

Erweiterung des Denkraums

Hans W. Hubert, Bruno Klein
und Harald Wolter-von dem
Kneesebeck

Theorie und Praxis in Kunst und Architektur um 1400

Das Konzil von Konstanz, das die katholische Christenheit und damit einen Großteil der damals im Abendland bekannten Welt wieder unter einem religiösen Oberhaupt einen sollte, wurde einberufen, weil es eine Vielzahl konkreter Probleme zu lösen gab. Aber es konnte nur stattfinden, weil bei den Protagonisten in hinreichendem Maß die Überzeugung bestand, dass sich diese Probleme mithilfe einer universellen Versammlung und auf dem Weg des Austauschs und mithilfe von Argumenten effektiv lösen ließen. Dieses modern klingende Konzept war damals keineswegs abgesichert: Das vorherige Konzil in Pisa war gescheitert, und in Konstanz kam es, entgegen vorausgegangener Versprechungen von freiem Geleit, zu den bekannten Todesurteilen gegen Jan Hus und Hieronymus von Prag, deren Vollstreckung die Hussitenkriege auslösten. 1415 flammte auch der Hundertjährige Krieg zwischen Frankreich und England wieder auf. Mit dem Konzil setzte sich also die Idee friedlicher Verhandlungen keineswegs erfolgreich durch, aber es dokumentiert doch zumindest eine wichtige Etappe in der langen Geschichte der Entwicklung sozialer Kommunikation.

Der dem Konzil innewohnende „Problemlösungsoptimismus“ lässt sich auch in der Kunst der Zeit wiederfinden. Dabei spiegelt die Kunst keineswegs bloß das wider, was auf vermeintlich wichtigeren Gebieten vorgegeben worden wäre. Im Gegenteil: Im Bereich der Kunst konnten neue Medien und Verfahren überhaupt erst erprobt und entwickelt werden. Natürlich geschah dies nicht von der Realität abgehoben, sondern die Künste entwickelten sich seit dem 14. Jahrhundert immer mehr zu Medien, mit deren Hilfe sich die Diskrepanzen zwischen Vorstellungen und Umwelt, zwischen Wunsch und Realität zunehmend besser bewältigen ließen.

DENKEN IN WORTEN UND BILDERN

Dabei gab es auf dem Gebiet der Kunst hauptsächlich zwei praktische Ansätze, die Differenz zwischen dem ge-

danklichen Entwurf und der materialisierten Lösung zu überbrücken. Der eine war der empirisch-praktische, der ohne theoretische Fundierung auskam. Der andere, der sich langfristig als der erfolgreichere herausstellen sollte, bestand in der theoretischen Fixierung des künstlerischen Prozesses. Vor allem in Italien entfaltete und verbreitete er sich. Es entstanden dort Kunsttraktate, in welchen versucht wurde, der bis dahin als rein handwerklich empfundenen Kunstpraxis so etwas wie eine gedanklich-begriffliche Grundlage zu liefern. Erstaunlich ist dabei, wie schnell sich die Diskurse inhaltlich entwickelten. So wird in dem vielleicht genau zur Zeit des Konzils verfassten Kunsttraktat des Cennino Cennini (um 1370–um 1440), eines „Urenkelschülers“ von Giotto's radikal innovativer Malerei des frühen 14. Jahrhunderts, viel Wert auf die Praxis der Zeichnung gelegt. Dort ist sie jedoch noch eine handwerklich notwendige Übung, während sie schon kurz darauf, um 1435, bei Leon Battista Alberti (1404–1472) zu einer Qualität wird, die den Künstler überhaupt erst als solchen auszeichnet. Noch einmal 30 Jahre später wird Antonio Averlino (um 1400–um 1469), der den gräzisierungsbefördernden Künstlernamen *Filarete* (Tugendfreund) führte, einen Traktat verfassen, in dem die Zeichenkunst von so zentraler Rolle ist, dass ihrem Erlernen eine höchst aufwendige Schilderung gewidmet ist. Was vor allem Alberti und Filarete eint, ist der forcierte Rückbezug auf die Antike: Der Künstler wird nach dem Vorbild des klassischen Redners zu einer moralischen Instanz – beiden soll es darum gehen, mit ihrem Wirken das für die Gemeinschaft Beste zu erreichen. So wie der Redner soll auch die Kunst erzählen, ja selbst die Theorie der Kunst ist keineswegs abstrakt, sondern in erzählender Form vorgetragen. Insbesondere Filaret's Darlegung seiner kunsttheoretischen Vorstellungen ist in die Form einer romanhaft-utopischen Erzählung gekleidet. In ihr geht es nicht bloß um die Ablaufschilderung von Ereignissen, die sich aus dem glücklichen Zusammentreffen des Fürsten und des Architekten ergeben, sondern sie erhält eine zusätzliche historische Di-

mension durch das Auffinden eines antiken Buchs, durch das eigentlich alles, was bei der Errichtung der gegenwärtigen fiktiven neuen Stadt namens *Sforzinda* passiert, historisch legitimiert wird.

So innovativ die italienische Kunsttheorie der Zeit sowohl inhaltlich als auch in Bezug auf die angestrebte Veränderung in Hinblick auf den Status der Kunst auch sein mochte: Sie entlehnte ihre Argumente hauptsächlich Diskursen, die der bildenden Kunst fern waren, nämlich den antiken Rhetorik- und Poesielehren. Dies dürfte daran gelegen haben, dass es eigentlich keine antike Theorie der bildenden Künste gab, die mit der spätmittelalterlichen

Abb. 1: Zeichnung mit 12 Händen. Böhmisches (?) Musterblatt mit rhetorischen Handgesten, um 1440. Erlangen, Graphische Sammlung der Universität



Kunstpraxis kompatibel gewesen wäre. Aber – und damit lässt sich der Bogen zurückschlagen zum problemlösungsoptimistischen Konzil: Es gab im frühen 15. Jahrhundert die generelle Überzeugung, dass es möglich sei und auch Techniken geben müsse, um die Herausforderungen der Gegenwart zu bewältigen.

Während die italienischen Theoretiker versuchten, einen für sie historisch-geographisch naheliegenden Lösungsvorschlag zu machen, der auf die Antike zurückgriff und dabei die zeitgenössische Kunstproduktion mit der antiken habituell parallelisierte, gab es dieses Lösungsmodell nördlich der Alpen eigentlich nicht. Zwar wurde auch hier die Zeichnung als Planungsmedium zunehmend wichtiger, aber es wurde offenbar keine Notwendigkeit empfunden, den im Visuellen sich verstärkenden und komplizierter werdenden Diskurs auch schriftlich zu flankieren. Sinnfölig kommt dies in einem, vielleicht böhmischen, Musterblatt zum Ausdruck, das zwölf Hände zeigt, von denen nur eine ein Buch hält. Zeichnerisch wird demonstriert, was die klug geführte Hand vermag. Sehen genügt (Abb. 1)!

Die Zeichnung war auch das Medium, das alle Kunstgattungen verband: Zeichnen mussten nicht bloß Maler, insbesondere Buchmaler, sondern auch Bildhauer und Architekten. Im Herstellungsprozess der Glasmalerei hatte die Zeichnung besonderes Gewicht, ebenso wie in der Goldschmiedekunst. Die Ziergravur auf Metallplatten ist außerdem aufs Engste mit der Gravur von Druckplatten verwandt; und bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts entwickelte sich so mit dem Niello, dem Holzschnitt und dem Kupferstich die neue Kunstgattung der Druckgraphik. Diese half nicht nur, bestimmte Bildfindungen zu popularisieren, sondern mithilfe dieses Mediums ließen sich gerade auch besonders phantasievolle Zeichnungen verbreiten, die für sich standen, weil es nie beabsichtigt war, sie zur Vorlage von Tafelbildern zu machen.

Auf dem Gebiet der Architektur war die Zeichnung als „Medium“ im wahrsten Sinn des Wortes am meisten entwickelt. Dabei scheint es, dass die Architekturzeichnung besonders beim Prager Veitsdom (Abb. 2) eine bedeutende Rolle spielte. Als aber, infolge der fatalen Konstanzer Konzilsentscheidung zu Jan Hus, der Prager Dombau zum Erliegen kam und seine Werkmeister versprengt wurden, breitete sich mit ihnen das elaborierte Prager Planungssystem offenbar sprunghaft aus: Wo diese Baufachleute hinkamen, wurde von nun an anscheinend vermehrt gezeichnet, wobei die Zeichnung nicht bloß als Medium

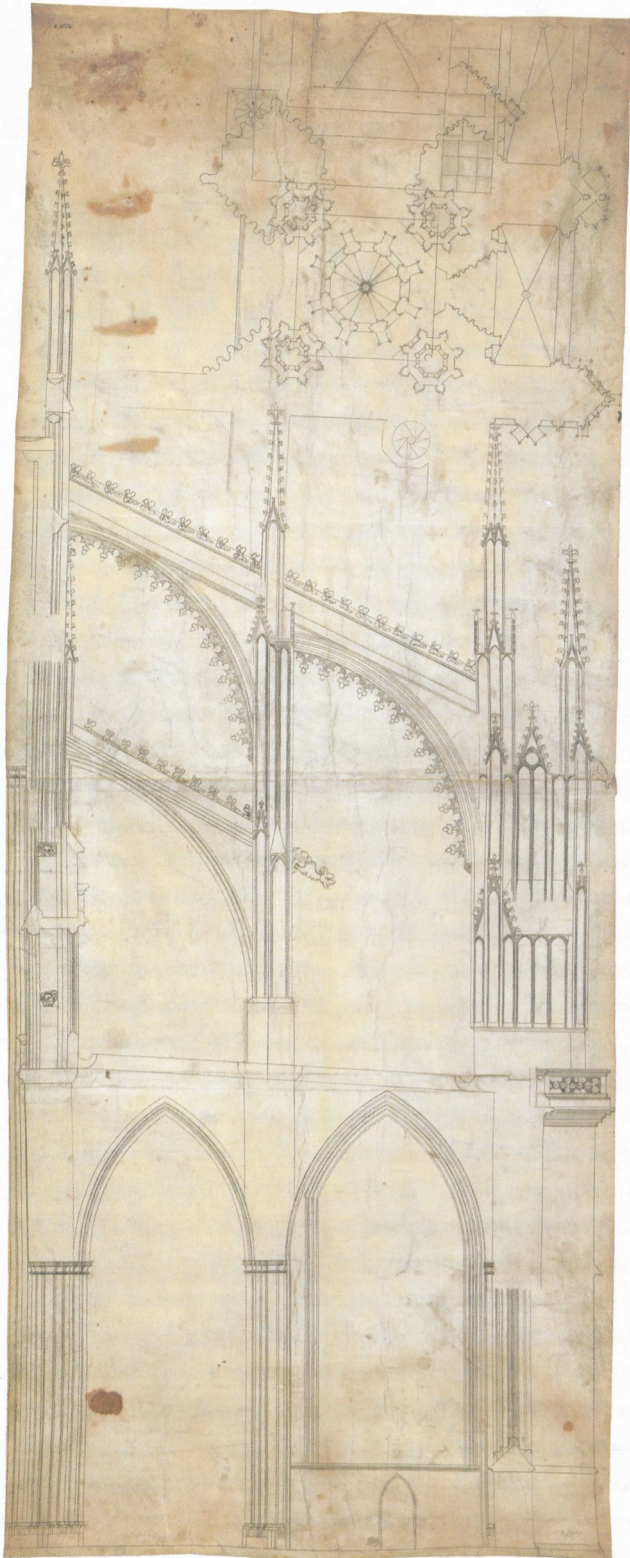


Abb. 2: Bauriss für den Prager Dom. Halbierter Querschnitt durch den Chor, 14. Jh. Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste

zur Vermittlung kodifizierter Ideen betrachtet wurde, sondern auch als Möglichkeit zur Entwicklung von Neuem. Es lässt sich zwar nicht beweisen, dass gerade die Auflösung der Prager Bauhütte zur Verstärkung der Zeichnungsproduktion in den anderen Hütten geführt hat, aber sicher ist, dass die Überlieferungsdichte von Architekturzeichnungen seit jener Zeit stark ansteigt, während sie im 14. Jahrhundert noch vergleichsweise selten waren.

REDEN UND SCHWEIGEN

Zwischen Zeichnung und Theorie stand die Rede, wobei mit mehr oder minder explizitem theoretischem Anspruch vor den Kunstwerken oder den sie vorbereitenden Zeichnungen diskutiert wurde. Als man beispielsweise beim um 1387 begonnenen Dombau in Mailand vor schwierigen Problemen stand, versammelte man kurzerhand kompetente Bauleute, die aus verschiedenen Gegenden Italiens, vor allem aber auch aus Frankreich und dem Heiligen Römischen Reich, angereist kamen. Ähnliches geschah in kleinerem Rahmen 1386 und 1416/17 in Girona und an vielen anderen Orten. Wie beim Konzil in Konstanz berief man auch an den großen Baustellen international besetzte Versammlungen ein, um über anstehende Probleme zu beraten und diese zu lösen. Das Reden und Debattieren, das öffentliche Zurschaustellen und Diskutieren von Projekten in Form von Zeichnungen oder dreidimensionalen Modellen hatte sich in den Bauhütten schon seit geraumer Zeit zu einer gewohnheitsmäßigen Praxis entwickelt. Mit dieser konnte man die unterschiedlichen Interessen der Bauherren und anderen Baubeteiligten besser zusammenbringen und einer Lösung zuführen, als mit einem hierarchisch angelegten Top-Down-Prinzip, also einer von oben nach unten verlaufenden Befehlskette. Die erwähnte Mailänder Bausitzung dokumentiert aber auch, dass es um 1400 nördlich und südlich der Alpen offenbar schon unterschiedliche Auffassungen über die Bedeutung von Theorie und Praxis gab: So versuchte der Pariser Meister Jean Mignot, die Korrektur von Planungsfehlern, die er glaubte identifiziert zu haben, durch den Hinweis auf baupraktische Erfahrungen zu erwirken. In diesem Zusammenhang fiel der berühmte Satz „ars sine scientia nihil est“ – „Kunst ohne Wissenschaft ist nichts“. Doch Mignot konnte sich nicht durchsetzen, denn ihm wurden Hinweise auf Aristoteles und überhaupt auf die antiken Lehren entgegengehalten. Dies löste zwar nicht das von ihm

angesprochene Problem der nach seiner Meinung beim Mailänder Dom zu schwach fundamentierten Vierungspfeiler – das sich im weiteren Bauverlauf übrigens als irrelevant erweisen sollte –, aber entlassen wurde er trotzdem. Man ist geneigt, Mailand als signifikantes Beispiel für eine zunehmende Diskrepanz zwischen Nord und Süd, zwischen Theorie und Praxis zu betrachten. Die unterschiedliche Entwicklung der Kunst selbst und des Diskurses über die Kunst im weiteren Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts würde dem recht geben. Andererseits irritiert es, dass sich beide Parteien eigentlich wie Kampfhähne benommen haben, da sie ihre Argumente nur deklamiert, aber nicht wirklich expliziert haben. So entsteht der Verdacht, dass es sich bei Theorie und Praxis zunächst weniger um echte Alternativen denn um Kampfbegriffe gehandelt haben könnte, die je nach Bedarf instrumentalisiert werden konnten.

Dafür spricht auch, dass ein Blick auf die europäische Kunst, zunächst die Architektur der Zeit des Konzils, zu zeigen vermag, dass die skizzierten Gegensätze zwischen den Medien verbalisierter Theorie und visueller Zeichnung damals keineswegs die einzigen waren: So gab es beispielsweise im frühen 15. Jahrhundert auch unterschiedliche Erfahrungen, Wünsche und Vorstellungen in Hinblick auf den Raum und seine Dekoration. Da diese Problematik aber weder durch die Zeichnung noch durch die nachfolgende Dominanz des Theoriediskurses erfasst wurde, ist sie in Vergessenheit geraten. Jedenfalls hat die damals mit der bildenden Kunst und Architektur befassten Menschen nicht allein das bewegt, was die im 15. Jahrhundert einsetzende Kunsttheorie im Blick hatte. Vielmehr führte die Theoretisierung der Kunst zu einer gewissen Verengung des Blicks auf das, was im künstlerischen Bereich möglich war, und zwar genau in den Jahren um das Konstanzer Konzil. Die Jahrzehnte um 1400 lassen sich folglich analog zu Reinhart Kosellecks Analyse der Zeit um 1800 als eine Sattel- oder Schwellenzeit begreifen, in der einerseits traditionelle Kunstpraktiken aufs höchste elaboriert fortentwickelt wurden, andererseits aber ein ganz neuer, theoretischer Zugriff auf die Kunst entstand, der sich dann für Jahrhunderte erfolgreich als das dominierende Modell behauptete. Und so wurde die Vielfalt der mittels der Kunsttheorie kaum erfassbaren Kunstdiskurse auch erst dann wiederentdeckt, als das Modell der akademischen Lehre ins Wanken geriet, d. h. vor allem mit der Romantik im 19. Jahrhundert: Seit damals wird mehr

Wert auf die emotional bewegende Qualität von Kunst gelegt denn auf die Erfüllung vermeintlich unhinterfragbarer Gesetze.

TRADITION UND INNOVATION

Zurück zur Kunst der Zeit des Konzils: Traditionelle Formen wurden weiterentwickelt, aber auch ganz Neues entstand. Mit hohem Anspruch wurde versucht, das ganze System der Kunst als eines zu erklären, das übergeordneten Regeln gehorchte, während die Praxis gleichzeitig ihren ganz anders gearteten Tribut einforderte. So wurden die Dinge zunehmend unübersichtlich, wie ein kurzer Überblick über einige Tendenzen in Kunst und Architektur zeigen kann.

Was die Architektur anging, so war nicht mehr der Kathedralbau wie im 12. und 13. Jahrhundert die mit Abstand führende Bauaufgabe, sondern die städtischen Pfarrkirchen, die Kirchen der Bettel- und anderer Orden, die höfischen Residenzen; aber auch die Hospitäler, Rathäuser und profanen Nutzbauten waren hinzugetreten – und natürlich jede Art von Festungsbau. In dieser Zeit, in der sich die Feuerwaffentechnik gerade erst zu entwickeln begann, welche die Militärarchitektur schon bald radikal verändern sollte, wohnte den fortifikatorischen Bauten noch eine ausgesprochene Poesie des Machtvollen inne: Zinnenbekrönte und turmbewehrte Burgen erhoben sich überall in Europa. Sie waren aber eher Repräsentations- denn Funktionsbauten, ähnlich wie Kampfhähne: eher schön als praktisch.

Waren die Bauaufgaben um 1400 also bereits erheblich vielfältiger geworden als zuvor, so hatten sich auch die Zentren verlagert und multipliziert. Wollte man moderne und qualitätvolle Baukunst besichtigen, musste man nicht mehr vor allem in die Île-de-France oder das weitere Frankreich reisen. Zwar waren dort neben den zumeist fertiggestellten „klassischen“ Kathedralen noch zahlreiche andere ansehnliche Kirchen im Bau und es standen dort mit der Papstresidenz in Avignon und dem Louvre in Paris, dem Schloss von Vincennes sowie anderen Königs- und Fürstenresidenzen die außergewöhnlichsten Profanbauten (Abb. 3). Doch auch in Prag war seit 1344 ein neuer Dom im Bau, der von einem französischen Werkmeister begonnen und dann von einem deutschen fortgesetzt worden war. Dieser Veitsdom mit seinem stumpfwinkelig gebrochenen Obergaden, mit den „Fenster-im-Fenster“-Motiven

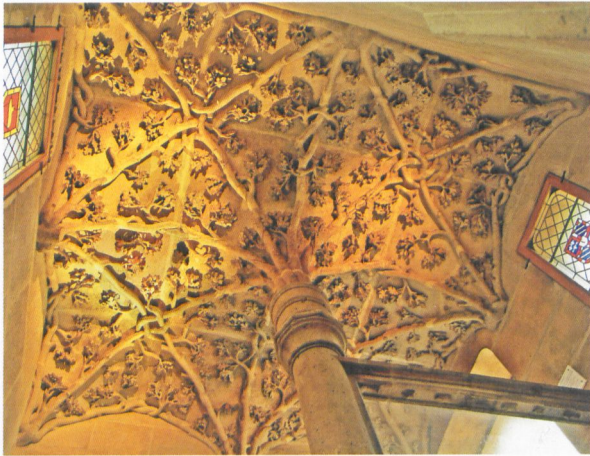


Abb. 3: Paris, Tour Jean sans Peur: Gewölbe im Treppenhaus des Stadtpalais des Herzogs von Burgund, um 1410

und den neuartigen Parallelrippengewölben war voll origineller Formfindungen (Abb. 4). In Wien schuf man zu Ehren des hl. Stephan ebenfalls eine aufwendige Kirche, die die Ambitionen der Habsburger auf einen Bischofssitz zum Ausdruck brachte, und an verschiedenen anderen Orten im Reich schickte man sich an, spektakuläre Turmbekrönungen zu errichten. In Brabant wagte man sich an Profanbauten mit enormen Turmhöhen von weit über 100 m. In Italien experimentierten die Florentiner bereits seit der Zeit um 1356 mit einer hohen und ca. 40 m weiten Kuppel als Bekrönung ihres mit buntem Marmor inkrustierten Doms. In Mailand importierten die auf ein an Frankreich angelehntes Königtum spekulierenden Visconti beim Dombau auch den gotischen Baustil Frankreichs in Gestalt einer äußerst reich geschmückten Haussteinarchitektur, während die Ratsherren von Bologna zur gleichen Zeit ihre Stadtpfarrkirche (Abb. 5) im nüchternen Stil der Backsteingotik errichteten, allerdings in so gewaltig geplanten Ausmaßen, dass alles bisher Dagewesene, einschließlich der Peterskirche in Rom, in den Schatten gestellt worden wäre. Bauliche Größe war für die trotz der Pest wieder bevölkerungsreich gewordenen Städte Oberitaliens offenbar kein Problem, und das Fehlen einer mächtigen Zentralgewalt in Rom führte zu vielen kleineren, miteinander konkurrierenden Zentren. Ähnliches gilt für Spanien: Dort entstanden besonders in Katalonien, aber beispielsweise auch auf Mallorca, großartige Raumschöpfungen, die eher durch Monumentalität und Masse als durch Detailreichtum beeindruckten. Bauten in diesem Stil finden sich bis nach Zypern. In den Ge-

bieten des Reichs sieht es etwas anders aus, denn hier wurde mit den spätgotischen Bautypen, Maßwerkformen und Gewölbesystemen kreativ weiterexperimentiert, ebenso auf den Britischen Inseln, wo sich mit den *crazy vaults*, den Liernen- und Tierceron-Gewölben und schließlich mit dem Fächergewölbe schon früh, parallel zu den in Frankreich dominierenden, eher einfachen Gewölbesystemen, eigenständige Entwicklungen angebahnt hatten. Wer um 1400 in Europa herumreiste, konnte allenthalben Großbaustellen besichtigen, die jeweils einen stilistisch ausgeprägt regionalen, wenn nicht lokalen Charakter besaßen. Was bei allen Unterschieden für die europäische Baukunst um 1400 aber gleichermaßen gilt, ist, dass sie weitgehend ohne eine verschriftlichte Form von Theorie ausgekommen ist! Natürlich wurde, wie erwähnt, in den Bauhütten von Fall zu Fall diskutiert und gestritten, welches der richtige Weg, welches die beste Lösung für ein anstehendes Problem sei. Natürlich besaßen die Fachleute enorme, auf empirischem Weg erworbene Kenntnisse hinsichtlich der Formgestaltung, der Materialkunde, der Bautechnik, der Bautradition und der Baukonkurrenz. Es gab aber kein Wissenssystem, in das die-

Abb. 4: Prag, Innenansicht des 1344 von Matthias von Arras (1290–1352) begonnenen und ab 1356 durch Peter Parler (um 1330–1399) weitergeführten Veitsdoms



se Kenntnisse sinnvoll hätten eingefügt werden können, kein Wissenssystem, das aufgrund seiner eigenen Systematik und seiner eigenen Struktur Wissensproduktion herausgefordert und somit befördert hätte, kein Wissenssystem, das auf schriftliche Fixierung und damit auf Überlieferung und Lehrbarkeit hin angelegt war. Anders gesagt: Es gab keine Architekturtheorie im frühneuzeitlichen Sinne.

Echte Kunsttheorien – und dann gleich für die drei Gattungen Architektur, Malerei und Bildhauerkunst – sollten erst im 15. Jahrhundert entwickelt werden, und zwar in Italien, das mit seiner humanistisch geprägten, sich ab 1400 etablierenden Renaissancekunst schnell die Führungsrolle übernahm. Das Auffinden und das Studium der antiken Texte, die wie Vitruv (Kat.-Nr. 225) oder Frontin theoretische Angaben zur Baukunst oder wie Plinius zur Malerei und Plastik enthielten, spielten als Voraussetzung für die Ausbildung von Kunsttheorie eine zentrale Rolle. Insofern war das Konstanzer Konzil, das den Humanisten Gelegenheit zu ausgedehnten Handschriftenrecherchen gab (vgl. S. 33 ff. im wissenschaftlichen Begleitband), indirekt wichtig für die spätere Theoriebildung in Italien.

Abb. 5: Bologna, San Petronio: Innenansicht der ab 1390 von Antonio di Vincenzo (1350–1401/02) und Andrea da Faenza (gest. 1396) erbauten Ratskirche



Abb. 6: Bologna, Papstpalast: Im 14. Jh. an einen älteren Getreidespeicher und kommunalen Regierungssitz angebaut; ab 1425 nach einem Brand durch Fioravante Fioravanti (1390–1447) erneuert und erweitert. Der Palast diente den Päpsten der Pisaner Obödienz, Alexander V. und Johannes XXIII., als Residenz.

KONSTANZER KUNST DER KONZILSZEIT

Die Besucher aus den zumeist bevölkerungsreichen europäischen Städten (Paris, London, Bologna, Mailand, Florenz, Prag etc.) haben sich in Konstanz vermutlich über die geringe Einwohnerzahl und das bescheidene bauliche Niveau der Bischofskirche gewundert. Der Bologneser Papstpalast (Abb. 6), aus dem Johannes XXIII. nach Konstanz anreiste, war mit ca. 140 auf 50 bis 90 m Ausdehnung so groß wie in Konstanz das gesamte Areal bischöflicher Bauten inklusive Münster. Selbst das neueste Prachtstück der Konstanzer Profanbaukunst, das 1388 bis 1390 von Meister Arnold für die Mailänder Kaufmannschaft am See errichtete Kaufhaus (Gred, jetzt Konzil genannt; vgl. Abb. S. 220), konnte trotz seiner herausragenden Position innerhalb der Gruppe der Gredhäuser am Bodensee kaum mit den imposanten Profanbauten oberitalienischer Städte konkurrieren.

Dies gilt in gewissem Sinne auch für die sog. Konzilsfresken im Langhaus der Dreifaltigkeitskirche des Konstanzer Konvents der Augustinereremiten. Als Auftrag König Sigismunds 1417 von drei Konstanzer Malern geschaffen, sind sie zusammen mit der Richental-Chronik

wohl das bedeutendste erhaltene Werk, das direkt mit dem Konstanzer Konzil verbunden werden kann (vgl. Abb. S. 137). Neben den großen Heiligendarstellungen in den Arkadenzwickeln umfassen die Wandmalereien auf den Obergadenwänden unter einem Prophetenfries ein weiteres Register. Dieses bietet eingangs Szenen, die in Landschaften eingebettet sind, vor allem aber eine lange Reihe etwas eintöniger Darstellungen, bei denen in einem durchlaufenden, ansatzweise perspektivisch gestalteten Raum Regelgeber und Gründungskonvente verschiedener monastischer Gemeinschaften einander zugewandt erscheinen. Diese Malereien sind zwar deutlich einfacher als etwa die Wandmalereien Ambrogio Lorenzettis mit dem Thema der Guten und Schlechten Regierung im Rathaus von Siena, die bald 80 Jahre zuvor entstanden waren, stellen aber ebenfalls den ambitionierten Versuch dar, durch Einzelbilder ein komplexes System zu visualisieren, das zudem als weltumspannend gedacht wurde: das abendländische Mönchtum. Es tritt hier in seiner Geschichte seit den Mönchsvätern in der Wüste vor Augen, denen die Landschaftsdarstellungen am Anfang des Zyklus gelten, um dann eine mit Augustinus als Regelgeber einsetzende Folge der verschiedenen Mönchsgemeinschaften bis hin zu dem aktuellen Status quo mit den Bettelorden zu führen. Die Augustinereremiten selbst erscheinen aber nicht unter den Bettelorden, vielmehr erhielten sie den Ehrenplatz ganz am Anfang der Folge, wo sie direkt Augustinus zugeordnet sind. Daher dürfte der Programmgestalter des königlichen Auftrags aus den Reihen der Augustinereremiten stammen. Die textliche Parallelüberlieferung der Listen der Mönchsgemeinschaften des Bildprogramms führt zu Handschriften, die nicht selten direkt auf den Konstanzer Zyklus verweisen, was ein schriftlich fixiertes Programm vermuten lässt.

Versteht man Inszenierung mit Wolfgang Iser als „Institution menschlicher Selbstausslegung“, die einem bestimmten Bild der Welt oder spezifischen, oft gesellschaftlich-religiösen Inhalten und ihrer Vergegenwärtigung gilt, so offenbart sich der Inszenierungscharakter einer solchen Bildsumme wie in Konstanz, in der sich die das Programm bestimmende Institution an einer ihr passend erscheinenden Stelle in ein großes geschichtliches Kontinuum einfügte. Dies führt zu einem Grundzug der Kunst zur Zeit des Konstanzer Konzils hin: die Weiterführung der groß angelegten Allegorien, die von Giotto erfunden und von seinen Nachfolgern wie Lorenzetti und an-

deren weiterentwickelt worden waren. Bei den gestiegenen mimetischen bzw. stimmungserzeugenden Möglichkeiten der Kunst um 1400 in der Wiedergabe etwa von Landschaften und Stadträumen, von Tages- oder Jahreszeiten wurden Bild- und Raumgestaltungen sowie Bilderzählungen denkbar, in denen sich die ganze Welt mit neuer Überzeugungskraft in Hinblick auf das Weltbild des Auftraggebers hin fokussieren ließ.

KÜNSTLER UND AUFTRAGGEBER

Solche Inszenierungen gibt es nicht erst in der Hochrenaissance und im Barock, sondern vielmehr bereits in der Zeit um und nach 1400 bei den damals zumeist hofnah entstandenen künstlerischen Spitzenleistungen. Dies gilt etwa für die berühmten Kalenderminiaturen der *Très Riches Heures*, welche die Gebrüder Limburg für Jean de France, Duc de Berry, schufen, und die teilweise unvollendet liegen blieben, als die Buchmaler 1416 zusammen mit dem Duc der Pest erlagen. Bis in kleinste Details wird hier ein Idealbild der Welt des Duc und seines Hofes entworfen; die Welt wird für den Blick des Duc inszeniert. Dieser Blick gilt seinen Besitzungen, insbesondere seinen im Bildhintergrund dargestellten Schlössern, aber auch den Höflingen und den Menschen der unteren Stände in deren Umgebung. Mit Hintersinn rückt der Duc de Berry selbst ins Bild: in der berühmten Januarminiatur beim Neujahrsfest in einem Saal, der mit Tapisserien ausgekleidet ist, die aber erst auf den zweiten Blick als solche erkennbar sind. Vor dem entfachten Kamin bei gutem Trank und guter Speise spielt er hierbei die Rolle des sich Wärmen den, wie sie in Januarbildern üblicherweise von einem anonymen Alten eingenommen wurde. Umso stärker ist dementsprechend der Kontrast zu der klirrenden Kälte im Februar und mit den im Bauernhaus am Feuer Kauernden und sich zum Wärmen Entblößenden (Abb. 7).

Das Februarbild nimmt einen besonderen Stellenwert in der Entwicklung der Winterlandschaften ein, wie auch die bekannte Schneeballschlacht vor der bischöflichen Burg

Abb. 7: Brüder Limburg, *Très Riches Heures*, um 1415: In der Miniatur des Monats Februar wird eindrücklich die klirrende Kälte des Winters in einem Interieur und einer breit angelegten Landschaft geschildert, wobei die Brüder Limburg vor der Darstellung ungewöhnlicher Details nicht zurückschrecken. Chantilly, Musée Condé





Abb. 8: Trient, Bischofsresidenz: Die Wandmalereien der 12 Monate im sog. Adlerturm des Castello del Buonconsiglio wurden vor 1407 wohl von dem bischöflichen Hofmaler Wenceslaus geschaffen. Sie nehmen auf den Außenraum rund um den Turm Bezug wie etwa bei den Monaten Oktober bis Dezember, bei denen die gute Versorgung der Stadt Trient selbst für die Wintermonate dargestellt wird, um die ideale Herrschaft des Trienter Bischofs Georg von Lichtenstein (um 1360–1419) herauszustellen.

Stenico im Januarbild des Adlerturms der Fürstbischöflichen Residenz in Trient (Abb. 8). Dieser wenig ältere Monatszyklus umfasst als großdimensionierte Wandmalerei einen ganzen Raum in einem in die Residenz integrierten Torturm der Stadtmauer. Er wurde wohl vom Hofmaler Wenzel für seinen Herrn, den Trienter Bischof Georg von Lichtenstein, geschaffen. Kam Letzterer von der Wiener Universität auf seinen Bischofsstuhl, so dürfte Wenzel einer der böhmischen Vertreter der Internationalen Gotik gewesen sein, die um 1400 im Alpenraum als Durchgangsregion auf das Fortleben der Tradition Giotto's stießen. Die Bildfelder der einzelnen Monatsdarstellungen, welche umlaufend die Wände des Raums vollständig bedecken, sind wie der Ausblick aus einer von dünnsten Säulen getragenen, hohen Loggia in die Landschaft rund um Trient gestaltet. Hierbei bilden die Kontinuität und die Unterbre-

chung von Landschafts- und Figurenmotiven an den von den Säulen geschaffenen Bildrändern ein kompliziertes Geflecht von Bezügen und Abgrenzungen zwischen den einzelnen Monaten. Oft wird im Vordergrund eine der höfischen Vergnügungen des Adels wiedergegeben – wie im Januar die genannte Schneeballschlacht –, während im Hintergrund die Bauern ihren jahrestypischen Arbeiten nachgehen. Neben die bischöfliche Burg Stenico rückt in den Monaten November und Dezember die Residenzstadt Trient mit der dortigen Bischofsburg als ihrer Stadtkrone ins Bild. Sie wird als große Stadt gezeigt, die mit den zuvor in den Herbstmonaten geernteten Gütern, mit den gemästeten Schweinen und dem Holz aus den Wäldern bestens versorgt wird. Stadt und Burg Trento wurden dabei so dargestellt, wie man sie sehen würde, wenn man durch die Tür unter diesen Wandmalereien auf den Wehr-



gang getreten wäre. Auch das Turnierbild im Februar befindet sich in dem Saal an einem Ort, der eine solche Verklammerung der Wandmalereien mit dem Außenraum zeigt: über dem Fenster zum Anger vor der Stadtmauer, auf dem man sich solche Turniere vorstellen kann. Dass dabei die Zuschauerinnen auf einem Wehgang und in einem Turm erscheinen, in denen man den Adlerturm selbst und das umgebende Mauerstück sehen kann, zeigt noch einmal die komplexe Verschaltung der Realitätsebenen bei dieser Bildinszenierung.

Anders als in den Wandmalereien Lorenzettis bleibt die Residenzstadt des Bischofs menschenleer. Es fehlen die Städter. Da sie wenig später zusammen mit den Habsburgern den Bischof vertreiben werden, darf dies damit erklärt werden, dass sie, als eine Gruppe, die nach Autonomie strebte, das Weltbild des Bischofs und damit die konfliktlose Inszenierung seiner Herrschaft gestört hätten. Im Adlerturm verbanden sich daher wiederum die neuen

Möglichkeiten bei der Verbildlichung großer Landschaftskontinuen mit der auf menschliche Selbstausslegung zielenden Inszenierung, wobei diese Selbstverortung hier zudem auf den Umraum der Wandmalereien ausgriff.

Dies gilt auch für die bekannten, ebenfalls um und bald nach 1400 entstandenen Wandmalereien auf Burg Runkelstein bei Bozen (Abb. 9), welche sich der „Finanzminister“ des habsburgischen Landesherrn, der reiche, aus dem Bürgerstand in den Adel erhobene Nikolaus Vintler (um 1345–1413), als eine Art „Freizeitburg“ als Ausweis seines neuen Standes zulegte und ungewöhnlicherweise komplett ausmalen ließ. Neben Gemälden der Burg Runkelstein selbst, vor der Gäste der Vintler empfangen werden, zeigt der Palas im sog. Rittersaal ein großes Turnier, an dem neben dem Landesherrn und seinen Großen auch die Vintler beteiligt sind – wobei der Wappenfries des Bildfelds die Tiroler Adelswelt in den großen Zusammenhang des Reichs und der westlichen Christenheit stellt.

Unter dem Turnier ist auf Runkelstein ein Ballspiel zu sehen, das nach demselben Modell gestaltet wurde wie die Schneeballschlacht des Adlerturms. Auch Einzelfiguren erscheinen vorlagengleich in Trient und auf Runkelstein. Dass die Alpen für den Austausch solcher Vorlagen in Musterbüchern keine Grenze darstellten, belegt die gemeinsame Vorlage des von Hunden gestellten Wildschweins in der Dezemberminiatur der *Très Riches Heures* sowie im *Musterbuch des Giovannino de Grassi*. Dieser war um 1400 als Maler für die Visconti in Mailand und darüber hinaus sogar als Werkmeister an der Mailänder Dombauhütte tätig. Es zeichnet sich hier – analog zu der Situation in den Bauhütten – ein internationaler Austausch von Vorlagen in unterschiedlicher Form, in Musterbüchern oder auf Holz in ledernen Futteralen (etwa beim *Wiener Vademecum*) und auch von Künstlern ab, der sich zwischen den großen Höfen diesseits und jenseits der Alpen abspielte. Die besten Künstler waren hoch begehrt bei Auftraggebern wie dem Duc de Berry, einem Bruder des französischen Königs Karl V., der mit seinen Brüdern und deren Nachfahren im Bereich von Kunst und Kultur konkurrierte. So konnte der bücherliebende Duc die drei Brüder Limburg vom Hof seines Bruders, des Herzogs von Burgund, abwerben und hat sich nach den Quellen so sehr an ihnen und ihrer Arbeit erfreut und sie so reich beschenkt, dass man mit Eberhard König sagen darf: „Jean de Berry hat die Limburgs geliebt.“ So durften sich diese Künstler auch einen Scherz mit ihrem bibliophilen Herrn



Abb. 9: Schloss Runkelstein, sog. Rittersaal im Westpalas: In den Idealentwurf der christlichen Welt im Wappenfries fügt sich die lokale Tiroler Adelswelt bei Turnier und Spiel ein.

erlauben, indem sie ihm zum Neujahrsfest ein kunstvoll fingiertes Buch schenkten, das tatsächlich aus gefasstem Holz bestand und sich nicht aufblättern ließ, aber trotzdem offensichtlich gut aufgenommen wurde, denn der Duc hat es, seinen Inventaren zufolge, weiter aufbewahrt.

DIE VIELFALT DER AUFGABEN UND LÖSUNGEN

Erfolg bei Hofe hatten insbesondere diejenigen Künstler, die in der Lage waren, mit den international verfügbaren Versatzstücken, wie sie in den seit 1350 wieder stark verbreiteten Mustersammlungen greifbar waren, auf höchstem künstlerischem und technischem Niveau Bildinszenierungen wie die geschilderten für ihre Auftraggeber zu schaffen. Dies gilt etwa auch für die hoch spezialisierten

Goldschmiede, die in der überaus teuren, technisch aufwendigen und neuen, erst ab 1380 fassbaren Technik des plastisch gestalteten Emails (*émail en ronde-bosse*) arbeiteten. Von all der Pracht ist vor allem das berühmte *Goldene Rössl* (Abb. 10) in Altötting geblieben. Es wurde als Neujahrs Geschenk des Jahres 1405 der französischen Königin Isabella von Bayern für ihren von Wahnsinnschüben gepeinigten Gemahl Karl VI. geschaffen und steht heute stellvertretend für diese hoch spezialisierten Goldschmiedearbeiten, die aufgrund des kostbaren Materials – die Emailtechnik war nur auf einem Goldträger möglich – in Notzeiten regelmäßig in den Schmelzöfen wanderten. Vor einem Blumenspalier thront oben die Muttergottes mit dem Christkind unter einer Sonnenscheibe. Ihr nähern sich von oben Engel mit einer Krone, unten wenden sich ihr auf einer Wiese kindliche Heilige vereh-

rend zu. Von diesen reicht etwa Johannes der Evangelist dem Jesuskind weiße Blumen. Dieses auf ein eigenes Podest gestellte himmlische Idyll ist die Vision des ritterlich gerüsteten Königs selbst, der sie kniend beim Gebet vor seinem Gebetbuch gleichsam vor seinem inneren Auge sieht bzw. sehen soll – so eine zu vermutende Intention dieser Bildinszenierung –, um von seiner Geisteskrankheit geheilt zu werden. Begleitet wird der König von einem Ritter mit seinem Helm, seinem als *tigre* bekannten hundeartigen Symboltier sowie dem von einem Reitknecht gehaltenen Schimmel zwischen den Treppenläufen des Podests, der dieser Arbeit ihren deutschen Rufnamen *Goldenes Rössl* gab.

Verschiedene Traditionen der italienischen und/oder nordalpinen Kunst werden in diesem 62 cm hohen Werk einer privat-familiären Heilsfürsorge am französischen Königshof vereint, wie etwa die *Madonna in der Laube*, die *virgo inter virgines* und die neue Thematik eines Naturidylls am Beginn des Lebenswegs eines noch jugendlichen Heiligen. Darüber hinaus erlaubte es die Vielfalt der Bildgegenstände, die von Tieren zu den Menschen und dort vom König bis zum Pferdeknecht sowie zum himmlischen Personal reichen, in dem nach oben gestaffelten, Architektur mit Landschaftselementen verbindenden Raumtableau dieser Kleinskulptur, dass die beteiligten Goldschmiede alle Register ihrer Kunst ziehen konnten.

Dies mag ein auf den ersten Blick vielleicht irritierender Vergleich verdeutlichen, der das *Goldene Rössl* mit den etwa zeitgleich entstandenen Konkurrenzreliefs für die zweite Bronzetür des Florentiner Baptisteriums verbindet. Deren Thema, das Isaaksopfer, wurde von der zuständigen Zunft gerade unter der Prämisse vielfältiger künstlerischer Aufgabenstellungen gewählt, was bei den beiden erhaltenen Reliefs Brunelleschis und Ghibertis zu einer in Aufbau und Aufgabe dem *Goldenen Rössl* durchaus vergleichbaren Lösung führt, betrachtet man die Grundzüge der Komposition, das Reittier und die Genrefiguren im Vordergrund sowie das eigentliche Geschehen mit dem Einbruch von Transzendenz auf der Landschaftsbühne oben.

Doch weisen die beiden Wettbewerbreliefs auch deutliche Unterschiede auf: Sind Ghibertis schwungvolle Schönlinigkeit und der dekorative Detailreichtum eher dem Internationalen Stil um 1400 verpflichtet, so weist Brunelleschis dramatische Zuspitzung der Handlung auf einen neuen, zukunftssträchtigen Erzählmodus. Im Rekurs auf antike Vorbilder (der *Dornauszieher* und ein römischer

Aktorso) ist ein typisch italienisches Element zu sehen, welches im Norden seinesgleichen sucht. Aber nicht weil man dort etwa rückständig gewesen wäre, sondern weil die antiken Vorbilder einerseits nicht annähernd im gleichen Maß zur Verfügung standen und sie sich andererseits vor allem nicht schlüssig in ideologische Konzepte einer Wiederbelebung der eigenen vergangenen Größe integrieren ließen, wie dies in Italien der Fall war.

Abb. 10: *Goldenes Rössl*, Neujahrsgeschenk der Isabella von Bayern (um 1370–1435) für ihren Gemahl, den französischen König Karl VI. (1368–1422), der sich hier als idealer Ritter der thronenden Gottesmutter mit Kind nähert. Altötting, Haus Papst Benedikt XVI., Neue Schatzkammer und Wallfahrtsmuseum



DAS PORTRÄT: TYP, ERFINDUNG UND INDIVIDUUM

An den Baptisteriumstüren zu Florenz findet sich unter den plastischen Köpfen der Bildrahmung auch ein Selbstporträt Lorenzo Ghibertis (um 1378–1455), des Gewinners des Wettbewerbs. Es besticht durch seine hochmodernen Züge, d. h. durch die Herausarbeitung individueller physiognomischer Merkmale. Zur gleichen Zeit, als in Italien dieses Verfahren der ungeschönten Personendarstellung in Mode kommt, wird es unter anderen Prämissen und mit anderen Zielen auch in den Niederlanden entwickelt. Zwar gab es schon im 13. Jahrhundert vereinzelt, vor allem bei Stifterbildnissen, Personendarstellungen, die sich durch individuelle Physiognomien auszeichneten, aber gewöhnlich beschränkte sich das Bildnis auf die Benennung des Porträtierten und die Darstellung seiner Insignien sowie seiner Rüstung oder Kleidung und damit seines Amtes und seines Standes. Allenfalls kam es zur Wiedergabe allgemeiner Charakteristika wie bei den frühesten autonomen Porträtgemälden des französischen Königs Jean le Bon (um 1350) und des Erzherzogs Rudolf von Habsburg (um 1360). Sie hatten vornehmlich dynastische, legitimatorische und kommemorativ Zwecke zu erfüllen, nicht aber das Ziel einer Wiedererkennbarkeit des Porträtierten. Das in eine Szene des schon besprochenen Zyklus in der Konstanzer Augustinerkirche integrierte Bildnis Kaiser Sigismunds gehört diesem älteren Porträttypus an. In der Zeit nach dem Konzil wird sich aber mit den Gemälden Jan van Eycks, Rogier van der Weydens, Dirk Bouts' und anderen die neue Form des Porträts schnell Bahn brechen. Doch schon um 1400 hatte Claus Sluter, der Hofbildhauer Philipps des Kühnen, dem Herzog von Burgund und Bruder des Herzogs, Jean de Berry, in der Kartause von Champmol bei Dijon am *Mosesbrunnen* (Kat.-Nr. 14) zwar imaginäre, gleichwohl höchst realistisch wirkende Charakterbildnisse von Propheten geschaffen. Am Portal der Kirche von Champmol sind hingegen die vermutlich wirklichkeitstgetreuen Figuren des Herzogs und seiner Frau zu sehen.

Im Süden findet in Kenntnis von und im Austausch mit den Spitzenwerken der nordalpinen Praxis eine vergleichbare Entwicklung statt. Dabei liegt der neuartigen Porträtkunst und der durch Wirklichkeitsnähe faszinierenden Landschaftsdarstellung, wie sie in der Buch- und vereinzelt auch schon in der Tafelmalerei anzutreffen ist, das

gleiche Prinzip zugrunde: die möglichst vorurteilslose Naturbeobachtung. Dieses Prinzip wird in Windeseile nicht nur die Künste revolutionieren, sondern mit ihnen auch die Weltsicht und die Welterfahrung der Menschen des 15. Jahrhunderts. Im Porträt führt die Naturbeobachtung zur Wiedergabe des Sonderlichen, ja sogar des Hässlichen: Jan van Eyck (um 1390–1441) zeigt uns im Bildnis des Giovanni Arnolfini einen unschönen Mann mit eigenwilliger Nasenbildung; Piero della Francesca (um 1420–1492) porträtiert Federico da Montefeltro mitsamt seiner durch eine Kriegsverletzung versehrten Nase, und Domenico Ghirlandaio (1449–1494) scheut sich nicht, im Porträt eines alten Mannes mit jungem Knaben die durch eine als Rhinophym bekannte Hauterkrankung entstellte Nase detailgenau zu schildern.

DYNAMIK IN EMPIRIE UND THEORIE

Im Norden wie im Süden rücken alle Phänomene der Welt in das Blickfeld der Künstler, wo sie mit gleicher Neugier und Interesse erfasst, aber in unterschiedlichen Graden studiert werden. In Italien erweist sich die humanistisch geprägte Tendenz, die Phänomene auch theoretisch zu durchdringen und sie in Wissenssysteme einzubetten, als außerordentlich erfolgreich. Die Entdeckung der Zentralperspektive durch Brunelleschi in Florenz vermutlich in der Zeit um 1420 sowie die theoretische Darlegung ihres Darstellungsprinzips in Albertis Traktat von 1435 seien als Frucht dieser Bemühungen genannt. In der niederländischen Malerei gelangte man ohne den wissenschaftlich-geometrischen Ansatz der Raumdarstellung zu empirisch überzeugenden, wenngleich nicht korrekten Raum- und Körperdarstellungen. Die eingangs geschilderte Bedeutung der Zeichnung in der Kunstpraxis nahm im Lauf des 15. Jahrhunderts weiter zu. Die Künstler schätzten und entwickelten vor allem die kognitiven Möglichkeiten dieses Mediums, die es ihnen erlaubten, sich die Welt zeichnend anzueignen, und die insbesondere bei der Naturbeobachtung zum Tragen kamen. Dies war der Grund, warum Leonardo da Vinci (1452–1519) zu Beginn des 16. Jahrhunderts nicht nur Pflanzen und Tiere zeichnete. Er hielt auch das komplexe Innenleben des menschlichen Körpers in seinen Anatomiestudien fest und revolutionierte auf diese Weise das Wissen um die menschliche Physis. Hierbei ging er weit über die antike Autorität des griechisch-römischen Arztes Galen hinaus, so wie auch



Abb. 11: Lorenzo Ghiberti (1378–1455) und Filippo Brunelleschi (1377–1446): Opferung Isaaks, 1401. Themengleiche Konkurrenzreliefs für den Wettbewerb um die Bronzetüren des Florentiner Baptisteriums. Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Brunelleschi und Alberti mit der Entdeckung der Zentralperspektive über das antike Schrifttum zu diesem Gebiet hinausgegangen waren. Leonardo studierte zudem die Bewegungsabläufe von Mensch und Tier und zerlegte sie in Einzelzeichnungen, um die so gewonnenen Erkenntnisse in einen Traktat über den Vogelflug münden zu lassen. Gleichmaßen interessierten ihn die Bewegung von Wasser und das Strömungsverhalten bei verschiedenen Arten von Widerständen. Alles, was er bei seinen Experimenten und empirischen Studien sah, hielt er in Skizzen fest. So wurde die Zeichnung – jenseits ihrer spezifischen künstlerischen Funktionen – zum Medium der Natur- und Weltkenntnis schlechthin, durch das die Frühe Neuzeit, die mit dem 15. Jahrhundert einsetzte, die man im Norden aber nicht Renaissance zu nennen braucht, so treffend charakterisiert wird.

Das 15. Jahrhundert war die Zeit der großen Entwicklung und Entfaltung von Denkräumen. Hierfür stehen auf der politischen Ebene anfangs das Konstanzer Konzil und rund 100 Jahre später die Theorien von Machiavelli. Künstlerisch war es die Zeitspanne zwischen einer sich in Bild oder Text zunächst nur zögerlich, aber hoffnungsfroh

ausdrückenden ersten Kunsttheorie und den geradezu manischen Text-Bild-Produktionen eines Leonardo da Vinci, in denen sich Theorie und Praxis auf intellektuell höchster Ebene verbinden – wie im nordalpinen Raum bei Albrecht Dürer.

Es ist kein Zufall, dass genau in der Mitte des Jahrhunderts der moderne Buchdruck erfunden wurde. Technisch gesehen gehört er wie der Kupferstich oder der Holzdruck zu den damals zahlreichen neuen Verfahren zur Bildwiedergabe. Aber da sich die Innovation beim Buchdruck vor allem auf die Produktion und Reproduktion von Texten bezog – dies vielleicht sogar unbewusst, weil die gedruckten Gutenberg-Bibeln noch auf traditionelle Art mit handkolorierten Miniaturen versehen sind –, eröffnete diese neue Technik vor allem jeglicher Verbalisierung Tür und Tor. Die Kunst der Schwellenzeit des Konstanzer Konzils muss hingegen als eine von großer Dynamik bewegte verstanden werden, die glaubte, energisch in unterschiedliche theoretische wie praktische Richtungen ausgreifen zu können – ebenso wie das Konzil selbst.

Lit.: FLORENZ/PARIS 2013 – HUB 2009 – KLEIN 2007 – KÖNIG 2004 – KRUF 2004 – MÜNCHEN 1995 – PARIS 2004 – ROM 2008 – TRIENT 2002.