

4 INNOVATIVE DARSTELLUNGEN DES NATURRAUMS IN DER NIEDERBAYERISCHEN MALEREI

Das Thema Natur ist zu jeder Zeit aktuell. Kontinuierlich wird diskutiert, was darunter zu verstehen ist und wie weit der Mensch in die Natur eingreifen darf.⁵⁶⁹ Angesichts von Klimawandel, Bevölkerungswachstum und zunehmender Ressourcenknappheit hat sich in den letzten Jahren die öffentliche Debatte darüber noch intensiviert. Im Kern geht es darum zu verhandeln, wie der Mensch mit der ihn umgebenden Welt umgeht und wie der individuelle Umgang mit dieser Umwelt das Leben des Einzelnen beeinflusst. Neben diesen Großthemen, teils auch als Teil von diesen, wird ebenso über die Landschaft, das heißt die kultivierte und durch den Menschen überformte Natur diskutiert. Jenseits der gesellschaftlichen Debatten wird das Sujet der Natur(-überformung) in der Forschung umfassend diskutiert, zum Beispiel aus philosophischer, biologischer und (human-)geographischer Perspektive.⁵⁷⁰

4.1 Forschungsstand

In der kunsthistorischen Forschung rückte insbesondere das Thema Landschaft in den vergangenen Jahren verstärkt in den Vordergrund. Dennoch bleibt es für das 15. Jahrhundert unscharf und wurde bisher nur in Teilaspekten betrachtet.⁵⁷¹ Einen wenig rezipierten, umfassenden Überblick über Entwicklungslinien des Themas Landschaft in den letzten 2000 Jahren sowie dessen künstlerischer Umsetzung bietet Jacob Wamberg's zweibändiges Werk »Landscape as World Picture. Tracing Cultural Evolution in Images«⁵⁷² von 2009, das historische, soziologische und künstlerische Perspektiven einbezieht. Dennoch hat Robert Suckales Feststellung zur Malerei im fränkisch-süddeutschen Raum des 15. Jahrhunderts, dass »[e]ine angemessene Geschichte der Landschaftsmalerei unserer Epoche und Region« fehlt,⁵⁷³ immer noch Gültigkeit. Offensichtlich wird dieses Fehlen selbst in jüngeren Ausstellungen wie der Nürnberger Ausstellung zum Lehrmeister Albrecht Dürers, Michael Wolgemut. Dort wurde die auf einer Vielzahl von

569 So z. B. Pfeiffer 2011, S. 13.

570 Vgl. exemplarisch Stierle 2010 (philosophische Perspektive); Kasper u. a. 2017 (interdisziplinärer Ansatz zu Verdeutlichung der Universalität des Konzepts Landschaft); Kühne / Megerle / Weber 2017 (human-geographischer Ansatz).

571 Vgl. Erb 1997; Spieß 2007, darin besonders: Müller 2007, S. VII; Eschenburg 2019, S. 19–32.

572 Wamberg 2009, 2 Bde. Für das 15. Jahrhundert ist insbesondere Bd. II von Interesse.

573 Suckale 2009, Bd. I, S. 365.

Tafeln abgebildete Landschaftsmalerei nicht diskutiert, erklärt oder kontextualisiert. Dies zeigt, dass Landschaftsmalerei vor Dürer bis heute nicht als Thema erkannt wird und auf eine umfassende Bearbeitung wartet.⁵⁷⁴

Ausgangspunkt der im vorliegenden Kapitel angestellten Untersuchungen ist der vermutete Zusammenhang zwischen einem Wandel in der Landschaftsdarstellung und der sich entwickelnden humanistischen Kultur am Landshuter Herzogshof. Einen solchen Konnex hat Arnold Esch, an dessen kulturgeschichtliche Darstellungen methodisch und inhaltlich angeschlossen wird, für die Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien mustergültig herausgearbeitet. Im Zentrum der Arbeiten Eschs steht die Entdeckung der Landschaft als von Menschen geformter Natur bei den italienischen Humanisten, insbesondere bei Enea Silvio Piccolomini/Pius II., sowie deren Umgang mit dieser.⁵⁷⁵ Zudem wird an die Arbeiten Christopher S. Woods zur Landschaftsmalerei für die an den Untersuchungszeitraum anschließende Zeit um 1500 angeknüpft. Seine Fallstudie zu Albrecht Altdorfer analysiert zunächst die Erfindung der autonomen Landschaftsmalerei in dessen Werk und wurde von Wood später auf die imaginierte Landschaft übertragen.⁵⁷⁶ Weiterhin werden die Arbeiten Michael Baxandalls, der die Rhetorik als leitendes Prinzip der Humanisten im Rückgriff auf Leon Battista Alberti kennzeichnete, sowie Oskar Bätschmanns herangezogen.⁵⁷⁷ Dieser Zugang ermöglicht es, die Landschaftsmalerei aus humanistischer Perspektive als Übersetzung rhetorischer Stilmittel zu lesen.

Nachfolgend werden diese Forschungsansätze auch für die Kunst im Umkreis des Hofes Ludwigs IX. fruchtbar gemacht. Es wird die These geprüft, dass mit der Ansiedlung des Malers Sigmund Gleismüller in Landshut im Frühjahr 1474 ein Innovations Schub in der Malerei einherging, infolgedessen es zu einem weitreichenden Wandel der malerischen Formulierung von Landschaften am Landshuter Hof kam. Um deutlich zu machen, wie stark sich die Darstellung der Landschaft weiterentwickelte, bedarf es einerseits eines Blickes zurück, weshalb zunächst die Landschaftsmalerei vor 1474 im Herzogtum Bayern-Landshut skizziert wird. Andererseits bedarf es eines Blicks über Niederbayern hinaus: Durch den Vergleich mit zeitgleichen Landschaftsdarstellungen außerhalb des Herzogtums ist eine Einordnung und damit auch Bewertung der Landshuter Malerei vor 1474 möglich.

574 Zur Ausstellung vgl. Baumbauer/Hirschfelder/Teget-Welz 2019. Der Schwerpunkt der Ausstellung, die erstmals das Werk Michael Wolgemuts würdigte, lag, wie auch der Katalog zeigt, insbesondere auf den sozialgeschichtlichen Aspekten des Werkstattbetriebs.

575 Vgl. Esch 2008a; Esch 2011; Esch 2018.

576 Wood 2014; Wood 2007.

577 Baxandall 1971; Baxandall 2013 sowie Bätschmann 2002; Bätschmann 2011; Bätschmann 2017.

4.2 Die gemalte Landschaft am Landshuter Hof vor 1474

Da sich nur wenige Landshuter Altäre und Tafeln aus der Mitte des 15. Jahrhunderts erhalten haben, erweist es sich als schwierig, zu evaluieren, wie Landschaften dargestellt wurden. Dies muss zunächst überraschen, denn die von Volker Liedke 1979 zusammengetragenen Quellen belegen, dass in Landshut zeitweilig bis zu zehn Maler lebten (vgl. Grafik 1).⁵⁷⁸ Es gab also in Landshut ausreichend Aufträge, um Altäre und Ähnliches zu fertigen, sodass verhältnismäßig viele Maler ein Auskommen hatten. Die Diskrepanz zwischen archivalisch dokumentierten Malern und der geringen Anzahl an überlieferten Tafelgemälden und Wandmalereien ist jedoch erklärbar, denn aufgrund der Barockisierung und Säkularisation sind in Landshut sowie den umgebenden Städten und Dörfern nur wenige Altartafeln und Fresken erhalten. Liedke konstatierte für die Stadt Landshut sogar einen »Totalverlust«.⁵⁷⁹ Ein umfassender Einblick in die niederbayerische Landschaftsmalerei kann deswegen nicht gewonnen werden. Folglich finden sich nur äußerst wenige Beispiele, an welchen sich die gebräuchliche Darstellung von Landschaft in Landshut rekonstruieren lässt.

Die Landschaftsmalerei, wie sie in den ersten zwanzig Jahren der Regierungszeit von Herzog Ludwig IX. wohl verbreitet war, zeigt sich exemplarisch am sogenannten Kreuzigungsaltar des für den Hof Ludwigs tätigen Meister Hermann in der Kapelle der Burg Trausnitz ob Landshut. Dieser entstand um 1460.⁵⁸⁰ Das hochrechteckige Mittelbild des Altares (Abb. 63) zeigt die Kreuzigung Christi; auf dem zugehörigen linken Seitenflügel wird Johannes der Täufer dargestellt, auf dem rechten Johannes der Evangelist. Beide stehen vor Goldgrund auf einem schachbrettartigen Boden. Es ist keine Landschaft oder natürliche Gestaltung sichtbar. Die im Vordergrund der Analyse stehende mittlere Tafel wird dominiert von der Darstellung des Gekreuzigten, dessen T-förmiges Kreuz den Bildraum beherrscht. Links vom Kreuz ist Maria, die Mutter Jesu, in einem roten Gewand mit schwarzblauem Mantel dargestellt, ihr Gesicht ist nach unten gesenkt, die Hände sind erhoben. Ihr gegenüber steht Johannes, der angenommene Bruder Jesu. Er trägt ein gräuliches Gewand, darüber einen roten Umhang. Johannes ist in ein Buch vertieft, welches er in seinen Händen hält. Der Bildraum ist gekennzeichnet von einem sehr tiefen Horizont. Die obere Hälfte der Tafel zeigt keinen naturalistischen Himmel, sondern ebenfalls einen einfarbigen Goldhintergrund. Die Nimben von Maria und Johannes heben sich nur wenig von diesem ab. Die untere Hälfte des Bildes gibt den Blick frei auf eine weite, leicht hügelige Landschaft. Die Vegetation ist üppig grün, doch sind keine Bäume oder Büsche zu erkennen. Das eindeutige Bildzentrum ist der Gekreuzigte. Dies zeigt die Komposition der Tafel, die durch das Kreuz dominiert und gegliedert wird. Die

578 Vgl. Kap. 1.1.

579 Buchheit 1907, S. 4; Liedke 1979, S. 112. Ebenso: Weniger 2010a, S. 345.

580 Mader/Solleder/Loesti 1980, S. 378; Buchheit 1907, S. 8–10; Liedke 1979, S. 112; Ramisch 2001, S. 71.

4 Innovative Darstellungen des Naturraums in der niederbayerischen Malerei



Abbildung 63. Meister Hermann, Kreuzigungsalter, um 1460, Holz. Burgkapelle, Burg Trausnitz

Landschaft beziehungsweise der Grastepich spielt eine untergeordnete Rolle, wie auch sein geringer (Flächen-)Anteil an der Tafel verdeutlicht.

Die Landschaftsdarstellung in den ersten zwanzig Regierungsjahren Ludwigs unterscheidet sich, soweit diese Aussage möglich ist, von derjenigen in unmittelbarer geographischer Nähe des Landshuter Territoriums. Bereits in den 1450er und 1460er Jahren entstanden in den angrenzenden Zentren ganz andere, innovative Darstellungsformen von Landschaft. Das wichtigste Zentrum dieser aus den Niederlanden⁵⁸¹ stammenden

⁵⁸¹ Belting sieht in der Landschaftsdarstellung des Genter Altars von Jan van Eyck die erste. Jedoch merkt er an, dass es ein Paradoxon sei, dass es sich (ausgerechnet) bei dieser ersten Landschaftsdarstellung um eine reine Fiktion Jan van Eycks handle. Vgl. Belting 2013, S. 214–218.

neuen Landschaftsdarstellung war die Reichsstadt Nürnberg. Dort entstanden in den Werkstätten Hans Pleydenwurffs und Michael Wolgemuts Landschaftsdarstellungen einer vollkommen neuen Qualität, die teils weit über Nürnberg hinaus strahlten. So finden sich etwa in Bamberg, Rothenburg und Wien innovative Stadtansichten, die sich auf die Werkstätten Pleydenwurffs und Wolgemuts zurückführen lassen.⁵⁸² Die Auseinandersetzung der Maler mit der Topographie der Orte wird durch die Ansichten auf Rothenburg und Wien entschieden ins Bild gesetzt und den Betrachtenden vor Augen geführt. Derartige Darstellungen bedürfen eines gewissen Studiums und verweisen auf das Vorhandensein von Vorzeichnungen mit (Teilen von) Stadtansichten. Diese Vergleiche zeigen, dass die Landschaftsmalerei in Landshut nicht in gleichem Maße fortschrittlich war. Liedke resümierte daher treffend: »Im Vergleich zu dem hohen künstlerischen Niveau, das man in Landshut auf dem Gebiet der Schnitzkunst erreichte, erscheint uns heute dort die Tafelmalerei doch über weite Strecken hin recht provinziell.«⁵⁸³ Die Tafelmalerei und mit ihr die Landschaftsdarstellung entsprachen in dieser Form Mitte des 15. Jahrhunderts nicht dem Anspruch eines Hofes, an welchem die führenden Juristen und Humanisten des Reiches ein- und ausgingen. So ist festzustellen: Im Herzogtum Bayern-Landshut wird die Landschaft erst 30 bis 40 Jahre, nachdem Jan van Eyck und Rogier van der Weyden diese auf ihren großen Retabeln ins Bild setzten, entdeckt. Auch im regionalen Vergleich fällt die Landschaftsmalerei Landshuts ab.⁵⁸⁴

Die Tafeln der altniederländischen Meister unterscheiden sich deutlich von den Tafeln und Fresken des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Statt opulentem Goldgrund sind auf den altniederländischen Retabeln saftige Wiesen, verfallene Ställe, idyllische Flüsse und phantastische Städte zu sehen. Auch in Nürnberg und am Oberrhein verschwinden die Goldgründe sukzessive. In Nürnberg sind es Pleydenwurff und Wolgemut, die nach dem Vorbild der niederländischen Meister biblische Erzählungen in der heimischen Natur verorten. Am Oberrhein sind es Stefan Lochner, Martin Schongauer und – in Ansätzen – der Meister E. S., die heimische Landschaften darstellen und damit die Heilsgeschichte in den nordalpinen Raum verlegen. In Landshut aber begegnen erst ab den 1470er Jahren derartige Darstellungen. Diese Neuerungen gilt es näher zu analysieren.

Im Frühjahr des Jahres 1474 scheint erstmals der Name eines neuen Malers in den Landshuter Kammermeister- und Hofkastenrechnungen auf, der in den nächsten 35 Jahren die Entwicklung der niederbayerischen Malkunst entscheidend prägen sollte:

582 In Rothenburg ob der Tauber stellte Friedrich Herlin in den 1460er Jahren auf seinem für die St. Jakobskirche geschaffenen Altar den Rothenburger Marktplatz dar, in Wien der Schüler Hans Pleydenwurffs, Johannes Siebenbürger, auf dem Schottenaltar Wien. Vgl. Suckale 2004; Suckale 2009, Bd. I, S. 185–198. Auch in Bamberg und Nürnberg werden ab den frühen 1470er Jahren unter dem Einfluss niederländischer Maler biblische Erzählungen in den eigenen Lebensraum transferiert. Teilweise finden sich Ansichten der Stadt Bamberg im Hintergrund der Tafeln, z. B. auf der sog. Tucher-Tafel aus der Katzheimer/Meister L.-Cz.-Werkstatt in Nürnberg für St. Sebald (1485).

583 Liedke 1979, S. 112.

584 Zur Entdeckung der Natur bei van Eyck vgl. Depoorter 2020, S. 205–231.

Sigmund Gleismüller. Dieser hatte während seiner Gesellenwanderung, die in die frühen 1470er Jahre zu datieren ist, die niederländische und oberrheinische Malerei studiert und auch Italien bereist.⁵⁸⁵ Durch die Dissertation von Björn Statnik wurden dem Namen des Hofmalers Gleismüller einige der großen niederbayerischen Altartafeln wie zum Beispiel das Atteler, Mörlbacher oder auch das Rottenbacher Retabel attribuiert. Statniks umfassende Studie, deren maßgebliches Verdienst es ist, Gleismüller als den Meister von Attel zu identifizieren, beleuchtet nur am Rand die auf einer Vielzahl der Gleismüller'schen Tafeln zu sehenden Landschaften. Unberücksichtigt bleibt ferner, wie innovativ diese für das gesamte Herzogtum waren.

Diese Leerstelle wird nachfolgend gefüllt, indem die Landschaftsmalerei Gleismüllers auf den Altartafeln aus Attel, Mörlbach und Rottenbuch auf ihren Innovationsgehalt hin befragt und in Relation mit der humanistischen Naturerfahrung gesetzt wird. Grundlage dafür sind Texte Enea Silvio Piccolominis, des späteren Papstes Pius II., aber auch lokale literarische und architektonische Quellen. Die einzelnen Retabel werden zusammen analysiert, um die verschiedenen Innovationen in den Vordergrund zu rücken.

Die Innovationskraft der Gleismüller'schen Landschaften wird bereits auf seinem ältesten Altar sichtbar. Dies ist der Mörlbacher Altar, der heute in St. Stephan in Mörlbach bei Berg am Starnberger See steht. Auf dessen Mitteltafel ist die Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten in einer weitläufigen, hügeligen nordalpinen Landschaft dargestellt (Abb. 64). Die Landschaft wird mittig von einem gewundenen Weg beherrscht, der in ein Tal hinunterführt. Am Rande des Weges links sowie rechts hinter Maria am Ufer des Flusses ist Rotwild zu sehen. Die Landschaft ist summarisch wiedergegeben, jedoch hinsichtlich der Vegetation sehr detailliert. Im Bildvordergrund sind acht identifizierbare Pflanzen in dichter Folge dargestellt, darunter Erdbeerpflanzen mit Früchten sowie blaue Kornblumen.⁵⁸⁶ Der Weg führt den Blick der Betrachter/innen das Tal hinunter und gibt den Blick frei auf ein ansehnliches Dorf jenseits eines breiten Flusses, das teilweise von einer Holzpalisade umgeben ist. Am Rande des Weges ist auf halber Höhe ein einzelner Farn als Solitärpflanze zu sehen. Er ist annähernd das geometrische Zentrum der Tafel. Die Anlage des Bauerndorfes dürfte eines (nieder-)bayerischen Dorfes recht nahekommen. Selbst die Kirche mit ihrem vierstöckigen Turm und dem angesetzten Seitenschiff sowie dem kleinen Vorbau erscheint realistisch und findet sich noch heute in dieser Art in Niederbayern. Am Rande des Dorfes ist in direkter Nachbarschaft zur Kirche eine große steinerne Architektur zu sehen. Dieses Gebäude ist fünfstöckig, mit Zinnen bewehrt und hat einen seitlichen Turm mit einer großen Toreinfahrt. Das Dorf wird nach rechts von einem Seitenarm des Flusses abgegrenzt. Auf der gegenüberliegenden Anhöhe jenseits des Flusses befindet sich ein stattliches Gehöft mit zwei

585 Zu den von Gleismüller besuchten Orten gehören Colmar und Köln am Rhein sowie Padua, Florenz und Rom in Italien. Vgl. Statnik 2009, S. 184–185, 188. Vgl. BayHStA, Hztm. Bayern, Ämterrechnungen bis 1506, Nr. 500–528; vgl. Liedke 1973, S. 79; Statnik 2009, S. 276.

586 Vgl. Statnik 2009, S. 93.

4.2 Die gemalte Landschaft am Landshuter Hof vor 1474



Abbildung 64. Sigmund Gleismüller, Mörlbacher Altar, Flucht nach Ägypten, um 1475. St. Stephan, Mörlbach

Toreinfahrten dessen Haupthaus über einen Treppengiebel verfügt. An dieses schließt sich nach rechts ein Hof an, der nach hinten von einem weiteren Gebäude abgeschlossen wird. Im Hintergrund sind schemenhaft weit entfernte Dörfer dargestellt. Links hinten sind drei Bergkuppen, die zur Mitte des Bildes sanft abfallen.

An diesem Bild lassen sich die Innovationen sehr gut aufzeigen: Gleismüller schafft im Gegensatz zum älteren Kreuzigungsalter des Meisters Hermann einen Tiefenraum.⁵⁸⁷ Die Tafel stellt keine zweidimensionale Ebene dar, sondern evoziert einen Blick in eine tiefe, dreidimensionale Tallandschaft. Dieses Phänomen hat seinen Ursprung in der venezianischen Malerei Andrea Mantegnas und Jacopo Bellinis. In dieser werden Wege, Flüsse und Berge so genutzt, dass ein perspektivischer Raum entsteht und sich ein eigener zeitlicher Kosmos zu entfalten scheint. Insbesondere Mantegnas Landschaften zeichnen sich durch ihre fast strenge Komposition aus.⁵⁸⁸ Diese gegliederten Landschaften wurden, wie Campbell und Korbacher herausarbeiteten, von hochgebildeten Personen in Auftrag gegeben, die einem höfischen Kontext zuzuordnen sind.⁵⁸⁹

Auch in der Plastik der florentinischen Frührenaissance findet sich ein derartiger Einsatz der Landschaft. Das bereits 1401 vollendete sogenannte Konkurrenzrelief für das Florentiner Baptisterium von Lorenzo Ghiberti zeigt dies (Abb. 65): Auf ihm wird die biblische Erzählung der Opferung Isaaks so gestaltet, dass die beiden Diener durch das Felsmassiv vom eigentlichen Geschehen in der linken unteren Ecke getrennt werden, was eine zeitliche Parallelität schafft, die für die Betrachter/innen nacherlebbar wird. Es entsteht nicht nur ein Tiefenraum, sondern auch ein Zeitraum. Ghiberti und Mantegna setzen Landschaft ein, um einen (zumindest scheinbar) perspektivischen Raum zu schaffen, den sie durch den Einsatz von Naturelementen, wie zum Beispiel Baumgruppen, gliedern. Bei Gleismüller kann dies nachvollzogen werden. Das Motiv des Weges leitet in das Bildgeschehen ein und zeigt in einer ersten Ebene die Heilige Familie auf der Flucht. Gleichzeitig fungiert der Weg als leitendes und lenkendes Element der Blickführung durch den Maler. Der Weg gibt die Blickrichtung in die Natur und zum Dorf hin vor. Diese Idee entlehnte Gleismüller eindeutig der italienischen Malerei, denn in der niederländischen Malerei war eine derartige Blickführung mittels natürlicher Elemente, Architektur ausgenommen,⁵⁹⁰ durch die Komposition der Tafel nicht gegeben.

587 Der Begriff Tiefenraum geht zurück auf Wolfgang Kemp, dessen Studie zu den Räumen der Maler die Entwicklung des dreidimensionalen Raums in der Malerei nachvollzog. Vgl. Kemp 1996.

588 Aurenhammer arbeitete heraus, dass Mantegna sich wesentlich rigider als sein Schwager Giovanni Bellini an diese Kompositions- und Gliederungsschemata hielt, sodass Mantegnas Landschaften trotz ihres Naturrealismus fast statisch wirken. Aurenhammer 2017a, S. 98; ebenso: Marchi 2018, S. 29. Vgl. weiterhin Kemp 1996: 181–185; Statnik 2009, S. 190; Campbell/Korbacher 2018, S. 221.

589 Vgl. Campbell/Korbacher 2018, S. 228–229.

590 Dies heißt nicht, dass die Blickführung in den Werken der Altniederländer nicht bspw. durch Architekturen gelenkt werden würden. Siehe die Fallstudien zur Heiligen Familie (Kap. 4.4.3) sowie zum Montfort-Werdenberg-Altar (Kap. 4.4.4).



Abbildung 65. Lorenzo Ghiberti, Opferung Isaaks, 1401/02, Bronze, teils vergoldet. Bargello, Florenz, Inv.-Nr. Br 203

Auch in italienischen Landschaftsbeschreibungen findet die Gleismüller'sche Malerei eine Entsprechung. Arnold Esch arbeitete beispielsweise für Pius II. heraus, dass dieser in seinen »Commentarii« viel mehr als ein Gelehrter aus dem nordalpinen Raum die »genutzte Landschaft, Kulturlandschaft, im Nahblick wie im Fernblick«⁵⁹¹ nicht nur beschrieben, sondern auch genossen habe. Die Mörlbacher Tafel der Flucht nach Ägypten zeigt und beschreibt eine solche Kulturlandschaft, in welcher der Mensch lebt und sesshaft wird. Die Feststellung Eschs ist für die Mörlbacher Tafel dahingehend ergebnisreich, als dass der von Esch für Pius II. konstatierte Dualismus von Nah- und Fernsicht hier deutlich zum Vorschein kommt: In der Nahsicht formuliert Gleismüller den üppigen, dichten Blument Teppich im Bildvordergrund detailliert aus. Gleichzeitig fokussiert er das Gemälde auf die Fernsicht und führt den Betrachtenden die Topographie eines Dorfes vor Augen. Eine zweite Neuerung, die auf der Mörlbacher Tafel sichtbar wird,

591 Esch 2018, S. 117.

ist das Begreifen der Landschaft als Erfahrungsraum.⁵⁹² Ihren ideengeschichtlichen Ursprung hat dies im 14. Jahrhundert. Die veränderte Wahrnehmung der Landschaft wird nun nachvollzogen und in Beziehung zur Landschaftsdarstellung Gleismüllers gesetzt.

»Zuerst stand ich, durch den ungewohnten Hauch der Luft und die ganz freie Rundschau bewegt, einem Betäubten gleich dar. Ich schaue zurück nach unten: Wolken lagen zu meinen Füßen, und schon wurden mir der Athos und der Olym weniger sagenhaft, wenn ich schon das, was ich über sie gehört und gelesen, auf einem Berg von geringerem Ruf zu sehen bekomme. Ich wende dann meine Blicke in Richtung Italien, wohin mein Herz sich stärker hingezogen fühlt. Die Alpen selber, eisstarrend und schneebedeckt – über die einst jener wilde Feind des römischen Volkes stieg, der, wenn wir der Überlieferung glauben dürfen, mit Essig sich durch die Felsen einen Weg brach –, sie zeigten sich mir ganz nah, obwohl sie weit entfernt sind. Ich seufzte, ich gestehe es, nach italischer Luft, die mehr dem Geist als den Augen sich darbot, und ein unwiderstehliches, brennendes Verlangen erfasste mich, sowohl Freund als Vaterland wiederzusehen.«⁵⁹³

Kaum ein anderer Text wurde von der philologischen Forschung⁵⁹⁴ mehr besprochen und als Initial des neuen Naturverständnisses angesehen als dieser Brief Francesco Petrarcas (1304–1374) an Dionigi di Borgo San Sepolcro von 1336, der die Besteigung des Mont Ventoux in der Provence beschreibt. In diesem Brief wird die Landschaft erstmals zu einem erfahrenen und erlebten Raum: Die Luft ist dünn, die Wolken hängen tief und die fernen Berge sind schneebedeckt. Der Mensch tritt in Beziehung mit der ihn umgebenden Natur, er erfährt sich aktiv in ihr und steht ihr nicht machtlos gegenüber, sondern tritt ihr entgegen.⁵⁹⁵ In der Folge entwickelt sich die Naturerfahrung zu einem Interessensgebiet der Frühhumanisten. Die eindrücklichsten Zeugnisse hiervon gibt gut 100 Jahre später Papst Pius II. in seinen »Commentarii« (1462/63). Neben

592 Der Ansatz, die Landschaft als Erfahrungsraum anzusehen, birgt, wie Aurenhammer (2017a) heraus hob, ein hermeneutisches Problem: Landschaften wurden im 15. Jahrhundert nicht im Sinne des 19. Jahrhunderts verklärt und romantisiert. Daher darf der Begriff des Erfahrungs- oder auch Reflexionsraums Landschaft nicht als »eine anachronistische Rückprojektion des aus dem 19. Jahrhundert stammenden Begriffs der ›Stimmungslandschaft‹, in der der Betrachter sein seelisches Innenleben einfühlend wiedererkennt«, verstanden werden. Ebd., S. 101. Dies ist für die weiteren Ausführungen im Hinterkopf zu behalten. Vgl. Stierle 2010, S. 177; Pfeiffer 2011, S. 13.

593 Familiarum rerum libri IV 1,17, zit. nach Petrarca ed. Steinmann 1336/1995, S. 17.

594 Zu Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux sei verwiesen auf Pfeiffer 1997, Bleyl 2002 und die überaus intensive Auseinandersetzung Karlheinz Stierles mit Petrarcas Landschaftserfahrung in Stierle 1979; Stierle 2003; Stierle 2012b. Aufgrund dieser Beschreibung wird Petrarca gerne, obwohl umstritten, als »Ahnherr [...] eines modernen ästhetischen Verhältnisses zur Landschaft« gesehen. Aurenhammer 2017b, S. 67. Bredekamp/Trinks relativieren diese Sicht dahingehend, als sie nachzeichnen, dass die Erfahrung der Natur immer ein relevanter Topos gewesen ist, der sich auch in der ästhetisch-architektonischen Überformung Bahn brach. Bredekamp/Trinks 2013, S. 59–61. Weiterhin: Aurenhammer 2017b, S. 66–67; 95–103.

595 Die Entscheidung des Menschen, in der Natur aktiv zu werden, kann auf das neue Selbstverständnis des Menschen als *secundus* oder auch *alter deus* zurückgeführt werden. Siehe Kap. 3.2.

Schilderungen von Picknicks finden sich Beschreibungen der ihn umgebenden Landschaften. In ihnen stellt Pius das Erleben der Natur als Genuss dar.⁵⁹⁶

Das Neue an der Naturwahrnehmung Petrarcas und Pius' ist, dass sie die gesehene Landschaft mit anderen Landschaften vergleichen, sie in Bezug zur Geschichte setzen und mit Emotionen verbinden. Um dies zu zeigen, seien einige Aspekte des zitierten Textes herausgegriffen. So ist die Panoramalandschaft, die Petrarca vor den Lesenden entfaltet, »ein unendliches Zusammenspiel von Natur und menschlicher Kultur«.⁵⁹⁷ Das bedeutet: Es werden viele Dinge gleichzeitig gesehen und wahrgenommen und zu einem kohärenten Bild, zu einer Landschaft zusammengesetzt. Dabei gibt es eine unendliche Anzahl von Blicken auf die Welt und Beobachtungen in der Welt, die gemacht werden können. Dies kann zu folgendem Landschaftsbegriff verdichtet werden: »[L]andscape is the panoramic totality that emerges when the earth's surface is viewed spatially.«⁵⁹⁸ Die Bedeutung dieser Aussage wird deutlich, wenn man zu Petrarcas Beschreibung zurückkehrt: Zunächst nimmt er allgemein den Berggipfel in den Blick, dann blickt er auf das unter ihm liegende Wolkenfeld zurück. In einem dritten Schritt wendet er schließlich seinen Blick in Richtung der Alpen, nach Italien. Petrarca entwickelt damit einen Rundumblick, eine ›panoramic totality‹, die aus vielen Einzelbeobachtungen besteht.

Dieses Zusammensetzen vieler Einzelbeobachtungen ist auch auf der Mörlbacher »Flucht nach Ägypten« zu sehen. So stellt Sigmund Gleismüller Rothirsche dar, die in verschiedenen Bewegungen verharren. Das bedeutet, er hat Rothirsche gesehen und setzt dies um. Darüber hinaus visualisiert der Maler eine (Seh-)Erfahrung, die nicht zu einem bayerischen Dorf passen will: Das links neben der Kirche befindliche Gebäude ist nicht nordalpinen Ursprungs. In ein bayerisches Dorf gehört diese Architektur nicht. Vielmehr erinnert sie stark an italienische Palazzi aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, etwa den Palazzo Vecchio in Florenz oder den Palazzo Venezia in Rom. Eine dritte (Seh-)Erfahrung bringt Gleismüller mit dem großen Gehöft jenseits des Flusses ein. Dessen Architektur erinnert mit seinem Treppengiebel an ein Amtsgebäude wie zum Beispiel einen Kasten, etwa den Ingolstädter Kasten (Abb. 66). Daraus folgt, dass Gleismüller auf der Mörlbacher Tafel verschiedene (eigene) Erfahrungen zu einer

596 Esch zeigte ausführlich, dass das, was Pius II. in seinen »Commentarii« beschrieb, bspw. den Blick auf den Monte Amiata an der Quelle des Baches Vivo von seinem im Freien aufgestellten Arbeitstisch aus, real geschehen sein kann. Suppliken, die bei der Quelle des Vivo in der Diözese Clusine (»apud herenum Fontisvivi Clusine diocesis«) ausgefertigt wurden, unterstreichen dies. Vgl. Esch 2011, S. 151; Esch 2018, insbes. S. 110–128. Pius II., Papst ed. Heck 1462–63/1984, lib. IX, 2, S. 520–521.

597 Stierle 2010, S. 170.

598 Wamberg 2009, Bd. II, S. 70. Ganz ähnlich formuliert Stierle: »Die erblickte Landschaft [...] folgt der Beweglichkeit des Blicks, der die Landschaft durchwandert und sie gleichsam als Integral vieler erblickter Landschaften erfährt.« Stierle 2010, S. 177; vgl. auch Stierle 2012a, S. 297–299. Ebenso hielt bereits Simmel fest: »Die Natur [...] wird durch den teilenden und das Geteilte zu Sondereinheiten bildenden Blick des Menschen zu der jeweiligen Individualität ›Landschaft‹ umgebaut.« Simmel ed. Kramme/Rammstedt/Rammstedt 1913/2001, S. 472.



Abbildung 66. Ingolstadt, Herzogskasten, nach 1255

Landschaft zusammensetzte: die Seherfahrung äsender Rothirsche, eines bayerischen Dorfes, eines italienischen Palazzos und schließlich die eines bayerischen Amtsgebäudes. Sie sind räumlich und zeitlich nicht zusammenhängend, werden von Gleismüller aber zu einer Landschaft kombiniert, die auf den ersten Blick vollkommen stimmig und in sich geschlossen erscheint. Erst bei näherer Betrachtung wird die Diskontinuität der Landschaft offensichtlich.

Gleismüller muss die verschiedenen Szenen zu unterschiedlichen Zeitpunkten an unterschiedlichen Orten gesehen, erlebt und studiert haben, da er sie nicht gleichzeitig wahrgenommen haben kann. Durch das Zusammensetzen dieser einzelnen Erfahrungen wird eine Landschaft sichtbar. Diese

»Landschaftsbilder, und seien es Abbildungen eines real gesehenen und mimetisch abgebildeten Ausschnittes der den Menschen umgebenden Natur, zeigen demnach zugleich mit dem Naturausschnitt, was man zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes für Landschaft hielt und welche Bedeutung man ihr [und der Natur] beimaß.«⁵⁹⁹

599 Böttner 2011, S. 10. Vgl. weiterhin Simmel ed. Kramme / Rammstedt / Rammstedt 1913/2001, S. 472–474; Wamberg 2009, Bd. II, S. 64–65; Stierle 2010, S. 177; Esch 2011, S. 154; Stierle 2012a, S. 297–299.

Auf der Mörlbacher Tafel findet eine Umsetzung dessen statt, was Petrarca mit Worten beschreibt: Bei Petrarca wurde die Landschaft zum Erfahrungsraum, aber auch zu einem »Projektionsraum einer erregten Innerlichkeit«. ⁶⁰⁰ Zu beobachten ist dies, wenn er historische Ereignisse wie die Alpendurchquerung des »wildeste[n] Feind[es] des römischen Namens«, Hannibals, in Bezug zu den erblickten Bergen der Alpen setzt und gleichzeitig schreibt, dass der Blick bei ihm eine Sehnsucht nach Italiens Himmel auslöst. Die Landschaft wird von Petrarca also mit historischem Wissen und eigenem Erlebten verknüpft. Daraus folgt, dass das Sehen von Landschaft etwas Subjektives, durch eigene Erfahrungen Geprägtes ist. Landschaft wird damit zur Projektionsfläche der »eigenen« Vergangenheit. Das bedeutet gleichzeitig, dass Landschaftserfahrung etwas Subjektives ist. Für die pseudo-realen Landschaften Gleismüllers kann daraus geschlossen werden, dass sie niemand außer ihm in dieser Form hätte so zusammensetzen und damit auch malen können.

Der Subjektivismus der Landschaftserfahrung wird besonders deutlich bei Pius II. Für den Papst ist das Reisen zu entlegenen Klöstern, die einen guten Ausblick zum Beispiel auf Rom bieten, ein schönes und lohnendes Ereignis, das von ihm in blumigen Worten beschrieben wird. Von den meisten mitreisenden Kurialen hingegen wird die Landschaft nicht wahrgenommen und überlagert von den fehlenden Annehmlichkeiten und der Beschwerlichkeit des Weges. ⁶⁰¹ Das positive Landschaftsempfinden verkehrt sich ins Gegenteil. Insofern stellt sich die Frage, welche Landschaftserfahrungen in Landshut oder dem direkten Umfeld des herzoglichen Hofes gemacht wurden. Einen Hinweis darauf liefern zeitgenössische Quellen zu Badekuren, ⁶⁰² die sich ab der Mitte des 15. Jahrhunderts immer größerer Beliebtheit erfreuten. Die Beziehung zwischen Bad und Natur wird in der Form des Wildbads deutlich. Dort waren Badekultur und Naturgenuss eng miteinander verbunden, wie etwa Albrecht Dürers Männerbad von 1496/97 exemplarisch veranschaulicht (Abb. 67). ⁶⁰³

Aus einem Text des Münchner Wundarztes Jordan Tömlinger ⁶⁰⁴ kann die Wahrnehmung der Landschaft im direkten Umfeld des Landshuter Hofes plausibel gemacht

600 Stierle 2010, S. 175. Pfeiffer spricht vom Erleben der Landschaft, welches zu einem ästhetischen Genuss wird. Vgl. Pfeiffer 2011, S. 20. Für Kauppert ist der Erfahrungsraum »das empirische Integral subjektiver Erfahrung«. Kauppert 2010, S. 194.

601 Ausnahmen unter den Kurialen sind etwa der Kardinal Francesco Gonzaga und Flavio Biondo, die in ihren Briefen enthusiastisch über die Reisen Pius' II. berichten. Vgl. Esch 2008a, S. 56, 66–65; Esch 2011, S. 155.

602 Andere Formen der Verschriftlichung von Wahrnehmungen, etwa Pilgerberichte, erweisen sich für den Hof Ludwigs IX. als nicht im gleichen Maße ergiebig. Zwar pilgerten auch Angehörige des Landshuter Hofes, jedoch verfassten lediglich ihre Mitreisenden Pilgerberichte, nicht aber sie selbst. Vgl. Halm 1994. Auch Berichte über topographisch-geographische Erkundungen wie diejenigen Piccolominis sind am Landshuter Hof nur bedingt nachzuvollziehen.

603 Vgl. hierzu Studt 2001, insbes. S. 33–34; Kaufmann 2009.

604 Tömlinger entstammte einer Münchner Familie von Wundärzten und Apothekern und war mit dem Ratsgeschlecht der Püterich verwandt. Möglicherweise war er auch als Jurist tätig. Im Auftrag Herzog



Abbildung 67. Albrecht Dürer, Das Männerbad, ca. 1496/97, monogrammierter Holzschnitt auf geripptem Büttenpapier. Städel Museum, Frankfurt, Inv.-Nr. 31576

werden. Er begleitete Herzog Siegmund von Bayern-München im Jahr 1467 anlässlich einer Badekur in das Wildbad Gastein⁶⁰⁵ und beschrieb die Lage des Bades nachdrücklich: »das pat ligt gar an ainer hertten stat, di unlustig ist und mit klamen und hohen pergen umgeben, so vast, daz gar hartt in das padt zu kumen ist.«⁶⁰⁶ Aus dieser Passage geht klar hervor, dass Tömlinger die Lage und die umgebende Landschaft als äußerst unwirtlich wahrnahm.⁶⁰⁷ Auch Herzog Ludwig IX. dürfte diese Erfahrung gemacht haben, als er sich im Frühjahr 1461 nach Bad Gastein aufmachte, um seine Gicht auszukurieren.⁶⁰⁸ Gleichzeitig treffen in Tömlingers Beschreibung zwei widerstreitende Ideen aufeinander: einerseits die des idyllischen, erholsamen Bades als *locus amoenus* sowie andererseits die subjektive Realität. Das Wildbad liege »unschön« und wird negativ konnotiert.

Es finden sich weitere Indizien für das Naturerfahren am Hof Herzog Ludwigs IX. und später bei seinem Sohn, Herzog Georg IV. Letzterer ließ in den Jahren 1495/96 im Torturm der Burg Trausnitz ob Landshut ein Badehaus errichten, um die Erfahrung eines Wildbads auf seiner eigenen Burg zu imaginieren. Entsprechend wurden die Wände des Badhauses mit Landschaftsdarstellungen ausgemalt. Auch der streitlustige Rat Ludwigs, Nikolaus von Abensberg, ließ sich ein eigenes Badehaus errichten.⁶⁰⁹

Über Landshut hinaus war das Baden im Wildbad ein beliebtes Vergnügen der Humanisten, von dem sie auch schriftlich berichteten. In einem Brief Poggio Bracciolinis an Niccolò Niccoli im Jahr 1416 anlässlich einer Reise nach Baden im Aargau verband Poggio die Beschreibung des Badeaufenthalts mit einer topographischen Beschreibung des Ortes und vergleicht diesen mit den Bädern Pozzuolis am Golf von Neapel.

Siegmunds übersetzte er den »Tractatus de balneis naturalibus« (»Traktat über die Wildbäder«) des Schweizers Felix Hemmerli und ergänzte diesen um eigene Kommentare, etwa zur richtigen Anwendung von Wildbädern. Die Schrift ist in drei Codices unbekannter Provenienz in der BSB München überliefert (Cm 8244, Cgm 732 und Cgm 733). Vgl. Halm 1874, S. 10; Schneider 1984, S. 179–180; Art. »Tömlinger, Jordan« von Frank Fürbeth. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 9. Berlin 1995, Sp. 971–973.

605 Herzog Siegmund reiste dorthin mit seinem Leibarzt Johannes Hartlieb sowie dem zum Bischof von Chiemsee ernannten Bernhard von Kraiburg. Zu Kraiburg vgl. Joachimsohn 1901; Ruf 1950; Art. »Bernhard von Kraiburg« von Werner M. Bauer. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 1. Berlin 1978, Sp. 769–771; Art. »Kraiburg, Bernhard von (1410/20–1477)« von Erwin Naimier. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodtkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 380–381.

606 Zitiert nach Studt 2001: 38. Weiterhin: Fürbeth 1992, S. 80–81.

607 Die Unwirtlichkeit der Natur in Gastein ist heute durch die massive Überformung v. a. im 19. Jahrhundert nur noch bedingt nachzuvollziehen.

608 Vgl. Lori 1772, S. 17; Buchner 1842, S. 59 sowie mit Blick auf die zeitgeschichtlichen Hintergründe Lackner 2010, S. 206–207 mit weiterer Literatur.

609 Verantwortlicher Bauplaner/-leiter war Stefan West(er)holzer, der bereits in den 1470er Jahren am Ingolstädter Schloss als Bauleiter fungiert hatte. Westholzer wird in den Rechnungen als Maurer bezeichnet. Als Baumeister wird ein Michel Semler genannt. Vgl. Biersack 2006, S. 182–184; Syrer 2014a, S. 30–31; Riegel 2015. Zum Abensberger Badehaus vgl. Feuerer 2008, S. 114–115.



Abbildung 68. Darstellung eines Gartens in der Villa Livia bei Prima Porta, Ende 1. Jahrhundert v. Chr. Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, Rom

Dieser beispielhaft herausgegriffene Brief war am Landshuter Hof bekannt und lässt sich in zwei Codices, nämlich von Thomas Pirckheimer und Johannes Heller, nachweisen.⁶¹⁰ Die beiden Gelehrten rezipierten den Brief, wie durch ihre Registereinträge deutlich wird, hinsichtlich topographisch-geographischer Aspekte.

Diese beiden Beispiele machen deutlich, dass Gesundheit und Natur verknüpft werden: Obwohl die Natur, wie Tömlinger schrieb, die Anreise zum Badeort zur Anstrengung werden ließ und die Landschaft unwirtlich war, gingen die Münchner und Landshuter bewusst dorthin, um für ihre Gesundheit zu sorgen. Am Burghausener Beispiel wird zudem eine mittelalterliche Tradition erkennbar, nämlich diejenige, Räume als *horti conclusi* auszumalen oder mit vegetabilen Wandbehängen auszustatten.⁶¹¹ Diese Tradition reicht bis in die Antike zurück. So wurde beispielsweise im Haus der Livia auf dem Palatin in Rom (Ende 1. Jahrhundert vor Christus) ein Raum komplett als Garten ausgemalt (Abb. 68). Vegetabile Wandbehänge waren darüber hinaus im direkten Umfeld Herzog Ludwigs gebräuchlich. Die Natur wurde dadurch bewusst in die Innenräume geholt. Das Beispiel des burgundischen Herzogs Karls des Kühnen illustriert dies: Der sogenannte

610 Zum Brief Poggios vgl. Mühlhäusser 1914, S. 34; Studt 2001, S. 42. Pirckheimers Briefabschrift befindet sich als Teil von Cod. Arundel 138 (fol. 275v) in der British Library, London. Vgl. Strack 2010b, S. 190–232, zu Cod. Arundel 138 dort ausführlich S. 190–232. Hellers Abschrift wird unter der Signatur Cod. 4° MS 768 (fol. 47v–50v) in der Universitätsbibliothek München verwahrt. Zu Cod. 4 MS 768 vgl. Bertalot 1908; Reuter 2000, S. 213–219.

611 Vgl. Günther 2002, S. 24.

4.2 Die gemalte Landschaft am Landshuter Hof vor 1474



Abbildung 69. Ingolstadt, Neues Schloss, Obere Kapelle, Wandmalereien um 1485

Millefleur-Teppich war ihm so wichtig, dass er sogar mit auf Kriegszüge mitgenommen wurde. Auf Schloss Thaur, einem der Schlösser Herzog Sigismunds von Tirol, befand sich unter den Tapisserien »ain gemalts tuech mit etlichen landschaften«. ⁶¹² Auch in der Oberen Kapelle des Ingolstädter Schlosses wird die Natur in den Innenraum miteinbezogen und die Wände mit Ranken und Blumen geschmückt (Abb. 69). Durch das Aufkommen der Badekultur wird deutlich, in wie vielfältiger Weise Landschaft als Erfahrungsraum am Landshuter Hof wirkmächtig wurde: in Briefen mit Landschaftsschilderungen, in der eingehenden Auseinandersetzung mit diesen Briefen, in Traktaten, Architekturen und nicht zuletzt in Tafelgemälden.

Als ein wesentliches Kennzeichen damals moderner Landschaftsmalerei gilt die mimetische Nachahmung der Natur, das Prinzip der *imitatio naturae*. ⁶¹³ Das eingehende Studium von Tieren und Pflanzen, die Individualisierung der dargestellten Landschaft, wie sie beim Hofmaler Gleismüller zu beobachten ist, findet ihr literarisches Vorbild in den

612 Zingerle 1909. Vgl. Inventar Nr. LVII, S. 129; Stierle 2010, S. 170; Büttner 2011, S. 15; Pfeiffer 2011, S. 24. Zum Teppich Karls des Kühnen vgl. Ausst. Kat. Bern 2008, Kat.-Nr. 11, S. 182–183.

613 Für die innovativen Porträts am Landshuter Hof wurde dies bereits herausgearbeitet. Auch für den Bereich der Landschaftsmalerei gelten diese Ausführungen. Vgl. Pfisterer 1997, S. 268–273.

»Commentarii« Pius' II. Er umschreibt Landschaften nicht mit allgemeinen Begriffen, sondern benennt die Eigenheiten einer Landschaft präzise, wie etwa die verschiedenen Baumarten am Monte Amiata (Eichen, Feigenbäume, Kastanienbäume und Korkeichen) oder die topographische Lage von Orten, wie zum Beispiel Subiaco.⁶¹⁴

Wenn Gleismüller Vogelarten oder auch Krötenarten zu unterscheiden weiß, dann ist dies die gleiche Form der Naturwahrnehmung und -beschreibung wie bei Pius II. Bei Gleismüller wird erstmals die Korrelation zwischen lebenspraktischer Wahrnehmung und künstlerischer Umsetzung deutlich. Diese mimetische Nachahmung ist vor allem ein Kennzeichen der altniederländischen Malerei, die gleichsam jeden einzelnen Grashalm korrekt darstellt und sich dadurch von der italienischen Landschaftsmalerei unterscheidet, die, wie Jacob Wamberg festhielt, im Vergleich weitaus konstruierter und komponierter ist.⁶¹⁵

Auch im Herzogtum Bayern-Landshut spielt die Beobachtung der Natur und konsequentiv ihre mimetische Nachahmung eine wichtige Rolle. Sie ist sozusagen die Königsdisziplin der Landschaftsdarstellung. Das Studium der Flora, wie es auf Tafeln Gleismüllers sichtbar wird (Abb. 70), ist nicht ungewöhnlich, wenn man die altniederländische Malerei Ende der 1470er Jahre berücksichtigt.⁶¹⁶ Bereits Björn Statnik konnte jedoch zeigen, dass die Faunadarstellungen der Gleismüller'schen Werkstatt ihren Ursprung nicht in niederländischen, sondern dezidiert in südbayerischen respektive oberitalienischen Vorbildern haben. Dies ist wichtig zu betonen, da sich in der oberitalienischen Malerei die Darstellung der Tiere zunehmend von der religiösen Symbolbedeutung löste.⁶¹⁷ Statnik wies nach, dass Gleismüller ähnlich italienischen Meistern Tiere in Bewegung

614 Zur Lage Subiacos schreibt Pius: »Oppidum est in alta rupe situm trianguli formam gerens. Duo lata prurupta tuentur saxa, hinc riuo scissa perenni, inde ad Aniensis cursum usque protensa, tertium latus altissima turris et arx munitissima defendit et fossa manu facta. Assunt uestigia prisce nobilitatis. Magna pars muri ex quadratis ingentis molis lapidibus, quales in antiquis operibus cernimus. Iacent statue in frusta disiecte nondum posito artificis ingenio, et colonne plures.« (Übers. d. Verf.: »Die Stadt liegt auf einem hohen Felsen und hat die Form eines Dreiecks. Zwei Seiten werden von steil abfallenden Felshängen geschützt, die hier infolge eines ganzjährig fließenden Flusses eingeschnitten sind und sich dann bis zum Lauf des Anio weithin erstrecken. Die dritte Seite verteidigt ein sehr hoher Turm, eine sehr befestigte Burganlage und ein Graben, der von Hand gefertigt ist. Es gibt Spuren altherwürdigen Adels. Ein großer Teil der Mauer besteht aus gewaltigen, massiven quadratischen Steinen, welche wir [auch] bei alten Werken sehen. Statuen liegen verstreut herum, die nicht durch den Künstler selbst an ihrem Platz stehen, und auch viele Säulen.«) Pius II., Papst ed. Heck 1462–63/1984, lib. VI, 20, S. 405–406, lib. IX, 1, S. 517. Vgl. weiterhin Esch 2008a, S. 67; Esch 2011, S. 155.

615 Wamberg 2009, Bd. II, S. 67–68. Zu van Eycks Naturwahrnehmung jüngst eindrucksvoll Depoorter 2020, S. 205–231.

616 In Bezug auf die fränkische Landschaftsmalerei vgl. Suckale 2009, Bd. I, S. 361–391; Hess 2012b, S. 118–120. Zu Martin Schongauer vgl. Heinrichs 2007, S. 134–144.

617 »Der bayerische Meister steht vielmehr hinsichtlich seiner Tierdarstellungen in einer süddeutschen Tradition mit erstaunlich starkem italienischem Einfluss, in der sich die Symbolbedeutung der Tiere zunehmend der Idee der reinen Naturdarstellung unterordnete.« Statnik 2009, S. 27–28.



Abbildung 70. Sigmund Gleismüller, Mörlbacher Altar, Flucht nach Ägypten, Detail der Flora, um 1475. St. Stephan, Mörlbach

wiedergab. Die Schafe der Mörlbacher »Verkündigung an Joachim«⁶¹⁸ sind überaus lebendig und werden in allen erdenklichen Bewegungen gemalt (Abb. 71): mal weidend, mal kämpfend, mal liegend. Man kann davon ausgehen, dass es dem Meister um das rhetorische Prinzip der *variatio*, das heißt der Abwechslung, ging und er dieses bewusst inszenierte.⁶¹⁹ Dadurch gelingt es Gleismüller nicht nur, sein Naturstudium unter Beweis zu stellen, sondern auch das Auge der Betrachter / innen zu reizen.

Dieses Prinzip der *variatio* ist auf der Mörlbacher Tafel »Flucht nach Ägypten« und der Atteler Tafel »Taufe Jesu im Jordan« visualisiert. So stellt er auf der Mörlbacher Tafel die Flucht der Heiligen Familie in einer Waldlandschaft dar, in welcher er Rothirsche in verschiedenen Positionen zeigt (Abb. 72). Auf der Atteler Tafel lassen sich Vögel verschiedener Arten, nämlich ein Kiebitz, ein Stieglitz und eine Flussseseschwalbe, identifizieren (Abb. 73). Das bedeutet, dass Gleismüller sich intensiv mit Tieren auseinandersetzte und Wert darauf legte, sie mimetisch korrekt darzustellen.

618 Der Mörlbacher Altar entstand um 1475 als mutmaßlich erster großer Auftrag der noch jungen Gleismüller-Werkstatt. Aus stilistischen Gründen – u. a. sind die Mörlbacher Tafeln wesentlich unausgereifter als die Atteler – ist davon auszugehen, dass die Mörlbacher Tafeln zeitlich vor denjenigen in Attel entstanden. Vgl. Statnik 2009, S. 105–108. Die ältere Literatur, darunter: Sighart 1862, S. 581, ist bei Statnik verzeichnet. Nach ihm hat niemand mehr den Mörlbacher Altar bearbeitet.

619 Die Anwendung des *varietas*-Prinzips konnte unterschiedliche Ausprägungen in der Malerei erfahren. Vgl. Baxandall 1971, S. 94: »Varietas was a rhetorical value and, like most rhetorical values, was open to definition by visual metaphor.«

4 Innovative Darstellungen des Naturraums in der niederbayerischen Malerei



Abbildung 71. Sigmund Gleismüller, Mörlbacher Altar, Verkündigung an Joachim, um 1475. St. Stephan, Mörlbach

4.2 Die gemalte Landschaft am Landshuter Hof vor 1474

Abbildung 72.
Sigmund Gleismüller,
Mörlbacher Altar, Flucht
nach Ägypten, Detail
der Rothirsche, um 1475.
St. Stephan, Mörlbach



Abbildung 73. Sigmund Gleismüller, Atteler Altar, Taufe Christi, um 1475/80, Nadelholz.
Staatgalerie, Burghausen, Inv.-Nr. 2620

In welcher Form diese Auseinandersetzung stattfand, ist unklar. Es ist vermutlich davon auszugehen, dass Gleismüller ausgestopfte Tiere zur Verfügung standen, die er dann nachzeichnete. Jedoch legen die Schafsdarstellungen aus Mörlbach nahe, dass Gleismüller selbst aktiv Tiere studierte. Ein Aspekt der Landschaftserfahrung ist, dass Landschaft zu erfahren auch bedeutet, sie als belebt zu erfahren. Die Natur ist nicht tot, sondern von Tieren und Menschen belebt. Das zeigt sich in den Beschreibungen Petrarcas und Pius' II. sinnfällig, wenn sie von Begegnungen mit Schäfern berichten oder kleine Alltagssituationen schildern.⁶²⁰

Neben dem Erleben steht das differenzierte Erkennen von Naturgegebenheiten. Pius II. benennt verschiedene Arten von Bäumen; Petrarca identifiziert am Mont Ventoux verschiedene Wetterphänomene und setzt sie in Relation zum Namen des Berges: Ventoux – der ›Windumtoste‹. Das Erkennen von Naturphänomenen impliziert auch ein Bewusstsein für Zeitlichkeit in der Natur, etwa wenn Petrarca schreibt: »[M]an hatte mich gemahnt [...] die Zeit zum Aufbruch dränge, da die Sonne sich schon neige und der Schatten des Berges wachse.«⁶²¹ Sonnenuntergang und länger werdende Schatten werden in Relation zum Abstraktum Zeit gesetzt. Ähnlich ist dieses Bewusstsein für Zeitlichkeit aus den Gemälden Andrea Mantegnas abzulesen. Wie Arnold Esch mehrfach herausarbeitete, geben die von Mantegna gemalten Mauern Alterungs- und Zeitlichkeitsprozesse zu erkennen: Das Unkraut zwischen den Fugen, die Risse in den Mauern und die Spolien zeigen, wie sich die Mauern im Verlauf der Zeit verändern. Umso deutlicher wird die analytische Betrachtung Mantegnas bei der Darstellung von antiken Mauern, zum Beispiel wenn er das planmäßige Entnehmen von Stützklammern aus antiken Bauwerken darstellt. Mantegna hatte den Befund der Löcher am Kolosseum nachvollzogen und konstruktiv verstanden, sodass er das Gesehene in seinen eigenen Gemälden umsetzen konnte, etwa für Architekturdarstellungen.⁶²²

Geht man zurück zu Gleismüller, zeigt sich Folgendes: Durch seine exakt beobachteten Naturdarstellungen, die auf dem eigenen Sehen und Erfahren beruhen, gibt Gleismüller den Betrachter/innen eine Vorstellung der belebten Natur. Seine Landschaft hat nichts mit der toten, unbelebten Darstellung Meister Hermanns zu tun. Gleismüllers Landschaftsdarstellungen gehen noch weiter: Er zeigt die Natur als vom Menschen geformt und überformt. Dies wird durch das Einfügen verschiedener selbst

620 Petrarca schildert Folgendes: »Einen uralten Hirten trafen wir an den Bergen des Hanges, der uns wortreich von der Besteigung abzuhalten versuchte, indem er sagte, er habe vor fünfzig Jahren mit demselben Ungestüm jugendlichen Feuers den höchsten Gipfel erstiegen, habe aber nichts von dort zurückgebracht außer Reue und Mühsal und einen von Felszacken und Dornsträuchern zerfetzten Leib und Mantel, und weder damals vor jener Zeit noch nachher habe man bei ihnen davon gehört, dass irgendwer ähnliches gewagt habe.« *Familiarum rerum libri IV* 1,7, zit. nach Petrarca ed. Steinmann 1336/1995, S. 9. Vgl. weiterhin Esch 2008a, S. 18.

621 *Familiarum rerum libri IV* 1,24, zit. nach Petrarca ed. Steinmann 1336/1995, S. 23.

622 Vgl. Esch 2008b, S. 145–146 sowie ausführlich seinen Aufsatz Esch 1984.



Abbildung 74. Sigmund Gleismüller, Mörlbacher Altar, Flucht nach Ägypten, Detail der Gehöfte, um 1475. St. Stephan, Mörlbach

erdachter Architekturen deutlich, was von seinem Willen zeugt, eine imaginiert-reale Landschaft darzustellen.⁶²³ Die Architekturen wie zum Beispiel Zäune, Wege, Brücken und nicht zuletzt Städte verdeutlichen, dass der Mensch in der Natur wirkt und diese nach seinen Vorstellungen formt (Abb. 74). Er passt die Natur also seinen Bedürfnissen an. Zu diesem Zweck errichtet er beispielsweise Zäune und grenzt damit sein Eigentum von demjenigen anderer Personen ab. Auch Brücken und Wege baut der Mensch nach seinen Ideen, ohne dass es dafür existierende Vorbilder in der Natur gäbe. Der Mensch wirkt somit kreativ in der Natur.

In diesen Landschaftsdarstellungen tritt der tiefgreifende Wandel des Menschenbildes, wie er in Kapitel 3 ausführlich herausgearbeitet und anhand der Porträts kunsthistorisch eingeordnet wurde, zum Vorschein. Jedoch wird dieser hier in einer anderen Dimension deutlich: nämlich der Außenbeziehung des Menschen zu seiner Umwelt. Darauf verwies bereits Robert Suckale, der schrieb: »[D]ie Vielfalt und schnelle Verwandlung der Darstellungsweisen von Natur und Landschaft seit dem 13. Jahrhundert sind an sich einer der auffälligsten Anzeiger der von Italien ausgehenden Veränderungen des Weltbildes.«⁶²⁴

Landschaft ist für die Darstellung der biblischen Geschichte nicht notwendig. Die von Gleismüller für den Mörlbacher Altar angefertigte »Flucht nach Ägypten«, um

623 Vgl. Hoppe 2008a.

624 Das Porträt schildere die Selbstpositionierung des Menschen, sein Verständnis seiner selbst und setze dies künstlerisch ins Bild. Suckale 2009, Bd. 1, S. 369.

4 Innovative Darstellungen des Naturraums in der niederbayerischen Malerei



Abbildung 75. Sigmund Gleismüller, Atteler Altar, Enthauptung der heiligen Katharina, um 1480/90, Nadelholz. Staatsgalerie, Burghausen, Inv.-Nr. 7600

beim Beispiel zu bleiben, bedarf keiner Landschaftsdarstellung. Die Ikonographie einer Frau mit Kind auf dem Arm, die auf einem Esel sitzt und von einem älteren Mann begleitet wird, würde völlig ausreichen, um die Geschichte verständlich darzustellen.⁶²⁵ Die Landschaft ist für das Verstehen der Geschichte also funktionslos. Diese Aussage ist beliebig auch auf andere Tafeln Gleismüllers übertragbar, zum Beispiel auf die Taufe Jesu oder die »Enthauptung der heiligen Katharina« aus Attel (Abb. 75). In mittelalterlichen Darstellungen dagegen erfüllen Landschaften stets eine bestimmte Funktion. So etwa bei Giotto's Fresko der Verkündigung an Joachim in der Arenakapelle in Padua: Dort dient die Landschaft dazu, das Geschehen in der Wüste zu verorten. Damit wird die Einsamkeit Joachims ebenso hervorgehoben wie die Widrigkeit der Natur, sodass eine Einheit von erzählter Geschichte und Landschaft hergestellt wird. Bei Gleismüller dagegen ist die Landschaft losgelöst von der biblischen oder hagiographischen Erzählung: Es gibt keinen Konnex zwischen der üppigen grünen Hügellandschaft und der Enthauptung der Katharina, die Natur entfaltet ein Eigenleben. Noch

deutlicher wird dies am Detail des Farns auf der Mörlbacher »Flucht nach Ägypten«. Der Farn wird exakt wiedergegeben, er wird isoliert und in den Mittelpunkt gestellt (Abb. 76). Jedoch ist die Darstellung unsinnig: Ein Farn braucht Schatten und viel Wasser. Kein Farn wächst an solch einer exponierten Stelle am Wegrand. Zudem kann die Pflanze nicht allegorisch gedeutet und mit der Flucht in Zusammenhang gebracht werden.

Für das darzustellende Ereignis haben die einzelnen Naturkomponenten, die topographischen Bäume, Felsen und Bäche, wie sie immer wieder in den Fresken Giotto's zu finden sind, keine Funktion, sodass man sagen kann, es handele sich um eigenständige Landschaften. Sie erzählen nebensächliche (Alltags-)Geschichten, sogenannte Parerga.⁶²⁶ Ein solches Beispiel findet sich auf der Raitenhaslacher »Flucht nach Ägypten« Gleismüllers. Zwar ist das Bildthema unzweifelhaft die Flucht der Heiligen Familie, doch der Landshuter Maler zeigt daneben ein zeitgenössisches Dorf und die tägliche Arbeit eines Bauern. Im Hintergrund ist dieser zu sehen, wie er auf sein Feld geht



Abbildung 76. Sigmund Gleismüller, Mörlbacher Altar, Flucht nach Ägypten, Detail der Farne, um 1475. St. Stephan, Mörlbach

⁶²⁵ Einschränkung ist anzumerken, dass dem die Prämisse zu Grunde liegt, dass den Betrachter / innen der ikonographische Sinngehalt der Darstellung bekannt ist. Vgl. Burke 2019, S. 39–46.

⁶²⁶ Von altgr. *παρηγοιον* »Beiwerk«. In der Antike meinte dieser Begriff, etwa bei Vitruv und Plinius, »das angenehme Beiwerk der bildenden Kunst«: die Landschaft. Michalsky 2007, S. 332. Grundlegend auch die Dissertation von Degler 2015 sowie Duro 2019, S. 23–33.



Abbildung 77. Sigmund Gleismüller, Flucht nach Ägypten, um 1496, Nadelholz. Staatsgalerie Burghausen, Burg Burghausen, Inv.-Nr. 2618

(Abb. 77). Mit dieser Darstellung, die, wie Stephan Kemperdick feststellte, auf einen Stich Martin Schongauers (Abb. 78) zurückgeht, verschieben Gleismüller und seine Mitarbeiter den Fokus der Tafel: Der Realismus des Dorfes wird noch stärker betont und hebt die Darstellung von anderen zeitgenössischen ab: An dieser Stelle würde man, nach Meinung Kemperdicks, Burgen und keine Dörfer darstellen.⁶²⁷ Gleismüller hingegen stellt die Natur stärker in den Vordergrund. Im Gegensatz zum Schongauer-Stich wird die Raumwirkung dadurch erhöht, dass die Landschaft geschichtet und zониert wird. Insgesamt sind mehrere Schichten zu unterscheiden, die durch das Kolorit sowie natürliche Formationen identifizierbar sind.

Vorbilder für Gleismüllers Parerga finden sich sowohl in der fränkischen als auch in der oberitalienischen Malerei der Zeit. So stellt etwa Pleydenwurff auf der Mitteltafel

⁶²⁷ Vgl. Kemperdick 2004, S. 57–58.

4.2 Die gemalte Landschaft am Landshuter Hof vor 1474



Abbildung 78. Martin Schongauer, Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt, nach 1470, Kupferstich. The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 41.1.8

seines Dreikönigsretabels von 1460⁶²⁸ mehr dar als den Einzug der Heiligen Drei Könige: Ein Hirte mit seiner Herde schaut dem Tross andächtig hinterher, im Bildhintergrund sind vor den Toren einer Stadt verschiedene Reitergruppen zu erkennen (Abb. 79). Auch auf einem Gemälde mit einer Darstellung des Schmerzensmannes von Mantegna (um 1485, Abb. 80) ist eine solche Nebenszene zu sehen. Im rechten Bildhintergrund ist ein Steinbruch, in dem Säulen und Skulpturen gehauen werden. Die Nebenszenen sowohl auf Pleydenwurffs als auch auf Mantegnas Gemälde sind für das eigentliche Bildthema unerheblich. Mehr noch: Durch sie wird der Fokus der Betrachter/innen vom Bildthema weg hin zur umgebenden Landschaft geführt, sodass eine Konkurrenz zwischen Bildthema und belebter Landschaft entsteht.⁶²⁹ Für die Erzählungen wäre es nicht

628 Zum Dreikönigsretabel vgl. Suckale 2009, Bd. 2, Kat.-Nr. 47, S. 144–148.

629 Vgl. Wamberg 2009, Bd. 1, S. 94; Degler 2015, S. 72.

4 Innovative Darstellungen des Naturraums in der niederbayerischen Malerei



Abbildung 79. Hans Pleydenwurff und Werkstatt, Reitergruppen auf dem Dreikönigsaltar, um 1460/65, Malerei auf Tannenholz. St. Lorenz, Nürnberg

4.2 Die gemalte Landschaft am Landshuter Hof vor 1474



Abbildung 80. Andrea Mantegna, Christus als Schmerzensmann, um 1485, Holz. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, Inv.-Nr. KMSsp69

notwendig, zusätzliche Angaben zu Landschaft und Alltagsleben zu machen. Auf den Tafeln der Werkstatt Sigmund Gleismüllers ist genau diese Verschiebung zu beobachten: Es geht nicht mehr ausschließlich um die Darstellung eines biblischen oder hagiographischen Themas, sondern um die Darstellung von Landschaft neben der religiösen Szene.

Dieses Phänomen des Wettstreits zwischen Landschaft und Bilderzählung findet sich besonders in der Malerei des »malende[n] Philosoph[en]«⁶³⁰ Jan van Eyck, also rund 30 bis 40 Jahre vor Gleismüller. Bei der sogenannten Rolin-Madonna tritt neben das vordergründige Andachtsbild ein dominierender Ausblick in die Landschaft (Abb. 81). Hans Belting spricht an dieser Stelle von verschiedenen »Bildorten«, die van Eyck vor den Betrachtenden entfaltet.⁶³¹ Wird dieser zweite Bildort, die Außenwelt, ins Auge gefasst, spannt sich den Betrachter / innen eine eigene Welt auf. Rolins Anbetung der Madonna wird nebensächlich.⁶³² Bei Gleismüller gibt es keinen derartigen Landschaftsausblick. Insofern werden, könnte man einwenden, Äpfel mit Birnen verglichen. Die Landschaftsdarstellung verstellt nicht den Blick auf die biblische Geschichte, sie verortet sie lediglich. Aber es kann etwas anderes verifiziert werden, was für die Auffassung der Natur ab etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts zu beobachten ist: Sie ist eine Darstellung »reiner Sinnesfreude«⁶³³ und nicht länger rein allegorischer Natur wie bei Giotto. In diesem Punkt kann der ansonsten veralteten und romantisierenden Sicht Ludwig Kaemmerers zugestimmt werden: »Das Auge öffnete sich für die Schönheiten der Natur, und der Wunsch, sie ganz zu umfassen, sie ganz in sich aufzunehmen, bricht überall durch.«⁶³⁴

Die Naturbeobachtung löst sich damit von den mittelalterlichen Prinzipien der *cogitatio* und *contemplatio*. Es findet also eine Entsakralisierung statt, sodass Landschaft jenseits des Religiösen gedacht und dargestellt werden kann. Aus der Darstellung von Versatzstücken zur Angabe des Ortes werden sukzessive selbstständige(re) Landschaften. Biblische Szenen werden in die eigene Lebensumwelt verlegt und stehen zunehmend für sich.⁶³⁵ Genau dies wird bei Gleismüller und seinen Mitarbeitern sichtbar, denn sie malen die Natur ohne sie religiös aufzuladen, allein um ihrer selbst willen. Die Landschaft ist damit nicht nur entsakralisiert, sondern auch funktionslos. Ohne die biblischen oder hagiographischen Darstellungen wären die Tafeln Gleismüllers (unbeholffene) Landschaftsgemälde.

630 Stierle 2010, S. 178.

631 Belting 2013, S. 132.

632 Ähnlich zeigt sich dies bei Rogier van der Weydens Lukasmadonna (vgl. Abb. 112). Der Blick der Betrachter/innen wird hinaus in die Landschaft gezogen und verliert damit das eigentliche Bildgeschehen aus den Augen.

633 Esch 2011, S. 153.

634 Kaemmerer 1886, S. 48.

635 Esch 2008a, S. 18; Esch 2011, S. 153.

4.2 Die gemalte Landschaft am Landshuter Hof vor 1474



Abbildung 81. Jan van Eyck, Die Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin (Rolin-Madonna), um 1430, Öl auf Holz. Louvre, Paris, Inv.-Nr. 1271

Der Einsatz von Landschaft auf den Gleismüller'schen Tafeln verdeutlicht den Wandel vom Mittelalter hin zur neuen Zeit. Während im Mittelalter die heilsgeschichtliche Erzählung das unumstößliche Zentrum des Bildes war, das teilweise mit Landschaftsversatzstücken dekoriert wurde,⁶³⁶ sind auf den Altären Gleismüllers vielschichtige Darstellungen von Heilsgeschichte, Landschaft und Parerga zu beobachten. Diese müssen miteinander in Einklang gebracht werden und final die biblische *historia* überzeugend erzählen.

⁶³⁶ Zur Landschaft als Schmuck vgl. Suckale 2009, Bd. 1, S. 362–365.

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation

Die neue Landschaftsmalerei, welche Sigmund Gleismüller in Bayern-Landshut einführte, breitete sich rasch innerhalb des Herzogtums aus. Nachfolgend geht es darum, diesen Prozess nachzuvollziehen und zu analysieren, in welcher Form die Neuerungen der Landschaftsmalerei von anderen Malern rezipiert wurden. Als unmittelbare Konkurrenten beziehungsweise Nachfolger Sigmund Gleismüllers wurden von der kunstwissenschaftlichen Forschung der Meister von Gelbersdorf sowie der Meister von Bayrisch St. Wolfgang, der mit dem Landshuter Maler Jörg Preu identifiziert wurde, benannt. Im direkten Landshuter Umfeld finden sich mit den in Passau und im salzburgischen Grenzland wirkenden Malern Rueland Frueauf dem Älteren und dem Meister von Großmain zudem zwei Maler, die Gleismüller partiell rezipierten. Die Forschung zur Entwicklung der Landschaftsmalerei im Herzogtum Bayern-Landshut muss auch den für das Kloster Mondsee wirkenden Michael Pacher berücksichtigen. Zwar sind dort keine Wechselwirkungen mit der Malerei Gleismüllers zu beobachten, aber die Malerei Pachers stellt in gleicher Weise einen Innovationsschub dar.⁶³⁷ Daher wird Michael Pachers St. Wolfgang Altar ein kurzer Exkurs gewidmet.

4.3.1 Der Meister von Gelbersdorf

Als Konkurrent und »erster Nachahmer« Sigmund Gleismüllers gilt der Meister von Gelbersdorf.⁶³⁸ Ihm und seiner Werkstatt werden zwei Altäre zugeschrieben: der namensgebende Altar aus der Filialkirche St. Georg in Gelbersdorf sowie der sogenannte Frauenberger Altar aus der Wallfahrtskirche Mariä Heimsuchung in Frauenberg bei Landshut. Der im Jahr 1482 entstandene Gelbersdorfer Altar ist ein zweifach wandelbarer Flügelaltar (Abb. 82).⁶³⁹ Die Werktagsseite des Altares zeigt auf vier Tafeln je zwei Heilige. Diese stehen vor einem schwärzlichen Hintergrund auf einer sandigen, ebenen Fläche. Die erste Wandlung besteht aus acht Tafeln, die Szenen aus dem Leben Mariens zeigen und durch eine alttestamentarische Szene, das Opfer Aarons und Moses, ergänzt wird. Auf vier Tafeln sind Landschaftsdarstellungen zu sehen.

Die »Verkündigung an Joachim« zeigt das Geschehen in einer weiten, hügeligen Landschaft (Abb. 83). Der Horizont ist durch einen Pressbrokathintergrund verstellt. Im Bildvordergrund ist Joachim in einem roten Gewand mit schwarzem Übermantel, der ein gelbes Futter hat, dargestellt. Er wird kniend, die Hände gefaltet, annähernd im

637 Vgl. Anm. 668.

638 So sinngemäß u. a. Statnik 2009, S. 208–213.

639 Zum Altar siehe Primbs 1896, S. 76; Liedke 1979, S. 44–62; Buchberger 1996–1997, S. 7–31; Ramisch 2001, S. 78 und 82; Schliewen 2001, S. 114–126; Statnik 2009, S. 208–214.

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation



Abbildung 82. Meister von Gelbersdorf, Gelbersdorfer Altar, Erste Wandlung, 1482.
St. Georg, Gammelsdorf-Gelbersdorf



Abbildung 83. Meister von Gelbersdorf, Gelbersdorfer Altar, Verkündigung an Joachim, 1482. St. Georg, Gammelsdorf-Gelbersdorf

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation

Profil nach links dem Engel zugewandt, gezeigt. Der Engel ist seinerseits Joachim zugewandt, seine Beine sind leicht angewinkelt. Er trägt ein weißes Gewand, darüber einen üppigen Brokatmantel von rotgoldener Farbe, die rechte Hand hat er segnend erhoben. Der Engel schwebt leicht über dem sandigen Boden, während Joachim kniet. Nach vorne hin wird der Grund von einem üppigen Rasen mit allerlei Pflanzen abgeschlossen wird. Verschiedene Vögel und mehrere Schafe umgeben die beiden Figuren. Der Bildmittelgrund wird von vier grasbewachsenen Hügeln gebildet. Ein Weg schlängelt sich vom Bildvordergrund zum Bildhintergrund und verbindet die Verkündigungsszene mit der Stadt Jerusalem, aus der Joachim zuvor geflohen war. Die Stadt ist von einer hohen Mauer umgeben. Zwei hoch aufragende, schlanke Türme rahmen das Stadttor ein. Im Inneren der Stadt ist eine Vielzahl von unterschiedlichen Gebäuden zu sehen. Am rechten Bildrand fällt insbesondere eine dreischiffige Basilika auf. Das Dach des Hauptschiffs ragt aus den übrigen Dächern heraus. Direkt hinter der Basilika steht der Kirchturm, welcher die Stadtsilhouette dominiert. Außerhalb der Stadtmauer sind zwei zusammenstehende Männer zu sehen. Der linke ist bekleidet mit einem kurzen weißen Gewand und einem flachen Hut, er hält einen hölzernen Stock in der einen Hand und zeigt mit der anderen auf die Stadt. Der andere Mann trägt ein langes rotes Gewand, darunter ein beiges Untergewand und lange schwarze Strümpfe sowie auf dem Kopf eine hohe Mütze. Die sich hinter den beiden Männern erstreckende Landschaft ist grün-beige wiedergegeben, am linken Rand sind einige Bäume zu sehen.⁶⁴⁰

Die zweite interessierende Tafel ist diejenige der Begegnung Joachims und seiner Frau Anna an der Goldenen Pforte (Abb. 84): Die beiden werden unter einem Tor stehend und sich umarmend dargestellt. Durch das mit einer Madonna und zwei leeren Wappenschilden geschmückte Tor sind städtische Architekturen zu sehen, unter anderem ein zweistöckiges Gebäude mit Loggia und umlaufendem Geländer sowie links hinter dem Tor ein Erker mit zugehöriger Hauswand. Die Torrahmung wird eingefasst von einem Schriftband in humanistischer Kapitalis. Dreimal stellt der unbekannte Maler das lateinische Alphabet von A bis Z dar. Rechts hinter Joachim öffnet sich durch den in die Stadt führenden Weg eine hügelige Landschaft. Der Weg ist schmal und sandig, teilweise sind Steine zu sehen. Der Bildvordergrund ist mit vielfältiger Vegetation dargestellt. Nach hinten nimmt die Detailliertheit ab. Hinter der Biegung des Hügels sind zwei Reiter auf ihren Pferden sichtbar.

Wesentlich weniger Landschaft ist auf der Tafel mit der Übertragung des Priesteramts von Moses auf Aaron zu sehen (Abb. 85). Der Blick der Betrachtenden ist in einen Innenraum gerichtet, dessen Zentrum der Altar ist. Links und rechts dieses Altars öffnen sich steinerne Arkaden mit angedeuteten Pfeilern, die den Blick in die Landschaft freigeben. Links ist ein Weg zu sehen, der vom Tempel wegführt und hinter einer Biegung an einem hochaufragenden Felsen verschwindet. Rechts ist ebenso ein Weg zu sehen, der

640 Zur Deutung der beiden Figuren siehe S. 282.



Abbildung 84. Meister von Gelbersdorf, Gelbersdorfer Altar, Anna und Joachim an der Goldenen Pforte, 1482. St. Georg, Gammelsdorf-Gelbersdorf

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation



Abbildung 85. Meister von Gelbersdorf, Gelbersdorfer Altar, Moses überträgt Aaron das Priesteramt, 1482. St. Georg, Gammelsdorf-Gelbersdorf

sich in der Ferne verliert. Auf der Schwelle vom Innen- zum Außenraum sitzt ein kleiner Hund. Die Vegetation ist undefiniert und wird als ebene grüne Fläche wiedergegeben.

Die Geburt Mariens wird ebenso in einem Innenraum dargestellt (Abb. 86). Durch ein großes, mutmaßlich rechteckiges Fenster ist der Blick in die Landschaft offen. Auf der Fensterbrüstung sitzen zwei nicht näher zu identifizierende Vögel, welche in die Landschaft hinausblicken. In der Ferne ist eine Kirche mit Apsis und zwei hochaufragenden, schlanken Türmen zu sehen. Die Landschaft ist sanft geschwungen, die Farben sind blassgrünlich und vermitteln den Eindruck einer Weidelandschaft. Links ist ein trapezförmiger, hoher Felsen dargestellt.

Die vier Tafeln zeigen den Wandel der Raum- und Landschaftsdarstellung in der Landshuter Malerei. Dies wird im Vergleich zur eingangs beschriebenen Mitteltafel des Landshuter Kreuzigungsaltars, aber auch im Vergleich zu den Gleismüller'schen Altären sichtbar. Der Meister von Gelbersdorf zeigt Landschaft nicht als Ansammlung von Versatzstücken, sondern als kohärente Einheit. Er komponiert Einzelelemente wie Wege, Felsen, Pflanzen, Tiere und Menschen zu homogenen Landschaften, die den Eindruck vermitteln, sie könnten in dieser Form existieren. Einschränkend ist anzumerken, dass dieser Eindruck durch den Goldhintergrund verunklärt wird. Dadurch werden die Szenen aus dem Bezugssystem der Tageszeit herausgenommen.

Der Meister von Gelbersdorf beobachtete Flora und Fauna genau, was es ihm erlaubte, eine realistisch anmutende Landschaft zu erschaffen. Die Blumenteppe im Bildvordergrund der Verkündigungstafel sowie der Begegnung Joachims und Annas geben detailgetreu verschiedenste Pflanzenarten wie etwa Maiglöckchen, Erdbeeren und Löwenzahn wieder. Auch die Fauna wurde vom Meister von Gelbersdorf ausgiebig studiert. Augenfällig wird dies an den Schafen im Bildvordergrund der Verkündigung an Joachim. Ein Schaf reckt keck den Kopf dem Engel entgegen, während es in der Vorwärtsbewegung verharrt. Ein anderes äst das saftige Gras. Hinter Joachim ist ein schwarzes Schaf sichtbar, das sich einer Sache außerhalb des Bildraums zuwendet und den Kopf anhebt. Betrachtet man die Vögel auf der Darstellung, so fällt bei diesen auf, dass der unbekannte Maler wusste, wie ein Vogel seinen Kopf senkt, um zu picken.

Die Tafel besticht jedoch nicht nur durch die mimetische Wiedergabe von Flora und Fauna, sondern auch durch ihre stimmige Komposition: Der Meister von Gelbersdorf setzt die apokryphe Geschichte in Beziehung zur Stadt Jerusalem, dargestellt im Bildhintergrund. Das bedeutet, dass statt einer ›platten‹, zweidimensionalen Ebene ein dreidimensionaler Raum sicht- und erfahrbar wird. Durch die Unterscheidung verschiedener Bildebenen, die durch Wege und Felsen definiert und voneinander abgegrenzt werden, gelingt es dem Maler, eine tiefenräumliche Wirkung hervorzurufen. Die Landschaft bricht den starren Raum auf, ist aber noch nicht perspektivisch korrekt verkürzt.

Auch auf weiteren Tafeln des Meisters von Gelbersdorf finden sich Parerga, wie sie bereits bei Gleismüller verschiedentlich sichtbar wurden, so etwa die Reiter mit ihren Pferden im Hintergrund der Begegnung an der Goldenen Pforte (vgl. Abb. 84).

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation



Abbildung 86. Meister von Gelbersdorf, Gelbersdorfer Altar, Geburt Mariens, 1482.
St. Georg, Gammelsdorf-Gelbersdorf

Unweigerlich fragen sich die Betrachter/innen, was es mit diesen Reitern auf sich haben könnte. Sie stehen in keiner Relation zur biblischen Erzählung, kennzeichnen den dargestellten Ort aber als belebten Raum, in welchem mehr geschieht als die Umarmung Joachims und Annas. Für die eigentliche Handlung des Bildgeschehens sind die zwei Männer im Bildhintergrund der »Verkündigung an Joachim« ebenfalls unerheblich. Insbesondere der linke Mann erscheint wie ein antikischer Hirte, während der andere in der zeitgenössischen Kleidung des 15. Jahrhunderts abgebildet wird. Der rechte Mann wirkt weit weniger wie ein Hirte als wie ein gut betuchter Bürger. Die Darstellung eines antikischen Hirten ist auffällig und verweist nach Italien. Bereits Statnik hat darauf aufmerksam gemacht, dass die in Italien verbreitete, kniende Darstellung Joachims im nordalpinen Raum äußerst selten war und in Bayern erstmals von Gleismüller übernommen wurde.⁶⁴¹ Daraus könnte folgen, dass der Meister von Gelbersdorf das Motiv des Hirten von Gleismüller beispielsweise durch eine Zeichnung übernahm. Denkbar wäre aber auch, dass der Gelbersdorfer Meister selbst beispielsweise über die belegten Handelskontakte Landshuts nach Venedig an eine derartige Zeichnung kam und diese für das Retabel verwendete.

Durch diese Parerga gelingt es dem Meister von Gelbersdorf, die *historia* seiner Landschaften zu füllen, wie es Leon Battista Alberti in »de pictura« gefordert hatte:

»Fraglos erreicht das Werk des Malers seinen Gipfel im Vorgang – einem Vorgang freilich, der die ganze Fülle und Erlesenheit der Dinge enthalten muss. Angesichts dessen hat unser Bemühen darauf gerichtet zu sein, dass wir nicht nur einen Menschen, sondern auch ein Pferd, einen Hund und andere Lebewesen, überdies sämtliche Dinge, die der Betrachtung am meisten würdig sind, schön zu malen lernen – soweit unsere Begabung dies zulässt. Schließlich soll niemand in dem, was wir darstellen, wechselnde Vielfalt und die Fülle der Dinge vermissen: jene Eigenheiten, ohne die ein Vorgang kein Lob ernten kann.«⁶⁴²

Aus sterilen, unbelebten Einzelementen formt der Meister von Gelbersdorf Landschaften, die sich aus einer Vielzahl von Einzelbeobachtungen zusammensetzen.

Diese Innovation wird ebenso auf dem zweiten von ihm gefertigten Altarretabel, dem sogenannten Frauenberger Altar, sichtbar (Abb. 87).⁶⁴³ Von der Forschung wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass die erhaltenen sechs Tafeln nicht zu den sechs Holzreliefs im Inneren des Altares gehören, die in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts

641 Vgl. Statnik 2009, S. 210.

642 »Sed cum sit summum pictoris opus historia, in qua quidem omnis rerum copia et elegantia adesse debet, curandum est ut non modo hominem, verum et equum et canem et alia animantia et res omnes visu dignissimas pulchre pingere, quoad per ingenium id liceat, discamus, quo varietas et copia rerum, sine quibus nulla laudatur historia, in nostris rebus minime desideretur.« Alberti ed. Bäschmann 2011, III, 60, S. 306–307.

643 Vgl. Eckardt 1914, S. 91–95; Ramisch 2001, S. 88; Liedke 2004, S. 63–74; Statnik 2009, S. 211–213.

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation



Abbildung 87. Meister von Gelbersdorf, Frauenberger Altar, Gesamtansicht in geschlossenem Zustand, um 1490/1500. Mariä Heimsuchung, Frauenberg



Abbildung 88. Meister von Gelbersdorf, Frauenberger Altar, Anbetung Jesu, um 1490/1500. Mariä Heimsuchung, Frauenberg

zu datieren sind.⁶⁴⁴ Man sollte deswegen nicht länger von ›dem‹ Frauenberger Altar sprechen, sondern von den Frauenberger Tafeln des Meisters von Gelbersdorf. Auf zweien sind Landschaftsdarstellungen zu sehen: auf der Tafel mit der Anbetung Jesu (Abb. 88) und der Tafel, welche die Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten zeigt (Abb. 89).

Die erste der beiden Tafeln Jesu zeigt das Jesuskind in einem provisorisch zusammengezimmerten Stall auf Marias Mantel liegend. Das Strohdach des Stalles ist löchrig und wird von zwei Ästen gehalten. Hinter dem Kind sind Ochs und Esel dargestellt, die sich ihm zuwenden. Maria kniet vor dem Neugeborenen, während Josef an einer Feuerstelle kniet und von Maria und dem Kind abgewendet ist. Im Hintergrund ist von einem nach rechts abfallenden Felsen der Blick auf eine mauerbewehrte Stadt zu sehen. Die Vegetation ist bis auf vereinzelte Bäume sehr spärlich. Zwei Männer, vermutlich Hirten, nähern sich dem Stall. Am Horizont zeichnet sich leicht bläulich eine Hügelkette ab. Über Josef sind drei Engel in weiten, wallenden Gewändern dargestellt.

Die zweite Tafel des Frauenberger Altars, auf welcher Landschaft zu sehen ist, zeigt die Flucht nach Ägypten (Abb. 89): Maria, auf einem Esel sitzend, wird von Josef durch

⁶⁴⁴ Vgl. z. B. Liedke 2004, S. 68.

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation



Abbildung 89. Meister von Gelbersdorf, Frauenberger Altar, Flucht nach Ägypten, um 1490/1500. Mariä Heimsuchung, Frauenberg

eine weite Wüste geführt. Im Hintergrund sind einzelne Büsche und Bäume zu sehen, ein Fluss teilt die Landschaft. Am linken Bildrand ist ein Felszug zu sehen, auf welchem sich eine Burg mit Turm und Wehranlage befindet. Das Flusstal wird auf der rechten Seite von einem hohen, vertikal gegliederten Felsmassiv eingefasst. Am Ende dieses breiten Tals ist eine Stadt dargestellt. Hinter der Stadt ist am Horizont ein Gebirge im Dunst erkennbar. Der Maler stellt die Flucht in einer überhitzten, kargen Wüste dar. Das Blau des Jordans scheint, ebenso wie der Himmel, vor Hitze zu flimmern.

Der Meister von Gelbersdorf schafft auf diesen Tafeln jeweils eine kongruente, in sich stimmige Landschaft. Im Vergleich zum Gelbersdorfer Altar fällt auf, dass es dem unbekanntem Maler nun gelingt, die Landschaft atmosphärisch aufzuladen. Die Reduktion ihrer einzelnen Bestandteile und das Kolorit evozieren den Eindruck einer kargen, abweisenden Landschaft. Verstärkt wird diese Wirkung durch die Körpersprache der Personen und Tiere: durch Josefs fast nach hinten gedrehten Kopf, sein Verharren, seinen sorgenvollen Blick sowie durch den gesenkten Kopf des Esels entsteht ein Eindruck

von Erschöpfung. Die Nuancen tragen dazu bei, die dargestellte Flucht aus Ägypten als beschwerliche, langwierige Tortur zu charakterisieren. Durch diese Formulierung hebt sich der Meister von Gelbersdorf von der gleichnamigen Tafel Sigmund Gleismüllers aus Mörlbach ab (vgl. Abb. 64). Während die Frauenberger »Flucht« die Beschwerlichkeit des Weges unterstreicht, indem die Landschaftsdarstellung Kargheit und Hitze vermittelt, verlegt Gleismüllers »Flucht« die Geschichte in eine bewaldete, nordalpine Landschaft. Es fehlt der Mörlbacher Tafel an einer atmosphärischen Wirkung. Der Meister von Gelbersdorf evoziert somit Emotionen und Assoziationen bei den Betrachtenden. Anders als Gleismüller *bewegt* er die Betrachtenden durch seine Landschaft. Diese innere Bewegung, die scheinbar eine Umsetzung der cusanischen Forderung ist, die Betrachtenden zu bewegen (*movere*), ist neu. Das Bild beziehungsweise die Landschaft kommuniziert mit den Betrachter/-innen. Horst Bredekamp sprach an dieser Stelle von der »Reziprozität von Blicken und Betrachtetwerden«.⁶⁴⁵ Durch die Landschaft wird der biblischen Erzählung eine weitere Bedeutungsebene hinzugefügt. Sie betont die Ikonographie der Flucht von Maria, Jesuskind und Josef mit dem Esel, verortet und bewertet sie.

Durch ihre logische Stringenz in der Gestaltung einer plausiblen Landschaft unterscheidet sich die Landschaftsdarstellung auf der Frauenberger »Flucht nach Ägypten«-Tafel von mittelalterlichen Darstellungen. Letztere waren beschränkt auf die Verwendung von Versatzstücken wie etwa einzelnen Bäumen, angedeuteter Architektur oder Ähnlichem. Die Maler des Mittelalters skizzierten lediglich die den Menschen umgebende Natur, sodass der Eindruck einer landschaftlichen Kohärenz evoziert wird, ohne es zu sein. Gleichzeitig wird an der Tafel der »Flucht« das Naturstudium des Malers sichtbar. Fokussiert man die langen Ohren, handelt es sich bei dem Reittier eindeutig um einen Esel. Betrachtet man jedoch den Gang, so ist das Tier als Pferd zu identifizieren.⁶⁴⁶ Es kann etwas nachvollzogen werden, was in späterer Zeit in dieser Form nicht mehr zu erwarten wäre. Der Meister von Gelbersdorf hatte zwei Tiere vor seinem inneren Auge: einen Esel und ein Pferd. Er verwendete keine Vorzeichnung, die die Gangart und das Tier in den richtigen Zusammenhang gebracht hätte. So kommt es zu einer Vermischung verschiedener Beobachtungen und Erfahrungen.

Die Tafeln des Meisters von Gelbersdorf bestehen nicht in gleicher Weise wie Gleismüllers Mörlbacher Tafeln aus verschiedenen malerisch überhöhten oder auch komponierten Erfahrungen. Am ehesten wird die Gleismüller'sche Herangehensweise an der Frauenberger »Flucht nach Ägypten« des Meisters von Gelbersdorf nachvollziehbar: Die links hinter Maria sich erhebende Burganlage verweist nicht auf nordalpine

645 Bredekamp 2015, S. 237.

646 Esel bewegen Vorder- und Hinterlauf parallel (Passgang), während Pferde gleichzeitig bspw. den linken Vorderlauf und den rechten Hinterlauf nach vorne setzen (Kreuzgang). Frau Dr. Magdalena Bayreuther, Museum Bayerisches Vogtland/Hof, sei für den Hinweis gedankt.

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation

Burgen. Die Wehranlage, insbesondere der links aufragende Turm mit seinem leicht auskragenden Turm und dem leicht schlankeren Turmfortsatz, erinnert an südalpine Seherfahrungen. Dadurch wird deutlich, dass die Landschaft komponiert ist; eine derartige Burg gab es nicht in der unmittelbaren Umgebung Niederbayerns. Betrachtet man die Landschaften des Meisters von Gelbersdorf vor dem Hintergrund der Innovationen Sigmund Gleismüllers, wird hier ein zweiter Maler sichtbar, der sich eigenständig mit Landschaften auseinandersetzt. Zwar übernimmt er dabei bestimmte Motive und Ideen von Gleismüller, doch sind die Einflüsse in Gelbersdorf und Frauenberg breiter gestreut, wie später noch bei der näheren Betrachtung des Astwerks zu zeigen ist (vgl. Kap. 5.2.2).

4.3.2 Der Meister von Bayrisch St. Wolfgang

Ein weiterer Maler, der zeitgleich mit Sigmund Gleismüller in und um Landshut wirkte, ist der Meister von Bayrisch St. Wolfgang. In der Forschung wurde er mit dem in Landshut zwischen 1480 und 1496 nachweisbaren Jörg Preu zu identifizieren versucht.⁶⁴⁷ Ihm werden der namensgebende Altar aus St. Wolfgang in Oberbayern beziehungsweise dessen Fragmente sowie Teile des Rottenbacher Hochaltars zugeschrieben. Der erstere befindet sich in der St.-Wolfgang-Kirche bei Haag in Oberbayern und besteht heute aus vier bemalten Tafeln sowie vier Holzreliefs, die in den Altar des 17. Jahrhunderts eingebaut sind. Der Altar in St. Wolfgang entstand, wie eine barocke Inschrift auf dem Rahmen des zum Altar gehörenden Predellenflügels angibt, im Jahr 1484.⁶⁴⁸

Von den vier Holztafeln zeigen zwei Landschaftsdarstellungen: Thema der ersten Tafel ist die Begegnung von Maria und Elisabeth (Abb. 90). Die beiden im Zentrum des Bildes stehenden Frauen reichen einander die Hände. Sie stehen auf einer bräunlich grünen Wiese. Hinter Elisabeth ist am rechten Bildrand eine Architekturabbreviatur dargestellt, die auf ein Gebäude verweisen soll, welches nicht weiter bestimmbar ist. Die Landschaft ist äußerst summarisch wiedergegeben, lediglich am unteren Bildrand werden einzelne Pflanzen detailliert gezeigt. Hinter Maria erhebt sich ein hoher Felsen, welcher sie zu überfangen scheint. Durch die Anlage des Felsens sowie der Architektur werden die beiden Frauen eingerahmt. Zwischen ihnen wird in weiter Entfernung ein See oder Fluss sichtbar, an dessen gegenüberliegendem Ufer üppige Wiesen mit einigen Büschen zu sehen sind. Die zweite Tafel zeigt die Anbetung Jesu (Abb. 91). Der Neugeborene liegt auf dem Mantel Mariens, die ihm zugewandt ist. Links von Jesus

647 Vgl. Liedke 1979, S. 75; Statnik 2009, S. 154–155. Die Identifizierung Preus mit dem Meister von St. Wolfgang wird von Matthias Weniger kritisch gesehen. Vgl. Weniger 2014, S. 48, 50.

648 Vgl. Liedke 1979, S. 69–82; Ramisch 2001, S. 89; Statnik 2009, S. 98, 176, 148–150; Gammel 2011, S. 44, 270–271; Weniger 2014, S. 48.



Abbildung 90. Meister von Bayerisch St. Wolfgang, Begegnung von Maria und Elisabeth, 1484. Pfarrkirche St. Wolfgang, St. Wolfgang (Oberbayern)

kniert Josef, auf einen Stock gestützt. Hinter Jesus sind zwei kleinere Engel zu sehen. Die Gruppe wird durch eine angedeutete Architektur mit Fenster und Turm eingeraht. Rechts hinter Maria befindet sich der Stall, in welchem der Ochse und der Esel stehen. Die Landschaft ist ebenso wie auf der ersten Tafel summarisch dargestellt: Die einzelnen Elemente – der sandige Boden, der Weg zwischen Architekturabbreviatur und Stall, das Wasser, die Erhebung mit den Büschen hinter der Balustrade – bleiben unverbunden und wirken dadurch statisch.

Dennoch ist auf diesen Tafeln des Meisters von Bayerisch St. Wolfgang eine Ausdifferenzierung des Bildraums in Schichten zu beobachten. Dies ist überraschend, denn bis jetzt hatte es den Anschein, als ob dessen Landschaften nicht im Sinne der Landschaften

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation



Abbildung 91. Meister von Bayerisch St. Wolfgang, Anbetung Jesu, 1484. Pfarrkirche St. Wolfgang, St. Wolfgang (Oberbayern)

Gleismüllers und des Meisters von Gelbersdorf innovativ seien. In einer ersten räumlichen Ebene des Bildes, das die Anbetung Jesu zeigt, ist ein Blument Teppich abgebildet. Die im Zentrum der Tafel stehenden Figuren, die Heilige Familie sowie die beiden Engel, werden von der Architektur umfassen, die es zu der sich nach hinten erstreckenden Landschaft abschließt. Die rechts im Stall befindlichen Tiere sind bereits kleiner und entfernter dargestellt. Durch den Spalt zwischen den beiden Gebäuden ist ein Weg zu sehen, der die bis dahin separaten Bildebenen miteinander kommunizieren lässt. Der unbekannte Meister spielt gekonnt mit den über die Tafel verstreuten Elementen und setzt sie in Beziehung zueinander.

Dennoch sind die Landschaftsdarstellungen des Meisters von Bayrisch St. Wolfgang nicht im gleichen Maße kohärente Landschaften, wie sie Gleismüller und der Meister von Gelbersdorf malen. Stattdessen erinnern seine Landschaften an giotteske Naturformationen, wie etwa der monolithische Felsen oder die Architekturabbreviatur hinter Elisabeth. Der sich nach hinten öffnenden Landschaft fehlt die Homogenität und Plausibilität, wie sie den Gleismüller'schen Tafeln zu eigen ist. Durch die exakten, fast mit dem Lineal gezogenen Linien, die Erde und Himmel voneinander trennen, wird diese statische und seltsam leblose Darstellung betont. Die einzelnen Landschaftselemente Fels, Himmel, Insel und Wasser zeichnen sich durch große Abstraktion aus, es fehlt an verbindenden Elementen und Übergängen zwischen den Partien. Materialien und Strukturen weisen keine Details auf, ebenso fehlen Licht- und Schattendarstellungen. Die Zugabe der nicht näher zu bestimmenden Architektur hinter Elisabeth verstärkt den zusammengesetzten Eindruck der Landschaft. Deutlich wird der Kompositcharakter auch an weiteren Architekturfragmenten, etwa auf der Tafel mit der Beschneidung Christi (Abb. 92). Die Angabe von Architektur soll einen Raum suggerieren, ohne aber ein vollständiges Bild davon zu zeichnen. Es fehlt die Konstruktion eines Raumes, wie sie bei Gleismüller sichtbar wird. Aus keiner der Tafeln des Retabels aus St. Wolfgang tritt den Betrachtenden eine kohärente Landschaft entgegen. Man muss im Gegensatz zu den oben besprochenen Meistern von einer traditionellen Landschaftsauffassung des Meisters von Bayrisch St. Wolfgang sprechen. Einzelmotive werden topographisch herausgegriffen und dargestellt,⁶⁴⁹ obwohl im Bildvordergrund ein überaus detaillierter und mimetisch korrekt formulierter Blument Teppich zu sehen ist.⁶⁵⁰ Daraus folgt, dass der Meister in der Lage gewesen wäre, sich des neuen Stils zu bedienen, denn er verfügte über das notwendige Können.

649 Am deutlichsten wird dieser Unterschied zu den Landschaften der anderen Maler bei näherer Betrachtung des Himmels: Der Meister von Bayrisch St. Wolfgang gestaltet diesen vollkommen unbelebt monochrom, sodass er mehr als Hintergrund denn als Teil der Landschaft erscheint. Vgl. Suckale 2009, Bd. 1, S. 378–379.

650 Weniger sieht in den Landschaftselementen Übernahmen Gleismüller'scher Vorbilder. Er stützt dies u. a. darauf, dass der St. Wolfgang Altar 1484 und damit mutmaßlich nach dem Atteler Altar entstand. Vgl. Weniger 2014, S. 48.

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation



Abbildung 92. Meister von Bayerisch St. Wolfgang, Beschneidung Jesu, 1484. Pfarrkirche St. Wolfgang, St. Wolfgang (Oberbayern)

Der zweite Altar, welcher zumindest partiell dem Meister von Bayrisch St. Wolfgang zugeschrieben wird, ist der Rottenbacher Hochaltar. Diesem Hochaltar wurden von Björn Statnik und Matthias Weniger zwölf Tafeln zugeordnet, die sich teils im Palas der Burg zu Burghausen, teils im Musée Grobet-Labadié in Marseille, teils in Privatbesitz befinden.⁶⁵¹ Dem Meister von Bayrisch St. Wolfgang werden aufgrund stilistischer Überlegungen plausibel zwei Tafeln zugeschrieben: die »Gefangennahme Christi« sowie »Jesus vor Pilatus«. Jedoch ist nur auf der Tafel der »Gefangennahme Christi« Landschaft dargestellt (Abb. 93).⁶⁵² Die annähernd quadratische Tafel zeigt Jesus in gräulich violetter Gewand, umringt von einer Schar mit Harnisch und Hellebarden gerüsteter Soldaten sowie mehreren Männern in reichen Brokatgewändern. Judas, in einem gelben Gewand, umarmt Jesus und küsst ihn. Die Gruppe steht in einem Garten, dessen eingehend studierte Vegetation sehr üppig ist; augenfällig sind beispielsweise die Maiglöckchen am Bildrand. Hinter der Gruppe sind am linken Bildrand mehrere Bäume und Büsche zu sehen. Rechts hinter dieser Gruppe ist der Blick auf ein Gehöft freigegeben, das von Büschen umgeben ist. Ein kleiner Bach mündet dort in einen See. Noch weiter hinten ist eine mauerbewehrte Stadt zu sehen. Ein hoher Baum grenzt die Stadt nach links ab. Am Horizont ist eine größere Architektur sichtbar. Der Himmel ist von einem dunklen Blau, darauf sind viele goldene Sterne.

Die Landschaftsdarstellung auf dieser Tafel unterscheidet sich stark von denen in Bayrisch St. Wolfgang: Die Landschaft ist nicht mehr summarisch, sondern detailliert wiedergegeben. Sie wirkt nicht mehr wie ein Abstraktum, sondern sehr belebt. Dies rührt daher, dass die Personen in Bewegung dargestellt werden, sodass sie nicht mehr statisch wirken. Die etwas einzeln stehende Person rechts reißt ihren Mund auf, als würde sie gegen die Verhaftung Jesu protestieren; Petrus im linken Bildvordergrund ist im Begriff, sein Schwert zu ziehen; der hinter Petrus stehende Hohepriester spricht mit einem Soldaten. Verstärkt wird der belebte Eindruck dadurch, dass die Landschaft im Gegensatz zu den zwei St. Wolfganger Landschaften vollständig durchgebildet ist, das heißt, es gibt keine Flächen, deren Struktur nicht angegeben wäre. Auch der aus St. Wolfgang bekannte monochrome blaue Himmel erfährt eine Entwicklung. Durch die Applikation der Sterne wird nun der Zeit-Raum mit eingebunden und die Szene in die Nacht verlegt. Allerdings stellt diese Darstellung des Sternenhimmels eine spätmittelalterliche Konvention dar und ist nicht in diesem Sinne innovativ. Bereits Giotto malte in der Arena-kapelle in Padua einen derartigen schematischen, ornamentalen Sternenhimmel.⁶⁵³ Auch

651 Vgl. Miller 1974; Goldberg 1986/1987, S. 72; Goldberg 1999, S. 86; Statnik 2009; Weniger 2014, S. 25–66.

652 Es wäre wünschenswert, diese Tafel eingehender zu vergleichen mit der Gefangennahme Christi von der Lyversberger Passion sowie mit derjenigen des Meisters der Münchener Gefangennahme Christi. Möglicherweise wurde von Dieric Bouts, von dem auf diesen Tafeln verschiedene Motive übernommen wurden, im Landshuter/Münchner Raum weiter rezipiert wurde, als bisher bekannt ist. Vgl. Scherer 2001.

653 Vgl. Pfisterer 2016, S. 452–457.

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation



Abbildung 93. Meister von Bayerisch St. Wolfgang, Rottenbacher Altar, Gefangennahme Christi, um 1480/90, Nadelholz. Staatsgalerie, Burghausen, Inv.-Nr. 6243

auf der zweiten Tafel mit der Darstellung Jesu vor Pontius Pilatus findet sich dieser ornamentale Sternenhimmel (Abb. 94). Auch das bereits aus St. Wolfgang bekannte Motiv der Architekturabbreviatur, die das Geschehen im Empfangssaal des Pilatus verortet, ist darauf zu sehen. Die sich ineinander drehenden vegetabilen Ranken am Thron des Pilatus finden sich ebenfalls ähnlich in St. Wolfgang. Der unbekannte Meister entwickelt sich in seiner Raumkonzeption nicht weiter, sondern verharrt in dem irritierenden Dualismus von gleichzeitiger Innen- und Außenraumdarstellung.

Betrachtet man die beiden besprochenen Tafeln aus dem Rottenbacher Retabel und vergleicht sie mit einer dritten von demselben Retabel, nämlich »Christus am Ölberg« (Abb. 95), zeigt sich eine erstaunliche Evolution im Stil des Meisters. Diese ist äußerst bemerkenswert, denn vermutlich starb der bereits ältere Meister von Bayrisch St. Wolfgang während der Arbeiten an dem Retabel. Eine solche Stilentwicklung im Spätwerk eines Malers ist zumindest ungewöhnlich und führt zur Frage, woher dieser Wandel kam. Statnik und Weniger legten überzeugend dar, dass die Werkstatt Sigmund Gleismüllers die Arbeiten am Rottenbacher Hochaltar nach dem Tod des Meisters übernahm. Der Stilwandel, der in toto an diesem Altar abgelesen werden kann, könnte dem geschuldet sein.⁶⁵⁴

Auch wenn damit die Diskrepanz zwischen den verschiedenen Tafeln erklärt werden kann, darf dies nicht als Abwertung derjenigen Tafeln gesehen werden, die der Meister von Bayrisch St. Wolfgang malte: Denn der unbekannte Meister war, wie in St. Wolfgang deutlich wurde, durchaus in der Lage, detaillierte und vor allem mimetisch korrekt Naturphänomene zu malen.

Am Rottenbacher Hochaltarretabel wird die Verzahnung der verschiedenen Landschlechter Werkstätten deutlich, aber auch die Divergenz der verschiedenen Stile, Landschaft darzustellen. Das zeigt sich besonders im Vergleich der beiden Tafeln des Meisters von Bayrisch St. Wolfgang mit Gleismüllers »Christus am Ölberg«. Gleismüller differenziert die Landschaft stärker, die einzelnen Ebenen des Bildraums – Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund – werden durch einzelne Landschaftselemente miteinander verbunden. Das wird beispielsweise am zerstörten Weidezaun hinten rechts sichtbar, der die Barriere zwischen flächig wiedergegebenem Hintergrund und üppiger Wiese des Garten Gethsemane aufhebt. Auch der Weg, den Judas und die Verfolger gehen, wirkt als verbindendes, natürliches Element zwischen den Ebenen. Derartige Kompositionen fehlen sowohl auf den Rottenbacher Tafeln des Meisters von Bayrisch St. Wolfgang als auch auf den St. Wolfgangertafeln. Dadurch kommt es in Rottenbuch zu stilistischen Spannungen, die die kunsthistorische Forschung seit Albrecht Miller⁶⁵⁵ irritieren und die Einordnung des Retabels behindern. Jedoch verweisen die hier besprochenen Tafeln

654 Statnik wies auf die ganz ähnliche Gestaltung des Wiesengrunds auf den Tafeln »Gefangennahme Christi« und »Christus am Ölberg«, ebenfalls aus Rottenbuch, hin. Vgl. Statnik 2009, S. 148; Weniger 2014, S. 44, 48.

655 Vgl. Miller 1974.

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation



Abbildung 94. Meister von Bayerisch St. Wolfgang, Rottenbacher Altar, Christus vor Pilatus, um 1480/90, Nadelholz. Staatsgalerie, Burghausen, Inv.-Nr. 6241

4 Innovative Darstellungen des Naturraums in der niederbayerischen Malerei



Abbildung 95. Sigmund Gleismüller, Rottenbacher Altar, Christus am Ölberg, um 1480/90, Nadelholz. Staatsgalerie, Burghausen, Inv.-Nr. 1468

des Meisters von Bayrisch St. Wolfgang in ihren Details, wie zum Beispiel dem Astwerk (vgl. dazu Kap. 5.2.2), dazu auf zwei weitere Meister, die nun in den Blick genommen werden: den Meister von Großmain und Rueland Frueauf den Älteren.

4.3.3 Der Meister von Großmain und Rueland Frueauf der Ältere

Der Meister von Großmain wirkte in Passau sowie im Grenzgebiet zwischen dem Herzogtum Bayern-Landshut und dem Erzbistum Salzburg.⁶⁵⁶ Seine Tafeln sind nicht nur durch die direkte geographische Nachbarschaft für die Frage nach der Landschaftsdarstellung in Niederbayern von Interesse, sondern auch, weil sich auf ihnen Verweise zu Gleismüller und dem Meister von Bayrisch St. Wolfgang finden. Auf den acht Tafeln des ehemaligen Altars der Großmainer Wallfahrtskirche, die den Notnamen »Meister von Großmain« begründen, wird keine Landschaft dargestellt, jedoch wird auf der Rückseite einer der Tafeln eine bisher so noch nicht beobachtete Landschaft abgebildet.

Der mutmaßlich in Passau gemeinsam mit Rueland Frueauf dem Älteren in einer Werkstatt wirkende Meister von Großmain⁶⁵⁷ stellte auf der auf 1499 datierten Rückseite der »Darbringung Jesu im Tempel« des Großmainer Altars im Bildhintergrund die Passauer Veste Oberhaus dar (Abb. 96). Die Veste ist durch den markanten Wohnturm eindeutig zu erkennen. Auch die Schedel'sche Weltchronik von 1493 zeigt ihn in dieser Form (Abb. 97). Verena Pertschy wies darauf hin, dass sogar die kleine Spitze der Burgkapelle rechts neben dem Wohnturm vom Meister von Großmain abgebildet wurde. Dagegen fehlt der 1499 in Bau befindliche sogenannte Schachner-Bau des Bischofs und Rats Herzog Ludwigs IX., Christoph von Schachner.⁶⁵⁸ Auch die Topographie, wie der steile Berghang des Georgsbergs hoch zur Veste, stimmt mit der real beobachtbaren natürlichen Lage überein. Eine derartige Wiedergabe eines realen Ortes,

656 Vgl. zum Meister von Großmain Demus 1965; Hanneschläger 1999, S. 11–35; Statnik 2009, S. 224–227; Blauensteiner 2017, S. 23–27; Pertschy 2017, S. 108, 111–125.

657 Die Entstehung des Großmainer Altars steht mutmaßlich in Zusammenhang mit einer Pilgerfahrt, die der Pfarrvikar Georg Hirschperger im heiligen Jahr 1500 zusammen mit einigen Gmainern unternahm. Vgl. hierzu Lang 2015, S. 267. Dort auch ausführlich zu der problematischen (kirchen-)politischen Zugehörigkeit der Wallfahrtskirche in Großmain, die zwar dem landshuttreuen Stift St. Zeno in Reichenhall unterstand und zum Bistum Chiemsee gehörte, aber vom Erzbistum Salzburg als zur Diözese gehörig und damit dem Erzbischof unterstellt angesehen wurde. Vgl. ebd., S. 131–132, 209.

658 Christoph (von) Schachner war spätestens seit 1478 als Rat Herzog Ludwigs IX. bestellt. Er gelangte an dessen Hof auf Empfehlung seines Mentors Thomas Pirckheimer, der ihn dorthin im Jahr 1471 empfahl. Vgl. Lieberich 1964, S. 183; Ettelt-Schöneward 1999, S. 627; Strack 2010b, S. 105. Vgl. zum Bau Hoppe 2019, S. 25–26; Pertschy 2017, S. 119. Vgl. zu Schachner Art. »Schachner, Christoph (1447–1500)« von August Leidl. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 618–620; Art. »Schachner, Christoph« von Egon Boshof. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 22. Berlin 2005, S. 488–489.

4 Innovative Darstellungen des Naturraums in der niederbayerischen Malerei



Abbildung 96.

Meister von Großmain
(Werkstatt?), ehemalige
Rückseite der Darbringung
Christi (Heimsuchung?)
mit Ansicht der Veste Ober-
haus über Passau, 1499.
Unsere Liebe Frau auf
der Gmain, Großmain

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation

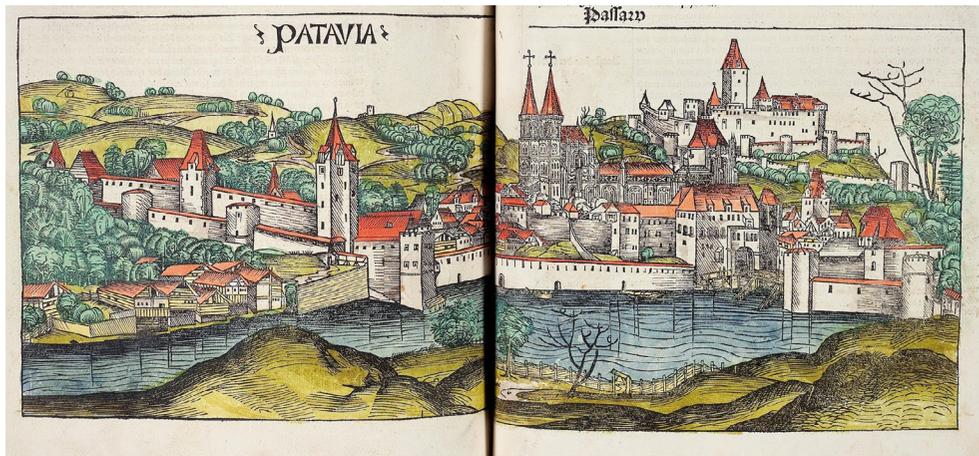


Abbildung 97. Hartmann Schedel und Hieronymus Münzer (Herausgeber), gemeinsam mit Wilhelm Pleydenwurff und Michael Wolgemut (Illustrationen), *Liber chronicarum*, Ansicht der Stadt Passau mit der Veste Oberhaus, 1493, Universitätsbibliothek, Heidelberg, B 1554 B Folio INC, Blatt CC

der wiedererkennbar und identifizierbar ist, findet sich auf keiner der bisher diskutierten Tafeln. Es wird erstmals die von Konrad Celtis in seiner Ingolstädter Rede (1491) geforderte Kenntnis der *terra nostra*, also des eigenen geographischen Raumes, visualisiert und unter Beweis gestellt.⁶⁵⁹

Dagegen ließe sich einwenden, dass der Großmainer Altar mit seiner Entstehung 1499 sehr spät datiert und damit nur wenig aussagekräftig für die Entwicklung der neuen Landschaftsdarstellung am Hof Herzog Ludwigs IX. gewesen sein kann. Jedoch findet sich im Frankfurter Städel-Museum eine wesentlich frühere Darstellung einer Flusslandschaft, die in ähnlicher Weise auf die Veste Oberhaus und Passau verweist. Dabei handelt es sich um die sogenannte Tafel »Madonna mit Kind und einem Stifter, vom heiligen Thomas empfohlen« (Abb. 98). Die Tafel zeigt einen unbekanntem Stifter, der vor der Madonna mit dem Kind kniet. Seine Identität gibt sehr wahrscheinlich die Tafel an der Wand preis;⁶⁶⁰ dort findet sich auch die Jahreszahl 1483. Im Hintergrund wird durch ein Fenster mit gekehlten Gewänden eine weite Flusslandschaft gezeigt. Der Blick der Betrachtenden wird durch den breiten Fluss direkt auf eine darin liegende Insel mit Burg gelenkt. Die Burg verfügt über zwei Mauerringe auf unterschiedlichen Höhen der Hügelkuppe, einen großen Palas sowie einen hohen Turm. Rechts von der Burg ist im Tal eine Stadt mit Stadtmauer und einem großen gotischen Kirchengebäude

659 Zur Rede Conrad Celtis vgl. Wiener 2013, S. 80–84.

660 Die Inschrift ist bisher nicht entziffert worden, doch fällt bei näherer Betrachtung der Bedeutungsunterschied der Zeilen auf. Während bei den ersten beiden Zeilen die Längen und Bögen verschiedener Buchstaben ausdifferenziert sind, besteht der lange, davon abgesetzte Text aus schlichten Strichen.

4 Innovative Darstellungen des Naturraums in der niederbayerischen Malerei



Abbildung 98. Meister von Großmain, Madonna mit Kind und einem Stifter, vom heiligen Thomas empfohlen, 1483, Mischtechnik auf Lindenholz. Städel Museum, Frankfurt, Inv.-Nr. LG 68

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation

zu sehen. Die grünen Hügel und die Vegetation sind nur oberflächlich wiedergegeben. Allerdings zeigt der Maler, dass der Pegel des unbekanntes Flusses sehr niedrig ist: Auf der rechten Seite des Flusses ist deutlich zu sehen, dass dieser versandet. Die Schilderung der Topographie passt zur Veste Oberhaus, die am Zusammenfluss von Ilz und Donau liegt. Der hohe Turm entspricht dem überlieferten Wohnturm, die unterschiedlichen Höhen der Mauerringe sind noch heute nachzuvollziehen. Das große Kirchengebäude könnte auf den Passauer Dom hinweisen. Dieser wurde unter dem gelehrten Bischof Leonhard von Laiming umgebaut und erhielt einen spätgotischen Chor, der heute noch zu sehen ist.⁶⁶¹ Allerdings passt die Topographie nicht exakt, da sie seitenverkehrt ist: Der Meister von Großmain zeigt rechts von der Festung am Ufer des Flusses eine Stadt. Blickt man von Osten auf Passau, liegt die Stadt dagegen links von der Veste Oberhaus. Damit bleibt unklar, ob es sich bei diesem Ausblick um Passau und die Veste Oberhaus handelt, wenngleich die Übereinstimmungen sehr groß sind, wie Björn Blauensteiner hervorhob.⁶⁶²

Die Tafel ist nicht nur wegen ihrer Landschaftsdarstellung von Interesse. Sie beleuchtet schlaglichtartig die noch nicht ausreichend erforschten Zusammenhänge zwischen der Malkunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts im Grenzgebiet von Bayern-Landshut sowie dem Erzbistum Salzburg einerseits und der fränkischen Malerei, die in der Person Rueland Frueaufs partiell sichtbar wird, andererseits. Der Baldachin über dem Lesepult Mariens findet sich nahezu identisch auf einer Tafel des Frauenberger Altars des Meisters von Gelbersdorf, der den bethlehemitischen Kindermord darstellt. Vegetabile Ornamente finden sich zudem in ähnlicher Weise beim Meister von Bayrisch St. Wolfgang. In welche Richtung diese Ornamente ausgetauscht wurden, wer also ihr Urheber und wer der Rezipient war, muss offenbleiben. Mit dem Meister von Großmain ist Rueland Frueauf der Ältere eng verbunden, denn beide arbeiteten ab circa 1478 in Passau in einer Werkstatt. Frueauf war jedoch um 1487 zeitweilig in Nürnberg, um mit dem aus Speyer stammenden Hans Traut den St.-Veits-Altar für die Nürnberger Augustinerkirche zu malen.⁶⁶³ An diesem Altar werden jedoch nicht nur die Austauschprozesse zwischen Speyer, Nürnberg und Salzburg als Wirkungsorte Frueaufs deutlich.⁶⁶⁴ Er ist auch ein

661 Zu Laiming vgl. Art. »Leonhard von Laiming« von August Leidl. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 14. Berlin 1985, S. 249–250; Art. »Laiming, Leonhard von« von August Leidl. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodtkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 400–401. Zum Dombau vgl. Drost 2009; Schock-Werner 2009; Möseneder / Asenkerschbaumer 2015, S. 27–44.

662 Vgl. Blauensteiner 2017, S. 27.

663 Umfassend: Hess / Hirschfelder / Baum 2019, Bd. II, Kat.-Nr. 43, S. 593–652. Zu Rueland Frueauf dem Älteren vgl. Ausst. Kat. Wien 2017; Pertschy 2017.

664 Ein Beweis oder zumindest Indiz dafür ist, dass Frueauf aus Nürnberg Goldmuster mit nach Passau brachte, welche u. a. vom Meister von Großmain für den Großmainer Altar verwendet wurden. Vgl. Pertschy 2017, S. 108.

Beispiel für eine »möglichst perfekte [...] Naturnachahmung bei gleichzeitiger Begrenzung der Mittel«,⁶⁶⁵ wie sie etwa am linken Rand der Tafel mit der Darstellung des heiligen Christopherus sichtbar wird (Abb. 99), etwa an der Darstellung des Schilfs oder den verschiedenen Schiffstypen im Bildhintergrund. Der Meister von Großgmain und Rueland Frueauf stellten nicht nur Flora und Fauna mimetisch korrekt dar, sondern auch Materialitäten, wie die Wiedergabe des durchscheinenden Wassers auf der Tafel mit dem heiligen Christopherus belegt.

4.3.4 Exkurs: Michael Pacher in St. Wolfgang

Michael Pacher war neben Gleismüller ein weiterer Impulsgeber für innovative Landschaftsdarstellungen im Herzogtum Bayern-Landshut. Obwohl es schwierig ist, die Rezeption Pachers innerhalb des bayerischen Raumes nachzuvollziehen,⁶⁶⁶ soll an dieser Stelle dennoch auf ihn hingewiesen werden, da sich eines seiner wichtigsten Werke, der Altar für St. Wolfgang am Abersee, auf dem Gebiet des ehemaligen Herzogtums Bayern-Landshut befindet. Zudem gab es eine direkte Verbindung zwischen dem Wallfahrtsort und der herzoglichen Familie; die Herzoginnen Amalia und Hedwig etwa gingen dorthin häufiger auf Wallfahrt.⁶⁶⁷ In der kunsthistorischen Forschung ist dieser Altar, der von Pacher zwischen 1471 und 1479 auf Veranlassung des Abtes Benedikt Eck gefertigt wurde, umfassend erforscht worden.⁶⁶⁸ An dieser Stelle soll anhand der Tafel der Brotvermehrung (Abb. 100) die Landschaftsdarstellung Pachers kurz analysiert und auf ihren Innovationsgehalt hin befragt werden.

Die hochrechteckige Tafel zeigt die Speisung der 5000 in einer flachen, weiten Landschaft. Der Horizont ist sehr niedrig angesetzt und gibt den Blick auf eine ebene Landschaft frei, die von einem Fluss durchzogen ist. In der Ferne zeichnet sich eine Gebirgskette ab. Viele Menschen sitzen teils in kleinen Grüppchen zusammen. Im Vordergrund ist eine siebenköpfige Gruppe zu sehen. Jesus steht am Rande dieser Gruppe, ein Kind reicht ihm ein Brot. Die Landschaft zeichnet sich durch das Zusammenspiel von Abstraktion und Detailliertheit aus: Am unteren Bildrand sind vereinzelt Pflanzen mimetisch korrekt wiedergegeben, am rechten Bildrand ist ein zerklüfteter, geschichteter Fels zu sehen. Der summarisch wiedergegebene Bildhintergrund wird eingeleitet durch drei Bäume, die das Bild nach oben links abschließen. Dadurch wird der Blick

⁶⁶⁵ Hess/Hirschfelder/Baum 2019, Bd. II, S. 638.

⁶⁶⁶ Zur Wirkung Michael und Friedrich Pachers nach Altbayern bisher nur Steiner 1999, S. 127–134.

⁶⁶⁷ St. Wolfgang am Abersee wurde im Jahr 1451 gegründet. Der Konvent unterstand dem Kloster Mondsee. Vgl. Zibermayr 1952, S. 134. Zu Mondsee und St. Wolfgang ausführlich Seite 459–466, dort mit weiterer Literatur.

⁶⁶⁸ Vgl. Zibermayr 1912, S. 468–482; Koller 1998; Reichenauer 1998; Opitz 2003, S. 271–290; Prater 2013, S. 189–213; Madersbacher 2015 (insbes. zu den Quellen der Kunst Pachers), S. 35–52.

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation



Abbildung 99. Meister des Augustiner-Altars (Hans Traut) und Werkstatt mit Rueland Frueauf d. Ä., Der heilige Christopherus trägt das Jesuskind, 1487, Tannenholz. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. Gm145 (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 5791)



Abbildung 100. Michael Pacher, Die wundersame Brotvermehrung, 1471–79, Mischtechnik auf Holz. Pfarrkirche St. Wolfgang, St. Wolfgang im Salzkammergut

4.3 Diffusion I: Ausbreitung der Innovation

auf ein in der Ferne aufragendes Felsmassiv zentriert, auf welchem eine Burg thront. Pacher stellt das Ereignis der wundersamen Brotvermehrung in einer von Architekturen, Bäumen, Bergen und Personen, angefüllten Landschaft dar, sodass sie sehr belebt wirkt. Seine Auffassung der Landschaft entstammt nachweislich der italienischen Kunst Andrea Mantegnas; diese Übernahmen oberitalienischer, speziell padovanischer Kunst sind von der Forschung hinlänglich herausgearbeitet worden.⁶⁶⁹

Doch nicht nur die künstlerische Vermittlung dürfte für die Malerei Pachers entscheidend gewesen sein, sondern auch die Philosophie des Nicolaus Cusanus. Peter Thurmman stellte die These auf, dass der gelehrte Pacher verschiedene Schriften des Brixener Bischofs Cusanus besessen habe, etwa »Idiota de mente«, »De visione dei« und »De beryllo«.⁶⁷⁰ Zwar konnte er dies nicht belegen, doch findet sich in der »Brotvermehrung« gleichwohl eine Umsetzung des von Cusanus in »Idiota de mente« beschriebenen Zusammenfalls von Einheit und Vielheit,⁶⁷¹ denn Pacher stellt Vieles dar und verbindet dieses Viele zu einer Einheit, einem stimmigen Gemälde.

Die vielen Einzel- und Nebenszenen auf der Tafel mit der Speisung der 5000 reichern das darzustellende Geschehen mit weiteren Themen an, ganz gleich, ob sie Menschen, Tiere, Architekturen oder Landschaften darstellen. Sie füllen die Tafeln und verleihen ihnen eine bis dahin nicht gekannte (erzählerische) Tiefe. Eine Grundlage hierfür findet sich außer in Cusanus' Werk in Leon Battista Albertis »De pictura«. Dort fordert dieser, eine Tafel mit Beiwerken anzufüllen, um Tiefe im Sinne von Fülle in die *historia* des Bildes zu bringen.⁶⁷² Die Nebenszenen werden zu *easter eggs*, wie man sie heute beispielsweise aus Kinofilmen kennt, die nur von Eingeweihten, in diesem Fall: Gelehrten, erkannt und decodiert werden können. Doch auch für denjenigen, der die Nebenszenen

669 Vgl. u. a. Wood 1988; Rosenauer 1997; Madersbacher 2015, S. 35–47.

670 Thurmman warf die Frage auf, durch wen Pacher die Schriften des Cusanus kennenlernte. Möglich erscheint es einerseits, dass Pacher sie unmittelbar aus der Wirkungszeit von Cusanus in Brixen kannte, sowie andererseits, dass das Kloster Mondsee Pacher die Schriften zugänglich machte. Das Kloster Mondsee besaß nachweislich einen 1462 entstandenen Codex mit verschiedenen Schriften des Cusanus, darunter »Docta ignoratia«, »De quarendo deo«, »De filiatione« sowie der »Dialogus inter oratorem et idiotam« (Wien, ÖNB, Cod. 3588). Vgl. Unterkircher 1974, S. 86; Thurmman 1987, S. 62, 79; ferner Simon 2004, S. 52.

671 Vgl. von Kues ed. Gabriel 1450/1964, c. 5, nr. 91, S. 134, 524.

672 Alberti schreibt: »Was die Forderung der Fülle betrifft, so möchte ich behaupten, dass ihr am besten jener Vorgang genügt, in dem – je an ihrem Ort – vermischt zu sehen sind Greise, Männer, Jünglinge, Knaben, Frauen, Mädchen, Kleinkinder, zahme Tiere, Hunde, Vögel, Pferde, Schafe, Gebäude, Landschaften; und diese ganze Fülle werde ich loben, wenn sie nur mit dem Gegenstand, um den es sich dort handelt, übereinstimmt. Denn tatsächlich ist es so: wenn die Betrachter beim Mustern der Gegenstände verweilen, ist dies ein Zeichen dafür, dass die Fülle des Malers Anmut bewirkt.« (»Dicam historiam esse copiosissimam illam in qua suis locis permixti aderunt senes, viri, adolescentes, pueri, matronae, virgines, infantes, cicures, catelli, aviculae, equi, oedudes, aedificia, provinciaeque; omnemque copiam laudabo modo ea ad rem de qua illic agitur conveniat.«). Übersetzung zit. nach Alberti ed. Bättschmann 2011, II, 40, S. 266–267. Vgl. weiterhin Pfisterer 1997, S. 293; Degler 2015, S. 31–32, 72. Ein Konnex zwischen Mantegna und Alberti besteht über ihre gleichzeitige Tätigkeit am Hof Ludovico Gonzagas in den 1450er Jahren in Mantua. Vgl. Baxandall 1971, S. 133; Esch 2008b.

nicht zu entschlüsseln vermag, ist die Tafel immer noch verständlich und erfüllt ihren Zweck als Retabel. Diese Mehrdimensionalität von Gemälden wird von Alberti zum Qualitätskriterium guter Kunst stilisiert, da sie durch Mehrdimensionalität sowohl einen Genuss (*voluptas*) darstelle als auch Emotionen hervorrufe (*movere*).⁶⁷³ Aus dieser kleinen Studie kann abgeleitet werden, dass nicht nur über den Hofmaler Sigmund Gleismüller Impulse aus der oberitalienischen Malerei in den nordalpinen Raum des Herzogtums Bayern-Landshut gelangten, sondern auch über den von Mantegna beeinflussten Pacher. Mit Blick auf die Parerga wird dieser Konnex noch deutlicher und für den Landshuter Raum wirkmächtig.

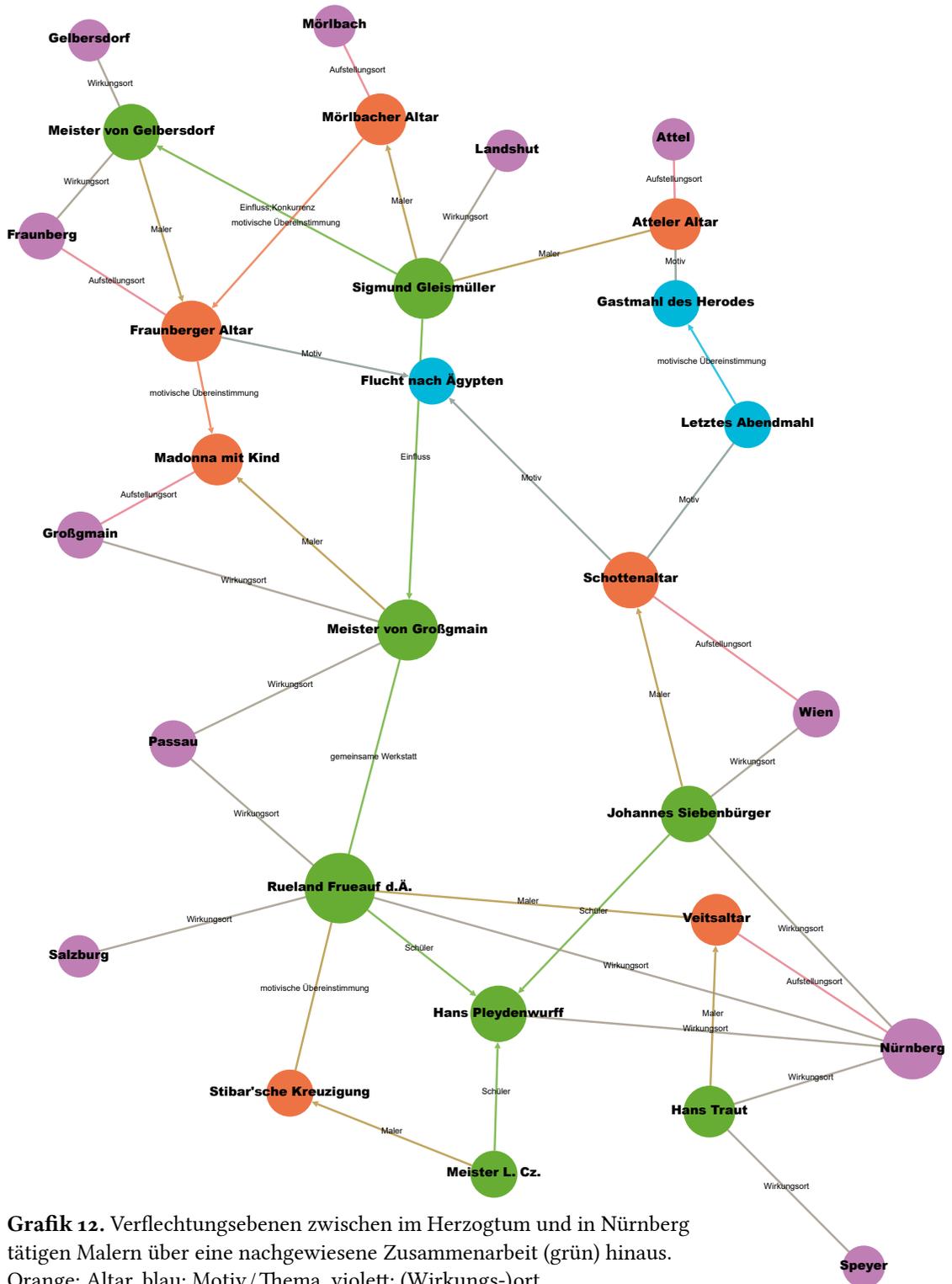
4.3.5 Zusammenfassung

Im Vergleich zwischen Sigmund Gleismüller und den Meistern von Gelbersdorf und Bayrisch St. Wolfgang wird deutlich, dass es hinsichtlich der Ausformulierung des neuen Vokabulars große Unterschiede gibt. So werden die Pflanzen bei Gleismüller weitaus naturalistischer studiert und dargestellt als beim Meister von Gelbersdorf. Der Meister von Bayrisch St. Wolfgang verharret dagegen in der Tradition und bedient sich lediglich bei den mimetisch gegebenen Blumentepichen an Gleismüller'schen Ideen. Es werden unterschiedliche Qualitätsniveaus deutlich. Zudem zeigen sich stilistische Abhängigkeiten und Imitationen zwischen beiden Meistern, wobei Gleismüllers Werke einen wesentlich elaborierteren Stil als die der anderen aufweisen.

Die skizzierte Diffusion der neuen Landschaftsdarstellung geht im Kern auf Gleismüller und dessen Auftreten in Landshut im Frühjahr 1474 zurück. Von ihm ausgehend verbreitete sich, wie gezeigt wurde, eine für das konservative Landshut innovative Darstellungsform. Diese neue Malerei visualisierte erstmals Tiefenräume. Ebenso entwickelte sich auf den verschiedenen Gemälden ein Spannungsverhältnis zwischen biblischem Bildthema und Landschaft. Dies wird teilweise dadurch sogar quantifizierbar, dass die Landschaft einen immer größeren Anteil des Bildraums einnimmt.

Die Komplexität des Diffusionsprozesses zeigt Grafik 12. Es wird offenbar, dass zwischen den einzelnen Malern durch Zusammenarbeit, Lehrzeit sowie motivische Übernahmen intensive Austauschprozesse stattfanden. Überraschenderweise konnten Anknüpfungspunkte zwischen dem Meister von Großmain und dem Meister von Bayrisch St. Wolfgang nachgewiesen werden, die bisher in der Forschung unentdeckt blieben. Das Engagement Rueland Frueaufs des Älteren in Nürnberg verweist zudem auf eine von der Forschung bisher ebenso wenig nutzbar gemachte Quelle der niederbayerischen Malerei: die fränkische. Diese Anknüpfungspunkte sind dabei nicht auf Frueauf beschränkt, sondern zeigen sich hinsichtlich motivischer Übernahmen auch

⁶⁷³ Vgl. Bättschmann 2002, S. 365.



Grafik 12. Verflechtungsebenen zwischen im Herzogtum und in Nürnberg tätigen Malern über eine nachgewiesene Zusammenarbeit (grün) hinaus. Orange: Altar, blau: Motiv/Thema, violett: (Wirkungs-)ort

bei Gleismüller und bieten viele Anknüpfungspunkte für weitere Forschungen. Ebenso wird deutlich, dass der Aktionsradius der Maler von Nürnberg im Norden nach Wien im Südosten reichte. Die Landschaftsdarstellungen zeigen diese weitgespannten geographischen Anknüpfungspunkte in ihren Motiven, die sich zum Teil nach Nürnberg zurückverfolgen lassen. Die Stellung Michael Pachers in diesem Netz ist unklar, denn es gibt keine direkten Anknüpfungspunkte zwischen den Orten und den Malern.

4.4 Diffusion II: Jenseits des Herzogtums

Die neue Landschaftsmalerei ist nicht auf das Herzogtum Bayern-Landshut beschränkt. Auch außerhalb dieses Territoriums entstanden Tafeln für sakralen Raum, welche die sich ausbreitende Auseinandersetzung mit der Natur und der Landschaft belegen. Die nachfolgend analysierten Objekte sind aufgrund ihrer Auftraggeber/innen durch dynastische Verbindungen oder durch die Tätigkeit als Räte Herzog Ludwigs IX. mit dem Landshuter Hof verbunden. Sie sind in dessen nächster Umgebung entstanden, entstammen also direkt dem Hofnetzwerk. Es handelt sich um die folgenden Objekte: den Ehninger Altar der Pfalzgräfin Mechthild von der Pfalz, eine Darstellung der Heiligen Familie des Peter von Schaumberg sowie der Montfort-Werdenberg-Altar des Grafen Haug XIII. von Montfort und seiner Ehefrau Elisabeth von Werdenberg. Sie ergänzen das Bild der Landschaftsmalerei am Hof Herzog Ludwigs, denn sie zeigen, wie die Beschäftigung mit Natur und Landschaft in anderen Territorien in Kunst umgesetzt wurde.

4.4.1 Ehninger Altar

Am eindrücklichsten wird dieses Phänomen auf einem Altarretabel aus dem unmittelbaren Umfeld des Landshuter Hofes, dem sogenannten Ehninger Altar (Abb. 101) der Mechthild von der Pfalz.⁶⁷⁴ Mechthild, die Schwester Friedrichs des Siegreichen, verband mit Herzog Ludwig IX. die Zugehörigkeit zum Haus Wittelsbach. Diese Verflechtung zwischen den Pfälzer und den Landshuter Wittelsbachern war, wie in der Forschung mehrfach herausgestellt wurde, von besonderer Intensität. Davon zeugt zum einen die Bewertung Ludwigs IX. als ›Anhängsel‹ von Friedrich, zum anderen belegen es die Bemühungen Mechthilds zu Beginn des Jahres 1461, eine Hochzeitsabrede zwischen ihrem Sohn Eberhard im Bart (1445–1496) und der Tochter Ludwigs, Margarethe (1456–1501),

⁶⁷⁴ Dieric Bouts war vermutlich der Lehrer des unbekanntes Malers, über dessen Herkunft breit debattiert wird. Als Herkunftsorte wurden der Bodenseeraum, Ulm und die Niederlande vorgeschlagen. Mischtechnik, Öl auf Leinwand über Fichtenholz, 146 × 161 cm (Mitteltafel), 146 × 72 cm (Flügel). Staatsgalerie, Stuttgart, Inv.-Nr. 1125a–e; vgl. Rettich/Klapproth/Ewald 1992, S. 207; Conzen 2008, S. 60–61, Nr. 7; Ausst. Kat Brügge 2010, Kat.-Nr. 141, S. 307.



Abbildung 101. Meister des Ehninger Altars, Ehninger Altar, um 1476, Mischtechnik, Tannenholz und Leinwand. Staatsgalerie, Stuttgart, Inv.-Nr. 1125 a-c

zu erreichen.⁶⁷⁵ Zwar verliefen die Eheverhandlungen im Sande, jedoch wurde zwischen diesen Zweigen der Wittelsbacher 1474 mit der Amberger Hochzeit von Philipp dem Aufrichtigen und Margarethe von Bayern-Landshut ein enges Band geknüpft.

Der um 1476 gemalte Ehninger Altar wirft ein Schlaglicht auf das Anspruchsniveau der pfälzischen Wittelsbacher. Der Altar ist im Zusammenhang mit der Chorerneuerung der Pfarrkirche St. Maria entstanden und geht auf ein verlorengegangenes Retabel des Dieric Bouts (um 1410/20–1475) zurück.⁶⁷⁶ Die annähernd quadratische Mitteltafel des Retabels (Abb. 102) zeigt den auferstandenen Christus, zu seinen Füßen vier Soldaten, die teils schlafend, teils erschrocken, teils neugierig Christus zugewandt sind. Umfungen werden sie von einem geschichteten Felsen, in dessen Mitte von Jesus verdeckt eine massive Marmorplatte zu sehen ist, welche das Grab verschlossen hatte. Dadurch entsteht ein geschlossener Raum, der als Fläche ein Dreieck bildet. Davon abgegrenzt sind im rechten Bildmittelgrund Maria von Magdala, Maria, die Mutter des Jakobus, und Salome zu sehen, die zum Grab gehen. Im linken Bildmittelgrund wird der auferstandene Jesus mit einer Schaufel in der linken Hand gezeigt. Dieser erscheint Maria von Magdala als Gärtner. Sie

⁶⁷⁵ Die Bemühungen Mechthilds sind dokumentiert durch einen Brief vom 31. Januar 1461 an Herzog Ludwig IX. Vgl. Ettelt-Schönewald 1999, S. 726; BayHStA, Abt. III. Geheimes Hausarchiv HU 2111. Eberhard im Bart heiratete schließlich Barbara Gonzaga von Mantua. Erste Kontakte zwischen Württemberg und Mantua sind für 1457 belegt. Diese kamen zustande, nachdem eine Delegation des Grafen in Rom – nach gescheiterten Verhandlungen über ein Ehereinigung zwischen Eberhard und Sofia Paleologa, Enkelin des byzantinischen Kaisers Manuel II. – Kardinal Francesco Gonzaga getroffen und diesen nach einer geeigneten Partie gefragt hatte. Die Verhandlungen wurden viel später konkret und waren erst im Frühjahr 1474 abgeschlossen. Vgl. Severidt 2002, S. 235–240; Bickhoff 2011, S. 104–105.

⁶⁷⁶ Eine kleine Tafel im Mauritshuis in Den Haag, entstanden ungefähr zwischen 1480 und 1490, zeigt annähernd die gleiche Komposition der Auferstehung. Diese wird einem anonymen Nachfolger Bouts zugeordnet. Vgl. Ausst. Kat. Brügge 2010, Kat.-Nr. 8, S. 133.



Abbildung 102. Meister des Ehninger Altars, Ehninger Altar, Mitteltafel, um 1476, Mischtechnik, Tannenholz und Leinwand. Staatsgalerie, Stuttgart, Inv.-Nr. 1125 a

ist vor ihm kniend dargestellt, ein Salbgefäß in Händen haltend. Der Bildmittelgrund wird nach hinten durch einen geflochtenen Holzzaun abgegrenzt, der sich über die gesamte Breite des Bildes hinweg erstreckt. Dahinter wird der Blick freigegeben auf eine üppige, weite Landschaft. Links hinter dem Auferstandenen und Maria von Magdala ragt ein hoher Berg auf, zu welchem ein Weg führt. Dort sind zwei Menschen zu erkennen, die den Berg hinunterlaufen. Noch weiter hinten verblaut die Landschaft und zeigt eine hügelige Landschaft mit Bäumen, Bergen sowie zwei Burgen auf Felsrücken und einem großen Kirchturm. Am Horizont erscheint eine weit entfernte Stadt. Auf der rechten Bildseite wird hinter den drei Frauen, die zum Grab gehen, diese Landschaft fortgeführt. Hinter dem Zaun ist der Weg zu sehen, der von der Stadt Jerusalem zum Grab führt. Auf diesem Weg gehen zwei Menschen. Die Stadt ist von dicken Mauern und massiven Rundtürmen umgeben. Verschiedene repräsentative Gebäude überragen die Dächer der Stadt. Mittig

4.4 Diffusion II: Jenseits des Herzogtums

ist ein Rundbau zu sehen, der auf das verehrte Grab Christi, die spätere Grabeskirche, verweist. Rechts davon ist eine große Kirche zu sehen. An der höchsten Stelle der Stadt ragt eine Zitadelle empor. Hinter der Stadt ist schemenhaft eine weitere Burg zu sehen.

Die auf der Mitteltafel geschilderte Landschaft dominiert und gliedert das Geschehen der Tafel. Dies ist eine Neuerung in der Darstellung von Landschaften. Es wird sichtbar, dass der Maler die Landschaft bewusst komponiert, um die biblische Erzählung auf einer Tafel zu visualisieren. Gleichzeitig aber setzt er stilistische Vorgaben aus der Rhetorik um. Der Maler nutzt das Felsengrab als Gliederungselement zur Unterscheidung der verschiedenen Szenen der Auferstehungsgeschichte. Er visualisiert damit die Zeitlichkeit beziehungsweise den Ablauf der Ereignisse. Die Positionierung des Grabes betont die Zentralität der Auferstehung, rahmt sie ein und grenzt sie von den beiden anderen Szenen rechts und links des Felsens ab.

Der Moment der Auferstehung wird unterstrichen durch die malerische Umsetzung des rhetorischen Stilmittels eines Chiasmus: Dieses Stilmittel, die Überkreuzstellung von aufeinander bezogenen Wörtern, wird auf der Tafel bei der Darstellung der vier Soldaten im Bildvordergrund angewandt. Zwei der Soldaten wenden sich Jesus zu und blicken zu ihm auf. Der linke hintere verschläft die Auferstehung, während sein Pendant am vorderen rechten Bildrand sich, erschreckt von der Auferstehung, von Jesus abwendet. Zusätzlich zum Chiasmus kommen weitere Stilmittel zum Einsatz: Während der linke hintere Soldat in sich zusammengekauert ist, verrenkt sich der vordere rechte und streckt sich aus. Das andere Soldatenpaar hingegen wird parallelisiert. Das bedeutet, dass die vier Soldaten nicht nur einen Chiasmus darstellen, sondern innerhalb der aufeinander bezogenen Paare auch eine Antithese sowie einen Parallelismus abbilden. Diese Lesart wird dadurch gestützt, dass eine in Den Haag befindliche Kopie nach dem Werk Bouts diese Stilmittel nicht derart expressiv darstellt. Zudem entfällt dort die Antithese, denn der hintere linke Soldat dort ist wach und scheint in Furcht erstarrt zu sein. Für diese Unterschiede gibt es zwei mögliche Erklärungen: Entweder gab der unbekannte Ehninger Meister das Gemälde Bouts nicht exakt wieder oder er stellte intentional die Stilmittel derart prägnant dar. Erkennbar unterscheidet der unbekannte Maler auf der Mitteltafel die verschiedenen Ereignisse der Passionsgeschichte: einerseits den Moment der Auferstehung und andererseits den Gang der Frauen zum Grab. Durch den Weg zum Grab hin wird der zeitliche Ablauf visualisiert. Auch das Erscheinen Jesu vor Maria von Magdala ist ein Prozess, der durch die Bewegungen der beiden Personen sinnfällig wird. Diese Vielschichtigkeit wird in der Mitteltafel des Ehninger Altars offenbar.

Die Ehninger Tafel ist mit Blick auf ihre formale Gestaltung die erzählerische Fortsetzung einer niederländischen Tafel – der »Grablegung Christi« Rogier van der Weydens (Abb. 103) –, wie bereits Till-Holger Borchert bemerkte.⁶⁷⁷ Dennoch treten die Unterschiede offen zutage: Zwar erinnert das im Hintergrund aufragende Golgatha mit den

⁶⁷⁷ Vgl. Ausst. Kat. Brügge 2010, Kat.-Nr. 8, S. 133.

Kreuzen an die vorangegangene Kreuzigung, aber van der Weyden erzählt keine Geschichte im Sinne einer Abfolge von Szenen. Es wird ausschließlich eine für sich stehende Episode visualisiert.

4.4.2 Exkurs: Leon Battista Alberti und die rhetorische Landschaft

Es deutete sich bereits in der Bildbeschreibung des Ehninger Altars an, dass die Mitteltafel rhetorische Stilmittel in die Malerei übersetzt. Dies führt zu der übergeordneten Frage, ob hinter der Nutzung derartiger Stilmittel mehr steht, nämlich eine Umsetzung von theoretischen Überlegungen Leon Battista Albertis zur Darstellung einer stringenten Bilderzählung (*historia*). Es gilt zu prüfen, ob die Ehninger Landschaft unter der Prämisse der *compositio* gestaltet und dargestellt wurde.

Alberti komponiert Bilder und fügte sie in seiner Vorstellung aus verschiedenen Teilen zusammen: dem Detail, der Fläche, dem Glied und dem Körper. Zusammengesetzt ergeben diese Teile das Gemälde. Michael Baxandall zeigte in seinem wegweisenden Buch »Giotto and the Orators« (1971), dass Albertis Ansatz einem vertrauten Verfahren nachempfunden ist, dem Lesenlernen.⁶⁷⁸ Bis heute wird auf diese Art das Lesen gelernt: Mehrere Buchstaben werden zu Silben zusammengesetzt, diese zu Wörtern zusammengefügt, und aus den Wörtern schließlich ein Satz geformt. Mehrmals ausgeführt, erschließt dieser Prozess Perioden und final den gesamten Text. Die einzelnen, für sich stehenden Buchstaben entsprechen den verschiedenen Flächen eines Bildes, die zu mehreren zusammengebunden werden und dadurch ein Glied formen. Wieder in eine größere Einheit überführt, ergeben sich aus den einzelnen (Satz-)Gliedern ganze Körper, etwa Figuren. Alberti verweist in seiner Schrift »De pictura« auf den Zusammenhang von Leseakt und Bildakt:

»Wer sich also auf die Malkunst einlassen will, möge das Verfahren anwenden, nach dem – gemäß meiner Beobachtung – die Schreiblehrer vorzugehen pflegen. Diese nämlich vermitteln in ihrem Unterricht zunächst alle Buchstabenzeichen getrennt; erst danach leiten sie dazu an, Silben und in der Folge ganze Aussagen zusammenzufügen. Diese Methode sollen auch unsere ›Schüler‹, eben beim Malen, befolgen.«⁶⁷⁹

678 In sehr reduzierter Form findet sich in der Schrift »Idiota de mente« des Nikolaus Cusanus eine Zusammenfassung des Leseakts: »Er liest, indem er die Verschiedenheiten der Buchstaben durchheilt, die er zusammensetzt und trennt« (»Legit enim discurrendo per differentias litterarum, quas componit et dividit.«). Von Kues ed. Gabriel 1450/1964, c. 5, nr. 84, S. 126, 517. Die Sichtweise Baxandalls wurde von der Forschung nur wenig rezipiert. Einer der wenigen, der die Ansichten Baxandalls weiterführte, ist Oskar Bätschmann. Vgl. Baxandall 1971, S. 130–135; Art. »Leon Battista Alberti (1404–1472)« von Oskar Bätschmann. In: Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste, hrsg. von Wolfgang Brassat, Bd. 2. Berlin/Boston 2017, S. 255.

679 »Velim quidem eos qui pingendi artem ingrediuntur, id agere quod apud scribendi instructores observari video. Nam illi quidem prius omnes elementorum characteres separatim edocent, postea vero

4.4 Diffusion II: Jenseits des Herzogtums



Abbildung 103. Rogier van der Weyden, Grablegung Christi, um 1460/63, Öl auf Leinwand. Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv.-Nr. 1114/1890

Es gehe darum, eine stimmige Bildgeschichte zu erzählen, wozu es bestimmter Einzel-elemente bedürfe, die kohärent zusammengesetzt werden müssten. Alberti betont entsprechend: »Denn größeres Lob verdient sich das Talent des Malers mit der Darstellung eines ›Vorgangs‹ als mit derjenigen einer Riesengestalt. Teile des ›Vorgangs‹ sind die Körper, Teil des Körpers ist das Glied, Teil des Gliedes die Fläche.«⁶⁸⁰ Wird dieser Akt des Lesens auf Gemälde übertragen, so ergibt sich nach Alberti folgende Strukturana-logie zwischen Leseakt und Bildakt:⁶⁸¹

Leseakt	Bildakt
Buchstabe	Detail
Wort	Fläche
Satzteil	Glied
Satz	Körper
Text	Gemälde

Geht man einen Schritt weiter und ordnet diesem System die Landschaft zu, so ent-spricht diese einem Körper auf einem Gemälde. Die Glieder dieses Körpers bilden zum Beispiel Himmel, Wiese und Wasser. Sie untergliedern den Körper, also die Landschaft, wie Sätze sich in Satzteile, in Haupt- und Nebensätze zerlegen lassen. Dies kann auf den Ehninger Altar übertragen werden. Dort werden drei Sätze aus verschiedenen Evange-lien zu einer biblischen Erzählung zusammengesetzt. Der erste Satz bei Markus lautet (Mk 16,1): »Als der Sabbat vorüber war, kauften Maria aus Magdala, Maria, die Mutter des Jacobus, und Salome wohlriechende Öle, um damit zum Grab zu gehen und Jesus zu salben.« Diese Szene wird im rechten Mittelgrund der Tafel visualisiert. Die drei Frauen halten die gekauften Salbgefäße in ihren Händen. Dies könnte auch als eigene Bildtafel dargestellt werden. Der zweite Satz der Ehninger Mitteltafel ist wesentlich komplexer, da sein Inhalt in den vier Evangelien nicht in dieser Form überliefert wird. Die Wächter am Grab werden nur im Matthäus-Evangelium benannt.⁶⁸² Matthäus schreibt über den Augenblick der Auferstehung: »Die Wächter begannen vor Angst zu zittern und fielen wie tot zu Boden« (Mt 28,4). Dies wird mit den vier Soldaten im Bildvordergrund visua-lisiert. Der dritte Satz stellt eine Vermischung von Johannes- und Markus-Evangelium

syllabas atque perinde dictiones componere instruunt. Hanc ergo rationem et nostri in pingendo sequantur.« Original und Übersetzung zit. nach Alberti ed. Bätschmann 2011, III, 55, S. 296–299.

680 »Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso. Historiae partes corpora, corporis pars mem-brum est, membri pars est superficies.« Alberti ed. Bätschmann 2011, II, 35, S. 256–257.

681 Der Begriff des Bildakts, der u. a. von Wölfflin und Bredekamp geprägt wurde, soll lediglich den Akt der Bildkomposition vom Akt des Lesens abgrenzen. Vgl. Wölfflin 1915; Bredekamp 2015.

682 In keinem der Evangelien wird die Auferstehung als Ereignis beschrieben. Sie wird immer als Faktum vorausgesetzt. Mt 27,64–66: »Gib also den Befehl, dass das Grab bis zum dritten Tag sicher bewacht wird. [...] Pilatus antwortete ihnen: Ihr sollt eine Wache haben. Geht und sichert das Grab, so gut ihr könnt. Darauf gingen sie um das Grab zu sichern. Sie versiegelten den Eingang und ließen die Wache dort.«

dar. Bei Markus heißt es: »Als Jesus am frühen Morgen des ersten Wochentages auferstanden war, erschien er zuerst Maria aus Magdala« (Mk 16,9). Dies findet seine künstlerische Umsetzung im linken Bildmittelgrund. Sie wird durch eine Passage aus dem Johannes-Evangelium ergänzt, in der Jesus Maria von Magdala als Gärtner erscheint (Joh 20, 11–15) – ganz so, wie es von dem unbekanntem Meister auf der Tafel gezeigt wird.

Jedoch gliedert die Landschaft die Tafel nicht nur in drei Sätze, das heißt drei Teilerzählungen. Sie bindet diese gleichzeitig auch zu einer Gesamtgeschichte zusammen. Der das Bildgeschehen zentrierende und gliedernde Felsen entspricht einer sprachlichen Parenthese, da er die hinter ihm kontinuierlich fortgeführte Landschaft unterbricht. Mit Blick auf die erzählte Heilsgeschichte ist man fast geneigt, Temporalsätze visualisiert zu sehen. Das Felsgrab stellt als eine Art von Komma die unmittelbare Gegenwart dar. Dem wird erzählerisch der Weg der drei Frauen zum Grab an die Seite gestellt. Sprachlich kann dies sowohl gleichzeitig als auch vorzeitig formuliert werden, weil der Zeitpunkt der Auferstehung nicht bekannt ist:

- Gleichzeitig: Während Jesus auferstand, liefen die drei Frauen zum Grab.
- Vorzeitig: Nachdem/ als Jesus (schon) auferstanden war, liefen die drei Frauen zum Grab.

Die dritte Episode, in der Jesus auf Maria von Magdala trifft, ist dagegen nachzeitig: Als Maria von Magdala Jesus trifft/ traf, ist/ war Jesus auferstanden.

Auf den Seitentafeln wird dieses Schema aufgegriffen und fortgeführt. Die beiden Seitenflügel des Altars beschreiben jeweils zwei Geschichten nach der Auferstehung. Auf der linken Tafel ist dies die Begegnung des Auferstandenen mit seiner Mutter Maria, im Hintergrund ist die Himmelfahrt Jesu zu sehen. Die rechte Tafel zeigt im Bildvordergrund den Auferstandenen mit dem ungläubigen Thomas, während im Hintergrund das Pfingstereignis dargestellt wird. Auf der linken wird noch Landschaft gezeigt und durch den sinnfälligen Weg zwischen den beiden Ereignissen ein Zusammenhang hergestellt, wohingegen die rechte Tafel auf Derartiges verzichtet. Gleichzeitig wird ein Gegensatz zur Mitteltafel hergestellt, deren erzählte Handlung ausschließlich in der Natur stattfindet. Die Pfingstereignisse werden in gebauten, geschichteten Architekturen dargestellt. Auch hier zeigt sich das Können des unbekanntem Malers.

Durch die Landschaft der Mitteltafel wird nicht nur ein Bildraum geschaffen, sondern ebenso ein Zeitgefüge errichtet. Dies ermöglicht nicht nur, über die Auferstehung zu erzählen, sondern auch über das unmittelbare davor Geschehene beziehungsweise über das parallel sich ereignende. Auch kann dadurch visualisiert werden, was unmittelbar folgt. Die Landschaft wird zur Klammer für die drei Bilderzählungen. Erst durch sie werden die Szenen zu einer homogenen Tafel. Weiterhin ist auffällig, dass

durch die Trennung des Bildhintergrunds vom Mittelgrund durch den Zaun eine sinnfällige Unterscheidung gezogen wird, die zwar Mittelgrund und Vordergrund verbindet, aber den Hintergrund loslöst. Es entsteht somit eine zweite Fokuszone, die ohne jeglichen offensichtlichen erzählerischen Mehrwert ist. Insgesamt dominiert die Landschaft die Tafel, in der das Ostergeschehen visualisiert wird.

Auf den ersten Blick mag es gewagt erscheinen, die Landschaft der Ehninger Mitteltafel mit Albertis Ausführungen zum analogen Aufbau von Texten und Gemälden in Verbindung zu bringen und als einen Ausdruck von humanistischer Gelehrsamkeit zu interpretieren. Jedoch ist Mechthild, die Auftraggeberin des Altars, als ausgewiesene Verfechterin des Frühhumanismus anerkannt. So baute sie etwa eine große Bibliothek auf, in welcher sich ihr Interesse »an der höfischen, insbesondere der niederländisch-burgundischen Kultur« deutlich widerspiegelte. Dies könnte darauf hindeuten, dass »[s]ie, als Auftraggeberin, [...] sehr deutliche Wünsche zu Stil und Ikonographie des von ihr gestifteten Retabels geäußert haben [muss], nicht umsonst wurde es zu einem der maßgeblichen Beispiele der *Ars nova* im deutschen Südwesten.«⁶⁸³ Der ihr zugeordnete Altar sowie die darauf abgebildete Natur ist entsprechend vor dem Hintergrund von Mechthilds Bildung zu lesen. Die Art und Weise, wie die Landschaft von dem unbekanntem Meister formuliert wurde, illustriert die humanistische Prägung seiner Auftraggeberin und kann durchaus als Ausdruck einer rhetorischen Schulung verstanden werden. Die Landschaftsdarstellungen »funktionieren« als strukturierendes, aber auch verbindendes Element zwischen den verschiedenen Gliedern des Bildes. Damit ist der Ehninger Altar ein höchst innovatives Retabel, welches einen in dieser Form nicht auf den Landshuter Tafeln zu beobachtenden Diskurs über Rhetorik und Landschaften formuliert und visualisiert.

4.4.3 Heilige Familie

Eine andere Darstellung von Natur präsentiert sich auf einem kleinen Gemälde der Heiligen Familie eines unbekanntem, wohl schwäbischen Meisters, das sich im Besitz des Art Institute in Chicago befindet (Abb. 104). Dieses annähernd quadratische Gemälde wurde von der Forschung nur am Rande diskutiert,⁶⁸⁴ ist für den Landshuter Hof aber überaus wichtig, denn diese bemerkenswerte Tafel kann erstmals einer hochgebildeten Person aus dem direkten Umfeld Herzog Ludwigs IX. zugeordnet werden.

Im Vordergrund zeigt das Gemälde Maria mit dem Jesuskind vor einem Brokatbaldachin sitzend, Josef sitzt seitlich hinter den beiden auf einer hölzernen Bank vor

683 Ausst. Kat. Brügge 2010, Kat.-Nr. 141, S. 306. Zu Mechthild von der Pfalz vgl. Kruska 1989; Maurer 1994. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Rolle Mechthilds findet sich bei Wand-Wittkowski 2005.

684 Öl auf Leinwand, 50,2 × 47,8 cm. Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Collection, Chicago, Inv.-Nr. 1933.1044. Wolff/Hecht 2008, S. 414–419; Ausst. Kat. Brügge 2010, Kat.-Nr. 107, S. 377.

4.4 Diffusion II: Jenseits des Herzogtums



Abbildung 104. Süddeutsch (Augsburgisch?), Heilige Familie, um 1460, Öl auf Holz. The Art Institute, Chicago, Inv.-Nr. 1933.1044

einer Fensterbrüstung. Ein weiterer Stuhl im Bildvordergrund, auf welchem ein kostbares Kissen mit vegetabler Ornamentik sowie einem nicht näher zu identifizierenden Tier⁶⁸⁵ liegt, ist verwaist. Der kostbar ausgestattete Raum wird nach hinten durch ein großes Fenster geöffnet. Das mit Porphyrssäulen geschmückte Triforium gibt den Blick auf eine Stadtlandschaft frei. Zu sehen ist eine Stadt mit einer Vielzahl verschiedener Bauwerke: Fachwerkhäuser und steinerne Häuser, rechts ein hochaufragender Kirchenbau mit kleinem Turm, davor ein großer Innenhof, dessen Größe durch drei aufragende Bäume verdeutlicht wird. Die Topographie der dargestellten Stadt suggeriert, dass es sich um eine real existierende Stadt handele. Der Ausblick aus dem Fenster gibt den Blick auf einen Platz unmittelbar vor dem Gebäude frei, in dem sich Maria und Joseph befinden. Eine kleine Menschengruppe steht in der breiten Gasse, die auf den Platz zuführt. Auch über das Gebäude, in welchem die Heilige Familie dargestellt wird, gibt der Ausblick Auskunft: Im rechten Fenstersegment ist am Rand ein hochaufragender rechteckiger Turm zu sehen, der mindestens vier Stockwerke umfasst. Dieser gehört vermutlich zu dem Gebäudekomplex, in welchem sich die Heilige Familie befindet. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Gebäude um eine über der Stadt gelegene Burganlage. Am Horizont zeichnet sich eine langgezogene Bergkette ab, die nach hinten mit dem Blau des Himmels verschmilzt. Die von einer massiven Stadtmauer und einem markanten, von zwei Türmen flankierten Tor eingefasste Stadt wird in ihrer Darstellung durch die Säulen der Fenster unterbrochen. Dennoch fügen sich die drei Segmente zu einem homogenen, fortlaufenden Stadtbild, das die Betrachtenden dazu anregt, die durch die Säulen entstehenden Fehlstellen zu einem Bild zu vervollständigen.

Die Tafel wurde in der Forschung keinem Auftraggeber zugeschrieben, auch der Maler ist unbekannt. Man überlegte, ob es sich bei Letzterem um einen Schüler Jan van Eycks, um Rogier van der Weyden persönlich oder um einen Nachfolger Robert Campins handeln könnte.⁶⁸⁶ Der Maler des kleinen Gemäldes wurde also ausschließlich in den Niederlanden verortet, was zur Frage führt, warum es hier im Kontext der Hofkunst Herzog Ludwigs IX. diskutiert wird. Wie nachfolgend plausibel gemacht werden soll, handelt es sich bei der Tafel um ein Auftragswerk für den Augsburger Bischof Peter von Schaumberg. Der Schlüssel zur Identifikation des Auftraggebers liegt, wie in der Forschungsliteratur festgestellt wurde, darin, die Wappen einer oder mehrerer Personen zuzuordnen (Abb. 105).⁶⁸⁷

685 Das Tier ist insofern irritierend, als dass es eine rote Mähne hat, ein fast menschliches Antlitz sowie gespaltene Vorderläufe.

686 Valentiner diskutierte das Bild als Werk eines Schülers Jan van Eycks, ausgehend von einem 1941 publizierten Katalog der Johnson Collection, Philadelphia. Vgl. Valentiner 1945 mit älterer Literatur.

687 Vgl. Ausst. Kat. Brügge 2010, Kat.-Nr. 197, S. 377.



Abbildung 105. Süddeutsch (Augsburgisch?), Heilige Familie, Fenster mit Wappen, um 1460, Öl auf Fichtenholz. The Art Institute, Chicago, Inv.-Nr. 1933–1044

Aufgrund der starken Anklänge an Gemälde van Eycks oder van der Weydens schlossen einige Forschende auf einen niederländischen Ursprung des Gemäldes. Das Farbkolorit und der Bildträger, Fichtenholz, sind allerdings starke Indizien, die für eine süddeutsch-bayerische Herkunft der Tafel sprechen.⁶⁸⁸ Die angeschnittenen Dreipässe der Maßwerkzone der Rundbogenfenster sind mit Butzenscheiben verglast und mit drei Wappenscheiben verziert: Sichtbar ist links ein zweigeteilter Wappenschild, dessen heraldisch rechte Seite silberfarben und die linke rot ist. Im mittleren Maßwerk ist ein von zwei Engeln gehaltener Wappenschild zu sehen, auf welchem ein – schwer zu erkennender – Löwe vor rotem Grund prangt. Zwischen seinen Vorderpranken ist ein Objekt, vielleicht ein Buch, zu sehen. Der rechte Wappenschild ist wiederum zweigeteilt, die heraldisch rechte Seite ist rot, die linke silbern. Davor ist ein schwarzes Gebilde zu sehen, möglicherweise ein Mohrenkopf oder ein Pinienzapfen.

Die Durchsicht des Scheibler'schen Wappenbuchs nach einem silbern-rot blasoniertem Schild erzielt keinen Treffer. Es finden sich jedoch zwei rot-silbern blasonierte Wappen: das des oberösterreichischen Geschlechts der Grafen von Schaunberg⁶⁸⁹ und dasjenige des Hochstifts Augsburg (Abb. 106 und 107). Ein interessantes Ergebnis liefert hingegen die Durchsicht des »Ingeram-Codex«⁶⁹⁰ von 1459: Auf Folio xxvij ist

688 Es wurde in der Forschung weiterhin diskutiert, ob das Gemälde nicht eine neuzeitliche Kopie sein könnte. Dies ist durch die Analyse der Farbpigmente eindeutig widerlegt worden. Vgl. Wolff / Hecht 2008, S. 417; weiterhin Ausst. Kat. Brügge 2010, Kat.-Nr. 197, S. 377. In diesem Kontext wurde darauf hingewiesen, dass das vorne rechts im Bild befindliche Schränkchen sowie der Kamin sich gleichartig auf einer »Verkündigung« Rogier van der Weydens (Louvre, Inv.-Nr. 1982) befinden.

689 Diese waren teilweise als Räte von Landshuter Herzögen tätig, wie etwa Graf Friedrich von Schaunberg. Friedrich verfügte über ein Universitätsstudium, wurde 1480 als Rat Herzog Georgs IV. bestellt und 1490 zum Erzbischof von Salzburg gewählt. Vgl. zu ihm Art. »Schaunberg, Friedrich Graf von« von Franz Ortner. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodtkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 625–626; Ettelt-Schönwald 1999, S. 628.

690 Der »Ingeram-Codex« wurde für den österreichischen Herzog Albrecht VI. und seine Ehefrau Mechthild von der Pfalz angefertigt. Er verzeichnet, nach Regionen und Ämtern gegliedert, die Wappen einer



Abbildung 108.
Ingeram Codex, Wappen der
Grafen von Schaumburg, 1459.
Hofjagd- und Rüstkammer,
Wien, Inv.-Nr. A 2302, fol. 59r

welches oben rot und blau gespalten und unten silbern ist (Abb. 109). Im Scheibler'schen Wappenbuch wiederum wird es oben silbern-rot gespalten und unten blau dargestellt (Abb. 110). Dieses Wappen auf dem linken Maßwerkfenster wirft also mehr Fragen auf, ohne die eingangs gestellte Frage zu beantworten.

Sieht man sich das Wappen des rechten Maßwerkfensters genauer an und durchsucht die einschlägigen Wappenbücher, so scheint das Wappen der Stadt Augsburg mit diesem übereinzustimmen. Das Augsburger Stadtwappen zeigt in grünlich schwarzem Ton eine Pinie beziehungsweise eine Zirbelnuss vor einem zweigeteilten silbern-roten Schild (Abb. 111). Auf dem Gemälde sind Pinie oder Zirbelnuss nicht eindeutig zu identifizieren. Problematisch wird die Identifikation des Wappens mit demjenigen von Augsburg vor dem Hintergrund, dass erst 1467 ein Kapitell, auf welchem ein steinerner Pinienzapfen aufgesetzt war, gefunden wurde. Zuvor war, wie Siegelabdrucke belegen, eine Traube auf dem Wappen zu sehen.⁶⁹¹ Es wären somit folgende Schlüsse möglich:

⁶⁹¹ Zur Geschichte des Augsburger Stadtwappens vgl. Reitzenstein 1991, S. 44–45.



Abbildung 109. Unbekannter Meister, Epitaph des Sylvester von Schaumberg, Detail mit Wappen, um 1534. St. Maria Magdalena, Münnerstadt

Erstens, dass der Maler nicht genau wusste, was in der Mitte des Augsburger Wappens zu sehen ist, und zweitens – identifiziert man das mittige Objekt als Zirbelnuss –, dass die Tafel nach 1467 entstanden ist.

Dem Wappen in der mittigen Fensterarkade schließlich kann nach Durchsicht der Wappenbücher keines zugeordnet werden. Dies liegt vor allem an der Vieldeutigkeit der Darstellung. Eine Möglichkeit wäre, dieses Wappen als Markuslöwen und somit als venezianisches Wappen zu identifizieren. Durch die zwei flankierenden Engel erhält dieses Wappen eine besondere Betonung.

Somit ergibt sich in der Zusammenschau der drei Wappendarstellungen Folgendes: Das Wappen rechts ist mit einiger Gewissheit als das der Stadt Augsburg zu identifizieren. Das linke stellt insofern ein gewisses Problem dar, als dass es zwar dem Geschlechterwappen der fränkischen Grafen Schaumberg verwandt ist, jedoch nur zweigeteilt ist. Allerdings gibt es eine dezidierte Verbindung zwischen Schaumbergern und Augsburg in der Gestalt Peter von Schaumbergs (1388–1469), der von 1423 bis 1469 als Bischof in Augsburg wirkte. Dies korrespondiert mit der Datierung des Gemäldes in die 1440er bis 1460er Jahre. Auch würde dies zur anzunehmenden niederländischen

Abbildung 110.
Scheibler'sches Wappenbuch,
Wappen der Herren von
Schaumburg, um 1450 bis
17. Jahrhundert. Bayerische
Staatsbibliothek, München,
Cod.icon. 312 c, S. 318



Abbildung 111.
Wappen der Stadt Augsburg

Schulung des unbekanntes Malers passen, da ab den späten 1450er Jahren niederländische Maler in Augsburg ansässig waren.⁶⁹² Es erscheint deswegen nicht abwegig, die Tafel des unbekanntes, vermutlich an der niederländischen Kunst geschultes Malers mit dem Augsburger Bischof Peter von Schaumberg in Verbindung zu bringen. Die Beziehungen zwischen dem Augsburger Bischof und Herzog Ludwig IX. sind hinlänglich bekannt.⁶⁹³ Das von der Forschung bislang nicht weiter verortbare Gemälde kann damit unter Vorbehalt einem exakten geographischen Raum zugeordnet sowie mit einer bekannten Person als potentiellm Auftraggeber verbunden werden.

Dies führt zurück zur Landschaftsdarstellung beziehungsweise zum Landschaftsausblick. Eine derartige Inszenierung aus einer gebauten, aber imaginierten Architektur heraus ist am Ende der 1460er Jahre sehr innovativ. Der Landschaftsausblick sowie die Komposition der Tafel gehen zurück auf die Rolin-Madonna Jan van Eycks (vgl. [Abb. 81](#)).⁶⁹⁴ Die Tafel zeigt einen durch eine reiche, antikisierende Architektur eingerahmten Ausblick in eine weite Flusslandschaft, die den Blick der Betrachter/innen durch die zentrale Anlage von drei Arkaden auf sich zieht, weg von der Anbetung der Madonna. Es entstehen somit zwei miteinander in Konkurrenz tretende Bildthemen, die Anbetung Mariens durch den Kanzler Rolin sowie die Flusslandschaft. Auf der Tafel der Heiligen Familie gibt es kein derartiges offensives Spannungsverhältnis. Dies liegt daran, dass der Fensterausblick nicht zentral gemalt, sondern perspektivisch leicht nach links verschoben wurde. Der erste Blick gilt der Madonna, die aufgrund ihres Gewandes, ihrer Haare sowie ihres schwarzen Haarbandes stark an die Rolin-Madonna erinnert. Allerdings wird auch bei der Tafel der Heiligen Familie der Blick der Betrachtenden unweigerlich zur Stadtlandschaft gelenkt, die fast ein Viertel des gemalten Bildraums einnimmt, hinausgezogen. Diese Wirkung erreicht der unbekanntes Maler zum einen durch eine perspektivisch richtig dargestellte Verkürzung des Raumes, die leicht oberhalb von Josefs Kopf ihren Fluchtpunkt hat. Zum anderen wird diese Wirkung durch die Zentrierung der Stadtlandschaft erreicht. Der Meister geht dabei ähnlich vor wie van Eyck, der die Flusslandschaft auf die Insel im Fluss zentriert. Das Stadttor ist der Mittelpunkt der Aussicht. Dadurch wird auf der Tafel der Heiligen Familie nicht nur der Bildraum durch eine zweite Ebene, die Landschaft, erweitert sondern diese auch gleichsam einem zweiten Bild inszeniert und gerahmt.

Derartige inszenierte und konstruierte Ausblicke in die Landschaft sind in den letzten Jahren sowohl aus philologischer als auch aus kunsthistorischer Sicht als Fächerblick in die Tafel der Heiligen Familie nutzbar gemacht werden.⁶⁹⁵ Das Motiv des inszenierten Ausblicks hat seine Vorbilder unzweifelhaft in der niederländischen

692 Für das Jahr 1455 ist belegt, dass in St. Ulrich und Afra ein flämischer Altar aufgestellt wurde. In der Folgezeit sind flämische Maler in Augsburg bezeugt. Vgl. Lüken 2000, S. 223.

693 Hierzu auch Kap. 2.1.2.

694 Vgl. Stierle 2010, S. 179–180.

695 Vgl. Hoppe 2012; Blum 2008; Blum 2011; Blum 2015.

4.4 Diffusion II: Jenseits des Herzogtums

Malerei.⁶⁹⁶ Die Rolin-Madonna Jan van Eycks und Rogier van der Weydens heiliger Lukas, der die Madonna zeichnet (1440, Abb. 112), waren kompositorisch, wie die Forschung heraus hob, die Vorbilder des Gemäldes der Heiligen Familie.⁶⁹⁷

Doch auch im süddeutschen Raum finden sich vergleichbare Ausblicke. Die Tafel mit der mystischen Vermählung der heiligen Katharina des Hans Pleydenwurff oder seines Umkreises zeigt den Ausblick hin zu einem Fluss, an dessen Ufern ein nahegelegenes Fachwerkhäus liegt und etwas entfernter eine Stadt mit großem Stadttor und oktogonalem Kirchturm (Abb. 113). Diese Tafel ist die früheste Vergleichstafel. Sie wurde um 1465 als Teil des Landauer Altars gemalt.⁶⁹⁸ Jedoch gibt es einen gravierenden Unterschied zwischen den beiden Landschaftsausblick: Auf der Landauer Tafel wird ein Fenster dargestellt, auf der hier besprochenen Tafel der Heiligen Familie jedoch nicht. Auch Rogier van der Weyden und Jan van Eyck stellen den Ausblick nicht durch Fenster dar. Neben der Landauer Tafel gibt es in Nürnberg eine zweite, die einen Landschaftsausblick prominent darstellt. Ähnlich wie auf der Tafel der Heiligen Familie in Chicago wird der Landschaftsausblick auf einer Tafel des bereits genannten St.-Veits-Altars der Nürnberger Augustinerkirche (1487, Abb. 114) inszeniert, auf welcher Lukas die Madonna malt, denn auch sie zeigt eine von drei Säulen gerahmte Stadtansicht. Der Blick in die Stadtlandschaft wird durch den malenden Lukas teilweise versperrt.⁶⁹⁹ Besonders interessant ist an diesem Altar, dass auf fünf der insgesamt zwölf Tafeln Ausblicke aus Innenräumen dargestellt werden, jedoch wurde bislang von der Forschung nur der Ausblick auf der Tafel mit dem heiligen Lukas vor dem Hintergrund der niederländischen Vorbilder rezipiert. Ein drittes Beispiel für einen Ausblick findet sich in Augsburg. Auf einer um 1470 entstandenen Verkündigung an Maria, welche vermutlich vom Meister der Ulrichslegende gemalt wurde, wird ein stark verkürzter, ähnlicher Ausblick gezeigt: Die Wand öffnet sich und gibt durch eine romanische Rundbogenarkade mit drei langen schmalen Säulen den Blick auf eine Flusslandschaft frei (Abb. 115).⁷⁰⁰

696 Die Rezeption der van Eyck'schen Werke ist kein Spezifikum des unbekanntes Malers. Eine ähnliche Auseinandersetzung lässt sich bei dem Meister der Covarrubias-Madonna feststellen. Bei diesem finden sich ebenso Ausblicke in eine Stadtlandschaft sowie diverse Objekte, die der Malerei van Eycks entlehnt sind. Für einen deutschsprachigen Maler sprechen insbesondere die deutschen Inschriften an den Wänden. Vgl. Brinkmann 2000, S. 68–69. Zur näheren Identifikation mit einem an der bayerischen Malkunst der 1440er und 1450er Jahre geschulten Maler siehe ebd., S. 72.

697 Neben der Konzeption fällt die Übernahme der aus der niederländischen Malerei bekannten symbolhaften Objekte wie Karaffe, Apfel, Brotkorb und Zinnkanne auf. Ausst. Kat. Brügge 2010, Kat.-Nr. 197, S. 377. Der gerahmte Ausblick war auch in Italien ein gern genutztes Motiv, etwa bei Antonio Pollaiuolo, Antonello da Messina und Perugino. Vgl. Esch 2011, S. 157.

698 Hess/Hirschfelder/Baum 2019, Bd. 1, Kat.-Nr. 31.

699 Vgl. Stange 1978, Bd. 3, Kat.-Nr. 172, S. 83–85; Strieder 1993, S. 87–91 und Kat.-Nr. 73; Hess 2012a, S. 297–298; Prinz 2018, S. 125–174 sowie zuletzt Hess/Hirschfelder/Baum 2019, Bd. 1, Kat.-Nr. 43, S. 593–652.

700 Öl auf Tannenholz, 168 × 75 cm. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. GM228. Buchner/Feuchtmayr 1928, S. 27–29; Stange 1978, Bd. 2, Kat.-Nr. 678, S. 149; Lüken 2000, S. 228.

4 Innovative Darstellungen des Naturraums in der niederbayerischen Malerei



Abbildung 112. Rogier van der Weyden (Nachfolger), Der heilige Lucas zeichnet die Madonna, nach 1484, Eichenholz. Alte Pinakothek, München, Inv.-Nr. WAF 1188



Abbildung 113. Werkstatt oder Umkreis des Hans Pleydenwurff, Landauer Altar, Mystische Vermählung der heiligen Katharina, um 1465, Malerei und Metallauflagen auf Fichtenholz. Germanisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. Gm880 (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 660 b)



Abbildung 114. Meister des Augustiner-Altars (Hans Traut) und Werkstatt mit Rueland Frueauf d. Ä., Der heilige Lukas malt die Madonna, Detail Fensterausblick, 1487, Tannenholz. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. Gm144 (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 5789)



Abbildung 115. Meister der Ulrichslegende, Verkündigung an Maria, um 1470, Tannenholz. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. Gm228 (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen / des Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Inv.-Nr. WAF995)

Im Gegensatz zur Heiligen Familie gibt es auf dieser Tafel keinen Dualismus zwischen Landschaftsdarstellung und Bildgeschehen. Dem Meister der Ulrichslegende ist es zwar wichtig, den architektonischen Raum in einen Bezug zur Welt zu setzen. Jedoch geht es ihm nicht darum, den Fokus des Bildgeschehens auf die Landschaft zu verschieben oder diese Landschaft ausführlich zu schildern. Sie ist in diesem Sinne nebensächlich.

Auch im Herzogtum Bayern-Landshut findet sich ein derartiger Ausblick, etwa auf der Tafel mit der Dornenkrönung Christi des bereits genannten Rottenbacher Hochaltarretabels (Abb. 116).⁷⁰¹ Der Landschaftsausblick gibt den Blick auf eine Wasserburg und die sie umgebende Stadt frei. Das Fenster links zeigt eine weite Landschaft außerhalb der Stadt. Verkompliziert wird diese Ausblickskonstruktion durch das reiche Portal rechts: Dort ist, nun ebenerdig, eine an das Gebäude anschließende Straße mit zwei Gebäuden zu sehen. Komposition und Raumarchitektur erinnern stark an eine weitere Darstellung, die nicht unerwähnt bleiben soll: diejenige des Jan Polak auf dem Weihenstephaner Altar von ca. 1483/84. Die Komposition dieser Tafel erinnert an die der Rottenbacher »Dornenkrönung«, geht aber noch weiter. Dargestellt wird eine von filigranen Säulen getragene Loggia ohne Raumwände. Nicht nur kompositorisch ist die Tafel interessant, sondern auch, weil der Ausblick auf eine reale Stadt wiedergegeben wird: Freising mit seinem markanten Domberg (Abb. 117).⁷⁰² Auf dieser Tafel wurden bewusst zwei innovative Elemente miteinander verbunden: Der Ausblick in eine Landschaft und die Darstellung einer realen Stadt, die in direktem Bezug mit der Heiligengeschichte steht.

Bis auf die Landauer Tafel sind alle Tafeln beziehungsweise Altäre wesentlich jünger als die hier besprochene Tafel mit der Darstellung der Heiligen Familie. Dies könnte darauf hindeuten, dass der unbekannte Meister als einer der ersten Maler einen derartigen Landschaftsausblick aus einer Architektur heraus darstellte. Bevor dieser Umstand näher auf seinen Bedeutungsgehalt hin untersucht wird, soll nach dem Zusammenhang zwischen derartigen Landschaftsdarstellungen und humanistischer Landschaftserfahrung gefragt. In der kunsthistorischen Forschung hat diesen grundlegend Andreas Tönnemann in seiner Dissertation von 1990 für das von Papst Pius II. zur Idealstadt

701 Mit der Problematik des äußerst heterogenen Tafelbestands des Rottenbacher Hochaltarretabels setzte sich Matthias Weniger intensiv auseinander und griff verschiedene Aspekte der Argumentation Björn Statniks auf, die er jedoch verwarf. Vgl. Statnik 2009, S. 132–155; Weniger 2014. Weiterhin sei auf Gabriel Mäleßkirchers Tafel mit dem Pfingstwunder verwiesen, die zum ehemaligen Hochaltarretabel des Zisterzienserklosters Fürstenfeld gehörte und deren Raumkomposition recht genau mit der Bildfindung Sigmund Gleismüllers übereinstimmt.

702 Noch frappierender ist die Übereinstimmung zur Tafel mit der Darstellung des heiligen Benedikt als Vater des abendländischen Mönchtums. Zum Altar vgl. Schawe 2014, S. 256–257. Interessanterweise findet sich auf den elf erhaltenen Tafeln des großen Hochaltarretabels für die Münchner Kirche St. Peter kein derartiger innovativer Ausblick. Vgl. zu diesem Ausst. Kat. München 2018, Kat.-Nr. 39b, S. 372–376.

4.4 Diffusion II: Jenseits des Herzogtums



Abbildung 116. Sigmund Gleismüller, Rottenbacher Altar, Dornenkrönung Christi, um 1480/90, Nadelholz. Verbleib unbekannt



Abbildung 117. Jan Polack, Weihenstephaner Altar, Tod des heiligen Korbinian, 1483/89, Fichtenholz. Freising, Diözesanmuseum (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 1402)

4.4 Diffusion II: Jenseits des Herzogtums

umgebaute Pienza nachvollzogen.⁷⁰³ Stephan Hoppe wiederum hob 2012 in seinem Aufsatz zum renaissancezeitlichen Schloss und seinem Umland den »ästhetisierten Blick von der Höhe hinab in die Landschaft« besonders heraus, das heißt von der herrschaftlichen Architektur der Burg auf das beherrschte Land hinab.⁷⁰⁴ Exemplarisch zeigt sich dieser Zusammenhang am Ausblick, den Papst Julius II. (1443–1513) von seiner Loggia in der Engelsburg auf die Engelsbrücke und die sich anschließende Via del Banco di Santo Spirito hatte (Abb. 118).

Ideengeschichtlich rekurriert der Topos des inszenierten Ausblicks auf das humanistische Interesse an der Natur, wie es vor allem aus den »Commentarii« Pius'II. herauszulesen ist. Einerseits ging es darum, Natur in der Natur, das heißt abseits der Städte, zu erfahren und zu erblicken. Andererseits stand die ästhetische Überformung dieses Blicks in die Natur im Vordergrund. Grundlage für die Inszenierung des Ausblicks war der eigene Blick auf eine Landschaft. Diese nahm, wie dargelegt wurde, ihren Ausgang bei Francesco Petrarca im späten 14. Jahrhundert. Für das Motiv des gemalten und gebauten Landschaftsausblicks war Pius II. wesentlich prägender. In seinen »Commentarii« beschreibt er das Panorama, das sich von seinem neu errichteten Palazzo in Pienza bietet. Dabei schildert er nicht irgendeine unbestimmte Landschaft, sondern die von ihm gesehene und erlebte: Er verortet das Gesehene und setzt es in Bezug zu konkreten Orten in der Landschaft, sodass sein Blick rekonstruierbar und damit (nach-)erfahrbar wird. Er schreibt:

»[Der Palast] genießt freien Ausblick nach allen vier Himmelrichtungen [...]. Im Westen reicht der Blick über Montalcino und Siena hinweg bis zu den Bergen Pistoias. Nach Norden bieten sich Hügel und Wälder in angenehmer Abwechslung dar, 5000 Schritt in die Tiefe gestreckt [...]. Nach Osten reicht der Ausblick weniger weit – bis nach Montepulciano, das noch immer Siena bedroht. Außerdem sieht man die Berge zwischen dem Tal der Chiana und dem Tal der Orcia. Drei Portiken wenden sich, wie schon gesagt, nach Süden der Sonne zu und gewähren den Anblick des aufragenden, waldreichen [Bergmassive] des Monte Amiata.«⁷⁰⁵

Dadurch, dass Pius II. dies in dem von ihm angestoßenen Großbauprojekt der Neugestaltung der Stadt Pienza in Form von Loggien umgesetzt hat, wird der Konnex zwischen unverfälschter Naturerfahrung und deren ästhetischer Überformung durch eine architektonische Rahmung des Ausblicks deutlich. Ebenso findet sich dieser Konnex auf der Tafel der Rolin-Madonna. Diese sitzt in einer Loggia, die sich zu einer Flusslandschaft hin durch Arkaden öffnet. Wenngleich auf der Tafel der Heiligen Familie keine

703 Vgl. Tönnemann 1990, zum Ausblick insbes. S. 64–71.

704 Hoppe 2012, S. 307.

705 Zit. nach Blum 2015, S. 93–94. Vgl. weiterhin Esch 2008a, S. 56–58; Esch 2011, S. 158.



Abbildung 118. Ausblick aus der Engelsburg auf die Engelsbrücke und die Via del Banco di Santo Spirito

solche Architektur dargestellt ist, so ist doch dasselbe intendiert, nämlich eine gestaltete und inszenierte Verbindung zwischen Innenraum und Landschaft zu schaffen.⁷⁰⁶

Dieser von Pius II. beschriebene Konnex wurde von Leon Battista Alberti theoretisiert. Die in seinem Traktat »De re architectura« (1443–1452) ausgearbeiteten Maßgaben, wie Ausblicke durch geöffnete Fenster (*fenestrae apertae*) zu inszenieren seien, beruhen auf kaiserzeitlichen Villenbeschreibungen, maßgeblich auf denen des jüngeren Plinius. Plinius schreibt seinem Briefpartner beispielsweise, dass in seiner Villa Laurentinum bei Ostia die Fenster im Triclinium, das sich sehr nahe an der Küste des Mittelmeeres befand, nicht kleiner seien als die Türflügel. Dadurch habe er beim Speisen gleichsam einen Ausblick auf drei Meere.⁷⁰⁷

Alberti unterscheidet Wandöffnungen funktional von anderen architektonischen Öffnungen ästhetischer Art. Es sei wesentlich, Öffnungen, die dem Lichteinfall (*lumen*) oder der Luftzirkulation (*aer*) dienen, von denen, die der Aussicht (*prospectus*) dienen, zu unterscheiden. Ebenso sei es wichtig, jegliche Wandöffnung richtig einzufassen: Dicht stehende Säulen müssten mit einem Gebälk überbaut werden, weit auseinanderstehende jedoch mit einem Bogen.⁷⁰⁸ Diese bautechnischen, funktionalen Unterscheidungen von Fenstern dürften unabhängig von der konkreten Kenntnis dieses Textes jedem Juristen bekannt gewesen sein, der sich mit spätmittelalterlichem Baurecht beschäftigte. Angesichts der beengten Verhältnisse in den Städten sowie der latenten Brandgefahr war die Unterscheidung solcher Fenster ein relevantes und durchaus übliches Wissen.⁷⁰⁹

Über dieses praktische Alltagswissen hinaus wurde die Disposition von Räumlichkeiten und ihrer Fenster in fürstlichen und gebildeten Kreisen bedeutend. Fürstliche Architekturen wurden verstärkt an den sie umgebenden Ausblicken und Umgebungen ausgerichtet – unabhängig von möglichen Bedrohungen durch Brände. Es ging um den »privilegierte[n] Ausblick aus dem Schloss, der nicht mehr nur als ortsgegebenes visuelles Potential aus den in der Regel erhöhten herrschaftlichen Räumen erfahren wurde«, sondern »bewusst durch die Figuration der Architektur« inszeniert und geleitet war.⁷¹⁰

706 Vgl. zu Pienza Tönnesmann 1990; Spesso 2018; zu Piccolomini und dem ›Erlebnis der Landschaft‹ ausführlich Esch 2011, insbes. S. 155, ferner Hoppe 2012, S. 307; Hoppe 2018, S. 570.

707 »Undique valvas aut fenestras non minores valvis habet atque ita a lateribus a fronte quasi tria maria prospectat.« Plinius d.J. ed. Kasten 1984, II,17,5, S. 108. Vgl. Pfisterer 1997, S. 174.

708 Vgl. Alberti ed. Theuer 1443–52/1912, I, 12, S. 57–64. Da der von Blum für dieses Phänomen genutzte Begriff der *fenestra prospectiva* erst im 16. Jahrhundert geläufig wurde, wird dieser im Nachfolgenden nicht genutzt. Vgl. Blum 2008, S. 78–84.

709 In Landshut wurden unter Herzog Heinrich XVI., dem Vater Ludwigs IX., strenge Bauverordnungen verabschiedet, die der Brandgefahr entgegenwirken sollten. Vgl. Kritschel 1988; Hofmann 2014, insbes. S. 147–150; Kobler 2014b.

710 Hoppe 2012, S. 305. Deutlich wird der Unterschied zu mittelalterlichen Burgen, die an strategisch wichtigen Orten errichtet wurden und einen Überblick über potentielle Bedrohungen ermöglichen sollten. Dieser Aspekt wird im Schlossbau des späten 15. Jahrhunderts zunehmend unwichtig.

Es erscheint naheliegend, diese nordalpine Beobachtung mit Albertis Ausführungen in »De re architectura« zu verknüpfen, speziell mit der Fragestellung, wo man ein Herrenhaus errichten sollte: Man müsse weniger die Fruchtbarkeit des Bodens bedenken als vielmehr die Windverhältnisse, die Sonneneinstrahlung und den Ausblick. Und nicht zuletzt sei es wichtig, dass eine Sichtachse zwischen beherrschter Straße und Besitzung bestehe.⁷¹¹

Betrachtet man mit diesem Wissen nochmals das Tafelgemälde der Heiligen Familie, so wird schnell deutlich, dass es sich bei diesem Fenster nicht um ein Belichtungs- oder Belüftungsfenster handelt, sondern unzweifelhaft um eines, welches dem Ausblick dient. Es ist nicht verglast, somit ist der freie, unverstellte Blick auf die Stadt gewährleistet. Zudem wird offenbar, dass im Alberti'schen Sinne eine Kommunikation zwischen Straße und Burg hergestellt wird. Bei diesem Ausblick handelt es sich nicht nur um einen gemalten, imaginierten Ausblick, sondern um einen stringent durchdachten Ausblick, der die Kenntnis aktueller Architekturtheorien voraussetzt. Allerdings ist auf der Tafel eine Diskrepanz zu erkennen: Die Gestaltung des Raums als behagliche Wohnstube passt nicht zu dem großen, unverglasten Fenster, welches keinen Schutz vor ungünstiger Witterung bietet. Zwar sind Fensterläden zu sehen, jedoch wird bei näherer Betrachtung deutlich, dass ihre Handhabung dysfunktional ist, denn sie würden das Fenster nicht vollständig schließen. Zudem ist ihre Montage an der Wand unrealistisch. Dies wird sichtbar an dem rechten Fensterladen, der nicht plan an der Wand montiert ist. Auch sind die Fensterläden nicht gleich geformt. Während der linke die Rundung des Bogens nachvollzieht, ist der rechte Fensterladen im rechten Winkel abgeschnitten und passt nicht in die Öffnung des fensterlosen Ausschnitts. Vielmehr überlappt er sich mit einem Teil der Butzenscheiben. Daraus kann geschlossen werden, dass der an sich sehr ambitionierte Meister die Konstruktion dieser Ausblicksarkade nicht verstand und nicht richtig darzustellen wusste.

Es stellt sich weiterhin die Frage, wie dieser italienische Diskurs über den Landschaftsausblick in den Norden gelangte. Dies lässt sich zügig beantworten: Der Diskurstransfer verläuft über die Schüler Pius II. und schlägt sich ab etwa 1470 im mitteleuropäischen Schlossbau nieder. Beispiele hierfür sind die vom Werkmeister Arnold von Westfalen geplante und erbaute Albrechtsburg in Meißen⁷¹² und das Castello del Buonconsiglio⁷¹³

711 Vgl. Alberti ed. Theuer 1443–52/1912, V, 17, S. 272.

712 Auch bei der Planung und Umsetzung der Albrechtsburg in Meißen lässt sich über die Person des Gelehrten Rates Dr. Heinrich Sterker von Mellerstadt (d.i. Mellrichstadt in Unterfranken, um 1430 bis 1483) ein Anknüpfungspunkt an die Werke Pius II. finden. Diese lernte er nachweislich während seiner Studien in Italien und innerhalb seines humanistisch gebildeten Freundeskreises kennen, zu welchem Peter Luder und Hartmann Schedel zählten. Vgl. Schwarz 2008, S. 185; Art. »Stercker, Heinrich« von Jörg Schwarz. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 25. Berlin 2013, S. 265–266; Hoppe 2018, S. 569–570.

713 Zur Baugeschichte des Schlosses vgl. Dellantonio 1992; Riedmann/Grebe/Großmann 2007.



Abbildung 119. Castello del Buonconsiglio, sogenannte Venezianische Loggia, erbaut unter Fürstbischof Johannes Hinderbach, um 1475

zu Trient. Die vom Trentiner Bischof Johannes Hinderbach im Jahr 1484 in Auftrag gegebene venezianische Loggia stellt einen Bezug zu seinem Lehrer Piccolomini dar und rekurriert auf den oben skizzierten Diskurs (Abb. 119).

Die Verquickung von eigener Naturerfahrung und architektonischer Überformung, wie sie bereits bei Plinius dem Jüngeren und später bei Alberti postuliert wird, zeigt sich auf dem Gemälde der Heiligen Familie. Die Einfassung des Ausblicks durch die Arkaden lenkt den Blick auf einen spezifischen Ausschnitt einer Stadt. Die nun sichtbare Form des Ausblicks ist umso bemerkenswerter, als dass diese ursprünglich anders angelegt war. Eine Untersuchung des Gemäldes mittels Infrarotreflektographie machte dies deutlich: Anstelle der Arkadenformen war ursprünglich ein Balken oder Fenstersturz als Abschluss des Fensters geplant. Durch die Einfügung der Arkaden wird der Ausblick in die Landschaft zusätzlich geweitet. Weiterhin zeigte sich, dass möglicherweise gar keine Stadtansicht angedacht war. Lediglich horizontale Linien fanden sich an Stelle der heute sichtbaren, detailliert wiedergegebenen Stadt. Es erscheint daher plausibel, davon auszugehen, dass die veränderte Rahmung des Ausblicks auf den ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers zurückgeht und die ursprüngliche Konzeption daher abgeändert wurde. Zudem zeigte die gemäldetechnologische Untersuchung des

Bildes, dass der Fußboden massiv verändert wurde (Abb. 120): Anstelle des einfachen Sternmotivs, das ursprünglich gemalt wurde, traten sodann italienische Majolika-Fliesen. Auch die Schnabelkanne wurde nachträglich hinzugefügt.⁷¹⁴ Der ursprüngliche Entwurf des wohl an der niederländischen Kunst geschulten Meisters verarbeitete zunächst keine italienischen Impulse. Vielleicht rührt diese Italianisierung der Tafel daher, dass ihm der Auftraggeber italienische Majolika zur Verfügung stellte und darauf insistierte, diese abzubilden. Daraus könnte geschlossen werden, dass der Maler der Tafel keine italienische Schulung besaß, aber lernfähig war und italienische Einflüsse in seine Komposition einfließen ließ, weil sein Auftraggeber über einen entsprechenden Bildungshintergrund verfügte.

Der Ausblick in eine Stadtlandschaft unterscheidet die Tafel in ihrer Schwerpunktsetzung von den niederländischen Vorbildern: Während bei van Eyck und van der Weyden der Blick der Betrachtenden in die offene Landschaft geführt wird, metaphorisch durch einen Fluss dargestellt, verharret der Blick bei der »Heiligen Familie« innerhalb der Stadtmauern. Statt weitschweifiger Natur werden den Betrachter/innen das Stadtleben und die städtischen Architekturen vor Augen geführt. Die Natur erscheint nur am Horizont, die Berge verflüchtigen sich im Blau des Himmels. Es steht somit nicht die wilde, rohe Natur im Sinne einer ursprünglichen Natur im Vordergrund, wie sie Piccolomini bei seinen Ausflügen beschreibt. Stattdessen öffnet sich der Blick aus einer Burg oder einer Residenz, die erhöht liegt, auf die darunter liegende Stadt. Es geht um kultivierte Natur, das heißt in diesem Fall eine (Stadt-)Landschaft, sowie um die Verbindung zwischen Burg / Residenz und Stadt. Diese Verbindung wird nicht nur durch die auf die erhöhte Burg / Residenz zulaufende Straße und das an deren Ende befindliche Stadttor visualisiert, sondern auch durch die drei Wappen oberhalb der Stadt, welche die Innenraumarchitektur mit der Stadt in Beziehung setzen. Es drängt sich der Eindruck auf, dass durch diese Wappen die Hoheitsrechte des Burgherrn gegenüber der Stadt formuliert werden sollten.

Dies wirft die Frage auf, ob es sich bei der dargestellten Stadt um eine real existierende handeln könnte. Dies erscheint zunächst problematisch. Die präzise Beschreibung städtischer Architekturen ist zwar offensichtlich, eine Abbildung real existierender Architektur ist aber für die Zeit um 1460 noch sehr selten. Architekturdarstellungen, beispielsweise Burgen oder Kirchen, waren Mitte des 15. Jahrhunderts oftmals Allegorien.⁷¹⁵ Erst mit dem Aufkommen des humanistischen Städtelobs (*laus urbium*) nördlich

714 Anstatt des leeren Stuhls war vermutlich ein Korb mit Handarbeitssachen zu sehen, davor eine Katze, die mutmaßlich mit einem Wollknäuel spielt. Zudem wurde die an sienesische Majolika angelehnte Schnabelkanne über die bereits gemalten Stadtansichtspartien gemalt. Vgl. Wolff/Hecht 2008, S. 414. Suckale wies weiterhin darauf hin, dass ab den frühen 1470er Jahren Auftraggeber verstärkt den Wunsch äußerten, im Hintergrund topographisch genau wiedergegebene Landschaften zu sehen. Vgl. Suckale 2009, S. 476.

715 Architekturen oder auch ganze Städte, wie zum Beispiel die Darstellungen Bambergs, waren als Allegorien für das Himmlische Jerusalem, sogenannte »Weltlandschaften«, konzipiert. Vgl. Suckale 2009, S. 369–370; Madersbacher 2017.



Abbildung 120.
Süddeutsch (Augsburgisch?), Heilige Familie,
Detail der Infrarotreflektographie, um 1460,
Öl auf Holz. The Art
Institute, Chicago,
Inv.-Nr. 1933.1044

der Alpen entstanden akkuratere Stadtveduten und Einzelarchitekturen, oftmals auch in direkter Verbindung mit diesen Texten. Das Städtelob besitzt antike Vorbilder, die von den Frühhumanisten wieder aufgegriffen wurden. In diesen panegyrischen Dichtungen steht nicht die Beschreibung unberührter Natur im Vordergrund, sondern die »gestaltete Kulturlandschaft«. ⁷¹⁶ Unmittelbare Verbindungen zwischen geographischen und/oder Ortsbeschreibungen einerseits und erdachten Darstellungen andererseits sind aus der weiteren Umgebung des Landshuter Hofes bekannt, wie etwa bei Bernhard Breydenbachs »Peregrinatio in terram sanctam« oder auch der Schedel'schen Weltchronik, die allerdings beide wesentlich später zu datieren sind als die Tafel der Heiligen Familie. ⁷¹⁷ Dennoch sollte darauf hingewiesen werden, dass beispielsweise die »Peregrinatio in terram sanctam« am Landshuter Hof zirkulierte, wie aus dem Besitz Ortolfs des Jüngeren von Trenbeck hervorgeht. ⁷¹⁸ Ein Beispiel für ein humanistisches

⁷¹⁶ Kugler 1983, S. 174. Vgl. weiterhin Schmidt 1981b; Goldbrunner 1983; Arnold 2000.

⁷¹⁷ Ein weiteres Beispiel ist eine eingeklebte Stadtansicht Bamberg's in einer 1497 in den Besitz Hartmann Schedels gelangten Materialsammlung aus dem Besitz der Familie Haller zu Bamberg. Vgl. München, BSB, Clm 46. Zum Städtelob und zu Stadtansichten vgl. Arnold 1994; Arnold 2000.

⁷¹⁸ Rumänien, Alba Julia, Bibliothek Băththyáneum, Handschrift I 54. Das Buch ist durch die Devise »Nichts.an.vrsach« eindeutig Ortolf zuzuordnen. Vgl. Curschmann, S. 185.

Städtelob nördlich der Alpen ist dasjenige des Eichstätter und Bamberger Kanonikers Albrecht von Eyb über Bamberg (um 1451/52).⁷¹⁹ Daraus ergibt sich ein erster Anknüpfungspunkt, denn dieses Städtelob zirkulierte innerhalb des Landshuter Netzwerks und befand sich als Teil der »Margerita Poetica«⁷²⁰ zum Beispiel in dem zu Landshut gehörenden Kloster Mondsee⁷²¹ sowie im Besitz Herzog Georgs IV.⁷²²

Die Neuerung, real existierende Architekturen darzustellen, schien bereits bei der Passau-Darstellung des Meisters von Großmain auf (vgl. Abb. 96). Im unmittelbaren Umfeld des Landshuter Hofes – und in künstlerischer Nähe zum Großmainer Meister – kann diese Innovation ebenfalls beobachtet werden, etwa auf einer weiteren Tafel des Augustineraltars in Nürnberg von Hans Traut und Rueland Frueauf dem Älteren. Dort wird erstmals das Trienter Castello del Buonconsiglio mit der bereits genannten venezianischen Loggia, wenngleich vereinfacht, abgebildet (Abb. 121).⁷²³ Das Gemälde mit der Darstellung der Heiligen Familie selbst suggeriert ebenfalls, dass es sich bei der sichtbaren Stadt um mehr handeln könnte als um eine Erfindung des Malers. Denn durch die Applikation der drei Wappen in der Maßwerkzone der Arkaden wird eine »Verbindung von Schloss und Umland«⁷²⁴ verdeutlicht, so, als ob diese Stadt unter der Herrschaft einer bestimmten Persönlichkeit stünde.

719 Der Text ist u. a. überliefert im Clm 522, fol. 193, der Staatsbibliothek München. Dieser wurde von einem der beiden Schedel geschrieben und ist eine Sammlung u. a. bedeutender Reden. Darunter finden sich Reden Gregor Heimburgs und des Kardinals Basilio Bessarion. Vgl. Halm/Laubmann 1892, S. 146–148; Noll 2004, S. 447; Suckale 2009, S. 375, Anm. 926. Zu Albrecht von Eyb vgl. Art. »Albrecht von Eyb« von Gerhard Klecha. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 1. Berlin 1978, Sp. 180–186; Art. »Eyb, Albrecht von« von Heinrich Grimm. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 4. Berlin 1959, S. 705–706; Bauer 2012, S. 272–281; Thumser 2015.

720 Die »Margerita Poetica« wurde 1459 von Eyb zusammengetragen und erschien 1472 erstmals im Druck. Bis 1503 erschienen rund vierzehn weitere Auflagen. Thumser beschreibt sie als eine »Einführung in den Humanismus«. Ein besonderes Augenmerk der Sammlung liegt auf den rhetorischen Prinzipien der *elocutio* sowie der *inventio*. Thumser 2015, S. 135–136. Vgl. weiterhin Art. »Albrecht von Eyb« von Gerhard Klecha. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 1. Berlin 1978, Sp. 182–183; Eib 2001, S. 67–72.

721 Die Ausgabe wurde am 2. 12. 1472 bei Johann Sensenschmidt in Nürnberg gedruckt und mit zwei Deckfarbeninitialen von Ulrich Schreier und Werkstatt ausgestattet. Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek, Ink. 25. Vgl. Schuller-Juckes 2009, S. 175, Kat.-Nr. 32.

722 Der genaue Zeitpunkt, zu dem die »Margerita Poetica« in den Besitz Herzog Georgs IV. gelangte, ist unklar. Aus einer Eintragung in der Inkunabel, die wie die Mondseer Inkunabel 1472 bei Sensenschmidt in Nürnberg gedruckt wurde, wird jedoch deutlich, dass Georg 1493 sieben Bücher an das Kloster Tegernsee zur Bezahlung seiner Schulden abgab. Die Bücher stammten aus dem Nachlass eines gewissen Friedrich Strauß, der sie Georg vermacht hatte. Vgl. BSB, 2 Inc. c.a. 120, Exemplar 2 [E–152, 2. Exemplar]: »Attinet Monasterio sancti Quirini in Tegernsee. Anno domini 1493^o contulit nobis hunc librum qui fuit friderici strauzz, dominus Georgius princeps bauariae inferioris cum alijs 7 propter certa debita cum litera quittance. Quia idem princeps recepit ab hinc omnes libros domini strauzz quos hic deposuit ad conservandum ad minus 60 vel septuaginta.« Vgl. weiterhin Redlich 1974, S. 171, Anm. 10.

723 Vgl. hierzu Großmann 2010.

724 Hoppe 2012, S. 305.

4.4 Diffusion II: Jenseits des Herzogtums



Abbildung 121. Meister des Augustiner-Altars (Hans Traut) und Werkstatt mit Rueland Frueauf d. Ä., *Der heilige Veit im Löwenzwinger*, Detail Ansicht des Castello del Buonconsiglio, 1487, Tannenholz. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. Gm142 (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. 5790)

Gestützt wird diese Vermutung durch die Unterscheidung von verglastem Oberlicht und nicht verglaster Unterpartie. Ein Vorbild hierfür findet sich wiederum in der niederländischen Malerei, nämlich bei Robert Campin. Sowohl auf der mittleren Tafel des Mérode-Triptychons (Abb. 122) als auch auf dem linken Flügel des sogenannten Werl-Diptychons werden im oberen Fensterausschnitt die Wappen der Stifter gezeigt.⁷²⁵ Der Blick auf die Landschaft wird auf der Tafel der Heiligen Familie durch die Position der Wappen nachjustiert und als unter einer bestimmten Prämisse zu sehen definiert: Es scheint, als wollten die Wappen einen Besitzanspruch auf die Stadtlandschaft proklamieren und als würden die Wappen mit der darunter liegenden Landschaft kommunizieren.⁷²⁶

⁷²⁵ Ein weiteres Vergleichsbild findet sich in der National Gallery, London: Auf einem Gemälde aus dem Umkreis Robert Campins, das die stillende Gottesmutter zeigt (um 1440), ist im Hintergrund ein einfaches, nicht verglastes Kreuzstockfenster zu sehen, das den Blick in eine Stadt freigibt. Zu dieser Tafel vgl. ausführlich Campbell u. a. 1994. Das Werl-Diptychon hat eine problematische Entstehungsgeschichte. Während des Malens wechselte der Auftraggeber. Heinrich Werl übernahm das Diptychon von einer unbekannt Person und ließ sich nachträglich in das Gemälde einfügen, davor war eine andere Person abgebildet worden. Dementsprechend sind die in den Fenstern zu sehenden Wappen hinsichtlich der hier interessierenden Frage nur äußerst zurückhaltend einzubeziehen. Dennoch besteht eine typologische Parallele zur Tafel der Heiligen Familie. Vgl. Foister/Nash 1996, S. 56. Anderer Ansicht: Ausst. Kat. Brügge 2010, Kat.-Nr. 42, S. 170–171.

⁷²⁶ Auch wenn Landschaften in der Malerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts meistens als symbolhafte Attribute eingesetzt wurden, waren sie manchmal als Abbildung des eigenen Besitzes intendiert. Vgl. Büttner 2011, S. 16.



Abbildung 122.
Robert Campin
(Werkstatt),
Mérode Trypti-
chon, Mitteltafel:
Verkündigung
an Maria, um
1427/32, Öl auf
Eiche. The Metro-
politan Museum
of Art, New York,
Inv.-Nr. 56.70a-c

Der Ausblick in die kultivierte Landschaft erscheint als ein Zeichen des Machtanspruchs und der Würde des Auftraggebers.⁷²⁷

Unabhängig davon, ob die dargestellte Stadt real existierte, verdeutlichen die architektonische Einfassung des Ausblicks auf die Stadt und die dahinter liegenden Bergketten die Inszenierung: Die kunstvolle Rahmung durch das Triforium mit den detailliert wiedergegebenen Porphyrssäulen und korinthischen Kapitellen⁷²⁸ und Basen gliedert und rahmt den Blick auf die Stadt und das dahinter gelegene Umland. Dadurch wird den Betrachtenden ein bestimmter Ausschnitt der Stadt präsentiert und sie werden zur Vervollständigung der nur teilweise gegebenen Informationen angeregt: Die Betrachter/innen ergänzen automatisch, dass eine vierte Säule durch die Fensterläden auf der

⁷²⁷ Hierbei ist von zweierlei *dignitates* auszugehen: einerseits der Würde der Person und andererseits der des Gebäudes, welche diejenige der Person unterstreichen soll. »Dignitas (Würde) besitzt ein Gebäude nach Alberti dann, wenn es den sozialen Status seiner Bewohner sichtbar macht, unter Beachtung der ursprünglich rhetorischen Kategorien des *decorum* und des *aptum*.« Blum 2008, S. 86.

⁷²⁸ Im Gegensatz zu klassischen korinthischen Kapitellen ist nur ein Blätterkranz zu sehen, wie dies bei spätantiken Kapitellen oftmals der Fall war. Derartige Kapitelle finden sich beispielsweise in der Vorhalle von S. Vitale in Rom, der Titelkirche Peter von Schaumburgs.

linken Seite verdeckt sein muss. Sie vervollständigen die durch die zwei mittigen Säulen unterbrochenen Bergläufe und Häuser zu einem harmonischen Ganzen und auch den rechts im Bildfeld sichtbaren hohen Turm zu einem Seitenflügel des Gebäudes, in dessen Innenraum sie hineinblicken.

Unter Berücksichtigung der Diskussion über den Realitätsgehalt der dargestellten Landschaft wird offensichtlich, dass die Landschaft für die Erzählung der historisch-biblischen Szene nicht von Bedeutung ist. Die Landschaft ist kein schmückendes Beiwerk der Heiligen Familie.⁷²⁹ Durch die Art der Inszenierung treten Vorder- und Hintergrund in ein Spannungs- beziehungsweise Konkurrenzverhältnis. Sie entfalten verschiedene Dimensionen: im Vordergrund eine religiöse mit der Darstellung der Heiligen Familie und im Hintergrund eine weltliche mit dem Ausblick in die Landschaft. Diese Doppelschichtigkeit der Darstellung erinnert wiederum an die Rolin-Madonna, das niederländische Vorbild für den unbekanntem Maler der Heiligen Familie: Auch dort entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen »religiöse[m] Sinnzentrum«, der Anbetung der Muttergottes mit dem Jesuskind durch den Kanzler Rolin, und der Landschaft, zu welcher der Blick der Betrachter / innen durch die Arkaden hinausgeführt wird.⁷³⁰ Die Inszenierung des Ausblicks im Hintergrund der Heiligen Familie setzt den humanistischen Diskurs über die Naturerfahrung und ästhetische Überformung der Natur künstlerisch um. Sie ist vor dem Hintergrund ihrer anzunehmenden Entstehung in den 1460er Jahren im süddeutschen Raum einzigartig.

4.4.4 Montfort-Werdenberg-Altar

Die Tafel mit der Darstellung der Heiligen Familie ist nicht die einzige, welche im Landshuter Hofumfeld entstanden ist und einen Ausblick in die Landschaft präsentiert. Eine andere Art und Weise der Auseinandersetzung mit der Landschaft findet sich auf dem sogenannten Montfort-Werdenberg-Altar (Abb. 123 und 124).⁷³¹ Weil er sich in der Form der Landschaftsdarstellung stark von der Heiligen Familie unterscheidet und gleichzeitig die Auftraggeber / innen bekannt sind, lohnt ein näherer Blick.

729 Vgl. Suckale 2009, Bd. 1, S. 362; Stierle 2010, S. 178.

730 Vgl. Stierle 2010, S. 178–181.

731 Außenseiten: Mischtechnik auf Nadelholz, Innenseiten: Mischtechnik auf Leinwand über Nadelholz, je 171 × 100 cm. Staatsgalerie, Stuttgart, Inv.-Nr. 3379 (linker Flügel), 1762 (rechter Flügel). Ursprünglich war der Altar in der Kirche St. Martin (heute Friedhofskapelle St. Anna) in Langenargen aufgestellt. Vom originalen Retabel sind nur die Seitenflügel erhalten. Im Inneren des Altars befanden sich vermutlich Skulpturen. Dies ist dahingehend schlüssig, als dass Ivo Strigel als Bildschnitzer bekannt war. Da er ausschließlich als Bildschnitzer tätig war, wird im Folgenden nur noch von Hans dem Jüngeren als Maler der Tafeln gesprochen. Rettich/Klapproth/Ewald 1992, S. 427; Lüken 2000, S. 232; Zsellér 2017, S. 74. Es ist zu berücksichtigen, dass die Tafeln beschnitten und somit der Eindruck der Gemälde stark verändert wurde. Dies geschah vermutlich um 1783/84, als sie in die Galerie der Grafen



Abbildung 123.

Hans und Ivo Strigel, Montfort-Werdenberg-Altar, Verkündigung an Maria, 1465, Mischtechnik auf Nadelholz. Staatsgalerie, Stuttgart, Inv.-Nr. 3379

Der fragmentarisch erhaltene Altar wurde 1465 von Hans Strigel dem Jüngeren und seinem Bruder Ivo Strigel, der als Bildschnitzer jedoch nicht in die Verfertigung der nachfolgend diskutierten Tafeln involviert war, als Auftragsarbeit für den Grafen Haug XIII. von Montfort († 1491) und seine Ehefrau, Gräfin Elisabeth von Werdenberg († 1465), gefertigt. Auf den beiden Außenseiten wird die Verkündigung an Maria dargestellt. Die

Truchseß von Waldburg zu Zeil und Wurzach in Schloss Wurzach gelangten und dem Zeitgeschmack entsprechend zu Galeriebildern umgeformt wurden. Die Beschneidung der Tafeln wird durch den Vergleich mit anderen Werken Hans Strigels des Jüngeren deutlich. So zeigt etwa der Mickhausener Altar (Szépművészeti Museum, Budapest, frühe 1470er Jahre) eine ähnliche Einrahmung mit zwei Rundarkaden. Es ist möglich, dass auch auf dem Montfort-Werdenberg-Altar in den Zwickeln der Arkaden Wappen zu sehen waren. Auch eine den Engel der Verkündigung zeigende Tafel im Voralberg Museum Bregenz sowie zwei Altarflügel im Oberhausmuseum Passau (Geißelung Christi und Dornenkrönung) weisen derartige Bildrahmungen auf. Vgl. Rettich/Klapproth/Ewald 1992, S. 431; Zsellér 2017, S. 74, 88.



Abbildung 124.

Hans und Ivo Strigel, Montfort-Werdenberg-Altar, Verkündigung an Maria, Engel, 1465, Mischtechnik auf Nadelholz. Staatsgalerie, Stuttgart, Inv.-Nr. 1762

linke Tafel zeigt Maria, die sich von ihrem Lesepult aus dem Engel zuwendet. Hinter dem Lesepult ist ein Kreuzstockfenster, welches den Blick auf eine weite, ebene Landschaft mit einer Stadt freigibt. Die rechte Tafel zeigt den Engel der Verkündigung, hinter dem die Stifter/innen des Altars in Anbetung dargestellt sind. Den Betrachtenden wird eine Landschaft präsentiert, die aus heutiger Perspektive kaum erwähnenswert erscheint: In einer kleinen Nische, die von einem Bogen überspannt ist, hat Hans Strigel der Jüngere ein Kreuzstockfenster dargestellt, dessen obere Fensterfelder mit Butzenscheiben verglast sind. Die unteren beiden Felder geben den Blick auf eine flächige, unbelebte Weidlandschaft frei. Ein gezackter Weg verbindet scheinbar das Haus, in welchem die Verkündigung an Maria geschieht, mit einer im Hintergrund erkennbaren Stadt. Diese ist von einer Befestigungsanlage – deutlich sind die Schießscharten in der Mauer sowie in den (Rund-)Türmen erkennbar – umgeben. Die Landschaft ist nur summarisch wiedergegeben. Durch die Perspektive auf die Landschaft wird der Eindruck

vermittelt, die dargestellte Räumlichkeit befinde sich in einem oberen Stockwerk des Hauses.⁷³² Die Landschaft unterscheidet sich stark von derjenigen der zuvor diskutierten »Heiligen Familie«: Während dort eine belebte Stadt dargestellt wurde, wurde hier eine unbelebt erscheinende Landschaft abgebildet, die weniger an einen realen Ort als an Buchmalerei denken lässt.

Ein Vergleich mit den beiden anderen Fenstern auf den Altartafeln (Abb. 125) deutet darauf hin, dass es sich, wie bei den Arkadenfenstern der »Heiligen Familie«, um ein Ausblickfenster handelt. Oberhalb des Kreuzstockfensters befindet sich eine kleine Öffnung, welche den Raum belüftet; auf der hinteren Wand ist ein vollständig verglastes Fenster sichtbar, das der Belichtung des Raumes dient. Die Gegenüberstellung der verschiedenen Fenster, wie sie auf dem Seitenflügel dargestellt werden, erinnert an Leon Battista Albertis Ausführungen über die drei Funktionen, die Fenster zu erfüllen hätten: Belüftung, Belichtung und Aussicht. Sie alle werden auf der Tafel der Verkündigung visualisiert. Der Maler hatte also ein Bewusstsein für die unterschiedlichen Fensterfunktionen und setzte sie entsprechend in Szene.

Die zweite Forderung Albertis, die unmittelbar an die Fensterfunktionen anschließt, findet aber keine Berücksichtigung. Alberti schreibt nämlich bestimmte Rahmungen für bestimmte Fensterformationen vor, zum Beispiel, dass dicht stehende Säulen mit einem Gebälk, weit auseinanderstehende dagegen mit einem Bogen überbaut werden müssten. Im Gegensatz zur Darstellung der Heiligen Familie, wo diese Forderung umgesetzt ist, ist dies beim Montfort-Werdenberg-Altar nicht der Fall. Der Ausblick wird nur durch ein schlichtes Fenstergewände und eine vorgeblendete kleine Nische eingerahmt. Dennoch wird der Blick der Betrachter/innen zur fernen Stadt gezogen: Der Ausblick wirkt wie »ein Bild im Bild«.⁷³³ Ein Vorbild für diese Komposition findet sich unter den Stichen des Meisters E. S. aus den 1460er Jahren (Abb. 126), der die Verkündigung an Maria ähnlich darstellt. Das teilweise mit Butzenscheiben verglaste Kreuzstockfenster mit dem Ausblick auf eine Landschaft mit Burg erinnert an die Strigel'sche Ausführung. Wegen dieses und weiteren Stichen des Meisters E. S. ist es wahrscheinlich, dass Hans Strigel mit niederländischen Formen und Innovationen in Berührung kam, ohne notwendigerweise eine Reise in die Niederlande unternommen zu haben. Ein Anknüpfungspunkt hierfür ist Memmingen, die Heimatstadt der Brüder Strigel. Als großer Handelsplatz hatte die Stadt vielfältige Beziehungen nach Italien, Südfrankreich und auch in die Niederlande, sodass Memmingen als die entscheidende Kontaktzone für die Vermittlung der Stiche des Meisters E. S. gesehen werden kann.⁷³⁴

732 Vgl. Zsellér 2017, S. 75.

733 Vgl. ebd., S. 78. Zum Aspekt des Ausblicks als «Bild im Bild» vgl. Blum 2008, S. 78–84.

734 Vgl. Lehrs 1910, Nr. 11, S. 56–57; Zsellér 2017, S. 82; Lüken 2000, S. 232. Zur Stellung Memmingens als Handelsstadt, den maßgeblich agierenden Familien sowie ihren Handelsnetzen vgl. Eirich 1971.



Abbildung 125. Hans und Ivo Strigel, Montfort-Werdenberg-Altar, Fenstertypen, 1465, Mischtechnik auf Nadelholz. Staatsgalerie, Stuttgart, Inv.-Nr. 3379

Das demonstrativ in Szene gerückte Interieur des Raumes erinnert ebenfalls an niederländische Vorbilder, zum Beispiel an das genannte Mérode-Triptychon Robert Campins.⁷³⁵ Dieses Zurückgreifen auf Versatzstücke niederländischer Vorbilder verbindet die Tafeln des Montfort-Werdenberg-Altars mit der Tafel der Heiligen Familie. Gleichzeitig treten durch diesen Vergleich ihre unterschiedlichen Qualitäten hervor. So ist die Tafel mit der Heiligen Familie im Gegensatz zur Strigel'schen Verkündigung wesentlich feiner, obwohl das Interieur ähnlich kostbar ist.

Die beiden Tafeln verbindet dagegen die Verortung des historisch-biblischen Geschehens im eigenen Erfahrungsraum, wodurch ihr Realitätsgehalt betont wird: Hätte der

⁷³⁵ Dabei handelt es sich um die versatzstückhafte Übernahme einzelner Motive, wie zum Beispiel des Krugs mit Lilie im Vordergrund. Auch die Kunst des Vaters, Hans Strigels des Älteren, hatte einen großen Einfluss auf den Stil seines Sohnes. Vgl. Lüken 2000, S. 235.



Abbildung 126. Meister E. S., Verkündigung an Maria, Kupferstich, um 1460 (?), Verbleib unbekannt

Engel Maria die frohe Botschaft in einem zeitgenössischen Interieur verkündet, hätte es so aussehen können. Während dies auf der Tafel mit der Heiligen Familie nur durch den Ausblick auf die Stadt gelingt, wird der Bildraum auf den Tafeln des Montfort-Werdenberg-Altars durch mehrere Fenster und Türen erweitert, darunter ein Fenster, welches den Bildraum nach außen öffnet und den Blick in die Umgebung des Geschehens freigibt. Das Bild erscheint dadurch ›durchlässiger‹ als das frontal ausgerichtete Gemälde der Heiligen Familie – was nicht selbstverständlich ist. Obwohl sich die Entwicklung zur Darstellung derartiger Ausblicke bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts in der niederländischen Malerei vereinzelt beobachten lässt, gibt es bis zum Ende des Jahrhunderts eine Vielzahl von Malern, die den Ausblick in die Landschaft durch Goldgründe versperren.⁷³⁶

Möglicherweise ist der Ausblick auf einen konkreten Wunsch der Auftraggeber/innen zurückzuführen. Darauf deutet ein gut 30 Jahre später entstandenes Werk Bernhard Strigels, Sohn Hans Strigels des Jüngeren, hin, das dieser für Barbara von Frundsberg – Tochter des Hauptmanns der St.-Georgenschild-Gesellschaft, Ber von Rechberg – in den Jahren 1505/06 schuf.⁷³⁷ Auf den zehn erhaltenen Tafeln des sogenannten Mindelheimer Altars (Abb. 127)⁷³⁸ finden sich anstelle von Landschaftsausblicken nur Goldgründe. Dies steht in Kontrast zu den von Bernhard Strigel annähernd zeitgleich gemalten Porträts Kaiser Maximilians I., die er durchgängig mit Landschaftsausblicken versah

⁷³⁶ Vgl. Zsellér 2017, S. 81–82.

⁷³⁷ Barbara von Frundsberg (+ 1506) wurde als Tochter der Barbara von Rottenburg und Kaltern und des Ber von Rechberg (+ 1462) geboren und war mit Ulrich von Frundsberg verheiratet. Einer ihrer Söhne war der Trienter Bischof Ulrich von Frundsberg. Die Mitglieder der Familie der Rechberg von Hohenrechberg waren teilweise Amtsleute Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut, darunter Ulrich von Rechberg, der ab 1441 Pfleger zu Höchstädt und später auch Rat Ludwigs war; ferner Heinrich von Rechberg-Hohenrechberg, der zwischen 1450 und 1479 Pfleger von Heidenheim war. Zur Einordnung in den familiären Kontext vgl. Schwennicke 1988, Tafel 88; Ettelt-Schöneward 1999, S. 611–613; Art. »Frundsberg, Ulrich von« von Severino Vareschi. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 203–204.

⁷³⁸ Zum Mindelheimer Altar vgl. Baum 1914; zuletzt Hess 2010, S. 50–51, 417.

4.4 Diffusion II: Jenseits des Herzogtums



Abbildung 127. Bernhard Strigel, Mindelheimer Sippenaltar, Maria Salome und Zebedäus mit Johannes d. Ev. und Jacobus d. Ä., um 1505/06, Malerei auf Tannenholz. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. Gm254 (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.-Nr. WAF 1068)

(Abb. 128).⁷³⁹ Dies spricht dafür, dass die Verwendung von Landschafts- respektive Goldgrund mit einer Diskussion zwischen Auftraggeber /in und Maler verbunden war. Die Entscheidung für oder gegen eine Landschaftsdarstellung ist wohl, wie Suckale annimmt, auf den Wunsch des Auftraggebers beziehungsweise der Auftraggeberin zurückzuführen.⁷⁴⁰ Für den Montfort-Werdenberg-Altar folgt daraus einerseits, dass die Darstellung der Landschaft als modern anzusehen ist, obwohl sie anders als zeitgleich entstehende Altarbilder, beispielsweise aus der Werkstatt Hans Pleydenwurffs, weder Tiefe noch erzählerische Kraft entwickelt. Andererseits kann daraus geschlossen werden, dass die konkrete Darstellungsform der Landschaft ein Wunsch der Auftraggeber/innen war. Auch wenn der Landschaftsausblick für sich genommen innovativ war, so orientiert sich das Gemälde, etwa bezüglich der Raumauffassung und des Stils, an älteren Vorbildern, vor allem denen des Vaters, Hans des Älteren.⁷⁴¹

Dieser altmodische Charakter wird in der Darstellung der Stadt deutlich. Diese ist durch einen Weg, der als Bindeglied zwischen Bildhintergrund und -vordergrund fungiert, mit dem außerhalb der Stadt befindlichen Haus der Muttergottes verknüpft, so dass die beiden Orte miteinander in Verbindung gesetzt sind.⁷⁴² Doch im Gegensatz zur Tafel der Heiligen Familie ist die im Hintergrund sichtbare Stadt kein realer oder imaginiert-naturalistischer Ort. Vielmehr ist die ummauerte Stadt mit ihren Wehrtürmen ein Sinnbild des Himmlischen Jerusalem,⁷⁴³ wodurch hier ein anderer Schwerpunkt weltlichen Dimension. Die religiöse Intention des Gemäldes wird durch die Darstellung der Stifter/innen sowie durch das Schriftband über den beiden betont.⁷⁴⁴ Eben weil die beiden Tafeln recht konventionell und zum Beispiel im Hinblick auf Perspektive und Raumgestaltung wenig innovativ sind, erscheint der Landschaftsausblick umso überraschender. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob die Auftraggeber/innen des Altars Hans Strigel den Jüngeren dazu aufforderten, einen derartigen Landschaftsausblick zu malen.

739 Die Porträts Kaiser Maximilians I. sind in diesem Kontext umso interessanter, als dass sie teilweise Landschaftsausblicke zeigen, teilweise der Ausblick durch einen unifarbene(n) Hintergrund versperrt ist.

740 Vgl. Suckale 2009, Bd. 1, S. 367.

741 Zsellér bewertet den Altar als rückständig, da die Strigel-Brüder nur bedingt bereit gewesen seien, »ihre Raumauffassung und ihren Stil den zeitgemäßen Neuerungen anzupassen oder gar selber etwas richtungsweisend Neues zu schaffen. Gänzlich unberührt bleiben sie von den Möglichkeiten einer modernen Raumwiedergabe; eine Aneignung neuen Formenguts erfolgte jedoch in der Raumausstattung und dem Zeitstil folgend in der Gewandmodellierung.« Zsellér, S. 84. Vgl. weiterhin Lücken 2000, S. 232.

742 »Dem in der Landschaft dargestellten Weg kommt als besonders tiefendimensionales Element Bedeutung zu, der dazu dient, einen einheitlichen Raumeindruck zu vermitteln. Er führt nach drei rechtwinkligen Brechungen zum Abschlusselement des Bildes, zu einer ummauerten Stadt, und verbindet somit Mittel- und Hintergrund.« Zsellér 2017, S. 78. Vgl. weiterhin Lücken 2000, S. 235.

743 Vgl. Rettich/Klapproth/Ewald 1992, S. 430.

744 Die Inschrift »Oh heilige Muttergottes, steh' für uns ein« (»Sancta dei genitrix intercede pro nobis«) ist als Ausdruck der privaten Andacht und Frömmigkeit zu verstehen. Vgl. Rettich/Klapproth/Ewald 1992, S. 430; Zsellér 2017, S. 76–77.

4.4 Diffusion II: Jenseits des Herzogtums



Abbildung 128. Bernhard Strigel, Familie des Kaisers Maximilian I. (1459–1519), nach 1515, Lindenholz. Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 832

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

Wie gezeigt wurde, etablierte sich ausgehend vom Hofmaler Sigmund Gleismüller in den 1470er Jahren im Herzogtum Bayern-Landshut eine für das niederbayerische Territorium innovative neue Landschaftsmalerei. Dabei treten teils große Divergenzen in der Qualität der Landschaftsdarstellung zutage. Diese qualitativen Unterschiede können bis zu einem gewissen Punkt auf die Maler zurückgeführt werden, denn nicht alle waren mit dem neuen Vokabular und der neuen Bildrhetorik in gleichem Maße vertraut. Jedoch muss auch nach den Auftraggeber/innen der Tafeln gefragt und deren Erwartungshorizont in die Bewertung mit einbezogen werden. Damit kann geklärt werden, inwiefern es eine Korrelation zwischen dem intellektuellen Anspruch der Auftraggeber/innen und der Wahl des ausführenden Malers gab.

Hinter der Erwartung, dass es solche Korrelationen gegeben haben könnte, steht die aus den Sozialwissenschaften entlehnte und von der Künstlersozialgeschichte übernommene Annahme, dass ein Maler nicht vollumfänglich frei war in der Gestaltung seiner Werke.⁷⁴⁵ Da er mit seinen Werken, die unter ökonomischem Gesichtspunkt als Produkte betrachtet werden können, (auch) wirtschaftlichen Erfolg anstrebte, musste sein Werk den Erwartungen der Auftraggeber/innen als zahlenden Kund/innen entsprechen. Die Humanisten wirkten dabei in dieser Zeit als Stilrichter im Sinne eines antiken *arbiter elegantiae* und bestimmten zunehmend, wie Martin Warnke herausarbeitete, über Kunstfragen.⁷⁴⁶ Es stellt sich die Frage, ob im Herzogtum Bayern-Landshut unter Ludwig IX. ein dermaßen theoretischer, an Rhetorik geschulter Zugang zur Kunst verstanden und dezidiert gewollt wurde. Daher werden die Auftraggeber/innen der besprochenen Gemälde nachfolgend eingehend betrachtet. Es können drei Gruppen unterschieden werden: der Hofstaat Herzogs Ludwigs IX., seine Räte sowie Reformklöster.

4.5.1 Der Hof

Die Rolle des Hofes als Auftraggeber von Landschaftsdarstellungen ist schwierig zu bewerten. Die Quellenlage ist unklar, zudem kann außer dem Kreuzigungsalter Meister Hermanns in der Georgskapelle der Burg Trausnitz kein Altar eindeutig Herzog Ludwig IX. und Herzogin Amalia zugeordnet werden. Allerdings können zwei Altäre in ihrer Nähe verortet werden: der sogenannte Wartenberger Altar (Abb. 129), der ursprünglich aus

⁷⁴⁵ Vgl. Bourdieu 2016, S. 20–33.

⁷⁴⁶ Vgl. Warnke 1996, S. 110–111. *Arbiter elegantiae* war unter Kaiser Nero die (Amts-)Bezeichnung des Titus Petronius. Dieser entschied für den Kaiser über Stilfragen. Dies drückt sich teils in dem satirischen, nur fragmentarisch überlieferten Roman »Satyricon« aus, von dem nur die »Cena Trimalchionis« erhalten ist. Vgl. Holzberg 2002 mit weiterer Literatur.

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte



Abbildung 129. Meister des Rockelfinger Altars, sogenannter Wartenberger Altar, geöffneter Zustand, 1480er/ 1490er Jahre. St. Georg, Wartenberg (OT Rockelfing)

der Appoltinger Heilig-Geist-Kirche stammte,⁷⁴⁷ sowie der Mörlbacher Altar, der vermutlich 1477 für das Harnaschhaus in Landshut gefertigt wurde.⁷⁴⁸

Auf beiden Altären zeigt sich das hohe Anspruchsniveau an die Darstellung der Landschaften, sei es durch visualisierte rhetorische Motive, sei es durch die kohärenten Landschaftsbildungen oder durch das dezidierte Naturstudium. Das intellektuelle Niveau des Wartenberger Altars wird auch in theologischer Hinsicht offensichtlich, etwa an der Taufe Christi (Abb. 130).⁷⁴⁹ Die Tafel, die auf einen Kupferstich Martin Schongauers von

747 Vgl. Liedke 1979, S. 104–109 sowie die Magisterarbeit von Claudia Bauer (2002).

748 Statniks führt als Indizien einerseits den noch nicht ausgereiften Stil des 1477 jungen Malers Gleismüller sowie andererseits die in den 1470er Jahren noch kleine Werkstattgröße an, die durch zwei archivalisch fassbare Altaraufträge ausgelastet gewesen sein dürfte. In der Landshuter Kammermeister- und Hofkastenrechnung von 1477 heißt es zu den zwei Aufträgen an Gleismüller: »It(em) Sigmund maler gebe für ain tafel meine(m) g(nädigen) h(er)rn gen Isereck Innhalt Zett(e)l vj lb d« sowie »It(em) Sigmund maler geben für ain tafl meine(m) g(nädigen) h(er)rn in die Capellen In(s) harnaschhaus vnd meine(m) g(nädigen) H(er)rn h(erzog[?]) Jörgen für ein(e) fan(e) mit ain(e)r lieberey Innen vnd aussen Innhalt Zett(e)l xvij gldr«. Zit. nach Statnik 2009, S. 109, 277. Statnik übersieht, dass auf jeder Tafel eine Burg dargestellt und in Beziehung zur Landschaft gesetzt wird, als ob der Besitz gekennzeichnet werden sollte. Dies könnte seine Argumentation weiter stützen.

749 Im Neuen Testament beschreiben alle Synoptiker hinsichtlich der Taufe Jesu im Jordan, dass der Geist Gottes in Gestalt einer Taube vom Himmel herabkam, Gott(vater) selbst erwähnen sie jedoch nicht.



Abbildung 130. Meister des Rockelfinger Altars, sogenannter Wartenberger Altar, Taufe Jesu, 1480er/ 1490er Jahre. St. Georg, Wartenberg (OT Rockelfing)

1480 zurückgeht (Abb. 131), unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt von seinem Vorbild. Anstelle von Gottvater und dem Heiligen Geist, symbolisiert als Taube, die Schongauer über Jesu darstellt, wird in Wartenberg ausschließlich der Heilige Geist dargestellt – wie im Übrigen auf jeder Tafel des Altars. Dieser fundamentale Wandel in der Darstellung ist erstmals in der Malerei des Michael Pacher in St. Wolfgang sichtbar, in der sich eine ähnliche Darstellung findet (Abb. 132). Auch eine auf 1483 datierte Taufe Christi des Friedrich Pacher aus der Brixener Spitalkirche verzichtet auf eine

Dessen Gegenwart erschließt sich aus dem Zusatz der Stimme aus dem Himmel »mein geliebter Sohn« und »mein Wohlgefallen« (Mk 1,11 par).

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

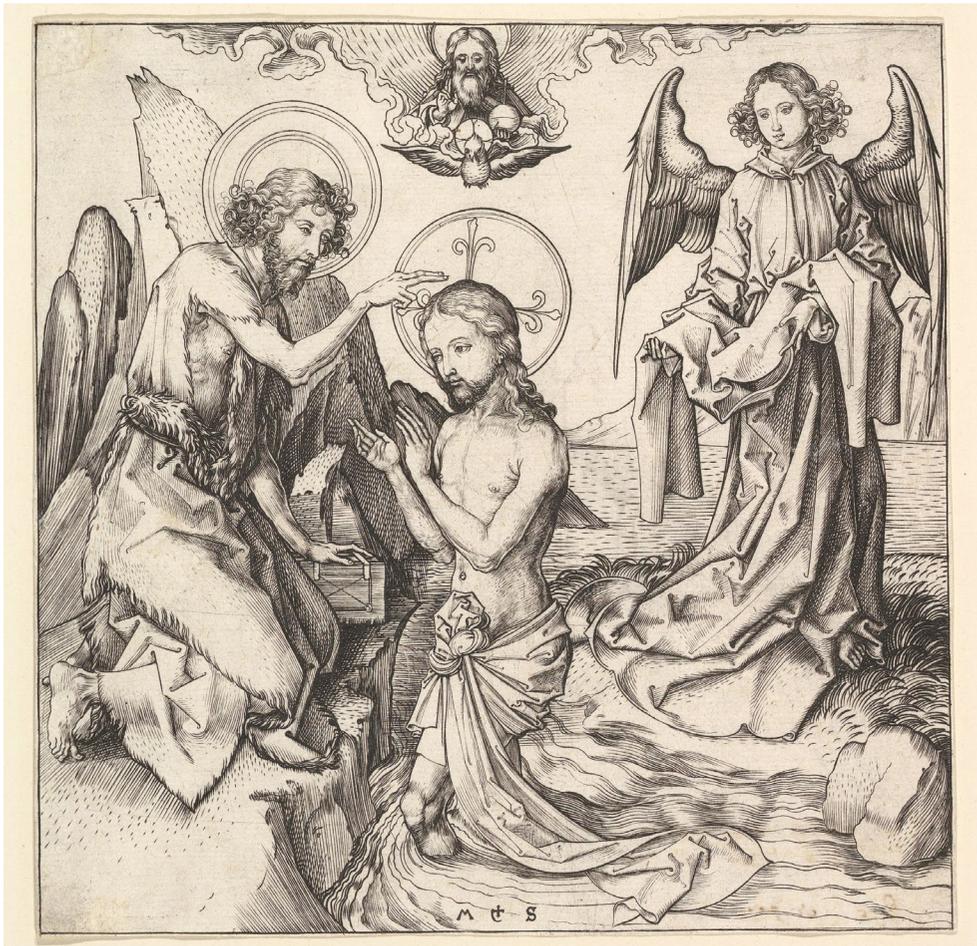


Abbildung 131. Martin Schongauer, Taufe Jesu, um 1470/74, Kupferstich. The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 28.97.107

anthropomorphe Darstellung Gottvaters (Abb. 133): Beide stellen nur die Taube dar. Peter Steiner wies darauf hin, dass dies auf eine Forderung Nicolaus Cusanus in Anlehnung an das zweite Gebot (2. Mose 20, 4–6) zurückginge, man dürfe sich von Gott kein Bildnis machen. Auch Peter Thurmman arbeitete den Wandel der Trinitätsdarstellung bei Pacher im Rückgriff auf Cusanus heraus und führte diesen Wandel zudem auf die Auftraggeber/innen zurück.⁷⁵⁰ Dass dieser Konnex zwischen Cusanus und Friedrich Pacher nicht aus der Luft gegriffen ist, wird durch die rückseitige Inschrift

⁷⁵⁰ Thurmman fragte gleich zu Beginn: »Gibt es Gründe für die so unterschiedliche Gestaltung zweier Altäre [d.s. der Grieser und der St. Wolfgang], deren Bestellung in ein und demselben Jahr – 1471 – erfolgte?« Thurmman 1987, S. 5. Vgl. weiterhin Steiner 1999, S. 131.

4 Innovative Darstellungen des Naturraums in der niederbayerischen Malerei



Abbildung 132. Michael Pacher, St. Wolfgang Altar, Taufe Jesu, 1471–1479. Pfarrkirche St. Wolfgang, St. Wolfgang im Salzkammergut

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte



Abbildung 133. Friedrich Pacher, Taufe Christi, 1483. Diözesanmuseum, Freising , Inv.-Nr. P 259 (c)

der Tafel evident, die ausdrücklich auf Cusanus Bezug nimmt (Abb. 134). In dieser heißt es, Papst Sixtus IX. gewähre aus Anlass der zweiten Weihe der Heiliggeistkapelle jedem Gläubigen, der in die Kirche komme, Ablass. Diese Ablässe hätten 12 Bischöfe von Brixen, darunter Cusanus, gebilligt und bekräftigt.⁷⁵¹ Cusanus wird in dieser Inschrift als einziger der Bischöfe explizit genannt und dadurch exponiert. Das ist überraschend, denn Cusanus war zum Entstehungszeitpunkt dieser Tafel bereits seit fast 20 Jahren verstorben. Gleichzeitig streicht diese Nennung die besondere Bedeutung Cusanus für die Heiliggeistkapelle sowie für die Pacher'sche Tafel heraus. Dies bedeutet für die Wartenberger Tafel, dass sie einen theologischen Wandel nachvollzieht, der auf Nicolaus Cusanus zurückgeht. Damit wird erstmals eine Umsetzung cusanischer Forderungen in Landshut sichtbar.

Die Ikonographie der Taube anstelle Gottvaters verdeutlicht, dass hinter beiden Altären nicht nur qualitätsvolle Maler standen, sondern auch Auftraggeber/innen, die hohe Ansprüche stellten. Der Hof Ludwigs IX. pflegte vielfältige Verbindungen zu norditalienischen Höfen ebenso wie zu denjenigen in Burgund und in Polen. Dabei stand man auch im Austausch mit zahlreichen humanistischen Gelehrten. Die Bezüge zu Cusanus sind bereits ausführlich dargelegt worden und manifestieren sich im Wartenberger Altar. Aufgrund seiner Stellung als Herrscher über eines der wichtigsten Territorien innerhalb des Reiches bedurfte Ludwig IX. eines entsprechend distinguierten Stils für seine Außendarstellung. In Analogie zu dem von Stephan Hoppe⁷⁵² für die fürstliche Residenzarchitektur in den 1470er Jahren in Mitteleuropa herausgearbeiteten neuen Repräsentationsbedürfnis sind die Altäre mit ihren elaborierten und zukunftsweisenden Landschaftsdarstellungen ein weiterer Mosaikstein, in dem sich die hochstehende Hofkultur Herzog Ludwigs IX. manifestiert. Die neue Art und Weise, wie der Mensch den ihn umgebenden Naturraum wahrnahm, mit ihm interagierte und ihn zu (Kultur-)Landschaften hin überformte, zeigt sich am Landshuter Hof in den beiden Altarwerken von Wartenberg und Mörlbach. Gleichwohl bleibt als Forschungsaufgabe, dieses Phänomen der Tafelmalerei für andere Höfe zu untersuchen.

Wie der Transfer dieses Diskurses an den Hof Ludwigs vonstatten ging, ist bereits für den Diskurs um die Stellung des Menschen nachvollzogen worden: Bereits kurz nach seinem Regierungsantritt im August 1450 begann Ludwig IX. sich konsequent mit Gelehrten Räten zu umgeben, die Universitäten in Italien besucht hatten und dort mit dem Humanismus in Berührung gekommen waren. Die noch 1989 von Matthias

751 »[C]elebrat(ur) q(u)o(que) dedica(ti)o i[psi](us) Capelle Jp(s)a die · S(ancti) · Joh(ann)is ba[ptist]e p(ro)pter ei(us) secu(n) da(r)iam co(n)secrac(i)o(ne)m vt · fe[r]t(ur) Jnsup(er) Sixt(us) · iiij [·] Po(n)tifex maxim(us) relaxat o(mn)ibus deuote visitantib(us) a(n)nuati(m) ip(s)am Capellam [...] Quas q(ui)de(m) infulge(n)tias · R(everendissi)m(us)a in ch(rist)o p(ate)r et d(omi)n(u)s · d(ominus) Niculau[s] · C]ardinal(is) E(pisco(pus) Brixin(ensis) app(ro)ba(ba)t et (con)firma(ba)t in l(itte)r(is) [...]«
zit. nach Kürzeder / Roll 2022, S. 354–355. Dort die gesamte Inschrift sowie deren Übersetzung.

752 Vgl. Hoppe 2019, S. 34–35.

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

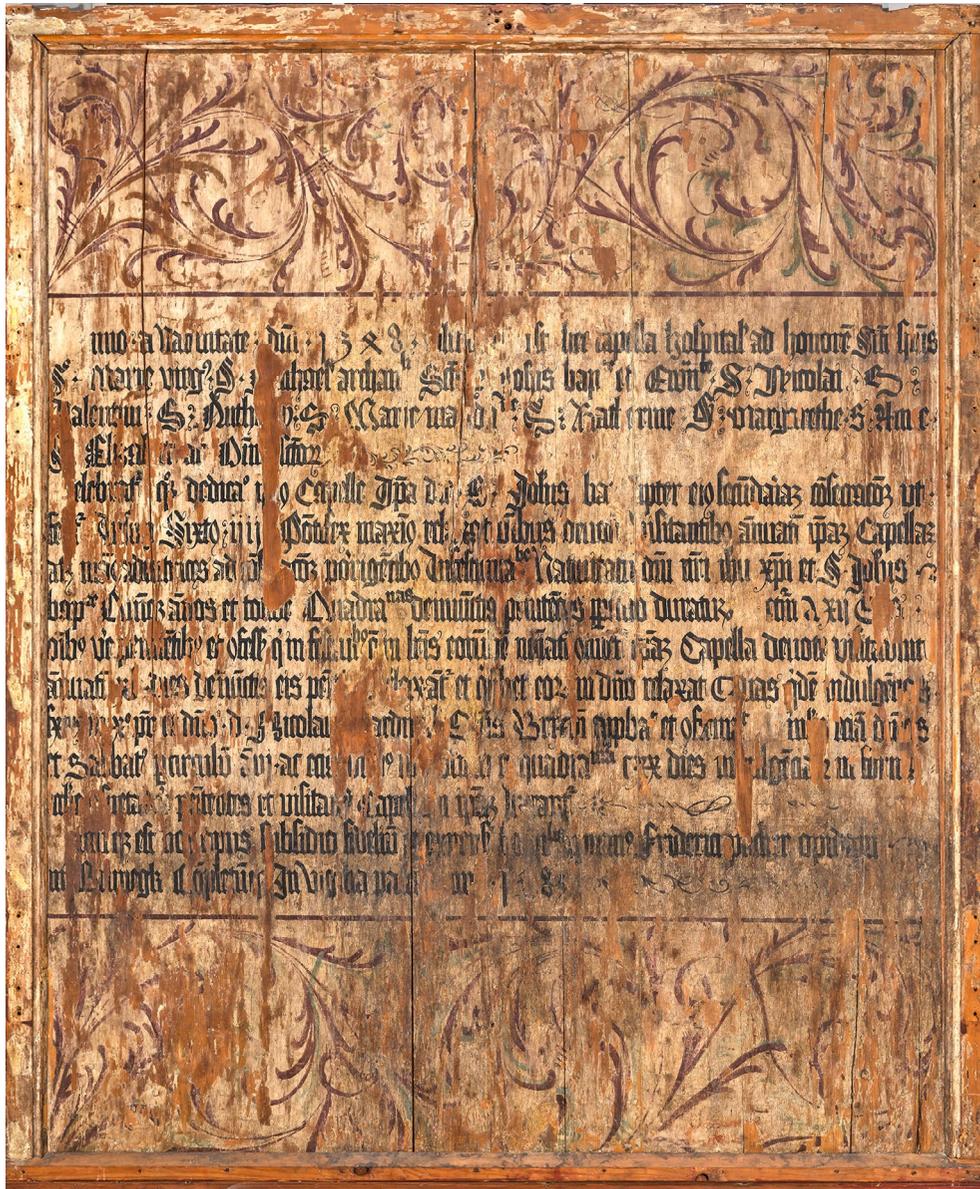


Abbildung 134. Friedrich Pacher, Taufe Christi, Rückseite, 1483. Diözesanmuseum, Freising, Inv.-Nr. P 259 (c)

Thumser in Hinblick auf den brandenburgischen Rat Hertnid vom Stein getroffene Aussage, das in Italien kennengelernte humanistische Gedankengut wäre nach der Rückkehr für die (juristische) Praxis im Norden unwichtig gewesen,⁷⁵³ kann für den Landshuter Hof mit Blick auf den Buchbesitz der Landshuter Räte nachdrücklich verworfen werden. Eine Vielzahl der Bücher wurde erst lange nach der Rückkehr aus Italien erworben. Das Engagement Johannes Trösters für die Weitergabe und Vermittlung topographischen und geographischen Wissens belegt, dass an der landesfürstlichen Universität in Ingolstadt ein reges Interesse an diesem neuen Wissen bestand. Ebenso setzte sich Herzog Ludwig, wie gezeigt wurde, bewusst für die Universität ein, etwa, indem er die Poetikdozentur Erhard Windsbergers einrichtete.⁷⁵⁴

Ohne das aktive Zutun oder zumindest die Billigung Herzog Ludwigs IX. wäre die Auswahl von Malern, die diesen neuen Stil der Landschaftsdarstellung beherrschten, nicht möglich gewesen. Die Entscheidung für Sigmund Gleismüller als Hofmaler anstelle der Maler, die sich in Folge des Todes von Meister Hermann in Landshut ansiedelten und sich dem Hof andienen wollten, beweist dies.⁷⁵⁵ Umso wirkmächtiger erscheint dieser bewusste Akt, sich für einen modernen, innovativen Maler mit Italien-Erfahrung zu entscheiden, im Vergleich mit Meister Hermann, der diesen Stil noch nicht beherrscht hatte. Eine derartig innovative und anspruchsvolle Landschaftsdarstellung mit einer Fürstin/einem Fürsten als Auftraggeber/in findet sich in dem oben eingehend besprochenen Ehninger Altar, den die Gräfin Mechthild von der Pfalz gestiftet hatte (vgl. Abb. 101).⁷⁵⁶ Am Beispiel dieses Altars und der humanistischen Ausrichtung des Rottenburger Hofes der Mechthild kann die Korrelation zwischen innovativer Landschaftsdarstellung und gebildeter beziehungsweise bildungsinteressierter Auftraggeberin nachvollzogen werden. Der Hof Mechthilds, zu welchem Herzog Ludwig IX. enge Beziehungen unterhielt, könnte vielleicht als idealtypischer Hof betrachtet werden, um diesen Zusammenhang zwischen Bildung und Kunst zu eruieren.

753 Thumser schreibt: »Das Klima, in dem seine [Hertnid vom Stein] Ausbildung verlief, der gemäßigt fortschrittliche Stil in Erfurt und die Begegnung mit der italienischen Renaissance in Bologna, dürften seine Denkweise und damit sein Auftreten ganz entscheidend geprägt haben. Doch schon bald nach seiner Rückkehr nach Franken scheint er sich mit der dort herrschenden Realität und den beschränkten kulturellen Verhältnissen abgefunden [...] zu haben.« Thumser 1989, S. 173.

754 Vgl. auch Kap. 2.2.1. Herzog Ludwig IX. unterhielt sich, wie Märtl (leider ohne nähere Angabe) schrieb, mit Enea Silvio Piccolomini über den Stein der Weisen und komponierte selbst. Leider hat sich lediglich ein Lied Ludwigs IX. erhalten, das jedoch als qualitativ so hochwertig empfunden wurde, dass Hartmann Schedel es in seinem bekannten Liederbuch niederschrieb. Vgl. Art. »Schedels Liederbuch« von Paul Sappeler. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 8. Berlin 1992, Sp. 625–628; Kirnbauer 2014.

755 Neben Gleismüller scheinen in den Kammerrechnungen des Hofes nach dem Tod Meister Hermanns der Name seines Sohnes, Hermann der Jüngere, sowie die Namen der Maler Mang Schenk, Konrad Höhenberger, eines unbekanntes Malers aus Ingolstadt sowie eines Malers Ludwig auf. Bis auf Mang Schenk, der bis 1509 in Landshut nachweisbar ist, werden die übrigen Maler nur einmal genannt.

756 Vgl. Wand-Wittkowski 2005, S. 1–27.

4.5.2 Die Räte

Als zweite Gruppe von Auftraggebern können Räte⁷⁵⁷ Herzog Ludwigs IX. identifiziert werden. Diese sind Martin Mair, Sigmund von Fraunberg, Peter von Schaumberg sowie Haug III. von Montfort-Tettnang. Der Augsburger Bischof Peter Kardinal von Schaumberg stellt in diesem Zusammenhang einen Sonderfall dar. Zwar war er nicht als Rat bestellt, wirkte aber als informeller Ratgeber Herzog Ludwigs IX., zum Beispiel in Bezug auf die Klosterreform. Aus diesem Grund wird er dieser Gruppe zugeordnet. Der eingehenden Analyse der vier Personen wird ein allgemein gefasster Überblick über die intellektuelle Auseinandersetzung der Gelehrten Räte Herzog Ludwigs IX. mit Geographie und Landschaftswahrnehmung vorangestellt, um zu zeigen, wie umfassend sie sich mit diesen Themen befassten, wenngleich nur eine kleine Zahl von Objekten den Transfer von der gelehrten Idee zum Objekt belegt.

Die Gelehrten Räte Herzog Ludwigs gehörten zur intellektuellen (Juristen-)Elite des Reiches. Auch ihre rhetorischen Fähigkeiten waren beachtlich und wurden weithin gerühmt: So schmeichelte etwa Piccolomini Gregor Heimburg in einem Brief an ihn, er sei ein zweiter Cicero. Sogar Konrad Celtis rühmte sich fast 30 Jahre nach dem Tod Heimburgs noch, mit ihm, dem großen Juristen, blutsverwandt zu sein.⁷⁵⁸ Die Rhetorik ist zentraler Wissensbestandteil dieser Gelehrtenkultur.⁷⁵⁹

Auch Text-Bild-Zusammenhänge sind den Gelehrten Räten vertraut. Belegen lässt sich dies durch in Padua entstandene Codices, die dokumentieren, dass die Studenten bewusst in die große Halle des Palazzo della Ragione gingen, um dort die von Giotto

757 Zwar sind auch Räte als Teil des Hofes anzusehen, allerdings erscheinen sie aufgrund ihrer herausgehobenen Stellung sowie ihrer Universitätsbildung als derart herausgehoben, dass sie im Nachfolgenden separat betrachtet werden.

758 Piccolomini schreibt: »Darauf sagte jener: »Sie haben alle Künste der Griechen in das Lateinische überführt, als Einzige blieb die uns vertraute und sehr liebgewonnene Redekunst. Aber auch diese hat Cicero davongetragen und mit sich nach Italien geführt. [...] So [wie Cicero] kamst du mir heute vor, als du im Amtsgebäude über die humanistischen Studien Erörterungen anstelltest: Du überragtest nämlich sowohl (jeden) Juristen und Deutschen und bei dir ist die italienische Rede und Beredsamkeit zu spüren.« (Übers. d. Verf., »tum ille, omnes, inquit, Grecorum artes in Latinum migrarunt, unica nobis et familiaris et carissima remanserat eloquentia. [...] sic mihi hodie de te visum est, cum in regia de studiis, que vocant humanitatis, dissertares. Nam et legistam et Theutonem superabas et Italicam redolebas oratoriam facundiamque.«) Pius II. ed. Wolkan 1447–1450/1912, Brief Nr. 25, S. 79. Celtis bezieht sich auf die Verwandtschaft mit Heimburg in Carmen Nr. 6. Dort heißt es: »Es gibt Menschen, welche als Könige mit den Großen des Reiches Gesetze machen und mit schönen Gesetzen die Städte lenken. Unter diesen warst du der erste, Gregor Heimburg, der du mit mir durch das Blut verwandt bist.« (»Sint, qui iura ferant et pulchris legibus urbis, / Reges cum ducibusque gubernent, / Inter quos fueras primus, Heumurge Georgi, / Cognato mihi sanguine iunctus«.) Celtis ed. Pindter 1513/1937, *Odorum liber II*, Carmen 6, S. 39. Die Verwandtschaft zwischen Celtis und Heimburg wird in der Forschung nicht weiter rezipiert. Sie erscheint zumindest möglich, denn die Geburtsorte der beiden, Schweinfurt und Wipfeld, liegen nur etwa 15 km voneinander entfernt.

759 So etwa Hoppe 2019, S. 35; vgl. grundlegend auch Pfisterer 1997, S. 40–55.

gemalten Fresken sowie deren Inschriften zu studieren.⁷⁶⁰ Zudem unterstreicht der eben zitierte Brief Piccolominis an Heimburg, dass die Parallelisierung von Rhetorik und Malerei (sowie der Skulptur) mindestens in der Briefkultur der Gelehrten Räte bekannt war. Piccolomini schreibt darin, die Malerei und Skulptur hätten nun, Mitte des 15. Jahrhunderts, in Italien wieder an Qualität gewonnen und näherten sich den Kunstwerken von Apelles, Zeuxis, Polyklet, Praxiteles und Phidias an. So verhalte es sich auch mit der Redekunst, die in Italien bereits zu neuem Leben erwacht sei und in Deutschland durch Heimburg und Heinrich Leubing hoffentlich ebenso wieder aufblühen werde.⁷⁶¹ Daraus kann geschlossen werden, dass den Landshuter Räten diese Vergleiche und Parallelisierungen von Malerei und Rhetorik geläufig waren. Sie wären nicht Teil dieser Gelehrtenkultur gewesen, wenn sie diese Metaphern nicht verstanden hätten.

Auch den Buchbesitz der Gelehrten Räte Ludwigs zu analysieren, trägt dazu bei zu verstehen, wie sie sich mit Geographie auseinandersetzten: Die Rezeption antiker Texte, die sich auf unterschiedliche Weise mit Natur und Geographie befassen, erfolgte in Landshut ebenso wie in Italien. Am Anfang dieser Auseinandersetzung mit der Natur steht die Wiederentdeckung der Weltkarte des Ptolemaios. Durch sie erwachte das Interesse an der Kartographie. Ausgangspunkt dieser Entwicklung war Venedig.⁷⁶² Dort entstanden früh topographisch genaue Veduten, die durch Reisende weit verbreitet wurden. Durch die unmittelbare Nähe Venedigs zu Padua, dem Diffusionszentrum der humanistischen Gelehrsamkeit in den Norden, ergibt sich ein geographischer Ansatzpunkt, der auf einen Austausch schließen lässt.⁷⁶³

Der Buchbesitz verschiedener Landshuter Räte zeigt, dass diese über verschiedene topographisch-geographische Texte verfügten, etwa von Ptolemaios, Plinius und Tacitus.⁷⁶⁴ Aus dem Besitz Johannes Trösters ist etwa eine 1470 in Rom gedruckte Ausgabe der

760 Vgl. Fn. 195.

761 »[S]ic pingendi sculpendique accidit arti, si ducentorum trecentorumque annorum aut sepulturas intueberis aut picturas, inuenies non hominum sed monstrorum portentorumque facies, priscis vero seculis Appellem atque Zeuxim, Polycletum, Phidiam et Praxitelem magnos fuisse comperimus. et de statuariis quidem ipsi videmus et Vergilio fidem habemus, dum ait: cedo equidem vivos facient de marmore vultus, de pictoribus vero testimonia sunt clarissimorum virorum, qui profecto minime tantis eos preconiiis extulissent, si picturam non aspexissent, sculpture vel similem vel illa pulchriorem. sed ecce jam revixerunt sculpendi pingendique discipline. revixit etiam eloquentia et nostro quidem seculo apud Italos maxime floret, spero idem in Theutonia futurum, si tu tuique similes continuare et amplecti totis conatibus oratoriam decreveritis.« Zit. nach Pius II. ed. Wolkan 1447–1450/1912, Brief Nr. 12, S. 80. Auf Heinrich Leubing, den er als »vir gravis« bezeichnet, kommt Piccolomini in den folgenden Sätzen zu sprechen. Piccolomini schreibt explizit: »diligo vos ambos, qui patriam moribus ornantes etiam litteris munire studetis.«

762 Vgl. Cortesi 2003; Baumgärtner/Falchetta 2016, S. 24–25.

763 Venedig war der Ausgangspunkt für Pilgerreisen in das Heilige Land. Die Ansicht Reuwichs verweist hierauf. Jüngst dazu, allerdings mit Bezug auf den »Garten der Gesundheit«: Rudolph 2020, S. 60–62. Älter und teilweise altmodisch in der Lesart der Reuwich'schen Holzschnitte erweist sich Timm 2006. Vgl. weiterhin Ross 2014.

764 Zur Rezeption des Tacitus vgl. ausführlich Kap. 5.2.2.

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

»Naturalis historia« von Plinius dem Älteren erhalten, die er später dem Kloster Tegernsee schenkte.⁷⁶⁵ Der Bibliothek des Eichstätter Bischofs und ersten Universitätsrektors Wilhelm von Reichenau können heute nur wenige Bücher zugeordnet werden. Darunter findet sich eine 1465 in Ungarn in humanistischer Kapitalis geschriebene Ausgabe der »Cosmographia« des Ptolemaios in der lateinischen Übersetzung des Jacobus Angelus.⁷⁶⁶ Weiterhin hat sich eine Lucan-Handschrift erhalten, die hier zwar nicht aufgrund ihres Inhalts (unter anderem »De bello civili«) von Interesse ist, sondern aufgrund der Illustrationen. Auf fol. 72v finden sich schematische Darstellungen des Hafens von Brindisi sowie der Region Thessaliens. Dass der umfassend gebildete Reichenau sich derartige Handschriften zulegte, zeugt davon, dass Topographie und Geographie für ihn von Interesse waren.⁷⁶⁷ Ein Bewunderer Francesco Petrarca findet sich mit Bischof Johann III. von Eych. Aus seinem Besitz hat sich ein Codex mit diversen Schriften Petrarca erhalten. Noch zu seinen Lebzeiten schrieb Hermann Schedel 1454 mutmaßlich aus diesem Codex Petrarca »Secretum« ab.⁷⁶⁸ Daraus könnte geschlossen werden, dass die Rezeption Petrarca von Eichstätt aus in das Herzogtum Bayern-Landshut hineinwirkte.

Der Buchbesitz spiegelt damit die Rezeption geographisch-topographischer Texte von Landshuter Räten. Im Vordergrund steht dabei Pius II. Es wurde bereits ausgeführt, dass sich in seinen »Commentarii« die neue Natur- und Landschaftswahrnehmung niederschlug. Dies gilt auch für seine »Germania«, in der Pius II. seine Eindrücke verschiedener Städte des Herzogtums Bayern-Landshut festhielt.⁷⁶⁹ Über Landshut und Burghausen schrieb er, dass es vor allem die Sauberkeit und *magnificentia* der Städte seien, an welche er sich erinnere.⁷⁷⁰ Daraus wird deutlich, dass Piccolomini das Herzogtum aus eigener Anschauung kannte. Durch die Vielzahl persönlicher Freundschaften, die er zu Landshuter Räten wie Martin Mair, aber auch zu im Dunstkreis des Hofes agierenden Personen wie

765 BSB, 2 Inc. c.a. 37. Vgl. Lehmann 1940, S. 351; Cortesi 2008, S. 225.

766 Die »Cosmographia« befindet sich unter der Signatur 2° Cod. 107 in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Sie wurde vom sogenannten Lehrbuchmeister illuminiert. Der Lehrbuchmeister war v. a. für Kaiser Friedrich III. sowie im Umfeld der Wiener Artistenfakultät tätig. Vgl. Spilling 1984, S. 7–8; Wendehorst 2006, S. 238. Grundlegend zum Lehrbuchmeister Pfändtner 2011, insbes. S. 39, sowie Kat.-Nr. 3, S. 42.

767 Ebenso wie die »Cosmographia« befindet sich der Lucan-Codex in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, und zwar unter der Signatur 2° Cod. 122. Vgl. Spilling 1984, S. 29–31. Die umfassende Bildung, die sich in der Bibliothek Reichenaus manifestiert, wird von Schuh betont; vgl. Schuh 2015, S. 178.

768 Eychs Codex findet sich unter der Signatur Cod. st. 452 in der Universitätsbibliothek Eichstätt. Zu Eychs Codex vgl. Keller 1999, S. 268–271; Wendehorst 2006, S. 216. Hermann Schedels Codex ist unter der Signatur Clm 518 in der Bayerischen Staatsbibliothek in München verfügbar. Zu Schedels Codex vgl. Sottili 1971a, S. 458–460; Fuchs 2015, S. 126–127.

769 Bei der »Germania« handelt es sich um eine Erwiderung Piccolominis auf einen Brief des Landshuter Rates Martin Mair, der in einem nicht mehr erhaltenen Brief, eine angebliche Unterdrückung des Heiligen Römischen Reiches durch den Heiligen Stuhl anprangerte. Der ursprünglich unbetitelt Brieftraktat wurde von Enea Silvio Piccolomini kurz vor seiner Wahl zum Papst geschrieben und dem spanischen Kardinal Antonio de la Cerda dedizierte. Eingehender dazu auch Kap. 5.2.2.3

770 »Lanzute quoque et Purchase haud facile platearum munditias atque editum magnificentias retulerimus«. Pius II. ed. Schmidt 1457/1962, II, 10, S. 52.

Johannes Tröster pflegte,⁷⁷¹ wird es wahrscheinlich, dass die Piccolomini'sche Naturwahrnehmung Landshuter Räten vertraut war. Vielleicht hat sogar einer von ihnen an einem der vielen Picknicks des Papstes teilgenommen. An vielen Orten beziehungsweise im Besitz vieler Personen im Herzogtum Bayern-Landshut finden sich Schriften des Renaissancepapstes. Maßgebliche Orte der Rezeption waren das Kloster Tegernsee mit rund zehn Handschriften sowie der Eichstätter Bischofshof. Piccolominis »Historia Gothorum« aus dem Besitz des Eichstätters Johannes Mendel ist dafür ein weiteres Beispiel.⁷⁷²

Ein weiteres Schlaglicht auf das geographisch-topographische Interesse im Umfeld des Landshuter Hofes wirft die Bücherschenkung des Johannes Tröster an die Universitätsbibliothek Ingolstadt: Vermittelt durch Wolfgang Federkils, dem Pfarrers von St. Martin in Landshut und Dechant der Ingolstädter Artistenfakultät, gelangten im Jahr 1481 zwanzig Codices in den Bestand der Universitätsbibliothek. An dieser Schenkung ist auffällig, dass sich darunter eine Vielzahl von Schriften zu Geographie und Stadtopographie befanden, zum Beispiel eine Ausgabe von Strabons »Geographia« in der Übersetzung des Guarino Veronese,⁷⁷³ ein Exemplar der »Roma triumphans« von Flavio Biondo,⁷⁷⁴ Bocaccios »De montibus«⁷⁷⁵ und eine nicht mehr erhaltene Weltkarte. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Auswahl der Bücher aus dem Besitz Trösters für den Lehrbetrieb der Universität nicht willkürlich, sondern zielgerichtet erfolgte, wie Schuh herausarbeitete.⁷⁷⁶ Das bedeutet für die im Vordergrund stehende Frage, dass Tröster und Federkil bewusst Schriften für den Universitätsgebrauch zusammenstellten, die sich – teils aus einer historischen Perspektive heraus – in der einen oder anderen Weise mit geographischen und/oder topographischen Themen befassen.

771 Zur Beziehung zwischen Mair und Piccolomini vgl. das Vorwort in Pius II., Papst ed. Schmidt 1457/1962, S. 3–4; Märkl 2014. Der Kontakt zwischen Piccolomini und Tröster ist u. a. durch ein Empfehlungsschreiben Piccolominis für Tröster an Juan Vitéz 1454 belegt, das sich heute in Kremsmünster befindet (CC 10). Vgl. Wagendorfer 2007, S. 26, 36–37.

772 Der Codex befindet sich unter der Signatur Cod. 2° 132 in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Vgl. hierzu Cortesi 1984, S. 232, 241; Spilling 1984, S. 50–51; Weinig 1998, S. 12–14.

773 Ludwig-Maximilians Universität, Universitätsbibliothek München, A. graec 491 in 2°, vgl. Lehmann 1940, S. 657.

774 Ludwig-Maximilians Universität, Universitätsbibliothek München, 2° Cod. 681, hierzu vgl. Ruf 1935, S. 104; Lehmann 1940, S. 348; Daniel/Schott/Zahn 1979, S. 176–177; Cortesi 2008, S. 226 und Schuller-Juckes 2009: Kat.-Nr. 75, S. 186.

775 Ludwig-Maximilians Universität, Universitätsbibliothek München, 8° Cod. ms. 336. Hierzu vgl. Lehmann 1940, S. 660 und Daniel 1989, S. 156–157.

776 Schuh vermutet, dass die Weltkarte auf der venezianischen Weltkarte Antonio Leonardos beruhte, die dieser 1462 für Papst Pius II. anfertigen ließ. Vgl. Schuh 2013b, S. 141. Aus der Schenkung des Johannes Tröster haben sich einige Bücher in der Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians Universität München erhalten. Die Schenkung ist zu rekonstruieren aus dem Bücherkatalog der Artistenfakultät von 1492; vgl. Ruf 1932, S. 233–256, insbes. 241–243. Neben der Universitätsbibliothek bedachte Tröster u. a. das Kloster Tegernsee, die Pirckheimer in Nürnberg sowie das Augustinerchorherrenstift in Rebdorf. Zur Schenkung sowie den erhaltenen Büchern vgl. Ruf 1935, S. 251–253; Lehmann 1940; Knorr 2005; Cortesi 2008; Schuh 2013b, S. 130–144.

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

Das ist umso gewichtiger, da 1492 Konrad Celtis in seiner Antrittsrede an der Ingolstädter Universität kritisierte, dass es im nordalpinen Raum an geographisch-topographischem Wissen fehle – selbst die Werke der alten Griechen und Römer seien unbekannt. Deswegen forderte er, sich mit den »Ordnungen und Gegebenheiten des Naturraums« auseinanderzusetzen.⁷⁷⁷ Celtis' Kritik trifft auf die Universität Ingolstadt nicht in dem Maße zu, wie es zunächst den Anschein hat. Spätestens mit der Tröster'schen Schenkung ist geographisch-topographisches Wissen, vor allem das der Antike, in Ingolstadt präsent. Im Rahmen der Lehrtätigkeit der Professoren an der Universität wurde dieses Wissen an eine breitere Öffentlichkeit weitergegeben. Damit fungierte die Ingolstädter Universität als Multiplikator.

Geographie und Topographie waren damit Themengebiete, welche die Gelehrten Räte in Bayern-Landshut beschäftigten, das belegen ihre Bibliotheken nachdrücklich. Die vielfältigen Buchbesitze und Vermittlungswege, vor allem über die Universität Ingolstadt, verweisen darauf, dass am Landshuter Hof ein breites Interesse an Natur und Geographie bestand. Spätestens mit der Schenkung Johannes Trösters wirkte das neue Naturinteresse nach außen und konnte als Bestand der Artistenbibliothek in Ingolstadt einen größeren Kreis von Studenten erreichen. Nach diesem allgemeinen Überblick werden nun konkret vier Objekte hinsichtlich ihrer Auftraggeber und deren Erwartungshorizonte untersucht. Bei diesen Tafelgemälden handelt es sich um sakrale Gemälde, die für Kirchen und (mutmaßlich) Kapellen geschaffen wurden.

Für den Gelbersdorfer Altar wurde in der Forschung früh postuliert, dass ihn Martin Mair in Auftrag gab, dies wurde jedoch aufgrund fehlender Beweise in Frage gestellt.⁷⁷⁸ Die Lesart des Altars als eine Stiftung Martin Mairs und seiner Ehefrau Katharina Imhof geht zurück auf Carl Primbs, der im Jahr 1869 angab, auf dem Altar befänden sich die Wappen der Eheleute. Diese fehlen heute, weswegen Volker Liedke und Björn Statnik die Auftraggeberschaft Martin Mairs in Zweifel gezogen haben. Allerdings könnten sich die Wappen durchaus am Scheitel des Torbogens derjenigen Tafel befunden haben, welche die Begegnung Joachims und Elisabeths an der Goldenen Pforte in Jerusalem

⁷⁷⁷ Celtis führte aus: »Ihr müsst euch sehr schämen, die Geschichtswerke der Griechen und Römer nicht zu kennen, noch mehr aber solltet ihr euch schämen, unseres Gebietes und Landes Lage, Gestirne, Flüsse, Berge, Altertümer und Völkerschaften nicht zu kennen sowie schließlich auch das, was fremde Menschen über uns so kundig zusammengetragen haben, dass es für mich ein großes Wunder ist, wie Griechen und Römer mit so vollkommener Sorgfalt und erlesener Gelehrsamkeit unser Land, einen sehr großen Teil Europas, um ihren Ausdruck zu gebrauchen, durchforscht haben, der doch im Vergleich zu jener Veränderung des Klimas, wie ich glaube, rau und roh war, und wie sie unsere Sitten, Leidenschaften und Gesinnungen mit Worten gleichsam wie mit Gemälden und anschaulichen Zeichnungen ausgedrückt haben.« Zit. nach Celtis ed. Gruber 1492/2003, S. 23. Als Ausgangsbasis seiner Kritik diente Celtis Flavio Biondos 1474 im Druck erschienenen Werk »Italia illustrata«. Vgl. Helmroth 2005, S. 335–337; Wiener 2013, S. 80–84.

⁷⁷⁸ Schliwien spricht plakativ vom Gegensatz zwischen Legenden und historischen Fakten. Vgl. Schliwien 2001, S. 115.

darstellt (Abb. 135).⁷⁷⁹ Zudem könnte über die Zugehörigkeit der Kirche Gelbersdorf zur Pfarrei Gammelsdorf, die dem Moosburger Kollegiatsstift unterstand, eine Verbindung zu Martin Mairs Sohn Theoderich Mair bestehen, der Propst in Moosburg war.⁷⁸⁰ Davon ausgehend, ergeben sich weitere Indizien für eine Auftraggeberschaft Martin Mairs, wenn man Maler und Rat in Relation setzt.

Es ist nicht verwunderlich, dass ein Gelehrter Rat wie Martin Mair einen Altar stiftete. Auch andere Räte, wie etwa Hertnid vom Stein, stifteten Altäre. So haben sich beispielsweise zwei von diesem beauftragte Altäre erhalten: der Hofer-Altar des Hans Pleydenwurff für die St.-Michaelis-Kirche sowie der Hertnid-Altar des Wolfgang Katzheimer in der Hofer St.-Lorenz-Kirche (Abb. 136).⁷⁸¹ Den Gelbersdorfer Altar Mair zuzuschreiben, ist vor diesem Hintergrund plausibel und dient für die folgenden Ausführungen als Arbeitshypothese. Mair ließ mit diesem Altar ein Werk schaffen, das anspruchsvolle Landschaften zeigt, die mit den herzoglichen Aufträgen vergleichbar sind. Gleichwohl gibt es Unterschiede zwischen dem Anspruchsniveau der Gelbersdorfer Tafeln und den von Herzog Ludwig IX. mutmaßlich beauftragten Tafeln, wie oben gezeigt wurde.

Der Meister von Gelbersdorf ist ein Imitator Sigmund Gleismüllers. Er ahmt dessen neue Bildfindungen und sein Naturstudium nach. Des Weiteren versucht er, sich dem Niveau des Hofmalers anzupassen, dies zeigen die oben benannten motivischen Übernahmen aus den Altären Gleismüllers. Sicherlich war der Meister von Gelbersdorf ein überaus begabter Maler, der sich ein dem Hofmaler ebenbürtiges Repertoire anzueignen versuchte. Er erweist sich durchaus als fähig, Landschaften darzustellen. Zudem wird er selbstständig kreativ, man denke etwa an die verschiedenen Darstellungen von Schafen in ihren natürlichen Bewegungen auf der Tafel mit der Verkündigung an Joachim, die zwingend auf eigenen Erfahrungen und Beobachtungen beruhen. Aber die Darstellungen sind eben nicht in dem Maße innovativ wie diejenigen Gleismüllers, der zur gleichen Zeit solch variantenreiche Darstellungsformen umsetzte und sie in die Landshuter Malerei einführte. Dennoch standen der Meister von Gelbersdorf und Gleismüller auf einer ähnlich hohen Qualitätsstufe.

Gleichzeitig mit Gleismüller waren 1482, dem Entstehungsjahr des Gelbersdorfer Altars, in Landshut die Maler Michel Hurlinger, Mang Schwenck, Jörg Preu und Wolfgang von Wörth fassbar. Jörg Preu wurde von Liedke, Statnik und Weniger als Meister von Bayerisch St. Wolfgang angesehen.⁷⁸² Aus den Quellen geht hervor, dass Wolfgang von Wörth vor allem als Fassmaler arbeitete. Über die Tätigkeit Michel Hurlingers sind keine näheren Aussagen möglich.⁷⁸³ Auch zu Mang Schwencks Arbeiten sind kaum

779 Primbs 1869, S. 77; Liedke 1979, S. 44; Schliewen 2001, S. 115; Statnik 2009, S. 209.

780 Vgl. Schliewen 2001, S. 116.

781 Nicht überraschend verweisen manche Motive Sigmund Gleismüllers auf den Hofer Altar Hans Pleydenwurffs. Vgl. hierzu Statnik 2009, S. 54–55.

782 Vgl. Anm. 649.

783 Vgl. Sighart 1862, S. 582.

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

Abbildung 135.
Meister von Gelbersdorf, Gelbersdorfer Altar, Anna und Joachim an der Goldenen Pforte, Detail, 1482. St. Georg, Gammelsdorf-Gelbersdorf



Abbildung 136.
Unbekannter fränkischer Meister, Hertnid-Altar, Mittel-tafel mit den Heiligen Kundigunde und Heinrich sowie dem Stifter Hertnid vom Stein, 1480–1486. St. Lorenz, Hof



Schriftstücke erhalten. Aus den von Volker Liedke zusammengetragenen Quellen geht hervor, dass Schwenck zwischen 1473 und 1509 in Landshut wirkte. Er besaß spätestens 1478 das Landshuter Bürgerrecht. Zudem war er mehrfach für den herzoglichen Hof tätig und scheint 1478 als Unterzeichner eines Regests im Kanzleibriefnetz auf. Er fertigte unter anderem 1475/76 ein Gemälde für die Sakristei von Heiliggeist in Landshut sowie 1488 ein Kruzifix für das Zollhaus.⁷⁸⁴ Daraus kann geschlossen werden, dass Schwenck ein hohes Ansehen besaß.

Aufgrund der zeitlichen Übereinstimmung mit dem Wirken Gleismüllers und der Entstehungszeit des Frauenberger Altars, der dem Meister von Gelbersdorf zugeschrieben wird, wäre es möglich, in dem unbekanntem, qualitätsvollen Meister von Gelbersdorf den angesehenen Maler Schwenck zu sehen. Gestützt wird diese Vermutung dadurch, dass der nachweisbare Zeitraum, in welchem dieser in Landshut wirkte, weitgehend mit dem Wirkungszeitraum des Meisters von Gelbersdorf (zwischen 1482 bis um 1500) korreliert. Es kann damit der Vermutung Björn Statniks zugestimmt werden, es handele sich bei diesem um einen jener Maler, »die sich wie Sigmund Gleismüller scheinbar in der Hoffnung auf herzogliche Aufträge, oder um den vakanten Platz des Hofmalers einzunehmen, nach dem Tod Meister Hermanns zwischen 1472 und 1475 in Landshut niederließen«.⁷⁸⁵

Betrachtet man die Stifterpersonen Martin und Katharina Mair, so gibt es eine auffällige Übereinstimmung mit dem Meister von Gelbersdorf. Martin Mair war ein Emporkömmling, der aus einfachen Verhältnissen stammte – im antikischen Sinne war er ein *homo novus*. Er musste sich gegen alte Eliten (Niederadel) und neue (Patriziat) durchsetzen. Diesen Anspruch an sich beziehungsweise diese Selbstwahrnehmung seiner selbst als gebildeter und bestens vernetzter »*consilio maximus*«, wie es auf seinem Epitaph heißt, kommuniziert er nicht nur auf dem Gelbersdorfer Retabel. Durch sein Grabmal (vgl. Abb. 187) wird dies offensichtlich: Er lässt sich stolz und selbstbewusst in prunkvoller, venezianischer Kleidung darstellen, seine Person steht im Vordergrund des Epitaphs. Umgeben ist er von einer Vielzahl intellektueller Verweise auf Aristoteles, Kallimachos, Tacitus und Vitruv. Sein Epitaph ist ostentativ intellektuell und überinnovativ. Anscheinend war Mair sehr bestrebt, sich zu assimilieren und einen höfischen Lebensstil zu adaptieren. Nicht zufällig erinnert der lange Mantel seines Grabmals frappierend an den reichen Brokatmantel Herzog Ludwigs IX. in der Stiftungsurkunde der Ingolstädter Universität (vgl. Abb. 21 und 37).⁷⁸⁶ Auch Katharina Mair hatte, ähnlich

784 Vgl. Liedke 1979, S. 135–146 sowie der Regest bei Ettelt-Schönwald 1999, S. 813; BayHStA, PN U Auswärtige Staaten 692.

785 Statnik 2009, S. 209.

786 Umso extremer fällt der Vergleich mit den Epitaphen der Humanisten Johannes Pirckheimer, Johannes Mendel und Johannes Tröster im Regensburger Domkreuzgang aus: Auf den (Ritz-)Epitaphen verweisen lediglich dicke Codices anstelle des obligatorischen Kopfkissens auf die Gelehrsamkeit der Räte. Zu den Epitaphen vgl. Knorr/Zipp/Mayer 2008, Nr. 251, 272, 280.

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

wie ihr Mann, einen großen Geltungsdrang. Bei Zeitgenossen galt sie zudem als streitsüchtig und gierig.⁷⁸⁷

Der Gelbersdorfer Altar spiegelt all dies. Er ist sehr kostbar (Materialkosten!), prestigeträchtig und zeichnet sich durch ostentativ ins Bild gesetzte innovative Versatzstücke aus. Gleichzeitig wird mit dem Gelbersdorfer Maler ein Meister gewählt, der in Konkurrenz zum Hofmaler getreten war, den er in den Motiven ganz offensichtlich imitierte und nachahmte. In merkwürdiger Weise korrelieren Maler und Auftraggeber damit: Beide sind Imitatoren und streben danach, Zugang zum innersten, ›höchsten‹ Zirkel zu bekommen. Dies wird beim Meister von Gelbersdorf dadurch sichtbar, dass er Gesellen Gleismüllers abwarb.⁷⁸⁸ Durch sie gelangte er an das Wissen und die Bildfindungen der Gleismüller'schen Werkstatt, beispielsweise in Form von Vorzeichnungen. Die Darstellungen der Schafe des Meisters von Gelbersdorf/Mang Schwenck, die so stark an die Gleismüller'schen Schafe auf dem Mörlbacher Altar erinnern, bezeugen diesen Transfer und verweisen auf die Wechselwirkungen zwischen einzelnen Werkstätten. In Landshut wird damit das von Dagmar Hirschfelder für die Werkstatt Michael Wolgemuts geschilderte Phänomen der Arbeitsteilung sichtbar:⁷⁸⁹ Entsprechend dem Auftrag wurden spezialisierte Maler in die eigene Werkstatt geholt. Der Meister von Gelbersdorf rekrutiert sich daher für diesen Auftrag Spezialisten aus der Gleismüller-Werkstatt. Dadurch wird zudem die stilistische Differenz zum Frauenberger Altar erklärbar: Hier wirkten andere Mitarbeiter.

Zurück zur Landschaftsmalerei: Martin Mair als bestens vernetzter Rat mit Kontakten zu den führenden Humanisten seiner Zeit war mit der neuen Natur- und Landschaftswahrnehmung vertraut, darauf lässt seine Bekanntschaft mit Piccolomini schließen. Auch sein Epitaph in der Kirche St. Martin in Landshut kann, wie später zu zeigen sein wird, als Indiz herangezogen werden, denn Natur wird dafür in Form einer Astwerkarkade symbolträchtig in Szene gesetzt. Mair verortet sich in der Natur und agiert in ihr, denn er schreitet würdig mit gefalteten Händen und vollem Prunkornat in ihr, wie die Bewegung seiner Füße zeigt.

Die Analyse von Mair und dem Meister von Gelbersdorf/Mang Schwenck zeigt also Folgendes: Die Persönlichkeit Mairs und der imitative Malstil des Meisters von Gelbersdorf korrelieren auf irritierende Art und Weise. Fast scheint es, als hätte der ambitionierte Rat einen ihm im Wesen ähnelnden Maler mit dem Altar beauftragt. Diese merkwürdige Übereinstimmung legt nahe, dass die heute nicht mehr archivalisch beziehungsweise malerisch nachzuvollziehende Zuschreibung des Altars als Stiftung Martin Mairs von neuem ins Auge gefasst werden sollte. Die zeitliche Abfolge vom Tod

787 Vgl. Primbs 1869, S. 76.

788 Vgl. Statnik 2009, S. 213.

789 Sie zeigte, dass bspw. die Maler der Passionsszenen vom Zwickauer Hochaltar (1479) danach nicht mehr in der Werkstatt Wolgemuts arbeiteten. Vgl. Hirschfelder 2019.

Mairs 1481, dem seiner Frau Katharina 1482 und dem auf 1482 datierten Altar bilden eine stimmige Einheit.⁷⁹⁰ Auch das Epitaph in der Landshuter St.-Martins-Kirche muss in diesem Zusammenhang gesehen werden.

Martin Mair ist nicht der einzige Rat Herzog Ludwigs IX., von dem sich eine Altarstiftung erhalten hat. Ein weiterer Auftraggeber ist Sigmund von Fraunberg, von dem bereits ein Porträt diskutiert wurde. Gemeinsam mit seiner Frau stiftete er den Altar in St. Wolfgang (Landkreis Erding). Oben zeigte sich, dass der Maler des St. Wolfgang Retabels sich einer ganz anderen Landschaftsdarstellung bediente. Anstelle der belebten, tiefenräumlich gestalteten Landschaften, wie sie Gleismüller und der Meister von Gelbersdorf schufen, sind auf den St. Wolfgang Tafeln fast eindimensionale Landschaftsabbildungen zu sehen. Im direkten Vergleich wirken die Landschaften des Meisters von bayerisch St. Wolfgang altmodisch. Dies führt zu der Frage, warum ein einflussreicher Rat wie Fraunberg einen Maler auswählte, der nicht derartig innovative Landschaften malte. Dies lässt sich mit dem Anspruch des Auftraggebers erklärt werden, weswegen die Person des Stifters Sigmund von Fraunberg in den Blick genommen werden muss.

Fraunberg wurde der Überlieferung nach in den späten 1450er Jahren zu einem Verwandten, Hans von Fraunberg zu Laberweinting, zur Erziehung und damit nach Frankreich an den Hof der Königin Marie von Anjou geschickt.⁷⁹¹ Dieser bekleidete dort das Amt des Marschalls von Tours.⁷⁹² Über die Inhalte der Erziehung Fraunbergs ist nichts bekannt.⁷⁹³ Das höfische Umfeld, in welchem er aufwuchs, erlaubt Aufschlüsse darüber, welche Prägung er erfuhr und mit welcher Kunst er konfrontiert war. Jüngst wurde dargelegt, dass die Hofhaltung der Königin Marie von Anjou in der königlichen Residenz Chinon, etwa 50 km südwestlich von Tours, als überaus prestigeträchtig und anspruchsvoll zu bewerten ist. Es ist davon auszugehen, dass Sigmund von Fraunberg in Chinon eine standesgemäße Erziehung genoss und die Prachtentfaltung des französischen Hofes

790 Den Mitarbeiterinnen der Münchner Arbeitsstelle des Akademieprojekts »Deutsche Inschriften des Mittelalters und der frühen Neuzeit«, Frau Dr. Ramona Baltolu, Frau Dr. Christine Steininger und Mirjam Goeth M. A., sei herzlich gedankt für die Überlassung von Bildern sowie eine anregende Diskussion über Martin Mair.

791 Königin Marie von Anjou, Tochter der Jolanthe von Aragón und Ludwigs II., Herzog von Anjou, war die Ehefrau Karls VII. Ihr Bruder René von Anjou scheiterte als designierter König Neapels trotz Unterstützung der Visconti an Alfons V. von Aragón; vgl. Kekewich 2008. Sie vertrat zeitweilig ihren Mann, wenn dieser wegen der anhaltenden kriegerischen Auseinandersetzungen mit England abwesend war. Die Königin war sehr religiös und unternahm verschiedentlich größere Pilgerreisen, etwa kurz vor ihrem Tod 1463 nach Santiago de Compostela. Zu Marie von Anjou vgl. vorrangig Chevalier 1999; auch: Gaude-Ferragu 2016, S. 184.

792 Wiguleus Hundt überliefert, dass Hans von Fraunberg zu Laberweinting als Marschall der Königin Marie an deren Hof in Tours war. 1461, mutmaßlich anlässlich des Todes König Karls VII., fertigte Hans ein Testament zugunsten Sigmunds an und vermachte ihm seine Besitzungen in Frankreich (!) sowie in Bayern. Vgl. Hundt 1598, S. 77; Ausst. Kat. Landshut 2001, Bd. 2, Kat.-Nr. 68, S. 440–443.

793 Zur höfischen Erziehung im ausgehenden 15. Jahrhundert vgl. Deutschländer 2012.

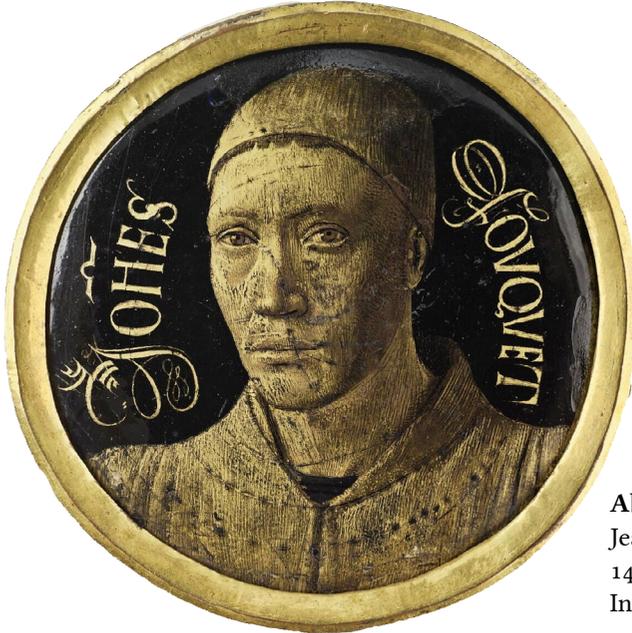


Abbildung 137.
Jean Fouquet, Selbstbildnis,
1452/55, Email. Louvre, Paris,
Inv.-Nr. OA 56

unmittelbar miterlebte.⁷⁹⁴ Er dürfte somit auch mit dem Maler Jean Fouquet vertraut gewesen sein,⁷⁹⁵ der zunächst für hochrangige Beamte König Karls VII. malte und später Hofmaler von dessen Sohn, König Ludwig XI, wurde. Diese These wird gestützt durch die hochrangige Stellung seines Verwandten. Das Selbstbildnis des Jean Fouquet, stellvertretend herausgegriffen, drückt dabei nachdrücklich den Anspruch aus, den der französische Hof an Kunst stellte, aber auch die eigene Wahrnehmung des Künstlers (Abb. 137).

Mit der Erziehung am französischen Königshof und der möglichen Kenntnis der innovativen, vom Humanismus beeinflussten Kunst Jean Fouquets kann zwar das besprochene Bildnis des Sigmund von Fraunberg erklärt werden, aber nicht die altertümliche, monumentale Landschaftsdarstellung, die er für Bayerisch St. Wolfgang bei dem unbekanntem Meister in Auftrag gibt. Daher muss ein anderer Erklärungsansatz herangezogen werden: Die Altarstiftung stellte Kunstpatronage dar, die vor dem Hintergrund gesehen werden muss, dass der Fraunberger seine Macht gegenüber den Münchener und den Landshuter Herzögen zu sichern suchte. Das Territorium der Fraunberger, welches wie eine Insel von den bayerischen Teilherzogtümern umgeben war, war fortdauernd den Bestrebungen insbesondere der Münchener Herzöge ausgesetzt, das

⁷⁹⁴ Die anspruchsvolle Architektur der Residenz in Chinon beruht wahrscheinlich auf dem Wettstreit zwischen Marie von Anjou und ihrem Mann König Karl VII. Vgl. Bourrocher 2011. Zur Einordnung des Anspruchsniveaus der Architektur von Chinon vgl. grundlegend Hoppe 2000; Hoppe 2010.

⁷⁹⁵ Zu Jean Fouquet vgl. Inglis 2011; Ausst. Kat. Berlin 2017, darin insbes. Seidel/Kemperdick 2017 sowie Kren 2017.

Fraunberger Herrschaftsgebiet dem bayerischen zuzuschlagen.⁷⁹⁶ Die Errichtung der Kirche in St. Wolfgang war Teil einer mehrschichtigen Strategie. Durch die Stiftung einer Kollegiatskirche nach Moosburger Vorbild sollte die Fraunberger Autorität in ihrer Herrschaft gefestigt und unterstrichen und St. Wolfgang zum geistigen Zentrum ihres Territoriums ausgebaut werden.⁷⁹⁷ Die Wahl eines Malers, welcher diese Ansprüche visualisierte, war als Teil der Strategie wichtig. Er bildete die Figuren monumental, sie sind sehr starr und skulptural aufgefasst. Hierdurch und durch den monochromen blauen Hintergrund der Tafeln, welcher den Himmel darstellen soll, wirken die Tafeln steif und altmodisch. Einen weiten Tiefenraum gibt es nicht. Verstärkt wird diese altertümliche Wirkung zudem durch die Landschaften, die zwischen einer mimetisch-natürlichen, das heißt modernen, und einer abstrakt-undefinierten, das heißt antiquierten Darstellungsweise schwanken.

Dieses Phänomen findet sich ebenso auf dem diskutierten Porträt des Sigmund von Fraunberg (vgl. Abb. 40). Sowohl im Porträt als auch auf dem Altar wurden moderne, innovative Ideen der Selbst- beziehungsweise Landschaftsdarstellung aufgegriffen. Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Porträts und Landschaftsdarstellungen erscheinen die von Fraunberg beauftragten Tafeln aber traditioneller. Sein Porträt imitiert fürstliche Porträts aus seiner Jugendzeit in den 1450er und 1460er Jahren in Frankreich. Es verzichtet auf die Bescheidenheit, wie sie in fürstlichen Bildnissen der Zeit um 1500 möglich wäre. Stattdessen protzt Sigmund mit Gold und Brokat und inszeniert sich mit allen Insignien, über welche er verfügt. Der Fraunberger Altar ist eine ebensolche Melange: Einerseits sind die »unmotivierten«⁷⁹⁸ Architekturabbreviaturen augenfällig, die an mittelalterliche Raumangaben erinnern, andererseits studierte der Meister die Natur genau. Einerseits ereignet sich die Heilsgeschichte in einem zeitlosen Raum, denn der Himmel ist undefiniert und erinnert an die unifarbene Goldhintergründe des frühen 15. Jahrhunderts. Andererseits ist sich der Maler der Zeitlichkeit bewusst, wenn er zeigt, wie der Wandputz flächig aufplatzt und er sogar eine Spinnwebe darstellt (Abb. 138).

Aus dieser Form der (Landschafts-)Darstellung könnte abgeleitet werden, dass es für Sigmund von Fraunberg aufgrund seiner Zugehörigkeit zum alteingesessenen Adel Niederbayerns, der zudem über ein reichsunmittelbares Territorium verfügte, nicht notwendig war, sich wie Martin Mair zu assimilieren. Die Fraunberger hatten eine derartige Anbiederung nicht nötig. Allerdings geht es Fraunberg durchaus darum, zu zeigen, dass er mit dem Diskurs um eine neuartige Darstellungsform der Landschaft vertraut ist. Sigmund von Fraunberg setzt diese Innovationen machtpolitisch als Argument und

796 Vgl. Ausst. Kat. Landshut 2001, Bd. 2, Kat.-Nr. 68, S. 442.

797 Das Phänomen, Kunst zur Machtdemonstration einzusetzen, ist bis in die heutige Zeit geläufig. Aus machtpolitischer, realistischer Perspektive werden materielle Objekte seit jeher eingesetzt. Zur anvisierten Gründung eines Kollegiatsstifts nach Moosburger Vorbild vgl. Ausst. Kat. Landshut 2001, Bd. 2, Kat.-Nr. 68, S. 440, mit weiterer Literatur.

798 Statnik 2009, S. 149.

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

Positionierung gegenüber Herzog Ludwig und Herzog Georg von Bayern-Landshut und Herzog Albrecht IV. von Bayern-München ein. Wie wichtig es Sigmund und seiner Frau war, dass sie visuell mit der Stiftung und damit mit dem Kollegiatsstift St. Wolfgang verbunden waren, zeigt sich an den Tafeln der Predellenflügel des Altars, die das Stifterpaar zeigen und nicht zuletzt die barockzeitliche Inschrift in humanistischer Kapitalis, die wohl auf eine verlorene Inschrift zurückgeht. Sie stellt ganz offensichtlich einen Zusammenhang zwischen Stiftung und Personen her und nennt 1484 als Entstehungsjahr (Abb. 139).⁷⁹⁹

Damit ergibt sich folgendes Bild von der Entstehung des Objekts und dem Erwartungshorizont Fraunbergs: Das St. Wolfganger Retabel visualisiert als Teil einer machtpolitischen Sicherungsstrategie der Fraunberg ihre Ansprüche gegenüber den Münchner und Landshuter Herzögen. Die Darstellungsform der Landschaft spiegelt dabei die Ambivalenz der Person Sigmund von Fraunbergs: Geprägt durch die höfische Erziehung am Hof der Königin Marie von Frankreich sowie die intellektuell anspruchsvollen Debatten am Hof Herzog Ludwigs IX. schwankt die Landschaftsdarstellung ähnlich wie die Person Sigmunds zwischen Tradition und Innovation.

Das dritte Objekt, welches Landschaft zeigt, ist die in Kapitel 4.4.3 besprochene »Heilige Familie« aus Chicago, welche dem Augsburger Bischof Peter von Schaumberg als Auftraggeber zugeschrieben wird. Um den Anspruch, den Schaumberg mit dieser Tafel verband, zu beleuchten, bedarf es einer eingehenden Schilderung seiner Person. Schaumberg wurde im Jahr 1388 als Sohn einer fränkischen Adelsfamilie geboren. Nach einer ersten Ausbildungsphase an der Domschule Würzburg immatrikulierte er sich 1409 in Heidelberg und später, 1419, in Bologna. Diese Studienzeit ist nur schwer zu fassen. Als Kommilitonen könnte er 1409 in Heidelberg den späteren Bischof



Abbildung 138. Meister von Bayerisch St. Wolfgang, Begegnung von Maria und Elisabeth, Detail, 1484. Pfarrkirche St. Wolfgang, Sankt Wolfgang (Oberbayern)

⁷⁹⁹ Die Inschrift weist zudem auf die geplante Nutzung der Kirche als Kollegiatsstiftskirche hin: »COMES HAGENSIS DE FRAUNBERG CUM UX[ORE] NATA DE AICHBERG / AEDIFICAVIT HANC ECCLFSIAM [!] PRO COLLEGIO PRESBYTERORUM: A^o MCCCCLXXXIV.« (»Der Graf Haag von Fraunberg hat mit seiner Ehefrau, einer geborenen von Aichberg diese Kirche für das Priesterkolleg im Jahr 1484 errichtet.« Übers. der Verf.)



Abbildung 139. Unbekannter Bildschnitzer, Stifterrelief mit Verkündigung an Maria sowie der Anbetung an die Hirten, ehemals Predella des Hochaltars, 1484. Pfarrkirche St. Wolfgang, Sankt Wolfgang (Oberbayern)

von Speyer Reinhard von Helmstatt kennengelernt haben, in Bologna den späteren Würzburger Bischof Johann von Grumbach.⁸⁰⁰ Vermutlich in Bologna oder in der unmittelbaren Umgebung kam er in Kontakt mit Papst Martin V., dessen Familiare und Kubikular er wurde. Aufgrund dieses engen Kontakts wurde er 1422 Generalvikar in Bamberg und 1424 – während eines Aufenthalts am Papsthof in Rom – schließlich zum Bischof von Augsburg ernannt.⁸⁰¹

Schaumberg war ein Karrieregeistlicher, der mit einflussreichen Persönlichkeiten bekannt und vernetzt war. Dabei spielte Italien auch über seine Studienzeit hinaus eine

800 Reinhard von Helmstatt (* um 1395) studierte zunächst in Heidelberg, ab 1412 in Wien. 1438 wurde er Bischof von Speyer. Helmstatt starb 1456. Vgl. Art. »Helmstatt, Reinhard von« von Hans Ammerich. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 281–282. Johann von Grumbach (+ 1466) studierte 1418 in Heidelberg, in Bologna 1419. Er wurde 1455 Bischof von Würzburg und schlug sich während der Auseinandersetzung zwischen Markgraf Albrecht Achilles und Herzog Ludwig IX. auf die Seite Ludwigs. Vgl. Herde 1979; Art. »Johann III. v. Grumbach« von Alfred Wendehorst. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 10. Berlin 1974, S. 545–546; Art. »Grumbach, Johann von« von Egon Johannes Geipel. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 247–248; Frankl 2015, insbes. S. 51–77.

801 Zu Schaumberg gibt es reichhaltig Literatur, es sei hier auf wenige Titel verwiesen: Knod 1899, Nr. 3285; Uhl 1940; Zoepfl 1949, S. 671–678; Zoepfl 1955, S. 380–452; Art. »Schaumberg, Peter von (1388–1469)«

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

wichtige Rolle, wie seine Politik als Bischof unterstreicht. Es war ihm ein großes Anliegen, den Warenverkehr zwischen Italien und seinem Bistum zu beschleunigen und zu intensivieren. Zu diesem Zweck ließ er eine Straße zwischen Buchloe und Füssen ausbauen, die weiter nach Venedig führte. Schaumberg brachte Italien große Sympathien entgegen, wie sich an seinen häufigen Aufenthalten dort zeigt. Auch südlich der Alpen bestand ein Interesse an guten Beziehungen zu Schaumberg. So gab der Doge der Republik Venedig Francesco Foscarelli (1373–1457) im Namen der Serenissima anlässlich der Kardinalserhebung Schaumbergs 1451 einen Empfang für ihn,⁸⁰² womit er dessen großes Ansehen in Venedig bezeugte.

Während seiner Zeit im Süden kam er auch mit der humanistischen Bildungsbewegung in Berührung. In seiner ganzen Vita finden sich Belege, welche seine Verbindung zum Humanismus dokumentieren. So war Schaumberg als begnadeter Rhetor im Reich bekannt und geschätzt. Er wurde sogar in humanistischer Manier als zweiter Cicero gerühmt.⁸⁰³ Zudem unterhielt er enge Verbindungen zu den Augsburger Frühhumanisten um Sigismund Gossembrot (Grafik 13), wie ein Brief dessen an Schaumberg belegt.⁸⁰⁴ Zu diesem elitären Kreis gehörten der Augsburger Stadtarzt und Beinahe-Leibarzt Herzog Ludwigs IX. Hermann Schedel, der Jurist und Ratsschreiber Valentin Eber, der umtriebige Rat und Oberprokurator des Deutschen Ordens Lorenz Blumenau, der Historiograph und Benediktinermönch Sigismund Meisterlin, der Sekretär Heinrich Lur sowie der aus Salzburg stammende Kleriker Jakob Sam.⁸⁰⁵ Manche dieser Frühhumanisten wirkten auch in der bischöflichen Kanzlei, beispielsweise Lur. Dieser hielt eine der beiden Grabreden auf Schaumberg.⁸⁰⁶ Mit Blumenau verband Schaumberg eine langjährige Freundschaft.⁸⁰⁷

von Peter Rummel. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 622–624; Art. »Peter von Schaumberg« von Georg Kreuzer. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 20. Berlin 2001, S. 218–219.

802 Vgl. Zoepfl 1949, S. 672.

803 Sowohl Heinrich Lur als auch Johannes Gossolt rühmen in ihren Totenreden auf Schaumberg dessen außerordentliches Redetalent. Schaumberg war ein gefragter Diplomat, der nicht nur auf dem Konzil von Basel, sondern auch später in Prag gegenüber den Hussiten und in Paris für den Kaiser verhandelte. Vgl. Uhl 1940, S. 201; Art. »Schaumberg, Peter von (1388–1469)« von Peter Rummel. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 622–624, S. 623; Art. »Peter von Schaumberg« von Georg Kreuzer. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 20. Berlin 2001, S. 218–219, S. 219.

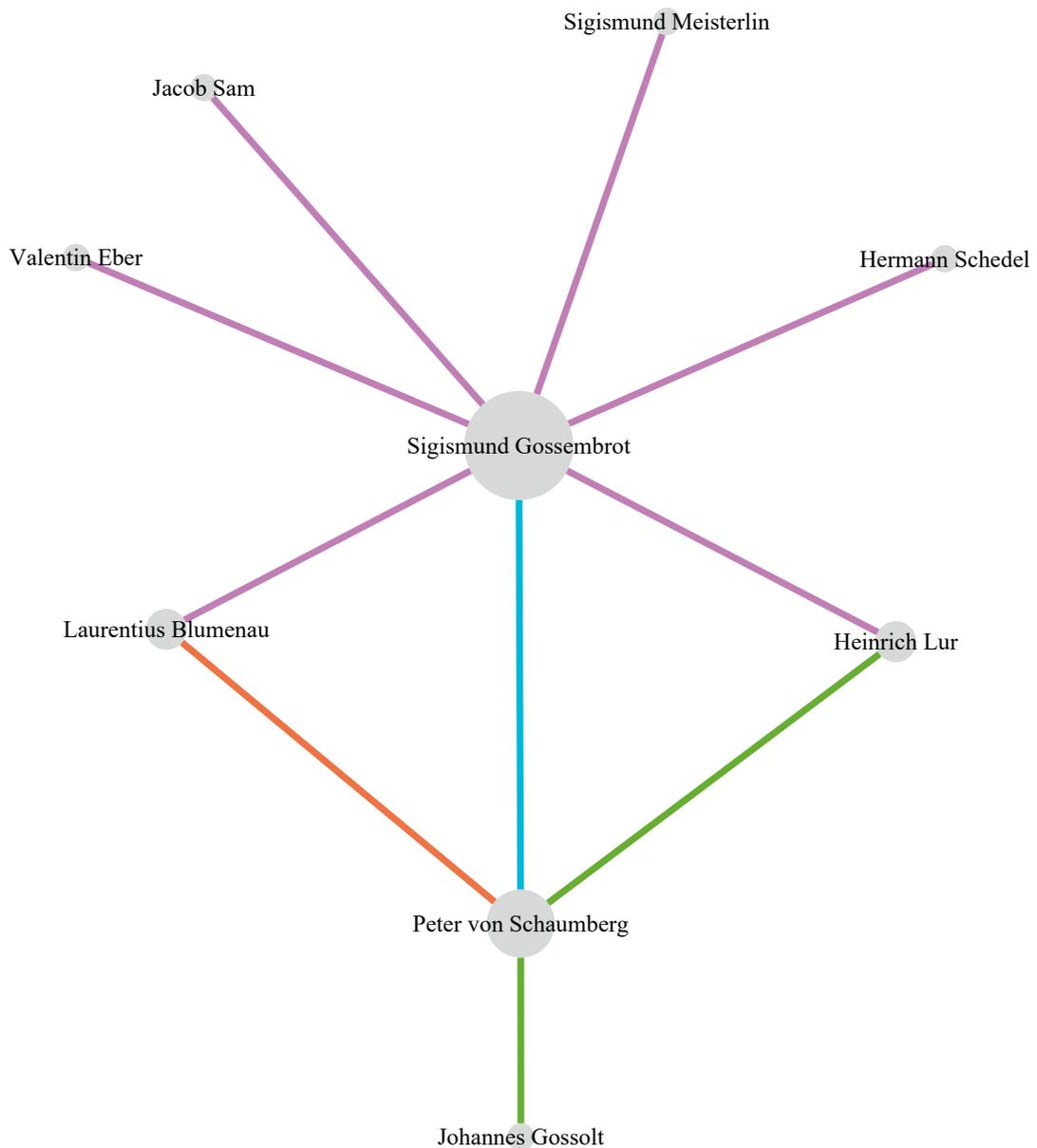
804 Vgl. Schedel ed. Joachimsohn 1893, Brief Nr. 18, S. 41–43.

805 Bezeichnenderweise hat sich dieser Brief in einer Abschrift Hartmann Schedels erhalten. Ediert in: Schedel ed. Joachimsohn 1893, Brief Nr. 18, S. 41–43. Zum Frühhumanisten zirkel um Gossembrot vgl. Gier 2010, S. 224–225; Fuchs 2015, S. 128, dort mit weiterführender Literatur.

806 Diese ist ediert in König 1896.

807 Zu Blumenau vgl. Art. »Blumenau, Laurentius« von Klaus Eberhard Murawski. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 2. Berlin 1955, S. 328–329; Boockmann 1965; Boockmann 1978; Art. »Blumenau, Laurentius« von Hartmut Boockmann. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil,

4 Innovative Darstellungen des Naturraums in der niederbayerischen Malerei



Grafik 13. Der Augsburger Humanistenkreis um Sigismund Gossembrot (violett) und seine Einwirkung in den Bischofshof des Bischofs Peter Kardinal von Schaumberg. Gossembrot und Schaumberg standen miteinander brieflich in Kontakt (blau). Lur und Gossolt waren Teil des Bischofshofes. Blumenau und Schaumberg waren einander freundschaftlich verbunden.

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

Entsprechend dem humanistischen Bildungsideal setzte sich Kardinal Schaumberg für die Förderung der Bildung in den Klöstern ein. Bereits 1460 übergab er dem Kloster St. Mang in Füssen eine große Zahl an Büchern. Seinen bischöflichen Nachfolgern in Augsburg hinterließ er die stattliche Anzahl von 76 Codices. Damit wollte er sicherstellen, dass sowohl das Kloster St. Mang als auch seine Nachfolger einen soliden Grundstock für ihre Bibliotheken hatten.⁸⁰⁸ Daraus wird ersichtlich, dass Schaumberg es wichtig fand, humanistische Bildung in kirchlichen Zentren zu verankern und zu fördern.

Schaumberg stellte weitere Überlegungen an, welche Maßnahmen ergriffen werden könnten, um den Glauben der Kleriker zu festigen und einen gewissen Bildungsstandard unter den Klerikern und Beamten zu sichern. Dazu gehörte die Frage, wo und unter welchen Umständen eine Universität gegründet werden könnte.⁸⁰⁹ Obwohl er die 1472 erfolgte Gründung der Universität Ingolstadt nicht mehr erlebte, ist es sehr wahrscheinlich, dass er von den in die 1450er Jahren zurückreichenden Bemühungen Herzog Ludwigs IX. wusste und diese unterstützte, denn Bildung war ein Anliegen, das die beiden verband. Dies zeigt ihr Einsatz für die Reform der Benediktinerklöster: Insbesondere an der Reform des Reichsstifts St. Ulrich und Afra in Augsburg, wo Sigismund Meisterlin⁸¹⁰ wirkte, beteiligte sich Schaumberg rege. Es ist nicht verwunderlich, dass dort auf Betreiben Gossembrots die Chronik des Meisterlin entstand, welche in ihrem Vorwort den Kardinal als Vorbild an Gelehrsamkeit rühmt.⁸¹¹ Gleichzeitig zu den

Bd. 1. Berlin 1978, Sp. 902–903. Vgl. weiterhin Uhl 1940, S. 184; Zoepfl 1949, S. 677–678. Zu Heinrich Lur vgl. Art. »Lur, Heinrich« von Franz J. Worstbrock. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 5. Berlin 1985, Sp. 1078–1082; Art. »Lur, Heinrich« von Rudolf Schönberger. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 15. Berlin 1987, S. 527; mit Hinweis auf den Italienaufenthalt Lurs: Bauer 2012, S. 363, Anm. 1205.

808 Zur Bücherschenkung an das Kloster St. Mang und der dahinterstehenden Intention Schaumbergs vgl. Hörberg 1992. Seinen Nachfolgern zur Nutzung vermachte er, der mit dem Zustand der Dom(kapitel)bibliothek massiv unzufrieden war, nach Zoepfl 27 juristische, 23 theologische, siebzehn moralische und neun deutschsprachige Codices sowie ferner dreizehn »haylthumb, kelch und bücher in der schloßkapellen (zu Dillingen)«. Zoepfl 1955, S. 451; Ruf 1932, S. 10; mit Schwerpunkt auf den Zustand der Domkapitelbibliothek im 15. Jahrhundert und deren Entwicklung unter Schaumberg jüngst: Trede 2018, insbes. S. 337–338.

809 Uhl hielt fest, dass die Anhänger des Humanismus in Augsburg und in Bayern bereitwillig auf die Idee Schaumbergs, eine Universität zu gründen, eingegangen seien. Besonders in Niederbayern wären Herzog Ludwig IX. und sein Kanzler [sic!] Martin Mair aus staatspolitischen Gründen den Plänen des Bischofs entgegengekommen und hätten zum Sitz der neuen Universität Ingolstadt ausgewählt, das, im Grenzgebiet des bayerischen und schwäbischen Gebietes liegend, für eine Hochschule die günstigste Lage geboten hätte. Vgl. Uhl 1940, S. 186.

810 Zur Biographie Meisterlins vgl. Art. »Meisterlin, Sigmund OSB« von Katharina Colberg. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 6. Berlin 1987, Sp. 356–366; Art. »Meisterlin, Sigmund« von Katharina Colberg. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 16. Berlin 1990, S. 730.

811 Peter von Schaumberg visitierte persönlich St. Ulrich und Afra im Jahr 1445. 1458 schließlich leitete er die Resignation des Abtes Johannes IV. Hohensteiner in die Wege, dessen Reformbemühungen er als nicht ausreichend genug bewertete. Vgl. Uhl 1940, S. 184; Art. »Schaumberg, Peter von (1388–1469)«

Schaumberg'schen Bemühungen übernahm Herzog Ludwig IX. ›Schutz und Schirm‹ des Klosters und baute eine langjährige Verbindung zwischen dem Reichskloster und seinem Herzogtum auf.

Auch auf reichspolitischer Ebene bestanden intensive Kontakte zwischen dem Kardinal und dem Herzog: Unmittelbar bevor Ludwig IX. seine schwäbische Expansion begann, schloss er 1456 mit dem Kardinal einen Beistandsvertrag, der diesen dazu verpflichtete, ihn im Falle einer kriegerischen Auseinandersetzung mit Truppen zu unterstützen. Gleichzeitig vermittelte Schaumberg zwischen den Konfliktparteien und suchte den Streit zu schlichten.⁸¹² Im Jahr 1461 verlängerte Schaumberg den Beistandsvertrag mit Ludwig. Zudem versuchten sie 1461 gemeinsam im Streit zwischen Herzog Sigismund von Tirol und Nicolaus Cusanus zu vermitteln.⁸¹³ Auch 1465 arbeiteten die beiden zusammen, als es darum ging, die Statuten des Augsburger Domkapitels – diesem sollten nur Adelige oder Universitätsgraduierte angehören dürfen – durch Papst Paul II. bestätigen zu lassen. Dass ein einvernehmliches, positives Verhältnis zwischen diesen beiden Reichsfürsten bestand, zeigt sich an der Art und Weise, wie der Augsburger Bischof den Herzog bezeichnet, nämlich als »vnserm besondern lieben herrn vnd frund«. ⁸¹⁴ Dies bedeutet, dass der knapp 30 Jahre ältere Schaumberg Herzog Ludwig als seinen Herrn, vor allem aber als seinen herausgehobenen Freund ansieht. Seine Wertschätzung des bildungspolitisch engagierten Herzogs wird hier besonders deutlich. Diese Skizze der Beziehungen zwischen Kardinal Peter von Schaumberg und Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut illustriert, dass beide Reichsfürsten gemeinsam politisch agierten und sich gemeinsam darum bemühten, eine Universität zu gründen. Schaumberg und Ludwig hatten ein vertrauensvolles, enges Verhältnis zueinander. Es zeigt sich ebenso, dass Peter von Schaumberg in direktem Austausch mit dem Frühhumanismus stand und er selbst über eine große Bildung verfügte.

Für das Verständnis der Tafel der Heiligen Familie sind diese Hintergründe relevant, denn sie zeigen, welche Erwartungen Schaumberg gegenüber der Kunst formuliert haben könnte. Es ist bekannt, dass der Kardinal sehr an einer standesgemäßen Repräsentation des Bischofssitzes interessiert war. Dass er mit dieser am Ende der 1450er Jahre, zu Beginn der 1460er Jahre nicht zufrieden war, äußerte er in seinem Testament. Dort

von Peter Rummel. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 623; Augustyn / Geffcken 2011, S. 400–401.

812 Monumenta Boica 1844–1845, Bd. 1, S. 464–467; Zoepfl 1955, S. 399–403; Art. »Schaumberg, Peter von (1388–1469)« von Peter Rummel. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 624. Zur Einordnung in den Kontext der Reichspolitik Herzog Ludwigs vgl. Lackner 2009, S. 209.

813 Weder Papst noch Cusanus hatten hohe Erwartungen an diesen Vermittlungsversuch. Nach der Übermittlung der Vermittlungsergebnisse, die am 20. Juli 1461 in Landshut ausgehandelt wurden, entzog der Papst Schaumberg die Verhandlungsvollmacht. Vgl. Monumenta Boica 1844–1845, Bd. 2, S. 45–47; Zoepfl 1955, S. 412–413.

814 Monumenta Boica 1184–1845, Bd. 2, Nr. 4, S. 6.

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

verfügte er, dass seine Nachfolger dafür Sorge zu tragen hätten, den Kleinodienschatz des Bischofssitzes zu mehren, da dieser beschämend klein sei. Hierfür seien pro Jahr zehn Mark Silber aufzuwenden.⁸¹⁵

Nicht nur in seinem Testament kommen dieser Repräsentationsanspruch und sein Selbstverständnis als Mensch zum Vorschein. In den zweitägigen Exequien⁸¹⁶ unter der Leitung seines Koadjutors Johann von Werdenberg sowie an seiner Grablege in der Augustinuskapelle⁸¹⁷ des Augsburger Doms werden diese ebenfalls sichtbar. Sein nicht mehr zur Gänze erhaltenes, 1467 vollendetes Epitaph stellt ihn nicht als Greis, sondern als Verwesenden dar, der von Schlangen und anderem Getier zerfressen wird (sog. *Transi*, Abb. 140). Diese Ikonographie ist äußerst ungewöhnlich und hebt sich deutlich von der geläufigen Darstellung eines Klerikers mit Kelch und Segensgestus ab.⁸¹⁸ Obwohl sich Schaumberg derart demütig darstellen ließ, ließ er sich gleichzeitig mit einem verhältnismäßig opulenten, vergoldeten Kruzifixus aus dem frühen 12. Jahrhundert in

815 Vgl. Monumenta Boica 1844–1845, Bd. 2, S. 47–51; Zoepfl 1949, S. 678; Zoepfl 1955, S. 448–449.

816 In Vertretung Herzog Ludwigs erschienen der Abt von Kaisheim, Georg I. Schmidlin, und der Pfleger von Friedberg, Wiguleus Weichs. Vgl. Uhl 1940, S. 200. Vgl. zu Wiguleus Weichs Ettelt-Schönwald 1999, S. 642–643.

817 Die heute als Augustinuskapelle bezeichnete Kapelle war ursprünglich dem heiligen Vitalis geweiht. Die Stiftung eines Vitalisaltars im Augsburger Dom geht auf Schaumberg zurück und steht in Zusammenhang mit seiner römischen Titelkirche S. Vitale. Er schrieb in bestem Humanistenlatein, das sich durch seine elaborienten Satzkonstruktionen und -perioden auszeichnet: »Cupientes igitur anime nostre salutis consulere et terrena in celestia, ac transitoria in eterna felici commercio commutare, ad omnipotentis dei et eius gloriosissime genitricis virginis Marie tociusque celestis curie laudem et honorem ac pro nostra et omnium Christi fidelium animarum salute et remedio, peccatorumque nostrorum alienatione et remissione necnon ad diuini cultus incrementum, vnam missam siue vicariam perpetuam ad altare sancti Vitalis militis et sancte agnetis virginis et Martirum in nostra maiori ecclesia augustensi per nos erigendam, perpetuis futuris temporibus per specialem secularem sacerdotem celebrandam et habendam consensu [...] instituimus ereximus et fundauimus [...].« (»Im Bestreben, für unser Seelenheil zu sorgen und das Irdische ins Himmlische und (somit) das vorübergehend irdische in ewige Zeiten durch glücklichen Tausch umzuändern haben wir zum Lob und zur Ehre des allmächtigen Gottes und dessen ruhmreichster Mutter der Jungfrau Maria und des ganzen himmlischen Hofes und für unser und aller Christgläubigen Selenheil und Rettung und für den Nachlass unserer und anderer Leute Sünden und ferner für das Anwachsen der göttlichen Verehrung es unternommen, eingerichtet und den Grund(stock) dafür gelegt, dass eine Hl. Messe beziehungsweise eine ewige Vikarie am Altar des hl. Vitalis, des Soldaten, und der Hl. Jungfrau Agnes und der Märtyrer in unserer größeren Kirche zu Augsburg durch uns errichtet wird und dass für alle zukünftigen Zeiten durch einen speziell dafür bestellten Weltpriester sie [die Hl. Messe] gefeiert und mit Zustimmung [des ...] das Verfügte auch eingehalten wird [...].«) Monumenta Boica 1844–1845, Bd. 2, S. 52–55.

818 Die Datierung des Epitaphs ergibt sich durch einen Hinweis Burkhard Zinks. Dieser schrieb: »Item auf die zeit ward bischoff Peter von Schaumberg begrebnus und der stain in der maur gantz und gar volbracht und ausgemacht.« Zit. nach Die Chroniken der schwäbischen Städte 1866, S. 314. Vgl. weiterhin Zoepfl 1949, S. 679; Liedke 1986a; Liedke 1986b, S. 63–70. Die oberhalb der Tumba angebrachte Inschrift in gotischer Minuskel lautet: »Der romischen kirchen Cardinal/ Ward ich geneuet vberal,/ Darzu zu Avgspurg bischof,/ Zu dem kam ich im Bästlichen hof,/ Vnd regiret das bistvmb vierzig jar,/ Darzu im sechsten das ist war,/ Peter von Schawenberg hieß auch ich,/ Got herre erbarme dich vber mich,/ Geborn vs dem land zu Francken/ wer für mein seel bit, dem wölle Got dancken.« Zit. nach Uhl 1940, S. 204.



Abbildung 140.
Unbekannter Meister,
Epitaph des Bischofs Peter
Kardinal von Schaumberg,
um 1470. Hoher Dom
Mariä Heimsuchung,
Augsburg

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

den Händen bestatten.⁸¹⁹ Das Epitaph unterstreicht die Qualität und den intellektuellen Anspruch der von Schaumberg beauftragten Kunst.

Das Epitaph reduziert den Kardinal auf seine Vergänglichkeit als Mensch. Die Embleme seiner kirchlichen (Kardinalshut, Bischofshut) und weltlichen Macht (Wappen seines Vaters und seiner Mutter) sind sekundär. Damit definiert Schaumberg sich nicht als Kardinal und auch nicht als Adeliger in einer herausgehobenen Stellung. Er ist ausschließlich ein Mensch, welcher der Vergänglichkeit unterworfen ist. Das bedeutet, dass Schaumberg das oben herausgearbeitete humanistische Menschenbild verinnerlicht hatte: In seinem Leben spielt er die Rollen (*personae*) eines Adelige[n], Bischofs und Kardinals. Im Tod aber bleibt nichts von diesen Rollen übrig, nur der einfache Mensch, der am Ende zu Staub zerfällt.⁸²⁰

In Verbindung mit den Überresten eines hier nicht gezeigten Freskos in der Augustinuskapelle, das einen Kardinal, den Papst sowie den Kaiser in einer Diskussion zeigt,⁸²¹ wird der Zwiespalt zwischen Fokussierung auf den Menschen und hochrangiger Persönlichkeit offensichtlich. Peter von Schaumberg gehörte zu einem exklusiven, internationalen Kreis von hochgebildeten Personen, die das etwa zehn- bis fünfzehnköpfige Kardinalskollegium bildeten. Dieser kleine Kreis war die gelehrte Elite der Kirche. Umso bedeutender erscheint Schaumbergs Zugehörigkeit zu diesem Kreis, wenn man sich vor Augen führt, dass Gelehrte wie Niccolò Albergati, Basileios Bessarion, Nicolaus Cusanus, Enea Silvio Piccolomini, Juan de Torquemada und Ludovico Trevisan in der Mitte des 15. Jahrhunderts dem Kardinalskollegium angehörten. Diese Gelehrten waren einem Repräsentationszwang unterworfen. Zwar wurde die Form der Repräsentation eines Kardinals erst im Jahr 1511 mit Paolo Cortesis »De cardinalatu« kodifiziert, aber seine Ursprünge liegen im 15. Jahrhundert. Dafür finden sich zahlreiche Belege. So zeigt der Aus- und Umbau des Palasts von SS. Apostoli in Rom durch Kardinal Bessarion das gestiegene Repräsentationsniveau ebenso wie die erstrangigen Porträts Albergatis und Trevisans von Jan van Eyck beziehungsweise Andrea Mantegna. Auch Torquemadas Einsatz für die Einführung der Drucktechnik in Italien ist so zu verstehen.⁸²² Das Fresko der Augustinuskapelle offenbart, dass Schaumberg dieses neue Verständnis des Kardinalats mit seinem gesteigerten Repräsentationszwang verinnerlicht hatte. Er steht gleichberechtigt zwischen Papst (als Kardinal) und Kaiser (als Reichsfürst) und stellt sich als verbindendes Glied zwischen religiöser und weltlicher Sphäre

819 Das sogenannte Schaumberg-Kruzifix befindet sich im Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg. Vgl. Rummel 2000, S. 153–154.

820 Die Ikonographie referenziert zwei Bibelstellen des Alten Testaments: »Auf Würmer bist Du gebettet, Maden sind Deine Decke« (Jes 14,11) sowie »Denn Staub bist Du, zum Staub musst Du zurück« (Gen 3,19).

821 Zoepfl 1955, S. 452, Anm. 5; Liedke 1986b, S. 68–70.

822 Zum Selbstverständnis und der Bedeutung eines Kardinals vgl. Hollingsworth/Richardson 2009; Richardson 2009; Dendorfer/Märtl 2011, insbes. S. 367.

dar. Das Wandgemälde beweist den Anspruch des Kardinals, (fast) auf Augenhöhe mit den beiden mächtigsten Männern seiner Zeit zu interagieren. Daher wäre es denkbar, dass der Kardinal nicht nur sein Epitaph und die Augustinuskapelle gestiftet hat, sondern auch Bildwerke wie die besprochene Tafel der Heiligen Familie. Plausibel erscheint auch, dass Schaumberg selbst als Auftraggeber in Erscheinung trat, um dem Domkapitel mit gutem Beispiel voranzugehen.

Die extensive Nutzung des damals sehr teuren Ultramarins im Wandbehang hinter Maria auf der Tafel, welche die Heilige Familie zeigt, lässt auf einen wohlhabenden Auftraggeber schließen.⁸²³ Ein zeitlicher Zusammenhang zwischen Testamentsverfügung 1465 und Auftragsvergabe wäre unter der Annahme denkbar, dass das rechte Wappen eine Pinie oder Zirbelnuss darstellt. Dies wäre ein Indiz dafür, dass das Gemälde nach 1467 entstanden ist: denn in diesem Jahr wurde eine Zirbelnuss, die das Feldzeichen der römischen Legionäre in Augsburg war, in der Stadt entdeckt und sogleich als Erinnerung an die römische Gründung in das Stadtwappen übernommen.⁸²⁴ Peter von Schaumberg starb im April 1469. Damit wäre das Gemälde zwischen 1467 und 1469 entstanden – annähernd zeitgleich also mit seiner Grablege im Augsburger Dom. Gestützt wird diese Datierung durch die auf dem Fenstersims stehende Fayence, eine Schnabelkanne (Abb. 141). Diese zeigt deutlich ein Christusmonogramm, welches von einem Strahlenkranz umgeben ist. Aus dem Zeitkontext heraus ist dieses Emblem als Siegel des heiligen Bernhardin von Siena zu lesen (1380–1444, Abb. 142), der 1450 kanonisiert wurde. Da die Darstellung geflämmer Strahlen jedoch erst nach 1460 aufkam, ist von einer Entstehung nach 1460 auszugehen.⁸²⁵

Betrachtet man abschließend das Tafelgemälde mit der Darstellung der Heiligen Familie im Hinblick auf den vermutlichen Auftraggeber, zeigen sich mehrere Punkte: Erstens, dass aufgrund der Vielschichtigkeit der Tafel ein mit dem Humanismus eng verwobener Auftraggeber, höchstwahrscheinlich Peter von Schaumberg, angenommen werden muss: Schaumberg war überaus gebildet und zeitlebens um eine Förderung des Humanismus in Augsburg bemüht. Den Künsten war er, der sowohl Bischof als auch Reichsfürst war, zugeneigt.⁸²⁶

Zweitens wird durch die Betrachtung der Person Schaumbergs deutlich, wie eng seine Beziehungen zu Herzog Ludwig IX. und wie ähnlich die Bestrebungen der beiden Reichsfürsten waren. Insbesondere der Einsatz beider für die Reform der Benediktinerklöster und damit einhergehend für die Steigerung des Bildungsniveaus von Klerikern

823 Zur Bedeutung Ultramarins als kostbarer Werkstoff vgl. Raff, S. 73–74.

824 Vgl. Fn. 693.

825 Möglicherweise geht die Darstellung der Kanne auf eine real existierende Kanne zurück, die dem Maler zur Verfügung stand. Dafür spricht, dass die seitlich des Krugs zu sehenden Strichborte fast ausschließlich bei Majoliken aus der Stadt Faenza zu finden ist. Vgl. Scheil 1977, S. 57–60; weiterhin Wolff/Hecht 2008, S. 418. Für diesen Hinweis sei Dr. Gudrun Szczepanek gedankt.

826 Vgl. Rummel 1996, S. 624.

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte



Abbildung 141. Süddeutsch (Augsburgisch?), Heilige Familie, Detail der Schnabelkanne, um 1460, Öl auf Holz. The Art Institute, Chicago, Inv.-Nr. 1933-1044



Abbildung 142. Siegel des heiligen Bernhardin von Siena, Ende 15. Jahrhundert (?). Außenmauer des Klosters, Eremo delle Carceri

und höfischen Beamten ist herauszuheben. Darüber hinaus zirkulierte Ende der 1460er, Anfang der 1470er Jahre in diesem Umfeld das entsprechende humanistische Wissen, was sich daran zeigt, dass entsprechende Codices vorhanden waren.

Drittens ist die Tafel Ausdruck des hohen Bildungsgrades von Schaumberg. Seine intensive Auseinandersetzung mit dem Humanismus manifestiert sich in der Darstellung der Heiligen Familie emblematisch an der Inszenierung des Ausblicks: Indem niederländische Vorbilder und italienische Diskurse einbezogen werden, entsteht hier eine Synthese, die in ihren Referenzen den Betrachter / innen die Kennerschaft des Auftraggebers und die Könnerschaft des Malers vor Augen führt.

Im Gegensatz zur komplexen Suche nach dem Auftraggeber der Tafel der Heiligen Familie gibt es beim Montfort-Werdenberg-Altar (vgl. Abb. 123 und 124) keine Schwierigkeiten, Auftraggeber, Maler und Entstehungsjahr zu benennen. Durch eine Inschrift in gotischen Minuskeln am unteren Rand der Außenflügel lassen sich diese Fragen zweifelsfrei klären. Dort heißt es, dass die Brüder Johannes und Yvo Strigel aus Memmingen im Jahre des Herrn 1465 auf Veranlassung des Grafen Hugo von Montfort und seiner Ehefrau Elisabeth von Werdenberg (+ 1467) und mit Unterstützung der Gemeinde diesen Altar gefertigt haben. Stifterin und Stifter werden kniend auf dem rechten Flügel dargestellt, hinter ihnen ihre sechs Kinder.⁸²⁷ Damit findet sich ein vierter Rat Herzog Ludwigs IX., welcher eine große Stiftung tätigte. Auch auf diesem Objekt gibt es eine Landschaftsdarstellung. Nachfolgend geht es darum, diesen Landschaftsausblick durch seine / n Auftraggeber / in zu erklären und die Darstellungsform auf die Erwartungshaltung der beiden zurückzuführen. Die Beauftragung der Strigels ist nicht überraschend. Sie markiert vielmehr den Beginn einer über mehrere Jahrzehnte andauernden Zusammenarbeit zwischen den Familien Montfort und Strigel, bis in das 16. Jahrhundert hinein beauftragten die Montforter des Öfteren der Malerfamilie Strigel. Zeugnis hiervon gibt das Bildnis des Johann I. Graf von Montfort-Rothenfels, das im Jahr 1523 entstand und in der irischen Nationalgalerie gezeigt wird (Abb. 143).⁸²⁸

827 Die Inschrift lautet: »Im Jahr des Herrn 1465 haben die Vorsteher dieser Kirche mit Hilfe und (Geld-) Aufwand der ganzen Gemeinde Vorkehrung getroffen, dass das gegenwärtige Werk durch meisterhafte Kunstfertigkeit zu Lebzeiten von Graf Hugo von Montfort und seiner Gattin Elisabeth von Werdenberg durch die Brüder Johann und Yvo Strigel von Memmingen geschaffen wird.« (»Anno dm m^occcc^olxv^o procurato[r]es eccl[es]ie p[rese]ntis cu[m] adiuvam[in]e / expe[n]sio[n]is tocius [com]munitatis p[ro]videru[n]t opus p[re]sens artificio magistrali / p[ro]duci vive[n]tibus comite Hugone de Mo[n]tfort et ux[o]r[e] eius Eliza^a / beta de We[r]de[n]b[er]g A Johan[n]e et Yuone strigl fr[at]ribus de mem[m]i[n]ge[n].«) Die beiden Töchter wurden nachträglich auf die Tafeln gemalt, da sie der zweiten Ehe Hugos mit Elisabeth von Hohenlohe entstammen. Die dargestellten Söhne waren sehr wahrscheinlich bei der Entstehung der Gemälde zwischen ein und zehn Jahre alt, sodass es auch hier möglich ist, dass diese später hinzugefügt worden sind. Dies ergibt sich daraus, dass die Hochzeit zwischen Montfort und Werdenberg 1455 stattfand. Da drei der Brüder, Heinrich, Ulrich und Johann, sich zeitgleich 1476 immatrikulierten, ist davon auszugehen, dass sie zu diesem Zeitpunkt etwa zwölf bis sechzehn Jahre alt waren. Vgl. Schwennicke 1992, Tafel 55.

828 Die Tafel misst 40 × 27 cm und ist auf Tannenholz gemalt. Am oberen Bildrand ist folgende Inschrift zu lesen, welche die Funktion des Porträts als familiengeschichtliches Dokument verdeutlicht:

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte



Abbildung 143. Bernhard Strigel, Porträt des Johann II. Graf von Montfort-Rothenfels, 1523, Öl auf Lindenholz. National Gallery of Ireland, Dublin, Inv.-Nr. NGL.6

Nicht nur diese Patron-Klient-Beziehung ist von Interesse. Im Umfeld Haugs XIII. entstand mit der »Lirer'schen Chronik« ein historiographisches Werk, das zwar von den Zeitgenossen als geschichtsverfälschendes Werk identifiziert wurde, aber dennoch in humanistischen Kreisen eine weite Rezeption erfuhr. Bekannt sind zudem die Holzschnitte des Werkes, die immer wieder eine Verbindung von Land und Herrschaft durch die extensive Darstellung von Wappen konstituieren (Abb. 144).⁸²⁹ Aus der Chronik spricht nicht nur ein Interesse an Geschichte und eigener Identität, sondern auch ein Wahrnehmen der Umgebung, ein Verorten-Wollen der Familie Montfort in der Welt. Die Frage ist, welche Erwartungen Haug und seine Frau Elisabeth an Kunst hatten. Sowohl im Montfort-Werdenberg-Altar mit dem inszenierten Landschaftsausblick als auch in den Landschaftsdarstellungen der »Lirer'schen Chronik« wird das Verhandeln der Weltwahrnehmung und der Selbstpositionierung in der Welt sichtbar.

Wo und in welcher Form Haug XIII. von Montfort mit diesen humanistischen Diskursen in Berührung gekommen sein könnte, ist unklar. Man kann sich ihm jedoch über seine Familie annähern. Der Graf entstammte einer alten, weitverzweigten schwäbischen Grafenfamilie, die über vielfältige Besitzungen am Bodensee sowie in der Schweiz verfügte (Karte 8). Zu den Familien der Werdenberg, Rechberg und Helfenstein bestanden zahlreiche verwandtschaftliche Beziehungen. Da für Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut dieser Familienverbund aus geopolitischen Gründen von großem Interesse war, band er Angehörige dieser Familien als Räte und Pfleger eng an sich. Über das Leben Haugs XIII. ist relativ viel bekannt. Dennoch sind fast keine Aussagen über seine Bildung möglich, was überrascht, denn die Montforter besuchten häufig Universitäten: Haugs Vater studierte ebenso wie sein Bruder Ulrich. Dieser war 1438 gemeinsam mit Martin Mair in Heidelberg als Student immatrikuliert. Allerdings sorgte Haug dafür, dass vier seiner fünf Söhne studierten. Obwohl für ihn selbst kein Studium nachweisbar ist, zeigt sein Einsatz, dass ihm Bildung wichtig war.⁸³⁰ Auch interessierte er sich sehr für die eigene Familiengeschichte und beklagte nach dem Brand der bei Immenstadt gelegenen Burg den Verlust seiner Urkunden, die er zur Familiengeschichte zusammengetragen hatte.⁸³¹

Haug XIII. von Montfort wird in der Forschung als Vertreter des »klassisch-älteren Typ[s]« des adeligen Landesherrn im Unterschied zu den Berufspolitikern meist

»Johannes G zu Montfort und Rotenfels der elter herr zu Argen seines Alters in dem 52 iar ist also ab Conterfet worden Anno ZC 20.« Weber 2004, Kat.-Nr. 54, S. 225.

829 Zur Historiographie am und um den Landshuter Hof vgl. Kap. 5.1.2.

830 Der Vater Haugs XIII., Wilhelm V. von Tettngang-Argen-Wasserburg, Friedberg und Scheer, immatrikulierte sich 1390 an der Universität Wien. Vgl. Art. »Montfort, Grafen v. (kath.)« von Karl Heinz Burmeister. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 18. Berlin 1997, S. 53. Die Söhne Haugs, Johann, Heinrich, Ulrich und Hugo, studierten in Wien, Bologna, Ferrara und Freiburg. Vgl. Toepke 1884 [Nachdruck 1976], S. 218, 221; Niederstätter 1982, S. 271–272; Burmeister 1996, S. 80.

831 Vgl. Kap. 5.1.2.

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

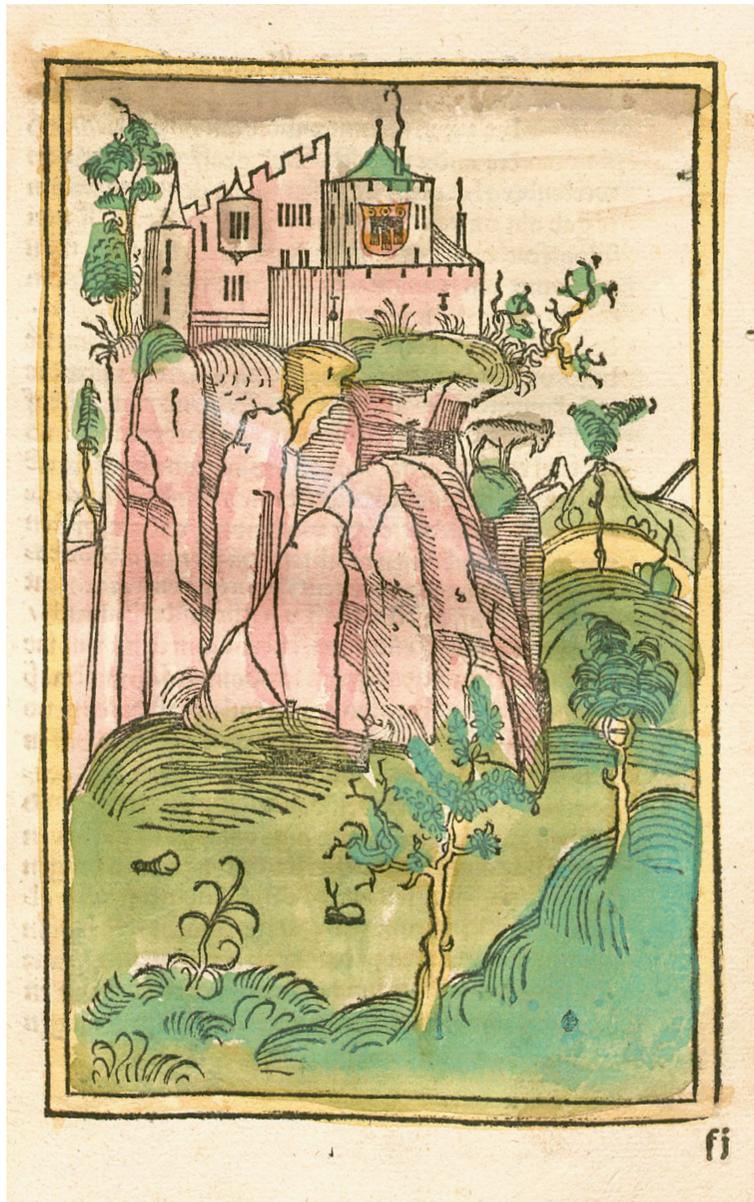


Abbildung 144. Thomas Lirer, Schwäbische Chronik, Ansicht der Burg Langenargen, 1486. Staatsbibliothek, München, Signatur: 2 Inc. ca. 1792, fol. 32r

bürgerlicher Herkunft oder den Nachgeborenen personenreicher Adelsfamilien [gesehen], die keine eigene Herrschaft besaßen«. ⁸³² Diese Charakterisierung darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Haug als Rat am Kaiserhof Friedrichs III. neben seinem Schwager Haug XI. von Werdenberg zeitweilig eine führende Rolle in der Reichspolitik einnahm. Die Schwager waren Hauptverfechter einer Reichsreform im Sinne Herzog Ludwigs IX., die von Martin Mair anvisiert wurde. Diese Stellung brachte Haug mit den Wiener Frühhumanisten in Kontakt und bedingte zudem, dass er viel in diplomatischer Mission unterwegs war. Einige dieser Reisen führten ihn nach Italien. Nach Rom etwa begab er er sich gemeinsam mit seiner zweiten Ehefrau Elisabeth von Hohenlohe sowie zweien seiner Kinder, er wurde dort Mitglied der Anima-Bruderschaft. ⁸³³ Im Rückgriff auf das oben herausgehobene Interesse Haugs XIII. an Bildung wird dadurch eine weitere Facette sichtbar. Er war eben kein Vertreter des traditionellen Typs des adeligen Landesherrn, sondern offensichtlich umfassend interessiert. Ohne sein dezidiertes Wollen wäre er nicht mit seiner Familie nach Rom aufgebrochen und ohne gewisse intellektuelle Fähigkeiten wäre er auch nicht zu einem wichtigen Diplomaten Herzog Ludwigs IX. geworden, der für den Herzog am Kaiserhof tätig war.

Diese Skizze zeigt einen Adligen, der durch seine verwandtschaftlichen Beziehungen sowie seine Dienstverhältnisse über ein weit gespanntes Beziehungsnetz verfügte. Seine persönlichen Interessen als Ahnenforscher zeigen zudem, dass er an zeitgenössischen Diskursen interessiert und beteiligt war. Die stärksten Belege hierfür sind zweifellos der von ihm in Auftrag gegebene Altar und die in seinem Umfeld entstandene »Lirer'sche Chronik«. In diesen Werken wird ein Wiederhall des Diskurses über die Darstellung von Landschaft sichtbar. Ein solcher Zusammenhang ist anzunehmen, weil es aus kunsthistorischer Sicht einer konkreten Entscheidung des Auftraggebers bedurfte, ob zum Beispiel auf den Bildtafeln eines Altars ein Goldhintergrund oder eine Landschaft dargestellt werden sollte. Entsprechend wurde von der Forschung herausgearbeitet, dass die Darstellungsform der Verkündigung in enger Abstimmung mit Graf Haug von Montfort und seiner Frau Elisabeth erfolgt sein muss. ⁸³⁴ Sie ging aber nicht so weit zu fragen, warum die beiden Auftraggeber eine derartige Darstellungsform favorisierten und inwieweit dies seinem Bildungshintergrund geschuldet ist.

Die noch etwas ungenau wirkende, fast schematische Darstellung des Landschaftsausblicks auf dem Montfort-Werdenberg-Altar ist um 1460 in Südschwaben ungewöhnlich. In der Zusammenschau mit der Tafel Schaumbergs, die wohl zwischen 1467 und 1469 entstand, wird deutlich, dass es sich bei diesen beiden Tafeln um sehr frühe Visualisierungen von Ausblicken handelt. Dies korreliert mit den annähernd zeitgleich errichteten Architekturen der Idealstadt Pienza im Auftrag von Papst Pius II. Dort wurden

⁸³² Heinig 1997a, S. 348.

⁸³³ Vgl. Burmeister 1996a, S. 80.

⁸³⁴ Vgl. Rettich/Klapproth/Ewald 1992, S. 429.



Abbildung 145.
Unbekannter Baumeister,
sog. Reichlin von Meldegg
Haus von Südosten,
um/nach 1462. Überlingen

erstmalig derartige Ausblicke bewusst inszeniert und in die gebaute Architektur integriert. Von den neu errichteten Palazzi konnte und kann man direkt in die Natur sehen, sie integrieren die Natur als elementare Bestandteile in die Gesamtkomposition der Stadtanlage. Dieses Motiv findet sich auch in Überlingen am Bodensee. In der Stadt, die etwa 40 km nordwestlich von Langenargen, dem ursprünglichen Aufstellungsort des Montfort-Werdenberg-Altars, liegt, ließ Andreas Reichlin von Meldegg zwischen 1459 und 1463 ein Stadthaus errichten (Abb. 145). Dessen Architektur ließ er auf bestimmte Sichtachsen und Ausblicke über den Bodensee ausrichten, wie es Pius in Pienza getan hatte. Zwischen Pienza und Überlingen gibt es gesicherte Verbindungen, denn Reichlin von Meldegg war mit Pius befreundet.⁸³⁵

Die geographische Nähe von Überlingen und Langenargen lässt es denkbar erscheinen, dass durch Reichlin von Meldegg regional das Wissen über die Inszenierung von Landschaftsausblicken im Bodenseeraum verbreitet wurde. Dass er als Arzt über Konstanz und Überlingen hinaus wirkte, macht dies noch plausibler. Weiterhin sei auf das bereits diskutierte Doppelbildnis der Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen und ihres zweiten Ehemanns Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein verwiesen. Agnes war eine enge Verwandte der Elisabeth von Werdenberg, der Ehefrau Haugs. Über Agnes

⁸³⁵ Zum Reichlin-von Meldegg-Haus vgl. Piana 2003; Piana 2005; Harder-Merkelbach 2005.

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

und die Entstehung des Doppelbildnisses in der Überlinger Werkstatt des Konrad Bitzer ergibt sich ein stimmiger Anknüpfungspunkt, der einen Kontakt in die nächste Umgebung des Andreas Reichlin von Meldegg plausibel erscheinen lässt.

Die vier Räte Herzog Ludwigs IX., Martin Mair, Sigmund von Fraunberg, Peter von Schaumberg und Haug XIII. von Montfort, gaben jeweils Altäre und Andachtstafeln in Auftrag, welche sich alle auf ganz verschiedene Weise mit der Darstellung von Landschaft auseinandersetzen. Dabei wurden unterschiedliche Anspruchshaltungen beziehungsweise Intentionen der Auftraggeber bezüglich der Naturdarstellungen sichtbar. Trotz Divergenzen ist allen Auftraggebern gemein, dass Natur in diese Artefakte eingebunden wurde. Die künstlerische Umsetzung erfolgte nach ihren Vorstellungen. Dies wurde bei den Altären des Meisters von Gelbersdorf / Mang Schwenck für Martin Mair sowie des Meisters von Bayerisch St. Wolfgang / Jörg Preu für Sigmund von Fraunberg deutlich. Die intentionale Verwendung von Landschaft erfolgte entsprechend den Bedürfnissen der Auftraggeber. Während bei Mair der intellektuelle Gehalt der Landschaftsdarstellung sehr hoch ist und diese Lesart durch rhetorische Stilmittel gestützt wird, bedarf es nicht einer derart intellektuell aufgeladenen Darstellungsform auf dem Altar des Adligen Sigmund von Fraunberg nicht. Er hatte eine höfische Erziehung in Frankreich genossen und bedurfte nicht einer derart gelehrten Kunst, um seine Stellung bei Hofe zu rechtfertigen. Zudem wollte Fraunberg einen anderen Adressatenkreis ansprechen, nämlich die Herzöge von Landshut und München, denen er mit dem monumentalen Stil seiner Altarstiftung entgegentritt. Mair wiederum versuchte, sich sozial abzuheben. Er wählte einen Maler, der den Hofmaler adaptierte.

Die Fallstudien zu den zwei unterschiedlichen Landschaftsausblickten, die von zwei in ihrem Charakter und ihrer Bildung stark divergierenden Persönlichkeiten des Hofes Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut in Auftrag gegeben wurden, zeigen je auf ihre Weise, wie der Ausblick in die Landschaft gestaltet werden konnte. Die beiden Landschaftsausblicke unterscheiden sich in mehreren Punkten. Aus der typologisch größtmöglichen Distanz der dargestellten Ausblicke (Stadtlandschaft versus Naturlandschaft) sowie den unterschiedlichen Bildungsniveaus der Auftraggeber (Humanist versus Adliger) ergibt sich Folgendes: Ausblicke in die Landschaft gehörten für Maler in den 1460er Jahren noch nicht zum Standardrepertoire. Durch die Gegenüberstellung mit wesentlich später entstandenen Werken wurde offenbar, dass die Entscheidung für oder gegen Landschaftshintergründe vom Auftraggeber abhängig war. Die Darstellung von Landschaften wurde entsprechend den Wünschen der Auftraggeber gestaltet, und die Auftraggeber hatten offenbar ein Interesse an diesem Sujet. Bei Peter von Schaumberg ist es sehr wahrscheinlich, dass er als gelehrter Bischof mit eingehenden Klientelverbindungen in den Süden mit dem italienischen humanistischen Diskurs über die Wahrnehmung der Landschaft vertraut war. Haug XIII. von Montfort war, wie zeitgenössische Berichte über ihn sowie seine eingehenden Beziehungen an den Kaiserhof nahelegen, ebenso mit diesem Diskurs vertraut.

4.5.3 Die Reformklöster

Als dritte Gruppe von Auftraggebern für neuartige Landschaftsdarstellungen im Herzogtum Bayern-Landshut können Reformklöster benannt werden: Attel, Raitenhaslach und Mondsee. Die Klöster in Attel und Raitenhaslach beauftragten Sigmund Gleismüller mit der Anfertigung von Altarretabeln, Mondsee hingegen Michael Pacher. Alle drei Altäre zeigen, wie dargelegt wurde, anspruchsvolle Landschaftsdarstellungen.⁸³⁶ An ihren Tafeln wurden viele Neuerungen der Landschaftsmalerei deutlich, die insbesondere auf oberitalienische Einflüsse zurückgeführt werden können. Hier stellt sich wie bereits bei den zwei anderen Gruppen die Frage, in welcher Relation die Erwartungshaltung der Auftraggeber und die Ausformulierung der dargestellten Landschaften zueinander stehen. Bereits Björn Statnik zeigte, dass bei Gleismüllers Tafeln von einem sehr hohen (Bildungs-)Anspruch ausgegangen werden muss. Besonders deutlich wird dies am Beispiel des Disputs der heiligen Katharina mit den Rhetoren (Abb. 146) vom Atteler Altar, der in der zweiten Hälfte der 1470er Jahre entstand. Entsprechend sah Statnik das Retabel als Produkt eines gelehrten Diskurses an.⁸³⁷ In gleicher Weise gilt dies für das St. Wolfgang Retabel Michael Pachers, das ab 1471 im Auftrag des Abtes Benedikt Eck entstand.⁸³⁸

Ein Ansatzpunkt, um zu erklären, woher diese neuartigen Landschaftsdarstellungen stammen, sind die Gemeinsamkeiten der Klöster Attel und Mondsee. Die beiden Benediktinerklöster waren Musterklöster der Reformbewegung, die sich frühzeitig der Reform angeschlossen hatten: Bereits im Jahr 1452 bemerkte Nicolaus Cusanus in seinem Bericht zum Kloster Attel, dass nicht nur die *temporalia* (im Sinne der baulichen Verfasstheit des Klosters), sondern auch die *spiritualia* in sehr gutem Zustand seien. Für Mondsee ist bekannt, dass es unter Abt Benedikt Eck zu einem Zentrum der Gelehrsamkeit wurde.⁸³⁹ Raitenhaslach war ein Zisterzienserkloster, das auf Veranlassung Herzog Ludwigs IX. reformiert wurde.⁸⁴⁰ Die beiden großen Retabel Gleismüllers und Pachers entstanden im Zuge einer zweiten Welle der Klosterreform. Seit etwa 1475 erfasste eine neuerliche Reformwelle das Herzogtum Bayern-Landshut. Die Wirtschaftsgebäude des Klosters wurden saniert und instand gesetzt. Zudem wurden die klösterlichen Ordensregeln wiederhergestellt. Anschließend wurden die Bibliotheken konsequent neu aufgebaut und die Kirchen neu ausgestattet.

836 Neben den hier betrachteten Klöstern sei auch auf das Kloster Baumburg (Landkreis Traunstein) verwiesen, für welches Gleismüller den sogenannten Baumburger Kalvarienberg fertigte. Hierzu und zum Kloster vgl. Wild 2007; Statnik 2009, S. 112–121.

837 Mitterwieser 1929; Niederkorn-Bruck 1994, S. 32; Statnik 2009, S. 44–49, 65–66.

838 Vgl. Zibermayr 1912.

839 Dies wird in Kap. 5.2.1.2 ausführlich dargelegt.

840 Hierzu siehe S. 50.

4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte



Abbildung 146. Sigmund Gleismüller, Atteler Altar, Disputation der heiligen Katharina und Martyrium der Philosophen, um 1480/90, Nadelholz. Staatsgalerie Burghausen, Inv.-Nr. 7599

Die Altäre zeugen von diesem Aufbruch und diesen Neuerungen. Die Landschaft wird auf ihnen zum Ausdruck einer intellektuellen Wende, die sich nicht nur an Buchbesitzen, sondern auch am generellen Bildungsniveau der Mönche messen lässt. In Mondsee ist zu beobachten, dass der aus Vilsbiburg stammende Eck die Konventualen bewusst zum Studium nach Wien schickte. Er legte Wert darauf, dass die Studenten nach ihrer Rückkehr in das Kloster ihre Kontakte zu anderen Gelehrten aufrechterhielten. Der Mondseer Mönch Johannes von Werdea ist ein Paradebeispiel hierfür.⁸⁴¹ Ein Zeugnis

⁸⁴¹ Idealtypisch sieht man Derartiges im zum Herzogtum Bayern-München gehörenden Kloster Tegernsee. Dort tauschten sich Kaspar Ayndorffer und Bernhard von Waging rege mit Cusanus aus. Die beiden Mönche suchten immer wieder theologischen Rat bei ihm. Die dem Kloster direkt zugeeigneten Schriften »De beryllo« und »De visione dei« des Cusanus stellen dabei beispielhaft unter Beweis,

davon, wie sich Eck für Gelehrsamkeit engagierte, ist der von ihm angestoßene Neubau der Konventsbibliothek und die sukzessive Ausstattung der Bibliothek mit Abschriften und Drucken antiker sowie zeitgenössischer Schriften. Dass diese Werke zudem in die Salzburger Werkstatt des Ulrich Schreier geschickt wurden, um sie mit einheitlichen Einbänden auszustatten sowie die Texte mit Fleuronné, Deckfarben, historisierenden Initialen und kleinen Miniaturen zu illuminieren, spricht dafür, dass die Auseinandersetzung mit diesen Büchern wertgeschätzt wurde.⁸⁴²

Ganz anders gestaltet sich der Blick auf das Kloster Attel. Über das Innenleben des Klosters, sei es den Konvent betreffend oder das hier interessierende Geistesleben im ausgehenden 15. Jahrhundert, ist aufgrund der Quellenlage fast nichts bekannt. Laura Scherr hielt treffend fest: »[N]ichts genaues weiß man nicht.«⁸⁴³ Gesichert ist beispielsweise, dass der Atteler Abt 1431 auf dem Basler Konzil die Inful verliehen bekam und somit berechtigt war, Mitra und Ring zu tragen. Zwar ist aus den Schriftquellen nicht viel herauszulesen, doch die Qualität der Landschaftsdarstellungen auf der Tafel mit der Taufe Jesu und der Enthauptung der heiligen Katharina sprechen eine deutliche Sprache. Abt Martin I. vergab den Auftrag im vollen Bewusstsein um den qualitativen Gehalt der Malereien des herzoglichen Hofmalers Gleismüller. Wäre der Anspruch nicht so hoch gewesen, hätten andere Maler wie die Meister von Gelbersdorf/Mang Schwenck und Bayerisch St. Wolfgang/Jörg Preu zur Verfügung gestanden. Die Wahl Gleismüllers ist als Positionierung zu verstehen.

Trotz dieser lückenhaften Überlieferung zu Attel ist mit einiger Gewissheit festzuhalten, dass es sich bei den Auftraggebern des Atteler sowie des St. Wolfgang Altars um umfassend gebildete Benediktiner handelte. Der in der älteren geschichtswissenschaftlichen Forschung eher pejorativ gebrauchte Begriff des ›Klosterhumanismus‹ umschreibt diese Entwicklung nicht vollumfänglich.⁸⁴⁴ Nimmt man den Befund der Tafelgemälde hinzu, dann wird deutlich, dass der Begriff Klosterhumanismus nicht abwertend zu gebrauchen ist. Die Altäre unterstreichen und visualisieren den

dass dieser Austausch zwar immer vor dem Hintergrund eines theologischen Bewusstseins zu sehen ist, aber viel mehr als dieses beinhaltet, so in »De beryllo« exemplarisch die Stellung des Menschen gegenüber Gott (Kap. 6) oder auch das Schleifen von Beryllen. Vgl. hierzu Angerer 1968; Redlich 1974; Simon 2004, S. 56–57; Götz 2013; Rinser 2013; Thurmann 1987, S. 52.

842 Das Kloster Mondsee gehörte ab den späten 1460er Jahren zum Kundenkreis Ulrich Schreiers, der auch den Salzburger Bischof Bernhard von Rohr oder den bereits bekannten Gelehrten Johannes Tröster umfasste. Insgesamt haben sich sechzehn Inkunabeln erhalten, die von Schreier illuminiert wurden, darunter Werke von Horaz und Ciceros »De officiis«, beide enthalten in Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek (OÖLB), Ink. 399. Vgl. Schuller-Juckes 2009, S. 40–41 sowie S. 175, Kat.-Nr. 34.

843 So überschrieb Laura Scherr 2007 anlässlich der angenommenen 1200-Jahr-Feier des Kloster Attels ihren Aufsatz zur Geschichte des Klosters. Scherr 2007, S. 64.

844 Der Begriff des Klosterhumanismus ist ein Minenfeld der geschichtswissenschaftlichen Forschung. Er geht zurück auf Richard Newald. Vgl. Newald 1926, zu Mondsee S. 179–183. In der Forschung fand er breiten Widerhall. Ein guter Überblick zur Rezeptionsgeschichte und den Problemen des Begriffes findet sich bei Müller 2006, insbes. S. 17–23.

4.6 Zusammenfassung

hohen intellektuellen Anspruch der Klöster. In den Landschaften, der Entwicklung von Tiefenräumen sowie der Einführung von Parerga, um nur einige Neuerungen zu nennen, drückt sich dies in besonderem Maße aus, denn in diesen Innovationen wird die Neupositionierung des Menschen in der Welt und im Verhältnis zur Welt sichtbar. Die Wahl des Hofmalers Sigmund Gleismüller in Attel und Michael Pachters in Mondsee bezeugt den Willen der Äbte, Maler zu engagieren, welche zu den innovativsten ihrer Zeit gehörten. In deren Malereien finden sich vielfältige Umsetzungen italienischer Ideen, wie Natur darzustellen ist. Beiden Malern ist eine eher an der oberitalienischen Malerei geschulte Auffassung und Erzählung von Landschaft als eine niederländische zu eigen. Dies findet eine sinnfällige Parallele in den Klöstern, denn auch diese orientierten sich an italienischen (Reform-)Vorbildern, wie etwa am Mutterkloster der Reform, Subiaco.

4.6 Zusammenfassung

Ausgehend von Sigmund Gleismüller und durch seine Vermittlung fand die Kenntnis aktueller italienischer und niederländischer Landschaftsmalerei im (Kern-)Herzogtum Bayern-Landshut Verbreitung. Insbesondere die Imitationsbemühungen des Meisters von Gelbersdorf verweisen darauf. Selbst die traditionelleren Landschaften des Meisters von Bayerisch St. Wolfgang deuten darauf hin, dass die neuen Impulse Gleismüllers auch von Malern, die dessen Innovationen mit Skepsis begegneten, zumindest adaptiert werden mussten – mutmaßlich, weil die Auftraggeber Landschaften anstelle von goldenen Brokathintergründen sehen wollten. Gleichzeitig wurde deutlich, dass die in nächster Nähe und teilweise in Abhängigkeit von Gleismüller agierenden Passauer Maler Rueland Frueauf der Ältere und der Meister von Großmain, obwohl sie technisch dazu in der Lage gewesen wären, in ihren Hauptwerken keine Landschaften darstellten. Neben Gleismüller erweist sich der im Landshuter Teil des Salzkammergutes wirkende Michael Pacher als derjenige, der ebenfalls neue Impulse in das Herzogtum hineintrug, aber aufgrund der Randlage Mondsees im Herzogtum nicht im gleichen Maße wie Gleismüller rezipiert wurde. Dies ist wichtig festzuhalten, da Michael Pacher gemeinhin weniger mit den bayerischen Herzogtümern verbunden wird.⁸⁴⁵

Auch im näheren Umfeld des herzoglichen Hofes kann die Entwicklung hin zu modernen Landschaftsdarstellungen nachvollzogen werden. Dabei verbreitete sich zunächst das humanistische Erleben der Landschaft, wie es sich in den Briefen Petrarcas und den Schilderungen Pius' II. ausdrückte; erst später folgte die Darstellung naturalistischer Landschaftshintergründe. Vor dem Hintergrund des eigenen Erlebens der Landschaft im

845 Umso wichtiger ist, auf die alte These hinzuweisen, der Meister des Mornauer-Porträts sei Michael Pacher. Vgl. Steiner 1999, S. 127–134.

Herzogtum Bayern-Landshut gewinnen die Darstellungen der bayerischen Maler eine neue Qualität, erweisen sich aber vor allem auch als Reflexionsräume der von ihnen selbst gesehenen und erfahrenen Natur, welche die Maler zu kohärenten Landschaften zusammensetzen.

Die unterschiedlichen qualitativen Ausformungen der neuen Landschaftsdarstellungen, wie sie nachgezeichnet wurden, sind das Ergebnis der divergierenden Anspruchshaltungen und Erwartungshorizonte der Auftraggeber. Als Auftraggeber konnten neben (hoch-)adeligen Angehörigen des herzoglichen Hofes herzogliche Räte sowie Reformklöster identifiziert werden. Während die herzogliche Familie sich mit Gleismüller eines Malers bediente, der durch seine anzunehmende Italienreise mit den Innovationen der oberitalienischen Malerei vertraut war, beauftragten die herzoglichen Räte Mair und Fraunberg zwei andere Maler. Der Meister von Gelbersdorf imitiert dabei die Landschaftsmalerei Gleismüllers auf vielen Ebenen. Der Meister von Bayerisch St. Wolfgang hingegen verharrt in der traditionellen schematischen Darstellung von Landschaft, rückt gleichzeitig aber die tiefenräumliche Wirkung der den Menschen umgebenden Natur in den Vordergrund. Die Reformklöster als dritte Gruppe engagierten gelehrte Maler, welche den intellektuellen Diskurs über Landschaftserleben und -erfahren vor dem Hintergrund naturwissenschaftlich korrekter Darstellungen zu visualisieren wissen.

In der Gesamtschau des Phänomens Landschaftsdarstellung am Hof Herzog Ludwigs IX. wird sichtbar, wie vielschichtig das Thema ist. Die ›Entdeckung‹ der Landschaft durch Petrarca ist nur ein abstrakter Meilenstein, der am Hof Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut visualisiert wird. Aus den drei Unterkapiteln können vier zentrale Erkenntnisse gewonnen werden:

Erstens: Die gemalte Landschaft wird im Herzogtum Bayern-Landshut zu einem vielschichtigen Erfahrungsraum, in welchem der Mensch agiert und in dem er Erfahrungen sammelt. In der Malerei werden diese Erfahrungen aus der Erinnerung oder entsprechend Studienzeichnungen visualisiert. Am Hof Herzog Ludwigs IX. konnte dies in der Malerei des 1474 zugewanderten Hofmalers Sigmund Gleismüller nachvollzogen werden. Es wurde deutlich, dass durch Gleismüller ein neuer künstlerischer Impuls auf ein dafür offenes Umfeld traf. Dieser neue Zugang zur Visualisierung der belebten Natur fand Eingang in die Kunst anderer lokaler Maler wie etwa des Meisters von Gelbersdorf oder des Meisters von Bayerisch St. Wolfgang.

Zweitens: Die Landschaft ist nicht nur ein Erfahrungsraum, sondern wird unter dem Einfluss der an der antiken Rhetorik geschulten Gelehrten Räte auch zu einer rhetorischen Landschaft. Es zeigte sich eine überraschende Koinzidenz zwischen Leon Battista Albertis Theorietraktat »De pictura« und bestimmten Motiven der Malerei am Hof Herzog Ludwigs, aber auch in seinem nächsten Umfeld. Landschaften wurden nicht beliebig als füllende Bildelemente eingesetzt, sondern bewusst, um Bilderzählungen zu gliedern, wodurch sie, strukturalistisch gesehen, Satzgliedern ähneln. Dabei wurden sie immer wieder mit visualisierten rhetorischen Stilmitteln angereichert.

4.6 Zusammenfassung

Drittens: Landschaftsausblicke werden zunehmend malerisch ins Bild gesetzt. Ausgangspunkt sind die Beschreibungen italienischer Frühhumanisten von Blicken in die freie Landschaft. Sukzessive wurden diese in gebaute Architekturen integriert und gerahmt. In Landshut geht diese Entwicklung weiter: Gerahmte Landschaftsausblicke werden nun gemalt. Am Hof Ludwigs kann dies bereits sehr früh, fast direkt im Anschluss an die ersten gebauten Ausblicke Pius' II. in Pienza (1459–1462), beobachtet werden: Der Montfort-Werdenberg-Altar entstand 1464, die von Peter von Schaumberg in Auftrag gegebene »Heilige Familie« zwischen 1467 und 1469. Dabei ist ein vorsichtiges Ausprobieren zu beobachten, in welcher Art und Weise das Thema des Ausblicks in gemalte Bildräume inkorporiert werden kann. Besonders deutlich wird dabei der Einfluss der gelehrten beziehungsweise intellektuell interessierten Auftraggeber auf die Maler, die in den neuen Darstellungen noch nicht geübt waren.

Als vierte wesentliche Erkenntnis ist festzuhalten, dass in Bayern-Landshut in der Regierungszeit Herzog Ludwigs IX. die durch die italienischen Frühhumanisten angeregten intellektuellen Diskurse beziehungsweise der Wandel der Weltwahrnehmung in der Malerei umgesetzt werden. Die Transferprozesse vom Süden in den Norden beruhen dabei auf dem Studium sowie auf persönlichen Klientelbeziehungen, vorrangig zu Enea Silvio Piccolomini und Nicolaus Cusanus. Greifbar wird dies nicht nur an biographischen Daten, sondern auch an den Buchbesitzen. Erschien der Zusammenhang zwischen Diskurs und Landschaftsdarstellung in der Forschungsliteratur bisher abstrakt, so wird im Umfeld Herzog Ludwigs IX. offensichtlich, dass diese neue Wahrnehmung bekannt war und gelebt wurde. Ferner wurde klar, dass ein Interesse für das vielschichtige Themenfeld von Geographie, Natur und Landschaft bestand und in ganz unterschiedlichen Formen künstlerisch umgesetzt wurde. In der Regierungszeit Herzog Ludwigs IX. wurde folglich eine im zeitgenössischen Sinne moderne Landschaft dargestellt.

Diese wurde nicht von jedem Maler überall in gleicher Weise ins Bild gesetzt. Weiterhin zeigt der Befund, dass die im Herzogtum als modern und innovativ wahrgenommene gemalte Landschaft im überregionalen Vergleich nicht als bahnbrechend gelten kann. Zwischen intellektueller Aneignung der humanistischen Natur- und Landschaftserfahrung während des Italienstudiums der Gelehrten Räte und der künstlerischen Visualisierung liegen im Herzogtum Bayern-Landshut fast 30 Jahre. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Maler noch von den Gelehrten abhingen, aber ebenso auf den Strukturkonservatismus der Bildungseliten, deren Innovationen erst kanonisiert werden mussten, um »nach einer langen Probe- und Bewährungszeit«⁸⁴⁶ Teil der visuellen Kultur zu werden. Dies ist am Beispiel der Landschaftsmalerei im Herzogtum Bayern-Landshut sichtbar und erklärt einerseits die Diskrepanz zwischen Diskurs und künstlerischem Objekt sowie andererseits, warum die erste innovative Landschafts-

846 Bourdieu 2016, S. 40–41.

4 Innovative Darstellungen des Naturraums in der niederbayerischen Malerei

darstellung vom universitätsfernen Adeligen Haug XIII. von Montfort in Auftrag gegeben wurde. Gerade an dieser Person wird exemplarisch der Lernprozess erkennbar, in dem sich neue Landschafts- und Naturerfahrungen angeeignet wurden. Aus diesem Grund müssen immer die Auftraggeber und ihr Bildungshintergrund mitbedacht werden. Nach dessen Vorstellungen wurden innovative oder konservative Maler ausgewählt. Dies erklärt ferner die unterschiedliche Formulierung von Landschaften zur gleichen Zeit, eine Art Stilpluralismus im Sinne verschiedener Modi. Die erhaltenen Artefakte spiegeln daher in unterschiedlicher Weise das Können ihrer Schöpfer und die Zielsetzung des Auftraggebers in ihrer Ausfertigung wider. Somit sind die Landschaftsdarstellungen am Landshuter Hof das Produkt eines Aushandlungsprozesses zwischen Maler und Auftraggeber.