

## Labor 1400

### Marginalien zu einer ‚europäischen Kunststepoche‘

Ulrich Henze

Dass wir es bei der Annäherung an mittelalterliche Kunst im europäischen Raum mit gegenüber herkömmlichen Forschungsmethoden und Verständnismustern bezüglich der Objekte neuen Sichtweisen und Ansätzen zu tun haben, ist inzwischen selbstverständliches wissenschaftliches Allgemeingut. Die aus dem 19. Jahrhundert herrührende und bis weit in das 20. Jahrhundert hineinreichende Vorstellung einer ‚abendländisch‘ zentrierten Entwicklung bildkünstlerischer Ausdrucksformen zwischen ca. 400 und ca. 1500, lange zusätzlich aufgeteilt in die beiden geografische Räume Italien und ‚nördlich der Alpen‘ mit dem Gegenpol der byzantinischen Kunst, ist nach heutiger Auffassung einer stärker global zu verstehenden und vielfältig vernetzt verlaufenen Kunstgeschichte weitgehend überholt.<sup>1</sup> Mehr noch: Der lange unangefochten verwandte Epochenbegriff ‚Mittelalter‘ steht in seiner Bedeutung und Anwendbarkeit für die historischen Wissenschaften auf dem Prüfstand und wird womöglich weiterer Korrekturen bedürfen.<sup>2</sup>

Vor dem Hintergrund dieses mit weitreichenden Folgen für das Fach Kunstgeschichte geführten Diskurses geraten zunehmend auch Stilepochen und ihre Benennungen in den Fokus einer kritischen Auseinandersetzung.<sup>3</sup> Für die im Folgenden im Zentrum stehende Kunst um 1400 hat bereits Bernd Carqué in seinem Beitrag im Aufsatzband über das Retabel in der Göttinger Jacobi-Kirche von 2005 Grundsätzliches zu diesem Diskurs beigesteuert – auf Carqués dort veröffentlichte Beobachtungen wird gleich zurückzukommen sein.<sup>4</sup> Zunächst aber ein kurzes Résumé der seitdem erschienenen Publikationen zu dem Thema, die sich hauptsächlich aus Veröffentlichungen in Katalogen und Begleitbänden zu Ausstellungen rekrutieren und sich dem bei aller Anstrengung nach wie vor stets merkwürdig nebulös umrissenen Phänomen der ‚Kunst um 1400‘ zwischen Paris und Budapest, Dijon und Sibiu, Stralsund und Siena oder Köln und Zagreb/Agram mit ihren vielfältigen Zentren auf ganz unterschiedliche Weise und mit verschiedenen Zielrichtungen anzunähern versucht haben.

Waren es 2005/2006 die kulturhistorisch ausgerichteten Ausstellungen in New York und Prag über die böhmische Kunst im späten Mittelalter und Karl IV. sowie die in Budapest und Luxemburg gezeigte Schau über Kaiser Sigismund, so folgte mit der 2008 in Frankfurt am Main und Berlin gezeigten Ausstellung eine Präsentation, die nicht nur die Diskussion um den Meister von Flémalle in den Fokus nahm, sondern auch dessen ‚Vorstufen‘ – eben die Kunst um 1400 – als künstlerische Quelle untersuchte; ganz ähnlich verfuhr man vier Jahre später in Rotterdam, wo es darum ging, den künstlerischen Voraussetzungen für die Kunst der Brüder van Eyck nachzuspüren.<sup>5</sup> Ebenfalls 2008 stand die oberrheinische Metropole Straßburg im Fokus; 2016 schließlich rückten abermals Karl IV. und dessen Rolle als Inspirator und Katalysator künstlerischer Prozesse mit zwei Ausstellungen in Prag und Nürnberg ins Blickfeld.<sup>6</sup> Schließlich seien die mit zahlreichen Beiträgen auch zur Kunst um 1400 versehenen Publikationen zur Schau in Konstanz von 2014 sowie der materialreiche Band über die mittelalterliche Kunst in Brandenburg, herausgegeben 2008 von Ernst Badstübner, Peter Knüvener, Adam S. Labuda und Dirk Schumann, erwähnt, hier vor allem Jiri Fajts Ausführungen über die böhmisch aus-

gerichtete Eigenart märkischer Kunstproduktion im 14. und frühen 15. Jahrhundert.<sup>7</sup> Gespannt wartet man auf einen angekündigten, gemeinsam mit Markus Hörsch herausgegebenen weiteren Beitrag desselben Autors zum Thema.<sup>8</sup>

Was all die genannten Veröffentlichungen – und ebenso zahlreiche früher erschienene – vereint, ist der methodische Ansatz.<sup>9</sup> Um es auf den Punkt zu bringen: Das Untersuchungsfeld ist der Stil. Und damit kommen wir zurück auf Bernd Carqué. Mit Prägnanz hat der Autor die Genese der unterschiedlichen Grundlagen und Absichten stilkritischer Methoden dargelegt, mit deren Hilfe die Kunstgeschichte seit dem 19. Jahrhundert versucht hat, sich dem Phänomen der Kunst um 1400 anzunähern. Dass dabei nicht nur wissenschaftlichen, sondern vor allem wechselnden ideologischen und zeitpolitischen Ansprüchen Rechnung getragen wurde, hat Bernd Carqué überaus deutlich gemacht, so dass es verwundert, dass sein Beitrag in der nachfolgenden Forschung wenig bis gar nicht berücksichtigt wurde und Begriffe wie ‚Schöner‘, ‚Weicher‘, ‚Internationaler‘ oder ‚Höfischer Stil‘ weiterhin relativ unreflektiert angewandt wurden und werden.<sup>10</sup> Auch jüngste Publikationen stehen in dieser Tradition: So legte Jörg Oberhaidacher 2012 seine umfangreiche und von großer Materialkenntnis geprägte Studie über die Wiener Tafelmalerei der Jahre um 1400 vor, verwendete dabei aber alternierend und unkritisch die oben genannten Stilnamen, so wie er sich überhaupt in seiner Arbeit ausschließlich auf die Stilanalyse inklusive Zuschreibungen, Werkstätten, Meister und Nebenmeister konzentriert und sich kaum außerhalb dieser Methodik bewegt.<sup>11</sup> Und Ludmilla Kvapilova referierte in ihrer 2017 erschienenen Arbeit über Schöne Vesperbilder in Bayern zwar die Forschungsgeschichte zum ‚Schönen Stil‘, hinterfragt diesen Begriff aber in seiner Relevanz und Tauglichkeit nicht weiter.<sup>12</sup>

Die fraglichen Stilbezeichnungen mit ihren unterschiedlich qualifizierenden Untertönen sind aber schlicht unbrauchbar, um das Phänomen der europäischen Kunst um 1400 zu erklären, wie Carqué eindringlich gezeigt hat. Daran anknüpfend möchte ich kritisch ergänzen, dass die Bezeichnung ‚international‘ kaum spezifisch für die Jahrzehnte zwischen 1370 und 1430 ist und dass Begriffe wie ‚schön‘, ‚höfisch‘ oder ‚weich‘ zwar eine teilweise nachvollziehbare Beschreibung bestimmter stilistischer Erscheinungsformen der uns hier interessierenden ‚Epoche‘ bieten, zugleich aber ein stark wertendes Qualitätsurteil implizieren und eine Assoziationskette in Gang setzen, die den Zugang zu den Werken in eine bestimmte, von Werturteilen geprägte Richtung lenkt.<sup>13</sup>

Hier sei angemerkt, dass es schon vor Carqué Ansätze gab, sich der Kunst um 1400 anders als mittels der Stilkritik zu nähern und sich weniger auf die Scheidung von Werkstätten und Händen oder auf möglichst exakte Datierungen und ‚Einflüsse‘ zu konzentrieren, als vielmehr die innovativen Züge aufzuzeigen, die außerhalb des Stils liegen. So hat Frank Olaf Büttner bereits 1991 auf die zunehmende Bedeutung narrativer Züge und illusionistischer Darstellungen hingewiesen, was aber insgesamt auch nur wenig Widerhall gefunden hat.<sup>14</sup> Ähnlich äußerte sich Ernő Marosi im Zusammenhang mit den Skulpturen aus dem Fund von Buda; er bescheinigte der Kunst um 1400 „einen allgemeinen Drang nach Anschaulichkeit und eine Anerkennung der Rolle der Sinneserfahrung bei der Erkenntnis geistiger Inhalte“.<sup>15</sup>

Die eingangs erwähnten Präsentationen in New York, Nürnberg und Prag sowie in Budapest und Luxemburg haben jeweils eine ganze Dynastie oder bedeutende Herrscher und Fürsten der Jahre ‚um 1400‘ und ihren jeweiligen Beitrag zu bildkünstlerischen Erscheinungsformen ihrer Zeit in den Fokus genommen; die Ausstellungen in Frankfurt bzw. Berlin und in Rotterdam hingegen standen auch unter der Fragestellung, die Kunstproduktion im niederländisch-burgundisch-französischen Raum des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts auf ihre Funktion als Quelle für die ars nova der Gruppe Flémalle/Robert Campin und Jan van Eyck zu untersuchen. Da dieses Unterfangen in den Katalogbei-

trägen fast ausschließlich mittels stilkritischer Methoden durchgeführt wurde, ist es nicht verwunderlich, dass die Ratlosigkeit bezüglich dieser Fragen nach wie vor besteht. Der Versuch, die ‚neue‘ Kunst van Eycks ab ca. 1430 mit ihrer scheinbar wie unvermittelt einsetzenden Naturnähe, Detailgenauigkeit und veristischen Präsenz der Darstellungen in der Buch- und vor allem Tafelmalerei aufgrund stilistischer Herleitungen zu erklären, ist so alt wie (bisher) vergeblich; diesbezüglich bilden die Ansätze der Frankfurt-Berliner und Rotterdamer Kuratoren keine Ausnahmen.<sup>16</sup>

Bei den auf die römischen Kaiser Karl IV. und Sigismund aus dem Hause Luxemburg sowie die französischen Valois-Fürsten Karl VI., Jean de Berry und die burgundischen Herzöge konzentrierten Ausstellungen (letzte bereits 2004 in Frankreich gezeigt) wurde zwar eine Fülle an interessantem Material ausgebreitet, doch fehlte es an der Zusammenschau: Die jeweiligen Herrscher wurden in ihrer Funktion als Mäzene und Auftraggeber für die Kunstproduktion in ihren Territorien gewürdigt, aber es kam – bei der inhaltlichen Ausrichtung verständlich – weder zu einer Darstellung der bildkünstlerischen Produktion abseits der Höfe noch, und das wiegt schwerer, zu einer Ausformulierung des ganz spezifischen Charakters der Kunst jener Jahre.<sup>17</sup>

Das mag vor allem daran liegen, dass wir es bei der Kunst um 1400 bei aller (vermeintlichen) Homogenität im Erscheinungsbild mit einem äußerst komplexen Phänomen zu tun haben, dessen Charakter sich u.a. darin zeigt, dass es kein Zentrum gibt, das man als stilbildend ausmachen kann. Im Gegenteil: Die zunehmend differenzierte Auseinandersetzung mit den Werken verdeutlicht mehr und mehr, dass wir von einer Vielzahl gleichzeitig und an den unterschiedlichsten Orten agierenden Werkstätten, Bauhütten, Auftraggeberschichten, Märkten und reisenden Künstlern ausgehen müssen; waren es früher vor allem Prag und Paris, zwei Metropolen in West- und Mitteleuropa, die als führende Kunstzentren jener Jahre galten, so ist heute kaum noch zu entscheiden, wie das Geflecht an Einflüssen, Abhängigkeiten und Verwandtschaften in stilistischer und ikonografischer Hinsicht z.B. allein zwischen den künstlerischen Produktionen in den räumlich benachbarten Orten Wien, Buda und Pressburg zu entschlüsseln ist.<sup>18</sup> Dasselbe lässt sich zu – tatsächlichen oder vermeintlichen – Künstlerpersönlichkeiten sagen: Große Meisternamen wie Peter Parler oder weitere Künstler seiner Familie wie Heinrich IV. Parler, der frühe Robert Campin oder der sog. Meister von Großlobming sind zunehmend schwieriger in ihrer künstlerischen ‚Handschrift‘ und ihrer Rolle als Initiatoren stilistischer Innovationen zu fassen, da sich einst ihnen zugeschriebene Werke immer häufiger in differenziert zu sehende Gruppen auffächern, die wiederum neue Fragen nach Herkunft und Autorschaft stellen.<sup>19</sup>

Die Alpen- und Mittelmeerländer betrifft das Phänomen der ‚Internationalen Gotik‘ gleichermaßen – als Beispiele für Italien seien nur Künstler wie Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano, Francesco di Valdambrino oder überhaupt die sienesische Kunst bis in die 1440er Jahre und teilweise darüber hinaus genannt, in der sich ein schönliniges, kostbares Erscheinungsbild präsentiert, in gewisser Weise konservativ gegenüber den sich gleichzeitig in Florenz und Oberitalien etablierenden ‚modernen‘, an der Perspektive und kunsttheoretischen Überlegungen eines Alberti orientierten gestalterischen Mitteln mit ihren durch humanistisches Gedankengut beförderten Voraussetzungen.<sup>20</sup> Dass die ‚Internationale Gotik‘ gleichwohl nicht als überkommen angesehen wurde, zeigen beispielhaft die Arbeiten eines Fra Angelico in Florenz, der mit seinem gegenüber anderen florentinischen Quattrocento-Meistern retardierenden Stil bei höchster malerischer Qualität größte Anerkennung erzielte, von der letztendlich noch Botticelli mit seiner Präferenz der Linie profitierte.<sup>21</sup> Eine wichtige Rolle spielt auch die Kunst der Iberischen Halbinsel, wo mit Miguel Alcariz ein Hauptvertreter der Malerei jener Jahre benannt werden kann; mit dem Kreuzigungsretabel (nach 1407) besitzt das Museu de Bellas Artes in Valencia ein Schlüsselwerk dieses Künstlers. Wie komplex die Situation ist, lässt sich gut daran er-

kennen, dass auch zwischen Kastilien bzw. Aragon und den italienischen Zentren ein künstlerischer Austausch herrschte; so lässt sich der Florentiner Gherardo Starnina (1360–1413) um 1395 in Toledo nachweisen, wo er maßgeblich an der Ausmalung der Capilla San Blas der Kathedrale beteiligt gewesen ist. Zwischen 1398 und 1401 hielt sich Gherardo dann in Valencia auf, bevor er in seine toskanische Heimat zurückkehrte.<sup>22</sup> Eine vergleichbare Situation findet sich in England, wo Eduard III. ab 1351 Künstler aus Florenz, Saint-Omer und von der Iberischen Halbinsel um sich scharte.<sup>23</sup>

Nördlich der Alpen und Pyrenäen haben wir es hinsichtlich des Austauschs mit ‚mediterraner‘ Kunst ebenfalls mit einer schwer zu entwirrenden Vielfalt an Anregungen und wechselseitiger Befruchtung zu tun – vermittelt vor allem über die Drehscheiben Avignon und später für eine kurze Zeitspanne Konstanz –, doch kristallisiert sich in Frankreich, in Flandern und den Niederlanden sowie in Böhmen in den Jahren um 1400 eine weitaus größere Bandbreite an neuen, bis dato unbekanntem visuellen Phänomenen heraus, was nicht zuletzt mit einer gegenüber Italien weitaus heterogeneren Auftraggeberklientel zusammenhängen mag, der eine größere Vielfalt an künstlerischen Erzeugnissen entspricht.<sup>24</sup> So ist in Italien z.B. die Gattung des Stundenbuchs – im Norden eines der wichtigsten Experimentierfelder für Illuminatoren – kaum verbreitet.<sup>25</sup> Zudem wird mit dem Auftreten der Brüder van Eyck im Genter Altar und – wenn man die vermutete Beteiligung der van Eycks akzeptiert – vielleicht bereits im Turin-Mailänder Stundenbuch der Bruch mit dem Stilvokabular der Kunst um 1400 nachhaltiger vollzogen als im Süden. Wohlgermerkt, das betrifft den Stil, aber nicht, wie ich zu zeigen hoffe und was hier Thema sein soll, andere grundlegende Merkmale der ars nova, deren Charakteristika im betont experimentellen Duktus der Kunst um 1400 begründet liegen. Nicht nur stilistische Vorstufen sind deshalb zu suchen, um beispielsweise das Phänomen ‚van Eyck‘ zu erklären, sondern ebenso frühere Ansätze einer psychologisierten, auf neue Sehgewohnheiten, Auffassungen von Welt und Diesseitigkeit sowie Rezeptionsformen zielende Visualisierungsversuche, die den Betrachter viel stärker am Bildgeschehen beteiligen und einbeziehen, als das bisher möglich und nötig war. Schauen wir uns in der Kunstproduktion ‚um 1400‘ diesbezüglich um, werden wir schnell fündig.

Zur Präzisierung: Die Kunstgeschichte sieht in der Kunst um 1400 – und das wird durch ihre Versuche, die in jenen Jahren entstandenen Objekte mittels Stilidiome zu charakterisieren, deutlich – vor allem eine Kunstproduktion, die sich durch ihre stilistische Unverwechselbarkeit auszeichnet, verwendet aber eine unscharfe und ungenau gehandhabte Terminologie, so dass weder das methodische Vorgehen noch die gezogenen Schlüsse überzeugen. Bereits 1975 schenken Horst Bredekamp und Herbert Beck – wie vorher bereits Erwin Panofsky – der ‚Nachtseite‘ der Kunst um 1400 ihre Aufmerksamkeit; gemeint sind die Stilphänomene, die sich eben nicht als ‚weich‘ oder ‚schön‘ beschreiben lassen und die kaum in das konstruierte homogene Erscheinungsbild der ‚Internationalen Gotik‘ passen; auch dieser Ansatz hat merkwürdig wenig Resonanz gefunden.<sup>26</sup> Ausgehend von einem vor allem von Robert Suckale geprägten Stilbegriff müssen bei der Beantwortung der Frage nach den Spezifika jener Kunst offensichtlich andere als stilistische Qualitäten ins Blickfeld der Untersuchung geraten.<sup>27</sup>

So erscheint eine der herausragenden Gemeinsamkeiten der zwischen ca. 1370 und 1430 entstandenen Werke weniger ein gemeinsames stilistisches Empfinden zu sein, als vielmehr die Tatsache, dass sie als ausgesprochen fruchtbares Experimentierfeld für Künstler und Auftraggeber dienten. Wie selten zuvor ist bei den meisten Werken der Versuch spürbar, mit neuen, ja revolutionär erscheinenden Ausdrucksmitteln und –formen zu experimentieren: Materialien und Formate, die Darstellung von Affekten, das Experimentieren mit Bildräumen, Naturnachahmung, ‚Diesseitigkeit‘ und ‚Jenseits‘, Zeitlichkeit und Frömmigkeit sind Aspekte, denen sich die Künstler der Zeit ausgiebig und bewusst widmen und mit denen intensivst ‚gespielt‘ wird. Hinzu kommen ikonografische und motivische Neu-

erungen, die auch veränderte Sehgewohnheiten berücksichtigen und zu bisher unbekanntem Bildformulierungen führten. Dieser Laborcharakter der Kunst um 1400 bezieht alle Gattungen der Bildkünste ein und umfasst Buch- und Tafelmalerei ebenso wie Textilien, Skulptur und Schatzkunst. Angesichts bahnbrechender Neuerungen eines Baumeisters wie Peter Parler ist es naheliegend, diesen Aspekt auf die Baukunst jener Jahre auszudehnen.<sup>28</sup>

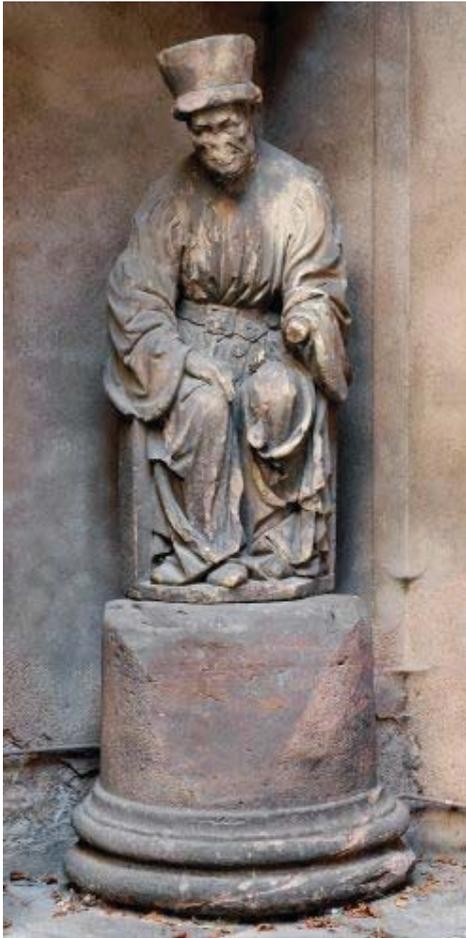
Neben dem Vorschlag, sich von unzureichenden sowie allzu belasteten und wertenden Stilbegriffen im Sinne Carqués wie ‚weich‘, ‚international‘ oder ‚schön‘ zu verabschieden, geht es mir auch – weil damit engstens zusammenhängend – um den Versuch, anderen als stilistischen Kriterien für die Entstehung der in den Niederlanden ab ca. 1420/30 auftretenden Neuerungen, vor allem in der Malerei, nachzuspüren. Insofern stellt sich die Frage nach Bedingungen, Besonderheiten und formalen sowie inhaltlichen Bedeutungsschichten, auch als Katalysator für die nachfolgende Künstler- und Auftraggebergeneration, der Kunst um 1400 dringender denn je. Im Fokus steht dabei eben nicht die stilistische Analyse, sondern der spezifische Charakter jener Kunst, den ich hier als höchst experimentell bezeichnen möchte und dessen laborartiger Duktus im Folgenden ansatzweise unter Berücksichtigung einiger Gesichtspunkte an ausgewählten Beispielen erörtert werden soll. Keinesfalls ist angestrebt, eine grundlegende Bestandsaufnahme vorzulegen; dazu ist das Material zu vielschichtig und zu heterogen. Aber einige Aspekte mögen dazu beitragen, die Kunst der zwischen 1370 und 1430 entstandenen Artefakte neu zu hinterfragen.

Als Anhaltspunkte mag dienen, was die Forschung zur Kunst des fortgeschrittenen 15. Jahrhunderts und speziell zu den frühen Niederländern und den italienischen Künstlern der ‚Frührenaissance‘ vor allem beschäftigt: Naturbeobachtung, ‚Realismus‘, Perspektive und Räumlichkeit (in Form eines erkennbaren und nachvollziehbaren vorne und hinten, oben und unten), Zeitlichkeit, die Wertschätzung von Materialien (sowohl der im künstlerischen Prozess verwandten als auch der bildlich dargestellten) oder auch die Psychologisierung (auch Individualisierung) des Bildes. All das findet seine Herausbildung und Manifestation bereits in den Jahren zwischen dem fortgeschrittenen 14. und dem beginnenden 15. Jahrhundert, und zwar in einem experimentell äußerst vielseitigen und fruchtbaren Umfeld: Die künstlerische Form wird zum Spielfeld neuer Herausforderungen, denen sich Auftraggeber und Künstler gleichermaßen stellen und die sich dabei geradezu einer Lust des Ausprobierens und Versuchens hingeben.

Das Unsichtbare – also das ‚Religiöse‘ – sichtbar zu machen, war nicht eine Aufgabe, der sich erst die Brüder van Eyck (oder der ‚Meister von Flémalle‘/Robert Campin) angenommen hatten, sondern



1 *Hl. Crispiniana*, um 1420, Nussbaum, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für byzantinische Kunst, Bode-Museum, Berlin



2 *Magistrat der Straßburger Bauhütte („Schaffner“?), um 1420, Sandstein, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Strasbourg*

die bereits die Künstlergeneration davor bewegte, ja geradezu umtrieb. Die sichtbare Wirklichkeit als Emanation der göttlichen Schöpfung geriet zentral ins Blickfeld und war einer der Motoren für die experimentelle Kraft der Kunst um 1400.

„Die Künstler arbeiten auf beiden Seiten der Alpen im 15. Jahrhundert an einer extrem elaborierten Bildästhetik und bedienen sich dafür gerade auch der Wirkmacht des vermeintlich Nebensächlichen. Denn dieses erwies sich wohl als besonders geeignet, den Kontakt zu einer Größe zu intensivieren, die immer wichtiger zu werden schien: dem Betrachter.“<sup>29</sup>

Dabei mag die betonte Künstlichkeit des sog. ‚Schönen Stils‘, wie Milena Bartlova mit Blick auf die Situation in Böhmen betont, ein besonderer Kunstgriff gewesen sein, um Bildwerke im hussitisch-reformatorisch geprägten Milieu vor dem Vorwurf der Idolatrie zu bewahren, wie ihn vor allem Matthias Janov, Magister an der Prager Universität, und in der Nachfolge der den Hussiten nahestehende Rechtsgelehrte Nikolaus von Dresden formuliert haben.<sup>30</sup> Darstellungen von Heiligen, der Gottesmutter oder Christus lehnten sie kategorisch ab, da sich einzig in der von Jesus selbst eingesetzten Eucharistie die Heilsbotschaft mitteilte. Insofern, so Bartlova, versuchten Auftraggeber und Künstler durch artifiziell verfeinerte Bildwerke den Kunst-Charakter zu betonen und auf diese Weise den Verdacht der

Idolatrie von vorneherein auszuschließen. Dagegen sprechen allerdings die Quellen, in denen einerseits Mitglieder des Klerus die irdische Schönheit der Marienfiguren preisen und andererseits hussitische Reformatoren ihre Ablehnung von Bildwerken gerade wegen ihrer Schönheit zum Ausdruck bringen.<sup>31</sup>

Vor allem in der Skulptur der Zeit scheint sich der experimentelle Charakter am deutlichsten zu offenbaren. Die Gegensätze des ‚Internationalen Stils‘ in der Wiedergabe des menschlichen Körpers zeigen sich in Claus Sluters Schöpfungen für Champmol (Christus und die Propheten), in den sog. Schönen Madonnen und Vesperbildern mitteleuropäischer Prägung sowie in den um 1400 und kurz danach für den Neubau des Ulmer Münsters entstandenen Skulpturen.

Ein herausragendes Beispiel französischer Provenienz ist die Figur des hl. Crispinianus im Berliner Bodemuseum, datiert um 1420, die in puncto Verismus und Detailtreue den Arbeiten eines Jan van Eyck in nichts nachsteht: Der Heilige sitzt konzentriert auf seinem Schemel und ist ganz in seine Arbeit, der Herstellung oder Reparatur eines Schuhs, versunken (Abb. 1). Alles scheint ‚echt‘, weil ‚richtig‘ beobachtet, zu sein: die Sitzhaltung, die Kleidung, der Schemel, die Bewegungsmotive, die Requisiten. Auch das Gesicht der Figur ist überzeugend im Sinne einer wirklichkeitsnahen Darstellung gestaltet.<sup>32</sup> Auf der Suche nach den Wurzeln der Kunst der van Eyck hätten die Kuratoren der erwähn-

ten Rotterdamer Ausstellung vielleicht Skulpturen wie diese in den Blick nehmen sollen; es ist nicht der Stil, der als Impulsgeber für die *ars nova* fungiert, sondern die Auseinandersetzung mit der sichtbaren Wirklichkeit und deren Umsetzung in eine adäquate künstlerische Form.

Als Bekräftigung des Gesagten lässt sich eine stilistisch sehr verschiedene, in Bezug auf den überraschend veristischen Eindruck aber direkt vergleichbare Skulptur in Straßburg in der um 1420 entstandenen sitzenden Figur eines hochrangigen Mitglieds der Münsterbauhütte (vermutlich des Schaffners) hinzuziehen, die in Habitus und Haltung inklusive der detailliert wiedergegebenen Kleidung nicht nur an Werke aus dem Milieu Claus Sluters in Dijon, sondern auch an die Darstellung Ludwigs des Bärtigen von Bayern-Ingolstadt auf dem Hans Multscher zugeschriebenen Modell für dessen Grabmal (1430er Jahre) denken lässt (Abb. 2 und 3).<sup>33</sup>

Mit den Skulpturen in Berlin und Straßburg ist der Begriff des ‚Verismus‘ verbunden, der wiederum eng mit künstlerischen Erscheinungsformen wie ‚Realismus‘ und ‚Naturalismus‘ verknüpft ist. Auf das viele Aspekte umfassende Thema der Wirklichkeitsauffassung und -rezeption im Mittelalter und in der Neuzeit, den damit zusammenhängenden Universalienstreit sowie die Naturalismus- bzw. Realismusdebatte generell soll hier nicht dezidiert eingegangen werden.<sup>34</sup> Gleichwohl ist die Wiedergabe von ‚Wirklichkeit‘ ein zentrales Thema sowohl in der Kunst um 1400 als auch im Kriterienkatalog für die *ars nova* in den Niederlanden und die ‚Frührenaissance‘ in Italien, speziell in Florenz, weshalb diesem Phänomen eine besondere Bedeutung im ‚Labor 1400‘ zukommt. Dabei ist von der Prämisse auszugehen, dass es ‚die Wirklichkeit‘ als absolutes Phänomen natürlich nicht gibt und wir deshalb immer nur von subjektiv wahrgenommener Wirklichkeit oder einem Ausschnitt daraus ausgehen können, die wir im Bildwerk vergegenwärtigt sehen.<sup>35</sup> Das Thema der Wiedergabe einer nachvollziehbaren, mit den Sehgewohnheiten des Betrachters ‚stimmigen‘ Realität, bezogen auf Proportionen, Dreidimensionalität, aber auch – bei figürlichen Darstellungen – auf Physiognomien, Mimik, Körperhaltung, Gestik und psychischen Zuständen, spielt in der Kunst um 1400 eine bedeutende Rolle. Ein schönes Beispiel ist das um 1420/30 entstandene Kölner Kreuzigungsbild im Wallraf-Richartz-Museum, bei dem die Köpfe von Christus, Maria und Johannes der gemalten Darstellung als dreidimensionale Holzskulpturen mit betont leidendem, ‚naturalistischem‘ Gesichtsausdruck aufgesetzt sind (Abb. 4).<sup>36</sup>

Das Jonglieren der Künstler mit veristischen Elementen scheint dabei so gar nicht zum ansonsten ‚höfischen‘ und ‚schönen‘ Charakter jener Kunst zu passen, deren hervorstechenden Merkmale sich nach gängiger Meinung eben nicht aus ‚naturalistischen‘ Gestaltungselementen, sondern aus den



3 Hans Multscher, Modell des Grabmals Herzogs Ludwig des Gebarteten von Bayern-Ingolstadt, 1430, Kalkstein, Bayerisches Nationalmuseum, München



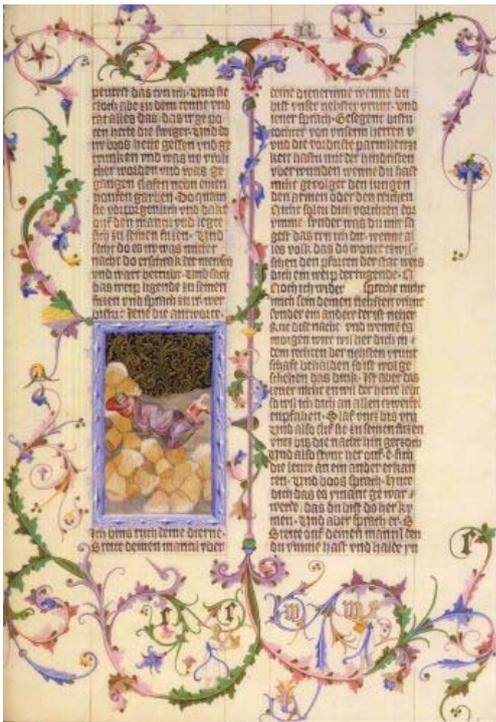
4 *Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes*, Köln, um 1425, Eichenholz, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln

Formulierung von Körpern, Gesichtern etc. aufmerksam; als eindrucksvolles Beispiel sei die Kreuztragung aus einer Handschrift der *Pèlerinage de la vie humaine* genannt, um 1400 in den Niederlanden entstanden und heute in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel aufbewahrt.<sup>39</sup> Aber auch Schmidt vermochte oder wagte es nicht, in diesen experimentellen Versuchen der Wiedergabe nachvollziehbarer, realistischer oder naturalistischer Bildvorstellungen der Künstler um 1400 einen Weg zu sehen, der letztlich zur *ars nova* der Brüder van Eyck führte, denn der Pre-Eyckian-Realism hat nach Schmidt nichts mit dem Realismus der van Eyck zu tun: dort ein auf das Detail der Beobachtung fixierter ‚Naturalismus‘ bei ‚unwirklicher‘ Raum- und Darstellungsebene, hier – um 1400 – ein ‚Realismus‘ in Form expressiver Gesten und Mimik.<sup>40</sup> Gleichwohl wurzeln beide Ausdrucksmöglichkeiten in einem zunehmenden Bedürfnis, Natur zu beobachten und nachzuahmen, wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln. Insofern ist der pre-eyckische Realismus durchaus auch mit dem verwandt, was die van Eyck ab ca. 1420 künstlerisch umsetzten; ein Beispiel für die auch im Umschlagplatz Avignon verbreitete Variante dieser Form der Natur- und Wirklichkeitsnähe ist das vermutlich aus der Werkstatt des Jean de Toulouse hervorgegangene sog. *Libro d'oro* aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts: In der Grablegungsminiatur werden Trauer und Erregung der Figuren über den Tod Christi mit expressiven Gesten, der Tote selbst als geschundener Leichnam, demonstrativ gezeigt, vergleichbar den von italienischen bzw. rheinischen Gabelkruzifixen des 14. Jahrhunderts bekannten Darstellungen.<sup>41</sup> Ein weiteres Beispiel sind die Miniaturen der sog. *Wenzelsbibel* in der Österreichischen Nationalbibliothek, etwa die Miniatur mit Rut auf der Tenne des Boas (um 1395) (Abb. 5), oder verschiedene Darstellungen im *Missale* der Biblioteca Casanatense in Rom (1390 – 1408).<sup>42</sup>

Gerade in den vielfältigen Optionen der Buchmalerei spiegelt sich die Lust der Künstler bzw. der Auftraggeber wider, mit den verschiedenen Möglichkeiten zu operieren und sie im Sinn einer natur-

bereits genannten Eigenschaften wie Schönlinigkeit, Verklärtheit, Idealisierung etc. speisen, also aus dem genauen Gegenteil.

Dass es einen diesbezüglichen Widerspruch gibt, hatte bereits Erwin Panofsky erkannt; doch ähnlich wie Carqués Interventionen sind auch Panofskys Beobachtungen verhältnismäßig selten und eher zögerlich rezipiert worden, so dass sie in der Forschung zur ‚Kunst um 1400‘ keine wesentliche Rolle spielen – man könnte versucht sein anzunehmen, eine auf die Wiedergabe von Wirklichkeit konzentrierte bildkünstlerische Form könnte zu sehr das eingefahrene Bild des ‚schönen‘ und ‚weichen‘ Stils stören.<sup>37</sup> Immerhin gab es mit dem 1993 im belgischen Löwen durchgeführten Colloquium zur flandrischen Buchmalerei um 1400 eine bemerkenswerte Ausnahme: In dem 1995 erschienenen Tagungsband haben sich gleich mehrere AutorInnen mit dem Thema auseinandergesetzt, allen voran Gerhard Schmidt mit seinem Beitrag über den Pre-Eyckian-Realism.<sup>38</sup> Dem Thema des Löwener Symposions entsprechend machte Schmidt vor allem in Werken der Buchmalerei auf ‚realistische‘ Details in der bildlichen



5 Rut auf der Tenne des Boas (Rut 3, 1-8), sog. Wenzelsbibel, 1390/1395, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 2760, fol. 31v



6 Jan van Eyck, *Margareta van Eyck*, 1439, Öl auf Holz, Musée Communal des Beaux-Arts, Brügge

nachahmenden Interpretation auf größten Effekt hin abzuklopfen.<sup>43</sup> Doch auch in der Skulptur – etwa in den Werkstattkreisen von Claus Sluter oder der Parler – finden wie vergleichbare Tendenzen.<sup>44</sup> Dass die unwirklichen Bildräume Jan van Eycks (wie auch dann bei Rogier), was vor allem die Madonnen Tafeln betrifft (Madonna in der Kirche, Rolin-Madonna, Van-der-Paele-Madonna, Dresdner Madonna u.a.), einen Gegensatz zu seiner feinsten Naturbeobachtung hinsichtlich Stofflichkeit von Materialien, Epidermis etc. darstellen, ist dem devotionalen Anspruch dieser Werke geschuldet, die in erster Linie zur Andacht der Auftraggeber dienten und bei denen der Künstler deshalb Raum- und Zeitkontinuitäten bewusst ignoriert hat.<sup>45</sup> Im Übrigen ist Jan van Eyck selbst – darin in gewisser Weise vergleichbar seinen Florentiner Kollegen – ebenso im experimentellen Stadium befindlich wie die Künstlergeneration vor ihm: Seine Porträts z.B. zeichnen sich zwar durch exakte Detailtreue der dargestellten Gesichter sowie der Kleidung und Accessoires aus; was hingegen die Körperproportionen der Portraitierten angeht, so sind diese bisweilen alles andere als ‚richtig‘ dargestellt.<sup>46</sup> Beispiele sind die viel zu kurzen Arme und der merkwürdig gedrungene Oberkörper der Ehefrau des Künstlers auf dem Bildnis in Brügge (Abb. 6) oder die unproportionierte Figur der Frau in der sog. Arnolfini-Hochzeit in London.<sup>47</sup>

Es zeigt sich also einmal mehr, dass der missing link nicht der Stil, sondern das Spiel mit unterschiedlichen Möglichkeiten naturnaher Darstellung ist, die im einen Fall an der getreuen Wiedergabe von Licht und Lokalfarben, im anderen an der Konzentration auf stofflich-materielle Details und in wieder einem anderen Fall an ‚Atmosphäre‘ oder nachvollziehbaren zeitlichen Abläufen interessiert ist.

Das führt uns zu weiteren Beispielen, diesmal aus der Gattung Tafelmalerei. Im Fokus stehen zwei Werke unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlichen Inhalts, die uns aber gleichwohl den Labor-



7 Meister des Paradiesgärtleins, *Josefszweifel*, um 1410 (?), Öl auf Tannenholz, Musée de l'Œuvre Notre Dame, Strasbourg

charakter der Kunst um 1400 und dessen Impetus auf die ars nova der Generation der van Eyck verdeutlichen können: Das in Straßburg befindliche Bild mit der Darstellung des Josefszweifels und der von Maria und Johannes betrauerte Christus in Berlin.

Mit dem Straßburger Josefszweifel (Abb. 7) ist einer der spannendsten Protagonisten der ‚Kunst um 1400‘ angesprochen, nämlich jene Persönlichkeit bzw. deren Werkstatt / Kreis, die als Schöpfer des berühmten Paradiesgärtleins im Frankfurter Städel angesehen wird; insofern wundert es nicht, dass bei unserer Fokussierung auf den experimentellen Charakter jener Kunst gerade dieser außergewöhnliche Künstler bzw. dessen Atelier eine Rolle spielt.<sup>48</sup> In der Tat zeigt die Darstellung in vielerlei Hinsicht Parallelen zu Bildauffassungen auf, wie wir sie von der Gruppe Flémalle/Campin her kennen: Wir schauen in einen geräumigen, optisch durch einen im Vordergrund befindlichen Pfeiler in zwei ungleich große Teile separierten Innenraum, in dem sich Maria und Josef aufhalten.

Wie bei Campin ist dieser Raum als bürgerliche Stube gestaltet und mit zahlreichen Ausstattungsstücken versehen (Abb. 8).<sup>49</sup> So erkennen wir eine Vielzahl an alltäglichen Gegenständen und Objekten wie Sitzbank und Tisch, ein Regal mit geschlossenen und halb geöffneten Büchern in unterschiedlichen Formaten, Kästchen und Schachteln mit Utensilien für die Handarbeit, mit der Maria beschäftigt ist, ein Lavabo in einer Wandnische mit dazugehörigem Handtuch, die Werkbank Josefs mit allerlei Werkzeugen und vieles mehr.



8 Robert Campin, *Mérode-Triptychon*. Mitteltafel: *Verkündigung*, 1425–1430, Öl auf Holz, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, New York

In seiner Besprechung der Straßburger Ausstellung im Bulletin Monumental des Jahrgangs 2009 wies Albert Chatelet darauf hin, dass das Tafelbild im Musée de l'Œuvre Notre Dame aufgrund der Innenraumdarstellung mit zahlreichen Alltagsgegenständen die Kenntnis der Werke Robert Campins voraussetzt.<sup>50</sup> Dieser Argumentation kann man aber nur folgen, wenn man von einer ‚geradlinigen Entwicklung‘ ausgeht und allein dem Niederländer zugesteht, komplexe Bildorganisationen zu realisieren, die wiederum in einem zweiten Schritt von anderen Künstlern rezipiert und ‚nachgeahmt‘ werden. Es spricht aber nichts dagegen, dass die Ansammlung von Objekten des täglichen Lebens auf dem Straßburger Bild als Teil experimenteller Versuche der Zeit um 1400 zu verstehen ist, dass also ein Künstler wie Robert Campin auf durchaus bereits erprobte Bildrezepte zurückgreifen konnte – die er freilich, wie auch Jan van Eyck, vervollkommnete und meisterhaft beherrschte. Diese Sichtweise würde nicht nur die Datierung des Bildes in Straßburg (allgemein spät, um 1430) relativieren und einen aufgrund des Figurenstils auch plausibleren früheren zeitlichen Ansatz um 1410 ermöglichen, sondern zudem der Rolle der Kunst um 1400 als experimentierfreudiges Labor gerecht werden.<sup>51</sup> Gerade für Robert Campin konnte Dominique Vanwijnsberghe – nach meinem Dafürhalten überzeugend – nachweisen, dass der kurz nach 1400 in Tournai tätige Miniaturist Jean Semont und sein künstlerischer Umkreis eine wichtige Quelle für den jungen Campin darstellten, und zwar weniger wegen des Stils, als aufgrund ‚naturalistischer‘ Wiedergaben körperlicher Details wie schwere Au-



9 *Die Heilige Familie mit Engeln, Geldern/Niederrhein (?)*, um 1400 (?), Tempera auf Holz, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin

genlieder, Lichtreflexe u.a.<sup>52</sup> Zudem ist die Lust am Erzählen in der Kunst um 1400 allgemein verbreitet, wobei die Darstellung von Alltagsgegenständen auch im sakralen Ambiente eine besondere Rolle spielt: als Beispiel sei hier nur die kleine Tafel mit der genrehaften Schilderung des Lebens der Heiligen Familie von ca. 1410 in der Berliner Gemäldegalerie genannt (Abb. 9).<sup>53</sup> Da wir bei dem Straßburger Josefszweifel – und offensichtlicher noch bei der Verkündigung, dem zweiten Bild aus dem vermutlichen Retabelzusammenhang – eine Auseinandersetzung mit sienesischer Kunst voraussetzen können, ist die Tafel ein wunderbar geeignetes Beispiel für die Vernetzung künstlerischer ‚Ideen‘, wobei in der Zeit um 1400 der Handzeichnung als vermittelndes Medium eine besondere Bedeutung zukommt.<sup>54</sup>

Beispielhaft für diesen grenzüberschreitenden medialen Austausch seien etwa die im Leipziger Museum der Bildenden Künste aufbewahrte Zeichnung einer Gruppe von Juden von ca. 1400/1410, das Wiener Musterbuch und

vor allem die mit dem Namen Jacquemart de Hesdins verbundenen Grafiken.<sup>55</sup> Das mit der Nutzung von Handzeichnungen als Inspirationsquelle einhergehende Verständnis für das ‚Eigene‘ und das ‚Anderer‘ ist aber wiederum ein Indikator für den Laborcharakter der Kunst um 1400.<sup>56</sup> Gleichzeitig wird deutlich, dass der Begriff der Internationalität – wenn man ihn denn nutzen will – eben nicht nur auf den Stil, sondern auch auf das künstlerische Medium anwendbar ist. Auch technische Verfahren erfuhren eine internationale Anwendung; so mag man für das 14. Jahrhundert etwa auf das nahezu in ganz Europa von Italien bis Skandinavien und von der Iberischen Halbinsel bis zum Rheinland gebräuchliche und beliebte transluzide Email in der Schatzkunst hinweisen.<sup>57</sup>

Das zweite Bild, das in unserem Zusammenhang eine Rolle spielt, ist eine kleine Tafel in der Berliner Gemäldegalerie, entstanden wohl in Wien und um 1420 datiert (Abb. 10).<sup>58</sup> Die außergewöhnliche Ikonografie ist schon früh gesehen und auch in den jüngsten Publikationen zum Objekt thematisiert worden:<sup>59</sup> Die Darstellung zeigt in der linken Hälfte den vor dem hochaufragenden Kreuz auf dem Boden der Schädelstätte sitzenden, kraftlos und geschwächt erscheinenden Christus, gehüllt in ein durchscheinendes Bahrtuch und versehen mit Dornenkrone und Wundmalen. Seine Augen sind leicht geöffnet, so dass er als Lebender erscheint. Rechts vom Kreuz, das wie zufällig von Leidenswerkzeugen wie Leiter, Speer, Ysopstab mit Essigschwamm und Lendentuch umgeben ist, hocken Maria und Johannes, zwar dicht beieinander, aber gleichwohl nicht einander zugewandt; während Johannes die Linke im Trauergestus an die Wange hält, faltet Maria die Hände zum Gebet. Links von Christus sind im Dunkel des Bodens drei Nägel zu erkennen. Die Figuren sind in einen landschaftlichen Umland platziert, der links vom geöffneten Sarkophag, rechts von der Stadtarchitektur Jerusalems begrenzt wird. Dort ist eine männliche Figur in Rückenansicht zu sehen, die ein Tuch oder einen Um-



10 *Christus in der Trauer*, Wien (?), um 1420, Tempera auf Silbergrund auf Tannenholz, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin

hang über die rechte Schulter geworfen hat und gerade dabei ist, Golgatha zu verlassen und die Stadt durch ein Tor zu betreten. Ob die düstere Farbigkeit des Hintergrundes ursprünglich ist, darf bezweifelt werden, denn der heutige blaue Überzug des Silbers ist wohl nicht original; ursprünglich mag hier ein Goldlack aufgetragen gewesen sein, was dem Bild ein wärmeres und helleres Kolorit gegeben hatte.<sup>60</sup>

Die Darstellung ist ungewöhnlich, da sie ohne erhaltene Parallele ist: Eine stark an den Typus des Schmerzensmanns mit den Arma Christi (wobei nur die eigentlichen Passionswerkzeuge der Kreuzigung dargestellt sind, worauf Stephan Kemperdick hingewiesen hat) erinnernde Darstellung ist mit den trauernden Maria und Johannes kombiniert, die sonst im Zusammenhang mit Bildern der Kreuzabnahme, Beweinung oder Grablege geläufig sind.<sup>61</sup> Eine vergleichbare Darstellung zeigt ein (Skizzen-)Blatt des Jaques Daliwe in der Berliner Staatsbibliothek, aber mit den Unterschieden, dass erstens hier der Schmerzensmann ‚klassisch‘ als Dreiviertelfigur und als toter Christus wiedergegen ist und dass zweitens die Berliner Tafel um die Figuren herum ein narratives Szenario ausbreitet, dass dem Bild eine in Raum und Zeit verankerte Gegenwärtigkeit verleiht; das Andachtsmotiv des aufgrund der erlittenen Passion leidenden Christus ist in eine pseudo-historische Bilderzählung eingebettet.<sup>62</sup> So bieten nicht nur die beiden Assistenzfiguren eine Option zur *compassio* und Identifikation, sondern durch die Einfügung der das Geschehen offenbar gerade verlassenden Rückenfigur, bei der es sich wohl um einen der Schergen des Kreuzigungsgeschehens handelt, wird der Betrachter direkt in die ‚Bilderzählung‘ einbezogen, indem er dem nunmehr menschenleeren Golgathahügel ‚nach‘ erfolgter Kreuzigung und Erlösungstat Christi unmittelbar beiwohnt.<sup>63</sup> Die deutliche und sinnfällige Veranschaulichung eines solchen Zeitmoments ist dem Laborcharakter der Kunst jener Jahre geschuldet

und zudem ein Hinweis auf die Einbeziehung des Betrachters als ‚aktiv‘ Beteiligten am Bildgeschehen. Das allerdings sind Beobachtungen, die vor allem im Umkreis der Kunst der van Eyck angestellt wurden.<sup>64</sup> So hat Jörg Oberhaidacher die Tafel in Berlin in einen Zusammenhang mit den ‚früheyckischen‘ Kreuzigungsdarstellungen in New York und im Turiner Stundenbuch gebracht: Das Bild „bestätigt die Kenntnis der / früheyck’schen Kreuzigungsikonografie in Wien zu einem erstaunlich frühen Zeitpunkt, der beinahe mit der Entstehung der früheyckischen Kunst zusammenfällt oder dieser jedenfalls nur wenig später folgt“<sup>65</sup>. Ähnlich wie beim oben besprochenen Josefszweifel in Strasbourg sei aber auch hier die Frage erlaubt, ob wir für das kleine Bild in Berlin eine ‚eyckische‘ Formulierung tatsächlich voraussetzen müssen, oder ob wir es nicht eher mit einem von dem Niederländer unabhängigen experimentellen Darstellungsversuch zu tun haben, der die Experimentierfreudigkeit der Kunst um 1400 so nachhaltig zu bestätigen scheint.

Noch ein weiterer Aspekt ist mit dem Berliner Bild verbunden, der gleichfalls hinsichtlich des Laborcharakters jener Jahre und dann speziell für die folgende Künstlergeneration von Bedeutung ist: die Vorstellung und Darstellung von Raum und Räumlichkeit. Auf der Tafel in der Gemäldegalerie hat der Künstler dem Thema ‚Raum‘ große Beachtung geschenkt: Hinter den Protagonisten und dem Kreuz erstreckt sich bis zum Horizont eine weite, vielfach bewegte Landschaft mit Bäumen und Bergen, in die der Betrachter durch die seitlichen, schräg nach hinten ins Bild gesetzten Begrenzungen der Stadt-abbreviatur Jerusalems und des Sarkophags hineingeführt wird. Perspektivisch genau ist das nicht – darauf kommt es aber nicht an. In ihrer erhellenden Studie hat Cornelia Logemann 2009 deutlich gemacht, wie sehr sich mittelalterliches Sehen von neuzeitlichem unterscheidet und dass dazu auch Parameter wie Vision, Traum und Imagination gehören, also Formen des Sehens, die nicht unbedingt mit einer real nachvollziehbaren Wirklichkeit zu tun haben; so ist z.B. die Bedeutung von ‚inneren Bildern‘ in der spätmittelalterlichen Frömmigkeit hinreichend bekannt.<sup>66</sup> Bei den Bildexperimenten ging es weniger darum, ein perspektivisch exaktes Raumgefüge dazustellen als vielmehr darum, Figuren und Gegenständen einen Umraum zu verleihen, sie also im Gegensatz zu flächigen Folien als dreidimensionale Objekte erscheinen zu lassen; perspektivische Genauigkeit spielte da zunächst keine Rolle – diesbezüglich finden sich zahlreiche Versuche vor allem in der Buchmalerei seit den 1370er Jahren.<sup>67</sup> Einige Jahrzehnte später malte Rogier van der Weyden seine in Madrid befindliche Kreuzabnahme, die er in einen perspektivisch unlogischen Schrein platzierte und damit ebenso wie die Künstler der früheren Generation mit räumlichen Dispositionen spielte.<sup>68</sup>

In der Berliner Tafel dient die Darstellung von Räumlichkeit deshalb auch weniger einer exakten Wiedergabe von Realität als dem Anspruch, den narrativen Gehalt des Bildinhalts zu steigern.<sup>69</sup> In dem Punkt ist die Tafel vergleichbar mit der Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem auf einer um 1414 in Prag entstandenen Miniatur, die wahrscheinlich Teil eines Antiphonars aus Sedlec war: Auch hier begleitet ein landschaftlich gestalteter Umraum die Szenerie, wobei die Ähnlichkeit der am rechten Bildrand wiedergegebenen Mauern und Türme Jerusalems bis hin zum in Richtung Betrachter geöffnetem Stadttor mit der Darstellung auf der Berliner Tafel frappierend ist.<sup>70</sup> Noch enger scheint die Verbindung mit der unvollendeten Darstellung der Umarmung von David und Jonathan in der Bibel des Konrad von Vechta, entstanden 1402 – 1403 in Prag, zu sein (Abb. 11): In der linken Hälfte des Bildes bewegt sich ein junger Mann (der Diener nach 1. Sam. 20,40?) auf einem in die Tiefe führenden Weg auf das Tor einer mit Türmen und Giebeln bekrönten Stadt zu, die vor einem blauen Himmel erscheint.<sup>71</sup> Angesichts der Bedeutung dieser Handschrift für die Kunst in Böhmen und darüber hinaus zeugen diese Parallelen von den Versuchen der Künstler, Raum, Zeit und Erzählung in einen bildkünstlerischen Zusammenhang zu bringen und somit die Vorstellung von ‚Wirklichkeit‘

zu evozieren.<sup>72</sup> Dabei ist es wichtig, diese Bilderfindungen nicht mit den im europäischen Mittelalter häufig angewandten Simultandarstellungen gleichzusetzen, bei denen mehrere, zeitlich aufeinander folgende Geschehnisse in einem Bild zu sehen sind.<sup>73</sup> Im Fall der Berliner Tafel und verwandter Darstellungen geht es um eine Konkretisierung des Sujets in Zeit und Raum, der Betrachter soll quasi selbst anwesend sein, so wie er auch im Bild des Josefszweifels in Strasbourg anwesend ist, da sich die Szenerie in einer bekannten, nachvollziehbaren und daher konkreten Umgebung abspielt.

Wenn wir abschließend bei den Themen ‚Raum‘ und ‚Räumlichkeit‘ bleiben, so muss der Blick noch einmal, wie schon beim hl. Crispinianus des Bode-Museums, nach Frankreich gewandt werden. Wieder ist es die Buchmalerei, die sich in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts mit der Darstellung von Dreidimensionalität auseinandersetzt. Beispiele dafür gibt es zahlreiche, besonders prominent sind dabei Miniaturen, die mit dem Namen des Boucicaut-Meisters oder dem Bedford-Meister verbunden sind. Gerade letzterer hat im namengebenden Stundenbuch in der British Library in mehreren Illuminationen mit Versuchen räumlicher Darstellung experimentiert; besonders eindrucksvoll ist das auf f. 32 mit Szenen aus dem Marienleben zu sehen: Um das zentrale Bild der Verkündigung sind elf weitere Begebenheiten aus dem Leben der Gottesmutter zu sehen, wobei der Künstler mit zahlreichen ‚räumlichen‘ Vorstellungen spielt.<sup>74</sup> So agieren die Protagonisten wie in einem Puppenhaus auf verschiedenen Bühnen und in diversen Raumsituationen, wobei sich immer neue Einblicke, Ausschnitte und Perspektiven abwechseln. Dabei handelt es sich weder um die späteren konsequent durchkomponierten Räume Jan van Eycks oder Rogiers noch um die mit mathematischer Exaktheit entworfenen zentralperspektivischen Konstruktionen Brunelleschis und Masaccios.<sup>75</sup> Gleichwohl haben wir es mit wahrhaftigen Räumen im Sinne einer nachvollziehbaren, auf Erfahrung und Aneignung gründenden ‚Wirklichkeit‘ zu tun, die hier wiedergegeben wird.<sup>76</sup> Die bildkünstlerische Auseinandersetzung mit der diesseitigen Welt fand in diesen Miniaturen wie in den anderen hier beispielhaft genannten Werken aus der Zeit um 1400 ihren schönsten und deutlichsten Ausdruck – für Künstler der Generation Jan van Eycks eine Fundgrube revolutionär neuer Ansätze, die wenig mit dem Stil, aber viel mit der Lust am Experiment zu tun haben.



11 David und Jonathan, sog. Bibel des Conrad von Veichta (Liber biblie Conradi Magistri Monete), Prag, 1402 – 1403, Pergament, Tempera, Gold, Silber, Musée Plantin-Moretus, Antwerpen, Cod. M 15.1, f. 171 v

## Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu u.a. zahlreiche Ausstellungen der letzten Jahre, in denen die Verortung des ‚abendländischen Mittelalters‘ in größere historische, geografische und kulturelle Zusammenhänge vorgenommen wurde: *Byzantium and Islam: Age of Transition*, Ausst. kat. The Metropolitan Museum New York, New York 2012; *Ein Gott. Abrahams Erben am Nil. Juden, Christen und Muslime in Ägypten von der Antike bis zum Mittelalter*, Ausst. kat. Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Berlin 2015; *Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode-Museum*, Ausst. kat. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Berlin 2017; vgl. auch das Thema des XXXIV. Kunsthistorikertages in Dresden 2017 („Kunst lokal – Kunst global“), dem sich neben den Sektionen auch der Festvortrag von Monica Juneja eindrücklich widmete.
- 2 Vgl. dazu die Beiträge von Thomas Bauer, „Was den Blick verstellt“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. August 2018 und, als Antwort darauf, von Michael Borgolte, „Sprechen wir doch einfach vom eufrasischen Zeitalter“, in: ebenda, 29. August 2018.
- 3 Auf die bereits früh einsetzende Diskussion über den Stilbegriff in der Kunstgeschichte im Sinne Pinders soll hier nicht näher eingegangen werden, vgl. dazu Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte*, Köln 1970; Sabine Fastert, „Pluralismus statt Einheit. Die Rezeption von Wilhelm Pinders Generationenmodell nach 1945“, in: *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, hrsg. von Nikola Doll, Ruth Heftrig, Olaf Peters und Ulrich Rehm, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 51–66. In dem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass sich an der FU Berlin der interdisziplinär arbeitende SFB 980 mit dem Titel „Episteme in Bewegung“ auch den Themen der Periodisierungskonzepte und des Wissenswandels widmet und aufzuzeigen versucht, dass derartige Wandlungsprozesse „ihre eigenen Dynamiken haben und in komplexeren Mustern verlaufen, als es eine traditionelle Wissensgeschichtsschreibung für möglich hielt“, vgl. <http://www.sfb-episteme.de/konzept/index.html>.
- 4 Bernd Carqué, „Europa 1400 – Wunschraum und Wunschzeit des Internationalen und Schönen, Höfischen und Weichen. Zu den Imaginarien kunsthistorischer Stilbegriffe“, in: *Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen*, hrsg. von Bernd Carqué und Hedwig Röckelein, Göttingen 2005, S. 515–553.
- 5 *Prague, the Crown of Bohemia 1347 – 1437*, Ausst. kat. New York, New Haven 2005; *Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnade. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310 – 1437*, Ausst. kat. Prag 2005, München/Berlin 2006; *Sigismundus, Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387 – 1437*, Ausst. kat. Budapest/Luxemburg, Mainz 2006; *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Ausst. kat. Frankfurt am Main/Berlin, Ostfildern 2008; *The Road to Van Eyck*, Ausst. kat. Rotterdam, Rotterdam 2012. Zu van Eyck gibt es ab 1. Februar 2020 eine Ausstellung in Gent unter dem Titel ‚Van Eyck. Een optische revolutie‘, auf die man gespannt sein darf, auch hinsichtlich der hier interessierenden Fragestellungen: <https://vaneyck2020.be/de/>. Ergänzend seien noch zwei jüngere Ausstellungen genannt, die sich mit Detailfragen bzw. lokalen Ausprägungen der Kunst um 1400 beschäftigten: *Les Belles Heures du Duc de Berry*, Ausst. kat. Musée du Louvre Paris, Paris 2012; *Karl IV. - Ein Kaiser in Brandenburg*, Ausst. kat. Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte Potsdam, Berlin 2016.
- 6 *Strasbourg 1400. Un foyer d'art dans l'Europe gothique*, Ausst. kat. Musées de la ville de Strasbourg, Strasbourg 2008; *Kaiser Karl IV. 1316 – 2016*, Ausst. kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2016.
- 7 *Das Konstanzer Konzil 1414 – 1418. Weltereignis des Mittelalters*, Ausst. kat. Badisches Landesmuseum Konstanz, Darmstadt 2014; *Das Konstanzer Konzil 1414 – 1418. Weltereignis des Mittelalters, Essays*, hrsg. von Karl-Heinz Braun, Mathias Herweg, Hans W. Hubert, Joachim Schneider und Thomas Zotz, Darmstadt 2013; *Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation*, hrsg. von Ernst Badstübner u.a. Berlin 2008.
- 8 *Vom Weichen über den Schönen Stil zur Ars Nova. Neue Beiträge zur Kunst zwischen 1350 und 1450*, hrsg. von Jiri Fajt und Markus Hörsch.
- 9 Erwähnt seien hier noch die drei großen Ausstellungen in Frankreich im Jahr 2004: *Paris 1400. Les Arts sous Charles VI*, Ausst. kat. Musée du Louvre Paris, Paris 2004; *Les princes de fleurs de lis. L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et Jean sans Peur (1364 – 1419)*, Ausst. kat. Musée des Beaux-Arts Dijon, Dijon 2004; *Les Très Riches heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV<sup>e</sup> siècle*, Ausst. kat. Musée Condé Chantilly, Paris 2004. Im selben Jahr erschien zudem ein schmaler, aber beobachtungsreicher Band zum Thema der Pariser Ausstellung: Inès Villela-Petit: *Le Gothique International, L'art en France au temps de Charles VI*, Paris 2004. Im Zusammenhang mit den Ausstellungen in Frankreich fand 2004 eine Tagung zum Thema in Paris und Dijon statt: *La création artistique en France autour de 1400, Actes du colloque international, École du Louvre 7 et 8 juillet 2004*, hrsg. von Élisabeth Tabouret-Delahaye, Musée des Beaux-Arts de Dijon – Université de Bourgogne 9 et 10 juillet 2004, Paris 2006. Für die frühere Literatur siehe Carqué 2005 (wie Anm. 4).
- 10 So wird der Aufsatz in der Bibliografie des Rotterdamer Katalogs von 2012 (wie Anm. 5) nicht einmal erwähnt, ebenso wenig in der jüngeren tschechischen Forschung, vgl. Jan Klipa, *Kapitoly z deskové malby krásného slohu* (Chapters on Panel Painting of the Beautiful Style), Diss. Prag 2006. Im Katalog Frankfurt/Berlin von 2008 (wie Anm. 5) verwandte Jochen Sander die Begriffe ‚Internationaler‘ und ‚Schöner‘ Stil ebenfalls unkommentiert, vgl. Jochen Sander: „ars nova“, a.a.O., S. 31; ähnlich verfuhr Gerhard Schmidt, „Bewegung und Gegenbewegung, Internationale Gotik versus Schöner Stil“, in: Ausst. kat. Prag

- (wie Anm. 5), S. 541–547. Jiri Fajt geht zwar 2008 auf die Problematik der Stilterminologie für die Kunst um 1400 ein und verweist auch auf Carqués Aufsatz, bleibt aber dennoch unkritisch hinsichtlich der Verwendung der betreffenden Termini, vgl. Jiri Fajt, „Brandenburg wird böhmisch, Kunst als Herrschaftsinstrument“, in: Badstübner (wie Anm 5), S. 202–251. Cyriel Stroo schließlich sieht in der Kunst um 1400 einen „mannerism“, der sich in einer Überstilisierung äußert und führt damit einen weiteren Stilbegriff in die Diskussion ein, vgl. Cyriel Stroo, „Broederlam’s world of surface appearances, Traditional and innovative aspects, Dat sulck een schoon nieuw Const, soo heel volmaeckte begint? (Lucas de Heere, 1534 – 1584)“, in: *Vision & material: interaction between art and science in Jan van Eyck’s time. Papers delivered at the International Conference in Brussels in the Royal Flemish Academy of Belgium 24–26 November 2010 at the occasion of VLAC’s double lustrum*, hrsg. von Marc de Mey u.a., Brüssel 2012, S. 66–91. Der Versuch, die Diskrepanz des stilistischen Erscheinungsbildes auf soziale Unterschiede der Auftraggeber zurückzuführen, vermag ebenfalls nicht zu überzeugen, vgl. Maurits Smeyers, *Flämische Buchmalerei vom 8. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 1999, S. 177f. Jiri Fajt spricht von einer „Internationalisierung“ unterschiedlicher Qualität zur Zeit der Herrschaft Luxemburger, bezieht sich aber ausschließlich auf die im höfischen Auftrag entstandenen Werke, ansonsten umgeht er die Diskussion geschickt, indem er die „kulturelle Dynamik“ im „luxemburgischen ‚Jahrhundert‘“ betont: Jiri Fajt, „Internationalisierung der Kunst unter den Luxemburgern. Einführung“, in: *Kunst als Herrschaftsinstrument, Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, hrsg. von Jiri Fajt und Andrea Langeter, Berlin/München 2009, S. 484–486.
- 11 Jörg Oberhaidacher, *Die Wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400. Werkgruppen–Maler–Stile*, Wien/Köln/Weimar 2012.
- 12 Ludmila Kvapilova, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Petersberg 2017. Die jüngst in Hannover und Hildesheim gezeigten Ausstellungen zur Kunst um 1400 gehen in den Katalogbeiträgen auf die Problematik der Stilbegriffe nicht näher ein: *Zeitenwende 1400. Die Goldene Tafel als europäisches Meisterwerk*, Ausst.kat. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Petersberg 2019; *Zeitenwende 1400. Hildesheim als europäische Metropole*, Ausst.kat. Dommuseum Hildesheim, Regensburg 2019.
- 13 So galt noch 1996 für Paul Binski die von Johan Huizinga ins Feld geführte scheinbare Dekadenz des 14. und 15. Jahrhunderts als kennzeichnend („morbidity“), vgl. seinen Eintrag in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, Bd. 13. New York 1996, Sp. 155. Für Roland Recht waren die vermeintlichen Charakteristika ‚höfisch‘, ‚luxuriös‘ und ‚kunstfertig‘ gleichsam Synonyme für die Kunst der Zeit um 1400, obwohl das letzte Adjektiv geradezu paradigmatisch für den Genter Altar verwendet wurde, und zwar in der von Recht selbst genannten Beschreibung des Retabels durch Hieronymus Münzer im Jahr 1495, vgl. Roland Recht, „L’art autor de 1400“, in: *Sigismund von Luxemburg, ein Kaiser in Europa. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg 8. – 10. Juni 2005*, hrsg. von Michel Pauly und Francois Reinert, Mainz 2006, S. 221–232, hier S. 231f. Elisabeth Dhanens, *Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent. Inventaris van het kunstpatrimonium van Oostflandern VI.*, Gent 1965, S. 102ff.; Stephan Kemperdick, „Die Geschichte des Genter Altars“, in: *Der Genter Altar der Brüder van Eyck. Geschichte und Würdigung*, hrsg. von Stephan Kemperdick, Johannes Rößler, Petersberg 2014, 8 – 69, hier S. 18. Der Begriff ‚Epoche‘ ist hier in Anführungszeichen gesetzt, denn ob wir von einer solchen bei der Kunst um 1400 sprechen können, ist fraglich. Zum Epochenbegriff und zur Problematik der Stilgeschichte generell vgl. Robert Suckale, „Stilbegriffe, Stilgeschichte, Stilkritik“, in: <http://kunstgeschichten.blogspot.com/2010/11/robert-suckale-stilbegriffe.html>, 14.11.2010. Darin: „Die Stilanalyse heutigen Zuschnitts hat sich also sowohl von der formalistischen Einengung des Stilbegriffs zu lösen wie von der dahinter stehenden Vorstellung der Autonomie des Kunstwerks. Die alles einebnenden und vergewaltigenden Einheitsbegriffe sind ebenso wie die vom naturgeschichtlichen Verlauf der Kunstgeschichte als ideologische Wunschbilder der Moderne, die sie auch in die Vergangenheit zurückprojiziert hat, aufzuspüren und zu kritisieren“.
- 14 Frank Olaf Büttner, „Zu Bildform, Stilmitteln und Ikonographie der Tafelmalerei um 1400“, in: *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, hrsg. von Götz Pochat und Brigitte Wagner (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24), Graz 1991, S. 62–88. Vgl. auch Dieter Grossmann, „Thema und Variation – Austauschbarkeit der Formen in der Kunst um 1400. Kurt Rossacher in memoriam“, in: a.a.O., S. 162–173.
- 15 Ernő Marosi, „Die Skulpturen der Sigismundzeit und die Anschaulichkeit der Kunst des frühen 15. Jahrhunderts“, in: Pochat/Wagner 1991 (wie Anm. 14), S. 182–195, hier S. 192. Im einleitenden Beitrag des Bandes geht Götz Pochat auf die Komplexität der Begriffe ‚Internationalität‘ und ‚Stil‘ ein, vgl. Götz Pochat, „Internationale Gotik – Realität oder Phantasiegebilde?“, in: Pochat/Wagner 1991 (wie Anm. 14), S. 9–19.
- 16 Vgl. Sander 2008 (wie Anm. 10), S. 31, wo die Kunst um 1400 lediglich als Vorstufe zur Kunst der frühen Niederländer („revolutionär“) gesehen wird. Stephan Kemperdick und Friso Lammertse, „The Road to Van Eyck“, in: Ausst.kat. Rotterdam 2012 (wie Anm. 5), S. 11–19, bes. S. 18. Hingegen wies schon Anne Hagopian van Buren 1986 auf die überschätzte Rolle des Stils beim Problem der Auffindung von Quellen der Kunst der van Eyck hin: „There is no doubt that manuscripts were still conveyors of images as they were in the earlier middle ages, but they were more likely to inspire a composition or a motif than a new style“, dies., „Thoughts, old and new, on the sources of early Netherlandish Painting“, in: *simiolus* 16, 1986, S. 93–112, bes. S. 97.
- 17 Vgl. die oben genannten Ausst.kat. (wie Anm. 9) sowie: *Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry. La Sainte-Chapelle de Bourges*, Ausst.kat. Musée du Berry Bourges, Paris 2004. Vgl. dazu auch Jan Bakos, „From national to dynastic history of art (A path of art history in central Europe)“, in: *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310*

- 1437). *Internationale Konferenz aus Anlass des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag, 31. März – 5. April 2008*, hrsg. von Markéta Jarosova, Jiri Kuthan und Stefan Scholz, Prag 2008, S. 763–783. Bakos sah in den dynastisch ausgerichteten Ausstellungen der letzten Jahre eine Verschiebung des Horizonts von ‚nationaler‘ zu ‚dynastischer‘ Kunstgeschichte: „Art history seems to be unable to escape from its instrumental and notoriously affirmative role as far as its relationship to politics and ideology is concerned“, a.a.O., S. 776f.
- 18 Dazu z.B. Györgyi Poszler, „Tafelmalerei in Ungarn unter Sigismund von Luxemburg“, in: *Ausst.kat. Budapest/Luxemburg 2006* (wie Anm. 5), S. 514–528. Gleichwohl gibt es nach wie vor Bestrebungen, solche Zentren mit entsprechender Strahlkraft zu verorten, wobei bei aller wissenschaftlichen Aufrichtigkeit hin und wieder eine gewisse Rivalität zwischen den einzelnen potentiellen *nuclei* zu spüren ist. Während Ulrike Heinrichs-Schreiber Paris als Ursprungsort des ‚Internationalen Stils‘ ausmachte (Dies., *Vincennes und die höfische Skulptur, Die Bildhauerkunst in Paris 1360 – 1420*, Berlin 1997, S. 223), plädierte Jörg Oberhaidacher (wie Anm. 11), S. 13ff. und passim für Wien (darin Gerhard Schmidt folgend), was wiederum Jan Klipa in seiner Rezension dazu veranlasste, zu widersprechen und diese Rolle für Prag zu beanspruchen: *Umeni Art* 5, LXI (2013), S. 462–467.
- 19 Zur Diskussion um Robert Campin/Rogier van der Weyden vgl. Jochen Sander, „Die Rekonstruktion von Künstlerpersönlichkeiten und Werkgruppen“, in: *Ausst.kat. Frankfurt am Main/Berlin 2008* (wie Anm. 5), S. 75–94. Stephan Kemperdick und Jochen Sander, „Der Meister von Flémalle, Robert Campin und Rogier van der Weyden – ein Resümee“, in: a.a.O., S. 149–160. Felix Thürlemann, „Die Kennerschaft zelebriert ihre Krise, Beobachtungen und Überlegungen zur Ausstellung ‚Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden‘“, in: *Kunstgeschichte. Texte zur Diskussion 2008-2*, aufrufbar: [http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/110/2/Th%C3%BCrlemann\\_Felix.pdf](http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/110/2/Th%C3%BCrlemann_Felix.pdf). Eberhard König, „Kommentar zu Felix Thürlemann: Die Kennerschaft zelebriert ihre Krise. Beobachtungen und Überlegungen zur Ausstellung ‚Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden‘ (Kunstgeschichte. Texte zur Diskussion 2008-2)“, in: *Kunstgeschichte. Texte zur Diskussion 2009-21*, aufrufbar: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/kommentare/2009/koenig/>. Zum ‚Meister von Großlobming‘ und den Skulpturen aus dem Fund in Budapest: Ernő Marosi, „Fünfzig Jahre Herrschaft Sigismunds in der Kunstgeschichte“, in: *Sigismund von Luxemburg, ein Kaiser in Europa. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg 8. – 10. Juni 2005*, hrsg. von Michel Pauly und Francois Reinert, Mainz 2006, S. 233–262, hier S. 249. Michael Viktor Schwarz, „König Sigismunds höfischer Traum: Die Skulpturen für die Burg in Buda“, in: *Ausst.kat. Budapest/Luxemburg 2006* (wie Anm. 5), S. 225–235, mit älterer Literatur, z.B. Lothar Schultes, „Der Meister von Großlobming und Hans von Judenburg – Zeit- und Individualstil um 1400“, in: Pochat/Wagner 1991 (wie Anm. 14), S. 253–268.
- 20 Ein anschauliches Beispiel findet sich im Werk Giovanni die Paolos, etwa die *Kreuzigung* von 1440/45 in der Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin.
- 21 Eine gute Übersicht, leider auf die Malerei beschränkt, bietet noch heute Liana Castelfranchi Vegas, *Die Internationale Gotik in Italien*, Dresden 1966, vor allem im vorzüglichen Tafelteil. Enrica Cozzi, „Il gotico internazionale a Venezia: un’ introduzione alla cultura figurativa nell’ Italia nord-orientale“, in: *Arte in Friuli, arte a Trieste 31, 2012, S. 11–30. Il gotico nelle alpi 1350 – 1450*, *Ausst.kat. Castello di Buonconsiglio Trento, Trient 2002*.
- 22 Zu den Fresken in Toledo: Jaime Castanon, Sabino Giovannoni, Juan Luis Blanco und Antonio Sanchez-Barriga, „La capilla de San Blas en la cathedral primada de Toledo“, in: *La capilla de San Blas de la cathedral de Toledo* (Cuadernos de restauracion de Iberdrola XI), Toledo 2013, S. 33–67. Zur iberischen Kunst um 1400: Maria Blanca Angeles Piquero Lopez, *La pintura gotica toledana anterior 1450 (el trecento)*, Toledo 1984. Dies.: *El gotico mediterraneo*, Madrid 1984. Dies., *Pintura gotica de los siglos XIII y XIV*, Barcelona 1989. Laurence B. Kanter, „The Illuminators of Early Renaissance Florence“, in: *Painting and illumination in Early Renaissance Florence 1300 – 1450*, *Ausst.kat. The Metropolitan Museum New York, New York 1994*, S. 3–14, bes. 11ff.
- 23 Vgl. Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouet und Benoit van den Bosche, „Le ‘déplacement’ comme problème: les transferts artistiques à l’ époque gothique“, in: *Les transferts artistiques dans l’ Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIIe – XVIe siècle)*, hg. von dens., Paris 2014, S. 9–36, bes. S. 29.
- 24 Für die Buchmalerei in Avignon vgl. Francesca Manzari, *La miniatura ad Avignone al tempo die papi (1310 – 1410)*, Modena 2006. Dies., „Mobilité des artistes et migrations de styles: les cours papales d’ Avignon et de Rome durant le Grand Schisme“, in: Jacques Dubois u.a. 2014 (wie Anm. 23), S. 289–302. Nicht nur iberische und italienische Illuminatoren wie Jean de Toulouse, Juan Fernandez de Heredia und Sancho Gauthier waren in der Stadt präsent, sondern auch Künstler aus Böhmen, aus dem Rheinland und Geldern, vgl. a.a.O., S. 14ff. Vor allem durch den Aragonesen Benedikt XIII. konnten Künstler und Kunstwerke von der Iberischen Halbinsel über Avignon im Norden bekannt werden – und umgekehrt. Vgl. Britta Müller-Schauburg, „Benedikt XIII“, in: Braun u.a. 2013 (wie Anm. 7), S. 121–125. Über die Bedeutung avignonesischer Handschriften für die böhmische Kunst vgl. Viktor Kubik, „Bemerkungen zum Import italienischer Handschriften in das luxemburgische Böhmen (in *margin* zur Korrektur M. Dvorak’s Avignoner Theorie)“, in: Jarosova u.a. 2008 (wie Anm. 17), S. 463–479.
- 25 Vgl. Barbara Drake Boehm, „The Books of the Florentine Illuminators“, in: *Ausst.kat. New York 1994* (wie Anm. 22), S. 23.
- 26 Vgl. Herbert Beck und Horst Bredekamp, „Die ‚Nachtseite‘ des Internationalen Stils“, in: *Kunst um 1400 am Mittelrhein*, *Ausst.kat. Frankfurt am Main, Liebighaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main 1975*, S. 19–29. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, Cambridge/Mass. 1953, S. 95. Letztlich geht der Hinweis auf die stilistische

- Differenziertheit der Kunst um 1400 auf Pinder zurück: Wilhelm Pinder, „Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance“, in: *Handbuch für Kunstwissenschaft* 1, 1914, S. 119. Die Heterogenität wird auch durchaus gesehen, so schreibt Ernő Marosi im Zusammenhang mit der ungarischen Kunst der Sigismund-Zeit: „Denn das Bild des Erhaltenen erscheint einfach als zu bunt und mannigfaltig, um eine einheitliche, etwa durch ein höfisches Vorbild bedingte stilistische Orientierung nahezulegen“, Marosi 1991 (wie Anm. 15), S. 237. Es werden aber keine weiteren Schlüsse aus dieser Feststellung gezogen. Siehe auch unten zum Phänomen des sog. *pre-eyckism*.
- 27 Vgl. vor allem Robert Suckale, „Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts“, in: *Stil und Epoche. Periodisierungsfragen*, hg. von Friedrich Möbius und Helga Scieurie, Dresden 1989, S. 231–250. Franz-Josef Sladeczek, „Was ist spät an der Spätgotik? Von der Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe“, in: *Unsere Kunstdenkmäler: Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte* 42, 1991, S. 3–23. Siehe auch oben Anm. 13.
- 28 Vgl. dazu Marc Carel Schurr, „Der ‚Schöne Stil‘ in der Architektur um 1400“, in: Braun u.a. 2013 (wie Anm. 7), S. 171–174. Schurrs Ausführungen bewegen sich freilich weiterhin auf der Basis der herkömmlichen Stilbegriffe.
- 29 Anna Degler, *Paregon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015, S. 11.
- 30 Milena Bertlova, „The Beautiful Style in Bohemia. An Argument in the Controversy of Christian Images“, in: Braun u.a. 2013 (wie Anm. 7), S. 189–193.
- 31 Vgl. Robert Suckale, „Schöne Madonnen am Rhein“, in: *Schöne Madonnen am Rhein*, Ausst.kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bonn 2009, S. 81 und 111. Anton Legner, „Ikon und Portrait“, in: *Die Parler und der Schöne Stil. Kunst unter den Luxemburgern 1350 – 1400*, Ausst.kat. Schnütgen-Museum Köln, hg. von Anton Legner, Köln 1978, Bd. 3, S. 217–135, bes. S. 234.
- 32 Die herausragende Skulptur war lange nur unzureichend publiziert, vgl. Janet Kempf u.a. (Red.), *Skulpturensammlung im Bode-Museum*, München/Berlin/London/New York 2006, 3. Aufl. 2008, Nr. 133 (Hans-Ulrich Kessler). Jüngst hat sie eine entsprechende Würdigung erfahren: Tobias Kunz, *Bildwerke nördlich der Alpen und im Alpenraum 1380 bis 1440. Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung*, Petersberg 2019, Nr. 88. Herzlichen Dank an Tobias Kunz und Julien Chapis für wertvolle Hinweise.
- 33 Als Schaffner wurde in Straßburg der von der Stadt bestellte Verwalter der Bauhütte bzw. der *fabrica* genannt. Der Werkmeister der Hütte war dem Schaffner unterstellt, vgl. Günter Binding, *Baubetrieb im Mittelalter*, Darmstadt 1993, S. 73. Zu der Straßburger Figur: Denise Borlée, „Les ‚spectateurs‘ de l’octogone“, in: Ausst.kat. Strasbourg 2008 (wie Anm. 6), S. 124–129, 129. Zum Grabmalmodell von Hans Multscher: Carola Fey, „Spätmittelalterliche Adelsbegräbnisse im Zeichen von Individualisierung und Institutionalisierung“, in: *Tradition und Erinnerung in Adelsberrschaft und bäuerlicher Gesellschaft*, hg. von Werner Rösener, Göttingen 2003, S. 81–106, bes. 97ff. und Anm. 67, dort mit weiterer Literatur.
- 34 Vgl. dazu Klaus Herdings Beitrag zum Realismus-Begriff in der Kunst, Teil V (Spätmittelalter) im Seminar der Realism Working Group von 2008: [https://realismworkinggroup.files.wordpress.com/2008/10/klaus\\_herding\\_realismus5.pdf](https://realismworkinggroup.files.wordpress.com/2008/10/klaus_herding_realismus5.pdf). Zum Thema Naturalismus/Realismus in der Zeit um 1400 siehe auch Cornelia Logemann, *Heilige Ordnungen. Die Bild-Räume der Vie de Saint-Denis (1317) und die französische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts*, Köln/Wien/Weimar 2009, S. 342f. Vgl. ferner Michael Wengraf, *Wege ins Diesseits. Der Einfluss des Averroismus auf Europa und europäisches Denken* (Anthropologie des Mittelalters, Bd. 3), Münster 2016, S. 329ff. *Realismus – Das Abenteuer der Wirklichkeit*, Ausst.kat. Kunsthalle Emden, Emden 2010, bes. den darin enthaltenen gleichnamigen Beitrag von Nils Ohlsen, S. 14–43. Alain de Libera, *Der Universalienstreit. Von Platon bis zum Ende des Mittelalters*, München 2005.
- 35 Erhellend der Beitrag von Klaus Krüger, „Mimesis als Bildlichkeit des Scheins. Zur Fiktion religiöser Bildkunst im Trecento“, in: *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin, 15. - 20. Juli 1992), hg. von Thomas W. Gaetgens, Bd. 2., Berlin 1993, S. 423–436, Wiederabdruck in: Klaus Krüger, *Zur Eigensinnlichkeit der Bilder. Acht Beiträge*, Paderborn 2017, S. 55–73, bes. 55, 67, 70 und passim.
- 36 Vgl. Roland Krischel, „Vernetzung der Künste im heiligen Köln“, in: *Glanz und Größe des Mittelalters. Kölner Meisterwerke aus den großen Sammlungen der Welt*, Ausst.kat. Museum Schnütgen Köln, Köln 2011, S. 233–243, bes. S. 236. Dazu wichtig auch der von Krischel nicht erwähnte Aufsatz von Anton Legner, „Polychrome und monochrome Skulptur in der Realität und im Abbild“, in: *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 – 1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums* (Kölner Berichte zur Kunstgeschichte, Begleitheft zum Wallraf-Richarz-Jahrbuch 1), 1977, S. 140–163. Vgl. auch grundsätzlich Felix Prinz, *Gemalte Skulpturenretabel. Zur Intermedialität mitteleuropäischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2018.
- 37 Vgl. Panofsky 1953 (wie Anm. 26), S. 106. Der Begriff des *réalisme préeyckien* taucht m.W. zum ersten Mal auf bei Frédéric Lyna, *Le miniatures d’un ms. du Ci nous dit et le réalisme préeyckien*, in: *Scriptorium* 1, 1946/47, S. 106–118.
- 38 *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and abroad. Proceedings of the International Colloquium. Leuven, 7th to 10th September 1993*, hg. von Maurits Smeyers, Bert Cardon, Löwen 1995. Darin u.a.: Dorine Proske-Van Heerdt, „Realism at the Cradle of Illumination in the Northern Netherlands“, S. 111–126, Katharina Smeyers, „A pre-Eyckian Legenda Aurea (Glasgow, U.L., Ms. Gen. 111): Tradition and Innovation“, S. 237–250; Gerhard Schmidt, „Pre-Eyckian Realism. Versuch einer Abgrenzung“, S. 747–770. Vgl. auch Anm. 23.
- 39 Ms. 10176-78, f. 275v. Als weiteres Beispiel außerhalb der Buchmalerei führt Schmidt auch den *Gekreuzigten* in Chicago, The

- Art Insitute, vom Passionsretabel aus Champmol des Jacques de Baerze, um 1390-99, an, vgl. a.a.O., S. 757f.
- 40 A.a.O., S. 752 und passim. Böhmisches und österreichische Beispiele bei Jan Klipa, „Prague and Vienna in the first third of the 15th century: contacts and parallels“, in: Jarosova 2008 (wie Anm. 17), S. 375–393. Auch im italienischen Trecento lassen sich vergleichbare Phänomene feststellen, z.B. bei Giotto, Giovanni da Milano oder Andrea Bonaiuti, vgl. Kanter 1994 (wie Anm. 22), bes. S. 4. Ein besonders anschauliches Beispiel für die französische Buchmalerei ist die psychologisierte Bas-de-page-Szene in dem Jean d'Orléans zugeschriebenen Blatt aus den *Très Belles Heures de Notre Dame* des Jean de Berry im Pariser Louvre, Inv. R.F. 2024, in der Christus, Johannes und Maria auf den kniend dargestellten Herzog, der als Beter erscheint, mit entsprechender Gestik reagieren, vgl. Eberhard König, „Innovation et tradition dans les livres d'heures du duc de Berry“, in: Taburet-Delahaye 2004 (wie Anm. 9), S. 25–44, bes. S. 26f.
- 41 Baltimore, The Walters Art Museum, W. 237, f. 103r, vgl. Manzari 2006 (wie Anm. 24), S. 236. Die Figur der Magdalena zeigt übrigens auch deutlich Bezüge zu Simone Martini und damit zum italienischen Umkreis. Zu den Gabelkruzifixen vgl. Godehard Hoffmann, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa. Mit Beiträgen von Hans-Wilhelm Schwanz, Regina Urbanek und Uwe Pleninger* (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 69), Worms 2006.
- 42 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2760, fol. 31v., vgl. Schmidt 1995 (wie Anm. 37), S. 756. Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 1909, fol. 282r, Jeffrey Hamburger, „The Casanatense Missal and Painting in Guelders in the Early Fifteenth Century“, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 48/49, 1987/88, S. 7–44, bes. S. 20f. (Fig. 20). Hamburger bescheinigt den Figurenauffassungen in einigen der Miniaturen, sie seien „... notable for their almost sculptural plasticity [...] and others for the complex movement and animation of the figures“, a.a.O., S. 21.
- 43 Genau das streitet Schmidt ab; so attestiert er zwar z.B. dem Jan zugeschriebenen New Yorker Diptychon mit Kreuzigung und Weltgericht das Vorhandensein „grimassierender Köpfe“ oder den ‚eyckischen‘ Miniaturen des Turin-Mailänder Stundenbuchs „narrative Züge“. Jedoch: „Von Vulgarität und gesuchter Häßlichkeit aber kann da nirgends die Rede sein – ganz abgesehen davon, daß ein lichtdurchflutetes Interieur wie die Wochenstube der hl. Elisabeth im Turiner Stundenbuch mit den meistens recht engen Raumschachteln der voreyckischen Phase nicht das Geringste zu tun hat.“, Schmidt 1995 (wie Anm. 37), S. 749.
- 44 Zu Sluters Werk in Champmol vgl. Renate Prochno, *Die Kartause von Champmol. Grablebe der burgundischen Herzöge 1364 – 1477*, Berlin 2002. Zu den Parlerschen Triforiumsbüsten im Prager Veitsdom vgl. Ausst.kat. Nürnberg 2016 (wie Anm. 6), S. 374ff., Nr. 6.11.
- 45 Vgl. Schmidt 1995 (wie Anm. 37), S. 750.
- 46 In Florenz ist mit dem Auftreten Masaccios kurz nach 1420 nicht nur die Zentralperspektive als neues Raumordnungsprinzip etabliert, sondern auch eine in Statuarik und Proportionierung überzeugende Wiedergabe von Figuren; beide Faktoren wurden für die Quattrocentomalerei von ausschlaggebender Bedeutung und lassen sich im Übrigen auch bereits bei einem Hauptwerk der ‚Kunst um 1400‘, im Predellenbild der Darbringung im Tempel von Gentile da Fabriano Anbetung der Könige in den Uffizien von 1423, als Experimentierfeld nachweisen, vgl. Frank Zöllner: „Die Malerei des Quattrocento in Italien“, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 10, 2002, S. 5–20, bes. S. 8. Vgl. auch Dietmar Mezler, *Der Raumbegriff in der Malerei der Moderne. Exemplarische Untersuchung am Beispiel von Masaccio und Francis Bacon*, Hamburg 2009, S. 25ff. Grundlegend auch Filippo Camerota: *La prospettiva del Rinascimento: arte, architettura, scienza*, Mailand 2009, sowie: *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, Ausst.kat. Uffizien Florenz, Florenz 2001. Bemerkenswert für unseren Zusammenhang ist, dass weder in der Ausstellung noch in dem hervorragenden Katalog ein Bezug zur Kunst um 1400 hergestellt wird. Masaccio bzw. die Versuche Brunelleschis werden quasi als voraussetzungsloser ‚Beginn‘ zentralperspektivischer Bildorganisation vorgestellt, interessanterweise mit einem Verweis auf den Genter Altar (vermutlich 1432 vollendet) als nahezu zeitgleiche ‚flämische Alternative‘ zu Masaccios Trinità-Fresko in Santa Maria del Carmine (1426-27): Marc de Mey, „Jan van Eyck: L'alternativa fiamminga“, in: Ausst.kat. Florenz 2001, S. 57–62. Vgl. auch die Rezension von Joao Pedro Xavier in: Nexus Network Journal 5, 2003, S. 163–170, aufrufbar: <https://link.springer.com/article/10.1007/s00004-002-0011-7>. Zuletzt auch interessant: Martin Burckhardt, „Bild und Zahl. Subjektkonstitution, Zentralperspektive und Gesellschaftsprojektor“, in: Lettre International 126, 2019, S. 32 – 37.
- 47 Brügge, Groningenmuseum; London, National Gallery. Die Fülle an Literatur zu den genannten Gemälden und generell zu Jan van Eyck kann hier nicht wiedergegeben werden, deshalb der Hinweis auf den jüngst erschienenen Tagungsband anlässlich des Symposiums von 2012 in Brüssel mit diversen Beiträgen: *Van Eyck Studies. Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*, hg. von Christina Curry, Bart Franssen, Valentine Henderiks, Cyriel Stroo und Dominique Vanwijnsberghe, Paris/Leuven/Ristol 2017, darin zum materiellen Befund des Portraits von Margaret van Eyck: Rachel Billinge, „Remarks on Character and Functions in Jan van Eyck's Underdrawing of Portraits: The Case of Margaret van Eyck, Part I“, S. 233–240; Jill Dunkerton, Rachel Morrison und Ashok Roy, „Pigments, Media and Varnish Layers on the Portrait of Margaret van Eyck“, S. 271–279. Vgl. zum Thema auch: Renzo Leonardi, „Jan van Eyck and his ‚Stereoscopic‘ Approach to Painting“, a.a.O., S. 327–348. Antonio Criminisi, Martin Kemp und Sing Bing Kang, „Reflections of Reality in Jan van Eyck and Robert Campin“, in: *Historical Methods* 37, 3, 2004, S. 109–121.
- 48 Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Tanne, 113,9 × 114,5 cm, allgemein um 1430 datiert, vgl. Ausst.kat. Strasbourg 2008 (wie Anm. 6), cat. 23. Die Provenienz ist nicht geklärt, möglicherweise stammt es wie das ebenfalls in Strasbourg befind-

- liche Bild der *Geburt Mariens* (a.a.O., cat. 22, nach dem über Bartolo di Fredi vermittelten Vorbild von Ambrogio Lorenzettis verlorenem Fresko für die Fassade des Hospitals Santa Maria della Scala in Siena aus den 1330er Jahren) aus einem Retabel, das entweder für eine der Dominikanerinnenkirchen der Stadt oder die Kathedrale angefertigt wurde. Zum Paradiesgärtlein: Frankfurt am Main, Städel Museum, Eiche, 26,3 × 33, 4 cm, um 1410-20. – Ausst.kat. Rotterdam 2012 (wie Anm. 5), Nr. 37. Ausst.kat. Strasbourg 2008 (wie Anm. 6), cat. 21. Élisabeth Antoine, „La vierge dans un jardin clos dans l’art parisien autour de 1400“, in: Taburet-Delahaye 2006 (wie Anm. 9), S. 431–448.
- 49 Als Beispiel sei hier nur die Mitteltafel des Mérode-Triptychons genannt: New York, The Metropolitan Museum (The Cloisters Collection), vgl. Ausst.kat. Frankfurt am Main/Berlin 2008 (wie Anm. 5), Nr. 4.
- 50 Albert Chatelet, in: *Bulletin Monumentale* 167-4, 2009, S. 381–382.
- 51 Hingegen wird die ebenfalls zum Kreis der oberrheinischen Tafeln um das Frankfurter *Paradiesgärtlein* zugerechnete Verkündigung in Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart, im Rotterdamer Katalog aufgrund des Stils plausibel „after 143“ datiert, vgl. Ausst.kat. Rotterdam 2012 (wie Anm. 5), 49f., fig. 12; im Straßburger Katalog weniger überzeugend „vers 1420“, vgl. Ausst.kat. Strasbourg 2008 (wie Anm. 6), S. 62, fig. 8.
- 52 Dominique Vanwijnsberghe, „Robert Campin and Tournaisian Manuscript Painting“, in: *Campin in Context. Peinture et société dans la vallée de l’Escaut à l’époque de Robert Campin 1375 – 1445. Actes du Colloque international organisé par l’Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, l’Institut royale du Patrimoine artistique / Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium et l’Association des Guides de Tournai. Tournai, Maison de la Culture, 30 mars – 1er avril 2006*, hg. von Ludovic Nys und Dominique Vanwijnsberghe, Valenciennes/Bruxelles/Tournai 2007, S. 125–137, bes. 132ff.
- 53 Vgl. Ausst.kat. Rotterdam 2012 (wie Anm. 5), Nr. 38. Dort mit Fragezeichen nach Geldern lokalisiert.
- 54 Vgl. Philippe Lorentz, „Le Maître du Paradiesgärtlein, peintre de la candeur enfantine“, in: Ausst.kat. Strasbourg 2008 (wie Anm. 6), S. 54–71, bes. S. 66ff. und cat. 22, 23, 25. Das Bewusstsein dafür scheint mit Karl IV. und seiner international ausgerichteten Idee vom Kaisertum an Intensität gewonnen zu haben, vgl. Bruno Klein, „Internationaler Kunstaustausch“, in: Jarosova 2008 (wie Anm. 17), S. 137–143, bes. S. 141ff. Francois Avril, Nicole Reynaud und Dominique Cordellier, *Les Enluminures du Louvre. Moyen Age et Renaissance*, Paris 2011, S. 157–159.
- 55 Zur Zeichnung in Leipzig vgl. Ausst.kat. Rotterdam 2012 (wie Anm. 5), Nr. 71; zum Wiener Musterbuch und zu Jacquemart: Poszler 2006 (wie Anm. 18), bes. 525ff. Avril 2011 (wie Anm. 53).
- 56 „Zuletzt könnte auch das Phänomen des ‚Internationalen Stils‘ um 1400 [...] als Resultat eines transzendenten Kunsttransfers erklärbar gemacht werden. Kunstaustausch könnte damals zu Habitus geworden sein, was eine logische Konsequenz aus dem zuvor meist pragmatisch betrieben (sic!) Kunstaustausch gewesen wäre“, Klein 2008 (wie Anm. 53), S. 142. Klein machte darauf aufmerksam, dass es bei der Verwendung von Zeichnungen als Vorlagen nicht um eine exakte Übernahme, sondern eher um eine Animation zur Veränderung und Einfügung eigener Bildideen ging, a.a.O., S. 141.
- 57 Vgl. Danielle Gaborit-Chopin, „Les émaux translucides parisiens dans la première moitié du XVe siècle“, in: *Archeologia* 162, 1982, S. 32–37. Katia Guth-Dreyfus, *Transluzides Email in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts am Ober-, Mittel- und Niederrhein*, Basel 1954.
- 58 Tannenholz, vorderseitig mit Leinwand überklebt, 25,4 × 34,1 cm. Oberhaidacher 2012 (wie Anm. 11), S. 152ff. Stephan Kemperdick, *Deutsche und böhmische Gemälde 1230 – 1430. Kritischer Bestandskatalog, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin*, Petersberg 2010, Nr. 20.
- 59 Die Literatur zusammengefasst bei Kemperdick 2010 (wie Anm. 57).
- 60 Kemperdick 2010 (wie Anm. 57).
- 61 A.a.O. S. 150.
- 62 *Liber picturatus* des Jaques Daliwe, Berlin, Staatsbibliothek, A 74, Nr. IIIa, vgl. Ulrike Jenni, *Das Skizzenbuch des Jaques Daliwe. Kommentar zur Faksimilieausgabe des Liber picturatus A 74 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin/DDR mit einem Beitrag von Ursula Winter*, Leipzig 1987, S. 11. Über Provenienz und Funktion der Berliner Tafel ist leider nichts bekannt.
- 63 Lt. Kemperdick handelt es sich bei Rückenfigur um einen der Schächer, der den unteilbaren Rock Christi mit sich führt, vgl. Kemperdick 2010 (wie Anm. 57).
- 64 Vgl. z.B. Inigo Bocken, „*Imitatio* und *creatio* bei Cusanus und Van Eyck. Die neue Bedeutung des Betrachters im 15. Jahrhundert“, in: *Videre et videri coincidunt! Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, hg. von Inigo Bocken, Wolfgang Christian Schneider und Harald Schwaetzer (Texte und Studien zur Europäischen Geistesgeschichte, Reihe B1), Münster 2011, S. 195–208.
- 65 Oberhaidacher 2012 (wie Anm. 11), S. 154f. Zur Kreuzigung auf dem Diptychon in New York, The Metropolitan Museum: Jacques Paviot, „La crucifixion et le jugement dernier attribués à Jan van Eyck (Diptyque de New York)“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 73, 2010, S. 145–168; zur Kreuzigung im Turiner Stundenbuch: Oberhaidacher 2012 (wie Anm. 11), S. 109; Ausst.kat. Rotterdam 2012 (wie Anm. 5), Nr. 80.
- 66 Logemann 2009 (wie Anm. 33), S. 19f., vgl. auch S. 26, wo die Autorin darauf verweist, dass in der Forschung überwiegend immer noch der ‚Italien-Blick‘ dominiert, womit sie auf den an der italienischen Renaissance orientierten Raumbegriff anspielt. An Literatur zu dem komplexen Thema (spät-)mittelalterlicher Sehprozesse und ihrer zeitgenössischen theologisch-theoretischen Darlegungen sei hier in Auswahl genannt: Raphaële Preisinger, *Lignum Vitae. Zum Verhältnis materieller Bilder und*

- mentaler Bildpraxis im Mittelalter*, Paderborn 2014. Peter Schmidt, „Inneres Bild und äußeres Bildnis: Porträt und Devotion im späten Mittelalter“, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 219–239. Jeffrey F. Hamburger, „Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion“, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, hg. von Klaus Krüger und Alessandro Nova, Mainz 2000, S. 47–69.
- 67 Die Literatur zum Thema ‚Perspektive‘ ist kaum zu überblicken, ich möchte deshalb verweisen auf Camerota (Anm. 45), bes. S. 35ff. Stellvertretend für die Buchmalerei sei hier der Psalter des Herzogs von Berry, illuminiert von André Beauneveu, genannt: Paris, Bibliothèque nationale, fr. 13091, vgl. Ausst.kat. Paris 2004 (wie Anm. 9), Nr. 42.
- 68 Madrid, Museo nacional del Prado. Die hintereinander agierenden Figuren und besonders die hinter dem Kreuz auf einer Leiter emporsteigende Figur (ein Diener?) sind aufgrund der fehlenden Schreintiefe nicht nachvollziehbar; dasselbe betrifft den Stand der Leiter auf der Bodenfläche. Vgl. *Rogier van der Weyden y los reinos peninsulares*. Ausst.kat. Museo nacional del Prado, Madrid 2015, S. 74–81.
- 69 Vgl. Logemann 2009 (wie Anm. 33), S. 21ff., 25.
- 70 Pergament, Tempera, Gold, 154 × 159 mm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Ausst.kat. Budapest/Luxemburg 2006 (wie Anm. 5), Nr. 7.25.
- 71 *Liber biblie domini Conradi Magistri Monete* (Bibel von Antwerpen, Bibel des Konrad von Vechta, Prag, 1402 – 1403, 2 Bände, Pergament, Tempera, Gold, Silber, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Prentenkabinet, Cod. M 15 / 1, f. 171, vgl. Ausst.kat. Budapest/Luxemburg 2006 (wie Anm. 5), Nr. 7.21. Klipa 2008 (wie Anm. 39), S. 383.
- 72 Ebenda; Poszler 2006 (wie Anm. 18), S. 521f. Das gilt auch für den weiteren künstlerischen Umkreis der Miniaturen der Handschrift, wozu vor allem die *concordantie caritatis* in der Kopie von ca. 1413/15 (Budapest, Zentralbibliothek der Piaristen, CX 2), das Martyriologium des Usard in Gerona (Museo Diocesà de Girona) und die Reisen des Mandeville (London, The British Library, Add. Ms. 24189) gehören, vgl. Oberhaidacher 2012 (wie Anm. 11), Nr. 7 und passim. Milada Studnickova, „Böhmische Orientierung in der Miniaturmalerei. Der Kreis der Meister von Gerona“, in: Ausst.kat. Budapest/Luxemburg 2006 (wie Anm. 5), S. 529–535.
- 73 Vgl. dazu Ehrenfried Kluckert, *Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes*, Tübingen 1874. Aron Kibédi Varga, „Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität“, in: *Text und Bild, Bild und Text*, hg. von Wolfgang Harms, Stuttgart 1990, S. 356 – 367.
- 74 London, The British Library, vgl. Catherine Reynolds, „The Workshop of the Master of the Duke of Bedford: Definitions and Identities“, in: *Book and Book Production in Paris c. 1400*, hg. von Peter Ainsworth und Godofred Croenen, Löwen 2006, S. 437–472.; [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_18850\\_f032r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_18850_f032r).
- 75 Vgl. Camerota 2009 (wie Anm. 45).
- 76 Dazu Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984, S. 80: „Die Perspektive ist viel mehr als ein technischer Trick zur Nachahmung einer Realität, die sich allen Menschen dergestalt darböte; sie ist die Erfindung einer beherrschten Welt, die man in einer momentanen Synthese ganz und gar besitzt“.

## Bildnachweise

- Abb. 1: bpk/Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, SMB / Hilde Zenker.
- Abb. 2: Musées de Strasbourg, M. Bertola.
- Abb. 3: Ausstellungskatalog Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm, Ulm 1997, S. 303, Abb. 16.
- Abb. 4: Rheinisches Bildarchiv.
- Abb. 5: Katharina Hranitzky, *Die schönsten Bilder aus der Wenzelsbibel*, Graz 1998, S. 49, Tafel 13.
- Abb. 6: Belting, Hans/Kruse, Christiane: *Die Erfindung des Gemäldes*, München 1994, S. 42, Abb. 42.
- Abb. 7: Ausstellungskatalog Strasbourg 1400. Musées de la ville de Strasbourg, Strasbourg 2008, cat. 23, S. 166.
- Abb. 8: Felix Thürlemann, Robert Campin, München 2002.
- Abb. 9: bpk/Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders.
- Abb. 10: bpk/Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders.
- Abb. 11: Peter Maes.

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:  
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/557/>