älteren Schlachtenbilder nördlich der Alpen siehe oben Kap.2.

³⁸³Eichberger/Beaven 1995, S. 243f, Abb. 21; Horn 1989, S. 279, Abb. C64.

³⁸⁴Eichberger/Beaven 1995, S. 244.

³⁸⁵Birmingham 1959, S. 67-70

eines unbekanntes Künstlers wieder, der das Geschehen jedoch aus etwas größerer Distanz darstellte. Dieses Bild mit der Inschrift *CAPTIO REGIS FRANCIA 1525* war Teil einer dreiteiligen Bildfolge, zu der noch die Darstellungen des Sacco di Roma (1527) und der Eroberung von Tunis (1535) gehörten und ist daher vermutlich erst nach 1535 entstanden.³⁸⁶ (Abb.59)

Aus etwa der gleichen Perspektive, jedoch in völlig anderer Form zeigen zwei heute in Oxford und London befindliche großformatige Tafelbilder die Schlacht.(Abb.60) Sie stehen noch in der älteren Tradition der Schlachtendarstellungen, die das Geschehen als dicht gedrängten Ritterkampf wiedergaben, wie sie etwa für Tapisserien des 15. Jahrhunderts typisch waren.³⁸⁷ Das Schlachtfeld wirkt eng, und obwohl die Figurenzahl sehr viel geringer ist als auf den bisher genannten Bildern, haben sie kaum Raum zum Agieren. Die italienisch-spanischen bzw. französischen Inschriften auf den Tafelbildern sind ein Hinweis darauf, daß diese sehr ähnlichen Werke in einer Werkstatt für zwei verschiedene Auftraggeber angefertigt wurden; daß das Oxforder Bild mit den französischen Beschriftungen im Auftrag eines in dieser Schlacht unterlegenen Franzosen entstanden sein soll - wie vermutet wurde³⁸⁸, ist nicht nachzuvollziehen. Eher wäre ein frankophoner Auftraggeber aus den südlichen, habsburgischen Niederlanden als Auftraggeber vorstellbar. Für das Bild mit den italienisch-spanischen Inschriften wäre ein Auftraggeber aus dem Umkreis des italienischen Kontingentes, die immerhin mit etwa 3000 Kämpfern an der Schlacht beteiligt waren, denkbar, möglicherweise sogar der aus Neapel stammende spanische Oberbefehlshaber Marchese Pescara, der unmittelbar im Vordergrund mit einer Inschrift genannt ist.

Ein weiteres, um 1529 entstandenes Gemälde der Schlacht von Pavia wird Rupprecht Heller zugeschrieben.³⁸⁹(Abb.61) Dem Militärplan vergleichbar, befindet sich der Betrachterstandpunkt auf der Höhe des Tiergartens, dessen Mauern jedoch so dicht

³⁸⁶Es muß zahlreiche dieser dreiteiligen Bildfolgen gegeben haben, die vermutlich als kaiserliche Geschenke an Feldherrn und andere den Habsburgern nahestehenden Familien gingen; nur eine Folge hat sich erhalten, deren heutiger Verbleib aber auch nicht bekannt ist, siehe Florenz 1970, Nr. 206-207; dazu Borella/Maccasi 1993, S. 101f.; Horn 1989, S. 71, Anm 123 schreibt die Bilder Vermeyen oder seiner Werkstatt zu; Lieb nennt in Stange 1970, S. 80 eine Folge in der neapolitanischen Niederlassung der Fugger, eine weitere in Almagro/Spanien.

³⁸⁷Zu der älteren Darstellungsform von Schlachten auf Teppichen siehe Horn 1989, S. 256-261.

³⁸⁸Hale 1990, S. 188/89

³⁸⁹Stöcklein 1924; Stange 1970, S. 69 weist daraufhin, daß die Inschrift auf dem Cartellino auf dem Rahmen nachträglich hinzugefügt wurde, zweifelt aber die Zuschreibung an Heller nicht an.

zusammengeschoben sind, daß die verschiedenen Kampfszenen sehr zusammengedrängt werden. Die Schlacht ist, wie bei allen bisher genannten Gemälden, simultan wiedergegeben und obwohl die Reiterabteilungen den Vordergrund einnehmen, liegt der Hauptakzent dennoch auf dem großen Aufgebot von Landsknechten, die im Mittelgrund gerade mit dem Kampf begonnen haben. Im Unterschied zu den anderen Gemälden, deren Stadtansichten von Pavia italienische Bauformen aufweisen, ist Hellers Vedute eine Mischung aus Architekturelementen der deutschen Spätgotik und Phantasieformen. Dieses Bild könnte möglicherweise im Auftrag des bayrischen Herzogs entstanden sein.³⁹⁰

Die bisher genannten Gemälde der Schlacht von Pavia entstanden aller Wahrscheinlichkeit nach kurz nach dem Ereignis, vermutlich nicht später als 1530. Aber auch über diesen Zeitraum hinaus behielt diese Schlacht ihre Bedeutung und war auch später noch häufiger Gegenstand von Gemälden. Eine zuletzt Jörg Breu d. J. zugeschriebene Tafel entstand wohl mindestens ein oder zwei Jahrzehnte später.³⁹¹(Abb.62) Die Darstellung ist nicht mehr um eine detailgetreue Wiedergabe der Geschehnisse bemüht, sondern hebt mit einer eher genrehaften Darstellungsform den Sieg der kaiserlichen Landsknechte hervor. Ein in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu datierendes und Michel Coxie zugeschriebenes Gemälde, das mit 4,70x2,25m als das größte Gemälde der Schlacht von Pavia gelten kann, wiederholt noch einmal die Komposition der gedruckten Militärkarte.(Abb.63) Gegen Ende des 17. Jahrhunderts malte Gherardo Poli ein Gemälde von der Auseinandersetzung zwischen den Franzosen und Kaiserlichen, nun in der für das 17. Jahrhundert typischen Form mit einer genrehaften Vordergrundszone und einem Überblick über das Schlachtfeld im Hintergrund.³⁹²(Abb.64)

Unter Karl V. wurde auch an die burgundische und französische Tradition militärischer Sujets auf Tapisserien angeknüpft. Seit der Antike gehörten Teppiche zu den Insignien herrscherlicher Macht, die aufgrund der exklusiven Anfertigung und des luxuriösen Materials einen zentralen Platz in der Repräsentation von Regenten hatten.³⁹³ Darstellungen zeitgenössischer Ereignisse, insbesondere siegreicher

³⁹⁰Steinberg 1935, S. 170f.

³⁹¹Lloyd/Thurley 1990, Nr. 28.

³⁹²Öl/Leinwand, 84 x 128 cm, Pavia, Pinacoteca civica.

³⁹³Zu Produktion und Funktion von Tapisserien siehe Brassat 1992, S. 20ff.

Schlachten zählten zu den üblichen Bildsujets.³⁹⁴ Der älteste, noch zum größten Teil erhaltene Teppich mit der Darstellung einer zeitgenössischen Schlacht ist der kurz nach 1066 angefertigte Teppich von Bayeux, der auf einem ursprünglich 100 m langen und ca. 50cm schmalen bestickten Leinenstreifen die Schlacht von Hastings mit ihrer Vorgeschichte ausführlich schildert.³⁹⁵ Ein einzelner, nicht mehr erhaltener Teppich von etwa fünf Meter Höhe und mehr als vierzig Meter Länge aus dem späten 14. Jahrhundert zeigte die Schlacht von Roosebeke (1382). Er war vermutlich von Philipp dem Kühnen in Auftrag gegeben worden; ein Inventar von 1536 weist ihn noch, nun in sechs Stücke geteilt, im Besitz Karls V. nach.³⁹⁶ Im 15. Jahrhundert erhielten die Darstellungen zeitgenössischer Schlachten³⁹⁷ Konkurrenz von Teppichen, die die vorbildlichen Taten mythologischer, biblischer und antiker Helden zum Gegenstand hatten: David, Gideon, Roland, Alexander, Caesar und der trojanische Krieg wurden die bevorzugten Themen der Tapisserien.³⁹⁸(Abb.65) Während Maximilian keine Aufträge mehr für Tapisserien erteilte, wurde mit dem Auftrag anlässlich des Sieges Karls V. in Pavia zugleich eine neue Tradition von Tapisserien mit militärischem Sujet begründet.³⁹⁹ Die nach Entwürfen Bernard van Orleys in Brüssel gewebte siebenteilige Teppichfolge, die verschiedene Szenen der Schlacht zeigte, wurde Karl V. 1531 von den Generalstaaten anlässlich der Ernennung Maria von Ungarns zur Statthalterin der Niederlande als Geschenk überreicht.⁴⁰⁰(Abb.66) Da Bernard van Orley der Hofkünstler der 1530 verstorbenen Erzherzogin Margarethe war, ist es wahrscheinlich, daß die in dieser Zeit wesentlich die Habsburger Kunstpolitik bestimmende Regentin auch an diesem Auftrag beteiligt war, ja ihn möglicherweise initiiert hat.⁴⁰¹ Nach diesem Vorbild entstand nach dem

³⁹⁴Bei Philostrat findet sich eine Beschreibung, die bereits auf babylonischen Teppichen die Darstellungen von Schlachten erwähnt, siehe Brassat 1992, S. 15.

³⁹⁵Kuder 1994.

³⁹⁶Brassat 1992, Nr. 1.

³⁹⁷Aus dem 15. Jh. sind noch drei Folgen mit zeitgenössischen Schlachten bekannt: die nicht erhaltene Darstellung der Schlacht bei Liège (1408-1411), ebenfalls nicht erhalten die Schlacht von Formigny (nach 1450) und die Waffentaten Alphonso V. von Portugal, siehe Brassat 1992, Nr. 2,3; Horn 1989, S. 256.

³⁹⁸Hulst 1961, S. 49-58; Brassat 1992, Nr. 31, 32, 33.

³⁹⁹Horn 1989, S. 256.

⁴⁰⁰Die Zuschreibung an van Orley zuerst bei Wauters, S. 66f.; die beste Gesamtdarstellung bei Gagliardi 1915/16; die Kartons werden im Louvre aufbewahrt, Scailliérez 1992, Nr. 16; siehe weiterhin Napoli 1997, Nr. 19.

⁴⁰¹Urkunden haben sich zur Auftragsvergabe nicht erhalten; Gagliardi 1915/16, S. 8 geht davon aus, daß die sieben Vertreter der Generalstaaten, die die Teppiche dem Kaiser schenkten, auch die

erfolgreichen Tunisfeldzug Karls V. (1535) in den Jahren zwischen 1546 und 1554 die in der Geschichte der Tapisserien bis dahin größte Teppichfolge. Cornelisz Vermeyen, der an dieser Expedition teilgenommen hatte, fertigte die Entwürfe für die zwölf Teppiche mit den Maßen von ca. 4,20x9m an.⁴⁰²(Abb.67) Auch für den dritten großen militärischen Erfolg Karls V. in der Schlacht bei Mühlberg (1547) war offensichtlich eine solche Serie geplant, für die Maria von Ungarn, die auch schon die Anfertigung der Tunis-Folge betreut hatte, Entwürfe bei Michel Coxie in Auftrag gab; sie wurden aber nicht ausgeführt⁴⁰³

Auch auf Reliefs wurden zeitgenössische Schlachten dargestellt. Während dieses Sujet im 16. Jahrhundert noch auf den Bereich der Grabmäler verstorbener Herrscher und Feldherrn beschränkt bleibt, ist es im 17. Jahrhundert auch Gegenstand eigenständiger, mit einem Rahmen versehener Reliefbilder. Die frühesten Reliefs mit Schlachtenszenen in der Kunst nördlich der Alpen befinden sich am Grabmal des Grafen Niklas von Salm in der Wiener Dorotheenkirche, heute in der Votivkirche.⁴⁰⁴ Auf den vier Seiten der Tumba zeigen insgesamt zwölf Darstellungen die Schlachten, an denen der berühmte Feldherr entscheidend beteiligt war.(Abb.68) Nach dessen Tod im Jahre 1529 hatte Erzherzog Ferdinand das Werk bei Loy Hering in Auftrag gegeben.⁴⁰⁵ Als Vorläufer für dieses Projekt ist wohl die unmittelbar zuvor geplante Tumba für das Grabmal Kaiser Maximilians anzusehen.⁴⁰⁶(Abb.69) Man nimmt an, daß zwischen Ende 1527 und Anfang der 1530er Jahre Jörg Kölderer von Ferdinand mit der Gestaltung des Hochgrabes beauftragt wurde, der daraufhin die vierundzwanzig Felder der Ehrenpforte für Hochreliefs an die Seitenwände projektierte, die jedoch erst zwischen 1561 und 1566 ausgeführt wurden.⁴⁰⁷ Beide Grabmäler gehen wiederum vermutlich auf einen in Norditalien entwickelten

Auftraggeber waren; es ist jedoch wahrscheinlich, daß Margarthe, die zuvor bereits eine Teppichserie mit Jagden Karls V. bei van Orley bestellt hatte, auch diesen Auftrag zumindestens beaufsichtigte, wenn nicht sogar die Idee dazu hatte; zur Kunstpolitik Margarethes siehe Eichberger/Beaven 1995, S. 225-248.

⁴⁰²Horn 1989.

⁴⁰³Duverger 1969, S. 715-726; Steppe, 1968, S. 758-760.

⁴⁰⁴Zur Geschichte des Grabmals zuerst Newald 1879, S. 1-124, 1883, S. 127-167; siehe auch Mader 1905, S. 76ff.; Dworschak 1926, S. 86-110; Reindl 1977, S. 437f.; Winzinger 1979, S. 189-191.

⁴⁰⁵Zur Auftragvergabe siehe Newald 1879, S. 10f.; Winzinger 1979, S. 189-191 schrieb die Entwürfe überzeugend Wolf Huber zu.

⁴⁰⁶Zusammenfassung der Geschichte des Grabmals siehe Scheicher 1986, S. 359-425, dort auch die ältere Forschungsgeschichte.

⁴⁰⁷Scheicher 1986, S. 406.

Grabmalstypus für Herrscher und Feldherrn zurück. Das erste Werk dieser Gruppe ist das in der Kartause von Pavia befindliche Grabmal Gian Galeazzo Viscontis (gest. 1402), das zwischen 1491 und 1497 von dem italienischen Bildhauer Gian Cristoforo Romano geschaffen wurde und ringsum Reliefs mit zeitgenössischen Schlachten trägt.⁴⁰⁸ Auch der französische Edelmann Gaston de Foix, der 1512 in der Schlacht bei Ravenna gefallen war, hatte in Castelazzo nahe Mailand ein von Agostino Busti gearbeitetes Grabmal (1515-1522) mit militärischen Szenen aus seinem Leben erhalten.⁴⁰⁹ Reliefs mit erzählerischen Darstellungen aus dem Leben des Verstorbenen finden sich erstmals 1330 am Grabmal des Bischofs Tarlati im Dom von Arezzo⁴¹⁰. Darstellungen zeitgenössischer Schlachten wurden allerdings erst im 15. Jahrhundert an den Grabmälern berühmter Feldherrn verwendet. Eine Variation dieses Typus stellt das von Franz I. für seinen Vorgänger Ludwig XII. in Auftrag gegebene Grabmal in St. Denis dar, das an der Sockelzone ebenfalls Reliefs mit Kriegsszenen aufweist.⁴¹¹ Hier sind die Begebenheiten aus dem Leben des Verstorbenen in antikisierender Form wiedergegeben.

Im Unterschied zu Maximilian, der mit seinen Projekten die Tradition der Chroniken in der Druckgraphik fortgesetzt hatte, gewinnen unter Karl V. die repräsentativen Medien neue Bedeutung. Im Zuge dieser Entwicklung werden auch zunehmend zeitgenössische Schlachten auf Tapisserien, Gemälden und Grabmälern dargestellt. Die beiden anspruchsvollen Teppichserien der Schlacht von Pavia und des Tunisfeldzuges wurden vom Kaiserhaus für die Ausstattung der eigenen Räume in Auftrag gegeben, darüberhinaus erfüllten sie als Geschenke auch die Funktion der höchsten Auszeichnung für dem Kaiser nahestehende Persönlichkeiten.⁴¹² Auch einige der Gemälde zur Schlacht von Pavia, vor allem aber die dreiteiligen Bilderfolgen, die die wichtigsten Siege des Kaisers zeigten, werden zu diesem Zweck angefertigt worden sein.⁴¹³ Bei anderen Gemälden liegt die Vermutung nahe, daß Adlige, die in führender Position an der Schlacht selbst teilgenommen haben, Bilder

⁴⁰⁸Norris 1977.

⁴⁰⁹Dort ist das Grabmal nicht mehr erhalten; heute werden Teile im Castello Sforzesco, Mailand aufbewahrt; siehe zu den Reliefs Il Bambaia 1990.

⁴¹⁰Keller 1939, S. 315.

⁴¹¹Panofsky 1993, Nr. 324-328.

⁴¹²Zu den verschiedenen Ausführungen und Verwendungen der Tunisfolge siehe Horn 1989, S. 136-41.

⁴¹³Zu den Gemäldefolgen siehe Stange 1972, Anmerkung.

zur Erinnerung an dieses Ereignis in Auftrag gaben. Auch dieses wäre eine Neuerung, da die Darstellung zeitgenössischer Schlachten bisher *de facto* ein Privileg des Regenten oder, in den Städten, des regierenden Rates war. Die Vergrößerung der Heere und die damit einhergehenden Veränderungen der Heeresstruktur brachten es mit sich, daß den einzelnen Stabsmitgliedern mehr Verantwortung übertragen wurde. So erklärt sich, daß die militärische Führungsschicht nun ein persönliches Interesse an Darstellungen hatte, die ihre Leistungen für die Zeitgenossen und für die Nachwelt im Bild festhielten. Der gegen Ende des 15. Jahrhunderts zuerst in Norditalien entwickelte, dann aber auch nördlich der Alpen rezipierte Grabmalstypus mit Reliefs von zeitgenössischen Schlachten ist ein zusätzlicher Beleg dafür, daß der Ruhm einer Person nun zunehmend mit seinen militärischen Leistungen begründet werden konnte.

Das neue Verhältnis von Text und Bild

Im Zusammenhang mit den Holzschnitten für den *Weisskunig* war deutlich geworden, welche Probleme bei Darstellungen zeitgenössischer Schlachten auftreten konnten, wenn sie sich von der Aufgabe, einen Text zu illustrieren, lösten. Durch die enge Beziehung zwischen einem Bild und einem Chroniktext, der ein bestimmtes historisches Ereignis schilderte, hatte der Betrachter auch die für die Identifizierung des auf dem Bild Dargestellten notwendigen Informationen erhalten. Ohne einen Text ist das Erkennen des Bildgegenstandes bei Schlachtenbildern schwieriger als bei anderen Themen, obwohl besonders bei ihnen eine wahrheitsgetreue Wiedergabe des Geschehens angestrebt wurde. Im Unterschied zu religiösen Bildern konnte man bei der Darstellung zeitgenössischer Schlachten nicht auf eine feste Ikonographie zurückgreifen, denn durch den Wahrheitsanspruch mußte jedes Ereignis als Einzelfall aufgefaßt werden und verlangte deshalb auch eine individuelle Form der Darstellung. Wollte man den neuen Formen der Kriegsführung mit Massenheeren gerecht werden, mußte man zudem auf eine porträthafte Charakterisierung der handelnden Personen weitgehend verzichten, die bei Zeremonialbildern, etwa Krönungen oder Gesandtschaftsempfängen, die Identifizierung des konkreten historischen Ereignisses gestatteten.

Eine Möglichkeit, die mangelnde Eindeutigkeit des Bildes auszugleichen, bestand darin, Text und Bild auf neue Weise wieder zu verbinden. Inschriften können wie Bildtitel am Himmel erscheinen, als Tafel mit einer längeren Erläuterung im Bild, bei Graphiken am oberen Blattrand oder als Unterschrift, bei den Tapisserien als Teil der Randbordüre und schließlich als Beischriften einzelner Figuren oder Szenen.

Eine geläufige Form der Bildinschrift ist die knappe Angabe der historischen Fakten. Jörg Breu fügte seinem Holzschnitt zur Belagerung von Pavia in der rechten oberen Bildecke eine Tafel mit dem folgenden Text bei:

Ain Verzaichnung der belegerten stat Pauia von Francisco dem künig zu Frankreich, mit erlegung allda seines gantzen höres, und aigner person, des Königs gefencknus, von Kayser Karoli kriegsvolck, geschehen Freytag morgens den 24. Februarij Anno M.D.XXV.⁴¹⁴

Die Gefangennahme des französischen Königs als entscheidender Moment der Begebenheit ist im Bild nochmals durch die Beischrift *captio regis* gekennzeichnet. In einigen Fällen nehmen diese Inhaltsangaben die Form längerer, zusammenhängender Textblöcke an, die das Geschehene ausführlich erläutern und deuten. Dieses Verfahren wurde nicht nur in der Druckgraphik, sondern auch bei Gemälden und Tapisserien angewandt.

Oft werden auch einige Teilnehmer durch Inschriften hervorgehoben. Ein extremes Beispiel hierfür sind zwei verwandte Gemälde der Schlacht von Pavia⁴¹⁵ (Abb.60) Sie sind übersät mit kleinen Schriftäfelchen, auf denen außer den Heeresabteilungen vor allem auch die an den Kämpfen beteiligten Ritter benannt werden. Bezeichnenderweise handelt es sich um Darstellungen, die insgesamt noch einer älteren, chevaleresken Tradition des Schlachtenbildes verpflichtet sind. In der Regel wird jedoch nur die militärische Führung, meist im Zusammenhang mit den befehligten Einheiten bezeichnet, z.B. *Graff Christoff von Hessenberg spiesser*⁴¹⁶. Daß aber auch Werke, die wesentlich stärker die Veränderungen der Kriegsführung berücksichtigen, mit In- und Beischriften versehen wurden, zeigt in extremer Form der von Hans Mielich geschaffene Riesenholzschnitt, mit dem Lager Karls V. vor Ingolstadt. Hier

⁴¹⁴Geisberg 356.

⁴¹⁵Zu den Inchriften das Oxforder Bilder siehe Oxford 1983, S. 318-326.

⁴¹⁶Hans Mielich, *Das Heerlager Karls V. vor Ingolstadt*, 1549, Geisberg 905.

ist nahezu jede Figur beschriftet und auch die tief am Himmel stehende Sonne wird noch mit der Beischrift *der sonn untergang* erläutert.⁴¹⁷

Einige der Texte akzentuierten aber auch bestimmte Aspekte der politischen Bedeutung der Bilder. So trägt Erhard Schöns Einblattdruck zur Belagerung von Budapest (Abb.70) den Titel:

Ein ware Contrafaktor oder verzeychnus der königlichen Stat Ofen in Ungarn jr belerung sampt dem unglückhafftigen Scharmuettel des pluturstigen Tuercken mit den Königlichen Heerleger im September 1541 jars.⁴¹⁸

Wenn hier von dem *unglückhafftigen Scharmuettel des pluturstigen Tuercken* die Rede ist, wird das verunglimpfende Türkenbild herausgestrichen, das Teil der kaiserlichen Propaganda war.⁴¹⁹

Der Begriff *contrafactor*

Bei dem zuletzt genannten Bildtitel erscheint eine Formulierung, die sich bei auffallend vielen Darstellungen militärischer Ereignisse findet⁴²⁰: *Contrafaktor oder verzeychnus*; Synonyme sind: *Abcontrafactor*, *abmachen* und verwandte Ausdrücke. Peter Parshall hat dieses Begriffsfeld einer eingehenden Untersuchung unterzogen, bei der er die Verwendung im Zusammenhang mit Schlachtendarstellungen allerdings nicht berücksichtigt.⁴²¹

Als frühestes Beispiel nennt er einen zwischen 1490 und 1500 entstandenen Holzschnitt von Israel van Meckenem.⁴²² Dieser gibt sich durch die Unterschrift⁴²³ als getreue Kopie des römischen Gnadenbildes zu erkennen, das der heilige Gregor nach einer Vision angefertigt haben sollte. (Abb.71) Einer Kreuzigungsdarstellung, die apotropäisch gegen die Pest wirken sollte, ist neben Gebetstexten das Abbild eines

⁴¹⁷Geisberg 905.

⁴¹⁸Geisberg 1269-1273.

⁴¹⁹Zum Türkenbild siehe Brüning 1989, S. 23ff.

⁴²⁰Das früheste mir bekannte Beispiel ist ein 28,1x39 cm großer, 1522 datierter Holzschnitt von Hans Sebald Beham, der die türkische Belagerung von Griechisch-Weissenburg zeigt, Geisberg 290; weitere Beispiele Geisberg 283-288.

⁴²¹Parshall 1993, S. 554-579; Landau/Parshall 1994, S. 237-240.

⁴²²Israel van Meckenem, *Imago Pietatis*, Kupferstich (Lehrs IX.167), 17,2 x 11,9 cm, Albertina Wien; Landau/Parshall 1994, S. 237, Abb. 33.

⁴²³*Haec imago contrefacta est ad instar et similitudinem illius primae imaginis pietatis custoditae in ecclesia sanctae crucis in urbe Romana quam fecerat dipingi sanctissimus Gregorius papa magnus propter habitam ac sibi ostensam desuper visionem* (zitiert nach Parshall 1993, S. 575)

Nagels vom Kreuz Christi beigezelt.⁴²⁴ Die erhoffte Wirksamkeit des Bildes garantiert die Unterschrift auch dadurch, indem sie ausdrücklich darauf hinweist, daß es sich um eine Wiedergabe in Originalgröße handelt.

Wenn *Contrafactur* in diesen Beispielen als präzise Imitation einer Vorlage, in anderen Zusammenhängen aber auch negativ, im Sinne von Fälschung verstanden wird, so ist die Grundbedeutung des Begriffs doch "Porträt, Abbild nach der Natur."⁴²⁵ Sie bestimmt auch im weiteren den stark zunehmenden Gebrauch des Wortes in Bildtiteln. Außer auf Porträts im eigentlichen Sinne, findet er sich auf einem thematisch breit gefächerten Spektrum von Darstellungen, denen allen der Anspruch gemeinsam ist, einen Gegenstand naturgetreu zu erfassen.⁴²⁶ Ob dies unmittelbar geschieht, oder ob eine Bildvorlage verwendet wurde, ist dabei nebensächlich. Es kommt einzig darauf an, daß die Darstellung sich direkt oder indirekt auf einen konkreten, selbst gesehenen Gegenstand zurückführen läßt, und nicht der Phantasie des Künstlers entsprungen ist. So ist die Darstellung einer wunderlichen Weintraube mit Bart laut Inschrift *wahrhafftig ab conterfeit*⁴²⁷, Dürers berühmtes Rhinoceros ist *van wunders wegen ... abkunterfet*⁴²⁸, und der Meister Matheysen hat die beiden unglücklichen Säuglinge, die 1516 in Tettngang mit *dem fießlin unnd schwentzl an seiner prust zur Welt kamen, mit fleyß ... verzaychnen oder konterfenn* lassen.⁴²⁹

Parshall vermutet im Hinblick auf die häufige Verwendung dieses Begriffes einen Zusammenhang mit dem Aufkommen der druckgraphischen Medien.⁴³⁰ Die neue Möglichkeit, Bilder zu vervielfältigen, sei ein wichtiger Fortschritt für die Verbreitung von Informationen gewesen, womit aber eine besondere Verantwortung für die Richtigkeit der Informationen verbunden war. Zudem richteten sich die Drucke zunehmend an ein anonymes Publikum von Käufern, die von der Richtigkeit der Darstellung erst überzeugt werden mußte. Wenn man allerdings bedenkt, daß

⁴²⁴Anonymus, Gekreuzigter Christus auf einem t-förmigen Kreuz, Holzschnitt (Schreiber 931), 36,8 x 25,6 cm, Kupferstichkabinett Berlin; Lindau/Parshall 1994, S. 239, Abb. 244.

⁴²⁵Kluge, s.v. Konterfei, 1963, S. 392; Grimm, s.v. conterfei, 1854, Bd. 2, S. 635.

⁴²⁶Lindau/Parshall 1994, S. 238f.; in den folgenden Jahrzehnten wird auf Einblattdrucken, die Porträts, Stadtansichten, Landkarten, Pflanzen- und Tierdarstellungen, Wundergeschehnisse sowie Darstellungen der verschiedensten Ereignisse zeigen, durch entsprechende Bezeichnungen die Wahrheitstreue garantiert; weitere Beispiele siehe Geisberg 7, 45, 425, 676-683, 982-984, 1109-1111, 1256-1257, 1265, 1269-1273, 1296, 1592.

⁴²⁷Geisberg 1440.

⁴²⁸Parshall 1993, S. 561f.

⁴²⁹Geisberg 508.

⁴³⁰Lindau/Parshall 1994, S. 239

dieselbe Begrifflichkeit auch auf Zeichnungen und gelegentlich auf Gemälden auftaucht, ist diese Deutung vielleicht doch etwas zu eng.⁴³¹ Es ist aber sicherlich richtig, daß durch die erwähnten Inschriften die korrekte Wiedergabe von Gegenständen beglaubigt wird, die in besonderem Maße den Charakter von Nachrichten haben, bei denen es also in erster Linie auf den Informationsgehalt ankommt. Der Wert der Bilder hing im wesentlichen von ihrer "Richtigkeit" ab, da die Betrachter in der Regel das dargestellte Phänomen oder den Gegenstand nicht selbst gesehen hatten, sich aber darüber informieren wollten.⁴³² Das gilt selbst für die Gattung Porträt, in der das Wort *Contrafactur* eher unspezifisch gebraucht wird. Entsprechende Bildtitel werden besonders bei Porträts von Reformatoren, Feldherrn oder beispielsweise von Dürer in seinem Todesjahr verwendet⁴³³, also bei Personen, die aus aktuellem Anlaß von besonderem Interesse waren.

Auch die Darstellungen militärischer Ereignisse zeigen aktuelle Geschehnisse, die aus vielen Gründen einen hohen Informationswert hatten. Insofern ordnen sich die Schlachtenbilder mit den entsprechenden Titeln ohne weiteres in den beschriebenen Kontext ein, den Parshall folgendermaßen charakterisiert:

It is important to underline the fact that in these contexts the order of truth designated by the term *conterfeit* is very much a truth of particulars. Literal, sensory and empirical, it is the truth of portraiture rather than the truth of an *historia*. This is not the generalized truth of Alberti's *pictura* founded in principle on the refinement of certain calculable and idealized norms that are meant to reflect a natural and mathematically describable order.⁴³⁴

Was diese Darstellungen so unterschiedlicher Gegenstände also verbindet, ist die nonfiktionale Darstellungsform, die allein der wahrheitsgetreuen Wiedergabe der empirisch erfahrbaren Realität verpflichtet ist. Bei den bisher berücksichtigten Fällen von "Kontrafakturen" war die abbildhafte Beziehung zwischen Gegenstand und Bild konkret vorstellbar, im Zweifel auch überprüfbar. Bei Schlachtenbildern handelt es sich jedoch, wie in den vorangehenden Kapiteln ausführlich dargelegt wurde, um sehr komplexe Zusammenhänge von Handlung und Landschaft, die zeitlich und räumlich

⁴³¹Vgl. Dürers jungendliches Selbstporträt, Anzelewsky 1991 u. die Inschrift (Le Vrai Portrait) auf dem Rahmen des Oxforder Bildes der Schlacht von Pavia, Oxford 1983.

⁴³²Diese Bedeutung der Flugblätter für die Informationsvermittlung ist auch den öffentlichen Institutionen bewußt gewesen, die durch Zensur einem Mißbrauch des Mediums vorbeugten, siehe dazu Parshall 1993, S. 565f.

⁴³³Parshall 1993, S. 560.

⁴³⁴Parshall 1993, S. 565.

über das unmittelbar Anschauliche weit hinausreichen. Damit entziehen sie sich einer unmittelbaren Erfassung; die bildliche Repräsentation des Ereignisses muß aus verschiedenen Handlungsabläufen zusammengesetzt werden, und die Darstellung einer Schlacht ist schwerlich zu bewerkstelligen, ohne daß der Künstler fehlende Details ergänzt und ganze Teile hinzuerfindet. Wenn die Künstler ihre Schlachtenbilder unter Titel wie *warhafftige Abcontreferung*⁴³⁵ stellen, erheben sie also strenggenommen einen Anspruch, der nicht einzulösen ist. Daß die mit diesem Begriffsfeld verbundenen Kriterien durchaus in einem ganz strengen Sinne verstanden wurden, haben die oben diskutierten Beispiele gezeigt.

Was die Komplexität des "abzubildenden" Gegenstandes angeht, kommen dem Schlachtenbild beispielsweise Landkarten und Zeremonialbilder nahe. Landkarten, die ebenfalls in der Überschrift als *wahrhafte Contrafakturen* ausgewiesen wurden, lösen den Konflikt zwischen Objektivitätsanspruch und der Überfülle an spezifischen Gegebenheiten durch eine abstrahierende Übertragung der Erdoberfläche ins Bild.⁴³⁶ Zeremonialbilder wie zum Beispiel Festdarstellungen, deren Handlung einfacher als bei Schlachtenbildern strukturiert ist, werden als eine Kompilation einzelner Porträts von Personen in einem gegebenen Ort konzipiert; aus diesen, die Wirklichkeit abbildhaft wiedergebenen Einzelheiten, läßt sich ohne größere Schwierigkeiten ein einheitliches Sinngefüge bilden.⁴³⁷ Für Schlachtenbilder nun mußte eine Synthese dieser beiden Möglichkeiten, größere Zusammenhänge nach den Ansprüchen einer wahrheitsgetreuen Abbildung darzustellen, gefunden werden. Bevor gezeigt werden soll, wie die Künstler versuchten, dafür kompositorische Lösungen zu finden, soll zunächst eine weitere Möglichkeit vorgestellt werden, den Authentizitätsanspruch der Bilder zu postulieren.

⁴³⁵Hans Mielich, *Ansicht des Heerlagers Karls V. vor Ingolstadt*, 1549, Geisberg 905-920.

⁴³⁶Beispiele bei Geisberg 1530-1541; 1109-1111.

⁴³⁷Zu Zeremonialbildern siehe Geisberg 292-296; 49/50.

Der Künstler als Augenzeuge

Der größte Teil der hier behandelten Schlachtenbilder ist nicht signiert und konnte nur mithilfe der Stilkritik einem Künstler zugeordnet werden. Der in dieser Zeit in der deutschen und niederländischen Kunst durchaus nicht übliche Verzicht auf die Signatur läßt sich damit erklären, daß Bilder, bei denen der Informationsgehalt im Vordergrund steht, ganz in dieser Funktion aufgehen. Ästhetische Kriterien treten in den Hintergrund, wurden bei diesen Gegenständen sogar als störend empfunden. Zwischen Pirckheimer und dem Straßburger Drucker Johann Grüninger kam es während der Zusammenarbeit für eine neue Ptolemaios-Ausgabe zu Auseinandersetzungen, weil Pirckheimer unter anderem die Hinzufügung von fantastischen Tieren und Wesen am Rand der Karten als *vil gauckelweys und alter weybel fabel* kritisierte.⁴³⁸ Sie paßten nicht zu dem an die Karten gelegten Maßstab einer wissenschaftlich korrekten Wiedergabe der Erdoberfläche. Auch bei anderen Gegenständen, die aufgrund ihrer praktischen Anwendbarkeit abgebildet wurden, empfand man eine ästhetische Ansprüche berücksichtigende Darstellungsform als hinderlich. In einem Vorwort zu einem 1542 erschienenen Buch über Pflanzenkunde, daß für Botaniker wie auch Apotheker von Interesse gewesen sein dürfte, wird angemerkt, man habe bei den Illustrationen auf die Wiedergabe des Schattens und anderer unwichtiger Dinge, mit denen Künstler versuchten Ruhm zu gewinnen, verzichtet.⁴³⁹ Wenn die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten zugunsten einer allein an der Empirie orientierten Wiedergabe der Gegenstände verdrängt wurden, hatte das auch Konsequenzen für das Künstlerverständnis. Nicht die künstlerischen Fähigkeiten der Imagination und Invention waren für die Anfertigung solcher Werke von Bedeutung; der Künstler stellte sein Können in den Dienst einer möglichst detailgenauen Wiedergabe des betreffenden Gegenstandes. In dieser Rolle des Vermittlers zwischen der abzubildenden Wirklichkeit und dem Betrachter kann der Künstler dann wieder im Bild erscheinen.

Dies ist bei mehreren Darstellungen militärischer Ereignisse der Fall, auf denen sich die Künstler selbst als zeichnende Augenzeugen darstellen. Wenn die Künstler die Authentizität des Gezeigten dadurch zum Ausdruck bringen, daß sie sich selbst als

⁴³⁸Landau/Parshall 1994, S. 242.

⁴³⁹Parshall 1983, Anm. 38.

Teilnehmer des Geschehens in Szene setzen, so greifen sie damit einen Topos der Historiographie auf. Ulrich Mulack hat darauf hingewiesen, daß schon die mittelalterliche Geschichtsschreibung Kriterien für die historische Aussagekraft von Quellen erarbeitet hatte.⁴⁴⁰ Als einer der besten Garanten für die Zuverlässigkeit galt die Tatsache, daß der Autor eines Textes die Ereignisse, über die er berichtet, selbst miterlebt hatte. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurde dieses Prinzip theoretisch reflektiert und in die Methode der humanistischen Geschichtsschreibung übernommen. So schreibt Konrad Peutinger 1515 in einer Einleitungsepistel, besonders hoch sei der Quellenwert solcher Geschichtsschreiber wie Jordanes und Paulus Diakonus einzuschätzen, *qui non modo eo tempore fuerunt, quo ea, de quibus scribunt, gesta sunt, verum etiam ipsis rebus interfuerunt.*⁴⁴¹

Auf einen durch unmittelbare Anschauung garantierten Quellenwert weist die Inschrift des von Niklas Meldemann 1530 in Nürnberg herausgegebener Holzschnitts der Belagerung von Wien (81,2x85,6cm) hin:(Abb.72)

Der stadt Wien belegerung/wie die auf dem hohen sant Steffans thurm allenthalben gerings um die gantze Stadt/zu wasser und landt mit allen dingen anzusehen gewest ist/um von einem beruempten maler/der an das auff S.Steffans thurn in der selbe belegerung verordnet gewest ist/mit ganzen fleiß verzeychnet und abgemacht/gescheen nach Christi geb. MCCCXXIX und im XXX. in truck gepracht.⁴⁴²

Dies entspricht recht genau den Entstehungsbedingungen des Werkes, soweit sie aus den Quellen zu rekonstruieren sind.⁴⁴³ Noch während der Belagerung reiste im September 1529 Niklas Meldemann mit Billigung des Nürnberger Rates nach Wien, um *ein ware rechtschaffende contrafacctur derselbigen belegerung zuerlangen*. Im Oktober, nach dem Abzug der Türken, erfährt er in der Stadt, daß während der Belagerung bereits ein namentlich nicht bekannter Maler die Umgegend vom Turm des Stefansdomes aus aufgenommen hatte. Erst auf Drängen des Stadtrats, der den Emissär aus Nürnberg in seinem Vorhaben unterstützte, war der Kollege bereit, die Visierung herauszugeben. Meldemann kehrte mit diesem Bilddokument in seine

⁴⁴⁰Mulack 1991, S. 346-349 u. 380f.

⁴⁴¹Brief vom 28.02.1515 Einleitungsepistel zu: Jordanes de rebus godhorum. Paulus Diakonus Foroiuliensis de gestis Langobardorum, augsburg 1515, zit. Mulack 1991, S. 381.

⁴⁴²Geisberg 283-288.

⁴⁴³Pauli (1978), S. 751.

Heimatstadt zurück und setzte diese in ein *recht ordentliche form* um.⁴⁴⁴ Er wählte die ungewöhnliche Form eines Rundbildes, um die Unmittelbarkeit der Anschauung zu betonen. Wie der Beobachter auf dem Turm sich drehen mußte, um das ganze Szenario zu überblicken, so muß auch der Betrachter das Blatt sukzessive drehen, um jeweils die richtige Ansicht eines Segments zu erhalten. Er konnte sicher sein, daß seine sensationelle Darstellung ein Publikum finden würde. Das öffentliche Interesse an einer solchen Darstellung läßt sich schon daraus ersehen, daß der Nürnberger Rat dem zweiten bedeutenden Drucker der Stadt, Hans Guldenmund, mehrfach ausdrücklich untersagen mußte, eine Darstellung der türkischen Belagerung auf den Markt zu bringen, da Meldemann vor seiner Reise ein Privileg für ein Jahr erhalten hatte.⁴⁴⁵

Eine andere Form, die persönlichen Anwesenheit bei dem dargestellten Ereignis zu bezeugen, wählte der Münchner Hofkünstler Hans Mielich bei seiner 1549 mit kaiserlichen Privilegien gedruckten *Ansicht des Heerlagers Karls V. vor Ingolstadt* (1546).⁴⁴⁶(Abb.73) Aus insgesamt sechszehn Einzelblättern zusammengesetzt, erreichte der Holzschnitt ein Gesamtmaß von 109,5x306,6cm. Die Komposition ist so angelegt, daß der Betrachter dem Künstler, der sich am rechten unteren Bildrand beim Zeichnen dargestellt hat, über die Schulter schaut.(Abb.74) So erhält der Betrachter den paradoxen Eindruck, er könne selbst überprüfen, daß der Künstler nichts anderes tut, als den weiten Blick vom Turm der Liebfrauenkirche wahrheitsgetreu im Bild zu erfassen. Um diesen Objektivitätsanspruch zu unterstreichen, wählte Mielich als Darstellungsverfahren eine äußerst sorgfältig durchkonstruierte Vogelschauperspektive.

Während bei den ersten beiden besprochenen Beispielen der Künstler nicht nur als Beobachter im Bild angegeben ist, sondern das Bild selbst sich als die künstlerische Umsetzung seiner Beobachtung ausgibt, folgen die beiden nun zu besprechenden Werke einem anderen Schema. Bei Jan Cornelisz Vermeyens zehntem Teppich der Tunisfolge erscheint der Künstler auf einem kleinen Hügel rechts der Mitte im Bild.(Abb.75) Er wird von einem ebenfalls vornehm gekleideten Herrn begleitet, bei dem es sich möglicherweise um den spanischen Hofmann und Kunsttheoretiker Felipe

⁴⁴⁴Ob die Umsetzung durch Hans Sebald Beham erfolgte (so z.B. Berlin 1983, 173-175), kann hier nicht weiter diskutiert werden; in der neuesten Forschung (zuletzt Parshall 1994, 227f.) wird Beham nicht mehr mit dem Werk in Verbindung gebracht.

⁴⁴⁵Pauli (1978), S. 751.

⁴⁴⁶Geisberg 905-920; siehe dazu auch Appuhn/Heusinger 1976, S. 74; Hale 1990, S. 19-23.

de Guevera handelt, der ebenfalls an dem Tunisfeldzug Karls V. teilgenommen hatte.⁴⁴⁷ Vermeyen selbst zeichnet in ein Skizzenbuch und wendet sich dabei über die rechte Schulter seinem Begleiter zu, der heftig gestikulierend an ihn herangetreten ist. Es ist nicht einfach, ein Studienobjekt anzugeben, auf das der Blick des Künstlers gerichtet wäre. Von den zum Teil leidenschaftlichen Vorgängen, die sich um ihn herum abspielen, scheint er kaum berührt. Fast hat man den Eindruck (auf dem Karton stärker als auf dem ausgeführten Teppich), er lausche versonnen den Worten seines Nebenmannes, der in dieser Situation ungleich erregter reagiert. Die ganze Haltung, mit der Vermeyen sich hier souverän inmitten des Geschehens präsentiert, macht deutlich, daß er sein Bild und seine eigene Rolle als Künstler in ganz anderen Weise versteht, wie es etwa bei Hans Mielich der Fall war. Seine Anwesenheit im Bild bringt zwar zeichenhaft zum Ausdruck, daß er am Ort des Geschehens selbst Skizzen nach der Natur aufgenommen hat. Doch steht er dem Geschehen so distanziert gegenüber, daß das Bild unzweifelhaft als Hervorbringung seiner künstlerischer Imagination erscheint. Dem entspricht auch die fast eklektizistische Zusammenstellung recht heterogener Motive, für die die Überschaubandschaft mit der Stadtvedute im Hintergrund nicht mehr als eine Bühne ist.

Auch Matthis Gerung fügte seinem Gemälde, das mit dem *Lager Karls V. vor Lauingen* (1546) eine Episode aus dem Schmalkadischen Krieg zeigt, ein Selbstporträt hinzu.⁴⁴⁸ (Abb. 76) Zwischen dem munteren Treiben des Lagerlebens im Vordergrund und der Ansicht Lauingens im Hintergrund hat sich der Maler selbst - in vornehmer bürgerlicher Kleidung - am Ufer eines Flußes sitzend dargestellt. In der Hand hält er eine Skizze mit der Stadtansicht von Lauingen, neben ihm liegt sein Arbeitsgerät. Sein Blick ist jedoch nicht auf den Gegenstand seiner Zeichnung gerichtet, sondern dem Himmel zugewandt. Hier wird offensichtlich auf die Ikonographie der Evangelistenporträts angespielt, bei denen mit der Blickwendung angezeigt wird, daß der Text nicht der eigenen Einbildungskraft, sondern göttlicher Eingebung entspringt. Ob der mit diesem Motiv verknüpfte Sinn ohne weiteres auf das Selbstporträt Gerungs zu übertragen ist, dürfte allerdings fraglich sein. Man kann in ihm eher eine personifizierte Signatur sehen, zumal der Name des Künstlers in einem Schriftband über seinem Kopf erscheint. Dies wäre für die Zeit nicht ungewöhnlich, wenn man etwa an Dürers Heller- oder Landaueraltar zurückdenkt. Auf diesen 1508 bzw. 1511

⁴⁴⁷Horn 1989, S. 215; die Identifizierung des Begleiters bleibt nach wie vor ohne sicheren Beleg.

⁴⁴⁸Eichler 1993, S. 57-89.

geschaffenen Gemälden hat Dürer sich selbst, mit der Hand eine Tafel haltend, auf der sein Name und das genaue Datum der Fertigstellung des Werkes zu lesen ist, dargestellt.⁴⁴⁹ Es handelt sich somit offensichtlich um ein Motiv, mit dem die Urheberschaft garantiert wird. Der andere Aspekt, die Augenzeugenschaft, wird bei Gerung durch das Skizzenheft und die Zeichenwerkzeuge angedeutet. Ähnlich wie Vermeyen zeigt der Künstler, daß er nach der Natur gearbeitet hat, während das Bild als Ganzes eine in der Werkstatt entstandene Synthese von typischen Lagerszenen und konkreten Begebenheiten ist.

Das Überschaubild

Die Untersuchung der Bildtitel und Inschriften sowie der seltenen Fälle, in denen sich die Künstler selbst im Bild dargestellt haben, hat es ermöglicht, besser zu verstehen, unter welchen Voraussetzungen Schlachtenbilder in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gemalt und verstanden wurden. Dem Schlachtenbild wurde, insofern zeitgenössische Ereignisse dargestellt waren, eine ähnliche Art "unmittelbarer" Erfassung der empirischen Wirklichkeit abverlangt, wie etwa dem Porträt oder der Abbildung interessanter Objekte. Die Frage der politischen Tendenz der Darstellungen ist dabei kaum berührt. Es geht in erster Linie um die Wahrheit der Abbildung, also um das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Bild, weniger um die historische Wahrheit der Schilderung. Das schließt nicht aus, daß die Bilder das Geschehen im Interesse des Auftraggebers auf vorteilhafte Weise inszenierten. Doch weist alles darauf hin, daß für die Künstler ebenso wie für die Betrachter der Aspekt der getreuen Erfassung der sichtbaren Wirklichkeit im Vordergrund stand.

Ansätze für dieses Bildverständnis konnten schon in der Spätphase der Schweizer Chronikillustrationen und beim *Schweizer Krieg* des Meister PW beobachtet werden. Die Geschichte des Schlachtenbildes unter Kaiser Maximilian war durch einen tiefgreifenden Konflikt geprägt. Einerseits wurde der dokumentarische Anspruch immer dominanter, andererseits gelang es nicht, die künstlerischen Mittel zu erarbeiten, die zu seiner Befriedigung nötig gewesen wären. So reduzierte beispielsweise Altdorfer in den Triumphzugminiaturen den Informationsgehalt, um das Bild dem fiktiven Seheindruck eines leicht erhöht stehenden Beobachters

⁴⁴⁹Klauser 1979, S. 57-92.

anzugleichen. Die Illustratoren der Holzschnittfassung des *Weisskunig* gaben umgekehrt den Anspruch preis, in Landschaftsdarstellung und Perspektive der Empirie nahezukommen, um dafür die militärisch relevanten Zusammenhänge besser erfassen zu können. Etwas vereinfachend könnte man den zugrundeliegenden Konflikt auch folgendermaßen ausdrücken: Die Künstler hatten sich zu entscheiden, ob sie den Handlungsraum der Landschaft oder die Handlung überzeugend darstellen wollten.

Für die in der Regierungszeit Karls V. entstandenen Schlachtenbilder ist nun zweierlei festzustellen: Es wird nicht nur der Anspruch, eine authentische Darstellung zu geben, erstmals explizit formuliert und in seiner Unbedingtheit zugespitzt, es werden nun auch die künstlerischen Möglichkeiten weiterentwickelt, diesen kompositorisch umzusetzen. Dabei fand zunehmend die korrekt konstruierte Vogelschauperspektive Verwendung. So konnten landschaftliche Zusammenhänge veranschaulicht werden, und zugleich war genug Raum vorhanden, um das militärische Geschehen auch in seinen Einzelheiten darzustellen.

Die unterschiedlichen Ausprägungen dieses Darstellungsverfahrens lassen sich wiederum besonders gut an den zahlreichen Bildern der Schlacht von Pavia untersuchen. Bereits eine der frühesten Darstellungen dieses Ereignisses, der schon erwähnte Holzschnitt Jörg Breus d. Ä. verwendet einen sehr hohen Betrachterstandpunkt.⁴⁵⁰(Abb.50) Das Blatt zeigt die am Tessin gelegene Stadt Pavia. Deutlich sind die beiden ringförmig um die Stadt gezogenen Belagerungsgräben der Franzosen zu sehen und der von Mauern begrenzte Tiergarten mit dem Schloß Mirabello in der Mitte, dem Quartier Franz I. Die Schlacht innerhalb der Mauern des Tiergartens ist bereits voll im Gange. Von rechts vorn drängen verschiedene Abteilungen des kaiserlichen Heeres durch eine Bresche in den Tiergarten, dort stehen sich schon die Landsknechte beider Parteien im Gefecht gegenüber, links davon treffen die kaiserliche und französische Reiterei aufeinander, weiter hinten ragt aus einer weiteren Reiterschlacht eine Fahne mit der Inschrift *Captio Regis* hervor als Hinweis auf die Gefangennahme Franz I.

Der Landschaftsraum gliedert sich in drei Zonen. Der Vordergrund, in dem sich der Hauptteil des Geschehens abspielt, erscheint als eine wenig gegliederte, steil

⁴⁵⁰Geisberg 569.

fluchtende Fläche. Der Tessin folgt in einem leichten S-Schwung dem linken Bildrand, erscheint in der Bildfläche also fast senkrecht. Da er sich im Vordergrund kaum verjüngt, verschärft er noch das perspektivische "Ableiten" des unteren Bilddrittels, das durch die Überschneidung von Figuren noch verstärkt wird. In der mittleren Zone erscheint die Stadt Pavia, die fast an den linken Bildrand heranreicht, in einer perspektivisch recht überzeugenden Darstellung. Der rechte Teil des mittleren Bildfeldes, in dem das Haupttreffen sich ereignet, setzt den Vordergrund bruchlos in die Bildtiefe fort. Den Hintergrund bildet eine malerische Bergkulisse, die kaum noch perspektivisch verkürzt ist. Die perspektivischen Unstimmigkeiten haben zur Folge, daß der Eindruck entsteht, man blicke auf eine konvex gewölbte Ebene; der Vordergrund ist zu steil, der Hintergrund zu flach, die Stadtansicht dagegen als dem Betrachter angemessen wiedergegeben.

Ein ähnliches Grundprinzip der Landschaftsdarstellung ist auf Jan Cornelisz Vermeyens zugeschriebener Tafel der Schlacht von Pavia in Birmingham/Alabama (1525-1530) verwendet.⁴⁵¹(Abb.58) Die befestigte Stadt erscheint hier in der Nähe des rechten Bildrandes. Das Verhältnis zwischen beiden Darstellungen ist nicht geklärt, auch wenn die Ähnlichkeit bereits bemerkt wurde. Daß der Stich nach dem Gemälde angefertigt wurde, ist wenig plausibel, denn eine Unzahl von Details stimmen nicht überein. So ist es am wahrscheinlichsten, daß beide Künstler eine gemeinsame Vorlage verwendet haben, nämlich eine Vedute Pavias aus nordwestlicher Sicht. Breu hätte sie dann direkt auf den Druckstock übertragen, so daß sie auf dem Blatt seitenverkehrt erscheint. Die Handlungsdarstellung dagegen folgt dieser Spiegelung nicht; der Vorstoß der kaiserlichen Truppen erfolgt auf Breus Holzschnitt ebenso wie auf dem Vermeyen zugeschriebenen Gemälde von links nach rechts. Auffällig ist bei beiden aber auch, daß der perspektivische Fluchtpunkt jeweils etwa im Bereich der Stadt, also deutlich jeweils rechts bzw. links der Bildmitte, gesetzt ist. Auch dies ergibt sich möglicherweise aus der Verwendung einer Vorlage. Offensichtlich wurde die Perspektive der Stadtansicht übernommen, durch das hinzugefügte sehr weiträumige Umland dann stark verzerrt.

Bei allen Übereinstimmungen müssen auch die Unterschiede beachtet werden. Auf dem Gemälde entwickelt sich die Landschaft relativ kontinuierlich vom Vordergrund bis zum Horizont. Der hohe Betrachterstandpunkt wird durch die auffallend großen

⁴⁵¹Birmingham 1959, S. 68-70.

und vom Bildrand nicht überschrittenen Figuren im unmittelbaren Vordergrund vergessen gemacht. Hier kommt ganz offensichtlich der monumentale Anspruch dieses großformatigen Tafelbildes zum Tragen. Ein weiteres, nur in Abbildungen bekanntes Gemälde steht in gewisser Weise zwischen den beiden besprochenen Bildern.(Abb.59) Der Bildraum entwickelt sich ebenfalls kontinuierlich, im Vordergrund finden sich dagegen ähnlich starke Überschneidungen wie auf dem Holzschnitt.

Den drei Darstellungen ist also ein Grundprinzip gemeinsam. Die Komposition geht offenbar von einer nicht mehr erhaltenen Vorlage aus, die zu einem Vogelschaubild ergänzt wird. Durch die Erweiterung wurde Raum für die Darstellung der militärischen Geschehnisse geschaffen. Der auf diese Weise entstandene Bildraum bleibt, wenn man etwa an Barbaris Venedigstich denkt, doch recht synthetisch.

Dies gilt in noch stärkerem Maße für ein andere Gruppe von Pavia-Bildern, bei denen sich die verwendete Vorlage erhalten hat. Es handelt sich dabei um den frühesten, erhaltenen Belagerungsplan einer europäischen Stadt, der, in vereinfachter Form symmetrisch angelegt, die topographischen Gegebenheiten wiedergibt.(Abb.51) Er ist zugleich mehr als eine Karte, denn er vermerkt auch die Geschehnisse der Schlacht von Pavia. Durch deutschsprachige Inschriften und Wappen sind die Positionen der verschiedenen Heeresabteilungen und die topographisch wichtigen Punkte angegeben. Der Standort der kaiserlichen Abteilungen ist detailliert wiedergegeben, indem mit Strichen die hügelige Umgebung des Lagers angedeutet ist, die kaiserliche Artillerie beim Beschuß der Schanze und des französischen Lagers gezeigt wird. Auch die Bresche in der östlichen Tiergartenmauer, durch die es den Kaiserlichen gelang, zum Lager Franz I. vorzudringen, ist eingezeichnet. Dieser entscheidende Durchbruch ist mit der folgenden Beischrift bezeichnet: *Durch die straß hat unser volck durch die mauer gebrochen in dhiergarten und die schlacht darin gethan.* Daraus geht hervor, daß der Plan von einem kaiserlichen Parteigänger angefertigt worden sein muß, und zwar - die Fundumstände wie auch die Funktion des Blattes sprechen dafür - unmittelbar nach dem Ereignis.

Dem Plan am nächsten steht ein Giovanni Andrea Vavassore zugeschriebener Holzschnitt (28,8x40cm), der diesen in denkbar einfachster Form in ein Schlachtenbild übersetzte.(Abb.52) Der geometrisch vereinfachte Stadtgrundriß wurde durch Mauern, Gebäude und Wehranlagen konkretisiert, die Wappen und Inschriften durch

Heeresabteilungen und Feldlager ersetzt und durch zusätzliche Episoden erweitert. Die nordwestlich an den Tiergarten angrenzende Landschaft hat der Künstler als primitive Landkarte angegeben, in der Mailand besonders hervorgehoben ist.

Ein Tafelbild aus dem Besitz der Erzherzogin Margarethe, das sich noch heute in Brüssel befindet, kann seine Abhängigkeit von dem Militärplan ebenfalls nicht verleugnen.(Abb.57) Auch wenn der unbekannte niederländische Künstler daraus ein Überschaubild mit sehr hohem Betrachterstandpunkt entwickelt hat, so bleiben die Geländeformationen und Befestigungsanlagen doch schematisch und spröde. Die Bewegungen der in kleinem Maßstab wiedergegebenen, streng geordneten Truppen sind vom Betrachter in der weiten, fast vegetationslosen Ebene gut nachzuvollziehen. Der Übersichtlichkeit kommt auch zu gute, daß bei dem gewählten Standpunkt sich das Schlachtfeld genau in der Bildmitte befindet.

Diesen Vorteil hat sich auch Ruprecht Heller zu nutze gemacht. Sein aufwendiges Tafelbild zeigt ebenfalls den keilförmig zulaufenden Tiergarten in der Mitte des Bildes, in dem die Kämpfe stattfinden.(Abb.61) Offensichtlich stand dem Künstler keine bildliche Vorlage zur Verfügung. Seine Darstellung unterscheidet sich nicht nur in der Wiedergabe des Schlachtfeldes und des Verlaufs der Handlung von den bisher genannten Werken, er stellte Pavia auch wie eine mittelalterliche deutsche Stadt dar. Dennoch konnte Stöcklein zeigen, daß Hellers Gemälde in großen Teilen mit schriftlichen Berichten von Teilnehmern der Schlacht übereinstimmt.⁴⁵² Auch im Hinblick auf die strategisch und waffentechnisch sehr genaue Darstellungsweise liegt es nahe, die Verwendung von präzisen Informationsquellen anzunehmen.

So sind die sechs vorgestellten Darstellungen des kaiserlichen Sieges über die Franzosen in ihrem Anliegen sehr ähnlich, in der Umsetzung jedoch verschieden. Die Verwendung von bildlichen Vorlagen und Ereignisberichten kann als ein Ausdruck des Bemühens um historische Authentizität interpretiert werden. Offensichtlich bestand aber ein Mangel an brauchbaren Bildquellen für das Ereignis als Ganzes. Deshalb waren die Künstler doch wieder gezwungen, ihre Imagination zu Hilfe zu nehmen, um die fehlenden Teile zu ergänzen; schließlich wollte man keine Stadtvedute, sondern eine Schlacht darstellen.

⁴⁵²Stöcklein 1924, S. 230-36; dennoch schließt Stöcklein auch nicht aus, daß Heller als Augenzeuge bei der Schlacht anwesend war.

Ein ähnliches Spannungsverhältnis kennzeichnet die Art und Weise, in der die Vorlagen in die Komposition integriert wurden. Einerseits hielt man sich, je nach künstlerischem Vermögen, mehr oder weniger eng an die formalen Vorgaben der Bildquelle. Möglicherweise wollte man auf diese Weise etwas von der Authentizität der Quellen auf das Bild übertragen. Dennoch wollten die Künstler nicht darauf verzichten, die Vorlagen zu einer in sich einigermaßen geschlossenen Komposition umzuarbeiten. Denn selbst wenn verschiedene Künstler die selbe Bildquelle benutzten, konstruierten sie den Bildraum individuell und fügten die Handlung in je eigener Weise in diesen ein. So ist zu erklären, warum trotz desselben Interesses, die Darstellungen letztlich doch deutliche Unterschiede aufweisen.

Dagegen verzichtete Jörg Breu d.J. in seinem Holzschnitt zur Belagerung von Algier (1541) bewußt auf den Anspruch, bei aller Nähe zu den Bildquellen doch zu einer in sich schlüssigen Gesamtkomposition zu gelangen.⁴⁵³(Abb.77) Die auf verschiedenen Vorlagen basierenden Bestandteile bleiben unverbunden nebeneinander stehen. In der Bildmitte zeigt Breu eine Vedute der Stadt mit ihrem gewaltigen Befestigungsanlagen. Im Osten schließt daran eine leicht hügelige Landschaft an, in der die Truppen der Belagerer in geordneten Formationen aufgestellt sind. Die wenigen, in die recht statische Truppenschau eingebauten Kampfszenen vermögen kaum noch einen Eindruck vom Verlauf der Kämpfe zu vermitteln. Sind bereits die Stadtansicht und die Heeresabteilungen nicht zu einer einheitlichen, in den Proportionen aufeinander abgestimmten Komposition zusammengezogen, so fällt die Darstellung zum Vordergrund und zum rechten Rand hin noch deutlicher auseinander. Hier sind das Mittelmeer und die gegenüberliegenden Küsten Italiens und Spaniens als Landkarten gegeben. Bei Breus Holzschnitt steht offensichtlich der Wunsch im Vordergrund, ein Maximum von Informationen über das Ereignis zu vermitteln. Dabei wählte der Künstler für die verschiedenen Aspekte die jeweils informativste Darstellungsweise: Eine Landkarte für die geographische Lage, eine Vedute für die belagerte Stadt und eine schematisierte Darstellung der Truppen in einer neutralen Überschaulandschaft für die Handlung. Der auf seine Weise extreme Versuch, das Bild als kompaktes Informationsmedium zu verwenden, blieb aber ein Einzelfall.

⁴⁵³Geisberg 407-08.

Wie in dem Abschnitt über die Augenzeugenschaft der Künstler bereits angesprochen wurde, kommt es nun vereinzelt auch zu Darstellungen, die die Richtigkeit des Gezeigten dadurch garantierten, daß sie die unmittelbare Anschauung zur Basis machten. Die bereits erwähnte Darstellung der Belagerung Wiens von Niklas Meldemann geht auf die von einem anderen Künstler angefertigte Visierung zurück, und gibt dies dem Betrachter in einer Inschrift auch kund.(Abb.72) Bei der Verarbeitung dieses Hilfsmittels zu einem Bild bleibt sein eher technischer Charakter erhalten. Die Konstruktion der zu einer kreisrunden Form zusammengefügt Vogelschauperspektive sollte dem Betrachter den Eindruck vermitteln, das Wiener Umland sei genau so wiedergegeben, wie es sich dem anonymen Zeichner auf dem Turm dargeboten hatte und wie es vermutlich auch in der leider nicht mehr erhaltenen Visierung festgehalten worden war. Die perspektivisch heikle Zone des Stadttinnern, in der es zu steilen Aufsichten gekommen wäre, hatte vermutlich schon der Zeichner der Vorlage freigelassen. Meldemann setzte in den Freiraum nachträglich aus anderer Quelle die Ansichten der wichtigsten Kirchen, einschließlich des Stephansdomes selbst.⁴⁵⁴ Die Vogelschauperspektive beginnt also erst außerhalb des Mauerrings. Bei der Darstellung der Handlung wird das Bemühen deutlich, den fiktiven Anteil so gering wie möglich zu halten. Die Figuren passen sich proportional weitestgehend dem Landschaftsbild an; es werden vor allem die Stellungen der verschiedenen Heeresabteilungen angegeben und durch Inschriften konkretisiert.

Auch Hans Mielichs Aufnahme des kaiserlichen Lagers vor Ingolstadt (1546) wurde bereits kurz angesprochen.(Abb.73) Es handelt sich um eine Episode aus dem Schmalkadischen Krieg.⁴⁵⁵ Die kaiserlichen und die protestantischen Aufgebote standen sich seit dem 28. August 1546 vor Ingolstadt gegenüber. Nach heftigen Artillerieduellen wagte das protestantische Heer doch den offenen Angriff nicht und mußte sich donauaufwärts zurückziehen. Die nachfolgende Verlagerung des Krieges nach Nordostdeutschland führte im darauffolgenden Jahr schließlich zum Sieg Karls V. bei Mühlberg.

Noch viel konsequenter als Niklas Meldemann orientiert Mielich sich an der authentischen Wiedergabe eines Seheindrucks. Die sorgfältig durchkonstruierte Vogelschauperspektive der Gegend um Ingolstadt ist an Detailliertheit kaum zu

⁴⁵⁴Pauli 1978, S. 751.

⁴⁵⁵Zur Geschichte des Schmalkaldischen Krieges siehe Moeller 1977; Rabe 1971.

überbieten. Von den Häusern an der Stadtmauer im unmittelbaren Bildvordergrund bis in die Tiefe der Donauebene ist jede Einzelheit mit der größtmöglichen Sorgfalt wiedergegeben; man kann hier mit einer gewissen Berechtigung von einem "Landschaftsportrait"⁴⁵⁶ sprechen. In diesem Rahmen erscheint auch die Handlung wie in einer Momentaufnahme erfaßt. Die Begebenheiten des Lagerlebens, die Aufstellung der einzelnen Truppenbestandteile, und vereinzelt Kampfhandlungen sind maßstabsgerecht über die Landschaft verteilt. Trotzdem sind die militärischen Zusammenhänge des Geschehens nur durch die überaus präzisen Inschriften zu entschlüsseln. Eine der ungezählten Begebenheiten ist folgendermaßen benannt: *Scharmützel hinder des pei-/sers hof in Rottengries*. Insgesamt bleibt die Handlungsdarstellung aber sehr statisch. Der Betrachter wird zwar in die Lage versetzt, die historisch relevanten Vorgänge ganz genau zu rekonstruieren, eine zusammenhängende Bilderzählung wird ihm aber vorenthalten. Diese Beschränktheit können auch die vor allem im Mittelgrund dargestellten genrehaften Szenen aus dem Lagerleben nicht aufheben; es sind dies letztlich Episoden, die sicher auf Interesse gestoßen sind, für das historische Ereignis aber kaum Bedeutung haben.

Die Schlachtentepiche Bernard van Orleys und Jan Cornelisz Vermeyens

Zur gleichen Zeit, in der es zu diesen radikalen Versuchen kam, Schlachtenbilder an die Aufnahme gesehener Wirklichkeit zu binden und auf die sachliche Vermittlung historischer Informationen festzulegen, sind aber auch gegenläufige Tendenzen zu beobachten. Sie finden sich vor allem in den hohen Medien und in repräsentativen

⁴⁵⁶Zur diesem Begriff siehe Feldges 1980, S. 11f.

Zusammenhängen. Dies soll abschließend noch am Beispiel der Tapisseriefolgen von Orley und Vermeyen gezeigt werden, die beide in enger Verbindung zum Kaiserhaus entstanden sind.

Charakteristisch für Bernard van Orleys Teppiche ist die Tendenz zur Aufwertung der figürlichen Darstellungen und narrativen Zusammenhänge.(Abb.66) Auch er verwendet eine panoramaartige Landschaftsdarstellung, verlegt jedoch die wesentlichen Szenen in den Vordergrund. Die Handlung entwickelt sich in großfigurigen, mimisch und gestisch ausdrucksvollen Figurengruppen. In erzählender, zum Teil dramatischer Weise werden Handlungssequenzen ausgebreitet, an denen der Betrachter den Verlauf des Geschehens ablesen kann. Da dem Künstler eine ganze Folge von sieben Teppichen zur Schilderung einer einzigen Schlacht zur Verfügung stand, konnte er sich in den einzelnen Werken auf jeweils wenige Phasen des Ereignisses konzentrieren.

Besonders anschaulich, ja anekdotisch ist die Handlungsschilderung auf dem vierten Teppich der Folge. (Abb.78) Die Szenen im Vordergrund zeigen die Weigerung der auf französischer Seite kämpfenden Schweizer Reisläufer, in die Schlacht zu ziehen. Trotzig stemmt sich ein eidgenössischer Hauptmann seinem französischen Befehlshaber entgegen, der versucht, ihn mit gezogenem Schwert zum Angriff zu bewegen. Der Kontrast zwischen dem entschlossenen Eidgenossen und dem altertümlich gepanzerten Reiter auf dem sich aufbäumenden Roß könnte größer nicht sein. Um diese zentrale Szene herum spielen sich eine Vielzahl von kleineren Episoden ab. Sie begleiten zum Teil die Haupthandlung, gehören aber, vor allem was die Darstellungen im Mittel- und Hintergrund angeht, auch zu anderen Phasen des Geschehens. Bei all diesen Episoden bleiben jedoch die agierenden Personen erkennbar und in ihren Bewegungsabläufen verständlich.

Schlachtgeschehen im eigentlichen Sinne zeigt der zweite Teppich mit der Eroberung der französischen Artillerie durch die kaiserlichen Truppen.(Abb.66) Auch diese als Massenschlacht aufgefaßte Szene baut sich aus individuell durchkomponierten Einzelfiguren auf. Der Bildgegenstand ist im rechten Vordergrund exemplarisch zu einer dramatischen Szene verdichtet. Kaiserliche Soldaten bemächtigen sich im Nahkampf eines französischen Geschützes. Zugleich wird dem Betrachter das Kampfgeschehen in seiner ganzen Vielgestaltigkeit vor Augen geführt. Die

Kämpfenden beider Parteien füllen fast das gesamte über vier Meter hohe und acht Meter breite Bildfeld aus. Die Nachvollziehbarkeit strategischer Zusammenhänge ist dabei selbstverständlich nicht zu erreichen, sie war offensichtlich auch nicht das Ziel der Darstellung.

Während die Schlacht von Pavia auch deshalb zur Berühmtheit gelangt ist, weil die Entscheidung schon nach wenig mehr als einer Stunde gefallen war, handelt es sich beim Tunisfeldzug um ein großangelegtes und sorgfältig geplantes Unternehmen. Die Vorbereitungen begannen im Frühjahr des Jahres 1535, und erst im August kehrte die siegreiche Flotte zurück. Van Orley hatte in der Pavia-Serie nicht die ganze Schlacht, sondern die Geschehnisse erst von dem Moment ab wiedergegeben, in dem sich der Vorteil der Kaiserlichen abzeichnete. Die Tunis-Serie Vermeyens zeigt den gesamten Zeitraum mit einer Fülle von Begebenheiten, wobei oft Ereignisse mehrerer Tage auf einem Bild vereint sind. Auch überbot Vermeyen Orley, indem er die Zahl der Teppiche auf zwölf erhöhte und so die bis dahin größte Tapisseriefolge schuf.

Jan Cornelisz Vermeyen knüpft an die von van Orley entwickelte Darstellungsform an. Auch hier beherrschen große, durchkomponierte Figuren den Bildvordergrund, und zahlreiche kleinfigurige Szenen füllen das tief in den Bildraum hineinreichende Landschaftspanorama. Doch unterscheiden sich beide Serien grundsätzlich im Bildaufbau und in der Art und Weise, wie Handlung erzählt wird.

Anders als bei van Orley, dessen Tapisserien durch einen einheitlichen Erzählmodus geprägt sind, ordnet Vermeyen den verschiedenen Zonen des Bildraums deutlich unterschiedliche Erzählweisen zu.⁴⁵⁷ Dies läßt sich gut am neunten Teppich der Serie, der *Einnahme von Tunis*, aufzeigen. (Abb.67) Die historisch relevante Handlung, die militärischen Operationen im engeren Sinne, ist hier in den Mittelgrund verlegt. Dabei hat sich der Künstler der Darstellungskonventionen bedient, die für das Überschaubild charakteristisch sind. Eine weite Landschaft in Vogelschauperspektive bietet den Rahmen für übersichtlich dargestellte Truppenbewegungen und die Vedute von Tunis. Von rechts nähert sich in breiter Front das in verschiedene Abteilungen geordnete und gestaffelt marschierende kaiserliche Heer der Stadt Tunis, die am linken Bildrand liegt. Die in der Bildmitte liegenden Außenbezirke der Stadt werden bereits ohne viel Gegenwehr

⁴⁵⁷Horn 1989, S. 258-260.

eingekommen, so daß andere Krieger schon weiter bis zum Zentrum der Stadt vorgedrungen sind. Bei der Erstürmung von Tunis werden sie von den christlichen Sklaven, die sich inzwischen selbst befreien konnten, unterstützt. Zahlreiche Berber und Türken werden umgebracht, gefangengenommen oder in die Flucht getrieben.

Den Vordergrund beherrschen dagegen großfigurige Einzelszenen, die eigentlich der Phase nach der Erstürmung von Tunis zuzuordnen sind. Sie stehen, anders als bei van Orley, in keinem unmittelbar nachvollziehbaren Bezug zum militärischen Geschehen im Mittelgrund. Eine Gruppe von Arabern, unter denen sich der König von Tunis, Mulay Hassan, befindet, reitet auf die Stadt zu.⁴⁵⁸ Mit der Eroberung von Tunis bezweckte Karl V. unter anderem auch, den rechtmäßigen König wieder in sein Amt einzusetzen. Er wird von einigen Untertanen, die während der Besatzung durch den Berberfürsten Barbarossa in der Stadt geblieben waren, um Gnade gebeten. Die Episode ist aus historischer Perspektive von eher untergeordneter Bedeutung, gibt aber Anlaß, der fast nüchternen Schilderung des Mittelgrundes einen dramatisch bewegten Akzent entgegenzusetzen. Ähnlich verhält es sich mit der Figurengruppe am linken Bildrand. Vier Soldaten Kaiser Karls V. würfeln um die Kriegsbeute - eine junge Frau mit Kind. In der genrehaften Szene werden die Auswirkungen und Begleiterscheinungen des Krieges für den Betrachter emotional faßbar.

Diese Bildform, die die Vorteile einer sachlichen Ereignisschilderung in der Übersicht und einer Dramatisierung des Geschehens in bewegten Figurengruppen des Vordergrundes verband, sollte für die folgenden Darstellungen von Schlachten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und bis weit in das 17. Jahrhundert maßgeblich werden. In ihr gehen einerseits die als Vogelschauerspektive konstruierte und für die Vermittlung von Informationen am besten geeignete Überschaubandschaft und andererseits die nahsichtige Darstellung von mimisch und gestisch ausdifferenzierten, das Ereignis widerspiegelnden Figuren eine gelungene, Kunst und Geschichte verbindende Symbiose ein.

⁴⁵⁸Horn 1989, S. 211.

Zusammenfassung und Ausblick

Die Geschichte des Schlachtenbildes während der Regierungszeit Karls V. ist also von verschiedenen, zum Teil gegenläufigen Entwicklungstendenzen geprägt. Zum einen steht ein Großteil der Bilder hinsichtlich ihres dokumentarischen Anspruchs in einer Kontinuität, die bis ins ausgehende 15. Jahrhundert zurückreicht. Das vorrangige Interesse besteht weiterhin darin, in möglichst umfassender Weise über das Geschehene zu informieren. Ein Charakteristikum der Schlachtendarstellungen dieser Zeit ist, daß sich das informative Grundanliegen und etwaige politische oder gar propagandistische Interessen kaum stören. Zwar wurde mit den Darstellungen der militärischen Ereignisse Politik gemacht (man denke nur an die Türkengefahr), doch bediente man sich in der Regel Bildern, die sich bewußt als eine sachliche Schilderung des Vorgefallenen ausgaben.

Während also diese grundsätzliche Konstellation weitgehend erhalten bleibt, änderten sich doch in verschiedener Hinsicht die Bedingungen, unter denen Schlachtenbilder entstanden. Noch zur Zeit Maximilians I. waren die Darstellungen zeitgenössischer Schlachten in aller Regel Teil eines größeren Werkzusammenhanges, sei es als Illustrationen von Büchern, sei es als Bestandteil repräsentativer Bildzyklen. Seit dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ist eine zunehmende Verselbständigung des Schlachtenbildes festzustellen. Schon dadurch nimmt die Zahl der Darstellungen zu, was durch das Auftreten neuer Auftraggeber und die Produktion für einen "freien Markt" noch verstärkt wird. Eine weitere Folge der Verselbständigung war, daß nun dem Text im Bild eine größere Bedeutung zukam. Denn durch den fehlenden Kontext war die Verständlichkeit der Bilder für den Rezipienten zum Problem geworden. Dem versuchten die Künstler zu begegnen, indem sie oft ausgiebig von der Möglichkeit Gebrauch machten, durch Titel, Inschriften und ausführliche Unterschriften das Dargestellte zu benennen und zu interpretieren. Durch die Texte wurden aber auch Ansprüche, die implizit auch schon die vorangegangenen Werke bestimmt hatten, nun explizit, ja geradezu überdeutlich zum Ausdruck gebracht. Das gleiche gilt für das nun erstmals im Schlachtenbild auftauchende Motiv des Selbstporträts in der Assistenz. Indem der Künstler sich selbst als Teilnehmer des Geschehens ins Bild setzt, veranschaulicht er den alten historiographischen Topos vom Augenzeugen als Garanten der Authentizität.

Auf formaler Ebene ist die Herausbildung des Überschaubildes zu beobachten. Der von einem distanzierten und erhöhten Betrachterstandpunkt gesehene Landschaftsraum wurde zunehmend als Vogelschauperspektive durchkonstruiert. Er bot die Möglichkeit, in überzeugender Weise die wesentlichen topographischen und strategischen Zusammenhänge darzustellen, ohne auf eine schematisierende Darstellungsweise zurückgreifen zu müssen. Während sich so also im Laufe der Zeit ein Standarttypus für die Darstellung zeitgenössischer Schlachten herausbildete, fällt andererseits eine gewisse Experimentierfreudigkeit auf. Es kommt zu extremen Bildfindungen, wie dem Rundumblick Meldemanns oder dem vor Details überbordenden Riesenpanorama Mielichs. Damit gelangt auch die in den vorherigen Kapiteln beschriebene Entwicklung eines um Sachlichkeit bemühten Schlachtenbildes zu einem Höhepunkt, aber auch gewissermaßen zu einem Endpunkt.

Gleichzeitig setzt die Entwicklung zu einem Typus des Schlachtenbildes ein, der ganz anderen Prinzipien folgt. Im Vordergrund steht hier eine überzeugende und für den Betrachter nachvollziehbare Handlungsschilderung. Dabei ist entscheidend, daß Handlung bei diesen Bildern in einem anderen Sinne zu verstehen ist, insofern als es sich um konkrete Einzelszenen handelt. Sie sprechen den Betrachter emotional an, was das Überschaubild nur in sehr eingeschränktem Maße zu leisten vermochte. Umgekehrt ist bei dieser Form der Handlungsschilderung durch die Konzentration auf die Einzelfigur eine übersichtliche Darstellung des militärischen Geschehens kaum möglich. Die am Schluß besprochene Teppichserie von Vermeyen kann man als eine Synthese aus beiden Grundmöglichkeiten der Schlachtendarstellung verstehen. Hier gelingt es, die spezifischen Leistungsvermögen der beiden Bildformen zu kombinieren. Für die verschiedenen Zonen des Bildraums werden jeweils die adäquaten Darstellungsprinzipien gewählt.

Der von Vermeyen gefundene Ausgleich ist für die weitere Geschichte des Schlachtenbildes geradezu wegweisend. Seine klassische Ausprägung findet er im 17. Jahrhundert, beispielsweise bei Pieter Snayers und van der Meulen. Bei ihnen werden die Bildzonen noch stärker getrennt: Im Vordergrund sind typischerweise der Feldherr oder Herrscher dargestellt, umgeben von ihrem Stab und Gefolge. Der Hintergrund zeigt in eher technischer Weise den Aufmarsch und die Operationen der Truppen. Der Gefahr einer synthetischen, unzusammenhängenden Komposition

entging man durch die Konstruktion eines sogen. Feldherrnhügels am unteren Bildrand, durch den die im Vordergrund hervorgehobenen Figuren wie auch der Betrachter selbst einen geradezu "natürlichen" Standort für den Blick auf das vor ihnen ausgebreitet Schlachtgeschehen erhielten.

VI. Verzeichnis der verwendeten Literatur

- Alberti (1877) Leone Battista Alberti, Della Pittura - Drei Bücher über die Malerei, in: R. Eitelberger v. Edelberg, Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. 11, Wien 1877, S. 46-163
- Anderson 1968 Lilians Armstrong Anderson, Copies of Pollaiuolo's Battling Nudes, in: Art Quarterly 31 (1968), S. 155-67
- Angermeier 1984 Hans Angermeier, Die Reichsreform 1410-1555. Die Staatsproblematik in Deutschland zwischen Mittelalter und Gegenwart, München 1984
- Anglo 1966 Sydney Anglo, The Hampton Court Painting of the Field of Cloth of Gold Considered as an Historical Document, in: The Antiquarians Journal 156 (1966), S. 278-308
- Anzelewsky 1971 Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971
- Anzelewsky 1971a Fedja Anzelewsky, Eine Gruppe von Darstellungen aus dem Schweizerkrieg von 1499 und Dürer, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 25 (1971), S. 3-16
- Anzelewsky 1991 Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, 2. bearb. Auflage, 2 Bde., Berlin 1991
- Anzelewsky 1995 Fedja Anzelewsky, Schongauers Spanienreise, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte (1995), S. 1-21
- Appelbaum 1964 Stanley Appelbaum, The Triumph of Maximilian I. 137 Woodcuts by Hans Burgkmair and Others, New York 1964
- Appuhn 1979 Horst Appuhn, Der Triumphzug Kaiser Maximilians I., 1516-1518, Dortmund 1979
- Appuhn/Heusinger 1976 Horst Appuhn u. C. von Heusinger, Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance, Unterschneidheim 1976
- Armstrong 1990 Christine Megan Armstrong, The Moralizing Prints of Cornelis Anthonisz, Princeton 1990
- Arnberger 1966 Erik Arnberger, Handbuch der thematischen Kartographie, Wien 1966
- Arntun 1995 Helmut Arntun, Film, Literatur, Denken und Sprache der 30er Jahre, in: Ursprung der Gegenwart: Zur Bewußtseinsgeschichte der 30er Jahre in Deutschland, Weinheim 1995
- Aufseß 1869/70 Hans von und zu Aufseß, Vortrag zur Erklärung eines in photographischer Nachbildung vorgelegten Kupferstichwerkes eines unbekanntens Meisters aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zur Erinnerung an den sog. Schwabenkrieg von 1499, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, 1/2 (1869/70), o.S.

- Augsburg 1931 Kat. Burgkmair-Ausstellung, bearb. v. Karl Feuchtmayr, Städtische Gemäldegalerie, Augsburg 1931
- Augsburg 1955 Kat. Augsburger Renaissance, bearb. v. N. Lieb u.a., Schaezlerhaus, Augsburg 1955
- Augsburg 1973 Kat. Hans Burgkmair. Das graphische Werk, bearb. v. Rolf Biedermann u. Tilmann Falk, Städtische Kunstsammlungen, Augsburg 1973
- Aventin (1881) Johannes Turmair, gen. Aventinus, Kleinere historische und philologische Schriften, hg. von der Königlichen Akademie der Wissenschaften, München 1881
- Bächtiger 1975 Franz Bächtiger, Andreaskreuz und Schweizerkreuz. Zur Feindschaft zwischen Landsknechten und Eidgenossen, in: Jahrbuch des Berner Historischen Museums 51/52 (1975), S. 205-269
- Bächtiger 1980/83 Franz Bächtiger, Realität und Fiktion in Schodolers Chronikbildern, in: Die Eidgenössische Chronik des Wernher Schodoler, Faksimile der Handschrift Bücherarchiv Nr. 2 des Stadtarchives Bremgarten und der Handschrift MS Bibl. Zurl. Fol 18. der Aargauischen Kantonsbibliothek und ein Kommentarband, hg. v. Alfred A. Schmid, Luzern 1980-1983, S. 381-396
- Bagrow/Skelton 1951 Leo Bagrow u. R.A. Skelton, Essay of a Catalogue of Map-Incunabula, in: *Imago Mundi* 7 (1951), S. 106-109
- Bagrow/Skelton 1973 Leo Bagrow u. R.A. Skelton, Kartographie, 4. Auflage, Berlin 1973
- Baldass 1923 Ludwig Baldass, Der Künstlerkreis Maximilians, Wien 1923
- Balmer 1972 Heinz Balmer, Konrad Türst und seine Karte der Schweiz, in: *Gesnerus* 29 (1972), S. 79-102
- Bartsch Adam Bartsch, *The Illustrated Bartsch*, New York 1971ff.
- Basel 1994 Kat. Einblattholzschnitte des 15. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett Basel, Basel 1994
- Bauer 1985 Hermann Bauer, Kunst in Bayern, Rosenheim 1985
- Baumann 1971 Carl Gerhard Baumann, Über die Entstehung der ältesten Schweizer Bilderchroniken (1468-1485), Bern 1971
- Baxandall 1980 Michael Baxandall, *The Limewood Sculptures of Renaissance Germany*, New Haven u. London 1980
- Benesch/Auer 1957 Otto Benesch, Erwin M. Auer, *Die Historia Friderici et Maximiliani*, Berlin 1957
- Berlin 1983 Kat. Kunst der Reformationszeit, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1983
- Berlin 1984 Kat. Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen, bearb. v. Fedja Anzelewsky u. Hands Mielke, Kupferstichkabinett SMPK, Berlin 1984

- Berlin 1988 Kat. Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik, bearb. v. Hans Mielke, Kupferstichkabinett SMPK, Berlin 1988
- Berlin 1989 Kat. Europa und der Orient, 800-1900, hg. v. Gereon Severnich u. Hendrik Budde, Martin-Gropius-Bau, 2 Bde., Berlin 1989
- Berlin 1992 Kat. Eisenkleider, hg. v. Gerhard Quaas, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992
- Berlin 1995 Kat. Bilder und Zeugnisse der deutschen Geschichte. Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums, hg. v. Christoph Stölzl, Berlin 1995
- Bern 1969 Kat. Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst, Bernisches Historisches Museum, Bern 1969
- Bern 1977 Kat. Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann, Kunstmuseum, Bern 1977
- Birmingham 1959 Kat. The Samuel H. Cress Collection, Birmingham/Alabama 1959
- Blankenhorn 1973 Henriette Blankenhorn, Die Renaissancephase Jörg Breu des Älteren, Phil. Diss. Wien 1973 (maschinenschriftlich)
- Bock 1924 Elfried Bock, Holzschnitte des Meister DS, Berlin 1924
- Bock 1930/31 Elfried Bock, Jörg Breu. A Battle of Nude Warriors, in: Old Master Drawings 5 (1930/31), S.74-75
- Boeheim 1890 Wendelin Boeheim, Handbuch der Waffenkunde, Leipzig 1890 (Neudruck 1966)
- Boll 1938/39 Walter Boll, Albrecht Altdorfers Nachlass, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 13 (1938/39), S. 91-102
- Bonn 1997 Kat. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn 1997
- Bonnacker 1954 Wilhelm Bonnacker, Die sogenannte Bodenseekarte des Meisters PW bzw. PPW vom Jahre 1505, in: Die Erde. Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin (1954)
- Borella/Maccasi 1993 Glanco Borella, Patrizia Giusti Maccasi, Il Palazzo Mansi di Lucca, Lucca 1993
- Bosbach 1988 Franz Bosbach, Monarchia Universalis. Ein politischer Leitbegriff der Frühen Neuzeit, Göttingen 1988
- Brandi 1938/1941 Karl Brandi, Kaiser Karl V. Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches, 2 Bde., München 1938-1941
- Brassat 1992 Wolfgang Brassat, Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin 1992

- Brockhaus 1911 Heinrich Brockhaus, Die große Ansicht von Rom in Mantua: Die Frage nach dem Zeichner ihres Vorbildes, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz 1 (1911), S. 151-155
- Bruce 1984 George Bruce, Lexikon der Schlachten, Graz u.a. 1984
- Brückner 1968 Wolfgang Brückner, Expression und Formel in der Massenkunst, Zum Problem des Umformens in der Volkskunsttheorie, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1968), S. 122-139
- Brückner 1969 Wolfgang Brückner, Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20 Jahrhundert, München 1969
- Brückner 1974 Wolfgang Brückner, Historien und Historie. Erzählliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts als Forschungsaufgabe, in: Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus, hg. v. Wolfgang Brückner, Berlin 1974
- Brun 1969 Robert Brun, Le livre français illustré de la Renaissance, Paris 1969
- Brüning 1989 Rainer Brüning, Kriegsbilder. Wie Flugschriften über die Schlacht bei Pavia (1525), den Sacco di Roma (1527) und die Belagerung Wiens (1529) berichten, in: Militärgeschichtliche Mitteilungen H.1, 1989, S. 13-43
- Brunner 1973 Otto Brunner, Land und Herrschaft, 5. Auflage, Darmstadt 1973
- Brüssel 1984 Kat. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Catalogue inventaire des peintures anciennes, Brüssel 1984
- Buchner 1924 Ernst Buchner, Bemerkungen zum "Historien- und Schlachtenbild" der deutschen Renaissance, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, hg. v. Ernst Buchner, Karl Feuchtmayr, Augsburg 1924, S. 240-259
- Buchner 1928 Ernst Buchner, Der ältere Brey als Maler, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst II, hg. v. Ernst Buchner u. Karl Feuchtmayr, Augsburg 1928, S. 272-383
- Buchner 1956 Rudolf Buchner, Letzte Textfassung Maximilians für den dritten Teil des Weißkunig (Handschrift E), in: Kaiser Maximilians Weißkunig, hg. v. Theodor H. Musper, Stuttgart 1956, S. 383-466
- Buck 1957 August Buck, Das Geschichtsdenken der Renaissance, Krefeld 1957
- Budde 1986/87 Hendrik Budde, Das Kunstbuch des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff und die Tier- und Pflanzenstudien Albrecht Dürers und Hans Hoffmans, in: Jahrbuch der Kaiserlichen Sammlungen Wiens 82/83 (1986/87), S. 213-241
- Burger 1956 Heinz-Otto Burger, Der Weißkunig als Literaturdenkmal, in: Kaiser Maximilians Weißkunig, hg. v. Theodor H. Musper, Stuttgart 1956, S. 13-33
- Burkhard 1934 Arthur Burkhard, Hans Burgkmair, Leipzig 1934

- Burkhardt 1992 Johannes Burkhardt, *Der dreißigjährige Krieg*, Frankfurt a.M. 1992
- Busch 1993 Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 19. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993
- Camesina 1875 Albert Ritter von Camesina, *Fliegende Blätter über das türkische Heer vor Wien 1529 von Hans Goldenmund*, in: *Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereins zu Wien* 15 (1875), S. 107-116
- Campbell 1987 Tony Campbell, *The Earliest Printed Maps 1472-1500*, Berkeley u. Los Angeles 1987
- Carroll 1987 Margaret D. Carroll, *Peasant Festivity and Political Identity in the Sixteenth Century*, in: *Art History* 10 (1987), S. 289-314
- Cederlöf 1967 Olle Cederlöf, *The Battle Painting as a Historical Source. An Inquiry into the Principles*, in: *Revue Internationale d'Histoire Militaire* 26 (1967), S. 119-144
- Cerri 1990 A. Cerri, *La battaglia di Pavia nella letteratura contemporanea*, in: *Storia di Pavia* 1990, S. 76-77
- Chastel 1983 André Chastel, *The Sack of Rome*, Princeton 1983
- Chmelarz 1886 Eduard Chmelarz, *Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I.*, in: *Jahrbuch der Kaiserlichen Sammlungen Wiens* 4 (1886), S. 289-319 (Faksimile der Ehrenpforte im Beiheft)
- Cochlaeus (1960) Johannes Cochlaeus, *Brevis Germaniae Descriptio*, hg., kommentiert und übersetzt von Karl Langosch, Darmstadt 1960 (zuerst: Nürnberg 1512)
- Colmar 1991 Kat. *Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer*, Musée d'Unterlinden, Colmar 1991
- Delbrück 1962 Hans Delbrück, *Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte*, Bd. 4, Berlin 1962 (Neudruck)
- Delen 1924/25 A. J.J. Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges. Des origines jusqu'à la fin du XVIe siècle*, 3 Bde., Paris u. Brüssel 1924-25 (Neudruck Paris 1969)
- Detroit 1983 Kat. *From a Mighty Fortress: Prints, Drawings and Books in the Age of Luther 1483-1546*, hg. v. Christiane Andersson u. Charles Talbot, Institute of Arts, Detroit 1983
- Diederichs 1932 Peter Diederichs, *Maximilian als politischer Publizist*, Jena 1932
- Diehle/Closs 1929 Helene Diehle u. Adolf Closs, *Das Kriegstagebuch eines deutschen Landsknechts um die Wende des 15. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde* 3 (1929), S. 1-10
- Dodgson 1906 Campbell Dodgson, *Hans Lützelburger and the Master N.H.*, in: *Burlington Magazine* 10 (1906), S. 319-322

- Dodgson 1911 Campbell Dodgson, Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts Preserves in the Departements of Prints and Drawings in the British Museum, 2 Bde., London 1911 (Neudruck Vaduz 1980)
- Dörnhöffer 1897 Friedrich Dörnhöffer, Ein Zyklus von Federzeichnungen mit Darstellungen von Kriegen und Jagden Maximilians, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Ehrwürdigen Kaiserhauses 18 (1897), S.1-55
- Dreißiger 1985 Christ-Maria Dreißiger, Nachwort zu: Der Weiß Kunig. Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilians des Ersten. Von Marx Treitzsaurwein zusammengetragen, nebst den von Hannsen Burgkmair dazu gefertigten Holzschnitten, hg. aus dem Manuskripte der kaiserlichen königlichen Hofbibliothek, Wien 1775 (Nachdruck Leipzig u. Weinheim 1985)
- Drost 1938 Willi Drost, Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock, Berlin u. Leipzig 1938
- Duby 1996 Georges Duby, Der Sonntag von Bouvines 27. Juli 1214, (frz. Ausgabe Paris 1973), Frankfurt a.M. 1996
- Duverger 1972 Eric Duverger, Marie de Hongrie et la Renaissance, in: Evolution général et developement reginaux en histoire de l'art, Actes du 23. International Congres de Histoire des Artes Budapest 1969, Bd. 1, 1972, S. 715-726
- Dworschak 1926 Fritz Dworschak, Die Werke des Loy Hering in Österreich, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 4 (1926), S. 86-110
- Edgerton 1987 Samuel Edgerton Jr., From Mental Matrix to Mappamundi to Christian Empire. The Heritage of Ptolemaic Cartography in the Renaissance, in: Art and Cartography, hg. von D. Woodward, Chicago 1987, S. 10-49
- Eeghen 1986 Isabella H. van Eeghen, Jacob Cornelisz, Cornelis Anthonisz en hun familierelaties, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 37 (1986), S. 95-132
- Egg 1969 Erich Egg, in: Kat. Maximilian und die Kunst, Innsbruck 1969, S. 93-105
- Eichberger/Beaven 1995 Dagmar Eichberger u. Lisa Beaven, Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margarethe of Austria, in: Art Bulletin 77 (1995), S. 225-248
- Eichler 1993 Anja-Franziska Eichler, Mathis Gerung (um 1500-1570). Die Gemälde, Frankfurt a.M. u.a. 1993
- Eisler 1987 William Eisler, Patronage and Diplomacy: The Northern Italian Residences of the Emperor Charles V., in: Patronage, Art and Society in Renaissance Italy, hg. v. P.W. Kent u. P. Simons, Oxford u. Canberra 1987, S. 269-282
- Emison 1990 Patricia Emison, The Word Made Naked in Pollaiuolo's Battle of the Nudes, in: Art History 13 (1990), S.261-275

- Ernst 1957 Fritz Ernst, Zeitgeschehen und Geschichtsschreibung. Eine Skizze, in: Die Welt als Geschichte 17 (1957), S. 137-189
- Falk 1968 Tilman Falk, Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers, München 1968
- Febvre/Martin 1976 Lucien Febvre u. Henri-Jean Martin, The Coming of the Book. The Impact of Printing 1450-1800, London 1976
- Feldges 1980 Uta Feldges, Landschaft als topographisches Porträt, Bern 1980
- Feller/Bonjour 1962 Richard Feller, Edgar Bonjour, Geschichtsschreibung der Schweiz vom Spätmittelalter zur Neuzeit, Basel u. Stuttgart 1962
- Feller/Bonjour 1979 R. Feller, E. Bonjour, Geschichtsschreibung der Schweiz, 2. Aufl. Basel 1979
- Ffoulkes 1912 Charles Ffoulkes, European Arms and Armour in the University of Oxford, Oxford 1912
- Fichtenau 1961 Heinrich Fichtenau, Die Lehrbücher Maximilians und die Anfänge der Frakturschrift, Hamburg 1961
- Fiedler 1985 Siegfried Fiedler, Kriegswesen und Kriegführung im Zeitalter der Landsknechte, Koblenz 1985
- Fischel 1963 Lilli Fischel, Bilderfolgen im frühen Buchdruck. Studien zur Inkunabel-Illustration in Ulm und Strassburg, Konstanz u. Stuttgart 1963
- Flechsigt 1951 Eduard Flechsigt, Martin Schongauer, Strassburg 1951
- Florenz 1970 Kat. Catalogo della Villa Giramonte, Galleria San Marco, Florenz 1970
- Freedberg 1989 David Freedberg, The Power of Images, Chicago 1989
- Freedberg/de Vries 1991 David Freedberg u. Jan de Vries (Hg.), Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture, Santa Monica 1991
- Fries 1924 Walter Fries, Der Nürnberger Briefmaler Hans Guldenmund, in: Zeitschrift für Buchkunde 1 (1924), S. 39-48
- Fuchs 1972 Theodor Fuchs, Geschichte des europäischen Kriegswesens, Bd. 1: Vom Altertum bis zur Aufstellung der stehenden Heere, München 1972
- Gaetgens/Fleckner 1996 Thomas W. Gaetgens u. Uwe Fleckner (Hg.), Historienmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Berlin 1996
- Gagliardi 1915/1916 Ernst Gagliardi, Die Schlacht von Pavia auf den Teppichen des Museums zu Neapel, 2 Bde., Zürich 1915-1916 (CX. und CXI. Neujahrsblätter der Feuerwerker-Gesellschaft [Artillerie-Kollegium] in Zürich)
- Geisberg 1905 Max Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israels van Meckenem, Straßburg 1905

- Geisberg 1974 Max Geisberg, *The German Singel-Leaf Woodcut 1500-1550*, bearb. und hg. Walter Strauss, 4 Bde., New York 1974
- Gent 1955 Kat. Charles Quint et son temps, Gent 1955
- Giono 1963 Jean Giono, *Le désastre de Pavie, 24. Février 1525*, Paris 1963
- Glatthard 1991 Peter Glatthard, *Zur Sprache Diebold Schillings*, in: *Die Schweiz im Mittelalter in Diebold Schillings Spiezer Bilderchronik*, Luzern 1991, S. 21-28
- Goetz 1938 Hermann Goetz, *Oriental Types and Scenes in Renaissance and Baroque Painting*, in: *Burlington Magazine* 73 (1938), S. 50-65 u. 105-150
- Goldberg 1983 Gisela Goldberg, *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayrischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobäa für die Münchener Residenz*, München 1983
- Goldberg 1988 Gisela Goldberg, *Albrecht Altdorfer. Der Meister von Landschaft, Raum und Licht*, München 1988
- Graus 1987 František Graus, *Funktionen der spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung*, in: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im späten Mittelalter*, hg.v. Hans Patze, Sigmaringen 1987, S. 11-55
- Griffiths 1980 Anthony Griffiths, *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*, London 1980
- Grünpeck (1838) Josef Grünpeck, *Historia Friderici IV. et Maximiliani I. ab Jos. Grünbeck*, hg. v. Josef Chmel, in: *Der österreichische Geschichtsforscher* 1 (1838)
- Habermas 1983 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt u. Neuwied 1983
- Hager 1939 Werner Hager, *Das geschichtliche Ereignisbild*, München 1939
- Hager 1982 Werner Hager, *Das ältere Schlachtenbild*, in: *Boreas., Münstersche Beiträge zur Archäologie* 5 (1982), S.181-190
- Hale 1990 John.R.Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, London 1990
- Halm 1962 Peter Halm, *Hans Burgkmair als Zeichner*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 13 (1962), S.75-140
- Hampe 1903 Theodor Hampe, *Kunstfreunde im alten Nürnberg und ihre Sammlungen*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 15 (1903), S. 57-124
- Hampton Court 1929 *Catalogue of the Pictures of Hampton Court*, bearb. von Collins Baker, Glasgow 1929
- Händler 1933 Gerhard Händler, *Fürstliche Mäzene und Sammler in Deutschland von 1500-1620*, Straßburg 1933

- Harley 1988 John B. Harley, Maps, Knowledge an Power, in: The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments, hg. von Denis Cosgrove u. Stephen Daniels, Cambridge 1988, S. 277-312
- Hartig 1933 Otto Hartig, Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V. 1520-1579. Neue Forschungen., in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 10 (1933), S.147ff.
- Hartmann 1889 Bernhard Hartmann, Conrad Celtis in Nürnberg, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg 8 (1889), S. 1-68
- Harvey 1980 Paul D. A. Harvey, The History of Topographical Maps: Symbols, Pictures and Suveys, London 1980
- Haussherr 1984 Reiner Haussherr, Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1984
- Henze 1969 Wolfgang Henze, Studien zur Darstellung der Schalcht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattrocento und des Cinquecento, Phil.-Diss. München 1969
- Herberger 1851 Sepp Herberger, Conrad Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian I., Augsburg 1851
- Hess 1994 Daniel Hess, Meister um das mittelalterliche Hausbuch: Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994
- Hindmann/Farquhar 1977 Sandra Hindmann u. James Douglas Farquhar, Pen to Press. Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing, Baltimore 1977
- Hirsch 1967 Rudolf Hirsch, Printing, Selling, Reading 1450-1550, Wiesbaden 1967
- Hoeniger 1985 David Hoeniger, How Plants and Animals were Studied in the Mid Sixteenth Century, in: Sience and the Arts in the Reniassance, hg. v. John W. Shirley u. F. David Hoeniger, Washington D. C. 1985, S. 130-148
- Hollanda (1899) Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei. Geführt zu Rom 1538, hrsg. v. Joaquim de Vasoncellos, Wien 1899 (=Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsthteorie des Mittelalters und der Neuzeit, Bd.9))
- Hollstein 1949 F.W.H. Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700, Amsterdam 1949ff.
- Hollstein 1954 F.W.H. Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700, Amsterdam 1954ff.
- Horn 1989 Hendrik J. Horn, Jan Cornelis Vermeyen. Painter of Charles V. and His Conquest of Tunis, 2 Bde. Doornspijk 1989

- Hutchinson 1991 Jane Hutchinson, Master PW of Cologne, in: *Illustrated Batsch*, Bd. 9, Teil 2, Nr. 0902
- Ijsewijn 1983 Josef Ijsewijn, *Die humanistische Biographie*, in: *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, hg. von August Buck, Wiesbaden 1983, S. 1-20
- Imhof 1939 Eduard Imhof, *Die ältesten Schweizer Karten*, Zürich 1939
- Imhof/Lei 1968 Eduard Imhof u. Hermann Lei, *Karte des Schwabenkrieges oder sogenannte Bodenseekarte des Meisters PPW aus den Jahre 1502 bis 1505*, Kommentar zur Faksimile-Ausgabe vom Meister PPW, Zürich 1968
- Innsbruck 1969 Kat. Maximilian I, Innsbruck 1969
- Ivins 1953 William M. Ivins Jr., *Prints and Visual Communication*, Cambridge/Mass. 1953
- Jäckel 1975 Eberhard Jäckel, *Begriff und Funktion der Zeitgeschichte*, in: *Die Funktion der Geschichte in unserer Zeit*, hg. v. Eberhard Jäckel u. Ernst Weymar, Stuttgart 1975, S. 162-176
- Jacobsen 1896 Emil Jacobsen, *Niederländische Kunst in der Galerie Mansi zu Lucca*, in: *Oud Holland* 14 (1896), S. 92-98
- Jähns 1880 Max Jähns, *Handbuch einer Geschichte des Kriegswesens*, Bd. 1, Leipzig 1880 (Neudruck Osnabrück 1979)
- Jähns 1889 Max Jähns, *Geschichte der Kriegswissenschaften*, Bd. 1, München, Leipzig 1889
- Justinger (1871) *Die Berner Chronik des Conrad Justinger*, hg. v. G. Studer, Bern 1871
- Kabdebo 1875 Heinrich Kabdebo, *Der Anteil der Nürnberger Briefmaler Meldemann und Guldenmundt an der Literatur der ersten Wiener Türkenbelagerung*, in: *Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereins zu Wien* 15 (1875), S. 97-106
- Kaiser 1991 Peter Kaiser, *Die Spiezer Chronik des Diebold Schilling als Quelle für die historische Realienkunde*, in: *Die Schweiz im Mittelalter in Diebold Schillings Spiezer Bilderchronik*, Luzern 1991, S. 73-134
- Karlsruhe 1986 Kat. *Die Renaissance im deutschen Südwesten*, 2 Bde., Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 1986
- Keller 1939 Harald Keller, *die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), S. 229-356
- Kemp 1987 Wolfgang Kemp, *Sermo Corporeus. Die Erzählung mittelalterlicher Glasfenster*, München 1987
- Keuning 1950 Johannes Keuning, *Cornels Anthonisz*, in: *Imago Mundi* 7 (1950), S. 51-67

- Kirchner 1997 Thomas Kirchner, Paradigma der Gegenwärtigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen, in: Bilder der Macht, Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, hg. v. Stefan Germer u. Michael F. Zimmermann, München 1997
- Klauser 1979 Friderike Klauser, Gedanken zu Dürers Allerheiligenbildern, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien 75 (1979), S. 57-92
- Klempt 1960 Adalbert Klempt, Die Säkularisierung der universalhistorischen Auffassung. Zum Wandel des Geschichtsdenkens im 16. und 17. Jahrhundert, Göttingen u.a. 1960
- Kluckert 1974 E. Kluckert, Die Simultanbilder Memlings. Ihre Wurzeln und Wirkungen, in: Das Münster 4/5 (1974), S. 284-294
- Kluge 1963 Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 1963
- Knapp 1987 Heinrich Knapp, Das Schloß in Marienburg, Berlin 1987
- Kohler 1990 Alfred Kohler, Das Reich im Kampf um die Hegemonie in Europa 1521-1648, München 1990
- Koppitz 1980 H.-J. Koppitz, Studien zur Tradierung der weltlichen mittelhochdeutschen Epik im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, München 1980
- Koreny 1988 Fritz Koreny, Albrecht Dürer and the Animal und Plant Studies of the Renaissance, Boston 1988
- Koreny 1991 Fritz Koreny, A Coloured Flower Studie by Martin Schongauer and the Developement of the Depiction of Nature From van der Weyden to Dürer, in: Burlington Magazine 133 (1991), S. 588-597
- Koselleck 1979 Reinhart Koselleck, Vergangene Zukunft - Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M. 1979
- Kretschmer/-
Dörflinger/Wawrik
1986 Ingrid Kretschmer, Johannes Dörflinger u. Franz Wawrik (Hg.), Lexikon zur Geschichte der Kartographie. Von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg, 2 Bde., Wien 1986
- Kretschmer/Dör-
flinger/Wawrik
1986 Ingrid Kretschmer, Johannes Dörflinger u. Franz Wawrik (Hg.), Lexikon zur Geschichte der Kartographie. Von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg, 2 Bde., Wien 1986
- Krippendorf 1985 E. Krippendorf, Staat und Krieg. Die historische Logik politischer Unvernunft, Frankfurt 1985
- Kristeller 1935 Paul Kristeller, Der Meister PW von Köln, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 35 (1935), S. 26
- Kristeller 1896 Paul Kristeller, L'Oeuvre de Jacopo de Barbari, Berlin 1896

- Kuder 1994 Ulrich Kuder, Der Teppich von Bayeux, oder: wer hatte die Fäden in der Hand?, Frankfurt a.M. 1994
- Kühnel 1992 Harry Kühnel (Hg.), Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, Stuttgart 1992
- Kunisch 1986 Johannes Kunisch, Staatsverfassung und Heeresverfassung in der europäischen Geschichte der frühen Neuzeit, Berlin 1986
- Kunze 1975 Horst Kunze, Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert, 1. Bd., Frankfurt a.M. und Leipzig 1975
- Kunze 1993 Horst Kunze, Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 16. und 17. Jahrhundert, 2 Bde., Frankfurt a.M. und Leipzig 1993
- Kussin 1937 W. Kussin, Spätgotische Tafelmalerei in Danzig, Erlangen 1937
- Labuda 1979 Adam S. Labuda, Danziger Malerei (poln. Ausgabe), Posnan 1979
- Ladner 1981 Pascal Ladner, Codicologische und paläographische Untersuchungen, in: Die Luzerner Chronik des Diebold Schilling 1513. Faksimileausgabe der Handschrift S.23 fol in der Zentralbibliothek Luzern und Kommentarband, hg. von Alfred A. Schmid, Luzern 1981, S. 541-558
- Ladner 1985 Pascal Ladner, Diebold Schilling, Leben und Werk, in: Die große Burgunderchronik des Diebold Schilling von Bern. Kommentar zur Zürcher Faksimileausgabe der Handschrift MS A5 der Zentralbibliothek Zürich, hg. von Alfred A. Schmid, Luzern 1985, S. 1-8
- Landau/Parshall, 1994 David Landau u. Peter Parshall, The Renaissance Print 1450-1550, New Haven u. London 1994
- Laschitzer 1888 Simon Laschitzer, Die Genealogie des Kaisers Maximilian I., in: Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 7 (1888), S. 1-200
- Lehmann-Haupt 1929 Hellmut Lehmann-Haupt, Schwäbische Federzeichnungen. Studien zur Buchillustration Augsburgs im XV. Jahrhundert, Leipzig 1929
- Lehrs 1908-1934 Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog der deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiche im 15. Jahrhundert, 16 Bde., Wien 1908-1934
- Leonardo da Vinci (1882) Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, hg. v. Heinrich Ludwig, 3 Bde., Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. 15-17)
- Levenson 1978 Jay A. Levenson, Jacopo de Barbari and the Northern Art of the Early Sixteenth Century, New York 1978
- Lieb 1952 Norbert Lieb, Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance, München 1952
- Lieb 1972 Norbert Lieb, München - Die Geschichte seiner Kunst, München 1972

- Lloyd 1992 Christopher Lloyd, The Royal Collection, London 1992
- Lloyd/Thurley 1990 Christopher Lloyd u. Simon Thurley, Henry VIII. Images of a Tudor King, London 1990
- Lutz 1969 Heinrich Lutz, Bayern im Kreise der Opposition gegen Habsburg 1525-1534, in: Handbuch der Bayrischen Geschichte, hg. v. Max Spindler, Bd. 2, München 1969, S. 317-323
- Mader 1905 Felix Mader, Loy Hering, München 1905
- Madrid 1992 Kat. Reyes y Mecenas. Los Reyes Catolicos - Maximilian I y las inicios de la casa de Austria en Espana, Madrid 1992
- Mailand 1990 Kat. Il Bambaia. Il monumento di Gaston de Foix, Castello Sforzesco: Un capolavoro acquisito, hg. v. M. Garberi, M.T. Florio, J. Shell, Mailand 1990
- Manowsky 1926 Walter Manowsky, Zwei Darstellungen der Belagerung von Marienburg im Artushof, in: Ostdeutsche Monatshefte 7 (1926)
- Marchal 1987 Guy P. Marchal, Die Antwort der Bauern. Elemente und Schichtungen des eidgenössischen Geschichtsbewußtseins am Ausgang des Mittelalters, in: Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im späten Mittelalter, hg.v. Hans Patze, Sigmaringen 1987, S. 757-837
- Massing 1990 Jean Michel Massing, Du texte à l'image. La calomnie d'Apelle et son iconographie, Strassburg 1990
- Maximilian (1880/1882) Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, hg. v. Quirin von Leitner, Wien 1880-1882
- Maximilian (1888) Der Weisskunig. Nach den Dictaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I. zusammengestellt von Marx Treitzsauerwein von Ehrentreitz, hg. v. Alwin Schultz, in: Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 6 (1888)
- Maximilian (1888a) Simon Laschitzer, Der Theuerdank, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 8 (1888), 1-107
- Maximilian (1956) Kaiser Maximilians I. Weisskunig, hg. v. Theodor H. Muser in Verbindung mit Rudolf Buchner, Heinz-Otto Burger und Erwin Petermann, 2 Bde., Stuttgart 1956
- Mayr 1901 Das Fischereibuch Kaiser Maximilians. Das Jagdbuch Kaiser Maximilians, hg. v. M. Mayr, Innsbruck 1901
- Meder 1932 Josef Meder, Albrecht Dürer. Gesamtkatalog der druckgraphischen Werke, Wien 1932
- Menz 1982 Caesar Menz, Das Frühwerk Jörg Breu d. Ä, Augsburg 1982
- Moeller 1977 Bernd Moeller, Deutschland im Zeitalter der Reformation, Göttingen 1977

- Moxey 1985 Keith Moxey, Das Ritterideal und der Hausbuchmeister, in: Kat. Vom Leben im späten Mittelalter. Der Haubuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts, Amsterdam, Frankfurt a.M. 1985, S. 39-52
- Moxey 1989 Keith Moxey, Peasant, Warriors, and Wives. Popular Imagery in the Reformation, Chicago u. London 1989
- Muhlack 1991 Ulrich Muhlack, Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung. Die Vorgeschichte des Historismus, München 1991
- Müller 1982 Jan-Dirk Müller, Gedechnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I., München 1982
- Müller 1987 Jan-Dirk Müller, Kaiser Maximilian I., in: Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon, 2. Auflage, Bd. 6, Berlin 1987, Sp. 204-236
- München 1938 Kat. Albrecht Altdorfer und sein Kreis, Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers, bearb. v. Ernst Buchner, München 1938
- München 1955 Kat. Kunst und Handwerk. Meisterwerke im Bayrischen Nationalmuseum, München 1955
- München 1963 Kat. Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Altdeutsche Malerei, bearb. v. Christian A. zu Salm u. Gisela Goldberg, Katalog II, München 1963
- München 1971 Kat. Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts, bearb. v. Rolf Kultzen u. Peter Eikemeier, München 1971
- München 1980 Kat. Wittelsbach und Bayern, hg. v. Peter Diemer, 2 Bde., München 1980
- München 1990 Kat. Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel, bearb. von Béatrice Hernard, Bayrische Staatsbibliothek, München 1990
- Münckler 1987 H. Münckler, Staat, Krieg und Frieden. Die verwechselte Wechselbeziehung. Eine Auseinandersetzung mit E. Krippendorf, in: Kriegsursachen, Frankfurt a.M. 1987, S. 135-44
- Münckler 1987 H. Münckler, Staat, Krieg und Frieden. Die verwechselte Wechselbeziehung. Eine Auseinandersetzung mit E. Krippendorf, in: Kriegsursachen, Frankfurt a.M. 1987, S. 135-44
- Murer (1977) Jacob Murers Weißnauer Chronik des Bauernkrieges von 1525, hg. v. Günter Franz unter Mitarbeit von Werner Fleischhauer, Sigmaringen 1977
- Muschg/Gebessler 1941 Adolf Muschg und Hans Gebessler (Hg.), Die Schweizer Bilderchroniken des 15. und 16. Jahrhunderts, Zürich 1941
- Musper 1956 Theodor H. Musper, Hans Burgkmair und der Weisskunig, in: Maximilian (1956), Bd. 1, S. 35-56
- Musper 1968 Theodor H. Musper, Kaiser Maximilians Theuerdank. Kommentar zur Faksimileausgabe, Plochingen u. Stuttgart 1968

- Musper 1976 Theodor H. Musper (Hg.), *Der Einblattholzchnitt und die Blockbücher des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart 1976
- Neddermeyer 1994 Uwe Neddermeyer, "Was man von solchen confusionibus (...) recht und vollkommlichen berichten können?" Der Zusammenbruch der einheitlichen europäischen Geschichtsschreibung nach der Reformation, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 76 (1994), S. 77-111
- Newald 1879 Johann Newald, Niclas Graf zu Salm. Eine historische Studie, in: *Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereins zu Wien* 18 (1879), S. 1-124
- Newald 1883 Johann Newald, Nachträge zu Niclas Graf zu Salm, in: *Berichte und Mittheilungen des Alterthum-Vereins zu Wien* 22 (1883), S. 127-167
- Norris 1977 Andrew S. Norris, *The Tomb of Gian Galeazzo Visconti at the Certosa di Pavia*, Phil. Diss. New York 1977
- Nürnberg 1971 Kat. Albrecht Dürer 1471-1971, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1971
- Nürnberg 1977 Kat. Meisterwerke aus dem Kupferstichkabinett, hg. v. M. Heffels u. F. Zink, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1977
- Oberhaidacher 1982 Jörg Oberhaidacher, Zu Tizians Reiterbildnis Karls V. Eine Untersuchung seiner Beziehung zum Georgsthemata, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 78 (1982), S. 69-90
- Oehme 1961 Ruthardt Oehme, *Die Geschichte der Kartographie des deutschen Südwestens*, Konstanz und Stuttgart 1961
- Oehme 1986 Ruthardt Oehme, Die Entwicklung der Kartographie Süddeutschlands in der Renaissancezeit, in: *Karlsruhe* 1986, S. 63-85
- Oman 1938 Charles Oman, Early Military Picture, in: *The Archeological Journal* 95 (1938), S. 337-354
- Oxford 1983 Kat. *Tradescant Rarities. Essays in the Foundation of the Ashmolean Museum 1983 with a Catalogue of the Surviving Early Collection*, hg. v. Arthur Mc Gregor, Oxford 1983
- Panofsky 1948 Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 2 Bde., Princeton 1948
- Panofsky 1969 Erwin Panofsky, *Studies in Titian. Mostly Iconographic*, New York 1969
- Panofsky 1993 Erwin Panofsky, *Grabplastik*, 3. Auflage, Köln 1993
- Paris 1978 Kat. Jules Romain. *L'Histoire de Scipione. Tapisseries et dessins*, hg. v. R. Bacou u. B. Jestaz, Grand Palais, Paris 1978
- Paris 1984 Kat. Altdorfer und der phantastische Realismus in der deutschen Kunst, bearb. v. Fedja Anzelewsky, Centre Culturel du Marais, Paris 1984
- Parker 1922 Karl Theodor Parker, Zu den Vorbildern Urs Grafts, in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, 24 (1922), S. 227-235

- Parshall 1982 Peter W. Parshall, The Print Collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien 75 (1982), S. 139-84
- Parshall 1989 Peter W. Parshall, Reading the Renaissance Woodcut. The Odd Case of the Master N.H. and Hans Lützelburger, in: Register of the Spencer Museum of Art 6 (1989), S. 30-43
- Parshall 1993 Peter W. Parshall, Imago Contrafacta. Images and Facts in the Northern Renaissance, in: Art History 16 (1993), S. 57-82
- Passavant 1860/1864 J.D. Passavant, Le peintre-graveur, 6 Bde., Leipzig 1860-1864
- Patz 1986 Kristine Patz, Zum Begriff der "Historia" in L.B.Albertis "De Pictura", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986), S.269-287
- Pauli (1978) Gustav Pauli, Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, mit Nachträgen, sowie Ergänzungen und Berichtigungen von Heinrich Röttinger, Baden-Baden 1978 (zuerst 1901)
- Peter/Schröder 1994 Matthias Peter u. Hans Jürgen Schröder, Einführung in das Studium der Zeitgeschichte, Paderborn 1994
- Petermann 1956 Erwin Petermann, Die Formschnitte des Weisskunig. Katalog der Holzschnitte, in: Maximilian (1956), S. 57-147
- Pfaff 1981 Carl Pfaff, Umwelt und Lebensform, in: Die Luzerner Chronik des Diebold Schilling 1513. Faksimileausgabe der Handschrift S23 fol in der Zentralbibliothek Luzern und Kommentarband, hg. von Alfred A. Schmid, Luzern 1981, S. 603-678
- Pfaff 1985 Carl Pfaff, Sozialgeschichtliches zu Schillings Werk, in: Die große Burgunderchronik des Diebold Schilling von Bern. Kommentar zur Zürcher Faksimileausgabe der Handschrift MS A5 der Zentralbibliothek Zürich, hg. v. Alfred A. Schmid, Luzern 1985, S. 9-16
- Pfaff 1997 Carl Pfaff, Die Welt der Schweizer Bilderchroniken. Geschichte und Alltag der Schweiz in der spätmittelalterlichen Buchmalerei, Luzern 1997
- Pilz 1970 Kurt Pilz, Willibald Pirckheimers Kunstsammlung und Bibliothek, in: Willibald Pirckheimer 1470/1970, hg. von Karl B. Glock und I. Meidinger-Geise, Nürnberg 1970, S. 93-110
- Pinto 1976 John A. Pinto, Origins and Development of the Ichnographic City Plan, in: Journal of the Society of Architectural Historians 35 (1976), S. 35-50
- Pirckheimer (1895) Willibald Pirckheimer, Bellum Helveticum, hg. v. K. Rück, 1895
- Pirckheimer (1988) Willibald Pirckheimer, Der Schweizerkrieg, hg. v. W. Schiel, übers. von E. Münch, Berlin 1988

- Plumb 1977 John H. Plumb, Royal Heritage. The Story of Britain's Royal Buildings and Collectors, London 1977
- Preimesberger 1987 Rudolf Preimesberger, Tragische Motive in Raffaels "Transfiguration", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50 (1987), S. 89-115
- Preimesberger 1991 Rudolf Preimesberger, Zu van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 60 (1991), S. 459-489
- Preimesberger 1994 Rudolf Preimesberger, Geburt der Stimme und Schweigen des Gesetzes. Beobachtungen dan der Johannes-Seite des Turin-Mailänder Stundenbuches, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 3 (1994), S. 306-318
- Quednau 1979 Rolf Quednau, Die Sala di Constantino im Vatikanischen Palast, Hildesheim 1979
- Rabe 1971 Horst Rabe, Reichsbund und Interim. Die Verfassungs- und Religionspolitik Karls V.. und der Reichstag von Augsburg 1547/48, Köln 1971
- Rabe 1989 Horst Rabe, Reich und Glaubensspaltung. Deutschland 1500-1600, München 1989
- Reindl 1977 Peter Reindl, Loy Hering. Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland, Basel 1977
- Reppen 1985 Konrad Reppen, Kriegslegitimationen in Alteuropa. Entwurf einer historischen Typologie, in: Historische Zeitschrift 241 (1985), S. 27-49
- Riedl 1973 Kurt Riedl, Der Quellenwert des Weißkunig am Beispiel des Schweizerkrieges 1499, in: Festschrift Hermann Wiesflecker zum sechzigsten Geburtstag, hg. v. Alexander Novotny und Othmar Pickl, Graz 1973, S. 107-113
- Rieks 1983 Rudolf Rieks, Zur Wirkung des Livius vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: Livius. Werk und Rezeption. Festschrift für Erich Burck, hg. v. E. Lefevre u. E. Olshausen, München 1983, S. 367-399
- Rietzler 1899 Sigmund Rietzler, Geschichte Baierns, Bd. 4, Gotha 1899
- Rosenfeld 1955 Helmut Rosenfeld, Die Rolle des Bilderbogens in der deutschen Volkskultur, in: Bayrisches Jahrbuch für Volkskunde (1955), S. 79-85
- Rothy/Raubb 1988 R. Rothy u. T. Raubb (Hg.), Art and History, Cambridge 1988
- Rott 1933/38 Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, 3 Bde., Stuttgart 1933-1938
- Rück 1981 Peter Rück, Diebold Schilling für des Kaisers Sache. Zur Konstruktion der Chronik 1507-1513, in: Die Luzerner Chronik des Diebold Schilling 1513. Faksimileausgabe der Handschrift S23 fol in der Zentralbibliothek Luzern und Kommentarband, hg. v. Alfred A. Schmid, Luzern 1981, S. 559-573

- Rücker 1988 Elisabeth Rücker, Hartmann Schedels Weltchronik. Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit, München 1988
- Rudolf 1980 Karl Rudolf, "Das Gemäl ist also recht". Die Zeichnungen zum "Weisskunig" Maximilians I. des Vaticanus Latinus 8570, in: Römische Historische Mitteilungen 22 (1980), S. 167-206
- Rudolf 1983 Karl Rudolf, Illustrationen und Historiographie bei Maximilian I.: Der "Weisse Kunig", In: Römische Historische Mitteilungen 25 (1983), S. 35-108
- Ruhmer 1965 Eberhard Ruhmer, Albrecht Altdorfer, München 1965
- Sauer 1956 Manfred Sauer, Die deutschen Inkunabeln. Ihre historischen Merkmale und ihr Publikum, Köln 1956
- Saurma-Jeltsch 1991 Liselotte E. Saurma-Jeltsch, Die Illustrationen und ihr stilistisches Umfeld, in: Die Schweiz im Mittelalter in Diebold Schillings Spiezer Bilderchronik, Luzern 1991, S. 31-72
- Scailliérez 1992 Cecile Scailliérez, Francois I et ses artistes dans les collections du Louvre, Paris 1992
- Schade 1974 Werner Schade, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974
- Schaufelberger 1952 Walter Schaufelberger, Der alte Schweizer und sein Krieg. Studien zur Kriegesführung, vornehmlich im 15. Jahrhundert, Zürich 1952
- Schaufelberger 1960 Walter Schaufelberger, Zur Charakterologie des altschweizerischen Kriegertums, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 56 (1960), S. 48-87
- Schaufelberger 1972 Walter Schaufelberger, Spätmittelalter, in: Handbuch der Schweizer Geschichte, Bd. 1, Zürich 1972, S. 239-368
- Scheicher 1986 Elisabeth Scheicher, Das Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche, in: Österreichische Kunsttopographie, Bd. 157: Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten, Wien 1986, S. 359-425
- Schestag 1883 Franz Schestag, Kaiser Maximilian I. Triumph, Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1 (1883), S. 154-181
- Schieder 1985 Hugo Schieder, Der kriegerische Aspekt, in: Die große Burgunderchronik des Diebold Schilling von Bern. Kommentar zur Zürcher Faksimileausgabe der Handschrift MS A5 der Zentralbibliothek Zürich, hg. v. Alfred A. Schmid, Luzern 1985, S. 33-37
- Schilling (1932) Diebold Schilling, Luzerner Bilderchronik 1513, Faksimileausgabe, hg. v. R. Durrer, P. Hilber, Luzern 1932
- Schilling (1943/45) Diebold Schilling, Amtliche Berner Chronik, Faksimileausgabe, hg. v. Hans Bloesch u. Pau Hilber, Bern 1943-1945

- Schilling (1981) Die Luzerner Chronik des Diebold Schilling 1513. Faksimileausgabe der Handschrift S.23 fol in der Zentralbibliothek Luzern und Kommentarband, hg. von Alfred A. Schmid, Luzern 1981
- Schilling (1985) Diebold Schilling, Die große Burgunderchronik des Diebold Schilling von Bern. Zürcher Faksimileausgabe der Handschrift MS A5 der Zentralbibliothek Zürich und Kommentar, hg. v. Alfred A. Schmid, Luzern 1985
- Schilling (1991) Die Schweiz im Mittelalter. Diebold Schillings Speizer Bilderchronik, Luzern 1991
- Schleuter 1935 Ernst Schleuter, Der Meister PW von Köln. Studien zur deutschen Kunstgeschichte 305 (1935), S. 39, Kat. 8-13
- Schmale 1985 F.-J. Schmale, Funktionen und Formen mittelalterlicher Geschichtsschreibung. Eine Einführung, Darmstadt 1985
- Schmid 1981 Alfred A. Schmid, Die Illustrationen. Stil und Meisterfrage, in: Die Luzerner Chronik des Diebold Schilling 1513. Faksimileausgabe der Handschrift S.23 fol in der Zentralbibliothek Luzern und Kommentarband, hg. v. Alfred A. Schmid, Luzern 1981, S. 679-709
- Schmidtchen 1990 Volker Schmidtchen, Kriegswesen im späten Mittelalter. Technik, Taktik, Theorie, Weinheim 1990
- Schmitt 1989 Annegrit Schmitt, Der Einfluß des Humanismus auf die Bildprogramme fürstlicher Residenzen, in: A. Buck (Hg.), Höfischer Humanismus, Weinheim 1989. S. 215-258
- Schodoler (1980/83) Die Eidgenössische Chronik des Wernher Schodoler, Faksimile der Handschrift Bücherarchiv Nr. 2 des Stadtarchives Bremgarten und der Handschrift MS Bibl. Zurl. Fol 18. der Aargauischen Kantonsbibliothek und ein Kommentarband, hg. v. Alfred A. Schmid, Luzern 1980-1983
- Schramm 1920/1943 Albert Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, 23. Bde., Leipzig 1920-1943
- Schreyl 1990 Karl Heinz Schreyl, Hans Schäufelein. Das druckgraphische Werk, 2 Bde., Nördlingen 1990
- Schubring 1915 Paul Schubring, Cassoni, Berlin 1915
- Schulz 1978 Jürgen Schulz, Jacopo de Barbaris View of Venice: Map Making, City Views and Moralized Geography Before the Year 1500, in Art Bulletin 60 (1978), S. 425-74
- Schulze 1987 Winfried Schulze, Deutsche Geschichte im 16. Jahrhundert 1500-1618, Frankfurt a.M. 1987
- Scribner 1981 Robert Scribner, For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda in the German Reformation, Cambridge 1981

- Seibt 1990 Ferdinand Seibt, Karl V. Der Kaiser und die Reformation, Berlin 1990
- Servolini 1944 Luigi Servolini, Jacopo de Barbari, Padua 1944
- Sieveking 1987 Hinrich Sieveking, Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä., Rekonstruierte Wiedergabe, München 1987
- Silver 1985 Larry Silver, Shining Armor. Maximilian I. as Holy Roman Emperor, in: Art Institute of the Chicago Museums Studies 12 (1985), S. 8-29
- Silver 1986 Larry Silver, "Die guten alten istory": Emperor Maximilian I. "Theuerdank" and the "Heldenbuch" Tradition, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 2 (1986), S. 71-106
- Silver 1990 Larry Silver, Paper Pageants. The Triumphs of Emperor Maximilian I, in: "All the world's a stage ..." Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque, hg.v. Barbara Wish u. Susan Scott Munshower, University Park/Pennsylvania 1990, Bd. 1, S. 292-331
- Sinistri/Casali 1996 Cesare Sinistri u. Luigi Casali, Il Ritrovamento della più antica pianta di Pavia, in: Bollettino della Società Pavese di Storia Patria 48 (1996), S. 481-485
- Spiegel 1993 Gabrielle M. Spiegel, Romancing the Past. The Rise of the Vernacular Prose. Historiography in Thirteenth-Century France, Los Angeles u. Oxford 1993
- Spiegel 1994 Gabrielle M. Spiegel, Geschichte, Historizität und soziale Logik von mittelalterlichen Texten, in: Geschichte schreiben in der Postmoderne, hg. v. C. Conrad u. M. Kessel, Stuttgart 1994, S. 161-202
- Stange 1970 Alfred Stange, Der Maler Rupprecht Heller. Mit einem Nachwort von Norbert Lieb, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1970), S. 69-80
- Steppe 1968 J.K. Steppe, Vlaams tapijtwerk in Spaans koninklijk bezit, in: Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden, Bd. 2, 1968, S. 719-765
- Stierle 1973 Karl-Heinz Stierle, Geschichte als Exemplum - Exemplum als Geschichte, in: Geschichte - Ereignis und Erzählung, hg. v. R. Koselleck u. W.-D. Stempel, München 1973, S. 347-375
- Stöcklein 1924 Hans Stöcklein, Die Schlacht von Pavia. Zum Gemälde des Ruprecht Heller, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, hg. v. E. Buchner, K. Feuchtmayr, Augsburg 1924, S. 230-239
- Strauss 1959 Gerald Strauss, Sixteenth-Century Germany: Its Topography and Topographers, Madison/Wis. 1959

- Strauss 1974 Walter L. Strauss, *The Book of Hours of the Emperor Maximilian the First*, New York 1974
- Strieder 1957 Peter Strieder, Hans Burgkmair, in: *Neue deutsche Biographie*, Bd. 3, Berlin 1957
- Strieder 1977 Peter Strieder, *Führer durch das Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 1977
- Strong 1991 Roy Strong, *Feste der Renaissance 1450-1650. Kunst als Instrument der Macht*, Würzburg 1991
- Sturminger 1955 Walter Sturminger, *Bibliographie und Ikonographie der Türkenbelagerungen Wiens 1529 und 1683*, Graz u. Köln 1955
- Stuttgart 1979 Kat. Peter Amelung, *Der Frühdruck im deutschen Südwesten, 1473-1500*. Ausstellungskatalog der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart 1979
- Stuttgart 1994 Kat. *Neues vom Weisskunig. Geschichte und Selbstdarstellung Kaiser Maximilians I. in Holzschnitten*, bearb. v. Hans-Martin Kaulbach, Graphische Sammlung Staatsgalerie, Stuttgart 1994
- Terlinden 1978 Charles Terlinden, *Kaiser Karl V. Vorläufer der europäischen Idee*, Zürich 1978
- Thausing 1884 Moritz Thausing, *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig 1884
- Thibodeau 1976 Kenneth F. Thibodeau, *Science and the Reformation. The Case of Strasbourg*, in: *Sixteenth-Century Journal* 7 (1976), S. 35-50
- Thurley 1993 Simon Thurley, *The Royal Palaces of Tudor England. Architecture and Court Life 1460-1547*, New Haven u. London 1993
- Tooley 1978 R.V. Tooley, *Maps and Map-Makers*, New York 1978
- Tschachtlan (1933) Benedikt Tschachtlan, *Berner Chronik 1470*. Faksimileausgabe der Handschrift A 120 der Zentralbibliothek Zürich, hg. v. H. Bloesch, L. Forrer u. P. Hilber, Zürich 1933
- van Marle 1971 Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance. La vie quotidienne*, New York 1971
- Vasari (1960) Vasari, *Lettere a B. Varchi*, in: *Trattati d'Arte del cinquecento. Fra manierismo e controriforma*, Bd.1, Bari 1960
- Vegetius (1967) Flavius Vegetius Renatus, *Epitoma Rei Militaris*, hg. v. C. Lang, Stuttgart 1967 (Neudruck der Ausgabe Stuttgart 1885)
- Verheyen 1971 Egon Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York 1971

- Voßkamp 1977 Wilhelm Voßkamp, Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen einer sozial- und funktionsgeschichtlich orientierten Gattungstheorie und -historie. In: Textsorten - Gattungsgeschichte, hg. v. W. Hinck, Heidelberg 1977, S. 27-44
- Wackernagel 1844 Wilhelm Wackernagel, Die Schlacht bei St. Jacob an der Bris in den Berichten der Zeitgenossen, Säcularschrift der Historischen Gesellschaft zu Basel, Basel 1844
- Wackernagel 1905 Martin Wackernagel, Darstellung und Idealisierung höfischen Lebens in den Holzschnittwerken Kaiser Maximilians I., Diss. Berlin 1905 (Teildruck)
- Warnke 1985 Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985
- Warnke 1992 Martin Warnke, Politische Landschaft, Frankfurt a.M. 1992
- Weber 1936 Peter Xaver Weber, Die Schlacht bei Sempach, in: ASMZ 82, 1936, S. 421-432
- Wegener 1955 Wolfgang Wegener, Jörg Breu d.Ä., in: Neue deutsche Biographie Bd. 2, Berlin 1955
- Weisz 1969 Leo Weisz, Die Schweiz in alten Karten, Zürich 1969 (Neuaufgabe)
- Werner 1913 Josef Werner, Die Entwicklung der Kartographie Südbadens im 16. und 17. Jahrhundert, Karlsruhe 1913, S. 5-8
- Wickhoff 1895 Franz Wickhoff, Die Wiener Genesis, Kommentarband, Wien 1895
- Wien 1959 Kat. Maximilian I. 1459-1519, Österreichische Nationalbibliothek, Graphische Sammlung der Albertina und Kunsthistorisches Museum, Wien 1959
- Wien 1992 Kat. Die Beredtsamkeit des Leibes, hg. v. J. Barta Fiedl u. Christof Geismar, Wien 1992
- Wiesflecker 1970 Hermann Wiesflecker, Josef Grünpecks Redaktionen der lateinischen Autobiographie Maximilians I., in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 78 (1970), S. 416-431
- Wiesflecker 1971/1986 Hermann Wiesflecker, Kaiser Maximilian I., Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, 5 Bde., Wien 1971-1986
- Willis 1914 Fred S. Willis, Zur Kenntnis der Antwerpener Kleinmeister des frühen 16. Jahrhunderts, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 7 (1914) S. 43-47
- Winzinger 1966 Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer und die Miniaturen des Triumphzuges Kaiser Maximilians I., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien 63 (1966), S. 157-172

- Winzinger 1968 Franz Winzinger, Bemerkungen zur Alexanderschlacht Albrecht Altdorfers, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 31 (1968), S. 233-237
- Winzinger 1972/1973 Franz Winzinger, Die Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I., Faksimile und Kommentarband, Graz 1972-1973
- Winzinger 1975 Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer. Die Gemälde, München 1975
- Winzinger 1979 Franz Winzinger, Wolf Huber. Das Gesamtwerk, 2 Bde, München 1979
- Wohlfeil 1984 R. Wohlfeil, Reformatorische Öffentlichkeit. In: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit, Symposium Wolfenbüttel 1981, hg. v. L. Grenzmann u. K. Stackmann, Stuttgart 1984, S. 41-52
- Wolfthal 1989 Diane Wolfthal, Some little known Paintings of the Northern Renaissance in the Brooklyn Museum, in: Gazette des Beaux-Arts 113 (1989), S. 1-8
- Wood 1993 Christopher Stewart Wood, Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape, London 1993
- Wyss 1985 Robert L. Wyss, Kunsthistorische Einordnung und stilistische Aspekte, in: Die große Burgunderchronik des Diebold Schilling von Bern. Kommentar zur Zürcher Faksimileausgabe der Handschrift MS A5 der Zentralbibliothek Zürich, hg. v. Alfred A. Schmid, Luzern 1985, S. 17-31
- Zahnd 1986 Urs Martin Zahnd, Die autobiographischen Aufzeichnungen Ludwigs von Diesbachs. Studien zur spätmittelalterlichen Selbstdarstellung im oberdeutschen und schweizerischen Raume, Bern 1986
- Zahnd 1991a Urs Martin Zahnd, Beschreibung der Handschrift, in: Die Schweiz im Mittelalter in Diebold Schillings Spiezer Bilderchronik, Luzern 1991, S. 1-8
- Zahnd 1991b Urs Martin Zahnd, Laienbildung und Literatur im spätmittelalterlichen Bern, in: Die Schweiz im Mittelalter in Diebold Schillings Spiezer Bilderchronik, Luzern 1991, S.151-161

VII. Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1 Benedikt Tschachtlan, Die Schlacht bei Sempach (1386), Berner Chronik, fol. 228
- Abb. 2 Benedikt Tschachtlan, Die Schlacht bei St. Jakob an der Birs (1444), Berner Chronik, fol. 456
- Abb. 3 Unbek. Künstler, Die Schlacht bei St. Jakob an der Birs (1444), Amtliche Berner Chronik, Bd. 2, fol. 231
- Abb. 4 Diebold Schilling, Gebet der Eidgenossen vor der Schlacht bei Grandson und der Angriff der burgundischen Reiter (1476), Amtliche Berner Chronik, Bd. 3, fol. 644
- Abb. 5 Diebold Schilling, Eidgenossen erbeuten das Lager der Burgunder bei Grandson (1476), Amtliche Berner Chronik, Bd. 3, fol. 654
- Abb. 6 Unbek. Künstler, Angriff der Schlacht bei Grandson, Große Burgunderchronik, fol. 543
- Abb. 7 Diebold Schilling, Eine Marketenderin bringt einem Krieger ein gebratenes Huhn, Amtliche Berner Chronik, Bd. 3, fol. 419
- Abb. 8 Gerold Edlibach, Belagerung von Zürich durch die Eidgenossen, Zürcher Chronik
- Abb. 9 Diebold Schilling d. J., Schlacht bei Sempach (1386), Amtliche Luzerner Chronik, fol. 30v/31r
- Abb. 10 Diebold Schilling d.J., Schlacht bei Murten (1476), Amtliche Luzerner Chronik, fol. 109v/110r
- Abb. 11 Martin Martini, Schlacht bei Murten (1476), Kupferstich, 43x103,5cm, 1609, Zürich, Graphische Sammlung der Eidgenössischen Hochschule, linke Hälfte
- Abb. 12 Diebold Schilling d.J., Schlacht von Dornach (1499), Amtliche Luzerner Chronik, 196v/197r
- Abb. 13 Werner Schodoler, Das linke Zürichseeufer mit Ufenau, Lützelau, Richterswil und einem Zug eidgenössischer Krieger, Eidgenössische Chronik, Bd. 2, fol.35v
- Abb. 14 Werner Schodoler, Schlacht bei Grandson (1476), Eidgenössische Chronik, fol. 176r
- Abb. 15 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg (1499), um 1505, Kupferstich, 51,6x113,2cm
- Abb. 16 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg, Detail
- Abb. 17 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg, Detail
- Abb. 18 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg, Detail
- Abb. 19 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg, Detail
- Abb. 20 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg, Detail

- Abb. 21 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg, Detail
- Abb. 22 Hans. v. Kulmbach nach Dürer, Der Überfall bei Rorschach, Feder, 42,1x54,5cm, Berlin, SMPK
- Abb. 23 Dürer-Schule, Teilkopie des Überfalls von Rorschach (1499), Feder, London
- Abb. 24 Dürer-Schule, Teilkopie des Überfalls von Rorschach (1499), Feder, Chatsworth
- Abb. 25 Albrecht Dürer, Sechs Krieger, 1495, Kupferstich, 13,2x14,6cm, Berlin, SMPK
- Abb. 26 Unbek. Schweizer Künstler, Schlacht bei Dornach (1499), um 1500, Holzschnitt von 3 Stöcken, 40,9x85cm, Basel
- Abb. 27 Jacopo de' Barbari, Venedig-Plan, 1500, Holzschnitt von 6 Stöcken, 139x282cm
- Abb. 28 Peter Snayers, Die Schlacht am Weißen Berg bei Prag am 8. November 1620, Leinwand, 1,70x2,65cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts
- Abb. 29 Simone Martini, Schlacht bei Montemassi, um 1330, Fresko, 340x968cm, Siena, Palazzo Pubblico
- Abb. 30 Konrad Türost, Karte der Schweiz, 1495-1497, Zeichnung, Zürich, Zentralbibliothek
- Abb. 31 Albrecht Altdorfer, Erzherzog Maximilian in einer Reiterschlacht, um 1508, Feder, aquarelliert, 16,1x11,6cm, Historia Friderici et Maximiliani
- Abb. 32 Albrecht Altdorfer, Die Schlacht bei Guinegate (1479), Feder, aquarelliert, 16,4x11,5cm, Historia Friderici et Maximiliani
- Abb. 33 Hans Springinklee, Kaiser Maximilian ehret das Andenken der Vorväter, Holzschnitt, 23,7x21,3cm
- Abb. 34 Hans Burgkmair, Die Freude und das Geschick, die Maximilian bei den Angaben für Gemälde zeigte, und deren Verbesserung nach seinem Ingenium, Holzschnitt, 21,5x19,5cm
- Abb. 35 Jörg Kölderer, Grenzbefestigungen gegen die Venezianer, 1508. Das Gebiet um Pordenone und Cordenone, Feder, 31x22,1cm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek
- Abb. 36 Hans Burgkmair, Die Schlacht von Dendermonde, Holzschnitt, 21,7x19,7cm
- Abb. 37 Hans Burgkmair, Die Schlacht von Ravenna, Holzschnitt, 21,6x19,7cm
- Abb. 38 Unbek. Künstler, Sturm auf Verona durch die Venezianer (1509), Feder, Rom, Vat. Lat. 8570, fol. 86v
- Abb. 39 Unbek. Künstler, Sturm auf Verona durch die Venezianer (1509), Feder, Rom, Vat. Lat. 8570, fol. 88v1
- Abb. 40 Hans Burgkmair, Sturm auf Verona durch die Venezianer (1509), Holzschnitt, 21,7x19,8cm

- Abb. 41 Unbek. Künstler, Maximilian zu Pferd vor drei Utrechtern, Rom, Vat. Lat. 8570, fol. 65r
- Abb. 42 Hans Burgkmair, Schlacht am Wenzberg (Böhmische Schlacht) (1504), Holzschnitt
- Abb. 43 Georg Lemberger, Der Krieg in der Picardie, um 1512, Feder in Braun, Aquarell und Deckfarben, 45,3x88,8cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina
- Abb. 44 Albrecht Altdorfer, Die erste flämische Eroberung, Feder in Braun, Aquarell und Deckfarben, 45,4x88,3cm, Wien, Graphische Sammlung, Albertina
- Abb. 45 Albrecht Altdorfer, Der große Venezianische Krieg, um 1512, Feder in Braun, Aquarell und Deckfarben, 45,1x87,2cm, Wien, Graphische Sammlung, Albertina
- Abb. 46 Andrea Mantegna, Der Triumphzug Caesars: Die Trompeter, um 1490, Tempera auf Leinwand, Hampton Court Palace, Royal Collection St. James' Palace
- Abb. 47 Albrecht Dürer/Werkstatt, Allegorie auf den Venedig-Feldzug, 1516-1518, Holzschnitt
- Abb. 48 Albrecht Dürer/Werkstatt, Allegorie auf den ersten flämischen Krieg, 1516-1518, Holzschnitt
- Abb. 49 Hans Springinklee, Böhmische Schlacht, um 1515, Holzschnitt
- Abb. 50 Jörg Breu d. Ä., Schlacht von Pavia (1525), 38x52,2cm, Holzschnitt
- Abb. 51 Plan des belagerten Pavia, Holzschnitt, 21,5x29cm,
- Abb. 52 Andrea Vavassore zugeschr., Schlacht von Pavia (1525), Holzschnitt, 28,8x40cm
- Abb. 53 Vogtherr d. Ä., Flugblatt mit Illustration der Schlacht von Pavia (1525), Holzschnitt, 35,7x25,5cm,
- Abb. 54 Hans Schüfelein, Schlacht von Pavia (1525), um 1530, Holzschnitt, gedruckt von 5 Druckstöcken, 77x110cm,
- Abb. 55 Unbek. Künstler, Die Große Schlacht, um 1430, Kupferstich, 28,9x41,4cm
- Abb. 56 Lucas Cranach d. J., Belagerung von Wolfenbüttel (1542), Holzschnitt, gedruckt von 8 Druckstöcken, 74,6x108,9cm
- Abb. 57 Unbek. niederländischer Künstler, Schlacht von Pavia (1525), 1525-1530, Holz, 53x98cm,
- Abb. 58 Jan Cornelisz Vermeyen zugeschr., Schlacht von Pavia (1525), 1525-1530, Holz, 117x174cm, Birmingham/Alabama
- Abb. 59 Jan Cornelisz Vermeyen-Werkstatt, Schlacht von Pavia (1525), um 1535, Holz, 77x114,5cm, Verbleib unbek.
- Abb. 60 Unbek. Künstler, Schlacht von Pavia (1525), um 1525-1530, Holz, 110x195cm, London, Tower Armouries

- Abb. 61 Rupprecht Heller, Schlacht von Pavia (1525), 1529, Holz, 113x127cm, Stockholm, Nationalmuseum
- Abb. 62 Jörg Breu d.J. zugeschr., Schlacht von Pavia (1525), Mitte 16. Jh., Holz, 59x61cm, London, Königliche Sammlung
- Abb. 63 Michel Coxie zugeschr., Schlacht von Pavia (1525), Mitte 16. Jh., Leinwand, 4,70x2,25cm, Verbleib unbek.
- Abb. 64 Gherardo Poli, Die Schlacht von Pavia (1525), 2. Hälfte 17. Jh., Pavia, Öffentliche Museen
- Abb. 65 Caesar am Rubicon, linke Hälfte des dritten Teppichs der Folge "Caesar-Geschichte", 430cm hoch, gewebt in Tournai ?, um 1470, Bern, Historisches Museum
- Abb. 66 Die Eroberung der französischen Artillerie, zweiter Teppich der Pavia-Folge, 445x870cm, nach Entwürfen von Bernard van Orleys, gewebt in Brüssel, um 1530, Neapel, Nationalmuseum Capodimonte
- Abb. 67 Die Einnahme von Tunis, neunter Teppich aus der Folge "Eroberung von Tunis", 525x833cm, nach Entwürfen von Jan Cornelisz Vermeyen, gewebt in Brüssel von Willem de Pannemaker, zwischen 1550 und 1552, Madrid, Patrimonio Nacional
- Abb. 68 Loy Hering u. Werkstatt, Schlacht von Pavia (1525), Relief vom Grabmal des Grafen Salm, Jurakalkstein, 256x136cm, Wien, Votivkirche
- Abb. 69 Alexander Colin, Sieg über die Franzosen bei Guinegate (1479), Relief vom Grabmal Kaiser Maximilian I., Tumba, Marmor, um 1560, Innsbruck, Hofkirche, Detail
- Abb. 70 Erhard Schön, Belagerung von Ofen (1541), Holzschnitt gedruckt von 5 Stöcken
- Abb. 71 Israhel van Meckenem, Imago Pietas, um 1500, Kupferstich, 16,8x11,2cm, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett
- Abb. 72 Niklas Meldemann, Belagerung von Wien (1529), 1530, Holzschnitt gedruckt von 6 Stöcke, 81,2x85,6cm
- Abb. 73 Hans Mielich, Belagerung von Ingolstadt (1546), 1549, Holzschnitt, gedruckt von 16 Stöcken, 109,5x306,6cm
- Abb. 74 Hans Mielich, Belagerung von Ingolstadt, (1546), 1549, Holzschnitt, Detail
- Abb. 75 Jan Cornelius Vermeyen, Selbstporträt vor der Einnahme Tunis, zwischen 1548 und 1550, Detail des Entwurfskartons für den zehnten Teppich der Serie "Die Eroberung von Tunis", Kohle und Wasserfarbe auf Papier, auf Leinwand montiert, Wien, Kunsthistorisches Museum
- Abb. 76 Mathis Gerung, Lager Karl V. bei Lauingen (1546), 1551, Holz, 1,03x151cm, Lauingen, Stadthaus

- Abb. 77 Breu d. J., Belagerung von Algier (1541), 1541, Holzschnitt von zwei Druckstöcken, 36,7x51,9cm
- Abb. 78 Die Schweizer Soldaten weigern sich weiter vorzurücken, vierter Teppich der Pavia-Folge, 434x865cm, nach Entwürfen von Bernard van Orleys, gewebt in Brüssel, um 1530, Neapel, Nationalmuseum Capodimonte

VIII. Abbildungen

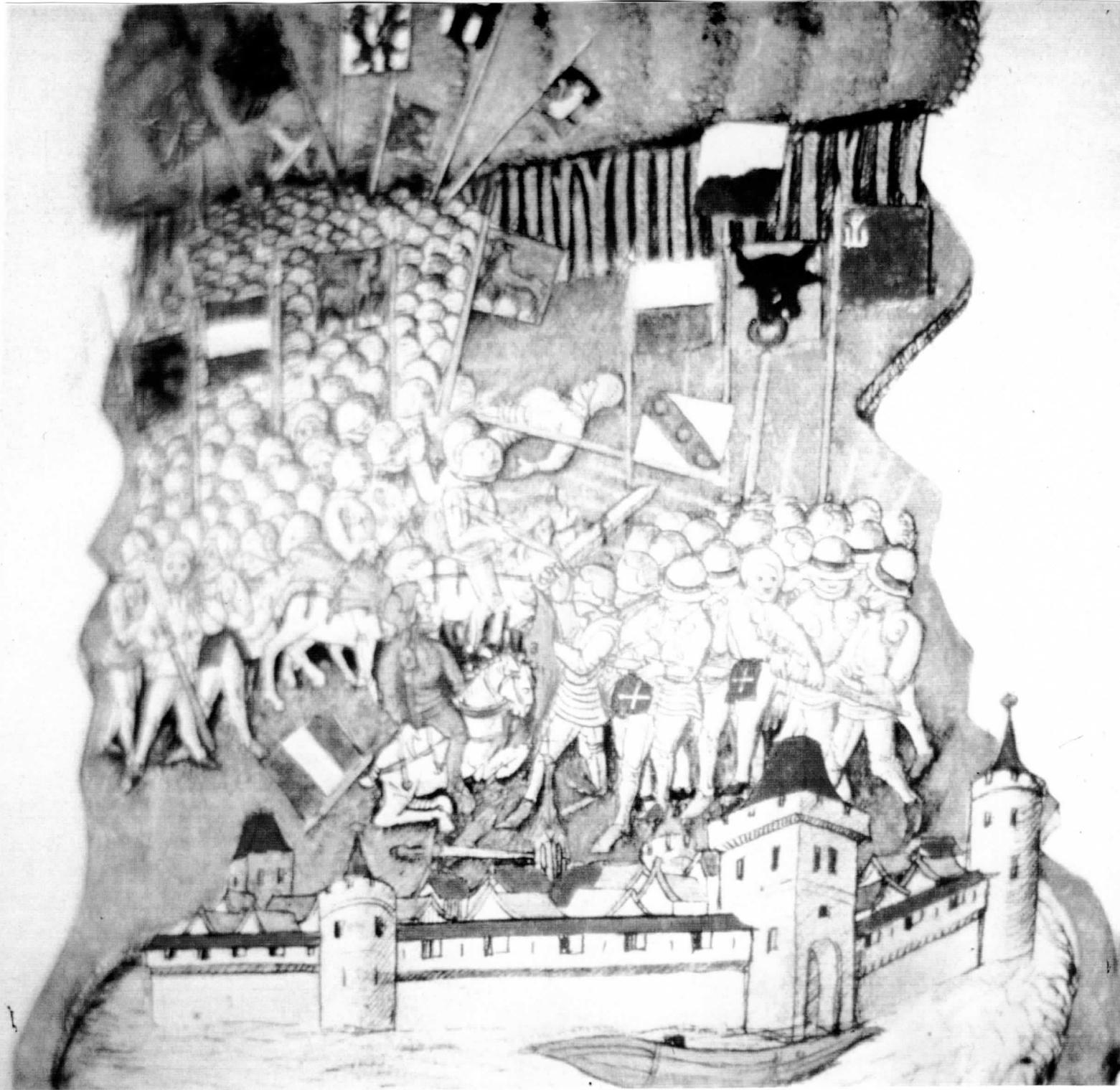


Abb.1 Benedikt Tschachtlan, Die Schlacht bei Sempach (1386), Berner Chronik, fol. 228

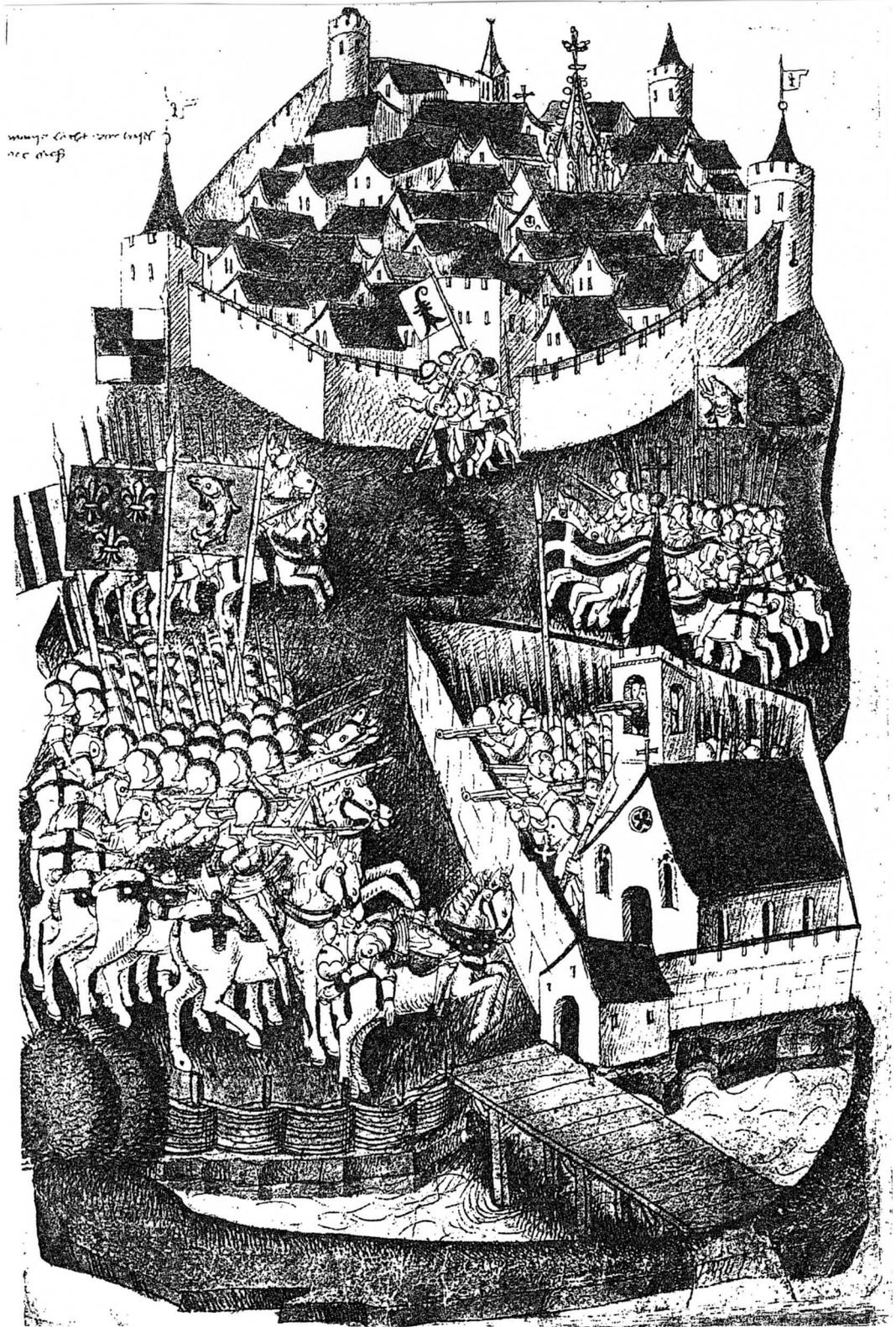


Abb.2

Benedikt Tschachtlan, Die Schlacht bei St. Jakob an der Birs (1444), Berner Chronik, fol. 456

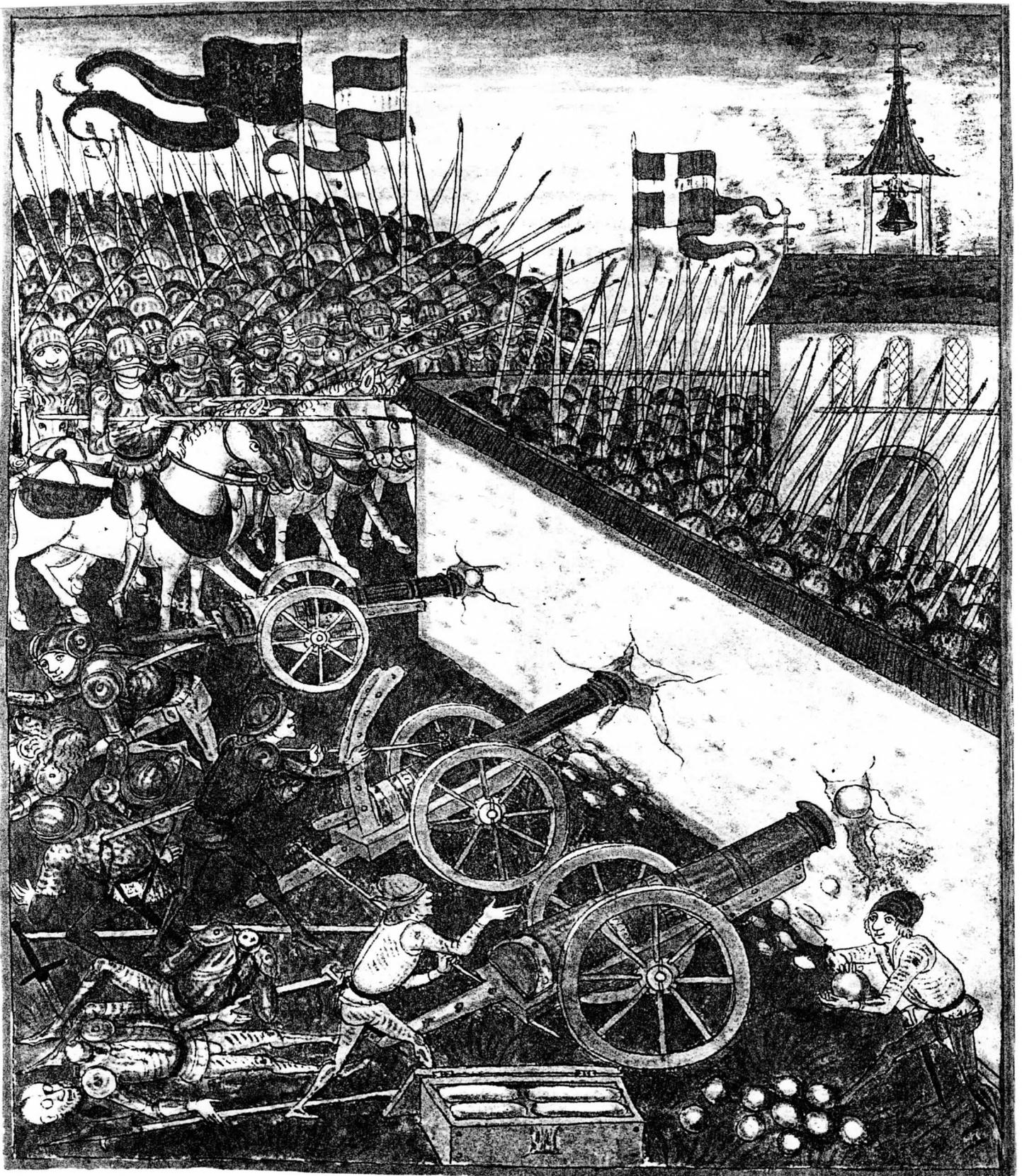


Abb.3 Unbek. Künstler, Die Schlacht bei St. Jakob an der Birs (1444), Amtliche Berner Chronik, Bd. 2, fol. 231



Abb.4

Diebold Schilling, Gebet der Eidgenossen vor der Schlacht bei Grandson und der Angriff der burgundischen Reiter (1476), Amtliche. Berner Chronik, Bd. 3, fol. 644



Abb.5 Diebold Schilling, Eidgenossen erbeuten das Lager der Burgunder bei Grandson (1476), Amtliche Berner Chronik, Bd. 3, fol. 654



Abb.6

Unbek. Künstler, Angriff der Schlacht bei Grandson, Große Burgunderchronik, fol. 543

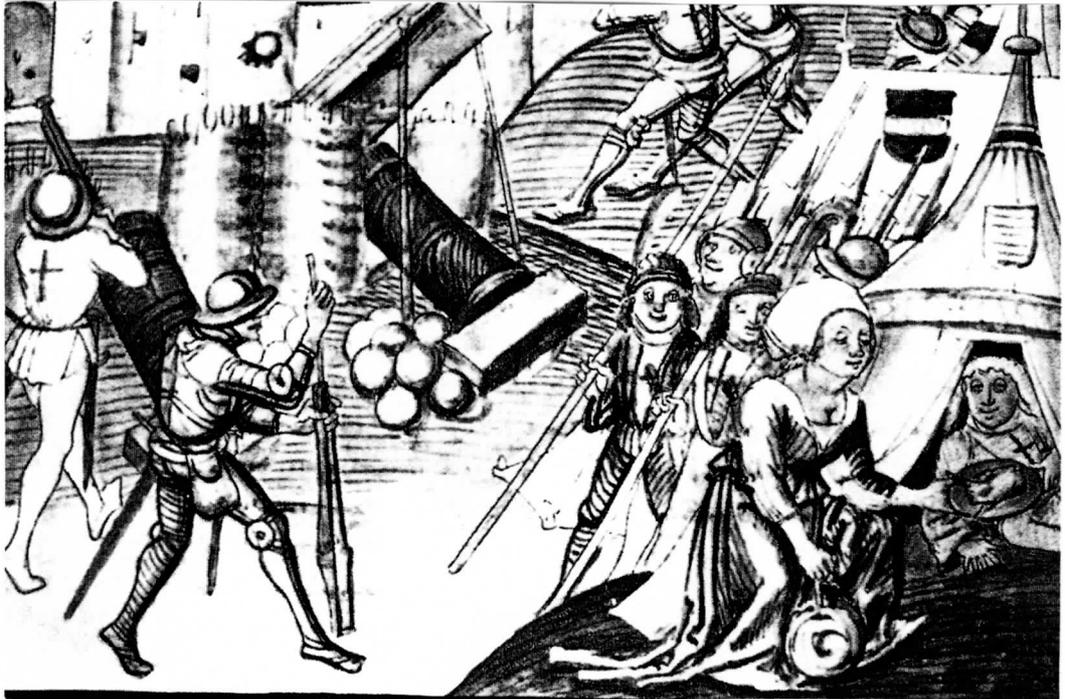
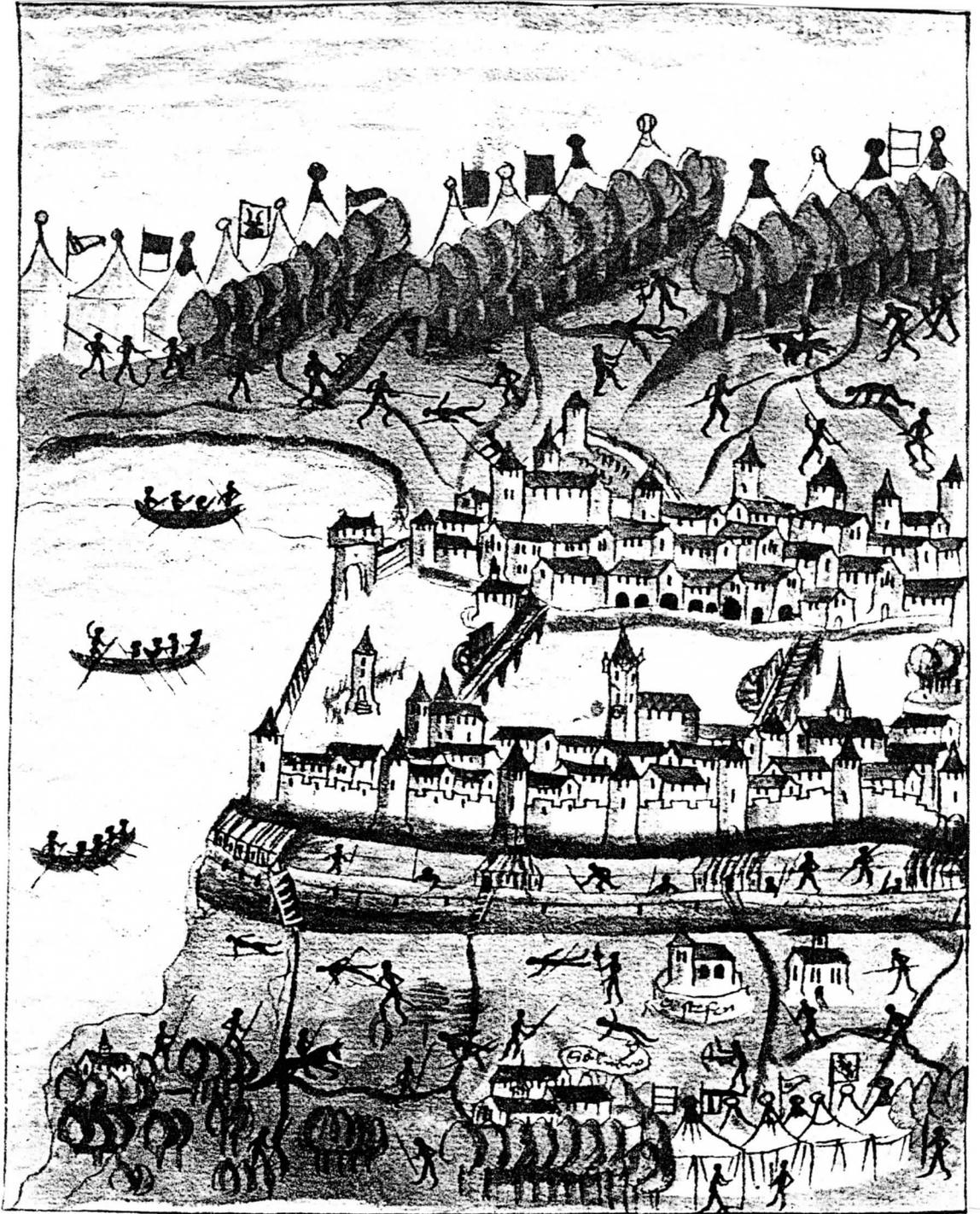


Abb.7 Diebold Schilling, Eine Marketenderin bringt einem Krieger ein gebratenes Huhn, Amtliche Berner Chronik, Bd. 3, fol. 419



Und lagend also doe vor y wuntze Rand in tag Und schlingend die
 von dem Rand so tag mit samt der heubst Gades von dem
 ampt wagental von die kleinne stat an die fult von von
 saluore da von / Die so lugerey lagend an dem bis bratten
 am zürichberg / So lagend die von Oghuntz und Glouff zu Gattin



Abb.9 Diebold Schilling d. J., Schlacht bei Sempach (1386), Amtliche Luzerner Chronik, fol. 30v/31r



Abb. 10 Diebold Schilling d.J., Schlacht bei Murten (1476), Amtliche Luzerner Chronik, fol 109v/110r

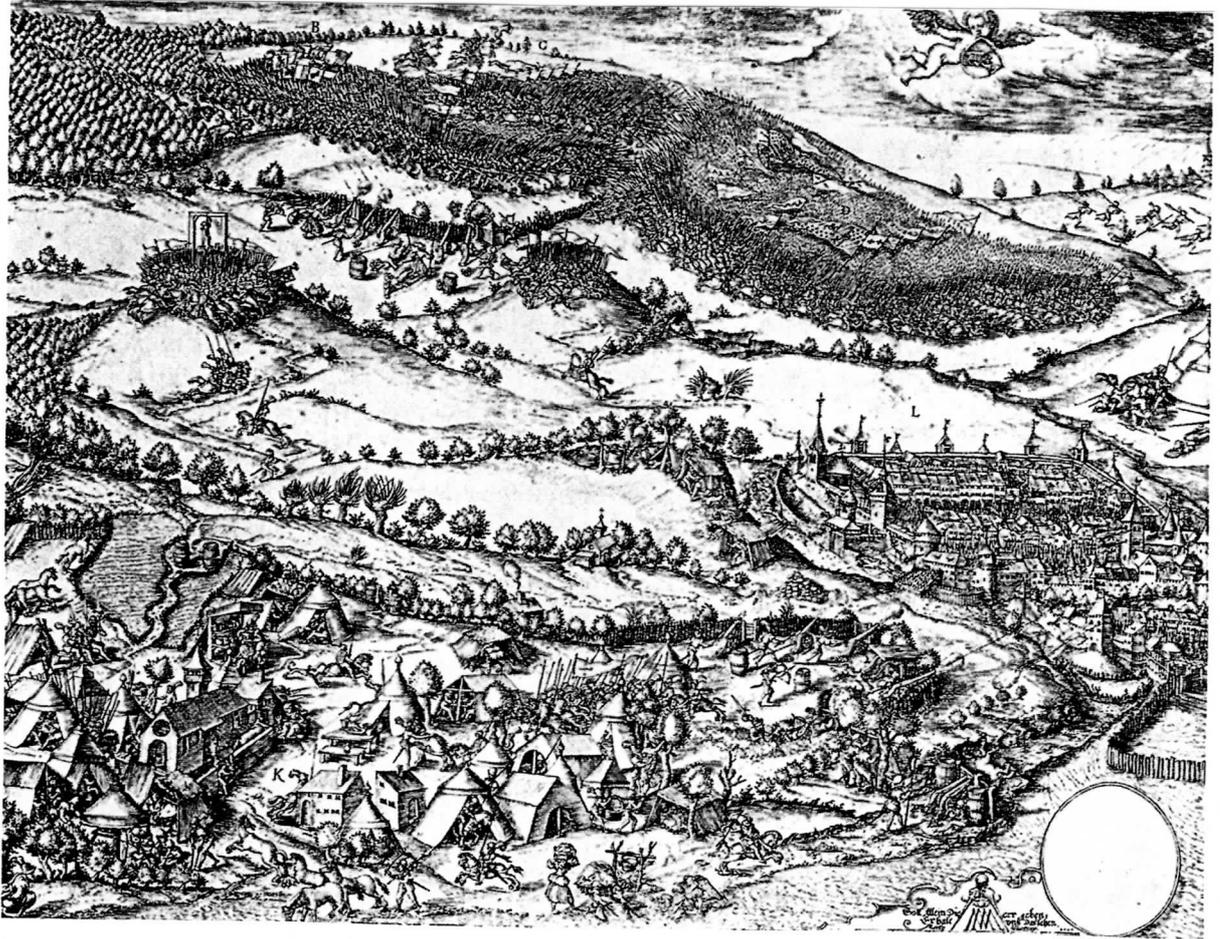


Abb.11 Martin Martini, Schlacht bei Murten (1476), Kupferstich, 43x103,5cm, 1609, Zürich, Graphische Sammlung der Eidgenössischen Hochschule, linke Hälfte

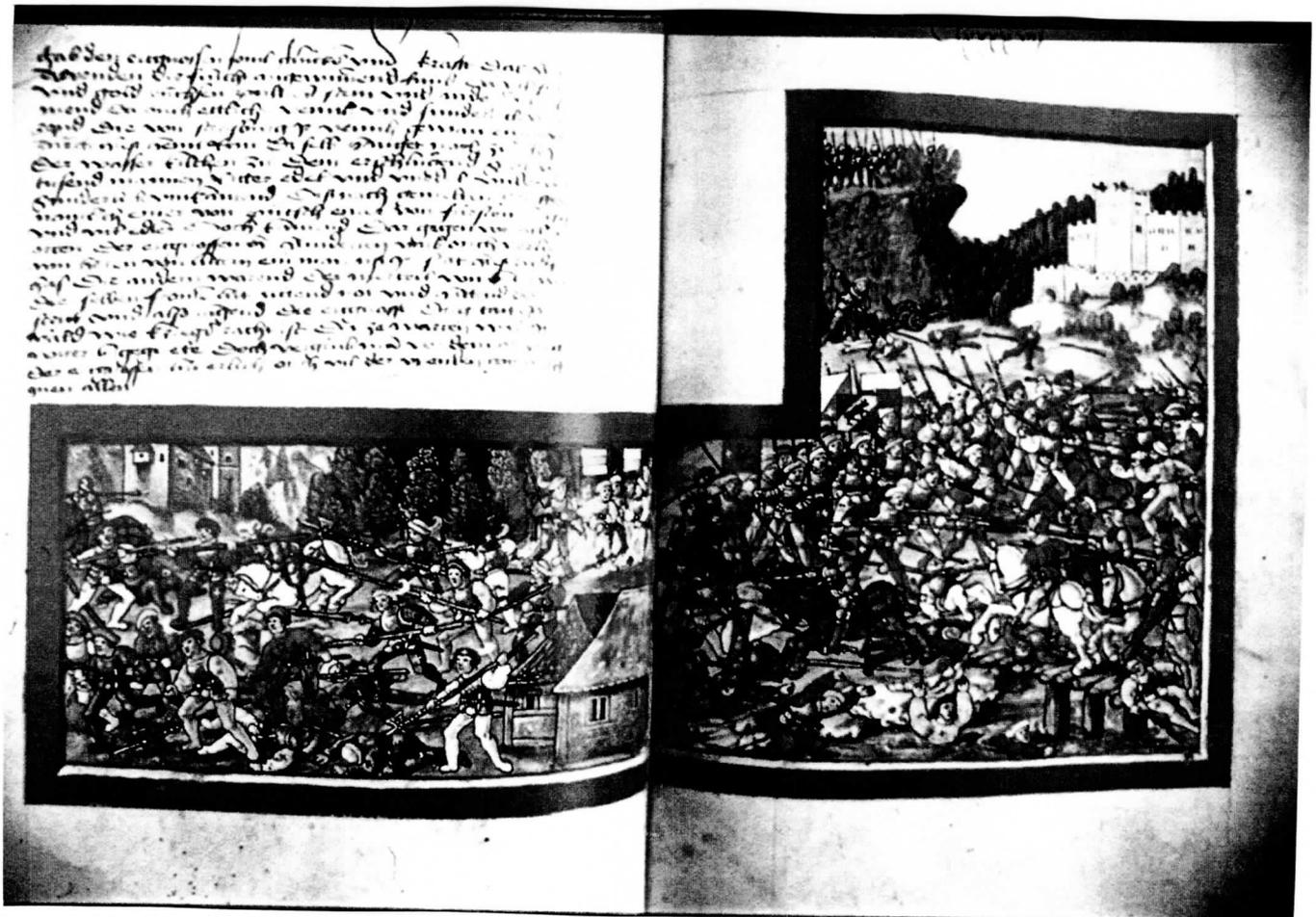


Abb. 12 Diebold Schilling d.J., Schlacht von Dornach (1499), Amtliche Luzerner Chronik, 196v/197r



Abb. 13 Werner Schodoler, Das linke Zürichseeufer mit Ufenau, Lützelau, Richterswil und einem Zug eidgenössischer Krieger, Eidgenössische Chronik, Bd. 2, fol.35v



Abb. 14 Werner Schodoler, Schlacht bei Grandson (1476), Eidgenössische Chronik, fol. 176r



Abb.15 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg (1499), um 1505, Kupferstich, 51,6x113,2cm



Abb.16 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg, Detail



Abb.17 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg, Detail



Abb.18 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg, Detail

· SVPPOSTA · PICTVRA · REGIE · MAIESTATES · HELVETIORV̄Ϙ · CÖFLICTV̄ · INSHVAT ·
 · QVO QVISϘ · LOCO · VICTORIA · POCIT · SIT · QVO · Ϙ · TERGA · PREBVERIT · HOSTI · OCVLARI ·
 · DEMÖSTRACIÖE · EDOCES · III · QVA · QVICϘ · HELVECIORVM · LOCO · S · LR̄A · PPOINITVR ·

· DIS · IST · DER · KRICH · TZWICHSS̄E · DEMRV̄MICHSS̄E · RV̄NICK · VND · DEN · SWERTZER̄N ·
 · VND · GANSE · LAITTSCHAFT · STET · S · LOS · VND · DV̄RFE · IMS · WEITZ · LAID · VND · EIN ·
 · DEIL · FON · SWABE · LAIT · VND · WAIR · EIN · S · STATT · GLTZEICHNIT · DAS · IST · DER · SWERTZ ·
 · VND · WOREE · DAS · AND · DERICH · VND · DE · SP̄NICK · VOM · REIN · VND · TH · CH · W · BEID̄E



Abb.19 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg, Detail

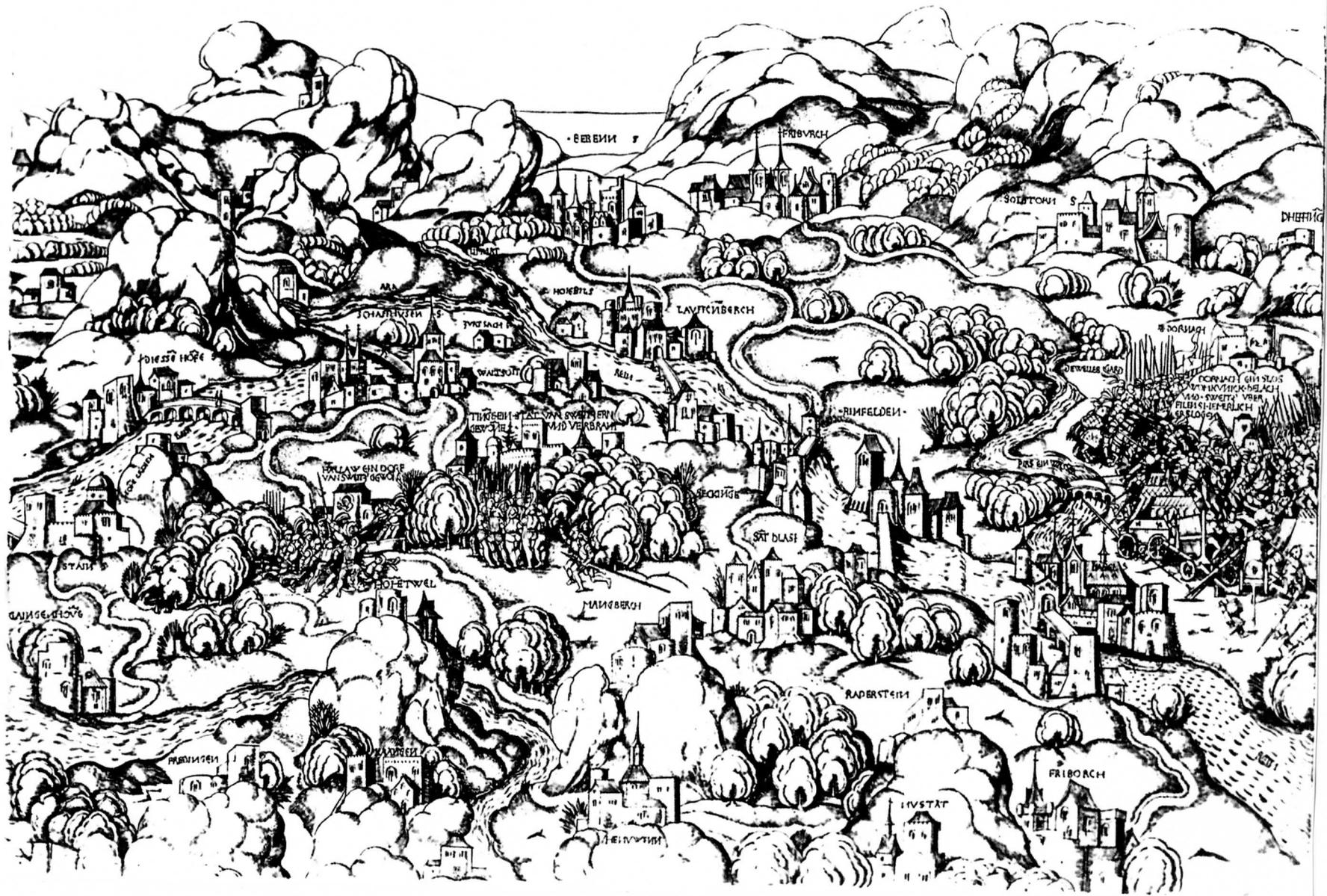


Abb.20 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg, Detail



Abb.21 Meister PW, Der sog. Schweizer oder Schwäbische Krieg, Detail

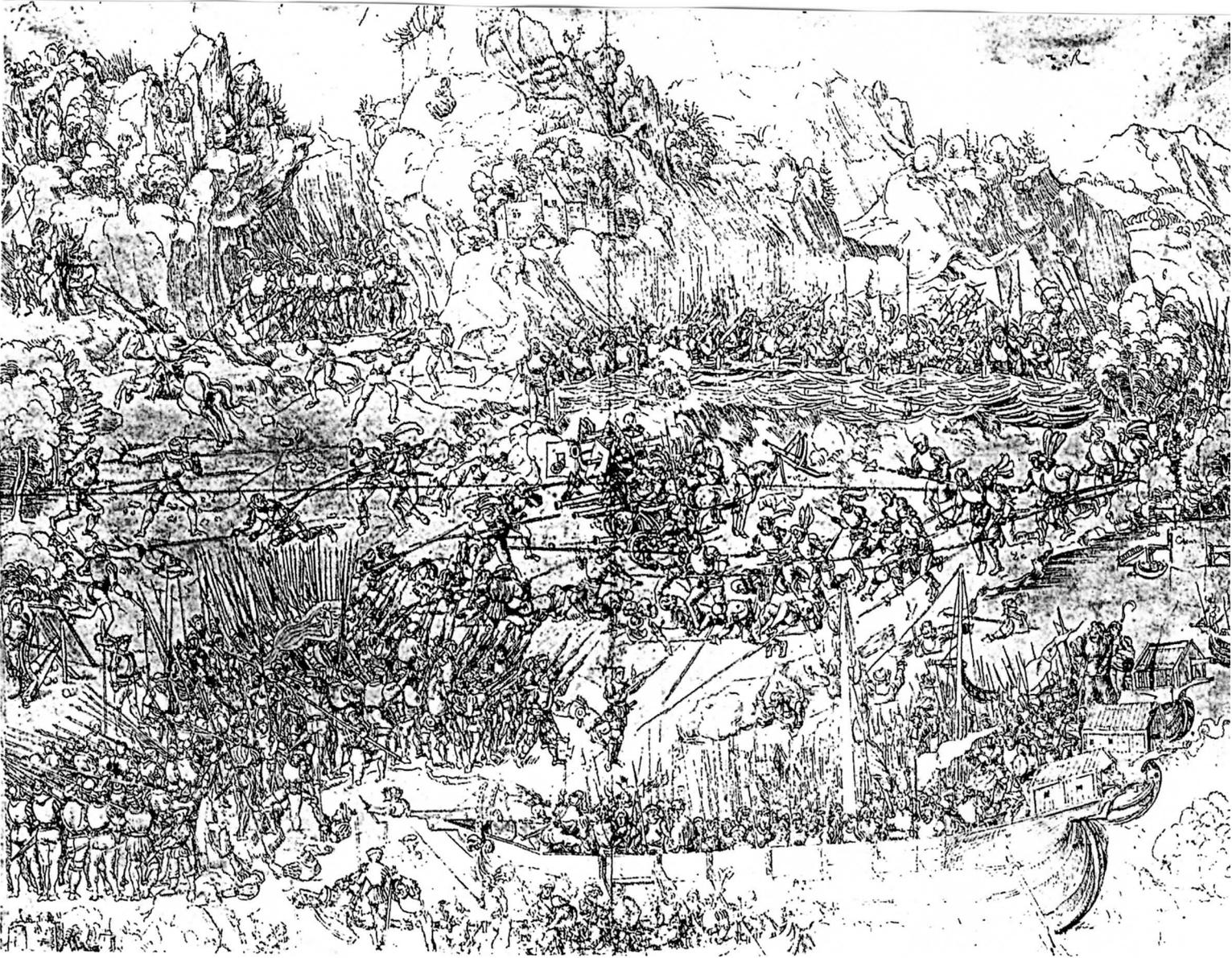


Abb.22 Hans. v. Kulmbach nach Dürer, Der Überfall bei Rorschach, Feder, 42, 1x54,5cm, Berlin, SMPK



Abb.23 Dürer-Schule, Teilkopie des Überfalls von Rorschach (1499), Feder, London

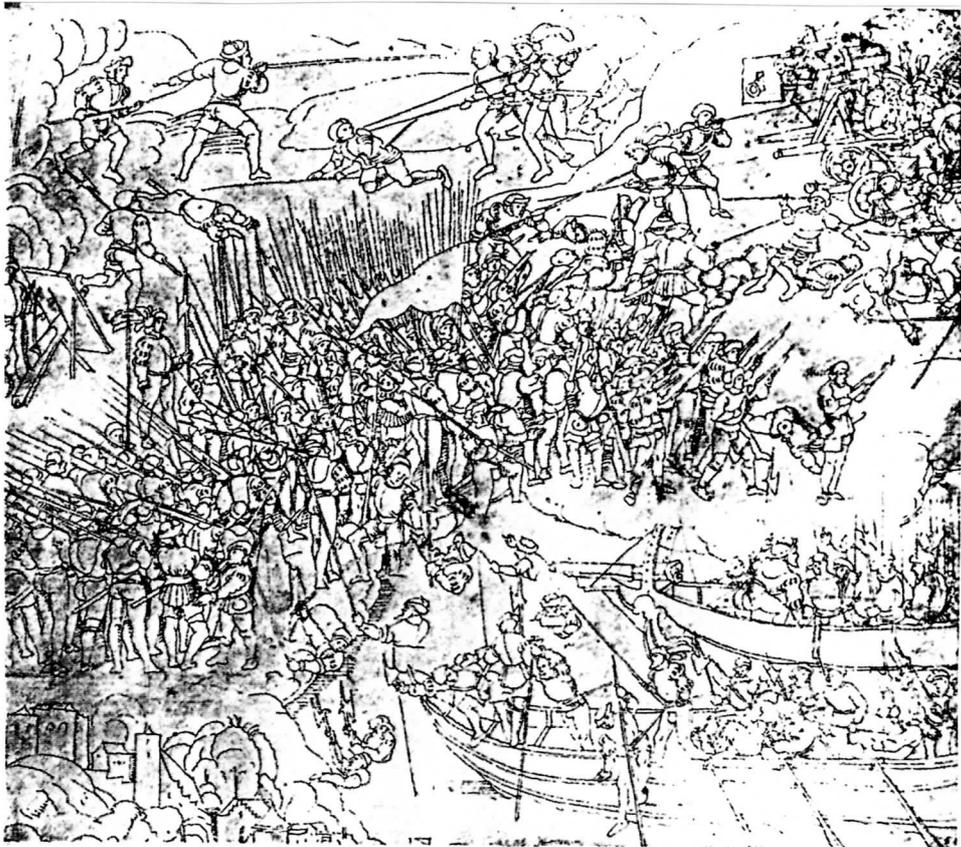


Abb.24 Dürer-Schule, Teilkopie des Überfalls von Rorschach (1499), Feder, Chatsworth



Abb.25 Albrecht Dürer, Sechs Krieger, 1495, Kupferstich, 13,2x14,6cm, Berlin, SMPK



Abb.26 Unbek. Schweizer Künstler, Schlacht bei Dornach (1499), um 1500, Holzschnitt von 3 Stöcken, 40,9x85cm, Basel



Abb.27 Jacopo de' Barbari, Venedig-Plan, 1500, Holzschnitt von 6 Stöcken, 139x282cm

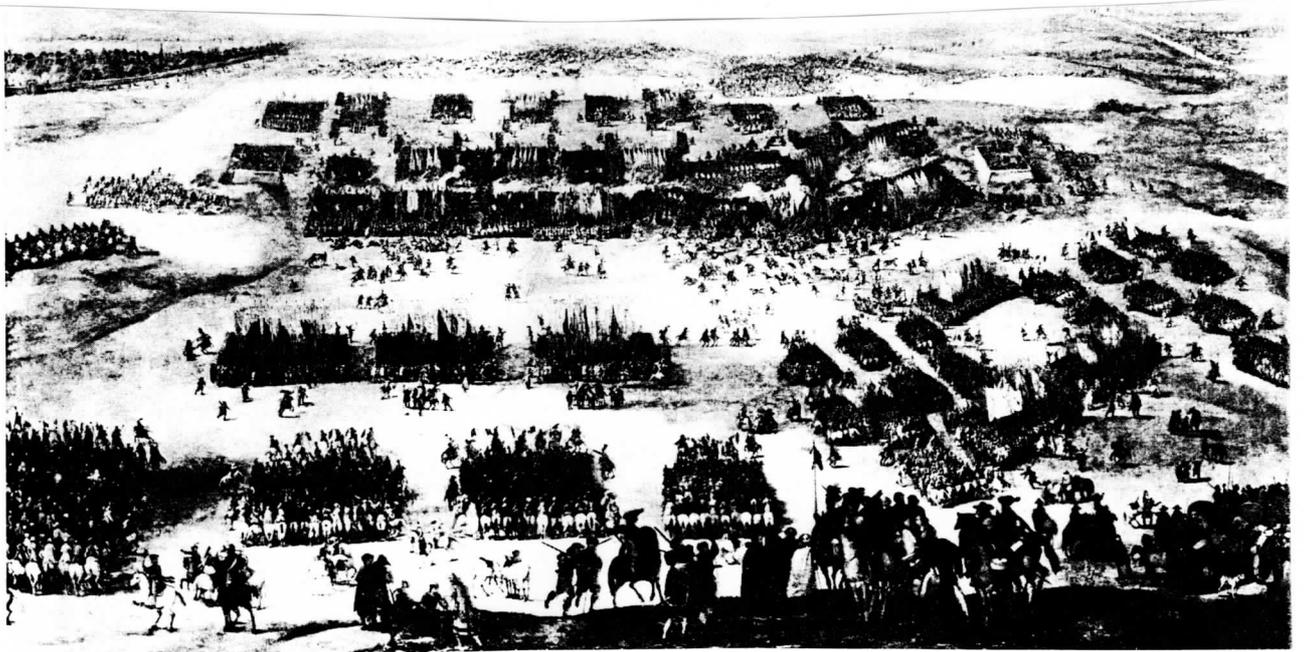


Abb.28 Peter Snayers, Die Schlacht am Weißen Berg bei Prag am 8. November 1620, Leinwand, 1,70x2,65cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts

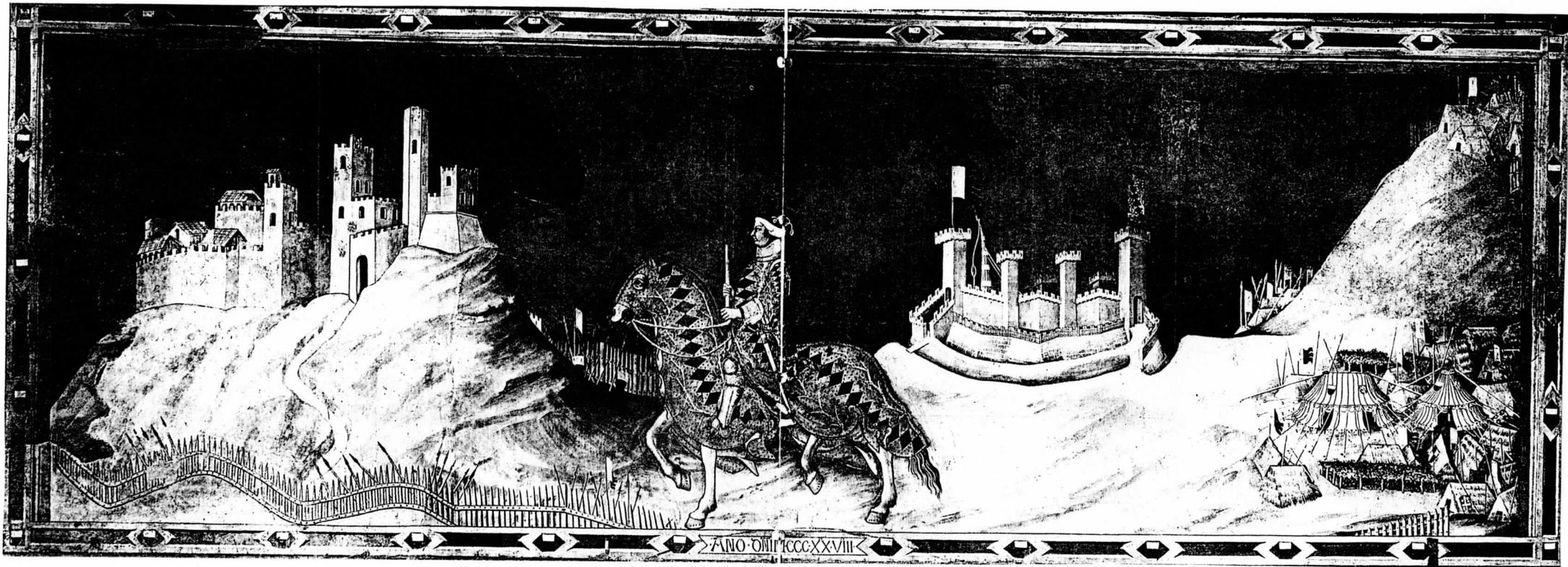
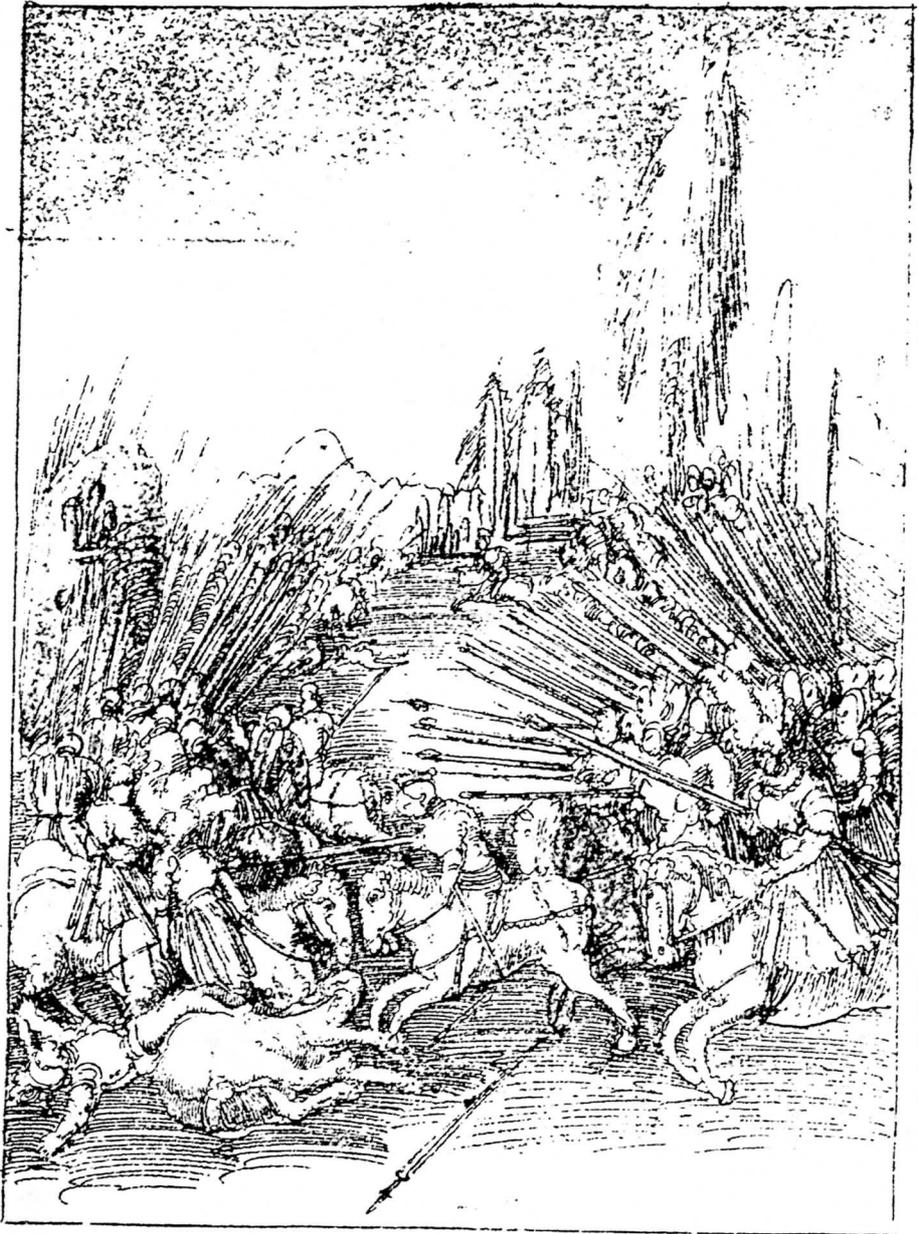


Abb.29 Simone Martini, Schlacht bei Montemassi, um 1330, Fresko, 340x968cm, Siena, Palazzo Pubblico



Abb.30 Konrad Türst, Karte der Schweiz, 1495-1497, Zeichnung, Zürich, Zentralbibliothek

g



-164

Abb.31 Albrecht Altdorfer, Erzherzog Maximilian in einer Reiterschlacht, um 1508, Feder, aquarelliert, 16,1x11,6cm, Historia Friderici et Maximiliani



1479

Abb.32 Albrecht Altdorfer, Die Schlacht bei Guinegate (1479), Feder, aquarelliert, 16,4x11,5cm, Historia Friderici et Maximiliani



Abb.33 Hans Springinklee, Kaiser Maximilian ehret das Andenken der Vorfäter,
Holzschnitt, 23,7x21,3cm



Abb.34 Hans Burgkmair, Die Freude und das Geschick, die Maximilian bei den Angaben für Gemälde zeigte, und deren Verbesserung nach seinem Ingenium, Holzschnitt, 21,5x19,5cm



Abb.36 Hans Burgkmair, Die Schlacht von Dendermonde, Holzschnitt, 21,7x19,7cm



Abb.37 Hans Burgkmair, Die Schlacht von Ravenna, Holzschnitt, 21,6x19,7cm

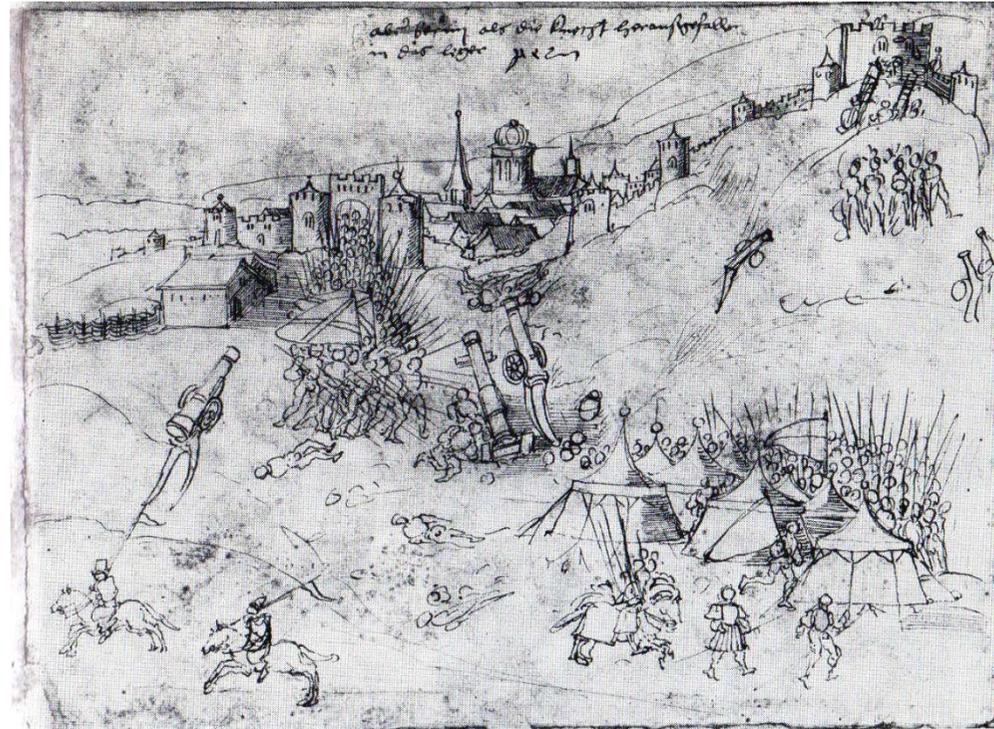


Abb.38 Unbek. Künstler, Sturm auf Verona durch die Venezianer (1509), Feder, Rom, Vat. Lat. 8570, fol. 86v

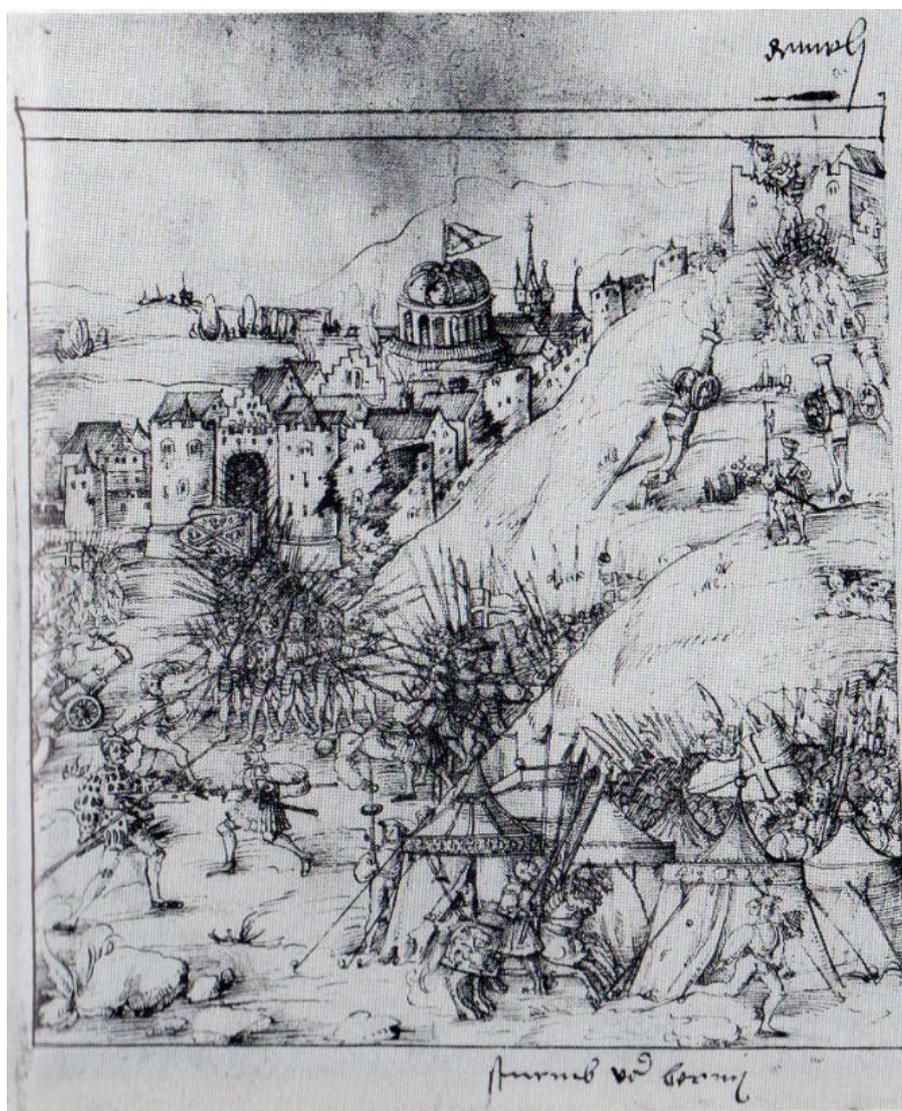


Abb.39 Unbek. Künstler, Sturm auf Verona durch die Venezianer (1509), Feder, Rom, Vat. Lat. 8570, fol.88v1



Abb.40 Hans Burgkmair, Sturm auf Verona durch die Venezianer (1509), Holzschnitt, 21,7x19,8cm



Abb.41 Unbek. Künstler, Maximilian zu Pferd vor drei Utrechtern, Rom, Vat. Lat. 8570, fol. 65r

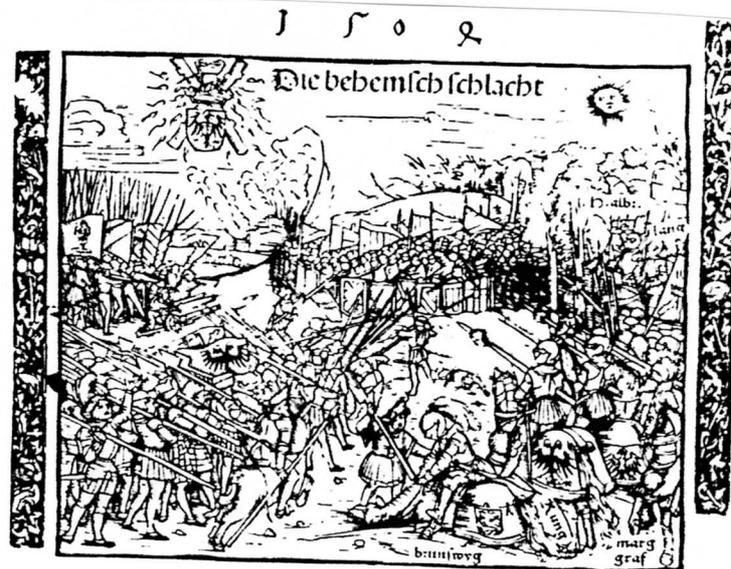


Abb.42 Hans Burgkmair, Schlacht am Wenzenberg (Böhmische Schlacht) (1504),
Holzschnitt

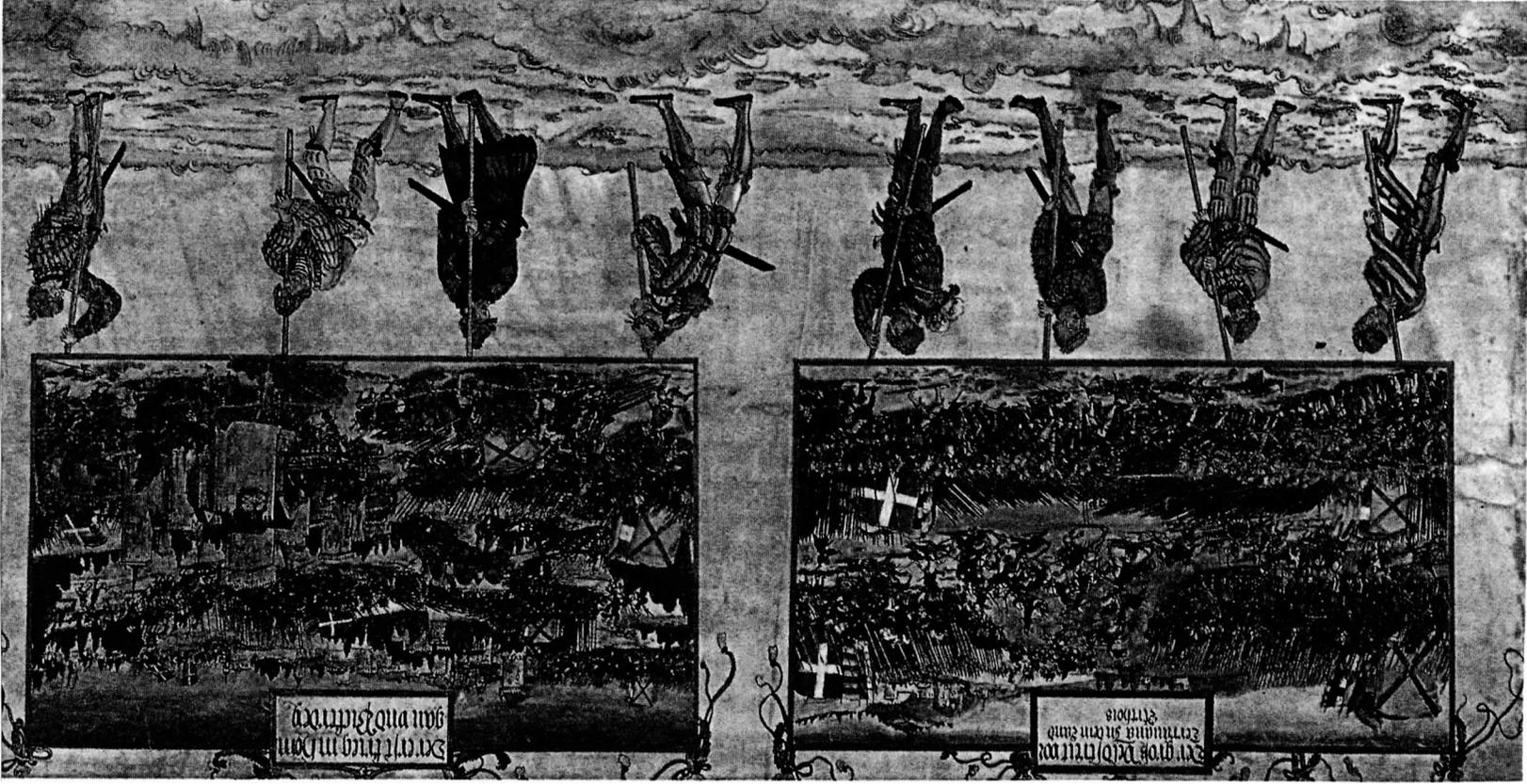


Abb. 43 Georg Lemberger, Der Krieg in der Picardie, um 1512, Feder in Braun, Aquarell und Deckfarben, 45,3x88,8cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina



Abb.44 Albrecht Altdorfer, Die erste flämische Eroberung, Feder in Braun, Aquarell und Deckfarben, 45,4x88,3cm, Wien, Graphische Sammlung, Albertina



Abb.45 Albrecht Altdorfer, Der große Venezianische Krieg, um 1512, Feder in Braun, Aquarell und Deckfarben, 45,1x87,2cm, Wien, Graphische Sammlung, Albertina



Abb.46 Andrea Mantegna, Der Triumphzug Caesars: Die Trompeter, um 1490, Tempera auf Leinwand, Hampton Court Palace, Royal Collection St. James' Palace

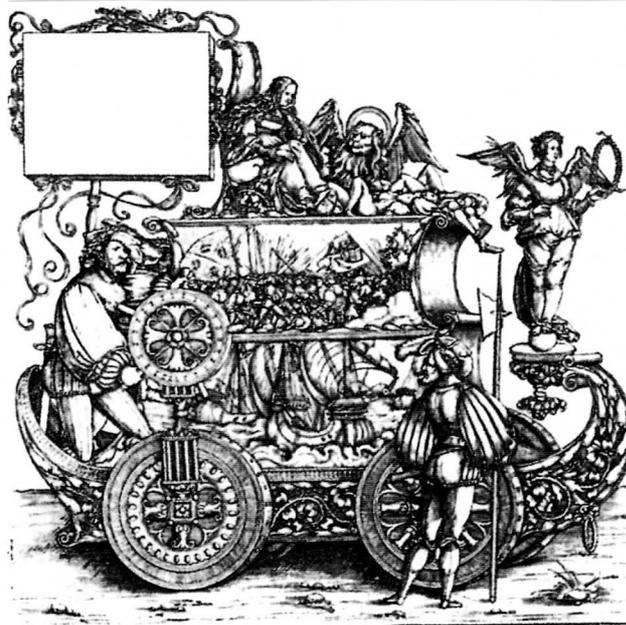


Abb.47 Albrecht Dürer/Werkstatt, Allegorie auf den Venedig-Feldzug, 1516-1518, Holzschnitt

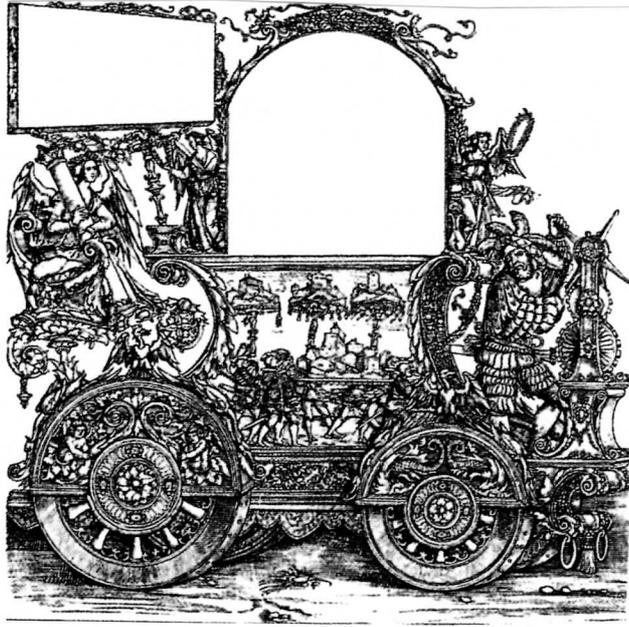


Abb.48 Albrecht Dürer/Werkstatt, Allegorie auf den ersten flämischen Krieg, 1516-1518, Holzschnitt



Erzogins vngerland mit macht
 Stulweissenburg zum Sturm bracht
 Das Königreich wol halbs gewan
 Dasselb verdros gar manchen man
 An Osterreich das was der bescheid
 Müssen sie schweren einen Eid.

Abb.49 Hans Springinklee, Böhmisches Schlacht, um 1515, Holzschnitt

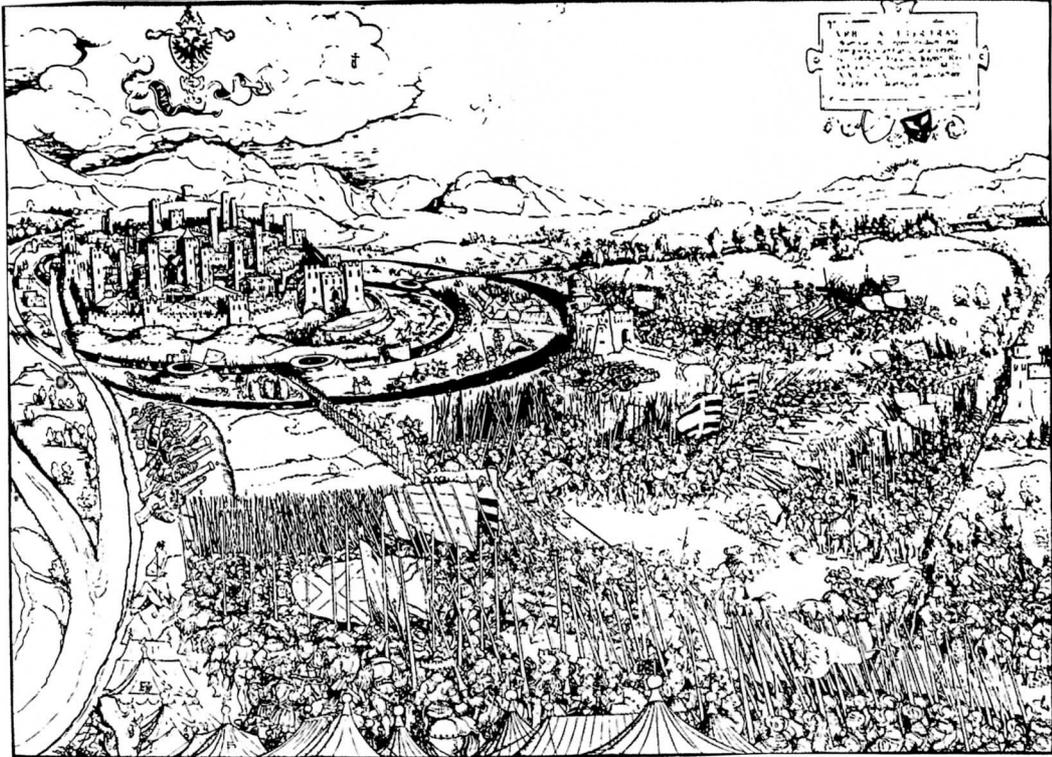


Abb.50 Jörg Breu d.Ä., Schlacht von Pavia (1525), 38x52,2cm, Holzschnitt

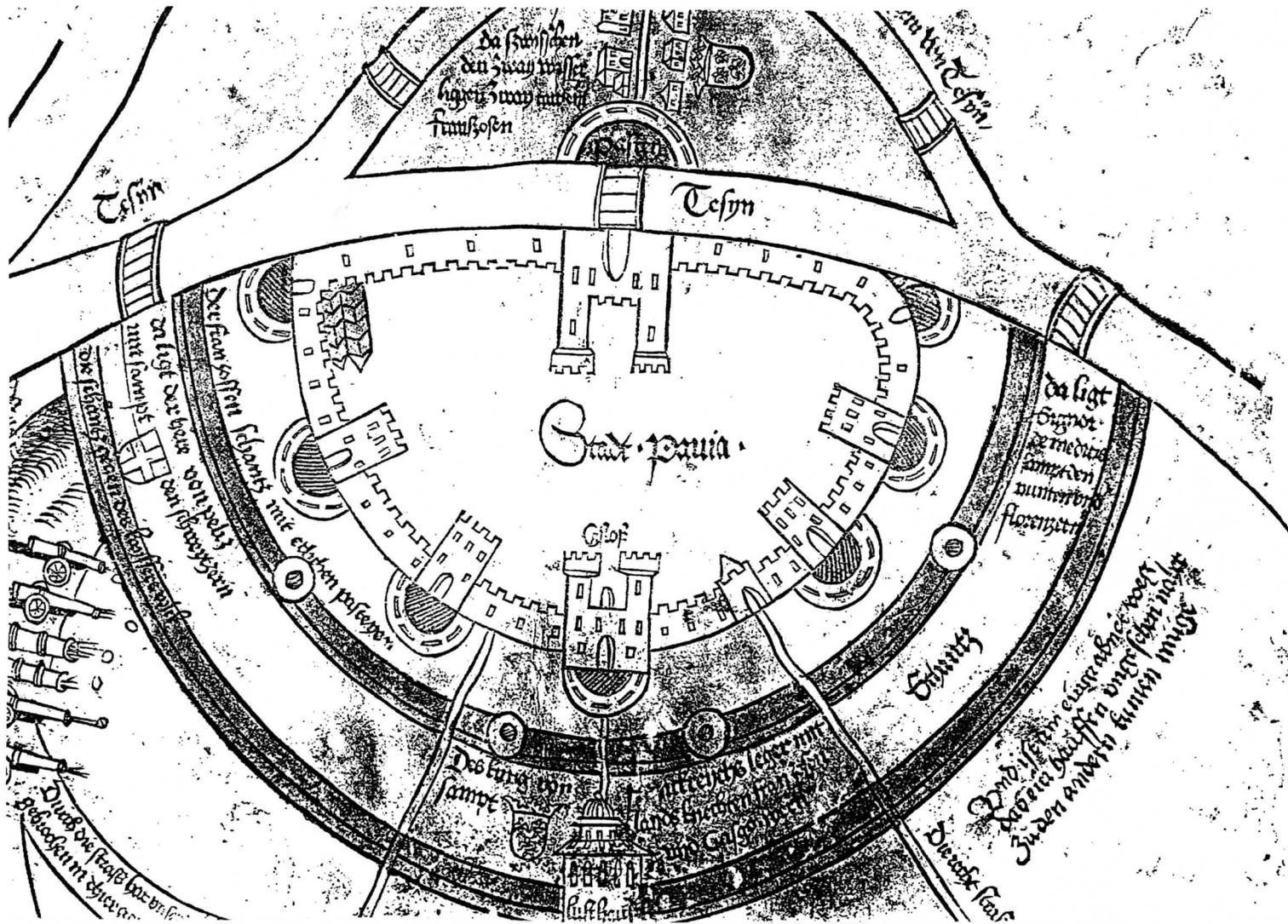


Abb.51 Plan des belagerten Pavia, Holzschnitt, 21,5x29cm,

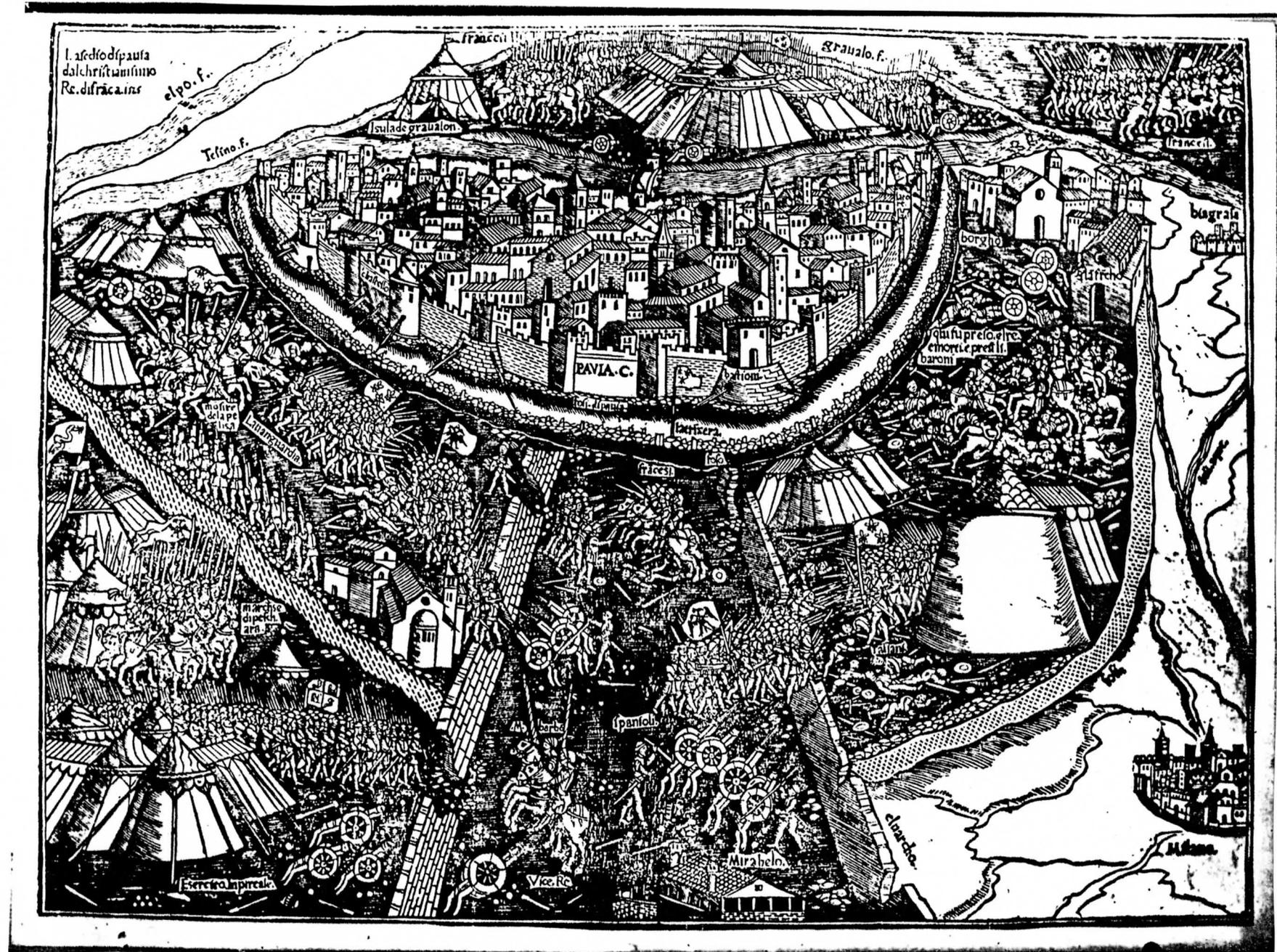


Abb.52 Andrea Vavassore zugeschr., Schlacht von Pavia (1525), Holzschnitt, 28,8x40cm



Abb.53

Vogtherr d. Ä., Flugblatt mit Illustration der Schlacht von Pavia (1525),
Holzschnitt, 35,7x25,5cm,



Abb.54 Hans Schäufelein, Schlacht von Pavia (1525), um 1530, Holzschnitt, gedruckt von 5 Druckstöcken, 77x110cm



Abb.55 Unbek. Künstler, Die Große Schlacht, um 1430, Kupferstich, 28,9x41,4cm

Barbaffuge abcontrafactur welscher gestalt die wien Kur vñ Fürst zu Sachsen vñ Hessen Herzog Heinrichs der sich der jung er vñ Braunschwig nennet vñ überwindlich schloß wie ers genant Wolfenbüttel erobert geschossen vñ eingenomē habe. XLII

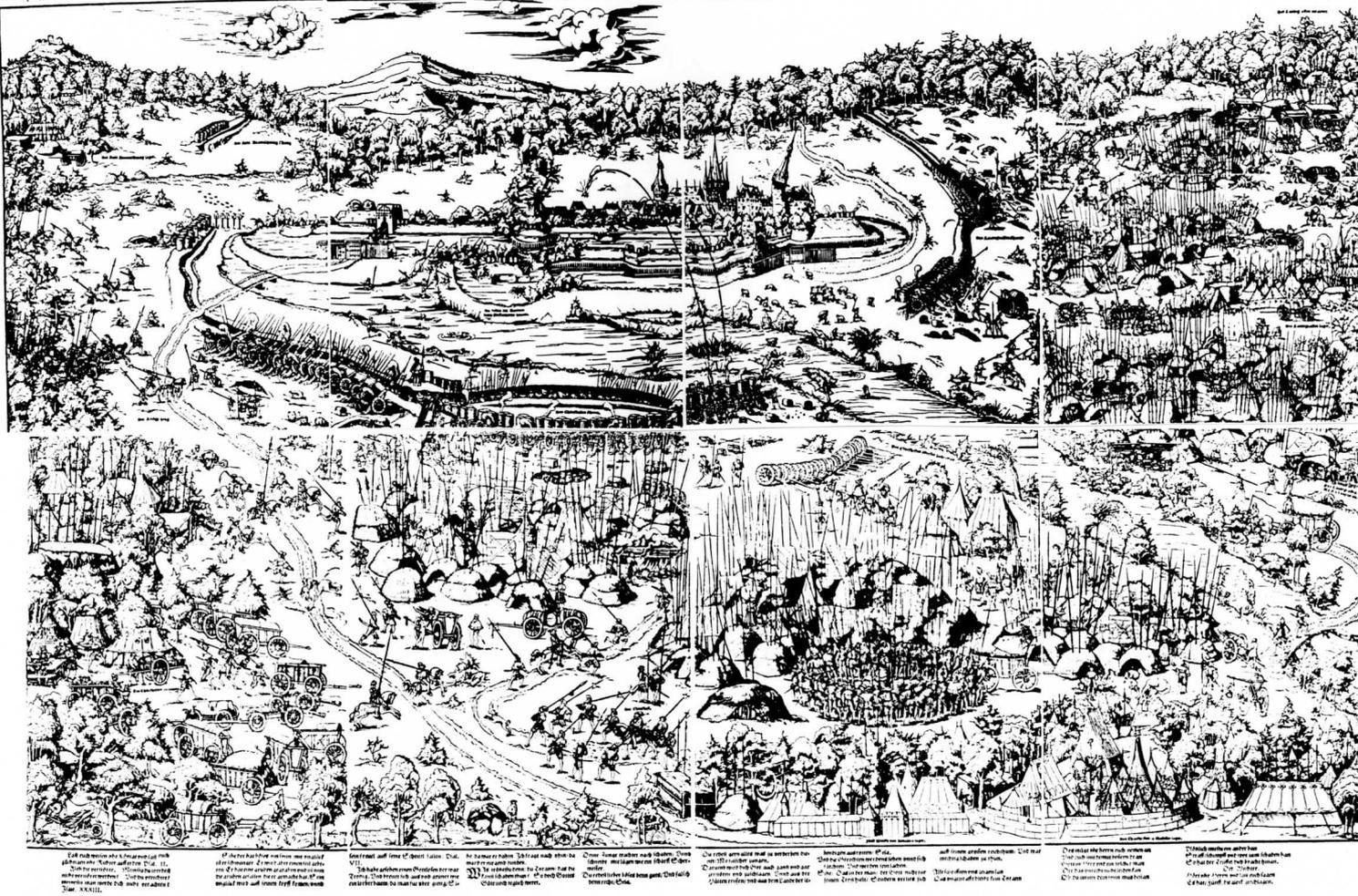


Abb.56 Lucas Cranach d. J., Belagerung von Wolfenbüttel (1542), Holzschnitt, gedruckt von 8 Druckstöcken, 74,6x108,9cm

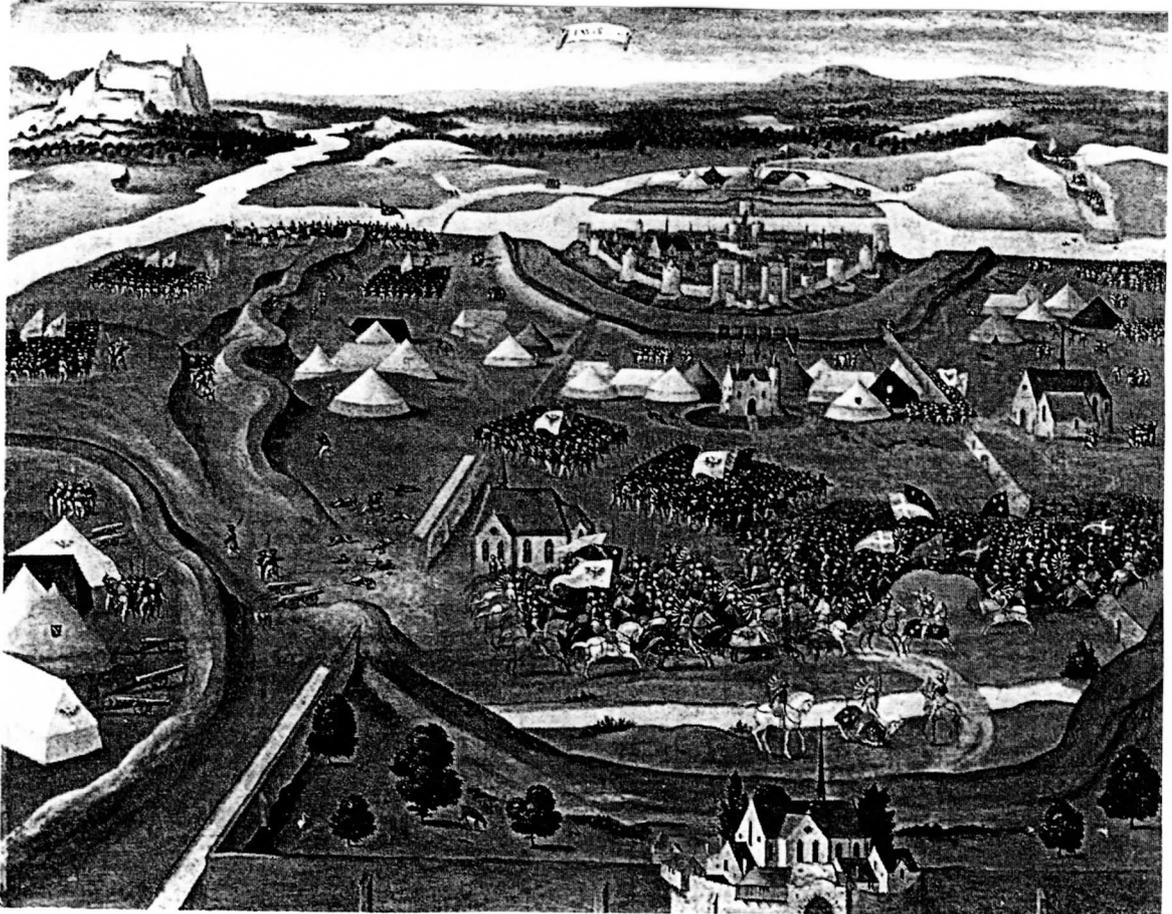


Abb.57 Unbek. niederländischer Künstler, Schlacht von Pavia (1525), 1525-1530, Holz, 53x98cm,



Abb.58 Jan Cornelisz Vermeyen zugeschr., Schlacht von Pavia (1525), 1525-1530, Holz, 117x174cm, Birmingham/Alabama



Abb.59 Jan Cornelisz Vermeyen-Werkstatt, Schlacht von Pavia (1525), um 1535, Holz, 77x114,5cm, Verbleib unbek.

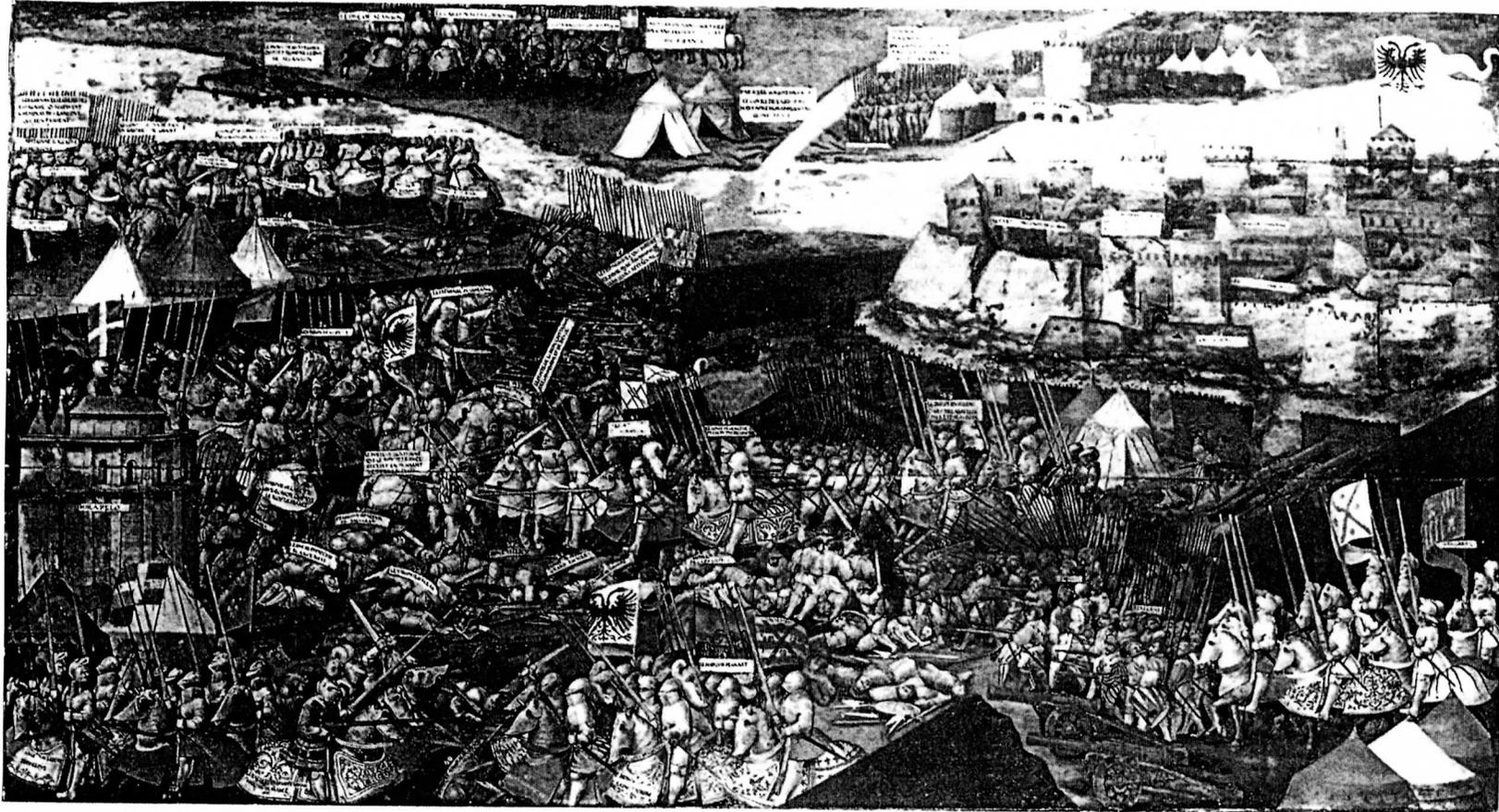


Abb.60 Unbek. Künstler, Schlacht von Pavia (1525), um 1525-1530, Holz, 110x195cm, London, Tower Armouries

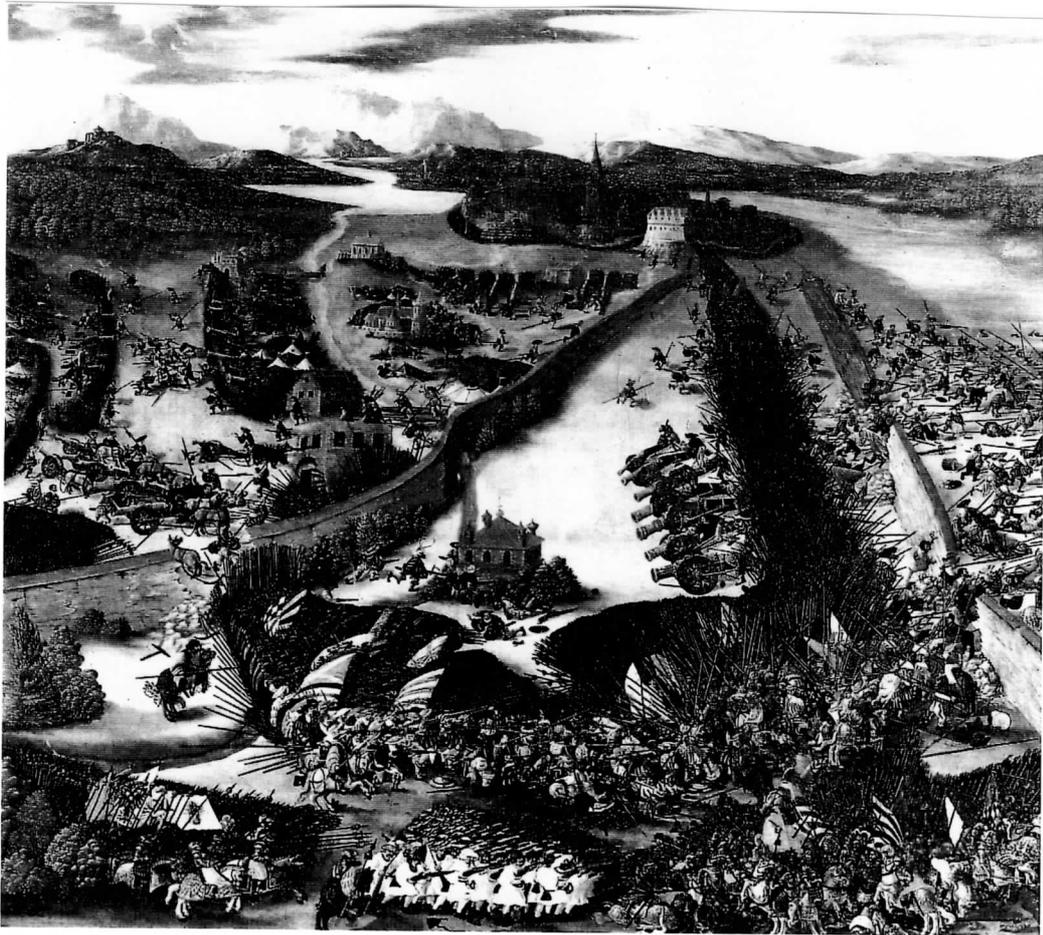


Abb.61 Rupprecht Heller, Schlacht von Pavia (1525), 1529, Holz, 113x127cm, Stockholm, Nationalmuseum

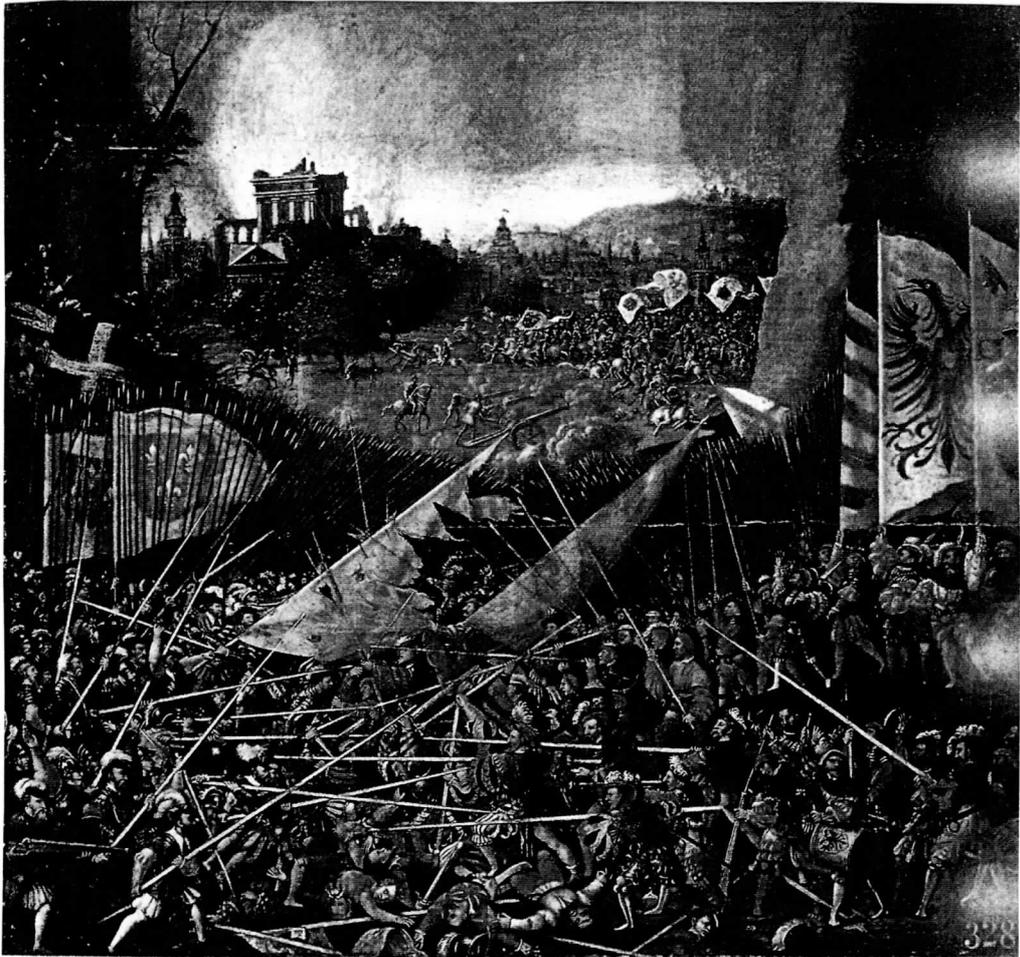


Abb.62 Jörg Breu d.J. zugeschr., Schlacht von Pavia (1525), Mitte 16. Jh., Holz, 59x61cm, London, Königliche Sammlung

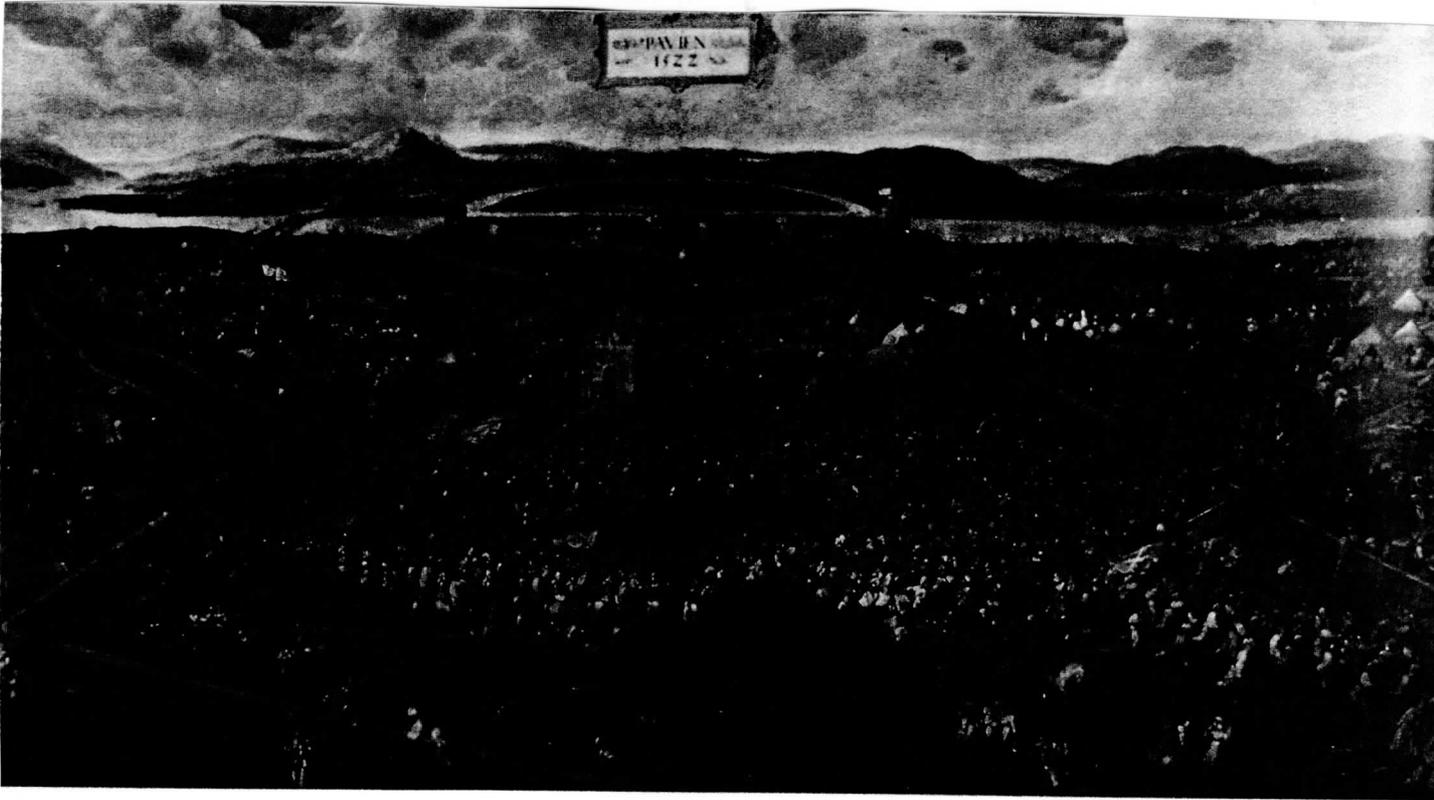


Abb.63 Michel Coxie zugeschr., Schlacht von Pavia (1525), Mitte 16. Jh., Leinwand, 4,70x2,25cm, Verbleib unbek.

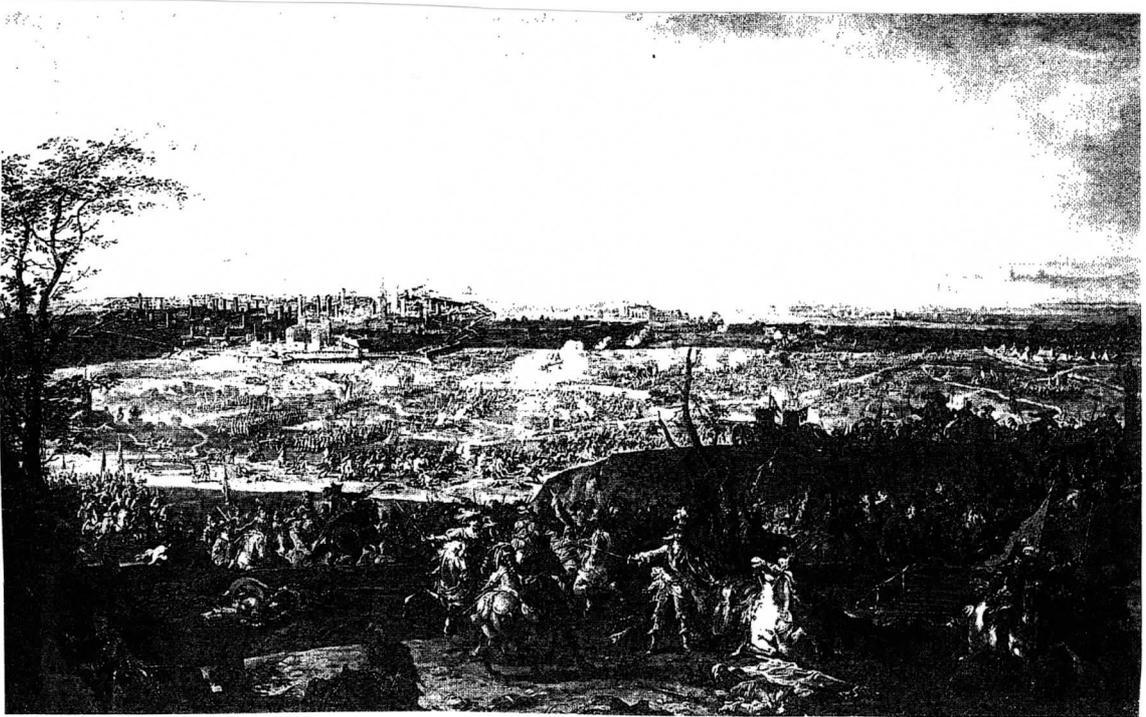


Abb.64 Gherardo Poli, Die Schlacht von Pavia (1525), 2. Hälfte 17. Jh., Pavia, Öffentliche Museen



Abb.65

Caesar am Rubicon, linke Hälfte des dritten Teppichs der Folge "Caesar-Geschichte", 430cm hoch, gewebt in Tournai ?, um 1470, Bern, Historisches Museum

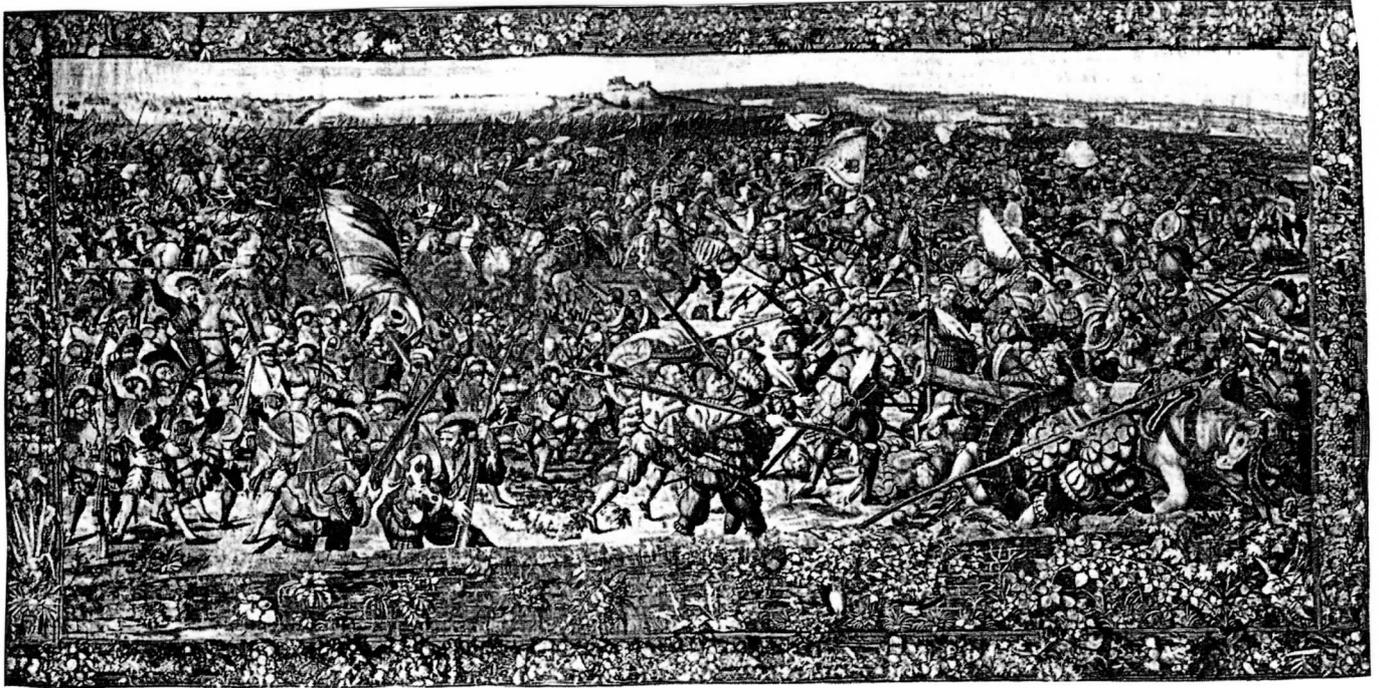


Abb.66 Die Eroberung der französischen Artillerie, zweiter Teppich der Pavia-Folge, 445x870cm, nach Entwürfen von Bernard van Orleys, gewebt in Brüssel, um 1530, Neapel, Nationalmuseum Capodimonte



Abb.67 Die Einnahme von Tunis, neunter Teppich aus der Folge "Eroberung von Tunis", 525x833cm, nach Entwürfen von Jan Cornelisz Vermeyen, gewebt in Brüssel von Willem de Pannemaker, zwischen 1550 und 1552, Madrid, Patrimonio Nacional

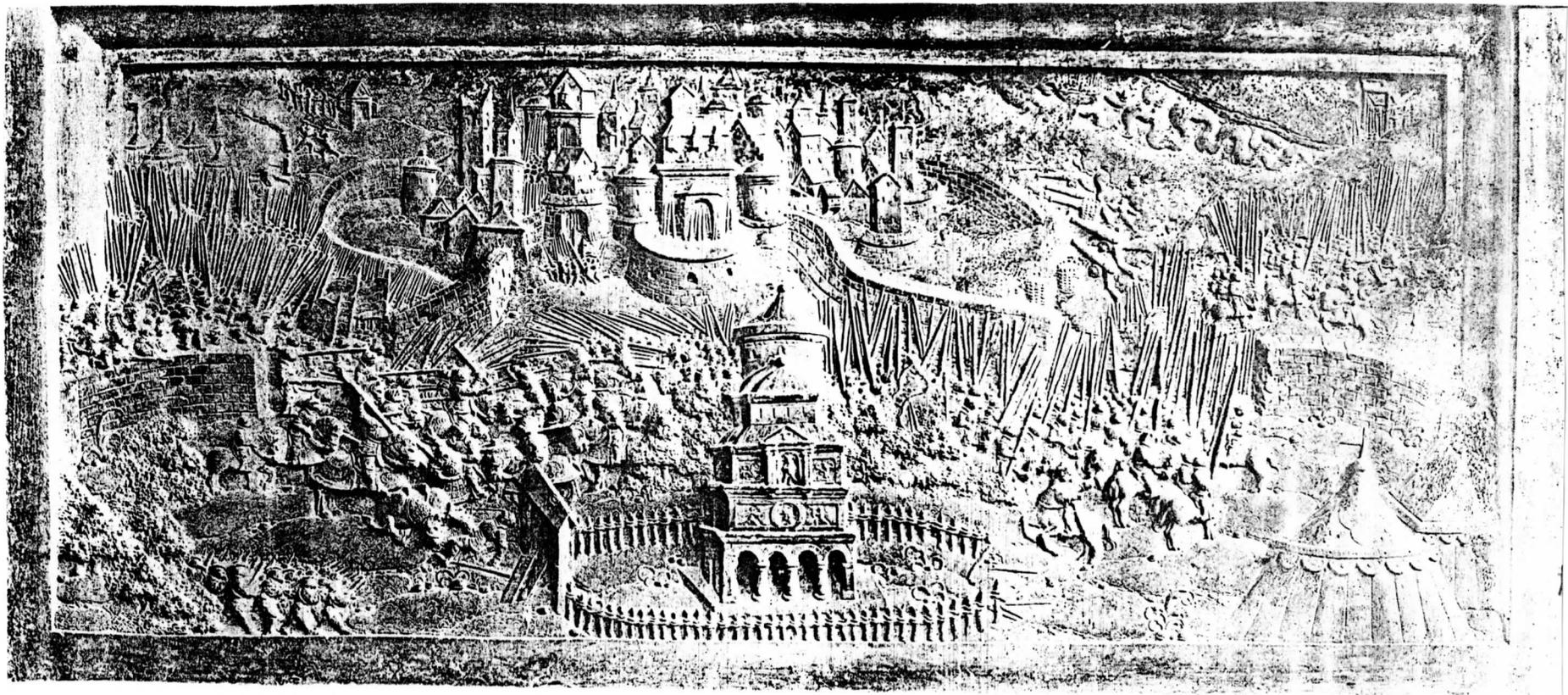


Abb.68 Loy Hering u. Werkstatt, Schlacht von Pavia (1525), Relief vom Grabmal des Grafen Salm, Jurakalkstein, 256x136cm, Wien, Votivkirche

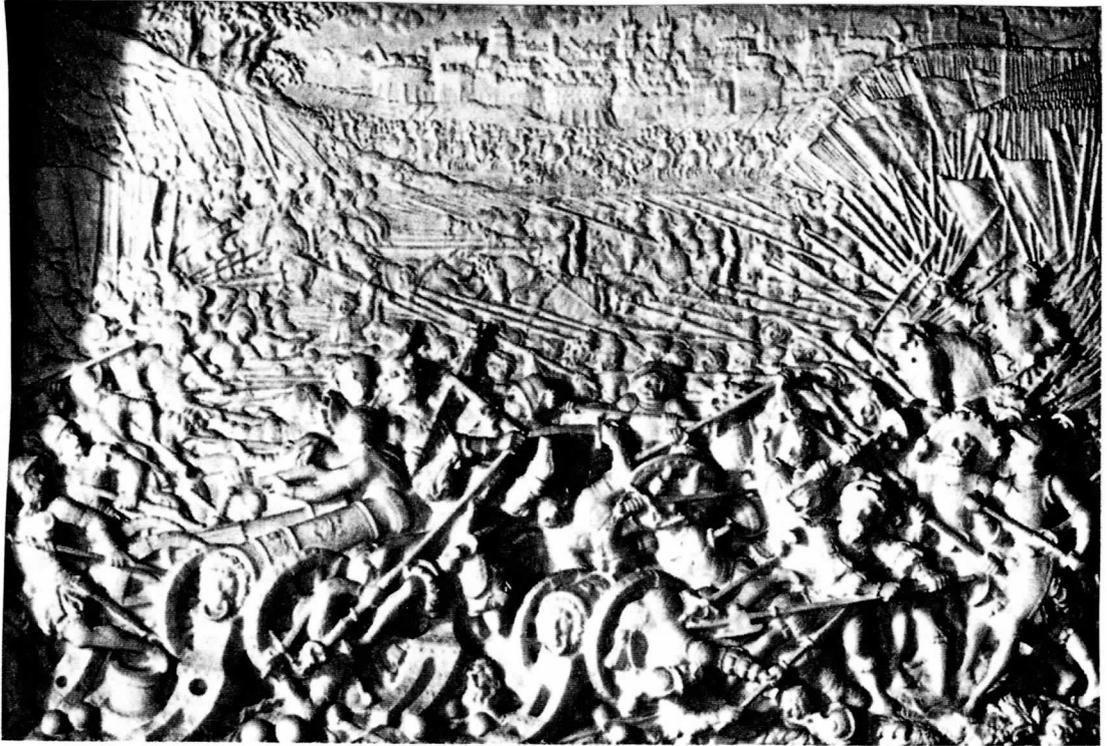


Abb.69 Alexander Colin, Sieg über die Franzosen bei Guinegate (1479), Relief vom Grabmal Kaiser Maximilian I., Tumba, Marmor, um 1560, Innsbruck, Hofkirche, Detail



Abb. 71 Israhel van Meckenem, Imago Pietas, um 1500, Kupferstich, 16,8x11,2cm, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett



Abb.72 Niklas Meldemann, Belagerung von Wien (1529), 1530, Holzschnitt gedruckt von 6 Stöcke, 81,2x85,6cm

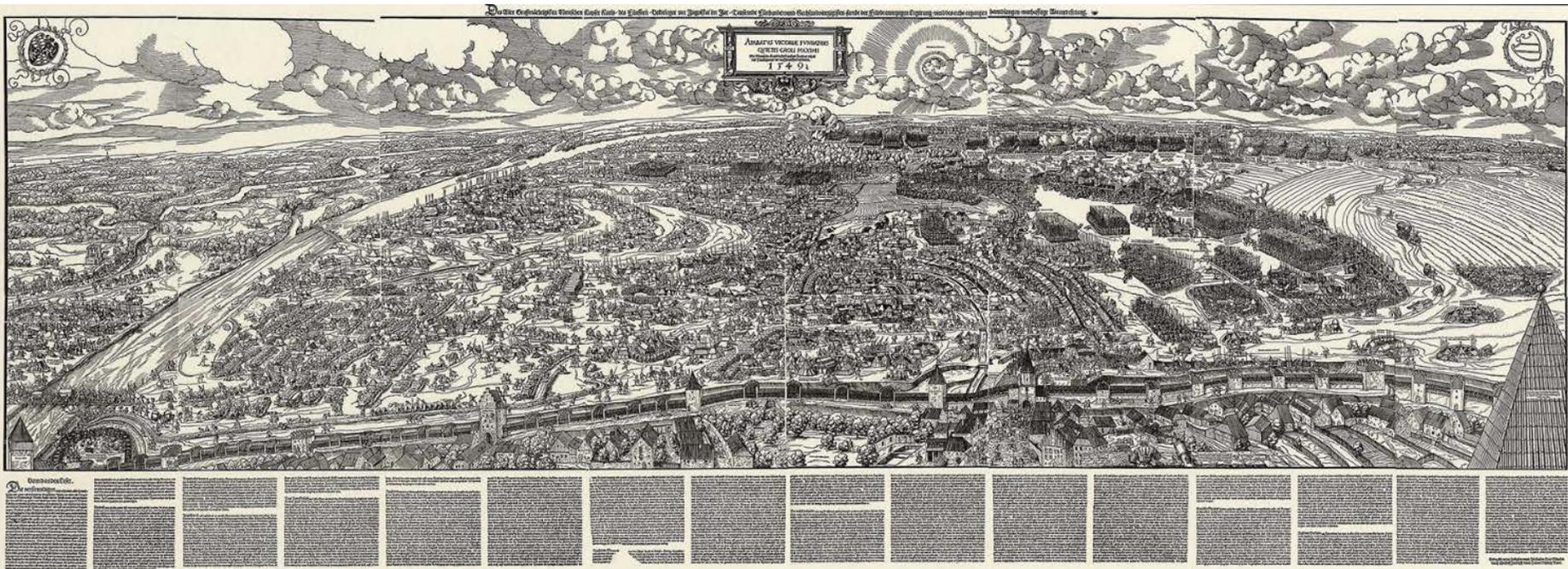


Abb.73 Hans Mielich, Belagerung von Ingolstadt (1546), 1549, Holzschnitt, gedruckt von 16 Stöcken, 109,5x306,6cm



Abb. 74 Hans Mielich, Belagerung von Ingolstadt, (1546), 1549, Holzschnitt, Detail

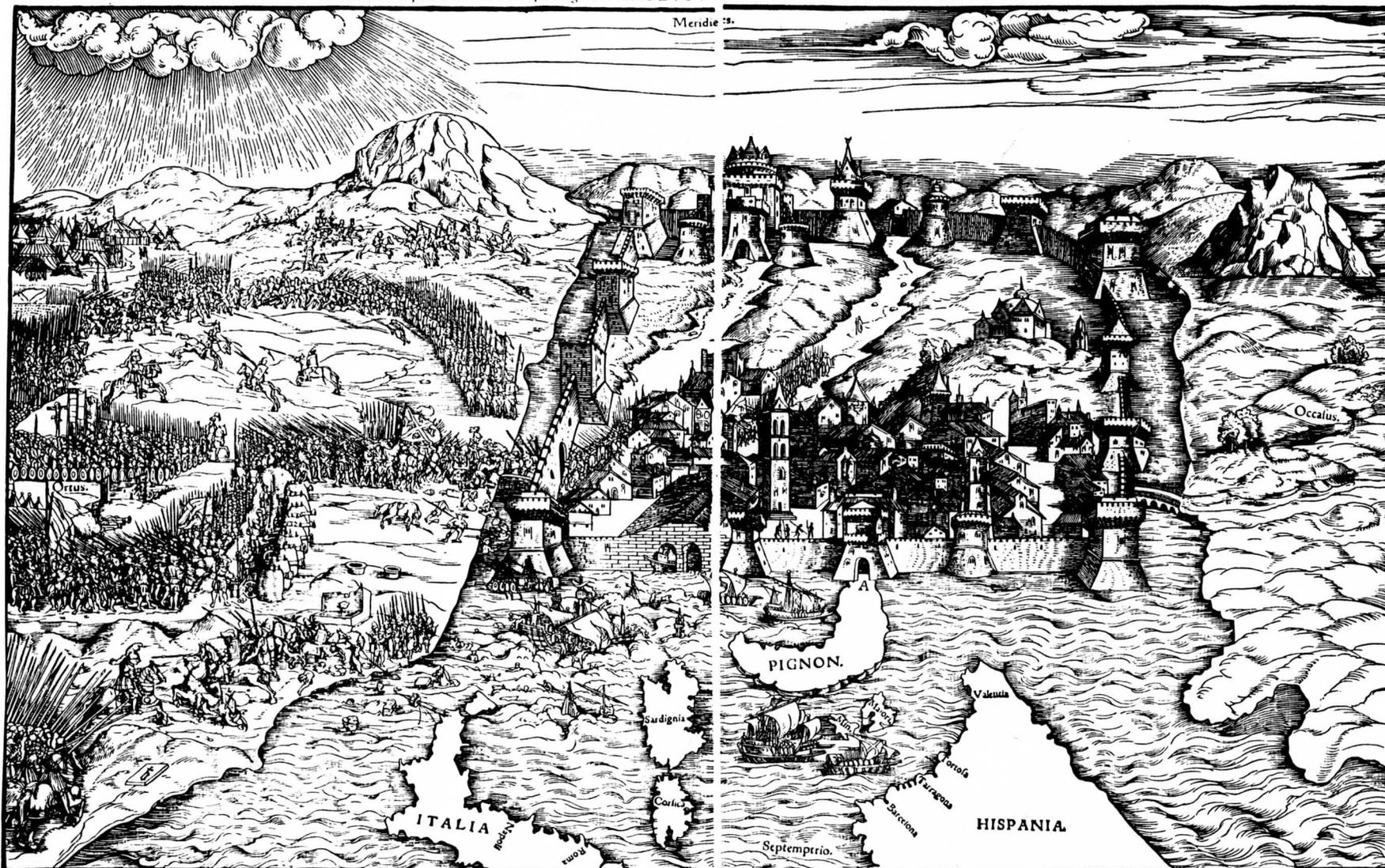


Abb.75 Jan Cornelius Vermeyen, Selbstporträt vor der Einnahme Tunis, zwischen 1548 und 1550, Detail des Entwurfskartons für den zehnten Teppich der Serie "Die Eroberung von Tunis", Kohle und Wasserfarbe auf Papier, auf Leinwand montiert, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb.76 Mathis Gerung, Lager Karl V. bei Lauingen (1546), 1551, Holz, 1,03x151cm, Lauingen, Stadthaus

IDEALIS EXEMPLAR CIVILITATIS ALGERIENSIS IN AFRICA
 Cum obsidione qua Iulius Cesaris & semper Augustus CAROLVS V African inualit. Anno M.D.XLI.XX. die Octobris.



Impetus humani generis praeordia tantus
 Occupat, ut quilibet plurima scire velit,
 Ignauae nam sunt experta corda quietis,
 Nunc noua nunc etiam noscere prolia uisat.
 Mox peccare etiam praesentia lingua gliquit,
 Audiuimus fati non putat esse tibi,
 Succellus belli Lybiae quos Caesar in ora

Magnanimus gessit, rumor ubique uenit.
 Quilibet attonitas illis sermonibus aures
 Pyatet, ad Heroum grandia laia stupena.
 Oitua tuon pelagi superet inuoluta uidere,
 Dispolite challes, qua statione forent,
 Quae q moram bello fecerunt manna capto,
 Reuera longe nobilitate putat.

Hec si cui fuerit coram spectare uoluptas
 Ante oculos praesens omnia charta dabit,
 Secula si numeres primum ter quinq; peracta,
 Aedius est ex quo uirgine matre Deus,
 Hinc uotum lustris bromis bis quatuor addas,
 Elapsi pacium temporis illud erit,
 Moutit in hostiles cum terras maximus arma

Carolus, inuadens puni
 Naibus Innumerus litent
 ALGIER in primo lute
 Octobris gelidiam lux b
 Hae praesentia dies oblid
 Occurrunt Mauri, primos
 Insuperi tentant, bellac

ca regna cito,
 tes tendit in Afros
 ue magna sita est,
 Sed sunt ambigui discrimina plurima Martis,
 Vnus in dextra est vincere posse Dei.
 Cornua ni pugnae fatidm conligerat hostis
 Hic conueria ore terga dedere fugae,
 Vidit & indoluit dominator Carolus orbis

Et motas acies reddidit ipse loco.
 Occurrit stritio per cuncta pericula ferro
 Sic veri nobis nuntia fama referet.
 Germanum rapuit uincentes robur in hostes,
 Sensit Alemanae Barbara turba manus,
 Conferas duro turbas sic Mare dremis,
 Tunica & telis reppulit arma suis.

Sic victor Numidia fugientibus infirmit audax,
 Vt vix exciperet porta reclusa suos.
 Hae cuncta in parua poteris spectare papyro,
 Hoc tractu hodieq; tu magna tota patent.
 IO. LORICHVS HAD.
 Excudit Augustus Vindelkoy, Ioannes Hofer.

Abb.77 Jörg Breu d. J., Belagerung von Algier (1541), 1541, Holzschnitt von zwei Druckstöcken, 36,7x51,9cm



Abb. 78 Die Schweizer Soldaten weigern sich weiter vorzurücken, vierter Teppich der Pavia-Folge, 434x865cm, nach Entwürfen von Bernard van Orleys, gewebt in Brüssel, um 1530, Neapel, Nationalmuseum Capodimonte

Erklärung

Hiermit versichere ich, daß ich die Arbeit in allen Teilen selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Elke Anna Werner

Berlin, den 28. Juli 1997

Der Lebenslauf ist in der Online-Version aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten.