



BRUNO KLEIN

INTERNATIONALER AUSTAUSCH UND BESCHLEUNIGTE KOMMUNIKATION GOTIK IN DEUTSCHLAND

Gotische Kunst in Deutschland ist einst eine Angelegenheit von nationaler Bedeutung gewesen. Zwar nicht zur Zeit der Gotik selbst, jedoch im 19. und frühen 20. Jh., als die Marienburg und der Kölner Dom patriotische Gefühle zu entfachen vermochten. Später löste dann die Expressivität mancher Skulptur wohligen Schauer aus, und Uta von Naumburg oder die Schönen Madonnen wurden zu Ikonen eines idealisierten »deutschen« Frauenbildes.

Auch ohne solche Bewertungen fallen schnell weitere Kunstwerke der Zeit ein, von den intimen Bildern der Manessischen Liederhandschrift bis zu den Stadtsilhouetten von Lübeck oder Stralsund. Doch lässt sich das alles zusammenfassend darstellen? Ist Gotik in Deutschland zwischen 1230/50 und 1430/50 mehr als ein aus dem Kontinuum der Geschichte beliebig herausgeschnittener und mit einem Stilbegriff etikettierter Zeitraum? Handelt es sich um eine Epoche, die erkennbare künstlerische Charakterzüge besitzt? Und wenn ja, gibt es eine regionale, für Deutschland spezifische Ausprägung ihrer Merkmale, zumal doch gerade das Heilige Römische Reich ein zumindest theoretisch grenzenloses Herrschaftsgebiet darstellte?

Auf solche Fragen hat die Kunstgeschichte viele, oft problematische Antworten gegeben. Aber sie hat aus ihren Fehlern auch gelernt: Da sich pauschale Synthesen als untragbar erwiesen haben, zielt der Blick stärker auf den Einzelfall; und nachdem die universale Interpretation obsolet geworden ist, richtet sich der Fokus auf eine Vielzahl spezieller Gesichtspunkte, die mit unterschiedlichen Methoden und angemessenen Fragestellungen untersucht werden müssen.

In dem vorliegenden Band steht die Frage nach der Bedeutung und Entwicklung der Medien im Vordergrund. Sie geht einerseits von der Überlegung aus, dass ein Reich, das einen universellen Anspruch erhob, sich auf der Ebene der Repräsentation über die Grenzen hinaus, d. h. international orientieren musste. Deshalb war Austausch notwendig, und dieser ließ sich nur durch den Einsatz geeigneter

Medien bewerkstelligen. Dies waren die Voraussetzungen dafür, dass sich im mittelalterlichen Deutschland ein Medienbewusstsein entwickeln konnte, das in seiner Art herausgehoben war und vielfältige Auswirkungen auf Architektur und Bildende Kunst haben sollte. Andererseits differenzierten die Kunstwerke selbst ihre medialen Qualitäten aus, und es kam in dieser Epoche zu einer Verdichtung der visuellen Kommunikation. Dieses Phänomen ist sowohl in der ästhetischen Gestaltung des einzelnen Werks als auch über die Gattungsgrenzen hinweg in komplexen Ensembles nachzuvollziehen.

DER BLICK AUF DIE GOTIK

Es steht außer Frage, dass heute mit »Gotik« nicht mehr als ein Arbeitsbegriff gemeint sein kann, unter dem die künstlerischen Phänomene eines mehr oder minder fest umrissenen Zeitraums zusammengefasst werden. Der Weg dorthin war lang. Einen inneren Gehalt, gar charakteristische Wesenszüge der Gotik, versuchte man seit dem späten 18. Jh. zu entdecken. Dass die entsprechenden Theorien mit der mittelalterlichen Kunst eigentlich nur dadurch verknüpft waren, dass sie eben jene Kunst zum Objekt machten, ansonsten aber mehr über die eigene Zeit sagten als über »die Gotik«, versteht sich von selbst. Allerdings hat es lange Zeit gedauert, bis sich diese an sich simple Erkenntnis durchsetzen konnte. Der Hauptgrund hierfür war, dass das Verhältnis zur Kunstgeschichte der Gotik immer ein sehr emphatisches gewesen ist: Denn galt die Gotik vom 16. bis zum 18. Jh. als Ausdruck von schlechtem Geschmack, so wurde danach alles in sie hineinprojiziert, was einem höfisch definierten, klassisch-akademischem Regelwerk zu widersprechen schien. Und so galt Gotik als urwüchsig und drängend, sie entwickelte sich, sie blühte und verfiel, in ihr kamen subjektive, innere Stimmungen oder Volks- und Nationalcharaktere zum Ausdruck (Abb. 1). Einem rational denkenden Bürgertum konnte die Gotik als historisches Identifikationsmodell dienen, weil sie als nicht höfisch



1 W. Ahlborn, nach K.F. Schinkel, Gotischer Dom am Wasser, verschollenes Original um 1813, Kopie 1823, Öl auf Leinwand, 94 × 126 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

galt, doch ließ sie sich auch umgekehrt im Sinne einer antirationalen Religiosität in Anspruch nehmen, weil sie als Ausdruck vermeintlich authentischer, nicht von Reformation und Aufklärung deformierter Frömmigkeit galt (ABB. 2).

Es ist inzwischen gut erforscht, wie eng diese älteren Vorstellungen von Gotik durch ganz andere Diskurse, z. B. nationale, geschichtsphilosophische oder naturwissenschaftliche, beeinflusst waren.¹ Die Geschichte der neuzeitlichen und modernen Wahrnehmung gotischer Kunst muss deshalb unbedingt im Zusammenhang mit der Geschichte, v. a. aber der Kunstgeschichte der jeweiligen Epochen untersucht werden. Doch wäre es unergiebig, dieses Kapitel in einem Buch über die Gotik des Mittelalters noch einmal auszubreiten, zumal die Phase der emphatischen Gotikrezeption, ob wissenschaftlich oder nicht, von ein paar letzten Rückzugsgefechten abgesehen, als abgeschlossen betrachtet werden kann. Und so sind der »Geist der Gotik« oder die »deutsche Sondergotik« nur noch in den Gespensterbahnen der kunsthistorischen Fachgeschichte zu bestaunen.

GOTIK IM HEILIGEN RÖMISCHEN REICH

Im 19. und in der 1. Hälfte des 20. Jhs. hat man sich nicht nur vergebens an einer stimmigen Definition der »Gotik«, sondern auch von »Deutschland« abgearbeitet. Dabei wurde zunächst versucht, die ideellen Grenzen einer deutschen Nation »von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt« auszuloten, nachdem das alte Reich formell 1806 aufgehört hatte zu bestehen. Später wurden dann die eher willkürlich gezogenen politischen Grenzen des zweiten Kaiserreichs als diejenigen Deutschlands begriffen, unter Auslassung Österreichs, aber unter Einschluss jener Gebiete Polens, die bei den Teilungen des Landes seit dem 18. Jh. an Preußen gelangt waren. Dieses

Reich war mit demjenigen des 13. und 14. Jhs. nicht identisch, trotzdem wurde in der »verspäteten Nation« geradezu neurotisch versucht, die Geschichte der Kunst und die Geschichte der Nation in Einklang zu bringen – ein Versuch, der ebenso zwangsläufig scheitern musste wie derjenige der Gotikdefinition.

Denn während das 19. Jh. sich bemühte, Deutschland innerhalb territorialer Grenzen zu definieren, war der Anspruch des mittelalterlichen Kaiserreichs utopisch groß, nämlich theoretisch die ganze (christliche) Welt umfassend. Die Überlagerung des universalen Anspruchs des Kaisertums mit dem deutschen Königreich und den durch Erbschaft, Verträge und Feldzüge zustande gekommenen Herrschaftsgebieten der einzelnen Kaiser machte eine eindeutige Grenzziehung völlig unmöglich. Schon der Name »sacrum romanum imperium«, seit Karl IV. auch auf Deutsch »Heiliges Römisches Reich«, bringt den utopischen Charakter dieses Staatsgebildes zu Ausdruck. Auch die Entstehungsgeschichte der Bezeichnung ist erhellend: Erstmals im späten 12. Jh. innerhalb der kaiserlichen Kanzlei eingeführt, um Hegemonialansprüche gegenüber den Päpsten zum Ausdruck zu bringen, wurde sie von den Päpsten erst dann akzeptiert und angewandt, als dieses Reich im Interregnum kaiserlos war.² Das Heilige Römische Reich war also lange Zeit entweder das fiktive Produkt kaiserlicher Selbstdefinition oder aber eine institutionelle Form ohne realpolitische Macht, welche die Päpste problemlos anerkennen konnten – mit Sicherheit aber kein Staatsgebilde, das auf einer Landkarte Platz gefunden hätte.

Dieses utopische Reich mag in der Zeit, die dieses Buch behandelt, römisch und heilig gewesen sein, aber es war nicht deutsch. Erst im 15. Jh. wurde das Heilige Römische Reich mit dem Zusatz »deutscher Nation« versehen, um es politisch und philologisch halbwegs korrekt vom antiken römischen Kaiserreich zu unterscheiden. Nur als ein Teil des theoretisch unbegrenzten wie realiter internationalen Reiches lässt sich das Kerngebiet des ostfränkischen, später »Germania« genannten Teilreiches benennen. Aber auch hierfür fällt die Grenzziehung schwer, da Germania schon seit dem 9. Jh. mit dem spätkarolingischen Mittelreich »Lotharingen« vereint war. Beide Gebiete wurden häufig zusammengenommen, um sie von der zwar zum Reich gehörigen, aber nicht fränkischen Provinz »Italia« abzugrenzen. Versuchte man eine topografische Beschreibung des »Imperiums« – unter Ausklammerung Italiens – zwischen 1250 und 1430, so gehörten im Westen die Niederlande und Lothringen, aber auch die Franche-Comté als »Reichsburgund« noch dazu. Im Süden wären Teile der Schweiz, v. a. aber Österreich mit Südtirol dazuzuzählen. Schwierig wird es im Osten: Böhmen gehörte zum Reich, aber nicht zu Germania, Schlesien war lange Zeit böhmisch-polnisches Grenzland, bis Kasimir II. 1335 auf die polnische Lehnshoheit verzichtete. Das Deutschordensland wurde zwar seit der von Kaiser Friedrich II. in Rimini ausgestellten Goldbulle durch den Deutschen Orden als Reichs-

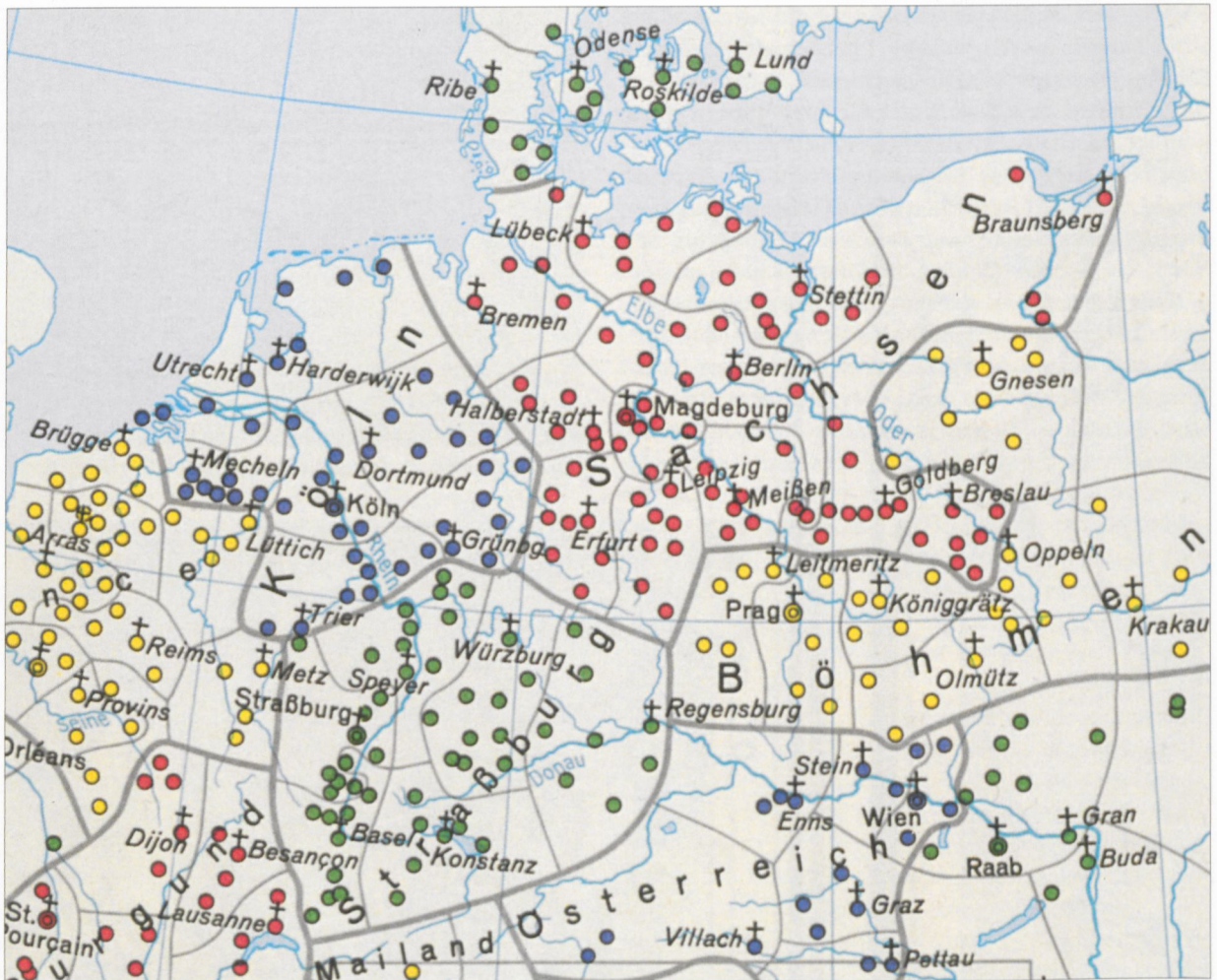
lehen erobert, lag aber geografisch wie rechtlich außerhalb eines Gebiets, über das der Kaiser irgendeine konkrete Verfügungsgewalt gehabt hätte. Bei diesem Territorium, das mit militärischen Mitteln christianisiert wurde, liegt der Konflikt zwischen dem universalen Anspruch des Kaisertums, die ganze Welt zu beherrschen bzw. zuvor zu christianisieren, und den politischen Realitäten oder Wünschen der regionalen Bevölkerung besonders deutlich auf der Hand. Das Deutschordensland war deshalb geradezu prädestiniert, extern wie intern zu einem Zankapfel zwischen den brandenburgischen und polnischen Anrainerländern, der slawischen und der eingewanderten deutschen Bevölkerung, den Bewohnern des Landes und der Städte, zwischen Kaufleuten, Ordensrittern und polnischen Fürsten zu werden.

Noch weniger lässt sich Deutschland als Sprachgebiet fassen: Die deutschsprachige Eidgenossenschaft begann zu jener Zeit sprachlich eigenständig zu werden, und in zahlreichen anderen Gebieten, z. B. im heutigen Sachsen, wurden deutsche und slawische Dialekte nebeneinander gesprochen; im Westen, in Lothringen, teils Französisch und teils Deutsch. Charakteristisch für die Existenz von zwei sich überlagernden Sprachkulturen waren auch Böhmen und v. a. das Prag Karls IV. und Wenzels IV. Neben all diesen Sprachen und Dialekten behauptete sich das Latein, in dem beispielsweise zahlreiche Inschriften auf den in diesem Band versammelten Kunstwerken verfasst sind.

Noch diffuser wird das Bild beim Blick auf die damaligen Grenzen der Ordensprovinzen oder der »nationes« an den Universitäten: Beispielsweise verlief die Grenze der



2 L.A. Blanc, Die Kirchgängerin,
1837, Öl auf Leinwand,
115 × 84 cm, Bonn, Rheinisches
Landesmuseum



3 Klöster und Ordensprovinzen der Franziskaner um 1300

franziskanischen Provinzen »Saxonia« und »Polonia« annähernd so wie die deutsch-polnische Grenze vor 1945 (ABB. 3), während bei den Dominikanern die Grenze zwischen den gleichnamigen Regionen von Rügen aus links und rechts der Oder nach Süden mäanderte (ABB. 4).

All dies zeigt, dass die Grenzen »Deutschlands« für das Mittelalter nicht eindeutig festzulegen sind. Unterschiedliche Institutionen, Gruppen und Personen hatten ihre jeweils eigenen Begriffe davon, die zumeist mehr um pragmatische und organisatorische Aspekte und weniger um Staatsrecht kreisten. Deshalb ist der Versuch, vollkommen klare Grenzen zu ziehen, auch als ein Phänomen der entstehenden Nationalstaaten des 18. bis 20. Jhs. zu verstehen³, der weder dem Mittelalter selbst noch einer aufgeklärten heutigen Sicht auf die Dinge angemessen ist. Im Gegenteil: Die exakte Grenze ist ein Konstrukt, das in einer gedanklichen Radikalität wurzelt, welche der Vielschichtigkeit kultureller Phänomene nicht gerecht werden kann. Jedem Vorschlag zur genaueren Definition dessen, was zwischen 1250 und 1430 Deutschland war, ließen sich deshalb andere gegenüberstellen. Und so bleiben die Grenzen in diesem Band bewusst unscharf und vagieren zwischen

politischen, sprachlichen, geografischen und anderen Definitionen. Mögen sie bei der Analyse von künstlerischen Phänomenen, zumal des Kunsttransfers, auch zu berücksichtigen sein, so wäre es jedoch falsch, sie als etwas zu interpretieren, das in den Gedanken von Auftraggebern, Künstlern und Betrachtern eine vorrangige Rolle gespielt hätte.

Eine ganz andere Frage stellt sich, wenn die Erwartungen an ein Buch erwogen werden, das im Jahre 2007 den Titel »Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland« trägt. Herausgeber und Autoren sind davon ausgegangen, dass die primäre Erwartung des Publikums nicht unbedingt darauf zielt, etwas über all jene Kunst zu erfahren, die einmal innerhalb der institutionell so schwierig festzulegenden und sich historisch permanent wandelnden Grenzen jenes Gebildes produziert wurde oder verbreitet war. Vielmehr schien es berechtigt, gerade innerhalb einer thematisch bis an die Gegenwart heranreichenden Buchreihe davon auszugehen, dass die Leserschaft die meisten Informationen über die Kunst auf dem Gebiet des heutigen Deutschlands erwartet. Deshalb steht die Kunst innerhalb des aktuellen Staatsgebietes ganz eindeutig im Vorder-



4 Klöster und Ordensprovinzen der Dominikaner um 1300

grund, ohne darüber die Kunst in jenen Gebieten zu vergessen, die längst außerhalb der heutigen Grenzen liegen. Auf jeden Fall aber soll die »Geschichte der Kunst in Deutschland« in ihrer ganzen Vielfalt aus den Klauen einer fiktiven und kleinkarierten »Geschichte der deutschen Kunst« befreit werden.

Nicht nur Staats-, sondern auch Epochengrenzen sind variabel und hängen von der Perspektive des Betrachters ab. Und so ließen sich auch für die »Gotik in Deutschland« andere Eckdaten nennen als jene von ca. 1230/50 und 1430/50. Dies wird schon daran deutlich, dass der nachfolgende Band mit der »Spätgotik« beginnen muss, weil die Gotik in Deutschland um die Mitte des 15. Jhs. keineswegs zu Ende gekommen war. Und auch der Epochenbeginn ist nicht alleine dadurch zu begründen, dass sich zu dieser Zeit ein bestimmter, nämlich »gotischer« Formenkanon in Deutschland durchgesetzt hätte. Denn gotisches, d. h. damals modernes französisches Formengut, war schon seit ca. 1200 in zunehmendem Maße v. a. in der Architektur Deutschlands verwandt worden, weshalb die ältere Kunstgeschichte die ganze Epoche zwischen dem späten 12. und der Mitte des 13. Jhs. zu jener des »Übergangsstils« erklärt

hatte.⁴ Der Versuch, Beginn und Ende der Gotik in Deutschland mittels Auftreten und Verschwinden eines bestimmten Motivrepertoires erklären zu wollen, würde also an dem Phänomen vorbeigehen.

Auch der Versuch, politische Ereignisse mit Entstehung und Ausbreitung der Gotik allzu eng zu verknüpfen, bringt Probleme mit sich. Zwar gibt es hier und da augenscheinlich Übereinstimmungen – so fällt das Ende der Stauferdynastie ungefähr mit der Durchsetzung der Gotik im Reich zusammen, oder am Ende des in diesem Band behandelten Zeitraumes fanden die Hussitenkriege statt und brach der eigenständige Deutschordensstaat zusammen. All dies hatte zweifellos Auswirkungen auf die Kunst, deren Veränderung in formaler und funktioneller Hinsicht jedoch von deutlich komplexeren Entwicklungen abhing als von einzelnen herausragenden tagespolitischen Ereignissen.



5 Wimpfen, ehem. Ritterstiftskirche, St. Peter im Tal, Südquerhausfassade, 1260–1279

INTERNATIONALER KUNSTTRANSFER

Nimmt man das Reich als eine für die Kunstproduktion zumindest grundsätzlich relevante Kategorie ernst, dann ist es eigentlich selbstverständlich, dass dessen transnationale Idee auf der Ebene der symbolischen Repräsentation nicht alleine durch eine »nationale« Kunst zum Ausdruck gebracht werden konnte. Lassen sich schon für die ältere Kunst Übernahmen aus der christlichen Antike, aus Byzanz oder der italienischen Romanik aufzeigen, so verstärkt sich die Tendenz zur Internationalisierung im 13. Jh. erheblich. Dies mag mit den Erfahrungen der Kreuzfahrerzeit im 12. und frühen 13. Jh. zusammenhängen. Doch hat es wohl niemals zuvor und niemals danach einen so radikalen und umfassenden Stilimport gegeben wie in den Jahrzehnten um 1250, als selbst ein so mäßiger Architekt wie derjenige der Stiftskirche von Wimpfen allein mit dem Argument einen großen Auftrag erhalten konnte, er sei gerade aus Paris zurückgekommen⁵ (ABB. 5, 6). Rund einhundert Jahre später internationalisierte Kaiser Karl IV. die Kunst abermals, indem er französische Bauleute und italienische Maler an seinen Prager Hof kommen ließ. Unter Karls Sohn Wenzel wurde die Stadt dann kurz vor 1400 zu einem wichtigen Tor für die »Internationale Gotik«. Unter diesem Be-

griff werden zumeist Stilphänomene zusammengefasst, die die Preziosität der Objekte, Glanz, Kostbarkeit und Schönheit in den Vordergrund stellen. Bei den Darstellungen von Personen werden schlanke, zierliche Figuren bevorzugt, die sich entsprechend dem höfischen Verhaltenscodex gerieren. Die hierfür maßgeblichen Künstler waren v. a. in Paris und Nordfrankreich tätig und besaßen offenbar beste Kontakte zu den verschiedenen französischen und internationalen Höfen, belieferten aber auch wohlhabende Bürger und Konvente. Die Entmachtung Wenzels im Jahr 1400 als Römischer Kaiser und deutscher König hat an der Bedeutung von Prag zunächst nichts geändert, so dass dieser Stil sich von dort aus bis ins Ordensland im Norden und Österreich im Süden, wo er allerdings auch schon vorher gepflegt wurde, ausbreiten konnte.

Daneben kam es immer wieder zu Phänomenen wie dem Import von Luxusgütern, beispielsweise französischen Elfenbeinarbeiten, denen von deutscher Seite nichts zur Seite zu stellen ist. In der Goldschmiedekunst dürfte es sich bei plastischen oder transluziden Emaillearbeiten ähnlich verhalten haben. Mögen Produktion und Import solcher Luxusware in gewissem Umfang stets dem Zufall geschuldet gewesen sein – der Verdacht liegt nahe, dass in jenem Reich, das sich zwar das Römische nannte, dessen Territo-



6 Paris, Kathedrale Notre-Dame, Südquerhausfassade, Jean de Chelles (Fundamente) und Pierre de Montreuil, ab 1258

rium jedoch zum ganz überwiegenden Teil jenseits der Grenzen des Imperium Romanum lag, die Orientierung an der Kunst der durch antike Tradition ausgezeichneten Länder insgesamt und permanent prägend blieb.

Die Rezeption internationalen Formenguts auf dem speziellen Gebiet der Architektur weist einige über die allgemeinen Tendenzen hinausgehende Besonderheiten auf. Es lohnt, diese etwas näher zu betrachten, wurde doch unter dem Begriff »Gotik« ursprünglich überhaupt nur Architektur verstanden, bevor die gesamte Kunstproduktion des späten Mittelalters als »gotisch« bezeichnet wurde. Der Terminus »Gotik« war in Italien erfunden und dort, besonders von Vasari, auf die unantike Architektur des Mittelalters bezogen worden. Diese sei während der Völkerwanderung von den Goten importiert worden, die zuvor alle guten heimischen Architekten umgebracht hätten.

Mag eine solche Geschichtskonstruktion auch längst als Fabel entlarvt sein, so bringt sie doch völlig zu Recht zum Ausdruck, dass »Gotik« v. a. ein architektonisches Phänomen war, das auch in andere Gattungen hineinwirkte. Unter gotischer Architektur lässt sich stilistisch und bautechnisch jene Baukunst verstehen, die ungefähr um die Mitte des 12. Jhs. in der Île-de-France entstanden war und die um 1200 an den großen nordfranzösischen Kathedral-

bauten eine gewisse Kodifizierung in monumentaler Dimension erfahren hatte.

Wohl erst mit Blick auf diese Bauten setzte in Deutschland erstmalig eine breitere Rezeption französischer Architektur ein, die dann solche Ausmaße annahm, dass sie einer ganzen kunstgeschichtlichen Epoche ihren Namen verleihen konnte. Vergleichbares war in der ganzen älteren Kunstgeschichte Deutschlands noch nicht vorgekommen. Jedoch finden sich Parallelen in der Dichtung jener Zeit.

Schon gegen 1300 verlangsamte sich der Strom der um die Mitte des 13. Jhs. sehr ausgeprägten Formübernahmen aus Frankreich. Doch versiegte er nie ganz, denn die Kommunikationswege, die sich im Laufe des 13. Jhs. geöffnet hatten, wurden nicht mehr verschlossen und die damals neu entwickelten Medien gab es selbstverständlich auch weiterhin. In der Mitte des 14. Jhs. sollte es unter dem am Pariser Hof erzogenen Kaiser Karl IV. in Prag und besonders am dortigen Dom zu einem erneuten Rückgriff auf französische Gotik kommen, der jedoch sehr rasch durch Peter Parler von seiner um Originalität bemühten Architektur abgelöst wurde.

Meistens sind es nur ganz bestimmte Formen und Motive, von denen sich mit Sicherheit sagen lässt, dass sie diesem oder jenem Modell verpflichtet sind, und genau



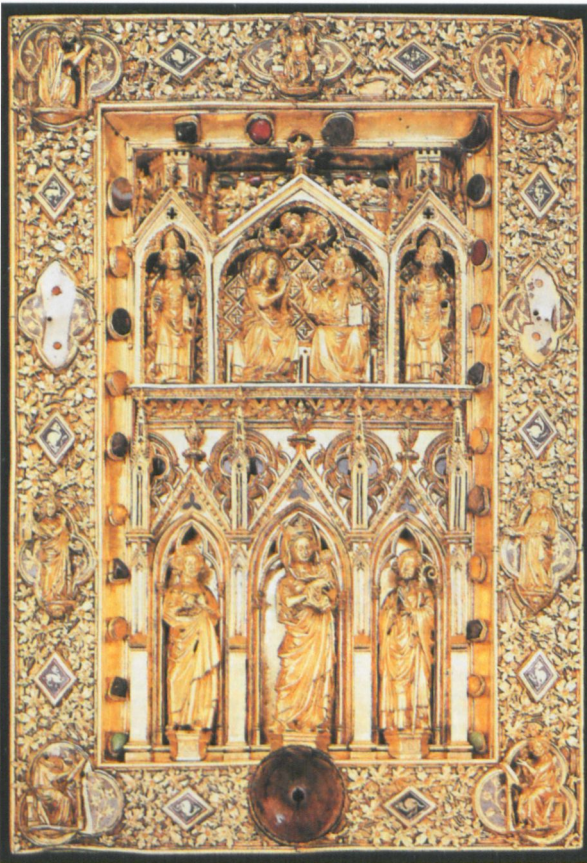
7 Köln, Dom St. Petrus und Maria, Fassadenriss F, um 1285 (?), 406,5 × 166,5 cm, Tinte auf Pergament über Blindrillen (Kat. 43)

dies war auch ihre Funktion: In einer Zeit, in der nicht Originalität, sondern die Imitation von sakral, historisch und ästhetisch renommierten Vorbildern als vorrangiges Ziel galt, war der erkennbare Verweis auf solche Modelle ein entscheidendes Qualitätskriterium. Dass es darüber hinaus auch zur »aemulatio«, zum Wettstreit mit dem anerkannten Modell und damit zu dessen Verbesserung kommen konnte, gehört mit zu dieser Konzeption. Dagegen hat die Kunstgeschichte lange Zeit immer wieder die künstlerische Originalität und das schöpferische Einzelgenie in den Mittelpunkt gerückt. Doch gerade die »Imitationskunst«, in welcher Winckelmann im 18. Jh. den Tiefpunkt der Antike erblickte, wäre im Mittelalter hoch geschätzt worden. Viel später sollte sich erst aus der neuzeitlichen Kunsttheorie und verbrämt mit dem Nationalismus des 19. und frühen 20. Jhs. jene ahistorische Debatte um Originalität und Unselbständigkeit von Kunst in Deutschland entwickeln, in deren Verlauf »deutscher Kunst« allerlei vermeintlich national-ethnisches Ausdrucksvermögen angedichtet wurde.⁶

Dabei öffnet erst der Perspektivwechsel den Blick für jene spezifischen Qualitäten, die in dem Wechselspiel von Imitation und Innovation erreicht werden konnten. Und es steht ganz außer Frage, dass die zur Übermittlung geeigneten visuellen Medien als Informationsträger innerhalb der Imitationspraxis eine ganz entscheidende Rolle spielten. Je komplexer und technisch avancierter, desto besser erfüllten sie ihre Funktion, wobei die Innovation bei deren Entwicklung darauf ausgerichtet war, die weitgehend perfekte »imitatio« zu ermöglichen. Der Verdacht liegt jedenfalls nahe, dass die Orientierung an »außerdeutscher« Kunst zu den Konstanten der »deutschen« Kunst des Mittelalters zählte und deshalb die für den Transfer notwendige Entwicklung der Medien nach sich zog.

MEDIEN DES KUNSTTRANSFERS

Die Architektur spielt für die Kunstgeschichte der hier behandelten Epoche auch deshalb eine herausragende Rolle, weil die damals errichteten großen Kirchen – allen voran die Dome von Straßburg, Köln und Prag – so unendlich komplexe Kunstwerke waren. An ihnen verbanden sich nicht nur sämtliche Kunstgattungen, sie bedurften auch der umfassendsten Organisation.⁷ Nicht nur, dass die Auftraggeber eine langfristige Finanzierung zu sichern hatten, sie mussten sich auch mit den entwerfenden Architekten und den ausführenden Handwerkern verständigen. Der Architekt hatte wiederum seine Ideen, die den technischen Bereich ebenso wie den ästhetischen betrafen, seinen Bauleuten zu kommunizieren, wozu es eines geeigneten Mediums bedurfte. Bis zu Beginn des 13. Jhs. scheint es sich hierbei im Wesentlichen um die Sprache gehandelt zu haben, wobei Verbalisierungen durch einzelne Visualisierungsverfahren unterstützt werden konnten – den Einsatz von



8 Deckel eines Buchkastens aus St. Blasien, Straßburg, um 1270, Silber, vergoldet, gegossen, getrieben, emailiert, 38,7 × 27,3 × 4,5 cm, Kärnten, St. Paul im Lavanttal (Kat. 270)

Modellen, den Appell, sich an ein bestimmtes Vorbild zu erinnern, den Vergleich mit anderen Kunstwerken etc. Bald nach 1200 entwickelte sich jedoch ein neues Medium, die Architekturzeichnung, die innerhalb weniger Jahrzehnte sämtliche Planungs- und Bauverfahren in den meisten Kunstgattungen revolutionierte. Gerade in den Bauhütten im Reich lässt sich ein besonders avantgardistischer Gebrauch der Architekturzeichnung als Planungsmedium beobachten: In der Liebfrauenkirche in Trier gab es in den 1230er Jahren den ersten, wenn auch sehr primitiven gezeichneten Grundriss einer vollständigen Kirche⁸; kurz danach wurde die Straßburger Hütte im wörtlichen Sinne zur jahrhundertlang führenden europäischen Planschmiede. Und noch vor 1300 gewann die Architekturzeichnung eine über das Konkret-Planerische weit hinausgehende Funktion: Der Kölner Fassadenriss F (Kat. 43) legte nicht nur sämtliche Einzelheiten der größten und detailreichsten je geplanten Fassade fest, sondern mit seiner Hilfe konnte auch garantiert werden, dass diese Fassade noch über ein halbes Jahrtausend nach der Anfertigung des Planes so gebaut wurde, wie sie am Ende des 13. Jhs. imaginiert worden war (Abb. 7). Dabei bildet Riss F seinerseits die Summe zahlreicher Vorzeichnungen, die im Laufe des Planungsprozesses angefertigt worden sein müssen.⁹ Kein Wunder,

dass man es der Fassade ansieht, dass es sich bei ihr um die plastische Umsetzung einer Zeichnung handelt.

Wegen des prononcierten Einsatzes der Zeichnung können die Jahrzehnte um 1230/50 als eine Sattelzeit gelten: Dank des zunächst für die Architektur entwickelten neuen grafischen Planungsmediums kam es zu einem Innovationsschub in den Künsten: Glasfenster¹⁰, Buchmalerei oder auch Goldschmiedearbeiten wandelten sich (Kat. 270), da sie mit Motiven operierten, die aus der Architektur entlehnt waren. Das Hochaltarretabel der Liebfrauenkirche in Oberwesel (ca. 1331) zeigt im geöffneten Zustand eine reiche, vielfach geschichtete Architektur, die wie die Schau-fassade einer Miniaturkathedrale wirkt (Abb. 10). Die Motive werden auf den Außenseiten der Flügel in Malerei übersetzt, doch baugerecht bis hin zu den einzelnen Fugen (Abb. 9).

Darüber hinaus änderten sich die Planungs- und Entwurfsprozesse von Werken der Architektur und der Bildkünste in ganz erheblichem Maße, weil die Künstler nun in der Lage waren, ihre Vorstellungen schon vor dem Beginn der eigentlichen Produktion zu visualisieren – was für große, komplexe Werke selbstverständlich viel wichtiger war als für kleinformatige Einzelstücke. Diese verbesserte Visualisierbarkeit künstlerischer Planung war Teil der allgemeinen Medienentwicklung: Zusammen mit der Architekturzeichnung wurden die Bücher kleiner und leichter



9 Hochaltarretabel in Oberwesel, Außenseite des linken Flügels, um 1331, Oberwesel, Liebfrauenkirche



10 Hochaltarretabel, Gesamtansicht im geöffneten Zustand, um 1331, Oberwesel, Liebfrauenkirche



transportierbar, eine Tendenz, die v. a. der Pariser Universität zu verdanken ist, in deren Umfeld zahlreiche Texte möglichst kostengünstig reproduziert wurden (vgl. S. 499–529). Hinzu kam, besonders in den Städten, eine Zunahme der Lesefähigkeit bei den Laien, wenngleich diese bis heute nicht wirklich quantifizierbar ist. Sicher ist jedoch, dass immer mehr Übersetzungen von lateinischen und französischen Texten in die deutsche Volkssprache vorgenommen



11 »Wolfenbütteler Musterbuch«, Evangelisten, um 1230, Tusche auf Pergament, 17 × 12 cm, Wolfenbüttel, Herzog August Ulrich Bibliothek, Cod. Guelf 61.2. Aug 4°, fol. 89v

men und damit für breitere Bevölkerungskreise verfügbar wurden. Auch entstanden neue Text- und Buchformen, welche sich speziell an die Laien richteten.

Es war wohl kein Zufall, dass die vielfältige Übernahme gotischen Formengutes aus Frankreich im Reich gegen 1230/50 zeitlich genau mit der Einführung und Verbreitung der Architekturzeichnung übereinstimmt. Dieses neue Medium entwickelte sich offenbar gegen 1200 auf den Baustellen jener großen Kirchen Nordfrankreichs, auf die heute zumeist der Oberbegriff der »gotischen Kathedrale« projiziert wird. Jenseits der französischen Grenze wurde der Formenschatz jener Bauten bis dahin nur sporadisch rezipiert, dann aber gab es nicht nur einen wahren Strom von Motivübernahmen, sondern auch ganze Bautypen konn-

ten übernommen werden. Chorumgang, dreigeschossiger Wandaufriß etc. waren Ideen, die in Deutschland bis dahin kaum reflektiert wurden, nun aber beinahe schlagartig weite Verbreitung fanden.

Erstaunlicherweise scheint das Phänomen der Formen-transfers mit Hilfe des Mediums der Zeichnung zunächst auf das Römische Reich, besonders auf dessen Westen, beschränkt geblieben zu sein. Aus anderen Ländern, in denen zur gleichen Zeit ebenfalls eine komplexe Gotikrezeption zu verzeichnen ist, z. B. in England oder Spanien, haben sich jedenfalls keine vergleichbaren Mengen von Zeichnungen auf Pergament erhalten, obwohl gerade aus England ungewöhnlich viele Ritzzeichnungen auf Stein bekannt sind.¹¹ Doch scheint dort nicht der Schritt hin zu einem leicht transportablen Planungsmedium getan worden zu sein. Dass dies umgekehrt gerade in Deutschland geschah, könnte vielerlei Gründe haben. Jedenfalls sind kaum die Zufälligkeiten der Überlieferung dafür verantwortlich, dass es im deutschen Sprachraum mehr Architekturzeichnungen aus der Zeit vor 1450 gibt als in allen anderen Ländern zusammen. Beispielsweise gab es dort schon vor der Mitte des 13. Jhs. in den Bildkünsten eine ausgeprägte Kultur der Motivvermittlung durch grafische Medien. Als Indiz hierfür kann das »Wolfenbütteler Musterbuch« (ABB. 11) dienen, anhand dessen sich zeigen lässt, wie Formen aus der mediterranen Skulptur und Wandmalerei in Deutschland in verschiedene Kunstgattungen transferiert wurden. Ja es hat sogar den Anschein, dass hierfür ein bestimmter stilistischer Habitus zur Verfügung stand, der so genannte Zackenstil.¹² Die hierin gehaltenen Werke zeichnen sich durch eine sehr grafische Textur mit vielen kurzen, eng miteinander verschränkten Linien aus. In diesem Stil gestaltete Objekte waren entweder selbst Kopien, oder aber sie ließen sich sehr leicht kopieren. Es hat sogar Versuche gegeben, diesen spezifisch grafischen Stil, der sich für Buch-, Wand- und Glasmalerei vorzüglich eignete, auch auf plastische Medien zu übertragen. Dass dies bei Flachreliefs in Goldblechflächen geschah, z. B. auf den Dachschrägen des Marburger Elisabethschreins (Tafel S. 66), ist leicht verständlich, doch gibt es auch einige wenige Werke der vollrunden Steinskulptur, die eine entsprechende Struktur zeigen¹³ (ABB. 12). Es scheint, dass es gerade für die vollrunde Steinskulptur noch andere Möglichkeiten gab, den Formtransfer zu erleichtern, nämlich durch kleinformatige Model. Dies liegt bei einigen Skulpturen am Bamberger Dom besonders nahe,¹⁴ denn diese sind teilweise verblüffend eng mit französischen Vorbildern an der Kathedrale von Reims verwandt. Es ist wahrscheinlich, dass gerade in der 1. Hälfte des 13. Jhs., als der Formtransfer durch grafische Medien im kleinen Maßstab in Mode kam, versucht wurde, diese erfolgreiche Strategie auch in anderen Gattungen zu imitieren. Aus späterer Zeit wissen wir, dass nicht nur einzelne Altaraufsätze, sondern auch ganze Skulpturenensembles auf die Reise geschickt werden konnten (vgl. S. 327–397).

Dieser durch Medien »kodifizierte« Kunsttransfer ist nur ein Aspekt des künstlerischen Austauschs. Hieran waren verschiedene Akteure beteiligt. Allen voran die Auftraggeber, weil sie das, was sie aus eigener Anschauung oder vom Hörensagen kannten, auch zu Hause sehen wollten. Der Transfer mittels Zeichnungen oder von Modellen und Objekten garantierte dabei anscheinend die größtmögliche Übereinstimmung mit dem Original. Doch waren auch die Künstler selbst in hohem Grade mobil. Wenn sie plastische oder gezeichnete Repliken von angesehenen Kunstwerken mit sich führten, so schien der korrekte Formtransfer nur noch weiter abgesichert. Dieses Phänomen ist sehr typisch für die mittelalterliche Gesellschaft, die sowohl an die Autorität des Wortes wie des Bildes glaubte.

Wer Text und Bild beherrschte, genoss besonderes Ansehen, wie sich in anderen Kunstgattungen zeigt, z. B. der Buchmalerei, bei der sich beides exemplarisch verbindet. So präsentiert sich die Figur des Erzählers schon in den Fragmenten der ältesten erhaltenen Willehalm-Handschrift (vgl. S. 499f.). Sogar die erste bekannte Künstlerdynastie Deutschlands trägt einen Namen, der sich von »parlare / parler« = sprechen ableiten lässt: Die »Parler« bezeichneten sich als das, was man heute in noch klar erkennbarer etymologischer Abhängigkeit »Poliere« nennt: Vorarbeiter, welche parlierend die Ideen des Architekten vermitteln. Nomen est omen, wo Kommunikation und Medien eine so große Rolle spielen wie in der spätmittelalterlichen Kunst Deutschlands.

Ein Weg, den ein Zweig der Familie Parler genommen hat, lässt sich von Köln über Schwäbisch Gmünd nach Prag verfolgen. Er nahm in Köln mit Heinrich Parler seinen Ausgang von jener Bauhütte, in welcher die Planung so streng wie in keiner anderen durch Zeichnungen kodifiziert worden war. In Schwäbisch Gmünd hatte der Kölner Architekt Heinrich Parler dann schon viel mehr Freiheit, während sein Sohn Peter Parler dann am Prager Dom alles, was ihm sein an klassischen französischen Modellen geschulter Vorgänger Matthias von Arras an Vorgaben hinterlassen hatte, radikal umformte. Peter Parlers Bau- und Entwurfstätigkeit im Prag nimmt sich aus wie ein bewusster Bruch mit künstlerischen Traditionen und Normen, so als habe er bei seiner Ankunft erst einmal die Pläne seines Vorgängers zerrissen. Man mag darin einen Einzelfall erblicken, doch scheint es eher, als käme hierin ein Paradigmenwechsel zum Ausdruck: Nach einhundertjähriger Dominanz der Pläne und Modelle, welche jede neue Generation an das Ideengut ihrer Vorgänger fesselte, könnte in der Mitte des 14. Jhs., speziell in der Architektur, ein Künstlertyp erschienen sein, der seine Autorität aus eigener Originalität bezog.

Dies Phänomen lässt sich auf vielen Ebenen beobachten: So entsteht zu jener Zeit die Handzeichnung, die nicht wie das ältere Musterbuch kodifiziert, sondern die im Gegenteil innovative Kompetenz beweisen soll. Das so genannte Wiener Vademecum (vgl. ABB. 1, S. 532) aus dem



12 Johannes der Täufer und Paulus, Mitte 13. Jh., an einem Strebepeer der Südseite des Langhauses des Freiburger Münsters

frühen 15. Jh. steht genau auf der Kippe: Sorgsam gerahmt findet sich hier ein ganzer Katalog von Köpfen, als Typen ähnlich aufgereiht wie die Tierdarstellungen in älteren Bestiarien. Hier wird die Autorität der traditionellen Musterbücher genutzt, um den Blick auf die delikaten Zeichnungen zu lenken und den Betrachter dazu zu bewegen, die individuelle Hand des Künstlers zu bewundern. Vergleichbares lässt sich beim Bau der 1277 begonnenen Straßburger Westfassade beobachten (vgl. KAT. 41). Seit der Mitte des 14. Jhs. wechseln sich dort Baumeister ab, die immer weniger den ursprünglichen Plänen als vielmehr ihren eigenen, immer originelleren Ideen folgen, welche in der 1439 von Johannes Hültz vollendeten Turmbekrönung Abschluss und Höhepunkt finden.

Es scheint, als sei dieser wechselhafte Umgang mit dem Medium der Zeichnung – mal zur Normierung und mal zur Kreation genutzt – ein typisches Phänomen der Gotik in Deutschland, weil die Zeichnung im Prozess der Gotik-Adaption eine so entscheidende Rolle gespielt hatte.

VERDICHTE KOMMUNIKATION IN DEN ZENTREN DER KUNST

Die Parlerfamilie war hochgradig mobil. Die meisten ihrer Mitglieder sind an mehreren verschiedenen Orten zwischen dem Alpenraum, Österreich, Mähren, Böhmen, Schwaben und dem gesamten Rheinland nachweisbar.¹⁵ Doch tauchten bald darauf auch andere Künstlerdynastien auf, deren Mitglieder ebenfalls an verschiedenen Baustellen wirkten: Die Ensinger, deren Tätigkeitsfeld sich auf eine weite Region zwischen Ulm, Straßburg und Mailand erstreckte, oder die miteinander verwandten Burghausen, Krumenauer und Stethaimer (ABB. 13), die hauptsächlich in Alt- und Niederbayern, aber auch Wien und Tirol tätig waren.¹⁶ Es trug zum Erfolg dieser Künstlerdynastien bei, dass ihre Angehörigen oft mehrere Kunstgattungen beherrschten, v. a. aber das ganze Feld künstlerischer Tätigkeit vom Materialkauf bis hin zu detaillierten Ausstattungsfragen zu organisieren vermochten. Sie hatten damit eine personalisierte und regionalisierte Variante der älteren Dombauhütten geschaffen, in denen sie selbst tätig waren und an deren Traditionen sie anknüpfen konnten. Daraus lässt sich ablesen, dass es ein Bedürfnis nach Personen gab, welche auf dem sich immer weiter ausdifferenzierenden Bereich der Kunstproduktion und des Kunsttransfers über vielfältige Kompetenzen verfügten.

In diesem Zusammenhang spielt auch die Entstehung der Kunstzentren eine große Rolle. Anders als in der vorangegangenen Epoche der Romanik waren in diesen Zentren nicht mehr nur wenige Einzelinstitutionen maßgeblich – ein Hof, eine Kathedrale, ein Kloster –, vielmehr gab es nun ein Zusammenspiel zahlreicher Institutionen und Personen. In solchen Zentren fand ein sehr reger Austausch statt, der seinerseits wieder überaus positive Auswirkungen auf das intellektuelle Leben und die Künste hatte. Die komplexeste Kommunikation war dort möglich, wo die meisten Menschen versammelt und die größte Spezialisierung erreicht waren, also in den Städten. Sie lösten jetzt Kloster-, Kathedral- und Hofschulen als Bildungs- und Kunstzentren ab – wobei der Übergang gerade in den alten Bischofssitzen wie Köln oder Straßburg fließend war.

Eine wichtige Rolle spielten hierbei die jungen Bettelorden. Ihre Statuten waren in den Jahren 1210 (Franziskaner) und 1216 (Dominikaner) erlassen worden, also ungefähr am Beginn des Zeitraumes, den dieses Buch behandelt. Sie besaßen nicht nur moderne Frömmigkeitsvorstellungen, sondern verfügten auch über das Recht, an allen Orten zu predigen, während die Predigt zuvor nur dem lokalen Klerus gestattet war. Diese »internationale Predigtlizenz« steht geradezu paradigmatisch für die neuartig erweiterte Kommunikation im 13. Jh. Zudem wirkten die Bettelorden ganz besonders intensiv in den Städten, von denen die größten – wie Straßburg, Köln und Erfurt – als wichtige Organisations-, v. a. aber Bildungszentren der Orden fungierten. Einer der wortgewaltigsten Prediger der Zeit war



13 Epitaph für den Baumeister Hans von Burghausen (†1432), gesetzt von seinem Neffen und Nachfolger Hans Stethaimer, Landshut, Pfarrkirche St. Martin

der Franziskaner Bertold von Regensburg, und die damals bedeutendsten Intellektuellen der Dominikaner, Albertus Magnus und Thomas von Aquin, lebten und arbeiteten nicht nur in den geistigen Zentren Padua, Bologna oder Paris – sie waren auch in Würzburg, Regensburg, Straßburg und Köln tätig, wo Albertus 1248, also im Jahr der Grundsteinlegung des neuen Doms, das vierte dominikanische »studium generale« einrichtete. Die Bettelorden förderten nicht nur den Wissenstransfer, sondern durch intensive seelsorgerische Tätigkeit auch die christliche Bildung weiter Bevölkerungskreise. Dadurch hatten sie direkt wie indirekt Einfluss auf die didaktischen Qualitäten der Bildkünste.

Dass die Dichte der Kommunikationsnetze mit der Kunstproduktion zusammenhängt, spiegelt sich in den Wandlungen der Kunsttopografie wider: Die bevölkerungs- und städtereichste Landschaft, das Rheinland im weitesten Sinne zwischen Bodensee, Westfalen und den Niederlanden, stieg im 13. Jh. zum alles überragenden Kunstzentrum auf, genauer gesagt zu einer Kette von Kunstzentren. Nicht dass diese Grenzlandschaft des antiken römischen Reiches jemals wirklich unbedeutend gewesen sei, doch hatte es v. a. zur Zeit des sächsischen Kaisertums zahlreiche neue Kulturstützpunkte weiter im Osten, beispielsweise rund um den Harz gegeben, in denen eine reiche Kunstproduktion in allen Gattungen existierte. Da diese Orte jedoch niemals so groß waren wie die alten Städte im Westen, konnten sie auch mit deren neuer wirtschaftlichen Dynamik nicht mithalten. Nicht zufällig entstanden deshalb in Metz, Trier, Köln und Straßburg die ersten gotischen Bauten, die mit ihren Modellen in Frankreich konkurrieren konnten, während in Abhängigkeit von diesen neuen Modellen dann bald auch die Kirchen von Marienstatt oder Altenberg errichtet wurden. Marburg ist ein Beispiel dafür, dass auch in Nebenzentren ehrgeizige Auftraggeber den modernen Modellen nachstreben konnten. Dass es nicht alleine die größere räumliche Nähe zum französischen Ursprungsland der Gotik war, welche für den frühen Import der neuen Baukunst gesorgt hat, zeigt sich daran, dass es schon im früheren 13. Jh. an vielen, auch weiter östlich gelegenen Orten Versuche gegeben hatte, das neue Formengut aufzugreifen. Doch blieb es in diesen Fällen fast immer beim Sporadischen, das kaum breite Nachfolge erreichte. Die Ausnahme hiervon bildete die sächsische Städtelandschaft, wo der 1207 begonnene Magdeburger Dom an der Spitze einer ganzen Kette von gotischen Bauten stand, die über Halberstadt, Naumburg, Schulpforta bis Meißen und darüber hinaus reichte. Ein weiteres Zentrum der Gotik bildete sich entlang der Ostseeküste: Lübeck, die Gründung Heinrichs des Löwen aus dem 12. Jh., stieg hier schnell zum wirtschaftlichen und kulturellen Mittelpunkt auf. Von Lübeck aus, oder mit Lübischem Recht ausgestattet, wurden viele neue Städte gegründet, die das charakteristische, zumeist bis zur Moderne hin erhaltene gotische Erscheinungsbild aufwiesen: Dichtgedrängte, hohe Häuser im Zentrum, von Pfarr- und gelegentlich auch Bischofs-



14 Bildnis des dominikanischen Baumeisters Dietmar im Chor, Regensburg, ehem. Dominikanerkirche St. Blasius



15 Lübeck, Heilig-Geist-Hospital, ab 1284

kirchen überragt, umgeben von einem möglichst die topografischen Bedingungen ausnutzenden Mauerring. In näherer und fernerer Umgebung dieser Städte lagen zahlreiche Dörfer, auch sie mit anspruchsvollen Kirchen ausgestattet, und gelegentlich einzelne Klöster, zumeist des Zisterzienserordens, als Gründungen des Adels.

Ein wichtiges Moment dieser Kunst war es, dass die einzelnen Objekte in einem klar erkennbaren, häufig regionalen, zumeist aber durchaus lokalen Bezug zueinander standen. An einem Stadtbild wie demjenigen von Erfurt lässt sich dies deutlich ablesen (Tafel S. 48): Die nach Osten weisenden einschiffigen Langchöre der beiden Bettelordenskirchen, des Doms und der benachbarten Severikirche erscheinen wie Kompassnadeln im Stadtgefüge, wobei bei allen Bauten gewisse Grundformen nur geringfügig, dem Rang der jeweiligen Kirche entsprechend modelliert werden. Die spätgotische Severikirche ahmt mit ihrer der Stadt zugewandten Turmfront die spätromanische Turmfront des Doms nach (Tafel S. 49), wobei sie respektvoll hinter dessen Dimensionen zurückbleibt. Das einzige architektonische Monument, das dank seines motivischen Reichtums, der plastisch ineinander gefügten Maßwerke und Profile wie ein Schmückstück alles andere

in den Schatten stellt, ist das Triangelportal, der an ungewöhnlicher Stelle gelegene Haupteingang des Doms, auf den die ganze Anlage der über mächtigen Substruktionen angelegten Doppelkirchen zuzustreben scheint. Als echtes Figurenportal im französischen Sinne mit architektonisch fein gegliederten Gewänden, Skulpturen an den beiden gegenüberliegenden Trumeaufeilern und in den Tympana, stellt es zweifellos den anspruchsvollsten Versuch dar, »kathedralgotische« Formen zu imitieren, die aus Paris über Straßburg und Magdeburg vermittelt worden sein dürften. Das Triangel gehört zu einer ganzen Reihe von Baumaßnahmen, mit denen das Domstift im 14. Jh. versuchte, seine Kirche neu auf die Stadt auszurichten. Fast noch beeindruckender als der damals gebaute Domchor sind dessen »Kavaten« genannte Substruktionen, die den Domhügel weit nach Osten hin verlängern und damit der Stadt näherbringen. Umgekehrt wird der Zugang zum Dom dank einer aus jener Zeit stammenden Freitreppe erleichtert, den in späteren Jahrhunderten mehrfach veränderten »Graden«. Wie sehr sich der Dom damals zur Stadt öffnete, zeigt eine an den Kavaten angebrachte Außenkanzel, von der aus zu den Graden und zum Domplatz hin gepredigt werden konnte.



16 Lübeck, Heilig-Geist-Hospital, Lettner, um 1300

Die Erfurter Kirchengruppe und insbesondere die verschiedenartigen Bauten im Dombereich belegen, dass es innerhalb eines ausdifferenzierten Gemeinwesens zahlreiche architektonische Ausdrucksmöglichkeiten gab, derer sich einzelne Gruppen und Personen je nach Rang bedienen konnten: Voraussetzung war, dass dieses Repertoire zuvor bis in die feinsten Verästelungen hinein entwickelt worden war. Dabei stand mit der antiken Moduslehre ein theoretisches Instrumentarium zur Verfügung, mit dessen Hilfe man sich über Angemessenheit verständigen konnte. Eine Regelverletzung wäre dabei dem Sozialprestige der jeweiligen Bauherren schädlich gewesen.

Im Inneren der jeweiligen Kirchen herrschten eigene Gesetze, weil dort der unmittelbare Vergleich mit dem Nachbarinstitut nicht möglich war. Und so ging die Ausstattung der Erfurter Bettelordenskirchen an farbigen Fenstern, obwohl nur noch in Bruchstücken erhalten, zunächst an Umfang und Qualität dem Dom bei weitem voran, bis schließlich auch dort im Laufe von fast einhundert Jahren eine durchgehende Reihe farbiger Fenster vorhanden war (vgl. KAT. 213). Gleichzeitig entstand in der Severikirche der Sarkophag des namensgebenden Heiligen, an dem die Liegefigur auf der Grabplatte und die narrati-

ven Szenen an den Seiten des Grabmals an hierarchisch-repräsentativer Strenge jeweils alles Vergleichbare in Erfurt in den Schatten stellten (KAT. 121).

Von den jüdischen Kultbauten, die in der städtischen Kultur im 13. und in der 1. Hälfte des 14. Jhs. eine wichtige Rolle gespielt haben müssen, ist seit den großen Pogromen von 1349 fast nichts mehr erhalten. Immerhin zeigen – neben der Prager Altneu-Synagoge – die Reste der Alten Synagoge von Erfurt, welche dank der verschiedenartigsten profanen Nutzungen des Gebäudes vom Lagerraum bis hin zum Tanzlokal immerhin noch rudimentär überlebt haben, dass auch ein solcher Bau ähnlich den christlichen Kirchen Rippengewölbe, Maßwerkfenster und -rosetten besaß, dass jüdisches und christliches Formenrepertoire sich also im Kleinen nicht unterschieden (Tafel S. 54). Auch der Erfurter Schatzfund von 1998 belegt die enge Verzahnung der Kulturen auf eindrucksvolle Weise (KAT. 275).

Zu den halb sakralen und halb profanen Bauten gehörten die Hospitäler. In ihnen verbanden sich Bautypen unterschiedlicher Herkunft: Große Krankensäle, die ähnlich den Schlafsälen (Dormitorien) von Klöstern angelegt waren, gingen eine Symbiose mit oft weiträumigen Kapellen und Wirtschaftsräumen ein. Das Heilig-Geist-Hospital in Lübeck



17 Krämerbrücke in Erfurt, 1325 Bau der steinernen Brückenbögen, Häuser meist 18. Jh. und später

legt hiervon bis heute ein beredtes Zeugnis ab. Dass sakrale und profane Sphären untrennbar miteinander verbunden waren, kommt auch bei scheinbar so rein funktionalen Bauwerken wie den städtischen Brücken zum Ausdruck: Zumeist fanden sich an ihren Zugängen Kapellenbauten wie bei der Prager Karlsbrücke oder aber bei der schon 1325 errichteten steinernen Krämerbrücke in Erfurt (ABB. 17), die noch immer ihre originalen Bögen besitzt. Ursprünglich an beiden Brückenköpfen von Kirchen flankiert, hat nur die Ägidienkirche an ihrem Ostende überdauert, während die westlich gelegene Benediktikirche seit 1810 fehlt. Auch Rathäuser besaßen ihre eigenen Kapellen, wobei sie zugleich, wie beispielsweise noch heute in Lübeck und Stralsund zu sehen, mit den wichtigsten Pfarrkirchen Bauensembles bildeten. Von den Wohn- und Handelshäusern jener Zeit sind nur wenige in einem halbwegs authentischen Zustand erhalten geblieben, da sie bis in die Gegenwart hinein einem permanenten Veränderungsdruck ausgesetzt waren. Was dennoch an mittelalterlichem Baugut vor Augen steht, datiert zum ganz überwiegenden Teil erst aus der 2. Hälfte des 15. Jhs., die in diesem Band nicht mehr behandelt wird. Trotzdem führten Kellerkataster oder dendrochronologische Untersuchungen der letzten Jahrzehnte auf beeindruckende Weise vor Augen, dass in vielen deutschen Städten noch mehr Bausubstanz aus dem 13. und 14. Jh. vorhanden ist, als man zuvor geglaubt hätte – besonders beeindruckend in dieser Beziehung die Altstadt von Wismar.

Die Kunst des 13. bis 15. Jhs. wurde zwar im Wesentlichen von den Städten und ihrem Umfeld geprägt, war deshalb aber nicht unbedingt eine »bürgerliche« Kunst, wie dies die ältere Kunstgeschichte glauben machen wollte.¹⁷ Denn häufig bedienten sich die Territorialherren der Städte, von denen nur die wenigsten de jure oder de facto reichsfrei waren. Darüber hinaus ermöglichte gerade die Kooperation der mächtigsten Fürsten mit den Städten die reichste Kunstproduktion. Die herausragenden Beispiele hierfür aus der in diesem Band behandelten Epoche sind – neben München und Wien – vor allem Straßburg aus der Zeit von König Rudolf von Habsburg sowie Nürnberg und Prag aus der Zeit Kaiser Karls IV. Beide Herrscher veranlassten oder unterstützten in diesen Städten die Errichtung von Monumenten zum Zwecke der persönlichen, dynastischen und staatlichen Repräsentation. Dabei reichte die Spannweite von Sakralbauten wie der Liebfrauenkirche in Nürnberg oder dem Prager Dom als sakralem Monument von Kaisertum, Reich und böhmisch-luxemburgischer Dynastie bis hin zu vergleichsweise intimen Werken wie der Wenzelsbibel. Doch nicht nur die Herrscher gaben die Kunstwerke in Auftrag, sondern auch die Städte und ihre Bürger, denn auch sie wollten an der Herrschaftsrepräsentation teilhaben: Ein typisches Beispiel hierfür ist die Westfassade des Straßburger Münsters (ABB. 18): In städtischer Eigenregie errichtet, scheint sie in ihrer beinahe hypertrophen Gestalt als Monument eines neuen »goldenen« habsburgischen



18 Straßburg, Münster, Westfassade, 1277–1439

Zeitalters geplant worden zu sein. Und um die Mitte des 14. Jhs. visualisiert der bronzene Türzieher des Lübecker Rathauses das Reich, indem dort der König im Kreis der sieben Kurfürsten dargestellt wird – nicht als Herrscher der Stadt, sondern als Garant deren Freiheit (ABB. 19).¹⁸

Eine Eigenschaft eines »Kunstzentrums« ist es, dass dort Kunstwerke aus den verschiedenen Gattungen hergestellt werden. Abermals waren hierfür die Städte prädestiniert, weil nur in ihnen genügend Handwerker wie potenzielle Käufer vorhanden waren und zusammentrafen. Gemeinsam garantierten sie eine dauerhafte und vielfältige Produktion ebenso wie einen kontinuierlichen Markt. Dies bedeutet nicht, dass sämtliche Artefakte nur für die Städte hergestellt und in diesen veräußert wurden. Vielmehr



19 Türzieher des Lübecker Rathauses, um 1350, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Inv. Nr. 1978/13

waren die Städte die Umschlagszentren, in denen auch mit außergewöhnlichen Dingen – ob als fertige Produkte oder als Ideen – gehandelt werden konnte. Vor allem Letzteres stand im Vordergrund, denn einen Kunstmarkt im neuzeitlichen Sinne, auf dem vorfabrizierte Luxusgegenstände auf einen anonymen Käufer warteten, gab es in Deutschland höchstens in Ansätzen.

Umgekehrt vereinen nicht alle Ensembles von Kunstwerken auch Stücke, die an Ort und Stelle hergestellt wurden: Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist das Aachener Münster, bei dem Kaiser Karl IV. die Tradition der imperialen Ausstattung fortsetzte. Fügte sich die Architektur des schreinartigen Chores noch in die niederrheinische Architektur ein, so ist die Herkunft von so herausragenden Ausstattungsstücken der Goldschmiedekunst wie der Karlsbüste oder des Karlsreliquiar nur schwer lokalisierbar (Kat. 281, 282). Mit solchen Werken wurde ein internationales Niveau erreicht, das durch lokale Märkte kaum zu befriedigen war. Hierfür bildete sich offenbar eine geringe Anzahl von hoch spezialisierten europäischen Werkstätten aus.



20 Hochaltar, Rückseite, Weihe 1290, Marburg, Elisabethkirche

21 Hochaltarretabel, Weihe 1290,
Marburg, Elisabethkirche



INSZENIERUNGEN

Im Laufe des 13. und 14. Jhs. wurden die medialen Qualitäten der Kunstwerke immer wichtiger. Dabei vermochten die Bilder es, bisweilen sogar die Realia zu ersetzen, wie sich dies besonders deutlich am Umgang mit den Gebeinen der Heiligen Elisabeth ablesen lässt.¹⁹ Bei ihrer Heiligsprechung 1235 wurde ein großer goldener Schrein begonnen, der in seiner materiellen Qualität die Aura der heiligen Reliquien ganz unmittelbar verdeutlichte. Gegen 1250 war er vollendet (KAT. 268). Dieser Schrein sollte dann auf einem Bogen an der Rückseite des 1290 geweihten Hochaltars zur Aufstellung gelangen, wo es möglich gewesen wäre, unter ihm hindurchzugehen (ABB. 20, 21). Doch noch vor der Weihe des Altars wurden die Arbeiten an der Tragkonstruktion eingestellt, und der Schrein verschwand in der Sakristei. Zugleich wurde aus dem Elisabethmausoleum im nördlichen Querarm der Kirche – ein Baldachin, der sich an der Stelle des ursprünglichen Elisabethgrabes erhebt – ein leerer Memorialort ohne Schrein. Dafür übernahm der Hochaltar die Aufgabe des liturgisch-medialen Zentrums. Zu diesem Zweck erhielt er ein monumentales steinernes Retabel mit Figurennischen, vor die wahrschein-

lich auch Bildtafeln geschoben werden konnten, wobei sich zahlreiche Kombinationsmöglichkeiten ergaben. Die Präsentation gewann Vorrang vor der Präsenz.²⁰ Speziell die Bedeutung der beiden Bildkünste Skulptur und Malerei nahm zu, die es viel besser vermochten, auf kontrollierte Art religiöse oder profane Botschaften zu vermitteln als dies beispielsweise Reliquien für sich alleine gekonnt hätten. Waren die bisweilen nur schwer zu verstehenden Glaubens- und Rechtsgrundlagen zuvor durch Symbole oder symbolische Handlungen visualisiert worden, so übernahmen nunmehr bildliche Darstellungen deren Funktion.

Die verbale Unterstützung spielte hierbei eine wichtige Rolle. Zentrale Orte in der Kirche waren hierfür zunächst die Lettner, die den Raum der Kleriker von dem der Laien trennten, die zugleich aber auch der Verkündigung und der Predigt dienten. An ihnen wurden vielfältige, zumeist plastische Werke zu didaktischen Zwecken eingesetzt wie in Marburg, oder aber in Naumburg – wo das Bildprogramm auch noch im Chor hinter dem Lettner von den berühmten Stifterfiguren fortgesetzt wurde (Tafel S. 86–88). Die Maleien an der Schauseite des Lettners in der Dominikanerkirche zu Gebweiler zeigen, dass die Hilfe der Mönche, welche hinter dem Lettner ihre Chorgebete abhielten und

von ihm herab predigten, unerlässlich war, um in den Himmel zu kommen. Doch haben die Lettner ihre didaktische Bedeutung zunehmend an andere Medien abgegeben, wie der Fall des Lettners im Meißner Dom belegt: Er wurde im Laufe des späten Mittelalters zwar immer mehr erweitert, verwandelte sich dabei jedoch zunehmend in ein Monument fürstlicher Repräsentation.²¹

Dafür trat ein anderes Medium immer mehr in den Vordergrund: das wandelbare Altarretabel. Hier verbanden sich simultan die Realia wie das Sakrament oder Reliquien mit Skulpturen und Bildern. Reliquien- und Sakramentsaussetzungen, Verschluss, Öffnung oder partielle Öffnung der Flügel, die damit jeweils unterschiedliche Bildthemen sichtbar werden ließen, dazu die Einbindung in die Messliturgie machten es zum Objekt multimedialer Inszenierung. Doch konnte es auch von den Einzelnen individuell betrachtet werden, weshalb es notwendig war, eine überzeugende, unzweideutige Bildsprache zu entwickeln und anzuwenden. Die Retabelkunst des 14. Jhs. ist voll von entsprechenden Erfindungen. Und da die Interpretationshoheit der Kirche im Prinzip nicht bestritten war, bedienten sich auch profane Institutionen und Gruppen dieser sakralen Mittel, indem sie beispielsweise Altäre stifteten, auf denen Patrone und Heiligenviten dergestalt visualisiert waren, dass sie die Auftraggeber vor aller Augen zu repräsentierten vermochten. Ein wesentliches Mittel hierbei war es, ähnlich wie in der Predigt, durch vergleichsweise unspektakuläre Mittel die Lebenswirklichkeit der Zeitgenossen in die Bilder hineinzuholen, so dass diese sich wieder neu von den Historien angesprochen fühlten.

BILD UND ZEIT

In ihrem repräsentativen Charakter richteten sich mittelalterliche Kunstwerke nicht allein an die Zeitgenossen, sondern auch an die Nachfahren. Der zentrale Leitgedanke hierbei war, dass die Lebenden für die Verstorbenen Fürbitte leisten mussten, um ihnen die Zeit im Fegefeuer zu verkürzen. Ein Großteil der mittelalterlichen Kunst wurde überhaupt nur aus Sorge um das (eigene) Totengedenken, die »Memoria«, gestiftet. Dabei war man sich durchaus der Bedeutung von Bild- und Wortgedächtnis bewusst. Die Erinnerung, z. B. an die Erscheinung eines Verstorbenen, die durch dessen Bildnis gestützt wurde, war nicht nur für die Fürbitte unerlässlich, sondern sie bedeutete auch, dass wichtige theologische Theoreme wie religiöse Praktiken an das Bild gebunden waren. Das Bild, oder im weiteren Sinne das Kunstwerk, war deshalb mehr als nur ein didaktisches Mittel zur Unterstützung der Laien in ihrem Glauben, wie es einst Gregor der Große formuliert hatte. Vielmehr knüpften sich an das Bild / Kunstwerk zahlreiche rituelle, immer wiederkehrende Aktionen. Es war zumeist Teil einer zeitlich vorhersehbaren und begrenzten liturgischen Handlung. Bild, Bildinszenierungen und kultische

Handlungen um das Bild standen in engem Zusammenhang.²²

Hierzu bediente man sich neuer, oft ausgeklügelter Formen und komplexer Darbietungen. Eine wichtige Rolle spielten in diesem Zusammenhang die Heiligen Gräber, die speziell in der Karfreitagsliturgie zum Einsatz kamen. Besonders realistisch dargestellte Christusfiguren, manchmal mit beweglichen Gliedmaßen, sollten Identität und Authentizität von Altarsakrament und Corpus Christi suggerieren (KAT. 110). Beim Heiligen Grab im Münster zu Konstanz diente ein architektonisches Gerüst, das wie eine Stein gewordene Modellzeichnung aussieht, als Bühne und Träger für zahlreiche Figuren der Passionsgeschichte (KAT. 42). Auch im Zusammenhang mit dem Kaiserkult waren hochrangige Kunstwerke in performative Akte eingebunden. Hier spielte die Gruppe der Aachener Reliquien samt ihrer Reliquiare eine geradezu tragende Rolle, besonders nachdem die Schatzkammer von Kaiser Karl IV. umfänglich bereichert worden war. Die große Karlsbüste (KAT. 281) mit der Schädelkalotte Karls des Großen wurde einem künftigen König entgegengetragen, so dass der Wiederbegründer des Kaisertums seinen Nachfolger quasi persönlich empfing. Die zur Büste gehörige Krone wurde tatsächlich bei Krönungen benutzt, nachweislich bei derjenigen von König Sigismund im Jahr 1414, wahrscheinlich aber auch schon bei derjenigen Karls IV. 1349. Ab diesem Jahr wurde das Reliquiar auch zusammen mit den anderen anlässlich der alle sieben Jahre stattfindenden Aachener Heiltumsfahrt regelmäßig ausgestellt. Ähnlich wie die Wandelaltäre konnte ein solches Reliquiar somit individuell als auch innerhalb eines performativen Zusammenhangs wahrgenommen werden. Das ungefähr gleichzeitig entstandene Aachener Karlsreliquiar (KAT. 282) zeigt sogar einzelne Akte einer solche Reliquienpräsentation: Vier Engel und vier Personen der Karlslegende – Papst Leo III., Erzbischof Turpin, Roland und Oliver geleiten das eigentliche, zwischen Kapelle, Grabmonument, Schrein und Festapparat changierende Reliquiar, auf dem Christus, Maria, Katharina, Karl der Große und abermals Engel Reliquien bzw. das Aachener Münster selbst präsentieren.

Dieses Reliquiar wirkt wie ein zum Stillstand gekommener Automat, und tatsächlich ist der Schritt von einem solchen Meisterwerk der Goldschmiedekunst hin zu den metallenen Werken der Feinmechanik nicht sehr weit. Die komplexesten dieser Werke waren die astronomischen Uhren, seit der Mitte des 14. Jhs. an verschiedenen Orten, zumeist Städten, entstanden. Von der Straßburger Dreikönigsuhr, dem ältesten Vorläufer der heutigen, aus der Mitte des 19. Jhs. stammenden astronomischen Uhr des Münsters, hat sich nur noch der mechanische Hahn erhalten, der zur vollen Stunde mit den Flügeln schlug und einen Schrei ausstieß (ABB. 22). Während die Messliturgie, die ja eigentlich die ewige göttliche Liturgie nachahmt, von den Menschen selbst in Gang gehalten werden musste, gelang es den neuen Uhren scheinbar selbsttätig zu agieren.

22 Mechanischer Hahn, 1352–1354.
Holz, Schmiedeeisen, Kamm aus
getriebenem Kupfer, Reste von
Bemalung, 117 cm, Musée des Arts
Décoratifs de Strasbourg



Gerade deshalb lag es nahe, dass sie nicht nur den Ablauf der göttlich gesteuerten Zeit imitierten, sondern auf denkbar naturalistische Art auch die göttlichen Geschöpfe. Welche Faszination von diesen mechanischen Wunderwerken ausging, zeigt das gegen 1330 von Heinrich Seuse verfasste »Horologium Sapientiae«, das »Büchlein der Wahrheit«, in dessen Einleitung der Mystiker ganz offenbar unter dem Eindruck der modernen Technik die göttliche Gnade als ein Uhrwerk schildert. Die Maschinen ahmten somit die göttliche Schöpfung nach, wie auch Gott in Gestalt einer rätselhaften Maschine vorstellbar war.

Die Räderuhren waren ursprünglich in den Klöstern entwickelt worden, wo sie der Messung der Zeitabstände zwischen den Stundengebeten dienen sollten. Schon bald erhielten sie über die liturgische Funktion hinausgehende

symbolisch-repräsentative Aufgaben, insbesondere in den Städten, denn seit dem ausgehenden 14. Jh. wurden sie vornehmlich dort angebracht. Das Altstädter Rathaus in Prag erhielt seine Uhr gegen 1410, und ähnlich wie im Straßburger Münster, dessen Bauverwaltung kommunal organisiert war, fanden sich Uhren auch in den großen Pfarrkirchen der Hanse.²³ Besonders gut ist diejenige in der Nikolaikirche von Stralsund von 1394 erhalten (ABB. 23), die laut Inschrift von Nikolaus Lillienvelt hergestellt wurde. Neben dem Uhrwerk und dem bemalten Zifferblatt mit dem Ring der Tierkreiszeichen sind dort auch Personifikationen von Morgen und Abend sowie vier Astronomen bzw. Weltweise dargestellt. So wurde hier ein universales historisches wie geografisches Ordnungsmodell visualisiert. An der Herstellung dieser Uhr müssen neben dem Feinme-



23 Astronomische Uhr,
1394 vollendet, Stralsund,
Pfarrkirche St. Nikolai

chaniker auch Schmiede, Tischler und Maler beteiligt gewesen sein – Handwerker, für die in der Inschrift der Uhr um Fürbitte gebeten wird. Da andernorts auch geschnitzte Figuren zur Ausstattung gehörten, dürfen diese Uhren zu den Schöpfungen gehört haben, an denen zahlreiche Institutionen als Auftraggeber, Intellektuelle als Konzepture und Handwerker als Ausführende beteiligt gewesen waren. Insofern handelt es sich bei ihnen gleichermaßen um »Gesamtkunstwerke« wie Kunstwerke der Gemeinschaft.

GOTIK IN DEUTSCHLAND – DIE EPOCHE DES MEDIENWANDELS

Hatte es zwischen dem Reich und den angrenzenden Gebieten schon lange einen künstlerischen Austausch gegeben, so erfuhr dieser um die Mitte des 13. Jhs. dank neuer, für den Kunsttransfer besonders geeigneter Medien eine andere Qualität. Mit diesem Medienwandel geht der Beginn der »Gotik« in Deutschland einher. Darüber hinaus lassen sich die beiden Jahrhunderte zwischen ca. 1250 und 1450 für Deutschland generell als die Zeit der Erneuerung von Medien und der Erweiterung von Kommunikationsmöglichkeiten bezeichnen – sei es im visuellen Bereich, sei es im verbalen oder im performativen Zusammenspiel von beiden.

Am Ende der Epoche, die dieses Buch behandelt, steht ein abermaliger Medienwandel, diesmal von welthistorischer Bedeutung: Es war die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern durch Johannes Gutenberg in den 1440er Jahren, eine Erfindung, die eine Vervielfältigung der Kommunikationsmöglichkeiten und des Wissenstransfers mit sich brachte. Hatte die Zeichnung rund 200 Jahre zuvor die Visualisierung der Kunstproduktion mit sich gebracht, so führte der Buchdruck nun zu einer Verbalisierung, und damit auch Theoretisierung, der gesamten Kunstproduktion. Ohne den Medienwandel, v.a. aber das gesteigerte Medienbewusstsein des 13. Jhs. wäre die Medienrevolution des 15. Jhs. nicht möglich gewesen.

Der vorliegende Band möchte die Kunst des 13. bis 15. Jhs. in ihrer Vielgestaltigkeit präsentieren. Deshalb stehen Gliederungsprinzipien wie Stil, Region, Chronologie oder Gattungen nicht im Vordergrund. Trotzdem konnte auf Klassifizierungen nicht völlig verzichtet werden. Denn ist die Realität der Kunst auch unendlich vielfältig, so muss die Kunstgeschichte doch versuchen, zumindest Strukturen erkennen zu lassen.

So wurde einerseits eine Einteilung gemäß der Kunstgattungen gewählt, weil die Künstler auf ihren jeweiligen Spezialgebieten den intensivsten Austausch gepflegt haben. Andererseits sollten auch gattungsübergreifende Zusammenhänge deutlich werden, indem Dinge, die räumlich und gedanklich zusammengehören, auch zusammen abgebildet werden. Besonders am Anfang des Buches sollen sich einige künstlerische Ensembles zumindest visuell als solche präsentieren: Erfurt steht für die Stadt als Ort der Kommunikation, der Kölner Dom für das geistige Zentrum. Das Beispiel der Marburger Elisabethkirche veranschaulicht den Zusammenhang von Heiligenverehrung und Kunstproduktion, das Marienmünster in Doberan führt die Möglichkeiten der repräsentativen Ausstattung eines Männerklosters vor Augen, während Wienhausen für einen Damenkonvent steht. Der Naumburger Westchor ist geradezu ein Paradebeispiel dafür, wie ein Domstift dank besonders befähigter Künstler seine geistlichen wie profanen Ansprüche auf höchst eindrückliche Weise zu visualisieren vermochte.

Anhand eines besonderen Einzelfalles wurde versucht, den Ensemblecharakter, die Kommunikation innerhalb von Kunstzentren sowie die gattungsspezifische Problematik gleichermaßen darzustellen. Bei diesem Beispiel konnte es sich nur um das Prag Karls IV. und in gewissem Maße auch seines Sohnes Wenzels handeln. Denn dieses Prag stellt sich in vielerlei Hinsicht als Exempel für die Kunst des 13. bis 15. Jhs. in Deutschland dar: In der Stadt gab es eine Symbiose von Herrscher und Kommune, von Reich und Region. Hier kam es zu einer besonders vielfältigen, internationalen Kunstproduktion, aber hier trafen auch internationale, regionale und persönliche Interessen – nicht immer konfliktfrei – aufeinander, wie die zerstörerischen Hussitenkriege am Ende der Epoche zeigten.

Prag ist aber auch in anderer Hinsicht charakteristisch: Gerade dadurch, dass die Stadt heute nicht mehr zu Deutschland gehört, kann sie exemplarisch für die Instabilität des Reiches stehen. Zugleich war die Kunst des Mittelalters selten so international wie hier, und von hier gingen deshalb auch nachhaltige Impulse zur Internationalisierung der Kunst in Deutschland aus. Da die Prager Kunst zudem genau in der Mitte der in diesem Band behandelten Periode steht, lässt sich in ihr die gesamte Epoche fokussieren.

1 Zu diesem Thema vgl. verschiedene Aufsätze in: Klein/Boerner 2006. Zu einzelnen ausgewählten Epochen der Gotikrezeption: Niehr 1999 – Germann 1974 – Bushart 1990 – Lippert 2001.

2 Schwarz 2003.

3 Vgl. auch: Suckale 2005, 8–10 – Fajt 2006, 14–15.

4 Der Terminus ist französischen Ursprungs. Vgl.: Nayrolles 2005, 268–270. In Deutschland wurde der Begriff zuerst verwendet bei Kugler 1842, 546–550 und Schnaase 1856, 330–408. Vgl.: Sauerländer 1987 – Nicolai, Walkenried, 1990 – Seeger 1997, 199–206.

5 Klotz 1967 – Binding, *Opus Francigenum*, 1989 – Kurmann 2007.

6 Gaetgens 2004 – Boerner 2006.

7 Warnke 1976 – Schöller 1989 – Binding 1993.

8 Helten 1992, 47–50.

9 Steinmann 2003.

10 Becksmann 1967.

11 Schöller, *Ritzzeichnungen*, 1989.

12 Wolter-von dem Knesebeck 2006.

13 Kurmann 1983.

14 Exemplarisch zum Transfer in der Skulptur: Kurmann 1998. Suckale 1979/80, 223–54.

15 Schock-Werner 1978.

16 Kurmann/Kurmann-Schwarz 2001, 130–132.

17 Pinder 1937.

18 *Ausst. Kat. Heiliges Römisches Reich*, 2006, 423–424.

19 Hierzu und zum Folgenden: Köstler 1995 und Köstler 2001.

20 Köstler 2001, 57–58.

21 Vgl. die verschiedenen Aufsätze von Heinrich Magirius in: Magirius 2001; zuletzt zum Lettner allg.: Schmelzer 2004.

22 Tripps 2000 – Suckale, *Kirchenbau*, 2003.

23 In der Kirche von Doberan ist noch das Zifferblatt einer sehr ähnlichen Uhr vorhanden. Dies ist wie schon die Architektur der Kirche selbst ein weiteres Indiz dafür, wie sehr in diesem Zisterzienserkloster kommunaler Habitus nachgeahmt wurde, da die Uhr als solche ja in den Klöstern entwickelt worden war.