

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	7		
1 Methodenfragen im Umgang mit ungemarkten Goldschmiedewerken	19		
1.1	Vorbemerkung zu einer zweifach konfessionell geprägten Überlieferungsstruktur im historischen Oberungarn	19	
1.2	Personalisierte Kunstgeschichtsschreibung: das vermeintliche Œuvre des Kaschauer Goldschmieds Antonius	21	
1.3	Zur Problematik regionaler Zuordnungen: die Gruppe der Messkelche in Zipser Kapitel und ihr Umfeld	24	
1.4	Plädoyer für eine technisch begründete Stilkritik mit Blick auf Werkaufgaben: Monstranz und Altarkreuz in Neudorf sowie verwandte Werke in der Zips	31	
		2.1.4	Überlegungen zum erweiterten Narrativ des Objekts: national-ungarische Codierungen von Kathedralschatzstücken 91
		2.2	Abendmahlsgerät 95
		2.2.1	Zur Auflösung vorreformatorischer Schätze siebenbürgisch-sächsischer Pfarrkirchen 96
		2.2.2	Lutherische Codierungen vorreformatorischer Messkelche 104
		2.2.3	Sächsische und national-deutsche Perspektiven auf den Bestand mittelalterlicher Goldschmiedekunst in Siebenbürgen 118
		2.3	Profane Goldschmiedewerke 124
		2.3.1	Versuch einer Inventarkritik: Was heißt »von gekhnoter Sibenburgerischer arbeit« und »ungarischer Manier«? 126
		2.3.2	Überlieferte Werke: die Pokale aus den Klöstern der Walachei und im Moskauer Kreml 132
		2.3.3	Strategien der Geschichtssicherung: Corvinus-Memorabilien 138
2 Wahrnehmungstopoi, Codierungsprozesse und Instrumentalisierungsstrategien eines Denkmälerbestandes	55	3 Konzepte der Publizität	171
2.1	Kathedralschatzstücke	3.1	Darstellung und Rolle von Goldschmiedewerken in den Budapester Ausstellungen der Jahre 1876, 1884 und 1896 172
2.1.1	Verlorene Gebiete und gerettete Heiligtümer: zur Evakuierung katholischer Kathedralschätze	3.2	Kirchliche Erfassungsprojekte: das Katalogwerk zum Graner Domschatz und die <i>Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens</i> 185
2.1.2	<i>Athleta patriae</i> : das Reliquiar des hl. Ladislaus in Raab und seine (auto-)protektive Wirkmacht	3.3	Bilddokumente aus staatlichen Inventarisierungen 190
2.1.3	»Ungarisches Drahtemail«: <i>technique parlante</i> Sigismund'scher Hofkunst oder Topos eines nationalen Diskurses ungarischer Kunsthistoriografie? 80		

Zusammenfassung und Ausblick 203

Dank 209

Farbtafeln 211

Katalog der diskutierten Werke 233

Verzeichnisse 263

I Abkürzungen von technischen Sachverhalten
und Institutionen 263

II Quellen 263

1 Archivalien 263

2 Gedruckte Quellen, Quellen- und Regesten-
werke 264

III Literatur 265

Register 295

Orte und Objekte 296

Personen 305

Abbildungsnachweis 311

EINLEITUNG

Den Besucher, der heute die Kathedrale zu Raab (ung. Győr) betritt, zieht es überraschenderweise nicht sofort zum Hochaltar, sondern vielmehr in eine sich dem südlichen Seitenschiff anschließende Kapelle. Gebettet auf Blumenarrangements erhebt sich hinter einer Kordelabsperrung in einer frei gestellten Vitrine das Büstenreliquiar des hl. Ladislaus (Kat.-Nr. 30; Abb. 1). Im Halbdunkel des Kircheninneren scheint die Büste geradezu aus sich selbst heraus zu leuchten. Vergoldetes Silber in differenzierten Bearbeitungstechniken und damit unterschiedlichen Oberflächenqualitäten reflektiert das gerichtete Licht. Ein aus parallelen Strähnen gebildeter Haarkranz und ein ebensolcher, symmetrisch geteilter Backen- und Schnurrbart kontrastieren zu den weiten Flächen des Antlitzes, das v. a. durch die großen Augen bestimmt wird. Sie sitzen in verschatteten Höhlen unter der in Falten gelegten Stirn und über vorstehenden Wangenknochen und schauen. Die farbige Emailfassung der Augen ist heute verloren. Die sehr schmale, im Profil leicht gekrümmte Nase tritt *en face* betrachtet zurück. Der an den leidenden Christus gemahnende Ausdruck wird noch verstärkt durch den leicht geöffneten Mund, zwischen dessen Lippen die obere Zahnreihe zu sehen ist.

Ungeachtet der Konfessionszugehörigkeit und selbst ohne jegliche Kenntnis der Bedeutung des hl. Ladislaus als Nationalheiliger des ungarischen Staates und der Magyaren wird sich wohl kaum jemand der Aura dieses Werks entziehen können. Potenziert wird sie im Bewusstsein seines Schicksals, das seinerseits eine äußerst bewegte Landesgeschichte widerspiegelt: Ursprünglich aus dem heute in Rumänien gelegenen Großwardein (rum. Oradea, ung. Nagyvárad) stammend, wo die Büste 1557 noch gemeinsam mit einem Handreliquiar und einem von dem Heiligen genutzten goldenen Ring in der Ladislaus-Kapelle aufbewahrt worden war,¹ überführte man es, nachdem die Kathedrale von Protestanten übernommen worden war, zunächst nach Weissenburg (rum. Alba Iulia, ung. Gyulafehérvár) in Siebenbürgen. Mit dem Weissenburger Bischof Demeter Naprágyi (* 1556, † 1619) gelangte die Büste weiter nach Pressburg (slwk. Bratislava, ung. Pozsony), jetzt Slowakei, und erst 1607, als dieser das Bistum Raab erhielt, an ihren heutigen Aufbewahrungsort in Ungarn.²

Ebenso mag es jeden anrühren, bei einem Pfingsttreffen der Siebenbürger Sachsen im mittelfränkischen Dinkelsbühl den Wein des Hl. Abendmahls aus einem aus Siebenbürgen mitgebrachten mittelalterlichen Kelch einnehmen zu dürfen (Abb. 2). Auch dieses Objekt legte einen weiten Weg zurück. Seine erste Verwendung fand es in Johannisdorf (rum. Sîntioana, ung. Sajószentiván) bei Bistritz (rum. Bistrița, ung. Beszterce), von wo es aber bereits kurz nach 1600, als die Gemeinde nach Krieg und Pest wüst geworden war, nach Deutsch Budak (rum. Budacu de Jos, ung. Szászbudak) kam. Mit der Evakuierung der sächsischen Bevölkerung Nordsiebenbürgens im Jahr 1945 gelangte der Kelch über Österreich schließlich in die Bundesrepublik Deutschland.³

Beide Beispiele deuten an, dass Goldschmiedewerke, zumal sakrale, höchst komplexe Geschichten erzählen. Über die um ihre Entstehung und ihr Schicksal sich rankenden Narrative hinaus resultieren weitere Bedeutungsebenen auch aus den jeweiligen Funktionszusammenhängen: Im Fall der Herma gilt es nur, sich das in Prozessionen umher getragene Reliquienbehältnis vor Augen zu führen, mit Blick auf den Kelch sich der Konstituierung der Gemeinschaft der Christenheit im Vollzug des Abendmahls bewusst zu sein. Nicht nur im theologischen, sondern im ganz konkreten Sinne auf ein Gemeinschaftserlebnis zurückgehend, sind diese Bedeutungsebenen des Objekts dezidiert konfessionell geprägt. Im Blick zu behalten ist dabei stets die sukzessive Diversifizierung der verschiedenen Bekenntnisse im polyethnischen Ungarn der Frühneuzeit. Beispielhaft seien hier nur die Annahme des Augsburger Bekenntnisses durch die Siebenbürger und auch Zipser Sachsen, ein starkes reformiertes Bekenntnis beim ungarischen Adel bzw. eine durch gezielte Königsnähe nach wie vor präsente katholische Elite genannt.⁴ Angesichts solcher sowohl ständisch als auch ethnisch determinierter Bekenntnisfindung lag es vor dem Hintergrund der umfassenden Nationsbildungsprozesse des 19. und 20. Jahrhunderts nahe, entsprechende Identifikationsfaktoren auch als Bezugspunkte im politischen Prozess geltend zu machen. Demgegenüber haben profane Goldschmiedewerke ihren festen Platz in der familiären respektive dynastischen Memorialkultur. So mag es den mit der Geschichte Ungarns nicht so vertrauten Leser der im Jahr 2000



Abb. 1 Büstenreliquiar für den Schädel des hl. Ladislaus, nach 1406. Raab, Kathedrale

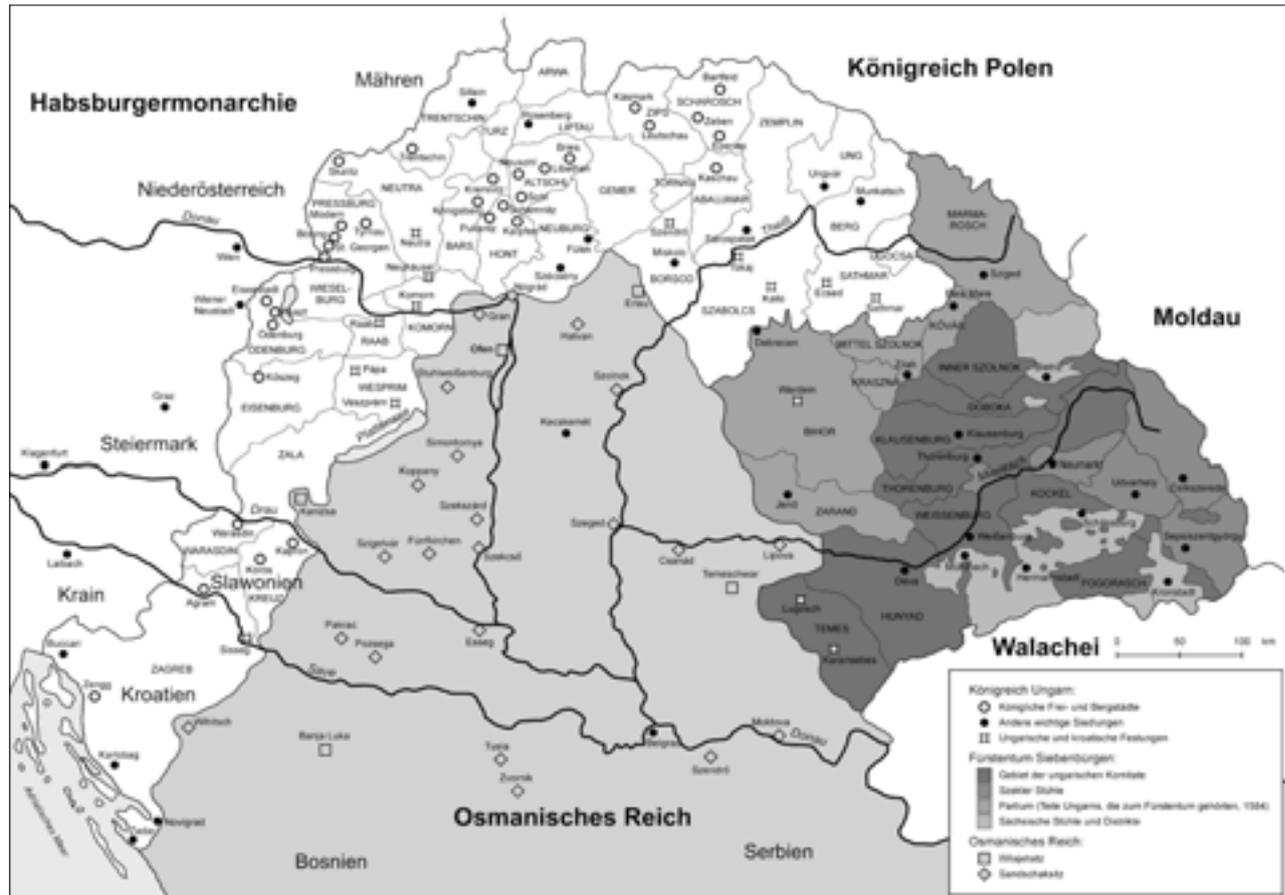
erschienenen *Harmonia Caelestis* von Péter Esterházy auf den ersten Blick vielleicht irritieren, über zahlreiche Seiten das auch real überlieferte Inventar mit dem Nachlass des Nikolaus (Miklós) Esterházy (* 1583, † 1645) fiktionalisiert zu finden. Als Inhalt einer der vielen Kisten nennt der Roman unter anderem die »wasserkann von Antal Losonczy mit Waschbecken« sowie »ein rundlich alt, punziert silbern verguldt Willkom-flaschl mit postamente«⁵: beides Objekte, von denen im Folgenden noch die Rede sein wird (Kat.-Nr. 1; Abb. 162, 201–203). Das einzelnen Goldschmiedewerken immanente Erinnerungs- und Identifikationspotenzial tritt hier sehr deutlich hervor. Es verwundert mithin nicht, dass gerade die Goldschmiedekunst als Gattung einen der wesentlichen Bezugspunkte im Prozess der Konstituierung des Fachs Kunstgeschichte in Ungarn darstellte.

Zum besseren Verständnis ist hinsichtlich der historischen und politischen Konstitution Ungarns über die Jahrhunderte hinweg einleitend das Bild, wenn auch nur holzschnittartig, noch einmal nachzuzeichnen:⁶ Nach der Ende des 9. und im Verlauf des 10. Jahrhunderts erfolgten Eroberung des Karpatenbeckens durch die Magyaren bzw. Ungarn, wie sie in der Selbst- bzw. Fremdbezeichnung firmieren, konnte König Stephan (* 969, reg. 997, † 1038) eine christliche Monarchie errichten. Schon unter Stephan, intensiviert aber v. a. unter König Géza II. (* 1130, reg. 1141, † 1162) kam es zur Anwerbung westlicher Siedler, die sich am Fuße der Hohen Tatra, der heutigen Slowakei, und im Karpatenbogen, im heutigen Rumänien, niederließen. Angelockt durch weitreichende Privilegien stellten diese Zipser und Siebenbürger Sachsen – zurückgehend auf den ungarischen Kanzleibegriff *saxones* und das noch heute gängige Stereotyp – eine Ethnie mit ständischem Gruppenbewusstsein dar, dabei dem ungarischen König loyal untertan. Noch unter Matthias Corvinus (* 1443, reg. 1458, † 1490) umfasste Ungarn ein Gebiet von Kronstadt (rum. Braşov, ung. Brassó) bis zu den Toren von Triest, von der Oberlausitz bzw. der nördlichen Zips bis an die Adria.⁷ Im Angesicht der osmanischen Expansion und nach der Schlacht von Mohács 1526 zunehmend in Bedrängnis geraten, wurde Zentralungarn mit der alten Kapitale Ofen (ung. Buda) 1541 von den Osmanen besetzt. Oberungarn auf dem Gebiet der heutigen Slowakei gelangte mit den jagiellonisch-habsburgischen Erbfolgeverträgen nach dem Tod Ludwigs II. (* 1506, † 1526) als königliches Ungarn unter habsburgische Hoheit. Siebenbürgen, heute Teil Rumäniens, damals ein von den Osmanen abhängiger Vasall, suchte sich dabei jedoch als eigenständiges Fürstentum zu behaupten (Abb. 3). Seit je waren in diesem nun dreigeteilten Territorium unterschiedliche Ethnien vertreten, die an-



Abb. 2 Kelch aus Johannisdorf bei Bistritz bzw. Deutsch Budak, frühes 16. Jahrhundert. Dinkelsbühl, ev.-luth. Pfarrkirche St. Paul

gesichts eines gewissen Pragmatismus in Glaubensfragen seitens der osmanischen Machthaber auch sehr diversifizierte Konfessionsbildungsprozesse durchliefen (Abb. 4). Einigendes Moment in dieser ethnischen, ständischen und konfessionellen Vielfalt war v. a. die Zugehörigkeit zum Reich der Stephanskronen. Mit einem Aufbegehren gegen die Habsburger-Herrschaft im Verlauf des 18. und einem allorts erstarkenden Diskurs zur Nationsbildung am Ende des Jahrhunderts, in dem – in Ungarn – Magyarentum und Staat weitgehend gleichgesetzt wurden, kam es 1867 zum



Ausgleich zwischen dem österreichischen Kaisertum und dem Königreich Ungarn, zur k. u. k. Donaumonarchie. Die seit den späten 1870er-Jahren betriebene Magyarisierungspolitik stieß gerade bei den anderen Ethnien, zumal jenen mit vormals ständisch verbürgten Privilegien, auf Unwillen. Geradezu als Trauma musste sich der Vertrag von Trianon 1920 ins Bewusstsein der meisten Ungarn einbrennen, infolgedessen das Staatsgebiet um ca. zwei Drittel reduziert und die Grenzen auf das Gebiet der ehemaligen osmanischen Provinz zurückgeführt wurden, dabei das Burgenland an die Republik Österreich, Kroatien und Slawonien an das neu gegründete Jugoslawien, das Banat und Siebenbürgen an Großrumänien sowie Oberungarn an die Tschechoslowakei gelangten (Abb. 60).⁸

Teilweise vor diesem Hintergrund ist die verstärkte Aufmerksamkeit nachzuvollziehen, welche die auf dem Gebiet des historischen Ungarns erhalten gebliebene Goldschmiedekunst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fand. Historische Ausstellungen, in denen Goldschmiedewerke als das Erbe der prachtliebenden Vorfahren und als Ausweis eines adeligen Standesbewusstseins einen wesentlichen An-

Abb. 3 Das dreigeteilte Ungarn zur Zeit der osmanischen Besatzung, etwa Mitte des 17. Jahrhunderts

teil ausmachten oder erklärtermaßen im Mittelpunkt standen, wurden seit den siebziger Jahren veranstaltet.⁹ Schon hier zeichnete sich eine gewisse Vereinnahmung der Werke unter der Prämisse der sog. Staatsnation¹⁰ ab, obgleich es sich dabei doch hinsichtlich des zu dieser Zeit staatstragenden magyarischen Adels klar um ein Elitenprojekt handelte.¹¹ Die Objekte aus den Zentren der Zipser Sachsen und der oberungarischen Bergstädte wurden fraglos als »ungarisch« apostrophiert, ebenso die Abendmahlskelche aus Siebenbürgen. Dagegen spielte dieses Korpus mittelalterlicher Goldschmiedekunst in den nach 1918 bestehenden neuen Staaten, Rumänien und der Tschechoslowakei, vorerst eine sehr geringe Rolle. Als zumal konfessionell gebundenes Erbe einer Ethnie, deren Bindung an das Deutsche Reich schon in Abgrenzung zu den Magyarisierungsbestrebungen des späten 19. Jahrhunderts immer enger geworden war, ließ sich die vorreformatorische Goldschmiedekunst in das Konzept

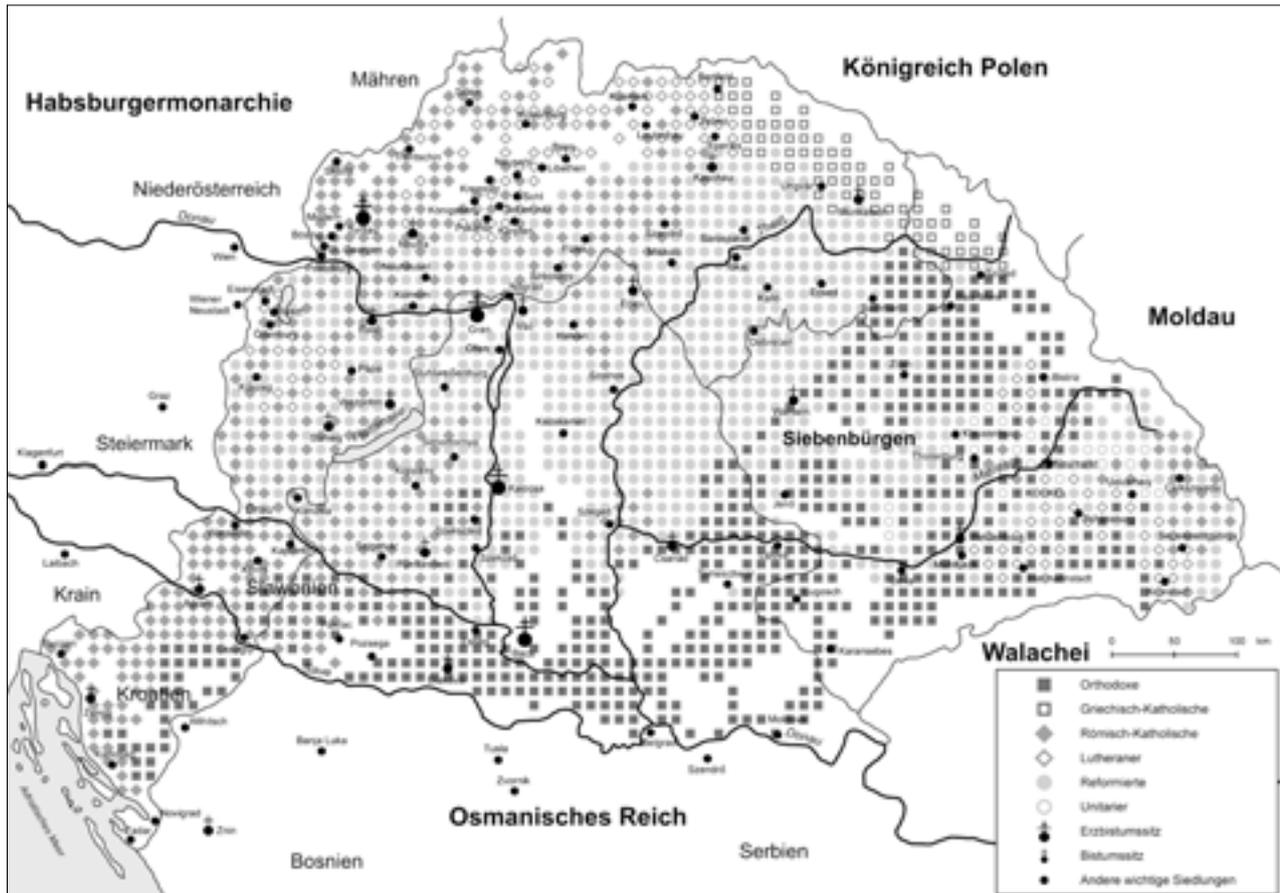


Abb. 4 Verbreitung der verschiedenen Konfessionen in Ungarn, etwa Mitte des 17. Jahrhunderts

der »Nation als kulturelles Konstrukt«¹² nur mehr schwer integrieren. Demgegenüber lassen sich seit den dreißiger Jahren schließlich historiografische Vereinnahmungen im Sinne einer deutschen Kolonialkunst beobachten.¹³

Allein – mit etwas Distanz betrachtet – scheinen diese Objekte beredte Zeugen diverser *overlapping histories* zu sein: Im Verlauf des Diskurses um diese Regionen wurden sie einmal von der einen Seite, einmal von der anderen beansprucht. Um wessen (kulturelles) Erbe es sich hier tatsächlich handelt, darf und kann indessen nicht entschieden werden, zumindest nicht mit einem autochthon bzw. geografisch fundierten Anspruch, der im Wesentlichen naturräumliche Gegebenheiten geltend macht.¹⁴ Dagegen spricht bereits die historisch bedingte polyethnische und multikonfessionelle Struktur der Bevölkerung Ostmitteleuropas: Zu unterschiedlichen Zeiten konnten sich die diversen Gruppen auf Privilegien berufen, die ihnen Wohlstand und Aus-

kommen gewährten. Erst im 19. Jahrhundert kamen mit den Nationenkonzepten¹⁵ entsprechende Vereinnahmungstendenzen auf, die nicht nur Reibungsflächen hinsichtlich ständisch verbürgter Rechte schufen, sondern auch die einzelnen Kunstwerke unter dem einen oder anderen Etikett als das Eigene geltend machten. Eine nach 1918 veränderte nationalstaatliche Zugehörigkeit zahlreicher Regionen verschärfte diesen Konflikt zusätzlich.¹⁶ Eben darin liegt das Dilemma einer Kunsthistoriografie Ostmitteleuropas im Allgemeinen und Ungarns im Besonderen.

Stellte sich die Erforschung der im historischen Königreich Ungarn erhaltenen mittelalterlichen Goldschmiedekunst mit besagten Ausstellungsprojekten, aber auch mit Debatten wie der über das »ungarische Drahtemail« mit Blick auf die Ausbildung eines Nationalstils lange Zeit als national-ungarische Aufgabe dar,¹⁷ so signalisieren aktuelle Ausstellungsprojekte mit einer auf Mitteleuropa orientierten Perspektive eine zunehmende Internationalisierung der Bemühungen um eine Deutung des erhaltenen Bestandes.¹⁸ Dennoch werden, zumal bei Tagungen, nationale Forschungstraditionen noch lange sichtbar bleiben.¹⁹

Demgegenüber findet das für die ungarische Kunsthistoriografie konzeptionelle Potenzial seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts sukzessive und teils sehr kritische Aufarbeitung. Den Anfang machte der 1983 von Ernő Marosi herausgegebene Band *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule*, in dem auch die Goldschmiedekunst in ihrem Bezugsfeld erstmals grundlegend diskutiert wird.²⁰ Eher von den Objekten ausgehend präsentiert ein differenziertes Bild auch der von Árpád Mikó und Katalin Sinkó im Jahr 2000 konzipierte Ausstellungskatalog *Geschichte – Geschichtsbild. Die Beziehung von Vergangenheit und Kunst in Ungarn*.²¹

An diese Entwicklung möchte die vorliegende Arbeit in vergleichender Perspektive anknüpfen. Möglicherweise wird sie provozieren, zumal in ihrem Zentrum Objektkomplexe stehen, die im Verlauf ihrer Geschichte verschiedenen Gruppen etwas – oder besser: viel – bedeutet haben. In der durch Polyethnizität und Multikonfessionalität gekennzeichneten Geschichtsregion Ostmitteleuropa²² und mehr noch in jenen Ländern, deren Grenzen nach dem ersten Weltkrieg so gänzlich neu auf der Landkarte festgelegt worden sind, impliziert dies unzählige Reibungspunkte.²³ Das Vorhaben zielt daher auf eine Analyse eben jener historischen Prozesse, im Rahmen derer einzelne Objekte oder Objektgruppen mit Bedeutung aufgeladen bzw. aus denen heraus dezidierte Ansprüche formuliert wurden. Was sich hier bei aller Verknappung mit Blick auf Ungarn und die dort erhaltene Goldschmiedekunst manifestiert, darf dabei als exemplarisch für die Kunstgeschichte Ostmitteleuropas betrachtet werden.

Welchen Strukturen die Argumente im Umgang mit dem Material folgen und welchen Bezugsrahmen sie implementiert sind, mag einführend die folgende Gegenüberstellung einer siebenbürgisch-sächsischen und einer magyarischen Position verdeutlichen:

In seiner 1912/13 zunächst auf Ungarisch, dann auf Deutsch publizierten *Entwicklungsgeschichte des Abendmahlskelchs in Siebenbürgen* resümierte Victor Roth (* 1874, † 1936), zuletzt Pfarrer in Mühlbach (rum. Sebeș, ung. Szászsebes) und Nestor einer siebenbürgisch-sächsischen Kunstgeschichtsschreibung: »[...] wenn wir den Abendmahlskelch als einen Teil der Gesamtentwicklung [also allgemeinen Geschichte] betrachten, so wird auch er zu einem Verkündiger der Art und des Wesens derer, in deren Gemeinschaft er entstanden ist.«²⁴ Bereits der benannte Untersuchungsgegenstand und sodann das Wort »Gemeinschaft« – im Sinne sowohl der zur Kelchkommunion sich zusammenfindenden Gemeinde²⁵ als auch der Standesgemein-

schaft der Siebenbürger Sachsen²⁶ – verweisen auf den primär konfessionellen, ferner mit ständisch-nationalen Momenten vermischten Hintergrund, vor dem Roth diese Zeilen verfasste.²⁷ Tatsächlich brachte das Vorgehen der sächsischen Nationsuniversität als oberstes Repräsentationsorgan des Standes der Sachsen im von 1541 bis 1688 selbstständigen Fürstentum Siebenbürgen, als man 1572 geschlossen das Augsburger Bekenntnis annahm, eine immer noch spürbare konfessionelle Prägung des Ethnikums der Deutschen im heute rumänischen Siebenbürgen mit sich.²⁸

Vor einem anderen Hintergrund schrieb der aus dem ehemals oberungarischen, heute in der Slowakei gelegenen Kaschau (slwk. Košice, ung. Kassa) stammende ungarische Kunsthistoriker Sándor Mihalik (* 1900, † 1969) noch 1958: »Das Drahtemail, betrachtet man nur seine äußere Erscheinung, ist eigentlich nichts anderes als eine Phantasie von lieblichen Blumen und Ornamenten in Draht und Glas. In Wahrheit steckt aber hinter ihrer sinnbildlichen Sprache ein wichtiger gedanklicher Inhalt verborgen. Die ungarischen Goldschmiede übertrugen die allgemein gebräuchlichen Motive mit ihren Ausdrucksmitteln, farbigen Emailen und Silberfäden in ihre eigenen Schöpfungen und schufen auf diese Weise einen so interessanten Stil, der ihren Werken nicht nur einen spezifischen Charakter verlieh, sondern ihre ungarische Eigenart noch mehr betonte.«²⁹ In Bezugnahme auf das vielfach im historischen Ungarn zu findende Drahtemail³⁰ wird hier dem mittelalterlichen Goldschmied ganz allgemein die Absicht unterstellt, eine Kunst zu schaffen, die quasi nationale Eigenarten transportiert. Dabei wird »ungarisch« offenbar gleichgesetzt mit dem ehemaligen Staatsgebilde des historischen Ungarns bis 1918, also dem heutigen Ungarn, inklusive Oberungarns, d. h. der heutigen Slowakei, und Siebenbürgens wie des Banats, die mit dem Vertrag von Trianon an Rumänien gelangten.

Kurz gefasst: Beide hier wiedergegebene Autoren kreieren unter Verwendung von Vokabeln wie »Art und Wesen«, »Gemeinschaft«, (nationale) »Eigenarten« etc. Pathosformeln, mit denen der vermeintlich höhere Zeugniswert des überlieferten Gegenstandes für eine jeweilige Gruppe im polyethnischen, multikonfessionellen und nach den Grenzbeziehungen der Pariser Vorortverträge in seiner staatlichen Einheit zerrissenen Ungarn herausgestellt wird. Ein gemeinsames Axiom dieser zwar konkurrierenden Ansprüche auf einen jeweiligen Denkmälerbestand, deren zugrunde gelegte kunsthistoriografische Konzepte oft jedoch nicht allzu weit voneinander entfernt sind, ist das Stilwollen, das dem mittelalterlichen Handwerker unterstellt wird.

Im Rückgriff auf das Drahtemail knüpft Mihalik an eine bereits in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts geführte

Diskussion an, die um den autochthonen Ursprung dieser Technik kreiste³¹ und sich daher hervorragend »in die Konzeption der Bahnbrecher der ungarischen Kunstgeschichte« fügte, wie László Beke in seinem Aufsatz *Forschungen über Goldschmiedekunst: ein Paradigma der Entwicklung der Wissenschaft* festhält.³² Tatsächlich darf v. a. anderen die spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im Königreich Ungarn historiografische Relevanz für das Fach Kunstgeschichte im Ungarn des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts beanspruchen, binden einzelne ihrer Werke doch ein überaus hohes Identifikationspotenzial, wie das Zitat eines jener Protagonisten der frühen ungarischen Kunstgeschichtsschreibung, nämlich Arnold Ipolyis (* 1823, † 1886), verdeutlicht. Im Zentrum seines Aufsatzes über *Ungarische Reliquien* steht die Herme des hl. Ladislaus, die nicht nur eine der Hauptreliquien des Königreichs Ungarn birgt, sondern zudem mit Drahtemail geschmückt ist: »Wenn ich hier unsere namhaftigsten Denkmäler solcher Art, die Hermen unserer ruhmreichen heiligen Könige eingehend bespreche, schwebt mir im Zusammenhang mit ihnen eine Gesamtdarstellung aller unserer derartigen Denkmäler vor, ohne dass ich dieses Thema für erschöpft glauben könnte oder wollte. Wenn ich dadurch Denkmäler unserer großen und heiligen Fürsten hervorhebe, glaube ich unsere kostbarsten nationalen, kirchlichen und künstlerischen Reliquien zugleich vorzustellen.«³³

Hier zeichnet sich eine Sinnaufladung des Reliquiars als sowohl nationales, kirchliches wie auch künstlerisches Monument ab. Wohlgemerkt steht das nationale Moment an erster Stelle. Offenkundig ist die topische Qualität eines solchen Codierungsversuchs. Zugleich zeigt jede historiografische Analyse, wird sie nur angestrengt, dass entsprechende Bemühungen etwa um regionale bzw. nationale Sinnaufladungen einzelner Aspekte letztlich in anderen Kontexten als in der reinen Beschaffenheit des Materials verortet werden müssen. Dazu gehören stets die jeweiligen soziopolitischen und soziokulturellen Zusammenhänge der Schreibenden.³⁴

Doch trifft dies nur zum Teil zu. Überblickt man nämlich den Bestand der Goldschmiedekunst im historischen Ungarn und Siebenbürgen, wie er angefangen mit dem 1859 erschienenen Aufsatz Franz Bocks zum *Schatz der Metropolitankirche zu Gran*³⁵ (ung. Esztergom) seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts v. a. in der Zeitschrift *Archaeologiai Értesítő* (Archäologischer Anzeiger), in mehreren opulenten Ausstellungskatalogen³⁶ und darüber hinaus in grundlegenden Denkmalinventaren³⁷ publiziert worden ist, dann stellt sich schnell eine weitere Arbeitshypothese ein: In der Tat scheint ein Großteil der mit obigen Zitaten angedeuteten Rezeptionsstränge in den jeweils spezifischen Zusammenhängen der Überlieferung begründet zu liegen. Zugegebenermaßen

könnten auch die verschiedenen Formen und Prozesse der Überlieferung einem Rezeption genannten Vorgang subsumiert werden. Unter letzterem sollen hier jedoch in erster Linie die verschiedenen historiografischen Traditionen gefasst werden, die mit den einzelnen Objekten verknüpft sind.

Das konsekutive Verhältnis von Überlieferung und Rezeption betrifft hauptsächlich sakrale Objekte, werden doch in katholischen Kathedralschätzen Ungarns aufbewahrte Gegenstände – wie etwa die Ladislausherme – bis heute anders wahrgenommen als solche, die in den Sakristeien siebenbürgisch-sächsischer Pfarrkirchen Augsburgs Bekenntnisses überliefert sind. Hingegen waren profane Werke durch ihre historische Funktion als diplomatisches Geschenk respektive als gestaltete Wertanlage weitreichenden Translozierungen und umfassenden Einschmelzungen unterworfen. Daher sind die vielleicht prominentesten unter ihnen v. a. außerhalb des heutigen Ungarns erhalten. Dies wirkte sich wiederum konstitutiv auf die historiografische Rezeption des Bestandes aus.³⁸ Ein Zitat von Elemér Kőszeghy (* 1882, † 1954) führt dies in aller Brisanz vor Augen: »Für die Kunstschatze und schon besonders für die Goldschmiedearbeiten, die ihres materiellen Wertes wegen den meisten Gefahren ausgesetzt sind, war[en] die Verarmung des Landes unter den Jagiellonen und die anderthalb Jahrhunderte der Türkenherrschaft vernichtend gewesen. Wenn sie nicht einer Plünderung oder der Geldnot zur Beute fielen, wurden sie ins Ausland gerettet, und von dem[,] was in den von Türken, aber nicht von Kriegsverwüstungen freigeblichen Landesteilen geschaffen wurde, blieb auch kaum das Beste im Lande.«³⁹

Die von Kőszeghy beschriebene Situation musste seines Erachtens Folgen haben. Unmittelbar im Anschluss heißt es: »Eine eingehende, auch die kleinsten Zeichen einer Sonderart beachtende Forschung kann noch manche, bisher nicht richtig beurteilte Arbeiten den Goldschmieden Ungarns zuweisen. Bei älteren Werken muß man sich, wenn keine urkundlichen Beweise der Herkunft vorliegen, auf die Merkmale der nationalen Eigenart, also rein auf Stilkritik verlassen.«⁴⁰ Implizit zeigt sich hier das hohe Potenzial einer Vereinnahmung spätmittelalterlicher Objekte wie auch der Methode der Stilkritik im nationalen Diskurs.

An diesem Punkt setzt die vorliegende Untersuchung an: In exemplarischem Zugriff auf verschiedene Objekttypen spätmittelalterlicher Goldschmiedekunst soll das konsekutive Verhältnis zwischen ihrer Überlieferung und anschließender Rezeption dargestellt werden. Als Objektbasis dienen profane Werke, d. h. Pokale und andere Trinkgefäße, sowie sakrale, darunter sowohl Reliquiare in verschiedenen Ausformungen als auch *Vasa sacra* bzw. Abendmahlsgerät. Der gewählte Untersuchungsraum deckt sich im Wesentlichen mit dem historischen Ungarn, also dem heutigen Un-

garn, der Slowakei und Siebenbürgen als einem Teil Rumäniens. Er steht für eine sehr diversifizierte Überlieferungs- und Rezeptionslage, die ihrerseits auf eine dort vorherrschende Polyethnizität und Multikonfessionalität zurückgehen. Damit sind sie als beispielhaft für die ostmitteleuropäische Kunsthistoriografie überhaupt zu begreifen.⁴¹ Das vom frühen 15. bis in das frühe 16. Jahrhundert reichende Zeitfenster, in dem die hier untersuchten Werke entstanden, erklärt sich daraus, dass sich die oben angeführte Debatte v. a. an ihnen entzündete, wie zuletzt noch einmal das Kőszeghy-Zitat verdeutlichte.

Weiter ist es – *ex negativo* – auch aus dem bisher zu verzeichnenden Forschungsstand zur Goldschmiedekunst allgemein zu begründen.⁴² So wurden in den letzten Jahren zwar herausragende Publikationen vorgelegt, die ganze Goldschmiedezentren, etwa Augsburg, Nürnberg oder jüngst auch Köln, darstellen.⁴³ Jedoch berücksichtigen diese Arbeiten ausschließlich gemarkte Werke, d. h. die mit einer Stadtbeschau und/oder einer Meistermarke versehenen Objekte, deren Feinsilbergehalt damit verbürgt ist. Dass hier weniger Künstler- bzw. Herkunftssignaturen, sondern vielmehr vonseiten der Zunft, des Rats und des Landesherrn geforderte Qualitätssiegel vorliegen, hinderte nicht daran, diese als Hilfsmittel zu einer topografischen und chronologischen Strukturierung des einzelnen Bestandes – eben hinsichtlich der Produktion einer Stadt – heranzuziehen.⁴⁴ Zwar wurde eine Kennzeichnung der Goldschmiedewerke im historischen Ungarn immer wieder angemahnt, erstmals etwa in der sog. Zipser Willkür von 1370, dem Rechtsbuch der Zipser Sachsen,⁴⁵ tatsächlich etablierte sie sich jedoch erst sehr viel später.⁴⁶ Daher fallen dem Forschungsstand nach die spätmittelalterlichen – ungemarkten – Werke in der Regel durch das Raster, wie es auch der jüngste Versuch eines solchen Markenbuches mit Blick auf das historische Ungarn zeigt.⁴⁷ Entsprechend sind gegenwärtig kaum noch Monografien zur Goldschmiedeproduktion ganzer Städte zu verzeichnen, die auch ungemarkte Werke aufnehmen.⁴⁸

Dies hängt mit einer primär methodischen Unsicherheit zusammen: So liegt es zwar nahe, bei Periodisierungs- und Lokalisierungsversuchen ungemarkter Werke von den aktuellen Aufbewahrungsorten auszugehen. Bei genauer Betrachtung decken sich diese jedoch in den seltensten Fällen mit den originalen Provenienzen, womit dieser Anhaltspunkt entfällt. Problematisch wird damit jedoch auch das Einschreiben dieses Materials in etwaige kunstlandschaftliche Konstruktionen, wie sie herkömmlicherweise zugrunde gelegt werden.

Dieser Befund zieht zwei Konsequenzen nach sich: Erstens sollte endlich auch der ungemarkte Bestand als Zeugnis seiner Zeit in das Blickfeld gerückt werden. Zweitens verlangt die Unkalkulierbarkeit von Provenienzen und Werkstattprozessen eine Loslösung von jedwedem kunstlandschaftlichen Modell⁴⁹, geht es nun von historischen, modernen oder gar geografischen Grenzen aus.

Welchen Bruch mit bisherigen Sichtweisen dieser Ansatz bedeutet, zeigt ein Blick auf den Forschungsstand des hier zur Debatte stehenden Objektfundus. Grundsätzlich erstaunt, dass gerade die im historischen Königreich Ungarn und Siebenbürgen überlieferte mittelalterliche Goldschmiedekunst, die noch im 19. Jahrhundert im Zentrum des Interesses stand,⁵⁰ zuletzt fast gänzlich aus dem Blickfeld geraten ist.⁵¹ In jüngeren Publikationen ging man im Sinne der Inventarisierung primär deskriptiv vor.⁵² Fundierte Bestandskataloge zu Kirchenschätzen fehlen.⁵³ Neue Impulse liefern punktuell einzig Ausstellungskataloge.⁵⁴ Darüber hinaus sind v. a. jene Versuche zu nennen, welche die mittelalterliche Produktion eines nach seinen modernen Grenzen bemessenen Staates aufzuzeigen suchen.⁵⁵

Scheinen solcher Art formulierte Buchtitel ein Phänomen der Kunsthistoriografie moderner, d. h. in ihren Grenzen erst 1918 bzw. 1945 umrissener Staaten zu sein,⁵⁶ so ist festzustellen, dass auch das v. a. im Westen seit den siebziger Jahren immer wieder diskutierte Modell der Kunstlandschaft⁵⁷ bei Weitem nicht allen Gattungen gerecht werden kann: Gerade kleinformative und leicht transportierbare Werke, die entsprechend gern im- oder exportiert, als Geschenk entgegengenommen, versteckt, verschleppt, verkauft und – im Falle der Goldschmiedekunst – vielfach auch eingeschmolzen wurden, können in dieses *qua definitionem* autochthonistische Modell nicht integriert werden.⁵⁸ Während in einzelnen bundesdeutschen Publikationen bis zuletzt eine historische Perspektive angelegt wird, die älteren ethnisch-nationalen Konzepten folgt,⁵⁹ bemühen sich ungarische Wissenschaftler im Rückgriff auf das Gebiet des historischen Ungarns – gerade in Abgrenzung zu etatistisch-nationalen Modellen der Zwischenkriegszeit – um eine quasi abstrakte Größe, die mehr oder weniger zufällig dort Versammeltes vereint.⁶⁰ So vielversprechend dieser Ansatz ist, verdeutlichen doch die bis in die jüngste Gegenwart zu beobachtenden, oft genug aus dem Zwang einer Reihe bzw. aus Gründen der Marktstrategie gewählten Buchtitel⁶¹ auch die Problematik der Klassifikation nach national definierten Kriterien – welcher Nationalitätsbegriff hier auch immer angelegt wird.⁶² Einen auf den ersten Blick eleganten Weg aus dem Dilemma beschreiten Publikationen, die in Großregionen wie Mitteleuropa denken, da

bei aber, um das Material überhaupt handhaben zu können, letztlich doch auf binnenregionale Einordnungen zurückkommen.⁶³

Die historisch-kritische Beschreibung eines überlieferten Denkmälerbestandes einschließlich der an seine Rezeption geknüpften kulturellen Befunde und Prozesse, also des historiografischen Narrativs, erfordert eine andere Herangehensweise. Arbeitshypothetisch ist davon auszugehen, dass die spezifische, historisch bedingte Überlieferung eines Objekts oder ganzer Objektkomplexe den vielleicht wichtigsten Ausgangspunkt darstellt für jene Codierungsprozesse, denen das einzelne Werk oder ein ganzer Denkmälerbestand im Laufe der Jahrhunderte unterliegt und welche die Wahrnehmung desselben bis zuletzt bestimmen.⁶⁴ Es sind also diverse Größen, die sich zum einen in das kulturelle Gedächtnis⁶⁵ einschreiben und zum anderen auch die genuin kunsthistorische Forschung bestimmen, worunter hier die herkömmliche Periodisierung und regionale Strukturierung eines Bestandes zu verstehen sind. In dem Maße nämlich, in dem Kunstwerke zur Illustration der Leistung einer Epoche, einer Region oder Stadt, einer Bevölkerungsgruppe oder auch eines einzelnen Stifters bzw. Mäzens herangezogen werden, läuft jedes einzig stilkritisch und ohne historische Rückbindung errichtete, zumal in der Regel teleologisch und an Vorstellungen des 19. Jahrhunderts orientierte Koordinatensystem Gefahr, zum Selbstläufer zu werden.⁶⁶ Tatsächlich prägen die diversen historischen Codierungen einzelner Werke auch die mit ihnen verbundenen kunsthistoriografischen Festlegungen von Datierungen und Lokalisierungen oft genug in einer Weise, die einer Erkenntnis der Entstehungszusammenhänge der einzelnen Werke unter Umständen gar diametral entgegensteht.

Methodisch stützt sich die vorliegende Untersuchung daher auf mehrere Grundfesten: Auf der Basis einer Überlieferungskritik⁶⁷ – also des genauen Aufzeigens der Umstände der Überlieferung inklusive der Auswahlkriterien und bereits damit einhergehender früher Codierungsvorgänge – gilt es unter Einbezug des historiografischen Diskurses und seiner Analyse,⁶⁸ die sukzessiv vorgenommenen pluralen Sinngebungen des Bestandes zu extrahieren, zu dechiffrieren und den damit angereicherten, ja potenzierten Zeugniswert des Objekts darzustellen.

Vor diesem Hintergrund wird es zu folgender, vielleicht paradox anmutender, aber durchaus einkalkulierter Situation kommen: Das Objekt als zwar wesentlicher Ausgangspunkt

der Untersuchung – da ja ohne einen eigenen Standpunkt zu seiner Materialität und Beschaffenheit eine Dekonstruktion externer Sinnaufladungen und Codierungen gar nicht möglich ist – scheint hinsichtlich seiner kunsthistorischen Bezüge im Weiteren nicht mehr im Zentrum des Erkenntnisinteresses zu stehen. Es soll aber gerade damit eine Expansion der Quellenbasis versucht werden, indem durch den spezifischen Umgang mit dem Objekt erstmals auch sein erweitertes Narrativ dargestellt werden kann. In der unmittelbaren Verknüpfung von materieller Beschaffenheit und Narrativ bleibt es daher der eigentliche Protagonist dieses Unterfangens.

Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die *longue durée* der verschiedenen Rezeptionsstränge, wie sie unmittelbar nach der Entstehung der Werke einsetzen und bis heute andauern. Die mit Blick auf eine sehr diversifizierte Überlieferungsstruktur und unterschiedliche, daraus resultierende Forschungstraditionen gewählte Untersuchungsregion fordert im Rahmen des historischen Königreichs Ungarn mit seinen verschiedenen Ethnien, Konfessionen und neu hervorgegangenen Staaten zu einem Vergleich geradezu heraus. Sie geleitet im Sinne der *histoire croisée* zu einer selbstreflexiven Methodenkontrolle: indem die *histoire croisée* bereits durch die Wahl des Untersuchungsgegenstandes mindestens zwei Beobachterstandpunkte voraussetzt und indem »keiner dieser Standpunkte [...] mehr uneingeschränkte Gültigkeit beanspruchen, keine einzelne Blickweise [...] mehr eine objektivistische Totalisierung anvisieren kann. [...] Mit anderen Worten: Es entsteht ein reflexiver Erklärungszusammenhang, in dem systematisch die eigene Position befragt und je nach Konstellation korrigiert wird.«⁶⁹

Im Sinne eines Zugriffs, bei dem kunsthistorische Herangehensweisen an das Objekt verbunden werden mit einem Analyseinstrumentarium der Historiografiegeschichte, wäre sogar von einer *méthode croisée* – sofern dieser Neologismus gestattet ist – zu sprechen. Die Untersuchung soll Modellcharakter haben. Hier ausgeführt am Beispiel mittelalterlicher Goldschmiedekunst im historischen Ungarn, wäre sie gleichermaßen hinsichtlich der Debatte um das Georgsstandbild auf dem Prager Hradschin, laut Inschrift gegossen durch die Brüder Martin und Georg aus Klausenburg (rum. Cluj, ung. Kolozsvár) in Siebenbürgen,⁷⁰ oder auch der Architektur und Skulptur im Umkreis Peter Parlers zu führen.⁷¹ Schon allein die Tatsache, dass das erste Werk sowohl in der ungarischen, der siebenbürgisch-sächsischen und deutschen als auch in der tschechischen Kunsthistoriografie behandelt worden ist und der genannte zweite Komplex in der tschechischen und der deutschen, belegt die Notwendigkeit eines solchen Ansatzes und seine Relevanz für jedwede

kunsthistorische Praxis, insbesondere aber für die Kunstgeschichte Ostmitteleuropas in einem geeinten Europa, in dem es die kulturelle Diversität und damit auch das Erbe zwar bewusst zu erhalten gilt, eine erneute nationale Aufladung im Sinne hegemonialer Ansprüche jedoch kaum mehr zeitgemäß erscheint.

Zum konkreten Aufbau der Arbeit seien folgende Anmerkungen gestattet: Basis der Untersuchung ist eine Selbstverständigung über den hier gepflegten Umgang mit ungemerkten Goldschmiedewerken. Im ersten Kapitel sollen daher an zwei für die Werkaufgabe und handwerkliche Verarbeitungstechniken beispielhaften Objektgruppen im historischen Oberungarn, d. h. der heutigen Slowakei, die Möglichkeiten regionaler Zuordnungen wie allgemein der Stilkritik erörtert werden. Die aus der genuinen Objektanalyse gewonnenen Erkenntnisse zur Problematik von Lokalisierungen und Datierungen lassen vorab noch einmal nach den spezifischen Überlieferungsbedingungen fragen, die ein solches Ergebnis hervorzubringen in der Lage sind.

Für eine Analyse der aus den diversen Überlieferungszusammenhängen abzuleitenden Rezeptionsstrukturen wird dieses Verfahren im zweiten Kapitel, dem Hauptteil der Arbeit, umgekehrt. Den Ausgangspunkt bilden allgemein die Schätze ungarischer Kathedralen, Abendmahlsgerät aus siebenbürgisch-sächsischen Pfarrkirchen Augsburgs Bekenntnisses sowie profane Goldschmiedewerke. Gilt es bei den Überlieferungszusammenhängen eine möglichst breite Perspektive anzulegen, so versteht es sich von selbst, die Frage nach den daran anschließenden Rezeptionen an einzelnen Objekten zu exemplifizieren. Vor dem Hintergrund des kunsthistoriografischen Diskurses über Ostmitteleuropa und dessen Instrumentalisierungspotenzial für politische Belange bildet der eigene, in der Regel aus der Originalautopsie und unter Berücksichtigung der im ersten Kapitel ausgeführten methodischen Prämissen entwickelte Standpunkt zum Objekt eine Art Korrektiv. Daher werden hier mitunter auch Detailfragen der einzelnen Werke zu erläutern sein. Um jedoch den Text von allzu umfangreichen objektgebundenen Beobachtungen, technologischen und bibliografischen Angaben zu entlasten, wurde als Anhang ein »*Katalog der diskutierten Werke*« angelegt, der wesentliche Fakten und in der Auseinandersetzung mit dem Original gewonnene Erkenntnisse konzentriert. In das Korpus aufgenommene Werke erscheinen bei ihrer Erstnennung unter Angabe der entsprechenden Katalognummer. Daten zu Werken, die nicht im

Katalog verzeichnet sind, finden sich dagegen in Fließtext und Fußnoten.

Steht im Hauptteil der Untersuchung explizit die *longue durée* von Überlieferung und Rezeption im Zentrum, richtet sich das Augenmerk im abschließenden dritten Kapitel noch einmal auf diverse institutionelle Rahmenbedingungen, in denen die verschiedenen Rezeptionen mittelalterlicher Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zu beobachten sind. Es wäre sicher lohnenswert, die diversen Einrichtungen und Großereignisse wie Museen und Ausstellungen oder auch nationale Publikationsprojekte wie Denkmaltopografien mit einer sicher ungeheuren Quellenfülle systematisch zu erfassen.⁷² Jedoch muss in diesem Zusammenhang ein Ausblick genügen, zumal Institutionsgeschichten hier dezidiert nicht geschrieben werden sollen.

Das Ziel ist vielmehr, einen Objektfundus, der in den letzten Jahrzehnten – wenn überhaupt – einzig hochspezialisierte Kenner interessierte, unter Darstellung seiner durch die verschiedenen Überlieferungs- und Rezeptionsstrukturen gesteigerten Historizität wieder in den Kreis der allgemeinen Kunstgeschichte zurückzuholen und auch für die Historiografieforschung nutzbar zu machen: Mit seinen langen, nachzuzeichnenden Traditionslinien ist der Bestand spätmittelalterlicher Goldschmiedekunst im historischen Ungarn von seiner Entstehungszeit bis heute ein nicht zu unterschätzender Quellenfundus für eine Analyse des nationalen Diskurses, an dessen Ausprägung die Kunstgeschichte unmittelbaren Anteil hatte. Nicht zuletzt stellen die Objekte und ihre Rezeption bis heute ein Politikum dar. Dieses in seinen einzelnen Konstituenten und deren Zusammenspiel zu veranschaulichen und ihm dadurch auch an Brisanz zu nehmen, könnte auch für die Gegenwart ein lohnendes Ziel darstellen.

ANMERKUNGEN

1 MIKÓ/MOLNÁR 2003, 316.

2 LÁSZLÓ 1968. – Darüber hinaus folgt die heutige Aufstellung der Büste einer denkmalpflegerischen Konzeption der 1970er-Jahre, die wesentlich von Ferenc Levárdy beeinflusst worden und um eine Entsprechung der liturgischen Bestimmungen des Zweiten Vatikanischen Konzils bemüht ist. Von der neugotischen Einrichtung der Hédervári-Kapelle von József Lippert wurde lediglich die Vitrine beibehalten. Ebenso befindet sich in der Kapelle das damals leere, heute wieder gefüllte und verehrte Grab des 1945 von russischen Soldaten ermordeten Bischofs Vilmos Apor. – Für diese Anmerkungen, die mich kurz vor der Drucklegung des Buches erreichten, danke ich sehr herzlich Ernő Marosi (Brief vom 10. 2. 2010).