



Priscilla Pfannmüller

# Hofkunst im Zeichen des Humanismus

Künstlerische Innovation und Intellektualisierung im Umkreis  
Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut (1450–1479)

HEIDELBERG  
UNIVERSITY PUBLISHING



## **Hofkunst im Zeichen des Humanismus**

**Höfische Kultur interdisziplinär**

Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises  
zur Residenzkultur

Band 8



Rudolstädter  
Arbeitskreis  
zur  
Residenzkultur

Herausgegeben von Annette Cremer, Stephan Hoppe,  
Matthias Müller, Klaus Pietschmann


Priscilla Pfannmüller

# Hofkunst im Zeichen des Humanismus

Künstlerische Innovation  
und Intellektualisierung  
im Umkreis Herzog Ludwigs IX.  
von Bayern-Landshut  
(1450–1479)

HEIDELBERG  
UNIVERSITY PUBLISHING

ORCID®

Priscilla Pfannmüller  <https://orcid.org/0009-0002-1665-3041>

Ludwig-Maximilians-Universität München, Dissertation, 2020.

Diese Dissertation wurde durch ein Begabtenstipendium der Hanns-Seidel-Stiftung aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) gefördert.

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP), 2025

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek  
Heidelberg University Publishing (heiUP)  
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg  
<https://heiup.uni-heidelberg.de>  
E-Mail: [ub@ub.uni-heidelberg.de](mailto:ub@ub.uni-heidelberg.de)

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-1217-3

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.1217>

Text © 2025, Priscilla Pfannmüller

*Umschlagabbildung:* Universitätsarchiv München (UAM), D-V-2, Stifterblatt

ISSN 2629-4486

eISSN 2629-4494

ISBN 978-3-96822-220-2 (Hardcover)

ISBN 978-3-96822-219-6 (PDF)

*Dimidium facti, qui coepit, habet: sapere aude, // incipe.*  
Horaz, Epistulae 1,2,40





# INHALTSVERZEICHNIS

	<b>Vorwort der Reihenherausgeber</b>	9
	<b>Vorwort</b>	11
<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	13
1.1	Gegenstand und Forschungsstand	14
1.2	Methoden und Begriffe	26
1.2.1	Kunst als Ausdruck und Teil gesellschaftlicher Diskurse	26
1.2.2	Der Hof als Netzwerk	27
1.2.3	Humanistische Diskurse	31
1.3	Aufbau	32
<b>2</b>	<b>Der Hof und die Netzwerke Herzog Ludwigs IX.</b>	35
2.1	Leitlinien herzoglicher Politik: Ein neuer Blick auf Herzog Ludwig IX.	39
2.1.1	Bestallung Gelehrter Räte und Gründung einer Landesuniversität	42
2.1.2	Klosterreform	49
2.1.3	Dynastische Verbindungen	51
2.2	Die Gelehrten Räte am herzoglichen Hof	58
2.2.1	Das Studium der Rechte im 15. Jahrhundert	61
2.2.2	Das städtische Umfeld der oberitalienischen Universitäten	64
2.2.3	Gelehrtennetzwerke	71
2.3	Kontaktzonen über das Herzogtum hinaus	86
2.3.1	Die Erschließung des schwäbischen Raums	91
2.3.2	Einflussnahme auf geistliche Territorien	94
2.3.3	Erbansprüche auf Burgund	97
<b>3</b>	<b>Individuen und ihre neuen Bilder</b>	101
3.1	Die Entstehung neuartiger Porträts im Herzogtum Bayern-Landshut	103
3.2	Das Menschenbild der niederbayerischen Humanisten	105
3.3	Fürstenbildnisse	114
3.3.1	Bestandsaufnahme und Gemeinsamkeiten der Bildnisse	114
3.3.2	Funktionalistisches Erklärungsmodell: Das Porträt als Aufgabe	143
3.3.3	Diskursanalytischer Ansatz: Der Fürst als Individuum	156
3.4	Stifterbildnisse: Ambigüe Tendenzen des Porträts	168
3.5	Bilder von Niederadeligen	177
3.5.1	Bestandsaufnahme und Gemeinsamkeiten der Bildnisse	179
3.5.2	Funktionsanalytische Erklärungsmodelle: Das Porträt als Aufgabe	193
3.5.3	Diskursanalytischer Ansatz: Der Niederadelige als Person von Welt	198

## Inhaltsverzeichnis

3.6	Gelehrte Bürger	211
3.6.1	Bestandsaufnahme und Gemeinsamkeiten der Bildnisse	212
3.6.2	Das Porträt als Manifest der Gelehrsamkeit	227
<b>4</b>	<b>Innovative Darstellungen des Naturraums in der niederbayerischen Malerei</b>	<b>243</b>
4.1	Forschungsstand	243
4.2	Die gemalte Landschaft am Landshuter Hof vor 1474	245
4.3	Diffusion I: Ausbreitung der Innovation	274
4.3.1	Der Meister von Gelbersdorf	274
4.3.2	Der Meister von Bayrisch St. Wolfgang	287
4.3.3	Der Meister von Großmain und Rueland Frueauf der Ältere	297
4.3.4	Exkurs: Michael Pacher in St. Wolfgang	302
4.3.5	Zusammenfassung	306
4.4	Diffusion II: Jenseits des Herzogtums	308
4.4.1	Ehninger Altar	308
4.4.2	Exkurs: Leon Battista Alberti und die rhetorische Landschaft	312
4.4.3	Heilige Familie	316
4.4.4	Montfort-Werdenberg-Altar	343
4.5	Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte	352
4.5.1	Der Hof	352
4.5.2	Die Räte	361
4.5.3	Die Reformklöster	392
4.6	Zusammenfassung	395
<b>5</b>	<b>Geschichtsrezeption und -konstruktion in der materiellen Kultur</b>	<b>399</b>
5.1	Das Geschichtsstudium als identitätsstiftendes Moment	403
5.1.1	Das Geschichtsstudium an den Universitäten	405
5.1.2	Das Geschichtsverständnis des Landshuter Hofes	410
5.2	Stilmodi der Retrospektivität	423
5.2.1	Die römische (Spät-)Antike als Referenzpunkt	425
5.2.2	Rekonstruktion einer germanischen Antike: Das Astwerk	486
<b>6</b>	<b>Schlussbemerkungen und Ausblick</b>	<b>531</b>
<b>7</b>	<b>Anhang</b>	<b>535</b>
7.1	Quellen- und Literaturverzeichnis	535
7.1.1	Publizierte Quellen	535
7.1.2	Literaturverzeichnis	539
7.2	Bildnachweise	610
7.2.1	Grafiken	610
7.2.2	Karten	610
7.2.3	Abbildungen	611

## VORWORT DER REIHENHERAUSGEBER

Die Buchreihe *Höfische Kultur interdisziplinär. Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur* führt die langjährige publizistische Arbeit des 1999 in der thüringischen Residenzstadt Rudolstadt als interdisziplinäre Wissenschaftsvereinigung gegründeten Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur e. V. unter den modernen Konzepten des Open Access und der Print-on-Demand-Verfügbarkeit weiter.

Der Rudolstädter Arbeitskreis verfolgt das Ziel, Forschungen zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen höfischen Kultur in Mitteleuropa zu fördern und zu bündeln und dabei eine sowohl interdisziplinäre als auch internationale Perspektive einzunehmen. Grundlage ist dabei ein Kulturbegriff, der sich auf die »Repräsentation« von Lebensstilen in schriftlichen, bildlichen, baulichen und im weitesten Sinne künstlerisch gestalteten Formen beziehen lässt. Theoretische Konzepte und materielle Artefakte spielen gleichermaßen eine Schlüsselrolle, und ihre Erforschung verbindet Expertinnen und Experten aus Universitäten, Museen, der Denkmalpflege und anderen Institutionen der Kulturwissenschaften und des kulturellen Erbes. Wesentliche Forschung wird zudem von freien Forscherinnen und Forschern erbracht und findet hier ebenso ein Forum.

Auf zahlreichen Tagungen, Workshops und wissenschaftlichen Kooperationen mit Universitäten, Museen, Schlösserverwaltungen und regionalen Arbeitskreisen wurde das integrative Programm des Vereins kontinuierlich umgesetzt und hat den Rudolstädter Arbeitskreis als eine der zentralen Wissenschaftsplattformen zum Thema im deutschsprachigen Raum etabliert.

Die vorliegende Reihe wird von den Kunsthistorikern Stephan Hoppe (Ludwig-Maximilians-Universität München) und Matthias Müller (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), der Historikerin Annette Cremer (Justus-Liebig-Universität Gießen) sowie dem Musikwissenschaftler Klaus Pietschmann (Johannes Gutenberg-Universität Mainz) im Namen des Arbeitskreises herausgegeben. Unter dem Qualitätsanspruch der *peer review* folgt die Reihe den akademischen Standards von *Heidelberg University Publishing – heiUP*. Wir danken dessen Beirat für die Aufnahme in dieses innovative Programm der Wissenschaftskommunikation.

In der Reihe *Höfische Kultur interdisziplinär* werden sowohl einschlägige Monographien herausragender Forschungsarbeiten als auch thematisch fokussierte Sammelbände publiziert. Eine zentrale Rolle spielen dabei nicht zuletzt die Ergebnisbände zu den vom Arbeitskreis regelmäßig veranstalteten thematisch ausgerichteten Tagungen.

*Annette C. Cremer, Stephan Hoppe, Matthias Müller, Klaus Pietschmann*

im Januar 2025



## VORWORT

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um die überarbeitete Version meiner im Juni 2020 an der Ludwig-Maximilians-Universität München unter dem Titel »Aufbruch in die Neuzeit. Kunstnetzwerke Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut« eingereichten und im November 2020 verteidigten Dissertation. Dabei konnten nur in Ausnahmefällen noch später erschienene Forschungsergebnisse eingearbeitet werden. Ermöglicht wurde die Promotion durch ein großzügiges Stipendium der Hanns-Seidel-Stiftung.

Am Beginn dieser Dissertation stand die vage Idee, »irgendwie« »irgendwas« mit Sozialer Netzwerkforschung machen zu wollen. Schnell kristallisierte sich heraus, dass eine Analyse eines fürstlichen Hofes und die Frage, inwiefern Wissenstransferprozesse einen Wandel in der Kunst bedingten, Kern der Arbeit werden sollten. Prof. Dr. Stephan Hoppe, der die Arbeit von Beginn an mit Neugier und großem Interesse verfolgte, lenkte meine anfangs mannigfachen Ideen in Bahnen. Ihm sei herzlich für viele kritische, produktive Gespräche und die vielen, weit über die Arbeit hinaus reichenden Literaturhinweise gedankt. Auf Exkursionen sowie in diversen Kolloquien konnte ich Aspekte meiner Arbeit vorstellen und neue Anregungen in die Arbeit integrieren. Prof. Dr. Mark-Sven Hengerer, der die Zweitbetreuung übernahm, sei ebenso für vielfältige Diskussionen über Datenbanken, historische Hintergründe und für ungezählte Espressi gedankt. Sehr dankbar bin ich zudem Prof. Dr. Franz Alto Bauer, der mir bei Exkursionen und Kolloquien immer wieder die Möglichkeit bot, Thesen aus der Dissertation zur Diskussion zu stellen und den Horizont an ungewöhnlichen Orten zu erweitern.

Daneben bin ich einer Reihe von Personen zu Dank verpflichtet. An vorderster Stelle Christa Syrer und Rahel Pereira für fachliche Diskussionen und gemeinsame Schreibstunden. Corinna Mairhanser und Carolin Schäfer, die mir während der Schlussphase immer wieder halfen, Bücher und Artikel trotz geschlossener Bibliotheken zu finden. Elise Tacconi-German, Ronja Fink und Max Fiederling, Carolin Herb, Dominik Baumgartner, Catharina Recker sowie Tanja Kaiser für Anmerkungen, Aufmunterungen, Nachfragen und vieles mehr. Des Weiteren bin ich meinen (ehemaligen) Kolleginnen und Kollegen am Bayerischen Armeemuseum, dem Bayerischen Nationalmuseum sowie den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sehr dafür dankbar, dass sie sich trotz anderer Aufgaben immer wieder Zeit nahmen, unerwartete Schwierigkeiten zu lösen.

Nicht vergessen möchte ich den Herausgeberinnen und Herausgebern der Reihe »Höfische Kultur interdisziplinär. Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur« zu danken, die meine Dissertation in ihre Schriftenreihe aufgenommen haben. Sabine Mischner und Anja Konopka von Heidelberg University Publishing danke ich sehr für ihr umsichtiges Lektorat.

## Vorwort

Zu guter Letzt bin ich meiner Familie für ihre Geduld dankbar. Meinen Eltern, die mir, gerade in der Endphase (und dem Beginn der Corona-Pandemie) immer den Rücken freihielten, wie auch meinem Bruder, der sich stoisch Elogen über Landshuter Humanisten anhörte. Zudem bin ich meinem Mann zu großem Dank verpflichtet, der seine Urlaube opferte, um sich allerlei Museen, Kirchen und anderes anzusehen und Vorträge anzuhören. Euch ist dieses Buch gewidmet.

Priscilla Pfannmüller

München, 10. Dezember 2024

# 1 EINLEITUNG

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

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

## 1.1 Gegenstand und Forschungsstand

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

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

---

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

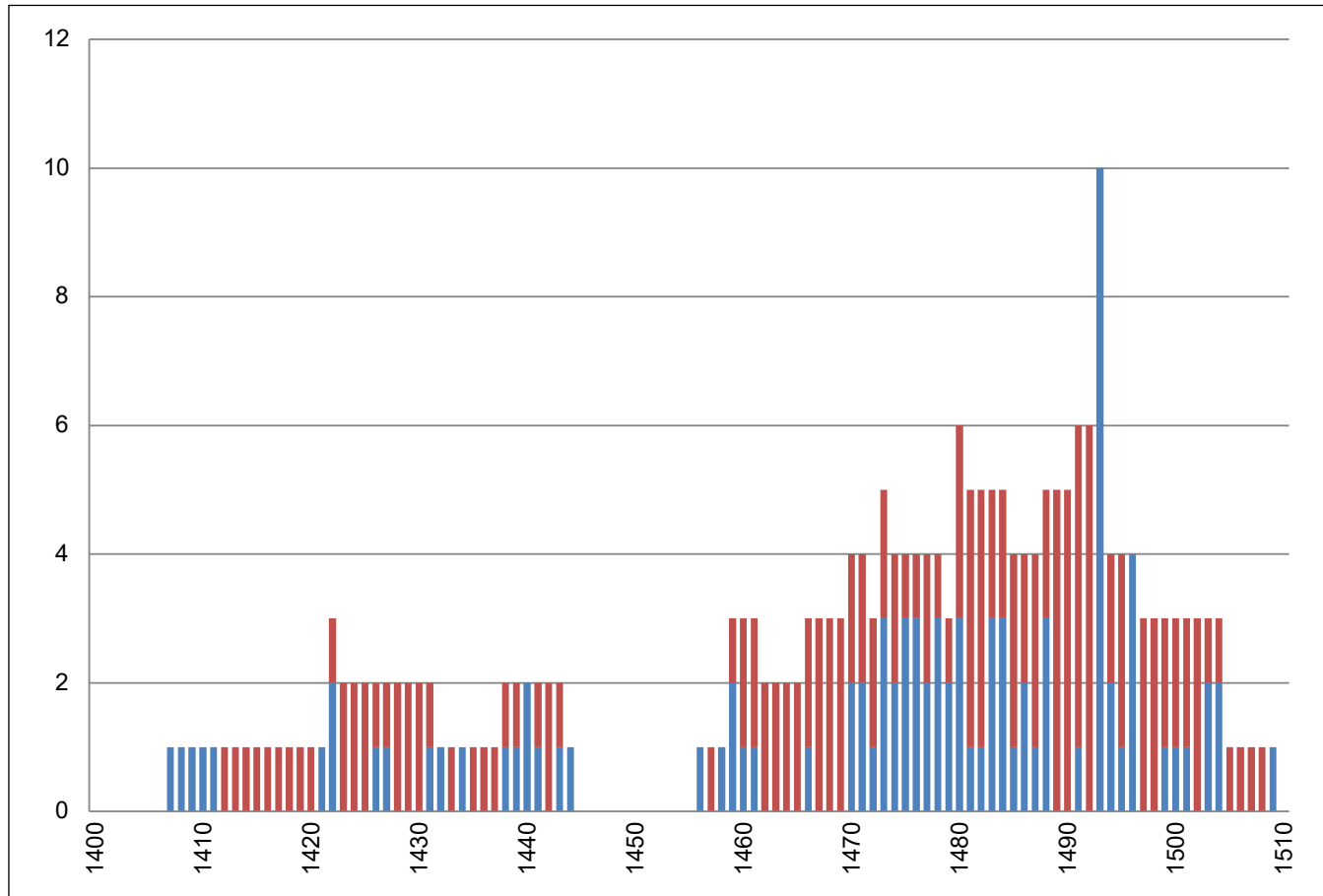
2 So z.B. in Bezug auf den Münchner Maler Jan Polack gemutmaßt. Vgl. Schawe 2014, S. 388; Niedersteiner 2009, S. 225. Für den Ausbau der Burg Burghausen weist beispielsweise März entschieden auf die Bedeutung der Landshuter Hochzeit als »Motor« und »Austauschplattform« hin. Vgl. März 2017, S. 104, Anm.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

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

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

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





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

## 1 Einleitung

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

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

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

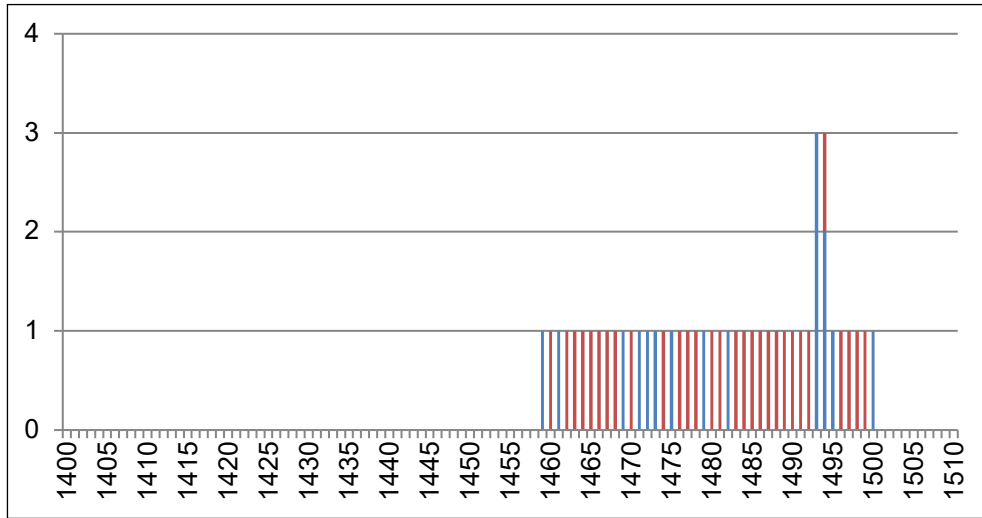
---

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

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

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

## 1.1 Gegenstand und Forschungsstand



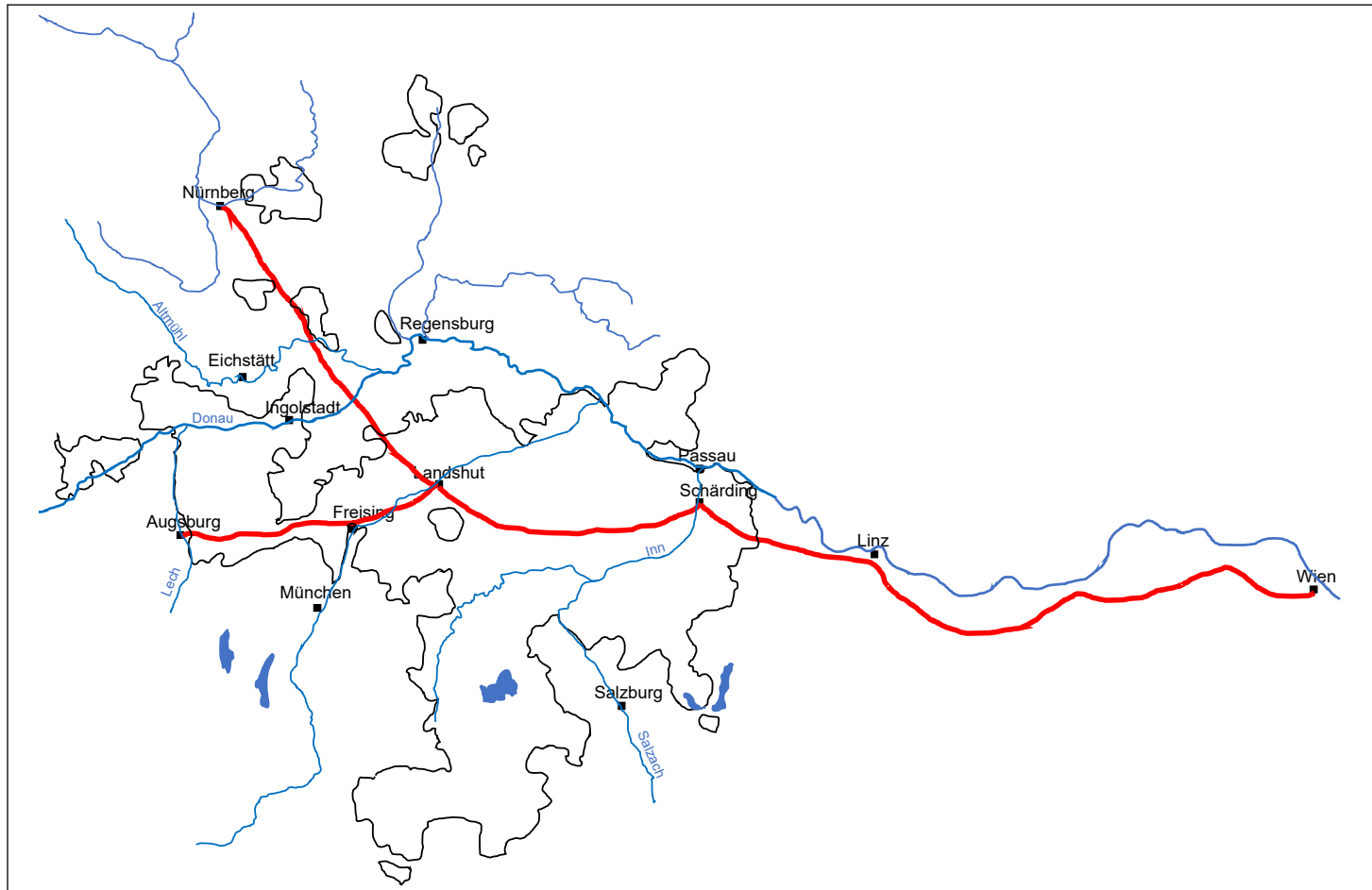
**Grafik 2.** Anzahl der Bildschnitzer in Landshut von 1400 bis 1508. Legende: blau = archivarische Nennung, rot = Annahme, dass Bildschnitzer zwischen zwei Nennungen in Landshut lebten.

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

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

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

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



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

## 1.1 Gegenstand und Forschungsstand

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

## 1 Einleitung

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

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

---

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

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

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

21 Vorstellung des ersten Projekts bei Hirschbiegel 2002.

## 1.1 Gegenstand und Forschungsstand



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

## 1 Einleitung

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

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

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

---

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

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

24 Vgl. Warnke 1996.

25 Vgl. Dahlem 2009.



## 1.1 Gegenstand und Forschungsstand

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

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

---

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

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

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

29 Günther 2003, S. 32.

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

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

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

## 1 Einleitung

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

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

---

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

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

## 1.1 Gegenstand und Forschungsstand

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

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

---

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

36 Vgl. Hoppe 2020.

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

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

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

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

## 1 Einleitung

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

### 1.2 Methoden und Begriffe

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

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

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

---

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

42 Müller-Jentsch 2012, S. 14.

43 Roeck 1999, S. 23.

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

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

46 Panofsky 1978, S. 40.

## 1.2 Methoden und Begriffe

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

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

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

### 1.2.2 Der Hof als Netzwerk

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

---

47 Burke 2019, S. 40.

48 Vgl. Baxandall 1971.

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

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

## 1 Einleitung

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

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

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

---

51 Pappi 1987, S. 13.

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

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

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

55 Hollstein 2010, S. 459.

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

## 1.2 Methoden und Begriffe

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

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

---

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

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

59 Scott 2017, S. 2.

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

61 Vgl. Helmrath/Schirrmeister/Schlelein 2013b.

62 Gießmann 2016, S. 123.

63 Zum Beispiel Hoppe 2018; Hoppe 2019.

## 1 Einleitung

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

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

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

---

64 Hoppe 2018, S. 570.

65 Vgl. grundlegend Lieberich 1964.

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

67 Vgl. Hoppe 2008b, S. 84.

68 Suckale 2012a, S. 153.

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



### 1.2.3 Humanistische Diskurse

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

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

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

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

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

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

71 Vgl. Kristeller 1974b; Kristeller 1974c.

72 Robert 2017, S. 317.

73 Helmuth 2002a, S. 11.

## 1 Einleitung

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

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

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

### 1.3 Aufbau

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

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

---

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

### 1.3 Aufbau

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

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

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

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

## 1 Einleitung

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

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

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

## 2 DER HOF UND DIE NETZWERKE HERZOG LUDWIGS IX.

Ziel dieses Kapitels ist es, einen Analysehintergrund für die am Hof Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut entstandenen Kunstwerke zu skizzieren. Dafür werden die Hofgesellschaft und ihre Kultur in den Blick genommen. Allerdings kann kein vollständiges Bild gezeichnet werden, denn es würde über den Rahmen hinausgehen, jede dem Netzwerk zugeordnete Person hinsichtlich ihrer Biographie und Bildung zu erschließen. Insofern muss eine Auswahl getroffen werden: Menschen agieren, so die Annahme, in einer Vielzahl sich überlagernder Strukturen. Hier ist es Herzog Ludwig, der das Netzwerk maßgeblich strukturierte. Er bestimmte, wer Teil des Hofes wird, formt diesen durch seine Entscheidungen und gab dessen Politik über das Herzogtum hinaus vor. Entsprechend wird in einem ersten Schritt die Person des Herzogs untersucht und nach Leitlinien seiner Politik gefragt. Dabei stehen drei Aspekte im Vordergrund: die Einstellung des Herzogs zu (humanistischer) Bildung, die Durchsetzung der Klosterreform sowie seine Verortung innerhalb des dynastischen Gefüges.

In einem zweiten Schritt werden die Gelehrten Räte, die Herzog Ludwig IX. als Diplomaten zur Vertretung nach außen und als Beamte zur Verwaltung im Inneren bestellte, näher betrachtet. Ihre Auswahl aus dem Regestennetzwerk ergibt sich über das Kriterium eines Studiums beider Rechte, was der Definition des Gelehrten Rates im engeren Sinne entspricht. Das Kriterium wird hier erweitert, indem auch Mediziner sowie Personen, die ohne Abschluss studierten, zu dieser Gruppe gezählt werden. Bei dieser Kategorisierung dienen als Hilfsmittel das Repertorium Academicum Germanicum (RAG) sowie, falls im RAG nicht erschlossen, Universitätsmatrikel. Nach der Auswahl gilt es zu evaluieren, welche Qualifikationen den Personen in dieser Gruppe gemeinsam waren, wodurch sie wie geprägt und in welcher Weise sie vernetzt waren. Diese Personengruppe der Räte, die selbst über eigene Freundschaftsnetzwerke verfügten, ist als *broker* einzuordnen,<sup>75</sup> das heißt als Wissensvermittler innerhalb des Hofes, aber auch nach außen. Sie bringen durch ihre eigenen Subnetze neue ästhetische und intellektuelle Impulse, Vorstellungen und Diskurse an den Hof Herzog Ludwigs IX.

---

75 Hier kann an Pierre Bourdieu angeschlossen werden, der nicht von *broker* spricht, sondern von Diffusionsakteuren. Der Begriff des *broker* erscheint insofern als passender, als er den Prozess betont, in dem Ideen und Wissen ausgehandelt werden, sowie das aktive Partizipieren der Gelehrten Räte an diesem Prozess. Der Begriff geht zurück auf politikwissenschaftliche Forschungen von Volker Rittberger und Bernhard Zangl u. a. zu internationalen, akteurszentrierten Verhandlungssystemen. Die Anschlussfähigkeit dieses Konzepts ergibt sich aus der konstruktivistischen Herangehensweise der Politikwissenschaftler. Vgl. Dijkstra u. a. 2019, S. 21–26, 88–101; Bourdieu 2016, S. 35.

Im dritten Schritt werden exemplarisch die Kontaktzonen Herzog Ludwigs IX. über Landshut hinaus skizziert. Entscheidend sind also die geographischen Einflussphären des Hofes, die vor allem im Hinblick auf potentielle künstlerische Einflüsse wichtig sind. Es wird aufgezeigt, wohin sich Herzog Ludwig IX. geographisch orientierte. Dabei wird am Beispiel niederadeliger Personenverbände aufgezeigt, inwiefern durch Ludwigs expansive Bestrebungen neue Personengruppen in das Hofnetzwerk gelangten, in dieses hineinwirkten und als Vertreter des Hofes nach außen als *broker* agierten. Welche politischen Kräfte wirkten auf das Herzogtum ein, so dass intellektuelle oder künstlerische Impulse im Herzogtum Bayern-Landshut zu erwarten sind?

Das Thema Hof ist ein elementarer Bestandteil der geisteswissenschaftlichen Forschung und wird insbesondere seit den 1990er Jahren durch die Residenzenkommission unter Federführung von Werner Paravicini umfassend erforscht.<sup>76</sup> Dies gilt auch für den Landshuter Hof der Reichen Herzöge. Dieser wurde hinsichtlich seiner Hofhaltung,<sup>77</sup> Festkultur<sup>78</sup> und Verwaltungsstrukturen<sup>79</sup> vielfach untersucht. Dennoch bleibt eine Reihe von Fragen offen, zum Beispiel die nach der Zusammensetzung des Hofes, nach dem Bildungshintergrund der Höflinge und nach deren literarischen Interessen.

Grundlegend und Ausgangspunkt des Hofnetzes ist der Begriff des Hofes, über dessen inhaltliche Bestimmung seit Jahrhunderten debattiert wird. Entsprechend der Definition Paravicinis (1999) ist der Hof einerseits ein Sammelbecken unterschiedlichster Personengruppen, die »(1) das tägliche Leben und (2) Zugang [zum Hof] und [dessen] Sicherheit organisieren, (3) das Prestige des Fürsten erhalten und erhöhen, (4) Machteliten neutralisieren und integrieren, und schließlich (5) regieren und verwalten.«<sup>80</sup> Der Hof ist (noch) nicht zwingend an einen Ort gebunden, sondern zunächst ein Personenverband, der sich, auf den Hof Herzog Ludwigs IX. übertragen, aus einer großen Anzahl von Adeligen, Räten und Dienern, die nur zeitweilig oder dauerhaft im Dienste Herzog Ludwigs IX. stehen, zusammensetzt. Humanistisch gebildete Räte einzustellen, ist ein erster Schritt in Richtung eines juristisch geschulten Berufsbeamtentums und

---

76 So wurden u. a. der Alltag und das Zeremoniell bei Hof, Hofordnungen, die Stellung der Frau und die Erziehung der Kinder untersucht. Weiterhin wurden grundlegende Begriffsdefinitionen vorgelegt. Vgl. u. a. Paravicini 1995; Kruse 1999; Hirschbiegel/Paravicini 2000; Paravicini/Wettlaufer 2002; Paravicini 2005. Zur Geschichte der Residenzenkommission vgl. Hirschbiegel 2002.

77 Vgl. Dorner 2002; Biersack 2006; Lackner 2009.

78 Zur Landshuter Festkultur gibt es eine Reihe von Forschungen, die z. T. im Rahmen der Ausstellungen »Ritterwelten im Spätmittelalter« (2009) und »Das goldene Zeitalter der Reichen Herzöge« (2014) vorgenommen wurden, so etwa zur Turnierkultur (Niehoff 2009a; Stangier 2009) und zur legendären Landshuter Hochzeit sowie zur Amberger Hochzeit von 1474 (Zeilingner 2009; Linseis 2014; Tewes 2014). Zu diesen Festen wurde vielfältig publiziert. Vgl. Buchner 1908; Bauer 2008; Kolmer 2010; Gamerith/Wolfer/Stelzer 2013; Deutinger und Paulus 2017.

79 Ettelt-Schönwald 1996; Hesse 2005.

80 Paravicini 1999, S. 66–67; vgl. auch Studt 1992, S. 36.

stellt somit ein Bindeglied zwischen dem traditionell mittelalterlichen Hof als Personenverband und dem frühneuzeitlichen Territorialstaat dar. Gleichzeitig ist der Hof, wie Paravicini weiter ausführt, ein

»politisches Entscheidungszentrum und Machttheater, Verbrauchs- und Vergnügungszentrum, Verteilerort und Maklersitz von und für Macht, Geld, Güter und soziale Chancen, für Geschmacksformen, Ideen und Moden aller Art, er ist Heiratsmarkt, Erziehungs- und Überwachungsanstalt für Minderjährige und Rivalen, aber auch Bewahranstalt für noch nicht Beerbte und jüngere Söhne zu Lebzeiten der Väter, zuweilen Hohe Schule, stets Schnittpunkt von Geistlichem und Weltlichem.«<sup>81</sup>

Damit wird deutlich, wie facettenreich der Begriff des ›Hofes‹ ist und aus wie vielen verschiedenen Perspektiven heraus er analysiert werden kann. Um die am und um den Hof entstehenden Kunstwerke und Architekturen zu verstehen, ist es wichtig, sich dieser Vielfalt bewusst zu sein und diese ausschnittsweise in die Analyse miteinzubeziehen.

Aus dem von Beatrix Ettelt-Schönwald zusammengestellten Corpus an Kanzleibriefen<sup>82</sup> ergibt sich, dass Herzog Ludwig im Lauf seiner Regierungszeit mit über 1 600 Personen, Institutionen und Orten, das heißt kommunalen Institutionen, nachweisbar in Kontakt stand. Daraus kann ein sehr großes Netzwerk mit mehr als 6 000 Beziehungen zwischen Herzog Ludwig IX. und anderen Personen, Institutionen sowie Orten<sup>83</sup> rekonstruiert werden (Grafik 3). Grafik 3 visualisiert die Fixierung des Netzwerks auf die Person Herzog Ludwigs IX. Gleichzeitig wird eine Reihe von Cliques sichtbar. Als Clique wird in der Graphentheorie ein vollständiger Graph mit drei und mehr Knoten bezeichnet. Das bedeutet, dass zwischen allen Knoten ungerichtete Beziehungen bestehen.<sup>84</sup> Zwischen einzelnen Cliques bestehen verschiedene Beziehungen. Dies verdeutlicht einerseits die Vernetzung zwischen bestehenden Gruppen innerhalb des Hofes, andererseits deutet die Existenz von Cliques darauf hin, dass eben diese einer näheren Betrachtung bedürfen.

Das Vorgehen, einzelne Cliques gesondert zu analysieren, wird durch den in der historischen Forschung herausgearbeiteten Zusammenhang von Humanismus und Hof gestützt: Die geschichtswissenschaftliche Forschung zeigt die Notwendigkeit auf, sich dem Thema des Humanismus auf personaler Ebene zu nähern und dabei entsprechend den Funktionen und Teilinstitutionen des Hofes vorzugehen,<sup>85</sup> wie auch Dieter Mertens

81 Paravicini 1999, S. 66–67.

82 Eine Zusammenstellung des Kanzleischriftgutes liegt vor bei Ettelt-Schönwald 1999, S. 653–817.

83 Gemeint sind die einen Ort repräsentierenden Institutionen wie (Stadt-)Räte.

84 Vgl. Wasserman/Faust 1995, S. 254.

85 Zum Thema Humanismus und Hof vgl. Zoepfl 1949; Buck 1989; Maissen 2006.

## 2 Der Hof und die Netzwerke Herzog Ludwigs IX.

betont. Er unterscheidet zwischen dem Zentrum des Hofes, also dem Herrscher sowie der unmittelbaren Familie, und der übrigen Organisation des Hofes, worunter er die Hofämter, also den Rat sowie die Kanzlei wie auch Hofkammer und Gesinde fasst.<sup>86</sup>



**Grafik 3.** Das Hofnetzwerk Herzog Ludwigs IX. auf Grundlage der von Ettelt-Schönwald zusammengestellten Kanzleiregesten. Mittelpunkt des Netzwerkes ist Herzog Ludwig IX. Maßstab 1:10.000.

<sup>86</sup> Mertens 2006, S. 130–131.



## 2.1 Leitlinien herzoglicher Politik: Ein neuer Blick auf Herzog Ludwig IX.

»Auch so hab ich die histori gesambt zû des löblichen, tugenthafn fürsten hertzog Ludbigs zeiten, der auch genannt war der reich oder gros hertzog in Beirn, der mein herr gewesen ist. Dieser fürst was gar ein hochgepreister fürst in allem römischen reich; sollt des lob, ritterlich und streitper händel nit zû kunftigen zeiten gedacht werden, krencket mein gemüt.«<sup>87</sup>

So charakterisiert Hans Ebran von Wildenberg<sup>88</sup> seinen Herrn, Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut, in der Einleitung seiner »Chronik von den Fürsten von Bayern«. Ebran wäre gekränkt gewesen, hätte er erfahren, dass die historische Person Herzog Ludwigs IX. in der heutigen Forschung von Legenden überlagert wird. In der Forschung wurde er im Gegensatz zu seinem Sohn Georg und seinen Münchner Vettern, allen voran dem jungen Albrecht IV.,<sup>89</sup> nur am Rande gewürdigt. Eine modernen Ansprüchen genügende Biographie Herzog Ludwigs IX. gibt es nicht.<sup>90</sup>

Den Grundstein für das legendenbehaftete Bild Ludwigs IX. legte bereits Ebran selbst. Der bayerische Historiograph Johannes Turmair, genannt Aventin, sowie August Kluckhohn übernahmen viele der Ebran'schen Behauptungen. Bis heute hält sich die These, Ludwig IX. sei auf Veranlassung seines Vaters, Heinrichs XVI., auf der Burg Burghausen in Isolation aufgewachsen beziehungsweise gefangen gehalten worden.<sup>91</sup> Spindler wiederum charakterisiert ihn irrtümlich als einen Menschen, dem gelehrte Bildung fremd war. Doch er liegt richtig, wenn er ihn als »neben dem Pfälzer Kurfürsten und dem Markgrafen von Ansbach die hervorragendste Gestalt unter den deutschen Fürsten seiner Zeit« bezeichnet.<sup>92</sup> Die falschen Vorstellungen von Herzog Ludwig IX.

---

87 Ebran von Wildenberg ed. Roth 1905, S. 2 f.

88 Hans Ebran von Wildenberg (um 1430–1503) übte am Hof Herzog Ludwigs IX. eine Reihe hochrangiger Funktionen aus, u. a. war er Hofmeister der Herzogin Amalie in Burghausen. Darüber hinaus ist er v. a. als Verfasser der »Chronik von den Fürsten aus Bayern« (um 1479/80) bekannt. Vgl. Art. »Ebran von Wildenberg, Hans« von Sigmund von Riezler. In: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Commission bei der königl. Academie der Wissenschaften, Bd. 42. Leipzig 1897, S. 498–499; Pörnbacher 1978, S. 1072; Ettelt-Schönwald 1999, S. 511–513; Dicker 2009, S. 82–111; Johaneck 2010.

89 Herzog Albrecht IV. wurde u. a. hinsichtlich seiner Außen- und Innenpolitik sowie seiner Kulturpolitik erforscht. Vgl. Gottschalk 1989; Krey 2005; Feuerer 2008; Dahlem 2009; Paulus 2015.

90 Zur Regierungsorganisation Herzog Ludwigs IX. respektive zur Reichspolitik vgl. Ettelt-Schönwald 1996; Schönwald 1997; Lackner 2010. Vgl. weiterhin Paulus 2007. Immer noch grundlegend: Kluckhohn 1865.

91 Hans Ebran von Wildenberg berichtet, einige »frundten und andern« hätten versucht, Ludwig zu einer Revolte gegen seinen Vater zu bewegen. Ebran von Wildenberg ed. Roth 1905, S. 151; Ettelt-Schönwald 1996, S. 18; Lackner 2010; S. 45–46.

92 Spindler 1969, S. 271.

können hier zwar nicht umfassend revidiert werden, jedoch im Hinblick auf seine Rolle als zentrale Figur des Hofes, seine Überzeugungen und Ideen insbesondere anhand zeitgenössischer Quellen skizziert und ggf. hinterfragt werden.

Es ist bekannt, dass Herzog Ludwig IX. am 21. Februar 1417 in Burghausen als Sohn der Margarethe von Österreich und des Herzogs Heinrich XVI. von Bayern-Landshut geboren wurde. Nur wenige Stunden später wurde er von Johann Zipfler, dem Abt des nahegelegenen Klosters Raitenhaslach, getauft.<sup>93</sup> Dürftig erscheinen die Quellen zur Erziehung Ludwigs, die seinem Hofmeister, dem Ritter Hans von Trenbeck, oblag. Es ist davon auszugehen, dass Ludwig eine standesgemäße höfische Erziehung genoss, die aber keine weiterreichende humanistische Bildung und auch nicht den Erwerb von Lateinkenntnissen umfasste.<sup>94</sup> Zudem ist bekannt, dass Ludwig über eine eigene Dienerschaft von rund fünfzehn Personen verfügte. Entgegen der Legende von der Isolation des jungen Herzogs auf der Burg Burghausen wurde Ludwig IX. frühzeitig von seinem Vater in die Regierungsgeschäfte einbezogen.<sup>95</sup>

Herzog Ludwig IX. stieg zu einem einflussreichen Fürsten im Heiligen Römischen Reich auf, der sich unter anderem als Vermittler zwischen den unterschiedlichen Parteien im Reich einen Namen machte und von Zeitgenossen, wie Stauber schrieb, mit dem Beinamen ›der Große‹ oder ›der Gewaltige‹ betitelt wurde.<sup>96</sup> Auch wenn Herzog Ludwig IX. als Vermittler im Reich gefragt war, zeigen die Ausstellungsorte seiner Kanzleibriefe, dass er nicht häufig reiste. Aus der Chronik der Stadt München ergibt sich, dass Ludwig

---

93 Nach Meinung Krausens spricht die Taufe Ludwigs durch den Raitenhaslacher Abt anstelle des Burghausener Burgkaplans für die enge Beziehung der herzoglichen Familie zu diesem Kloster. Dort wurden die beiden erstgeborenen Söhne des Herzogspaares, Albrecht und Friedrich, begraben. Vgl. Krausen 1977, S. 60, 103.

94 Zur höfischen Erziehung vgl. Paravicini/Wettlaufer 2002; Deutschländer 2012. Die Familie der Trenbeck (auch: Trenbach) bekleidete unter den Reichen Herzögen eine Reihe von hohen Ämtern. So war Johannes (Hans) Trenbeck Hofmeister Herzog Ludwigs sowie Pfleger zu Ötting und Traunstein. Später wurde er Hofmeister der Mutter Ludwigs, Margarethe. Seine Söhne Ortolf der Ältere und Thomas waren als Räte Herzog Ludwigs IX. bestellt und wirkten zudem als Landschreiber zu Burghausen und Pfleger zu Ötting (Ortolf) sowie als Kastner zu Landshut (Thomas). Auch Wilhelm Trenbeck, der Sohn Ortolfs des Älteren, war als Rat, Stadtrichter und Pfleger zu Geisenhausen bestellt. Vgl. Ettelt-Schönwald 1996, S. 503; Schönwald 1997, S. 11; Erhard 2009, S. 56.

95 Dem gegenüber steht eine Beschreibung Enea Silvio Piccolominis aus dem Jahr 1452: Er charakterisiert Ludwig dezidiert als heranwachsenden Fürsten (*dux adolescens*), der nur wenig erprobt (*parum expertus*) sei. Vgl. Pius II., Papst ed. Wagendorfer 1453–58/2009, S. 796; Lackner 2010, S. 45–47; Märkl 2014, S. 51.

96 Stauber urteilt über Herzog Ludwig IX. und seinen Vetter, Friedrich den Siegreichen: »Beide Fürsten [Ludwig und Friedrich, Erg. d.V.] gehörten sicherlich neben Kurfürst Albrecht Achilles und Georg Podiebrad zu den großen reichsfürstlichen Persönlichkeiten einer Epoche, in der der Kaiser das Reich weitgehend sich selbst überließ. Das 16. Jahrhundert verlieh ihm Beinamen wie ›der Gewaltige‹ und ›der Große‹ und blickt dabei auf seinen Reichtum, seine Großzügigkeit, die glänzende Hofhaltung und die zahlreichen Turniere, seine militärischen Siege und Friedensmissionen und auf die finanzielle Abhängigkeit von ihm, in der sich viele Fürsten befanden. [...] Ludwig ist der Hauptträger des Beinamens ›reich‹ der niederbayerischen Herzöge des 15. Jahrhunderts, der bei ihm vorrangig [...] mit Macht und Pracht fürstlicher Selbstdarstellung assoziiert wird [...].« Stauber 2004, S. 54; 111.

## 2.1 Leitlinien herzoglicher Politik: Ein neuer Blick auf Herzog Ludwig IX.

erst im Jahr 1454, mit 37 Jahren, zum ersten Mal in München war.<sup>97</sup> Umso irritierender ist eine Lücke von 52 Tagen in den Kanzleiregesten im März und April 1472. Diese vermeintlich unbedeutende Beobachtung ist bemerkenswert, weil Herzog Ludwig IX. gemeinsam mit seinem Sohn Georg in diesem Jahr in Rom in das Bruderschaftsbuch der deutschsprachigen Nationalkirche S. Maria dell'Anima als Mitglied eingetragen wurde.<sup>98</sup> In der Forschung zu Herzog Ludwig IX. gibt es keinen Hinweis auf diesen Eintrag und einen potentiellen Romaufenthalt der Landshuter Herzöge.<sup>99</sup> Die Hintergründe dieser Eintragung sind unbekannt. Nimmt man eine Reise an, so müssen die Gründe bei der knapp bemessenen Reisezeit sehr dringend gewesen sein: Wahrscheinlich wäre ein Besuch am päpstlichen Hof, dessen wichtigster Anlass das Vorantreiben der Ingolstädter Universitätsgründung gewesen sein könnte, die wenige Monate später, am 26. Juni 1472, feierlich vollzogen wurde. Diese zeitliche Koinzidenz zwischen möglichem Romaufenthalt und Universitätsgründung ist auffällig und bedarf weiterer Forschungen.

Die Wertschätzung, die die Zeitgenossen dem Herzog entgegenbrachten, drückt sich beispielsweise in der Landshuter Ratschronik des Stadtschreibers Alexander Mornauer aus. Während die Landshuter Hochzeit 1475 bei Mornauer nur am Rande erwähnt wird, nimmt die Beschreibung der Leichenprozession des im Alter von 62 Jahren nach langem Gichtleiden verstorbenen Herzog Ludwig IX. am 18. Januar 1479 von der Burg Trausnitz nach St. Martin viel Raum ein. Mornauer beschrieb die Prozession der Zünfte, der sich viele Männer und Frauen mit Kerzen anschlossen. Sie geleiteten den unter einem Samtuch ruhenden Leichnam des Herzogs in die St.-Martin-Kirche, wo er von allen Priestern und Mönchen des Dominikaner- sowie des Franziskanerklosters in Empfang genommen wurde.<sup>100</sup>

97 In der Chronik heißt es am 22. Januar 1454: »hertzog Ludwigen von Landshut, der vormals nye hye gewesen und also er zu dem renn- und stechhofe hye was, Vincenti 1454.« München, Stadtarchiv, Kammerrechnung 1453/54, fol. 72r, zit. nach Stahleder 2005, S. 349.

98 Bei Schmidlin (1906) wird fälschlicherweise ein Zusammenhang zwischen dem Eintrag Ludwigs in das Bruderschaftsbuch und einem Aufenthalt Pfalzgraf Ottos im Hospiz der Anima 1474 hergestellt. Jedoch zeigt ein Blick in das Ausgabenbuch, dass Ludwig und Georg nicht in der illustren Reisegesellschaft ihres Veters waren. In der Edition Egidis wird richtigerweise das Jahr 1472 angegeben. Vgl. Schmidlin 1906, S. 96–97; Rom, Archivio di S. Maria dell'Anima (= ASMA), E II, t. 7, Blatt eingeschoben zwischen f. 74 und 75; Egidis 1914, S. 24.

99 Prof. Dr. Franz Fuchs, Würzburg, teilte via E-Mail am 7. März 2019 mit, dass er nicht davon ausgehe, dass Herzog Ludwig IX. in Rom gewesen sei. Stattdessen habe ein Kanzleimitarbeiter wie Michael Riederer oder Friedrich Mauerkircher den Herzog und seinen Sohn in das Bruderschaftsbuch eingetragen. Frau Dr. Pia Mecklenfeld teilte dagegen mit, dass sie aufgrund ihrer eingehenden Forschungen zum »Liber Confraternitatis« davon ausgeht, dass ein Aufenthalt Ludwigs sehr wahrscheinlich sei. Weitere Forschungen im Archiv der Anima in Bezug auf das Einnahmehbuch (ASMA, E I, t. 8) blieben ergebnislos. Auch Ettelt-Schönewald kam zu dem Ergebnis, dass sich in den vatikanischen Archiven nicht viele Hinweise auf Landshuter Hofangehörige fänden. Dies deckt sich weiterhin mit einer Durchsicht des Repertorium Germanicum für das Pontifikat Papst Sixtus IV. im Hinblick auf einen möglichen Aufenthalt Herzog Ludwigs IX., wo sich ebenfalls keine Anhaltspunkte finden. Zum »Liber Confraternitatis« vgl. Mecklenfeld 2019.

100 Vgl. Die Chroniken der bayerischen Städte 1878, S. 322.

### 2.1.1 Bestallung Gelehrter Räte und Gründung einer Landesuniversität

Als ein Grundmotiv der Regierungszeit Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut lässt sich sein Einsatz für Bildung identifizieren. Dies ist in der Forschung bisher nicht als solches benannt worden. Das Bild, das Kluckhohn in seiner Biographie von Ludwig zeichnete, rührt daher, dass über die Bildung des Herzogs wenig bekannt ist. Kluckhohn mutmaßt, sie sei wohl mehr an ritterlichen als humanistischen Idealen ausgerichtet gewesen, Ludwig habe »das Schwert mehr als die Feder zu führen gewusst« und sei mehr Soldat denn Intellektueller gewesen.<sup>101</sup> Dennoch zeigt sich an verschiedenen Aspekten, dass Ludwig den Wert von Bildung erkannte und darum bemüht war, sein Herzogtum durch sie zu modernisieren. Und auch er selbst war an Bildung interessiert.

Als offensichtlichstes Indiz ist die Bestallung Gelehrter Räte zu werten. Ab etwa Mitte der 1440er Jahre wurde es für die Fürsten zunehmend notwendig, sich gelehrter Juristen zu bedienen, um zum Beispiel am kaiserlichen Hofgericht, dem höchsten Zivilgericht des Reiches, eigene Rechtsansprüche durchzusetzen.<sup>102</sup> Diese Entwicklung manifestiert sich bereits unmittelbar nach dem Regierungsantritt Herzog Ludwigs IX. 1450: Er bestellte 1450/51 neun Gelehrte Räte, die ihn in Rechtsangelegenheiten vertraten. Diese Praxis zieht sich durch seine gesamte Regierungszeit, immer wieder bestellte Ludwig IX. neue Gelehrte Räte. Insgesamt können 24 Juristen in seinen Diensten nachgewiesen werden.<sup>103</sup> Für lokale Amtsträger, das heißt Rentmeister, Kastner, Mautner oder ähnliche, war eine Universitätsbildung nicht notwendig – in diesem Kreis finden sich kaum Amtsträger, die über eine solche Ausbildung verfügten –, aber für die Durchsetzung eigener Machtinteressen am kaiserlichen Hofgericht waren Spitzenjuristen mit einem Universitätsabschluss unabdingbar.<sup>104</sup> Die Bestellungen Ludwigs IX. zeigen zweierlei: Einerseits unterschied sich Ludwigs Regierungsverständnis von dem seines Vaters, der erst zum

---

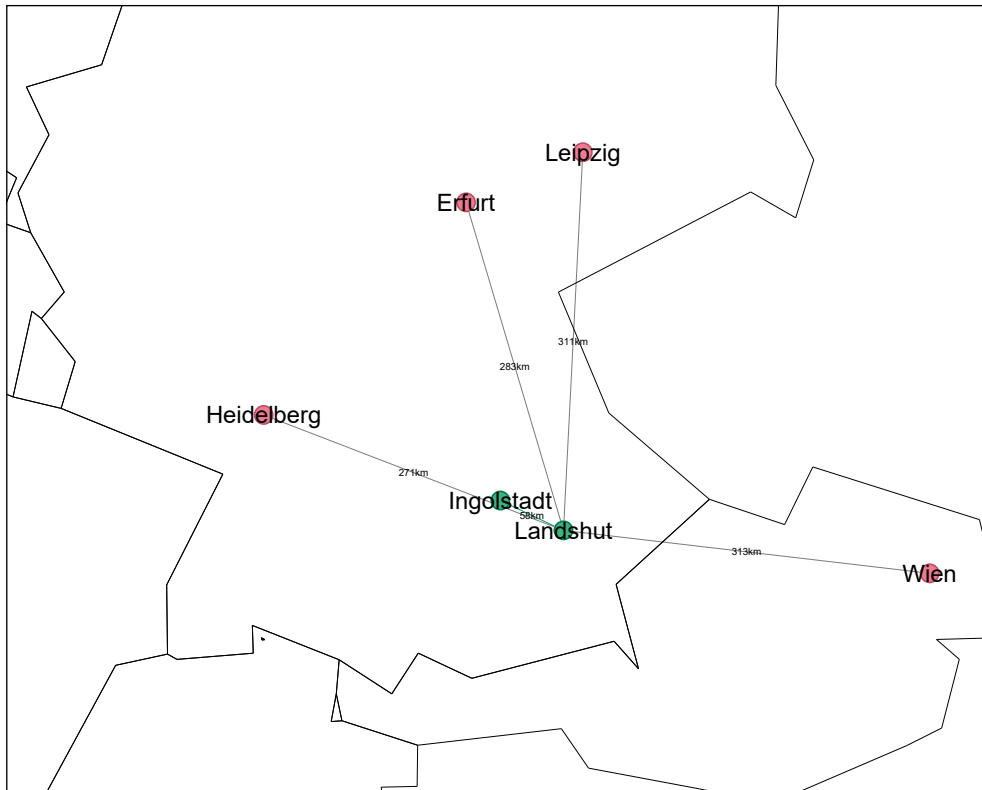
101 Vgl. Kluckhohn 1865, S. 28.

102 Neben dem weltlichen Recht, dem *ius civile*, fand das kanonische Recht, das *ius canonicum*, Anwendung. Die beiden Rechtssysteme ergänzten sich. Jedoch war die geistliche Gerichtsbarkeit weit effizienter als die weltliche. Um dem entgegenzuwirken, begann man seit dem frühen 15. Jahrhundert am Kaiserhof verstärkt darauf hinzuwirken, den geistlichen Juristen v. a. am *ius civile* geschulte Juristen entgegenzusetzen. Diese Entwicklung ist zeitlich versetzt später auch an den Höfen der Reichsfürsten zu beobachten. Vgl. Lieberich 1964, S. 120–121; Ettelt-Schönnewald 1996, S. 197, 312; Märkl 2014, S. 43.

103 Möglicherweise ist die Zahl noch höher anzusetzen. Es gibt allerdings nur für diese 24 Belege. 1450 wurden bestallt: Heinrich Baruther, Caspar Ebenhauser, Gottfried Harscher, Friedrich Mauerkircher, Peter Knorr, Erhart Reittorner, Michael Riederer, Peter Renz und Conrad Wolf. In den Jahren danach wurden bestallt: Conrad Ruttenauer, Georg Gaisler und Heinrich Leubing (1451), Thomas Pirckheimer (1456), Martin Mair und Gregor Heimburg (1459), Heinrich von Absberg (1460), Hans Perkheimer, Valentin Pernpeck (1465), Hans von Ramung (1466), Caspar von Stubenberg (1470), Johannes Ludovici (1473), Johann Goldner, Johannes Löffelholz (1477), Christof Schachner und Erhart Windsberger (1478). Caspar Westendorfer erscheint erstmals 1470 als Rat Ludwigs. Vgl. Lieberich 1964, S. 131–133; Ettelt-Schönnewald 1996, S. 199; Stangier 2014, S. 163.

104 Vgl. Müller 1999, S. 138; Hesse 2005, S. 357.

## 2.1 Leitlinien herzoglicher Politik: Ein neuer Blick auf Herzog Ludwig IX.



**Karte 2.** Distanzen zwischen den Universitätsstädten (rot) und der Residenzstadt Landshut (schwarz)

Ende seiner Regierungszeit zwei Juristen bestellte;<sup>105</sup> andererseits wurde der Rat akademisiert. Ludwig IX. erkannte die neue Notwendigkeit juristischer Bildung und bediente sich ihrer, um seine Politik voranzutreiben. Die Gelehrten Räte wurden zu Stützen und Instrumenten seiner höfischen Politik, weil sie über exzellente rhetorische Fähigkeiten verfügten, im römischen wie im kanonischen Recht geschult waren und des Lateinischen, der *lingua franca* des 15. Jahrhunderts, mächtig waren.<sup>106</sup>

Dass sich der gestiegene Bedarf des Hofes an Juristen kaum decken ließ, verdeutlichte das Fehlen einer Universität auf dem eigenen Territorium, an welcher geeignetes Personal ausgebildet werden konnte. Die nächstgelegenen Universitäten befanden sich in Erfurt, Heidelberg, Köln, Leipzig und Wien (Karte 2) und waren damit relativ weit von Landshut entfernt. Die räumliche Entfernung war das eine Problem. Dass diese

105 Unter den Räten Heinrichs XVI. von Bayern-Landshut finden sich zwei Geistliche, die über ein Universitätsstudium verfügten: der Dekan von Moosburg, Ulrich Panter, sowie Heinrich Baruther, Pfarrer zu St. Martin. Vgl. Lieberich 1964, S. 127.

106 Ettelt-Schöneward 1996, S. 198; Stangier 2014, S. 163; Müller 2016, S. 2.

Universitäten vor allem für den Bedarf des eigenen Landesherren ausbildeten, das andere. Vor diesem Hintergrund sind die etwa zwei Jahre nach dem Regierungsantritt Herzog Ludwigs IX. einsetzenden Bemühungen um die Gründung einer eigenen Landesuniversität, die erst 1472 feierlich eröffnet werden konnte, zu verstehen.<sup>107</sup> Woher der konkrete Impuls, eine Universität zu gründen, kam, ist nicht abschließend zu klären, aber es gibt Indizien. So könnte beispielsweise Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II., die Idee einer Universitätsgründung an Ludwig herangetragen haben. Tatsächlich kannten sich die beiden seit den 1450er Jahren durch ihre Tätigkeit am Wiener Hofgericht. Es wäre gut möglich, dass bei der Begegnung Ludwigs IX. und Piccolominis am Wiener Hofgericht Gespräche über die Notwendigkeit einer guten Bildung stattfanden. Ludwig könnte dabei zur Überzeugung gekommen sein, dass es zur Umsetzung seiner Ambitionen nicht nur Gelehrter Räte bedurfte, sondern dass es dazu günstiger wäre, diese direkt in seinem Herzogtum auszubilden – konkret, dass es sich lohnen würde, eine Landesuniversität zu gründen. In diese Richtung könnte deuten, dass Ludwig sich bereits kurz nach der Wahl Piccolominis zum Papst an diesen wandte und um die Erlaubnis zur Einrichtung einer Universität bat.<sup>108</sup>

Es ist wahrscheinlich, dass Piccolomini mindestens indirekt, nämlich durch seine Studenten, Einfluss auf Ludwig nahm und so zur Universitätsgründung beitrug. Piccolomini, der von 1443 bis 1455 in der Kanzlei des Königs und späteren Kaisers Friedrich III. wirkte, scharte im Umfeld des Kaiserhofes einen Kreis humanistisch interessierter und gebildeter Beamter um sich. An der Wiener Universität hielt er zudem Vorlesungen über die *studia humanitatis*.<sup>109</sup> Zu den Studenten Piccolominis an der Wiener Artistenfakultät gehörten mit Johannes Mendel und Johannes Tröster zwei Personen, die später an der Ingolstädter Universitätsgründung beziehungsweise dem Aufbau der Universitätsbibliothek aktiv mitwirkten.<sup>110</sup> Mit diesem Kreis war der Eichstätter Bischof Johann von Eych, der seit seinen Studienzeiten in Wien ebenfalls ein guter Bekannter Piccolominis war, eng verbunden: So widmete Piccolomini seinem Freund Eych beispielsweise seine Schrift »De miseriis curialium« (»Über das Elend der Höflinge«).<sup>111</sup> Von dem Eichstätter Bischof ist wiederum ein Brief an Piccolomini erhalten, in welchem er diesem sein Leid über das Expansionsstreben Ludwigs IX. klagt.<sup>112</sup>

107 Zur Geschichte der Universität vgl. Prantl 1872; Boehm/Spörl 1972; Müller 1999; Schuh 2013b, S. 12–25.

108 Ettelt 1992, S. 333.

109 Zu Piccolominis Wirken in der Wiener Kanzlei vgl. Fuchs 2007; Wagendorfer 2007; Fuchs u. a. 2013; Luger 2016.

110 Vgl. Weinig 1998, S. 12–13. Wie später noch eingehender beleuchtet wird, schenkte Johannes Tröster 1481 einen Großteil seiner umfassenden Bibliothek der Universität und schuf damit einen breiten Grundstock antiker sowie zeitgenössischer humanistischer Literatur. Vgl. Schuh 2013, S. 130–144, insbes. S. 132.

111 Vgl. Schreiner 2012, S. 10, 17.

112 Vgl. Pius II. ed. Wolkan 1447–1450/1912, Brief Nr. 43, S. 162–163.

## 2.1 Leitlinien herzoglicher Politik: Ein neuer Blick auf Herzog Ludwig IX.

Die Universitätsgründung in Ingolstadt ist also eng verflochten mit dem Kreis Wiener Humanisten. Entsprechend kann es nicht verwundern, dass die herzogliche Proklamation und die Eröffnungsrede 1472 die Gründung der ›Hohen Schule‹ mehr humanistisch als nur rein funktional begründen. Die von Martin Mair (um 1420–1480), einem der wichtigsten Gelehrten Räte Ludwigs, gehaltene Rede erklärt die Universitätsgründung wie folgt: Ludwig IX. setzte sich für die Gründung ein, »damit die Kunst in menschlich Gemuet gebracht, ir Synne und Vernuft erleuchtet, der kristenlich Gelawb erweytert, auch das Recht, gut Sytten, und Erberkait gepflanzet werden.«<sup>113</sup> Wie Mair weiter ausführt, seien die Vorbilder der neuen Hohen Schule die Universitäten von Athen, Bologna und – Wien.<sup>114</sup> Martin Mair griff in seiner Eröffnungsrede Ludwigs Proklamation auf und verknüpfte die Universitätsgründung mit seinem Dienstherrn: Der Herzog habe sich für die Gründung entschieden, weil er erkannt habe, dass Bildung der Schlüssel zum »wahren Adel« sei. Erst durch das Studium entwickle der Mensch Tugenden und entdecke seine eigene, ihm innewohnende Würde.<sup>115</sup> Damit rekurrierte Mair auf den Erziehungsbrief Piccolominis an Ladislaus Postumus, den nachgeborenen Sohn Kaiser Siegmunds.<sup>116</sup> Zwar ist davon keine Abschrift mehr im Landshuter Umfeld nachzuweisen, aber dass es den Brief gegeben hat, ist sehr wahrscheinlich: Zum einen könnte Mair selbst den Brief in einer Abschrift besessen haben, zum anderen richtete sich der Brief Piccolominis an die Erzieher des Ladislaus Postumus: Kaspar Wendel, Johannes Hinderbach<sup>117</sup> und Johannes Tröster.<sup>118</sup> Letztgenannter verfügte über sehr enge verwandtschaftliche Kontakte nach Eichstätt beziehungsweise Ingolstadt: Seine dort lebenden Vettern Johannes Mendel und Christoph Mendel von Steinfels wirkten direkt an der Universitätsgründung mit, wie im Folgenden noch gezeigt wird (Grafik 4).

Die Ingolstädter Universitätsgründung stellt in der Zusammenschau eine *translatio* der humanistischen Bildungsideale Piccolominis von Italien über Wien nach Ingolstadt

113 Mederer 1782, S. 42.

114 Mair sagte: »Und damit sich die Doktoren und Magister in der Theologie, im kirchlichen und im weltlichen Recht, in der Medizin und in den Künsten wie auch die Lehrenden [Lesenden] und Studenten gleich welcher Fakultät an den Privilegien und Immunitäten, Exemptionen [= Befreiungen aus der Gerichtsbarkeit] und Ehren erfreuen und sie erlangen können, welche auch die Doktoren und Studenten einst an der Universität Athen und jetzt in Bologna und Wien genießen.« (»Quodque Doctores & Magistri tam in Theologia, Jure Pontificali, aut Legali, in Medicina, & Artibus, quam in alia quacunq[ue] Facultate ibidem Legentes & Studentes privilegiis & immunitatibus, exemptionibus ac honoribus gaudeant & potiantur, quibus Doctores & Studentes olim in Universitate Atheniensi, & modo Bononiensi, & Wiennensi gaudeant & utuntur.«) Übersetzung d. Verf. nach Mederer 1782, S. 40.

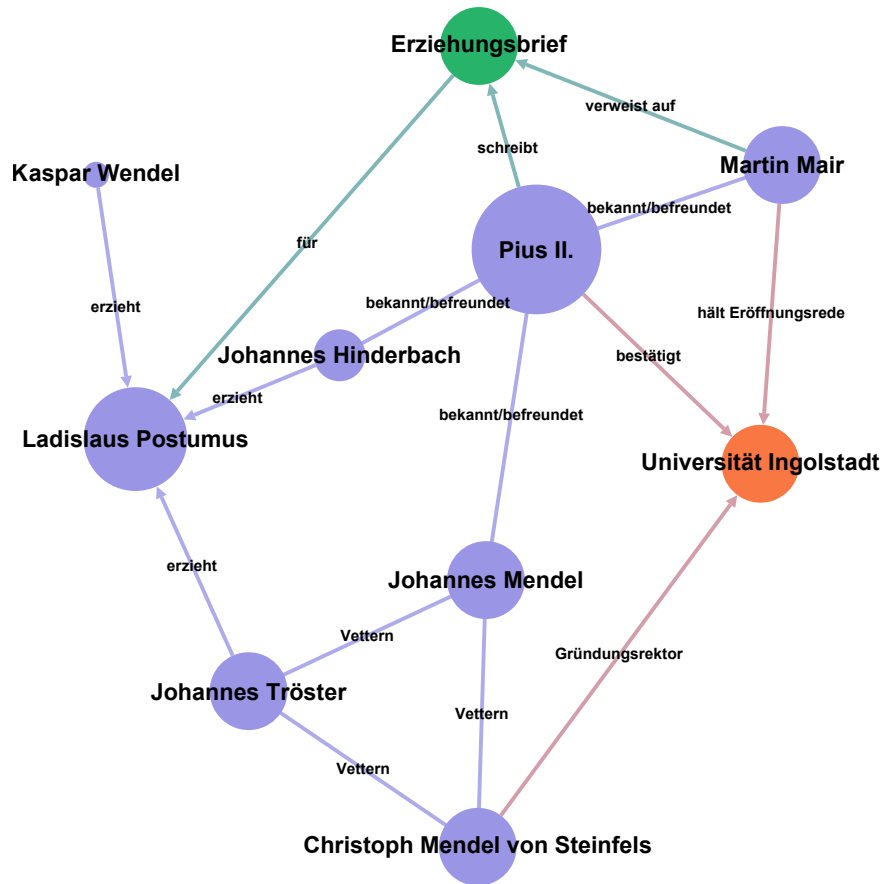
115 Vgl. Märtl 2014, S. 41, 52.

116 Zum Erziehungsbrief vgl. Burger 1969, S. 113; Wengorz 2013, S. 35–38.

117 Zu Hinderbach vgl. Rogger/Bellarbarba 1992; Rando 2003. Zu seinem Verhältnis zur Architektur vgl. Dellantonio 1992.

118 Zu Tröster vgl. Art. »Tröster, Johannes« von Franz J. Worstbrock. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Wolfgang Stammer, Bd. 9. Berlin, New York 1995, Sp. 1078–1083; Art. »Tröster, Johannes« von Franz Fuchs. In: Neue Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 26. Berlin 2016, S. 436–437.

## 2 Der Hof und die Netzwerke Herzog Ludwigs IX.



**Grafik 4.** Kontakt- und Verflechtungszonen zwischen dem Erziehungsbrief Papst Pius II. und dem Umfeld der Ingolstädter Universitätsgründung

dar. Impulsgeber für diese Idee war der spätere Papst selbst, so dass die von Johannes Helmrauth geprägte Bezeichnung als »Apostel des Humanismus«<sup>119</sup> für Landshut spezifiziert werden kann: Piccolomini war derjenige, der den Humanismus, verstanden als Bildungsbewegung, im Herzogtum Bayern-Landshut bekannt machte und zur Diffusion der Strömung beitrug. Die Proklamation Herzog Ludwigs IX. zeigt dies, denn er bezieht sich darin dezidiert auf Papst Pius II.<sup>120</sup> Im Prozess der Universitätsgründung fiel dem

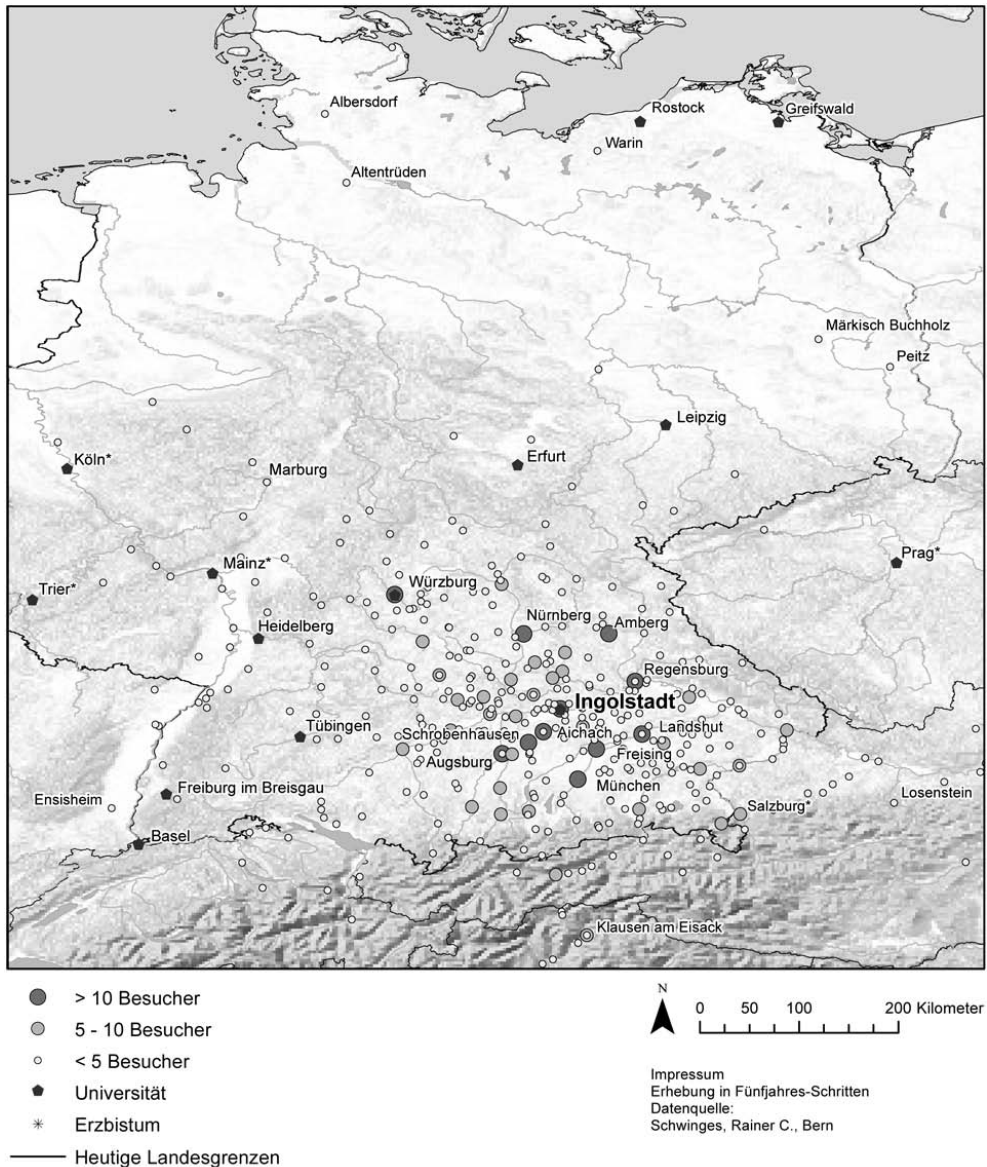
119 So von Helmrauth 2002b paradigmatisch bereits in der Überschrift seines Aufsatzes benannt.

120 »[...] so haben wir in Kraft der Vergönung und Erlaubnus, so uns unser heiliger Vater Pabst Pius der ander selig Gedächtnus, vätterlich und genediglich, Inhalt seiner Heiligkeit Bullen darüber ausgangen gethan hat, auch nach manigeltiger Vorbbetrachtung, zeitiem Rat, und rechter Wissen, ain hohe gemain würdig und gefreyet Universitet und Schuel in unser Stat Ingolstat fürgenomen, geordent, und gestift [...].« Mederer 1782, S. 42–43.



## 2.1 Leitlinien herzoglicher Politik: Ein neuer Blick auf Herzog Ludwig IX.

Herzog dabei die Rolle des Ideenausführenden zu. Er erkannte die wachsende Bedeutung der Bildung und verankerte die Universitätsausbildung in seinem Herzogtum. Die Verteilung der Herkunft der Ingolstädter Studenten zwischen 1472 und 1500, die sich auf den bayerisch-schwäbischen Raum zentriert, beweist, dass das Ziel Herzog Ludwigs IX., vorrangig eine lokale Elite auszubilden, vollumfänglich erreicht wurde (Karte 3).



**Karte 3.** Herkunft der immatrikulierten Studenten der Universität Ingolstadt zwischen 1472 und 1500

Die neu gegründete Universität Ingolstadt auf eine Lehranstalt zur Ausbildung dringend benötigter Gelehrter Räte zu reduzieren, greift jedoch zu kurz. Der Medizinprofessor Erhard Windsberger, genannt Ventimontanus (1447–1493),<sup>121</sup> trat 1477 brieflich mit der Bitte an die herzogliche Kanzlei heran, eine Poetikdozentur einrichten zu dürfen. Sein Anliegen war es, entsprechend der studentischen Nachfrage regelmäßig Kurse in Rhetorik anzubieten.<sup>122</sup> In diesem Fall zeigt sich, dass Herzog Ludwig IX. nach überzeugender Darlegung von Argumenten einsah, dass die Einrichtung einer derartigen Dozentur nachgefragt und als notwendig erachtet wurde. Sein Wohlwollen, das gegenüber Windsbergers Ansinnen zum Ausdruck kommt, manifestiert sich ferner darin, dass Ludwig ihn im Jahr darauf, 1478, als Rat bestellte.<sup>123</sup> Weiterhin suchte der Herzog – vorrangig unter dem Gesichtspunkt einer italienischen Universitätsbildung – nach fähigen Ärzten. Neben Windsberger nahm er die die beiden Ärzte Johannes Bühl<sup>124</sup> und Hans Trost<sup>125</sup> in seine Dienste. Der bekannte Humanist Hermann Schedel wurde 1465 ebenfalls als Leibarzt ernannt, trat aus unbekanntem Gründen seine Stelle jedoch nicht an.<sup>126</sup> Ein Kriterium für die Auswahl der drei Mediziner war möglicherweise ihr Studienort, denn sie waren alle mehrere Semester in Padua gewesen. Diese Leibärzte Herzog

121 Zu Windsberger vgl. Bauch 1901, S. 15–25; Zehl 1919; Bosl 1982, S. 851; Art. »Windsberger, Erhard« von Erich Kleinschmidt. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 10. Berlin 1999, Sp. 1206–1213; Kleinschmidt 1999; Schuh 2013b, S. 65–72; Renkl 2018, S. 52–53.

122 Windsberger bat 1476 um eine Erhöhung des Stipendiums, damit er zusätzlich zu seinen medizinischen Vorlesungen weitere Kurse anbieten könne. Dies wurde ihm positiv beschieden und das Stipendium von 60 auf rund 100 fl. Rh. erhöht. Die Begründung war, dass »etlich studenten sunder begir haben sollen, poterei zu horen, um das dan die schul aufneme.« Zit. nach Bauch 1901, S. 15. Vgl. weiterhin Overfield 1984, S. 113–114; Schuh 2013b, S. 66. Nachfolger Windsbergers auf der Poetikdozentur waren u. a. Conrad Celtis (1492) und Jacob Lochner (1497).

123 Umso bemerkenswerter ist, dass Windsberger kurz nach dem Tod Ludwigs IX. Ingolstadt den Rücken zukehrt. Vgl. Lieberich 1964, S. 133.

124 Johannes Bühl stammte aus Bayreuth und war ab 1474 Leibarzt Herzog Ludwigs. Sein Vater war der Bayreuther Steinmetz Johannes (Hans) Bühl (+ 1472), der am Bau der Bayreuther Stadtkirche beteiligt gewesen war. Sein gleichnamiger Bruder Johannes war Chorherr in Moosburg. Seine Studien führten ihn nach Wien (1450), mutmaßlich 1459 nach Erfurt, kurze Zeit später nach Padua und 1461 schließlich nach Ferrara. Unter Umständen lehrte Bühl zeitweilig in Ingolstadt. Vgl. Geiss 1848, S. 420; Dorner 2002, S. 160; Bauer 2015, S. 380–382 (mit weiterer Literatur).

125 Hans Trost, geboren in Nürnberg (+ 1480), studierte 1458 in Padua, zuvor möglicherweise in Wien. 1466 bis 1480 war er Arzt Ludwigs IX., zunächst für 100 fl. rh. per annum, später 150 fl. rh. per annum. Sein Vater Paul stammte aus Landshut und zog später nach Nürnberg, wo er Glockengießer war. Vgl. Freninger 1872, S. 24; Bauer 2015, S. 467–469.

126 Zu Hermann Schedel vgl. Art. »Schedel, Hermann« von Franz Fuchs. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 22. Berlin 2005, S. 599–600; Bauer 2015, S. 359–363; Fuchs 2015. In den von Wolkan edierten Briefen zeigt sich, dass Schedel neben Michael Riederer mindestens einen Fürsprecher am Hof Herzog Ludwigs IX. hatte, den er als »besünder liber freünd vnd günner« bezeichnet. Zur Frage, warum er sich gegen Landshut und für Augsburg entschied, schreibt Schedel an Johann von Eych nebulös, dass es mehrere Gründe gebe, deren Ausführung zu lange dauern würden (»motus pluribus motivis, que enarrare longum foret«). Vgl. Schedel ed. Joachimsohn 1893, Brief Nr. 3, S. 4–5; Brief Nr. 4, S. 5–6.

## 2.1 Leitlinien herzoglicher Politik: Ein neuer Blick auf Herzog Ludwig IX.

Ludwigs IX. waren mehr als klassische Humanmediziner. Bühl war durch den Besuch der sogenannten Humanistenschule des Arrhigino de Busseto auf der Plassenburg im Umgang mit der Nachahmung antiker Rhetorik geschult und dadurch mit dem rhetorischen Regelsystem vertraut.<sup>127</sup> Trost war gemeinsam mit Andreas Reder und dem Augsburger Arzt Ulrich Ellenbog aktiv an der Gründung der medizinischen Fakultät in Ingolstadt am 27. Juni 1472 (um 1435–1499)<sup>128</sup> beteiligt und dort einer der ersten Lehrenden.<sup>129</sup> In diesen drei Wissensfeldern, die mit der Universitätsgründung Ingolstadt in unmittelbarem Zusammenhang stehen – Rechtswissenschaften, Poetik und Medizin –, zeigt sich die Aufgeschlossenheit des Herzogs gegenüber humanistischen Bildungsbestrebungen. Herzog Ludwig IX. setzte humanistische Impulse, die an ihn von Gelehrten außerhalb seines Herzogtums herangetragen wurden, konsequent um und überführte die theoretischen Ideen aus den Universitäten in die Alltagspraxis der herzoglichen Kanzlei.

### 2.1.2 Klosterreform

Das Interesse Herzog Ludwigs IX. an Bildung wird auch auf einem gänzlich anderen Gebiet sichtbar: im Kontext der Klosterreform. In Reaktion auf den andauernden Verfall insbesondere der Benediktinerklöster, denen seit dem 13. Jahrhundert durch die Bettelorden eine starke Konkurrenz erwachsen war, entstanden verschiedene Reformbewegungen. Diese »strebten nach neuer Verinnerlichung und Festigung des geistlichen Lebens«. <sup>130</sup> Um den Erfolg dieser Reformen dauerhaft zu sichern, sollten Visitationen durchgeführt werden. Gestützt wurden diese Bemühungen durch einen allgemeinen Ruf nach der Reform der Kirche, der *reformatio ecclesiae*, der sich auf den Konzilien von Konstanz und Basel Bahn gebrochen hatte.<sup>131</sup>

---

127 Auch Matthias von Kemnat besuchte diese Humanistenschule, die aufgebaut wurde, um den auf der Plassenburg weilenden mantovanischen Markgrafensohn Gianfrancesco Gonzaga zu erziehen. Zum Aufenthalt Gianfrancescos vgl. Herold 2002; Severidt 2002, S. 273–276. Zu Arrhigino, der u. a. eine Briefkorrespondenz zu Peter Luder unterhielt, vgl. Fuchs 2001.

128 Ellenbog war zeitweilig Arzt des Augsburger Bischofs Johann von Werdenberg sowie des Tiroler Herzogs Sigismund. Später war er Stadtarzt von Memmingen. Zu Ulrich Ellenbog vgl. Breher 1942; Art. »Ellenbog, 2) Ulrich« von Edwin Rosner. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 4. Berlin 1959, S. 454; Gerabek u. a. 2007, S. 343–344.

129 Während Freninger Trost im Matrikelbuch nicht erwähnt – als Professoren gibt er in den ersten Jahren der Universität stattdessen Andreas Rieder (1472), Nikolaus von Regensburg (1473), Erhard Windsberger (1476) und Conrad Weygand (1478) an –, ist Trost bei Pölnitz benannt. Vgl. Freninger 1872, S. 24; Pölnitz 1937, Sp. 20; Liess 1984, insbes. S. 6–7.

130 Bischof/Thurner 2008, S. 8.

131 Vgl. Mertens 2001, S. 397–398.

Die Forderung nach einer Reform der Klöster fiel im Herzogtum auf fruchtbaren Boden und wurde vom Herzog entschieden unterstützt. Mit der Billigung der Universitätsgründung durch Papst Pius II. im Jahr 1459, also kurz nach der Papstwahl im August 1458, war die Erlaubnis zur Visitation der im Herzogtum bestehenden Klöster durch den Augsburger Bischof, Kardinal Peter von Schaumberg, verbunden. In der Folge engagierten sich Herzog Ludwig IX. und Kardinal Peter von Schaumberg gemeinsam für die Klosterreform, beispielsweise für diejenige des Augsburger Klosters St. Ulrich und Afra. Der Klosterreform war Ludwig sehr verbunden; er unterstützte sie aus machtpolitischen Gründen, nämlich um seinen Zugriff auf Klöster und Stifte zu verstärken.<sup>132</sup> Tatsächlich stand Herzog Ludwig IX. während seiner Regierungszeit mit vielen Klöstern inner- und außerhalb seines Herzogtums in Verbindung (Karte 4). Dabei sind zwei Punkte auffällig: Zum einen war der Herzog vor allem mit Benediktinerklöstern in Kontakt, die stark von der Melker Reform beeinflusst wurden, so etwa Attel (1452), Ebersberg (1446), Ettal (ab 1441), Mondsee (1435, 1451) und Tegernsee (1426). Zum anderen bestanden aber auch Beziehungen zu Klöstern, deren Reform er aktiv vorantrieb, etwa zum Zisterzienserinnenkloster Seligenthal, in dem er persönlich die Reform des Konvents beim Generalabt des Ordens in einem Brief 1473 einforderte.<sup>133</sup> In den 1460er Jahren setzte sich Herzog Ludwig IX., teilweise unterstützt durch seinen Vetter Herzog Albrecht IV. von Bayern-München, für die Reform der Klöster in Augsburg und Regensburg ein.<sup>134</sup> Im Fall des Zisterzienserklosters Raitenhaslach wandte sich Herzog Ludwig IX. 1474 mit einer entsprechenden Bitte an den Abt von Cîteaux. Das Kloster Raitenhaslach sei verfallen und die Mönche vernachlässigten ihr Klosterleben. Der Abt von Cîteaux entsandte daraufhin die Äbte von Fürstenfeld und Aldersbach zu einer Visitation, in deren Folge Abt Egidius Steiner zur Resignation gezwungen wurde.<sup>135</sup>

Im Herzogtum Bayern-Landshut finden sich mit Raitenhaslach, Attel und Mondsee bedeutende Reformklöster, die während der Regierungszeit Herzog Ludwigs IX. eine große

---

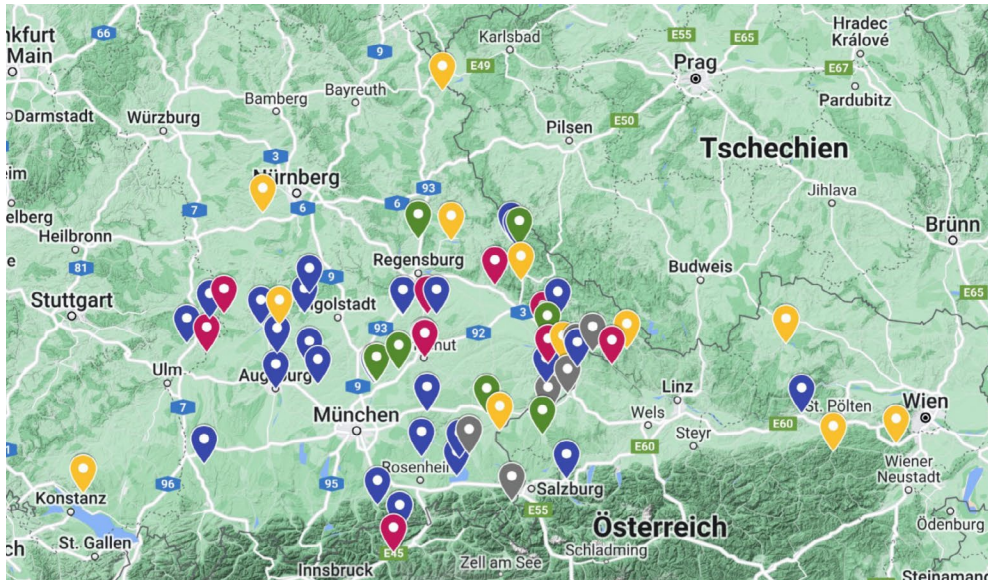
132 Obwohl Ludwig in der päpstlichen Bulle das Recht zur Durchführung der Reformation der Klöster zugestanden wurde, band diese den Herzog an den Augsburger Kardinal Peter von Schaumberg, welcher die Strafgewalt über die Klöster zugesprochen bekommen hatte, d. h. über etwaige Absetzungen von Äbten zu entscheiden hatte. Bereits 1454 unterbreitete er einen Vorschlag zur Reformation der bayerischen Klöster. Vgl. Ettelt-Schönewald 1996, S. 321–322; Haag 2018, S. 355–360.

133 Vgl. Förderverein der Abtei Seligenthal Landshut e. V. 2007, S. 35.

134 Bei der Reform der Regensburger Damenstifte stießen die beiden Herzöge auf erbitterten Widerstand von Thomas Pirckheimer sowie weiteren Räte (Ulrich Bart, Hans Vager, Georg Drechsel und Georg von Preysing), die teils um ihre Pfründeneinnahmen fürchteten. Vgl. Strack 2010b, S. 164–167. Zur Reformation der Klöster haben sich eine ganze Reihe von Archivalien erhalten, welche die Zusammenarbeit zwischen Ludwig und Albrecht dokumentieren: 1470: München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv (= BayHStA), Neuburger Kopialbücher (= NBCB) 27, fol. 43v, 78, 80; BayHStA, Kurbayern Äußeres Archiv (KÄA) 71, fol. 257; 1474: BayHStA, NBCB 27, fol. 37; vgl. auch die Kurzregesten bei Ettelt-Schönewald 1999, S. 782, 784, 787. Vgl. grundlegend Märtil 1995; mit Einordnung in die Klosterpolitik Herzog Albrechts IV. von Bayern-München: Feuerer 2008, insbes. S. 41–44.

135 Vgl. Krausen 1977, S. 83–85, 283–285.

## 2.1 Leitlinien herzoglicher Politik: Ein neuer Blick auf Herzog Ludwig IX.



**Karte 4.** Herzog Ludwig IX. pflegte weit über das Herzogtum hinaus Kontakte zu Klöstern unterschiedlicher Orden, z. B. den Benediktinern (blau), den Zisterziensern (gelb), den Augustiner-Chorherren (grau) sowie weiteren Klöstern (rot). Daneben bestanden Kontakte zu verschiedenen Kollegiatstiften (grün).

Transformation erlebten. Es entstanden im Zuge der Reform Zentren der Gelehrsamkeit, die weit über das Herzogtum hinausstrahlten und zum Beispiel für ihre Bibliotheken bekannt wurden. Die Reformbemühungen Herzog Ludwigs IX. waren jedoch nicht immer erfolgreich. Dies zeigen die unterschiedlichen Entwicklungen in den einzelnen Klöstern. Dennoch lassen seine Bemühungen erkennen, dass Bildung ein zentrales Element der Reform war. In den Klöstern, in welchen es gelang, das Bildungsniveau beispielsweise durch Universitätsbesuche der Mönche zu heben, war die Reform erfolgreich.<sup>136</sup>

### 2.1.3 Dynastische Verbindungen

Neben Universitätsgründung und Klosterreform befasste sich Herzog Ludwig IX. mit der Sicherung und dem Ausbau seiner Macht. Von der geschichtswissenschaftlichen Forschung wurde in den letzten Jahren immer wieder das Bewusstsein der

<sup>136</sup> Das Paradebeispiel hierfür ist das Kloster Tegernsee unter Abt Kaspar Ayndorffer und seinem Prior Bernhard von Waging. Letzterer hatte u. a. gemeinsam mit dem späteren Bischof Johann von Eych in Wien studiert. Hierzu ausführlich der Sammelband von Bischof/Thurner 2013. Kritisch betrachtet Helmuth das Phänomen der gelehrten Mönche und hebt hervor, dass diese in ihren Klöstern auf teils erheblichen Widerstand stießen. Vgl. Helmuth 2013, S. 42–43.

wittelsbachischen Herzöge und Kurfürsten in den verschiedenen Territorien für das Haus Bayern als Einheit herausgehoben. In den Chroniken Hans Ebran von Wildenbergs sowie Matthias von Kemnats spiegelt sich dies in der Verwendung des Terminus *haws Bavaria*.<sup>137</sup> Nachfolgend geht es darum, Herzog Ludwig IX. nicht nur als Akteur innerhalb des Hauses Bayern, sondern auch innerhalb des Netzes der europäischen Dynastien einzuordnen.

Herzog Ludwig IX. verortete sich ganz entschieden als Teil des Hauses Bayern. Dies zeigt seine enge Bindung zu seinem pfälzischen Vetter Friedrich dem Siegreichen und wird auch mit Blick auf die Münchner Verwandtschaft deutlich. Zwar wurde er von manchem Zeitgenossen als Anhängsel Friedrichs des Siegreichen wahrgenommen,<sup>138</sup> aber im Vordergrund stand für Ludwig IX. immer das Agieren des *haws Bavaria* als Einheit. Dies wird offensichtlich, wenn Ludwig IX. in die fortdauernden Streitigkeiten seiner Münchner Vettern, der Brüder Albrecht, Christoph, Johann, Siegmund und Wolfgang, ausgleichend eingriff. Fast gewinnt man den Eindruck, Ludwig IX. habe sich als eine Art Vormund der jungen Herzöge verstanden. Ludwig IX. war sich der historischen Dimension seiner Abstammung als Teil des *haws Bavaria* also bewusst und bezog hieraus sein Selbstverständnis, was seine Politik entscheidend beeinflusste.

Auch die ›italienische Komponente‹ der Wittelsbacher muss berücksichtigt werden. In der Großelterngeneration Herzog Ludwigs IX. finden sich vier Hochzeiten zwischen den Wittelsbachern und den Mailänder Visconti. Eine dieser Verbindungen war diejenige zwischen Herzog Friedrich von Bayern-Landshut, dem Großvater Ludwigs IX., und Maddalena Visconti im Jahr 1381.<sup>139</sup> Herzog Ludwig IX. strebte für seine Kinder keine Hochzeit mit einem Abkömmling eines italienischen Adelsgeschlechts an, obwohl es durchaus ein Angebot gab: Die Gonzaga schickten im Sommer 1472 ihren Familiaren Konrad von Hertenstein, genannt Tristano, nach Landshut, um über eine Verheiratung einer ihrer Töchter, mutmaßlich Barbara, mit Georg zu verhandeln. Herzog Ludwig IX. schlug dieses Ansinnen mit den Worten aus, der italienische Anteil der Familie sei bereits ausreichend groß.<sup>140</sup> Auch wenn diese Absage als diplomatischer

137 Ebran verwendet den Ausdruck beispielsweise direkt in der Vorrede seiner Chronik. Vgl. Ebran von Wildenberg ed. Roth 1905, S. 1; Fuchs 2005, insbes. S. 315–317.

138 Enea Silvio Piccolomini hielt in seinen »Commentarii« ob der Politik Ludwigs IX. entrüstet fest, dass ein Wink des Kurfürsten genüge, damit Ludwig machen würde, was der Kurfürst von ihm verlange. Vgl. Pius II., Papst ed. Heck 1462–63/1984, lib. III, 5 (S. 444). Ludwigs enge politische Bindung an Friedrich wird eingehend dargelegt bei Stauber 2004, S. 86–118.

139 Die weiteren Ehen wurden zwischen Taddea und Stephan III. von Bayern-Ingolstadt, Marco Visconti und Elisabeth von Bayern-Landshut (somit Tante Herzog Ludwigs IX.) und Elisabetta Visconti und Ernst von Bayern-München geschlossen. Die bayerischen Verbindungen der Visconti sind im Gegensatz zu denjenigen mit Württemberg nicht ausreichend erforscht. Zu den Beziehungen der Visconti nach Württemberg, ausgehend von der Verheiratung Antonia Viscontis mit Eberhard III. von Württemberg 1380, vgl. Rückert 2008. Ein genealogischer Überblick findet sich bei Schwennicke 1998, Tafel 101.

140 Diese Episode erscheint sehr verworren, denn der Auslöser der Reise Hertensteins war der Besuch eines Familiaren Martin Mairs bei Kardinal Francesco Gonzaga in Rom. Dieser berichtete dem Kardinal,

## 2.1 Leitlinien herzoglicher Politik: Ein neuer Blick auf Herzog Ludwig IX.

Versuch zu werten ist, die zu niedrige Mitgift der potentiellen Gonzaga-Braut galant zu umschiffen, zeugt sie dennoch von einer bestimmten Perspektive Herzog Ludwigs IX. auf Italien und wie er sich selbst wahrnahm. Obwohl keine Eheschließung zwischen Landshut und Mantua zustande kam, bestanden direkte Verbindungen zwischen Nord und Süd. Barbara von Brandenburg<sup>141</sup> war eine Cousine Herzog Ludwigs IX. und seit 1433 mit Ludovico Gonzaga verheiratet. Margarethe von Bayern-München, Schwester Albrechts IV., heiratete im Jahr 1463 den Erben der Gonzaga, Federico.

Gleichzeitig pflegten auch die Gonzaga Verbindungen in den Norden. Barbara von Brandenburg hatte auch nach ihrer Verheiratung enge Beziehungen nach Bayern und Franken, beispielsweise zu einem gewissen Heinrich Dandorf. Dieser war über einen langen Zeitraum ein enger Vertrauter Barbaras und versorgte sie mit Informationen über das Geschehen nördlich der Alpen. Er vermittelte die Hochzeitsverhandlungen zwischen den Gonzaga und den Münchner Herzögen. Zu Herzog Ludwig IX. ergibt sich ein interessanter Konnex, denn Heinrich Dandorf dürfte sehr wahrscheinlich mit Heinrich Tanndorfer identisch sein: Dieser war Pfleger von Ingolstadt und damit ein Amtsmann Herzog Ludwigs IX.<sup>142</sup> Zwischen Barbara Gonzaga und Herzog Ludwig IX. können keine direkten Kontakte, etwa in Form von Briefen, nachgewiesen werden. Dennoch zeigt sich in Ebba Severidts Dissertation zu »Familie, Verwandtschaft und Karriere bei den Gonzaga«, dass Barbara von Brandenburg und Herzog Ludwig IX. fort-dauernd über das Agieren der jeweils anderen Seite gut unterrichtet waren.<sup>143</sup>

Neben den Gonzaga und den Visconti bestanden Beziehungen zu den Sforza, den Nachfolgern der Visconti in Mailand.<sup>144</sup> Belegen lassen sich diese durch verschiedene Briefe. So war der Rat Martin Mair 1460 in diplomatischer Mission in Mailand, wie aus einem Brief Francesco Sforzas (1401–1466) an Matthias Corvinus hervorgeht. Zwei Jahre später reisten die Räte Thomas Pirckheimer und Hans Fraunberg für eine Ahnenprobe der italienischen Abkunft der Münchner Herzogstochter Margarethe nach Mailand; Margarethe sollte Gianfrancesco Gonzaga heiraten.<sup>145</sup> Auch Künstler wurden zwischen

---

Herzog Ludwig fasse eine Eheschließung mit den Gonzaga ins Auge. Ausführlich: Severidt 2002, S. 237 mit weiterer Literatur.

141 Barbara von Brandenburg war eine Enkelin Elisabeths von Bayern-Landshut. Diese war die Tante Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut. Weiterhin war Margarete von Brandenburg, Tochter Elisabeths von Bayern-Landshut, mit Herzog Ludwig VIII. von Bayern-Ingolstadt verheiratet. Vgl. Schwennicke 1998, Tafel 105, 129.

142 Die Verbindung des Familiaren Heinrich Dandorf mit dem Landshuter Rat Heinrich Tanndorfer geht auf Strack zurück. Dies ist unter Einbeziehung der von Ettelt-Schönwald, Severidt sowie Herold zusammengesetzten Quellen plausibel. Vgl. Herold 2002, S. 203; Strack 2010b, S. 146.

143 Die vielfältigen Klientelbeziehungen der Barbara Gonzaga in den Norden sind durch ihre Briefe gut nachzuvollziehen. Vgl. Severidt 1997; mit Blick auf Württemberg: Ausst. Kat. Stuttgart 2011; Rückert/Bickhoff/Mersiowsky 2015.

144 Francesco I. Sforza war in zweiter Ehe mit Bianca Maria Visconti, einer entfernten Verwandten Bernabò Viscontis, verheiratet.

145 Strack 2010b, S. 144; Märkl 2014, S. 95.

den Höfen vermittelt. Ein Beispiel hierfür ist Georg Formoser. Dieser wurde im Jahr 1471 auf Empfehlung Giangaleazzo Sforzas (1444–1476) nach Landshut zu Herzog Ludwig IX. geschickt. Dort findet sich zwar kein Maler dieses Namens,<sup>146</sup> dennoch wird hier ein Kulturtransfer von Italien nach Landshut sichtbar, auch wenn sich die Spuren an dieser Stelle verlieren.

Weitere Beziehungen bestanden zur Veroneser Familie della Scala. Die Frau des Bernabò Visconti, Beatrice, war eine della Scala. Die Wittelsbacher gewährten ihnen Anfang des 15. Jahrhunderts eine Form von politischem Asyl, als die Familie aus Verona vertrieben wurde. Einer dieser Exilanten war Niccodemo della Scala. Er war zunächst Subdiakon in Landshut und wurde im Jahr 1423 mit Unterstützung Herzog Heinrichs XVI. zum Bischof von Freising ernannt. Della Scala gilt als einer der Förderer Enea Silvio Piccolominis am Wiener Hof. Auf sein Betreiben hin wurde der Wiener Bildschnitzer Jakob Kaschauer nach Freising geholt, um einen neuen Hochaltar zu fertigen (Abb. 2).<sup>147</sup> Unter Ludwig IX. wurden die zu diesem Zeitpunkt sogenannten Herren von der Leiter verdiente Angehörige des bayerischen Adels.<sup>148</sup> Diese Beispiele zeigen eine Reihe von dynastisch gefärbten Verbindungen des Landshuter Hofes nach Oberitalien, zunächst zu den Visconti und den della Scala, später zu den Sforza und den Gonzaga. Obwohl die dynastischen Verbindungen teils über 50 Jahre zurücklagen, waren sie in der Regierungszeit Herzog Ludwigs IX. präsent und Teil der Tagespolitik.

Die Hochzeitsprojekte Herzog Ludwigs IX. für sich und seine Kinder Margarethe und Georg<sup>149</sup> markieren dagegen einen Kurswechsel in seiner dynastischen Politik. Es ist Ziegler und anderen Landeshistorikern zuzustimmen, dass sich das Interesse der Wittelsbacher, und damit auch Herzog Ludwigs IX., Zentraleuropa zuwandte und in der Folge ›regionale‹ Hochzeitsbündnisse geschlossen wurden. Die Hochzeiten waren Türöffner für neue Personenkreise, die in das Umfeld des Hofes beziehungsweise an diesen direkt gelangten.

Ein erster Schritt dieser Umorientierung war Herzog Ludwigs IX. eigene Vermählung mit Herzogin Amalia von Sachsen am 21. Februar 1452 vor (der Überlieferung nach) 22 000 Gästen. Diese Hochzeit verband den herzoglichen Hof eng mit dem höherrangigen

146 Der Brief Francesco Sforzas vom 19. Januar 1460 an Matthias Corvinus ist ediert in: Palacky 1860, Brief Nr. 209, S. 199–200.

147 Die Kunstförderung unter Niccodemo della Scala sowie die Austauschprozesse zwischen Wien und Freising wurden von Evelyn Klammer anhand eines Veroneser Wandbildes am Wiener Stephansdom aufgezeigt. Vgl. Klammer 2017. Zum Freisinger Hochaltar vgl. Kahsnitz 1998; Weniger 2012. Zu Niccodemo della Scala vgl. Art. »Nicodemus della Scala« von Manfred Heim. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 19. Berlin 1999, S. 261–262; Art. »della Scala, Nicodemus« von Manfred Heim. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodtkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 203–204.

148 Vgl. Wimmer 1871.

149 Zwei weitere Töchter, Elisabeth und Anna, waren bereits jung verstorben. Grundlegend: Stauber 2004, S. 62–80; Ziegler 2001, S. 35.



## 2.1 Leitlinien herzoglicher Politik: Ein neuer Blick auf Herzog Ludwig IX.



**Abbildung 2.** Jakob Kaschauer, Figuren vom Hochaltar des Freisinger Domes, 1443, Walnussumholz, gefasst. Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. MA 4197, L 2004/70, 16/71, L 93/982

kurfürstlichen Hof. Dieses Band war nicht nur dynastisch wichtig, sondern auch politisch, denn beide Fürstentümer einte die Furcht gegenüber neuerlichen böhmischen Einfällen wie Anfang des 15. Jahrhunderts.<sup>150</sup> Ludwigs Hochzeit markierte damit in gewisser Weise eine Abkehr von Italien.<sup>151</sup> Gleichwohl waren die italienischen Wurzeln weiterhin präsent und wurden gepflegt. Der Meinung Lackners, dass enge Beziehungen nach Italien, wie sie noch in den beiden Generationen vorher geknüpft worden waren, bei Herzog Ludwig IX. nur noch eine untergeordnete Rolle spielten, ist somit nicht zuzustimmen.<sup>152</sup>

<sup>150</sup> Vgl. Stauber 2004, S. 22; Lackner 2009, S. 48–53.

<sup>151</sup> Es muss angemerkt werden, dass es bereits im 14. Jahrhundert und zu Beginn des 15. Jahrhunderts zu einer Reihe von überaus prestigeträchtigen Eheschließungen zwischen bayerischen und externen Potentaten kam, deren Bedeutung weit über das bayerische Territorium hinausreichte. Beispiele hierfür sind etwa die Eheschließung zwischen der Tochter Kaiser Ludwigs des Bayern, Elisabeth, und Cangrande III. della Scala 1350 sowie rund zwanzig Jahre später die vier Visconti-Hochzeiten oder auch die Hochzeit von Elisabeth (Isabeau) von Bayern(-Ingolstadt) mit dem französischen König Karl VI., durch welche der Ingolstädter Herzog Ludwig der Gebartete ebenfalls an den französischen Hof gelangte und von dort eine Vielzahl an Objekten und Ideen mitbrachte. Vgl. Ziegler 2001, S. 33. Zum Thema des Kulturtransfers infolge von Heiraten gibt es eine reichhaltige Literatur. Vgl. u. a. Nolde/Opitz-Belakhal 2008; Rückert 2008 (insbes. der Aufsatz von Mayer zu den Visconti und Bayern); Rando 2011.

<sup>152</sup> Liedke 1979, S. 7; Schönwald 1997, S. 12–13; Lackner 2009, S. 33, 48–50.

Die zweite von dieser dynastischen Politik geprägte Hochzeit ist diejenige zwischen Margarethe von Bayern-Landshut und dem späteren Kurfürsten Philipp dem Aufrichtigen, dem Mündel Friedrichs des Siegreichen 1474 in Amberg. Sie versinnbildlichte das enge Band zwischen Herzog Ludwig IX. und Friedrich dem Siegreichen. Auch ihre Hochzeit, die in der Forschung weniger präsent ist, war ein äußerst prunkvolles Fest, zu dem Gäste aus dem gesamten Reich anreisten.<sup>153</sup> Irritierend ist allerdings, dass aus den Quellen zur Amberger Hochzeit nicht hervorgeht, ob Herzog Ludwig IX. und / oder sein Sohn Georg an der Hochzeit teilnahmen.

Die dritte ist die Landshuter Hochzeit im Jahr 1475 zwischen Ludwigs Sohn Georg und der polnischen Königstochter Hedwig. Das Fest war nicht nur hinsichtlich des Prunks beispiellos, sondern auch hinsichtlich des Personenkreises:<sup>154</sup> Kaiser Friedrich III.; sein Sohn Maximilian; Markgraf Albrecht Achilles, seit 1470 Kurfürst von Brandenburg; Herzog Sigismund von Tirol; die Münchner Herzöge Albrecht IV., Wolfgang und Christoph; Pfalzgraf Philipp; Graf Ulrich von Württemberg; Margarethe von Sachsen (Großmutter Georgs); die (Erz-)Bischöfe aus Augsburg, Bamberg, Chiemsee, Eichstätt, Freising, Passau, Regensburg<sup>155</sup> und Salzburg; dazu ungezählte Adelige aus dem gesamten Reich – sie alle kamen zu dem fast eine Woche andauernden Spektakel.<sup>156</sup> Diese Hochzeit zeigt die besondere Wertschätzung Herzog Ludwigs IX. im Reich auf. Denn neben der unmittelbaren Verwandtschaft waren der gesamte Episkopat seines Herzogtums und die Spitze des Reiches in der Person Kaiser Friedrichs III. anwesend. Vor dem Hintergrund einer Vernetzung der und des Austausches zwischen den verschiedenen Territorien erweist sich die Landshuter Hochzeit als Zusammentreffen erster Klasse, vergleichbar mit einem Reichstag, allerdings umso erstaunlicher: auf ›privater‹ Ebene. Angesichts der Menge an Personen, die im Gefolge der Reichsfürsten und (Erz-)Bischöfe nach Landshut reisten, erscheint es nicht überraschend, dass sich manche, in der Hoffnung auf Aufträge des Hofes, infolge der Hochzeit dauerhaft in Niederbayern ansiedelten und am Hof Herzog Ludwigs IX. neue Impulse setzten. Es ist dagegen überraschend, dass dies für die Kunstgeschichte noch nicht vollumfänglich nutzbar gemacht wurde, denn mit dem Münchner Maler Jan Polak und dem späteren Landshuter Hofbaumeister Ulrich Pesnitzer<sup>157</sup> finden

---

153 Vgl. Buchner 1908; Kolmer 2010.

154 Vgl. Hiereth 1959; Dorner 2002; Deutinger/Paulus 2017.

155 Der Augsburger Bischof Heinrich von Absberg nahm nicht an der Hochzeit teil, da er sich zu diesem Zeitpunkt auf einer Romreise befand. Er wurde vertreten von seinem Weihbischof, dem Landshuter Rat Johannes Ludovici, dessen Anwesenheit nur in den Berichten Hans von Hungersteins sowie Johann Gensbeins vermerkt ist. Vgl. Edition der Texte bei Deutinger/Paulus 2017, S. 184, 201, sowie zu Hungerstein S. 179–181. Absbergs Romaufenthalt von 1475 wird von Hausberger erwähnt. Vgl. Art. »Absberg, Heinrich von (1409–1492)« von Karl Hausberger. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 1–2.

156 Die Teilnahme Friedrichs und Maximilians ist als Zeichen der Verbundenheit mit Ludwig, gerade im Nachgang zu den massiven Spannungen der 1460er Jahre, bemerkenswert. Vgl. Stauber 2004, S. 77, 110.

157 Auf diesen Zusammenhang wies insbesondere Hoppe hin. Vgl. Hoppe 2013a.

## 2.1 Leitlinien herzoglicher Politik: Ein neuer Blick auf Herzog Ludwig IX.

sich nach 1475 zwei Persönlichkeiten am Landshuter Hof beziehungsweise in unmittelbarer Nähe, die wahrscheinlich im Kontext der Hochzeit nach Niederbayern gelangten.

Doch damit ist die Auslotung der europäischen dynastischen Verbindungen Herzog Ludwigs IX. noch nicht ausgeschöpft. Eine weitere Verbindung bestand in die burgundischen Niederlande, wodurch sich das Engagement Ludwigs für die burgundischen Herzöge Philipp den Guten und Karl den Kühnen erklärt. Das bereits früh untergegangene bayerische Teilherzogtum Straubing-Holland war in der Wahrnehmung Herzog Ludwigs bis weit in seine Regierungszeit hinein präsent. Nicht zuletzt hoffte er, Besitzungen des untergegangenen Herzogtums wiederzugewinnen, nachdem Karl der Kühne bei der Schlacht von Nancy 1477 gefallen war. Zu diesem Zweck schickte Ludwig eine Gesandtschaft in die Niederlande, um seine Ansprüche durchzusetzen. Auch in Landshut finden sich Spuren dieser Beziehungen: Beispielsweise ließ sich dort der aus s'Hertogenbosch stammende Kaufmann Walther vom Felde nieder, der ein florierendes Bankhaus sowie Handelsunternehmen aufbaute.<sup>158</sup>

In der Gesamtschau der herzoglichen Politik und des Menschen Ludwig IX. werden zwei wesentliche Punkte sichtbar: Zum einen erkannte er die Zeichen der Zeit. Obwohl er durch seine Erziehung nicht humanistisch geprägt war, stand er humanistischem Gedankengut aufgeschlossen gegenüber und erkannte dessen Nutzen für seine eigene Regierung. Bereits kurz nach seiner Regierungsübernahme holte er sich humanistisch gebildete Juristen als Berater an den Hof. Die Gründung der Universität Ingolstadt markiert einen weiteren wichtigen Meilenstein, der belegt, dass es Ludwig mit seinem Engagement für die Etablierung einer humanistischen Ausbildungsstätte in seinem Herzogtum ernst war. Gerade die Universitätsgründung unterstreicht, wie offen der Herzog für neue Impulse war, die von außerhalb seines Herzogtums ansässigen Humanisten an ihn herangetragen wurden. Dennoch war er selbst es, der den Grundstein dafür legte, dass die Universität zu einem »Hort humanistischer Ideen« in Bayern werden konnte.<sup>159</sup> Im Vergleich zu den anderen Universitäten im Reich war die Ingolstädter Universität für damalige Verhältnisse modern. Ludwig steht somit stellvertretend für eine Generation von Fürsten, die von der Forschung als »Gestalten des Übergangs« zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit bezeichnet wurden.<sup>160</sup> Er war noch durch eine mittelalterliche Erziehung geprägt und selbst nicht humanistisch geschult, aber demgegenüber offen und förderte es.

---

158 Walther vom Felde war nicht nur als Bankier Herzog Ludwigs IX. tätig, sondern auch für die Akquise diverser italienischer Güter zuständig, die für die Landshuter Hochzeit benötigt wurden. Vgl. Ausst. Kat. Landshut 2001, Bd. 2, Kat.-Nr. 53, S. 402–403; Gammel 2011, S. 11.

159 Liedke 1979, S. 7. Zu dieser Einschätzung vgl. auch Overfield 1984; Schuh 2013a; Schuh 2013b, S. 46–50.

160 Schönewald 1997, S. 9. Ein nahezu gleichlautendes Urteil fällt Reinhard Stauber: »Der Glanz des Bilds Herzog Ludwigs in der späteren Geschichtsschreibung hängt sicher damit zusammen, daß er nicht nur in ersten Ansätzen Vertreter eines neuzeitlich-rationalisierenden Fürstentyps war, sondern eben auch noch das Idealbild eines spätmittelalterlichen Fürsten verkörperte wie nach ihm nur noch König Maximilian.« Stauber 2004, S. 79.

Zum anderen verstand sich Herzog Ludwig IX. dezidiert als Teil des Hauses Bayern, das auch die wittelsbachischen Territorien in der Pfalz und in Oberbayern umfasste. Er sah sich selbst als Teil eines europäischen Verwandtschaftsnetzes, das sich von den burgundischen Niederlanden bis nach Oberitalien und später bis nach Polen erstreckte. Die Intensität der Beziehungen zu den einzelnen Verwandtschaftszweigen variierte stark. Besuche einzelner Zweige sind für Ludwig, abgesehen von denen nach München, nicht überliefert. Insgesamt war er sehr gut vernetzt. Sein geistiger und dynastischer Horizont war nicht auf sein eigenes Herzogtum beschränkt. Er war offen für die vielfältigen humanistischen Strömungen seiner Zeit. Dies schlägt sich, wie später zu zeigen sein wird, vielfach in seinem Herzogtum nieder und erfährt eine Materialisierung in Kunst und Architektur.

### 2.2 Die Gelehrten Räte am herzoglichen Hof

Nach dieser Fokussierung auf Herzog Ludwig IX. werden nun die Gelehrten Räte am herzoglichen Hof näher betrachtet. Dabei geht es um die Fragen, wer diese Personen waren, die Herzog Ludwig IX. an seinen Hof holte, welche Bildung sie genossen hatten und in welchen Netzwerken sie agierten. Wie in Kapitel 2.1.1 ausgeführt, war es Herzog Ludwig IX. wegen der Verrechtlichungstendenzen seiner Zeit wichtig, eigene Gelehrte Räte auszubilden beziehungsweise diese auswärts zu rekrutieren. Eine umfassende prosopographische Analyse aller Räte und Personen wird nicht vorgenommen. Vielmehr wird versucht, aus der umfangreichen Forschung zu Studenten in Italien,<sup>161</sup> den Einzelbiographien zu Gelehrten Räten<sup>162</sup> und den Studien zu Humanistenzirkeln<sup>163</sup> ein Bild der Ratskultur am Hof Ludwigs IX. zu zeichnen. Dabei können drei typologische Gruppen unterschieden werden.

Die erste Gruppe bilden die Gelehrten Räte, die sich in tägliche Räte und Räte von Haus aus gliedern. Bereits unmittelbar nach seinem Regierungsantritt 1451 bestellte Herzog Ludwig IX. Gelehrte Räte.<sup>164</sup> Damit verfolgte er eine andere Regierungspolitik

161 Vgl. hierzu Knod 1899; Sottili 1971b; Sottili 2002; Bauer 2012.

162 Unter anderem zu Gregor Heimburg, Thomas Pirckheimer, Ulrich Riederer und Hertnidt vom Stein: Watanabe 1976; Reinle 1993; Thumser 1989.

163 Vorrangig für Eichstätt sind diese unter der Prämisse des bischöflichen Hofes untersucht worden. Vgl. Dendorfer 2015.

164 Der Begriff der Gelehrten Räte für universitätsgebildete Räte wird bereits in den Ratslisten Herzog Ludwigs IX. verwendet. Dort heißt es etwa 1451 »gelert rät inner und auser lands«. Dabei muss zwischen den täglichen Räten, die dauerhaft bei Hofe waren, und den Räten von Haus aus, die hingegen nur okkasionell für den Hof tätig waren, unterschieden werden. Ein Beispiel für einen solchen Rat von Haus aus war etwa Georg Geisler, der 1451 bestellt war, in den folgenden Jahren jedoch nicht und erst 1457 wieder als Rat Ludwigs IX. wirkte. Vgl. Lieberich 1964, S. 127–128. Eine umfassende Studie zu den Gelehrten Räten Markgraf Albrecht Achilles' liegt von Andresen 2017 vor, eine etwas ältere Studie zum Personal der Kanzlei Erzbischof Dietrichs von Erbach publizierte bereits Ingrid Ringel. Vgl. Ringel

## 2.2 Die Gelehrten Räte am herzoglichen Hof

als sein Vater Heinrich XVI., der noch auf universitär ausgebildete Juristen verzichtet hatte.<sup>165</sup> In der gesamten Regierungszeit Herzog Ludwigs IX. sind dieser Gruppe rund 30 Personen<sup>166</sup> zuzurechnen (Grafik 5), darunter Gregor Heimburg,<sup>167</sup> Peter Knorr,<sup>168</sup> Johannes Löffelholtz,<sup>169</sup> Martin Mair<sup>170</sup> und Thomas Pirckheimer.<sup>171</sup> Weniger bekannt sind dagegen Bischöfe, die als Räte Herzog Ludwigs wirkten. Diese waren oftmals nur für ein Jahr als Rat bestellt, standen aber häufig über Jahre in Austausch mit dem Herzog und arbeiteten eng mit ihm zusammen.<sup>172</sup> Zu dieser Gruppe gehören unter anderem der Regensburger Bischof Heinrich von Absberg,<sup>173</sup> der Augsburgener Bischof Johann von Werdenberg sowie der Freisinger Bischof Johann Tulbeck.

Eine zweite Gruppe bildet ein diffuser Kreis von Personen, die zwar nicht als Räte oder Legaten Teil des Hofes waren, aber in dessen unmittelbarer Umgebung wirkten und immer wieder mit Herzog Ludwig IX. interagierten. Beispiele hierfür sind etwa die Domkapitel beziehungsweise Räte benachbarter Bischofshöfe oder Reichsstädte. Aufgrund ihrer dauerhaften Verbindungen zu Hofangehörigen Herzog Ludwigs IX.

---

1980. Vgl. auch neuer die auf Ringel basierende prosopographische Zusammenstellung bei Voss 2004, S. 223–429.

165 Zur Politik Herzog Heinrichs XVI. vgl. Glasauer 2009.

166 Aufgrund der Übereinstimmungen bzgl. der Bestallung wird davon ausgegangen, dass die Person des Hans Perkheimer mit Hans Pir(c)kheimer identisch ist. Dieser war 1452 zunächst in den geistlichen Stand getreten. Vgl. Lieberich 1964, S. 152; Bauer 2012, S. 449. Zu der gleichen Auffassung kam Ettelt-Schöneward 1999, S. 451.

167 Gregor Heimburg (um 1400–1472) war für viele Dienstherren tätig, darunter für den Kaiser, die Herzöge von Sachsen sowie den Herzog von Tirol. In diesen wechselnden Funktionen nahm er am Basler Konzil und 1459 am Fürstenkongress von Mantua teil. Im Verlauf der Auseinandersetzung um Nicolaus Cusanus vertrat er den Tiroler Herzog Sigmund und wurde mit diesem 1460 exkommuniziert. Erst wenige Monate vor seinem Tod wurde die Exkommunikation durch den Papst zurückgenommen. Aus der Feder Heimburgs stammt das für den Sohn König Georgs von Podiebrad, Victorin, verfasste Traktat »De militia et de re publica« (»Über das Kriegswesen und den Staat«). Zu Heimburg vgl. Joachimson 1889; Kaemmerer 1969; Kemper 1984; Watanabe 1976; Art. »Heimburg, Gregor« von Walter Kaemmerer. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8. Berlin 1969, S. 274–275; Voss 2004, S. 292–294; Bauer 2012, S. 323–327.

168 Zu Peter Knorr liegt nur wenig Literatur vor. Vgl. Kist 1965, S. 224; Art. »Knorr, Peter« von Ernst Schubert. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 12. Berlin 1980, S. 223; Scholz 2019, Bd. I, S. 134–135.

169 Eisenhart 1884; Sottili 2002.

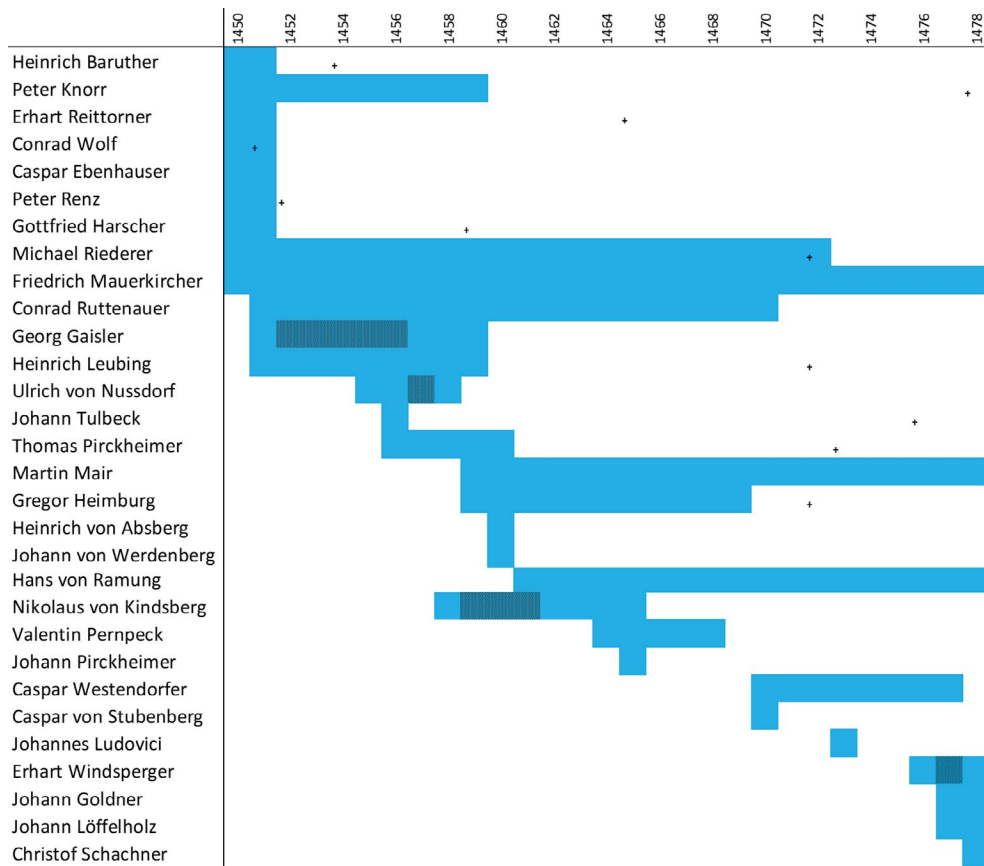
170 Zu Martin Mair vgl. Laschinger 1987; Worstbrock 1987; Wiener 2013; Märtl 2014.

171 Zu Pirckheimer ausführlich vgl. Strack 2010b.

172 Beispielsweise bezüglich der Klosterreform in Augsburg. Vgl. Märtl 1995.

173 Absberg entstammte einem fränkischen Adelsgeschlecht. Neben dem Studium in Wien und Padua (1436–1443) verfügte er über eine Reihe von Pfründen. Zu Heinrich von Absberg vgl. Gemeiner 1821, S. 561; Lieberich 1964, S. 153; Art. »Absberg, Heinrich von (1409–1492)« von Karl Hausberger. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 1–2; Hausberger 1996; Ettelt-Schöneward 1999, S. 447; Bauer 2012, S. 334–336.

## 2 Der Hof und die Netzwerke Herzog Ludwigs IX.



**Grafik 5.** Bestimmung sogenannter Gelehrter Räte in der Regierungszeit Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut zwischen 1450 und 1478 (da Herzog Ludwig IX. am 18. Januar 1479 verstarb, ist dieses ausgenommen). Legende: blau: Bestallungszeitraum. Unklare Datenlagen sind durch gepunktete Flächen markiert, + zeigt den Tod des Rates an. Häufig endete die Ratstätigkeit bereits früher.

entfaltete diese Gruppe eine zunächst nicht sichtbare, aber unter Umständen große Wirkung am Hof.

Die dritte Gruppe sind die päpstlichen Legaten. Diese hielten sich im Reich für einen kurzen Zeitraum mit einem bestimmten Auftrag auf. Während dieser Zeit nahmen sie in unterschiedlichem Maße Kontakt mit Herzog Ludwig IX. als einem der einflussreichsten Reichsfürsten auf. Während der Regierungszeit des Herzogs wurden drei Legaten vom Papst in den nordalpinen Raum entsandt. Der erste Legat war zu Beginn der 1450er Jahre Nicolaus Cusanus (1401–1464), der sich vor allem für die Klosterreform einsetzte. Ihm folgte zehn Jahre später Bessarion (1403–1472), der im Reich für einen Kriegszug gegen

die Osmanen werben sollte. Der letzte Legat war Francesco Todeschini-Piccolomini (1439–1503), der 1471 ins Reich reiste, um am Reichstag in Regensburg teilzunehmen.

### 2.2.1 Das Studium der Rechte im 15. Jahrhundert

Dieser Überblick über die verschiedenen Personengruppen im Umkreis Herzog Ludwigs IX. ist abstrakt. Blickt man etwas eingehender auf die Bildungsbiographien, zeigt sich, dass sich trotz der Klassifizierung in drei Gruppen Gemeinsamkeiten zwischen ihnen finden. Studiert haben fast alle in Italien. Rund die Hälfte der in Landshut bestellten Räte hat in Italien eine Universität besucht. Auch ein Großteil der im Dunstkreis des Landshuter Hofes wirkenden Räte in den Reichsstädten und in den Domkapiteln hat in Oberitalien studiert. Dies wirft die Frage auf, warum das Studium in Italien bevorzugt wurde, wenn es mit den Universitäten in Erfurt, Heidelberg, Köln, Leipzig und Wien im Reich fünf Universitäten gab. Die Ursache für die Italienorientierung liegt im späten 14. Jahrhundert begründet: Nachdem im Jahr 1380 die deutschsprachigen Studenten aus Paris vertrieben worden waren und sie etwa 30 Jahre später vor den Hussiten aus Prag flüchten mussten, waren sie gezwungen, nach neuen Universitäten zu suchen, an denen das römische Recht studiert werden konnte – die juristische Ausbildung im Reich entsprach noch nicht den sich wandelnden Anforderungen.<sup>174</sup>

Das Studium der Pandekten beziehungsweise Digesten, einer Sammlung antiker Rechtssätze, die unter Kaiser Justinian I. zwischen 528 und 531 gesammelt und strukturiert worden waren,<sup>175</sup> wurde im Verlauf des 15. Jahrhunderts immer wichtiger, weil sich das mittelalterliche Feudalsystem veränderte, indem die Herrschenden eine zentralisierte, auf die Durchdringung des gesamten Territorium ausgerichtete Verwaltung entwickelten. Stattdessen entwickelte sich eine auf zentrale Verwaltung ausgerichtete Raumdurchdringung der Herrschaft. Hierzu bedurfte es Fachleute mit einer entsprechenden juristischen Ausbildung, weshalb Mitte des 15. Jahrhunderts eine Reihe von Universitäten gegründet wurden, etwa Greifswald (1456), Freiburg im Breisgau (1457), Ingolstadt (1472) und Tübingen (1477).<sup>176</sup> Der Bedarf an Juristen stieg aufgrund der wachsenden Komplexität des Rechtssystems sowie der politischen Abläufe kontinuierlich an und konnte nicht von den zur Verfügung stehenden Absolventen der nordalpinen Universitäten gedeckt werden, weil ihnen oftmals die Kenntnis des römischen Rechts fehlte. Insofern stellte die oben dargelegte Gründung der Ingolstädter Universität einen Meilenstein dar, die das Bewusstsein des Herzogs für die sich verändernden

174 Vgl. Lieberich 1964, S. 120; Overfield 1984, S. 8–9.

175 Ziel dieser Sammlung von klassisch-antiken Rechtssätzen war es, ein umfassendes Rechtslehrbuch zu schaffen. Dieses, das *Corpus iuris Canonici*, ist bis heute eine der, wenn nicht die maßgebliche Quelle für das römische Recht. Einführend: Kunkel/Schermaier 2005, S. 215–221.

176 Vgl. Overfield 1984, S. 8–9.

Bedürfnisse einer modernen Staatsverwaltung mustergültig vor Augen führt: Man versuchte nun im eigenen Territorium Juristen auszubilden. Tatsächlich konnte Christian Hesse in seiner Studie zu Amtsträgern in Hessen, Württemberg und Bayern-Landshut zeigen, dass nach 1472 der Anteil universitätsgebildeter Personen in der Verwaltung des Herzogtums massiv anstieg.<sup>177</sup>

Das Italienstudium war eine besondere Auszeichnung für bereits im Sold stehende Räte, die von ihren Fürsten persönlich zum Studium nach Italien geschickt wurden, so etwa Friedrich Mauerkircher, der von Herzog Ludwig 1451 nach Bologna entsandt wurde.<sup>178</sup> Außerdem war das Italienstudium trotz des damit verbundenen hohen finanziellen Aufwands ein erstrebenswertes Alleinstellungsmerkmal. Dies konnte sich nur eine kleine Gruppe des aufstrebenden Bürgertums leisten.<sup>179</sup> Entsprechend finden sich unter den Gelehrten Räten Herzog Ludwigs IX. keine landsässigen, lokalen Niederadeligen, sondern vor allem begüterte Personen des reichsstädtischen Milieus wie zum Beispiel die Nürnberger Thomas und Johannes Pirckheimer oder der Schweinfurter Gregor Heimbürg. Diese allgemein stärkere Italienorientierung schlug sich am Hof Ludwigs IX. vollumfänglich nieder. Das zeigt sich an der Ernennung von universitär gebildeten (geistlichen) Räten unter Ludwig IX., die in Italien studiert hatten.<sup>180</sup> Der herzogliche Rat wurde dadurch unter Herzog Ludwig IX. noch vor Universitätsgründung zur Keimzelle der Rezeption des römischen Rechts in Bayern-Landshut.

Daran schließt die Frage nach den Inhalten des Studiums des römischen Rechts an, denn sie stellen die Grundlage dafür dar, um nachvollziehen zu können, mit welcher Methodik und mit welcher Mentalität die Angehörigen des Hofes an Kunst herantraten. In der Forschung sind diese Inhalte vielfach ausgewertet worden, zumal eine Vielzahl von Vorlesungsverzeichnissen überliefert ist, die Aufschluss über die Studieninhalte geben.<sup>181</sup> Was hieß es also, im 15. Jahrhundert beiderlei Rechte zu studieren? Ohne Bürgerliches

---

177 Vgl. Hesse 2005, S. 361–362; Lieberich 1964, S. 121, 127.

178 Friedrich Mauerkircher stammte aus einer Braunauer Bürgerfamilie. Seine Mutter Margarethe heiratete in zweiter Ehe den Landshuter Kanzler Andreas Loder. Nach seinen beziehungsweise während seiner 1439 in Wien begonnenen und in Bologna und Rom 1451 vollendeten Studien trat er 1451 als Rat in den Dienst Herzog Ludwigs. 1475 wurde er Mitglied der Anima-Bruderschaft in Rom. Von 1479 bis zu seinem Tod 1482 war er Bischof von Passau. ASMA, L. C. Nr. 92; Knod 1899, Nr. 2303; Schmidlin 1906, S. 147; Art. »Mauerkircher, Friedrich« von August Leidl. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 463; Ettel-Schönewald 1999, S. 595–597; Loidol 2005, S. 151–152.

179 So ließ sich etwa Thomas Pirckheimer vorzeitig sein Erbe auszahlen, um seinen ausgedehnten Italienaufenthalt bezahlen zu können. Vgl. Lieberich 1964, S. 141; Hesse 2005, S. 357; Strack 2010b, S. 43.

180 Zu nennen sind u. a. Dr. Friedrich Mauerkircher (1450), Thomas Pirckheimer (1456), Peter Knorr (1451), Heinrich Leubing (1451), Heinrich von Absberg (1460), Gregor Heimbürg (1459), Martin Mair (1459), Johannes Ludovici (1473), Dr. Johannes Goldner (1477), Johannes Löffelholtz und Dr. Erhart Windsberger (1478).

181 Das Studium an italienischen Universitäten wurden mit Blick auf deutschsprachige Studenten immer wieder von Agostino Sottili untersucht. Vgl. Sottili 1971b; Sottili 2002 sowie der thematisch zusammengestellte posthum erschienene Aufsatzband Sottili 2006.



Gesetzbuch oder das Strafgesetzbuch, die beide erst Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt wurden, bedurfte es anderer Rechtsquellen. Seit der Spätantike dienten die im Auftrag Kaiser Justinians I. zusammengestellten Pandekten als grundlegende Rechtssätze.

Die damaligen Studenten lernten weniger konkrete Gesetze kennen als vielmehr Systematiken des Aufbaus von Gerichtsprozessen, vergleichbar mit den heutigen Prozessordnungen des Zivil- und Strafrechts. Folglich stand das Aneignen von Abläufen und Einüben von rhetorischen Formeln im Vordergrund des Studiums.<sup>182</sup> Dieses strukturalistische Studium prägte entscheidend Sprache und Denken der Studenten und wirkte in ihren Alltag hinein.<sup>183</sup> Ohne eine fundierte rhetorische Schulung konnte man im 15. Jahrhundert keinen Rechtsprozess gewinnen. Alle Verhandlungen fanden mündlich vor Publikum statt und nicht wie heute vorrangig in Form von Schriftsätzen. Es galt, die Anwesenden durch das gesprochene Wort und dem Ton der eigenen Stimme zu überzeugen.

Mit Latein verfügten die Studenten über eine gemeinsame Sprache. Diese gemeinsame, formal kodierte Sprache war wichtig, denn selbst innerhalb der *nationes* konnte die Verständigung aufgrund der verschiedenen Dialekte schwierig sein. Das Lateinische ist geprägt von Formalismen, äußerster Präzision sowie einem komplexen Wortschatz. Diese Sprache stellte ein konstituierendes Element dar, das junge Studenten in ganz Europa verband,<sup>184</sup> die zudem ein gemeinsames Ziel verfolgten: durch eine universitäre Bildung sozial aufzusteigen. Es entstand in der Folge ein europäisches Netzwerk von gebildeten Personen, das durch eine gemeinsame Sprache in der Lage war, sich auszutauschen, und ähnliche Ziele verfolgte. Es ist deswegen nicht verwunderlich, dass sich die postuniversitären Karrieren oftmals glichen und die Studenten als Räte an Höfen, wenn nicht sogar als Bischöfe wichtige Positionen einnahmen. Die Studenten blieben auch nach ihren Studienzeiten miteinander durch Briefe verbunden und empfahlen sich gegenseitig für bestimmte Positionen. Rainald Becker fasst die Studienkarrieren solcher Amtsträger treffend zusammen: Nach einem Grundstudium begab man sich an eine der

---

182 Wenngleich durch Verfügung Kaiser Constans' im Jahr 342 n. Chr. der Formularprozess formell abgeschafft worden war und durch den Kognitionsprozess ersetzt wurde, so stellen die Reden eines Cicero eine Umsetzung der Erfordernisse einer Rede im Formularprozess, wenn nicht sogar noch des Legisaktionsverfahrens (von lat. *lege agere*, »mit Spruchformeln klagen«) dar. Erst unter Kaiser Augustus, etwa 17 v. Chr., war der Formularprozess zum einzigen Prozessverfahren geworden. Vgl. Kunkel/Schermaier 2005, S. 38–39, 112–114.

183 Die Korrelation von Denken und Sprache wird in einem einführenden Lehrbuch für Psychologiestudierende illustriert: »Ein gutes weiteres Beispiel für die Wechselwirkung von Denken und Sprache sind mehrdeutige Formulierungen. Was meinen Sie, wie ist der folgende Satz zu interpretieren? In Paris kann man sich verlieben. Wenigsten drei Varianten sollten Sie finden. Wer meint, Paris ist genau der richtige Ort, um den Partner für's Leben zu finden, wird Paris vermutlich als Stadt der Liebe fest in seinem Denken verankert haben. Ist hingegen Paris Ihre Lieblingsstadt, dann werden Sie danach trachten, viel Zeit in Paris zu verbringen. Geht es Ihnen wie Aphrodite, Hera und Athene und Sie legen Wert darauf, von dem jungen Mann namens Paris als schön und liebenswert beurteilt zu werden, dann werden Sie eher nicht an die Hauptstadt Frankreichs denken.« Beyer und Gerlach 2018, S. 3. Zum Zusammenhang von Handeln, Denken und Sprechen vgl. ferner Srubar 2009.

184 Vgl. hierzu Baxandall 1971, S. 8–9.

oberitalienischen Universitäten, um dort die eigene akademische Laufbahn abzuschließen, im Idealfall mit einem Dokortitel in beiden Rechten, also im römischen wie im kanonischen Recht. Während der Zeit in Italien hörte man zudem die Vorlesungen von berühmten Humanisten und sammelte Handschriften sowie Drucke klassischer Texte. Später sicherte man sich dann auf Empfehlung von Humanisten, Kurialen und/oder Kardinalen Pfründe im Reich, wo man wiederum auf Empfehlung eines Gönners und/oder Studienfreundes als Rat an einen fürstlichen Hof gelangte.<sup>185</sup>

### 2.2.2 Das städtische Umfeld der oberitalienischen Universitäten

Auf den ersten Blick hatte das Studieren des römischen Rechts an einer oberitalienischen Universität zwar viel mit Sprache zu tun, aber nur wenig mit den Künsten. Am Beispiel Paduas soll nachvollzogen werden, in welcher von Kunst geprägten Umgebung die jungen Studenten aus ganz Europa Recht (und Medizin) studierten. Padua war nicht nur ein Zentrum der Gelehrsamkeit, sondern auch der Künste. Diese Stadt bietet sich als exemplarisch herausgegriffene Universitätsstadt an, da dort 30 Landshuter Räte sowie Personen, die mit dem herzoglichen Hof verbunden waren, nachweislich studiert hatten – so viele wie an keiner anderen italienischen Universität. Unter diesen finden sich etwa Lorenz Blumenau, der dort 1439 sowie zwischen 1444 und 1447 studierte, Friedrich Mauerkircher (1449) und Johannes Löffelholz (1463–1465). Auch Nicolaus Cusanus (1417–1424), Johannes von Eych (1429–1434)<sup>186</sup> und der Augsburger Benediktiner Sigmund Meisterlin (1457) studierten zeitweilig in Padua.<sup>187</sup>

Bis heute ist die Universitätsstadt geprägt durch große Sakralbauten wie die Basilica di Sant'Antonio (sog. Santo) und Santa Giustina einerseits sowie bedeutende Kunstwerke Giotto's, Donatello's und Mantegna's andererseits. Padua erlebte zwischen etwa 1440 und 1460 einen enormen Aufschwung, der sich künstlerisch wie intellektuell manifestierte. In der Stadt am Bacchiglione lebten in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zahlreiche gelehrte Persönlichkeiten, die das intellektuelle Leben Paduas prägten. Dazu gehörten eine Reihe von Humanisten, unter anderem der aus Florenz vertriebene Palla Strozzi (1373–1462),<sup>188</sup> der Epigraphiker und Handelsmann Cyriaco

185 Vgl. Becker 2015, S. 346.

186 Zu Cusanus vgl. Art. »Kues (Cusanus), Nikolaus von« von Erwin Gatz. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodtkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 393–398; zu Eych vgl. Art. »Eych, Johann von« von Alois Schmidt. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodtkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 173–174.

187 Meisterlin wurde durch Visitatoren seines Heimatklosters St. Ulrich und Afra zum Aufenthalt in Padua gezwungen. Vgl. Ristow 1963, S. 211; Müller 2006, S. 139.

188 Der Forschungsstand zu diesem Humanisten ist äußerst disparat. Überblicksmäßig vgl. Walter 2011, insbes. S. 25–45, mit weiterer Literatur.

## 2.2 Die Gelehrten Räte am herzoglichen Hof

d'Ancona (1391–1455)<sup>189</sup> und der junge Leon Battista Alberti (1404–1472).<sup>190</sup> In diesem Umfeld, das zudem vom großen Reformkonvent S. Giustina geprägt wurde, studierten einige der späteren Landshuter Räte. Inwiefern es Kontakte zwischen ihnen und den drei genannten Humanisten gab, ist nicht abschließend zu klären, doch wurde von der Forschung beispielsweise in Bezug auf Cusanus gemutmaßt, dass dieser während seines Studiums Alberti kennengelernt hatte.<sup>191</sup> Meisterlin wiederum verbrachte einige Zeit in S. Giustina, um dort die Einhaltung der benediktinischen Regeln zu üben.

Auch das künstlerische Umfeld war in Padua überaus produktiv: Zwischen 1448 bis 1457 malte der junge Andrea Mantegna gemeinsam mit seinen Lehrmeistern Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna die Ovetari-Kapelle aus. Donatello schuf den berühmten Gattamelatta vor der Kirche des Heiligen Antonius (Abb. 3) sowie die Bronzeskulpturen für den Hauptaltar ebendieser Kirche. Paolo Uccello, Schüler Lorenzo Ghibertis, kam um 1446 nach Padua, um einen Freskenzyklus für die Casa Vitaliani anzufertigen. Diese Arbeiten werden bis heute als wegweisende Werke der italienischen Renaissance angesehen und dürften den zahlreichen deutschsprachigen Studenten bekannt gewesen sein. Während der Studienzeit der uns hier interessierenden späteren Landshuter Räte waren einige Kunstwerke noch im Entstehen begriffen, andere waren bereits vollendet. Man kann davon ausgehen, dass die jungen Studenten diese neue Kunst sahen, wenn sie von ihren Unterkünften zu einem der über die gesamte Stadt verteilten Universitätsgebäude gingen.<sup>192</sup>

Ein direktes Aufeinandertreffen von Künstlern und Studenten ist in jedem Fall anzunehmen, denn die Rechtsstudenten dürften während ihrer Studienzeit aktuelle Gerichtsprozesse interessiert haben. Ein solcher betraf die Lohnzahlungen für die Fresken des Andrea Mantegna in der Ovetari-Kapelle. In diesem Prozess ging es darum, welchen Lohn Mantegna bekommen sollte und welche Anteile der Fresken von ihm seien. Die kunsthistorische Bedeutung dieses Prozesses, dessen Akten teilweise erhalten sind, wurde von Ulrich Pfisterer herausgehoben. Der Maler Pietro da Milano wurde darin als Sachverständiger herangezogen, um anhand des Individualstils der Maler zu bestimmen, welchen Anteil Mantegna an den Fresken hatte.<sup>193</sup> Es ist also denkbar, dass beispielsweise der spätere Eichstätter Bischof und Gründungsrektor der Universität Ingolstadt,

189 Vgl. Chatzidakis 2017.

190 Alberti besuchte von 1415 bis 1418 die private Humanistenschule Gasparino Barzizzas und ging später von Bologna nach Padua zurück, um dort sein Studium zu vollenden. Auch Vittorino da Feltre, der Lehrer Ludovico Gonzagas und der Barbara von Brandenburg, war ein Schüler Barzizzas. In Bologna könnte Alberti den späteren Augsburger Bischof Peter von Schaumberg getroffen haben, der dort 1419 studierte. Vgl. Fischer 2012, S. 75. Zur Humanistenschule Barzizzas vgl. Mercer 1979.

191 Zur in der Forschung eingehend thematisierten Problematik vgl. Simon 2004, insbes. S. 65, 75; Leinkauf 2010, S. 47–48; Bohnert/Müller 2011; Jäger 2018.

192 Erst ab 1493 wurde eine Zentralisierung der Universität mit der Errichtung des Palazzo del Bo vorgenommen. Zur Geschichte vgl. Zaggia 2003.

193 Edition der Prozessakten bei Rigoni 1927–1928; vgl. Pfisterer 1997, S. 55–56.

## 2 Der Hof und die Netzwerke Herzog Ludwigs IX.



**Abbildung 3.** Donatello, Reiterstandbild des Erasmo di Narni, um 1446/53, Bronze. Padua

Wilhelm von Reichenau, der zwischen 1456 und 1458 in Padua studiert hatte<sup>194</sup> und selbst als Kunstpatron in Erscheinung trat, diesen Prozess als Student miterlebt hatte. Padua erweist sich an diesem Beispiel als Schnittstelle von Kunst und Rechtswissenschaft.

Auch andere Quellen belegen, dass den Studenten die Kunst ihrer Universitätsstadt bewusst war. Bereits Ende des 13. Jahrhunderts wirkte Giotto in Padua und hinterließ der Nachwelt den Freskenzyklus im Palazzo della Ragione sowie in der Scrovegni-Kapelle (Abb. 4). Ein Codex des Hartmann Schedel gibt hiervon Zeugnis. Schedel, der zeitweilig gemeinsam mit Johannes Löffelholz und Johannes Pirckheimer in Padua

<sup>194</sup> Vgl. Wendehorst 2006, S. 92; Bauer 2012, S. 572.

## 2.2 Die Gelehrten Räte am herzoglichen Hof



**Abbildung 4.** Giotto di Bondone, Freskenzyklus mit Darstellungen aus den Leben der Heiligen Joachim, Anna und Maria sowie dem Leben Christi, 1304/06, Cappella degli Scrovegni, Padua

studierte, schrieb die Inschriften Giotto zu dessen Fresken im Palazzo della Ragione ab (Abb. 5).<sup>195</sup> Dieses Textzeugnis ermöglicht es, das Bildprogramm des äußerst komplexen Zyklus zu verstehen und zeigt, in welcher Form die Kunst Paduas von den Studenten erschlossen wurde: durch Sprache und Schrift.

Padua war in der Mitte des 15. Jahrhunderts nicht nur die Universität Oberitaliens, an der die größten Juristen der Zeit wie zum Beispiel Antonio Roselli, Paolo d'Arezzo, Giacomo Zocchi, Angelo de Castro oder auch Giacomo Bovacchiesi lehrten,<sup>196</sup> sondern auch ein Zentrum der Künste. In dieser Herzkammer der Bildungskultur wird das Zusammenspiel von Gelehrten und Künstlern sichtbar. Die Studenten als Schüler der Gelehrten trugen die innovativen Sichtweisen über das Zusammenspiel von Rhetorik und Kunst, welches sie etwa in neuen rhetorischen Lehrbüchern wie Gasparino Barzizza »De compositio« (»Über die Komposition«) vermittelt bekamen, später an die europäischen Fürstenhöfe. Es ist kaum vorstellbar, dass die Kunst- und Universitätsstadt Padua bei den nordalpinen Studenten keine Spuren hinterließ.

Auch für die späteren Landshuter Räte darf dies in der ein oder anderen Form angenommen werden. Sie gelangten als wissbegierige junge Studenten nach Padua und lernten dort eine neue Welt kennen. In diesem Mikrokosmos wurde mit Verve diskutiert, nach alten Büchern gesucht, die Welt zu rationalisieren versucht – ohne aber die Religion zu negieren. Die Stadt am Bacchiglione war ein Handelsplatz für Ideen. Hier wurden neue Gedanken formuliert, diskutiert und von dort wieder in die Welt hinausgetragen. Dies ist etwa aus vielen Briefen und Büchern herauszulesen, die zwischen dem nord- und dem südalpinen Raum ausgetauscht wurden.<sup>197</sup> Von der Forschung sind diese beiden Transferobjekte – Briefe und Bücher – untersucht worden, allerdings fehlt eine Analyse, inwiefern ein Kunst(-wissens-)transfer stattfand. Da in Padua die Korrelation von Rhetorik und Kunst offensichtlich wird und die Verbindung von Universitäts- und Handwerkersphäre, zu der auch Maler gehörten, so dicht war, müsste die Idee vom Zusammenhang von Sprache und Kunst auch in den Norden transferiert worden sein.

---

195 Schedel studierte von 1463 bis 1466 in Padua. Bereits 1460 ging der jüngere Pirckheimer dorthin und verließ die Universität 1465. Ebenfalls 1463 immatrikulierte sich Löffelholz in Padua und verließ die Universität gemeinsam mit Pirckheimer 1465. Vgl. Bauer 2012, S. 433, 448, 327–334. Zur Überlieferung der giottesken Inschriften Hartmann Schedels im Codex BSB, Clm 418 vgl. Schlosser 1896; Frojmovic 1996. Über die Bedeutung des Palazzo della Ragione als erster kommunaler Architektur Paduas überblicksartig Autizi / Autizi 2019, insbes. S. 40–44.

196 Vgl. Strack 2010b, S. 37.

197 Ein Beispiel dieser Austauschbeziehungen sind die Briefe und die darin erwähnten Bücher, die zwischen den Vettern Hermann und Hartmann Schedel während Hartmanns Padua-Aufenthalt 1463–1466 hin- und hergeschickt wurden. Als Boten fungierten hier oftmals Kaufleute, die zwischen Augsburg oder auch Nürnberg und Venedig Handel trieben. So übersandte Hermann 1464 Hartmann durch den Kaufmann Conrad Stepeck aus Nürnberg, der im Auftrag der Augsburger Handelsgesellschaft des Ulrich Arzet agierte, eine Reihe medizinischer Bücher. Vgl. Schedel ed. Joachimsohn 1893, Brief Nr. 55 (hier S. 111), weiterhin die Briefe Nr. 56, 57, 61, 66, 67, 70.

## 2.2 Die Gelehrten Räte am herzoglichen Hof



**Abbildung 5.** Padua, Palazzo della Ragione, Innenansicht nach Westen, 1172–1218 (Bau) und 1425–1440 (Freskierungen)

Wendet man sich einer weiteren Universitätsstadt wie Perugia zu, so wird dort ein ähnliches Bild sichtbar. Berühmt wurde die Stadt, die mehr als 300 km südlich von Padua gelegen ist, als Wirkungsort der Juristen Bartolo da Sassoferrato und Baldo degli Ubaldi.<sup>198</sup> Perugia war bei den nordalpinen Studenten weniger beliebt als Padua und Bologna; von den Landshuter Räten studierte dort nur Thomas Pirckheimer. Die Ausbildung in Perugia war jedoch besser als die der Universitäten im Reich und preiswerter als in Bologna.<sup>199</sup> In Perugia wird die Nähe zwischen Künstlern und Studenten greifbar. Die Studentenquartiere befanden sich, wie aus zeitgenössischen Quellen zu schließen ist, im Handwerkerviertel. Dort wirkten im frühen 15. Jahrhundert unter anderem die Maler Benedetto Bonfigli und Giovanni di Tomasio Crivelli. Durch diese Nachbarschaftsverhältnisse

198 Sassoferrato und sein Schüler Ubaldi gelten als Begründer der Kommentatorenschule. Zu Sassoferrato und seinen Schriften vgl. Cavaller/Degenring/Kirshner 1994; Art. »a) Art. »Bartolus de Saxoferrato (1313/14–1357)« von Susanne Lepsius. In: Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon, hrsg. von Traugott Bautz. Nordhausen 2013, Sp. 95–109.

199 Vgl. Wejwoda 2012, S. 50.

ergab es sich fast zwangsläufig, dass die verschiedenen sozialen Gruppen der (wohlhabenden) Studenten und der (einfachen) Handwerker miteinander in Berührung kamen.

Ein Beispiel davon, in welchem Verhältnis die beiden Gruppen zueinander standen, gibt ein Rektoratsprozess an der Universität von Perugia 1442/1443. Ursprünglicher Streitgegenstand war die nach Meinung Thomas Pirckheimers widerrechtliche Wahl des Paolo d'Ancona zum Universitätsrektor. Im Zuge dieses Streits wurde versucht, d'Ancona zu diskreditieren. Der Maler Crivelli, ein Nachbar Pirckheimers, verklagte d'Ancona auf Bezahlung eines Bildes in Höhe von einem Gulden.<sup>200</sup> Dieses Verfahren zeigt, dass es Kontaktzonen zwischen den beiden Gruppen gab. Es wird weiterhin deutlich, dass von persönlichen Kontakten auszugehen ist und die Studenten (zumindest in etwa) wussten, welche Künstler in ihrer Universitätsstadt wirkten und womit sie sich beschäftigten. Gleichzeitig ist davon auszugehen, dass die Studienzeit, wie auch heute noch, entscheidend für die späteren Räte war. Die späteren Landshuter Räte waren sehr jung, als sie nach Italien gingen. Johannes Löffelholz war beispielsweise fünfzehn Jahre alt, Johannes Pirckheimer zwanzig.<sup>201</sup> Da sie sich zudem über 600 km von der Heimat entfernt in einem fremden Land mit einer anderen Sprache und anderer Kultur befanden, ist es nahezu unvermeidlich, dass der Italienaufenthalt eine prägende Erfahrung darstellte. Die Universitätsstadt übte als Erfahrungsraum einen bedeutenden Einfluss auf die Studenten aus.

Im Gegensatz zu den Universitäten des nordalpinen Raumes boten die italienischen ein umfassendes Studium des römischen Rechts. Die Vermittlung des antiken Rechtes, wie es im Süden gelehrt wurde, entsprach den gewandelten Bedürfnissen der Fürsten in Bezug auf ihre sich wandelnde Herrschaftspraxis. Darüber hinaus erlebten die Städte kulturell und intellektuell einen Höhepunkt, was sich in einer hohen Dichte von Humanisten, Juristen und Künstlern äußerte. Die Studenten dürften dieses Umfeld sehr intensiv wahrgenommen haben. Sie verinnerlichten das dort Erlebte und Gelernte und brachten dieses Wissen zum Beispiel in Form von Codices in den Norden. Dies kann auch in Landshut beobachtet werden: Herzog Ludwig IX. bestellte beispielsweise Friedrich Mauerkircher, Johannes Pirckheimer und Johannes Löffelholz unmittelbar nach ihrer Rückkehr aus Italien. Die Eindrücke des Studiums waren also noch frisch und standen den neuen Räten unmittelbar vor Augen. Inwiefern ein Wissenstransfer durch Codices nach Landshut stattfand, wird etwa mit Blick auf den Buchbesitz von Löffelholz deutlich, wie später noch weiter ausgeführt werden wird. Landshut ist aus dieser Perspektive ein exzellentes Beispiel, um mögliche Transferprozesse von humanistischem Wissen und humanistisch geprägter Kultur in den Norden nachzuvollziehen.

---

200 Zu diesem Rechtsstreit vgl. Strack 2010a; Sottili 2010b, S. 39–44.

201 Johannes Löffelholz wurde 1448 in Nürnberg geboren, Johannes Pirckheimer 1440. Vgl. Bauer 2012, S. 433, 448.



### 2.2.3 Gelehrtennetzwerke

Zu Beginn des Kapitels wurde die Frage nach den personalen Netzwerken der Gelehrten Räte aufgeworfen: In welchen Netzwerken jenseits des Hofes waren sie aktiv? Jede Person ist, wie Georg Simmel schrieb, in einer Vielzahl von eigenen Netzwerken aktiv.<sup>202</sup> In Bezug auf die Gelehrten Räte wurde von der Forschung das Studium der Räte besonders eingehend diskutiert, insbesondere vor dem Hintergrund der Universität als Ort der Vernetzung sowie im Kontext prosopographischer Personenerschließungen.<sup>203</sup> An diese sozial- und geschichtswissenschaftlichen Forschungen wird nachfolgend angeschlossen.

Während des Studiums machten die späteren Räte weitreichende, teils Jahrzehnte überdauernde Bekanntschaften. Diese werden an drei Beispielen aufgezeigt und in Bezug zum Landshuter Hof gesetzt. Diese Bekanntschaften führen weiterhin zu einer zweiten Ebene, denn aus der Keimzelle der gemeinsamen Studienzeit erwachsen teilweise berufliche Perspektiven. Das heißt, es gibt zwei weitere Relationen, die für Landshut näher in den Blick zu nehmen sind: das Studium sowie die berufliche Zusammenarbeit.

Die Netzwerke der Räte lassen sich besonders gut am Beispiel des Eichstätter Bischofshofes verdeutlichen. Hier werden Personen sichtbar, die zwar dem Eichstätter Hof unter den Bischöfen Johann von Eych (1445–1464) sowie Wilhelm von Reichenau (1464–1496) zugerechnet werden, aber zumeist nicht in direkten Bezug zum Hof Herzog Ludwigs IX. gesetzt werden. Dieses ›Subnetz‹ war umso wichtiger, als Eichstätt ein ausgewiesenes Zentrum des Frühhumanismus war:<sup>204</sup> Die beiden Bischöfe scharten eine Vielzahl an humanistisch gebildeten Klerikern und Laien um sich, darunter Johannes Mendel, Johann von Heltpurg, Albrecht von Eyb, Hans Pirckheimer den Jüngeren und Hermann Schedel. Als Türöffner zur Erschließung dieses Hofes beziehungsweise dieses Subnetzes diente der bereits mehrfach erwähnte Hans Pirckheimer der Jüngere, ein Neffe des Thomas Pirckheimer. Hans Pirckheimer wurde 1465 als Rat in Landshut bestellt. Im Jahr darauf wechselte er an den Eichstätter Bischofshof Wilhelm von Reichenaus, wo er als dessen Sekretär wirkte. Doch auch später blieb der Kontakt nach Landshut bestehen, wie aus den Hofregesten Herzog Ludwigs IX. hervorgeht.<sup>205</sup>

202 Vgl. Simmel 1890/1990, zur Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Kreise S. 100–116.

203 So zum Beispiel durch Bauer 2012. Auch das Repertorium Academicum Germanicum ist hier zu nennen.

204 Die Rolle Eichstätts als Zentrum von Reform und Humanismus wurde durch die Tagung »Reform und früher Humanismus in Eichstätt – Bischof Johann von Eych (1445–1464)« umfassend dargestellt. Vgl. Dendorfer 2015. Summarisch auch: Weinfurter 2010, insbes. S. 204–206.

205 Der Name von Johannes Pirckheimer scheint beispielsweise 1473 in den Hofregesten auf. Dort wird er neben den Landshuter Amtsleuten Heinrich Herttenberger und Christoph Dorner sowie dem Eichstätter Kanzler Johannes Mendel in einem Gerichtsprozess als Urteilender benannt. In dem Prozess ging es um eine Streitigkeit zwischen dem Abt Wolfgang von Niederaltaich und dem Rat zu Ingolstadt als Stellvertreter des Peter Ganser um dessen Erbe. Vgl. München, BayHStA Klosterurkunde Niederaltaich; Ettelt-Schönwald 1999, S. 799.

Der bischöfliche Hof Wilhelm von Reichenau beruhte im Wesentlichen auf den Grundlagen, die sein Vorgänger Johannes von Eych gelegt hatte. Ein Großteil der von Eych versammelten Kleriker blieb über den Tod des Bischofs hinaus in Eichstätt. Mertens benennt die maßgeblichen Charakteristika Eychs, die ihn als zentrale Figur des Hofes kennzeichnen:

»Vertrautheit mit der intellektuellen und ästhetischen Kultur Oberitaliens; politische Erfahrung und Vernetzung [...], Vernetzung mit dem ›deutschen‹ Freundeskreis an der Kurie; engagierte Förderung der kirchlichen Reform [...], die Gewinnung befähigter und gleichinteressierter Mitarbeiter [...].«<sup>206</sup>

Johann von Eych war durch sein Studium in Padua mit den oben geschilderten Neuerungen bekannt. Durch sein Studium in Wien, in unmittelbarer Nähe zum Kaiserhof Friedrichs II., gelangte er in den Dunstkreis der dortigen Kanzlei und knüpfte durch Enea Silvio Piccolomini weitreichende Kontakte. Gleichzeitig setzte er sich für die Reform der Kirche ein und scharfte eine Reihe von ambitionierten gelehrten Personen um sich. Dadurch ist er prädestiniert, als entscheidender *broker*, also als Wissensvermittler zwischen Italien und Landshut angesehen zu werden. Sein Hof entfaltete, wie später immer wieder aufscheinen wird, durch seine vielfältigen Verbindungen einen enormen Einfluss auf die Entwicklung des Herzogtums, sei es im Hinblick auf die Universitätsgründung oder auf die Vermittlung humanistischer Diskurse an den Landshuter Hof.

Dieser Eichstätter Kreis war durch gemeinsame Studiererfahrungen, teilweise in Wien oder Padua (Grafik 6), verbunden. Johann von Eych als dessen Begründer war der Älteste und hatte in Wien gemeinsam mit seinem späteren Generalvikar Johannes Heller<sup>207</sup> studiert. Dieser wiederum hatte ebenso in Bologna studiert und dort Hans Pirckheimer den Älteren, den Vater des späteren Sekretärs Hans, kennengelernt. Als Pirckheimer der Ältere nach Padua gewechselt war, studierte er zusammen mit Albrecht von Eyb. Zwar sind nicht alle Personen direkt untereinander verbunden, aber in der Zusammenschau zeigt sich, dass sie voneinander Kenntnis haben konnten. Der später entstandene Eichstätter Kreis war somit bereits seit Studientagen untereinander vernetzt.<sup>208</sup>

Berücksichtigt man ferner, dass Johannes Mendel und Johannes Tröster, Johann von Eych und Johann von Heltburg sowie Hermann und Hartmann Schedel jeweils

206 Mertens 2015, S. 355.

207 Johannes Heller wirkte zwischen 1451 und 1457 als Generalvikar des Bischofs Johann III. von Eych. Er studierte in Wien (1428–1438), Padua und Bologna. Vgl. zu seiner Person Knod 1899, S. 193, Nr. 1398; Belloni 1987; Strack 2015.

208 Bauer hielt fest, dass »sich während des Eychschen Episkopats auffällig viele Personen am Eichstätter Hof sammelten, die ebenfalls in Padua studiert hatten, wenn auch nicht zur gleichen Zeit wie Johann von Eych.« Bauer 2015, S. 40.



## 2 Der Hof und die Netzwerke Herzog Ludwigs IX.



**Grafik 7.** Eine Vielzahl Eichstätter Kleriker waren nicht nur durch ihre Zugehörigkeit zum Bischofshof verbunden (grün), sondern auch durch verwandtschaftliche Beziehungen (rot) sowie gemeinsame Studienzeiten (blau).

Höflinge«).<sup>209</sup> Ebenso kannte Piccolomini die beiden Vettern Johannes Mendel und Johannes Tröster aus Wien. Tröster wurde Erzieher von Piccolominis Neffen Francesco Todeschini-Piccolomini und brachte diesem Deutsch bei, was die enge Verwobenheit des Netzes verdeutlicht. Die Rolle Todeschini-Piccolominis als Legat und Vermittler antiken Wissens in Landshut wird in Kapitel 5 noch näher zu zeigen sein.

Um die Person Hans Pirckheimer des Jüngeren ist ein kleines Netzwerk neben dem des Hofes von Herzog Ludwig IX. sichtbar, das auf die Bischöfe Johann von Eych und

<sup>209</sup> Zur Bekanntheit zwischen Enea Silvio Piccolomini und Johann von Eych vgl. Schreiner 2012, S. 10, 17; Schwarz 2015

## 2.2 Die Gelehrten Räte am herzoglichen Hof

Wilhelm von Reichenau zentriert war. Zwischen diesen beiden Netzwerken bestanden neben den Bestellungen einiger Eichstätter zu Landshuter Räten verschiedene, teils lose Beziehungen. Der Eichstätter Kanoniker Georg Drächsel wurde 1470 beispielsweise von Herzog Ludwig IX. in Absprache mit Herzog Albrecht IV. von Bayern-München und dem Regensburger Bischof Heinrich von Absberg zum Rechtsbeistand des Prokurators Jacob Rosenzwei(g) bestellt.<sup>210</sup> Johann von Heltpurg wiederum teilte in seiner Funktion als Dechant des Eichstätter Domkapitels dem Herzog 1472 die Bewilligung der Präbende und Chorherrenpfründe für die Universität mit.<sup>211</sup>

Neben solchen kleineren Indizien, die auf Kontakte hindeuten, dokumentieren Briefe Hermann Schedels, dass es einen gewissen Austausch zwischen Eichstätter und Landshuter Hofangehörigen gab. Schedel berichtete im Jahr 1455 in einem Brief, mutmaßlich an den Würzburger Bischof Johann III. von Grumbach (+ 1466), dass er vom Kanzler Ludwigs IX., Michael Riederer »et alios mihi bene faventes«, das heißt von Riederer und anderen ihm wohlgesonnenen Personen, für die Stelle des Leibarztes angeworben worden sei.<sup>212</sup> Im Jahr 1466 führte er in einem weiteren Brief an seinen Vetter Hartmann aus, dieser solle sich zwecks einer Anstellung als Arzt nach Landshut begeben. Er selbst, Hermann, habe dort gute Kontakte, unter anderem zum Leibarzt Herzog Ludwigs, Dr. Hans Trost.<sup>213</sup> Jenseits dieser informellen Kontakte bestanden politische Kontakte zwischen Herzog Ludwig IX. und den Bischöfen Johann von Eych sowie Wilhelm von Reichenau, die im Zusammenhang mit der Gründung der Ingolstädter Universität standen (Grafik 8). Diese Idee reichte bis in die 1450er Jahre zurück, wurde jedoch erst 1472 endgültig umgesetzt. Es ist davon auszugehen, dass sich die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Eichstätt und Rom, namentlich zwischen Bischof Johann von Eych und Papst Pius II., positiv auswirkten.<sup>214</sup> Die Kontakte zwischen Eichstätt und Landshut waren also vielfältiger und vielschichtiger, als es auf den ersten Blick scheint.

Die Beziehungen zwischen Landshut und Eichstätt sind durch zwei Aspekte herausgehoben: erstens durch die Ingolstädter Universität, die dem Eichstätter Bistum zugerechnet wurde, sowie zweitens durch die persönliche Einflussnahme Eichstätter Hofangehöriger auf die Stellenbesetzung der Universität. Die Qualität der Beziehungen zwischen den Territorien wird an der Ernennung des Christoph Mendel von Steinfels zum ersten Kanzler der Universität deutlich. Seine Ernennung ist auf den Einsatz seines Verwandten Johannes Mendel zurückzuführen, der aufgrund seiner Stellung als Generalvikar am Eichstätter Hof die Personalie seines noch jungen Verwandten – Mendel von Steinfels war 1472 erst etwa 25 Jahre alt – priorisieren und diese gegenüber dem Bischof

210 Vgl. die Regesten bei Ettelt-Schönewald 1999, S. 784–785.

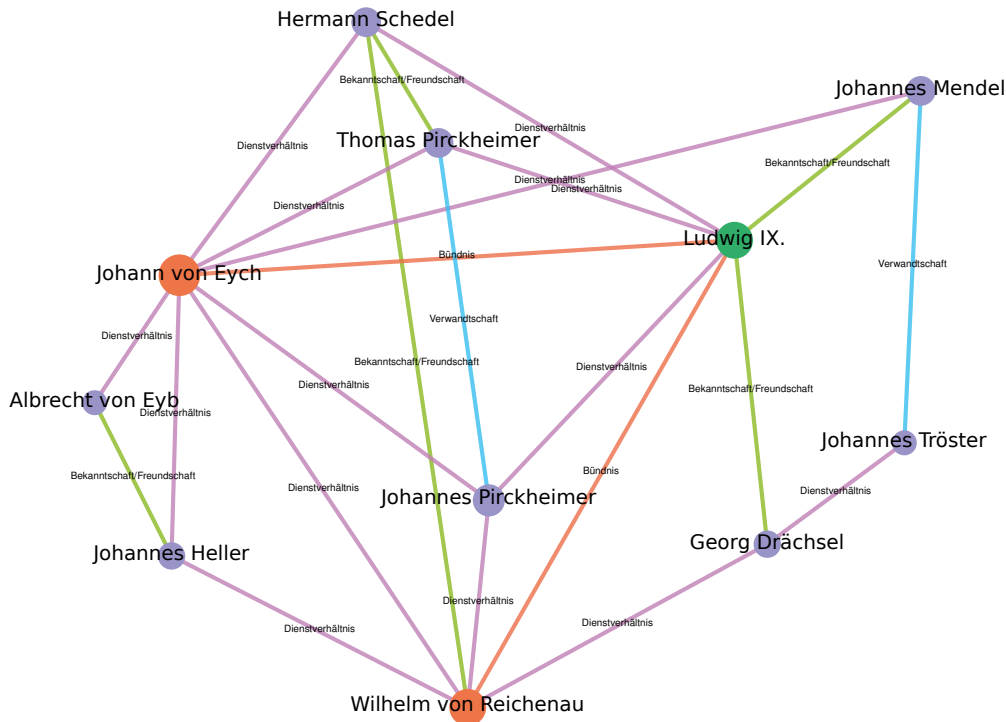
211 Vgl. ebd., S. 796.

212 Schedel ed. Joachimsohn 1893, Brief Nr. 4, S. 5–6.

213 Vgl. ebd., Brief Nr. 71, S. 165–166.

214 Zum Einsatz der Eichstätter für die Universitätsgründung vgl. Schuh 2013b, S. 17.

## 2 Der Hof und die Netzwerke Herzog Ludwigs IX.



**Grafik 8.** Innerhalb des Eichstätter Bischofshofs bestanden vielfältige Beziehungen. So waren einige Kleriker miteinander verwandt (blau) beziehungsweise miteinander seit Studententagen bekannt oder befreundet (grün). Sie alle waren durch Dienstverhältnisse mit dem Eichstätter Bischofsstuhl verbunden (violett). Auch zu Herzog Ludwig IX. gab es Kontakte verschiedener Art, etwa (zeitweilige) Bündnisse mit den Bischöfen Johann von Eych und Wilhelm von Reichenau (orange) sowie Dienstverhältnisse (violett).

und dem Herzog durchsetzen konnte.<sup>215</sup> Die Billigung des Herzogs und der weitere Karriereverlauf Mendels, der 1495 zum Kanzler des Erzbistums Salzburg aufstieg und 1502 zum Bischof von Chiemsee ernannt wurde,<sup>216</sup> deutet darauf hin, dass der herzogliche Hof Christoph Mendel nicht nur neutral gegenüberstand, sondern dessen Ambitionen unterstützte. Vor dem Hintergrund der in der historischen Forschung herausgearbeiteten Gelehrtenkultur am Hof der Bischöfe Eych und Reichenau sind diese Belege für die Vernetzung zwischen Eichstätt und Landshut besonders wichtig. Sie werfen die Frage auf, inwiefern Einflüsse dieses Eichstätter Kreises auf den Landshuter Hof zu beobachten sind.

<sup>215</sup> Johannes Mendel amtierte als Eichstätter Generalvikar /Kanzler von 1458 bis 1478. Vgl. Knorr/Zipp/Mayer 2008, S. 187–188. Zu Christoph Mendel von Steinfels siehe Johannes Hauer, der auch auf die Vermittlung Johannes Mendels verwies. Vgl. Hauer 2018, S. 18.

<sup>216</sup> Art. »Mendel von Steinfels, Christoph« von Erwin Naimer. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 467.

## 2.2 Die Gelehrten Räte am herzoglichen Hof

Untersucht man die umfangreichen, teilweise noch erhaltenen Buchbesitze<sup>217</sup> und Briefwechsel des Eichstätter Kreises, wird klar, in welchem Maße dort eine humanistische Kultur herrschte. In seinem Umfeld entstanden humanistische Werke wie die »Margarita poetica« des Albrecht von Eyb, die als Einführung in den Humanismus gewertet werden kann und dem Leser grundlegende Prinzipien der Rhetorik, die *elocutio* und die *inventio*, näherbringt.<sup>218</sup> Johannes Heller und Johannes Mendel waren aktive Sammler antiker wie zeitgenössischer Texte. Wilhelm von Reichenau gab das erste Architekturtraktat nördlich der Alpen, das »Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit«, bei dem Baumeister Matthes Roriczer in Auftrag.<sup>219</sup> Kunst und Architektur wurden am Eichstätter Hof stark gefördert. Es muss verwundern, dass die in diesem Kreis entstandene Kunst und Architektur wie zum Beispiel die Walburga-Teppiche Johann von Eychs<sup>220</sup> die sogenannte Kimbell-Madonna des Wilhelm von Reichenau<sup>221</sup> (Abb. 6) sowie das Mortuarium des Eichstätter Doms von der Forschung bislang kaum beachtet wurden.<sup>222</sup>

Die engen Verflechtungen Johannes Pirckheimers mit dem Eichstätter Bischofshof sowie die von dort ausgehenden Kontakte zu Herzog Ludwigs IX. machen es wahrscheinlich, dass weitaus mehr gelehrtes Wissen an den Landshuter Hof gelangen konnte. Diese Anknüpfungspunkte bleiben verborgen, wenn man lediglich die einjährige Tätigkeit Pirckheimers für den niederbayerischen Herzog berücksichtigt. Nominell erscheint ein Jahr nicht als ausreichend, um einen signifikanten Einfluss auf das intellektuelle Leben des Landshuter Hofes auszuüben. Eine nähere Betrachtung der Vernetzungen Johannes Pirckheimers zeigt jedoch, dass er sowohl vor seiner Bestallung als auch danach eng mit Personen des Hofes verbunden war. Dadurch ergibt sich ein längerer Zeitraum, in welchem Pirckheimer mit seiner humanistischen Schulung auf den Hof einwirken und damit das geistige Leben mitformen konnte. Insofern bedarf es einer vertiefenden Betrachtung der Personen, beispielsweise ihrer Kontakte während des Studiums, um den Grad einer möglichen Einwirkung in ein bestimmtes Netzwerk zu beurteilen. Weiterhin zeigt sich, dass als Determinanten derartiger gelehrter Netzwerke gemeinsame Studienzeiten im In- und Ausland sowie Verwandtschaftsverhältnisse eine dominante Rolle spielten. Ein anderes Beispiel zeigt dagegen, dass es nicht zwingend einer Überlagerung dieser beiden Ebenen zur Entstehung eines Netzes bedarf. Auch aus der beruflichen Zusammenarbeit konnte ein enges personales Geflecht entstehen.

---

217 Manche der heute verschollenen Codices können über Inventare rekonstruiert werden. Da dort teilweise die Namen der vormaligen Besitzer genannt wurden, können auch nicht mehr erhaltene Bücher herangezogen werden.

218 Vgl. Thumser 2015.

219 Vgl. Schmitt 2004; Cohen 2016.

220 Vgl. Zander-Seidel 2015.

221 Vgl. Smith 2006; Baumbauer 2016.

222 Vgl. Schmidt 1996.

2 Der Hof und die Netzwerke Herzog Ludwigs IX.



**Abbildung 6.**  
Süddeutsch,  
Jungfrau mit Kind,  
1486, Silber, teils  
vergoldet. Kimbell  
Art Museum,  
Fort Worth,  
Inv.-Nr. AP 2002.03



## 2.2 Die Gelehrten Räte am herzoglichen Hof

Als Beispiel für ein solches berufliches Netzwerk werden hier die drei Landshuter Räte Heinrich Leubing, Gregor Heimbürg und Martin Mair vorgestellt.<sup>223</sup> Die Biographien dieser drei Räte unterscheiden sich stark voneinander: Heinrich Leubing wurde 1405 im heutigen Thüringen geboren, Gregor Heimbürg um 1400 in der Reichsstadt Schweinfurt, Martin Mair hingegen erst wesentlich später, nämlich um 1420 im schwäbischen Wimpfen.<sup>224</sup> Martin Mair gehörte einer späteren Generation an, Leubing und Heimbürg können somit eher als seine Vorbilder, wenn nicht gar als seine Patrone angesehen werden. Eine verwandtschaftliche Beziehung ist auszuschließen. Die drei Räte zeigen bis jetzt ausschließlich Differenzen in ihren Biographien.<sup>225</sup> Sie studierten an unterschiedlichen Universitäten und verkehrten damit in verschiedenen universitären Netzwerken (Grafik 9). Im Gegensatz zum Eichstätter Kreis verfügten sie über keine gemeinsamen Erfahrungsgrundlagen. Mair studierte nie in Italien. Er war nicht längerfristig in einer derartig intellektuell wie kulturell pulsierenden Stadt wie Padua gewesen und hatte nicht das Zusammenwirken von Rhetorik, Rechtswissenschaften und Kunst erlebt. Heimbürg und Leubing dagegen hatten einen kleinen Teil ihrer Studienzeit in Italien verbracht – in Bologna und Padua.

Das führt zur Frage, wie diese drei Räte zusammenhängen und warum sie hier als ein eigenes kleines Netzwerk angesehen werden. Sie verband, wie aus Quellen hervorgeht, eine gewisse Freundschaft. Wo sie sich kennenlernten, ist unbekannt. Allerdings ergibt sich aus einer näheren Betrachtung ihrer Dienstverhältnisse eine Spur: Sie arbeiteten nacheinander an denselben Orten bei denselben Dienstherrn (Grafik 10): erst beim Mainzer Erzbischof Dietrich von Erbach und danach beim Rat der Stadt Nürnberg. Schließlich waren alle drei, zumindest für einen kurzen Zeitraum, gleichzeitig für Herzog Ludwig IX. in Landshut tätig. Gemeinsam ist diesen drei Juristen ferner ihre jeweilige Bekannt- und sogar Freundschaft mit Piccolomini.

Zu Beginn des Kapitels wurden drei Personengruppen benannt, die näher betrachtet werden sollten: die Gelehrten Räte, die diffuse Gruppe der nicht am Hof Bestallten, aber in den Hof Hineinwirkenden, sowie die Legaten. Die drei päpstlichen Legaten im Reich während der Regierungszeit Herzog Ludwigs wurden von der Forschung aus vielen Perspektiven untersucht.<sup>226</sup> Die Bedeutung der Kardinäle Nicolaus Cusanus (von Kues) und Bessarion für die Philosophie, die Naturwissenschaften sowie die Kunsttheorie ist hinlänglich herausgearbeitet worden. Die beiden Kardinäle, die seit Cusanus' Reise

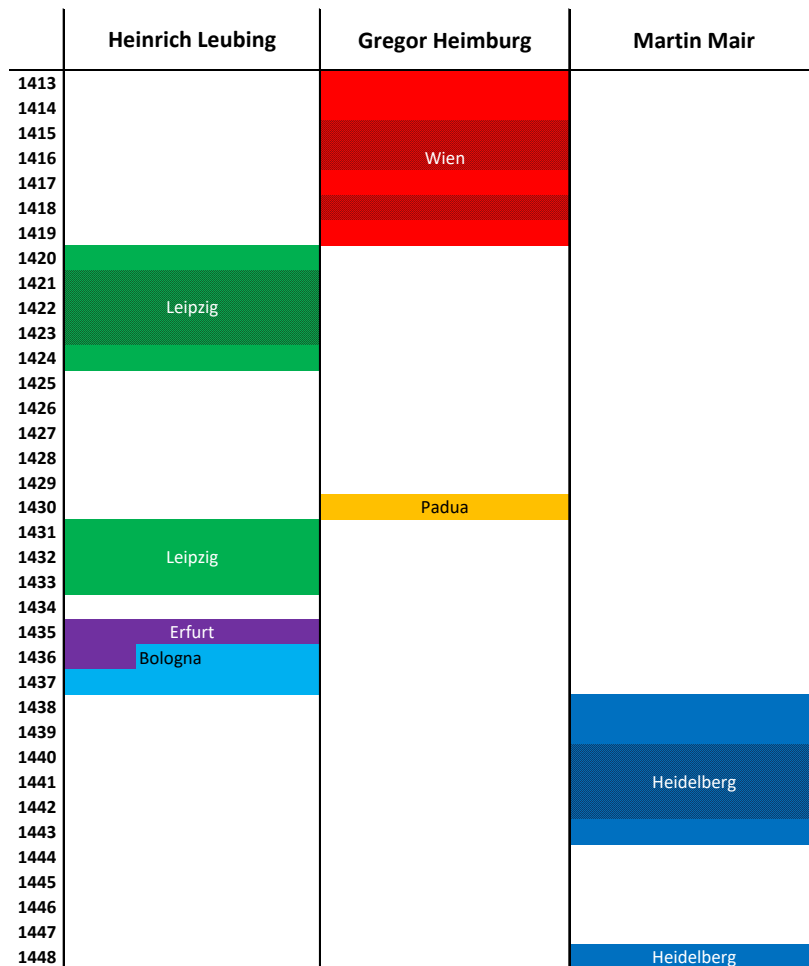
223 Zu Heinrich Leubing vgl. Drescher 1900; zu Heimbürg vgl. Anm. 167.

224 Vgl. Ringel 1980, S. 345; Bauer 2012, S. 323.

225 In Anlehnung an die aus den Sozialwissenschaften stammende Methode des least/most likely case-Designs erweist sich die Fallstudie als least likely-Design. Das bedeutet, dass die drei Personen nur in einer Eigenschaft (Variable) übereinstimmen, sonst aber vollkommen unterschiedlich sind. Vgl. Levy 2008, S. 3.

226 Vgl. aus der unübersichtlichen Literatur zu Cusanus Baum 1983; Flasch 1998; Thurner 2002; Leinkauf 2014; zu Bessarion Mohler 1967; Coluccia 2009; Monfasani 1995, 2011, 2012; Märkl 2013; Malone-Lee 2019; zu Bessarions Legationsreise insbes. Märkl 2013; zu Todeschini-Piccolomini Schlecht 1914.

## 2 Der Hof und die Netzwerke Herzog Ludwigs IX.

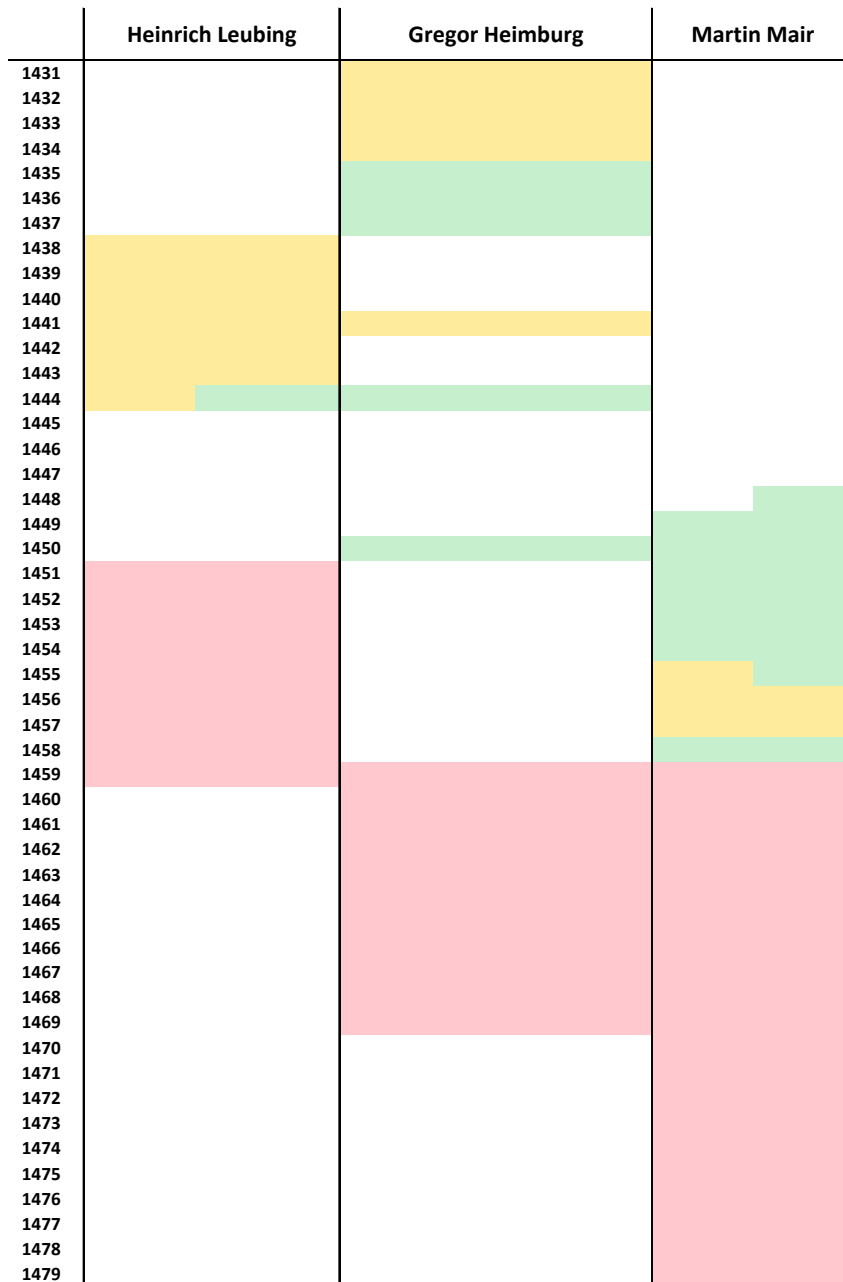


**Grafik 9.** Übersicht über die Studienorte der Landshuter Räte Heinrich Leubing, Gregor Heimburg und Martin Mair. Straffierte Flächen weisen auf einen anzunehmenden Studienaufenthalt an, der aber durch die Matrikel nicht eindeutig zu klären ist.

nach Konstantinopel 1437 miteinander bekannt und befreundet waren, zählten zu den wichtigsten Gelehrten ihrer Zeit. Sie wirkten in humanistischen Kreisen, die sich mit Mathematik, Astronomie und Geographie beschäftigten, und förderten junge Gelehrte wie zum Beispiel Lorenzo Valla und Georg Peuerbach.<sup>227</sup> Daneben waren die beiden

<sup>227</sup> Bessarion geleitete gemeinsam mit seinem Lehrer Georgios Gemistos, genannt Phleton, Cusanus zurück nach Florenz zum Einheitskonzil von Ferrara/Florenz. Vgl. Monfasani 2012, S. 475; Filippi 2007, S. 482–483; weiterhin Senger 2012.

## 2.2 Die Gelehrten Räte am herzoglichen Hof



**Grafik 10.** Übersicht über die Dienstherren der Räte Leubing, Heimburg und Mair. Sie arbeiteten teils nacheinander, teils gleichzeitig für den Mainzer Erzbischof Dietrich von Erbach (gelb), den Rat der Stadt Nürnberg (grün) sowie Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut (rot).

schriftstellerisch tätig. Ihre Schriften wurden wegweisend für die Kunst(-theorie) des frühen 16. Jahrhunderts, zum Beispiel für Albrecht Dürer.<sup>228</sup>

Durch ihre Position als Legaten im Reich vermittelten sie zwischen Italien und dem nordalpinen Raum also nicht nur politische Ansichten, sondern auch Kultur. Bessarion agierte noch mehr als ›Kulturagent‹ als Cusanus, weil er nicht nur zwischen dem Norden und dem Süden hin- und herreiste, sondern auch zwischen Osten und Westen. Im Zuge seiner Übersiedlung aus Byzanz nach Rom brachte er eine Vielzahl an Büchern sowie Kontakten in den Westen mit.<sup>229</sup> Sein Briefwechsel mit dem Philosophen Georgios Trapezuntios (1395–1472/73) und die Einrichtung seiner Patriarchatsstiftung zur Förderung von Gelehrten zeugen von seinem Bestreben, die untergegangene byzantinische Gelehrtenkultur und mit ihr das hellenistische Erbe zu bewahren.<sup>230</sup> Was in der Forschung fehlt, ist eine umfassende Untersuchung, inwiefern die päpstlichen Legaten in den Hof Herzog Ludwigs IX. hineinwirkten. Da die Frage nach der Beziehung zwischen den Legaten und dem Landshuter Hofnetzwerk aufgrund ihrer philosophischen und kunsttheoretischen Bedeutung wichtig ist, sollen diese Persönlichkeiten im Hinblick auf ihren Einfluss auf den Hof partiell untersucht werden.

Zu den Beziehungen von Cusanus zu Bayern im Allgemeinen liegen einige Studien vor, etwa zum Kloster Tegernsee.<sup>231</sup> Besonders hervorgehoben wurde, dass die Beziehungen zwischen Herzog Ludwig IX. und Cusanus nicht sehr eng gewesen seien. Sie seien von der Enttäuschung des Bischofs über die passive Haltung Herzog Ludwigs IX. im Brixener Bistumsstreit mit Herzog Sigismund von Tirol geprägt gewesen. Nur am Rande wurde aber bemerkt, dass sich Herzog Ludwig IX. gemeinsam mit dem Augsburger Kardinal Peter von Schaumberg 1461/1462 aktiv um eine Lösung des Streits zwischen dem Herzog von Tirol und Cusanus bemühte.<sup>232</sup> Insofern erscheint es wenig wahrscheinlich, dass Cusanus deswegen eine distanzierte Haltung zum Landshuter Herzog einnahm. Ganz im Gegenteil bot sich Herzog Ludwig IX. als Vermittler an, weil er über gute Beziehungen zum Tiroler Herzog, zu Cusanus und nicht zuletzt zu Papst Pius II.

228 Dazu eingehend die Arbeiten von Elena Filippi. Vgl. Filippi 2007; Filippi 2008.

229 Bessarions Titelkirche, SS. XII Apostoli in Rom verfügte über einen großzügigen Palazzo, welchen der Kardinal maßgeblich aus- und umbaute. Zudem besaß er im Südosten der Stadt eine an der Via Porta Latina gelegene Villa, die er als Sommerresidenz nutzte. Zu Bessarions Aus- und Umbaumaßnahmen am Palazzo SS. XII Apostoli vgl. Schelbert 2007. Weitere architekturhistorische und kunsthistorische Forschungen zu Bessarion fehlen.

230 Ein Beispiel ist Michaelos Apostoles, der auf Kreta als Lehrer, Kopist und Bücherhändler wirkte und von Bessarion in die Patriarchatsstiftung übernommen wurde. Hierzu umfassend die Studie von Riehle 2013.

231 Meuthen 1982; Götz 2013; Rinser 2013, S. 119–121.

232 Der Konflikt zwischen Herzog Sigismund von Tirol und Nicolaus Cusanus führte 1460 schließlich zur Exkommunikation des Herzogs durch Papst Pius II. sowie zur Kriegserklärung der Schweizer Eidgenossen an den Herzog. Durch die Bischöfe von Basel und Konstanz wurde kurz darauf ein Waffenstillstand ausgehandelt, an welchen sich unmittelbar die Verhandlungen unter Federführung Herzog Ludwigs IX. anschlossen, zum Beispiel Verhandlungen direkt in Landshut. Vgl. Baum 1983, S. 341, 397–402; Lackner 2009, S. 141–148.

verfügte. Zudem hatte Herzog Ludwig ein großes Interesse daran, zwischen den beiden Parteien zu vermitteln, weil sein Territorium im Süden an das umstrittene Bistum angrenzte. Hier wird ein Anknüpfungspunkt zwischen Ludwig und Cusanus sichtbar.

Es gibt weitere Berührungspunkte zwischen Bayern-Landshut und Cusanus, die die Vielschichtigkeit der Beziehungen widerspiegeln. Bereits 1449 hatte Ludwig IX. als Erbe des niederbayerischen Herzogtums den Kardinal kennengelernt, als dieser mit dem päpstlichen Legaten Juan de Carvajal von Papst Eugen IV. zu Herzog Heinrich XVI. von Bayern-Landshut geschickt worden war.<sup>233</sup> Drei Jahre später weilte Cusanus als Legat, der für die Klosterreform werben sollte, in Landshut und predigte dort in der Martinskirche.<sup>234</sup> Auch zur Münchener Verwandtschaft Ludwigs hatte Cusanus sehr gute Kontakte: Im Zusammenwirken mit Herzog Albrecht III. von Bayern-München gelang es dem Kardinal unter anderem, das oberbayerische Kloster Polling zu reformieren. Dadurch mag ein Grundstein für seine guten Beziehungen zum Münchner Hof gelegt worden sein. Auch in späterer Zeit bestanden freundschaftliche Kontakte nach Bayern, wie ein Besuch der Münchener Herzogssöhne Johannes und Albrecht bei Cusanus in Orvieto nahelegt. Über diese Begegnung verfasste der Kardinal das kurze Traktat »Dialogus de ludo globi« (»Über das Globusspiel«).<sup>235</sup> Der Münchner und Landshuter Rat Thomas Pirckheimer begleitete die Herzogssöhne. Dieser war ein enger Vertrauter des Cusanus, er leitete und überwachte für den Kardinal auch die Umbaumaßnahmen des Brixener Hofes in Regensburg.<sup>236</sup>

Daneben bestanden zwischen Cusanus und Personen aus den bayerischen Herzogtümern teils enge Kontakte, die von der Forschung bisweilen nur am Rande thematisiert werden. So war Cusanus bereits seit dem Basler Konzil mit Johann III. von Abensberg befreundet. Dieser war als Brautwerber Herzog Wilhelms von Bayern bei Adolf von Kleve gewesen und hatte dort den Gelehrten kennengelernt. Auch Johanns Frau, Elsa Törringer, war mit Cusanus bekannt. Durch diese Freundschaft kam es, dass der Sohn der beiden den familienuntypischen Namen Niklas bekam.<sup>237</sup> Ebendieser Niklas von Abensberg war in späterer Zeit ein umstrittener, aber langjähriger Höfling Herzog

233 Meuthen/Hallauer 1983, Nr. 435, S. 285.

234 Zur Legationsreise vgl. Meuthen 1989 sowie die zwei Quellenbände in den Acta Cusana: Meuthen/Hallauer 1996a; Meuthen/Hallauer 1996b.

235 Der Aufenthalt der Münchner Herzogssöhne bei Cusanus in Orvieto ist durch einen Bericht des Laurentius Blumenau aus Venedig vom 7. August 1463 überliefert. Dort heißt es: »Item der cardinal von Brixen in urbe veteri (= Orvieto), und die herczogen von Bayern sein bey ihm und hofiren im vaste.« Zit. nach Boockmann 1965, S. 249. Vgl. weiterhin Strack 2010b, S. 148–149.

236 Der Brixener Hof besteht bis heute, jedoch nicht zur Gänze. 1002 schenkte Kaiser Heinrich II. den Hof dem Bischof von Brixen. Ursprünglich bestand er, getrennt durch eine Durchfahrt, aus einem Wohnturm (südlicher Trakt) und einem nördlichen Bau. Der südliche Trakt wurde 1969 abgerissen. Aus der Umbauphase haben sich an der Nordseite noch Fenstergewände mit Stabwerk erhalten sowie ein Wappenstein, welcher in die Zeit des Bischofs Georg Golser (1471–89) datiert wird. Vgl. Strobel 1973; Drexler-Herold/Morsbach 2008; Strack 2010b, S. 71–72.

237 Ausst. Kat. Trier 2001, S. 21.

Ludwigs IX. Diese verschiedenen Beispiele zeigen, dass die Kontakte zwischen Cusanus und Herzog Ludwig IX. in der Zusammenschau weitaus vielschichtiger waren, als es die einschlägige Forschungsliteratur erscheinen lässt.

Wesentlich oberflächlicher, um nicht zu sagen: nicht vorhanden waren dagegen die Beziehungen zwischen Bessarion und Landshut. Die Legationsreise des Kardinals in den Jahren 1460/1461 in den Norden erwies sich als nicht erfolgreich. Ihr Ziel war es gewesen, für den geplanten ›Türkenzug‹ Papst Pius' II. zu werben.<sup>238</sup> Während dieser Reise wirkte ein gewisser Hans Pirckheimer als Bessarions Sekretär am Kaiserhof in Wien. Bei diesem Hans Pirckheimer handelte es sich vermutlich um den Bruder von Thomas Pirckheimer und Vater des späteren Landshuter Rates Johannes Pirckheimer.<sup>239</sup> Weitere Anknüpfungspunkte sind bisher nicht nachvollziehbar, wenngleich sie im Kontext des langen Aufenthalts von Bessarion am Kaiserhof – er blieb dort rund fünfzehn Monate – anzunehmen sind.<sup>240</sup>

Der dritte päpstliche Legat schließlich war Francesco Todeschini-Piccolomini (1439–1503), ein Neffe Enea Silvio Piccolominis. Seine Legationsreise führte ihn 1471 für mehrere Tage nach Landshut. Dort traf er auf Herzog Georg IV. und auf Herzog Ludwig IX., der an der Gicht erkrankt war. Mit ihnen besprach er das gemeinsame Vorgehen auf dem anstehenden Fürstentag von Regensburg. Wie später zu zeigen sein wird, erweist sich diese Reise für die kunsthistorische Forschung als sehr ergiebig. Doch schon vor 1471 bestanden sehr enge Beziehungen zum Umfeld des herzoglichen Hofes, nämlich zu dem bereits im Eichstätter Netzwerk verorteten Johannes Tröster. Dieser war Todeschini-Piccolominis Erzieher gewesen und hatte ihm die deutsche Kultur nähergebracht. Sie waren in Freundschaft verbunden und tauschten sich über viele Jahre hinweg über ihre Forschungen zur Übertragung antiken Geographiewissens in ihre eigene Zeit aus. So übersandte Todeschini-Piccolomini Tröster mit einem Brief vom 2. Dezember 1470 einen »Index locorum in Commentario Caesaris«. Dies war eine Zusammenstellung aller in Caesars »De bello Gallico« und in Tacitus' »Germania« vorkommenden Orte und ihre zeitgenössische Benennung.<sup>241</sup>

238 Vgl. hierzu Strnad 1979; Meuthen 1997, S. 506–508.

239 Die Überlieferung eines Briefes Franz Pirckheimers an den Nürnberger Rat vom 12. August 1460 verdeutlicht, dass dieser Hans ein Sohn des Franz Pirckheimer war. Vgl. Nürnberg, Staatsarchiv (= StA), Repertorium 61a, Briefbuch 29, fol. 193v–194v, zit. bei Märtl 2013, S. 129. Diese Überlieferung ist irritierend, denn Hans Pirckheimer war zu diesem Zeitpunkt, 1460, bereits über 40 Jahre alt. Es wäre stimmiger, in Hans Pirckheimer Johannes (Hans) Pirckheimer zu sehen, der 1460 etwa 20 Jahre alt war und in Padua Rechtswissenschaften studierte.

240 Vgl. Märtl 2013, S. 125.

241 Der »Index locorum« ist enthalten in München, Bayerische Staatsbibliothek (= BSB), Codices latini monacenses (= Clm) 5333, fol. 84–118r. Vgl. Halm 1873, S. 6, Nr. 35; Cortesi 2008, S. 218, 230. Dass Tröster sich dezidiert für dieses Thema unter besonderer Berücksichtigung der Geographie interessierte, unterstreicht auch sein Auftrag zur Erstellung einer Abschrift der »Cosmographia« im Jahr 1467, die jedoch nicht mehr identifizierbar ist, sowie eine Strabonübersetzung des Guarino, 1471

## 2.2 Die Gelehrten Räte am herzoglichen Hof

In der Zusammenschau wird offenbar, wie unterschiedlich intensiv die Kontakte zwischen den drei hochgebildeten Legaten und dem Hof Herzog Ludwigs IX. waren. Am engsten und einflussreichsten dürften die Kontakte des Hofes zu Nicolaus Cusanus gewesen sein, der als Bischof von Brixen ein direkter Nachbar des Herzogs war. Durch diese Beziehungen ist davon auszugehen, dass die umfassende schriftstellerische Tätigkeit des Cusanus und damit sein Denken in der einen oder anderen Form in das Lands-huter Hofnetzwerk Eingang fanden. Die Auswirkungen dieses neuen Denkens, die für die Kunst des Südtiroler Michael Pachera exemplarisch bereits herausgearbeitet wurden,<sup>242</sup> werden in den folgenden Kapiteln für die Kunst am Hof Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut untersucht.

Die vertiefte Betrachtung der hier exemplarisch herausgegriffenen Personengruppen, der Räte Heimbürg, Leubing und Mair, des Eichstätter Bischofshofs sowie der päpstlichen Legaten, macht weiterhin deutlich, dass bei den Bestellungen von Gelehrten Räten Herzog Ludwigs IX. immer auch der formale Bildungshintergrund und das beispielsweise durch Buchbesitze anzunehmende, konkrete Wissen des Netzwerkes dieser Einzelpersonen miteinbezogen werden muss. Dies liegt daran, dass durch die eigenen personalen Kontakte eines Gelehrten Rates neue Wissensbestände Eingang in den Hof fanden, die auf den ersten Blick nicht ersichtlich sind, weil diese Kontaktpersonen nicht als Gelehrte Räte bei Herzog Ludwig IX. bestellt waren. Konsequenterweise müssen dieses Wissen und diese Wissensressourcen umso stärker reflektiert und gewichtet werden, wenn mehrere Räte einen ähnlichen Studienkreis hatten oder durch familiäre Bande miteinander verbunden waren.

Das Gesamtbild der Gelehrten Räte am Hof, das sich aus diesen Tiefenbohrungen ergibt, ähnelt dem von Herzog Ludwig persönlich, welches in Kapitel 2.1 entwickelt wurde. Ludwig war nicht nur die Bildung als Abstraktum sowie deren Institutionalisierung wichtig, sondern er umgab sich mit einer Reihe hochgelehrter Räte, um seine politischen Ambitionen umzusetzen. Diese Gelehrten waren im römischen Recht geschult, insbesondere auch in der antiken Rhetorik. Zudem waren sie geprägt durch ihre Studienerfahrung in den kulturell blühenden Universitätsstädten Oberitaliens und hatten dort die neue Renaissancekunst kennengelernt.

Von der kunsthistorischen Forschung ist die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einsetzende Bestellung von an der Universität ausgebildeten Räten, die an allen Höfen des Reiches zu beobachten ist, noch nicht umfassend untersucht worden. So wurde zwar von Stephan Hoppe in den vergangenen Jahren mehrfach auf den Zusammenhang von Gelehrten Räten, die in Italien studiert hatten, und einer neuartigen Kunst, die beispielsweise von Stefan Bürger als »Fremdsprache Spätgotik« bezeichnet

---

in Rom entstanden, die Tröster 1482 der Universität Ingolstadt schenkte. Vgl. Schlecht 1914, S. 5; Lehmann 1940, S. 347; Mertens 2004, S. 62.

242 Vgl. Thurmann 1987.

wurde, hingewiesen.<sup>243</sup> Dennoch bleibt dies ein Desiderat, weitere Forschungen sind notwendig. Inwieweit die hier untersuchten Gelehrten Räte mit ihrem spezifischen Bildungshintergrund auf die visuelle Kunst im Herzogtum Bayern-Landshut unter Herzog Ludwig IX. einwirkten, wird im Folgenden dargestellt.

Das Studium an einer der oberitalienischen Universitäten ist nicht nur als ›Elitemerkmal‹ anzusehen, sondern führte auch, wie hier dargestellt, zur Knüpfung weitreichender Verbindungen. Für die weiteren Analysen der Kunst am Hof Herzog Ludwigs ist es wichtig herauszuheben, dass durch die Gelehrten Räte vielfältige Anknüpfungspunkte zum italienischen Humanismus bestanden. Dies zeigt sich am Buchbestand der Bibliotheken der späteren Räte, aber auch an persönlichen Kontakten. Als sehr mobile Personen waren die Landshuter Räte beständig zwischen den Höfen des Reiches und in benachbarten Territorien unterwegs. Nicht selten führten ihre Reisen an den päpstlichen Hof nach Rom. Auch in die andere Richtung, von Rom in das Reich und zu Herzog Ludwig IX. im Speziellen, bestanden durch die Legationsreisen ebensolche Kontakte. Wenn im Folgenden die Kunst am Hof Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut analysiert wird, müssen diese personalen Kontakte immer mitgedacht werden. Denn das Hofnetz, das sich aus den Kanzleiregesten ergibt, war nicht in sich geschlossen. Die Räte selbst agierten in gelehrten Zirkeln, die weit über das Herzogtum hinausreichten. Wissen zirkulierte beispielsweise in Form von Büchern und war ein entscheidendes Tauschmittel, ebenso die eigenen personalen Verbindungen, über welche Kontakte, zum Beispiel an andere Höfe und in andere (Universitäts-)Städte, hergestellt wurden und Bekannte (weiter-)vermittelt wurden.

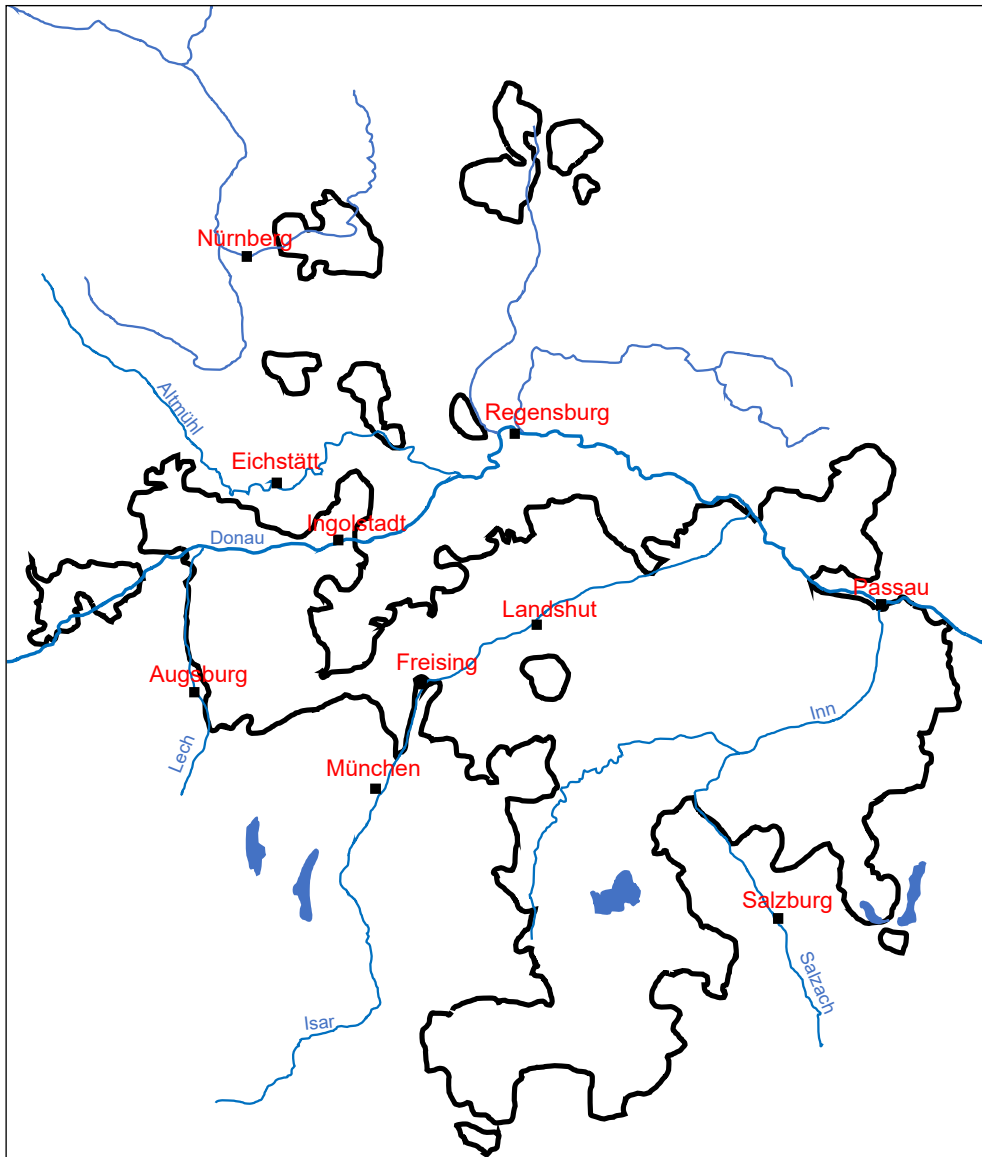
### 2.3 Kontaktzonen über das Herzogtum hinaus

Bevor jedoch einzelne Kunstwerke aus dem Umfeld des Hofes von Herzog Ludwig IX. analysiert werden, muss auch ein Blick auf die geographische Verortung des Herzogtums sowie dessen politisch-dynastische Einflussphären geworfen werden, um einen Einblick zu erhalten, aus welchen Kunstzentren potentiell Einflüsse an den Landshuter Hof gelangen konnten. Das Herzogtum erstreckte sich zu Beginn der Regierungszeit von Herzog Ludwig IX. im August 1450 grob umrissen von Weiden in der Oberpfalz nach Rattenberg und Kitzbühel im Süden, von Lauingen im Westen bis nach Passau und Mondsee im Osten. Hinzu kamen die Exklaven um das Rentmeisteramt zu der Weiden in der Umgebung von Hersbruck und Lauf (Karte 5). Die geographische Verortung erlaubt Rückschlüsse darauf, welche benachbarten Kunstzentren für die Kunstproduktion in Niederbayern mitgedacht werden müssen. So grenzen die Tiroler Besitzungen

<sup>243</sup> So zum Beispiel in Bezug auf die Aus- und Umbaumaßnahmen an der Veste Oberhaus durch den Passauer Bischof Christoph Schachner in den 1480er Jahren. Vgl. Hoppe 2019. Schachner war durch die Vermittlung Thomas Pirckheimers an den Hof Herzog Ludwigs IX. gelangt. Vgl. Strack 2010b, S. 171.



### 2.3 Kontaktzonen über das Herzogtum hinaus



**Karte 5.** Das Herzogtum Bayern-Landshut nach dem Zufall des Ingolstädter Erbes

beispielsweise unmittelbar an den cisalpinen Raum des Bistums Brixen. Insofern kann und muss auch die Kunst der Bischofsstadt im Umfeld Michael Pachers in Überlegungen zur Kunst Landshuts miteinbezogen werden. Die herzogliche Residenzstadt Lauingen wiederum liegt auf halber Strecke zwischen den humanistischen Hochburgen Ulm und Augsburg, die bedeutende Kunstzentren waren. Entsprechend geht es im Folgenden darum, die potentiell in das Herzogtum hineinwirkenden Einflüsse aufzuzeigen. Ebenso

wird gezeigt, inwiefern durch die (Heirats-)Politik des Herzogs neue Impulse und Personengruppen an den herzoglichen Hof gelangten. Dabei liegt ein Augenmerk darauf zu zeigen, wie diese Personengruppen in den Hof hineinwirkten, aber auch nach außen als *broker*, das heißt als Vermittler von Kontakten und Wissen agierten. Dabei ist zu berücksichtigen, dass das 15. Jahrhundert durch sich intensivierende Staatsbildungsprozesse geprägt war, vor allem aber durch eine »Internationalisierung der Kommunikationszusammenhänge«. <sup>244</sup> Große Distanzen zwischen Territorien wurden durch eine Vielzahl kleinteiliger, beständiger Kontakte vernachlässigbarer. Gleichzeitig förderte das ständig steigende Maß an Mobilität den Austausch und die Kommunikation zwischen den Regionen (Mittel-)Europas.

Die starke Vernetzung des Herzogtums Bayern-Landshut mit benachbarten Regionen bildete die Grundlage für den wirtschaftlichen Erfolg des bayerischen Teilherzogtums. Im ausgehenden 14. Jahrhundert war dies nicht absehbar. Die Konsolidierung beziehungsweise der Aufstieg des Landshuter Territoriums war durch vier Determinanten gekennzeichnet: dynastische Kontinuität, die Erweiterung des Territoriums durch das Absterben der Ingolstädter Linie 1448, wirtschaftliche Prosperität sowie eine moderne Verwaltungsstruktur. <sup>245</sup> Das Herzogtum Bayern-Landshut war unter der Herrschaft der drei Reichen Herzöge politisch sehr stabil. Es erwuchs eine außergewöhnliche Konstanz, die nicht durch Erbstreitigkeiten beeinträchtigt wurde. Durch das Absterben der Ingolstädter und Straubinger Linien entstand eine Landbrücke zu den Tiroler Besitzungen Landshuts. <sup>246</sup> Dies hatte zur Folge, dass die wichtige Innstraße nach Innsbruck Landshut unterstand. <sup>247</sup> Auf dieser sogenannten Salzstraße zwischen Reichenhall, Wasserburg, Rosenheim und München entfielen dadurch Zölle und es wurde günstiger, Salz und Wein auf dieser Route zu transportieren. Von dieser Entwicklung profitierte das Herzogtum massiv.

Die Salzstraße ist nur ein Beispiel unter vielen: Tatsächlich war das Herzogtum von Handelsrouten, unter anderem nach Ulm, Passau, Salzburg und Nürnberg durchzogen. Auch verschiedene Pilgerwege nach Rom führten durch Niederbayern (Karte 6). Das Herzogtum war eine Transitregion zwischen Nord und Süd, zwischen West und Ost. Die vielfältigen Routen illustrieren die Bedeutung des (Fern-)Handels für die Entwicklung des Herzogtums. Durch sie gab es einen beständigen Austausch von Personen und Gütern. Kontinuierlich reisten Menschen durch das niederbayerische Territorium und hinterließen dort Spuren, beispielsweise indem sie Handelsdependancen errichteten.

---

<sup>244</sup> Heinig 2007, S. 24. Heinig verweist auf die »globalen Probleme« der Zeit wie etwa die »Türkengefahr«, die eine intensivere Zusammenarbeit über die Grenzen des Reichs hinaus erforderlich machten (z. B. Reichstag von Trier 1454, Fürstentag von Mantua 1459), aber auch innerhalb des Reichs integrativ wirkten (z. B. Christentag 1471 in Regensburg). Ebd., S. 24. Diese europäischen Zusammenhänge können hier nicht weiterverfolgt werden.

<sup>245</sup> Vgl. Spindler 1969, S. 263–267, insbes. S. 266–267.

<sup>246</sup> Vgl. Stauber 2004, S. 104; Fuchs 2005, S. 307–308; Hesse 2005, S. 9, 31–32.

<sup>247</sup> Vgl. Ziegler 2001, S. 44; Hesse 2005, S. 88–90.

### 2.3 Kontaktzonen über das Herzogtum hinaus



Karte 6. Erhard Etzlaub, Romwegkarte, um 1500. Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Rar. 287#Beibd.4

## 2 Der Hof und die Netzwerke Herzog Ludwigs IX.



**Abbildung 7.** Unbekannter Meister, venezianischer Löwe, Stein. Schirmgasse 268, Landshut

Ein Zeugnis hiervon gibt das Haus in der Schirmgasse 8 in Landshut. Dort zeigt ein heute noch *in situ* befindliches Flachrelief eines venezianischen Löwen, dass die venezianische Serenissima in Landshut eine Handelsdependance unterhielt (Abb. 7).<sup>248</sup>

Die Kontrolle der Handelsrouten brachte dem Herzogtum Wohlstand und beständigen Austausch. Doch sie war auch Mittel zum Zweck: Sie erleichterte die zunächst erfolgreiche Landfriedenspolitik<sup>249</sup> Herzog Ludwigs IX. Richtung Westen in den 1450er und 1460er Jahren (Schwabenpolitik), die oftmals auf kaufmännischem Wege, zum Beispiel in Burgau, Günzburg und Kirchberg, aber auch auf diplomatischem vorangetrieben wurde. Durch den Handel konnte Ludwig IX. Einfluss auf benachbarte Territorien ausüben und brachte diese in unterschiedlichem Maße unter seine Kontrolle. Im Zuge dieser Politik schlossen sich diverse kleinere und größere Herrschaften Niederbayern an, sogar die Grafen von Württemberg. Auch die schwäbischen Reichsstädte Augsburg

248 Herzog Ludwig IX. ließ des Öfteren in Venedig einkaufen. Zum Beispiel schickte er 1477 Hans Baumgartner u. a. mit dem auf Auftrag dorthin, beim Bankhaus Spinelli Zahlungen anzuweisen. Vgl. die Regesten bei Ettelt-Schönnewald 1999, S. 807–808 (Innsbruck, Tiroler Landesarchiv [= TLA], SU I 7603 und SI O 7543) sowie zur Handelsdependance der Venezianer Ausst. Kat. Landshut 2001, Bd. 2, Kat.-Nr. 45, S. 383.

249 Unter Landfriedenspolitik sind die Bemühungen eines Fürsten zu verstehen, in seinem Territorium den Friedenszustand zu erhalten. Seit dem Hohen Mittelalter wurde immer wieder versucht, durch Verträge den Frieden zu wahren. Einen Überblick über Begriff und Forschungsstand bietet der Konferenzband »Landfrieden – epochenübergreifend. Neue Perspektiven der Landfriedensforschung auf Verfassung, Recht, Konflikt«, herausgegeben von Baumbach/Carl 2018.

## 2.3 Kontaktzonen über das Herzogtum hinaus

und Ulm versuchte Herzog Ludwig IX. unter seinen Einfluss zu bringen.<sup>250</sup> Damit vergrößerte sich nicht nur der Machtbereich Herzog Ludwigs IX., sondern es gelangten auch neue Personengruppen in den Umkreis des Landshuter Hofes.

### 2.3.1 Die Erschließung des schwäbischen Raums

Besonders deutlich wird diese Entwicklung mit Blick auf die Schwabenpolitik. Gleichzeitig mit den expansiven Bestrebungen bestellte der Herzog eine Reihe von schwäbischen Adeligen zu seinen Räten beziehungsweise Amtsleuten, die, wie gezeigt wird, neue Impulse und Kontakte an den Hof mitbrachten. Sie entstammten vorrangig den untereinander verwandten und verschwägerten Familien der Montfort, Werdenberg, Rechberg und Helfenstein. Insbesondere mit der aus dem Grenzbereich zwischen Württemberg, den Drei Bünden und Tirol stammenden Familie der Werdenberg<sup>251</sup> war Herzog Ludwig IX. vielfältig verbunden (Grafik 11): Die Brüder Johann (um 1430–1485) und Haug XI. von Werdenberg (um 1440–1508) sowie ihre Schwager Haug XIII. von Montfort (1410–1491)<sup>252</sup> und Niklas von Abensberg (1440–1485) dienten Ludwig IX. als Räte und/oder Amtsleute. Über ihre Mutter, Elisabeth von Württemberg, waren die Werdenberg-Brüder zudem mit dem gleichrangigen Haus der Grafen von Württemberg verwandt.<sup>253</sup>

---

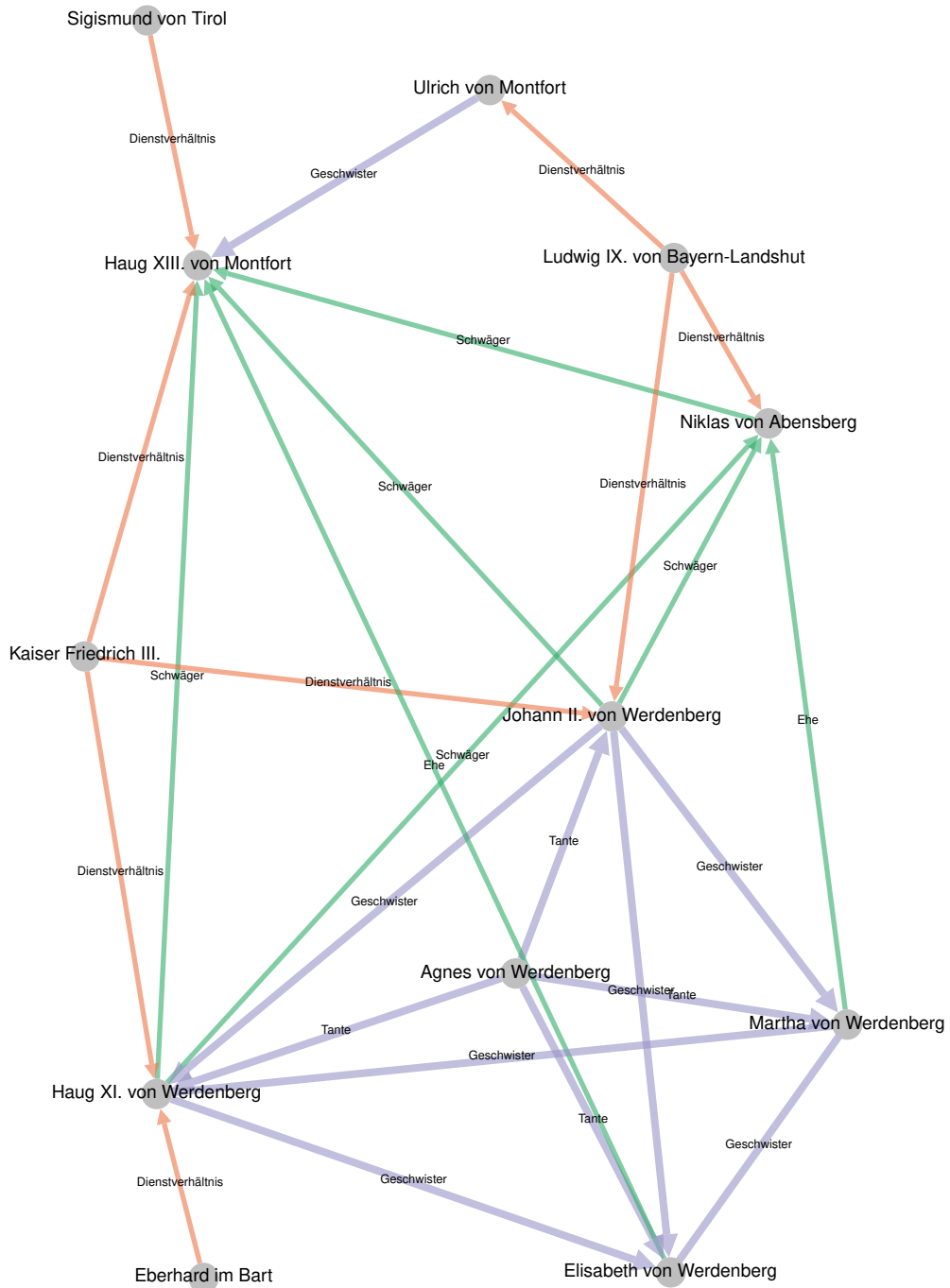
250 Durch eine extensive Schirmpolitik gelang es Ludwig, sukzessive viele kleinere schwäbische Reichsstädte in seinen Einflussbereich zu ziehen und dadurch an Macht zu gewinnen. In diesem Kontext sind u. a. die Schirmvereinbarungen mit der Rittergesellschaft vom Georgenschild 1453 und 1455 und mit der Fürstabtei Kempten 1451 und 1461 sowie der Kauf der Herrschaft Heidenheim im Brenztal von Graf Ulrich von Württemberg, der diese wiederum von den Grafen von Helfenstein 1450 erworben hatte, zu sehen. Tatsächlich kriegerisch waren nur die Auseinandersetzungen um Donauwörth 1458 und der Markgrafenkrieg bis einschließlich 1462. Vgl. Spindler 1969, S. 283–287; Stauber 2004, S. 24, 189–190; Hesse 2005, S. 72; Konzen 2014, S. 322–326; sowie ausführlich Lackner 2010, S. 232–268. Zu den Beziehungen zwischen Augsburg und Herzog Ludwig vgl. Paulus 2007.

251 Genauer gesagt, handelt es sich um die Linie Werdenberg-Trochtelfingen-Sigmaringen-Heiligenberg; der Verständlichkeit halber wird nur von Werdenberg gesprochen. Die Grafen von Werdenberg bildeten sich etwa zwischen 1258 und 1260 als eigenständige Linie der Grafen von Montfort heraus. Bereits 30 Jahre später teilten sich die Grafen Werdenberg wiederum in eine Heiligenberger und eine Sarganser Linie. Zur Geschichte der Grafen von Werdenberg vgl. Burmeister 2006; Art. »Werdenberg, von« von Martin Leonhard. In: Historisches Lexikon der Schweiz, hrsg. von Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 13. Basel 2014, S. 400.

252 Haug XIII. von Montfort begleitete gemeinsam mit seinem Bruder Ulrich Kaiser Friedrich III. auf seinem Italienzug 1452 nach Rom, was durch eine in Rom ausgestellte päpstliche Privilegienbestätigung belegt ist, datierend auf den 21. April 1452. In den 1450er Jahren war er als Rat Herzog Sigismunds von Tirol am badisch-markgräflichen Hof. Dort stieg er später zum badischen Hofmeister auf. Haug gilt darüber hinaus als enger Vertrauter des Kaiserpaars, insbesondere der Kaiserin Leonora. Vgl. Schwennicke 1992, Tafel 55; Walsh 1993, S. 427, 440.

253 Ein weiterer Bruder Johanns und Haugs, Georg (+ 1500), tritt kurz am Landshuter Hof als Bote in Erscheinung. Georg war mit Katharina von Baden, einer Tochter Markgraf Karls I., verheiratet. Aus dieser Ehe gingen acht Kinder hervor. Mit ihrem Sohn Christoph, der die Tochter Francesco Gonzagas,

## 2 Der Hof und die Netzwerke Herzog Ludwigs IX.



**Grafik 11.** Verflechtungsebenen der Familienverbände der Montforter und Werdenberger. Grün: verschwägert, violett: verwandtschaftliche Beziehungen, orange: Dienstverhältnisse

### 2.3 Kontaktzonen über das Herzogtum hinaus

Doch nicht nur aufgrund ihrer schwäbischen Herkunft waren die Werdenberger und die Montforter wichtig. Da etwa Haug XI. von Werdenberg und sein Schwager Haug XIII. von Montfort zeitgleich als Räte Kaiser Friedrichs III. bestellt waren, konnten sie in den oftmals turbulenten Beziehungen zwischen Ludwig IX. und dem Kaiser vermitteln.<sup>254</sup> Die Verbindung zum Kaiser war für die Regierung Ludwigs IX. existentiell, da es an vielen Stellen Spannungen mit diesem gab; die Ereignisse des Reichskriegs von 1459 bis 1463 zeugen davon und kulminierten in der Verhängung der Reichsacht über den Landshuter.<sup>255</sup> Die Bestallung der schwäbischen Adelige erfüllte somit zwei Funktionen: Einerseits erschlossen sie Ludwig IX. den schwäbischen Raum, andererseits fungierten sie als Vermittler zum Kaiser.

Die Erschließung neuer Kontaktzonen wurde schließlich durch Johann von Werdenberg noch weiter vorangetrieben: Seit 1460 war er herzoglicher Rat, zudem bestimmte ihn Kaiser Friedrich III. zum Vermittler im Konflikt mit Herzog Ludwig IX. Darüber hinaus hatte ihn Papst Pius II. 1463 zunächst zum Koadjutor des Augsburger Kardinals Peter von Schaumberg ernannt. Nach dessen Tod im Jahr 1469 wurde er schließlich selbst Bischof von Augsburg. Werdenberg war durch seine Verbindungen von noch größerer Wichtigkeit für den Landshuter Herzog, denn er ermöglichte Ludwig, auch auf das von ihm stark umworbene Bistum Augsburg Einfluss zu nehmen. Gleichzeitig gelangten durch die starke Vernetzung Johanns wiederum neue Impulse an den niederbayerischen Hof. Wie später ausführlicher zu zeigen ist, war er es, der die Pläne Ludwigs IX., eine Universität in Ingolstadt zu gründen, neben den Eichstätter Bischöfen Johann von Eych und Wilhelm von Reichenau maßgeblich unterstützte.<sup>256</sup>

Durch diese vielfältigen Beziehungen waren die schwäbischen Familien für Herzog Ludwig IX. als Mittler zwischen ihm und dem Kaiser, den schwäbischen Landesherren sowie den (Reichs-)Städten besonders wertvoll. Am Beispiel der Werdenberger konnte nur angedeutet werden, dass die Reichspolitik Herzog Ludwigs IX. nicht immer

---

Eleonora, um 1500 heiratete, starb die Familie der Grafen von Werdenberg-Trochtelfingen-Sigmaringen-Heiligenberg aus. Vgl. Schwennicke 1992, Tafel 51; Ettelt-Schönwald 1996, S. 82; vgl. das Regest bei Ettelt-Schönwald 1999, S. 724 (BayHStA, Kurbayern, Urkunde 30858).

254 Haug XI. stand seit frühester Jugend in kaiserlichen Diensten, etwa als fürsneider oder stebelmeister. In Vertretung Albrechts von Brandenburg wirkte er beim zweiten Romzug Kaiser Friedrichs als Zereemoniar. Daneben wurde er 1489 Landhofmeister Graf Eberhards im Barte. Das historische Urteil fällt für den versierten Diplomaten äußerst positiv aus: Er wird als »die bedeutendste Persönlichkeit des ganzen Geschlechts« angesehen. Vgl. Art. »Werdenberg, Grafen von« von Hermann Wartmann. In: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Commission bei der königl. Academie der Wissenschaften, Bd. 41. Leipzig 1896, S. 755; weiterhin Burmeister 2006, S. 132; Heinig 1997a, S. 66, 333–350.

255 Die überlieferten Kontakte zwischen Kaiser Friedrich III. und Herzog Ludwig IX. sind in erster Linie auf die »regionale [...] niederbayerische [...] Hegemonialqualität« begründet. Heinig 1997b, S. 1058.

256 Vgl. Zoepfl 1955, S. 463; Smith 2006, S. 49–50. Zur Biographie Johanns von Werdenberg vgl. grundlegend Zoepfl 1949, S. 679–684; Zoepfl 1955, S. 452–482; Art. »Werdenberg, Johann Graf von« von Peter Rummel. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodtkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 747–748.

erfolgreich war. Trotzdem gelang es ihm mittels geschickt bestallter Räte und Gelehrter, den Einfluss des Herzogtums zu vergrößern und dadurch neue Einflussphasen zu eröffnen.<sup>257</sup> Durch die vielfältig vernetzten Werdenberger und Montforter gelangten unzählige weitere mit ihnen verwandte schwäbische Familien an den Landshuter Hof. Aus kunsthistorischer Perspektive ist die Bestallung dieser Personen spannend, weil durch sie weitere (schwäbische) Kunstzentren in das unmittelbare Umfeld des Hofes rückten und als mögliche Einflussphasen mitbedacht werden müssen.

### 2.3.2 Einflussnahme auf geistliche Territorien

Der eben umrissene Werdegang Johanns von Werdenberg verweist auf eine weitere Einflussphasen des Landshuter Hofes: die geistlichen Territorien und (Erz-)Bistümer in der Region. In diese wirkte Herzog Ludwig IX. teils stark hinein, es bestanden enge Verflechtungen mit diesen. Da das Herzogtum die (Erz-)Bistümer Augsburg, Bamberg, Chiemsee, Eichstätt, Freising, Passau, Regensburg und Salzburg beziehungsweise Teile von ihnen umfasste, sah Herzog Ludwig IX. ebenso wie seine Münchner Vettern diese im Rückgriff auf das alte (früh- und hoch-)mittelalterliche Territorium des Landes Bayern als natürliche Einflussgebiete an. Bisweilen ermunterten die Bischöfe die Herzöge dazu, in ihrem Bistum politisch Einfluss zu nehmen, manchmal mussten sie den Einfluss jedoch auch gegen ihren Willen hinnehmen.

Exemplarisch für die enge Anbindung geistlicher Territorien können die Bistümer Salzburg und Passau angeführt werden. Bis in die 1490er Jahre hinein dominierte dort der Landshuter Einfluss.<sup>258</sup> In Salzburg suchten beispielsweise die Erzbischöfe Burckhard von Weißpriach (reg. 1420/23–1466) und Bernhard von Rohr (reg. 1466–1487) bewusst die Nähe Herzog Ludwigs IX., um sich eines Zugriffs Kaiser Friedrichs III. auf ihre Gebiete zu erwehren. Entsprechend wurde bereits 1462 ein Schutzbündnis zwischen dem Bistum und dem Herzogtum geschlossen. Die Einflussnahme auf die strategisch wichtigen Bistümer bedingte ein beständiges Konkurrenzverhältnis zwischen Herzog und Kaiser.<sup>259</sup> Als im Jahr 1479 kurz nach dem Tod Herzog Ludwigs IX. auch der Passauer Bischof Ulrich von Nußdorf starb, kam es zum offenen Streit über die Besetzung des Bischofsstuhls. Erst nach langwierigen kriegerischen Auseinandersetzungen und dem überraschenden

---

257 Spindler irrt, wenn er behauptet, die Reichspolitik Herzog Ludwigs IX. und seines Kanzlers (!) Martin Mair sei in dem Moment nicht aufgegangen, als Mair starb und nach ihm Herzog Ludwig. In der Tat war Mair nie Kanzler. Zudem verstarb er drei Jahre nach Herzog Ludwig IX. Außerdem waren die verantwortlichen Räte der 1450er Jahre Peter Knorr, Michael Riederer, Friedrich Mauerkircher, Conrad Ruttenauer, Georg Gaisler und Heinrich Leubing. Mair kam erst 1459 an den Hof Herzog Ludwigs IX. Vgl. Spindler 1969, S. 283.

258 Vgl. Stauber 2004, S. 534–538; Haag 2018, S. 83–86.

259 Für Passau vgl. Erkens 2014, S. 505–507.



### 2.3 Kontaktzonen über das Herzogtum hinaus

Tod des von Kaiser Friedrich III. dem Papst als Bischof vorgeschlagenen Kardinals Georg Hessler 1482 wurde Friedrich Mauerkircher, ein langjähriger Rat Ludwigs IX., Passauer Bischof.<sup>260</sup> Die teils massiven Einmischungen Landshuts in die Besetzung von achtzehn während der Regierungszeit Herzog Ludwigs IX. vakanten Bischofsstühlen – es sei hier auf die Einsetzung Heinrichs von Absberg als Bischof in Regensburg<sup>261</sup> verwiesen – führten dazu, dass Landshut nicht nur Einfluss auf diese geistlichen Territorien gewann, sondern Bistümer de facto zu Territorialbistümern ›von Ludwigs Gnaden‹ wurden. Dieser Prozess lief, wie das Beispiel Eichstätt zeigt, oft schleichend ab. Seit den 1450er Jahren geriet das Bistum, zum Missfallen Bischof Johann von Eychs, immer weiter unter den Einfluss Herzog Ludwigs IX., bis sein Nachfolger Wilhelm von Reichenau im Jahr 1468 schließlich einen Schutz-und-Schirm-Vertrag mit Ludwig schloss.<sup>262</sup>

Doch auch diese (neuen) Bischöfe übten einen gewissen Einfluss auf Landshut aus und interagierten entweder aus Eigeninteresse oder aus Zwang mit dem niederbayerischen Herzog. Ein solches Einwirken auf die herzogliche Politik konnte dabei beispielsweise durch die Bestallung eines Bischofs zum herzoglichen Rat erfolgen. So war eine ganze Reihe von Bischöfen als Rat bestellt: Der Augsburger Johann von Werdenberg und der Regensburger Heinrich von Absberg gestalteten als Räte aktiv Landshuter Politik mit.<sup>263</sup> Auch die Freisinger Bischöfe Johann IV. von Tulbeck (reg. 1453–1476, Abb. 8)<sup>264</sup> und Sixtus von Tannberg (reg. 1476–1495)<sup>265</sup> waren Räte. Während Tulbeck um einen Ausgleich zwischen Landshut und München bemüht war, nahm Tannberg rege am Hofleben Ludwigs IX. teil und übernahm später gemeinsam mit weiteren herzoglichen Räten während der Abwesenheit Herzog Georgs IV. die Regierungsgeschäfte.<sup>266</sup>

260 Vgl. Stauber 2004, S. 153–171; Lieberich 1964, S. 131; Art. »Mauerkircher, Friedrich« von August Leidl. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 463; Ettelt-Schönwald 1999, S. 591–595.

261 Heinrich von Absberg wurde zum Spielball der Interessen Ludwigs IX. Dem Herzog gelang es zunächst nicht, seinen Neffen Ruprecht von Pfalz-Mosbach als Regensburger Bischof zu installieren, stattdessen wurde 1457 Heinrich gewählt. Auf Druck Ludwigs wurde die Wahl durch Papst Pius II. annulliert und Ruprecht zum Bischof erhoben. Nach dessen unerwartetem Tod 1465 wurde Absberg doch noch Bischof von Regensburg. Vgl. Art. »Absberg, Heinrich von« von Karl Hausberger. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 604–605 und Haag 2018, S. 87–88.

262 Vgl. Stauber 2004, S. 22.

263 Absberg wird 1460 als Rat Herzog Ludwigs IX. bei Verhandlungen in Prag genannt. Johann von Werdenberg wurde 1460 zum Rat bestallt. Vgl. Ettelt-Schönwald 1996, S. 226; Ettelt-Schönwald 1999, S. 417.

264 Zu Tulbeck vgl. Kloos 1958, Nr. 51, S. 31–32; Art. »Tulbeck, Johann« 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. 712–713.

265 Zu Tannberg vgl. Art. »Tannberg (Tanberger), Sixtus 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. 687–688.

266 Vgl. Haag 2018, S. 91.

2 Der Hof und die Netzwerke Herzog Ludwigs IX.



**Abbildung 8.** Unbekannter Meister, Epitaph des Johann IV. von Tulbeck, Bischof von Freising, um 1476, Rotmarmor. Dom zu Unserer Lieben Frau, München

## 2.3 Kontaktzonen über das Herzogtum hinaus

Der Landshuter Herzog mischte sich aktiv in die Politik der Bistümer ein. Gleichzeitig gestalteten einige Bischöfe in ihrer Position als herzogliche Räte aber ebenso die Politik des Hofes mit und konnten diese lenken. Wenn es darum geht, darzulegen, wie bestimmte Ideen von Kunst nach Niederbayern gelangten, sind diese Bischöfe mit ihren eigenen Netzwerken immer mitzudenken. Auch die in ihren Bistumssitzen wirkenden Maler, Baumeister und Bildhauer sind aufgrund dieser engen Verflechtungen für die am Hof Herzog Ludwigs IX. entstehenden Kunstwerke beispielsweise in Überlegungen zu stilistischen Abhängigkeiten einzubeziehen. Diese hier nur skizzenhaft nachgezeichneten Kontaktzonen beschränkten sich gleichwohl nicht nur auf die engen Kontakte zu einzelnen Adelsfamilien des schwäbischen Raumes sowie zu süddeutschen Bistümern. Sie reichten auch weit über Niederbayern hinaus und sind als potentielle Einflussfaktoren für die am Landshuter Hof entstandenen Kunstwerke sowie Architekturen zu werten.

### 2.3.3 Erbensprüche auf Burgund

Bereits beim Blick auf die dynastischen Verflechtungen Herzog Ludwigs IX. zeigten sich Verbindungen in das Gebiet der heutigen Niederlande (Kap. 2.1.3). Diese waren historisch bedingt, denn die Grafschaften Friesland, Hennegau, Holland sowie Zeeland waren zu Beginn des 15. Jahrhunderts Teil des Herzogtums Straubing-Holland und gelangten durch Erbgang in den 1430er Jahren an die burgundischen Herzöge.<sup>267</sup> Dieser Konnex zwischen Bayern und dem aus kunsthistorischer Sicht stilbildenden burgundischen Hof ist in der Forschung bisher nicht weiter beachtet worden. Kann dieses Desiderat an dieser Stelle auch nicht erfüllt werden, so soll zumindest aufgezeigt werden, dass es zwischen dem Herzogtum Bayern-Landshut unter Ludwig IX. und den burgundischen Herzögen Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen eine Reihe von Kontakten gab, die für die kunsthistorische Einordnung der niederbayerischen Kunst wichtig sind.

In der Tat gilt die burgundische Hofkultur mit ihrer Prachtentfaltung, obwohl tonangebend, als nur schwer greif- und definierbar.<sup>268</sup> Ihre Rezeption ist überall in Europa zu beobachten. Auch im Herzogtum Bayern-Landshut unter Herzog Ludwig IX. sind deren Spuren nachzuvollziehen. Bereits seit längerem ist bekannt, dass die Rechnungsbuchführung in Landshut sehr wahrscheinlich von Burgund übernommen wurde.<sup>269</sup> Die Forschung diskutierte ebenso die Verhandlungen zwischen Pfalz-Bayern, Burgund und Bayern-Landshut im Jahr 1465 über ein Bündnis, das Burgund gegenüber Frankreich absichern sollte.<sup>270</sup> Weit weniger geläufig ist, dass Herzog Ludwig IX. und Herzog

267 Vgl. dazu Boehm 1981.

268 Vgl. Suckale 2012a, S. 167.

269 Vgl. Ziegler 2001, S. 42.

270 So z. B. bei Ehm-Schnocks 2002, S. 102–104 oder auch bei Lackner 2010, S. 427–435.

Philipp sich persönlich kannten. Anlässlich des Reichstages zur Abwehr der ›Türkengefahr‹ 1454 in Regensburg reiste der burgundische Herzog über Ulm in die Stadt an der Donau. Ludwig nahm Philipp den Guten an der Westgrenze seines Herzogtums, in Lauingen, persönlich in Empfang und geleitete ihn nach Regensburg. Nach dem Ende des Reichstages reiste der Burgunder nach Landshut, wo er zehn Tage verweilte. Ihm zu Ehren fanden eine Vielzahl von Reiterspielen, Turnieren und Banketten statt. Selbst burgundische Chronisten wie Jean Meurin rühmten die von Ludwig IX. ausgerichteten Festlichkeiten.<sup>271</sup> Auch später bestanden immer wieder Kontakte nach Burgund. So etwa 1455, als Herzog Ludwig in einem Streit zwischen Philipp und dem ungarischen König Ladislaus Postumus vermittelte,<sup>272</sup> oder 1457, als eine Einung mit Burgund im Rahmen der frühen antikaiserlichen Bündnispolitik Herzog Ludwigs IX. erfolgte.<sup>273</sup> Selbst 1470 sind noch Kontakte nachweisbar, als im Oktober des Jahres eine bayerische Gesandtschaft am burgundischen Hof weilte.<sup>274</sup> Zumindest die Episode 1454 unterstreicht nachdrücklich das Streben des Landshuter Herzogs, der Prachtentfaltung des burgundischen Herzogs Philipp nachzueifern; seine Ehrerbietung gegenüber diesem und die ausufernden Festlichkeiten, mit welchen man die eigene Größe herauszustreichen suchte, machen das überaus deutlich.

Die Beziehungen zwischen den Herzogtümern wurden auch unter Philipps Sohn Karl dem Kühnen weiter intensiv gepflegt, was sich in einer Reihe von Bündnissen manifestierte. Der Tod Karls im Jahr 1477 markierte einen tiefgreifenden Einschnitt, der gleichwohl für Landshut eine interessante Perspektive eröffnete. Da Karl keinen männlichen Nachkommen hatte, stellte sich die Frage, wer das burgundische Erbe antreten würde. Bekanntlich war dies der spätere Kaiser Maximilian I., der Maria von Burgund, die Tochter Karls des Kühnen, heiratete. Doch auch Herzog Ludwig IX. rechnete sich Chancen auf Teile dieses Erbes aus und entsandte Anfang März 1477 seine Räte Friedrich Mauerkircher und Siegmund von Fraunberg gemeinsam mit den Münchner Räten Johann Neuhauser und Heinrich Nothhaft in die Niederlande.<sup>275</sup> Diese Ansprüche leitete er aus dem historischen Herzogtum Straubing-Holland ab. Wenngleich die Mission scheiterte, so dokumentiert das Engagement Herzog Ludwigs dennoch sein Selbstverständnis als europäischer Fürst, der auf einer Ebene mit dem Kaiser um das Erbe der burgundischen Herzöge konkurrierte. Weiterhin wird aus diesen nur fragmentarisch dokumentierten Kontakten zwischen den beiden Herzogtümern deutlich, dass

271 Vgl. Niehoff 2009a, S. 53.

272 Vgl. die Regesten bei Ettelt-Schönwald 1999, S. 688–689 (Prag, Archiv České koruny [= ACK] 1597), S. 692 (BayHStA, NBCB 38, fol. 272) und S. 693 (BayHStA, NBCB 38, fol. 280); weiterhin Lackner 2010, S. 83–84.

273 Der antikaiserlichen Partei waren die Pfalz, Niederbayern, Pfalz-Mosbach, Nürnberg, Würzburg und Bamberg zuzurechnen. Vgl. Stauber 2004, S. 24, 91; Ziegler 2001, S. 27.

274 Vgl. Ehm-Schnocks 2002, S. 109.

275 Vgl. zu dieser Episode ausführlich Lackner 2010, S. 427–435, hier S. 430 mit weiterer Literatur.

### 2.3 Kontaktzonen über das Herzogtum hinaus

ein kontinuierlicher Austausch zwischen Burgund und Bayern-Landshut stattfand. Die durch einen zeitgenössischen burgundischen Bericht überlieferte Begeisterung über die Landshuter Festivitäten 1454 belegen weiterhin, dass die Prachtentfaltung in Landshut wahrgenommen wurde. Mehr noch: Durch den Bericht wurde das Wissen über die Feierlichkeiten weit über das niederbayerische Territorium hinausgetragen und somit ein gewisses Bild des Hofes kommuniziert.<sup>276</sup>

Das Beispiel der Beziehungen Landshuts zu Burgund wie auch die Erschließung des schwäbischen Raums und die Einflussnahme auf geistliche Territorien zeigen eindrücklich, wie weitgespannt die Verflechtungen des Herzogtums Bayern-Landshut unter Ludwig IX. waren. Der Herzog vermochte es, durch geschickte Bestellungen ein umfassendes Netzwerk zu etablieren und somit seinen Einflussbereich weit über die Grenzen seines Herzogtums auszudehnen. Für die nachfolgenden kunsthistorischen Überlegungen folgt daraus, dass für die am Landshuter Hof und in dessen unmittelbarem Umfeld entstandenen Kunstwerke sowie Architekturen eine Vielzahl möglicher Beeinflussungen zu berücksichtigen sind und dass in jedem Einzelfall evaluiert werden muss, wer potentiell wie auf deren Entstehung Einfluss genommen haben könnte.

---

276 Dies stimmt mit dem Befund Jeroen Duindams überein: »The images created by the court [...] could spread over large territories. Images, objects, and stories generated could maintain the charm of the courtly centre for ages [...].« Duindam 2015, S. 273.



### 3 INDIVIDUEN UND IHRE NEUEN BILDER

Kaum eine andere Bildgattung ist mit einer bestimmten Epoche derart verbunden wie das Porträt mit der Renaissance – und aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln der kultur- und geisteswissenschaftlichen Forschung analysiert, diskutiert und in Ausstellungen präsentiert worden. Im 15. Jahrhundert entstanden neuartige, bahnbrechende Porträts, die sich gegenüber den Bildnissen früherer Jahrhunderte durch eine realistische und individuelle Darstellungsweise abhoben. Der forschungsgeschichtliche Ausgangspunkt dieses überaus erfolgreichen *framings* des Porträts als Inbegriff der Renaissance waren Jacob Burckhardts Ausführungen zur Entwicklung des Individuums in seiner Schrift »Die Cultur der Renaissance in Italien«. Dort benannte er als eine der Ursachen für die Veränderungen, welche die Renaissance einleiteten, das Heraustreten des Individuums aus der Masse.<sup>277</sup> Ein kunsthistorischer Forschungszweig setzte das neuartige Porträt in Relation mit diesem von Burckhardt postulierten neuen, humanistischen Selbstbild des Menschen und versuchte damit die Entstehung der Gattung Porträt in Italien zu erklären.<sup>278</sup> Das Menschenbild des renaissancezeitlichen Humanismus zeichnet sich, fasst man die entsprechenden philosophischen Forschungen zusammen, durch eine positive Sichtweise aus: Der Mensch wurde als kreatives und würdiges Wesen wahrgenommen und stand nicht mehr wie noch im Hochmittelalter unter der Theonomie Gottes, sondern war ihm nunmehr ebenbürtig. Ein entsprechender Zweig der philosophischen Forschung, der von Ernst Cassirer sowie später vom Humanismusforscher Paul Oskar Kristeller entscheidend geprägt wurde, blieb in der Kunstgeschichte aber weitestgehend unbeachtet. Erst seit den frühen 2000er Jahren wurden diese philosophischen Ansätze in der Forschung aufgegriffen und für sie nutzbar gemacht.<sup>279</sup>

Burckhardts Thesen führten in der Kunstgeschichte dazu, dass vorrangig das italienische Porträt des 15. Jahrhunderts analysiert, erforscht und präsentiert wurde. Im Vordergrund der an Burckhardt anschließenden Untersuchungen standen die Exzellenz und Neuartigkeit dieser Porträts sowie ihre Bedeutung als Manifestation einer neuen (Kunst-) Epoche.<sup>280</sup> In den letzten zehn Jahren kam es zu einer verstärkten Auseinandersetzung

---

277 Burckhardt schreibt: »Mit Ausgang des 13. Jahrhunderts aber beginnt Italien von Persönlichkeiten zu wimmeln; der Bann, welcher auf dem Individualismus gelegen, ist hier völlig gebrochen; schrankenlos spezialisieren sich tausend einzelne Gesichter.« Burckhardt ed. Rehm 1860/2014, S. 162.

278 Boehm 1985. Die Wirkmächtigkeit der Burckhardt'schen Ausführungen betonte Rubin ausdrücklich. Vgl. Rubin 2011, S. 19–21.

279 Vor allem im Rahmen des Cusanus-Instituts an der Universität Trier wurde versucht, den Bogen zwischen theoretischen Schriften und Kunstschaffen des 15. Jahrhunderts zu schlagen. Der Schwerpunkt dieses ausgeprägten Forschungszweigs liegt insbesondere auf Nicolaus Cusanus sowie der Südtiroler Malerei. Maßgeblich von kunsthistorischer Seite aus: Simon 2004; Filippi 2013; Filippi 2014.

280 So bswp. von Rubin herausgearbeitet. Vgl. Rubin 2011.

mit Porträtmedaillen.<sup>281</sup> Diese Fokussierung auf italienische Porträts ist kritisch zu sehen, denn auch jenseits von Italien entstanden Porträts. Durch die – tradierte – Einengung auf Italien wurden diese nicht im gleichen Maße erforscht; wenn, wurden nordalpine Porträts über lange Zeit vor allem in Hinblick auf ihre Einordnung in das Œuvre bekannter und noch unbekannter Meister untersucht.<sup>282</sup>

Von diesen auf Italien zentrierten Forschungen sind die Arbeiten Martin Warnkes und Hans Beltings zum Ursprung der Entwicklung individueller Porträts abzugrenzen.<sup>283</sup> Auch diese beiden Forscher konstatierten tiefgreifende Veränderungen in der Porträtmalerei. Sie sahen insbesondere das sich emanzipierende Bürgertum als treibende Kraft hinter der Entwicklung individueller Porträts. »Im Bürgertum wurde dieses Gemälde [...] in eigenen Gebrauch genommen und das Produkt umgedeutet, so daß es neuen Zwecken dienen konnte. Es ist in dieser Funktion nicht mehr das, was es bisher war, und es sieht auch anders aus.« Das Porträt sei aus einem höfischen Kontext, in welchem es »Glied in einer [dynastischen] Serie« war, herausgelöst worden.<sup>284</sup> Als Ausgangspunkt dieser Entwicklung machten die beiden Kunsthistoriker Burgund aus, ließen aber Entwicklungen im deutschsprachigen Raum außer Acht.

Einen gänzlich anderen Zugang zur Entstehung des Porträts wählte Dominic Olariu, der den Fokus seiner Forschungen auf das 13. Jahrhundert in Frankreich richtete. Ausgehend von der etymologischen Analyse des Begriffs ›Porträt‹ von der Antike bis zu französischen Quellen des Hoch- und Spätmittelalters, zeichnet er den semantischen Bedeutungswechsel von einer positiv konnotierten Zeichnung hin zu einer dem Menschen ähnlichen Darstellung nach. Als Ursachen für die Entstehung des Porträts sieht er die »recalorisation du corps humain« und die »volonté de consercer la ressemblance de l'homme« an.<sup>285</sup> Olariu setzt die Diskurse hinter der Bildaufgabe des Porträts in Bezug zur Evolutionsgeschichte des frühen Porträts und führt damit die Arbeiten Gottfried Boehms fort.<sup>286</sup> Obwohl er damit einen sehr wichtigen Beitrag zur Porträtforschung geleistet hat, lässt auch Olariu, wie Warnke und Belting, in seinen Überlegungen den deutschsprachigen Raum außen vor.

Dennoch ist die Forschungslage zum frühen nordalpinen Porträt nicht so dünn, wie sie auf den ersten Blick scheinen mag. Bereits in den 1950er Jahren legte Ernst Buchner eine Monographie zum deutschen Bildnis der Spätgotik und der Dürer-Zeit vor.<sup>287</sup> In den letzten zwanzig Jahren widmete sich die Forschung verstärkt der Frage nach der

---

281 Blass-Simmen 2015; Glass 2015.

282 Dieses Motiv zieht sich v. a. durch die ältere Forschung, etwa diejenige Ernst Buchners. Neuere Forschungen analysieren die nordalpine Kunst hinsichtlich ihrer regionalen Verortung und Maltraditionen.

283 Vgl. Warnke 1996; Belting 2013.

284 Belting 2013, S. 34.

285 Olariu 2014, S. 407.

286 Vgl. Boehm 1985.

287 Vgl. Buchner 1953.



### 3.1 Die Entstehung neuartiger Porträts im Herzogtum Bayern-Landshut

Herkunft des nordalpinen Porträts.<sup>288</sup> Man konzentrierte sich insbesondere auf die Zeit ab 1500 und verengte den Forschungsgegenstand auf die Porträts Albrecht Dürers, Lucas Cranachs des Älteren sowie Hans Holbeins des Jüngeren. Diese Eingrenzung ergibt sich durch das ikonische, 1500 gemalte Selbstbildnis Albrecht Dürers, das oftmals als Epochenwende der (deutschen) Kunstgeschichte gesehen wird.<sup>289</sup>

Angesichts der verhältnismäßig großen Anzahl von Porträts aus dem deutschsprachigen Raum, die vor 1500 entstanden, ist diese Forschungstendenz problematisch. Buchner, der alle ihm bekannten Porträts nach Regionen gruppiert analysierte, stellte mehr als 200 Gemälde zusammen, die sicher vor 1500 entstanden waren.<sup>290</sup> Diese Zahl ist, wenngleich nicht abschließend, ein überraschender Befund. Durch die beschriebene Fokussierung der Forschung auf die Zeit nach 1500 wurde (und wird) der Eindruck geschaffen, der für Italien gut 50 Jahre zuvor postulierte Aufbruch in die Renaissance hätte im Heiligen Römischen Reich erst im 16. Jahrhundert stattgefunden. Der rein materielle Befund an Porträts spricht jedoch gegen eine derartige Lesart. Zwischen dem Heiligen Römischen Reich und Italien bestanden im 15. Jahrhundert auf vielen Ebenen mannigfache Kontaktzonen, die in die Bewertung dieses Befundes einbezogen und für die Forschung fruchtbar gemacht werden sollten.<sup>291</sup>

### 3.1 Die Entstehung neuartiger Porträts im Herzogtum Bayern-Landshut

Dieser Forschungsstand ist auf das Herzogtum Bayern-Landshut übertragbar. Als frühe Manifestationen wurden die Porträts Hans Wertingers, die bald nach 1500 entstanden, eingehend erforscht und ob ihrer offensichtlichen Italienorientierung herausgehoben.<sup>292</sup> Doch bereits am Hof Herzog Ludwigs IX. – und sogar noch früher, nämlich ab den 1430er Jahren in dessen nächster Umgebung – entstanden neuartige Porträts. Insgesamt siebzehn Bildnisse von dreizehn Personen können dem Landshuter Hof durch das vorgestellte Netzwerk vor 1503 zugeordnet werden. Teilweise waren die Porträtierten der herzoglichen Familie angehörig oder unmittelbar mit dieser verwandt, teilweise waren sie durch ihr (Hof-)Amt mit dem Hof verbunden. Das Corpus umfasst

---

288 Vgl. Tacke/Heinz 2011.

289 Vgl. zur ikonischen Bedeutung von Dürers Selbstbildnis Klinko 2004; Kopp-Schmidt 2004; Schmidinger 2019.

290 Buchner zählte 1953 etwa 200 Gemälde, die im nordalpinen Raum vor 1500 entstanden waren. Kemperdick wies jedoch darauf hin, dass die von Buchner angefertigte Liste nicht vollständig sei. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass die Zahl weitaus höher war. Vgl. Buchner 1953, S. 12; Kemperdick 2006, S. 19.

291 Nachdrückliche Zeugnisse dieses Austausches sind etwa deutschsprachige Buchdrucker und Bäcker in Rom oder venezianische Handelsdependancen in Landshut. Vgl. hierzu Füssel/Vogel 2001.

292 Vgl. Buchheit 1907; Liedke 1973; Weniger 2009.

dementsprechend Bildnisse von Hochadeligen ebenso wie solche von bürgerlichen Gelehrten.<sup>293</sup>

Diese Bildnisse aus einem niederbayerischen Kontext, die über einen Zeitraum von fast 80 Jahren entstanden, zeichnen sich durch ganz unterschiedliche Herangehensweisen an die Aufgabe der Abbildung und Vergegenwärtigung einer abwesenden Person, das heißt an das Porträt, aus. Gemein ist ihnen, dass sie den/die Dargestellte/n in das Zentrum des Bildes rücken und ihn/sie individualisiert darstellen. Damit brechen sie mit tradierten Konventionen. Dies spiegelt sich in ihrer Bewertung in der einschlägigen kunsthistorischen Forschung: Alle Bildnisse wurden als Meisterwerke bezeichnet, die aus dem Corpus der erhaltenen nordalpinen Porträts herausstechen. Entsprechend wurden sie häufig nicht in das 15., sondern in das frühe 16. Jahrhundert datiert und den großen Porträtisten zugeschrieben.<sup>294</sup>

Gemeinsam ist diesen Bildnissen außerdem, dass sie Personen darstellen, die unmittelbar in Verbindung mit dem Landshuter Herzogshof standen. Damit ist erstmalig eine derartige Zuordnung von Bildnissen zu einem konkreten Hof gelungen. Durch sie ist es möglich, dieses Corpus als Produkt eines bestimmten Diskursraumes – des niederbayerischen Herzoghofes – zu analysieren. Da die Datierung dieser Bildnisse teilweise revidiert wurde, stellt sich nicht nur die grundlegende Frage, wie die Einführung des mimetischen Bildnisses als autonomes Gemälde zu erklären ist, sondern auch die danach, wie ein stilistischer Wandel in der Darstellung von Personen am Landshuter Hof unter Herzog Ludwig IX. zu deuten ist. Woher rühren die neue sichtbare Präsenz und Lebendigkeit der Porträts? Zu klären ist weiterhin, woher die Impulse für diese neuartigen Darstellungsformen kamen.

Hans Belting argumentierte, der Diskurs über das neuzeitliche Individuum, der seit Burckhardt die Italienforschung bewege, lasse sich auf die Verhältnisse im Norden nicht übertragen, da eine Person dort eine sozial und religiös definierte Norm gewesen sei.<sup>295</sup> In Abgrenzung dazu wird hier die These aufgestellt, dass es bereits unter Herzog Ludwig IX. zur Entstehung individueller Porträts gekommen ist. Ursache dafür ist

---

293 Es sind Porträts von Agnes Schenk von Schenkenstein, Alexander Mornauer, Friedrich dem Siegreichen, Herzog Georg IV. von Bayern-Landshut (zwei Bildnisse), König Ladislaus Postumus von Ungarn, Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut, Hans von Rechberg von Schramberg (nachfolgend als »Hans von Rechberg« geführt), Herzogin Hedwig von Bayern-Landshut (zwei Bildnisse), Herzog Sigmund von Bayern-München, Sigmund von Fraunberg, Herzog Sigismund von Tirol (drei Bildnisse) sowie zwei Bildnisse unbekannter Gelehrter.

294 So heißt es bspw. über das Bildnis des sog. Pius Joachim: »In Präsenz und Körperhaftigkeit ist das Bildnis [...] beeindruckend [...]. Zweifellos stammt es von einem hervorragenden Künstler [...].« Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 2, S. 46. Buchner 1953, S. 65, hielt fest: »Das Bildnis [... ist] einer der großen Würfe der frühen deutschen Bildnismalerei«. Entsprechend wurde die Tafel unter anderem Dürer, Fouquet, dem Augsburger Meister der Ulrichslegende sowie Martin Schongauer zugeschrieben. Vgl. Buchner 1953, S. 65. Ähnliche Urteile gibt es zum Bildnis des Hans von Rechberg, Sigmund von Fraunberg, der Agnes Schenk von Schenkenstein sowie des Alexander Mornauer.

295 Vgl. Belting 2013, S. 54.

### 3.2 Das Menschenbild der niederbayerischen Humanisten

die aufkommende Rezeption des vom Renaissance-Humanismus beeinflussten Diskurses über das neue Menschenbild im Herzogtum Bayern-Landshut. Im Folgenden soll plausibel gemacht werden, dass sowohl die theoretischen als auch die künstlerischen Quellen der Landshuter Porträts in wesentlichen Anteilen in Italien verortet werden können.

Dazu werden die zwei bisher getrennt voneinander bestehenden Forschungszweige zusammengeführt: die von der Philosophie- und der Theologiegeschichte geführte Diskussion über den Transfer des italienischen humanistischen Diskurses über die Stellung des Menschen in der Welt in den nordalpinen Raum mit der kunsthistorischen Diskussion über die Entstehung nordalpiner Porträts vor 1500. Entsprechend muss zunächst nachgewiesen werden, dass dieser humanistische Diskurs am Landshuter Herzogshof existierte und dass er inhaltlich demjenigen in Italien entsprach. Anschließend müssen die überlieferten Tafeln auf ihren künstlerischen Innovationsgehalt hin geprüft werden und in Relation zum zeitgenössischen Diskurs gesetzt werden. Dafür bedarf es neben der stilkritischen Analyse einer eingehenden Betrachtung der (Bildungs-)Biographien und der individuellen Kontaktzonen der Porträtierten im Hofnetzwerk sowie darüber hinaus.

Dabei muss klar sein, dass es sich hierbei nur um ein Plausibel-Machen von Zusammenhängen handeln kann. Entgegen der Idealvorstellung gibt es keine schriftlichen Belege für den direkten Austausch zwischen Humanisten und Malern. Konkret bedeutet dies, dass ein direkter Transfer eines neuen Menschenbildes in das Medium der Porträtmalerei nicht zu rekonstruieren ist, zumal der oder die Porträtierte den beiden Seiten zwischengeschaltet ist. Der Maler ist noch weitgehend Handwerker, der entsprechend dem Auftrag, das heißt der Erwartungshaltung des Auftraggebers, arbeitet. Es muss somit einerseits evaluiert werden, inwiefern der / die Auftraggeber/-in mit den einschlägigen Traktaten vertraut gewesen sein könnte und in welchen personalen Netzwerken er / sie agierte. Als Indizien hierfür können Buchbesitze sowie persönliche Kontakte, beispielsweise verwandtschaftlicher Art oder Freundschaften,<sup>296</sup> herangezogen werden. Andererseits muss beleuchtet werden, welche Motivationen des Malers hinter der Entscheidung für die heute sichtbare Gestaltungsform bestanden haben könnten. Dies bedeutet, zu untersuchen, was Anlass und Intention des Gemäldes waren.

## 3.2 Das Menschenbild der niederbayerischen Humanisten

Der Mensch der Renaissance ist in der (kunst-)historischen Forschung sprichwörtlich geworden. Die große Anzahl an Publikationen dazu zeigt, dass diese Vorstellung vom Menschen bis heute eine außergewöhnliche Faszination ausübt. Gut erforscht ist aus

---

296 Vgl. zum schwierigen Begriff der Freundschaft im Spätmittelalter bzw. der Frühen Neuzeit Kipf 2009.

philosophischer sowie bildtheoretischer Perspektive, dass sich das Menschenbild der Renaissance in vielerlei Hinsicht von dem vorheriger Jahrhunderte unterscheidet. In diesem Kapitel soll das damals neue Menschenbild anhand zeitgenössischer Traktate nachgezeichnet und in Relation zum Hof Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut gesetzt werden. Zunächst werden die Grundprämissen des neuen Menschenbildes anhand verschiedener humanistischer Traktate herausgearbeitet. Es ist anzunehmen, dass die in Italien entwickelten humanistischen Vorstellungen für die sich entfaltende früh-humanistische Kultur nördlich der Alpen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts relevant waren. Hier sind zwar weitere Forschungen notwendig, aber über einschlägige personale Verflechtungen bestehen keine Zweifel. Auf deren Basis werden erkennbare Anknüpfungspunkte dieses neuen Menschenbildes zur Kultur am Landshuter Hof untersucht. Diese ergeben sich vor allem durch das Universitätsstudium verschiedener Gelehrter Räte des Herzogs in Italien und/oder an vom Humanismus geprägten nord-alpinen Universitäten sowie durch weitere persönliche Kontakte.

Italienische Humanisten wie Giannozzo Manetti (1396–1459), Marsilio Ficino (1433–1499) und Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494) betonen in ihren Schriften die Würde und Besonderheit des Menschen. Emblematisch überschrieb Manetti 1452 sein Traktat »De dignitate et excellentia hominis« (»Über die Würde und Erhabenheit des Menschen«). Die erst 1496 posthum veröffentlichte Rede Picos ist ebenfalls in diesem Sinne überschrieben: »De hominis dignitate«, »Über die Würde des Menschen«. Diese neue Sichtweise manifestiert sich innerhalb der Texte. Pico schrieb:

»Ein großes Wunder [...] ist der Mensch. [...] [D]er Mensch sei Vermittler zwischen den Geschöpfen, mit den Göttern vertraut, König über die niedrigeren Wesen; mit seiner Sinnes-schärfe, der Forschungskraft seiner Vernunft, dem Licht seines Verstandes sei er der Deuter der Natur; [...] und [...] das Bindeglied der Welt, ja mehr noch ihr Hochzeitslied, nach dem Zeugnis des David nur wenig geringer als die Engel.«<sup>297</sup>

Dem Menschen wird eine Vielzahl von Fähigkeiten zugeschrieben, die ihn innerhalb der Hierarchie der Schöpfung neu verorten. Diese Beschreibung Picos liest sich wie eine Passage aus der Genesis:

»Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, die da herrschen über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über das Vieh und über alle Tiere des Feldes und über alles Gewürm, das auf Erden kriecht. Und Gott

---

297 »Magnum [...] miraculum est homo. [...] quae multa de humanae naturae praestantia afferuntur a multis, esse hominem creaturarum internuntium, superis familiarem, regem inferiorum, sensuum perspicacia, rationis indagine, intelligentiae lumine, naturae interpretem, stabilis aevi et fluxu temporis interstitium et [...] mundi copulam, immo hymenaeum, ab angelis teste Davide paulo deminutum.«  
Pico della Mirandola ed. Buck 1496/1990, cap. 1, S. 2f.

### 3.2 Das Menschenbild der niederbayerischen Humanisten

schuf den Menschen zu seinem Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn; und schuf sie als Mann und Frau.«<sup>298</sup>

Diese Ähnlichkeit war kein Zufall, hat die Sichtweise der Humanisten auf den Menschen doch ihre Ursprünge in der Bibel. Gleichzeitig integrierten die Gelehrten in ihr Menschenbild Vorstellungen antiker Denkschulen, wie etwa diejenigen der Stoa. Dies führte so weit, dass sie teilweise wörtlich Passagen aus (spät-)antiken Texten übernahmen. So heißt es beispielsweise in der hermetischen Schrift »Asklepius« eines unbekannten Autors (2. Jh. n. Chr.),<sup>299</sup> das größte Wunder sei der Mensch, ein Tier, welches sowohl anzubeten als auch zu ehren sei. Der Mensch ginge in die Natur Gottes über, als ob er selbst Gott sei. Diese zwei Sätze finden sich identisch in Picos »De hominis dignitate« sowie in der »Theologia Platonica« des Ficino wieder.<sup>300</sup>

Aus dieser Umschreibung des Menschen wird nicht klar, welche Fähigkeiten sich aus der Attribuierung der Würde ergeben. Rudolph Agricola benennt in seiner »Oratio pro laudibus philosophiae« (1476, »Rede über das Lob der Philosophie«) verschiedene Eigenschaften, welche von Thomas Leinkauf wie folgt zusammengefasst werden:

»seine [des Menschen] Fähigkeit, alles wissen zu können [...], seine nahezu unbegrenzte Forschungs- und Erfindungskraft [...], seine Kompetenz, in der Welt Strukturen und Ordnungen herzustellen, und der damit verbundene Anspruch auf das dominium mundi/terrae [...], seine Sprachkraft.«<sup>301</sup>

Diese Kennzeichen finden sich ebenso in den Schriften Manettis: Der Mensch entfalte seine Würde und Freiheit in einer Welt, die von ihm geformt und erschaffen werde.

298 Gen I,26–27. Noch weitaus ähnlicher ist die humanistische Beschreibung der Formulierung des Psalms 8,6–10: »Du hast ihn wenig niedriger gemacht als Gott, mit Ehre und Herrlichkeit hast du ihn gekrönt. Du hast ihn zum Herrn gemacht über deiner Hände Werk, alles hast du unter seine Füße getan: Schafe und Rinder allzumal, dazu auch die wilden Tiere, die Vögel unter dem Himmel und die Fische im Meer und alles, was die Meere durchzieht.«

299 Als die hermetischen Schriften im 15. Jahrhundert wiederentdeckt wurden, galten sie als Werke des sog. Hermes Trismegistos, eines ägyptischen Weisen. Die Übersetzung des »Corpus Hermeticum« ins Lateinische erfolgte durch Marsilio Ficino und wurde 1463 von ihm abgeschlossen. Die Zuschreibung an den legendären Hermes Trismegistos wurde erst im 17. Jahrhundert revidiert. Seitdem wird dieses Corpus als Werk eines Unbekannten aus dem 2. Jahrhundert nach Christus angesehen. Vgl. einführend Ebeling 2005.

300 Bei dem unbekanntem Schreiber hieß es: »magnum miraculum est homo, animal adorandum atque honorandum. Hoc enim in naturam dei transit, quasi ipse sit deus«. Zit. nach Pico della Mirandola ed. Buck 1496/1990, cap. 1, S. 69. Ebd., S. 3 die Stelle Picos. Vgl. Kristeller 1974a, S. 184, Anm. 8; Zintzen 2009, S. 12.

301 Nachfolgend weist Leinkauf darauf hin, dass dieser Perspektive kontinuierlich die mittelalterliche Sicht entgegensteht, wie sie etwa im Traktat »De miseria humanae conditionis« (»Über das Elend der menschlichen Beschaffenheit«) Papst Innozenz' III. vertreten wird. Eine erste, gegensätzliche Haltung zu Innozenz III. nimmt dabei Coluccio Salutati in seinem Traktat »De saeculo et religione« (entstanden um 1380) ein. Vgl. Leinkauf 2017, S. 131.

Der Mensch baue Städte, er errichte Gebäude, er male, forsche, denke und lenke.<sup>302</sup> Damit erfährt er eine entscheidende Aufwertung: Er wird zum wahren Abbild Gottes als wirkender, schöpferisch tätiger Mensch, der sich aktiv einbringt und die Welt nach seinen Vorstellungen formt. Dies ist eine radikale Abkehr vom *miseria*-Traktat Lotario dei Conti di Segnis.<sup>303</sup>

Diese von Agricola und Manetti herausgearbeiteten Kriterien können auf zwei prägnante Begriffe reduziert werden: *intellectum* und *inventio*. Einerseits sei der Mensch fähig, potentiell alles zu wissen und alles zu strukturieren (*intellectum*), andererseits verfüge er über eine Erforschungs- und Erfindungskraft (*inventio*), die es ihm ermögliche, Neues zu entdecken und zu erfahren. Durch diese Fähigkeiten des Wissen- und Strukturieren-Könnens, also die Fähigkeit, den Verstand zu nutzen, könne der Mensch die Welt erfahren und sie gestalten. Dies liege in der Natur des Menschen begründet, wie Nicolaus Cusanus in der »Docta ignorantia«, dem »Gelehrten Unwissen« formuliert (1440): »Homo enim est suus intellectus.« Das heißt: Der Mensch zeichnet sich durch seinen Verstand aus.<sup>304</sup> Nach diesem Diktum wird »die Würde und Vollkommenheit des Menschen ausschließlich nach dem bemessen [...], was er als Vernunft- oder Geistwesen erreicht.«<sup>305</sup> Es sei ein menschliches Bedürfnis, zu forschen und zu begreifen. Das Lebenswerk eines Menschen werde auf Grundlage dessen bewertet, was er in seinem Leben erreicht habe. Die Bewertung erfolge durch andere, welche dem Vorbild, also der Person, die bewertet wurde, nachstreben wollen.

302 »Nostra namque, hoc est humana, sunt, quoniam ab hominibus effecta, quae cernuntur: omnes domus, omnia oppida, omnes urbes, omnia denique orbis terrarum aedificia. [...] Nostrae sunt picturae, nostrae sculpturae, nostrae sunt artes, nostrae scientiae, nostrae [...] sapientiae. Nostrae sunt [...] omnes adinventiones, nostra omnia diversarum linguarum ac variarum litterarum genera, de quarum necessariis usibus quanto magis magisque cogitamus, tanto vehementius admirari et obstupescere cogimur.« Giovanni Gentile, Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento, S. 175–176, zit. nach Cassirer ed. Plaga/Rosenkranz 1927/2013, S. 97.

303 Vgl. Kristeller 1981, S. 67; Schmeisser 2006, S. 53–54, 64.

304 Der Satz wird in der Forschung auf diese Essenz verkürzt. Cusanus erklärt: »Der Mensch ist nämlich sein Geist, wobei die sinnenhafte Einschränkung gewissermaßen in der vernunfthaften Natur als Grundlage ruht, da die vernunfthafte Natur als eine Art göttliches, abgetrenntes, losgelöstes Sein besteht, die sinnliche dagegen gemäß ihrer Natur zeitlich und vergänglich bleibt« (»homo enim est suus intellectus, ubi contractio sensualis quodammodo in intellectuali natura suppositatur, intellectuali natura existente quoddam divinum separatum abstractum esse, sensuali vero remanente temporali et corruptibili secundum suam naturam.«). Von Kues ed. Senger 1440/1977, lib. 3, c. 3, n. 205, S. 30–31. In seiner 1463 verfassten Schrift »De venatione sapientiae« positioniert sich Cusanus so: »Weil unser Verstand mit der Natur lebt, wird er notwendigerweise von ihm [dem Verstand] ernährt« (»Intellectualis nostra natura cum vivat, necessario pascitur.«). Von Kues ed. Bormann 1463/2003, lib. 1, c. 1, n. 2, S. 4–5. Des Weiteren hatte Cusanus in der »Docta ignorantia« festgehalten, dass äußerliche Merkmale für die Würde und die Vernunft des Menschen unerheblich seien, weil die Vernunft das wesensbestimmende Element des Menschen sei (»quoad intellectum, cui cetera corporalia serviunt.«). Von Kues ed. Senger 1440/1977, lib. 3, c. 4, n. 207, S. 32–33. Vgl. Hollingsworth/Richardson 2009, S. 19; Mandrella 2014, S. 171.

305 Leinkauf 2017, S. 1150.

### 3.2 Das Menschenbild der niederbayerischen Humanisten

Das Menschenbild der Humanisten schließt programmatisch an antike Idealvorstellungen an, wie sie Marcus Tullius Cicero in »De officiis« (»Über die Pflichten«) darlegte.<sup>306</sup> Er breitete in Anlehnung an die Stoa aus, inwiefern ein menschenwürdiges Leben bestimmte Verhaltensweisen (*officia*) impliziert. Dazu gehöre zum Beispiel der aktive Dienst für den Staat als Staatsdiener und / oder Politiker.<sup>307</sup> Die Antike wird durch den Rückgriff auf die ciceronianischen Vorstellungen zum Vorbild der Renaissance. Diese Idealvorstellungen entwickelten die Humanisten weiter und überführten sie in ihre Lebenswirklichkeit: So wurden diese Maßgaben konkretisiert und auf geistliche Ämter wie etwa auf das Kardinalat (»De cardinalatu«, 1510) gleichermaßen übertragen wie auf Positionen am Hof, zum Beispiel jenes des Höflings (»Il libro del cortigiano«, 1528).<sup>308</sup> Es wurde festgelegt, wie die Würde und das Ansehen eines Amtes durch bestimmte Verhaltensweisen, wie zum Beispiel das Tragen spezifischer Kleidung oder die Größe des Hofstaates, zu wahren sei.<sup>309</sup>

Neben dem Ideal des Staatsdieners leiteten einige Humanisten aus der Fähigkeit des Menschen zum Gebrauch seines Verstandes auch einen Forscherdrang ab. Dies wird in der Person des Cusanus sichtbar, denn ihm geht es um das Begreifen und Verstehen der Welt. Dabei bedient er sich der (Natur-)Wissenschaften, besonders der Mathematik, und lässt seine Überlegungen beispielsweise in »De beryllo«, »De visione dei« (1453) und in »De ludo globi« einfließen. Daneben pflegt er Kontakte zu berühmten Mathematikern seiner Zeit, zum Beispiel Georg Peurbach (1423–1461) und Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397–1482).<sup>310</sup> Es ist entsprechend nicht verwunderlich, dass sich Cusanus

---

306 Nicht umsonst übernimmt Manetti fast wortgleich Ciceros Formulierung für sein Traktat. Cicero schreibt: »Wenn wir nämlich bedenken wollen, wie eine überlegene Stellung und Würde in unserem Wesen liegt, dann werden wir einsehen, wie schändlich es ist, sich in Genussucht treiben zu lassen.« (»Atque enim si considerare volumus, quae sit in natura nostra excellentia et dignitas, intellegemus, quam sit turpe diffluere luxuria.«) Cicero ed. Gunermann 1978, I, 30 S. 94–95. Daraus wird bei Manetti der Traktattitel »De dignitate et excellentia hominis«. Vgl. zu Ciceros Werk Brunt ed. Griffin/Samuels 2013, S. 180–242; Junghanß 2017, S. 35–104.

307 »Dignity in Ciceronian vocabulary is the individual's place in the overall scheme of things. It refers to status, rank, honour, and fittingness for a particular role, and also to reputation. Unlike order or ordine, which can be bestowed, it contains a sense of inherent social status combined with personal standing. Dignitas can also moderate the militaristic associations to honour, so that a man – and it is a male virtue – can be honourable even if he is not a soldier who has demonstrated his worth on the battlefield. On the contrary, dignity is an ability to choose not to act and to keep one's own counsel, usually in the service of a higher authority.« Richardson 2009, S. 114–115.

308 »De cardinalatu« wurde von Paolo Cortesi verfasst. Das Traktat hat Kardinal Basileios Bessarion, der schon 1472 verstorben war, zum Vorbild. Vgl. Hollingsworth/Richardson 2009, S. 19–23. »Il libro del cortegiano« stammt aus der Feder von Baldassar Castiglione. Vgl. Castiglione ed. Barberis 1528/2017.

309 Der Hofstaat eines Kardinals sollte nach Ansicht Cortesis rund 140 Personen umfassen. Der Hof Herzog Georgs IV. umfasste dagegen 1491 laut Hofordnung näherungsweise 80 Personen. Eine genauere Angabe ist nicht zu ermitteln, jedoch ist von einer höheren Zahl auszugehen. Vgl. Biersack 2005, S. 19; Hollingsworth/Richardson 2009, S. 20–21.

310 Cusanus' Interesse für die Mathematik wurde oft betont. Vgl. Simon 2004, S. 65; Müller 2008, S. 108; Cassirer ed. Plaga/Rosenkranz 1927/2013, S. 41; Bredekamp 2015, S. 237–238; Roeck 2017, S. 512.

in »De visione dei«<sup>311</sup> mit der Abhängigkeit von Größen, besonders der Seherfahrung durch unterschiedliche mathematische Winkel, beschäftigt. Auch Leon Battista Alberti bedient sich, zeitgleich mit Cusanus, mathematischer Methoden, etwa in »De pictura« (I, 13–18), um die menschliche Seherfahrung fass- und messbar zu machen.<sup>312</sup>

Ebenfalls zur gleichen Zeit beschäftigten sich die beiden Humanisten mit dem Formen dreidimensionaler Objekte. So greift Cusanus in »Idiota de mente« den Begriff der *protractio*<sup>313</sup> auf, um mit diesem die Entwicklung eines eindimensionalen Objekts, des Punktes, hin zur zweidimensionalen Linie zu umschreiben: »Wenn ich in der Geometrie sage, daß die gesamte Vollkommenheit der Linie in der Verbindung von Punkt A zu Punkt B bestehe, dann habe ich, bevor ich die Linie von A nach B gezogen habe, mit den Punkten A und B die Ganzheit der Linie bezeichnet, d[as] h[eißt] daß die Linie nicht weiter ausgezogen werden soll.«<sup>314</sup> Cusanus gebraucht *protractio* im Sinne des Macrobius, der diesen Begriff in seinem Kommentar zu Ciceros »Somnium Scipionis« (12) verwendete.<sup>315</sup> Alberti verknüpft diesen Prozess der *protractio* in »De pictura« mit seiner Bildgrammatik. Die hinter seinen Ausführungen stehende Idee ist die gleiche wie bei Cusanus. Dies geht aus Albertis Text deutlich hervor:

»Zuallererst muss man wissen, dass ein ›Punkt‹ ein Zeichen ist [...]. Wenn nun Punkte ununterbrochen in einer Reihe miteinander verbunden werden, bewirken sie die Erstreckung einer ›Linie‹. [...] Wenn mehrere Linien zusammenhängen – wie Fäden, die in einem Gewebe aneinandergesfügt sind –, bilden sie eine Fläche.«<sup>316</sup>

311 Der Kardinal widmete diese Schrift dem Kloster Tegernsee und erörtert im dritten Kapitel der »visione dei« ausführlich, wieso der Betrachter eines Gemäldes, egal von welchem Standort aus er auf die Malerei blickt, scheinbar angesehen wird. Vgl. Von Kues ed. Gabriel 1453/1964b.

312 Zum mathematikhistorischen Hintergrund bei Alberti und Cusanus vgl. Müller 2010b; Jäger 2018.

313 Das dazugehörige Verb *protrahere* bezeichnet den Akt des Hervorziehens, ans Licht Bringens oder des Ausweitens. Art. »protrahere«. In: Oxford Latin Dictionary, hrsg. von P. G. W. Glare, Bd. 2. Oxford 1983, S. 1504.

314 »Cum enim perfectionem totalem lineae in geometricis dico esse ex a puncto in b, tunc ante *protractionem* lineae de a ad b per puncta a b totalitatem lineae designavi, scilicet quod linea non debet ultra *protrahi*.« Von Kues ed. Gabriel 1450/1964a, c. 9, n. 120, S. 560 [Hervorh. d. Verf.]. Die Konnotation beziehungsweise Verknüpfung des Begriffs der *portraiture* mit Bildprozessen ist erstmals in der französischen Literatur des Hochmittelalters greifbar, etwa im Gedicht »Philomena« von Chrétien de Troyes (1160/1170), im Abenteuerroman »Escoufle« (um 1200) sowie in Villard de Honnecourts Bauhüttenbuch (1240). Bemerkenswert ist Boehms Einschub, dass diejenigen Begriffe, welche im Mittelhochdeutschen dem Begriff *portraiture* am nächsten kommen, *riʒ* und *visierunge* sind. Vgl. Boehm 1985, S. 46; Olariu 2014, S. 38–39.

315 Bei Macrobius heißt es: »Illinc ergo id est a confinio quo se zodiacus lacteusque contingunt, anima descendens a tereti, quae sola forma divina est, in conum defluendo producitur sicut a puncto nascitur linea et in longum ex individuo procedit: ibique a puncto suo, quod est monas, venit in dyadem, quae est prima *protractio*. et haec est essentia quam individuum eandemque dividuam Plato in Timaeo cum de mundanae animae fabrica loqueretur expressit.« Macrobius, Commentarii somnii scipionis, lib. 12 [Hervorh. d. Verf.].

316 »Itaque principio novisae oportet punctum esse signum [...] Puncta quidem si continenter in ordine iungantur lineam extendent. [...] Lineae plures quasi fila in tela adacta si cohaereant, superficiem ducunt.« Zit. nach Alberti ed. Bättschmann 2011, I, 2, S. 194–197.



### 3.2 Das Menschenbild der niederbayerischen Humanisten

Etwas später als die beiden Humanisten griff Leonardo da Vinci diese Idee auf.<sup>317</sup> Daraus entwickelte sich der Begriff des Porträts zur Umschreibung der bis dahin als *imago*, *icon*, *effigies*, *simulacrum*, *figura* oder auch *species* bezeichneten Bildaufgabe.<sup>318</sup>

Das zweite Merkmal, das den Menschen für die Humanisten Agricola, Cusanus und Manetti ausmacht, ist die *inventio*. Sie stehe in engem Zusammenhang mit der Fähigkeit des Menschen zu forschen. Der Mensch sei kreativ und damit würdig, weil er wie ein zweiter Gott (*secundus deus*) sei. Er trete als eigenständiger Schöpfer auf und erschaffe nach seinen eigenen Vorstellungen neue Dinge, für die es keine Vorbilder in der Natur gebe. Es ist der Anspruch der Humanisten, nicht nur theoretisch zu denken, sondern auch einen Praxisbezug herzustellen. Dies zeigt sich an ihrer bildreichen Sprache, welche Denken und Agieren miteinander in Bezug setzt. Die Metapher des Löffelschnitzers, die Cusanus in »Idiota de mente« benutzt, ist ein Beispiel dafür. Der Laie übertrage die Theorie in die Praxis: Der Löffelschnitzer als kreatives Wesen erschaffe Löffel und andere Dinge, für welche es keine Vorbeziehungsweise Urbilder in der Natur gebe.<sup>319</sup>

August Buck sieht diese »schöpferische Potenz« als Ausdruck eines freien Willens an, der »allein dem Menschen es gestattet, sich in einer durch die Naturgesetze determinierten Welt nach Belieben zu wandeln.«<sup>320</sup> Die »schöpferische Potenz« schließe die Kunst mit ein. Der Mensch könne nicht nur seinesgleichen und Natur auf Gemälden mimetisch darstellen, sondern auch eine fiktive, aber theoretisch mögliche Architektur malen. Dies belegt eindrucksvoll etwa ein Gemälde Jan van Eycks: Auf einer Tafel mit der Darstellung der Verkündigung an Maria erdenkt er eine in sich schlüssige gotische Architektur, die es in dieser Form hätte geben können. Nicht nur architektonische Elemente wie die phantasievollen Kompositkapitelle sind authentisch, sondern auch die überlebensgroßen romanisierenden Wandmalereien (Abb. 9).<sup>321</sup> Auch wenn van Eyck die von Buck dem Menschen attestierte »schöpferische Potenz« unter Beweis stellte, war es im ausgehenden Mittelalter unklar, nach welchen Maßgaben beziehungsweise Regeln er im künstlerischen Sinne kreativ werden konnte. Im 15. Jahrhundert konnten

317 »Der Anfang der Malerei ist der Punkt, diesem folgt die Linie, das Dritte ist die Fläche, das Vierte der Körper, der sich in diese Oberfläche kleidet.« Leonardo da Vinci, Das Buch der Malerei, S. 71, zit. nach Boehm 1985, S. 45 und Pfisterer 2002, S. 28–29.

318 Neben dem Begriff des Porträts etablieren sich gegen Ende des 15. bzw. zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Termini *ritratto* und *conterfait*. Vgl. Boehm 1985, S. 45; Olariu 2014, S. 37.

319 »Der Löffel hat außer der Idee unseres Geistes kein Urbild. Ein Bildhauer oder Maler nimmt seine Urbilder von den Dingen, die nachzubilden er sich beschäftigt. Ich hingegen, der ich aus Holzstücken Löffel, und aus Ton Schüsseln und Töpfe mache, tue das nicht. Denn bei dieser Tätigkeit bilde ich nicht die Gestalt irgend eines natürlichen Dinges nach. Formen von Löffeln, Schüsseln und Töpfen werden allein durch menschliche Kunst zur Vollendung gebracht. Demzufolge ist meine Kunst vollkommener als diejenige, welche geschaffene Figuren nachahmt; darin ist sie der unendlichen Kunst ähnlicher.« Von Kues ed. Gabriel 1450/1964a, c. 2, nr. 62, S. 494. Vgl. Simon 2004, S. 68; Mandrella 2014, S. 177.

320 Pico della Mirandola ed. Buck 1496/1990, S. XIX.

321 Vgl. Hoppe 2008a.

### 3 Individuen und ihre neuen Bilder



**Abbildung 9.**  
Jan van Eyck, Verkündigung, um 1434/36, Öl auf Holz. National Gallery of Art, Washington DC, Inv.-Nr. 19371.39

### 3.2 Das Menschenbild der niederbayerischen Humanisten

kaum kunsttheoretische Traktate als Regelwerke herangezogen werden, weil sie noch im Entstehen begriffen waren und/oder erst sukzessive Verbreitung fanden. Einen behelfsmäßigen Ersatz bot das Studium der antiken Rhetorik.<sup>322</sup> Nicht zufällig ist der Begriff der *inventio* mit dem der Würde, vor allem aber mit der antiken Rhetorik verknüpft: Die *inventio* galt als erster Schritt zur Erstellung einer Rede. Sie stellt die Stoffsammlung dar und bildet das Fundament für die weitere Ausarbeitung der Rede. Für die Kunst bestünde sie im Erdenken des künftigen Bildes.<sup>323</sup> Die Rhetorik sei damit ein Hilfsmittel des kreativen Menschen. Sie diene in erster Linie dazu, die Zuhörer zu überzeugen. Weiterhin war die Rhetorik ein Ordnungssystem, welches bestimmte Modi Operandi für verschiedene Ziele vorschrieb.<sup>324</sup> Form und (Verbal-)Stil sollten dem Anlass entsprechend gewählt werden. Diese Vorstellung wurde auf die Künste übertragen: Neben die weiterhin grundlegende Rede und ihre Theorie trat das Bild, das ebenso den Betrachter / die Betrachterin überzeugen und bewegen (*movere*) sollte. Dieser schöpferische Akt könne genauso wie die Rede nur innerhalb bestimmter Grenzen ›frei‹ sein und müsse sich an die Konventionen bestimmter Aufgaben (z. B. Altarretabel, Epitaph, Disposition von Räumlichkeiten usw.) halten. Das *decorum*, auf das später noch ausführlicher eingegangen wird, musste also gewahrt bleiben.<sup>325</sup> Durch das Zugestehen einer eigenen *dignitas* und damit einer eigenen schöpferischen Kraft verschoben sich die Grenzen des *decorum*. Sie mussten neu verhandelt werden, wie die Fülle an (Praxis-)Traktaten aus dem 15. Jahrhundert und frühen 16. Jahrhundert belegt.

Wie diese Ausführungen zeigen, entwickelten die Humanisten ein neues Menschenbild, welches antike und biblische Konzeptionen aufgriff und zusammenführte. Aus ihrer Sichtweise auf den würdigen Menschen folgt, dass der Mensch forschen und kreativ werden kann. Für die Kunst ergaben sich daraus eine Vielzahl von Implikationen, zum einen in Bezug auf die Darstellungsform, die an der antiken Rhetorik ausgerichtet wurde, und zum anderen in Bezug auf die Mimesis der Natur, wobei der Mensch als

322 Vgl. Suckale 2009, S. 433.

323 Die Ausarbeitung einer Rede folgte einem strengen Ablauf: Zunächst galt es, das Thema zu finden bzw. die Argumente zu sammeln (*inventio*), danach wurde der grundsätzliche Aufbau der Rede festgelegt (*dispositio*). Sodann erfolgte die stilistische Ausgestaltung (*elocutio*). Die beiden weiteren Schritte waren *memoria* und *actio/pronuntiatio*, das Auswendiglernen und der aktive Vortrag der Rede. Vgl. Helmrauth 2006; S. 20. Eine grundlegende Definition des *inventio*-Begriffs findet sich im Historischen Wörterbuch der Rhetorik: »Unter I[nventio] versteht man in erster Linie die Lehre von der Findung plausibler Argumente im Rahmen der klassischen Rhetorik. Darüber hinaus wurde I[nventio] bereits in der Antike allgemeiner als Terminus für die Findung von Stoffen und Inhalten in allen Teilen der Rede verwendet.« Art. »Inventio« von M. Kienpointner. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 561.

324 Das Ordnungssystem der Rhetorik unterscheidet zwischen *genus demonstrativum* (Festrede), *genus deliberativum* (Beratungsrede) sowie *genus iudiciale* (Gerichtsrede). Vgl. Helmrauth 2006, S. 18–19.

325 Zum Begriff des *decorum* sei als Einführung verwiesen auf den Artikel »Decorum« von Ursula Mildner und Ian Rutherford. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 2. Tübingen 1994, Sp. 423–451, hier Sp. 423.

Individuum besonders herausgestellt wurde. Diese Erkenntnisse werden im Folgenden mit den Bildnissen am Hof Herzog Ludwigs IX. in Beziehung gesetzt. Es geht darum zu zeigen, inwiefern dieses neue Menschenbild auf die Entstehung und die Darstellungsform der Bildnisse Auswirkungen hatte. Können die neuen Porträts am Landshuter Hof als ein Spiegel des humanistischen Menschenbildes aufgefasst werden?

## 3.3 Fürstenbildnisse

Eine Reihe von acht Bildnissen, die am Hof Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut und in seinem Umfeld entstanden, lassen sich aufgrund von Insignien sowie Inschriften zu einer Gruppe von Fürstenbildnissen zusammenfassen. Bei den dargestellten Personen handelt es sich um unmittelbar mit dem Herzog verwandte Adelige, um Fürsten benachbarter Territorien sowie Verbündete. Durch Kanzleibriefe ist nachweisbar, dass alle Personen direkt mit Herzog Ludwig in Kontakt standen. Das erste Bildnis entstand in den frühen 1450er Jahren, das letzte um 1500. Diese Fürstin und Fürsten wirkten weiterhin auf den Landshuter Hof ein, ermöglicht durch eine Vielzahl von Berührungspunkten wie den gemeinsamen Gelehrten Räten und/oder geographische Nachbarschaft. Bei den Porträtierten handelte es sich um die folgenden Personen: den Sohn Herzog Ludwigs IX., Herzog Georg IV. von Bayern-Landshut; dessen Ehefrau Herzogin Hedwig; die zwei Vettern Kurfürst Friedrich den Siegreichen und Herzog Siegmund von Bayern-München; den Tiroler Herzog und direkten Nachbarn Herzog Sigismund von Tirol; sowie den jungen ungarischen König Ladislaus Postumus, dessen aktiver Parteigänger der Landshuter Herzog war.

### 3.3.1 Bestandsaufnahme und Gemeinsamkeiten der Bildnisse

Die genannten Bildnisse weisen einen interessanten gemeinsamen Schwerpunkt auf: Der Fürst beziehungsweise die Fürstin wird jeweils als Mensch jenseits seines/ihrer Amtes dargestellt, sozusagen als Privatperson.<sup>326</sup> Sie grenzen sich dadurch deutlich von bekannten Fürstenbildnissen ab, wie etwa dem Hans Burgkmaier dem Älteren zugeschriebenen Bildnis Kaiser Friedrichs III. Derartige Bildnisse zeichnen sich durch die Darstellung einer hochrangigen Amtsperson aus, wobei den Insignien ihrer Macht eine besondere Rolle zukommt. Am Hof Herzog Ludwigs IX. fehlen solche Staatsporträts. Auch in seiner Umgebung findet sich, von dem Kaiser Friedrichs III. abgesehen, kein Herrscherbildnis, das der heutigen Auffassung eines Staatsporträts entspricht.

<sup>326</sup> Zum Unterschied von »Amtsporträts« und »Privatporträts« siehe Müller 2009, S. 104–105, mit weiterer Literatur. Müller arbeitet heraus, dass Privatporträts »in erster Linie [...] die Wiedererkennbarkeit und Erinnerbarkeit einer nahestehenden Person ermöglichen« sollten. Müller 2009, S. 105.

### 3.3 Fürstenbildnisse



**Abbildung 10.**  
Österreichisch, König  
Ladislaus Postumus,  
1457, Pergament auf  
Holz. Kunsthistorisches  
Museum, Wien, Inv.-Nr.  
Gemäldegalerie, 2984

Dies verdeutlicht ein näherer Blick auf das Corpus: Das älteste Bildnis, das dem Hofumfeld Herzog Ludwigs IX. zugerechnet werden kann, ist ein Gemälde, das den früh verstorbenen ungarischen Königs Ladislaus Postumus (1440–1457, Abb. 10) zeigt. Es wird in die frühen 1450er Jahre datiert, spätestens jedoch auf 1456. Der Maler ist unbekannt.<sup>327</sup> Zwischen Ludwig und dem jungen König bestand bis zu dessen plötzlichem Tod 1457 eine enge politische Beziehung. Der bayerische Herzog hatte den jungen König protegiert und für diesen die ungarischen Reichskleinodien in Verwahrung genommen.<sup>328</sup>

<sup>327</sup> Pergament über Holz, Tempera, 32 × 27 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, Inv.-Nr. 2984. Vgl. Buchner 1953, Kat.-Nr. 123, S. 114; Ausst. Kat. Budapest 2006, Kat.-Nr. 6.23, S. 507; Bruckner 2009, S. 112, 126; Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 24, S. 58–59.

<sup>328</sup> Die Einflussnahme Herzog Ludwigs IX. auf Ladislaus wird in den bei Ettelt-Schönwald abgedruckten Regesten deutlich: 1454 verkaufte Ladislaus die ungarischen Kleinodien an Ludwig IX. Wien, HHStA,

Das Bildnis zeigt den Jüngling mit üppig wallendem blonden Haar und einem Margeritenkranz auf dem Kopf. Er trägt ein Brokatwams mit schwarzem Kragen darüber, beide sind flächig wiedergegeben. Ihre Materialität wird nicht dargestellt. Das scharf geschnittene Gesicht mit dem spitzen Kinn wird durch die Adlernase des jungen Königs zusätzlich betont. Die volle Oberlippe wird von einem leichten Bartflaum eingerahmt. Die Augen sind von einem durchdringenden Braun und liegen tief in den Augenhöhlen, wodurch der König krank wirkt.<sup>329</sup> Fast verträumt blickt er am Betrachter vorbei.

Eine zweite Tafel aus der hier besprochenen Gruppe an Fürstendarstellungen entstand um 1460. Sie zeigt den Tiroler Herzog Sigismund (1427–1496) als jungen Mann vor einem monochromen, goldfarbenen Hintergrund (Abb. 11). Auch in diesem Fall ist der Maler unbekannt.<sup>330</sup> Herzog Sigismund ist mit einem dunkelbraunen, pelzverbrämten Gewand bekleidet. Darunter trägt er ein braunes Hemd sowie ein weißes Unterhemd, das unter den Ärmeln hervorschaut. In seinen feingliedrigen Händen hält er eine Gebetskette mit rötlichen Kugeln. Sein Kopf ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Seine braunen Augen sind emotionslos auf ein unbestimmtes Ziel in der Ferne gerichtet. Eingerahmt wird das Gesicht von einer dünnen, blonden Haartracht. Auf dem Kopf trägt er einen hohen gräulichen Fellhut, der eine breite schwarze Krempe aus Stoff hat. Wie bereits König Ladislaus wird Herzog Sigismund in einem raumlosen Umfeld dargestellt, ohne Schatten, die es andeuten könnten. Zudem gibt es keine Attribute, die auf seine hochrangige Stellung oder die Amtsgewalt als Herzog hindeuten. Er wird aus Zeit und Raum entrückt, sodass es denkbar wäre, in dem jungen Mann einen wohlhabenden Angehörigen des Bürgertums zu sehen.

Kurz nach oder zeitgleich mit der Tafel des Tiroler Herzogs entstand ein Porträt Friedrichs des Siegreichen von der Pfalz (um 1470, Abb. 12). Mit Herzog Ludwig IX. verbanden ihn sehr gute Beziehungen. Das Bild ist als Kopie nach einem verschollenen Original ungefähr aus der Zeit zwischen 1460 und 1470 erhalten und wurde vermutlich von einem unbekanntem mittelrheinischen Meister um 1500 gemalt. In der älteren Forschung wurden u. a. der sogenannte Hausbuchmeister sowie Mathis Gothart-Nithart als Maler diskutiert.<sup>331</sup> Vor schwarzem Hintergrund wird ein energischer junger Mann

AUR Fam. Urk. 653; Wien, HHStA, AUR Fam. Urk. 654; vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 683–684. Erst 1467 wurden diese von Herzog Ludwig IX. an Kaiser Friedrich III. zurückgegeben. Wien, HHStA, AUR Fam. Urk. 711; vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 768. Vgl. hierzu auch Lackner 2010, S. 78–101.

329 Dies ist bemerkenswert, da König Ladislaus Postumus noch im selben Jahr, in dem das Porträt entstand, völlig unerwartet verstarb. Es wurde gemutmaßt, er sei vergiftet worden. Eine Untersuchung seiner Gebeine ergab, dass er an einer aggressiven Form von Leukämie gelitten hatte. Es wäre möglich, dass die tiefliegenden, dunklen Augen ein Symptom seiner Krankheit waren. Vgl. Ullrich 2004, S. 279–280. Herrn Niklas Choteschovsky sei für seinen fachmedizinischen Rat gedankt.

330 Lindenholz, 44,7 × 30,4 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 10650. Das Gemälde wurde u. a. dem Münchner Maler Ulrich Füetner sowie dem Meister des Mornauer-Bildnisses zugeschrieben. Vgl. Foister 1991, S. 617–618; Schawe 2014, S. 215.

331 Öl auf Nadelholz, 48,5 × 34,8 cm. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Inv.-Nr. G1127. Vgl. Buchner 1953, Nr. 39, S. 52; Poensgen 1967, S. 46; Stange 1978, Bd. II, S. 113, Nr. 513; Ausst. Kat.

### 3.3 Fürstenbildnisse



**Abbildung 11.**  
Meister des Mornauer-  
Bildnisses, Herzog  
Sigismund von Tirol,  
genannt »der Münz-  
reiche«, um 1465/70,  
Lindenholz. Alte  
Pinakothek, München,  
Inv.-Nr. 10650

dargestellt, dessen Hände auf einer imaginären Brüstung liegen. In seiner rechten Hand hält er eine Rolle mit Papieren. Seine Kleidung besteht aus rötlichem, golddurchwirkten Brokatstoff mit Muster. Der Kragen ist mit kostbarem Hermelin ausgeschlagen. Darunter trägt Friedrich ein weißes Gewand. Seine bräunlichen Haare sind etwa kinnlang und rahmen sein kantiges Gesicht ein. Dieses ist nicht ebenmäßig geformt, sondern

---

Nürnberg 1983, Kat.-Nr. 152, S. 134. Leider wurde das Gemälde in der jüngeren Forschung nicht mehr berücksichtigt, so etwa in der Ausstellung zu den Wittelsbachern am Rhein 2013/2014 in Mannheim. Zwar wurde die Tafel wiedergegeben, aber nicht weiter thematisiert. Zudem wurde sie spiegelverkehrt mit verfälschten Farben abgedruckt. Vgl. Peltzer u. a. 2013, Bd. I, S. 397.



**Abbildung 12.**  
Unbekannter mittelh  
rheinischer Meister,  
Friedrich der Siegre  
reiche, Kopie nach  
einem verlorenen  
Original um 1470,  
um 1500, Öl auf  
Eichenholz. Kur  
pfälzisches Museum,  
Heidelberg,  
Inv.-Nr. G 1127

wirkt durch die leicht verschobene Positionierung des rechten Auges etwas asymmetrisch. Die leicht höckrige Nase gleicht diese Unregelmäßigkeit aus. Friedrichs Gesichtsausdruck ist ruhig und entschlossen, sein Blick ist wachsam in die Ferne gerichtet. Auf dem Kopf trägt er einen ähnlichen Hut wie Herzog Sigismund von Tirol, allerdings in Rot und durch ein silbernes Band akzentuiert.

Ein weiteres Bildnis aus dem Hofumfeld Herzog Ludwigs entstand um 1530 und wurde von einem unbekanntem Maler angefertigt. Es handelt sich um ein Bildnis der polnischen Königstochter Hedwig (1457–1502, Abb. 13), der späteren Frau Herzog Georgs IV. Wahrscheinlich ist die Tafel die Kopie eines älteren Gemäldes, das von der Forschung in die Jahre um 1480 datiert wird. Da die Dargestellte aber die Haare offen trägt, wird hier eine unverheiratete Frau dargestellt. Zudem verweist die Taube auf



### 3.3 Fürstenbildnisse



**Abbildung 13.** Unbekannter Meister, Herzogin Hedwig (Jadwiga) von Bayern-Landshut, Kopie nach verlorenem Original, um 1530. Burg Trausnitz, Landshut, Inv.-Nr. LaT.G11

eheliche Treue. Daher ist das ursprüngliche Gemälde eher auf 1473/74 zu datieren und in einen Zusammenhang mit den in diesen Zeitraum fallenden Hochzeitsverhandlungen zu bringen.<sup>332</sup> Die hochformatige Tafel zeigt eine junge Frau vor einem grünmelierten Hintergrund. Sie trägt ein üppiges Festtagsgewand, das aus einem roten Rockteil und einem bläulichen Oberteil besteht, das mit golddurchwirkten Borten, Perlen und Steinen geschmückt ist. Ihr bis auf die Schultern reichendes Haar ist durchzogen von sieben Perlenbändern. Ihr sehr kostbarer Halsschmuck besteht aus zwei breiten Halsbändern, die filigran mit einer mittleren Kette verbunden sind und mit Rubinen und grünlichen Steinen, vielleicht Smaragden, besetzt ist. In ihren Händen hält sie eine blaugrüne Taube, die ihren Kopf nach hinten dreht.

In den 1480er Jahren entstanden drei weitere Porträts, die eng mit dem Landshuter Hof in Verbindung stehen. Das erste Bildnis ist dasjenige des Münchner Herzogs und Veters Herzog Ludwigs IX., Siegmund (1439–1501, Abb. 14). Es wird dem Münchner Maler Jan Polack oder dessen Werkstatt zugeschrieben.<sup>333</sup> Vor einem goldfarbenen Hintergrund ist der etwa 40-jährige Herzog in Dreiviertelansicht dargestellt. Sein Mantel ist schwarz und wird durch ein braunrotes Revers akzentuiert. Darunter trägt er ein dunkles Hemd. Um seinen kräftigen Hals hängt eine einfache Kette, die unter dem Hemd verschwindet. Der kleine Kopf ist fein konturiert und wird durch eine große Nase sowie volle Lippen betont. Die kleinen Falten um Augenpartie und an der Stirn verraten das vorangeschrittene Alter des Herzogs. Seine braunen Augen sind wach, aber sorgenvoll in die Ferne gerichtet. Haare sind nicht zu sehen und vermutlich unter der großen grünlichen Stoffhaube versteckt. Durch eine Inschrift wird auf dieser Tafel die Identität des Dargestellten geklärt: SIGISMUNDUS / DEI GRATIA DVX BAVARIAE CVIVS REGIA ERAT TVNC TEM / PORIS MENTCINGA.

Zudem entstanden zwei weitere Bildnisse vom Tiroler Herzog Sigismund, die diesen als gealterten Mann zeigen. Es handelte sich um zwei fast identische Versionen desselben Gemäldes. Eine wird in der Staatsgalerie Burghausen (Abb. 15) aufbewahrt,<sup>334</sup> die andere im Wiener Belvedere (Abb. 16).<sup>335</sup> Die beiden hochformatigen Gemälde zeigen vor feuerrotem Hintergrund einen älteren Mann von ca. 50 Jahren. Er sitzt jeweils im Profil und hat den Kopf leicht in Richtung des Betrachters gedreht. Der Mann trägt

332 Die Hochzeitsverhandlungen begannen im Herbst 1473 und wurden im Dezember 1474 zu einem erfolgreichen Abschluss gebracht. Vgl. hierzu Stauber 1993, S. 69; Dorner 2002, S. 29–39; Lackner 2010, S. 387–388. Zur Tafel allgemein: Mischtechnik auf Pergament, 69 × 54,4 cm. Burg Trausnitz, Landshut. Vgl. Ausst. Kat. Neuburg a. d. Donau 2005, Kat.-Nr. 2.45, S. 65; Ausst. Kat. Landshut 2009a, Kat.-Nr. 1.2, S. 166–167; Ausst. Kat. Berlin 2011, Kat.-Nr. 6.2, S. 249; Langer 2013, S. 155–156.

333 Fichtenholz, 33,2 × 19,5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 4488. Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, S. 258; Schawe 2014, S. 258.

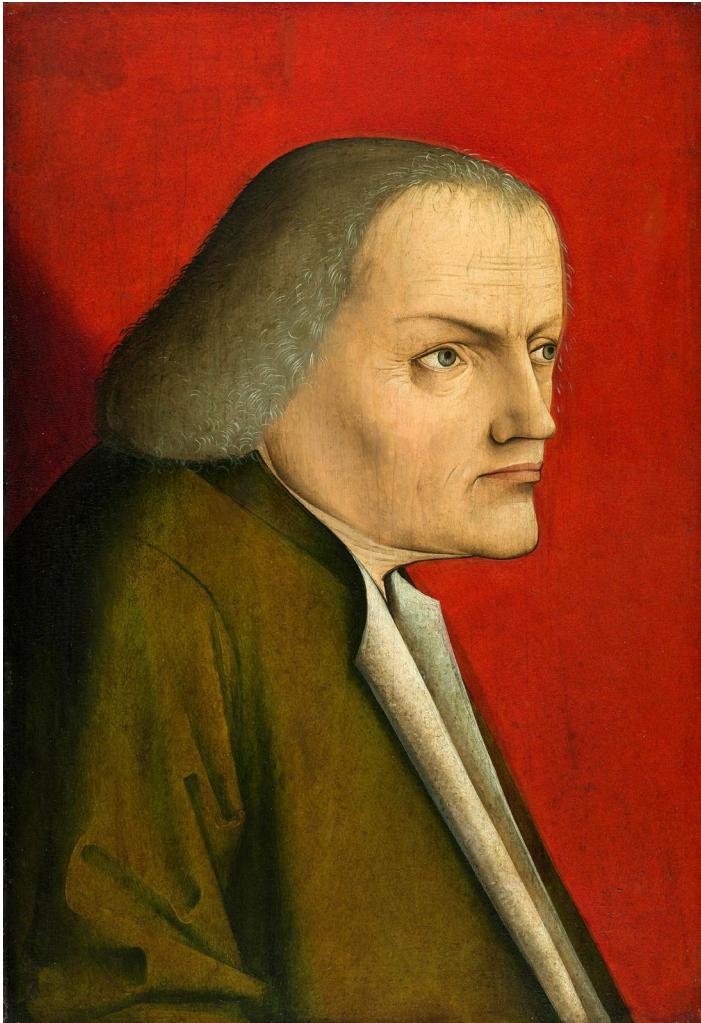
334 Öl auf Nadelholz, 52,1 × 36,3 cm. Staatsgalerie Burghausen, Inv.-Nr. 2607. Vgl. Goldberg/Heiden 1989, Kat.-Nr. 6, S. 42; Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 28, S. 63–64.

335 Fichtenholz, 42,5 × 33,5 cm. Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4890. Vgl. Baum 1971, Kat.-Nr. 96, S. 141–142; Rosenauer 2003, 215, S. 450. Zum Zusammenhang der beiden Bilder vgl. Bruckner 2009, S. 317–318.

### 3.3 Fürstenbildnisse

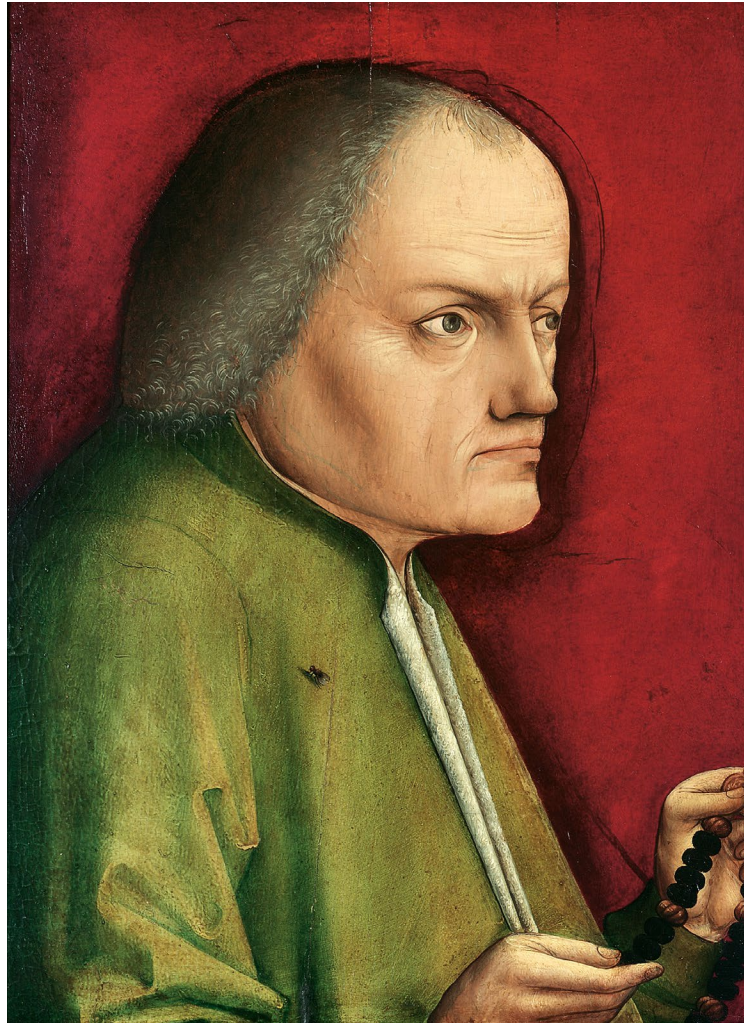


**Abbildung 14.** Jan Polack, Herzog Siegmund von Bayern-München, um 1480, Fichtenholz. Alte Pinakothek, München, Inv.-Nr. 4488



**Abbildung 15.**  
Tirol, Herzog  
Sigismund von Tirol,  
genannt »der Münz-  
reiche«, um 1480/90,  
Holz. Staatsgalerie  
Burghausen, Burg-  
hausen, Inv.-Nr. 2607

einen einfachen grünen Mantel ohne Knöpfe, das Revers ist leicht umgeschlagen und gibt den Blick frei auf die beige Innenseite. Nur wenige Falten im Ärmel deuten den nicht sichtbaren Arm des Mannes an. Der Oberkörper erscheint altersbedingt zusammengesunken, mit hängendem Bauch und ausgeprägtem Buckel. Auf letzterem liegt das kinnlange, schütterere graue Haar auf, das sein eingefallenes Gesicht umrahmt. Sein Kinn ist hervorspringend, die darüber liegende Unterlippe etwas dicker und die Oberlippe sehr schmal. Die Lippen sind aufeinandergepresst. Viele kleine Fältchen sind um die Mundpartie, die Augen sowie auf der Stirn sichtbar. Die Augen sind tief eingesunken und von graublauer Farbe. Die Mimik erscheint regungslos. Die drei Falten zwischen den Augenbrauen deuten auf ein aufbrausendes Temperament hin.



**Abbildung 16.**  
Tirol, Herzog  
Sigismund von  
Tirol, genannt  
»der Münzreiche«,  
um 1480/90, Fich-  
tenholz. Belvedere,  
Wien, Inv.-Nr. 4890

Die Wiener Tafel unterscheidet sich in wenigen Details von der Burghausener Tafel: Während Sigismund in Burghausen ohne Attribute dargestellt wird, sind dem Herzog auf dem Wiener Bildnis welche beigegeben. Herzog Sigismund wird auf der Wiener Tafel mit einer Gebetskette in den Händen dargestellt. Zudem ist dort eine Fliege auf seinem Mantel zu sehen. Die Frage, in welchem Verhältnis die beiden Porträts zueinander stehen, ist in der Forschung umstritten. Es wird davon ausgegangen, dass beide vom Innsbrucker Hofmaler Ludwig Konraiter gemalt wurden. Das Burghausener soll dabei als Vorlage des Wiener Bildnisses gedient haben.<sup>336</sup> Es fällt jedoch auf, dass der Stil der

<sup>336</sup> Diese Meinung vertrat Stephan Kemperdick im Ausstellungskatalog zur Ausstellung Dürer – Cranach – Holbein. Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 28, S. 63–64.

beiden Tafeln divergiert. Es wäre somit zu hinterfragen, ob die beiden Tafeln tatsächlich von demselben Maler gemalt wurden. Unzweifelhaft ist jedoch, dass die Bildnisse aus Burghausen und Wien trotz des Stilunterschieds die gleiche Person zeigen, denn der Dargestellte ist durch seine individuellen Merkmale wiedererkennbar.

Das jüngste Bildnis in dieser Reihe ist dasjenige Herzog Georgs IV. von Bayern-Landshut (1455–1503, Abb. 17).<sup>337</sup> Es wurde von Peter Gertner, dem Heidelberger Hofmaler Pfalzgraf Ottheinrichs, für dessen Familiengalerie in Neuburg an der Donau gemalt und beruht auf einer heute verlorenen Version, die 1500/01 gefertigt wurde.<sup>338</sup> Die Tafel zeigt den Herzog vor ebenem, braunem Hintergrund. Der Herzog ist in Dreiviertelansicht dargestellt, wobei der Kopf leicht nach rechts gedreht ist. In seinen fleischigen Händen hält er ein gefaltetes Papier. Sein rotgoldenes Brokatwams ist kostbar und mit Hermelin an den Ärmeln besetzt. Das Revers ist ebenso üppig damit ausgelegt. Darunter trägt er ein grünliches Untergewand sowie ein Leinenhemd, das mit breiten Goldstreifen durchwirkt ist. Auf dem Hermelin des Revers liegt eine massive goldene Kette. Sein Kopf wird nach unten mit einem dichten rotbraunen Bart abgeschlossen. Der Herzog trägt eine golddurchwirkte Kappe, auf welcher ein schräg sitzender Hut aufliegt. Sein Inkarnat ist bräunlich wiedergegeben und wird durch die lange Nase dominiert. Die grünen Augen blicken müde und in Gedanken versunken auf einen Punkt hinter dem Betrachter.

In der Zusammenschau der Tafeln der – nachfolgend sogenannten – Landshuter Bildnisgruppe werden einige Merkmale sichtbar, die sie als Gruppe kennzeichnen. Durch diese Gemeinsamkeiten heben sie sich von älteren sowie jüngeren Bildnissen ab, ihre Andersartigkeit erscheint innovativ und bedarf einer Erklärung. Drei wesentliche Gemeinsamkeiten konnten herausgearbeitet werden: Erstens wird bei der Gestaltung der Tafeln auf die Beigabe von Insignien sowie Inschriften und Wappen weitestgehend verzichtet. Eine Person hinsichtlich ihrer Tätigkeit oder gesellschaftlichen Stellung einzuordnen, wird dadurch stark erschwert. Daraus resultiert als zweite Gemeinsamkeit eine gewisse Identifizierungsproblematik. Nur auf der Grundlage eines Bildnisses kann nicht abschließend geklärt werden, um wen es sich bei der dargestellten Person handelt. Lediglich über zusätzliche Quellen kann ihre Identität erschlossen werden; Zweifel an der Zuschreibung eines Namens zu einer Tafel können freilich bestehen bleiben. Drittens zeichnen sich die acht Porträts durch eine individuelle Darstellung des Fürsten beziehungsweise der Fürstin aus. Der beziehungsweise die Dargestellte wird durch

337 Öl auf Holz, 83 × 67 cm. Staatsgalerie Burghausen, Inv.-Nr. 6787. Vgl. Buchheit 1907, S. 36; Wagini 1987, Kat.-Nr. 2, S. 46–47; Ausst. Kat. Landshut 2009a, Kat.-Nr. 1.1, S. 166 mit weiterer Literatur.

338 Die Familiengalerie, die zwanzig Porträts umfasste, wurde von Gertner um 1531/32 zusammengestellt. Diese wurden im Rundstubenbau des Neuburger Schlosses ausgestellt, welches unter Ottheinrich, dem Urenkel Herzog Ludwigs IX., umfassend umgebaut wurde. Vgl. Langer 2016, S. 23–24. Zur Gemäldegalerie vgl. Wagini 1987; Seitz 2015. Zur Bautätigkeit Ottheinrichs in Neuburg vgl. Hoppe 2001; Hoppe 2005a; Hoppe 2013b. Zu Gertner vgl. Löcher 1993.

### 3.3 Fürstenbildnisse



**Abbildung 17.** Peter Gertner, Herzog Georg IV. von Bayern-Landshut, genannt »der Reiche«, Kopie nach verlorenem Original von 1500/01, um 1537, Fichtenholz. Staatsgalerie Burghausen, Burghausen, Inv.-Nr. 6787

ihre einzigartige Wiedergabe wiedererkennbar und als Mensch mit einem bestimmten Charakter greifbar. Diese drei Aspekte bedürfen einer näheren Betrachtung. Um den innovativen Gehalt der Bildnisse hervorzuheben, werden diese älteren sowie annähernd zeitgleich entstandenen Porträttafeln gegenübergestellt.

Bereits bei einem ersten Blick auf die acht Bildnisse wird deutlich, dass ihre formale Gestaltung sehr ähnlich ist: Die Personen werden ausschließlich in Dreiviertel- oder Profilsansicht gezeigt. Eine frontale Darstellung fehlt. Die Hintergründe sind jeweils monochrom. Die Porträtierten werden dadurch einerseits Raum und Zeit entrückt; andererseits wird der Fokus des Bildes eindeutig auf die Darstellung des Menschen gelegt. Nichts Überflüssiges lenkt den Blick des Betrachters vom Menschen ab. Dies wird besonders deutlich an den Bildnissen des Tiroler Herzogs Sigismund. Selbst Schatten, die einen Raum andeuten würden, fehlen. Insbesondere bei den beiden Altersbildnissen wird der Kontrast zwischen dem Menschen und dem Hintergrund sinnfällig: Rot und Grün als Komplementärfarben bilden den maximal möglichen Farbkontrast. Herzog Sigismund wird explizit in den Vordergrund gerückt. Dadurch wird der Betrachter gezwungen, das Augenmerk auf die Darstellung des in die Jahre gekommenen Herzogs zu richten. Mehr noch: Die Reduktion von Attributen, die auf die hochrangige Stellung oder seine herzogliche Amtsgewalt hindeuten würden, zwingt umso mehr, den Menschen Sigismund von Tirol jenseits seiner weltlichen Macht zu betrachten. Die Darstellungen Sigismunds sind sicherlich die auffälligsten. Die strenge Fokussierung auf den Menschen ist bei dem Bildnis des jungen ungarischen Königs Ladislaus Postumus aber ebenso evident. Der schwarze, wahrscheinlich nachgedunkelte Hintergrund betont das strahlende Blond des Königs. Der Hintergrund akzentuiert die Darstellung. Der vom Maler sehr eng gewählte Bildausschnitt trägt ebenfalls zu dieser Wirkung bei. Die Haarpracht ist sogar auf beiden Seiten angeschnitten und reicht über den gemalten Bildraum hinaus.<sup>339</sup> Durch diese Zentrierung wurde eine große Präsenz geschaffen – der nicht entgegensteht, dass das Gesicht verhältnismäßig leblos und statisch wirkt. Der Betrachter kann durch die Gestaltung der Betrachtung des Jünglings nicht ›entkommen‹.

Die Form gestaltet sich bei den weiteren Bildnissen ähnlich: Mal ist der Hintergrund äußerst hell und der Dargestellte im Gegensatz dunkel (Herzog Sigismund von Tirol als junger Mann, Herzog Siegmund von Bayern-München), mal ist der Hintergrund fast schwarz und die Darstellung des Porträtierten im Kontrast dazu hell angelegt (Friedrich von der Pfalz, Herzog Georg IV. von Bayern-Landshut). Etwas aus dem Rahmen fällt lediglich die Darstellung der jungen Herzogin Hedwig. Hier sind Hintergrund und Person relativ harmonisch in verschiedenen Blau- und Grüntönen wiedergegeben. Lediglich der breite, rote Hut hebt sich deutlich ab. Doch auch bei dieser Tafel fällt der Blick des Betrachters auf die junge Herzogin. Sie steht unzweifelhaft im Zentrum. Die

---

339 Unklar ist, ob/inwiefern die Tafel beschnitten wurde.



### 3.3 Fürstenbildnisse

verhältnismäßig üppige Darstellung im Hinblick auf die Kleidung und die Vielzahl von Details steht dabei im Kontrast zur Klarheit der Schilderung des Gesichts.

Die Reduktion der Bildnisse auf die Darstellung eines Menschen vor uniformem Hintergrund führt zu einem Problem, das für die weiteren Ausführungen von Bedeutung ist: Die dargestellten Personen sind nur schwerlich als Fürstin oder Fürst zu erkennen. Klassische Herrschaftsattribute wie Zepter und Krone fehlen ebenso wie Wappen und Inschriften. Lediglich die Kleidung gibt Hinweise auf den Stand der Dargestellten. Bei diesen Persönlichkeiten könnte es sich ebenso gut um wohlhabende Angehörige des sich etablierenden Patriziats beziehungsweise Bürgertums handeln. In diese Richtung deutet zumindest partiell auch die Gewandung der Fürstin sowie der Fürsten. Dieses Problem beschäftigt nicht erst heute Museumskuratoren und Wissenschaftler, die sich einer Vielzahl von Porträts von unbekanntem Frauen und Männern gegenübersehen, es war bereits vor über 400 Jahren virulent. Dies zeigt der Fall Johann Baptist Ficklers. Als dieser 1598 sein berühmtes Inventar der Kunstkammer Herzog Albrechts V. von Bayern fertigte, hatte er große Schwierigkeiten, die unzähligen Bildnisse mit Namen historischer Personen zu verbinden. Entsprechend notierte er etwa unter Nr. 2846: »Contrafehnt eines Geistlichen herrn, ohne Namen, sihet ainem Bischof oder sonst dergleichen Prelaten gleich.«<sup>340</sup> Zwar konnte aufgrund der Kleidung noch festgestellt werden, dass es sich bei dem Dargestellten um einen Geistlichen handelt, dessen Identität aber war bereits in Vergessenheit geraten. Wappen, Inschriften oder Ähnliches, die eine Identifizierung ermöglicht hätten, fehlten auf dem von Fickler beschriebenen Gemälde – ganz so, wie auf den oben behandelten Bildnissen der Fürstin sowie der Fürsten.

Die Identifizierungsproblematik wird besonders deutlich, wenn man das Altersbildnis Herzog Sigismunds von Tirol betrachtet. Ihm fehlen Herrschaftsinsignien wie etwa Krone, Schwert oder Amtskette, und es sind weder Wappen noch Inschrift beigefügt, welche ihn identifizieren würden. Es kann auf dieser Grundlage daher nicht eindeutig entschieden werden, wer im Bild zu sehen ist. Die Tafel sagt nichts über die gesellschaftliche Stellung des älteren Mannes aus. Selbst der Bildraum kann nicht zur Identifikation herangezogen werden, denn er ist, wie zuvor angemerkt, auf eine rote, zweidimensional erscheinende Fläche reduziert worden. Nur durch einen feinen Schlagschatten erfährt diese eine gewisse Tiefenwirkung. Ebenso wenig Aufschluss gibt die Kleidung: Sie ist tadelloso, aber einfach. Man käme nicht auf die Idee, in dem Mann einen Herzog, geschweige denn Herzog Sigismund von Tirol, genannt der Münzreiche, zu erkennen. Gleiches gilt für das Jugendbildnis: Sichtbar ist lediglich ein jüngerer, zurückhaltender Mann, der eine Gebetskette in Händen hält. Dies zieht sich wie ein roter Faden durch das Corpus: Die polnische Königstochter Hedwig, der Pfälzer Friedrich der Siegreiche und der ungarische König Ladislaus Postumus sind tafelimmanent nicht

---

340 Fickler ed. Diemer/Bujok 1598/2004, S. 201.

zu identifizieren. Bis heute ist umstritten, ob es sich bei der Tafel mit der Darstellung einer jungen Frau tatsächlich um Hedwig von Polen handelt oder nicht um eine junge Edelfrau aus ihrem Gefolge.<sup>341</sup>

Wie entscheidend beispielsweise Inschriften sein können, wird an den Porträts des Landshuter Herzogs Georg IV. und des Münchner Herzogs Siegmund deutlich. Lässt man die Inschrift auf der Tafel Herzog Georgs IV. außer Acht (vgl. Abb. 17), dann ist lediglich ein Mann von etwa vierzig Jahren zu sehen, der mit einem reichen Brokatmantel, der mit Hermelin ausgelegt ist, bekleidet ist. Der Pelz verweist darauf, dass es sich um eine hochrangige Person handelt, denn es war nur einer kleinen Gruppe von Personen gestattet, Hermelin zu tragen.<sup>342</sup> Das gefaltete Papier und die reiche Kleidung könnten ebenso einer einflussreichen Person bei Hofe, etwa einem Rat, zugeschrieben werden. Eine weitere Eingrenzung der Person erscheint nicht möglich. Durch die Inschrift wird aus dem Unbekannten jedoch eine konkrete, historisch fassbare Persönlichkeit: »GEORG PFALCZGRAF BEY RHEIN HERCZOG IN/NIDERN VND OBERN BAIRN [...]«. Die Inschrift vermittelt nicht nur den Namen, sondern auch weitere Informationen: »VON AIM ALTEN CONTER/FAID DAZEMAL ER SEINS ALTERS IM 46 JAR DAHER/ABGEMACHT.« Das Gemälde ist also eine Kopie nach einem älteren, heute verschollenen Porträt, das angefertigt wurde, als der Herzog 46 Jahre alt war. Die ältere Tafel wurde entsprechend 1501 gemalt.

Noch deutlicher wird die Rolle der Inschrift bei der Tafel des Münchner Herzogs Siegmund (vgl. Abb. 14). Die Gewandung des kräftigen Mannes ist derart einfach, dass eine Identifizierung als Hochadeliger ausgeschlossen erscheint: Der Mantel ist nur mit einem rötlichen Textil ausgestattet, die Materialität jenseits dessen ist unklar, wirkt jedoch äußerst einfach. Das einzige Ornamentale ist die Haube, deren Material ebenso undifferenziert wirkt. Jedoch wird bei dieser Tafel die These, bei den Landshuter Bildnissen sei ursprünglich auf Inschriften zur Identifikation der Dargestellten verzichtet worden, vermeintlich widerlegt: Die oben rechts zu lesende Inschrift weist den Mann eindeutig als bayerischen Herzog Siegmund aus, der zum Zeitpunkt der Anfertigung der Tafel in Menzing, heute ein Stadtteil Münchens, seinen Hof hatte. In der Forschung wurde herausgearbeitet, dass die in humanistischer Kapitalis geschriebenen Zeilen nachträglich hinzugefügt wurden.<sup>343</sup> Durch die Verwendung des Imperfekts *erat* wird verdeutlicht, dass die Inschrift nach der Fertigstellung des Gemäldes hinzugefügt wurde, mit dem Wissen, dass es sich bei dem Dargestellten um den bayerischen Herzog handelt. Wäre sie gleichzeitig angebracht worden, hätte man die Präsensform *est* verwendet. Die Inschrift besagt auf Deutsch: Herzog Siegmund von Gottes Gnaden Herzog von Bayern,

---

341 Das Gemälde ist erstmals im Inventar der Burg Trausnitz von 1751 zu identifizieren, allerdings als »Portrait von einer Hofdame mit der jahrzahl 1530.« Landshut, Staatsarchiv Landshut, Rep. 200 A 1158, zit. nach Ausst. Kat. Landshut 2009a, Kat.-Nr. 1.2, S. 167.

342 Vgl. Burgemeister 2019, S. 129.

343 Vgl. Buchner 1953, S. 111; Schawe 2014, S. 258.

### 3.3 Fürstenbildnisse



**Abbildung 18.**  
Albrecht Dürer, Selbstbildnis  
als Dreizehnjähriger, 1484,  
Silberstift auf grundiertem  
Papier. Albertina, Wien,  
Inv.-Nr. 4839

dessen Resdeinz in jener Zeit Menzing war [= *erat*], Durch *erat* wird verdeutlicht, dass Siegmund zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildnisses seine Residenz in Menzing hatte und die Rolle zum Zeitpunkt der Beschriftung immer noch innehatte, sonst wäre das Perfekt *fuit* oder sogar das Plusquamperfekt *fuert* genutzt worden.

Diese Argumentation erscheint zunächst gewagt. Doch auch von anderen Bildnissen ist bekannt, dass sie retrospektiv beschriftet worden sind, etwa das Selbstbildnis des jungen Dürer aus dem Jahr 1484. Dürer beschriftete das Gemälde nachträglich wie folgt (Abb. 18): »Dz hab Ich aws ein spigell nach / mir selbs kunterfet Im 1484 Jar / Do ich noch ein kint wad. / Abricht Dürir.« Es wird das gleiche Phänomen deutlich: Dürer schreibt retrospektiv im Imperfekt über sich selbst. Damit ist auch beim Bildnis des Herzog Siegmund von Bayern-München das Paradigma der Abwesenheit von Inschriften und Machtinsignien erfüllt: Ohne diese Inschrift würde man nicht zu dem Schluss gelangen, in diesem Mann einen Herzog zu sehen.



**Abbildung 19.**  
Halbguldiner mit Brust-  
bild des Sigismund  
von Tirol nach einem  
Entwurf von Reichard  
Weidenpusch, 1484.  
Münzkabinett der Staat-  
lichen Museen, Berlin,  
Inv.-Nr. 18219701

Dass das Problem der Reduktion von Bildhintergründen sowie Attributen, Insignien und Wappen ein weit über Landshut hinausreichendes Problem darstellt, wird durch eine Vielzahl an Porträts aus dem (späten) 15. Jahrhundert evident: Viele Bildnisse in Museen werden als ›Bildnis einer jungen Frau‹ oder ›Bildnis eines jungen Mannes‹, um nur zwei Varianten zu nennen, betitelt. Identifikationen sind weitestgehend unmöglich und wenn sie gelingen, dann sind sie meist durch Zufallsfunde in Spezialdisziplinen wie der Numismatik bedingt. Dies trifft auf die Fürstenbildnisse aus dem Hofnetzwerk Herzog Ludwigs IX. zu, zum Beispiel bei den Bildnissen des Tiroler Herzogs Sigismund und demjenigen Friedrichs des Siegreichen. Der Schlüssel zur Identifikation Herzog Sigismunds liegt in einer Medaille, die der aus Venedig berufene Goldschmied Reichart Wiedenpusch im Jahr 1483 fertigte. Ab 1484 diente sie als Vorlage für den Halbguldiner.<sup>344</sup> Die Rückseite der Medaille zeigt den in die Jahre gekommenen Herzog mit markantem Buckel, ausgeprägtem Bauch, sehr kurzem Hals und im Vergleich unproportioniert großem Kopf (Abb. 19). Die hohe Stirn und das krause Haar finden sich ebenso in den Porträts (vgl. Abb. 15 und 16). Selbst zum Porträt des jungen Herzogs (vgl. Abb. 11) fällt eine gewisse Ähnlichkeit auf. Durch diese zusätzliche Hilfe, welche Person und Namen zusammenbringt, gelingt die eindeutige Identifikation der dargestellten Personen als Herzog Sigismund von Tirol.

Friedrich der Siegreiche dagegen ist durch eine Inschrift auf einer Kopie der vorgestellten Tafel zu identifizieren (Abb. 20). Dieses Bildnis wurde von Peter Gertner um 1530/1540

<sup>344</sup> Reichart Weidenpusch wurde gemeinsam mit dem Goldschmied Leone Sigura 1483 nach Innsbruck beordert. Vgl. Ausst. Kat. Innsbruck 1986, S. 49–50, 165; Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 23, S. 63–64, Kat.-Nr. 126, S. 220. Vgl. zur Medaille Winter 2013a, S. 53–56 und Winter 2013a, Kat.-Nr. 8, S. 156. Vgl. weiterhin Winter 2013b, S. 29; Ausst. Kat. München 2013, Kat.-Nr. 23, S. 120–121.

### 3.3 Fürstenbildnisse



**Abbildung 20.** Peter Gertner, Friedrich der Siegreiche, nach verlorenem Original um 1470, um 1530/40, Fichtenholz. Alte Pinakothek, München, Inv.-Nr. 4239

für die Ahnengalerie des Pfalzgrafen Ottheinrich angefertigt.<sup>345</sup> Die in humanistischer Kapitalis verfasste Inschrift lautet: »PFALCZGRAF FRIDERICH DER STREYTBAR CHVRFVRST / VON AIM ALTEN CONTERFET DABEY KAIN IARZAL STET / HIEHER ABGEMACHT.« Aus ihr geht, wie bei der Inschrift auf der Bildnistafel Herzog Georgs IV., hervor, dass es sich ebenfalls um eine Kopie handelt. Gertner vermerkt das Fehlen einer Jahreszahl auf dem älteren Bild; man ist geneigt, eine gewisse Kritik aus der Formulierung herauszulesen. Ohne die Kopie und die Anmerkungen Gertners würde es dem heutigen Betrachter schwerfallen, das Bildnis Friedrichs des Siegreichen als Porträt eines Hochadeligen zu lesen und zu verstehen.

Genau wie beim Bildnis Georgs IV. fallen zwar die verhältnismäßig reiche Kleidung und das Papier in den Händen Friedrichs auf, dies ist jedoch kein eindeutiges Indiz, um die beiden Männer als Hochadelige anzusprechen – zumal gerade der Landshuter Hof für seine Prachtentfaltung bekannt war. Zum Missfallen der Zeitgenossen war die Kleidung von Hofbeamten üppig und kostbar. Folgendes Beispiel illustriert dies mustergültig: Der Nürnberger Stadtarzt und Humanist Hermann Schedel kritisiert anlässlich des Regensburger Reichstags von 1467 den Landshuter Beamten Heinrich Tandorffer:<sup>346</sup>

»Abstoßend ist es, den Pomp zu sehen, den hier die Fürsten zur Schau stellen. Dennoch sticht keiner prächtiger und glänzender bei seinem nach Außen getragenen Prunk hervor als Tandorffer selbst, der sich täglich prunkvoll mit den teuersten Kleidern, welche aus Gold und Seide gewebt sind, in der Öffentlichkeit zur Schau stellt. Während er selbst mit Herzog Ludwig in Nürnberg eintritt, hat er sein Gefolge mit ganzem Pomp und größtem Prunk bei der Leitung [des herzoglichen Aufzugs] auf den Straßen und den Plätzen Aufsehen erregen lassen.«<sup>347</sup>

345 Öl auf Fichtenholz, 83 × 66,5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 4239. Vgl. Wagini 1987, S. 19–20 sowie Kat.-Nr. 1, S. 44–45. Eine weitere Kopie des Heidelberger Bildnisses wurde von Hans Wertinger für die sog. Porträtgalerie Pfalzgraf Philipps als Freisinger Bischof geschaffen und befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum, München (Inv.-Nr. 6982). Zu den Porträts Hans Wertingers, insbes. der Porträtgalerie Pfalzgraf Philipps, vgl. Weniger 2009; Weniger 2010b.

346 Heinrich Tandorffer war von 1463 bis 1470 Pfleger von Ingolstadt und von 1465 bis 1468 zusätzlich Pfleger von Gerolfing; 1466 war er herzoglicher Rat. Vgl. Ausst. Kat. Ingolstadt 1992, S. 186; Ettel-Schönwald 1999, S. 389; Hesse 2005, S. 796.

347 Hermann Schedel am 13. Juli 1467 an Valentin Eber: »Horrendum est videre pompam, quam hic principes exercent. Nullus tamen preciosior splendidiorque in apparatu exteriori relucet ipso Tandorffer, qui cottidie splendide vestibus pretiosissimis ex auro et serico contextis in publicum procedit, qui dum Nurembergam cum duce Ludovico intraret, populum suum omni cum pompa maximoque apparatu gubernando per forum et plateas conspiciere fecit.« Schedel ed. Joachimsohn 1893, Brief Nr. 73, S. 169–170 [Übers. d. Verf.]. Valentin Eber gehörte als Augsburger Stadtschreiber zum elitären früh-humanistischen Kreis um Sigismund Gossembrot. Bereits während seines Studiums in Padua knüpfte er vielfältige Kontakte zu später einflussreichen Humanisten wie etwa Peter Luder. Vgl. Art. »Eber, Valentin« von Franz J. Worstbrock. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 2. Berlin 1980, Sp. 266–267; Probst / Metzger 2003, S. 72; Fuchs 2015, S. 128.

### 3.3 Fürstenbildnisse



**Abbildung 21.** Marx Haldner, Epitaph des Martin Mair, Detail, Rotmarmor, um 1480. Landshut, St. Martin. Deutlich sichtbar ist das Brokatmuster des langen Mantels, das sich trotz der starken Maserung des Rotmarmors gut davon abhebt.

Aus dieser Quelle wird deutlich, dass der Beamte Heinrich Tandorffer prächtiger als alle Fürsten gekleidet war und die Beobachter dies auch so wahrnahmen. Kleidung, die kostbarer als die mancher Fürsten war, wurde jenseits des Landshuter Hofes als unangemessen angesehen.<sup>348</sup>

Kleidung funktionierte im Falle des Landshuter Hofes allerdings nur bedingt als ›Standesmarker‹, wie das Epitaph Martin Mairs belegt. Der Gelehrte Rat ist mit einem langen, üppigen Brokatmantel<sup>349</sup> aus italienischem Stoff mit einem großflächigen Muster bekleidet (Abb. 21).<sup>350</sup> Feine, überzogene Knöpfe schließen den Mantel. Darunter trägt er ein einfacheres Gewand. Am Kragen ist der Mantel mit einem anderen Stoff, vielleicht Pelz, großflächig ausgelegt. Dies ist kein Widerspruch zur Kleiderordnung Herzog Ludwigs IX. von 1470, die keine Bestimmungen zur Kleidung des Adels und der

348 Die Nürnberger Kleiderordnungen von 1447 und 1481 waren stark reglementiert und verboten eine Vielzahl an (großflächigen) Nutzungen luxuriöser Textilien, die in Landshut nicht geregelt waren. Vgl. Burgemeister 2019, S. 132–136.

349 Zum Epitaph des Martin Mair siehe Kap. 5.2.

350 Zur Darstellung italienischer Luxustextilien in der Kunst des 15. Jahrhunderts vgl. Dal Prà / Carmignani / Peri 2019.



**Abbildung 22.**  
Französisch, Herzog  
Johann II. der Gute,  
1350/75, Leimfarbe auf  
Eichenholz und Lein-  
wand. Louvre, Paris,  
Inv.-Nr. RF 2490

Räte enthält.<sup>351</sup> Damit wird offensichtlich, dass kostbare Kleidung kein ausreichendes Kriterium ist, um auf die hochadelige Identität eines Dargestellten am Landshuter Hof Ludwigs IX. zu schließen, denn hochrangige Höflinge kleideten sich weitaus prächtiger, als man gemeinhin erwarten würde.<sup>352</sup>

351 Brokat wurde in der Kleiderordnung von 1470 nicht explizit reglementiert. Burgemeister vermutet jedoch, dass Brokat als gemustertes Textil den Samtstoffen zugerechnet wurde und entsprechend strengen Regeln unterlag. Vgl. Burgemeister 2019, S. 123, 214, Anm. 1203.

352 Der Trend am Landshuter Herzogshof, sich ausufernd zu kleiden, fand erst mit der Einführung einer verbindlichen Hoftracht in den 1480er Jahren ein Ende. Diese ist durch eine Sigmund Gleismüller zugeschriebene Zeichnung überliefert.



### 3.3 Fürstenbildnisse

Zuschreibungen einer Standesidentität allein auf Grundlage der Kleidung sind somit äußerst kritisch zu sehen. Für die Bildnisse Friedrichs von der Pfalz und Herzog Georgs IX. bedeutet dies jeweils, dass ohne das Wissen über die Identität des Dargestellten seine Identifizierung als Herzog nicht zwangsläufig durch die Kleidung gewährleistet wäre. Durch den Verzicht auf Wappen, Inschriften und sonstige Herrschaftsinsignien kommt es nicht nur zu den eben aufgezeigten großen Identifikationsproblemen, sondern durch diese bewusste Reduktion grenzen sich die diskutierten Fürstenbildnisse ebenso von älteren Herrscherdarstellungen ab und unterstreichen damit ihren Innovationsgehalt. Bei älteren Tafeln erfolgt die Identifikation der Dargestellten nämlich üblicherweise über die Inschriften und Insignien. Beispielsweise werden der französische König Johann der Gute (1319–1364, Abb. 22) und der habsburgische Herzog Rudolf IV. (1339–1365, Abb. 23)<sup>353</sup> durch Inschriften ausgewiesen.<sup>354</sup> Zudem wird Rudolf durch eine ausladende Krone als (Erz-)Herzog charakterisiert. Dagegen wird auf eine individuelle, lebensnahe Darstellung verzichtet und gleichzeitig individuelle Elemente, wie die hängenden Augen Jeans oder der Überbiss Herzog Rudolfs, überbetont und dadurch zu stilisierten Erkennungszeichen. Löst man sich von diesen beiden Beispielen und verallgemeinert, so stellen Fürstenbildnisse des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts Repräsentationen eines bestimmten Amtes dar, wie im Fall der beiden herausgegriffenen Tafeln das des Königs beziehungsweise des Herzogs.<sup>355</sup>

Damit geht es in den älteren Darstellungen um die Visualisierung eines Amtes und nicht um das Porträt einer Person: Der oder die Dargestellte tritt hinter das Amt zurück.<sup>356</sup> In dieser un-individuellen Darstellungsweise entsprechen solche Bildnisse spätantiken und hochmittelalterlichen Vorbildern: (Spät-)Römische Kaiser waren auf Münzen neben der Inschrift am Lorbeerkranz oder an der Strahlenkrone sowie ihrem Gewand zu erkennen.<sup>357</sup> Im Mittelalter wurde diese Darstellungsform fortgesetzt: Kaiser, wie zum Beispiel Friedrich I. Barbarossa, waren durch ihre Insignien, die Bügelkrone, das Zepter und den Reichsapfel, sowie durch Inschriften als Kaiser zu erkennen

353 Um 1365 entstanden, Pergament über Fichtenholz, 45 × 30 cm. Dom- und Diözesanmuseum, Wien, vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 22, S. 55 mit älterer Literatur.

354 Das Bildnis des französischen Königs ist in gotischer Schrift mit »Jehan Roy de f[r]ance« überschrieben, dasjenige Rudolfs mit folgenden Worten: »Rudolfus Archidux Austrie e[t] cet[era]«. Vgl. hierzu Ebertshäuser 1974, S. 6–7; Boehm 1985, S. 21; Beyer 2006, S. 13.

355 Sperl verweist darauf, dass es vor allem Heilige waren, die im Mittelalter individualisierend dargestellt wurden. Sowohl Abbildungen von Heiligen als auch von Fürsten und Adeligen waren ikonenartig und dienten der Anbetung sowie »der Vermittlung überpersönlicher religiöser Botschaften«. Vgl. Sperl 2011, S. 185–186, Zitat S. 185–186.

356 In der Forschung wurde der Zusammenhang zwischen diesen frühen Bildnissen und Heiligenbildnissen herausgestellt. Auch später, im 16. Jahrhundert, finden sich symbiotische Vermischungen der beiden Ikonographien, z. B. wenn sich Kardinal Albrecht von Brandenburg um 1520/1524 von Matthias Grünewald als heiliger Erasmus darstellen lässt. Vgl. Wagner 2001, S. 84–85.

357 Vgl. Meischner 1996; zur Herrscherikonographie des Mittelalters Körntgen 2001.



**Abbildung 23.**  
Prager Hofwerkstatt (?), Herzog Rudolf IV., um 1360, Tempera auf Pergament über Fichtenholz. Dom- und Diözesanmuseum, Wien, Inv.-Nr. L/11

(Abb. 24). Im diachronen Vergleich wird sichtbar, dass sich die Landshuter Fürstenbildnisse davon deutlich abgrenzen: Sie verschleiern Amt und gesellschaftliche Stellung der Dargestellten, indem sie auf bekannte Kompositionsschemata (*formulae*) verzichten. Es geht nicht um die Visualisierung eines Herrschaftsanspruchs und ebenso wenig um die Darstellung als Kaiser oder Fürst bzw. Kaiserin und Fürstin. Im Zentrum steht bei den diskutierten Tafeln der individuelle Mensch.

Diese signifikante Bedeutungsverschiebung wird aus den Porträts heraus sichtbar: Sie sind auf die Menschen zentriert, die individuell dargestellt werden. Diese Individualität meint einerseits die realistische, naturnahe Darstellung der Person mit ihren

### 3.3 Fürstenbildnisse



**Abbildung 24.** Weingartner Welfenchronik, Friedrich I. Barbarossa mit seinen Söhnen, nach 1185, Hochschul- und Landesbibliothek Fulda, Signatur Cod. D 11, fol. 14r

körperlichen Besonderheiten. Andererseits umfasst die individuelle Darstellung ebenso die Visualisierung von unsichtbaren, immateriellen Charaktereigenschaften, die einen Menschen in seiner Gesamtheit ausmachen. Die Landshuter Bildnisse zeichnen sich durch diesen Dualismus aus. Körperliche Eigenheiten der Fürsten und der Fürstin werden nicht verschleiert, sondern explizit dargestellt.

Zwei Beispiele verdeutlichen dies in besonderem Maße. Da wäre zunächst die Darstellung Herzog Sigismunds von Tirol mit einem Buckel. Bereits sein Jugendbildnis deutet mit den nach vorne geschobenen Schultern auf die Entstehung eines Buckels hin. Die beiden Altersbildnisse zeigen diesen dann ausgeprägt, das Burghausener Bildnis mehr noch als das Wiener. Während der Buckel beim Wiener Bildnis durch den gewählten Bildausschnitt sowie die starke Verdunklung des linken Bildrandes kaschiert wird, betont ihn die Burghausener Tafel. Das Gesicht wird in diesem Fall mehr nach vorne gereckt und vom Maler ins Zentrum gerückt. Der Buckel wird gleichzeitig durch den weniger stark ausgeprägten Schatten betont. Dadurch wirkt die Gestalt Sigismunds gedrückter und in sich versunken.

Bei König Ladislaus Postumus wiederum fallen die stechenden, irritierend großen Augen sowie die Adlernase auf. Vor allem die tiefliegenden Augen verleihen dem sonst sehr undifferenziert wirkenden Gesicht des ungarischen Königs eine individuelle Note. Durch die Augen wird beim Betrachter der Eindruck hervorgerufen, dass der König in irgendeiner Form krank sein könnte. In der Tat verstarb er an Leukämie, nur wenige Wochen oder Monate, nachdem die Tafel vollendet wurde. Ohne es wissen zu können, gelang es dem Maler, ein individuelles Merkmal des jungen Königs einzufangen. Die Wiederholung bestimmter physiognomischer Merkmale führt dazu, dass beispielsweise Ladislaus Postumus auf einer Tafel im Oberhausmuseum Passau wiedererkannt wird, auf der die Anbetung der Heiligen Drei Könige thematisiert wird (Abb. 25).<sup>358</sup> Zu erkennen ist Ladislaus an seiner üppigen blonden Lockenpracht sowie der Hakennase, die durch die Frontalität der Darstellung betont wird. Auch der Münchner Herzog Siegmund kann auf dem gleichen Weg auf dem äußeren Flügel des Hochaltars der Blutenburg identifiziert werden. Da die Darstellung derjenigen auf der Tafel so ähnlich ist, stellt sich hier sogar die Frage, ob das Porträt eine Art Vorstudie für den Altarflügel gewesen ist. Gleichzeitig kann wegen der fehlenden individuellen Darstellungsweise ausgeschlossen werden, dass seine Abbildung auf einem Chorfenster in der Untermünzinger Kirche St. Martin seinem wirklichen Aussehen entspricht, obwohl Wappen und Inschrift den knienden Mann als Herzog Siegmund ausweisen (Abb. 26).<sup>359</sup>

358 Das um 1470 gemalte Bild stellt neben König Ladislaus mutmaßlich den burgundischen Herzog Karl den Kühnen als einen der Heiligen Drei Könige dar. Es wird vermutet, dass es dem Maler darum ging, verschiedene Herrschaftsmodelle einander gegenüberzustellen. Vgl. Liedke 1986c; Wolff/Hecht 2008, S. 418; Ausst. Kat. Brügge 2010, Kat.-Nr. 198, S. 378.

359 Die Identifizierung läuft hier wieder idealtypisch, was weiter vorne aufgezeigt wurde. Das Schema der Stifterdarstellung sieht keinen Realismus in der Darstellung vor. Die Inschrift lautet: »Vo(n) gotes

### 3.3 Fürstenbildnisse



**Abbildung 25.** Bayerischer Meister, Anbetung der Heiligen Drei Könige, um 1470, Holz. Oberhausmuseum, Passau, Inv.-Nr. D 381/1



**Abbildung 26.** Hans Winhart (?), Stifterdarstellung des Siegmund von Bayern-München, um 1499, Glas. St. Martin, München-Untermenzing

Die Landshuter Bildnisse zeichnen sich jedoch eben nicht nur durch die Darstellung individueller Merkmale, sondern auch durch das Sichtbarmachen unsichtbarer Charaktereigenschaften aus. Dadurch gelingt es, dem Betrachter einen umfassenden Eindruck von den Fürsten sowie der Fürstin zu vermitteln. Tatsächlich stellt dies die eigentliche Innovation der diskutierten Bildnisse dar: Die Tafeln zeigen die Fürsten und die Fürstin als Menschen mit unverwechselbarem Charakter. Es wird versucht, das Immaterielle darzustellen, das den Menschen als solchen ausmacht.<sup>360</sup> Durch diese Innovation heben sich die Bildnisse einerseits von unbelebten Staffagefiguren, beispielsweise auf Altären, ab. Betrachtet man die Tafeln, wird unmittelbar klar, dass es sich um die Darstellung realer Menschen handelt. Andererseits unterscheiden sich die Tafeln von den bereits angesprochenen älteren Fürstenbildnissen. Zwar wird beispielsweise (Erz-)Herzog Rudolf von Tirol mit individuellen Merkmalen wie zum Beispiel asymmetrischen Augen dargestellt, aber es fehlt an einer charakterlichen Tiefe. Es fällt schwer, sich vorzustellen, wie diese Person als Mensch *war*. Dagegen gewinnt der Betrachter einen Eindruck von den porträtierten Persönlichkeiten: Friedrich der Siegreiche erscheint als aufmerksam,

genade(n) sigmund Pfaltzg(ra)f pey rein hertzog in ob(e)rn un(d) nider(n) pairn 1499. « Vgl. zum Fenster Fischer 1997, S. 91.

360 Vgl. Flasch 1965; Pfisterer 1997, S. 268–269.

### 3.3 Fürstenbildnisse

vielleicht etwas streng, Herzog Sigismund dagegen verbissen und verbittert. Herzog Georg wiederum wirkt sinnierend und wie ein Mensch, der dem Essen zugeneigt ist. Nicht der Stand wird sichtbar (gemacht), sondern die Menschen dahinter.

Dies berührt ein sprachliches Problem: Im Deutschen wird der Begriff der Person als neutrale Benennung von Menschen genutzt. Das lateinische Wort *persona* hingegen verweist auf den oben skizzierten Dualismus von Mensch und Rolle beziehungsweise Amt. *Persona* bezeichnet eine Maske, hinter der sich Schauspieler im antiken Theater verbargen, um in eine bestimmte Rolle hineinzuschlüpfen. Die Person hat im lateinischen Wortsinn eine Rolle inne, welche der Mensch (*homo*) für einen bestimmten Rezipientenkreis spielt und einnimmt. Das Fürstenamt ist somit eine Rolle, eine *persona* eines Menschen.<sup>361</sup> Die Darstellungsform der Fürsten um Herzog Ludwig IX. lässt den Bedeutungswandel des Wortes *persona* von ›Rolle‹ zu ›Individuum‹ erkennen: Ihre Darstellung als Mensch ist keine Abbildung der Rolle als Fürst. Sie zielt stattdessen auf eine Visualisierung des Menschen jenseits seiner Rollen ab. Die Maske des Fürstenamts wird entfernt, sodass der Mensch dahinter zum Vorschein kommt.

Drei wesentliche Aspekte wurden herausgearbeitet, die die Bildnisse aus dem Umkreis des Landshuter Hofes auszeichnen: die formale Gestaltung, das gemeinsame Identifizierungsproblem sowie die Individualität der Darstellungen. Diese verbinden die acht Fürstenbildnisse zu einer formal zusammengehörenden Gruppe und grenzen sie entschieden von älteren Fürstenbildnissen ab. Auf den Tafeln werden die Fürsten und die Fürstin in Dreiviertel- beziehungsweise Profilansicht dargestellt, gleichzeitig aber dekontextualisiert, das heißt die Person wird auf sich selbst zurückgeworfen. Der Bildhintergrund ist vollständig reduziert, zudem fehlen Inschriften und Machtinsignien. Inhaltlich und auch ikonologisch zeichnen sich die Tafeln durch ihre vollkommene Zentrierung auf die Darstellung des Individuums aus. Nicht nur die rein naturalistische äußere Form der Personen wird sichtbar, sondern auch das Innere, das Nicht-Sichtbare. Der innovative Gehalt der Landshuter Bildnisse besteht somit darin, dass sie keine offiziellen Amtsbildnisse zur Verkörperung der Stellung und der Macht der Dargestellten sind. Stattdessen wird auf allen Bildnissen der ›private‹ Mensch in den Vordergrund gerückt.

Aus der Befundanalyse ergibt sich die Frage, warum am Landshuter Hof Herzog Ludwigs IX. beziehungsweise in dessen direktem Umfeld derartig innovative Bildnisse entstanden. Hierfür gibt es mehrere Erklärungsansätze: zum einen ein funktionales Erklärungsmodell, zum anderen ein diskursanalytisches, welches den humanistischen Diskurs um die Menschenwürde als maßgebliche Triebfeder dafür ansieht, dass neuartige Porträts entstanden. Während der Funktionalismus die Entstehung der Bildnisse aus ihrer angedachten Nutzung heraus begründet, können die Porträts aus diskursanalytischer Perspektive als Reflexionen des zeitgenössischen humanistischen Diskurses um die Stellung des Menschen in der Welt verstanden werden.

---

361 Vgl. Boehm 1985, S. 21; Rubin 2011, S. 4.

Für beide Erklärungsansätze lassen sich valide Argumente anführen. Obwohl bei der Analyse der Fürstenbildnisse eine neue Qualität sichtbar wurde – die Individualität –, mussten auch in diesem Rahmen bestimmte Erwartungen und Formen erfüllt und eingehalten werden. Die Darstellung der Adligen ist einer spezifischen, konventions- und damit *decorum*-gebundenen Form verpflichtet. Der Begriff des *decorum* meint dabei eine dem Anlass entsprechende Darlegung oder Darstellung einer Sache / eines Sachverhalts, etwa hinsichtlich der Form, des Ausdrucks oder auch des Verhaltens. Der aus der antiken Rhetorik stammende Begriff wurde von Leon Battista Alberti in seinem Buch über die Malkunst auf die Malerei und die Architektur übertragen, »um beide Künste in den Rang einer *ars* zu erheben und damit gleichzeitig das Ansehen der Künstler zu erhöhen«. <sup>362</sup> Die Bildnisse sind folglich der »angemessenen Darstellung ihre[s] Sujets verpflichtet« <sup>363</sup> und damit auch an eine bestimmte Funktion gebunden, um vom Rezipientenkreis verstanden zu werden. Deswegen dürfen die Darstellungen »nicht mit einer vorurteilsfreien Objektivität im Sinne von modernem Porträtrealismus verwechselt werden.« <sup>364</sup> Die Hinzufügung bestimmter Attribute zur Charakterisierung der Dargestellten ist offensichtlich zweck- und anlassgebunden. Gerade aus diesen Attributen könnte eine bestimmte Funktion abgeleitet werden. Aus der funktionalistischen Perspektive kann die innovative und realistische Darstellungsweise nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Tafeln nach wie vor Inszenierungen sind, die bestimmten Erwartungen des Auftraggebers sowie des anvisierten Zielpublikums unterworfen sind. <sup>365</sup> Es gilt daher, die Funktion der Gemälde aus diesen selbst heraus sowie aus den zeitgenössischen Entstehungsbedingungen zu rekonstruieren. Doch auch für die Erklärung durch den humanistischen Diskurs gibt es stichhaltige Gründe. Es geht bei den Fürstenbildnissen des Landshuter Hofes nicht darum, die Würde des Amtes in Analogie zu beispielsweise Heiligkeit oder Transzendenz darzustellen. Ziel ist es dem Anschein nach, die menschliche Natur der oder des porträtierten Adligen nachzubilden und in ihrem Wesen zu erfassen.

---

362 Art. »Decorum« von Ursula Mildner und Ian Rutherford. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 2. Tübingen 1994, Sp. 423–451, hier Sp. 439. Wörtlich schreibt Alberti: »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. Zuerst sollen sie, in getrennten Schritten, den Umgang der Flächen – gleichsam als die ›Elemente‹ oder ›Buchstaben‹ der Malkunst –, danach auch die Verknüpfungen der Fläche und in der Folge die Formen aller Körperteile erlernen, und sie sollen sämtliche Unterschiede, die an Körperteilen auftreten können, ihrem Gedächtnis einprägen.« Alberti ed. Batschmann 2011, III, 55, S. 297–299; auch: Roeck 2017, S. 525–526.

363 Borchert 2008, S. 74. Vgl. weiterhin Falomir 2008, S. 69.

364 Borchert 2008, S. 74.

365 Das Phänomen der individuellen Inszenierung ist bis heute aktuell. Vorrangig auf der Social-Media-Plattform Instagram ist dies zu beobachten und entlarvt bisweilen die Uniformität von Individualität. Vgl. Götz 2019; Götz/Becker 2019.



#### 3.3.2 Funktionalistisches Erklärungsmodell: Das Porträt als Aufgabe

Es gibt mehrere mögliche funktionale Erklärungen für die Gestaltung und Entstehung von Bildnissen im Allgemeinen sowie im Besonderen für das vorgestellte Corpus von Fürstenporträts. Zum einen wäre denkbar, dass die Tafeln als repräsentative, offizielle Bildnisse gedacht waren, zum anderen erscheint eine Funktion als Hochzeitsbildnis möglich. Vor diesem Hintergrund sind die Forschungen von Melanie Marschke grundlegend. Sie hat herausgearbeitet, dass einerseits jede Form der Darstellung bestimmten Erwartungen des Auftraggebers unterworfen ist und andererseits die Darstellungsform auch von der Rezipientenseite, das heißt vom Betrachter aus, verstanden werden muss. Marschke stellt weiter heraus, dass Porträts erst durch ihren Wirkungskontext ihre vollumfängliche Bedeutung entfalten. Dies bedeutet, dass nicht nur Auftraggeber und Maler miteinbezogen werden müssen, sondern auch die Erwartungen der zeitgenössischen Betrachterinnen und Betrachter solcher Bildnisse. Es gelte folglich

»in Erfahrung zu bringen, wie das soziale Umfeld beschaffen war, in dem das [...] Bildnis wirkte, welche Personen an dessen Entstehung beteiligt waren: Als das Portrait bestimmende Kräfte können der ausführende Künstler, der Auftraggeber und der Empfänger gelten, wobei die beiden letzteren identisch sein oder wegfallen konnten.«<sup>366</sup>

Daraus lässt sich ableiten, dass sowohl Auftraggeber- als auch Rezipientenseite zu berücksichtigen sind, wenn man die Funktion eines Gemäldes verstehen möchte. Porträts haben folglich eine Kommunikationsaufgabe gegenüber einem bestimmten Publikum, aber auch eine zweite Funktion, nämlich die Erkenntnisfunktion. Diese ist hier zentral: Ohne das Erkennen kann das Bild nicht kommunizieren. Damit wird klar, warum es aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts so schwer ist, ein Bild, dessen Erkenntniswert fehlt, zu deuten, also dessen kommunikativen Gehalt zu ergründen. Bourdieus Übernahme des Durkheim'schen Strukturalismus kann also auf die Kunst, genauer auf Porträts übertragen werden und findet seine Entsprechung bei Marschke.<sup>367</sup> Somit sind beide Seiten, soweit möglich, zu rekonstruieren und in Verbindung mit den Bildern zu bringen. Attribute oder sonstige Beigaben auf den einzelnen Tafeln können hierbei Hilfestellung bieten.

##### 3.2.2.1 Offizielle Bildnisse

Die Funktion eines offiziellen Bildnisses ist es, eine Person nach außen hin zu repräsentieren und einen Amtsanspruch zu unterstreichen. Derartige offizielle Fürstenbildnisse sind zu allen Zeiten angefertigt worden und zeichnen sich durch wiederkehrende

<sup>366</sup> Marschke 1998, S. 9–10; vgl. weiterhin Boehm 1985, S. 35; Kemperdick 2006, S. 33.

<sup>367</sup> Vgl. Bourdieu 2016, S. 9–10.

Schemata aus. Eines dieser Kennzeichen ist die (offensive) Zurschaustellung von Insignien wie etwa Reichsapfel, Schwert und Krone. Betrachtet man aus diesem Blickwinkel das vorgestellte Corpus, so fällt die Abwesenheit jeglicher Insignien auf. Auf keiner Tafel werden Fürstin oder Fürst mit klassischen Amtsinsignien dargestellt.

Im Gegenteil: Die Tafeln des greisen Herzogs Sigismund entstanden nach seinem Rücktritt als Herzog, sodass es keinen Grund gegeben hätte, die Amtsgewalt eines regierenden Fürsten darzustellen. Auch auf seinem Jugendbildnis fehlen Machtinsignien. Ganz ähnlich bei Herzog Siegmund von Bayern-München, der ohne die Inschrift nicht als Herzog zu erkennen wäre. Selbst bei Friedrich dem Siegreichen und Herzog Georg IV. wäre es in Anbetracht der Prunkliebe des Landshuter Hofes denkbar, dass es sich um Verwaltungsbeamte handelt.

Der fehlende Machtanspruch, der aus diesen Bildnissen hervorgeht, wird im Vergleich mit Staats-Porträts deutlich: Annähernd zeitgleich mit den Tafeln entstand um 1468 ein Porträt Kaiser Friedrichs III., das in einer Kopie von Hans Burgkmair dem Älteren erhalten ist (Abb. 27). Hier wird der formale Unterschied offensichtlich. Der Kaiser wird entsprechend der althergebrachten mittelalterlichen Tradition mit den Reichsinsignien Zepter, Schwert und Reichskrone dargestellt. Der überaus reiche, mit Pelz üppig ausgelegte Mantel unterstreicht den Reichtum und die kaiserliche Macht. Es geht um die Verkörperung der Würde und der Amtsgewalt Friedrichs. Der Mensch Friedrich tritt dahinter zurück. Der Gegensatz zu den Landshuter Bildnissen wird an dieser Stelle offensichtlich: Während sich die Landshuter Tafeln bescheiden ausnehmen, strotzt das Bildnis Kaiser Friedrichs III. vor Selbstbewusstsein, Reichtum und Macht.

Doch auch von den Bildnissen der unmittelbar nachfolgenden maximilianischen Epoche grenzen sich die besprochenen Fürstenbildnisse entschieden ab. Dies wird bei einem Vergleich mit dem ikonischen Porträt Kaiser Maximilians I. von Albrecht Dürer deutlich (Abb. 28). Zunächst scheint es formal gesehen Übereinstimmungen mit den Fürstenbildnissen des Landshuter Hofes zu geben: Maximilian wird ebenfalls vor einem betont einfarbigen Hintergrund dargestellt, von dem sich der Kaiser abhebt und dadurch in den Vordergrund gerückt wird. Die Dreiviertelansicht des Kaisers entspricht ebenso den Landshuter Bildnissen. Der grundlegende Unterschied liegt in der Inszenierung: Durch die Beigabe des Granatapfels, der auf die Devise der Regierungszeit Maximilians I. rekurriert, entsteht hier ein gänzlich anderer Eindruck der Selbstdarstellung als bei den unscheinbaren Fürstenporträts aus dem Umfeld Ludwigs IX.<sup>368</sup>

---

368 »Die Präsentation der persönlichen Devise in den Portraits charakterisiert Maximilian und sein Herrschaftsverständnis [...] eindringlicher, als es die Amtsinsignien je vermocht hätten, womit zugleich ein Moment herrscherlicher Selbstdarstellung greifbar wird, wenn auch in einer sekundären Verwendung: Dürer übernimmt ein vom Kaiser autorisiertes Herrschaftszeichen, wie er auch die eigens begrabigte Zeichnung wiederverwendet [...] und steigert mittels ihrer wechselseitigen Durchdringung die authentische Wirkung seiner Porträtfassungen.« Eisenbeiß 2017, S. 59–60. Das Gemälde wird auf 1519 datiert. Lindenholz, 74 × 61,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien. Vgl. Eisenbeiß 2017, S. 58–60; Falomir 2008, S. 71; Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 55, S. 106–109; Polleroß 2012, S. 101–115. Dürer

### 3.3 Fürstenbildnisse



**Abbildung 27.** Hans Burgkmair d. Ä., Kaiser Friedrich III. (1415–1493), nach einem verlorenen Original von 1468, Ende 15./1. Drittel 16. Jahrhundert, Fichte. Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 4398

### 3 Individuen und ihre neuen Bilder



**Abbildung 28.** Albrecht Dürer, Kaiser Maximilian I., 1519, Lindenholz. Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 825

### 3.3 Fürstenbildnisse

Albrecht Dürer visualisiert durch die Inschrift in erhabener humanistischer Kapitalis und durch das kaiserliche Wappen plakativ den kaiserlichen Machtanspruch. Trotz der Darstellung als Privatmann – Maximilian trägt kein kaiserliches Ornat wie es noch sein Vater Kaiser Friedrich III. auf dem bekannten Bildnis Burgkmairs tat – wird die Größe und der imperiale Machtanspruch des Kaisers durch die Erhabenheit der Darstellung verdeutlicht: Es handelt sich um ein Staatsporträt, das, durch Inschrift und Wappen unterstrichen, den Herrschaftsanspruch Kaiser Maximilians I. ganz bewusst herausarbeitet und ins Bild setzt. Eine derartige Inszenierung unterbleibt bei den Landshuter Bildnissen.

Betrachtet man diejenigen Bildnisse, die am ehesten den Status des Fürsten hervorheben, die Bildnisse Herzog Georgs IV. und Friedrichs des Siegreichen, dann zeigt sich der intentionale Unterschied: Trotz ihrer reichen Kleidung nehmen sie sich regelrecht bescheiden gegen die dynastischen Herrschaftsansprüche Kaiser Maximilians I. aus. Ohne eine Inschrift könnte es sich, wie dargelegt, auch um Bildnisse nicht näher bestimmbarer hochrangiger, reicher Räte oder Patrizier handeln. Daraus folgt, dass es den Malern und ihren Auftraggebern nicht um das Betonen ihres Machtanspruches geht. Es handelt sich bei den Bildnissen nicht um offizielle Bildnisse, die beispielsweise in Amtsstuben aufgehängt wurden, um die Präsenz der fürstlichen Macht zu visualisieren. Noch deutlicher wird diese andere Intention, die den Landshuter Bildnissen zugrunde liegt, wenn man ein verlorenes Bildnis des jungen Ladislaus Postumus im Wiener Stephansdom berücksichtigt. Dieses Bildnis wurde der Überlieferung nach von einem gewissen Johan(n)es Hohenbaum,<sup>369</sup> einem Diener des Ladislaus, gemalt und befand sich in nächster Nähe des Vitusaltars (heute: Januariusaltar).<sup>370</sup> Ladislaus war auf diesem Porträt, wie aus der Beschreibung im »Codex Trautsonianus« hervorgeht, mit den Insignien Österreichs, Ungarns, Böhmens und Mährens dargestellt. Ferner war das Bildnis mit dem Wappen der Habsburger versehen. Auch Geburts- und Sterbedatum des jungen Königs waren neben einer Dedikationsinschrift Hohenbaums auf dem Gemälde angebracht.<sup>371</sup> Dieses abgängige Bild verdeutlicht, dass es Mitte des 15. Jahrhunderts mehrere mögliche Darstellungsformen für Fürsten gab: einerseits offizielle Staatspor-

---

orientiert sich mit dieser Darstellung offensichtlich an römischen Schulterbüsten, wie sie etwa von den römischen Kaisern erhalten sind. Dadurch wird der Anspruch Maximilians als Kaiser ebenso verdeutlicht. Vgl. Müller 2009, S. 118.

369 Johannes Hohenbaum ist wohl identisch mit dem Maler Hans von Zürich. Dieser ist in Wien von 1452 bis 1457 nachweisbar; 1457 wurde ihm von Ladislaus eine lebenslängliche Rente zugesprochen. Vgl. Perger 1981, S. 87–88.

370 Das Bildnis des jungen Ladislaus Postumus befand sich im Wiener Stephansdom und war dort noch 1630 zu sehen. In einem Aktenvermerk der Wiener Medizinischen Fakultät vom Februar 1473 über die Lage des Grabes des Dr. med. Michel Puff heißt es, dieses sei »ex opposito ambonis apud altare sancti Viti, ubi fixa est imago regis Ladislai iuxta partem altaris, in qua legitur evangelium.« Zit. nach Perger 1981, S. 85.

371 Vgl. Kemperdick 2006, S. 19; Buchner 1953.

träts, die den Fürsten mit seinen Herrschaftsinsignien zeigten, teilweise auch mit Inschriften; andererseits Bildnisse, welche den privaten Menschen hinter dem Fürstenamt thematisierten und ins Bild setzten.

#### 3.2.2.2 Hochzeitsbildnisse

Zwei Porträts sind in dieser Funktionsanalyse bisher außen vor geblieben: dasjenige Ladislaus' Postumus sowie dasjenige der Herzogin Hedwig. Beide waren Hochzeitsbildnisse, dienten also der Anbahnung von Eheschließungen und wurden im unmittelbaren Kontext einer solchen angefertigt.

Hochzeitsbildnisse wurden während diplomatischer Verhandlungen über Heiratsabreden als eine Art Verhandlungsargument genutzt. Gleichzeitig waren sie Transferobjekte, die von einem Hof an den anderen geschickt wurden, um dort Werbung für eine Kandidatin oder einen Kandidaten zu machen. Sie sind mobile Abbilder von Fürstinnen und Fürsten, welche über Europa hinweg als eine Art diplomatisches Gut verheiratet wurden.<sup>372</sup> Charakteristisch ist für diese Bildnisse ihr handliches Format sowie die Verwendung bestimmter Attribute, die Fruchtbarkeit, Reinheit und / oder Treue der Hochzeitsbewerberin oder des Hochzeitsbewerbers herausstellen sollten. Durch diese Beigaben wurde die erwartete Form, das heißt das *decorum*, gewahrt und das Porträt als Hochzeitsbildnis verstanden.

So wird beispielsweise die polnische Königstochter Hedwig mit einer Taube in ihren Händen (vgl. Abb. 13) dargestellt. Diese galt als ein Symbol weiblicher Fruchtbarkeit sowie ehelicher Treue.<sup>373</sup> Durch die Zugabe dieser weithin bekannten Chiffre öffnet sich eine neue Bedeutungsebene; die Funktion wird durch die Ikonographie deutlich: Einerseits verweist die Taube als Symbol für lebenslängliche Treue auf eine personale Eigenschaft und ist ein Hinweis auf die Ehe. Andererseits deutet die Darstellung auf die Funktion des Gemäldes als Werbungsobjekt für eine Hochzeit hin. Mit diesem sollte ein bestimmter Kreis von Gesandten – in diesem Fall der Regensburger Bischof Heinrich von Absberg und Friedrich Mauerkircher<sup>374</sup> – von der Schönheit und Tugendhaftigkeit der Prinzessin überzeugt werden. Gleichzeitig sollten die Gelehrten Räte, die die polnische Prinzessin persönlich gesehen hatten, Herzog Ludwig IX. von der Glaubwürdigkeit des Bildnisses, das sie nach Landshut mitbrachten, berichten können.

Aus dieser Aufgabenstellung, ein möglichst ideales Bild der Königstochter zu zeichnen, ergab sich eine besondere Schwierigkeit der Darstellung: Trotz Idealisierungen musste die Erkennbarkeit der Person gewährleistet sein, die Diskrepanz zwischen Bild und Abbild durfte nicht zu groß sein. Eine nicht der Natur entsprechende Darstellung

372 Vgl. Spieß 2006; Spieß 2015, dort insbes. S. 20–130.

373 Vgl. Art. »Taube«. In: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, hrsg. von Hildegard Kretschmer. Stuttgart 2011, S. 417–420.

374 Vgl. Stauber 1993, S. 69; Dorner 2002, S. 28–29; Lackner 2010, S. 386–388.

### 3.3 Fürstenbildnisse

wäre ein diplomatischer Affront gewesen. Sie changierte somit auf einem schmalen Grat zwischen Idealismus und Realismus. In Bezug auf das Bildnis der Hedwig ist diese Problematik augenfällig, denn es erscheint äußerst schwer, in dem ebenmäßigen, man möchte sagen: undifferenzierten Gesicht, einen eigenständigen Charakter auszumachen. Gleichwohl ordnet sich das Bildnis der Königstochter in die Reihe von Frauenbildnissen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts ein, die im Gegensatz zu männlichen Porträts idealisierend und verhältnismäßig unrealistisch sind.

Die Forschung hat mehrfach herausgearbeitet, dass die Entwicklung hin zu einem hohen Grad an Individualität, die sich bei Männerporträts abzeichnet, bei Frauenbildnissen nur in eingeschränktem Maße zu beobachten ist.<sup>375</sup> Eine große Zahl von Frauenporträts, wie etwa dasjenige der sogenannten Hoferin (um 1470, Abb. 29) und das der Maria von Burgund (um 1479), zeigt diese mit hohem Haaransatz, nobler Blässe und makelloser, ebenmäßiger Physiognomie. Diese Sichtweise berücksichtigt nicht, dass es zeitgebundene Moden gibt, weswegen Personen derselben sozialen Gruppe sich ähnlich sind, etwa hinsichtlich ihrer Kleidung und/oder bestimmter Schönheitsideale. Vor diesem Hintergrund sind Bilder von Personen des gleichen Standes beinahe immer austauschbar. Auch für das Bildnis der späteren Herzogin trifft diese Feststellung zu. Hedwig erscheint stark idealisiert und ihr äußeres Erscheinungsbild entspricht dem, was ihre Zeitgenossen erwarteten. Sie ist dargestellt als junge, unverheiratete Frau mit offenem Haar, makellosem Teint, hoher Stirn und, durch die Ketten betont, langem Hals. Sie verkörpert das zeitgenössische Schönheitsideal.

Wenn man der gängigen kunsthistorischen Forschung zustimmt und in der Darstellung der Hedwig in erster Linie eine un-individuelle Abbildung sehen will, so sollte man dennoch die Entstehung berücksichtigen: Das Gemälde wurde sehr wahrscheinlich vor der Eheschließung 1475 mit Herzog Georg IV. im Kontext der Hochzeitsverhandlungen gefertigt. Ein Indiz für diese Entstehung ist das Trägermaterial der Tafel. Das Gemälde wurde auf Pergament aufgetragen und später auf Holz aufgezogen, was darauf hindeutet, dass das Porträt von Gesandten zusammengerollt an den Landshuter Hof gebracht und erst dort auf Holz aufgezogen wurde. Folgt man diesem Indiz zur Datierung, so muss ferner berücksichtigt werden, dass Hedwig etwa im Alter von sechzehn oder siebzehn Jahren dargestellt wurde. Aufgrund ihrer Jugend können sich noch keine altersbedingten physiognomischen Eigenheiten herausgebildet haben.

Die bei anderen Gemälden zu beobachtende Fokussierung auf die Physiognomie ist bei Herzogin Hedwig nicht gelungen. Ihrem Gesicht mangelt es an charakterlicher Tiefe; der Betrachter erlangt keinen Eindruck von ihrer Persönlichkeit – es lässt sich nur schwerlich vermuten, ob Hedwig nun eine lebenslustige oder stille, eine extrovertierte oder introvertierte Person war. An dieser Stelle unterscheidet sich das Bildnis der

<sup>375</sup> So z.B. Suckale, der darauf hinwies, dass keine überzeugende Begründung geliefert worden sei, warum sich seit dem späten 13. Jahrhundert allmählich das Interesse an der Individualität herausbildete, jedoch zunächst nur bei Männerbildnissen. Vgl. Suckale 2009, Bd. I, S. 108.



**Abbildung 29.** Schwäbisch, Unbekannte Frau aus der Familie Hofer, um 1470, Öl auf Weißtanne. National Gallery, London, Inv.-Nr. NG722



### 3.3 Fürstenbildnisse

Königstochter von den übrigen diskutierten, die dem Betrachter einen Eindruck vom Charakter der Fürsten vermittelten. Auch im Vergleich mit den genannten Porträts der Hoferin und der Maria von Burgund wird dieser Unterschied deutlich. Die Hoferin tritt dem Betrachter im Rahmen des zu dieser Zeit Möglichen vergleichsweise selbstbewusst entgegen. Maria von Burgund dagegen besticht durch ihre aristokratische Zurückhaltung, die sich in ihrer Körperhaltung und der ruhigen Gesichtsanlage manifestiert. Derartige Charakterschilderungen fehlen beim Bildnis der Hedwig von Polen.

Diese fehlende (charakterliche) Tiefe führt zu der berechtigten Frage, ob dieses Bildnis die zu Beginn des Kapitels postulierte These, die Fürstenbildnisse seien ein Spiegel des humanistischen Diskurses über die Stellung des Menschen in der Welt als würdigem, Gott ebenbürtigem Wesen, nicht falsifiziert. In der Forschung zu dieser Tafel wurde im Vergleich mit anderen Frauenporträts immer wieder auf diesen Qualitätsunterschied hingewiesen. Als Ursache für diese Diskrepanz wurde die Herkunft des Gemäldes angesehen, das am polnischen Hof entstanden war: Dessen ›Goldenes Zeitalter‹, das heißt seine intellektuelle und künstlerische Blütezeit, wird in das frühe 16. Jahrhundert datiert und ist mit Hedwigs Bruder König Sigismund I. (reg. 1507–1548) verbunden.<sup>376</sup> Ob es bereits in den 1470er Jahren die Voraussetzungen dafür gab, das neue humanistische Menschenbild künstlerisch umzusetzen, ist dementsprechend fraglich.

Ganz anders gestaltet sich die nähere Betrachtung des Porträts von König Ladislaus Postumus. Auch hier ist die Funktion evident: Der Margeritenkranz (vgl. Abb. 10) ist ein Verweis auf die bevorstehende Vermählung mit Madeleine von Frankreich.<sup>377</sup> Die Lesart als Hochzeitsbildnis wird durch ein Doppelporträt des 16. Jahrhunderts gestützt: Es zeigt den jungen König, nahezu identisch dargestellt, einer jungen Frau zugewandt, seiner Verlobten Madeleine (Abb. 30).<sup>378</sup> Die Prinzessin hält komplementär zu Ladislaus' Margeritenkranz eine Nelke in ihrer Hand. Diese ist eine Metapher für die versprochene Ehe und verweist auf eine Verlobung. Aus dem Attribut sowie dem wohl in Kopie erhaltenen Doppelbildnis wird die Funktion des Gemäldes deutlich und erhält durch die Materialität – Pergament über Holz – weitere Bestätigung: Pergament war gerollt noch weitaus mobiler als eine sperrige, wenngleich kleine Holztafel.

Durch die Identifikation des Porträts als Hochzeitsbildnis wird ein Anhaltspunkt zur Datierung der Tafel gegeben: Das Einzelporträt entstand kurz vor dem Tod Ladislaus' Postumus 1456 oder 1457 im Kontext der umstrittenen Hochzeitspläne mit Madeleine von Frankreich.<sup>379</sup> Erst kurz vor seinem Tod entsandte Ladislaus eine Delegation zu

376 Vgl. Wetter 2004; Ardelean/Nicholson/Preiser-Kapeller 2013; Torbus 2014.

377 Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 24, S. 58–59.

378 16. Jahrhundert, Holz, 38,9 × 52 cm, Öl auf Holz, 38,5 × 54 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien. Eine mutmaßliche Kopie befindet sich seit 1936 im Szépművészeti Múzeum in Budapest. Vgl. Ausst. Kat. Budapest 2006, Kat.-Nr. 6.24, S. 507.

379 Vgl. Art. »Ladislaus V. Postumus« von Günther Hödl. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 13. Berlin 1982, S. 393–394.



**Abbildung 30.** Österreichisch, König Ladislaus »Postumus« (1440–1457) mit Magdalena von Frankreich (1443–1495) 1457, 16. Jahrhundert, Holz. Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 4394

Verhandlungen nach Tours, die zur Verlobung Madeleines und Ladislaus' führten.<sup>380</sup> Warum die Tafel gefertigt wurde, ist damit unzweifelhaft. Gleichzeitig wird am Bildnis des Ladislaus der bereits vom Bildnis der Hedwig bekannte Zwiespalt zwischen realistischer und idealisierender Darstellung deutlich: Ladislaus' Gesicht erscheint auf seinem Einzelporträt unkonturiert und ebenmäßig. Keine Fältchen, keine Rötung, keine Unebenheit sind im Gesicht des jungen Königs zu sehen. Es fehlt eine Charakterschilderung, die den Menschen Ladislaus greifbar machen würde. Dagegen fallen das fliehende Kinn, der blonde Bartflaum und die enorme Adlernase auf, die der Maler durch die Dreiviertelansicht zu kaschieren suchte. Es wird ein Jüngling gezeigt, der nicht klassischen Schönheitsidealen entspricht. Der Maler entschied sich, den jungen König so darzustellen, dass er mit seinen Makeln erkennbar war, aber gleichzeitig ansehnlich wirkte: Die langen, vollen Haare unterstreichen dies beispielsweise und kaschieren zugleich das markante Gesicht. Das Doppelbildnis stellt eindeutig Ladislaus dar. Jedoch

<sup>380</sup> Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 24, S. 58.

### 3.3 Fürstenbildnisse

entschied sich der (andere) Maler, die Physiognomie des Königs zu homogenisieren: Das Kinn wurde stark gemildert, das gesamte Gesicht erscheint fülliger. Spuren eines Bartes fehlen. Selbst die Adlernase ist nicht mehr so spitz und betont wie auf dem Wiener Bildnis. Durch den gleichen Brokatmantel mit reichem Pelzkragen und den Margeritenkranz wird dennoch ersichtlich, dass die beiden Bilder miteinander in direktem Zusammenhang stehen.

Die Frage nach dem Realismus der beiden Darstellungen kann durch naturwissenschaftlich-technologische Untersuchungen am Skelett Ladislaus' bis zu einem gewissen Grad geklärt werden. Als dessen Leichnam im Jahr 1984 exhumiert wurde, um die Todesursache zu klären, wurde mittels Superprojektion, einem in der Forensik gebräuchlichen Verfahren zur Identifikation von Toten, der Schädel mit dem Wiener Porträt abgeglichen. Dabei zeigte sich, dass die auf der Tafel sichtbaren Eigenschaften Ladislaus' – das fliehende Kinn, das spitze Gesicht – mit den Merkmalen des Schädels übereinstimmen.<sup>381</sup> Das Bildnis des Ladislaus Postumus erweist sich also als realistisch. Es vermittelt darüber hinaus einen Eindruck des Aussehens des bereits kranken Königs. Die Tafel geht in ihrem Realismus über eine bloße Darstellung zum Zwecke der Verheiratung hinaus. Damit stellt sich die Frage, wie dies zu erklären ist. Warum wird Ladislaus realistischer dargestellt als Hedwig? Gab es am ungarischen Hof Anknüpfungspunkte zum Diskurs über die Stellung des Menschen? Zur Klärung bedarf es eines näheren Blicks auf den Königshof, der während der 1450er Jahre eng mit demjenigen Herzog Ludwigs IX. verbandelt war.

Die Anknüpfungspunkte zu humanistischen Diskursen, insbesondere demjenigen über die Stellung des Menschen, ergeben sich durch die drei Erzieher des jungen Königs, Kaspar Wendel, Johannes Tröster und Johannes Hinderbach. An die drei Gelehrten Räte richtete Enea Silvio Piccolomini im Jahr 1450 einen mit Verweisen auf Quintilian, Pseudo-Plutarch und Basilius gespickten Erziehungsbrief (»De liberorum educatione«).<sup>382</sup> Bei diesem Brief handelt es sich um einen der wohl einflussreichsten Erziehungstraktate der Renaissance. Dies verdeutlicht folgende Episode: Hinderbach, der sich rühmte, dass die Entstehung des Traktats auf seine Initiative zurückgehe, schenkte Jahre später, 1466, der Kaiserin Eleonora einen in Rom gefertigten Codex mit diesem Werk. Eleonora wiederum nutzte den seinerzeit für Ladislaus verfassten Brief als Grundlage ihrer eigenen Erziehung für Kaiser Maximilian I.<sup>383</sup>

381 Vgl. Ullrich 2004, S. 279 mit weiterer Literatur.

382 Piccolomini rekurriert auf Quintilians »Institutio oratoria«, auf einen Erziehungstraktat in den »Moralia« des Pseudo-Plutarch sowie auf Basilius' Schrift »Ad adolescentes, quomodo possint ex gentilibus libris fructum capere«. Vgl. zum Erziehungstraktat Kallendorf 2002; Kallendorf 2018; Terreaux-Scotto 2011.

383 Hinderbachs Codex wird in der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Signatur Cod. Ser. Nr. 4643 verwahrt. Vgl. Burger 1969, S. 112–113; Rando 2013, S. 60. Vgl. zu Hinderbachs Codex Gottlieb 1900, S. 107; Ausst. Kat. Wien 1959, Kat.-Nr. 9, S. 6; Luger 2016, S. 61–62.

Auch im Hinblick auf den Menschendiskurs bietet das Traktat Piccolominis Ansatzpunkte. Craig Kallendorf fasst dies wie folgt zusammen: »*De liberorum educatione* teaches historical perspective, the capacity to reason through political problems, and the rhetorical skills to persuade others to follow a particular path.«<sup>384</sup> Piccolomini forderte Ladislaus (indirekt über seine Erzieher) dazu auf, eigenständig zu denken und sich entsprechend auszudrücken. Dies sei das Kriterium, worin sich Menschen von Tieren unterschieden; die Würde des Menschen sei untrennbar mit der eigenen Ausdrucksfähigkeit verbunden.<sup>385</sup> In dem an Ladislaus gerichteten Erziehungsbrief wird an den größeren Menschenwürdediskurs angeknüpft. Durch die personalen Verbindungen der Gelehrten Räte Hinderbach und Tröster zu den Humanistenkreisen der Wiener Kanzlei Kaiser Friedrichs III. – beide gehörten zum Schüler- und Freundeskreis Piccolominis<sup>386</sup> – ist anzunehmen, dass der Diskurs im Umfeld von Ladislaus bekannt war. Offen bleibt, was daraus für das Porträt folgt. Im Vergleich zum Bildnis der Hedwig, für das die Kenntnis des Menschenwürdediskurses nicht nachgewiesen werden kann, fällt auf, dass das Bild des jungen Königs über ein erwartbares Hochzeitsbildnis hinausgeht: Physiognomie und Charakter werden treffend und umfassend geschildert. Ladislaus erscheint nicht typisiert.<sup>387</sup> Stattdessen werden spezifische Eigenheiten geschildert, sodass sich der Betrachter ein überraschend treffendes Bild des todkranken Königs machen kann.

Die innovative Darstellung des Menschen Ladislaus kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Stil der Tafel im Gegensatz dazu altmodisch wirkt. In der jüngeren Forschung wurde er als irritierend bezeichnet, da er nicht der in den 1450er und 1460er Jahren verbreiteten *ars nova* folge, sondern in älteren böhmischen Formen verharre. Kemperdick hielt dementsprechend fest, dass die »Kunst [im Prag] der Zeit nach den Hussiten den Anschluss an westliche Entwicklungen verloren hatte und sich im Wiederholen alter Formen« erschöpfe.<sup>388</sup> Milena Bartlová hob dagegen bereits hervor, dass es in der böhmischen Kunst Mitte des 15. Jahrhunderts durchaus einen gewissen Stilpluralismus gab, einerseits eine an der vorhussitischen Kunst orientierte sowie andererseits eine innovativere Kunst, die v. a. Einflüsse aus Wien und München rezipierte.

384 Kallendorf 2018, S. 130.

385 Vgl. Terreaux-Scotto 2011, S. 119 mit weiterer Literatur.

386 Eine Zusammenstellung des Freundeskreises findet sich in Trösters »*De remedio amore*«. Vgl. Heinig 2013, S. 171; Weinig 1998, S. 12–13.

387 Die Einordnung von Ladislaus' Porträt als nicht typisiertes Bildnis erscheint zunächst überraschend, wird aber durch Überlegungen von Matthias Müller zu zwei Bildnissen des venezianischen Dogen Leonardo Loredan gestützt. Müller zeigte, dass das als »Privatporträt« bezeichnete und von Giovanni Bellini gemalte Bildnis (London, National Gallery) weit mehr typisiert und schematisch ist als das offizielle Bildnis Loredans aus der Werkstatt Bellinis (Bergamo, Accademia Carrara). Im offiziellen Bildnis musste zwar eine bestimmte äußere Form erfüllt werden, aber die Binnengestaltung war frei. Dies trifft auch auf das Bildnis König Ladislaus' zu. Vgl. Müller 2009, S. 119–120.

388 Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 24, S. 59.

### 3.3 Fürstenbildnisse

Diese beiden Stile waren verbunden mit den divergierenden politischen Strömungen, den Hussiten sowie den Parteigängern Ladislaus' Postumus.<sup>389</sup>

Die der letztgenannten Gruppe zuzurechnenden Stiftungen zeichnen sich durch Motiv- und Ideenübernahmen aus dem österreichisch-bayerischen Raum aus. Sie sind im Verhältnis innovativer als die den Hussiten zuzurechnenden Stiftungen. Das zeigt das Beispiel des sogenannten Meisters von Raigern. Diesem wird eine Reihe von Tafeln eines heute verlorenen Altars, die sehr wahrscheinlich aus der Olmützer Moritzkirche stammt, zugeschrieben. Diese Tafeln weisen kompositorische Motivübernahmen von Gabriel Anglers Tegernseer Altarretabel sowie von Werken des Wiener Albrechtsmeisters auf.<sup>390</sup> Derartige Übernahmen von Werken, die in engem Bezug zum Kaiserhof in Wien respektive dem Münchner Herzogshof stehen, zeigen den Referenzrahmen der Olmützer Stiftung. Durch ihre Entstehung in der mährischen Stadt, dem Sitz des probatsburgischen Bischofs Johannes Haes, wird eine Verbindung von innovativer Malkunst und probatsburgischer Partei plausibel. Haes, der ebenso zu Ludwig IX. in Kontakt stand,<sup>391</sup> war es auch, der Ladislaus im Jahr 1453 schließlich zum König krönte.

Die von der Forschung für Böhmen konstatierte Beeinflussung durch den österreichisch-bayerischen Grenzraum führte dazu, dass das Porträt Ladislaus' mit dem in Wien tätigen Meister von Maria am Gestade in Verbindung gebracht wurde.<sup>392</sup> Eine geographische Verortung oder gar Zuschreibung an einen Meister ergibt sich daraus jedoch nicht. Vielmehr wird deutlich, dass es sich bei dem Bildnis Ladislaus' um eine in der böhmischen Kunst herausragende Tafel handelte, die sich von anderen regionalen Werken der Zeit abhebt. In Zusammenspiel mit dem Erziehungstraktat und den Stildivergenzen in der böhmischen Malerei, die in einen Zusammenhang mit der politischen Verortung des oder der Auftraggeber gebracht werden können, wird die Bedeutung der Tafel Ladislaus' Postumus erkennbar. Sie entstand in einem humanistisch gebildeten Umfeld und reflektiert im engen Rahmen der Bildaufgabe des Hochzeitsbilds den Diskurs über die Würde des Menschen.

Somit lässt sich aus der Untersuchung der funktionalen Entstehung von Porträts am Landshuter Hof nur das Fazit ziehen, dass keines der Gemälde durch eine Nutzung als offizielles Amtsbild erklärt werden kann. Für eine solche Zuordnung fehlen die entscheidenden Insignien, die dem Betrachter unmissverständlich die Herrschaftsgewalt des oder der Dargestellten versinnbildlichen würden. Im Gegenteil sind die Dargestellten (fast) nicht als Fürsten zu identifizieren. Auch eine Erklärung als Hochzeitsbildnis ist nur partiell befriedigend. Nur zwei Bildnisse sind aufgrund von Attributen und ihrer

389 Vgl. Bartlová 2002, S. 179.

390 Zu den Motivübernahmen ausführlich vgl. ebd., S. 167, und zuletzt diskutiert in Ausst. Kat. Prag 2006, Kat.-Nr. 229–230, S. 618–621.

391 Vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 676.

392 Kemperdick widerspricht dieser Argumentation. Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 24, S. 59.

Datierung als solche anzusprechen. Doch selbst hier gibt es Unterschiede. Bei dem Porträt des ungarischen Königs Ladislaus Postumus bricht sich ein neuer Realismus Bahn, der im zeitlich später eingeordneten Bild der polnischen Prinzessin Hedwig noch fehlt.

Die qualitative Diskrepanz dieser beiden Darstellungen wird durch die Funktion der Gemälde nicht erklärt. Sie ist also kein hinreichendes Kriterium, um die Entstehung neuartiger Porträts im Umkreis des Landshuter Hofes zu erklären. Mit Blick auf die Wiener Tafel wird deutlich, dass das intellektuelle Umfeld des ungarischen Königs einen entscheidenden Faktor bei der Vermittlung des neuen Menschenbildes gespielt haben könnte. Da zudem der Stil der übrigen sechs Porträts von Fürsten aus dem Hofnetzwerk Herzogs Ludwigs IX. von Bayern-Landshut nicht durch funktionale Ansätze erklärt werden kann, bietet es sich an, den diskursanalytischen Ansatz auf die weiteren Bildnisse zu übertragen und anzuwenden.

#### 3.3.3 Diskursanalytischer Ansatz: Der Fürst als Individuum

Durch ihre Funktion erklären sich somit nur zwei der zehn Fürstenbildnisse aus dem direkten Umfeld Herzog Ludwigs IX. Bereits bei den Bildnissen des Ladislaus Postumus sowie der Hedwig von Polen wurde klar, dass die Funktion kein ausreichendes Kriterium zur Begründung der intellektuellen Modernität der Tafeln ist. Dies wird auch bei den übrigen Porträts deutlich, die sich nicht durch einen bestimmten Anlass oder in einem bestimmten Kontext verorten lassen. Die Gemälde werden dagegen verständlich durch die Auseinandersetzung mit dem humanistischen Menschenbild, die für jede Tafel individuell nachvollzogen werden kann. Dabei gibt es unterschiedliche Schwerpunktsetzungen: Die Bildnisse des Tiroler Herzogs Sigismund thematisieren verstärkt die Ebenbürtigkeit von Hässlichem und Schönem. Das Porträt Siegmunds von Bayern-München betont dagegen das Mäzenatentum des Herzogs und ist in dessen breite Stiftertätigkeit einzuordnen. Die Tafeln Georgs von Bayern-Landshut und Friedrichs des Siegreichen verweisen schließlich auf die Gelehrsamkeit des – im Zeitsinne – modernen Fürsten.

##### 3.3.3.1 *Der hässliche Fürst*

Drei Porträts haben sich von Herzog Sigismund von Tirol erhalten. Eines zeigt ihn als jungen Mann, die anderen beiden als buckligen alten Herren. Bei allen drei Bildnissen sind die Entstehungsumstände unklar und wurden in der Forschung mehrfach diskutiert. Ebenfalls unklar ist, wer die drei Tafeln malte und in welchem Verhältnis die beiden Altersbildnisse zueinander stehen. Vieles an diesen drei Bildern mag unklar sein, doch offensichtlich ist ihr irritierender Realismus: Sigismund wird nicht als schöner junger Mann dargestellt, auch nicht als weiser, in die Jahre gekommener Fürst. Stattdessen stellt der unbekannte Maler des Jugendbildnisses Sigismund leicht bucklig dar,

### 3.3 Fürstenbildnisse

die Hände und Arme sind im Vergleich zum Oberkörper seltsam unproportioniert. Das Porträt erscheint nicht in einem klassischen Sinne idealisiert, sondern ungeschminkt. Sigismund war nicht schön, sondern hatte ausgeprägte Tränensäcke und, bereits in jungen Jahren, eine Zornesfalte, seine Mundwinkel hingen herab. Auf den Altersbildnissen verstärkt sich dies: Sigismund ist zusammengesunken, der Buckel vollständig ausgeprägt, der Kopf nach vorne geschoben und die Haare schütter.

Diese Porträts brechen bewusst mit idealisierten Darstellungen. Vor dem Hintergrund italienischer Renaissanceporträts wirken sie wie ein Affront: Sie übernehmen nicht deren skulpturale, teils ätherische Gestaltung, sondern zeigen Sigismund so, wie er (mutmaßlich) war. Diese Hässlichkeit erscheint angesichts der schönen, meist italienischen Porträts paradox. Jedoch fügen sich die Bildnisse des Herzogs in eine Reihe weiterer Werke der altniederländischen und -deutschen Kunst ein, die einem ähnlich realistischen Stil folgen und ebenfalls mit dem Dogma des Perfekt-Schönen brechen. Beispiele für derart im-perfekte Porträts finden sich immer wieder: Wie Fabienne Huguenin herausarbeitete, waren sie zunächst im nordalpinen Raum verbreitet, traten aber auch zunehmend in Italien auf.<sup>393</sup> Hässlichkeit wurde, wie aus verschiedenen Traktaten des 15. Jahrhunderts hervorgeht, mit schlechten Charaktereigenschaften der dargestellten Person verbunden. Im Porträt sollten die von der Natur gegebene Hässlichkeit ausgeglichen und Makel abgemildert werden.<sup>394</sup> Umso mehr muss die dargestellte Hässlichkeit Sigismunds überraschen und findet doch in zeitgenössischen Beschreibungen über ihn ihre Bestätigung.

Dieser Bruch, wie er sich in den Bildnissen Sigismunds abzeichnet, verdeutlicht, wie radikal sich das Verständnis der Menschenwürde wandelte. Der Mensch besitze, so wie er ist, eine eigene Würde vor Gott. Er müsse sich nicht verstellen. Dies bedingte, wie in der Forschung herausgearbeitet wurde, die Selbsterkenntnis, vor Gott und sich selbst würdig zu sein.<sup>395</sup> Vor dem Hintergrund der humanistischen Bildung Herzog Sigismunds<sup>396</sup> entfaltet die Reduktion der Bildnisse eine andere Bedeutungsdimension. Die Darstellungen fokussieren sich vollumfänglich auf den Menschen Sigismund, der mit seinen körperlichen Missbildungen,<sup>397</sup> negativen wie positiven Charaktereigenschaften im Mittelpunkt der Tafel steht. Es geht darum, eine – mit Cusanus gesprochen – *viva imago*<sup>398</sup>

393 Vgl. Huguenin 2012.

394 Vgl. ebd., S. 351.

395 Vgl. Mandrella 2014, S. 175; Filippi 2014, S. 124.

396 Vgl. Hammer 1899; Maleczek 1982.

397 Der Begriff der Missbildung ist relativ zu verstehen und soll zum Ausdruck bringen, dass ein Körperteil nicht dem zeitgebundenen Schönheitsempfinden bzw. dem ›Normalen‹ entspricht. Die Darstellung von Missbildungen mag überraschend sein, da bis heute versucht wird, Missbildungen zu verstecken und zu kaschieren. Hier drückt sich der fundamentale Radikalismus in Bezug auf den Wandel des Würdeverständnisses aus. Dies bedingt jedoch, wie bspw. Isabelle Mandrella schreibt, die Selbsterkenntnis, vor Gott und sich selbst würdig zu sein. Vgl. Filippi 2014, S. 124; Mandrella 2014, S. 175.

398 Von Kues ed. Gabriel 1450/1964a, c. 13, n. 149, S. 594.

darzustellen, welche das unbegreifliche, lebendige Etwas des Menschen Sigismund sichtbar macht. Erst durch die Überzeugung, dass der Mensch eine von Gott gegebene Würde besitze, wird eine solche unschöne Darstellung möglich.

Bezieht man die oben benannten Beispiele ein, zeigt sich, dass die Bildnisse Sigismunds von Tirol kein isoliertes Phänomen waren. Dennoch sind sie ungewöhnlich: Das Jugendbildnis beispielsweise wird vergleichsweise früh datiert, denn es entstand wahrscheinlich um 1460 und damit zwanzig Jahre früher als andere Werke, die Hässlichkeit und Unvollkommenheit zeigen. Die Datierung schwankt zwischen 1460 und 1470, wobei jüngere Forschungen eher zu einer späteren Datierung tendieren. Unter der Prämisse, dass Sigismund im Jahr 1427 geboren wurde, erscheint eine Einordnung um 1470 unwahrscheinlich: Wäre die Tafel erst dann gemalt worden, so würde Sigismund im Alter von 43 Jahren dargestellt werden – die Bezeichnung als Jugendbildnis wäre damit äußerst fraglich. Zudem wirkt Sigismund in der Darstellung jünger; man würde ihn eher auf 30 als auf 40 Jahre schätzen. Damit erscheint eine Datierung um 1460 wahrscheinlicher und wirft die drängende Frage auf, welcher Maler so früh in der Lage war, ein derartiges Gemälde zu malen.

Von der Forschung wurden Michael Pacher, Ulrich Füetrer sowie der Meister des Mornauerbildnisses vorgeschlagen, jedoch überzeugte keine der Zuschreibungen. Unstrittig ist, dass der Maler des Jugendbildnisses im altbayerisch-tirolischen Raum zu verorten ist und an der altniederländischen Malerei geschult war. Bei genauerer Betrachtung erweist sich der unbekannte Künstler als erstaunlich modern. Einflüsse aus den Niederlanden verarbeitete er ebenso wie Diskussionen um die Stellung des Menschen. Wie später gezeigt wird, hat der unbekannte Meister verschiedene Spuren im Umfeld des Landshuter Hofes hinterlassen.<sup>399</sup>

Nimmt man nun die drei Bildnisse Herzog Sigismunds nochmals zusammen, so zeigt sich, dass diese aus dem Rahmen fallen. Sie sind im Sinne des Humanismus innovativ und brechen mit bekannten Darstellungsformen. Gleichzeitig reihen sie sich in bestimmte Strömungen innerhalb der Malerei der Renaissance ein, die sich mit dem Unperfekten und Hässlichen beschäftigen und dies darstellen. Herzog Sigismund und sein Hof kamen verschiedentlich mit dem Humanismus in Berührung. Ein erster Anknüpfungspunkt sind die Gelehrten Räte des Herzogs. Unter diesen findet sich der gebürtige Landshuter Achaz Mornauer, der nach Studien in Wien und Bologna in den Jahren 1468/69 Kanzler Sigismunds wurde. Später war er einfacher Rat des Herzogs. Mornauer stand in Kontakt mit dem Schweizer Historiographen Albrecht von Bonstetten, aber auch mit Kaiser Maximilian I., für welchen er zeitweilig als Diplomat tätig war. Zudem war er Brixner Domkapitular. Sein Bruder Alexander, von dem es ebenfalls ein beeindruckendes Porträt gibt, war Stadtschreiber von Landshut. Aus der nur fragmentarisch zu rekonstruierenden Vita Achaz Mornauers ergibt sich das Bild einer Person, die an

---

399 Siehe dazu Kap. 3.6.2.



### 3.3 Fürstenbildnisse

den Diskursen der Zeit teilhatte und über ein weit gespanntes Netzwerk von Kontakten in der Transitregion Tirol verfügte. Über ihn wäre der Transfer humanistischer Ideen an seinen Hof in Innsbruck denkbar.

Ein weiterer Anknüpfungspunkt ist Nicolaus Cusanus, der humanistische Brixner Bischof. Das Territorium des Fürstbistums Brixen grenzte unmittelbar an dasjenige des Tiroler Herzogs. Bekannt sind die diversen Streitigkeiten zwischen den beiden Fürsten, die sogar so weit gingen, dass Sigismund Nicolaus im Jahr 1460 auf Burg Bruneck zur Kapitulation zwang. Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut versuchte im Auftrag Papst Pius' II. erfolglos, zwischen den Parteien zu vermitteln.<sup>400</sup> Wenngleich das Verhältnis der beiden als schlecht zu bezeichnen ist, ist es dennoch wahrscheinlich, dass Schriften Cusanus' in Innsbruck und Meran, dem eigentlichen Sitz des Tiroler Herzogs, bekannt waren und beispielsweise unter den Gelehrten Räten diskutiert wurden. Einen dritten Anknüpfungspunkt an humanistische Diskurse stellt der bereits im Kontext des Porträts von Ladislaus Postumus erwähnte Erziehungsbrief Enea Silvio Piccolominis an den jungen ungarischen König dar, mehr aber noch ein ähnlich gelagerter Brief an Herzog Sigismund persönlich, den Pius im Jahr 1443 verfasste und auf den später noch einzugehen ist.<sup>401</sup>

Aus der näheren Betrachtung des direkten Umfelds von Herzog Sigismund wird schnell deutlich, dass es vielfältige Berührungspunkte mit dem Humanismus im Allgemeinen und dem Menschenwürdediskurs im Speziellen gab. Die Porträts des Herzogs spiegeln diese Auseinandersetzung wider, indem sie über die Würde des Menschen jenseits seiner Ämter reflektieren und den Menschen in seiner Unvollkommenheit darstellen. Ohne die Akzeptanz und Anerkennung dessen wären die Porträts nicht denkbar. Sie sind somit Ausdruck eines modernen, humanistischen Menschenbilds und Teil einer über den süddeutschen Raum hinausreichenden Entwicklung.

#### 3.3.3.2 *Der Fürst als Mäzen*

Einen anderen Schwerpunkt als die Bildnisse des Tiroler Herzogs Sigismund setzt das Porträt Herzog Siegmunds von Bayern-München. Isoliert betrachtet ergibt sich aus der kleinformatigen Tafel zunächst wenig: Der Herzog wird in Dreiviertelansicht dargestellt, sein Blick ist in die Ferne gerichtet. Durch die Inschrift in der rechten oberen Ecke wird der korpulente Mann identifiziert. Doch obwohl die Inschrift relativ viel aussagt, verrät sie über die Intention und den Kontext der Tafel nichts. Das um 1480 gemalte Porträt wird dem Münchner Stadtmaler Jan Polack zugeschrieben, der viele Bildnisse fertigte, so etwa dasjenige eines Benediktinerabtes, dasjenige Jörgs von Halsbach sowie ein mutmaßliches Selbstporträt. Dies ist bemerkenswert, denn nur äußerst wenigen

---

400 Vgl. Baum 1983, S. 341, 397–402.

401 Die beiden Erziehungsbriefe wurden in der Forschung oftmals zusammen analysiert; so etwa von Wengorz 2013, S. 34–38, mit weiterer Literatur.

Malern, die Ende des 15. Jahrhunderts tätig waren, können mehrere Porträts sicher zugeordnet werden.<sup>402</sup> Polack war zudem ein moderner Maler, der von seiner Wanderschaft neue Impulse nach München mitbrachte und dort dauerhaft Fuß fasste.<sup>403</sup> Ebenso wie Jörg von Halsbach fand Jan Polcak in Herzog Siegmund einen Förderer und Unterstützer. Für den Herzog fertigte Polack nicht nur das Porträt, sondern stattete auch die Blütenburger Schlosskapelle mit Altären aus. In vielen Kirchen finden sich Stifterdarstellungen Herzog Siegmunds, die teilweise auf das diskutierte Bildnis verweisen, wie etwa die Darstellung auf dem linken Seitenflügel des Blütenburger Hochaltars. Im Gegensatz dazu steht die bereits genannte Darstellung Siegmunds in der Untermenzinger St.-Martins-Kirche. Das wahrscheinlich auf einen Entwurf Polacks zurückzuführende und von Hans Winhart ausgeführte Fenster stellt den Herzog stereotyp dar (vgl. Abb. 26),<sup>404</sup> es handelt sich nicht um eine individuelle Darstellung. Dies wird dadurch unterstrichen, dass die Identifizierung des Mannes im mittleren Alter über eine Inschrift erfolgt: »Vo(n) gotes genade(n) sigmund Pfaltzg(ra)f pey rein hertzog in ob(e)rn un(d) nider(n) pairn 1499.«

Porträts scheinen also eine gewisse Rolle für die Stiftungstätigkeit Herzog Siegmunds gespielt zu haben. Das Bildnis des Herzogs Polacks in der Alten Pinakothek reiht sich hier ein und sticht doch hervor, denn es ist losgelöst von jeglichem sakralen Kontext. Über die Tätigkeit Polacks für Herzog Siegmund erschließt sich ein bisher in der Forschung nur am Rande thematisierter Kosmos: nämlich derjenige einer ausgesprochen regen Kunst- und Architekturförderung, die der entmachtete Herzog von Menzing aus betrieb. Neben Polack und Halsbach gehörte auch der Münchner Dichter und Maler Ulrich Füeterer zum Kreis um Siegmund. Füeterer beschrieb den Herzog in seiner »Bairischen Chronik« eingehend:

»Er was sein zeit ain milter herr, wolerpieten, redsam, den leütten angenäm, kurzweilig, ain Liebhaber der schönen frawen, nit langs leis; er leget viel auf den gotzdienst, het sein eigenbriester und singer [...]; pauet mer dann ain kirchen klain, zieret de vast wol und fürstlich, gesuend in Järlichs vil.«<sup>405</sup>

Füeterer thematisiert nicht nur den Charakter des Herzogs eingehend – und ergänzt damit stimmig das Porträt –, sondern auch den von Siegmund propagierten Kirchbau.<sup>406</sup> Mit seiner Unterstützung wurden St. Wolfgang in Pipping (1478), die Blütenburger Schlosskapelle (1488), St. Quirin in Aubing (Weihe 1489), St. Martin in Untermenzing

402 Zu Polacks Porträts liegt bisher nur eine unveröffentlichte Magisterarbeit von Christiane Kant an der Humboldt-Universität Berlin (1997) vor.

403 Vgl. Ausst. Kat. Freising 2004.

404 Vgl. zum Fenster Fischer 1997, S. 91.

405 Füetrer ed. Spiller 1478–80/1909, S. 262.

406 Vgl. Wolf 1983, S. 158.

### 3.3 Fürstenbildnisse

(1499) sowie die Wallfahrtskirche Aufkirchen (1499) gebaut. Diese Kirchen zeichnen sich durch ihre enge bautypologische Verwandtschaft aus und entstanden aus der, wie Otto Wolf es nannte, »Münchner Werkgemeinschaft«. <sup>407</sup> Darunter subsumierte Wolf diejenigen Bauleute, die während des Baus der Münchner Frauenkirche und auch danach in und um München weitere Bauprojekte umsetzten. <sup>408</sup> An diesen Projekten arbeitete, zumindest anfangs, Jörg von Halsbach, der Baumeister der Frauenkirche. Auch Polack wirkte an mehreren Projekten Siegmunds und Halsbachs mit. Möglicherweise war sogar Ulrich Füeterer, von dem keine Werke gesichert erhalten sind, an der Ausgestaltung der Blütenburger Kapelle beteiligt.

Dieser kleine Exkurs illustriert den Rahmen, in dem Polacks Porträt von Siegmund entstand: als Teil einer breiten Förderung des Kirchenbaus. Diese Kunstförderung speiste sich neben der tiefen Religiosität Siegmunds wahrscheinlich aus humanistischen Einflüssen, wenngleich dies nicht abschließend zu klären ist. Dafür spricht das Münchner Hofumfeld der 1460er Jahre: In dieser Zeit war eine der treibenden Persönlichkeiten der bereits aus Landshut bekannte Gelehrte Rat Thomas Pirckheimer. Als enger Vertrauter des Nicolas Cusanus war er umfassend mit dessen Schriften vertraut und trug, neben anderen, den Diskurs um die Menschenwürde an den Münchner Hof. Begleitet von ihrem Erzieher Pirckheimer, reisten die drei Brüder Albrecht, Christoph und Wolfgang im Sommer 1463 nach Italien. Unklar ist, von wem die Initiative für diese Reise ausging. Denkbar wäre, dass Siegmund, der im Jahr 1460 gemeinsam mit Johann die Regierungsgeschäfte von Herzog Albrecht III. übernommen hatte, sie veranlasste. Während dieser Reise traf die Gesellschaft in Orvieto auf Cusanus, der mit den jungen Herzögen Albrecht und Wolfgang eine Art Ballspiel spielte. <sup>409</sup> Die genauen Umstände und Inhalte des Aufeinandertreffens sind nicht zu rekonstruieren, aber sie wurden von Cusanus in »De ludo globi« (»Über das Globusspiel«) literarisch reflektiert. In dem kurzen Traktat, das Ende 1463 in Rom vollendet wurde, erarbeitete Cusanus anhand der Analogie des von ihm erdachten Globusspiels die These, dass alles Endliche unvollkommen ist und dass dem die vollkommene Idee gegenübersteht. <sup>410</sup> Auch zur Kunst äußerte sich der Kardinal in dem Traktat: Die Kunst ahme die Natur nach; dies versuche sie durch genaue Beobachtungen zu erreichen. Dadurch gelange man zu den Kräften der Natur, wie es etwas ungelenkt ins Deutsche übertragen heißt. <sup>411</sup> Daraus leite sich keine Maxime zu

---

407 Ebd., S. 163.

408 Wolf vermied es in diesem Kontext, Begriffe wie »Bauhütte« oder auch »Schule« zu verwenden. Eine solche Schule ist beispielsweise in Burghausen anzunehmen. Vgl. ebd.

409 Ein zweites Treffen mit dem Kardinal erfolgte später in Rom. Vgl. Baum 1983, S. 343; Strack 2010b, S. 148–149.

410 Vgl. zum Traktat Röd 2000.

411 »Denn da die Kunst die Natur nachahmt, gelangen wir durch das, was wir in der Kunst durch genaue Untersuchung finden, zu den Aufbaukräften der Natur.« Von Kues ed. Gabriel 1463/1964c, Buch 1, Nr. 7, S. 228.

einer spezifischen Gestaltung eines Bildes ab, aber es »bietet die erkenntnistheoretische Folie, vor der die formalen Neuerungen in der bildenden Kunst des 15. Jahrhundert[s] interpretiert werden können.«<sup>412</sup>

Fügt man die obigen Ausführungen zu einem Bild zusammen, so vertieft sich das Verständnis für dieses von Buchner so bezeichnete »anspruchslose Täfelchen«.<sup>413</sup> Es entstand in einem sehr aufgeschlossenen, progressiven Umfeld, das durch den beständigen Austausch von Humanisten (Pirckheimer, Cusanus) und Handwerkern (Polack, Halsbach) mit einem umfassend interessierten Fürsten geprägt war. Das Porträt spiegelt diesen Austausch in mehrfacher Hinsicht: Es manifestiert das Bewusstsein für eine herausgehobene Stellung des Menschen in der Schöpfung. Sowohl der Sich-malen-Lassende als auch der Malende waren sich über diese neue Perspektive im Klaren. Unter Berücksichtigung weiterer Bildnisse, die von Polack gefertigt wurden, wird eine gewisse Gleichberechtigung der Porträtierten sichtbar. Nicht nur Fürsten, sondern auch Mönche und Handwerker wurden gemalt. Somit mag diese Tafel zwar auf den ersten Blick anspruchslos erscheinen, bei näherer Betrachtung ist sie aber Ausdruck eines vollkommen neuartigen Verständnisses des Menschen im Allgemeinen und der Beziehung zwischen Herzog und Handwerkern im Speziellen.

#### 3.3.3.3 *Der gelehrte Fürst*

Die nähere Betrachtung aller vorgestellten Bildnisse von Fürstinnen und Fürsten zeigt, dass sie verschiedene Aspekte, die in engem Zusammenhang mit dem humanistischen Würdediskurs stehen, thematisieren. An den Porträts Herzog Georgs IV. von Bayern-Landshut sowie Friedrichs des Siegreichen wird eine weitere Facette sichtbar: der gelehrte Fürst. Diese Deutung ergibt sich aus der Ikonographie der Tafeln. Beide Fürsten werden mit Papier, einmal gefaltet, einmal gerollt, dargestellt (vgl. Abb. 12 und 17). Ikonographisch wird Papier in den Händen eines Fürsten als Verweis auf die »gute Herrschaft« und den fürstlichen Wissenshorizont verstanden.<sup>414</sup> Während auf den beiden Tafeln die Gelehrsamkeit auf ein Attribut reduziert wird, finden sich in anderen Darstellungen der Zeit weitaus breiter formulierte Verweise auf die Bildung einer Person. Die Vielzahl von Darstellungen des »Heiligen Hieronymus im Gehäus«, der umgeben von Büchern, Lesepult und diversen Schreibutensilien dargestellt wird, ist ein Beispiel dafür.

Vorbildhaft für die Ikonographie »Fürst mit Papieren« dürfte das von Rogier van der Weyden gemalte Porträt des burgundischen Herzogs Philipps des Guten gewesen sein (Abb. 31).<sup>415</sup> Van der Weyden stellte diesen in schwarzer Tracht mit einer Rolle von

---

412 Simon 2003, S. 17.

413 Buchner 1953, S. 111.

414 Vgl. Borchert 2008, S. 74–75.

415 Öl auf Eichenholz, 29,6 × 21,3 cm. Musée des Beaux Arts de Dijon. Vgl. Ausst. Kat. Bern 2008, Kat.-Nr. 1, S. 174 mit älterer Literatur.

### 3.3 Fürstenbildnisse



**Abbildung 31.** Rogier van der Weyden, Philipp der Gute, um 1455, Öl auf Eichenholz. Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon, Inv.-Nr. 3782

Papieren, wohl Kanzleipapieren, dar. Till-Holger Borchert sah darin einen »subtile[n] Hinweis« auf die Amtsgewalt, aber auch die Gelehrsamkeit des Herzogs.<sup>416</sup> Der burgundische Hof war im Hinblick auf seine Prachtentfaltung das große Vorbild der nordalpinen Fürsten.<sup>417</sup> Auch für die Wittelsbacher in Heidelberg und Landshut war Burgund

416 Borchert 2008, S. 75.

417 Vgl. Belozerskaya 2002; Suckale 2012a; Blockmans/Borchert/Gabriels/Oosterman/Van Oosterwijk 2013.

maßgeblich, etwa in Bezug auf die Esskultur, das Zeremoniell und die höfische Kleidung. Dennoch ist die Deutung der Papiere in den Händen von Herzog Georg IV. und Friedrich dem Siegreichen in Analogie zum mutmaßlichen burgundischen Vorbild als Symbol für Gelehrsamkeit und gute Herrschaft äußerst problematisch. Denn die Schriftrolle in den Händen Philipps des Guten kann erst dann die Bedeutung als Allegorie der guten Herrschaft entfalten, wenn er zuvor als Herrscher identifiziert wurde. Damit eröffnet sich an dieser Stelle ein semantisches Problem: Ohne das Wissen um die Identität des Dargestellten als Fürst können die Papiere nicht als Allegorie einer Tugend verstanden werden. Es werden dann nicht näher definierte Papiere dargestellt, die man beispielsweise mit einem Schreiber assoziieren könnte. Deutet man die Papiere als einfache Dokumente, finden sich vor dem Hintergrund möglicher humanistischer Einflüsse auf die Höfe in Landshut und Heidelberg verschiedene Ansatzpunkte. Diese könnten als Rezeption von Quintilians »Institutio oratoria« zu verstehen sein. Erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurden diese im Umfeld des Konstanzer Konzils wiederentdeckt und kurz danach umfassend durch die Humanisten dies- und jenseits der Alpen rezipiert.<sup>418</sup> Quintilian schreibt in der »Institutio«, dass es durchaus üblich sei, während der Rede ein Manuskript in den Händen zu halten. Man müsse sich aber bewusst sein, dass dadurch potentiell die Gestik eingeschränkt und somit die Wirkung der Rede beeinflusst werden könne.<sup>419</sup> Das Motiv, Papiere in Händen zu halten, könnte in der Beschreibung Quintilians ihren Ursprung haben. Die Weiterung, ebendiese Papiere als Symbol der »guten Herrschaft« zu lesen, kann auch daraus abgeleitet werden: Nur derjenige Fürst kann ein guter Herrscher sein, der seine Amtspapiere selbst in Händen hält und diese studiert.

Der Weg von Quintilians Ausführungen über Manuskripte, Reden und Gestik hin zu den Porträts der wittelsbachischen Fürsten erscheint zunächst gewagt. Über den Umweg des Ulmer Chorgestühls und den burgundischen Hof ergibt sich jedoch eine plausible Indizienkette, die es erlaubt, die Porträts von Herzog Georg IV. und Friedrich dem Siegreichen als Widerhall einer humanistischen Auseinandersetzung mit Quintilians »Institutio« zu lesen. Am Chorgestühl des Ulmer Münsters findet sich eine Verknüpfung von Redner/Gelehrtem und Schriftrolle: Die Holzbüste Quintilians, von Jörg Syrlin dem Älteren um 1470 gefertigt, zeigt diesen nicht mit einer Schriftrolle, sondern mit einem Beutelbuch (Abb. 32). Auch Cicero wird mit einem Buch in der Hand dargestellt. Die nur bei diesen beiden zu beobachtende Zugabe eines Buches ist auffällig, denn weitere Literaten wie etwa Vergil oder Terenz wurden ohne Bücher oder Schreibutensilien dargestellt. Was Quintilian und Cicero jedoch teilen, ist ihre praktische Auseinandersetzung mit der Rhetorik; der eine als Lehrer, der andere als Rhetor vor Gericht, der

418 Vgl. Hoppe 2018, S. 572 mit weiterer Literatur.

419 Bei Quintilian heißt es: »manus non impleatur anulis, praecipue medios articulos non transeuntibus; cuius erit habitus optimus adlevato pollice et digitis leviter inflexis, nisi si libellum tenebit. quod non utique captandum est; videtur enim fateri memoriae diffidentiam et ad multos gestus est impedito.« Quintilian ed. Russell 92 n. Chr./2001, XI,3,142, S. 158.

### 3.3 Fürstenbildnisse



**Abbildung 32.** Michel Erhart, Büste des Quintilian mit Beutelbuch am Chorgestühl des Ulmer Münsters, um 1470/74. Ulmer Münster

auch über die Redekunst selbst schrieb. Die Verbindung von Quintilian und Cicero mit Büchern kann als ein Indiz dafür gewertet werden, dass die für die Antike nachzuvollziehende Verknüpfung von Handlungspraxis und ikonographischer Verarbeitung im 15. Jahrhundert bekannt war.

Doch woher kommt der Impuls in Ulm, die beiden Rhetoren in dieser Weise darzustellen? Die Antwort auf diese Frage liegt wiederum in persönlichen Begegnungen rund um die Entstehung des Ulmer Chorgestühls<sup>420</sup> in den späten 1460er Jahren und

<sup>420</sup> Vgl. für eine ausführliche kunsthistorische Einordnung Gropp 1999. Vgl. zuletzt auch Hoppe 2018, S. 548–554, mit einer Einordnung in einen breiten humanistischen Diskurs.

führt weiter zu den Bildnissen der beiden Fürsten. Das Chorgestühl entstand, wie Gerd Zillhardt eindrücklich herausarbeitete, nach einer Begegnung zwischen dem Ulmer Stadtarzt und Gelehrten Dr. Heinrich Steinhöwel<sup>421</sup> und Herzog Philipp dem Guten auf dem Weg zum Regensburger Reichstag 1454.<sup>422</sup> Steinhöwel begleitete den burgundischen Herzog als Leibarzt auf seiner Reise durch Süddeutschland und weilte zumindest kurzzeitig am Hof Mechthilds von der Pfalz, der Schwester Friedrichs des Siegreichen.<sup>423</sup> Auf dieser Reise führte Philipp ein Exemplar der »Institutio« mit sich. Es ist anzunehmen, dass dieses Werk Steinhöwel bekannt war beziehungsweise wurde. Somit könnte die Kenntnis Quintilians in Ulm auf dieses konkrete Ereignis zurückzuführen sein. Die Gestaltung des Chorgestühls im Ulmer Münster legt nahe, dass dessen Form begründet ist durch dieses Treffen, bei dem die »Institutio« diskutiert wurde. Dies mutmaßte bereits Stephan Hoppe, der in dem »Zusammentreffen von humanistisch geprägten und kunstinteressierten Intellektuellen wie Heinrich Steinhöwel« einen »Katalysator für die Genese einer neuartig[en] auf die Antike bezugnehmenden Architektursprache« sieht.<sup>424</sup> Die Holzbüste Quintilians, die so offensiv mit einem Buch inszeniert wurde, spricht deutlich dafür, die Begegnung Steinhöwels mit dem burgundischen Herzog tatsächlich als Initial für eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem antiken Autor zu sehen und mehr noch: als Trigger für eine künstlerische Auseinandersetzung mit den Inhalten der »Institutio«.

Über den Regensburger Reichstag ergeben sich schließlich Anknüpfungspunkte nach Landshut. Anlässlich dieses Reichstags weilte Herzog Philipp von Burgund mit seinem Gefolge mehrere Wochen bei Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut, der den entfernten Verwandten<sup>425</sup> mit allen Ehren empfing und beherbergte.<sup>426</sup> Die »Institutio« des Quintilian war somit im Jahr 1454 mehrere Wochen in Landshut präsent. Vor dem Hintergrund der Anwesenheit Gelehrter Räte wie Peter Knorr, Heinrich Leubing und Friedrich Mauerkircher ist es wahrscheinlich, dass die an der antiken Rhetorik geschulden Männer mit den burgundischen Höflingen über diese sprachen.

Ohnehin war die »Institutio« unabhängig von diesem Aufenthalt in Landshut – und im eng mit Landshut verbundenen Heidelberg – bekannt. Dies geht aus den Buchbesitzen verschiedener Höflinge hervor: So zitierte der von Friedrich dem Siegreichen

421 Vgl. zu Steinhöwel Art. »Steinhöwel, Heinrich« von Michael Rupp. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 25. Berlin 2013, S. 194–195; Terrahe 2013, S. 13–23.

422 Vgl. Zillhardt 2015.

423 Vgl. Wand-Wittkowski 2005, S. 25.

424 Hoppe 2020, S. 80.

425 Philipp von Burgund stammte über seine Mutter, Margarethe von Straubing-Holland, von Ludwig dem Bayern ab. Auch Herzog Ludwig IX. stammte von diesem ab.

426 Ludwig IX. von Bayern-Landshut entschuldigte sich bei seinem Vetter in aller Form für »la poivre reception«, die, wie der Chronist vermerkt, nach Meinung Ludwigs den schlechten Umgangsformen in Deutschland untereinander geschuldet sei: »disant qu'entre qulx d'Allemaigne estoient gens gros et de rudes manieres«. Weigel 1969, n. 19, b 7, S. 185, Z. 40–41. Vgl. weiterhin Müller 1993, S. 65.



### 3.3 Fürstenbildnisse

nach Heidelberg eingeladene Humanist Peter Luder etwa in seinem Bewerbungsbrief an Jakob Nell im Jahr 1457 aus der »Institutio«.<sup>427</sup> Aus diesem Brief geht deutlich die Wertschätzung für und die Auseinandersetzung mit Quintilian hervor. Allgemein ist das Interesse Friedrichs des Siegreichen am Humanismus in der Forschung umfassend bearbeitet worden; insbesondere die literarischen Bestrebungen an diesem Hof wurden ins Auge gefasst.<sup>428</sup> Im direkten Landshuter Umfeld war Quintilians Werk beziehungsweise waren ihm zugeschriebene Werke mehrfach vorhanden. Sowohl der Eichstätter Generalvikar Johannes Mendel als auch Albrecht von Eyb besaßen solche: Mendel die damals Quintilian zugeschriebenen »Declamationes maior et minor«, Eyb Auszüge aus der »Institutio«.<sup>429</sup> Zudem bestanden zwischen Heidelberg und Landshut Kontakte auf Ratsebene: Johannes Mendel und der Heidelberger Kaplan Matthias von Kemnat<sup>430</sup> standen ebenso im Austausch miteinander wie Matthias von Ramung und Martin Mair.<sup>431</sup> Somit war das Wissen aus der »Institutio« nicht nur passiv aus Diskussionen im Umfeld des Regensburger Reichstags bekannt, sondern auch aus der aktiven, persönlichen Anwendung. Quintilian war ein Bestandteil der höfischen Rhetorik und wurde von den Gelehrten Räten als Ausweis ihrer Gelehrsamkeit in eigenen Reden rezipiert. Auch in Briefen finden sich Spuren der aktiven Aneignung Quintilians, so verweisen etwa die bereits im Kontext der Bildnisse Ladislaus' Postumus und Sigismunds erwähnten Erziehungstraktate Enea Silvio Piccolominis auf Quintilians Werke. Piccolomini verbindet Verweise auf das antike Vorbild mit konkreten Forderungen: Es gezieme einem Fürsten, sich um die *studia humanitatis* zu bemühen, denn »omnis bene vivendi norma litterarum studio continetur«.<sup>432</sup> Bücher enthielten also alles Wissen, das für ein gutes Leben wichtig sei. Weiterhin führt Piccolomini aus, dass ein guter Herrscher sich in den Dienst des Staates stellen und sich um die Wissenschaft bemühen müsse.<sup>433</sup>

Um den Kreis zu schließen: Quintilian war an den Höfen in Landshut und Heidelberg bekannt. Die Papiere, mit denen Georg und Friedrich dargestellt werden, nehmen Bezug auf Quintilian, aber auch auf die allgemeine Bildung der Fürsten. Durch das expressive In-den-Vordergrund-Stellen der Papiere unterstreichen die Porträts die Gelehrsamkeit der Fürsten, die sie sich selbst zuschrieben bzw. zuschreiben wollten. Die

427 Vgl. Probst / Metzger 2003, S. 75.

428 Vgl. Gottschalk 1989; Müller 1989a; Probst 1996; Fuchs 2009; Fuchs 2013; Fuchs / Spieß 2016.

429 Mendels »Declamationes maior et minor« sind in der Stadt- und Staatsbibliothek Augsburg verwahrt (fol. Cod. 113, 144), ebenso wie Albrecht von Eybs Exzerpte (fol. Cod. 128).

430 Vgl. Cortesi 1984, S. 240.

431 Ramung und Mair arbeiteten im Jahr 1468 zusammen, als es darum ging, eine Einigung zwischen den Münchner Herzögen Albrecht, Siegmund und Christoph im Streit um die Herrschaft zu erlangen. Hieran waren zudem Johann von Werdenberg, Philipp zu Hanau, Seifritz von Venningen, Lutz Schott sowie Ulrich Ratz beteiligt. Vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 769; München, BayHStA, KB U 30808.

432 Papst Pius II. ed. Wolkan 1431–1444/1909, Nr. 99, S. 222–236, hier S. 226.

433 Vgl. Burger 1969, S. 102, 112–113; Helmrath 2002b, S. 125.

Tafeln verweisen auf antike Vorbilder und knüpfen an den *dignitas*-Diskurs der Humanisten an: Die Fürsten werden als Menschen dargestellt. Sie sind nicht durch ihr Amt würdig, sondern durch ihr Mensch-Sein. Der Mensch müsse nicht idealisiert werden, um Würde zu besitzen, sondern genüge so, wie er ist. Durch die Papiere in den Händen Georgs IV. und Friedrichs wird ihr Engagement für ihr Territorium entsprechend dem humanistischen Postulat des Menschen als Staatsdiener artikuliert. Sie stellen sich in die antike Traditionslinie des gelehrten Herrschers und knüpfen an diese an.

Damit bleibt zum Schluss die Frage der Bewertung des Befundes. Die Bildnisse der verschiedenen Fürstinnen und Fürsten im unmittelbaren Umfeld Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut visualisieren den tiefgreifenden Wandel des Menschenbildes im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts. Sie finden ihren theoretischen Überbau in den philosophischen Abhandlungen des Cusanus: Der Mensch rückte in den Vordergrund der Darstellung. Diese Fokussierung führte dazu, dass sich eine gänzlich neuartige Formel zur Abbildung von Menschen entwickelte, die diese jenseits des religiösen Kontextes zum Bildthema erhob und den Menschen als Persönlichkeit darstellte. Der Mensch wird auf Bildnistafeln aus dem Elend des Mittelalters gehoben und zu einem zweiten Gott (*secundus deus*) stilisiert, der kreativ und schöpferisch agieren kann. In der praktischen künstlerischen Übersetzung entstand somit ein eigenes Bildthema, das es in dieser Form in der Antike gegeben hatte. Damit geht die intentionale Reduktion des Bildhintergrunds, der Kleidung sowie der beigegebenen Objekte einher. Der Mensch wird zum autonomen Bildthema, das ihn als Individuum visualisiert und erfassbar macht. Bei der Analyse konnte nachvollzogen werden, dass die Schriften des Cusanus einen großen Einfluss auf die Art der künstlerischen Gestaltung der Porträts entfalteten. Unter Berücksichtigung des personalen Netzwerkes ist dies nicht überraschend, denn es bestanden unzählige Berührungspunkte auf (kirchen-)politischer oder freundschaftlicher Ebene zwischen den Fürsten und dem Kardinal.<sup>434</sup> Das Herzogtum Landshut unter Ludwig IX. war ein Ort, an dem ein reger intellektueller Austausch zwischen den verschiedenen Höfen stattfand.

### 3.4 Stifterbildnisse: Ambigüe Tendenzen des Porträts

Bereits mehrfach kamen in Bezug auf Fürstenbildnisse sogenannte Stifterbildnisse zur Sprache, die im sakralen Raum Verwendung fanden und das Seelenheil des Stifters oder der Stifterin sicherstellen sollten. Dieses Phänomen ist für das Hoch- und Spätmittelalter ausgiebig untersucht worden.<sup>435</sup> Auch wenn sie zumeist als nicht-porträtthaft an-

---

434 Es sei an die Auseinandersetzungen zwischen Nicolaus Cusanus und Herzog Sigismund von Tirol erinnert sowie an die Erziehung der beiden jüngeren Münchner Herzöge, welche Cusanus in »De ludo globi« thematisiert. Vgl. Baum 1983, S. 344–396; Strack 2010b, S. 148.

435 Die Stifterdarstellung ist zumeist im religiösen Kontext verortet. Dementsprechend werden Stifterinnen und Stifter zumeist kniend und in Anbetung verharrend abgebildet. Überraschenderweise ist

### 3.4 Stifterbildnisse: Ambigue Tendenzen des Porträts

gesehen werden, sind diese Bilder für die Überlegungen hier von großem Interesse. Sie sind die Probe aufs Exempel: Wenn die Ausführungen zum neuen Menschenbild und dessen Rezeption in der Porträtmalerei im Umfeld des Landshuter Herzogshofes stimmen, dann müssten sich Stifterbildnisse von den diskutierten Bildnistafeln signifikant unterscheiden. Stifterbildnisse dürften nicht individuell sein, sondern müssten standardisierten Formeln entsprechen und rein funktional erklärbar sein.

Im Folgenden soll das Augenmerk auf herzoglichen Stifterbildern liegen, auch wenn sich im Territorium Bayern-Landshut ebenso eine Vielzahl von Stifterdarstellungen von Amtsleuten wie zum Beispiel von Hans Ebran von Wildenberg oder auch Sigmund von Fraunberg erhalten haben. Es wird analysiert, ob diese kleine Gruppe von Stifterbildnissen trotz ihrer Funktion als individualisierte Darstellungen der Herzogin sowie der beiden Herzöge anzusprechen ist. Da, wie oben eingehend dargelegt wurde, der humanistische Diskurs um die Würde des Menschen am Hof Herzog Ludwigs IX. bekannt war, ist zu prüfen, ob dies Eingang in diese Gattung fand. Als These wird formuliert, dass manche sogenannte Stifterbilder der bereits genannten Definition entsprechen, wobei die Porträthaftigkeit der einzelnen Darstellungen einen Hinweis auf Zielsetzung und Wirkungskontext des Objekts gibt. Stattdessen gibt die Porträthaftigkeit der einzelnen Darstellungen einen Hinweis auf Zielsetzung und Wirkungskontext des Objekts. Es wird zu zeigen sein, inwiefern manchen dieser Darstellungen eine humanistische Intention zugrunde liegt.

Die Problematik des Verismus sei an dieser Stelle anhand eines Kupferstiches unbekannter Provenienz, der Ludwigs Rat Gregor Heimburg (um 1400–1472, Abb. 33) zeigt, umrissen. Der Gelehrte Rat wird in einem Tondo in Dreiviertelansicht dargestellt, er



**Abbildung 33.** Unbekannter Stecher, Gregor Heimburg, um 1530, Kupferstich. Privatbesitz

---

die Bildaufgabe des Stifterbildnisses für das 15. Jahrhundert im nordalpinen Raum noch nicht untersucht worden. Es liegen jedoch Forschungen zu hochmittelalterlichen, zu französischen sowie zu italienischen Darstellungen vor. Vgl. Kocks 1971; Schmidt 1981a; Jäggi 2002. Ferner aus der neueren Literatur z. B. Marx 2014; Huber 2014a; Scheel 2014; Scheel 2019.

trägt einen offenen Mantel mit breitem, ausgelegtem Kragen. Unter diesem kommt ein durchgängig geknöpftes Wams zum Vorschein. Sein Gesicht wird von einem flachen Hut sowie einem dichten, langen Bart eingerahmt. Die großen, dunklen Augen blicken aufmerksam an den Betrachtenden vorbei. Die Person wird durch die Inschrift: »GREGORIVS HEIMBURGER/I. V. D.« als Gregor Heimbürg, »iuris utriusque doctor«, identifiziert. Somit wirkt diese Darstellung auf den ersten Blick authentisch.<sup>436</sup> Dies ist vom Kupferstecher intendiert. Stellt man dieser Darstellung eine zeitgenössische Beschreibung Enea Silvio Piccolominis gegenüber, tritt eine deutliche Diskrepanz zwischen dem Kupferstich und der Beschreibung Piccolominis zutage:

»Es war aber Gregor ein schöner Mann, hochgewachsen, mit blühendem Gesicht, lebhaften Augen, kahlköpfig. Seine Redeweise wie seine Bewegungen hatten etwas Unbeherrschtes. Eigenwillig wie er war, hörte er auf keinen anderen und lebte nach seiner Art, die Freiheit über alles stellend, so denn auch anstößig im Betragen, ohne Schamgefühl und zynisch ... (In Rom) pflegte er nach der Vesper am Monte Giordano sich zu ergehen, schwitzend und als verachte er zugleich die Römer und sein eigenes Amt. Mit überhängendem Stiefelschäften, offener Brust, unbedecktem Haupt, aufgekrempeelten Ärmeln kam er mißvergnügt daher, ständig auf Rom, den Papst und die Kurie wie auf die Hitze Italiens schimpfend.«<sup>437</sup>

Während Piccolomini Heimbürg als glatzköpfig beschreibt, wird er auf dem Stich mit vollem, dichtem Haar dargestellt. Auch die von Piccolomini hervorgehobenen Merkmale, die große Gestalt, das »blühende« Gesicht und die lebhaften Augen, werden nicht dargestellt. Die Persönlichkeit Heimbürgs, die Piccolomini überaus lebendig beschreibt, kommt auf dem Kupferstich ebenfalls nicht zur Geltung. Die Darstellung erweist sich dadurch als nicht naturgetreu, als nicht veristisch. Umgekehrt wird im Nachfolgenden eine »möglichst wirklichkeitsgetreue Darstellung des Menschen« als dem Verismus entsprechend verstanden.<sup>438</sup>

Daraus folgt, dass nicht jede authentisch wirkende Darstellung auf der Wiedergabe der natürlichen Realität beruht. Diese Definition wird der Analyse der nachfolgend betrachteten Gruppe von Bildnissen, den herzoglichen Stifterbildern, und ihrer Untersuchung auf ihren veristischen Gehalt hin zugrunde liegen. Neben Darstellungen Herzog

436 Unberücksichtigt bleibt an dieser Stelle die Kleidung Heimbürgs, die auf eine spätere Datierung schließen lässt.

437 Zit. nach Burger 1969, S. 81. Der Monte Giordano befindet sich westlich der Piazza Navona und ist heute im Stadtbild kaum zu erkennen, da dieses Gebiet vollständig überbaut ist. An diesen kleinen Hügel erinnert der Straßename, die Via di Monte Giordano. In unmittelbarer Nähe befindet sich die deutsche Nationalkirche S. Maria dell'Anima. Dort befand sich das Viertel, in welchem die deutschsprachige Bevölkerung Roms lebte, darunter die Drucker Ulrich Han, Konrad Sweynheym und Ulrich Pannartz. Vgl. hierzu Schulz/Schuchard 2005; Matheus 2010.

438 Roller 2014, S. 13.

### 3.4 Stifterbildnisse: Ambigue Tendenzen des Porträts



**Abbildung 34.** Unbekannter Meister, Stifterrelief mit Darstellung Christi als Schmerzensmann mit Herzog Georg IV. und Hedwig (Jadwiga) von Bayern-Landshut, um 1489, Lindenholz, gefasst. Burg zu Burghausen, Kapelle St. Hedwig (Äußere Burghauskapelle), Burghausen

Georgs IV. und seiner Frau Herzogin Hedwig wird die Stifterdarstellung Herzog Ludwigs IX. im ältesten Matrikelbuch der Ingolstädter Universität herangezogen. Die Diskrepanz zwischen Porträt und Stifterdarstellung wird am Beispiel Georgs und Hedwigs deutlich. Es haben sich drei derartige Abbildungen erhalten, zwei als Illustrationen in Codices sowie eine als Relief, das an der Empore der Hedwigskapelle auf der Burg Burghausen angebracht ist (Abb. 34).<sup>439</sup>

Sowohl die Illustration im Codex Clm 28812 (Abb. 35) als auch der Holzschnitt im Codex Rar. 330 (Abb. 36) stellen Georg und Hedwig als Stifter / in des 1488 von ihnen an den Birgittenorden übertragenen Klosters Altomünster dar. Die beiden Darstellungen

<sup>439</sup> Vgl. Dorner 2002, S. 141–143. Zur Darstellung des Clm 28812 vgl. Ausst. Kat. Berlin 2011, Kat.-Nr. 6.8b, S. 252; Ausst. Kat. München 2016/17, S. 58–59. Der Holzschnitt mit der Stifterdarstellung des Landshuter Herzogspaares ist in einer bei Johann Schönsperger gedruckten Inkunabel enthalten. Vgl. München, BSB, Rar. 330 (Ink V-261). Er stammt aus dem Franziskanerinnenkloster der Pütrichsschwestern in München. Vgl. Geldner 1975, S. 122–124.



**Abbildung 35.** Unbekannter Meister, Herzog Georg IV. und Hedwig (Jadwiga) von Bayern-Landshut als Stifter des Birgittenklosters Altomünster, 1493. Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur Clm 28812, fol. 1v

3.4 Stifterbildnisse: Ambigue Tendenzen des Porträts



**Abbildung 36.** Unbekannter Meister, Herzog Georg IV. und Hedwig (Jadwiga) von Bayern-Landshut als Stifter des Birgittenklosters Altomünster, um 1488. Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur Rar. 330, fol. 1r

entstanden vermutlich erst in den 1490er Jahren. Herzog Georg IV. und Herzogin Hedwig werden jeweils kniend gezeigt, die Klosterkirche in ihren Händen haltend. Die Illustration des Codex Clm 28812 ist auf das Herzogspaar beschränkt und zeigt sie in Rückenansicht. Zu ihren Füßen sind die Wappen Bayerns und Polens zu sehen. Dagegen ist in Codex Rar. 330 die Darstellung des Stifterpaares architektonisch eingebettet. Zudem knien Hedwig und Georg auf einer Wiese, auf der zwei Hopfengewächse stehen, welche das Kloster einrahmen. Oberhalb der Herzogin Hedwig ist die heilige Birgitta an einem Schreibpult zu sehen. Links von ihr sind in Wolken gehüllt Maria und Jesus dargestellt. Der als Bischof dargestellte Heilige Alto, der das Kloster Mitte des 8. Jahrhunderts begründete, sägt am linken Hopfenstamm. Die formale, kniende Darstellung ist für die Analyse der Darstellung im Hinblick auf ihre Einbettung in den humanistischen Diskurs weniger von Bedeutung als die Physiognomie, welche den Charakter der abgebildeten Person greifbar machen soll. Das Blatt zeigt deutlich, dass die Physiognomien und damit die Persönlichkeiten von Herzogin Hedwig und Herzog Georg vollkommen unerheblich sind. Sie werden als idealtypische Personen in bestimmten Rollen, er als Ritter, sie als tugendsame Ehefrau, gezeigt. Nur durch ihre Wappen sind sie eindeutig zu identifizieren. Damit steht das Bild in der mittelalterlichen Tradition, die Personen durch Wappen kennzeichnet.

Die drei Abbildungen sind auf einen gemeinsamen, vermutlich realen Darstellungskern zurückzuführen. Dies beweist die Kleidung des Ehepaares. Die Rüstung Herzog Georgs ist jeweils identisch und auch Hedwigs Chormantel und Sturz mit Kinnbinde entsprechen sich auf dem Burghausener Relief sowie auf dem Holzschnitt.<sup>440</sup> Damit kann von einer fast seriellen Nutzung eines (Ursprungs-)Motives in verschiedenen Raum- und Materialkontexten ausgegangen werden, das immer wieder angepasst wurde. Bezieht man die oben diskutierten Einzelbildnisse des Herzogspaares mit ein, fallen jedoch große Unterschiede auf. Herzog Georg IV. wird auf den Stifterdarstellungen wahlweise mit braunem, blondem und rötlichem Haar dargestellt, während er auf dem Tafelgemälde mit rötlichem Haar gezeigt wird. Die Statur des Herzogs auf den Stifterdarstellungen stimmt mit jener auf dem Porträt ebenfalls nicht überein: Während auf ersteren ein junger, athletischer Herzog dargestellt wird, zeigt das Porträt den Herzog als korpulenten Mann.

Ganz anders wirkt die Stifterdarstellung Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut im ältesten Matrikelbuch der Ingolstädter Universität (Abb. 37). Zwar wird die traditionelle Stifterform eingehalten, aber die Abbildung wirkt erstaunlich realistisch. Das Blatt zeigt auf der linken Seite den korpulenten Herzog in einem kostbaren italienischen Seidenmantel mit üppigem Pelzkragen und schütterem, dunkelblondem Haar, die fleischigen Hände sind zum Gebet gefaltet. Das Gesicht Ludwigs ist ebenso fleischig gebildet, das ausgeprägte Doppelkinn lässt den Hals fast vollständig verschwinden.

---

<sup>440</sup> Vgl. z. B. Dorner 2002, S. 143.



### 3.4 Stifterbildnisse: Ambigue Tendenzen des Porträts



**Abbildung 37.** Unbekannter Meister, Stifterblatt im ersten Matrikelbuch der Universität Ingolstadt mit thronender Gottesmutter und Kind, davor kniend Herzog Ludwig IX. von Bayern Landshut (links) und Christoph Mendel von Steinfels (rechts), um 1472, Papier. Universitätsarchiv München (UAM), München, Inv.-Nr. D-V-2

Der Herzog blickt aus wachen Augen zur Gottesmutter empor. Es fällt nicht schwer, in der Darstellung eine Entsprechung zu den Beschreibungen Francesco Todeschini-Piccolominis von 1471 zu sehen, die Ludwig IX. als gichtgeplagten Mann schildert, der vom Bett aus regiert.<sup>441</sup> Die gedrungene Gestalt und die tiefen Augenringe tun ihr Übriges, in dieser Abbildung porträtliche Züge zu sehen.

Ein weiteres Indiz für den Realismus und damit Verismus der Illustration ist die auf der rechten Seite des Blattes leider stark beschädigte Gestalt des Christoph Mendel von Steinfels.<sup>442</sup> In der vergleichenden Ansicht Herzog Ludwigs IX. und des Universitätsrektors wird deutlich, dass der Maler zwei verschiedene Individuen malte. Beide sind bewusst voneinander unterschieden und verfügen über individuelle Physiognomien: links der kräftige Herzog, rechts der schlanke, jugendliche und größere Mendel von Steinfels. Zudem sei darauf hingewiesen, dass das hier gezeigte Gewand Mendel von Steinfels' dem Habit eines Juristen entspricht. Dieses besteht aus einem roten Mantel, einer Stola und einem Birett.<sup>443</sup> In der Zusammenschau der beiden knienden Männer und der idealistischen Darstellung der Gottesmutter wird der Verismus augenfällig.

Es fällt zudem auf, dass die Qualität der Darstellung von Muttergottes und Jesuskind im Vergleich zu den Individuen stark abfällt. Woher dieser massive Unterschied herrührt, lässt sich nicht klären. Durch diese Qualitätsdivergenz wird jedoch der intentionale Verismus in der Darstellung des Herzogs und des Universitätsrektors offensichtlich. Obwohl die grundsätzliche Form gewahrt und die Gottesfürchtigkeit Ludwigs IX. als Stifter, welcher die Ingolstädter Universität der Gottesmutter unterstellt, unterstrichen wird, bricht diese Darstellung mit herkömmlichen Stifterbildnissen: Es wird kein idealisierter, abstrakter Herrscher dargestellt, sondern Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut als Person. Sein Wappen erscheint additiv, wie um sicherzustellen, dass der Abgebildete als Universitätsgründer zu identifizieren ist.

Dieser Bruch wird im Vergleich mit den drei erhaltenen Stifterbildnissen seines Sohnes und dessen Ehefrau offensichtlich: Während die formale Darstellung (kniend, in Anbetung) mit dem Matrikelbuch übereinstimmt, fehlt den Bildnissen Georgs und Hedwigs die augenfällige Lebendigkeit und Individualität der Abbildung Ludwigs. Die Gesichtsbildung des in einem kostbaren italienischen Gewand gekleideten Herzogs ist überaus realistisch. Der hängende Kinnlappen, das schütterere Haar, die wulstigen Hände – all dies steht in Gegensatz zu den drei Darstellungen des jungen Herzogspaares. In diesen ist nichts Individuelles sichtbar, keine Emotion, keine Eigenheit. Es werden Typen dargestellt: der junge und agile Herzog, die tugendsame Herzogin. Der ikonographische Bruch in der Darstellung Herzog Ludwigs IX. ist in Zusammenhang mit

---

441 Vgl. Kap. 5.2.2.4. Dort mit Literatur.

442 Vgl. Hauer 2018, S. 23.

443 Ein derartiges Gewand findet sich noch 1506 in einer Besitzliste des ersten Ingolstädter Universitätsrektors. Vgl. ebd., S. 22–23.

### 3.5 Bilder von Niederadeligen

dem Anbringungsort der Illustration auf der ersten Seite des Matrikelbuchs zu sehen: Jeder Student musste sich persönlich in das Matrikelbuch einschreiben und hatte dabei den Universitätsgründer vor Augen. In der Darstellung Ludwigs wird dessen Einsatz für die Universitätsgründung, der in der Unterschrift durch das Wort *fundator* nochmals hervorgehoben wird, in einen religiösen Kontext eingebettet. Humanistische Gelehrsamkeit beziehungsweise Bildungsstreben und Gottesfürchtigkeit gehen zusammen und werden als Einheit gedacht. Durch die Gegenüberstellung des Rektors Christoph Mendel von Steinfels, Maria ebenfalls zugewandt, wird der unmittelbare Zusammenhang von Bildung und Gottesfürchtigkeit visualisiert und Herzog Ludwig IX. attribuiert.

Die Stifterdarstellungen Herzog Georgs IV. und Herzogin Hedwigs von Bayern-Landshut sind entsprechend mittelalterlicher *decorum*-Vorstellungen gestaltet. Zwar liegt ihnen ein realistischer Kern zugrunde, aber die Idealisierung und Typisierung der beiden – Georg als jungenhafter, schlanker Ritter und Hedwig als tugendsame, nicht näher spezifizierte Frau – verstellen den Blick auf die Individuen, weil dies aus einem mittelalterlichen Verständnis heraus für die Bildfunktion nicht notwendig ist. Davon hebt sich die ältere Darstellung Herzog Ludwigs IX. ab. Sie unterstreicht durch ihren Modernismus das Engagement und die Aufgeschlossenheit des Herzogs, der sich seit seinem Regierungsantritt im Jahr 1450 für die Gründung einer Universität eingesetzt hatte.

### 3.5 Bilder von Niederadeligen

Es spricht vieles dafür, das neue, aus Italien kommende Menschenbild als einen Grund dafür anzusehen, dass sich die Bildaufgabe des Porträts zunehmend verbreitete, wie für die Fürstenbildnisse nachdrücklich herausgearbeitet wurde. Die neue Wahrnehmung des Menschen als würdige Person ermöglicht eine Öffnung des Sujets Porträt auch für den Niederadel sowie für städtische Beamte: Waren Porträts fast das ganze Mittelalter hindurch den von Gottes Gnaden herrschenden Fürsten vorbehalten, so nahmen sich im 15. Jahrhundert sukzessive Niederadelige und Bürger als würdig war und ließen sich folglich porträtieren. Für den nordalpinen Raum ist dieses Phänomen bisher wenig erforscht worden.<sup>444</sup> Im Umfeld des Hofes von Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut entstanden drei Porträts von Niederadeligen, die heute noch erhalten sind: ein Doppelbildnis der Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen mit ihrem Ehemann Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein, ein Bildnis des Söldnerführers Hans von Rechberg sowie eine Tafel mit dem Bildnis des Sigmund von Fraunberg. Agnes von Werdenberg, Hans von Rechberg und Sigmund von Fraunberg waren auf unterschiedliche Weise mit Herzog Ludwig IX. verbunden.

<sup>444</sup> Eine der wenigen Publikationen, die sich der Porträts vor 1500 annahm, grenzt das Thema nicht weiter ein, sodass neben den Bildnissen des Niederadels und des aufkommenden Bürgertums auch Bilder des Hochadels behandelt wurden. Vgl. Ausst. Kat. Basel 2006.

Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen (+ um 1474) entstammte einer alten schwäbisch-vorarlbergischen Grafenfamilie. Ihre Verbindungen zum Herzogtum Bayern-Landshut waren vielfältig. Ein Anknüpfungspunkt ergibt sich durch ihre erste Ehe mit Ludwig XI. von Oettingen (+ 1440). Die Grafschaft Oettingen war in den 1450er und 1460er Jahren wiederholt Ziel der bayerischen Expansionspolitik gewesen, bis sie schließlich 1463 im Herzogtum aufging.<sup>445</sup> Durch Agnes' zweite Ehe mit Wilhelm Schenk von Schenkenstein ergeben sich Kontakte in die Reichsstadt Schwäbisch-Gmünd. Nach dem Tod Wilhelms wird der Kontakt Agnes' zu Ludwig IX. in einer Quelle sichtbar: Im Jahr 1468 wandte sie sich an den Herzog wegen eines Leibgedings zu Wemding.<sup>446</sup> Zudem bestanden durch ihre eigene Familie diverse Kontakte zu Ludwig IX.: Ihr Neffe Johann V. von Werdenberg war als Bischof von Augsburg zeitweilig Landshuter Rat. Auch ihre Nichte Elisabeth war mit einem Rat Ludwigs IX., Haug XIII. von Montfort verheiratet.<sup>447</sup>

Der Soldnerführer Hans von Rechberg (um 1410–1464) entstammte einer alten schwäbischen Ministerialenfamilie, die auch im bayerisch-schwäbischen Grenzgebiet begütert und mit den Grafengeschlechtern Helfenstein, Montfort und Werdenberg eng verwandt war. Eine Reihe von Familienangehörigen trat unter Herzog Ludwig in bayerische Dienste.<sup>448</sup> Hans' Bruder Albrecht<sup>449</sup> war von 1429 bis 1445 Bischof von Eichstätt. Der Sohn des Söldnerführers, Wilhelm, war Vogt zu Tannenburg und Pfleger von Wemding und Heidenheim.<sup>450</sup> Hans selbst stand Herzog Ludwig IX. als Antagonist im Reichskrieg von 1460 bis 1462 gegenüber. Seit 1459 als Rat Graf Ulrichs V. von Württemberg<sup>451</sup> bestellt, war er Feldhauptmann der kaiserlichen Partei und bekämpfte die kurpfälzisch-bayerische Partei.<sup>452</sup>

Sigmund von Fraunberg (1445–1521) gehörte zur Funktionseelite des Herzogtums Bayern-Landshut. Wie eine Vielzahl seiner Verwandten bekleidete er eine Reihe von Ämtern. Ab 1474 war er Pfleger von Neuburg an der Donau, dann Pfleger von Landshut. Fraunberg wirkte zudem als Rat Herzog Ludwigs sowie später als Marschall Herzog

445 Vgl. ausführlich Lackner 2010, S. 249–253.

446 Vgl. die Absage Herzog Ludwigs IX. an Agnes Schenkin von Schenkenstein am 13. August 1468; Ettelt-Schönewald 1999, S. 772.

447 Vgl. Burmeister 2006, S. 129 mit weiterer Literatur.

448 So z.B. Heinrich von Rechberg, Pfleger von Heidenheim von 1450 bis 1475 und 1478/79, Georg von Rechberg, der Pfleger von Oberhausen, Weissenhorn und Lauingen war, oder auch Ulrich von Rechberg, der Pfleger von Höchstädt war. Vgl. Ettelt-Schönewald 1999, S. 611–613; Hesse 2005, S. 798, 845, 853.

449 Vgl. zu diesem Art. »Albrecht II. von Hohenrechberg 1429–1445« von Helmut Flachenecker. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 1. Berlin 2001, S. 178–179; Wendehorst 2006, S. 194–202.

450 Zu Hans von Rechberg und seiner Familie vgl. Schwennicke 1988, Taf. 98–99; sowie ausführlich Konzen 2014.

451 Ulrich V. war in zweiter Ehe mit Elisabeth von Bayern-Landshut (1419–1451), einer jüngeren Schwester Herzog Ludwigs IX., verheiratet.

452 Vgl. Konzen 2014, S. 198–203.

### 3.5 Bilder von Niederadeligen

Georgs IV., seit 1476 war er außerdem Herr von Haag in Oberbayern. Von der großen Wertschätzung Ludwigs gegenüber Sigmund von Fraunberg zeugt beispielsweise der persönliche Einsatz des Herzogs für seinen Rat vor dem Reichskammergericht, als dort 1478 eine Streitsache gegen Fraunberg anhängig war.<sup>453</sup>

An den drei Bildnissen dieser Personen ist die Tendenz zu erkennen, dass ihre Darstellungsform die Bildnisse der hochadeligen Fürsten imitiert. Infolgedessen verwischen – zumindest in den Bildern – scheinbar die Standesgrenzen zwischen den hochadeligen auf der einen und den niederadeligen sowie gelehrten bürgerlichen Personen auf der anderen Seite.

Analog zur Untersuchung der Fürstenbildnisse werden im Folgenden die drei Porträts der Niederadeligen zunächst chronologisch vorgestellt, bevor sie hinsichtlich der Kriterien Gestaltung, Identifizierungsproblematik und Individualität auf ihren Innovationsgehalt geprüft werden. Anschließend werden mögliche Erklärungsansätze für das Entstehen der Bildnisse evaluiert.

#### 3.5.1 Bestandsaufnahme und Gemeinsamkeiten der Bildnisse

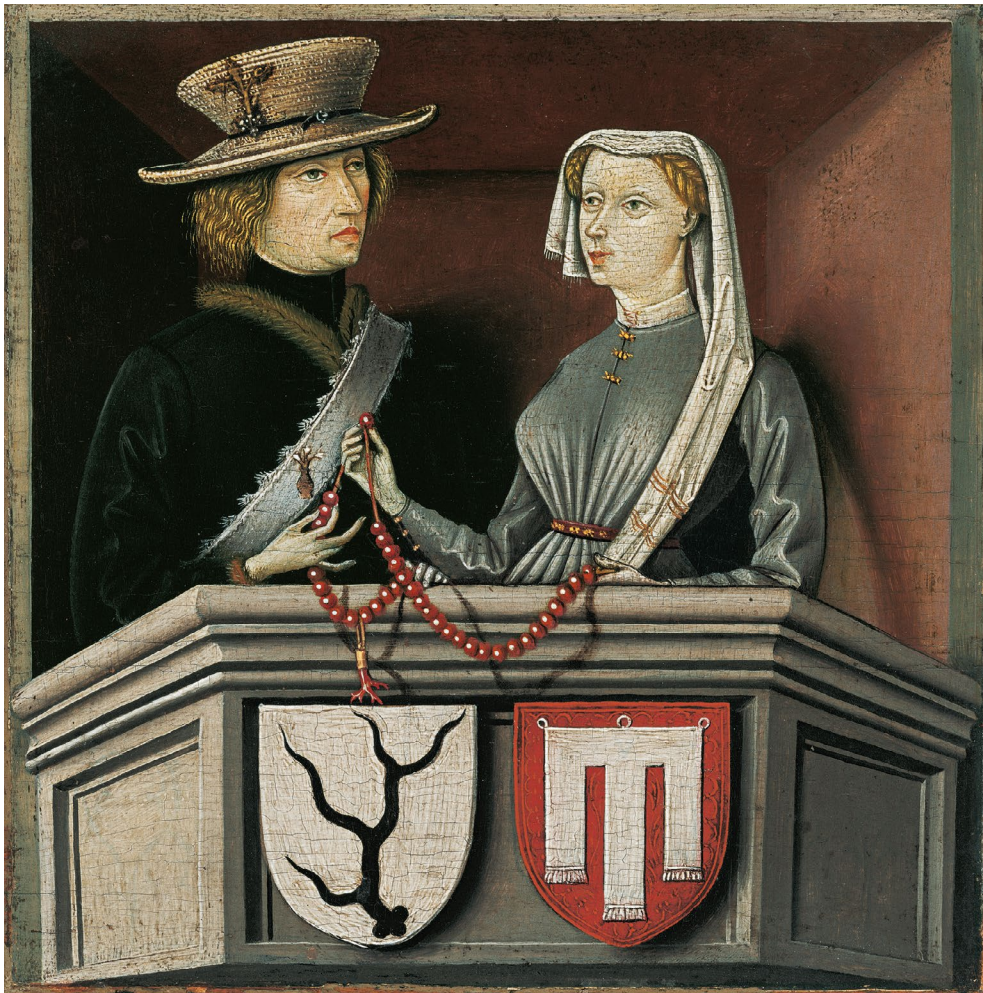
Bereits um 1442 entstand das nur 14,8 × 14,8 cm große Täfelchen mit dem Doppelbildnis der Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen und ihres zweiten Ehemanns Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein (Abb. 38). Stilkritische Vergleiche machen es wahrscheinlich, dass es von Konrad Bitzer, dem Illustrator von Ulrich Richenthals Chronik des Konstanzer Konzils,<sup>454</sup> in Konstanz oder Überlingen gefertigt wurde. Das Bild muss nach 1441 entstanden sein, da Agnes bis dahin in den Quellen noch als Witwe des Grafen Ludwig XI. von Oettingen bezeichnet wird.<sup>455</sup>

Die Tafel zeigt Agnes und Wilhelm einander zugewandt auf einem steingrauen Söller stehend vor einem undefinierten braunrötlichen Raum. An der Brüstung des Balkons sind zwei große Wappenschilder angebracht: Das linke Wappen zeigt auf weißem Grund eine schwarze Hirschstange, das rechte Wappen auf rotem Grund eine weiße Fahne mit drei Hängeln sowie drei Ringen. Während die Identifikation der Fürsten auf den Bildnissen Probleme bereitete (vgl. Kapitel 3.3), wird hier auf die zeitgenössisch gängige Methode der Identifikation durch Wappen zurückgegriffen. Agnes trägt ein graues Kleid, das mit einer rötlichen Kordel an der Taille zusammengebunden ist. Am Dekolleté

453 Neben Ludwig IX. setzte sich auch Bernhard von Rohr, der Salzburger Erzbischof, für Fraunberg ein. Vgl. hierzu Innsbruck, TLA Innsbruck, Sigmundiana XIV 1132 und 1133; Ettelt-Schönwald 1999, S. 810; weiterhin Ettelt-Schönwald 1999, S. 527; Hesse 2005, S. 837, Nr. 7170.

454 Vgl. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, E. B. 11.

455 Öl auf Lindenholz, 14,8 × 14,8 cm. Sammlung Würth, Schwäbisch Hall, Inv.-Nr. 6468. Vgl. Hinz 1974, S. 148; Grimm/Konrad 1990, Kat.-Nr. 4, S. 100–101; Weber 2004, Kat.-Nr. 51, S. 206–208; Konrad 2005, S. 87–88; Lucas 2017, S. 272–274; Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 94, S. 272–273.



**Abbildung 38.** Schwäbischer Meister, vermutlich Konstanz, Bildnis des Ehepaares Wilhelm IV. Graf Schenk von Schenkenstein und Agnes Gräfin von Werdenberg-Trochtelfingen, um 1441/42, Lindenholz. Museum Würth, Künzelsau, Inv.-Nr. 6468

sind drei Spangen oder Schnüre sichtbar, die das Kleid nach oben hin abschließen. Am Kragen ist zudem noch ein überstehender weißer Kragen eines Untergewandes sichtbar. Anstelle einer Haube trägt Agnes einen einfachen Schleier, der lose über ihr Haupt gelegt zu sein scheint und ihr Gesicht einrahmt. Agnes wird als junge Frau geschildert, mit strohblondem Haar, das in Zöpfen zusammengebunden ist. Der Teint ist ebenmäßig. Eine nähere Schilderung der Physiognomie unterbleibt, wenngleich der Eindruck einer sanften, aber lebhaften Persönlichkeit entsteht. In ihren Händen hält Agnes eine Korallenkette, die auch Wilhelm berührt, sodass sie miteinander verbunden sind. Wilhelm ist mit einem schwarzen Wams bekleidet, das mit einem feinen Streifen Pelz verbrämt ist.

### 3.5 Bilder von Niederadeligen



**Abbildung 39.**  
Schwäbisch (?),  
Der Feldhaupt-  
mann Graf Hans  
von Rechberg  
(gest. 1464),  
1464, Lindenholz.  
Gemäldegalerie,  
Kunsthistorisches  
Museum, Wien,  
Inv.-Nr. 2998

Er trägt eine silberne Schärpe mit aufgestickter Kanne und drei Lilien, die ihn als Mitglied des aragonischen Kannenordens ausweist. Auf seinem üppigen Lockenkopf ruht ein ausladender, modischer Strohhut mit breiter Krempe, die sich stark konkav nach oben wölbt. Das Gesicht ist sehr breit, ein Doppelkinn zeichnet sich ab. Die Augen sind in die Ferne gerichtet. Wilhelm wirkt im Gegensatz zu seiner Frau ruhig, fast abwesend. An seiner rechten Wange ist eine leichte Rötung zu sehen.

Etwa zwei Jahrzehnte nach Anfertigung dieses Doppelbildnisses, um 1460, entstand das Porträt des Hans von Rechberg (Abb. 39).<sup>456</sup> Der Maler des etwa DIN-A4-großen

<sup>456</sup> Lindenholz, 33 × 25,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. 2998. Vgl. zum Bildnis Buchner 1953, S. 70, Nr. 57 und S. 195, Nr. 57; Diemer/Sauerländer 2008, Bd. 2, S. 845, Nr. 2839 (2807); Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 27, S. 62–63.

Gemälde ist unbekannt. Es wurde in der Forschung erwogen, ihn im Umkreis des Augsburger Meisters der Ulrichslegende zu verorten.<sup>457</sup> Kemperdick postuliert zudem eine gewisse niederländische Schulung des Meisters.<sup>458</sup> Rechberg wird vor dunkelrotem Hintergrund in Dreiviertelansicht nach links blickend dargestellt. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass die Arme lediglich erahnt werden können. Es ist keine Interaktion zu sehen. Der ältere Mann trägt ein einfaches schwarzes Gewand ohne jegliche Verzierung. Die graumelierten, leicht gewellten Haare rahmen das Gesicht, welches fein gezeichnet ist und die Eigenheiten des Dargestellten deutlich herausstellt: Die tiefen Tränensäcke, das Grübchen am Kinn, das hängende Unterkinn, die feinen Falten an den Augen sowie die ausgeprägten Stirnfalten vermitteln den Eindruck eines erschlafenen, müden Mannes. Ein feiner Schlagschatten hebt das Bildnis von der ebenen Wandfläche ab und verleiht dem Bild eine tiefenräumliche Wirkung. Weitere Raumangaben fehlen. Nach unten hin wird das Bild durch ein gräulich braunes Band abgeschlossen. Darauf steht gut lesbar: »Hans von Rechberg zu Schramberg«.

Das dritte Bildnis eines Niederadeligen, Sigmunds von Fraunberg, wird in das Jahr 1512 datiert und wurde wahrscheinlich von Hans Holbein dem Älteren gemalt (Abb. 40).<sup>459</sup> Es zeigt den in die Jahre gekommenen Fraunberg vor einem teilweise mit Goldbrokat akzentuierten Hintergrund in Dreiviertelansicht, sitzend. Seine Kleidung ist sehr kostbar. Über der ebenfalls aus Goldbrokat gefertigten Schube trägt er eine Hermelinstola, dazu zwei üppige Goldketten. An der größeren der beiden befindet sich ein Anhänger, der den heiligen Christophorus zeigt. Auf der zweiten, die näher am Hals liegt, sind die Buchstaben S und K appliziert. Sie sind mutmaßlich als Sigmund und Kammerrichter aufzulösen. Oberhalb der Ketten ist der kleine Kragen eines weißen Unterhemds zu sehen. Fraunbergs Gesicht ist teigig gestaltet und wenig konturiert. Allein die große Nase mit leichtem Höcker gliedert das Gesicht und verleiht ihm eine gewisse Prägnanz. Der Mund ist sehr schmal und farblos, die ebenso fast farblosen Augenbrauen rahmen die kleinen, blaugrauen Augen, die Stirn ist von feinen Falten durchzogen. Der Haaransatz ist durch die in Sprangtechnik gefertigte Haube vollständig verdeckt. Wie das Gesicht, so sind auch die Hände seltsam wächsern und grob gestaltet. An diesen wird die Zuschreibung des Porträts an Hans Holbein den Älteren festgemacht, denn in ihrer Gestaltung gleichen sie beispielsweise den Händen des Jörg Saur oder auch der ganz ähnlichen Durchbildung des Gesichts des Kaisheimer Abtes Konrad Mörlin (Abb. 41).<sup>460</sup> Außerdem sind die Hände durch mehrere Ringe verziert, die das Motiv des ostentativ zur Schau gestellten

457 Vgl. Buchner 1953, S. 70.

458 Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 27, S. 63.

459 Öl auf Lindenholz, 59,7 × 42,4 cm. Sammlung der Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz–Wien, Inv.-Nr. GE 1096. Das hochformatige Bildnis gelangte möglicherweise 1568 durch Erbgang in die Liechtenstein'schen Sammlungen. Das Gemälde wurde in der Forschung nur wenig beachtet. Vgl. Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 7, S. 66–71 mit älterer Literatur.

460 Vgl. Wiemann 2016, Kat.-Nr. 62, S. 286–289.



3.5 Bilder von Niederadeligen



**Abbildung 40.** Hans Holbein d. Ä. (?), Porträt des Sigmund von Fraunberg, Graf zu Haag, um 1512, Öl auf Holz. Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Wien



**Abbildung 41.**  
Hans Holbein d. Ä.,  
Konrad Mörlin,  
Abt von St. Ulrich,  
1496–1510, Silber-  
stift auf hellbraun  
grundiertem Papier,  
mit Tuschkpinsel über-  
arbeitet. Kupfer-  
stichkabinett, Berlin,  
Inv.-Nr. KdZ 2526

Reichtums aufgreifen. In seiner linken Hand hält Fraunberg ein gerolltes Papier, in seiner rechten einen langen Holzstab. Links hinter ihm ist ein Skelett zu sehen, das sich über eine hölzerne Mikroarchitektur, vielleicht Teil einer Rückenlehne, beugt und Fraunberg eine Sanduhr entgegenstreckt. Zudem hält das Skelett in der rechten Hand ein Spruchband mit der schwer leserlichen Aufschrift »mors omnia rapit« – der Tod rafft alles dahin.

Dieser Überblick macht die Unterschiede der drei Bildnisse in Bezug auf ihre Datierung, regionale Verortung sowie Gestaltung deutlich. Bis auf das Bildthema scheinen sie nichts gemein zu haben. Wie sind sie – speziell im Vergleich zu den diskutierten Fürstenbildnissen – einzuordnen? Im Gegensatz zu den Fürstenbildnissen zeigt sich bei den drei Porträts der Niederadeligen keine kohärente Gestaltung der Tafeln, weder im Hinblick auf die Reduktion der Bildhintergründe und der damit erreichten Fokussierung auf die Dargestellten noch im Hinblick auf die Reduktion der Insignien und Attribute. Wurden die Fürsten und die Fürstin konsequent vor einem nahezu uniformen Hintergrund dargestellt, so ist dies hier anders. Alle drei Bilder wählen einen eigenen Gestaltungszugang. Im Doppelbildnis der Agnes von Werdenberg wird der Bildhintergrund auf einen abstrakten, undefinierten, perspektivisch gegebenen Raum reduziert. Die Darstellung ist auf die beiden Eheleute fokussiert, die auf einem steinernen Söller nach außen getreten sind. In Bezug auf die Reduktion ähnelt die Tafel den Fürstenbildnissen, durch die architektonische Angabe hebt sie sich jedoch von ihnen ab. Das Bildnis des Hans von Rechberg dagegen folgt vollständig der fürstlichen Ikonographie: Der Hintergrund ist uniform burgunderrot, nur ein Schlagschatten vermittelt einen gewissen zeitlichen und räumlichen Kontext. Durch die Wahl dieses Bildausschnittes wird die Fokussierung auf Rechberg noch verstärkt. Die Ränder sind stark beschnitten, im Zentrum des Bildes steht allein der Söldnerführer.

Von diesen beiden Darstellungen, mehr aber noch von den Fürstenbildnissen, unterscheidet sich dasjenige Sigmund von Fraunbergs deutlich, ikonographisch ist es sogar

### 3.5 Bilder von Niederadeligen



**Abbildung 42.**  
Albrecht Dürer, Jakob  
Muffel (1471–1526),  
1526, Holz, auf Lein-  
wand übertragen.  
Gemäldegalerie, Berlin,  
Inv.-Nr. 557 D

als genaues Gegenteil zu beurteilen. Anstelle eines einfachen Hintergrunds ist derjenige der Holbein'schen Tafel üppig gestaltet mit Brokathintergrund, Mikroarchitektur und Skelett. Fraunberg scheint im Bild(-hintergrund) zu versinken, sodass die Person als Mensch nur schwerlich greifbar wird. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass dem Porträtierten eine Vielzahl von Dingen, unter anderem kostbare Ringe, eine Schabe mit reichem Hermelinbesatz und üppige Ketten, beigegeben werden. Das Bild wird regelrecht überfrachtet mit Zugaben, die den Blick auf den Menschen Sigmund von Fraunberg verstellen. Diese Inszenierung unterscheidet sich von anderen um 1510 entstandenen Bildnissen: Während beispielsweise Albrecht Dürer beim Bildnis des Jakob Muffel auf sämtliche zusätzliche Objekte wie Gebetskette, Buch, Briefe oder Ähnliches verzichtet und den Hintergrund komplett reduziert (Abb. 42),<sup>461</sup> stellt Hans

<sup>461</sup> Der Vergleich würde mit fast jedem Bildnis der 1510er und 1520er Jahre funktionieren. Als Vergleichsobjekte entfallen hier jedoch aufgrund der gänzlich anderen Komposition Porträts von Bernhard

Holbein der Ältere Fraunberg in voller Pracht mit einem hölzernen Stab als Insigne des Reichskammerrichters dar. Holbein folgt nicht der damals neuen Auffassung, die den Menschen in den Vordergrund stellt, sondern der älteren Darstellungsweise: Es geht nicht um den Menschen Sigmund von Fraunberg, sondern um die Würde seines Amtes als Reichskammerrichter, worauf das Insigne und die Amtspapiere verweisen. Zusätzlich wird durch den überbordenden materialikonographischen Reichtum der Wohlstand Fraunbergs visualisiert. Genau diese Überfrachtung fehlt beim Doppelbildnis der Agnes von Werdenberg und ihrem Mann sowie beim Porträt Hans von Rechbergs vollständig, die sich an den oben diskutierten Fürstenbildnissen orientieren: Insignien fürstlicher Macht oder persönlichen Reichtums fehlen fast gänzlich. Bei dem Bildnis Rechbergs geht dies so weit, dass man in dem Porträtierten weniger einen Adligen als vielmehr einen Gelehrten im zeitüblichen schwarzen Talar sehen könnte. Damit orientieren sich die beiden Tafeln in ihrer neuartigen Darstellung an den Fürstenbildnissen, während das Fraunberg'sche Bildnis seltsam altmodisch anmutet.

Auch in Bezug auf die bei den fürstlichen Bildnissen so virulente Identifizierungsproblematik zeigt sich der Befund heterogen und spiegelt das bereits Herausgearbeitete, denn die drei Bildnisse wählen je eigene Zugänge. Die beiden Eheleute auf dem Doppelbildnis sind unzweifelhaft durch die an der Brüstung des Söllers angebrachten überproportional großen und dadurch dominanten Wappen zu identifizieren. Das linke Wappen mit der schwarzen Hirschstange auf weißem Grund verweist auf die Dienstmannen Schenk von Schenkenstein, deren Güter rund um Bopfingen, etwa 45 km nordwestlich von Donauwörth, lagen. Das rechte Wappen verweist auf die weitverzweigte Familie der Grafen von Werdenberg. Diese waren im südschwäbisch-schweizerischen Raum begütert.<sup>462</sup> Durch die Kombination der beiden Wappen lassen sich die sonst nicht näher bestimmten Personen als Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein und Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen identifizieren.

Beim Bildnis Hans von Rechbergs ist eine Zuordnung, wie bereits angedeutet, schwieriger. Dadurch, dass radikal auf jegliches Attribut verzichtet wurde und die Kleidung einfach gehalten ist, wäre die Identifikation unmöglich, gäbe es nicht am unteren Bildrand eine Inschrift in gotischer Kurrentschrift, welche den Dargestellten als »Hans von Rechberg zu Schramberg« benennt. Ohne sie »hätte man wohl eher an einen abgeklärten Mann des Geistes und der Feder als an [...] den gefürchteten ›Städteschreck‹ gedacht«, wie Ernst Buchner im Jahr 1953 formulierte.<sup>463</sup> Die Inschrift passt nicht zu den oben herausgearbeiteten Kennzeichen moderner Fürstenbildnisse. Sie wurde sehr wahrscheinlich nachträglich hinzugefügt. Darauf deutet die unsaubere Ausführung

---

Strigel, wie z. B. dasjenige des Grafen Johann von Montfort, da diese ausschließlich mit Landschaftsausblick konzipiert sind.

462 Zu diesen vgl. Anm. 251.

463 Buchner 1953, S. 70.

### 3.5 Bilder von Niederadeligen

des Balkens hin, auf den die Inschrift geschrieben wurde.<sup>464</sup> Dieses Element hebt sich augenfällig von der akribischen Darstellung des Hans von Rechberg ab. In der Gegenüberstellung mit einer weiteren Darstellung Rechbergs (Abb. 43), die in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts datiert wird, wird deutlich, wie wichtig die Inschrift für das Verständnis des Porträts ist. Die Identifikation Rechbergs erfolgt auf einer plumpen Tafel, die wohl eine Kopie der Wiener Tafel darstellt, durch das Rechberg'sche Wappen, eine Inschrift in humanistischer Kapitalis, »HANNIS VONN RECHBERG ZG«, sowie eine später angefügte, ausführliche Inschrift zur Person Rechbergs in Frakturschrift.<sup>465</sup> Die Tafel zeigt, dass selbst die Benennung der dargestellten Person und ihr Wappen zu einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr ausreichten, um die Person fassbar zu machen, und es weiterer Erklärungen bedurfte. In gewissem Maße wird an diesem Bild sowie am Wiener Ursprungsbild dasselbe Phänomen sichtbar wie an demjenigen des Münchner Herzogs Siegmund, an dem ebenfalls nachträglich eine Inschrift angebracht wurde, die festhielt, um wen es sich bei dem stattlichen Mann handelt.

Das Porträt Sigmund von Fraunbergs schließlich scheint auf den ersten Blick keine Hinweise auf die Identität des älteren Mannes zu liefern. Tatsächlich finden sich aber diverse Indizien, angefangen beim Ring am rechten Daumen (Abb. 44). Dieser zeigt auf rotem Grund ein steigendes Pferd und damit das Wappen derer von Fraunberg. Ein zweites Indiz sind die Buchstaben der Kette, die bereits oben erwähnt wurden. Das S verweist auf Sigmund, das K wiederum ist im Zusammenspiel mit dem hölzernen Stab als Insigne eines Kammerrichters aufzulösen. Die Identifizierung Fraunbergs stellt Betrachter/innen ohne Vorwissen aber dennoch vor Probleme, denn der Reichtum der Darstellung deutet weniger auf einen einfachen Landshuter Amtmann hin als vielmehr auf einen Hochadeligen: Derartige reiche, golddurchwirkte Brokatkleidung war zumeist dem (Hoch-)Adel vorbehalten und beispielsweise in Nürnberg selbst den Ratsmitgliedern verboten. Hermelin wiederum war in Landshut der am strengsten reglementierte Pelz.<sup>466</sup> Die Identifizierung als Sigmund von Fraunberg ist in Anbetracht der Opulenz der Tafel subtil und wird von Holbein nicht explizit in den Vordergrund gerückt.

Das humanistische Porträt mit seinem Fokus auf die Person bedurfte nicht der Identifikation durch Wappen oder ähnliches, weil der Mensch im Zentrum steht und durch die Darstellungsweise als konkrete Person zu begreifen ist. Die Bildnisse von

464 Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 27, S. 63.

465 Die Inschrift lautet: »Hanns von Rechberg der Reichstett feindt · der sich Schrib Gottes freündt. vnnd/aller Welldt feindt. die Reichstett Gewunnen vnd Verprenten im Ramstain. / auff Aftermontag vor Magdalena 1452 Jar. Darnach · S · Niclas tag · / das Schlosz Rugburg beÿ Linden. Er Wart von ainem paurn ausz höcken. in / ainem hollen weg mit ainem haylossen pfeÿl des gefider Mit fadenn gebunden / was in ein seitten Erschossen 1465 Jhar. Sein sprich wortt was / Wenn das stündlein Kümpt.« Vgl. DI 41, Göppingen, Nr. 219 (Harald Drös), in: [www.inschriften.net](http://www.inschriften.net), [urn:nbn:de:0238-di041h012k0021901](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0238-di041h012k0021901) [zuletzt aufgerufen 16. 06. 2024].

466 Vgl. Burgemeister 2019, S. 132–136.



**Abbildung 43.** Unbekannter Meister, Der Feldhauptmann Graf Hans von Rechberg (gest. 1464), Kopie, 1. Viertel 16. Jahrhundert. Staatsarchiv, Ludwigsburg, Signatur EL 228 a | Nr. 3626

### 3.5 Bilder von Niederadeligen



**Abbildung 44.** Hans Holbein d. Ä. (?),  
Porträt des Sigmund von Frauenberg, Graf  
zu Haag, Detail Ring, um 1512, Öl auf Holz.  
Liechtenstein. The Princely Collections,  
Vaduz-Vienna, Inv.-Nr. GE 1096

Niederadeligen zeigen drei sehr unterschiedliche Identifikationswege: Wilhelm IV. und Agnes werden durch ihre Wappen ausgewiesen. Das Doppelbildnis erfüllt damit nicht das postulierte Kriterium eines modernen Bildnisses. Gleiches gilt für das Porträt Hans von Rechbergs in seiner heutigen Form. Da die Inschrift aber sehr wahrscheinlich nachträglich hinzugefügt wurde, ist die Tafel in ihrer Identifizierung als modern zu bezeichnen. Das dritte Bild wiederum nimmt eine Mittelposition ein. Zwar werden Hinweise auf die Identität gegeben, jedoch müssen diese von den Betrachtenden verstanden und in Beziehung gesetzt werden.

Die Bilder der drei Niederadeligen aus dem Hofumfeld Ludwigs IX. lassen sich also nicht eindeutig verorten. Auch im Hinblick auf die Individualität der Darstellung setzt sich dies fort. So wird etwa die Werdenberg-Schenk'sche Tafel in der Forschung kontrovers diskutiert und die Individualität des Gemäldes bestritten; das kleine Doppelbildnis wird nicht als Porträt angesehen, sondern als Teil eines Stammbaumes.<sup>467</sup> Derartige Stammbäume waren Mitte des 15. Jahrhunderts weit verbreitet. Davon zeugt beispielsweise die Ahnengalerie im Alten Hof in München oder auch die aufeinanderfolgenden Porträts Sigmund von Frauenbergs, seines Sohnes sowie seines Enkels Ladislaus.<sup>468</sup> Wenn man dieser Lesart folgt, so würde dies bedeuten, dass es sich bei dem Bildnis der Agnes von Werdenberg und ihrem Ehemann Wilhelm Schenk von Schenkenstein nicht um ein unabhängiges Doppelbildnis, sondern um einen Ausschnitt eines weitaus größeren Projekts zur Darstellung der eigenen Legitimität als Adelsgeschlecht handelt. Inwiefern die Tafel Teil eines solchen genealogischen Projekts war, kann nicht abschließend

467 Neben Bildnis-Serien wurden derartige Bildnisse oftmals als Diptychen gestaltet, womit sie auf die religiösen Wurzeln des Porträts verwiesen. Vgl. Suckale 2009, Bd. I, S. 108; Schütz 2011, S. 17. Buchner sah das Gemälde in seinem ideengeschichtlichen Hintergrund als Teil eines Stammbaums. Vgl. Buchner 1953, S. 170.

468 Der Diskurs über (pseudo-)historisch begründete Ahnenreihen und ihre Bedeutung für die Herrscherlegitimation ist u. a. auch ein Teil des neu entstehenden historischen Bewusstseins des Adels. Vgl. Kagerer 2017, S. 23–24.

geklärt werden. Neuere Untersuchungen des Bildes mittels Infrarotreflektographie deuten jedoch daraufhin, dass das Ölgemälde auf einem Naturstudium der Dargestellten beruhte und als Porträt einzuordnen ist.<sup>469</sup>

Die Unterzeichnung zeigt auf der Wange Wilhelms eine tiefe Narbe, welche auf der Schlussfassung, da abgemildert, fast nicht zu sehen ist.<sup>470</sup> Durch die Narbe wird der Mensch Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein greifbarer und näher charakterisiert. Zwar wird er als ruhig und besonnen geschildert, die retuschierte Narbe deutet aber an, dass Wilhelm aus einer tätlichen Auseinandersetzung eine Narbe davongetragen hatte, welche nicht gezeigt werden sollte. Dass die Darstellung bewusst verändert oder abgemildert wurde, um den Porträtierten vorteilhafter darzustellen, ist – im Kontext humanistisch inspirierter Bildnisse – kein Einzelfall. Dies zeigt das Bildnis des Federico da Montefeltre von Piero della Francesca (Abb. 45): Damit dem Herzog von Urbino das Fehlen seines Auges nicht als Schwäche oder körperlicher Makel ausgelegt werden kann, wurde er von der anderen Seite dargestellt. Neben der gemäldetechnologischen Untersuchung deutet auch der bemerkenswerte Hut Wilhelms auf eine gewisse Individualität hin. Diese Hutart war um 1440 weit verbreitet und wurde beispielsweise vom Ingolstädter Herzog Ludwig dem Gebarteten auf dem Grabmalbozetto Hans Multschers (um 1430, Abb. 46) getragen. Ebenso findet sich die modische Kopfbedeckung auf einem ungefähr zwischen 1441 und 1445 geschaffenen Kreuzigungstryptichon Rogier van der Weydens für die piemontesische Familie de Villa, das sich heute in der Abegg-Stiftung in Riggisberg befindet.<sup>471</sup> Der Hut erweist sich somit nicht nur als ein Anhaltspunkt, um die Tafel in die 1440er Jahre zu datieren, sondern auch als Indiz für die Individualität der Darstellung. Die kleine Tafel zeigt somit zweierlei: Erstens beruht das Aussehen der Frau und des Mannes auf einem gewissen Verismus. Zweitens glättete der Maler das Gemälde – ob aus eigener oder fremder Motivation, ist unklar – zugunsten eines homogenen Gesamteindrucks.

Die Frage der Individualität des Rechberg-Bildnisses ist dagegen einfacher zu beantworten, da die Darstellung sehr prononciert und differenziert erscheint. Die leicht schläfrigen Augen und das etwas in sich Versunkene charakterisieren den Söldnerführer als erschöpften älteren Mann. Das Stichwort Söldnerführer verweist gleichzeitig auf ein Problem, das von der Forschung ausgemacht wurde: Die Schilderung des sanften Mannes mag nicht recht zu (zeitgenössischen) Beschreibungen und Berichten passen, die Rechberg als »der Reichstett [...] vnnd / aller Welldt feindt«<sup>472</sup> charakterisieren. Das Bildnis macht etwas sichtbar, was aus zeitgenössischen Berichten nicht herauszulesen

469 Jüngst wurde eine derartige Lesart des Bildes als Teil eines Stammbaums von Lucas 2017, S. 272–273, abgelehnt.

470 Vgl. ebd.

471 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 94, S. 272–273.

472 DI 41, Göppingen, Nr. 219 (Harald Drös), in: [www.inschriften.net](http://www.inschriften.net), [urn:nbn:de:0238-di041h012k0021901](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0238-di041h012k0021901) [zuletzt aufgerufen 16.06.2024].



### 3.5 Bilder von Niederadeligen



**Abbildung 45.**  
Piero della Francesca,  
Federico da Montefeltro, 1473/75,  
Tempera auf Holz.  
Galleria degli  
Uffizi, Florenz, Inv.-  
Nr. 1890 nn. 1615,  
3342

ist, und ergänzt damit andere Quellen. Der Ruf Rechbergs über seinen Tod hinaus steht in starkem Kontrast zur Schilderung auf den Tafeln. Man ist daher geneigt, davon auszugehen, dass der unbekannte Maler nichts von dem schlechten Ruf des Söldnerführers wusste – in der Tat erschien es einigen Forschern wahrscheinlich, dass Rechberg aufgrund seiner andauernden Streitigkeiten keinen schwäbischen Maler fand, der ihn zu porträtieren bereit war.<sup>473</sup> Mit Blick auf die Individualität ist bei dieser Tafel aber festzuhalten, dass das Bildnis unverwechselbar ist und die Würde sowie den Charakter des Menschen Hans von Rechberg sichtbar macht.

<sup>473</sup> Buchner, Kat.-Nr. 57, S. 1953; 70; Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 27, S. 62–63.

### 3 Individuen und ihre neuen Bilder



**Abbildung 46.**  
Hans Multscher,  
Modell zum Grabstein  
Herzog Ludwigs des  
Gebartete (Relief), 1435,  
Solnhofer Kalkstein.  
Bayerisches National-  
museum, München,  
Inv.-Nr. MA 936

### 3.5 Bilder von Niederadeligen

Im Gegensatz dazu steht wiederum der Individualitätsgrad des Fraunberg-Gemäldes. Fraunberg wird kaum als unverwechselbarer, individueller Mensch gezeigt. Eine detaillierte Durchbildung des Gesichts und der Hände Fraunbergs unterbleibt. Das ovale Gesicht ist teigig und wird nur durch die überbordende Nase konturiert. Das fortgeschrittene Alter Fraunbergs ist lediglich durch die ausgeprägten Stirnfalten sowie die deutlich herausgearbeitete Nasolabialfalte zu erahnen.<sup>474</sup> Nichtsdestotrotz strahlt die Person Fraunbergs eine Form individueller Würde aus. Dazu trägt die prononcierte Darstellung seines Alters bei, das in der Darstellung Hans Holbeins des Älteren die über das Amt hinausreichende Würde Fraunbergs unterstreicht. Das Amt wird zur Auszeichnung eines verdienten Staatsdieners an seinem Lebensabend. Dieser Tatsache ist sich Fraunberg bewusst, wie die Beigabe des Skeletts, das ihn mit dem Stundenglas an seine verrinnende Lebenszeit erinnert, anzeigt.

Die drei Bildnisse zeichnen sich durch unterschiedliche Grade von Individualität aus. Die Darstellungen von Agnes von Werdenberg und Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein sind verhältnismäßig stereotyp, doch verrät die Unterzeichnung eine gewisse Eigenständigkeit, die für die Entstehungszeit um 1440 bemerkenswert ist. Das Rechberg- sowie das Fraunberg-Bildnis sind individuelle Darstellungen würdiger, selbstbewusster Persönlichkeiten ihrer Zeit. Unter Berücksichtigung der zwei oben ausgeführten Kriterien ist der Befund der drei Tafeln nach wie vor uneindeutig. Entsprechend der formalen Kriterien für innovative Bildnisse ist lediglich das Bildnis des Hans von Rechberg als solches anzusprechen. Das Doppelbildnis sowie das Porträt Sigmund von Fraunbergs sind nicht klar einzuordnen. Um ein vollständiges Verständnis für die drei Tafeln zu erlangen, bedarf es jedoch auch hier einer eingehenden Kontextanalyse, die zunächst nach funktionalen Erklärungsansätzen für die Entstehung der Bildnisse sucht, um dann in einem zweiten Schritt die Bildnisse vor dem Hintergrund einer möglichen humanistischen Beeinflussung zu analysieren.

#### 3.5.2 Funktionsanalytische Erklärungsmodelle: Das Porträt als Aufgabe

Klassisch funktionsanalytische Erklärungsansätze fragen, wie oben dargestellt, nach dem Anlass für die Entstehung eines Bildnisses. Typische Anlässe waren beispielsweise Hochzeiten oder Verlobungen. Zudem entstanden im ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhundert Porträts anlässlich von Nobilitierungen, zum Beispiel bei Erhebungen in den Grafenstand.<sup>475</sup> Für alle drei Bildnisse können funktionale Erklärungen plausibel gemacht werden.

---

474 Fraunberg dürfte älter als 60 Jahre gewesen sein, geht man von einem Geburtsjahr um 1450 aus.

475 Vgl. Krause 2011, S. 245.

#### 3.5.2.1 *Das Hochzeitsbildnis*

Das Doppelbildnis der Agnes von Werdenberg und ihres zweiten Mannes entstand wahrscheinlich anlässlich ihrer Heirat. Darauf deuten die expressiven Wappen in Kombination mit der Korallenkette hin. Die Wappen verweisen auf die Allianz zwischen den Schenken von Schenkensteins und den Werdenbergern, die Koralle auf die Zusammengehörigkeit der beiden. Damit erscheint das Bild zunächst einmal konventionell, denn der Typus des Ehebildnisses visualisiert das Rechtsinstitut der Ehe. Dieses Institut war in niederadeligen Kreisen fast noch wichtiger als in hochadeligen, weil man durch Verheiratung eine höhere gesellschaftliche Position erreichen konnte. Das Ehebildnis der Agnes und des Wilhelm verkörpert diese Allianzenbildung durch die in den Vordergrund gerückten Wappen der Jungvermählten.

Doch im Vergleich mit den weiter oben diskutierten Hochzeitsbildnissen der Herzogin Hedwig und des Königs Ladislaus zeigt sich, dass das Doppelbildnis nicht der Anbahnung einer Heirat diene. Stattdessen wird eine gleichberechtigte Beziehung zwischen Ehepartnern charakterisiert: Die aus Korallen gefertigte Gebetskette, welche die beiden gemeinsam in Händen halten, der aufeinander gerichtete Blick sowie ihr ebenbürtiger Stand verdeutlichen die enge Beziehung zwischen Wilhelm und Agnes. Damit entspricht die Darstellung der beiden nicht zeitgenössischen Konventionen, denn Agnes tritt nicht hinter ihrem Mann zurück, wie man dies erwarten würde. Auch ikonographisch bricht die Tafel mit traditionellen Darstellungen. Gemeinhin wurden »Frauen meist mit über dem Leib gekreuzten Armen und niedergeschlagenen Augen« dargestellt und damit ein »Eindruck von Passivität und frommer Bescheidenheit« hervorgerufen, während Männer ihren Blick aktiv aus dem Bild richteten.<sup>476</sup> Agnes von Werdenberg wird ganz anders gezeigt. Sie tritt ihrem Mann gleichberechtigt entgegen und wird mit ihm von Konrad Bitzer auf eine Höhe gestellt. Zudem interagiert sie mit ihrem Ehemann, der den Blick nicht aus dem Bild richtet, sondern auf seine neue Frau.

Das Doppelbildnis ist daher schon allein deshalb innovativ, weil es mit zeittypischen Erwartungen und Ikonographien bricht. Es ist, wie Kemperdick schrieb, ein »ikonographisch singuläres Portrait«.<sup>477</sup> Der Innovationsgehalt wird umso deutlicher, wenn man sich vor Augen führt, dass dies das erste Doppelbildnis ist, welches ein Ehepaar auf einer gemeinsamen Tafel darstellt. Derartige Tafeln entstanden aus Reisealtären, die sich im 15. Jahrhundert über Devotionsbildnisse hin zu einem rein profanen Darstellungsmedium, vorrangig für Ehebildnisse, entwickelten.<sup>478</sup> Dieses Bildnis steht am Beginn einer Reihe von Doppelbildnissen, die aber erst im ausgehenden 15. Jahrhundert eine weitere Verbreitung fanden; so etwa das sogenannte Gothaer Liebespaar oder das Ehebildnis Jakob Fuggers und Sybille Artzts (um 1498). Das kleine Täfelchen ist somit zwar

476 Ebertshäuser 1974, S. 13 sowie vgl. Hinz 1974; Bournet-Bacot 2014.

477 Kemperdick 2011, S. 51.

478 Vgl. Suckale 2009, Bd. 1, S. 106.

### 3.5 Bilder von Niederadeligen

aus einem bestimmten Anlass heraus entstanden und erfüllte eine spezifische Funktion, aber es weist weit über das für die frühen 1440er Jahre Erwartbare hinaus und stellt damit eine Innovation dar. Es ist neuartig und macht weitere Erklärungen notwendig, wenngleich es nicht alle formalen Kriterien eines im humanistischen Sinne innovativen Porträts aufweist. Der funktionale Ansatz kann nicht hinreichend erklären, warum dieses Bild der Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen und ihres Mannes Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein in diesem Maße von der Tradition abweicht.

#### 3.5.2.2 *Das Galeriebild*

Die Funktion oder den Anlass der Entstehung des Rechberg'schen Bildnisses zu rekonstruieren erweist sich als wesentlich schwieriger, denn aus dem Gemälde lässt sich nichts ableiten. Dennoch gibt es zumindest kleine Hinweise. Im Fickler'schen Inventar der Münchner Kunstammer aus dem Jahr 1586 wird unter Nr. 2839 (2809) ein Porträt Hans von Rechbergs aufgeführt. Dort heißt es: »Contrafeht Hansen von Rechbergs, der Reichstett feindts, der sich schrib: *Gottes Freindt, und aller Welt Feindt*, von einem Paurn erschossen worden, mit einem Pfeil im Jar 1465«. <sup>479</sup> Ob es sich bei diesem Porträt um das Urbild oder eine Kopie, vielleicht die Weißensteiner, handelt, ist unklar. Da aber der von Fickler verfasste Text stark an denjenigen der Weißensteiner Kopie erinnert, war diese vielleicht in der Kunstammer Herzog Albrechts V. von Bayern (reg. 1550–1579) ausgestellt. Peter Diemer mutmaßte, dass das Münchner Gemälde über die Habsburger nach München gelangt sein könnte. <sup>480</sup> Auch in der Ambraser Kunstammer Herzog Ferdinands II. befand sich eine Kopie dieses Bildnisses. <sup>481</sup>

Aus diesen Sammlungskontexten könnte folgen, dass das (Wiener) Urbildnis des Hans von Rechberg Teil einer Serie von beispielsweise Söldnerführern war, die für einen Fürsten, etwa den Münchner oder Landshuter Herzog, <sup>482</sup> von Bedeutung waren. Solche Galerien von berühmten Männern kamen in der italienischen Renaissance auf und waren seit dem 13. Jahrhundert zunehmend verbreitet. In Richtung dieser Interpretation der Tafel als Teil einer *uomini illustri*-Reihe könnte zudem die büstenartige Anmutung des Porträts deuten, die in der Forschung mehrfach diskutiert wurde. <sup>483</sup> Büsten waren in der Renaissance beliebte Medien zur Veranschaulichung solcher Galerien berühmter Männer (und Frauen). Jedoch ist dies für den nordalpinen Raum um 1460, dem angenommenen Entstehungszeitraum des Rechberg-Bildnisses, ungewöhnlich: Porträtbüsten kamen im

479 Fickler ed. Diemer/Bujok 1598/2004, S. 201. Hervorhebung im Original fett.

480 Vgl. Diemer/Sauerländer 2008, Bd. 2, Teil 2, S. 845.

481 Die Tafel unterscheidet sich von der anderen in der Farbe des Hintergrundes (Dunkelgrün) sowie der Aufschrift (»JOHANNES V RECHBERG«). Vgl. Kenner 1894, S. 238, Nr. 131.

482 Woher das Gemälde der Münchner Kunstammer kam und ob es nicht aus Landshuter Besitz stammte, muss offenbleiben. Jedoch sei darauf hingewiesen, dass von Seiten der Münchner Herzöge keine Verbindungen zu den Rechbergs bestanden.

483 Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 27, S. 62.

deutschen Sprachraum erst kurz vor 1500 in einem gelehrten, humanistischen Umfeld wie dem Kaiser Maximilians I. und Kurfürst Friedrichs III. des Weisen auf.<sup>484</sup> Diese Beweisführung ist freilich dünn, denn es fehlt an Indizien aus dem Bild selbst sowie an schriftlichen Quellen, die eine Galerie-Funktion des Rechberg-Bildnisses evident machen würden. Insofern ist eine funktionale Erklärung im Fall dieser Tafel nicht ausreichend.

#### 3.5.2.3 Die Standeserhöhung

Im Gegensatz zur Rechberg-Tafel ist beim Porträt des Sigmund von Fraunberg eine Funktionszuschreibung ohne Probleme möglich: Er ließ das Bildnis anlässlich seiner Ernennung zum Reichskammerrichter durch Maximilian I. im Jahr 1512 anfertigen. In der Forschung ist diese Zuschreibung unumstritten.<sup>485</sup> Dem in die Jahre gekommenen Inhaber verschiedener niederbayerischer Ämter ging es darum, seine neue Amtswürde effektiv in Szene zu setzen. Die Darstellungsform zeigt deutlich die Intention des Bildnisses: Im Vordergrund steht die Standesänderung, also die Ernennung Fraunbergs zum Reichskammerrichter. Das Bildnis des Sigmund von Fraunberg wird zum stolzen Dokument der Standeserhebung und weist seinen neuen gesellschaftlichen Stand aus.<sup>486</sup> Durch diese Schwerpunktsetzung unterscheidet sich das Bildnis von den Fürstenbildnissen: Dort wurde bewusst auf Inszenierungen verzichtet, welche die Würde des Amtes durch die Beigabe von Herrschaftsinsignien betont hätten. Stattdessen treten bei den Fürstenbildnissen die Personen hinter dem Amt des Fürsten in den Vordergrund und werden zum eigentlichen Bildthema. Beim Bildnis Fraunbergs wird dies in das Gegenteil verkehrt. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Darstellung der Person als Amtsinhaber.

Dieser Würdecharakter wird durch das Skelett, das Fraunberg seine verrinnende Lebenszeit mit einer Sanduhr vorhält und sich an eine hölzerne Mikroarchitektur lehnt, gebrochen (Abb. 47). Es gemahnt an die Sterblichkeit des alten Grafen und steht im Kontrast zum ›Triumph‹ der Standeserhöhung. Durch das Spruchband in der rechten Hand des Skeletts wird dieser *memento mori*-Aspekt verstärkt. Der Pracht und Würde des neuen Amtes wird die eigene Vergänglichkeit entgegengesetzt. Auch in materialikonographischer Hinsicht wird dies deutlich: Das flächig verwendete Blattgold unterstreicht den Reichtum des Grafen, das Skelett wiederum wird von vergehendem Holz flankiert. Beständigkeit und Vergänglichkeit werden hier auf verschiedenen Ebenen einander gegenübergestellt.

484 Ausgenommen sind Reliquienbüsten, die während des gesamten Mittelalters gefertigt wurden. Vgl. Ausst. Kat. Dresden 2004, Bd. 2, S. 211; weiterhin Burk 2011, S. 191.

485 Vgl. Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 7, S. 68.

486 Vgl. Krause 2011, S. 245.

### 3.5 Bilder von Niederadeligen



**Abbildung 47.**  
Hans Holbein d. Ä. (?),  
Porträt des Sigmund von  
Frauenberg, Graf zu Haag,  
Skelett mit Sanduhr, um  
1512, Öl auf Holz. Liechten-  
stein. The Princely Collec-  
tions, Vaduz-Vienna,  
Inv.-Nr. GE 1096

Im Vergleich mit den modernen Fürstenbildnissen des Landshuter Hofumfelds treten die Unterschiede deutlich hervor.<sup>487</sup> Man könnte das Bildnis des Sigmund von Fraunberg somit als altmodisch bezeichnen. Jedoch greift dies zu kurz und übersieht einen wesentlichen innovativen Aspekt. Das Bildnis ist Ausdruck eines neuen, stolzen Selbstverständnisses des Adels, welches sich durch die Imitation fürstlicher Darstellungspraxis auszeichnet. Sigmund gehörte nicht zur Generation Kaiser Maximilians I., sondern war Vertreter einer ständischen Elite, welche durch den Aufstieg gebildeter und reicher Bürger ins Hintertreffen geriet. Die Darstellungsweise rekurriert dementsprechend auf alte Formen. Gleichzeitig drückt sie aber das gesteigerte Bedürfnis aus, die eigene, nun standeserhöhte Stellung zu repräsentieren. Kontrastiert man dieses Bild Fraunbergs mit dem bereits genannten Porträt der Agnes von Werdenberg, so zeigt sich, dass der Maler der kleinen Tafel einen ganz anderen Weg der Darstellung und damit der Visualisierung von Würde wählte (vgl. Abb. 38).

#### 3.5.3 Diskursanalytischer Ansatz: Der Niederadelige als Person von Welt

Funktionale Ansätze erklären nicht alle Teilaspekte der hier vorgestellten Tafeln, sodass es weiterer Analysen bedarf. Deutlich wird dies am Bildnis der Agnes von Werdenberg. Es ist erstaunlich früh entstanden, die Darstellungsform entspricht nicht dem, was man erwarten würde. Das Bildnis des streitbaren Hans von Rechberg erweist sich durch den gewählten Bildausschnitt als überaus progressiv, während dasjenige Sigmund von Fraunbergs traditionell und retrospektiv erscheint. Anlässe erklären die Entstehung (teilweise), aber nicht die Form der Bildnisse. Was bewog die drei Adelligen, sich auf diese – bahnbrechende – Weise darstellen zu lassen? Ursächlich dafür ist, wie gezeigt werden wird, die Anspruchshaltung und das intellektuelle Umfeld der Porträtierten. Die drei Adelligen verkehrten in humanistisch gelehrten Kreisen und kamen dadurch mit den zeitgenössischen Diskursen über Würde und Stellung des Menschen gegenüber Gott in Berührung. Die Porträts sind Ausdruck dieser Beeinflussung und verweisen auch aus sich selbst heraus auf die Anspruchshaltung der Auftraggeber/innen. Als Indizien können neben den Gemälden persönliche Kontakte, etwa zu Verwandten und Bekannten, sowie Buchbesitze herangezogen werden.

##### 3.5.3.1 Die gelehrte Adelige

Das Doppelbildnis der Agnes von Werdenberg und ihres Mannes verweist auf die Anspruchshaltung der Eheleute. Illustriert wird diese durch zwei kleine, unauffällige Beigaben im Bild selbst, darunter die Korallenkette, die ikonographisch ein Symbol

---

<sup>487</sup> Wegen der altertümlichen Wirkung des Bildnisses wurde in der kleinen Tafel ein ›spätgotisches‹ Bildnis gesehen. Vgl. Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 7, S. 68.



### 3.5 Bilder von Niederadeligen



**Abbildung 48.** Schwäbischer Meister, vermutlich Konstanz, Bildnis des Ehepaares Wilhelm IV. Graf Schenk von Schenkenstein und Agnes Gräfin von Werdenberg-Trochtelfingen, Detail am Hut Wilhelms, um 1441/42, Lindenholz. Museum Würth, Künzelsau, Inv.-Nr. 6468

ehelicher Treue ist und damit – für den heutigen Betrachter zunächst – unspektakulär wirkt. Aus materialikonographischer Sicht jedoch erweist sie sich als ungewöhnlich und exklusiv, zumal für Niederadelige. Noch im 16. und 17. Jahrhundert waren Korallenobjekte in fürstlichen Schatz- und Kunstkammern begehrte Objekte.<sup>488</sup> Ihre Herkunft galt als sagenhaft. Nach Ovid entstanden Korallen, als Perseus das Haupt der Medusa auf Meereselephanten legte und diese durch das Blut erstarrten.<sup>489</sup> Die Exklusivität setzt sich in einem weiteren Detail fort: Wilhelm IV. lässt sich als Mitglied des vornehmen aragonischen Kannenordens darstellen. Dessen Abzeichen trägt er entsprechend den Ordensstatuten sowohl an der weißen Schärpe als auch am Hut (Abb. 48). Der Orden wurde seit dem frühen 15. Jahrhundert durch den aragonischen König Alfonso V. vergeben, teilweise auch stellvertretend durch Kaiser Friedrich III.<sup>490</sup>

Auf welche Weise Wilhelm den Orden erlangte, ist unklar. In Kombination mit der Koralle ergibt sich jedoch ein Verweis auf den um 1440 boomenden Handel zwischen der Großen Ravensburger Handelsgesellschaft<sup>491</sup> und Aragon. Ein wichtiges Handelsgut dabei: Korallen.<sup>492</sup> Die von Agnes und Wilhelm gemeinsam gehaltene Kette könnte, zusammen mit den Ordenszeichen, auf eine Verbindung der beiden mit dem oberschwäbischen

488 Vgl. Scheicher 1982; Raff, S. 60.

489 Vgl. Ovid, met. 4, 740–752; Ausst. Kat. Innsbruck 2012, Kat.-Nr. 2.41.1, 2.41.2 und 2.43, S. 156–159.

490 Vgl. Coreth 1952, S. 49.

491 Vgl. zu dieser Schulte 1923; Meyer 2006; Ausst. Kat. Ravensburg 2015.

492 Vgl. Meyer 2006, S. 49.

Spanienhandel hinweisen. Diese Verweise über Schwaben hinaus verorten den sonst unbekanntem Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein in einem elitären Netzwerk von Adeligen, zu welchem die burgundischen Herzöge, die Kaiser Sigismund und Friedrich III., aber auch Niederadelige wie Oswald von Wolkenstein<sup>493</sup> und Georg von Ehingen gehörten. Gleichzeitig deutet es eine bisher unbekannte Verbindung nach Spanien an, die sich über den Handel der Bodenseeregion ergibt.

Die Tafel zeigt damit den Referenzrahmen auf, in welchem Wilhelm IV. sich selbst nachdrücklich verortete. Neben den kleinen Details ist es die sorgfältige Komposition, die den Anspruch und die Innovationskraft des Bildes unterstreichen. Der Maler stimmte Zierarchitektur und Personen perfekt aufeinander ab, sodass sich der Fluchtpunkt des angedeuteten Raumes fast exakt in der Mitte zwischen Agnes von Werdenberg und ihrem Mann befindet. Der Blick der Betrachtenden wird dadurch unweigerlich auf die Dargestellten gelenkt. Der Söller bildet dabei die wohlproportionierte Bühne für den Auftritt der beiden. Wie die Untersuchung des Bildes via Infrarotreflektographie zum Vorschein brachte, erfolgte die Gestaltung nicht willkürlich, sondern war das Ergebnis eines längeren Prozesses. Ursprünglich war der heute sehr reduzierte Bildaufbau durch gotisches Maßwerk verunklärt (Abb. 49),<sup>494</sup> wodurch die Tafel nicht so (kon-)zentriert gewesen wäre. Die Komposition deutet somit auf die bewusste Entscheidung beziehungsweise den bewussten Gestaltungswillen der Auftraggeber / innen hin. Gleichzeitig unterstreicht diese Veränderung auch das Können des Malers, denn er war es, der diese Bildkomposition erdachte.

Aus diesen Details geht hervor, dass es sich bei der kleinen Tafel um ein ausgesprochen durchdachtes und anspruchsvolles Werk handelt. Durch den oben thematisierten formalen Aufbau des Bildes wird zudem deutlich, dass sich die Auffassung von der Würde des Menschen gewandelt hat. Hier wird eine Frau ihrem Mann gegenüber als ebenbürtig, als gleich würdig angesehen. Die beiden sind auf einer Höhe dargestellt, einander zugewandt, in gleichberechtigter Interaktion miteinander. Dies ist überraschend, denn noch von 1450 bis 1480 war die Individualisierung von Frauendarstellungen nicht im gleichen Maße ausgeprägt wie diejenige von Männern; erst recht gilt dies für das zweite Drittel des 15. Jahrhunderts.<sup>495</sup>

Das Doppelporträt ist damit auf mehreren Ebenen bemerkenswert. Zwangsläufig wirft dies die Frage auf, wie zwei Niederadelige aus dem schwäbisch-bayerischen Grenzraum mit diesen Innovationen in Berührung kamen. Die Neuartigkeit der Darstellung

---

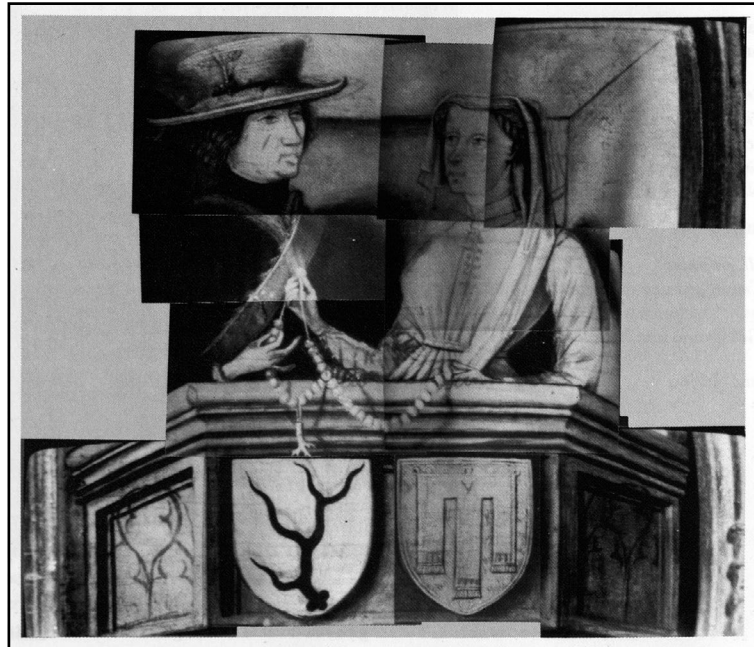
493 Wolkenstein erhielt den Orden 1415 anlässlich der Verhandlungen über die Abdankung Papst Benedikts XIII. in Perpignan. Interessanterweise befand sich auch der Kaufmann und Angehörige der Ravensburger Handelsgesellschaft Luitfried Muntprat in der Delegation der Verhandlungsführer. Die Gesellschaft verfügte in Perpignan über eine eigene Agentur. Vgl. Meyer 2006, S. 44; Ausst. Kat. Ravensburg 2015, S. 35.

494 Vgl. Grimm/Konrad 1990, Kat.-Nr. 4, S. 101.

495 Vgl. die Ausführungen beim Porträt der Herzogin Hedwig in Kap. 3.3.2.

### 3.5 Bilder von Niederadeligen

**Abbildung 49.**  
Infrarotreflektographie zum  
Bildnis des Ehe-  
paares Wilhelm IV.  
Graf Schenk von  
Schenkenstein  
und Agnes Gräfin  
von Werdenberg-  
Trochtelfingen



erweist sich als nicht allzu verwunderlich, wenn man die quellenkundlich fassbare Person der Agnes von Werdenberg berücksichtigt. Dies zeigt sich an mehreren Punkten: Agnes war eine für ihre Zeit bemerkenswert gebildete Frau. Sie war keine durchschnittliche Adelige und entsprach nicht den mittelalterlichen Idealen einer adeligen Frau. Vielmehr zeugen die Quellen über Agnes von einer interessierten, gebildeten Frau, die sich auch in die Tagespolitik einmischte: So betätigte sie sich, als sie mit Wilhelm in Schwäbisch-Gmünd lebte, beispielsweise als Richterin.<sup>496</sup> Durch Schwäbisch-Gmünd ergeben sich weiterhin Berührungspunkte zu einem städtischen Intellektuellenmilieu.<sup>497</sup> Zudem ist Agnes von Werdenberg eine der wenigen Frauen des Spätmittelalters, der unzweifelhaft verschiedene Bücher als Besitz zugeordnet werden können. Durch ihre Tochter Ma(g)dalena (1424–1503), Äbtissin im Kloster Kirchheim, erhielten sich verschiedene Codices. Sie bezeugen nicht nur das (erwartbare) Interesse der Gräfin an religiösen Themen, sondern beispielsweise auch ein gewisses Interesse an Ordnungssystemen.<sup>498</sup>

Übersehen wurden von der Forschung bisher ihre verwandtschaftlichen Verflechtungen zum kaiserlichen Rat Haug XII. von Montfort, der ebenso wie der spätere Augsburger Bischof und Humanist Johann von Werdenberg in den Diensten Herzogs

496 Mit ihrem zweiten Mann lebte Agnes als Bürgerin zeitweilig in Schwäbisch Gmünd, im heutigen Debler Palais. Ab etwa 1462 lebte sie auf Burg Hohenburg, war jedoch weiterhin in Schwäbisch Gmünd präsent. Vgl. Schneider 1988, S. 10; Graf 1991, S. 582.

497 Vgl. Graf 1984, S. 130–131.

498 Vgl. Richter 1969, S. 21–24.

Ludwigs IX. stand. Die beiden Gelehrten waren Neffen der Agnes. Wie Niklas Konzen hat zeigen können, bestanden innerhalb des großen Familienverbundes der Grafen Werdenberg, Rechberg, Montfort und Helfenstein andauernde, intensive Kontakte.<sup>499</sup> Vor diesem Hintergrund und unter Berücksichtigung der Teilhabe Johanns von Werdenberg an dem Diskurs um die Würde des Menschen erscheint es plausibel, dass Agnes dieser bekannt war.

Auch die kleine Tafel liefert für diese These einen Hinweis, der das Bild mit den Humanistenkreisen der 1430er Jahre verbindet. Stilistisch wurde sie nämlich von verschiedenen Forschern im Bodenseeraum verortet und überzeugend dem in Überlingen tätigen Konrad Bitzer zugeschrieben. Dorthin gab es ebenfalls familiäre Anknüpfungspunkte, denn die Mutter der Agnes, Anna von Zimmern, stammte aus dieser Gegend.<sup>500</sup> Es liegt nahe, einen Konnex zu den Konzilien von Konstanz und Basel und den dortigen Humanisten herzustellen. In Überlingen ergibt sich ein unmittelbarer Kontakt zwischen schwäbischer Provinz und italienischen Gelehrten, denn dort praktizierte der mit den führenden Frühhumanisten der Zeit befreundete Arzt und Apotheker Andreas Reichlin von Meldegg (ca. 1400–1477). Dieser hatte sich in Überlingen eine Villa im Stil der piccolominischen Idealstadt Pienza errichten lassen. Meldegg hatte am Basler Konzil teilgenommen und war unter anderem als Arzt für Enea Silvio Piccolomini tätig.<sup>501</sup> Die kleine Tafel entstand also in einem Umfeld, das mit dem Humanismus direkt in Verbindung stand. Damit findet sich ein weiterer Anknüpfungspunkt an die humanistischen Diskurse der Zeit, der nicht nur von den Auftraggebenden, sondern auch vom Künstler herrührt. Beide Seiten, Künstlerumfeld und Umfeld der Auftraggebenden, sind mit verschiedenen Subnetzen des Landshuter Hofes verbunden. Das Künstlerumfeld des Konzils und die Humanistenzirkel um Piccolomini und Nicolaus Cusanus dürften Agnes von Werdenberg durch ihre engen verwandtschaftlichen Beziehungen nach Konstanz bekannt gewesen sein.

Formal betrachtet deutet das Doppelbildnis die Entwicklung zu den vollkommen reduzierten und fokussierten Bildnissen Albrecht Dürers an. Im Vordergrund stehen zwei im philosophischen Sinne würdige Personen. Die für Fürstenbildnisse als so wichtig herausgearbeitete Reduktion von Bildhintergrund und Attributverwendung findet auf dieser Tafel einen Vorläufer. Diese überraschende Darstellung entsprang einem intellektuellen Umfeld und wurde mutmaßlich von zwei Personen in Auftrag gegeben, die mit

499 Vgl. hierzu ausführlich Niklas Konzen, der dies u. a. anhand der Bürgerschaftsübernahmen der einzelnen Familienverbundmitglieder füreinander für die Herrschaft Blaubeuren zeigte; Konzen 2014, S. 322–326.

500 Vgl. Grimm/Konrad 1990, Kat.-Nr. 4, S. 101.

501 Reichlin von Meldegg war Stadtarzt von Konstanz und studierte mit Nicolaus Cusanus zunächst in Heidelberg, später in Padua. Mit diesem und Enea Silvio Piccolomini verband Reichlin von Meldegg eine Freundschaft, die sich v. a. während des Basler Konzils manifestierte. Vgl. Harder-Merkelbach 2005; Piana 2005; Art. »Reichlin, Andreas d. Ä.« von Gundolf Keil. In: Enzyklopädie Medizingeschichte, hrsg. von Werner E. Gerabek u. a. Unveränd. Nachdr. der geb. Ausg. 2004, Berlin/Boston 2007, S. 1228–1229. Zu Pienza vgl. Tönnemann 1990.

den Diskursen ihrer Zeit vertraut waren, da Agnes von Werdenberg und Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein in einschlägigen Humanistenkreisen verkehrten. Ihr Doppelbildnis ist als ein erster (schwacher) Widerhall dieser Einflüsse zu sehen.

#### 3.5.3.2 *Der Söldnerführer als uomo universale*

Das Porträt des Hans von Rechberg irritierte die kunsthistorische Forschung immer wieder. Die Qualität des Bildes und sein innovativer Gehalt schienen sich mit der Persönlichkeit eines gefürchteten Söldnerführers nicht in Einklang bringen zu lassen.<sup>502</sup> Warum sollte sich ein derart geschickter und, aus Sicht mancher Städte, skrupelloser Adeliger ein derartiges Porträt seiner selbst anfertigen lassen, und wie sollte es ihm gelungen sein, einen geeigneten Maler finden? Diese zu Recht aufgeworfenen Fragen können durch eine nähere Betrachtung der Person Hans von Rechbergs und seiner persönlichen Netzwerke eruiert und zumindest ansatzweise beantwortet werden.

Über die Bildung Hans von Rechbergs oder einen etwaigen Buchbesitz ist nichts bekannt. Belegt ist jedoch, dass sein älterer Bruder Albrecht in Wien und Heidelberg studiert hatte und 1429 zum Bischof von Eichstätt gewählt wurde. Bereits während seines Studiums können Kontakte zu humanistischen Zirkeln plausibel gemacht werden, denn er studierte gemeinsam mit dem bereits genannten Andreas Reichlin von Meldegg in Heidelberg.<sup>503</sup> An seinen Eichstätter Bischofshof holte Albrecht schließlich zwei dem Humanismus beziehungsweise innovativen Strömungen zugeneigte Persönlichkeiten. Dr. Konrad Konhofer, der später den Neubau des Chores der Nürnberger Lorenzkirche entscheidend vorantrieb und den Grundstock für die Nürnberger Stadtbibliothek legte, bestellte er als seinen Rat.<sup>504</sup> Zudem holte er seinen späteren Nachfolger Johann von Eych 1429 in sein Domkapitel.<sup>505</sup> Es scheint denkbar, dass Hans über seinen Bruder mit dem Menschenwürde-Diskurs in Berührung kam, denn über die reichspolitischen Kontakte, aber insbesondere durch die Freundschaft zwischen Eych, Reichlin von Meldegg und Piccolomini, liegen greifbare Anknüpfungspunkte an Diskussionen über die Stellung des Menschen vor Gott vor. Das Porträt Rechbergs entstand also in einem Umfeld, das bereits früh mit den zeitgenössischen Diskursen über die Menschenwürde vertraut war.

Rechberg war mehr als nur »aller welt feindt«. Die verzerrte (historische) Sicht auf den Menschen rührte sicherlich von den vielen Überfällen und Kriegen her, die er führte. Dadurch entstand die in der Forschung betonte Diskrepanz zwischen der Wirkung des

502 Vgl. Buchner 1953, S. 70.

503 Reichlin studierte zwischen 1416 und 1420 in Heidelberg, Rechberg ab 1419. Vgl. Toepke 1884 [Nachdruck 1976], S. 129, 144.

504 Vgl. zu diesem: Art. »Konhofer (Kunhofer), Conrad« von Gerhard Hirschmann. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 12. Berlin 1980, S. 488–489; Wendehorst 2006, S. 194.

505 Vgl. Wendehorst 2006, S. 203.

Bildes und zeitgenössischen Beschreibungen Rechbergs. In der Zusammenschau wird eine Art von *uomo universale* sichtbar, eine Person, die sowohl nach Bildung strebte als auch nach politischer Macht und dies durch geeignete Mittel visualisierte.<sup>506</sup> Zwar ist Bildungsstreben für Rechberg nicht durch ein Universitätsstudium oder einschlägigen Buchbesitz nachzuvollziehen, das Bild inszeniert Rechberg aber bewusst als Gelehrten und nicht als gewalttätigen Söldnerführer. Damit visualisiert die Inszenierung den Anspruch Rechbergs sinnfällig und erweitert diesen über sein Söldnerführer-Sein hinaus. Durch ebendiese Betätigung wird auch sein Machtwille deutlich – Rechberg ist in gewisser Weise ein *uomo universale*, der von Neid, Missgunst und auch Hass gesteuert wird. Er war in seinem Handeln egoistisch – und Egoismus ist als ein Kennzeichen des Individualitätsbegriffs der Renaissance identifiziert worden.<sup>507</sup>

Eine derartige Persönlichkeit war, folgt man Jacob Burckhardt, ausschließlich in Italien denkbar.<sup>508</sup> In der Person Rechbergs werden ähnliche Entwicklungen sichtbar, wie sie gemeinhin nur für den südalpinen Raum konstatiert wurden. Mehr noch: Das Porträt Rechbergs weist in seiner Gestaltung unmittelbar nach Italien; Büsten, wie sie der unbekannte Maler auf der Rechberg'schen Tafel malerisch nachempfand, waren während der 1450er und 1460er Jahre in Rom und Florenz weit verbreitet – man denke etwa an die Büsten von Niccolò (1454) und Marietta Strozzi (um 1462, Abb. 50).<sup>509</sup> Das Rechberg-Bildnis gleicht diesen Büsten in seiner Präsenz, aber auch im gewählten Bildausschnitt.<sup>510</sup> Für PorträtDarstellungen ist dieser verhältnismäßig direkte Bildausschnitt um 1460 überraschend und hat doch in Jan van Eycks »Timotheos« (1432) ein gewisses Vorbild. Mit diesem Bildnis teilt das Rechberg'sche Porträt nicht nur den Bildausschnitt, sondern auch die Abgrenzung des Bildes nach unten hin durch eine Art Sockel (oder Band), welcher mit einer Inschrift versehen ist. Die Inschrift, »Leal souvenir« auf van Eycks Bildnis bezieht sich, wie Belting herausarbeitete, nicht (nur) auf den unbekanntes Timotheus, sondern ebenso auf die Funktion des Bildnisses als eine Art »rechtmäßige Erinnerung«. <sup>511</sup> Die Inschrift auf dem Rechberg-Porträt ist aber anders zu verstehen und wohl auch anders gemeint: Sie verweist auf die Identität des Dargestellten, ist jedoch wahrscheinlich erst nachträglich hinzugefügt worden, um eben die Erinnerung an eine konkrete Person, Hans von Rechberg, wachzuhalten. Diese Memorialfunktion stand bei der Anfertigung des Gemäldes nicht im Vordergrund. Der Vergleich mit dem weit bekannteren Bildnis van Eycks erweist sich als nicht erhellend für das Verständnis der Tafel. Vielmehr erscheint es gewinnbringender, nach konkreten Bezügen Rechbergs zu

506 Zum Konzept des *uomo universale* vgl. Tauber 2001 sowie grundlegend die Überlegungen von Burckhardt ed. Rehm 1860/2014, S. 166–169.

507 Vgl. Heller 1982, S. 222–223; Lee 2013, S. 218–219.

508 Vgl. Burckhardt ed. Rehm 1860/2014, S. 167.

509 Vgl. Kranz 2018, S. 77.

510 Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 27, S. 62.

511 Belting 2013, S. 68.

### 3.5 Bilder von Niederadeligen



**Abbildung 50.**  
Desiderio da  
Settignano, Bild-  
nis einer jungen  
Dame »Marietta  
Strozzi«, um 1460,  
Marmor. Skulpt-  
turensammlung,  
Bode-Museum,  
Berlin, Inv.-Nr. 77

Italien zu suchen: Das Vorbild der Büstenform steht dem Porträt näher als das Konzept des Erinnerungsbildes.

Dies führt zu der Frage, wo dieser offensichtliche – künstlerische – italienische Einfluss herrührt. Gleichzeitig geht dieser Einfluss mit einem praktischen Problem einher, denn wie sollte Hans von Rechberg als gefürchteter und verhasster Söldnerführer einen derart qualifizierten Maler in Südwestdeutschland finden? Ein zumindest im norditalienisch-schweizerisch-schwäbischen Grenzraum verorteter Maler erscheint durchaus plausibel. Dennoch wurden in der Forschung neben dem Meister des Mornauer Bildes auch nordalpine Maler wie der Meister der Ulrichslegende sowie ein schwäbischer Meister diskutiert.<sup>512</sup> Keiner dieser Zuschreibungsversuche ist stilistisch überzeugend und vermag den Italienbezug zu erklären.

512 Vgl. Buchner 1953, Kat.-Nr. 57, S. 70.

Die Spur in den Süden erhärtet sich durch die persönlichen Anknüpfungspunkte Rechbergs nach Oberitalien. Diese ergeben sich aus seiner Vita: In zweiter Ehe war Rechberg mit Elisabeth von Werdenberg-Sargans verheiratet. Das Herrschaftsgebiet der Grafen von Werdenberg-Sargans grenzte mit der Herrschaft Schams und dem Gericht Rheinwald unmittelbar an dasjenige der Grafen von Chiavenna (Karte 7). Damit sind gewisse nachbarschaftliche Austauschbeziehungen anzunehmen. Die Chiavenna waren Lehensträger der Mailänder Herzöge, zunächst der Visconti, dann der Sforza. Durch die Vermittlung des Grafen von Chiavenna, Giovanni Balbiano, versuchte Hans von Rechberg 1451 und 1452, eine Bestallung als Hauptmann Francesco Sforzas zu erreichen. Obwohl dieses Unterfangen scheiterte, ist durch einen Vertrag zwischen Hans' Schwager Georg von Werdenberg-Sargans<sup>513</sup> und Francesco Sforza aus den 1460er Jahren belegt, dass es Kontakte zwischen der nächsten Familie sowie dem direkten Umfeld Rechbergs nach Oberitalien gab.

Für die Frage nach möglichen italienischen Einflüssen auf das Porträt Hans von Rechbergs ist ein Blick auf den Hof der Sforza aufschlussreich, an dem deutschsprachige Maler wirkten. Diese reisten zwischen dem nordalpinen und dem oberitalienischen Raum hin und her. Somit wirkten sie als *broker* zwischen Nord und Süd. Ein Beispiel hierfür ist Georg Formoser, der 1471 bei Herzog Ludwig IX. mit einem Empfehlungsschreiben Giangaleazzo Sforzas vorstellig wurde. Sein Bruder Alexander Formoser verblieb am Mailänder Hof, wechselte 1475 nach Florenz und trat dort in die Dienste des ungarischen Königs Matthias Corvinus. Für diesen baute Alexander Formoser eine Kunstsammlung auf.<sup>514</sup> Mit Persönlichkeiten wie den Formoser-Brüdern werden bisher in der Kunstgeschichte wenig bekannte Maler sichtbar, die aufgrund ihrer Mobilität und ihrer Einflussphären als Meister des Rechberg-Bildnisses in Frage kämen. Das heißt nicht, dass einer der beiden Formoser das Bild tatsächlich gemalt hat, sondern zeigt auf, dass es denkbar und plausibel ist, nicht nur nördlich, sondern auch südlich der Alpen nach potentiellen Meistern zu suchen. Die personalen Kontaktzonen sind im Fall des Rechberg-Bildnisses gegeben.

Diese biographischen und geographischen Anknüpfungspunkte machen es durchaus wahrscheinlich, dass ein in Italien geschulter Maler das Bildnis des streitbaren Grafen fertigte und sich in der Darstellung an italienischen Büsten orientierte. In

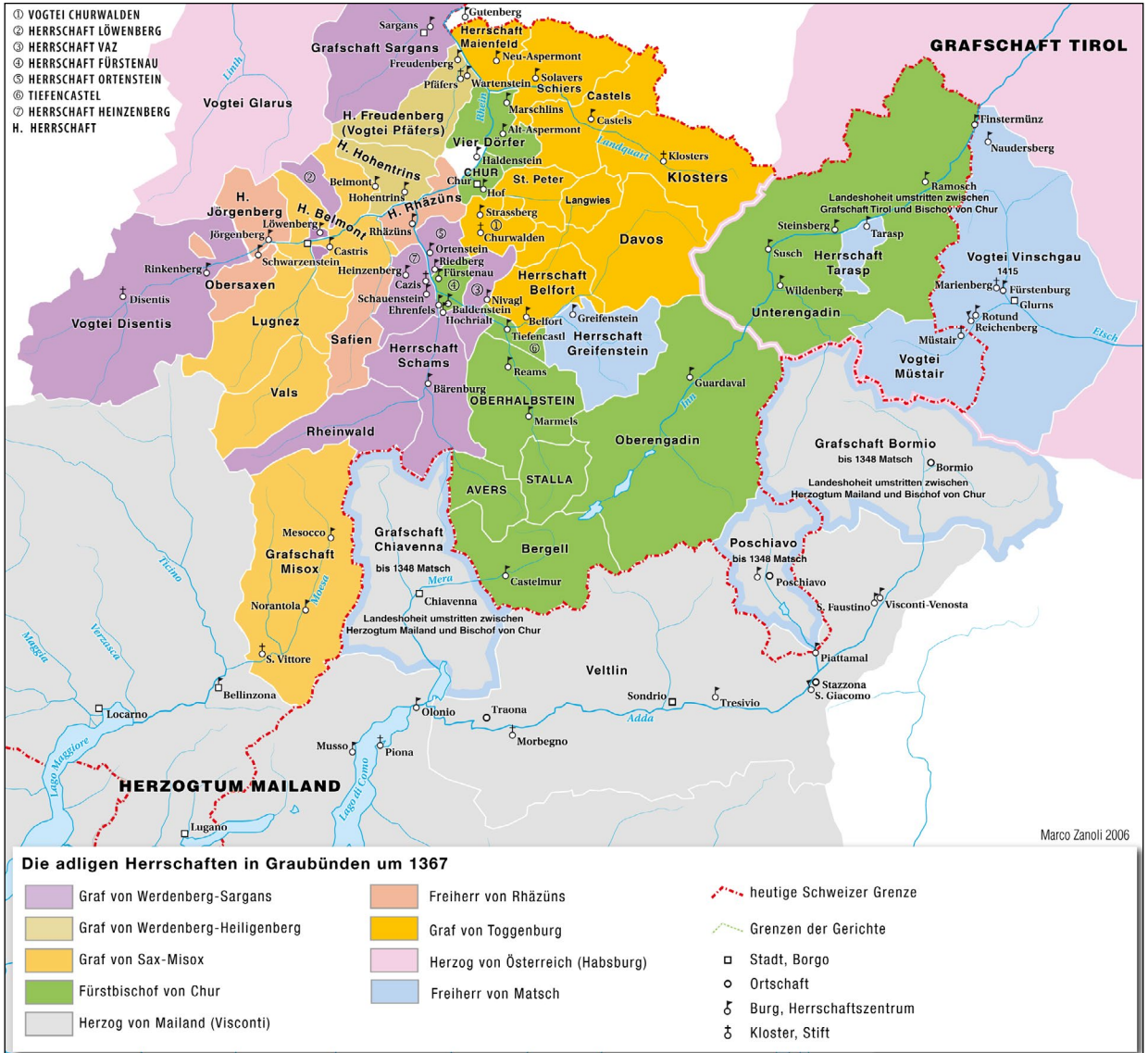
---

513 Georg (Jörg) von Werdenberg-Sargans musste infolge der eidgenössischen Kriege und Aufstände seine Besitzungen sukzessive aufgeben bzw. verkaufen. Deswegen sah er sich gezwungen, sich nach neuen Einnahmequellen und Aufenthaltsorten umzusehen. Diese fand er zeitweilig bei Sigismund von Tirol in Innsbruck. Später hatte er maßgeblich Anteil an der Verschwörung der ›bösen Räte‹ um Hans Werner von Zimmern. Vgl. Burmeister 2006, S. 126–127; Konzen 2014, S. 365; Art. »Jörg von (Sargans)« von Martin Bundi. In: Historisches Lexikon der Schweiz, hrsg. von Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 13. Basel 2014, S. 401.

514 Vgl. Waldman 2011, insbes. S. 440 und Appendix 1 mit Transkription des Empfehlungsschreibens für Georg Formoser; Mailand, Archivio di Stato, Archivio Sforzesco, Registri Missive Ducali, vol. 94, fol. 324v. Vgl. weiterhin zu Alexander Formoser Waldman 2013.



### 3.5 Bilder von Niederadeligen



**Karte 7.** Die Grafschaft Chiavenna (grau) grenzte im Norden an die Herrschaft Schams, die neben der Vogtei Disentis und der Grafschaft Sargans den Grafen von Werdenberg-Sargans (violett) unterstand.

ihren stilistischen Verweisen orientiert sich die Ursprungstafel aus Wien an italienischen Vorbildern, die durch die territorialen Einflusssphären des Herrschaftsraums des Rechbergers zum Vorschein kommen. Diese Kontaktzonen machen es zudem plausibel, das Rechberg-Bildnis nicht nur als eine Manifestation italienischer Einflüsse in der Malerei, sondern auch auf intellektueller Ebene als Umsetzung eines bisher nur mit dem südalpinen Raum in Verbindung gebrachten Konzepts des *uomo universale* anzusehen. Rechberg war kein eindimensionaler Charakter. Er begriff sich als vielschichtiger Mann und ließ sich als solcher porträtieren. Das Bildnis wird dadurch zu einer Reflexion des humanistischen Diskurses um die Stellung und Würde des Menschen.

#### 3.5.3.3 *Der standesbewusste Niederadelige*

Ganz anders als die Bildnisse von Agnes von Werdenberg-Trochtelfingen und ihrem Mann sowie das Hans von Rechbergs ist das Porträt des Sigmund von Fraunberg. Ikonographisch wie ikonologisch betrachtet, erscheint das Gemälde traditionell, um nicht zu sagen: spätgotisch. Es orientiert sich in seiner Form und in der Verwendung von Insignien an älteren Staatsbildnissen. Der altertümliche Charakter wird durch die starke ikonologische Aufladung der Beigaben sowie der gezeigten Materialien intensiviert. Auch die Funktion des Bildes ist zunächst konventionell: Es dokumentiert die Standeserhöhung Fraunbergs. Würde ist hier ein Attribut, das Fraunberg durch sein Amt als Reichskammerrichter, also als Staatsdiener, zukommt.<sup>515</sup>

Es wäre aber falsch, das Porträt Sigmund von Fraunbergs pauschal als altmodisch zu bezeichnen – in dem Sinne, dass es nicht dem Stil Burgkmairs des Älteren, Dürers oder anderer Porträtisten um 1510 entspricht. Ikonologisch spiegelt sich darin ein massiver Wandel des Selbstverständnisses: Nur durch die Attribuierung seines eigenen Selbstbewusstseins ist es ihm möglich, sich stolz darzustellen. Der Rückgriff auf die Konventionen der Fürstendarstellung könnte als Indiz dafür gewertet werden, dass sich Fraunberg in gleichem Maße als würdig ansah. Erst durch dieses Selbstbewusstsein, durch die Anerkennung seiner (Fraunbergs) eigenen Würde, kann Holbein als *secundus deus* der Ältere den Reichskammerrichter darstellen. Die Tafel geht über die Darstellung der Amtswürde hinaus und schildert den greisen Kammerrichter, der sich seines Alters bewusst ist, als ruhigen, besonnenen und reflektierenden Adligen. Durch das Skelett mit dem Stundenglas hinter Fraunberg wird der staatstragende Charakter gebrochen und auf seine Reflexionsfähigkeit hingewiesen: Er ist sich bewusst, dass er auf dem Höhepunkt seiner Macht steht und gleichzeitig im fortgeschrittenen Alter ist.

In gewisser Weise versöhnt die Tafel damit die von Belting identifizierten, einander konträr gegenüberstehenden Bildaufgaben des höfischen und des bürgerlichen Porträts. Belting sah im Realismus das maßgebliche Kennzeichen bürgerlicher Porträts, die sich dadurch von fürstlichen Bildnissen abheben konnten: »Der radikale Realismus [...] war

---

515 Vgl. Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 7, S. 67–68.

### 3.5 Bilder von Niederadeligen

[...] Mittel zum Zweck, wo alle Embleme von Stand und Rang fortfielen.«<sup>516</sup> Beim Bildnis Fraunbergs findet sich beides: Realismus in der Darstellung des greisen Richters einerseits und die vielen Insignien seines Standes und Ranges andererseits. Durch das Skelett wird zudem angedeutet, dass Fraunberg aktiv über die Vergänglichkeit seines weltlichen Ruhmes, also der ihm verliehenen Titel und der durch Geburt erworbenen Würden, reflektierte. Die beiden Bildaufgaben, höfisches und bürgerliches Porträt, schließen sich nicht aus, sondern werden von Hans Holbein dem Älteren kunstvoll verbunden.

Ein dritter Aspekt, der Blick auf den Maler Hans Holbein den Älteren sowie den Auftraggeber Sigmund von Fraunberg, vertieft das Verständnis für dieses Porträt weiter und führt zurück zum Stil. In seinem bewusst inszenierten Prunk steht das Bild in starkem Kontrast zu den reduktionistischen Fürstenporträts. Auffällig sind die Verweise auf eine nicht näher spezifizierte vergangene Zeit in Form des Chorgestühls mit seinen spätgotischen Formen, vor allem aber des an Altäre erinnernden Bildhintergrunds mit dem angedeuteten Pressbrokat. Wäre durch die Standeserhöhung Fraunbergs die Datierung des Gemäldes auf 1512 oder kurz danach nicht gesichert, so erschiene es plausibler, das Bild im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts zu verorten – außer Acht lassend, dass die Physiognomie des Gesichts für diese Einordnung zu modern erscheint. Im Kontext der Augsburger Malerei um 1510 ist dieser Rückgriff auf ältere Formen aber folgerichtig. In dieser Zeit etablierte sich in Augsburg ein aus Rom kommender, stringent antiquarischer Stil, der sich durch »[s]tarke Bewegtheit, die Kontur beziehungsweise das rhythmische Fließen der Linie innerhalb der Komposition, [...] Reichtum an ornamentalen wie kostbaren Schmuckformen sowie das Herausarbeiten der Oberflächenstruktur« auszeichnet.<sup>517</sup>

Dieser neue Stil wurde am Hof Kaiser Maximilians I. von Hans Burgkmair dem Älteren vielfältig umgesetzt. Hans Holbein der Ältere war im Gegensatz zu Burgkmair nicht Teil des inneren Kreises um Maximilian, er wurde hauptsächlich von Reformklöstern wie St. Ulrich und Afra oder Kaisheim engagiert.<sup>518</sup> Dennoch wird im Porträt des Sigmund von Fraunberg ebendieser antiquarische Stil des Kaiserhofs sichtbar. Zeitlich fällt dies zusammen mit den ersten zaghaften Auseinandersetzungen Holbeins mit der italienischen Renaissance.<sup>519</sup> Vor allem im damaligen Sprachgebrauch als ›welsch‹ bezeichnete Schmuckformen wurden von Holbein aufgegriffen und in sein Werk integriert, um den sich verändernden Geschmack auch weiterhin zu treffen.<sup>520</sup> Der neue Stil im Umfeld des Kaisers ging also nicht spurlos an ihm vorbei und bedurfte einer Reaktion. Offensichtlich wird dies an einem Marienbild, das Holbein für den Augsburger Dom

516 Belting 2013, S. 36–38.

517 Müller 2012, S. 20 mit weiterer Literatur.

518 Vgl. Krause 1999, S. 112; Konrad 2016, S. 20.

519 Konrad 2016, S. 33.

520 Krause 1999, S. 117.

um 1510 schuf: Bischof Heinrich IV. von Lichtenau und Konrad Peutinger bemühten sich vergeblich darum, den konservativeren Holbein zu einer Kooperation mit dem innovativeren Burgkmair zu bewegen. In der Folge sind just auf dieser Tafel die ersten antiquarischen Formen am Thron der Gottesmutter zu beobachten.

Das Fraunberg-Porträt spiegelt diese Veränderungen gleichfalls, denn es kombiniert die moderne Schilderung des Menschen als würdigen Menschen mit alten (nordalpinen) Ornamenten. Es kommt zu einer Vermischung verschiedener Einflüsse. Gleichzeitig nimmt die Tafel im Œuvre Holbeins eine Sonderstellung ein: Die wenigen anderen erhaltenen Porträtgemälde – die zumeist um 1510 datiert werden – entsprechen der zu dieser Zeit üblichen Form; die Darstellung ist auf den Menschen reduziert.<sup>521</sup> Das Fraunberg-Porträt hingegen ist mit Ornamenten überladen. Eine weitere Besonderheit ist die Stellung Fraunbergs: Die übrigen von Holbein Porträtierten, zum Beispiel das Ehepaar Vischer oder verschiedene Angehörige der Fugger, gehörten dem reichen städtischen Patriziat an. Fraunberg dagegen gehörte als reichsunmittelbarer Freiherr dem Adel an, später wurde er von Maximilian I. sogar zum Grafen erhoben.

Es ist aus Sigmund von Fraunbergs Perspektive dennoch gut erklärbar, dass er Holbein als Porträtmaler auswählte: Fraunberg stieg 1512 durch die Ernennung zum Reichskammerrichter in den engeren Regierungszirkel Kaiser Maximilians I. auf. Eine Imitation der in diesem Kreis gebräuchlichen Repräsentationsformen ist dadurch plausibel. Gleichzeitig hätte er sich des Hofmalers Burgkmair bedienen können. Fraunberg wählte jedoch denjenigen Künstler, der den Reformklöstern zugetan war. Dies führt zurück zur Politik Herzog Ludwigs IX., der sich während seiner Regierungszeit stark für die Reform der Klöster in Kaisheim, Weingarten und nicht zuletzt St. Ulrich und Afra in Augsburg einsetzte.<sup>522</sup> Es ergibt sich eine überraschende Verbindung zwischen Fraunberg, Holbein und dem Herzogtum Bayern-Landshut: Fraunberg entschied sich für den Maler, der für die Herzog Ludwigs IX. reformierten Klöster wirkte. Zwar war Holbeins Kunst innovativ, aber immer auch durch eine gewisse Altertümlichkeit gekennzeichnet. Holbein war insbesondere für seine historisierenden Architekturen und sein Bemühen um historische Korrektheit bekannt.<sup>523</sup> Dies spiegelt sich im Porträt Sigmund von Fraunbergs. Der antiquarische Stil für ein Bildnis, das den Aufstieg eines angesehenen Niederadeligen zum Reichskammerrichter dokumentiert, passt zu einer Persönlichkeit, die zwar in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen verkehrte und dadurch mit aktuellen Diskursen vertraut war, aber schon älter war. Fraunberg wählte zwar nicht den maßgeblichen Maler Burgkmair, aber er wählte einen Maler aus, der in der Lage war, diesen Stil zu imitieren.

Die drei Bildnisse von Niederadeligen aus dem direkten Hofumfeld Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut teilen mit den Fürstenbildnissen formale Eigenschaften:

---

521 Krause 2002, S. 269.

522 Vgl. Kap. 2.1.2.

523 Krause 2002, S. 106.

### 3.6 Gelehrte Bürger

die weitgehende Reduktion und Fokussierung des Bildes auf den oder die Dargestellte, damit einhergehend gewisse Probleme der Identifizierung sowie ein hohes Maß an Individualität. Mehr noch als bei den Fürstenbildnissen zeigt sich, dass funktionsanalytische Erklärungsmodelle die Entstehung dieser Porträts Niederadeliger nur bedingt erklären. Aus der Funktion heraus folgt nämlich nicht zwingend die hohe Qualität und intellektuelle Tiefe, die durch die Beleuchtung der individuellen Entstehungsumstände sichtbar wird. Entsprechend ist es möglich, dass ein in den 1440er Jahren entstandenes Porträt moderner anmutet als ein mehr als 70 Jahre später entstandenes Bildnis, das von einem der großen Porträtisten der Zeit gefertigt wurde. Trotz des divergierenden Innovationsgrades zeichnen sich die drei Bildnisse dadurch aus, dass sie die individuelle Würde des Einzelnen betonen. Durch ihre Divergenzen wird deutlich, dass der humanistische Würdediskurs in der Malerei ganz unterschiedlich rezipiert und umgesetzt wurde. Jedes Bild wird zu einem für sich stehenden Diskursbeitrag.

### 3.6 Gelehrte Bürger

Bisher wurde umfassend gezeigt, dass am Landshuter Hof beziehungsweise in dessen unmittelbarem Umfeld verstärkt Porträts von Fürsten und Niederadeligen entstanden. Doch es wurden noch mehr Bildnisse angefertigt, die nicht nur bemerkenswert sind, weil sie Porträts sind, sondern auch, weil die Dargestellten nicht dem (Hoch-)Adel angehörten. Die dritte Personengruppe, deren Bilder nachfolgend untersucht werden, gehört dem Bürgertum an. Auf zwei Ebenen erweisen sich diese Tafeln als Novität: hinsichtlich ihres Sujets sowie hinsichtlich der Personengruppe, denn Porträts waren, wie Belting unterstrichen hat, zunächst nur im höfischen Umfeld zu finden.<sup>524</sup> Doch nun änderte sich das: »Das Bürgertum wollte mit einem solchen Werk seinen neuerworbenen kulturellen Rang unter Beweis stellen.«<sup>525</sup> Es betritt also eine neue, aufstrebende Schicht die Bühne und fordert, unter anderem mit der Aneignung einer höfischen Bildaufgabe, eine selbstbewusst eine gehobene Position im Staat ein. Diese These nachzuvollziehen und für den Landshuter Hof zu testen, ist die Aufgabe des nachfolgenden Kapitels.

Im Gegensatz zu den anderen Porträts können von den drei zu diskutierenden Gemälden zwei nicht mit Namen von Personen aus dem Hofumfeld verbunden werden. Lediglich das in London befindliche Bildnis des Alexander Mornauer kann eindeutig in das Landshuter Hofnetzwerk eingeordnet werden. Mornauer war als Stadtschreiber von Landshut einer der wichtigsten kommunalen Beamten, der in beständigem Austausch mit Herzog Ludwig IX. und über dessen Tod hinaus mit Herzog Georg IV. stand. Die beiden anderen Bilder, dasjenige eines unbekanntes Gelehrten im Berliner

---

524 Belting 2013, S.: 34.

525 Ebd., S. 43.

Kupferstichkabinett sowie dasjenige eines älteren Herren (auch: Pius Joachim) in Bern, können aber aufgrund ihres Malers und weiterer Indizien in das Landshuter Herzogtum verortet werden. In der Forschung ist die Datierung der drei Porträts nicht abschließend geklärt. Alle werden in die 1470er Jahre eingeordnet.<sup>526</sup> Die drei Bilder eint ihre schwierige, sehr nah beieinander liegende Datierung sowie die bisher unbeantwortete Frage nach dem Maler der Bildnisse. Wegen stilistischer Übereinstimmungen wird diskutiert, die Gemälde demselben Maler zuzuordnen.<sup>527</sup>

#### 3.6.1 Bestandsaufnahme und Gemeinsamkeiten der Bildnisse

Das hochformatige erste Gemälde zeigt einen älteren Mann in Dreiviertelansicht vor einer ebenen Wand, an der verschiedene Briefe sowie eine Kneiferbrille angebracht sind (Abb. 51).<sup>528</sup> Der Mann ist von kräftiger Statur und bekleidet mit einem bräunlichen Mantel, der an Kragen, Ärmeln und Knopfleiste mit Nerz verbrämt ist. Zudem ist der Kragen mit einem breiteren Nerzkragen ausgelegt. Unter dem Mantel trägt er ein einfaches, schwarzes Gewand. Die Hände sind grazil wie Schaustücke vom Maler arrangiert worden. Am linken Daumen ist ein üppiger Goldring sichtbar, die gepflegten Hände halten eine dünne Kette mit zehn roten Perlen, wohl eine Gebetskette. Der Hals des Unbekannten ist äußerst stämmig. Im Bereich der Kehle wird das Alter des Mannes sichtbar, dort hängt die Haut schlaff herunter und liegt in Falten. Das Gesicht ist sehr rund und markant: Das Kinn ist gespalten, eine große Hakennase gleicht die breiten Wangenpartien aus, die braunen Augen liegen in tiefen Augenhöhlen. Der Mann blickt auf etwas außerhalb des Bildraumes. Eingerahmt wird das Gesicht von einem feinen, leicht krausen weißen Haarkranz, der unter einer hohen Pelzmütze hervorlugt. Das Gesicht ist ferner umgeben von einem goldenen Strahlenkranz. In demselben Goldton ist in Kapitalen, die an humanistische Schrifttypen angelehnt sind, »PIVS IOACHIM« zu lesen. In der rechten oberen Bildecke sind zudem drei Briefe zu sehen, die hinter ein Lederstück an die Wand geklemmt wurden. Auf dem vordersten ist des Weiteren ein Siegel mit einem Wappen sichtbar. Rechts der Briefe ist eine Fliege dargestellt, oberhalb hängt ein Kneifer an einem Nagel. In der Gesamtschau erweist sich die Schilderung des Mannes als äußerst präzise und detailliert. Der Maler vermochte es beispielsweise, durch den gekonnten Einsatz von Licht und Schatten die Plastizität, aber auch den zurückhaltenden und besonnenen Charakter des Unbekannten zu visualisieren.

526 Die Tafel wird auf etwa 1475 datiert. Vgl. Bürgi 2011, Kat.-Nr. 4, S. 16.

527 So z. B. in Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 97, S. 278, Kat.-Nr. 98, S. 280.

528 Mischtechnik auf Lindenholz, 44 × 38,7 cm. Kunstmuseum, Basel, Inv.-Nr. 469. Vgl. zum Bild Buchner 1953, S. 67; Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 2, S. 44–47; Suckale 2009, S. 413–414; Bürgi 2011, Kat.-Nr. 4, S. 16–17; Ausst. Kat. Wien 2011, Kat.-Nr. 33, S. 71.

### 3.6 Gelehrte Bürger



**Abbildung 51.** Bayerischer Meister, 15. Jahrhundert, Bildnis eines älteren Mannes (Pius Joachim), um 1475, Mischtechnik auf Lindenholz. Kunstmuseum, Basel, Inv.-Nr. 469

Das zweite Porträt erweist sich als die erste autonome Bildniszeichnung des nord-alpinen Raumes. Das hochformatige Blatt zeigt einen Mann mittleren Alters, der sich, wie seine Armhaltung suggeriert, auf ein Pult zu stützen scheint (Abb. 52). Das kleine, 32,5 cm hohe und 23,8 cm breite Blatt wurde mit Tusche gemalt und nur an ausgewählten Stellen, Gesicht und Händen, farbig gehöht.<sup>529</sup> Der unbekannte Mann ist bekleidet mit einem langen Talar, der an den Armen in üppige, fast überzeichnete Falten gelegt ist. Die Hände sind ineinander verschränkt und sehr individuell gegeben. Auffällig ist die starke Aderung an den Handrücken und die extreme Beweglichkeit der Daumen, die überdehnt wirken. An seinem linken Daumen trägt er einen feinen Goldring mit einem hellblauen Stein, vielleicht ein Türkis. Unter dem Talar ist ein schwarzes Untergewand angedeutet, das am Kragen des Talars sichtbar ist. Das ovale und schmal geschnittene Gesicht wird durch eine lange, stumpfe Nase konturiert, die den etwas abgehärmten Eindruck des Gesichts unterstreicht. Die Augen sind von einem dunklen Blaugrau und in die Ferne gerichtet. Der Mann wirkt konzentriert und ruhig, sein Gesicht ist fein moduliert. Die zusätzliche Verwendung von Aquarell- und Deckfarben zur Höhung der Gesichtspartie und des blauen Rings verweisen darauf, dass es sich nicht um eine Vorzeichnung handelt, sondern um eine autonome Zeichnung, die um ihrer selbst willen angefertigt wurde. Durch diese Farbigkeit erfährt das Zentrum des Bildes, das Gesicht, eine augenfällige Betonung. Wie bereits das Gemälde des sogenannten Pius Joachim ist auch dieses Porträt eine äußerst präzise und gekonnte Schilderung eines unbekanntes Mannes. Wiederum ist es insbesondere das Spiel mit Licht und Schatten, das, im Falle dieses Blattes durch die partielle Farbigkeit betont, den Charakter und die Physiognomie des Mannes herausarbeitet. Hierdurch gelang es dem Maler, aus einer bloßen Studie eine erstrangige, autonome Bildniszeichnung zu machen.

Auch das dritte Bild ist von eindrucksvoller Qualität. Die Tafel zeigt einen Mann mittleren Alters. Es handelt sich um das bekannte Bildnis des Landshuter Stadtschreibers Alexander Mornauer (Abb. 53).<sup>530</sup> Das hochformatige Bild zeigt Mornauer dem Betrachter fast frontal entgegenblickend. Der wohlgenährte Mann trägt über einem einfachen dunklen Untergewand ein reiches Gewand, das mit verschiedenen Pelzen am Revers sowie an den Ärmeln verbrämt ist. Das massige Gesicht, das über einem Doppelkinn und breitem Hals sitzt, wird detailliert geschildert. Die markanten Wangenknochen, das Grübchen im Kinn und die aufeinandergepressten Lippen vermitteln den Eindruck eines energischen Mannes. Die große, leicht geschwungene Nase und die die

529 Das Blatt befindet sich als Teil des sog. »Kleinen Klebebands« seit 2011 im Kupferstichkabinett zu Berlin. Aquarell und Deckfarben, 32,5 × 23,6 cm. Vgl. zum Bild Mayer/Falk 2003, Kat.-Nr. 52, S. 132–133; Ausst. Kat. Wien 2011, S. 167; Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 98, S. 280–281.

530 Öl auf Fichtenholz, 44 × 37,6 cm. National Gallery, London, Inv.-Nr. NG 5632. Bezüglich des Trägermaterials gab es in der Forschung verschiedene Ansichten. Bis 1997 wurde dieses als Kiefer- oder Tannenholz identifiziert. Vgl. zum Bildnis Buchheit 1917; Herzog 1955; Winkler 1959, S. 106–110; Foister 1991; Billinge u. a 1997, S. 17; Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 97, S. 278–279.



### 3.6 Gelehrte Bürger



**Abbildung 52.** Meister des Mornauer-Bildnisses, Männliches Bildnis, um 1475, Feder in Braunschwarz, Pinsel in Braun, Rosa, Rot, Blau, Olivgrün, Türkis, Gelb, Grau und Weiß. Kupferstichkabinett, Berlin, Inv.-Nr. KdZ 3097

### 3 Individuen und ihre neuen Bilder



**Abbildung 53.** Meister des Mornauer-Bildnisses, Bildnis des Alexander Mornauer, um 1470/80, Öl auf Holz. National Gallery, London, Inv.-Nr. NG6532

### 3.6 Gelehrte Bürger

Betrachtenden unmittelbar fixierenden, wachen Augen unterstreichen diesen Eindruck. Eingerahmt wird das Gesicht von einer üppigen dunkelbraunen Haarpracht, die nach oben hin von einer hochaufragenden Gelehrtenmütze überfangen wird. Der Bildhintergrund ist bräunlich und leicht gemasert. Es ist denkbar, dass der Hintergrund eine hölzerne Stube fingieren sollte. Ein Schlagschatten verleiht dem sonst nicht ausformulierten Raum Tiefe. Der Maler studierte sein Gegenüber offenbar intensiv. Mit prononcierten Schatten stellte er den dunklen Bartwuchs des Mannes dar, die Wangenknochen wurden gekonnt mit Licht und Schatten herausgearbeitet, die Hände wie Schaustücke präsentiert. In seiner rechten Hand hält der Mann einen mehrfach gefalteten, beschriebenen Zettel, den er den Betrachtenden ostentativ entgegenstreckt. Dieser benennt den Dargestellten als Alexander Mornauer, Stadtschreiber von Landshut.

Wendet man die bereits bekannten Kriterien moderner Porträts – ihre Gestaltung, die Identifizierungsproblematik sowie Individualität – auf die drei Porträts an, so zeigt sich, dass diese alle sehr stark ausgeprägt sind. Die bereits mehrfach thematisierte Reduzierung des Bildraums und der verwendeten Attribute ist bei den drei Porträts augenfällig. Durch die farbige Akzentuierung des Gesichts sowie der Hände wird dies bei der Berliner Zeichnung besonders deutlich, die dadurch den Unbekannten ins Zentrum des Blattes rückt. Die Kleidung wird dargestellt, tritt aber hinter die Charakterstudie zurück. Der Bildraum dagegen ist vollständig leer wiedergegeben, weswegen keine Aussagen über Raum und (Tages-)Zeit möglich sind. Die Reduktion ist bei diesem Porträt so weit fortgeschritten, dass Rückschlüsse auf die Stellung des Mannes sowie den zeitlichen Kontext der Entstehung des Gemäldes fast unmöglich sind.

Bei der Darstellung des Pius Joachim ist die Gestaltung ähnlich reduktionistisch, wenngleich der Maler den Betrachtenden mehr Informationen über den Porträtierten an die Hand gibt. Der Bildraum ist wieder uniform dargestellt, allerdings verweisen die an die Wand gehefteten Briefe und die Brille auf einen Arbeitsraum. Der Mann wird dadurch in einen gelehrten Kontext gestellt beziehungsweise als Gelehrter charakterisiert. Dennoch steht unzweifelhaft die Schilderung des Mannes als Individuum im Vordergrund. Seine Darstellung nimmt mehr als zwei Drittel der Tafel ein, die Zugaben sind zweitrangig. Die Tafel des Alexander Mornauer ist ebenso zurückhaltend und auf den Menschen zentriert. Der Bildhintergrund ist einfarbig, Rückschlüsse auf eine Amtsstube sind nicht möglich, denn darum geht es dem Maler nicht. Im Mittelpunkt steht Mornauer, der durch die starke Zentrierung auf seine Person eine außerordentliche Präsenz entfaltet. Im Gegensatz zu den übrigen diskutierten Bildergruppen erweist sich das Kriterium der reduzierten Gestaltung bei den drei Bildern als gleich stark ausgeprägt. Daraus ergeben sich freilich Probleme bei der Identifizierung der Dargestellten.

Geradezu idealtypisch führt die Reduktion der Gestaltung dazu, dass zwei der drei Bilder bisher nicht mit konkreten Personen verknüpft werden konnten. Bei dem Porträt des Pius Joachim war bereits 1512 das Wissen verloren, um wen es sich bei dem Dargestellten handelt. Das Gemälde entstand mutmaßlich um 1475 und zeigt einen um die

50 Jahre alten Mann. Geht man überschlagsweise davon aus, dass er 60 Jahre alt wurde, müsste er um 1485 verstorben sein. Das Wissen um die Identität des Dargestellten verschwand also innerhalb von knapp 30 Jahren.<sup>531</sup> Bekannt ist, dass der Ingolstädter Theologe Balthasar Hubmaier, genannt Pacimontanus, dieses Gemälde kaufte und verändern ließ. Auf seine Veranlassung hin wurden der geflammte Strahlenkranz und die an eine humanistische Kapitalis angelehnte Inschrift »PIVS IOACHIM« hinzugefügt. Der unbekannte Mann erfährt dadurch eine Umdeutung, er wird zum heiligen Joachim. Ikonographisch ist dies befremdlich, denn die Attribute des heiligen Joachim, Opfertiere und ein langer Stab, wie sie beispielsweise bei Giotto dargestellt werden, sind auf diesem Bildnis nicht zu sehen.<sup>532</sup> Somit muss offenbleiben, ob »pius« im Sinne von ›fromm‹ als Charakterisierung einer Person aufzufassen ist oder das fortgerückte Alter des Mannes auf die Eigenschaft des heiligen Joachim als Schutzpatron der Väter und Großväter verweisen soll.

Obwohl die späteren Hinzufügungen den Bildeindruck verunklären, kann man sich der Person annähern. Ein erstes Indiz ist die Platzierung der Fliege als Trompe-l’Œil unterhalb der Briefe. Die Fliege kann sowohl als *memento mori* als auch als Rückgriff auf antike Topoi gedeutet werden. Kemperdick sah in dieser eher einen Rückgriff auf die in der »Naturalis historia« von Plinius dem Älteren überlieferte Parrhasios-und-Zeuxis-Anekdote oder auch eine ganz ähnliche, bei Philostratus von Lemnos in den Imagines (I,22) erzählte Geschichte.<sup>533</sup> Gerade die zweite Lesart würde dafür sprechen, in dem Dargestellten – und in dem ausführenden Maler – einen Gelehrten oder zumindest gebildeten Mann zu sehen. In diese Richtung deuten auch die Kneiferbrille an der Wand und die Briefe. Durch sie wird der Mann mit einer gelehrten oder zumindest administrativen Tätigkeit in Verbindung gebracht. Seine Tracht mit Schaubе, Schulterkragen, Filigranknöpfen und Pelzhaube verweist, betrachtet man etwa das Bildnis des Rudolph Agricola vom Meister WB (Abb. 54), in Verbindung mit den Briefen an der Wand

531 Als Datierung wird teils auch 1470–1480 angegeben. In Relation zum Mornauer-Bildnis soll die Tafel aber früher entstanden sein. Vgl. Kemperdick 2006, S. 47; Ausst. Kat. Wien 2011, S. 1. Das Phänomen als solches ist bis heute geläufig: Oftmals können auf Fotos abgebildete Personen bereits wenige Jahre später nicht mehr identifiziert werden.

532 Auf der Rückseite des Bildnisses befand sich bis 1904 folgende Inschrift, die durch eine Abzeichnung des 18. Jahrhunderts überliefert ist: »DIVO IOACHIMO NAZARE(N)O PATRIARCHAE IESV AVO PATRON(O) S(VO) SELECTO BALDAS(AR) PACIMONTANVS THEOLOGVS ANN(OS) NATVS VII ET XX D(IES) XVII F(IERI) C(VRAVIT) AN(NO) CHR(ISTI) XII K(ALENDIS) SEPTE(MBRIS).« (dt.: Der Theologe Balthasar Pacimontanus, 27 Jahre und 17 Tage alt, hat dafür gesorgt, dass dem göttlichen Joachim von Nazareth, dem Großvater Jesu, [und gleichzeitig] seinem [eigenen] erwählten Schutzpatron dieses Bild im Jahre Christi, am 1. September 1512, gefertigt wird [eigene Übersetzung]). Inschrift zit. nach Kemperdick 2006, S. 47, Anm. 1. Aus dieser Beschriftung ergibt sich, dass der Dargestellte wirklich als heiliger Joachim verstanden und als solcher umgedeutet wurde. Vgl. zu Joachim Art. »Joachim« von B. Kraft. In: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Josef Höfer, Michael Buchberger und Karl Rahner, Bd. 5. 2., völlig neu bearb. Aufl., Freiburg 1986, Sp. 973.

533 Vgl. Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 2, S. 46–47. Die Geschichte findet sich bei Plinius d. Ä., vgl. Plinius d. Ä. ed. König 2007b, XXXV,65, S. 56–59).

### 3.6 Gelehrte Bürger



**Abbildung 54.** Kopie nach Meister W B (?), Bildnis des Rudolf Agricola, Kupferstich, 1. Hälfte 19. Jahrhundert (um 1480), Verbleib unbekannt



**Abbildung 55.** Bayerischer Meister, 15. Jahrhundert, Bildnis eines älteren Mannes (Pius Joachim), Detail des Briefes mit dem Ingolstädter Wappen, um 1475, Mischtechnik auf Lindenholz. Kunstmuseum Basel, Basel, Inv.-Nr. 469



**Abbildung 56.** Das Wappen der Stadt Ingolstadt zeigt auf silbernem Grund einen blauen Panther und wird in dieser Form seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geführt.

auf einen Notar oder Stadtschreiber. Durch die starke Reglementierung des Tragens von Pelzmützen in Landshut wird zudem deutlich, dass der Dargestellte über einen gewissen Wohlstand verfügte.<sup>534</sup> Einen weiteren Hinweis gibt das Siegel auf dem obersten Brief (Abb. 55), auf dem halb sitzend, halb aufragend ein löwenartiges Tier zu sehen ist. Möglicherweise handelt es sich um einen Panther, wie er auf dem Ingolstädter Stadtwappen zu sehen ist (Abb. 56). Somit könnte dieses Bild, und damit der dargestellte Mann, mit Ingolstadt verbunden werden. Die weitere Provenienzzgeschichte des Bildes im Kontext der Hubmaier'schen Überarbeitung in Ingolstadt verweist ebenso in die Universitätsstadt an der Donau. Damit erweist sich der unbekannte Mann mit einiger Wahrscheinlichkeit als Amtsträger innerhalb der städtischen oder herzoglichen Verwaltung Ingolstadts.

Weit weniger kann über den unbekanntten Mann der Berliner Zeichnung gesagt werden. Seine Kleidung, der lange Talar und die hochaufragende Mütze, weisen ihn als Gelehrten aus. Eine Zuordnung beispielsweise aufgrund der Farbe des Talars zu einer Fakultät ist nicht möglich. Seine leicht nach vorne gebeugte Haltung könnte suggerieren, dass es sich um einen Universitätsprofessor handelt, welcher sich auf ein Pult stützt.

<sup>534</sup> Vgl. Buchner 1953, S. 50; Burgemeister 2019, S. 165.

### 3.6 Gelehrte Bürger

Weitere Hinweise auf die Identität des Mannes gibt es nicht. Jüngst wurde erwogen, in dem Unbekannten Achaz Mornauer zu sehen.<sup>535</sup> Von Achaz Mornauer, einem Bruder des Landshuter Stadtschreibers Alexander, hat sich im Brixner Domkreuzgang ein imposantes Epitaph erhalten (Abb. 57). Dieses zeigt einen wohlgenährten Mann im langen Talar mit hochaufragender Mütze und überaus dichter Lockenpracht. Die abgetretene Gesichtspartie ist nur noch in ihren Konturen zu erahnen. Gleichwohl ist zu erkennen, dass das Gesicht Achaz Mornauers als sehr breit und füllig wiedergegeben wurde. Bereits Buchner war ob der individuellen Schilderung auf diesem Epitaph überrascht und wies auf die offensichtliche Ähnlichkeit zwischen dem Achaz'schem Epitaph und dem Porträt Alexanders hin.<sup>536</sup> Die direkte Gegenüberstellung der Berliner Zeichnung mit dem Epitaph Mornauers verdeutlicht aber die Unterschiede in der Darstellung. Mornauer war überaus kräftig mit fülligem Gesicht und wallender Lockenpracht, der Unbekannte ist also nicht Achaz Mornauer. Wer er ist, muss weiterhin offenbleiben. Die Feststellung, dass es sich um einen Gelehrten handelt, könnte jedoch wiederum auf die Universitätsstadt Ingolstadt verweisen.

Das dritte Porträt, dasjenige des Alexander Mornauer, lässt keinen Spielraum für Interpretationen über die Identität des Dargestellten. Der Mann hält den Betrachtenden prominent einen Zettel entgegen, auf welchem alle notwendigen Informationen über den Dargestellten stehen. Dort steht geschrieben: »Dem ehrsam und weisen alle[x] / ander Mornauer S[tad]tschrei[ber] / zu Lanzhut M[ein]em gutren günner.« Die Identifikation dieses an Attributen und Beigaben armen Bildes mit dem Landshuter Stadtschreiber Alexander Mornauer ist somit gesichert. Sie stellt, auch im Hinblick auf die übrigen Porträts, ein Unikum dar, denn der Text ist keine spätere Zugabe zu diesem Bild. Umso mehr muss es überraschen, dass das Gemälde über Jahrhunderte (!) als eine Darstellung Martin Luthers von Hans Holbein dem Jüngeren angesehen wurde. Als solche bezeichnet, hing es in der Sammlung eines britischen Aristokraten. Ursache für diese irrige Zuschreibung und Identifizierung war eine Überarbeitung des Gemäldes im 18. Jahrhundert, durch die der Eindruck vermittelt werden sollte, dass es sich um ein Gemälde von Holbein dem Jüngeren handelt. Der Hintergrund wurde blau übermalt, die charakteristische Mütze deutlich gekürzt und in ihrer Form verändert (Abb. 58). Es sollte wohl über diesen blauen Hintergrund eine Ähnlichkeit zu anderen Gemälden Holbeins, etwa dem Bildnis Hermann von Wedighs III. (Abb. 59), hergestellt werden.<sup>537</sup>

535 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 98, S. 280.

536 Buchner 1953, S. 107.

537 Die vorsätzliche Veränderung des Gemäldes ist im Kontext des im späten 18. Jahrhunderts ausbrechenden »Kults« um Renaissancegemälde kein Einzelfall. Um Gewinne zu steigern und höhere Preise zu erzielen, wurden Objekte häufig bewusst einem falschen Maler zugeordnet oder die dargestellte Person umgedeutet. Im Fall des Bildes von Alexander Mornauer ist von Vorsatz auszugehen, da ein Bild Holbeins d.J. wesentlich wertvoller war als das eines unbekanntes Malers. Die Übermalung des Bildhintergrunds mit Preußischblau datiert in das späte 18. Jahrhundert. Foister 1991, S. 614–615; Rubin 2011.



**Abbildung 57.** Unbekannter Meister, Epitaph des Achaz Mornauer, um 1496, Stein. Domkreuzgang, Brixen



### 3.6 Gelehrte Bürger



**Abbildung 58.** Meister des Mornauer-Bildnisses, Bildnis des Alexander Mornauer, Zustand vor der Restaurierung 1991, um 1470/80, Öl auf Holz. National Gallery, London, Inv.-Nr. NG6532

### 3 Individuen und ihre neuen Bilder



**Abbildung 59.** Hans Holbein d. J., Porträt eines Mitglieds der Familie Wedigh, wahrscheinlich Hermann Wedigh (gest. 1560), 1532, Öl auf Holz. The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 50.135.4

### 3.6 Gelehrte Bürger

Diese falsche Zuordnung zeigt zwei Aspekte auf, die unterschiedlich wichtig sind. Zunächst unterstreicht sie, dass die Qualität dieses Gemäldes außerordentlich hoch ist. Für ein Gemälde, welches zwischen 1464 und 1488 entstand, ist es als große Auszeichnung anzusehen, dass es über 100 Jahre lang als ein Werk des jüngeren Holbein gelten konnte. Durch die Reduktion der Bildhintergründe und die stringente Fokussierung auf die Person entstehen die bekannten Probleme: Es wird unmöglich, die Dargestellten zu identifizieren. Das Bild des Alexander Mornauer stellt dabei eine Ausnahme dar.

Die Individualität als drittes Kennzeichen moderner Porträts ist bei den drei Bildnissen stark ausgeprägt: Bei allen erscheint es denkbar, dass die Betrachtenden ein realistisches (Charakter-)Bild der Männer erlangen. Dies geht so weit, dass man sich sogar vorstellen könnte, einer der drei könnte im nächsten Moment den Raum betreten. In besonderem Maße wird dies am Bild des Alexander Mornauer deutlich, das den Eindruck einer selbstbewussten Person vermittelt. Die Darstellung erscheint durch den Schattenwurf fast fotorealistic und sehr individuell. Sie ist in dieser Form einzigartig und entspricht den idealistischen humanistischen Vorstellungen eines Menschen der Renaissance. Fast kein zeitgenössisches Porträt in den Niederlanden und Italien strahlt eine solche Präsenz und Lebendigkeit aus. Hier wurde ein Mensch als Individuum mit eigenen charakterlichen wie körperlichen Merkmalen – krummen Fingern und asymmetrischen Augenbrauen – gemalt. Das war neu und hob sich fundamental von mittelalterlichen Darstellungen ab.

Löst man das Bild von der historischen Identität der Person, so wird der Mensch durch den unbekanntem Maler eingehend geschildert: Der die gesamte Bildbreite einnehmende, raumgreifende, massige Körper des Mannes im mittleren Alter vermittelt den Eindruck eines äußerst präsenten Mannes, der mit wachem Blick die Betrachtenden anschaut. Seine Züge sind fein ausgearbeitet und sein markantes Gesicht wird von üppigen Locken eingerahmt. Die Schilderung der Physiognomie Mornauers besticht somit durch Verismus, mehr aber noch durch die Charakterisierung des Menschen Alexander Mornauer: Er wird auf dem Bild als energischer und vor allem durchsetzungsstarker Stadtschreiber gezeigt. Die umfassende Schilderung zeigt deutlich, dass es sich bei dem Bild nicht nur um die Abbildung eines Menschen im Sinne der *imitatio naturae* handelt, sondern um eine *viva imago* im Sinne des Cusanus.

Es geht bei dieser Tafel also um die Darstellung eines Menschen jenseits seines Amtes als einflussreicher Stadtschreiber. Die Kleidung Mornauers ist als reich zu bezeichnen, der Nerz und der rötlich schimmernde Samt bezeugen dies. Aber sie verstellen nicht den Blick auf den Menschen. Viel zu eindrücklich sind das Gesicht und die Präsenz Mornauers gemalt, als dass die Betrachtenden nicht ein lebhaftes Bild seiner Person vor Augen hätten. Das Bild entfaltet somit eine Wirkung, die über die reine Abbildungsfunktion hinausgeht. Jede/r kann in der Tafel ein individuelles, subjektives Bild der Person Alexander Mornauers erblicken.

Ähnlich herausragend wird auch der sogenannte Pius Joachim geschildert. Jedoch nimmt die Darstellung des unbekanntem Mannes eine andere Form der Präsenz an als

Mornauer. Während Mornauer den Betrachtenden regelrecht aus dem Bild entgegenzusteigen scheint, ist jener Mann ruhiger dargestellt. Der Pinselduktus erscheint feiner und weniger flächig. Seine wachen Augen sind freundlich und strahlen Ruhe aus. Überaus prononciert stellt der unbekannte Maler das vorangeschrittene Alter des Mannes dar: Die feinen Falten unterhalb und neben den Augen, die hängenden Hautlappen am Unterkinn arbeitet er heraus, ohne sie zu betonen. Ebenso sind die Bartstoppeln am Kinn mit seinem ausgeprägten Grübchen und diejenigen oberhalb der Oberlippe gut beobachtet. Selbst die Oberkörperbehaarung, die unter dem Kragen sichtbar wird, blieb dem Maler nicht verborgen. Das Bild, das der unbekannte Meister entwarf, zeichnet sich wie das Mornauer-Bildnis dadurch aus, dass es die stille Würde dieses Mannes hervorhebt. Auch hier wird ein Mann in seinen individuellen Eigenschaften charakterisiert, die der Maler herausgearbeitet hat.

Das dritte Bild eines unbekanntes Gelehrten besticht ebenfalls durch eine äußerst individuelle Schilderung. Der Mann wird besonnen und nachdenklich dargestellt. Sein Porträt suggeriert, dass er auf Prunk und Reichtum, von dem kleinen Ring abgesehen, keinen Wert legte. Auffällig im Vergleich zu den beiden anderen Porträts ist die weniger stark ausgeprägte Präsenz der Person. Mornauer und Pius Joachim sprengen mit ihrer Präsenz den Bildrahmen. Der unbekanntes Gelehrte dagegen ist merklich zurückgenommen. Eine Ursache dafür, dass dieser Charakter anders wirkt, liegt sicher darin, dass es sich um ein anderes Medium handelt. Als Zeichnung erscheint das Porträt flüchtiger und spontaner als ein voll ausgearbeitetes Ölgemälde. Verstärkt wird dies durch die partielle Höhlung der Zeichnung mit Farben. Gleichzeitig wird dadurch die Individualität der Person betont, so durch die leicht geröteten Wangen, die den Anschein erwecken, als hätte der Gelehrte sich im angeregten Gespräch mit Studenten befunden und sich nun leicht nach vorne auf sein Pult gelehnt.

Die drei Porträts erweisen sich nach den herausgearbeiteten Kriterien als äußerst innovativ. Sie stellen die nicht-zeitgenössischen Betrachtenden durch ihre reduktionistische Darstellungsweise vor große Identifikationsprobleme und brechen mit mittelalterlichen Paradigmen und Erwartungen. Identifikationshilfen wie Arbeitsattribute entfallen auf den Bildnissen. Diese waren nicht notwendig, da die zeitgenössischen Rezipient/innen wussten, wer der Dargestellte war. Wie kontextgebunden der Charakter dieser Bildnisse war, zeigt sich am Bildnis des unbekanntes Ingolstädter Mannes, der innerhalb von etwa 30 Jahren zum heiligen/frommen Joachim umgearbeitet wurde. Gleichzeitig verkörpern Porträts dieser Art den Wandel des Menschenbildes und die Öffnung der Bildaufgabe des Porträts für Nichtadelige: Die drei waren (mutmaßlich) Bürger, die innerhalb ihrer Städte eine wichtige Rolle innehatten, aber nicht adelig waren.

Ihre Bildnisse verdeutlichen den großen gesellschaftlichen Wandel in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Im Hochmittelalter, aber auch zu Beginn des 15. Jahrhunderts, wäre ihre Darstellung unmöglich gewesen, weil sie als ihrer unwürdig angesehen worden wären: Würdig war allein der Herrscher, der von Gottes Gnaden als solcher

### 3.6 Gelehrte Bürger

auserkoren war. Aus den beiden Tafeln und der Zeichnung treten den Betrachter/innen selbstbewusste Individuen entgegen. Sie waren keine Nahrung für Würmer, wie Lothar dei Conti di Segni in »De miseria humanae conditionis« (lib. 1, cap. 1) die Menschen charakterisierte. Sie waren das Gegenteil: Menschen, die sich ihrer selbst bewusst sind und dieses Selbstbewusstsein nach außen zeigen. Der Maler charakterisierte die drei Männer durch ihre Darstellungen. Die Bildnisse machen das Nicht-Sichtbare, das Nicht-Begreifliche sichtbar und gehen damit über eine mimetische Darstellung des äußeren Erscheinungsbildes hinaus. Es scheint, als werde an eine Forderung Nicolaus Cusanus angeknüpft: Bildnisse, die ihrem Abbild in allen Einzelheiten ähnlich sind, seien ›tot‹ und damit nichts wert.

#### 3.6.2 Das Porträt als Manifest der Gelehrsamkeit

Die Entstehung dieser drei Porträts erschließt sich nicht aus einer Funktion. Sie sind keine Ehebildnisse, dokumentieren keine Standeserhöhung und dienen nicht der Memoria. Warum sie angefertigt wurden, ist unklar und wurde von der Forschung bisher nicht diskutiert. Wie bereits bei den Porträts der Fürsten und der Niederadeligen ist es notwendig, die personalen Kontakte und das intellektuelle Umfeld der Männer in den Blick zu nehmen und die Porträts als Teil des humanistischen Würde-Diskurses zu lesen. Zwar kann dadurch kein Anlass für die Entstehung der Bildnisse benannt werden, aber doch verständlich gemacht werden, woher der Impuls für diese neuartigen Darstellungen kam. Möglich ist es einerseits, über die Person des Dargestellten, der mutmaßlich als Auftraggeber fungierte, Bezüge zum neuen Menschenbild zu identifizieren. Für die Person Alexander Mornauers ist dies möglich, da die Identifizierung unzweifelhaft ist. Bei der Person des Pius Joachim sowie des unbekanntes Gelehrten muss ein anderer Weg, nämlich über den unbekanntes Maler, gewählt und mittels stilistischer Vergleiche nach Anknüpfungspunkten gesucht werden.

##### 3.6.2.1 *Homo doctus*

An der Person des Alexander Mornauer lässt sich genau nachvollziehen, über welche Beziehungsgeflechte er mit dem Würdediskurs in Kontakt gekommen sein könnte. Es stellt einen Glücksfall der Überlieferung dar, wie gut Mornauer und seine Familie dokumentiert sind, denn dadurch lässt sich ein detailliertes Bild der Person und seiner personalen Kontakte zeichnen. Durch den Blick auf seine Biographie und sein familiäres Umfeld kann er in einem Beziehungsnetz verortet werden. Dies ist lohnend, denn der familiäre Hintergrund ist im Spätmittelalter oftmals die Grundlage für den späteren Lebensweg und lässt Rückschlüsse auf seine intellektuelle Prägung zu.

Geboren wurde Alexander Mornauer um 1435 als Sohn des Landshuter Stadtschreibers Paulus Mornauer und dessen Ehefrau Anna Pucher aus Buch am Erlbach. Sein Vater

Paulus begann die »Landshuter Ratschronik« und beteiligte sich an der Finanzierung der Bürgerkirche St. Martin in Landshut, wie ein Schlussstein in deren südlichem Mittelschiff belegt.<sup>538</sup> Möglicherweise ist ihm das Epitaph an der nördlichen Außenwand der Kirche zuzuordnen. Über den Bildungshintergrund Alexanders kann nur gemutmaßt werden. Vermutlich verfügte er über eine gewisse akademische Ausbildung, jedoch fehlen Nachweise einer universitären Bildung. Im Jahr 1464 folgte er seinem Vater als Stadtschreiber nach und blieb bis 1488 im Amt. Danach wechselte er als herzoglicher Bergmeister nach Kufstein, Rattenberg und Kitzbühel. Seine Nachfahren stiegen dort zu einem der reichsten Geschlechter auf. Verheiratet war Mornauer mit der Rattenberglerin Magdalena Heidenreich. Da diese 1497 als Witwe bezeichnet wird, ist Mornauer spätestens 1497 oder kurz zuvor verstorben.<sup>539</sup>

Um zu verstehen, in welchem Umfeld die Tafel entstand, müssen auch seine drei Brüder in den Blick genommen werden: Mathäus war zwischen 1487 und 1508 nachweislich als Goldschmied in Landshut niedergelassen, ein (Halb-)Bruder stiftete ein Pestvotiv für das Kollegiatstift St. Kastulus in Moosburg – der ausführende Künstler war Hans Leinberger. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Bruder um den 1481 als Rat Herzog Sigismunds von Tirol belegten Dr. Johann Mornau(er).<sup>540</sup> Der dritte Bruder Achaz Mornauer entpuppt sich als Vermittler des humanistischen Würdeverständnisses an die Landshuter Stadtschreiber. Achaz verfügte seit dem Jahr 1472 in Brixen – dort also, wo Cusanus als Bischof wirkte – über Kanonikate und war Kanzler Herzog Sigismunds in Innsbruck. Während seines Studiums in Wien verkehrte er in humanistisch interessierten Kreisen. Aus dieser Zeit stammte auch seine Bekanntschaft mit dem Schweizer Historiographen und Humanisten Albrecht von Bonstetten,<sup>541</sup> die er später weiter pflegte.

538 Paulus Mornaw stammte mutmaßlich aus dem oberbayerischen Murnau. Zwischen 1437 und 1464 war er Stadtschreiber in Landshut, bis 1470 Spitalmeister. Neben der Ratschronik verfasste Paulus auch einen Codex mit den Landshuter Stadtrechten. Das Kopialbuch versah er teilweise mit Miniaturen (vgl. Hofmann 2014, S. 157). Vgl. Herzog 1955, S. 92–94, 102; Art. »Landshuter Ratschronik« von Gisela Friedrich. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 5. Berlin 1985, Sp. 557.

539 Die Nachfahren Mornauers wurden 1524 in die Tiroler Landtafel aufgenommen. Vgl. Herzog 1955, S. 105–107; Art. »Landshuter Ratschronik« von Gisela Friedrich. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 5. Berlin 1985, Sp. 557; weiterhin Hesse 2005, S. 401–402.

540 Mathäus Mornauer scheint der letzte Mornauer in Landshut gewesen zu sein. Bis 1493 ist er dort als Besitzer eines Hauses in der oberen Neustadt belegt. Vgl. Herzog 1955, S. 105. Die Inschrift des Epitaphs ist in humanistischer Kapitalis gehauen und lautet: »Zu Deinem Schoß komme ich demütig bittend, oh Gottesmutter und Jungfrau Maria! Mach, dass Dein Sohn [Jesus], ich bitte Dich, mir gegenüber fromm und gütig gesinnt ist« (»Ad tuum supplex gremium recurro / o dei mater Maria atque virgo / fac tuus quaeso pius et benignus / sit mihi natus.«). Vgl. zum Epitaph Thoma 1979, S. 146–147; Art. »Mornauer, Alexander« von Georg Spitzlberger. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 18. Berlin 1997, S. 153. Der Hinweis zu Dr. Johann Mornau bei: Paulus 2015, S. 204.

541 Bonstetten stand in regem Kontakt mit dem Esslinger Stadtschreiber und Humanisten Niklas von Wyle. Hiervon zeugen neun erhaltene Briefe, die einen Einblick in den Austausch der beiden geben. Sie schickten einander eigene Schriften sowie die Enea Silvio Piccolominis. Vgl. Büchi 1893, Nr. 5–8.

### 3.6 Gelehrte Bürger

Zudem wurde er 1492 vom Brixner Domkapitel damit beauftragt, die Kapitellurkunden zu ordnen, was einer archivarischen Tätigkeit entspricht.<sup>542</sup> Damit ergibt sich für Alexander zum einen ein direkter sozialer Bezug zu humanistisch interessierten Personen sowie zum anderen ein geographischer nach Brixen.

Achaz Mornauer ist nicht nur aufgrund dieser Beziehungen für das Verständnis des Bildnisses seines Bruders wichtig, sondern auch, weil er nach dem Tod Alexanders dafür Sorge trug, dass dessen Sohn Alexander der Jüngere mit einem Stipendium des Brixner Domkapitels in Bologna weiterstudieren konnte.<sup>543</sup> Dies zeigt, dass Achaz nicht nur selbst mit Humanisten bekannt war, sondern – ebenso wie sein Bruder Alexander – auch die Relevanz von Bildung erkannte und diese als so wichtig erachtete, dass er für die Bildung seines Neffen nach dem Tod des Bruders selbst die Verantwortung übernahm und die Finanzierung des Italienstudiums sicherstellte.

Noch aus einem weiteren Grund ist die Person des Achaz für das Porträt Alexander Mornauers wichtig: Das bereits erwähnte Epitaph Achaz' im Brixner Domkreuzgang<sup>544</sup> kann für die Frage nach dem Verismus des Porträts wichtige Erkenntnisse liefern. Die Ähnlichkeit der Physiognomie der beiden Brüder sticht deutlich ins Auge: das Kinngrübchen, das massige Gesicht, das volle, gelockte Haar. Selbst die Kopfbedeckung ist den Brüdern gemein. Dies stellt unter Beweis, dass sowohl das Bildnis als auch das Epitaph äußerst veristisch sind. Die Abbildungen beruhen auf der wahrgenommenen Wirklichkeit des Malers beziehungsweise des Bildhauers. Einschränkend muss darauf hingewiesen werden, dass das gemalte Bildnis den Charakter und die Persönlichkeit Alexanders durch Schattenwürfe und das Nachempfinden verschiedener Materialien besser herausarbeiten kann als der abgelaufene Stein, der in seiner Ausformulierung der Person stilisierter ist, aber inhaltlich das Gleiche meint. Neben der ähnlichen physiognomischen Darstellung der Brüder ist die Verwendung des Astwerks auffällig. Das Astwerk ist, wie in Kapitel 5 gezeigt wird, ein Emblem für Gelehrsamkeit, welches vor

---

35–37, 41, 48. Zu Bonstetten vgl. Art. »Bonstetten, Albert Freiherr von« von Richard Newald. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 2. Berlin 1955, S. 450; Schweers 2005. Der längerfristige Kontakt zwischen Bonstetten und Achaz Mornauer ist aus einem Brief zu rekonstruieren. Vgl. Bonstetten ed. Büchi 1893, Nr. 54, S. 71–72; Schweers 2005, S. 67.

542 Achaz war 1468/69 Kanzler Sigismunds und darüber hinaus bis 1483 für diesen als Rat tätig. Bis zu seinem Tod Ende 1496 / Anfang 1497 war er Domherr in Brixen. Vgl. Hammer 1899, S. 93–94; Santifaller 1924, S. 259, 388–389; Egg 1968, S. 7.

543 Alexander Mornauer der Jüngere war bereits seit 1494 in Bologna immatrikuliert. Vgl. hierzu Knod 1899, Nr. 2438, S. 356; Santifaller 1924, S. 117 (Anm. 63), 388.

544 Das Grabmal befindet sich an der Außenwand des nördlichen Flügels des Kreuzgangs. Ursprünglich war es vor dem Hochaltar der im Kreuzgang befindlichen Johanneskapelle in den Boden eingelassen. Die Inschrift des Epitaphs lautet: »Begräbnisstätte des ehrsamem Herrn, Herrn Achaz Mornauer von Landshut, dem Doktor beider Rechte, Kanoniker des Bistums Brixen. Seine Seele ruhe in Frieden. Amen. Dieser starb im Jahre des Herrn 1500.« (»Sepultura. Venerabilis. Viri. Domini. Achatii. Mornauer. De Landshut. Decretorum Doctoris. Canonici Brixinensis. Cujus. Anima. Requiescat. In pace. Amen. Qui obit Anno Domini M. CCCCC.«) Andergassen 2009, S. 273.

1500 nur von einer kleinen Elite hochgebildeter Räte verwendet wurde. Dies kann als Indiz dafür herangezogen werden, dass Alexander Mornauer über seinen Bruder Achaz Zugang zu den intellektuellen Eliten seiner Zeit hatte. Die Familie Mornauer ist somit insgesamt als eine humanistisch interessierte Familie in Landshut anzusehen, die bis in den Alpenraum hinein vernetzt war.

In der Gesamtbetrachtung des familiären Umfelds Alexander Mornauers erweist sich Jacob Burckhardts Charakterisierung des Renaissancemenschen als treffend: Er schrieb, es gebe keine Biographie, welche nicht wesentlich über den Dilettantismus hinausgehende Nebenbeschäftigungen des Betreffenden namhaft mache. Der florentinische Kaufmann und Staatsmann sei oft zugleich ein Gelehrter *utriusque linguae*, also beider Sprachen, Latein und Griechisch. Folglich sei es nicht weiter verwunderlich, dass seine Söhne und auch Töchter zunehmend eine umfassende Bildung erfahren hätten.<sup>545</sup> Für Burckhardt war der Mensch der Renaissance ein vielseitig interessierter und gebildeter, der sich mit Verve neuen Themengebieten näherte. Sicherlich sind die Mornauer, insbesondere Alexander, nicht mit den hochgebildeten italienischen Familien zu vergleichen. Dafür fehlte es einer Stadtschreiberfamilie nicht zuletzt an den finanziellen Ressourcen. Aber es zeichnet sich ab, dass die Selbstdarstellung der Mornauer über mehrere Generationen offensiv nach außen getragen wurde, insbesondere im Hinblick auf die eigene Memoria. Im Zentrum der Familie stand das Streben nach Bildung. Sie war für diese Familie ebenso wichtig wie der Dienst am Staat, als Rat (Achaz, Johannes) oder als Stadtschreiber (Paulus, Alexander).

Im Kleinen entsprach Alexander Mornauer somit dem Bild des Renaissancemenschen als *homo doctus*: Mornauer war kein weltfremder Gelehrter, welcher im sprichwörtlichen stillen Kämmerlein philosophierte, sondern einer, der sich im und für den Staat, die *res publica*, engagierte. Dies wird an der »Landshuter Ratschronik« deutlich, die nicht das Werk eines Schönschreibers, sondern eines »Rechtsgelehrte[n] der neuen Zeit«<sup>546</sup> war, dessen Stil sich durch große Sachlichkeit auszeichnete. Dass Alexander Mornauer entsprechend der Burckhardt'schen Definition ein vielseitig interessierter und gebildeter Mensch war, wird bei einem neuerlichen Blick auf das Gemälde deutlich. Auf dem Zettel, den Mornauer den Betrachter/innen entgegenstreckt, ist zu lesen: »Dem ehrsamem und weisen alle[x]/ ander Mornauer S[tad]tschrei[ber]/ zu Lanzhut M[ein]em gutren günner.« Hier wird nicht nur der Dargestellte benannt, sondern es zeigt sich eine zusätzliche Dimension der Person und der Entstehungsumstände dieses Werkes. Der unbekannte Maler bezeichnet Mornauer als seinen »gutren günner«, also als seinen Mäzen. Dies verweist darauf, dass dem Bildnis eine längere Beziehung zwischen Maler

545 Burckhardt ed. Rehm 1860/2014, S. 168. Das Thema des »Menschen der Renaissance« wurde in der Forschung ausufernd diskutiert. Aus der breiten Forschungsliteratur sei auf folgende Publikationen exemplarisch verwiesen: Kristeller 1981; Heller 1982; Garin 1990; Zintzen 2009.

546 Herzog 1955, S. 105.



### 3.6 Gelehrte Bürger

und Mornauer vorangegangen war.<sup>547</sup> Weiterhin legt es nahe, dass Mornauer den Maler unterstützte, in welcher Form auch immer. Ohne die Positionierung des Zettels fast mittig im Vordergrund wäre das Bild nicht so zu lesen, wie es gelesen werden muss: als Ausweis dieser Gönnerstätigkeit, von der nichts weiter bekannt ist. Somit wird die Person des Stadtschreibers Mornauer um die Facette des Mäzens Mornauer erweitert, der seine Beziehungen und sein Geld unter anderem dafür aufwendete, einen Künstler – ob der unbekannte Meister ›nur‹ Maler war, ist ungewiss – zu unterstützen.<sup>548</sup>

Derartige Beispiele für Patronage beziehungsweise Mäzenatentum sind im 15. Jahrhundert nur selten belegt. Eines ist der Heidelberger Hof Friedrichs des Siegreichen, den Friedrich zu einem Sammelpunkt für Humanisten machte. Ähnliches war am Rottenburger Hof seiner Schwester Mechthild von der Pfalz zu beobachten. Auch die Ernennung von *poetae laureati*, etwa Enea Silvio Piccolomini (1442) oder Konrad Celtis (1487), kann als ein derartiger Akt der Unterstützung eines Intellektuellen durch einen Fürsten, in diesem Fall Kaiser Friedrich III., angesehen werden. Neben diesen Ausprägungen des Mäzenatentums lässt sich feststellen, dass Höfe zunehmend Hofkünstler fest anstellten, etwa in Landshut Sigmund Gleismüller als Hofmaler und Ulrich Pesnitzer als Hofbaumeister.<sup>549</sup> Das Gemälde des Alexander Mornauer macht sichtbar, dass auch Nichtadelige Künstler als Mäzene unterstützten. Durch diesen Kontext bekommt das Bild zusätzlich zur ›modernen‹ Darstellung, die das neue Selbstverständnis des Menschen visualisiert, eine sozialgeschichtlich bemerkenswerte Dimension, die wiederum auf die Modernität des Gemäldes verweist.

Darüber hinaus verdeutlicht der Zettel in der Hand Mornauers explizit, dass dieses Bild nicht im Zusammenhang mit der Sorge eines Menschen um sein Seelenheil und/oder sein Fortleben in der *memoria* der Nachfahren entstanden ist, wie dies beispielsweise beim Diptychon des Bamberger Domkanonikers Georg Graf von Löwenstein deutlich zum Vorschein kommt (Abb. 60). Auch in diesem wird die Person erfasst und ausführlich geschildert. Jedoch ist der Entstehungskontext unzweifelhaft religiös: Ohne den Schmerzensmann auf der zweiten Tafel wäre dieses Bildnis des greisen Löwenstein nicht entstanden, Schmerzensmann und Löwenstein-Bildnis sind untrennbar aufeinander bezogen.<sup>550</sup> Das Mornauer-Bildnis löst sich von dieser religiös-mittelalterlichen

---

547 Zu Abhängigkeitsverhältnissen zwischen Malern und ihren Klienten vgl. bspw. Baxandall 2013, S. 13–30.

548 Fraglich erscheint, ob man so weit gehen kann, davon zu sprechen, dass Mornauer sich aktiv mit Kunst auseinandersetzte.

549 Erst in jüngster Zeit wurden die Höfe Mechthilds und Friedrichs wieder von der Forschung ins Auge gefasst, etwa anlässlich der Tagung »Mechthild von der Pfalz. Eine Fürstin und ihre Höfe«, Rottenburg a.N., 24./25. 10. 2019. Vgl. zum Mäzenatentum in der Pfalz unter Friedrich dem Siegreichen und Mechthild von der Pfalz Kruska 1989; Maurer 1994; Probst 1996; Ausst. Kat. Stuttgart 2019. Zum Aufkommen des Hofkünstlers nach wie vor grundlegend: Warnke 1996. Zur Sozialgeschichte und dem Entstehen des Hofbaumeisteramts in Landshut vgl. Hoppe 2013a.

550 Hierzu Suckale: »Aus der Auffassung des Greises allein ist bereits zu erschließen, dass es der Memoria des Toten diene, also eine religiöse Bildaufgabe war und wahrscheinlich bei seinem Grab am



**Abbildung 60.** Hans Pleydenwuff, Bildnis des Bamberger Domherrn und Subdiakons Georg Graf von Löwenstein, um 1456, Malerei auf Lindenholz. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. Gm128

### 3.6 Gelehrte Bürger

Wurzel und steht für sich allein. Statt der traditionellen *memoria* steht die individuelle Dedikation im Vordergrund des Bildnisses: das Geschenk eines Malers in Dankbarkeit an seinen Patron und Gönner.

Alexander Mornauer war durch seine Kontakte zum Umfeld des Brixner Bischofs-hofs und zu den herzoglichen Höfen in Innsbruck sowie Landshut mit dem Frühhumanismus eng verbunden. Das Bild ist Ausdruck eines neuen humanistischen Selbstverständnisses, das den Menschen weiter in das Zentrum der Welt rückt. Die Präsenz und das Selbstbewusstsein Mornauers unterstreichen nachdrücklich den durch humanistische Diskurse bedingten Wandel des Menschenbildes. Für das Bildnis des Pius Joachim und das des unbekanntes Gelehrten ist eine derartige Verortung in spezifische personale Netzwerke nicht möglich, da die Personen nicht zu identifizieren sind. Es bedarf daher einer anderen Herangehensweise, um die Anknüpfungspunkte zur Darstellung des neuen Menschenbildes darzulegen, nämlich über den Maler.

#### 3.6.2.2 *Pictor doctus*

Ein weiterer Zugang zu den Bildern, der ihren innovativen Charakter erklären kann, besteht darin, ihre Urheber näher zu betrachten. In der Forschung zu den drei Gemälden gibt es mittlerweile fast keine Zweifel mehr daran, dass im Falle der drei Bildnisse von einem gemeinsamen Maler auszugehen ist. Seine Identität ist aber nach wie vor unklar. Zu Beginn der Analyse insbesondere des Mornauer-Bildnisses wurden eine ganze Reihe von Meistern als Urheber in Betracht gezogen, so zum Beispiel Hans Holbein der Jüngere. Oft wurde der Maler als Meister des Mornauer-Bildnisses oder allgemeiner als süddeutscher beziehungsweise Tiroler Meister bezeichnet.<sup>551</sup> Bis auf diese grobe Verortung wurde der Maler bisher nicht weiter erforscht.

Durch die obige Analyse hat sich jedoch ein neuer Ansatzpunkt ergeben, der bisher nicht thematisiert wurde: der Maler als Gelehrter, sozusagen als *pictor doctus*, der den Diskurs um die Würde des Menschen kannte, rezipierte und in seinem eigenen Werk thematisierte. Ulrike Heinrichs nennt drei Aspekte, die einen Maler zum Gelehrten machten: die (Schul-)Bildung, das Studium vorbildlicher Kunstwerke und das Studium der Natur.<sup>552</sup> Es ist klar, dass nicht nachgewiesen werden kann, dass es sich bei dem Maler der drei diskutierten Bildnisse um einen *pictor doctus* im Sinne Heinrichs handelte. Zumindest ist es aber möglich, die Person näher zu bestimmen, die Gemälde stilistisch zu analysieren und nach Vorbildern zu suchen. Durch diese Analyse wird es möglich, vorsichtige Rückschlüsse auf die Bildung Mornauers zu ziehen.

---

Marienaltar in der Nagelkapelle des Bamberger Domes oder in dessen unmittelbarer Nähe hing. Geöffnet wurde das Diptychon wohl nur am Jahrtag seines Todes.« Suckale 2009, Bd. I, S. 106, ebenso 108.

551 Vgl. z.B. Foister 1991, S. 615; Mayer/Falk 2003, Kat.-Nr. 52, S. 132; Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 2, S. 45; Ausst. Kat. Berlin 2021, Kat.-Nr. 98, S. 280.

552 Heinrichs 2007, S. 53.

Das Gemälde des Pius Joachim gibt, wie dasjenige Mornauers, durch die fein ausgearbeiteten Hände den Hinweis, dass der Maler eine niederländische Schulung erfahren hatte. Gleich den großen Altarretabeln der niederländischen Meister werden die Hände prominent in den Vordergrund gerückt und wie Schaustücke präsentiert. Eine derartige Schulung muss nicht zwingend in den Niederlanden stattgefunden haben, denn auch im süddeutschen Raum waren niederländische Maler tätig, so zum Beispiel in Augsburg. Ebenso ist es denkbar, dass in Landshut niederländische Zeichnungen kursierten. Über den Kaufmann Walther vom Felde bestanden zudem direkte Handelskontakte in die Niederlande.<sup>553</sup> Es gab um 1470 also diverse Möglichkeiten, im Herzogtum Bayern-Landshut niederländische Vorbilder zu studieren. Die Hände belegen zumindest eine indirekte Kenntnis der niederländischen Kunst.

Der Maler hatte jedoch weitere Vorbilder. Die flächige, fast abstrahierende Auffassung der Gesichter verweist weniger in die Niederlande, wo zum Beispiel jedes einzelne Haar genauestens dargestellt wurde, als vielmehr nach Italien. Deutlich wird dies im Vergleich mit dem Porträt des Kardinals Niccolò Albergati, das 1432/33 von Jan van Eyck gemalt wurde (Abb. 61). Albergati wird präzise in all seinen körperlichen Einzelheiten von van Eyck geschildert. Er fängt den greisen Kardinal in einem spezifischen Moment ein und stellt ihn dementsprechend dar. Die Weichheit der Haut des alten Kardinals scheint ›fühlbar‹ zu sein; auch die detailliert gemalten Fältchen um die Augenpartie sind überaus veristisch. Bereits in der dem Bild vorausgehenden Silberstiftzeichnung zeigt sich diese Detailliertheit deutlich.<sup>554</sup> In dieser benennt van Eyck minutiös die Farben für die einzelnen Partien der Tafel.

Der sogenannte Pius Joachim wirkt dagegen seltsam skulpturiert und wesentlich gröber in der Auffassung, wenngleich der Maler den Dargestellten genauso eingehend beobachtete und seine Eigenheiten, wie etwa das Kinngrübchen, exakt wiedergab. Tatsächlich ist der Pius Joachim nicht im selben Maße durchgearbeitet wie Albergati. Das wird etwa am Nacken sichtbar. Im Vergleich zur Vorderpartie ist der Nacken auffallend faltenlos und undefiniert. Auch ist er in der Farbgebung zu hell geraten. Dieser Unterschied zum Bildnis Albergatis beruht nicht nur auf einer offensichtlichen Stildivergenz, sondern vor allem auf einer anderen Auffassung davon, wie man einen Menschen darzustellen habe. Dem Meister des Pius Joachim geht es nicht darum, den unbekanntem Stadtschreiber möglichst nach der Natur abzubilden; Details wie der unausgearbeitete Nacken sind für ihn unerheblich, denn es geht um die Schaffung eines kohärenten Gesamteindrucks der Persönlichkeit, also des Charakters des Unbekannten.<sup>555</sup> Ähnlich ist

553 Einführend vgl. Mitterwieser 1922.

554 Vgl. Belting 2013, S. 49.

555 Dies arbeitet z. B. auch Kemperdick im Vergleich zum Bildnis eines älteren Mannes heraus, das um 1510 von Ulrich Apt dem Älteren in Augsburg gemalt wurde. Ähnlich wie beim Ingolstädter Bild abstrahiert Apt die Darstellung, ohne aber den Gesamteindruck eines stimmigen, plastischen und v. a. individuellen Bildnisses aufzugeben. Vgl. hierzu auch Ausst. Kat. Basel 2006, Kat.-Nr. 6, S. 62.

3.6 Gelehrte Bürger



**Abbildung 61.** Jan van Eyck, Kardinal Niccolò Albergati (1375–1443), 1438 (?), Eichenholz. Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 975

dies auch bei der Berliner Zeichnung zu beobachten, in der der Maler das Gesicht mit Licht und Schatten konturiert. Damit arbeitet er beispielsweise Bartschatten und die hagere Gestalt des Mannes heraus, alles ist sehr realistisch dargestellt und, wie etwa die markante Nase, genau beobachtet. Dennoch ist das Porträt im Vergleich zu demjenigen Albergatis fast schon grob und abstrakt.

Vergleicht man die drei Porträts des Mornauer-Meisters mit dem Porträt des Kardinals Ludovico Trevisan, das Andrea Mantegna um 1455 anfertigte, wird offensichtlich, dass sich eine derartige Auffassung eben nicht an der niederländischen, sondern an der oberitalienischen Malerei orientierte (Abb. 62). Die vier Bilder teilen die skulpturale Auffassung des Menschen. Die Gesichter sind weniger präzise, mehr flächig ausgearbeitet und dadurch abstrakter. Stattdessen wird eine Balance zwischen Nah- und Fernsicht erreicht, welche die Züge summarisch wiedergibt, aber die fest umrissene Form in ein homogenes Ganzes einbindet, sodass ein spezifisches Individuum – der Kardinal Ludovico Trevisan – sichtbar wird.<sup>556</sup> Es geht in dieser Sicht darum, den Blick auf die Persönlichkeit des Menschen freizugeben und den Betrachter/innen eine bestimmte Interpretation desselben zu offenbaren, die unabhängig von einem bestimmten Zeitpunkt ist.

Dass eine solch abstrahierende Auffassung wegen ihrer Neuartigkeit Anstoß erregte, zeigen Quellen des 15. Jahrhunderts. Diese Auffassung des Menschen, wie sie Mantegna vertrat, wurde von den Zeitgenossen nur wenig geschätzt; man zog diesem Stil die niederländische Malweise vor. So vernichteten etwa Giangaleazzo Maria Sforza oder auch Isabella d'Este Porträts und Vorzeichnungen Mantegnas. Selbst Ludovico Gonzaga schrieb diplomatisch: »Es stimmt, dass Andrea ein großer Meister in vielen Dingen ist, doch in der Bildnismalerei könnte er mehr Anmut zeigen und bewältigt sie nicht so gut.«<sup>557</sup> Diese Zeitzeugnisse unterstreichen, dass die Darstellung einer Person in den frühen 1470er Jahren noch dem niederländischen Stil folgen sollte und Mantegna einen Sonderfall darstellte. Im Umkehrschluss heißt dies für die drei Mornauer-Bildnisse, dass sie zum Zeitpunkt ihrer Entstehung höchst innovativ und außergewöhnlich waren. Eine Schulung an oberitalienischen Vorbildern erscheint denkbar, verortet man den Maler etwa im Umfeld des Innsbrucker Herzogshofes oder des Brixner Bischofshofes.

Für die innovative Kraft des unbekanntes Meisters spricht die Berliner Zeichnung des jungen Mannes aus der ehemaligen Sammlung Waldburg-Wolfegg, die dem Mornauer-Meister zugeschrieben wird. Die Zeichnung, die als einzigartig für den nordalpinen Raum anzusehen ist, besticht durch ihren ausgeprägten Realismus. Erst mit den Zeichnungen Hans Holbeins des Älteren um 1490, also fünfzehn bis zwanzig Jahre später,

556 Vgl. Boehm 1985, S. 53–55; Belting 2013, S. 49.

557 Brief Ludovico Gonzagas an seinen Mailänder Gesandten Zaccaria Saggi vom 30. November 1471, zit. nach Rubin 2011, S. 5. Zum Problem der Mimesis in Porträts der Frühen Neuzeit siehe auch Müller 2009.

### 3.6 Gelehrte Bürger



**Abbildung 62.** Andrea Mantegna, Kardinal Ludovico Trevisan, um 1455, Pappelholz. Gemäldegalerie, Berlin, Inv.-Nr. 9

beginnt die Autonomisierung dieser Gattung. Dieses Novum unterstreicht die Eigenständigkeit und Kreativität des Malers.<sup>558</sup>

Die Zeichnung verweist in ihrer Reduziertheit fast schon offensiv auf die Gelehrtheit des Dargestellten. Dass der dargestellte Mann zu dieser Gruppe gehört, verrät seine Kleidung, die ihn als Rat oder auch Universitätsgelehrten ausweist. Man könnte in ihm ohne größere Probleme einen Magister oder Professor der Ingolstädter Universität sehen. Auch das Mornauer-Bildnis und der Pius Joachim sind, wie oben dargelegt, eng mit Bildung verknüpft. Betrachtet man diese drei Porträts zusammen und attribuiert sie demselben Künstler, so wird das Œuvre eines Malers sichtbar, der näher bestimmbar wird: Dieser unbekannte Meister wirkte im Landshuter / Ingolstädter Raum und scheint sich auf das Porträtieren gelehrter Persönlichkeiten spezialisiert zu haben. Gleichzeitig hebt er sich eigentümlich von den vielen Altären des Herzogtums Bayern-Landshut, die in den 1470er und 1480er Jahren entstanden, ab. Es gibt keine stilistischen Verbindungen beispielsweise zu den Altären des Hofmalers Sigmund Gleismüller oder zum Meister von Gelbersdorf. Im Vergleich zu ihnen fallen Monumentalität und überbordende Präsenz der Malerei des Mornauer-Meisters noch mehr ins Auge. Die drei Männer entfalten eine große Präsenz und haben nichts gemein mit den gezierten Figuren der Gleismüller'schen Altäre. Auch ein Vergleich mit der Münchner Malerei der 1470er Jahre erweist sich als unergiebig. Die Mornauer-Bildnisse heben sich von diesen ebenso deutlich ab. Dieser Maler hat demnach keine altbayerischen Wurzeln. Es scheint, als sei er entweder in den 1470er Jahren zugewandert oder von außerhalb für die Bildnisaufträge in das Herzogtum gereist.

Die geographische Verortung des Malers und seiner Werkstatt erweist sich somit nach wie vor als schwierig. Dennoch ergeben sich aus den aufgezeigten Anknüpfungspunkten zur Malerei Andrea Mantegnas auch Bezüge zu Nicolaus Cusanus, denn in den drei Bildnissen wird nicht nur ein Konnex zwischen Menschenbild und Nah- sowie Fernsicht sichtbar, sondern es werden ebenso die philosophischen Überlegungen des Cusanus aus der »Docta ignorantia« und im »Idiota de mente« visualisiert. In der »Docta ignorantia« postulierte er, dass das absolute Begreifen der Welt unmöglich sei. Bildnisse seien der Versuch, die Unbegreiflichkeit des menschlichen Lebens darzustellen.<sup>559</sup> Cusanus argumentierte, ein dem / der Dargestellten sehr ähnliches Abbild sei, unabhängig davon, wie vollkommen und naturgemäß es gemalt sei, niemals qualitativ so hochwertig wie dasjenige, welches zwar weniger dem Urbild ähnele, aber die Betrachtenden zum Nachdenken anrege. Die mimetische Ähnlichkeit ist für Cusanus also weniger wichtig als das Einfangen der Persönlichkeit. Die Betrachter / innen würden innerlich bewegt, auf das Porträt durch eine emotionale Äußerung zu reagieren.<sup>560</sup> Damit scheint

558 Vgl. Messling 2010, S. 97; ferner Pokorny / Michel 2011, S. 167.

559 Vgl. Halfwassen 2012.

560 Cusanus, *Idiota de mente*, c. 13, n. 149: »Eines wäre ihm in Wirklichkeit ähnlicher, wirkte aber tot; das andere, weniger ähnliche, aber lebendig, und zwar dergestalt, daß es sich, durch seinen Gegenstand



### 3.6 Gelehrte Bürger

Cusanus auf die abstrahierende Auffassung Mantegnas anzuspieren. In seiner Imperfektion spiegelt dessen Stil die cusanische Auffassung der Unendlichkeit. Das heißt, dass die Unbegreiflichkeit des Individuums darin besser zur Geltung kommt als in der niederländischen Feinmalerei. Das trifft ebenso auf den Pius Joachim, den Berliner Gelehrten und nicht zuletzt auf das Mornauer-Bildnis zu: Bei allen drei Porträts ist eine gewisse Abstraktion zu beobachten, um bestimmte Aspekte des Individuums zu betonen. Der Mornauer-Meister abstrahiert seine Beobachtungen und bündelt sie gleichzeitig zu homogenen Abbildungen real studierter Menschen, ohne sich in Details zu verlieren.

Dies führt zurück zur geographischen Verortung des Malers. Es lassen sich Berührungspunkte zur Malerei Mantegnas, aber auch zur Philosophie des Cusanus ausmachen. In Kombination mit dem nachweisbaren Wirkungskreis Alexander Mornauers im (Süd-)Tiroler Grenzraum erscheint es plausibel, den Maler dort zu verorten. In der Tat wirkte in Südtirol mit Michael Pacher ein Maler, der mit der Malerei Mantegnas in Berührung gekommen war und dessen Kunst in seine eigene inkorporierte. Pacher wurde in der älteren Forschung durchaus auch als Maler zumindest des Mornauer-Bildnisses erwogen.<sup>561</sup> Auch die cusanische Philosophie dürfte Pacher beispielsweise in Form von Predigten bekannt gewesen sein. Zudem war Pacher nachweisbar im Herzogtum Bayern-Landshut aktiv: Er malte in den späten 1470er Jahren für das Kloster Mondsee den St.-Wolfgang-Altar. Es gibt also Hinweise, die in den nächsten Umkreis Michael Pachters deuten.

Hierzu würde auch passen, dass das Jugendbildnis des Tiroler Herzogs Sigismund ebenfalls im Umkreis des sogenannten Meisters des Mornauer-Bildnisses eingeordnet wurde.<sup>562</sup> Auch das Ergebnis einer gemäldetechnologischen Untersuchung der Mornauer-Tafel spricht für eine Verortung des Malers in das südliche Tirol, denn das zur Grundierung der Tafel genutzte Calcium-Magnesium-Carbonat stammt aus den Dolomiten.<sup>563</sup> Unabhängig davon, dass eine eindeutige Zuschreibung an Michael Pacher nicht hinreichend untermauert werden kann, war der oder waren die Maler der drei Bildnisse mit oberitalienischen Neuerungen in der Malkunst des dritten Viertels des 15. Jahrhunderts vertraut. Weil neben dem Mornauer-Bildnis sowie dem des Pius Joachim mutmaßlich das Bildnis des Herzog Sigismund von Tirol ebenfalls im direkten Umkreis des Landshuter Hofes entstanden ist, deutet dies darauf hin, dass vor 1490, wahrscheinlich sogar vor 1480 und damit parallel zu Sigmund Gleismüller, ein zweiter Maler oder eine

---

zur Bewegung angeregt, diesem immer ähnlicher gestalten könnte.« (»una mortua videretur actu sibi similior, alia autem minus similis viva, scilicet talis, quae se ipsam ex obiecto eius ad motum incitata conformiorem semper facere posset.«) Von Kues ed. Gabriel 1450/1964a, c. 13, n. 149, S. 594. Einordnend: Wolf 1999, S. 202; Bredekamp 2015, S. 239.

561 Vgl. Buchheit 1917, S. 12–13; Buchner 1953, S. 106; Herzog 1955, S. 100.

562 Vgl. Buchner 1953, S. 107; Winkler 1959, S. 109; Foister 1991, S. 617; Gammel 2011, S. 41–42.

563 Vgl. Foister 1991, S. 618; Billinge u. a. 1997, S. 22.

zweite Werkstatt<sup>564</sup> aktiv war, welche /r das hohe intellektuelle Niveau der Hofgesellschaft in Kunst umzusetzen wusste.

In der Zusammenschau zeigt sich, dass der Mornauer-Meister sowohl in der niederländischen als auch in der oberitalienischen Kunst geschult war. Dadurch, dass er wie Mantegna und sein Umfeld von der Natur abstrahierte und das darzustellende Individuum in den Vordergrund rückte, kann der unbekannte Maler in die Nähe intellektuell aufgeschlossener, wenn nicht sogar gelehrter Maler gerückt werden.<sup>565</sup> Die Porträts kommunizieren unmittelbar mit den Betrachter/innen und stellen damit das Können ihrer Maler heraus, wie Bredekamp schrieb: »Die künstlerische Fähigkeit selbst wird zum Motor der inneren Bewegung, die sich als Bildaktivität äußert.«<sup>566</sup> Erst dadurch werden die Bilder lebendig, sodass diese auf Betrachterseite Reaktionen hervorrufen.

Die Porträts der Niederadeligen und der gelehrten Bürger stellen auch keinen »tastenden Beginn«<sup>567</sup> der Porträtkunst nördlich der Alpen dar. Es sind Bildnisse, die auch mit Blick auf ihre Entstehungsumstände zeigen, wie vielfältig die Einflüsse im Landshut des späten 15. Jahrhunderts waren, denn sie belegen, dass dort humanistische Diskurse geführt wurden und Eingang in die visuelle Kultur fanden. Die künstlerische Umsetzung dieser Diskurse über die deutlich akzentuierte Stellung des Menschen kann somit keine Überraschung sein. Die hochwertigen Porträts legen die Vermutung nahe, dass sie an einem bedeutenden Hof entstanden sind, der über weitverzweigte Kontakte auch nach Italien verfügte. Die wechselvolle Genese der Bilder und die mit der Fokussierung auf das Individuum einhergehende Identifikationsproblematiken unterstreichen, dass sie teilweise dezidiert als Renaissanceporträts<sup>568</sup> vor einem humanistisch gefärbten beziehungsweise durchdrungenen Hintergrund und nicht als spätmittelalterliche Bildnisse aufgefasst wurden. Nimmt man das Berliner Blatt sowie das Bildnis des Herzog Sigismund von Tirol hinzu, zeigen die Bildnisse, dass die drei unbekannt Maler mit den neuesten Entwicklungen in der Malerei vertraut waren und die humanistischen Diskurse in Kunst übersetzen konnten. Sie müssen also in intellektuell gebildeten beziehungsweise interessierten Kreisen verkehrt haben, deren Vorstellungen sie adäquat umzusetzen vermochten. Die Dargestellten standen mit den am Landshuter Hof etablierten Frühhumanisten in unterschiedlicher Weise in Kontakt. Nicht zuletzt die Porträtierten zeugen davon, dass die unbekannt Maler von gebildeten Niederadeligen und Amtsträgern geschätzt und gefördert wurden.

---

564 Es kann davon ausgegangen werden, dass der Maler etwa zehn bis fünfzehn Jahre älter als Gleismüller war, da das Bild des Herzogs wohl noch in die frühen 1460er Jahre zu datieren ist. So z. B. Schawe 2014, S. 215.

565 Ein solcher gelehrter Maler, der zeitgleich wirkte, war Martin Schongauer. Vgl. zu diesem Kemperdick 2004; Heinrichs 2007.

566 Bredekamp 2015, S. 240.

567 Buchner 1953, S. 105.

568 Vgl. Rubin 2011, S. 24.

### 3.6 Gelehrte Bürger

Drei wesentliche Punkte verbinden diese Gemälde über die Darstellungsform hinaus: erstens die darin sichtbare werdende Auffassung des Menschen als würdig im Sinne der dargelegten humanistischen Vorstellungen. Dies wird in der Malerei umgesetzt, indem keine rein mimetische Darstellung der Physiognomien der Porträtierten erfolgte, sondern eine gewisse Abstraktion vorgenommen und hierdurch der immaterielle Kern, das heißt der individuelle Charakter der Person, visualisiert wurde. Deutlich wird dies nicht nur am Bildnis des Alexander Mornauer sowie des Pius Joachim, sondern auch am Porträt des Hans von Rechberg. Zweitens entsprechen die dargestellten Personen den Vorstellungen der sogenannten *uomini docti/universali*. Es wurde hierbei gezeigt, dass alle Personen – Agnes von Werdenberg genauso wie Alexander Mornauer – vielfältige Interessen verfolgten, die sich in ihren Viten manifestieren und in den Bildnissen durch die Beigabe sprechender Objekte visualisiert werden. Ihren Höhepunkt findet diese Visualisierung im Bild des Alexander Mornauer. Drittens rekurriert die Darstellungsform auf römische Büsten- und Freskendarstellungen der *uomini illustri*. Dies wird besonders an der Darstellung des Hans von Rechberg deutlich. Der Aufstellungsort der Bildnisse, wenngleich er nicht abschließend identifiziert werden kann, legt dies nahe. Diese Punkte belegen, dass sich die am und um den Hof Herzog Ludwigs IX. entstandenen Bildnisse von Niederadeligen und Bürgern in ihrer Visualisierung des Menschen an italienischen humanistischen Vorstellungen und Vorbildern orientieren. Die Porträtierten werden entsprechend dieser humanistischen Sichtweise als selbstbewusste und würdige Individuen dargestellt. Der Blick nach Italien erscheint zunächst überraschend, kann aber für nahezu jedes Bildnis nachvollzogen werden. Angesichts der geographischen Lage des Herzogtums Bayern-Landshut und seiner De-facto-Funktion als Transitland ist eine Orientierung der Auftraggeber sowie der Maler in Richtung Süden folgerichtig.



## 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.<sup>569</sup> 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.<sup>570</sup>

### 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.<sup>571</sup> 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«<sup>572</sup> 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,<sup>573</sup> 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.<sup>574</sup>

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.<sup>575</sup> 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.<sup>576</sup> 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.<sup>577</sup> 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 Innovationschub 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).<sup>578</sup> 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«.<sup>579</sup> 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.<sup>580</sup> 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, Kreuzigungsaltar, 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 Niederlanden<sup>581</sup> stammenden

<sup>581</sup> 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.<sup>582</sup> 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.«<sup>583</sup> 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.<sup>584</sup>

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.<sup>585</sup> 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.<sup>586</sup> 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.<sup>587</sup> 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.<sup>588</sup> Diese gegliederten Landschaften wurden, wie Campbell und Korbacher herausarbeiteten, von hochgebildeten Personen in Auftrag gegeben, die einem höfischen Kontext zuzuordnen sind.<sup>589</sup>

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,<sup>590</sup> 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«<sup>591</sup> 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 ergiebig, 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.<sup>592</sup> 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.«<sup>593</sup>

Kaum ein anderer Text wurde von der philologischen Forschung<sup>594</sup> 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.<sup>595</sup> 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.<sup>596</sup>

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«.<sup>597</sup> 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.«<sup>598</sup> 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.«<sup>599</sup>

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«. <sup>600</sup> 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. <sup>601</sup> 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, <sup>602</sup> 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). <sup>603</sup>

Aus einem Text des Münchner Wundarztes Jordan Tömlinger <sup>604</sup> 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 Gastein<sup>605</sup> 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.«<sup>606</sup> Aus dieser Passage geht klar hervor, dass Tömlinger die Lage und die umgebende Landschaft als äußerst unwirtlich wahrnahm.<sup>607</sup> Auch Herzog Ludwig IX. dürfte diese Erfahrung gemacht haben, als er sich im Frühjahr 1461 nach Bad Gastein aufmachte, um seine Gicht auszukurieren.<sup>608</sup> 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.<sup>609</sup>

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.

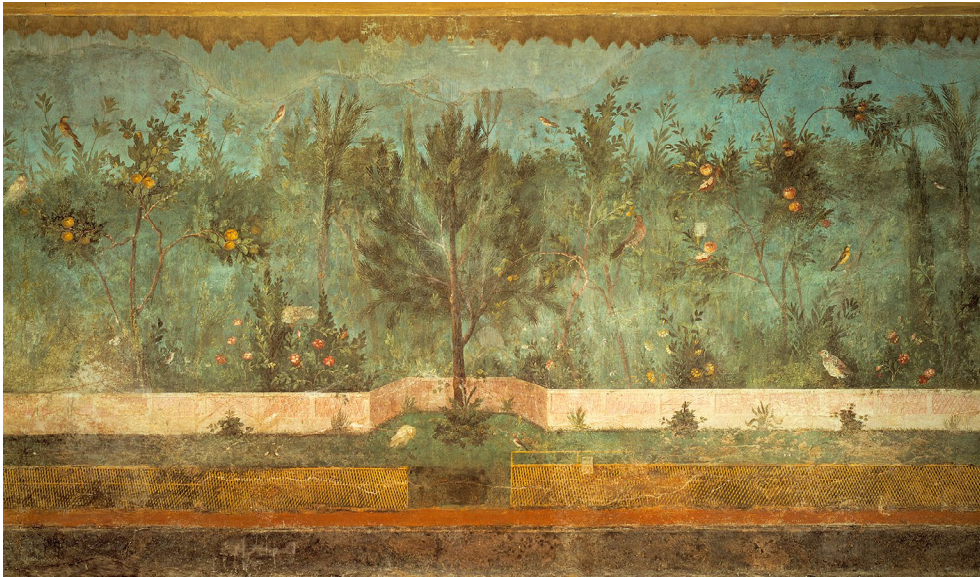
605 Herzog Siegmund reiste dorthin mit seinem Leibarzt Johannes Hartlieb sowie dem zum Bischof von Chiemsee ernannten Bernhard von Kraiburg. Zu Kraiburg vgl. Joachimsohn 1901; Ruf 1950; Art. »Bernhard von Kraiburg« von Werner M. Bauer. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und 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.<sup>610</sup> 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.<sup>611</sup> 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«. <sup>612</sup> 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*. <sup>613</sup> 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.<sup>614</sup>

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.<sup>615</sup>

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.<sup>616</sup> 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.<sup>617</sup> 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«<sup>618</sup> 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.<sup>619</sup> 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.«



**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.<sup>620</sup>

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.«<sup>621</sup> 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.<sup>622</sup>

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.<sup>623</sup> 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.«<sup>624</sup>

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.<sup>625</sup> 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.<sup>626</sup> 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

<sup>625</sup> 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.

<sup>626</sup> 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.<sup>627</sup> 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

<sup>627</sup> 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 1460<sup>628</sup> 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.<sup>629</sup> 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]«<sup>630</sup> 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.<sup>631</sup> Wird dieser zweite Bildort, die Außenwelt, ins Auge gefasst, spannt sich den Betrachter / innen eine eigene Welt auf. Rolins Anbetung der Madonna wird nebensächlich.<sup>632</sup> 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«<sup>633</sup> 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.«<sup>634</sup>

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.<sup>635</sup> 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,<sup>636</sup> 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.

<sup>636</sup> 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.<sup>637</sup> 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.<sup>638</sup> Ihm und seiner Werkstatt werden zwei Altäre zugeschrieben: der namensgebende Altar aus der Fialkirche 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).<sup>639</sup> 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.<sup>640</sup>

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 Weidelandchaft. 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 Blumenteppeiche im Bildvordergrund der Verkündigungstafel sowie der Begegnung Joachims und Annas geben detailgetreue 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.<sup>641</sup> 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.«<sup>642</sup>

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).<sup>643</sup> 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. Bächtmann 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.<sup>644</sup> 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

<sup>644</sup> 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«.<sup>645</sup> 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.<sup>646</sup> 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.<sup>647</sup> 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.<sup>648</sup>

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 Architekturabbildung 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,<sup>649</sup> obwohl im Bildvordergrund ein überaus detaillierter und mimetisch korrekt formulierter Blument Teppich zu sehen ist.<sup>650</sup> 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.<sup>651</sup> 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).<sup>652</sup> 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.<sup>653</sup> 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/Münchener 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.<sup>654</sup>

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 Miller<sup>655</sup> 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.<sup>656</sup> 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 Großmain<sup>657</sup> 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.<sup>658</sup> 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.<sup>659</sup>

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;<sup>660</sup> 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

<sup>659</sup> Zur Rede Conrad Celtis vgl. Wiener 2013, S. 80–84.

<sup>660</sup> 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.<sup>661</sup> 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.<sup>662</sup>

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 Leseput 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.<sup>663</sup> An diesem Altar werden jedoch nicht nur die Austauschprozesse zwischen Speyer, Nürnberg und Salzburg als Wirkungsorte Frueaufs deutlich.<sup>664</sup> 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«,<sup>665</sup> 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,<sup>666</sup> 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.<sup>667</sup> 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.<sup>668</sup> 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

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

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

<sup>667</sup> 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.

<sup>668</sup> 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.<sup>669</sup>

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«.<sup>670</sup> 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,<sup>671</sup> 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.<sup>672</sup> 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*).<sup>673</sup> 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

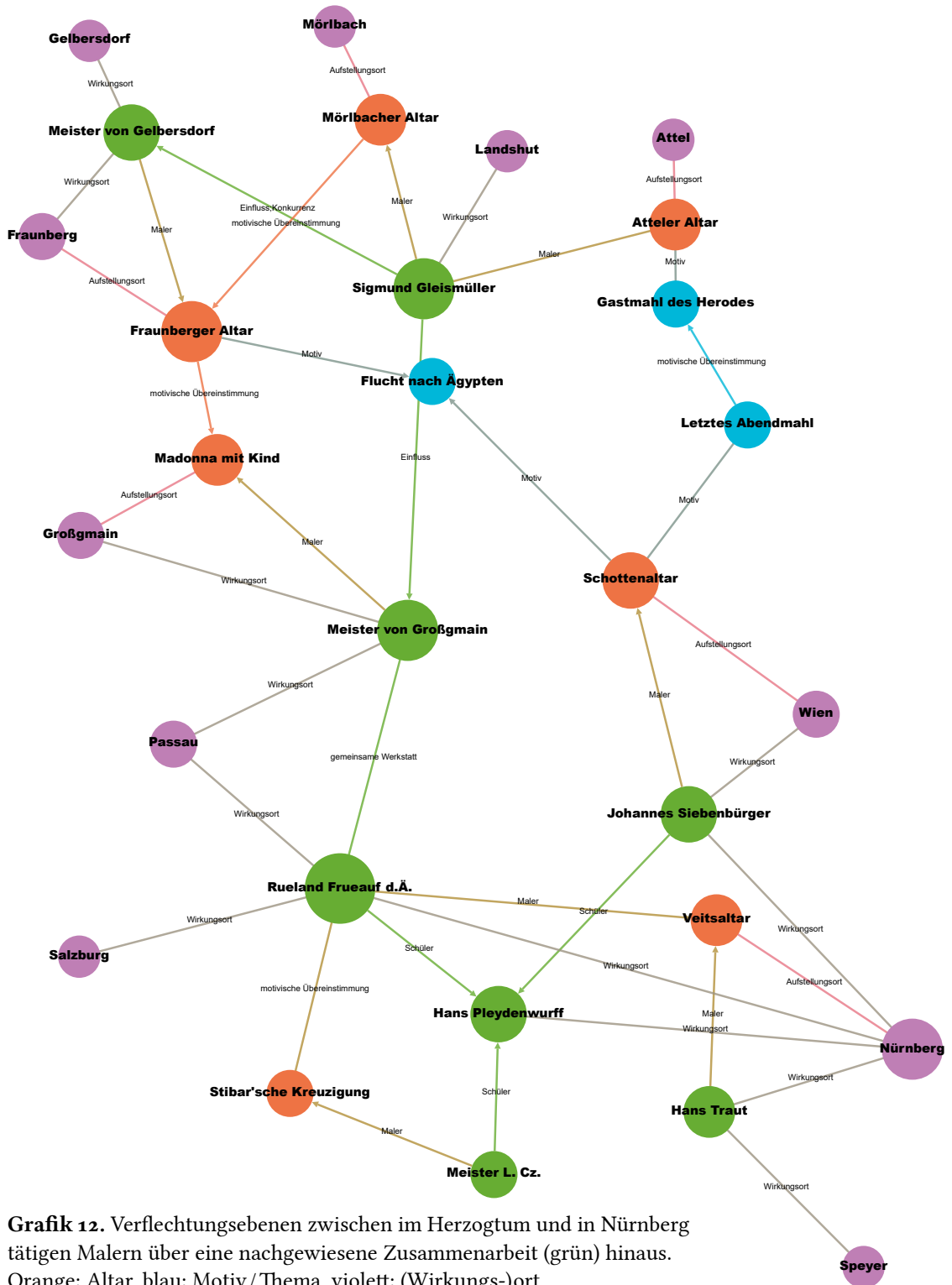
Im Vergleich zwischen Sigmund Gleismüller und den Meistern von Gelbersdorf und Bayrisch St. Wolfgang wird deutlich, dass es hinsichtlich der Ausformulierung des neuen Vokabulars große Unterschiede gibt. So werden die Pflanzen bei Gleismüller weitaus naturalistischer studiert und dargestellt als beim 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

---

<sup>673</sup> 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.<sup>674</sup> 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.<sup>675</sup> 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.<sup>676</sup> 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

<sup>675</sup> 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 Ehereinrichtung 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.

<sup>676</sup> 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



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.<sup>677</sup> Dennoch treten die Unterschiede offen zutage: Zwar erinnert das im Hintergrund aufragende Golgatha mit den

---

<sup>677</sup> 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.<sup>678</sup> 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.«<sup>679</sup>

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.«<sup>680</sup> Wird dieser Akt des Lesens auf Gemälde übertragen, so ergibt sich nach Alberti folgende Strukturana-logie zwischen Leseakt und Bildakt:<sup>681</sup>

<b>Leseakt</b>	<b>Bildakt</b>
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.<sup>682</sup> 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.«<sup>683</sup> 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,<sup>684</sup> 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 vegetabiler Ornamentik sowie einem nicht näher zu identifizierenden Tier<sup>685</sup> 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.<sup>686</sup> 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).<sup>687</sup>

---

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.<sup>688</sup> 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 Schaunberg<sup>689</sup> und dasjenige des Hochstifts Augsburg (Abb. 106 und 107). Ein interessantes Ergebnis liefert hingegen die Durchsicht des »Ingeram-Codex«<sup>690</sup> 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 106.** Scheibler'sches Wappenbuch, Wappen der Grafen von Schaunberg, um 1450 bis 17. Jahrhundert. Bayerische Staatsbibliothek, München, Cod.icon. 312 c, S. 132



**Abbildung 107.** Johann Siebmacher, New Wapenbuch, Teil 1, Wappen des Bistums Augsburg, Blatt 10, 1612. Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Herald. 139-1

ein silbern-rotes Wappen (Abb. 108) abgebildet, das dem Grafen von »schomburg« zugeordnet wird. Es könnte sich hierbei um das fränkische Adelsgeschlecht der Grafen von Schaunberg handeln. Nicht nur die Namensähnlichkeit zwischen den Grafen von Schaunberg und den Grafen von Schaumberg sorgt für Verwirrung, sondern auch die Familienwappen der Grafen von Schaumberg, etwa auf Epitaphen. Auf einer Vielzahl von Familienepitaphen, wie zum Beispiel demjenigen Sylvester von Schaumbergs in St. Maria Magdalena in Münnerstadt, ist als Schaumbergwappen ein anderes belegt,

---

Vielzahl von Adelsgeschlechtern und Institutionen. Unter der Inventarnummer A2302 befindet er sich im Kunsthistorischen Museum Wien. Vgl. Becher u. a. 1986.



**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.<sup>691</sup> Es wären somit folgende Schlüsse möglich:

<sup>691</sup> Zur Geschichte des Augsburger Stadtwappens vgl. Reitzenstein 1991, S. 44–45.



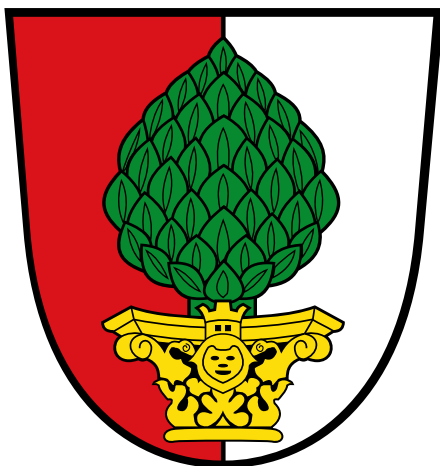
**Abbildung 109.** Unbekannter Meister, Epitaph des Sylvester von Schaumberg, Detail mit Wappen, um 1534. St. Maria Magdalena, Münnerstadt

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.<sup>692</sup> 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.<sup>693</sup> Das von der Forschung bislang nicht weiter verortbare Gemälde kann damit unter Vorbehalt einem exakten geographischen Raum zugeordnet sowie mit einer bekannten Person als potentielltem 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](#)).<sup>694</sup> 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.<sup>695</sup> 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.<sup>696</sup> 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.<sup>697</sup>

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.<sup>698</sup> Jedoch gibt es einen gravierenden Unterschied zwischen den beiden Landschaftsausblickten: 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.<sup>699</sup> 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).<sup>700</sup>

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).<sup>701</sup> 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).<sup>702</sup> 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.<sup>703</sup> 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.<sup>704</sup> 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.«<sup>705</sup>

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.<sup>706</sup>

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.<sup>707</sup>

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.<sup>708</sup> 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.<sup>709</sup>

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.<sup>710</sup>

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 Besitztum bestehe.<sup>711</sup>

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 Diskurs transferiert 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 Meißen<sup>712</sup> und das Castello del Buonconsiglio<sup>713</sup>

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.<sup>714</sup> 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.<sup>715</sup> 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 sienesisische 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«. <sup>716</sup> 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. <sup>717</sup> 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. <sup>718</sup> Ein Beispiel für ein humanistisches

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

<sup>717</sup> 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.

<sup>718</sup> 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).<sup>719</sup> Daraus ergibt sich ein erster Anknüpfungspunkt, denn dieses Städtelob zirkulierte innerhalb des Landshuter Netzwerks und befand sich als Teil der »Margerita Poetica«<sup>720</sup> zum Beispiel in dem zu Landshut gehörenden Kloster Mondsee<sup>721</sup> sowie im Besitz Herzog Georgs IV.<sup>722</sup>

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).<sup>723</sup> 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«<sup>724</sup> 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.

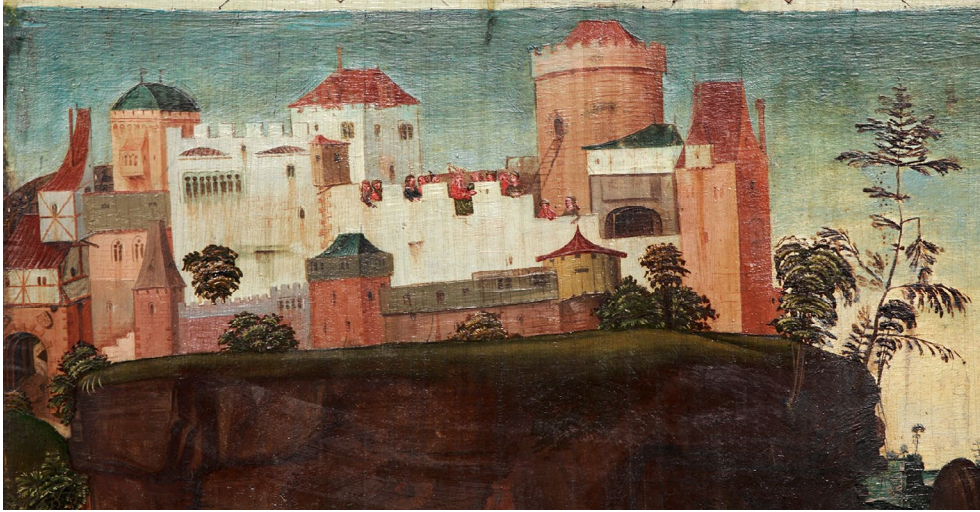
721 Die Ausgabe wurde am 2. 12. 1472 bei Johann Sensenschmidt in Nürnberg gedruckt und mit zwei Deckfarbeninitialen von Ulrich Schreier und Werkstatt ausgestattet. Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek, Ink. 25. Vgl. Schuller-Juckes 2009, S. 175, Kat.-Nr. 32.

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<sup>o</sup> 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.<sup>725</sup> 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.<sup>726</sup>

<sup>725</sup> 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.

<sup>726</sup> 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.<sup>727</sup>

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 Kapitellen<sup>728</sup> 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

<sup>727</sup> 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.

<sup>728</sup> 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.<sup>729</sup> 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.<sup>730</sup> 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).<sup>731</sup> 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 Vorarlberg 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 Weidelandchaft 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.<sup>732</sup> 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 zuerfüllen 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«.<sup>733</sup> 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.<sup>734</sup>

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.<sup>735</sup> 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

<sup>735</sup> 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.<sup>736</sup>

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.<sup>737</sup> Auf den zehn erhaltenen Tafeln des sogenannten Mindelheimer Altars (Abb. 127)<sup>738</sup> 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

<sup>736</sup> Vgl. Zsellér 2017, S. 81–82.

<sup>737</sup> 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.

<sup>738</sup> 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).<sup>739</sup> 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.<sup>740</sup> 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.<sup>741</sup>

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.<sup>742</sup> 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,<sup>743</sup> 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.<sup>744</sup> 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.<sup>745</sup> 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.<sup>746</sup> 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

<sup>745</sup> Vgl. Bourdieu 2016, S. 20–33.

<sup>746</sup> 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 Wartemberger Altar, geöffneter Zustand, 1480er/ 1490er Jahre. St. Georg, Wartenberg (OT Rockelfing)

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

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 Wartemberger Altars wird auch in theologischer Hinsicht offensichtlich, etwa an der Taufe Christi (Abb. 130).<sup>749</sup> 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.



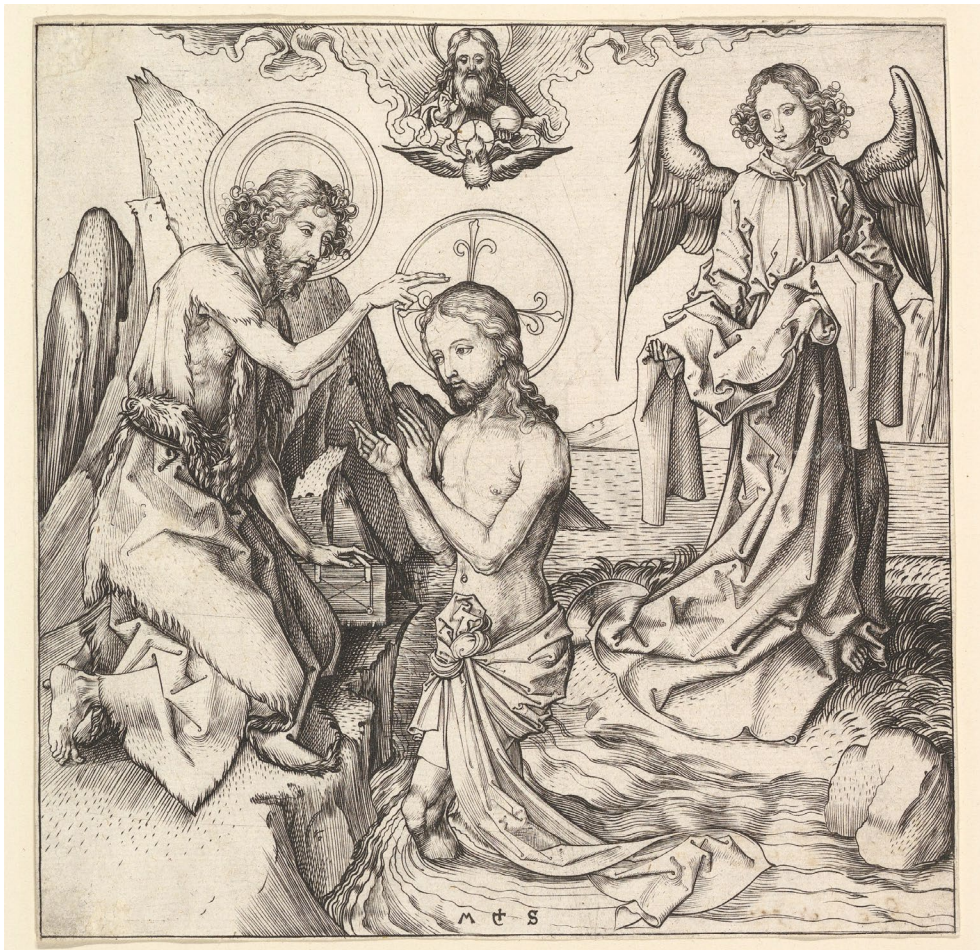
**Abbildung 130.** Meister des Rockelfinger Altars, sogenannter Wartenberger Altar, Taufe Jesu, 1480er/ 1490er Jahre. St. Georg, Wartenberg (OT Rockelfing)

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.<sup>750</sup> Dass dieser Konnex zwischen Cusanus und Friedrich Pacher nicht aus der Luft gegriffen ist, wird durch die rückseitige Inschrift

<sup>750</sup> 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.



**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.<sup>751</sup> 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 Hoppe<sup>752</sup> 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,<sup>753</sup> 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.<sup>754</sup>

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.<sup>755</sup> 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).<sup>756</sup> 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 Räte<sup>757</sup> 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.<sup>758</sup> Die Rhetorik ist zentraler Wissensbestandteil dieser Gelehrtenkultur.<sup>759</sup>

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.<sup>760</sup> 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.<sup>761</sup> 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.<sup>762</sup> 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.<sup>763</sup>

Der Buchbesitz verschiedener Landshuter Räte zeigt, dass diese über verschiedene topographisch-geographische Texte verfügten, etwa von Ptolemaios, Plinius und Tacitus.<sup>764</sup> 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, Polycletem, 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.<sup>765</sup> 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.<sup>766</sup> 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.<sup>767</sup> 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.<sup>768</sup> 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.<sup>769</sup> Über Landshut und Burghausen schrieb er, dass es vor allem die Sauberkeit und *magnificentia* der Städte seien, an welche er sich erinnere.<sup>770</sup> 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,<sup>771</sup> 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.<sup>772</sup>

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,<sup>773</sup> ein Exemplar der »Roma triumphans« von Flavio Biondo,<sup>774</sup> Bocaccios »De montibus«<sup>775</sup> 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.<sup>776</sup> 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.<sup>777</sup> 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.<sup>778</sup> 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

---

<sup>777</sup> Celtis führte aus: »Ihr müsset 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.

<sup>778</sup> Schliwen spricht plakativ vom Gegensatz zwischen Legenden und historischen Fakten. Vgl. Schliwen 2001, S. 115.

darstellt (Abb. 135).<sup>779</sup> 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.<sup>780</sup> 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).<sup>781</sup> 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.<sup>782</sup> Aus den Quellen geht hervor, dass Wolfgang von Wörth vor allem als Fassmaler arbeitete. Über die Tätigkeit Michel Hurlingers sind keine näheren Aussagen möglich.<sup>783</sup> 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.<sup>784</sup> 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«.<sup>785</sup>

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).<sup>786</sup> Auch Katharina Mair hatte, ähnlich

784 Vgl. Liedke 1979, S. 135–146 sowie der Regest bei Ettelt-Schönewald 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 Pirkheimer, 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.<sup>787</sup>

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.<sup>788</sup> 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:<sup>789</sup> 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.<sup>790</sup> 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.<sup>791</sup> Dieser bekleidete dort das Amt des Marschalls von Tours.<sup>792</sup> Über die Inhalte der Erziehung Fraunbergs ist nichts bekannt.<sup>793</sup> Das höfische Umfeld, in welchem er aufwuchs, erlaubt Aufschlüsse darüber, welche Prägung er erfuhr und mit welcher Kunst er konfrontiert war. Jüngst wurde dargestellt, 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

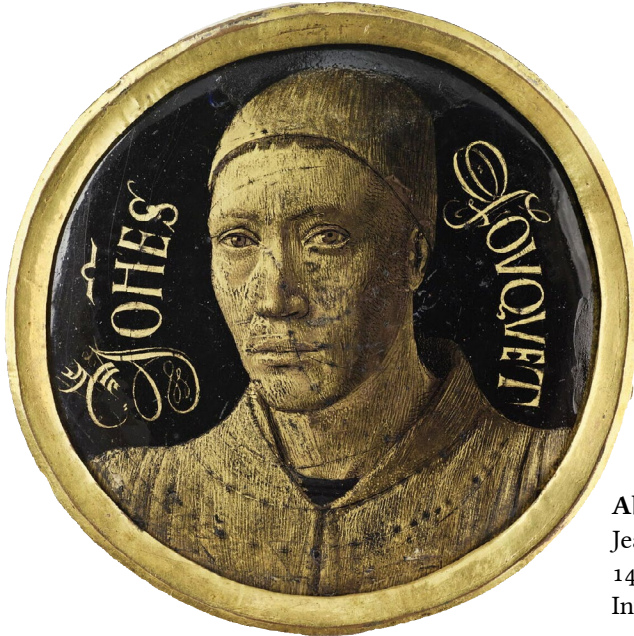
---

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.<sup>794</sup> Er dürfte somit auch mit dem Maler Jean Fouquet vertraut gewesen sein,<sup>795</sup> 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

<sup>794</sup> 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.

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

Fraunberger Herrschaftsgebiet dem bayerischen zuzuschlagen.<sup>796</sup> 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.<sup>797</sup> 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«<sup>798</sup> 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 Spinnweben 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).<sup>799</sup>

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)

<sup>799</sup> 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<sup>o</sup> 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.<sup>800</sup> 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.<sup>801</sup>

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 Brodtkorb, 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 Brodtkorb, 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,<sup>802</sup> 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.<sup>803</sup> Zudem unterhielt er enge Verbindungen zu den Augsburger Frühhumanisten um Sigismund Gossembrot (Grafik 13), wie ein Brief dessen an Schaumberg belegt.<sup>804</sup> 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.<sup>805</sup> Manche dieser Frühhumanisten wirkten auch in der bischöflichen Kanzlei, beispielsweise Lur. Dieser hielt eine der beiden Grabreden auf Schaumberg.<sup>806</sup> Mit Blumenau verband Schaumberg eine langjährige Freundschaft.<sup>807</sup>

---

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.<sup>808</sup> 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.<sup>809</sup> 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 Meisterlin<sup>810</sup> 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.<sup>811</sup> 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 besuchte 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.<sup>812</sup> 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.<sup>813</sup> 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«. <sup>814</sup> 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.<sup>815</sup>

Nicht nur in seinem Testament kommen dieser Repräsentationsanspruch und sein Selbstverständnis als Mensch zum Vorschein. In den zweitägigen Exequien<sup>816</sup> unter der Leitung seines Koadjutors Johann von Werdenberg sowie an seiner Grablege in der Augustinuskapelle<sup>817</sup> 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.<sup>818</sup> 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 totiusque 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 Martiri 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 genenet 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.<sup>819</sup> 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 Adligen, Bischofs und Kardinals. Im Tod aber bleibt nichts von diesen Rollen übrig, nur der einfache Mensch, der am Ende zu Staub zerfällt.<sup>820</sup>

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,<sup>821</sup> 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.<sup>822</sup> 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.<sup>823</sup> 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.<sup>824</sup> 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.<sup>825</sup>

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.<sup>826</sup>

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.<sup>827</sup> 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).<sup>828</sup>

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<sup>o</sup>cccc<sup>o</sup>lxv<sup>o</sup> 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<sup>a</sup> / 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).<sup>829</sup> 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.<sup>830</sup> 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.<sup>831</sup>

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

---

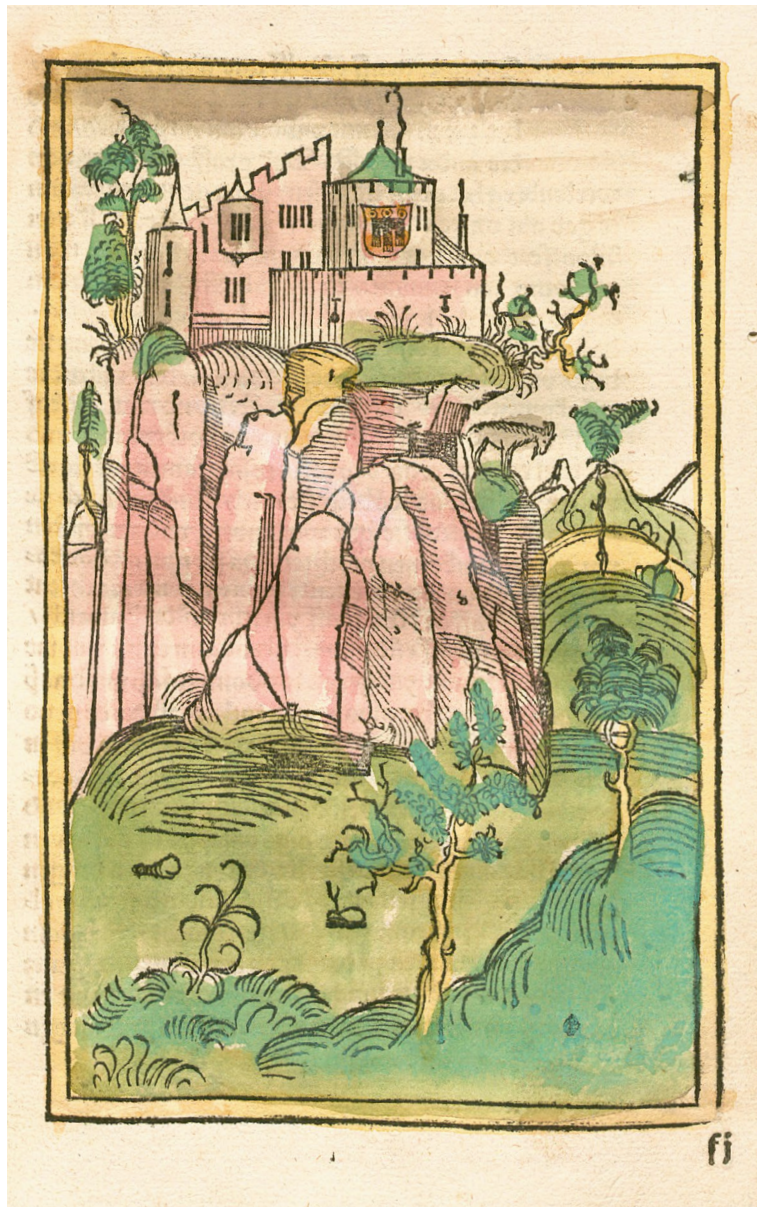
»Johannes G zu Montfort und Rotenfels der elter herr zu Argen seines Alters in dem 52 iar ist also ab Conterfet worden Anno ZC 20.« Weber 2004, Kat.-Nr. 54, S. 225.

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



#### 4.5 Divergenz: Auftraggeber/innen und ihre Erwartungshorizonte

bürgerlicher Herkunft oder den Nachgeborenen personenreicher Adelsfamilien [gesehen], die keine eigene Herrschaft besaßen«. <sup>832</sup> 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. <sup>833</sup> 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. <sup>834</sup> 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

<sup>832</sup> Heinig 1997a, S. 348.

<sup>833</sup> Vgl. Burmeister 1996a, S. 80.

<sup>834</sup> 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.<sup>835</sup>

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

<sup>835</sup> Zum Reichlin-von Meldegg-Haus vgl. Piana 2003; Piana 2005; Harder-Merkelbach 2005.



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 Landschaftsausblicks, 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.<sup>836</sup> 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.<sup>837</sup> In gleicher Weise gilt dies für das St. Wolfgang Retabel Michael Pachers, das ab 1471 im Auftrag des Abtes Benedikt Eck entstand.<sup>838</sup>

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.<sup>839</sup> Raitenhaslach war ein Zisterzienserkloster, das auf Veranlassung Herzog Ludwigs IX. reformiert wurde.<sup>840</sup> 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.<sup>841</sup> Ein Zeugnis

<sup>841</sup> 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 Fleuronnée, Deckfarben, historisierenden Initialen und kleinen Miniaturen zu illuminieren, spricht dafür, dass die Auseinandersetzung mit diesen Büchern wertgeschätzt wurde.<sup>842</sup>

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.«<sup>843</sup> 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.<sup>844</sup> 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.<sup>845</sup>

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 angelegten 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«<sup>846</sup> 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.



## 5 GESCHICHTSREZEPTION UND -KONSTRUKTION IN DER MATERIELLEN KULTUR

Neben dem Diskurs über die Würde des Menschen und das Entdecken der Natur war das späte 15. Jahrhundert von einer neuen Auseinandersetzung mit der (eigenen) Geschichte geprägt. In diesem Kapitel geht es abschließend darum, nachzuvollziehen, inwiefern am Landshuter Hof unter welchen Prämissen retrospektive, historisierende Formen genutzt wurden. Grundlage für diese Analyse ist das zeitgenössische Geschichtsverständnis der Hofgesellschaft, das anhand von zwei Fragen eruiert wird. Zum einen wird gefragt, wie die Hofgesellschaft sich Geschichte aneignete, und zum anderen, welche Geschichte von ihr rezipiert wurde. Dazu wird hier die These formuliert, dass retrospektive Architekturen gebaut und gemalt wurden, um die eigene Legitimität zu untermauern und eine konstruierte historische Identität zu visualisieren. Dazu bediente man sich unterschiedlicher Referenzpunkte in der Geschichte, die für unterschiedliche Zwecke herausgegriffen wurden. Historische Formen wurden nicht eins zu eins übernommen, sondern adaptiert und in die zeitgenössische Formensprache überführt.

Als theoretischer Überbau dienen die kulturwissenschaftlichen Arbeiten von Jan Assmann zum kulturellen Gedächtnis (1992) sowie von Aleida Assmann zu Erinnerungsräumen (1999).<sup>847</sup> Ausgangspunkt ihrer komplementären Überlegungen ist, dass gesellschaftliche Traditionen in Form von Büchern, Texten, Bildern etc. weitergegeben werden und somit eine Art ›Erinnerungsspeicher‹ formen. So hielt etwa Aleida Assmann fest, dass die Veränderung von Identität »immer auch Umbau des Gedächtnisses [bedeutet] und [sich] nieder[schlägt] in einem Umschreiben von Geschichtsbüchern, im Sturz von Denkmälern«. <sup>848</sup> In diese Richtung gingen bereits in den 1980er Jahren die Überlegungen des Germanisten Jan-Dirk Müller zum ›Gedechtnus‹ (1982), worunter er eine Mischung aus »historische[n] Forschungen, literarische[r] Fassung der Memoiren und [...] bildliche[r] Ausstattung«<sup>849</sup> subsumierte. Obwohl es beim *gedechtnus* zunächst um eine vollständige Inventarisierung der *gesta* des Herrschers und seiner »altfordern« ginge, solle damit zugleich das Andenken an eine bestimmte Person in einer bestimmten Gemeinschaft lebendig erhalten werden.<sup>850</sup>

In Fortführung dieser Forschungen wird die These entwickelt, dass nicht nur Historiker/innen und Schriftsteller/innen durch die Art und Weise ihrer Geschichtsrezeption an der Herausbildung von Landesherrschaften – in diesem Fall im Herzogtum

847 J. Assmann 1992; A. Assmann 1999.

848 A. Assmann 1999, S. 62–63.

849 Müller 1982, S. 80.

850 Ebd., S. 93.

Bayern-Landshut – mitwirken,<sup>851</sup> sondern auch die Künste. Dabei kann an die reichhaltige Forschung zu retrospektiven Tendenzen in Kunst und Architektur angeknüpft werden. Das Aufgreifen von zum Zeitpunkt der Erbauung beziehungsweise des Malens so verstandenen altertümlichen Formen ist in allen Jahrhunderten zu beobachten und wird seit etwa 35 Jahren von der geisteswissenschaftlichen Forschung verstärkt in den Blick genommen.<sup>852</sup> Müller konstatierte, dass

»dieser Trend [...] mit einer veränderten Einstellung zum Gegenstandsbereich zusammen[hängt], in dem neben der Geschichte der Ereignisse, Institutionen und Strukturen diejenige [Geschichte] vergangener Vorstellungswelten in den Vordergrund gerückt ist, die der Wahrnehmungsschemata und Deutungsmuster, in denen Realität angeeignet wird, der Selbst- und Fremdbilder, des Alltagswissens, der Interessen und Tabus, die diese Aneignung steuern.«<sup>853</sup>

Jüngste Arbeiten beschäftigen sich etwa mit der sogenannten Nachgotik um 1600.<sup>854</sup> Doch insbesondere die (gemalte) Architektur des 15. Jahrhunderts wurde eingehend untersucht.<sup>855</sup> Dabei wurde herausgearbeitet, dass retrospektive Tendenzen als Phänomen einer gelehrten Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Stilmodi zu verstehen sind. Als ursächlich für diese Stilausdifferenzierung wurden divergierende Anspruchshaltungen, die auf die antike Rhetorik sowie Vitruv rekurrierten, gegenüber Architekturen und Gemälden ausgemacht.<sup>856</sup> Um diese aus heutiger Perspektive irrationale Architektur und Kunst verständlich zu machen, müssen zeitgenössische Wahrnehmungsschemata und Deutungsmuster analysiert werden.<sup>857</sup> Dazu kann zumindest partiell auf Ergebnisse der geschichtswissenschaftlichen Forschung zurückgegriffen werden, die diese Themen seit geraumer Zeit beständig aufgreift.<sup>858</sup> Keine Berücksichtigung finden dagegen (kunst-)historische Arbeiten, die sich unter dem Begriff der Memoria vereinen und sich mit der postmortalen Erinnerungskultur auseinandersetzen.<sup>859</sup> Folglich werden

---

851 Vgl. A. Assmann 1999, S. 78.

852 Beispielhaft Boschung/Wittekind 2008; Günther 2010; Smith 2018.

853 Müller 1989b, S. 717.

854 Dazu v. a. die Forschungen im Kontext des Gedenkjahres zum 400. Todestag Julius Eichters. Vgl. Ausst. Kat. Würzburg 2017; Bürger/Palzer 2019. Eine breitere Perspektive auf die Künste und Architekturen nahm die Tagung »Focus 1600. Aschaffener Symposium zur Architektur und Bildenden Kunst des Manierismus« (2021) ein. Der Tagungsband steht noch aus.

855 Vgl. Hoppe 2005b; Hoppe 2007a; Hoppe 2007b; Hoppe 2008a; Hoppe 2008b; Hoppe 2018.

856 Vgl. Graf 1996b; Graf, 2003; Hoppe 2007b.

857 So wiederholt bei Hoppe, u. a. Hoppe 2008b, S. 91.

858 Aus der reichhaltigen Forschung: Joachimsohn 1910; Patze 1987; Moeglin 1988; Buck u. a. 1989; Johaneck 2000; Helmrath/Muhlack/Walther 2002; Helmrath 2005; Helmrath/Schirrmeister/Schlelein 2013b.

859 Exemplarisch: Czerny 2005; Meys 2009; Borgolte 2012; Berndt 2013; Kohl 2018.

nachfolgend auch keine Objekte, die der Memoria einer Person dienen, vorgestellt und diskutiert.<sup>860</sup>

Die Gleichzeitigkeit und Ausdifferenzierung von Stilen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, deren Auswahl auf einer intentionalen Entscheidung des Auftraggebers und/oder des ausführenden Baumeisters und/oder Malers beruhte, führt in der Forschung bekanntermaßen zu terminologischen Problemen. Trotz der stilistischen Divergenz der einzelnen Architekturen und Gemälde wurden sie oftmals unter dem Begriff der Spätgotik subsumiert. Jedoch gibt es kein kohärentes Erklärungssystem für diesen anerkannten Stilpluralismus und keine einheitliche Begriffsverwendung. Zwar schlug etwa Ethan Matt Kavaler den Begriff der Renaissancegotik vor – den er bezeichnenderweise auf die Einwölbungen der Ingolstädter Seitenkapellen des Münsters »Zur Schönen Unserer Lieben Frau« (Abb. 147) bezog –, um »the inevitable inconsistencies that result when we forget the specific values and perspectives enshrined in our construction of periods and our intuitive expectation of linear progression« hervorzuheben.<sup>861</sup> Allerdings konnte sich diese Begrifflichkeit bisher nicht durchsetzen. Auf dieses Problem soll lediglich hingewiesen werden; es kann an dieser Stelle nicht gelöst werden.

Die Heterogenität der Stile beziehungsweise Symbolsysteme, wie sie im Herzogtum Bayern-Landshut beobachtet werden können, ist das Ergebnis unterschiedlicher Bedürfnisse und Erwartungen an visuelle und materielle Objekte. Die verschiedenen Stile sind auf neue Auseinandersetzungen mit verschiedenen historischen Zeitpunkten zurückzuführen und unterscheiden sich entsprechend der sozialen Gruppe, welche über eine gemeinsame kollektive Identität verfügt und sie beauftragt. Um diese unterschiedlichen Stile beziehungsweise Ornamentformen zu verstehen, werden sie in einem ersten Schritt auf ihren ideengeschichtlichen Hintergrund zurückgeführt. Es wird analysiert, wie man Mitte des 15. Jahrhunderts auf die Geschichte blickte und in welcher Form man sich am Landshuter Hof welche *historia* aneignete. Zudem wird herausgearbeitet, dass die zunehmende Auseinandersetzung damit eine Reaktion auf das Zeitgeschehen darstellte. Daran anschließend werden im zweiten Schritt die zwei wesentlichen zeitlichen Referenzpunkte in den Blick genommen, die durch historisierende Bauelemente rezipiert wurden. Zum einen ist dies die römische (Spät-)Antike. Dass im Herzogtum Bayern-Landshut romanisierende Bauformen verwendet werden, ist Ausdruck eines Legitimations- und Erneuerungsdiskurses, der vor dem Hintergrund der Territorialstaatsbildung sowie der Klosterreform zu sehen ist. Unter Herzog Ludwig IX. begonnen und durch seinen Sohn Georg IV. fortgeführt, entstehen an zentralen Orten

860 Bspw. das Epitaph für Gräfin Elisabeth von Ortenburg, das 1471 im Kloster Baumburg von Propst Caspar Ebenhauser in Auftrag gegeben wurde, oder das von Bischof Johann von Werdenberg in Auftrag gegebene, sogenannte Hartmann-Denkmal für Graf Hartmann IV. von Dillingen-Kyburg (um 1180–1258) an der fürstbischöflichen Dillinger Residenz von 1485, ausgeführt von Hans Peurlin d.M. Zu Baumburg vgl. Brugger 2007; Wild 2007, S. 149; Statnik 2009, S. 120.

861 Grundlegend: Kavaler 2006, hier S. 1.



**Abbildung 147.** Erhard Heidenreich, Kapellengewölbe, um 1510/20.  
Münster Zur Schönen Unserer Lieben Frau, Ingolstadt

des Herzogtums Residenzen, die historisierende Formen aufgreifen. Diese werden bewusst verwendet, um die eigene Legitimität zu visualisieren und auf die Dauerhaftigkeit der eigenen Herrschaft abzustellen. Außerdem werden romanisierende Bauformen im Kontext der Klosterreform aufgegriffen. Durch sie soll an die Gründungszeit der verschiedenen Klöster angeknüpft und ihre Legitimität bekräftigt werden. Zum anderen wird ein zweiter historischer Referenzpunkt in der Regierungszeit Herzog Ludwigs IX.

## 5.1 Das Geschichtsstudium als identitätsstiftendes Moment

aufgegriffen, die germanische Antike. Am Landshuter Hof scheinen ab etwa 1470 verstärkt vegetabile Formen wie das Astwerk auf. Diese sind auf einen zeitgenössischen Nationalitäts- und Identitätsdiskurs zurückzuführen, dessen Wurzeln in der Wiederentdeckung der taciteischen Germania begründet liegen. Im Vordergrund der Rezeption der germanischen Antike steht das Bemühen um eine Identitätsfindung, die vom Studium römisch-antiker Schriften über die Germanen ausgeht und im Rahmen einer Inklusions- und Exklusionsdebatte geführt wird.

### 5.1 Das Geschichtsstudium als identitätsstiftendes Moment

Die Analyse der aufkommenden Porträts belegte, dass am Landshuter Herzogshof Identitätsdiskurse geführt wurden. An die Frage des »Wer bin ich?« schließt diejenige nach dem eigenen Herkommen an. Die verstärkte Auseinandersetzung mit Geschichte ist vor allem in Zeiten zu beobachten, in welchen es zu Kontinuitäts- und Traditionsbrüchen kommt.<sup>862</sup> Als einschneidende Zäsur des 15. Jahrhunderts ist aus europäischer Sicht die Eroberung Konstantinopels im Jahr 1453 anzusehen. Mit dem Fall der Stadt am Bosphorus endete die fast tausendjährige Herrschaft Ostroms und damit des letzten Reiches, das seit der Antike ununterbrochen bestanden hatte. Durch den Vormarsch der Osmanen geriet die christliche Identität unter Druck. Von den intensiven Debatten der Zeit zeugen die Reichstage, die zu Türkentagen wurden, wie etwa der Regensburger Türkentag 1454 oder der Fürstentag 1459 in Mantua. Auf ihnen wurde die Bedrohung des Reiches durch ein fremdes ›Volk‹ kontrovers diskutiert und über Reaktionen gestritten. Die drohende ›Türkengefahr‹ zwang zu einer Selbstvergewisserung und befeuerte die Auseinandersetzung mit Geschichte und Identität. Die eigene christliche Identität musste historisch rückgekoppelt werden. Gleichzeitig suchte man sich von der ›kulturlosen‹ islamischen Gegenseite abgrenzen. Antike Traktate dienten dabei als Hilfestellung, denn durch sie konnten die Osmanen auf das Barbarenvolk der Skythen zurückgeführt werden, während man sich selbst als legitime Nachfolger des Imperium Romanum verstand.<sup>863</sup>

Auch auf Ebene der *nationes* können Brüche identifiziert werden, welche die Bedeutung des Geschichtsstudiums als identitätsstiftendes Moment hervorheben. In Italien entwickelte sich seit dem späten 14. Jahrhundert ein gesteigertes Interesse an Geschichte, das seine Ursache in den andauernden Machtkämpfen in den Fürstentümern und Städten hatte, die bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts fort dauerten. So erhob sich beispielsweise die Bevölkerung Veronas gegen die herrschenden della Scala und vertrieb diese.

862 Vgl. J. Assmann 1992, S. 32.

863 Für die Herkunft der Osmanen gab es mehrere Erklärungen. Die hier benannte geht auf Flavio Biondo zurück und kann als die wirkmächtigste angesehen werden. Vgl. einleitend Meuthen 1984; weiterhin Döring 2011, S. 434–435, 453; Döring 2013.

Die della Scala, die sich in der Folge als Herren von der Leiter bezeichneten, gingen in das niederbayerische Exil.<sup>864</sup> Auch im Mailand der Visconti verarmte das Volk zunehmend. Gleichzeitig kam es zu verstärkten Auseinandersetzungen mit Venedig. Es dauerte fast 50 Jahre, bis das Herzogtum unter Francesco Sforza wieder zur Ruhe kam.<sup>865</sup> Durch den desolaten Zustand der italienischen Fürstentümer und Städte erwuchs eine Sehnsucht nach einer imaginierten ›guten alten Zeit‹, welche es historiographisch zu verorten galt. Dieser Aushandlungsprozess fand an den italienischen Universitäten statt und wurde zu einem elementaren Bestandteil des Curriculums. Als Vorbild, an das es anzuknüpfen galt, wurde vor allem die römische und in geringerem Maße die griechische Antike herausgestellt. Diese Epochen wurde als besonders ruhm- und glorreich angesehen.<sup>866</sup> Folglich wurde an den Universitäten das Studium von als Historiographen erachteten römischen wie griechischen Autoren wie etwa Caesar, Livius und Sueton sowie Herodot und Homer gefördert.

Schließlich wird die politische Unsicherheit des 15. Jahrhunderts unmittelbar im Herzogtum Bayern-Landshut greifbar. Seit den 1420er Jahren destabilisierte sich die innen- und außenpolitische Lage des Heiligen Römischen Reiches durch die Hussiteneinfälle, die auch das bayerische Territorium direkt betrafen. Dadurch bestand eine unmittelbare Gefahr für die Integrität des Herzogtums, sodass man sich an den Hussitenkriegen beteiligte und deshalb Verteidigungsanlagen ausbaute. Parallel dazu schwand der Einfluss des Kaisers und damit dessen Integrationskraft, die dringend notwendig gewesen wäre, um die bedrohte Einheit des Reiches zu sichern.<sup>867</sup> Diese Konflikte führten in Bayern-Landshut zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit Geschichte. Vor dem Hintergrund der zunehmenden Territorialisierung musste die eigene Identität klar artikuliert werden. Daneben wurde es immer wichtiger, sich auch nach außen hin abzugrenzen, sei es gegenüber den Hussiten oder gegenüber den Osmanen, die durch ihre fortschreitende Expansion in den Westen einen weiteren Ausbau der Verteidigungsanlagen, etwa der Burg Burghausen, erforderlich machten.<sup>868</sup> An diesen Beispielen wird deutlich, dass das Geschichtsstudium durch externe Einflüsse befördert wurde. Das Bild von der Geschichte, das dadurch entstand, dass man sich mit der Vergangenheit befasste, diente als Vorbild für die eigene Gegenwart, die von Gefahren, Ängsten und Nöten geprägt war.<sup>869</sup> Einer der maßgeblichen Orte, an dem Geschichte studiert und diskutiert wurde, war die Universität.

---

864 Ausst. Kat. Verona 1986, S. 139–140; Weigand 1986.

865 Vgl. Lopez 2003, S. 53–65; Gamberini 2015, S. 19–45.

866 Ausführlich: Graus 1987; Maissen 2013, S. 50.

867 Vgl. Dicker 2014, S. 31.

868 Vgl. März 2017; Heppner 2009; Hoppe 2013b.

869 Vgl. Graus 1987, S. 51.

### 5.1.1 Das Geschichtsstudium an den Universitäten

An den Universitäten Oberitaliens wurde die griechisch-römische Antike zum leuchtenden Vorbild stilisiert, an das es anzuknüpfen galt. Zu diesem Zweck wurden verstärkt römische und in geringerem Maße griechische Geschichtswerke und Epen studiert, teils auch neu übersetzt.<sup>870</sup> Die Bibliotheken der Landshuter Räte dokumentieren nachdrücklich, dass diese die griechisch-römische Antike studiert hatten. Auch noch Jahre nach ihren Studien setzten sie sich mit den antiken Werken auseinander und waren bemüht, dieses Wissen weiterzugeben. Im Besitz des Augsburger Bischofs Johann von Werdenberg sowie des Rates Johannes Löffelholz<sup>871</sup> lassen sich beispielsweise Werke Homers nachweisen. Werdenbergs heute verschollener Homer-Codex dokumentiert zudem, dass diese Bücher aktiv genutzt und rezipiert wurden. Rudolf Agricola reiste 1479 eigens zu Johann von Werdenberg nach Dillingen, um dessen Homer-Codex abzuschreiben.<sup>872</sup> Der Regensburger Domherr Johannes Tröster besaß zudem Herodots »Historien« in einer Übersetzung Lorenzo Vallas,<sup>873</sup> worin gleichzeitig die Auseinandersetzung der italienischen Humanisten mit antiken Geschichtswerken deutlich wird.

Weiter verbreitet als griechische Geschichtswerke waren römische. Livius' »Ab urbe condita« ist in Teilen in der Bibliothek des Eichstätter Bischofs Wilhelm von Reichenau<sup>874</sup> und derjenigen Johannes Trösters<sup>875</sup> nachweisbar. In Trösters umfangreicher Bibliothek, die er 1481 zu einem Großteil der Universität Ingolstadt vermachte,<sup>876</sup> befand sich zudem ein Teil von Suetons Kaiserbiographien.<sup>877</sup> Durch eine Rede Martin Mairs, die er anlässlich der Eröffnung der Ingolstädter Universität hielt, ist bekannt, dass er mit Livius vertraut war und die Biographien von Vergil und Horaz kannte.<sup>878</sup>

870 Vgl. hierzu Sottili 2002.

871 Der Codex des Johannes Löffelholz befindet sich in Oxford, Corpus Christi College, Hs. 470. Vgl. Sottili 2002, S. 90; Bauer 2012, S. 473.

872 Tatsächlich haben sich nur zwei Inkunabeln aus dem Besitz Werdenbergs erhalten, jedoch ist der Besitz weiterer Bücher u. a. durch Briefe rekonstruierbar. Agricola kam aus Zeitgründen nicht mehr dazu, die »Ilias« abzuschreiben. Zoepfls Angaben lassen keinen Aufschluss darüber zu, ob Werdenberg sowohl die »Ilias« als auch die »Odyssee« besaß. Vgl. Zoepfl 1949, S. 683; Zoepfl 1955, S. 469.

873 Vgl. Lehmann 1940, S. 657.

874 Reichenaus Codex befindet sich in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, fol. Cod. 103. Vgl. hierzu Spilling 1984, Kat.-Nr. 3, S. 2–3.

875 Der Codex Trösters wird in der Bibliothek der LMU München unter der Signatur 2° Cod. ms. 549 aufbewahrt. Vgl. Daniel/Schott/Zahn 1979, S. 68–71; Cortesi 2008, S. 227; Schuller-Juckes 2009, S. 234–236.

876 Johannes Tröster schenkte einen Großteil seiner Bibliothek auf Vermittlung Wolfgang Federkils 1481 der Artistenfakultät in Ingolstadt. Vgl. dazu Lehmann 1940; Art. »Tröster, Johannes« von Franz J. Worstbrock. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 9. Berlin 1995, Sp. 1078–1083; Cortesi 2008; Schuh 2013b, S. 130–144.

877 Vgl. Lehmann 1940, S. 657.

878 Mair bezieht sich ausdrücklich auf Livius: »Wie Titus Livius im ersten Buch [seines Werkes] der Urbe condita schreibt« (»ut refert Titus Livius ab urbe condita libro primo«). Danach folgt eine Aufzählung antiker Persönlichkeiten wie Vergil, Horaz, Demosthenes und Sokrates, die aus einfachen

Diese Beispiele belegen, dass sich die Landshuter Räte mit antiken Geschichtswerken während ihres Studiums und darüber hinaus auseinandersetzten. Trösters Bücherschenkung an die Universität Ingolstadt deutet zudem darauf hin, dass dieses Geschichtswissen an der neu gegründeten Universität weitergegeben werden sollte. Untermauert wird dies durch Konrad Celtis' Antrittsrede an der Artistenfakultät 1491. Darin forderte er, dass man ein eigenes, innovatives Werk über die *regio nostra*, damit war das Heilige Römische Reich gemeint, anfertigen müsse. Entsprechend sei es notwendig, sich eingehend mit der eigenen Herkunft und Geschichte auseinanderzusetzen.<sup>879</sup> Damit sollte der historische sowie geographische Bezugs- und Referenzrahmen eindeutig definiert werden, gegenüber der eigenen Peergroup und in Abgrenzung zu italienischen Humanisten. Celtis setzte damit die Forderung seines Lehrers Rudolf Agricola um, der sich von einer »Rezeption und Anlehnung an Italien« emanzipieren wollte. Die intellektuelle Unabhängigkeit und Leistungsfähigkeit der eigenen Nation sollte unter Beweis gestellt werden.<sup>880</sup>

Ohne eine gemeinsame Sprache wäre es nicht denkbar gewesen, sich so intensiv mit Geschichtswerken an den oberitalienischen Universitäten zu befassen, wie es die Buchbesitze belegen. Erst mit dem Lateinischen existierte ein gemeinsames Medium,<sup>881</sup> durch das Inhalte transformiert und übersetzt werden konnten: Der Austausch zwischen Nord und Süd beruhte auf dieser Lingua franca, die es ermöglichte, untereinander Vergleiche anzustellen, beispielsweise in Bezug auf die (eigene) Geschichte. So konnten die nordalpinen Studenten die eigene Lebensrealität an die südalpine Antike rückbinden, indem sie sich mit der Historiographie beschäftigten. Dieses Streben, Nord und Süd zu parallelisieren, manifestiert sich aber auch auf italienischer Seite, etwa bei Enea Silvio Piccolomini. In seiner Antwort auf Martin Mairs Kritik am Zustand des Reiches versuchte er, die italienische und die bayerische Geschichte miteinander zu verknüpfen und eine gemeinsame Geschichte zu rekonstruieren. Durch eine sprachwissenschaftliche Herleitung wollte er beweisen, dass die Bayern von den Boiern abstammten. Piccolomini argumentierte, dass der Volksstamm der Boier im 5. Jahrhundert vor Christus das etruskische Felsina erobert habe. Aus dieser Siedlung habe sich das römische Bononia entwickelt, das heutige Bologna. Da diese Stadt eindeutig auf dem Territorium des Imperium Romanum lag, seien die Bayern ein Teil des Imperiums gewesen. Für die Frühhumanisten nördlich der Alpen war diese Herleitung ein Faktum, welches durch Hinweise in Livius' »Ab urbe condita« und Tacitus' »Germania«<sup>882</sup> evident erschien.

---

Verhältnissen stammten, aber durch Bildung zu Ruhm und Ansehen gelangten. Vgl. Edition bei Prantl 1872, S. 7–10, hier S. 8.

879 Vgl. Müller 2001, S. 217–220.

880 Vgl. ebd., S. 219.

881 Nach Maissen begründete die Entwicklung des ciceronianischen Lateins zu einer Lingua franca der Gelehrten den Erfolg der humanistischen Geschichtsschreibung. Vgl. Maissen 2013, S. 56.

882 Tacitus berichtet, dass Herkules von den Germanen verehrt würde und Odysseus u. a. Asciburgum (Asberg am Unterrhein) gegründet habe: »Sie erwähnen auch, Herkules sei bei ihnen gewesen und



## 5.1 Das Geschichtsstudium als identitätsstiftendes Moment

Über Etymologien, Fabeln, Gründungsmythen und Vergleiche sollte eine historische Anbindung des nordalpinen Bayern an Italien geschaffen werden, ein gemeinsamer Referenzrahmen.<sup>883</sup> Piccolomini verglich den Rat Gregor Heimburg mit Cicero<sup>884</sup> und den Rat Ulrich Riederer mit einem kaiserlichen Senator (»cesaree majestatis senatori«).<sup>885</sup> Aus derartigen Vergleichen, die bis zu einem gewissen Grad holzschnittartig und in der Briefsprache geläufig sind, geht hervor, dass gemeinsame Vorbilder existierten, die sowohl von den nordalpinen Gelehrten als auch von den italienischen Humanisten verehrt und vor allem: verstanden wurden. Diese Beispiele zeigen, wie Piccolomini die antiken Vorbilder auf seine nordalpinen Freunde übertrug. Aufgrund ihres gemeinsamen Studiums, das auf einer gemeinsamen Sprache fußte, wurden die Studenten aus Nord und Süd zu einer sozialen Gruppe. Sie entwickelten im Sinne Jan Assmanns eine ›kollektive Identität‹, die »auf der Teilhabe an einem gemeinsamen Wissen und einem gemeinsamen Gedächtnis« beruhte und »durch das Sprechen einer gemeinsamen Sprache oder allgemeiner formuliert: die Verwendung eines gemeinsamen Symbolsystems vermittelt« wurde.<sup>886</sup> Die Studenten eigneten sich das gleiche (historische) Wissen, die gleichen Sehgewohnheiten an und entwickelten die gleichen – oder zumindest ähnliche – Interessen und Ambitionen. Durch ihre spätere, berufsbedingt hohe Mobilität wurden sie zu beständigen Kulturvermittlern. Martin Warnke sprach entsprechend von der »Vermittlertätigkeit der Humanisten für nordeuropäische Höfe«.<sup>887</sup> Dieser Wissens- und Kulturtransfer förderte eine parallele Entwicklung dies- und jenseits der Alpen, die in Architektur und Bildwerken manifest wird.

Genauso traten jedoch durch den Abgleich der eigenen Lebenssituation mit dem gemeinsamen römischen Ideal die Unterschiede zwischen Nord und Süd hervor, woraus eine Kultur des Wettbewerbs und des beständigen Transfers zwischen den Studenten

---

wenn sie in eine Schlacht ziehen, besingen sie ihn als den ersten aller tapferen Männer. [...] Zudem meinen einige, dass auch Odysseus, der bei jener langen und mythenreichen Irrfahrt in diesen Ozean verschlagen worden sei, in die Länder Germaniens gekommen und Asberg, was am Rhein liegt und heute bewohnt wird, von ihm gegründet und benannt worden sei« (»Fuisse et apud eos Herculem memorant, primumque omnium virorum fortium ituri in proelia canunt. [...] ceterum et Ulixen quidam opinantur longo illo et fabuloso errore in hunc Oceanum delatum adisse Germaniae terras, Asciburgiumque, quod in ripa Rheni situm hodieque incolitur, ab illo constitutum nominatumque«), Tacitus ed. Köstermann 1970, III,1–3, S. 7.

883 Vgl. Graus 1987, S. 42–43; Hammerstein 1989, S. 19.

884 Vgl. Brief Piccolominis als Bischof von Triest an Gregor Heimburg vom 31. 1. 1499, in Pius II. ed. Wolkan 1447–1450/1912, Brief Nr. 25, S. 79–81.

885 Joachimsohn 1910, S. 76–77; Pius II. ed. Wolkan 1450–1454/1918, Brief Nr. 209, S. 396; Hammerstein 1989, S. 23. Weiterhin kann festgehalten werden, dass Geschichte dann aufgezeichnet oder erforscht wird, wenn »man entweder von der Annahme aus[geht], die Gegenwart sei so bedeutend (im positiven oder im negativen Sinn), daß sie für künftige Zeiten festgehalten werden müsse, oder aber man ist der Meinung, die Vergangenheit habe irgendeinen Bezug zur eigenen Gegenwart, der man den Ablauf vergangener Zeiten entweder als leuchtendes Beispiel oder aber als Warnung vorhalten könne.« Graus 1987, S. 11.

886 J. Assmann 1992, S. 139.

887 Warnke 1996, S. 111.

des nordalpinen und des südalpinen Raums entstand, beispielsweise durch Briefkontakte. Während man sich in Italien auf dem Höhepunkt der Zivilisation wähnte und verächtlich in den Norden blickte, schauten die nordalpinen Studenten ihrer Meinung nach aus einer Position der Stärke in den Süden.<sup>888</sup> Italiener sahen den Norden pauschal als unterentwickelt und kulturlos an. Die Reise eines Italieners zu den ›barbarischen und wilden Germanen‹ war etwa ein Auszeichnungsmerkmal. Dadurch unterstrich der kultivierte Italiener seine Zähigkeit und Widerstandsfähigkeit. Entsprechend wurden die Aufenthalte Piccolominis und Kardinal Basilius Bessarions von den italienischen Zeitgenossen besonders hervorgehoben.<sup>889</sup> Ebenso herausgestellt wurden die Besuche von Nordalpinen in Italien. Davon zeugt eine Beschreibung des Andrea Schivenoglia anlässlich des Einzugs bayerischer Gesandter 1462 in Mantua, darunter die Landshuter Räte Johannes Fraunberg,<sup>890</sup> Thomas Pirckheimer und Heinrich Tanndorfer. Schivenoglia beschrieb die Fassungslosigkeit der mantuanischen Adelligen über den Aufzug der Bayern und verglich die Gesandten mit sittenlosen Köchen und Knechten.<sup>891</sup> Diese Schmähungen standen in Widerspruch dazu, dass die bayerischen Räte und Gesandten im Reich durch ihren extremen Protz und Reichtum unangenehm auffielen.<sup>892</sup> Die zwei Beispiele der italienischen Sichtweise auf das Reich erklären, warum es den universitär gebildeten Räten nördlich der Alpen so wichtig war, die Geschichte der eigenen Herkunftsregion an die römische Antike anzubinden und sich gleichzeitig davon abzugrenzen.

888 Joachimsohn bemerkte, dass durch die gemeinsame Sprache die Unterschiede umso deutlicher zutage traten. Da zudem in der Jetzt-Zeit des 15. Jahrhunderts große Vorbilder fehlten, musste man sich der Geschichte bedienen und dort nach Helden suchen. Vgl. Joachimsohn 1910, S. 76–77; Hammerstein 1989, S. 23.

889 Der Aufenthalt Bessarions in Deutschland wurde in verschiedenen zeitgenössischen Texten literarisch überformt. In besonderem Maße wurde dabei der Topos der kulturlosen Germanen (›wilde Barbaren‹), die in einem unwirtlichen Land leben würden, hervorgehoben. Derartige Germanenbilder finden sich, wie Claudia Märkl herausgehoben hat, nicht nur im Kontext der Legationsreise Bessarions, sondern auch in den Obödienzreden anlässlich der Papstwahl Piccolominis. Vgl. hierzu ausführlich Märkl 2013, insbes. S. 126–127.

890 Johannes (Hans) Fraunberg zu Massenhausen war seit 1448 in Landshut als Rat und Diener bestallt und wirkte von 1449 bis 1454 als Pfleger von Graisbach. Vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 524–526; Hesse 2005, Nr. 6782, S. 811.

891 »Bemerke, dass am 7. September 1462 die Delegation des Herzogs von Bayern nach Mantua kam, um die Hochzeitsabsprache zwischen Meser Federico, Sohn des Markgrafen von Mantua, und Madonna Margaretha, Schwester des Herzogs von Bayern, zu bestätigen. Wenn Du diese Gesandtschaft, die alle wie Köche und Knechte aussahen, gesehen hättest! Das mantovanische Herrschergeschlecht war sehr erstaunt über diese Menschen und ihre unanständigen Sitten« (»Nota che adj 7 de settembre 1462 vena a Mantoa ambaxaria de lo ducha de Baviera e se chonfermoe el maridozo tra mes. Federigo fiolo del marchexo de Mantoa et madona Malgarita sorela de lo ducha de Baviera. Se tu avesse veduto questa ambaxaria tuti parivano chochij e sguaterij: li mantovani forte se maraviava de tal zente et de lo so male vivere«). Übers. d. Verf. nach Schivenoglia ed. d'Arco 1857, S. 55. Zu den Hochzeitsverhandlungen zwischen Mantua und München vgl. Severidt 2002, S. 229–234; Strack 2010b, S. 144–147. Zum Deutschlandbild südlich der Alpen im 15. Jahrhundert vgl. Heitmann 2003.

892 Vgl. dazu der Bericht Hermann Schedels anlässlich des Einzugs der Landshuter Delegation auf dem Reichstag in Nürnberg 1467. Vgl. Anm. 350.

## 5.1 Das Geschichtsstudium als identitätsstiftendes Moment

Dieser Abgrenzung von Italien wurde durch die ›Wiederentdeckung‹ der »Germania« des Publius Cornelius Tacitus Vorschub geleistet. Das Werk<sup>893</sup>, dessen Existenz zwar bekannt, aber verschollen war, wurde in den 1450er Jahren durch den päpstlichen Bücheragenten Enoch d’Ascoli im Kloster Hersfeld wiederentdeckt. Die »Germania« ermöglichte es den nordalpinen Studenten, sich einerseits in Relation zur römischen Antike zu setzen, also die eigene Historizität als Nation zu beweisen, und sich andererseits bewusst von einer anderen abzugrenzen. Dies erklärt den Erfolg dieses Buches: Zwischen 1470 und 1510 gelangten schätzungsweise 6 000 Druckexemplare der »Germania« in Umlauf.<sup>894</sup> Entsprechend häufig ist sie auch im Umfeld des Landshuter Hofes zu finden: In Eichstätt besaßen Johannes Pirckheimer,<sup>895</sup> Johannes Mendel und Johannes Tröster Abschriften.<sup>896</sup> Zudem befanden sich im Kloster Chiemsee und in Trient, wo der kaiserliche Rat Johannes Hinderbach<sup>897</sup> als Fürstbischof wirkte, Kopien.

Die Auseinandersetzung mit Tacitus bot die Möglichkeit, den skizzierten italienischen Ansichten entgegenzutreten. Durch die »Germania« konnten die nordalpinen Gelehrten die Germanen an die Seite der Römer als eigenständige und stolze Nation stellen. Zudem ermöglichte es die Rückbindung der nordalpinen Gegenwart an diese germanische Antike, deutsche Gepflogenheiten, zum Beispiel Bautraditionen oder Kleidung, gegenüber den Italienern aufzuwerten: Auch diese hätten ihre Wurzeln in der Antike. Die »Germania« und in geringerem Maße der Germanenexkurs Gaius Julius Caesars in seinem »De Bello Gallico« schienen eine verlorengegangene Antike nachvollziehbar zu machen. Sie zeichneten ein lebhaftes und detailliertes Bild der germanischen Ahnen.<sup>898</sup> Dies ermöglichte es ihren Abkömmlingen, sich gegenüber anderen mit

893 Grundlegend zur Rezeption der »Germania«: Mertens 2004.

894 Weshalb Tacitus und seine Werke in Vergessenheit gerieten, ist unklar. Möglicherweise beruhte dies darauf, dass spätantike christliche Schriftsteller den heidnischen Autor ablehnten. Zwischen dem 6. und dem 14. Jahrhundert finden sich nur vier Textstellen, in welchen Tacitus referenziert wird. Vgl. Hunger 1975, S. 541–542; Schellhase 1976, S. 4–5; Günther 2002, S. 17; Mertens 2004, S. 58–61. Zur Instrumentalisierung der Germania vgl. Lund 1995; Krebs 2005. Zum Germanenbegriff bei Tacitus vgl. Lund 1999.

895 Johannes (Hans) Pirckheimer war 1465 in Diensten Herzog Ludwigs IX. Vgl. Lieberich 1964, S. 158; Ettelt-Schönwald 1999, S. 451.

896 Die Abschrift Johannes Mendels war Teil des in der Erlanger Universitätsbibliothek befindlichen Codex Ms. 647 und noch Ende des 16. Jahrhunderts vorhanden. Tröster schenkte 1481 sein 1471/72 gedrucktes Exemplar an die Artistenfakultät der Ingolstädter Universität. Vgl. Lehmann 1940, S. 658. Pirckheimers Exemplar ist Teil des Cod. Arundel 277 in der British Library, London.

897 Johannes Hinderbach weilte 1466 anlässlich seiner Konsekration zum Bischof von Trient in Rom und ließ sich bei dieser Gelegenheit eine Abschrift der Germania anfertigen, den sog. »Vindobonensis«. Wien, ÖNB Cod. Ser. Nov. 2960. In diesen wurde ein Großteil der ebenfalls abgeschrieben »Roma illustrata« Flavio Biondos eingebunden. Die Chiemseer »Germania« steht in engem Verhältnis zum »Vindobonensis«. BSB, Clm 5307. Vgl. Halm 1873, S. 3; Mertens 2004, S. 62–63.

898 Caesar, De bello Gallico, VI, 21–28. Die Rezeption des sog. Germanenexkurses spielt eine untergeordnete Rolle für das Geschichtsbewusstsein innerhalb des Heiligen Römischen Reichs im 15. Jahrhundert. Dies spiegelt sich auch darin, dass es lediglich einen Codex im süddeutschen Raum mit einer Abschrift des »Gallischen Krieges« gab. Dieser war im Besitz des brandenburgischen Rates

einer eigenen, eigenständigen Geschichte darzustellen. Darüber hinaus konnte anhand einer diachronen Gegenüberstellung von Heiligem Römischen Reich und Italien aufgezeigt werden, dass nördlich der Alpen eine Evolution stattgefunden habe, die etwa mit derjenigen Roms von einem Bauernvolk zur hochzivilisierten *civitas* zu vergleichen sei.<sup>899</sup>

Das gemeinsame Studium der antiken Schriften führte dazu, dass die vor allem historisch begründeten Unterschiede zwischen den verschiedenen Gruppen ebenso hervortraten wie die eben beschriebene Evolution der Germanen. Dieses neue Wissen führte bei den Studenten aus dem Heiligen Römischen Reich zu einer aktiven Auseinandersetzung mit der eigenen Antike. Dabei bilden sich zwei signifikante historische Referenzpunkte heraus, mit denen sich die nordalpinen Studenten verstärkt befassen: einerseits die klassische römische Antike sowie andererseits, als genuin nordalpines Phänomen, die germanische Antike. Diese Auseinandersetzung mit Geschichte geschieht vor dem Hintergrund sich neu herausbildender Identitäten. Es geht darum, sich selbst zu definieren, in Relation zu setzen und abzugrenzen. Das Geschichtsstudium an den Universitäten bringt diese Herangehensweise an Geschichte den späteren Landshuter Räten näher. Zwar ist die griechisch-römische Antike das Vorbild schlechthin für die nordalpinen Studenten. Dass die italienischen Gelehrten auf die aus ihrer Perspektive kulturell nachrangigen Germanen herabblickten, beförderte eine Konkurrenz zwischen den beiden Gruppen. Daraus entstand wiederum das Bedürfnis der nordalpinen Studenten, sich abzugrenzen und als den Italienern ebenbürtig darzustellen. Gleichzeitig wuchs das Bewusstsein für die Unterschiede zwischen Nord und Süd, welches durch die Wiederentdeckung der taciteischen »Germania« und der Auseinandersetzung mit ihr verstärkt wurde.

### 5.1.2 Das Geschichtsverständnis des Landshuter Hofes

Das Geschichtsstudium gewann vor dem Hintergrund von Inklusions- und Exklusionsdiskursen für die Studenten an Bedeutung. In diesem Abschnitt geht es darum nachzuvollziehen, inwiefern diese verstärkte Auseinandersetzung mit der Geschichte und die Rezeption der oben skizzierten historischen Themen am Hof Herzog Ludwigs IX. nachgewiesen werden können. Dabei kann an die umfassende geschichtswissenschaftliche Forschung zur bayerischen Historiographie angeknüpft werden. Seit Ende des

---

Hermann Reinsperger. Nürnberg, Stadtbibliothek, Cent. IV, 92. Zum Codex vgl. Neske 1997, S. 47–48. Zu Reinsperger vgl. Andresen 2017, S. 498–500. Zum Germanenbild bei Caesar vgl. Zeitler 1999; zur Deutung Caesars durch italienische und deutsche Humanisten Muhlack 2004.

899 Das Narrativ der Evolution des römischen Volkes hin zu einem kulturell hochstehenden findet sich bspw. in zwei Versen bei Horaz. In einem Brief heißt es: »Hellas, bezwungen, bezwang den barbarischen Sieger und brachte Latium, dem bäuerlich derben, die Künste.« (»Graecia capta ferum victorem cepit et artis/intulit agresti Latio«), Horaz ed. Herrmann 2000, II,1,156, S. 231. Vgl. Günther 2003, S. 64.

14. Jahrhunderts wurden in Bayern Chroniken über Bayern verfasst. Nachdrücklich wurde von der Forschung aus diesen die Entwicklung eines bayerisch-wittelsbacher Landesbewusstseins herausgearbeitet.<sup>900</sup> Es stellt sich folglich weniger die Frage, ob, sondern wie man sich am Landshuter Hof mit Geschichte befasste.

Geschichte diente in den Herzogtümern Bayerns, beginnend mit Otto von Freising »Chronica sive Historia de duabus civitatibus« (1143–1146), dazu, eine innere Einheit zu konstruieren und diese nach außen zu kommunizieren. Die vielzähligen Chroniken, etwa die »Scheyerer Fürstentafel« (1393–95), Andreas von Regensburgs »Chronica de principibus terrae Bavarorum« (1425–1428), die »Chronik von den Fürsten aus Baiern« Hans Ebran von Wildenbergs (1479/1490–1493) und Ulrich Füetters »Bairische Chronik« (1478–1480) bezeugen die Bemühungen der Herzöge, sich persönlich in einem Zeitgefüge zu verorten.<sup>901</sup> Dabei dienten die älteren Werke Ebran und Füetters als identitätsstiftende Vorlagen, die sie immer wieder als Referenzquellen verwendeten. Durch diese chronikalischen Werke wird das seit Mitte des 14. Jahrhunderts in verschiedenen Quellen so genannte *haws zu Bairn* konstituiert und historisch eingeortet.<sup>902</sup> Obwohl sich die Dynastie der Wittelbacher in verschiedene Linien verzweigte, agierten sie als politische und dynastische Einheit. So wurden die verschiedenen Linien der Wittelbacher auch inner- und außerhalb des Reiches wahrgenommen. Das Selbstverständnis als *haws zu Bairn* ist Grundlage, Rechtfertigung und Verpflichtung für die bayerischen Herzöge.

Daraus ergibt sich fast zwangsläufig, dass sich am Hof Herzog Ludwigs IX. mit diesen Werken auseinandergesetzt wurde. Die Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit war aber nicht darauf beschränkt. Die herzogliche Kanzlei befasste sich nachweislich intensiv mit alten Urkunden und Rechtswerken, um die eigene Anciennität und Ehrwürdigkeit herauszuarbeiten und anderen gegenüber zu belegen. Daneben hatten sie einen ganz unmittelbaren Nutzen: Herzog Ludwig IX. und seine Kanzlei zogen diese Quellen heran, um beispielsweise Rechtsansprüche abzuleiten. So verwendete etwa Gregor Heimburg die Geschichte immer wieder als Exempel oder auch als Beleg in seinen Reden, beispielsweise in seiner ersten großen Rede auf dem Konzil von Basel. Später nutzte er in Reichstagsreden die Chronik des Andreas von Regensburg ebenso zur Argumentation wie den »Sachsenspiegel«, um brandenburgische Gebietsansprüche zurückzuweisen, und berief sich darauf, dass das Haus Bayern als eines der vier Gründungshäuser des Reiches höherrangig sei als die Nürnberger Burggrafen.<sup>903</sup>

900 Dies ist in der Forschung ausführlich bearbeitet worden. Vgl. Moeglin 1988; Fuchs 2005; Dicker 2009; Dicker 2014; sowie in Bezug auf die Scheyerer Fürstentafel Schneider 2016, S. 165–166, 173.

901 Die Chronik des Andreas von Regensburg entstand auf Veranlassung des Ingolstädter Herzogs Ludwig VII. (1368–1447), diejenige Füetters im direkten Umfeld Herzog Albrechts IV. von Bayern-München. Einordnend: Moeglin 1993.

902 So etwa in Hans Ebran von Wildenbergs Chronik aus dem Jahr 1479. Vgl. Ebran von Wildenberg ed. Roth 1905, S. 1–2. Weiterhin: Fuchs 2005, S. 305.

903 Vgl. Johanek 1987; Studt 1992, S. 382.

Es fand an Ludwigs Hof also eine aktive Auseinandersetzung mit Geschichtswerken statt, sie wurde Teil der Debattenkultur der Gelehrten Räte und wirkte zudem über diese gelehrten Zirkel hinaus. Letzteres stellt die Chronik des Burghausener Hofmeisters Hans Ebran von Wildenberg (ca. 1426–1502)<sup>904</sup> unter Beweis. Die Chronik wurde um das Jahr 1479 von Ebran vollendet und dem im Januar 1479 verstorbenen Herzog Ludwig gewidmet.<sup>905</sup> In seinem Werk übernahm er die historische Argumentationslinie Heimburgs, wenn er schreibt:

»Vor alten zeiten sind vier grosser dewtzser land gewesen in Germani, die man genent hat die vier hewser, als sie noch hewt bei tag genennt werden: das ist Sachsen, Beirn Swaben und Franckn. das worden vier konigroich, ee sie die Romer betzwungen. [...] das aber die vier vorgedachten land konigreich gewesen das vindt man geschrieben in dem keiserlichen rechtbuch, das genant wirdet der sachsenspiegel, das Constantinus der sechst [Konstantinos VI.] und Karl der erst [Karl der Große] gaben den Sachsen fur ein recht, darauf sie sich bekerten zu kristenlichem gelawben.«<sup>906</sup>

Auch für Wildenberg gehört Bayern zu den vier ›Gründungshäusern‹ des Heiligen Römischen Reichs, und ganz so wie Heimburg beruft sich der Hofmeister dabei auf den Sachsenspiegel, der für ihn zugleich historische Quelle und Rechtsbuch ist.

Diese Auffassung von Geschichte, aus der sich das eigene Selbstverständnis speiste, wurde offensiv nach außen getragen. Sie wurde auf den Reichstagen, die als transnationale Austauschplattform fungierten, von hochgelehrten Diplomaten des Reiches sowie der benachbarten Territorien rezipiert, diskutiert und weitergetragen. Geschichtswissen gehörte dabei zum ›Standardrepertoire‹ der Gelehrten und Fürsten und wurde ganz in der Tradition Ciceros verwendet. Dieser postulierte in »De oratore«, man solle die Geschichte als Lehrmeisterin für das Leben (*magistra vitae*) ansehen und aus ihr lernen. Gleichzeitig diene Geschichte als Beispiel (*exemplum*). Eine gute Rede bedürfe nach Cicero solcher *exempla*, denn nur mit diesen würde ein Sachverhalt überzeugen. Sie dienten dazu, die Anschaulichkeit des Vortrags zu erhöhen und dadurch zum Erfolg zu gelangen.<sup>907</sup> Das

904 Der etwa zwischen 1426 und 1430 als Sohn Ulrich Ebrans und seiner zweiten Ehefrau Elisabeth von Gumpfenberg geborene Hans Ebran von Wildenberg kämpfte oft neben und für Herzog Ludwig. In Anerkennung dieser Dienste wurde ihm im Jahr 1462 die Ritterwürde verliehen. Im Jahr darauf wurde er herzoglicher Rat und Hofmeister der Herzogin Amalia in Burghausen. BayHStA NBCB 82/2, fol. 16; vgl. Ettelt-Schönewald 1999, S. 511. Vgl. Dirsch-Weigand 1991, S. 20–21; Ettelt-Schönewald 1999, S. 511–513; Hesse 2005, S. 810, Nr. 6767; Art. »Ebran, Hans von Wildenberg« von Peter Johaneck. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 2. Berlin 1980, Sp. 307–308.

905 »Auch so hab ich die histori gesambt zu den löblichen, tugenthafn fürsten hertzog Ludbigs zeiten, der auch genannt ward der reich oder gros hertzog in Beirn, der mein herr gewesen ist. Dieser fürste was gar ein hochgepreister fürst in allem römischen reich.« Ebran von Wildenberg ed. Roth 1905, S. 2–3.

906 Ebran von Wildenberg ed. Roth 1905, S. 25–26.

907 In Ciceros »De oratore« heißt es: »Und die Geschichte vollends, die vom Gang der Zeiten Zeugnis gibt, das Licht der Wahrheit, die lebendige Erinnerung, Lehrmeisterin de Lebens, Künderin von alten

## 5.1 Das Geschichtsstudium als identitätsstiftendes Moment

setzte Heimburg wie viele Gelehrte seiner Zeit um: Geschichte war für ihn ein Arsenal von *exempla*, die man kennen musste und aus denen er schöpfte.

Nicht nur die Gelehrten Räte setzten sich aktiv mit Geschichte auseinander, sondern auch der Herzog selbst. Dass sich dieser mit Geschichte beschäftigte, betonte Martin Mair in der Eröffnungsrede der Ingolstädter Universität. Er sagte, Ludwig selbst habe Dekrete seiner Vorväter durchgesehen und der geschichtlichen Überlieferung überantwortet. Mair stellt Ludwig IX. damit als einen Herrscher dar, der die Biographien seiner Vorfahren sowie anderer Fürsten kannte und deren Handeln zur Richtschnur seines eigenen Handelns machte.<sup>908</sup> Daran zeigt sich – glaubt man Mair – das aktive Interesse des Herzogs an Geschichte. Er war sich seines eigenen Status bewusst, verortete sich in einem historisch-dynastischen Rahmen und vergegenwärtigte sich diesen durch das Studium von Quellen. Vielleicht bemühte sich der Herzog, die Forderungen Piccolominis, mit dem er bekannt war,<sup>909</sup> umzusetzen. Dieser hatte in seinen Briefen an König Ladislaus und Herzog Sigismund die beiden Fürsten dazu angehalten, aus Büchern zu lernen, weil diese alles Wissen, das ein guter Herrscher benötige, beinhalteten.<sup>910</sup>

Diese verschiedenen Aspekte verweisen darauf, dass das Interesse an Geschichte im politisch-dynastischen Bereich nicht trennscharf von dem humanistischen zu unterscheiden ist. Dies wird in der Person Gregor Heimburgs anschaulich. Einerseits war er herzoglicher Jurist und vertrat die Positionen seines Dienstherrn gegenüber anderen. Andererseits war Heimburg aber auch ein, wie Kemper ihn beschrieb, ein »humanistischer Schriftsteller von Format«.<sup>911</sup> In seiner Person verschwimmen die Grenzen zwischen machtpolitischem Diskurs und humanistischem Identitätsdiskurs: Die Geschichte wurde in beiden Diskursräumen ausgiebig als *magistra vitae* und Argument genutzt. Für Heimburg war die Auseinandersetzung mit Geschichte aus humanistisch-gelehrter Perspektive eine identitätsstiftende Tätigkeit, die ihn als Teil einer intellektuellen Elite kennzeichnete. Entsprechend sind seine mit historischen Anleihen versehenen Reden Beleg und Ausweis seiner Gelehrsamkeit. Auf den Hof Herzog Ludwigs IX. bezogen wird deutlich, wie die Maximen dynastischer Reichspolitik und humanistischen Interesses vermischt wurden: Das Studium der Geschichte diente Fürsten und Räten dazu, eine eigene, die Geschichte referenzierende Identität zu entwickeln. Diese wirkte gegenüber anderen aus- und abgrenzend. Nach innen hingegen wirkte sie integrierend.

---

Zeiten, durch welche Stimmen, wenn nicht die des Redners, gelangt sie zur Unsterblichkeit?« (»Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur«), Cicero ed. Merklin 1978, S. 228–229.

908 »Nam cum sua Illustrissima dominatio sese ad ymagines maiorum conuertit / et patrum decreta per tot ducta viros ab origine gentis antique recenset ac memproie demandat.« München, BSB, Clm 443, fol. 107r-v, zit. nach Wiener 2013, S. 75.

909 Vgl. Märkl 2014.

910 Vgl. Anm. 116 und 388.

911 Kemper 1984, S. 17.

Die eigene Geschichte wurde somit zum integralen Bestandteil einer nach außen und innen gerichteten Politik, die das Ziel hatte, das Herzogtum zu konsolidieren. Die Geschichte wurde in diesem Ausandlungsprozess im Sinne Ciceros als Argumentationshilfe und Lehrmeisterin verwendet, um den *homo politicus* bei seinen Reden vor Gericht und in der Öffentlichkeit zu unterstützen.

Ein weiterer wichtiger Baustein dieser historisch begründeten Politik ist die bereits genannte Chronik des Hans Ebran von Wildenberg, die in der Forschung eingehend diskutiert wurde und als Werk einer ständischen, noch spätmittelalterlich geprägten Geschichtsschreibung bewertet worden ist.<sup>912</sup> Diese Bewertung geht in Anbetracht der obigen Ausführungen fehl. Es wird nicht genügend bedacht, dass humanistisches und dynastisches Interesse an der Historiographie nicht trennscharf voneinander zu unterscheiden sind und sich vermischten, insbesondere in der Politik Herzog Ludwigs IX. Weil die Ebran'sche Chronik als spätmittelalterliches ständisches Geschichtswerk bewertet wurde, blieben humanistische Einflüsse unbeachtet. Wie innovativ die Chronik war, wird an der eigenen Bezeichnung Ebrans ablesbar: Er sieht sein Werk dezidiert nicht als Herrscherlob zum *gedechtnus* Ludwigs, sondern als *histori*. Im gesamten Werk wird das Wort *gedechtnus* nicht verwendet. Ebran versteht die von ihm niedergeschriebene Erzählung als wahrhaftige, auf Fakten und Quellen basierende Geschichte, welche der Legitimation der Wittelsbacher nach außen und innen dienen sollte. Der Autor der Chronik geht in dieser Hinsicht insofern noch einen Schritt weiter als der Humanist Gregor Heimburg, der in seinen Reden Geschichte als Argument verwendet, als Ebran das Territorium Bayern mit der Dynastie seines Herren, dem *haws Bavaria*, verknüpft.<sup>913</sup> Er verbindet die dynastische Legitimation in der Tradition Otto von Freising und Andreas von Regensburgs mit humanistischem Forscherdrang, wie er selbst schreibt:

»[...] der stet und fürsten histori hab ich etwas berürt, sovil ich der funden hab, und der vil genomen aus der kronickn bischof Otten von Freysing, der am geslächt ein margraf von Österreich gewesen, so er gesambt und in 8 bücher geteilt [...] und auch aus etlichen andern büchern getzogen. Man findt auch vil geschrieben bei den hohen und mindern stiften im Beyrnland, damit dann der heilig cristen gelawben in dem haws Bavarie gepflantz ist von den fürsten von Beirn.«<sup>914</sup>

912 Vgl. Johanek 1987, S. 313. Erst die 30 Jahre später verfasste Landesgeschichte des Johannes Aventin (1477–1534) sei als Beginn einer humanistisch-historiographischen Auseinandersetzung anzusehen. Vgl. weiterhin Art. »Ebran von Wildenberg, Hans« von Sigmund von Riezler. In: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Commission bei der königl. Academie der Wissenschaften, Bd. 42. Leipzig 1897, S. 498–499; Art. »Ebran, Hans von Wildenberg« von Peter Johanek. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 2. Berlin 1980, Sp. 307–312; Dicker 2009, S. 82–111; Johanek 2010; Schneider 2016; Schmid 2019, S. 117–190.

913 Vgl. Johanek 1987, S. 291–295; Schneider 2016, S. 173.

914 Ebran von Wildenberg ed. Roth 1905, S. 1–2.



## 5.1 Das Geschichtsstudium als identitätsstiftendes Moment

Dabei benennt Ebran seine Quellen und erläutert seine Methode, das Studium von Urkunden in den ›Archiven‹ der Klöster des Landes sowie deren Auswertung. Dafür reiste er selbst durch das Herzogtum, ähnlich den Bücherjägern des Konstanzer Konzils. Es ging ihm darum, in den Klöstern bislang unbekannte Dokumente zu finden. Selbst eine Bewertung dieser Arbeit findet sich in seinem Werk: »es [war] mir gar ein lustige und kurtzweilig arbeit«. <sup>915</sup> Die Forschungsarbeit war für Ebran nach seiner eigenen Aussage also keine Last, sondern er forschte aus eigenem Antrieb. Ihn erfüllte das Stöbern in den Klöstern mit Freude. Wenn er etwa Andreas von Regensburg anzweifelt oder selbst schlussfolgert, dass die römische Provinz Noricum das Bayern seiner Zeit umfasst habe, <sup>916</sup> dann beweisen diese Passagen, dass Ebran sich kritisch mit Geschichtsquellen auseinandersetzte. Weiterhin wird sein Interesse an Geographie greifbar: Der Abgleich von Noricum mit dem Territorium (Ober- und Nieder-)Bayerns zeigt, dass er sich der geographischen Verortung Noricums und Bayerns bewusst war und sie miteinander verband. Dieses Verhalten entspricht dem eines Forschers, der seine Quellen offenlegt, um größtmögliche Transparenz und Objektivität zu schaffen.

Neben den genannten Quellen nutzte Ebran eine von Friedrich Mauerkircher aus den Niederlanden importierte Propagandaschrift, die »Hystoria de comitatu hollandie«. In dieser wird der Erbstreit zwischen Jacobäa von Straubing-Holland (1401–1436) und Philipp III. von Burgund (1396–1467) dargelegt. Dass er dieses Werk als Quelle heranzog, ist beachtenswert, weil die »Hystoria« auf Latein verfasst war und Ebran kein Latein konnte – folglich arbeitete er nicht allein an seiner Chronik, war aber derjenige, der seinen Namen damit verband. Ebran dürfte bei seinen Quellenstudien also auf Gelehrte angewiesen gewesen sein. Möglicherweise verbirgt sich hinter einem der »zwei[...] geleerten briestern«, die er als Helfer im Vorwort der Chronik benennt, Mauerkircher, denn dieser brachte ihm Quellenmaterial nach Landshut, konnte Latein und war Kleriker. <sup>917</sup>

Bereits der Fall Ebrans zeigt, dass sich nicht nur die oberste Elite des Hofes mit Geschichte auseinandersetzte. Darüber hinaus wurden in nächster Umgebung des Hofes Chroniken Herzog Ludwigs IX. verfasst. Sie dokumentieren das Interesse einer breiteren Schicht von (Nieder-)Adeligen an der Geschichte und, oftmals damit verbunden, der Geographie. Eine der bekanntesten und durch Klaus Graf eingehend beforschten Chroniken ist die sogenannte »Schwäbische Chronik« des Thomas Lirer, angefertigt

---

915 Ebd., S. 2.

916 Über die Nachfolger der angeblichen Armenier Boamandaus und Ingeramandus schreibt Andreas von Regensburg, er habe diese nicht finden können. Dies kommentiert Ebran: »ich halts dafür, das bruder Andre des nit wissen gehabt, das die Rümer aus irer macht und gewalt die landt in Germani besetzt haben mit landfögten, geborn Römer.« Ebran von Wildenberg ed. Roth 1905, S. 17, 36; Moeglin 1988, S. 49.

917 Vgl. Ebran von Wildenberg ed. Roth 1905, S. 2. Ein Beispiel für die Hilfe der Kleriker ist zum Beispiel auch die Erklärung des Zweitnamens Silvius, den der Sohn des Aeneas trug. Ebran übersetzt ihn als »wäldisch« und begründet ihn mit der Erziehung des jungen Aeneas durch seine Mutter im Wald. Ebran von Wildenberg ed. Roth 1905, S. 11.

nach 1462 / um 1485.<sup>918</sup> Sie entstand im Umfeld Haugs XIII. von Montfort<sup>919</sup> und wurde 1485 bei Konrad Dinckmut in Ulm gedruckt. Gemeinsam mit seinen Brüdern sowie seinen Schwägern gestaltete Haug XIII. von Montfort die Politik des Herzogtums in den 1460er Jahren maßgeblich mit.<sup>920</sup> In dieser von der germanistischen und geschichtswissenschaftlichen Forschung kontrovers diskutierten Chronik wird eine Verknüpfung zwischen dem Adelsgeschlecht Montfort und der Region Schwaben hergestellt.<sup>921</sup> Diese Intention wird bei der Illustration der Chronik augenfällig, denn immer wieder wird das Wappen der Montfort in die Holzschnitte integriert. Es wirkt, als würde Schwaben ein Stempel aufgedrückt (vgl. Abb. 144).

Es war nicht Ziel des Autors, eine satirische Parodie auf zeitgenössische Chroniken zu verfassen, wie Steinmetz argumentiert,<sup>922</sup> sondern eine schwäbisch-montfortische Identität zu konstruieren, welche an den Herrschaftsraum Schwaben gebunden ist. Sicherlich ist dieses Werk zu einem Großteil fiktiv, wie bereits Zeitgenossen bemerkten.<sup>923</sup> Unabhängig vom Wahrheitsgehalt spricht aus der Chronik ein Bedürfnis nach Legitimation der montfortischen Herrschaft und Bildung einer gewissen schwäbischen Identität, ganz so, wie es bei den bayerischen Chroniken der Fall ist, welche das *haws zu Bairn* beschreiben. Gestützt wird dies durch eine Äußerung Konrad Peutingers über den mutmaßlichen Auftraggeber der Lirer'schen Chronik, Haug XIII. von Montfort. Er schrieb 1537 über diesen:

»Ich hab von weilundt meinem lieben herrn Jörgen Gossembrot<sup>924</sup> gehört, das der alte grave Haug vom Montfort [...] sich oft beruhmt, er hette zwo truhen in seinem schloss zuo Rottenfels mit alten brieven von Augspurg, daraus etlich geschlecht hatten ir alt herkommen, als wol als etlich graven mögen anzaigen, aber dasselb schloss sambt den brieven ist verbronnen.«<sup>925</sup>

918 Die Identität des Thomas Lirer ist in der Forschung umstritten. Vgl. hierzu Burmeister 1976; Art. »Lirer, Thomas« von Klaus Graf. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 14. Berlin 1985, S. 680–681.

919 Noch vorsichtig formulierte dies Klaus Graf 1987, vgl. Graf 1987, S. 155 mit Anm. 3. Zu diesen Hinweisen passt der Montfort-Werdenberg-Altar, der sich in ganz ähnlicher Weise wie die Chronik mit modernen Debatten auseinandersetzt, ohne aber dezidiert humanistisch zu sein.

920 Vgl. Kap. 2.3.1.

921 Vgl. Graf 1987; Steinmetz 2012, S. 190–209.

922 Vgl. Steinmetz 2012, S. 209.

923 Felix Fabri (1438–1502) widerlegte Teile der Darstellung der »Schwäbischen Chronik«; Fabri schrieb sogar in der »Historia Suevorum« eine neue, revidierte Zusammenfassung der historischen Begebenheiten. Dennoch war die »Schwäbische Chronik« bis in das 17. und 18. Jahrhundert wirkmächtig und wurde als historische Quelle rezipiert. Zum Wahrheitsgehalt der Lirer'schen Chronik vgl. Graf 1987, S. 48–50, 93; Steinmetz 2012, insbes. S. 191; Joos 2018, S. 26–28.

924 Peutinger meint Georg Gossembrot (1445–1502), den Bruder Sigismund Gossembrots und Financier Herzog Sigismunds von Tirol. Vgl. zu diesem Wiesflecker 1986, S. 240–244.

925 Gemeint ist der Schlossbrand 1463 in Rothenfels. Vgl. den Briefwechsel bei Peutinger ed. König 1923, Brief Nr. 294, S. 485–486; Joos 2018, S. 29.

## 5.1 Das Geschichtsstudium als identitätsstiftendes Moment

An dieser Äußerung, die 80 Jahre nach dem Brand des Rothenfelser Schlosses getätigt wurde, zeigt sich das persönliche Interesse und Engagement Haugs an der eigenen (Familien-)Geschichte. Er arbeitete mit alten Briefen und Urkunden, um aus diesen die Verbindungen der einzelnen Familienzweige zu rekonstruieren. Dies war für das späte 15. Jahrhundert innovativ, da man gemeinhin »in Verwandtschaft (vettern) und nicht in Briefen und Urkunden« lebte und nicht schriftliche Quellen, sondern oral tradierte Verwandtschaften als real ansah.<sup>926</sup> Auch hier wird das für die herzogliche Chronistik herausgearbeitete Motiv der Verknüpfung von (gelehrtem) Studium der Geschichte und dynastischem Legitimationsstreben offenkundig. Dabei ist es unerheblich, dass Zeitgenossen manche Passagen der Chronik kritisierten und sogar mit Belegen als inhaltlich falsch brandmarkten, wie etwa Felix Fabri.<sup>927</sup> Für die Intention und Rezeption des Werkes war dies unerheblich, da es um eine literarisch überhöhte Darstellung der eigenen Familiengeschichte unter Einbeziehung der Geschichte ging sowie darum, unter Beweis zu stellen, welche Topoi dem Schreiber und seinem Auftraggeber bekannt waren.

In diesem Spannungsfeld von Herrschaftslegitimation und Identitätsbildung ist eine zweite umstrittene Chronik aus dem Hofumfeld zu verorten: die des Wenzel Gruber über die Familie Trenbeck, welche, überschrieben mit »Khurtzer begriff des herkhommens, lebenns unnd thuen des allten, edln unnd rittermessigen geschlechts der Trenbeckhen von Trenbach etc.«, bis in die Zeiten des Passauer Bischofs Urban von Trenbach (1525–1598) weitergeführt wurde.<sup>928</sup> Die Trenbecks bekleideten über Jahrzehnte hochrangige Ämter am Hof Ludwigs IX. So war Johann (Hans) Trenbeck Hofmeister Ludwigs sowie Pfleger zu Ötting und Traunstein. Seine Söhne Ortolf der Ältere und Thomas waren als Räte bestallt und wirkten als Landschreiber zu Burghausen und Pfleger zu Ötting (Ortolf) sowie als Kastner zu Landshut (Thomas). Wilhelm Trenbeck, der Sohn Ortolfs des Älteren, war als Rat, Stadtrichter und Pfleger zu Geisenhausen bestallt.<sup>929</sup> Über die Stellung der Familie bei Hof gibt zudem der Ehrenbrief des Münchner Patriziers Jacob Püterich an Pfalzgräfin Mechthild (1419–1482) Aufschluss. Darin zählt dieser die Trenbachs zu den wichtigsten Familien des Landes. Gleichzeitig werden sie hier als turnierfähig charakterisiert, sodass sie dem (höheren) Niederadel zuzurechnen sind.<sup>930</sup>

---

926 Joos 2018, S. 31.

927 Vgl. Graf 1987, S. 48–49; Steinmetz 2012, S. 193.

928 Das einzige bekannte Exemplar der Chronik wird im Niederösterreichischen Landesarchiv in St. Pölten unter der Signatur HS StA 0327, fol. (I)r-261v verwahrt.

929 Johannes (Hans) Trenbeck (+ 1468) soll 115 Jahre alt geworden sein. Vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 503–504; Erhard 2009, S. 56–57.

930 Zum Ehrenbrief vgl. Graf 2015. Eine Abschrift befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek (Cgm 9220).

Die Chronik ist in der Forschung aus verschiedenen Gründen umstritten, unter anderem weil ihr Autor durch Quellen nicht zu greifen ist.<sup>931</sup> Lediglich im Werk selbst sind Informationen über Gruber enthalten: Er sei seinem Herrn Ortolf von Trenbeck dem Älteren in die Gaminger Kartause gefolgt, jedoch nicht dort geblieben. Stattdessen sei er nach Rom gereist, um Dispens zu erbitten, da er sich in Salzburg zum Priester habe weihen lassen wollen. Mit Hilfe Ortolfs sei er schließlich als Mönch in die Abtei Scheyern eingetreten, wo die Chronik entstanden sein soll.<sup>932</sup> Der Auftraggeber soll der Hofmeister Ludwigs IX., Johannes (Hans) Trenbeck gewesen sein. Frühe Landeshistoriker wie Wiguläus Hundt (1585) kannten die Trenbeck'sche Chronik und rezipierten sie in ihren eigenen Geschichtswerken. Die Angaben Grubers erschienen glaubhaft, auch, dass bereits um 1460 eine Familie ihre eigene Familienchronik niedergeschrieben haben soll.<sup>933</sup>

In den letzten Jahren wurde die Chronik des Wenzel Gruber in Frage gestellt; so sieht Klaus Graf das Werk als fiktiv an. Weder passe die Herausstellung des Ich-Erzählers in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts noch das kunstvolle Arrangieren ins 15. Jahrhundert allgemein. Darüber hinaus sei die Vita des Wenzel Gruber nicht zu belegen, insbesondere nicht in den »Romana Repertoria online«. Graf vermutet stattdessen, die fiktive Chronik sei ein Werk aus dem Umfeld des Bischofs von Passau Urban von Trenbach, eines gelehrten Humanisten.<sup>934</sup> Dem muss man sich anschließen: Es gab keine Chronik Wenzel Grubers. Hätte sich der Erfinder dieser gefälschten Chronik, Urban von Trenbach, dafür entschieden, das korrekte Entstehungsjahr um 1565 anzugeben, wäre diese im Vergleich mit anderen bayerischen Adelsgeschlechtern nicht weiter bemerkenswert. Eine Trenbeck'sche Chronik hätte sich nahtlos in die Reihe der im 16. Jahrhundert entstandenen bayerischen Familienchroniken eingefügt.

Warum ist diese Chronik dann hier relevant? Diese Rückdatierung ist bemerkenswert, weil sie ein adeliges Selbstverständnis offenlegt, das sich aus der Geschichte speist. Wenzel Gruber schreibt selbst, es gehe ihm um »Goethet, Fürderung vnnnd Beistanndt«. <sup>935</sup> Es muss Urban von Trenbach sehr wichtig gewesen sein, die eigene Familiengeschichte

931 Vgl. Graf 2015. Auch Frank Fürbeth schloss sich jüngst der skeptischen Haltung gegenüber der Chronik an. Vgl. Fürbeth 2020, S. 461, Anm. 30.

932 Art. »Gruber, Wenzel« von Frieder Schanze. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 3. Berlin 1981, Sp. 285–286; Erhard 2009, S. 55–56.

933 Wiguleus Hundt schreibt: »Es hat Ainer Wernzl grueber, welcher Lanngē Zeit Herr Hannsen Trenbeeckhen Ritter Diener gewesen nachmahls Ain Münch zu Scheuryn worden, von heerkhommen der Trenbeckhen und Iren stammen nach länngs geschriben, aber wie ime der hochwürdig Fürst mein gnediger herr Bischoff Urban zu Passau ain geborner von Trenbach, selb Angezeigt, ist solches werkh gar falsch und Irrig, ich khan auch sein Anzaigen bei Andern geschlechtern und stamen gar nit finden, darumb so laß ich in seinem Werth beruehen, und sez hernach was ich von disem stammen gelesen und gefunden.« Hundt 1830, S. 719.

934 Vgl. Graf 2015.

935 Schanze 1981, S. 285–286.

## 5.1 Das Geschichtsstudium als identitätsstiftendes Moment

festgehalten zu wissen und bewusst den Eindruck zu erwecken, dass dies zu einem äußerst frühen Zeitpunkt geschehen war. Dies spricht für das Ansehen Herzogs Ludwig IX. und die Bedeutung seines herzoglichen Hofes noch fast 100 Jahre nach seinem Tod – umso mehr, wenn eine Chronik des 16. Jahrhunderts es als plausibel ansieht, dass an diesem Hof ein Höfling eine derartig gelehrte Chronik verfasste.

Die Fiktion der Chronik sollte nicht so interpretiert werden, dass dem Niederadel, für den die Trenbecks stellvertretend stehen, die Auseinandersetzung mit Geschichte am Hof Herzog Ludwigs IX. unbekannt war. Auch sie verfügten über eine gewisse Bildung und entwickelten ein Interesse an den Diskursen der Gelehrten Räte. Den Trenbecks beispielsweise können mehr als 30 Handschriften zu juristischen, vor allem aber historischen und geographischen Themen zugeordnet werden, darunter etwa ein Exemplar von Bernhard Breidenbachs »Peregrinatio ad terram sanctam« in einer Ausgabe des Augsburger Druckers Anton Sorg von 1488.<sup>936</sup> Manche Familienmitglieder, wie Ortolf der Ältere, traten selbst als Autoren auf. Die literarischen Ambitionen sowie das bewusste Ankaufen und Aneignen bestimmter Buchinhalte durch die beiden Ortolfe sind als Ausdruck der eigenen Standesrepräsentation zu sehen. Die Auseinandersetzung mit Geschichte geht darüber hinaus, Chroniken zu verfassen, und ist am Landshuter Hof auch jenseits der Gelehrten Räte als verbreitet anzusehen.

Dies zeigt sich auch abseits der niederadeligen Chroniken und Buchbesitze, denn es findet sich eine Vielzahl unterschiedlichster Zeugnisse im direkten Umfeld des herzoglichen Hofes, die das Aufkommen einer Beschäftigung mit Geschichte dokumentieren. Der Gattung Chronistik ist etwa die von Petrus Mornauer begonnene und von seinem Sohn Alexander fortgeführte Landshuter Ratschronik zuzurechnen.<sup>937</sup> In diesem Werk, das ursprünglich als reines Protokoll angelegt war, ist eine Evolution nachvollziehbar: Im Verlauf der Jahrzehnte entwickelte sie sich von einer Auflistung der (Stadt-)Ratsmitglieder hin zu einem chronikalischen Werk, in welchem zunehmend aktuelles Tagesgeschehen vermerkt und später, unter Hans Vetter, auch kommentiert wurde. Die Entwicklung der Protokolle zu einer Chronik macht deutlich, wie sich die Wahrnehmung und das Bewusstsein für die eigene Geschichtlichkeit veränderte. In die gleiche Richtung deutet eine Reihe von gegenwartsbezogenen Dokumentationen, die in den 1470er Jahren entstanden. So wurde eine Vielzahl von Berichten über die Amberger (1474) und die Landshuter Hochzeit (1475), teils auf explizites Verlangen von Teilnehmenden, angefertigt.<sup>938</sup>

---

936 Die Trenbecks liegen mit ihrer Büchersammlung im Durchschnitt des Niederadels im ausgehenden 15. Jahrhundert, der nach Fürbeth bei 30 Büchern anzusetzen ist. Vgl. Fürbeth 2020, S. 470. Zu den Büchern der Trenbeck vgl. Steer 1981, S. 259; Erhard 2009, S. 50; Curschmann 1993, S. 185–186.

937 Zu Petrus und Alexander Mornauer vgl. ausführlich die Darstellung in Kap. 3.6.2. Zur Chronik vgl. Dicker 2009, S. 409–410; Art. »Landshuter Ratschronik« von V. Zapf. In: Deutsches Literatur-Lexikon – das Mittelalter, hrsg. von Wolfgang Achnitz, Bd. 3. Berlin 2011, S. 796–798.

938 So etwa der Bericht, den Hans Seibolt für Thoman Jud anfertigte (BSB Cgm 331). Jud hatte selbst an den Feierlichkeiten teilgenommen. Möglicherweise handelte es sich bei der Handschrift, in welcher

Aus diesen spricht das zeithistorische Bewusstsein ihrer Verfasser. Sie dokumentieren ihre subjektive Wahrnehmung und Prioritätensetzung, bemühen sich aber nicht um eine Objektivierung im Sinne eines historiographischen Werkes, das aus einer humanistischen Geisteshaltung heraus entstanden wäre. So zeigt etwa der Bericht des Hans Seibolt über eine Landshuter Hochzeit eine deutliche Fokussierung auf die organisatorischen Abläufe der Feierlichkeiten. Dafür wurden, wie Deutinger und Paulus herausarbeiteten, auch verschiedene Verwaltungsdokumente wie Anweisungen, Gästelisten und Rechnungen herangezogen. Jedoch fehlen Hinweise, dass der Bericht als historiographisches Werk gedacht war.<sup>939</sup>

Die Auseinandersetzung mit Geschichte in Form von Chroniken war nicht auf die Dynastie der Wittelsbacher und adelige Familien am Hof Ludwigs IX. beschränkt. An den mit Landshut verwandtschaftlich verbundenen Höfen in Heidelberg und München setzte man sich ebenso aktiv mit Geschichte auseinander. In Heidelberg verfasste der Kaplan Matthias von Kemnat seine Chronik über Friedrich I. den Siegreichen, Pfalzgraf bei Rhein (1475/76),<sup>940</sup> während der Patrizier Ulrich Füetrer zwischen 1478 und 1481 am Hof Herzog Albrechts IV. eine »Baierische Chronik« schrieb. Diese Werke müssen im Kontext von Ebrans Chronik gelesen werden: Ebran verwies etwa auf Kemnat für weitergehende Informationen, während Füetrer sich des Werkes Ebrans bediente. Alle drei Chroniken zielen in ihrer Programmatik auf die Würde und Legitimation des *haws Bavaria* ab. Die Beschäftigung mit der Geschichte der eigenen Dynastie hatte bei allen Wittelsbacher Familienzweigen einen hohen Stellenwert und ihre Angehörigen unterstützten sich durchaus auch gegenseitig bei ihren genealogischen Recherchen. Es bestanden kontinuierlich Austausch- und Transferprozesse, die durch die Verweise in den drei Geschichtswerken verschriftlicht wurden.

Die äußere Form der Chronik war für diese Geschichtsauseinandersetzung nicht zwingend, wie das Beispiel des Augsburger Bischofs Johann von Werdenberg zeigt. An dessen Hof wurde auf seine Initiative eine »Series episcoporum Augustensium« begonnen. Er selbst verfasste ein Memorienbuch, in welchem er seine eigene Tätigkeit als Bischof festhielt. Ein Impulsgeber für Werdenberg war hierbei unter Umständen der Einsiedler-Historiograph Albrecht von Bonstetten, mit welchem der Bischof verwandt war und mit dem er in regem Kontakt stand. Bonstetten tat sich selbst als Geschichtsschreiber hervor und verfasste unter anderem eine Geschichte der Eidgenossenschaft (»Superioris Germaniae confederationis descriptio«, 1479) sowie eine Darstellung der Burgunderkriege (1477, 1479).<sup>941</sup> Bei diesen Projekten ging es ihm offensichtlich nicht

---

der Bericht enthalten ist, um ein nachträgliches Hochzeitsgeschenk Juds an Herzogin Hedwig und Herzog Georg. Vgl. Bauer 2016, S. 487; Deutinger / Paulus 2017, S. 31.

939 Ebd., S. 32–33.

940 Zu Matthias von Kemnath vgl. Studt 1992, S. 15–45; Probst 1994.

941 Vgl. Zoepfl 1949, S. 681–683.

## 5.1 Das Geschichtsstudium als identitätsstiftendes Moment



**Abbildung 148.** Hans Peurlin d.M., sogenanntes Hartmann-Denkmal, darunter barocke Gedenkplatte, Sandstein, um 1485 und 1743. Ehemaliges bischöfliches Schloss, Dillingen

nur um Identitätsbildung und -legitimation, sondern um eine direkte Einordnung der eigenen Person in ein bestimmtes Bezugssystem. Im Falle Werdenbergs war das Bezugssystem die Bischofsreihe, in welche er sich einfügte und in welcher er sich verortete.

Sein Streben nach Einordnung und Verortung wird im sogenannten Hartmann-Denkmal sichtbar, das Werdenberg für seinen Vorgänger Hartmann von Dillingen († 1286) im Dillinger Schloss errichten ließ (Abb. 148).<sup>942</sup> Das um 1485 von Hans Peurlin ausgeführte Werk zeigt die beiden Bischöfe kniend, die hochmittelalterliche Burg

<sup>942</sup> Unterhalb der Bischöfe ist in humanistischer Kapitalis folgende Inschrift angebracht: »VIRGO DECUS COELI MISERIS SPES VNICA SALVE ATQUE ARCEM HANC / SERVES TEMPUS IN OMNE TIBI QUAM PATER ET GNATUS HARTMANNVS / VTERQVE DAMVS SIT PRESUL IN HAC TVTVS QVI TVA TEMPLA REGIT«. Die bei Liedke angegebene Inschrift enthält mehrere Fehler. Vgl. Liedke 1987, S. 24.

Dillingen flankierend. Über ihnen ist Maria im Strahlenkranz dargestellt, ihre abgängige Krone wird von zwei Engeln gehalten. Durch die gleiche, ebenbürtige Darstellung der Bischöfe, die einander gegenübergestellt werden, zieht Werdenberg die Traditionslinie von Hartmann bis zu sich selbst. Die Auswahl Hartmanns ist nicht zufällig: Er galt als Förderer der Klöster und Spitäler, der die Neuansiedelung von Franziskanern, Dominikanern und Karmelitern im Bistum betrieb. Gleichzeitig setzte er sich vehement für eine Reform bestehender Klöster wie etwa St. Ulrich und Afra ein. Auch die Burg Dillingen wurde unter ihm erweitert und umfassend umgebaut.<sup>943</sup> Johann von Werdenberg knüpfte an das Vorbild Hartmanns an: Er setzte sich für die Klosterreform ein und stellte sich als zweiter *fundator* der Dillinger Burg dar. Das Denkmal verweist auf das Geschichtsbewusstsein des gelehrten Bischofs und trägt es nach außen. Die Beschäftigung mit Geschichte manifestiert sich somit nicht nur im gesprochenen und geschriebenen Diskurs, sondern auch in den Künsten.

Die obigen Ausführungen dazu, wie Geschichte am Landshuter Hof verstanden, in welcher Form sie sich angeeignet und wie gelehrtes Wissen als Reaktion darauf in Chroniken und andere historiographische Werke übersetzt wurde, zeigen, dass die Auseinandersetzung mit Geschichte vielfältige Erscheinungsformen annahm. In Landshut entstanden historiographische Werke, die es sich zur Aufgabe machten, historische Ereignisse und Entwicklungen auf Grundlage von Quellenstudien darzustellen und die eigene Zeit historisch einzuordnen. Ziel dieser Abhandlungen war es, die eigene Herkunft mit historischer Authentizität zu unterlegen. Es handelt sich um Zeitdokumente, die entstanden, weil ihre Autoren beziehungsweise Auftraggeber die eigene Gegenwart als geschichtswürdig ansahen. Dies zeugt von einem neuen Geschichtsbewusstsein. Insbesondere die *historia* über weit zurückliegende Ereignisse wurde dazu genutzt, politische Argumente zu entwickeln, aus welchen rechtliche Befugnisse beziehungsweise Handlungen abgeleitet wurden. Die zeitgenössische Stellung der bayerischen Herzöge, der (Nieder-)Adeligen sowie der Städte wurde durch diese *historia* legitimiert und aus einem bestimmten ›Erinnerungsraum‹ heraus dargestellt.<sup>944</sup>

Am Landshuter Hof begann man etwas später als in Italien, sich mit der antiken wie auch der eigenen Geschichte zu befassen.<sup>945</sup> Der Transfer über die Universitäten etwa ab den 1450er Jahren erscheint plausibel und könnte die zeitliche Diskrepanz erklären. Die obigen Ausführungen zeigen, dass die Geschichtsschreiber und Gelehrten am niederbayerischen Herzogshof dem ciceronianischen *historia*-Verständnis folgten. Sie nutzten Geschichte als politisches Argument sowie zur Standeslegitimation. Dennoch

943 Zur historischen Person Hartmanns von Dillingen vgl. Laye 1973, S. 96–97; Art. »Hartmann, Graf von Dillingen« von Manfred Weitlauff. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodtkorb, Bd. 1. Berlin 2001, S. 9–12. Zur Baugeschichte vgl. Schromm/Zeune 2017.

944 Vgl. Müller 1982, S. 88; J. Assmann 1992, S. 230–231.

945 Burckhardt ed. Rehm 1860/2014, S. 269–274.



## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

werden zwischen den verschiedenen historiographischen Werken Unterschiede erkennbar. Dies ist den verschiedenen Bezugssystemen der einzelnen sozialen Gruppen sowie divergierenden Intentionen geschuldet. Allen diskutierten Rezeptionsformen von Geschichte ist eigen, dass es darin um die Konstituierung einer eigenen Identität geht. Dies wird gerade in denjenigen Werken deutlich, deren Realismus zweifelhaft ist. In der geschichtswissenschaftlichen Forschung wurde wiederholt betont, dass es sich bei den Schriften Hans Ebran von Wildenbergs, Thomas Lirers und Wenzel Grubers nach heutigen Maßstäben nicht um quellenkritische Auseinandersetzungen mit Geschichte handelt.<sup>946</sup> Durch ihre legendären Verortungen und ihre Rahmenbezüge wird offensichtlich, dass es Ziel der Autoren war, historische Anknüpfungspunkte zwischen biblisch-römischer Antike und nordalpiner Gegenwart zu schaffen. Jedoch setzten die Schreiber je nach ihrer Adressatengruppe unterschiedliche Schwerpunkte und bedienten sich entsprechender ›Erinnerungsräume‹. So nutzte etwa der gelehrte Schreiber neben antiken Quellen altertümliche (im Sinne von mittelalterlichen) Darstellungen, auf deren Grundlage er ein eigenes Werk erschuf, das innerhalb seines Adressatenkreises verstanden wurde.<sup>947</sup> Daher verwundert es nicht, dass es keine Referenzen zwischen den verschiedenen Formen von Geschichtswerken und deren Rezipientengruppen gibt. Diese kann es nicht geben, denn der dynastisch denkende Ratshumanist schrieb nicht für den städtischen Humanisten und der ›Klosterhumanist‹ nicht für den Hof. Folglich entwickelten sich parallel verschiedene Geschichtserzählungen, die innerhalb ihres Bezugs- und Rahmensystems rezipiert und als wahrhaftig angesehen wurden.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

Die Auseinandersetzung mit Geschichte war ein elementarer Bestandteil des universitären Curriculums, aber auch des höfischen Lebens im Umkreis Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut. Dies entspricht dem Befund der kunsthistorischen Forschung, die historisierende Tendenzen in den Künsten des ausgehenden 15. Jahrhunderts ausmacht. Dabei wurde ein Zusammenhang zwischen der sich intensivierenden Auseinandersetzung

---

946 Joachimsohn hält fest, dass die (spät-)mittelalterliche Form der Geschichtsschreibung erst dann überwunden wird, »wenn die Betrachtung der Taten eines Fürsten zu Erwägungen politischer oder psychologischer Natur, die Darstellung der Stadt- oder Landesgeschichte zum Nachdenken über die natürlichen Gründe ihrer Entwicklung führt«. Joachimsohn 1910, S. 13. Dieser Ansicht schloss sich u. a. Graus an: »Für die Geschichtsschreibung des Spätmittelalters ist wohl das starke quantitative Auswachsen, der Versuch der Systematisierung und der Evidenz, die bewußte Einbeziehung der Zeitgeschichte (ihr ›Präsentismus‹) und vor allem die ›kritisch‹-gelehrte Entdeckung einer fernerer Vergangenheit bezeichnend. Diese Entdeckungen können nur mit Hilfe des Rückgriffs auf schriftliche Vorlagen (›Quellen‹) geschehen – sie sind daher ein der Historiographie vorbehaltenes Vorgehen.« Graus 1987, S. 54–55.

947 Halbwachs spricht von gemeinsamen ›Sprachsystemen‹, die eine bestimmte Menschengruppe auszeichnet. Dieses Konstrukt kann auch auf den Erinnerungsschatz übertragen werden. Vgl. Halbwachs 1985, S. 363–365.

mit Geschichte und sogenannten retrospektiven Tendenzen in Malerei und Architektur herausgearbeitet. Eines der zentralen Verdienste dieser kunsthistorischen Forschungen ist es, aufzuzeigen, dass ein dezidiertes Bewusstsein für verschiedene Stile und ihre ideengeschichtlichen Implikationen anzunehmen ist. Dieser Pluralismus wurde einem gelehrten Publikum angeboten, welches die Bedeutung verschiedener Stile beziehungsweise Stilstufen nebeneinander lesen konnte.<sup>948</sup> Bisher fehlt eine systematische Untersuchung für einzelne Territorien des Reiches hinsichtlich des Zusammenhangs von gelehrter Beschäftigung mit Geschichte und retrospektiver Architektur.<sup>949</sup> Die Ausführungen zum aufkommenden Geschichtsstudium und der zunehmenden Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte bieten nun die Möglichkeit, dieses Desiderat für den Herzogshof Ludwigs IX. von Bayern-Landshut zu füllen.

Ausgangspunkt ist die obige Feststellung, dass die Gelehrten zwei historische Zeiträume verstärkt in den Blick nahmen: die (spät-)römische Antike sowie eine neu entdeckte germanische Antike. Daran schließt die Frage an, wie das Studium dieser beiden historischen Referenzpunkte in der materiellen Kultur des Landshuter Hofes rezipiert wurde. Es wird als These formuliert, dass die Auseinandersetzung mit der (Spät-)Antike beziehungsweise der Zeit Karls des Großen dazu führte, dass (vor-)romanische Bauformen, wie sie dem Landshuter Herzogshof im eigenen Territorium vor Augen standen, aufgegriffen wurden. Der Diskurs um die »Germania« des Tacitus hingegen wurde durch das neuartige Astwerk visualisiert. In Ermangelung von manifesten (Bau-)Zeugnissen der germanischen Zeit wurde auf Grundlage antiker Texte, vorrangig aber des Tacitus, ein neues Ornament ersonnen. Die Geschichtsrezeption hatte somit verschiedene materielle Konsequenzen, die zur Herausbildung verschiedener Stilmodi führten: einerseits einer als klassische Antike verstandenen Romanik und andererseits des Astwerks, das als Symbol für die germanische Antike gewählt wurde. Wie darzulegen ist, erklärt sich die Verwendung dieser beiden Modi aus den herausgearbeiteten Schwerpunkten der Auseinandersetzung mit Geschichte: Standeslegitimation und Identitätsbildung. Dass bestimmte historisierende Ornamente und Bauformen aufgegriffen wurden, ist dabei auf Grundlage seiner identitätsstiftenden Bedeutung einzuordnen. Hier wird eng an Jan Assmann angeknüpft, der aufzeigte, dass die Beurteilung einer »kulturellen Formation« – in diesem Fall: die Bauform oder das Ornament – auf ihrer intendierten integrativen oder distinktiven Wirkung beruht.<sup>950</sup> Romanisierende

948 Wegweisend waren hier die Beiträge zu den »Wege[n] der Renaissance«, hrsg. von Nußbaum/Euskirchen 2003, sowie davon ausgehend die Arbeiten von Stephan Hoppe. Bereits 2000 skizzierte Günther in einem Essay das Paradox, dass die nordalpine Architektur bis weit in das 16. Jahrhundert in mittelalterlich-gotischen Formen verharrte, während die Malerei früh im 15. Jahrhundert Elemente der italienischen Renaissance übernahm. Vgl. Günther 2000, hier S. 50.

949 Hoppe verwies darauf, dass es Indizien für diesen Zusammenhang bspw. in Nürnberg und Landshut gebe. Vgl. Hoppe 2018, S. 548.

950 Vgl. J. Assmann 1992, S. 153.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

Bauformen können entsprechend als integrativ verstanden werden, das germanische Astwerk als distinktiv.

Nachfolgend werden diese beiden Rezeptionsarten im Herzogtum Bayern-Landshut untersucht. In einem ersten Schritt werden zunächst romanisierende Bauformen analysiert. Dabei wird zwischen zwei Auftraggebern unterschieden, dem herzoglichen Hof und den Klöstern. Herzog Ludwig IX. und, seine Pläne fortführend, Herzog Georg IV. greifen in ihren Residenzbauprojekten immer wieder auf romanisierende Formen zurück. Dies geschieht, wie zu zeigen ist, um die innere Einheit des Territoriums und die Anciennität des Geschlechts zu kommunizieren. Den ideell-historischen Überbau dazu bildet Hans Ebran von Wildenbergs »Chronik von den Fürsten aus Baier«, die parallel zu den Schlössern geschrieben wurde. Die Klöster hingegen greifen romanisierende Formen im Kontext der Reform auf. Anhand von drei Konventen wird aufgezeigt, wie die in einer spirituellen und wirtschaftlichen Krise befindlichen Klöster durch den Um- und Neubau der Klosteranlagen sowie den Aufbau von Klosterbibliotheken ihre Legitimität neu begründen. Als *spiritūs rectores* können Äbte identifiziert werden, aber auch Bischöfe und nicht zuletzt Herzog Ludwig, der sich immer wieder für die Reform einsetzte.

In einem zweiten Schritt wird das Astwerk behandelt, das überall im Herzogtum Verwendung fand. Da die Entstehung des Astwerks in der kunsthistorischen Forschung nach wie vor nicht befriedigend erklärt werden konnte, wird darauf ein besonderer Fokus gelegt und dessen Aufkommen mit Diskussionsforen<sup>951</sup> der taciteischen »Germania« in Verbindung gesetzt. Als erstes Forum wird der Aufenthalt eines päpstlichen Bucharagenten in Augsburg analysiert. Ein zweiter möglicher Anlass für die Entstehung des Astwerks könnte der Briefwechsel zwischen dem herzoglichen Rat Martin Mair und Enea Silvio Piccolomini gewesen sein. Als drittes Forum wird der große Christentag in Regensburg 1471 diskutiert. Dabei wird gezeigt, wie die Entdeckung der »Germania« und die folgende Debatte über sie immer wieder am Landshuter Hof thematisiert und schließlich in Form des Astwerks visualisiert wurde.

### 5.2.1 Die römische (Spät-)Antike als Referenzpunkt

Das heutige Niederbayern ist reich an Architekturen des 15. Jahrhunderts, die eine Art »Erinnerungsspeicher« des goldenen Zeitalters der reichen Herzöge von Bayern-Landshut bilden.<sup>952</sup> Doch bereits in ihrer Entstehungszeit fungierten sie als »Erinnerungsspeicher« für vergangene Zeiten, denn durch die historisierenden, großteils

951 Der Begriff des »Diskussionsforums« wurde gewählt, um die Funktion von Reichstagen als Austauschplattform und Handelsplatz für Ideen zu betonen. Gleichzeitig bringt er den exklusiven Charakter zum Ausdruck, den ein solcher Austausch trotz der großen Anzahl an Teilnehmenden hatte.

952 Der Begriff geht zurück auf den Titel der Ausstellung »Das goldene Jahrhundert der Reichen Herzöge« in Landshut im Jahr 2014. Vgl. hierzu Ausst. Kat. Landshut 2014.

romanisierenden Architekturformen verwiesen sie auf noch weiter zurückliegende Epochen. Diese zumeist gebauten, teils gemalten Architekturen entstanden im Auftrag einer Hofgesellschaft, die von der gelehrten Auseinandersetzung mit der Geschichte geprägt war und in deren Lebenswirklichkeit die Geschichte als *Memoria* oder *gedechtnus* ein elementarer Bestandteil war, sei es in Form religiöser und politischer Riten oder in Form von Grabplatten, Gemälden und Bauwerken, um nur einige Beispiele zu nennen.<sup>953</sup>

Diese Rückkopplung von Malerei und Architektur an eine teils historische, teils imaginierte Antike durch Verwendung alter Formen ist Teil eines Legitimations- und Erneuerungsdiskurses, der eng mit der Territorialstaatsbildung sowie der Klosterreform verbunden ist. Allerdings wurde dieser Diskurs bisher noch in keine kunsthistorische Überlegung miteinbezogen. In der Geschichtswissenschaft hingegen sind diese beiden Prozesse umfassend bearbeitet worden.<sup>954</sup> Durch diese neue Perspektive kann nachvollzogen werden, dass die Verwendung historisierender Formen Ausdruck der intensiven Auseinandersetzung mit der Geschichte ist. Auf das Herzogtum Bayern-Landshut unter Ludwig IX. übertragen, bedeutet dies, dass das Studium der eigenen bayerischen Geschichte, das dazu diente, eine Einheit von Land und Dynastie zu konstituieren, auch dazu führte, dass diese Historizität in den Künsten visualisiert wurde.

Derartige historisierende Objekte waren Teil einer aktiven Erinnerungskultur und verweisen auf weit zurückliegende Zeiten. Im Herzogtum Bayern-Landshut gab und gibt es viele Bauten, vorrangig Sakralbauten, die im frühen und hohen Mittelalter erbaut worden waren. Romanische Architektur stand den Zeitgenoss/innen Herzog Ludwigs IX. unmittelbar vor Augen und war Teil der Seherfahrten. Noch heute zeugen das Westportal des Kollegiatstifts St. Kastulus in Moosburg, das Portal des Freisinger Doms (Abb. 149) oder die Reichenhaller Kirchen St. Ägidien, St. Johannes, St. Zeno und St. Nikolaus<sup>955</sup> von dieser Zeit. Es ist daher nicht überraschend, dass romanische Bauformen in Bayern-Landshut seit etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts aufgegriffen, adaptiert und neu kontextualisiert wurden. Im Vergleich zu anderen Territorien ist Landshut eines der ersten, in welchem solche historisierenden Motive Verwendung finden. In Nürnberg findet sich etwa eine (gemalte) historisierende Architektur erstmals auf dem Marienretabel Hans Pleydenwurffs (Abb. 150) für den Bamberger Kanoniker Georg von Löwenstein, das etwa auf 1455 datiert.<sup>956</sup>

---

953 Eine der drängendsten Sorgen der Menschen dieser Zeit war die um die eigene *Memoria*, das Seelenheil nach dem Tod und das irdische Nachleben. *Gedechtnus* umfasst die liturgische *Memoria*, die Überhöhung der eigenen *Vita* sowie die Sicherung der Überlieferung *post mortem*. Vgl. Müller 1982; Art. »Kaiser Maximilian« von Jan-Dirk Müller. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 6. Berlin 1987, Sp. 287–288; Graus 1987, S. 35.

954 So etwa Dendorfer 2015; Drossbach/Wolf 2018.

955 Die Reichenhaller Kirchen entstanden alle in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Vgl. Otter/Buxbaum 1986; Brugger 1999.

956 Die Anbetung der Könige wird in eine Palastarchitektur verlegt, wie sie z.B. von den romanischen staufischen Kaiserpfalzen des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts in Gelnhausen oder Seligenstadt

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 149.** Romanisches Portal zwischen Vorhalle und Langhaus im Freisinger Dom, nach 1159. Dom St. Maria und St. Korbinian, Freising

Historisierende, romanisierende Bauformen sind im Umfeld des Herzogshofes in zwei verschiedenen Kontexten zu finden: Auf der einen Seite werden solche Formen in den Schlossbauprojekten von Herzog Ludwig IX. und seinem Sohn Georg IV. aufgegriffen. Sie dienen der Manifestation der eigenen Historizität und Dignität gegenüber Untertan/innen sowie anderen Fürst/innen. Sie sollen die Anciennität der Dynastie

---

bekannt ist. Vgl. Suckale 2009, Bd. 1, S. 134; Bd. 2, Kat.-Nr. 40, S. 128–130. Vgl. weiterhin Hoppe 2018, S. 546.



**Abbildung 150.**  
Hans Pleydenwurff und  
Werkstatt, Anbetung  
der Heiligen Drei Könige,  
Detail romantisches  
Fenster, um 1455/60,  
Malerei und Metallauf-  
lagen auf Tannenholz.  
Germanisches National-  
museum, Nürnberg,  
Inv.-Nr. Gm132

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

unterstreichen und werden zu einem steinernen Argument im politischen Diskurs. Auf der anderen Seite finden sich historisierende Bauformen im Kontext der von Melk und Tegernsee ausgehenden Klosterreform. Im Vordergrund der Reform stand das Neube-gründen der Legitimität der Klöster, die durch deren baulichen und sittlichen Verfall erodierte. Durch retrospektive Bauformen sollten Kontinuitätslinien gezogen werden, die durch den Verfall unterbrochen worden waren.

### 5.2.1.1 *Retrospektivität im herzoglichen Residenzbau*

Historische Bauformen finden unmittelbar am herzoglichen Hof beziehungsweise in den Residenzen Herzog Ludwigs IX. Verwendung. Im Kontext seiner Expansionspoli-tik der späten 1450er und frühen 1460er Jahre entwickelte dieser gemeinsam mit sei-nen Beratern eine neuartige Architektursprache. Diese diente dazu, den historisch be-gründeten Herrschaftsanspruch der Dynastie der Wittelsbacher zu visualisieren und zu manifestieren. Im Zentrum der Konzeption standen die herzoglichen Residenzen in Lauingen, Ingolstadt und Burghausen, welche ab den frühen 1470er Jahren tiefgreifend aus- und umgebaut wurden, wobei historisierende, romanisierende Bauformen ver-wendet wurden. Diese Strategie der historischen Herrschaftslegitimation durch Archi-tekturen wurde von Ludwigs Sohn Herzog Georg IV. übernommen und weiterentwickelt, der, wohl von Beginn an, an der Konzeption beteiligt war.<sup>957</sup>

Als theoretischer Unterbau dieser Neukonzeption der Wittelsbacher Herrschafts-kommunikation in Bayern-Landshut diente die von Hans Ebran von Wildenberg ver-fasste Chronik über das Haus Bayern. Ebran argumentierte unter Mithilfe Gelehrter Räte wie wahrscheinlich Friedrich Mauerkircher, die Wittelsbacher seien eines der füh-renden Gründungshäuser des Reiches, ihre Ursprünge reichten in die Zeit der Römer zurück. Diese von den Gelehrten Räten Ludwigs IX. in das Herzogtum hineingetragene Sichtweise wurde durch ein das gesamte Territorium erfassendes Bauprojekt visuali-siert und damit dem Land vor Augen geführt. Im Nachfolgenden sollen die herzog-lichen Residenzen in Lauingen, Ingolstadt und Burghausen vor diesem Hintergrund analysiert werden. Jedoch geht es nicht darum, eine umfassende Baugeschichte der jeweiligen Residenzen vorzulegen, sondern vielmehr darum, die gemeinsame Konzep-tion der Bauprojekte anhand bestimmter Formen und personaler Verflechtungen he-rauszuarbeiten. Trotz des disparaten Forschungsstandes – zu Lauingen ist etwa nach wie vor der Aufsatz von Reinhard H. Seitz und Werner Meyer grundlegend<sup>958</sup> – können Entwicklungslinien und -brüche, die auf Veränderungen zwischen den Bauprojekten hindeuten, aufgezeigt werden.

---

957 Herzog Ludwig IX. holte im November 1468 seinen Sohn Georg zu sich nach Landshut und bezog ihn seit 1471 immer stärker in die Tagespolitik mit ein. Vgl. Stauber 1993, S. 115.

958 Vgl. Seitz/Meyer 1964.

### Die Anfänge: Das Lauinger Bauprojekt

In den späten 1460er Jahren begann Herzog Ludwig IX., sich verstärkt mit dem Gedanken eines Schlossneubaus im schwäbischen Teil des Rentmeisteramts Neuburg-Ingolstadt auseinanderzusetzen. Vor dem 15. Jahrhundert existierte in Lauingen keine Burganlage. Den Beginn der Arbeiten markiert der Ankauf einer Reihe von Grundstücken in Lauingen durch den Rentmeister Gabriel Harbacher im Januar 1473.<sup>959</sup> Über die Baumeister ist nur wenig bekannt. In den Quellen wird unter anderem der Name eines Heinrich Beheim als Baumeister in den Jahren von 1475 bis 1478 genannt. Von ihm weiß man, dass er in den 1450er Jahren Kastner von Heidenheim an der Brenz war und um 1474 als Vogt und Kastner in Weißenhorn wirkte.<sup>960</sup> Bis heute ist die Forschungslage zu ihm sowie zur ersten herzoglichen Residenz dünn,<sup>961</sup> was wohl vorrangig an der heute anderweitigen Nutzung liegt. Trotz moderner Einbauten sind auf Grundlage erhaltener Rechnungen sowie eines Umbauplanes aus dem 18. Jahrhundert gewisse Rückschlüsse auf die räumliche Struktur des Palas und seine architektonische Gestaltung im 15. Jahrhundert möglich.

Der langrechteckige Palas, an dessen Langseiten zwei große Rundtürme vorgelagert sind, gliedert sich in Keller, Erdgeschoss, zwei Obergeschosse sowie einen mehrgeschossigen Dachstuhl. Im Inneren wurde der Bau, wie aus dem Grundriss des Erdgeschosses (Abb. 151) hervorgeht, durch eine gerade Treppenanlage in einen nördlichen und einen südlichen Teil gegliedert. Im südlichen Teil befanden sich große, gewölbte Räumlichkeiten, während der Nordtrakt des Palas in kleinere Räume unterteilt war. Die Raumfunktionen des Erdgeschosses lassen sich durch eine Rechnungsaufstellung aus dem Jahr 1476 erschließen.<sup>962</sup> Der südliche Teil wurde fast vollständig von einem gewölbten, zweischiffigen Saal mit vier Säulen eingenommen, der als Dürnitz genutzt wurde. Über eine Türe gelangte man in ein kleineres Treppenhaus, hinter dem sich ein zweijochiger Raum befand, der als Silberkammer genutzt wurde. Der nördliche Trakt umfasste eine große Küche sowie mehrere kleinere Räume, die als Zehrgaden (Gewölbe mit Vorräten für die Küche des Hofes) Verwendung fanden. Über eine dritte Treppe gelangte man in die Wohnung des Pflegers im ersten Obergeschoss, an den sich nach Süden hin ein großer Saal anschloss. Dahinter befanden sich die herzoglichen Wohnräume. Trotz neuerer Einbauten sind im Keller und Erdgeschoss noch Reste der ursprünglichen Einwölbung vorhanden. Der Keller diente wohl ebenfalls als eine Art Zehrgaden und ist mit Kreuzgewölben, deren Grate durch flache, rechteckige Bögen

959 BayHStA, PN U Varia Neoburgica 1688; vgl. Ettelt-Schöneward 1999, S. 797. Zur Gliederung des Rentmeisteramts im Oberland (Neuburg-Ingolstadt) vgl. Ettelt-Schöneward 1999, S. 388–400.

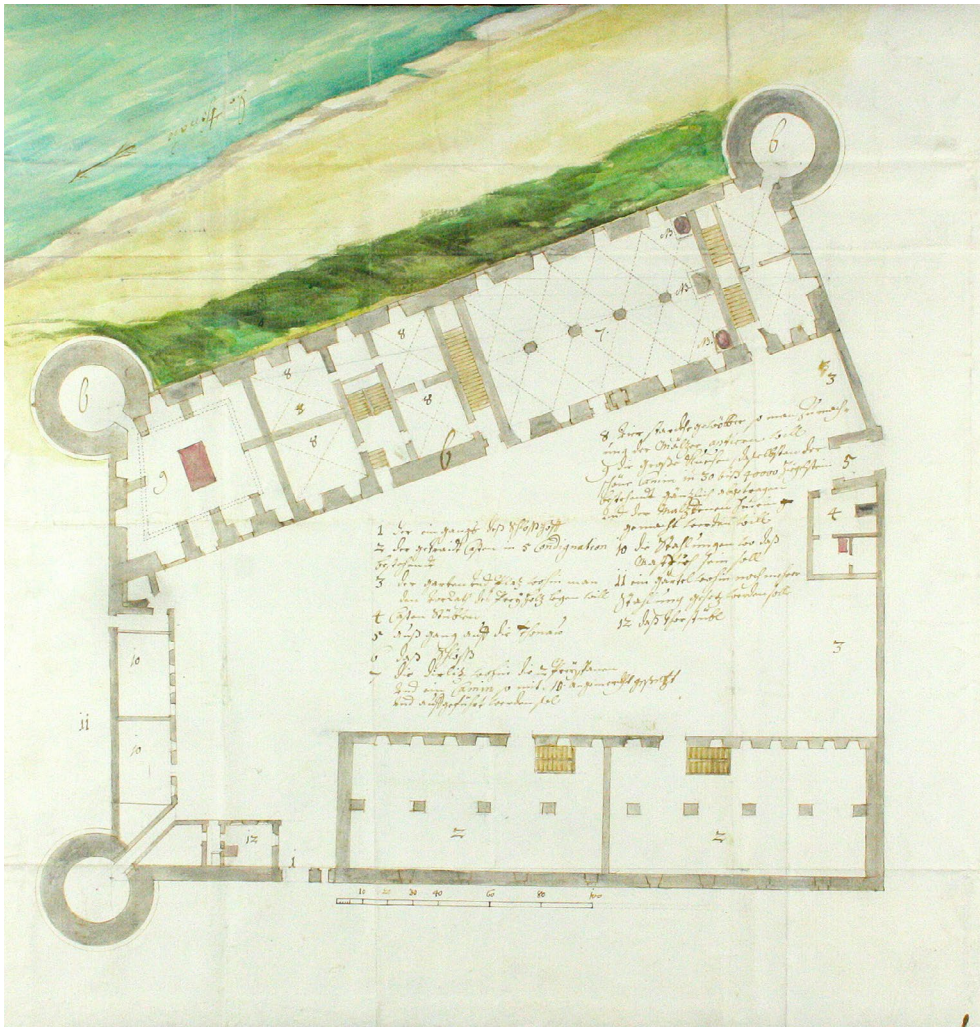
960 Vgl. Seitz/Meyer 1964, S. 74. In einem Bericht Georg von Rechbergs vom 15. März 1478 an Herzog Ludwig IX. wird er wiederum als Baumeister bezeichnet. Vgl. BayHStA, PN U Alte Landgerichte 255; Ettelt-Schöneward 1999, S. 612. Vgl. weiterhin Ettelt-Schöneward 1999, S. 107, 399.

961 Am Rande thematisiert bei Hoppe 2013b.

962 Vgl. Seitz/Meyer 1964, S. 73.



## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 151.** Gesüdeter Grundriss des Lauinger Schlosses, 1709. Bayerisches Staatsarchiv Augsburg, Plansammlung A 27a

betont werden, eingewölbt (Abb. 152). Die an den Ecken des rechteckigen Pfeilers ansatzlos beginnenden Grate sind über Eck gesetzt und dadurch angeschnitten. Eine ähnliche Einwölbung ist in der vormaligen Dürnitz im Erdgeschoss (Abb. 153) zu rekonstruieren. Heute sind noch die an den Wänden des Saales anstehenden Wandvorlagen vorhanden. Im Vergleich zum Keller fallen die nun wesentlich schlankeren, achteckigen Pfeiler auf. Sie heben sich von den massigen Pfeilern des Kellergeschosses ab. Auch die hervortretenden Bandrippen sind feiner und nicht rechteckig, sondern nach unten sich verjüngend gestaltet.



**Abbildung 152.** Stefan Westerholzer, Einwölbung im Keller des Lauinger Schlosses, um 1470. Schloss, Lauingen

Die Betonung der Grate durch Bandrippen im Zehrgaden sowie in der Dürnitz verweist auf (spät-)romanische Gewölbefigurationen, wie sie etwa in der um 1050 entstandenen Wolfgangskrypta in St. Emmeram in Regensburg erhalten sind (Abb. 154). Dort finden sich zwischen den einzelnen Kreuzgewölben ähnlich breite Bandrippen. Stephan Hoppe wies bereits 2003 darauf hin, dass es sich bei diesem Aufgreifen romanischer Formen nicht um die Übernahme eines alten Stils handele, sondern dass es dabei um die »Aneignung und Bewältigung einer bestimmten älteren Architektursprache« gehe.<sup>963</sup> Dies wird in Lauingen in unterschiedlichen Ausprägungen sichtbar. So erinnern die Bandrippen lediglich an die Vorbilder und werden nicht identisch übernommen. Man setzte sich also mit romanischen Formen auseinander und passte diese an die Gegebenheiten des 15. Jahrhunderts an. Dieses Phänomen ist nicht auf Lauingen beschränkt, sondern ist in den 1470er und 1480er Jahren an verschiedenen Höfen, etwa dem kurfürstlich-sächsischen oder dem erzbischöflichen Hof in Salzburg, zu beobachten.<sup>964</sup>

<sup>963</sup> Hoppe 2003, S. 109.

<sup>964</sup> Umfassend herausgearbeitet von Hoppe 2018, S. 512–532; Hoppe 2020, S. 80–81.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 153.**  
Stefan Westerholzer, Reste  
der Einwölbung in der  
ehemaligen Dürnitz, um  
1470. Schloss, Lauingen

Auch dort wurden »Muster des vorgotischen Gewölbebaus«<sup>965</sup> wie Bandrippen oder das Fehlen von Rippen aufgegriffen, wodurch bewusst der Eindruck evoziert wurde, es handle sich um ältere Architektur.

Die Gewölbe in Lauingen datieren, wie durch die erhaltenen Rechnungen dokumentiert ist, um 1476, denn im Juni des Jahres wurden in der Dürnitz die Gerüste zur Einwölbung aufgestellt.<sup>966</sup> Die Einwölbung des Kellers ist vorher anzusetzen. Damit entstand der Lauinger Residenzbau in etwa zeitgleich zur Albrechtsburg in Meißen, die

<sup>965</sup> Hoppe 2020, S. 81.

<sup>966</sup> BayHStA, Abt. V, Staatsarchiv für Oberbayern, Rentmeisterlit. Fasc. 16, Nr. 56–59; Seitz/Meyer 1964, S. 73.



**Abbildung 154.** Krypta St. Wolfgang, um 1050. St. Emmeram, Regensburg

Arnold von Westfalen im Auftrag der Brüder Herzogin Amalias, Ernst und Albrecht von Sachsen, errichtete. Da bereits 1473 in Lauingen mit dem Ankauf und anschließend wohl dem Abriss von bestehenden Gebäuden begonnen wurde, ist davon auszugehen, dass die Pläne für einen Schlossbau in die späten 1460er Jahre zurückreichen. Für Sachsen wurde plausibel gemacht, dass durch den Gelehrten Rat Heinrich Stercker von Mellerscht humanistische Impulse, insbesondere Ideen Piccolominis zur Erneuerung der Architektur, an den kurfürstlichen Hof gelangten und die neue historisierende Architektursprache beeinflussten.<sup>967</sup> Dies führt zur Frage, woher der Impuls in Lands hut kam, bei einem vollständigen Neubau auf historische Bauformen zurückzugreifen. Dafür lohnt es, die herzogliche Politik näher zu betrachten und die Baumaßnahmen in deren Kontext zu verorten.

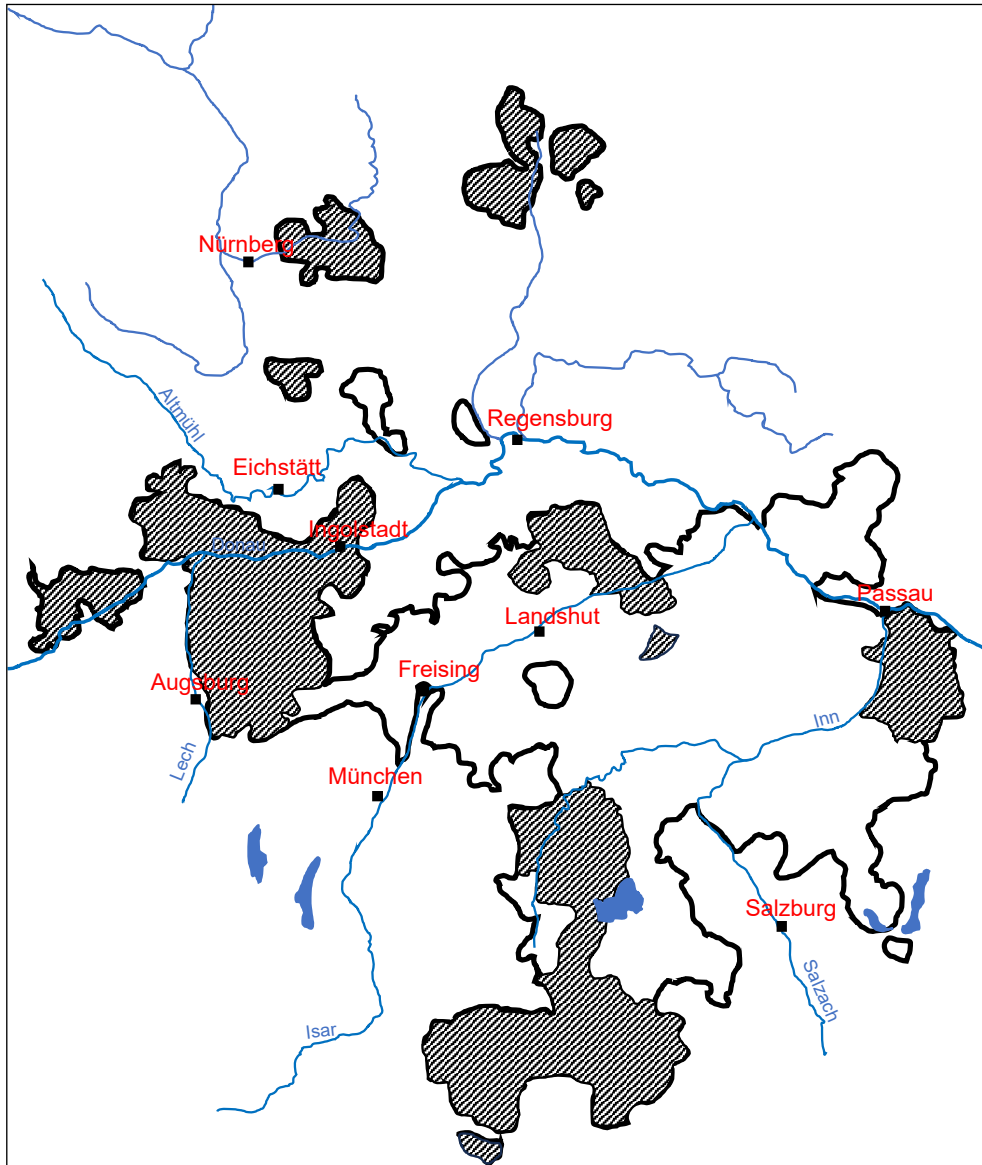
Herzog Ludwigs IX. intensivierte seit seinem Regierungsantritt und dem Antritt des Ingolstädter Erbes 1450<sup>968</sup> seine Bemühungen, die westliche Grenze seines Territoriums zu konsolidieren und, im Sinne einer schwäbischen Expansionspolitik, weiter nach Westen zu verschieben (Karte 9).<sup>969</sup> Lauingen war der Ausgangspunkt dieser Politik und

<sup>967</sup> Vgl. Hoppe 2018, S. 569–570.

<sup>968</sup> Im Dezember 1450 schlossen Herzog Ludwig IX. und Herzog Albrecht III. in Erding einen Vertrag, der die Aufteilung des Ingolstädter Erbes besiegelte und die andauernden Streitigkeiten darüber beendete. Vgl. BayHStA, Abt. III, Geheimes Hausarchiv HU 599.

<sup>969</sup> Vgl. Kap. 2.3.1.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Karte 9.** Grenzen der Herzogtums Bayern-Landshut nach Zufall des Ingolstädter Erbes durch den Vertrag von Erding (1450). Die straffierten Flächen zeigen die neuen Territorien an.

bot sich als strategisch günstig gelegener Standort einer herzoglichen Residenz an, weil es unmittelbar an die Territorien der Reichsstädte Ulm und Augsburg sowie dasjenige des Fürstbischofs von Augsburg angrenzte. Ihre Ansprüche auf den schwäbischen Raum begründeten die Räte Herzog Ludwigs IX. historisch – ganz so, wie sie es bei der oben erwähnten Zurückweisung brandenburgischer Gebietsansprüche gemacht hatten. Die Legitimation dieser Ansprüche leiteten die Landshuter Räte aus der sogenannten Konradinischen Schenkung aus dem Jahr 1268 her. Der letzte Staufer Konradin (1252–1268) hatte in seiner Eigenschaft als Herzog von Schwaben seinen beiden Oheimen, den baye-rischen Herzögen Ludwig II. und Heinrich XIII., ab 1263 sukzessive fast seine gesamten Besitzungen in Schwaben überschrieben. Diese Überschreibungen, Verpfändungen und Verkäufe hatte Konradin vorgenommen, um die Wittelsbacher politisch dauerhaft auf seine Seite zu ziehen und Ludwig II. als Verwalter für die nordalpinen Besitzungen zu gewinnen.<sup>970</sup>

Der Wille Herzog Ludwigs IX., Schwaben fest an sich zu binden, manifestierte sich zu-dem darin, dass er eine Reihe miteinander verwandter und verschwägerter schwäbischer Adelsfamilien, unter anderem die Helfensteins, Montforts, Rechbergs und Werdenbergs, bestellte und so an sich band.<sup>971</sup>

Die Architektur des Lauinger Schlossbaus ist als eine Art dritter Baustein der Be-mühungen Bayern-Landshuts zu verstehen, Schwaben dem Herzogtum einzugliedern. Die von Meyer und Seitz geäußerte Mutmaßung, dass »[d]er Reichskrieg [...] den Her-zog zu der Überzeugung kommen [ließ], die Befestigung seiner Stadt Lauingen durch Bau eines Schlosses zu verstärken«,<sup>972</sup> ist somit nicht ganz von der Hand zu weisen. Der Reichskrieg war Teil der expansiven Bestrebungen des Herzogtums und könnte bei Ludwig und seinen Räten die Einsicht verstärkt haben, dass sich der Wittelsbacher Anspruch auf die strittigen Territorien durch ein monumentales Bauwerk in deren nächster Umgebung unterstreichen ließe. Die retrospektiven Gewölbefiguren im Schloss betonen diesen gegenüber den potentiellen Konkurrenten um die Hoheit im schwäbischen Raum: den Habsburgern. Indem auf historisierende Architekturfor-men zurückgegriffen wird, wird das historisch gewachsene Anrecht der Wittelsbacher auf das schwäbische Territorium betont und visualisiert. Die Architektur veranschau-licht die historische Verbindung von Land und Dynastie und verleiht den Ambitionen

970 Vgl. Spindler 1969, S. 73–79; Lackner 2010, S. 232–233.

971 Auffällig ist, dass Herzog Ludwig IX. unmittelbar nach Regierungsantritt 1450 begann, schwäbische Adelige zu bestellen. Beispiele sind Conrad von Helfenstein, der 1451 als Rat und Diener bestellt wurde und 1461/62 Pfleger von Graisbach war (BayHStA, NBCB 82, fol. 225; vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 551, 666; Hesse 2005, Nr. 6261, S. 772), Heinrich Rechberg, der 1450 zum Pfleger von Heidenheim bestellt wurde (BayHStA, KAA 4720, fol. 299; vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 611; Hesse 2005, Nr. 6615, S. 798) sowie Ulrich von Montfort, der 1460 zum Pfleger von Höchstädt bestellt wurde (BayHStA, PN Bestellungen U; vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 598, 714).

972 Seitz/Meyer 1964, S. 70.



**Abbildung 155.** Stefan Westerholzer, Heinrich Behaim und Ulrich Pesnitzer, Ansicht des Neuen Schlosses von Nordwesten, 1479–1489. Neues Schloss, Ingolstadt

Herzog Ludwigs Nachdruck. Das oben nachgezeichnete Verständnis von Geschichte als probatem politischen Argument wird in Lauingen manifest: Die Architektur wurde bewusst eingesetzt, um die politischen Ziele des Herzogs durchzusetzen und sichtbar zu kommunizieren. Die verwendeten Bauformen illustrieren diese Historizität, ohne aber historisch zu sein. Sie sollen bei den Betrachtenden Assoziationen zu Geschichte, Raum und zu den Wittelsbachern auslösen. Gleichzeitig zeigen sie dem gelehrten Betrachter, auf welchem hohem intellektuellen Niveau sich der bayerische Herzogshof befand – auf einer Höhe mit Erzbischöfen, Kurfürsten und nicht zuletzt dem Kaiser.<sup>973</sup>

### **Kontinuität: Der Ingolstädter Schlossbau**

Die Neukonzeption der Wittelsbacher Herrschaftskommunikation erstreckte sich nicht nur auf den Neubau der Lauinger Residenz. Auch in der erst 1448 zum Herzogtum hinzugekommenen Residenzstadt Ingolstadt wurde unter Herzog Ludwig IX. begonnen, das bestehende Schloss neu zu errichten (Abb. 155). Diese Neugestaltung begann etwa im

---

973 Vgl. Kap. 1.1.

Jahr 1477,<sup>974</sup> wenngleich es sehr wahrscheinlich bereits früher Pläne hierzu gab. Zugleich markiert das Projekt den Übergang der Herrschaft von Ludwig IX. auf Georg IV., denn Ludwig verstarb im Januar 1479, als der Bau noch nicht vollendet war. Im Gegensatz zu Lauingen ist das Ingolstädter Schloss gut erforscht. Auf Grundlage bereits bekannter und von Siegfried Hofmann edierter Baurechnungen<sup>975</sup> gelang es Christa Syrer, eine stringente Neudatierung der Baumaßnahmen vorzunehmen.<sup>976</sup> Stephan Hoppe setzte diese in Bezug zu den zeitlich späteren Bauarbeiten in Burghausen.<sup>977</sup> Durch diese Forschungen sind viele Aspekte auch jenseits der Datierung geklärt. Es ist bekannt, dass es Kontinuitätslinien zwischen den Bauprojekten gab, etwa in personeller Hinsicht. Als verantwortlich leitender Werkmeister war, mit Unterbrechung, Stephan West(er)holtzer für die beiden Bauten in Lauingen und Ingolstadt zuständig.<sup>978</sup> Neben ihm wirkte ab 1481 der aus Nürnberg stammende Bauverwalter Heinrich Beheim.<sup>979</sup> Zu den beiden stieß in Ingolstadt ein gewisser Hans Haunrewtter (auch: Haunreutter) als Baumeister und/oder Verwalter hinzu.<sup>980</sup>

Neben den personellen Überschneidungen sind gewisse strukturelle Ähnlichkeiten im Baukörper zu beobachten. Der langgestreckte Palas wird an den Längsseiten mit vier anstelle von zwei Türmen wie in Lauingen begrenzt, wobei der südöstliche Turm zur Donau hin eine prominente Rolle einnimmt. Die Gliederung in Keller, Erdgeschoss, zwei Obergeschosse sowie einen mehrgeschossigen Dachstuhl gleicht derjenigen in der schwäbischen Residenz. Identisch ist auch die Aufteilung des Baus zwei Hälften, hier in eine westliche und eine östliche (Abb. 156). Jedoch ist dies in Ingolstadt heute leichter nachzuvollziehen, da es keine gravierenden Einbauten gibt. Durch eine gerade, wohl ursprünglich wesentlich steilere Treppenanlage<sup>981</sup> wurde eine Zweiteilung in einen öffentlichen und einen privaten Teil geschaffen. Im Erdgeschoss befand sich in der Westhälfte

974 Spätestens im Juli 1477 wurde mit dem Ankauf diverser Grundstücke begonnen, der nahelegt, dass vor dem Tod Herzog Ludwigs IX. mit den Planungen begonnen worden war. Vgl. BayHStA, KB U 19449-9451; Ettelt-Schönwald 1999, S. 807.

975 Hofmann 1979; Hofmann 1980; Hofmann 1990; Hofmann 2000, insbes. S. 81–513.

976 Syrer 2014b; Syrer 2014a; Syrer 2015.

977 Vgl. Hoppe 2013b.

978 Hofmann 1979, S. 100–104; Biersack 2006, S. 182; Hoppe 2013b, S. 194; Kobler 2014a, S. 228, Anm. 19 mit älterer Literatur; Syrer 2014a, S. 30–31, 37.

979 Seitz/Meyer 1964, S. 74; Ettelt-Schönwald 1996, S. 107; Ettelt-Schönwald 1999, S. 399, 612; Syrer 2014a, S. 34–35.

980 Nach Meinung Hofmanns war er derjenige, der den Bau der neuen Veste überwachte und mit dem Kastner »von des paws wegen« zwischen Ingolstadt und Landshut hin und her reiste. Hofmann 1979, S. 100–101. Jedoch sollte Haunrewtter eher als hochrangiger Verwalter angesprochen werden. Bereits in den 1440er Jahren scheint ein Hans Haunrewtter im Hofgesinde Herzog Heinrichs XVI. auf, später wird er als Zollner und Mautner in Ingolstadt vermerkt. Vgl. Ettelt-Schönwald 1996, S. 126–127; Ettelt-Schönwald 1999, S. 389, 548.

981 Vgl. Hoppe 2013b, S. 183.



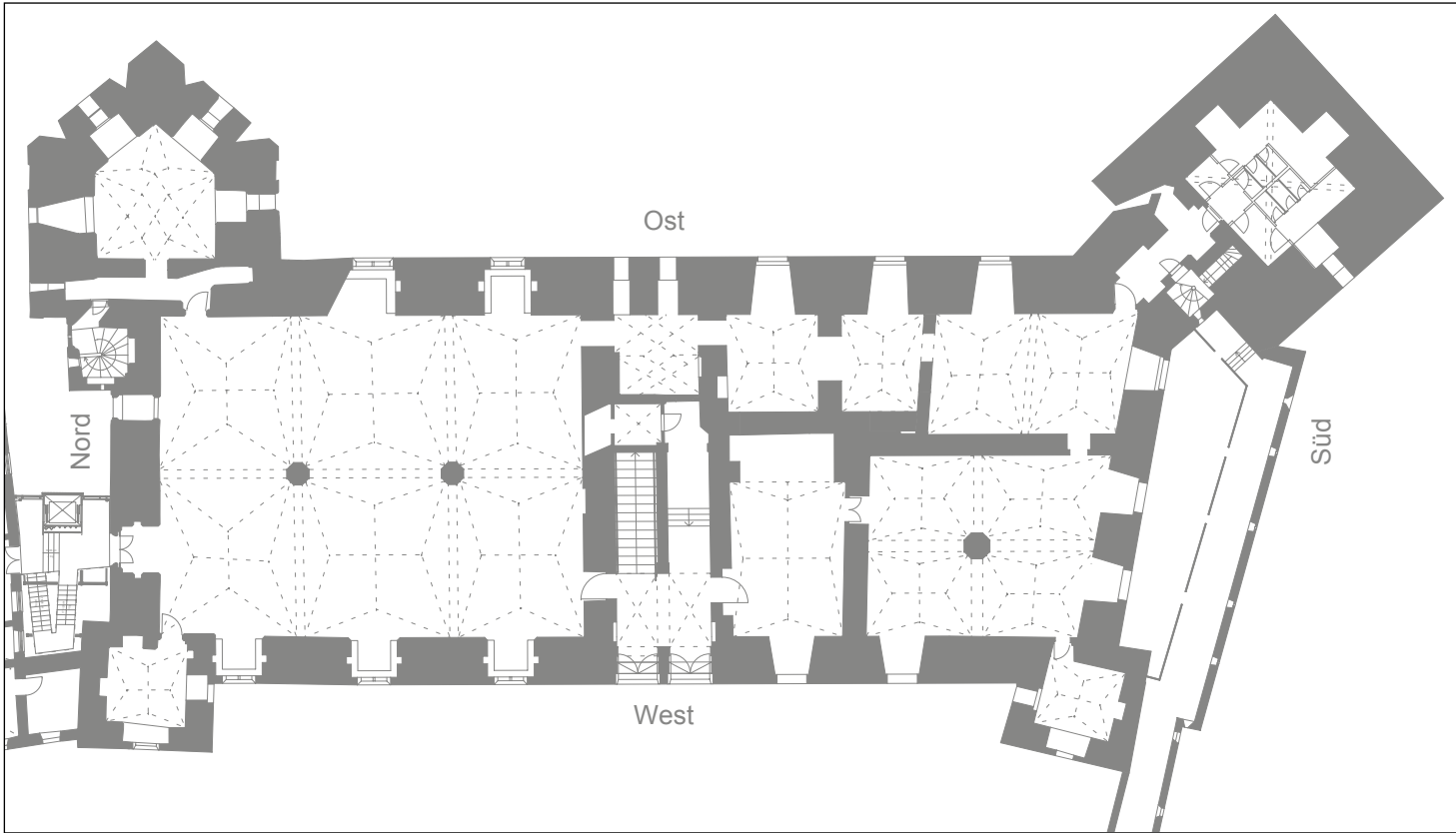


Abbildung 156. Grundriss des Erdgeschosses des Neuen Schlosses Ingolstadt

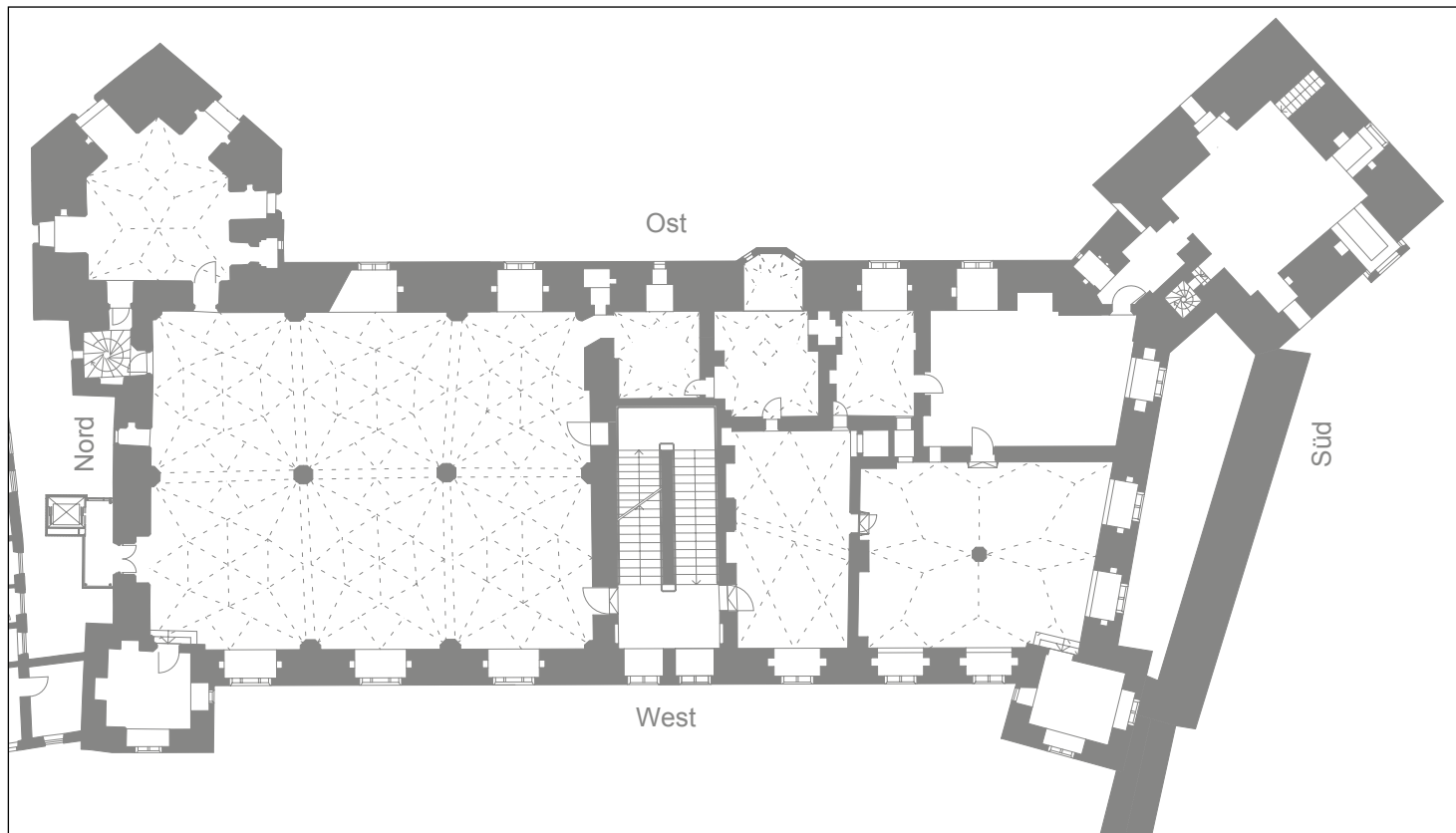
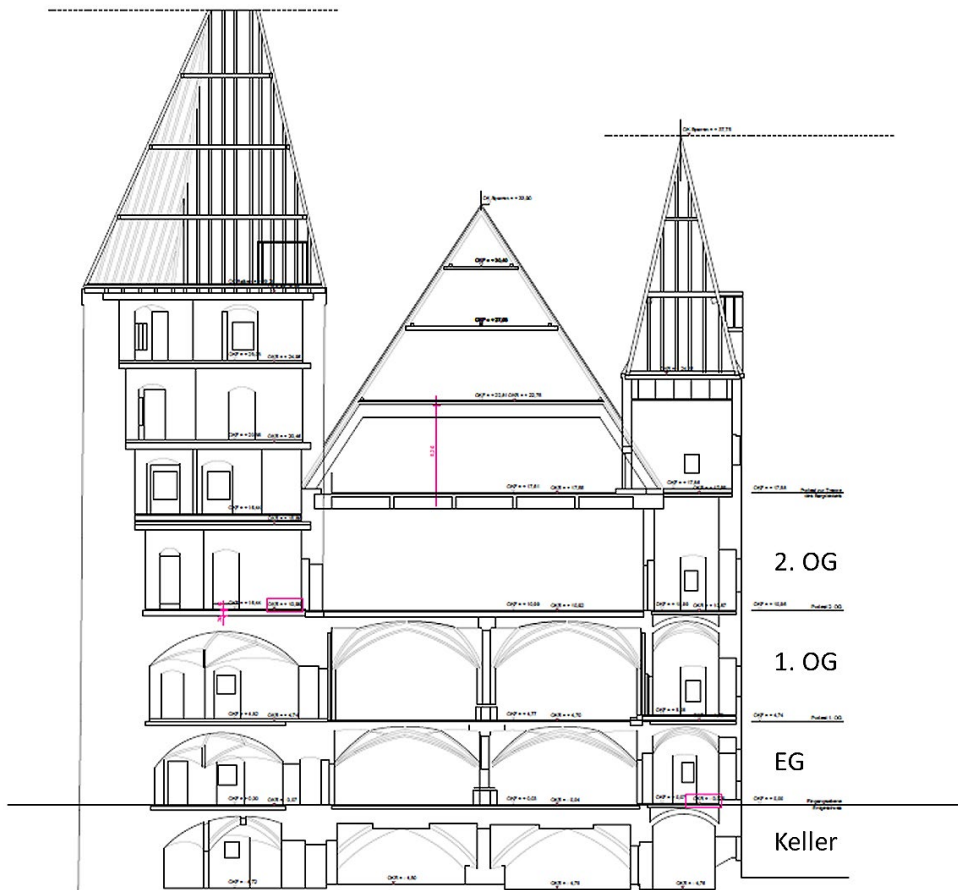


Abbildung 157. Grundriss des ersten Obergeschosses des Neuen Schlosses Ingolstadt

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 158.** Schnitt von Süden durch das Neue Schloss Ingolstadt

die offenbeheizte Dürnitz, die als Versammlungsort des Hofes diente. Der östliche Trakt hingegen war der herzoglichen Verwaltung vorbehalten. Im ersten Obergeschoss setzt sich dies fort (Abb. 157): Während der große, gewölbte Saal wohl als Hofstube oder auch Tanzsaal genutzt wurde, umfasste der andere Teil das herzogliche Appartement, das über einen Verteilerraum, eine Art Vorraum, erschlossen wurde. Von dort gelangte man in die Kapelle, das *studiolo* des Herzogs sowie einen kleineren Saal, den sogenannten Schönen Saal, an den sich die Privatgemächer anschlossen. Eine vergleichbare Struktur ist für das zweite Obergeschoss anzunehmen, das im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt wurde.

Zusammengenommen zeigen die Grundrisse von Keller, Erdgeschoss, erstem und zweitem Obergeschoss, dass die Binnenstruktur der einzelnen Geschosse in Ingolstadt jener der Lauinger gleicht. Noch deutlicher wird dies, wenn man den Aufriss des Schlosses betrachtet (Abb. 158). Über dem großen Kellerraum mit seinen massiven, heute durch

eine Trennwand geteilten Pfeilern befindet sich die Dürnitz. Ihre zwei Pfeiler stehen direkt über denjenigen des Kellers. Über diesen wiederum sind die Pfeiler des Tanzsaals / der Hofstube im ersten Obergeschoss. Es wäre plausibel, eine derartige Konfiguration auch im zweiten Obergeschoss zu rekonstruieren.

Außerdem gibt es Kontinuitätslinien zwischen Lauingen und Ingolstadt in Bezug auf die Formensprache. So sind die Gewölbefiguren des Ingolstädter Schlosses denen in Lauingen sehr eng verwandt. Dies zeigt sich im Ingolstädter Keller, der mit flachen Kreuzgewölben gewölbt ist, deren Grate durch breite Bandrippen betont werden (Abb. 159). Die Grate wachsen ansatzlos aus den quadratischen Pfeilern, deren Ecken wie in Lauingen angeschnitten sind. Das Gewölbe in Ingolstadt setzt weiter unten an, sodass eine flachere Wölbung entsteht. Zudem sind die Bandrippen noch expressiver gestaltet.<sup>982</sup> Diese Gewölbekonstruktion ist nicht nur in dem mutmaßlichen Zehrgaden zu finden, sondern ähnlich moduliert auch im Ostrakt (Abb. 160). Der Raumeindruck ist durch die Spitzbögen jedoch wesentlich offener. Die ursprüngliche Nutzung dieser Räume ist ebenso unklar wie die Zugangssituation zum Keller innerhalb des Schlosses. Es ist möglich, dass der mittig zwischen West- und Ostrakt befindliche Wandblock eine alte Treppe verbirgt (Abb. 161), die die bestehende Treppe nach unten hin fortsetzte, jedoch bedarf es hier weiterer bautechnologischer Untersuchungen.

Die Wölbung der zweischiffigen Dürnitz im Erdgeschoss unterscheidet sich auf den ersten Blick nur graduell von derjenigen des Kellers (Abb. 162). Die Pfeiler sind voll oktogonal, jede Seite ist gleich breit ausgebildet. Die Grate sind im Vergleich schlanker, insbesondere die schräg abgehenden. Es gibt keine Wandvorlagen, wie sie in Lauingen erhalten sind. Dadurch und durch die leichte Modulation des Gewölbes entsteht im Gegensatz zum Keller ein weiter, weniger gedrungener Raumeindruck. In der Wölbung entspricht die Dürnitz weitestgehend der Hofstube im ersten Obergeschoss. Zwei oktogonale Pfeiler sowie zwei angeschnittene Pfeiler an den Längsseiten gliedern den Saal in zwei Schiffe (Abb. 163). Breite Bandrippen spannen sich von Pfeiler zu Pfeiler sowie zu den Wänden hin. Dazwischen spannen je zwei feine Grate ein Sterngewölbe auf. Von den Gewölben in Keller, Erdgeschoss und den beiden Obergeschossen hebt sich dasjenige des sogenannten Schönen Saals im ersten Obergeschoss ab und zeigt das höchste Anspruchsniveau. Das Gewölbe spannt sich von einer mittig im Raum stehenden Säule aus auf, die stark durchgearbeitet ist. Die Basis ist vom gedrehten Schaft durch einen achteckigen Sockel abgesetzt. Eine Art Kapitell trennt Grate und Säulenschaft voneinander – dies ist singulär im Schloss. Es wirkt, als wäre die Säule einem Baum nachempfunden, der seine Äste aufspannt (Abb. 164).

982 Wie Dr. Ansgar Reiß, Leitender Museumsdirektor des Bayerischen Armeemuseums, bei mehreren Begehungen vor Ort mitteilte, ist möglicherweise das Bodenniveau des Kellers niedriger anzusetzen, da im Rahmen umfassender Trockenlegungsarbeiten in den 1960er Jahren das Bodenniveau des Kellers vermutlich angehoben wurde.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



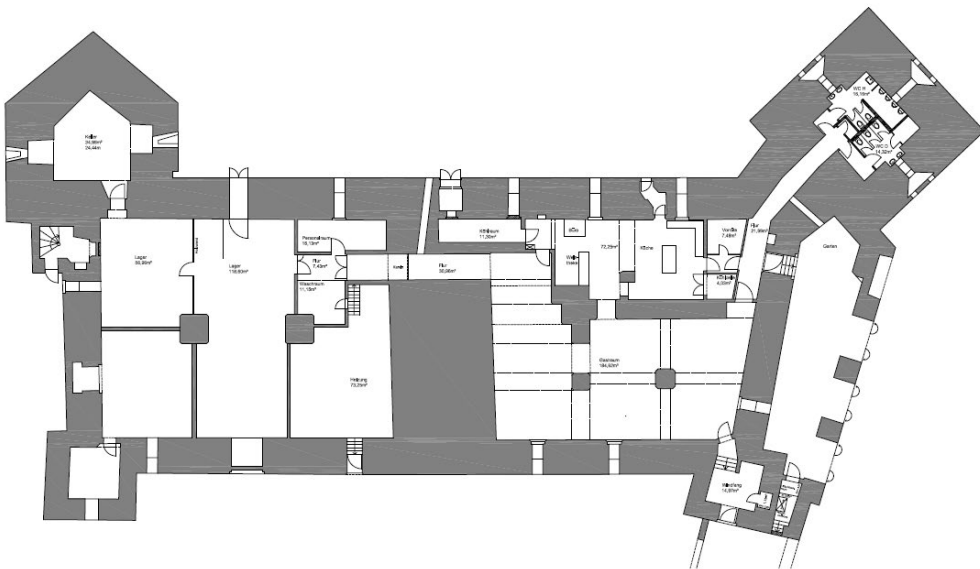
**Abbildung 159.**  
Pfeiler im südlichen Keller des Neuen Schlosses Ingolstadt

Wie die Lauinger Gewölbefigurationen zeichnen sich diejenigen in Ingolstadt durch bewusste Verweise auf vergangene Zeiten aus, wie das immer wieder aufscheinende Motiv der Bandrippen belegt. Bei näherer Betrachtung sind im Ingolstädter Schloss Stilunterschiede zwischen den Gewölben der verschiedenen Stockwerke zu konstatieren, so dass man von einer gewissen Stilordnung innerhalb der Residenzen sprechen kann.<sup>983</sup> Während im Keller die massigen Pfeiler den Kellerraum sehr gedrungen erscheinen

<sup>983</sup> Ähnliches deutet sich für das Schloss Lauingen an, jedoch ist durch die Vielzahl von späteren Einbauten kein kohärentes Bild mehr zu erlangen. Es böte sich mit Blick auf das Ingolstädter Schloss und geplante bautechnologische Untersuchungen an, 3D-Modelle der Räumlichkeiten anzufertigen, um den Raumeindruck des Kellers zu rekonstruieren.



**Abbildung 160.** Blick in den nördlichen Kellertrakt des Neuen Schlosses Ingolstadt



**Abbildung 161.** Grundriss des Kellers des Neuen Schlosses Ingolstadt

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 162.** Dürnitz im Erdgeschoss des Neuen Schlosses Ingolstadt



**Abbildung 163.** Sogenannter Tanzsaal im ersten Obergeschoss des Neuen Schlosses Ingolstadt



**Abbildung 164.** Schöner Saal im ersten Obergeschoss des Neuen Schlosses Ingolstadt

lassen, wird dieser Raumeindruck in der Dürnitz wesentlich aufgelockert. Zwar sind auch hier überaus kräftige oktagonale Pfeiler, von welchen sich zeltähnliche Netzgewölbe ausbreiten, zu finden, doch ist der Raumeindruck offener. Dieser entsteht durch die zwei je von den Ecken abgehenden, fein profilierten Grate, aus welchen sich das Netzgewölbe entwickelt, sowie durch die etwas höhere Raumhöhe. Dennoch herrscht immer noch eine gewisse Schwere, die von den breiten Gurtbögen herrührt, die zwischen den Pfeilern und den Wandvorlagen aufgespannt sind. Noch größer ist der Unterschied zwischen dem Kellergewölbe und dem Gewölbe der herzoglichen Stube im ersten Geschoss: Durch die zentral den Raum beherrschende, gedrehte Säule entsteht ein weiträumiger, luftiger Raumeindruck. Das Gewölbe ist durchgehend filigran mit Graten ohne Bandrippen gestaltet, ganz im modernen Stil der Zeit.

Der stilistische Pluralismus in den verschiedenen Geschossen des Ingolstädter Schlosses zeigt eine *variatio* auf, wie sie aus der Rhetorik bekannt ist. Auf die Gewölbe übertragen bedeutet dies, dass sie der Raumnutzung und dem Publikum, das heißt den Personen, die Zutritt zu diesen Räumlichkeiten hatten, angepasst wurden. Die Kellerräumlichkeiten des Palas waren den Kellnern sowie dem Küchenpersonal zugänglich, während die Dürnitz als Speisesaal dem hochrangigen Verwaltungspersonal sowie den herzoglichen Räten offenstand.<sup>984</sup> In der Dürnitz wird eine Synthese von romanischer Formensprache –

<sup>984</sup> Der Zugang zur Dürnitz kann aus der Tischordnung geschlossen werden. In einer solchen aus dem Jahr 1491 heißt es, dass »Räte, Grafn, Edellewt, Camrer, Einrufer vnd gemeins Hofgesing« in der



## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

die Gurtbögen und die wuchtigen Pfeiler sind die Überbleibsel dieses Stils – und zeitgenössischen spätgotischen Gratgewölben gebildet. So wird auf die Vergangenheit Bezug genommen, gleichzeitig aber die Gegenwart miteingebunden. Das aus dem Keller bekannte Bandrippenmotiv wird in der Dürnitz weiterentwickelt und zeigt dem (gelehrten) Publikum eine Symbiose von historisierender und zeitgenössischer Form.

Einem noch höheren architektonischen Anspruch genügt die herzogliche Stube, die nur einem äußerst exklusiven Kreis offenstand. Dort wird die romanisch-antikische Form der gedrehten Säule durch das Zellengewölbe in einen modernen Kontext gestellt. Die Formenbildung ist in diesem Raum weitaus filigraner und elaborierter als in der Dürnitz: Säule und Gewölbe werden durch drei umlaufende Gesimse voneinander unterschieden. Auch hat die Säule einen Sockel, der sie weiter ausdifferenziert und zum Boden hin abgrenzt. Eine ähnliche Ausformulierung einer Säule oder eines Pfeilers findet sich sonst nirgends im Schloss. Die herausgehobene Stellung des Raumes wird zudem durch das sogenannte Affenportal (Abb. 165) offenkundig: Kein anderes Portal, kein anderes Türgewände ist so reich ornamentiert. Der gesamte Schlossbau zeichnet sich durch einen nahezu vollständigen Verzicht auf jegliches Ornament aus.

Umso mehr fällt der Schöne Saal aus diesem Schema heraus. Im Hinblick auf die repräsentativen Erfordernisse der einzelnen Räumlichkeiten fügt sich der Schöne Saal aber nahtlos in das skizzierte Raster: Die Stile in den Geschossen korrespondieren mit den Erfordernissen der einzelnen Räumlichkeiten. Die theoretische Grundlage für diese Architektursprache findet sich in der Antike. Sowohl aus der Rhetorik als auch aus der Architekturtheorie des Vitruv sind derartige Unterscheidungen bekannt und wurden von den humanistischen Gelehrten in der Renaissance ausgiebig rezipiert. In beiden Bereichen wird die Ausformung der Sprache respektive die Gestaltung der Architektur an die Erfordernisse der Aufgabenstellung angepasst. Es wird zwischen einem niederen (*humilis*/ dorisch), einem mittleren (*mediocris*/ ionisch) und einem erhabenen Stil (*gravis*/ korinthisch) differenziert.<sup>985</sup> Auf Grundlage des Stilmodus wird dann das *decorum*, also die dem Anlass angemessene rhetorische beziehungsweise architektonische Form gewählt.<sup>986</sup> Anschaulich wird der Zusammenhang von Stil und *decorum* in den Ausführungen Vitruvs:

»Der Minerva, dem Mars und dem Herkules wird man dorische Tempel bauen; denn wegen der Mannhaftigkeit dieser Gottheiten ist es angemessen, ihnen prunklose Gebäude zu errichten, Für die Venus, Flora, Proserpina und die Nymphen der Quellen dürften die im korinthischen Stil erbauten Tempel die passenden Eigenschaften haben, weil

---

Dürnitz speisen sollten. Dagegen dürften »kain frembder knecht, oder annder, in vnnsern Hof vnd Turnitz gefurt, bey vermeidung vnnser vngenaden vnd Straffen.« Zit. nach Hirschberger 1874, S. 73–74.

985 Zur Wiederentdeckung Vitruvs vgl. Günther 1988b, S. 69–78; Wulfram 2001, S. 293–294.

986 Art. »Decorum« von Ursula Mildner und Ian Rutherford. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 2. Tübingen 1994, Sp. 423–451, hier Sp. 423, 434.



**Abbildung 165.** Unbekannter Meister, sogenanntes Affenportal im Schönen Saal, erstes Obergeschoss, Neues Schloss, Ingolstadt

bei den diesen Gottheiten geweihten Tempeln in Rücksicht auf deren zarte Wesenheit das Schlanke, Blumenreiche und der Blätter- und Spiralschmuck die entsprechende Angemessenheit zu erhöhen scheint. Wenn man aber der Juno, Diana, dem Vater Liber und den übrigen Göttern, welche ähnlichen Wesens sind, ionische Tempel errichtet, so wird damit ihren die Mitten haltenden Eigenschaften Rechnung getragen, weil die festgestellte Eigenthümlichkeit dieser Tempel sich sowohl von der strengen Sitte der Dorer, als der Zartheit der Korinther fern hält.<sup>987</sup>

987 Vitruv ed. Reber 1865/2016, I, 2, 5–13, S. 13–14.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

Eine solche Ausdifferenzierung von Stilen kann im Ingolstädter Schloss beobachtet werden. Der Bau steht damit nicht allein, sondern fügt sich in eine Reihe von Architekturen ein, die, wie Norbert Nußbaum herausarbeitete, die Aufwertung der Architektur dokumentieren. Je mehr sich verschiedene Architekturen herausbilden, die spezifischen Funktionen entsprechen, desto variabler wird der Modus der Architektur.<sup>988</sup> Sehr frühe Beispiele dafür sind etwa die Fassaden des Passauer Domchores und diejenige der Landshuter Stadtpfarrkirche St. Martin, beide Hans Krumenauer (1360 – nach 1410) zugeschrieben. Obwohl dem gleichen Baumeister zuzuordnen, zeichnen sie sich durch gänzlich verschiedene Stilmodi aus. Während in Passau die Fassade vollständig ornamentiert ist, ist die Fassade in Landshut blank und verzichtet auf jeglichen Schmuck. Der Pluralismus von Stilen ist folglich in Niederbayern bereits vor der Regierungszeit Herzog Ludwigs IX. zu beobachten.

Der Ingolstädter Residenzbau markiert eine Weiterentwicklung dieses Pluralismus: Entsprechend der Funktion und dem Rezipientenkreis wird die Architektursprache in den verschiedenen Etagen des Palas moduliert. Die Gewölbefigurationen sind dabei das Element, an dem die Modulation anschaulich wird. Die schmucklose, einfachste Ausformung des Gewölbes findet sich im Keller. Dort braucht es keinen Schmuck, um auswärtigen Besucher / innen zu imponieren. Auch in der Dürnitz ist kein Ornament zu finden. Aber dadurch, dass die monumentalen Pfeiler nun etwas höher sind und zudem eine Art (Sockel-)Basis haben, wird ein anderer Raumeindruck hervorgerufen. Die Baumeister stellen dabei ihr Können, einen großen Raum einfach zu wölben, unter Beweis. Die Stilstufe ist mit der des Tanzaals im ersten Obergeschoss vergleichbar, der dem gleichen Personenkreis offenstand. Der höchste Anspruch, im Sinne Vitruvs der korinthische Stil, ist dem exklusivsten Raum des Schlosses, dem Schönen Saal, vorbehalten. Dies führt zur Frage, woher dieses architekturtheoretische Wissen im engsten Führungszirkel des herzoglichen Hofes kam. Berührungspunkte zur antiken Rhetoriklehre sind durch das rechtswissenschaftliche Studium der Gelehrten Räte wie Gregor Heimburg, Friedrich Mauerkircher, Martin Mair und Johannes Löffelholz evident. Das Bewusstsein für verschiedene Redestile sowie ihre konkrete und korrekte Anwendung ist durch Buchbesitze sowie zeitgenössische Quellenzeugnisse über die Redefähigkeiten der Räte nachzuvollziehen.<sup>989</sup>

Offen ist, ab wann am Hof Herzog Ludwigs IX. die Idee bekannt war, im Sinne Vitruvs die rhetorischen Maßgaben auf die Architektur zu übertragen. Dafür gibt es bisher nur ein wenngleich äußerst sprechendes Indiz: das Epitaph Martin Mairs in der

988 Nußbaum 1982, S. 147–148; Nußbaum 1983, S. 83–85.

989 Vgl. Martin Mairs Codex (BSB, Clm. 24504), in welchem Mair die Gerichtsreden Ciceros zum Fall des Verschwörers Catilina gegen den Staat sowie Sallusts »Coniuratio Catilinae« sammelte. Zum Codex vgl. Sottili 1971a, S. 508–511; Art. »Mayr (Mair, Meyer), Martin« von Franz J. Worstbrock. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 6. Berlin 1987, Sp. 244–246; Märkl 2014, S. 44–53.

Landshuter St.-Martin-Kirche. Dort sind zwei Henkelkannen zu sehen, aus denen eine Arkanthusarkade erwächst (vgl. Abb. 187). Dies kann als Verweis auf die durch Vitruv überlieferte Legende von der Entstehung des korinthischen Kapitells durch Kallimachos verstanden werden.<sup>990</sup> Weitere Hinweise auf eine intensive Auseinandersetzung mit Vitruv am Landshuter Hof gibt es in der direkten Umgebung Ingolstadts im etwa 30 km entfernten Eichstätt. Dort, am Hof Bischof Wilhelms von Reichenau, sind ab den 1470er Jahren verschiedene architekturtheoretische Impulse festzustellen. Diese fanden Eingang in das »Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit« des Mathes Roriczer, in der kunsthistorischen Forschung sind sie bekannt.<sup>991</sup> In Landshut wusste man somit möglicherweise in den 1470er Jahren, spätestens aber in den frühen 1480er Jahren, als Roriczer sein Büchlein schrieb, um die Übertragung rhetorischer Regeln auf die Architektur. Inwiefern auch Leon Battista Albertis »De re aedificatoria« (1443–1452), in der ebenfalls die Unterscheidung verschiedener Stilstufen diskutiert wurde, bekannt war, ist unklar und bedarf weiterer Forschungen.<sup>992</sup> Die Entwicklung eines architekturtheoretischen Diskurses hat die Forschung bereits an anderer Stelle aufgegriffen,<sup>993</sup> jedoch wurden die Schlossbauprojekte der Herzöge Ludwig IX. und Georg IV. damit bisher nicht in Verbindung gebracht. Der Ingolstädter Schlossbau offenbart, dass den Baumeistern die Differenzierung von Stilstufen entsprechend der Raumfunktion und dem Adressatenkreis bekannt war. Die Vermittlung dieses Wissens erfolgte über die Gelehrten Räte, wurde aber wahrscheinlich auch durch den Eichstätter Bischofshof befördert.

Die Unterschiede in den Gewölbefiguren wurden in Ingolstadt unter bewusstem Rückgriff auf historisierende Formen ausgeführt, ganz ähnlich wie es in Lauingen

990 Vgl. Vitruv ed. Reber 1865/2016, IV, 1, 9–10, S. 102–103: »Die erste Erfindung eines solchen Capitäls aber wurde – wie erzählt wird – auf folgende Weise gemacht. Eine Bürgerstochter aus Korinth, bereits heirathsfähig, wurde krank und starb; nach ihrem Leichenbegängnis sammelte die Amme die Spielsachen, an denen sich das Mädchen bei Lebzeiten ergötzt hatte, legte sie zusammen in einen Korb, trug diesen zu dem Grabmal, stellte ihn oben darauf und deckte ihn, damit sich die Sachen länger, als unter freiem Himmel, erhielten, mit einer Dachplatte zu. Jener Korb war nun zufällig über eine Akanthoswurzel (Bärenklau) gesetzt worden; da trieb die vom Gewichte gedrückte in der Mitte befindliche Akanthoswurzel um die Frühlingszeit Blätter und Stengel, und ihre Stengel, an den Seiten des Korbes emporwachsend und von den Ecken der Dachplatte durch den Druck der Last hinausgedrückt, wurden gezwungen, nach außen hin Schneckenwindungen zu bilden. Da bemerkte Kallimachos, der wegen der Gewähltheit und Feinheit seiner Arbeiten in Marmor von den Athenern Katatechnos (der Kunstvolle) genannt worden war, im Vorübergehen an diesem Grabmale jenen Korb und ringsum die hervorsprossenden zarten Blätter, und entzückt über die Art und Neuheit der Form, machte er nach diesem Vorbilde bei den Korinthern Säulen, stellte die zusammenstimmenden Maßverhältnisse derselben fest, und von da ausgehend, entzifferte er die Gesetze für die Errichtung von Bauwerken korinthischer Ordnung.«

991 Vgl. Cohen 2016. Grundlegend zur Ausbildung der Architekturtheorie nördlich der Alpen: Günther 2003.

992 Zum jetzigen Zeitpunkt gibt es hierfür keine Ansatzpunkte; eine Suche nach Codices im Besitz der Räte blieb erfolglos. Jedoch wäre eine Vermittlung von Albertis Ansätzen über Nicolaus Cusanus denkbar, sollten sich die beiden, wie Tom Müller plausibel machte, gekannt haben. Vgl. Müller 2008.

993 Vgl. Hoppe 2003, insbes. S. 120–123.

zu beobachten ist. Wie dort kann und muss in Ingolstadt ein Bezug zwischen historisierenden Formen und herzoglicher Politik hergestellt werden: Nach dem Absterben der Ingolstädter Linie stellte die Übernahme der Residenzstadt durch die Landshuter Linie eine spürbare Ausweitung ihrer Macht dar. Der Anspruch auf das neue Rentamt musste nach außen hin klar kommuniziert werden, der neue Herrscher musste dieses in seinem Sinne überformen und in Besitz nehmen, sei es in administrativer, sei es in architektonischer Weise. Der Schlossbau ist dafür das sinnfälligste Zeichen und markiert symbolisch den Übergang des Territoriums von der Ingolstädter zur Landshuter Linie der Wittelsbacher. Die historisierende Architektursprache des Schlosses hebt dabei die Kontinuität des *haws zu Bairn* hervor und verbindet so überzeugend Altes mit aktuellen Theoriediskursen, dass der Palas noch vor einigen Jahren in das erste Drittel des 15. Jahrhunderts datiert wurde.<sup>994</sup>

Das Bauprojekt wird flankiert von der Gründung der Universität in Ingolstadt 1472, die in nächster Nähe zum Liebfrauenmünster im Westen der Stadt angesiedelt wurde und von den Eichstätter Bischöfen Johann von Eych und Wilhelm von Reichenau sowie von Herzog Ludwig mit großem (finanziellen) Einsatz gefördert wurde.<sup>995</sup> Universität und Schloss bilden vor diesem Hintergrund eine Einheit, die zusammengedacht werden sollte: Dynastie und Intellekt. Der dynastische Bau spiegelt in seiner anspruchsvollen, innovativen Architektur die architekturtheoretischen sowie historischen Diskurse der Universität. Damit positioniert und verortet sich Herzog Ludwig IX. in einem (mittel-)europäischen Elitenetzwerk, das vom Kaiser, den Kurfürsten und (Erz-)Bischöfen sowie den Gelehrten Räten gebildet wurde. Die Schlossarchitektur wird zum Spiegel des Anspruchsniveaus des Herzogshauses, illustriert das gesteigerte Interesse Herzog Ludwigs IX. an Bildung, wenn nicht Gelehrsamkeit an sich, und unterstreicht den territorialen Anspruch der Landshuter Herzöge auf Ingolstadt.

### **Neue Impulse: Die Burghausener Residenz**

Den beiden Bauprojekten in Lauingen und Ingolstadt ist als drittes Bauprojekt der Um- und Neubau der Burg zu Burghausen hinzuzufügen. Dieser erfolgte nicht mehr unter Herzog Ludwig IX., sondern ab etwa 1479 unter Herzog Georg IV. von Bayern-Landshut. Da einer der maßgeblichen Berater dieses Projekts Hans Ebran von Wildenberg war, ist auch das Burghausener Schlossbauprojekt mit der älteren Konzeption Ludwigs in Verbindung zu bringen. Wie die beiden anderen Schlösser diente es der Manifestation der Wittelsbacher Herrschaft, die unter Georg weiterentwickelt wurde: Während aus ideengeschichtlicher Warte eine gewisse Kontinuität der beteiligten Personen, sei es der Vordenker, sei es der ausführenden Handwerker, während der Regierungszeit Herzog Ludwigs IX. zu beobachten ist, setzte Herzog Georg ab 1483 neue Impulse, etwa

994 Vgl. Großmann 2003, S. 17.

995 Vgl. Kap. 2.1.1.

durch die Bestallung Ulrich Pesnitzers<sup>996</sup> als Hofbaubaumeister. Über die Abläufe der Aus- und Neubauten sind wir bis heute nur unzureichend informiert, denn der Forschungsstand zu Burghausen ist dürftig. Zwar wurde die Burganlage in den vergangenen zehn Jahren verstärkt in den Blick genommen und in vergleichender Perspektive anderen Schlossarchitekturen des ausgehenden 15. Jahrhunderts gegenübergestellt,<sup>997</sup> wobei insbesondere die Bedeutung der innovativen Architektur Burghausens herausgearbeitet wurde, aber dennoch fehlt eine umfassende Bearbeitung.<sup>998</sup> Auch an dieser Stelle wird keine umfassende Bauanalyse vorgenommen. Wie bereits bei den Bauten in Lauingen und Ingolstadt geht es darum, anhand von einzelnen Beobachtungen ein Verständnis für die das gesamte Herzogtum umfassende Konzeption Wittelsbacher Herrschaft zu erlangen.

Die Burganlage Burghausens unterscheidet sich von den zwei bisher besprochenen Architekturen. Während letztere in Residenzstädten angesiedelt waren, thront die Burg auf einem Bergrücken über der Stadt. Zudem war der Bau kein (partieller) Neubau, sondern ein Weiter- und Umbau eines bereits bestehenden Komplexes, der aus einer Reihe von sechs Höfen und unzähligen Gebäuden bestand. Unter Herzog Georg wurden vor allem an der Hauptburg Umbaumaßnahmen vorgenommen, etwa am Palas, am Dürnitzstock mit dem Zehrgaden sowie an der Elisabeth-Kapelle. Ein historisierendes Gewölbe, wie es in Lauingen oder Ingolstadt anzutreffen ist, findet sich im Zehrgaden des Palas (Abb. 166). Die historisierende Architektur wird dort am offensichtlichsten. Die Grate werden bewusst verzogen und auf unterschiedlichen Höhen angesetzt, um den Eindruck der Historizität noch mehr zu unterstreichen. Dafür wird ein homogener Raumeindruck zurückgestellt. Gleichzeitig wird nicht mehr auf eine frühromanische, sondern auf eine wesentlich jüngere, spätromanische Architektursprache zurückgegriffen. Daneben finden sich weitere historisierende Motive, so im Hof der Hauptburg. Die Fassade der Kemenate wird durch monumentale Rundbögen gegliedert (Abb. 167), so dass eine Art Schichtung der Wandfläche entsteht. Diese Idee der Fassadengestaltung findet sich ähnlich in romanischen Architekturen, etwa am Wormser Dom (1161–1181) oder auch im niederbayerischen Herzogtum, beispielsweise in Moosburg (um 1170).

Die Nachahmung der historischen Bauformen gelang in Burghausen so gut, dass noch vor wenigen Jahren der Zehrgaden in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert wurde.<sup>999</sup> Die Perfektion dieser Täuschung deutet darauf hin, dass sich bewusst für

996 Ulrich Pesnitzer wurde zwar in den vergangenen Jahren im Hinblick auf seine Herkunft sowie seine Rolle am Hof der Landshuter Herzöge näher untersucht, doch bestehen noch immer Unklarheiten. Eine abschließende Studie zu seiner Bedeutung für die Innovationen im Burghausener Burgbau fehlt bisher. Vgl. Dorner 2004; Hoppe 2013a mit weiterer Literatur.

997 Vgl. März 2017; weiterhin Cook 1976, S. 97–104; Langer 2011.

998 Vgl. Hoppe 2013b, S. 173–200; Hoppe 2019, S. 30–35.

999 Erstmals wurde die Spätdatierung während einer Exkursion von Prof. Dr. Stephan Hoppe 2016 nach Burghausen diskutiert. Hierbei fiel auf, dass die Oberflächenbehandlung des an sich porösen Steins

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 166.** Ulrich Pesnitzer (zugeschrieben), Zehrgaden, um 1480. Burg, Burghausen



**Abbildung 167.** Ulrich Pesnitzer, Fassade Kemnatenbau mit vorgeblendeter Arkadengliederung, um 1485. Burg, Burghausen

diese Formensprache entschieden wurde, und führt zu der Frage, warum eine solche altmodische Architektursprache als notwendig erachtet wurde. Die bereits für Lauingen und Ingolstadt belegte These, dass die historisierende Architektursprache als Ausdruck des historischen Bewusstseins des herzoglichen Hofes zu lesen ist, wird mit Blick auf Burghausen weiter unterfüttert, denn der dortige Residenzbau visualisiert den gewachsenen historischen Anspruch der Wittelsbacher auf das Land und die Verbindung der Dynastie mit dem Land Bayern. Viel stärker noch als Lauingen und Ingolstadt ist der Aus- und Umbau der Burghausener Burg mit dem Festschreiben der Wittelsbacher Dynastie verbunden. Dies manifestiert sich nachdrücklich an der Person Hans Ebrans von Wildenberg. Dieser wurde bereits als der Chronist vorgestellt, der mit Unterstützung Gelehrter Räte die Geschichte des *haws zu Bairn* erforschte und zusammenstellte. Daneben war Ebran einer der wichtigsten und einflussreichsten Amtsleute am Hof der Herzöge Ludwig IX. und Georg IV. Seit den frühen 1460er Jahren war er Hofmeister in Burghausen, zunächst der Herzogin Amalia, später der Herzogin Hedwig.<sup>1000</sup> Welche Wertschätzung die Herzöge Ebran entgegenbrachten und welche Stellung er daher einnahm, wird zudem daran ersichtlich, dass Herzog Ludwig IX. ihn zu seinem Stellvertreter ernannte für die Zeiten, in denen er selbst abwesend war. Hier ergeben sich erste direkte Anknüpfungspunkte zwischen dem ›Historiographen‹ Ebran, der am historischen Diskurs aktiv mitwirkte, und dem Amtmann Ebran, dem unter anderem die Wirtschaftsführung der Burg Burghausen oblag. Daher war er mit einiger Wahrscheinlichkeit am Um- und Ausbau der Residenz beteiligt.<sup>1001</sup> Diskurs und Architektur kommen in der Person Ebrans zusammen.

Wie sehr die beiden Ebenen des theoretischen Geschichtsdiskurses und der praktischen Bauaufgabe zusammengedacht werden müssen, demonstriert eine unscheinbare Spolie auf der Innenseite des inneren Torbogens der Burg (Abb. 168). Die Inschriftentafel ist Teil eines antiken Grabsteins für einen gewissen Lucius Bellicius Quartio und seine Frau Saplia Belatumara. Die beiden lebten im benachbarten Iuvavum, dem heutigen Salzburg, wo Bellicius als Decurio wirkte.<sup>1002</sup> Der bayerische Historiograph Johannes Aventin berichtet, dass der Stein in Baumburg, gut 30 km südwestlich von Burghausen, gefunden worden war. Nach Aventin war es Ebran, der die Tafel nach Burghausen

---

nur durch den Einsatz von Scharriereisen erfolgt sein konnte. Diese waren jedoch erst ab 1450 in Gebrauch. Vgl. März 2017, S. 98. Ebenso Hoppe 2021, S. 325–328.

1000 Vgl. Kap. 5.1.2, insbes. Anm. 904.

1001 Vgl. Ettelt-Schönewald 1996, S. 203–204; Biersack 2005, S. 22.

1002 Der in Kopie überlieferte Stein trägt folgende Grabinschrift: »Bellicius Seccius und Bellicus Achilles haben mit ihren Ehefrauen, wie es das Testament verlangte, dem Lucius Bellicius Quartio, Sohn des Lucius, dem Decurio von Juvavum und Richter, der 58 Jahre lebte, sowie seiner Frau Saplia Belatumara, die 62 Jahre alt wurde, [diesen Stein gesetzt]« (»L(ucio) Bellicio L(ucii) f(ilio) Quar / tioni decurioni / Iuvavensium II viro / iuris dicundi vixit an(nos) LVIII / Sapliae Belatumarae / coniugi an(norum) LXII Bellicius / Seccio et Bellicus Achilles / cum coniugibus ex testam(ento) faciendum curaverunt«). Zum Stein: Hefner 1845, S. 255–256, Wedenig 1997, S. 171, Nr. I 11; Hutter 2012, S. 83.





zum Verständnis der niederbayerischen Schlossbauprojekte darstellt und als ideengeschichtlicher Überbau zu werten ist.

Die Chronik formuliert das aus, was die Architektur visualisiert: den historisch gewachsenen Anspruch der Wittelsbacher auf das Territorium. Die Spolie verbindet in gewisser Weise Chronik und Architektur, weil sie die historische Dimension der Residenz im wahrsten Sinne des Wortes einschreibt. Das Vermauern der Inschriftenplatte unterstreicht, wie ernst es Herzog Ludwig IX. beziehungsweise Georg IV. und ihren Räten damit war, die Dynastie und das Land in einem bestimmten historischen Rahmen zu verorten. Die neudeutsche Formulierung des *framing* erscheint für die Beschreibung dieses Prozesses geeignet. Denn es geht darum, die Dynastie der Wittelsbacher, unter einer bestimmten Prämisse darzustellen. Hierfür bedienten sich die Herzöge und ihre Räte einer mehrschichtigen Strategie, die unterschiedliche Rezipientenkreise ansprechen sollte und verschiedene Medien umfasste: Erstens die auf Deutsch verfasste Chronik Hans Ebran von Wildenbergs, die sich an Menschen richtete, die sich für die Geschichte Bayerns interessierten. Dieser Adressatenkreis musste zwar über ein gewisses Maß an Bildung verfügen, jedoch nicht des Lateinischen mächtig sein. In der Chronik werden immer wieder Verweise auf Noricum und die Antike eingestreut – dem interessierten Adeligen musste, überspitzt ausgedrückt, klar gemacht werden, dass Bayern einst römisch war. Ein zweites Medium der wittelsbachischen Strategie war die Architektur. Diese kommt per se ohne Worte aus und ist von allen Betrachtenden zu lesen. Doch war es einem spezifischen Publikum vorbehalten, die in Burghausen aufgegriffenen romanischen Formen einzuordnen und sie als eine Architektur zu decodieren, die auf eine vergangene Architektur verweist. Dürnitz und Zehrgaden wiederum waren nur einem ausgewählten Personenkreis zugänglich, nämlich der obersten Führungselite des Herzogtums. Dazu gehörten die Pfleger, Rentmeister und Gelehrten Räte. Diese Elite zeichnete sich durch ein Interesse an Geschichte aus, sei es aus ritterlich-höfischer oder gelehrt-humanistischer Perspektive. Daraus kann abgeleitet werden, dass die sprachlose Architektur als eine historisierende begriffen wurde. Vor dem Hintergrund der Bildung und der Interessen dieser Führungselite ist evident, dass sie verschiedene Epochen und die ihnen eigenen Stile zu unterscheiden wusste. Das dritte Medium, mit dem das Bild der Wittelsbacher Geschichte kommuniziert wurde, ist schließlich die Spolie am Eingang der Hauptburg: Sie richtete sich an die Gelehrten Räte, die des Lateinischen mächtig waren.<sup>1005</sup> Die Grabinschrift verknüpft Burghausen unmittelbar mit der römischen Geschichte. Erst durch das aus klassischen antiken Texten wie etwa aus Tacitus' »Germania«, vor allem aber aus Strabons »Cosmographia«<sup>1006</sup> gewonnene

1005 Weder Herzog Ludwig IX. noch Herzog Georg IV. sprachen Latein. Vgl. Märkl 2014, S. 51.

1006 Das 17-bändige Werk des griechischen Historiographen und Kartographen Strabon (um 63 v. Chr. bis um 23 n. Chr.) wurde ab etwa Mitte der 1450er Jahre durch die Humanisten verstärkt herangezogen, um eine germanische Antike zu rekonstruieren. Der erste Humanist, der sich nachweislich Strabons bediente, war Pius II. in seiner 1457/58 erschienenen »Germania«. Vgl. Mertens 2004, S. 67–71.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

Wissen entfaltet diese Spolie ihre Bedeutung vollumfänglich. Burghausen war Teil der Provinz Noricum, war damit Teil des römischen Imperiums und des römisch-antiken Kulturkreises, in welchem sich der Herzogshof verorten wollte.

Diese mehrschichtige Herrschaftskonzeption stellt die Anspruchshaltung Ludwigs IX. und Georgs IV. unter Beweis: Die sogenannten ›Reichen Herzöge‹ spielten im Hinblick auf ihren Reichtum und ihren Machtanspruch in der ersten Liga der europäischen Fürstenhäuser. Ihr Referenzrahmen waren der Kaiser und die Kurfürsten. Dies wird bei einem Abgleich mit den an diesen Höfen ungefähr zeitgleich entstehenden Architekturen offensichtlich. Seit den 1460er Jahren fanden rippenlose Gewölbe, wie sie in den niederbayerischen Residenzen zu beobachten sind, in die Neubauten des Kaiserhofs sowie anderer fürstlicher Höfe Eingang. Die ersten Einwölbungen in diesem Stil finden sich in der Grazer Residenz. Kurz danach wurden derartige Formen, möglicherweise parallel mit Landshut, am sächsischen Kurfürstenhof unter dem Landeswerkmeister Arnold von Westfalen verwendet. Ähnliche Gewölbefigurationen weisen unter anderem die Meißener Albrechtsburg, die Dresdner Residenz und das Schloss Colditz auf.<sup>1007</sup> Auch intellektuell wollten die Landshuter Herzöge dem Kaiser sowie den Kurfürsten ebenbürtig sein, wie die Bestallung einer Vielzahl profiliert und bekannter Frühhumanisten zeigt. Aus dieser Stellung heraus und durch die Gelehrten Räte unterstützt, trugen die Landshuter Herzöge Ludwig IX. und Georg IV. ihr Selbstverständnis als Köpfe eines der vier führenden Häuser des Reiches, wie Ebran es formulierte, nach außen.

Um diese Agenda weithin verständlich zu kommunizieren, bedurfte es, wie die Residenzbauten Lauringen, Ingolstadt und in besonderem Maße Burghausen zeigen, visueller Zeugnisse – und damit auch Baumeister, die in der Lage waren, den hohen Ansprüchen zu genügen. Der historische Anspruch musste sinnlich wahrnehmbar werden. Die Kunst des Baumeisters bestand darin, die verschiedenen Versatzstücke, das heißt historisierende Motive, zu einer homogenen Architektur zusammenzufügen und Unterschiede der Stillagen so zu verschleifen, dass sie im Zusammenspiel stimmig waren. Die Zurschaustellung der Vergangenheit war ein Topos, welcher dem Hofgesinde und gebildeten Gästen Gelehrsamkeit vor Augen führte. Das so zur Schau gestellte Geschichtsbewusstsein unterstrich die von Ebran in seiner Chronik mehrfach betonte Stellung der Wittelsbacher als führende Dynastie.<sup>1008</sup> Vor diesem Hintergrund können die historisierenden Bauformen der Wittelsbacher Residenzen als Argument einer breit angelegten Strategie der Herrschaftslegitimierung und Machtpolitik gedeutet werden. Dabei wird weniger ein konkreter Zeitpunkt referenziert, der Rückbezug ist eher diffus und assoziativ, denn architektonische Zeugnisse der römischen Vergangenheit

1007 Vgl. Hoppe 2018, S. 520–524; Hoppe 2019, S. 35–36.

1008 Die historische Legitimation der dynastischen Stellung war nicht nur für die Landshuter Wittelsbacher von entscheidender Wichtigkeit, sondern auch für andere Dynastien. Eine derartig anspruchsvolle Architektur ist ab etwa 1460 auch in Sachsen, Schwaben und Österreich zu finden. Für Sachsen und die Bischofshöfe von Passau sowie Salzburg vgl. Hoppe 2019 und Hoppe 2021.

Niederbayerns gab es nicht. An ihre Stelle tritt die Grabinschrift des Lucius Bellicius Quartio. Sie wird bewusst eingesetzt, um den Fokus des gelehrten Betrachters auf den Zusammenhang zwischen Bayern und dem antiken Noricum zu richten. Die gebaute Architektur der Landshuter Herzöge Ludwig IX. und Georg IV. wird damit zu einer Weiterführung des gesprochenen und geschriebenen Wortes, Sprache, Geschichtsrezeption und Architektur gehen eine Symbiose ein.

### 5.2.1.2 *Im Zeichen der Reform: Retrospektive Tendenzen in Klöstern*

Zeitgleich zu den romanisierenden Architekturen Herzog Ludwigs IX. entstanden in vielen Klöstern bzw. Stiften<sup>1009</sup> des Herzogtums neue Kirchen und Wirtschaftsgebäude, die sich ebenfalls romanischer Motive bedienten. So wurden zwischen 1450 und 1479, teils auf direkte Veranlassung des Herzogs, viele Klöster reformiert, darunter die Attel (1452), Mondsee (1435, 1451), Niederaltaich (1451, 1468) und Raitenhaslach (1474/75). Zudem befanden sich mit dem Augsburger Kloster St. Ulrich und Afra (1441, 1457) und dem Kloster Tegernsee (1426) Zentren der Reform in unmittelbarer Nachbarschaft des Herzogtums, denen der Herzog auf verschiedene Arten verbunden war.

In diesem Abschnitt geht es darum, anhand dreier Fallstudien nachzuvollziehen, wie im Rahmen der Reform das Bildungsniveau in den Klöstern gehoben wurde und eine verstärkte Auseinandersetzung der Konvente mit der eigenen Klostergeschichte einsetzte. Es wird argumentiert, dass das erwachende Geschichtsbewusstsein dahingehend Folgen für die Neuerrichtung der Konventsgebäude und -kirchen hatte, als dass in den Architekturen retrospektive Formen aufgegriffen wurden. Dabei kann auf vielfältige Forschungen abgestellt werden. Das Thema der Klosterreform ist von Seiten der Geschichtswissenschaft aus unterschiedlichen Perspektiven bearbeitet worden. In den letzten Jahren wurde verstärkt herausgearbeitet, dass die Reform in den Klöstern zu einer Auseinandersetzung mit damals aktuellen Diskursen führte.<sup>1010</sup> Unter dem Schlagwort des Klosterhumanismus versammelten sich seit den späten 1970er Jahren diverse Forschungen, welche die mannigfachen Veränderungen in den Klöstern mit dem Humanismus in Verbindung brachten.<sup>1011</sup> Kritisch merkte jedoch Müller an, dass es ein Übergewicht an punktuellen, auf den Einzelfall bezogenen Studien gebe, es jedoch an einer systematischen Betrachtung dieses Phänomens mangle.<sup>1012</sup> Seitens der Kunstgeschichte wurden die Reformbemühungen des 15. Jahrhunderts weitaus weniger erforscht. Vorrangig wurde die Klosterreform vor dem Hintergrund des aufkommenden

---

1009 »Stift« und »Kloster« werden bei der Betrachtung der im Salzkammergut liegenden Klöster entsprechend dem österreichischen Sprachgebrauch synonym verwendet.

1010 Zum Beispiel Israel 2006. Vgl. weiterhin Bischof 2013; Dendorfer 2015; ebenso Treusch 2011, S. 3–14; Drossbach/Wolf 2018; Paulus 2018b, insbes. S. 283–285.

1011 Eine gute Zusammenfassung des Forschungsstandes bei Müller 2006, S. 3–5.

1012 Beispielhaft für eine von Müller kritisierte Einzelstudie: Schlechter/Pelgen 2016; vgl. Müller 2006, S. 31.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

Buchdrucks sowie der Buchausstattung untersucht.<sup>1013</sup> Eine (auch nur exemplarische) Studie zu klösterlichen Bauprojekten im Zuge der Reformen liegt bisher nicht vor, obwohl immer wieder darauf hingewiesen wurde, dass Um- und Neubauten von Klosterkirchen und Konventsgebäuden in einem zeitlichen Zusammenhang mit Reformen stehen.<sup>1014</sup> Dies ist überraschend, weil in der einschlägigen Literatur wiederholt auf die irritierend anachronistischen Architekturen neu errichteter Klosterkirchen hingewiesen wurde.<sup>1015</sup> Nachfolgend werden die Ansätze der Geschichtswissenschaften und der Kunstgeschichte miteinander verflochten. Entsprechend wird in Fortführung von Stephan Hoppes Überlegungen<sup>1016</sup> als These formuliert, dass retrospektive Architektur motive aufgegriffen wurden, um an eine als ruhmreich wahrgenommene Vergangenheit der Klöster anzuknüpfen und den wirtschaftlichen wie sittlichen Verfall der Klöster vergessen zu machen. Die Klosterreform war mit ihrer Restauration von *temporalia* und *spiritualia* das auslösende Momentum für diese historisierende Architektursprache.

### **Das Kloster Mondsee und das Mondseeland als historisierte Landschaft**

Das Kloster Mondsee im Salzkammergut, zu dem die Wallfahrtskirche St. Wolfgang am Abersee gehörte, erlebte im 15. Jahrhundert in Folge der Reform eine Blütephase. Bis 1506 unterstand das Kloster als Exklave dem Rentamt Burghausen. Aufgrund seiner exponierten Lage zwischen den Herzogtümern Bayern und Österreich befand es sich im Spannungsfeld der wittelsbachischen und der habsburgischen Dynastie.<sup>1017</sup> Bereits vor der Regierungszeit Ludwigs bestanden Kontakte zu den Herzögen von Bayern-Landshut, so wurde etwa Johann Trenbeck, der zuvor Hofkaplan Herzog Heinrichs XVI. gewesen war, im Jahr 1415 Abt von Mondsee. Der Reformabt Simon Reuchlin wiederum wurde 1462 von Herzog Ludwig IX. auf vier Jahre als Pfleger der Herrschaft Wildeneck bestellt, welche das Kloster für den Herzog verwaltete und dafür von diesem mit 1.200 Pfund Pfennig entlohnt wurde.<sup>1018</sup> Zudem pilgerten Herzog Georg IV. und Herzogin Hedwig im Jahr 1478 nach St. Wolfgang, im Jahr darauf Hedwig in Begleitung der Herzogin Amalia.<sup>1019</sup>

1013 Vgl. Suckale 2012b; Schuller-Juckes 2009.

1014 So z. B. im Falle des Augsburger St.-Ulrich-und-Afra-Klosters. Vgl. Kapt. 2.1.2, Anm. 118.

1015 Vgl. Bellot 2011.

1016 Vgl. Hoppe 2003, insbes. S. 103: »In Italien wurde mit dem Aufblühen des Humanismus auch die Baukunst der Antike als in ihren Formen und Prinzipien wiederzugewinnende Kulturleistung aufgefasst, und es tritt immer mehr in das heutige Bewusstsein, dass auch in Nordeuropa früh, wenn auch vorerst punktuell, solche Geistesströmungen virulent waren.«

1017 Vgl. grundlegend Wintermayr 1938; Straub 1981; Kunze 1991; Heilingsetzer 1998.

1018 Vgl. Kunze 1991, S. 28, Heilingsetzer 1998, S. 28; Ettelt-Schönwald 1999, S. 599; München, BayHStA, KBÄA 4720, fol. 215. Zur Gliederung des Rentamts Burghausen vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 400–412.

1019 Landshut lag selbst auf dem Pilgerweg nach St. Wolfgang. Die Menschen kamen nicht wegen der qualitativ vollen Kunstobjekte in das Salzkammergut, sondern aus religiösen Gründen, etwa weil sie

Das Kloster wurde zweimal visitiert: zunächst 1435 und ein weiteres Mal 1451. Die von den Visitatoren geforderten Änderungen wurden unter Abt Simon Reuchlin (1420–1463) aus Braunau begonnen, sodass die Visitatoren bereits 1451 zu einem positiven Urteil kamen. Reuchlins Nachfolger Benedikt Eck (1463–1499) aus Vilsbiburg führte die Reform konsequent weiter.<sup>1020</sup> In einem ersten Schritt wurden die Wirtschaftsgebäude des Klosters, in einem zweiten wurde die Stiftskirche vollständig erneuert. Danach wurden die Kirchen der umgebenden Dörfer in Stand gesetzt und schließlich der zum Kloster gehörende und ihm unterstehende Wallfahrtsort St. Wolfgang am Abersee grundlegend umgebaut. Damit ging eine Neustrukturierung der Klosterwirtschaft einher, die den Grundstein legte für einen kontinuierlichen Aufschwung, der die gesamte zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts andauerte. Zudem wurden ab den 1440er Jahren der Kapitelsaal und der Kreuzgang neu errichtet.

Viele dieser Gebäude stehen heute nicht mehr oder sind, wie der Kreuzgang, nur partiell erhalten. Einen gewissen Eindruck der originären Architektur vermittelt der 1444 vollendete, annähernd quadratische Kapitelsaal mit seiner zentralen, schlanken Säule, von welcher aus sich ein Dreistrahlengewölbe entfaltet (Abb. 169). Die Raumstruktur verweist auf ältere, zisterziensische Bautraditionen.<sup>1021</sup> So ähnelt der Mondseer Kapitelsaal beispielsweise dem auf 1225 datierten Refektorium in Maulbronn und dem gut 100 Jahre später errichteten Bebenhäuser Sommerrefektorium (Abb. 170). Dass ein benediktinisches Kloster im Kontext der Reform zisterziensische Formen aufgriff, war nicht ungewöhnlich, wie die Refektorien im Kloster Blaubeuren (1469–1490) und im Kloster Bebenhausen (1495/1500) belegen. Dort wurden ebenso spätromanische beziehungsweise frühgotische Formen verwendet, die auf ältere Teile der Klosteranlagen verwiesen.<sup>1022</sup> Diese beiden Beispiele aus dem schwäbischen Raum verdeutlichen die überregionale Entwicklung und Nutzung retrospektiver Architekturen. Wie in Mondsee kann auch etwa für Bebenhausen nachgewiesen werden, dass einige der dort wirkenden Äbte an der Tübinger Universität, die um 1500 ein Umschlagplatz humanistischer Ideen war, gewirkt hatten.<sup>1023</sup> Mondsee ist Teil einer in vielen Klöstern des süddeutschen Raumes zu beobachtenden Entwicklung.

Weitaus deutlicher wird der Rückgriff auf historische Bauformen in der unter Abt Benedikt Eck begonnenen Stiftskirche St. Michael. Die dreischiffige Staffelkirche<sup>1024</sup> mit

---

auf Wallfahrt nach St. Wolfgang, nach Rom oder gar ins Heilige Land waren. Dabei lernten sie gleichwohl die dortigen Altäre kennen. Vgl. Steiner 1999, S. 128–129; Dorner 2002, S. 136.

1020 Vgl. Heilingsetzer 1981, S. 20.

1021 Vgl. Schmidt 1999, S. 65. Zur zisterziensischen Architektur vgl. Untermann 2001. Zu retrospektiven Tendenzen in der zisterziensischen Architektur vgl. Untermann 2010.

1022 Schmidt 1999, S. 65. Zur Bauphase unter Reuchlin vgl. Hartig 1923, S. 22; Apfenthaler 1981, S. 151–152; Kunze 1991, S. 27, 62; Heilingsetzer 1998, S. 14–15.

1023 Vgl. Hoppe 2018, S. 530–531 mit weiterer Literatur.

1024 Die Einordnung der Kirche als Staffelhalle ist umstritten. Vgl. z. B. Hanke 2007, S. 100, Anm. 112.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 169.** Unbekannter Baumeister, Kapitelsaal (Zustand vor 1991), vor 1450. Kloster Mondsee, Mondsee

vierjochigem Vorchor und einem durch eine breite Treppenanlage davon abgegrenzten Hochchor wurde 1470 begonnen und durch den Burghausener Baumeister Hans Lengdörffer errichtet. Die Weihe erfolgte 1497.<sup>1025</sup> Der altertümliche Eindruck des Mittelschiffs wird durch das Zusammenspiel von moderner Wechselberger-Figuration und starker Betonung der Wandflächen hervorgerufen. Es wirkt, verstärkt durch die farbige Fassung der Dienste und Gewölberippen, als wäre ein ›modernes‹ Gewölbe in einen älteren Bau eingefügt worden, dessen Wände übernommen wurden. Diese sind bis auf die großen, die gesamte Breite der Joche einnehmende Spitzbögen und kleine, ebenfalls spitzbogige Fenster ungliedert. Der angedeutete Stützenwechsel von Halbsäulen und oktagonalem Pfeiler beleben die Wände etwas. Im Vergleich zu etwa zeitgleich entstandenen regionalen Kirchbauten wird deutlich, wie anders die Architektur der Mondseer Stiftskirche bereits für Zeitgenossen gewirkt haben muss. Der Grundstein für die 60 km entfernte, 1466 geweihte Kirche St. Stephan in Braunau war 1439 gelegt worden, und obwohl der Baumeister Stephan Krumenauer ebenfalls den Typ einer Staffelhalle

<sup>1025</sup> Zur Baugeschichte liegt keine neuere Publikation vor. Vgl. daher Apfenthaler 1981.



**Abbildung 170.** Unbekannter Baumeister, Sommerrefektorium, nach 1335. Kloster Bebenhausen, Bebenhausen

wählte, erscheint die Kirche weitaus offener und ›moderner‹ als die Mondseer Stiftskirche. Während in Braunau ein Einheitsraum geschaffen wurde und die Wandflächen zwischen Haupt- und Seitenschiffen fast vollständig reduziert wurden, sind die Seitenschiffe in Mondsee bewusst vom Hauptschiff abgegrenzt, wodurch eine wesentlich gedrungener, antiquiertere Raumwirkung erzielt wird.<sup>1026</sup>

Den Betrachtenden werden durch die Gegenüberstellung von Wandflächen und grazilem Sterngewölbe in Mondsee unterschiedliche Stilmodi vor Augen geführt. Während die massiven Wände und der Stützenwechsel auf eine ältere Architektursprache Bezug nehmen, verweist das Sterngewölbe auf die Gegenwart des 15. Jahrhunderts. Durch die Nutzung, Gegenüberstellung und Inkorporation zweier Stilsysteme wird im Kirchenbau Zeitlichkeit visualisiert.<sup>1027</sup> Diese Vermischung von Tradition und Innovation könnte darauf hinweisen, dass es den Erbauern der Kirche darum ging, an eine weit zurückliegende Vergangenheit des Klosters anzuknüpfen. Dabei wurde aber nicht

<sup>1026</sup> Vgl. Hanke 2007, S. 100–101.

<sup>1027</sup> Vgl. Hoppe 2007c, S. 240; sowie grundlegend J. Assmann 1992, S. 139–140; A. Assmann 1999, S. 64.



## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

an den romanischen Vorgängerbau angeknüpft, wie die Ergebnisse einer ausführlichen Grabungskampagne verdeutlichen: Bis auf die südlichen Außenmauern wurde kein Bauteil in den Neubau mit einbezogen.<sup>1028</sup> Die Architektur fingiert ihr Alter lediglich. Die Übernahme traditioneller Architekturmotive, die stilistisch auf Braunauer und Burghausener Bautraditionen zurückgehen, ist daher als eine bewusste Entscheidung für diese Formensprache zu werten. Angesichts der vielfältigen Möglichkeiten, die den Baumeistern um 1470 offenstanden, taugt die Form an sich nur noch eingeschränkt als Indiz für eine Datierung.<sup>1029</sup> Dies erschwert zwar zunächst die Einordnung der Mondseer Formensprache, gleichzeitig wird aber der/die Bauforscher/in beziehungsweise Kunsthistoriker/in gezwungen, andere Faktoren, wie etwa den intellektuellen Hintergrund der Auftraggeber, näher zu analysieren.

Im Falle des Klosters Mondsee ging der Kirchen- und Konventsneubau einher mit einem tiefgreifenden Paradigmenwechsel hinsichtlich der Erwartungshaltung gegenüber der (Aus-)Bildung der Mönche – ganz im Sinne der Reform. Mondsee wurde das unangefochtene geistige und kulturelle Zentrum des Mondseelandes, welches sich durch seine Innovationskraft auszeichnete.<sup>1030</sup> Viele Mönche aus dem Mondseeland wurden zum Studium nach Wien geschickt.<sup>1031</sup> Zudem schlossen sich Persönlichkeiten wie Johannes (Hieronymus) de Werdea dem Kloster an.<sup>1032</sup> In seiner Person verbindet sich monastischer Reformgeist mit humanistischem Gelehrtentum. Zwischen 1445 und 1451 wirkte er als Professor an der Universität Wien im Umkreis Enea Silvio Piccolominis, dann schloss er sich dem Mondseer Konvent an, wo er unter Abt Benedikt Eck seit 1463 Prior war. Im Kloster setzte er seine wissenschaftlichen Studien fort und beschäftigte sich vor allem mit Grammatik, aristotelischer Logik sowie Poetik. Ein besonderes Anliegen war ihm, in Übereinstimmung mit den Zielen der Reform, die Klosterbibliothek auszubauen und Wissen durch einen aktiven Bestandsaufbau zugänglich zu machen.<sup>1033</sup> Durch Werdeas Einsatz für die Klosterbibliothek und das Skriptorium kamen Kontakte nach Salzburg zu dem Buchilluminator Ulrich Schreier zustande, der viele der neuen Inkunabeln band und illuminierte, so etwa eine 1472 bei Johann Sensenschmidt gedruckte Ausgabe von Albrecht Eybs »Margarita poetica«.<sup>1034</sup> Neben Werdea trugen der Melker

1028 Zusammenfassung der Grabungsergebnisse zum romanischen Vorgängerbau bei Offenberger 1993, S. 61–81.

1029 Vgl. Nußbaum 1983, S. 71–72.

1030 Vgl. Zibermayr 1961, S. 76, Heilingsetzer 1981, S. 20 und Lipp 1981, S. 92.

1031 Vgl. Heilingsetzer 2020, S. 100–101.

1032 Vgl. Glückert 1930; Art. »Johannes de Werdea (Hieronymus von Mondsee)« von Jürgen Stohlmann. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 4. Berlin 1983, Sp. 799–811.

1033 Vgl. Heilingsetzer 1998, S. 14–15; Paulus 2018b, S. 275–276.

1034 Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek (OÖLB Linz), Ink. 250. Vgl. hierzu Schuller-Juckes 2009, Kat.-Nr. 32, S. 175 mit weiterer Literatur. Zur Tätigkeit Schreiers für das Kloster Mondsee in den Jahren 1470 bis 1474 vgl. Heilingsetzer 1998, S. 33; Schuller-Juckes 2009, S. 38–41. Schuller-Juckes

Abt Ludwig Schanzler sowie Benedikt Eck wesentlich zum Ausbau der Mondseer Bibliothek bei.<sup>1035</sup> Zudem reisten Mönche aus anderen benediktinischen Klöstern, wie etwa aus St. Ulrich und Afra in Augsburg, nach Mondsee, um dort neueste (Reform-) Schriften zu kopieren. So kam 1481/82 der Mönch Simon Weinhart nach Mondsee, um unter anderem Werke von Johannes von Werdea sowie Johannes Schlitpacher abzuschreiben.<sup>1036</sup>

Die historisierende Architektur der Mondseer Kirchbauten entstand in einem Konvent, der, angeregt durch Impulse der Reform, einen Schwerpunkt auf Bildung legte. Ein Aspekt dessen ist wiederum die Auseinandersetzung mit Geschichte. Bereits vor der Reform, unmittelbar im Anschluss an das Konstanzer Konzil, soll Abt Johann Trenbeck eine »*Historia Concilii Constantiensis*« für das Kloster verfasst haben.<sup>1037</sup> Insbesondere Johannes von Werdea beschäftigte sich eingehend mit der Klostersgeschichte. So schrieb er eine in Hexametern abgefasste »*Legenda S. Wolfgangi*«<sup>1038</sup> sowie einen Kommentar zur Lebensgeschichte des Heiligen.<sup>1039</sup> Daneben erforschte Werdea beispielsweise die Weltgeschichte, wozu er sich rege mit dem Melker Mönch und engagierten Reformen Johannes Schlitpacher austauschte.<sup>1040</sup> Die Auseinandersetzung Werdeas mit der Weltgeschichte und der unmittelbaren Klostersgeschichte verdeutlicht, wie relevant das Geschichtsbewusstsein dafür ist, die retrospektive und historisierende Architektur des Mondseer Klosters zu verstehen.

Ein weiterer Auslöser für die intensivere Beschäftigung mit der Klostersgeschichte könnte ein historisches Ereignis gewesen sein: Im Jahr 1476 jährte sich zum 500. Mal die Grundsteinlegung der zu Mondsee gehörenden Wolfgangskirche am Abersee. Der Überlieferung nach soll dort der heilige Wolfgang von Regensburg (um 924–994) im Jahr 976 eigenhändig mit dem Bau einer Johannes-Kirche begonnen haben. Acht Jahre zuvor, 968, war der Heilige vom Augsburger Bischof Ulrich zum Priester geweiht worden. Dem heiligen Ulrich wiederum war unweit des Klosters eine kleine Kapelle geweiht, die heutige Mariahilfkapelle. Diese wurde vermutlich vom heiligen Wolfgang in Erinnerung an den heiligen Ulrich errichtet und in den 1450er Jahren erneuert.<sup>1041</sup>

---

verortet rund zwanzig Bücher aus Mondsee in die Werkstatt Schreiers, die in der OÖLB Linz aufbewahrt werden.

1035 Schanzler schenkte dem Kloster 1471 diverse Bücher, Eck vermachte noch vor seinem Ordenseintritt seine Bücher der Bibliothek. Vgl. Heilingsetzer, S. 105.

1036 Vgl. Graf 1996a, S. 121 mit weiterer Literatur.

1037 Apfenthaler 1981, S. 151; Steer 1981, S. 262, Anm. 57; Kunze 1991, S. 26; Heilingsetzer 1998, S. 13.

1038 Unter anderem enthalten in BSB, Clm 4423, fol. 67r–75v (1481) und BSB, Clm 4381, fol. 116v–126r (1497).

1039 Wien, ÖNB, Cod. 3777.

1040 Johannes Schlitpacher war Visitator in St. Ulrich und Afra 1441 und 1457. Vgl. zu ihm Art. »Schlitpacher, Johannes« von Benedikt Konrad Vollmann. In: *Neue deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 23. Berlin 2007, S. 93–94.

1041 Zur Geschichte der Ulrichskapelle summarisch: Heilingsetzer/Reisinger 2007, S. 13–14.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

Neben der Wolfgang- und der Ulrichskirche wurden in der Mitte des 15. Jahrhunderts weitere Kirchen instand gesetzt, so die Kirchen St. Kilian (Weihe 1470) und St. Konrad in Oberwang, etwas mehr als zehn Kilometer östlich von Mondsee gelegen. Beide sind ebenfalls mit dem heiligen Wolfgang und / oder dem Mutterkloster verbunden. Der heilige Wolfgang hatte die Verehrung des heiligen Kilian im Mondseeland eingeführt, während die ab 1470 erbaute Konradskirche auf den Reformabt Konrad II. Bosinlother († 1145) verweist. Konrad war wegen seiner Reformbemühungen in Oberwang erschlagen worden. Beide Kirchen wurden in Folge der Mondseer Reform durch Reuchlin und Eck errichtet.<sup>1042</sup> Damit entstanden gleichzeitig vier Kirchbauten, die eng mit der Klostergeschichte verbunden sind. Vor allem die Wolfgangskirche am Abersee unterstreicht, dass sich die Erbauer der historischen Dimension des Ortes bewusst waren.

Der Neubau der Wallfahrts- und späteren Klosterkirche St. Wolfgang erfolgte in zwei Etappen. Zunächst ließ Reuchlin ein neues Langhaus errichten, sein Nachfolger Eck beauftragte dann den Bau eines neuen Chores, den 1477 der Passauer Bischof Ulrich von Nussdorf weihte.<sup>1043</sup> Durch historische Quellen sowie bautechnologische Untersuchungen ist bekannt, dass die bestehende Vorgängerkirche ›bei laufendem Betrieb‹ zurückgebaut und gleichzeitig mit dem Neubau begonnen wurde. So wurde beispielsweise »die neue Wölbung des Hauptschiffes mit den tragenden Gliedern, den Pfeilern und Diensten, noch innerhalb der noch erhaltenen zweischiffigen Vorgängerkirche begonnen«. <sup>1044</sup> Daraus folgt, dass den zeitgenössischen Pilgern die Symbiose von Altem und Neuen unmittelbar vor Augen stand.

Alte Bausubstanz wurde bewusst in den Neubau miteinbezogen. Dies verdeutlichen drei um 1380 entstandene Portale, die in den Kirchbau integriert wurden.<sup>1045</sup> Diese Praxis, ältere Bauornamente/-teile als eine Art Spolien zu verwenden, findet sich etwa am 1499 von Wolfgang Wisner errichteten Südportal des Benediktinerinnenstifts auf dem Nonnberg in Salzburg. Dort wurden in das Tympanon zwei Bauteile des romanischen Vorgängerbaus integriert.<sup>1046</sup> Dies führt zur Frage, wie diese Übernahme in St. Wolfgang zu deuten ist. Sie ist sicherlich nicht dadurch zu erklären, dass dem Konvent die nötigen Finanzreserven für einen vollständigen Neubau gefehlt hätten, wie nicht zuletzt der vor 1471 erfolgte Auftrag an Michael Pacher für einen großen Altar belegt.<sup>1047</sup> Durch die zyklisch-chronologische Verknüpfung der Jahre 976 und 1476 könnte die Verwendung der älteren Bauformen als Absicht verstanden werden, Asso-

---

1042 Vgl. Hainisch / Woisetschläger 1977, S. 220; Lipp 1981, S. 88; Kunze 1991, S. 43–44.

1043 Vgl. Zibermayr 1952, S. 135; Ulm 1994.

1044 Ulm 1994, S. 78.

1045 So Zibermayr 1952, S. 135. Ulm will sich dagegen nicht festlegen. Er überlegt, dass ohne die romanisierenden Formen eine Datierung auch in das frühe 15. Jahrhundert möglich erschiene. Vgl. Ulm 1994, S. 84.

1046 Vgl. Hoppe 2018, S. 89–91.

1047 Vgl. Zibermayr 1912.

ziationen zwischen dem historischen Ereignis der Grundsteinlegung der Kirche durch den heiligen Wolfgang und der zeitgenössischen Gegenwart auszulösen. Insofern wäre es für den Pilger unerheblich gewesen, dass die Portale nicht aus dem 10. Jahrhundert stammten, sondern erst um 1380 entstanden waren. Die Portale sind Sinnbilder für die Historizität des Ortes und wurden als alt wahrgenommen.

Im Zentrum der Architekturen im Kloster Mondsee sowie seiner Filialen steht die Heiligenlegende des heiligen Wolfgang von Regensburg. Die Architektur wird zu einer Form des *gedechtnus* beziehungsweise zu einem visuellen ›Erinnerungsspeicher‹ mit dem Ziel der »Sicherung und Erneuerung historischer Überlieferung«<sup>1048</sup> für die Nachwelt. Durch das Aufgreifen alter Formen, die in einen neuen, modernen Kontext eingebaut werden, wird die Vergangenheit referenziert und für die Zukunft in die Gegenwart überführt, sodass eine Form der ›Erinnerungskultur‹ geformt wird.<sup>1049</sup> Die Architektur wird damit in Mondsee »zur Demonstration monastischer Ideale«.<sup>1050</sup> Im Falle Mondsees geht diese Demonstration über das unmittelbare Kloster hinaus. Überall im Mondseeland wurden unter dem Einfluss der Reform von den Äbten Reuchlin und Eck neue Kirchbauten errichtet, die ältere Bauformen bewusst integrieren. Das gesamte Mondseeland wurde dadurch zu einer historisierten Landschaft, die an historische Ereignisse rückgekoppelt wurde. Die Aussage Lipp, »die Kunst des Mondseelandes [...] [sei] gestaltgewordene Legende ihrer eigenen Geschichte«,<sup>1051</sup> umschreibt dieses Phänomen treffend.

### Gemaltes Antikenbewusstsein: Das Atteler Retabel

Neben dem Konvent in Mondsee wurde eine Reihe weiterer Klöster im Herzogtum visitiert. Darunter waren die Klöster Attel, Niederalteich und Raitenhaslach, deren Konvents- und Wirtschaftsgebäude im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts erneuert wurden. Diese Umbaumaßnahmen sind aufgrund späterer Überformungen im Barock jedoch nicht mehr sichtbar. Im Fall Raitenhaslachs sind sie nur durch Quellen zu rekonstruieren. So wurde dort etwa unter Abt Johannes Holczner eine neue Abteikapelle gebaut und während seiner Amtszeit die Neuerrichtung von Kirchen in der Umgebung, zum Beispiel Niederbergkirchen und Burgkirchen an der Alz, vorangetrieben.<sup>1052</sup> Auch die Forschungslage zum Kloster Attel erweist sich als äußerst schwierig.<sup>1053</sup> Bekannt ist, dass

1048 Art. »Kaiser Maximilian« von Jan-Dirk Müller. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters, hrsg. von Kurt Ruh und Gundolf Keil, Bd. 6. Berlin 1987, Sp. 208–209.

1049 Zum Begriff der Erinnerungskultur vgl. J. Assmann 1992, insbes. S. 30–31, sowie zu dessen Transfer auf die (Kunst-)Geschichte Graf 2003, S. 22. Vgl. weiterhin Apfenthaler 1981, S. 160.

1050 Untermann 2010, S. 237.

1051 Lipp 1981, S. 88.

1052 Vgl. Krausen 1977, S. 286. Die Klöster Attel und Niederalteich wurden ebenso barockisiert. Vgl. Lohse 2007, S. 193–267; zu Niederaltaich: Deutinger/Deutinger 2018.

1053 Laura Scherr fasste die problematische Quellenlage zu Attel, auch mit Blick auf die Neuzeit, pointiert zusammen: »Im Bezug auf die Lebens- und Regierungsdaten der Äbte beginnt die Neuzeit, wie das

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

der bereits aus Mondsee bekannte Melker Mönch Johannes Schlitpacher das Kloster 1451/52 im Auftrag von Nicolaus Cusanus visitierte, obwohl der Zustand des Klosters wohl verhältnismäßig gut war.<sup>1054</sup> Trotz dieser schwierigen Ausgangslage finden sich verschiedene Belege für die künstlerische Auseinandersetzung mit der Geschichte und älteren Architekturstilen, und zwar auf Altarretabeln, die sich wiederum in die Reformbemühungen der Klöster einordnen lassen.

Eine solche Auseinandersetzung damit, wie historische Ereignisse in historisierender Umgebung dargestellt werden können, findet sich auf dem Altarretabel des Landshuter Hofmalers Sigmund Gleismüller für das Kloster Attel, das wohl zwischen 1478 und 1482 entstand. Über den Auftraggeber des Retabels, Abt Martin I., ist nichts bekannt, nicht einmal sein Nachname.<sup>1055</sup> Von den wohl ehemals zwölf Tafeln des zweifach wandelbaren Altares sind heute noch sieben erhalten, die teils Episoden aus der Vita Christi, teils Episoden aus der Heiligenlegende der Katharina von Alexandrien darstellen. Alle Tafeln verorten das historische Geschehen in historisierenden Architekturen.

Besonders deutlich wird dies bei der Darstellung des Disputs der heiligen Katharina mit Kaiser Maxentius (reg. 306–312, Abb. 171).<sup>1056</sup> Das Ereignis wird in einer Palastaula beziehungsweise Basilika, einem Verhandlungs-, Markt- oder auch Gerichtsgebäude mit Apsis, dargestellt. Im Vordergrund sind die heilige Katharina, der Kaiser sowie verschiedene Gelehrte im Gespräch vertieft zu sehen. Die beiden Längsseiten des langrechteckigen Raumes sind durch einfache, unprofilierte Rundbogenfenster gegliedert. In der Apsis werden anstelle dieser Rundbogenfenster Biforien dargestellt, die durch kleine eingestellte Porphyrsäulen die herausgehobene Stellung der Apsis betonen.<sup>1057</sup> Durch die Biforien hindurch wird der Blick freigegeben auf eine der Aula gegenüberliegende Fassade mit reicher Wandgliederung. Zu sehen sind durch die beiden rechten Apsisfenster ein angeschnittenes Biforium mit Oculus, eingerahmt von Lisenen. Links sind zwei Fenster angedeutet, darüber ein Fries mit liegenden Vierpässen. Eindeutig bediente sich Gleismüller romanischer und sogar spätantiker Formen. Die korrekte Darstellung einer profanen Palastaula ist aus zweierlei Gründen überraschend: Zum einen muss Gleismüller derartige Architekturen von Palastaulen gekannt haben, sei es durch persönliche Anschauung oder durch Zeichnungen. Zum anderen aber erfordert die Tafel historisches Wissen, nämlich darüber, dass kaiserliche Audienzen in der Spätantike sowie im Hochmittelalter in derartigen Empfangshallen abgehalten wurden.

---

Mittelalter aufgehört hat – eindeutig unklar.« Scherr 2007, S. 69. Weiterhin vgl. Statnik 2009, S. 65–66. Eine Zusammenfassung des Forschungsstandes zu Attel bei Sammer 2014.

1054 Zeitgenössische Quellen legen den Schluss nahe, dass Attel ein beliebter Bestattungs- und Memorialort für lokale Adelige war. Vgl. Scherr 2007, S. 68; Statnik 2009, S. 65.

1055 Immer noch grundlegend: Statnik 2009, S. 15–66 mit älterer Literatur.

1056 Nach anderen Angaben handelt es sich bei dem Kaiser um Maximian (286–305) oder Maximinus Daia (reg. 311–313). Vgl. Statnik 2009, S. 40–44.

1057 Vgl. Belting 1993, S. 118.



**Abbildung 171.** Sigmund Gleismüller, Atteler Altar, Heilige Katharina von Alexandrien vor dem Kaiser, um 1480/90, Nadelholz. Staatsgalerie Burghausen, Inv.-Nr. 1444

Gleismüller könnte derartige kaiserliche Apsidensäle gekannt haben. Die bekannteste bis heute bestehende derartige Architektur nördlich der Alpen ist die sogenannte Konstantinsbasilika in Trier, die um 310 erbaut wurde. Auch die unter Karl dem Großen gegen 780 entstandene Kaiserpfalz Ingelheim verfügte mit der Aula regia (Abb. 172)<sup>1058</sup> über einen solchen Saalbau, den der Landshuter Maler noch aus eigener Anschauung gekannt haben könnte. Die Übereinstimmung zwischen den beiden Aulen und der gemalten Architektur ist auffallend. Allen dreien ist die hallenähnliche Raumwirkung zu eigen, die durch die angesetzte Apsis aufgebrochen wird. Während die gemalte Apsis Gleismüllers wie auch das Langhaus nur eine Fensterreihe aufweist, sind in Trier zwei Fensterreihen zu sehen. Dies ändert jedoch weder etwas an der gleichen Raumwirkung noch daran, dass Gleismüller eine Palastaula darstellen will.

Auch außerhalb des Reichs, in Rom, könnte Gleismüller eine derartige Architektur gesehen haben, denn dort existiert mit den Ruinen der Maxentiusbasilika ein ähnlicher antiker Basilikenbau. Rom mag als Vorbild zunächst überraschen. Doch Björn Statnik arbeitete heraus, dass eine weitere Tafel des Atteler Altars einen Rombezug aufweist: die Tafel mit der Darstellung der heiligen Katharina im Gespräch mit den Rhetoren. Diese Episode verortet Gleismüller in einem längsgerichteten, tonnengewölbten Raum,

<sup>1058</sup> Im Überblick: Grewe 2014, insbes. S. 195–196 mit weiterer Literatur.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 172.** ArchimediX GbR, digitale Rekonstruktion der Innenansicht der Aula regia der Kaiserpfalz Ingelheim, erbaut um 780/800

der sich nach links durch eine Rundbogenarkade öffnet. Nach hinten ist der Saal mit zwei verglasten Rundbogenfenstern abgeschlossen. Nach rechts hin öffnet sich der Raum durch zwei Arkaden, die von einem hölzernen Architrav sowie eingestellten Pfeilern gestützt werden, und gibt den Blick frei auf die Verbrennung der zum Christentum bekehrten Rhetoren.

Statnik zeigte, dass diese Bildfindung mit einiger Sicherheit ihr Vorbild in einer Darstellung im Katharinenzyklus Masolinos, der zwischen 1428 und 1431 entstand, in der Katharinenkapelle von S. Clemente in Rom hat.<sup>1059</sup> Wie Gleismüller stellt Masolino den Disput der heiligen Katharina, die von den Rhetoren umgeben ist, in einem geschlossenen Raum dar, der auf einer Seite der Wand aufgebrochen wird und den Betrachter/innen das (zeitlich darauf folgende) Martyrium der Bekehrten zeigt. Die gleichzeitige Darstellung der beiden Episoden der Heiligenvita Katharinas in einem Fresko ist ungewöhnlich. Zumeist werden die beiden Geschichten getrennt voneinander dargestellt, wie etwa auf dem Katharinenaltar in St. Sebald in Nürnberg. Aufgrund dieser Übereinstimmung ist davon auszugehen, dass Gleismüller den Zyklus Masolinos kannte. Gleichzeitig verstärkt dies die Vermutung, dass der Landshuter Maler die Maxentiusbasilika gekannt haben muss, denn der auf dem Forum befindliche Bau ist in fußläufiger Nachbarschaft zu S. Clemente. Insofern kann Statniks These, dass Gleismüller vor 1474 Rom besucht hatte, beigepflichtet werden. Die Tafel mit dem Disput der heiligen Katharina

<sup>1059</sup> Vgl. Statnik 2009, S. 187–190. Zu den Fresken Masolinos in der Katharinenkapelle vgl. Seland 1970.

und das Lesen des gemalten Bildraums auf der Tafel mit der heiligen Katharina vor Kaiser Maxentius als antike Basilika sind starke Indizien dafür, dass Gleismüller süd-alpine Seherfahrungen in sein Werk einfließen ließ.

Stil und Ereignis sind auf der Tafel mit dem Katharinendisput historisch korrekt dargestellt: Die legendäre Gestalt der Katharina von Alexandrien, welche mutmaßlich Ende drittes, Anfang viertes Jahrhundert lebte, wird in einer Architektur gezeigt, wie sie zu dieser Zeit üblich war: in einer Basilika. Dies hebt das historische Wissen des Malers hervor und beweist, dass sich Gleismüller bewusst war, dass und wie Zeitstile divergieren. Er stellt keine romanische Architektur dar, sondern geht noch weiter zurück und bedient sich einer genuin antiken Formensprache. Ein weiteres Indiz hierfür ist die Darstellung einer kannelierten korinthischen Säule auf der zum Atteler Retabel gehörigen Tafel mit dem Gastmahl des Herodes (Abb. 173). Säulen der korinthischen Ordnung hatten in klassischer Zeit einen kannelierten Schaft und das Kapitell war mit zwei versetzt angeordneten Reihen von Akanthuslaub geschmückt. Die Darstellung Gleismüllers ist bemerkenswert, denn nordalpine Kollegen wie etwa Hans Schüchlin oder Michael Wolgemut malten zwar Säulen mit korinthischen Kapitellen, aber ohne den charakteristischen kannelierten Schaft. Dagegen findet sich dieser auf dem im Louvre aufbewahrten Gemälde Andrea Mantegnas mit dem heiligen Sebastian, der an einer kannelierten korinthischen Säule angebunden ist (1480). Gleismüller stellt ein spezifisches Charakteristikum antiker Säulen dar, das um 1480 in der nordalpinen Kunst singulär ist und in Italien bei einem Maler aufscheint, der für sein dezidiertes Antikenstudium bekannt war.<sup>1060</sup> Daher handelt es sich beim Atteler Retabel um ein außergewöhnliches Zeugnis historisierender Architekturformen in der Malerei des späten 15. Jahrhunderts.

Im Falle des Klosters Attel ist es schwierig zu rekonstruieren, woher der Impuls kam, eine derartige retrospektive Architektur darstellen zu lassen. Ein Konnex zur Klosterreform ergibt sich indirekt über die Bibliothek der Abtei. Ein Hauptanliegen der Melker Reform war es, durch Bildung dem spirituellen Niedergang der Klöster entgegenzuwirken. Entsprechend wurde der Auf- und Ausbau von Bibliotheken forciert. Auch in Attel ist dies zu beobachten: Nachdem Schlitpacher das Kloster 1451 visitiert hatte, wurde die Bibliothek sukzessive erweitert. Bis heute werden knapp 40 Inkunabeln aus der ehemaligen Klosterbibliothek in der Münchner Staatsbibliothek verwahrt, die alle in die Zeit zwischen etwa 1473 und 1499 datieren.<sup>1061</sup> Dabei handelt es sich nicht nur um theologische Werke, sondern auch um antike Schriften, darunter Plinius' »Naturalis historia« in einer Ausgabe des Michael Manzulus aus Treviso, verschiedene Werke Vergils, die unter anderem um einen Widmungsbrief des Humanisten Cristoforo Landino an Piero de' Medici ergänzt wurden, und Juvenals »Satiren«. Zudem findet sich das erste Werk des deutschen Humanisten Johannes Reuchlin, das Wörterbuch

1060 Einführend: Calvano 2010.

1061 Eine Auflistung der Inkunabeln bei Stallta 1992, S. 256–258.



## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 173.** Sigmund Gleismüller, Atteler Altar, Gastmahl des Herodes mit Enthauptung Johannes des Täufer, um 1480/90, Nadelholz. Staatsgalerie Burghausen, Inv.-Nr. 1405

»Vocabularius brevilocus«, in der Bibliothek.<sup>1062</sup> Dieser kleine Einblick zeigt, dass in Attel ein in den 1470er Jahren beginnender Wandel zu beobachten ist und man sich verstärkt um die Bildung des kleinen Konvents sorgte. Inwiefern dieser durch die Wahl des neuen Abtes Martin I. bedingt war, kann nicht geklärt werden.

Betrachtet man das Retabel nochmals mit dem Wissen um den Ausbau der Klosterbibliothek, so ergibt sich durch die Person der heiligen Katharina eine interessante Verbindung. Die heilige Katharina von Alexandrien wurde im 15. Jahrhundert als Schutzpatronin der Schulen und der philosophischen Fakultäten verehrt. Zeitgleich zu den Bemühungen der Atteler Mönche, ihre Bibliothek zu erweitern und sich neues Wissen anzueignen, beauftragten sie einen womöglich an Antiken geschulten Maler, ihnen ein Retabel zu fertigen, welches dem Martyrium der Heiligen der Bildung geweiht ist. Der

1062 Plinius' »Naturalis historia« ist unter der Signatur 2° Inc.c.a. 876 zu finden, die Schriften Vergils unter der 2° Inc.c.a. 2780b, Juvenals Satiren unter 2° Inc.c.a. 3659 und Reuchlins Wörterbuch »Vocabularius brevilocus« unter 2° Inc.c.a. 794. In der zuletzt genannten, 1478 bei Johann Amerbach in Basel gedruckten Inkunabel sind weiterhin Guarino Veroneses »Ars diphtongandi« sowie der »Dialogus de arte punctandi« und der »Tractatus de accentu« des Kartäusermönchs und Gelehrten Johannes de Lapide enthalten.

Konnex zwischen der Märtyrerin und der Wissenschaft war im Herzogtum Bayern-Landshut in der Tat bekannt: Die Ingolstädter Artistenfakultät, die 1472 gegründet wurde, wurde ebenso dem Schutz der heiligen Katharina unterstellt. Jedes Jahr wurde ihr Gedenktag an der Universität begangen. So würdigte etwa der Humanist Martin Uranius Prenninger<sup>1063</sup> Katharina anlässlich einer Feier zu ihrem Festtag im Jahr 1474 mit einer gelehrten Rede.<sup>1064</sup> Dies veranschaulicht, wie sehr die Heilige in den 1470er Jahren mit Bildung und Gelehrsamkeit assoziiert wurde. Dass sie auf dem Atteler Retabel mehrfach im gelehrten Gespräch mit Kaiser und Philosophen beziehungsweise Rhetoren dargestellt wird, deutet vor diesem Hintergrund unmissverständlich darauf hin, dass es dem Auftraggeber um eine Illustration von Gelehrsamkeit ging. Die Verwendung retrospektiver Architekturen durch Sigmund Gleismüller unterstreicht dies und verweist auf eine bewusste Auseinandersetzung mit der Legende der heiligen Katharina, denn ihre Vita wird in einer spätantiken Umgebung gemalt.

Die Ikonographie des Retabels und dessen ikonologische Auswertung weisen das Kloster Attel als gelehrtes Zentrum aus, das sich in Folge der Klosterreform verstärkt der Bildung zuwandte. Die Tafeln Gleismüllers visualisieren für alle sichtbar den Anspruch und das Selbstverständnis der Abtei. Die retrospektiven Architekturen der verschiedenen Tafeln unterstreichen die (Universitäts-?)Bildung der Konventualen und können als ein Versuch verstanden werden, sich von Humanisten und Gelehrten Räten abzuheben: Mit diesem Retabel reiht sich das Kloster Attel in eine sich formende intellektuelle Elite des Herzogtums ein und will als Teil davon wahrgenommen werden. Darauf deutet die Auswahl der heiligen Katharina als Thema hin, die zeitgleich an der Ingolstädter Universität eine besondere Verehrung erfuhr. Die Wahl des Hofmalers Gleismüller als ausführender Meister unterstreicht diese Lesart. Das Kloster wählte nicht einen unbekanntem Maler, sondern den Maler des Herzogs, der sich selbst zur politischen und intellektuellen Elite des Reiches zählte. Das Retabel zeigt mit seinen Verweisen, dass es in einem Umfeld entstand, in welchem der gelehrte Diskurs über die Einordnung hagiographischer Ereignisse in einen historisch korrekten Kontext verstanden und erwartet wurde. Ohne einen hohen intellektuellen Anspruch und ohne die entsprechende Bildung wäre ein Auftrag an einen Künstler wie Gleismüller nicht denkbar gewesen.

### **Zwischen Heiligenlegende und Geschichtsstudium:**

#### **Der Fall St. Ulrich und Afra**

Geradezu als Paradebeispiel für die Reformbemühungen kann das Kloster St. Ulrich und Afra in Augsburg gelten. Christof Paulus ging sogar so weit, das Kloster als ein Subzentrum zur Verbreitung der Reform nach Melker Vorbild zu bezeichnen, womit er

---

1063 Zu Prenninger vgl. Bauer 2005.

1064 Die Rede ist in mehreren Codices in der Bayerischen Staatsbibliothek überliefert. Vgl. BSB, Clm 5861, Clm 15002 und Clm 23871. Vgl. Schuh 2013b, S. 51–52.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

es auf eine Höhe mit dem Kloster St. Peter in Salzburg und dem Schottenkloster in Wien stellte.<sup>1065</sup> Auf Betreiben des Augsburger Bischofs Peter Kardinal von Schaumberg wurde das Kloster erstmals 1441 durch Mönche aus Melk visitiert. Da die Reform ins Stocken geriet, wurde das Kloster noch zwei weitere Male visitiert, zuletzt 1457 durch den Prior des Klosters Tegernsee, der Abt Kaspar Ayndorffer vertrat. Die Forschung hat nicht nur die Durchsetzung der Reform, sondern wurden auch die personalen Verflechtungen des Klosters mit den Augsburger Humanisten herausgearbeitet. Daneben wurde immer wieder betont, wie intensiv sich der gesamte Konvent, insbesondere aber dessen Abt Sigismund Meisterlin, mit Geschichte befasste.<sup>1066</sup>

Bereits mehrfach wurden die engen Verbindungen zu Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut angesprochen. Seit 1451 bestand ein von Abt Johannes IV. Hohenstein (1439–1458)<sup>1067</sup> ausgehandelter Schutzvertrag mit dem bayerischen Fürsten, der immer wieder erneuert wurde. Die Wertschätzung für Herzog Ludwig IX. weit über seinen Tod hinaus lässt sich aus der Chronik des Wilhelm Wittwer (vor 1497) herauslesen. Dort heißt es:

»Der durchlachtigste Herzog Ludwig war aber nach seiner Möglichkeit innerhalb und außerhalb seines Herzogtums in allen Dingen der treue Verteidiger und Beschützer des Klosters der zuvor genannten Heiligen Ulrich und Afra bis zu seinem Tod, wobei er nur die Gebete der Mönche erstrebte.«<sup>1068</sup>

Daher kann das Kloster St. Ulrich und Afra im Kontext des Landshuter Herzogshofes analysiert und in dessen Netzwerken verortet werden.

Im Zuge der Reform wurden in Augsburg, wie bereits in Mondsee und Attel, die Klostergebäude und die Konventskirche umfassend erneuert. Ein Teil der Gebäude, die während dieser großangelegten Baumaßnahmen in St. Ulrich und Afra entstanden, vorrangig der Kirchbau, bestehen bis heute und können auf retrospektive Tendenzen hin untersucht werden. Die Erneuerung der Konventsgebäude unter den Äbten Johann IV. Hohenstein und Melchior von Stammheim (1458–1474) lässt sich hingegen nur durch

---

1065 Vgl. Paulus 2018b, S. 284 mit Anm. 34. Einführend: Hartig 1923; Unterburger 2011; Liebhart 2014; Drossbach/Wolf 2018.

1066 Vgl. Augustyn 2010.

1067 Hohenstein entstammte vermutlich einer altbayerischen Adelsfamilie und war von 1439 bis zu seiner Resignation 1458 Abt von St. Ulrich und Afra. Seine Resignation steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der von Bischof Peter von Schaumberg initiierten zweiten Visitation 1457/58 und Hohensteins Weigerung, einen ihm annähernd ebenbürtigen Ökonomen neben sich zu dulden. Er verstarb 1478. Vgl. Hartig 1923, S. 55; Augustyn/Geffcken 2011, S. 400–402; Wüst 2018, S. 21.

1068 »Fuit autem ... illustrissimus dux Ludowicus in omnibus defensor et tutor fidelis infra et extra principatum suum secundum suam possibilitatem monasterii predictorum sanctorum Vdalrici et Affre usque in finem vite sue, nil alius querens aut petens nisi orationes fratrum«. Wittwer ed. Steichele 1497/1860, S. 233, zit. nach Liebhart 1982, S. 147. Zum guten Verhältnis zwischen dem Kloster und Herzog Ludwig IX. vgl. auch Augustyn 2010, S. 367.

schriftliche Quellen rekonstruieren. Unter Abt Johannes wurden unter anderem anstelle einer großen Stube ein Raum für den Konvent, eine Krankenstube sowie weitere Räumlichkeiten errichtet. Die Küche wurde neu eingewölbt und darunter ein Keller angelegt. Diese Baumaßnahmen wurden unter Abt Melchior weitergeführt.<sup>1069</sup> Im Gegensatz dazu kann die Kirche noch analysiert werden. Im Jahr 1466 wurde durch Abt Melchior der zweischiffige, romanische Vorgängerkirchbau aus dem 11. und 12. Jahrhundert<sup>1070</sup> abgerissen, um den Vorgaben der Visitatoren Genüge zu leisten.<sup>1071</sup> An dessen Stelle trat eine neue Konventskirche, die von den Werkmeistern Valentin Kindlin aus Straßburg und Meister Hans von Hildesheim errichtet wurde. Weil die Kirche 1473 in Folge eines Sturms teilweise einstürzte, musste sie unter Abt Heinrich Fryeß (1474–1496) ein zweites Mal gebaut werden. Verantwortlich für den 1500 schließlich vollendeten Bau war der Baumeister Burkhard Engelberg.<sup>1072</sup>

In dem Neubau der Kirche finden sich verschiedene historisierende Elemente, die ›modernen‹ Motiven gegenübergestellt werden (Abb. 174). Dies beginnt mit der Form des Baukörpers. Die Kirche ist eine dreischiffige Basilika mit Querschiff und hebt sich damit von den gerade im niederbayerischen Raum geläufigen Hallenkirchen ab.<sup>1073</sup> Gleichzeitig wird die traditionelle basilikale Form mit zeitgenössischen Sterngewölben verbunden. Der Kontrast zwischen altertümlichen und zeitgenössischen Motiven wird auch an der Wandgliederung des Langhauses ersichtlich. Die Wandfläche ist durch auf den Boden reichende Lisenen streng in sieben Joche gegliedert. Dazu tritt eine aus (spät-)romanischen Kirchbauten wie zum Beispiel dem Straßburger Münster bekannte Obergadenzone. Diese wurde jedoch durch vorgeblendete rundbogige Lanzettenfenster seltsam nach unten verlängert.<sup>1074</sup> Es scheint, als habe man auf eine Triforiums- oder Emporenzone rekurren wollen, diese aber nicht umgesetzt. Mit diesen romanisierenden Motiven könnte bewusst auf die romanische Vorgängerkirche verwiesen worden sein, die wenige Jahre zuvor abgerissen worden war.

1069 Vgl. Hartig 1923, S. 33–35; Augustyn 2011, S. 693–694. Auf die Nutzung romanischer Einzelformen wies erstmals Schmidt 1999, S. 64–65, hin.

1070 Ein Überblick bei Augustyn 2011 mit weiterer Literatur.

1071 In St. Ulrich und Afra wurde von den Visitatoren u. a. gefordert, dass weniger Privatmessen und dafür verstärkt Gottesdienste innerhalb der Konventsgemeinschaft gefeiert werden sollten. Zudem sollten die Gottesdienste auf den Kern, nämlich »die meditativ verinnerlichte und bewußte Aneignung« zurückgeführt werden. Vgl. Unterburger 2011, S. 157.

1072 Vgl. Hartig 1923, S. 35–36; Bellot 2011.

1073 Bellot betont, dass im Schwäbischen die Form der Basilika bis in das 15. Jahrhundert durchaus gebräuchlich war. Vgl. Bellot 2011, S. 646–647.

1074 Dieses Motiv des nach unten durch vorgeblendete Lanzettenfenster verlängerten Obergadens findet sich ähnlich am Berner Münster, das unter dem Baumeister Moritz Ensinger zwischen 1420 und 1453, also etwas vor dem Neubau der Ulrichskirche, errichtet wurde. Die Baugeschichte des Berner Münsters wird seit einigen Jahren an der Universität Bern erforscht. Eine grundlegende Monographie steht noch aus. Es sei verwiesen auf das Themenheft *Das Berner Münster 2017*.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 174.** Valentin Kindlin und Burkhart Engelbert, Hauptschiff St. Ulrich und Afra, 1474–1500. St. Ulrich und Afra, Augsburg

Eine Einbindung der geschichtsträchtigen Architektur könnte notwendig gewesen sein, um eine Kontinuitätslinie zwischen der zu diesem Zeitpunkt über 500-jährigen Geschichte des Klosters und dem Neubau herzustellen. Gerade weil die alte Kirche abgerissen worden war, musste die neue in eine Traditionslinie gestellt werden, um die lange Historie des Ortes und seine Bedeutung herauszustellen. Die neue Basilika sollte keinen Traditionsbruch darstellen, sondern das Alte in das Neue überführen. Dies war umso wichtiger, als der Vorgängerbau den Mönchen und der Stadtbevölkerung in Erinnerung war und Abbildungen davon in gelehrten Kreisen bekannt waren, wie eine Illustration in einem Augsburger Exemplar der Städtechronik des Sigismund Meisterlin (Abb. 175) belegt. Der alte, abgerissene Kirchenbau stand den humanistischen Lesern der Stadtchronik bei der Lektüre immer wieder vor Augen.<sup>1075</sup>

Am Beispiel der Augsburger Klosterkirche und ihrer Architektur wird Jan Assmanns Theorie des kulturellen Gedächtnisses anschaulich: Um einen Vergangenheitsbezug herstellen zu können, muss die Vergangenheit präsent sein, was im Fall des romanischen Kirchenbaus in Augsburg der Fall war, unter anderem durch die Illustration zur Meisterlin-Chronik. Außerdem muss eine ›charakteristische Differenz‹ zwischen

<sup>1075</sup> Zum Kirchenabriss vgl. Augustyn 2011, S. 486–487; Bellot 2011, S. 523–524.



**Abbildung 175.** Unbekannter Meister, Stadtansicht Augsburgs in der Stadtchronik des Sigismund Meisterlin, 1457. Stadt- und Staatsbibliothek Augsburg, Augsburg, Signatur: 2° Cod. H. 1., fol. 65r

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

historischem Zeugnis und heute vorliegen.<sup>1076</sup> Es ist davon auszugehen, dass dies in Augsburg der Fall war und man den romanischen Kirchenbau als alt und damit als nicht mehr zeitgemäß erkannte. Gleichzeitig fanden Mönche und Stadtbevölkerung in dem Neubau Motive, welche auch im alten Bau Verwendung gefunden haben könnten. Durch die historisierenden Elemente wurde eine Rückbindung geschaffen, die einen Zugang zur Historizität des sakralen Ortes schuf. Die neue Architektur arbeitete die Historizität des Ortes heraus, ohne aber die Gegenwart zu negieren.

Diese Verweise auf die Geschichte des Klosters sind nicht zufällig, denn sie können mit einem historischen Ereignis in Verbindung gebracht werden: Im Jahr 1455 jährte sich um 500. Mal die Schlacht auf dem Lechfeld. In dieser Schlacht hatte Otto der Große den entscheidenden Sieg gegen die Ungarn errungen, die seit dem späten 9. Jahrhundert immer wieder in das Ostfrankenreich eingefallen waren und schließlich auch Augsburg belagerten. Den Ungarn gelang es jedoch nicht, die Stadt, die wenige Jahre zuvor auf Veranlassung Bischof Ulrichs mit einem steinernen Mauerring befestigt wurde, einzunehmen.<sup>1077</sup> Die Zeitgenossen verehrten Ulrich wegen seines persönlichen Einsatzes bei der Verteidigung Augsburgs, bereits im Jahr 993 wurde er heiliggesprochen.<sup>1078</sup> In den 1440er Jahren erfuhrt die Verehrung Bischof Ulrichs eine Renaissance. Abt Johannes IV. begründete – unter dem Einfluss der Melker Reform und unterstützt von Bischof Schaumberg – die Ulrichsbruderschaft im Jahr 1468 neu.<sup>1079</sup> Diese setzte sich nicht nur zum Ziel, die Verehrung des heiligen Ulrich durch Laien zu stärken, sondern auch Stiftungen für den Neubau der Ulrichskirche zu sammeln. Neben einer Vielzahl Augsburger Drucker, wie zum Beispiel Günther Zainer, waren dezidierte Frühhumanisten wie Sigismund Gossembrot Mitglieder dieser Bruderschaft.<sup>1080</sup> Mit der Verknüpfung von historisch begründetem Aufblühen der Ulrichsverehrung und Kirchenneubau ergibt sich eine überraschende Parallele zwischen St. Ulrich und Afra auf der einen und der Stiftskirche in Mondsee auf der anderen Seite. Beide Kirchenneubauten stehen in einem engen zeitlichen Zusammenhang mit der Feier historischer Ereignisse, und es werden jeweils romanisierende Bauformen aufgegriffen, die mit der referenzierten Zeit des 10. Jahrhunderts in Verbindung gebracht werden können. Diese Parallele verdient Beachtung, denn sie zeigt, in welchem zeitlichen Bezugssystem sich

---

1076 Vgl. J. Assmann 1992, S. 31–32.

1077 Vgl. hierzu Bowlus 2006.

1078 Die Person des heiligen Ulrich wird in der von Weitlauff 1993 anlässlich des 1000-jährigen Jubiläums der Heiligsprechung herausgegebenen Festschrift umfassend dargestellt. Jüngst zudem Ausst. Kat. Augsburg 2023.

1079 Vgl. Kemperdick 2007, S. 22; jüngst: Rasch 2021.

1080 Auch die Kaiser Friedrich III. und Maximilian I. waren Mitglieder der Ulrichsbruderschaft. 1468 wurden die Statuten der Bruderschaft durch Abt Melchior erneuert; in Folge dessen erblühte die Bruderschaft. Zum Mitgliederverzeichnis (ab 1468) vgl. Haemmerle 1949; Graf 1996a, S. 135; Künast 1997, S. 79–80.

die Mönche in Mondsee und Augsburg sahen: Die kirchlichen Neubauten werden mit den Gedenkfeierlichkeiten für ihre Heiligen, Wolfgang und Ulrich, verknüpft.

Doch nicht nur die Architektur von St. Ulrich und Afra weist historisierende Bauformen auf. Auch auf zwei Tafeln, welche die Heiligenlegende Ulrichs darstellen, finden sich romanische Formen. Sie verorten die Vita des Heiligen in einer auffällig ungotischen Architektur: Die beiden Tafeln, die von Johannes IV. Hohenstein zwischen 1450 und 1454<sup>1081</sup> beauftragt und von einem unbekanntem Meister, dem sogenannten Meister der Ulrichslegende, gefertigt wurden, zeugen von Historizität und Geschichtsbewusstsein.<sup>1082</sup> Es ist vor dem Hintergrund der wiederbelebten Ulrichsbruderschaft nicht allzu überraschend, dass diese Tafeln in noch größerer zeitlicher Nähe zu den 500-Jahr-Feierlichkeiten entstanden und die Vita des heiligen Ulrich darstellen.

Die erste Tafel stellt in drei Szenen verschiedene Episoden der Ulrichslegende dar (Abb. 176). In der mittigen Hauptszene zelebriert der heilige Ulrich die Messe in einer überwiegend romanischen Basilika. Links wird er, flankiert von zwei Engeln, schlafend in einem Seitenraum dargestellt. Die rechte Szene zeigt Ulrich in einer Art Loggienarchitektur stehend, wie er eine Gruppe von Personen segnet. Durch die rundbogigen Arkaden wird der Blick auf eine weite Hügellandschaft freigegeben. Von besonderem Interesse ist die in der Mitte der Tafel dargestellte Kirchenarchitektur, denn sie weist verschiedene romanische Elemente auf. Die Chorwand gliedert sich in drei Zonen: eine unterste Ebene mit vorgeblendeten Arkaden, eine mittlere mit Obergaden sowie eine Triforiumszone. Alle drei Motive finden sich in (spät-)romanischen und frühgotischen Kirchen, wie etwa dem Speyerer oder dem Regensburger Dom. Unorthodox ist gleichwohl ihre Anordnung, denn ein Obergaden befand sich nicht unterhalb eines Triforiums, sondern oberhalb. Zudem sind diese beiden Elemente im Hauptschiff und nicht im Chor zu finden. Auch der Fünftachtschluss des Chores erinnert stärker an einen gotischen Chor. Trotzdem evoziert die Verwendung dieser Formen den Eindruck einer romanischen Sakralarchitektur. Der Maler hat die verschiedenen Bauvokabeln zu einem in sich stimmigen und kohärenten Gebäude zusammengesetzt.<sup>1083</sup>

Auch die zweite Tafel, die ebenfalls drei Szenen aus der Heiligenlegende darstellt (Abb. 177), greift auf historisierende Architektur zurück. Links wird der schlafende Ulrich gezeigt, dem im Traum die heilige Afra erscheint. Die Szene wird gerahmt von

1081 Die beiden in St. Ulrich und Afra befindlichen Tafeln sind vor 1454 entstanden, da sie in einer 1454 datierten Sammelhandschrift des Mönchs Johannes Klesatel rezipiert werden. Vgl. BSB, Cgm 751. In der Forschung wurde diskutiert, ob die dargestellte Architektur ein Abbild der romanischen Ulrichskirche sein könnte. Foster widersprach einer derartigen Lesart entschieden, da die dargestellten Nebenräume keine Seitenschiffe einer Basilika seien. Zudem ist aus einer authentischen Darstellung der Kirche in Sigmund Meisterlins Stadtchronik von 1457 zu erkennen, dass die romanische Basilika ein zweischiffiger Bau war. Vgl. Foster 1979, S. 47.

1082 Vgl. zu den Tafeln Buchner/Feuchtmayr 1928, S. 7–30; Haupt 1955, S. 87–95; Foster 1979, S. 39–80; Kemperdick 2007, S. 21–28; Kemperdick 2008, S. 111; Augustyn 2011, S. 694–697.

1083 Vgl. Hoppe 2008a, S. 355, zur Interpretation der Rolin-Madonna des Jan van Eyck.



## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 176.** Meister der Ulrichslegende, Zwei Engel erscheinen Ulrich und fordern ihn zur letzten Messe auf, Holz, um 1454. St. Ulrich und Afra, Augsburg



**Abbildung 177.** Meister der Ulrichslegende, Ulrichsmesse, Holz, um 1454. St. Ulrich und Afra, Augsburg

gekuppelten Rundbögen, die mit einem Tondo mit der Darstellung des Jesus Pantokrator geschmückt sind. Diese lenken den Blick der Betrachtenden ins Innere. Durch eine weitere, an eine Loggia erinnernde Arkadenreihe wird der Blick aus dem Inneren wieder hinausgeführt. Dort ist eine Versammlung von Bischöfen mit dem heiligen Petrus zu sehen, die die heilige Afra dem träumenden Ulrich zeigt. Das Motiv der gekuppelten Rundbögen mit Tondo ist der romanischen Architektur entlehnt. Es findet sich häufig an romanischen Fassaden, etwa am Trierer Dom (Weihe des Westchors 1121) oder an der Liebfrauenkirche zu Andernach (Weihe um 1220). Wird mit diesem Motiv einerseits auf historische Vorbilder rekurriert, so wird andererseits der Wissenshorizont des Meisters unter Beweis gestellt: Die Architektur des linken Gebäudes ist, wie die Forschung mehrfach herausstellte, keine Erfindung des Malers, sondern eine nahezu detailgetreue Übernahme aus einem Gemälde aus dem Umkreis Rogier van der Weydens, dem Traum des Papstes Sergius (Abb. 178, zwischen 1437 und 1440).<sup>1084</sup> Während Rogier den Blick in das Gebäude durch eine spitzbogige Arkade freigibt, wählt der Augsburger Meister einen Rundbogen, dessen Motiv sich auf der Tafel immer wieder findet, etwa an den Erkerfenstern des rechten Gebäudes, bei der Burgenarchitektur im Mittelgrund und nicht zuletzt am Turm hinter dem Gebäude im linken Bild Drittel.

Diese Vergleiche illustrieren die Anspruchshöhe des Konvents sowie den intellektuellen Horizont des unbekanntes Malers, dessen Primärquelle unzweifelhaft die altniederländische Kunst aus dem Umfeld Rogiers war.<sup>1085</sup> Gleichzeitig geht der unbekanntes Meister noch einen Schritt weiter, denn er stellt den Rundbögen auf der rechten Tafelseite eine flache, mit schmückendem Maßwerk verzierte Arkade gegenüber, die den Blick freigibt auf den heiligen Ulrich, der gemeinsam mit dem Konstanzer Bischof Konrad beim Mahl sitzt, als ein Bote hereintritt. Damit unterstreicht der Maler, dass er verschiedene Stile kennt und beherrscht. Er stellt sie scheinbar bewusst einander gegenüber. In der älteren Literatur wurden derartige architektonische Stildifferenzen oftmals theologisch aufgeladen. Romanische Architekturelemente wurden als Verweise auf den alten Bund verstanden, während gotische Formen den neuen Bund symbolisieren sollten.<sup>1086</sup> Die Architekturdarstellungen auf den beiden Ulrichstafeln sowie die in der Kirche St. Ulrich und Afra gebauten Architekturformen sind aber mit einiger Sicherheit nicht theologisch zu erklären, sondern auf ein neues Bewusstsein für und gesteigertes Interesse an Geschichte zurückzuführen.

1084 Die Tafel mit dem Traum des Papstes Sergius ist Teil eines hagiographischen Zyklus über den heiligen Hubertus (zwischen 655 und 725). Sie stammt aus der Brüsseler Kirche St. Gudule und befindet sich im The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Inv.-Nr. 72.PB20.

1085 Kemperdick benennt vier weitere Werke, welche der Ulrichsmeister direkt zitiert: den Traum des Papstes Sergius, die Exhumierung des heiligen Hubertus, die Heimsuchung Mariens aus Turin sowie die Madonna mit Heiligen aus Stockholm, die in Kopie des Meisters der Gewandstudien erhalten ist. Vgl. Kemperdick 2007, S. 25; Kemperdick 2010, S. 67.

1086 Vgl. die Zusammenfassung bei Hoppe im Rückgriff auf Panofsky: Hoppe 2005b, S. 62.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 178.** Rogier van der Weyden, *Der Traum des Papstes Sergius*, Öl auf Leinwand, Ende 1430er Jahre. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Inv.-Nr. 72.PB.20

Bereits Rogier van der Weydens Gemälde deutet in diese Richtung: Die antikisierende Darstellung Roms verweist auf das vergangene Rom der Zeit ungefähr zwischen 720 und 730. Sie soll den Betrachtenden, anders als das Londoner Gegenstück, die Exhumierung des Heiligen Hubertus<sup>1087</sup>, ein (fiktives) Bild des spätantiken beziehungsweise frühmittelalterlichen Rom geben.<sup>1088</sup> Rogier wusste, dass Architektur je nach Entstehungszeit anders aussah. Genau dieses historische Bewusstsein ist ebenso im Konvent von St. Ulrich und Afra anzunehmen, denn im Zuge der Reform sollte auch der Wissensstand der Mönche gesteigert werden. Dazu wurde unter anderem 1472 auf Betreiben Melchior von Stammheims – und mit mutmaßlicher Unterstützung Bischof Johann von Werdenbergs – eine Druckerei eingerichtet, die aber bereits 1474 aufgrund

1087 London, National Gallery, Inv.-Nr. NG 783.

1088 Vgl. Hoppe 2005b, S. 68.

zu hoher Kosten wieder geschlossen werden musste.<sup>1089</sup> In der Druckerei wurde neben antiken Werken auch zeitgenössische Schriften, beispielsweise der »Speculum historiale« des Vicentius Bellovacensis (Vincent de Beauvais) gedruckt. Das 1474 gedruckte Werk zeichnet sich durch eine umfassende und kritische Auseinandersetzung mit Geschichte aus, denn für die Drucklegung verglichen die Benediktiner von St. Ulrich und Afra verschiedene Handschriften aus Kaisheim, Scheyern und Füssen miteinander und versuchten dadurch, eine (text-)kritische Ausgabe zu publizieren.<sup>1090</sup>

Bereits in den 1450er Jahren befasste man sich im Konvent intensiv mit der Geschichte Augsburgs. Das bekannteste Zeugnis ist die im Auftrag Sigismund Gossembrots verfasste »Cronographia Augustensium«, eine Chronik der Stadt Augsburg, die unter anderem Motive der taciteischen »Germania« verarbeitet und von Sigismund Meisterlin um 1456/57 verfasst wurde.<sup>1091</sup> Die umfassende Beschäftigung Meisterlins mit der Geschichte ging aus Sicht der Visitatoren, unter ihnen der Tegernseer Mönch Bernhard von Waging, jedoch weit über das für einen Mönch Notwendige hinaus.<sup>1092</sup> Ihre Kritik verdeutlicht, dass die Reform bei aller Offenheit für Bildung und Wissenschaft der Regeleinhaltung und der Theologie Vorrang einräumte.

Trotz der Kritik und der anschließenden Abordnung Meisterlins zum Studium nach Padua legen seine Chronik und die darin enthaltenen Illustrationen ein beredtes Zeugnis über das historische Architekturwissen Meisterlins ab. Je nach Zeitalter wird in den Illustrationen eine andere Architektur referenziert. Sie wird so dargestellt, wie man sich diese zu Lebzeiten Meisterlins vorstellte. Besonders klar wird dies an einer Darstellung, welche die Entstehungsgeschichte Augsburgs zeigt: Als ursprünglichste »Architekturform« wird eine Höhle abgebildet. Die nächste Entwicklungsstufe markieren Hütten, die aus Tierhäuten und Ästen zusammengebunden werden. Darauf folgt eine elaboriertere Holzarchitektur mit Reetdächern und Ansätzen von Fachwerk (Abb. 179). Die römische Zeit Augsburgs zeigt schließlich romanische Architekturifikationen (Abb. 180). Dabei wird die Antike entgegen historischer Tatsachen mit der Architektur um 1000

1089 Vgl. Künast 1997, S. 87–90; Schmidt 1997; Augustyn 2010, S. 385–386.

1090 Vgl. Hartig 1923, S. 21; Künast 1997, S. 59; Ausst. Kat. Augsburg 2017, S. 36, dort auch zum »Speculum historiale«: Kat.-Nr. 2, S. 90.

1091 Vgl. Giersch 2004, S. 28–32; Mertens 2004, S. 64–67; Müller 2010a; Feistner 2018

1092 Die Visitatoren schrieben: »Weil er, wie man sagt, in der Ordensregel zu wenig unterrichtet wurde, geschweige denn gelernt hat, sich den Regeln oder den Einrichtungen der Vorfahren zu unterwerfen, gefällt es uns, dass er der Schule der heiligen Religion übergeben wird, damit er sich damit [mit Wissen] vertraut macht und er einem gut reformierten Kloster [gemeint ist das Kloster Santa Giustina in Padua] beigeordnet wird, in welchem er die Dinge lernen soll, die für seinen Stand und sein Wohlergehen notwendig sind.« (»Sigismundus, qui iam in scolis studio artium et iurium insudat ... Quia, ut dicitur, regulari disciplina est minus instructus necdum regulis aut institutis majorum didicit subdi, placet nobis, ut sacre religionis scolae tradatur imbuendus et ad monasterium ponatur bene reformatum, in qui addiscat, que suo et statui et saluti necessaria sunt.«) Carta visitationis vom 20. Juli 1457, BSB, Cgm 1586, fol. 76r–78v, zit. nach Müller 2006, S. 139. Ebenso bei Paulus 2018a, S. 144–145.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 179.** Unbekannter Meister, fiktive Darstellung Augsburgs in germanischer Zeit, 1457. Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Signatur: Cod. HB V 52, fol. 14v



**Abbildung 180.** Unbekannter Meister, fiktive Darstellung Augsburgs in römischer Zeit, 1457. Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Signatur: Cod. HB V 52, fol. 21r

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

parallelisiert. Stephan Hoppe hielt dazu fest, dass der Maler ganz bewusst derartige Architekturfiktionen ins Bild setzte, um gebildeten Kunden das vorchristliche Augsburg vor Augen zu führen.<sup>1093</sup> Die Darstellungen in Meisterlins Chronik widersprechen klar der Forschungsposition, es hätte um 1450 in Augsburg keine Vorstellung von alten und neuen Architekturen gegeben.<sup>1094</sup>

Die romanisierenden Architekturzitate im Neubau von St. Ulrich und Afra sowie die Darstellungen auf den beiden Ulrichstafeln sind daher als bewusste Verweise auf die Zeit Ulrichs zu verstehen. Sie stehen in enger Verbindung mit dem gestiegenen Interesse an der eigenen Geschichte, das seit der ersten Visitation des Konvents in den 1440er Jahren zu beobachten ist. Die Architekturen belegen nachdrücklich die Auseinandersetzung mit Geschichte. Sie sind daher nicht nur im Zusammenhang mit den Reformbemühungen zu sehen, sondern sind auch mit dem 500. Jahrestag des Sieges Ottos des Großen über die Ungarn, der auch das Ende der Belagerung Augsburgs brachte. Die enge zeitliche Nähe und der inhaltliche Bezug der gemalten wie auch der gebauten Architektur zu diesem Ereignis machen es plausibel, die altertümlichen Bauformen mit einem Bewusstsein für die Divergenz zwischen Vergangenheit und zeitgenössischer Gegenwart zu verbinden.

Die drei Studien zu den Reformklöstern Mondsee, St. Ulrich und Afra sowie Attel machen deutlich, wie der Diskurs um die eigene Legitimation aus der Geschichte heraus durch die Klosterreform des 15. Jahrhunderts Eingang in die materielle und visuelle Kunst fand. Durch Misswirtschaft und Verfall der klösterlichen Ordnung hatten die Konvente an Bedeutung verloren. Die Geschichte bot Ansatzpunkte, diese Zeit des Niedergangs zu überbauen und an eine bessere, ruhmreiche Vergangenheit anzuknüpfen. In St. Ulrich und Afra sowie in Mondsee wirkten die Jubiläen der Heiligen Wolfgang und Ulrich als Auslöser dafür, sich mit der Klostersgeschichte zu beschäftigen. In der Folge wurde durch Rückgriffe in Architektur und Malerei eine Präsenz der vergangenen Zeit imaginiert. Gleiches ist auf Sigmund Gleismüllers Atteler Tafeln zu beobachten. Dieser Rückgriff auf romanische Formen ist nicht ohne eine gewisse Bildung und Gelehrsamkeit in den reformierten Klöstern denkbar, denn die bildliche beziehungsweise architektonische Darstellung der Vergangenheit in einem korrekten Zeitstil beruhte auf der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte. Die Reform und die mit ihr einsetzenden Bemühungen der Reformäbte, neue Medien (Druck) und das Geistesleben zu fördern, ermöglichten eine derartig elaborierte Architektursprache.

1093 Hoppe 2018, S. 548.

1094 So z. B. Bellot: »Daß eine retrospektive, auf eine alte monastische Tugenden und Traditionen gerichtete Reform und das historische Bewußtsein der Benediktiner auch eine alt-ehrwürdige Baugestalt der Kirchen gefordert hätten und es eine unmittelbare Entsprechung von Reform und Architektur gebe, diese Vorstellung setzt ein gewissermaßen kunsthistorisches Wissen über ›alt‹ und ›neu‹ von Bautypen und über deren inhaltliche Prägungen voraus; dies war der Zeit freilich unbekannt und kein Anliegen. Eine unmittelbare Entsprechung von Reform und Architektur anzunehmen, wird basilikalischen Kirchen von Reformklöstern nicht gerecht.« Bellot 2011, S. 648.

Nur unter der Prämisse eines an der eigenen Klostergeschichte geschulten Geschichtsverständnisses sind die komplexen Rück- und Querbeziehungen verständlich. Indem die Bildungshintergründe der Auftraggeber sowie ihres klösterlichen Umfeldes nachgezeichnet wurden, wurde augenfällig, dass die Verwendung historisierender Formen Teil eines gelehrten Diskurses war. Die Verbindungen der Klöster in Mondsee, Augsburg und Attel zu frühhumanistischen Netzwerken sowie die Beauftragung hochrangiger Künstler zeigt das hohe intellektuelle Anspruchsniveau, das den Hintergrund der analysierten Architekturen und Tafelgemälde in den Reformklöstern darstellte. Die hier besprochenen Objekte waren nicht nur Teil eines regionalen Diskurses, sondern auch Teil und Ausdrucksform des europäischen Frühhumanismus.

### 5.2.2 Rekonstruktion einer germanischen Antike: Das Astwerk

Zu Beginn dieses Abschnitts wurde herausgearbeitet, dass der Hof Herzog Ludwigs nicht nur die Geschichte der römischen Antike rezipierte und materiell umsetzte, sondern dass es auch um die Suche nach einer germanischen Antike ging. In diesem Kapitel wird die Umsetzung der Debatte um eine genuin deutsche Identität, die sich auf antike Traktate wie die »Germania« des Tacitus stützt, nachvollzogen. Als These wird formuliert, dass das Phänomen des Astwerks als eine künstlerische Umsetzung des Diskurses über eine auf die antiken Germanen zurückzuführende Identität zu verstehen ist und als Positionierung in diesem Diskurs gelesen werden kann. Dabei findet sich das seit den 1470er Jahren verstärkter zu beobachtende Astwerk in zahlreichen Medien, beispielsweise in der Architektur, der Glasmalerei oder auch der Bildhauerei.

Diese Überlegungen beruhen auf verschiedenen Forschungen, die sich dem Phänomen einer germanischen Antike in der Kunst annähern. Das sogenannte Astwerk wurde als künstlerischer Ausdruck dieses historischen Bewusstseins identifiziert.<sup>1095</sup> Hubertus Günther kennzeichnete es als Teil eines architekturtheoretischen Diskurses über die Ursprünge der Architektur und rückte es in den Kontext einer sich entwickelnden deutschen Kunsttheorie. So hielt er fest, dass sich die Gegenüberstellung künstlicher und natürlicher Elemente besonders oft im Umkreis der Architekturtheoretiker fände.<sup>1096</sup> Günthers grundlegende Ausführungen berücksichtigen jedoch nur am Rande Diffusionsprozesse und den historischen Kontext. Zudem führte er das Astwerk vor allem auf Traktate des 16. Jahrhunderts, wie etwa Baldassare Peruzzis Romplan für

---

1095 Aus der breiten Literatur: Crossley 1993; Günther 2002; Hubach 2005; Hubach 2008; Kavalier 2005; Kavalier 2006; Timmermann 2011.

1096 Als Beispiel benennt Günther Lorenz Lechler (um 1460–vor 1538), der zum einen ein Architekturtraktat schrieb, zum anderen am 1486 entworfenen Sakramentshaus für St. Dionys in Esslingen Astwerkformen verwendete. Vgl. Günther 2002, S. 27–28. Zu Lechler fehlen neuere Forschungen. Vgl. zu ihm Seeliger-Zeiss 1967.



## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

Papst Leo X. von 1526, zurück, obwohl bereits für das 15. Jahrhundert die Verwendung von Astwerk in der Architektur nachgewiesen werden kann.<sup>1097</sup> Weiterhin werden von Günther vereinzelte Aussagen – teilweise handelt es sich nur um einzelne Sätze – von Tacitus, Strabon, Seneca und Plinius dem Älteren herangezogen, um die Wurzeln des Astwerks zu identifizieren.<sup>1098</sup> Auch eine rein ikonographische Analyse des Astwerks greift zu kurz, wie Ethan Matt Kavalier herausstrich: »A rigid iconographic analysis falsely attributes a certain and stable meaning to the vaults, which more likely depended for their range of meaning on the vagaries of preconscious associations.«<sup>1099</sup>

Um diesen Problematiken entgegenzuwirken, wird methodisch auf die Arbeiten von Hanns Hubach zurückgegriffen, die Diskurse, Hofgesellschaft und Objekte gemeinsam betrachten, um das Phänomen des Astwerks zu erklären. An diese Methode wird hier angeschlossen. Indem diese unterschiedlichen Ansatzpunkte verbunden werden, soll gezeigt werden, dass das Astwerk nicht nur Teil eines schwer zu rekonstruierenden Architekturdiskurses war, sondern auch eine selbstbewusste Antwort auf pejorative und böswillige Darstellungen der Deutschen in antiken und zeitgenössischen italienischen Texten. Astwerkdarstellungen sind damit als visualisierte Diskursbeiträge zu verstehen.

Die grundlegende Frage dieses Abschnitts lautet entsprechend: Was bedingt die Entstehung des Astwerks? Seine Entstehung ist, so die These, Ausdruck eines Identitätsdiskurses, der auf der Auseinandersetzung mit dem antiken Germanenbild des Tacitus beruht. Hiervon abhängig sind folgende Fragen zu diskutieren: Wo finden sich entsprechende Diskussionsforen zu Identität? Nehmen Landshuter Räte und/oder Amtsleute daran teil? Was ist der Sinngehalt des Astwerks, und ist die Verwendung des Astwerks als Rezeption des Geschichtsdiskurses über die eigene Herkunft anzusehen? In einem ersten Schritt wird der Befund chronologisch vorgestellt. Daran anschließend werden drei Episoden identifiziert, während derer die »Germania« diskutiert wurde. Diese Episoden, die Wiederentdeckung der »Germania« durch Enoch d’Ascoli 1454, der Briefwechsel zwischen Martin Mair und Enea Silvio Piccolomini 1457 und schließlich der Reichstag 1471 in Regensburg, stehen in engem Zusammenhang mit der Entstehung der verschiedenen Objekte. In drei Teilen wird nachvollzogen, wie die Auseinandersetzung

---

1097 Vgl. hierzu Günther 1990, S. 160; Günther 2002, S. 16–17, 20–21.

1098 Günther bezieht sich in seinem maßgeblichen Aufsatz ausschließlich auf eine kurze Passage in Plinius’ »Naturalis historia«: »Wälder waren die Tempel der höheren Mächte, und auch jetzt noch weihet man auf dem einfachen Land nach uralter Sitte einen besonders schönen Baum einer Gottheit« (»Haec fuere numinum templa, priscoque ritu simplicia rura, etiam nunc deo praecellentem arborem dicant«), zit. nach Plinius d. Ä. ed. König 2007a, XII,2, S. 14–15 Günther 2002, S. 18. Hanns Hubach verweist in seinen teils im Wortlaut identischen Artikeln zum Astwerk auf keine konkrete Stelle bei Plinius, sondern nur allgemein auf die Bezugsstelle bei Günther (2002). Vgl. Hubach 2005, S. 223, Anm. 43. Im jüngeren Aufsatz von 2008 laufen die Fußnoten ins Leere, sodass die Referenz auf Plinius in dieser Form nicht haltbar ist. Vgl. Hubach 2008, S. 118, Anm. 17 und S. 119, Anm. 18. Zur Rezeption von Plinius in der Architektur der Renaissance vgl. Fane-Saunders 2016. Speziell zum 15. Jahrhundert, bezugnehmend auf Leon Battista Alberti, vgl. ebd., S. 93–110.

1099 Kavalier 2005, S. 230.

mit der »Germania« und der damit verbundene Identitätsdiskurs zum Aufkommen des Astwerks beitragen. Dabei kann auch nachvollzogen werden, wie sich die Bedeutung des Astwerks wandelte.

#### 5.2.2.1 Astwerkbefunde im Umfeld des Landshuter Hofes

Wie Karte 10 zeigt, finden sich an vielen Orten des Herzogtums finden Astwerke. Sie stehen alle in direktem Zusammenhang mit Höflingen und Gelehrten Räten Herzog Ludwigs IX. Die (mutmaßlichen) Auftraggeber/innen der Kunstwerke sind verschiedenen Personengruppen am Hof zuzuordnen. So beauftragten geistliche und weltliche Räte Kunstwerke mit Astwerkdarstellungen. Hierzu zählen Heinrich von Absberg, Peter Knorr, Martin Mair und Friedrich Mauerkircher. Außerdem finden sich Astwerkdarstellungen bei Objekten, die von herzoglichen Amtsleuten und deren Frauen beauftragt wurden. Dies waren: Lucia Apfenthaler, Sigmund von Fraunberg und Elisabeth Trenbeck. Weiterhin findet sich in der Wallfahrtskirche St. Wolfgang am Abersee ebenso Astwerk wie bei Objekten, die mit Personen, die zwar nicht als Räte bestellt waren, aber in fortwährendem Austausch mit Herzog Ludwig IX. standen, verbunden sind, etwa Sigismund Meisterlin, Georg Altdorfer und Wilhelm von Reichenau.<sup>1100</sup>

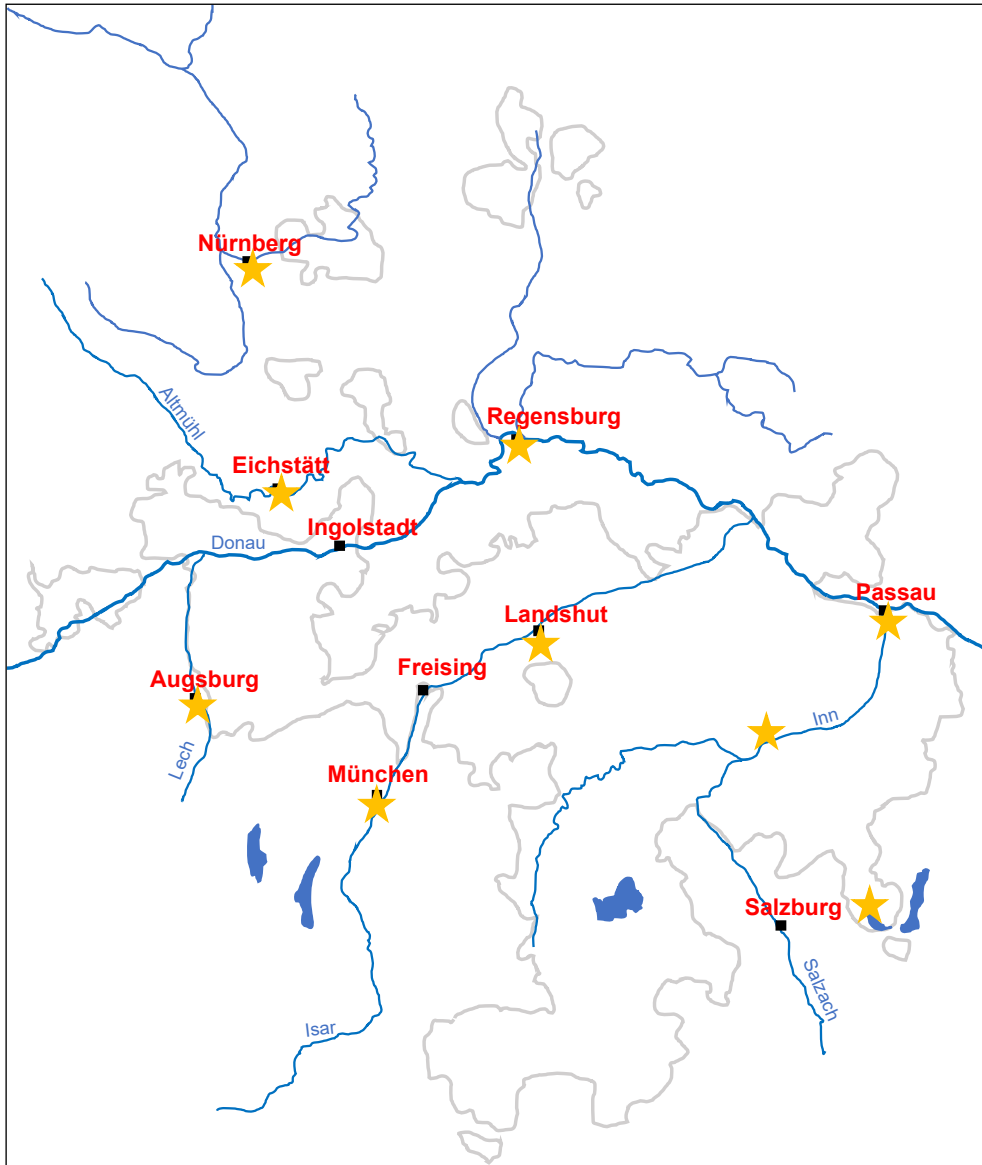
Der Entstehungszeitraum der vorzustellenden Objekte erstreckt sich über mehrere Jahrzehnte: Die älteste bekannte Astwerkdarstellung findet sich in einer auf 1457 datierten Abschrift von Sigismund Meisterlins »Cronographia Augustensium«. Die nächstjüngere Darstellung, das von Wilhelm von Reichenau beauftragte Joch des Wilibaldschores in Eichstätt, entstand erst im Jahr 1471. In die 1470er Jahre sind das Epitaph Absbergs sowie die Fenstergläser Peter Knorrs für St. Lorenz in Nürnberg zu datieren. Kurz darauf wurden die Epitaphe Martin Mairs, Georg Altdorfers und Friedrich Mauerkirchers, ferner das Gesprenge des Pacher-Altars in St. Wolfgang angefertigt. Erst in den späten 1480er und 1490er Jahren entstanden die Astwerkformen aufweisenden Epitaphe der Landshuter Amtsleute und ihrer Ehefrauen.

Das früheste Astwerk ist auf der bereits erwähnten Illustration von Meisterlins »Cronographia« zu sehen. Diese zeigt eine weite, hügelige Landschaft, die von einem Bach durchzogen ist (vgl. Abb. 179). Im Mittelgrund des Bildes sind Männer damit beschäftigt, eine hölzerne Palisade um eine Siedlung zu errichten, die durch eine Fahne als Augsburg zu identifizieren ist. Eine Brücke verbindet das jenseitige Ufer mit dem Bildvordergrund. Rechts tritt ein mit einer Tunika bekleideter Mann aus dem Dunkel einer Höhle. Ihm gegenüber sind zwei Personen dargestellt, die aus selbstgebauten Behausungen heraus- oder in sie eintreten. Diese Behausungen sind aus Ästen gebaut, die miteinander verschlungen und ineinandergesteckt wurden.

---

1100 Georg Altdorfer entstammte einer Landshuter Patrizierfamilie und war von 1477 bis 1495 Bischof von Chiemsee. Vgl. Art. »Altdorfer, Georg« von Erwin Naimer. In: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb, Bd. 2. Berlin 1996, S. 19–20; Stangier 2014, S. 173.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Karte 10.** Astwerkbefunde im Herzogtum Bayern-Landshut und darüber hinaus, die sicher mit dem Herzogshof in Verbindung gebracht werden können.



**Abbildung 181.** Matthes Roriczer (?), Westliches Joch des Willibaldschores mit Astwerkrippen, 1471. Dom St. Salvator, Unserer Lieben Frau und St. Willibald, Eichstätt

Ganz anders stellt sich das zweite, ebenfalls sehr früh datierte Astwerk dar. Im Eichstätter Dom wurde wohl 1471 an den bestehenden Willibaldschor ein Joch angefügt, das mit einem einfachen Gratgewölbe eingedeckt ist (Abb. 181). Die Grate sind aus gebogenen Ästen gebildet, wobei teilweise von dem Stamm, das heißt dem Grat abgehende Äste beschnitten wurden. Der als Schlussstein dienende Wappenschild verweist auf Bischof Wilhelm von Reichenau als Auftraggeber oder zumindest Finanzier des Jochs. Das Gewölbe wurde sehr wahrscheinlich durch Mathes Roriczer ausgeführt.<sup>1101</sup>

Weitaus elaborierter ist das Astwerk am Epitaph des Regensburger Bischofs Heinrich von Absberg (Abb. 182). Dieses befindet sich im Regensburger Dom an der Südwand des Nordchors und wurde mit einiger Sicherheit zwischen 1473 und 1477 vom Regensburger Dombaumeister Konrad Roriczer ausgeführt.<sup>1102</sup> Auch seine Söhne Mathes und Wolfgang wurden als ausführende Meister diskutiert.<sup>1103</sup> Das Astwerk verziert dort die

1101 Der Westchor des Eichstätter Doms wurde zwischen 1256 und 1269 erbaut und von Reichenau um ein Joch erweitert. Vgl. Günther 2002, S. 25; Huber 2014c, S. 198.

1102 Die zeitliche Einordnung ergibt sich einerseits durch die stilistische Nähe zum auf das Jahr 1473 datierten Albertus-Magnus-Altar (früher Wolfgangsaltar) und andererseits durch dessen Zuschreibung an Roriczer. Da dieser 1477 starb, muss das Epitaph zuvor entstanden sein. Vgl. dazu Morsbach 2009, S. 92–93; Hubel 2014, S. 448–451; Huber 2014c, S. 197.

1103 Liedke schrieb die Rahmung aufgrund einer seiner Meinungen nach vorliegender Verbindung zur Grabplatte des Eichstätter Bischofs Johann von Eych Mathes Roriczer zu. Vgl. Liedke 2008, S. XLIX. Fuchs

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 182.** Konrad Roriczer, Epitaph des Heinrich von Absberg, Rotmarmor, 1473–1477. Dom St. Peter, Regensburg

aus grünlichem Sandstein gefertigte Umrahmung der rund 300 Zentimeter hohen und 150 Zentimeter breiten Rotmarmorplatte. Es integriert zugleich ältere Formen, denn das Epitaph wurde in ein älteres Wandgrabmal hineingebrochen.<sup>1104</sup> Die Äste ranken sich um zwei schlanke, gedrehte Säulen. Auf diesen ruht ein nach vorne auskragender Kielbogen, der von vier knorpeligen Ästen umfassen und überwachsen wird. Diese Äste scheinen teils aus den älteren Arkadenspolien zu erwachsen und verbinden damit altes und neues Grabmal zu einem harmonischen Ganzen. Durch die am Kielbogen applizierten Akanthusblätter, die sich als Füllung ähnlich in den älteren Bogensegmenten finden, scheint es, als würde die Rahmung nach oben hin ›erblühen‹.<sup>1105</sup>

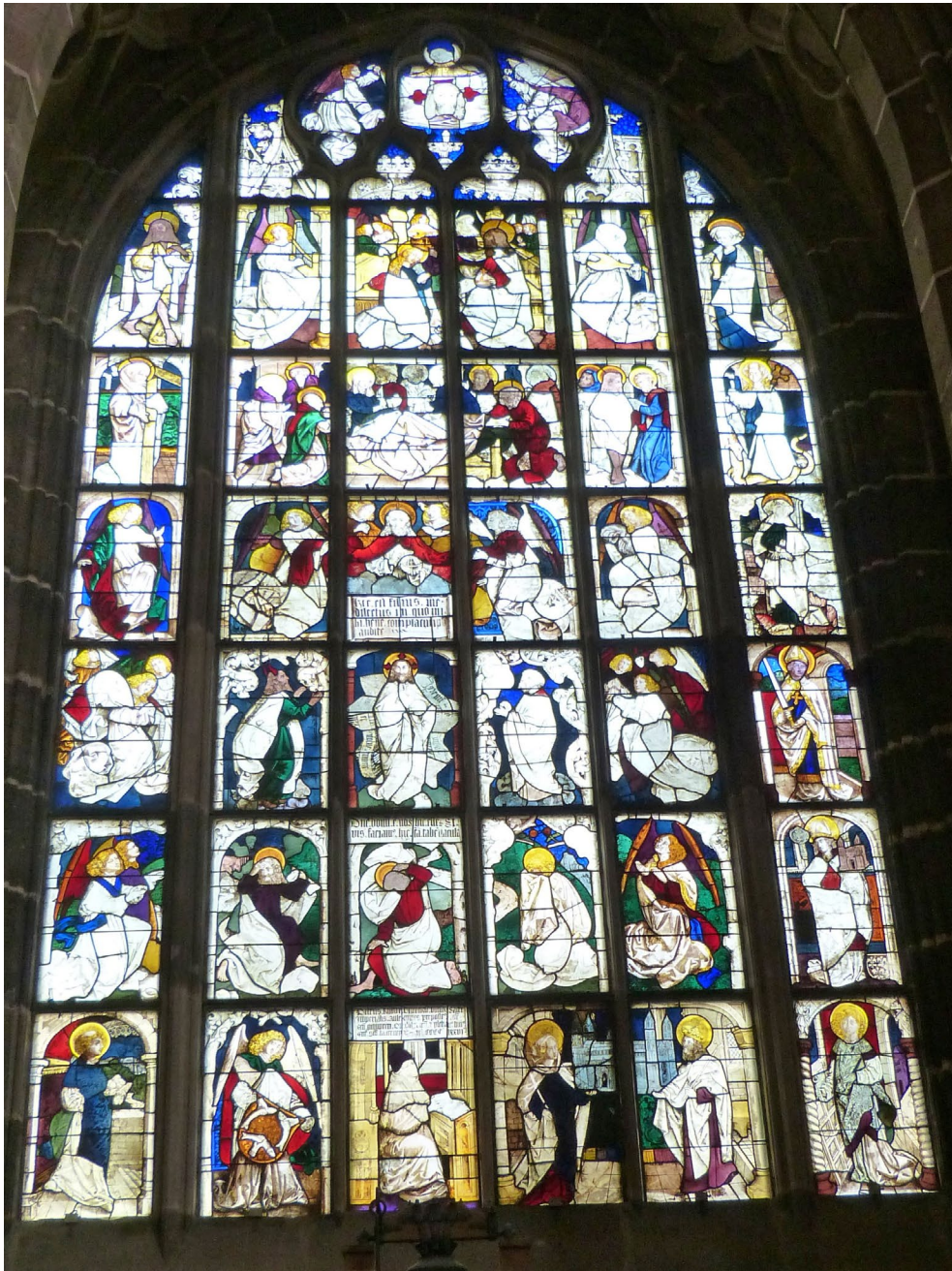
Wenige Jahre später beziehungsweise zeitgleich beauftragte Peter Knorr in Nürnberg Michael Wolgemut damit, ein Fenster für die Nürnberger Lorenzkirche auszuführen. Laut Inschrift wurde es von Knorr gestiftet und 1476 ausgeführt (Abb. 183).<sup>1106</sup> Das aus 45 Scheiben bestehende Fenster zeigt Bibelszenen und Heilige. Auf neun Scheiben finden sich verschiedene Formen von Astwerken, die die einzelnen Kompartimente rahmen und teils zu größeren Sinneinheiten zusammenbinden.<sup>1107</sup> So wird bei der Darstellung des gehörnten Moses eine rundbogige Arkade aus zwei Baumstämmen gebildet, die am Scheitel miteinander verknötet sind (Abb. 184). Diese sind einer steinernen Architektur vorgeblendet, die nur an den Ecken hervorlugt. Bei den darunter befindlichen Darstellungen des Apostels Jakobus und eines schildtragenden Engels wird das Astwerk mit einem Strick verbunden (Abb. 185). Es bildet eine harmonische Rundarkade, während die obige des Mosesfensters durch die Astlöcher wesentlich urwüchsiger wirkt. Ganz anders ist die Arkade gebildet, in welcher der Prophet Elias steht (Abb. 186): Dort ist der Baumstamm von einem aus ihm selbst erwachsenden akanthusartigem Laub umwunden. Es scheint, als sei den ausführenden Künstlern noch

---

wiederum attribuierte diese aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten zwischen Maßwerksformen und natürlichem Astwerk am Grabmal und dem Baldachinüberbau des Dombrunnens Wolfgang Roriczer. Vgl. Fuchs 2010, S. 172–173.

- 1104 Fuchs/Hubel 2016, S. 760 mit älterer Literatur. Die Verfasserin dankt Herrn Dr. Markus T. Huber, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, für das Überlassen der Fotos.
- 1105 Liedke spricht von »einer Arkatur aus Kalkstein mit Astwerk in gotischen Formen«, die das Epitaph umgibt. Liedke 2008, S. XLIX.
- 1106 Das Knorr-Fenster ist vermutlich das älteste Chorfenster der Lorenzkirche. Die Datierung ergibt sich aus der Inschrift auf der Glasplatte mit dem Abbild Knorrs. Diese lautet: »Peter Knorr, Doktor beider Rechte, Mitglied des kaiserlichen Hofes, Propst der Kirche St. Gumpert in Ansbach und Pfarrer dieser Kirche St. Lorenz. Im Jahre 1476.« (»Petrus knorre Decretoru(m) doctor sacr(a)e / Imperialis Aul(a)e comes pr(a)eposit(us) Ecc(lesia)e / s(an)cti gumberti Onoldspacen(sis) et pleban(us) hui(us) / Ecc(lesia)e s(an)cti laurentii a(nn)o M°CCCC°lxxvi.«) Scholz 2019, S. 133–152, hier S. 142, abweichende Lesart bei Strieder 1958, S. 178; vgl. weiterhin Frenzel 1970, S. 34. Die übrigen Fenster (Konhofer-, Volckamer- und Löffelholtz-Fenster) datieren kurz danach, etwa von 1478 bis 1482. Alle Chorfenster sind in einem Werkstattzusammenhang entstanden. Vgl. Frenzel 1970, S. 41–42; Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde St. Lorenz 2011, S. 73.
- 1107 Diese neun sind die Scheiben Ib, IIa–e, IIIb, III d sowie IVf. Eine ausführliche Beschreibung der Scheiben bei Scholz 2019, S. 141–152.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 183.** Michael Wolgemut, sogenanntes Knorr-Fenster, Glas, 1476. St. Lorenz, Nürnberg



**Abbildung 184.** Michael Wolgemut, sogenanntes Knorr-Fenster, Moses, Glas, 1476. St. Lorenz, Nürnberg



**Abbildung 185.** Michael Wolgemut, sogenanntes Knorr-Fenster, Jakobus und Engel, Glas, 1476. St. Lorenz, Nürnberg



unklar gewesen, wie das Astwerk darzustellen sei.

Ein weiteres Astwerk findet sich direkt in Landshut. Auf dem aus rotem Marmor gefertigten Epitaph Martin Mairs in der St.-Martin-Kirche (Abb. 187) wird das Astwerk prominent in den Vordergrund gerückt. Das Epitaph wurde wohl von Marx Haldner um 1480 gefertigt.<sup>1108</sup> Der Gelehrte Rat wird mit gefalteten Händen dargestellt und scheint durch eine schlanke, rundbogige Arkade zu gehen. Diese ist aus grazilen Ästen geformt, die aus zwei hohen Vasen erwachsen. Aus den Ästen entwickeln sich vollplastisch ausgebildete Akanthusblätter sowie kleinere Ästchen, die eine Art stilisiertes Maßwerk bilden.

Auch das Epitaph des Gelehrten Rates und späteren Passauer Bischofs Friedrich Mauerkircher in der Braunauer Kirche St. Stephan zeigt verschiedene Astwerke. Es wurde um 1485 von Hans Peurlin dem Mittleren gefertigt.<sup>1109</sup> Die Darstellung

des auf einem oktogonalen, kleinen Podest stehenden Mauerkircher wird überfangen von drei ineinander verschlungenen, aus Astwerk gebildeten Kielbögen (Abb. 188). Dieser Astwerkbaldachin ist aus einer Vielzahl von Blättern sowie gedrehten Ästchen geformt. Den Kielbögen ist eine mit Ornamenten versehene zweite Ebene vorgeblendet. Die drei leicht vorkragenden Kielbögen werden durch zwei kleine, stilisierte Wimperge unterteilt. Diese sind selbst als Podeste mit Baldachinen gestaltet und stellen die Verkündigung des Erzengels Gabriel an Maria dar. Die gestickte Bordüre des Pluviales zeigt in Einzeldarstellung verschiedene Heilige, die auf kleinen Podesten stehen, welche von Baldachinen überwölbt werden. Auch diese Baldachine sind aus feinen Astwerken gebildet, die kunstvoll miteinander verschlungen sind. Die Umsetzung des Astwerks bei den verschiedenen Baldachinen am Epitaph erfolgte raffiniert und durchdacht, wie beispielsweise die in das Astwerk integrierte Verkündigungsszene zeigt.

Neben den Epitaphen findet sich an unerwarteter Stelle eine kleine Astwerksdarstellung, nämlich auf dem bereits vorgestellten Frauenberger Altar des Meisters von



**Abbildung 186.** Michael Wolgemut, sogenanntes Knorr-Fenster, Elias, Glas, 1476. St. Lorenz, Nürnberg

1108 Vgl. Ausst. Kat. Landshut 2001, Bd. 2, Kat.-Nr. 50, S. 394–396.

1109 Vgl. zum Epitaph Martin/Waltl 1947, S. 70, Nr. 3; Liedke 1981a; Loidol 2005.



**Abbildung 187.**  
Marx Haldner, Epitaph  
des Martin Mair, Rot-  
marmor, um 1480.  
St. Martin, Landshut



**Abbildung 188.**  
Hans Peurlin d. M.,  
Epitaph des Friedrich  
Mauerkircher, Rot-  
marmor, um 1485.  
St. Stephan, Braunau  
am Inn



**Abbildung 189.** Meister von Gelbersdorf, Frauenberger Altar, Betlehemitischer Kindermord, Holz, um 1490/1500. Mariä Heimsuchung, Landshut (OT Frauenberg)

Gelbersdorf, der ungefähr zwischen 1490 und 1500 im Umfeld des Landshuter Rates Sigmund von Fraunberg entstand. Die Darstellung des Bethlehemitischen Kindermords auf der Werktagsseite des linken Flügels zeigt König Herodes unter einem üppigen Astwerk baldachin sitzend (Abb. 189). Die Äste werden hier eng verschlungen dargestellt und erinnern in ihrer gemalten Materialität mehr an Pflanzenschlingen denn an festes Holz.

Annähernd gleichzeitig entstanden in Braunau am Inn und Haslach zwei Epitaphe für Frauen, die ebenfalls Astwerke aufweisen. An der Außenmauer der Stadtpfarrkirche in Braunau befindet sich dasjenige der Elisabeth Trenbeck (Abb. 190),<sup>1110</sup> das um 1493

1110 Vgl. Liedke 1981b, S. 48–49, Nr. 37, S. 150. Zu Sickinger vgl. Art. »Sickinger, Franz« von Markus T. Huber. In: Allgemeines Künstlerlexikon, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff, Bd. 103. Berlin/Boston 2019, S. 414.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 190.** Franz Sickinger, Epitaph der Elisabeth Trenbeck, Rotmarmor, um 1493. St. Stephan, Braunau am Inn

von Franz Sickinger gefertigt wurde. Elisabeth wird kniend mit gefalteten Händen dargestellt. Unter ihr sind zwei Wappen zu sehen. Sie wird überfangen von einem Astwerkbogen, der von Blattranken umschlungen ist und ansatzlos aus den Rändern des Bildfeldes erwächst. Es wirkt, als sei der Astwerkbogen eine Girlande, die das Bildfeld nach oben hin abschließt. Das Motiv einer rahmenden Astwerkarkade findet sich ebenfalls bei dem um 1493/94 entstandenen Epitaph der Lucia Apfenthaler in Haslach (Abb. 191), das ebenfalls Franz Sickinger zugeschrieben wird.<sup>1111</sup> Es zeigt die Verstorbene kniend, mit gefalteten Händen, den Betrachtenden frontal zugewandt. Sie wird eingerahmt von zwei grazilen Stämmen, die nach oben hin miteinander verwachsen und eine Art Kielbogen bilden. Überall erwachsen aus den Stämmen Blätter, die sich um das Holz herumwinden.

Das letzte Astwerk findet sich schließlich auf dem Epitaph des Chiemseer Bischofs Georg Altdorfer in der gleichnamigen Kapelle in St. Martin zu Landshut (Abb. 192). Es wurde vor 1495 ebenfalls von Hans Peurlin dem Mittleren gefertigt.<sup>1112</sup> Altdorfer wird von der Seite kniend auf einem Betstuhl dargestellt. Ein Diener hält den Chormantel. Das Astwerk schließt nach oben hin das Bildfeld ab und entwickelt sich ansatzlos. Zudem finden sich kleine Kielbögen aus Astwerken, die die vier Heiligendarstellungen an den Seiten des Epitaphs überfangen. Hier ranken sich Blätter üppig um die grazilen Ästchen.

Die Beispiele zeigen, dass die Darstellung von Astwerk auf verschiedenen Medien (Gemälden, Kirchenfenstern, Epitaphen) im Herzogtum Bayern-Landshut ab 1457, insbesondere aber ab den 1470er Jahren gebräuchlich war. Die Ausformung war dabei höchst unterschiedlich und konnte auf eine Form reduziert sein, aber auch komplex und filigran. Daran schließen die bereits aufgeworfenen Fragen an: Was bedingte das Aufkommen des Ornaments und in welchem Zusammenhang stand es mit der Rezeption des Tacitus sowie dem sich darauf stützenden Identitätsdiskurs?

#### 5.2.2.2 *Die Ursprünge des Astwerks: Sigmund Meisterlins Chronik*

Der Diskurs über eine genuin germanische Antike und, darauf aufbauend, eine historische germanische Identität gründete sich auf die Rezeption der taciteischen »Germania«. Als Ausgangspunkt dieses Diskurses ist die Wiederentdeckung der »Germania« durch Enoch d'Ascoli im Jahr 1454 anzusehen.<sup>1113</sup> D'Ascoli reiste als päpstlicher Bücheragent durch das Reich mit dem Ziel, seltene Bücher in die Vatikanische Bibliothek zu überführen. Eine Abschrift der »Germania« fand er schließlich in einem Codex der Bibliothek des Klosters Hersfeld, der später als »Codex Hersfeldensis« bezeichnet wurde.<sup>1114</sup>

1111 Vgl. Liedke 1981b, S. 49–52.

1112 Vgl. Liedke 1987, S. 42–49.

1113 Grundlegend: Mertens 2004.

1114 Ebd., S. 64.

5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 191.** Franz Sickinger, Epitaph der Lucia Apfenthaler, Rotmarmor, um 1493/94. Mariä Heimsuchung, Haslach



**Abbildung 192.** Hans Peurlin d. M., Epitaph des Georg Altdorfer, Rotmarmor, vor 1495. St. Martin, Landshut



## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

Die Rückreise des Agenten dokumentierte Sigmund Meisterlin in seiner »Cronographia Augustensium«, die zwischen 1455 und 1457 verfasst wurde. Er gibt darin an, dass d'Ascoli 1454 einige Zeit im Augsburger Kloster St. Ulrich und Afra verweilt hatte.

Meisterlins Werk deutet darauf hin, dass die »Germania« vielfältig rezipiert wurde, denn er übernahm verschiedene Ideen aus Tacitus' Traktat in seine eigene Chronik, so etwa diejenige zur Herkunft der Schwaben, wie Dieter Mertens herausarbeitete. Meisterlin erklärte diese nicht in Übereinstimmung mit mittelalterlichen Schreibern, sondern orientierte sich an dem »Grundmuster der taciteischen Konstruktion des Indigenats«. <sup>1115</sup> Es scheint, als habe d'Ascoli mit Meisterlin in der ein oder anderen Form über die »Germania« diskutiert. Die Illustration der aus Ästen gebauten Behausung in der »Cronographia Augustensium« bestätigt dies nachdrücklich, denn sie ist als visuelle Umsetzung des taciteischen Textes zu verstehen. Meisterlin stellt dar, wie die Germanen geschickt Baumzweige miteinander verbunden, indem sie diese flechten oder ineinanderstecken. Rechts davon ist ein Mann zu sehen, der aus einer Höhle heraustritt. Es handelt sich bei dieser Abbildung um die Visualisierung von zwei Stellen bei Tacitus:

»Sie pflegen auch unterirdische Höhlen aufzutun und beschweren sie oben mit viel Mist als Zuflucht für den Winter und zur Aufbewahrung der Feldfrüchte, weil derartige Orte die starre Kälte mildern und ein Feind, wenn einmal einer ins Land kommt, nur, was offen daliegt, plündert.« <sup>1116</sup>

Anstelle von Mist werden in der Illustration der Meisterlin-Chronik eine Tierhaut sowie Äste verwendet, die miteinander verflochten sind. Dies wird ebenso von Tacitus erwähnt, denn anstelle von Ziegeln oder Steinen verwendeten die Germanen Holz zur Errichtung ihrer Höhlen und Hütten: »Nicht einmal Bausteine oder Ziegeln sind bei ihnen üblich: Sie benutzen unförmiges Bauholz zu allem, ohne Ansehen und Anmut.« <sup>1117</sup> Die Darstellung setzt Tacitus' Beschreibung um und versucht nachzuvollziehen, wie die Germanen ihre primitiven Unterkünfte mit Ästen gebaut hatten. Fast scheint es, als würde die Illustration eine Zivilisationsentwicklung nachzeichnen: von den Höhlen über die germanischen Hütten hin zur befestigten Stadt Augsburg. Im Hinblick auf die Tacitus-Rezeption zeigt sich, dass Meisterlin die »Germania« verstand und, sollte er tatsächlich selbst die Illustration angefertigt haben, diese wortwörtlich visualisierte.

1115 Ebd., S. 67. Vgl. weiterhin Joachimsohn 1910, S. 42–44; Hunger 1975, S. 541–542; Schellhase 1976, S. 10; Meisterlin ed. Gröchenig 1457/1998, S. 36.

1116 Übers. der Verf. (»solent et subterraneos specus aperire eosque multo insuper fimo onerant, suffugium hiemis et receptaculum frugibus, quia rigorem frigorum eius modi loci molliunt et, si quando hostis advenit, aperta populatur, abdita autem et defossa aut ignorantur aut eo ipso fallunt, quod quaerenda sunt«, Tacitus ed. Köstermann 1970, XVI, 4, S. 15).

1117 Übers. der Verf. (»ne caementorum quidem apud illos aut tegularum usus: materia ad omnia utuntur informi et citra speciem aut delectationem«, Tacitus ed. Köstermann 1970, XVI, 2, S. 15).

Die Germanen werden bei ihm zum Bestandteil der Geschichte Augsburgs, auf die Meisterlin verweist.

Dem Landshuter Hof könnte die »Germania« zu diesem frühen Zeitpunkt, 1454, bekannt geworden sein, denn es bestanden vielfältige Kontakte in das Augsburger Kloster, wie bereits angedeutet wurde.<sup>1118</sup> So bestanden über den Augsburger Bischof Peter von Schaumberg direkte Kontakte zwischen Herzogshof und Kloster. Darüber hinaus gab es über den Humanistenkreis um Sigismund Meisterlin und Sigismund Gossembrot Anknüpfungspunkte. Dieser Gruppe gehörten neben dem Juristen und Ratschreiber Valentin Eber der Stadtarzt Hermann Schedel, der aus Salzburg stammende Kleriker Jakob Sam und der herzogliche Rat Lorenz Blumenau an. Beständig suchten sie nach verloren geglaubten antiken Werken.<sup>1119</sup> Die Entdeckung der »Germania« dürfte von ihnen mit großem Interesse verfolgt und diskutiert worden sein.

Trotz dieser Kontakte zwischen St. Ulrich und Afra, dem Augsburger Humanistenkreis und dem Hof Herzog Ludwigs scheint der erste Diskussionsanlass der »Germania« folgenlos geblieben zu sein. Es entstand kein Astwerk im Landshuter Umfeld, das auf eine unmittelbare Rezeption des taciteischen Werkes in Form eines vegetabilen Ornaments schließen ließe. Die Gründe hierfür sind schwer nachzuvollziehen. Es wäre denkbar, dass Meisterlin und d'Ascoli zwar über die »Germania« diskutierten, aber es nicht darum ging, den Germanen mit dem Astwerk als Symbol seiner Kulturlosigkeit zu verbinden. Meisterlin trieb nicht die Abgrenzung und Bestimmung einer deutschen oder germanischen Identität um, sondern die für ihn drängende Frage nach den Ursprüngen Augsburgs. Die Germanen sind für Meisterlin Teil dieser Geschichte und werden von ihm entsprechend in seine »Cronographia« (visuell) integriert. Die aus verflochtenen Ästen geformten Behausungen sind in diesem Kontext ein durch Quellen belegter Evolutionsschritt hin zur befestigten Stadt.

### 5.2.2.3 *Vom Brief zum Epitaph: Piccolominis und Mairs Austausch über die Germanen*

Bereits wenige Jahre später, in den Jahren 1457/58, wird die »Germania« ein zweites Mal im Kreis der (späteren) Landshuter Höflinge diskutiert: in einem heute nur noch teilweise überlieferten Briefwechsel zwischen Enea Silvio Piccolomini und dem zu diesem Zeitpunkt noch in Diensten des Mainzer Erzbischofs Dietrich Schenk von Erbach stehenden Martin Mair.<sup>1120</sup> Daraus entstand das sogenannte »Germania«-Traktat Piccolominis,<sup>1121</sup> dem der spätere Papst einen wohl bearbeiteten Auszug aus einem Brief

1118 Die Abschriften Tröstlers und Hinderbachs sowie der Chiemseer Codex datieren erst ab etwa 1465. Vgl. Anm. 890–891.

1119 Zu Herzog Ludwig IX. und dem Kloster St. Ulrich und Afra vgl. Kap. 2.1.2. Vgl. Fuchs 2015, S. 128.

1120 Vgl. Voss 2004, S. 347.

1121 Vgl. Günther 2002, S. 30; Günther 2003, S. 38; Mertens 2004, S. 68–72.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

Mairs voranstellte. Das Traktat wurde am 1. Februar 1458 publiziert und dem Kardinal Antonio de la Cerda gewidmet. Gemeinhin wird dieses als Startpunkt für die *negotiatio Germaniae*, also die Verhandlung der Frage, was Germanien sei, angesehen.<sup>1122</sup>

Auch die Bedeutung des Briefwechsels für die Rezeption von Tacitus' Werk ist in der Forschung vielfältig herausgestrichen worden.<sup>1123</sup> In diesem Briefwechsel könnte die Entwicklung des Astwerks begründet liegen. Ausgangspunkt der Ausführungen Piccolominis ist Martin Mairs Brief, in welchem er eine oppositionelle Haltung gegenüber der Kurie einnahm und den Zustand der Kirche im Reich kritisierte. Das Reich werde, so die Argumentation, durch Rom immer stärker finanziell belastet und befinde sich im Niedergang. Mair schrieb:

»Dadurch ist unser einst ruhmreiches Volk, das durch seine Tüchtigkeit und sein Blut das römische Imperium erworben hat und Herr und König der Welt gewesen ist, nunmehr an den Bettelstab gebracht, geknechtet und zinspflichtig geworden und beklagt nun schon viele Jahre lang, im Staube liegend, sein Los, seine Armut.«<sup>1124</sup>

An diesem Zitat wird Mairs Wahrnehmung seiner Gegenwart anschaulich und offenbar, welchen Traditionen er sich verpflichtet sah. Gleichzeitig spiegelt sich darin das oben skizzierte italienische Selbstverständnis der Zeit, man befinde sich auf einem evolutiv-nären Tiefpunkt und müsse sich an einem erstrebenswerten vergangenen Zeitpunkt orientieren, das Mair auf seine eigenen, persönlichen Lebensverhältnisse übertrug. Er bediente sich der italienischen Eigenwahrnehmung und projizierte sie auf die Zustände im Reich. Im Gegensatz zu seinen südalpinen Freunden, die die römische Antike als Referenzpunkt wählten, an den es anzuknüpfen galt, wählte Mair die Zeit Karls des Großen, diejenige Zeit, in welcher das »einst ruhmreiche[...] Volk das römische Imperium erworben hat«. Damit verortete sich Mair in einem anderen kulturellen Bezugssystem: Nicht die römische Antike, sondern die Karolingerzeit war für ihn vorbildhaft. Auch Mairs Schluss, es bedürfe einer umfassenden Reform, um an diese ruhmreiche Vergangenheit anzuknüpfen, ist den Forderungen der italienischen Humanisten vergleichbar, man solle sich an der Antike orientieren. Geschichte wurde für Mair zu einem strukturgebenden Bezugssystem und funktionierte als identitätsstiftendes Moment. Durch sie wird eine innere (Reichs-)Einheit geschaffen, aber auch eine Abgrenzung von anderen, in diesem Fall: Rom.

1122 Vgl. Krebs 2005, S. 118.

1123 Vgl. Müller 2001, S. 251–277; Wengorz 2013, S. 392–398.

1124 »Ob quas res natio nostra quondam inclita, que sua virtute suoque sanguine Romanum imperium coemit fuitque mundi domina ac regina, nunc ad inopiam redacta ancilla et tributaria facta est et in squalore iacens suam fortunam, suam pauperiem multos iam annos meret.« Pius II., De ritu, situ, moribus et conditione Germaniae descriptio, Vatikanstadt, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3886, 1v. Übersetzung Pius II., Papst ed. Schmidt 1457/1962, S. 15, 34. Vgl. weiterhin Krebs 2005, S. 118.

Piccolomini hingegen unterstrich in seiner Erwiderung die positive Entwicklung der Deutschen von einem barbarischen Volk hin zu einem zivilisierten und pries die Gegenwart als zivilisatorischen Höhepunkt: Noch nie sei man so wohlhabend gewesen. Die Grundlage für sein Bild der barbarischen Germanen fand er bei den antiken Autoren, neben Tacitus in Caesars Germanen-Exkurs in »De bello Gallico« sowie in Strabons »Geographia«. <sup>1125</sup> Wie Dieter Mertens festhielt, war dies »die erste, künftig kanonische Zusammenstellung der drei Hauptzeugen« für die germanische Antike. <sup>1126</sup> Doch es ist Tacitus, den er namentlich erwähnte:

»Ähnliches berichtet über die Germanen Cornelius Tacitus, der bis in die Zeit Hadrians gelebt haben soll. Das Leben deiner Vorfahren unterschied sich damals nur wenig von dem der wilden Tiere. Sie waren größtenteils Hirten und Bewohner von Wäldern und Hainen.« <sup>1127</sup>

Bei Piccolomini stand nicht die wörtliche Wiedergabe des Tacitus im Vordergrund, sondern die Paraphrase des taciteischen Textes und, wie Blusch herausarbeitete, dessen eigennützige Umdeutung: Die Germanen seien träge gewesen und hätten als Nomaden gelebt. <sup>1128</sup> Das steht im Gegensatz zu Tacitus' Intention, die Germanen als Gegenbild zu verweichlichten Römern als besonders zähes und tugendsames Volk zu zeichnen, stützt aber Piccolominis Argumentation. Mairs Vorfahren hätten im Gegensatz zur Gegenwart unzivilisiert gelebt und in Höhlen gehaust. Piccolomini konstatierte, dass die großen wie die kleinen Städte nicht mauerbewehrt gewesen seien, es keine Burgen über den Hügeln gegeben habe und die Tempel beziehungsweise Kirchen nicht aus Stein gebaut worden seien. <sup>1129</sup> Piccolomini verweist direkt auf Tacitus, der ebenfalls schrieb, dass die Germanen nicht in Städten lebten (oder zumindest nicht genug darüber bekannt sei), sondern in der Nähe von Quellen und Feldern, ganz so, wie es ihnen gefiel. <sup>1130</sup> Anstelle von steinernen Häusern hätten sie in Holzhütten gelebt.

Der spätere Papst nutzt die »Germania« bewusst als eine Art historische Quelle, um seine Ausführungen zu belegen. <sup>1131</sup> Der Verweis auf die Wohnsituation der Germanen mag zunächst überraschen, illustriert aber sehr gut die von Piccolomini skizzierte Entstehungsgeschichte der Germanen. Und wie bereits bei der Chronik des Sigismund Meisterlin scheint es, als wäre die Auseinandersetzung mit Tacitus' Textpassagen für

1125 Vgl. Piccolomini, *Germania*, II, 2–3.

1126 Mertens 2004, S. 68.

1127 Piccolomini, *Germania*, II, 4. Übersetzung zit. nach Pius II., Papst ed. Schmidt 1457/ 1962, S. 89.

1128 Vgl. Krebs 2005, S. 121; Blusch 1983, S. 102.

1129 »Nec munite his urbes erant neque oppida muro cincta, non arces altis innixe montibus, non templa sectis structa lapidibus visebantur«. Piccolomini, *Germania*, II, 4.

1130 Tacitus, *Germania*, XVI,1–3.

1131 Vgl. Blusch 1983, S. 104.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

die Kunstgeschichte nicht folgenlos gewesen, denn das Epitaph Martin Mairs scheint auf Piccolominis Argumentation zu reagieren, so dass eine gewisse Kausalität zwischen »Germania«-Diskurs und Verwendung von Astwerk hergestellt werden kann.

Das von Marx Haldner gefertigte Epitaph zeigt Mair durch eine grazile Astwerkarkade schreitend, deren Äste ein kunstvolles Maßwerk bilden. Es scheint Tacitus kommentieren zu wollen: Die Nachfahren der Germanen bauen nicht mit unförmigem Bauholz, sie bauen nicht ›ohne Ansehen und Anmut‹.<sup>1132</sup> Die Komposition Haldners beweist dies, denn das Astwerk ist überaus grazil und verschleiert die urwüchsige Form des Holzes. Die beiden Äste erwachsen kunstvoll aus zwei gleichartigen Vasen und entfalten sich nach oben hin, um einen nahezu perfekten Rundbogen zu bilden. Kein Knoten oder Ineinanderstecken verschiedener Ästchen ist notwendig, um die Arkade anmutig zu vollenden. Sie hebt die Meisterschaft eines ›germanischen‹ Handwerkers und Künstler hervor.

Im Vergleich zu anderen, annähernd zeitgleich datierten Objekten mit Astwerken wird die Besonderheit des Mair'schen Epitaphs deutlich. Zwar wird auf dem Epitaph des Passauer Weihbischofs Albert Schönhofer ähnlich prominent eine Astwerkarkade inszeniert,<sup>1133</sup> jedoch werden die zwei Äste des Kielbogens nicht kunstvoll miteinander verflochten, sondern durch einen prominent in das Zentrum gerückten Strick zusammengebunden (Abb. 193). Dieses Motiv ist beispielsweise von einem Maßwerk am Utrechter Dom bekannt (Abb. 194) und findet sich auch auf einigen Scheiben des Knorr-Fensters (vgl. Abb. 183). Haldner verschleiert mit seinem Astwerk das von Menschenhand gemachte, konstruktive Element und damit den Verweis auf die Germanen, die ihre Behausungen aus Ästen gebaut hatten, die sie mit Stricken miteinander verbunden hatten.

Mehr noch, als dass die Astwerkarkade die Kunstfertigkeit Haldners betont, unterstreicht sie subtil Mairs Belesenheit: Das Astwerk erwächst nicht organisch aus dem Boden, sondern aus einer Vase. Dies erinnert an die legendäre Entstehung des korinthischen Kapitells, wie sie Vitruv in seinen »De architectura libri decem« überliefert.<sup>1134</sup> Der griechische Bildhauer Kallimachos soll am Grab eines jungen Mädchens in der Nähe der Stadt Korinth vorbeigekommen sein, an dem die Amme einen Korb mit Spielsachen gestellt hatte. Zum Schutz hatte sie diesen mit einer Platte abgedeckt. Im Laufe der Zeit soll aus dem Korb Akanthus herausgewachsen sein. Als Kallimachos dies sah, soll ihn der Anblick zum Entwurf eines Kapitells, das später nach der nahegelegenen Stadt als ›korinthisch‹ bezeichnet wurde, inspiriert haben. Anstelle des Korbes stellt Haldner zwei Vasen dar. Durch die nähere Betrachtung der Blätter am Epitaph Martin

1132 Tacitus, *Germania*, XVI,2. Vgl. Anm. 1117.

1133 Es sei Jan Lutteroth gedankt, der die Verfasserin auf dieses Objekt aufmerksam machte und erste Aufnahmen zur Verfügung stellte.

1134 Vitruv ed. Reber 1865/2016, IV, 1, 9–10, S. 102–103.



**Abbildung 193.**  
Meister des  
Kefermarkter  
Altars (?), Epitaph  
des Weihbischofs  
Albert Schönhofer,  
1493, Marmor.  
Dom St. Stephan,  
Andreaskapelle,  
Passau

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 194.** Unbekannter Meister, zusammengebundenes Maßwerk, Stein, um 1500. Domkreuzgang, Utrecht

Mairs erweist sich, dass auf diese Geschichte Bezug genommen wird, denn diese sind – leicht stilisierte – Akanthusblätter.

Das Epitaph stellt unter Beweis, dass Mair Tacitus und ebenso Vitruv gelesen hat. Ohne die Kenntnis dieser antiken Autoren wäre eine derartige Ikonographie nicht denkbar. Ob die Vermittlung des Tacitus unmittelbar über ein von Piccolomini Mair übersandtes Exemplar der »Germania« erfolgte, ist zwar fraglich.<sup>1135</sup> Die Ikonographie des Epitaphs unterstreicht aber durch einen dritten Aspekt die Belesenheit und damit Intellektualität Mairs. Er schreitet in Gebet oder Gedanken versunken durch eine rundbogige Astwerkarkade, die an eine Laube, die im Italienischen mit dem Begriff der *loggia* beschrieben wird, erinnert.<sup>1136</sup> Die Arkade als Verweis auf Aristoteles zu lesen, ist nicht abwegig: Die Schule des Aristoteles zeichnete sich durch das gemeinsame Diskutieren im Peripatos, einer Wandel- oder Laubenhalle, aus. Die Anhänger dieser Schule wurden dementsprechend Peripatetiker genannt. Mair schreitet, wie die Haltung seiner Beine verrät, durch eine Laubarkade, die eine Assoziation mit dem aristotelischen Vorbild erweckt. Ein Indiz für diese Lesart findet sich in Mairs Rede, die

1135 Claudia Märkl erschien es fraglich, dass Piccolomini Mair eine Abschrift der »Germania« zusandte. Dies kann sicherlich nicht geklärt werden. Dass Mair die »Germania« kannte, wird jedoch aus dem Epitaph ersichtlich. Vgl. Märkl 2014, S. 45.

1136 Günther wies darauf hin, dass das italienische Wort *loggia* ein Kunstwort sei, welches das deutsche Wort »Laube« zu umschreiben suche. Eine Laube ist bekanntermaßen aus Gehölz gefertigt. Vgl. Günther 2002, S. 26.

er anlässlich der Universitätseröffnung in Ingolstadt im Jahr 1472 hielt, in der er die Ideale Aristoteles' aufgreift und die Studenten ermuntert, dessen Vorbild zu folgen.<sup>1137</sup> Wenn sich Mair folglich auf seinem Epitaph derart darstellt, setzt er symbolisch seine eigenen Forderungen an die Studenten um – er geht diesen mit gutem Beispiel voran. Somit ist die Darstellung Mairs, der durch eine Art von Laube schreitet, auch eine Allegorie auf das Fortschreiten der eigenen Erkenntnis und der Bildung. Das Motiv der Bildung wiederum wird durch die am Boden liegenden Codices hervorgehoben. Neben Tacitus und Vitruv ist daher aus dem Epitaph auch eine Anspielung auf Aristoteles herauszulesen.

Somit bleibt die Frage, ob in der Astwerkarkade des Mair'schen Epitaphs eine Reaktion auf den Briefwechsel mit Piccolomini zu sehen ist. Das Epitaph unterstreicht, dass Mair die »Germania« gelesen hatte und mit Vitruv vertraut war. Durch den Briefwechsel mit Piccolomini ist sicher, dass er sich mit ihm im aktiven Austausch über den Zustand des Reiches befunden hatte. Die Nachfahren der Germanen dienten Piccolomini als Beleg für den Aufstieg des Reiches. Dennoch erscheint es problematisch, das Astwerk und den Briefwechsel miteinander in Verbindung zu bringen. Erstens ist der Meinungsaustausch zwischen Mair und Piccolomini nur auszugsweise überliefert. Die beiden diskutierten vermutlich – durchaus kontrovers – über das Wesen der Germanen. Jedoch ist offen, ob dieser Meinungsaustausch derart explizit war.<sup>1138</sup> Es können also keine weitergehenden Schlüsse gezogen werden, wie Mair auf den tatsächlichen Antwortbrief seines Freundes reagierte. Zweitens liegt zwischen dem Briefwechsel und der Anfertigung des Epitaphs (1457/58 und 1481/82) viel Zeit. Drittens gab es für Mair keinen Grund, seinem Briefpartner das Beharren auf der eigenen Position durch sein Epitaph zu verdeutlichen, da Piccolomini bereits 1464 verstorben war. Die Rezeption der taciteischen »Germania« durch Piccolomini und deren Sekundärrezeption durch Martin Mair ist damit überaus fraglich. Die Astwerkarkade des Mair'schen Epitaphs stellt wahrscheinlich keine Reaktion auf den Briefwechsel der 1450er Jahre dar. Es muss folglich einen anderen Grund gegeben haben, dass Mair das Astwerk auf seinem Epitaph derart pointiert darstellen ließ und es zu einer weiten Verbreitung des Astwerks kam.

#### 5.2.2.4 Die Diffusion des »Germania«-Diskurses auf dem Regensburger Reichstag 1471

Das führt zu dem dritten Diskussionskontext, in welchem die nationale Identität der Deutschen thematisiert und debattiert wurde: dem Großen Christentag 1471 zu Regensburg. Im Zentrum der Beratungen dieses Reichstags standen die schwierigen Verhandlungen über eine Beteiligung des Heiligen Römischen Reichs an einem Feldzug gegen die Osmanen. Um die Reichsfürsten zu einer Parteinahme zu überzeugen, hatte Papst

1137 Vgl. Bauch 1901, S. 1–4; Wiener 2013, S. 73–80.

1138 Vgl. Märtil 2014, S. 45.



## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

Paul II. den Kardinal Francesco Todeschini-Piccolomini nach Regensburg gesandt.<sup>1139</sup> Als Berater begleitete ihn der Bischof von Teramo und Schüler Bessarions, Giovanni Antonio Campano.<sup>1140</sup> Die Aufgabe der beiden italienischen Gesandten war es, die zögerlichen Reichsfürsten von einem Engagement gegen die Osmanen zu bewegen.

In der geplanten Rede Campanos, die er aber wegen der andauernden Streitigkeiten unter den Fürsten nicht hielt,<sup>1141</sup> thematisierte er die loyalen und kampfeslustigen Germanen und wollte an die anwesenden Fürsten appellieren, sich die Vorfahren zum Vorbild zu nehmen und kampfesmutig wie diese gegen die Osmanen zu ziehen. Im Gegensatz zu Piccolomini zeichnete Campano ein positives Bild der Germanen, das die Fürsten in eine Traditionslinie stellen und zum Handeln verpflichten sollte. Die historischen ›germanischen Tugenden‹ waren das wichtigste Argument der päpstlichen Gesandtschaft, um die Reichsfürsten für ein Engagement gegen die Osmanen zu gewinnen. Entsprechend hob Campano diese in seinem Redeentwurf besonders hervor.<sup>1142</sup> Hier ist also eine Parallele zu Tacitus zu sehen, der die Germanen den ›verweichlichten‹ Römern gegenüberstellte und sie bewusst als tugendsames Volk charakterisierte. Auch im Reisebericht Agostini Patrizis, der Todeschini-Piccolomini ebenfalls begleitete, finden sich zahlreiche Verweise auf Tacitus.<sup>1143</sup> Wie Campano verwendete er die »Germania« im Sinne Ciceros als historisches *exemplum*. Daher ist die Kenntnis der »Germania«, oder zumindest bestimmter Teile, unter den in Regensburg anwesenden Verhandlungsteilnehmern anzunehmen.

Das positive Bild, das Campano von den Germanen in seiner Rede zeichnete, entsprach jedoch nicht seiner persönlichen Meinung, die sich aus seinen Briefen herauslesen lässt. Während er in seiner Rede vor dem Reichstag die Tugenden der Germanen hatte preisen wollen, echauffierte er sich in seinen Briefen über die Deutschen. In einem Brief an Giacomo Ammanati vom Mai 1471 schrieb er: »Ich bereite mich auf die Ankunft des Kaisers vor, weil ich eine Rede halten werde, wie sie Italien lesen, Deutschland nicht verstehen wird. Unglaublich ist das hiesige geistige Barbarentum: Die wenigsten kennen Literatur, niemand Eleganz.«<sup>1144</sup> Diese Diskrepanz zwischen öffentlich vorgezogener und privater Meinung entspricht dem Dualismus, der bereits oben skizziert wurde: Die Italiener hatten keine sehr hohe Meinung von den Deutschen und blickten auf diese herab.

---

1139 Todeschini-Piccolomini verbrachte viele Jahre seines Lebens nördlich der Alpen. Sein Lehrer Dr. Johannes Tröster unterrichtete ihn in der deutschen Sprache, sodass er diese sehr gut beherrschte. Er blieb Tröster zeitlebens verbunden. Zu Todeschini-Piccolominis Familiaren gehörten u. a. Johann Muffel und Dr. Johann Lochner aus Nürnberg. Vgl. Schlecht 1914, S. 4, 15. Die Forschungslage zu Todeschini-Piccolomini, der im Jahr 1503 für wenige Monate als Papst Pius III. auf den Thron Petri kam, ist äußerst disparat. Es gibt keine neueren Forschungen zu ihm.

1140 Vgl. zu Campano DiBernardo 1975.

1141 Vgl. Mertens 2004, S. 63; ausführlich: Blusch 1983; Krebs 2005, S. 157–190.

1142 Vgl. Krebs 2005, S. 183. Eine ausführliche Analyse der Rede liegt von Blusch 1983 vor, insbes. S. 82–83.

1143 Vgl. Wolff 1999, S. 464.

1144 Zit. nach Krebs 2005, S. 163.

Den Landshuter Amtsträgern dürfte diese Sichtweise, wie die despektierliche Beschreibung Andrea Schivenoglias vom Einzug der niederbayerischen Gesandtschaft in Mantua 1462 nahelegt, nur allzu vertraut gewesen sein,<sup>1145</sup> und auch den auf dem Reichstag anwesenden Gelehrten Räten dürfte aufgefallen sein, wie unterschiedlich Campano die Germanen bewertete. Bekannt ist, dass die Rede Campanos, die ab 1487 mehrfach publiziert wurde, »stürmische Proteste und wüste Beschimpfungen seitens deutscher Humanisten hervorrief«. <sup>1146</sup> Doch bereits auf dem Christentag dürfte Campanos Sichtweise nicht unwidersprochen geblieben sein. Er erweist sich als ein reichweitenstarkes Forum zur Diskussion der »Germania«. Durch die Gesandtschaft Todeschini-Piccolominis gelangte das wiederentdeckte Werk nach Regensburg und wurde dort nicht nur Gesprächsthema, sondern auch Argumentationsgrundlage der aktuellen politischen Debatte. Während der Verhandlungen über einen Kreuzzug gegen die Osmanen war Tacitus' Werk unter den Gelehrten Räten mit einiger Sicherheit präsent und konnte, ganz im Sinne Ciceros, zum historisch-politischen Argument werden. Insofern kann Campanos ungehaltene Rede, zumindest aber das Mit-sich-Führen einer Abschrift der »Germania« als eine Art Startschuss für eine gelehrte Metadebatte über die Identität der Deutschen und ihrem Verhältnis zu den antiken Germanen angesehen werden.

Bisher wurde kein Zusammenhang zwischen dieser Metadebatte auf dem Reichstag auf der einen und den Astwerkbefunden auf der anderen Seite hergestellt. Als These wurde formuliert, dass das Astwerk den Diskurs um die antiken Germanen rezipiert und als Positionierung innerhalb dieses Diskurses zu verstehen ist. Daher müssen der Reichstag als Diskussionsforum und die Befunde in Beziehung zu setzen sein. Dies gelingt leicht, denn alle Personen, in deren Auftrag Kunstwerke mit Astwerkdarstellungen gefertigt wurden, waren unmittelbar an den Regensburger Verhandlungen beteiligt, wie aus den Reichstagsakten hervorgeht. Im Gefolge Herzog Ludwigs IX. befanden sich Martin Mair, Friedrich Mauerkircher, Sigmund von Fraunberg, Thomas Apfenthaler, Karl Kärgl, Erasmus Mainberger und Wilhelm Trenbeck.<sup>1147</sup> Georg Altdorfer ritt im Gefolge des Salzburger Erzbischofs Bernhard von Rohr ein und Wilhelm von Reichenau führte die Eichstätter Delegation an.<sup>1148</sup> Peter Knorr war Teil der brandenburgischen Gesandtschaft.<sup>1149</sup> Heinrich von Absberg schließlich war als Regensburger Bischof qua Amt anwesend. Herzog Ludwig IX. logierte während des Reichstages bei ihm.<sup>1150</sup>

1145 Vgl. die Chronik der Stadt Mantua und die Äußerungen Schivenoglias über die bayerischen Gesandten. Vgl. Schivenoglia ed. d'Arco 1857, S. 55.

1146 Krebs 2005, S. 158. Campanos Rede wurde 1487 und 1490 je in Rom gedruckt und 1495 als Teil der »Opera omnia«, zunächst wiederum in Rom und um 1500 bzw. 1502 schließlich in Venedig veröffentlicht. Vgl. Mertens 2004, S. 75; Krebs, S. 180.

1147 Eine vollständige Auflistung des Gefolges Herzog Ludwigs IX. findet sich bei Wolff 1999, S. 531–535.

1148 Vgl. ebd., S. 521, 523.

1149 Vgl. ebd., S. 530.

1150 Vgl. ebd., S. 558.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

Damit ist es zunächst wahrscheinlich, dass die Landshuter Höflinge die Diskussionen des Reichstags mitverfolgten.

Dies kann mit weiterer Evidenz untermauert werden, denn die Reise Todeschini-Piccolominis und Campanos zum Großen Christentag nach Regensburg bietet eine ganze Reihe von Bezugspunkten zu Landshut. So reisten der Legat und sein Berater auf Einladung Herzog Ludwigs vor Beginn des Reichstags nach Landshut. Diese Einladung überbrachte Friedrich Mauerkircher der Reisegesellschaft an der Zollstelle Rosenheim. In Landshut angekommen, wurden sie mit allen Ehren von Herzog Georg IV. empfangen. Martin Mair, der nach Meinung Agostini Patrizis sachkundigste Jurist unter den Deutschen und Ratsvorsitzende [sic!] Ludwigs, hielt die Begrüßungsrede auf den Legaten. Auch Herzog Ludwig IX., der an Gicht leidend das Bett hütete, wurde von Todeschini-Piccolomini mehrfach aufgesucht, um ihn davon zu überzeugen, wie wichtig seine Teilnahme am Reichstag sei.<sup>1151</sup> Die »Germania« war folglich Ende April 1471 zumindest temporär in Landshut. Entsprechend war sie sicherlich Bestandteil der informellen und damit nicht mehr nachzuvollziehenden Beratungen und Diskussionen zwischen dem Legaten und seinem Gefolge auf der einen und Herzog Ludwig IX. respektive Georg IV. sowie ihren Räten auf der anderen Seite.

Zudem können in Regensburg direkte Kontakte zwischen Landshuter Räten und den italienischen Gesandten nachgewiesen werden. Todeschini-Piccolomini residierte während des Christentages bei Thomas Pirckheimer, der zu diesem Zeitpunkt Landshuter und Münchner Rat war.<sup>1152</sup> Im Hause Pirckheimers wurde sehr wahrscheinlich auch informell über die »Germania« diskutiert. Da das Haus in den Quellen als Treffpunkt der Münchner und Landshuter Herzöge genannt wird, wo sie sich über die Reform der Regensburger Frauenklöster berieten, ist es umso wahrscheinlicher, dass die Landshuter Gesandtschaft mindestens am Rande mit dem »Germania«-Diskurs vertraut war.<sup>1153</sup> Berücksichtigt man den Besuch Todeschini-Piccolominis in Landshut, wird aus der Vermutung, mit einiger Vorsicht, Gewissheit: Die »Germania« war ein drittes Mal, nach dem Besuch Enea Silvio Piccolomini und Martin Mair, in direkter Umgebung des Landshuter Hofes. Die Inhalte der und Diskurse über die »Germania« wurden sicher nicht nur im Umfeld Herzog Ludwigs IX. erörtert, sondern auch von den Räten. Die Größe der Landshuter Gesandtschaft in Regensburg unterstreicht, dass eine Vielzahl

---

1151 Mair wird von Patrizi als »vir inter Germanos iuris peritissimus et qui consilio principem regit« beschrieben. Zum Abschied wurde dem Legaten ein goldener Pokal überreicht, den dieser jedoch ablehnte, da er keine Geschenke annehme. Vgl. Reisebericht des Sekretärs Agostino Patrizi, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat. 3842, fol. 22<sup>a</sup>-38<sup>b</sup>, Teilabdruck bei Wolff 1999, hier S. 467; Reissermayer 1887, S. 44-45.

1152 Der ebenfalls humanistisch geschulte Münchner Rat Ulrich Parth (Bart) hielt die Empfangsrede auf den päpstlichen Gesandten. Vgl. Wolff 1999, S. 554; Strack 2010b, S. 168-169, S. 255-256, Anm. 1435.

1153 Zur Reform der beiden Regensburger Frauenklöster Ober- und Niedermünster vgl. Märkl 1995.

von Amtsträgern diesen Diskurs in der einen oder anderen Form wahrnehmen und in ihre eigenen Verhandlungen miteinbeziehen konnte. Regensburg wirkte damit als Diffusionskatalysator für die Ideen der »Germania«. <sup>1154</sup>

Geht man die einzelnen, zu Beginn des Kapitels vorgestellten Astwerkbefunde durch, so ergibt sich bei allen eine direkte Verbindung zum Regensburger Reichstag und dem dort geführten Diskurs über die Germanen. Friedrich Mauerkircher hatte bereits im Vorfeld der Versammlung Gelegenheit, die italienische Gesandtschaft kennenzulernen und geleitete sie von Rosenheim nach Landshut. <sup>1155</sup> Dass er auf dieser Reise mit der »Germania« in Kontakt kam, erscheint möglich, spätestens mit Mauerkirchers Teilnahme am Reichstag sehr wahrscheinlich. Zudem ist aus der Chronik Hans Ebrans bekannt, dass sich Mauerkircher intensiv mit der bayerischen Landesgeschichte auseinandersetzte und an der Entstehung der Chronik beteiligte. <sup>1156</sup> Es ist daher davon auszugehen, dass er an einem antiken Traktat über die Germanen sehr interessiert war. Im Zusammenspiel von Person und Objekt zeigt sich, wie der Diskurs über die historischen Ursprünge der Germanen sowie über die zeitgenössische Identität der Bayern manifest wurde: Das Astwerk auf dem Epitaph Mauerkirchers ist nicht einfach und primitiv wie die angebliche Architektur der Germanen, sondern diffizil und hoch artifiziell.

Ähnlich anspruchsvoll und doch ganz anders ist das Astwerk am Epitaph des Regensburger Bischofs Heinrich von Absberg gestaltet. Im ersten Moment erscheint es irritierend, den Diskurs über die tugendhaften Germanen mit dem Astwerk an Absbergs Epitaph zu verknüpfen. Im Wissen um die widersprüchlichen Äußerungen Campanos erscheint das Astwerk jedoch wie ein trotziger Verweis auf die germanischen Ursprünge, der mit dem taciteischen Dualismus der tugendsamen, aber kulturlosen Germanen zusammenpasst: Das Astwerk durchbricht die Strenge des gotischen Rahmens, sodass es zu einem spannungsreichen Kontrast von rationaler Zierarchitektur und urwüchsigem Astwerk kommt. Dies scheint die duale Wahrnehmung der Germanen zu spiegeln: Der italienischen Sicht auf die barbarischen, ungehobelten Germanen wird der klare und elaborierte Stil gotischer Bildhauerkunst gegenübergestellt. Diese kontrastreiche Darstellung rührt daher, dass für das Grabmal Heinrich von Absbergs eine alte Nische ausgebrochen und neu gefasst wurde. <sup>1157</sup> Der oder die ausführenden Steinmetze griffen die Bögen der alten Nische auf und entwickelten aus diesen kunstvoll

1154 So etwa bei Mertens 2004, S. 75: »Campano ist ein für die deutschen Humanisten sehr wichtiger Vermittler der taciteischen Germania, er fungiert neben Enea Silvio als entscheidender Stichwortgeber, der den Blick auf die Germania leitet und für die ideologische Anwendung aufbereitet.«

1155 Vgl. Wolff 1999, S. 455; 902.

1156 Vgl. Anm. 917.

1157 Dass bereits vor der Einfügung der neuen Architektur eine Arkadenarchitektur an dieser Stelle bestand, bezeugen die noch vorhandenen, breiter angelegten Ansätze rechts und links der eigentlichen Rahmung. Bekräftigt wird die Originalität dieser Arkade dadurch, dass die dahinter angelegten langen Scheinlanzetten auf die Form der Arkade Rücksicht nehmen.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

das Astwerk. Dadurch wird der destruktive Charakter des Astwerks gegenüber der gotischen Form hervorgehoben, gleichzeitig aber auch die Kunstfertigkeit der Meister betont.

In kleinerem Umfang findet sich das Motiv des Überwucherns und Herauswucherns von Astwerk aus bestehenden Architekturen auch bei anderen Epitaphen, etwa bei demjenigen des Münchner Klerikers Ulrich Aresinger, das von Erasmus Grasser 1482 gefertigt wurde (Abb. 195).<sup>1158</sup> Dort sind die Baldachine der die Architektur flankierenden Skulpturen aus Ästen gebildet, die das Schindeldach durchbrechen. Die Verwendung vegetabiler Formen in den beiden Epitaphen ist symptomatisch für die vielfältigen Veränderungen der gotischen Architektur: hin zum Ornament, zu differenzierter Darstellung von Materialien und Naturbeobachtung. Die gotische Formensprache wird durch das Astwerk aufgebrochen beziehungsweise umschlossen. Die vegetabilen Formen zeigen nach Ethan Matt Kavaler, dass »these examples as indications of the changing reception of Gothic design« anzusehen sind. Er resümiert weiter: »[T]he ideal non-representational system of the Gothic is increasingly infiltrated by mimetic elements that adulterate its abstract geometric form.«<sup>1159</sup> Somit tritt das Astwerk in Konkurrenz zu den traditionellen gotischen Formen. Es stellt eine Erweiterung des bis dahin bekannten Formvokabulars dar.

Unter Einbeziehung des zwanzig Jahre jüngeren Pötschner-Epitaphs, das in nächster Umgebung des Aresinger-Epitaphs vermauert ist und direkt Bezug auf dieses nimmt, erschließt sich, dass das Astwerk zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Konkurrenz zur Hauptarchitektur treten sollte (Abb. 196). Das Astwerk wird durch eine Platte davon abgehalten, durch die Decke zu wachsen. Weiterhin zeigt die Oberseite des Epitaphs Astwerk, das die drei Bogenschwünge dezent zusammenfasst und einrahmt. Auf beiden Seiten durchbricht es an jeweils zwei Stellen die Rahmung. Es geht hier offenbar nicht um eine destruktive, konfrontative Gegenüberstellung von Rahmung und Astwerk wie beim Absberg-Epitaph. Das Astwerk ist nicht expressiv in den Vordergrund gerückt, sondern tritt in den Hintergrund. Dadurch entsteht kein Spannungsverhältnis mehr und das Astwerk wird zum Zierelement.<sup>1160</sup> Im Umkehrschluss folgt daraus für das Epitaph Heinrich von Absbergs, dass dessen Gestaltung des Astwerks eben nicht nur ein Zierelement ist, sondern eine Bedeutung hat und als Referenz auf den »Germania«-Diskurs des Regensburger Christentags gedeutet werden kann.

---

1158 Ulrich Aresinger (um 1415–1485), Rat der Münchner Herzöge Albrecht III. und Albrecht IV., studierte zwischen 1431 und 1447 in Wien und Padua. Bereits vor seiner Studienzeit wurde er mit Pfründen versehen, etwa 1426 mit einem Kanonikat am Freisinger Dom. Ab 1462 war er Freisinger Dompropst. Diese Pfründe tauschte er 1472 gegen eine am Augsburger Dom. 1468 wurde er zudem Pfarrer in St. Peter zu München. Vgl. Bosl 1982, S. 24; Ramisch 2018, S. 121–122. Zum Epitaph jüngst: Ausst. Kat. München 2018, Kat.-Nr. 15, S. 254–261 mit älterer Literatur.

1159 Kavaler 2011, S. 302–303. Vgl. auch Körner 1990, S. 65–80.

1160 Zur Einordnung des Pötschner-Epitaphs bisher ausschließlich Halm 1928, S. 69–70.



**Abbildung 195.** Erasmus Grasser, Epitaph des Ulrich Aresinger, Rotmarmor, 1482. St. Peter, München

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Abbildung 196.** Erasmus Grasser, Epitaph des Balthasar Pötschner und seiner Frau Anna Fröschl, Rotmarmor, 1505. St. Peter, München

Neben Absberg und Mauerkircher war der ehemalige Landshuter Rat Peter Knorr an den Regensburger Verhandlungen beteiligt. Er hatte dort eine zentrale Rolle inne,<sup>1161</sup> denn er bildete gemeinsam mit Lorenz Blumenau, Martin Mair und Gregor Pfeffer den ›Kernausschuss‹ des Reichstags, der die einzelnen Verhandlungen leitete.<sup>1162</sup> Damit hat Knorr die Debatte um eine germanische Identität zweifellos erlebt und vermutlich auch mitgeführt. Zudem arbeitete Knorr seit den späten 1460er Jahren mit Thomas Pirckheimer zusammen, der unmittelbar Zugang zur »Germania« hatte, da er enge Beziehungen zu Francesco Todeschini-Piccolomini pflegte und ihn auf dem Reichstag beherbergte.<sup>1163</sup>

Insofern ist es nicht verwunderlich, dass das Knorr-Fenster eines der frühesten Astwerk-Beispiele ist. Das Fenster illustriert die Auseinandersetzung mit der germanischen Vergangenheit und übersetzt die taciteischen Aussagen über die germanische Architektur in Kunst. Die Kreativität, mit welcher Michael Wolgemut und seine Werkstatt diesen Auftrag umsetzten, zeigt, dass die Werkstatt mit dem neuen Ornament noch nicht vertraut war. Bei den späteren Aufträgen der Wolgemut-Werkstatt, dem Kaiserfenster (1477)<sup>1164</sup> und dem Konhofer-Fenster (1478/79), fehlt diese Kreativität. Stattdessen werden die Astwerkformen, etwa im Kaiserfenster, stimmig in die Konzeption des Fensters eingebaut und gliedern die einzelnen Scheiben schlüssig. Zudem fällt auf, dass das Astwerk nicht mehr die ganze Arkade einnimmt, sondern nur noch das Bogensegment aus diesem gebildet ist (Abb. 197).

Das Knorr-Fenster demonstriert aber nicht nur mit Blick auf das Astwerk die Gelehrsamkeit seines Auftraggebers. Die unkonventionellen Lösungen werden ergänzt durch eine ungewöhnliche Ikonographie, denn es gibt kein einheitliches Bildprogramm innerhalb der zumeist für sich stehenden Scheiben. Ein Großteil der dargestellten Heiligen, wie etwa Afra, Kunigunde, Heinrich, Gumbertus, Stephanus und Kilian, verweisen auf die Kanonikate Knorrs, die weit über den mittelfränkischen Raum hinausgriffen.<sup>1165</sup>

1161 Peter Knorr (1410–1478) galt als einer der einflussreichsten Räte seiner Zeit. Nach Studien an der Leipziger, der Heidelberger und einer unbekannteren italienischen Universität war er zwischen 1452 und 1459 als Landshuter Rat bestellt und erhielt hierfür bspw. 1452 100 Rh. Gulden. BayHStA, NBCB 15, fol. 359v; vgl. Ettelt-Schönnewald 1999, S. 676. Sein Grab befindet sich hinter dem Chor von St. Lorenz. Am Regensburger Reichstag nahm er im Gefolge des Markgrafen Albrecht Achilles teil. Reimann 1944, S. 68, Anm. 3; Kist 1965, S. 224; Lieberich 1964, S. 161; Art. »Knorr, Peter« von Ernst Schuber. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 12. Berlin 1980, S. 223; Wolff 1999, S. 530; Ettelt-Schönnewald 1999, S. 480–481.

1162 Peter Knorr vertrat in dem Vierergremium die Seite der Kurfürsten, Lorenz Blumenau diejenige der geistlichen Fürsten. Martin Mair war der Repräsentant der weltlichen Fürsten und Gregor Pfeffer, Kanzler Diether von Isenburgs, derjenige Kaiser Friedrichs III. Vgl. hierzu Wolff 1999, S. 770.

1163 Vgl. Strack 2010b, S. 169–170, Anm. 917.

1164 Die Datierung ergibt sich durch ein Ratsdekret von 1477, in welchem auf das Kaiserfenster Bezug genommen wird. Scholz 2019, S. 111–132, zur Datierung: S. 119–120 mit weiterer Literatur.

1165 Peter Knorr war Kanoniker am Stift St. Stephan in Bamberg, in Hallstadt besaß er Pfründe in St. Kilian. In Nürnberg war Knorr Pfarrer von St. Lorenz, in Ansbach Propst von St. Gumbert. Weiterhin war er Propst des Marienstifts in Wetzlar sowie Domherr am Augsburger Dom. Vgl. Art. »Knorr, Peter«





**Abbildung 197.** Michael Wolgemut, sogenanntes Kaiser-Fenster, Detail, Glas, 1476/77. St. Lorenz, Nürnberg

Das Bildprogramm könnte in Verbindung mit dem Astwerk ein Indiz dafür sein, dass es Knorr darum ging, seine vielen Pfründe demonstrativ ins Bild zu setzen. Es handelt sich bei dem Fenster nicht um eine willkürliche Ansammlung von Heiligen und biblischen Szenen (Verklärung Christi, Tod Mariens sowie Marienkrönung), sondern um eine bewusste Zurschaustellung der eigenen Verbindungen und Machtsphären.

Da sich die Darstellung der Pfründen durch Heilige nicht zu einem stimmigen Bildprogramm zusammenbinden ließ, dürfte die Gestaltung der Fenster Michael Wolgemut und seine Werkstatt vor erhebliche Probleme gestellt haben. Das Astwerk vergrößerte diese Probleme noch. Die Aussage von Scholz, es scheine, als hätten die Glasmaler aus der Not eine Tugend gemacht und sich im freien Spiel der Variationen gefallen,<sup>1166</sup> lässt sich mit Blick auf das Astwerk produktiv uminterpretieren, denn die beständige Abwandlung der immer gleichen Astwerksidee verweist auf das rhetorische Stilmittel der *variatio*, die angesichts des heterogenen Bildprogramms fast zwingend ist. Durch das Astwerk gelingt es, die vielen für sich stehenden Heiligen zusammenzubinden.

---

von Ernst Schubert. In: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 12. Berlin 1980, S. 223.

1166 Vgl. Scholz 2019, S. 136.



**Abbildung 198.**  
Michael Wolgemut,  
sogenanntes Knorr-  
Fenster, Peter Knorr,  
Glas, 1476. St. Lorenz,  
Nürnberg

Es findet sich ein weiteres Indiz auf dem Fenster, das die Lesart stützt, dass das Astwerk den »Germania«-Diskurs referenziert. Peter Knorr lässt sich selbst als zweiter Hieronymus in einer Schreib- oder Studierstube darstellen (Abb. 198). Gerade diesem Heiligen als Übersetzer der Bibel schrieben die Humanisten eine große Bedeutung zu, auch in den Künsten wurde er immer wieder als eine Art Emblem für Gelehrsamkeit abgebildet. Die Darstellung als Hieronymus kann, trotz eines Zusammenhangs mit der Vita Knorrs – wie Knorr wirkte der heilige Hieronymus zeitweilig in Trier –, als Verweis auf das Selbstverständnis des Gelehrten Rates verstanden werden.<sup>1167</sup> Knorr sah

1167 Hieronymus studierte in Rom bei Rufinus Rhetorik. Hier kann eine Parallele zum rhetorisch versierten Peter Knorr gesehen werden. Art. »Hieronymus« von P. Camelot. In: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Josef Höfer, Michael Buchberger und Karl Rahner, Bd. 5. Freiburg 1960, Sp. 326–329.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

sich als Gelehrter an, seine Fensterstiftung dokumentiert diese Eigenwahrnehmung mit ihren komplexen Verweisen und nicht zuletzt der Verwendung des Astwerkmotivs. Daher ist das Fenster aus einer gelehrten, humanistischen Haltung heraus zu verstehen und durchaus auch als Reaktion auf den »Germania«-Diskurs anzusehen.

Ebenso ist auch die Astwerkeinwölbung im Eichstätter Dom zu interpretieren. Wilhelm von Reichenau war auf dem Regensburger Christentag im Jahr 1471 anwesend, begleitet von einer Delegation Eichstätter Kleriker. Da aus der einschlägigen Forschung zu ihm und den humanistisch gesinnten Zirkeln hinlänglich bekannt ist,<sup>1168</sup> dass Reichenau dem Humanismus zugeneigt war und an aktuellen Debatten der Zeit rege teilnahm, ist davon auszugehen, dass er auch diejenige über die »Germania« des Tacitus und die germanische Antike erlebte und sich an ihr möglicherweise sogar aktiv beteiligte. In diese Richtung deuten die Bibliotheken seiner Hofangehörigen. Insgesamt dreimal kann die »Germania« in seinem direkten Umfeld nachgewiesen werden.<sup>1169</sup> Zudem besaß Tröster Werke Plinius' des Älteren.<sup>1170</sup> Dies spricht dafür, dass über den Reichstag hinaus das Wissen über die germanische Antike in Eichstätt präsent war, speziell das Wissen, dass die Germanen den Wald als zentralen Lebensraum wahrnahmen und wie sie ihn nutzten. Doch auch die Astwerkeinwölbung deutet nachdrücklich darauf hin und kann mit der »Germania« und Plinius' »Naturalis historia« in Verbindung gebracht werden: Die Astwerkstäbe scheinen römische Vorstellungen germanischer Kultorte, wie sie in der »Germania« beschrieben werden, zu referenzieren. Auch scheint eine Referenz auf Plinius den Älteren möglich; dieser beschreibt die Wildheit germanischer Eichenwälder und erläutert in diesem Kontext, dass in den Wäldern die Bäume so gedrängt stünden, dass sich die Äste verbögen und ineinander verkeilt seien. Dadurch formten sie riesige Torbögen.<sup>1171</sup> Die Astwerkrippen könnten somit als derartige Plinius referenzierende Torbögen verstanden werden.

---

1168 Neben dem Roriczer-Büchlein förderte Reichenau aktiv die Produktion humanistischer Opuscula, wie etwa der Epigrammata und astrologischen Weissagungen des Erhard Windsberger, gen. Ventimontanus, Albrecht von Eybs »Spiegel der Sitten« (1474) oder der von Willibald Karll verfassten und Reichenau gewidmeten Chronik der Eichstätter Bischöfe. Vgl. Wendehorst 2006, S. 238; Bauer 2012, S. 577.

1169 Vgl. Anm. 896-897.

1170 Vgl. Anm. 765.

1171 »In derselben nördlichen Gegend übertrifft die ungeheuere Größe der Eichen im hercynischen Wald, seit Jahrhunderten unberührt und zugleich mit der Welt entstanden, durch ihre fast unsterbliche Beschaffenheit (alle) Wunder. Um andere unglaubliche Einzelheiten unerwähnt zu lassen: Dies steht doch fest, daß sich unter dem Widerdruck der einander entgegenstrebenden Wurzeln Erhebungen bilden oder dort, wo der Boden nicht nachgibt, sich Bögen, selbst bis zu den Ästen miteinander ringend, gleich weiten Toren aufwölben, so daß sie (ganzen) Reitergeschwadern Durchgang gewähren.« (»in eadem septentrionali plaga Hercyniae silvae roborum vastitas intacta aevs et congenita mundo prope inmortalis sorte miracula excedit. ut alia omittantur fide caritura, constat attolli colles occursantium inter se radicum repercussu aut, ubi secuta tellus non sit, arcus ad ramos usque et ipsos inter se rixantes curvari portarum patentium modo, ut turmas equitum tramittant.«) Plinius d. Ä. ed. König 1991, XVI,2,6, S. 16, 18–19.

Die einschlägige Literatur teilt diese Lesart, geht jedoch noch weiter und sieht das Gewölbe als Ergebnis der Zusammenarbeit des Humanistenbischofs Reichenau mit dem »gelehrten Baumeister[]« Mathes Roriczer.<sup>1172</sup> Dies öffnet den Blick für eine weitere Dimension des Astwerks: Die Befunde in Nürnberg, Regensburg und Eichstätt lassen sich durch die Familie der Roriczer-Baumeister verbinden. Seit 1454 war Peter Knorr Pfründeninhaber der Nürnberger Lorenzkirche. Kurz nach ihm, 1455, gelangte Konrad Roriczer als Baumeister an die Kirche. Im Jahr 1462 folgte ihm sein Sohn Mathes nach. Um 1470 schließlich kam Mathes Roriczer an den Hof Reichenaus, wo er obiges Astwerkgewölbe fertigte. Kurz danach schuf sein Vater Konrad als Regensburger Dombaumeister unter Heinrich von Absberg dessen Epitaph.<sup>1173</sup> Innerhalb eines recht engen Netzwerkes (Grafik 14) von humanistisch gebildeten Klerikern verbreitete sich so durch eine Baumeisterfamilie innerhalb weniger Jahre ein spezifisches Motiv, das eng an humanistische Diskurse angebundener werden kann. Dies ist umso bemerkenswerter, als Mathes Roriczer in den vergangenen Jahren verstärkt als gelehrter Baumeister wahrgenommen wurde.<sup>1174</sup> Dennoch war er kein im klassischen Sinne humanistisch gebildeter Baumeister, sondern ein *homo illiteratus*, wie Peter Morsbach schreibt.<sup>1175</sup>

Um das Astwerk und den Einfluss der Roriczer zu verstehen, ist das von Mathes Roriczer verfasste »Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit« (1486) von großer Bedeutung, das mutmaßlich auf Anregung von und im Austausch mit Wilhelm von Reichenau entstand. Roriczer entwickelt darin als Erster in seiner Muttersprache eine Synthese von den mechanischen Künsten, das heißt dem Steinhauerhandwerk, und den freien Künsten, in diesem Fall der Geometrie. Das Büchlein ist damit als erste theoretische Auseinandersetzung mit Architektur und Geometrie nördlich der Alpen anzusehen, wie unter anderem Hubertus Günther hervorgehoben hat. Dies ist wichtig zu betonen, weil der zeitgenössische Diskurs über Architekturtheorie bis auf dieses eine Werk heute nicht mehr nachvollzogen werden kann. Es ist aber davon auszugehen, dass er geführt wurde:<sup>1176</sup> Die Abhandlung Roriczers verweist darauf, dass Reichenau und sein Baumeister in den 1470er Jahren, als Roriczer noch in Eichstätt wirkte, über Architektur diskutiert haben.<sup>1177</sup> Zudem wird aus der kurzen Abhandlung deutlich, dass Roriczer über

1172 Günther 2002, S. 25; Huber 2018, S. 61.

1173 Knorr war zwischen Sommer 1452 und Februar 1478 Pfarrer der Lorenzkirche. Vgl. Kist 1965, S. 224. Mathes war zunächst 1462 als Parlier an der Lorenzkirche, später als Meister. 1466 verließ er unter ungeklärten Umständen die Baustelle. 1476 folgte er seinem Vater Konrad als Regensburger Dombaumeister nach. Vgl. Huber 2014b, S. 44–46, Huber 2018, S. 59.

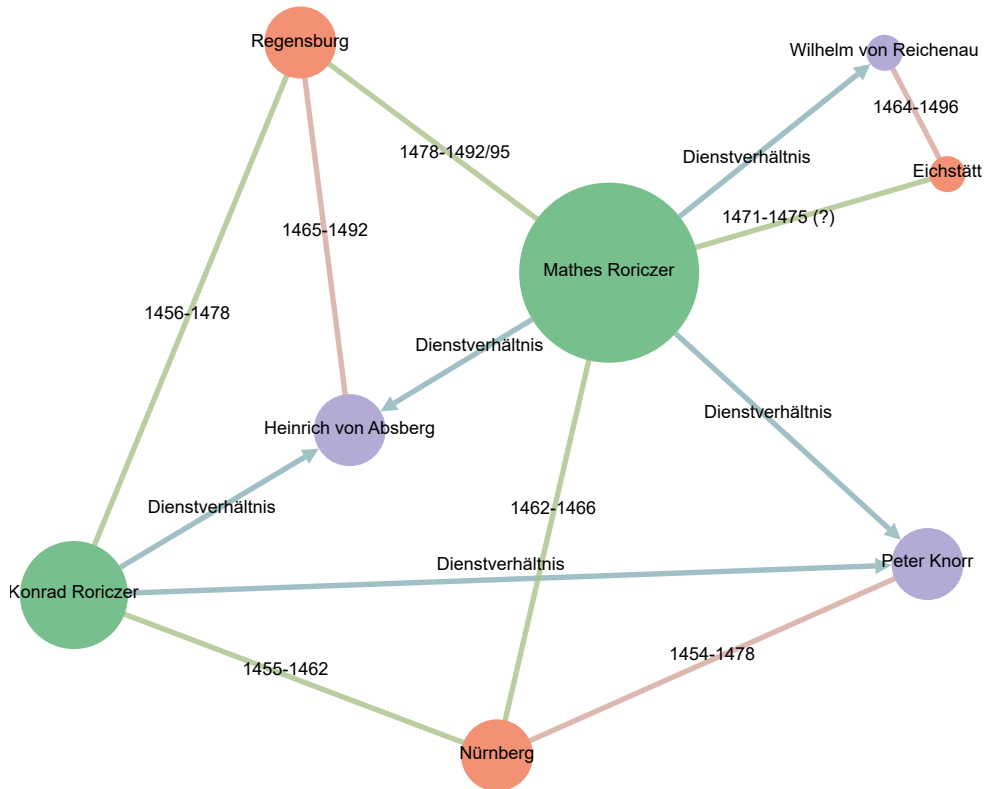
1174 Vgl. Huber 2018, S. 61, 64.

1175 Morsbach 2009, S. 121; vgl. Huber 2018, S. 52, 59.

1176 So etwa bei Günther 2000; Günther 2003.

1177 Dass es sich bei dem ausführenden Baumeister um Roriczer handelt beziehungsweise dass dieser sich zu Beginn der 1470er Jahre in Eichstätt aufhielt, ist durch zwei archivalische Notizen evident: zum einen durch seine Selbstauskunft im Vorwort des »Büchleins von der Fialen Gerechtigkeit«, in welchem er vom intensiven Austausch mit Reichenau spricht, zum anderen durch einen Vermerk im

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Grafik 14.** Verflechtung der Familie Roriczer (grün) mit Wirkungsorten (orange) und ihren Dienstherrn (violett)

ein historisches (Architektur-)Bewusstsein verfügte, denn er verortet sich historisch als Nachfolger der Juncker von Prag, also der Parler.<sup>1178</sup> Diese historische Selbstverortung Mathes Roriczers, seine gelehrten Auftraggeber sowie deren nachweisbare Vernetzung deutet nachdrücklich darauf hin, dass die gläsernen und steinernen Astwerkfigurationen aus einem gelehrten Diskurs entstanden. Aufgrund der zeitlichen Koinzidenz mit dem Regensburger Reichstag 1471 sowie der Beteiligung der Auftraggeber Absberg, Knorr und Reichenau ist es wahrscheinlich, dass mit den Astwerken der Diskurs über die »Germania« des Tacitus aufgegriffen wird.

Werden mehrere Astwerkbefunde durch die Roriczer zusammengebunden, so sind die Epitaphe Friedrich Mauerkirchers und Georg Altdorfers in der Landshuter Martinskirche der Augsburger Bildhauerfamilie der Peurlin zuzuordnen. Es ist unklar, wie sich

Kontext der Beratungen zum Bau der Münchner Frauenkirche 1473. Dort wird einem »Matheisen stainmetzen von Eystet« ein Honorar für seinen Rat ausgezahlt. Vgl. Huber 2014b, S. 44–46; Huber 2018, S. 59–60.

1178 Vgl. Morsbach 2009, S. 121; Huber 2018, S. 52, 59.

die Peurlin in das Geflecht der Gelehrten am Hof Herzog Ludwigs IX. einfügen. Wie Volker Liedke in seiner Monographie zu den Peurlin herausarbeitete,<sup>1179</sup> waren sie zwar oft für Hofangehörige und Gelehrte in unmittelbarer Umgebung des Hofes wie Johann von Eych, Johann von Werdenberg und Wilhelm von Reichenau tätig, doch nur auf den Epitaphen Mauerkirchers und Altdorfers ist Astwerk zu finden. Dies ist bei Johann von Eych, der bereits 1464 starb, nicht verwunderlich, muss aber bei Johann von Werdenberg und Wilhelm von Reichenau überraschen, denn sie waren mit der Metadebatte über die taciteische »Germania« vertraut. Zudem hatten beide Zugriff auf dieses Werk. An dieser Stelle ergibt sich ein loses Ende, das weiterer Erklärungen bedarf. Die Entscheidung für oder gegen die Darstellung von Astwerk könnte als eine bewusste Entscheidung der Auftraggeber zu lesen sein und sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Arbeiten der Peurlin durch Innovation und historisierende Motive wie etwa romanisierende Gewölbendarstellungen auszeichnen.<sup>1180</sup>

Zudem kann eine dritte Gruppe von Epitaphen von Hofangehörigen Herzog Ludwigs IX. mit dem Regensburger Reichstag und dessen Debatten in Verbindung gebracht werden: die Epitaphe für Lucia Apfenthaler und Elisabeth Trenbeck, die beide von Franz Sickinger gefertigt wurden.

Lucia Apfenthaler war in erster Ehe mit dem Burghausener Landschreiber Georg Resch<sup>1181</sup> verheiratet, in zweiter mit einem unbekanntem Apfenthaler – möglicherweise handelt es sich um Thomas Apfenthaler († um 1480).<sup>1182</sup> Letzterer begleitete Herzog Ludwig im Jahr 1471 nach Regensburg und könnte seine Ehefrau mit dem »Germania«-Diskurs vertraut gemacht haben.

Elisabeth Trenbecks Verbindung mit dem Christentag ist komplexer, gleichzeitig aber direkter. Ihr (Halb-)Onkel war Friedrich Mauerkircher, der aus der ersten Ehe ihrer Großmutter Margarethe mit Simon Mauerkircher entstammte. Einer ihrer Vettern war Wolfgang Mauerkircher, der Amalie Mair, eine Tochter Martin Mairs, geheiratet hatte (Grafik 15). Elisabeths Vater Leonhard Bogenhofer entstammte der zweiten Ehe Margarethe Mauerkirchers mit dem Landshuter Kanzler Andreas Loder.<sup>1183</sup> Ihr Mann

1179 Vgl. Liedke 1986b; Liedke 1987.

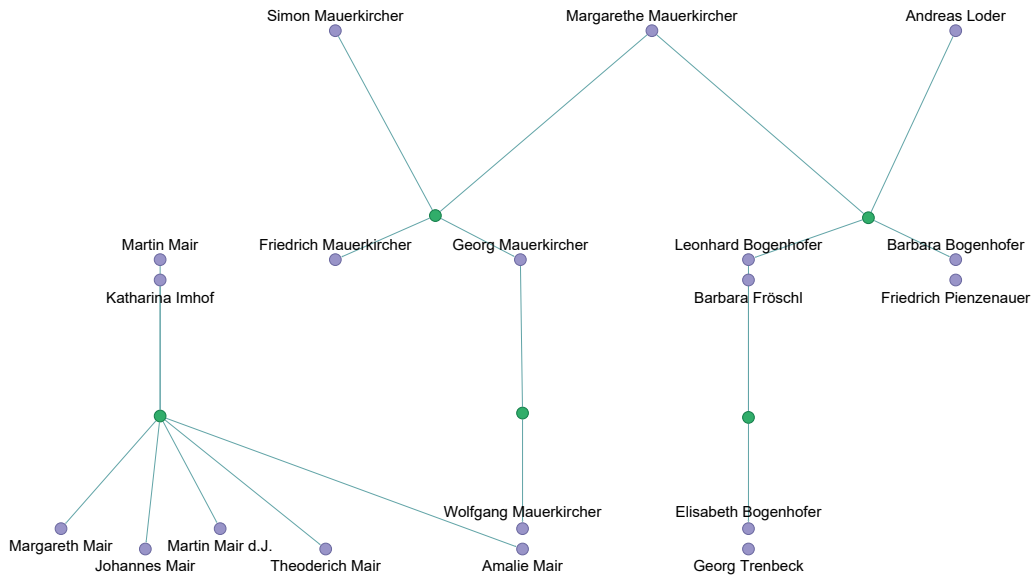
1180 Vgl. Hoppe 2018, S. 527.

1181 Zu diesem vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 617–618. Lucia Apfenthaler war die Tochter des Traunsteiner Bürgers Hans Ziernperger. Vgl. Liedke 1981b, S. 49–52 und Nr. 38, S. 150–151. Dort auch die Inschrift: »Hye ligt begraben lucia Apf / talerin dy gestarben ist Anno dni M cccc [fehlt] / vnd Hanns Ziernperg' Magda / lena pämbergerin Ir vat' vn muet' gebesen den got genad.«

1182 Vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 419–420.

1183 Der aus Braunau am Inn stammende Andre(as) Loder (+ 1468) war unter den Herzögen Heinrich und Ludwig von 1438 bis 1458 neben Michael Riederer Kanzler in Burghausen. Über seinen Bildungsgrad herrscht Unklarheit. Das Epitaph in der Dorfkirche von Eggelsfeld, rund 20 km südlich von Braunau, bezeichnet ihn als »Doctor«. Ob, wann und wo er den Doktorgrad erlangte, ist unbekannt. Im RAG ist er nicht verzeichnet, auch in den einschlägigen Matrikelbüchern ist er nicht zu finden. Loder war am herzoglichen Hof hoch angesehen, wie etwa die Übereignung der Veste Ybm zzgl. 600 fl Rh. Baugeld zeigt. 1451 übernimmt er die Hofmark Pugenhofen. BayHStA, KBÄA 1134, fol. 127v–128;

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität



**Grafik 15.** Vereinfachte Darstellung der nächsten Verwandtschaft von Friedrich Mauerkircher. Über den gemeinsamen Ratsdienst mit Martin Mair hinaus verband die beiden die Eheschließung von Mauerkirchers Neffe Wolfgang mit Mairs Tochter Amalie.

Georg Trenbeck war Rat Herzog Ludwigs IX. und Pfleger zu Kraiburg.<sup>1184</sup> Im unmittelbaren familiären Umfeld der Elisabeth Trenbeck gab es also viele Personen, die mit dem Hof Ludwigs IX. in engem Kontakt standen, über die »Germania« diskutierten und Astwerk als Ornamente einsetzten, wie die Epitaph Martin Mairs und Friedrich Mauerkirchers belegen. Zusätzlich erscheint in diesem Kontext Norbert Loidols Hinweis wertvoll, das Epitaph Friedrich Mauerkirchers sei erst nach dem Tod des Bischofs von seiner Familie, möglicherweise von seinem Neffen und Erben Wolfgang Mauerkircher oder vom Halbbruder Leonhard Bogenhofer, in Auftrag gegeben worden.<sup>1185</sup> Dies deutet darauf hin, dass die Mauerkircher/Bogenhofer-Familie insgesamt, nicht nur der Gelehrte Rat Friedrich, mit aktuellen Diskursen wie dem über »Nation« und Kultur der Germanen vertraut gewesen sein dürfte. Insofern überrascht es nicht, dass sich Elisabeth, deren Epitaph in unmittelbarer Nähe zu demjenigen ihres Onkels an der Außenseite der Braunauer Kirche angebracht ist,<sup>1186</sup> des Astwerks bediente. Es wirkt, als sei das Epitaph ein Nachhall auf dasjenige des Onkels.

vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 669–670; Handel-Mazzetti 1924; Martin/Waltl 1947, S. 141; Ettelt-Schönwald 1999, S. 577–579.

1184 Vgl. Ettelt-Schönwald 1999, S. 502–503.

1185 Vgl. Liedke 1981a, S. 42; Loidol 2005, S. 151.

1186 Dieser Kirche waren die Mauerkircher/Bogenhofer durch vielfältige Stiftungen verbunden: Andreas Loder und seine Gattin Margarethe stifteten 1450 eine reichhaltig ausgestattete Messe auf den

Obwohl die beiden Epitaphe mehr oder minder eng mit dem Regensburger Christentag verknüpft werden können, heben sie sich von den bisher besprochenen ab. Dies rührt zum einen daher, dass der zeitliche Abstand zwischen dem Beginn des »Germania«-Diskurses in den 1470er Jahren und den beiden Epitaphen mit gut zwanzig Jahren verhältnismäßig groß ist. Dadurch könnte erklärt werden, warum das Astwerk auf den beiden Epitaphen wesentlich einfacher und fast als standardisiert zu bezeichnen ist. Allerdings verweist das weitere Œuvre Franz Sickingers darauf, dass die Verwendung des Astwerks in den 1490er Jahren um Burghausen herum weit verbreitet war. Fast jedes seiner Epitaphe, darunter auch sein eigenes an der Burghausener St.-Jakob-Kirche, weist Astwerk auf. Damit erscheint es plausibel, einen Wandel in der Bedeutung des Astwerks vom konstruktiven Element hin zu einem Ornament anzunehmen. Eine programmatische und/ oder ideologische Aufladung wie bei den Astwerken der Gelehrten Räte ist nicht (mehr) anzunehmen. Es scheint nicht darum zu gehen, eine germanische Vergangenheit mit dem antiken Imperium Romanum in Beziehung zu setzen oder darum, gegenüber italienischen Humanisten Position zu beziehen. Stattdessen wird das Astwerk bei den Epitaphen der Lucia Apfenthaler und Elisabeth Trenbeck als Schmuckelement aufgefasst und verwendet.

In diese Richtung deutet schließlich auch das Astwerk am Frauenberger Altar des Meisters von Gelbersdorf für den Landshuter Rat Sigmund von Fraunberg. Hinlänglich bekannt ist, dass Fraunberg sich als Stifter betätigte und ein Porträt von sich anfertigen ließ.<sup>1187</sup> Kontaktzonen zwischen Fraunberg und dem historischen Identitätsdiskurs sind daher anzunehmen. Der Baldachin über dem Thron von König Herodes ist ebenfalls weniger ein konstruktives Element als vielmehr ein Ornament. Dafür spricht, dass der Meister von Gelbersdorf diesen Baldachin von einem anderen Maler übernahm: Das gezeigte Astwerk hat ein direktes Vorbild in der Darstellung einer Madonna mit Jesuskind des Meisters von Großgmain (vgl. Abb. 98), das auf 1483 datiert ist.<sup>1188</sup> Wie auf den Epitaphen der beiden Frauen geht es hier nicht darum, sich mit Hilfe des Astwerks inhaltlich zu positionieren, sondern darum, das Astwerk als schmückendes Ornament zu verwenden.

#### 5.2.2.5 *Einordnung und Bewertung*

Die ausführliche Darstellung der möglichen Diskussionskontexte der taciteischen »Germania« macht deutlich, dass die Verwendung von Astwerkformen in und um Landshut in engem zeitlichen und inhaltlichen Zusammenhang mit dem Regensburger Christentag des Jahres 1471 steht. Daher liegt es nahe, einen Konnex zwischen dem Aufkommen des Astwerks und dem humanistischen Geschichtsdiskurs über die Ursprünge

---

Johannes-Altar. Margarethe unterstützte den Bau der Kirche in ihrem Testament von 1461 mit ein Pfund Pfennig. Vgl. Handel-Mazzetti 1924, S. 7–8, 10.

1187 Vgl. Kap. 3.5.

1188 Zu den beiden Tafeln vgl. Kap. 4.3.3 (Meister von Großgmain) und Kap. 5.2.2.1 (Fraunberger Altar), dort mit Literatur.



## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

der deutschen Nation in den 1470er Jahren zu postulieren. In Folge des Reichstags entstehen am und um den Hof Herzog Ludwigs IX. verstärkt Astwerke. Diese können in direkten Bezug zu Persönlichkeiten gesetzt werden, die an den Verhandlungen beteiligt waren. Fast alle positionierten sich in der bereits seit den 1450er Jahren schwelenden Debatte über das Verhältnis zwischen Italien und Heiligem Römischen Reich.

Das Herzogtum Bayern-Landshut führte die oppositionelle Partei im Reich gegen den Kaiser und den Papst an und drängte auf Reformen. Bereits in Martin Mairs *gravamina*, die er noch in Mainzer Diensten stehend formuliert hatte, klingt diese oppositionelle Haltung gegenüber dem Papst an. Vor diesem Hintergrund entfalten sich aus ikonologischer Perspektive zwei Dimensionen des Astwerks, eine historische sowie eine politische. Die erstere ist als direkter Verweis auf die eigene germanische Antike, wie sie von Tacitus und anderen antiken Autoren dargelegt wird, zu verstehen. Die (antiken) Germanen seien fleißig und tugendsam, aber kulturlos gewesen. Dies bewiesen ihre primitive Architektur und ihre Essgewohnheiten.<sup>1189</sup>

Die Beschreibung der Germanen bei Tacitus und diejenige Plinius des Älteren, der den Baum als ursprüngliche Form des germanischen Kultheiligtums – im Unterschied zum gemauerten römischen Tempel – ansah,<sup>1190</sup> wird aufgegriffen, wenn Wilhelm von Reichenau sein Gewölbe von Mathes Roriczer in Form von Baumästen gestalten lässt, um den Eindruck hervorzurufen, dass die Architektur aus Holz bestehe. Tacitus' pejorative Aussagen über die germanische Architektur werden nicht unkommentiert gelassen, sondern von den Gelehrten Räten ins Positive gewendet. Die Komplexität, mit der das Astwerk auf Friedrich Mauerkirchers Epitaph (vgl. Abb. 188) gebildet ist, und die Grazilität des Mair'schen Astwerks (vgl. Abb. 187) können als direkte Kommentare zu Tacitus' Aussagen verstanden werden.

Die Gegenwart der Nachfahren der Germanen im 15. Jahrhundert ist in dieser Lesart kein Tiefpunkt der zivilisatorischen Entwicklung, sondern ein Höhepunkt, der gleichwohl seine Ursprünge kennt. Das Astwerk verkörpert damit Tradition, aber auch Moderne, Innovation und Kreativität, wie dessen verschiedene – zum Teil spielerischen – Interpretationen unterstreichen. Gleichzeitig verweist das Astwerk auf einen konstruktiven Akt: Der Mensch formt die Natur durch sein aktives Eingreifen. Er bindet aktiv mit einer bestimmten Intention Äste zusammen. Hier wird, greift man auf die Ausführungen zum Menschenbild der Renaissance zurück, der kreative Mensch sichtbar. Der Mensch macht sich die Natur untertan, indem er sein Wissen (*scientia*), seinen Verstand (*intellectum*) und seinen Erfindungsreichtum (*inventio*) einsetzt.<sup>1191</sup>

---

1189 Vitruv ed. Reber 1865/2016, V, 1, 3, S. 129–130; Strabon ed. Radt 2003, VII, 1,2 – VII,1,5, S. 234–243. Bei Seneca wird lediglich allgemein auf die Mystik von Wäldern und Hainen hingewiesen. Vgl. Seneca ed. Fink 2007, 41,3, S. 218–219. Als Hauptbeleg dieser ambivalenten Sichtweise kann die oben eingehend besprochene Stelle bei Tacitus, *Germania*, XVI, 3 angesehen werden.

1190 Plinius d. Ä., *Naturalis historia*, XII, 2. Vgl. Anm 1098.

1191 Zum Aspekt des kreativen Menschen vgl. Kap. 3.2.

Das steht in Gegensatz zu den (spärlichen) Aussagen der antiken Autoren über die Bildung der Germanen<sup>1192</sup> und vor allem zur negativen Sicht auf die Deutschen im Italien des 15. Jahrhunderts. Vor diesem Hintergrund erscheinen die bewussten Rückgriffe der an italienischen Universitäten ausgebildeten Räte Herzog Ludwigs IX. auf ein mit den vermeintlich ungebildeten Germanen verbundenes Ornament zunächst irritierend, denn warum sollte man sich mit ungebildeten Vorvätern in eine Reihe stellen, wenn man doch mit den führenden Gelehrten der Zeit konkurrieren wollte? Durch die bewusste Verbindung von germanischer Nicht-Architektur und, wie am Epitaph Martin Mairs klar wird, römischer Architektur wird der vermeintlichen Unbildung ein entschiedenes Contra entgegengesetzt. Dadurch heben die verschiedenen Astwerkobjekte die Bildung ihrer Auftraggeber hervor, die um ihre germanische Abstammung wissen und sich mit den antiken Schriftstellern auseinandergesetzt haben. Damit weisen sie sich nicht nur als gebildet, sondern auch als modern aus, denn die Gelehrten kennen die aktuellen Debatten und Diskurse, sie beteiligen sich sogar an ihnen. Die ausführenden Meister wiederum erweisen sich durch die Gestaltung der Astwerke als im wahrsten Sinne des Wortes Meister ihres Faches. Sie fertigen nicht einfache Hütten, für die Äste miteinander verflochten werden, sondern schaffen aus Ästen steinerne Kunstwerke.

Die Unterschiede im Reichtum der Details und der allgemeinen Qualität der Astwerke können als Hinweis auf die verschiedenen Anspruchshaltungen der Auftraggeber interpretiert werden: Während sich die Epitaphe, Gewölbe und Fenster der Gelehrten Räte durchweg durch innovative und kreative Astwerklösungen auszeichnen, sind diejenigen der Höflinge wesentlich einfacher gehalten und wirken fast standardisiert. Ursächlich dafür dürfte die persönliche Auseinandersetzung der Gelehrten mit dem »Germania«-Diskurs gewesen sein. Die entsprechenden Anknüpfungspunkte konnten für die einzelnen Räte eindrücklich aufgezeigt werden. Sie verstanden sich als Teil eines transalpinen Diskurses über die germanische Vergangenheit, die durch das Astwerk den antiken Römern als ebenbürtig an die Seite gestellt werden sollten. Die einfachen Astwerke hingegen können nicht in diesem Maße intellektuell interpretiert werden. Zwar ist auch bei deren Auftraggebern anzunehmen, dass sie die Debatten auf dem Reichstag wahrnahmen, aber wohl nicht in dieser Tiefe. Entsprechend könnten die divergierenden Darstellungen von Astwerk darauf zurückgeführt werden, wie intellektuell tiefgründig sich die einzelnen Auftraggeber / innen mit der »Germania« befasst haben.

Zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Das Wissen um die germanische Antike, wie es von antiken Autoren tradiert wird, gelangte in drei Wellen an den Landshuter Hof. Der entscheidende Transfer fand im Kontext des Regensburger Reichstags von 1471 statt. Die »Germania« wurde dort zum Argument in den Verhandlungen über die drohende Türkengefahr und die Mobilisierung eines christlichen Heeres. Durch

---

1192 Bei Tacitus heißt es lediglich, dass die Erziehung nicht verweichlicht sei und die Germanen keinen Unterschied zwischen Herren und Knechten machten. Bei Caesar finden sich dazu keine Aussagen. Vgl. Tacitus ed. Köstermann 1970, XX,2, S. 17.

## 5.2 Stilmodi der Retrospektivität

die nachgewiesenen vielfältigen Bezugspunkte zu und Interaktionen mit dem päpstlichen Legaten Francesco Todeschini-Piccolomini erscheint es sehr wahrscheinlich, dass weite Teile der Landshuter Delegation spätestens zu diesem Zeitpunkt mit dem Diskurs vertraut waren. Bereits zuvor gab es mit der »Germania« des Enea Silvio Piccolomini einen wichtigen Impuls für die weitere Tacitus-Rezeption im nordalpinen Raum. Die zwar nachvollziehbare, aber diffus bleibende Wirkung der antiken Schrift rückt das Astwerk in die Nähe eines Diskurses, der die Frage, was die deutsche Identität ausmache, zum Inhalt hat und eine Abgrenzung von derjenigen südlich der Alpen forciert. Diese nationale Ausdifferenzierung, die nicht zuletzt in den Universitätsmatrikeln durch die Zuordnung einer Person zu einer bestimmten »natio« seit dem 14. Jahrhundert zu beobachten ist, bedeutete nicht, dass der nordalpine hermetisch vom südalpinen Raum abgegrenzt wurde. Vielmehr illustriert diese Entwicklung, dass Nord und Süd in konstantem intellektuellem Austausch standen. Erst durch den beständigen Transfer von Personen, Schriften und Ideen wurde es möglich und notwendig, sich zu definieren und abzugrenzen. Ein Beleg für diesen Austausch sind aus kunsthistorischer Sicht die Bemühungen Wilhelm von Reichenaus um eigenständige, rationale Kunsttraktate. Sie verdeutlichen, dass die kunsttheoretischen Entwicklungen in Italien nördlich der Alpen durchaus wahrgenommen und rezipiert wurden. Weiterhin sind sie ein Indiz für die eben beschriebenen Abgrenzungstendenzen, denn das Büchlein Roriczers ist ein Traktat über genuin nordalpine Bautraditionen.

Für die kunsthistorische Beurteilung des Astwerks ist dieser Hintergrund wichtig. Dadurch wird klar, dass das Astwerk kein Weg in eine »Sondergotik« ist,<sup>1193</sup> sondern Teil eines alpenüberschreitenden Diskurses über die historische Identität der Germanen. Die früher für dieses Phänomen verwendete Bezeichnung ist irreführend und sollte in Zukunft gemieden werden. Sie suggeriert, das Astwerk gehöre in die Stilepoche der Gotik und stelle darin eine Abweichung dar. Wie gezeigt werden konnte, stimmt dies nicht. Das Astwerk ist Teil einer neuen, eigenständigen Stilepoche und Ausdruck eines gelehrten Diskurses über die nationale Identität der Deutschen die sich als Nachkommen der Germanen betrachteten. Die Fallstudien zeigten, dass die künstlerische Übersetzung dieses Diskurses im Herzogtum Bayern-Landshut nicht in den 1460er Jahren, also im Kontext des Briefs Piccolominis an Mair, einsetzt, sondern in unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang mit dem Reichstag 1471 steht.<sup>1194</sup>

Dabei fällt auf, dass die pejorative Sicht des Tacitus auf die Bautechniken der Germanen in den frühesten Astwerk-Beispielen kommentiert und in das Gegenteil verkehrt wird. Anstelle von grobschlächtigem Bauholz finden sich fein ausgearbeitete Ranken, komplex konstruierte Astwerkbaldachine und eine Vielzahl an antiken Referenzen, die

1193 Dazu bspw. Hoppe 2008b, S. 50.

1194 Zur Erklärung der Astwerkfigurationen am Chorgestühl des Ulmer Münsters sowie dem nordöstlichen Portal des Münsters, die wohl kurz vor 1470 datieren, bedarf es weiterer Untersuchungen. Vgl. hierzu Gropp 1999; Hoppe 2018, S. 548.

über den Bildungshorizont vermeintlich ungebildeter Germanen hinausgehen. Man könnte das Astwerk somit als eine Reaktion auf den von Piccolomini und Campano vorgebrachten Vorwurf der Zivilisationsferne und Kulturlosigkeit der barbarischen Germanen ansehen. Diesem Affront gegenüber den nordalpinen Freunden, mit denen die Auftraggeber der Kunstwerke seit vielen Jahren bekannt waren, mit denen sie studiert hatten, die sich mit Vehemenz für Bildung und die Etablierung des Buchdrucks einsetzten, setzten sie selbstbewusst das Astwerk als Ausweis des eigenen Germanentums entgegen.

Jedoch ist zu beobachten, dass die Qualität und das Anspruchsniveau der Astwerke auftraggebergebunden sind. Insbesondere die in den 1490er Jahren entstandenen Epitaphe von Landshuter Amtsleuten und deren Ehefrauen aus niederadeligen und/oder turnierfähigen Familien dokumentieren eine Veränderung des Charakters des Astwerks: weg von einer rein humanistischen Lesart hin zu einem ornamentalen, fast seriellen Gebrauch des Astwerks als untergeordnetes Rahmenmotiv oder als Bildhintergrund. Damit zeigt sich, dass sich die Bedeutung des Astwerks für die Auftraggeber und die ausführenden Künstler wandelte: War das Astwerk in den 1470er Jahren ein Ausweis von Innovation und Kreativität, so entwickelten sich später bestimmte Formen heraus, die immer wieder verwendet wurden. Während das frühe Astwerk, wie dargelegt, aufs engste mit der Rezeption des Tacitus und reichspolitischen Entwicklungen verbunden ist, ist das spätere Astwerk ein standardisiertes, konventionsgebundenes Zierelement.

Die Verwendung von Astwerk auf dem Territorium des Herzogtums Bayern-Landshut ist ein eindrückliches Beispiel für die künstlerische Übersetzung eines humanistischen Diskurses in die Kunst. Der in der freien Reichsstadt Regensburg abgehaltene Christentag 1471 ist der zentrale Dreh- und Angelpunkt für den Austausch nord- und südalpiner Ansichten über Identität und Kultur der Germanen. So ist es nicht verwunderlich, dass ausgerechnet Regensburger Steinmetze das Astwerk als erste ausformulieren. Indem die personalen Beziehungen zwischen Künstlern und Auftraggebern aufgedeckt wurden, wird ein Diffusionsprozess greifbar. Dieser trug dazu bei, dass die besprochenen Astwerke überall im Herzogtum Bayern-Landshut zu finden sind und nicht nur in Residenzstädten. Dies ist dem hohen Maß an Mobilität und den individuellen familiären Verortungen der auftraggebenden Personen geschuldet. Gemeinsam ist den Auftraggeber/innen ihre (temporäre) Zugehörigkeit zum Hof Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut. Die besprochenen Objekte demonstrieren, wie innovativ und kreativ sich Auftraggeber/innen und Künstler mit Texten auseinandersetzten, welche den Lesenden die Geschichte der Germanen vor Augen führten. Für diese Geschichte gab es keine gebauten, gemalten oder gemeißelten Vorbilder. Die künstlerische Visualisierung der germanischen Antike musste deshalb neu erdacht werden. Es ist somit folgerichtig, dass die dabei gefundenen Lösungen für das Problem einer als germanisch erachteten Architektursprache aus heutiger Perspektive absonderlich erscheinen.

## 6 SCHLUSSBEMERKUNGEN UND AUSBLICK

Ausgangspunkt der vorliegenden Studie sind die Künste am Hof Herzog Ludwigs IX. des Reichen von Bayern-Landshut, der zu den bedeutendsten des Heiligen Römischen Reiches gehörte. Im Vordergrund steht die Frage, wie diese Kunstwerke an der Schwelle zur Renaissance zu beurteilen sind. Methodisch wird ein neuer Ansatz verfolgt, der die Personen hinter den Objekten, im vorliegenden Fall: die Gruppe der sogenannten Gelehrten Räte, fokussiert. Dies gründet auf der von Simmel und Bourdieu als ihren bekanntesten Vertretern postulierten These, Kunst sei das Ergebnis gesellschaftlicher Debatten. Entsprechend sind die Ausführungen nicht vom Befund, sondern von der Hofgesellschaft her gedacht, deren Diskurse die Künste am Hof Ludwigs erklären. Demgemäß werden Ansätze der sozialen Netzwerkforschung aufgegriffen. Auf Grundlage der von Ettelt-Schönwald zusammengetragenen Kanzleiregesten wurde ein Netzwerk um die Person Ludwigs IX. rekonstruiert, das einen umfassenden Einblick in das höfische Beziehungsgeflecht des Herzogtums ermöglicht. Dieses Hofnetzwerk dient als Rahmen und Grundlage für die Deutung der Gesellschaft sowie als Quelle zum Verständnis der untersuchten Objekte.

Mit diesem Ansatz gelingt es, aufzuzeigen, wie die als spätgotisch bezeichnete Kunst Niederbayerns zeitgenössische Tendenzen und Diskurse der italienischen Frührenaissance aufgriff, adaptierte und entsprechend den Erwartungshorizonten der Auftraggeber modulierte. Dafür muss nicht nur die Kunst an sich intensiv analysiert werden, sondern es müssen ebenso verschiedene Spezialgebiete wie die Humanismusforschung, die Kodikologie und die Epigraphik einbezogen werden, um das Verständnis für netzwerk-inhärentes Wissen sowie für im Netzwerk stattfindende Transferprozesse zu schärfen. Es wird eindrücklich sichtbar, wie durch eine Gruppe Gelehrter Räte humanistische Diskurse in das Herzogtum gelangten und wie diese neuen intellektuellen Impulse durch Künstler in verschiedenen Medien rezipiert und umgesetzt wurden. Das Herzogtum Bayern-Landshut nimmt unter Ludwig dem Reichen aktiv an humanistischen Diskursen teil und ist in die intellektuellen Elitenetzwerke, die sich um die oberitalienischen Universitäten sowie den Wiener Kaiserhof formierten, stark eingebunden.

Die Arbeit belegt die vielfältigen Kunsttransferprozesse zwischen Italien und dem Heiligen Römischen Reich. Ab etwa 1470 werden in Landshut Ideen und Formen, die mit der italienischen Frührenaissance sowie dem Humanismus verbunden sind, rezipiert und umgesetzt. Die Analyse löst sich von kunsthistorischen Diskursen über Stile und Zuschreibungen und nimmt stattdessen die hinter den Kunstwerken und Architekturen stehenden Personen sowie deren Bildung in den Fokus. Dadurch gelingt es, die als spätgotisch bezeichnete Kunst als Rezeption der italienischen Frührenaissance zu lesen. Dabei zeigt sich das Potential der Auswertung von historischen

Datencorpora sowie konkret der Methoden der Netzwerkforschung, denn erst durch den Fokus auf Personen wird sichtbar, in welche komplexen und vielschichtigen Netzwerke die Künste eingebettet werden müssen. Indem eine spezifische Elite herausgegriffen wurde, die Gelehrten Räte, war es ferner möglich, verschiedene Aspekte dieser Gelehrtennetzwerke nachzuzeichnen. So wurde unter anderem deutlich, wie prägend die sich in Italien seit dem späten 14. Jahrhundert entwickelnde Bildungsbewegung des Humanismus für diese Gruppe anzusehen ist. Erst mit dem Humanismus wurde ein Bewusstsein für die Würde des Menschen geschaffen und mithin der Aufbruch in die ›Neuzeit‹ möglich. Der Humanismus stellt das prägende Element dieser Arbeit dar, welches die Hofkultur in Landshut unter Herzog Ludwig IX. kennzeichnete und sich folglich in der Kunst widerspiegelt. Daher wurde zunächst der Hof als Ausgangspunkt für alle folgenden Überlegungen identifiziert und sodann eine Analyse der netzwerk-internen Kunst vorgenommen, untergegliedert nach den Themen Menschen-, Landschafts- und Geschichtsbilder.

Im ersten inhaltlichen Kapitel (Kap. 2) ging es folglich darum, ein Bild von der Person Herzog Ludwigs IX., von dessen Hof und dessen vielfältigen Verflechtungen zu zeichnen. Der Herzog zeigte sich für Bildung besonders aufgeschlossen, weshalb er Personen aus seinem Umfeld nach Oberitalien, namentlich in die Universitätsstädte Padua und Bologna, schickte, damit sie dort studierten. Nach Abschluss ihrer Studien brachten sie die sich dort neu entwickelnde humanistische Geisteshaltung und ihre Kenntnisse des römischen Rechts nach Landshut. Insofern wirkte das Netzwerk der Studenten auf das Herzogtum Bayern-Landshut ein und veränderte dieses.

Der Transfer humanistischer Diskurse auf materielle Kunst wird in den drei exemplarisch herausgegriffenen Studien zu Porträts, Landschaftsdarstellungen und retrospektiven Tendenzen greifbar. Ausgehend von einem neuen Selbstverständnis des Menschen, das diesen in den Mittelpunkt der Schöpfung rückt und zum *secundus deus* erhebt, entstehen am Landshuter Hof und in dessen nächster Umgebung eine Reihe von Porträts, die in Kapitel 3 untersucht werden. Diese zeigen den Menschen um des Menschen willen und nicht wie zuvor als untergeordnetes Objekt in einem anderen Sachzusammenhang. Dabei werden verschiedene Aspekte sichtbar. So werden Fürstinnen und Fürsten losgelöst von ihrem Amt porträtiert. Diese Tendenz wird vom Niederadel zwar adaptiert, gleichwohl lässt dieser sich auch ganz bewusst im Sinne der Standesrepräsentation mit seiner Amtsgewalt darstellen. Eine dritte Gruppe, das gelehrte Bürgertum, wird erstmals porträtiert. Davon losgelöst sind die Stifterbilder als eigene Gattung zu charakterisieren. Sie können hier nicht klar verortet werden und stellen partiell eine gegenläufige Bewegung dar, weil sie nicht auf den Menschen als Individuum abstellen, sondern auf den Menschen als Sünder. Der kunsthistorische Befund zeigt die Auseinandersetzung der Landshuter Hofgesellschaft mit dem humanistischen Diskurs über die Stellung des Menschen auf das deutlichste. Die Porträts belegen, dass sich die Landshuter Hofgesellschaft im Sinne des Humanismus neu positionierte.

Ähnliches zeigt der Blick auf die entstehenden Landschaftsdarstellungen in Kapitel 4. Die von Menschen gestaltete und geformte Landschaft wird sukzessive in Gemälde integriert und zum Bildthema. Diese Landschaftsdarstellungen stellen eine Abkehr von den Raum und Zeit negierenden Goldhintergründen des Mittelalters dar. Bei den erhaltenen Objekten geht es nicht darum, Landschaft als eigenständige Thematik von Bildern zu etablieren, sondern darum, dass die Darstellung der Landschaft Bestandteil der Malerei wird. Angebot und Nachfrage bilden hierbei die zwei Seiten einer (humanistischen) Medaille: Die Nachfrage nach derartigen Altären ergibt sich aus dem Bildungshintergrund der Auftraggeber, welche sich zunehmend mit dem eigenen Lebensraum auseinandersetzten. Das Angebot derartiger Darstellungen ist vor allem mit der Innovationskraft eines Malers, nämlich Sigmund Gleismüllers, verbunden. Er kam in Italien mit der neuen Landschaftsdarstellung in Berührung und importierte diese Ideen nach Landshut. Bevor sich Gleismüller in der Residenzstadt niederließ und als Hofmaler bestellt wurde, gab es dort keine derartigen Landschaftsdarstellungen. Es sind damit zwei annähernd zeitgleich ablaufende Diffusionsprozesse erkennbar: einer innerhalb des Herzogtums sowie einer, der darüber hinausreicht. Angeregt von der Kunst Gleismüllers, beauftragten Hofangehörige bei anderen Malerwerkstätten Altäre mit ähnlich innovativen Landschaftshintergründen. Jenseits des Herzogtums, aber durch die Auftraggeber an das Hofnetzwerk Herzog Ludwigs angebunden, ist eine parallele Entwicklung zu beobachten. Humanistische Ideen prägten sowohl Auftraggeber als auch Künstler. Abhängig von den Erwartungshorizonten sowie vom individuellen künstlerischen Können sind verschiedene Qualitätsstufen zu erkennen.

Die dritte Studie zu retrospektiven Tendenzen in Malerei und Architektur (Kap. 5) zeichnet nach, wie die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, ausgehend vom Italienstudium der Gelehrten Räte, im Herzogtum Bayern-Landshut intellektuell und künstlerisch rezipiert wurde: Einerseits wurde Geschichte verstärkt in die Tagespolitik eingebunden sowie aktiv geschrieben, andererseits wurden historische Bezüge in Malerei und Architektur visualisiert. Dabei können zwei Modi unterschieden werden: die Rezeption einer romanischen sowie einer germanischen Antike. Romanisierende Tendenzen werden sowohl im herzoglichen Schlossbau als auch im Rahmen der Klosterreform aufgegriffen. Durch das Aufgreifen historisierender romanischer Formen sollte die Legitimität von Dynastie und Klöstern sowie deren historische Rückbindung an das beherrschte Land hervorgehoben werden. Als eine weitere Form der Retrospektivität erwies sich das Phänomen des Astwerks. Dieses ist als künstlerische Umsetzung des Identitätsdiskurses über die antiken Wurzeln der Deutschen zu werten, der von der Wiederentdeckung der taciteischen »Germania« ausging. Landshut stellte dabei einen Schmelztiegel der Diskurse über die germanische Antike im Speziellen sowie die Geschichte im Allgemeinen dar.

Die Künste am Hofe des Herzogs Ludwig IX. sind folglich nur dann vollumfänglich verständlich, wenn man sich eingehend mit der Genese des Humanismus in Niederbayern

## 6 Schlussbemerkungen und Ausblick

auseinandersetzt. Der Landshuter Hof war geprägt durch Gelehrte Räte, welche in Italien studiert hatten. Von dort brachten sie die Ideen und Diskurse des Humanismus nach Landshut. Jedoch verharrten sie nicht auf dem Wissensstand ihrer Studienzeit, sondern engagierten sich auch danach noch im Sinne des Humanismus, was sich in ihren sozialen Netzwerken, Briefen sowie Bibliotheken niederschlägt. In den verschiedenen Künsten – sei es in der Malerei, der Bildschnitzerei oder der Architektur – werden diese intellektuellen Impulse aufgegriffen und verarbeitet. Erst durch eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Personen sowie deren Geisteswelt erscheint es im Anschluss an Panofsky<sup>1195</sup> möglich, den Bedeutungsgehalt dieser Kunstwerke zu lesen und zu verstehen.

---

1195 Panofsky 1978, S. 40.



## 7 ANHANG

### 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

#### 7.1.1 Publierte Quellen

- Alberti ed. Bäschmann 2011: Leon Battista Alberti: Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei/De Statua – De Pictura – Elementa Picturae, hrsg. und kommentiert von Oskar Bäschmann. Darmstadt 2011.
- Alberti ed. Theuer 1443–52/1912: Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst [1443–52], ins Deutsche übertragen, eingeleitet und komm. von Max Theuer. Wien/Leipzig 1912.
- Bonstetten ed. Büchi 1893: Albrecht von Bonstetten: Briefe und ausgewählte Schriften, hrsg. von Albert Büchi (Quellen zur Schweizer Geschichte, Bd. 13). Basel 1893.
- Castiglione ed. Barberis 1528/2017: Baldassare Castiglione: Il libro del Cortegiano (1528), hrsg. und kommentiert von Walter Barberis. Turin 2017.
- Celtis ed. Gruber 1492/2003: Conrad Celtis: Panegyris ad duces Bavariae (1492), eingel., übers. und kommentiert von Joachim Gruber (Gratia, Bd. 41). Wiesbaden 2003.
- Celtis ed. Pindter 1513/1937: Conrad Celtis: Libri Odarum quattuor – Liber Epodon – Carmen saeculare (1513), hrsg. von Felicitas Pindter. Leipzig u. a. 1937.
- Die Chroniken der schwäbischen Städte 1866: Die Chroniken der schwäbischen Städte, hrsg. von der Historischen Commission bei der königl. Academie der Wissenschaften. Augsburg. Bd. 2 (Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert, Bd. 5, 2). Leipzig 1866.
- Die Chroniken der baierischen Städte 1878: Die Chroniken der baierischen Städte, hrsg. von der Historischen Commission bei der königl. Academie der Wissenschaften. Regensburg. Landshut. Mühldorf. München (Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert, Bd. 15). Leipzig 1878.
- Cicero ed. Gunermann 1978: Marcus Tullius Cicero: De officiis. Lateinisch – Deutsch. Vom pflichtgemäßen Handeln, hrsg. von Heinz Gunermann. Stuttgart 1978.
- Cicero ed. Merklin 1978: Marcus Tullius Cicero: De oratore. Lateinisch – Deutsch. Über den Redner, übers. und hrsg. von Harald Merklin. Stuttgart 1978.
- Durkheim ed. König 1895/2014: Émile Durkheim: Die Regeln der soziologischen Methode (1895), hrsg., eingel. und übersetzt von René König. 8. Aufl., Frankfurt am Main 2014.

- Ebran von Wildenberg ed. Roth 1905: Hans Ebran von Wildenberg: Des Ritters Hans Ebran von Wildenberg Chronik von den Fürsten aus Bayern, hrsg. von Friedrich Roth (Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte, Bd. 2, 1). München 1905.
- Fickler ed. Diemer/Bujok 1598/2004: Johann Baptist Fickler: Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598, hrsg. von Peter Diemer und Elke Bujok. München 2004.
- Füetrer ed. Spiller 1478–80/1909: Ulrich Füetrer: Bayerische Chronik, hrsg. von Reinhold Spiller (Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte, N.F., Bd. 2, 2). München 1909.
- Horaz ed. Herrmann 2000: Quintus Horatius Flaccus: Satiren – Briefe. Sermones – Epistulae. Lateinisch – Deutsch, übers. von Gerd Herrmann, hrsg. von Gerhard Fink (Sammlung Tusculum). Düsseldorf/ Zürich 2000.
- Hundt 1598: Wiguleus Hundt: Bayrisch Stammen-Buch. 2: Von Den Fürsten, Graven, Herren auch andern alten Adelichen Bayrischen Geschlechten so die Thurnier besucht und ander dieselben gerechnet worden noch der zeit im Leben: demselben und gantzer lobwürdiger Ritterschaft, auch allen Liebhabern deß Adels der alten Geschlecht, und Bayrischer historien zu ehren, nutz und nachuolg. Ingolstadt 1598.
- Hundt 1830: Wiguleus Hundt: Dr. Wiguleus Hundt's bayerischen Stammenbuchs Dritter Teil. Mit den Zusätzen des Archivar Libius. In: Max Freyberg (Hrsg.): Sammlung historischer Schriften und Urkunden. Stuttgart, Tübingen: J. C. Cotta'sche Buchhandlung (3), S. 163–797.
- von Kues ed. Gabriel 1450/1964a: Nikolaus von Kues: Idiota de mente (1450). In: Nikolaus von Kues: Philosophisch-theologische Schriften, hrsg. und eingeführt von Leo Gabriel, übersetzt und kommentiert von Dietlind Dupré und Wilhelm Dupré. Bd 3. Wien 1964.
- von Kues ed. Gabriel 1453/1964b: Nikolaus von Kues: De visione dei (1453). In: Nikolaus von Kues: Philosophisch-theologische Schriften. Lateinisch – Deutsch. Studien- und Jubiläumsausgabe hrsg. und eingeführt von Leo Gabriel, übersetzt und kommentiert von Dietlind Dupré und Wilhelm Dupré. Bd. 3. Wien 1964.
- von Kues ed. Gabriel 1463/1964c: Nikolaus von Kues: Dialogus de ludo globi (1463). In: Philosophisch-theologische Schriften, hrsg. und eingeführt von Leo Gabriel, übersetzt und kommentiert von Dietlind Dupré und Wilhelm Dupré. Bd. 3. Wien 1964.
- von Kues ed. Senger 1440/1977: Nikolaus von Kues: De docta ignorantia. Die belehrte Unwissenheit, hrsg. von Hans Gerhard Senger (Philosophische Bibliothek, Bd. 264c). 3 Bde. Hamburg 1977.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- von Kues ed. Bormann 1463/2003: Nikolaus von Kues: *De venatione sapientiae* (1463). Die Jagd nach der Weisheit. Zweisprachige Ausgabe, übers. und hrsg. von Karl Bormann. Hamburg 2003.
- Mederer 1782: Johannes Nepomuk Mederer: *Annales Ingolstadiensis Academiae. Pars IV seu codex diplomaticus*. Ingolstadt 1782.
- Meisterlin ed. Gröchenig 1457/1998: Sigismund Meisterlin: *Cronographia Augustensium* (1457), Teil 2. Nach der Handschrift 158/4 in St. Paul in Kärnten, hrsg. v. Hans Gröchenig (*Armarium*, Bd. 13, 2). Klagenfurt 1998.
- Monumenta Boica* 1844–1845: *Monumenta Boica*, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 34: *Monumenta episcopatus Augustani*. München 1844.
- Petrarca ed. Steinmann 1336/1995: Petrarca, Francesco: Die Besteigung des Mont Ventoux (1336). Lateinisch/Deutsch, hrsg. von Kurt Steinmann. Stuttgart 1995.
- Peutinger ed. König 1923: Konrad Peutinger: Briefwechsel, hrsg. von Erich König (*Veröffentlichungen der Kommission für Erforschung der Geschichte der Reformation und Gegenreformation: Humanisten-Briefe*, Bd. 1). München 1923.
- Pico della Mirandola ed. Buck 1496/1990: Giovanni Pico della Mirandola: *De hominis dignitate*. Lateinisch – Deutsch. Über die Würde des Menschen, hrsg. von August Buck. Hamburg 1990.
- Pius II., Papst ed. Wolkan 1431–1444/1909: Papst Pius II.: Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini. 1. Abt.: Briefe aus der Laienzeit, 1431–1445. Bd. 1. Privatbriefe, hrsg. von Rudolf Wolkan (*Fontes rerum Austriacarum*, Bd. 61). Wien 1909.
- Pius II., Papst ed. Wolkan 1447–1450/1912: Papst Pius II.: Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini. 2. Abt.: Briefe als Priester und als Bischof von Triest (1447–1450), hrsg. von Rudolf Wolkan (*Fontes rerum Austriacarum*, Bd. 67). Wien 1912.
- Pius II., Papst ed. Wolkan 1450–1454/1918: Papst Pius II.: Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini. III. Abteilung: Briefe als Bischof von Siena. 1. Band: Briefe von seiner Erhebung zum Bischof von Siena bis zum Ausgang des Regensburger Reichstages (23. September 1450 – 1. Juni 1454), hrsg. von Rudolf Wolkan (*Fontes rerum Austriacarum*, Bd. 68). Wien 1918.
- Pius II., Papst ed. Schmidt 1457/1962: Aeneas Silvius [d. i. Papst Pius II.]:: *Germania* [De ritu, situ, moribus et conditione Germaniae descriptio] und Jacob Wimpfeling: »*Responsa et replicae ad Eneam Silvium*«, hrsg. von Adolf Schmidt. Köln/Graz 1962.
- Pius II., Papst ed. Heck 1462–63/1984: Papst Pius II.: *Pii II commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contigerunt*, hrsg. von Adriano van Heck (*Studi e testi*, Bd. 312). 2 Bde. Vatikanstadt 1984.
- Pius II., Papst ed. Wagendorfer 1453–58/2009: Pius II., Papst (2009): *Historia Australis*. Teil 2, hrsg. von Martin Wagendorfer (*Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Germanicarum, nova series*, Bd. 24, 2). Hannover 2009.

- Plinius d. Ä. ed. König 2007a: Gaius Plinius Secundus Maior: *Naturalis Historiae Libri XXXVII, Libri XII/XIII*, hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler (Sammlung Tusculum). 2. Aufl., München/Düsseldorf 2007.
- Plinius d. Ä. ed. König 2007b: Gaius Plinius Secundus Maior: *Naturalis Historiae Libri XXXVII, Liber XXXV*, hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler (Sammlung Tusculum). 3. Aufl., München/Düsseldorf 2007.
- Plinius d. Ä. ed. König 1991: Gaius Plinius Secundus Maior: *C. Plinii Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII. Liber XVI*, hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp (Sammlung Tusculum). München/Zürich 1991.
- Plinius d. J. ed. Kasten 1984: Gaius Plinius Caecilius Secundus: *Briefe. Epistularum libri decem*, Lateinisch-deutsch, hrsg. von Helmut Kasten (Sammlung Tusculum). 5., durchges. Aufl., Düsseldorf/Zürich 1984.
- Quintilian ed. Russell 92 n. Chr./2001: Marcus Fabius Quintilianus: *The Orator's Education*, Bd. 5: Books 11–12, hrsg. und übers. von Donald A. Russell (The Loeb Classical Library, Bd. 494). Cambridge Mass. 2001.
- Schedel ed. Joachimsohn 1893: Hermann Schedel: *Briefwechsel (1452–1478)*, hrsg. v. Paul Joachimsohn (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 196). Tübingen 1893.
- Schivenoglia ed. d'Arco 1857: Andrea Schivenoglia: *Cronaca di Mantova di Andrea Schivenoglia dal 1445 al 1484*, übers. und kommentiert von Carlo d'Arco (Raccolta di Cronisti Lombardi, Bd. 2). Mailand 1857.
- Seneca ed. Fink 2007: Lucius Annaeus Seneca: *Epistulae morales ad Lucilium – Briefe an Lucilius*. Bd. 1. Lateinisch – Deutsch, hrsg. und übers. von Gerhard Fink (Sammlung Tusculum). Düsseldorf 2007.
- Strabon ed. Radt 2003: Strabon: *Strabons Geographika*, Bd. 2, Buch V–VIII: Text und Übersetzung, hrsg., übers. und komm. von Stefan Radt. Göttingen 2003.
- Tacitus ed. Köstermann 1970: Publius Cornelius Tacitus: *Germania*, hrsg. von Erich Köstermann (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana). 3. Auflage, Leipzig 1970.
- Vitruv ed. Reber 1865: Marcus Vitruvius Pollio: *De architectura libri decem*. Des Vitruvius zehn Bücher über die Architektur, übers. und mit Anm. versehen von Franz von Reber. Berlin 1865.
- Winckelmann ed. Kunze 1764/2018: Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums (1764)*. Vollständiger Nachdr. der Erstausg., hrsg. und mit einer Einleitung von Max Kunze. Darmstadt 2018.

### 7.1.2 Literaturverzeichnis

- Ahnert u. a. 2020: Ruth Ahnert u. a.: *The Network Turn*. Cambridge 2020.
- Allgemeine Deutsche Biographie 1857–1912: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Commission bei der königl. Academie der Wissenschaften. 56 Bde., Leipzig 1857–1912.
- Allgemeines Künstlerlexikon 1992–2023: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff. 103 Bde., Berlin/Boston 1992–2023.
- Andergassen 2009: Leo Andergassen: *Der Dom zu Brixen. Geschichte, Raum, Kunst*. Bozen 2009.
- Andresen 2017: Suse Andresen: *In fürstlichem Auftrag. Die gelehrten Räte der Kurfürsten von Brandenburg aus dem Hause Hohenzollern im 15. Jahrhundert* (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 97). Göttingen 2017.
- Andresen/Schwinges 2011: Suse Andresen/Rainer Christoph Schwinges (Hrsg.): *Über Mobilität von Studenten und Gelehrten zwischen dem Reich und Italien (1400–1600). Della mobilità degli studiosi e eruditi fra l’Impero e l’Italia (1400–1600)* (Repertorium Academicum Germanicum (RAG), Bd. 1). Zürich 2011.
- Angerer 1968: Joachim F. Angerer: *Die Bräuche der Abtei Tegernsee unter Abt Kaspar Ayndorffer (1426–1461). Verbunden mit einer textkritischen Edition der Consuetudines Tegernseenses* (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, Bd. 18). Augsburg 1968.
- Apfenthaler 1981: Johann Apfenthaler: *Zur Baugeschichte der gotischen Stiftskirche von Mondsee*. In: Dietmar Straub (Hrsg.): *Das Mondsee-Land. Geschichte und Kultur*. Linz 1981, S. 149–165.
- Ardelean/Nicholson/Preiser-Kapeller 2013: Florin Nicolae Ardelean/Christopher Nicholson/Johannes Preiser-Kapeller (Hrsg.): *Between Worlds. The Age of the Jagiellonians* (Eastern and Central European Studies, Bd. 2). Frankfurt am Main: 2013.
- Arnold 1994: Klaus Arnold: *...von beschreibung der berühmtesten und namhaftigsten stett. Die Stadtansichten und Stadtbeschreibungen Nürnbergs und Bambergs in der »Weltchronik« Hartmann Schedels*. In: Stephan Füssel (Hrsg.): *500 Jahre Schedelsche Weltchronik. Akten des interdisziplinären Symposions vom 23./24. April 1993 in Nürnberg* (Pirckheimer-Jahrbuch, Bd. 9). Nürnberg 1994, S. 31–56.
- Arnold 2000: Klaus Arnold: *Städtelob und Stadtbeschreibung im späteren Mittelalter und in der frühen Neuzeit*. In: Peter Johanek (Hrsg.): *Städtische Geschichtsschreibung im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit* (Städteforschung, Bd. 47). Köln u. a. 2000, S. 247–268.
- Assmann 1999: Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999.

- Assmann 1992: Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.
- Augustyn 2010: Wolfgang Augustyn: Historisches Interesse und Chronistik in St. Ulrich und Afra in Augsburg im Umfeld von monastischer Reform und städtischem Humanismus. Wilhelm Wittwer und sein »Catalogus abbatum«. In: Gernot Michael Müller (Hrsg.): Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreißigjährigem Krieg (Frühe Neuzeit, Bd. 144). Berlin/New York 2010, S. 329–387.
- Augustyn 2011: Wolfgang Augustyn: Die Kirchenbauten von St. Ulrich und Afra vor dem Neubau der spätgotischen Basilika. In: Manfred Weitlauff (Hrsg.): Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012–2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum tausendjährigen Jubiläum (Jahrbuch, Bd. 45, 1). Augsburg, S. 450–509.
- Augustyn/ Geffcken 2011: Wolfgang Augustyn/Peter Geffcken: Die Äbte von St. Ulrich und Afra im Mittelalter. In: Manfred Weitlauff (Hrsg.): Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012–2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum tausendjährigen Jubiläum (Jahrbuch, Bd. 45, 1). Augsburg 2011, S. 344–403.
- Aurenhammer 2017a: Hans Aurenhammer: Berge in der Lagune. Die Entdeckung der Landschaft in der venezianischen Renaissancemalerei (1450–1520). In: Barbara Kuhn (Hrsg.): Wie sonst nirgendwo. Würzburg 2017, 93–135.
- Aurenhammer 2017b: Hans Aurenhammer: Gemalte Landschaften im Zeitalter Dantes und Petrarca. In: Deutsches Dantejahrbuch 92, 1 (2017), S. 66–105.
- Ausst. Kat. Augsburg 2017: Augsburg macht Druck. Die Anfänge des Buchdrucks in einer Metropole des 15. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Augsburg, Diözesanmuseum St. Afra, 2017, hrsg. von Günter Hägele/Melanie Thierbach. Augsburg 2017.
- Ausst. Kat. Augsburg 2023: ULRICH genial sozial loyal memorial, Ausst. Kat. Augsburg, Diözesanmuseum St. Afra, 2023/2024, hrsg. von Thomas Groll, Melanie Thierbach. Augsburg 2023.
- Ausst. Kat. Basel 2006: Das frühe Porträt. Aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel, Ausst. Kat. Basel, Kunstmuseum Basel, 2006, hrsg. von Stephan Kemperdick, unter Mitarbeit von Andreas Beyer. München u. a. 2006.
- Ausst. Kat. Berlin 2011: Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte, Ausst. Kat. Berlin, Martin-Gropius-Bau, 2011/12, hrsg. von Małgorzata Omilanowska. Köln 2011.
- Ausst. Kat. Berlin 2017: Jean Fouquet. Das Diptychon von Melun, Ausst. Kat. Berlin, Gemäldegalerie, 2017, hrsg. von Stephan Kemperdick. Berlin/Petersberg 2017.
- Ausst. Kat. Berlin 2021: Spätgotik. Aufbruch in die Neuzeit. Ausst. Kat. Berlin, Gemäldegalerie, 2021, hrsg. von Julien Chapuis. Berlin 2021.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Ausst. Kat. Bern 2008: Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur, Ausst. Kat. Bern, Historisches Museum, 2008, hrsg. von Susan Marti, Till-Holger Borchert und Gabriele Keck. Stuttgart 2008.
- Ausst. Kat. Brügge 2010: Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa, 1430–1530, Ausst. Kat. Brügge, Groeningemuseum, 2010, hrsg. von Till-Holger Borchert. Stuttgart 2010.
- Ausst. Kat. Budapest 2006: Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437, Ausst. Kat. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006, hrsg. von Imre Takács, unter Mitarbeit von Zsombor Jékely und Heinke Fabritius. Mainz 2006.
- Ausst. Kat. Dresden 2004: Glaube & Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit, Ausst. Kat. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2004, hrsg. von Harald Marx, 2 Bde. Dresden 2004.
- Ausst. Kat. Freising 2004: Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500 (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 49), Ausst. Kat. Freising, Diözesanmuseum, 2004/05, hrsg. von Peter B. Steiner. Augsburg/Freising 2004.
- Ausst. Kat. Ingolstadt 1992: Bayern-Ingolstadt, Bayern-Landshut. 1392–1506. Glanz und Elend einer Teilung, Ausst. Kat. Ingolstadt, Stadtarchiv/Wissenschaftliche Stadtbibliothek/Stadtmuseum Ingolstadt, 1992, hrsg. von Karl Batz. Ingolstadt 1992.
- Ausst. Kat. Innsbruck 1986: Der Herzog und sein Taler. Erzherzog Sigmund der Münzreiche. Politik – Münzwesen – Kunst, Ausst. Kat. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1986, bearb. von Erich Egg und Werner Köfler. Hall 1986.
- Ausst. Kat. Innsbruck 2012: Dresden & Ambras. Kunstkammerschätze der Renaissance, Ausst. Kat. Innsbruck, Schloss Ambras, 2012, hrsg. von Sabine Haag, unter Mitarbeit von Jutta Charlotte von Bloh. Wien 2012.
- Ausst. Kat. Landshut 2001: Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393–1505 (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 10), Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2001, hrsg. von Franz Niehoff. 2 Bde., Landshut 2001.
- Ausst. Kat. Landshut 2009a: »Ewig blühe Bayerns Land«. Herzog Ludwig X. und die Renaissance, Ausst. Kat. Landshut, Stadtresidenz, 2009, hrsg. von Brigitte Langer. Regensburg 2009.
- Ausst. Kat. Landshut 2009b: Ritterwelten im Spätmittelalter. Höfisch-ritterliche Kultur der Reichen Herzöge von Bayern-Landshut. Ritterwelten im Spätmittelalter (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 29), Ausst. Kat. Landshut, Spitalkirche Heiliggeist, 2009, hrsg. von Franz Niehoff. Landshut 2009.
- Ausst. Kat. Landshut 2014: Das goldene Jahrhundert der Reichen Herzöge, Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2014, hrsg. von Franz Niehoff (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 34). Landshut 2014.

- Ausst. Kat. München 2013: Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance, Ausst. Kat. München, Staatliche Münzsammlung, 2013, hrsg. von Walter Cupperi u. a., München 2013.
- Ausst. Kat. München 2016/17 : Bilderwelten. Buchmalerei zwischen Mittelalter und Neuzeit. Bayerische Staatsbibliothek, Ausst. Kat. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2016/17, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek. Luzern 2016.
- Ausst. Kat. München 2018: Bewegte Zeiten. Der Bildhauer Erasmus Grasser (um 1450–1518), Ausst. Kat. München, Bayerisches Nationalmuseum, 2018, hrsg. von Renate Eikermann und Christoph Kürzeder. München 2018.
- Ausst. Kat. Neuburg a. d. Donau 2005: Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 50), Ausst. Kat. Neuburg a. d. Donau, Haus der Bayerischen Geschichte, 2005, hrsg. von Suzanne Bäumler. Regensburg 2005.
- Ausst. Kat. Nürnberg 1983: Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausst. Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, hrsg. von Gerhard Bott. Frankfurt 1983.
- Ausst. Kat. Prag 2006: Karl IV., Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437, Ausst. Kat. Prag, Bildergalerie der Prager Burg, hrsg. von Jirí Fajit. München u. a. 2006.
- Ausst. Kat. Ravensburg 2015: Die Humpis in Barcelona. Rote Koralle für ganz Europa, Ausst. Kat. Ravensburg, Museum Humpis-Quartier, 2015, hrsg. von Meike Knittel und Christoph Jäckle. Ravensburg 2015.
- Ausst. Kat. Stuttgart 2011: Von Mantua nach Württemberg: Barbara Gonzaga und ihr Hof, Ausst. Kat. Stuttgart 2011, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, hrsg. von Peter Rückert. Stuttgart 2011.
- Ausst. Kat. Stuttgart 2019: Mechthild (1419–1482) im Spiegel der Zeit, Ausst. Kat. Stuttgart, Landesarchiv, hrsg. von Erwin Frauenknecht / Peter Rückert. Stuttgart 2019.
- Ausst. Kat. Trier 2001: Horizonte. Nikolaus von Kues in seiner Welt, Ausst. Kat. Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, 2001, hrsg. von Marc-Aelko Aris. Trier 2001.
- Ausst. Kat. Verona 1986 : Momenti di vita nobiliare nel tardo medioevo, Ausst. Kat. Verona, Museo di Castelvecchio, 1986, hrsg. von Manfred Treml (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 12). München 1986.
- Ausst. Kat. Wien 1959: Maximilian I., 1459–1519, Ausst. Kat. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1959, hrsg. von Franz Unterkircher (Biblos-Schriften, Bd. 23). Wien 1959.
- Ausst. Kat. Wien 2011: Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 2011/2012, hrsg. von Sabine Haag u. a. München u. a. 2011.



## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Ausst. Kat. Wien 2017: Rueland Frueauf d. Ä. und sein Kreis, Ausst. Kat. Wien, Belvedere 2017, hrsg. von Stella Rollik und Björn Blauensteiner. München 2017.
- Ausst. Kat. Würzburg 2017: Julius Echter. Patron der Künste: Konturen eines Fürsten und Bischofs der Renaissance, Ausst. Kat. Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, hrsg. von Damian Dombrowski, Markus Josef Maier und Fabian Müller. Berlin/München 2017.
- Autizi / Autizi 2019: Maria Beatrice Autizi / Francesco Autizi: Palazzo della Ragione di Padova. Guida nella storia e nell'arte. Treviso 2019.
- Bartlová 2002: Milena Bartlová: Eine Neudatierung des sog. Raigerner Altars und die Folgen für die Chronologie der böhmischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 65, 2 (2002), S. 145–179.
- Bätschmann 2002: Oskar Bätschmann: Kunstgenuß statt Bilderkult. Wirkung und Rezeption des Gemäldes nach Leon Battista Alberti. In: Peter Blickle / André Holenstein (Hrsg.): Macht und Ohnmacht der Bilder. München 2002, S. 359–375.
- Bätschmann 2011: Oskar Bätschmann: Einleitung. Leon Battista Alberti über das Standbild, die Malkunst und die Grundlagen der Malerei. In: Alberti ed. Bätschmann 2011, S. 13–140.
- Bauch 1901: Gustav Bauch: Die Anfänge des Humanismus in Ingolstadt. Eine literarische Studie zur deutschen Universitätsgeschichte (Historische Bibliothek, Bd. 13). München/Leipzig 1901.
- Bauer 2002: Claudia Bauer: Der Rocklfinger Altar. Ein spätgotisches Retabel in St. Georg zu Wartenberg. Magisterarbeit LMU München. München 2002.
- Bauer 2005: Matthias Johannes Bauer: »Der dohaim ein armer Tropf were plieben«. Der Jurist und Humanist Dr. Martin Prenninger – vom Erdinger Kleinbürgersohn zu einem der größten Gelehrten des 15. Jahrhunderts. In: Jahresschrift Historischer Verein Erding (2005), S. 9–32.
- Bauer 2012: Melanie Bauer: Die Universität Padua und ihre fränkischen Besucher im 15. Jahrhundert (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, Bd. 70). Nürnberg/Neustadt an der Aisch 2012.
- Bauer 2015: Melanie Bauer: Fränkische Studenten an der Universität Padua. Johann von Eych und seine *comprovinciales*. In: Jürgen Dendorfer (Hrsg.): Reform und früher Humanismus in Eichstätt. Bischof Johann von Eych (1445–1464) (Eichstätter Studien, N.F., Bd. 69), unter Mitarbeit von Jessica Nowak. Regensburg 2015, S. 27–62.
- Bauer 2008: Thomas Alexander Bauer: Feiern unter den Augen der Chronisten. Die Quellentexte zur Landshuter Fürstenhochzeit von 1475 (Sprach- und Literaturwissenschaften, Bd. 26). München 2008.
- Bauer 2016: Bauer, Thomas Alexander: Die Darstellung der Landshuter Fürstenhochzeit von 1475 und des Landshuter Erbfolgekriegs (1504–1505) in zeitgenössischen

- Quellentexten. In: Gerhard Wolf/Norbert H. Ott (Hrsg.): Handbuch Chroniken des Mittelalters. Berlin/Boston 2016, S. 483–518.
- Baum 1971: Elfriede Baum: Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst (Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst in der Orangerie des Unteren Belvedere in Wien, Bd. 1). Wien 1971.
- Baum 1914: Julius Baum: Der Mindelheimer Altar des Bernhard Strigel. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 35 (1914), S. 9–21.
- Baum 1983: Wilhelm Baum: Nikolaus Cusanus in Tirol. Das Wirken des Philosophen und Reformators als Fürstbischof von Brixen (Schriftenreihe des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 10). Bozen 1983.
- Baumbach/Carl 2018: Hendrik Baumbach/Horst Carl (Hrsg.): Landfrieden – epochenübergreifend. Neue Perspektiven der Landfriedensforschung auf Verfassung, Recht, Konflikt (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 54). Berlin 2018.
- Baumbauer 2016: Benno Baumbauer: Zur Silbermadonna des Eichstätter Fürstbischofs Wilhelm von Reichenau (1464–1496) im Kimbell Art Museum. Funktion und stilistische Einordnung. In: Hans-Christoph Dittscheid/Doris Gerstl/Simone Hespers (Hrsg.): Kunst-Kontexte. Petersberg 2016, S. 51–65.
- Baumbauer 2021: Benno Baumbauer: Die Kirche von Eichstätt unter Fürstbischof Wilhelm von Reichenau 1464–1496. Selbstverständnis und visuelle Repräsentation eines spätmittelalterlichen Hochstifts (Studia Jagellonica Lipsiensia, Bd. 21). Göttingen 2021.
- Baumbauer/Hirschfelder/Teget-Welz 2019: Benno Baumbauer/Dagmar Hirschfelder/Manuel Teget-Welz (Hrsg.): Michael Wolgemut – mehr als Dürers Lehrer (Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 19). Regensburg 2019.
- Baumgärtner/Falchetta 2016: Ingrid Baumgärtner/Piero Falchetta (Hrsg.): Venezia e la nuova oikoumene. Cartografia del Quattrocento (Venetiana, Bd. 17). Rom 2016.
- Baxandall 1971: Michael Baxandall: Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450. Oxford 1971.
- Baxandall 1984: Michael Baxandall: Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen. München: 1984.
- Baxandall 2013: Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance. Berlin 2013.
- Becher/Gamber 1986: Charlotte Becher/Ortwin Gamber (Hrsg.): Die Wappenbücher Herzog Albrechts VI. von Österreich. Ingeram-Codex der ehemaligen Bibliothek Cotta (Jahrbuch der Heraldisch-Genalogischen Gesellschaft Adler, Bd. 12). Wien 1986
- Becker 2015: Rainald Becker: Johann von Eych und die deutschen Humanistenbischöfe der ersten Generation. In: Jürgen Dendorfer (Hrsg.): Reform und früher Humanismus

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- in Eichstätt. Bischof Johann von Eych (1445–1464) (Eichstätter Studien, N.F., Bd. 69), unter Mitarbeit von Jessica Nowak. Regensburg: 2015, S. 335–350.
- Belloni 1987: Annalisa Belloni: Iohannes Heller e i suoi libri di testo. Uno studente tedesco a Padova nel Quattrocento tra insegnamento giuridico ufficiale e natio teutonica. In: *Quaderni per la storia dell'Università di Padova* 20 (1987), S. 51–95.
- Bellot 2011: Christoph Bellot: Die spätgotische Basilika von St. Ulrich und Afra. Baugeschichte – Funktionen -Stifter. In: Manfred Weitlauff (Hrsg.): *Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012–2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum tausendjährigen Jubiläum (Jahrbuch, Bd. 45, 1)*. Augsburg 2011, S. 510–656.
- Belozerskaya 2002: Marina Belozerskaya: *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts across Europe*. Cambridge 2002.
- Belting 1993: Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Unveränd. Nachdr. der 2. Aufl. 1991, München 1993.
- Belting 2013: Hans Belting: *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*. 2. Aufl., München 2013.
- Berndt 2013: Rainer Berndt (Hrsg.): *Wider das Vergessen und für das Seelenheil. Memoria und Totengedenken im Mittelalter (Erudiri Sapientia, Bd. 9)*. Münster 2003.
- Das Berner Münster 2017: *Das Berner Münster. 500 Jahre Chorgewölbe (Kunst + Architektur in der Schweiz)*, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. Bern 2017.
- Bertalot 1908: Ludwig Bertalot: *Eine humanistische Anthologie. Die Handschrift 4° 768 der Universitätsbibliothek München*. Berlin 1908.
- Beyer 2006: Andreas Beyer: *Von Angesicht zu Angesicht*. In: *Das frühe Porträt. Aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel*, Ausst. Kat. Basel, Kunstmuseum Basel, 2006, hrsg. von Stephan Kemperdick. München u. a. 2006, S. 13–18.
- Beyer / Gerlach 2018: Reinhard Beyer / Rebekka Gerlach: *Sprache und Denken*. 2. Auflage. Wiesbaden 2018.
- Bickhoff 2011: Nicole Bickhoff: *Die Uracher Hochzeit von 1474*. In: *Von Mantua nach Württemberg: Barbara Gonzaga und ihr Hof*, Ausst. Kat. Stuttgart 2011, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, hrsg. von Peter Rückert. Stuttgart 2011, S. 104–112.
- Biersack 2005: Irmgard Biersack: *Die Hofhaltung der »reichen Herzöge« von Bayern-Landshut (1392–1503). Hofgesinde, Verpflegung, Baumaßnahmen*. In: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* 15, 2 (2005), S. 17–45.
- Biersack 2006: Irmgard Biersack: *Die Hofhaltung der »reichen Herzöge« von Bayern-Landshut (Regensburger Beiträge zur Regionalgeschichte, Bd. 2)*. Regensburg 2006.

- Billinge u. a. 1997: Rachel Billinge u. a.: *Methods and Materials of Northern European Painting in the National Gallery, 1400–1550*. In: *National Gallery Technical Bulletin* 18 (1997), S. 6–55.
- Binding 2007: Günther Binding: *Antike Säulen als Spolien in früh- und hochmittelalterlichen Kirchen und Pfalzen. Materialspolie oder Bedeutungsträger?* Stuttgart 2007.
- Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon 2013: *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*, hrsg. von Traugott Bautz. Nordhausen 2013.
- Bischof 2013: Franz Xaver Bischof (Hrsg.): *Die benediktinische Klosterreform im 15. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie, Bd. 56)*. Berlin 2013.
- Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1983–2002: *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches*, hrsg. von Erwin Gatz, unter Mitarbeit von Clemens Brodkorb. Berlin 1983–2002.
- Bischof/Thurner 2008: Bischof, Franz Xaver/Thurner, Martin: Vorwort. In: Franz Xaver Bischof/Martin Thurner (Hrsg.): *Die Benediktinische Klosterreform im 15. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie, Bd. 56)*. Berlin 2013, S. 7–10.
- Blass-Simmen 2015: Birgit Blass-Simmen: *Wer von der Welt nicht vergessen... Die Porträtmedaille als neues Medium und das frühe Bildnis in der italienischen Malerei*. In: Magdalena Bushart (Hrsg.): *Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit (Interdependenzen, Bd. 1)*. Köln 2015, S. 67–87.
- Blauensteiner 2017: Björn Blauensteiner: *Rueland Frueauf d. Ä. (um 1440/50–1507 Passau). Sein Leben, sein Werk und seine künstlerische Herkunft*. In: *Rueland Frueauf d. Ä. und sein Kreis. Ausst. Kat. Wien 2007, Belvedere*, hrsg. von Stella Rollig/Björn Blauensteiner. München 2007, S. 19–50.
- Bleichner 2011: Stephan M. Bleichner: *Die Landshuter Fürstenhochzeit 1475. Immaterielles Kulturerbe und Re-Inszenierung – ein axiologisches Phänomen*. Diss. Bauhaus-Universität Weimar. Weimar 2011.
- Bleyl 2002: Matthias Bleyl: *Mont Ventoux und die Folgen. Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux oder was jemand anrichten kann, der hoch hinaus will*. In: *Der Berg, Ausst.-Kat. Heidelberg, Kunstverein, 2002/03*, hrsg. von Hans Gercke. Heidelberg 2002, S. 58–62.
- Blockmans u. a. 2013: Wim Blockmans (Hrsg.): *Staging the Court of Burgundy. Proceedings of the Conference “The Splendour of Burgundy (1418–1482)” (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History, Bd. 69)*. London u. a. 2013.
- Blum 2008: Gerd Blum: *Fenestra prospectiva. Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino*. In: Joachim Poeschke/Candida Syndikus (Hrsg.): *Leon Battista Alberti*. Münster 2008, S. 77–122.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Blum 2011: Gerd Blum: Naturtheater und Fensterbild. Architektonisch inszenierte Ausichten der frühen Neuzeit. In: Andreas Beyer/Matteo Burioni/Johannes Grave (Hrsg.): *Das Auge der Architektur*. München 2011, S. 177–219.
- Blum 2015: Gerd Blum: *Fenestra prospectiva*. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 15). Berlin/Boston, Mass. 2015.
- Blusch 1983: Jürgen Blusch: Zur Rezeption der *Germania* des Tacitus bei Giannantonio Campano und Enea Silvio Piccolomini. In: *Humanistica Lovaniensia* 32 (1983), S. 75–106.
- Boehm 1985: Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985.
- Boehm 1981: Laetitia Boehm: Das Haus Wittelsbach in den Niederlanden. In: *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* 44 (1981), S. 93–100.
- Boehm/Spörl 1972: Laetitia Boehm/Johannes Spörl: *Die Ludwig-Maximilians-Universität in ihren Fakultäten*. Ludwig-Maximilians-Universität München. Berlin 1972.
- Bohnert/Müller 2011: Niels Bohnert/Tom Müller: Die albertischen »*Elementa picturae*« im Codex Cusanus 112. Eine Untersuchung über das Bekanntschaftsverhältnis zwischen Leon Battista Alberti und Nikolaus von Kues, mit einer Textedition. In: Wolfgang Christian Schneider (Hrsg.): »*Videre et videri coincidunt*«. Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Münster: Aschendorff (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte. Reihe B, Bd. 1). Münster 2011, S. 289–309.
- Boockmann 1965: Hartmut Boockmann: *Laurentius Blumenau* (Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft, Bd. 37). Göttingen u. a. 1965.
- Borchert 2008: Till-Holger Borchert: *Das Bildnis Karls des Kühnen*. In: *Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur*, Ausst. Kat. Bern 2008, Historisches Museum, hrsg. von Susan Marti/Till-Holger Borchert/Gabriele Keck. Stuttgart 2008, S. 73–81.
- Borgolte 2012: Michael Borgolte: *Stiftung und Memoria* (Stiftungsgeschichten, Bd. 10). Berlin/Boston 2012.
- Boschung/Wittekind 2008: Dietrich Boschung/Susanne Wittekind (Hrsg.): *Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter*. Wiesbaden 2008.
- Bosl 1982: Karl Bosl (Hrsg.): *Bosls bayerische Biographie*. Regensburg 1982.
- Bourdieu 2016: Pierre Bourdieu: *Schriften*. Bd. 12, 1: *Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter*, hrsg. von Franz Schultheis und Stephan Egger. Aus dem Franz. von Hella Beister (Schriften zur Kulturosoziologie, Bd. 4). Berlin 2016.
- Bournet-Bacot 2014: Marianne Bournet-Bacot: *Le portrait de couple en Allemagne à la Renaissance. D'un genre au genre*. Rennes 2014.

- Bourocher 2011: Solveig Bourocher: La reine Marie d'Anjou: commanditaire des travaux du château de Chinon au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. In: *Le Moyen Age* 3 (2011), S. 487–506.
- Bowlus 2006: Charles R. Bowlus: The Battle of Lechfeld and Its Aftermath, August 955. The End of the Age of Migrations in the Latin West. Aldershot u. a. 2006.
- Bredenkamp 2015: Horst Bredenkamp: Der Bildakt (Frankfurter Adorno-Vorlesungen, 2007). Berlin 2015.
- Bredenkamp/Trinks 2013: Horst Bredenkamp/Stefan Trinks: Utopische Landschaft im Mittelalter. In: *Das Mittelalter* 18, 2 (2013), S. 55–72.
- Breher 1942: Anton Breher: Der Memminger Stadtarzt Ulrich Ellenbog und seine Pestschriften (Allgäuer Heimatbücher, Bd. 36). Kempten 1942.
- Brinkmann 2000: Bodo Brinkmann: Ein deutscher Maler in der Werkstatt Jan van Eycks. In: Matthias Kammel/Carola Gries (Hrsg.): *Begegnungen mit alten Meistern*. Nürnberg 2000, S. 61–76.
- Brinkmöller 1985: Harriet Brinkmöller: Die Raumauffassung des Meisters Hans von Burghausen in seinen Hauptwerken. Bochum 1985.
- Bruckner 2009: Eva Bruckner: Formen der Herrschaftsrepräsentation und Selbstdarstellung habsburgischer Fürsten im Spätmittelalter. Diss. Uni Wien. Wien 2009, unter <https://theses.univie.ac.at/detail/4609#> [14. 4. 2023]
- Brugger 1999: Walter Brugger: Die Kirchen der Pfarrei St. Nikolaus, Bad Reichenhall (Kleine Kunstführer, Nr. 2053). 2., überarb. Aufl., Regensburg 1999.
- Brugger 2007: Walter Brugger: Bau- und Kunstgeschichte. Die Anfänge – das »Burgstift«. In: Walter Brugger/Anton Landersdorfer/Christian Soika (Hrsg.): *Baumburg an der Alz. Das ehemalige Augustiner-Chorherrenstift in Geschichte, Kunst, Musik und Wirtschaft*. Regensburg 2007, S. 245–286.
- Brunt, ed. Griffin/Samuels 2013: Brunt, Peter A.: *Studies in Stoicism*, hrsg. von Miriam Griffin und Alison Samuels. Oxford 2013.
- Buchberger 1996–1997: Anton Buchberger: Die Kirche von Gelbersdorf. Der Gelbersdorfer Altar. In: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern* 122–123 (1996–1997), S. 7–31.
- Buchheit 1907: Hans Buchheit: Landshuter Tafelgemälde des XV. Jahrhunderts und der Landshuter Maler Hans Wertinger genannt Schwabmaler. Leipzig 1907.
- Buchheit 1917: Hans Buchheit: Ein Bildnis des Landshuter Stadtschreibers Alexander Mornauer. In: *Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst* (1917), S. 12–13.
- Buchner 1842: Andreas Buchner: Krieg des Herzogs Ludwig des Reichen mit Markgraf Albrecht Achilles von Brandenburg vom Jahr 1458–1462 (Abhandlungen der Historischen Klasse der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 3, 2). München 1842.
- Buchner 1953: Ernst Buchner: *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*. Berlin 1953.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Buchner/Feuchtmayr 1928: Ernst Buchner/Karl Feuchtmayr: Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance. Augsburg 1928.
- Buchner 1908: Maximilian Buchner: Quellen zur Amberger Hochzeit von 1474. In: Archiv für Kulturgeschichte 6, 4 (1908), S. 385–438.
- Buck 1989: August Buck (Hrsg.): Höfischer Humanismus (Kommission für Humanismusforschung, Bd. 16). Weinheim 1989.
- Buck/Klaniczay/Németh 1989: August Buck/Tibor Klaniczay/S. Katalin Németh (Hrsg.): Geschichtsbewusstsein und Geschichtsschreibung in der Renaissance (Studia humanitatis, Bd. 7). Leiden u. a. 1989.
- Burckhardt ed. Rehm 1860/2014: Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien (1860), hrsg. und mit einer Einführung von Walther Rehm. Stuttgart 2014.
- Burgemeister 2019: Melanie Burgemeister: Kleider – Kultur – Ordnung. Kulturelle Ordnungssysteme in Kleiderordnungen aus Nürnberg, Regensburg und Landshut zwischen 1470–1485. Münster 2019.
- Burger 1969: Heinz Otto Burger: Renaissance, Humanismus, Reformation. Deutsche Literatur im europäischen Kontext (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 7). Bad Homburg v. d. H. u. a. 1969.
- Bürger 2017: Stefan Bürger: Fremdsprache Spätgotik. Anleitungen zum Lesen von Architektur. Weimar 2017.
- Bürger/Palzer 2019: Stefan Bürger/Iris Palzer (Hrsg.): Echter Werte. Zur Bedeutung der nachgotischen Baukultur um 1600 unter Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn. Berlin/München 2019.
- Bürgi 2011: Bernhard Bürgi (Hrsg.): Kunstmuseum Basel. Die Meisterwerke. Gemälde, Skulpturen, Fotografien, Installationen, Videos. Ostfildern 2011.
- Burk 2011: Jens L. Burk: Das Porträt in der deutschen Skulptur um 1500. In: Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 2011, hrsg. von Sabine Haag u. a. München u. a. 2011, S. 187–193.
- Burke 2019: Peter Burke: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. 2. Auflage, Berlin 2019.
- Burmeister 1976: Karl Heinz Burmeister: Zur Person des Chronisten Thomas Lirer. In: Montfort. Vierteljahresschrift für Geschichte und Gegenwart Vorarlbergs 28, 2 (1976), S. 149–151.
- Burmeister 1996: Karl Heinz Burmeister: Die Montforter auf Reisen. In: Alois Niederstätter (Hrsg.): Die Grafen von Montfort. Geschichte, Recht, Kultur. Festgabe zum 60. Geburtstag (Forschungen zur Geschichte Vorarlbergs, N.F., Bd. 2). Konstanz 1996, S. 73–84.
- Burmeister 2006: Karl Heinz Burmeister: Die Grafen von Werdenberg. In: Montfort. Vierteljahresschrift für Geschichte und Gegenwart Vorarlbergs 58, 2/3 (2006), S. 121–143.

- Burmeister 2011: Karl Heinz Burmeister: Die Grafen von Montfort und ihre Bedeutung für die Geschichte Rätians. In: *Montfort. Vierteljahresschrift für Geschichte und Gegenwart Vorarlbergs* 63, 1 (2011), S. 97–107.
- Büttner 2011: Nils Büttner: Zur Geschichte der Landschaftsmalerei. Eine Einführung. In: *Nah und Fern. Landschaftsmalerei von Brueghel bis Corinth. Ausst. Kat. Hannover 2011*, Niedersächsisches Landesmuseum, hrsg. von Bastian Eclercy. Köln 2011, S. 10–27.
- Calvano 2010: Teresa Calvano (Hrsg.): *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico* (Biblioteca del Cinquecento, Bd. 148). Rom 2010.
- Campbell/Korbacher 2018: Caroline Campbell/Dagmar Korbacher: *Landschaft*. In: *Mantegna & Bellini. Meister der Renaissance*, Ausst. Kat. Berlin, Gemäldegalerie, 2018. München 2018, S. 218–230.
- Campbell u. a. 1994: Lorne Campbell u. a.: »The Virgin and Child before a Firescreen«. *History, Examination and Treatment*. In: *National Gallery technical bulletin* 15 (1994), S. 20–35.
- Cassirer ed. Plaga/Rosenkranz 1927/2013: Ernst Cassirer: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Anhang: *Some Remarks on the Question of the Originality of the Renaissance [1927]*, hrsg. von Friederike Plaga und Claus Rosenkranz (Philosophische Bibliothek, Bd. 650). Hamburg 2013.
- Cavaller/Degenring/Kirshner 1994: Osvaldo Cavallar/Susanne Degenring/Julius Kirshner (1994): *A Grammar of Signs. Bartolo Da Sassoferrato's Tract on Insignia and Coats of Arms* (Studies in Comparative Legal History). Berkeley, CA 1994.
- Chatenet u. a. 2011: Monique Chatenet u. a. (Hrsg.): *Le Gothique de la Renaissance. Études réunies par Monique Chatenet*. Paris 2011.
- Chatzidakis 2017: Michail Chatzidakis: *Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jahrhundert*. Petersberg u. a. 2017.
- Chevalier 1999: Bernard Chevalier: *Marie d'Anjou, une reine sans gloire, 1404–1461*. In: Geneviève Contamine (Hrsg.): *Autour de Marguerite d'Ecosse. Reines, princesses et dames du XV<sup>e</sup> siècle* (Etudes d'histoire médiévale, Bd. 4). Paris 1999, S. 81–98.
- Cilleßen/Tacke 2019: Wolfgang Cilleßen/Andreas Tacke (Hrsg.): *Meisterstücke. Vom Handwerk der Maler* (Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main, Bd. 38). Frankfurt am Main 2019.
- Cohen 2016: Matthew A. Cohen: *Provocative Similarities. Roriczer's Gothic Pinnacle as a "Risposte" to Vitruvius and Alberti's Corinthian Columns?* In: Molly Bourne/A. Victor Coonin (Hrsg.): *Encountering the Renaissance*. Ramsey 2016, S. 59–70.
- Coluccia 2009: Giuseppe L. Coluccia: *Basilio Bessarione. Lo spirito greco e l'Occidente* (Accademia delle Arti del Disegno. Monografie, Bd. 15). Florenz 2009.
- Conzen 2008: Ina Conzen: *Staatsgalerie Stuttgart, die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis zum 21. Jahrhundert*. München 2008.



## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Cook 1976: John W. Cook: A New Chronology of Hanns von Burghausen's Late Gothic Architecture. In: *Gesta* 15 (1976), S. 97–104.
- Coreth 1952: Anna Coreth: Der ›Orden von der Stola und den Kannkeln und dem Greifen‹ (Aragonesischer Kannenorden). In: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 5 (1952), S. 34–62.
- Cortesi 1984: Mariarose Cortesi: Una pagina di umanesimo in Eichstätt. In: *Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven* 64 (1984), S. 227–260.
- Cortesi 2003: Mariarosa Cortesi: Humanistische Bücher im Transfer vom Veneto nach Deutschland. In: Klaus Arnold (Hrsg.): *Venezianisch-deutsche Kulturbeziehungen in der Renaissance. Akten des interdisziplinären Symposiums vom 8. und 10. November 2001 im Centro Tedesco di Studi Veneziani in Venedig (Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, Bd. 18)*. Wiesbaden 2003, S. 9–24.
- Cortesi 2008: Mariarosa Cortesi: Zur Büchersammlung des Johannes Tröster (†1485). In: Enno Bünz/Franz Fuchs (Hrsg.): *Der Humanismus an der Universität Leipzig. Akten des in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für Sächsische Landesgeschichte an der Universität Leipzig, der Universitätsbibliothek Leipzig und dem Leipziger Geschichtsverein am 9./10. November 2007 in Leipzig veranstalteten Symposiums (Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, Bd. 23)*. Wiesbaden 2008, S. 217–231.
- Crossley 1993: Paul Crossley: The Return to the Forest. Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer. In: Thomas W. Gaethgens (Hrsg.): *Künstlerischer Austausch, 2. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15. – 20. Juli 1992, Bd. 2*. Berlin: 1993, S. 71–80.
- Curschmann 1993: Michael Curschmann: Marcolfus deutsch. Mit einem Faksimile des Prosa-Drucks von M. Ayrer (1487). In: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hrsg.): *Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts (Fortuna Vitrea, Bd. 8)*. Tübingen 1993, S. 157–256.
- Czerny 2005: Helga Czerny: *Der Tod der bayerischen Herzöge im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, 1347–1579. Vorbereitungen, Sterben, Trauerfeierlichkeiten, Grablegen, Memoria (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, Bd. 146)*. München 2005.
- Dahlem 2009: Andreas M. Dahlem: *The Wittelsbach Court in Munich. History and Authority in the Visual Arts (1460–1508)*. PhD. University of Glasgow. Glasgow 2009, unter: <https://theses.gla.ac.uk/892/> [22. 04. 2023].
- Dal Prà / Carmignani / Peri 2019: Laura Dal Prà / Marina Carmignani / Paolo Peri (Hrsg.): *Fili d'oro e dipinti di seta. Velluti e ricami tra Gotico e Rinascimento (Castello in mostra, Bd. 8)*. Trient 2019.

- Daniel 1989: Natalia Daniel: Die lateinischen mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek München, Bd. 4. Die Handschriften aus der Oktavreihe. Wiesbaden 1989.
- Daniel/Schott/Zahn 1979: Natalia Daniel/Gerhard Schott/Peter Zahn: Die lateinischen mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek München, Bd. 3. Die Handschriften aus der Folioreihe. 2. Hälfte. Wiesbaden 1979.
- Drexler-Herold/Morsbach 2008: Jolanda Drexler-Herold/Peter Morsbach: Regensburg und die Oberpfalz. 2., durchges. und erg. Aufl. (Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern, Bd. 5). München 2008.
- Degler 2015: Anna Degler: Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento. Paderborn 2015.
- Dellantonio 1992: Giovanni Dellantonio: Il principe vescovo Johannes Hinderbach e l'architettura. Interessi umanistici, motivazioni ideologiche ed impegno pratico. In: Iginio Rogger/Marco Bellabarba (Hrsg.): Il principe vescovo Johannes Hinderbach (1465–1486) fra tardo Medioevo e Umanesimo; atti del convegno promosso della Biblioteca Comunale di Trento, 2–6 ottobre 1989. Bologna 1992, S. 253–272.
- Demus 1965: Otto Demus: Zu den Tafeln des Grossgmainer Altars. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 19 (1986), S. 43–45.
- Dendorfer 2015: Jürgen Dendorfer (Hrsg.): Reform und früher Humanismus in Eichstätt. Bischof Johann von Eych (1445–1464) (Eichstätter Studien, N.F., Bd. 69), unter Mitarbeit von Jessica Nowak. Regensburg 2015.
- Dendorfer/Märtl 2011: Jürgen Dendorfer/Claudia Märtl (Hrsg.): Papst und Kardinalskolleg im Bannkreis der Konzilien. Von der Wahl Martins V. bis zum Tod Pauls II. (1417–1471). In: Jürgen Dendorfer/Ralf Lützelshwab (Hrsg.): Geschichte des Kardinalats im Mittelalter (Päpste und Papsttum, Bd. 39). Stuttgart 2011, S. 335–397.
- Depporter 2020: Matthias Depoorter: Jan van Eycks Entdeckung der Natur. In: Van Eyck. Eine optische Revolution, Ausst. Kat. Gent 2020, Museum der Schönen Künste, hrsg. von Maximiliaan P.J. Martens, Till-Holger Borchert und Jan Dumolyn. Stuttgart/Gent 2020, S. 205–231.
- Deutinger/Paulus 2017: Roman Deutinger/Christof Paulus (Hrsg.): Das Reich zu Gast in Landshut. Die erzählenden Texte zur Fürstenhochzeit des Jahres 1475. Ostfildern 2017.
- Deutinger/Deutinger 2018: Stephan Deutinger/Roman Deutinger (Hrsg.): Die Abtei Niederaltaich (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, Bd. 53). Sankt Ottilien 2018.
- Die deutsche Literatur des Mittelalters 1978–2008: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, begr. von Wolfgang Stammeler, hrsg. von Kurt Ruh u. a. 2., völlig neu bearb. Aufl., Berlin u. a. 1978–2008.
- Deutsches Literatur-Lexikon – das Mittelalter 2011–2016: Deutsches Literatur-Lexikon – das Mittelalter, hrsg. von Wolfgang Achnitz. 7 Bde., Berlin u. a. 2011–2016.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Deutschländer 2012: Gerrit Deutschländer: Dienen lernen, um zu herrschen. Höfische Erziehung im ausgehenden Mittelalter (1450–1550) (Hallische Beiträge zur Geschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Bd. 6). Berlin/Boston 2012.
- DiBernardo 1975: Flavio DiBernardo: Un vescovo umanista alla corte pontificia, Giannantonio Campano (1429–1477) (Miscellanea historiae pontificiae, Bd. 39). Rom 1975.
- Dicker 2009: Stefan Dicker: Landesbewusstsein und Zeitgeschehen. Studien zur bayrischen Chronistik des 15. Jahrhunderts (Norm und Struktur, Bd. 30). Köln u. a. 2009.
- Dicker 2014: Stefan Dicker: Landesbewusstsein im Zeitalter der Reichen Herzöge. In: Das goldene Jahrhundert der Reichen Herzöge, Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2014, hrsg. von Franz Niehoff (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 34). Landshut 2014, S. 31–39.
- Diemer/Sauerländer 2008: Dorothea Diemer/Willibald Sauerländer: Die Münchner Kunstkammer (Abhandlungen, N.F., Bd. 125, 1). München 2008.
- Dijkstra u. a. 2019: Hylke Dijkstra u. a.: International Organization. 3. Aufl., Oxford 2019.
- Dirsch-Weigand 1991: Andrea Dirsch-Weigand: Stadt und Fürst in der Chronistik des Spätmittelalters (Kollektive Einstellungen und sozialer Wandel im Mittelalter, Bd. 1). Köln u. a. 1991.
- Dopsch 2010: Heinz Dopsch: Kontinuität oder Neubeginn? Iuvavum-Salzburg zwischen Antike und Mittelalter. In: Peter Herz (Hrsg.): Kontinuitäten und Diskontinuitäten. Von der Keltenzeit bis zu den Bajuwaren (Region im Umbruch, Bd. 2). Berlin 2010, S. 9–56.
- Döring 2011: Karoline Dominika Döring: Rhetorik und Politik im 15. Jahrhundert. Die »Türkenreden« und ihre Verbreitung im Druck. In: Georg Strack/Julia Knödler (Hrsg.): Rhetorik in Mittelalter und Renaissance. Konzepte – Praxis – Diversität (Münchner Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 6). München 2011, S. 429–453.
- Döring 2013: Karoline Dominika Döring: Türkenkrieg und Medienwandel im 15. Jahrhundert (Historische Studien, Bd. 503). Husum 2013.
- Dorner 2002: Johann Dorner: Herzogin Hedwig und ihr Hofstaat (Burghauser Geschichtsblätter, Bd. 53). Burghausen 2002.
- Dorner 2004: Johann Dorner: Der Erbauer der Burghauser Burg – Ulrich Pesnitzer – liegt in Aspach begraben. In: Das Bundwerk 19 (2004), S. 25–27.
- Drescher 1900: Karl Drescher: Arigo, der Uebersetzer des Decamerone und des Fiore di Virtù (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Bd. 86). Straßburg 1900.
- Drös 1997: Harald Drös: Die Inschriften des Landkreises Göppingen (Die deutschen Inschriften, Bd. 41). Wiesbaden 1997.

- Drossbach / Wolf 2018: Gisela Drossbach / Klaus Wolf (Hrsg.): Reformen vor der Reformation. Sankt Ulrich und Afra und der monastisch-urbane Umkreis im 15. Jahrhundert (Studia Augustana, Bd. 18). Berlin 2018.
- Drost 2009: Ludger Drost: Schriftliche Quellen zur Baugeschichte des Passauer spätgotischen Doms. In: Michael Hauck (Hrsg.): Der Passauer Dom des Mittelalters. Vorträge des Symposiums Passau, 12. bis 14. März 2007 (Veröffentlichungen des Instituts für Kulturraumforschung Ostbairerns und der Nachbarregionen der Universität Passau, Bd. 60). Passau 2009, S. 87–108.
- Duindam 2015: Jeroen Duindam: Dynasties. A global history of power 1300–1800. Cambridge 2015.
- Duro 2019: Paul Duro: What Is a Parergon? In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 1 (2019), S. 23–33.
- Ebeling 2005: Florian Ebeling: Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus von der Antike bis zur Neuzeit. München 2005.
- Ebertshäuser 1974: Heidi C. Ebertshäuser: Gattungen des Doppelporträts in der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts. Diss. LMU München, München 1974.
- Eckardt 1914: Anton Leonhard Eckardt: Die Kunstdenkmäler von Niederbayern. Bezirksamt Landshut (Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Bd. 4, 2). München 1914.
- Egg 1968: Erich Egg: Die spätgotische Malerei in Brixen. In: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 48 (1968), S. 5–68.
- Egidi 1914: Pietro Egidi (Hrsg.): Necrologi e libri affini della provincia romana. 2: Necrologi della città Roma (Fonti per la storia d'Italia, Bd. 45). Rom 1914.
- Ehm-Schnocks 2002: Petra Ehm-Schnocks: Burgund und das Reich. Spätmittelalterliche Außenpolitik am Beispiel der Regierung Karls des Kühnen (1465–1477) (Pariser Historische Studien, Bd. 61). Berlin / Boston 2002.
- Eib 2001: Maja Eib: Der Humanismus und sein Einfluss auf das Eheverständnis im 15. Jahrhundert. Eine philosophisch-moraltheologische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung des frühhumanistischen Gedankenguts Albrechts von Eyb (Studien der Moralthologie, Bd. 9). Münster 2001.
- Eirich 1971: Raimund Eirich: Memmingens Wirtschaft und Patriziat von 1347 bis 1551. Weissenhorn 1971.
- Eisenbeiß 2017: Anja Eisenbeiß: Einprägsamkeit en gros. Die Porträts Kaiser Maximilians I. Ein Herrscherbild gewinnt Gestalt. Diss. Uni Heidelberg. Heidelberg, 2017, unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5046/> [22. 04. 2023]
- Enzyklopädie Medizingeschichte 2007: Enzyklopädie Medizingeschichte, hrsg. von Werner E. Gerabek u. a. Unveränd. Nachdr. der geb. Ausg. 2004, Berlin / Boston 2007.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Erb 1997: Georg Erb: Die Landschaftsdarstellung in der deutschen Druckgraphik vor Albrecht Dürer (Europäische Hochschulschriften, Bd. 282). Frankfurt am Main u. a. 1997.
- Erhard 2009: Andreas Erhard: Untersuchungen zum Besitz- und Gebrauchsinteresse an deutschsprachigen Handschriften im 15. Jahrhundert nach den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München. Diss. LMU München, München 2009, unter: <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/14147/> [22.04.2023]
- Erkens 2014: Franz-Reiner Erkens: Ulrich von Nussdorf, Bischof von Passau (1451–1479). Friedrichs III. persona non grata und Kanzler. In: Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte 77, 2 (2014), S. 503–542.
- Esch 1984: Arnold Esch: Mauern bei Mantegna. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 47 (1984), S. 293–319.
- Esch 2008a: Arnold Esch: Landschaften der Frührenaissance. München 2008.
- Esch 2008b: Arnold Esch: Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Andrea Mantegna. Zur Ikonographie antiker Mauern in der Malerei des Quattrocento. In: Joachim Poeschke / Candida Syndikus (Hrsg.): Leon Battista Alberti. Münster 2008, S. 123–164.
- Esch 2011: Arnold Esch: Das Erlebnis der Landschaft bei Enea Silvio Piccolomini / Pius II. In: Jens Pfeiffer (Hrsg.): ›Landschaft‹ im Mittelalter? – Augenschein und Literatur (Das Mittelalter, Bd. 16, 1). Berlin 2011, S. 149–160.
- Esch 2018: Arnold Esch: Historische Landschaften Italiens. Wanderungen zwischen Venedig und Syrakus. München 2018.
- Esch 2019: Arnold Esch: Inschrift-Spolien. Zum Umgang mit antiken Schriftdenkmälern im mittelalterlichen Italien. In: Katharina Bolle / Marc von der Höh / Nikolas Jaspert (Hrsg.): Inschriftenkulturen im kommunalen Italien. Traditionen, Brüche, Neuanfänge (Materiale Textkulturen, Bd. 21). Berlin 2019, S. 201–224.
- Eschenburg 2019: Barbara Eschenburg: Naturbilder – Weltbilder. Landschaftsmalerei und Naturphilosophie von Jan van Eyck bis Paul Klee. Berlin 2019.
- Ettelt 1992: Beatrix Ettelt: Gründung der Universität Ingolstadt, in: Bayern–Ingolstadt, Bayern–Landshut 1392–1506. Glanz und Elend einer Teilung, Ausst. Kat. Ingolstadt, Stadtarchiv Ingolstadt, 1992, hrsg. von Karl Batz, Ingolstadt 1992, S. 333–342.
- Ettelt-Schönwald 1996: Beatrix Ettelt-Schönwald: Kanzlei, Rat und Regierung Herzog Ludwigs des Reichen von Bayern-Landshut. Teilband 1 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, Bd. 97, 1). München 1996.
- Ettelt-Schönwald 1999: Beatrix Ettelt-Schönwald: Kanzlei, Rat und Regierung Herzog Ludwigs des Reichen von Bayern-Landshut. Teilband 2 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, Bd. 97, 2). München 1999.
- Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde St. Lorenz 2011: Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde St. Lorenz (Hrsg.): St. Lorenz in Nürnberg, unter Mitarbeit von Matthias Ank u. a. Lindenberg im Allgäu 2011.

- Falomir 2008: Miguel Falomir: Das höfische Porträt. In: Van Eyck, Dürer, Tizian ... Die Porträt-Kunst der Renaissance [Renaissance Faces: Van Eyck to Titian], Ausst. Kat. London, National Gallery, hrsg. von Louise Rice, unter Mitarbeit von Lorne Campbell u. a. Stuttgart 2008, S. 66–79.
- Fane-Saunders 2016: Peter Fane-Saunders: Pliny the Elder and Cinquecento Architectural Theory: The Case of Cesare Cesariano's 1521 Edition of Vitruvius. New York 2016.
- Feistner 2018: Edith Feistner: Vom Kloster zur Stadt: Sigmund Meisterlin und die Gründungsnarrationen von Augsburg, Nürnberg und Regensburg. In: Gisela Drossbach/Klaus Wolf (Hrsg.): Reformen vor der Reformation. Sankt Ulrich und Afra und der monastisch-urbane Umkreis im 15. Jahrhundert (Studia Augustana, Bd. 18). Berlin 2018, S. 169–186.
- Feurerer 2008: Thomas Feuerer: Die Klosterpolitik Herzog Albrechts IV. von Bayern. Statistische und prosopographische Studien zum vorreformatorischen landesherrlichen Klosterregiment im Herzogtum Bayern von 1465 bis 1508 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, Bd. 158). München 2008.
- Filippi 2007: Elena Filippi: L'autoritratto di Dürer del 1500. In: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia 19 (2007), S. 11–35.
- Filippi 2008: Elena Filippi: »Quasi pictor, qui diversos temperat colores, ut habeat sui ipsius imaginem«. Zu Cusanus und Dürer. In: Harald Schwaetzer/Kirstin Zeyer (Hrsg.): Das europäische Erbe im Denken des Nikolaus von Kues. Münster 2008, S. 175–197.
- Filippi 2013: Elena Filippi: Denken durch Bilder. Albrecht Dürer als »philosophus« (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte: Reihe B, Bd. 7). Münster 2013.
- Filippi 2014: Elena Filippi: Cusanus und die Kunst. In: Das Mittelalter 19,1 (2014), S. 103–124.
- Fischer 2012: Günther Fischer: Leon Battista Alberti. Sein Leben und seine Architekturtheorie. Darmstadt 2012.
- Fischer 1997: Susanne Fischer: Die Münchner Schule der Glasmalerei. Studien zu den Glasgemälden des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts im Münchner Raum (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 90). München.
- Flasch 1965: Kurt Flasch: Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst. In: Kurt Flasch (Hrsg.): Parusia. Studien zu Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus. Festgabe für Johannes Hirschberger. Frankfurt am Main 1965, S. 265–306.
- Flasch 1998: Kurt Flasch: Nikolaus von Kues. Frankfurt am Main 1998.
- Foister 1991: Susan Foister: The Portrait of Alexander Mornauer. In: The Burlington Magazine 133, no. 1062 (1991), S. 613–618.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Foister/Nash 1996: Susan Foister/Susie Nash (Hrsg.): Robert Campin. New Directions in Scholarship. Robert Campin Symposium (Museums at the Crossroads, Bd. 2). Turnhout 1996.
- Förderverein der Abtei Seligenthal Landshut e.V. 2007: Förderverein der Abtei Seligenthal Landshut e.V. (Hrsg.): 775 Jahre Zisterzienserinnenabtei Seligenthal in Landshut. Landshut 2007.
- Foster 1979: Michael Foster: Der Meister der Ulrichslegende und die Malerei in Augsburg im 15. Jahrhundert. Hausarbeit. LMU München. München, 1979.
- Foucault 2015: Michel Foucault: Archäologie des Wissens. 17. Aufl., Frankfurt am Main 2015.
- Frankl 2015: Markus Frankl: »Der Bischof von Würzburg zankt stetig mit uns nach alter Gewohnheit« (Mainfränkische Studien, Bd. 86). Würzburg 2015.
- Franzel 1970: Ursula Frenzel: Michael Wolgemuts Tätigkeit für die Nürnberger Glasmalerei. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1970), S. 27–46.
- Freninger 1872: Franz Xaver Freninger: Das Matrikelbuch der Universitaet Ingolstadt-Landshut-München. München 1872.
- Frojmovic 1996: Eva Frojmovic: Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo Della Ragione in Padua. A Reconstruction. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 59 (1996), S. 24–47.
- Fuchs 2001: Franz Fuchs: Arriginus von Busseto. Ein italienischer Humanist in Franken (1455–1459). In: Heinz Dopsch, Stephan Freund und Alois Schmid (Hrsg.): Bayern und Italien. Politik, Kultur, Kommunikation (8. – 15. Jahrhundert). Festschrift für Kurt Reindel zum 75. Geburtstag (Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Reihe B, Bd. 18). München 2001, S. 219–236.
- Fuchs 2005: Franz Fuchs: Das »Haus Bayern« im 15. Jahrhundert. Formen und Strategien einer dynastischen »Integration«. In: Werner Maleczek (Hrsg.): Fragen der politischen Integration im mittelalterlichen Europa (Vorträge und Forschungen/Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte, Bd. 63). Ostfildern 2005, S. 303–324.
- Fuchs 2007: Franz Fuchs (Hrsg.): Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen (Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, Bd. 22). Wiesbaden 2007.
- Fuchs 2009: Franz Fuchs: Antikaiserliche Gedichte aus dem Umkreis Kurfürst Friedrichs des Siegreichen von der Pfalz. In: Franz Fuchs (Hrsg.): König, Fürsten und Reich im 15. Jahrhundert (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 29). Köln u. a. 2009, S. 307–317.
- Fuchs 2013: Franz Fuchs: Friedrich der Siegreiche – »Der Marc Aurel des Mittelalter«? In: Jörg Peltzer u. a. (Hrsg.): Die Wittelsbacher und die Kurpfalz im Mittelalter – eine Erfolgsgeschichte? Regensburg 2013, S. 191–206.
- Fuchs 2015: Franz Fuchs: Hermann Schedel und der Frühhumanismus in Eichstätt. In: Jürgen Dendorfer (Hrsg.): Reform und früher Humanismus in Eichstätt. Bischof

- Johann von Eych (1445–1464) (Eichstätter Studien, N.F., Bd. 69), unter Mitarbeit von Jessica Nowak. Regensburg 2015, S. 117–132.
- Fuchs/Heinig/Wagendorfer 2013: Franz Fuchs/Paul-Joachim Heinig/Martin Wagendorfer (Hrsg.): König und Kanzlist, Kaiser und Papst. Friedrich III. und Enea Silvio Piccolomini in Wiener Neustadt (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 32). Wien/Köln/Weimar 2013.
- Fuchs/Spieß 2016: Franz Fuchs/Primin Spieß (Hrsg.): Friedrich der Siegreiche (1425–1476). Beiträge zur Erforschung eines spätmittelalterlichen Landesfürsten (Stiftung zur Förderung der Pfälzischen Geschichtsforschung: Reihe B, Abhandlungen zur Geschichte der Pfalz, Bd. 17). Neustadt an der Weinstraße 2016.
- Fuchs 2010: Friedrich Fuchs: Der Dom St. Peter in Regensburg. Unter Mitarbeit von Florian Monheim. Regensburg 2010.
- Fuchs/Hubel 2016: Friedrich Fuchs/Achim Hubel: Der Dom zu Regensburg – Katalog der Skulpturen und der Bauplastik. In: Achim Hubel und Manfred Schuller (Hrsg.): Der Dom zu Regensburg. Textband 3 (Die Kunstdenkmäler von Bayern, N.F., Bd. 7, 3, 3). Regensburg 2016, S. 647–770.
- Fürbeth 1992: Frank Fürbeth: Johannes Hartlieb. Untersuchungen zu Leben und Werk (Hermaea. N.F., Bd. 64). Tübingen 1992.
- Fürbeth 2020: Frank Fürbeth: Der Bücherkatalog des Jakob Püterich von Reichertshausen im Kontext spätmittelalterlicher Adelsbibliotheken. Ordnungsprinzipien und Literaturkritik. In: Andreas Speer und Lars Reuke (Hrsg.): Die Bibliothek – the Library – la Bibliothèque. Berlin/Boston 2020, S. 457–483.
- Füssel/Vogel 2001: Stephan Füssel/Klaus A. Vogel (Hrsg.): Deutsche Handwerker, Künstler und Gelehrte im Rom der Renaissance. Akten des interdisziplinären Symposions vom 27. und 28. Mai 1999 im Deutschen Historischen Institut in Rom (Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, Bd. 15/16). Wiesbaden 2001.
- Gamberini 2015: Andrea Gamberini: A Companion to Late Medieval and Early Modern Milan. The Distinctive Features of an Italian State. Leiden u. a. 2015.
- Gamerith/Wolfer/Stelzer 2013: Werner Gamerith/Karin Wolfer/Georg Stelzer: Zwischen Relikt, Restauration und Re-Inszenierung. Landshut, das Spätmittelalter und die »Landshuter Hochzeit«. In: Werner Gamerith, Dieter Anhuf und Ernst Struck (Hrsg.): Passau und seine Nachbarregionen. Orte, Ereignisse, Verbindungen. Ein geographischer Wegweiser. Regensburg 2013, S. 394–407.
- Gammel 2011: Marianne Gammel: Studien zu Mair von Landshut. Diss. TU Berlin. Berlin 2010, unter <https://depositonce.tu-berlin.de/items/oeoeab5f-f73b-4296-gdc7-8004ed38296b> [22.04.2023].
- Garin 1990: Eugenio Garin (Hrsg.): Der Mensch der Renaissance. Frankfurt am Main 1990.



## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Gaude-Ferragu 2016: Murielle Gaude-Ferragu: *Queenship in Medieval France, 1300–1500 (The New Middle Ages)*, unter Mitarbeit von Angela Krieger. New York 2016.
- Geiss 1848: Ernst Geiss: Beiträge zur Lebensgeschichte Herzog Ludwigs des Reichen nebst ungedruckter Regesten und einem Itinerarium deßelben. In: *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte* 9 (1848), S. 353–456.
- Geldner 1975: Ferdinand Geldner: Vom Bücherbesitz der Herzogin Kunigunde von Baiern († 6. 8. 1520). In: *Bibliotheksforum Bayern* 3 (1975), S. 117–125.
- Gemeiner 1821: Carl Theodor Gemeiner: Die wichtigsten und merkwürdigsten Begebenheiten, die sich in Regensburg und in der Nachbarschaft der Stadt seit Entstehung derselben bis auf unsere Zeiten zugetragen haben. Bd. 3: *Stadt Regensburgische Jahrbücher vom Jahre 1430 bis zum Jahre 1496. Regensburg 1821.*
- Gerstenberg 1969: Kurt Gerstenberg: *Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter.* 2., durchges. u. erg. Aufl., Darmstadt 1969.
- Gier 2010: Helmut Gier: Italienrezeption im Augsburgers Humanismus. In: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 102 (2010), S. 223–238.
- Giersch 2004: Paula Giersch: Die Augsburgers Gründungslegende – Motiventwicklung und Motivverknüpfung im Mittelalter. In: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 97 (2004), S. 7–45.
- Gießmann 2016: Sebastian Gießmann: *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke (Kaleidogramme, Bd. 114).* Marburg 2016.
- Glasauer 2009: Bernhard Glasauer: *Herzog Heinrich XVI. (1393–1450) der Reiche von Bayern-Landshut (Münchner Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 5).* München 2009.
- Glass 2015: Robert Glass: *Filarete and the Invention of the Renaissance Medal.* In: *The Medal* 66 (2015), S. 26–37.
- Glückert 1930: Ludwig Glückert: *Hieronymus von Mondsee. Magister Johannes de Werdea.* München 1930.
- Goldberg 1986/87: Gisela Goldberg: Spätgotische Altartafeln aus dem ehemaligen Benediktinerkloster Attel am Inn. In: *Heimat am Inn* 7 (1986/87), S. 65–89.
- Goldberg 1999: Gisela Goldberg: *Tafel- und Wandmalerei in München im 15. Jahrhundert.* In: Peter B. Steiner/Sylvia Hahn (Hrsg.): *Münchner Gotik im Freisinger Diözesanmuseum*, unter Mitarbeit von Erwin Emmerling. Regensburg 1999, S. 69–100.
- Goldberg/Heiden 1989: Gisela Goldberg/Rüdiger an der Heiden: *Staatsgalerie Burg-hausen (Große Kunstführer, Bd. 164).* München/Zürich 1989.
- Goldbrunner 1983: Hermann Goldbrunner: *Laudatio urbis. Zu neueren Untersuchungen über das humanistische Städtelob.* In: *Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven* 63 (1983), S. 313–328.

- Gottlieb 1900: Theodor Gottlieb: Büchersammlung Kaiser Maximilians I. Mit einer Einleitung über ältern Bücherbesitz im Hause Habsburg (Die Ambraser Handschriften, Bd. 1). Leipzig 1900.
- Gottschalk 1989: Maren Gottschalk: Geschichtsschreibung im Umkreis Friedrichs I. des Siegreichen von der Pfalz und Albrechts IV. des Weisen von Bayern-München. Diss. LMU München. München, 1989.
- Götz 2019: Maya Götz: »Man braucht ein perfektes Bild«. Die Selbstinszenierung von Mädchen auf Instagram. In: TELEVISION 32,1 (2019), S. 1–12.
- Götz/Becker 2019: Maya Götz/Josephine Becker: Das »zufällig« überkreuzte Bein. Selbstinszenierungsmuster von Influencerinnen auf Instagram. In: TELEVISION 32,1 (2019), S. 21–32.
- Götz 2013: Roland Götz: Kloster Tegernsee im 15. Jahrhundert. In: Franz Xaver Bischof (Hrsg.): Die benediktinische Klosterreform im 15. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie, Bd. 56). Berlin 2013, S. 93–142.
- Graf 1984: Klaus Graf: Gmünd im Spätmittelalter. In: Hermann Ehmer (Hrsg.): Geschichte der Stadt Schwäbisch Gmünd. Stuttgart 1984, S. 87–184.
- Graf 1987: Klaus Graf: Exemplarische Geschichten (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, Bd. 7). München 1987.
- Graf 1991: Klaus Graf: Rezension zu: Deutsche mittelalterliche Handschriften der Universitätsbibliothek Augsburg. Die Signaturengruppe Cod. I.3 und Cod. III.1. Bearb. von Karin Schneider (Die Handschriften der Universitätsbibliothek Augsburg. Reihe 2,1. Bd. 1). Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1988. In: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 50 (1991), S. 580–583.
- Graf 1996a: Klaus Graf: Ordensreform und Literatur in Augsburg während des 15. Jahrhunderts. In: Johannes Janota und Werner Williams-Krapp (Hrsg.): Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts (Studia Augustana, Bd. 7). Berlin/Boston 1996, S. 100–159.
- Graf 1996b: Klaus Graf: Retrospektive Tendenzen in der bildenden Kunst vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Kritische Überlegungen aus der Perspektive des Historikers. In: Andrea Löther (Hrsg.): Mundus in imagine. München 1996, S. 389–420.
- Graf 2003: Klaus Graf: Stil als Erinnerung. Retrospektive Tendenzen in der deutschen Kunst um 1500. In: Norbert Nußbaum/Claudia Euskirchen (Hrsg.): Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500. Köln 2003, S. 19–29.
- Graf 2015: Klaus Graf: Fiktion und Geschichte. Die angebliche Chronik Wenzel Grubers, Greisenklage, Johann Hollands Turnierreime und eine Zweitüberlieferung von Jakob Püterichs Ehrenbrief in der Trenbach-Chronik (1590). In: Frühneuzeit-Blog der RWTH vom 10. Februar 2015, unter <http://frueheneuzeit.hypotheses.org/1847> [22.04.2023].

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Graus 1987: Frantisek Graus: Funktionen der spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung. In: Hans Patze (Hrsg.): *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im späten Mittelalter (Vorträge und Forschungen, Bd. 31)*. Sigmaringen 1987, S. 11–56.
- Grewe 2014: Holger Grewe: Die Pfalz zu Ingelheim am Rhein. Ausgewählte Baubefunde und ihre Interpretation. In: Pohle, Frank, Brink, Peter van den (Hrsg.): *Karl der Große. Orte der Macht*. Dresden 2014, S. 188–197.
- Grimm/Konrad 1990: Claus Grimm/Bernd Konrad: *Die Fürstenbergsammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*. München 1990.
- Gropp 1999: David Gropp: *Das Ulmer Chorgestühl und Jörg Syrlin der Ältere. Untersuchungen zu Architektur und Bildwerk (Neue Forschungen zur deutschen Kunst, Bd. 4)*. Berlin 1999.
- Großmann 2003: G. Ulrich Großmann: *Neues Schloß Ingolstadt (Burgen, Schlösser und Wehrbauten in Mitteleuropa, Bd. 9)*. Regensburg 2003.
- Großmann 2010: G. Ulrich Großmann: *Trient in Nürnberg. Eine frühe Darstellung der Burg von Trient – Der Augustineraltar in Nürnberg*. In: *KulturGut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums* 26 (2010), S. 1–4.
- Gugau 2015: Armin Gugau: *Untersuchungen zum Landshuter Erbfolgekrieg von 1504/05. Die Schäden und ihre Behebung (Geschichtswissenschaften, Bd. 31)*. München 2015.
- Günther 1988a: Hubertus Günther (Hrsg.): *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*. Darmstadt 1988, unter <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/guenther1988> [22.04.2023].
- Günther 1988b: Hubertus Günther: *Vitruv in der Renaissance*. In: Hubertus Günther (Hrsg.): *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*. Darmstadt 1988, S. 69–78.
- Günther 1990: Hubertus Günther: *Ein Entwurf Baldassare Peruzzis für ein Architekturtraktat*. In: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 26 (1990), S. 135–170.
- Günther 2000: Hubertus Günther: *Die deutsche Spätgotik und die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*. In: *Kunsthistorischer Arbeitsblätter* 7/8 (2000), S. 49–68.
- Günther 2002: Hubertus Günther: *Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur*. In: Michèle-Caroline Heck (Hrsg.): *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI<sup>e</sup> au début du XVII<sup>e</sup> siècle*. Lille 2002, S. 13–32.
- Günther 2003: Hubertus Günther: *Die ersten Schritte in die Neuzeit. Gedanken zum Beginn der Renaissance nördlich der Alpen*. In: Norbert Nußbaum und Claudia Euskirchen (Hrsg.): *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*. Köln 2003, S. 31–87.

- Günther 2010: Hubertus Günther: Die sogenannte Wiederbelebung der antiken Architektur in der Renaissance. In: Winfried Nerdinger (Hrsg.): Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte, unter Mitarbeit von Markus Eisen und Hilde Strobl. München 2010, S. 56–77.
- Haag 2018: Norbert Haag: Dynastie, Region, Konfession. Die Hochstifte des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation zwischen Dynastisierung und Konfessionalisierung (1448–1648) (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, Bd. 166, 1). Münster 2018.
- Haemmerle 1949: Albert Haemmerle: Mitgliederverzeichnis 1466–1521. St. Ulrichs-Bruderschaft, Augsburg. München 1949.
- Hahn/Schütte 2003: Peter-Michael Hahn/Ulrich Schütte: Thesen zur Rekonstruktion höfischer Zeichensysteme in der Frühen Neuzeit. In: Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 13, 2 (2003), S. 19–47.
- Hainisch/Woisetschläger 1977: Erwin Hainisch / Kurt Woisetschläger: Oberösterreich, unter Mitarbeit von Justus Schmidt. 6. Aufl. (Dehio-Handbuch, Bd. 3). Wien 1977.
- Halbwachs 1985: Maurice Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt am Main 1985.
- Halfwassen 2012: Jens Halfwassen: Nikolaus von Kues über das Begreifen des Unbegreiflichen. In: Andreas Speer und Philipp Steinkrüger (Hrsg.): Knotenpunkt Byzanz Wissensformen und kulturelle Wechselbeziehungen (Miscellanea mediaevalia, Bd. 36). Berlin 2012, S. 510–523.
- Halm 1873: Karl Felix Halm: Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis. Codices num. 5251–8100 complectens (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis, Bd. 1, 3). München 1873.
- Halm 1874: Karl Felix Halm: Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis. Codices num. 8101–10930 complectens (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis, Bd. 2, 1). München 1874.
- Halm/Laubmann 1892: Karl Felix Halm/Georg von Laubmann (Hrsg.): Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis. Codices num. 1–2329 complectens (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis, Bd. 1, 1). München 1892.
- Halm 1928: Philipp Maria Halm: Erasmus Grasser (Studien zur süddeutschen Plastik, Bd. 3). Augsburg 1928.
- Hammer 1899: Heinrich Hammer: Literarische Beziehungen und musikalisches Leben des Hofes Herzog Siegmunds von Tirol. In: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg 3, 43 (1899), S. 69–124.
- Hammerstein 1989: Notker Hammerstein: Geschichte als Arsenal. Geschichtsschreibung im Umfeld deutscher Humanisten. In: August Buck, Tibor Klaniczay und

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- S. Katalin Németh (Hrsg.): *Geschichtsbewusstsein und Geschichtsschreibung in der Renaissance* (Studia humanitatis, Bd. 7). Leiden u. a. 1989, S. 19–32.
- Handbuch Rhetorik der Bildenden Künstler 2017: *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künstler*, hrsg. von Wolfgang Brassat. Berlin/Boston 2017.
- Handel-Mazzetti 1924: Viktor von Handel-Mazzetti: *Andreas Loder von Braunau, Besitzer der Burg Ibm und des Edelsitzes Bogenhosen, Herzoglich Bayerischer Kanzler. Braunau am Inn 1924.*
- Hanke 2007: Eva Hanke: *Studien zum Bautypus der Staffelhalle*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 68 (2007), S. 73–116.
- Hannessschläger 1999: Ingonda Hannessschläger: *Die Problematik um den Meister von Grossgmain und die Tafeln des ehemaligen Flügelaltars der Kirche von Grossgmain aus dem Jahr 1499*. In: Karl Heinz Ritschel (Hrsg.): *500 Jahre Meister von Großgmain, 1499–1999*. Großgmain 1999, S. 11–35.
- Harder-Merkelbach 2005: Marion Harder-Merkelbach: *Das Reichlin-von-Meldegghaus (1459–1463). Eine »Villa« in der Stadt nach päpstlichem Vorbild*. In: Michael Brunner und Marion Harder-Merkelbach (Hrsg.): *1100 Jahre Kunst und Architektur in Überlingen*. Petersberg 2005, S. 139–160.
- Hartig 1923: Michael Hartig: *Das Benediktiner-Reichsstift Sankt Ulrich und Afra in Augsburg (1012–1802)* (Germania sacra, Serie B, Bd. 1, A [1]). Augsburg 1923.
- Hauer 2018: Johannes Hauer: *Christoph Mendel von Steinfels (gestorben 1508), der erste Rektor der Ludwig-Maximilians-Universität und Bischof von Chiemsee*. In: *Oberbayerisches Archiv* 142 (2018), S. 9–31.
- Haupt 1955: Karl Haupt: *Die Ulrichsvita in der mittelalterlichen Malerei*. In: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 61 (1955), S. 1–160.
- Hefner 1845: Joseph von Hefner: *Die römischen Denkmäler Oberbayerns und des k. Antiquariums*. In: *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte* 6 (1845), S. 147–260.
- Heilingsetzer 1981: Georg Heilingsetzer: *Das Mondseeland als historische Landschaft*. In: Dietmar Straub (Hrsg.): *Das Mondsee-Land. Geschichte und Kultur*. Linz 1981, S. 9–49.
- Heilingsetzer 1998: Georg Heilingsetzer: *Mondsee. Die Geschichte des Klosters*. München 1998.
- Heilingsetzer 2020: Georg Heilingsetzer: *Das Kloster Mondsee im »Herbst des Mittelalters«*. *Spiritualität, Wissenschaft und Kunst*. In: *Der Meister von Mondsee*, Ausst. Kat. Wien, Belvedere, 2020, hrsg. von Stella Rollig und Veronika Pirker-Aurenhammer. Wien 2020, S. 95–111.
- Heilingsetzer/Reisinger 2007: Georg Heilingsetzer/Anton Reisinger: *1506–1706 – 2006. 300 Jahre Wallfahrt Mariahilf Mondsee. 500 Jahre Mondseeland bei Österreich (Mondseer Dokumentationen)*. Mondsee 2007.

- Heinig 1997a: Paul-Joachim Heinig: Kaiser Friedrich III. (1440–1493). Teil 1 (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 17, 1). 3 Bde. Köln/Weimar/Wien 1997.
- Heinig 1997b: Paul-Joachim Heinig: Kaiser Friedrich III. (1440–1493). Teil 2 (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 17, 2). 3 Bde. Köln/Weimar/Wien 1997.
- Heinig 2007: Paul-Joachim Heinig: Konjunkturen des Auswärtigen. »State formation« und internationale Beziehungen im 15. Jahrhundert. In: Sonja Dünnebeil (Hrsg.): Außenpolitisches Handeln im ausgehenden Mittelalter. Akteure und Ziele (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 27). Wien/Köln/Weimar 2007, S. 21–57.
- Heinig 2013: Paul-Joachim Heinig: Monarchismus und Mocharchisten am Hof Friedrichs III. In: Franz Fuchs, Paul-Joachim Heinig und Martin Wagendorfer (Hrsg.): König und Kanzlist, Kaiser und Papst. Friedrich III. und Enea Silvio Piccolomini in Wiener Neustadt (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 32). Wien/Köln/Weimar 2013, S. 151–180.
- Heinrichs 2007: Ulrike Heinrichs: Martin Schongauer, Maler und Kupferstecher. München/Berlin 2007.
- Heitmann 2003: Klaus Heitmann: Das italienische Deutschlandbild in seiner Geschichte. Von den Anfängen bis 1800 (Studia Romanica, Bd. 114). Heidelberg 2003.
- Heller 1982: Ágnes Heller: Der Mensch der Renaissance. Köln-Lövenich 1982.
- Helmrath 2002a: Johannes Helmrath: Diffusion des Humanismus. Zur Einführung. In: Johannes Helmrath, Ulrich Muhlack und Gerrit Walther (Hrsg.): Diffusion des Humanismus. Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten. Berlin/Göttingen 2002, S. 7–29.
- Helmrath 2002b: Johannes Helmrath: Vestigia Aeneae imitari. Enea Silvio Piccolomini als »Apostel« des Humanismus. Formen und Wege seiner Diffusion. In: Johannes Helmrath/Ulrich Muhlack/Gerrit Walther (Hrsg.): Diffusion des Humanismus. Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten. Berlin/Göttingen 2002, S. 99–141.
- Helmrath 2005: Johannes Helmrath: Probleme und Formen nationaler und regionaler Historiographie des deutschen und europäischen Humanismus um 1500. In: Matthias Werner (Hrsg.): Spätmittelalterliches Landesbewußtsein in Deutschland. Ostfildern 2005, S. 333–393.
- Helmrath 2006: Johannes Helmrath: Der europäische Humanismus und die Funktionen der Rhetorik. In: Thomas Maissen (Hrsg.): Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur. Göttingen 2006, S. 18–48.
- Helmrath 2013: Johannes Helmrath: Der Humanismus in Deutschland. In: Johannes Helmrath (Hrsg.): Wege des Humanismus. Studien zu Praxis und Diffusion der

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Antikenleidenschaft im 15. Jahrhundert (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation, Bd. 1). Tübingen 2013, S. 17–52.
- Helmrath/Muhlack/Walther 2002: Johannes Helmrath/Ulrich Muhlack/Gerrit Walther (Hrsg.): Diffusion des Humanismus. Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten. Berlin/Göttingen 2002.
- Helmrath/Schirrmeister/Schlelein 2013a: Johannes Helmrath/Albert Schirrmeister/Stefan Schlelein, Stefan: Einleitung. In: Johannes Helmrath/Albert Schirrmeister/Stefan Schlelein (Hrsg.): Historiographie des Humanismus. Literarische Verfahren, soziale Praxis, geschichtliche Räume (Transformationen der Antike, Bd. 12). Berlin/Boston 2013, S. 1–7.
- Helmrath/Schirrmeister/Schlelein 2013b: Johannes Helmrath/Albert Schirrmeister/Stefan Schlelein, Stefan (Hrsg.): Historiographie des Humanismus. Literarische Verfahren, soziale Praxis, geschichtliche Räume (Transformationen der Antike, Bd. 12). Berlin/Boston 2013.
- Heppner 2009: Harald Heppner: Türkenangst und Festungsbau. Wirklichkeit und Mythos (Neue Forschungen zur ostmittel- und südosteuropäischen Geschichte, Bd. 1). Frankfurt am Main u. a. 2009.
- Herde 1979: Peter Herde: Johann III. von Grumbach, Bischof von Würzburg (1455–1466), und Papst Kalixt III. In: Würzburger Diözesangeschichtsblätter 41 (1979), S. 121–140.
- Herold 2002: Jürgen Herold: Der Aufenthalt des Markgrafen Gianfrancesco Gonzaga zur Erziehung an den Höfen der fränkischen Markgrafen von Brandenburg 1455–1459. Zur Funktionsweise und zu den Medien der Kommunikation zwischen Mantua und Franken im Spätmittelalter. In: Cordula Nolte und Karl-Heinz Spieß (Hrsg.): Principes. Stuttgart 2002, S. 199–234.
- Herzog 1955: Theo Herzog: Der Landshuter Stadtschreiber Alexander Mornauer und sein Geschlecht. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern 81 (1955), S. 89–109.
- Herzog 1958: Theo Herzog: Meister Hanns von Burghausen, genannt Stethaimer. Sein Leben und Wirken eine historische Studie. Landshut 1958.
- Herzog 2004: Theo Herzog: Meister Hanns von Burghausen. In: Georg Spitzlberger (Hrsg.): Weitberühmt und vornehm. Landshut 2004, S. 105–120.
- Hess 2010: Daniel Hess (Hrsg.): Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 3). Nürnberg 2010.
- Hess 2012a: Daniel Hess: Der gemalte Flügelaltar als Hauptaufgabe der Malerei vor Dürer. In: Der frühe Dürer, Ausst. Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2012, hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Nürnberg 2012, S. 197–304.
- Hess 2012b: Daniel Hess: Die Natur als vollkommene Lehrmeisterin der Natur. In: Der frühe Dürer, Ausst. Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2012, hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Nürnberg 2012, S. 117–131.

- Hess/Hirschfelder/Baum 2019: Daniel Hess/Dagmar Hirschfelder/Katja von Baum: Die Gemälde des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum. 2 Bde., Nürnberg 2019.
- Hesse 2005: Christian Hesse: Amtsträger der Fürsten im spätmittelalterlichen Reich. Die Funktionsebenen der lokalen Verwaltung in Bayern-Landshut, Hessen, Sachsen und Württemberg 1350–1515 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 70). Göttingen 2005.
- Hesse 2016: Christian Hesse: Das Repertorium Academicum Germanicum (RAG). Perspektiven zur Erforschung der Gelehrten, ihrer Netzwerke und ihres Wirkens im Alten Reich (1250–1550). In: Christine Reinle (Hrsg.): Stand und Perspektiven der Sozial- und Verfassungsgeschichte zum römisch-deutschen Reich (Studien und Texte zur Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters, Bd. 10). Affalterbach 2016, S. 53–64.
- Hiereth 1959: Sebastian Hiereth: Zeitgenössische Quellen zur Landshuter Fürstenhochzeit 1475. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern 85 (1959), S. 4–64.
- Hinz 1974: Berthold Hinz: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 139–218.
- Hirschberger 1874: Max Hirschberger: Ordnung wie's am Hofe Herzog Georg des Reichen im Schlosse zu Landshut gehalten worden ist vom Jahre 1491. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern 18 (1974), S. 64–80.
- Hirschbiegel 2002: Jan Hirschbiegel: Fürstliche Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Ein Projekt der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. In: Forschungen zu Burgen und Schlössern 7 (2002), S. 73–82.
- Hirschbiegel/Paravicini 2000: Jan Hirschbiegel/Werner Paravicini (Hrsg.): Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit (Residenzenforschung, Bd. 11). Stuttgart 2000.
- Hirschfelder 2019: Dagmar Hirschfelder: Wolgemut und seine Mitarbeiter. Werkstattstruktur und Arbeitsteilung. In: Benno Baumbauer/Dagmar Hirschfelder/Manuel Teget-Welz, Manuel (Hrsg.): Michael Wolgemut – mehr als Dürers Lehrer (Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 19). Regensburg 2019, S. 59–69.
- Historisches Lexikon der Schweiz 2002–2014: Historisches Lexikon der Schweiz, hrsg. von Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz. Basel 2002–2014.
- Historisches Wörterbuch der Rhetorik 1992–2015: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding. Tübingen u. a. 1992–2015.
- Hofmann 2014: Angelika Hofmann: Czu Landeßhuet ist die lengiste, groste vnd schonste gasse, die ich ye gesehin habe. Das ›goldene‹ Jahrhundert der Reichen Herzöge im Spiegel der Archäologie. In: Das goldene Jahrhundert der Reichen Herzöge, Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2014, hrsg. von Franz Niehoff (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 34). Landshut 2014, S. 144–161.



## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Hofmann 1979: Siegfried Hofmann: Die Baugeschichte des Ingolstädter Schlosses im Spiegel der erhaltenen Baurechnungen. Teil I. In: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt 88 (1979), S. 78–109.
- Hofmann 1980: Siegfried Hofmann: Die Baugeschichte des Ingolstädter Schlosses im Spiegel der erhaltenen Baurechnungen. Teil II. In: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt 89 (1980), S. 25–99.
- Hofmann 1990: Siegfried Hofmann: Die Baugeschichte des Ingolstädter Schlosses im Spiegel der erhaltenen Baurechnungen. Teil III. In: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt 99 (1990), S. 173–202.
- Hofmann 2000: Siegfried Hofmann: Geschichte der Stadt Ingolstadt. Von den Anfängen bis 1505. Ingolstadt 2000.
- Hollingsworth/Richardson 2009: Mary Hollingsworth/Carol M. Richardson (Hrsg.): The Possessions of a Cardinal. Politics, Piety, and Art 1450–1700. University Park, Pa 2009.
- Hollstein 2010: Bettina Hollstein: Qualitative Methoden und Mixed-Method-Designs. In: Christian Stegbauer und Roger Häußling (Hrsg.): Handbuch Netzwerkforschung. Wiesbaden 2010, S. 459–470.
- Holzberg 2002: Niklas Holzberg: Einführung. In: Wilhelm Ehlers und Konrad Müller (Hrsg.): Petronius: Das Gastmahl des Trimalchio. Cena Trimalchionis. Düsseldorf 2002, S. 123–132.
- Hoppe 2000: Stephan Hoppe: Bauliche Gestalt und Lage von Frauenwohnräumen in deutschen Residenzschlössern des späten 15. und 16. Jahrhunderts. In: Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini (Hrsg.): Das Frauenzimmer (Residenzenforschung, Bd. 11). Stuttgart 2000, S. 151–174.
- Hoppe 2001: Stephan Hoppe: Der Schloßbau Ottheinrichs von der Pfalz in Neuburg an der Donau. Überlegungen zu Beziehungen zur kurpfälzischen Hofarchitektur der 1520er Jahre. In: Stefanie Lieb (Hrsg.): Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag. Darmstadt 2001, S. 202–212.
- Hoppe 2003: Stephan Hoppe: Romanik als Antike und die baulichen Folgen. Mutmaßungen zu einem in Vergessenheit geratenen Diskurs. In: Norbert Nußbaum und Claudia Euskirchen (Hrsg.): Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500. Köln 2003, S. 88–131.
- Hoppe 2005a: Stephan Hoppe: Antike als Maßstab. Ottheinrich als Bauherr in Neuburg und Heidelberg. In: Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 50), Ausst. Kat. Neuburg a. d. Donau, Haus der bayerischen Geschichte, 2005 hrsg. von Suzanne Bäuml. Regensburg 2005, S. 211–213.
- Hoppe 2005b: Stephan Hoppe: Architekturstil und Zeitbewusstsein in der Malerei Stefan Lochners. Verwendung und Vorbilder. In: Claudia Euskirchen, Marco Kieser und

- Angela Pfotenhauer (Hrsg.): Hörsaal, Amt und Marktplatz. Forschung und Denkmalpflege im Rheinland. Regensburg 2005, S. 57–70.
- Hoppe 2007a: Stephan Hoppe: Architekturstil als Träger von Bedeutung. In: Katharina Krause (Hrsg.): Spätgotik und Renaissance (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 4), unter Mitarbeit von Uwe Albrecht. München u. a. 2007, S. 244–249.
- Hoppe 2007b: Stephan Hoppe: Die Albrechtsburg zu Meissen als Beispiel eines retrospektiven Architekturstils? In: Christian Striefler (Hrsg.): Schlossbau der Spätgotik in Mitteldeutschland. Dresden 2007, S. 64–74.
- Hoppe 2007c: Stephan Hoppe: Drei Paradigmen architektonischer Raumaneignung. In: Katharina Krause (Hrsg.): Spätgotik und Renaissance (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 4), unter Mitarbeit von Uwe Albrecht. München u. a. 2007, S. 236–243.
- Hoppe 2008a: Stephan Hoppe: Die Antike des Jan van Eyck. Architektonische Fiktion und Empirie im Umkreis des burgundischen Hofes um 1435. In: Dietrich Boschung und Susanne Wittekind (Hrsg.): Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter. Wiesbaden 2008, S. 351–394.
- Hoppe 2008b: Stephan Hoppe: Stil als Dünne oder Dichte Beschreibung. Eine konstruktivistische Perspektive auf kunstbezogene Stilbeobachtungen unter Berücksichtigung der Bedeutungsdimension. In: Stephan Hoppe / Matthias Müller / Norbert Nußbaum (Hrsg.): Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft. Regensburg 2008, S. 48–103.
- Hoppe 2010: Stephan Hoppe: Hofstube und Tafelstube. Funktionale Raumdifferenzierungen auf mitteleuropäischen Adelssitzen seit dem Hochmittelalter. In: G. Ulrich Großmann / Hans Ottomeyer (Hrsg.): Die Burg. Wissenschaftlicher Begleitband zu den Ausstellungen »Burg und Herrschaft« und »Mythos Burg«. Dresden 2010, S. 196–207.
- Hoppe 2011: Stephan Hoppe: Northern Gothic, Italian Renaissance and Beyond. Toward a 'Thick' Description of Style. In: Monique Chatenet u. a. (Hrsg.): *Le Gothique de la Renaissance. Études réunies par Monique Chatenet.* Paris 2011, S. 47–64.
- Hoppe 2012: Stephan Hoppe: Das renaissancezeitliche Schloss und sein Umland. Der architekturgebundene Fächerblick als epochenspezifische Herrschaftsgeste. In: Kornelia Holzner-Tobisch (Hrsg.): Die Vielschichtigkeit der Straße. Wien 2012, S. 303–329.
- Hoppe 2013a: Stephan Hoppe: Baumeister von Adel. Ulrich Pesnitzer und Hans Jakob von Ettlingen als Vertreter einer neuartigen Berufskonstellation im späten 15. Jahrhundert. In: Astrid Lang / Julian Jachmann (Hrsg.): *Aufmaß und Diskurs. Festschrift für Norbert Nußbaum zum 60. Geburtstag.* Berlin 2013, 151–186.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Hoppe, Stephan 2013b: Stephan Hoppe: Die Residenzen der Reichen Herzöge von Bayern in Ingolstadt und Burghausen. Funktionale Aspekte ihrer Architektur um 1480 im europäischen Kontext. In: Alois Schmid (Hrsg.): Wittelsbacher-Studien. Festgabe für Herzog Franz von Bayern zum 80. Geburtstag (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, Bd. 166). München 2013, S. 173–200.
- Hoppe 2013c: Stephan Hoppe: Die Wittelsbacher Residenzen in Landshut und Neuburg an der Donau in den Netzwerken des Kulturtransfers. Strategien der kunsthistorischen Kategorienbildung. In: Matthias Müller / Karl-Heinz Spieß / Udo Friedrich (Hrsg.): Kulturtransfer am Fürstenhof. Berlin 2013, S. 139–159.
- Hoppe 2018: Stephan Hoppe: Translating the Past. Local Romanesque Architecture in Germany and Its Fifteenth-Century Reinterpretation. In: K. A. E. Enenkel / Koen Ottenheim (Hrsg.): The Quest for an appropriate Past in Literature, Art and Architecture (Intersections, Bd. 60). Leiden / Boston 2018, S. 511–585.
- Hoppe 2019: Stephan Hoppe: Die Veste Oberhaus über Passau als Residenzarchitektur der Frührenaissance. Europäische Kontexte fürstbischöflicher Selbstdarstellung im 15. Jahrhundert nördlich der Alpen. In: Jürgen Dupper / Stefanie Buchhold / Bernhard Forster (Hrsg.): 800 Jahre Veste Oberhaus. Mächtig prächtig! Fürstbischöfliche Repräsentation zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Regensburg 2019, S. 19–43.
- Hoppe 2020: Stephan Hoppe: Architektur als politische Sprache und intellektuelle Aufgabe. Raumgestalt und Raumfunktion des Wittenberger Kernschlosses unter Kurfürst Friedrich dem Weisen und Herzog Johann im Kontext von älterer Residenztradition und beginnender Renaissance. In: Leonhard Helten u. a. (Hrsg.): Das ernestinische Wittenberg: Residenz und Stadt (Wittenberg-Forschungen, Bd. 5), unter Mitarbeit von Tilman Pfuch und Marianne Schröter. Petersberg 2020, S. 59–98.
- Hoppe 2021: Stephan Hoppe, Architecture and Early Humanism at German Princely Courts: Lower Bavaria, Salzburg and Passau and the Romanesque Renaissance (c. 1480–1500). In: Konrad Ottenheim (Hrsg.): Romanesque Renaissance, Leiden 2021, S. 306–348.
- Hoppe 2022: Stephan Hoppe: Die Erneuerung der Malkunst am Mittelrhein in der Generation vor Albrecht Dürer. Das künstlerische Umfeld des Wolfegger Hausbuchs. In: Stephan Hoppe / Christoph Waldburg Wolfegg (Hrsg.): Das Wolfegger Hausbuch. Was ein Fürst an der Schwelle zur Neuzeit wissen musste, unter Mitarbeit von Robert Fuchs u. a. Darmstadt 2022, S. 285–348.
- Hoppe / Müller / Nußbaum 2008: Stephan Hoppe / Matthias Müller / Norbert Nußbaum (Hrsg.): Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft. Regensburg 2008.
- Hörberg 1992: Norbert Hörberg: Die Bücherschenkung des Augsburger Kardinals Peter von Schaumberg an das Kloster St. Mang zu Füssen (1460). In: Hubert Mordek

- (Hrsg.): Aus Archiven und Bibliotheken. Festschrift für Raymund Kottje zum 65. Geburtstag (Freiburger Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte, Bd. 3), unter Mitarbeit von Raymund Kottje. Frankfurt am Main 1992, S. 497–522.
- Hubach 2005: Hanns Hubach: Johann von Dalberg und das naturalistische Astwerk in der zeitgenössischen Skulptur in Worms, Heidelberg und Ladenburg. In: Gerold Bönnen (Hrsg.): Der Wormser Bischof Johann von Dalberg (1482–1503) und seine Zeit (Quellen und Abhandlungen zur mittelhochrheinischen Kirchengeschichte, Bd. 117). Mainz/Trier 2005, S. 207–232.
- Hubach 2008: Hanns Hubach: Zwischen Astwerk und Feston. Bemerkenswertes zum Epitaph des kurpfälzischen Hofgerichtssekretärs Paul Baumann von Oedheim († 1488). In: Hanns Hubach/Barbara von Orelli-Messerli (Hrsg.): Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst. Festschrift für Hubertus Günther (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 64), S. 115–122.
- Hubel 2014: Achim Hubel: Die Baldachinaltäre und die übrige mittelalterliche Ausstattung des Doms. In: Achim Hubel/Manfred Schuller (Hrsg.): Der Dom zu Regensburg. Textband 2. Regensburg 2014, S. 425–455.
- Huber 2010: Markus T. Huber: Die spätgotische Chorausstattung der Altöttinger Stiftskirche. Lettner, Chorgestühl, Hochaltar. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 61 (2010), S. 23–48.
- Huber 2014a: Markus T. Huber: Die Vereinnahmung Ludwigs des Bayern durch die Nachwelt. Memoria und Repräsentation am Beispiel Münchens und der Abtei Fürstenfeld. In: Hubertus Seibert (Hrsg.): Ludwig der Bayer (1314–1347). Reich und Herrschaft im Wandel. Regensburg 2014, S. 495–525.
- Huber 2014b: Markus T. Huber: Die Westfassade des Regensburger Doms. Konvention und Innovation in einem spätmittelalterlichen Hüttenbetrieb (Regensburger Domstiftung, Bd. 4). Regensburg 2014.
- Huber 2014c: Markus T. Huber: Stilgeschichte der Architektur ab 1340 – Die Westfassade. In: Achim Hubel/Manfred Schuller (Hrsg.): Der Dom zu Regensburg. Textband 2. Regensburg 2014, S. 133–204.
- Huber 2015: Markus T. Huber: Stifterbilder aus der Wallfahrtskirche Grongörgen. Ein Beitrag zur spätgotischen Tafelmalerei in Niederbayern (Kultur im Landkreis Passau, Bd. 46). Salzweg 2015.
- Huber 2018: Markus T. Huber: Der Regensburger Dombaumeister Matthis Roriczer. Ein Berufsleben zwischen Steinmetzhütte und Studierstube. In: In situ 1 (2018), 51–64.
- Huguenin 2012: Fabienne Huguenin: Hässlichkeit im Portrait. Hamburg 2012.
- Hunger 1975: Herbert Hunger: Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel. München 1975.
- Hutter 2012: Clemens M. Hutter: Iuvavum. Alltag im römischen Salzburg. Salzburg 2012.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Inglis 2011: Erik Inglis: *Jean Fouquet and the Invention of France. Art and Nation after the Hundred Years War*. New Haven, Conn. u. a. 2011.
- Israel 2006: Uwe Israel: Romnähe und Klosterreform oder warum die erste Druckerpresse Italiens in der Benediktinerabtei Subiaco stand. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 88, 2 (2006), S. 279–296.
- Jäger 2018: Felix Jäger: Dialektik der Genauigkeit. Nicolaus Cusanus und Leon Battista Alberti. In: Matthias Bruhn/Sara Hillnhütter (Hrsg.): *Bilder der Präzision. Praktiken der Verfeinerung in Technik, Kunst und Wissenschaft*. Berlin/Boston 2018, S. 269–281.
- Jäggi 2002: Carola Jäggi: »HAC PRO STRUCTURA PECCATA DEUS MEA CURA«. Überlegungen zu Stifterdarstellungen an romanischen Portalen. In: Hans-Rudolf Meier/Dorothea Meier/Schwinn Schürmann (Hrsg.): *Schwelle zum Paradies*. Basel 2002, S. 104–113.
- Joachimsohn 1901: Paul Joachimsohn: *Bernhard von Kraiburg*. Nürnberg 1901.
- Joachimsohn 1910: Paul Joachimsohn: *Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung*. In *Deutschland unter dem Einfluss des Humanismus (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 6)*. Leipzig/Berlin 1910.
- Joachimson 1889: Paul Joachimson: *Gregor Heimburg, Erster Teil*. München 1889.
- Johanek 1987: Peter Johanek: *Weltchronistik und regionale Geschichtsschreibung im Spätmittelalter*. In: Hans Patze (Hrsg.): *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im späten Mittelalter (Vorträge und Forschungen, Bd. 31)*. Sigmaringen 1987, S. 287–330.
- Johanek 2000: Peter Johanek (Hrsg.): *Städtische Geschichtsschreibung im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit (Städteforschung, Bd. 47)*. Köln u. a. 2000.
- Joos 2018: Clemens Joos: *Adelige Identitätsbildung und Repräsentation – Andreas Arzets Ceder im Rahmen der Montforter Hausgeschichtsschreibung*. In: Andreas Arzet: *Montfortischer Ceder- oder Stammbaum. Ursprung und Herkommen, Geschichten und Taten, Land und Leute der Grafen von Montfort*, hrsg. von Elmar Kuhn, Alois Niederstätter und Stefan Feucht, unter Mitarbeit von Julian Schulz. Eggingen 2018, S. 11–64.
- Junghanß 2017: Antja Junghanß: *Zur Bedeutung von Wohltaten für das Gedeihen von Gemeinschaft. Cicero, Seneca und Laktanz über beneficia (Palingenesia. Schriftenreihe für Klassische Altertumswissenschaft, Bd. 109)*. Stuttgart 2017.
- Kaemmerer 1886: Ludwig Kaemmerer: *Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 4)*. Leipzig 1886.
- Kagerer 2017: Alexander Kagerer: *Macht und Medien um 1500. Selbstinszenierungen und Legitimationsstrategien von Habsburgern und Fuggern (Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Bd. 23)*. Berlin/Boston 2017.

- Kahsnitz 1998: Rainer Kahsnitz: Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer. In: Rainer Kahsnitz/Peter Volk (Hrsg.): *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler (Forschungshefte/Bayerisches Nationalmuseum München, Bd. 15)*. München/Berlin 1998, S. 51–98.
- Kallendorf 2002: Craig Kallendorf: *Humanist Educational Treatises (The I Tatti Renaissance Library, Bd. 5)*. Cambridge Mass. u. a. 2002.
- Kallendorf 2018: Craig Kallendorf: Aeneas Sylvius Piccolomini's *De liberorum educatione. An Educational Classic*. In: *PAN. Rivista di Filologia Latina* 7 (2018), S. 123–132.
- Kasper u. a. 2017: Michael Kasper u. a. (Hrsg.): *Entdeckungen der Landschaft. Raum und Kultur in Geschichte und Gegenwart (Montafoner Gipfeltreffen, Bd. 2)*. Wien u. a. 2017.
- Kaufmann 2009: Pius Kaufmann: *Gesellschaft im Bad. Die Entwicklung der Badefahrten und der »Naturbäder« im Gebiet der Schweiz und im angrenzenden südwestdeutschen Raum (1300–1610)*. Zürich 2009.
- Kauppert 2010: Michael Kauppert: *Erfahrung und Erzählung. Zur Topologie des Wissens (Wissen, Kommunikation und Gesellschaft – Schriften zur Wissenssoziologie)*. 2., korr. Aufl., Wiesbaden 2010.
- Kavaler 2005: Ethan Matt Kavaler: *Nature and the Chapel Vaults at Ingolstadt. Structuralist and Other Perspectives*. In: *The Art Bulletin* 87,2 (2005), S. 230–248.
- Kavaler 2006: Ethan Matt Kavaler: *Renaissance Gothic. Pictures of Geometry and Narratives of Ornament*. In: *Art History* 29, 1 (2006), S. 198.
- Kavaler 2011: Ethan Matt Kavaler: *On Vegetal Imagery in Renaissance Gothic*. In: Monique Chatenet u. a. (Hrsg.): *Le Gothique de la Renaissance. Études réunies par Monique Chatenet*. Paris 2011, S. 297–312.
- Kekewich 2008: Margarete Kekewich: *The Good King. René of Anjou and Fifteenth Century Europe*. New York 2008.
- Keller 1999: Karl Heinz Keller: *Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Eichstätt. Zweiter Band. Aus Cod. st. 276 – Cod. st 470*. Wiesbaden 1999.
- Kemp 1996: Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996.
- Kemper 1984: Raimund Kemper: *Gregor Heimburgs Manifest in der Auseinandersetzung mit Pius II. (Denkschriften, Bd. 1)*. Mannheim 1984.
- Kemperdick 2004: Stephan Kemperdick: *Martin Schongauer. Eine Monographie (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 32)*. Petersberg: 2004.
- Kemperdick 2006: Stephan Kemperdick: *Die Gestalt des Menschen nach ihrem Tod bewahren. Bildnismalerei des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden*. In: *Das frühe Porträt. Aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel, Ausst. Kat. Basel, Kunstmuseum Basel, 2006, hrsg. von Stephan Kemperdick, unter Mitarbeit von Andreas Beyer*. München u. a. 2006, S. 19–37.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Kemperdick 2007: Stephan Kemperdick: Kreis und Kosmos. Ein restauriertes Tafelbild des 15. Jahrhunderts, unter Mitarbeit von Amelie Jensen. Petersberg 2007.
- Kemperdick 2008: Stephan Kemperdick: Die Werkstatt und ihr Arbeitsmaterial. In: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Die Geburt der neuzeitlichen Malerei, Ausst. Kat. Frankfurt, Städel, 2008/09, hrsg. von Stephan Kemperdick und Jochen Sander. Ostfildern 2008, S. 95–115.
- Kemperdick 2010: Stephan Kemperdick: Die erste Generation. In: Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa, 1430–1530, Ausst. Kat. Brügge, Groeningemuseum, 2011/11, hrsg. von Till-Holger Borchert. Stuttgart 2010, S. 54–67.
- Kemperdick 2011: Stephan Kemperdick: Vor Dürer. Die Anfänge der deutschen Porträtmalerei. In: Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 2011/12, hrsg. von Sabine Haag u. a. München u. a. 2011, S. 49–55.
- Kenner 1894: Friedrich von Kenner: Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Die deutschen Bildnisse. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 15 (1894), S. 147–259.
- Kipf 2009: Johannes Klaus Kipf: Humanistische Freundschaft im Brief. Zur Bedeutung von *amicus*, *amicitia* und verwandter Begriffe in Briefcorpora deutscher Humanisten 1480–1520. In: Gerhard Krieger (Hrsg.): Verwandtschaft, Freundschaft, Bruderschaft. Berlin 2009, S. 491–509.
- Kirnbauer 2014: Martin Kirnbauer: Liederbuch des Hartmann Schedel, publiziert am 27. 11. 2014; in: Historisches Lexikon Bayerns, unter [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Liederbuch\\_des\\_Hartmann\\_Schedel](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Liederbuch_des_Hartmann_Schedel) [23. 04. 2023].
- Kist 1965: Johannes Kist: Die Matrikel der Geistlichkeit des Bistums Bamberg: 1400–1556 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, Bd. 7). Würzburg 1965.
- Klammer 2017: Evelyn Klammer: Familienbande: Auftraggeberschaft und Funktion eines Wandbildes des Veroneser Quattrocento am Wiener Stephansdom. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 59,2 (2017), S. 262–270.
- Klinke 2004: Harald Klinke: Dürers Selbstportrait von 1500. Die Geschichte eines Bildes. Norderstedt 2004.
- Kloos 1958: Rudolf M. Kloos: Die Inschriften der Stadt und des Landkreises München (Die deutschen Inschriften, Bd. 5, 1). Stuttgart 1958.
- Kluckhohn 1865: August Kluckhohn: Ludwig der Reiche, Herzog von Bayern. Nördlingen 1865.
- Knod 1899: Gustav C. Knod: Deutsche Studenten in Bologna (1289–1562). Biographischer Index zu den Acta nationis Germanicae Universitatis Bononiensis. Berlin 1899.
- Knorr 2005: Burgi Knorr: Zum Erkenntniswert der mittelalterlichen Epigraphik. Ein Regensburger Domherr und Striftspropst in Mattsee. In: Lothar Kolmer (Hrsg.):

- Tassilo III. von Bayern. Großmacht und Ohnmacht im 8. Jahrhundert. Regensburg 2005, S. 237–251.
- Knorr / Zipp / Mayer 2008: Walburga Knorr / Gerhard Zipp / Werner Mayer (Hrsg.): Der Dom St. Peter (1. Teil bis 1500) (Die deutschen Inschriften, Bd. 74). Wiesbaden 2008, unter <http://www.inschriften.net/regensburg-dom-i.html> [23.04.2023].
- Kobler 1985: Friedrich Kobler: Studien zur Salzburger Franziskanerkirche. II Hanns von Burghausen, Steinmetz über den gegenwärtigen Forschungsstand zu Leben und Werk des Baumeisters. In: *Alte und moderne Kunst* 30, 198/199 (1985), S. 7–16.
- Kobler 2014a: Friedrich Kobler: Einige Namen von Steinmetzen aus Landshut im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts. In: *Das goldene Jahrhundert der Reichen Herzöge*, Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2014, hrsg. von Franz Niehoff (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 34). Landshut 2014, S. 223–231.
- Kobler 2014b: Friedrich Kobler: Herzog Heinrich XVI. von Bayern-Landshut, Hanns von Burghausen und die Altstadt von Landshut. In: *Das goldene Jahrhundert der Reichen Herzöge*, Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2014, hrsg. von Franz Niehoff (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 34). Landshut 2014, S. 136–143.
- Kocks 1971: Dirk Kocks: Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.–15. Jahrhunderts. Köln 1971.
- Kohl 2018: Jeanette Kohl: Martiali Verna Dulcissimo. Children's Busts, Family, and Memoria in Roman Antiquity and the Renaissance. In: Thierry Greub / Martin Roussel (Hrsg.): *Figurationen des Porträts (Morphomata, Bd. 35)*. Paderborn 2018, S. 241–276.
- Koller 1998: Manfred Koller: Der Flügelaltar von Michael Pacher in St. Wolfgang (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Bd. 18). Wien u. a. 1998.
- Kolmer 2010: Lothar Kolmer: Die Amberger Hochzeit von 1474. Turnieren. Tanzen. Trinken. In: Johannes Laschinger (Hrsg.): *Aus Ammenberg wird Amberg. Historische Vorträge aus 975 Jahren Amberger Geschichte (Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Amberg, Bd. 5)*. Amberg 2010, S. 208–222.
- König 1896: Magnus König: Heinrich Lur's Gedächtnisrede auf den Kardinal Peter von Schaumberg. In: *Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen* 9 (1896), S. 107–126.
- Konrad 2005: Bernd Konrad: Die Malerei in Überlingen von 1400–1600. In: Michael Brunner / Marion Harder-Merkelbach (Hrsg.): *1100 Jahre Kunst und Architektur in Überlingen*. Petersberg 2005, S. 83–96.
- Konrad 2016: Bernd Konrad: Hans Holbein d. Ä. Eine Einführung in sein Leben und in sein Werk. In: Elsbeth Wiemann (Hrsg.): *Hans Holbein d. Ä. Die Graue Passion (Patrimonia, Bd. 287)*. Berlin 2016, S. 13–50.
- Konzen 2014: Niklas Konzen: *Aller Welt Feind. Fehdenetzwerke um Hans von Rechberg (†1464) im Kontext der südwestdeutschen Territorienbildung (Veröffentlichungen*



## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Bd. 194). Stuttgart 2014.
- Kopp-Schmidt 2004: Gabriele Kopp-Schmidt: »Mit den Farben des Apelles«. Antikes Künstlerlob in Dürers Selbstbildnis von 1500. In: Wolfenbüttler Renaissance-Mitteilungen 28 (2014), S. 1–24.
- Körner 1990: Hans Körner: Die »gestörte Form« in der Architektur des späten Mittelalters. In: Christoph Andreas/Maraike Bückling/Roland Dorn (Hrsg.): Festschrift für Hartmut Biermann. Weinheim 1990, S. 65–80.
- Körntgen 2001: Ludger Körntgen: Königsherrschaft und Gottes Gnade. Zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit (Orbis mediaevalis. Vorstellungswelten des Mittelalters, Bd. 2). Berlin 2001.
- Kranz 2018: Annette Kranz: Das Bildnis im Florentiner Quattrocento. In: Florenz und seine Maler, Ausst. Kat. München, Alte Pinakothek, 2018, hrsg. von Andreas Schumacher. München 2018, S. 71–83.
- Krause 1999: Katharina Krause: Hans Holbein d. Ä. und Hans Burgkmair. Alternativen in der Augsburger Malerei um 1500. In: Matthias Senn (Hrsg.): Hans Holbein der Jüngere. Akten des Internationalen Symposiums, Kunstmuseum Basel, 26.–28. Juni 1997. Basel 1999, S. 111–122.
- Krause 2002: Katharina Krause: Hans Holbein der Ältere. München (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 101). Berlin 2002.
- Krause 2011: Stefan Krause: Auf Äußerlichkeiten achten. Form und Funktion deutscher Porträts um 1500. In: Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 2011/12, hrsg. von Sabine Haag u. a. München u. a. 2011, S. 245–248.
- Krausen 1977: Edgar Krausen: Die Bistümer der Kirchenprovinz Salzburg. Die Zisterzienserabtei Raitenhaslach (Germania sacra, N.F., Bd. 11). Berlin/New York 1977.
- Krebs 2003: Christopher B. Krebs: *Negotiatio Germaniae* (Hypomnemata, Bd. 158). Göttingen 2003.
- Kren 2017: Thomas Kren 2017: Die Madonna von Melun, Agnès Sorel und der Hof Karls VII. In: Jean Fouquet. Das Diptychon von Melun, Ausst. Kat. Berlin, Gemäldegalerie, 2017, hrsg. von Stephan Kemperdick. Berlin/Petersberg 2017, S. 192–198.
- Krey 2005: Hans J. Krey: Herrschaftskrisen und Landeseinheit: die Straubinger und Münchner Landstände unter Herzog Albrecht IV. von Bayern-München (Berichte aus der Geschichtswissenschaft). Aachen 2005.
- Kristeller 1974a: Paul Oskar Kristeller: Die philosophische Auffassung des Menschen in der italienischen Renaissance. In: Paul Oskar Kristeller: Humanismus und Renaissance I. Die antiken und mittelalterlichen Quellen. München 1974, S. 177–194.
- Kristeller 1974b: Paul Oskar Kristeller: Humanismus und Renaissance I. Die antiken und mittelalterlichen Quellen. 2 Bde. München 1974.

- Kristeller 1974c: Paul Oskar Kristeller: Humanismus und Renaissance II. Philosophie, Bildung, Kunst. 2 Bde. München 1974.
- Kristeller 1981: Paul Oskar Kristeller: Studien zur Geschichte der Rhetorik und zum Begriff des Menschen in der Renaissance (Gratia, Bd. 9). Göttingen 1981.
- Kritschel 1988: Hans Kritschel: Die gotische Stadt. Planungsbeispiel Landshut. München 1988.
- Krüger 1974: Herbert Krüger: Das älteste deutsche Routenhandbuch. Jörg Gails »Raißbüchlin«. Graz 1974.
- Kruse 1999: Holger Kruse: Höfe und Hofordnungen 1200–1600 (Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Bd. 5). Sigmaringen 1999.
- Kruska 1989: Renate Kruska: Mechthild von der Pfalz. Frankfurt am Main u. a. 1989.
- Kugler 1983: Hartmann Kugler: Stadt und Land im humanistischen Denken. In: Heinrich Lutz (Hrsg.): Humanismus und Ökonomie (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung, Bd. 8). Weinheim 1983, S. 159–182.
- Kühne/Megerle/Weber 2017: Olaf Kühne/Heidi Megerle/Florian Weber (Hrsg.): Landschaftsästhetik und Landschaftswandel (RaumFragen: Stadt – Region – Landschaft). Wiesbaden 2017.
- Künast 1997: Hans-Jörg Künast: »Getruckt zu Augspurg«. Buchdruck und Buchhandel in Augsburg zwischen 1468 und 1555 (Studia Augustana, Bd. 8). Tübingen 1997.
- Kunkel/Schermaier 2005: Wolfgang Kunkel/Martin Schermaier: Römische Rechtsgeschichte. 14., durchges. Aufl., Köln u. a. 2005.
- Kunze 1991: Walther Kunze: Mondsee. 5000 Jahre Geschichte und Kultur. 2. Aufl., Mondsee 1991.
- Kürzeder/Roll 2022: Christoph Kürzeder/Carmen Roll (Hrsg.): Gotik. Mittelalterliche Bildwerke aus dem Diözesanmuseum Freising, Bd. 2. München, 2022.
- Lackner 2009: Irmgard Lackner: Die Herzogshöfe in Landshut und München. Herzogliche Hofhaltung im Dienste der Repräsentation und Herrschaftslegitimierung. In: Ritterwelten im Spätmittelalter. Höfisch-ritterliche Kultur der Reichen Herzöge von Bayern-Landshut. Ritterwelten im Spätmittelalter (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 29), Ausst. Kat. Landshut, Spitalkirche Heiliggeist, 2009, hrsg. von Franz Niehoff. Landshut 2009, S. 22–31.
- Lackner 2010: Irmgard Lackner: Herzog Ludwig IX. der Reiche von Bayern-Landshut (1450–1479). Reichsfürstliche Politik gegenüber Kaiser und Reichsständen. Diss. Uni Regensburg. Regensburg 2010, unter <https://epub.uni-regensburg.de/16019/> [23.04.2023]
- Lang 2015: Johannes Lang: Das Erzbistum Salzburg 2. Das Augustinerchorherrenstift St. Zeno in Reichenhall (Germania Sacra Dritte Folge, Bd. 9). Berlin/Boston 2015.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Langer 2011: Brigitte Langer: Burg zu Burghausen. Amtlicher Führer. 2., aktualisierte Aufl. der Neufassung, München 2011.
- Langer 2013: Brigitte Langer: Burg Trausnitz. Landshut. Amtlicher Führer. München 2013.
- Langer 2016: Brigitte Langer: Schloss Neuburg an der Donau und seine Kunstschatze. Von der Nebenresidenz Ludwigs des Bärtigen zum Residenzschloss Ottheinrich. In: Kunst & Glaube. Ottheinrichs Prachtbibel und die Schlosskapelle Neuburg, Ausst. Kat. Neuburg a. d. Donau 2016, Schloss Neuburg, hrsg. von Brigitte Langer und Thomas Rainer. Regensburg 2016, S. 14–31.
- Laye 1973: Adolf Laye: Die Grafen von Dillingen. In: Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen 75 (1973), S. 46–101.
- Lee 2013 : Alexander Lee: The Ugly Renaissance. Sex, Greed, Violence and Depravity in an Age of Beauty. New York NY 2013.
- Lehmann 1940: Paul Lehmann: Dr. Johannes Tröster, ein humanistisch gesinnter Wohltäter bayerischer Büchersammlungen. In: Historisches Jahrbuch 60 (1940), S. 646–663.
- Lehrs 1910: Max Lehrs: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert. 2. Textband. Wien 1910.
- Leinkauf 2010: Thomas Leinkauf: Ut philosophia pictura – Beobachtungen zum Verhältnis von Denken und Fiktion. In: Inigo Bocken/Tilman Borsche (Hrsg.): Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance. München 2010, S. 45–72.
- Leinkauf 2014: Thomas Leinkauf: Cusanus, Ficino, Patrizi. Formen platonischen Denkens in der Renaissance (Frankfurter kulturwissenschaftliche Beiträge, Bd. 17). Berlin 2014.
- Leinkauf 2017: Thomas Leinkauf: Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1600). Band 1. Hamburg 2017.
- Lemercier 2012: Claire Lemercier: Formale Methoden der Netzwerkanalyse in den Geschichtswissenschaften: Warum und Wie? In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 23,1 (2012), S. 16–41.
- Levy 2008: Jack S. Levy: Case Studies. Types, Designs, and Logics of Inference. In: Conflict Management and Peace Science 25,1 (2008), S. 1–18.
- Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst 2011: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, hrsg. von Hildegard Kretschmer. Stuttgart 2011.
- Lexikon für Theologie und Kirche 1986: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Josef Höfer, Michael Buchberger und Karl Rahner. 14 Bde., 2., völlig neu bearb. Aufl., Freiburg 1986.
- Lieberich 1964: Heinz Lieberich: Die gelehrten Räte. Staat und Juristen in Baiern in der Frühzeit der Rezeption. In: Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte 27 (1964), S. 120–189.

- Liebhart 1982: Wilhelm Liebhart: Die Reichsabtei Sankt Ulrich und Afra zu Augsburg (Historischer Atlas von Bayern, Bd. 2.2). Kallmünz 1982.
- Liebhart 2014: Wilhelm Liebhart: Augsburg, St. Ulrich und Afra. In: Historische Sektion der bayerischen Benediktinerakademie München (Hrsg.): Die Männer- und Frauenklöster der Benediktiner in Bayern (Germania Benedictina, Bd. 2, 1), unter Mitarbeit von Michael Kaufmann u. a. St. Ottilien 2014, S. 165–189.
- Liedke 1973: Volker Liedke: Hans Wertinger und Sigmund Gleismüller, zwei Hauptvertreter der altlandshuter Malschule. In: *Ars Bavarica* 1 (1973), S. 50–83.
- Liedke 1979: Volker Liedke: Landshuter Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik. Retabel aus den Werkstätten der Maler Hans von Würzburg, Jörg Preu, Michel Hurlinger und Wolfgang von Wörth sowie der Bildschnitzer Heinrich Helmschrot und Andre Taubenpeck. München (1979).
- Liedke 1980: Volker Liedke: Die Münchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik. In: *Ars Bavarica*, Bd. 17/18 (1980), S. 1–143.
- Liedke 1981a: Volker Liedke: Das Epitaph für Bischof Friedrich Mauerkircher in der Stadtpfarrkirche St. Stephan zu Braunau a. Inn. In: Anonym: Dem Mentor der bayerischen und deutschen Inventarisierung und dem Kunsthistoriker Tilmann Breuer zum fünfzigsten Geburtstag, hundert Jahre nachdem die bayerische Inventarisierung vom Bayerischen Architekten- und Ingenieurverein eingang gesetzt wurde, unter Mitarbeit von Tilmann Breuer. München 1981, S. 39–61.
- Liedke 1981b: Volker Liedke: Die Burghäuser Sepulkralskulptur der Spätgotik. Teil I. Zum Leben und Werk des Meisters Franz Sickinger. In: *Ars Bavarica* 21/22 (1981), S. 1–162.
- Liedke 1984: Volker Liedke: Hanns Purghäuser, genannt Meister Hanns von Burghausen, sein Neffe Hanns Stethaimer und sein Sohn Stefan Purghäuser, die drei Baumeister an St. Martin in Landshut. In: *Ars Bavarica* 35/36 (1984), S. 1–70.
- Liedke 1986a: Volker Liedke: Das Grabmal für Kardinal Peter von Schaumberg im Augsburger Dom. In: Lothar Altmann (Hrsg.): Festschrift für Norbert Lieb zum 80. Geburtstag. München (Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, Bd. 16). München, S. 56–61.
- Liedke 1986b: Volker Liedke: Die Augsburger Sepulkralskulptur der Spätgotik. Teil 2 zum Leben und Werk des »Meisters der Schwangau-Tumba« und des Bildschnitzers Hanns Peurlin des Älteren. In: *Ars Bavarica* 41/42 (1986), S. 1–141.
- Liedke 1986c: Volker Liedke: Zwei Tafelgemälde eines Marienaltars im Oberhausmuseum zu Passau, Werke des Malers Ruprecht Furtner. Eine Studie zur Adaption von Motiven aus Rogier van der Weydens Dreikönigsaltar von St. Columba in der süddeutschen Tafelmalerei der Spätgotik. In: *Ars Bavarica* 43/44 (1986), S. 35–62.
- Liedke 1987: Volker Liedke: Die Augsburger Sepulkralskulptur der Spätgotik. Teil III zum Leben und Werk des Bildschnitzers Hanns Peurlin des Mittleren. In: *Ars Bavarica* 51/52 (1987), S. 1–150.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Liedke 1995: Volker Liedke: Zur Bau- und Besitzgeschichte der Burgen, Schlösser und Edelsitze im Pfleg- und Landgericht Dingolfing. Ein Beitrag zur Gerichtsbarkeit der Hofmarken im niederbayerischen Rentamt Landshut vom 13. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. In: *Ars Bavarica* 75/76 (1995), S. 1–188.
- Liedke 2004: Volker Liedke: Die spätgotischen Tafelgemälde am Seitenaltar der Kirche von Frauenberg bei Landshut. In: *Ars Bavarica* 87 (2004), S. 63–74.
- Liedke 2008: Volker Liedke: Marginalien zur Entwicklung der Regensburger Sepulkralkultur im 13. und 14. Jahrhundert. In: Walburga Knorr/Gerhard Zipp/Werner Mayer (Hrsg.): *Der Dom St. Peter (1. Teil bis 1500) (Die deutschen Inschriften, Bd. 74)*. Wiesbaden 2008, S. XLII–LX.
- Liess 1984: Leonore Liess: Geschichte der medizinischen Fakultät in Ingolstadt von 1472 bis 1600 (Schriftenreihe der Münchener Vereinigung für Geschichte der Medizin, Bd. 14). Gräfelting 1984.
- Linseis 2014: Verena Linseis: Handwerker als Träger einer herzoglichen Hochzeit. Das Huldigungsgedicht der Handwerker. In: *Das goldene Jahrhundert der Reichen Herzöge, Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2014, hrsg. von Franz Niehoff (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 34)*. Landshut 2014, S. 326–331.
- Lipp 1981: Wilfried L. Lipp: Kunstregion Mondseeland. In: Dietmar Straub (Hrsg.): *Das Mondsee-Land. Geschichte und Kultur*. Linz 1981, S. 81–137.
- Löcher 1993: Kurt Löcher: Peter Gertner. Ein Nürnberger Meister als Hofmaler des Pfalzgrafen Ottheinrich in Neuburg an der Donau. In: *Neuburger Kollektaneenblatt* 141 (1993), S. 5–133.
- Lohse 2007: Bernd Lohse: Gemalte Theologie – gemalte Religiosität: die Klosterkirche Attel im 18. Jahrhundert. In: Ludwig Scheidacher (Hrsg.): *1200 Jahre Attel. 807–2007 Jubiläumsfestschrift (Heimat am Inn, Bd. 26/27)*. Wasserburg a. Inn 2007, S. 193–267.
- Loidol 2005: Norbert Loidol: Das Rotmarmorepitaph des Dr. Friedrich Mauerkircher in Braunau. Eine Schöpfung des Augsburger Bildhauers Hans Peurlin [Bei(e)rlin] des Mittleren. In: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 113 (2005), S. 136–159.
- Lopez 2003: Guido Lopez: *I signori di Milano. Dai Visconti agli Sforza, 1262–1535*. Rom 2003.
- Lori 1772: Johann Georg von Lori: *Abhandlung von Ludwig dem Reichen, Herzoge in Baiern, Stifter der hohen Schule in Ingolstadt (Churfürstlich-academische Schriften)*. München 1772.
- Lucas 2017: Jana Lucas: *Europa in Basel. Das Konzil von Basel (1431–1449) als Laboratorium der Kunst*. Basel 2017.
- Luger 2016: Daniel Luger: *Humanismus und humanistische Schrift in der Kanzlei Kaiser Friedrichs III. (1440–1493)*. Wien u. a. 2016.
- Lüken 2000: Sven Lükn.: *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert (Rekonstruktion der Künste, Bd. 2)*. Göttingen 2000.

- Lund 1995: Allan A. Lund: Germanenideologie im Nationalsozialismus. Zur Rezeption der »Germania« des Tacitus im »Dritten Reich«. Heidelberg 1995.
- Lund 1999: Allan A. Lund: Zum Germanenbegriff bei Tacitus. In: Heinrich Beck (Hrsg.): Germanenprobleme in heutiger Sicht (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Bd. 1). Berlin/New York 1999, S. 53–87.
- Mader/Solleder/Loesti 1980: Felix Mader/Fridolin Solleder/Georg Loesti: Stadt Landshut mit Einschluss der Trausnitz (Die Kunstdenkmäler von Bayern Die Kunstdenkmäler von Niederbayern, Bd. 16). Unveränd. Nachdr. [d. Ausg. München] 1927. München 1980.
- Madersbacher 2015: Lukas Madersbacher: Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen. Berlin/München, Bozen 2015.
- Madersbacher 2017: Lukas Madersbacher: Erfindung der Landschaft? Zur mittelalterlichen Vorgeschichte der frühneuzeitlichen Weltlandschaft. In: Michael Kasper u. a. (Hrsg.): Entdeckungen der Landschaft. Raum und Kultur in Geschichte und Gegenwart (Montafoner Gipfeltreffen, Bd. 2). Wien/Köln/Weimar 2017, S. 192–212.
- Maissen 2006: Thomas Maissen (Hrsg.): Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur. Göttingen 2006.
- Maissen 2013: Thomas Maissen: Worin gründete der Erfolg der humanistischen Historiographie? Überlegungen zur Rolle der Geschichtsschreibung im »Wettkampf der Nationen«. In: Johannes Helmuth/Albert Schirrmeyer/Stefan Schlelein (Hrsg.): Historiographie des Humanismus. Literarische Verfahren, soziale Praxis, geschichtliche Räume (Transformationen der Antike, Bd. 12). Berlin/Boston 2013, S. 49–83.
- Maleczek 1982: Werner Maleczek: Die Sachkultur am Hofe Herzog Sigismunds von Tirol (†1496). In: Heinrich Appelt (Hrsg.): Adelige Sachkultur des Spätmittelalters. Internat. Kongress, Krems an d. Donau, 22.–25. September 1980 (Veröffentlichungen des Instituts für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Bd. 5). Wien 1982, S. 133–168.
- Malone-Lee 2019: Michael Malone: Cardinal Bessarion and the Introduction of Plato to the Latin West. In: Giancarlo Abbamonte/Stephen Harrison (Hrsg.): Making and Rethinking the Renaissance. Between Greek and Latin in 15th–16th Century Europe (Trends in Classics. Supplementary Volumes, Bd. 77). Berlin/Boston, S. 109–124.
- Mandrella 2014: Isabelle Mandrella: Der Mensch bei Nicolaus Cusanus. In: Das Mittelalter 19,1 (2014), S. 167–193.
- Marchi 2018: Andrea de Marchi: Mantegna und Bellini: Invention versus Atmosphäre. In: Mantegna & Bellini. Meister der Renaissance, Ausst. Kat. Berlin 2018, Gemäldegalerie, hrsg. von Caroline Campbell u. a. München 2018, S. 29–39.
- Marschke 1998: Stefanie Marschke: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance. Weimar 1998.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Martin/Waltl 1947: Franz Martin/ Artur Waltl: Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Braunau (Österreichische Kunsttopographie). Wien 1947.
- Märtl 1995: Claudia Märtl: pos verstockt weyber? Der Streit um die Lebensform der Regensburger Damenstifte im ausgehenden 15. Jahrhundert. In: Lothar Kolmer (Hrsg.): Regensburg, Bayern und Europa. Festschrift für Kurt Reindel zum 70. Geburtstag, unter Mitarbeit von Kurt Reindel. Regensburg 1995, S. 365–405.
- Märtl 2013: Claudia Märtl: Kardinal Bessarion als Legat im Deutschen Reich (1460/1461). In: Claudia Märtl, Christian Kaiser und Thomas Ricklin (Hrsg.): *Inter graecos latinissimus, inter latinos graecissimus* (Pluralisierung & Autorität). Berlin [u. a.] 2013, S. 123–150.
- Märtl 2014: Claudia Märtl: Herzog Ludwig der Reiche, Dr. Martin Mair und Eneas Silvius Piccolomini. In: Das goldene Jahrhundert der Reichen Herzöge, Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2014, hrsg. von Franz Niehoff (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 34). Landshut 2014, S. 41–55.
- Marx 2014: Petra Marx: Im Glanze Gottes und der Heiligen. Stifterbilder in der mittelalterlichen Goldschmiedekunst. In: Westfalen 91 (2014), S. 107–164.
- März 2017: Magdalena März: Fürstliche Bauprojekte als Manifestationen neuer Herrschaftskonzeptionen im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Untersucht an der herzoglichen Residenz zu Burghausen und Ansitzen im Inn-Donau-Raum. In: Mitteilungen der Residenzen Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. N.F.: Stadt und Hof 6 (2017), S. 77–116.
- Matheus 2010: Michael Matheus (Hrsg.): S. Maria dell’Anima. Zur Geschichte einer »deutschen Stiftung« in Rom (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Bd. 121). Berlin/New York, NY 2010.
- Maurer 1994: Hans-Martin Maurer (Hrsg.): Eberhard und Mechthild. Untersuchungen zu Politik und Kultur im ausgehenden Mittelalter (Lebendige Vergangenheit, Bd. 17). Stuttgart 1994.
- Mayer/Falk 2003: Bernd M. Mayer/Tilmann Falk (Hrsg.): Europäische Meisterzeichnungen aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg. Ravensburg 2003.
- Mecklenfeld 2019: Pia Mecklenfeld (2019): *Liber confraternitatis beatae Mariae de anima teutonicorum de urbe* (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, Bd. 66). Freiburg 2019.
- Meischner 1996: Jutta Meischner: Studien zur spätantiken Kaiserikonographie. In: Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts 110 (1996), S. 431–446.
- Mercer 1979: R. G. C. Mercer: *The Teaching of Gasparino Barzizza. With Special Reference to His Place in Paduan Humanism* (Modern Humanities Research Association). London 1979.
- Mertens 2004: Dieter Mertens: Die Instrumentalisierung der »Germania« des Tacitus durch die deutschen Humanisten. In: Heinrich Beck u. a. (Hrsg.): *Zur Geschichte der Gleichung »germanisch – deutsch«*. Sprache und Namen, Geschichte und

- Institutionen (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Bd. 34). Berlin/New York 2004, S. 37–101.
- Mertens 2006: Dieter Mertens: Der Preis der Patronage. Humanismus und Höfe. In: Thomas Maissen (Hrsg.): Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur. Göttingen 2006, S. 125–154.
- Mertens 2010: Dieter Mertens: Klosterreform als Kommunikationsereignis. In: Gerd Althoff (Hrsg.): Formen und Funktionen öffentlicher Kommunikation im Mittelalter (Vorträge und Forschungen, Bd. 51). Stuttgart 2001, S. 397–420.
- Mertens 2015: Dieter Mertens: Der soziale Ort des Eichstätter Frühhumanismus im überregionalen Vergleich. In: Jürgen Dendorfer (Hrsg.): Reform und früher Humanismus in Eichstätt. Bischof Johann von Eych (1445–1464) (Eichstätter Studien, N.F., Bd. 69), unter Mitarbeit von Jessica Nowak. Regensburg 2015, S. 352–368.
- Messling 2010: Guido Messling: Zeichnen in den Niederlanden und Deutschland. In: Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa, 1430–1530, Ausst. Kat. Brügge, Groeningemuseum, 2011/11, hrsg. von Till-Holger Borchert. Stuttgart 2010, S. 95–103.
- Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft: Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer. 2., erw. und aktualisierte Aufl. Stuttgart u. a. 2011.
- Meuthen 1982: Erich Meuthen: Nikolaus von Kues und die Wittelsbacher. In: Pankraz Fried (Hrsg.): Festschrift für Andreas Kraus zum 60. Geburtstag (Münchener Historische Studien, Bd. 10). Kallmünz OPf. 1982, S. 95–113.
- Meuthen 1984: Erich Meuthen: Der Fall von Konstantinopel und der Westen. In: Heribert Smolinsky (Hrsg.): Der Friede unter den Religionen nach Nikolaus von Kues. Akten des Symposions in Trier vom 13.–15. Oktober 1982 (Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft, Bd. 16). Berlin 1984, S. 36–60.
- Meuthen 1989: Erich Meuthen: Die deutsche Legationsreise des Nikolaus von Kues 1451/1452. In: Hartmut Boockmann/Bernd Moeller/Karl Steckmann (Hrsg.): Lebenslehren und Weltentwürfe im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Politik – Bildung – Naturkunde – Theologie. Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse). Göttingen 1989, S. 421–499.
- Meuthen 1997: Erich Meuthen: Ein »deutscher« Freundeskreis an der römischen Kurie in der Mitte des 15. Jahrhunderts: Von Cesarini bis zu den Piccolomini. In: Remigius Bäumer (Hrsg.): Synodus. Beiträge zur Konzilien- und allgemeinen Kirchengeschichte. Festschrift Walter Brandmüller. Paderborn u. a. 1997, S. 487–541.
- Meuthen/Hallauer 1983: Erich Meuthen/Hermann Hallauer (Hrsg.): Acta Cusana. Quellen zur Lebensgeschichte des Nicolaus von Kues. 17. Mai 1437–31. Dezember 1450 (Acta Cusana, Bd. 1, 2). Hamburg 1983.



## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Meuthen/Hallauer 1996a: Erich Meuthen/Hermann Hallauer (Hrsg.): Acta Cusana. Quellen zur Lebensgeschichte des Nikolaus von Kues. 3. Januar 1451 – 5. September 1451 (Acta Cusana, Bd. 1, 3a). Hamburg 1996.
- Meuthen/Hallauer 1996b: Erich Meuthen/Hermann Hallauer (Hrsg.): Acta Cusana. Quellen zur Lebensgeschichte des Nikolaus von Kues. 5. September 1451 – März 1452 (Acta Cusana, Bd. 1, 3b). Hamburg 1996.
- Meyer 2006: Andreas Meyer: Fernhandel mit Spanien im Spätmittelalter. Die Ravensburger Humpis-Gesellschaft. In: Dieter R. Bauer/Klaus Herbers/Elmar Kuhn (Hrsg.): Oberschwaben und Spanien an der Schwelle zur Neuzeit (Oberschwaben – Ansichten und Aussichten). Ostfildern 2006, S. 33–52.
- Meys 2009: Oliver Meys: Memoria und Bekenntnis. Die Grabdenkmäler evangelischer Landesherren im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter der Konfessionalisierung. Regensburg 2009.
- Michalsky 2007: Tanja Michalsky: Medien der Beschreibung. Zum Verhältnis von Kartographie, Topographie und Landschaftsmalerei in der Frühen Neuzeit. In: Jürg Glauser/Christian Keining (Hrsg.): Text – Bild – Karte. Kartographie der Vormoderne. Freiburg i.Br. u. a., S. 319–349.
- Miller 1974: Albrecht Miller: Der spätgotische Hochaltar der Stiftskirche Rottenbuch. In: Hans Pörnbacher (Hrsg.): 900 Jahre Rottenbuch. Beiträge zur Geschichte und Kunst von Stift und Gemeinde. Weißenhorn 1974, S. 26–33.
- Mitterwieser 1922: Alois Mitterwieser: Walter vom Felde. Ein holländischer Abenteurer am Hofe der Reichen Herzöge. In: Monatsschrift für die ostbayrischen Grenzmarken 11, 1 (1922), S. 14–18.
- Mitterwieser 1929: Alois Mitterwieser: Geschichte der Benediktinerabteien Rott und Attel am Inn (Südöstbayrische Heimatstudien, Bd. 1). Watzling 1929.
- Moeglin 1988: Jean-Marie Moeglin: Die Genealogie der Wittelsbacher: Politische Propaganda und Entstehung der territorialen Geschichtsschreibung. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 96, 1–2 (1988), S. 22–54.
- Moeglin 1993: Jean-Marie Moeglin: Dynastisches Bewußtsein und Geschichtsschreibung: Zum Selbstverständnis der Wittelsbacher, Habsburger und Hohenzollern im Spätmittelalter. In: Historische Zeitschrift 256,3 (1993), S. 593–635.
- Mohler 1967: Ludwig Mohler: Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann. Funde und Forschungen (Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte, Bd. 20). 3 Bde. Aalen 1967.
- Monfasani 1995: John Monfasani: Byzantine Scholars in Renaissance Italy. Cardinal Bessarion and other Emigrés. selected Essays (Variorum collected Studies Series, Bd. 485). Aldershot 1995.
- Monfasani 2011: John Monfasani: »Bessarion scholasticus«. A Study of Cardinal Bessarion's Latin Library (Byzantios, Bd. 3). Turnhout 2011.

- Monfasani 2012: John Monfasani: Cardinal Bessarion's Greek and Latin Sources in the Plato-Aristotle Controversy of the 15th Century and Nicholas of Cusa's Relation to the Controversy. In: Andreas Speer / Philipp Steinkrüger (Hrsg.): Knotenpunkt Byzanz Wissensformen und kulturelle Wechselbeziehungen (Miscellanea mediaevalia, Bd. 36). Berlin 2012, S. 469–480.
- Moraw 1989: Peter Moraw: Von offener Verfassung zu gestalteter Verdichtung. Das Reich im späten Mittelalter 1250 bis 1490. Frankfurt am Main / Berlin 1989.
- Moraw 2001: Peter Moraw: Über gelehrte Juristen im deutschen Spätmittelalter. In: Jürgen Petersohn (Hrsg.): Mediaevalia Augiensia. Forschungen zur Geschichte des Mittelalters (Vorträge und Forschungen, Bd. 54). Stuttgart: 2001, S. 125–147.
- Morsbach 2009: Peter Morsbach: Die Erbauer des Domes. Die Geschichte der Regensburger Dommeisterfamilie Roriczer-Engel (Regensburger Domstiftung, Bd. 3). Regensburg 2009.
- Möseneder / Asenkerschbaumer 2015: Karl Möseneder / Dionys Asenkerschbaumer (2015): Der Dom zu Passau. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Regensburg 2015.
- Muhlack 2004: Ulrich Muhlack: Die Deutung Caesars in der politisch-historischen Literatur italienischer und deutscher Humanisten vom 14. bis zum beginnenden 16. Jahrhundert. In: Ludger Grenzmann (Hrsg.): Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse). Göttingen 2004, S. 55–86.
- Mühlhäusser 1914: Anna Mühlhäusser: Die Landschaftsschilderung in Briefen der italienischen Frührenaissance. Berlin / Leipzig 1914.
- Müller 2001: Gernot Michael Müller: Die »Germania generalis« des Conrad Celtis (Frühe Neuzeit, Bd. 67). Tübingen 2001.
- Müller 2010a: Gernot Michael Müller: »Quod non sit honor Augustensibus si dicantur a Teucris ducere originem.« Humanistische Aspekte in der Cronographia Augustensium des Sigismund Meisterlin. In: Gernot Michael Müller (Hrsg.): Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreißigjährigem Krieg (Frühe Neuzeit, Bd. 144). Berlin / New York 2010, S. 237–273.
- Müller 2006: Harald Müller: Habit und Habitus. Mönche und Humanisten im Dialog (Spätmittelalter und Reformation, Neue Reihe, Bd. 32). Tübingen 2006.
- Müller 1993: Heribert Müller: Kreuzzugspläne und Kreuzzugspolitik des Herzogs Philipp des Guten von Burgund (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 51). Göttingen 1993.
- Müller 1982: Jan-Dirk Müller: Gedechnus (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, Bd. 2). München 1982.
- Müller 1989a: Jan-Dirk Müller: Der siegreiche Fürst im Entwurf der Gelehrten. Zu den Anfängen eines höfischen Humanismus in Heidelberg. In: August Buck (Hrsg.):

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Höfischer Humanismus (Kommission für Humanismusforschung, Bd. 16). Weinheim 1989, S. 17–50.
- Müller 1989b: Jan-Dirk Müller: zu: Klaus Graf, Exemplarische Geschichten. Thomas Lirers ›Schwäbische Chronik‹ und die ›Gmünder Kaiserchronik‹ (Forschungen zur Geschichte der Älteren deutschen Literatur, Bd. 7). München 1987. In: *Daphnis* 18 (1989), S. 717–722.
- Müller 2016: Jan-Dirk Müller 2016: Friedrich der Siegreiche (1449–1476) und der Heidelberger Frühhumanismus. Oder: Was heißt eigentlich ›Frühhumanismus‹? In: Franz Fuchs/Pirmin Spieß (Hrsg.): Friedrich der Siegreiche (1425–1476). Beiträge zur Erforschung eines spätmittelalterlichen Landesfürsten (Stiftung zur Förderung der Pfälzischen Geschichtsforschung; Reihe B, Abhandlungen zur Geschichte der Pfalz, Bd. 17). Neustadt an der Weinstraße 2015, S. 1–24.
- Müller 2012: Mathias F. Müller: Augsburger Renaissance, Rinascimento alla Moderna. Die stiltheoretischen Grundlagen der Kunstpatronanz Kaiser Maximilians I. besonders am Beispiel des projektierten Reiterdenkmals für Augsburg. In: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 104 (2012), S. 7–47.
- Müller 2007: Matthias Müller: Die Landschaft als metaphorischer Ort – Landschaftsmalerei im Kontext spätmittelalterlich-frühneuzeitlicher Herrschaftsallegorese. In: Karl-Heinz Spieß (Hrsg.): *Landschaften im Mittelalter*. Stuttgart 2007, S. 207–235.
- Müller 2009: Matthias Müller: Die Individualität des Fürsten als Illusion in der Malerei. Zum Verhältnis von Individualität, Typus und Schema in Regentenporträts der beginnenden Frühen Neuzeit. In: Oliver Auge et.al. (Hrsg.): *Fürsten an der Zeitenwende zwischen Gruppenbild und Individualität. Formen fürstlicher Selbstdarstellung und ihre Rezeption (1450–1550)* (Residenzforschung 50). Ostfildern 2009, S. 108–127.
- Müller 1999: Rainer A. Müller: Ludwig IX. der Reiche, Herzog von Bayern-Landshut (1450–1479) und die Gründung der Universität Ingolstadt 1472. In: Sönke Lorenz (Hrsg.): *Attempo – oder wie stiftet man eine Universität. Die Universitätsgründungen der sogenannten zweiten Gründungswelle im Vergleich* (Contubernium, Bd. 50). Stuttgart 1999, S. 129–155.
- Müller 2010b: Thomas Müller: Der Geometer als Bildhauer und Maler. Eine Positionierung des theoretischen Ansatzes Leon Battista Albertis aus mathematikhistorischer Sicht. In: Inigo Bocken/Tilman Borsche (Hrsg.): *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*. München u. a. 2010, S. 217–239.
- Müller 2008: Tom Müller: Der »Florentiner Stammtisch«, eine frühe »Akademie« der Wissenschaften und der Künste. In: Harald Schwaetzer/Kirstin Zeyer (Hrsg.): *Das europäische Erbe im Denken des Nikolaus von Kues*. Münster 2008, S. 89–126.
- Müller-Jentsch 2012: Walther Müller-Jentsch: *Die Kunst in der Gesellschaft*. 2., durchges. Aufl., Wiesbaden 2012.

- Neske 1997: Ingeborg Neske: Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg. Teil 4: Varia: 13.–15. und 16.–18. Jahrhundert (Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg, Bd. 4). Wiesbaden 1997.
- Neue deutsche Biographie 1953–2020: Neue deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1953–2020.
- Newald 1926: Richard Newald: Beiträge zur Geschichte des Humanismus in Oberösterreich. In: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins 81 (1926), S. 153–224.
- Nieder Korn-Bruck 1994: Meta Nieder Korn-Bruck: Die Melker Reform im Spiegel der Visitationen (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Bd. 30). Wien/München 1994.
- Niederstätter 1982: Alois Niederstätter: Grafen von Montfort als Studenten an den Universitäten Europas. In: Montfort. Vierteljahresschrift für Geschichte und Gegenwart Vorarlbergs 34 (1982), S. 270–276.
- Niedersteiner 2009: Christoph Niedersteiner: Schutzmantelmadonnen. Tafelgemälde im Gebiet der Herzogtümer Bayern-Landshut und Bayern-München. Mit Exkursionen über die Maler Gabriel Mächlaskircher, Jan Polak, Rueland Frueauf d. Ä. + d. Jüngere und mit einer Zeittafel der Lebenszeiträume wichtiger Maler 1410–1545. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern 135 (2009), S. 153–243.
- Niehoff 2009: Franz Niehoff: Herzog Georg von Bayern-Landshut auf dem Heidelberger »Vier Lande«-Turnier des Jahres 1481: Eine Skizze zur Kunst im Kontext. In: Ritterwelten im Spätmittelalter. Höfisch-ritterliche Kultur der Reichen Herzöge von Bayern-Landshut. Ritterwelten im Spätmittelalter (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 29), Ausst. Kat. Landshut, Spitalkirche Heiliggeist, 2009, hrsg. von Franz Niehoff. Landshut 2009, S. 49–72.
- Niehoff 2014: Franz Niehoff: Die »Landshuter Hochzeit 1475« als »experimentelles Mittelalter«. In: Das goldene Jahrhundert der Reichen Herzöge, Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2014, hrsg. von Franz Niehoff (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 34). Landshut 2014, S. 285–299.
- Nolde/Opitz-Belakhal 2008: Dorothea Nolde/Claudia Opitz-Belakhal (Hrsg.): Grenzüberschreitende Familienbeziehungen. Akteure und Medien des Kulturtransfers in der Frühen Neuzeit. Interdisziplinäre Tagung. Köln 2008.
- Noll 2004: Thomas Noll: Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 115). München/Berlin 2004
- Nußbaum 1982: Norbert Nußbaum: Die Braunauer Bürgerspitalkirche und die spätgotischen Dreistützenbauten in Bayern und Österreich (Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, Bd. 21). Köln 1982.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Nußbaum 1983: Norbert Nußbaum: Stilabfolge und Stilpluralismus in der süddeutschen Sakralarchitektur des 15. Jahrhunderts. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 65,1 (1983), S. 43–88.
- Nußbaum 2009: Norbert Nußbaum: Die Raumentwürfe des Hanns von Burghausen und die Ökonomisierung des Bauens. In: Stefan Bürger (Hrsg.): *Werkmeister der Spätgotik. Position und Rolle der Architekten im Bauwesen des 14. bis 16. Jahrhunderts*. Darmstadt 2009, S. 92–107.
- Nußbaum/Euskirchen 2003: Norbert Nußbaum/Claudia Euskirchen (Hrsg.): *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*. Köln 2003.
- Offenberger 1993: Johann Offenberger: Archäologische Untersuchungen im ehemaligen Benediktinerkloster St. Michael in Mondsee. In: *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines* 138 (1993), S. 39–130.
- Olariu 2014: Dominic Olariu: *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII<sup>e</sup> siècle*. Bern u. a. 2014.
- Opitz 2003: Christian Nikolaus Opitz: Die Narrativisierung des Architekturbildes in Michael Pachers St. Wolfgang Altar. In: Lothar Schultes (Hrsg.): *Gotik-Schätze Oberösterreich. Symposium im Linzer Schloss, 20. bis 22. September 2002* (Schriftenreihe/Gesellschaft für Landeskunde, Bd. 20). Linz 2003, S. 271–290.
- Ottenheim 2021: Konrad A. Ottenheim (Hrsg.): *Romanesque Renaissance. Carolingian, Byzantine and Romanesque Buildings (800–1200) as a Source for New All'Antica Architecture in Early Modern Europe (1400–1700)* (NIKI Studies in Netherlandish-Italian Art History, Bd. 14). Leiden/Boston 2021.
- Otter/Buxbaum 1986: Josef Otter/Engelbert M. Buxbaum: *Kirche und Pfarrei St. Zeno im Wandel der Jahrhunderte*. Bad Reichenhall 1986.
- Overfield 1984: James H. Overfield: *Humanism and Scholasticism in Late Medieval Germany*. Princeton, NJ 1984.
- Oxford Latin Dictionary 1983: *Oxford Latin Dictionary*, hrsg. von P. G. W. Glare. 2 Bde., Oxford 1983.
- Padgett 2010: John F. Padgett: Open Elite? Social Mobility, Marriage, and Family in Florence, 1282–1494. In: *Renaissance quarterly* 63,2 (2010), S. 357–411.
- Palacky 1860: Franz Palacky: *Urkundliche Beiträge zur Geschichte Böhmens und seiner Nachbarländer im Zeitalter Georg's von Podiebrad (1450–1471)* (Fontes rerum Austriacarum, Bd. 20). Wien 1860.
- Panofsky 1978: Erwin Panofsky: *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*. In: Erwin Panofsky: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. (Meaning in the Visual Arts)*. Köln 1978, S. 36–67.

- Pappi 1987: Franz Urban Pappi (Hrsg.): Methoden der Netzwerkanalyse (Techniken der empirischen Sozialforschung, Bd. 1). München 1987.
- Paravicini 1995: Werner Paravicini (Hrsg.): Alltag bei Hofe (Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Bd. 3). Sigmaringen 1995.
- Paravicini 1999: Werner Paravicini: Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters (Enzyklopädie deutscher Geschichte, Bd. 32). 2. Aufl., München 1999.
- Paravicini 2005: Werner Paravicini: Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe (Residenzenforschung, Bd. 15, 2), unter Mitarbeit von Jan Hirschbiegel und Jörg Wettlaufer. Ostfildern 2005.
- Paravicini/Wettlaufer 2002: Werner Paravicini/Jörg Wettlaufer (Hrsg.): Erziehung und Bildung bei Hofe. Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Residenzen-Kommission (Residenzenforschung, Bd. 13). Stuttgart 2002.
- Patze 1987: Hans Patze (Hrsg.): Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im späten Mittelalter (Vorträge und Forschungen, Bd. 31). Sigmaringen 1987.
- Paulus 2007: Christof Paulus: Herzog Ludwig IX. der Reiche von Bayern-Landshut (1450–1479) und die Reichsstadt Augsburg. Spätmittelalterliche Außenpolitik. In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 101 (2007), S. 7–34.
- Paulus 2015: Christof Paulus: Machtfelder (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 39). Köln/Weimar/Wien 2015.
- Paulus 2018a: Christof Paulus: Melker Reform und städtische Chronistik. In: Gisela Drossbach/Klaus Wolf (Hrsg.): Reformen vor der Reformation. Sankt Ulrich und Afra und der monastisch-urbane Umkreis im 15. Jahrhundert (Studia Augustana, Bd. 18). Berlin 2018, S. 143–167.
- Paulus 2018b: Christof Paulus: Niedergang oder Überlieferungsdunkel? Methodische Überlegungen zur Melker Reform. In: Stephan Deutinger/Roman Deutinger (Hrsg.): Die Abtei Niederaltaich (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, Bd. 53). Sankt Ottilien 2018, S. 275–298.
- Peltzer u. a. 2013: Jörg Peltzer u. a. (Hrsg.): Die Wittelsbacher und die Kurpfalz im Mittelalter – eine Erfolgsgeschichte? Regensburg 2013.
- Perger 1981: Richard Perger: Das verschollene Porträt des Ladislaus Postumus im Wiener Stephansdom. Ein Werk des Hans Hohenbaum, alias Hans von Zürich. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 35 (1981), S. 85–89.
- Pertschy 2017: Verena Pertschy: Gemäldetechnologische Studien zum Œuvre von Rueland Frueauf dem Älteren und Rueland Frueauf dem Jüngeren basierend auf Infrarot- und Röntgenuntersuchungen. Diss. Uni Passau. Passau 2017.
- Pfändtner 2011: Karl-Georg Pfändtner: Die Handschriften des Lehrbüchermeisters (Codices manuscripti, Supplementum, Bd. 4). Purkersdorf 2011.
- Pfeiffer 1997: Jens Pfeiffer: Petrarca und der Mont Ventoux. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N.F. 47 (1997), S. 1–24.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Pfeiffer 2011: Jens Pfeiffer: ›Landschaft‹ im Mittelalter? oder Warum die Landschaft angeblich der Moderne gehört. In: Jens Pfeiffer (Hrsg.): »Landschaft« im Mittelalter? Augenschein und Literatur (Das Mittelalter, Bd. 16, H. 1). Berlin 2011, S. 11–30.
- Pfisterer 1997: Ulrich Pfisterer: Donatello und die Entdeckung der Stile (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 17). München 1997.
- Pfisterer 2002: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen. Stuttgart 2002.
- Pfisterer 2016: Ulrich Pfisterer: Paradiese in Rom: Der ›Assoziationsraum‹ der Sixtinischen Kapelle. In: Bernd Schneidmüller u. a. (Hrsg.): Amt und Herrschaft in Antike, Mittelalter und Renaissance (Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen, Bd. 74). Regensburg 2016, S. 447–463.
- Piana 2003: Mathias Piana: Das Reichlin-Meldegg-Haus in Überlingen: Neue Befunde zur Baugeschichte. In: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung 121 (2003), S. 1–39.
- Piana 2005: Mathias Piana: Die Rustikafassade des Reichlin-von-Meldegghauses in Überlingen. Vorbild und Nachfolge. In: 1100 Jahre Kunst und Architektur in Überlingen, Ausst. Kat. Überlingen, Städtische Galerie, 2005, hrsg. von Michael Brunner und Marion Harder-Merkelbach. Petersberg 2005, S. 171–184.
- Poensgen 1967: Georg Poensgen: Kunstschätze in Heidelberg aus dem Schloss, den Kirchen und den Sammlungen der Stadt. München 1967.
- Pokorny/Michel 2011: Erwin Pokorny/Eva Michel: »Conterfet auff papir«. Bildniszeichnungen der Dürerzeit. In: Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 2011/12, hrsg. von Sabine Haag u. a. München u. a. 2011, S. 163–167.
- Polleroß 2012: Friedrich Polleroß: Tradition und Innovation. Kaiser Maximilian I. im Porträt. In: Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit, Ausst. Kat. Wien, Albertina, 2012/13, hrsg. von Eva Michel, Marie Luise Sternath-Schuppanz und Manfred Hollegger. München u. a., S. 101–115.
- Pölnitz 1937: Götz von Pölnitz: Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität Ingolstadt-Landshut-München. Teil 1: Ingolstadt. Band 1: 1472–1600. München 1937.
- Pörnbacher 1978: Hans Pörnbacher: Mittelalter und Humanismus (Bayerische Bibliothek, Bd. 1). München 1978.
- Prantl 1872: Karl von Prantl: Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in Ingolstadt, Landshut, München. 2 Bde., München 1872.
- Prater 2013: Andreas Prater: Überlegungen und Fragen zu Michael Pachters »Altartabel von St. Wolfgang«. In: Johanna Aufreiter u. a. (Hrsg.): KunstKritikGeschichte. Festschrift für Johann Konrad Eberlein. Berlin 2013, S. 189–216.
- Primbs 1869: Karl Primbs: Das Todtenbuch des ehemaligen Franziskaner-Klosters in Landshut. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern XIII,4 (1869), S. 1–107.

- Prinz 2018: Felix Prinz: Gemalte Skulpturenretabel. Zur Intermedialität mitteleuropäischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. Berlin 2018.
- Probst 1994: Veit Probst: Zur Chronik des Matthias von Kemnat. In: Mannheimer Geschichtsblätter, N.F. 1 (1994), S. 59–67.
- Probst 1996: Veit Probst: Machtpolitik und Mäzenatentum. Friedrich der Siegreiche von der Pfalz als Wegbereiter des deutschen Frühhumanismus. In: Mannheimer Geschichtsblätter, N.F. 3 (1996), S. 153–173.
- Probst/Metzger 2003: Veit Probst/Wolfgang Metzger: Zur Sozialgeschichte des deutschen Frühhumanismus: Peter Luders Karriereversuch in Heidelberg 1456–1460. In: Klaus Arnold (Hrsg.): Venezianisch-deutsche Kulturbeziehungen in der Renaissance. Akten des interdisziplinären Symposions vom 8. und 10. November 2001 im Centro Tedesco di Studi Veneziani in Venedig (Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, Bd. 18). Wiesbaden 2003, S. 54–85.
- Raff 1991: Thomas Raff: Die Sprache der Materialien (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 37). 2. Aufl., Münster u. a. 1991.
- Ramisch 2001: Hans Ramisch: Der gotische Flügelaltar in Niederbayern zur Zeit der Reichen Herzöge (1393–1503). In: Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393–1505 (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 10), Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2001, hrsg. von Franz Niehoff. 2 Bde., Landshut 2001, S. 59–113.
- Ramisch 2018: Hans Ramisch: Patronats- und Klientelverhältnisse am Beispiel Ulrich Aresingers. In: Bewegte Zeiten. Der Bildhauer Erasmus Grasser (um 1450–1518), Ausst. Kat. München, Bayerisches Nationalmuseum, 2018, hrsg. von Renate Eikermann und Christoph Kürzeder. München 2018, S. 121–129.
- Rando 2003: Daniela Rando: Kulturaustausch an der Universität. Antonio Roselli und Johannes Hinderbach, praeceptor und scholaris in Padua (1440–1447). In: Klaus Arnold (Hrsg.): Venezianisch-deutsche Kulturbeziehungen in der Renaissance. Akten des interdisziplinären Symposions vom 8. und 10. November 2001 im Centro Tedesco di Studi Veneziani in Venedig (Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, Bd. 18). Wiesbaden 2003, S. 44–53.
- Rando 2011: Daniela Rando: Frauen und Kleriker, von Mantua nach Rom über Trient und Brixen: Zur Problematik »Mobilität« und »Kulturtransfer«. In: Von Mantua nach Württemberg: Barbara Gonzaga und ihr Hof, Ausst. Kat. Stuttgart 2011, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, hrsg. von Peter Rückert. Stuttgart 2011, S. 27–36.
- Rando 2013: Daniela Rando: Johannes Hinderbach als Leser der *Historia Austriacis*. In: Franz Fuchs/Paul-Joachim Heinig/Martin Wagendorfer (Hrsg.): König und Kanzlist, Kaiser und Papst. Friedrich III. und Enea Silvio Piccolomini in Wiener Neustadt (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 32). Wien u. a. 2013, S. 59–75.



## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Rasch 2021: Jakob Rasch: Mit vereinten Kräften. Die Ulrichsbruderschaft und der spätgotische Neubau von St. Ulrich und Afra. In: *Stiften gehen! Wie man aus Not eine Tugend macht*, Ausst. Kat. Augsburg, Maximilianmuseum, 2021, hrsg. von Heidrun Lange-Krach. Regensburg 2021, S. 152–155.
- Redlich 1974: Virgil Redlich: Tegernsee und die deutsche Geistesgeschichte im 15. Jahrhundert (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, Bd. 9). Neudr. d. Ausg. München 1931, Aalen 1974.
- Reichenauer 1998: Berta Reichenauer: Der Altar zu St. Wolfgang von Michael Pacher. Thaur/Wien/München 1998.
- Reimann 1994: Arnold Reimann: Die älteren Pirckheimer. Geschichte e. Nürnberger Patriziergeschlechtes im Zeitalter d. Frühhumanismus (bis 1501), unter Mitarbeit von Hans Rupprich und Gerhard Ritter. Leipzig 1994.
- Reinle 1993: Christina Reinle: Ulrich Riederer (ca. 1406–1462) (Mannheimer historische Forschungen, Bd. 2). Mannheim 1993.
- Reissermayer 1887: Jakob Reissermayer: Der grosse Christentag zu Regensburg 1471. I. Teil. Regensburg 1887.
- Renkl 2018: Thomas Renkl: Dürers »Meerwunder« als politische Mythenrezeption des deutschen Frühhumanismus. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 65 (2018), 43–58.
- Rettich/Klapproth/Ewald 1992: Edeltraud Rettich/Rüdiger Klapproth/Gerhard Ewald: *Alte Meister*. Stuttgart 1992.
- Reudenbach 2003: Bruno Reudenbach: Künstlerlob und Künstlervita. Das Epitaph des hanns stainmezz (Hans von Burghausen) an St. Martin in Landshut. In: Rudolf Suntrup/Jan R. Veenstra (Hrsg.): *Self-Fashioning. Personen(selbst)darstellung (Medieval to early modern culture, Bd. 3)*. Frankfurt am Main u. a. 2003, S. 137–154.
- Reuter 2000: Marianne Reuter: Die lateinischen mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek München. Die Handschriften aus der Quartreihe (Die Handschriften der Universitätsbibliothek München, Bd. 3). Wiesbaden 2000.
- Richardson 2009: Carol M. Richardson: *Reclaiming Rome. Cardinals in the Fifteenth Century* (Brill's studies in Intellectual History, Bd. 173). Leiden 2009.
- Richter 1969: Dieter Richter: Die deutsche Überlieferung der Predigten Bertholds von Regensburg (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 21) München 1969.
- Riedmann/Grebe/Großmann 2007: Josef Riedmann/Anja Grebe/G. Ulrich Großmann: *Schloss Buonconsiglio in Trient (Burgen, Schlösser und Wehrbauten in Mitteleuropa, Bd. 22)*. Regensburg 2007.
- Riegel 2015: Nicole Riegel: *Decorum balneorum*. Zur Kontextualisierung von Altdorfers »Kaiserbad« im Regensburger Bischofshof. In: *IN SITU. Zeitschrift für Architekturgeschichte* 7,1 (2015), S. 77–90.

- Riehle 2013: Alexander Riehle: Kreta: ein ›melting pot‹ der Frühen Neuzeit? Bemerkungen zum Briefnetzwerk des Michaelos Apostoles. In: Claudia Märzl/Christian Kaiser/Thomas Ricklin (Hrsg.): *Inter graecos latinissimus, inter latinos graecissimus* (Pluralisierung & Autorität, Bd. 39). Berlin u. a. 2013, S. 167–186.
- Rigoni 1927/28: Enrico Rigoni: Nuovi Documenti sul Mantegna. In: *Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 87 (1927/28), S. 1165–1186.
- Ringel 1980: Ingrid Heike Ringel: Studien zum Personal der Kanzlei des Mainzer Erzbischofs Dietrich von Erbach (1434–1459) (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte, Bd. 34). Mainz/Trier 1980.
- Rinser 2013: Julia Rinser: Tegernseer Kosmos: Zwischen Gelehrtengesprächen und Reformbemühungen. Betrachtungen zum Briefwechsel zwischen Nikolaus von Kues und den Tegernseer Mönchen Kaspar Ayndorffer und Bernhard von Waging. In: Franz Xaver Bischof (Hrsg.): *Die benediktinische Klosterreform im 15. Jahrhundert* (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie, Bd. 56). Berlin 2013, S. 185–220.
- Ristow 1963: Brigitte Ristow: Untersuchungen zu Sigismund Meisterlins Widmungsbriefen an Sigismund Gossembrot. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 85 (1963), S. 205–252.
- Robert 2017: Jörg Robert: Einleitung: Poetik und Rhetorik. In: Regina Toepfer/Johannes Klaus Kipf/Jörg Robert (Hrsg.): *Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620)* (Frühe Neuzeit, Bd. 211). Berlin/Boston 2017, S. 315–321.
- Röd 2000: Wolfgang Röd: Nicolaus Cusanus, Denker zwischen Mittelalter und Neuzeit. Gedanken im Anschluß an den Dialog über das Globusspiel. In: *Circa 1500*, Ausst. Kat. Lienz, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 2000, hrsg. von Gert Ammann und Leo Andergassen. Genf/Mailand 2000, S. 209–214.
- Roeck 1999: Bernd Roeck: *Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15. – 17. Jahrhundert)*. Göttingen 1999.
- Roeck 2017: Bernd Roeck: *Der Morgen der Welt. Geschichte der Renaissance*. München 2017.
- Rogger/Bellarbarba 1992: Iginio Rogger/Marco Bellabarba (Hrsg.): *Il principe vescovo Johannes Hinderbach (1465–1486) fra tardo Medioevo e Umanesimo*. Atti del convegno promosso della Biblioteca Comunale di Trento, 2–6 ottobre 1989. Bologna 1992.
- Roller 2014: Stefan Roller: »... als ob die Haar würlich von dem Kopff herauswachsen«. Veristische Skulpturen und ihre Techniken. Einblicke in ein vermeintliches Randgebiet der Kunstgeschichte. In: *Die große Illusion. Veristische Skulpturen und ihre Techniken*, Ausst. Kat. Frankfurt, Liebieghaus Skulpturensammlung, 2014/15, hrsg. von Stefan Roller. München, S. 12–65.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Rosenauer 1997: Artur Rosenauer: Michael Pacher und Italien. Beobachtungen zu einigen seiner Bildkompositionen. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 50 (1997), S. 119–130.
- Rosenauer 2003: Artur Rosenauer (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, unter Mitarbeit von Christian Beaufort-Spontin. München u. a. 2003.
- Ross 2014: Elizabeth Ross: Picturing Experience in the Early Printed Book. Breydenbach's "Peregrinatio" from Venice to Jerusalem. University Park PA 2014.
- Rubin 2011: Patricia Rubin: Florenz und das Porträt der Renaissance. In: Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst, Ausst. Kat. Berlin, Bode-Museum, 2011, hrsg. von Keith Christiansen und Stefan Weppelmann. München 2011, S. 2–25.
- Rückert 2008: Peter Rückert (Hrsg.): Die Visconti und der deutsche Südwesten. Kulturtransfer im Spätmittelalter. I Visconti e la Germania meridionale (Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte, Bd. 11). Ostfildern 2008.
- Rückert/Bickhoff/Mersiowsky 2015: Peter Rückert/Nicole Bickhoff/Mark Mersiowsky (Hrsg.): Briefe aus dem Spätmittelalter. Herrschaftliche Korrespondenz im deutschen Südwesten. Stuttgart 2015.
- Rudolph 2020: Pia Rudolph: Im Garten der Gesundheit. Pflanzenbilder zwischen Natur, Kunst und Wissen in gedruckten Kräuterbüchern des 15. Jahrhunderts (Pictura et Poesis, Bd. 35). Köln 2020.
- Ruf 1932: Paul Ruf (Hrsg.): Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz. Bistum Augsburg (Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz, Bd. 3, 1). München 1932.
- Ruf 1935: Paul Ruf: Der älteste Handschriftenbestand der Ingolstädter Artistenfakultät. In: Albert Lang/Joseph Lechner/Michael Schmaus (Hrsg.): Aus der Geisteswelt des Mittelalters. Studien und Texte. Martin Grabmann zur Vollendung des 60. Lebensjahres von Freunden und Schülern gewidmet. Münster 1935.
- Ruf 1950: Paul Ruf: Eine altbayerische Gelehrtenbibliothek des 15. Jahrhunderts und ihr Stifter Bernhard von Kraiburg. In: Fritz Redenbacher (Hrsg.): Festschrift Eugen Stollreither zum 75. Geburtstag gewidmet von Fachgenossen, Schülern, Freunden. Erlangen 1950, S. 219–239.
- Rummel 2000: Peter Rummel (Hrsg.): Das Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V., Bd. 34, 1). Augsburg 2000.
- Sammer 2014: Marianne Sammer: Attel. In: Historische Sektion der bayerischen Benediktinerakademie München (Hrsg.): Die Männer- und Frauenklöster der Benediktiner in Bayern (Germania Benedictina, Bd. 2, 1), unter Mitarbeit von Michael Kaufmann u. a. St. Ottilien 2014, S. 113–128.
- Santifaller 1924: Leo Santifaller: Das Brixener Domkapitel in seiner persönlichen Zusammensetzung im Mittelalter (Schlern-Schriften, Bd. 7). Innsbruck 1924.

- Schawe 2014: Martin Schawe: Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei. Ostfildern 2014.
- Scheel 2014: Johanna Scheel: Das altniederländische Stifterbild (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 14). Berlin 2014.
- Scheel 2019: Johanne Scheel: Stifterbilder in Hessen. Aufgaben – Aufträge – Intentionen. In: Ulrich Schütte u. a. (Hrsg.): Mittelalterliche Retabel in Hessen. Band 1. Bildsprache, Bildgestalt, Bildgebrauch. Petersberg 2019, S. 118–133.
- Scheicher 1982: Elisabeth Scheicher: Korallen in fürstlichen Kunstkammern des 16. Jahrhunderts. In: *Weltkunst* 52 (1982), S. 3447–3450.
- Scheil 1977: Elfriede Scheil: Fayencen in der Malerei des Mittelalters. Diss. LMU München. München 1977.
- Schelbert 2007: Georg Schelbert: Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom. Norderstedt 2007.
- Schellhase 1976: Kenneth C. Schellhase: Tacitus in Renaissance Political Thought. London 1976.
- Scherer 2001: Annette Scherer: Der Meister der Münchener Gefangennahme. Werk und Wirkung. In: Bert Cardon/Katharina Smeyers (Hrsg.): *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium*. Leuven u. a. 2001, S. 57–70.
- Scherr 2007: Laura Scherr: Nichts Genaues weiß man nicht? Die Geschichte der Abtei Attel am Inn im Überblick. In: Ludwig Scheidacher (Hrsg.): *1200 Jahre Attel. 807–2007 Jubiläumsfestschrift* (Heimat am Inn, Bd. 26/27). Wasserburg a. Inn 2007, S. 43–83.
- Schich 2009: Maximilian Schich: Rezeption und Tradierung als komplexes Netzwerk. München 2009.
- Schich 2016: Maximilian Schich: Figuring Out Art History. In: *International Journal for Digital Art History* 2 (2016), S. 41–70.
- Schlecht 1914: Joseph Schlecht: Pius III. und die deutsche Nation. Mit einem Anhang ungedruckter Briefe und der Lobgedichte des Engelbert Funk. Kempten/München 1914.
- Schlechter/Pelgen 2016: Armin Schlechter/Franz Stephan Pelgen: Johannes Trithemius (1462–1516). Benediktiner, Humanist und Kirchenreformer (Schriften des Landesbibliotheksentrums Rheinland-Pfalz, Bd. 14). Koblenz 2016.
- Schliewen 2001: Brigitte Schliewen: Zum Marienaltar von Gelbersdorf. In: *Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393–1505* (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 10), Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2001, hrsg. von Franz Niehoff. 2 Bde., Landshut 2001, S. 114–126.
- Schlosser 1896: Julius von Schlosser: Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura. Wien 1896.
- Schmeisser 2006: Martin Schmeisser: »Wie ein sterblicher Gott ...« (Humanistische Bibliothek, Bd. 58). München 2006.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Schmid 2019: Alois Schmid: Johannes Aventinus (1477–1534). Werdegang – Werke – Wirkung. Eine Biographie. Regensburg 2019.
- Schmidinger 2019: Heinrich Schmidinger: Albrecht Dürers »Selbstporträt im Pelzrock«. In: Tanja Hinterholz/Romana Sammern (Hrsg.): Geisteswissenschaftliche Spaziergänge. Festschrift für Renate Prochno-Schinkel. Regensburg 2019, 42–47, 121 f.
- Schmidlin 1906: Joseph Schmidlin: Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom. S. Maria dell’Anima. Freiburg / Wien 1906.
- Schmidt 1981a: Gerhard Schmidt: Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich. In: Sumner McK. Crosby und André Chastel (Hrsg.): Études d’art médiéval offertes à Louis Grodecki. Paris 1981, S. 269–286.
- Schmidt 1996: Michael Schmidt: Das Mortuarium am Eichstätter Dom. Eine architekturhistorische Untersuchung (Arbeiten zur Eichstätter Geschichte und Landeskunde, Bd. 1). Eichstätt 1996.
- Schmidt 1999: Michael Schmidt: Reverentia und Magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert. Regensburg 1999.
- Schmidt 1981b: Paul Gerhard Schmidt: Mittelalterliches und humanistisches Städtelob. In: August Buck (Hrsg.): Die Rezeption der Antike. Zum Problem der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 1). Hamburg 1981, S. 119–128.
- Schmidt 1997: Rolf Schmidt: Die Klosterdruckerei von St. Ulrich und Afra in Augsburg (1472 bis kurz nach 1474). In: Helmut Gier und Johannes Janota (Hrsg.): Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wiesbaden 1997, S. 141–152.
- Schmitt 2004: Lothar Schmitt: Über die schwere Geburt des deutschen Architekturtraktats. Die Wiegendrucke Mathes Roriczers und Hanns Schuttermayers. In: Scholion 3 (2004), S. 168–174.
- Schneider 2016: Joachim Schneider: Legitimation durch Kontinuität: Die Geschichtsschreibung über die Wittelsbacher und das Herzogtum Bayern im Spätmittelalter. In: Grischa Vercamer / Ewa Wólkiewicz (Hrsg.): Legitimation von Fürstendynastien in Polen und dem Reich (Quellen und Studien, Bd. 31). Wiesbaden 2016, S. 159–173.
- Schneider 1984: Karin Schneider: Die Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Cgm 691–867 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis, Bd. 5, 5). Wiesbaden 1984.
- Schneider 1988: Karin Schneider: Deutsche mittelalterliche Handschriften der Universitätsbibliothek Augsburg. Die Signaturengruppen Cod. I.3 und Cod. III.1. Wiesbaden 1988, online unter [urn:nbn:de:bvb:384-uba005164-0](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-uba005164-0).

- Schock-Werner 2009: Barbara Schock-Werner: Die Vernetzung der spätgotischen Bauhütten im Süden des Reiches. Der Einfluss auf die Baukunst. In: Michael Hauck (Hrsg.): Der Passauer Dom des Mittelalters. Vorträge des Symposiums Passau, 12. bis 14. März 2007 (Veröffentlichungen des Instituts für Kulturraumforschung Ostbairerns und der Nachbarregionen der Universität Passau, Bd. 60). Passau 2009, S. 269–283.
- Scholz 2019: Hartmut Scholz: Die Glasmalereien des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Nürnberg. Lorenzer Stadtseite (Corpus Vitrearum medii aevi, Bd. 10, 3). 2 Bde., Berlin 2019.
- Schönewald 1997: Beatrix Schönewald: Herzog Ludwig der Reiche von Bayern-Landshut. In: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt 106 (1997), S. 9–20.
- Schreiner 2012: Klaus Schreiner (Hrsg.): Hofkritik im Licht humanistischer Lebens- und Bildungsideale, unter Mitarbeit von Ernst Wenzel (Mittelateinische Studien und Texte, Bd. 44). Leiden/Boston, Mass. 2012.
- Schromm/Zeune: Arnold Schromm/Joachim Zeune: Burg und Schloss Dillingen: Anmerkungen zur baugeschichtlichen Entwicklung. In: Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen 116/117 (2017), S. 47–75.
- Schuh 2013a: Maximilian Schuh: Humanismus vor Celtis. Die ›studia humanitatis‹ an der Ingolstädter Artistenfakultät. In: Franz Fuchs (Hrsg.): Humanismus in Ingolstadt. Ingolstadt, 11./12. November 2011 (Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, Bd. 27). Wiesbaden 2013, S. 9–28.
- Schuh 2013b: Maximilian Schuh: Aneignungen des Humanismus (Education and Society in the Middle Ages and Renaissance, Bd. 47). Leiden 2013.
- Schuh 2015: Maximilian Schuh: Zwischen Erfurt, Wien und Padua. Wege Wilhelms von Reichenau in der Bildungslandschaft des Spätmittelalters. In: Jürgen Dendorfer (Hrsg.): Reform und früher Humanismus in Eichstätt. Bischof Johann von Eych (1445–1464) (Eichstätter Studien, N.F., Bd. 69), unter Mitarbeit von Jessica Nowak. Regensburg 2015, S. 163–179.
- Schuller-Juckes 2009: Michaela Schuller-Juckes: Ulrich Schreier und seine Werkstatt. Buchmalerei und Einbandkunst in Salzburg, Wien und Bratislava im späten Mittelalter. Diss. Uni Wien. Wien 2009, online unter <https://theses.univie.ac.at/detail/2876#> [30.04.2023].
- Schulte 1923: Aloys Schulte: Geschichte der großen Ravensburger Handelsgesellschaft 1380–1530 (Deutsche Handelsakten des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. 1). Stuttgart/Berlin 1923.
- Schulz/Schuchard 2005: Knut Schulz/Christian Schuchard: Handwerker deutscher Herkunft und ihre Bruderschaften im Rom der Renaissance. Darstellung und ausgewählte Quellen (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, Bd. 57). Rom u. a. 2005.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Schütz 2011: Karl Schütz: Das Unsichtbare sichtbar machen. Deutsche Porträts um 1500. In: In: Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 2011/12, hrsg. von Sabine Haag u. a. München u. a. 2011, S. 13–19.
- Schwarz 2008: Jörg Schwarz: Der sächsische Rat und Frühhumanist Heinrich Sterker aus Mellrichstadt (ca. 1430–1483). Eine biographische Skizze. In: Enno Bünz/Franz Fuchs (Hrsg.): Der Humanismus an der Universität Leipzig (Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, Bd. 23). Wiesbaden 2008, S. 181–193.
- Schwarz 2015: Jörg Schwarz: Johann von Eych als Orator König Albrechts II. auf dem Basler Konzil und die Bildung der frühen Netzwerke. In: Jürgen Dendorfer (Hrsg.): Reform und früher Humanismus in Eichstätt. Bischof Johann von Eych (1445–1464), unter Mitarbeit von Jessica Nowak (Eichstätter Studien, N.F., Bd. 69). Regensburg 2015, S. 65–92.
- Schweers 2005: Regine Schweers: Albrecht von Bonstetten und die vorländische Historiographie zwischen Burgunder- und Schwabenkriegen (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, Bd. 6). Münster u. a. 2005.
- Schwennicke 1988: Detlev Schwennicke: Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte europäischer Staaten. Standesherrliche Häuser II (Europäische Stammtafeln, N.F., Bd. 5). 27 Bde., Frankfurt am Main 1988.
- Schwennicke 1992: Detlev Schwennicke: Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Schwaben (Europäische Stammtafeln, N.F., Bd. 12). 27 Bde., Frankfurt am Main/Marburg 1992.
- Schwennicke 1998: Detlev Schwennicke: Europäische Stammtafeln. Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten. Die fränkischen Könige und die Könige und Kaiser, Stammeshertze, Kurfürsten, Markgrafen und Herzoge des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation (Europäische Stammtafeln, N.F., 1,1). Frankfurt am Main 1998.
- Schwinges 2010: Rainer Christoph Schwinges: Universität, soziale Netzwerke und Gelehrtdynastien im deutschen Spätmittelalter. In: Frank Rexroth (Hrsg.): Beiträge zur Kulturgeschichte der Gelehrten im späten Mittelalter (Vorträge und Forschungen/Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte, Bd. 73). Ostfildern 2010, S. 47–70.
- Scott 2017: John Scott: Social Network Analysis. 4. Auflage, London u. a. 2017.
- Seeliger-Zeiss 1967: Anneliese Seeliger-Zeiss: Lorenz Lechler von Heidelberg und sein Umkreis. Studien zur Geschichte der spätgotischen Zierarchitektur und Skulptur in der Kurpfalz und in Schwaben (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, N.F., Bd. 10). Heidelberg 1967.
- Seidel/Kemperdick 2017: Christine Seidel/Stephan Kemperdick: 1415–1483: Frankreich in der Zeit Jean Fouquets. In: Jean Fouquet. Das Diptychon von Melun, Ausst. Kat.

- Berlin, Gemäldegalerie, 2017, hrsg. von Stephan Kemperdick. Berlin/Petersberg 2017, S. 136–142.
- Seitz 2015: Reinhard H. Seitz: Zur »Runden Stube« von Pfalzgraf Ottheinrich und zu seiner ersten Porträtgalerie im Schloss Neuburg an der Donau. In: Neuburger Kollektaneenblatt 163 (2015), S. 44–68.
- Seitz/Meyer 1964: Reinhard H. Seitz/Werner Meyer: Das Schloß zu Lauingen – ein Bau der Herzöge Ludwig und Georg der Reichen von Bayern-Landshut. In: Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen 66 (1986), S. 69–79.
- Seland 1970: Eli Heldaas Seland: Pictorial Narrative in St. Catherine's Chapel. Reading Masolino Da Panciale's Narrative Fresco Cycle in S. Clemente, Rome. In: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 19 (1970), S. 141–163.
- Senger 2012: Hans Gerhard Senger: »in mari me ex Graecia redeunte, credo superno dono« – Vom Wissensfrust zur gelehrten Unwissenheit. Wie platzte 1437/1438 der Knoten? In: Andreas Speer/Philipp Steinkrüger (Hrsg.): *Knotenpunkt Byzanz Wissensformen und kulturelle Wechselbeziehungen (Miscellanea mediaevalia, Bd. 36)*. Berlin 2012, S. 481–495.
- Severidt 1997: Ebba Severidt: Familie und Politik: Barbara von Brandenburg, Markgräfin von Mantua (20. September 1422 – 7. November 1481). In: *Innsbrucker Historische Studien* 16/17 (1997), S. 213–238.
- Severidt 2002: Ebba Severidt: Familie, Verwandtschaft und Karriere bei den Gonzaga (Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde, Bd. 45). Leinfelden-Echterdingen 2002.
- Sighart 1862: Joachim Sighart: *Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München 1862.
- Simmel 1890/1990: Georg Simmel: Über soziale Differenzierung. Reprint der Ausg. Leipzig, Duncker & Humblot, 1890 (Staats- und socialwissenschaftliche Forschungen, Bd. 10, 1). Bad Feilnbach 1990.
- Simmel ed. Dahme/Frisby 1890/1992: Georg Simmel: Das Problem der Sociologie [1890]. In: Georg Simmel: Gesamtausgabe in 24 Bänden. Aufsätze und Abhandlungen 1894–1900, Bd. 5, hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby. Frankfurt am Main 1992, S. 52–61.
- Simmel ed. Kramme/Rammstedt/Rammstedt 1913/2001: Georg Simmel: Philosophie der Landschaft [1913]. In: Georg Simmel: Gesamtausgabe in 24 Bänden. Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Berlin 2001, S. 471–482.
- Simon 2003: Holger Simon: Das Hochaltarretabel aus Lorch am Rhein. Grundlegende Überlegungen zum neuzeitlichen Bildbegriff. In: Norbert Nußbaum/Claudia Euskirchen (Hrsg.): *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*. Köln 2003, S. 365–389, online unter <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/206/> [03.05.2023].



## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Simon 2004: Holger Simon: Bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes bei Nikolaus von Kues. In: *Concilium medii aevi* 7 (2004), S. 45–76.
- Smith 2006: Jeffrey Chipps Smith: *The Art of the Goldsmith in Late Fifteenth-Century Germany. The Kimbell Virgin and Her Bishop* (Kimbell Masterpiece Series). Fort Worth 2006.
- Smith 2018: Jeffrey Chipps Smith: *The Failure of Classical Architecture in Renaissance Germany?* In: Andreas Beyer (Hrsg.): *Die Präsenz der Antike in der Architektur* (Colloquia Raurica, Bd. 12). Berlin/Boston 2018, S. 79–105.
- Sottili 1971a: Agostino Sottili: *I codici del Petrarca nella Germania occidentale* (Censimento dei codici Petrarcheschi, Bd. 4). 2 Bde., Padua 1971.
- Sottili 1971b: Agostino Sottili: *Studenti tedeschi e umanesimo italiano nell'Università di Padova durante il quattrocento* (Contributi alla storia dell'Università di Padova, Bd. 7). Padua 1971.
- Sottili 2002: Agostino Sottili: *Die humanistische Ausbildung deutscher Studenten an den italienischen Universitäten im 15. Jahrhundert: Johannes Löffelholz und Rudolf Agricola in Padua, Pavia und Ferrara.* In: Daniela Hacke / Bernd Roeck (Hrsg.): *Die Welt im Augenspiegel. Johannes Reuchlin und eine Zeit* (Pforzheimer Reuchlinschriften, Bd. 8). Stuttgart 2002, S. 67–132.
- Sottili 2006: Agostino Sottili: *Humanismus und Universitätsbesuch. Die Wirkung italienischer Universitäten auf die studia humanitatis nördlich der Alpen* (Education and Society in the Middle Ages and Renaissance, Bd. 26). Leiden/Boston 2006.
- Sperl 2011: Alexander Sperrl: *Das Bild der Gelehrten. Europäische Ideen- und Wissenschaftsgeschichte im Spiegel des Gelehrten porträts.* In: Hans Petschar (Hrsg.): *Die Porträtsammlung Kaiser Franz' I. Zur Geschichte einer historischen Bildersammlung und der Österreichischen Nationalbibliothek.* Wien/Köln/Weimar 2011.
- Spesso 2018: Marco Spesso: *Premesse a Pienza. Architettura e umanesimo integrale, unter Mitarbeit von Stefano Fera* (Storia dell'architettura e della città, Bd. 3, Antica, medievale e moderna, Bd. 10). Mailand 2018.
- Spieß 2006: Karl-Heinz Spieß: *Europa heiratet. Kommunikation und Kulturtransfer im Kontext europäischer Königsheiraten des Spätmittelalters.* In: Rainer Christoph Schwinges / Christian Hesse / Peter Moraw (Hrsg.): *Europa im späten Mittelalter: Politik – Gesellschaft – Kultur* (Historische Zeitschrift, Beihefte, N.F., Bd. 40). München, S. 435–464.
- Spieß 2007: Karl-Heinz Spieß (Hrsg.): *Landschaften im Mittelalter.* Stuttgart 2007.
- Spieß 2015: Karl-Heinz Spieß: *Familie und Verwandtschaft im deutschen Hochadel des Spätmittelalters. 13. bis Anfang des 16. Jahrhunderts.* 2., korrigierte und mit einem Vorwort versehene Auflage, Stuttgart 2015.
- Spilling 1984: Herrad Spilling: *Handschriftenkataloge der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. 2° Cod 101–250* (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg: Handschriftenkataloge der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Bd. 3). Wiesbaden 1984.

- Spindler 1969: Max Spindler (Hrsg.): Das alte Bayern. Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts (Handbuch der bayerischen Geschichte, Bd. 2). München 1969.
- Srubar 2009: Ilja Srubar: Kultur und Semantik. Wiesbaden 2009.
- Stahleder 2001: Erich Stahleder: Leben in Landshut um 1461. In: Erwin Emmerling/Detlef Knipping/Franz Niehoff (Hrsg.): Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 106). München 2001, S. 15–18.
- Stahleder 2005: Helmuth Stahleder: Herzogs- und Bürgerstadt. Die Jahre 1157–1505. München 2005.
- Stallta 1992: Gerhard Stallta: Das geistige Leben in der Benediktinerabtei Attel vom Mittelalter bis zur Klostersaufhebung. In: Heimat am Inn 12 (1992), S. 233–258.
- Stange 1978: Alfred Stange: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer. 3 Bde., München 1978.
- Stangier 2009: Thomas Stangier: Ich hab hertz als ein leb... Zweikampffrealität und Tugendideal in den Fechtbüchern Hans Talhoffers und Paul Kals. In: Ritterwelten im Spätmittelalter. Höfisch-ritterliche Kultur der Reichen Herzöge von Bayern-Landshut. Ritterwelten im Spätmittelalter (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 29), Ausst. Kat. Landshut, Spitalkirche Heiliggeist, 2009, hrsg. von Franz Niehoff. Landshut 2009, S. 73–94.
- Stangier 2014: Thomas Stangier: Im Dienst von Kurie und Hof. Caspar Westendorfer – eine Fallstudie zur geistlichen Funktionselite zur Zeit Herzog Ludwigs des Reichen. Dr. Friedrich Kobler zum 29. August 2014. In: Das goldene Jahrhundert der Reichen Herzöge, Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2014, hrsg. von Franz Niehoff (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 34). Landshut 2014, S. 163–197.
- Statnik 2007: Björn Statnik: Das spätgotische Hochaltar-Retabel der Kloster Kirche von Attel. In: Ludwig Scheidacher (Hrsg.): 1200 Jahre Attel. 807–2007 Jubiläumsschrift (Heimat am Inn, Bd. 26/27). Wasserburg a. Inn 2007, S. 113–154.
- Statnik 2009: Björn Statnik: Sigmund Gleismüller. Hofkünstler der reichen Herzöge zu Landshut (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 69). Petersberg 2009.
- Stauber 1993: Reinhard Stauber: Herzog Georg von Bayern-Landshut und seine Reichspolitik (Münchener Historische Studien, Bd. 15). Kallmünz/Opf. 1993.
- Stauber 2004: Reinhard Stauber: Georg der Reiche. Vom Sterben und Leben eines Herzogs. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern 129/130 (2004), S. 93–108.
- Steer 1981: Georg Steer: Hugo Ripelin von Straßburg. Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des »Compendium theologiae veritatis« im deutschen Spätmittelalter (Texte und Textgeschichte, Bd. 2). Berlin/Boston 1981.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Steiner 1999: Peter Steiner: Die Pacher und Bayern. In: Artur Rosenauer (Hrsg.): Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498–1998 [Michael Pacher e la sua cerchia]. Symposium Bruneck, 24. bis 26. September 1998. Bozen/Lana 1999, S. 127–134.
- Steinmetz 2012: Ralf-Henning Steinmetz: Die Verfügbarkeit der Fakten. Historiographische Fiktionen und fiktive Historiographie in der »Lirer-Chronik«. In: Zeitschrift für deutsches Altertum 141,2 (2012), S. 190–209.
- Stierle 1979: Karlheinz Stierle: Petrarca's Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, Bd. 29). Krefeld 1979.
- Stierle 2003: Karlheinz Stierle: Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts. München/Wien 2003.
- Stierle 2010: Karlheinz Stierle: Die Entstehung der Landschaftsmalerei aus dem Geist des Nominalismus. In: Inigo Bocken/Tilman Borsche (Hrsg.): Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance. München u. a. 2010, S. 169–188.
- Stierle 2012a: Karlheinz Stierle: Spectaculum. Der Blick auf die Welt bei Petrarca und Jan van Eyck. In: Karlheinz Stierle (Hrsg.): Petrarca-Studien (Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 48). Heidelberg 2012, S. 291–316.
- Stierle 2012b: Karlheinz Stierle: Zwei Bergbesteiger: Philipp V. von Makedonien und Petrarca. In: Susanne Goumegou (Hrsg.): Über Berge. Topographien der Überschreitung. Berlin 2012, S. 274–280.
- Strack 2010a: Georg Strack: Ein Rektoratsprozeß in Perugia 1442/43 und die Zusammenarbeit der Maler Benedetto Bonfigli und Giovanni di Tommasino Crivelli. In: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 90 (2010), S. 464–469.
- Strack 2010b: Georg Strack: Thomas Pirckheimer (1418–1473). Gelehrter Rat und Frühhumanist (Historische Studien, Bd. 496). Husum 2010.
- Strack 2015: Georg Strack: Recht, Reform und Rhetorik. Der Generalvikar und Offizial Dr. Johannes Heller (†1478). In: Jürgen Dendorfer (Hrsg.): Reform und früher Humanismus in Eichstätt. Bischof Johann von Eych (1445–1464) (Eichstätter Studien, N.F., Bd. 69), unter Mitarbeit von Jessica Nowak. Regensburg 2015, S. 146–162.
- Straub 1981: Dietmar Straub (Hrsg.): Das Mondsee-Land. Geschichte und Kultur. Linz 1981.
- Strieder 1958: Peter Strieder: Eine Scheibe mit dem Bildnis Lorenz Tuchers. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 21 (1958), S. 175–182.
- Strieder 1993: Peter Strieder: Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550. Königstein im Taunus 1993.
- Strnad 1979: Alfred Strnad: Bessarion verstand auch deutsch. Zur Sprachenkenntnis des griechischen Kardinals. In: Erwin Gatz (Hrsg.): Römische Kurie, Kirchliche

- Finanzen, Vatikanisches Archiv. Bd. 2. Studien zu Ehren von Hermann Hoberg (Miscellanea historiae pontificiae, Bd. 45). Rom 1979, S. 869–881.
- Strobel 1973: Richard Strobel: Der Brixener Hof und die mittelalterlichen Bischofshöfe in Regensburg. In: Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege 28 (1973), S. 30–82.
- Studt 1992: Birgit Studt: Fürstenhof und Geschichte. Legitimation durch Überlieferung (Norm und Struktur, Bd. 2). Köln/Weimar/Wien 1992.
- Studt 2001: Birgit Studt: Die Badenfahrt. Ein neues Muster der Badepraxis und Badegeselligkeit im deutschen Spätmittelalter. In: Michael Matheus (Hrsg.): Badeorte und Bäderreisen in Antike, Mittelalter und Neuzeit (Mainzer Vorträge, Bd. 5). Stuttgart 2001, S. 53–80.
- Suckale 2004: Robert Suckale: Der Maler Johannes Siebenbürger (um 1440–1483) als Vermittler Nürnberger Kunst nach Ostmitteleuropa. In: Evelin Wetter (Hrsg.): Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526). Kunst – Kultur – Geschichte. Ostfildern 2004, S. 363–384.
- Suckale 2009: Robert Suckale: Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer (Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums e. V., Bd. 44). 2 Bde., Petersberg/Lichtenfels 2009.
- Suckale 2012a: Robert Suckale: Bemerkungen zur Burgundrezeption in der Kunst Mitteleuropas zur Zeit Karls des Kühnen. In: Norberto Gramaccini/Marc Carel Schurr (Hrsg.): Kunst und Kulturtransfer zur Zeit Karls des Kühnen (Neue Berner Schriften zur Kunst, Bd. 13). Bern u. a. 2012, S. 153–175.
- Suckale 2012b: Robert Suckale: Klosterreform und Buchkunst. Die Handschriften des Mettener Abtes Peter I. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 8201 und Clm 8201d. Petersberg: 2012.
- Syrer 2014a: Christa Syrer: Das Neue Schloss in Ingolstadt. Baugeschichte und funktionale Struktur einer Residenz der Reichen Herzöge von Bayern-Landshut. Masterarbeit. LMU München. München 2014.
- Syrer 2014b: Christa Syrer: Des Herzogs »newe veste«. Zur Bautätigkeit unter Ludwig dem Gebarteten in Ingolstadt in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In: Kunstgeschichte, online unter <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/422/> [30. 04. 2023].
- Syrer 2015: Christa Syrer: Baugeschichte und funktionale Struktur des Neuen Schlosses in Ingolstadt am Beginn der Neuzeit. »warlich ain wonung, darin ain ieder König vnd Kayser wirdigklich hausen möchte«. In: Christine Zengerle (Hrsg.): Ingolstadt in Bewegung. Göttingen 2015, S. 255–287.
- Tacke 2019: Andreas Tacke: Expansion ohne Regeln? Die Wolgemut-Werkstatt im Lichte der fränkischen Maler(zunft)ordnungen. In: Benno Baumbauer/Dagmar Hirschfelder/Manuel Teget-Welz, Manuel (Hrsg.): Michael Wolgemut – mehr als Dürers Lehrer (Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 19). Regensburg 2019, S. 27–35.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Tacke / Heinz 2011: Andreas Tacke / Stefan Heinz (Hrsg.): Menschenbilder. Beiträge zur altdeutschen Kunst. Petersberg 2011.
- Tacke u. a. 2018: Andreas Tacke u. a. (Hrsg.): Statuta pictorum. Bd. 3: Krakau bis Nürnberg. Petersberg 2018.
- Tauber 2001: Christine Tauber: »Uomo universale« oder »Uomo virtuoso«? Zum Menschenbild der Renaissance. In: Dirk Ansorge / Dieter Geuenich / Wilfried Loth (Hrsg.): Wegmarken europäischer Zivilisation. Göttingen 2001, S. 178–203.
- Terrahe 2013: Tina Terrahe: Heinrich Steinhöwels Apollonius. Edition und Studien (Edition Niemeyer, Bd. 179). Berlin / Boston, Mass. 2013.
- Terreaux-Scotto 2011: Cécile Terreaux-Scotto: L'éducation du prince dans le Tractatus de liberorum educatione. In: Cahiers d'études italiennes 13 (2011), S. 103–128.
- Tewes 2014: Max Tewes: Musiker auf der Landshuter Hochzeit 1475. In: Das goldene Jahrhundert der Reichen Herzöge, Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2014, hrsg. von Franz Niehoff (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 34). Landshut 2014, S. 315–331.
- Thoma 1979: Hans Thoma: Hans Leinberger. Seine Stadt, seine Zeit, sein Werk. Regensburg 1979.
- Thumser 1989: Matthias Thumser: Hertnidt vom Stein (ca. 1427–1491). Bamberger Domdekan und markgräfllich-brandenburgischer Rat. Karriere zwischen Kirche und Fürstendienst (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, Bd. 38). Neustadt a. d. Aisch 1989.
- Thumser 2015: Matthias Thumser: Neuer Ort, neue Chance. Albrecht von Eyb kommt nach Eichstätt. In: Jürgen Dendorfer (Hrsg.): Reform und früher Humanismus in Eichstätt. Bischof Johann von Eych (1445–1464) (Eichstätter Studien, N.F., Bd. 69), unter Mitarbeit von Jessica Nowak. Regensburg 2015, S. 133–145.
- Thurmann 1987: Peter Thurmann: Symbolsprache und Bildstruktur. Michael Pacher, der Trinitätsgedanke und die Schriften des Nikolaus von Kues (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 9). Frankfurt am Main u. a. 1987.
- Turner 2002: Martin Turner (Hrsg.): Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien. Beiträge eines deutsch-italienischen Symposiums in der Villa Vigoni (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie, Bd. 48). Berlin / Boston 2002.
- Timm 2006: Frederike Timm: Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach und die Holzschnitte Erhard Reuwichs. Hauswedell / Stuttgart 2006.
- Timmermann 2011: Achim Timmermann: »Astwerk« and »ars moriendi«. The Poor Sinner's Cross in Heilbronn (1514). In: Zoë Opacic / Achim Timmermann (Hrsg.): Image, Memory and Devotion. Turnhout 2011, S. 195–206.
- Toepke 1884: Gustav Toepke (Hrsg.): Die Matrikel der Universität Heidelberg von 1386 bis 1662. Teil 1: von 1386–1553. Heidelberg 1884.

- Tönnemann 1990: Andreas Tönnemann: Pienza. Städtebau und Humanismus (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 26). München 1990.
- Torbus 2014: Tomasz Torbus: Das Königsschloss in Krakau und die Residenzarchitektur unter den Jagiellonen in Polen und Litauen (1499–1548). Baugeschichte, Funktion, Rezeption (Studia Jagellonica Lipsiensia, Bd. 18). Ostfildern 2014.
- Trede 2018: Juliane Trede: Die Augsburger Dombibliothek im Zeitalter der Melker Reform. In: Gisela Drossbach/Klaus Wolf (Hrsg.): Reformen vor der Reformation. Sankt Ulrich und Afra und der monastisch-urbane Umkreis im 15. Jahrhundert (Studia Augustana, Bd. 18). Berlin 2018, S. 327–340.
- Treusch 2011: Ulrike Treusch: Bernhard von Waging († 1472), ein Theologe der Melker Reformbewegung. Tübingen 2011.
- Uhl 1940: Anton Uhl: Peter von Schaumberg. Speyer a. Rhein 1940.
- Ullrich 2004: Herbert Ullrich: Schädel-Schicksale historischer Persönlichkeiten. München 2004.
- Ulm 1994: Benno Ulm: Baugeschichte der Wallfahrtskirche von St. Wolfgang im Salzkammergut. In: Rudolf Zinnhobler (Hrsg.): Der heilige Wolfgang und Oberösterreich (Schriftenreihe des Oberösterreichischen Musealvereins – Gesellschaft für Landeskunde, Bd. 5). 2., erw. Aufl., Linz: 1994, S. 63–95.
- Unterburger 2011: Klaus Unterburger: Zwischen freier Reichsstadt und monastischer Reform. Leben und Gelehrsamkeit in St. Ulrich und Afra im 15. Jahrhundert. In: Manfred Weitlauff (Hrsg.): Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012–2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei. Festschrift zum tausendjährigen Jubiläum. Textband (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V., Bd. 45, 1). 2 Bde., Augsburg 2011, S. 147–165.
- Unterkircher 1974: Franz Unterkircher: Die datierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek von 1451 bis 1500. Wien 1974.
- Untermann 2001: Matthias Untermann: Forma Ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 89). München 2001.
- Untermann 2010: Matthias Untermann: Innovative Architektur. Das Beispiel der Zisterzienser. In: Bernd Schneidmüller/Stefan Weinfurter/Alfried Wiczorek (Hrsg.): Verwandlungen des Stauferreichs. Darmstadt 2010, S. 230–245.
- Valentiner 1945: Wilhelm Reinhold Valentiner: A Pupil of Jan van Eyck. In: *The Art Quarterly* 8 (1945), S. 297–302.
- Vanotti 1988: Johann Nepomuk Vanotti: Geschichte der Grafen von Montfort und von Werdenberg. Ein Beitrag zur Geschichte Schwabens, Graubündens, der Schweiz und Vorarlbergs. Unveränd. Nachdr. der Ausg. Belle-Vue bei Konstanz, 1845. Bregenz 1988.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Voss 2004: Wolfgang Voss: Dietrich von Erbach (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte, Bd. 112). Mainz 2004.
- Wagendorfer 2007: Martin Wagendorfer: Eneas Silvius Piccolomini und die Wiener Universität. Ein Beitrag zum Frühhumanismus in Österreich. In: Franz Fuchs (Hrsg.): Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen (Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, Bd. 22). Wiesbaden 2007, S. 21–52.
- Wagini 1987: Susanne Wagini: Ottheinrichs Porträtgalerie in der »Runden Stube« des Schlosses Neuburg an der Donau (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 20). München 1987.
- Wagner 2001: Christoph Wagner: Porträt und Selbstbildnis. In: Richard van Dülmen (Hrsg.): Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln u. a. 2001, S. 79–106.
- Waldman 2011: Louis A. Waldman: Commissioning Art in Florence for Matthias Corvinus: The Painter and Agent Alexander Formoser and His Sons, Jacopo and Raffaello Del Tedesco. In: Péter Farbaky und Louis A. Waldman (Hrsg.): Italy and Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance. Florenz 2011, S. 427–501.
- Waldman 2013: Louis A. Waldman: Alexander Formoser: un pittore straniero, mediatore di cultura fiorentina. In: Mattia Corvino e Firenze. Arte e umanesimo alla corte del re di Ungheria, Ausst. Kat. Florenz, Museo di San Marco, 2013, hrsg. von Péter Farbaky, Dániel Pócs und Magnolia Scudieri. Florenz u. a. 2013, S. 300–303.
- Walsh 1993: Katherine Walsh: Deutschsprachige Korrespondenz der Kaiserin Leonora von Portugal. Bausteine zu einem geistigen Profil der Gemahlin Kaiser Friedrichs III. und zur Erziehung des jungen Maximilian. In: Paul-Joachim Heinig (Hrsg.): Kaiser Friedrich III. in seiner Zeit (1440–1493). Studien anlässlich des 500. Todestag am 19. August 1493/1993 (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Bd. 12). Köln/Weimar/Wien 1993, S. 399–446.
- Walter 2011: Ingeborg Walter: Die Strozzi. Eine Familie im Florenz der Renaissance. München 2011.
- Wamberg 2009: Jacob Wamberg: Landscape as World Picture. Tracing Cultural Evolution in Images. 2 Bde., Aarhus u. a. 2009.
- Wand-Wittkowski 2005: Christine Wand-Wittkowski: Pfalzgräfin Mechthild und ihr literarischer Zirkel. Ein Irrtum der Mediävistik. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 30,1 (2005), S. 1–27.
- Warnke 1996: Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. 2., überarb. Aufl. Köln 1996.
- Wasserman/Faust 1994: Stanley Wasserman/Katherine Faust: Social Network Analysis. Methods and Applications (Structural Analysis in the Social Science, Bd. 8). Cambridge u. a. 1994.

- Watanabe 1976: Morimichi Watanabe: Gregor Heimburg and Early Humanism in Germany. In: Mahoney Edward P. (Hrsg.): *Philosophy and Humanism. Renaissance Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*. Leiden 1976, S. 406–422.
- Weber 2004: C. Sylvia Weber (Hrsg.): *Alte Meister in der Sammlung Würth. Der ehemals fürstlich-fürstenbergische Bilderschatz. Alte Meister. Der Ehemals Fürstlich-Fürstenbergische Bilderschatz in der Sammlung Würth*. Künzelsau 2004.
- Wedenig 1997: Reinhold Wedenig: *Epigraphische Quellen zur städtischen Administration in Noricum (Aus Forschung und Kunst, Bd. 31)*. Klagenfurt 1997.
- Weigand 1986: Wolf Weigand: *Gli Scaligeri in Baviera*. In: *Momenti di vita nobiliare nel tardo medioevo (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 12)*, Ausst. Kat. Verona, Museo di Castelvecchio, 1986, hrsg. von Manfred Treml. München 1986, S. 28–32.
- Weigel 1969: Helmut Weigel: *Deutsche Reichstagsakten. Unter Kaiser Friedrich III. 1. Hälfte 1453–1454 (Deutsche Reichstagsakten, Bd. 19, 1)*. Göttingen 1969.
- Weinfurter 2010: Stefan Weinfurter: *Eichstätt im Mittelalter. Kloster – Bistum – Fürstentum*. Regensburg./Eichstätt 2010.
- Weinig 1998: Paul Weinig: *Aeneam suscipite, pium recipite. Aeneas Silvius Piccolomini Studien zur Rezeption eines humanistischen Schriftstellers im Deutschland des 15. Jahrhunderts (Gratia, Bd. 33)*. Wiesbaden 1998.
- Weitlauff 1993 : Manfred Weitlauff (Hrsg.): *Bischof Ulrich von Augsburg 890–973: seine Zeit, sein Leben, seine Verehrung. Festschrift aus Anlaß des tausendjährigen Jubiläums seiner Kanonisation im Jahre 993 (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, Bd. 26/27)*. Augsburg 1993.
- Wejwoda 2012: Marek Wejwoda: *Spätmittelalterliche Jurisprudenz zwischen Rechtspraxis, Universität und kirchlicher Karriere. Der Leipziger Jurist und Naumburger Bischof Dietrich von Bocksdorf (ca. 1420–1466) (Education and society in the Middle Ages and Renaissance, Bd. 42)*. Leiden/Boston, Mass. 2012.
- Wendehorst 1971: Alfred Wendehorst: *Gregor Heimburg*. In: Alfred Wendehorst und Gerd Pfeiffer (Hrsg.): *Fränkische Lebensbilder (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, Bd. 7a)*. Würzburg 1971, S. 112–129.
- Wendehorst 2006: Alfred Wendehorst: *Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz. Das Bistum Eichstätt. Bischofsreihe Eichstätt bis 1535 (Germania sacra, N.F., Bd. 45)*. Berlin u. a. 2006.
- Wengorz 2013: Kristina Wengorz: *Schreiben für den Hof als Weg in den Hof. Der Pentalogus des Enea Silvio Piccolomini (1443)*. Frankfurt am Main 2013.
- Weniger 2009: Matthias Weniger: *Neues zu Hans Wertinger und seinen Porträts*. In: »Ewig blühe Bayerns Land«. Herzog Ludwig X. und die Renaissance, Ausst. Kat. Landshut, Stadtresidenz, 2009, hrsg. von Brigitte Langer. Regensburg 2009, S. 64–81.



## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Weniger 2010a: Matthias Weniger: Bayern. In: Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa, 1430–1530, Ausst. Kat. Brügge, Groeningemuseum, 2011/11, hrsg. von Till-Holger Borchert. Stuttgart 2010, S. 345–349.
- Weniger 2010b: Matthias Weniger: Original, Kopie, Replik – zur Porträtproduktion in der Werkstatt des Hans Wertinger. In: Wolfgang Augustyn (Hrsg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 26). Passau 2010, S. 297–308.
- Weniger 2012: Matthias Weniger: Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer. In: Sammelblatt des Historischen Vereins Freising 42 (2012), S. 27–59.
- Weniger 2014: Matthias Weniger: Neues vom gotischen Hochaltar aus Rottenbuch. In: Der Welf 14 (2014), S. 25–66.
- Wetter 2004: Evelin Wetter (Hrsg.): Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526). Kunst – Kultur – Geschichte. Ostfildern 2004.
- Wiemann 2016: Elsbeth Wiemann (Hrsg.): Hans Holbein d. Ä. Die Graue Passion (Patrimonia, Bd. 287). Berlin 2016.
- Wiener 2013: Claudia Wiener: Bildungsprogramme in universitären Festreden. Ein Blick auf Martin Mairs und Konrad Celtis' Reden an der Universität Ingolstadt unter institutionsgeschichtlichen Aspekten. In: Franz Fuchs (Hrsg.): Humanismus in Ingolstadt. Ingolstadt, 11./12. November 2011. Wiesbaden 2013 (Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, Bd. 27), S. 71–102.
- Wiesflecker 1986: Hermann Wiesflecker: Kaiser Maximilian I. Hof, Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur. Das Reich, Österreich u. Europa an der Wende zur Neuzeit. München 1986.
- Wild 2007: Joachim Wild: Stift Baumburg im 15. Jahrhundert (1415–1515). In: Walter Brugger, Anton Landersdorfer und Christian Soika (Hrsg.): Baumburg an der Alz. Das ehemalige Augustiner-Chorherrenstift in Geschichte, Kunst, Musik und Wirtschaft. Regensburg 2007, S. 141–164.
- Wimmer 1871: Eduard Wimmer: Bericht über Hanns von der Leiter, Statthalter zu Ingolstadt und sein Geschlecht. München 1871.
- Winkler 1959: Friedrich Winkler: Jos Ammann von Ravensburg. In: Jahrbuch der Berliner Museen 1,1 (1959), S. 51–118.
- Winter 2013a: Heinz Winter (Hrsg.): Die Medaillen und Schaumünzen der Kaiser und Könige aus dem Haus Habsburg im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums Wien. Suiten, Rudolf I. (König 1273–1291), Friedrich III. (Kaiser 1452–1493), Maximilian I. (Kaiser 1508–1519) und dessen Nachkommen Philipp I. und Margarethe von Österreich mit einem Exkurs zu Sigmund von Österreich-Tirol (Kataloge der Medaillensammlung, Bd. 2). Wien 2013.

- Winter 2013b: Heinz Winter: Maximilian I. und das Aufkommen der Medaille nördlich der Alpen. In: Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance, Ausst. Kat. München, Münzsammlung, 2013, hrsg. von Walter Cupperi u. a. Berlin/München 2013, S. 29–33.
- Wintermayr 1938: Felix Wintermayr: Die Benediktiner-Abtei Mondsee. Zur Zwölfjahrhundert-Feier 748–1948. In: Oberösterreichische Heimatblätter 2,3 (1938), S. 193–214.
- Wolf 1999: Gerhard Wolf: Nicolaus Cusanus »liest« Leon Battista Alberti: Alter Deus und Narziß (1453). In: Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hrsg.): Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2). Berlin 1999, S. 201–209.
- Wolf 1983: Otto Ernst Wolf: Die Blütenburger Schloßkapelle und der spätgotische Kirchenbau im Münchener Raum. In: Johannes Erichsen (Hrsg.): Blütenburg. Beiträge zur Geschichte von Schloss und Hofmark Menzing (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 1). München 1983, S. 144–168.
- Wolff 1999: Helmut Wolff (Hrsg.): Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Friedrich III. Abt. 8, Hälfte 2. 1471 (Deutsche Reichstagsakten, Bd. 22, 2). Göttingen 1999.
- Wolff/Hecht 2008: Martha Wolff/Ilse Hecht (Hrsg.): Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection. Art Institute of Chicago. New Haven, Conn. 2008.
- Wölfflin 1915: Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915.
- Wood 1988: Christopher S. Wood: Michael Pacher and the Fate of the Altarpiece in Renaissance Germany. In: Res: Anthropology and Aesthetics (1988), S. 89–104.
- Wood 2007: Christopher S. Wood: The Imagined Landscape: Autonomy, Fiction, Modernity. In: Tradition and Modernity. Comparative Perspectives. Peking 2007, S. 534–548.
- Wood 2014: Christopher S. Wood: Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape. Revised and Expanded Second Edition. London 2014.
- Wulfram 2001: Hartmut Wulfram: Literarische Vitruvrezeption in Leon Battista Albertis ›De re aedificatoria‹ (Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 155). München/Leipzig 2001.
- Wüst 2018: Wolfgang Wüst: Reformen im Herbst des Mittelalters. Fallstudien zu den Klöstern St. Mang in Füssen und St. Ulrich & Afra in Augsburg. In: Gisela Drossbach/Klaus Wolf (Hrsg.): Reformen vor der Reformation. Sankt Ulrich und Afra und der monastisch-urbane Umkreis im 15. Jahrhundert (Studia Augustana, Bd. 18). Berlin 2018, S. 17–32.
- Zaggia 2003: Stefano Zaggia: L'Università di Padova nel Rinascimento. La costruzione del palazzo del Bo e dell'Orto botanico. Venedig 2003.

## 7.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Zander-Seidel 2015: Jutta Zander-Seidel: Die Eichstätter Walburga-Behänge im Kontext hagiographischer Bildteppiche. In: Jürgen Dendorfer (Hrsg.): Reform und früher Humanismus in Eichstätt. Bischof Johann von Eych (1445–1464) (Eichstätter Studien, N.F., Bd. 69), unter Mitarbeit von Jessica Nowak. Regensburg: 2015, S. 371–382.
- Zehl 1919: Curt Alfred Zehl: Der humanistische Arzt Dr. Erhard Windsberger (Ventimontanus Aeolides) Professor in Ingolstadt und seine literarische Betätigung. Leipzig 1919.
- Zeilinger 2009: Gabriel Zeilinger: Große Feste – Feste der Großen. Die Fürstenhochzeiten in Amberg und Urach 1474 und Landshut 1475. In: Ritterwelten im Spätmittelalter. Höfisch-ritterliche Kultur der Reichen Herzöge von Bayern-Landshut. Ritterwelten im Spätmittelalter (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 29), Ausst. Kat. Landshut, Spitalkirche Heiliggeist, 2009, hrsg. von Franz Niehoff. Landshut 2009, S. 17–22.
- Zeitler 1999: W.M. Zeitler: Zum Germanenbegriff Caesars: Der Germanenexkurs im sechsten Buch von Caesars Bellum Gallicum. In: Heinrich Beck (Hrsg.): Germanenprobleme in heutiger Sicht (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Bd. 1). Berlin/New York 1999, S. 41–52.
- Zibermayr 1912: Ignaz Zibermayr: Michael Pachers Vertrag über die Anfertigung des Altars in der Kirche zu St. Wolfgang. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 33,3 (1912), S. 468–482.
- Zibermayr 1952: Ignaz Zibermayr: St. Wolfgang und die Johanneskirche am Abersee. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 60,1/3 (1952), S. 120–139.
- Zibermayr 1961: Ignaz Zibermayr: St. Wolfgang am Abersee. 2. verb. Aufl., Horn 1961.
- Ziegler 1981: Walter Ziegler: Studien zum Staatshaushalt Bayerns in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. München 1981.
- Ziegler 2001: Walter Ziegler: Europäische Verbindungen der Landshuter Herzöge im 14. und 15. Jahrhundert. In: Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393–1505 (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 10), Ausst. Kat. Landshut, Museen der Stadt Landshut, 2001, hrsg. von Franz Niehoff. 2 Bde., Landshut 2001, S. 26–58.
- Ziegler 2012: Walter Ziegler: Die Geschichtsschreibung zur Landshuter Hochzeit 1475. Bericht und Überlegungen. In: Alois Schmid/Ludwig Holzfurtner (Hrsg.): Studien zur bayerischen Landesgeschichtsschreibung in Mittelalter und Neuzeit. Festgabe für Andreas Kraus zum 90. Geburtstag (Zeitschrift für historische Forschung Beiheft, Bd. 41). München 2012, S. 193–244.
- Zillhardt 2015: Gerd Zillhardt: Die Begegnung des Ulmer Stadtarztes Dr. Heinrich Steinhöwel mit Herzog Philipp dem Guten von Burgund im Jahre 1454. Die Bedeutung

- für das Chorgestühl im Ulmer Münster und den frühen Buchdruck in Ulm. Neu-Ulm 2015.
- Zingerle 1909: Oswald von Zingerle: Mittelalterliche Inventare aus Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1909.
- Zintzen 2009: Clemens Zintzen: Vom Menschenbild der Renaissance. Florentiner Kultur im Quattrocento. 2. erg. Aufl., Hildesheim 2009.
- Zoepfl 1949: Friedrich Zoepfl: Der Humanismus am Hof der Fürstbischöfe von Augsburg. In: Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 62–69 (1949), S. 671–708.
- Zoepfl 1955: Friedrich Zoepfl: Das Bistum Augsburg und seine Bischöfe im Mittelalter (Geschichte des Bistums Augsburg und seiner Bischöfe, Bd. 1). München/Augsburg 1955.
- Zsellér 2017: Enikő Zsellér: Die Künstlerfamilie Strigel. Studien zur spätgotischen Malerei in Memmingen. Diss. LMU München. 2014. Petersberg 2017.

## 7.2 Bildnachweise

### 7.2.1 Grafiken

Grafik 1–15      © P. Pfannmüller

### 7.2.2 Karten

- Karte 1      © P. Pfannmüller auf Grundlage der Fernhandelskarte des Jörg Gail von 1563, in: Krüger 1974, Anhang Karte 1
- Karte 2      © P. Pfannmüller
- Karte 3      M. Schuh, Aneignung des Humanismus, Institutionelle und individuelle Praktiken an der Universität Ingolstadt im 15. Jahrhundert, 2013, Karte 1, S. 44
- Karte 4      © P. Pfannmüller
- Karte 5, 9–10      © P. Pfannmüller auf Grundlage der Karte des Büros für angewandte Visionen, München, in: Ausst. Kat. Neuburg a. d. Donau 2005, S. 35–36.
- Karte 6      Bayerische Staatsbibliothek, [Digitalisat](#), CC BY-NC-SA 4.0
- Karte 7–8      Marco Zanoli, CC BY-SA 4.0

### 7.2.3 Abbildungen

- Abb. 1, 7–8, 21, 57, 63, 66, 87–92, 101–102, 118–119, 125, 138–139, 147, 149, 167–168,  
184–187, 189–190, 195–198 © P. Pfannmüller
- Abb. 2 Bayerisches Nationalmuseum, Foto: M. Weniger
- Abb. 3 © Bildarchiv Foto Marburg / Albert Hirmer, Irmgard Ernstmeier-Hirmer
- Abb. 4–5, 103 bpk/Scala
- Abb. 6 Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas
- Abb. 9 Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection
- Abb. 10, 27–28, 30, 39, 61, 100, 128 © KHM-Museumsverband
- Abb. 11, 14, 112 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Foto: Sibylle Forster, CC BY-SA 4.0
- Abb. 12 © Kurpfälzisches Museum Heidelberg, Foto: K. Gattner
- Abb. 13 © Bayerische Schlösserverwaltung, Foto: Ulrich Pfeuffer, München
- Abb. 15, 17 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Foto: Johannes Haslinger, CC BY-SA 4.0
- Abb. 16 Foto: Belvedere, Wien
- Abb. 18 Albertina, Wien
- Abb. 19 Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett, Foto: Lutz-Jürgen Lübke (Lübke und Wiedemann), Public Domain Mark 1.0
- Abb. 20, 117 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Foto: Nicole Wilhelms, CC BY-SA 4.0
- Abb. 22, 81, 137 Musée du Louvre, Paris
- Abb. 23 Dom Museum Wien – Domkapitel; Foto: © Dom Museum Wien
- Abb. 24 »Weingartner Welfenchronik« (1185). Weingarten.
- Abb. 25 © Oberhausmuseum Passau (Diözesansammlung), Foto: Dionys Asenkerschbaumer
- Abb. 26 Foto: GFreihalter, CC BY-SA 3.0
- Abb. 29, 53, 58 © The National Gallery, London
- Abb. 31 © Musée des Beaux-Arts de Dijon / François Jay, Inv.D 3782
- Abb. 32 Foto: Joachim Köhler, CC BY SA 3.0
- Abb. 33 Foto: Peter Hofmann, Schweinfurt
- Abb. 34 © Bayerische Schlösserverwaltung, Foto: Rainer Herrmann / Ulrich Pfeuffer, München
- Abb. 35 Bayerische Staatsbibliothek, [Digitalisat](#), CC BY-NC-SA 4.0
- Abb. 36 Bayerische Staatsbibliothek, [Digitalisat](#), CC BY-NC-SA 4.0
- Abb. 37 Universitätsarchiv München (UAM), D-V-2, Stifterblatt.
- Abb. 38 Foto: Ivan Baschang, München/Paris

## 7 Anhang

- Abb. 40 LIECHTENSTEIN, The Princely Collections, Vaduz-Vienna / SCALA, Florence
- Abb. 41–42 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Foto: Jörg P. Anders, Public Domain Mark 1.0
- Abb. 43 Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg EL 228 a I Nr. 3626
- Abb. 44 Detail aus Abb. 40
- Abb. 45 bpk/Scala. Courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali
- Abb. 46 Bayerisches Nationalmuseum
- Abb. 47 Detail aus Abb. 40
- Abb. 48 Detail aus Abb. 38
- Abb. 49 Grimm/Konrad, 1990, S. 101, Abb. 4.1
- Abb. 50 Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Foto: Antje Voigt, CC BY-NC-SA 4.0
- Abb. 51 Kunstmuseum Basel
- Abb. 52 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Foto: Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0
- Abb. 54 UB Heidelberg, C 6942-4 Folio Buchner 1953, [Tafel 39](#), Public Domain
- Abb. 55 Detail aus Abb. 51
- Abb. 56 Public Domain
- Abb. 59 Metropolitan Museum, New York, Bequest of Edward S. Harkness, 1940
- Abb. 60 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Foto: G. Janßen
- Abb. 62 Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Foto: Christoph Schmidt; Public Domain Mark 1.0
- Abb. 64 Erzb. Ordinariat München, Hauptabt. Kunst, Foto: Wolf-Christian von der Mülbe
- Abb. 65 bpk/Scala., Courtesy of the Ministero Bene e Att. Culturali
- Abb. 67 Städel Museum, Frankfurt am Main
- Abb. 68 bpk
- Abb. 69, 159–160, 162–164 Bayerisches Armeemuseum, Foto: Erich Reisinger
- Abb. 70, 72, 74, 76 Detail aus Abb. 64
- Abb. 71 Erzb. Ordinariat München, Hauptabt. Kunst, Foto: Wolf-Christian von der Mülbe
- Abb. 73, 75, 77, 146, 171, 173 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, CC BY-SA 4.0
- Abb. 78 Metropolitan Museum, New York, Gift of Felix M. Warburg and his family, 1941
- Abb. 79, 132 Foto: Uaeiou1, CC BY-SA 4.0
- Abb. 80 Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, gemeinfrei

## 7.2 Bildnachweise

- Abb. 82–86 Erzb. Ordinariat München, Hauptabt. Kunst, Foto: Achim Bunz  
Abb. 93–95 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Foto: Johannes Haslinger, CC BY-SA 4.0  
Abb. 96 AT-AES 6.1.8.F1.1, Foto: Josef Kral  
Abb. 97 UB Heidelberg, B 1554 B Folio INC, [Blatt CC](#), Public Domain  
Abb. 98 Städel Museum, Frankfurt am Main  
Abb. 99 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Foto: G. Janßen  
Abb. 100, 188 Foto: Uoaei1, CC BY-SA 4.0  
Abb. 104 Art Institute Chicago, Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Collection, Public Domain  
Abb. 105 Detail aus Abb. 104  
Abb. 106 Bayerische Staatsbibliothek, [Digitalisat](#), CC BY-NC-SA 4.0  
Abb. 107 Bayerische Staatsbibliothek, [Digitalisat](#), CC BY-NC-SA 4.0  
Abb. 109 Foto: Andreas Praefcke, CC BY-SA 3.0  
Abb. 110 Bayerische Staatsbibliothek, [Digitalisat](#), CC BY-NC-SA 4.0  
Abb. 111 Gemeinfrei  
Abb. 113–114 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Foto: G. Janßen  
Abb. 115 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen / Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Foto: G. Janßen  
Abb. 116 Photo Kunsthaus Lempertz, Köln  
Abb. 120 Wolff/Hecht 2008, S. 416  
Abb. 121 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Foto: S. Tolle  
Abb. 122 Metropolitan Museum, New York, The Cloisters Collection, 1956  
Abb. 123–124 Staatsgalerie Stuttgart, gemeinfrei  
Abb. 126 UB Heidelberg, C 7226-4 Gross: :2, TAFELN Lehrs 1910, Tafel 77, Nr. 195. Public Domain  
Abb. 127 Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen / Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Foto: G. Janßen  
Abb. 129–130 Erzb. Ordinariat München, Hauptabt. Kunst, Foto: Thomas Splett  
Abb. 131 Metropolitan Museum, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1928  
Abb. 133–134 Diözesanmuseum Freising, Foto: Walter Bayer  
Abb. 135 Detail aus Abb. 84  
Abb. 136 Foto: T.E. Ryen, gemeinfrei  
Abb. 140 Foto: S. Wameser, München  
Abb. 141 Detail aus Abb. 104  
Abb. 142 Foto: Gunnar Bach, gemeinfrei

## 7 Anhang

- Abb. 143 Foto © National Gallery of Ireland
- Abb. 144 Bayerische Staatsbibliothek, [Digitalisat](#), CC BY-NC-SA 4.0
- Abb. 145 Foto: Frank Vincentz, CC BY-SA 3.0
- Abb. 148 Foto: Tilmann 2007, CC BY-SA 3.0
- Abb. 150 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Foto: M. Runge
- Abb. 151 Staatsarchiv Augsburg
- Abb. 152–153, 194 C. Syrer
- Abb. 154 Foto: Paep56, CC BY-SA 4.0
- Abb. 155 Bayerisches Armeemuseum, Foto: Erich Reisinger
- Abb. 156–158, 161 Bayerisches Armeemuseum, Ingolstadt
- Abb. 165 Bayerisches Armeemuseum, Foto: Tobias Schönauer
- Abb. 166 © Bayerische Schlösserverwaltung, Foto: Rainer Herrmann / Ulrich Pfeuffer, München
- Abb. 169 Kunze 1991, S. 67
- Abb. 170 Foto: Holger Uwe Schmitt, CC BY-SA 4.0
- Abb. 172 Foto: ArchimediX GbR, CC BY-SA 3.0
- Abb. 174 Foto: Gerd Eichmann, CC BY-SA 4.0
- Abb. 175 Stadt- und Staatsbibliothek Augsburg, [Digitalisat](#), CC BY-SA 4.0
- Abb. 176–177 St. Ulrich und Afra, Augsburg, Foto: Stefan Fink
- Abb. 178 Digital image courtesy of Getty's Open Content Program
- Abb. 179 Bayerische Staatsbibliothek, [Digitalisat](#), CC BY-NC-SA 4.0
- Abb. 180 Bayerische Staatsbibliothek, [Digitalisat](#), CC BY-NC-SA 4.0
- Abb. 181 Foto: Stephan Hoppe, CC BY-SA 4.0
- Abb. 182 Foto: M. T. Huber
- Abb. 183 Foto: Wolfgang Sauber, CC BY-SA 4.0
- Abb. 191 Liedke 1981b, S. 50
- Abb. 192 Ausst. Kat. Landshut 2001, Bd. 2, S. 404
- Abb. 193 Foto: Alexander Woiton, Bistum Passau





Rudolstädter  
Arbeitskreis  
zur  
Residenzkultur

## 8

HÖFISCHE KULTUR INTERDISZIPLINÄR. Schriften und Materialien  
des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur (HKi).

Der Hof Herzog Ludwigs IX. von Bayern-Landshut (reg. 1450–1479) war einer der einflussreichsten und schillerndsten Höfe seiner Zeit. Das Buch analysiert vor der Folie humanistischer Diskurse ausgewählte Architekturen und Kunstwerke, die am Hof Ludwigs IX. und in dessen Umkreis entstanden. Im Fokus der Analyse steht der Transfer dieser Diskurse und ihre künstlerische Umsetzung. Am Beispiel von drei Kernthemen des Humanismus – der Entdeckung des Individuums, der Landschaft und der Geschichte – wird gezeigt, wie von den oberitalienischen Universitätsstädten durch sogenannte Gelehrte Räte humanistische Diskurse nach Landshut gelangten und dort künstlerisch umgesetzt wurden.



UNIVERSITÄT  
HEIDELBERG  
ZUKUNFT  
SEIT 1386

ISBN 978-3-96822-220-2

