



*Abb. 4 Ingolstadt, Stadtpfarrkirche: Ludwig der Gebartete*



THEODOR STRAUB, *Herzog Ludwig der Bärtige von Bayern-Ingolstadt und seine Beziehungen zu Frankreich in der Zeit von 1391 bis 1415*. Kallmünz, Opf. (Michael Lassleben) 1965 (Münchener Historische Studien, Abt. Bayerische Geschichte, herausgegeben von Max Spindler, Band 7), 283 S., 8 Bildtafeln, 1 Karte, 4 Stammtafeln.

(Mit einer Abbildung)

Durch profunde Quellenforschungen, kluge Interpretation und eine schöne Anschaulichkeit der Darstellung ist diese Untersuchung und Würdigung der merkwürdigen Rolle, die dieser viel umstrittene Bayernherzog am Hof seiner Schwester Isabeau, Königin von Frankreich, gespielt hat, auch kunstgeschichtlich so ergiebig, daß es mir geboten erscheint, auf dies Buch eindringlich aufmerksam zu machen. Der „Herbst des Mittelalters“ ist längst zu einem literarischen Thema geworden. Die Monographie von Straub aber fasziniert durch den Realismus der Mitteilungen und durch die Behutsamkeit der Erklärungen. Für den kunstgeschichtlichen Ertrag dieser Untersuchungen zitiere ich im folgenden – objektbezogen – einige wenige Beispiele.

Straub fand, daß Ludwig der Gebartete um 1392 von Karl VI. in Paris in den Orden der „Chevaliers du soleil d'or“ aufgenommen worden sein dürfte, dessen Abzeichen eine strahlenumkränzte, gekrönte Sonnenscheibe war. Die umfassende Untersuchung über „Die Abzeichen der Ritterorden“ (1905) von P. Ganz wußte von diesem höfischen Orden noch nichts zu berichten. Das Emblem dieses Ordens findet sich unter den Attributen der Deckplatte des von Herzog Ludwig für sich und seine Familie mit viel Bedacht vorbereiteten Grabmals in der Ingolstädter Stadtpfarrkirche zur Schönen Unser Lieben Frau und wird in der urkundlich erhaltenen Anweisung des Herzogs als „unser librei der spiegel“ angesprochen. In der Emblematik dieses Grabsteines trat hinzu das Bekenntnis des Herzogs zum Schutzpatron des hl. Oswald, über dessen Verehrung in Frankreich uns nichts bekannt ist. War diese Wahl ein Ausdruck ritterlicher „Romantik“ in der Mentalität Herzog Ludwigs und damit eine Vorwegnahme von Tendenzen, die wir bei ähnlichen Anlässen in der Maximilianischen Zeit häufig antreffen?

Das Grabmal wurde bekanntlich nie ausgeführt. Erhalten blieb jene merkwürdige „Visier“ von 1435 in Solnhofener Stein, die bereits im Ficklerschen Inventar der Wittelsbachischen Kunstkammer nachzuweisen ist, später in rätselhafter Weise entfremdet wurde, dann durch König Maximilian aus Privatbesitz erworben und dem Bayerischen Nationalmuseum gestiftet wurde. Es ist ein eigentümliches Problem, ob man dies kleinplastische opus perfectum überhaupt „Modell“ nennen darf. Diese „Visier“ befand sich offenbar in der Hand des Auftraggebers und nicht mehr in der Werkstatt des Künstlers. Karl Friedrich Leonhardt erkannte, daß es sich um ein Werk Hans Multschers handelt. Er hat diese These 1910 in einer trefflichen Analyse nachgewiesen. Georg Lill und Karl Gröber strengten sich (1924) an zu beweisen, daß diese Zuschreibung nicht zutreffe. Ein so souveräner Kenner wie Georg Habich (Zeitschrift für Kunstgeschichte 63, S. 58) hielt diese Kleinplastik noch 1929/30 für das Werk eines bayerischen Bildhauers des frühen 16. Jahrhunderts. Für uns ist Multschers Autorschaft schon lange kein Rätsel mehr (vgl. A. Schädler: Zeitschrift für Württembergische



Landesgeschichte XIV, 1955, S. 441). Um so mehr freut es nun, bei Straub zu lesen, daß Herzog Ludwigs Geschäftsträger in Ulm jener Patrizier Konrad Karg gewesen ist, der 1433 im Ulmer Münster das berühmte monumentale Altarretabel seiner Familie durch Hans Multscher erstellen ließ. 1434 war Herzog Ludwig persönlich in Ulm. Nach seiner Anweisung sollte der „rote große marbelstein“ „von dem besten werckmann und visirer gehawen und gevisiret werden, den man finden mag“. Visieren und Hauen werden folglich als zwei Arbeitsvorgänge unterschieden. Im „Langen Brief Herzog Ludwigs des Bärtigen“ von 1441 (Sammelblatt des historischen Vereines Ingolstadt, XXI, 1896, S. 12 ff.) wird nicht weniger als viermal anbefohlen, den Grabstein „hauen“ zu lassen – die „Visier“ lag ja bereits vor – wobei zur Bezahlung Geldsummen und (gewiß aus Frankreich stammende) Kleinodien ausgewiesen wurden.

Bei den Erörterungen dieses Werkes spielte die vermeintliche Bildnisdarstellung des Herzoges eine verhängnisvolle Rolle. Die Überlegung war, wie konnte der Barbatus auf seinem Grabstein unbärtig dargestellt werden? In Wahrheit sollte gar kein Porträt des Herzogs dargeboten werden, sondern „ain gewappend man“, im idealistischen Sinn ein eques Christianus als Träger der Hoheitszeichen, vergleichbar der höfischen Jungfrau, die im herzoglichen Siegel das Wappen hält. Wie Ludwig der Gebartete in Wahrheit ausgesehen hat, und wie seine Erscheinung in der Erinnerung fortlebte, ist in Ingolstadt an einer noch zeitgenössischen monumentalen Reliefdarstellung nachzuweisen, die Herzog Ludwigs Bauherrschaft bei der Errichtung der Stadtpfarrkirche zur Schönen Unser Lieben Frau verewigt hat. Das Relief befindet sich im Bogenfeld des Portals, das aus dem Kircheninnern in den Erdgeschoßraum des südlichen schräg eingezogenen Westturmes führt. Hier ist die Halbfigur dieses „geschreyig“ Mann mit einem nicht ausgefüllten Spruchband dargestellt (Abb. 4), gekrönt mit einer Zackenkrone. Diesem Bild des Bauherrn entspricht im Bogenfeld des Portals, das in den Erdgeschoßraum des nördlichen Westturmes führt, das Relief der Halbfigurengruppe einer Misericordia Christi. Für welchen bedeutenden Zweck mögen diese beiden erdgeschossigen Turmräume, die gewölbt werden sollten, ursprünglich bestimmt gewesen sein?

Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser sonderbaren Sachverhalte ist bisher noch nicht genügend erkannt worden. Ich denke dabei gar nicht so sehr an die einzigartigen französischen Kleinodien und an ihr unheimliches Schicksal. Symptomatisch für die Situation ist diese Feststellung Straubs, daß Herzog Ludwig es nie unternommen hat, diese Goldschmiedearbeiten, an denen zumeist auch ein wichtiges Religiosum haftete, in der Kirche im Sinn einer Heilumsschau auszustellen, sondern sie immer in Tresors gehortet hat.

Ich denke vielmehr vor allem an die nur aus dem Zusammenhang mit Frankreich erklärbare, radikal mit allen heimischen Überlieferungen brechende Neuheit der Planung des „Schlosses“ in der neuen Veste zu Ingolstadt (M. E. Schuster, Diss. T. H. München 1960): lichte, hohe, repräsentative Räume mit dem Gesicht zur Bürgerstadt, wobei die fortifikatorischen Zwecke völlig separat erfüllt wurden. Also nicht mehr Burg!



Seit langen Jahren werden Schloß und Sainte Chapelle im Bois de Vincennes restauriert, ohne daß uns bisher ein Bericht über die Ergebnisse der dabei angestellten Forschungen bekannt geworden wäre. Vincennes war Burg und Schloß von Königin Isabeau in ihren schwierigsten Jahren. Schwang diese Erinnerung bei den Vorstellungen Herzog Ludwigs von seiner neuen Residenz in Ingolstadt mit oder gab es andere Prototypen in Frankreich?

Straubs Monographie enthält viele episodische Nachrichten, die für die Selbstdarstellung der Zeit symptomatisch sind. Ich zitiere als Beispiel, daß der Herzog von Burgund bei einem Konflikt „den Abgeordneten des Königs und der Königin als Neujahrgeschenk die gleichen kostbaren, goldschimmernden Kopfbedeckungen wie für sich selbst und Wilhelm von Hennegau anfertigen ließ“. Später wurden in Paris weiße Mützen, einst Freiheitsemblem der flandrischen Städte, zum Abzeichen der städtischen Revolution. Nach der Überwindung der Aufstände aber beherrschten „die vom Dauphin und seinem Hof kreierten langen violetten Mäntel mit der Devise le droit chemin als Parteizeichen das Bild am Hof und in der Stadt“.

Das politische Bestreben Herzog Ludwigs in diesen Jahren war, eine „reale Position“ Bayerns zwischen dem Reich und Frankreich zu schaffen. Als Ludwig beim Konzil in Konstanz eintraf, kam er als Leiter der französischen Königsgesandtschaft.

Theodor Müller

GUNTHER und CHRISTEL THIEM, *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko 14. bis 17. Jahrhundert* (Italienische Forschungen, 3. Folge, Bd. 3, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz), München (F. Bruckmann) 1964. 158 S., 14 Fig. im Text, ein Faltplan, 233 Abb.

(Mit zwei Abbildungen)

Die Verwitterung der toskanischen Palastfronten trägt mehr zu ihrer aristokratischen Wirkung bei, als dies bei einem „feingepflegten Formwesen“ (M. Gosebruch) möglich wäre. Hört man von Sgraffito-Fassaden, so denkt man zunächst an verstaubte Putzschichten. Man bereitet sich auf die Wanderung durch ein Material vor, das, isoliert dargeboten, von einer Ruinenhaftigkeit ist, die auf den ersten Augenschein entmutigt.

Blättert man aber die Abbildungen des Buches durch, so ist man erstaunt, daß es den Verfassern gelungen ist, ihren Stoff als ein reiches Kompendium von Ornamentformen darzubieten, das ohne Unterbrechung vom Ende des 14. bis ins beginnende 17. Jahrhundert reicht. Detailaufnahmen von guterhaltenen Partien haben dies ermöglicht. Die technischen Schwierigkeiten, einen photographischen Überblick von solcher Perfektion zu verschaffen, müssen außerordentlich gewesen sein. Neben den Details der Sgraffito-Dekoration stehen die Ansichten der Gebäude, so daß es möglich ist, den Gesamteindruck der Dekoration zu beurteilen. Meistenteils sind die Sgraffiti an Palastfronten angebracht, so daß das Buch vor allem auch als Beitrag zur Palastforschung zu werten ist.