

Bruno Klein

INTERNATIONALER KUNSTAUSTAUSCH

Internationaler Kulturaustausch hängt von ganz präzisen kulturhistorischen, technischen, politischen oder mentalen Voraussetzungen ab. Das war im Mittelalter nicht anders als heute, doch wird diese an sich simple Tatsache im kunsthistorischen Alltagsgeschäft der Mediävistik oft nicht wirklich wahrgenommen. Denn künstlerischer Austausch wird zwar durchaus beschrieben, quantifiziert und positivistisch analysiert, selten aber als generelles Phänomen sozialer Interaktion betrachtet. Dass dies zumindest theoretisch auch anders ginge, und wie dies eventuell funktionieren könnte, hat beispielsweise die Postkolonialismus-Debatte der letzten Jahre gezeigt,¹ in der Funktion und Bedeutung von Kulturtransfer analysiert sowie sein notwendiger kulturhistorischer Hintergrund aufgezeigt wurde. Ein wichtiges Thema ist in diesem Zusammenhang auch die Definition der wechselseitigen Beziehungen von Teilnehmern am kulturellen Austausch, denn Kulturtransfer ist keinesfalls ein je einseitiges Geben und Empfangen, sondern Geber und Empfänger verändern sich beide durch den Austausch.

Für die Kunstgeschichte können solche Fragen wichtige Anregungen liefern. Und in der Tat werden sie bei der Erforschung der neueren Kunst auch schon gestellt, während sie für die Epoche der mittelalterlichen Kunst noch eher unbeachtet bleiben. Deshalb ist es auch bislang nicht möglich, das Phänomen des kulturellen Austausches für die Kunst unter den Luxemburgern systematisch abzarbeiten. Möglich ist es aber, provisorisch ein paar einfache Überlegungen anzustellen, die vielleicht zu einer Erklärung und Beschreibung des so deutlichen Kunstaustauschs jener Epoche hinführen können.

Zum Ersten: Kunstaustausch hat im Mittelalter oft habituellen Charakter: Da nicht jeder in der Lage ist, einen Kunstaustausch in Gang zu setzen oder überhaupt aktiv daran teilzuhaben, gilt er in der Regel als etwas Besonderes, das dem Auftraggeber Prestige verschafft. Nicht umsonst heben die Quellen, welche über Auftraggeber reden, regelmäßig die Bedeutung dieses Aktes hervor: Ob es die „operarios graecos“ des Bischofs Meinwerk von Paderborn sind, die Glasmaler „ex omnibus partibus“ von Abt Suger in Saint-Denis oder eben in Prag die: „pictura solempnis,

1 Zur Einführung: CASTRO-VARELA/DHAWAN 2005; BACHMANN-MEDICK 2006, darin speziell: „Postcolonial Turn“, 184–237; SCHMIDT-LINSEHOFF 2002. Für die Kunstgeschichte der frühen Neuzeit und der Moderne einfürend: BURKE 2000. Im speziellen Zusammenhang wichtig: DACOSTA KAUFMANN 2004.

quam dominus imperator fecit fieri in porticu ecclesie Pragensis de opere may-saico more Grecorum“ an der südlichen Querhausfassade des Veitsdoms – Kunstaustausch ist im Mittelalter positiv besetzt, er schmeichelt dem Auftraggeber wie dem über die Distanz hinweg beauftragten Künstler.

Zweitens: Fast nie hören wir davon, dass Kunstaustausch verhindert werden soll. Wenn doch, dann haben wir es zumeist mit spätmittelalterlichen oder für die Frühe Neuzeit charakteristischen Phänomenen zu tun, nämlich wenn Kunstimport aus merkantilen Gründen unterbunden werden soll. Mir ist auch keine Quelle aus dem Mittelalter bekannt, in der ein fremdes Werk der Architektur oder der bildenden Künste direkt negativ bewertet wird. Solche Urteile gibt es nur im Zusammenhang mit einer Luxus- und Hofkritik, wenn beispielsweise der Stil französischer Literatur als zu kompliziert oder die Frisuren der Franzosen als zu aufwändig gelten.² Normalerweise aber wird Fremdes bestaunt, bewundert und als Vorbild dargestellt.

Damit hängt ein dritter Punkt zusammen: Zunächst handelt es sich bei der normativen Ästhetik um eine neuzeitliche, dem Mittelalter aber fremde Kategorie. Erst an dessen Ende werden überhaupt die sprachlichen Möglichkeiten zur Formulierung ästhetischer Urteile gegenüber Werken aus Architektur und bildender Kunst entwickelt. Wenn aber die Möglichkeit fehlt, präzise Ansprüche an ein Kunstwerk zu formulieren, dann ist der Auftraggeber eigentlich nur in der Lage, einen Kunstaustausch in Gang zu setzen, weil er etwas haben möchte, das er zuvor schon kannte – ob durch eigene Anschauung, vermittelt von Illustration oder vom Hörensagen, spielt dabei keine Rolle. Gleichwohl handelt es sich hierbei um einen Akt der für die mittelalterliche Kunst charakteristischen *Imitatio*. In dem von uns betrachteten Zeitraum kommt aber noch ein wichtiges neues Element hinzu: die eigenständige künstlerische Kompetenz des Auftraggebers. Diese äußerte sich beispielsweise darin, dass Kaiser Karl IV. nicht nur einen Austausch von Kunstwerken, sondern auch von Künstlern in Gang setzte, denen er große, geradezu staatstragende Aufgaben anvertraute. Dies setzt voraus, dass er zuvor in der Lage gewesen war, sich ein begründetes Bild von deren Fähigkeiten zu machen. Im konkreten Falle des Veitsdoms dürfte es sogar zu einem vom Kaiser selbst veranlassten Qualitätssprung gekommen sein: Mit dem ersten Baumeister Matthias von Arras war ein fähiger Architekt bestellt worden, dessen Hauptaufgabe eigentlich darin bestand, die Errichtung eines renommierten Gebäudetyps zu gewährleisten. Nach dessen Tod hätte ein Mitglied der Prager Bauhütte dieses Projekt wahrscheinlich fortführen können. Das Engagement von Peter Parler hingegen bedeutete, dass entweder ein Werkmeister eingestellt wurde, dessen familiäre Tradition hinreichende Fachkompetenz zur Weiterführung des Dombaus zu garantieren schien, oder aber unter Karl IV. wurde der Kunst- bzw. Künstlertransfer zum Prinzip, so dass neben dem Bauwerk in seiner einmal festgelegten Gestalt auch der auf Dauer

2 WAITZ 1868, 60: „(...) exteriori habitu satis conformes, hoc excepto quod Francigene cultui vestium et aliis moribus juvenilis, sicut torneamentis, cantilenis et ornatui caplliorum, tamquam iuniores, vacant et dant operam“; hingegen zu den Deutschen (53): „(...) populum tam rudem et ineptum, qui (...) se ipso neque in ornatu vestium neque in morum compositione sciunt.“

gestellte künstlerische Austausch mittels eines externen Baumeisters große Bedeutung erlangte. Zu fragen ist, ob Kunstaustausch in Prag im 14. Jahrhundert nicht auch eine ganz eigene neue Qualität bekommen haben könnte? Darauf wird zurückzukommen sein.

Viertens: Kunstaustausch funktioniert nur, wenn es ein Bewusstsein von Identität und Alterität gibt. Wenn eine bestimmte Form von A nach B, beispielsweise von Paris nach Prag transportiert wird, ohne dass in Prag jemand merkt, dass diese Form anders als das dort Übliche ist, dann gibt es auch kein Bewusstsein für Kunsttransfer, der damit nicht funktioniert. Deshalb bedarf der Kunstaustausch häufig unterstützender Propaganda, um deutlich genug wahrgenommen zu werden. Dies bedeutet aber, dass bewusster Kunsttransfer generell viel stärker verbal flankiert ist als die übliche lokale oder regionale Kunstproduktion. Solcher Kunsttransfer führt somit zu einer Intensivierung und Beschleunigung der Rede über Kunst. In einem Zentrum des künstlerischen Austauschs kann deshalb auch eine viel raschere künstlerische Entwicklung stattfinden als anderswo, da neben der wahrscheinlich ohnehin wahrnehmbaren visuellen Differenz zwischen „eigener“ und „fremder“ Kunst noch ein zusätzlicher Diskurs geführt wird. Wenn, wie eben unter Punkt drei ausgeführt, das Vermögen zur Verbalisierung von ästhetischen Phänomenen erst seit dem 15. Jahrhundert voll ausgebildet ist, dann hat der künstlerische Austausch der vorangegangenen Zeit daran einen großen Anteil.

Fünftens: Kunstaustausch funktioniert nicht in alle Richtungen gleichmäßig und beliebig. Zwischen bestimmten Orten, Gruppen und Personen ist der Austausch besonders intensiv, für andere gilt dies in geringerem Maß und manchmal findet überhaupt kein Austausch statt. Es ist deshalb zu fragen, warum dies jeweils der Fall ist, warum also bestimmte Beziehungen privilegiert waren und gut funktionierten, während manche andere, die denkbar gewesen wären, nicht zu Stande kamen. War dies schlichte Ignoranz oder stand Absicht dahinter? Um ein Beispiel zu nennen: Die Rezeption italienischer Kunst im Prag des 14. Jahrhunderts ist zwar nicht zu verkennen, doch handelt es sich dabei um ein vergleichsweise randständiges Phänomen. Jedenfalls spiegelt sich die damalige italienische Kunst hier auch nicht ansatzweise in der ihr eigenen Komplexität wider wie dies für französische Kunst der Zeit gilt.

Damit hängt ein sechster Punkt unmittelbar zusammen: Es war keineswegs notwendig, internationalen Kunstaustausch zu betreiben, wie ein Blick auf einen anderen der großen, in seiner Bedeutung häufig übersehenen Höfe des 14. Jahrhunderts deutlich machen kann. Das katalanisch-aragonesische Großreich umfasste exakt zu derselben Zeit, in der Karl IV. versuchte, die luxemburgische Hausmacht territorial auszudehnen, das heutige Nordostspanien sowie Südfrankreich, die Balearen, Sardinien, Sizilien, Süditalien und reichte im Osten bis nach Athen. Die dortige Kunst war alles andere als provinziell, sie nahm teil an der internationalen Gotik und es gab auch ausländische Künstler in den Provinzen.³ Trotzdem blieb dies alles isoliert und unsystematisch, und es ist bei dem internationalen

Zuschnitt dieses Reiches geradezu verblüffend zu sehen, wie homogen und regional die Kunst dort in den einzelnen Landesteilen wirkt. Außerdem gibt es keinen relevanten Austausch zwischen den beiden wichtigsten Provinzen in Italien und Spanien. Beide bleiben künstlerisch, von Ausnahmefällen abgesehen, weitgehend separiert. Der Vergleich zwischen dem luxemburgischen und dem katalanischen Reich legt folgende These nahe: Wo Herrschaft nicht nur real – wie in Katalonien –, sondern auch symbolisch übergreifend sein möchte – wie in Böhmen –, benötigt sie künstlerischen Austausch als Mittel der Integration. Andernfalls kann sie sich mit dem begnügen, was am Ort vorzufinden ist.

Fragen wir zuletzt, warum der künstlerische Austausch in Prag unter den Luxemburger so wichtig geworden sein dürfte. Schauen wir dazu zunächst auf die böhmische Kunst vor Karl IV.: Wir erkennen dann schnell, dass von einem komplexen, vor allem internationalen Austausch nur in sehr begrenztem Maße die Rede sein kann, es hingegen Phänomene sich überlagernder slawischer und deutscher Identitäten gab. Jedenfalls kann von exzeptionellen internationalen Beziehungen nicht wirklich die Rede sein. Es gab dynastisch begründete Verbindungen zu Nachbarregionen und -ländern, auch kamen die üblichen Beziehungen innerhalb der sozialen Gruppierung des Adels und auf institutioneller Ebene bei den Orden, speziell den Zisterziensern hinzu – als außergewöhnlich kann dies allerdings nicht gelten. Deutlich anders wurde dies unter Ottokar II. Přemysl, der internationale Ambitionen hegte, ohne dass es jedoch zu einem Netz des künstlerischen Austauschs wie knapp einhundert Jahre später unter Karl IV. gekommen wäre. Somit ist die Kunst unter Ottokar II. Přemysl ein Beispiel dafür, dass erfolgreiches Streben nach dem Zugewinn von Territorien nicht zwangsläufig zu einem gesteigerten künstlerischen Austausch innerhalb dieser Territorien führen muss.

Immerhin war seit Ottokars Zeiten die „Kaiseridee“ im Königreich Böhmen präsent, und diese Idee barg mehr als nur einen internationalen, sondern sogar einen transnationalen Kern in sich. Zwar war auch kaiserliche Kunst bzw. war die Kunst der Kaiser nicht immer international, doch spätestens seit Karls Großvater Heinrich VII. war die Kaiseridee transnational geworden. Karls Vater, Johann von Luxemburg, der 1311 in Prag zum böhmischen König gekrönt worden war und dies mit dem Verbot erkaufte, Ämter anders als nur mit böhmischen und mährischen Adeligen zu besetzen, war damit in gewisser Weise zwischen den eigenen übernationalen Ansprüchen und denen der regionalen Mächte mattgesetzt. Auch Karl IV. hätte deshalb ein an die böhmischen Bedingungen gebundener böhmischer und deutscher König bleiben können, was zwangsläufig zum Konflikt mit der Supranationalität des angestrebten Kaisertums geführt hätte. Da ihm in Bezug auf die Internationalisierung der böhmischen Administration die Hände gebunden waren, liegt die Annahme nahe, dass er von der praktischen, real nicht zu gestaltenden Ebene auf die symbolische Ebene auswich, dass also die Inszenierung des internationalen künstlerischen Austauschs die Verweigerung der Internationalisierung seines Hofes kompensierte. Dies würde dreierlei bedeuten: Erstens besaß Kunstaustausch, zumal internationaler, unter Karl IV. in Prag wegen der spezifisch böhmischen Verhältnisse eine herrschaftskonstituierende Bedeutung. Zweitens

konnte Kunstaustausch als Element symbolischer Machtausübung die Möglichkeiten fehlender Realmacht nicht nur kompensieren, sondern sogar übertrumpfen. Und drittens resultierte daraus zwangsläufig künstlerische Dynamik.

Der letzte Punkt lässt sich anhand eines weiteren, im Zusammenhang mit der Analyse des Kunstaustauschs höchst wichtigen Aspektes spezifizieren: Für jeden Kunstaustausch sind Medien notwendig. Die wichtigsten Medien sind im Mittelalter die Künstler selbst, die reisen müssen. Des Weiteren kommen sekundäre Medien hinzu, die der Kunstvermittlung dienen – Zeichnungen, Modelle, Lehrbücher etc. Die Qualität dieser sekundären Medien ist nicht immer gleich, sondern historischen Bedingungen unterworfen: Doch ebenso wie es eine Sozialgeschichte der Künstler gibt, gibt es auch eine Geschichte der Medien, sogar eine Geschichte der Reise, der Reisegeschwindigkeit, der Reisesicherheit etc. und, nicht zu vergessen auch: des Reisegepäcks. Aus all diesen Gründen war die Möglichkeit zum unmittelbaren, d. h. materiellen Transfer von Formen im Mittelalter extrem begrenzt. Doch wenn die Menge der mittels Zeichnungen oder Modelle transportierbaren Modellformen gering war, dann musste es umgekehrt Möglichkeiten geben, aus der geringen Menge des transportierbaren Formengutes neue Varianten zu erzeugen. Zu vermuten ist, dass beispielsweise ein Phänomen wie der fast unüberschaubare spätmittelalterliche Reichtum an Maßwerkformen darauf beruht, dass die Architekten es gewohnt waren, die geringe Anzahl graphischer Vorlagen, über die sie verfügten, nicht als 1 : 1 übertragbare Modelle zu betrachten, sondern als Anleitungen zur Variation. Die antike Rhetorik konnte die hierfür notwendigen Handlungsanleitungen liefern; diese waren also bekannt.

Für die Betrachtung des Kunstaustauschs folgt daraus, dass die Beschränkung der Möglichkeiten des unmittelbaren Formentransfers unter dem Paradigma des eingangs geschilderten habituellen Wertes von Kunstaustausch fast paradoxerweise dazu führen musste, dass Kunstaustausch als solcher schon künstlerische Kreativität in Gang setzen musste. Kunstaustausch beschränkt sich eben nicht auf einen einfachen Formentransfer, sondern ist vielmehr unter den spezifischen Bedingungen des Mittelalters ein Katalysator der künstlerischen Produktion gewesen. Dies lässt sich, so scheint es, konkretisieren: Prag war, speziell in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, ganz zweifellos ein wichtiges europäisches Zentrum für den künstlerischen Austausch und zugleich auch einer der Orte gewesen, der für die Entwicklung einer neuen Kunstgattung eine zentrale Rolle gespielt hat. Gemeint ist die Handzeichnung: Ein Großteil aller überhaupt erhaltenen Handzeichnungen, bei welchen es sich nicht nur um solche von reproduzierendem Gehalt wie in den Musterbüchern handelt, sondern um echte Entwurfszeichnungen, bei denen die Freude an der zeichnerischen Entwicklung eines Sujets erkennbar ist, stammt aus Prag bzw. ist mit Prager Kunst in Verbindung zu bringen. Könnte dies darauf zurückzuführen sein, dass es hier eine durch kontinuierlichen Kunstaustausch angeregte Praxis gab, aus relativ einfachen graphischen Vorlagen heraus Neues zu entwickeln? Und sind nicht – um auf ein schon erwähntes Phänomen zurückzukommen – die gesamten unter Peter Parler errichteten Teile des Veitsdoms in ihrer Diversität das steinerne Monument permanenter Kreativität, wie sie von guten

Künstlern in einer Stadt des Kunsttransfers erwartet wurde? Der Dombauplan des Matthias von Arras hätte hierbei – im übertragenen Sinne – dem entsprochen, was bei der konkreten Übernahme aus einem Musterbuch herauskommen konnte, während die Parlerischen Abweichungen typisch für die Varianten des autonomen Skizzenbuchs sind.

Zuletzt könnte auch das Phänomen des „Internationalen Stils“ um 1400, an dem Prag einen so wichtigen Anteil hatte, als Resultat eines transzendenten Kunsttransfers erklärbar gemacht werden. Kunstaustausch könnte damals zu Habitus geworden sein, was eine logische Konsequenz aus dem zuvor meist pragmatisch betriebenen Kunstaustausch gewesen wäre.



Ein guter Teil dieser Überlegungen wird noch solange spekulativen Charakter besitzen müssen, bis die Strukturen des Kunsttransfers im Mittelalter systematisch erforscht sind. Dennoch dürfte längst feststehen, dass künstlerischer Austausch nicht nur eine für die Kunst generell und speziell für die Epoche des Spätmittelalters unvermeidliche Begleiterscheinung ist, sondern ein wichtiges, künstlerische Prozesse determinierendes Element, dessen Erforschung dringend geboten ist.

Literatur:

- BACHMANN-MEDICK 2006 — Doris BACHMANN-MEDICK: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek 2006
- BURKE 2000 — Peter BURKE: Kultureller Austausch. Aus dem Englischen von Burkhardt WOLF, Frankfurt 2000
- CASTRO-VARELA/DHAWAN 2005 — María do Mar CASTRO-VARELA/Nikita DHAWAN: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld 2005
- DACOSTA KAUFMANN 2004 — Thomas DACOSTA KAUFMANN: Toward a geography of art. Chicago 2004
- ESPAÑOL 2002 — Francesca ESPAÑOL: El gòtic català. Manresa/Barcelona 2002
- SCHMIDT-LINSENHOFF 2002 — Viktoria SCHMIDT-LINSENHOFF (ed.): Postkolonialismus (= Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 4). Osnabrück 2002
- WAITZ 1868 — Georg WAITZ: Des Jordanus von Osnabrück Buch über das Römische Reich (= Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen XIV). Göttingen 1868