

Im Zusammenhang sind nach den Ausführungen von Gisela Probst das Hochgrab Ludwigs V. und das Heilige Grab zu sehen, die als Bestandteile einer Memorialstiftung und Neukonzeption der Familienkapelle in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einzuordnen sind. Die Kapelle wird von der Autorin im Winkel zwischen Hallenchor und nördlichem Querhaus verortet. Zu dieser Kapelle gehören wohl auch die beiden Glasfenster mit der Darstellung der Heiligen Jakobus sowie Bartholomäus und Blasius.

Besonders hervorzuheben sind die für das Gestühl des Hallenchores in St. Adelpus angefertigten Teppiche mit Szenen aus dem Leben des Heiligen sowie Bildern über die Ereignisse nach seinem Tod. Mit einer Gesamtlänge von zwanzig Metern stellen die Teppiche die größte erhaltene Teppichfolge im Oberrheinischen Gebiet dar.

Der Überblick über die ersten Resultate vermittelt schon jetzt einen bemerkenswerten Eindruck von der Bedeutung der Kunstwerke, nicht zuletzt auch im Hinblick auf die Verortung dieser in St. Adelpus, weshalb man auf die ausführliche Darstellung der Ergebnisse im vierten Band der Reihe schon sehr gespannt sein darf.

KATRIN EICHLER

*Hochschule Karlsruhe
Technik und Wirtschaft*

Evelin Wetter: Objekt, Überlieferung und Narrativ. Spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn (*Studia Jagellonica Lipsiensia*, Bd. 8. Hg. im Auftrag des GWZO an der Universität Leipzig von Jirí Fajt, Markus Hörsch, Evelin Wetter); Ostfildern: Thorbecke 2011; 312 S. mit 228 z. T. farbigen Abb.; ISBN 978-3-7995-8408-1

Der im Deutschen als *Denkmalerbe*, im Französischen als *patrimoine monumental*, im Englischen als *monumental heritage* bezeichnete, als ideell besonders wertvoll geltende Objektbestand manifestiert sich nicht allein in den faktisch vorhandenen Objekten. Ihre Aufnahme in diese exklusive Gruppe setzt vielmehr voraus, dass sie Ausgangspunkt und Projektionsfläche von Diskursen letztlich unterschiedlicher Absicht und Couleur sind, die zu einem nicht geringen Teil von der Disziplin der Kunstgeschichte getragen oder mitgetragen werden.

Kaum zu überbieten ist die Komplexität der Diskurse, die den Bestand der mit dem historischen Königreich Ungarn in Verbindung gebrachten mittelalterlichen Goldschmiedarbeiten bis in die Gegenwart begleiten. Zunächst führte die Zerschlagung des Königreiches durch die Osmanen zu umfassenden Verlusten und Verschiebungen von bedeutenden Schatzbeständen. Gleichzeitig wurde die ausgeprägt polyethnische und multikonfessionelle Bevölkerungsstruktur zum Ausgangspunkt eines differenzierten Umgangs mit den Objekten, der sich einerseits in Eingriffen an den Objekten selbst, andererseits in begleitenden Diskursen niederschlug. Innerhalb

dieser reiften mittelalterliche Goldschmiedewerke besonders während der Gründungs- und Institutionalisierungsphase der mitteleuropäischen Kunsthistoriographien, wie auch viele andere Denkmäler, zu für politische Interessen instrumentierten Zankäpfeln. Besonders ungemerkte Goldschmiedearbeiten – also Werke, die nicht mit einer Stadtbeschau und/oder einer Meistermarke versehen worden waren – waren der Vereinhaltung in national gefärbten Debatten ausgeliefert. Die mit der Erstellung nationaler Denkmaltopographien betraute Kunstgeschichte sah sich damit auf eine Werkanalyse verpflichtet, die vor allem auf mit der „ursprünglichen“ Form des Objektes verbundene Fragen gerichtet war und dessen spezifische Gewordenheit weitgehend vernachlässigte.

Wirkungsprozesse wie die oben angedeuteten wurden von einer zunehmend diskurskritischen Kunstgeschichte im Laufe der letzten vier Jahrzehnte immer wieder in einzelnen Ausschnitten thematisiert, jedoch nicht in ihrer Entwicklung über die Jahrhunderte verfolgt. Der problembelastete Bestand der ungemerkten Goldschmiedearbeiten wird in Evelin Wetters grundlegender Studie demgegenüber in den Blick genommen, um die langfristige Interdependenz von Objektgestalt, Überlieferungssituation und kunsthistorischem Diskurs als allgemeines Forschungsproblem der Disziplin Kunstgeschichte aufzuzeigen und in einer exemplarischen Analyse anzugehen. Damit führt die Autorin gleichzeitig einen äußerst faszinierenden, zuletzt aber stark vernachlässigten Bestand in den Gesichtskreis der kunsthistorischen Forschung zurück. Die durchgängig zum Einsatz gebrachte Verbindung von kunsthistorischen Herangehensweisen an das Objekt mit dem wissenschaftlichen Instrumentarium der Historiographiegeschichte bezeichnet Evelin Wetter in Anlehnung an den Ansatz der *histoire croisée* als *methode croisée*. Die spezifische Überlieferung eines Objektes, so die Ausgangshypothese, bildet „den vielleicht wichtigsten Ausgangspunkt [...] für jene Codierungsprozesse, denen das einzelne Werk oder ein ganzer Denkmälerbestand im Laufe der Jahrhunderte unterliegt und welche die Wahrnehmung desselben bis zuletzt bestimmen“.

Anhand einer Reihe von detailliert ausgeführten Fallstudien zu Werkgruppen kirchlicher Ausstattungsstücke, die vor allem im historischen Oberungarn erhalten sind, diskutiert Evelin Wetter einleitend methodische Ansätze, die es gestatten, die so schwer greifbaren ungemerkten Arbeiten in einen breiten historischen Kontext einzuordnen. Die ältere Kunsthistoriographie war primär an Zuschreibungsfragen und kaum an determinierenden Faktoren der aktuellen Überlieferungsstruktur wie der Konfessionalisierungsgeschichte oder an Problemen der mittelalterlichen Produktionspraxis interessiert. Vergleichend angelegte Analysen Evelin Wetters zeigen hingegen, dass die Werkgruppen Ergebnis eines Baukastensystems sind, aus dessen Fundus einzelne, anhand von Schablonen oder Modellen gefertigte Versatzstücke in vielfachen Kombinationen immer wieder zum Einsatz kamen. Anstelle von individuellen Handwerkerpersönlichkeiten oder Werkstätten tritt damit eine geographisch kaum lokalisierbare „vernetzte Werkstattpraxis“ in Erscheinung. Entsprechend kann die Ordnung der erhaltenen Objekte nicht sinnfällig nach ihrer Überlieferungs- oder Werkstattprovenienz, sondern am ehesten nach technischen Kriterien vorgenommen

werden. Ihrer Integration in diverse kunstgeographische bzw. –landschaftliche Konzepte sind folglich hohe Hürden gesetzt.

Jenseits der den Goldschmiedearbeiten zugewiesenen Nutzung – z. B. als liturgisches Gerät – erfolgt der Zugriff auf Goldschmiedearbeiten auch stets aus anderen Absichten. Tatsächlich hat die Disziplin der Kunstgeschichte im Laufe ihrer Beschäftigung mit Instrumentalisierungsstrategien ein verfeinertes Methodenrepertoire entwickelt. In den seltensten Fällen erfolgte diese aber aus einer Perspektive heraus, die das Verhältnis der sich wandelnden Überlieferungs- und Rezeptionsformen von dem Zeitpunkt der Entstehung eines Werkes bis in die Gegenwart stringent verfolgt. Die vorliegende Studie untersucht demgegenüber exemplarisch gleich drei mittelalterliche Denkmalbestände – Kathedralschatzstücke, lutherisches Abendmahlsgerät und Goldschmiedearbeiten für den profanen Gebrauch – unter dem Gesichtspunkt ihrer langfristigen *Codierung*, wie Evelin Wetter Bedeutungsbefrachtungen bezeichnet, die über Eingriffe in die Gestalt, Nutzungsformen oder Diskurse konstruiert werden. Besonders durch die Möglichkeit, Vergleiche zwischen den unterschiedlichen Fortunen der jeweiligen Bestände zu ziehen, wird eindrücklich erkennbar, in welcher Weise die individuellen Rezeptionsformen in direkter Abhängigkeit zu der jeweiligen historischen Überlieferungskonstellation stehen. Nach den durch die Türkenkriege bedingten, gewaltigen Verschiebungen und Verlusten von Kathedralschätzen richtete sich der katholisch dominierte Diskurs auf die Reklamierung der mit ihnen ursprünglich verbundenen Territorial- und Herrschaftsansprüche. Als die ungarische Kunstgeschichtsschreibung nach dem als traumatisch empfundenen Vertrag von Trianon (1920) den Anspruch auf das sich nun erneut außerhalb des dezimierten Staatsterritoriums befindliche künstlerische Erbe erhob, tat sie dies im Rückgriff auf die bereits im Überlieferungsprozess vorgenommenen Codierungen.

Am Beispiel des spektakulären Kopfreliquiars des Heiligen Ladislaus macht Evelin Wetter die langfristigen Dependenzverhältnisse solcher Codierungsprozesse beispielhaft fassbar. Mit der Stilisierung zum Nationalheiligen wurde auch die ursprünglich in der Kathedrale Großwardeins (rumän.: Oradea) aufbewahrte und heute in Gran (ungar.: Esztergom) befindliche Kopfreliquie mit entsprechendem Sinn aufgeladen. Diesen Umstand machte sich jene Partei zunutze, die in der Ende des 19. Jahrhunderts ausgetragenen, national motivierten Drahtemaildebatte die entsprechende Technik als autochthon-ungarisch erklärte: Die mit Drahtemaildekor ausgestattete Ladislausherme avancierte in der Auseinandersetzung just zu ihrer Kronzeugin. Eben diese Bezugsetzung schlug sich gleichzeitig auch in der Anfertigung historischen Goldschmiedearbeiten nieder, die bewusst mit Drahtemaildekor versehen wurden. Auf diese Weise visualisierte das um 1879 geschaffene Pedum des Arnold Ipolyi (Gran, Kathedralschatz) alte Ansprüche nicht zuletzt über die Materialikonografie. In ähnlicher Weise wurden im Zuge von historistisch verfahrenen Restaurierungsarbeiten an mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten gezielt signifikante Dekorelemente wie das Drahtemail wirkungsvoll erneuert, oder aber wurden, wie im Falle eines von dem Graner Erzbischof Georg Pálóczy (1423–1439) gestifteten Horns für die heiligen Öle, Applikationen aufgebracht, die auf den Traditionserben – hier auf den amtierenden

Nachfolger des Stifters – verweisen. Zur Traditionsbildung trug in diesem Fall nicht zuletzt auch ein Tafelwerk zum Graner Kathedralschatz bei, das die bereits umgearbeitete Version des Horns abbildete. Für die Gesamtheit solcher Codierungsmomente, die die Wahrnehmung eines Werkes oder eines Denkmalkomplexes in der Summe bestimmen, prägt Evelin Wetter den Begriff des „erweiterten Narrativs“.

Für das vorreformatorische Abendmahlsgesäß siebenbürgisch-sächsischer Gemeinden gestaltet sich dies in vollkommen anderer Weise. Die Entwicklung einer eigenen, ethnisch ausgerichteten evangelisch-lutherischen Kircheninstitution lag in den königlichen Privilegien der als eigener Stand auftretenden Siebenbürger Sachsen begründet. Im Rahmen des siebenbürgischen Konfessionalisierungsprozesses wurde die Weiternutzung vorreformatorischer *Vasa sacra* Teil einer Abgrenzungspraxis, mit der sich die lutherisch gewordenen Gemeinden von calvinistischen und unitarischen Gemeinden Siebenbürgens, deren Abendmahlsverständnis von dem ihren abwich, systematisch absetzten. Die zunächst zu den Mitteldingen gerechnete Weiterverwendung der vorreformatorischen liturgischen Ausstattung wandelte sich in dieser Situation zu einem verbindlichen Brauch.

In diesen Voraussetzungen liegen bereits die durch die spätere siebenbürgisch-sächsische Kunstgeschichtsschreibung vertretenen Diskurse begründet. Die bis heute als Standardwerke verwendeten Denkmalrepertorien Victor Roths (1874 – 1936) waren im Anschluss an die Kunstauffassung Wilhelm Schnaases auf eine Wertstellung einer „Kunst der Siebenbürger Sachsen“ im Sinne einer „vollwertigen Kultur“ angelegt, mit der sowohl der möglichen Vereinnahmung durch die ungarische Kunsthistoriographie, als auch der abwertenden Etikettierung durch die deutsche Kunstgeschichtsschreibung als bloße Kolonialkunst vorgebeugt werden sollte.

Wie auch im Falle der kirchlichen Goldschmiedekunst stellte sich für die Forschung auch für profane ungemerkte Goldschmiedearbeiten stets das Problem, dass überlieferte Objekte nicht mit einer etwaigen, in Ungarn zu lokalisierenden Produktion zu bringen waren. Im Rückgriff auf historische Schatzinventare zeigt Evelin Wetter demgegenüber mögliche Ansatzpunkte auf. Die Auswertung insbesondere von habsburgischen Inventaren des 16. Jahrhunderts führt zu der erhellenden Erkenntnis, dass die dort getroffene Bezeichnung von „ungarischen“ oder „siebenbürgischen“ Arbeiten nur eine allgemeine Charakterisierung im Sinne spätgotischer Formen meint. Aufgrund dieser Begriffsverwendung ist, wie Evelin Wetter es treffend formuliert, „ein weitaus größerer Ruf siebenbürgisch/ungarischer Werke vorauszusetzen, als es die Überlieferungssituation bisher glauben machte ...“.

Der instrumentalisierende Zugriff auf diese Objektgattung erfolgt vor allem von Seiten der Fürstenhöfe, Magnatenfamilien oder Stadtmagistrate durch fiktive Bezugsetzungen zwischen geschmiedeten Repräsentationswerken und vermeintlichen, prestigeträchtigen Vorbesitzern, wie etwa dem bereits im 16. Jahrhundert kultisch verehrten König Matthias Corvinus. Topisch ausgeprägte Berichte über die Tafel- und Schenkungspraxis des Königs werden über die Jahrhunderte zum Ausgangspunkt für die Konstruktion von zahlreichen Corvinus-Memorabilien. Unter Berufung auf die angeblich königliche Provenienz werden die formalen Charakteristika solcher

Werke später von einer patriotisch gestimmten Kunsthistoriographie wiederum zu einem genuinen Ausdruck des nationalen Stilwollens der Vergangenheit erklärt.

Während in den beiden vorangegangenen Kapiteln doch immer die Objekte selbst Dreh- und Angelpunkt der Untersuchungen bleiben, nimmt das abschließende dritte Kapitel die ersten Zeugnisse des modernen Verwissenschaftlichungsprozesses ins Visier. Als entscheidende Etappen einer – im Sinne einer auf Distanz zu vorhandenen Codierungen rückenden – Verwissenschaftlichung werden zunächst die drei großen „historischen“ Budapester Ausstellungen von 1876, 1884 und 1896 besprochen; daneben die ersten anspruchsvollen Erfassungsprojekte zu kirchlichen Schatzbeständen und schließlich die Verwendung von Bildmedien im Rahmen von staatlichen Denkmalinventarisierungen. Evelin Wetter kann nachweisen, dass die Ausstellungen in ihrer konzeptionellen Anlage und den Begleitkatalogen schrittweise von historischen hin zu kunsthistorischen Betrachtungsweisen übergangen und dabei gleichzeitig eine zunehmend sachliche Aufbereitung der Präsentation an den Tag legten. Auch die kirchlichen Erfassungsprojekte wie das 1880 publizierte Katalogwerk zum Graner Domschatz József Dankós und Victor Roths Veröffentlichungen zu Kunstdenkmälern in siebenbürgisch-sächsischen Kirchen zeichnet ebenfalls ein hoher faktografischer Gehalt aus; nur in den Einleitungen oder Vorworten werden überkommene Narrative aufgegriffen und Identifikationsangebote für diverse Zielgruppen ausgeworfen. Nachdenklich stimmt die abschließende Beobachtung Evelin Wetters, dass das noch junge Medium der Fotografie in den genannten kirchlichen Erfassungsprojekten zwar im Sinne einer nüchternen Dokumentation der Objekte Verwendung findet, dass es aber im Rahmen staatlicher Denkmalinventarisierungen, wie die Fotos Kornél Divalds es offenbaren, bereits wieder subtil für letztlich politisch motivierte Inszenierungen der mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten eingesetzt wird.

Man mag die profunde Kenntnis von Denkmälern bewundern, die heute über mehrere Nationalstaaten verteilt und die, wie die Abendmahlskelche siebenbürgisch-sächsischer Gemeinden, nicht immer leicht zu erreichen sind; oder das komplexe, aber flexibel gehandhabte Analyseinstrumentarium, das sich beispielsweise im Rahmen der Kritik von historischen Schatzinventaren aus Quellenkritik, Formanalyse und Provenienzforschung formiert. Beides dokumentiert sich neben der eigentlichen Studie in einem umfangreichen wissenschaftlichen Apparat, der einen detaillierten Katalog der diskutierten Werke einschließt. Der ausgesprochene Vorzug der Studie besteht nun aber genau darin, dass die gewählte Langzeitperspektive ansonsten verdeckt gebliebene Entwicklungsstränge diskursiv erzeugter Sinnbefrachtung offen legt. Um Valentin Groebner zu paraphrasieren, werden die Werke in ihrer Eigenschaft als Projektionsfläche, an „der immer neue Konstellationen von Identitätspolitik ausprobiert werden“, erlebbar.

Diese Perspektive lässt sich auf andere Untersuchungsgegenstände gewinnbringend übertragen. Nicht zuletzt ist ja mit den ostmitteleuropäischen Diskursen auch ein prägnantes Fallbeispiel für die europäische Kunstgeschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts insgesamt erfasst.

FRANK-THOMAS ZIEGLER

Brükenthalsammlungen Hermannstadt/Sibiu