https://doi.org/10.20378/irb-53983

Christopher Retsch

1504 oder 1514?
Das Gemälde einer Landsknechtsschlacht mit dem Monogramm AA in Würzburg und Albrecht Altdorfer

Das Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg befindet sich im Südflügel der Würzburger Residenz. In ihm hängt ein Tafelgemälde mit einer Schlachtdarstellung in einer Landschaft mit See und hohem Gebirge (Abb. 1).[1] Im Vordergrund kämpfen zwei Heere aus *Fußknechten* beziehungsweise *Landsknechten*[2] gegeneinander (Abb. 2 und 3). Den Mittelgrund bildet eine Wasserfläche, auf der sich ein Boot mit weiteren *Kriegsknechten* befindet, während am anderen Ufer zwei Gruppen von *Reisigen*[3] aufeinandertreffen. Dahinter folgt eine zunächst hügelige, dann in ein hohes Gebirge übergehende Landschaft, in der sich in einem nur teilweise einsehbaren Tal eine Ansiedlung befindet – vermutlich eine kleine Stadt mit in den

1 Monogrammist AA oder Albrecht Altdorfer (?), Landsknechtsschlacht, 1504, Öl auf Holz, H.: 109 cm, B.: 126,5 cm, Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Inv.-Nr. F 512 (K 164).

2 Monogrammist AA oder Albrecht Altdorfer (?), Landsknechtsschlacht, 1504, Detail.

3 Monogrammist AA oder Albrecht Altdorfer (?), Landsknechtsschlacht, 1504, Detail.

Stadtmauerring integrierter Burg oder eine größere Burg mit zugehörigem Dorf. Da die Fußkämpfer im Vordergrund aufgrund ihrer überwiegend bunt gemusterten und teilweise auch geschlitzten Kleidung als *Landsknechte* (und nicht etwa als städtisches Aufgebot[4]) identifiziert werden, trägt das Gemälde den schlichten Namen ‚Landsknechtsschlacht'. Der Maler ist trotz einiger Identifizierungsversuche bis heute unbekannt geblieben und wird daher nach diesem Gemälde ‚Meister der Würzburger Schlacht' genannt.[5]

Zur Einordnung des Gemäldes dient vor allem eine am linken Rand befindliche Datierung. Die auf einer Schriftrolle an einem Baumstamm befindliche Zahl wurde bisher, wenn auch gelegentlich mit Vorbehalten, als 1514 gelesen (Abb. 13).[6] Nur von wenigen Autoren wurde auch das rechts im Getümmel der *Landsknechte* versteckte Monogramm beachtet, das sich als zwei große As über- und unterhalb eines Andreaskreuzes lesen lässt (Abb. 18).[7]

Gegen diese bisherige Datierung gibt es jedoch zwei gewichtige Gründe. Zum einen befindet sich die Jahreszahl genau über einer Stoßfuge der horizontalen Bretter der Tafel, so dass diese aufgrund von geringfügigem Materialverlust nicht mehr vollständig lesbar ist. Zum anderen ist aus realienkundlicher Sicht festzustellen, dass alle dargestellten Kleidungsstücke, Rüstungsteile und Waffen in das Jahrzehnt von 1500 bis 1510 einzuordnen sind, wohingegen sich keinerlei modische und technische Neuerungen des darauffolgenden Jahrzehnts feststellen lassen.

Die Kleidung, Rüstungsteile und Waffen

Zuerst sei hier auf das Letztgenannte eingegangen, die realienkundliche Datierung des Gemäldes.[8] Eine solche kann naturgemäß keine jahrgenaue Datierung ermöglichen, sondern nur einen groben Anhaltspunkt zur zeitlichen Einordnung eines Kunstwerkes ergeben. Zudem ergibt sich daraus zumeist nur ein terminus post quem. Modische und technische Entwicklungen hinsichtlich Kleidung, Rüstung und Bewaffnung sind

4 Nach etwa 1510 waren *Hosen* mit großen waagrechten, sichelförmigen Schlitzen auf den Oberschenkeln, frühe ‚Riefelharnische' (die ‚Riefel' hier auf der ‚Brustplatte' und an den ‚Schultern' sichtbar) und Schwerter mit 8-förmigen ‚Parierstangen' in Mode. Albrecht Altdorfer und Werkstatt, Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians. Feder in Dunkelbraun, Pinsel, Aquarell und Deckfarbe, Goldhöhung auf Pergament. 1512–1515, Ausschnitt aus Blatt 50, Triumphwagen mit Städten und Schlössern, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25206, Detail.

im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit oft auf ein Jahrzehnt genau (gelegentlich sogar auf kürzere Zeiträume) in ihrem Aufkommen feststellbar. Allerdings ist einerseits meistens unbekannt, wie lange sich diese Objekte im Gebrauch befanden (wie lange sie also als aktuell galten)[9] und andererseits haben Künstler des Öfteren auch auf ältere Vorlagen zurückgegriffen. Daher finden sich in vielen Kunstwerken ältere modische Elemente auch noch Jahrzehnte nach ihrer eigentlichen Verwendungszeit, ohne dass damit eine künstlerische Absicht verbunden wäre. Einen klaren terminus ante quem kann daher das Fehlen neuerer modischer und technischer Elemente im Normalfall nicht liefern.

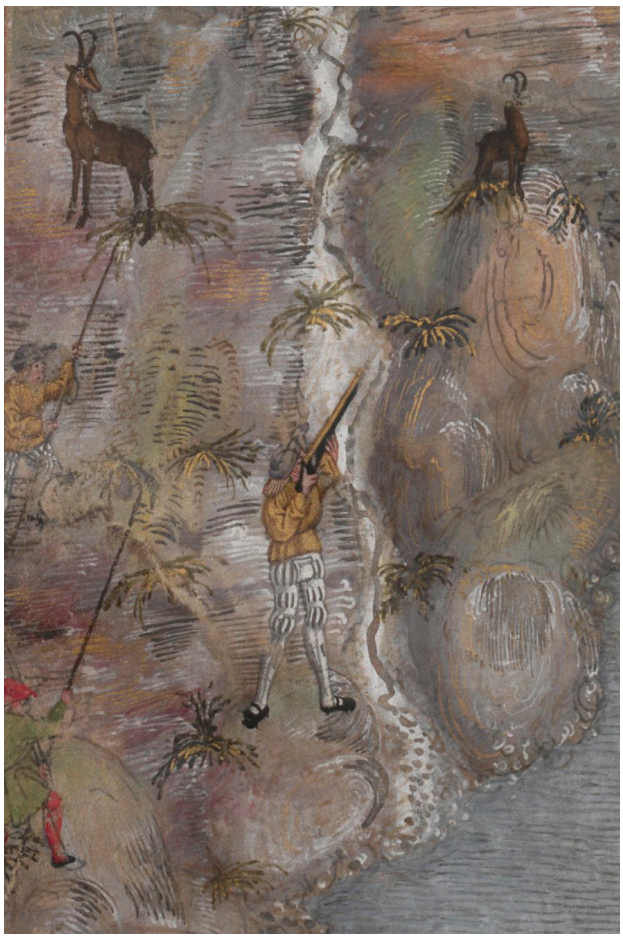
Letztere Feststellung muss aber nicht unbedingt gelten, wenn es sich um extrem figurenreiche Darstellungen handelt. Bei solchen kann das Fehlen neuerer modischer und technischer Elemente durchaus auch ein Hinweis auf einen terminus ante quem sein. Es scheint nämlich nicht plausibel, dass ein Künstler in solchen figurenreichen Kunstwerken (unbewusst) jegliche modische Neuerung vermieden hätte. Selbst bei einer bewussten Verortung einer Handlung in der Vergangenheit mittels altmodischer oder antikisierender Kleidung, Rüstung oder Bewaffnung sind in figurenreichen Kunstwerken auch immer wieder aktuellste modische und technische Elemente eingeflossen.[10] Eine bewusste Verortung einer Handlung in einer nur um zehn Jahre zurückliegenden Vergangenheit mittels modischer und technischer Details der Kleidung, Rüstung und Bewaffnung ist aus der Zeit des frühen 16. Jahrhunderts bislang vollkommen unbekannt.

Das Würzburger Tafelgemälde wurde bisher auf 1514 datiert und die Kleidung als der damaligen Mode entsprechend angesehen. So steht etwa bei Georg Martin Richter: „An der Echtheit der Jahreszahl zu zweifeln, liegt kein genügender Grund vor. Es kommen einige ältere Harnischtypen vor, doch daneben sieht man modische Formen vom Anfang des XVI. Jahrhunderts.“[11] Sollte das Gemälde aus dem Jahr 1514 stammen, wären dementsprechend die typischen Modeelemente des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu erwarten, wie man sie beispielsweise im 1512–1515 gemalten Triumphzug Kaiser Maximilians I. (1459–1519) von Albrecht Altdorfer (um 1480–1538) und seiner Werkstatt[12] oder in den Vorzeichnungen und Holzschnitten zu Maximilians *Weißkunig* von etwa 1513–1516[13] findet. Dies wären zum Beispiel frühe ‚Riefelharnische‘,[14] Schwerter (vor allem ‚Katzbalger‘) mit nahezu 8-förmig gebogenen *Kreuzen*/‚Parierstangen‘[15] oder *Hosen* mit weit hervortretenden Schlitzungen, insbesondere mit einem Schlitzmuster, aus großen, sichelförmigen, horizontalen Schlitzen auf den Oberschenkeln, oft zusätzlich

5 Eine der frühesten Abbildungen einer am Oberschenkel geschlitzten *Hose* von 1496. Unbekannter Künstler, Holzschnitt mit dem Martyrium des heiligen Meinrad von Einsiedeln († 861), in: Albrecht von Bonstetten (Autor), Sebastian Brant (Hrsg.), Paſſio ſancti Meynrhadi martyris et heremite, Basel (Michael Furter) 1496 (=GW M29714), fol. 7v, Basel, Universitätsbibliothek, FN VI 4e.

begleitet von vielen kleinen, senkrechten oder diagonalen Schlitzen (Abb. 4).[16] Allerdings ist keine einzige dieser für eine Datierung in das Jahr 1514 zu erwartenden Neuerungen auf dem Gemälde zu finden. Vielmehr entsprechen alle modischen und technischen Elemente einem etwa zehn Jahre älteren Zeitpunkt. Wie weiter unten ausgeführt, ist die Jahreszahl am linken Bildrand als *1504* aufzulösen. Für dieses Jahr sind die abgebildeten Kleidungsstücke, Rüstungsteile und Waffen zwar moderner als auf manch anderen Kunstwerken desselben Jahres,[17] doch lassen sich auch die modisch neuesten auf dem Gemälde vorhandenen Entwicklungen in anderen zuverlässig datierten Kunstwerken derselben Zeit nachweisen. Dies zeigt somit, dass die Darstellung der *Landsknechte* und *Reisigen* den aktuellsten Moden des Jahres 1504 folgt.

Zu den modisch aktuellsten Kleidungsstücken gehören auf dem Würzburger Tafelgemälde insbesondere die *Hosen*. Dies zeigen einerseits die gemusterten sowie die kurzen Hosenbeine,[18] vor allem aber deren Schlitzungen (Abb. 2 und 3). Zwar war geschlitzte Kleidung schon ab der Mitte des 15. Jahrhunderts bekannt, doch betraf dies zunächst nur die *Röcke* der Männer, ab den späten 1470er Jahren dann auch deren *Wämser*.[19] Geschlitzte *Hosen* scheinen hingegen erst



6 Eine frühe Abbildung von *Hosen* mit Schlitzen an den Knien. Wolfgang Hohenleitner (Schreiber), wohl Jörg Kölderer (Maler), Tiroler Fischereibuch, 1504, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7962, fol. 3v, Detail.

7 Eine der ältesten Abbildungen von Hosenbändern an den Knien in Kombination mit einteiligen, das Gesäß umschließenden *Hosen*. Hans Baldung gen. Grien, Fahnenträger, Federzeichnung, 1504, Bremen, Kunsthalle, Inv.-Nr. 99-1981/246.

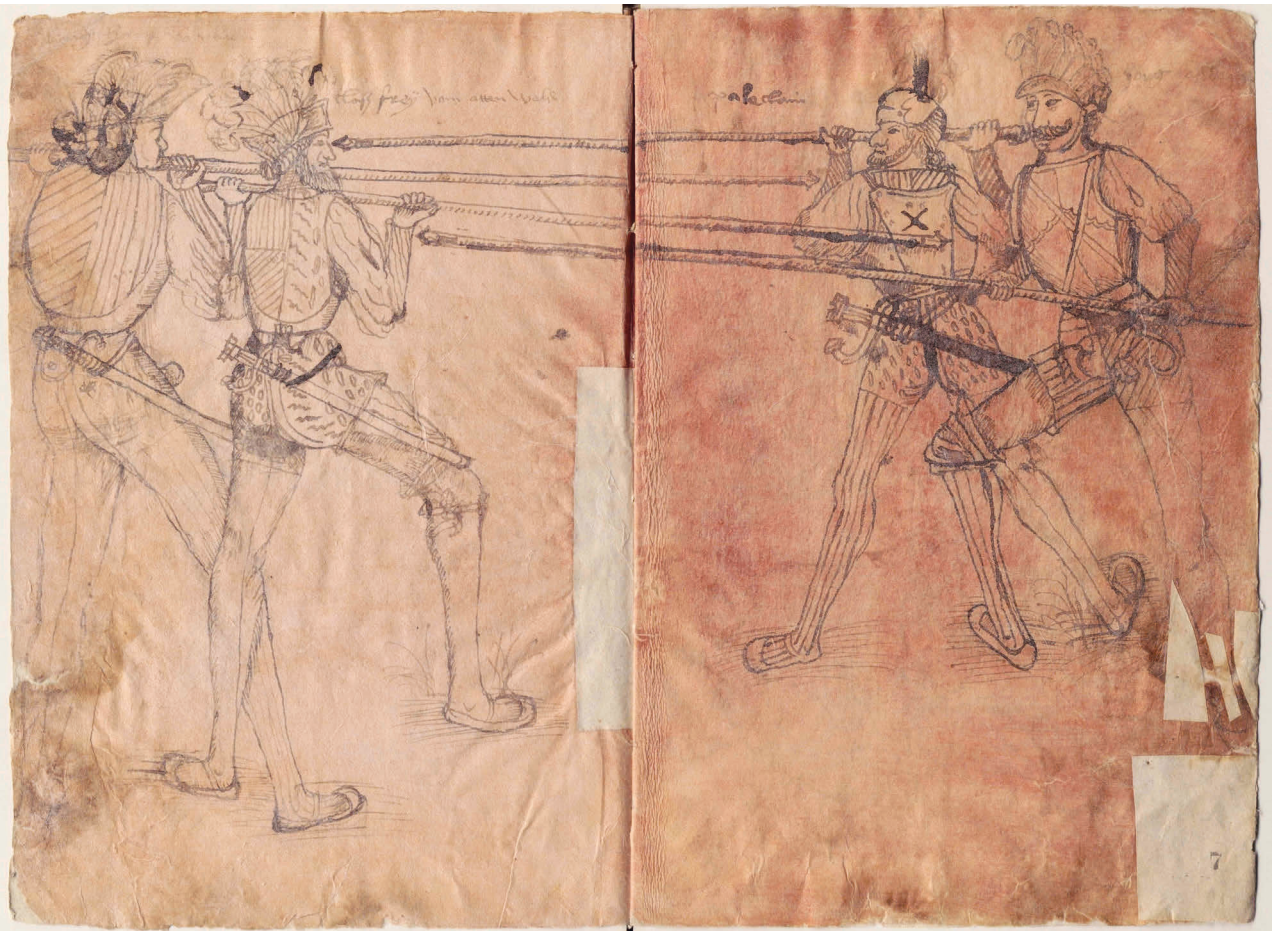
ab etwa der Mitte der 1490er Jahre getragen worden zu sein. Eine der frühesten Abbildungen einer solchen zeigt ein Holzschnitt in einer 1496 in Basel gedruckten Lebensbeschreibung des heiligen Meinrad von Einsiedeln († 861). Der Einsiedler wird vor seiner Kapelle von zwei Räubern mit Keulen erschlagen, von denen einer eine *Hose* mit sieben kleinen, länglichen Schlitzen auf dem linken Oberschenkel trägt (Abb. 5).[20] Die ältesten Abbildungen zeigen Schlitzmuster lediglich auf den Oberschenkeln, ab etwa 1502 konnten dann auch an den Knien Schlitze vorkommen, so wie sie auf dem Würzburger Gemälde der Reiter mit *Helmbarte* im Vordergrund trägt (Abb. 3).[21] *Hosen*, deren Schlitzmuster sich über beide Oberschenkel einschließlich der Knie erstrecken, finden sich zum Beispiel im 1504 angefertigten Tiroler Fischereibuch für Maximilian I. (1459–1519). Darin zeigt eine ganzseitige Miniatur den Achensee in Tirol. Am linken Bildrand ist ein Jäger bei der Gamsjagd zu sehen, der weiße *Hosen* mit drei Reihen senkrechter Schlitze auf Oberschenkeln und Knien trägt (Abb. 6).[22] Einige der *Landsknechte* im Würzburger Gemälde tragen an den Knien zudem Hosenbänder aus Stoffstreifen (Abb. 2 und 3). Diese wurden ursprünglich aus praktischen Gründen in Kombination mit getrennten Hosenbeinen (‚Beinlingen') getragen. So konnten die Hosenbeine an der Hüfte gelöst, bis zu den Knien herabgerollt und somit die Oberschenkel entblößt werden.[23] Als in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die Hosenbeine im Bereich der Oberschenkel getrennt werden konnten, hatten die Hosenbänder dann die unteren Hälften der Hosenbeine am Knie zu halten. An einteiligen, die Hüfte komplett umfassenden *Hosen* mit langen Hosenbeinen[24] kam ihnen jedoch keine praktische, sondern lediglich eine modische Funktion zu. Eine der ältesten Abbildungen nördlich der Alpen, die derartige Bänder an einer unzweifelhaft einteiligen *Hose* mit langen Hosenbeinen zeigt, stammt von Hans Baldung genannt Grien (1484/1485–1545) und ist inschriftlich auf das Jahr *1504* datiert (Abb. 7).[25]

8 Hans Burgkmair d. Ä. (?), Holzschnitt zum Flugblatt *Die behemſch ſchlacht*, 1504, München, Bayerische Staatsbibliothek, Einbl. I,13.

9 Die *Reisigen* tragen neben *Schallern* vermutlich Helme des Typs ‚Armet' und ‚Deutscher Visierhelm'. Monogrammist AA oder Albrecht Altdorfer (?), Landsknechtsschlacht, 1504, Detail.

10 Unbekannter Nürnberger Maler, Schlacht im Walde 1502 bei Nürnberg, Wasserfarben auf Leinwand, 1502, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 579.

11 Die *Reisigen* tragen zum Teil *Schallern*, zum anderen Teil jedoch Helme mit eher kugeligen Kalotten, die teilweise sogar an ‚Kolbenturnierhelme' und ‚Stechhelme' erinnern. Unbekannter Nürnberger Maler, Schlacht im Walde 1502 bei Nürnberg, Detail.



12 Diese Zeichnung zeigt vier *Landsknechte* im Landshuter Erbfolgekrieg (*Bayerischer Krieg*) von 1504. Der *Landsknecht* in Rückansicht (zweiter von rechts) trägt eine ‚Rückenplatte' (wohl Rücken-Goll-Typ-I) aus drei miteinander vernieteten Teilen. Paul Dolnstein, sogenanntes Kriegstagebuch beziehungsweise Skizzenbuch, Zeichnung 11, Weimar, Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Reg. S (Bau- und Artillerieangelegenheiten) fol. 460 Nr. 6, fol. 6v–7r.

Neben den *Hosen* entsprechen auch die auf dem Würzburger Gemälde dargestellten *Röcke* dem Stand der Mode um 1500. Zum einen sind mehrere ‚wamsartige' *Röcke* abgebildet, erkennbar vor allem an den knappen ‚Stehfalten' über dem Gesäß.[26] Bei diesen wurden (wie auch häufig bei den gleichzeitigen *Wämsern*) die Vorder- sowie die Rückseiten bis fast zur Taille halbrund ausgeschnitten und ein zumeist gemustertes *Brusttuch* beziehungsweise Rückenteil eingesetzt (Abb. 3). Modisch noch aktueller sind die um 1504 aufgekommenen *Röcke* ohne derartige Einsätze, jedoch mit ausgeprägten, die Hüfte kreisrund umhüllenden Rockschößen (Abb. 2 und 3). Diese Rockteile wurden in zahlreiche Falten gelegt an der Taillennaht angesetzt, wobei sich die Falten oberhalb der Taillennaht jedoch nicht fortsetzten. Eine frühe Abbildung derartiger *Röcke* mit reich gefalteten Rockteilen zeigt der Holzschnitt der Böhmischen Schlacht von 1504 an mehreren *Fußknechten* (Abb. 8).[27]

Auch die abgebildeten Rüstungsteile entsprechen dem technischen und modischen Entwicklungsstand um 1504. So tragen die meisten *Reisigen* am jenseitigen Ufer anscheinend keine *Schallern*[28] mit den typischen in den Nacken reichenden ‚Nackenschirmen', sondern Helme mit tendenziell kugelförmigen Kalotten (Abb. 9). Um 1500 wurde die im deutschsprachigen Raum beliebte *Schaller* mit langem ‚Nackenschirm' allmählich von einer Variante dieses Helms mit eher kugelförmiger Kalotte und größerem *Visier*,[29] sowie vom ‚Deutschen Visierhelm' und vom aus Italien stammenden ‚Armet' abgelöst.[30] Auf der nürnbergischen Darstellung der Schlacht im Walde von 1502 herrscht bei den *Reisigen* noch die *Schaller* vor, wenn auch schon ebenfalls Helme dargestellt sind, die denen des Würzburger Gemäldes stark ähneln (Abb. 10 und 11).[31] Auf dem bereits genannten Holzschnitt der *behemſch ſchlacht* von 1504 überwiegen bei der Reiterei hingegen Helme des Typs ‚Armet', eventuell auch des Typs ‚Deutscher Visierhelm' (Abb. 8).

In der Vordergrund-Mitte des Würzburger Schlachtengemäldes ist ein *Landsknecht* mit weißer Kopfbedeckung in Rückansicht zu sehen. Vor ihm kämpft ein gelb gekleideter *Landsknecht* gegen einen am Boden liegenden Gegner (Abb. 2). Beide tragen ‚Rückenplatten', die hauptsächlich aus drei senkrechten Segmenten bestehen, wobei das größere, mittlere Segment sich annähernd trapezförmig zur Taille hin verjüngt. Derartige dreiteilige ‚Rückenplatten' wurden ungefähr ab den 1490er Jahren hergestellt[32] und finden sich beispielsweise in den zwischen 1491 und 1504 entstandenen Zeichnungen Paul Dolnsteins (erwähnt 1491–1513) (Abb. 12)[33] sowie in Albrecht Dürers (1471–1528) Grüner Passion von 1504 an einem *Schergen* beziehungsweise *Landsknecht* in der Ecce-homo-Szene abgebildet.[34]

Die Jahreszahl

Den linken Bildrand des Gemäldes begrenzt ein Baum, an dessen mächtigem Stamm sich eine Schriftrolle mit einer Jahreszahl befindet. Diese Zahl wurde bisher, wenn auch gelegentlich mit Vorbehalten,[35] als „1514" gelesen. Da jedoch die Zahl genau auf einer Stoßfuge zwischen den horizontalen Brettern der Tafel geschrieben steht, kam es mit der Zeit zu geringen Materialverlusten der Farbschicht, so dass vor allem die dritte Ziffer nur noch in Resten erhalten ist, aber auch der vierten Ziffer geringfügige Teile im oberen Bereich fehlen (Abb. 13). Zwischen den Zahlen sind im damals üblichen Stil Punkte gesetzt, die jedoch keiner regelmäßigen Anordnung folgen. Zur Identifizierung als 1514 haben sicherlich die noch vorhandenen beiden Striche der dritten Ziffer geführt, die eine obere Ecke dieser Ziffer bilden. Ein darunter befindlicher dunkler Farbpunkt wurde offenbar als noch vorhandener Rest des Schaftes einer 1 gedeutet. Somit ergäbe sich inklusive der Punkte die Lesung „·1·514". Jedoch kann es sich bei der erhalten gebliebenen oberen Ecke der dritten Ziffer nicht nur um den Rest einer 1 handeln, sondern ebenso gut um den Rest einer 0. Im frühen 16. Jahrhundert war es durchaus üblich, die Ziffer 0 in eckigen Formen zu schreiben. Weiterhin konnte die 0 auch kleiner und höhergestellt als die übrigen Ziffern sein (Abb. 14).[36] Daher ist es möglich, den Rest der dritten Zahl als *0* zu lesen. Dies wird dadurch unterstützt, dass der vermeintliche Rest des Schaftes einer 1 deutlich dicker ausfällt als die Linien der Ziffern. Er entspricht in seiner Größe in etwa den beiden anderen Punkten und ist daher ebenfalls als Punkt zu lesen. Somit ergibt sich folgende Lesart: $\cdot 1 \cdot 5^{0} \cdot 4$.

13 Die Jahreszahl $\cdot 1 \cdot 5^{0} \cdot 4$ auf einer Schriftrolle am linken Bildrand. Monogrammist AA oder Albrecht Altdorfer (?), Landsknechtsschlacht, 1504, Detail.

14 Die Jahreszahl $\cdot 15^{0}5 \cdot$ mit einer eckigen, hochgestellten *0*. Sterzing, Kirche Unsere Liebe Frau im Moos, Stifterinschrift am zweiten freistehenden Pfeiler von Osten der südlichen Pfeilerreihe.

15 Am linken, beschnittenen Bildrand sind noch die Ziffern *504* zu lesen. Albrecht Altdorfer, Landschaft mit Liebespaar, Federzeichnung, 1504, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 2671, Detail.

16 Albrecht Altdorfer, Allegorische Gestalt, Kupferstich, 1506, Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. WA1863.2782.

17 Albrecht Altdorfer, Die Versuchung der zwei Einsiedler, Kupferstich, 1506, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

Derartige Jahreszahlen mit einer kleinen, höhergestellten, eckigen 0 sowie einer unregelmäßigen Verteilung der Punkte finden sich mehrfach auch auf Zeichnungen, Kupferstichen und Gemälden Albrecht Altdorfers. Hier ist zum Beispiel eine seiner frühesten Zeichnungen mit einem Liebespaar aus dem Jahr 1504 zu nennen (Abb. 15),[37] der Kupferstich ‚Allegorische Gestalt' mit der Jahreszahl *1·5⁰·6* (Abb. 16)[38] oder der Kupferstich ‚Die Versuchung der zwei Einsiedler' mit der Datierung *1·5⁰·6·* (Abb. 17).[39]

Das Monogramm

Relativ versteckt im Getümmel der *Landsknechte* befindet sich ein Monogramm (Abb. 18).[40] Es ist im Winkel zwischen Arm und Brust des Reiters mit *Helmbarte* auszumachen und scheint möglicherweise als Verzierung auf einem Hosenbein eines ansonsten vom Reiter verdeckten *Landsknechts* gedacht zu sein. Es stellt sich als zwei große As ober- und unterhalb eines Andreaskreuzes dar, würde also das Monogramm *AA* ergeben. Das obere A ist teilweise vom Reiter verdeckt, das untere A hat in seinem oberen Querbalken vermutlich einen geringfügigen Verlust der Malschicht erlitten.[41] Vorstellbar wäre auch die Möglichkeit, das Andreaskreuz als Buchstabe X zu lesen. Dagegen spricht jedoch, dass erstens keine um 1504 gängigen Vornamen mit diesem Buchstaben beginnen, und zweitens, dass auch andere zeitgenössische Künstler ihr Monogramm mit einem Andreaskreuz kombinierten. Hier wäre beispielsweise der Monogrammist NV oder VN (Meister des Apostels Simon) zu nennen, dessen ligiertes Monogramm über einem Andreaskreuz mitsamt den burgundischen Feuereisen steht.[42] Zeitgleich zum Würzburger Gemälde ist die Druckermarke des Straßburger Druckers Martin Flach des Jüngeren († 1539). Dieser platzierte seine Initialen ab 1501 rechts und links eines Andreaskreuzes (Abb. 19).[43] Möglicherweise wiederholt(e) sich das Monogramm des Würzburger Gemäldes nochmals in unmittelbarer Nähe auch auf der Schwertscheide des Reiters. Dort ist heute noch ein *A* zu erkennen, zwei mögliche weitere Buchstaben oder Zeichen sind jedoch nur noch zu erahnen.

Bisher konnte das Monogramm AA nicht aufgelöst werden. Mit den im Umfeld der Totenbildnisse Kaiser Maximilians vorhandenen Monogrammen *·A·A·*[44] ist es nicht identisch.[45] Ebenfalls nicht identisch ist es mit dem bekannten Monogramm von Albrecht Altdorfer, auch wenn beim Ankauf des Würzburger Gemäldes das Monogramm mit eben diesem Künstler identifiziert wurde.[46]

18 Das Monogramm AA in Form zweier großer As ober- und unterhalb eines Andreaskreuzes. Monogrammist AA oder Albrecht Altdorfer (?), Landsknechtsschlacht, 1504, Detail.

19 Die Druckermarke von Martin Flach zeigt unter anderem seine Initialen rechts und links eines Andreaskreuzes. Aegidius Romanus, Caſtigatoriu[m] Egidii de Roma in corruptoriu[m] librorum ſancti Thome de Aquino a quoda[m] emulo depravatorum, Straßburg (Martin Flach) 1501 (= VD 16 A 317), S. 175, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 P.lat. 9 t.

Durch die Datierung auf das Jahr 1504 anstatt 1514 ergibt sich jedoch ein neuer Kontext. Zum einen erhält das Gemälde dadurch in der Geschichte der großformatigen Schlachtengemälde einen noch prominenteren Platz als es bisher schon eingenommen hatte.[47] Zum anderen liegt das Jahr 1504 vor Albrecht Altdorfers ältesten bekannten Werken, die sowohl inschriftlich mit einer Jahreszahl datiert als auch mit seinem vertrauten Monogramm versehen sind. Diese stammen erst aus dem Jahr 1506.[48] Daher würde das andersartige Monogramm des Würzburger Gemäldes nicht mehr zwingend gegen Albrecht Altdorfers Urheberschaft sprechen. Schließlich ist auch von anderen Zeitgenossen ein Wechsel in der Art des Monogramms bekannt. So verwendete Albrecht Dürer in seinen frühen Zeichnungen bis in die Mitte der 1490er Jahre seine Initialen noch nebeneinander stehend.[49] Ebenso Lucas Cranach der Ältere (1472–1553), der zunächst nebeneinander stehende oder ligierte Initialen benutzte, bevor er ab 1508 zu seinem bekannten Signet mit der geflügelten Schlange wechselte.[50] Es wäre daher durchaus vorstellbar, dass auch Albrecht Altdorfer nicht von vornherein sein bekanntes AA-Monogramm aus den zwei ineinander stehenden As verwendete, sondern sein Frühwerk eine andersartige Signatur aufweisen könnte.[51]

Allerdings sind diese ersten Befunde für eine Zuschreibung der Landsknechtsschlacht des Würzburger Martin von Wagner Museums an Albrecht Altdorfer noch nicht ausreichend. Sie eröffnen lediglich eine Möglichkeit, die zukünftig stilistisch zu diskutieren wäre und eventuell durch technologische Untersuchungen (dendrochronologische Datierung der Holztafel, Vorzeichnungen unter der Malschicht) überprüft und gegebenenfalls bestätigt werden könnte. Sollte sich dabei jedoch die bisherige Datierung in das Jahr 1514 auch dendrochronologisch erhärten, wäre hingegen der äußerst interessanten Frage nachzugehen, was der (dann weiterhin unbekannte) Künstler mit einer derart exakten Wiedergabe von etwa einem Jahrzehnt zurückliegenden Ausprägungen der Kleidung, Rüstung und Bewaffnung überhaupt bezwecken wollte. Dies wäre im frühen 16. Jahrhundert für eine derart figurenreiche Darstellung ein Fall ohne jede Parallele.

Motiv, Vorbilder und Nachwirkung

Bisher ist ungeklärt, welche Schlacht oder Kampfhandlung das Gemälde darstellen soll. Aufgrund des Fehlens altmodischer oder antikisierender Ausstattungselemente wurde, wenn auch nicht zwingend, darauf geschlossen, dass es sich um ein zeitgenössisches Ereignis handeln müsse. Die Topografie aus einem See

20 Einem *Fußknecht* wird mit einem *Langspieß* in die Kehle gestochen; dieses Motiv wurde im Würzburger Gemälde übernommen. Monogrammist PW von Köln (Monogrammist PPW), Der Schweizerkrieg, Kupferstich, um 1500, Detail.

21 Reiter mit *Helmbarte*. Pferd und Bewaffnung erinnern an den Reiter des Würzburger Gemäldes. Barthel Beham, Hellebardier zu Pferd, Kupferstich, um 1520, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 39.58.2.

mit dahinter liegender Hügellandschaft und Gebirge lässt zunächst an den Bodensee denken, und somit an ein Ereignis aus dem Schwaben-Schweizerkrieg von 1499.[52] Jedoch scheint keine Schlacht und kein Gefecht aus diesem Krieg am Bodensee bekannt, an dem sowohl mittels Booten *Fußknechte* übersetzten, am Ufer ein Kampf zweier Haufen aus *Fußknechten* stattfand als auch schweizerische sowie schwäbische/maximilianische Reiterei aufeinander trafen.[53] Möglich wäre eventuell auch ein Ereignis aus dem im Jahr der Entstehung des Gemäldes stattgefundenen Landshuter Erbfolgekrieg von 1504. Jedoch scheint auch hier keine Schlacht oder Kampfhandlung mit der Kombination dieser drei Elemente bekannt zu sein. Ein Abgleich mit den Schlachtendarstellungen des *Weißkunigs* erbrachte ebenfalls keine Übereinstimmung mit dem Geschehen auf dem Würzburger Gemälde. Wesentlich erschwert wird die Identifizierung vor allem auch durch das Fehlen der sonst üblichen *Banner* mit erkennbaren heraldischen Motiven.[54] Beide Fußknechtsverbände führen lediglich die taktisch zu bewertenden *Fähnlein*, die den Knechten den Standort ihrer Einheiten (ebenfalls *Fähnlein* genannt) anzeigten. Deren Fahnentücher waren in der Regel lediglich gestreift und bestehen hier anscheinend aus rot-weißen oder rot-gelben Streifen.[55]

Dennoch ergibt sich ein motivischer Zusammenhang mit dem Schwaben-Schweizerkrieg. Im Kampfgetümmel findet sich ein vom Hang herab kämpfender *Fußknecht*, dem ein *Langspieß* in die Kehle gestochen wird und der mit der linken Hand diesen *Spieß* ergreift (Abb. 2). Die gleiche Figur mit dem Stich in die Kehle findet sich auch rechts unten im Vordergrund des großformatigen Kupferstiches zum Schwaben-Schweizerkrieg mit dem Monogramm *P P W* von etwa 1500 (Abb. 20).[56] Daher dürfte der Maler des Würzburger Gemäldes den geringfügig älteren Kupferstich gekannt haben.[57]

Eine ungewöhnliche Figur stellt der schon mehrfach genannte Reiter mit *Helmbarte* im Vordergrund dar, da es sich bei der *Helmbarte* um eine Waffe für den Fußkampf, nicht aber für den Kampf zu Pferd handelte. Der Reiter dürfte daher als *Hauptmann* des neben ihm marschierenden *Fähnleins* oder Inhaber eines anderen Amtes im *Haufen* oder *Fähnlein* zu verstehen sein. Abbildungen berittener Hellebardiere sind selten. Im Werk Albrecht Altdorfers findet sich ein solcher auf

einer 1514 datierten Zeichnung, in der dieser den alttestamentarischen König David darstellen soll.[58] In der Haltung des Pferdes sogar dem Würzburger Gemälde verwandt ist ein Kupferstich Barthel Behams (um 1502–1540) von etwa 1520 mit einem Hellebardier zu Pferd (Abb. 21).[59]

Zeigt sich in dem letztgenannten Kupferstich eventuell eine Übernahme oder zumindest Anlehnung an ein Motiv aus dem Würzburger Gemälde, so beweist ein anderes Tafelgemälde, dass auch nahezu komplette Kopien angefertigt wurden. 2012 wurde im Kölner Auktionshaus Lempertz ein Tafelgemälde des 16. Jahrhunderts versteigert, das den Vordergrund mit dem Kampf der *Landsknechte*, die Wasserfläche mit dem Boot und das dahinter befindliche Reitergefecht getreu kopiert. Der Landschaftshintergrund wurde jedoch ausgetauscht, wie auch am rechten Bildrand ein zweiter Baum als Pendant zum linken Bildrand hinzugefügt wurde.[60] Diese Kopie verdeutlicht, dass das Würzburger Gemälde im 16. Jahrhundert zu den geschätzten und daher vervielfältigten Gemälden gehörte, wie ja auch von vielen anderen Gemälden namhafter Künstler zahlreiche Kopien angefertigt wurden.

1 Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Inv.-Nr. F 512 (K 164), Tafelgemälde aus (vermutlich) sieben horizontalen Brettern, H.: 109 cm, B.: 126,5 cm, erworben vor 1837 durch Professor Franz Joseph Fröhlich (1760–1862), Leiter der Sammlung von 1834 bis 1855. Emil Kieser, Die Sammlung Fröhlich, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 6 (1954), S. 262–275, hier S. 272; Heinrich Ragaller (Bearb.), Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg. Neuere Abteilung. Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen, Würzburg 1969, S. 5f. und 35; Volker Hoffmann und Konrad Koppe (Bearb.), Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg. Gemäldekatalog, Würzburg 1986, S. 7 und 125f., Kat.-Nr. 315.

Den Mitarbeitenden des Martin von Wagner Museums sei hier sehr herzlich gedankt, sowohl für die unkomplizierte Bereitstellung der dem Gemälde zugehörigen Unterlagen als auch für die Möglichkeit selbständig Fotographien anzufertigen.

2 Im Folgenden werden zeitgenössische Bezeichnungen für Personengruppen und Objekte kursiv wiedergegeben, wenn diese Quellenbegriffe sicher oder mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit korrekt zugeordnet werden können. Wenn jedoch Fachbegriffe der Waffenkunde und Kleiderkunde (auch missverständlich als Kostümkunde bezeichnet) sicher oder zumindest mit hoher Wahrscheinlichkeit keine zeitgenössische Bezeichnung der Objekte darstellen, sondern lediglich moderne Fachbegriffe sind, werden diese in einfachen Anführungszeichen wiedergegeben.

Zum hier genannten Begriff *Landsknecht* ist noch hinzuzufügen, dass dieser zwar seit dem späten 15. Jahrhundert verwendet wurde (etwa in Liedern), in den ersten Jahrzehnten in zeitgenössischen archivalischen Quellen (z. B. in Rechnungen etc.) jedoch nur relativ selten Anwendung fand, da dort eher die Begriffe *Fußknechte*, *Kriegsknechte* sowie schlicht *Knechte* genutzt wurden. Siehe hierzu ausführlich Stefan Xenakis, Gewalt und Gemeinschaft. Kriegsknechte um 1500, Paderborn 2015, S. 53–57 und auch Danielle Mead Skjelver, „There I, Paul Dolnstein, saw action." The Sketchbook of a Warrior Artisan in the German Renaissance, Grand Forks 2012, S. 19, Online: https://commons.und.edu/theses/1271/ (05.2021). Ausführlich zur Bezeichnung von Rüstungen und Personen siehe das Kapitel „Rüstungs- und Waffenterminologie der Quellen" in Christopher Retsch, Sprechendes Metall? Die Rüstung als Objekt und Bedeutungsträger in Gesellschaft und Kunst des Spätmittelalters, Typoskript der Dissertation, eingereicht an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 6.5.2020 (im Druck).

3 Der Begriff *Reisiger* bezeichnete einen berittenen Kämpfer in einem mindestens leichten *Harnisch* oder einem *ganzen Harnisch*. Eine Kombination aus Begriff und dazugehöriger Abbildung findet sich beispielsweise in der Handschrift des ‚Heidelberger Schicksalsbuchs' von 1491, in der zwei Reiter in *ganzem Harnisch* beschriftet sind mit *Zwen gerayſig flahen ſich mit einannder* (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 832, fol. 82r).

4 Zur Ausrüstung städtischer Aufgebote siehe Retsch 2020, wie Anm. 2, die Kapitel „Bürgerlicher Rüstungsbesitz" und „Das optische Erscheinungsbild nicht-adliger Rüstungsträger".

5 Das Gemälde wurde bisher in der Literatur hauptsächlich unter zwei Aspekten behandelt. Entweder ging es um die Zuschreibung an einen Künstler und damit um die Einordnung des Gemäldes innerhalb der Kunstgeschichte des frühen 16. Jahrhunderts, oder es wurde wegen der Schlachtdarstellung in einem größeren kunsthistorischen beziehungsweise kulturhistorischen Zusammenhang mit anderen Darstellungen von Gewalt, Krieg und Landsknechten betrachtet oder zumindest erwähnt.

Zur ersteren Gruppe gehören: Georg Martin Richter, Melcher Feselein. Ein Beitrag zur Geschichte der oberdeutschen Kunst im XVI. Jahrhundert (Dissertation), München 1908, S. 28–31; Ernst Buchner, Bemerkungen zum „Historien- und Schlachtenbild" der deutschen Renaissance, in: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, hrsg. v. Ernst Buchner und Karl Feuchtmayr, Augsburg 1924, S. 240–259; Ernst Buchner, Zwei oberdeutsche Meister

der Reformationszeit, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 59. Jahrgang (1925/26), S. 49–54; Ernst Buchner, Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers. Amtlicher Katalog, München 1938, S. 155f. (2. Auflage 1938, S. 157); Karl Oettinger, Der Meister der Würzburger Schlacht, in: Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst 23 (Januar–Juni 1939), S. 89–94; Christopher Retsch, Die Hose vom späten 14. Jahrhundert bis um 1500. Teil 2, in: Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift für Waffen- und Kleidungsgeschichte 58, Heft 2 (2016), S. 111–138, hier S. 113, Anm. 96.

Die zweite Gruppe bilden, neben der schon genannten Arbeit von Ernst Buchner über Historien- und Schlachtengemälde, John Rigby Hale, Artists and Warfare in the Renaissance, New Haven/London 1990, S. 173; Kurt Löcher, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Bestandskatalog. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Stuttgart 1997, S. 346f.; Matthias Rogg, Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten. Ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts (Krieg in der Geschichte, Band 5), Paderborn u. a. 2002, S. 125; Matthias Rogg, Landsknechte. Anmerkungen zur Lebenswirklichkeit von Söldnern im 16. Jahrhundert, in: Militärgeschichte. Zeitschrift für historische Bildung, Heft 2 (2003), S. 8–11; Gerald Dagit, Altdorfers Kriegsdarstellungen und ihre Vorläufer, in: Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur, hrsg. v. Christoph Wagner und Oliver Jehle (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Band 17), Regensburg 2012, S. 284–289, hier S. 288; Christopher Retsch, Der Landshuter Erbfolgekrieg und die Belagerung Brettens 1504, in: Um 1504. Die Kleidung. Grundausstattung, hrsg. v. Maik Ajhinberger u. a., Bretten ^{3}2020, S. 6–8, hier S. 6f.

6 Siehe dazu unten. Die Vorbehalte scheinen eher dahingehend zu sein, dass das Gemälde als noch jünger als 1514 eingeschätzt wird, siehe etwa den Katalogtext einer Auktion bei Lempertz, Köln, in dem das Gemälde auf 1525/1530 datiert wird. https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1002-1/1117-meister-der-wuerzburger-schlacht-nachfolge.html (05.2021), zum dort versteigerten Gemälde siehe unten.

7 Siehe dazu ebenfalls unten.

8 An dieser Stelle soll kurz erwähnt werden, dass diese realienkundliche Einordnung Ausgangspunkt meiner Beschäftigung mit diesem Gemälde war. Meine erste Kenntnis von dem Würzburger Gemälde erhielt ich um 2016 durch einen in einem Online-Forum veröffentlichten Scan mit einer Abbildung eines Gemäldeausschnittes. Diese Abbildung ist beschriftet als „Hans Wertinger: Schlacht in Böhmen“. Wie leider oft üblich, wurde die Abbildung ohne genauere Quellenangaben hochgeladen, so dass ich sie lediglich aufgrund der Darstellung als Abbildung einer Schlacht zwischen 1500 und 1510 abspeicherte. Nachforschungen erbrachten recht schnell, dass die Zuordnung in das Œvre Hans Wertingers falsch war (für Auskünfte hierzu danke ich Matthias Weniger, München). Glücklicherweise konnte mir wenig später Dieter Graf, Stuttgart, mitteilen, aus welcher Publikation der Scan stammt, so dass ich im dortigen Abbildungsverzeichnis den Hinweis auf das Martin von Wagner Museum fand (der Scan stammt aus Hans Stöcklein, Der deutschen Nation Landsknecht, Leipzig 1935, S. 21). Für Diskussionen über die dargestellte Kleidung, Rüstung und Bewaffnung sowie Hinweise und Korrekturen danke ich Moritz Seeburger, Villingendorf.

9 Siehe hierzu Retsch 2020, wie Anm. 2, in den beiden Kapiteln „Das Alter der Rüstungen“ sowie „Die Darstellung altmodischer Rüstungen oder Rüstungsteile“.

10 Siehe hierzu am Beispiel der Rüstungen Retsch 2020, wie Anm. 2, die Kapitel „Die Darstellung altmodischer Rüstungen oder Rüstungsteile“ sowie „Die Darstellung antikisierender Rüstungen oder Rüstungsteile“.

11 Richter 1908, wie Anm. 5, S. 29.

12 Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians. Feder in Dunkelbraun, Pinsel, Aquarell und Deckfarbe, Goldhöhung auf Pergament. 1512–1515. Wien, Albertina, Inv.-Nr. 25205–25263. Siehe dazu Eva Michel, „zu Lob und ewiger Gedechntus“. Albrecht Altdorfers *Triumphzug* für Kaiser Maximilian I., in: Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit (Ausstellungskatalog Albertina Wien), hrsg. v. Eva Michel und Maria Luise Sternath, München u. a. 2012, S. 48–65; Eva Michel, Der *Triumphzug* Kaiser Maximilians I., in: Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur, hrsg. v. Christoph Wagner und Oliver Jehle (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Band 17), Regensburg 2012, S. 108–123; Eva Michel, „Schreib in meinen Triumph zu ainer gedächtnüß“. Kaiser Maximilians Triumphzugprojekt, in: Maximilianus – Die Kunst des Kaisers, hrsg. v. Lukas Madersbacher und Erwin Pokorny (Themenausstellung im Südtiroler Landesmuseum für Kultur- und Landesgeschichte Schloss Tirol), Berlin/München 2019, S. 84–93.

13 Zum *Weißkunig* zuletzt Susann Kretschmar, Die Lust und Geschicklichkeit am Verbessern von Bildern. Maximilians Änderungswünsche zum *Weißkunig*, in: Maximilianus – Die Kunst des Kaisers, hrsg. v. Lukas Madersbacher und Erwin Pokorny (Themenausstellung im Südtiroler Landesmuseum für Kultur- und Landesgeschichte Schloss Tirol), Berlin/München 2019, S. 72–83 und S. 220–235 sowie den Beitrag derselben Autorin in diesem Band.

14 Zu erwarten wären vor allem ‚Riefelharnische‘ mit auf den ‚Brustplatten‘ palmetten- oder fächerförmig angeordneten ‚Riefeln‘. Diese herausgetriebenen Grate oder halbrunden Erhöhungen haben entgegen den älteren ‚Kanneluren‘ zu beiden Seiten der Erhöhung dünne, vertiefte, geschwärzte Streifen. Zudem haben sie meist keinen fließenden Übergang vom niedrigsten zum höchsten Punkt, sondern einen klaren Knick an der Stelle der dunklen Begleitlinien. Die

ältesten erhaltenen Rüstungsteile mit ‚Riefeln' stammen aus den 1490er Jahren/um 1500. Ab etwa 1505 setzte die Verbreitung von Rüstungen mit großflächigem ‚Riefeldekor' zum Beispiel auf ‚Brustplatten' ein. Matthias Goll, Iron Documents. Interdisciplinary studies on the technology of late medieval European plate armour production between 1350 and 1500, (Heidelberg) 2014. Online: http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/17203 (05.2021), S. 80; Ulrich Lehnart, Kleidung und Waffen der Dürerzeit. 1480–1530. Band I. Landsknechte und Reisläufer, Ritter und Reisige, Berlin 2021, S. 133–147. Einer der frühesten erhaltenen ‚Riefelharnische' stammt von um 1505 aus Nürnberg: Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv.-Nr. A 192; Bruno Thomas und Ortwin Gamber, Kunsthistorisches Museum, Wien. Hofjagd- und Rüstkammer. Katalog der Leibrüstkammer. I. Teil. Der Zeitraum von 500 bis 1530 (Führer durch das Kunsthistorische Museum, Nr. 13), Wien 1976, S. 228f.

15 ‚Einhandschwerter' mit den um 1510 aufkommenden 8-förmigen ‚Parierstangen' werden zumeist mit dem Fachbegriff ‚Katzbalger' bezeichnet. Dieser Begriff findet sich in zeitgenössischen Quellen jedoch nur äußerst selten. Mir sind bisher nur Schweizer Nennungen von 1492 bis 1505 bekannt, die sich entweder auf eine spezielle Art von *Scheide* oder wahrscheinlicher auf eine spezielle Trageweise der *Scheide* beziehungsweise Waffe bezogen, sowie Nürnberger Nennungen von 1501 und 1502 und eine Erwähnung aus Breslau von 1511, die eindeutig Waffen meinen. In Nürnberg stritten sich 1501 die Messerschmiede und die Schwertfeger darum, wem die Herstellung der *Katzbalger* zustehen würde. Dies lässt vermuten, dass sich der Begriff auf die ‚Einhandschwerter' mit S-förmigen *Kreuzen*/‚Parierstangen' bezog, da es diese Blankwaffen sowohl mit einem Messergriff als auch mit einem Schwertgriff gab. Ob der Begriff aber auch noch für die jüngeren Varianten mit 8-förmigen ‚Parierstangen' verwendet wurde, muss aufgrund des (bisher) fehlenden Nachweises des Begriffes nach 1511 dahingestellt bleiben. Ausführlich hierzu mit den Zitaten der genannten Quellen: Christopher Retsch, Die Waffen der Heiligen. Ein angelskandinavisches Messer, eine hochmittelalterliche Schwertscheide, ein früher ‚Katzbalger' und weitere Blankwaffen des Bamberger Domschatzes, in: Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift für Waffen- und Kleidungsgeschichte 59, Heft 2 (2017), S. 77–154, hier S. 112–120; darauf teilweise aufbauend auch Lehnart 2021, wie Anm. 14, S. 221–227. Ulrich Lehnart zitiert mich jedoch nur halb, wenn er schreibt, dass ich nachgewiesen hätte, dass der Begriff eine Schwertscheide bezeichnete (Ebd., S. 221). Vielmehr habe ich offen gelassen, ob die Schweizer Nennungen von 1492, 1493, 1494 und 1505 sich auf eine *Scheide* oder auf eine Trageweise bezogen, letzteres halte ich für wahrscheinlicher (Retsch 2017, wie Anm. 15, S. 118). Auch zitiert mich Ulrich Lehnart falsch, wenn er behauptet, ich hätte das Schwert im Bamberger Domschatz als ‚Proto-Katzbalger' bezeichnet (Lehnart 2021, wie Anm. 14, S. 224). Vielmehr führt er selbst diesen Begriff als Bezeichnung derjenigen Waffen mit einem S-förmigen *Kreuz* anstatt einem 8-förmigen ein. Dass er die Bamberger Waffe jedoch nicht als ‚Proto-Katzbalger', sondern als ‚kurzer Kreuzdegen' klassifizieren will, scheint aufgrund der spärlichen Quellenlage zu den Begriffen nicht plausibel. Vielmehr lassen die wenigen aus den Quellen bekannten Fakten (eine in den 1490er Jahren wohl neue, anstößige Trageweise sowie entweder ein Messer- oder ein Schwertgriff) eben genau auf Seitenwehren nach Art des Schwertes im Bamberger Domschatz schließen.

16 Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 113f. Einer der ältesten relativ sicher datierten Nachweise für diese sichelförmigen horizontalen Schlitze in Kombination mit kleineren diagonalen Schlitzen findet sich am unvollendeten ‚Kostümharnisch' für den jungen Karl V. (1500–1558) von 1511/1512. Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv.-Nr. A 186; Thomas/Gamber 1976, wie Anm. 14, S. 215f.; Christian Beaufort-Spontin und Matthias Pfaffenbichler, Meisterwerke der Hofjagd- und Rüstkammer (Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum, Band 3), Wien 2005, S. 98f.

17 Dies verdeutlicht beispielsweise ein Vergleich mit einer Darstellung der Böhmischen Schlacht bei Wenzenbach am 12. September 1504. Ein wohl noch 1504 gedrucktes Flugblatt zeigt *Die behemſch ſchlacht* in einem Holzschnitt (Abb. 8). Bei keinem der Reiter oder *Fußknechte* sind hierbei Schlitzungen an der Kleidung vorhanden. Eva Michel, Die Böhmische Schlacht bei Regensburg (Katalogartikel), in: Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit (Ausstellungskatalog Albertina Wien), hrsg. v. Eva Michel und Maria Luise Sternath, München u. a. 2012, S. 214.

18 Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 111–117. Kurze Hosen wurden zeitgenössisch wahrscheinlich *Halbhosen* genannt. Siehe dazu mit Quellenangabe Christopher Retsch, Die Panzerhose im Bayerischen Armeemuseum. Hosen als Rüstungsteile im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: Plattenrock, Buckler und Conquistador. Aus der Schatzkammer des Bayerischen Armeemuseums (Kataloge des Bayerischen Armeemuseums, Band 20), hrsg. v. Tobias Schönauer und Ansgar Reiß, Ingolstadt 2021, S. 190–211, hier S. 200.

19 Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 113. Frühe Abbildungen von an den Oberarmen/Schultern und am Rücken geschlitzten *Röcken* z. B.: Meister der Karlsruher Passion, Straßburg (Hans Hirtz?), Karlsruher Passion, Kreuztragung Christi, um 1450/1455, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 2180 sowie unbekannter Kölner Maler, Ursulazyklus, Ankunft in Köln und Martyrium, um 1455/1460, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Inv.-Nr. WRM 0721. Eine frühe Abbildung eines an den Oberarmen geschlitzten *Wamses* auf einem inschriftlich *1479* datierten Tafelgemälde: Seeschwä-

bischer Meister, Die heilige Helena findet das Kreuz Christi, vermutlich eine Tafel vom Heilig Kreuz-Altar des Münsters auf der Reichenau, 1479, Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 204.

20 Albrecht von Bonstetten (Autor), Sebastian Brant (Hrsg.), Paſſio ſancti Meynrhadi martyris et heremite, Basel (Michael Furter) 1496 (=GW M29714), fol. 7v, z. B. in Basel, Universitätsbibliothek, FN VI 4e, https://doi.org/10.3931/e-rara-4619. Damit ist meiner Nennung einer geschlitzten Hose auf einer Abbildung von 1497 (Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 113; Harsdorfsche Gold- und Edelsteinwaage, Etui, Miniaturmalerei im Innendeckel, nürnbergisch?, inschriftlich datiert 1497, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Inv.-Nr. HG11161) eine um ein Jahr ältere Abbildung hinzuzufügen.

21 Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 113. Frühe Abbildungen solcher Schlitze an Knien bei einem Reiter an dessen schwarzer Hose oder Stiefeln auf dem Wasserfarbengemälde der Schlacht im Walde 1502 (unbekannter Nürnberger Maler, Schlacht im Walde, 1502, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 579) sowie 1504 an einem Bogenschützen, der über die Knie reichende ‚Beinlinge' über einer Hose trägt (Hans Burgkmair d. Ä., Basilika Santa Croce in Gerusalemme aus dem Basilikazyklus, 1504, Augsburg, Staatsgalerie in der Katharinenkirche, Inv.-Nr. 5339).

22 Wolfgang Hohenleitner (Schreiber), wohl Jörg Kölderer (Maler), Tiroler Fischereibuch, 1504, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7962, fol. 3v. Dieser Jäger ist dreimal zu sehen. Da er links unten am Seeufer sitzt, Briefe oder Urkunden liest und sich die Steigeisen anschnallen lässt, soll es sich sehr wahrscheinlich um König Maximilian selbst handeln. Zudem heißt es im Text auf Folio 5r *Item ein Landſfürſt* [...] *mag auch dartzů Zwai geJaid thůn, hirſch*[*e*]*n vnd gembſen*. Im Tiroler Jagdbuch von 1500 findet sich auf der ganzseitigen Miniatur zur Gamswildjagd ebenfalls (zweimal) ein Jäger, der vermutlich Maximilian darstellen soll. Hier ist seine *Hose* zwar nur einmal weiß, das andere Mal goldgelb, weist aber auch hier Schlitzreihen auf den Oberschenkeln auf. Allerdings enden diese noch knapp oberhalb der Knie (Brüssel, Bibliothèque royal des Belgique, Ms. 5751-52, fol. 54v). Zu beiden Handschriften siehe Andrea Scheichl, Tiroler Jagdbuch (Katalogartikel) und Tiroler Fischereibuch (Katalogartikel), in: Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit (Ausstellungskatalog Albertina Wien), hrsg. v. Eva Michel und Maria Luise Sternath, München u. a. 2012, S. 90 und 92.

23 Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 123.

24 Zum Aufkommen einteiliger *Hosen* im 14. Jahrhundert siehe Christopher Retsch, Die Hose vom späten 14. Jahrhundert bis um 1500. Teil 1, in: Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift für Waffen- und Kleidungsgeschichte 58, Heft 1 (2016), S. 1–42, hier S. 4–8. Die dort von mir angeführten Bildquellen mit eindeutig einteiligen *Hosen* von um 1380, 1383 und 1387 sind inzwischen noch um etwa zwei Jahrzehnte ältere Abbildungen eindeutig einteiliger *Hosen* zu ergänzen: In einer auf 1362 datierten elsässischen Handschrift mit der Übersetzung der *Legenda sanctorum aurea* des Jacobus de Voragine (wohl 1226–1298) ins Deutsche finden sich mehrfach Miniaturen, die solche *Hosen* zeigen, etwa bei den Martyrien des hl. Stephanus, des hl. Thomas von Canterbury, des hl. Felix in Pincis, des hl. Urban und des hl. Apollinaris von Ravenna (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 6, fol. 17r, 21v, 35v, 97v und 119v).

25 Hans Baldung gen. Grien, Fahnenträger, Federzeichnung, 1504, Bremen, Kunsthalle, Inv.-Nr. 99-1981/246. Zu älteren Abbildungen solcher Hosenbänder an einteiligen Hosen in Italien und den Niederlanden siehe Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 123f.

26 Als ‚wamsartige Röcke' können diejenigen *Röcke* bezeichnet werden, die so eng beziehungsweise tailliert waren, dass sie äußerlich in vielen Punkten einem *Wams* ähnelten. Auf Abbildungen sind sie vor allem im letzten Jahrzehnt des 15. und dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu finden. Dort sind sie jedoch als *Röcke* daran erkennbar, dass sie vorne und hinten (wenn auch mitunter sehr knappe) Rockschöße besitzen, im hinteren Rockschoß ein ‚Stehfaltenbündel' vorhanden ist und äußerlich keine *Nesteln* zur Befestigung der *Hosen* erkennbar sind. Siehe dazu jetzt Lehnart 2021, wie Anm. 14, S. 36–40.

27 Hans Burgkmair d. Ä. (?), Holzschnitt zum Flugblatt *Die behemſch ſchlacht*, 1504, München, Bayerische Staatsbibliothek, Einbl. I,13; Michel 2012, wie Anm. 17, S. 214.

28 Zum Begriff *Schaller* siehe Retsch 2020, wie Anm. 2 im Kapitel „Rüstungs- und Waffenterminologie der Quellen" das entsprechende Unterkapitel.

29 Siehe dazu Lehnart 2021, wie Anm. 14, S. 168–172, der für diesen Helmtyp den neuen Forschungsbegriff ‚Hybridschaller' kreiert.

30 Zu diesen beiden Helmtypen ebenfalls Lehnart 2021, wie Anm. 14, S. 173–179. Die drei genannten Helmtypen sind alle als Helm-Goll-Typ-VI (head-protection-type-VI) einzuordnen, siehe Goll 2014, wie Anm. 14, S. 47 und 62f.

31 Unbekannter Nürnberger Maler, Schlacht im Walde 1502 bei Nürnberg, Wasserfarbengemälde, 1502, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 579; Löcher 1997, wie Anm. 5, S. 346f.

32 Diese dreiteilige Konstruktionsweise der maßgeblichen oberen Platte konnte bei den Rücken-Goll-Typ-I, -Typ-III und -Typ-IV (torso-back-protection-type-I, -type-III, -type-IV) vorkommen, Goll 2014, wie Anm. 14, S. 70.

33 Paul Dolnstein, sogenanntes Kriegstagebuch beziehungsweise Skizzenbuch, Zeichnung 11, Weimar, Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Reg. S (Bau- und Artillerieangelegenheiten) fol. 460 Nr. 6, fol. 6v–7r. Siehe dazu ausführlich Skjelver 2012, wie Anm. 2, S. 130–135 und auch Lehnart 2021, wie Anm. 14, S. 25.

34 Albrecht Dürer, Grüne Passion, Ecce homo, Feder und Pinsel auf grün grundiertem Papier, 1504, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 3090.

35 Zweifel an der Jahreszahl 1514 finden sich in Rogg 2002, wie Anm. 5, S. 125, Anm. 880; wohl auch in Rogg 2003, wie Anm. 5, S. 8 in folgender Bildunterschrift: „Ölgemälde eines unbekannten Meisters (um 1517)“, ohne dass eindeutig ist, ob Rogg hier eine neue Datierung vorschlägt, oder doch eher ein Druckfehler vorliegt; Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 113, Anm. 96; Retsch [3]2020, wie Anm. 5, in der Bildbeschriftung auf S. 66 und vermutlich auch in Dagit 2012, wie Anm. 5, S. 288, da er immerhin ein „um“ vor die Jahreszahl stellt.

36 Sterzing, Kirche Unsere Liebe Frau im Moos, Stifterinschrift am zweiten freistehenden Pfeiler von Osten der südlichen Pfeilerreihe [...] *hat Criſtof kaüfman·diſen·pf* [Zeilenumbruch] *eiler machen laſſen·anno· d[o]m[ini]·15⁰5·*, Verena Friedrich, Kirchen und Kapellen der Pfarrei Sterzing. Deutschhaus mit Multscher-Museum, Passau 2012, S. 12. Ich danke Jens Sensfelder, Groß-Gerau, für die Fotos und Literatur zu Sterzing.

37 Albrecht Altdorfer, Landschaft mit Liebespaar, Federzeichnung, 1504, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 2671; Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer. Graphik. Holzschnittte · Kupferstiche · Radierungen. Gesamtausgabe. München 1963, S. 130; Hans Mielke, Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik (Ausstellung zum 450. Todestag von Albrecht Altdorfer, Berlin, Regensburg), Berlin 1988, S. 26f.

38 Albrecht Altdorfer, Allegorische Gestalt, Kupferstich, 1506, z. B. in Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. K 48; Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. WA1863.2782; Winzinger 1963, wie Anm. 37, S. 89; Heino Maedebach und Minni Maedebach (Katalogbearbeiter), Meisterwerke europäischer Graphik. 15.–18. Jh. aus dem Besitz des Kupferstichkabinettes Coburg. Ausstellung zur 200-Jahrfeier des Coburger Kupferstichkabinettes 1775–1975 (Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg, 5), Coburg 1975, S. 35f.; Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 30f.

39 Albrecht Altdorfer, Die Versuchung der zwei Einsiedler, Kupferstich, 1506, z. B. in Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1926/1702; Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. WA1863.2771; Winzinger 1963, wie Anm. 37, S. 88; Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 30f.

Eine höher gestellte eckige 0 findet sich bei Albrecht Altdorfer unter anderem auch noch auf der Zeichnung ‚Zwei Landsknechte und Liebespaar‘, 1506, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling, Inv.-Nr. TU 90,1 (Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 38f.); ‚Landschaft mit Satyrfamilie‘, Tafelgemälde, 1507, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 638A; ‚Der hl. Nikolaus erscheint in Seenot‘, Federzeichnung, 1508, Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. WA1863.399 (Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 54f.); ‚Liebespaar am Kornfeld‘, Federzeichnung, 1508, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.XVI.31 (Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 64f.).

40 Das Monogramm wird nur bei Richter 1908, wie Anm. 5, S. 28; Hoffmann/Koppe 1986, wie Anm. 1, S. 125f.; Retsch 2016, wie Anm. 5, S. 113, Anm. 96 und Retsch [3]2020, wie Anm. 5, in der Bildbeschriftung auf S. 66 genannt.

41 Diese kleine Unterbrechung im oberen Balken des unteren As und das teilweise verdeckte obere A haben bei Hoffmann/Koppe 1986, wie Anm. 1, S. 126 zu folgender Beschreibung geführt: „Monogramm: ‚A/A‘ (auch als ‚A/H‘, ‚H/A‘ oder ‚H/H‘ zu lesen); zweifelhaft, ob ursprünglich. Wurde früher ohne Grund in ‚Albrecht Altdorfer‘ aufgelöst.“

42 Meister des Apostels Simon, Apostel Simon, Federzeichnung, um 1525/1530, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. B II/12; Guido Messling, Apostel Simon (Katalogartikel), in: Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500 (Ausstellungskatalog Städel Museum, Frankfurt am Main, Kunsthistorisches Museum, Wien), hrsg. v. Stefan Roller und Jochen Sander, München 2014, S. 172f.

43 Zum Beispiel in diesem Druck: Aegidius Romanus, Caſtigatoriu[m] Egidii de Roma in corruptoriu[m] librorum ſancti Thome de Aquino a quoda[m] emulo deprauatorum, Straßburg (Martin Flach) 1501 (= VD 16 A 317), S. 175, beispielsweise München, Bayerisches Staatsbibliothek, 2 P.lat. 9 t. Zu Martin Flach d. J. siehe Josef Benzing, Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, Band 12), Wiesbaden 1963, S. 412f. Diese Druckermarke hat Martin Flach nochmals 1513 verwendet (VD 16 A 236), scheint aber ansonsten ab 1511 eine andere Druckermarke genutzt zu haben, die nur den Wappenschild mit seinem Signet in Form einer Hausmarke führte.

44 Diese Schreibung auf dem Diptychon mit Kaiser Maximilian als Lebender und Toter, Zittau, Städtische Museen, Inv.-Nr. 2.690/60.

45 Gernot Mayer, Das Totenbildnis Maximilians I. (Katalogartikel), in: Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit (Ausstellungskatalog Albertina Wien), hrsg. v. Eva Michel und Maria Luise Sternath, München u. a. 2012, S. 380–383. Zum Monogrammisten AA siehe auch Kurt Holter, Das Mittelalter, in: Wels von der Urzeit bis zur Gegenwart, hrsg. v. Kurt Holter und Gilbert Trathnigg (Jahrbuch des Musealvereines Wels), Wels 1964, S. 50–89, hier S. 86. Gegen eine Interpretation als Künstlermonogramm auf den Totenbildnissen ist Gábor Endrődi, Notizen zu den Totenbildnissen Kaiser Maximilians I., in: Maximilian I. 1459–1519, Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg (Ausstellungskatalog Kunstsammlungen Augsburg), hrsg. v. Heidrun Lange-Krach, Regensburg 2019, S. 156–163, besonders Anm. 4.

46 Hoffmann/Koppe 1986, wie Anm. 1, S. 126.

47 „Wollen wir an der Jahreszahl festhalten, so müssen wir dem Würzburger Bilde eine besondere geschichtliche Bedeutung

einräumen.“, Richter 1908, wie Anm. 5, S. 29; „Der auffallend früh (1514) gemalte ‚Landsknechtskampf‘ der Würzburger Universitätsgalerie [...] ein Hauptwerk der deutschen Schlachtenmalerei“, Buchner 1924, wie Anm. 5, S. 240; „mit Recht als Hauptwerk der deutschen Schlachtenmalerei und das bedeutendste neben Altdorfers Alexanderschlacht bezeichnet“, Oettinger 1939, wie Anm. 5, S. 89; „Von Altdorfer beeinflußt, erreicht die Tafel in der kecken Art ihrer Pinselführung und ihrer kühnen u. dabei doch gebändigten u. klaren Gruppierung des bewegten Kampfgetümmels die besten Qualitäten des Altmeisters der Donauschule.“, Hans Vollmer (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Band 37, Meister mit Notnamen und Monogrammisten, Leipzig 1950, S. 360; „Zum ersten Mal trifft man auf ein Gemälde, das außerhalb der Buchmalerei – aber sich an deren Darstellungsweise orientierend – wahrscheinlich eine zeitgenössische Schlacht präsentiert.“, Dagit 2012, wie Anm. 5, S. 288.

48 Karl Oettinger, Datum und Signatur bei Wolf Huber und Albrecht Altdorfer. Zur Beschriftungskritik der Donauschulzeichnungen (Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften, Band 8), Erlangen 1957, S. 43.

49 Die Zeichnungen von 1489 haben zusätzlich ein Kreuz aus zwei geschwungenen Linien in der Nähe des Monogramms und der Jahreszahl. Die letzte Zeichnung mit den nebeneinander stehenden Initialen scheint das ‚Frauenbad‘ von 1496 zu sein. Der erste signierte Kupferstich ‚Die heilige Familie mit der Libelle‘ kennt zwar bereits das spätere Dürermonogramm, jedoch noch mit einem kleinen *d* im großen *A*. Albrecht Dürer, Das Frauenbad, Federzeichnung, *·1496·A·D·*, Bremen, Kunsthalle, Inv.-Nr. Kl.2; Albrecht Dürer, ‚Die hl. Familie mit der Libelle‘, Kupferstich, um 1495, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 11165 D; Daniel Hess und Thomas Eser (Hrsg.), Der frühe Dürer. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum [...], Nürnberg 2012, S. 97, 167, 322 und 378; Ksenija Tschetschik-Hammerl, Das Dürer-Monogramm als Gegenstand der Nachahmung im 16. und frühen 17. Jahrhundert, in: www.kunsttexte.de, Nr. 3, 2018, S. 6, https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/20223 (05.2021).

50 Dieter Koepplin und Tilman Falk, Lucas Cranach, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Band 1 (Ausstellung im Kunstmuseum Basel), Basel/Stuttgart 1974, S. 20.

51 Möglicherweise sind drei der frühen Monogramme mit zwei ineinander stehenden As auf Zeichnungen von 1506 eine Variante seiner bekannten Signatur, da im inneren A ein weiterer Buchstabe, ein D oder ein O, erscheint, also drei Buchstaben ineinander gestellt wären. Jedoch ist nicht ganz auszuschließen, dass diese drei Buchstaben eine spätere Hinzufügung sind. Oettinger 1957, wie Anm. 48, S. 47f.; Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 28f. und 32–35; Tschetschik-Hammerl 2018, wie Anm. 49, S. 11, letztere plädiert für eine bewusste enge Anlehnung an das Dürer-Monogramm mittels eines zusätzlichen Ds. Hier sind noch eine Reihe winziger Holzschnittmedaillons aus Handschriften des ehemaligen Klosters Mondsee zu nennen, die nach bisheriger Einschätzung als früheste erhaltene Arbeiten Altdorfers gelten und auf „um 1500“ datiert werden. Zwei dieser 13 Medaillons sind mit dem bekannten Monogramm der zwei ineinander gestellten As signiert. Allerdings sind diese beiden Monogramme in ihrer Art anders als die später gängige Signatur, da die Schenkel der As weniger steil gestellt sind (Winzinger 1963, wie Anm. 37, S. 53–55). Sollte es sich bei dem Monogramm des Würzburger Gemäldes tatsächlich um eine Signatur Albrecht Altdorfers handeln, wären diese kleinen Holzschnitte um etwa fünf Jahre später zu datieren, also auf ‚um 1505‘, möglicherweise sogar in die letzten Monate des Jahres 1504 und die ersten des Jahres 1505, da Altdorfer bekanntlich im März 1505 das Bürgerrecht in Regensburg erwarb (ebd., S. 10) und daher von der vermuteten Reise in die Alpenregion und zum Kloster Mondsee bereits zurückgekehrt wäre.

52 Buchner 1924, wie Anm. 5, S. 244. Die Interpretation der Wasserfläche als See ist in der Literatur nicht durchgängig. Oft wird diese auch als Fluss gedeutet. Die bewaldeten Hänge der linken Bildhälfte sowohl im Vorder- als auch Mittelgrund lassen es jedoch wahrscheinlicher scheinen, dass hier ein durchgängiger Hang mit durchgängiger Waldkante gemeint sein soll, der sich um eine Seebucht schmiegt.

53 Ein Kampfgeschehen, bei dem auf beiden Seiten sowohl *Fußknechte* als auch Reiterei eingesetzt wurden, fand bei Bregenz statt. Jedoch fehlte diesem die Beteiligung von Booten, zudem ereignete sich dieses im Winter (Gefecht im Hard, Rheintal, 20. Feb. 1499). Einen Kampf am Hang eines Hügels gab es beim Gefecht beim Bruderholz (22. März 1499), bei dem die Schweizer eine Flucht vortäuschend sich auf einen Hügel zurückzogen, um die nachsetzenden maximilianischen Truppen dann von oben anzugreifen. Hier fehlten jedoch ebenfalls die Boote. Bei einer Überfahrt maximilianischer Truppen über den Bodensee wurde das Städtchen Rorschach eingenommen (20. Juli 1499), hierbei war jedoch keine Reiterei beteiligt. Willibald Pirckheimer, Der Schweizerkrieg. De bello Suitenso sive Eluetico. In lateinischer und deutscher Sprache. Neu übersetzt und kommentiert von Fritz Wille, Baden 1998, S. 66–69, 70f. und 110f.; Ulrike Trepkas, Der Schwaben- oder Schweizerkrieg, in: Schwabenkrieg – Schweizerkrieg 1499. Konstanz und Thurgau – getrennt seit 500 Jahren, Kreuzlingen 1999, S. 20–44.

54 Zum *Banner* und anderen Feldzeichen siehe Malte Prietzel, Kriegführung im Mittelalter. Handlungen, Erinnerungen, Bedeutungen (Krieg in der Geschichte, Band 32), Paderborn u. a. 2006, S. 333–350.

55 Die Aussage Matthias Roggs „Die Feldzeichen werden in dem Figurengewimmel nicht nur in den Hintergrund

gedrängt, sondern scheinen in verblüffender Weise sogar identisch zu sein." (Rogg 2002, wie Anm. 5, S. 125) ist so nicht ganz korrekt. Zwar haben beide *Fähnlein* (Fußknechtsverbände) je zwei *Fähnlein* mit Streifenmustern in der gleichen Farbkombination, jedoch sind die einen senkrecht, die anderen diagonal gestreift.

56 Monogrammist PW von Köln (Monogrammist PPW), Der Schweizerkrieg, Kupferstich, um 1500, z. B. Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1928/365; Eva Michel, Der Schweizerkrieg (Schwabenkrieg) (Katalogartikel), in: Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit (Ausstellungskatalog Albertina Wien), hrsg. v. Eva Michel und Maria Luise Sternath, München u. a. 2012, S. 212f.

57 Oder beide Darstellungen sind nach einer (bisher) unbekannten Vorlage entstanden. Eine umgekehrte Beeinflussung ist unwahrscheinlich, da der Kupferstich ein aktuelles Ereignis illustrierte und daher sicherlich relativ zeitnah zum Geschehen des Jahres 1499 entstand. Nachdem im Jahr 1504 mit dem Landshuter Erbfolgekrieg der nächste großräumige Konflikt Süddeutschland erfasst hatte, scheint es unwahrscheinlich, dass ein auf Absatz seiner Werke bedachter Künstler sich des vorherigen und nicht des aktuellen Kriegsgeschehens angenommen hätte, weswegen eine Entstehung des Kupferstiches nach 1504 nicht plausibel ist.

58 Albrecht Altdorfer (evtl. Kopie nach Altdorfer), David und Abigail, Federzeichnung, 1514, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 93; Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 88f.

59 Barthel Beham, Hellebardier zu Pferd, Kupferstich, um 1520, z. B. in New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 39.58.2. Der Kupferstich ist weder signiert noch datiert, er passt jedoch sehr gut zu den anderen datierten Kupferstichen Barthel Behams von 1520/1521.

60 https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1002-1/1117-meister-der-wuerzburger-schlacht-nachfolge.html (05.2021); Meister der Würzburger Schlacht, Nachfolge, Landsknechteschlacht, Öl auf Holz (parkettiert). Köln, Auktionshaus Lempertz, Auktion 1002, Alte Kunst (1000. Auktion), 17.11.2012, Los 1117, Zuschlag 7.320 €. Das Gemälde besitzt nahezu die gleichen Maße wie sein Vorbild (H.: 112 cm, B.: 128 cm) und besteht aus acht horizontalen Brettern. Zur Einordnung gibt der Katalogtext an: „Nach dieser Gestaltung kann unsere Tafel wohl als Werk eines niederländischen Meisters aus dem Kreis der emigrierten Maler beschrieben werden, die sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Frankenthal in der Pfalz niederließen (dieser Hinweis ist Kurt Löcher, Köln, zu verdanken)." Zum Würzburger Vorbild ist noch eine stilistische Einordnung gegeben, die aus oben genannten Gründen wohl eher nicht zutrifft: „Die Datierung dieses Gemäldes ist nur unsicher als ‚1514' zu lesen, stilistisch ist es als Werk eines süddeutschen Meisters eher in die Jahre um 1525/1530 zu setzen."

Bildnachweis

Abb. 1–3, 9–11, 13, 18: Fotographien von Christopher Retsch

Abb. 4: Aus: Michel, Der Triumphzug, 2012 (wie Anm. 12), S. 115, Abb. 78

Abb. 5: Foto: https://doi.org/10.3931/e-rara-4619, Public Domain

Abb. 6: Foto: http://data.onb.ac.at/rec/AC13955291, Public Domain

Abb. 7: Foto: Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, CC BY-NC-SA

Abb. 8: Foto: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00101976-7, CC BY-NC-SA

Abb. 12: Foto: Skjelver 2012, wie Anm. 2, S. 130, Abb. 32

Abb. 14: Foto: Jens Sensfelder

Abb. 15: Foto: Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 27

Abb. 16–17: Foto: Mielke 1988, wie Anm. 37, S. 31

Abb. 19: Foto: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10943083-5 , CC BY-NC-SA

Abb. 20: Foto: Trepkas 1999, wie Anm. 53, S. 30

Abb. 21: Foto: https://www.metmuseum.org/art/collection, Public Domain.