

# 1 EINLEITUNG

Alle vier Jahre verwandelt sich Landshut in den Schauplatz eines großen Spektakulums, der Landshuter Hochzeit. Das diesem Fest zugrunde liegende Ereignis datiert auf das Jahr 1475. Es gehörte zu den bedeutendsten Feierlichkeiten des 15. Jahrhunderts im Heiligen Römischen Reich, und seine moderne Nachempfingung zieht bis heute Tausende nach Niederbayern. Die Landshuter Hochzeit zwischen der polnischen Königstochter Hedwig und dem Erben des niederbayerischen Herzogtums, Georg IV., wirft ein Schlaglicht auf die Prachtentfaltung und das Selbstverständnis ihres Ausrichters Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut (1417–1479, reg. 1450–1479), genannt »der Reiche«, denn der niederbayerische Hof gehörte in der Regierungszeit Ludwigs sowie in der seines Sohnes Georg IV. (1455–1503, reg. 1479–1503) zu den prächtigsten Höfen des Heiligen Römischen Reiches. Von Ludwigs wirtschaftlicher und politischer Macht zeugen die bis heute weitgehend erhaltenen Raumhüllen der Residenzbauten in Landshut, Burghausen, Ingolstadt und Lauingen.

Dieses Buch untersucht die Hofkunst und -kultur am Herzogshof Ludwigs IX. von Bayern-Landshut aus der Perspektive der bildenden Kunst, die heute viel weniger ins Auge fällt als die genannten Bauwerke. Die Landshuter Hochzeit wird oft als entscheidender Faktor für die quantitative wie qualitative Weiterentwicklung sowohl der materiellen Kultur im Allgemeinen als auch der Bildkünste im Speziellen in Niederbayern angesehen. Dabei werden jedoch oft die Wirtschaftskraft und Prosperität des Herzogtums Bayern-Landshut unter Herzog Ludwig IX. sowie weitere Faktoren intellektueller und künstlerischer Natur übersehen. So siedelten sich im Herzogtum bereits kurz vor 1475 dauerhaft neue Maler und Bildschnitzer in einer bis dahin unüblichen Zahl an. Insofern bedarf es neuer Erklärungsansätze, die nicht nur die Neuansiedlung von (Kunst-)Handwerkern plausibel begründen, sondern auch die in Landshut erkennbaren neuen Formen, Stile und Themen, sei es in der Malerei, der Architektur oder anderen Medien. Ziel des Buches ist es zu zeigen, wie damals Ideen des Humanismus und der europäischen Renaissance an den niederbayerischen Hof gelangten und sich dadurch Form und Gestalt der materiellen Kultur und speziell der Kunst zu verändern begannen. Es soll also nicht ein konkretes Ereignis als Auslöser für die neuartige Kunst plausibel gemacht werden als vielmehr die zunehmende Rezeption neuer Ideen, vor allem von jenseits der Alpen.

## 1.1 Gegenstand und Forschungsstand

Die vorliegende Untersuchung kann an eine lebendige kunsthistorische Forschung anknüpfen, denn formale wie inhaltliche Veränderungen der materiellen Kultur am Landshuter Herzogshof und in seinem Umfeld in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden bereits häufig thematisiert.<sup>1</sup> Als Auslöser für diese Veränderungen wurde, wie bereits angesprochen, die Landshuter Hochzeit 1475 ausgemacht:<sup>2</sup> Nach dieser Theorie seien im Gefolge der polnischen Königstochter Hedwig viele Polen in den altbayerischen Raum gekommen und hätten neue künstlerische Impulse mitgebracht. Diese Vermutung wurde in der Forschung zumeist unreflektiert übernommen. Gerade deswegen erscheint es notwendig, diese Sichtweise einer Revision zu unterziehen, da bereits eine exemplarische Quellenauswertung ihre Defizite aufzeigt.

Betrachtet man nämlich die Zahl der in Landshut wirkenden Maler und Bildschnitzer im Zeitverlauf, so zeigt sich ein anderes Bild. So stieg bereits vor der Hochzeit von 1475 die Zahl der in Landshut nachweisbaren Maler (Grafik 1). War während der Regierungszeit Herzog Heinrichs XVI. (1398–1450) über 30 Jahre hinweg nur Dietrich Zeiler (1407–1443)<sup>3</sup> als Maler in der Residenzstadt ansässig, so sind unter seinem Nachfolger Herzog Ludwig IX. bis zu vier Maler gleichzeitig nachweisbar, allerdings erst nach seiner Hochzeit.<sup>4</sup> Deutlich ist zu sehen, dass es keine Kontinuitätslinie zwischen den Regierungen von Vater und Sohn gab. Aus den Quellen geht nicht hervor, dass zwischen 1448 und 1455 in Landshut ein Maler ansässig war. Erst 1456 und dann in den 1460er und 1470er Jahren ist ein dauerhafter Anstieg der Zahl der in Landshut wirkenden Maler festzustellen. Bis in die anschließende Regierungszeit Herzog Georgs IV. (1479–1503) hinein ist eine Kontinuitätslinie zu beobachten; zeitweilig erhöht sich die Anzahl der Maler sogar noch weiter.<sup>5</sup>

---

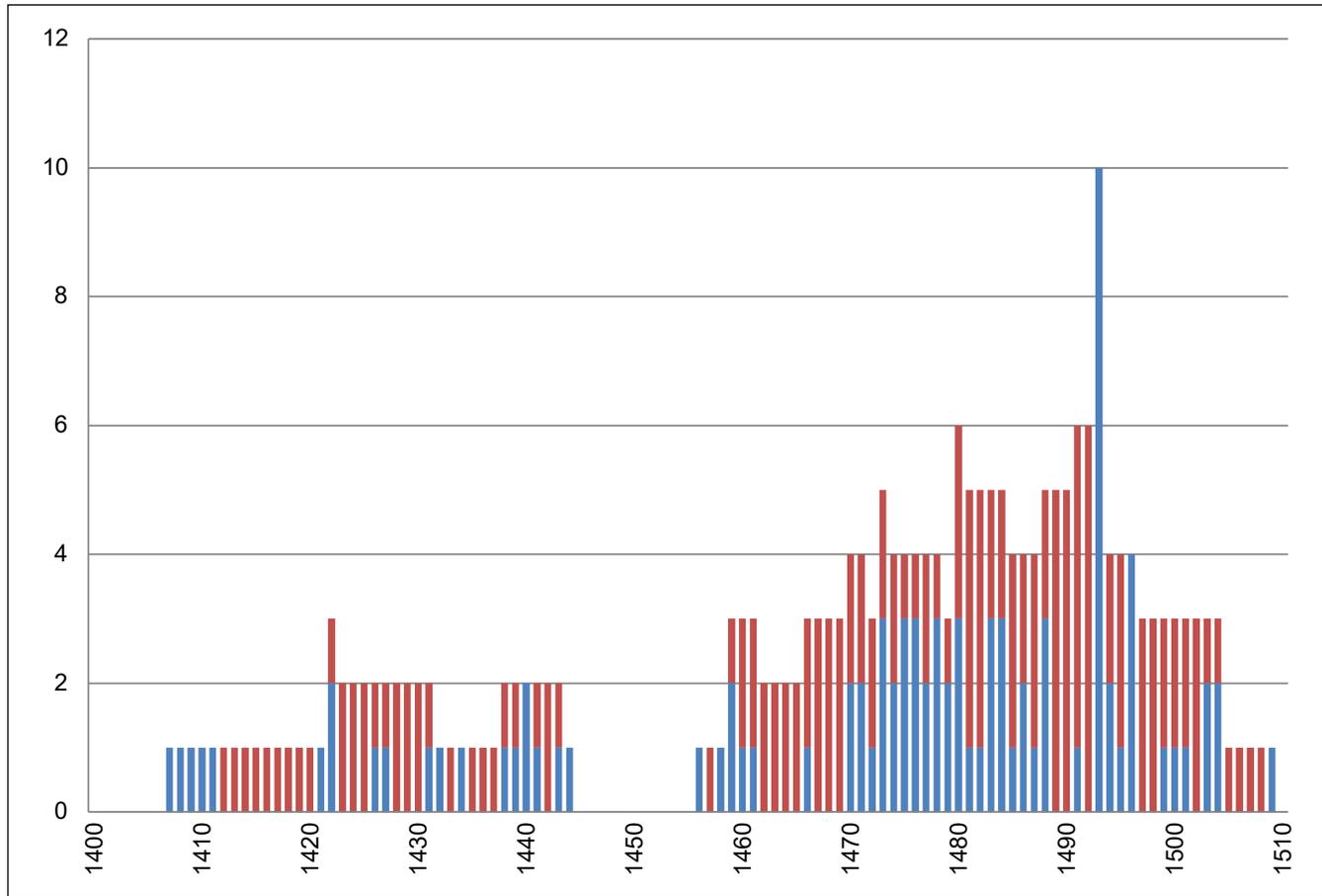
1 Vgl. Hoppe 2013b; Hoppe 2013c; Statnik 2009.

2 So z.B. in Bezug auf den Münchner Maler Jan Polack gemutmaßt. Vgl. Schawe 2014, S. 388; Niedersteiner 2009, S. 225. Für den Ausbau der Burg Burghausen weist beispielsweise März entschieden auf die Bedeutung der Landshuter Hochzeit als »Motor« und »Austauschplattform« hin. Vgl. März 2017, S. 104, Anm. 78.

3 Zeiler ist nicht kontinuierlich in Landshut nachweisbar. Möglicherweise war er der Lehrmeister Ulrich Füetters. Zu Füettr vgl. Liedke 1979, S. 131.

4 Insgesamt sind folgende Maler zwischen 1450 und 1479 in Landshut nachweisbar: Sigmund Gleismüller (1473–1504), Konrad Höhenberger (1473), Michel Hurlinger (1459 und 1479–1483), Hermann der Maler der Ältere (1459–1472), Hermann der Maler der Jüngere (1473), Ludwig der Maler (1477–1478), Peter der Maler (1470–1471), Franz Paindlkofer (1466–1475), Hans Österreicher (1456–1461), Mang Schwenck (1473–1509) und ein ungenannter Maler von Ingolstadt (1476). Vgl. Liedke 1979, S. 131–137; Statnik 2009, S. 276–278.

5 Der Anstieg der Gesamtzahl auf zehn Maler beruht darauf, dass im Jahr 1493 eine Steuerliste angefertigt wurde. Es ist möglich, dass die vier Maler, die 1493 erst- und letztmals genannt werden, als Mitarbeiter der anderen Werkstätten anzusehen sind.



**Grafik 1.** Anzahl der Maler in Landshut von 1400 bis 1508. Legende: blau = Aufenthalt archivalisch belegt, rot = Annahme, dass Maler zwischen zwei Nennungen in Landshut lebten.

## 1 Einleitung

Die Zusammenstellung wirft zwei Fragen auf: Erstens, wie dieser Anstieg bereits ab 1456, also deutlich vor der Hochzeit, zu erklären ist, und zweitens, warum sich nicht vorher, bereits zu Beginn der Regierung Herzog Ludwigs IX., ein oder mehrere Maler sich mit ihren Werkstätten ansiedelten. Beide Fragen können nicht durch den Zuzug neuer Künstler im Kontext der Hochzeitsfeierlichkeiten 1475 beantwortet werden. Damit kann auch eine weitere Vermutung über die Ursachen für die Ansiedlung neuer Maler widerlegt werden, nach der es nach dem Tod des Hofmalers Hermann des Älteren im Jahr 1472 einen Wettstreit zwischen Malern gegeben habe, die um die vakante Position des Hofmalers konkurrierten.<sup>6</sup> Dies ist zwar nicht ganz von der Hand zu weisen, angesichts des bereits in den späten 1460er Jahren zu beobachtenden Anstiegs aber eher unwahrscheinlich. Die exemplarische Quellenanalyse belegt also, dass es bereits vor der Landshuter Hochzeit eine gesteigerte Nachfrage nach Malern gab und daher neue Maler an den Hof kamen.

Die gleiche Tendenz zeichnet sich in der Auswertung der Quellennachweise für Bildschnitzer in der herzoglichen Residenzstadt ab (Grafik 2). So sind in der Regierungszeit Heinrichs XVI. keine Bildschnitzer in Landshut überliefert. Der erste Bildschnitzer, Heinrich Helmschrot, siedelte sich 1459, kurz nach Meister Hermann dem Älteren, in Landshut an und blieb dort bis zu seinem Tod im Jahr 1494. Während der Regierungszeit Herzog Ludwigs IX. gab es demnach in der Residenzstadt einen Bedarf an Holzsulpturen, der ausreichend groß war, um eine derartig hochspezialisierte Werkstatt langfristig profitabel zu führen.<sup>7</sup> Erst in den 1490er Jahren sind kurzzeitig drei Bildschnitzer gleichzeitig nachweisbar.

Wie die Zusammenschau dieser Quellen zeigt, ist die Landshuter Hochzeit nicht der entscheidende Faktor, der die in der Forschungsliteratur postulierten Veränderungen in den Künsten und in der Architektur erklären kann. Stattdessen zeigt sich, dass sich kurz nach dem Regierungsantritt Herzog Ludwigs IX. zunächst wenige, sukzessive aber mehr Maler in der Residenzstadt ansiedelten. Auch im Hinblick auf Bildschnitzer zeigt sich dies: Erst in den späten 1450er Jahren scheint es eine ausreichend hohe Nachfrage gegeben zu haben, die zur Ansiedlung einer solchen Werkstatt führte. Daraus lässt sich schließen, dass sich Landshut ab den 1450er Jahren zu einem Zentrum des Kunsthandwerks von überregionaler Bedeutung entwickelt hatte, wie ein regionaler Vergleich belegt. So waren in Nürnberg Mitte des 15. Jahrhunderts vier bis fünf Malerwerkstätten angesiedelt.<sup>8</sup> In München, wo es seit 1448 eine Malerzunftordnung gab,

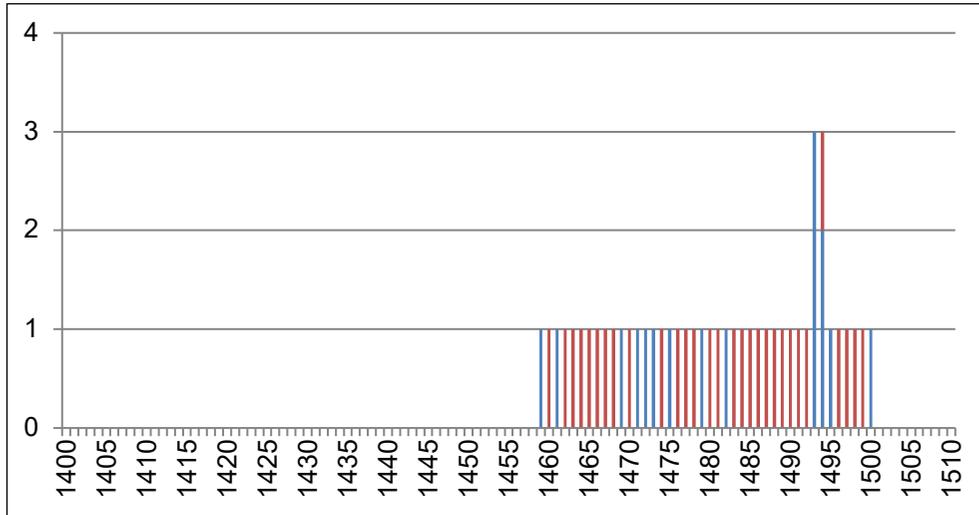
---

<sup>6</sup> Vgl. Statnik 2009, S. 209.

<sup>7</sup> Für die Ansiedlung Helmschrots war förderlich, dass es in und um Landshut eine große Anzahl von Klöstern gab. Diese, wie z. B. das Kloster Seligenthal, waren vermögende Auftraggeber. Vgl. Baxandall 1984, S. 107.

<sup>8</sup> Von Andreas Tacke wurden folgende Werkstätten benannt: Michael Wolgemut (als Nachfolger Hans Pleydenwurffs), Lienhard Schürstab, Sigmund von Ketz, Marx Schön und Lienhard Beuerlein. Vgl. Tacke 2019, S. 34.

## 1.1 Gegenstand und Forschungsstand



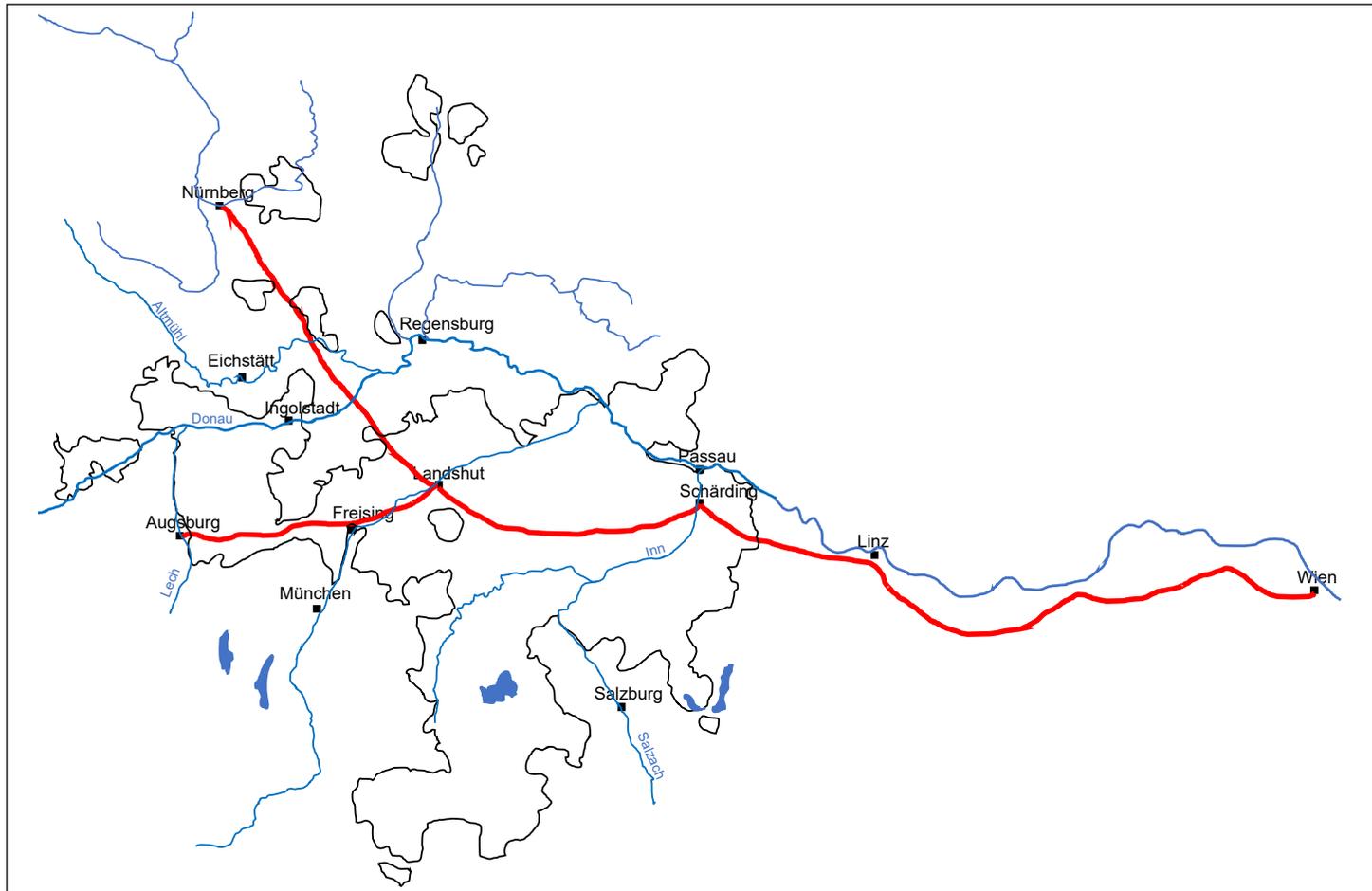
**Grafik 2.** Anzahl der Bildschnitzer in Landshut von 1400 bis 1508. Legende: blau = archivarische Nennung, rot = Annahme, dass Bildschnitzer zwischen zwei Nennungen in Landshut lebten.

waren zeitgleich drei bis vier Werkstätten bei 145 bestehenden und damit potentiell auszustattenden Altären angesiedelt.<sup>9</sup> In Landshut gab es ab etwa 1470 mehr Werkstätten als im benachbarten München und über längere Zeit etwa gleich viele wie in Nürnberg, das bis heute als eines der Kunstzentren dieser Zeit gilt. Die kunsthistorische Forschung zu Niederbayern<sup>10</sup> hat diese zeitgenössische Gleichrangigkeit bisher wenig thematisiert. Insofern mag dieser Befund überraschend erscheinen, ist aber in Anbetracht der wirtschaftlichen Lage Landshuts naheliegend: Die Residenzstadt war ein einkommensstarkes Handelszentrum, das weit über Niederbayern hinaus vernetzt war,<sup>11</sup> wie eine Wegenetzkarte illustriert (Karte 1). Landshut war ein Knotenpunkt, an dem die Wege von Nürnberg und Augsburg nach Wien zusammenliefen. Nicht nur Waren und Güter wurden nach und durch Landshut transportiert, sondern auch Menschen. Letztere brachten, wie zu zeigen ist, kontinuierlich neue Ideen in die Stadt. Mit

<sup>9</sup> Die Anzahl der Altäre setzt sich wie folgt zusammen: 58 Altäre in den Pfarrkirchen, 33 in den Bettelordenskirchen der Augustiner und Franziskaner sowie 56 weitere in den Kirchen und Kapellen der Stadt. Die Zunftordnung wurde 1473 überarbeitet. Zur Münchner Tafelmalerei vgl. Liedke 1980; Goldberg 1999, S. 26, 45. Edition der Malerzunftordnung Münchens bei Tacke u. a. 2018, S. 625–692.

<sup>10</sup> Die mangelhafte Erforschung der niederbayerischen Künste, beispielsweise der Malerei, wird bei Statnik umfassend dargelegt. Vgl. Statnik 2009, S. 11–14.

<sup>11</sup> Dies zeigt beispielsweise das Steueraufkommen im Rentamt Landshut im Jahr 1459, das mehr als das Doppelte desjenigen der Stadt Cham (800 Pfund Pfennig) betrug und mehr als das Dreifache der Städte Erding und Landau (je 600 Pfund Pfennig). Vgl. Liedke 1979, S. 10. Zum Rentamt Landshut gehörige Städte und Orte sind bei Ettelt-Schönwald 1999, S. 363–388, aufgelistet.



**Karte 1.** Fernhandelsrouten um 1500: Landshut als Durchgangsstation zwischen den Handelszentren Nürnberg, Augsburg und Wien

## 1.1 Gegenstand und Forschungsstand

dem Ausbruch des Landshuter Erbfolgekrieges (1504/05) verlor Landshut seinen Rang als Zentrum des Herzogtums und wurde nur noch zeitweilig als Residenzstadt genutzt. Die zuvor nachweisbaren Werkstätten verließen in der Folge die Stadt, so dass ab 1505 nur noch eine Malerwerkstatt ansässig war.

Die Quellenbefunde zeigen somit deutlich die Zäsur, die der Landshuter Erbfolgekrieg für Niederbayern bedeutete. Durch die großen Zerstörungen im Herzogtum, besonders aber im direkten Umfeld Landshuts,<sup>12</sup> wurde es innerhalb kurzer Zeit unmöglich, den Betrieb einer Malerwerkstatt aufrechtzuerhalten. Andererseits zeigt sich seit Mitte der 1450er Jahre ein – auf niedrigem Niveau – kontinuierlicher Anstieg der in Landshut ansässigen Maler. Die Landshuter Hochzeit war folglich nicht der Auslöser für die konstatierten neuen Impulse in der niederbayerischen Kunst. Es bedarf also einer Revision des kunsthistorischen Forschungsstandes zur Hofkultur und -kunst Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut und vor allem eines neuen Erklärungsmodells, wie diese Neuerungen in der materiellen Kultur zu begründen sind. Zunächst ist rein quantitativ an einen gestiegenen Bedarf des Hofes auch im Bereich der Kunstaufträge zu denken. Dieser gestiegene Bedarf stellte für neue, noch nicht etablierte Maler einen Anreiz dar, sich anzusiedeln. Um sich auf dem weiterhin begrenzten Markt durchsetzen zu können, setzten diese Maler insbesondere darauf, sich durch Qualität und Innovativität auszuzeichnen.

Diese dem Buch zugrunde liegenden Überlegungen können an eine Reihe von historischen und kunsthistorischen Forschungen zum Herzogtum Bayern-Landshut anknüpfen. Aus Perspektive der Geschichtswissenschaft liegen Studien zur Staatsverwaltung und zur Außenpolitik sowie zur Hofkultur der Reichen Herzöge,<sup>13</sup> insbesondere zur Festkultur,<sup>14</sup> vor. Zu Herzog Ludwig IX. gibt es ferner Untersuchungen von Beatrix Ettelt-Schönwald und Irmgard Lackner, die sich mit der Kanzlei sowie der Reichspolitik auseinandersetzen.<sup>15</sup> Von kunsthistorischer Seite aus stehen vielfältige Forschungen zur Verfügung. Zum einen sind die umfassenden Arbeiten Volker Liedkes,<sup>16</sup> Hans Ramischs und anderer<sup>17</sup> zu nennen, welche einen Schwerpunkt darauf legen, archivalisch fassbare Künstler erhaltenen Objekten, etwa Altären und Epitaphen, zuzuschreiben. In dieser Forschung treten die Entstehungskontexte oftmals in den Hintergrund; im Vordergrund steht stattdessen die zeitliche und stilistische Einordnung des

---

12 Die Schäden im Umland Landshuts waren massiv, viele Dörfer wurden niedergebrannt, das Vieh und Getreide geraubt. Eine umfassende Zusammenstellung der Schäden bei Gugau 2015, insbes. S. 85.

13 Vgl. Stahleder 2001; Dorner 2002; Biersack 2006; Lackner 2009.

14 Vgl. Niehoff 2014b; Bleichner 2011. Weiterhin: Hiereth 1959; Ziegler 2012; Deutingen/Paulus 2017 (mit älterer Literatur).

15 Vgl. Ettelt-Schönwald 1996; Ettelt-Schönwald 1999; Lackner 2010.

16 In Auswahl: vgl. Liedke 1973; Liedke 1979; Liedke 1981b; Liedke 1995.

17 Vgl. Buchheit 1907; Goldberg 1986/87; Buchberger 1996/97; Ramisch 2001; Schliewen 2001.

## 1 Einleitung

Objekts. Durch diese Entkontextualisierung soll der Blick auf das Objekt freigegeben werden. Damit wurde einer Kunstgeschichte Vorschub geleistet, die auf eine bloße Stilgeschichte beschränkt blieb. Diese Fokussierung auf das Objekt und die Qualität der Malerei führte dazu, Objekte in qualitätsvolle und minderwertige Kunst einzuteilen. Dadurch wurde einer Überhöhung von einzelnen Künstlerpersönlichkeiten Vorschub geleistet. In der Folge wurde vorrangig zu diesen geforscht und viele als unbedeutend erachtete Maler wurden vernachlässigt. In Landshut zeigt sich dies exemplarisch an der Person des Hans von Burghausen (Abb. 1), der als der maßgebliche Baumeister von der Forschung herausgehoben und eingehend bearbeitet wurde.<sup>18</sup> Gleichzeitig gerieten andere zeitgenössische Baumeister wie etwa Hans Lenngdörffer oder Hans Behaim aus dem Blick. Eine ganzheitliche Betrachtung des Themas (Sakral-)Architektur in Niederbayern wurde zugunsten von Schlaglichtern vernachlässigt. Bis heute ist diese selektive Herangehensweise verbreitet. Sie ist jedoch problematisch, denn sie beraubt das Objekt seines Kontextes, seiner Geschichte, seines Raumes und seiner Wirkung. Die Kunstwerke werden analysiert, als befänden sie sich in einem leeren, weißen Ausstellungsraum, dem sogenannten *white cube*. Dagegen wählt die Forschung zur höfischen Architektur der herzoglichen Residenzen Burghausen, Ingolstadt und Lauingen zunehmend andere Herangehensweisen. Seit etwa zehn Jahren wird diese aus einer europäischen Perspektive heraus eingehend bearbeitet.<sup>19</sup> Durch die Einbeziehung von Moden in der Architektur und Diskursen über die Baukunst hebt sich dieser Ansatz von den gängigen Forschungen zu Malerei und Plastik ab. Landshut wird dabei als Beispiel für eine europaweite Entwicklung verstanden. Weiterhin wurden im Rahmen der Ausstellungen »Vor Leinberger«, »Spätmittelalterliche Ritterwelten« sowie »Das goldene Zeitalter der Reichen Herzöge« Schlaglichter auf einzelne Themen der Landshuter Hofkultur geworfen.<sup>20</sup>

Die Architekturen und Kunstwerke, die am und um den Hof Ludwigs IX. entstanden, sind Zeugnisse einer sich entwickelnden europäischen Hofkultur. Seit über 30 Jahren ist diese ein Forschungsgegenstand der Kunstwissenschaften. Als besonders fruchtbar erwiesen sich zwei Langzeitprojekte der Göttinger Residenzen-Kommission: »Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich (1200–1600)« (1998–2011) sowie seit 2011 »Residenzstädte im Alten Reich (1300–1800)«. Beide Projekte haben zum Ziel, spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Residenzstädte mit Blick auf die Verquickung von städtischer und adelig-höfischer Sphäre umfassend zu erforschen.<sup>21</sup> Neben den beiden großen Projekten an der Niedersächsischen Akademie der Wissenschaften zu

---

18 Vgl. Herzog 1958; Liedke 1984; Brinkmüller 1985; Reudenbach 2003; Kobler 1985; Nußbaum 2009; Herzog 2004.

19 Vgl. Hoppe 2013b; Hoppe 2013c; Syrer 2014a; Syrer 2014b; Syrer 2015; März 2017.

20 Vgl. Ausst. Kat. Landshut 2001; Ausst. Kat. Landshut 2009b; Ausst. Kat. Landshut 2014.

21 Vorstellung des ersten Projekts bei Hirschbiegel 2002.

## 1.1 Gegenstand und Forschungsstand



**Abbildung 1.** Landshut, Epitaph des Hans von Burghausen, nach 1432. St. Martin, Landshut

## 1 Einleitung

Göttingen behandelt der Rudolstädter Arbeitskreis für Residenzkultur (RAK) in Symposien und Schriftenreihen<sup>22</sup> schwerpunktmäßig höfische Architektur und Ausstattung sowie höfischen Raum und höfisches Zeremoniell.<sup>23</sup>

Über diese Großprojekte hinaus befassen sich zudem einzelne Werke mit der Hofkultur. Einer der wegweisendsten Beiträge ist Martin Warnkes Buch zur Entwicklung des Hofkünstlers, das 1985 erschien.<sup>24</sup> Darin werden quantitative Analysen mit Fragen nach Stil und Konzept verbunden. Forschungen zur Kunst an einzelnen Höfen des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen wie zum Beispiel Andreas Dahlems Dissertation über den Münchner Herzogshof in der Zeit zwischen 1460 bis 1508 stellen jedoch nach wie vor die Ausnahme dar.<sup>25</sup> Die vorliegende Studie zum Landshuter Herzogshof erweitert die Hofkulturforschung, indem sie einen der wichtigsten Höfe des Reiches in dieser epochalen Übergangszeit in den Blick nimmt und einen Beitrag zum vertieften Verständnis von diskursiven Prozessen innerhalb eines Hofes leistet, die zu Innovationen in der Gestalt der materiellen Kultur führten. Damit knüpft sie ebenfalls an kunsthistorische Debatten über die konzeptionelle und terminologische Behandlung des Übergangs vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit beziehungsweise von der Gotik zur Renaissance als Stilepoche an. Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts ist aus kunsthistorischer Perspektive nach wie vor terminologisch und inhaltlich schwer handzuhaben: Die nordalpine Kunst dieser Zeit wird von der deutschsprachigen Forschung oft als spätgotisch bezeichnet und in die Epoche des Spätmittelalters eingeordnet, also in eine Zeit des Ausklangs älterer Traditionen. Im Gegensatz dazu werden die italienische Hofkultur und die in ihrem Kontext entstehenden Künste als renaissancezeitlich beschrieben, womit sie als innovativ und zukunftsgerichtet konnotiert werden.

Am Landshuter Herzogshof sind in dieser Zeit, wie oben angesprochen, Veränderungen in der materiellen Kultur und speziell in der Kunst zu beobachten. Terminologisch wird diese neuartige Kunst in der Forschung als spätgotisch gefasst – und damit mit demselben Begriff wie auch die Kunstwerke aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeichnet. Die Andersartigkeit und die Neuerungen in Architektur, Malerei etc. im Vergleich zur Kunst einer früher angesetzten Spätgotik, etwa um 1400, werden dadurch teilweise in den Hintergrund gerückt. Insgesamt fehlt für die hier im Zentrum stehende Zeit und ihre Phänomene wie zum Beispiel das Astwerk oder autonome Porträts eine differenzierende kunsthistorische Terminologie. Die begrifflichen Schwierigkeiten werden auch bei der Frage, was damals unter ›Kunst‹ zu verstehen war, greifbar. Im

---

22 Seit Gründung des RAK sind dies: Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur (Reihe A), Schriften zur Residenzkultur (Reihe B) und, seit 2020, Höfische Kultur interdisziplinär (Reihe C).

23 Ein grundlegender Text zu Positionen des RAK: Hahn/Schütte 2003.

24 Vgl. Warnke 1996.

25 Vgl. Dahlem 2009.

## 1.1 Gegenstand und Forschungsstand

Gegensatz zum spätneuzeitlichen beziehungsweise modernen Verständnis, das darunter vorrangig die bildende Kunst versteht und beispielsweise die angewandte Kunst, die Volkskunst und das Kunsthandwerk ausschließt, wurde Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts breiter aufgefasst. Man unterschied zudem zwischen *art* und *science*. Unter dem heute mit Kunst zu übersetzenden französischen Wort *art* wurde das technische Können, etwas zu fertigen (zum Beispiel bauen, malen, schnitzen usw.), verstanden. Dagegen bezeichnete *science* (Wissenschaft) eine über das Handwerkliche hinausgehende Kunst.<sup>26</sup> Wenn also im Folgenden von Kunst die Rede sein wird, so ist darunter sowohl *art* als auch *science* zu verstehen. Dies zielt darauf ab, die bis heute geläufige und im Forschungsdiskurs nach wie vor gebräuchliche Unterscheidung zwischen einer vermeintlich hochstehenden, an der Antike orientierten italienischen und einer altertümlich-theorieleeren Kunst nördlich der Alpen zu überwinden.

Die Abgrenzung der nordalpinen Kunst von der Italiens geht auf die bis heute wirkmächtigen Arbeiten von Johann Joachim Winckelmann und Jacob Burckhardt zurück.<sup>27</sup> Bis in das 20. Jahrhundert hinein wurde die Kunst des süddeutschen Raumes unter dem Begriff spätmittelalterlich teilweise fast diffamiert und damit einer weiterführenden Forschung entzogen. Unter der Prämisse, diese sei minderwertig und wenig innovativ, wurde sie als nicht erforschenswert angesehen. Erst in den vergangenen Jahren rückte die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zunehmend in das kunsthistorische Bewusstsein und wurde verstärkt erforscht.<sup>28</sup> In diesem Kontext wurde auch auf den angesprochenen Gegensatz hingewiesen, der diskursiv zwischen Renaissance und Spätgotik aufgebaut worden war: Die Renaissance sei als »fundamentale Geistesströmung« charakterisiert worden, die Spätgotik dagegen als »oberflächliche Modeerscheinung«.<sup>29</sup> Die Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts schien deswegen von einer ausgeprägten Dichotomie zwischen den Polen einer südalpinen Renaissancekunst und einer nordalpinen Spätgotik geprägt zu sein. Diese wurde in den letzten zwanzig Jahren vehement in Frage gestellt, beispielsweise im Rahmen von breit angelegten Tagungen<sup>30</sup> oder in Detailstudien, etwa von Hubertus Günther<sup>31</sup> und Stephan Hoppe.<sup>32</sup> Diese Arbeiten knüpfen damit an ähnliche Revisionen der burgundischen Kunst an: Diese wird spätestens seit Marina

---

26 Art. »Kunst« von Wolfgang Ulrich. In: Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer. 2., erw. u. aktual. Aufl. Stuttgart 2011, S. 239–242, hier S. 239; Belting 2013, S. 105–106.

27 Vgl. Winckelmann ed. Kunze 1764/2018; Burckhardt ed. Rehm 1860/2014.

28 Vgl. bspw. Nußbaum/Euskirchen 2003; ferner Hoppe/Müller/Nußbaum 2008.

29 Günther 2003, S. 32.

30 Etwa anlässlich der Tagung »Le Gothique de la Renaissance« 2007 in Paris (Chatenet u. a. 2011) oder »Romanesque Renaissance« 2017 in Florenz (Ottenheim 2021).

31 Vgl. Günther 1988a; Günther 2002; Günther 2003.

32 Vgl. Hoppe 2003; Hoppe 2005b; Hoppe 2007b; Hoppe 2008a; Hoppe 2011; Hoppe 2018; ebenso Nußbaum/Euskirchen 2003.

## 1 Einleitung

Belozerskayas grundlegenden Ausführungen zu Verständnis und Wahrnehmung der burgundischen Hofkunst als Teil einer europäischen Renaissance angesehen.<sup>33</sup> Günther und Hoppe lenken die Aufmerksamkeit darauf, dass auch die nordalpine beziehungsweise deutsche Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sehr wohl in Relation zur italienischen Renaissance zu setzen, aber aus anderen Bezugssystemen heraus zu verstehen sei. Eine sachliche Trennung von nord- und südalpiner Kunst sei, wie Hoppe feststellte, unscharf und nur in einzelnen Bereichen wirklich durchhaltbar. Die Verwendung gängiger Stilbegriffe wie »spätgotisch« oder »deutsche Sondergotik« erweisen sich aus dieser Perspektive als zunehmend problematisch, sei es aufgrund der diffusen Bedeutung des Wortes »spätgotisch« oder der Verengung auf einen nationalen geographischen Raum. Dieses Problem wurde bisher nicht schlüssig gelöst, so dass Ulrich Pfisterers 2002 getroffene Aussage, es gebe ein »Stilproblem in der Forschung«, noch immer gültig ist.<sup>34</sup>

Es ist nicht Anspruch dieser Arbeit, das von Pfisterer benannte Stilproblem zu lösen und die materielle Kultur des Landshuter Herzogshofs mit einem neuen oder endgültigen Stil- oder Epochenbegriff zu versehen. Jedoch soll ein Verständnis dafür geschaffen werden, dass die Hofkultur und mit ihr die Künste am und um den Hof Ludwigs IX. nicht in einem autonomen kulturellen Raum entstanden. Im Herzogtum Bayern-Landshut beteiligte man sich an europaweit geführten Diskursen. Hierin könnte vielleicht auch ein Erklärungsansatz für den oben geschilderten quantitativen Anstieg an Malern in Landshut begründet liegen. Es bedurfte neuer, innovativer Maler, welche die bei Hof geführten Diskurse in Kunst umsetzen konnten. Auch die materielle Kultur ist Ergebnis diskursiver Aushandlungsprozesse, die vor allem von hochgebildeten und geographisch mobilen Personen am Hof geführt wurden. Dabei müssen die regen Austauschbeziehungen der Eliten, das heißt zwischen Fürstenhäusern, Gelehrten Räten, Studenten und kaiserlichen sowie päpstlichen Legaten zwischen Nord und Süd, also über die Alpen hinweg, miteinbezogen werden. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fand am Landshuter Herzogshof ein kontinuierlicher Austausch von Ideen, Personen und Objekten statt: Neubestallte Gelehrte Räte brachten von den Universitäten neue Ideen, die in Büchern manifest wurden, mit an den Hof. Gleichzeitig war der Hof Umschlagplatz für Handelsgüter aller Art.

---

33 Gleichwohl vermeidet sie bewusst den Begriff ›Renaissance‹ und spricht stattdessen, da neutraler, vom »15. Jahrhundert«. Belozerskaya 2002, hier S. 3. In Fortführung dazu auch die Tagung »The Splendour of Burgundy (1418–1482)« 2009 in Brügge. Vgl. Blockmans u. a. 2013.

34 Pfisterer 2002, S. 22–23; Hoppe 2008b, S. 50. Hubertus Günther wies in diesem Kontext darauf hin, dass man Wertmaßstäbe einer Region nicht unreflektiert auf diejenigen anderer Regionen mit anderen Voraussetzungen übertragen dürfe. Vgl. Günther 2003, S. 31. Der Begriff der ›deutschen Sondergotik‹ geht auf Kurt Gerstenbergs 1913 veröffentlichtes gleichnamiges Werk »Die Deutsche Sondergotik« zurück. Vgl. Gerstenberg 1969. Einen guten Überblick über Begriffsvorschläge sowie deren Problematiken findet sich bei Bürger 2017, S. 21–24.

## 1.1 Gegenstand und Forschungsstand

Derartige Austausch- und Transferprozesse wurden und werden beispielsweise im Rahmen des seit 2007 laufenden Forschungsprojekts Repertorium Academicum Germanicum in Bezug auf die graduierten Gelehrten des Alten Reiches zwischen 1250 und 1550 erforscht.<sup>35</sup> Hieran wird insofern angeschlossen, als dass für Teile der Landshuter Hofgesellschaft ihre Bildung und Studienerfahrung einbezogen werden müssen. Daraus resultieren verschiedene Fragen, die für die Rekonstruktion der materiellen Kultur am Landshuter Herzogshof Ludwigs IX. essentiell sind und sich wie folgt zusammenfassen lassen: Wer verfügt über welchen Bildungshintergrund und diskutiert über welche Ideen und wie spiegeln sie sich in Kunstwerken wider? Diese Fragestellung rückt damit die Personen, die in unterschiedlichen Rollen an der Entstehung eines Kunstwerks beteiligt sind, in den Vordergrund der Analyse. Die in den einzelnen Kapiteln vorgestellten Kunstwerke und Architekturen sind nicht kontextlos entstanden, sondern auftraggeber- beziehungsweise anlassgebunden. Entsprechend müssen die Menschen, die an der Entstehung beteiligt waren, eingehend erforscht werden, und es muss analysiert werden, welche Ideen sie hatten.

Dieser Ansatz wiederum rekurriert auf neuere Forschungen, welche gebildete Persönlichkeiten in den Blick nehmen, deren zentrale Ideen und Diskurse sie zu rekonstruieren versuchen und in Bezug zu konkreten Objekten setzen. Dies wurde beispielsweise für neuartige Raumdispositionen und -konzepte im Schlossbau des 15. Jahrhunderts<sup>36</sup> und für aufkommende Architekturdiskurse<sup>37</sup> analysiert. Auch die von Robert Suckale so bezeichnete »Erneuerung der Malkunst«<sup>38</sup> in dieser Zeit in Franken wurde mit dem aufkommenden Humanismus und seinen Anhängern in Verbindung gebracht. Das Verdienst dieser Forschungen besteht darin, die Funktionselite der in den Geschichtswissenschaften seit Jahrzehnten gut erforschten sogenannten Gelehrten Räte<sup>39</sup> in der Kunstwissenschaft sichtbar zu machen. In der Forschung werden diese humanistisch gebildeten Juristen als Vermittler neuer Ideen von Kunst zwischen den Fürstenhöfen identifiziert und mit der Entstehung konkreter Objekte in Relation gesetzt. Grundlage für diese kunsthistorischen Auseinandersetzungen sind dabei unter anderem die Studien Peter Moraws, Joachim Helmraths und Franz Fuchs' zur Diffusion des Humanismus von den italienischen Universitäten über die kaiserliche Kanzlei bis hin in das Umfeld der Reichsfürsten.<sup>40</sup> Die vorliegende Studie schließt unmittelbar an solche diskursanalytischen

---

35 Dazu Hesse 2016. Vgl. weiterhin Schwinges 2010; Andresen/Schwinges 2011.

36 Vgl. Hoppe 2020.

37 So z. B. jüngst für den Eichstätter Bischofshof Wilhelm von Reichenau: Baumbauer 2021; vgl. weiterhin Cohen 2016; Huber 2018.

38 Vgl. Suckale 2009; Rudolph 2020; Hoppe 2022.

39 Der Begriff geht zurück auf Lieberich 1964. So z. B. Stauber 1993, S. 787–794; Andresen 2017, insbes. S. 59–152.

40 Vgl. Fuchs 2007; Fuchs/Heinig/Wagendorfer 2013; Helmrath 2002b; Helmrath 2006; Helmrath 2013; Moraw 1989; Moraw 2001.

## 1 Einleitung

Forschungen an und argumentiert, dass sich durch das Einströmen humanistischer Ideen infolge der Bestallung von Gelehrten Räten auch im Herzogtum Niederbayern neue Erwartungshorizonte im Hinblick auf Kunst entwickelten. Dadurch entstand eine neuartige gelehrte, intellektuelle Atmosphäre am Landshuter Hof, die einen Bedarf an neuer Kunst erzeugte und damit dazu beitrug, die Nachfrage quantitativ zu steigern.

### 1.2 Methoden und Begriffe

Die methodischen Überlegungen, das Phänomen einer intellektualisierten Kunst durch die Analyse von Personen und Diskursen greifbar zu machen, sind unabhängig von den untersuchten geographischen Räumen und Zeiten. Sie sind auf andere Höfe, Regionen und Zeitschnitte übertragbar und bieten damit Ansatzpunkte für weitere Forschungen.

#### 1.2.1 Kunst als Ausdruck und Teil gesellschaftlicher Diskurse

Seit langem wird in der kunsthistorischen Forschung argumentiert, dass Aussehen und Form von Kunstwerken das Ergebnis beziehungsweise die Materialisierung von Diskursen und dem Austausch von Ideen sind. Ausgangspunkt dieser Überlegungen waren die sozialwissenschaftlichen Arbeiten von Georg Simmel, Émile Durkheim und Pierre Bourdieu:<sup>41</sup> Nach ihrem Verständnis manifestieren Kunstwerke abstrakte philosophische Vorstellungen beziehungsweise Ideen über diese geführten Diskurse. Sie stellen sogenannte *faits sociaux* dar. Sie entstünden aus einer »wie [auch] immer geartete[n] Bindung an die menschliche Sozietät«. <sup>42</sup> Kunstobjekte seien ein Spiegel der sie produzierenden Gesellschaft und gäben Auskunft »über die Werte des sozialen Feldes,«<sup>43</sup> aus dem sie kommen. Ähnlich Urkunden und Kirchenbüchern seien sie konventionsgebundene Zeitdokumente und damit eine Quellengattung.<sup>44</sup> Dies schließt an die kunsttheoretischen Schriften der sogenannten Warburg-Schule um Aby Warburg, Erwin Panofsky und Ernst Cassirer an:<sup>45</sup> Kunst entstehe in einem spezifischen Kontext und sei aus diesem heraus zu verstehen. Die ikonographische Analyse des Objekts sei dafür nicht ausreichend. Erst durch die ikonologische Betrachtung, die »die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen,«<sup>46</sup>

---

41 Vgl. Durkheim ed. König 1895/2014; Simmel ed. Dahme/Frisby 1890/1992; Bourdieu 2016.

42 Müller-Jentsch 2012, S. 14.

43 Roeck 1999, S. 23.

44 Vgl. Baxandall 1984, S. 185–186; Müller-Jentsch 2012, S. 14–16; Burke 2019.

45 Vgl. z. B. Panofsky 1978; Cassirer ed. Plaga/Rosenkranz 1927/2013.

46 Panofsky 1978, S. 40.

## 1.2 Methoden und Begriffe

werde das Objekt umfassend erschlossen. Dieses Verständnis ist, wie Peter Burke schreibt, »heute zur Selbstverständlichkeit geworden.«<sup>47</sup>

Trotz dieser Impulse wurden die Rolle des Auftraggebers als Impulsgeber sowie die Rolle der Idee als Grundlage des Objekts bislang nur unzureichend beleuchtet. Wegweisende Beiträge in diese Richtung, wie etwa Michael Baxandalls Untersuchungen über das Verhältnis rhetorischer Schulung und deren Einfluss auf die Bildgestaltung,<sup>48</sup> wurden nur wenig rezipiert und nicht ins Deutsche übersetzt. Dagegen wurde Baxandalls Werk zur Wirklichkeit der Bilder, welches den Zugang zum Verständnis der Bilder der Renaissance vom Bild ausgehend untersucht, weitreichend rezipiert. Der Kontext im Sinne des sozialen Umfeldes, in dem das Kunstwerk entstanden ist, wird darin nur gestreift.<sup>49</sup> An dieser Stelle setzt die vorliegende Arbeit an und stellt den Auftraggeber beziehungsweise die produzierende Gesellschaft in den Mittelpunkt der Analyse. Damit wird weniger die von Andreas Tacke propagierte (und berechnete) Künstlersozialgeschichte<sup>50</sup> in den Vordergrund gerückt als vielmehr eine Auftraggebersozialgeschichte.

Betrachtet man die Gesellschaft, aus welcher heraus Kunst entsteht, so ist diese nicht statisch. Die die Gesellschaft konstituierenden Akteure interagieren, das heißt kommunizieren untereinander. Durch diese Interaktionen werden Diskurse geführt und Ideen verbreitet. Diese werden partiell in Objekte, in eine materielle und visuelle Kultur überführt. Einzelpersonen oder kleinere Gruppen der Gesellschaft wirken als Auftraggeber, Ideengeber, Vermittler oder als ausführende Handwerker, Künstler, Baumeister und Architekten. Definiert man Kunst als das Produkt einer Gesellschaft, die sich aus den Interaktionen einer Gruppe von Menschen konstituiert, so ist es zwingend, diese Interaktionen zu analysieren. Daraus ergeben sich folgende Fragen: Wer beziehungsweise was konstituiert wodurch die Gesellschaft? Welche (Bildungs-)Hintergründe haben diese Personen? Wie kommunizieren sie und worüber führen sie Diskurse? Präzisierend ist hinzuzufügen, dass nicht die gesamte Hofgesellschaft Ludwigs IX. untersucht werden kann; insofern erfolgt eine Auswahl von Einzelpersonen und kleineren Gruppen, die sich unter anderem auf die Bildungshintergründe stützt.

### 1.2.2 Der Hof als Netzwerk

Ausgehend von diesen Fragen stellt sich eine weitere, nämlich wie ›Gesellschaft‹ operationalisiert werden kann. Begreift man sie als Netzwerk, das heißt als »eine durch Beziehungen eines bestimmten Typs verbundene Menge von sozialen Einheiten wie Personen,

---

47 Burke 2019, S. 40.

48 Vgl. Baxandall 1971.

49 Vgl. Baxandall 2013, zur Rolle und Macht des Klienten insbes. S. 17–30.

50 Aus der produktiven Publikationstätigkeit der Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte sei auf folgende neuere Beiträge verwiesen: Tacke 2019; Cilleßen/Tacke 2019.

## 1 Einleitung

Positionen, Organisationen«,<sup>51</sup> dann ist es zweckdienlich, sich der Methoden der Netzwerkanalyse zu bedienen.<sup>52</sup> In den Sozialwissenschaften und der Geschichtswissenschaft sind diese seit vielen Jahren verbreitet. In der kunsthistorischen Forschung ist die Netzwerkanalyse erst in den letzten Jahren populärer geworden.<sup>53</sup> Vorrangiges Ziel der Netzwerkanalyse ist es, mit der Nachbildung eines Netzwerkes ein »Instrumentarium zur Entwicklung empirisch gehaltvoller Strukturtheorien«<sup>54</sup> bereitzustellen und dieses hinsichtlich einer spezifischen Frage auszuwerten.

Wenn von Methoden und nicht von einer Methode zur Analyse eines Netzwerkes gesprochen wird, dann liegt dies daran, dass es innerhalb der Netzwerkforschung eine Vielzahl von Ansätzen gibt. Auf der einen Seite gibt es formalisierte quantitative Methoden, um beispielsweise die Zentralität eines Akteurs oder die Dichte eines Netzwerkes, das heißt den Grad der Vernetzung innerhalb eines Netzwerkes, zu berechnen. Für die oben aufgeworfenen Fragen sind diese statistischen Methoden allein nur bedingt zielführend: Mit den hieraus gewonnenen Parametern lassen sich keine Aussagen über die Intensität und Qualität der Beziehungen innerhalb eines Netzwerkes machen, sondern lediglich über das Bestehen einer gleichförmigen Relation zwischen sozialen Einheiten. Da es darum geht, herauszufinden, worüber im Netzwerk des niederbayerischen Hofes gesprochen wurde und inwiefern diese netzwerkinternen Diskurse die Entstehung von Kunstwerken beeinflussten, bietet es sich an, zusätzlich qualitative Methoden miteinzubeziehen. Darunter sind alle Methoden zu verstehen, die »auf den Nachvollzug von Sinn und von Sinnbezügen gerichtet sind«.<sup>55</sup>

Folglich werden hier quantitative und qualitative Methoden im Sinne eines Mixed-Methods-Designs miteinander verbunden. Durch die quantitative Auswertung des aus den Kanzleiregesten Herzog Ludwigs IX. zu rekonstruierenden Netzwerkes wird der Bezugsrahmen für die anschließende qualitative Auswertung gesetzt.<sup>56</sup> Wenngleich dies aufgrund der anzunehmenden unvollständigen Quellenüberlieferung nur eine Annäherung an das tatsächliche Hofnetzwerk sein kann, wird dennoch versucht, alle zum Hof gehörigen Personen aufzuspüren sowie Personen zu identifizieren, welche über eine herausgehobene Stellung innerhalb des Netzwerkes verfügten. Das Netzwerk dient damit als Grundlage für die Auswahl von Personen und mit diesen verbundenen Objekten, welche in einem zweiten Schritt qualitativ ausgewertet werden. Dazu werden

---

51 Pappi 1987, S. 13.

52 An dieser Stelle muss die Diskussion, inwiefern Netzwerke in der (kunst-)historischen Forschung metaphorisch zu verstehen sind oder nicht, unterbleiben. Es sei exemplarisch verwiesen auf Lemerrier 2012, S. 18, 22; Ahnert u. a. 2020, insbes. S. 13–25.

53 Vgl. beispielsweise Schich 2009; Padgett 2010; Schich 2016.

54 Pappi 1987, S. 12. Vgl. grundlegend Simmel ed. Dahme / Frisby 1890/1992, hier S. 15.

55 Hollstein 2010, S. 459.

56 Diese wurden von Beatrice Ettelt-Schöneward Ende der 1990er Jahre zusammengetragen. Hierzu vgl. Ettelt-Schöneward 1999, S. 653–815.

## 1.2 Methoden und Begriffe

schriftliche Dokumente wie Briefe (Hermann Schedel, Enea Silvio Piccolomini)<sup>57</sup> sowie antike und zeitgenössische Schriften (Plinius der Ältere, Tacitus, Vitruv, Giannozzo Manetti) ebenso herangezogen wie Buchbesitze, die durch Bestandskataloge von Bibliotheken sowie Datenbanken erschlossen werden können.<sup>58</sup>

Da es den Rahmen dieses Buches sprengen würde, das Netzwerk vollständig zu explorieren, bedarf es mehrerer Einschränkungen. Zum einen können nicht alle zeitgenössischen Diskurse und deren mögliche Auswirkungen auf Form und Gestalt materieller und visueller Objekte erörtert werden.<sup>59</sup> Daher wird der Zusammenhang von Netzwerk und Kunst anhand dreier Diskurse, die von der kunsthistorischen Forschung als für den Humanismus wesentlich identifiziert wurden, exemplifiziert. Dies sind die Stellung des Menschen in der Welt, das Landschaftserleben und die Inszenierung von Landschaft<sup>60</sup> sowie das wieder erwachte Interesse an Historiographie.<sup>61</sup> Diese drei Diskurse sind von Seiten der Geschichts- sowie Kunstwissenschaft in den vergangenen zehn Jahren verstärkt in den Blick genommen worden. Zum anderen können nicht alle Hofangehörigen hinsichtlich der Diskurse, an denen sie Anteil hatten, untersucht werden. Diese Einschränkung beruht auf der Annahme, dass »Netzwerke [...] auf einfachen Elementen [basieren], deren vielfältige Interaktionen ohne zentrale Steuerung komplexe Strukturen erzeugen.«<sup>62</sup> Einfache Elemente sind die Einzelpersonen, die innerhalb des definierten Netzwerkes, aber auch darüber hinaus in eigenen Netzwerken kommunizieren. Dadurch entstehen komplexe Strukturen. Auf den vorliegenden Fall bezogen heißt dies, dass die Kommunikation zwischen den Hofangehörigen nicht durch Herzog Ludwig IX. gesteuert ist. Sie erfolgte auch abseits des Hofes, so dass weitere Netzwerke von Einzelpersonen und/oder Gruppen berücksichtigt werden müssen. Derartige Netzwerke können beispielsweise aus gemeinsamen Studienzeiten entstanden sein oder durch eine zeitgleiche Bestallung an einem anderen Fürstenhof. Aus diesem Grund kann nicht das gesamte Netzwerk am Hof Herzog Ludwigs IX. untersucht werden und es muss eine Auswahl der zu untersuchenden Personen vorgenommen werden. Im Rückgriff auf Arbeiten Stephan Hoppe<sup>63</sup> werden die sogenannten Gelehrten Räte

---

57 Die Briefe Schedels wurden von Paul Joachimsen herausgegeben. Vgl. Schedel ed. Joachimsohn 1893. Die Briefe Piccolominis wurden zu einem Großteil von Rudolf Wolkan herausgegeben. Vgl. Pius II. ed. Wolkan 1431–1444/1909; Pius II. ed. Wolkan 1447–1450/1912; Pius II. ed. Wolkan 1450–1454/1918.

58 Dazu gehören z.B. die Datenbank Manuscripta Mediaevalia, die im Dezember 2023 durch das Handschriftenportal ersetzt wurde (<https://handschriftenportal.de/> [21. 1. 2024]), der Gesamtkatalog der Wiegendrucke (<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/> [15. 04. 2023]) sowie digitale Sammlungen, etwa diejenige der Bayerischen Staatsbibliothek zu deren Inkunabelbeständen (<https://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/> [15. 04. 2023]).

59 Scott 2017, S. 2.

60 Zum Beispiel Esch 2008a; Esch 2011; Esch 2018; Blum 2008; Blum 2015.

61 Vgl. Helmrath/Schirrmeister/Schlelein 2013b.

62 Gießmann 2016, S. 123.

63 Zum Beispiel Hoppe 2018; Hoppe 2019.

## 1 Einleitung

herausgehoben. In der jüngeren kunsthistorischen Forschung wurden diese als »intellectual advisor[s] for the introduction of new architectural ideas«<sup>64</sup> identifiziert. Die Gelehrten Räte zeichnen sich durch das Studium beider Rechte, das heißt des weltlichen (römischen) und des kirchlichen (kanonischen) Rechts, aus. Sie rezipierten das antike römische Recht und überführten es in den nordalpinen Raum.<sup>65</sup> In der geschichtswissenschaftlichen Forschung wurden diese umfassend untersucht. Ein besonderes Augenmerk der Forschung lag dabei auf der überregionalen Vernetzung der Gelehrten Räte sowie ihrer Positionierung gegenüber dem Humanismus.<sup>66</sup>

Im Sinne einer dichten Beschreibung der Künste am Hof Herzog Ludwigs IX. wird durch die unterschiedlichen Analysemethoden und -ebenen versucht, den kulturellen Kontext möglichst umfassend zu umschreiben.<sup>67</sup> Wie beispielsweise Robert Suckale kritisierte, fehlt in der älteren kunsthistorischen Forschung oftmals die Einbeziehung anderer Disziplinen. In Bezug auf die burgundische Hofkultur hielt er fest, dass deren Wirkung auf die mitteleuropäische Kultur nur unzureichend bearbeitet worden sei. Dafür bedürfe es zunächst eines umfassenden Studiums der Geschichte Burgunds und seiner politischen und wirtschaftlichen Verflechtungen,<sup>68</sup> denn nur hierdurch würde der Einfluss Burgunds sichtbar. Erst in den vergangenen Jahren wurden andere Disziplinen wie etwa die Geschichtswissenschaft, die Philosophie und die Religionswissenschaft in die kunsthistorische Forschung miteinbezogen. Jüngere Forschungen, an die hier angeschlossen wird, zum Beispiel von Björn Statnik und Markus T. Huber, betten kunsthistorische Artefakte verstärkt in ihren zeitgenössischen intellektuellen Kontexten ein.<sup>69</sup>

Das vorliegende Buch kontextualisiert die vorgestellten Objekte und analysiert sie hinsichtlich ihrer Auftraggeberinnen und Auftraggeber sowie der ihnen zugrunde liegenden Ideen und Diskurse. Das Netzwerk wirkt dabei einerseits als zeitlicher und geographischer Rahmen. Es geht um die spezifische Kunst, die am Hof Ludwigs IX. im Herzogtum Bayern-Landshut entstand. Dennoch ist es möglich, dass analysierte Objekte, die durch ihren Auftraggeber oder ihre Auftraggeberin mit dem Hof verbunden waren, außerhalb des Herzogtums und/oder vor oder nach der Regierungszeit Ludwigs IX. entstanden. Andererseits ist das Netzwerk ein abstrakter Raum, in welchem Diskurse geführt wurden. Um die Wirkung des Netzwerks zu evaluieren, müssen diese Diskurse sichtbar gemacht werden.

---

64 Hoppe 2018, S. 570.

65 Vgl. grundlegend Lieberich 1964.

66 Zum Beispiel Stauber 1993, S. 790–794; Andresen 2017, insbes. S. 59–152.

67 Vgl. Hoppe 2008b, S. 84.

68 Suckale 2012a, S. 153.

69 Statnik 2007; Statnik 2009; Huber 2010; Huber 2015.

### 1.2.3 Humanistische Diskurse

Ein wesentliches Element der eben skizzierten Methoden ist die Analyse humanistischer Diskurse, welche, so die These, innerhalb der Hofgesellschaft Herzog Ludwigs IX. geführt wurden und Form und Gestalt materieller und visueller Objekte veränderten. Daraus ergeben sich drei Fragen: 1) Was ist ein Diskurs? 2) Was bedeutet es, wenn ein Diskurs humanistisch ist? 3) Wie können Diskurse am Landshuter Hof analysiert werden?

Diskurse und deren Analyse sind seit den 1960er Jahren Teil der geisteswissenschaftlichen Forschung. Insbesondere Michel Foucaults »Archäologie des Wissens« (1969) prägte den Begriff sowie die Methodologie. Ein Diskurs ist für ihn die sprachliche Abbildung von Wissenssystemen und Vorstellungen von einer Sache. Um einen Diskurs zu analysieren, muss folglich auch nach den hinter der Sprache stehenden Vorstellungen gefragt werden. Jedoch ist zu berücksichtigen, dass ein Diskurs niemals vollständig rekonstruiert und somit nur plausibel gemacht werden kann, da dieser nicht vollständig verschriftlicht wird.<sup>70</sup> Dies führt zur zweiten Frage, was es bedeutet, wenn ein Diskurs ›humanistisch‹ ist. ›Humanismus‹ ist ausgehend von Paul Oskar Kristellers enger Begriffsfassung<sup>71</sup> immer wieder definiert worden. In jüngerer Zeit wurde eine Weitung des Konzepts hin zum ›humanistischen Feld‹ vorgeschlagen,

»in dem sich – vergleichbar einer topographischen Karte – vielfache Verdichtungspunkte [...] aber auch locker verknüpfte Zonen ausmachen lassen, die mit den multiplen Zentren in vielfach differenzierten Austausch- und Abgrenzungsbeziehungen stehen.«<sup>72</sup>

Dabei können Verdichtungspunkte nicht nur Personen und/oder Themen sein, sondern auch Orte, wie zum Beispiel Universitäten und Residenzstädte, und konkrete Praktiken, etwa die *imitatio* eines bestimmten Schreibstils. Diese oftmals getrennt voneinander betrachteten Sphären sollten, folgt man Robert, zusammen betrachtet werden. Erst dann werden die von ihm so bezeichneten Austausch- und Abgrenzungsbeziehungen sichtbar.

Im Nachfolgenden wird Humanismus als »[p]roduktive Aneignung antiker Denkelemente und klassischer Sprache in neuer Form und Intensität«<sup>73</sup> verstanden. Entsprechend ist ein humanistischer Diskurs das Durchdringen, Aneignen und Neu-Formen einer bestimmten Idee unter dem Einfluss antiker Texte. Dies kann am Beispiel der im 15. Jahrhundert neu erwachenden Historiographie verdeutlicht werden:

70 Eine präzise Definition des Diskurses fehlt bei Foucault, stattdessen entwirft er ein komplexes Bild. Vgl. Foucault 2015, S. 33–47.

71 Vgl. Kristeller 1974b; Kristeller 1974c.

72 Robert 2017, S. 317.

73 Helmuth 2002a, S. 11.

## 1 Einleitung

»Im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert wird in einer europäischen Kulturkonkurrenz humanistischer Autoren Geschichte in verschiedenen nationalen und regionalen Kontexten neu geschrieben, d. h.: einem neuen legitimatorischen Bedarf entsprechend antik überprägt.«<sup>74</sup>

Da aber die Voraussetzungen des 15. und 16. Jahrhunderts stark von denjenigen der Antike abweichen, mussten die Denkmodelle der antiken Schriftsteller auf die Gegenwart des 15. beziehungsweise 16. Jahrhunderts übertragen und adaptiert werden.

Daran schließt die oben formulierte dritte Frage an, wie die am Landshuter Hof geführten Diskurse zu analysieren sind. Hierfür steht eine Reihe von Dokumenten, wie Briefe, verschriftlichte Reden und zeitgenössische Schriften, zur Verfügung. Darüber hinaus sind antike Texte zu berücksichtigen, die im 15. Jahrhundert rezipiert wurden. Um zu prüfen, inwiefern diese Diskurse Gelehrten Räten am Landshuter Hof bekannt waren, können zum einen deren Briefe und Reden herangezogen werden. Andererseits kann Buchbesitz als Indikator für Interesse an einem Diskurs gewertet werden. Dieses dürfte umso stärker gewesen sein, je mehr Bücher einer Privatbibliothek einem bestimmten Diskurs zuzuordnen sind. Neben diesen sind Quellen zu berücksichtigen, welche die Netzwerke der Gelehrten Räte aufdecken. Durch diese personalen Verflechtungen können Anknüpfungspunkte zu bestimmten Diskursen wahrscheinlich gemacht werden. Zwar kann an dieser Stelle nicht für jeden der Gelehrten Räte ein beispielsweise auf Briefen basierendes Netzwerk rekonstruiert werden, jedoch ist es möglich, etwa über Universitätsmatrikel Netzwerke einzelner Räte sichtbar zu machen.

### 1.3 Aufbau

Die Struktur der Arbeit ergibt sich aus der Zielsetzung, die Künste am herzoglichen Hof und in seinem Umfeld als Rezeption höfischer Diskurse zu erklären. Im ersten Kapitel wird der Hof Herzog Ludwigs IX. vorgestellt. Dabei dient die Netzwerkanalyse als Methode, um über heute bestehende Fachgrenzen (Geographie, Geschichte, Kunst, Philosophie, Politik usw.) hinweg Vernetzungen aufzuzeigen und den Analyserahmen des Buches festzulegen. Da der Hof die Grundlage für die Diskurse bildet, die an ihm geführt wurden, indem er die Voraussetzungen für sie schafft, wird diese Kontextualisierung den weiteren Kapiteln vorangestellt.

Der Hauptteil widmet sich, nach Themenblöcken gegliedert, der Frage nach der Umsetzung intellektueller humanistischer Diskurse in visuelle Objekte. Hierbei dienen die bis heute prägenden Überlegungen Jacob Burckhardts als Grundlage. Anhand von sechs Abschnitten zeichnete er in seinem Buch »Die Cultur der Renaissance in Italien«

---

74 Helmuth/Schirmmeister/Schlelein 2013a, S. 2.

### 1.3 Aufbau

den fundamentalen gesellschaftlichen, philosophischen und politischen Wandel im Italien des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts nach. Für die Kunstgeschichte sind insbesondere seine Ausführungen zur Entwicklung des Individuums, zur (Wieder-)Entdeckung des Altertums sowie zur Natur wichtig. Sie entsprechen drei humanistischen Diskursen des 15. Jahrhunderts: über die Stellung des Menschen in der Welt, das Verhältnis zwischen Menschen und Natur sowie die Verortung des Menschen in einem Zeitgefüge. Diese drei Diskurse bilden den Rahmen der Untersuchung und werden im Hinblick auf ihre Rezeption in der materiellen Kultur des Landshuter Herzogshofes analysiert. An ihnen wird die Grundthese des Buches exemplifiziert, am Landshuter Herzogshof seien humanistische Diskurse geführt worden, die tiefgreifende Veränderungen in den Künsten bedingt hätten.

Damit gehen drei Fragen einher, die jeweils zu beantworten sind: 1) Was ist Inhalt dieser Diskurse? 2) Wie und durch wen gelangen die Diskurse nach Landshut? 3) In welchem Bezug stehen Diskurs und Kunstwerk zueinander? Die Binnenstruktur der einzelnen Großkapitel unterscheidet sich dabei voneinander und ist am Erkenntnisinteresse beziehungsweise dem Befund ausgerichtet. Die Auswahl der behandelten Objekte beruht auf personalen und geographischen Kriterien. Jedes der besprochenen Objekte ist durch die personale Beziehung des Auftraggebers oder der Auftraggeberin mit Herzog Ludwig IX. und anderen Personen des Hofes direkt verbunden. Dabei ist anzumerken, dass der Entstehungszeitraum einzelner Objekte, bedingt durch die heterogene Altersstruktur der dem Hof nahestehenden oder mit ihm assoziierten Personen, über die Regierung Herzog Ludwigs IX. von 1450 bis 1479 hinausreicht: Einzelne Objekte sind vor 1450 entstanden, einige (kurz) nach 1479.

Konkret wird im folgenden Kapitel, das den kunsthistorischen Studien vorangestellt ist (Kap. 2), der Hof Herzog Ludwigs IX. aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet. Zunächst wird die Person des Herzogs näher in den Blick genommen. Er organisierte und formte den Hof durch seine Entscheidungen. Es gilt, Leitlinien seiner herzoglichen Politik herauszuarbeiten, um den Kontext für die kunsthistorischen Ausführungen zu skizzieren. Daran anschließend werden die Gelehrten Räte hinsichtlich ihres Studiums, des Erfahrungsraumes der oberitalienischen Universitäten sowie ihrer eigenen Gelehrtennetzwerke betrachtet. Schließlich wird das Herzogtum in einen überregionalen Kontext gestellt. Anhand ausgewählter Beispiele werden die politischen und personalen Verflechtungen Niederbayerns im Heiligen Römischen Reich herausgearbeitet.

Im dritten Kapitel zu Individuen und ihren neuen Bildern geht es um das Porträt als künstlerische Umsetzung eines neuen, humanistischen Menschenbildes, das den Menschen mit Gott auf eine Ebene stellt. Es gilt aufzuzeigen, was das Neuartige an diesem Menschenbild war, wie dieser Diskurs am Landshuter Hof geführt wurde, und schließlich, wie dieser Diskurs sich in Porträts spiegelte. Wie weit sich das neue Menschenbild am Landshuter Hof verbreitete, wird dadurch deutlich, wie heterogen der soziale Hintergrund der Porträtierten war. Über die verschiedenen sozialen Schichten hinweg

## 1 Einleitung

wird gleichzeitig offensichtlich, dass die Diskursräume sich oftmals glichen, das heißt, dass die Ideen durch die gleichen Personen an die unterschiedlichen porträtierten Personen herangetragen wurden.

Im vierten Kapitel wird der Diskurs um die Wahrnehmung der Natur und die daraus resultierenden Veränderungen in der Naturdarstellung betrachtet. Kurz nachdem sich der Maler Sigmund Gleismüller im Frühjahr 1474 in Landshut niedergelassen hatte, etablierte sich eine für Landshut innovative Darstellung der Landschaft, die sich im Herzogtum verbreitete. Es wird gezeigt, dass diese entsprechend dem Erwartungshorizont der Auftraggeberinnen und Auftraggeber formuliert wurde. Der Aufbau dieses Kapitels unterscheidet sich bewusst von dem des vorherigen und arbeitet heraus, wie sich eine Innovation aufgrund der Tätigkeit eines Künstlers in einem bestimmten Raum verbreitete. Dabei wird ebenso deutlich, dass der Innovationsgrad einer Darstellung entsprechend der Bildung und Anspruchshaltung des Auftraggebers variieren kann.

Das fünfte Kapitel widmet sich dem Diskurs um historische Identität und der Visualisierung von Historizität in unterschiedlichen Medien. Es geht darum zu zeigen, wie Identitätsdiskurse, welche auf der Wiederentdeckung und Rezeption antiker Schriften beruhten, verhandelt wurden und zu neuen Visualisierungsstrategien der eigenen Geschichte führten. Dabei werden zwei Phänomene unterschieden: eine an der Romanik als Referenzpunkt ausgerichtete Rezeption von Architektur sowie die Entwicklung eines neuen, als genuin germanisch verstandenen Ornaments: des Astwerks. Die hier vorgenommene Strukturierung in zwei Unterkapitel betont, wie der gleiche Diskurs zu unterschiedlichen künstlerischen Umsetzungen führen konnte und wie diese von den spezifischen Zielsetzungen der Auftraggeber abhing.