

Kunst als Herrschaftsinstrument unter den Luxemburgern. Böhmen und das Heilige Römische Reich im europäischen Kontext

Internationales Symposium des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig (GWZO) in Kooperation mit der Prager Burgverwaltung (Správa Pražského hradu) im Rahmen der Ausstellung Karel IV. – císař z Boží milosti / Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnaden. Prag, Burg, Großes Ballhaus, 9.-13. Mai 2006

Seit wenigstens anderthalb Jahrzehnten ist das lebhafteste Interesse der Forschung an den künstlerischen Zeugnissen alteuropäischer Hofkultur ungebrochen. Mit besonderer Aufmerksamkeit wird von jeher das Spätmittelalter bedacht: Bau- und Bildwerke wie das Wilton-Diptychon, das Goldene Rößl oder die Pariser Sainte-Chapelle markieren Fixpunkte des internationalen Ausstellungs- und Tagungsbetriebs; mit den Häusern Plantagenêt und Anjou, den letzten Kapetingern oder den Valois-Herzögen bevölkern prominente Auftraggeber die kunsthistorische Forschungslandschaft. Damit korrespondiert auf seiten der Geschichtswissenschaft eine nicht minder intensiv betriebene Hofforschung, für die paradigmatisch die Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (Arbeitsstelle Kiel) mit ihren Tagungen, Schriftenreihen und Handbüchern steht. An der Schnittstelle von historischer und kunsthistorischer Hofforschung tritt seit geraumer Zeit auch das Geisteswissenschaftliche Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) markant in Erscheinung. Namentlich mit dem ertragreichen Projekt *Die Jagiellonen in der Kunst und Kultur Mitteleuropas 1454-1572* vermochte es sich dort als Institution fächerübergreifender Grundlagenforschung zu etablieren – zu einer Zeit, da Einrichtungen ähnlichen Zuschnitts anderenorts ohne Not und erkennbare Verantwortung abgewickelt werden (so das Göttinger MPI für Geschichte).

Jüngst nun hat sich das GWZO mit der von Andrea Langer und Jiří Fajt organisierten Tagung *Kunst als Herrschaftsinstrument unter*

den Luxemburgern zu Wort gemeldet. Ausgerichtet wurde sie im Rahmen eines der denkwürdigsten Ausstellungsunternehmen zur Kunst des Spätmittelalters seit langem. Die zunächst im Metropolitan Museum of Art, sodann beträchtlich erweitert in der Bildergalerie der Prager Burg gezeigte Schau (*Prague: The Crown of Bohemia, 1347-1437*, 20. September 2005 – 3. Januar 2006; *Karel IV. – císař z Boží milosti*, 16. Februar – 21. Mai 2006) galt einem Forschungsfeld, das seit der Parler-Ausstellung 1978/79 in Köln nicht mehr in dieser Breite und Intensität befragt worden war. Während man in New York noch die Stadt Prag – und also einen obligaten Höhepunkt der amerikanischen Grand Tour im Alten Europa – zur Protagonistin erklärt hatte, rückte auf der Prager Burg Karl IV. ins Zentrum einer umfassend angelegten Reflexion über *Kunst und Repräsentation unter den Luxemburgern 1347-1437*.

Nicht mehr wie in Köln und lange danach von den Künstlern, den notorischen Parlern zumal, sondern von den Auftraggebern her sollte nun die mitteleuropäische Kunst dieser Zeit erschlossen werden. Außerdem galt es, den bis zuletzt nationalstaatlich separierenden Blick zu überwinden und jene weiträumige Perspektive einzunehmen, die schon dem zielstrebigen Herrschaftsausbau der Luxemburger eigen-tümlich war. So erst nahm eine veritable Kunstpolitik Gestalt an, die ihre thematisch wie stilistisch prägende Wirkung in den stetig weiter ausgreifenden Ländern der böhmischen Krone ebenso entfaltet hatte wie in den königsnahen Reichsstädten oder im Deutschordensland. Wie der Prager Hof binnen weni-

ger Jahrzehnte zu einem der führenden Kunstzentren Europas aufgestiegen ist, welche bald gebende, bald nehmende Rolle er von König Johann bis zu Kaiser Sigismund im internationalen künstlerischen Austausch spielte und auf welche Weise er dem herrscherlichen Selbstverständnis der Könige und Kaiser aus luxemburgischem Haus mit den Mitteln der Kunst und im Medium des Bildes Ausdruck verliehen hat – über all das gibt der Katalog auf 680 Seiten anhand von beinahe 250 vielfach überraschend neu gesehenen und besser verstandenen Werken Auskunft (*Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310-1437*, hg. von J. Fajt unter Mitarbeit von M. Hörsch und A. Langer, München/Berlin 2006).

Da dieses ebenso aufwendige wie fundamentale Handbuch erst im nachhinein vorlag, fehlte dem Tagungsbesucher freilich eine geeignete Navigationshilfe durch das breite Spektrum jener Themen und Gegenstände, die ihm in nicht weniger als 39 Vorträgen sowie in acht Einführungen zu den Sektionen dargeboten wurden. Historiker und Kunsthistoriker aus zehn Ländern entfalteten im Ballhaus der Prager Burg ein Panorama höfischer Kunst und Kultur, das die Zeit von Wenzel II., dem vorletzten Přemysliden auf dem böhmischen Thron (1285-1305), bis zu Albrecht II., dem habsburgischen Schwiegersohn und Nachfolger Sigismunds als ungarischer, böhmischer und römischer König (1437/38-39), umfaßte. Räumlich erstreckte es sich von Paris im Westen bis nach Krakau/Kraków und Kaschau/Košice im Osten, vom Deutscherordensland im Norden bis nach Kastilien oder Avignon im Süden. Ungeachtet dieser Weitläufigkeit des Forschungsfeldes und einer beinahe anderthalb Jahrhunderte währenden Präsenz der Luxemburger im östlichen Mitteleuropa stellten durchgängige Problemlagen in der Regel Bezüge zwischen den vielfältigen Beiträgen her – so vor allem die leitende Frage nach den Zusammenhängen der karolinischen Hof-

kunst, nach ihren Voraussetzungen und Eigenheiten, ihrer Verbreitung und ihrem Fortwirken unter Wenzel und Sigismund, sodann die Frage nach den Organisationsformen der Kunstproduktion, ihren Zentren, Vermittlungsinstanzen und Kommunikationswegen, schließlich die Frage nach der Funktion und Semantik von Kunstaufträgen, deren Bezugspunkt mit dem königlich-kaiserlichen Hof in Prag stets das politische Zentrum Böhmens und des Reiches gewesen ist. Angesichts der Fülle relevanter Aspekte konnte die Tagung zwar kein konsistentes Gesamtbild entwerfen, wohl aber signifikante Phasen, Stätten und Protagonisten luxemburgischer Hofkunst akzentuieren.

Die Frage nach den Voraussetzungen führte mit dem Pariser Hof einmal mehr an einen prägenden Ort der Erziehung und Ausbildung Kaiser Heinrichs VII., König Johanns und Kaiser Karls IV., dessen Beispielhaftigkeit nun freilich genauer nach konzeptionellen und künstlerischen Merkmalen kapetingischer Herrschaftsrepräsentation differenziert wurde. Diesbezüglich wie auch hinsichtlich des französischen Einflusses auf die spätgotische Baukunst im Reich konnte gezeigt werden, daß Formqualitäten ihren Weg nach Osten vielfach erst über Transferregionen wie das Herzogtum Lothringen gefunden haben, deren Vermittlungsfunktion daher künftig stärker in Betracht zu ziehen ist. Ausgespart blieb beim Blick nach Westen leider Johann von Luxemburg, der 1310/11 als erster seines Geschlechts auf den böhmischen Thron gelangte. Zwar ist dessen historische wie kunsthistorische Bedeutung im Jubiläumsjahr 1996 eingehend gewürdigt worden (*Johann der Blinde. Graf von Luxemburg, König von Böhmen, 1296-1346*, hg. von M. Pauly, Luxemburg 1997; *King John of Luxembourg (1296-1346) and the Art of his Era*, hg. von K. Benešová, Prag 1998), doch konnte jüngst erst ein markantes, an westeuropäischen Standards orientiertes Stildiom der Bildhauerkunst im nächsten Umfeld seines Prager Hofes lokalisiert werden (J. Fajt

und R. Suckale, Der »Meister der Madonna von Michle« – das Ende eines Mythos?, in: *Umění* 54, 2006, S. 3-30). Dies hätte angesichts weiterer Reminiszenzen speziell an Schlüsselwerke der kapetingischen Hofkunst Gelegenheit geboten, den beim Ausbau des neuen Herrschaftszentrums von Johann wie von Karl betriebenen Kulturtransfer im Zusammenhang darzustellen und beider Anteile neu zu überdenken. Neben den vom Pariser Hof herrührenden Impulsen wäre hier ein vergleichender Blick auch auf das reiche přemyslidische Erbe lohnend gewesen, das die Tagung an anderer Stelle zumindest in Gestalt der Goldschmiedekunst Wenzels II. nachdrücklich in Erinnerung gerufen hat.

Von überragender Bedeutung war die Kontinuität zur böhmischen Überlieferung in der Residenzstadt Prag, wo mit dem Bau des Veitsdomes nicht nur die Kathedrale des neu erhobenen Erzbistums geschaffen wurde, sondern eben auch eine zentrale Kultstätte der Landespatrone und ein Ort des přemyslidischen wie luxemburgischen Totengedenkens. Diese komplexe Funktions- und Bedeutungsverstrückung wurde mehrfach zur Sprache gebracht, ohne daß dabei jedoch der Kenntnisstand erweitert oder der architektonische Rahmen von St. Veit überschritten worden wäre. Jenseits der königlichen Krönungs- und Begräbniskirche blieb daher die Residenzfunktion der Prager Burg bemerkenswert unbestimmt. Obgleich verschiedene Aspekte der Regierungs- und Verwaltungspraxis, der Prosopographie des Hofes und seiner intellektuellen wie religiösen Kultur berührt wurden, nahmen Architektur, Herrschafts- und Sakraltopographie der Residenz kaum schärfere Konturen an. Zu Fragen der Gestaltung und Nutzung, des Zugangs und der Öffentlichkeit hätte man sich Ausführungen der geschichtswissenschaftlichen Hofforschung ebenso gewünscht wie solche der Mittelalterarchäologie und Bauforschung (zu diesen vgl. in knappem Überblick: *The Story of Prague Castle*, Prag 2003, S. 151-227). Gerade hinsichtlich

des zentralen Problems der Tagung – der Herrschaftsrepräsentation im Medium der Bau- und Bildkunst – wäre außerdem jener Ansatz weiter zu verfolgen gewesen, den Paul Crossley in seiner kapitalen Studie über die karolinische Architektur in Prag erprobt hat, um die Semantik des bau- und bildkünstlerisch vielförmig markierten öffentlichen Raumes zu erschließen: Nimmt man das herrscherliche Zeremoniell, Prozessionen und Reliquienweisungen in den Blick, dann zeigt sich, daß nicht nur Baugestalt und Bildinhalte Bedeutung hervorgebracht und sinntragende Bezüge hergestellt haben, sondern auch solche ephemeren Formen symbolischer Kommunikation – durch sie vor allem konnte die Wahrnehmung der Monumente gesteuert und ihr Verständnis öffentlichkeitswirksam geformt werden (*The Politics of Presentation: The Architecture of Charles IV of Bohemia*, in: *Courts and Regions in Medieval Europe*, hg. von S. Rees Jones, Woodbridge 2000).

Wiewohl höfisch zentriert, mußte die Herrschaft des römischen Königs und Kaisers auch territorial durchgesetzt und entfaltet werden. Hierbei bildete die Reichsstadt Nürnberg einen der wichtigsten außerhalb von Krondomäne und Hausmacht gelegenen Stützpunkte, dessen besonderer politischer wie künstlerischer Bedeutung eine eigene Sektion Rechnung trug. Sie zeigte Facetten jener energischen Stiftungspolitik auf, mit der Karl IV. die Stadt zu einem kaiserlichen Residenzort und zum bevorzugten Herrschaftszentrum im Kernland des Reiches ausgebaut hatte. Auch ließ sie deutlich werden, daß Nürnberg unter den Luxemburgern etwa durch Hoftage und Heiltumsweisungen zu einer exponierten Bühne der Inszenierung von Reichsherrschaft aufgestiegen war. Schließlich eröffnete sie wertvolle Einsichten in die Funktionsweise eines Gravitationszentrums karolinischer Kunstproduktion, das nicht vom Kunstimport zehrte, sondern auf ortsansässige Kräfte zurückgreifen konnte, die ihre Prägung durch Aufenthalte am Prager Hof erfahren hatten

und über ihren Werkstattfundus an Vorlagenblättern zur regionalen Verbreitung des kaiserlichen Stils beitrugen. In Umrissen zeichnete sich hier jene polyzentrisch organisierte Herstellung ab, die auf der Tagung auch für die Hofkunst Sigismunds erwogen wurde. Mit der minutiösen Aufarbeitung lokaler Verhältnisse ist der künftigen Forschung zu den Luxemburgern daher eine ihrer wichtigsten Aufgaben gestellt, der bahnbrechend bereits Maria Deiters mit ihrer Fallstudie zum Erzstift Magdeburg nachgekommen ist (*Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg*, Berlin 2006). Über Nürnberg sind weitere Aufschlüsse von einem Projekt zu erwarten, das fast gerade am GWZO zur *Kaiserstadt unter den Luxemburgern* begonnen hat.

Nach Hinweisen auf die räumlichen Zusammenhänge karolinischer Kunstproduktion hätte auch die kaiserliche Reliquien- und Kultpolitik befragt werden können. Zum einen gibt sie – woran die betreffende Sektion keinen Zweifel ließ – Auskunft über herrscherlich-dynastische Identitätskonstruktionen am Prager Hof, wo man sich der Reliquien als religiöser wie als politischer Zeichen bediente und im Medium der Stiftung oder Heilumsweisung stets auch die Sakralisierung der Herrschaft wie die ihrer Träger betrieb. Zum anderen zeichnen sich in der von Karl IV. mit Nachdruck verfolgten Erwerbung und Verbreitung von Reliquien weiträumige Kommunikationsnetze ab, deren kunsthistorische Bedeutung noch kaum erschlossen ist. So verweisen die zahlreichen Translationen aus dem Rheinland auf die geistlichen Kurfürstentümer Mainz, Trier und Köln, mithin auf eine Gegend des Reiches, die in ihren Einflüssen bislang nur punktuell erforscht wurde – zwar eingehend für die Kölner Architektur, nicht jedoch für die dortige Tafelmalerei, die Robert Suckale unlängst als ein Vorbild karolinischer Hofkunst namhaft machen konnte (Zur Chronologie der Kölner Malerei der 2. Hälfte des 14. Jh.s, in: *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*, hg. von Th. Schilp und B. Welzel, Gütersloh 2004, S. 45-72).

Das Problem weitreichender künstlerischer Verflechtungen kehrte besonders in jenen Sektionen wieder, die sich mit den Söhnen und Nachfolgern Karls IV. den Dezennien um 1400 zuwandten. Gegenüber der ausführlicher behandelten Hofkultur König Wenzels IV. trat diejenige Kaiser Sigismunds erwartungsgemäß in den Hintergrund – stand sie doch zur selben Zeit im Zentrum einer umfassenden Ausstellung in Budapest und Luxemburg (*Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387-1437*, hg. von I. Takács, Mainz 2006; die vorbereitende Tagung dokumentiert: *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa*, hg. von M. Pauly und F. Reinert, Mainz 2006). In Prag ging der Blick nun weit über den luxemburgischen Territorienkomplex und die königsnahen Landschaften des Reiches hinaus und fiel mehrheitlich auf solche Werke, die nicht mehr in einen direkten Zusammenhang mit den Aufträgen und Stiftungen des Hofes oder seiner Parteigänger gebracht werden können. Um so schwerer sind daher Beweggründe für eine Orientierung an der Prager Hofkunst auszumachen, ist der Grad an Bedeutsamkeit zu ermeszen, den die Stilbildung nach böhmischen Vorlagen besaß. Was im Deutschorndensland noch als Ausweis politischer Nähe zu den Luxemburgern gegolten haben mochte, wurde im Königreich Kastilien womöglich deshalb importiert, weil es den gehobenen Ansprüchen einer internationalen Herrschaftselite entsprach. Obgleich der Prager Hof maßgeblichen Anteil an der Ausbildung entsprechender Standards besaß und besonders unter Wenzel durch französische, franko-flämische und englische Anleihen auch den Prozeß der Internationalisierung vorangetrieben hat, sind Anteile und Vermittlungswege doch von Fall zu Fall neu zu bestimmen. Während die Wiener Hofkunst unter den Herzögen Albrecht III. und Albrecht V. (König Albrecht II.) durch enge Kontakte zur böhmischen Buchmalerei und Goldschmiedekunst geprägt wurde, erschweren in Kaschau/Košice oder der Grafschaft Cilli lokale Faktoren und fehlende stilistische Bindeglieder direkte Herleitungen. Zur kunsthistorischen Entflechtung der Zusammenhänge wie zum besseren historischen Verständnis der je spezifischen Verhältnisse und Interessenlagen bedarf es zweifellos noch einer Vielzahl an Detailstudien.

Mit Herrschafts- und Einflußsphären, Kommunikationsnetzen, Organisationsformen der Kunstproduktion oder der komplexen Semantik luxemburgischer Herrschaftsrepräsentation hat die Prager Tagung fundamentale Materialschichten erschlossen.

Da in der Diskussion künstlerischer Wechselwirkungen stets auch die jüngere politische Geschichte gegenwärtig ist und Einflußmodelle zumeist die geläufigen nationalen Hege-

monien oder aber deren Überwindung zur Voraussetzung haben, ist es neben den objektbezogenen Aufgaben künftiger Forschung nicht weniger wichtig, die Problemgeschichte der Wahrnehmung und Deutung luxemburgischer Herrschaft in Ostmitteleuropa – die in der ersten Sektion der Tagung ansatzweise zur Sprache kam – tiefer zu durchdringen. Den weiteren Rahmen, innerhalb dessen dies zu geschehen hätte, steckt beispielhaft eine jün-

gere Tagung ab (*Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, hg. von R. Born, A. Janatková und A. S. Labuda, Berlin 2004). Durch eine Umfrage des öffentlich-rechtlichen Fernsehsenders ČT im Jahr 2005 zum »Největší Čech«, zum »Größten Tschechen« gekürt, böte der Luxemburger Karl einen aufschlußreichen Einstieg.

Bernd Carqué

MARIA DEITERS

Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg. Studien zur Rekonstruktion eines verlorenen Zentrums

Neue Forschungen zur deutschen Kunst, Bd. VII, hg. von Rüdiger Becksmann. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2006. 189 S., 192 Abb., davon 36 in Farbe, ISBN 3-87157-208-X, € 76,00

Die Ersterwähnung Magdeburgs 805 im Dieffenhofener Kapitular Kaiser Karls des Großen war im vorvergangenen Jahr Anlaß, im Kulturhistorischen Museum Magdeburg auf 1200 Jahre Stadtgeschichte zurückzuschauen. Daß dabei auch der Kunst um 1400 ein »Poster« eingeräumt wurde (vgl. *Magdeburg 1200 – mittelalterliche Metropole, preußische Festung, Landeshauptstadt. Die Stadtgeschichte von 805 bis 2005*, hg. von Matthias Puhle, Stuttgart 2005, 124f.), war nicht selbstverständlich und ist seiner Autorin Maria Deiters zu verdanken, die nach ihrer Diplomarbeit über das Jüterboger Retabel (1991) weiterhin über Skulptur und Malerei dieser Epoche in Stadt und Erzstift geforscht und damit ein bislang wenig bekanntes Terrain erschlossen hat. Ihre Arbeit liegt mittlerweile gedruckt als Band VII der Reihe »Neue Forschungen zur deutschen Kunst« vor – eine höchst gediegene Publikation, die schon jetzt als wichtiges Referenzwerk genutzt und zitiert wird. Bei allen Verdiensten enthält sie aber auch Irrtümer, die zu erwähnen sind – schon deshalb, weil sie eifrig weiterverbreitet werden (s. o. sowie Deiters'

Beitrag in: *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, hg. von Jiří Fajt, München/Berlin 2006, 192f. –; ein Buch, das in seiner apodiktischen Art der Darstellung selbst höchst problematisch ist).

Als Metropolitanstadt und bedeutender Handelsplatz am Mittellauf der Elbe müsse Magdeburg – so die der Arbeit zugrundeliegende These – auch künstlerisch eine Zentrumsfunktion ausgeübt haben. Was sich mit Recht vermuten, aber kaum noch erkennen läßt, ist einer Überlieferungssituation geschuldet, in der sowohl Werke als auch Schriftquellen zu Künstlern und Werkstätten in der Stadt fast gänzlich ausgelöscht sind. Um ihr die präsumierte Rolle eines Kunstzentrums zuweisen zu können, ist der Blick also weiter zu fassen, ist, wie Deiters in der Einführung (19–24) programmatisch formuliert, »die magdeburgische Kunst [sic!] anhand der in den Einflusssphären Magdeburgs erhaltenen Kunstwerke zu untersuchen«, d. h. »das verlorene Zentrum aus der ›Peripherie‹ heraus zu rekonstruieren« (22). An ausgewählten Beispielen wird nachgezeich-