

Kai Wenzel

„KARL IV. – KAISER VON GOTTES GNADEN“.
NEUE STUDIEN ZUR HOFKUNST DER LUXEMBURGER

Im Jahr 2006 legte Jiří Fajt in Zusammenarbeit mit Markus Hörsch und Andrea Langer den voluminösen, reich illustrierten Band „Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden“ vor.¹ Das Werk, das in einer tschechischen und einer deutschen Fassung erschienen ist, ist das Ergebnis kollektiver Forschungsarbeiten für ein Ausstellungsprojekt, das von September 2005 bis Januar 2006 unter dem Titel „Prague. The Crown of Bohemia“ im New Yorker Metropolitan Museum of Art sowie von Februar bis Mai 2006 unter dem Titel „Karel IV. – Císař z boží milosti (Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnaden)“ auf der Prager Burg zu sehen war. Seit der 1978 in Köln gezeigten Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil“² hat sich kein Vorhaben mehr derart umfassend der Kunst an den Höfen der Luxemburger und in ihrem Umfeld gewidmet. Das jüngst realisierte Projekt verfolgte dabei einen anderen Ansatz als seinerzeit die Kölner Ausstellung.³ Hatte diese das künstlerische Wirken der Parler-Familie als stilbildend für die mitteleuropäische Kunst des ausgehenden 14. und frühen 15. Jahrhunderts präsentiert, so ging die Schau in New York und Prag von den vielfältigen Funktionen aus, die die Künste für das politische Handeln der Luxemburger Herrscher während des 14. und frühen 15. Jahrhunderts besaßen.

Zu beiden Ausstellungsstationen sind eigenständige Kataloge erschienen. Die Texte des New Yorker Bandes⁴ wurden für die Prager Ausstellung nochmals überarbeitet und deutlich erweitert. Der mit Unterstützung des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig (GWZO) entstandene Band geht über die klassischen Funktionen eines Ausstellungskatalogs hinaus, indem er nicht nur die präsentierten Werke dokumentiert und in informativen Objektbeschreibungen, für die 51 Autoren verantwortlich zeichnen, den jeweiligen historischen Kontext und aktuellen Forschungsstand refe-

¹ Fajt, Jiří (Hg.) unter Mitarbeit von Markus Hörsch und Andrea Langer: Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310-1437. Deutscher Kunstverlag, München, Berlin 2006, 680 S. – Fajt, Jiří (Hg.): Karel IV. Císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437. Academia, Praha 2006, 680 Seiten.

² Legner, Anton (Hg.): Die Parler und der schöne Stil. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. 5 Bde. Köln 1978.

³ Zu den methodischen Prämissen der Kölner Ausstellung von 1978 und ihren Wirkungen: Flum, Thomas: Die Parler. Ein Stolperstein der Stilgeschichte. In: Klein, Bruno/Boerner, Bruno (Hgg.): Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung. Berlin 2006, 151-163, hier 153.

⁴ Drake Boehm, Barbara/Fajt, Jiří (Hgg.): Prague. The Crown of Bohemia 1347-1437. The Metropolitan Museum of Art, New York. Yale University Press, New Haven, London 2005, 366 S.

riert. Allein diese Einzelbeschreibungen dürften den verschiedenen Forschungssträngen zur Luxemburger Hofkunst reichlich anregenden Diskussionsstoff bringen. Darüber hinaus beleuchten eine Reihe von Aufsätzen, die den Objektbeschreibungen jeweils vorangestellt sind, die Kunstpolitik des Hauses Luxemburg sowie die herausragenden architektonischen und künstlerischen Entwicklungen in Prag, Böhmen und dem Reich während der Luxemburgerherrschaft. Diese Aufsätze sollen im Mittelpunkt des folgenden Literaturberichts stehen.

Gegenüber dem New Yorker Katalog wurde der Begleitband zur Prager Ausstellung in acht Themenfelder gegliedert, die die verschiedenen Sphären der luxemburgischen Hofkunst und ihrer Auftraggeber differenzieren. Gemeinsamer methodischer Ausgangspunkt für die einzelnen Texte ist ein Hofkunstbegriff, der neben der landesherrlichen Kunstpolitik auch Stiftungspraktiken und Stilpräferenzen von hohen landes- und kirchenpolitischen Würdenträgern im unmittelbaren und weiteren Umfeld des Herrschers berücksichtigt sowie Rezeptionslinien der höfischen Kunst verfolgt. Kleinere gestalterische Mängel des Buches wie einige im Druck zu dunkel geratene Abbildungen, eine nicht konsequent realisierte Textredaktion oder ein Satzspiegel, der nicht immer üblichen Lesegewohnheiten entspricht und Anmerkungen bzw. Abbildungen zum Teil erst auf den nachfolgenden Seiten platziert, sind verschmerzbar angesichts des positiven Gesamteindrucks, den das umfassende Werk erweckt.

Die Aktualität des Themas und der von den Organisatoren des Ausstellungsprojektes gewählten Perspektive ist evident. Wie der Herausgeber Jiří Fajt im Vorwort schreibt, wurde Kaiser Karl IV. im Jahr 2005 in einer Umfrage des Tschechischen Fernsehens (Česká televize) zum „allergrößten Tschechen“ gewählt. Einer solchen, in der Populärkultur der Gegenwart angekommenen Nationalisierung mittelalterlicher Geschichte setzt das Projekt eine europäische Perspektive entgegen, die sich kritisch mit traditionellen wissenschaftlichen Paradigmen auseinandersetzt, die jenen wechselseitigen nationalen Vereinnahmungen Karls IV. und der Luxemburger den Weg bereitet haben. Die Schau präsentierte die Kunst und Kultur an den Höfen der Luxemburger nicht unter der Prämisse einer tschechisch, böhmisch, ungarisch oder deutsch codierten Gotik, sondern strebte eine „offene und gesellschaftlich differenzierte Sicht auf das künstlerische Schaffen im luxemburgischen Mitteleuropa in engster Verbindung zum politischen Geschehen“ an.⁵ An die Stelle des nationalräumlichen Paradigmas treten Ansätze der jüngeren Hofkulturforschung, die Formen der symbolischen Kommunikation im politischen Diskurs untersuchen. Stiftungen bzw. der Erwerb von Kunstwerken durch Herrscher und Höfe erscheinen mit dieser Perspektive als integraler Bestandteil politischen Agierens.

Offensichtlich bedarf es nach wie vor einer tagespolitischen Rückversicherung, um ein solches Projekt realisieren zu können. Sind es heute gesamteuropäische Erwartungen im Widerstreit mit nationalstaatlichen Ressentiments, so gab 1978, im Jahr der Kölner Parler-Ausstellung, nicht nur das 600-jährige Jubiläum des Todes Karls IV., sondern auch das erste Dezennium der Ereignisse des Prager Frühlings den

⁵ Fajt, Jiří: Vorwort des Herausgebers. In: Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden 14 (vgl. Anm. 1).

Anlass für ein politisch aufgeladenes Gedenkjahr, in dem in der Tschechoslowakei und in Deutschland Ausstellungen mit verschiedenem Tenor stattfanden. Die zahlreichen deutsch- und tschechischsprachigen Publikationen, die 1978 und in den darauffolgenden Jahren zur Hofkunst Karls IV. erschienen, präsentierten konträre Sichtweisen auf eine mittelalterliche Herrscherpersönlichkeit und waren geprägt von divergierenden Geschichtskonstruktionen und methodischen Zugangsweisen. So legte der Kunsthistoriker Karel Stejskal ein Buch vor, das entlang der Biografie Karls dessen Mäzenatentum in Böhmen und Mähren in den Blick nahm.⁶ In seinen Schlüssen ist es heute an vielen Stellen – nicht zuletzt durch den hier in Rede stehenden Band – überholt.

Eine Voraussetzung für den in „Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden“ gewählten Blickwinkel auf die luxemburgische Hofkunst war zweifellos der von Ferdinand Seibt 1978 herausgegebene Sammelband „Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen“, der die Dimensionen des Wechselverhältnisses von politischem Handeln und höfischer Kunst offen legte, jedoch noch nicht tiefgründiger verfolgte.⁷ Das Gedenkjahr 1978 hat zum Thema der Hofkunst Karls IV. und der Luxemburger die bis heute umfangreichste Literatur hervorgebracht. Eine kritische Untersuchung dieser Historiografie und ihrer politischen Bedingtheit wäre an der Zeit, wirken doch die damals entstandenen Werke bis in die gegenwärtigen Diskussionen nach.

Die Forschungsperspektive, die höfische Kunstwerke in einen breiteren funktionalen Kontext einbettet und nicht mehr neuzeitliche nationalstaatliche Grenzen, sondern dynastische Traditionen und familiäre Netzwerke als bestimmende Faktoren für einen zwischenhöfischen Kulturtransfer ansieht, hat sich in den letzten Jahren – zumal auf dem Feld der Ostmitteleuropa-Forschung – auf breiter Basis durchgesetzt. Dadurch hat die Bedeutung dieser Geschichtslandschaft und der verschiedenen ostmitteleuropäischen Herrscherhäuser für die mittelalterliche und neuzeitliche Kulturgeschichte Gesamteuropas deutlichere Konturen gewonnen. Der hier vorgestellte Band steht selbst schon in einer Traditionslinie ähnlicher Ausstellungs- und Publikationsprojekte, die seit 1989 realisiert wurden und zu deren bekanntesten sicher das Aufsatz- und Katalogbuch der großen Prager Ausstellung zur Hofkunst Kaiser Rudolfs II. aus dem Jahr 1997 zählt.⁸

Der Hofkunstbegriff, der sich als roter Faden durch „Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden“ zieht, weist der Kunstgeschichte einen methodischen Weg, der sowohl von einer autonomen Stilgeschichte, die die Verwandtschaftsverhältnisse von Formen zu bestimmen sucht als auch vom Idealbild des leidenschaftlich Kunst sammelnden Herrschers wegführt hin zu einer Sichtweise auf die Bindungen politischen Handelns an Medien und symbolische Träger. Dabei wird von den einzelnen Autoren

⁶ Stejskal, Karel: *Umění na dvoře Karla IV* [Kunst am Hof Karls IV.]. Praha 1978. – *Ders.*: *Karl IV. Die Kultur und Kunst seiner Zeit*. Prag 1978. – Dieses Werk hat 2003 in Tschechien und der Slowakei nochmals eine Neuauflage erfahren.

⁷ Seibt, Ferdinand (Hg.): *Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen*, München 1978.

⁸ Fučíková, Eliška u. a. (Hgg.): *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a residenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy* [Rudolf II. und Prag. Der kaiserliche Hof und die Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas]. Ausstellungskatalog Prager Burg. Praha 1997 (Parallel auch in deutscher und englischer Sprache erschienen).

immer wieder die Erkenntnis aufgegriffen, die sich in der jüngeren Mediävistik angesichts des Problemhorizonts politisch-sozialer Praktiken durchgesetzt hat, „daß die Frage nach der Funktionsweise höfischer Herrschafts- und Lebensordnungen“, wie Bernd Carque feststellt,

[...] ganz wesentlich eine Frage auch nach den Formen und Funktionen symbolischer Darstellung und Vergewärtigung ist, eine Frage nach den Praktiken des Zur-Schau-Stellens in den Medien dauerhafter Visualisierung oder solchen ephemerer Performanz und Interaktion.⁹

In welchem Maße die Kunstgeschichte mit dem ihr eigenen methodischen Repertoire einen wesentlichen Beitrag zur Beschreibung dieser höfischen Praktiken leisten kann, führt der vorliegende Band anhand der Hofkunst der Luxemburger eindrücklich vor.

In seinem den Band eröffnenden Beitrag verfolgt Markus Hörsch den „Aufstieg des Hauses Luxemburg“ vom lokalen Adelsgeschlecht zu einer der mächtigsten Dynastien Europas. Zum ersten Mal unternimmt der Autor dabei eine umfassende Rekonstruktion der frühen luxemburgischen Hofkunst und zeigt, in welchem Maße sie ein traditionsbildender Ausgangspunkt gewesen sein könnte. Es waren die Ambitionen und das geschickte Agieren Heinrichs VII. von Luxemburg, der durch seine Bündnispolitik und das Ausnutzen von Konkurrenzsituationen rivalisierender Thronkandidaten der Häuser Habsburg und Valois das Emporkommen der Familie sicherte. Vor allem die Verheiratung seines Sohnes Johann mit der Erbin des přemyslidischen Böhmens, Eliška, sollte sich dabei als eine langfristig folgenreiche Entscheidung erweisen. Hörsch liest den Weg der Luxemburger zur Macht parallel zu ihrer Praxis der Kunstpatronage. So kann er konstatieren, dass die Stiftungen Balduins von Luxemburg, der von 1307 bis 1354 Erzbischof und Kurfürst von Trier war, mit dem Ziel der Erneuerung und Reform von Klöstern in seinem Herrschaftsbereich einhergingen. Nach vergleichbarem Muster agierten sein Neffe Johann von Luxemburg und dessen Frau Eliška in Böhmen mit Schwerpunkt auf einer konsequenten Pflege přemyslidischer Traditionen. Eine konkrete Parallele kann Hörsch zwischen den Stiftungen für die Kartause Mariengarten in Prag durch Johann und jenen für die Kartause in Trier, die Balduins Gunst genoss, ausmachen: „Mariengarten war das wichtigste Symbol dynastieverbindender Memoria – von der Generation Wenzels II. bis hin zu den Kindern Karls IV. sollten die Mönche hier für 19 Mitglieder der königlichen Familie beten.“¹⁰ Darüber hinaus referiert Hörsch die bis heute kontrovers geführte Diskussion um den so genannten Meister der Michler Madonna und geht auf die künstlerische Ausstattung des Hauses zur Steinernen Glocke, der Prager Stadtresidenz König Johanns von Luxemburg, ein. Für die um 1310 entstandenen Skulpturen der Westfassade konstatiert er Bezüge zur zeitgleichen Skulptur in der Île-de-France und damit zum französischen Königshof und dessen unmittelbarem Umfeld.

⁹ Carque, Bernd: Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung. Göttingen 2004, 394 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 192).

¹⁰ Hörsch, Markus: Vielfalt der Anfänge. Künstlerische Repräsentation. In: Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden 25-39, hier 36 (vgl. Anm. 1).

Das zweite Kapitel des Bandes wendet sich der Auftraggeberpersönlichkeit Karls IV. zu, dessen Wirkung in Böhmen und im Reich deutlich den Schwerpunkt des Aufsatzteils ausmacht. In seinem „Von der Nachahmung zu einem neuen kaiserlichen Stil“ überschriebenen Beitrag wirft Jiří Fajt die Frage nach den stilistischen Präferenzen des Herrschers auf. Zu Beginn formuliert der Autor die These, die das Interesse seiner Untersuchung subsumiert:

In Karls Stiftungen verbinden sich zwei Welten – die öffentliche und die private, die Zurschaustellung seiner Macht und die politische Religiosität des Herrschers, allgemeiner gesagt, Karls „theologische Politik“ und die „politische Theologie“. Sie werden formal durch die Schaffung einer gemeinsamen Kunstsprache verbunden, die – bei immer wieder unterschiedlichen Themen und Absichten, aber auch von verschiedenen Künstlern in allen Hauptmedien der Zeit – widerstrebende Tendenzen wie eine Neigung zu monumentalem Pathos bei einer gleichzeitigen Neigung zum Porträhaften und Individuellen vereint und mehr und mehr zu einem wiedererkennbaren, unverwechselbaren Stil wird.¹¹

Die Voraussetzungen für Karls Stilpräferenzen erkennt der Autor in dessen Erziehung am französischen Königshof. In seine Überlegungen zur Kunst der frühen Jahre der karolinischen Herrschaft in Böhmen bezieht er das unmittelbare Umfeld des Landesherrn mit ein, etwa die Kunstpatronage hoher Würdenträger wie des Prager Bischofs Johann von Draschitz (Jan z Dražic) oder des höchsten Richters des Königreiches Böhmen, Peter von Rosenberg, der um 1350 einen neunteiligen christologischen Bildzyklus für das Zisterzienserkloster Hohenfurth (Vyšší Brod) stiftete. Der Meister, in dessen Werkstatt dieser Zyklus entstand, „zählte“, so Fajt, „zu den gefragtesten Malern an Karls Hof“. ¹² Sein Stil zeigt sich deutlich von italienischen wie von französischen Vorbildern geprägt und ist mit diesen Eigenschaften charakteristisch für die Hofkunst Karls vor seiner Kaiserkrönung 1355:

Am Beginn seiner Herrschaft scheint Karl eher gesucht und geprüft zu haben, er importierte und imitierte die Kunst des königlichen Paris, dem er entstammte, des päpstlichen Avignon sowie der norditalienischen Städte oder der altluxemburgischen Besitzungen, deren Einfluss sich lange bis an den Mittelrhein erstreckte. Ideologisch und künstlerisch schöpfte er aus der älteren přemyslidisch-luxemburgischen Tradition in Böhmen.¹³

Erst nach der Kaiserwahl lässt sich eine deutliche Veränderung der Stilpräferenzen hin zu einer zunehmenden Stringenz bzw. Vereinheitlichung feststellen, die Fajt an Beispielen wie der malerischen Ausstattung der Burg Karlstein vorführt und unter dem Begriff des Kaiserstils fasst. Die Verwendung dieses in der Kunstgeschichte umstrittenen Auftraggeberstil-Konzeptes wird plausibel angesichts eines Stilbegriffs, der handlungstheoretisch fundiert auf das Agieren eines Souveräns im Sinn einer Politik mit Kunst bzw. durch Kunst abzielt. Sie äußerte sich in der Präferenz von Gestaltungsweisen bestimmter Künstler durch einen Herrscher und seinen Hof sowie in programmatischen Stiftungen und Aufträgen, deren Funktionalisierungen auf die jeweilige Werkgestaltung zurückwirkten. Dieser Ansatz eines Herrscherstils

¹¹ Fajt, Jiří: Von der Nachahmung zu einem neuen kaiserlichen Stil. Entwicklung und Charakter der herrscherlichen Repräsentation Karls IV. von Luxemburg. In: Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden 41-75, hier 42 (vgl. Anm. 1).

¹² *Ebenda* 53.

¹³ *Ebenda*.

in den Künsten, der weder formale noch funktionale Aspekte einseitig betrachtet, sondern nach den Relationen zwischen beiden und ihren Bedingungen fragt, ist vor allem von Franz Matsche am Beispiel der Barockarchitektur zur Zeit Kaiser Karls VI. und von Robert Suckale anhand der Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern in seinem Erkenntnispotential erprobt worden.¹⁴ Für die Kunstpolitik des Hauses Luxemburg wird dieses Konzept nun erstmals systematisch angewendet, und Fajt gibt mit seinem Text die allgemeine Argumentationsrichtung des Bandes vor.

Barbara Drake Boehm nimmt im anschließenden Aufsatz „Der gläubige Herrscher“, der dem Katalogteil zu Reliquiaren und Gnadenbildern der karolinischen Epoche vorangestellt ist, den Konnex zwischen Patronage und Frömmigkeit Karls IV. in den Blick. Zur Entstehung der berühmten karolinischen Reliquiensammlung gibt die Autorin eine anschauliche Schilderung, die die Anstrengungen Karls beim Erwerb exklusiver Stücke deutlich werden lässt. Reliquienschenkungen waren Teil seiner kaiserlichen Diplomatie, was als Strategie bereits durch seine Mutter Eliška angeregt worden sein könnte. Bemerkenswert sind die Relationen zwischen dem Sammler und den von ihm gesammelten Reliquien: So bevorzugte das Oberhaupt des Staatskörpers vor allem Schädelreliquien, die Karl in aufwändig gestalteten Büstenreliquiaren fassen ließ. Vom Aussehen des fast vollständig verlorenen karolinischen Heiltums und seiner künstlerischen Ausgestaltung kann man heute anhand der Reliquienbüste Karls des Großen, die Karl IV. wohl nach seiner Kaiserkrönung 1355 dem Aachener Dom stiftete, bzw. der Büste Johannes des Täufers aus dem Zisterzienserinnenkonvent in Burtscheid einen Eindruck gewinnen.

Mit dem Aufsatz „Der Kreis der Räte“ richten Jiří Fajt und Robert Suckale den Blick auf die karolinische Hofkunst als Netzwerkphänomen. Ausgehend von neueren Konzepten der Hofforschung verstehen sie Herrschaft als ein „Bündel von Rechten, Einnahmen und Pfründen“, vor allem aber als ein Netzwerk persönlicher Beziehungen. Dieses ständig in Veränderung begriffene Geflecht zu pflegen und auszubauen, war eine der wichtigsten Herausforderungen für mittelalterliche Herrscher, auf deren erfolgreicher Bewältigung ihre Legitimationsmacht ganz wesentlich beruhte. Die beiden Autoren zeigen, welche Bedeutung Kunstwerken und einer gezielten Kunstpatronage dabei zukam, und versuchen, einen bestimmten Auftraggebertypus herauszumodellieren: Karl, der seinen ritterlichen Vater und dessen Scheitern vor Augen hatte, entschied sich für die Rolle „des neuen Salomon und heiteren Weisen“.¹⁵ Wie sehr seine Kunstpolitik im weiteren Kreis des Hofes auf Rezeption und Adaption stieß, wird am Beispiel des Prager Erzbischofs und Kanz-

¹⁴ Matsche, Franz: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“. 2 Bde. Berlin, New York 1981. – Dazu auch: Lorenz, Hellmut: Der habsburgische „Reichsstil“. Mythos und Realität. In: Gaebgens, Thomas W.: Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.-20. Juli 1992. Bd. 2. Berlin 1993, 163-176. – Suckale, Robert: Die Hofkunst Kaiser Ludwig des Bayern. München 1993. – Sowie jüngst: Ders.: Stilgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Probleme und Möglichkeiten. In: Klein/Boerner (Hgg.): Stilfragen zur Kunstgeschichte des Mittelalters 271-281 (vgl. Anm. 3).

¹⁵ Fajt, Jiří/Suckale, Robert: Der Kreis der Räte. In: Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden 173-183, 174 (vgl. Anm. 1).

lers der Universität Ernst von Pardubitz (Arnošt z Pardubic) vorgeführt. Die Architektur des Netzwerkes der karolinischen Herrschaft exemplifizieren Fajt und Suckale an der Besetzung von Bischofsämtern durch loyale Kleriker wie den Meißner Bischof und späteren Prager Erzbischof Johann von Jenstein (Jan z Jenštejna) oder den Magdeburger Erzbischof Dietrich von Portitz (Dětrich z Portic). Diese Personen übernahmen die Stilpräferenzen des Kaisers und wurden so zu wesentlichen Akteuren des Transfers der karolinischen Hofkunst innerhalb des Reiches.

Das im Kapitel „Karl IV.“ geöffnete Themenspektrum wird in den darauffolgenden drei Kapiteln weiter vertieft. Paul Crossley und Zoë Opačić wenden sich der Hauptstadt Prag als „Krone des böhmischen Königtums“ zu. Ihr Aufsatz ist der einzige Beitrag im Band, der sich ausschließlich und intensiv den Funktionen von Architektur als einem wesentlichen Bestandteil herrschaftlicher Kunstpolitik widmet. Entlang einer bewährten Chronologie beschreiben sie die bis heute sichtbaren Resultate der luxemburgischen Ära im Prager Stadtbild. Die Voraussetzungen für das umfangreiche Bauprogramm Karls IV. sehen Crossley und Opačić bereits in der Regierungszeit seines Vaters angelegt. Als die drei prominentesten architektonischen Unternehmungen führen sie den Bau des St. Veitsdoms, die Anlage der Prager Neustadt und die Errichtung der Karlsbrücke an. Der Neubau der Bischofs- und Krönungskathedrale St. Veit hatte für die Legitimation Karls eine hervorragende Bedeutung, und entsprechend ließ er das Kirchengebäude architektonisch inszenieren „als Schatzkammer der heiligen böhmischen Geschichte und als Königskirche der Luxemburger“. ¹⁶ Die Berufung Peter Parlers führte während des Baus zu einem deutlichen Idiomwechsel. Im Kontrast zur Helligkeit des Hochchores steht der dunkle Raum der Kapelle des Heiligen Wenzel, deren Stil die Autoren als „zugleich neoromanisch und frühchristlich, vermischt mit einem starken Akzent italobyzantinischer Romanitas“ im Sinne einer architektonischen Rhetorik beschreiben. ¹⁷ Eine stilbildende Wirkung der Parlerschen Architektur sehen sie jedoch weniger in den Prager Sakralarchitekturen – abgesehen von der Altstädter Teynkirche – als im Bereich der Mikroarchitektur.

Karls Aussicht auf die Kaiserwürde nach der Wahl zum Römischen König 1346 forcierte eine Reihe weiterer Bauprojekte, allen voran die Burg Karlstein und die Gründung der Prager Neustadt, in deren Anlage die Autoren Parallelen zum Stadtgrundriss Jerusalems und ideelle Bezüge zur Sakraltopografie Roms erkennen können. Den Neubau der Karlsbrücke und des Altstädter Brückenturms mit seinem figürlichen Programm beschreiben Crossley und Opačić nicht nur als infrastrukturelle Notwendigkeit, sondern als herausragenden Teil „einer Prozessionsliturgie, die den Wyschehrad, die Alt- und Neustadt mit der Kleinseite und dem Hradschin verband“. ¹⁸ Dieser „Königsweg“ (der im Prag der Gegenwart zum touristischen Label geworden ist) war ein ritueller Raum, den der böhmische König gemäß der von Karl IV. erlassenen Krönungsordnung am Vorabend der Krönung zu durchschreiten

¹⁶ Crossley, Paul/Opačić, Zoë: Die Krone des böhmischen Königtums. In: Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden 197-217, hier 201 (vgl. Anm. 1).

¹⁷ *Ebenda* 210.

¹⁸ *Ebenda* 214.

hatte – ein Übergangsritus, der die Erinnerung an den Přemyslidenmythos mit dem Triumph des Hauses Luxemburg verband.

Die beiden anschließenden Beiträge von Barbara Drake Boehm stellen die Stadt Prag als Zentrum der Luxusgüterproduktion sowie als Ort der Wissenschaften vor. Beide Texte fallen leider deutlich knapper aus als die bisher vorgestellten Aufsätze. Unter der Überschrift „Die Goldene Stadt: Zentrum des Luxushandwerks“ gibt Drake Boehm einen Einblick in das sozialgeschichtliche Gefüge der Kunstproduktion im mittelalterlichen Prag. Am Beispiel der Maler beschreibt sie die zünftische Organisation der Künstler wie auch die privilegierte Stellung, die sie als Hofkünstler besaßen. Ausgehend von den zur Verfügung stehenden Quellen nimmt die Autorin dabei die gesamte Epoche der Luxemburgerherrschaft in den Blick und führt anhand der Buchmaler vor, dass deren Werkstätten im gesamten Stadtgebiet lokalisierbar sind, eine auffällige Häufung jedoch für die Prager Neustadt zur Zeit Wenzels IV. zu verzeichnen ist. Zugleich verweist sie auf die methodischen Schwierigkeiten der Kunstgeschichte, den in Schriftquellen überlieferten Meisternamen bestimmte Werke zuzuordnen. Vermissen werden die Leser eingehendere Ausführungen zu den Prager Glasmalern und den verschiedenen textilkünstlerischen Werkstätten in der Moldaumetropole. Wie neuere Forschungen gezeigt haben, zeichneten sich jedoch gerade diese Produktionszweige als wichtige Felder eines überregionalen Kunstexports im höfischen Kontext aus, wovon in der Ausstellung präsentierte Werke auch beredtes Zeugnis ablegten. Daher hätten sie sich für eine vertiefende Diskussion regelrecht angeboten.

Im anschließenden Aufsatz „Die Universität von der Gründung bis zum Kuttenberger Dekret“ wendet sich die Autorin der Geschichte der Prager Universität unter den Luxemburgern zu. Die von Karl IV. 1348 gegründete alma mater erlebte dank umfassender landesherrlicher Förderung innerhalb kurzer Zeit den Aufstieg zum internationalen Bildungszentrum, das Studenten aus ganz Europa anzog. Einen dramatischen Bedeutungsverlust musste die Universität während der Hussitenzeit hinnehmen, als zahlreiche Studenten und Professoren infolge konfessioneller und ethnischer Konflikte Prag verließen. Erst durch neue Privilegien Kaiser Sigismunds konnte der Niedergang zumindest teilweise aufgehalten und der durch die Hussitenunruhen unterbrochene Lehrbetrieb wieder in größerem Umfang aufgenommen werden.

Den Verbindungen zwischen der jüdischen Bevölkerung Prags und dem Herrscherhof widmet sich Vivian Mann. Unter anderem anhand von illuminierten hebräischen Handschriften zeigt die Autorin, wie die jüdische Stadtgemeinde die Stilelemente der Luxemburger Könige als ästhetischen Maßstab wählte. Angesichts der großen kulturellen Bedeutung, die die Religionsgemeinschaft besaß, haben sich jedoch bestürzend wenige historische Zeugnisse ihres Wirkens in Prag und Böhmen erhalten. Die Autorin weitet daher ihren Fokus punktuell auf die jüdische Kultur im gesamten Reichsgebiet während der Zeit der Luxemburgerherrschaft aus.

Das vierte Kapitel des Katalogs – „Die Länder der böhmische Krone“ – versammelt vier Beiträge, die sich den Nebenländern des Königreiches zuwenden. Die Wahrnehmung und Würdigung dieser Regionen in ihrer Bedeutung für die Kulturgeschichte des mittelalterlichen böhmischen Staatsverbandes beginnt sich, mit Ausnahme von Mähren, erst in der jüngeren Historiografie als erfreuliche Praxis

durchzusetzen. Insofern setzt der Katalog mit einem eigenen Nebenländer-Kapitel Maßstäbe. Kaliopi Chamonikola widmet sich in ihrem Aufsatz der Markgrafschaft Mähren. Für die Rekonstruktion der Luxemburger Hofkunst ist diese Region von einigem Interesse, da Karl vor seiner Krönung zum böhmischen König mehrere Jahre das Amt des mährischen Markgrafen inne hatte. Später übte sein jüngerer Bruder Johann Heinrich die Herrschaft in der Region aus. Allerdings sieht sich die Forschung mit dem Problem konfrontiert, dass nur wenige Kunstwerke überliefert sind, anhand derer die Stilpräferenzen der mährischen Markgrafen überprüfbar wären, was schon seit längerem zu Spekulationen anregt. Unter Johann Heinrich von Luxemburg erfolgte eine Reihe programmatischer Stiftungen, von denen Chamonikola dem Augustiner-Chorherrenstift St. Thomas in Brünn (Brno) besondere Aufmerksamkeit schenkt, „das zum Stammkloster und zur Grablege der mährischen Luxemburger werden sollte“.¹⁹ Überblicksartig weist die Autorin auch auf wichtige Standorte der Kunstproduktion in Mähren während der Luxemburgerzeit hin, wie die Buchmalerei in Brünn oder die Goldschmiedekunst in Olmütz (Olomouc). Trotz dieser regionalen Werkstätten blieb die Hauptstadt Prag aber nicht nur Maßstab, sondern auch eine wichtige Bezugsquelle für hochwertige Kunstwerke wie etwa die Sternberger Madonna oder die erst jüngst im Rahmen einer Konferenz neu gewürdigte Pietà aus der Iglauer Ignatiuskirche,²⁰ in denen die Autorin Prager Arbeiten erkennt.

Auch der Beitrag von Romuald Kaczmarek zur Kunst in Schlesien widmet sich der Frage der künstlerischen Abhängigkeit der Peripherie des Nebenlandes vom Zentrum Prag. Kaczmarek fordert zu einer differenzierteren Betrachtung der Kunst in Schlesien während der Luxemburgerherrschaft auf, wobei zwischen einer lokalen Produktion und böhmisch-mährischen Exporten genauer unterschieden werden sollte. So darf nach Aussage des Autors die Annahme, „alle herausragenden Werke [in Schlesien], die zwischen 1385 und 1430 entstanden, seien ohne Ausnahme aus Prag oder Brünn (Brno) eingeführt worden“,²¹ als überholt gelten. Bei einer Neubetrachtung sei genauer auf Auftraggeberintentionen und Funktionen von Kunstwerken zu achten. Exemplarisch wendet sich der Autor der Stadt Breslau (Wrocław) zu als einem Brennpunkt künstlerischer Aktivitäten und bedeutenden Repräsentationsraum für König, Piastenherzog, Bischof, Rat und Bürgerfamilien. Aus zahlreichen Kirchen der Stadt haben sich Ausstattungsstücke erhalten, die als Stiftungen der genannten Akteure während der Luxemburgerzeit entstanden. Andere Objekte, wie das königliche Haus auf der Dominsel mit seiner bemerkenswerten figürlichen Fassadengestaltung, sind heute nur noch in schriftlichen Quellen fassbar.

Das böhmische Nebenland Oberpfalz ist Gegenstand eines Aufsatzes von Jiří Fajt. Die historischen und kunsthistorischen Verbindungen dieser Region zu Böh-

¹⁹ *Chamonikola*, Kaliopi: Mähren – Auf dem Weg zur Eigenständigkeit. In: Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden 291-299, 294 (vgl. Anm. 1).

²⁰ *Bartlová*, Milena (Hg.): Die Pietà aus Jihlava/Iglau und die heroischen Vesperbilder des 14. Jahrhunderts. Brno 2007 (Disputationes Moraviae 4).

²¹ *Kaczmarek*, Romuald: Schlesien – Die luxemburgische Erwerbung. In: Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden 309-317, hier 316 (vgl. Anm. 1).

men und dem Zentrum Prag während der Luxemburgerherrschaft haben in jüngster Zeit wieder stärkere Aufmerksamkeit von Seiten der deutschen und tschechischen Forschung gefunden. Die Grenzregion zu Franken und Bayern war als Mitgift von Karls zweiter Frau, Anna von der Pfalz, als luxemburgisches Hauseigentum in die Reihe der böhmischen Kronländer aufgenommen worden. Ihre strategische Bedeutung wurde noch gesteigert, da wichtige „Handelswege, von Nürnberg östlich in Richtung Prag, und in Nord-Süd-Richtung nach Regensburg“²² durch das Land verliefen. Fajt führt eine Reihe bildkünstlerischer und architektonischer Zeichen an, die die neuen dynastisch-staatlichen Verbindungen zwischen den Luxemburgern und dem wittelsbachischen Zweig der Pfälzer Herzöge in der Region kommunizieren sollten. Sie waren auf heraldischer Ebene (Verleihung von Stadtwappen, Prägen neuer Münzen) angesiedelt, wie auch in Form der Verbreitung des Kultes der böhmischen Landespatrone durch Reliquienschenkungen. Architektonisch manifestierte sich die Ausdehnung der luxemburgischen Machtsphäre in der Errichtung eines neuen Amtshauses für den oberpfälzischen Landeshauptmann in Sulzbach sowie in Erweiterungsbauten und programmatischen Stiftungen für die Pfarrkirchen von Sulzbach und Hersbruck. Die südlichen Teile der Oberpfalz tauschte Karl schon nach wenigen Jahren gegen die Mark Brandenburg ein, die für seine politischen Pläne von noch größerer Bedeutung werden sollte. Dennoch war die Zeit der Luxemburger eine entscheidende Epoche in der kulturellen Entwicklung der Region und ein Modellfall für die Forschung, was Fajt in der Feststellung resümiert:

Nur selten kann im 14. Jahrhundert der Prozess der Entstehung eines neuen Staatswesens so aus der Nähe beobachtet werden, wie bei Karls „Land jenseits des böhmischen Waldes in Bayern“: von der Abrundung der territorialen Grenzen über die Festlegung der Verwaltungsstrukturen und ihrer Mechanismen, von der gezielten Förderung der wirtschaftlichen Entwicklung bis hin zur Verteidigung und nicht zuletzt zum staatspropagandistischen Kräfte-spiel.²³

Evelin Wetter beschreibt in ihrem Aufsatz die Künste im Dienst der Politik in den Nebenländern Ober- und Niederlausitz sowie in der Mark Brandenburg. Der Ausbau der südlich von Zittau gelegenen Burg Oybin in den 1360er Jahren, die zu dieser Zeit noch unmittelbar zum böhmischen Kernland gehörte und erst seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mitsamt dem Land Zittau zur Oberlausitz gerechnet wurde, bildet eines der markantesten Zeugnisse der Luxemburgerzeit in den nordwestlichen Nebenländern. Karl IV. hatte die ursprünglich zum Schutz einer Handelsstraße angelegte Burg, deren eigentliche Residenzfunktion in der Forschung umstritten ist, als Zeichen seiner Präsenz umgestalten lassen. Durch die Stiftung eines Cölestinerklosters auf dem Oybin war gleichzeitig eine innerhalb des ständischen Gefüges der Region einflussreiche kirchliche Institution installiert worden. Eine festere politische Bindung der Lausitzen an das böhmische Kernland erfolgte auch durch diplomatische Schachzüge und programmatische Personalentscheidungen, wie etwa die Besetzung des Amtes des oberlausitzischen Landvogtes durch

²² Fajt, Jiří: Die Oberpfalz – Ein neues Land jenseits des Böhmisches Waldes. In: Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden 327-335, hier 327 (vgl. Anm. 1).

²³ *Ebenda* 335.

einen engen Vertrauten Karls, Thimo von Colditz. Aus dem gleichen Adelsgeschlecht stammten auch drei aufeinanderfolgende Äbtissinnen des Zisterzienserinnenklosters St. Marienstern, in dessen Klosterschatz sich wiederum mehrere Goldschmiedearbeiten und Paramente finden, deren Prager Provenienz die Autorin als Zeichen der Orientierung der Äbtissinnen an der karolinischen Hofkunst interpretiert. Mit ähnlicher Intensität wie in der Oberlausitz verfolgte Karl IV. auch in der Niederlausitz die Festigung seiner Herrschaft. Bekannt ist seine Förderung der Stadtkirche St. Nikolai in Luckau, dem politischen Zentrum der Region. Der Kirche schenkte Karl 1373 eine bedeutende Reliquie, was großzügige Neubauarbeiten an dem Gotteshaus nach sich zog.

Beide Lausitzen waren für Karl auch von strategischer Bedeutung als Ausgangspunkt für seine größte territoriale Erwerbung: die Mark Brandenburg. Wie Wetter zeigt, hatte der Kaiser diesen 1373 verwirklichten Plan durch geschickte kirchenpolitische Schritte, wie die lancierte Ernennung Dietrichs von Portitz zum Bischof von Brandenburg, gut vorbereitet. Der umfangreiche Bestand von Kunstwerken des ausgehenden 14. Jahrhunderts mit böhmischer Provenienz im Brandenburger Dom verweist auf die kulturellen Verbindungen zwischen beiden Regionen. Die Autorin kann plausibel machen, dass es sich bei mehreren Paramenten des Brandenburger Domschatzes sowie dem circa 1375 fertiggestellten so genannten Böhmischem Altar um Stiftungen handelt, deren Entstehung mit Aufhalten des Landesherrn in seinem neu erworbenen Territorium in unmittelbarem Zusammenhang gesehen werden können.

Die Mark Brandenburg sollte als Teil des luxemburgischen Herrschaftsraums auf ewig mit dem Königreich Böhmen verbunden bleiben. In die Reihe der böhmischen Kronländer lässt sie sich, wie Wetter zu Recht feststellt, jedoch nicht einordnen. Aus diesem Grund wäre ein separater Aufsatz zur luxemburgischen Patronage in der Region angemessener gewesen, der seinen Platz nicht im Nebenländer-Kapitel, sondern in jenem Teil des Bandes hätte haben können, der sich den reichspolitischen Ambitionen Karls widmet. Eine eigentliche Inkorporation der Mark ins Königreich Böhmen fand nicht statt, vor allem aus Rücksicht auf die zu bewahrende Eigenständigkeit des Landes und der mit ihm verbundenen Kurstimme, deren Erhalt für Karl das wesentliche Motiv gewesen war. Brandenburg stellte für ihn ein Instrument dar, mit dem seinen Söhnen die politische Nachfolge und damit eine dynastische Herrschaftstradition des Hauses Luxemburg gesichert werden sollte. Entsprechend widmete Karl dem Ausbau der kurfürstlichen Residenz Tangermünde genauso hohe Aufmerksamkeit wie seinen beiden kaiserlich-königlichen Residenzen in Prag und Karlstein. Die Kapelle der im Dreißigjährigen Krieg zerstörten Burg Tangermünde war ähnlich reich ausgestattet mit Reliquien und Edelstein-Inkrustationen wie die Kapellen der Burg Karlstein oder die Wenzelskapelle im Prager Veitsdom.

Nachdem sich eine Reihe von Aufsätzen Karl IV. als König von Böhmen und den Funktionen von Kunst und Architektur als politische Medien im Prozess des Landesausbaus und der Herrschaftskonsolidierung zugewendet hat, konzentriert sich das nachfolgende Kapitel auf Karl IV. als Kaiser und sein kunstpölitisches Agieren im Heiligen Römischen Reich. Der erste Aufsatz, den Jiří Fajt und Markus Hörsch gemeinsam verfasst haben und der „Zwischen Prag und Luxemburg – eine

Landbrücke in den Westen“ übertitelt ist, wendet sich den Stiftungen des Herrschers in den für seinen Status wichtigen Hauptorten des deutschen Kaisertums zu. Dabei ist der erste Teil des Textes, der Werke der karolinischen Epoche in Frankfurt am Main identifiziert, in seinen knappen stilkritischen Andeutungen und Verweisen recht hermetisch geraten. Transparenter gestalten sich die Ausführungen zu den Aktivitäten Karls in Aachen, dem Krönungsort der Kaiser und dem Begräbnisort Karls des Großen, der für die Herrschaftslegitimation des Luxemburgers stets ein wichtiger Bezugspunkt blieb. Als bevorzugten Repräsentationsort wählte sich der Kaiser jedoch die Reichsstadt Nürnberg. Ein heute verlorener Freskenzyklus in der Moritzkapelle der Pfarrkirche St. Sebald erinnerte an Geburt und Taufe des Thronfolgers Wenzel im Jahr 1361. Architektonisch manifestierte sich die kaiserliche Macht in der in den 1350er Jahren errichteten Frauenkirche als der „kaiserliche[n] Kirche Nürnbergs schlechthin, ein kleiner, wenngleich nicht in dem Sinne ‚preziöser‘ Bau, in dem wir Hofkunst heute zumeist verstehen“.²⁴ Von Nürnberg wendet sich der Blick der Autoren auf das „karolinische Franken“ und auf weitere süddeutsche Reichs- und Bischofsstädte. Sie zeigen, wie in Konstanz und Augsburg planmäßig Stiftungs- und Bauaktivitäten erfolgten, nachdem beide Bistümer mit loyalen Bischöfen besetzt worden waren. Der Ständepyramide entsprechend wird auch der Reichsadel und seine Rezeption der karolinischen Hofkunst an exemplarischen Beispielen besprochen, wobei die Bedeutung Prags als Exportzentrum für Kunstwerke nochmals hervortritt. Nur knapp beleuchten die Autoren die Heiligenverehrung Karls IV. und der Luxemburger – ein Thema, das in einem eigenen Text tiefergründiger und dadurch gewinnbringender hätte diskutiert werden sollen.

Im zweiten Aufsatz dieses Kapitels verfolgt Adam Labuda die Rezeption der Luxemburger Hofkunst in den nördlichen Territorien des Reiches, vor allem entlang der Ostseeküste. Auch er greift die Frage nach der Bedeutung Prags als Zentrum der Produktion und des Exports von Kunstwerken auf und problematisiert, ob es sich bei den im Deutschordensland überlieferten bohemisierenden Stücken, wie jenen des so genannten Meisters der Thorner Madonna, um Arbeiten Prager Provenienz oder vor Ort entstandene Werke handelt. Neben dem Deutschen Orden werden die Franziskaner und Zisterzienser als wichtige Vermittler der kaiserlichen Hofkunst gewürdigt. Von den Ostseegebieten wendet sich der Autor auch den Künsten in den Hansestädten der Nordsee zu. Prominentes Beispiel ist hier der in Hamburg nachweisbare Meister Bertram, dessen um 1380-1400 entstandene Werke in formalen wie inhaltlichen Aspekten aus der böhmischen Tafelmalerei der Zeit schöpfen.

Dem ältesten Sohn Karls und seinem Nachfolger auf dem böhmischen Königs-thron, Wenzel IV., wurde leider nur ein Aufsatz gewidmet. Jiří Fajt und Barbara Drake Boehm gehen darin den Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Hofkunst Wenzels nach, der von frühester Kindheit an als politischer wie mäzenatischer Nachfolger seines Vaters aufgebaut wurde. Dass er die in ihn gesetzten Hoffnungen freilich nicht erfüllte und seine Regierung als eine krisenhafte Zeit bekannt ist, hatte auf die Pflege der Künste nur partiellen Einfluss. Durch die Heirat Wenzels mit Anna

²⁴ Fajt, Jiří/Hörsch, Markus: Zwischen Prag und Luxemburg – Eine Landbrücke in den Westen. In: Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden 357-383, hier 363 (vgl. Anm. 1).

von England, der Tochter König Richards II., begannen intensive kulturelle Verbindungen zwischen London und Prag. Gleichzeitig entspannen sich infolge der Verlobung seiner Nichte Elisabeth mit Herzog Ludwig von Orléans auch zum französischen Hof erneut enge Kontakte – zwei Ereignisse, die in der Hofkunst Wenzels unmittelbaren Niederschlag fanden. Zu den bevorzugten Medien des böhmischen Königs gehörte die in Prag um 1400 zu hoher Blüte geführte Buchmalerei, während die Tafelmalerei eher in den Hintergrund trat, was – wie die Autoren ausführen – Künstler dazu zwang, sich nach neuen Auftraggebern umzusehen. Bedeutende Werke der böhmischen Tafelmalerei der Zeit finden sich daher auch eher im Umfeld des königlichen Hofes, wie der um 1380 von Peter II. von Rosenberg für das Augustiner-Chorherrenstift im südböhmischen Wittingau (Třeboň) gestiftete Flügelaltar. Doch auch auf architektonischem Gebiet entstanden unter der Regierung Wenzels IV. wichtige Objekte wie die beiden neuen Residenzanlagen in der Prager Alt- und Neustadt, die Neubauten für die Universität oder die Burg Točnik südlich von Prag.

An das Kapitel zu Wenzel IV. schließen sich unter der Überschrift „Bewegung und Gegenbewegung“ zwei Aufsätze an, die unmittelbar auf die Kunst der Regierungszeit dieses böhmischen Königs referieren. Gerhard Schmitt diskutiert das Verhältnis „Internationale Gotik versus Schöner Stil“ und zeigt in aller Kürze, wie die von verschiedenen kunsthistorischen Schulen gefundenen Stilbegriffe künstlerische Phänomene subsumieren, die angesichts ihrer ikonografischen und technischen Vielfalt wie auch in regionalen Nuancen des Formenidioms eher heterogene Gruppen bilden, aus denen sich bohemisierende Werke mit stilkritischer Methodik herauslesen lassen.

Jan Royt wendet sich unter der Überschrift „Kirchenreform und Hussiten“ dem prägenden Ereignis in der böhmischen Geschichte während der Regierungszeit Wenzels IV. zu. In seinem erkenntnisreichen Beitrag zeigt er, dass die Positionen der einzelnen Protagonisten der böhmischen Reformation zur Frage der Bilder im Sakralraum keineswegs einheitlich waren, sondern im Spektrum von Bewahrung bis Zerstörung changierten. Jan Hus selbst nahm eine ambivalente Haltung ein, wie sie uns einhundert Jahre später auch bei Martin Luther begegnen sollte. Zum einen war er der Meinung: „Es ist so schade, ein Bild zu vernichten, wie ein wertvolles Buch“,²⁵ und stellte ikonische und schriftliche Glaubenszeugnisse auf eine Stufe. Andererseits warnte er aber:

[...] und so sollten wir sorgfältig das einfache und blöde Volk von dem Betrachten von Bildern und dem Spiel der Orgel abhalten [...] denn so vergeudet der einfache Mann seine ganze Zeit in der Kirche, und wenn er nach Hause kommt, spricht er von nichts anderem als davon und von Gott nichts.²⁶

Der Autor führt weiter aus, wie von Seiten des Konstanzer Konzils versucht wurde, einen Reliquienkult um Jan Hus zu verhindern. Trotz des völligen Verlustes des Leichnams des Reformators konnte sich eine intensive Hus-Memoria in Böhmen herausbilden, die die Züge eines Märtyrerkultes trug.

²⁵ Zit. nach Royt, Jan: Kirchenreform und Hussiten. In: Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden 555-561, 557 (vgl. Anm. 1).

²⁶ *Ebenda.*

Im abschließenden Kapitel des Bandes wenden sich zwei Aufsätze der Kunst am Hof Sigismunds von Luxemburg zu, dem parallel zur Prager Schau eine eigene, in Budapest und Luxemburg gezeigte Ausstellung gewidmet war.²⁷ Der Beitrag von Ernő Marosi, der bereits im New Yorker Katalog enthalten ist, konzentriert sich weitgehend auf die Hofkunst Sigismunds als König von Ungarn. Sie zeigt sich geprägt vom Aufgreifen angevinischer Traditionen vor allem in der Architektur, was jedoch nur in wenigen Fragmenten noch fassbar ist. Im Gegensatz dazu haben sich bildkünstlerische Objekte der Luxemburger Hofkunst in Ungarn in mehreren herausragenden Werken erhalten, etwa im Kreuzigungsretabel aus St. Benedikt am Gran (Hronský Beňadik), der ursprünglich für die Kathedrale in Großwardein (Oradea) gefertigten Reliquienbüste des Hl. Ladislaus oder in den bekannten Stücken des Budaer Skulpturenfundes, die die Nachwirkung der Parlerschen Bildhauerei bis in die sigismundische Zeit hinein belegen. Marosi verweist auch auf die nachhaltige Bedeutung der Hofkunst Sigismunds für die Spätgotik in Mitteleuropa, zum Beispiel auf dem Gebiet der Architektur, was er anhand des in den frühen 1430er Jahren fertiggestellten Residenzschlosses in Pressburg (Bratislava) ausführt.

Dem auf Ungarn konzentrierten Text Ernő Marosis wurde im Prager Katalog ein Beitrag von Winfried Franzen zur Seite gestellt, der die Kunstproduktion in den übrigen Herrschaftsräumen Sigismunds als Kaiser und König von Böhmen sowie deren Rezeption in Mitteleuropa kursorisch verfolgt. Franzen ordnet die Kunstpolitik Sigismunds nach verschiedenen Etappen. Er wendet sich zunächst der „Konzilskunst“ zu – jenen Stiftungen in Konstanz, die sich mit dem mehrjährigen Aufenthalt des Herrschers in der Bodenseestadt in Verbindung bringen lassen. Das Konzil war auch eine wichtige Bühne für die Parteigänger des Kaisers, deren Kunstpatronage einen weiteren Teil des Aufsatzes ausmacht. Als Kaiser schloss Sigismund an Traditionen seines Vaters Karl an und förderte bevorzugt die Reichsstadt Nürnberg, unter anderem durch die Überführung der Reichskleinodien im Jahr 1423. Im Gegenzug blieb für Stiftungen des Nürnberger Patriziats, wie der Autor ausführt, die Prager Kunst der vorhussitischen Zeit noch bis weit in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein prägend.

Mit dem in Gemeinschaftsarbeit von über 15 Autoren entstandenen Aufsatzteil des Katalogbandes „Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310-1437“ ist ein grundlegendes Überblickswerk zur spätmittelalterlichen Kunst Mitteleuropas vorgelegt worden, das als zentraler Ausgangspunkt sowohl für Forschungen zu den zahlreichen versammelten Einzelthemen und Wechselbeziehungen zwischen den Feldern Kunstproduktion und Landesherrschaft als auch zur weiteren methodischen Schärfung und Ausdifferenzierung des Hofkunstbegriffs bezeichnet werden darf.

²⁷ Takács, Imre (Hg.): Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387-1437. Ausstellungskatalog Szépművészeti Múzeum Budapest und Musée national d'histoire et d'art Luxembourg. Mainz 2006.