



Zum 560. Geburtstag am 22. März und 500. Todestag am 12. Jänner von Kaiser Maximilian I

Mehr scheinen als sein? Oder: Nachdenken über Max

von Martin Stankowski

1. Überzeugende Strategien der Selbstdarstellung

Auf meiner monatlichen Wienfahrt komme ich nahe Innsbruck an jener Felswand vorbei, in der sich der junge Maximilian verstieg und im unwegsamen Gelände zwei Tage und Nächte aussichtslos warten musste, bis eine Jünglingserscheinung ihn sicher ins Tal geleitete. Das Volk harrete im Tal im gemeinsamen Gebet des Ausgangs. Es gibt verschiedene Versionen dieser mehrfach wunderbaren Story, die wohl auf belegten Schaujagden des Fürsten beruht. Wer wollte da die reine Wahrheit ausloten? So schön, da möchte man glatt alles glauben. Genau darum geht es in meinem Versuch: um die kommunikative (sprich: für die *comunio* gültige) Darstellung, die Maximilian mit voller medialer Ausprägung und größtem Anspruch in höchst modernem Sinn verfolgte. Die Essenz der Geschichte erweist sich als durchaus aktuell, wenngleich im Vergleich zu derzeit üblichen *Fake News* in seinem Fall ungeachtet der Legendenbildung die Anekdoten bereits zu Lebzeiten in eine inhaltliche Aussage märchenhaften Charakters umgemodelt wurden. Eine zweite Differenz liegt zwar in der Exklusivität, die das nicht-digitale Zeitalter den Reichen und Schönen vorbehielt. Aber das aufregend Gekonnte liegt in einer doppelten Wertigkeit: zum einen – der engelgleiche Bote – im Schutz des Allmächtigen für den Erwählten, zum anderen in der scheinbaren Verwischung sozialer Grenzen – damals besser: Standesgrenzen.

Wir erleben zurzeit (von Popkonzert über Produktdesign bis Werbeeinschaltung), wie umfassend äußerlich wirksame Mechanismen unsere Auffassungen lenken. Zu Maximilians Zeit findet sich zunächst die permanente Zurschaustellung in Hofhaltung, Reisetross, Umzügen, Kleidung und Gehabe; in personenbezogenen Aktionen bei Turnieren, betont würdevollem Auftreten und selbst im Familiären des an sich sehr jovialen Herrschers. Auf kultureller Ebene beinhaltet dieser Aktionismus in der Spanne mehrerer Jahrzehnte naturgemäß eine „Intervall-Aktion“ (so H. Diwald für die politische Agenda), doch berechnete Maximilian eindrücklich, was er mit seiner Selbstdarstellung wollte. Wie sonst gab es bei ihm hochfliegende Pläne, die sich nicht nur wegen des permanen-

Albrecht Dürer:
Maximilian I., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches,
gemalt 1519



ten Geldmangels nicht verwirklichen ließen. Indessen zeigt sich eine gründlich gelenkte und ungeachtet der zeitlichen Entwicklung erstaunliche Konsistenz. Somit war ihr trotz des weiten Spektrums, das ich im Folgenden beleuchten möchte, keineswegs der Charakter einer „Pflasterli-Politik“ eigen.

Maximilian war dank seiner dauerhaft regen Anteilnahme sicherlich der *spiritus rector* aller Unternehmungen. Zum einen bezogen sie sich ja buchstäblich auf ihn, zum anderen wollten die verschiedenen Kunstformen an einer Zentrale zusammengefasst sein. Natürlich hatte er seinen „staff“, aber es treten, wie uns aus dem politischen Geschäft geläufig ist, die planenden Personen hinter die Hauptfigur zurück. Wer kennt noch die für die literarischen Großprojekte maßgebenden Namen des Tirolers Marx Treitzsaurwein, Geheimschreiber und Kanzlist im engsten Umfeld, oder des Steyrer Kosmo-, Historio- und Kartographen Johannes Stabius (Stöberer), der als Rat fundamentale inhaltliche und redaktionelle Beiträge lieferte. Tritt man einen Schritt weiter zurück, dann erkennt man, wie sehr sich die Vorhaben in ein weiter gespanntes Geflecht einordnen lassen, aus dem nun auch stattliche Geistesgrößen wie Willibald Pirckheimer in Nürnberg oder Konrad Peutinger in Augsburg aufscheinen, die dem Hof nicht unmittelbar verbunden waren.

2. Von symbolischen Handlungen zum Goldenen Dachl

Einer konzentrierten Sammlung der Kräfte widersprach nicht der unruhige Geist des Kaisers, der antreibend und animie-



rend wirkte, sondern sein stetes Umherziehen. Immerhin erhält Innsbruck nach Maximilians Übernahme von Tirol mit samt aller Vorlande und der Erbfolge im Erzherzogtum eine neuartige Bedeutung als Drehscheibe: Schon ab 1497 dient das *Goldene Dachl* mit seinen 2657 Kupferschindeln und der königlichen Familie im Relieffries (seit 1487) als Manifestation herrschaftlicher Aussage und urbaner Platzierung. Das riesige Zeughaus außerhalb der Stadt verdeutlicht denselben Machtanspruch auf andere Weise. Der Gewinn aus Salzhandel und Münzprägung in Hall und die den Fuggern verpackten Kupfer- und Silberminen in Schwaz trugen das Ihre zur Zentralisierung bei.

Selbstverständlich erfindet man die Welt nicht neu. Das durch die erste Heirat 1477 und den 15-jährigen, feldzugreichen Aufenthalt in Flandern übernommene Erbe Burgunds besaß höchste verinnerlichte Signifikanz: Hier erlebte Maximilian neben dem straff geordneten Staat zugleich die auf den Fürsten ausgerichtete Repräsentation – wengleich im „Schweben zwischen Idee und Wirklichkeit“ (H. Wiesflecker) – und einen für das Europa nördlich der Alpen außergewöhnlichen Kulturreichtum. Sowohl durch eine, diesmal primär aus pekuniären Gründen forcierte, Heirat mit Bianca Maria Sforza 1494 wie durch kriegerische Aufenthalte erhält Oberitalien mit seiner Mischung aus praktischem Realitätssinn und humanistisch-künstlerischer Ausformung sein eigenes Gewicht.

Bei den eigenen Aufträgen orientiert sich der Hof auf Süd-Deutschland mit seinen bedeutenden Reichsstädten, das für diese Erfahrungen kongenial eine eigenständige Entwicklung zwischen Flandern und Italien durchmachte. Neben Nürnberg und Regensburg bleibt das Hauptzentrum für die Bestellungen das oft besuchte Augsburg, als dessen Bürgermeister sich Maximilian scherzhaft bezeichnete.

Voraussetzung für die sich im Kulturellen handgreiflich verwirklichenden Vorstellungen bleibt das vorneuzeitliche Empfinden, in einer Welt vielfältiger, außerhalb des Menschlichen tätiger Einflüsse auf eigene Faust tätig zu sein. Abgesehen von der damals stets gegenwärtigen, lebensordnenden Übermacht Gottes ist dies auch in unserer Zeit kein unbekanntes Phänomen. Man suchte demnach bei den Eliten nach inhaltschwangeren Symbolen und Bezeichnungen. Das begann bei Maximilians Geburt: Reiflich überdacht, wählte man als Patron einen dank Legenden als Apostel des Ostens verehrten Heiligen: acht Jahre nach dem Fall Konstantinopels also mit Aplomb. Mittelalterlich bleibt ebenso der von Maximilian zeitlich intensiv geübte Ritterkult. Nicht nur genoss der Fürst den Beinamen „Letzter Ritter“, er personalisierte ihn auch perfekt: vom eigenen Handeln in unzähligen Turnieren über den Orden des Goldenen Vlieses und über die Verehrung des Hl. Georgs (der „über“ der Geburtsstätte stand), als dessen personifiziertes Gegenüber er sich in der Verkörperung des

Harnisch Maximilians I.,
v. Lorenz Helmschmied, Augsburg 1480

miles christianus sah, bis hin zum zweiteiligen Holzschnitt eines Reiterstandbildes Maximilians und des Hl. Georgs von 1508 des Augsburger Künstlers Hans Burgkmair d. Ä.

3. Kunst und Kunsthandwerk als Kommunikations-schiene

3.1. Randgebiete

Aufgrund veränderter Werthaltungen sind wir heute geneigt, Kunst von Kunsthandwerk abzusetzen, weshalb wir wesentlichen Wirkungsbereichen nun weniger Augenmerk widmen. Aus der Fülle seien zwei Beispiele herausgehoben. Die Plattnerarbeiten mussten dem „Letzten Ritter“ ein wichtiges Element der Zurschaustellung bedeuten. Auf Maximilians Förderung (unter anderem) der Innsbrucker Werkstätten geht die Sammlung (seines Urenkels) zurück, die über seine Bestellungen im sogenannten *Thunischen Skizzenbuch* nachvollziehbar ist und im Schloss Ambras museal erweitert wurde. Die Rüstungen und alles Zubehör legen ein beredtes Zeugnis außerordentlichen Könnens in der Kombination von blankem Eisen, Messing und Leder ab. Mit Metall, nunmehr im Guss, verbunden sind auch die Waffen: Maximilian galt als bedeutender Fachmann des Artilleriewesens und entwickelte die *Kartaune* als beweglicheren Vorderlader selbst entscheidend mit. Die zahlreichen Geschütze bekamen dabei Namen, meist weibliche, darunter häufig diejenigen seiner Gespielinnen: auch eine Art Hofstaat also. Das zentrale Zeughaus in Innsbruck legt für die vom Kaiser und Feldherrn gewünschte Fülle an Waffen für 30.000 Mann ein wichtiges Zeugnis ab. Mittels Produktionsaufträgen vermochte man zusätzlich in „fremde“ Gebiete vordringen, wie am Nordalpenrand in das (bischöflich-augsburgische, heute bayrische) Ostrachtal; von dort wurden für habsburgische Zwecke 39.000 Handwaffen rekrutiert.

3.2. Musik

Mangels zugänglicher notierter oder hörbarer Zeugnisse bleibt das Medium meist „unter ferner liefen“ und wenig erklärbar; man darf es indes auf keinen Fall unterschätzen. Die Innsbrucker Hofkapelle (darin integriert die Vorgänger der Wiener Sängerknaben) nahm an vielen Reisen im Gefolge teil. Ihr oblag ein umfassender Dienst zwischen kirchlicher und weltlicher Sphäre, die sich in Mischformen ausdrücken konnte wie in einer parallel gesetzten Verherrlichung Gottes durch resp. im Herrscher. Wie so häufig nahm Maximilian



aus Vesej Norman: *Waffen und Rüstungen*, Parkland Verlag, Stuttgart, S. 53



regen Anteil an der Entwicklung, etwa indem er in Linz 1500 der Uraufführung der *Ludus Danae* beiwohnte, in denen der Humanist Conrad Celtis dem Fürsten, der sich gewandt in sieben Sprachen ausdrücken konnte, eine neuartige Sprach-Ton-Setzweise vorstellte. Und sein Tiroler Schüler Petrus Tritonius alias Peter Traybenreiff veröffentlichte mit der Sammlung *Melopreae* 1507 eine bis in die Reformation hinein wirkende Vorform des Choralatzes.

Selbstverständlich ließ Maximilian, unter vornehmer Missachtung der finanziellen Möglichkeiten, nach den besten verfügbaren Kräften suchen. Die Chancen verbesserten sich enorm, als 1496 die Kapellen in Augsburg und Wien aufgelöst und mit jener in Innsbruck zusammengezogen wurden. Besonders prominent aufgrund des hier noch ungewohnten virtuosen Spiels wirkte sein vom Ortsbischof übernommener *obrigster organist* Paul Hofheimer, der etwa zehn Jahre lang Schüler bis aus Sachsen unterrichtete, wenn er nicht gerade mit dem Tross unterwegs war. Ebenso verpflichtet wurde für viele Jahre der große Heinrich Isaac als *Componist und diener*. Gerade bei ihm, berühmt für Messen und Motetten, wird die Spannweite des Erwarteten sichtbar. Schließlich stammt von ihm zumindest die Lied-Melodie des allseits bekannten *Innsbruck, ich muss dich lassen* (die er, einem allgemeinen Brauch der Parodietechnik folgend, in seiner *Missa Carmium* in Variation verwendet), während, wie das Ondit wollte, der Text von Maximilian selbst stammen soll. (Anm.: Buhlen, welcher hier einer nachgetrauert wird, hatte dieser Herr viele.) Dauerhafte Engagements blieben zu dieser Zeit eher selten: Die Szene der Tondichter zeigt sich, wohl auch wegen des unnötigen Handwerksgepäcks, höchst volatil; Italien stellte neben Flandern stets ein beliebtes Auftragsreservoir. Dessen ungeachtet gab ein längerer Aufenthalt die Chance weiten Wirkens; Isaac – und hierzu trägt der internationale Anspruch des Fürsten maßgeblich bei – kommt das Verdienst zu, eine neue Schule deutschsprachiger Komponisten auf eine feste Basis gestellt zu haben. Sein Einfluss galt insbesondere für ankommende und bleibende junge Kräfte, wie im Fall des als Chorknaben eingetretenen Zürchers Ludwig Senfl(i), der als Sänger, Schreiber, zunehmend auch als Komponist wirkte und bald nach Auflösung der Kapelle 1519 mit dem *Liber Selectorum Cantionum* als erstem gedrucktem Motettenbuch nördlich der Alpen den Ruhm des Innsbrucker Niveaus durch die Aufnahme der dortigen Literatur mehrte.

Mit Blick auf das umfassende Wirkungsfeld der Musik(er) bleibt zweierlei festzuhalten: Die breite Basis einheimischer Musikpflege (vervielfältigt durch die höchst kompetenten „Stadt Pfeifer“) machte das Verhältnis von Text und Melodie leichter nachvollziehbar und wirkte durch die auffälligen Auftritte durchaus multimedial. Zum anderen hatte, zumindest im kirchlichen Bereich, die beträchtliche Dauer der Messen eine starke Wirkung, indem sie zum Innehalten im Tagesgeschäft,

wenn nicht zur erbaulichen Sammlung aufrief; so gesehen war Meditation, anders als heute, damals selbstverständlicher Teil des Alltags der Menschen.

3.3. Publikationen

Maximilian verfasste viel und ließ viel schreiben; die Österreichische Akademie der Wissenschaften rechnet unter die einschlägigen Regesten etwa 500.000 Dokumente. Zugleich begann auf Basis des burgundischen Erbes und der oberitalienischen Erwerbungen eine konsequente Sammlung wichtiger Werke, Basis für die Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek. Hierfür amtierte der genannte Conrad Celtis, der 1504 gar von einer *Bibliotheca regia* spricht.

Aus des Kaisers unmittelbarem Umfeld stammen zahlreiche praktisch-encyklopädische Werke, die seine Vorlieben festhalten. Ein wichtiges Zeugnis stellt das *Geheime Jagdbuch* dar, das sich mit Hinweisen auf Jagdgebiete für verschiedene Wildarten in eine Gruppe einschlägiger Werke eingliedert und durch den *Magnaminus* 1519 posthum (mit der Legende unseres Ingresses) ergänzt wird. Der „Birschgang“ besticht über das Waidhandwerk hinaus, indem Erfolg durch Findigkeit, Erfahrung ... und Glück erreicht wird.

In die Reihe der Tradition gehört das *Gebetbuch* im Druck auf Pergament und ist doch Teil einer Entwicklung, die Neues „anschob“. Die Schriftfarbe hielt man in Schwarz und Rot, wobei auf ausdrücklichen Wunsch des Kaisers in Stempelschnitt versetzbare Schnörkel und Initialen hinzukamen. Zwischen 1513 bis zur Einstellung 1515 in Augsburg zehnfach gedruckt (bei erhaltenen fünf Exemplaren), dürfte es für den Fürsten und wohl Mitglieder des (1469 zur Türkenabwehr gegründeten) St.-Georgs-Ordens bestimmt gewesen sein. Eine Ausgabe wurde auf Peutingers Vermittlung von bedeutenden süddeutschen Künstlern, darunter Albrecht Dürer, mit Randzeichnungen illustriert.

Wie die wenigen Beispiele zeigen, geht überhaupt ein wesentlicher Anteil an der künstlerischen Entwicklung des Buchdrucks auf den Kaiser im fortgeschrittenen Lebensalter zurück, der – wie ich meine, nicht von ungefähr wenige Jahre nach der Ausrufung zum Kaiser 1508 im Dom von Trient (also noch auf Reichsboden) und der darauffolgenden bischöflichen Bestätigung – darauf drängte, diese nunmehr gottgewollte Position und damit seine „politische“ Propaganda als eine Art dynastisches Vermächtnis anzupacken. Dies verlangte, wie stets völlig unakkordiert mit den pekuniären Mitteln, eine höchst unbescheidene Dimension: Gegenüber Stabius (siehe oben) soll der Kaiser von 130 Büchern gesprochen haben. Das persönlich und vom Kreis der, wenngleich nicht örtlich, um ihn gescharten Humanisten vorangetriebene Vorhaben beginnt mit mehreren Paukenschlägen zugleich.



Albrecht Dürer: *Der große Triumphwagen Kaiser Maximilians I.*,
Stöcke 1 und 2 des Holzschnittwerkes, 1522

Bereits 1502 im *Memorable* erwähnt, zehn Jahre später dank beamteter Notation in Planung, werden 255 Miniaturen (eine 1515 datiert) als Vorbereitung für den *Freydal* angefertigt. Sie fanden, kaum aus künstlerischen, sondern inhaltlich-darstellerischen Gründen, keine Zustimmung des angeblich wütenden Kaisers, den man jedoch zu beruhigen wusste: 1516 ist das Werk mit (fünf überlieferten) Holzschnitten in Arbeit. Abilden wollte man 64 (!) Turnier- und Maskeradenszenen aus Maxens Brautfahrt nach Burgund; sie bilden damit doch nur das – nicht allein fragmentarisch gebliebene – Vorspiel für den noch großartiger angelegten *Theuerdank*.

Dieser entstand 1517 in Nürnberg für Maximilian, „von gotsgnaden Erwoelter Roemischer Kayser zu allen zeiten merer des reichs“. Warum diese Widmung? Zunächst nahm sie die Tridentiner Formel auf, während das Volumen die *aventuren* des Ritters T. und seines Gefährten Ehrenbold auf der Brautfahrt zu Fr. Emreich schildert: die eigene Jugendgeschichte, ausgesponnen als märchenhafte Schilderung ... in einer „Renaissance“ hochmittelalterlicher Heldenepen. Andererseits wird es gestalterisch ein neuer Wurf: Die höfische Crew entwickelte als Alternative zu der in westlichen Ländern bereits üblichen Antiqua eine eigene Typographie, die den Siegeszug der „östlichen“ Fraktur wesentlich mitbegründete. Mit der Schrift richtete man die Erzählung ganz auf die 118 Holzschnitte aus, gegen Ende gar auf die Bildtitel reduziert. Diese Grafiken entgleiten nicht in eine rasch ausgefertigte Hudelei, sondern die sorgfältig gearbeiteten Bilder spiegeln das aktuell in der Malkunst Erreichte – formal mit Schraffurlagen zur Erreichung figuraler und räumlicher Dreidimensionalität sowie motivisch mit begleitenden Hintergrundlandschaften. Durch die Gleichsetzung von Druck und Imagination ähneln sie im Grundsatz den heutigen (beim Friseur zuhauf aufliegenden) Illustrierten und ihrer in Bild und Text erreichten gefühlten Gemeinsamkeit von Erlebnissen. Inhaltlich geht der *Weißkunig* voran, 1517 in Arbeit, aber erst 1775 vollständig ediert. In den nunmehr 251 gesicherten Holzschnitten tritt der Heldenroman gegenüber den Formen von Chronik und Fürstenspiegel zurück: Die Ereignisse umrunden den „alten“ *Weißkunig*, d.i. Friedrich III, sowie den „jungen“ mit Kindheit, Jugend und Herrschaft, insbesondere deren machtvolle Ausübung in den zahlreichen Kriegstaten, endend in der Schacht von Vicenza 1513.

Zwei parallele Großvorhaben rücken den dynastischen Anspruch noch stärker in den Vordergrund:

In der *Ehrenpforte* würden 174 vereinigte Holzschnitte (meist in der *Albertina* erhalten) eine Fläche von 3 Meter Breite und 3,5 Meter Höhe bedecken: Zwei seitliche Ehrentürme bilden die Rahmung zu einer Mischung aus altrömischem Triumphbogen und gotischer Wappenwand; die Evokation kaiserlicher Größe verbindet sich mit genealogischer Breitendimension, die Maximilian aus seinem Geburtsort und stetem Bezugspunkt,



der Hofburg in Wiener Neustadt, nicht nur bestens kannte, sondern wohl auch verinnerlicht hatte. 1512 beauftragt, 1517 dem Kaiser im partiellen Probeabzug als Start vorgelegt, wird posthum noch weitergearbeitet. Stammt der Gesamtentwurf vom Tiroler Hofmaler Jörg Kölderer, so verfertigten bekannte Augsburger Ateliers die einzelnen Holzschnitte.

Der 54 Meter lange, konzeptionell Albrecht Altdorfer zugeschriebene *Triumphzug* seinerseits „rollt“ in einem kolorierten Bilderfries (wiederum in der *Albertina*) in üppig festlicher Wagen-Reihung Jäger und Falkner, Musiker, marschierende Truppen und Turnierreiter, Vorfahren, Siegestrophäen und Kriegsgefangene, erworbene Schätze und selbstverständlich die Familie vor dem staunenden Betrachter auf: Ruhm und Ehre, Glanz und Gloria.

3.4. Malerei

Nicht zuletzt dank der Kunstgeschichte und dem Museumswesen sind uns neuerlich die beauftragten Künstler weit geläufiger; entweder über Signaturen erudierbar oder als Große der Zeit wie Albrecht Altdorfer in Regensburg (in Innerösterreich schon 1508 vom Stift St. Florian beauftragt!) und Albrecht Dürer in Nürnberg (der als Einziger eine Leibreute erhält). Die Aufträge konzentrieren sich ungeachtet einiger Gemälde (wie Altdorfers Regensburger Schlacht Karls d. G. als Vorstufe von Maximilians dortigem Sieg im Bayrischen Erbfolgekrieg) nicht von ungefähr auf Bildnisse. Die Gattung, ein gutes halbes Jahrhundert zuvor wie so vieles in Italien und Flandern zu hoher Blüte entwickelt, besaß für Menschen, die sich als mächtig oder wichtig erachteten, erhebliche Vorteile: die Evokation der erreichten Stellung und das Zeugnis der persönlichen Statur. Das Kunsthistorische Museum in Wien bietet ein



breites und wesentliches Anschauungsmaterial, das belegt, in welchem Maß gerade wegen der unleugbaren habsburgischen Züge mit schmalen Gesicht, ausgeprägter scharfer Nase und etwas wulstigen Lippen auch in diesem Medium eine Stilisierung unabdingbar war. Zunächst setzt der aus Memmingen kommende Bernhard Strigel nach 1500/1510 den ersten, durchaus im Gewohnten bleibenden Maßstab: Ob im ritterlichen Harnisch des Herrschers, ob im weiten Gewand des Privatmanns, es dominiert – trotz des „üblichen“ Fens-
terausschnitts und ungeachtet aller malerischer Qualitäten – stets die Repräsentation der hoheitsvollen Rolle über das Individuelle: wirkungsvoll mit weit ausgerichtetem Blick und strenger Haltung, wie auch im „Familienbild“ anlässlich der dynastisch wichtigen Doppelhochzeit 1515. Eine nur scheinbar gleiche Note setzt der Mailänder Ambrogio de Predis 1502. Die strenge Profilansicht der Büste wird hier aber vor eine einfarbig dunkle Fläche gesetzt. Die Folge ist eine starke Ausprägung der Züge, in der malerisch gemilderten Schärfe zugleich individuell personalisiert wie medaillengleich verallgemeinert: Hier steht der Renaissancefürst vor uns.

Ganz anders fasst der Niederländer Joos van Cleve 1508/09 das Halbprofil: Maximilian erscheint fast jugendlich frisch in weich gehaltenen hellen Tönen mit graziöser Nelke in der Hand: ein Sympathieträger ohne Allüren.

Eine vierte Möglichkeit schuf nach Maximilians Tod ab 1519 Albrecht Dürer in mehreren technischen Versionen und Fassungen bezüglich Attributen und Inschriften, ausgehend von einer Porträtzeichnung *al vivo* ein Jahr zuvor in einem Augsburger Zimmer. Dürer gelingt es grandios, psychologisch in das Wesen Maximilians einzudringen, und stellt uns den Fürsten (einmal gar als „Divus“ bezeichnet) und den Menschen in einem überzeugend vor: Die Mehrdeutigkeit scheint hier, bei allem Verlangen des Porträtierten nach Selbstoptimierung in dem nach außen getragenen Habitus, im zutiefst Persönlichen aufgehoben – und weist letztlich über den Dargestellten allein hinaus: Kein weiteres Mal wurde der Nachruhm des Kaisers gleichermaßen gültig gedeutet.

4. Viel Symbolik auch rund um Maximilians Tod

Der multimediale Gedanke wie auch die Inanspruchnahme des Besten zeigt sich schließlich auch in der Gestaltung des eigenen Grabmals, das, bei Weitem nicht als das einzige der Gattung, erst einige Jahrzehnte posthum in der Innsbrucker Hofkirche fertiggestellt wurde. Mit ihm kommen wir zum einen auf die Genealogie und zum anderen auf den Bronzeguss zurück. Es war Maximilian, der die *Schwarzen Mander*, seine faktischen oder sagenhaften Vorfäter, in Auftrag gab. Überschriften ließe sich das im Monumentalen wiederum vom

Westen Übernommene durchaus mit der Schrift auf einem „Strigelschen“ Harnisch: „(Si Deus pro nobis) Quis contra nos“.

Vor diesem wahrhaft monumentalen Denkmal stehend, erinnere ich mich allerdings insgeheim des bemerkenswerten Abscheidens (wie das hieß) Maximilians, das merkwürdig kontrastiert mit seinem repräsentativen Lebensstil. Gegen Ende seines Lebens, erkrankt an Gelbsucht und Darmkrebs, führte er auf seinen Reisen stets Sarg und Totenhemd mit sich. Seiner letzten Stunden gewiss, eröffnete er in Wels seinem Beichtvater seinen letzten Wunsch: nicht nur das Auslösen frommer Stiftungen, sondern überdies, dass man seinem Leichnam die Haare scheren, die Zähne ausreißen und seinen Leichnam geißeln solle. Der Tote wird überdies als Brustbild von einem Anonymus in seiner Vergänglichkeit bildlich festgehalten. Ein einfaches Begräbnis unter den Altarstufen der Georgs(!)-Kirche seines Geburtsorts rundet die Vorstellungen ab. So stellt sich (doch) die Frage: War dieses Vermächtnis, den eigenen Leib betreffend, wiederum eine Inszenierung für die Um- und Nachwelt oder drückt sich darin die Haltung des mittelalterlichen sündhaften Menschen im Angesicht des ewigen Richters aus? Oder beides? Es bleibt auch hier das, was wir erfahren können, ambivalent. Besser als der Versuch, diese Haltung als janusköpfig zu bezeichnen, erscheint mir das italienische „a cavallo“, übersetzt am besten mit „im Sattel“, was heißt: ein Bein hier, ein Bein dort, und unter uns bewegt „es“ sich, wohin auch immer, jedenfalls mit uns. Maximilian schließlich wusste, was er wollte; in den letzten Zeilen des *Weißkunigs* formuliert er ein Szenario, dem er tatkräftig vorgebaut hatte: „„Wer ime [ergo: sich] im leben kain gedechtnus macht, der hat nach seinem tod kain gedechtnus, und demselben menschen wird mit dem glockendon vergessen.“

Verwendet wurden für den Essay zahlreiche wissenschaftliche Aufsätze (darunter eine digitalisierte Arbeit zur Triumphpforte aus der Universität Graz), Ausstellungskatalogs-/Museums-/Sammlungs-Websites (namentlich der Albertina). Ich möchte jedoch darauf hinweisen, dass die (be-)wertenden Rückschlüsse in meiner Verantwortung liegen.

Martin Stankowski, geb. 1950, Bürger von St. Margrethen SG (Schweiz), aufgewachsen in einem Journalistenhaushalt in Rom, studierte Kunstwissenschaft und allgemeine Geschichte in Wien und Basel. Er arbeitete vorerst in Wien als wissenschaftlicher Assistent, danach rund zwei Jahrzehnte in der praktischen Denkmalpflege in Bayerisch-Schwaben und in Bern. Zwischen 1996 und 2015 betrieb er selbständig ein Büro für Altbau- und Kulturberatung. Seit rund zehn Jahren schreibt er Erzählungen, Novellen (3 Bde.), Essays und Buchbesprechungen. Der Roman *Die geöffnete Tür* – eine Erzählung aus der Reformationszeit – wurde vom Wagner Verlag, Linz, 2017 neu aufgelegt. Kontakt: www.stankowski.info.