

Terrakotta international

Die Baukeramik in Schloss Neuburg am Inn als Marker von Innovation und Kulturtransfer

Magdalena März

Die Analysen der Terrakotta-Elemente aus dem 1528/29 begonnenen Ausstattungsprogramm von Schloss Neuburg am Inn geben Aufschluss zum Transfer von Materialwissen anhand eines Werkstoffs, hier Terrakotta in der Bauplastik, und dessen Verlauf von Italien nach Bayern und entlang der Donau. Der Beitrag untersucht ausgehend von selbst erstellten 3D-Digitalisaten mehrerer Terrakotta-Elemente und Räumlichkeiten die Bedeutung des Neuburger Ausbauprojekts. Dabei ist die Terrakotta-Bauzier nicht nur in Art und Umfang außergewöhnlich, sondern auch in der Kombination mit Stuck und Marmor, die ebenfalls auf innovative Weise eingesetzt wurden, so dass das umfassende Programm zur Avantgarde der sog. ‚Renaissance nördlich der Alpen‘ zählt. Dies unterstreicht u.a. die Vergleichbarkeit mit Bauprojekten führender Adelsdynastien, darunter Habsburg, Valois und Tudor, von überregionaler Wirkmacht. Zugleich rückt dadurch, neben den in praktischer Hinsicht vorteilhaften spezifischen Materialeigenschaften, die inhaltliche, materialikonische Komponente von Terrakotta in den Fokus. Den Schlüssel liefert Kontextualisierung zeitgenössischer machtpolitischer sowie ideengeschichtlicher Entwicklungen. Für das Neuburger Projekt ergeben sich so durch die Inbezugsetzung mit Gedankenkonzepten humanistischer Prägung zwei neue Interpretationsansätze: zum einen vermag der gezielte Materialeinsatz in Zusammenhang mit einer Rezeption vitruvianischer Architekturtheorie und den drei darin konstitutiven Eigenschaften von firmitas, utilitas und venustas (Haltbarkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit) gesehen werden. Zum anderen entspricht die Umsetzung des Projekts insgesamt – durch Zusammenführung mit fremden Vorbildern wird Bestehendes zu Neuem, welches das Vorhergehende jeweils übertrifft – geradezu musterhaft dem Dreischritt von imitatio-aemulatio-superratio nach Lorenzo Valla.

The use of Terracotta in architectural décor is the game-changing element of the design-programme at castle Neuburg am Inn, begun 1528/29. Encompassing the interior as well as the exterior the project is highly innovative for its time and plays a hitherto insufficiently perceived role in the development of the ‘northern renaissance’. Initialized by 3D-models of Terracotta-Elements and containing Staterooms at Neuburg generated by the author, the article investigates on the transfer of knowledge by means of using a particular material, here Terracotta in architectural decor. This includes tracing the physical ways of transfer from Italy to Bavaria and along the Danube as well as the comparability with contemporary building projects of super-



memo

Empfohlene Zitierweise:
März, Magdalena: Terrakotta international. Die Baukeramik in Schloss Neuburg am Inn als Marker von Innovation und Kulturtransfer, in: MEMO 6 (2023): Shaping Matter(s), S. 69–101. Pdf-Format, doi: 10.25536/20230604.

Titelbild

Zusammenstellung von Screenshots einiger der 3D-Modelle der Terrakotta-Objekte aus Schloss Neuburg am Inn.

regional influence by leading dynasties of the European nobility, e.g. the houses of Habsburg, Valois and Tudor. Thus, next to the practical advantages of terracotta, the material-immanent iconologic aspect comes into focus. In combination with political and intellectual currents of the time, eventually two new interpretation approaches of the Neuburg project are taken into consideration: the purposeful use of specific materials, including amongst terracotta also stucco and marble, might relate to a reception of Vitruvian architectural theory with its constitutive qualities of *firmitas*, *utilitas*, and *venustas* (strength, utility, and beauty). Furthermore, it corresponds suspiciously well with the triad of *imitatio-aemulatio-superratio* after Lorenzo Valla: by adapting the foreign and combining it with the existing innovation is created, which surpasses each of the former.

1. Der Ausgangspunkt: Das Ausbauprojekt von Schloss Neuburg am Inn um 1530 unter Graf Niklas III. von Salm und Hofkünstler Wolf Huber

Die hier vorgestellten Objekte (vgl. **Abb. 1**) sind Teile der Terrakotta-Bauzier aus Schloss Neuburg am Inn in Südbayern, ca. 10 km südlich von Passau auf einem Sporn oberhalb einer Engstelle am Westufer des Flusses gelegen (**Abb. 2a, b, c**). Die Stücke erfuhren bereits im Vorfeld Bearbeitung durch die Autorin im Rahmen eines Vortrags auf dem International Medieval Congress in Leeds 2019¹ und eines Katalogbeitrags.² Die dabei zu Tage gebrachten weiterführenden Zusammenhänge möchte nun der vorliegende Beitrag aufgreifen. Initialen Anlass zur eingehenderen Beschäftigung mit den Neuburger Terrakotten gab eine wissenschaftliche Übung zur Kulturgutdigitalisierung am Lehrstuhl für Digital Humanities der Universität Passau im Wintersemester 2017/2018 und Sommersemester 2018.³ In Zusammenarbeit mit den Studierenden entstanden in Anwendung der fotobasierten Aufnahmemethode der Photogrammetrie 3D-Digitalisate der Objekte. Die vollplastischen Modelle der Terrakotten sowie



Abb. 1 Zusammenstellung von Screenshots einiger der 3D-Modelle der Terrakotta-Objekte aus Schloss Neuburg am Inn.

1 "Sculpting Innovation: The Use of Terracotta in Architectural Decor as a Marker of Transfer Processes – The Case of Castle Neuburg am Inn, Bavaria, c. 1530" am 4.7.2019 auf dem International Medieval Congress in Leeds, Jahresmotto "Materialities".

2 März 2019.

3 Zur Präsentation der Digitalisate und studentischen Arbeiten inkl. Dokumentationen wurde von der Autorin ein kursbegleitender Blog eingerichtet (<https://wp.uni-passau.de/kulturgut3d/>). Eine Zusammenstellung der Modelle der aus Neuburg stammenden Objekte sowie der zugehörigen Raummodelle jeweils mit eigenem interaktiv bedienbarem Viewer sind unter folgender URL abrufbar (https://sketchfab.com/magdalena_maerz/collections/neuburg).



Abb. 2a Verortung von Neuburg am Inn innerhalb Europas.



Abb. 2c Verortung von Schloss Neuburg am Inn in der näheren Umgebung, Blick nach Norden Richtung Passau. Kartendaten © 2019 GeoBasis-DE/BKG (© 2009), Beschriftung: Verfasserin.



Abb. 2b Blick auf Schloss Neuburg am Inn heute, Richtung Süden.

zweier Räume, in denen die Stücke ursprünglich integriert waren, können nun mittels Viewer interaktiv von allen Seiten bei variablem Maßstab am Bildschirm betrachtet werden. Zielsetzung war, neben der ‚Pflicht‘ der Dokumentation von Beschaffenheit und Materialität der Objekte als ‚Kür‘ durch Erschließung des kulturhistorischen Kontexts objekt- sowie methodenspezifische Fragen an die Digitalisate zu entwickeln und damit deren (wissenschaftlichen) Wert und Aussagekraft über die reine Dokumentation hinaus zu erhöhen.

Daran soll im Folgenden angeknüpft werden. Die Digitalisate verstehen sich dabei als Ideengeber bzw. Ideenvermittler, die den Vorteil der virtuellen Wiedergabeform nutzen, den Blick verstärkt auf gestalterische Details, Plastizität und Materialität der Objekte zu lenken. In manchen Aspekten übertrifft diese Art der Betrachtung sogar die des Originals, wie etwa in den wortwörtlich neuen Blickwinkeln in Perspektive und Maßstab. Insofern handelt es sich also um ein Praxisbeispiel für den Einsatz von Objekt-Digitalisaten in kunst- bzw. kulturhistorischen Analysen. Zugleich offenbart sich darin eine zentrale Problematik, denn für sich genommen können die Digitalisate Mittel, aber nicht Ergebnis der Analysen sein. Um anhand der Formgebung und Materialität von Objekten Aussagen zu treffen, bedarf es, gleich ob virtuell oder real betrachtet, nach wie vor der Inbezugsetzung mit dem Entstehungskontext.

Dieser erweist sich im vorliegenden Fall als außerordentlich ergiebig: Die Terrakottaelemente wurden für das neuartige Ausstattungsprogramm angefertigt, das in Neuburg unter Graf Niklas III. von Salm (1503-1550)⁴ im Rahmen eines groß angelegten Ausbauprojekts mit Hauptbauzeit von 1528 bis 1539⁵ umgesetzt wurde. Beeinflusst von norditalienischen Vorbildern gehört es zur Avantgarde der ‚Renaissance nördlich der Alpen‘ und bedingt die kunsthistorische Sonderstellung von Schloss Neuburg.

Progressivität lässt sich bis ins Kleinste nachvollziehen, über Details von Formsprache und Design bis hin zum Material der umfangreich eingesetzten plastischen Baukeramik, id est: Terrakotta. Doch auch im Großen zeichnet sich Programmatik ab: Das Gestaltungskonzept inkludierte den Außenbereich, Terrakottadekor zierte den heute verlorenen zweigeschossigen Arkadengang im ehemals geschlossenen Innenhof des Hauptbaues und kam in den angrenzenden weitläufigen Gartenanlagen zum Einsatz, beispielsweise am Badehaus (‚Wildbad‘), das auf den Grundmauern eines ehemaligen Befestigungsturmes errichtet wurde.

In dieser Gegenüberstellung sind bereits zwei Besonderheiten angedeutet, die das Neuburger Projekt neben den gestalterischen Details auszeichnen: die Art der Umsetzung als Innen- und Außenbereich übergreifendes Programm und die Übernahme bestehender Strukturen, aus denen dennoch Neues geschaffen wurde. Auf diesem Weg werden auch die Objekte auf zweierlei Art zu Bedeutungsträgern: zum einen anhand der Details von Material und Form im Einzelnen, zum anderen in ihrer Funktion als Bestandteil eines Gesamtkonzepts – eine Lesart, die neue Deutungsansätze ermöglicht.

Die kunsthistorische Bedeutung Neuburgs wurde erstmals 1924 thematisiert, und zwar in der Publikation⁶ anlässlich des Abschlusses der Sanierungsarbeiten durch den Bayerischen Verein für Heimatschutz (heute Landesverein für Heimatpflege), der 1908 die dem Verfall preisgegebene Anlage gekauft hatte. Leitende Position und Hauptautorschaft lagen bei Architekt und Ministerialrat Julius Maria Groeschl, dessen persönliches Engagement über 14 Jahre Projektzeit entscheidend für Erhalt und Forschungsgeschichte Neuburgs war. Nachdem Neuburg 1998 in den Besitz des Landkreises Passau übergang, befasste sich insbesondere Wilfried Hartleb, langjähriger Kreisheimatpfleger und Kulturreferent, in mehreren Werken umfassend mit verschiedenen Aspekten der (Bau)Geschichte bis in die Moderne.⁷ Die prägende Phase der Baugeschichte Neuburgs unter Niklas III. erfuhr 2014 profunde Bearbeitung von Nicole Riegel,⁸ die den Fokus dezidiert auf die kunsthistorische Bedeutung des Salmschen Projekts legte und es in internationalen Bezug setzte. Entsprechend ist dieser Aufsatz hier von besonderer Relevanz und bildet die Grundlage der Ausführungen.

Im Rahmen der eng am Original bzw. der historischen Überlieferung orientierten Sanierung 1908-1924 erfolgte eine erste Katalogisierung von mehreren Hundert Objekten, die neben Ausstattungsfragmenten auch andere

4 Zählung nach Riegel 2014, S. 105. Dort auch eine Zusammenfassung der älteren Literatur diesbezüglich.

5 Riegel 2014, S. 110.

6 Groeschl 1924.

7 Wesentlich: Hartleb 2012, zuletzt: Hartleb 2016. Die Verfasserin dankt an dieser Stelle Wilfried Hartleb für die freundliche Zusammenarbeit beim Erstellen der Digitalisate vor Ort in Neuburg und den anschließenden Austausch.

8 Riegel 2014.

Fundstücke unterschiedlicher Art und Zeitstellung erfasste, etwa 150 Stücke gehören der Terrakotta- bzw. Keramikausstattung der Bauphase unter Niklas III. an.⁹ Eine Reihe besonders qualitätvoller Stücke wird heute im Bayerischen Nationalmuseum in München aufbewahrt,¹⁰ ein Set figürlicher Reliefs wurde außerdem als Kaminaufbau in Schloss Büdesheim in Hessen sekundär verbaut.¹¹ Der umfangreiche Neuburger Bestand befindet sich in den Räumlichkeiten der Landkreisgalerie vor Ort im Schloss, darunter einige ebenfalls besonders kunstvolle und aussagekräftige Stücke wie Wanddekorfragmente und figürliche Reliefs, von denen zwei hier erstmals als Digitalisat vorgestellt werden.¹²

Im Kern geht Schloss Neuburg auf das 11. Jahrhundert zurück, als die Grafen von Vornbach zugunsten ihrer ‚Neuen Burg‘ die Stammburg wenige Kilometer Innaufwärts aufgaben, an deren Stelle das gleichnamige Benediktinerkloster gegründet wurde.¹³ Es folgte eine wechselvolle Besitzgeschichte im Spannungsfeld zwischen Bayern, Österreich und dem Hochstift Passau. Der Wiederaufbau nach der von Bayern ausgehenden Zerstörung 1310 erbrachte der Neuburg die prägende Gestalt einer stattlichen spätmittelalterlichen Wehranlage mit Vor- und Kernburg, deren Wehrhaftigkeit die insgesamt fünf Türme betonen. Damit war die Disposition vorgegeben, auf deren Basis alle späteren Umbauten erfolgten. Im 15. Jahrhundert fanden zeitgenössische Entwicklungen des Sakral- und Wehrbaus in Form der Neugestaltung der Kapelle und der Errichtung einer Bastei am Haupttor Adaption. Am Ende des Jahrhunderts kurzzeitig im Besitz Bayerns gelangte Neuburg nach dem Tod Herzog Georgs von Bayern-Landshut 1503 bzw. nach dem Landshuter Erbfolgekrieg wieder an Habsburg. 1528 schließlich erfolgte die Belehnung Niklas III. von Salm mit der Grafschaft Neuburg,¹⁴ kurz darauf wurde das Ausbauprojekt in Angriff genommen.

Den gestalterischen Höhepunkt bilden - bis heute - die drei aufeinander folgenden repräsentativen Prunkräume im Erdgeschoss des Hauptbaues (siehe **Abb. 3, 4** und das Modell **Abb. 5**): das sogenannte Weißmarmorzimmer im Norden, mittig das sogenannte Rotmarmorzimmer und südlich abschließend die sogenannte Gemalte Kammer. Doch verkörpert was von der einstigen Aus-

9 Auf Basis der von ihm selbst geleiteten Arbeiten erstellte Groeschl einen Katalog mit insgesamt 471 Einträgen, darunter neben Fragmenten von Architekturdekor unterschiedlichen Materials z. B. auch Ofenkeramik. Groeschl 1924, Katalogteil S. 92-11, hier insb. 95-102 (Nrn. 61-199).

10 Diesen entsprechen 14 im Objektkatalog gelistete Signaturen: 11/112, 12/57 und 15/115-12/126. Die Verfasserin dankt Katharina Hantschmann und Matthias Weniger für die Möglichkeit zur Besichtigung der Stücke im Depot des Bayerischen Nationalmuseums und die Auskünfte. Zur Übergabe vgl. Groeschl 1924, S. 50. Eingehende Bearbeitung der Stücke bei Riegel 2014, hier bes. S. 150 f.

11 Groeschl 1924, S. 49 f. und Riegel 2014, S. 151. Die Abb. bei Groeschl 1924, S. 49, Nr. 56 dokumentiert 19 Fragmente, die nach 1881 nach Büdesheim gingen.

12 Die Katalogisierung Groeschls bildet nach wie vor die Basis der Bestandsübersicht. Zum Neuburger Bestand kamen seither einige Neufunde, zwei Stücke wurden publiziert bei Hartleb 2012, S. 76, eines davon ist das hier vorgestellte Füllhornkapitell in Abb. 28. Der Neuburger Bestand lagert verteilt auf verschiedene Depots im Schloss. Dies ist wohl mit ein Grund dafür, dass es bisher keine aktuelle, vollständige Aufstellung aller bekannten Originalfragmente aus Neuburg gibt, was dringend nachgeholt werden müsste, wie es auch schon Riegel 2014, S. 150 bemerkte.

13 Zur (Bau)geschichte von Schloss Neuburg am Inn nach wie vor grundlegend: Groeschel 1924. Für eine tabellarische Übersicht zur Baugeschichte der Anlage ab ca. 1050 mit Literaturliste siehe <https://wp.uni-passau.de/kulturgut3d/schloss-neuburg-am-inn/>.

14 Riegel 2014, S. 107.



Abb. 3 Blick auf Schloss Neuburg am Inn vom Fluss aus, Markierung: Fensterfront der drei Prunkräume im Erdgeschoss des Hauptbaues. Foto: Wolfgang Hartwig, Rotthalmünster, 2018; Markierung: Verfasserin.

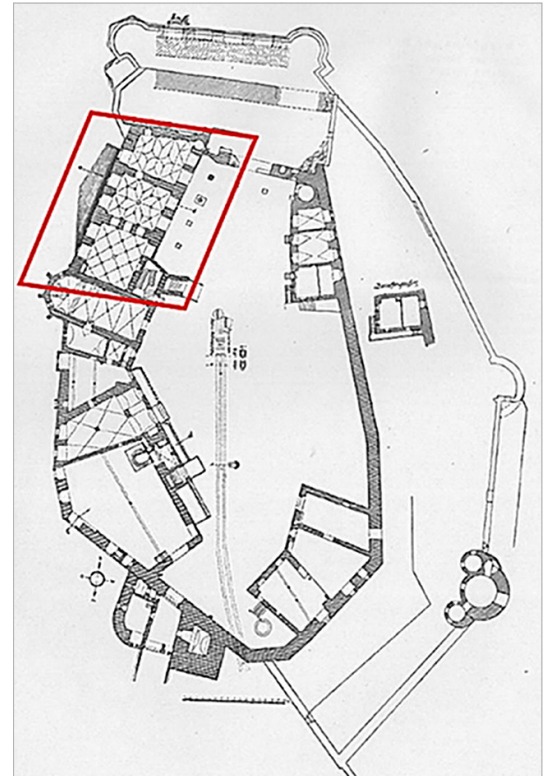


Abb. 4 Grundriss Erdgeschoss Hauptbau Schloss Neuburg am Inn, Markierung: Raumfolge der drei Prunkräume. Grundriss: Groeschl 1924, S. 36; Markierung: Verfasserin.



Abb. 5 Video mit Modell des Kernbaus von Schloss Neuburg am Inn heute (mit schematischer Rekonstruktion des ehemaligen Arkadenganges im Innenhof) zur Lokalisierung der Anlagenbereiche und Räume. Die im Video gezeigten QR-Codes können gescannt werden, um direkt zu den 3D-Innenraummodellen gelangen. Video/Modell © Simon Oster, Inhalt/Vorgabe: Verfasserin, <https://youtu.be/aJ8HCMbsrLA>.

stattung erhalten ist bzw. rekonstruiert wurde¹⁵ einen nur mehr spärlichen Rest, verglichen mit der ursprünglich über den gesamten Anlagenkomplex hinweg innen wie außen an den Tag gelegten Prachtentfaltung. Eine Vorstellung davon vermittelt am besten der Blick in das Rotmarmorzimmer (vgl. Modell Abb. 6).

Anschaulich wird die Bedeutung Neuburgs in der Vergleichbarkeit mit zeitgenössischen fürstlichen Bauprojekten überregionaler Wirkmacht: Neben den Residenzen und Adelspalais in den Kulturzentren Prag und Wien unter Ferdinand I. (1503-1564, reg. 1521 / König 1531 / Kaiser 1558) sind hier auch (Aus) Bauprojekte ‚fremder‘ Höfe von höchsten Ansprüchen zu nennen, beispielsweise in Antizipation die Residenz in Buda unter Matthias Corvinus (1443-

¹⁵ Zu unterscheiden ist zwischen a) in situ erhaltenem Originalbestand, b) Originalteilen, die sich jedoch nicht mehr an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort befinden und c) rekonstruierten Teilen, die im Zuge der Wiederherstellung in den 1920er Jahren angebracht wurden – letztere Gruppe c) macht einen Großteil der heutigen Ausstattung von Weiß- und Rotmarmorzimmer aus. Zu a) zählen eine Sockelzone und Wandverkleidungsabschnitte im Weißmarmorzimmer (dazu unten detailliert), im Rotmarmorzimmer Gewölbekonsolen und -rippen (vgl. a. Riegel 2014, 148 f.). Die hier vorgestellten Objekte gehören zu b).



Abb. 6 Blick in den sog. Rotmarmorsaal, den mittleren der drei Prunkräume im EG des Ostflügels von Schloss Neuburg am Inn, im 3D-Modell, <https://sketchfab.com/magdalena.maerz>.

1490, reg. 1458) sowie zu Neuburg zeitgenössisch Schloss Fontainebleau und Schloss Madrid unter François I. (1494-1547, reg. 1515) oder Hampton Court unter Kardinal Wolsey (1473/75-1530, reg. 1515) bzw. Henry VIII. (1491-1547, reg. 1509). Entsprechende Anforderungen wurden an die jeweiligen von den Fürsten engagierten Hofkünstler gestellt, denn „das Innenleben der Residenzen entfaltete seine ostentativen Eigenschaften weniger gegenüber den eigenen Untertanen [...]. Vielmehr erforderte der zunehmende zwischenhöfische, diplomatische Verkehr eine Ausrichtung der fürstlichen Umgebung auf ein internationales Niveau.“¹⁶

Auch Bauherr sowie Baumeister des Neuburger Projekts waren durch ihre jeweiligen einflussreichen Positionen an weltlichen und geistlichen Fürstenhöfen eng in das politische und kulturelle Geschehen ihrer Zeit eingebunden. Diesen Höfen und deren personellen Netzwerken, die sich über ganz Europa hinweg erstreckten und austauschten, kommt bei Aufkommen und Vermittlung neuer (Gestaltungs-)Ideen Katalysatorfunktion zu.

Für Niklas III. ist in erster Linie der Hof Ferdinands I. als prägend anzusehen. Ohne die enge Bindung der Salm an Habsburg, welche u.a. Niklas' III. Ämter als Oberstkämmerer und Hauptmann der Kavallerie Ferdinands I. bereits seit 1524¹⁷ bezeugen, wären die Entwicklungen in Neuburg inklusive des Baugeschehens undenkbar. Dabei steht Ferdinand I. seit der Teilung des Hauses Habsburg 1521 für die österreichische Linie, während sein Bruder Kaiser Karl V. die spanische Linie begründete. Wenngleich er ‚nur‘ Erzherzog war, hatte Ferdinand seither die Regentschaft in den österreichischen Erbländern übernommen und bestimmte also das Bild der Herrschaftsverhältnisse im unmittelbaren Umfeld des Neuburger Bauherrn.

Die Umsetzung des Neuburger Projekts oblag dem vielseitig begabten Wolf Huber (um 1485-1553), der mit wegweisenden Künstlern seiner Zeit wie beispielsweise Albrecht Altdorfer (um 1480-1538) auf einer Stufe steht.¹⁸

¹⁶ Warnke 1996, S. 253.

¹⁷ Riegel 2014, S. 105 u. 107 mit Anm. 13 u. 14, mit Verweis auf Newald 1879, S. 112 / Beilage 3 (=Edition des entsprechenden Schreiben Ferdinands I.).

¹⁸ Huber gilt neben Altdorfer als ein Hauptvertreter der sog. Donauschule bzw. des Donaustils, dem auch Albrecht Dürer Impulse gab. Dabei ist eine Schule als solche nicht feststellbar, vielmehr „ist der Namensbezug zur Donau im Sinne eines Kulturraums zu verstehen.“ (Stadlauer 2010). Neben der hier besonders passenden Parallele in der Tätigkeit als Stadtbau-



Abb. 7 Terrakottarelief mit stilisierten kämpfenden Tritonen, ursprünglich Teil des umlaufenden Frieses der Wandverkleidung des Rotmarmorsaals von Schloss Neuburg am Inn, um 1530. Original in der Landkreisingalerie Schloss Neuburg am Inn (Inv. Nr. 79). 3D-Modell, https://sketchfab.com/magdalena_maerz.

Huber war seit ca. 1510 in Passau ansässig, wo er sich vor der Beauftragung mit Neuburg durch Niklas III. 1529¹⁹ bereits als Maler am bischöflichen Hof und Baumeister einen Namen gemacht hatte.²⁰ Er fällt in die Kategorie der Hofkünstler,²¹ die mit ihren mannigfaltigen Aufgabenbereichen einerseits und ihrer Fähigkeit zum Blick bzw. Denken ‚über den Tellerrand‘ andererseits cha-



Abb. 8 Monogrammist IB (Georg Pencz): Ornament mit kämpfenden Tritonen, Kupferstich, ohne Dat./16. Jh., 3 × 8,2 cm, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Inv.Nr. KI 167.

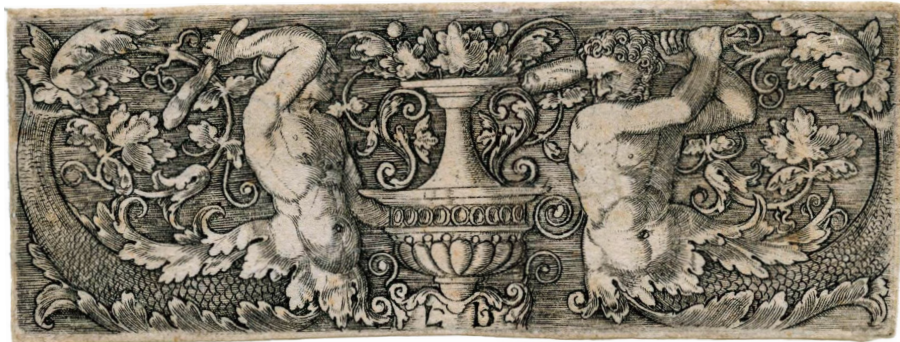


Abb. 9 Neben dem Blatt in Abb. 8, das bislang als Vorlage für den Neuburger Tritonenfries (vgl. Modell) angenommen wurde (Riegel 2014, S. 156), kommt dieses weitere, ähnliche Blatt in Frage, zugeschrieben dem Monogrammist L B (vmtl. Lesefehler für IB/Georg Pencz): Ornament mit kämpfenden Tritonen, Kupferstich, ohne Dat./16. Jh., 3 × 8,1 cm, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Inv.Nr. KI 266, https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-206615.

rakteristisch sind für die von Verdichtung und Umwälzungen geprägte Zeit um 1500. Persönlichkeiten wie Huber waren damit Idealbesetzung für konzeptlastige und vielschichtige Projektaufträge wie den Ausbau Neuburgs.

Die Leistung des leitenden Baumeisters lag dabei in der Koordination der einzelnen Arbeitsfelder und Fachkräfte zur Umsetzung eines übergeordneten Konzepts. Das führte zur Zusammenarbeit mit einem ganzen Team namhafter

meister, die Altdorfer in Regensburg und Huber in Passau (ab 1541) ausübten, zeigen sich Schnittmengen im Schaffen dieser beiden und verwandter Meister gattungsübergreifend in allen Sparten der Kunst. Vgl. dazu (auch vertiefend): Roller u. a. (Hg.) 2014, darin hier insbesondere Jaeger 2014, S. 35–39.

¹⁹ Riegel 2014, S. 105, Edition der Beurkundung zum Baumeister auf S. 199.

²⁰ Zu Huber umfassend: Winzinger 1979; Lebensdaten/Übersicht: Winzinger 1972.

²¹ Zum Begriff und Tätigkeitsfeldern des Hofkünstlers nach wie vor grundlegend: Warnke 1996.



Abb. 10 Replikat des Tritonenfrieses in der rekonstruierten Wandverkleidung des Rotmarmorsaals (alle Fries- und Wandverkleidungskassetten zeigen umlaufend die gleiche Zusammenstellung). Foto: Verfasserin, 2018.

Künstler; im Falle Neuburgs etwa lieferten die Kupferstichvorlagen für die Terrakottaafriese Georg Pencz (um 1500-1550) und Sebald Beham (1500-1550).²² Als führende Köpfe der Künstlergruppe der sogenannten Nürnberger Kleinmeister²³ waren sie berüchtigt für ihre sowohl inhaltlich als auch in der Art der Umsetzung unorthodoxen Darstellungen zwischen Konversion und Subversion.²⁴ Nicht von ungefähr scheint Huber daher gerade mit ihnen Kooperation für das Neuburger Ausstattungskonzept gesucht zu haben, wo es ebenfalls neue Wege (der Gestaltung) zu beschreiten galt. Wie am Beispiel dieser Zusammenarbeit sinnfällig wird, gelang dies u.a. in der Zusammenführung traditioneller und moderner Aspekte, wobei in Neuburg der besondere Reiz im virtuosens Zusammenspiel von Medien und Materialien liegt (Abb. 7, 8, 9, 10).

2. Kontext 1: Materialität, Herstellung, Einflussrichtungen

Dass dabei gerade Terrakotta in auffallend großem Umfang zum Einsatz kam, erklärt sich in praktischer Hinsicht bereits durch die in der spezifischen Materialität vereinten Vorteile, die diesen Werkstoff für progressive Bauvorhaben prädestinieren; insbesondere leichte Formbarkeit und Beschaffung des Rohmaterials bei günstig und seriell umsetzbarer Herstellung der benötigten Elemente. Für die einzelnen Herstellungsschritte waren jeweils Spezialisten von Nöten, wie etwa der Baumeister für die Konzeptualisierung des Ausstattungsprogramms und die Platzierung der Einzelstücke am Baukörper zu einem schlüssigen Gesamtbild, Bildhauer, Holz- oder Kupferstecher für die Formgebung (Modelherstellung / graphische Vorlagen), Ziegelbrenner für die Herstellung und Verarbeitung des Rohmaterials (Mischung des Tons, Brennen der Stücke) etc. Daraus ist abzuleiten, dass, sobald sich in einem dieser Arbeitsschritte Änderungen ergaben, eine Übernahme fremder Techniken oder Stile angenommen werden kann. Die Verwendung von Terrakotta an sich wird damit tendenziell zu einem Indiz oder Marker von Innovations- und Transferprozessen. So geschehen in Neuburg, wo im Austausch des leitenden Baumeisters mit dem Auftraggeber und den Spezialisten der verschiedenen Aufgabenbereiche ein fortschrittliches Ausstattungskonzept entstand, welches den Import neuer Methoden und Stile voraussetzte.

²² Riegel 2014, S. 155-160.

²³ Die Bezeichnung beruht auf dem charakteristischen kleinen bis miniaturhaften Format. Vgl. zu den genannten und weiteren Vertretern im zeitgenössischen Kontext: Knauer 2013.

²⁴ Müller/Schauerte (Hg.) 2011, vgl. a. Schauerte u. a. (Hg.) 2013.

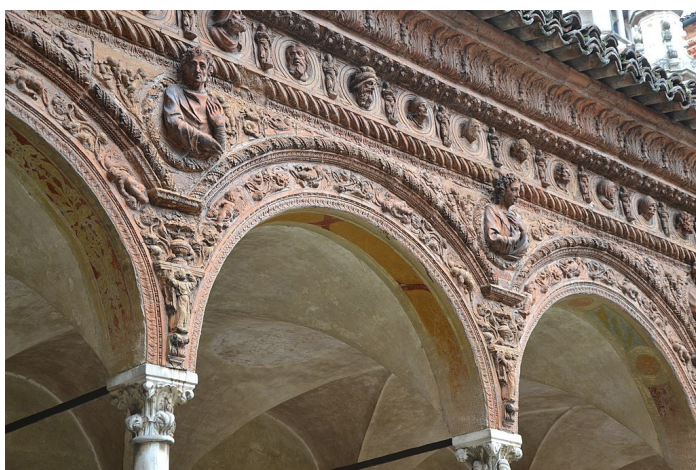


Abb. 11a Kartause in Certosa di Pavia (1396-1495 1507), Terrakotta-Bauzier im kleinen Kreuzgang/chiostro piccolo, ab/um 1463/66. Foto: Carlo Dell'Orto 2015, CC BY-SA 4.0.

Die Inspiration dazu ist, wie zu zeigen sein wird, in der Lombardei/Norditalien zu verorten und kann sowohl auf ganz konkrete Ereignisse als auch auf Entwicklungen über einen längeren Zeitraum hinweg zurückgeführt werden. Transferweg erster Wahl für Waren, Personen sowie das zugehörige Gedankengut im Gepäck war seit jeher das Flussnetz.²⁵ In Neuburg ist dazu Direktzugang gegeben: Der Inn stellt mit der Mündung in die Hauptverkehrsader der Donau wenige Kilometer flussabwärts in Passau sozusagen eine internationale Fernstraßenanbindung zwischen Schweiz und Schwarzem Meer dar und fungiert als Zubringer der Alpenflüsse. Für die Produktion von Keramik in ihren unterschiedlichen Gebrauchsformen (etwa Bau-, Gefäß- und Ofenkeramik) ist im Untersuchungsraum diesseits wie jenseits der Alpen früh Spezialisierung und Zentrenbildung zu beobachten, und es kann jeweils auf eine lange örtliche Herstellungstradition zurückgeblendet werden.²⁶ Speziell was Ziegel und Formziegel bzw. Terrakotta betrifft, wurden diese ab dem 15. Jahrhundert in der Lombardei fortgeführt und weiterentwickelt, namentlich in Pavia, Mantua, Mailand und Piacenza.²⁷ (**Abb. 11 a, b**)

Zudem ergab sich für das Neuburger Projekt ein Heimvorteil, denn einige der einflussreichsten Zentren Altbayerns zur Herstellung von Bau- und Ofenkeramik²⁸ befanden sich in praktischer Reichweite. Darunter Dingolfing an der Isar, wo beispielsweise die Herzogsburg um 1410/20 aus geschlammten Backsteinen errichtet wurde, deren Giebel Luftfenster mit Maßwerk aus Formsteinen zieren. Im ebenfalls via Isar und Donau erreichbaren Landshut reicht der Verweis auf die Martinskirche mit dem welthöchsten Backsteinturm (1441).



Abb. 11b Blick in den kleinen Kreuzgang der Certosa di Pavia, im Hintergrund die Klosterkirche.

25 Was mittelalterliche Keramikherstellung im österreichischen Bereich des Untersuchungsraums betrifft, findet dies bspw. Bestätigung in Scharer 2001 oder in Kühtreiber u. a. 2003; für die nähere Umgebung Neuburgs vgl. Markmiller 1988 und Albrecht 1995.

26 Vgl. Goll 2005.

27 Schlimme u. a. 2014, S. 525: „Im durch den Ziegelbau dominierten Norditalien lebte die ältere Tradition, Baudekoration unter Verwendung von Formziegeln bzw. von Ziegeln mit aufgestempeltem Dekor auszubilden, auch im 15. Jahrhundert weiter. In dessen Verlauf standen immer mehr Ziegel zur Verfügung, die der Formensprache der Antike entsprachen. Beispiele sind in Pavia (u. a. Certosa, erster Hof), in Mantua (Sant'Andrea), in Cremona, in Mailand (u. a. Santa Maria presso San Satiro) und in Piacenza zu finden.“

28 Vgl. Buchner/Sendl 2015.

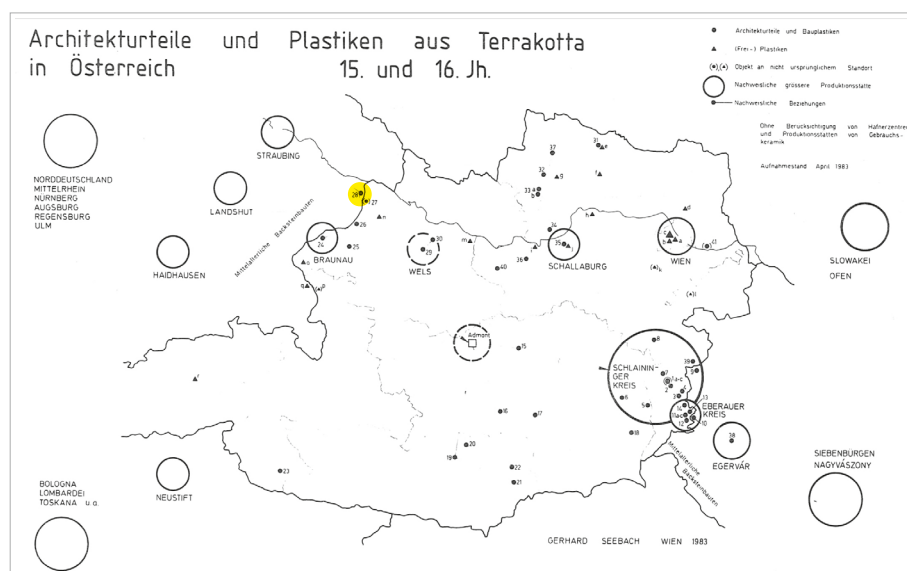


Abb. 12a Nummer 28 = Neuburg am Inn. Karte: Gerhard Seebach, aus: Seebach 1983, S. 246.

Abb. 12b Bauwerke der sog. Backsteingotik in Baden-Württemberg und Bayern südlich der Donau. Karte mit Verlinkungen online: Ulamm (talk), https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Backsteinbauwerke_der_Gotik_in_S%C3%BCddeutschland; CC BY-SA 4.0.

Die größte Bedeutung für Neuburg hatte jedoch das etwas weiter nördlich an der Donau gelegene Straubing: Dort hatte auch der Hafnermeister Sebastian Rätinger (Rätinger) seine Werkstatt, auf den ein großer Bestand polychrom glasierter Ofenkacheln mit plastischen ornamentalen und figürlichen Darstellungen für die Öfen in Schloss Neuburg zurückgeht. Die Zuordnung belegen erhaltene Kachelfragmente mit dem Namenszug des Meisters.²⁹ Die figürlichen Darstellungen der Ofenkacheln indizieren einen ähnlichen Austausch mit Künstlern für die Bildvorlagen und mit Baumeistern für die Konzeptvorgaben wie im Fall der Terrakotta-Friese, wahrscheinlich sogar mit derselben Künstlergruppe³⁰, und es ist anzunehmen, dass Rätinger bzw. dessen Werkstatt auch an der Herstellung der in der Bauzier verwendeten Terrakottaelemente Neuburgs maßgeblich beteiligt war. Das nahegelegene Passau selbst scheint eher als Umschlagplatz, denn als Produktionsort von Bedeutung gewesen zu sein, wenngleich sich nach bisherigem (noch unzureichendem) Forschungsstand auch hier ab dem 15. Jahrhundert die Verwendung von Ziegeln im Profanbau belegen lässt.³¹ Nach (Süd)osten, entlang der Donau



²⁹ Hartleb 2012, S. 64 f.

³⁰ Bei Bauarbeiten in Straubing vor 1924 stieß man auf Abfallgruben, die Scherben mit der Werkstattbezeichnung eines Hans Rätinger „Hafner vor dem ndern Tor“ enthielten. Dieser ist in den Straubinger Bruderschaftsbüchern 1494-1528 nachzuweisen und war vermutlich Vater, zumindest Verwandter von Sebastian. Bezeichnend ist, dass den Darstellungen auf einigen Fundstücken Stichvorlagen u.a. Sebald Behams zugewiesen werden konnten. Groeschl folgert: „Handelt es sich bei diesen Reliefs auch nur um kleinere Formstücke, so erscheint doch die Benützung von Kleinmeisterstichen des Nürnberger Kreises als charakteristisch für die Werkstätte Rätingers.“ Groeschl 1924, S. 119 f. Die Neubearbeitung durch Endres/Schäfer datiert den Straubinger Fund allerdings in die Zeit um 1560/80; historisch lassen sich in diesem Bereich der Stadt auch weitaus mehr Hafner als nur Hans Rätinger nachweisen, der jedoch (einer) der bedeutendste(n) war. Endres/Schäfer 1982; frdl. Hinweis von Thomas Kühtreiber, Krems/Donau. Durch Inschrift einerseits und zeitlich passende historische Nachweisbarkeit Rätingers andererseits bleibt für Neuburg der Konnex mit Straubing unabhängig von der Neudatierung des Fundes bestehen.

³¹ Vgl. Koopmann 2017, S. 262 mit Anm. 41: „Eine fundierte Untersuchung zum Auftreten und zum Einsatz mittelalterlicher Bauziegel in Passau steht bisher noch aus. Laut Wolfgang

und im Burgenland bis nach Ungarn, befanden sich wiederum weitere Produktionszentren, hier ist ebenfalls Spezialisierung auf Architekturteile und Plastiken aus Terrakotta im 15. und 16. Jahrhundert zu beobachten.³² (Abb. 12 a, b)

Örtliche Expertise der Verarbeitung des regional verfügbaren Rohmaterials in Kombination mit neuen (Design-)Impulsen aus angrenzenden Regionen schufen also optimale Ausgangsbedingungen für das Umsetzen moderner Gestaltungskonzepte (wie) beim Neuburger Projekt. Es scheint, dass gerade dieser Hintergrund lokaler Gegebenheiten und Traditionen es erst ermöglichte, auf gewandelte Anforderungen so zeitnah zu reagieren, dass sich ein Vorsprung in der Verbreitung neuer Formen gegenüber anderen Regionen ergab. Insgesamt trug dieser fruchtbare Boden sicher seinen Teil zum Erfolg der hier untersuchten Austausch- und Transferprozesse bei. Um die Metapher aufzugreifen, es war sozusagen in materieller Hinsicht das Feld bestellt, nun fehlte nur noch der ideelle Gewitterregen, um die Saat zum Keimen zu bringen. Wie sprang also der Funke über? Auf zweierlei Wegen lässt sich in Südostbayern eine Art ‚italophiles Epizentrum‘ für den Import bzw. den Austausch mit der Kultur Norditaliens rekonstruieren.

3. Kontext 2: Rekonstruktion der Entstehung des Neuburger Gestaltungskonzepts

Das Cluster fürstlicher Bauherren, die um 1530 in Bayern jene später als Renaissance bezeichneten Formen einführten, hatte bereits in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts Italienerfahrungen sammeln können. Besonders aufschlussreich sind hier die Bildungsreisen bzw. Studienaufenthalte der fürstlichen Bauherren in spe in norditalienischen Universitätsstädten. In einigen Fällen dürften sie sogar Kommilitonen gewesen sein oder Vorlesungen der gleichen Dozenten gehört haben.³³ Dies gilt vor allem für Nachgeborene, für die meist eine geistliche Laufbahn vorgesehen war.

Das Bistum Passau stellt hier ein entscheidendes Bindeglied dar, auch hinsichtlich der Einbindung in das machtpolitische Geschehen, was in den jeweiligen Inhabern des Bischofsstuhls seine Personifikation fand. Denn als Sondersituation kamen hier bei der Bischofswahl traditionell und in überdurchschnittlich hohem Maß ehemalige italienische Universitätsangehörige zum Zug. Im vorreformatorischen Zeitalter konnten gar alle Passauer Bischöfe Abschlüsse an den großen Juristenuniversitäten Padua, Pavia, Bologna oder Ferrara vorweisen.³⁴ Nach 1500 ist besonders Ernst von Bayern (1500-1560)

Maria Schmid sind erste Ziegeleien [im bayerischen Teil der Vorstadt] ab dem 14. Jahrhundert nachweisbar.“ Dort auch weitere Literatur zur Situation in Passau und angrenzende Regionen.

32 Ausgehend von beim Ausbau der Burg Schlaining im Burgenland unter dem ehrgeizigen Söldnerführer Freiherr Andreas Baumkircher um 1464 sowie bei nahestehenden Bauprojekten zum Einsatz gebrachter dekorativer Terrakottaelemente bietet eine detaillierte Aufarbeitung inkl. Verbreitungskarte Seebach 1983, S. 217-221 und S. 240-245, Karte S. 246. Zur westtransdanubischen Terrakotta-Baukunst am Ende des 15. Jahrhunderts s. Mentényi 1992.

33 Die Auflistung im Einzelnen ist im Rahmen des vorliegenden Texts nicht möglich, für detaillierte Angaben und weitere Literatur siehe die Schriften Rainald Beckers, hier insbesondere Becker 2014, daneben Becker 2006, darin hier insb. Kapitel H: Europäische Verflechtungen: Italienstudium und Kurientätigkeit, S. 289-364 sowie Becker 2002.

34 „In Passau hatten [zwischen 1441 und 1495] alle Bischöfe [...] auf der Halbinsel studiert, dies dazu noch auf höchstem Niveau: Leonhard von Laiming war graduerter Dekretist, ebenso sein Nachfolger Ulrich von Nussdorf. Die Kette der Spitzenakademiker lief bis zum Ende des 15. Jahrhunderts durch: Friedrich Mauerkircher, bürgerlicher Abkunft, hatte in Padua

aus dem herzoglich-wittelsbachischen Brüdertrio mit Wilhelm IV. (1493-1550) und Ludwig X. (1495-1545) zu erwähnen. Ernst trat bereits im Alter von 15 Jahren in Begleitung des Humanisten und herzoglichen Lehrers Johannes Aventinus eine erste Studienreise nach Italien an.³⁵ Dieser Tradition folgte auch Niklas' III. jüngerer Bruder Wolfgang von Salm (um 1514-1555), dessen Studium an der Universität von Padua für 1533 belegt und für den ein Aufenthalt in Norditalien von entsprechender Länge anzunehmen ist.³⁶ Ernst wurde 1517 Administrator des Bistums Passau, 1540 gelang ihm der Wechsel nach Salzburg.³⁷ In Passau übernahm Wolfgang sein Amt, im Rahmen dessen er bezeichnenderweise für seine humanistische Gesinnung bekannt wurde.³⁸

Die Anstöße für die in der Bau- und Bildkunst feststellbare Beeinflussung durch norditalienische Formensprache können also auch auf diesem Wege zurückverfolgt werden und erweisen sich somit als tiefer verwurzelt bzw. breiter gestreut als bisher gemeinhin bekannt. Das heißt, die erwähnte Beeinflussung ist nicht nur auf punktuelle Verbindungen von Einzelpersonen zurückzuführen, sondern erscheint als epochenspezifisches Phänomen, das in der Region um Passau vergleichsweise früh Ausprägung erlangte. Die ‚italienische Idee‘ muss hier also schon einige Jahre früher aufgekommen sein als ihre baulichen Manifestationen. Gleichwohl kommt den Persönlichkeiten an der Spitze weltlicher oder geistlicher Herrschaften dieser Region, so sie als Bauherren und Auftraggeber in Aktion traten, Vermittlerfunktion in der Verbreitung neuer Gestaltungsweisen zu. Zu nennen sind neben Schloss Neuburg am Inn unter Niklas von Salm und der bischöflichen Residenz Hacklberg bei Passau unter dessen Bruder Wolfgang insbesondere die bekannte Landshuter Stadtresidenz Ludwigs X.³⁹ sowie Schloss Neuburg an der Donau unter Kurfürst Ottheinrich aus der pfälzischen Linie der Wittelsbacher (1502-1559). Weniger geht es in dieser Vergleichsreihe darum, welche Anlage nun das Rennen um den ‚frühesten Renaissancebau nördlich der Alpen‘ macht - dass dieser Pokal Landshut gebührt, scheint zudem mehr und mehr zweifelhaft - sondern generell um deren Auffassung als Marker im Rahmen einer überregionalen Entwicklung. Hervorzuheben ist dabei jedoch die Protagonistenrolle der Grafen Niklas II. und III. von Salm in diesem Kontext, worin sie bislang nicht die angemessene Aufmerksamkeit erfuhr.

Recht studiert, in Bologna den Titel eines *doctor legum* erworben, abschließend in Ferrara das Doktorat in beiden Rechten erhalten. Der ebenfalls bürgerliche Georg Heßler war Doktor beider Rechte (Pavia). Friedrich von Oettingen hatte in Pavia juristische Vorlesungen gehört. Bei Christoph Schachner handelte es sich um einen Kirchenrechtler mit Doktorgrad aus Bologna.“ So ergeben sich die Gründe für die ausgeprägte Italiennähe des Passauer Episkopats laut Becker aus der Tatsache, dass „sich das Bistum nach lange unentschiedenem Konflikt zwischen Wittelsbach und Habsburg um landeskirchlichen Einfluss im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einer Sinekure [also einem einträglichen Kirchenamt ohne Amtspflichten] für verdiente kaiserliche Räte entwickelt hatte.“ Die genannten Personen hatten fast durchgehend „vor ihrer Bischofsernennung als gelehrte Juristen im Dienst Friedrichs III. Rats- und Kanzleierfahrung sammeln können. Die italienische Juristenschwemme auf dem Passauer Bischofsthron erklärt sich mit dessen Einbindung in die Verwaltungsmechanismen des habsburgischen Kaiserstaats.“ Becker 2015, S. 342.

35 Becker 2002, S. 308.

36 Becker 2002, S. 309.

37 Zu Wolfgang als Amtsnachfolger Ernsts in Passau und dessen Wechsel nach Salzburg vgl. Wolf 1900, S. 155 f.

38 Knorrig 2006, S. 28 f. und S. 125 f.; zur Begriffsdefinition siehe Becker 2015, S. 335.

39 Vgl. dazu: Langer/Heinemann (Hg.) 2009; sowie speziell zur Ausstattung und Baugeschichte der Stadtresidenz inkl. Quellenauswertung: Endemann 1998.

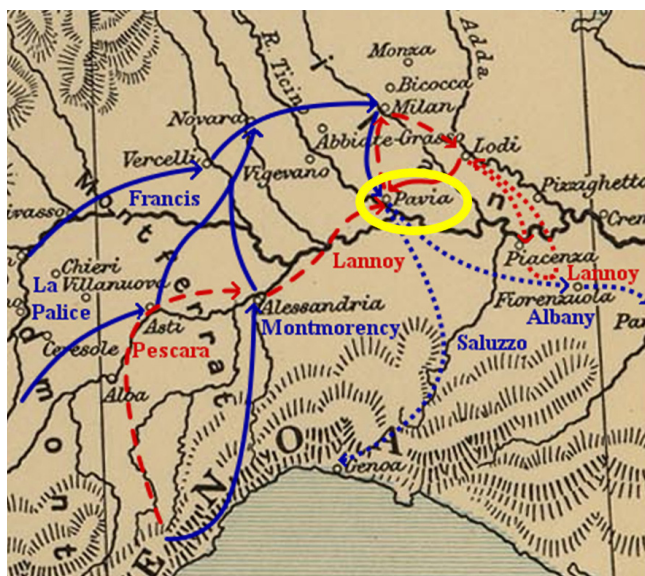


Abb. 14 Detail des Terrakotta-Dekors der Fassade des Palazzo Carminali Bottigella in Pavia, 1491/95. Foto: © Curioso Errante.

Abb. 13 Truppenbewegungen im Zuge der sog. Italienkriege 1524/25 um Pavia (blau: französisch, rot: habsburgisch). Karte: Kirill Lokshin/gemeinfrei.

Dieser Grundlagenbildung über einen längeren Zeitraum ist mit der Schlacht von Pavia 1525 ein punktueller und kaum zu unterschätzender Schlüsselmoment zur Seite zu stellen: Im Rahmen der sogenannten Italienkriege bzw. im Kampf um die Hegemonie in Europa zwischen den Habsburgern unter Kaiser Karl V. und dem Haus Valois unter König François I. von Frankreich fand sich eben jene Personengruppe samt Entourage im Gefolge des jeweiligen Dienst- oder Landesherren in Norditalien ein, was selbstredend auch Besuche örtlicher verbündeter Fürstenfamilien und deren Residenzen beinhaltete. Zu den Schauplätzen gehörten neben Pavia auch Mailand, Lodi und Piacenza. (Abb. 13, 14)

Der Feldzug bedeutete ein Aufeinandertreffen von Macht, Reichtum, Kunst und Geltungsstreben, von Entscheidungsträgern und Spezialisten in diversen Gebieten – kurz: des Who's Who der europäischen Elite – und hatte entsprechende Katalysatorwirkung: Berichte von Geschehen und Gesehenem wurden in die Heimat geschickt, wer konnte, ließ die Eindrücke beispielsweise durch Hofmaler aus der eigenen Reisebegleitung vor Ort festhalten oder verfasste eigenhändig detaillierte Beschreibungen für die anschließende Umsetzung durch heimische Fachkräfte. Es verwundert daher wenig, dass Darstellungen der Schlacht von Pavia sich in ganz Europa in mannigfachen Ausführungen in den verschiedenen Kunstgattungen wiederfinden lassen; neben Gemälden waren besonders Tapisserien und Reliefs beliebt. (Abb. 15, 16, 17a)

Vor allem aber nahm in Pavia die Vorreiterrolle der Grafen von Salm wortwörtlich ihren Anfang, zunächst auf dem Schlachtfeld und in der Folge in den von ihnen beauftragten Kunst- bzw. Bauwerken: Niklas II. hatte entscheidenden Anteil an der Gefangennahme König



Abb. 15 Einer der zwölf Teppiche aus der Serie zur Schlacht von Pavia von Bernard van Orley, Brüssel 1528–31, heute im Museum Capodimonte in Neapel. Foto: Sailko 2017, CC BY-SA 4.0.



Abb. 16 Relief mit der entscheidenden Kampfszene der Schlacht von Pavia von Juan de Orea 1550/63 am Palast Kaiser Karls V. auf der Alhambra in Granada. Foto: Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Pavia_relief.jpg, gemeinfrei.



Abb. 17a Gemälde mit der Schlacht von Pavia von Joachim Patinier um 1530, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.



Abb. 17b Detail aus Abb. 17a mit der Szene der Gefangennahme François' I.

François I.⁴⁰ und damit am Ausgang der Schlacht zu Gunsten Habsburgs, sein Sohn Niklas III. war als Hauptmann der Kavallerie⁴¹ ebenfalls unmittelbar beteiligt. (**Abb. 17b**)

Auf die ruhmreichen Taten bei Pavia erfolgte 1528 die Belehnung mit der Grafschaft Neuburg⁴², Pavia war daher für den Werdegang des Geschlechts derer von Salm in besonderem Maße schicksalsprägend. Gestalterisch niedergeschlagen hat sich dies in der Tätigkeit Wolf Hubers für die Grafen von Salm. Die Skizze der Schlacht bei Pavia 1525, die Huber im selben Jahr anfertigte, bietet eine der authentischsten und detailgetreuesten Wiedergaben der Vorgänge.⁴³ (**Abb. 18**) Zugleich lässt das Blatt darauf schließen, dass Huber wohl

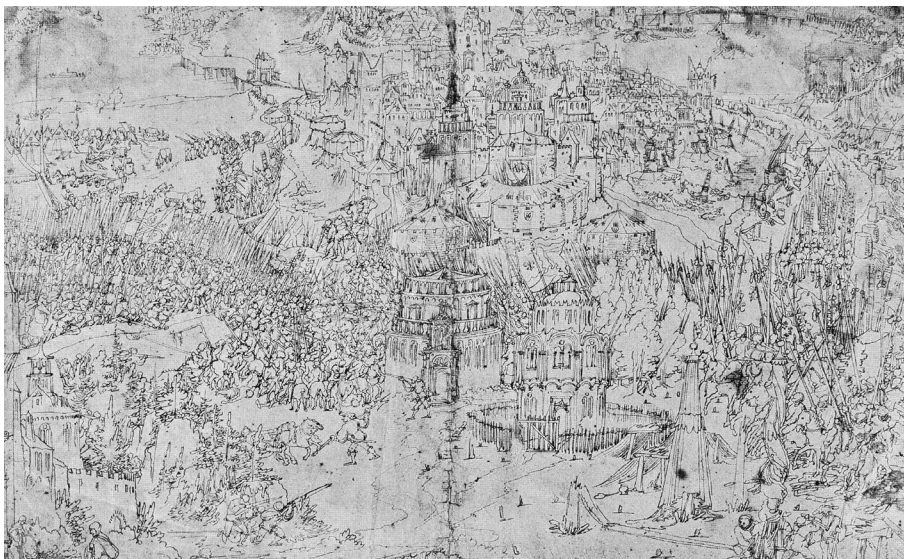


Abb. 18 Skizze der Schlacht bei Pavia von Wolf Huber, Federzeichnung, 28,43 × 42,4 cm, Original in der Staatl. Graph. Sammlung München, Nr. 34793, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3244/1/Stoecklein_Die_Schlacht_bei_Pavia_1924.pdf.

40 Riegel 2014, S. 105. Detaillierte Schilderung und Vergleich der Berichte bei: Newald 1879, S. 41-51, zur Teilhabe an der Gefangennahme François I. S. 48.

41 Newald 1879, S. 112 / Beilage 3 (= Edition des entsprechenden Schreiben Ferdinands I.).

42 Newald 1879, S. 70; Riegel 2014, S. 105.

43 Winzinger 1979 1, S. 18; Stöcklein 1924 bietet eine Übersicht der verschiedenen Darstellungen der Schlacht mit Beschreibung der Vorgänge. Allerdings zweifelt Stöcklein die Authentizität (im Sinne von Ortskenntnis) von Hubers Zeichnung an (S. 234). Eine anschauliche Schilderung der dargestellten Szene findet sich bei Newald 1879, S. 49: „Auf die Schlacht von Pavia bezieht sich das auf der rechten Seitenwand des Salm-Denkmales, recht oben, vorkommende Basrelief. Es stellt den Kampf des Königs Franz I. mit dem Grafen Salm vor. Wir sehen im Mittelgrunde ein lebhaftes Reitergefecht. Die Partei links führt die französischen Lilien in



Abb. 19 Grabmal Niklas' II. von Salm, Wien, ursprüngl. im Chorherrenstift St. Dorothea, heute in der Votivkirche. https://www.altertumliches.at/files/vie_votivkirche_bda-bettina_neubauer-pregl_6df3861acc_0.jpg

tatsächlich vor Ort war und somit eine entsprechende Zeitspanne im Gefolge der Grafen in Norditalien verbrachte. Wo, wenn nicht hier, sollten also die Ideen für das Neuburger Ausstattungskonzept ihren Ursprung haben?

Weiterhin diente die Zeichnung als Vorlage für Loy Herings Reliefdarstellungen auf dem von Ferdinand I. gestifteten⁴⁴ Grabmal Niklas II., heute in der Votivkirche in Wien, für das auch Hubers direkte Beteiligung angenommen wird.⁴⁵ (Abb. 19) Die Beisetzungsfeierlichkeiten 1530 führten zu einer Zusammenkunft von für die Entwicklungen um Neuburg entscheidenden Köpfen und lassen die Wege des Ideentransfers rekonstruieren: Niklas III. war in Wien natürlich vor Ort, auch Wolf Huber, der noch als bischöflicher Hofmaler im Gefolge des Passauer Administrators Ernst von Bayern anwesend war.⁴⁶ Mit von der Partie war schließlich noch der junge Wolfgang von Salm, der später nicht nur die Amtsnachfolge Ernsts sondern auch jene als Auftraggeber Hubers antreten sollte.⁴⁷ Ein weiteres wichtiges Puzzleteil der Rekonstruktion der Transferwege lässt sich anhand dieses Treffens einfügen: Mit großer Wahrscheinlichkeit geschah es im Rahmen der Zusammenkunft in Wien 1530, dass die Formen, genauer die Model der in Neuburg angebrachten Terrakotta-Bauzierelemente an ihren zweiten Einsatzort überführt wurden,⁴⁸ nämlich in das nahe Wien gelegene Schloss Orth an der Donau, welches sich seit 1523 in Salmschem Besitz befand.⁴⁹ Die Gleichförmigkeit der hier wie dort erhaltenen

der Fahne, an ihrer Spitze kämpft ein Ritter, der eine Krone trägt. Es ist dieses König Franz I. Die Partei rechts hat das burgundische Kreuz und den Doppeladler im Banner. Der Ritter mit dem offenen Helme, welcher sein Schwert dem Pferde des Königs in den Hals stösst, ist Graf Niclas Salm. Das Pferd des Königs stürzt nach vorn zusammen. Im Vordergrund ist eine Abtheilung spanischer Arquebusiers dargestellt, welche auf die französischen Reiter eine Salve abgeben. Im Hintergrunde kämpfen Fusstruppen, Schweizer mit dem aufrechten Kreuz in der Fahne und Landsknechte mit dem burgundischen Kreuz im Banner. Die Schweizer fliehen bereits in ihr Lager zurück. Rechts sieht man eine kleine Brücke über den Vernaculabach, in deren Nähe den König Franz sein tragisches Loos ereilte.“

44 Schütz 2003, S. 194.

45 Winzinger 1979 1, S.66 f. und S. 108 f.

46 Winzinger 1979 1, S. 18.

47 Winzinger 1979 1, S. 21.

48 Dies vermutete schon Brauneis 1981 aufgrund des Mitwirkens Hubers am Grabmal für Niklas II.

49 Zu Orth vgl. Hofer u. a. (Hg.) 2011, hier S. 12.



Abb. 20 a-d Terrakotta-Konsolen in Schloss Neuburg am Inn (a, c) und die Pendants in Schloss Orth an der Donau (b, d). In 20 d) gut zu erkennen das Salmsche Wappen, das in der Neuburger Version nicht (mehr) plastisch ausgeformt enthalten ist bzw. übermalt wurde. Fotos: Verfasserin 2019.

Stücke lässt keinen Zweifel offen, dass es sich um dieselben Model handelte.⁵⁰ (Abb. 20 a-d)

Huber war zu diesem Zeitpunkt seit bereits etwa einem Jahr als Baumeister Niklas' III. in Neuburg beschäftigt. Der die Terrakotten beinhaltende Konzeptentwurf musste also bereits ausgereift und soweit zur Umsetzung gelangt sein, dass man die Model in Neuburg entbehren konnte. Das korreliert mit dem für Orth überlieferten Wiederaufbau unter Niklas III. nach der Zerstörung der Anlage durch die Türken 1529 im Zuge deren erster Belagerung Wiens. Die Wiedererrichtung inklusive der Neugestaltung ist ab 1534 anzunehmen.⁵¹ Verdeutlicht werden hier in jedem Fall die materialbedingten Vorteile von Terrakotta: leichte und kostengünstige Herstellung, Vervielfältigung und Transport.

Stellt die Übersendung von Formvorlagen bereits eine Optimierung dar, war die direkteste Variante des Transfers natürlich, die Fertiger bzw. Spezialisten gleich mit zu ‚importieren‘. Auch dies lässt sich in Neuburg nachvollziehen, desgleichen in den ‚Konkurrenzprojekten‘ in Landshut und Neuburg an der Donau. Dass hier tatsächlich eine Art Wettstreit bestand, zumindest die Bauherren von den jeweiligen Projekten der anderen bestens im Bilde waren und das eigene auch nach außen hin mit Stolz propagierten, dokumentieren beispielsweise die Schriften Pfalzgraf Ottheinrichs: Er stattete Neuburg am Inn 1532 höchstpersönlich einen Besuch ab, als sich die Bauarbeiten offenbar in vollem Gange befanden: „Den 12 tag zog ich mit 32 pferden undt 34 personen, het [einige] vom adel bei mir, bis gen Neuburg am In, besach das schloß

⁵⁰ Brauneis 1981. Vgl. a. Riegel 2014, S. 151.

⁵¹ Datierung des Baubeginns aufgrund einer in diesem Jahr geprägten Münze, gefunden bei Grabungen im Schlossbereich, und dendrochronologischer Beprobung des Dachstuhls. Hofer u. a. (Hg.) 2011, S. 31 und S. 36-38.

undt die gebeuw, wirdt ein schön haus, sprach graf Nicklas von Salen frauen, undt graf Wolf von Sallen sein bruder an, ist ein große meil dar, darnach zog ich gen Scherding [...].⁵² Bei dieser Gelegenheit waren also Ottheinrich, Bauherr Niklas, dessen Ehefrau und sein Bruder Wolfgang gleichzeitig vor Ort, während das Ausbauprojekt nach Hubers Plänen umgesetzt wurde.⁵³ Niklas und Wolfgang ihrerseits besichtigten einige Jahre später 1540 den Neubau Herzog Ludwigs X. in Landshut.⁵⁴

Schon in den Jahren zuvor tauschte man bereits während die Projekte sich noch im Bau befanden Spezialarbeiter zwischen den Baustellen aus. So wurde der für die Landshuter Stadtresidenz zuständige Baumeister Niklas Überreiter nach Neuburg entsandt, „damit er und sein [...] Zimmerpolier Hans eine Ahnung bekämen, wie ein neumodischer südländischer Bau aussehe“.⁵⁵ 1537 notiert Überreiter: „mein genediger herr hertzog Ludwig [...] hat] mich Niclasen paumeister unnd Hansen Zymerman sambt maister Bernnharden Zwietzl zum graff Niclassn von Salm gen Neuburg am Ynn geschickt.“⁵⁶ Ab dem gleichen Jahr verzeichnen die Rechnungen zur Stadtresidenz explizit italienische Bauleute und Spezialisten, darunter Baumeister Sigmund aus Mantua.⁵⁷ Meister Bernhard Walch und ein Trupp italienische Maurer. Die sogenannten Walchen, d.h. die Italiener, fertigten und verbauten Zierstücke architektonischen Dekors. Auch hier lässt sich Austausch mit Neuburg am Inn nachvollziehen, denn 1538 wurden offenbar zur Anleitung für die deutschen Ziegler „zwen walhen ziegler von Neuburg am Yn alher [nach Landshut] ervordert worden.“⁵⁸ Zwischen 1538 und 1541 verzeichnen die Landshuter Rechnungen tausende sogenannter Walchensteine. Der Eintrag „29000 walhenstain mit fasn, Stäben, kellen und collaun, auch mit fillungen, klein lang und groß“⁵⁹ gibt eine Vorstellung vom Aussehen dieser Stücke.

Diesen Vorgängen ging ein erneuter Aufenthalt der Personengruppe der Bauherren in Norditalien voraus, diesmal im Zuge des Streits zwischen Habsburg und Frankreich um das Erbe des Herzogtums Mailand nach dem Tod Francesco Sforzas. Von größter Bedeutung ist dabei der sowohl für Ludwig X. (im April, Mai und Oktober)⁶⁰ als auch für Niklas III. (kurz vor Weihnachten) nachweisbare Besuch des Palazzo Te in Mantua 1536.⁶¹

Dies geht konform mit der in Neuburg zu beobachtenden Modifikation des Ausstattungskonzepts bzw. einer zweiten Bauphase, wobei sich die Hauptbauphase insgesamt auf 1528–1539 eingrenzen lässt.⁶² Anders als in der ersten Bauphase, die eine autochthone Weiterentwicklung norditalienischer Vorbilder im Rahmen von Hubers Konzeptentwurf auszeichnet, wurde ab 1536 direkter nach

52 Rott 1912, S. 143.

53 Umso naheliegender macht diese Szene u.a. auch, dass Wolfgang später als Bistumsadministrator Huber für seine eigenen Projekte beauftragte.

54 Mitterwieser 1922, S. 125, Anm. 1.

55 Mitterwieser 1924, S. 125.

56 Zitiert nach Riegel 2014, S. 109, Anm. 18, dort Verweis auf Originalarchivalie: Staatsarchiv Landshut, Kurbayern Hofkammer, Ämterrechnungen Rentmeisteramt Landshut Nr. 1020 (Jahr 1537), fol. 40v. Die Schilderung bei Mitterwieser 1922 bezieht sich offenbar auf dieselbe Stelle, ohne jedoch die Quelle anzugeben.

57 Endemann 1998, S. 40 f.

58 Mitterwieser 1922, S. 125.

59 Mitterwieser 1922, S. 125.

60 Endemann 1998, S. 39 f. mit Anm. 13.

61 Niklas III. war bei diesem seinem zweiten Italienaufenthalt als Reitoberst in Diensten Ferdinands I. vor Ort. Das Itinerar ist nicht überliefert, doch der Besuch des Palazzo Te ist durch Schriftquellen belegt. Riegel 2014, 168 f.

62 Riegel 2014, S. 110.



Abb. 21 Grottesken-Konsole im südlichen der drei Prunkräume des Ostflügels von Schloss Neuburg am Inn (sog. Gemalte Kammer). Der Raum weist außer den Konsolen keine plastischen Bauelemente auf. Die Bezeichnung nach der Erwähnung in den Schriftquellen rührt von der sämtliche Wand- und Deckenflächen bedeckenden Ausmalung her, die heute der Ausführung des 18. Jh. folgt. Ursprünglich war auch dieser Raum von Wolf Huber gestaltet; stellenweise geben von Restauratoren angelegte Fenster in den jüngeren Malschichten noch Blick auf das Hubersche Programm an Wandmalereien. Foto: Verfasserin 2019.

italienischem, sprich Mantuaner Vorbild gearbeitet. War die erste Bauphase insbesondere geprägt vom Einsatz vorgefertigter Terrakottaelemente, zeichnet die zweite der Wechsel bzw. die Erweiterung in Materialität und Arbeitsweise aus, indem nun vermehrt Stuck zum Einsatz kam. Mit in Betracht zu ziehen ist bei diesem Wechsel, dass die Fertigung von Gipsstuck um einiges schneller von Statten geht als die bis zu diesem Zeitpunkt praktizierte Verwendung von Terrakotta-Elementen, die einen aufwändigen Herstellungsprozess im Vorfeld bedeutete. Vorgefertigte, d.h. mit Modellen vorgeformte und fertig einsetzbare Terrakotta- bzw. Keramikelemente wurden nun durch direkt vor Ort applizierten Anstrichstuck ersetzt bzw. ergänzt. Dieser Entwicklung entsprechen die aus Stuck gefertigten Grottesken-Konsolen in der Gesimszone der Gemalten Kammer. Im Beispiel in **Abb. 21** etwa deutet die Gleichförmigkeit der Maske auf ein vorgefertigtes Element, der mittig darüber applizierte Vogel jedoch scheint mit Anstrichstuck ergänzt, ebenso die Übergänge zur Wandfläche bzw. Gewölbegrat.

Die beiden Phasen sind also direkt mit den Italienaufenthalten Niklas' III. in Verbindung zu bringen, d. h. einmal in Pavia um 1525 mit der Renaissancebauweise und der Terrakottabauzier in Neuburg ab 1529 und ein zweites Mal 1536 in Mantua mit Auswirkungen auf die Stuck-Ausstattung des Schlosses bis 1540. Erst in die zweite Phase ab 1536 fällt, wie es die Quellen dokumentieren, der Einsatz fremder, das heißt norditalienischer Fachleute.

Anhand der Namensgebungen dieser Fachkräfte lässt sich die Spur weiter verfolgen: Aufzumerken ist immer, wenn der Name Walch oder der Zusatz ‚welsch‘ erscheint. So etwa in Prag und Wien, wo sich gefördert durch die „Kunstsinnigkeit Ferdinands“ der Einfluss italienischer Bauleute, Künstler und Kunsthandwerker umso nachhaltiger niederschlug.⁶³ Prag wiederum war Wirkungsort des Meisters IP⁶⁴, über ihn lässt sich der Bogen zurück zu Neuburg schlagen. Denn IP stand mit Huber in engem Austausch, und mit großer Wahrscheinlichkeit fertigte er auch Stichvorlagen für die Neuburger Terrakotten.⁶⁵

⁶³ Hartleb 2012, S. 46 f.

⁶⁴ Reisinger-Weber 2007.

⁶⁵ Vgl. neben Reisinger-Weber 2007 zur Beziehung Huber-Meister IP im Allgemeinen hier Riegel 2014, S. 102-105 im Speziellen in Bezug auf Neuburg.

4. Vergleichbare Projekte in Europa: Diplomatie als Katalysator und Terrakotta als Indikator für Know-How-Transfer

Eine ‚Internationalität des Stils‘, wie sie im Falle Neuburgs durch den Einsatz von Terrakotta auf ein neues Level gehoben wurde, zeichnet sich als zeitgenössisches Charakteristikum ab. Es scheint daher kein Zufall, dass der Schlacht von Pavia mit dem *Champ du Drap d'Or* bzw. *Field of Cloth of Gold* 1520 nahe Calais ein vergleichbares Ereignis mit ähnlichem ‚Impact‘ auf die Kunst der beteiligten Fürstenhöfe vorausging. Die auffälligen Parallelen, und darin die Gewichtung des Militärischen, werfen ein neues Licht auf diese Zusammenkünfte in ihrer Funktion als Austauschplattformen in Bezug auf den Einsatz materieller Kultur zur Demonstration von Macht und Status bzw. zur Herrschaftslegitimation.

Ziel des noch in der Tradition ‚klassischer‘ Ritterturniere stehenden Treffens in Calais war die Verbesserung der Beziehungen zwischen den Königshäusern Englands und Frankreichs unter Henry VIII. und François I. Damit war der Anlass anders als in Pavia zwar friedlich, aber ebenso machtpolitisch aufgeladen. Als „fortnight of politically charged martial rivalry and celebration“⁶⁶ war das Treffen insbesondere für den anglofränkischen Kulturraum prägend, doch sind die Parallelen und Bezüge zu den zeitgenössischen Vorgängen in Mitteleuropa augenfällig.

Diese Beobachtung gilt nicht nur für den weiter gefassten Vergleich, sondern konkret auch für die Objekte aus Neuburg: War Wolf Huber in Salmscher Gefolgschaft in Pavia mit von der Partie, so konnte beim Treffen nahe Calais Giovanni da Maiano, seines Zeichens Bildhauer und Hofkünstler Kardinal Wolseys, mit eigenen Augen die neuesten Tendenzen der Prachtentfaltung des europäischen Hochadels aufnehmen. Dazu leistete er zugleich selbst einen Beitrag, denn Wolsey hatte Maiano mit der martialisch-prunkvollen Gestaltung der Unterkünfte beauftragt. Der Kardinal persönlich trug Sorge für die Ausstattung des ephemeren Palasts und Flaggschiffs der englischen Delegation, an der neben Maiano eine ganze Riege italienischer Handwerker und Künstler aller Arbeitsgebiete beteiligt waren: „Wolsey saw to it that splendor, elegance, and variety, achieved by exceptional extravagance, were manifest at every point.“⁶⁷ (Abb. 22a, b)



Abb. 22a The Field of the Cloth of Gold, um 1545, Britische Schule (vormals Hans Holbein d. J. zugeschr.), 1693 × 347 cm, London/Hampton Court Palace, online [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/British - Field of the Cloth of Gold - Google Art Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/British_-_Field_of_the_Cloth_of_Gold_-_Google_Art_Project.jpg).

⁶⁶ Rawlinson 2017, S. 42.

⁶⁷ James 2016, S. 239.



Abb. 22b Details aus Abb. 22a: Der Palast der englischen Delegation auf dem Field of Cloth of Gold. Neben einer ganzen Vielfalt zeitgenössischer Tendenzen der Materialität und Formensprache kommt hier insbesondere die Verwendung von Terrakotta für Baudekor wie auch -material gut zur Geltung.

Bezeichnenderweise ergeben sich nun über Giovanni da Maiano (um 1486–um 1542; nach der gleichnamigen Ortschaft nahe Florenz), einen Künstler der ersten Stunde der englischen Renaissance unter Henry VIII., direkte Bezüge zu den Terrakotta-Stücken aus Neuburg. Anlass gibt ein dem *Field of the Cloth of Gold* vorausgehender Auftrag an Maiano von acht Terrakotta-Rondellen mit Büsten römischer Kaiser für Kardinal Wolseys Ausbauprojekt von Hampton Court im Südwesten Londons⁶⁸ (Abb. 23). Nicht nur werden diese Rondelle in der Forschung mit dem Einsetzen der Renaissance in England gleichgesetzt⁶⁹,

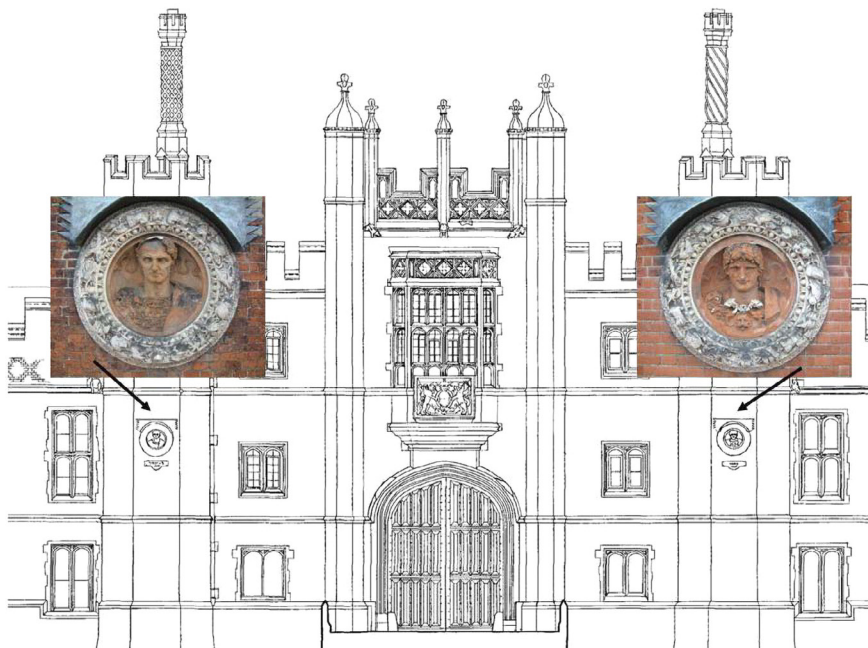


Abb. 23 Platzierung der Terrakotta-Rondelle mit Büsten römischer Kaiser (hier Tiberius und Nero) von Giovanni da Maiano am Great Gatehouse von Hampton Court Palace.

⁶⁸ Rawlinson 2017, S. 37.

⁶⁹ „The earliest expression of the Renaissance in Britain is found in sculpture and the decorative arts. In about 1511, King Henry VIII. brought Pietro Torrigiani (1472–1528) and other artists directly from Italy to work on a number of royal commissions, the most important of which was a tomb for Henry’s parents, Henry VII and his queen, in the Late Gothic chapel at Westminster Abbey. Cardinal Wolsey employed Italian sculptors, including Giovanni da Maiano, to make ten glazed terracotta roundels containing busts of Roman emperors. These roundels, which followed antique models and were thoroughly Renaissance in spirit, were ultimately incorporated into the gateways of the Cardinal’s medieval castellated palace at Hampton Court, begun in 1515.“ Moffett u. a 2003, S. 346. Daraus ist weiterhin abzuleiten,

sie weisen in Details der Dekorformen so frappierende Ähnlichkeiten mit den Neuburger Stücken auf, dass ein wie auch immer gearteter Austausch zwischen den an Entwurf und Ausführung Beteiligten kaum zu leugnen ist; beispielsweise durch Lehrzeit im gleichen Umfeld und/oder Verwendung gleicher Vorbilder.

Weitere Schnittmengen und Anknüpfungspunkte eröffnen sich in Wirken und Person Hans Holbeins d. J. (um 1497-1543): Er war nicht nur Zeitgenosse und Landsmann Hubers, sondern hatte als Berufskollege auch ähnliche Aufgaben zu erfüllen, darunter die Konzeptionierung des Wolseyschen Ausbaus von Hampton Court mit Schwerpunkt auf der dekorativen Ausstattung. Von der Zusammenarbeit mit Maiano zeugt wiederum u. a. die Bezeichnung ‚Holbein-Gate‘ für eine ehemalige Toranlage von Whitehall Palace,⁷⁰ welche ursprünglich ebenfalls Terrakotta-Rondelle Maianos zierten⁷¹ (Abb. 24).

Wie Maiano hatte Holbein zudem Anteil an der Ausstattung der englischen Unterkünfte auf dem *Field of Cloth of Gold*. Später waren beide an der Ausstattung von Greenwich Palace beteiligt, auf Maiano gehen dort wiederum Herrscher-Büsten zurück, während Holbein in Übereinstimmung mit der geschilderten Begeisterung für das Martialische großformatige Schlachtendarstellungen für die zeremoniellen Räumlichkeiten anfertigte.⁷²

Wie nahe beieinander Werdegänge und Tätigkeiten der hier Beteiligten gelegen haben müssen, wird im Vergleich mit einem der Neuburger Terrakottastücke anschaulich, es ist sozusagen der ‚Imprint‘ der zugrundeliegenden Transferprozesse, die hier in der Anwendung eines gemeinsamen Formenschatzes zum Ausdruck kommen (vgl. Greifenköpfe, Kugeln, Blattwerk): Abb. 25, 26, Modell Abb. 27.

Wichtig für die Vorstellung der bauzeitlichen Optik der verglichenen Stücke ist, dass die Rondelle von Hampton Court wie auch die Neuburger Terrakotten ursprünglich farbig gefasst waren. Für letztere belegen das u. a. Farbreste auf in situ erhaltenen Elementen der Wandverkleidung, darunter auch eine Version des im vorhergehenden Modells gezeigten Stückes mit Füllhornkapitell

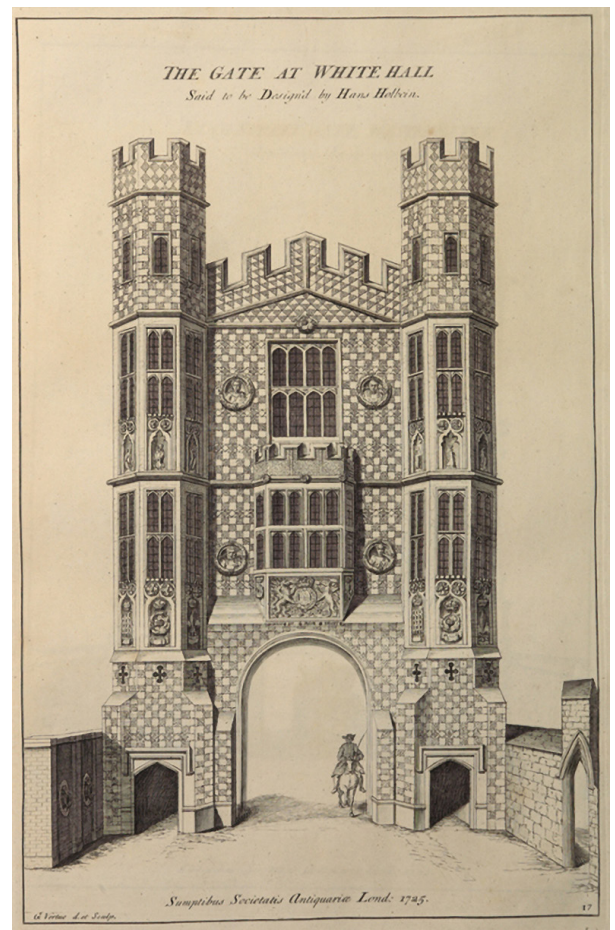


Abb. 24 Das. sog. Holbein-Gate auf einer Darstellung von 1826 nach einem Stich von 1725, beschriftet: "The Gate at White Hall. Said to be designed by Hans Holbein." Gemein frei, online [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Gate_at_Whitehall_from_Vetusta_monumenta_\(Vol.1,_1826\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Gate_at_Whitehall_from_Vetusta_monumenta_(Vol.1,_1826).jpg).

dass Terrakotta in der Bauplastik in England nicht als eines in einer Reihe renaissancetypischer Elemente, sondern als eigenständiges Zeichen für den Epochenbeginn gewertet wird. Deutlicher als andernorts markiert Terrakotta hier den Beginn des stilistischen Wandels, dabei sind die Parallelen mit den Transfervorgängen auf dem Kontinent, v. a. was den ‚Import‘ italienischer Spezialisten angeht, unübersehbar. Dass es sich bei Henry VIII. und dessen Umfeld um Auftraggeber höchsten Ranges und Anspruchs handelte, dürfte mit einer Erklärung sein für den Vorsprung von einigen Jahrzehnten, den der Einsatz von Terrakotta im Sinne des zeitgenössischen Rückbezugs auf antike Vorbilder hatte.

70 Das Tor wurde im 18. Jh. abgerissen. Wie groß Holbeins Anteil daran tatsächlich war, wurde bisher nicht eindeutig geklärt. Für eine detaillierte Beschreibung von Aufbau und Funktion des Holbein-Gates inkl. Grundriss im Kontext der Palastanlage siehe Montagu Cox/Topham Forrest 1931, S. 10-22.

71 James 2016, S. 239; Rawlinson 2017, S. 44.

72 James 2016, S. 239. Zur Ausstattung Greenwichs unter Henry VIII. als Einsatzbeispiel materieller Kultur im Dienst politischer Bestrebungen, hier um anti-imperiale Stimmung bzw. Stärkung der Bande zwischen Frankreich und England gegenüber Habsburg zu erzeugen, siehe Rawlinson 2012 (zu Holbeins Schlachtenbildern S. 411 f.), inkl. Editionen diverser zeitgenössischer Augenzeugenberichte.



Abb. 26 Detail aus dem Terrakotta-Rondell in Abb. 25: Greifenköpfe unterhalb der Büste. Ausschnitt aus dem Foto von catheyl, online <https://looking-at-london.com/hampton-court-entrance-gate-emperor-galba/>.

Abb. 25 Terrakotta-Rondell mit Büste des Kaisers Galba an der Fassade von Hampton Court Palace. Foto: Verfasserin, 2008.

(Abb. 28). Dieses Stück gibt zugleich Aufschluss über die ursprüngliche Anbringung des im 3D-Modell/Abb. 28 gezeigten Stückes und die Einbindung der Elemente dieser Formgebung in das Ausstattungskonzept des Weißmarmorzimmers, des nördlichen der drei Prunkräume. (Abb. 29, Modell Abb. 30) Ursprünglich dürfte also auch dieser Raum eine umlaufende Wandverkleidung besessen haben, ähnlich aufwändig wie jene im südlich anschließenden Rotmarmorzimmer. Darauf verweist auch der Aufbau der stellenweise erhaltenen Wandverkleidungen im Weißmarmorzimmer (Abb. 31).

Eine den Stücken aus Neuburg und Hampton Court ähnliche Gestaltung zeigt auch ein Fragment des Baudekors von Schloss Madrid (Abb. 32). Im ersten Moment mag die Ähnlichkeit ob des großen Vergleichsraums zufällig bzw. dem Zeitgeist geschuldet erscheinen. Wird jedoch der Entstehungskontext mit in den Blick genommen, lassen sich auch bei Schloss Madrid durchaus konkrete Bezüge zu den übrigen Vergleichsobjekten aufdecken: Das heute verlorene Bauwerk im Bois de Boulogne (im 18. Jahrhundert abgebrochen) wurde 1528 von François I. in Auftrag gegeben. Auch hier war Bauzier aus Terrakotta das prägende Element eines programmatischen Gestaltungskonzepts. Die Fassade überzog fast vollständig eine ‚Schale‘ von glasierten Terrakottareliefs, was zur Bezeichnung ‚Chateau de Faïence‘ führte. Dahinter stand der florentinische Bildhauer und Baumeister Girolamo della Robbia (1488-1566), dessen familiärer Hintergrund ihn für diese Aufgabe zur Idealbesetzung machte. Bereits Girolamos Vater Andrea (1435-1525) erlangte Bekanntheit durch seine in Keramik gefertigten Plastiken bzw. Hochreliefs (darunter die Bambini-Rondelle im Ospedale degli Innocenti in Florenz), und die della Robbias entwickelten eine nach ihnen benannte Lasurtechnik.⁷³ Wäre die Künstlerwahl noch durch italienische Expertise in der Keramikherstellung im



Abb. 27 3D-Modell von Terrakotta-Fragment mit Füllhornkapitell aus Schloss Neuburg am Inn, vmtl. Teil der ursprünglichen Wandverkleidung des Weißmarmorzimmers, Original in der Landkreisingalerie Schloss Neuburg am Inn (ohne Inv.Nr.), <https://sketchfab.com/3d-models/terrakotta-pilaster-schloss-neuburg-inn-by-mb-bea681ee22f04dda3f952c90e9e943>.



Abb. 28 In situ erhaltenes Terrakotta-Element im Weißmarmorsaal von Schloss Neuburg am Inn (Foto 2019).

73 Zu Schloss Madrid und dem Wirken della Robbias s. Chatenet 2012.



Abb. 29 Verortung des Terrakotta-Elements in Abb. 28 (Kreis) in der Nordostecke des Weißmarmorsaals und weitere in situ Reste der Wandverkleidung (Pfeile). Screenshot aus 3D-Raummodell.



Abb. 30 Blick in den sog. Weißmarmorsaal von Schloss Neuburg am Inn im 3D-Modell, <https://sketchfab.com/3d-models/weimarmor-zimmer-neuburg-am-inn-8d8f54afae6418bb8fd54e8c6df68a5>.



Abb. 31 Detailaufnahme eines der verbliebenen Felder originaler Wandverkleidung im Weißmarmorsaal (Foto 2019).



Abb. 32 Originalelement des Baudekors von Schloss Madrid, Entwurf Girolamo della Robbia. Sèvres, Musée national de Céramique. Foto online https://it.wikipedia.org/wiki/File:Ch%C3%A2teau_de_Madrid_-_Girolamo_della_Robbia_3.jpg, gemeinfrei.

Allgemeinen begründbar, lassen bei Schloss Madrid im Speziellen die Hintergründe der Namensgebung aufhorchen: Wenngleich unfreiwillig, wurde durch die Schlacht von Pavia indirekt sogar der Verlierer François I. zu einem Schlossbauprojekt inspiriert, denn er verbrachte seine Gefangenschaft in Folge der Niederlage im Alcázar Karls V. in Madrid. Die Bezeichnung *Alcázar*, die die Anlage des späteren Palacio Real in Madrid zu jener Zeit vor dem Umbau ab 1537 noch trug, ist in etwa zu übersetzen als „maurische Burg“. Mit der Alhambra

von Granada als einem der bekanntesten Vertreter ist hier in Unterscheidung von der gängigeren Bezeichnung *Castillo* die maurisch-arabische Prägung ausschlaggebend. Der Alcázar bzw. Palacio Real von Madrid, nicht zu verwechseln mit dem Haupt- und Regierungssitz Karls V. in Toledo, wurde auch unter den nachfolgenden Herrschern mehrmals neugestaltet. Ohne entsprechende Quellen oder bauarchäologische Befunde muss daher Mutmaßung bleiben, dass die Ausstattung des Alcázars von Madrid als François I. sich darin in Gefangenschaft befand noch dem Maurischen Stil folgte; die Wahrscheinlichkeit ist jedoch groß. Dazu passt, dass zu dessen wichtigsten Stilelementen neben flächigem Stuckdekor insbesondere polychrom glasierte (Wand-)Fliesen gehören. Insgesamt spricht also einiges dafür, hier eine Inspirationsquelle für die Gestaltung Schloss Madrids zu suchen.

Neuburg vereint mit Schloss Madrid unter François I. aus dem Haus Valois und den genannten Tudor-Varianten unter Henry VIII. als Residenzbauten der tonangebenden Adelsdynastien Europas der gemeinsame Nenner des innovativen Einsatzes von Terrakotta bzw. Keramik in der Bauzier. Die Konkordanz im Materiellen setzt sich im Immateriellen bzw. Sozialen fort: Die Bauherren waren sich in Calais oder Pavia begegnet, teils sogar auf beiden Treffen, wo sie im Zentrum des Geschehens gestanden und sich gegenseitig zu übertrumpfen und/oder zu besiegen gesucht hatten. Aus den Schlüsselereignissen dieser (künstlerischen wie militärischen) Schlachten erwuchs ein gemeinsamer Formenschatz der figürlichen Darstellung, der Materialität und des Designs. Diese deutlichen und vielschichtigen Schnittmengen zeigen an, dass die vorgestellten Übereinstimmungen keine Zufallstreffer sind. Zugleich verweisen sie auf die Dimensionen der zugrundeliegenden Transferprozesse, die hier nur angerissen werden konnten, und auf das Erkenntnispotential weiterführender, vergleichender Forschungen. Die Reihe an vergleichbaren Anlagen oder (Aus-)Bauprojekten wäre noch um einige bedeutende Beispiele zu erweitern: Neben den eingangs bereits erwähnten zeitgenössischen Residenzbauten in Buda⁷⁴, in und um Wien und Prag (u.a. Prager Burg,⁷⁵ Belvedere und Schloss Stern) konkret etwa um das Castello del Buonconsiglio in Trient (wo direkte Bezüge zur Landshuter Stadtresidenz bestehen⁷⁶) oder die Schallaburg ca. 80 km westlich von Wien mit ihrem einzigartigen, terrakottageschmückten Innenhof. Der Vergleich mit Hampton Court und Schloss Madrid lässt annehmen, dass auf englischem und französischem Boden noch diverse weitere Kandidaten auszumachen sind, worunter sich das Schloss Madrid nahestehende Ausbauprojekt Schloss Fontainebleaus als besonders vielversprechend abzeichnet.⁷⁷

74 Vgl. zu Buda im vorliegenden (Terrakotta-)Kontext Végh 1998.

75 Vgl. zur Prager Burg im vorliegenden (Terrakotta-)Kontext Chotěbor 2001 mit weiterer Literatur.

76 Vgl. dazu u.a. Lauterbach 1998 S. 185, S. 196 und S. 216.

77 Der Ausbau Fontainebleaus wurde ebenfalls 1528 von François I. in Auftrag gegeben. Es kamen namhafteste Baumeister und Künstler zum Einsatz, in manchen Fällen auch im Austausch mit Schloss Madrid: in Fontainebleau waren Größen wie Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari und Sebastiano Serlio am Werk, und es besteht der Hinweis auf eine Beteiligung Girolamo della Robbias. Hier wie dort wurde 1548 Philibert de l'Orme von François' I. Nachfolger Henri II. beauftragt, die Projekte seines Vaters zum Abschluss zu bringen. Vor allen Dingen jedoch gereichte für den Ausbau Fontainebleaus direkter noch als bei Schloss Madrid wiederum Pavia zum Schlüsselereignis, anhand dessen sich überdies jener Kulturtransfer erklären lässt, der dem Projekt zu seinem Ruf als Initialbau der Renaissance in Frankreich verhalf: „Während vor dem desaströsen Ausgang der Schlacht zu Pavia nationalfranzösische Stilbestrebungen vorherrschten, begünstigte der militärische Misserfolg bei der Rückeroberung oberitalienischer Gebiete den italienischen Kulturtransfer. Offenbar trachtete Franz I. danach, seine außenpolitische Niederlage durch einen transnationalen, künstlerischen

Beste Aussicht auf das Erschließen wortwörtlich neuer Forschungshorizonte gewährt schließlich die Hinzunahme spanischer Vergleichsanlagen, da diese bisher eher wenig im Fokus der ‚heimischen‘ Kunstgeschichte standen.⁷⁸

Allen hier verglichenen Projekten bzw. ihren Auftraggebern ist gemein, dass jeweils eine gewisse Aufgeschlossenheit für Neues gegeben war und man der aktuellen Mode entsprechen wollte, gepaart bzw. reziprok mit einem relativ stark ausgeprägten Wettstreitgedanken. Bei näherer Betrachtung liegt in der Omnipräsenz dieses Wettstreitgedankens ein Schlüssel für die Deutung der hier verglichenen Objekte und Ereignisse: Es fand sozusagen eine Verlagerung des Wettkampfs vom dem Turnier- bzw. Schlachtfeld in die heimische Residenz statt, wo wiederum unter Einsatz aller zur Verfügung stehenden Mittel und Medien die eigene Vormachtstellung gegenüber den Konkurrenten baulich und künstlerisch zum Ausdruck gebracht werden sollte. Auf Neuburg bezogen wird so auch der dort betriebene hohe Aufwand des Umbauprojekts umso nachvollziehbarer, denn auf diesem Weg konnte der ruhmreiche Werdegang derer von Salm über Generationen hinweg beständig manifestiert werden.

5. Ausblick: Materialität im Kontext des Gesamtkonzepts

Durch das allumfassende Konzept wurde in Neuburg etwas an sich Neues geschaffen, und zwar paradoxerweise durch den Erhalt von Bestehendem: Im Gegensatz zur Mehrzahl der genannten Vergleichs- bzw. Konkurrenzprojekte, die meist als gänzliche Neubauten entstanden, wurde in Neuburg ein Großteil der Bauabschnitte der Anlage in ihrer Grundform erhalten, den aktuellen Entwicklungen und Anforderungen angepasst und zu einem in sich geschlossenen Neuen verbunden. Dazu wurde Bestehendes zum Vorteil des Endergebnisses eingebunden. Eines von vielen Beispielen ist die Anpassung der Terrakottaausstattung an die bereits vorhandene Gewölbeführung der drei Haupträume im Erdgeschoss, was einen Teil der einzigartigen Raumwirkung bedingt.

Auf diese Weise betrachtet entspricht das Ausbauprojekt Neuburgs unter Huber und Salm auf ideale Weise einer Umsetzung des Aemulatio-Prinzips. Dieses fand, zurückgehend auf den Dreischritt von *imitatio-aemulatio-superatio* nach dem Humanisten Lorenzo Valla (1407-1457), in der frühen Neuzeit verstärkte Verbreitung und wurde zur „Epochensignatur“ einer „Kultur des Wettstreits in Text, Bild- und Baukunst“.⁷⁹ Auch in dieser Hinsicht lag man in

‚Überbietungswettstreit‘ zu kompensieren. Dabei rivalisierte er auf der einen Seite mit den oberitalienischen Höfen und dem päpstlichen Rom, schürte auf der anderen aber auch den Wettstreit unter den in Fontainebleau beschäftigten Künstlern, um deren Experimentierfreude zu Höchstleistungen anzustacheln. Zur Ausgestaltung seines Schlosses in Fontainebleau holte er Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio, Niccolò dell'Abate und viele andere, mehr oder weniger namhafte, italienische Künstler nach Frankreich. Er bemühte sich aber auch um die Gunst von Leonardo, Michelangelo und Giulio Romano und betrieb eine großangelegte Sammlungstätigkeit.“ Dreiling 2011, S. 817.

78 Diese Lücke ist mit Hinsicht auf die Entwicklung der machtpolitischen Verhältnisse in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (vgl. Teilung Habsburgs) umso gravierender bzw. das Erkenntnispotential umso größer. Als Beispiel für Kulturtransfer in diesem Kontext kann hier passenderweise wiederum auf die della Robbia verwiesen werden, von denen bekannt ist, dass sie mit ihren Keramikerzeugnissen effektiven Handel mit Spanien betrieben. Die Verfasserin dankt Prof. Jürg Goll, Münstair, für diesen Hinweis.

79 Pfisterer 2011. Daraus ist hier v. a. der Text „Subversive aemulatio. Fontainebleau als Ort des Wettstreits“ von Dreiling, S. 813-862, relevant, der das Konzept am Beispiel von Schloss Fontainebleau nachvollzieht.

Neuburg stilistisch wie inhaltlich ab der ersten Stunde ganz am Puls der Zeit (korrespondierend mit den o. g. Deutungsebenen materiell/immateriell).⁸⁰

Dass Terrakotta für die Umsetzung solcher neuen Gestaltungskonzepte als wortwörtlich tragendes Element ideal geeignet war, wird daher auch und gerade im Kontext mit der zeitgenössischen Ideenwelt nochmals verdeutlicht. Wie bei kaum einem anderen Material vereinen sich darin die für den Transfer von Ideen, Formen und Konzepten technischer, gestalterischer wie inhaltlicher Art nötigen Eigenschaften. So lässt sich das Vallasche Schema auch auf die praktischen Vorgänge in Neuburg projizieren: Norditalienische Vorbilder (*imitatio*) wurden in nach eigenen Vorstellungen angepassten Stichvorlagen adaptiert und auf Model übertragen (*aemulatio*) um schließlich als plastische Terrakottaelemente Form zu finden, die bisher Dagewesenes dieser Art übertrafen (*superatio*).

Seit Urzeiten⁸¹ ist Terrakotta bzw. Ton das Material der Wahl für schöpferische Prozesse, in denen imaginäre Formen oder deren konzeptionelle Abbilder in konkrete Dinglichkeit verwandelt werden. Die fast alchemistische Assoziation verstärkt der dem Herstellungsprozess immanente Wechsel des Aggregatzustands von weich/formbar zu hart/unveränderlich. Die anfängliche Formbarkeit zeichnet Terrakotta bzw. Ton als Werkstoff auch gegenüber Stein/bereits gefestigtem Material aus. Denn die Formbarkeit ermöglicht neben maximaler Freiheit bei der initialen Form-Gebung deren Übertragbarkeit und Reproduzierbarkeit bzw. Kopiervorgänge und serielle Herstellung. In Schloss Orth liegt ein anschauliches Beispiel von Transfer qua Terrakotta bzw. Ton vor.

Allenfalls Stuck bietet eine vergleichbare Versatilität. Die Gegenüberstellung dieser beiden Materialien wirft nach wie vor viele Fragen auf und erscheint erstaunlicherweise noch immer Desiderat zu sein – hier böte (nicht nur) Neuburg ein spannendes Spielfeld für weiterführende Forschungen zu Fragen der Materialität. Dabei sind beide Materialien nicht als Gegenspieler sondern vielmehr als unzertrennliche Brüder aufzufassen. Denn fast immer, wenn Terrakotta in Raumausstattung, Dach- und Fassadengestaltung sowie Bauplastik zum Einsatz kam, ist für Oberflächenveredelung auch Stuck vertreten, der als dünne Schicht Grundlage für polychrome Fassungen war, die durch Brennen/Lasurtechnik Glanz erhielten. Frühe bekannte Beispiele sind etwa das Ischtartor, antike Autoren schildern Verwendung und Zusammenspiel von Terrakotta und Stuck bei Fassaden- und Dachgestaltung antiker Tempel⁸², und mit den Schriften Vitruvs (Zehn Bücher über Architektur, 1. Jahrhundert v. Chr.) liegen seit der Antike auch Belege für die theoretische Auseinandersetzung mit dem Einsatz dieser Materialien vor.⁸³

Aus der Gegenüberstellung lässt sich schließlich ein entscheidender Unterschied festhalten: Stuck kann nicht jene dauerhafte Haltbarkeit und Belast-

80 Weiterführend wäre hier der Frage nachzugehen, ob sich nachweisen lässt, dass das Aemulatio-Prinzip und dessen intellektueller Hintergrund dem Bauherrn und/oder dem Baumeister bekannt war, etwa anhand von Korrespondenzen oder dokumentierten Literaturbeständen.

81 Vgl. Cassitti 2016.

82 „[Deren] Bekleidung war [...] theils Stuck, theils gebrannte Erde (terra cotta) mit Stucküberzug! Diese letzte Zuthat, nämlich der Stuck, fehlte niemals, und überzog auch die Thongetäfel und Terrakotten, wo immer sie in Anwendung kamen.“ Semper 1860, S. 419 f.

83 Vgl. Emmerling u.a. 2014. Darin liegt der Fokus zwar auf Stuck, es besteht jedoch durch die detaillierte Quellenaufarbeitung auch für die Überlegungen zu Terrakotta Relevanz, insbesondere aufgrund der oben geschilderten ‚Untrennbarkeit‘ bzw. dem Zusammenspiel von Terrakotta und Stuck in der dekorativen Wandgestaltung historischer Bauten.

barkeit von Terrakotta vorweisen. Wie bei den antiken Vorgängern gewährleistete bei den hier vorgestellten Objekten das Material Terrakotta als Formgeber bzw. -träger die Haltbarkeit der einzelnen Elemente, deren ursprüngliche polychrome Fassung angreifbarer und empfindlicher als das Trägermaterial war und daher heute meist verloren ist, wohingegen die aus Terrakotta gefertigte Grundform erhalten blieb. Damit erweist sich der Aspekt der Haltbarkeit, wenn es um die (gedankliche) Rekonstruktion des ursprünglichen (Raum)eindrucks geht, auch in der Gegenwart noch bzw. wieder als entscheidend.

Passenderweise ist Haltbarkeit/Stabilität neben Nützlichkeit/Zweckmäßigkeit und Schönheit eine der drei konstitutiven Eigenschaften von Architektur, wie sie von Vitruv definiert wurden (*firmitas, utilitas, venustas*)⁸⁴; die veredelnde Oberflächengestaltung in polychromem Glanz findet unter dem Begriff *splendor* Erwähnung. Dass sich Vitruvianische Grundsätze so leicht auf die Beobachtungen in Neuburg übertragen lassen, scheint insbesondere im Bezug zum zeitgenössischen ideengeschichtlichen Kontext kaum zufällig, und wo schon theoretische Konzepte humanistischen Ursprungs wie der Dreischritt von *imitatio-aemulatio-superatio* anwendbar sind, liegt dies bei praxisbezogener Traktatliteratur umso näher. Im Zuge humanistischer Antikenbegeisterung fand die Rezeption Vitruvs⁸⁵ spätestens in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ihren Weg nach Süddeutschland, mit Nürnberg als frühem ‚Hotspot‘ ab ca. 1530, bedingt durch die örtliche Expertise in der Druckgraphik. Zwar muss mangels Belegen offenbleiben, ob und inwieweit in Neuburg tatsächlich eine Rezeption Vitruvianischen oder davon abgeleiteten Gedankenguts stattgefunden hat, wobei weiterhin zu fragen bleibt, ob und in welchem Ausmaß Materialität thematisiert wurde. Lebenslauf und Umfeld des Bauherrn lassen zumindest auf allgemeiner Ebene den nötigen humanistischen Bildungshorizont annehmen. Greifbarere Bezüge ergeben sich über das Wirkungsfeld von Baumeister und Künstlern des Neuburger Projekts: So gehörte zum Nürnberger Autorenkreis der ersten Stunde der Vitruv-Rezeption Sebald Beham⁸⁶, auf den wie oben beschrieben Stichvorlagen für die Neuburger Terrakotten unter Wolf Huber zurückzuführen sind.

De facto jedoch wurde unabhängig von Überlegungen zu einer Bezugnahme auf Vitruv in Neuburg bereits Antikenrezeption anhand der Verwendung eines anderen Materials rekonstruiert, nämlich des Marmors.⁸⁷ Als Ankerpunkt dienen Riegel die Beschreibungen von Marmorverkleidungen der Gemächer antiker Kaiserpaläste und Villen in Architekturtraktaten und Editionen von Schriften antiker Autoren, hier insbesondere Statius.⁸⁸ Die Argu-

84 Zit. nach Grüner 2014, S. 451.

85 Als ‚Initialzündung‘ gilt hier die Entdeckung einer Vitruv-Handschrift im Kloster St. Gallen durch den Humanisten Poggio Bracciolini 1416. Die Rezeption Vitruvs hatte zunächst in Italien, verstärkt ab der Mitte des 15. Jahrhunderts, Einfluss auf kunst- und architekturtheoretische Traktate (etwa Leon Battista Albertis „De Re Aedificatoria“ 1485). Diese beinhalteten in unterschiedlichem Ausmaß Überlegungen zu Herstellung und Verarbeitung von Baumaterialien inklusive Terrakotta bzw. Ton. Filaretos *Tratato di Architettura* von 1464 enthält bspw. eine bildliche Darstellung von Werkzeugen zur Tonbearbeitung, vgl. Cassitti 2016, S. 18.

86 Höfle/Knechtel 2014, S. 324, mit Anm. 37: „[Die zahlreichen ab ca. 1530 in Nürnberg entstandenen Druckgraphiken] zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung mit Vitruvs Architekturtheorie, [...] der Gebrauch der lateinischen Sprache in den Legenden sämtlicher Stiche zeigt, dass ein gebildeter Personenkreis angesprochen wurde.“

87 Riegel 2014, S. 183–185. Auf den Einsatz von Marmor in Neuburg konnte durch den Schwerpunkt Terrakotta und begrenztem Textumfang nicht in angemessener Detailliertheit eingegangen werden.

88 Riegel 2014, S. 183 f.

mentation bekräftigt der spezielle Umstand, dass der Einsatz von Marmor (und nicht der häufiger vorkommenden Trompe-l'Œil-Version) in Neuburg in dieser Zeit und auf diese Weise (als Wandverkleidung in profanen Repräsentationsräumen) „nahezu singulär“⁸⁹ ist, woraus Aussageabsicht sowie Kenntnis der entsprechenden (Traktat-)Literatur bzw. Theorien abzuleiten sind. Daran knüpfen zwei weitere Aspekte an: Da ist zum einen der bewusst inszenierte herrschaftliche Blick in die umgebende Landschaft, wozu die These besagt, dass mit solcher Art gelenkter Blickführung „das Bild der [antiken] Villa speculatrix, die über das Anwesen und die ihr dienstbare Landschaft blickt“, aufgegriffen wird.⁹⁰ Von Hoppe unter der Bezeichnung des „polyfokalen Fächerblicks“ als Charakteristikum renaissancezeitlicher Residenzarchitektur dargelegt⁹¹, findet dies in Neuburg mit dem gen Süden ins Inntal gerichteten Söller und der Altane direkt vor den drei Prunkräumen geradezu exemplarisch Entsprechung. Zum anderen geht das Arrangement des Wildbads nebst angrenzender Fischteiche mit dem Topos der „‚balnea‘ des Altertums“ konform.⁹²

In der Zusammenschau ermöglicht diese Argumentationskette nun, bzw. verlangt sie sogar danach, den Einsatz nicht nur eines sondern aller angesprochenen Materialien (Terrakotta, Stuck und Marmor) in diesem Kontext zu sehen. Sie sind, ähnlich wie bereits bei der Gegenüberstellung von Terrakotta und Stuck festgestellt, nicht für sich zu betrachten, sondern in ihrer Funktion als ‚Teil des Ganzen‘: Es ging darum, ein bestimmtes Bild, einen bestimmten Raumeindruck, ein bestimmtes Erleben der Umgebung zu erschaffen. Wie das Beispiel der Blickregie zeigt, wurden um dies zu erreichen die unterschiedlichsten Mittel, Medien und Wege kombiniert, darunter auch der zielgerichtete Einsatz bestimmter Materialien, deren spezifischer Aussagekraft man sich offenbar bewusst war.⁹³ Die eigentliche, volle Wirkung ergibt sich jedoch erst aus deren Zusammenspiel, Stichwort für den Innenbereich ist hier Materialluxus (vgl. polychrom glasierter, plastischer Terrakottadekor in Kombination mit glänzenden Marmorflächen).

Bei der Frage nach der Aussage des Materials Terrakotta, hier am Beispiel fürstlicher Bauprojekte zu Beginn der frühen Neuzeit, muss immer auch die Vorbildfunktion einzelner Höfe oder Bauten sowie die Rolle regionaler Bau-traditionen berücksichtigt werden. Dennoch erstaunt es nicht, dass Terrakotta, dessen Vorteile quasi seit Anbeginn der Menschheitsgeschichte und spätestens seit der Antike in größerem Maße bekannt und genutzt waren, gerade im 15. und frühen 16. Jahrhundert eine Renaissance erlebte – in einer Zeit, die mit dem Humanismus als vereinendes Moment zugleich von Wandel und Suche nach Modernität wie auch von Rückschau geprägt war.

Vor diesem Hintergrund entspricht der Einsatz von Terrakotta einer Renaissance in der Renaissance im Wortsinn. Er erlaubte es den Baumeistern zum einen, auf die Ansprüche und das Verlangen nach Modernität seitens ihrer Auftraggeber zu reagieren, wobei es zugleich umfangreiche Bauprojekte in kurzer Zeit zu realisieren (serielle Herstellung, Reproduktion) und kreative Lösungen

89 Riegel 2014, S. 183.

90 Riegel 2014, S. 185, auch hier ausgehend von Statius.

91 Vgl. Hoppe 2012. Hoppe nennt auf S. 319 als antikes Vorbild die Beschreibung der Villa Laurentinum bei Plinius d. J.

92 Riegel 2014, S. 185.

93 Riegel sieht in der Farbwahl von Rot- und Weißmarmorzimmer gar eine Anspielung auf das Habsburgische Bindenschild. Riegel 2014, S. 185.

für detailverliebte Bildprogramme zu finden galt (Model nach Stichvorlagen). Zum anderen bot neben den praktischen Vorteilen bereits das Material an sich die Möglichkeit, dem ‚angesagten‘ Antikenbezug zu entsprechen, wobei dessen Kenntnis von Fall zu Fall zu überprüfen ist. Insgesamt bleibt festzuhalten, dass die Ausdrucksformen der Renaissancekultur – hier in den Bereichen von Architektur und Plastik – nicht nur in Formensprache, Design und Optik, sondern auch der Materialität selbst zu suchen sind, die auf diese Weise zu einer eigenen Quelle bzw. Metasprache wird.

6. Bibliografie

- Albrecht, Ulrike: Vom Ziegel zum Backstein und wann, wie und wozu er nach Bayern kam, in: Ortmeier, Martin (Hg.): *Per Handschlag – Die Kunst der Ziegler*, Passau 1995, S. 70-80.
- Becker, Rainald: ‚Ultramontane‘ Encounters: German Bishops at Early Modern Italian Universities, in: Tusor, Péter/Sanfilippo, Matteo (Hg.): *Il Papato e le chiese locali. Studi / The Papacy and the Local Churches. Studies (Studi di storia delle istituzioni ecclesiastiche 4)*, Viterbo 2014, S. 321-339.
- Becker, Rainald: Bildungskarrieren im Süden. Italienische Studienwege bayerischer Bischöfe in der frühen Moderne (1448-1648), in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 2002 (97), S. 301-322.
- Becker, Rainald: Johann von Eych und die deutschen Humanistenbischöfe der ersten Generation, in: Dendorfer, Jürgen (Hg.): *Reform und früher Humanismus in Eichstätt. Bischof Johann von Eych (1445-1464)*, Regensburg 2015, S. 335-351; eingeschränkte Voransicht online. <https://books.google.de/books?id=g4p3DwAAQBAJ&hl=de>.
- Becker, Rainald: Wege auf den Bischofsthron. Geistliche Karrieren in der Kirchenprovinz Salzburg in Spätmittelalter, Humanismus und konfessionellem Zeitalter (1448-1648) (*Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, Supplementbd. 59), Rom u. a. 2006.
- Brauneis, Walther: Terrakottakonsolen in Burg Orth an der Donau. Versuch einer Zuschreibung an Wolf Huber, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 1981 (35), S. 135-136.
- Buchner, Hans/Sendl, Johanna: *Rottaler Hafner. Ein Beitrag zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Regensburg 2015.
- Cassitti, Patrick: Terrakotten in der Skulptur. Ursprung und Entwicklung einer bedeutenden Kunsttechnik, in: *Ziegelei-Museum* 33 (2016), S. 6-26. Online: https://www.academia.edu/71106536/Terrakotten_in_der_Skulptur_Ursprung_und_Entwicklung_einer_bedeutenden_Kunsttechnik.
- Chotěbor, Petr: Die Terrakottabauglieder auf der Prager Burg, in: Badstübner, Ernst/Albrecht, Uwe (Hg.): *Backsteinarchitektur in Mitteleuropa. Neue Forschungen. Protokollband des Greifswalder Kolloquiums 1998*, Berlin 2001, S. 290-296.
- Chatenet, Monique u. a.: *Le château de faïence de François Ier. Les terres cuites émaillées de Girolamo della Robbia au château de Madrid (bois de Boulogne)* (*Bulletin archéologique* 36), Paris 2012.
- Dreiling, Semjon Aron: Subversive aemulatio. Fontainebleau als Ort des Wettstreits, in: Pfisterer u. a. (Hg.): *Aemulatio in der frühen Neuzeit. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild*, Berlin/Boston 2011, S. 813-862; eingeschränkte Voransicht online. https://books.google.de/books?id=jLWA8-Ewbd4C&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Emmerling, Erwin u. a.: *Firmitas et Splendor. Vitruv und die Techniken des Wanddekors*. München 2014; online: https://www.ar.tum.de/fileadmin/w00bfl/rkk/media_rkk/bilder/Vitruv/hauptseite/Vitruv_RKK_TUM_Online.pdf.

- Endemann, Klaus: Die Baugeschichte: Quellen, Befunde, Hypothesen, in: Lauterbach, Iris/Endemann, Klaus (Hg.): Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung, München 1998, S. 39-64.
- Endres, Werner/Schäfer, Werner: Straubinger Renaissance-Keramik einer Hafner-Werkstätte „vorm nidern Tor“ (Beiheft zum Jahresbericht des Historischen Vereins Straubing für Straubing und Umgebung 83), Straubing 1982.
- Goll, Jürg: Backsteinbau im zentralen Alpenraum, in: Cramer, Johannes/Sack, Dorothée (Hg.): Technik des Backsteinbaus im Europa des Mittelalters (Berliner Beiträge zur Bauforschung und Denkmalpflege 2), Petersberg 2005, S. 62-76.
- Groeschel, Julius: Veste Neuburg am Inn. Denkschrift (= Bayerischer Heimatschutz, Bd. 20), München 1924.
- Grüner, Andreas: Licht und Oberfläche bei Vitruv, in: Emmerling, Erwin u. a.: Firmitas et Splendor. Vitruv und die Techniken des Wanddekors. München 2014, S. 415-461; online: https://www.ar.tum.de/fileadmin/w00bfl/rkk/media_rkk/bilder/Vitruv/hauptseite/Vitruv_RKK_TUM_Online.pdf.
- Hartleb, Wilfried: Die Neuburg. Adelssitz und Künstlerschloss am Inn. Illustrierte Geschichte eines Baudenkmals, Passau 2016.
- Hartleb, Wilfried: Neuburg am Inn. Burg, Gartenschloss, Ruine, Künstlerschloss. Die Geschichte einer Verwandlung, Passau 2012.
- Hofer, Nikolaus/Holzschuh-Hofer, Renate/Schön, Doris/Täubling, Annemarie (mit Beiträgen von Michael Grabner und Kinga Tarcsay): Orth an der Donau. Von der Wasserburg zum Renaissanceschloss (Fundberichte aus Österreich, Materialhefte, Reihe A, Sonderheft 15), Wien 2011.
- Höfle, Eva/Knechtel, Miriam: Vitruv und das süddeutsche Bauwesen, in: Emmerling, Erwin u. a.: Firmitas et Splendor. Vitruv und die Techniken des Wanddekors. München 2014, S. 321-414; online: https://www.ar.tum.de/fileadmin/w00bfl/rkk/media_rkk/bilder/Vitruv/hauptseite/Vitruv_RKK_TUM_Online.pdf.
- Hoppe, Stephan: Das renaissancezeitliche Schloss und sein Umland. Der architekturgebundene Fächerblick als epochenspezifische Herrschaftsgeste. In: Holzner-Tobisch, Kornelia/Kühtreiber, Thomas/Blaschitz, Gertrud (Hg.): Die Vielschichtigkeit der Strasse. Kontinuität und Wandel im Mittelalter und der frühen Neuzeit, Wien 2012, S. 303-329.
- Jaeger, Susanne: Wolf Huber und Meister IP. Zwei kongeniale Künstler am Hof der Passauer Fürstbischöfe, in: Roller, Stefan u. a. (Hg.): Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500, Ausst. Kat. Städel-Museum Frankfurt am Main 5. November 2014 - 8. Februar 2015/Kunsthistorisches Museum Wien 17. März - 14. Juni 2015, München 2014, S. 35-39.
- James, Sarah: Art in England. The Saxons to the Tudors: 600-1600, Oxford 2016; eingeschränkte Voransicht online: <https://books.google.de/books?id=PIIIdwAAQBAJ&lpg=PA239&dq=holbein%20gate%20maiano&hl=de&pg=PA239#v=onepage&q=holbein%20gate%20maiano&f=false>.
- Knauer, Martin: Dürers unfolgsame Erben. Bildstrategien in den Kupferstichen der deutschen Kleinmeister (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 101), Petersberg 2013.
- Knorrig, Marc von: Die Hochstiftspolitik des Passauer Bischofs Wolfgang von Salm (1541-1555) (Neue Veröffentlichungen des Instituts für Ostbairische Heimatforschung der Universität Passau 57), Passau 2006.
- Koopmann, Matthias: Passaus St. Georgenburg. Studien zum Gründungsbau der Veste Oberhaus, in: Passauer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte, Geographie und Kultur Ostbairerns 2017 (59), S. 251-278.
- Kühtreiber, Karin u. a.: Die Keramikformen des Hoch- und Spätmittelalters im Gebiet der heutigen Stadt Wien sowie der Bundesländer Niederösterreich und Burgenland, in: Endres, Werner/Spindler, Konrad (Hg.): Beiträge vom 34. Internationalen Hafnerei-Symposium auf Schloss Maresch in Bozen/Südtirol 2001 (Nearchos 12/Veröffentlichungen des Arbeitskreises für Keramikforschung 3), Innsbruck 2003, S. 43-66. Online: www.academia.edu/6386666.

- Langer, Brigitte/Heinemann, Katharina (Hg.): ‚Ewig blühe Bayerns Land‘. Herzog Ludwig X. und die Renaissance, Ausst. Kat. Stadtresidenz Landshut, 28. Mai - 27. September 2009, Regensburg 2009.
- Lauterbach, Iris/Endemann, Klaus (Hg.): Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung, München 1998.
- Markmiller, Fritz: Transportwege niederbayerischer Hafner zu Wasser und zu Land, in: Storchenturm 1988 (45), S. 31-40.
- März, Magdalena: Kat. Nr. 5,4. Zwei Wandfriese, Konsole und Kapitell, in: Dupper, Jürgen u.a. (Hg.): 800 Jahre Veste Oberhaus. Mächtig prächtig! Fürstbischöfliche Repräsentation zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Regensburg 2019, S. 236-237.
- Mentényi, Klára: Die Empore der St. Jakobskirche von Kőszeg und die Westtransdanubische Burgenländische Terrakotta-Baukunst am Ende des 15. Jahrhunderts, in: Döcker, Ulrike/Kropf, Rudolf (Hg.): Andreas Baumkircher – Erben und Nachfolger. Symposium im Rahmen der Schlaininger Gespräche vom 20.-24. September 1989 auf Burg Schlaining (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 88), Eisenstadt 1992, S. 369-385.
- Mitterwieser, Alois: Die Baurechnungen der Renaissance-Stadt-Residenz in Landshut (1536-1543), in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 1922 (15), H. 4-6, S. 122-136.
- Moffett, Marian u.a.: A World History of Architecture, London 2003; eingeschränkte Voransicht online: <https://books.google.de/books?id=IFMoHetegAcC&lpg=PA1&hl=de&pg=PT357#v=onepage&q&f=false>.
- Montagu Cox, Hounsell/Topham Forrest, George (Hg.): The Holbein Gate and the Tiltyard Gallery, Survey of London 14. St Margaret, Westminster, Teil 3: Whitehall II, London 1931, S. 10-22; online: <http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol14/pt3/pp10-22>.
- Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Ausst. Kat. Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg 31. März 2011 - 3. Juli 2011, Emsdetten 2011.
- Newald, Johann: Das Salm-Monument in Wien, in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien, 1879 (18), S. 1-122. Online: https://archive.org/details/gri_33125006995357/page/n93/mode/2up.
- Pfisterer u.a. (Hg.): Aemulatio in der frühen Neuzeit. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild, Berlin/Boston 2011.
- Rawlinson, Kent: Giovanni da Maiano. On the English career of a Florentine sculptor (c. 1520-42), in: The sculpture journal, 26/2017, H. 1, S. 37-51. Online: <https://doi.org/10.3828/sj.2017.26.1.7>.
- Rawlinson, Kent: Hall's Chronicle and the Greenwich Triumphs of 1527, in: Betteridge, Thomas/Walker, Greg (Hg.): The Oxford Handbook to Tudor Drama, Oxford 2012, S. 402-428; Eingeschränkte Voransicht online: https://books.google.de/books?id=v4_ZvAL7usQC&lpg=PA402&ots=6IN5KCVAtw&dq=Hall's%20Chronicle%20and%20the%20Greenwich%20Triumphs%20of%201527&hl=de&pg=PA402#v=onepage&q&f=false.
- Reisinger-Weber, Jutta: Der Monogrammist IP und sein Umkreis (Neue Veröffentlichungen des Instituts für Ostbairische Heimatforschung der Universität Passau 58), Diss. Passau 2007. Einleitung online: <https://dr-reisinger-weber.jimdofree.com/meister-ip-diss/>.
- Riegel, Nicole: „Ein neue fatzon“. Schloß Neuburg am Inn um 1530, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 2012 (erschieden 2014) (66), S. 102-205.
- Roller, Stefan u.a. (Hg.): Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500, Ausst. Kat. Städel-Museum Frankfurt am Main 5. November 2014 - 8. Februar 2015/Kunsthistorisches Museum Wien 17. März - 14. Juni 2015, München 2014.
- Rott, Hans: Die Schriften des Pfalzgrafen Ottheinrich, in: Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses 1912 (6), S. 21-191; online: <https://doi.org/10.11588/diglit.3346#0149>.
- Scharrer, Gabriele: Mittelalterliche Töpferöfen im österreichischen Donauraum und der Strukturwandel in der Keramikherstellung, in: Medium Aevum Quotidianum 2001 (43), S. 33-97.

- Schauerte, Thomas u.a. (Hg.): Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit, Petersberg 2013; Einleitung online. https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3847/1/Schauerte_Mueller_Kaschek_Zur_Einfuehrung_2013.pdf.
- Schlimme, Hermann u.a.: Bauwissen im Italien der Frühen Neuzeit, in: Renn, Jürgen u.a. (Hg.): Wissensgeschichte der Architektur, Bd. 3: Vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit, E-Publikation 2014, S. 97-366, online. <https://mpri-series.mpg.de/studies/5/4/index.html#376>.
- Schütz, Karl: Die bildende Kunst in Österreich während der Herrschaft Ferdinands I., in: Seipel, Wilfried (Hg.): Ferdinand I. 1503-1564. Das Werden der Habsburgermonarchie, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 15. April - 31. August 2003, Wien 2003, S. 190-199.
- Seebach, Gerhard: Andreas Baumkircher als Bauherr, in: Kropf, Rudolf; Meyer, Wolfgang (Hg.): Andreas Baumkircher und seine Zeit. Symposium im Rahmen der ‚Schlaininger Gespräche‘ vom 24.-26. September 1982 auf Burg Schlaining (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 67), Eisenstadt 1983, S. 211-246; PDF online. https://www.zobodat.at/pdf/Wiss-Arbeiten-Burgenland_067_0211-0246.pdf.
- Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt a.M. 1860, S. 417-427. Online: <https://diglib.tugraz.at/download.php?id=590add3eaaab77&location=browseoderhttps://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1860>.
- Stadlober, Margit: Donaustil, publiziert am 02.02.2010 in: Historisches Lexikon Bayerns, online: <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Donaustil>.
- Stöcklein, Hans: Die ‚Schlacht bei Pavia‘ des Ruprecht Heller, in: Buchner, Ernst/Feuchtmayr, Karl (Hg.): Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und der Reformationszeit (Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst 1), Augsburg 1924, S. 230-239. Online: <https://doi.org/10.11588/diglit.29752#0246>.
- Végh, András: Budai királyi palota 1. Középkori idomtégla töredékek. Medieval Terracotta Finds from the Royal Palae of Buda (Lapidarium Hungaricum 4), Budapest 1998.
- Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985, hier 2. Aufl. 1996.
- Winzinger, Franz: ‚Huber, Wolfgang‘ in: Neue Deutsche Biographie 1972 (9), S. 700 f., hier Online-Version: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118554115.html#ndbcontent>
- Winzinger, Franz: Wolf Huber. Das Gesamtwerk, 2. Bde., München 1979.
- Wolf, Gustav: Die bayerische Bistumspolitik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit besonderer Rücksicht auf Salzburg, in: Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte 6/1900, S. 145-172; online: <https://archive.org/details/beitrgezurbayer02unkngoog/page/n163/mode/2up>.

Artikel aus

MEMO 6 (2023): Shaping Matter(s), DOI: [10.25536/2523-2932062023](https://doi.org/10.25536/2523-2932062023)

Titel

Terrakotta international. Die Baukeramik in Schloss Neuburg am Inn als Marker von Innovation und Kulturtransfer

Autorin

Magdalena März

Kontakt

email@magdalena-maerz.de

Website

<https://www.hofkulturblog.de/redaktion/magdalena-maerz/>

Institution

Institut für Kunstgeschichte, LMU München

GND

[1209068273](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63864-p0011-9)

DOI des Artikels

<http://dx.doi.org/10.25536/20230604>

Erstveröffentlichung

April 2023

Letzte Überprüfung aller Verweise

18.04.2023

Lizenz

Sofern nicht anders angegeben CC BY-SA 4.0

Medienlizenzen

Medienrechte liegen, sofern nicht anders angegeben, bei den Autoren

Empfohlene Zitierweise

März, Magdalena: Terrakotta international. Die Baukeramik in Schloss Neuburg am Inn als Marker von Innovation und Kulturtransfer, in: MEMO 6 (2023): Shaping Matter(s), S. 69–101. Pdf-Format, doi: [10.25536/20230604](https://doi.org/10.25536/20230604).

Inhalt

MEMO 6 (2023): Shaping Matter(s)

Shaping Matter(s) – Plastisch formbare Materialien als Kulturträger.
Eine Einleitung

Thomas Kühtreiber, Gabriele Schichta

1–22

Lehmbau: Der Einfluss von Lehm auf die vormoderne Baukultur in
Ostösterreich

Hubert Feiglstorfer, Roland Meingast, Franz Ottner

23–63

Shaping the Ephemeral. Materiality on the Early Modern Table.
An Interview with Deborah L. Krohn

Gabriele Schichta

64–68

Terrakotta international. Die Baukeramik in Schloss Neuburg am Inn
als Marker von Innovation und Kulturtransfer

Magdalena März

69–101