

*Hans Jürgen Heuser, Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter, Berlin 1974 (Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 249 Textseiten, 1 Farbabbildung, 731 Schwarzweißabbildungen)*

Mit Heusers sorgfältiger Arbeit liegt erstmals ein umfassender Abriss hochmittelalterlicher Goldschmiedekunst im Bereich des alten Bistums Konstanz, dem Strahlungsgebiet Straßburgs und der Landschaft um Basel vor. Heuser versucht mit seinem großangelegten Entwurf, die Ergebnisse der unvergessenen Ausstellung »Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein« im Freiburger Augustinermuseum 1947, seiner eigenen Dissertation »Freiburger Goldschmiedekunst im Hochmittelalter« und den Dissertationen von A. Ohm »Hochgotische Goldschmiedekunst in Südschwaben« und von L. Ehret »Seeschwäbische Goldschmiedekunst im 15. und 16. Jahrhundert« zusammenzusehen und darüber hinaus seine jahrzehntelangen Forschungen in einen kontinuierlichen Text zu bringen. Er gliedert ihn in 17 Kapitel, fügt einen Werk- und Siegelkatalog an, zitiert die bekannten Urkunden und belegt seine im Text vorgetragenen Auffassungen durch eine Fülle hervorragender Abbildungen.

Zwischenzeitlich ist im 40. Band der Zeitschrift für Kunstgeschichte (1977, Heft 1) die ausführliche Besprechung von Ingeborg Krummer-Schroth erschienen. In nüchtern abwägender Art wird hier von der ausgezeichneten Kennerin der Materie eine Relativierung mancher von Heuser aufgestellten Theorien vorgenommen — eine notwendige Arbeit, die das Verdienst des Verfassers in keiner Weise schmälert.

Am Beginn steht die Straßburger Situation der Zeit um 1200 und damit die Auseinandersetzung mit dem Freiburger Böcklin-Kreuz, dem ehemaligen Kreuz aus Niedermünster und dem Hl. Kreuz von Engelberg. Daß wir hier ausgiebiger verweilen, erklärt die Publikation des Rezensenten zum Hl. Kreuz von Engelberg in Band 35 (1968) dieser Zeitschrift. Die Abhandlung wird im Text nicht zitiert, im Katalog lediglich mit dem Hinweis erwähnt, daß »eine Korrektur« . . . der »hier vorgetragenen Untersuchungen sich daraus nicht ergeben hat«. Bei dem damals in den Aachener Kunstblättern gemachten Versuch, dem Kreuz seinen kunstgeschichtlichen Ort anzuweisen, war unter anderem die Kathedralplastik von Lausanne als eine der wichtigsten Quellen des Engelberger Kreuzes herangezogen worden. Heuser erwähnt sie nicht, obwohl die Gegenüberstellung des Engelberger Christuskopfes mit dem Haupt des Evangelisten Markus in Lausanne eine Verbindung unabweisbar macht. So ruft die Besprechung von Krummer-Schroth ins Gedächtnis, daß

die Charakterisierung der neuartigen Plastizität sich bereits in der Aachener Arbeit findet. Ihrer Vermutung, daß das Engelberger Kreuz vielleicht in Lausanne entstanden sein könnte, setzt Heuser eine Lokalisierung nach Straßburg gegenüber. Dies ist aus heutiger Sicht sicherlich richtig, denn die Lausanner Stilelemente der Großplastik lassen sich sicher von Straßburg herleiten. Hinsichtlich der Herkunft aus der gleichen Werkstatt, die das Böcklin-Kreuz in Freiburg und das nur in einer barocken Nachzeichnung erhaltene Kreuz von Niedermünster geschaffen hat, ist der Rezensent nicht bereit, Heuser zu folgen. Hier wird erstmals ein Problem deutlich, das sich durch die ganze Darstellung Heusers hindurchzieht: Die Zuschreibungsfreudigkeit an bestimmte Werkstätten, ja Künstler. Dies ist sicherlich in vielen Fällen gerechtfertigt, häufig jedoch werden Konklusionen auf zu schmaler Basis aufgebaut und Annahmen als gesicherte Ergebnisse aufgeführt, denen man eine konjunktivistischere Formulierung gewünscht hätte.

Dankbar begrüßt man die Ausbreitung überkommener Siegel, deren Formvokabular mitunter wichtige Hinweise auf stilistische Eigenarten von Goldschmiedewerken und ihrer Lokalisierung erlaubt.

Im 3. Kapitel wird vom Schaffhausener Onyx und den staufischen Kronenteilen in Stockholm berichtet. Heuser holt weit aus und erweist seine profunde Kenntnis der europäischen Situation um 1230. Freilich dürfte es nicht leichtfallen, der allgemeinen Abwertung des Hugo d'Oignies als eines Nachkömmlings, der seine ganze Formenwelt schon im Werk des Nikolaus von Verdun vorfand, zu folgen, um mit Überkommenem zu schalten und walten wie die Goldschmiede an Maas, Sambre und in Niedersachsen.

Ein eigenes Kapitel ist der Freiburger Johannes-Werkstatt gewidmet. Ein Meister Johannes wird in Verbindung mit dem Villinger Kreuz 1268 urkundlich erwähnt. Heuser schreibt dieser Werkstatt zwei Kreuze des Freiburger Münsterschatzes zu, obgleich er einräumt, daß sich in diesem Oeuvre »stilgeschichtlich heterogene Bildungen verquicken«. Dies sei auf die Arbeit dreier Goldschmiede zurückzuführen, deren Ältestem bereits das Meßgerät von St. Trudpert zuzuweisen sei. Wird man Heuser hierin folgen können, so befriedigt die Zuschreibung des Buchdeckels aus St. Blasien in dem gleichen Werkstattzusammenhang kaum. Vielmehr spricht der mit Paris und Reims zusammenhängende Figurenstil, wie Dietmar Lüdke in seiner Tübinger Dissertation über »Statuetten der gotischen Goldschmiede« (1973) nachgewiesen hat, stärker für eine Straßburger Arbeit. Hier würde man,

wie auch Krummer-Schroth dies getan hat, gerne das zweite Trudperter Kreuz der Leningrader Eremitage anschließen, das bei Heuser etwas verloren unter den *Membra disiecta* erscheint. Den Buchdeckelmeister als »wandernden Goldschmied« zu sehen, »der sich das Neueste als Exemplum in seinem Skizzenbuch notierte«, und die vorher angeführte Hypothese, »daß der Einband nur in der Freiburger Johannes-Werkstatt entstanden sein kann«, werfen doch erhebliche Fragen der Methodik auf. Unbeantwortet bleibt die Frage, ob im Freiburg des 13. Jahrhunderts ein solcher »Großbetrieb wie er in Paris vielleicht möglich war«, denkbar ist (vgl. Krummer-Schroth S. 74). Stilistische Unterschiedlichkeiten, wie sie am Villinger Kreuz vorkommen, mit der Tätigkeit dreier Meister zu erklären, ist theoretisch sicherlich denkbar, doch lehrt die Praxis, daß sehr wohl ein Meister — und auch hier möchten wir Krummer-Schroth folgen — verschiedenen Anregungen folgend, ein Kleinod, wie das Villinger Kreuz, zu schaffen in der Lage war.

In seiner weiteren Darstellung widmet Heuser dem Meister Konrad von Hausen in Konstanz ein Kapitel und verweilt beim Goldschmied des Katharinentaler Konventsiegels. Hier wird verdeutlicht, daß nur die Einbettung in den geschichtlichen Ablauf die noch immer offene Streitfrage »Freiburg oder Konstanz« schlichten könnte. Heuser sieht im Reliquienschrein aus Chur eine enge Beziehung zum Siegelmeister und verweist auf die Abhängigkeit des Goldschmieds vom Bildhauer. Den Reliefs in Chur jedoch die Apostelfiguren der Pariser *Sainte-Chapelle* gegenüberzustellen, scheint doch sehr weit hergeholt. Als weiteres Schlüsselwerk wird das Ziborium von Kloster Neuburg eingehend behandelt. Heuser betrachtet es zu Recht als Konstanzer Werk, an dem zwei Meister gearbeitet hätten. Die »Wiener Werkstatt«, die Otto von Falke angesichts der seit 1322 geschaffenen Teile des Kloster

Neuburger Altars vorgeschlagen hatte, wird durch vergleichende Betrachtung ausgeschlossen.

Die Behandlung des Kloster Neuburger Ziboriums leitet zu einer Betrachtung des versenkten Reliefs und des Emails in der Hochgotik über. Diesem Kapitel kommt grundsätzliche Bedeutung zu. Die großen Konstanzer Meister seit der Jahrhundertwende werden mit ihren Hauptwerken vorgestellt. Dabei wird die Eigenart des Reichenauer Markusschreins treffend charakterisiert und die Quellen, aus denen seine beiden Meister schöpften, deutlich gemacht. Längst bekannte, doch noch nicht eindeutig lokalisierte Arbeiten, wie der Buchdeckel aus Beromünster und die Reichenauer Stabkrümme, gewinnen nunmehr ihren festen Ort. Besonders dankbar begrüßt man die Zusammenstellung der Züricher Siegel und anderer Goldschmiedarbeiten dieser Stadt, die damit, soweit wir sehen, erstmals mit ihren stilistischen Besonderheiten im Zusammenhang gewürdigt wird. Auch der Basler Münsterschatz erfährt eine eingehende Darstellung, das »Baslerische« wird herausgearbeitet und die Emailierung plastischer Formen als bevorzugte Technik herausgestellt.

Der Werkkatalog ist vorbildlich gearbeitet und erschließt in seinen 133 Arbeiten die gesegnete Kunstprovinz am Oberrhein als ein Zentrum hochmittelalterlicher Goldschmiedekunst. Dankbar begrüßt man den Siegelkatalog, nicht zuletzt weil Heuser gerade aus der Betrachtung der Siegel wichtige Rückschlüsse auf andere Werke der Goldschmiedekunst formuliert. Bei allen zwangsläufigen Fragen, die eine so weitgreifende Betrachtung stellt und offenläßt, ist hier eine Arbeit entstanden, der grundlegende Bedeutung für jede weitere Beschäftigung zum Thema »oberrheinische Goldschmiedekunst« zukommt.

E. G. Grimme