

Maximilian I. und die Buchkultur



VERÖFFENTLICHUNGEN DES ZENTRALINSTITUTS
FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Band 65

Schriften der Forschungsstelle Realienkunde
Band 11

Maximilian I. und die Buchkultur



VERÖFFENTLICHUNGEN DES ZENTRALINSTITUTS
FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Band 65

Schriften der Forschungsstelle Realienkunde
Band 11

Maximilian I. und die Buchkultur

Herausgegeben von
Wolfgang Augustyn/Heidrun Lange-Krach/
Freimut Löser/Jan-Dirk Müller

Dietmar Klinger Verlag
2022



Finanziert aus Mitteln des Projekts „Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH)“ der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, das im Akademienprogramm der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften von der Bundesrepublik Deutschland und dem Land Bayern gefördert wird, sowie mit freundlicher Unterstützung durch Ekkehard zu Schweinsberg.

Umschlagabbildungen

Vorne: Bildnis Maximilians I., Statutenbuch des Ordens vom Goldenen Vlies,
Gent oder Brügge, nach 1518. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2606, fol. 76^v

Hinten: *Der pund mit den weisen Rewssen*, Holzschnitt Pe 237 für *Weißkunig*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Redaktion: Wolfgang Augustyn, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Prepress: Dionys Asenkerschbaumer

Druck und Bindung: Passavia Druckservice GmbH, Passau

© 2022 Dietmar Klinger Verlag, Passau

ISBN 978-3-86328-191-5

Printed in Germany

Inhalt

JAN-DIRK MÜLLER Einführung	1
-------------------------------	---

Maximilian I. und die europäische Buchkultur

DAGMAR EICHBERGER Buchmalerei oder Druckgraphik? Kaiser Maximilians Interesse an flämischen Handschriften	9
---	---

EDINA ZSUPÁN Ein Beispiel für den Einfluss der höfischen Renaissance-Buchkultur im Mitteleuropa vor 1500: Das Gebetbuch von Domonkos Kálmánsehi (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. nouv. acq. lat 3119)	25
---	----

Bild und Text der „Maximiliana“

KRISTINA DOMANSKI Exempla der Vorgeschichte. Das <i>Ambraser Heldenbuch</i> im Kontext der Buch- und Kunstprojekte Kaiser Maximilians I.	69
--	----

HEIDRUN LANGE-KRACH Jenseitsfürsorge – Maximilians Drucke für das Seelenheil des Hauses Habsburg	91
---	----

CHRISTINE BOSSMEYER Der <i>Weißkunig</i> : Maximilian I. als Bildautor und die Beziehungen zwischen Bild und Text	115
---	-----

STEPHAN MÜLLER Das Ende des <i>Theuerdank</i> . Mediale Aporien im Ruhmeswerk Kaiser Maximilians	133
--	-----

THOMAS SCHAUERTE Herrscher im Reich der Bilder. Pirckheimer, Dürer und die <i>Hieroglyphica</i> für Kaiser Maximilian I.	145
--	-----

Die Humanisten

JÖRG ROBERT

Germania illustrata intermedial.

Bild-Text-Beziehungen in den *Amores* des Konrad Celtis 173

ELISABETH KLECKER

Übersetzte Bilder in den lateinischen Fassungen des Gedächtniswerks 201

CHRISTOPH BELLOT

Maximilian I. und die Humanisten 243

STEPHAN FÜSSEL

Unser herr Künig giengs an mit witz ...

Flugblätter und ‚Newe Zeytungen‘ als Mittel der Informationssteuerung 341

Anhang

Autorinnen und Autoren, Herausgeber 371

Abbildungsnachweis 373

Bild und Text der „Maximilianeae“

◀ GONDEGORVS ◀ I ◀



Gondegorvs het allzeit gūt gemach.
Dus volget Pascheleins sin Gou vernach

Exempla der Vorgeschichte. Das *Ambraser Heldenbuch* im Kontext der Buch- und Kunstprojekte Kaiser Maximilians I.

Zur Einleitung: Die Sonderstellung des Ambraser Heldenbuchs

Unter den zahlreichen Buchprojekten Kaiser Maximilians I. fällt das *Ambraser Heldenbuch* aus dem Rahmen, da es sich schwerlich unter die als *Maximilianeae* bezeichneten Auftragswerke einreihen lässt. Der Codex Ser. n. 2663 der Österreichischen Nationalbibliothek¹ versammelt 25 literarische Werke unterschiedlicher Gattungen – höfische Romane, Heldenepen und Mären – und kann daher als Textsammlung tradierter mittelhochdeutscher Literatur weder den genealogisch ausgerichteten Sammlungen² oder den panegyrischen Lebensbeschreibungen,³ noch der umfangreichen, biographisch intendierten Romantrilogie aus *Theuerdank*, *Weißkunig* und *Freydal*⁴ oder der Gruppe der großangelegten Inventarwerke, den Jagd- und Fischerei-, oder Zeugbüchern,⁵ zugerechnet werden. Eine funktionale Bindung im Sinne einer liturgischen Verwendung wie bei den Gebetbüchern⁶ liegt für das *Ambraser Heldenbuch* ebenfalls nicht vor und schließlich wird es auch nicht unter den Büchern genannt, die Maximilian nach den Aufzeichnungen seines Sekretärs Marx Treitzsaurwein „selbst machen“ wollte.⁷

Die Selbstbezeichnung des Codex als *Heldenpuch*, die im Inhaltsverzeichnis des Sammelbandes vorgenommen wird (fol. 1*^r), trägt zur Klärung der Intentionen bei diesem kaiserlichen Auftrag ebenfalls nur wenig bei. Verschiedentlich haben die Untersuchungen zur zeitgenössischen Verwendung der Bezeichnung „Heldenbuch“ gezeigt, dass es sich weder um einen feststehenden Buchtyp mit tradierter Textzusammenstellung noch um die Festlegung auf eine literarische Gattung handelt, da als „Heldenbuch“ sowohl ein höfischer Roman, ein Heldenepos wie auch eine Sammlung mehrerer Werke bezeichnet werden konnte.⁸ Die wenigen aus dem Spätmittelalter als Sammelhandschriften oder Inkunabeldrucke überlieferten Heldenbücher lassen demgemäß keine einheitlichen Merkmale im Hinblick auf Textzusammenstellung, Kodikologie oder buchkünstlerische Ausstattung erkennen.⁹ In den beiden erhaltenen Manuskripten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind den Einzeltexten jeweils ganzseitige Titelbilder vorangestellt,¹⁰ während für die Erstausgabe des gedruckten Heldenbuchs bei Johann Prüss eine umfangreiche Holzschnittfolge zur Illustration entstand, die den Folgedruckten als Vorlage diente.¹¹ Für das *Ambraser Heldenbuch* können diese Heldenbücher sicherlich als konzeptionelle Inspiration angesehen werden, im eigentlichen Sinne vorbildlich waren sie weder im Hinblick auf die Werkzusammenstellung noch die buchkünstlerische Ausstattung.

Lässt sich das für Maximilian angefertigte Heldenbuch allenfalls lose an eine kaum schärfer zu profilierende Tradition früherer Heldenbücher anschließen, so soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, den Codex mittels seiner Ausstattung im Panorama der kaiserlichen Kunstaufträge zu verorten. Ausgangspunkt und Leitfaden dieses Unterfangens stellt das Titelblatt des *Ambraser Heldenbuchs* dar (Abb. 1), auf dem sich dem Betrachter zwei gerüstete Recken präsentieren, die intuitiv als zwei der heroischen Protagonisten des Bandes zu begreifen sind. Als visuelle Absichtserklärung verstanden, bietet es sich an, die Darstellung im Verein mit jenen Bildergalerien aus Ahnen, Heroen und Familienmitgliedern zu betrachten, die im Zusammenhang mit den Arbeiten am Triumphzug, der Genealogie und dem Grabmal des Kaisers im Kontext des *gedechtnus*-Werkes entstehen.

Bevor allerdings der Frage nachgegangen wird, wie sich die beiden Helden des Titelbildes auf visueller Ebene gegenüber den ideellen und genealogischen Vorfahren positionieren, seien die sicheren Daten zur Entstehung des *Ambraser Heldenbuchs* ebenso wie die offenen Fragen rekapituliert. Das Projekt lässt sich als Auftrag Maximilians bis ins Jahr 1502 zurückverfolgen,¹² als Schreiber wurde Hans Ried 1504 beauftragt, der bis 1515 mit der Herstellung der Textabschriften beschäftigt war.¹³ Der Inhalt versammelt 25 literarische Werke, von denen über die Hälfte nur im *Ambraser Heldenbuchs* überliefert ist.¹⁴

Die Handschrift umfasst im Textteil 238 Pergamentblätter im Großfolioformat und ist einheitlich in drei Spalten ohne Absatz der Verse angelegt. Sechs- bis siebenzeilige Initialen an den Text- und Abschnittsanfängen gemeinsam mit vierzeiligen, abwechselnd blauen und roten Lombarden gliedern den Text. Randdekorationen mit wenigen figürlichen Darstellungen, unter ihnen zumeist Putten, und in der Hauptsache Tieren, Blumen und Insekten finden sich auf den 118 Seiten, auf denen mit einer Initiale zugleich ein neuer Text oder Abschnitt beginnt. Ein Auftrag für die malerische Ausstattung ist nicht überliefert (zu den Einwänden gegen die Zuschreibung an Ulrich Funk siehe die Revision im Anhang). Weitgehend ungeklärt sind die Vorlagen für die Texte.¹⁵ Für die Textzusammenstellung im Hinblick auf eine Gesamtkonzeption sind verschiedene Vorschläge gemacht worden, die von der Sammlung privater Lieblingslektüre¹⁶ bis zu einer subtilen panegyrischen Komposition¹⁷ reichen.

Das Titelbild im Ambraser Heldenbuch

Das Titelbild (Abb. 1), das sich auf einem Einzelblatt befindet und zwischen Inhaltsverzeichnis und Textbeginn eingebunden wurde, zeigt unter einem Bogen aus gewundenen Granatapfelranken, die mit einem Tiroler Wappenschild zusammengebunden sind, zwei gewappnete Recken auf einem profilierten Podest. Das Bild weist an der rechten Seite einen markanten Knick auf, in dessen Umgebung die Deckfarbe der Malerei besonders stark abgestoßen ist, auch einige andere Stellen erscheinen abge-



Abb. 1: Ambraser Heldenbuch, Titelblatt, um 1517, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2663, fol. V*v



Abb. 2 und 3: Ambraser Heldenbuch, Titelblatt

rieben und verwischt. Beide Kämpfer tragen eine Rüstung, für die verschiedene mittelalterliche, zeitgenössische und imaginierte Elemente mit spärlichen antiktischen Allusionen fantasievoll kombiniert wurden, wie dies im Umfeld Maximilians I. grundsätzlich wenig erstaunt.¹⁸ Auf der linken Seite trägt der ältere der beiden Kämpfer, dessen eisengrauer Vollbart in einer ungewöhnlich langen, abstehenden Spitze ausläuft (Abb. 2), über einem knielangen an hochmittelalterliche Vorbilder erinnernden Kettenhemd einen gewölbten, stark taillierten Brustpanzer, der um 1400 entstanden sein könnte. Allerdings überrascht die waagerechte Profilierung seines Harnischs¹⁹ in ihrer ahistorischen Exzentriz ebenso wie die Zackenborten aus vergoldeten Kettengliedern an sämtlichen Säumen seiner Ausrüstung; Ärmelkanten, Hosenbeine sowie der Kragen, den er über dem Brustpanzer trägt, sind mit einer solchen Bordüre verziert. Als Kopfschutz trägt er einen Eisenhut, eine Art Beckenhaube ohne Visier, mit aufgebogener Krempe und hohem Kamm, verziert mit einem vergoldeten Horn und großen Ziernieten. Allein dieser offene Helm mit der geschwungenen Helmzier lässt an antike Wappnungen bzw. an die antikisierenden Wiederaufnahmen denken, die in Italien bereits im 15. Jahrhundert geläufig waren²⁰ und im Umfeld Maximilians in größerer Zahl in den Holzschnitten Hans Burgkmairs zur Genealogie des Kaisers zu finden sind.²¹

Während sein Schwert am Gürtel befestigt ist, umfasst er mit der rechten Hand einen Stab, dessen oberes Ende hinter der rahmenden Ranke verschwindet, so dass nicht zu entscheiden ist, ob es sich um eine Stange, eventuell eines Banners, oder eine Waffe – eine Lanze, einen Spiess oder gar die Kampfstange eines Riesen – handelt. Über dem prachtvollen Dunsing aus massiven rechteckigen Gliedern ist an einem schmalen Tragriemen ein Zepter oder Feldherrenstab befestigt, denn dem schlanken Schaft und dem dreiteiligen Knauf nach zu urteilen, dürfte hier kaum ein Dolch gemeint sein.

Zur Rechten tritt sein jüngerer Begleiter auf, dessen Gesicht außer einem üppigen Schnurrbart auch ein lockiger Kinnbart ziert (Abb. 3). Seinen Brustharnisch mit Schulterstücken, der gut zu zeitgenössischen Rüstungen passt,²² ergänzt als antikisierendes Motiv ein Fransenbesatz an den Schulterstücken. Sein taillierter, enganliegender Plattenrock nimmt zwar formal ein Rüstungsteil des ausgehenden 14. Jahrhunderts auf, hat aber wohl in dieser Ausführung aus abwechselnd schwarzen und weißen Platten und der Verlängerung durch gepanzerte Zaddeln unterhalb der Hüfte sicher kein reales Vorbild besessen. Der Helm wiederum ähnelt einer zeitgenössischen Hundsgugel mit hochgeklapptem Visier, eiserne Beinschienen und Knieschützer vervollständigen die Wappnung. Sein blankes Schwert – einen Zweihänder – hat er geschultert, einen Dolch oder Streitkolben trägt er am Riemen um die Hüfte.

Beide Kämpfer, an deren Rüstungen eine ehemalige Vergoldung abgearbeitet zu sein scheint, tragen außerdem Eisenhandschuhe und einen genieteten Waffenrock, dessen Ärmel an den Unterarmen sichtbar sind. Ihre Schilde variieren wie Helme und Harnisch der Form und Ansicht nach ebenfalls. Während der Jüngere auf der rechten Seite einen Tartschenschild hält, ist am Schild des Älteren die Innenseite mit Halteriemern zu sehen.

In der Hauptsache bietet ihre Ausrüstung dem Betrachterauge also ein abwechslungsreiches Aperçu, in dem mittelalterliche Rüstungselemente dominieren – mit Kettenhemd, Brustharnisch und Plattenrock in unterschiedlichen Varianten. Die historischen Vorbilder werden jedoch mit Zierrat ausgeschmückt, der wie die gepanzerten Zaddeln Details der textilen Mode des 15. Jahrhunderts umdeutet oder reale Rüstungsteile dekorativ überformt wie die extravagante Profilierung am Harnisch des Älteren.

Die Identität der beiden Ritter bleibt jedoch ebenso unklar wie ihre Verortung in Zeit und Raum. Zwar tragen die beiden Männer Schilde, doch fehlen ihnen Wappen und herrscherliche Insignien, die eine genauere Identifikation erlauben würden. Ihre Standmotive zwischen Schreiten und Stehen, zwischen Ponderation und gleichmäßiger Gewichtsverteilung bleiben ebenso wenig nachvollziehbar wie ihre Positionierung zueinander und das schwebende Podest, auf dem sie stehen. Insbesondere bei der linken Gestalt fällt eine seltsame Überschneidung auf: der Fuß ist auf einem Ausläufer der Ranke platziert, der Arm wird deutlich von ihr überschritten, ohne dass dies mit einer Körperdrehung plausibel zu erklären wäre. Kommunizieren die beiden miteinander, spricht der Ältere seinen jüngeren Begleiter an, handelt es sich um Kontrahenten oder Verbündete? Welchen Realitätsgrad beanspruchen die beiden Helden bzw. welches Bildmedium stellen sie vor? Handelt es sich um Porträts, farbig gefasste Standbilder, ein gemaltes Transparent, ein *Tableau vivant*²³ oder gar eine Erscheinung?

Als Charakteristiken des Titelbildes und seiner beiden Helden lassen sich folglich Ambivalenzen auf diversen Ebenen festhalten: die absichtsvoll unbestimmte Identität der beiden Dargestellten, ihr unklares Verhältnis zueinander, ihre fantasievoll historisierende Ausstattung, die unbestimmte Räumlichkeit und schließlich die hybride Materialität des Bildes selbst. Vor diesem Hintergrund lohnt sich ein Blick auf die Bild-

folgen im Kontext der Planungen für den Triumphzug und das Grabmal Maximilians, in den mit zunehmendem Umfang bei weitgehend stabilem Kernbestand Vorfahren, Helden und Verwandte gemeinsam auftreten.

Helden- und Ahnengalerien für Maximilian I.

Der Triumphzug Kaiser Maximilians I. Albrecht Altdorfers

Als eine der frühesten bildlichen Wiedergaben entsteht seit 1512, spätestens aber ab Frühjahr 1513, der auf Pergament gemalte *Triumphzug Kaiser Maximilians I.* in der Werkstatt Albrecht Altdorfers in Regensburg, vermutlich unter der Aufsicht des Johannes Stabius, der an den genealogischen Forschungen für Maximilian beteiligt war.²⁴ Die Bilderfolge, von der 61 der ursprünglich 109 Blätter mit einer Gesamtlänge von 53,8 m erhalten sind, zeigt auf fünf Blättern,²⁵ die *Grabbilder*, die zuvor in einem Diktat an Marx Treitzsaurwein aufgelistet wurden, allerdings um einige Personen vermehrt.²⁶ Als Erläuterung zu den acht Vierergruppen, denen als Einzelbild Kaiser Friedrich III., Vater Maximilians, vorangeführt wird, heisst es auf einer Tafel:

Die Hernach getragen pilder/sein die theurlichen Kaiser, Ku/nig, Ertzherzogen und Hertzogen,/ der Schild, Namen und Länder Kaiser Maximilian fuert

Unter den 34 Figuren, von ihnen acht weibliche Gestalten,²⁷ befinden sich – wie dies auch in allen übrigen Galerien der Fall ist, bekanntlich nicht nur Ahnen und Familienmitglieder Maximilians, zu denen sich unmittelbare familiäre oder genealogische Bezüge herstellen lassen bzw. von den genealogischen Beratern konstruiert worden waren.²⁸ Schon in der Liste des Sekretärs Marx Treitzsaurweins gehören zu diesem Personenkreis Kaiser Karl der Große und König Artus – hier in einem facettierten Brustharnisch (Abb. 4),²⁹ zu denen im gemalten *Triumphzug* nun noch Gottfried von Bouillon tritt,³⁰ so dass die christliche Trias der Neun Helden vertreten ist. Allerdings werden die christlichen Helden nicht als geschlossene Dreiergruppe präsentiert, so dass der Bildtopos der Neun Helden als traditionelles Programm herrscherlicher Legitimation³¹ aufgerufen wird und als inspirierende Grundlage – nicht zuletzt auch aufgrund der dem Kaiser aus eigener Anschauung bekannten Darstellung auf Schloss Runkelstein³² – angenommen werden kann. Zu bemerken bleibt aber, dass eben nicht das Bildprogramm der Neun Helden als solches wiedergegeben wird, sondern vielmehr die einzelnen Protagonisten in das eigene Ehrengelicht eingegliedert werden.

Die Präsentation der Grabbilder im Rahmen des Triumphzuges bietet sich durch ihren eklektischen Umgang mit bildlichen Traditionen ebenso wie durch ihre irritierende bildkünstlerische Medialität zum Vergleich mit dem Titelblatt des *Ambraser Heldenbuchs* an. Im *Triumphzug* ist jede Figur, einzeln unter einem Arkadenbogen platziert, der ent-



Abb. 4: Triumphzug, Bildtafel mit König Artus, Albrecht Altdorfer, Regensburg 1512–1515. Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.-Nr. 25234 (Detail)

sprechend der kaiserlichen Anweisung im Diktat, mit einem *Lob krenntzle*³³ geschmückt ist. Hinter den Figuren ist jeweils ein rotes Ehrentuch so aufgespannt, dass die obere Saumkante mit dem Arkadenbogen, der die Büste mit blauem Lapislazuli hinterfängt, einen vollständigen Kreis bildet. Die sakralisierende Assoziation an Nimben und Heiligenbilder, wie sie aus der christlichen Ikonographie vertraut sind, dürfte nicht unbeabsichtigt sein, wird sie doch in den begleitenden Knäblein auf den Kapitellen, die wechselweise Weihrauchfässer schwenken und Weihwasser sprengen nochmals aufgegriffen. Der Triumphzug, für den sicherlich Kenntnisse von Bildwerken und Berichten der Antike und der italienischen Frührenaissance vorausgesetzt werden können,³⁴ bedient sich aber insgesamt keiner explizit antikisierenden Bildsprache oder Formenrepertoire.³⁵ Die Vorführung der vergoldeten Standbilder mit ihrem sakralisierenden Beiwerk lässt vielmehr an die liturgische Praxis einer kirchlichen Prozession denken.

Auffallend bleibt der hybride Charakter der Bildfolge, bei der die Grabbilder der künstlerischen Zeichentechnik nach als Chiaroscuro-Zeichnung zu bezeichnen wären,

ihrem Inhalt nach aber vergoldete oder teilvergoldete Bronzestatuen wiedergeben sollen.³⁶ Aufgrund ihres Gewichts hätten diese jedoch unmöglich in der veranschaulichten Form im Rahmen eines Triumphzuges präsentiert werden können. Dass zwei Pferde jeweils vier Bronzestatuen auf einem gemeinsamen Postament tragen können, ließ sich wohl nur – wie Albrecht Altdorfers Kunstwerk demonstriert – mithilfe der Malerei verwirklichen.

Neben den Entsprechungen in der Präsentation – statt architektonischem Ehrenbogen und Lobeskranz rahmen die Protagonisten im *Ambraser Heldenbuch* Granatapfelranke und Tiroler Wappen – ähneln sich die Darstellungen vor allem in ihrer ambivalenten Behandlung von Dreidimensionalität und Bildqualität, die zwischen Fläche und Raum oszilliert.

Die Pergamentrolle mit 39 Ahnen Maximilians I.

Mit einer 3.40 m langen Pergamentrolle, heute verwahrt auf Schloss Ambras, hat sich ein weiterer Bilderbogen mit den ideellen und familiären Ahnen Kaiser Maximilians erhalten.³⁷ Das Kunstwerk, zunächst Jörg Kölderer zugeschrieben, in jüngeren Studien gleichfalls Albrecht Altdorfer und seiner Werkstatt zugewiesen, wurde bislang vorrangig im Kontext der Pläne für das Grabmal Maximilians gesehen.³⁸



Abb. 5: 39 Ahnen Maximilians I., Ausschnitt: Otacker, Herzog zu Steyr, Friedrich Erzherzog zu Österreich, Dietrich von Bern, (Nr. 36–38), um 1512–1514. Wien, Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras KK 5333

erhalten.³⁷ Das Kunstwerk, zunächst Jörg Kölderer zugeschrieben, in jüngeren Studien gleichfalls Albrecht Altdorfer und seiner Werkstatt zugewiesen, wurde bislang vorrangig im Kontext der Pläne für das Grabmal Maximilians gesehen.³⁸

Mit 39 Protagonisten, angeführt auf der linken Seite von Chlodwig I., der als einziger auf einem Säulenkapitell platziert ist, wurde die Anzahl gegenüber dem *Triumphzug* wiederum vermehrt, diesmal vor allem um Mitglieder des Hauses Habsburg. Neben dem (fiktiven) Ottoprecht, der hier als Ottobert, *der erst fürst zu Habsburg* auftritt, erscheinen mit Radepto und Haug dem Großen zwei weitere Fürsten zu Habsburg sowie *Otacker Herzog zu Steyr*, dessen historische Identifizierung schwerfällt.³⁹ Unter den Neuzugängen befindet sich außerdem Dietrich von Bern (Abb. 5), mit dem neben König Artus ein weiterer Herr-

scher in Erscheinung tritt, der in der literarischen Überlieferung des Mittelalters – und in der Sammlung des *Ambraser Heldenbuchs* – eine hervorragende Stellung einnimmt. Den genealogischen Recherchen Jakob Mennels folgend, konnte Dietrich von Bern sogar in die kaiserliche Genealogie eingebunden werden: Als Sohn des Theodobertus und älterer Bruder des Ottpertus habe Dietrich zugunsten seines älteren Bruders auf seinen Erbteil verzichtet und sich mit der Grafschaft Habsburg begnügt, deren erster Graf er geworden sei.⁴⁰ Eine vergleichbare Integration in die eigene Genealogie ließ sich für König Artus nur mittelbar realisieren.⁴¹

Neben der Überblendung von Literatur und Genealogie erscheint im Zusammenhang mit dem *Ambraser Heldenbuch* vorrangig die bildliche Wiedergabe von Interesse. Während die abwechslungsreichen Rüstungen (Abb. 5) mehrfach Kettenhemden mit Zackensaum und Vergoldung sowie Beinkleider und Kragen aus Kettengliedern zeigen, fehlt allein der auffällig profilierte Brustharnisch unter den vielfältigen, durchweg üppig mit Zierrat versehenen Rüstungen.⁴² Die Bartrachten fallen hingegen im Vergleich zu den Recken des *Ambraser Heldenbuchs* bis auf wenige Ausnahmen insgesamt gemäßigter aus.⁴³ Ähnlichkeit mit den Protagonisten der Ahnengalerie weisen die beiden Akteure des Titelblattes jedoch nicht nur durch ihre fantastischen Rüstungen, sondern auch aufgrund ihrer unklaren Standmotive auf. Den männlichen Figuren – bei den Damen verhüllen die bodenlangen, voluminösen Gewänder durchweg ihre Haltung – ist der Versuch gemeinsam, in einer Art ausgeglichenem Kontrapost zu stehen, gleichzeitig Gewichtssponderation und Bodenständigkeit zu veranschaulichen, wodurch bei den meisten Gestalten eigenartige Standmotive zu beobachten sind, die hier durch das Landschaftsterrain aufgefangen werden.

Die Präsentation der Gerüsteten, auf einem Grünstreifen – gleichsam in lockerer Konversation – lädt überdies zu einem Vergleich mit der Fürstenreihe zur Genealogie der bayerischen Herrschaft auf, die für Herzog Albrecht IV. und seine Frau Kunigunde, die Schwester Maximilians, entstand.⁴⁴ In der wohl um 1479 entstandenen Dresdner Handschrift wird die Ahnenreihe in Buchform von zwei



Abb. 6: Genealogie der Fürsten von Bayern, Herzog Bavarus aus Armenien und Norix, um 1479. Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd.P.47, fol. 2^r

sagenhaften Fürsten, Herzog Bavarus aus Armenien und Norix, einem fiktiven Sohn des Herkules, eröffnet (Abb. 6). Bei der Versöhnung, auf der die Einheit des Landes gründet, begegnen sich die beiden Ahnen des bayerischen Herrschergeschlechts in voller Rüstung auf einem Landschaftsterrain, bevor ihnen die übrigen Fürsten in jeweils ganzseitigen Einzeldarstellungen nachfolgen.

Bereits im 15. Jahrhundert mehrfach kopiert, bietet die Bildfolge nicht nur hinsichtlich ihrer künstlerischen Konzeption ein Vorbild für die Fürstenreihe Maximilians I. Gemeinsam mit dem *Buch der Abenteuer*, einer Neubearbeitung der bekannten mittelhochdeutschen Artus-, Gral- und Troja-Literatur durch Ulrich Fietrer „mit der Intention, Albrechts Hof mit dem Glanz des Artushofes zu identifizieren“,⁴⁵ liefert sie ein Modell der mäzenatischen Verquickung von tradierter Literatur und kreativer Genealogie, das Maximilian I. aufgrund seiner familiären Verbindung bekannt gewesen sein dürfte.⁴⁶

Die ersten Bronzestandbilder und Entwurfszeichnungen für das Grabmal

Einen dritten bildlichen Bezugspunkt unter den Kunstprojekten Maximilians I. bilden die Planungen für sein Grabmal, insbesondere die drei Skulpturen, die noch zu Lebzeiten des Kaisers und damit im zeitlichen Umfeld des *Ambraser Heldenbuchs* fertiggestellt wurden. Mit König Artus und Theoderich bzw. Dietrich von Bern (Abb. 7) wurden von Peter Vischer 1513 in Nürnberg jene beiden Figuren gegossen, die als Herrscher und Protagonisten im Mittelpunkt der höfischen Romane und Heldenepen stehen.⁴⁷ An dritter Stelle wurde das Standbild Albrechts IV., Graf von Habsburg, nach einem Entwurf Albrecht Dürers von Hans Leinberger 1514 in Landshut gegossen, dann aber von Stefan Godl in Innsbruck vollendet.⁴⁸ Zudem ist für die Figur eines weiteren Habsburger Fürsten, für Ottoprecht, den ersten Fürsten zu Habsburg, dessen Statue nicht gegossen wurde, eine Entwurfszeichnung erhalten, die ebenfalls Albrecht Dürer zugeschrieben wird.⁴⁹

Zwischen den drei Standbildern nach Entwürfen Albrecht Dürers und den beiden Recken des Heldenbuchs bestehen erhebliche motivische Parallelen, die sich vor allem auf Rüstung und Bewaffnung erstrecken, während der lässige Kontrapost der Bronzestatuen nicht übernommen wurde. Alle drei Standbilder erscheinen in der bekannten Kombination aus Kettenhemd (mit Zackenborte) und Brustharnisch, der bei Dietrich und Albrecht eine ähnlich markante Profilierung aufweist. Ihren Schild – jeweils ein Tartschenschild mit ausgezogener Eisen bewehrter Spitze – halten sie neben dem Standbein, während Hinweise auf ihre Herrscherwürde zurückhaltend bleiben.⁵⁰ Graf Albrecht und König Artus tragen über dem ebenfalls vertrauten Kragen aus Kettengliedern zusätzlich eine Ordenskette; Dietrich von Bern hingegen stützt sich ausnahmsweise auf eine Stange, das Schwert trägt er an einem schmalen Hüftgürtel.

In der Zusammenschau der bisher genannten Bildwerke erlauben die weitreichenden Parallelen bei den besonders auffälligen Rüstungsteilen (Kettenkragen und Profilharnisch) die Schlussfolgerung, dass eben diese Motive innerhalb der imperialen Bildproduktion nicht nur zur Kennzeichnung außerordentlicher Altertümlichkeit und hervorragender Ritterschaft bevorzugt verwendet wurden, sondern auch eine poetische Überformung der Dargestellten signalisierten. Wenn die beiden Ambraser Recken damit in das Panorama der vorbildlichen Vorgänger einzureihen sind, werden sie zugleich durch die vergleichsweise einfache Ausführung und Schmucklosigkeit ihrer Ausrüstung von den namhaften Fürsten klar abgegrenzt. Ob mit ihrer Schlichtheit ein niedrigerer hierarchischer Rang oder eine Betonung ihrer Vorzeitlichkeit assoziiert werden sollte, lässt sich nicht entscheiden. Schließlich drängt sich die Vermutung auf, das Titelbild des *Ambraser Heldenbuchs* könne kaum ohne Kenntnis des Triumphzuges und der ersten Bronzestandbilder für das Grabmal, mindestens aber der Entwürfe, entstanden sein.



Abb. 7: Dietrich von Bern, Bronzestatue für das Grabmal Maximilians I. Peter Vischer, Nürnberg 1513, Innsbruck, Hofkirche

Die Bildserien zur Genealogie Maximilians I.

Ein Blick auf die verschiedenen Bildfolgen zur Genealogie Kaiser Maximilians erlaubt schließlich, Parallelen für die wenigen noch verbliebenen Auffälligkeiten der Titelfiguren im *Ambraser Heldenbuch* zu finden. Für die ungewöhnliche Barttracht des älteren Recken, dessen langer Vollbart durch seinen struppigen Wuchs und die aufwärts gerichtete Spitze nicht der üblichen Ikonographie der Bärte ehrwürdiger Propheten und Herrscher entspricht, bieten die Holzschnitte Hans Burgkmairs zur *Genealogie Kaiser Maximilians*, die in Augsburg unter der Anleitung Konrad Peutingers entstanden



Abb. 8: Gondogorus I., Holzschnitt aus der Genealogie Kaiser Maximilians I. Hans Burgkmair, Augsburg 1509, 1510–1512, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8048, fol. 70^r

und 1512 fertiggestellt waren, aber nicht in den Auflagedruck gingen, variantenreiche Entsprechungen.⁵¹ Unter ihnen tritt Gondogorus I., einer der Nachfolger Sicambers, als besonders eindrückliches Beispiel im Hinblick auf ausgefallene Bartracht hervor (Abb. 8). In der Holzschnittserie zur genealogischen Rückführung der Habsburger auf die Trojaner, mit Hektor als Stammvater, wird üppiger Wuchs an Haupt- und Gesichtsbehaarung offensichtlich als besonderes Charakteristikum für die Herrscher zwischen den Trojanern und den ersten merowingischen Königen eingesetzt.⁵² Des Weiteren sind die Herrscher in der Bildfolge Hans Burgkmairs wegen ihrer eigentümlichen Ponderation von Interesse, die zwar mit einer Differenzierung zwischen Stand- und Spielbein arbeitet, deren Gewichtsverteilung dabei aber gewöhnlich nicht dem antiken Schema des beständigen Wechsels der Körperseiten folgt.

Für die Platzierung der beiden Helden im *Ambraser Heldenbuch* auf einer profilierten Platte bieten dagegen die vier Bilderhandschriften mit den *Heiligen aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft Kaiser Maximilians I.* ein Vorbild.⁵³ Alle vier Codices präsentieren sämtliche Protagonisten auf Tafelbildern, die wie Altartafeln auf profilierten Predellen aufgestellt sind. Als Beispiel mag der hl. Lasslin, König von Ungarn, aus dem unkolorierten Skizzenkodex A dienen (Abb. 9), dessen geschuppter Hüftpanzer zudem eine weitere Variante altertümlicher Wappnung vorführt. Gegenüber den Bildkodizes wird die räumliche Situation im *Ambraser Heldenbuch* allerdings verunklärt, da Steinplatte und Recken nicht als unterschiedliche Bildmedien gekennzeichnet werden, so dass die Gegenüberstellung die ambivalente Medialität des Titelblattes erneut bestätigt.

Als vorläufiges Fazit kann damit festgehalten werden, dass nicht nur die meisten ungewöhnlichen Motive, sondern auch das Arrangement der Figuren jene Bildfolgen reflektiert, die als Ahnen- und Heldengalerie im unmittelbaren Auftrag Maximilians I. entstehen. Für das Titelblatt des *Ambraser Heldenbuchs* werden die bekannten und

offenbar vorzugsweise mit den besonders altertümlichen Abschnitten der Genealogie bzw. mit den heroischen Vorbildern der vorchristlichen, nicht antiken Zeit assoziierten Merkmale in eigener Weise kombiniert und verschmolzen. Fast hat es den Anschein, als erschienen hier die ersten Fürsten eines „Königreichs Tirol“, das in einem Wappenbuch erwähnt wird.⁵⁴

Jedes Detail scheint aus dem genealogischen Bilderkosmos von Triumphzug, Fürstenreihe, Genealogie und Grabmalplanung der Jahre vor 1515 vertraut, bleibt aber in seiner jeweiligen Ausführung eigenständig. Gegenüber den tatsächlich als Vorgänger und Familienmitglieder präsentierten Protagonisten erscheinen die beiden Ambraser Recken durch die Nuancierung der Details in allem schmuckloser, schlichter und weniger verfeinert. Nicht zuletzt veranschaulicht die schwungvolle Handhabung des Schwertes durch den Jüngeren der Recken, der den Zweihänder über die Schulter gelegt hat, diesen selbständigen Umgang mit dem Bildervorrat, rückt sie ihn doch eher in die Nähe eines Landsknechts denn eines Palladins.

Bleibt zuletzt die Granatapfelranke, die den beiden Kämpfern als Rahmen und Ehrenbogen dient. Franz Unterkircher interpretierte den Granatapfel mit Verweis auf die späten Porträts Maximilians von Albrecht Dürer – eine Zeichnung⁵⁵ und das postum angefertigte Porträt⁵⁶ – als Imprese des Kaisers und damit einen der wenigen eindeutigen Hinweise im *Ambraser Heldenbuch* auf dessen Person.⁵⁷ Dagegen hat Thomas Schauerte auf die Vieldeutigkeit und die Differenziertheit der Interpretationsmöglichkeiten gerade dieses Attributs in der imperialen Ikonographie aufmerksam gemacht, die je nach Kontext vom bedeutsamen Relikt der eigenen Biographie bis zum dekorativen Element reichen kann.⁵⁸ In diesem Sinne dürfte die Granatapfelranke auch im *Ambraser Heldenbuch* einen Bedeutungshorizont aufreißen, der vom sakralisierend memorialen Charakter aus dem ursprünglichen Kontext der christlichen Ikonographie⁵⁹ als Symbol der Unsterblichkeit, über die Anspielung auf die Person des Kaisers bis zum funktionalen Einsatz als Ehrenbogen reicht.



Abb. 9: Hl. Lasslin, König von Ungarn, Federzeichnung. Albrecht Altdorfer, Regensburg um 1514–1517, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2857 (Skizzenkodex A), fol. 88^r

Schlussfolgerungen

Offen gelassen wurde bislang die Frage nach dem Künstler, die auch hier nur näherungsweise beantwortet werden kann. Das Titelblatt des *Ambraser Heldenbuchs*, das sich in seiner Figurenauffassung und Malweise deutlich von den wenigen figürlichen Darstellungen der weiteren Buchdekoration unterscheidet, kann als Einzelblatt, gut separat, d. h. unabhängig und an anderem Ort als die Illuminationen des Buchblocks angefertigt worden sein. Die Inszenierung setzt bis ins Detail die Vertrautheit mit der genealogischen Bilderwelt Maximilians I. voraus, so dass die Überlegungen unweigerlich in die Nähe ihrer Produktionsstätten führen. Da die Werkstatt Albrecht Altdorfers in Regensburg mit dem *Triumphzug* und der Beteiligung an der *Ehrenpforte* – sowie wohl mit weiteren Entwürfen wie dem Skizzencodex A – an den kaiserlichen Kunstprojekten beteiligt war und zudem neben den künstlerischen Qualitäten über einen virtuoson Umgang mit buchmalerischen Techniken verfügte, scheint es naheliegend, einen ihrer Mitarbeiter als Maler des Titelblattes zu vermuten.⁶⁰ An Albrecht Altdorfer selbst oder Georg Lemberger, einen der wenigen namentlich bekannten Mitarbeiter, ist hier allerdings nicht zu denken.⁶¹

Jenseits der Zuschreibungsfrage eröffnen die beiden Recken auf dem Titelblatt des *Ambraser Heldenbuchs* im Kontext der genealogischen Bildergalerien eine weitere Perspektive zur Deutung des Codex. Als namenlose Vorläufer und Zeitgenossen, die sich einer eindeutigen Identifizierung entziehen, verweist ihre Darstellung mit jedem Detail – Physis, Rüstung und Inszenierung – auf jenen Kreis der heldenhaften Vorfahren und deren Abbilder, die der Kaiser im Umkehrschluss zu übertrumpfen vermag. Überspitzt formuliert, erarbeitet die kaiserliche *gedechtnus*⁶² mit dem *Ambraser Heldenbuch* Vergangenheit und konstruiert in ihm eine objektive Grundlage für das folgende Ruhmeswerk Maximilians I. So verkörpern die Ambraser Recken und mit ihnen das ‚Heldenbuch‘ als Kunstobjekt ein literarisches Erbe und ein historisches Artefakt,⁶³ das Maximilian I. mit seiner eigenen, selbstverfassten Historie an Heroismus und Magnifizenz ebenso wie im Hinblick auf Umfang, Bildausstattung und technische Raffinesse überbieten konnte. Das *Ambraser Heldenbuch* erhält so den Rang einer eigens für den Kaiser komponierten Sammlung exemplarischer Vorgeschichten, in deren Kontext sich Anachronismen der Gestaltung – etwa die dreispaltige Einrichtung des Textes – ebenso wie die Fehlstellen innerhalb einiger Werke als Ausweis der Anciennität des Heldenbuchs erklären.

Anhang: Das Ambraser Heldenbuch und der Maler Ulrich Funk, eine Revision

Als Maler des *Ambraser Heldenbuchs* wird – einem Vorschlag Erich Eggs folgend – seit langem der Maler Ulrich Funk aus Schwaz in Tirol angenommen.⁶⁴ Diese Zuschreibung beruht auf der Verknüpfung des archivalisch nachgewiesenen Malers mit

dem Monogramm *VF* in der Randdekoration auf fol. 215^r des *Ambraser Heldenbuchs*. Zu Beginn des Märenteils ist dort eine unbekleidete Musikantin mit einer Fiedel zu sehen, hinter der eine Kartusche mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1517 an einem Baumstamm hängt.

Egg interpretierte das Monogramm als Künstlersignatur und verknüpfte es mit Ulrich Funk unter der Annahme die buchkünstlerische Ausstattung des *Ambraser Heldenbuchs* könne nur in Innsbruck bzw. in Tirol ausgeführt worden sein.⁶⁵ Allerdings bezeugen die angeführten Archivalien, in der Hauptsache das Rechnungsbuch der Liebfrauenkirche in Schwaz, zwischen 1509 und 1541 ausschließlich Streicharbeiten, Farbfassungen und einige Vergoldungsarbeiten.⁶⁶ Bei sämtlichen genannten Arbeiten Ulrich Funks in Schwaz handelt es sich um Fassmalerei, Schilder oder Fahnen; keine der Zahlungen bezieht sich auf Tafel- oder gar Briefmalerei. Für die weiteren dem Maler von Egg zugeschriebenen Wandmalereien – den Habsburger Stammbaum im Festsaal auf Schloss Tratzberg (um 1507?) und die Ausstattung des Meistersingersaals in Schwaz von 1536⁶⁷ – besteht keine nachweisliche Verbindung zu Ulrich Funk. Gleiches gilt auch für die illuminierten Stiftsurkunden der Kapelle in Schloss Tratzberg von 1508 und den Stiftsbrief des dortigen Franziskanerklosters von 1507, die Egg dem Maler zugewiesen hat.⁶⁸ Dass diese Urkunden tatsächlich von derselben Hand illuminiert wurden, die auch die Rankenbordüren im *Ambraser Heldenbuch* schuf, muss schon bei einem oberflächlichen Vergleich aufgrund ihrer deutlich schlichteren Ausführung bezweifelt werden.⁶⁹ Auch die in der Bordüre des Stiftsbriefs für das Franziskanerkloster verwendeten stilisierten Blütenformen, die in ihrer Zusammensetzung aus einigen roten oder blauen Kelchblättern um einen traubenförmigen, gelben oder goldfarbenen Blütenstand zum Repertoire der Buchmalerei des frühen 16. Jahrhunderts gehören, lassen sich ihrer Gestaltung und Malweise nach kaum mit den deutlich differenzierter schattierten Exemplaren des *Ambraser Heldenbuchs* vergleichen (fol. 209^r). Selbst wenn der mehrstufigen Konjektur des Monogramms *VF* mit dem Schwazer Fassmaler Ulrich Funk über die illuminierten Urkunden zurück zum *Ambraser Heldenbuch* zu folgen wäre, bliebe der qualitative Quantensprung innerhalb Buchdekoration des *Ambraser Heldenbuchs* von den standardisierten Blütenranken einiger Folios, die als Grundlage der Zuschreibung dienen,⁷⁰ zu den exzellenten Naturstudien einiger anderer Blätter (z. B. fol. 102^r, 107^v, 115^r, 119^r, 131^v, 141^v) erklärungsbedürftig. Derartige Pflanzenbilder wie auch einige außerordentlich qualitätvollen Tierdarstellungen – insbesondere ein Hund im verlorenen Profil (fol. 126^r) und einige der Hirsche (fol. 160^v, 165^v) – sind zu Beginn des 16. Jahrhunderts nur aus wenigen Werkstätten bekannt, unter ihnen das Umfeld Albrecht Dürers und die auf Buchmalerei spezialisierten Werkstätten in Nürnberg.⁷¹

- 1 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2663 (<http://data.onb.ac.at/rep/100277D3>; 22.07.2020), Faksimile: Ambraser Heldenbuch. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis series nova 2663 der Österreichischen Nationalbibliothek, Kommentar von Franz UNTERKIRCHER, 2 Bde., Graz 1973 (Codices selecti 43). Zur Handschrift: Hermann MENHARDT, Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek, 3 Bde., Berlin 1960–1961 (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin – Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur 13), S. 1469–1478. Zum Überblick: Kristina DOMANSKI, Heldenbücher. Handschrift Nr. 53.0.4., in: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (fortan: KDIHM), begonnen von Hella FRÜHMORGEN-VOSS und Norbert H. OTT, hg. von Ulrike BODEMANN u. a., Bd. 6, München 2015, S. 381–389 (<https://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/53/0/4>; 22.07.2020); Literatur zu den einzelnen Texten auch über den Handschriftencensus (<http://www.handschriftencensus.de/3766>; 22.07.2020), sowie: Kaiser Maximilian I. und das Ambraser Heldenbuch, hg. von Mario KLARER, Wien usw. 2019.
- 2 Jacob Mennels *Fürstliche Chronik, genannt Kaiser Maximilians Geburtsspiegel*, sechs Manuskripte, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bd. 1: Cod. 3072*, Bd. 2: Cod. 3073, Bd. 3: Cod. 3074, Bd. 4: Cod. 3075, Bd. 5/1: Cod. 3076, Bd. 5/2: Cod. 3077, sowie seine Kurzfassung unter dem Titel *Zaiger*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7892 (<http://data.onb.ac.at/rep/10011CDA>; 22.07.2020). Anja EISENBEISS, 86. Maximiliana, in: KDIHM 9, Lfg. 1, 2022, S. 76–160, hier S. 81–111 (<https://kdih.badw.de/datenbank/untergruppe/86>; 03.10.2022).
- 3 *Historia Friderici et Maximiliani* von Joseph Grünpeck mit Illustrationen Albrecht Altdorfers, Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, HS Blau 9 (<http://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=12327>; 22.07.2020).
- 4 *Theurdank*, Augsburg: Johann Schönsperger, 1517 (VD16 M 1649); *Weißkunig*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3032, 3033 und 3034, und *Freydal*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. P 5073, blieben unvollendet; EISENBEISS (Anm. 2), S. 81–111.
- 5 *Tiroler Burgenbuch*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2858 (<http://data.onb.ac.at/rep/1001109E>; 22.07.2020), *Tiroler Jagdbuch*, Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 5751 und 5752, und *Tiroler Fischereibuch*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7962 (<http://data.onb.ac.at/rep/1002EBC9>; 22.07.2020), die *Zeugbücher*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codd. 10815, 10816, 10824: Digitalisate über den Katalog der Österreichische Nationalbibliothek; EISENBEISS (Anm. 2), S. 143–148.
- 6 Das sogenannte ältere Gebetbuch, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1907; zum zweigeteilten jüngeren Gebetbuch das Faksimile: Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. Meisterhafte Zeichnungen der deutschen Renaissance. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.impr.membr. 64, Besançon, Bibliothèque municipale, Étude 67633, hg. von Heidrun LANGEKRACH, Übersetzung des Gebetbuchtextes von Peter DIEMER, 2 Bde., Luzern 2017 (<http://memoirevive.besancon.fr/ark:/48565/a011484947112ZWSGS9/1/1>; 22.07.2020).
- 7 Simon LASCHITZER, Die Genealogie Kaiser Maximilians I., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1888, S. 1–46, hier S. 2, mit Verweis auf die Quelle: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2835, fol. 39^v (<http://data.onb.ac.at/rep/10035C6E>; 22.07.2020).
- 8 Vgl. zuletzt Jan-Dirk MÜLLER, Alte Heldenbücher im Kreis Maximilians. Zu einer umstrittenen Bezeichnung, in: KLARER (Anm. 1), S. 50–59. Zu den Heldenbüchern als Geschichtstradition: Jan-Dirk MÜLLER, Gedechnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I., München 1982, hier S. 190–197.
- 9 Vgl. auch Walter KOFLER, Kontinuität und Brüche. Die Produktion von Spielmanns- und Heliendichtung im Elsaß des 15. Jahrhunderts, in: Aus der Werkstatt Diebold Laubers, hg. von Christoph FASBENDER unter Mitarbeit von Claudia KANZ und Christoph WINTERER, Berlin/Boston 2012 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 3), S. 71–98.

- 10 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd.M.201 und Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 15478, vgl. auch: KDIHM 6, 2015, S. 371–381 (<http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/53/0/>; 03.10.2022).
- 11 Für weitere Verweise: Datenbank Gesamtkatalog der Wiegendrucke (<https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/GW12185.htm>; 22.07.2020); Incunabula Short Title Catalogue (<https://data.cerl.org/istc/ih00013400>; 22.07.2020).
- 12 Zu den Archivalien: Martin WIERSCHIN, Das Ambraser Heldenbuch Maximilians I., in: Der Schlern 50, 1976, H. 8–10, S. 429–441, 493–507, 557–570; Angela MURA, Spuren einer verlorenen Bibliothek. Bozen und seine Rolle bei der Entstehung des Ambraser Heldenbuchs (1504–1516), in: *crystallin wort. Hartmann-Studien* 1, 2007, S. 59–128; MÜLLER 2019 (Anm. 8), S. 52.
- 13 UNTERKIRCHER (Anm. 1), S. 5 f.
- 14 Übersicht: ebd., S. 20–23, oder Datenbank KDIHM (<https://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/53/0/4>; 22.07.2020).
- 15 Eine Ausnahme ist für das Nibelungenlied mit dem Fragment O: Krakau, Bibl. Jagiellónska, Mgg 792, erhalten. Zur Vorlagenfrage auch Stephan MÜLLER, Prominente Unikate. Zu den verlorenen Vorlagen des ‚Ambraser Heldenbuchs‘ und dem ‚heldenbuch‘ in Runkelstein, in: KLARER (Anm. 1), S. 89–98; Nicola KAMINSKI, Die Unika im ‚Ambraser Heldenbuch‘. Ein überlieferungsgeschichtlicher ‚Nfalol!‘?, in: Kaiser Maximilian I. (1459–1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Sieglinde HARTMANN und Freimut LÖSER, Wiesbaden 2009 (Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 17), S. 179–199.
- 16 Franz UNTERKIRCHER, Maximilian I. Ein kaiserlicher Auftraggeber illustrierter Handschriften, Hamburg 1983, S. 49.
- 17 Martin SCHUBERT, Offene Fragen zum Ambraser Heldenbuch, in: *Exemplar. Festschrift für Kurt Otto Seidel*, Frankfurt a. M. 2008 (Lateres 5), S. 99–120; ders., Maximilian und das Ambraser Heldenbuch. Konzeption und Kontingenz im kaiserlichen Buchprojekt, in: Maximilians Welt. Kaiser Maximilian I. im Spannungsfeld zwischen Innovation und Tradition, hg. von Johannes HELMRATH u. a., Göttingen 2018, S. 103–118. In diesem Sinn auch: Klaus AMANN, Kaiser Maximilians erfolgreiches alter ego im Kampf um weltliche und geistliche Macht. Zum Priesterkönig Johannes im Ambraser Heldenbuch, in: *Rahmenthema. Das Ambraser Heldenbuch*, hg. von Waltraud FRITSCH-RÖSSLER, Wien usw. 2008 (*crystallin wort* 1), S. 129–148.
- 18 Zum Erfindungsreichtum der Rüstungen dieser Zeit: Fritz KORENY, „Ottoprecht Fürsch“, eine unbekannte Zeichnung von Albrecht Dürer. Kaiser Maximilian I. und sein Grabmal in der Hofkirche zu Innsbruck, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 31, 1989, S. 127–148, hier S. 137; Alfred AUER, Dichtung und Wahrheit, Harnische und Kostüme der Grabmalsfiguren, in: *Ausst.-Kat. Ruhm und Sinnlichkeit. Innsbrucker Bronzeguss 1500–1650. Von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand Karl* (Innsbruck, Ferdinandeum), Innsbruck 1996, S. 140–143.
- 19 Vgl. auch: Vincenz OBERHAMMER, Die Bronzestandbilder des Maxmiliangrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck usw. 1935, S. 280; AUER (Anm. 18), S. 141, behauptet dagegen die scharfkantigen Facetten mit waagerechter Kante bei Artus, Theoderich und Albrecht, seien in der Plattnerkunst um 1420 nachzuweisen, bleibt aber einen Nachweis schuldig.
- 20 Vgl. etwa das Reiterstandbild des Bartholomeo Colleoni von Andrea del Verrocchio in Venedig.
- 21 Für die Holzschnittserie zur Genealogie Kaiser Maximilians vgl. die Ausgabe der Abdrucke in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8018, bei LASCHITZER (Anm. 7), oder das kolorierte Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8048, Digitalisat (<http://data.onb.ac.at/rep/1001FCBD>; 22.07.2020); EISENBEISS (Anm. 2), S. 139–142. Für die Helme vgl. LASCHITZER (Anm. 7): Archigallo (Nr. 15), Glanthonas (Nr. 16), Clothemundus (Nr. 19), Gondogorus I. (Nr. 32) oder Guntramus I. (Nr. 58). Zur Werkzeuggenese vgl.: Genealogie Kaiser Maximilians I., in: *Ausst.-Kat. Hispania – Austria, Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien* (Innsbruck, Schloss Ambras),

- hg. von Alfred KOHLER und Friedrich EDELMAYER, Mailand 1992, Kat.-Nr. 129, S. 315–318 (Eva IRBLICH).
- 22 Vgl. für die Schulterpartie des Harnischs etwa die Holzschnitte von Lucas Cranach, Hl. Georg, oder die Holzschnitte Hans Burgkmairs, Hl. Georg zu Pferd, und Maximilian zu Pferd, datiert 1508, gedruckt 1518. Alle abgebildet in: Ausst.-Kat. *The last Knight. Art, Armor, and Ambition of Maximilian I.* (New York, Metropolitan Museum of Art), hg. von Pierre TERJANIAN, New Haven/London 2019, Kat.-Nr. 104 (Freyda SPIRA), 106 und 107 (Larry SILVER).
- 23 Dass *Tableaux vivants*, szenische Darstellungen auf eigenen Bühnen, im Rahmen der habsburgischen Hofkultur nicht nur zu festlichen Umzügen gehörten, sondern auch in illustrierten Handschriften festgehalten wurden und als Bezugspunkt für den Triumphzug dienten, zeigt Dagmar EICHBERGER, *Illustrierte Festzüge für das Haus Habsburg-Burgund. Idee und Wirklichkeit*, in: *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter*, hg. von Christian FREIGANG und Jean-Claude SCHMITT, Berlin 2005, S. 73–98.
- 24 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25205–25263. Faksimile: Franz WINZINGER, *Die Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, 2 Bde., Graz/Wien 1972–1973 (Veröffentlichungen der Graphischen Sammlung Albertina 5), S. 32, Taf. 30–34, mit einer Zuschreibung an Albrecht Altdorfer und Georg Lemberger. Ausführlich zur Forschungsdiskussion zu den beteiligten Künstlern und zahlreichen Abbildungen nach der Restaurierung: Eva MICHEL, „Zu lob und ewiger gedechtnis“, Albrecht Altdorfers Triumphzug für Maximilian I. in: Ausst.-Kat. *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (Wien, Albertina), hg. von ders. und Maria Luise STERNATH, München usw. 2012, S. 48–65, sowie Kat.-Nr. 53 (Eva MICHEL) und Nr. 53a (Matthias PFAFFENBICHLER), S. 224–248; Eva MICHEL, „zu ainer gedächtnis hie auf Erden“, Albrecht Altdorfers Triumphzug für Kaiser Maximilian, in: *Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I.*, hg. von Jan-Dirk MÜLLER und Hans-Joachim ZIEGLER, Berlin 2015 (Frühe Neuzeit 190), S. 381–394.
- 25 Die Blätter mit den Grabbildern: Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25233–25237: Ausst.-Kat. *Dürerzeit* (Anm. 24), Abb. 80–84.
- 26 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2835, fol. 19^r–20^r. Die Liste bei Treitzsaurwein umfasst lediglich 21 Figuren, sieben Frauen und 14 Männer.
- 27 Den Abschluss bildet wiederum eine Einzelstatue, diesmal eine weibliche Gestalt, die unbenannt geblieben ist, Inv.-Nr. 25237.
- 28 Zur Genealogie Mennels vgl. LASCHITZER (Anm. 7), S. 12.
- 29 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2835, fol. 19^v, gibt zur Kleidung an: *kaiser karl, geharnascht vnd das ornat darüber und künig artus, gannz harnasch*. Außer König Artus trägt im Triumphzug auch Ottoprecht, Fürst zu Habsburg, einen ähnlich profilierten Harnisch, Abb. bei WINZINGER (Anm. 24), Taf. 33.
- 30 Weitere Neuzugänge sind Chlodwig, König der Franken, Odobert König zu Provancz, und Ottoprecht, erster Fürst zu Habsburg, sowie bei den Damen außer Kunigunde, Herzogin von Bayern, auch Ita, Fürstin zu Habsburg, und die Erzherzoginnen Viridis, Gysa und Zimburg.
- 31 Zu den Neun Helden: Horst SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971; Robert L. WYSS, *Die Neun Helden. Eine ikonographische Studie*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 17, 1957, S. 73–106.
- 32 Vgl. dazu: Jan-Dirk MÜLLER, *Maximilian I. und Runkelstein*, in: *Schloss Runkelstein. Die Bilderburg*, hg. von der Stadt Bozen unter Mitwirkung des Südtiroler Kulturinstituts, Bozen 2000, S. 459–468.
- 33 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2835, fol. 19^v.
- 34 WINZINGER (Anm. 24), S. 16.
- 35 Dies stellt bereits MICHEL 2012 (Anm. 24), S. 56–59, fest, die in diesem Zusammenhang auf die Tradition des herscherlichen Adventus verweist. Zur Verbindung mit den *Tableaux vivants* s. auch: EICHBERGER (Anm. 23).

- 36 Im vorderen Teil des Triumphzuges werden künstlerische Techniken auf andere Weise gegeneinander geschnitten, so dass Realitätsgrade geradezu umgekehrt werden. Die Pferdeführer sind in laviert Federzeichnung ausgeführt, während für die Bildtafeln zu den Eroberungen Maximilian I. Deckfarbenmalerei verwendet wurde und tiefenräumliche Szenen in Trompe-l'œil-Manier zeigen.
- 37 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 5333, Verwahrungsort Schloss Ambras, 1819 aus Privatbesitz der Fürsten Palm in Regensburg erworben.
- 38 Aktuell im Katalog des Kunsthistorischen Museums der Werkstatt Jörg Kölderers zugeschrieben (<https://www.khm.at/de/object/bf7565206c/>; 22.07.2020); vgl. auch: 39 Ahnen Kaiser Maximilians I., in: Ausst.-Kat. Maximilians I. Zu Lob und ewiger Gedachtnus (Innsbruck, Schloss Ambras), hg. von Sabine HAAG und Veronika SANDBICHLER, Wien 2019, Kat.-Nr. 7, S. 65 (Katharina SEIDL), sowie: Thirty-Nine Ancestors of Maximilian I., in: Ausst.-Kat. The last Knight (Anm. 22), Kat.-Nr. 167, S. 296 f. (Veronika SANDBICHLER). Mit einer Infragestellung der Zuschreibung an Jörg Kölderer: Veronika SANDBICHLER, in: Ausst.-Kat. Dürerzeit (Anm. 24), Kat.-Nr. 21, S. 170–171. Bei OBERHAMMER (Anm. 19), S. 42–56, komplett abgebildet, in Zusammenhang mit dem Rapport Jörg Kölderers über die Arbeiten am Grabmal im Jahr 1528 gebracht, seiner Werkstatt zugeschrieben und entsprechend spät datiert. Von Elisabeth Scheicher in den Kontext des Triumphzuges gestellt, als Zuarbeit Kölderers für die Werkstatt Altdorfers zum Grabmalsprojekt interpretiert und daher 1512–1514 datiert, vgl. Elisabeth SCHEICHER, Kaiser Maximilian plant sein Grabmal, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 1, 1999, S. 81–117, dies., Pergamentrolle, in: Ausst.-Kat. Ruhm und Sinnlichkeit (Anm. 18), Kat.-Nr. 30, S. 145–147. Matthias F. Müller weist die Pergamentrolle Albrecht Aldorfer zu, bezeichnet sie als eigenständiges Kunstwerk und interpretiert sie als Kompensation für das realistischerweise nicht zu vollendende Grabmal, die daher frühestens nach 1514, eher 1515–1517 entstanden sein könne, vgl. Matthias F. MÜLLER, Die Heiligen des Hauses Österreich und die Ahnenreihe Kaiser Maximilians I. Drei Kodices und eine Pergamentrolle Albrecht Altdorfers aus den Jahren 1514/15 und 1516/17. Ein stilgeschichtlicher Kommentar zum Anteil des Regensburger Meisters an den kaiserlichen Kunstprojekten, in: Unsere Heimat 3, 2009, S. 196–246, hier S. 207–209. Der Autorin war es aus konservatorischen Gründen nicht möglich, das Objekt im Original einzusehen. Aufgrund des verfügbaren Bildmaterials und der stilistischen Nähe zu den Skizzencodices A, B und C (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2857, Cod. ser. n. 2627 und Cod. ser. n. 1598), erscheint die Zuschreibung an die Werkstatt Altdorfers überzeugend. Die Physiognomien der Dargestellten, insbesondere einige der Damen wie Bianca Maria Visconti, Ita und Viridis von Habsburg, zeichnen sich durch eine verschmitzte Lebendigkeit aus, die individuelle Charakterzüge und Gesichtsausdrücke, nicht idealisierte Schönheit zeigt. Allerdings irritiert in den Skizzencodices B und C die Kolorierung an einigen Stellen. Zur Revision der vielzähligen Zuschreibungen an Jörg Kölderer in der jüngeren Zeit: Andrea SCHEICHL, Wer war(en) Jörg Kölderer, in: Ausst.-Kat. Dürerzeit (Anm. 24), S. 80–89; Matthias F. MÜLLER, Die künstlerische Arbeitsteilung am Hofe Kaiser Maximilians I. Anmerkungen und Ergänzungen zum Problem Jörg Kölderers als Hofmaler, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 63, 2011, S. 15–22.
- 39 Es dürfte Ottokar, Herzog von Steyr (gest. 1192) gemeint sein, den der Babenberger Leopold V. von Österreich beerbte. Dies ließe sich eventuell mit dem bei LASCHITZER (Anm. 7), S. 11, zitierten Auftrag Maximilians verknüpfen: *Item die cronica der marggraven von Osterreich bis auf kunig Otacker mitsambt dem streit abzeschreiben*. Regest 4492, aus dem Jahr 1505. SCHEICHER 1996 (Anm. 38), S. 145, sieht hier Ottokar Přemysl, König von Böhmen (gest. 1278), gemeint.
- 40 Linda Elise WEBERS, Genealogische Herrschaftslegitimierung in Text und Bild. Die ‚Fürstliche Chronik‘ Jakob Mennels und ihr Ort im gedechtnus-Werk Maximilians I., Diss. Dresden 2014 (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-228669>; 22.07.2020), zu den Konstruktionen um Ottpert, S. 118 f., S. 309, mit Verweis auf die Fürstliche Chronik, Österreichische National-

- bibliothek, Cod. 3073, fol. 3^r und Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3074, fol. 9^r–13^r.
- 41 Ebd., S. 119; SCHEICHER 1999 (Anm. 38), S. 88 f., sieht in der Statue Artus am Grabmal einen hegemonialen Anspruch vorgetragen.
- 42 Kettenhemd mit Zacken bei Ottobert, Fürst von Habsburg (Nr. 14), Albrecht I., röm. König (Nr. 16), Haug, der Große, Fürst zu Habsburg (Nr. 34), Radepoto, Fürst zu Habsburg (Nr. 35), und Otacker, Herzog zu Steyr (Nr. 36), bei Gottfried von Bouillon (Nr. 11) auch mit laviertes Borte, das Beinkleid bei Friedrich, Erzherzog zu Österreich (Nr. 37).
- 43 Artus mit Schnurbart (Nr. 10), Gottfried von Bouillon (Nr. 11) und Dietrich von Bern (Nr. 38) mit kurzem Vollbart, Karl der Große (Nr. 7) und Leopold (Nr. 20) tragen üppige, aber glatte Bärte, die zumindest für Karl der ikonographischen Tradition entsprechen. Etwas wilder wachsende Bärte tragen allein Chlodwig (Nr. 1) und Albrecht, Fürst zu Habsburg (Nr. 3). Ottobert, der erste Fürst von Habsburg (Nr. 14), erscheint mit langem Vollbart und Radepoto, Fürst zu Habsburg (Nr. 35) mit einem kurzen Vollbart.
- 44 In der Handschrift Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd.P.47, ist der *Bayerischen Chronik* eine Fürstengenealogie vorangestellt, Digitalisat (<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-db-id3066604660>; 22.07.2020). Zur Handschrift, dem Freskenzyklus im Alten Hof in München als Vorläufer und den genealogischen Werken: Peter SCHMIDT, Genealogie. Bayern (Nr. 45.2.), in: KDIHM, Bd. 6, 2015, S. 92–112 (<https://kdih.baw.de/datenbank/handschrift/45/2/1>; 22.07.2020); ders., Herrscherfolgen im Konzert der Medien. Genealogie als neue Aufgabe volkssprachiger Handschriften im 15. Jahrhundert, in: Unter Druck. Mitteleuropäische Buchmalerei im Zeitalter Gutenberg, hg. von Jeffrey F. HAMBURGER u. a., Luzern 2015 (Buchmalerei des 15. Jahrhunderts in Mitteleuropa 2), S. 246–261.
- 45 Ulrike BODEMANN, Ulrich Füetrer, ‚Das Buch der Abenteuer‘ (Nr. 19), in: KDIHM, Bd. 2, 1996, S. 351–359.
- 46 Möglicherweise gehörte auch das um 1490–1500 entstandene Wiener Exemplar des *Buchs der Abenteuer*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3037–3038, aus dem Besitz Magdalenas von Tirol zuvor Maximilian I., dazu BODEMANN (Anm. 45), S. 356.
- 47 Zum Grabmal vgl. SCHEICHER 1999 (Anm. 38), S. 86–89; dies., Das Grabmal Maximilians in der Hofkirche, in: Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten, Wien 1986 (Österreichische Kunsttopographie XLVII), S. 359–425; OBERHAMMER (Anm. 19), S. 404–419. Zu weiträumigeren künstlerischen Bezügen vgl. auch: Hubertus GÜNTHER, Das Projekt Kaiser Maximilians für sein Grabmal, in: Les Funérailles à la Renaissance, hg. von Jean BALSAMO (XII^e colloque international de la Société Française d’Etudes du Seizième Siècle, Bar-le-Duc 1999), Genf 2002, S. 77–95.
- 48 SCHEICHER (Anm. 47), S. 388 f.; OBERHAMMER (Anm. 19), S. 398–404. Eine Kopie der Entwurfszeichnung in Liverpool, Walkers Art Gallery, Inv.-Nr. 5099, befindet sich in Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Inv.-Nr. KdZ 4260, vgl. dazu: Ausst.-Kat. Ruhm und Sinnlichkeit (Anm. 18), Kat.-Nr. 42, S. 171 f., Abb. S. 175.
- 49 Ausführlich dazu: KORENY (Anm. 18). Der Entwurf zeigt keine Übereinstimmung mit der Darstellung der Pergamentrolle oder der Wiedergabe im Codex Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8329, fol. 35^r.
- 50 Bei König Artus ist die Krone an der Helmspitze in der Vorderansicht hinter dem aufgeklappten Visier kaum sichtbar, Dietrich von Bern tritt ohne Herrschaftszeichen auf, Albrecht erscheint zwar mit einer Krone, seine Helmzier ist verloren. Dietrichs Schild – in Innsbruck nachgearbeitet, vgl. SCHEICHER (Anm. 47), S. 380 – zeigt das gleiche Wappen wie die Pergamentrolle.
- 51 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8018, und Cod. 8048, mit einer kolorierten Fassung. Zur Forschungsgeschichte vgl. zusammenfassend: Odopertus, in: Ausst.-Kat. Hispania – Austria (Anm. 21), Kat.-Nr. 129, S. 315–318 (Eva IRBLICH).
- 52 Einige der Akteure zeigen eine sehr starke Behaarung, die das ganze Gesicht verdeckt, vgl. z. B. LASCHITZER (Anm. 7), Banathia (Nr. 11), oder lange abstehende Bärte wie Vigenius I. (Nr. 26),

- Hilderius (Nr. 30), Waldbertus (Nr. 38) oder Amprintus (Nr. 55). Üppige gezwirbelte Schnauzbärte, wie sie auch die Bronzestatuen von Artus, Dietrich und Albrecht zieren, sind bei Hector II. (Nr. 3), Turnus (Nr. 6) oder Pandonius (Nr. 10) zu finden.
- 53 Neben den drei Skizzencodices A, B und C, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 2857 (<http://data.onb.ac.at/rep/1001FD9F>), Cod. ser. n. 2627 (<http://data.onb.ac.at/rep/10042F8D>), und Cod. ser. n. 1598 (<http://data.onb.ac.at/rep/10042F8D>), als viertes der Miniaturencodex D, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 4711 (<http://data.onb.ac.at/rep/10011CFC>; alle 22.07.2020). Zur Diskussion um die Zuschreibung an Jörg Kölderer vgl. MÜLLER 2009 (Anm. 38), S. 215–231; später mit einer Zuschreibung an Albrecht Altdorfer vgl. MÜLLER 2011 (Anm. 38), S. 19. Den Skizzencodex A schreiben bereits Otto BENESCH und Erwin M. AUER, *Die Historia Friderici et Maximiliani*, Berlin 1957, S. 102–105, entschieden Jörg Kölderer ab und dem Meister der Holzschnittserie der „Wunder von Mariazell“ zu. Unter diesem Namen auch bei Irblich: Hl. Jodok, in: *Ausst.-Kat. Hispania – Austria* (Anm. 21), Kat.-Nr. 132, S. 320–322 (Eva IRBLICH), der Skizzencodex C, Cod. ser. n. 1598, ebd., Kat.-Nr. 176, S. 358–361, dagegen dem sogenannten Mennel-Meister zugesprochen. Der Skizzencodex A wird als „Augsburgisch (?)“ bezeichnet in: *Ausst.-Kat. Ruhm und Sinnlichkeit* (Anm. 18), Kat.-Nr. 48, S. 185–187 (Lukas MADERSBACHER); EISENBEISS (Anm. 2), S. 128–132.
- 54 MÜLLER 1982 (Anm. 8), S. 196, mit Verweis auf das Wappenbuch und Anna CORETH, *Ein Wappenbuch Kaiser Maximilians I. Festschrift zum zweihundertjährigen Bestehens des Haus-, Hof- und Staatsarchivs*, hg. von Leo SANTIFALLER, Bd. 1, Wien 1949, S. 291–303, hier S. 301.
- 55 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 26332, vgl. dazu: *Ausst.-Kat. Dürerzeit* (Anm. 24), Kat.-Nr. 76.
- 56 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 825, vgl. dazu: *Ausst.-Kat. Dürerzeit* (Anm. 24), Kat.-Nr. 77.
- 57 UNTERKIRCHER (Anm. 16), S. 49.
- 58 Thomas SCHAUERTE, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, München/Berlin 2001, S. 178–180.
- 59 Vgl. zur Übersicht: Christian DUTILH, *Granatapfel*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2, Freiburg 1970, Sp. 198 f.; Thomas SCHAUERTE, *Granatapfel, Granatapfelbaum*, in: *RDK Labor* (<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=98615>; 22.07.2020).
- 60 Eine Zuschreibung an die Werkstatt Jörg Kölderers, wie sie Elisabeth SCHEICHER, *Miniaturen und Randdekor im Ambraser Heldenbuch*, in: *Imagination* 2, H. 2, 1987, S. 14–15, hier S. 15, vorgeschlagen hat, vermag aufgrund der jüngeren Forschungsgeschichte nicht zu überzeugen.
- 61 Georg Lembergers Physiognomien, die aus Holzschnitten der 1520er Jahre sicher bekannt sind und sich bei den Landsknechten des Triumphzuges finden, zeigen meist ausgemergelte Gesichter mit auffälligen Höhen und Tiefen. Für eine freundliche Diskussion sei Isabel Christina Reindl, München, gedankt; dies., *Georg Lemberger, ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk*, 2 Bde., Diss. Bamberg 2010 (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:473-opus-2538>; 22.07.2020).
- 62 MÜLLER 1982 (Anm. 8), hier S. 190–197.
- 63 Zur Vermutung Maximilian I. könne die von ihm in Auftrag gegebenen historisierenden Kunstwerke als historische Dokumente verstanden haben, vgl. Christopher S. WOOD, *Maximilian I. als Archäologe*, in: MÜLLER/ZIEGLER (Anm. 24), S. 131–184, hier S. 163.
- 64 Erich EGG, *Der Maler des Ambraser Heldenbuchs*, in: *Der Schlern* 28, 1954, S. 136. Eine alternative Auflösung bei WIERSCHIN (Anm. 12), S. 566 mit Anm. 211, als Valentin oder Veit Fiedler beruht auf einer wörtlichen Lesung der nackten Musikantin als Fiedlerin und zwei alternativen Vorschlägen für Vornamen. Ein Maler dieses Namens ist jedoch nicht bekannt. Die Interpretation Wierschins auch übernommen bei: Johannes JANOTA, *Ambraser Heldenbuch*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 1, Berlin usw. ²1978, Sp. 324.
- 65 Die 1954 vorgeschlagene Verknüpfung wird später bekräftigt: „Das Monogramm VF passt in Tirol nur auf den in Schwaz tätigen Maler Ulrich Funk den Älteren.“ Erich EGG, *Der Meister der*

- Miniaturen des Ambraser Heldenbuches, in: *Domus Austriae*, Festschrift Hermann Wiesflecker, hg. von Walter HÖFLECHNER u. a., Graz 1983, S. 99–103, hier S. 101.
- 66 Ausführliche Liste ebd. Aufgrund eines Eintrags zum verstorbenen *Maister Uetz maler*, den Egg als Todesnachricht auf Ulrich Funk bezieht, nimmt der Verfasser einen zweiten, jüngeren Maler, vermutlich den Sohn, an.
- 67 EGG (Anm. 64), S. 136.
- 68 EGG (Anm. 65), S. 101 f., Abb. 3, 4, 5. Digitalisat der Urkunde des Franziskanerklosters über [monasterium.net](https://www.monasterium.net/mom/IlluminierteUrkunden/1507-10-18_Schwarzcharter?q=Tratzberg) (https://www.monasterium.net/mom/IlluminierteUrkunden/1507-10-18_Schwarzcharter?q=Tratzberg; 22.07.2020).
- 69 Vgl. dazu fol. 160^f des *Ambraser Heldenbuchs*. Der Maler der Urkunde gibt seinen Brombeeren eine Herzform und vereinfacht die Blattform von fünf auf drei Lappen. Zu den Urkunden vgl. auch: Ulrich MERKL, Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung. Regensburg 1999, S. 22, Nr. 7, der die Identität des Künstlers der Tratzberger Illuminationen mit jenem der Wandmalereien bezweifelt.
- 70 Weitere Beispiele für Ranken auf fol. 162^v, 196^r, 204^v, 207^v und 208^r.
- 71 Ausführlich dazu: Kristina DOMANSKI, Die Naturstudien im Ambraser Heldenbuch, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 77, 2014, S. 271–282; dies., Das Ambraser Heldenbuch – ein Florilegium?, in: *Kunstchronik* 67, 2014, S. 249–255.