



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

„HILF HEILIGER GEORG“ - Funktion und Bedeutung der Anrufung auf dem
Rennhut Kaiser Maximilians I.

verfasst von | submitted by

Lara Sofie Lejolle BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Dr. Kirsten Lee Bierbaum M.A.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Forschungsstand	2
1.2	Forschungsfrage	3
1.3	Methoden	5
2	Der Helm Maximilians I. als Ausgangspunkt – Objektbeschreibung	6
2.1	Eine Verortung der Anrufungsformel „Hilf heiliger Georg“	7
3	Der Heilige Georg – Ein Überblick über die Entstehung und Ausbreitung einer Legende ...	8
3.1	Die mittelalterliche Entwicklung der Georgslegende im deutschsprachigen Raum	12
3.2	Entwicklung der Darstellungen des hl. Georgs (erste Aufkommen bis hin ins 15. und anfängliche 16. Jahrhundert)	15
3.2.1	Dem hl. Georg gewidmete Bauwerke	16
3.2.2	Kleinkunst und Bildnisse ab dem 6. Jahrhundert	16
3.2.3	Entwicklung der Bildnisse ab dem 15. Jahrhundert (im Westen Europas)	18
3.3	Georgsspiele und Heiligenverehrung	19
4	Kaiser Maximilian I. und der hl. Georg	22
4.1	Der St. Georgs-Ritterorden	23
4.2	Das sogenannte Reliquiar Karls des Kühnen	24
4.3	Das Gebetbuch Maximilians I.	26
4.4	Das Testament Maximilians I. und seine letzte Ruhestätte	28
4.5	Der hl. Georg als Leitbild in der Selbstdarstellung Maximilians I.	29
5	Die Turnier- und Festkultur unter Maximilian I. – der Helm im Kontext	34
5.1	<i>Freydal</i> – Das Turnierbuch als Zeugnis ephemerer Abläufe	36
5.2	Turnierarten und Turnierrüstungen	37
5.2.1	Rüstungsherstellung	38
5.2.2	Das Kolbenturnier	40
5.2.3	Das Freiturnier / Das Gestech	40
5.2.4	Das Rennen	41
5.2.5	Der Fußkampf	43
5.3	Performative Aspekte des Turniers	43
5.3.1	Turnierfeste - Mummereien - Verkleidungsturniere	46
5.3.2	Helmschau	47
5.4	Der Helm Maximilians I. im Kontext des Turniers – Zwischenbilanz:	48
6	Der Helm Maximilians I. – Eine agency-theoretische Analyse	50
6.1	Theoretischer Rahmen – Alfred Gells Agency-Theorie	50

6.2	Der Helm Maximilians I. anhand der Agency-Theorie	52
6.2.1	Index	53
6.2.2	Artist	53
6.2.3	Prototype.....	54
6.2.4	Recipients.	55
6.3	Performative und materielle Agency.....	56
6.4	Vergleichsbeispiele	57
6.4.1	Anrufungen auf Schwertern	58
6.4.2	Rüstungen mit Georgsdarstellungen.....	61
6.5	Apotropäische Wirkung von Rüstung - Rüstung als „zweite Haut“	63
7	Conclusio	68
8	Literaturverzeichnis	71
9	Abbildungsnachweis.....	80
10	Abbildungsverzeichnis	82
11	Abstract.....	91

1 Einleitung

„*HILF HEILIGER IORG*“ – mit dieser Inschrift ist der Helm einer Rüstung Kaiser Maximilians I. (1459 - 1519) versehen, der um 1500 in Innsbruck gefertigt wurde. Die auf den Helm eingravierte Anrufung des Ritterheiligen Georg verweist auf einen Aspekt innerhalb des Rüstungsgebrauchs, der über bloßen physischen Schutz hinausgeht. Während Helme im mittelalterlichen Turnier primär als defensive Ausrüstungsteile dienten, verbindet sich in diesem Objekt der Körper des Herrschers mit einer religiösen Beschwörung, die göttlichen Beistand im Moment höchster Gefahr erbitten sollte. Mit einer Anrufung oder Beschwörung eines Heiligen wie „Hilf heiliger Georg“, ist die verbale Bitte um Schutz und göttlichen Beistand in einer Gefahrensituation oder auch im Krankheitsfall gemeint, die speziell in der mittelalterlichen christlichen Glaubenspraxis verankert war.¹

Der Helm nimmt innerhalb der überlieferten Rüstungssammlung Maximilians I. eine besondere Stellung ein: Beschriftete Helme mit einer Anrufung des heiligen Georgs sind im erhaltenen Bestand selten.² Diese Beobachtung lenkt den Blick auf die Funktion und Bedeutung solcher Inschriften im Kontext der maximilianischen Rüstungspraxis. Handelt es sich bei der Inschrift um einen Ausdruck persönlicher Frömmigkeit oder um ein bewusst eingesetztes Mittel politischer Selbstinszenierung? Wie die folgende Untersuchung zeigt, ist die Beziehung zwischen Maximilian I. und dem heiligen Georg Teil einer vielschichtigen religiösen und politischen Selbstverortung des Herrschers.

Der Helm, aufgrund seiner Form auch als Rennhut bezeichnet, ist Teil eines Harnischs Kaiser Maximilians I., der um 1500 in Innsbruck hergestellt wurde und sich heute in der Sammlung der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien befindet.³ Die Rüstung ist nicht vollständig erhalten; ihre heute präsentierten Bestandteile wurden 1952 auf Grundlage stilistisch kohärenter Merkmale zusammengestellt.⁴ Ungeachtet dieser fragmentarischen Überlieferung erlaubt der Helm als zentrales Objekt einen differenzierten Einblick in die religiösen, politischen und performativen Bedeutungszusammenhänge der maximilianischen Turnierkultur um 1500.

¹ Siehe hierzu Kapitel 2.1.

² Krause verweist auf einen weiteren Helm, entstanden um 1510/15 in Innsbruck, mit einer Anrufung des heiligen Georgs. KHM Wien, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. A 295, Krause 2014, S. 119.

³ KHM Wien, Hof-Jagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. R VII.

⁴ Terjanian 2019, S. 213.

Mittelalterliche und frühneuzeitliche Rüstungen wurden in der kunsthistorischen Forschung lange Zeit vor allem unter stilgeschichtlichen, ikonografischen oder funktionalen Gesichtspunkten untersucht. Diese Zugänge erfassen jedoch nur bedingt, wie Objekte in konkreten sozialen, religiösen und performativen Situationen wirksam wurden. Um den Rennhut Maximilians I. nicht allein als historisches Artefakt, sondern als handlungsrelevantes Objekt innerhalb eines sozialen Gefüges zu analysieren, verbindet die vorliegende Arbeit kunsthistorische Analyseansätze mit einem agency-theoretischen Zugang.

1.1 Forschungsstand

Eine eigenständige, objektspezifische Untersuchung des Rennhuts Kaiser Maximilians I. mit der Anrufung des heiligen Georgs liegt bislang nicht vor. Der Helm, als Teil der zusammengestellten Rüstung, findet Erwähnung in einem Beitrag im Ausstellungskatalog des Metropolitan Museum of Art „The last knight: the art, armor, and ambition of Maximilian I.“, aus dem Jahr 2019.⁵ Im Katalog der Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien „Iron Men. Mode in Stahl“ aus dem Jahr 2022, wird die Beschwörung auf dem Helm der Rüstung kurz in der Einleitung erwähnt.⁶ Von diesen beiden Beiträgen abgesehen gibt es keine Literatur, die sich explizit diesem Helm widmet. Die ältere kunsthistorische Forschungsliteratur über Rüstung ist überwiegend historisch-deskriptiv ausgerichtet und konzentriert sich vielfach auf formale, funktionale und ikonographische Fragestellungen.⁷ Umfassende Beiträge zur neueren maximilianischen Rüstungsforschung und Turnierpraxis, liefern Krause und Pfaffenbichler in diversen Ausstellungskatalogen des Kunsthistorischen Museums Wien, wie beispielsweise in „Kaiser Maximilian I. Der letzte Ritter und das höfische Turnier“⁸ (2014) oder „Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele“⁹ (2017). Neuere Literatur mit Rüstungsthematiken bedienen sich oft eines interdisziplinären Ansatzes der *Material Studies*, welcher sich in dieser Arbeit als fruchtbar erwiesen hat. In ihrem umfangreichen Werk „Armour and Masculinity in the Italian Renaissance“, begreift Springer Rüstung als kulturelles Artefakt: „[...]it is inscribed with markers of political and social identity.“¹⁰ Sie schreibt diesen Artefakten eine Wirkmacht zu, die sie zu Protagonisten von politischen Ereignissen machen.¹¹ Die Germanistin Seidl bespricht

⁵ Terjanian 2019, S. 213-215.

⁶ Krause 2022, S. 16.

⁷ Bruno Thomas/Ortwin Gamber/Hans Schedelmann, Die schönsten Waffen und Rüstungen aus europäischen und amerikanischen Sammlungen, Heidelberg 1963. Christian Beaufort-Spontin, Harnisch und Waffe Europas: die militärische Ausrüstung im 17. Jahrhundert; ein waffenhistorisches Handbuch, München 1982. Christian Beaufort-Spontin/Matthias Pfaffenbichler, Meisterwerke der Hofjagd- und Rüstkammer, Wien 2005.

⁸ Krause 2014, S. 115-125. / Pfaffenbichler 2014, S. 19-28.

⁹ Pfaffenbichler 2017, S. 111-130.

¹⁰ Springer 2010, S. 3.

¹¹ Springer 2010, S. 9.

in ihrem Beitrag „Blendendes Erzählen“ die literarischen Aspekte von Ritterlichkeit in den Georgslegenden und bezeichnet diese als „Überblendungen“¹², da Heiligkeit und Ritterlichkeit miteinander verschmolzen werden. Bodard erforscht in „Wearing Images“, wie Bilder als Medaillen, Juwelen, Gravuren auf Stahl, Stickereien oder Tätowierungen getragen und politisch, dynastisch, familiär oder devotional eingesetzt wurden.¹³ Stoichiță beschäftigt sich in seiner Publikation „Des corps: anatomies, défenses, fantasmes“ im Kapitel „Armures et Tatouages“ mit der Funktion der Rüstung als schützende Körperhülle, die zu den zentralen visuellen Strategien der frühneuzeitlichen Macht- und Schutzvorstellungen zählte.¹⁴ Stoichiță betont dabei den performativen Körper, der durch die Rüstung rekonstruiert, verändert, markiert und maskiert wird.¹⁵ Bei seinen Überlegungen stützt sich der Autor unter anderem auf Gells anthropologische Überlegungen in „Wrapping in Images. Tattooing in Polynesia“, in der Tattoos als „an apotropaic second skin“¹⁶ bezeichnet werden. In „Körper in Hüllen“ nimmt Koos diese Überlegungen auf: Sie setzt einen Schwerpunkt auf Rüstungen als „zweite Haut“¹⁷ und erläutert, dass Zeichen und Symbole ausschlaggebend sind, dem Träger zusätzlichen Schutz und Bedeutung zu geben.¹⁸ Des Weiteren betont Koos, dass „[...] Rüstungen der Renaissance prototypische Beispiele für Artefakte mit agency [...]“¹⁹ sind. Ein Aspekt, der ebenfalls in Bezug auf Gells „Art and Agency: An Anthropological Theory“ untersucht wird.²⁰ Retsch erörtert in „Sprechendes Metall?“, dass Rüstungen abhängig von ihrem Kontext verschiedene Bedeutungen tragen konnten und in allen gesellschaftlichen Bereichen vorhanden waren. Rüstung im Mittelalter war, so Resch, nicht dem Adel vorbehalten, sondern fand sich ebenso im Alltag von bäuerlichen, bürgerlichen und geistlichen Gesellschaften wieder.²¹

1.2 Forschungsfrage

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist der Rennhut Kaiser Maximilians I. mit der Inschrift einer Anrufung des heiligen Georgs. Während Rüstungen in der kunsthistorischen Forschung häufig unter funktionalen oder stilgeschichtlichen Aspekten betrachtet wurden, rückt diese Arbeit die Frage nach der Bedeutung und Wirkmacht eines einzelnen Rüstungsteils in den Mittelpunkt.

¹² Seidl 2012, S. 13.

¹³ Bodard 2018, S. 21.

¹⁴ Stoichiță 2019, S. 200.

¹⁵ Stoichiță 2019, S. 200

¹⁶ Gell 2004, 34.

¹⁷ Koos 2021, S. 41.

¹⁸ Koos 2021, S. 42.

¹⁹ Koos 2021, S. 42.

²⁰ Gell 1998

²¹ Retsch 2022, S. 107.

Der Helm wird dabei nicht nur als Schutzobjekt, sondern als Träger religiöser, politischer und performativer Bedeutungen verstanden.

Ziel der Untersuchung ist es, zu klären, wie sich die Funktion und Bedeutung des Rennhuts durch die Inschrift mit der Anrufung des heiligen Georgs verändern. Dabei wird der Helm nicht allein als Schutzobjekt verstanden, sondern als Medium, in dem sich physischer Schutz, religiöse Sinnstiftung und politische Repräsentation überlagern. Im Zentrum steht die Frage, ob die Beschwörung des heiligen Georgs vor allem als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit und demütiger Bitte um göttlichen Beistand zu lesen ist oder ob sie zugleich der herrschaftlichen Legitimation und Selbstinszenierung Kaiser Maximilians I. dient. Die Arbeit geht davon aus, dass diese beiden Ebenen nicht als Gegensätze zu verstehen sind, sondern sich im Objekt des Helms gegenseitig bedingen.

Die zentrale Forschungsfrage lautet daher: Wie verändert sich die Funktion und Bedeutung des Rennhuts Kaiser Maximilians I. durch die Inschrift mit der Anrufung des heiligen Georgs, und wie gestaltet sich das Verhältnis zwischen Heiliger Figur, Beschwörung, spezifischem Rüstungsteil und Körper des Trägers im Kontext des Turniers?

Aus dieser Leitfrage ergeben sich mehrere Teilfragen: Erstens wird untersucht, in welcher Weise die Anrufung des heiligen Georgs als religiöse Schutzbeschwörung zu verstehen ist und welche apotropäische Wirkmacht dem Helm zugeschrieben werden kann. Zweitens wird gefragt, inwiefern die Assoziation mit dem Ritterheiligen zugleich der Herrschaftslegitimation und Selbstdarstellung Maximilians I. dient. Drittens wird das Verhältnis zwischen Helm, Körper des Trägers und turnierlicher Handlung analysiert, um zu klären, wie das Objekt im Zusammenspiel mit dem handelnden Subjekt wirksam wird.

Die vorliegende Untersuchung versteht den Helm somit als Schnittstelle zwischen Körper, Objekt und Handlung. Diese Perspektive ermöglicht es, den Rennhut nicht nur als passives Objekt, sondern als aktiven Bestandteil eines komplexen Bedeutungsgefüges zu begreifen, das religiöse Vorstellungen, politische Strategien und performative Praktiken miteinander verbindet.

1.3 Methoden

Die vorliegende Arbeit verfolgt einen interdisziplinären kunst- und kulturhistorischen Ansatz, der Objektanalyse, ikonografisch-ikonologische Methoden sowie theoretische Konzepte der Material Culture Studies miteinander verbindet. Ausgangspunkt der Untersuchung ist der Rennhut Kaiser Maximilians I. mit der Anrufung des heiligen Georgs, der als zentrales Untersuchungsobjekt im Fokus steht. Ziel ist es, dessen Funktion, Bedeutung und Wirkmacht im Zusammenspiel von religiöser Beschwörung, politischer Selbstinszenierung und performativer Praxis zu analysieren.

Zunächst erfolgt eine kontextualisierende Analyse, die den Helm in größere historische und kulturelle Zusammenhänge einbettet. Dazu zählen einerseits die Entwicklung und Bedeutung der Legende des heiligen Georgs als Ritterheiliger im deutschsprachigen Raum, andererseits die besondere Rolle des Heiligen im religiösen und politischen Selbstverständnis Maximilians I. Diese Kontextualisierung stützt sich auf die Analyse von legendarischen Schriften über den heiligen Georg im deutschsprachigen Raum des Mittelalters, bildliche Darstellungen die einen Zusammenhang zwischen Maximilian I. und Georg feststellen lassen und weitere Aspekte, welche die Bedeutung des heiligen Georgs für Maximilian zeigen. Ein nächster methodischer Schwerpunkt liegt auf der Analyse der Turnier- und Festkultur unter Maximilian I. um den Helm weiter zu kontextualisieren. Turniere werden dabei als ritualisierte, zeitlich begrenzte und ephemere Ereignisse verstanden, in denen Objekte, Körper und Handlungen in einem komplexen Wechselverhältnis stehen. Durch die Analyse der performativen Aspekte des Turniers, wird hinterfragt wie Rüstungen und Helme Teil einer inszenierten Öffentlichkeit wurden und zur Konstruktion von Ritterlichkeit, Ehre und Herrschaft beitrugen.

Zur theoretischen Rahmung dieser Beobachtungen wird im letzten Teil der Arbeit Alfred Gells Agency-Theorie herangezogen. Die Untersuchung der Helmform, der Inschrift und ihrer Platzierung erfolgt unter Einbeziehung funktionaler Gesichtspunkte ebenso wie symbolischer Bedeutungen. Ergänzend werden vergleichbare Rüstungsteile und Waffen mit Inschriften oder Darstellungen des heiligen Georgs herangezogen, um den Helm Maximilians innerhalb einer größeren Objektgruppe zu verorten und seine Besonderheiten herauszuarbeiten.

Die Agency-Theorie ermöglicht es, den Helm nicht nur als passives Ausstattungsstück, sondern als aktiven Bedeutungsträger mit zugeschriebener Wirkmacht zu betrachten. Die Agency-Theorie dient dabei als heuristisches Instrument, um das Verhältnis zwischen Objekt, Träger²²

²² In diesem Fall ist mit „Träger“ Maximilian I. gemeint.

und Betrachter*in zu analysieren und zu zeigen, wie der Helm im turnierlichen und höfischen Kontext Handlungsmacht entfalten konnte. Durch die Kombination von historischer Kontextualisierung, objektspezifischer Analyse, performativem Ansatz und theoretischer Reflexion soll ein umfassendes Verständnis des Rennhuts Maximilians I. als religiös, politisch und kulturell wirkmächtiges Objekt entwickelt werden.

2 Der Helm Maximilians I. als Ausgangspunkt – Objektbeschreibung

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit bildet ein Helm des habsburgischen Regenten Maximilian I. Die Besonderheit dieses Rüstungsteils liegt in der auf der Oberfläche angebrachten Gravur „*HILF HEILIGER IORG*“ (Abb. 1, 2), die den Helm über seine rein schützende Funktion hinaus als Träger religiöser Bedeutung ausweist. Die Anrufung des heiligen Georgs bildet somit den Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen dieser Arbeit.

Die überlieferten Informationen zu diesem Helm sind spärlich. Er wurde vermutlich um 1500 in Innsbruck gefertigt; der ausführende Rüstungsschmied ist nicht bekannt.²³ Der Helm besteht aus Stahl und misst etwa 30 cm in der Höhe, 22 cm in der Breite und 36,5 cm in der Tiefe bei einem Gewicht von etwa 3,5 kg.²⁴ Seine nach hinten zulaufende, geschlossene Form weist ihn als sogenannten Rennhut aus, der Teil eines Rennzeugs war und speziell für die Turnierart des Rennens konzipiert wurde. Charakteristisch für den Rennhut ist seine stark schützende, zugleich jedoch sichteinschränkende Form. Der Helm umschließt den Kopf und bildet eine stählerne Schutzschicht, die den Körper des Trägers unmittelbar berührt und dessen Wahrnehmung beziehungsweise Sicht beeinflusst, da er nur einen schmalen Sehschlitz zur Verfügung hat. Die Helmform sollte im hochdynamischen und gefährlichen Kontext des Turniers schützen und verhindern, dass die Lanze des Gegners den Kopfbereich verletzt.

Die Inschrift ist dauerhaft in die Stahloberfläche eingraviert und somit untrennbar mit dem Objekt verbunden. Ihre Platzierung auf der Außenseite des Rennhuts legt nahe, dass sie sowohl vom Träger selbst als auch von seinem Gegenüber wahrgenommen werden konnte. Damit wirkt die Anrufung nicht nur als persönliche Schutzbitte, sondern auch als sichtbar gemachte religiöse Aussage im öffentlichen Raum des Turniers. Der Helm wird so zu einem Medium, das physische und metaphysische Schutzfunktion miteinander verbindet.

²³ Terjanian 2019, S. 213.

²⁴ Diese Angaben sind ungefähr bemessen nach ähnlichen Rennhüten der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien.

Heute ist der Helm Teil eines nicht vollständig erhaltenen Harnischs, dessen einzelne Bestandteile erst 1952 auf Grundlage stilistischer Kriterien zusammengestellt wurden.²⁵ Diese fragmentarische Überlieferung beeinflusst die heutige Wahrnehmung des Objekts und macht eine Rekonstruktion seines ursprünglichen Einsatzkontextes notwendig. Gerade vor diesem Hintergrund kommt dem Helm als einzelner, konkret untersuchbarem Objekt besondere Stellung zu, da er sowohl einen Zugang zur Analyse der Turnier- und Festkultur unter Maximilian I. als auch zur Untersuchung seiner persönlichen und herrschaftliche Bezugnahme auf den heiligen Georg eröffnet.

2.1 Eine Verortung der Anrufungsformel „Hilf heiliger Georg“

Die auf dem Rennhut Kaiser Maximilians I. angebrachte Inschrift „*HILF HEILIGER IORG*“²⁶ ist als kurze verbale Anrufungsformel zu verstehen, wie sie im spätmittelalterlichen religiösen Alltag weit verbreitet war. Um die Fürsprache von Heiligen zu erlangen waren die gängigsten Mittel Wallfahrten, die Nutzung von Reliquien und Anrufungen.²⁷ Solche Anrufungsformeln begegnen nicht nur in gesprochener, sondern auch in materieller Form wie bei Amuletten, Waffen, Rüstungsteilen oder Alltagsgegenständen.²⁸ Die Anrufung eines Heiligen diente dabei in erster Linie des Erbittens von Schutz, Beistand oder Fürsprache. Aufgrund der häufigen Krankheiten, Seuchen und Kriege, waren Heiligenanrufungen Teil des täglichen Lebens der mittelalterlichen Menschen und fest in den zeitgenössischen Frömmigkeitspraktiken verankert.²⁹ Oft wurden Heilige angerufen, die durch ihr Märtyrium ähnliche Schmerzen durchmachen mussten: Beispielsweise wurde bei Zahnschmerzen die heilige Apollonia angerufen, deren Zähne während ihrer Marter gezogen wurden.³⁰ Wie Burrell betont, war die Grenze zwischen Gebet und Anrufung im Spätmittelalter fließend, da zeitgenössische Gläubige häufig keine klare Unterscheidung zwischen beiden Praktiken vornahmen.³¹ Beide beruhten auf der Vorstellung, dass Worte die Fähigkeit besitzen, himmlische Mächte zum Handeln zu bewegen.³² Der wesentliche Unterschied lag weniger in der Form als in der Intention des Gläubigen: Während das Gebet in der Regel bittenden Charakter hatte und auf eine langfristige religiöse Beziehung ausgerichtet war, zielte die Anrufung auf eine unmittelbare Hilfe in einer

²⁵ Terjanian 2019, S. 213.

²⁶ Iorg = althochdeutsch für Georg.

²⁷ Burrell 2019, S. 2.

²⁸ Hebing 2017, S. 1.

²⁹ Hebing 2017, S. 1.

³⁰ Burrell 2019, S. 2.

³¹ Burrell 2019, S. 6.

³² Burrell 2019, S. 6.

konkreten Notsituation ab.³³ Anrufungen wurden im Mittelalter auch praktisch genutzt und konnten eine formelhafte Gestalt annehmen, die rezitiert, verschriftlicht, am Körper getragen oder sogar eingenommen wurde.³⁴

Die Anrufung des heiligen Georgs wurde vor allem in Militär- und Kriegssituationen genutzt, da der Heilige speziell durch die Verbreitung der Georgslegende durch die Kreuzfahrer als heiliger Kriegshelfer popularisiert wurde. In Überlieferungen wird berichtet, dass Georg den Kreuzfahrern als himmlischer Schlachtenhelfer erschienen sei und sie bei der Eroberung Jerusalems unterstützt habe.³⁵ Vor diesem Hintergrund erscheint Georg als besonders geeigneter Adressat einer Schutzanrufung in Situationen körperlicher Gefahr, da er in der mittelalterlichen Vorstellung nicht nur als Märtyrer, sondern als aktiv handelnder Kriegerheilige präsent war, dessen Beistand im Kampf als wirksam erachtet wurde.

Die knappe und imperative Formulierung „Hilf“ verweist dabei auf die Erwartung eines unmittelbaren Eingreifens des heiligen Georgs und unterscheidet sich damit von längeren, kontemplativen Gebetsformen. Die Formel ist auf Handlung, Dringlichkeit und konkrete Gefahr ausgerichtet. In der Verbindung von Anrufungsformel, Heiligenfigur und körpernahe Objekt wird die Schutzbitte materiell und situativ verankert. Die Inschrift auf dem Rennhut stellt somit nicht nur ein persönliches Gebet dar, sondern eine bewusst platzierte, sichtbare und auf den Körper bezogene Anrufung, die ihre Wirksamkeit vermutlich im Kontext des Turniers entfalten sollte.

3 Der Heilige Georg – Ein Überblick über die Entstehung und Ausbreitung einer Legende

Die am Helm angebrachte Anrufung des heiligen Georgs verweist über den konkreten Gebrauchskontext des Turniers hinaus auf eine weiterführende religiöse Bedeutungsebene. Um die Funktion und Wirkmacht dieser Anrufung angemessen einordnen zu können, ist es notwendig, die Entstehung, Verbreitung und Bedeutung der Georgslegende im spätmittelalterlichen Kontext näher zu betrachten. Das folgende Kapitel widmet sich daher der

³³ Burrell 2019, S. 6.

³⁴ Burrell 2019, S. 7. Besonders verbreitet war in ganz Europa der sogenannte „Peperit-Zauber“, der die Jungfrau Maria sowie weitere biblische Mütter anrief, um Frauen bei schwierigen Geburten Beistand zu leisten. In einer medizinischen Sammelhandschrift des 14. bis 15. Jahrhunderts (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 7021, fol. 188) wird empfohlen, diese Formel aufzuschreiben und sie der Gebärenden um die Taille oder das Knie zu binden.

³⁵ Braunfels-Esche 1976, S. 33.

Legendenentwicklung des heiligen Georgs als „Ritterheiliger“ unter besonderer Rücksichtnahme des deutschsprachigen Raums.

Die Georgslegende ist weltweit verbreitet und in den verschiedensten religiösen und kulturellen Räumen nachvollziehbar, beispielsweise im islamischen Glauben oder in der äthiopisch-orthodoxen Kirche.³⁶ Die Entstehung der Georgslegende wird bereits ins 4. Jahrhundert n. Chr. datiert, erstmalig verfasst wurde sie auf Griechisch.³⁷ Es gibt jedoch keine sichergestellten Belege für die historische Existenz der Person des heiligen Georg.

Die wohl bekannteste Version der Legende des heiligen Georgs stammt aus der *legenda aurea* von Jacobus de Voragine aus dem 13. Jahrhundert. Die Erzählung beginnt mit einer Stadt in Libyen namens Silena, die von einem Drachen tyrannisiert wurde. Die Einwohner opferten dem Drachen ihre Schafe und als keine mehr übrig waren, zogen sie Lose und opferten ihre Kinder. Als das Los auf die Tochter des Königs fiel versuchte dieser sich zu wehren, jedoch ohne Erfolg. So musste die Königstochter geopfert werden. Plötzlich tauchte der heilige Georg auf und rettete die Prinzessin:

„Liebe Tochter sei ohne Furcht, ich will dir helfen in dem Namen Christi“. Sie sprach "Guter Ritter du willst nicht mit mir sterben, es ist genug, so ich untergehe; denn retten magst du mich nicht, sondern du wirst mit mir verderben". Da sie noch sprachen, siehe, so hob der Drache sein Haupt aus dem See. Die Jungfrau zitterte vor Schrecken und rief "Flieh, guter Herr, flieh so schnell du magst". Aber Georg sprang auf sein Roß, machte das Kreuz vor sich und ritt gegen den Drachen, der wider ihn kam; er schwang die Lanze mit großer Macht, befahl sich Gott, und traf den Drachen also schwer, daß er zu Boden stürzte. Dann sprach er zu der Jungfrau "Nimm deinen Gürtel und wirf ihn dem Wurm um den Hals, und fürchte nichts". Sie tat es, und der Drache folgte ihr nach wie ein zahm Hündlein.“³⁸

Georg und die Prinzessin kamen mit dem Drachen zurück in die Stadt. Erst nachdem sich alle zum christlichen Glauben bekennen würden, würde Georg den Drachen töten und die Stadt befreien. Daraufhin ließen sich alle Bewohner taufen und der König bot Georg als Gegenleistung kostbare Schätze an. Dieser nahm die Geschenke an und verteilte sie unter den Armen. Dann endet dieser Teil der Geschichte und es folgt die Erzählung von seinem

³⁶ Kaplan 1986, S. 2. Die volkstümliche und religiöse Verbreitung der Legende ist u.a. in England, Russland und Georgien nachvollziehbar.

³⁷ Deckers 2001, S. 53.

³⁸ Benz 1997, S. 302.

Martyrium während der Herrschaft von Kaiser Diocletian und Maximian. Georg bekannte sich zum christlichen Glauben und wurde daraufhin von dem Richter Dacianus verurteilt und gefoltert. Durch Gottes Hilfe überstand er alle Marter. Vor seinem endgültigem Tod durch Enthauptung betete Georg zu Gott, „dass alle, die seine Hilfe anrufen würden, ihrer Bitte möchten gewährt sein.“³⁹.

Die erstmalige Verschriftlichung der Legende des Heiligen Georgs kann in einer Reihe von fünfzehn Blättern nachvollzogen werden, die sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek befinden.⁴⁰ Untersuchungen zufolge wurden die Pergamentblätter zweimal beschrieben: die erste Beschreibung in griechischer Sprache kann ins frühe 5. oder späte 4. Jahrhundert datiert werden, die zweite erfolgte in lateinischer Sprache im 8. Jahrhundert und wurde direkt auf den griechischen Text überschrieben. Die ältere griechische Fassung lässt somit darauf schließen, dass die Georgslegende vermutlich erstmalig im griechischen Sprachraum aufkam und sich dann im gesamten Mittelmeerraum und darüber hinaus verbreitete.⁴¹ Dabei ist auch erwähnenswert, dass in den ältesten Fassungen der Legende weder der Kampf mit dem Drachen noch die Rettung der Prinzessin inkludiert waren, sondern diese lediglich von den Wundern und dem Martyrium Georgs erzählen. Die Thematik des Drachenkampfes und der Rettung der Prinzessin sind beides Aspekte, die erst in den mittelalterlichen Fassungen erscheinen. Deckers verweist darauf, dass sich die wachsende Georgslegende immer wieder die Taten anderer Heiliger und Nichtheiliger einverleibt: so wird beispielsweise die Thematik des Drachenkampfes vom Heiligen Theodor und von der mythologischen Figur des Perseus übernommen.⁴² Seit dem 8./9. Jahrhundert ist eine enge Verknüpfung des Heiligen mit lokalen Sagen und Erzählungen vor allem im nordwestlichen- und nordosteuropäischen Sprachraum auszumachen.⁴³

Die älteste Fassung der Legende aus dem 4. Jahrhundert erzählt von dem militärischen Truppenführer aus Kappadokien namens Georg, der wegen seines christlichen Glaubens vom persischen König Dadian verhaftet und infolgedessen gefoltert wurde.⁴⁴ Die Erzählung über den heiligen Georg impliziert eine Reihe von Wundern, die „wie eine kaum verschleierte Paraphrase der gesammelten Erzählungen exemplarischer Taten der wichtigsten Gottesmänner

³⁹ Benz 1997, S. 306.

⁴⁰ Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonsensis Latinus 954 (Cod. Vind. lat. 954), (07.05.2025)
URL: <https://viewer.onb.ac.at/10044B14>

⁴¹ Deckers 2001, S. 43.

⁴² Deckers 2001, S. 44.

⁴³ Braunfels-Esche 1976, S. 11, S.12. Man bedenke hier den starken nationalen Bezug zum hl. Georg wie beispielsweise in Großbritannien.

⁴⁴ Maisuradze 2007, S. 96.

des Alten und des Neuen Testaments einschließlich der Wunder und einer Szene der Passion Christi“⁴⁵ einschließt. In der von der christlichen Kirche aufgenommenen Erzählung wurde wiederum der persische König Dadian durch den Christenverfolger Kaiser Diokletian ersetzt und dieser für das Martyrium Georgs verantwortlich gemacht.⁴⁶ Georgs Bezeichnung im byzantinischen Reich als Großmartyrer (*megalomartys*)⁴⁷ und als Bannerträger (*tropaiophoros*)⁴⁸ wird auch in den folgenden Jahrhunderten eine beträchtliche Rolle bei der Darstellung und Erzählung des Heiligen spielen. Georg wurde im byzantinischen Zeitalter auf diversen Kleingegenständen namentlich und/oder bildlich erwähnt. Der Name „Georg“ war bereits vor seiner Verwendung im Christentum verbreitet. „Georgius“ ist seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. nachvollziehbar, wurde jedoch ab dem 5. Jahrhundert häufiger im christlichen Glaubenskonzext verwendet.⁴⁹ Um im Rahmen des Themas um Maximilian I. zu bleiben, soll in weiterer Folge die Entstehung und Verbreitung der Georgslegende beschränkt auf das west- und mitteleuropäische Mittelalter näher betrachtet werden.

Grundsätzlich ist der Typus des Drachentöters kein Alleinstellungsmerkmal des Heiligen Georgs, sondern gliedert sich in eine Reihe mündlicher und schriftlicher Überlieferungen ein. Der Kampf des Helden und Heiligen mit dem Drachen findet sich in den diversesten Sprach- und Kulturräumen wieder, im sakralen sowie profanen Rahmen.⁵⁰ Dabei unterscheidet Hammer die Texte über den Drachenkampf in drei Typen: Die Heldenepik, die Hagiographie und den Höfischen Roman.⁵¹ Gemeinsamkeiten in heldenepischen Texten sind einerseits das Bild des Drachen als Inbegriff des Bösen, andererseits der Held, welcher die Gerechtigkeit und Ordnung mit dem Sieg über das Ungeheuer wieder herstellt. Die Taten des Helden stehen im Mittelpunkt der Erzählungen und lassen ihn zu einem dem Kollektiv übergeordneten Individuum heranwachsen, welches gleichzeitig auch eine gesellschaftliche Vorbildfunktion übernimmt.⁵² Der Held wird somit zur Verkörperung des Guten stilisiert. Beispiele für heldenepische Texte mit der Thematik des über den Drachen siegenden Helden sind das *Nibelungenlied*, die *Virginal*, auch *Dietrichepik* genannt, oder das *Rolandslied*. In der Hagiographie des christlichen Mittelalters sind ebenso eine Vielzahl an Drachenkämpfen verschriftlicht worden. In einer

⁴⁵ Deckers 2001, S. 53.

⁴⁶ Maisuradze 2007, S. 96.

⁴⁷ Wolfgang Haubrichs 1984, S. 380.

⁴⁸ Maisuradze 2007, S. 96.

⁴⁹ Schmidt 2001, S. 138. Deckers 2001, S. 47.

⁵⁰ Hammer 2010, S. 145. Hammer verweist hier auf die Gemeinsamkeiten des Drachenkampfs im indoeuropäischen Sprachraum: „Die Rolle des Drachentöters als Kulturheros kann sich auf ganz unterschiedliche Weise manifestieren; außerhalb kosmogonischer Mythen beispielsweise als Stadtgründer wie bei Kadmos und der Gründung Thebens.“

⁵¹ Hammer 2010, S. 144.

⁵² Hammer 2010, S. 147.

Aufzählung lateinischer Texte können etwa sechzig Niederschriften mit diesem Inhalt ausgemacht werden.⁵³ Die Erzählungen über die Protagonisten der christlichen Legenden handeln zwar ebenfalls von einem Kampf gegen den Drachen, jedoch verhilft ihnen erst die Kraft Gottes zum Sieg über das Ungeheuer.⁵⁴ Auch in der Gattung des höfischen Romans ist der Drachenkämpfer vertreten. Die Erzählungen sind eingebettet in den christlichen Glauben und der Protagonist handelt als *miles christi* wie beispielsweise im *Prosalancelot*. Im Unterschied zu den hagiographischen Werken, besiegt der Held⁵⁵ des höfischen Romans den Drachen aus eigenem Mut, nicht weil die göttliche Kraft ihm dazu verholfen hat.

3.1 Die mittelalterliche Entwicklung der Georgslegende im deutschsprachigen Raum

Fest steht, dass die schriftliche Auseinandersetzung mit dem Heiligen Georg im europäischen Mittelalter eine regelrechte Blütezeit erlebte. Im Folgenden sollen einige Texte hervorgehoben werden, die einen besonderen Stellenwert in der deutschsprachigen mittelalterlichen Literaturgeschichte tragen und die Dynamik des Georgskults womöglich besonders prägten. Dabei spielt eine vollständige chronologische Auflistung keine vorrangige Rolle, sondern jene Werke, die wohl auch zu Kaiser Maximilians Lebzeiten zum literarischen Kanon zählten und als Grundlage für das Verständnis des Heiligen und die Legendenentwicklung gelten.

Als älteste Aufzeichnung der Georgslegende im deutschsprachigen Raum wird das althochdeutsche *Georgslied* behandelt. Die Datierung kann nicht genau festgemacht werden, jedoch wurde es im sogenannten „Evangelienbuch“ Otfrids von Weißenburg Ende des 9. Jahrhunderts niedergeschrieben. Seidl verweist darauf, dass es womöglich aufgrund seines vielschichtigen Aufbaus als Prozessionslied verwendet wurde.⁵⁶ Eine weitere Verschriftlichung der Legende findet sich in Form eines lateinischen Manuskripts des 12. oder frühen 13. Jahrhunderts, das sich in der Bayerischen Staatsbibliothek in München befindet.⁵⁷ Diese Handschrift mit dem Titel *vitae sanctorum* enthält bereits den Drachenkampf Georgs.⁵⁸ In den 1260er⁵⁹ Jahren verfasste Jacobus de Voragine die *legenda aurea*, auch „Goldene Legende“ genannt, welche zu einer der populärsten mittelalterlichen Publikationen wurde und große

⁵³ Hammer 2010, S. 153.

⁵⁴ Beispiele für gewaltlose Auseinandersetzungen mit dem Drachen sind in der *Kaiserchronik*, in der Vita des Apostel Philippus oder im Passional der Hl. Margarethe zu finden.

⁵⁵ Die Mehrzahl der Helden innerhalb der Gattung des höfischen Romans sind männlichen Geschlechts daher wird hier bewusst nicht gegendert.

⁵⁶ Seidl 2020, S. 228.

⁵⁷ „Vitae Sanctorum“ Bayerische Staatsbibliothek München, CLM 14473, (16.05.2025) URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00069384?q=%28CLM+14473%29&page=2,3>

⁵⁸ Seidl 2020, S. 12.

⁵⁹ Seidl, S. 229/Seidl 2012, S. 41. Seidl datiert die *legenda aurea* vor 1267.

Verbreitung fand.⁶⁰ In ihr beschreibt der Erzbischof und Dominikanermönch de Voragine etwa 170⁶¹ Heiligenleben, darunter auch jenes des heiligen Georgs. In dieser Vita werden die Rettung der Prinzessin vor dem Drachen, die Bekehrung der Königsfamilie und seines Volkes zum Christentum, die Marter und die Enthauptung Georgs erzählt. Kurz vor seinem Tod betet Georg zu Gott: „..., dass alle, die seine Hilfe anrufen würden, ihrer Bitte möchten gewährt sein.“⁶² Durch die explizite Beschreibung der Beschwörung des Heiligen Georgs wird dem mittelalterlichen Georgskult eine schriftliche Grundlage verschafft, die sich in weiterer Folge in verschiedensten bildnerischen Medien manifestieren sollte, so auch am Helm Kaiser Maximilians.

Wie Seidl anmerkt, schafft die *legenda aurea* einen Fortgang der „Veritterlichung des Erzmärtyers“⁶³. Die Dualität von Heiligkeit und Ritterlichkeit Georgs wird ebenso im spätmittelalterlichen Text des *Passional*s verdeutlicht und zusammengeführt. Die Grundlage für das mittelhochdeutsche *Passional* dürfte die „Goldene Legende“ selbst gewesen sein. Es stammt aus dem 13. Jahrhundert und besteht aus insgesamt drei Büchern. Im dritten Buch, das sich der Legenden der Heiligen annimmt, wird die Vita des Heiligen Georgs beschrieben. Seidl unterscheidet hierbei zwischen der ritterlich-höfischen Episode des Drachenkampfes und der christlichen Erzählung seines Martyriums. Kurz vor der Enthauptung, und somit dem endgültigen Tode Georgs, wird auch im *Passional* seine Rolle als Nothelfer beschrieben: Alle, die seinen Namen anrufen, sollen Gottes Hilfe erhalten.⁶⁴ Im letzten Teil dieser Georgsvita wird ein zeitlicher und räumlicher Sprung vorgenommen, indem seine Rolle als Beistand und Helfer beim Kreuzzug nach Jerusalem erzählt wird. Sowohl in der „Goldenen Legende“ als auch im *Passional* wird Georgs Rüstung als weiß mit einem roten Kreuz auf der Brust beschrieben. Der optische Unterschied von Georgs weißer Rüstung zu den übrigen Kreuzrittern gibt dem Heiligen ein physisches Alleinstellungsmerkmal und lässt ihn aus der Menge hervortreten. Es unterstreicht somit sein heiliges Erscheinungsbild in der Vorstellung der Gläubigen.⁶⁵ Georgs Funktion als Fürbitter wird auch im *Passional* deutlich gemacht: „Direkt im Anschluss an diese Kreuzzugshandlung aktualisiert der Text die Fürbittfunktion Georgs ein weiteres Mal. In Ausdehnung auf die anwesende Rezeptionsgemeinschaft gilt die Bitte nun aber weniger aktiv-

⁶⁰ Die deutsche Übersetzung der Goldenen Legende, die sogenannte „Elsässische Legenda Aurea“, sollte erst um 1350 erfolgen.

⁶¹ Seidl 2012, S. 41.

⁶² Benz 1997, S. 306.

⁶³ Seidl 2012, S. 3.

⁶⁴ Seidl 2012, S. 63. Seidl bezeichnet dies als „Nothelferfunktion“ und erklärt, dass Georg das „Nothelferprivileg“ durch göttliches Wirken erhält: „got wil in zu helfe kumen, | die dinen namen rufen an (264, 72f.)“.

⁶⁵ Seidl 2012, S. 71.

weltlich als vielmehr geistig-seelischem Beistand [...]“⁶⁶. Die Verknüpfung Georgs mit dem Kreuzzug und dem christlichen Glaubenskampf wird auch noch später zu Kaiser Friedrichs III. Regierungszeit von Wichtigkeit sein, wie auch bei seinem Sohn Kaiser Maximilian I.

Als eine weitere wichtige mittelalterliche Schrift mit dem Heiligen als Protagonisten soll Reinbot von Durnes *Der Heilige Georg* erwähnt werden. Das Werk, welches als Mischung aus Legendenroman und höfischem Roman beschrieben werden kann, wurde vermutlich zwischen 1235 und 1253 verfasst.⁶⁷ Der Text wird als einer der umfangreichsten innerhalb der mittelalterlichen Literatur angesehen.⁶⁸ *Der Heilige Georg* ist in weiteren Handschriften überliefert, die sich heute unter anderem in Wien, Berlin und Zürich befinden.⁶⁹ Über den Autor ist nicht viel bekannt, doch es wird vermutet, dass er aus der bayerischen Region Oberpfalz stammte. Im Prolog des Textes wird die Auftraggeberschaft der Wittelsbacher Otto II. (1206-1258) und Agnes (1201-1267) offengelegt. Der Heilige Georg dürfte bereits seit den 1220er Jahren der Schutz- und Hausheilige der Wittelsbacher gewesen sein. Der Drachenkampf wird interessanterweise nicht direkt erzählt, sondern nur umschrieben und scheint somit nicht ausschlaggebend für Reinbot von Durnes Georgserzählung gewesen zu sein. Was bei seiner Schilderung dennoch greifbar wird, ist die eindeutig höfische Erzählform der Georgslegende, denn „das Martyrium wird romanhaft überformt und in einem von höfischen Moden und Sitten geprägten Milieu angesiedelt.“⁷⁰. Dieser Umstand ist sicherlich auf die wittelsbachischen Auftraggeber Agnes und Otto II. zurückzuführen, auf deren Bestreben der Text entstand. Auch die Fürbitte Georgs wird im letzten Teil der Geschichte als direkte Rede wiedergegeben. Wiederum spricht Georg zu Gott und äußert seinen Wunsch, den ihm Gott auch erfüllt: „... der mich in noeten ruofe an und mich dirre marter man, daz im dîn helfe werde bekant.“⁷¹.

Ein nächstes Beispiel der Verschriftlichung der mittelalterlichen Georgslegende ist das um 1400 in Nürnberg hervorgegangene Legendar *Der Heiligen Leben*. Es entstand im Kontext des dortigen Dominikanerklosters und wurde laut Aufzeichnung bei der *collatio ad mensam*⁷² gelesen.⁷³ Die Textsammlung *Der Heiligen Leben* fand im süddeutschen Raum und infolgedessen in ganz Europa zahlreiche Leser*innen und wurde zu einem der wichtigsten

⁶⁶ Seidl 2012, S. 67.

⁶⁷ Seidl 2020, S. 12.

⁶⁸ Seidl 2020, S. 13. Das Werk beinhaltet 6134 Verse.

⁶⁹ Seidl 2020, S. 15.

⁷⁰ Seidl 2020, S. 14.

⁷¹ Seidl 2020, S. 146. Übersetzung: „Wer mich in großer Not anruft und mich an diese Marter erinnert, dem soll deine Hilfe zuteil werden.“

⁷² *Collatio ad mensam* = Tischlesung.

⁷³ Seidl 2012, S. 185.

Legendare des Spätmittelalters. Zudem beschränkte sich die Nutzung bald nicht mehr auf rein monastische Zwecke, sondern umfasste auch die private Verwendung durch die städtische Bevölkerung. Inhaltlich kann festgestellt werden, dass sowohl lateinische als auch deutschsprachige Quellen wie Reinbot von Durnes *Der heilige Georg* oder das *Passional* dem Legendar nahe liegen.⁷⁴ Wie Seidl erläutert, wird Georg in dem Text weniger als Ritter, sondern mehr als Heiliger oder „geistliche Imitationsfigur“⁷⁵ dargestellt, was im Kontext der monastischen Entstehung des Legendars einleuchtend erscheint.

Die vielfältige Rezeption manifestierte sich somit sowohl im geistlichen als auch weltlichen Milieu des deutschsprachigen Mittelalters. Wie bei den oben genannten Texten zeigt sich die Dualität Georgs als christlicher Märtyrer und ritterlicher Kämpfer. Während die *legenda aurea* und das *Passional* diese Dualität betonen, lässt *Der Heiligen Leben* die Funktion des Ritters hintergründig erscheinen und beschreibt Georg als christliches Vorbild, das Wunder bewirkt und Heiden bekehrt. *Der Heilige Georg* Reinbot von Durnes stellt den Erzmärtyrer in den höfischen Zusammenhang und schmückt diesen Aspekt erzählerisch besonders aus. Diese unterschiedlichen literarischen Aufarbeitungen werden von Seidl treffend als „Überblendungen“⁷⁶ bezeichnet und sollen darauf hinweisen, wie Heiligkeit und Ritterlichkeit in den verschiedenen Erzählungen miteinander verschmolzen werden. Diese Verschmelzung kann in politischer Hinsicht als willkommenes Mittel im christlichen Glaubenskampf gedeutet werden und wurde sowohl von der Kirche als auch von weltlichen Regenten als Werkzeug zur Untermauerung ihrer Herrschaft eingesetzt.

3.2 Entwicklung der Darstellungen des hl. Georgs (erste Aufkommen bis hin ins 15. und anfängliche 16. Jahrhundert)

Um die Inschrift des Helms Maximilians weiter zu kontextualisieren, ist es sinnvoll, Darstellungen des heiligen Georgs zu analysieren, wenn auch die lange Tradition der Verehrung es erschwert, einen Überblick über dessen Abbildungen zu schaffen. Ein Blick auf die ersten Erwähnungen und Bildnisse lohnt sich jedoch, um die Entstehung und Verbreitung des Georgskults beziehungsweise der Georgslegende besser nachvollziehen zu können. Ebenso wichtig ist die Betrachtung der Weiterentwicklung der Darstellungen im 15. bzw. anfänglichen 16. Jahrhundert, zu Lebenszeiten Maximilians I., um den Impact Georgs weiter zu

⁷⁴ Seidl 2012, S. 184.

⁷⁵ Seidl 2012, S. 203.

⁷⁶ Seidl 2012, S. 13. Seidl erläutert dies folgendermaßen: „Der Begriff der „Überblendung“ versucht dabei hier wie im Folgenden, Strategien der narrativen Engführung divergierender literarischer Inszenierungstraditionen zu benennen, ohne dabei jedoch zugleich schon verallgemeinernde, textübergreifende Charakterisierung des jeweiligen Vorgehens implizieren zu wollen.“

kontextualisieren. Das Ziel des folgenden Abschnitts ist daher nicht, eine detaillierte Chronologie der Bildnisse zu erstellen, sondern einen Überblick der Entwicklung des Bildtypus zu schaffen, und damit auch eine weitere Grundlage für die Bedeutung der Inschrift des Helms.

3.2.1 Dem hl. Georg gewidmete Bauwerke

Schon die textliche Quellen in der Mitte des 5. Jahrhunderts zeigen, dass sowohl profane als auch sakrale Gebäude dem Heiligen Georg gewidmet wurden. Beispielsweise widmete die oströmische Kaiserin Eudocia dem Heiligen ein Krankenhaus und eine Kapelle in der Nähe von Jerusalem.⁷⁷ Auch bei den merowingischen Herrschenden war ein Georgskult vorhanden: Chlodwig I. wird die Begründung des Georgsklosters im nordfranzösischen Baralle zugeschrieben.⁷⁸ Des Weiteren können dem Heiligen im deutschsprachigen Raum des 6. Jahrhunderts Bauwerkswidmungen angerechnet werden, wie die Georgskirche in Mainz.⁷⁹ Zusätzlich sind namentliche Erwähnungen in Bauinschriften des syro-palästinensischen⁸⁰ Raums nachvollziehbar, die oftmals in Kirchenportalen oder als Mosaik im Boden aufgefunden wurden. Eine 1870 freigelegte Inschrift aus Schaqqa gilt als ältestes Zeugnis einer Bauinschrift, die sich inhaltlich auf den heiligen Georg bezieht. Sie kann allerdings nicht genau datiert werden, da die dazugehörige Kirche beim Fund nicht mehr erhalten war.⁸¹ Zeugnisse für Bauinschriften stammen aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts und sind in den jordanischen Georgskirchen in Jerash und Khirbet-el-Mekkayat zu finden.⁸² Eine griechische Inschrift in der syrischen Georgskirche in Izra' geht auf das Jahr 515 n. Chr. zurück und gilt als eine der ältesten Kirchen, die dem Heiligen geweiht ist. Die Inschrift erwähnt den Stifter der Kirche, dem der heilige Georg „[...] nicht im Traum, sondern bei vollem Bewusstsein.“⁸³ erschienen sei. Die Helferefunktion Georgs manifestierte sich somit bereits Anfang des 6. Jahrhunderts real im Leben der Gläubigen, wie anhand dieser Inschrift zu erkennen ist.

3.2.2 Kleinkunst und Bildnisse ab dem 6. Jahrhundert

Die gängige Verehrung des Heiligen kann auch in der Kleinkunst und im Kunsthandwerk nachvollzogen werden. Laut Schmidt lässt sich ab dem 6. und 7. Jahrhundert das Vorkommen

⁷⁷ Deckers 2001, S. 45.

⁷⁸ Haubrichs 1984, S. 382.

Siehe Haubrichs für mehr Beispiele bei denen Bauwerke dem Hl. Georg gewidmet wurden.

⁷⁹ Deckers 2001, S. 45.

⁸⁰ Deckers 2001, S. 46.

⁸¹ Deckers 2001, S. 45. Der ursprüngliche Fund stammt von dem französischen Archäologen und Politiker William Henry Waddington (1826-1894).

⁸² Deckers 2001, S. 46. Die Georgskirche in Jerash, Jordanien, wurde 533 n. Chr. geweiht. Die Georgskirche in Khirbet-el-Mekkayat entstand 525 oder 540 n. Chr., wobei die Inschrift nicht eindeutig ist.

⁸³ Deckers 2001, S. 46.

Georgs in byzantinischer Kleinkunst in fünf Kategorien einteilen.⁸⁴ Die Erste umfasst eine figürlicher Abbildung in Kombination mit der Anrufungsformel und seinem Namen. In der zweiten Kategorie erscheint Georg als Betender, in der dritten als Märtyrer, in der vierten als Krieger und in der fünften als Reiter.⁸⁵ Ein Ring (Abb. 3) aus frühbyzantinischer Zeit, etwa im 6. Jahrhundert, zeigt die Inschrift „*Christus unterstütze den Georg*“, und lässt sich somit in die Kategorie der Anrufungsformeln einordnen und auch als ein Vorzeichen für die spätere Anrufung des heiligen Georgs betrachten. Weitere Kleinkunst mit Anrufungen dieser Art, wie beispielsweise Reliquienkreuze und Brustkreuze, entstand etwa im 9. bis 12. Jahrhundert n. Chr.⁸⁶

Die Verehrung des heiligen Georgs manifestierte sich somit nicht allein in Bildern oder sakralen Bauwerken, sondern auch in einer Vielzahl körpernaher Objekte. Kleinkunst wie Amulette, Ringe und Anhänger aber auch Waffen und Rüstungsteile mit Darstellungen oder Anrufungen des Heiligen belegen, dass seine Schutzfunktion bewusst in unmittelbare Nähe zum Körper des Trägers gerückt wurde. Diese Nähe ist von wesentlicher Bedeutung: Der Heilige wird nicht aus der Distanz verehrt, sondern wortwörtlich am Körper des Gläubigen „getragen“.

In diesem Zusammenhang ist die Anrufung des heiligen Georgs weniger als abstrakte Glaubensbekenntnis, denn als konkrete Schutzpraxis zu verstehen. Die physische Präsenz seines Namens oder Bildes auf einem Objekt verleiht diesem eine zusätzliche Bedeutungsebene, die über rein dekorative Funktionen hinausgeht. Der heilige Georg wird dadurch zu einem permanenten Begleiter, dessen Schutz nicht erst im Gebet, sondern im materiellen Objekt selbst verankert ist. Diese Vorstellung bildet eine wichtige Grundlage für das Verständnis von beschrifteten oder bildlich gestalteten Rüstungsteilen, wie sie im ausgehenden Mittelalter zunehmend verbreitet sind.

Blickt man auf die Bildnisse Georgs aus dem 6. Jahrhundert, so wird ersichtlich, dass der Heilige oftmals in eleganter oder militärischer Kleidung abgebildet wurde, ein Hinweis auf seine noble Herkunft. Beispiele dafür befinden sich im heutigen Ägypten auf einer Wandmalerei im Kloster Bawit⁸⁷ oder einer Marien-Ikone (Abb. 4) im Katharinenkloster in Sinai. Bei diesen zwei erwähnten Darstellungen aus dem 6. Jahrhundert ist der Heilige frontal stehend als Ganzkörper- oder als Halbfigur zu sehen. Er ist weder auf einem Pferd noch mit

⁸⁴ Schmidt 2001, S. 138.

⁸⁵ Schmidt 2001, S. 138.

⁸⁶ Schmidt 2001, S. 138. Weitere Beispiele für byzantinische Kleinkunst mit Anrufungen des hl. Georgs sind im Aufsatz von Schmidt zu finden.

⁸⁷ Bawit, Kapelle XVIII, Nordwand, Wandmalerei 6. Jh.

einem Drachen dargestellt, zwei Aspekte, welche sich erst in späteren Darstellungen des Mittelalters etablierten. In derselben Kapelle in Bawit, in der Georg dargestellt wurde, gibt es zwei weitere Wandmalereien, die andere Heilige zu Pferd zeigen.⁸⁸ Dies ist ein Hinweis darauf, dass die Darstellung von sogenannten Reiterheiligen schon vorhanden war, jedoch noch nicht bei Georg angewandt wurde. Erst allmählich wird der heilige Georg mit einem Pferd dargestellt, wie ein Triptychon aus dem 9. oder 10. Jahrhundert (Abb. 5), ebenfalls im Katharinenkloster, zeigt. Schwarz erklärt das hinzukommende Motiv des Drachenkampfes: „[...] in Anlehnung an das Drachenvunder des hl. Theodor, das bereits im 10. Jahrhundert allgemein verbreitet war, auf Georg übertragen und durch die Kreuzfahrer ins Abendland gebracht worden [ist].“⁸⁹ Diese Vermutung lässt sich auch auf das erwähnte Triptychon übertragen, auf dem am linken Flügel der heilige Theodor und am rechten Flügel der heilige Georg zu Pferd dargestellt sind. Während Theodor seine Lanze auf ein Drachenvesen richtet, sticht Georg mit der Lanze auf einen Mann⁹⁰, der unter seinem Pferd liegt.

3.2.3 Entwicklung der Bildnisse ab dem 15. Jahrhundert (im Westen Europas)

Dass durch die Kreuzzüge der Georgskult in den Westen Europas getragen wurde, ist bekannt. Wie bereits erläutert, zeigen die anfänglichen Darstellungen den Heiligen stehend und ohne Drachen. Bis etwa 1400 ist diese Darstellungsform die Norm, bis sich allmählich das Motiv des Drachenkampfes auch in den Bildnissen manifestiert.⁹¹ Grund dafür ist vermutlich die weite Verbreitung der *legenda aurea*. Während Georg in vorherigen Bildnissen mit der Lanze dargestellt wird, erscheint das Schwert in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts immer öfter.⁹² Außerdem ist die Tendenz zu erkennen, dass die Rüstung auf Georgsdarstellungen oftmals die zeitgenössische Mode und Herstellung widerspiegelt. Die Details der zeitgenössischen Rüstung holen den Heiligen in die Gegenwart der Betrachtenden und verschaffen somit ein Näheverhältnis. Wie Hahn feststellt, wird das Narrativ der Legende bildnerisch hervorgehoben und mit immer mehr Details versehen, beispielsweise durch die Darstellung der „heidnischen“ Stadt und der Prinzessin, die von Georg gerettet wird.⁹³ Die zeitgleiche Erscheinung von Georgsspielen und Georgsromanen trägt zu dieser Tendenz bei.⁹⁴

⁸⁸ Die Wandmalereien in der Kapelle XVII im Kloster in Bawit aus dem 6. Jh. zeigen die Heiligen Sisinnios und Phoibammon.

⁸⁹ Schwarz 1972, S. 85-86.

⁹⁰ Vermutlich ein heidnischer Kaiser oder ein Tyrann der das Böse verkörpern soll.

⁹¹ Hahn 2001, S. 77.

⁹² Hahn 2001, S. 79.

⁹³ Hahn 2001, S. 79.

⁹⁴ Mehr dazu in Unterkapitel 3.3.

Es gibt zahlreiche Bildbeispiele, die diese narrative Entwicklung zeigen, wie das Retabel des heiligen Georgs im Victoria & Albert Museum in London (Abb. 6). Dieser Georgsaltar entstand in etwa im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts in Valencia und wurde vormals Andrès Marçal de Sas zugeschrieben. Auf den Seitentafeln des Altars werden sowohl das Martyrium Georgs als auch der Drachenkampf wiedergegeben. In der mittleren Tafel hält sich Georg inmitten des Schlachtgeschehens auf. Er sticht mit seinem weißen Waffenrock mit rotem Kreuz besonders aus der Gruppe heraus. Des Weiteren ist in der Menge ein Banner mit dem Georgskreuz zu erkennen. Die Abbildung des Banners oder der Fahne mit dem Georgskreuz trat ab dem 15. Jahrhundert vermehrt auf und wurde so zu einem Attribut des Heiligen, sodass man ihn auch ohne den Drachen erkennen konnte.⁹⁵ Als Beispiel hierfür kann Jan van Eycks *Paele Madonna* herangezogen werden, bei der die Darstellung des Drachen gänzlich ausgelassen wurde. Georg ist lediglich anhand des Banners mit dem Georgskreuz zu erkennen, das an seiner linken Schulter lehnt. Wie Hahn in ihrem Aufsatz betont, wurde kein anderer Heiliger im 15. Jahrhundert mit derartigen „modischen Extravaganzen herausgeputzt“⁹⁶ dargestellt. Fest steht, dass sich zahlreiche Auftraggeber mit dem Heiligen identifizierten und somit seine Erscheinungsform für eigene Repräsentationszwecke nutzten, wie es auch Maximilian I. tat.⁹⁷ Um 1500 ist die Darstellung des *Georg triumphans* vermehrt zu erkennen, ein Bildtypus, in dem Georg nicht kämpfend, sondern bereits siegreich dargestellt wird. Ruhig und beherrscht sitzt er auf seinem Pferd oder steht; der Drachenkampf ist längst beendet und das tote Tier liegt neben oder unter ihm.⁹⁸ Im deutschsprachigen Raum nahmen sich Lucas Cranach d. Ä., Albrecht Dürer oder Hans Burgkmair, um nur einige wenige zu nennen, diesem Motiv des Öfteren an.⁹⁹

3.3 Georgsspiele und Heiligenverehrung

Georgs Aufnahme in den Kanon der 14 Nothelfer im späten Mittelalter trug zu seiner ohnehin schon bestehenden Popularität bei. Seine Verehrung und Anrufung waren nicht nur in adligen Kreisen üblich, er wurde ebenso zum Patron von Bauern, bürgerlichen Bruderschaften und Zünften. Zusätzlich war er der Patron von zahlreichen Ritterorden, Ländern, Städten und Bistümern. Die religiöse Praxis der Bevölkerung manifestierte sich in „heute kaum noch greifbaren performativen Akten“¹⁰⁰ anhand von Passionsspielen, Osterspielen und

⁹⁵ Hahn 2001, S. 80.

⁹⁶ Hahn 2001, S. 81.

⁹⁷ Hahn 2001, S. 81.

⁹⁸ Mehr dazu in Kapitel 4.

⁹⁹ Auf konkrete Beispiele wird in Kapitel 4, 4.5. eingegangen.

¹⁰⁰ Linseis 2014, S. 17. Linseis bezeichnet dies auch als „immateriellen Frömmigkeitspraxis“.

Heiligenspielen sowie Georgsspielen. In diesem Zusammenhang soll die Nutzung von Rüstung als „Kostüm“¹⁰¹ für geistliche als auch weltliche Spiele erwähnt werden.¹⁰² Wie zahlreiche Zeitzeugen berichten, dürften die geharnischten Darsteller das Publikum durchaus beeindruckt haben.¹⁰³ Die Rüstung war im Kontext der Heiligenspiele nicht nur dem heiligen Georg vorbehalten, beispielsweise wurden auch die heiligen drei Könige mit Harnischen kostümiert.¹⁰⁴ Ein Beispiel aus 1496 in Bozen zeigt, dass die Art von Rüstung, die für die Darstellung des heiligen Georgs verwendet wurde, sich von den übrigen in ihrer Hochwertigkeit unterscheiden sollte und unterstreicht die Sonderstellung des Heiligen.¹⁰⁵

Die Spiele sollten den liturgischen Kalender begleiten und waren Teil der mittelalterlichen Frömmigkeitspraxis. Nachgewiesene Georgsspiele oder Prozessionen, die dem heiligen Georg gewidmet waren oder in denen er eine Rolle spielte, gab es aus Augsburg, Freiburg, Dortmund und Bozen.¹⁰⁶ Dies bezeugen überlieferte Spieltexte oder Prozessionsordnungen, die einen Einblick in die mittelalterliche Frömmigkeitspraxis und Heiligenverehrung geben. Das vermutlich früheste Zeugnis eines reinen Georgsspiels findet sich in Augsburg 1486.¹⁰⁷ Dabei kann die Besetzung in drei Gruppierungen unterschieden werden: höfische, sakrale und städtische Darsteller.¹⁰⁸ Der Heilige übernimmt in diesen Georgsspielen eine Vorbildfunktion für die Gläubigen. Georg steht lebendig – in Form eines Schauspielers - vor dem Publikum und ermöglicht so ein Näheverhältnis, welches die Bindung der Gläubigen an den Heiligen und in weiterer Folge an den christlichen Glauben stärkt. Georg ist somit eine „Partizipations- und Integrationsfigur“¹⁰⁹ innerhalb der gesamten Glaubensgemeinschaft, denn die gemeinsame Verehrung steht im Vordergrund. Auch in der Freiburger Fronleichnamsprozession vom 21. Juni 1498 hatte der Heilige einen Auftritt. Aufgrund des Reichstags, der in Freiburg zur gleichen Zeit stattfand, war Maximilian I. vor Ort. Im Vorfeld bat der König¹¹⁰ die Stadt um eine

¹⁰¹ Resch 2022, S. 175.

¹⁰² Resch 2022, S. 175.

¹⁰³ Nähere Berichte dazu bei Linseis 2014, S. 31/Resch 2022, S. 177-178.

¹⁰⁴ Resch 2022, S. 178. Resch erwähnt die Nutzung von Rüstung für andere Darsteller: „(...) und andererseits auch die negativen Figuren des ‚Kindermordes zu Bethlehem‘ sowie die jüdischen Bewaffneten und römischen Soldaten, die als *gewapente juden* und als *wolgeruste wepener* bezeichnet wurden.“

¹⁰⁵ Resch 2022, S. 181.

¹⁰⁶ Linseis 2014, S. 30. Linseis schreibt von 12 schriftlichen Nachweisen die explizit von Georgsspielen berichten. Außerdem gibt es 114 weitere Nachweise in Form von Rechnungen oder Schriftstücken.

¹⁰⁷ Siehe Georgsspiel, 4° Cod. H 27, fol. 90v, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.

Linseis 2014, S. 32./ Resch 2022, S. 176. Resch schreibt in seiner Publikation von einem Georgsspiel, welches bereits im Jahr 1443 aufgeführt worden wäre. Er erwähnt im Gegensatz zu Linseis jedoch nicht, dass es sich um ein reines Georgsspiel gehandelt hätte. Somit ist Linseis Aussage, dass das erste reine Georgsspiel 1486 aufgeführt worden wäre, kritisch zu betrachten.

¹⁰⁸ Linseis 2014, S. 32.

¹⁰⁹ Linseis 2014, S. 38.

¹¹⁰ Maximilian I. war zu diesem Zeitpunkt noch König, seine Kaiserkrönung fand erst 1508 statt.

Verschiebung der Prozession, da er selbst daran teilnehmen wollte.¹¹¹ Weil der teilnehmende Adel sich nicht auf eine Personenanordnung in der Prozession einigen konnte, wurde die Prozessionsordnung in Freiburg nicht niedergeschrieben.¹¹² Maximilian I. und sein Hofstaat nahmen schlussendlich nicht teil. Aufgrund späterer Zeugnisse der Fronleichnamsprozession kann jedoch explizit das Vorkommen des heiligen Georgs nachvollzogen werden.¹¹³ Die Miteinbeziehung Georgs lag, laut Dietl, an einer direkten Verbindung der Zunft, die ihn darstellte, und dem Herrscher selbst.¹¹⁴ In diesem Kontext erscheint Dietls Annahme einleuchtend, dass Georg miteinbezogen wurde, weil der Meister der Zunft wusste, dass er der Lieblingsheilige Maximilians war: „The fact that St George appears in the Corpus Christi procession of Freiburg, which was a royal seat, at the end of the fifteenth century, when the master of the guild presenting the St George scene was a ‘preferred servant’ of the king, is thus most probably a reflection of Maximilian’s frequently articulated ideas.”¹¹⁵ Es wird somit verständlich, dass sich die praktische Verehrung des hl. Georgs in der gesamten mittelalterlichen Gesellschaft etablierte und es nicht auf den sozio-ökonomischen Status der Fürbitter ankam. Die Vorliebe Maximilians I. für den hl. Georg wird vor allem im Freiburger Fronleichnamsspiel ersichtlich und zeigt die Verknüpfung von Politik und Religion anhand der Rolle des Heiligen und des Drachenkampfs: „Dieses Spiel scheint in seiner Kampfeslust Maximilian, dem ‘letzten Ritter’, gerade angemessen. Es ruft zum Kampf auf gegen jede Art von Bedrohung.“¹¹⁶ Die repräsentative oder strategische Nutzung heiliger Figuren ist kein Alleinstellungsmerkmal Maximilians I., jedoch ein essenzieller Punkt innerhalb Maximilians Verbindung zu Georg, die im nächsten Kapitel dieser Arbeit näher analysiert wird.

¹¹¹ Dietl 2008, S. 109.

¹¹² Dietl 2008, S. 110.

¹¹³ Dietl 2008, S. 113. Dietl erwähnt hier zwei Niederschriften von 1599 und 1509 und eine undatierte aus dem erzbischöflichen Archiv in Freiburg.

¹¹⁴ Dietl 2008, S. 115.

¹¹⁵ Dietl 2008, S. 115.

¹¹⁶ Linseis 2014, S. 45.

4 Kaiser Maximilian I. und der hl. Georg

„Ich, der ich von Jugend auf immer dem Martyrer St. Jörg gefolgt bin, mit dessen Hilfe und Stimme ich häufig ruhmvolle Siege über meine Feinde erlangt habe, - ich bleibe in den Spuren meines Vaters und Vorgängers, aus Liebe zum Glauben und zur Frömmigkeit, die ich gegen Gott zeige und will, daß der Orden des hl. Georg all seine Rechte behält und füge neue hinzu“.¹¹⁷

Dieser Ausschnitt stammt von einem Brief den Maximilian 1511 schrieb und gibt den Lesenden einen Einblick in die persönliche Verehrung des heiligen Georgs, die der Regent zu betonen wusste. Aus der Summe an Indizien, die im kommenden Kapitel dieser Arbeit behandelt werden, lässt sich über verschiedene Wege erkennen, dass Maximilian eine enge Beziehung zum heiligen Georg pflegte. Die persönliche Verehrung des Heiligen und die Stellung als Schutzpatron Maximilians ist in zahlreichen Kunstwerken ersichtlich. Über die private Devotion hinaus lässt sich erkennen, wie der Kaiser den Heiligen auch zu politischen Zwecken einzusetzen wusste. In Maximilians Verehrung von Georg schwingt somit eine Dualität mit: Einerseits die private Andacht, andererseits die politische Nutzung der Figur des sogenannten „Ritterheiligen“.¹¹⁸ Dies führt zu der schon oft in der Literatur behandelten Selbstinszenierung des Monarchen, bei der die ritterliche Idealvorstellung des heiligen Georgs wohl eine Schlüsselrolle spielte.¹¹⁹ Maximilian beging eine „herrschaftliche «Einverleibung» von Georgs Heiligkeit“¹²⁰ anhand von Wort und Bild. Es stellt sich somit folgende Frage: Reicht die Verehrung des heiligen Georgs über die private Frömmigkeit des Kaisers hinaus und stellt eine Schlüsselfigur zur Selbstinszenierung Maximilians dar? Der Herrscher steckte viel Überlegung und Ressourcen in den St.-Georgs-Ritterorden und andere Projekte wie das Gebetbuch oder sein Grabmal. All diese Projekte vereint, dass der heilige Georg darin eine relevante Rolle spielt. Die nachfolgend erläuterten Aspekte lassen sich als weitere essenzielle Elemente verstehen, die es ermöglichen, die Bedeutung und den Kontext des Helms sowie seiner Inschrift in ihrer Gesamtheit nachzuvollziehen.

¹¹⁷ Volbach 1917, S. 25.

¹¹⁸ Gérard 2019, S. 37.

¹¹⁹ Siehe dazu Silver 1985/Silver 2008/Müller 1982.

¹²⁰ Seidl 2012, S. 5.

4.1 Der St. Georgs-Ritterorden

Die Präsenz des heiligen Georgs war schon vor Maximilian in der habsburgischen Familie verankert, denn sein Vater Friedrich III. gründete den St. Georgs-Ritterorden bereits 1469.¹²¹ Die Taufe Maximilians fand in der St.-Georgs-Kathedrale in Wiener Neustadt statt. Ein Ereignis das später im autobiografischen Werk *Weisskunig* mit einer besonderen Bedeutung versehen wurde, da Maximilian den Kampf gegen das osmanische Reich durch seine Taufe als gottgegeben ansah.¹²² Maximilian wuchs daher schon mit einer vorgeprägten Affinität für den Heiligen auf und pflegte eine „fast mystische Verehrung für den hl. Georg bis hin zur Identifikation mit diesem Heiligen“¹²³. Winkelbauer beschreibt diese Verehrung als „Georgsidee“¹²⁴, die Maximilian wohl über die persönliche Devotion hinaus im politischen Sinne zu nutzen wusste, vor allem hinsichtlich seiner Selbstdarstellung. Er übernahm die Führung des Ordens seines Vaters und fügte 1493 die St. Georgs-Bruderschaft hinzu, die im darauffolgenden Jahr durch Papst Alexander VI. beurkundet wurde.¹²⁵ Zunächst sollte erwähnt werden, dass Maximilian I. zu keinem Zeitpunkt in den St.-Georgs-Ritterorden eintrat, er war jedoch Teil seiner Bruderschaft.¹²⁶ Obwohl die Bekämpfung der „Türkengefahr“ nicht in den Stiftungsbullen erwähnt wird, ist es doch recht eindeutig, dass der Kaiser mit dem Orden und der Bruderschaft eine Wiederbelebung des Kreuzzuggedankens bestrebte. Wiesflecker-Friedhuber bezeichnet dies als „Idealvorstellung“¹²⁷ Maximilians, die wohl auch von den Bestrebungen seiner burgundischen Schwiegerfamilie beeinflusst war. Es lässt sich die Vermutung anstellen, dass seine persönliche Devotion zum heiligen Georg als Grundstein oder als Quelle für seine politischen Vorhaben zu verstehen ist, wie auch schon das Zitat am Anfang des Kapitels beschreibt. Auch das Entgegennehmen der Insignien der Bruderschaft 1494 im Zuge eines Festakts zeigt, wie wichtig es dem Regenten war, einen öffentlich wirksamen Effekt zu erzielen und die Öffentlichkeit für einen neuen Kreuzzug zu begeistern.¹²⁸ In einem zu diesem Anlass veröffentlichten Flugblatt kündigte Maximilian sein Vorhaben eines zweijährigen Türkenzug an, in dem auch eine Anrufung des hl. Georgs vorkommt.¹²⁹ Laut Zeitzeugenbericht soll er bei einem festlichen Einzug „über seinem Harnisch einen goldenen

¹²¹ Hier ist anzumerken, dass die Habsburger keinesfalls das einzige Herrschergeschlecht mit einem Georgsorden war. Im europäischen Mittelalter gibt es zahlreiche Beispiele für Gründungen solcher Organisationen und Orden, deren Patron der heiligen Georg war. Siehe dazu Braunfels-Esche 1976, S. 95-103.

¹²² Winkelbauer 1954, S. 525.

¹²³ Wiesflecker-Friedhuber 2022, S. 117.

¹²⁴ Winkelbauer 1954, S. 523.

¹²⁵ Silver 2008, S. 115.

¹²⁶ Behunek 2020, S. 17.

¹²⁷ Wiesflecker-Friedhuber 2022, S. 117.

¹²⁸ Wiesflecker-Friedhuber 2022, S. 118.

¹²⁹ Wiesflecker-Friedhuber 2022, S. 118.

Rock und darüber auf weißem Stoff vorne und hinten das Georgskreuz¹³⁰ getragen haben. Das beschriebene Erscheinungsbild seiner Rüstung erinnert an jenes des heiligen Georgs das in der *legenda aurea* erwähnt wird.¹³¹ Dies scheint mehr als ein Zufall zu sein und kann wohl als Indiz auf Maximilians gewollte Identifikation mit Georg gedeutet werden. Die bedeutende Stellung des St. Georgs-Ritterordens für Maximilian wird noch einmal in der *Ehrenpforte* deutlich sichtbar. Das monumentale Druckwerk zeigt zwei Holzschnitte Albrecht Altdorfers (Abb. 7) mit Szenen, die den St. Georgs-Ritterorden behandeln. Die beiden Darstellungen im linken äußeren Turm der *Ehrenpforte* und die jeweils begleitende Texte zeigen beziehungsweise beschreiben Maximilian einerseits als Stifter und Förderer des Ordens, andererseits als Initiator für einen erneuten Kreuzzug.¹³² In diesem Fall spielt die private Verehrung Georgs eine mindere Rolle, wichtiger scheint der politisch-repräsentative Einsatz des St. Georgs-Ritterordens zu sein. Zehn Jahre nach der St. Georgs-Bruderschaft, im Jahr 1503, gründete Maximilian außerdem eine St. Georgs-Gesellschaft in der Hoffnung seinen ersehnten Kreuzzug zu verwirklichen.¹³³

4.2 Das sogenannte Reliquiar Karls des Kühnen

1477 fand die Hochzeit von Maximilian I. und Maria von Burgund statt, ein Ereignis, das die burgundische mit der habsburgischen Linie verband. Der Hof Karls des Kühnen unterschied sich erheblich in seiner Pracht, seinen Festen und Turnieren, zu jenem des damals noch regierenden Friedrich III., der als sparsam beschrieben wurde.¹³⁴ Maximilian beeindruckte die burgundische Fest- und Turnierkultur, aber vermutlich auch Karls Mäzenatentum und die dadurch propagierte Selbstdarstellung des burgundischen Herzogs.¹³⁵ Das sogenannte Reliquiar Karls des Kühnen scheint in dieser Hinsicht der Schlüssel zu sein: „Charles the Bold used the services of Gerard Loyet¹³⁶ to advertise his prestige, and the statuette in Liège cathedral is the best surviving example of his efforts.”¹³⁷ Besteht in der Statuette Karls eine Ähnlichkeit zu der medialen Selbstdarstellung Maximilians, speziell wenn es um das „Werben um sein

¹³⁰ Wiesflecker-Friedhuber 2022, S. 117.

¹³¹ Seidl 2012, S. 67. Seidl beschreibt in der Fußnote 63 die weiße Rüstung mit rotem Kreuz die in der *Legenda Aurea* vorkommt und, dass seine Unterscheidung von den anderen Soldaten ein Zusatz des *Passionals* sei.

¹³² Silver 2008, S. 115.

¹³³ Kristahn 2017, S. 60.

¹³⁴ Pfaffenbichler 2014, S.19.

¹³⁵ Holleger merkt hierzu an, dass Maximilian zwar von der burgundischen Hof- und Festkultur fasziniert war aber, dass er sie keineswegs an seinem eigenen Hof umsetzte. Holleger 2009, S. 418.

¹³⁶ Gerard Loyet war der ausführende Künstler des Reliquiars.

¹³⁷ Van der Velden 2000, S. 5.

Ansehen“¹³⁸ geht? Die 53cm hohe goldene Statuette¹³⁹ (Abb. 8) zeigt Karl den Kühnen kniend, hinter ihm steht der heilige Georg unter dem der getötete Drache liegt. Die Rüstungen der beiden Figuren wurden bis ins kleinste Detail ausgeführt und auch das Gesicht Karls scheint eine individualisierte, portraithafte Darstellung zu sein.¹⁴⁰ Weiters dürfte sich Gerard Loyet an der *Paele Madonna*¹⁴¹ Jan Van Eycks orientiert haben. Zum einen ist eine Ähnlichkeit zur Rüstung Georgs im Bild van Eycks zu erkennen, zum anderen verwendet Loyet die gleiche Grußgeste, bei der Georg den Helm abnimmt und knapp über seinem Kopf hält.¹⁴² Der heilige Georg hatte für Karl den Kühnen eine besondere Bedeutung und war sein persönlicher Schutzpatron.¹⁴³ Er ging sogar so weit, einen Schwur auf den Heiligen abzulegen.¹⁴⁴ In seinem Gebetbuch ließ sich der burgundische Herzog gleich drei Mal zusammen mit seinem Schutzpatron darstellen.¹⁴⁵ Van der Velden fasst die Instrumentalisierung der Selbstdarstellung Karls des Kühnen in Verbindung mit der Heiligenverehrung treffend zusammen:

“By participating in these cults, the duke legitimised his authority. The distribution of his portraits seems to have been part of an active policy in which religious and political sentiments were closely intertwined. In general, his precious votive gifts testified not only to the intercession of saint, but at the same time emphasised the duke’s military strength and wordly ambition.”¹⁴⁶

Es lassen sich unzählige Ähnlichkeiten zwischen Karl dem Kühnen und Maximilian I. erkennen. Diese Gemeinsamkeiten kulminieren zum einen in der persönlichen Verehrung des heiligen Georgs und zum anderen in dem Wunsch nach einem Kreuzzug, den beide nie zustande brachten.¹⁴⁷ Betrachtet man das Gesamtbild so wird deutlich, dass der ähnliche Einsatz von Selbstdarstellung durch die verschiedensten künstlerischen Medien wohl kein Zufall war, sondern bewusst von Maximilian übernommen und weitergeführt wurde.¹⁴⁸

¹³⁸ Van der Velden 2000, S. 5. Übersetzung der Verfasserin.

¹³⁹ Hergestellt zwischen 1467-71. Kristahn 2017, S. 50.

¹⁴⁰ Van der Velden 2000, S. 81, S. 83.

¹⁴¹ Siehe Kapitel 3, 3.3.3 zu der Entwicklung von Georgsdarstellungen im 15. Jahrhundert.

¹⁴² Van der Velden 2000, S. 84, S. 122. Diese Grußgeste ist laut van der Velden eindeutig an eine dritte Person gerichtet, in diesem Fall an den hl. Lambert von Lüttich.

¹⁴³ Kristahn 2017, S. 50.

¹⁴⁴ Van der Velden 2000, S. 127.

¹⁴⁵ Van der Velden 2000, S. 127.

¹⁴⁶ Van der Velden 2000, S. 7.

¹⁴⁷ Weiters zählt Karl der Kühne beispielsweise in seiner Genealogie Alexander den Großen zu seinen Vorfahren, ebenso wie Maximilian I. es tat. Kristahn 2017, S. 47.

¹⁴⁸ Hiermit ist nicht gemeint, dass Maximilian die Kunst der Selbstdarstellung ausschließlich von seinem Schwiegervater übernahm; natürlich waren seine eigenen habsburgischen Vorfahren ebenso ein prägendes Vorbild.

4.3 Das Gebetbuch Maximilians I.

Ein weiteres Projekt, in dem die persönliche Verbindung des Kaisers zum heiligen Georg zum Ausdruck kommt, ist das sogenannte neue¹⁴⁹ *Gebetbuch*, welches jedoch nie abgeschlossen wurde. Wie aus den Aufzeichnungen Maximilians, den *Gedenkbüchern*¹⁵⁰, hervorgeht, war dieses höchstwahrscheinlich für den Orden in Auftrag gegeben worden.¹⁵¹ Es gab mehrere Probedrucke und eine besonders luxuriöse Ausgabe in einem größeren Format, genannt *Gebetbuch Maximilians I.*, die womöglich für den Kaiser persönlich gedacht war und 1513 gedruckt wurde.¹⁵² Maximilian bezeichnete dieses Gebetbuch später selbst als *neues Gebetbuch*, dem auch ein Heiligenkalender angehängt war.¹⁵³ Wie Silver hervorhebt war das Gebetbuch mit dem Titel *Moraliteit* Teil eines größeren Projekts Maximilians.¹⁵⁴ Es sollten noch zwei weitere Werke mit den Titeln *Andacht* und *St. Jorgen* entstehen, die jedoch nie realisiert wurden.¹⁵⁵ Diese Ideen stammen aus einem der *Gedenkbücher* von 1512¹⁵⁶, wobei Maximilian bereits 1502 unter dem Verweis *St. Georgs-Ritterorden* notieren ließ, dass er ein eigenes Buch für den Orden herstellen lassen würde.¹⁵⁷ Die Frage für wen das *Gebetbuch* gedacht war, klärt Lange-Krach durch ein näheres Betrachten der Gebete selbst.¹⁵⁸ Abgesehen davon, dass sie in Latein verfasst wurden, richten sich die Gebete an geistliches Publikum und waren somit nicht für Maximilians persönlichen Gebrauch gedacht.¹⁵⁹

Das *Gebetbuch* zeichnet sich insbesondere durch seine Randzeichnungen aus die unter anderem von Lucas Cranach, Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer angefertigt wurden. Hierbei ist erwähnenswert, dass Georg in der Quartausgabe gleich zwei Gebete mit entsprechenden Randzeichnungen gewidmet wurden.¹⁶⁰ Beide Zeichnungen stammen von Albrecht Dürer. Die

¹⁴⁹ Hierbei soll erwähnt werden, dass in der Forschung zwischen dem „älteren“ und dem „neuen“ Gebetbuch Maximilians I. unterschieden wird. Das „ältere“ Gebetbuch, entstanden um 1486, hat die Form eines klassischen Stundenbuchs. Siehe ÖNB Cod. 1907.

¹⁵⁰ Krause 2019, S. 26. Zur Definition: „Die *Gedenkbücher* sind Arbeitsbücher, in denen zu einer Vielzahl an Themen (Hauswirtschaft, Bauwesen, Jagd etc.) von verschiedenen Händen Notizen für den persönlichen Gebrauch Kaiser Maximilian vermerkt wurden.“

¹⁵¹ Silver 2008, S. 122 / Wiesflecker-Friedhuber 2022, S. 119.

¹⁵² Wiesflecker-Friedhuber 2022, S. 120.

¹⁵³ Wiesflecker-Friedhuber 2022, S. 120. Silver 2008, S. 121.

¹⁵⁴ Silver 2008, S. 121.

¹⁵⁵ Silver 2008, S. 121.

¹⁵⁶ Silver 2008, S. 121.

¹⁵⁷ Lange-Krach 2017, S. 16-17. Lange-Krach zitiert aus dem *Gedenkbuch*: „Item kunig sol zu obgemelter pruderschaft ain aigen puch machen lassen“ („Ferner soll der König für oben genannten Orden ein eigenes Buch machen lassen“).

¹⁵⁸ Lange-Krach 2017, S. 21/Silver 2008, S. 131.

¹⁵⁹ Lange-Krach 2017, S. 21/Silver 2008, S. 131.

¹⁶⁰ Lange-Krach 2017, S. 15. Wiesflecker-Friedhuber 2022, S. 119.

erste Zeichnung Fol. b5r¹⁶¹ (Abb. 9) zeigt den heiligen Georg auf der rechten Bildseite stehend in einer eleganten Kampfrüstung aus der Zeit um 1500.¹⁶² In der einen Hand hält er einen Speiß, auf dem ein Georgsbanner angebracht ist, in der anderen den schlaffen Hals des bereits getöteten Drachen. Georgs Gesicht ist nicht von einem Helm verdeckt, stattdessen trägt er eine venezianische Haube.¹⁶³ Die zweite Zeichnung Fol. e3v¹⁶⁴ (Abb. 10) Dürers stellt den Heiligen nun zu Pferd in einer Turnierrüstung dar, erkennbar an der Brechscheibe, dem Rüsthaken an der Brustplatte und der Helmform, die den Reiter vor den Einwirkungen des Aufpralls schützen sollte. Sowohl die Turnierrüstung als auch die Pfauenfeder auf dem Pferdehaupt verweisen auf Maximilian, beziehungsweise das Geschlecht der Habsburger, das sich mit diesem Federschmuck identifizierte.¹⁶⁵ In beiden Zeichnungen wird Georg als Adeliger dargestellt. Durch seine zeitgenössisch-modische Rüstung wird er in die Zeit Maximilians I. gebracht und erscheint den damaligen Betrachtenden gegenwärtig zu sein.

Ein weiterer interessanter Aspekt dieses zweiten Georgsgebets ist, dass es den Heiligen direkt anspricht: „Georg, als Soldat Christi hast du mit starker Hand Palästina bezwungen.“¹⁶⁶ Diese Gebetsform lässt sich als Hymnus bezeichnen, der zu „Lobpreis, Anbetung und Dank“¹⁶⁷ bestimmt war.¹⁶⁸ Obwohl, wie bereits erwähnt, das Gebetbuch nicht für den persönlichen Gebrauch des Kaisers bestimmt war, ist Maximilian doch der Auftraggeber gewesen und hatte somit einen Einfluss auf die Entstehung des Buchs. Die Tatsache, dass dem heiligen Georg, im Gegensatz zu anderen Heiligen, zwei Gebete gewidmet wurden, kann ebenso als Indiz für die Wichtigkeit des Namensgebers des Ordens erkannt werden. Ein weiterer plausibler Grund, warum dem Heiligen zwei Gebete gewidmet wurden, mag auch die Bedeutsamkeit Georgs für Maximilian persönlich gewesen sein und dessen Selbstidentifikation mit dem Heiligen.

¹⁶¹ Fol. b5r. Aus: Münchener und Besançon Teil; rekonstruierte Wiedergabe - BSB 2 L.impr.membr. 64. - Besançon, Bibliothèque Municipale 67633, München, 2016, (Zugriff 23.08.2025), URL: <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0010/bsb00107790/images/index.html?seite=19&fip=193.174.98.30>

¹⁶² Lange-Krach 2017, S. 33.

¹⁶³ Lange-Krach 2017, S. 33.

¹⁶⁴ Aus: Münchener und Besançon Teil; rekonstruierte Wiedergabe - BSB 2 L.impr.membr. 64. - Besançon, Bibliothèque Municipale 67633, München, 2016, (Zugriff 23.08.2025) URL: <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0010/bsb00107790/images/index.html?seite=19&fip=193.174.98.30>

¹⁶⁵ Lange-Krach 2017, S. 38.

¹⁶⁶ Diemer 2017, S. 98. Übersetzung von Peter Diemer: Der Text des Gebetbuches Kaiser Maximilian I.

¹⁶⁷ Philipp Harnoncourt, Art. „Hymnus“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 25.4.2003, Zugriff 23.08.2025) URL: <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d277>

¹⁶⁸ Lange-Krach 2017, S. 38.

4.4 Das Testament Maximilians I. und seine letzte Ruhestätte

Krause fasst Maximilians Grabmal im Zusammenhang mit dem heiligen Georg treffend zusammen, wenn er schreibt:

„Ihre monumentalste künstlerische Ausformung fand die maximilianische Georgsidee in der Vision eines kaiserlichen Grabstiftes hoch in den Bergen über dem Wallfahrtsort St. Wolfgang in Oberösterreich. An diesem abgelegenen Ort, in einer eigens für diesen Zweck zu errichtenden Grabeskirche sollten 40 überlebensgroße Standbilder die letzte Ruhestätte des Kaiser umgeben.“¹⁶⁹

Bereits 1512 beschäftigte sich der Kaiser mit der Frage nach seinem Grabmal und erwähnte in diesem Zusammenhang in seinen Aufzeichnungen den „Sand Jorgenorden“¹⁷⁰. Später, im Jahr 1514, fünf Jahre vor dem Tod Maximilians, arbeitete er erstmalig an seinem Testament, das heute nicht mehr vollständig auffindbar ist. Dennoch erhielt sich ein Ausschnitt dieses ersten Testaments, in dem der St. Georgs-Ritterorden eine wichtige Stellung einnimmt: Der Ritterorden sollte die Aufgabe eines Grabkapitels übernehmen und sich um das ewige Seelenheil des Kaisers kümmern.¹⁷¹ Weiters finden sich in diesem Testament auch spezifische Wünsche zur Bekleidung des Grabkapitels: „24 Chorknaben mit dem roten Georgskreuz an der Brust sollten Tag und Nacht Psalter singen“¹⁷² und Maximilian selbst wollte in der Kleidung der Georgsritter begraben werden.¹⁷³ Obwohl er zeitlebens nie in den Orden eintrat, so wollte er doch für die Ewigkeit in deren Kleidung gehüllt sein. Sein Wunsch, mit diesen Gewändern begraben zu werden deutet wiederum auf die hohe Symbolkraft, die der St. Georgs-Ritterorden für den Kaiser hatte. Offenbar war der Orden und somit auch zu einem gewissen Teil der heilige Georg Teil des *Gedechtnus*-Konstrukts Maximilians. Zu diesem Konstrukt zählt gewiss die Planung seines Grabmals in Innsbruck. Das Projekt des Grabmals lässt sich als langwieriger und problemdurchzogener Prozess beschreiben, das bis zum Tod Maximilians nicht fertig gestellt wurde.¹⁷⁴ Letzten Endes wurde er in der St.-Georg-Kapelle zu Wiener Neustadt beigesetzt, welche laut Testament, nur seine vorläufige Ruhestätte bis zur Fertigstellung seines

¹⁶⁹ Krause 2014, S. 101.

¹⁷⁰ Madersbacher 1996, S. 124.

¹⁷¹ Lauro 2007, S. 153.

¹⁷² Lauro 2007, S. 153.

¹⁷³ Lauro 2007, S. 153.

¹⁷⁴ Zum Grabmal Maximilians I. siehe u.a. die Beiträge von Egg 1974/ Scheicher 1986/ Frenzel 2003/ Lauro 2007.

Innsbrucker Grabmals sein sollte.¹⁷⁵ Maximilian ordnete an, dass sein Körper unter dem Altar liegen sollte: seine Brust in der Mitte des Altars, seine Füße direkt unter dem Priester.¹⁷⁶

4.5 Der hl. Georg als Leitbild in der Selbstdarstellung Maximilians I.

„Die Vergangenheit begegnet in Maximilians medialer Selbstdarstellung auf vielfältige Weise – in Genealogie, Politikgeschichte und persönlicher Geschichte -, aber immer als die Vergangenheit, die durch die Gegenwart in die Zukunft wirkt; als Legitimation, Auftrag und Fundament einer Memorialkette.“¹⁷⁷

Maximilians mediale Selbstdarstellung ist Subjekt zahlreicher kunsthistorischer Untersuchungen.¹⁷⁸ Seine Bildnisse *mit* dem heiligen Georg oder sogar *als* heiliger Georg reihen sich in diese „rasante Form der Selbstinszenierung“¹⁷⁹ ein. Der Regent beauftragte einen weiten Zirkel von Gelehrten und Künstlern, die einen wesentlichen Beitrag zur insgesamt Selbstdarstellung beitrugen.¹⁸⁰ 1508 beauftragte der von Maximilian angestellte Berater und Humanist Conrad Peutinger den Augsburger Künstler Hans Burgkmair des Älteren mit den Holzschnitten „Kaiser Maximilian I. zu Pferd“ (Abb. 11) und „Heiliger Georg zu Pferd“ (Abb. 12). Der Impuls zu den Werken erfolgte im gleichen Jahr wie Maximilians Ernennung zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation in Trient durch Papst Julius II.¹⁸¹ Die beiden Holzschnitte sollten außerdem ein Geschenk für die Anhänger der St.-Georgs-Bruderschaft sein.¹⁸²

Der heilige Georg wird als *Georg triumphans* dargestellt, der bereits getötete Drachen liegt unter seinem Pferd. Der Heilige hält die abgebrochene Lanze in der Hand, während der restliche Teil im Körper des Drachen steckt. Georg erscheint in einer prachtvollen Rüstung, einem Küriss, der sowohl für Turniere als auch im Kriegsfall genutzt wurde.¹⁸³ Über die gesamte Brustplatte der Rüstung erstreckt sich das Georgskreuz, welches sich auch noch auf einer Befestigung am Helm und mehrmals am Rossharnisch wiederholt. Auch das Narrativ der Rettung der Prinzessin, das aus der *legenda aurea* stammt, wird in Burgkmairs Holzschnitt

¹⁷⁵ Lauro 2007, S. 153. Ursprünglich wollte Maximilian seine Grabeskirche am Wolfgangsee erbauen lassen und währenddessen temporär in der Klosterkirche am Mondsee bestattet werden. Diese Pläne wurden jedoch vom dortigen Abt und dem Erzbischof von Salzburg durchkreuzt. Somit war die Bestattung in Wiener Neustadt die finale Option.

¹⁷⁶ Lauro 2007, S. 154.

¹⁷⁷ Schubert 2009, S. 285.

¹⁷⁸ Siehe dazu in umfangreicher Form Silver, 2008.

¹⁷⁹ Schubert 2009, S. 275.

¹⁸⁰ Silver 2008, S. 1-36.

¹⁸¹ Silver 1985, S. 9.

¹⁸² Kristahn 2019, S. 42.

¹⁸³ Silver 2008, S. 112.

behandelt. Die Prinzessin ist klein im rechten Teil des Bildraums zu erkennen und hält ein Lamm an der Leine, das Symbol des Opfertodes Christi. Die lateinische Inschrift „*DIVUS GEORGIUS CHRISTIANORUM MILITUM PRO PUGNATOR*“ beschreibt wiederum Georg als den christlichen Soldaten, den Vorkämpfer und Verteidiger des Glaubens. Die Inszenierung Georgs entspricht dem ritterlichen Ideal das sich Maximilian zu eigen machte.

Der Holzschnitt „Kaiser Maximilian I. zu Pferd“ stellt eine wichtigen Zäsur in der Entwicklung der kaiserlichen Selbstdarstellung Maximilians dar.¹⁸⁴ Das Reiterbild des neu ernannten Kaisers reiht sich in eine lange Tradition kaiserlicher Darstellungen ein, speziell in Anbetracht römisch-antiker Herrschermonumenten und in jener der italienischen Renaissance.¹⁸⁵ Die Architektur in Burgkmairs Holzschnitt lässt laut Silver eine Ähnlichkeit zum Konstantinbogen im Forum Romanum erschließen und nimmt somit auf den römischen Kaiser Konstantin Bezug.¹⁸⁶ Wie bereits im anfänglichen Zitat angedeutet, geht Maximilian in seiner Genealogie bis in die römische Antike zurück. Die Inschrift „*IMP CEAS MAXIMIL AUG*“¹⁸⁷ im Bogen vertieft diesen Antike-Bezug noch einmal und verdeutlicht die Darstellung Maximilians als legitimen Nachfolger der römischen Kaiser.¹⁸⁸ Die Rüstung Maximilians lässt sich als sogenannter Reliefharnisch¹⁸⁹ bezeichnen und entspricht einer damals verwendeten Felldrüstung, die im Kriegsgeschehen aber auch bei Turnierkämpfen eingesetzt wurde.¹⁹⁰ Die Pfauenfedern beziehungsweise der Pfauenstoß auf der Krone am Helm symbolisieren das Haus Habsburg und kommen immer wieder in den Bildprogrammen rund um Maximilian I. vor.¹⁹¹ Betrachtet man die Blätter nebeneinander, so reiten die beiden Figuren aufeinander zu. Burgkmairs Reiterfigur des heiligen Georgs kann als Pendant zum Holzschnitt „Kaiser Maximilian I. zu Pferd“ bezeichnet werden.¹⁹² Obwohl sie nicht zusammen in einem Werk dargestellt werden, ist die Ähnlichkeit der Bildgestaltung nicht zu übersehen. Die Intention dieser Darstellungen kann

¹⁸⁴ Silver 1985, S. 15.

¹⁸⁵ Mehr dazu bei Silver 1985, S. 18-20. Als frühes Beispiel im deutschsprachigen Raum wird von Silver der „Magdeburger Reiter“ von 1240/50 genannt. Zu den Beispielen der italienischen Renaissance wird Andrea del Verrocchios Reitermonument, entstanden von 1483-88, in Venedig gezählt.

¹⁸⁶ Silver 1985, S. 18.

¹⁸⁷ „*Imperator Caesar Maximilianus Augustus*“: Maximilian reiht den eigenen Namen neben die antiken Herrscher Caesar und Augustus und schlägt mit diesem gewählten Titel eine Brücke zur politischen Geschichte des römischen Reiches.

¹⁸⁸ Kristahn 2019, S. 43.

¹⁸⁹ Kristahn 2019, S. 43. Diese Form der Rüstung gilt außerdem als Erfindung Maximilians und wird manchmal auch als „Maximiliansrüstung“ bezeichnet.

¹⁹⁰ Silver 1985, S. 20.

¹⁹¹ Lange-Krach 2017, S. 38. Auch im Geburtsspiegel (*Fürstliche Chronick genant Kayser Maximilians Geburtsspiegel* [1518]) sitzt ein Pfau an oberster Stelle der Ahnenkette. Kellner/Webers 2007, S. 134.

¹⁹² Silver 2008, S. 112.

erahnt werden: Maximilian dürfte sich als Nachfolger Georgs gesehen haben, als weltlicher Vertreter des heiligen Drachenkämpfers im Glaubenskampf der Christenheit.

Dieses Selbstbild wird nochmals deutlicher, wenn man Bildnisse betrachtet, in denen Maximilian tatsächlich *als* heiliger Georg dargestellt wird. Dies zeigt sich in der Radierung Daniel Hopfers¹⁹³ „Maximilian in der Gestalt des heiligen Georgs“ (Abb. 13), um 1509/10¹⁹⁴. Auf den ersten Blick erscheint die Radierung Hopfers als Portrait des Regenten.¹⁹⁵ In den Details wird die Verschmelzung von Herrscher und Heiligem deutlicher: Der Drache im rechten Teil des Bildraums, der Heiligenschein um den Kopf Maximilians, das Banner, der Schild mit dem Georgskreuz und die Insignien des St. Georgs-Ritterorden tragen zur visuellen Verschmelzung der beiden bei.¹⁹⁶ Als weiteres Beispiel von Maximilian I. *als* heiliger Georg lässt sich das Relief des Augsburgers Hans Daucher nennen (Abb. 14). Es entstand neben zwei Reiterbildern im Auftrag von Karl V. nach dem Tod Maximilians im Jahr 1522 und ist vermutlich mit der Eroberung Belgrads 1521 durch das Osmanische Reich in Zusammenhang zu bringen.¹⁹⁷ Der Kaiser ist im Harnisch auf einem Pferd abgebildet, sein markantes Profil ist zu erkennen. Unter ihm liegt der getötete Drache, er ist somit als *Georg triumphans* dargestellt. Der Rossharnisch ist in seiner Ausführung dem des heiligen Georgs von Hans Burgkmair, der bereits erwähnt wurde, äußerst ähnlich.¹⁹⁸ Des Weiteren deckt sich die Inschrift des Kalksteinreliefs mit jener des Burgkmair-Blatts, auf dem Maximilian zu Pferd zu sehen ist: „IMP CAES MAXIMILIANUS AUGUSTUS“.¹⁹⁹

Ein grafisches Werk welches kurz nach Maximilians Tod entstand, zeigt die Apotheose²⁰⁰ Maximilians I. (Abb. 15). Der Kaiser kniet vor Gottvater umgeben von seinen Schutzheiligen. Der Holzschnitt wurde kurz nach dem Tod des Kaisers 1519 von seinem Berater Johannes Stabius in Auftrag gegeben und von Hans Springinklee ausgeführt.²⁰¹ Springinklee war ein Schüler in der Werkstatt Albrecht Dürers und arbeitete an weiteren Projekten wie beispielsweise

¹⁹³ Silver 2008, S. 118. Daniel Hopfer und sein Umkreis war außerdem für viele der Gravierungen der von Maximilian I. beauftragten Rüstungen verantwortlich. Beispiele folgen im Kapitel 6, 6.4.2. Rüstungen mit Georgsdarstellungen.

¹⁹⁴ Es gibt Abweichungen in der Datierung. Kristahn datiert die Radierung um 1519, während das Harvard Art Museum und das MET-Museum es auf 1509/10 datieren; Kristahn 2019, S. 51.

¹⁹⁵ Silver 2008, S. 118. Silver verweist auf die physiognomische Ähnlichkeit der Portraits von Albrecht Dürer: „The features of the figure are those of the elderly emperor, wearing the same soft hat and golden chain as in the “private” commemorative Dürer portraits of 1519.”

¹⁹⁶ Kristahn 2017, S. 63.

¹⁹⁷ Silver 2008, S. 119; Kristahn 2017, S. 65.

¹⁹⁸ Silver 2008, S. 119.

¹⁹⁹ Silver 2008, S. 119.

²⁰⁰ Spira 2019, S. 202.

²⁰¹ Spira 2019, S. 201. Freyda Spira datiert den Holzschnitt auf 1519 und geht auf die Uneinigkeit über die Datierung innerhalb der Forschung ein.

der *Ehrenpforte*, dem *Triumphzug* oder dem *Weisskunig*. Dargestellt ist der kniende Kaiser, hinter dem seine heiligen Fürsprecher versammelt sind: die heilige Maria mit Kind, Andreas, Georg, Barbara, Leopold, Sebastian und Maximilian. Auffällig, aber nicht verwunderlich, ist dabei die Nähe der Darstellung von Andreas und Georg zu Maximilian I. Andreas steht als Schutzpatron des Orden des Goldenen Vlies und Georg für den St. Georgs-Ritterorden. Der Körper des heiligen Georgs erscheint direkt hinter dem Kopf des Kaisers, der heilige Andreas ist in unmittelbarer Nähe seiner Schulter platziert. In dem Banner über den Köpfen der Heiligen findet sich eine Fürbitte: „Herr, rette den König und erhöere uns an diesem Tag, an dem wir dich anrufen.“.²⁰² Die Darstellung zeigt einen demütigen, knieenden Herrscher, der die Hände zum Gebet faltet; er möchte ins Himmelreich aufgenommen werden und die geschriebene Fürbitte unterstreicht diesen Wunsch nochmals. Gerät beschreibt Maximilians Devotion treffend: Die Grafik verkörpere die eschatologischen Hoffnungen, die in der privaten Vorstellung des Kaisers mit dem Heiligen verbunden gewesen sein könnten.²⁰³

Ein weiterer Holzschnitt Springinklees zeigt Kaiser Maximilian I. und den heiligen Georg zu zweit (Abb. 16). Der Entwurf entstand noch vor dem Tod des Kaisers zwischen 1516-18 als Teil eines größeren Memorialprojekts.²⁰⁴ Die Holzschnittserie „*Die Heiligen aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft des Kaisers Maximilian I*“ wurde nie fertiggestellt, ein weiterer Künstler, Leonhard Beck, produzierte jedoch 89 der geplanten 123 Stücke.²⁰⁵ Spira verweist darauf, dass der Holzschnitt mit Maximilian I. und Georg vielleicht gar nicht ursprünglich für diese Serie geplant war, geht aber nicht weiter darauf ein.²⁰⁶ Wie bereits im zuvor beschriebenen Holzschnitt Springinklees kniet der Kaiser, diesmal vor seinem Schutzpatron, dem heiligen Georg. Der Großteil seines Körpers ist von einem prachtvollen Mantel verdeckt, unter dem er vermutlich eine volle Rüstung trägt, wie an Armen und Beinen erkennbar ist. Auch das Ordenssymbol des St. Georgs-Ritterorden ist an seinem Hals zu sehen. Er trägt außerdem einen Helm, auf dem eine Krone platziert ist. Sein Blick führt zum stehenden, ebenfalls in eine volle Rüstungsmontur gekleideten Georg. Der Heilige hält ein Banner mit dem Symbol des Ordens, dessen Namensgeber er ist. Die Darstellung des Kaisers reiht sich in die maximilianische

²⁰² Aus dem Lateinischen übersetzt durch die Autorin. Die originale Inschrift im Holzschnitt lautet: „*Domine saluum fac regem et exaudi nos in die qua invocaverimus te.*“ und stammt aus der Vulgata; Psalm 19:10, (19.10.2025) URL: <https://www.die-bibel.de/bibel/VULA/PSA.19>

²⁰³ Gerät 2019, S. 41.

²⁰⁴ Der Druck des Holzschnitts wurde erst 1799 von Adam von Bartsch veröffentlicht.

²⁰⁵ Spira 2019, S. 202.

²⁰⁶ Spira 2019, S. 202.

Selbstinszenierung ein. Er wird zwar nicht *als* Georg, sondern *mit* Georg dargestellt, jedoch knüpft die Darstellung an das Narrativ des *miles christianus* und der Nachfolge Georgs an.

Das Druckwerk *Theuerdank* muss an dieser Stelle Erwähnung finden, mit speziellem Bezug auf ein Blatt namens „*St. Jörgen-Reis*“. Das 1517 publizierte Werk lässt sich als eine Mischung aus „Autobiographie, Abenteuerroman und Allegorie“²⁰⁷ beschreiben.²⁰⁸ Die verantwortlichen Künstler waren Leonhard Beck, Hans Burgkmair und Hans Schäußle.²⁰⁹ Es handelt zunächst von dem Ritter Theuerdank der sich auf der Brautfahrt zur Prinzessin Ehrenreich²¹⁰ befindet und zahlreiche Aufgaben bewältigen muss.²¹¹ Die Erzählung basiert auf Maximilians Jugend und hat daher einen biografischen Ausgangspunkt. Das Druckwerk beinhaltet 118 Kapitel, die jeweils von einem Holzschnitt illustriert werden.²¹² Im Kontext von Maximilian I. und dem heiligen Georg ist die Illustration „sandt Jorgen rays“²¹³ (Abb. 17) besonders interessant. Der geschichtliche Hintergrund dieses Blatts liegt dabei in Maximilians gescheiterten Plänen, einen Kreuzzug zu veranstalten. In der Erzählung darf Theuerdank Ehrenreich erst zur Frau nehmen, sobald er seinen Zug gegen die Osmanen unternommen hat. Der zugehörige Text zum Blatt wurde ausgelassen, vermutlich weil man hoffte, ihn auf ein zukünftiges reales Ereignis basieren zu können und in einer späteren Ausgabe hinzuzufügen.²¹⁴ Das Blatt zeigt Theuerdank als Kreuzritter in Begleitung eines Heeres. Auf der Brustplatte seiner Rüstung ist ein markantes Georgskreuz zu erkennen und auch sein Pferd trägt das Zeichen. Die aufgeladene Georgssymbolik lässt den Inhalt der Illustration schnell erkennen. Zwar wird Theuerdank bzw. Maximilian nicht wie in bereits zuvor erwähnten Beispielen *als* Georg dargestellt, jedoch *mit* der Symbolik des Heiligen aufgeladen. Die besondere Erscheinungsform des Kreuzes mit seiner quadratischen Form hat eine hohe Wiedererkennbarkeit und lässt die Betrachtenden eine Assoziation zum heiligen Georg herstellen. Auch hier kommt also die signifikante Bedeutung Georgs für Maximilian zum Ausdruck.

Die im vorliegenden Kapitel behandelten Beispiele zeigen in ihrer Gesamtheit, dass die Verehrung des heiligen Georg für Kaiser Maximilian I. weit über eine private Frömmigkeit hinausging. Der Heilige fungierte als zentrale Projektionsfigur, über die sich politische Ambitionen, dynastische Ansprüche und persönliche Frömmigkeit miteinander verschränkten.

²⁰⁷ Müller 1982, S. 109.

²⁰⁸ Schubert geht sogar so weit den *Theuerdank* als „autopanegyrisch“ zu bezeichnen. Schubert 2009, S. 279.

²⁰⁹ Vinzenz Rockner entwarf den Schriftsatz eigens für dieses Werk. Silver 2019, S. 210.

²¹⁰ Die Prinzessin Ehrenreich basiert auf der Person von Maria von Burgund, Maximilians erster Ehefrau.

²¹¹ Für eine komplexe literarische Analyse des Werks siehe Müller 1982, S. 108-130.

²¹² Silver 2019, S. 210.

²¹³ Müller 1982, S. 128.

²¹⁴ Silver 2019, S. 211. Müller 1982 / S. 111. Schubert 2009, S. 280.

In Orden, Bildprogrammen, Druckwerken und memorialen Projekten erscheint Georg nicht nur als himmlischer Fürsprecher, sondern als ritterliches Ideal, dessen Eigenschaften Maximilian bewusst auf sich selbst übertrug oder mit denen er sich in Beziehung setzte. Die wiederkehrende Georgsikonographie – der gerüstete Reiter, das Georgskreuz, der Drachenkampf – verweist auf eine konsequente visuelle und textliche Strategie, die den Kaiser als *miles christianus* inszeniert. Diese Strategie speiste sich sowohl aus der persönlichen Devotion Maximilians als auch aus einem humanistisch geprägten Umfeld, das die symbolische Wirkmacht des Heiligen gezielt nutzte. Die Grenze zwischen Verehrung und Identifikation wird dabei zunehmend durchlässig und kulminiert in Darstellungen, in denen Maximilian selbst in der Gestalt des heiligen Georg erscheint.

Der heilige Georg erweist sich somit als Schlüsselfigur innerhalb der maximilianischen Selbstinszenierung: als religiöse Autorität, politisches Symbol und ikonographisches Bindeglied zwischen Vergangenheit, Gegenwart und erhoffter Zukunft. Vor diesem Hintergrund ist auch die Bedeutung einzelner Objekte, die mit der Georgsikonographie aufgeladen sind, neu zu bewerten. Das folgende Kapitel widmet sich daher dem Helm mit seiner Inschrift und untersucht diesen im Kontext der Turnierkultur Maximilians I.

5 Die Turnier- und Festkultur unter Maximilian I. – der Helm im Kontext

Der Helm Maximilians I. mit der Anrufung des heiligen Georgs ist nicht isoliert als Rüstungsobjekt zu betrachten, sondern entfaltet seine Bedeutung erst im Kontext der höfischen Turnier- und Festkultur des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Turniere waren zur Zeit Maximilians weit mehr als sportliche Wettkämpfe: Sie waren ritualisierte, hochgradig inszenierte Ereignisse, in denen sich politische Macht, soziale Ordnung, ritterliche Ideale und religiöse Vorstellungen verdichteten. Der Helm nimmt innerhalb dieses Gefüges eine zentrale Rolle ein, da er zugleich funktionales Schutzinstrument, Träger religiöser Aussagen und Bestandteil der Selbstdarstellung ist. Gerade im Kontext des Rennens, das sich durch seine hohe Geschwindigkeit und den Einsatz scharfer Lanzen auszeichnet, spielt der Helm eine wichtige Rolle für das Überleben. Diese besondere Nähe zu Gefahr und Handlung macht ihn zu einem prädestinierten Träger religiöser Anrufungen, die nicht abstrakt bleiben, sondern direkt auf den Körper und seine Gefährdung bezogen sind.

Ziel dieses Kapitels ist es, den Helm Maximilians im Rahmen der Turnierpraxis seiner Regierungszeit zu kontextualisieren. Dazu wird zunächst die Turnier- und Festkultur unter Maximilian I. skizziert, wobei insbesondere deren politische und repräsentative Dimensionen

berücksichtigt werden. Anschließend werden die wichtigsten Turnierarten vorgestellt und die jeweils dazugehörigen Rüstungen beschrieben, um die spezifische Helmart des untersuchten Objekts einordnen zu können. Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, um welche Art von Helm es sich handelt, in welchem Turnierzusammenhang er verwendet wurde und welche Anforderungen dieser Kontext an Form, Funktion und Gestaltung stellte.

Wie im Vorwort des umfangreichen Sammelbands „Das ritterliche Turnier im Mittelalter“ betont wird, ist das Turnier „als ein Schlüsselphänomen der mittelalterlichen Kultur überhaupt zu verstehen.“²¹⁵ Die Tradition des Turniers zur Zeit Maximilians I. lässt sich als sportlichen Wettkampf und gesellschaftliches Schauspiel beschreiben. Das Turnier entstand im 11. Jahrhundert in Frankreich und verbreitete sich daraufhin über den gesamten europäischen Kontinent.²¹⁶ Anfänglich war das Turnier kämpferische Übung oder „militärisches Training“²¹⁷ für den Kriegsfall, bei dem zusammen trainiert wurde, mit dem Ziel, eine große Formation an Reitern zu koordinieren. Seine Hochblüte hatte der Turnierskampf im 12 und 13. Jahrhundert. Es war ein äußerst brutales Unterfangen, bei dem viele Teilnehmer ums Leben kamen. Zunächst lag der kämpferische Aspekt mehr im Vordergrund als der sportliche und wettbewerbliche. Nach und nach wurden Turnierregeln festgelegt, aus dem militärischen Kampf entwickelte sich allmählich ein sportlicher Wettkampf, wenn auch nicht weniger gefährlich.²¹⁸ Wie Breiding betont, war das Turnier keineswegs nur für den Hochadel bestimmt.²¹⁹ Belege aus dem späten 14. Jahrhundert zeigen, dass die Bürger und Patrizier Nürnbergs ihre eigenen Turniere abhielten.²²⁰ Dennoch, knapp hundert Jahre später, seit der Abschaffung der landsmannschaftlichen²²¹ Turniere in Deutschland im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, wurden sie hauptsächlich an den Höfen des Hochadels ausgetragen.²²² Das Turnier war meist Teil von Feierlichkeiten wie Hochzeiten aber auch politischen Verhandlungen. Die ersten Eindrücke eines solchen Spektakels sammelte der junge Maximilian bei den Verhandlungen zwischen seinem Vater Friedrich III. und Karl dem Kühnen 1473 oder während der Landshuter Hochzeit 1475.²²³ Maximilian nahm des Öfteren selbst an Turnieren teil und konnte seine Fähigkeiten so zur Schau stellen. Grundsätzlich feierte er für ihn wichtige Ereignisse gerne mit

²¹⁵ Fleckenstein 1985, S. 5.

²¹⁶ Pfaffenbichler 2017, S. 15.

²¹⁷ Pfaffenbichler 2017, S. 15.

²¹⁸ Pfaffenbichler 2017, S. 20.

²¹⁹ Breiding 2010, S. 173.

²²⁰ Breiding 2010, S. 173.

²²¹ Unter „landsmannschaftliche Turnieren“ wurden Turnierveranstaltungen bestimmter Regionen bzw. Ritterbünde verstanden. Siehe Jezler 2017, S. 41.

²²² Pfaffenbichler 2014, S. 131.

²²³ Pfaffenbichler 2017, S. 97.

Turnieren, wie beispielsweise seine Königskrönung im Jahr 1486.²²⁴ Die Politik und das Turnier gingen daher während der Regierungszeit Maximilians I. Hand in Hand: „Die Turniere waren nicht nur Sport und Spiel, sie waren vor allem politische Akte. Alle großen Ereignisse in der Regierung Maximilians wurden mit Turnieren gefeiert.“²²⁵ Im Zusammenhang mit dem habsburgischen Herrscher steht die Turnierkultur somit unter der Prämisse, ein kalkuliertes politisches Spiel zu sein.

5.1 *Freydal* – Das Turnierbuch als Zeugnis ephemerer Abläufe

Die Vergänglichkeit des Turniers wurde in prachtvoll produzierten Turnierbüchern festgehalten: „These chronicles are essentially pictorial records of contemporary jousts and tournaments, often produced for a specific knight or his family in order to record his feats for future generations.“²²⁶ Das Turnierbuch *Freydal* wurde von Maximilian I. in Auftrag gegeben und zwischen 1512 und 1515 hergestellt, aber nach seinem Tod 1519 nie vollendet. Der Held der Geschichte ist Freydal der, um die Prinzessin zur Frau zu bekommen, sich bei unzähligen Turnieren unter Beweis stellen muss.²²⁷ Zu Beginn der Geschichte stellen ihn drei Edelfrauen vor die Herausforderung anhand von Turnierkämpfen der Prinzessin den Liebesbeweis zu erbringen.²²⁸

Die Urheberschaft der Abbildungen ist nicht geklärt, jedoch wird davon ausgegangen, dass viele der Blätter von süddeutschen Künstlern hergestellt wurden.²²⁹ Einer Stilanalyse zufolge weist einer dieser anonymen Meister eine Nähe zur Donaueschule und zu Albrecht Altdorfer auf.²³⁰ Das kunsthistorische Museum in Wien besitzt eine kolorierte Ausgabe, weitere Blätter sind in der Sammlung der National Gallery of Art in Washington D.C. und in der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom zu finden.²³¹ Der Codex hat insgesamt 255 kolorierte, vergoldete und versilberte Miniaturen, in denen der Protagonist Freydal in Turnierkämpfen gezeigt wird. *Freydal* reiht sich in die druckgrafischen Werke des Herrschers ein, die Müller als „verkleidete *Gedechnus*“²³² oder Krause als „[...] monumentale, poetisch verschlüsselte Heldenerzählung des Kaisers [...]“²³³ bezeichnet. Ebenso wie im *Theuerdank* und im *Weißkunig*, soll *Freydal* auf

²²⁴ Pfaffenbichler 2014, S. 130.

²²⁵ Pfaffenbichler 2014, S. 129.

²²⁶ Anderson 2023, S. 207.

²²⁷ Der Inhalt *Freydals* schließt wiederum an den bereits behandelten *Theuerdank* und seine Brautfahrt an. Krause 2019, S. 16.

²²⁸ Krause 2019, S. 16.

²²⁹ Krause 2014, S. 168.

²³⁰ Krause 2014, S. 169.

²³¹ Krause 2019, S. 31.

²³² Müller 1982, S. 104.

²³³ Krause 2019, S. 15.

das Leben Maximilians Bezug nehmen und weist somit wieder einen biografischen Charakter auf.²³⁴

Müller beschreibt *Freydal* mit der „[...] Funktion der Einkleidung und ihr Verhältnis zum Eingekleideten [...]“²³⁵ und deutet den Inhalt der Blätter im Sinne der höfischen und ritterlichen Repräsentation Maximilians.²³⁶ Müller spricht der Kleidung und Turnierrüstung Freydals eine wichtige Rolle zu da der Protagonist in den Abbildungen in auffällig prachtvoller Kleidung auftritt, die auf seinen hohen Stand hinweisen soll.²³⁷ Das Turnierbuch hält außerdem durch die Darstellung der einzelnen Rituale und Ereignisse während der Dauer eines Turniers die ephemeren Turnierabläufe in der Erinnerung der Leser*innen und funktioniert somit im Sinne von Müllers *Gedechnus*-Konzept.²³⁸ Die Rituale der spätmittelalterliche Turnierkultur lassen sich im *Freydal* ebenso wiedererkennen: „Im Wettkampf am Turnierplatz stellten die teilnehmenden Herren ihre ritterliche Tugend, ihren Mut, ihre Stärke, ihren Dienst an den Damen im Publikum – und auf diese Weise letztlich ihren elitären sozialen Rang – unter Beweis.“²³⁹

Gerade unter Maximilian I., der Turniere bewusst zur Inszenierung seiner Herrschaft nutzte und diese medial – etwa im Turnierbuch *Freydal* – festhalten ließ, ist das Turnier als Teil eines umfassenden Repräsentationsprogramms zu begreifen. Der Rennhut mit der Georgsanrufung fügt sich in dieses Programm ein und wird zu einem bedeutungstragenden Objekt innerhalb der performativen Turnierkultur. Er ist nicht bloß ein Relikt eines ephemeren Ereignisses, sondern ein materieller Knotenpunkt, an dem sich Körper, Handlung, Objekt und religiöse Bittstellung treffen.

5.2 Turnierarten und Turnierrüstungen

Betrachtet man das Turnier zur Regierungszeit Maximilians I., so ist es Part der gelebten Festkultur.²⁴⁰ Ganz im Sinne des Fests „in dem jeder Teilnehmer die seinem Rang zustehende Rolle zu spielen hatte“²⁴¹, gab es ebenso im Turnier Spielregeln und Abläufe. Ein Herold verkündete das Turnier zunächst mündlich und schriftlich: den Veranstalter, Ort, Datum,

²³⁴ Krause 2014, S. 167.

²³⁵ Müller 1982, S. 104.

²³⁶ Müller 1982, S. 108.

²³⁷ Müller 1982, S. 107.

²³⁸ Müller 1982, S. 104.

²³⁹ Krause 2019, S. 19.

²⁴⁰ Pfaffenbichler 2014, S. 129.

²⁴¹ Pfaffenbichler 2014, S. 129.

Turnierart und je nach Turnier den zu gewinnenden Preis.²⁴² Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass sich die von Maximilian veranstalteten Turniere von denen des (ober)deutschen Adels unterschied, nämlich darin, dass der Zweikampf im Vordergrund stand.²⁴³ Die Turnierspiele lassen sich zwischen Massen- oder Gruppenkampf und Zweikampf unterscheiden, die als Fußkampf oder zu Pferd bewältigt wurden. Jezler betont jedoch, dass unter „Turnier“ in historischen Quellen lediglich der Massenkampf verstanden wurde, die Veranstaltung selbst wurde „als „Hof“, „Turnierhof“ oder „Ritterspiel“ bezeichnet (...).“²⁴⁴. Ein sogenannter Turnierhof bestand aus Rennen, Stechen und Fußkampf. Jedem Turnierhof folgt ein Maskenfest bzw. eine Mummerei, das den Abschluss der Festlichkeiten bildete.²⁴⁵

Wie bereits erwähnt, veränderte sich der Turnierkampf über die Jahrhunderte und mit ihm auch die Turnierrüstung. Während frühere Turniere noch eine größere Nähe zum kriegerischen Kampfgeschehen aufwiesen, entwickelte sich im Spätmittelalter eine zunehmende Spezialisierung der Ausrüstung, die gezielt auf einzelne Turnierformen abgestimmt war. Turnierrüstungen sind daher nicht als vereinfachte Varianten von Kriegsrüstungen zu verstehen, sondern als hochentwickelte, funktional optimierte Schutzsysteme, die je nach Turnierart technisch ausgefeilt waren.

Speziell unter Maximilian erlebte das Plattnerwesen und die daraus entstehenden Harnische eine Blütezeit.²⁴⁶ Seine persönliche Begeisterung für das Turnier, verbunden mit seiner Rolle als Auftraggeber, führte zu einer intensiven Förderung technischer Innovationen in der Rüstungsherstellung. Turnierrüstungen wurden zunehmend differenziert, einzelne Elemente verstärkt, fixiert oder speziell geformt, um den Anforderungen der jeweiligen Disziplin zu entsprechen. Diese Entwicklung trug wesentlich dazu bei, dass Maximilian I. in der Forschung als „Pionier“²⁴⁷ des Turnierwesens bezeichnet wird.²⁴⁸

5.2.1 Rüstungsherstellung

Die wichtigsten Orte der maximilianischen Rüstungsherstellung waren sicherlich Augsburg, Nürnberg und Innsbruck. Zu den führenden Rüstungsschmieden Europas und auch Maximilians I. zählte die Familie Helmschied aus Augsburg.²⁴⁹ Lorenz Helmschmied wurde 1491 zum

²⁴² Pfaffenbichler 2017, S. 95.

²⁴³ Jezler 2017, S. 41.

²⁴⁴ Jezler 2017, S. 42.

²⁴⁵ Müller 1982, S. 104.

²⁴⁶ Krause 2014, S. 115-125.

²⁴⁷ Anderson, 2023, S. 206.

²⁴⁸ Anderson, 2023, S. 206.

²⁴⁹ Silver 2008, S. 153.

Hoflieferant des Kaisers. Später folgte ihm sein Sohn Kolman Helmschmied.²⁵⁰ Die Werke der Familie Helmschmied prägten maßgeblich das Erscheinungsbild der maximilianischen Rüstung. In den späteren für Maximilian gefertigten Harnischen entwickelte sich eine rundere und schlichtere Formensprache, die sich von der kantigen spätgotischen Gestaltung unterschied und in den sogenannten Riefelharnisch überging. Diese als „Maximilianische Rüstung“ bekannte Form zeichnete sich durch geriffelte Platten aus, die bei geringerem Gewicht eine erhöhte Stabilität boten und sich besonders für den Feldeinsatz eigneten, während glatte, schwerere Rüstungen weiterhin im Turnier Verwendung fanden.²⁵¹ Die Rüstungsteile wurden immer spezieller, sodass anstatt universell einsetzbarer Formen wie dem Küriss spezifische Harnische für unterschiedliche Einsatzbereiche entstanden, etwa für den Krieg oder die vielen unterschiedlichen Turnierarten.²⁵²

Schon vor Maximilian I., unter Herzog Sigismund (1427-1496), war Innsbruck zu einem Zentrum der Rüstungsschmiedekunst geworden.²⁵³ Dort zählte Konrad Seusenhofer zu den führenden Schmieden seiner Zeit und erhielt zwei aufeinanderfolgende Aufträge ausschließlich für Maximilian zu produzieren; den ersten 1504, den zweiten 1509.²⁵⁴ Er spezialisierte sich vor allem auf die Herstellung fantasievoller Rüstungen und gilt als der Erfinder des sogenannten Faltenrock Harnisch, der den unteren Teil des Harnischs wie einen Rock mit Falten erscheinen ließ.²⁵⁵

Aufgrund der verstärkten Spezialisierung innerhalb der Rüstungsherstellung, wurde deren Oberflächendekoration und Bildprogramme immer raffinierter. Bei der sogenannten Eisenätzung wurden Figuren und Ornamente in die Oberfläche der Rüstung eingeätzt.²⁵⁶ Dabei sind einige der Ätzungen bzw. Radierungen auf Augsburger Rüstungen dem Künstler Daniel Hopfer zuzuschreiben, der als Erfinder der Radiertechnik gilt.²⁵⁷ Eine weitere Dekorationsform war die Feuervergoldung, die sich im 15. Jahrhundert etablierte: „Bei dieser Dekorationstechnik wird Goldamalgam, eine Legierung aus Gold und Quecksilber, auf eine zuvor verkupferte Metalloberfläche aufgetragen. Durch Erhitzen (auf ca. 250-380°C) wird der Quecksilberanteil des Amalgams abgedampft, das Gold hingegen verbindet sich mit dem verkupferten

²⁵⁰ Silver 2008, S. 153.

²⁵¹ Silver 2008, S. 153.

²⁵² Silver 2008, S. 153.

²⁵³ Silver 2008, S. 153.

²⁵⁴ Silver 2008, S. 154.

²⁵⁵ Silver 2008, S. 154.

²⁵⁶ Krause, S. 120.

²⁵⁷ Krause, S. 120.

Metallgrund. Die zunächst matte Oberfläche erhält durch Polieren (zumeist mit Achat) den für die Feuervergoldung charakteristischen warmen Glanz.“²⁵⁸

Diese zunehmende Spezialisierung und künstlerische Verfeinerung der Rüstungen spiegelte sich nicht nur in dekorativen Details, sondern auch in ihrer Anpassung an die jeweils unterschiedlichen Einsatzbereiche wider. Gerade für die vielfältigen Formen des Turnierwesens entstanden maßgeschneiderte Harnische, die sowohl den Anforderungen des Wettkampfs als auch dem repräsentativen Anspruch gerecht wurden. Damit bildet die Rüstungsherstellung die Grundlage für ein besseres Verständnis der verschiedenen Turnierformen, ihrer Regeln und der speziellen Rüstungen, die für diese spektakulären Schaukämpfe entwickelt wurden.

5.2.2 Das Kolbenturnier

Das Kolbenturnier war eine tradierte Turnierart der Fürsten und mittelalterlichen Ritterbünde. Zwei Reitergruppen kämpften gegeneinander, indem sie mit dem sogenannten „Kolben“ aufeinander einschlugen. In einer drauffolgenden Runde schlugen die Teilnehmenden mit stumpfen Schwertern auf die Helme der Gegner ein, um die Helmzierde abzuschlagen.²⁵⁹ Die Rüstung des Kolbenturniers zeichnet sich vor allem durch den großen topfartigen Helm mit einem Eisengitter als Visier aus. Auf den Helmen wurden handbemalte Helmzierden angebracht. Nach 1487 gibt es keine Aufzeichnungen von Kolbenturnieren mehr.²⁶⁰ Diese Art des Turniers wurde an den Fürstenhöfen des autonomen Großadels ausgetragen, von den sogenannten Ritterbünden. Diese wiederum stellten eine Bedrohung für Maximilian I. dar, da sie seine autoritäre Macht dezentralisierten.²⁶¹ Er versuchte daher diese Form des Turniers durch das in Burgund kennengelernte „Pas d’armes“ zu ersetzen, um den Adel an seinen Hof zu binden.²⁶²

5.2.3 Das Freiturnier / Das Gestech

Das burgundische „Pas d’armes“ entwickelte sich im deutschsprachigen Raum zum sogenannten Freiturnier, später auch „folia“ genannt.²⁶³ Zuerst wurde ein Zweikampf ausgetragen, üblicherweise mit den edelsten Teilnehmern der jeweiligen Fraktion, darauf folgte

²⁵⁸ Krause, S. 121. Krause erwähnt außerdem die Gefährlichkeit des Herstellungsprozesses. Durch das Einatmen der giftigen Dämpfe hatten einige der Schmiede mit gesundheitlichen Schäden zu kämpfen.

²⁵⁹ Pfaffenbichler 2014, S. 133.

²⁶⁰ Pfaffenbichler 2014, S. 133.

²⁶¹ Pfaffenbichler 2014, S. 133.

²⁶² Pfaffenbichler 2014, S. 131.

²⁶³ Pfaffenbichler 2014, S. 134.

der Gruppenkampf.²⁶⁴ Es wurden zwei Durchgänge ausgeführt: Anfangs ein Brechen der Lanzen, worauf ein Schwertkampf folgte. Das Freiturnier wurde im sogenannten *Doppelküriß* ausgetragen, einem Feldharnisch, der zusätzlich an bestimmten Stellen verstärkt wurde. Das Ziel war es, die Gegner am Feld über eine spezifische Linie zu drängen.

Das Gesteck oder „giostra“ zeichnet sich durch seinen Zweikampf-Charakter und durch die dafür benötigte Rüstung, dem Stechzeug, aus.²⁶⁵ Der Herstellungsaufwand und die damit verbundenen Kosten machten das Gesteck zu einer fürstlichen Turnierart.²⁶⁶ Wie der Name bereits andeutet, stachen sich die Kontrahenten dabei mit ihren stumpfen Lanzen gegenseitig aus dem Sattel. Es gab verschiedene Arten des Gestecks, die simpelste davon ist das sogenannte *deutsche Gesteck*. Weiters gab es das *Hohenzeuggesteck* und das *Welsche Gesteck*, unter Maximilian I. als *Welschrennen* bezeichnet.²⁶⁷ Das Stechzeug hatte ein hohes Eigengewicht und konnte zwischen vierzig und fünfundvierzig Kilogramm wiegen.²⁶⁸ Ein fest verankerter Rüsthaken auf der Brustplatte diente zum Ablegen der Lanze und zur Bewahrung des Gleichgewichts des Reiters. Die Brechscheibe, welche um die Lanze befestigt wurde, war ein zusätzlicher Schutz für die Hand des Turnierteilnehmers. Ein weiteres Charakteristikum des Stechzeugs ist die Helmform, da Hals und Gesicht von einer zusammenhängenden Platte geschützt wurden. Der Träger konnte den Helm nicht einfach abnehmen oder das Visier hochklappen, wie es bei anderen Rüstungsarten möglich war. Die klobige Helmform stellte dem Träger lediglich einen Sehschlitz zur Verfügung.

5.2.4 Das Rennen

Im Gegensatz zum Gesteck, wurde das Rennen mit scharfen Lanzen, sogenannten Renneisen, ausgetragen und war somit eine waghalsigere Turnierart.²⁶⁹ Die Teilnehmenden mussten zu Pferd mit äußerster Genauigkeit mit dem Renneisen das Schild des Gegners treffen. Es können bis zu acht verschiedenen Arten des Rennens nachgewiesen werden. Bei manchen Rennarten wurde auf dramatische Effekte gesetzt wie beispielsweise beim Geschiftartschenrennen.²⁷⁰ Auch besonders gefährliche Rennarten, wie das Wulstrennen, wurden als Mutprobe ausgeübt.²⁷¹ Dabei wurde kein Helm getragen und somit das Risiko für Verletzungen bewusst

²⁶⁴ Pfaffenbichler 2014, S. 134.

²⁶⁵ Pfaffenbichler 2014, S. 134.

²⁶⁶ Pfaffenbichler 2014, S. 134.

²⁶⁷ Für Details zu dieser Turnierart siehe Pfaffenbichler 2014, S. 134.

²⁶⁸ Beaufort-Spontin/Pfaffenbichler 2013, S. 90.

²⁶⁹ Pfaffenbichler 2017, S. 101.

²⁷⁰ Mehr dazu in 4.2.

²⁷¹ Pfaffenbichler 2017, S. 107.

maximiert. Das Rennen konnte in einem einfachen Feldharnisch ausgeübt werden, was jungen Adeligen mit geringen finanziellen Mitteln ermöglichte, daran teilzunehmen.²⁷² Es ist somit wenig überraschend, dass Maximilian I. dieser Turnierart besondere Aufmerksamkeit schenkte, um „(...) diese Gruppe der jungen, aufstrebenden Männer des niedrigen Adels an sich zu binden.“²⁷³ Es wird somit nochmals deutlich, dass das Turnier für den habsburgischen Herrscher mitunter politische Zwecke verfolgte.

Das Rennzeug, die spezielle Art der Rüstung für das Rennen, erlebte unter Maximilian I. eine von ihm geförderte Weiterentwicklung.²⁷⁴ Diese Rüstungsart lässt sich als spätgotischer Halbharnisch bezeichnen und hat aufgrund seiner Helmform, dem sogenannten Rennhut, auch Schaller genannt, einen Wiedererkennungswert.²⁷⁵ Diese Helmform entspricht jener des in dieser Arbeit untersuchten Rennhuts Kaiser Maximilians I. Der Rennhut umschließt den gesamten Kopf, sodass er, von der Seite betrachtet, spitz nach hinten verläuft, ähnlich einem heute modernen Rennradhelm. Der Reiter hat einen schmalen Sehschlitz zur Verfügung, jedoch kein klappbares Visier. Der Hals und die untere Gesichtshälfte werden von dem sogenannten Bart geschützt, einer metallenen Platte, die an der Brust festgeschraubt ist. Somit soll verhindert werden, dass während des Zweikampfs die Lanze des Gegners den Hals verletzt. Ein großes Schild, die Renntartsche, die über das Kinn des Kämpfers reicht, dient ebenfalls als zusätzlicher Schutz. An der Brustplatte wird ein sogenannter Magenblech mit Schößen befestigt, während der Rücken mit einem Rückenstück ausgestattet ist, um die Wirbelsäule zu schützen.²⁷⁶

Die besondere Gefährlichkeit des Rennens verleiht religiösen Schutzpraktiken in diesem Kontext eine gesteigerte Bedeutung. Anders als beim Gestech oder beim Kolbenturnier ist der Turnierteilnehmer im Rennen in hohem Maße auf seine eigene Körperkontrolle und die Schutzwirkung der Ausrüstung angewiesen. Die Anbringung einer Schutzbitte beziehungsweise einer Anrufung am Helm kann daher als Reaktion auf die erhöhte physische Gefährdung verstanden werden. Die Anrufung des heiligen Georgs dient in diesem Zusammenhang nicht nur als symbolische Bekundung von Frömmigkeit, sondern als unmittelbare Bitte um Beistand in einer Gefahrensituation.

²⁷² Beaufort-Spontin/Pfaffenbichler 2013, S. 92.

²⁷³ Pfaffenbichler 2017, S. 101.

²⁷⁴ Pfaffenbichler 2014, S. 136.

²⁷⁵ Pfaffenbichler 2014, S. 136.

²⁷⁶ Pfaffenbichler 2014, S. 136.

5.2.5 Der Fußkampf

Der Vollständigkeit halber, sollte ebenso der Fußkampf erwähnt werden. Seine Ursprünge fand er unter Edelleuten in Form eines „ernsten Duells“²⁷⁷. Es wurde als letzte Instanz ausgetragen, wenn sich selbst vor Gericht nicht geeinigt werden konnte.²⁷⁸ Im späten 15. Jahrhundert entwickelte sich der Fußkampf, wie auch die übrigen Turnierarten, zu einem sportlichen Wettkampf. Die dafür ab 1450 verwendete Rüstung wird als „Kempfküriß“ bezeichnet. Besonders sind dabei der Tonnenrock und der Helm mit Faltenvisier, der mit zahlreichen kleinen Löchern versehen wurde, um das Atmen zu erleichtern. Es wurde mit unterschiedlichsten Waffen gekämpft wie beispielsweise mit der Axt, dem Dolch oder dem Schwert.²⁷⁹

5.3 Performative Aspekte des Turniers

Betrachten wir die Turnierspiele zu Maximilians I. Zeiten, so können sie durchaus mit einer theatralischen Aufführung oder *performance* verglichen werden. Denn auch das Turnier ist wie eine *performance* situationsbedingt und vergänglich. Man stelle sich vor wie die Teilnehmer in prachtvollen Rüstungen, überzogen mit bunten Textilien und verzierten Helmen, auf den Turnierplatz einzogen und für ein visuelles Spektakel sorgten, bevor die Kämpfe losgingen. Auch während der Turniere fanden diverse Einzüge und Inszenierungen statt, die zu den ephemeren Abläufen gezählt werden können.²⁸⁰ Ein weiterer hier relevanter Aspekt waren die temporären Bauten und Kulissen, die eigens für die Zeit des Turniers aufgebaut und danach wieder entfernt wurden.²⁸¹

Wie präsentierten sich die Turnierteilnehmer? Welche Rolle spielten die Rüstungen und Textilien, die sie trugen? Diese Fragen lassen sich auch auf Maximilian bezogen richten, der bekanntermaßen gerne an Turnieren teilnahm und sie in seiner Regierungszeit zu wichtigen politischen Anlässen veranstaltete: „Das hohe Ideal des Turniers drückte sich in der sichtbaren Realisierung der alten Rittertugenden aus. Maximilian und die anderen adeligen Teilnehmer beschworen im Turnier erneut die große Vergangenheit der eigenen Familien herauf.“²⁸². Durch seine Teilnahme verfolgte Maximilian wohl das Ziel, seine Reputation als begabter Kämpfer zu stärken und das Idealbild eines tugendhaften Ritters zu verkörpern. Diese Vorstellung etablierte

²⁷⁷ Pfaffenbichler 2014, S. 136.

²⁷⁸ Pfaffenbichler 2014, S. 139.

²⁷⁹ Pfaffenbichler 2014, S. 139.

²⁸⁰ Brero/Damen/Oschema 2025, S. 328. Hier wird als Beispiel Juan II. von Kastilien genannt der mit einer Entourage von als Jägern verkleideten Reitern, einem Bären und einem Löwen in den Turnierkampf einzog.

²⁸¹ Brero/Damen/Oschema 2025, S. 329.

²⁸² Pfaffenbichler 2014, S. 129.

sich bereits in seiner Kindheit, was sich am Beispiel einer Zeichnung in Maximilians Schulheft zeigt, in der er sich als Ritter im Turnier darstellte.²⁸³

Wie bereits zu Beginn des Kapitels beschrieben, entwickelte sich das Turnier von einer militärischen Übung hin zum sportlichen Wettkampf, der sich an ein Publikum richtet. Die Popularität der Zweikämpfe führte dazu, dass die Teilnehmer oftmals viel Zeit und Aufwand in ihre individuelle Erscheinung investierten.²⁸⁴ Das Turnier war, wie Anderson beschreibt, ein Mittel, um Macht durch Prunk und Rituale zu verkörpern.²⁸⁵ Als ein Beispiel für ein solches Ritual ist das *emprise* zu erwähnen. Dabei handelt es sich um ein besonderes Zeichen, etwa ein Tuch oder eine Kette, das von den Kämpfern getragen wurde. Wenn dieses Zeichen berührt wurde, wurde der Ritter zum Kampf aufgefordert.²⁸⁶ So ein Emprise-Ritual fand 1503 in Innsbruck am Hof Maximilians I. statt, als sein Sohn Philip zu Besuch war.²⁸⁷ Turnierspiele boten die Möglichkeit, innerhalb einer festlichen Atmosphäre die sportlichen und kriegerischen Fertigkeiten der Teilnehmenden zu präsentieren.²⁸⁸ Die Abhaltung von Turnieren am Hof von Herrschenden verfolgte oft eine politische Agenda. Solche Veranstaltungen konnten sich rund um Verhandlungen oder Hochzeiten abspielen und mitunter hilfreich sein, um sich politisch durchzusetzen. Die visuelle Dimension des Turniers darf dabei nicht unterschätzt werden, denn es war eine Art der Machtdemonstration die bewusst von Monarchen wie Maximilian I. eingesetzt wurde.²⁸⁹

Das sogenannte Handlungsturnier war eine Turnierform mit einer inszenierten Handlung und wurde entweder im Zweikampf oder im Massenkampf ausgetragen wurde. Die Rahmenhandlung beinhaltete einen inszenierten Konflikt oder eine Geschichte, die mit dem Turnier gelöst werden sollte. Als Beispiel aus Maximilians Umfeld zählt das Handlungsturnier *Dame de Sauvage*, das in der burgundisch-französischen Tradition ausgetragen wurde. Die allegorische Handlung des Turniers war die Rettung eines Ritters vor einer „wilden Frau“.²⁹⁰

Um auf einen weiteren performativen Aspekt des Turniers einzugehen, zeigt das Rennen, dass auf „Show-Effekte“²⁹¹ gesetzt wurde, um ein visuelles Spektakel zu erzielen. Das Turnier wurde somit zu einer Art Theaterstück inszeniert. Bei den sogenannten Geschiftscheiben- und

²⁸³ Anderson 2023, S. 206.

²⁸⁴ Anderson 2023, S. 208.

²⁸⁵ Anderson 2023, S. 208.

²⁸⁶ Brero/Damen/Oschema 2025, S. 323.

²⁸⁷ Brero/Damen/Oschema 2025, S. 323.

²⁸⁸ Anderson 2023, S. 208.

²⁸⁹ Anderson 2023, S. 208.

²⁹⁰ Pfaffenbichler 2014, S. 133.

²⁹¹ Pfaffenbichler 2017, S. 104.

Geschifttartschenrennen wurden Scheiben oder Tartschen getragen, die zersprangen, wenn man sie an der richtigen Stelle mit der Lanze traf. Besonders innovativ waren bei diesen Rennarten die konstruierten Bruststücke mit einem Federmechanismus, der dazu diente, die Tartsche abzuwerfen und über den Kopf des Teilnehmers zu schleudern. Maximilian selbst besaß solche Bruststücke in seiner Sammlung, heute in der Hofjagd- und Rüstkammer in Wien zu sehen.²⁹² Des Weiteren gibt es einen Helm, der ebenfalls aus der Sammlung Maximilians stammen soll, der auch mit einem solchen Mechanismus ausgestattet ist. Dieser Rennhut²⁹³ hat zwei Platten auf der Stirn, die wegspringen, wenn der Gegner sie trifft.²⁹⁴ Es wird somit ein ähnlicher Effekt erzielt wie bei den Scheiben oder Tartschen. Diese „Show-Effekte“²⁹⁵ dienten zur Unterhaltung des Publikums, aber sie zeigten auch die Innovationen, die die Plattner und ihre Auftraggeber erzielen konnten. Ein weiteres visuelles Element waren die Helmkleinode oder die Helmzier auf den Helmen der Teilnehmer. Sie konnten der Selbstdarstellung und einem Wiedererkennungswert dienen. Die Helmzier stellte häufig Wappen oder einen bestimmten herausgegriffenen Aspekt des Wappens dar, wie beispielsweise ein Tier oder Wappenfarben. Helmzierden waren oft fantasievoll gestaltet oder hatten humoristische Ansätze. Tierköpfe aber auch mythologische Wesen wie Drachen sind in diversen Grafiken in Turnierbüchern zu finden.²⁹⁶ Auch im Turnierbuch Maximilians, dem *Freydal*²⁹⁷ sind solche Helmzierden zu erkennen. In einem der Blätter kämpft der Protagonist Freydal gegen Philip von Rechperg (Abb.18). Freydal trägt ein Helmkleinod, in Gestalt des Buchstaben „M“, der mit einer Krone besetzt ist. Dabei könnte das bekrönte „M“ für Maria stehen, für dessen Ehre der christliche Ritter kämpft.²⁹⁸ Der Buchstabe könnte aber auch für den Vornamen des habsburgischen Herrschers selbst stehen, was an dieser Stelle offen bleiben muss. In anderen Darstellungen tragen die Reiter eine Art Mufflon oder einen Phönix als Helmzier. Allem Anschein nach waren der Fantasie keine Grenzen gesetzt. Auch Pferde trugen Kopfschmuck, oftmals passend zu dem der Reiter, was als zusätzliches visuelles Element diente.

Die Verwendung von Textilien darf nicht außer Acht gelassen werden, waren sie doch ein wichtiger Teil des Erscheinungsbildes eines Turnierteilnehmers und trugen zum theatralischen Effekt bei. Wenige Textilfragmente sind heute noch erhalten, jedoch ist wichtig zu bedenken,

²⁹² Siehe dazu das mechanische Bruststück mit der Inventarnummer B 25 in der Hofjagd- und Rüstkammer Wien.

²⁹³ Der Helm ist Teil eines Rennzeugs in der Sammlung des Royal Armouries Museum in Leeds (Großbritannien), Inv. Nr. II.167, URL: <https://royalarmouries.org/collection/object/object-17485>

²⁹⁴ Anderson 2023, S. 209.

²⁹⁵ Pfaffenbichler 2017, S. 104.

²⁹⁶ Anderson 2023, S. 210.

²⁹⁷ Siehe Kapitel 4.1 *Freydal* – Das Turnierbuch als Zeugnis ephemerer Abläufe

²⁹⁸ Für diesen Hinweis möchte sich die Verfasserin bei Dr. Kirsten Lee Bierbaum bedanken.

dass Rüstungen mitunter viel bunter in Erscheinung traten, als wir es heute in den diversen Rüstkammern und Museen wahrnehmen. Schilder und Lanzen waren oftmals mit Stoffen überzogen, dass auch über der Rüstung wurden farbige Waffenröcke getragen.²⁹⁹ Im berittenen Turnier trugen die Pferde ebenso bunte Schabracken oder Satteldecken, die zu einem bedeutendem Blickfang im Turniergeschehen wurden.³⁰⁰ Die Turnierteilnehmer wechselten zwischen den Kämpfen ihre Aufmachung und die Schabracken der Pferde, sodass sie wie in einer Modenschau möglichst viele Variationen zeigen konnten.³⁰¹ Manche setzten wiederholt auf ein bestimmtes Tier oder Symbol und hatten somit für das Publikum einen Wiedererkennungswert.³⁰² Aus diesen Beispielen wird deutlich, dass die Turnierteilnehmer mit ihrem Erscheinungsbild spielten und sich wie Schauspieler in bestimmten Rollen präsentierten. Das Turnier erscheint damit als bewusst inszenierte performative Handlung, in der Rüstung, Textilien und Helm nicht nur funktionale Ausstattungsgegenstände waren, sondern zentrale Medien der Selbstdarstellung, politischen Kommunikation und visuellen Machtdemonstration.

5.3.1 Turnierfeste - Mummereien - Verkleidungsturniere

Die Turnierfeste waren oft mehrere Tage lang und inkludierten abendliche Festbanketts mit Tänzen und Musikbegleitung. Sogenannten Mummereien fanden statt bei denen es sich um Verkleidungsspiele oder Maskeraden handelte. Am Hof von Maximilian I. wurden sie gerne veranstaltet, der Herrscher plante sogar ein eigenes Druckwerk darüber zu verfassen.³⁰³ Der Stellenwert der Mummereien wird nochmal verdeutlicht, wenn man bedenkt, dass sie auch in anderen von Maximilian beauftragten Druckwerken verewigt wurden. So etwa im *Weißkunig*, der *Ehrenpforte*, dem *Triumphzug* oder im *Freydal*.³⁰⁴ Sie wurden in der Faschingszeit aber auch zu anderen Anlässen veranstaltet. Im höfischen Kontext von Kaiser Maximilian I. wurden sie meist nach den Turnieren am Abend abgehalten und beinhalteten eine Tanzaufführung der Festgesellschaft.³⁰⁵ Die Teilnehmenden und das Publikum der Mummereien war die exklusive Hofgesellschaft mit ranghohen Adelligen. Zu den Tänzern zählten meist die hochrangigsten Turnierkämpfer. In einem Zeitzeugenbericht von 1494 heißt es, dass bei der von Maximilian I.

²⁹⁹ Anderson 2023, S. 210.

³⁰⁰ Anderson 2023, S. 211.

³⁰¹ Anderson 2023, S. 211.

³⁰² Anderson 2023, S. 211.

³⁰³ Schnitzer 2005, S. 515.

³⁰⁴ Schnitzer 2005, S. 515.

³⁰⁵ Schnitzer 2005, S. 515.

veranstalteten Hochzeit Wolfgang Polheims, der König und seine Begleiter beim abendlichen Bankett in Verkleidungen erschienen: „vermummelt und seltsam zugericht“³⁰⁶.

Dank der Beliebtheit des Kostümfests wurden auch sogenannte Verkleidungsturniere abgehalten. Hierzu entwickelte man eine passende Rüstungsart, den sogenannten Kostümharnisch. Der Plattner Konrad Seusenhofer, der für Maximilian zahlreiche Rüstungen herstellte, gilt als dessen Erfinder.³⁰⁷ Wie der Name bereits andeutet, gleicht die Rüstung in ihrem raffinierten Erscheinungsbild einem aus Stoff hergestelltem Kostüm: „Oft genug sind es die textilen Gewandungen, auch modische Aktualitäten, an denen sich Form und Dekor orientierten, [...] Bis hin zu den Schlitzungen des Stoffes wird das textile Vorbild oft ins Metall übertragen; die Rüstung zitiert also modisches Avancement, überträgt es aber gleichwohl in das kostbarere, nobilitierende Material.“³⁰⁸. Zum Kostümharnisch wurden gerne sogenannte Maskenhelme oder Visiere getragen, die fantasievoll gestaltet wurden und manchmal tierartige Formen wie Wolfs- oder Hundeschnauzen zeigten. Eine sogenannte Visiermaske die Koloman Helmschmid zugeschrieben wird (Abb. 19), zeigt ein menschliches Gesicht in grotesker Gestalt. Diese Art von Visiere und Helme zeichnen sich durch übersteigerte menschliche Gesichtsausdrücke aus und betonen bewusst groteske Gesichtsausdrücke, um das Gegenüber einzuschüchtern. Sie wurden bei Karnevalsumzügen, Festzügen und Kostümwettbewerben getragen.³⁰⁹ Eines der bekanntesten Beispiele für einen solchen Maskenhelm ist sicherlich der von Konrad Seusenhofer zwischen 1512-1514 hergestellte „horned helmet“ oder Hörnerhelm.³¹⁰ Maximilian schenkte diesen Helm dem englischen König und Verbündeten Heinrich VIII. als diplomatische Aufmerksamkeit.³¹¹ Der Kostümharnisch markiert damit den Höhepunkt einer höfischen Festkultur, in der Kampf, Spiel und Maskierung miteinander verbunden waren.

5.3.2 Helmschau

Die Helmschau zählte zu den Abläufen, die vor dem eigentlichen Turnier stattfanden. Sie diente dazu, festzustellen, ob jemand überhaupt am Turnier teilnehmen durfte. Die Voraussetzung dafür war, dass die Großeltern der Bewerber adeliger Herkunft sein mussten, sowie die nachgewiesene Teilnahme eines Familienmitglieds an einem Turnier in den letzten fünfzig

³⁰⁶ von Bloh 2017, S. 256.

³⁰⁷ Pfaffenbichler 2017, S. 108.

³⁰⁸ Beyer 2008, S. 60.

³⁰⁹ Springer 2010, S. 69.

³¹⁰ Heute in der Sammlung der Royal Armouries Museum in Leeds, Objekt Nr. IV.22.

³¹¹ Pfaffenbichler 2017, S. 108.

Jahren.³¹² Hier zeigt sich das Elite-Denken der Adelsgesellschaft, wenn man bedenkt, dass jene ausgeschlossen wurden, die nicht standesgemäß geheiratet hatten oder einen bürgerlichen Beruf annahmen.³¹³

Die Helmschau reiht sich somit in die Rituale des Turniers ein und hat auf gewisse Weise einen performativen Ablauf – in den Abbildungen der Turnierbücher bekommt man einen Eindruck davon: In einem größeren Raum, im Rathaus oder einem Kreuzgang waren die Helme nebeneinander aufgereiht. Sie wurden von den Ehrendamen begutachtet und in manchen Fällen auch angefochten.³¹⁴ Auch hier galt die Helmzier als Wiedererkennungsmerkmal eines Teilnehmers. Aus einem Bericht von 1486 ist überliefert, dass zwei Frauen die Helmzier eines Bewerbers vor den Anwesenden zerschlugen und aus dem Fenster warfen.³¹⁵ Die sogenannten Edelfrauen waren somit in dieser Angelegenheit die Richterinnen über die Turnierfähigkeit.

Es ist unwahrscheinlich, dass Maximilians I. Rennhut mit der Anrufung des heiligen Georgs bei einer solchen Helmschau gezeigt wurde. Die Helmschau fand vor allem im Kontext der Turnierhöfe des Oberdeutschen Adels statt, deren Abläufe sich von denen des maximilianischen Turniers unterschieden.³¹⁶ Während die oberdeutschen Turnierhöfe einen Fokus auf den Massen- bzw. Gruppenkampf legten, veranstaltete Maximilian vor allem Zweikämpfe, zu denen auch das Rennen zählt, bei der untersuchte Rennhut zum Einsatz kam. Ein weiteres Indiz ist, dass in den Abbildungen, die solche Helmschauen zeigen vor allem Kolbenturnierhelme zu erkennen sind die im Massenkampf verwendet wurden (Abb. 20). Die landsmannschaftlichen Turniere fanden zeitlich früher³¹⁷ als die Herstellung des Helms statt, die um 1500 datiert wird. Es ist daher kaum denkbar, dass der Rennhut im Zusammenhang einer Helmschau gezeigt wurde.

5.4 Der Helm Maximilians I. im Kontext des Turniers – Zwischenbilanz:

Die Wirksamkeit der turnierlichen Inszenierung entfaltet sich nicht allein im Handeln der Kämpfer, sondern ebenso in der Wahrnehmung durch ein anwesendes Publikum. Turniere waren öffentliche Ereignisse, deren Bedeutung sich erst im Zusammenspiel von Darbietung und Rezeption begründete. Das Publikum diente als Zeugen einer ritterlichen Selbstdarstellung, die soziale Ordnung, Rang und Herrschaft sichtbar machte. In diesem Sinne ist das Turnier als

³¹² Jezler 2017, S. 50.

³¹³ Jezler 2017, S. 50.

³¹⁴ Jezler 2017, S. 51.

³¹⁵ Jezler 2017, S. 51.

³¹⁶ Jezler 2017, S. 41.

³¹⁷ Das letzte landsmannschaftlichen Turnier fand 1487 statt. Pfaffenbichler 2014, S. 131.

kommunikatives Ereignis zu verstehen, in dem Objekte wie der Rennhut nicht nur getragen, sondern gesehen, gelesen und interpretiert wurden.

Der Rennhut Maximilians I. erweist sich im Kontext der spätmittelalterlichen Turnierkultur nicht nur als funktionales Rüstungselement, sondern als performatives Objekt, das physischen Schutz, herrschaftliche Selbstinszenierung und religiöse Sinnstiftung miteinander verbindet. Die Betrachtung des Helms mit der Anrufung des heiligen Georgs zeigt, dass er die enge Verschränkung funktionaler, ritueller und symbolischer Aspekte verkörpert, die das Turnierwesen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts prägten. Als materielles Objekt ist der Helm ein greifbarer Bestandteil eines ansonsten ephemeren Ereignisses. Zugleich ist der Helm beziehungsweise die Rüstung insgesamt ein zentrales Element der turnierlichen Inszenierung von Ritterlichkeit, Ehre und kriegerischer Kompetenz.³¹⁸

Die Analyse der Helmform macht deutlich, dass es sich um einen Rennhut handelt, der in der Turnierart des Rennens Verwendung fand. Diese Form des Zweikampfs, die Maximilian I. gegenüber dem Massen- oder Gruppenkampf bevorzugte, zählte aufgrund des Einsatzes scharfer Lanzen zu den gefährlichsten Turnierarten.³¹⁹ In seiner funktionalen Dimension diente der Helm dem Schutz des Kopfes und sollte verhindern, dass die Lanze des Gegners den Träger schwer verletzte oder tödlich traf. Unter diesem Aspekt scheint auch die Inschrift mit der Schutzbitte durch den heiligen Georg einen praktischen Sinn zu erfüllen.

Darüber hinaus ist der Helm im Rahmen der performativen Abläufe des Turniers als aktiver Bedeutungsträger zu verstehen. Wie im folgenden Kapitel gezeigt wird, gewährleistete der Helm nicht nur physischen Schutz, sondern wirkt durch die Anrufung des heiligen Georgs zugleich als Medium göttlichen Beistands. Die dem Helm zugeschriebene Wirkmacht verleiht ihm eine aktive Rolle innerhalb des Turnierveschens und macht ihn zu einem Objekt, das Handlungsmacht im Zusammenspiel von Körper, Ritual und Publikum entfaltet. Das nächste Kapitel widmet sich einer vertieften Analyse dieses Rennhuts auf Grundlage der Agency-Theorie und untersucht, wie sich physischer Schutz und religiöse Schutzvorstellungen in ihm miteinander verbinden.

³¹⁸ Anderson 2023, S. 216.

³¹⁹ Pfaffenbichler 2017, S. 101.

6 Der Helm Maximilians I. – Eine agency-theoretische Analyse

Die bisherigen Kapitel haben die legendarische und ikonographische Bedeutung des heiligen Georgs sowie dessen besondere persönliche Stellung für Maximilian I. herausgearbeitet, sowie den Helm im Kontext des Turnierwesens betrachtet. Diese Aspekte bilden die Grundlage für die folgende Untersuchung des Helms mit der Anrufung des heiligen Georgs. Um die Analyse über eine rein ikonographische Betrachtung hinaus zu erweitern, wird im Folgenden ein agency-theoretischer Ansatz herangezogen.

6.1 Theoretischer Rahmen – Alfred Gells Agency-Theorie

In den vergangenen zwei Jahrzehnten ist in der Kunstgeschichte verstärkt ein interdisziplinärer Ansatz zu beobachten, bei dem kultur- und sozialanthropologische Theorien herangezogen werden, um neue Perspektiven auf Kunstwerke zu eröffnen. Auch in der Mittelalterforschung lässt sich diese Entwicklung nachvollziehen. In diesem Zusammenhang hat sich insbesondere die Agency-Theorie als produktiv erwiesen, um Objekte nicht allein als passive Erzeugnisse, sondern als aktiv in soziale Zusammenhänge eingebundene Entitäten zu analysieren.

Innerhalb der Kultur- und Sozialwissenschaften wurde mit dem sogenannten *Material Turn*³²⁰ ein theoretischer Rahmen geschaffen, der materielle Objekte, ihre physischen Eigenschaften sowie ihre interaktive Beziehung zu menschlichen Akteuren in den Fokus stellt. Lueb beschreibt diesen Ansatz folgendermaßen:

„Untersucht werden dabei Fragen u. a. danach, wie sich die Beziehungen zwischen Menschen und Dingen darstellen, wie Dinge menschliches Handeln beeinflussen, ob sie über ‚Agency‘, im Sinne einer Art von Handlungsmacht und Wirkvermögen verfügen und sogar nicht (nur) als Objekte, sondern (vielmehr) als Subjekte auftreten.“³²¹

Der Begriff Agency kann im Deutschen als „Handlungsmacht“³²² oder „Wirkvermögen“³²³ bezeichnet werden. Geht man davon aus, dass Objekte beziehungsweise Kunstwerke innerhalb sozialer Netzwerke als Akteure mit Wirkvermögen auftreten, eröffnen sich neue Möglichkeiten diese zu analysieren. Dabei ist wichtig vorwegzunehmen, dass die Agency-Theorie nicht davon ausgeht, dass Objekte im wörtlichen Sinne handeln oder über Bewusstsein verfügen. Vielmehr

³²⁰ Jurkowlaniec/Matyjaszkiewicz/Sarnecka 2018, S. 4-5. Für einen guten Überblick über die Forschungsgeschichte des *Material Turn* und *Agency* lohnt es sich die Einleitung zu lesen. Die Monografie ist das Ergebnis des Forschungsprojekts „Agency Of Things: New Perspectives on European Art of the Fourteenth-Sixteenth Centuries“.

³²¹ Lueb 2018, S. 1.

³²² Lueb 2018, S. 1.

³²³ Lueb 2018, S. 1.

erlaubt sie, Kunstwerke als aktive Teilnehmer innerhalb sozialer Beziehungsgeflechte oder Netzwerke zu verstehen, anstatt sie ausschließlich als passive Dinge zu betrachten. Die posthum veröffentlichte Agency-Theorie „Art and Agency. An Anthropological Theory“³²⁴ des britischen Sozialanthropologen Alfred Gell gilt nach wie vor als Grundlage, von der aus seine Theorie übernommen, ausgebaut oder kritisiert wurde.³²⁵

„Gells Ziel ist es, die aktive, vermittelnde Rolle von Objekten zu verstehen.“³²⁶, denn er geht davon aus, dass Kunstwerke in einem sozialen Netzwerk Handlungen verursachen. Zur Beschreibung dieser Prozesse entwickelt Gell das sogenannte *Art Nexus*³²⁷, das aus vier zentralen Einheiten besteht: *index*, *artist*, *recipient* und *prototype*.³²⁸ In Gells Theorie steht das Wort Index für ein Objekt/Kunstwerk/Artefakt.³²⁹ Der Begriff *artist* oder Künstler*in wird durch die Urheberschaft oder Herstellung des Index definiert. Unter *recipient* oder Adressat*in ist das Publikum zu verstehen, welches den Index wahrnimmt. Dabei betont Gell, dass Kunstobjekte im Laufe der Zeit verschiedene Arten von Rezeption erhalten können.³³⁰ Die Rezeption verändert sich abhängig davon welches Publikum in Relation zum Index steht: beispielsweise mittelalterliche Turnierteilnehmer*innen versus heutige Museumsbesucher*innen. Laut Gells Auffassung hätten somit die Rezipient*innen eine soziale Beziehung zu dem Index/Kunstwerk, entweder als *patients* oder als *agents*.³³¹ *Patients* zeichnen sich dadurch aus, dass sie vom Index kausal beeinflusst werden, *agents* dagegen dadurch, dass ohne ihnen der Index nicht bestehen würde.³³² Den Begriff *prototype* erklärt Gell als die den Index visuell oder nicht visuell repräsentierende Entität beziehungsweise Person.³³³ Ergänzend schreibt er, dass nicht jeder Index unbedingt einen Prototyp haben muss.³³⁴ Weniger fasst dies folgendermaßen zusammen: „Diese vier Entitäten [*index*, *artist*, *recipient*, *prototype*] haben

³²⁴ Gell 1998

³²⁵ Jurkowlaniec/Matyjaszkiewicz/Sarnecka 2018, S. 5.

³²⁶ Weniger 2019, S. 96.

³²⁷ Gell 1998, S. 26. Gell: „The ‘anthropological theory of art’ is a theory of the social relations that obtain in the neighbourhood of works of art, or indexes. These social relationships form part of the relational texture of social life within the biographical (anthropological) frame of reference. Social relations only exist in so far as they are made manifest in actions.“

³²⁸ Gell 1998, S. 27.

³²⁹ Gell 1998, S. 13.

³³⁰ Gell 1998, S. 24.

³³¹ Gell 1998, S. 24.

³³² Gell 1998, S. 24.

³³³ Gell 1998, S. 25.

³³⁴ Gell 1998, S. 25. Gell schreibt ergänzend: „Not all indexes have prototypes or ‘represent’ anything distinct from themselves.“

Einfluss aufeinander und auf die jeweilige Agency und bilden ein Netzwerk von sozialen Zusammenhängen.“³³⁵.

Sowohl Objekte als auch Personen können in Gells Theorie als *social agents*, beziehungsweise soziale Agenten auftreten: „An agent is one who ‚causes events to happen‘ in their vicinity.“³³⁶. Dabei unterscheidet Gell zwischen dem *primary agent*, einer Person, die eine Handlung bewirkt, und dem *secondary agent*, dem Kunstwerk oder Index dessen Wirkmacht durch den *primary agent* ausgelöst wird.³³⁷ Das Kunstwerk bekommt dadurch eine sekundäre Wirkmacht bzw. *secondary agency*, jedoch nur im Rahmen einer spezifischen Interaktion bzw. innerhalb eines spezifischen sozialen Netzwerkes.³³⁸ Eng damit verbunden sind die Konzepte der *distributed agency* und der *distributed personhood*.³³⁹ Unter *distributed agency* versteht Gell die Verteilung von Handlungsmacht über Menschen und Objekte hinweg.³⁴⁰ Objekte wirken dabei auf soziale Akteure ein, beeinflussen deren Handeln und materialisieren menschliche Intentionen. Dadurch wird dem Objekt Agency zugeschrieben; es erscheint im sozialen Kontext handlungsfähig, ohne dabei selbst zu handeln. Die *distributed personhood* beschreibt hingegen die Annahme, dass Personen³⁴¹ nicht nur auf ihren physischen Körper begrenzt sind, sondern dass Aspekte ihrer Agency und sozialen Identität in materiellen Objekten als indexikale Erweiterungen der Person sozial wirksam werden.³⁴² Diese Verteilung kann räumlich und zeitlich fragmentiert sein, sodass verschiedene Aspekte einer Person in Objekten sozial wirksam werden.³⁴³

6.2 Der Helm Maximilians I. anhand der Agency-Theorie

Ausgehend von Alfred Gells Theorie lässt sich eine differenzierte Sichtweise auf den Helm Maximilians I. mit der Anrufung des heiligen Georgs anstellen. Zunächst wird der Rennhut in seinem Entstehungskontext innerhalb des sozialen Netzwerk Maximilians I. behandelt. Der Auftraggeber des Helms ist Maximilian I. während seiner Regierungszeit um etwa 1500. Sein Vorgänger und Vater Friedrich III. verstarb 1493, woraufhin Maximilian die Regierung übernahm. Zu diesem Zeitpunkt war der Habsburger der König des Heiligen Römischen Reichs

³³⁵ Weniger 2019, S. 98.

³³⁶ Gell 1998, S. 16.

³³⁷ Gell 1998, S. 17, S. 21/Lueb 2018, S. 18.

³³⁸ Weniger 2019, S. 98.

³³⁹ Gell 1998, S. S. 21./Weniger 2019, S. 98.

³⁴⁰ Gell 1998, S. 21.

³⁴¹ Die Person kann mit dem Index dargestellt sein oder nicht; es kann sich auch um transzendente Personen, wie Gottheiten etc.

³⁴² Gell 1998, S. 21.

³⁴³ Gell 1998, S. 21.

deutscher Nationen und hatte die alleinige Herrschaft über dieses Gebiet. Um 1500, in der Entstehungszeit des Helms, befand sich Maximilian I. in einer Phase der politischen Konsolidierung und permanenter militärischer Herausforderungen.

Der Helm wurde von einem namentlich nicht bekannten Rüstungsschmied in Innsbruck hergestellt. Innsbruck war einer der wichtigsten Standorte Maximilians, einer seiner Residenzen und auch eines der wichtigsten Zentren für die Rüstungsherstellung.³⁴⁴ Der Rennhut war Teil einer Turnierrüstung und wurde für diesen Zweck hergestellt. Zunächst soll er Maximilian also physischen Schutz vor den Einwirkungen des Gegners bieten. Durch die Gravur auf der Rückseite des Helms mit dem Satz „*HILF HEILIGER IORG*“ bekommt der Helm eine religiöse Komponente, denn der heilige Georg wird vom Träger zur Hilfe gerufen. Diese verschiedenen Komponenten deuten darauf hin, dass der Helm nicht bloß ein singuläres Objekt, sondern Teil eines komplexen sozialen Netzwerkes ist, welches nun anhand von Gells Theorie analysiert wird.

6.2.1 Index

In Gells Verständnis ist der Helm der Index³⁴⁵, da es sich um ein handwerklich hergestelltes Objekt handelt. Seine Entstehung um 1500 in Innsbruck ist auf den Auftraggeber Maximilian I., aber auch auf den ausführenden Rüstungsschmied zurückzuführen. Der Helm ist somit der materielle Ausdruck der handwerklichen Fähigkeiten des Herstellers und somit der Vermittler von Agency; auch die handwerkliche Wirkmacht bzw. Agency des Rüstungsschmied ist im Helm erhalten. Der Helm ist daher sowohl Träger als auch Vermittler von Agency. Die Anrufung des heiligen Georgs ist eine wichtige Komponente des Index da sie die Funktion des Helms präzisiert. Ebenso macht der Helm als Index die abwesenden Akteure Maximilian und Georg präsent.

6.2.2 Artist

Laut Gells Modell ist der Künstler der unbekannte Rüstungsschmied, da er den Helm herstellte. Ohne den Künstler gäbe es den Index nicht. Der Rüstungsschmied überträgt sein handwerkliches Wissen und seine Materialbeherrschung auf den Helm. Daher trägt der Index die technische Agency des Schmieds in sich. Die Handlung des Künstlers lebt weiter, obwohl dieser weder namentlich bekannt noch körperlich anwesend ist. Wir der Helm getragen,

³⁴⁴ Krause 2014, S. 115.

³⁴⁵ Die Begriffe Helm/Index/Objekt/Kunstwerk werden im Folgenden synonym verwendet.

angesehen oder ausgestellt, wirkt die Agency des Rüstungsschmied weiter. Jedoch ist er als Künstler nicht der Hauptakteur.

Maximilian ist indirekt ebenso der Künstler, da der Schmied ohne dessen Auftrag den Helm nicht hergestellt hätte. Maximilian bestimmte die Funktion und eventuell auch die Inschrift des Index. Er ist kausal für die Entstehung verantwortlich. Gell nennt als Beispiel den Auftraggeber als „‘patron‘ of art“³⁴⁶, da dieser zwar nicht der Hersteller ist, jedoch mit seiner Handlungsinitiative Anlass zur Herstellung des Index gibt. Weiter erklärt Gell, dass ein Künstler ein Objekt nicht einfach ohne Grund herstellt, sondern, für eine bestimmte Art der Rezeption.³⁴⁷ Der Index soll von einem gezielten Publikum gesehen werden oder wird für einen Mäzen hergestellt.³⁴⁸ Der Helm ist gewissermaßen ein materieller Knotenpunkt der die politische, technische und religiöse Agency miteinander verbindet.

6.2.3 Prototype

Für die Zuordnung eines Prototypen des Helms gibt es mehrere Möglichkeiten. Einer der Prototypen ist Maximilian selbst, denn er war der Auftraggeber und der Träger des Helms während eines Turniers. Die Herstellung des Helms erfolgte aufgrund des Willens beziehungsweise der Intention Maximilians diesen während eines Turniers zu tragen. Der Helm ist keine Repräsentation des Herrschers im Sinne einer bildlichen Darstellung, etwa eines Portraits. Die Agency Maximilians ist im Helm wirksam, er funktioniert als Index seiner politischen und sozialen Handlungsmacht. Eigenschaften der Person sind auf das Objekt ausgelagert: Autorität, Kampfgeist, Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit. Dies wird von Gell als *distributed personhood* verstanden.³⁴⁹ Dabei macht es keinen Unterschied, ob der Habsburger noch lebt oder abwesend ist, denn seine Agency manifestiert sich im Index/Helm.

Ein weiterer Prototyp des Index ist der heilige Georg, da er durch die Inschrift explizit angerufen wird. Georg ist hierbei ein transzendenter Akteur: Er ist weder greifbar noch lebendig, dennoch wird ihm eine übernatürliche, göttliche Handlungsmacht zugeschrieben. Der heilige Georg war kein lebendiger Teil des höfischen Lebens Maximilians I., ist jedoch innerhalb dessen religiösen Glaubenssystems als handlungsfähige Instanz wirksam.³⁵⁰

³⁴⁶ Gell 1998, S. 24.

³⁴⁷ Gell 1998, S. 24.

³⁴⁸ Gell 1998, S. 24

³⁴⁹ Gell 1998, S. 21.

³⁵⁰ In Anbetracht von Kapitel 4 und Maximilians Selbstdarstellung mit und als Georg wird dies nochmals deutlich.

Die Inschrift am Helm adressiert Georg dabei ausdrücklich als Akteur. Sie ist nicht bloß als Dekoration oder als Referenz auf den Heiligen zu verstehen, sondern funktioniert als materialisierter Sprechakt. Ott beschreibt Waffen mit Inschriften insgesamt als handlungsfähige Objekte, die zu uns sprechen: „Inscriptions support this process, giving a weapon both prestige and, most importantly, a voice. [...] Crucial here is the fact that these inscriptions are not just letters to be read silently, but function here especially in an oral mode to generate voices that speak to us.”³⁵¹. Durch die Anrufung „Hilf heiliger Georg“ wird Georgs Agency gezielt aktiviert, da die Inschrift als performativer Handlungsakt dient, der göttlichen Schutz und Beistand in potenziellen Gefahrensituationen herbeiführen soll.

Die dem heiligen Georg zugeschriebene Agency ist dabei vor allem apotropäischer³⁵² Natur, da sie auf die Abwehr von Gefahr, Verletzung und Tod ausgerichtet ist und die physische Schutzfunktion des Helms um eine metaphysische Dimension ergänzt. Der Helm übernimmt hierbei die Funktion eines materiellen Vermittlers, durch den die transzendente Agency des heiligen Georgs in die immanente, körperliche Handlungssphäre des Trägers übergeht. Durch die Materialisierung der Anrufung in Form der Inschrift wird der Sprechakt zeitlich weiter getragen, sodass die Bitte um Schutz auch unabhängig von einer situativen Gebetshandlung weiterhin wirksam bleibt. Die transzendente Agency des heiligen Georgs ergänzt damit die immanente Agency Maximilians I., ohne diese zu ersetzen, und erweitert das Handlungspotenzial des Helms um eine religiöse Dimension. Der Helm ist somit gleichzeitig Index der politischen Agency Maximilians und Index der religiösen, transzendenten Agency des heiligen Georgs.

6.2.4 Recipients.

Die Adressat*innen (*recipients*) der Agency sind an mehreren Stellen zu finden. Im Sinne Alfred Gells sind *recipients* dabei nicht nur als passive Empfänger zu verstehen, sondern als Akteure, bei denen der Helm als Index Reaktionen, Zuschreibungen und Erwartungen von Handlungsmacht hervorruft.³⁵³

Der erste Adressat ist Maximilian I. selbst, da er der vorgesehene Träger des Helms ist und dieser sowohl physisch als auch metaphysisch auf ihn wirken soll. Die Inschrift entfaltet für ihn eine apotropäische, bestärkende und schützende Wirkung und trägt zugleich zur Festigung seiner herrschaftlichen, ritterlichen und religiösen Identität bei. Durch die Anrufung des

³⁵¹ Ott 2019, S. 280.

³⁵² Zu diesem Begriff und seiner Bedeutung siehe Kapitel 6.5.

³⁵³ Gell 1998, S. 24.

heiligen Georgs konnte der Helm für Maximilian auch handlungsleitend wirken, indem er Vertrauen, Mut und die Gewissheit göttlichen Beistands in einer Gefahrensituation vermittelte.

Weitere Adressat*innen waren das zeitgenössische Turnierpublikum. In dem Maße, in dem die Inschrift für das Publikum lesbar war, konnte sie als sozialer Index wirken, der die Vorstellung göttlichen Schutzes für Maximilian verstärkte. Die Agency des heiligen Georgs beeinflusste somit die Wahrnehmung des Publikums und konnte die Zuschreibung ritterlicher Tugenden, Frömmigkeit und besonderer Schutzwürdigkeit an den Herrscher verstärken. Der Helm trug auf diese Weise zur sozialen Wirksamkeit Maximilians im öffentlichen Turnierkontext bei.

Auch der Turniergegner kann als möglicher *recipient* verstanden werden, wenngleich die Wirksamkeit der Inschrift hier situativ begrenzt war. Da sich die Inschrift am hinteren Teil des Rennhuts befindet, war sie nur dann lesbar, wenn der Gegner Maximilian von hinten wahrnahm. In diesem Fall konnte die Anrufung dennoch eine verunsichernde oder einschüchternde Wirkung entfalten, indem sie die Vorstellung eines göttlich geschützten Gegners nahelegte. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Agency des Helms nicht zwingend an die unmittelbare Lesbarkeit der Inschrift gebunden war, sondern sich auch aus allgemeinen religiösen Vorstellungen und zeitgenössischen Erwartungen ritterlicher Frömmigkeit ableiten ließ.³⁵⁴

Schließlich kann auch der heilige Georg selbst als *recipient* verstanden werden, da er durch die Inschrift direkt als Adressat der Bitte um Schutz und Beistand angesprochen wird. Die Agency des Helms entfaltet sich somit in einem relationalen Gefüge, in dem Träger, Publikum, Gegner und der angerufene Heilige gleichermaßen in das Wirkungsnetz des Index eingebunden sind.

Zuletzt sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass der Helm auch im Kontext des Museums, in dem er heute ausgestellt wird, weiterhin Adressat*innen besitzt. Die Agency des Helms wirkt hier auf Besucher*innen ebenso wie auf Wissenschaftler*innen, die ihn betrachten, begutachten oder untersuchen. In diesem musealen Kontext kann der Helm bei den *recipients* unterschiedliche Handlungen und Assoziationen auslösen, etwa Gespräche, gedankliche Auseinandersetzungen oder weiterführende Forschungen.

6.3 Performative und materielle Agency

Die Agency des Helms entfaltet sich nicht unabhängig von seinem Gebrauch, sondern wird in spezifischen Handlungssituationen performativ aktualisiert. Im Sinne Alfred Gells ist Agency

³⁵⁴ Siehe hierzu Gells Überlegung zum „false mirror effect“. Gell 1998, S. 31.

stets kontextgebunden und an konkrete Praktiken geknüpft.³⁵⁵ Für den hier untersuchten Helm ist dieser Kontext das Turnierrennen, in dem das Objekt getragen, wahrgenommen und funktional eingesetzt wurde. Besonders im Moment des Tragens während des Rennens wird die Agency des Helms wirksam. Durch den direkten Kontakt mit dem Körper Maximilians I. wird der Helm Teil einer erweiterten Handlungseinheit, in der Objekt und Körper gemeinsam agieren. In der hochdynamischen und potenziell gefährlichen Situation des Rennens verbindet der Helm seine physische Schutzfunktion mit der religiösen Agency der Anrufung des heiligen Georgs, die dem Träger Bestärkung, Schutz und Handlungssicherheit vermitteln sollte. Die Wirksamkeit der Agency des Helms ist zudem eng an seine Sichtbarkeit im Rennkontext gebunden. Das Turnierrennen ist als öffentliches und stark ritualisiertes Ereignis auf Wahrnehmung ausgerichtet. Im Moment des Gesehen-Werdens kann der Helm als sozialer Index fungieren, der beim Publikum Zuschreibungen von ritterlicher Kompetenz, göttlichem Schutz und herrschaftlicher Autorität auslöst. Die performative Agency des Helms entfaltet sich somit nicht nur im individuellen Erleben des Trägers, sondern auch im sozialen Raum der höfischen Öffentlichkeit.

Auch die materielle Beschaffenheit des Helms trägt wesentlich zu seiner Agency bei. Der Stahl vermittelt Schutz und Stabilität, während der Glanz der Oberfläche die Sichtbarkeit des Helms im Rennkontext erhöht und seine Präsenz verstärkt. Das Gewicht des Rennhuts wirkt unmittelbar auf den Körper des Trägers und macht die Schutzfunktion physisch erfahrbar, wodurch die materielle Agency des Objekts in der Bewegung und Belastung des Rennens konkret erfahrbar wird.

Die performative und materielle Agency des Helms ist somit an den spezifischen Kontext des Turnierrennens gebunden. Sie entfaltet sich punktuell im Zusammenspiel von Tragen, Bewegung, Sichtbarkeit und Materialität und wird im Moment der performativen Praxis aktualisiert. Der Helm wirkt daher nicht permanent als Akteur, sondern entfaltet seine Agency situativ innerhalb der ritualisierten Handlung des Rennens.

6.4 Vergleichsbeispiele

Der Rennhut mit der Anrufung des heiligen Georgs ist zwar aufgrund seiner Inschrift ein außergewöhnliches Objekt, steht jedoch nicht isoliert innerhalb der Rüstungs- und Waffenkultur zur Zeit Maximilians I. Vielmehr lassen sich im Umfeld des Herrschers mehrere vergleichbare Beispiele finden, die auf eine gezielte Einbindung heiliger Schutzfiguren in Waffen und

³⁵⁵ Gell 1998, S. 16.

Rüstungen hinweisen. So tragen unter anderem zwei Schwerter Maximilians Inschriften, in denen der heilige Georg beziehungsweise die heilige Maria explizit angerufen werden. Neben diesen textlichen Beschwörungen auf Waffen existieren zudem Rüstungen, auf denen der heilige Georg bildlich dargestellt ist.

Diese Vergleichsbeispiele sind als materialisierte Zeugnisse eines religiös geprägten Schutzverständnisses zu verstehen, in dem Glaube, Körper und Rüstung eng miteinander verschränkt sind. Sie veranschaulichen den verbreiteten Glauben an den übernatürlichen Beistand heiliger Figuren, denen eine unheilabwehrende und schützende Wirkung zugeschrieben wurde. Die Anrufung oder Darstellung des heiligen Georgs agiert dabei als Mittel, göttlichen Schutz sichtbar und wirksam an den Körper des Trägers zu binden.

6.4.1 Anrufungen auf Schwertern

Zur weiteren Einordnung des hier untersuchten Helms lässt sich ein Prunkschwert Maximilians I. (Abb. 21) als Vergleichsbeispiel heranziehen. Das Schwert wurde 1496 vom Tiroler Waffenschmied Hans Summersperger hergestellt und befindet sich heute in der Schatzkammer als Teil der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien.³⁵⁶ Die Besonderheit des Prunkschwerts liegt vor allem an den Inschriften auf der Scheide. Auf der einen Seite findet sich die Anrufung des heiligen Georgs, auf der anderen Seite die Anrufung der heiligen Maria. Die Inschriften lauten auf der einen Seite: „*HILF HEILIGERR RITTER S SANNDT JORRG HILF VN(S)*“, „*MARIIA HILLF AVS*“, „*MAISTER*“; auf der anderen Seite: „*HILLF MARIA MVETER RAINE MAIDT MICH PEHVDT VOR L(EID)*“, „*HILF RITER SAN IORG*“.³⁵⁷ Auf der Parierstange befinden sich die Initialen „MR“, „M“ sowie die Datierung „496 IAR“. Die Inschriften richten sich somit an zwei zentrale Schutzfiguren innerhalb des spätmittelalterlichen Frömmigkeitsverständnisses und verweisen auf eine religiös konnotierte Dimension des Objekts, die über eine rein funktionale Nutzung hinausgeht.

Die Materialien des Schwerts - Stahl, gebläut und vergoldet, Eisenschnitt, Messing, Silber, und Perlmutter – unterstreichen den repräsentativen Charakter des Objekts. Durch ihren Glanz und ihre Materialbeschaffenheit tragen sie zur performativen Wirkung des Schwerts bei und verstärken dessen Funktion als handlungswirksames Objekt im höfischen Kontext Maximilians

³⁵⁶ Inventarnummer Schatzkammer KHM Wien, WS XIV 4.

³⁵⁷ Inschrift des Prunkschwerts Inventarnr. WS XIV 4, in: Online Datenbank KHM, URL:

<https://www.khm.at/kunstwerke/das-prunkschwert-kaiser-maximilians-i-100677>

Ein weiteres Beispiel mit einer Anrufung ist das Zeremonienschwert von Johann Siebnhirter, datiert 1499. Das Schwert trägt eine Anrufung der heiligen Maria und eine bildlichen Georgsdarstellung. Es befindet sich in der Sammlung des Landesmuseum Kärnten, Inventarnr. LG 4300.

I. Bezüglich der Verwendung von Perlmutter ist besonders hervorzuheben, dass das Motiv des Drachenkampfes des heiligen Georgs ein häufig verwendetes Motiv bei Perlmutterarbeiten im ausgehenden Mittelalter war.³⁵⁸ Der Begriff der Perlmutter wurde im Spätmittelalter gebildet: „perlinmuoter“ oder „perilmuoter“; lateinisch *mater perlarum*.³⁵⁹ Wie Simone Husemann darlegt, steht sowohl der Begriff, als auch die symbolische Bedeutung des Materials in engem Zusammenhang mit der heiligen Maria.³⁶⁰ Maria wird dabei mit dem Gehäuse der Muschel verglichen, das die Perle – als Sinnbild Christi – in sich trägt, weshalb sie als Christus- und damit als Lichtträgerin verstanden werden kann. Darüber hinaus verweist das Motiv der Perle auf die unverletzte Jungfräulichkeit der Gottesmutter.³⁶¹ Vor diesem Hintergrund erscheint es besonders aufschlussreich, dass auf dem Prunkschwert Maximilians I. die Anrufungen Marias und Georgs miteinander kombiniert werden. Das Prunkschwert vereint dabei unterschiedliche Formen religiöser Agency: Es dient als Medium apotropäischen Schutzes, entfaltet seine Wirksamkeit in der körperlichen Nutzung durch den Träger und wirkt zugleich repräsentational, indem es Frömmigkeit und Herrschaft öffentlich kommuniziert. Im Sinne einer distribuierten Agency verteilt sich die Handlungsmacht dabei zwischen Maximilian I., dem Objekt, den angerufenen Heiligenfiguren sowie dem höfischen Publikum. Im Vergleich zum Helm zeigt das Prunkschwert, dass Anrufungen heiliger Figuren nicht auf schützende Rüstungsteile wie Helme beschränkt waren, sondern auch bei repräsentativen Waffen eingesetzt wurden, um religiöse Agency im Kontext der weltlichen Machtdemonstration Maximilians I. sichtbar und wirksam zu machen.

Ein weiteres Objekt mit expliziten Anrufungen von Heiligen ist ein sogenannter Hirschfänger³⁶² Maximilians I. (Abb. 22). Es handelt sich um ein Jagdschwert, ebenfalls auf 1496 datiert und hergestellt durch denselben Schmied des oben beschriebenen Prunkschwerts. Es zeichnet sich durch eine reich verzierte Klinge und einen vergoldeten Messingknauf aus, in den eine Inschrift eingraviert ist: „Maria hilf uns aus der Not“. Auf dem Griff ist außerdem eine Darstellung aus Perlmutter zu sehen, die vermutlich die heiligen Barbara zeigt, die als Schutzpatronin der Rüstungs- und Waffenschmiede gilt.³⁶³ Auf der Klinge selbst finden sich auf je einer Seite zwei

³⁵⁸ Husemann 1999, S. 170.

³⁵⁹ Husemann 1999, S. 191.

³⁶⁰ Husemann 1999, S. 192.

³⁶¹ Husemann 1999, S. 193.

³⁶² Diese Schwertart wurde bei der sogenannten Treib- oder Hetzjagd genutzt, um Hirsche oder Wildschweine abzufangen.

³⁶³ Springer 2010, S. 46. „Her patronage of firearms is associated with the idea of sudden and violent death, since her father was said to have been struck dead by lightning and his body consumed by fire at the moment when he executed her. More speculatively, we might suggest that Barbara’s emblem, the tower in which her father imprisoned her to preserve her chastity, also figures the armour in which the male knight is imprisoned. Although

Inschriften mit Anrufungen der heiligen Maria und des heiligen Sebastians: „*MARIA HILFF VNNS AVS NOTTG*“, sowie „*HILFF SANNDT SEWASTTIANN*“.³⁶⁴ Die Präsenz dieser Inschriften zeigt, dass selbst ein Jagdschwert - primär als Waffe konzipiert - mit direkter Bitte um göttlichen Beistand versehen werden konnte, die vermutlich als Schutzformel angesichts der realen Gefährdung bei der Jagd sowie als Ausdruck der persönlichen Frömmigkeit Maximilians I. gesehen werden kann. Die Anrufung von Maria und Sebastian zeigt die verschiedenen Schutz- und Fürsprachevorstellungen im späten 15. Jahrhundert und hebt hervor, in welchem engem Zusammenhang materielle Gebrauchsobjekte und religiöse Zuschreibungen stehen konnten.

Auch der Hirschfänger Maximilians I. lässt sich im Sinne Alfred Gells als handlungswirksames Objekt innerhalb eines sozialen und religiösen Netzwerks analysieren.³⁶⁵ Der Hirschfänger erscheint hier als Index, der nicht nur als Waffe funktioniert, sondern durch seine Inschriften und bildlichen Darstellungen als Träger religiöser Agency auftritt. Als *artists* im Sinne Gells sind sowohl der ausführende Waffenschmied als auch Maximilian I. selbst zu verstehen. Während der Schmied für die materielle Ausführung und Gestaltung des Objekts verantwortlich ist, bestimmt Maximilian als Auftraggeber und Nutzer maßgeblich dessen ikonographische Ausrichtung. Die Entscheidung, den Hirschfänger mit Anrufungen der heiligen Maria sowie des heiligen Sebastian zu versehen, ist als bewusste Setzung zu verstehen, durch die religiöse Agency in das Objekt eingeschrieben wird. Die auf dem Jagdschwert angebrachten Inschriften adressieren mit Maria und Sebastian zwei transzendente Prototypen, denen im spätmittelalterlichen Glaubenssystem Funktionen des Schutzes und der Fürsprache zugeschrieben wurden. Maria erscheint dabei als universale Schutzfigur und Fürbitterin, während der heilige Sebastian insbesondere als Schutzheiliger gegen die Pest und andere Krankheiten verehrt wurde.³⁶⁶ Durch die explizite Anrufung dieser Heiligen werden sie als handlungsfähige Akteure in das soziale Netzwerk einbezogen, obwohl sie nicht physisch präsent sind. Zu den *recipients* der Agency des Hirschfängers zählt zunächst Maximilian I. selbst als Träger und Nutzer des Objekts. Die Inschriften konnten apotropäisch auf ihn wirken, indem sie Schutz, göttlichen Beistand und psychische Bestärkung in gefährlichen Situationen – etwa der Jagd – versprochen. Darüber hinaus sind auch weitere zeitgenössische

her body (with all its desires) was confined, Barbara's spirit was freed – for she succeeded in admitting a priest, who baptized her a Christian.”

³⁶⁴ Inschrift des Jagdschwerts Inv.-Nr. D 11 der Hofjagd- und Rüstkammer, in: Online Datenbank KHM, (03.11.2025) URL: <https://www.khm.at/kunstwerke/hirschfaenger-373833>

³⁶⁵ Gell 1998

³⁶⁶ Zur Vita des heiligen Sebastian siehe die deutsche Übersetzung der *legenda aurea*. Benz 1997, S. 127-132.

Betrachter*innen, etwa Mitglieder des höfischen Umfelds oder der Jagdgesellschaften, als *recipients* zu verstehen. Für sie konnte der Hirschfänger als sichtbares Zeichen von Frömmigkeit, göttlichem Schutz und herrschaftlicher Legitimation stehen.

Nach Gells Theorie entfaltet der Hirschfänger somit eine sekundäre Agency, indem er als materieller Vermittler zwischen menschlichen Akteuren und transzendenten Prototypen auftritt. Die Agency liegt dabei nicht nur im Objekt selbst, sondern entsteht im Zusammenspiel von Materialität, Inschrift, religiösen Vorstellungen und im Nutzungskontext des höfischen Milieu Maximilians I. Das Schwert wird dadurch zu einem Index, der göttliche Handlungsmacht in die körperliche Handlungssphäre des Trägers überträgt. Im Vergleich mit dem Helm Maximilians I. zeigt der Hirschfänger, dass religiöse Agency nicht auf Turnierrüstungen oder Helme beschränkt war, sondern auch in anderen Kontexten, wie der höfischen Jagd, materialisiert wurde. Beide Objekte verdeutlichen, dass Anrufungen heiliger Figuren als performative Sprechakte verstanden werden können, die durch ihre materielle Fixierung unter anderem in Form von Inschriften auf Waffen und Rüstungsteilen soziale, politische und religiöse Agency entfalten.

6.4.2 Rüstungen mit Georgsdarstellungen

Neben den bereits vorgestellten Waffen mit schriftlichen Anrufungen lassen sich im Umfeld Maximilians I. auch Rüstungen finden, auf denen der heilige Georg bildlich dargestellt ist. Diese Objekte zeigen somit, dass die Schutzfunktion von Heiligen auch auf ikonographische Weise Wirkung entfalten konnten.

Ein Küriss aus der Sammlung des Metropolitan Museum of Art in New York City, entstanden um 1510-20, zeigt eine solche Darstellung des heiligen Georgs in Kombination mit anderen Schutzheiligen (Abb. 23). Die Anfertigung der Rüstung ist Koloman Helmschied zugeschrieben, während die Radierungen der Heiligendarstellungen auf der Brust- und Rückenplatte wahrscheinlich von Daniel Hopfer ausgeführt wurden. Zentral auf der Brustplatte ist Maria mit dem Christuskind dargestellt. Links von ihr befindet sich der heilige Georg mit dem Drachen und rechts der heilige Christophorus mit dem Jesuskind auf den Schultern. Auf der Rüstung von Wolfgang von Polheim, einem engen Berater Maximilians I., lassen sich ebenfalls Heiligendarstellungen u.a. von Georg feststellen. Dieser Küriss (Abb. 24) aus der Sammlung der Hof- Jagd und Rüstkammer in Wien entstand um 1510. Über die Brustplatte erstreckt sich ein Andreaskreuz in dessen Nischen sich die Heiligendarstellungen von Maria, Sebastian und Georg befinden.

Im Unterschied zu den zuvor beschriebenen Schwertern und dem Rennhut Maximilians I., bei denen die Agency maßgeblich über die schriftliche Anrufung des Heiligen vermittelt wird, entfaltet sich die Wirksamkeit der hier vorgestellten Rüstungen hauptsächlich über das Bild. Die Darstellung des heiligen Georgs wirkt unmittelbar visuell und ist nicht an die Lesefähigkeit der Rezipient*innen gebunden. Dadurch wird die Schutzfigur für ein breiteres Publikum wahrnehmbar und handlungsfähig. Dabei ist auch die Platzierung der Heiligendarstellungen auf der Brustplatte interessant. Die Brust stellt eine zentrale und besonders verletzbare Körperzone dar. Durch die Positionierung der Heiligenfiguren in unmittelbarer Nähe zum Herz, wird deren schützende und unheilabwehrende Wirkung körperlich verdichtet und als zweite, symbolische Schutzschicht erfahrbar.

Auffällig ist zudem, dass der heilige Georg auf beiden Rüstungen nicht isoliert erscheint, sondern in ein Ensemble weiterer Schutzheiliger eingebunden ist. Maria, Christophorus oder Sebastian übernehmen jeweils unterschiedliche Schutzfunktionen, die sich ergänzen. Im Sinne Gells lässt sich hier von einer verteilten Agency sprechen, bei der mehrere Prototypen gemeinsam auf den Körper des Trägers einwirken und ein komplexes Schutznetzwerk bilden. Dass sich vergleichbare Heiligendarstellungen nicht nur auf der Rüstung Maximilians I., sondern auch bei seinem engen Berater Wolfgang von Polheim finden, verweist auf die Verbreitung dieser Schutzpraktiken innerhalb seines höfischen Umfelds. Die Verwendung heiliger Bildprogramme auf Rüstungen kann somit als Teil einer gemeinsamen religiösen und politischen Bildsprache verstanden werden, die sich im sozialen Netzwerk Maximilians I. verbreitete.

Im Vergleich zum Helm Maximilians I. wird deutlich, dass der heilige Georg sowohl über Text als auch über Bild als handlungsfähiger Akteur in Erscheinung treten konnte. Während die Inschrift am Helm die Agency des Heiligen über den performativen Sprechakt der Anrufung aktiviert, entfalten die bildlichen Darstellungen auf den Rüstungen ihre Wirksamkeit über Sichtbarkeit, Körpernähe und ikonographische Präsenz. Beide Arten verfolgen jedoch dasselbe Ziel: den göttlichen Schutz dauerhaft, über den Moment der Anrufung hinaus, an den Körper des Trägers zu binden. Die Vergleichsbeispiele verdeutlichen, dass Anrufungen und apotropäische Elemente integraler Bestandteil höfischer³⁶⁷ Rüstungspraxis waren. Im folgenden Abschnitt wird diese Schutzfunktion näher untersucht.

³⁶⁷ In diesem Zusammenhang wäre eine Untersuchung von bürgerlichen Rüstungen mit Georgsdarstellungen interessant. Als ein Beispiel könnte eine Schild mit der Darstellung des hl. Georgs im Wien Museum (Inv. Nr. 126.102) gelten.

6.5 Apotropäische Wirkung von Rüstung - Rüstung als „zweite Haut“³⁶⁸

Der Begriff „apotropäisch“³⁶⁹ leitet sich vom griechischen *apotrópaio*s ab und bezeichnet Praktiken, Zeichen oder Objekte, denen eine unheilabwehrende Wirkung zugeschrieben wird. Apotropäische Elemente dienen demnach dazu, Gefahr, Schaden oder böse Einflüsse abzuwenden. Im spätmittelalterlichen Kontext ist das Apotropäische eng mit religiösen Vorstellungen, Frömmigkeitspraktiken und dem Glauben an göttlichen Schutz verbunden.³⁷⁰ Apotropäische Wirkungen sind dabei nicht als rein magisch³⁷¹ zu verstehen, sondern entfalten sich in einem Zusammenspiel aus Materialität, Sichtbarkeit, Glaubensvorstellungen und sozialer Praxis. Gerade Rüstungen eignen sich in besonderer Weise für apotropäische Zuschreibungen, da sie den Körper unmittelbar umhüllen und ihn zugleich sichtbar inszenieren.

Wie Springer argumentiert, sind christliche Inschriften und Heiligendarstellungen auf Rüstungen als „cultural ideal of the sacred body“³⁷² zu verstehen, indem sie dem (meist männlichen) Träger göttlichen Beistand übermitteln und eine „Repräsentation des heiligen Körpers“³⁷³ darstellen: „Most frequently, such inscriptions were derived from the Gospels, and express the ideal of *imitatio* to be enacted by the soldier of Christ.“³⁷⁴ Damit einhergehend stehen die Darstellungen von Christus oder anderen Märtyrern, wie Georg, in Bezug zu den sich aufopfernden Märtyrerkörpern und der *imitatio christi*.³⁷⁵ Die Heiligendarstellungen auf Rüstungsteilen stehen somit in direktem Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Heiligenkult, der sich bis in die frühe Neuzeit zog.³⁷⁶

Die auf Rüstungen eingravierten Bilder oder Inschriften lassen sich – wie Bodard, Stoichiță und Koos in Anlehnung an Alfred Gells³⁷⁷ Analyse polynesischer Tätowierungen argumentieren –

³⁶⁸ Koos 202, S. 41. Koos verweist hier auf Quondam, von dem der Begriff stammt. Amadeo Quondam, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Rom 2003.

³⁶⁹ Definition von apotropäisch = Unheil abwehrend laut Duden Online Wörterbuch, in: <https://www.duden.de>, 2025 (08.12.2025), URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/apotropaeisch>

³⁷⁰ Zu Frömmigkeitspraktiken im Mittelalter siehe: Klaus Schreiner, *Laienfrömmigkeit - Frömmigkeit von Eliten oder Frömmigkeit des Volkes? Zur sozialen Verfaßtheit laikaler Frömmigkeitspraxis im späten Mittelalters*, München 1992, S. 2.

³⁷¹ Mit „magisch“ ist die geteilte mittelalterliche Vorstellung von Schutz durch Rituale und Zeichen gemeint. Siehe dazu Rosanne Hebing, *The Cultural and Material Contexts of Heavenly Letter Charms in Medieval England*, Nijmegen 2017, S. 12.

³⁷² Springer 2010, S. 38.

³⁷³ Springer 2010, S. 40. Übersetzt von der Verfasserin.

³⁷⁴ Springer 2010, S. 38.

³⁷⁵ Springer 2010, S. 42.

³⁷⁶ Springer 2010, S. 43.

³⁷⁷ Gell 2004, S. 34. „Tattooing can be regarded in this way as character armour which defends the social person (an apotropaic second skin) and simultaneously at a higher level, as a component of the social as a whole,

als apotropäische Einschreibungen verstehen, die ähnlich wie eine zweite Haut Schutzfunktionen übernehmen und Agency körpernah materialisieren.³⁷⁸ Bodard erklärt diese sichtbare Einschreibung auf den Körper wie folgt:

„The visual inscription of the image on the body, which suggests a direct contact, builds up a close relationship between the wearer and what the image represents, a relationship that has on the one hand an intimate dimension, because of the physical closeness, and on the other hand a social extension, because of its public display.“³⁷⁹

Bodard beschreibt hier die doppelte Wirkungsweise körpernaher Einschreibungen.³⁸⁰ Einerseits entsteht durch die unmittelbare Nähe zum Körper eine intime Beziehung zwischen dem Träger und der dargestellten oder angerufenen Figur. Die Einschreibung wird Teil der körperlichen Erfahrung und agiert als eine Form verkörperter Agency. Andererseits entfaltet diese Einschreibung durch ihre Sichtbarkeit eine soziale Dimension, da sie öffentlich wahrgenommen wird und somit auf andere Akteure innerhalb des sozialen Netzwerks einwirkt. Im Fall des Helms Maximilians I. wird diese doppelte Wirkungsweise besonders deutlich.

Die Inschrift am Rennhut „*HILF HEILIGER IORG*“ ist körpernah am Kopf angebracht und richtet sich zunächst an den Träger Maximilian I. Zugleich ist sie Teil einer öffentlichen Inszenierung im Turnierkontext, in dem der Helm gesehen, gelesen und gedeutet wird. Die Anrufung des Heiligen wirkt somit sowohl intim schützend als auch nach außen hin kommunizierend als „[...]‘active’ image that plants impressions into the mind of the beholder.“³⁸¹ Auch die konkrete Stelle der Inschrift ist dabei interessant: Der Kopf vereint mehrere zentrale Sinne wie Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und ist daher von essenzieller Bedeutung für Wahrnehmung, Handlung und Orientierung. Durch die Positionierung der Anrufung am Helm wird die göttliche Schutzmacht direkt an ein körperlich besonders verletzliches Zentrum gebunden.

Wie Retsch betont, ist die Zuschreibung symbolischer Bedeutungen von Rüstungsteilen und Waffen bereits im Mittelalter nachzuvollziehen.³⁸² Ein starker Körperbezug zur Rüstung ist im

regarded as a defensive structure. In this way one can think of tattooing as simultaneously protecting and also constituting the person.”

³⁷⁸ Bodard 2018, S. 19. / Stoichiță 2019, S. 209. / Koos 2021, S. 41.

³⁷⁹ Bodard 2018, S. 21. Weiter schreibt Bodard zur zweiten Haut: „The basic schema of wearing images as second skin, intended as an interface between interior and exterior, can be more broadly applied to single images that are adjoined to the body through a variety of ways: including painting, embroidery, engraving directly on fabric or steel garment, or accessories sewed, pinned, tied or hung.”

³⁸⁰ Bodard 2018, S. 21.

³⁸¹ Jäger 2018, S. 106.

³⁸² Retsch 2022, S. 25.

Epheserbrief des Apostel Paulus zu erkennen, in dem konkreten Rüstungsteilen wie dem Schwert oder dem Helm allegorische Bedeutungen zugeschrieben werden: „Nehmt den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, das ist das Wort Gottes.“³⁸³ ³⁸⁴ Diese Bibelstelle des Neuen Testaments diene somit als theologische Grundlage für die symbolische Aufladung von Rüstungsteilen und verdeutlicht den zentralen Gedanken des *miles christianus*, des christlichen Kämpfers.

Stoichiță betrachtet den Schutz des Körpers durch Rüstung weniger als physischen Schutz sondern vielmehr als symbolisch-magisches Dispositiv der Verteidigung.³⁸⁵ Er beschreibt die westliche Rüstung als ein hybrides Schutzsystem, das materielle Widerstandskraft und symbolische Wirksamkeit miteinander verbindet.³⁸⁶ Während die stählerne Rüstung zunächst einen konkreten physischen Schutz bot, verlor sie diese Funktion mit der Einführung der Feuerwaffen weitgehend.³⁸⁷ Ihre Bedeutung wurde jedoch nicht obsolet, sondern verlagerte sich in den Bereich der visuellen und politischen Repräsentation.³⁸⁸ Als „hypnotisches Dispositiv“³⁸⁹ entfaltet die Rüstung nun eine apotropäische Wirkung, indem sie den Körper umhüllt, formt, versteinert und mit Bedeutung auflädt.³⁹⁰ Der gerüstete Körper erscheint nicht mehr als verletzlicher Leib, sondern als ikonische Figur der Macht, so Stoichiță.³⁹¹

Hier lässt sich auch Beyers Konzept der „Rüstung als Körperbild und Bildkörper“³⁹² anschließen. Beyer beschreibt die Rüstung nicht als bloße äußere Hülle des Körpers, sondern als ein Medium, das einen zweiten Körper formt.³⁹³ Der Harnisch versteht sich somit „[...] als Stellvertretung und Korrelat des Leibes.“³⁹⁴. Beyer sieht Rüstung als ein historisches Kostüm, das sich im Verlauf des Spätmittelalters von einem primär schützenden Objekt zu einem technisch hochentwickelten und zugleich repräsentativen „Standesrequisit“³⁹⁵ wandelte.³⁹⁶ Besonders in den Plattnerzentren Mailand, Augsburg und Innsbruck entwickelte sich die Rüstung zu einer komplexen Schutzvorrichtung, die den Körper nicht nur bedeckte, sondern in

³⁸³ Epheser 6,17. Neues Testament, Der Brief an die Epheser, Kapitel 6, Aufruf zum Kampf, in:

<https://www.uibk.ac.at/theol/>, 2008 (09.12.2025), URL: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/eph6.html>

³⁸⁴ Retsch 2022, S. 25.

³⁸⁵ Stoichiță 2019, S. 211.

³⁸⁶ Stoichiță 2019, S. 210.

³⁸⁷ Stoichiță 2019, S. 211.

³⁸⁸ Stoichiță 2019, S. 211.

³⁸⁹ Stoichiță 2019, S. 211. Übersetzung der Verfasserin.

³⁹⁰ Stoichiță 2019, S. 211.

³⁹¹ Stoichiță 2019, S. 211.

³⁹² Beyer 2008, S. 51.

³⁹³ Beyer 2008, S. 51.

³⁹⁴ Beyer 2008, S. 58.

³⁹⁵ Beyer 2008, S. 59.

³⁹⁶ Beyer 2008, S. 59.

seiner Form neu konstituierte.³⁹⁷ Die zunehmende Vielteiligkeit der Rüstung lässt sich dabei als materielle Produktion eines „zweiten Körpers“³⁹⁸ durch die Arbeit des Rüstungsschmieds verstehen.³⁹⁹ Der Körper des Trägers wird dadurch erweitert, überformt und sichtbar transformiert. Anhand von Hans Burgkmairs Darstellung⁴⁰⁰ des Besuchs Maximilians I. in der Innsbrucker Hofplattnerlei verdeutlicht Beyer, dass dieser zweite Körper nicht zufällig entsteht, sondern bewusst hergestellt, beobachtet und kontrolliert wird.⁴⁰¹ Der Kaiser erscheint hier als Akteur der eigenen Verkörperung: Er wohnt der Fertigung jener Rüstung bei, die seinen Körper technisch schützt und zugleich politisch markiert. Der von Beyer in der Abbildung beschriebene Kontrast zwischen der weichen, textilen Erscheinung Maximilians und der klappernden Mechanik der Rüstung verweist auf zwei unterschiedliche, aber miteinander verbundene Ausprägungen von Herrschaft, die sich um den Körper materialisieren.⁴⁰² Der gerüstete Körper erscheint dabei als eine hybride Einheit aus Körper und Objekt, in der sich physische Präsenz, soziale Bedeutung und visuelle Wirkung untrennbar miteinander verschränken. Die Rüstung erzeugt demnach nicht nur ein Bild des Körpers, sondern wird selbst zum Bildkörper, der den Träger in der Wahrnehmung anderer neu definiert.⁴⁰³ Diese Perspektive erlaubt es die Rüstung, und insbesondere den Helm, als aktiven Bestandteil der Verkörperung von Handlungsmacht zu verstehen. Die Agency des Trägers wird dabei nicht allein durch den Körper selbst, sondern durch die Rüstung, als dessen materielle Erweiterung vermittelt und sichtbar gemacht.

Schließlich lässt sich anhand der behandelten Beispiele innerhalb dieses Kapitels festhalten, dass die Rüstung im späten Mittelalter nicht nur als funktionales Schutzobjekt zu verstehen ist, sondern als komplexes Medium symbolischer, sozialer und religiöser Agency. In ihrer Funktion als „zweite Haut“⁴⁰⁴ steht die Rüstung in unmittelbarer Nähe zum Körper und verbindet körperliche Erfahrung, visuelle Präsenz und religiöse Bedeutung. Auf diese Weise entfaltet sie eine apotropäische Schutzwirkung, durch die der Träger zugleich geschützt, geformt und nach außen hin repräsentiert wird.⁴⁰⁵ Der Helm Maximilians I. mit der Anrufung des heiligen Georgs erweist sich vor diesem Hintergrund als aussagekräftiges Beispiel: Durch die körpernahe Platzierung der Inschrift, ihre performative Anrufung und ihre Einbettung in einen höfisch-

³⁹⁷ Beyer 2008, S. 59.

³⁹⁸ Beyer 2008, S. 60.

³⁹⁹ Beyer 2008, S. 60.

⁴⁰⁰ Hans Burgkmair, Darstellung im *Weißkunig*, „Die Geschicklichkeit und neue Erfindung in der Harnischmeisterei“, Holzschnitt, 22 x 20 cm, um 1518, Inventarnr. DG2012/129/33, Albertina Wien.

⁴⁰¹ Beyer 2008, S. 60.

⁴⁰² Beyer 2008, S. 60.

⁴⁰³ Beyer 2008, S. 61.

⁴⁰⁴ Koos 2021, S. 41.

⁴⁰⁵ Stoichiță 2019, S. 211.

religiösen Rahmen, wird göttlicher Schutz am Helm nicht nur dargestellt, sondern materiell gebunden und als verkörperte Agency wirksam. Die apotropäische Wirkung des Helms entfaltet sich dabei nicht isoliert, sondern innerhalb eines sozialen Netzwerks aus Träger, Publikum, religiösen Vorstellungen und materieller Präsenz. Damit wird deutlich, dass der behandelte Rennhut im Sinne Alfred Gells nicht nur Schutz bietet, sondern selbst als handlungsfähiger Akteur innerhalb kultureller und religiöser Praktiken zu verstehen ist.

7 Conclusio

Diese Arbeit sollte den Helm mit der Anrufung des heiligen Georgs unter verschiedenen Gesichtspunkten kontextualisieren. Anstatt den Rennhut als passives Ausstattungsteil zu analysieren, wurde gezeigt, dass er als aktiver Bestandteil innerhalb des höfischen Milieus Maximilians I. zu verstehen ist, in dem sich religiöse, politische und performative Bedeutungen überlagern. Um die Anrufung „*HILF HEILIGER IORG*“ einordnen zu können, wurde zunächst die Entstehung und Entwicklung der Georgslegende untersucht und deren wichtigsten schriftlichen Zeugnisse des deutschsprachigen Raums herausgegriffen. Dabei ließ sich nachvollziehen, dass der heilige Georg im Verlauf der mittelalterlichen Legendenüberlieferung schrittweise zum Ritterheiligen avancierte, indem in den Narrativen Heiligkeit und Ritterlichkeit miteinander verschmolzen. Diese Tendenz ist ebenfalls in den Darstellungen des heiligen Georgs zu beobachten, in denen der Bildtypus des Drachenkämpfers und des *miles christianus* überhandnahmen. Diese Entwicklung, wie sie unter anderem durch die *legenda aurea* verbreitet wurde, bildete die Grundlage für seine besondere Stellung innerhalb des spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Heiligenkults und der damit einhergehenden Frömmigkeitspraxis, wie sie beispielsweise in den Georgsspielen nachvollziehbar wurde.

Die zentrale Rolle des heiligen Georgs für Maximilian I. wurde insbesondere im Hinblick auf dessen mediale Selbstinszenierung deutlich. Wie gezeigt wurde, beschränkte sich Maximilian nicht auf die Darstellung *mit* dem Heiligen, sondern stellte sich sogar selbst *als* heiliger Georg dar, wie in einer Vielzahl druckgrafischer Werke auszumachen ist. Im St.-Georgs-Ritterorden, im sogenannten neuen *Gebetbuch* sowie bei seinem Grabmalsprojekt erscheint Georg als wiederkehrender Bezugspunkt. Auch persönliche Aufzeichnungen des Habsburgers verweisen auf die wichtige Bedeutung des Heiligen. In persönlicher wie politischer Hinsicht nutzte Maximilian I. den heiligen Georg als Identifikationsfigur und stilisierte ihn zum Prototyp des *miles christianus*, mit dem er sein eigenes Herrscherbild und Selbstverständnis verknüpfte.

Im Kontext der Turnier- und Festkultur Maximilians I. konnte gezeigt werden, für welche Turnierform der Rennhut konzipiert war und welche Rolle ihm im Rennen zukam. Gerade diese Turnierart, die aufgrund des Einsatzes scharfer Lanzen zu den gefährlichsten zählte, verlieh dem Helm eine zentrale Bedeutung. Er diente nicht nur als physischer Schutz, sondern als unmittelbare Schnittstelle zwischen dem gefährdeten Körper Maximilians I. und den ihn umgebenden sozialen und religiösen Bedeutungszuschreibungen. Die Anrufung des heiligen Georgs wurde dadurch Teil der performativen Handlung des Turniers und verband Schutz, Frömmigkeit und Selbstdarstellung in einem ritualisierten Rahmen.

Um über die Grenzen einer rein kunsthistorischen Kontextualisierung des Objekts hinauszugelangen, konnte mithilfe der Agency-Theorie gezeigt werden, dass der Rennhut als aktiver Bestandteil eines sozialen Netzwerks zu verstehen ist. Die Inschrift auf dem Helm wirkt dabei als performativer Handlungsakt, durch den Maximilian I. göttlichen Schutz und Beistand im Kontext des Turniers, und möglicherweise auch darüber hinaus, herzustellen versuchte. Der Helm wird dadurch nicht nur zum passiven Träger einer religiösen Botschaft, sondern zu einem Medium, das im Zusammenspiel von Objekt, Körper und Handlung seine Wirkmacht entfaltet. Gerade die körpernahe Platzierung der Anrufung macht den Rennhut zu einem zentralen Knotenpunkt zwischen persönlicher Frömmigkeit, öffentlicher Inszenierung und performativer Praxis. In diesem Sinne lässt sich der Rennhut als ein Objekt mit zugeschriebener Agency begreifen, welches innerhalb des Turniers zwischen Maximilian I., heiligen Georg und Öffentlichkeit vermittelte.

Ziel war es, die Funktion und Bedeutung der Anrufung des heiligen Georgs im Kontext von Schutz, Frömmigkeit und Selbstdarstellung exemplarisch zu beleuchten. Die vorliegende Untersuchung nahm den Rennhut Kaiser Maximilians I. als zentrales Objekt in den Blick und ergänzte die Agency-Analyse durch ausgewählte Vergleichsbeispiele zweier Schwerter und zweier Küriss-Fragmente. In diesem Zusammenhang wurde auch die apotropäische Wirkung von Rüstung behandelt. Insgesamt wurde deutlich, dass apotropäische Inschriften und Heiligendarstellungen auf Rüstungen nicht nur als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit zu verstehen sind, sondern als wirkmächtige Schutzhaut funktionieren.

Eine umfassende, systematische Untersuchung weiterer erhaltenen Rüstungsteile und Waffen mit Heiligenanrufungen konnte aufgrund des Umfangs dieser Arbeit jedoch nicht geleistet werden und bleibt zukünftigen Studien vorbehalten. Weiterführende Forschungen könnten an dieser Stelle ansetzen und vergleichend untersuchen, in welchem Ausmaß Heiligenanrufungen auf Rüstungsteilen auch bei anderen Herrschern oder in anderen Kontexten Verwendung fanden.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Anrufung des heiligen Georgs auf dem Rennhut nicht ausschließlich als Ausdruck Maximilians persönlicher Frömmigkeit zu verstehen ist, sondern zugleich Teil einer bewussten herrschaftlichen Selbstinszenierung darstellt. Religiöse Schutzbitte und politische Repräsentation stehen dabei nicht in einem Gegensatz, sondern überlagern sich im Objekt des Helms und entfalten ihre Bedeutung im Zusammenspiel von Körper, Handlung und Publikum. Die Untersuchung hat gezeigt, dass sich die in der Einleitung aufgeworfene Frage nach Funktion und Bedeutung der Anrufung des heiligen Georgs auf dem

Rennhut Maximilians I. nicht eindimensional, sondern nur im Zusammenspiel religiöser, politischer und performativer Aspekte beantworten lässt.

8 Literaturverzeichnis

Anderson 2017

Natalie Anderson, Maximilian I tournament fanatic, in: *Medieval Warfare, Tournaments and jousting in the Middle Ages (1000 -1559)*, Vol. 7, No. 3, 2017, S. 20-23.

Anderson 2020

Natalie Anderson, Power and Pageantry: The Tournament at the Court of Maximilian I, in: *The Medieval Tournament As Spectacle*, Vol.1, 2020, S. 185-207.

Anderson 2023

Natalie Anderson, Ritterspiele: The Spectacle of the Courtly Tournament in Late Medieval Germany, in: *Courtly Pastimes*, Vol.1, 2023, S. 206-220.

Beyer 2008

Andreas Beyer, Den Körper im Blick: Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft, in: *Symposium Quadriennale 06*, Paderborn 2008, S. 51-63.

Behunek 2020

Patrizia Behunek, Diplomarbeit „Maximilian I. inszeniert sich und seine Herrschaft“, Wien 2020.

Benz 1997

Richard Benz, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Darmstadt 1997¹².

Beaufort-Spontin/Pfaffenbichler 2013

Christian Beaufort-Spontin/Matthias Pfaffenbichler, *Meisterwerke der Hofjagd- und Rüstkammer*, Kunsthistorisches Museum Wien, Sabine Haag (Hg.), Wien 2013.

Braunfels-Esche 1976

Sigrid Braunfels-Esche, *Sankt Georg. Legende Verehrung Symbol*, München 1976.

Breiding 2010

Dirk H. Breiding, *Arms and Armor: a Farewell to Persistent Myths and Misconception*, in: *Perspectives on Medieval Art Learning through Looking*, London 2010.

Brero/Damen /Oschema 2025

Thalia Brero/Mario Damen/Klaus Oschema, The Pas d'armes in Europe (fifteenth–sixteenth centuries): the transfer and transformation of a chivalric event, in: Pas d'armes and Late Medieval Chivalry: A Casebook, Liverpool 2025, S. 323-364.

Bodard 2021

Diane H. Bodard, Wearing images, in: Espacio, Tiempo y Forma: Historia del Arte, Serie VII; Iss. 6, Madrid 2018, S. 15-31.

Burrell 2019

Elizabeth Burrell, Healing with Saints in Later Medieval Europe, Danna R. Messer (Hg.), in: The Encyclopedia of the Global Middle Ages, London 2019.

Deckers 2001

Johannes Georg Deckers, Die Anfänge von Legende, Bild und Kult, in: Sanct Georg – Der Ritter mit dem Drachen, (Kat. Ausst., Diözesanmuseum Freising 2001) Freising 2001, S. 43-53.

de Günther/Zitzlsperger 2018

Sabine de Günther/ Philipp Zitzlsperger (Hg.), Signs and symbols: Dress at the intersection between image and realia, Berlin 2018.

Diemer 2017

Peter Diemer, Der Text des Gebetbuches Kaiser Maximilians I., in: Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I.: meisterhafte Zeichnungen der deutschen Renaissance; München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.impr.membr. 64 ; Besançon, Bibliothèque municipale, Étude 67633, Luzern 2017, S. 93-110.

Dietl 2003

Cora Dietl, A Corpus Christi Play as Part of the Habsburg Monarchy's Politics, in: European Medieval Drama, Vol. 6, 2003, S. 109-119.

Gell 1998

Alfred Gell, Art and agency: an anthropological theory, Oxford 1998.

Gell 2004

Alfred Gell, Wrapping in images. Tattooing in Polynesia, Oxford 2004.

Hahn 2001

Sylvia Hahn, Die Ikonographie des hl. Georgs, in: Sanct Georg – Der Ritter mit dem Drachen, (Kat. Ausst., Diözesanmuseum Freising 2001) Freising 2001, S. 77-91.

Hammer 2010

Andreas Hammer, Der heilige Drachentöter: Transformationen eines Strukturmusters, in: Helden und Heilige. Kulturelle und literarische Integrationsfiguren des europäischen Mittelalters, Andreas Hammer/Stephanie Seidl (Hg.), Heidelberg 2010, S. 143-179.

Haubrichs 1984

Wolfgang Haubrichs, Heiliger Georg, in: Gabler - Gesellschaft /Gesellschaft und Christentum V, Bd. 12, Gerhard Müller (Hg.), Berlin/Boston 1984, S. 380-385.

Hebnig 2017

Rosanne Hebing, Diss., The Cultural and Material Contexts of Heavenly Letter Charms in Medieval England, Nijmegen 2017.

Hollegger 2009

Manfred Hollegger, Lebenszeugnisse und Archivalien zur Rekonstruktion des Hoflebens Kaiser Maximilians I., in: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft, Band 17, Sieglinde Hartmann/Freimut Löser (Hg.), Wiesbaden 2009, S. 411-423.

Husemann 1999

Simone Husemann, Pretiosen persönlicher Andacht: Bild- und Materialsprache spätmittelalterlicher Reliquienkapseln ("Agnus Dei") unter besonderer Berücksichtigung des Materials Perlmutter, Weimar 1999.

Jäger 2018

Felix Jäger, Bodies of knowledge: Renaissance armor and the engineering of mind, in: Espacio, Tiempo y Forma: Historia del Arte, Serie VII; Iss. 6, Madrid 2018, S. 89-118.

Jezler 2017

Peter Jezler, Turnierhöfe der oberdeutschen Adelsgesellschaften, in: 1000 Jahre Ritterspiele, (Kat. Ausst., Turnier, 1000 Jahre Ritterspiele, Wien 2017), München/Wien 2017, S. 41-59.

Jurkowlaniec/Matyjaszkiewicz/Sarnecka 2018

The agency of things in Medieval and early modern art: materials, power and manipulation, (Hg.) Grazyna Jurkowlaniec/Ika Matyjaszkiewicz/Zuzanna Sarnecka, London/New York 2018.

Kaplan 1986

Steven Kaplan, The Ethiopian Cult Of The Saints. A Preliminary Investigation, in: Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde, Band 32, Stuttgart 1986, S. 1-13.

Kellner/ Webers 2007

Beate Kellner/ Linda Webers, Genealogische Entwürfe am Hof Kaiser Maximilians I. (am Beispiel von Jakob Mennels Fürstlicher Chronik), in: LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 2007-09, Vol. 37 (3), S.122-149.

Kristahn 2019

Cosima-Kristina Kristahn, Divvs Georgivs christianorvm militvm propvgnator. Die Selbststilisierung Kaiser Maximilians I. als heiliger Georg, (Kat. Ausst., Drachenblut & Heldenmut, Kunstsammlungen der Veste Coburg 2019) , Stefanie Knöll (Hg.), Regensburg 2019, S. 42-53.

Kristahn 2017

Cosima-Kristina Kristahn, Dissertation, Von Sante Georgio einem rittere - Eine Studie zum hl. Georg in der deutschen Bildkunst von 1450 bis um 1530 und den thematischen Kontexten, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2017.

Koos 2021

Marianna Koos, Körper In Hüllen Die Rüstung Als Maske/Maskerade Und Zweite Haut In Der Englischen Kultur Des Späten 16. Jahrhunderts, in: Inquiries Into Art, History, And The Visual, 4, 2021, S. 35–86.

Krause 2014

Stefan Krause, „die leuchtende Fackel [...] die uns den ehrenhaften Weg zeigt” - Deutsche Rüstungen der Zeit Maximilians I. und ihr Dekor, in: in: Sabine Haag (Hg.), Kaiser Maximilian I.: der letzte Ritter und das höfische Turnier, (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2014) Regensburg 2014, S. 115-125.

Krause 2014

Stefan Krause, „vnnser leib soll bestett werden in sannd Jörgen kirchen zu der newstat in Österreich“ – Kaiser Maximilian und der hl. Georg, in: Sabine Haag (Hg.), Kaiser Maximilian I.: der letzte Ritter und das höfische Turnier, (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2014), Regensburg 2014, S. 99-102.

Krause 2019

Stefan Krause, Freydal: zu einem unvollendeten Gedächtniswerk Kaiser Maximilians I., in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Band 2, Wien/Köln/Weimar 2019.

Lange-Krach 2017

Heidrun Lange-Krach, Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I.: meisterhafte Zeichnungen der deutschen Renaissance; München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.impr.membr. 64 ; Besançon, Bibliothèque municipale, Étude 67633, Luzern 2017.

Lauro 2007

Brigitta Lauro, Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie, Wien 2007.

Linseis 2014

Verena Linseis, Die Faszination am Kampf des Heiligen mit dem Bösen: Georg, Margarete und der Drache im städtischen Kontext, in: European Medieval Drama, 18, 2014, S. 17–52.

Louthan/Green 2022

Howard Louthan/Jonathan Green, Theuerdank: a translation and introduction, New York 2022.

Lueb 2018

Oliver Lueb, Disseration, Die Macht der Artefakte. Tanzkleidung und -schmuck auf Santa Cruz, Salomonen, Göttingen 2018.

Maisuradze 2007

Giorgi Maisuradze, Der heilige Georg - Ein Held christlicher politischer Theologie, in: Märtyrer-Portraits von Opfertod, Blutzügen und heiligen Krieger, München 2007, S. 95-99.

Madersbacher 1996,

Lukas Madersbacher, Das Maximiliansgrabmal, in: Ruhm und Sinnlichkeit: Innsbrucker Bronzeguß 1500-1650: von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand Karl (Kat. Ausst., Ruhm und Sinnlichkeit: Innsbrucker Bronzeguß 1500-1650 : von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand Karl, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1996), Innsbruck 1996.

Morabito 2011

Pasquale Maria Morabito, Saint George and the Dragon: Cult, Culture, and Foundation of the City, in: Journal of Violence, Mimesis, and Culture, 2011, Vol. 18, S. 135-153.

Müller 1982

Jan-Dirk Müller, Gedechnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I., München 1982.

Ott 2019

Michael R. Ott, Text-Bearing Warriors: Inscriptions On Weapons, in: Writing Beyond Pen and Parchment: Inscribed Objects in Medieval European Literature, Ricarda Wagner/ Christine Neufeld/Ludger Lieb (Hg.), Berlin/Boston 2019, S. 275-290.

Pfaffenbichler 2014

Matthias Pfaffenbichler, “Wie der weyß kunig, zwischen den fursten frid machet, und das land tailt”. Die Politik Kaiser Maximilians I. (1459-1519), in: Sabine Haag (Hg.), Kaiser Maximilian I.: der letzte Ritter und das höfische Turnier, (Kat. Ausst., Kaiser Maximilian I.: der letzte Ritter und das höfische Turnier, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2014) Regensburg 2014, S. 19-28.

Pfaffenbichler 2017

Matthias Pfaffenbichler, Die Anfänge des Turniers im 12. und 13. Jahrhundert, (Kat. Ausst., Turnier, 1000 Jahre Ritterspiele, Wien 2017) München/Wien 2017, S. 15-22.

Retsch 2022

Christopher Retsch, Sprechendes Metall? Die Rüstung als Objekt und Bedeutungsträger in Gesellschaft und Kunst des Spätmittelalters, (Hg.) Stephan Albrecht, Bamberg 2022.

Schubert 2009

Martin Schubert, Funktionen der Vergangenheit in Maximilians medialer Selbstdarstellung, in: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft, Band 17, (Hg.) Sieglinde Hartmann/Freimut Löser, Wiesbaden 2009, S. 275-289.

Schwarz 1972

Monika Schwarz, Dissertation, Der heilige Georg - Miles Christi und Drachentöter, Wandlungen seines literarischen Bildes in Deutschland von den Anfängen bis in die Neuzeit, Köln 1972.

Seidl 2012

Stephanie Seidl, Blendendes Erzählen: narrative Entwürfe von Ritterheiligkeit in deutschsprachigen Georgslegenden des Hoch- und Spätmittelalters, Berlin 2012.

Seidl 2020

Stephanie Seidl, Reinbot von Durne: Der Heilige Georg. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar und Materialien zur Stofftradition, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Tübingen), 2025-03, Vol.147 (1), (Hg.) Christian Buhr/Astrid Lembke/Michael R. Ott, Berlin/Boston 2020, S.118-122.

Silver 1985

Larry Silver, Shining Armor: Maximilian I as Holy Roman Emperor, in: Art Institute of Chicago Museum Studies, 1985, Vol. 12, Nr. 1, S. 9-29.

Silver 2008

Larry Silver, Marketing Maximilian: the visual ideology of a Holy Roman Emperor, Princeton 2008.

Silver 2019

Larry Silver, Katalogteil Grand Master of Knights, in: The last knight: the art, armor, and ambition of Maximilian I., (Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York 2019), New York 2019, S. 210-211.

Spira 2019

Freyda Spira, Katalogteil Grand Master of Knights, in: The last knight: the art, armor, and ambition of Maximilian I., (Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York 2019), New York 2019, S. 201-206.

Springer 2010

Carolyn Springer, *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*, Toronto 2010.

Terjanian 2019

Pierre Terjanian, Katalogteil Grand Master of Knights, in: *The last knight: the art, armor, and ambition of Maximilian I.* (Ausst. Kat., The Metropolitan Museum of Art, New York 2019), New York 2019, S. 213-215.

van der Velden 2000

Hugo van der Velden, *The donor's image: Gerard Loyet and the votive portraits of Charles the Bold*, Turnhout 2000.

Volbach 1917

Wolfgang Fritz Volbach, *Der hl. Georg. Bildliche Darstellungen in Süddeutschland mit Berücksichtigung der norddeutschen Typen bis zur Renaissance*, Studien zur Kunstgeschichte, Heft 199, Straßburg 1917.

von Bloh 2017

Jutta Charlotte von Bloh, *Rennen, Stechen, Turniere und Mummereien*, in: *Turnier: 1000 Jahre Ritterspiele*, München 2017, S. 253-283.

Schmidt 2001

Christian Schmidt, II. Christlicher Osten, in: *Sanct Georg – Der Ritter mit dem Drachen*, (Kat. Ausst., Diözesanmuseum Freising 2001), Freising 2001, S. 138-170.

Schnitzer 2005

Claudia Schnitzer, *Mummereien*, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich*, Band 15. II, Ostfildern 2005, S. 515-517.

Stoichiță 2019

Victor I. Stoichiță, *Des corps: anatomies, défenses, fantasmes*, Genf 2019.

Weniger 2019

Marta Weniger, *Empathie und Objekt. Eine interdisziplinäre Untersuchung objektbezogener Beziehungsmuster*, Masterarbeit, Pforzheim 2019.

Wiesflecker-Friedhuber 2022

Inge Wiesflecker-Friedhuber, *Kaiser Maximilian und der St. Georgs-Ritterorden*, in: *"Per tot discrimina rerum" – Maximilian I. (1459-1519)*, Böhlau 2022. S. 117–128.

Winkelbauer 1954

Walter Winkelbauer, Kaiser Maximilian I. und St. Georg, in: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs – Festgabe zur Hundertjahrfeier des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Band 7, 1954, S. 523-550.

9 Abbildungsnachweis

Abb. 1: Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. RV III

Abb. 2: Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. RV III

Abb. 3: Sanct Georg – Der Ritter mit dem Drachen, (Kat. Ausst., Diözesanmuseum Freising 2001) Freising 2001, S. 138.

Abb. 4: Wikimedia Commons, (02.01.2026) URL:
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Encaustic_Virgin.jpg

Abb. 5: Wikimedia Commons, (02.01.2026) URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Theodor_&George_Sinai_9-10th_century.jpg

Abb. 6: Vicotria & Albert Museum, London, Online-Sammlung (02.01.2026) URL:
<https://collections.vam.ac.uk/item/O17807/altarpiece-of-st-george-oil-painting-master-of-the/altarpiece-of-st-george-altarpiece-master-of-the/>

Abb. 7: Metropolitan Museum of Art, New York City, Online-Sammlung, (02.01.2026) URL:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/751556>

Abb. 8: Jean-Pol Grandmont, Wikimedia Commons, (02.01.2026) URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reliquaire_de_Charles_le_T%C3%A9m%C3%A9raire_-_G%C3%A9rard_Loyet_-_Li%C3%A8ge_1.JPG

Abb. 9: Bayerische Staatsbibliothek, VD16 digital, (02.01.2026) URL: <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0010/bsb00107790/images/index.html?seite=19&fip=193.174.98.30>

Abb. 10: Bayerische Staatsbibliothek, VD16 digital, (02.01.2026) URL: <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0010/bsb00107790/images/index.html?seite=48&fip=193.174.98.30>

Abb. 11: Herzog Anton Ulrich-Museum, Museum Digital Niedersachsen, Online-Sammlung, (03.01.2026) URL: <https://nds.museum-digital.de/object/11387>

Abb. 12: Kunsthalle Karlsruhe, Online-Sammlung, (03.01.2026), URL:
<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Hans-Burgkmair-d-%C3%84St-Georg-zu-Pferd/C85E24BC45119B4DEE761492CC739E44/>

Abb. 13: National Gallery of Art, Washington D.C., Online-Sammlung, (03.01.2026), URL: <https://www.nga.gov/artworks/50903-emperor-maximilian-i-guise-saint-george>

Abb. 14: Kunsthistorisches Museum Wien, Online-Sammlung, (03.01.2026), URL: <https://www.khm.at/kunstwerke/kaiser-maximilian-i-zu-pferd-als-hl-georg-93249>

Abb. 15: Metropolitan Museum of Art, New York City, Online-Sammlung, (03.01.2026), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/404534>

Abb. 16: Metropolitan Museum of Art, New York City, Online-Sammlung, (03.01.2026), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/766639>

Abb. 17: Albertina, Wien, Online-Sammlung, (03.01.2026), URL: <https://sammlungenonline.albertina.at/objects/331190/theuerdank-bild-117--theuerdank-als-kreuzritter-mit-fahne?ctx=a5a8f9779b9554e8357630cf48e84d25068272ae&idx=118>

Abb. 18: Kunsthistorisches Museum Wien, Kaiser Maximilian I.: der letzte Ritter und das höfische Turnier, (Kat. Ausst., Kaiser Maximilian I.: der letzte Ritter und das höfische Turnier, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2014) Regensburg 2014, Abb. II 50.4, S. 171.

Abb. 19: Metropolitan Museum of Art, New York City, Online-Sammlung, (03.01.2026), URL: <https://www.metmuseum.org/de/art/collection/search/35825>

Abb. 20: Bayerische Staatsbibliothek, Digitale Bibliothek (03.01.2026), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00035320?page=238>

Abb. 21: Kunsthistorisches Museum Wien, Online-Sammlung, (03.01.2026), URL: <https://www.khm.at/kunstwerke/das-prunkschwert-kaiser-maximilians-i-100677>

Abb. 22: Kunsthistorisches Museum Wien, Online-Sammlung, (03.01.2026), URL: <https://www.khm.at/kunstwerke/hirschfaenger-373833>

Abb. 23: Metropolitan Museum of Art, New York City, Online-Sammlung, (03.01.2026), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40002890>

Abb. 24: Kunsthistorisches Museum Wien, Online-Sammlung, (03.01.2026), URL: <https://www.khm.at/kunstwerke/kueriss-fragment-371431>

10 Abbildungsverzeichnis



Abb. 1, 2: anonym Innsbrucker Rüstungsschmied, Rennhut mit Anrufung des hl. Georgs, um 1500, Stahl, Kunsthistorisches Museum Wien, Hofjagd- und Rüstkammer.



Abb. 3: Anonym, Fingerring, frühbyzantinisch, Bronze graviert, 10,93 x 17,07 mm, Sammlung Christian Schmidt.



Abb. 4: Anonym, Ikone der Jungfrau Maria mit Kind und heiligen Märytern, 6. Jh., Enkaustik, 68,5 x 49,7 cm, Katharinenkloster Sinai.



Abb. 5: Anonym, Zwei Flügel eines Triptychons mit hl. Theodor und hl. Georg, rechts hl. Georg, 9./10. Jh., Enkaustik, 38,6 x 13,5 cm, Katharinenkloster Sinai.

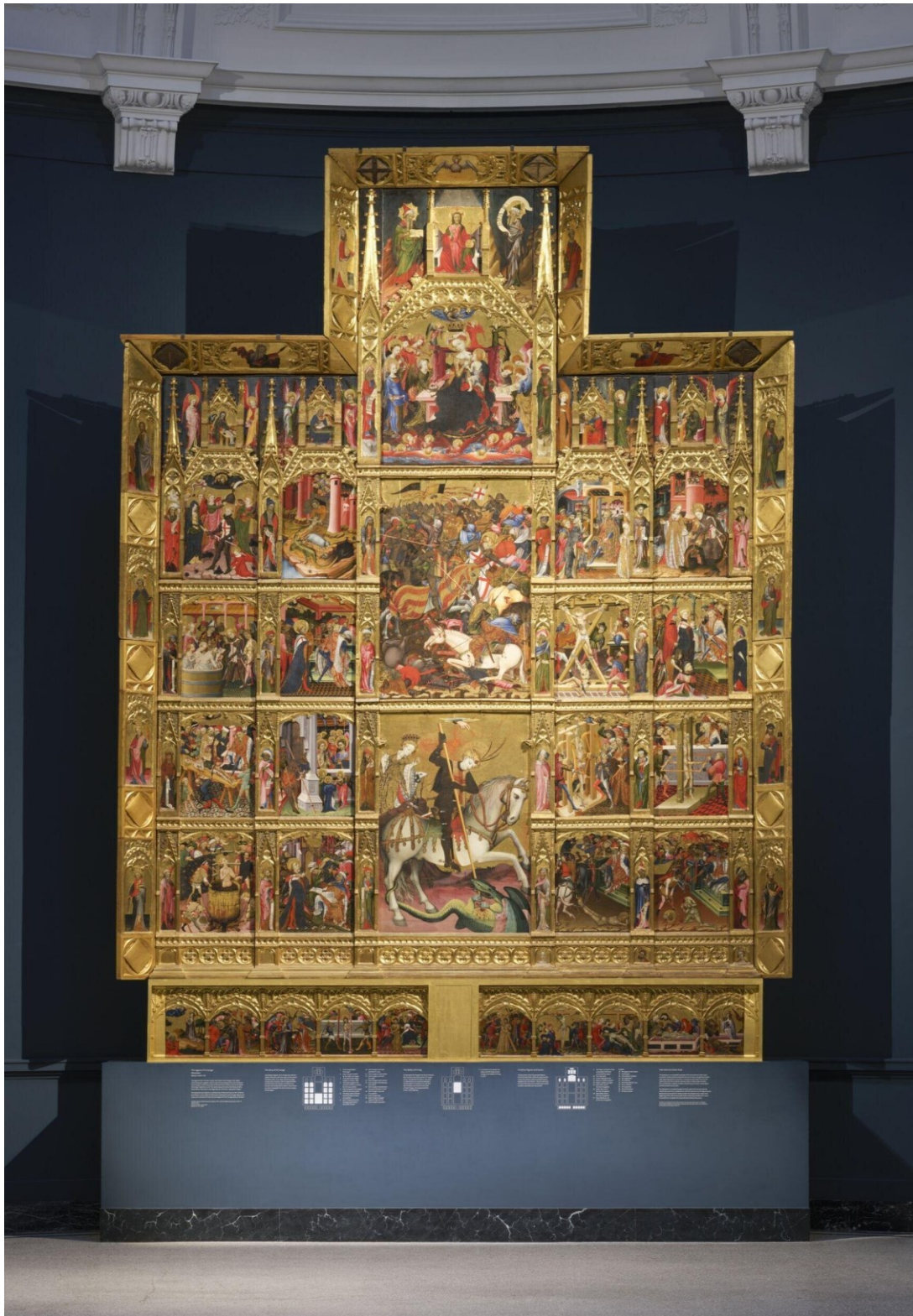


Abb. 6: vormals Marçal De Sas, Andrés, heute anonymem Meister zug., Georgsaltar, 15. Jh., Tempera und Vergoldung auf Kiefernholztafel, 6,6 m x 5,5 m, Victoria & Albert Museum London.



Abb. 7: Albrecht Altdorfer, rechter Turm der *Ehrenpforte*, Maximilian als Gründer und Beschützer des St.-Georgs-Ordens; Maximilian und die Ritter des St.-Georgs-Ordens schwören einen Kreuzzug gegen die Türken, Probeabzug, datiert 1515, gedruckt 1517–18, Holzschnitt, 46,7 × 6,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York City.



Abb. 8: Gerard Loyet, Reliquiar Karls des Kühnen, 1467-1471, Gold, Silber und Emaillé, 53 x 32 x 17,5 cm, Schatzkammer der St.-Pauls-Kathedrale von Lüttich, Belgien.

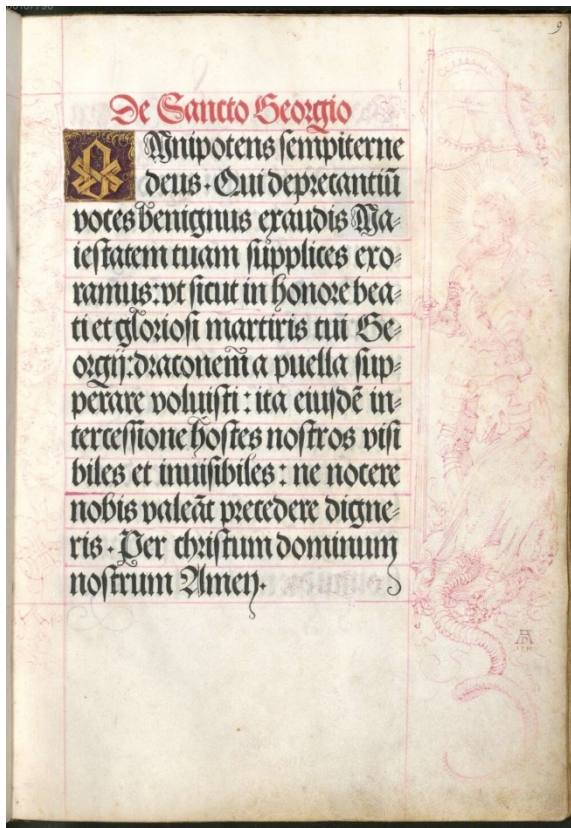


Abb. 9: Albrecht Dürer, Randzeichnung im Gebetbuch Kaiser Maximilian I., hl. Georg, Fol. b5r, Tintenzeichnung auf Pergamentblatt, 28 x 19,5 cm, Bayerische Staatsbibliothek München.

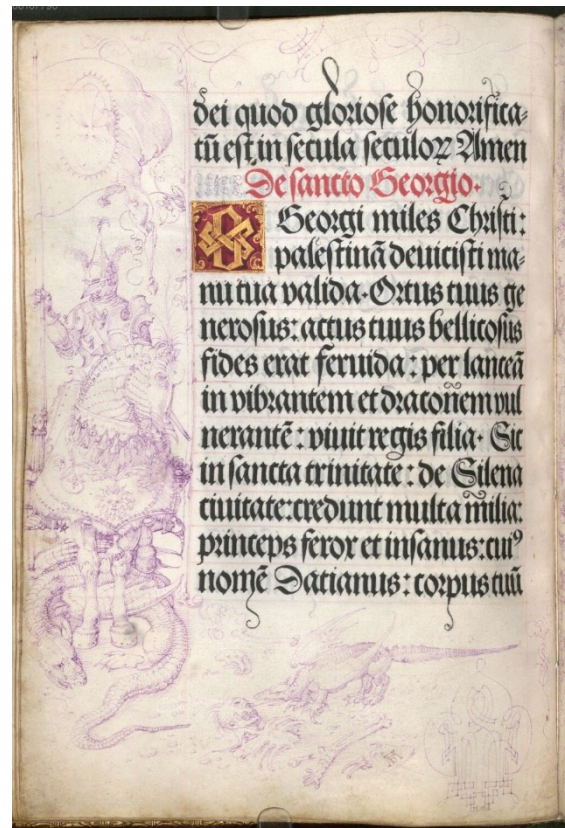


Abb. 10: Albrecht Dürer, Randzeichnung im Gebetbuch Kaiser Maximilian I., hl. Georg, Fol. e3v, Tintenzeichnung auf Pergamentblatt, 28 x 19,5 cm, Bayerische Staatsbibliothek München.



Abb. 11: Hans Burgkmair der Ältere, Kaiser Maximilian I. zu Pferd, 1508, Holzschnitt, 31,5 x 22,6 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum.



Abb. 12: Hans Burgkmair der Ältere, St. Georg zu Pferd, 1508, Holzschnitt, 32,2 x 23,1 cm, Kunsthalle Karlsruhe.



Abb. 13: Daniel Hopfer, Maximilian in der Gestalt des heiligen Georgs, um 1509/1510, Radierung, 22,7 x 15,7 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.



Abb. 14: Hans Daucher, Kaiser Maximilian I. zu Pferd als hl. Georg, um 1522, Kalksteinrelief, 22,9 x 15,6 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 15: Hans Springinklee, Apotheose Kaiser Maximilian I., 1519, Holzschnitt, 54,3 x 38,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York City.



Abb. 16: Hans Springinklee, Der Heilige Georg als Schutzpatron des Kaisers, aus „Die Heiligen aus der 'Sipp-, Mag- und Schwägerschaft' des Kaisers Maximilian I.“, Holzschnitt, 23,8 x 21 cm, Metropolitan Museum of Art, New York City.



Abb. 17: Leonhard Beck, Theuerdank Bild 117, Theuerdank als Kreuzritter mit Fahne, reitet vor einem Trupp in das Heilige Land, 1517, Holzschnitt, 34,7 x 24,3 cm, Albertina Wien.



Abb. 18: "Freydal"; Turnierbuch Kaiser Maximilians I., Fol. 93, Freydal im Bundrennen mit Philip von Reichenperg, Gouachen mit Gold und Silber, 1512-1515, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 19: Kolman Helmschmied zug., Maskenhelm in Form eines menschlichen Gesichts, um 1515, Stahl, Gold, 30,5 x 24,8 cm x 33 cm, Metropolitan Museum of Art, New York City.



Abb. 20: Das Wappenbuch Conrads von Grünenberg, Ritters und Bürgers zu Constan, Cgm 145, um 1480, Pergament, 37 x 31 cm, Bayerische Staatsbibliothek, München.



Abb. 21: Hans Sumersperger, Das Prunkschwert Kaiser Maximilians I., 1496, Stahl, gebläut und vergoldet, Eisenschnitt, Messing, Silber, Perlmutter (ergänzt), L 139 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Weltliche Schatzkammer.



Abb. 22: Hans Sumersperger zug., Hirschfänger, 1496, Eisen, geschmiedet, teils gebläut, teils feuervergoldet (Goldschmelz). Griff: Messing, teils graviert. Silber, gegossen, Messing, Bein, Perlmutter, geschnitzt. Holz, 106,5 x 24,5 x 2,8 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Hofjagd- und Rüstkammer.



Abb. 23: Rüstung Kolman Helmschmid zug., Dekoration Daniel Hopfer zug., Ausschnitt der Brustplatte mit hl. Maria, hl. Georg und hl. Christophorus, um 1510–20, Stahl, Leder, gesamte Rüstung 105,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York City.



Abb. 24: anonymer Innsbrucker Rüstungsschmied, Küriss-Fragment, Darstellung auf Brustplatte mit Andreaskreuz und hl. Georg, Maria und Sebastian, Wolfgang von Polheim, um 1510, Eisen, Kunsthistorisches Museum Wien, Hofjagd- und Rüstkammer.

11 Abstract

Diese Arbeit untersucht einen um 1500 in Innsbruck gefertigten Helm Kaiser Maximilians I. Der Helm, aufgrund seiner Nutzung im Kontext des Turniers als Rennhut bezeichnet, trägt die Inschrift: „*HILF HEILIGER IORG*“, die als apotropäische Schutzbitte und als Anrufung des heiligen Georgs zu verstehen ist. Ziel der Arbeit ist es zu klären, wie sich Funktion und Bedeutung des Rennhuts durch diese Inschrift verändern. Dabei wird der Helm nicht allein als Schutzobjekt betrachtet, sondern als Medium, in dem sich physischer Schutz, religiöse Sinnstiftung und politische Repräsentation überlagern.

Die Untersuchung zeigt, dass die Anrufung des heiligen Georgs am Helm sowohl als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit und demütiger Bitte um göttlichen Beistand zu lesen ist, zugleich aber auch als bewusst eingesetztes Mittel herrschaftlicher Legitimation und Selbstinszenierung Kaiser Maximilians I. zu verstehen ist. Diese beiden Ebenen stehen dabei nicht im Gegensatz, sondern überlagern sich im Objekt des Helms. Durch die Kontextualisierung des Rennhuts wird das Verhältnis zwischen Heiliger Figur, Anrufung, spezifischem Rüstungsteil und dem Körper des Trägers Maximilian I. analysiert.

Dies erfolgt durch eine Analyse der Georgslegende, der Entwicklung der Georgsdarstellungen sowie der Selbstdarstellungen Maximilians I. in Bezug auf den heiligen Georg. Des Weiteren wird der Rennhut im Zusammenhang der Turnierpraxis und den damit einhergehenden performativen Aspekten betrachtet. Die vorliegende Arbeit verfolgt einen interdisziplinären kunst- und kulturhistorischen Ansatz der Objektanalyse, ikonografisch-ikonologische Methoden sowie theoretische Konzepte der Material Culture Studies und agency-theoretische Überlegungen miteinander verbindet. Der agency-theoretische Ansatz ermöglicht es, den Rennhut als Objekt mit zugeschriebener Agency zu analysieren. Mit dieser Perspektive wird der Helm nicht nur als passives Objekt verstanden, sondern als aktiver Bestandteil eines komplexen Bedeutungsgefüges, das religiöse Vorstellungen, politische Strategien und performative Praktiken miteinander verbindet.