

Ernő Marosi, Budapest

Die kunsthistorische Problematik der lutherischen Reformation Das Erbe des Mittelalters in Ungarn*

I. Von der Stilgeschichte zur Bildwissenschaft

Im Abbau der Geschichtskonzeption klassischer Kunstgeschichte, die auf Schulbegriffe und auf das Nacheinander von Stilepochen gegründet wurde, kam der Umwertung der Folgen der Reformation für die Künste eine überaus wichtige Rolle zu. Den Ausgangspunkt – in diesem Fall die Widerlegung der These der angeblichen Kunstfeindlichkeit der Reformation¹ – bildete die Ankündigung des Prinzips des Stilpluralismus gegenüber dem »Einheitszwang«, der auf Stilepochen-Begriffen beruht.² Infolge dieser methodologischen Wende verwarf man nicht nur die normative Auffassung der Stilgeschichte, sondern erkannte auch die zeitlich begrenzte Geltung des dadurch begründeten wissenschaftlichen Systems. Die Dauer der Zeitspanne, in der die gemeinsamen Prinzipien der Kunst der Neuzeit und der entsprechenden Kunstgeschichte als richtungsgebend galten, wurde auf etwa 500 Jahre geschätzt. Es wurde angenommen, dass nach dieser Zeitspanne das Ende der auf den Kunstbegriff der Neuzeit aufbauenden Kunstgeschichte kommen werde. Praktisch in der Zeit, als Hans Belting 1983 ein Pamphlet zum Thema veröffentlichte, bot das darauf folgende Lutherjahr 1984 einen Anlass zur Demons-

* Den Anlass zur Abfassung dieses Textes gab eine repräsentative Ausstellung des Ungarischen Nationalmuseums zum 500. Jahrestag der Reformation. Eine erste Fassung entstand als Beitrag zum geplanten Katalog dieser Ausstellung. Ausstellungsmachern und Veranstaltern von Abendgesprächen fühlt sich der Autor zu bestem Dank verpflichtet.

¹ Vgl. das kurze Stichwort von Thomas *Aschenbrenner* – Oskar *Thulin*: Bilderfrage. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. II. Stuttgart 1939, 561–572.

² Josef Adolf *Schmoll* gen. *Eisenwerth*: Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. Hgg. Werner Hager, Norbert Knopp. München 1977.

tration seiner Thesen.³ Repräsentative Ausstellungen und Konferenzen haben sowohl in der damaligen Bundesrepublik Deutschland als auch in der DDR⁴ dazu beigetragen, dass die anscheinend sterilen Methodenprobleme Beltings bald auch in der Praxis Platz fanden.

Während die Initiativen in der DDR eher auf die kulturpolitische Repräsentation des Staates und dabei die Einfügung der stilgeschichtlichen Phänomene in den Rahmen der marxistischen Formationstheorie ausgerichtet waren,⁵ warf Werner Hofmann in seiner Einleitung zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle die großen Fragen der Revision des kunsthistorischen Gesamtbildes auf.⁶ Die Grundthese formulierte er vor allem aufgrund der Äußerungen Luthers aus dem Jahr 1522, als dieser sein Asyl auf Schloss Wartburg aufgab, um im Bildersturm zu Wittenberg Stellung zu nehmen. Aufgrund der Wittenberger Reden Luthers behauptete Hofmann: »Mit Luther begann die Freiheit der Kunst«, denn »Luther legt den Grund für die Betrachterästhetik. [...] Der Betrachter soll vor dem Kunstwerk seine Freiheit erproben. Er hat das letzte Wort.« Nach den Wittenberger Invocavit-Predigten vom März 1522 [sind] »die Bilder [...] weder das eine noch das andere, sie sind weder gut und böse, man kann sie haben und kann sie nicht haben.«⁷ Die betreffenden Fragen sind in theologischem Sinn nebensächlich, weil die Bilder selbst in die Kategorie der Nebendinge, der *adiaphora*, gehören. Deshalb formuliert Lu-

³ Hans *Belting*: Das Ende der Kunstgeschichte? München 1983. Den Ausgangspunkt bilden historiografische Überlegungen („*Vasari und die Folgen*“), denn Giorgio Vasari wird als Modell der sogenannten *ersten* Kunstgeschichte dargestellt. Zehn Jahre später erfuhr der Aufsatz eine zweite Auflage unter Weglassung des Fragezeichens.

⁴ Dafür bot die Praxis der für die Kulturpolitik der DDR üblich gewordenen *Ehrungen* den (wohlgemerkt: allein politischen) Rahmen. Die wichtigste Voraussetzung der Luther-Ehrung von 1984 stellte das Dresdener Dürerfest dar (*Deutsche Kunst der Dürer-Zeit. Ausstellungskatalog*. Dresden 1971). Wie Ministerpräsident Willi Stoph in seiner Begrüßungsrede ausführte, war das Ziel der Ehrungen, »das lebendige, bewußte Verhältnis [der deutschen Arbeiterklasse, E. M.] zu den revolutionären und humanistischen Traditionen« zu begründen. Ebenda, 5.

⁵ Vgl. *Kunst und Reformation*. Hg. Ernst Ullmann. Leipzig 1982: Ernst Ullmann: Die Wittenberger Unruhen, Andreas Bodenstein von Karlstadt und die Bilderstürme in Deutschland. In: *XXVII^e Congrès International d'Histoire de l'Art. L'Art et les Révolutions. Strasbourg 1-7 septembre 1989. Section 4. Les iconoclastes*. Hg. Sergiusz Michalski. Strasbourg 1992, 117-126; *Von der Macht der Bilder. Beiträge des C. I. H. A.-Kolloquiums „Kunst und Reformation“*. Hg. Ernst Ullmann. Leipzig 1983.

⁶ Werner Hofmann: Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion. In: *Luther und die Folgen für die Kunst*. Ausstellungskatalog. Hg. Werner Hofmann. München 1983, 23-71.

⁷ Die Sammlung der wesentlichsten Schriftquellen: Der Bildersturm aus der Sicht der Reformatoren. In: Hans *Belting*: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München ²1993, 606-611, hier 609. Vgl. Hofmann: Die Geburt, 52-53.

ther später wie folgt: »Bilder, glocken, Messgewand, kirchenschmuck, alltar licht und dergleichen halt ich frey. Wer da wil, der mags lassen. Wie wol bilder aus der schrift und von guten Historien ich fast nuetzlich, doch frey und will-koerig halte. Denn ichs mit den bilderstuermen nicht halte.«⁸

Die Entwicklungen, die mit dem Bildersturm in Wittenberg begannen, waren bekanntermaßen weder für Luther noch für andere Reformatoren abgeschlossen. Diejenigen Ansichten und Aktionen, mit denen er sich auseinandergesetzt hatte, blieben im Prozess der Konfessionalisierung für lange Zeit als Faktoren der Repräsentation der Identität wirksam.⁹ Im Folgenden kommen theologische oder die Konfessionalisierung betreffende Fragen kaum beziehungsweise allein durch Hinweise auf Fragen zur Sprache, die für die kunsthistorische Methodik einige Relevanz besitzen. Ausgehend von der Erfahrung, dass man in diesen Fragen allein unter Zugrundelegung von lokalen, regionalen (und später national bedingten) Rahmen zu konkreten Feststellungen gelangen kann, sollen diese Erkenntnisse im Kreis der ungarischen Verhältnisse verwendet werden, wobei man vorerst eher Fragen stellen als Schlussfolgerungen formulieren kann.

Um zu einem Überblick der neubelebten Forschungsinteressen in den 1980er Jahren unter einem mittlerweile notwendig gewordenen historiografischen Aspekt zurückzukehren, kann auch festgestellt werden, dass die Bilderfrage und nicht zuletzt die diesbezüglichen Konflikte, die sich in ihrer In-Frage-Stellung oder Zerstörung (als Formen zwar negativer, aber doch realer Deutung) offenbart haben, um diese Zeit in den Mittelpunkt des Interesses der Kunstgeschichte gelangten. Mit dem Interesse der damals jungen Generation von Kunsthistorikern für Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte ist die Forschung der Bilderstürme ein großes Thema geworden, das sich den Fragen der Interpretation und des Mediums zuwandte. Diese Fragen behandelte Horst Bredekamp bereits 1975 als gesellschaftsgeschichtliche Probleme der Rezeption der Kunstwerke aus dem Jahrtausend zwischen Spätantike und Husitismus.¹⁰ Dadurch lieferte er zugleich ein Beispiel dafür, wie wichtig auch negative Erscheinungen für die Rezeptionsgeschichte sein mögen. Es ist kein

⁸ Zitiert nach *Hofmann*: Die Geburt, 46–47, 50. Vgl. Gudrun *Litz*: Die reformatorische Bilderfrage in den schwäbischen Reichsstädten. Tübingen 2007, 9. Siehe auch Hans *Belting*: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990, 585.

⁹ Eine gründliche Übersicht der theologischen Standpunkte bei *Litz*: Die reformatorische Bilderfrage, 20–62.

¹⁰ Horst *Brekamp*: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt am Main 1975.

Zufall, dass dieser Themenbereich 1989 anlässlich des Bizenariums der französischen Revolution in einer eigenen Sektion des XXVII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Straßburg behandelt wurde. Unter dem Titel „Die Kunst der Revolutionen“ wurden einerseits die künstlerischen Bezüge der Revolutionen, andererseits eine Typologie der künstlerischen Revolutionen thematisiert. Es ist eine andere Frage, dass die Praxis der Bilderstürme und der *damnatio memoriae*, die in der Bildersturm-Sektion besprochen wurden, sich bald von Prag bis Budapest und von Berlin bis Bukarest für das Studium *in vivo* angeboten haben – wovon man in Straßburg im September 1989 noch keine Ahnung haben konnte.

Mit Recht kann man Hans Belting die Verbindung der Prinzipien der neuen Kunstgeschichte, die er 1983 verkündete, mit der Methodik vorangehender kunsthistorischer Forschungen zuschreiben. Als er seine Thesen über das Ende der (traditionellen) Kunstgeschichte darlegte und das Schema aufeinanderfolgender Stilepochen durch die Alternative der Epochen der „Bildwissenschaft“ / „Bildgeschichte“, die auch die Gegenwart beinhalten, zu ersetzen vorschlug, nahm er die Reformation des Martin Luther als Wendepunkt am Beginn der Neuzeit an. In seinem Buch „Bild und Kult“, das 1990 als Paradigma der Bildwissenschaft erschien,¹¹ belegte er die neue Chronologie der Kunstgeschichte mit Analysen aus früheren eigenen Forschungen und mit ausgewählten Dokumenten. Von den beiden Grundbegriffen dieser Chronologie wurden die Jahrhunderte des Mittelalters von der altchristlichen Zeit bis um 1500 aufgrund der Kultbilder als „Zeitalter des Bildes“ und die darauf folgende Neuzeit nach dem Ende des Bilderkults als „Zeitalter der Kunst“ bezeichnet. Die terminologischen Vorschläge Beltings stellen auch neue Definitionen für das Ende des Mittelalters beziehungsweise der Neuzeit dar. Im Folgenden sollen Besonderheiten des Übergangs zwischen den beiden Epochen in Ungarn untersucht werden.

II. Das Erbe der mittelalterlichen Kunst in der Frühzeit der Reformation in Ungarn

Um die Rolle der mittelalterlichen Tradition in der ungarischen Reformation richtig einzuschätzen, braucht man mehr und klarere Kenntnisse über die mittelalterlichen Voraussetzungen des persönlichen Urteils, das Luther so hoch bewertete. Das Problem berührt die Notwendigkeit einer eindeutigen

¹¹ *Belting: Bild und Kult.*

Antwort auf die Frage, inwieweit die *devotio moderna* als Vorphase der Reformation aufgefasst werden kann. Als ein anderes diesbezügliches Problem stellt sich Frage, inwieweit und in welchen sozialen Schichten eine persönliche Deutungsweise des Bildes verbreitet war. Hiermit ist allein in einem überaus engen Kreis der Elite spätmittelalterlicher Intelligenz zu rechnen. Ein Fall, in dem es sich um ein Missverständnis sowohl seitens des Künstlers als auch seines Auftraggebers handelte, ist sogar symptomatisch. Im 1378 datierten Zyklus der Wandmalereien des Malers Johannes Aquila von Radkersburg in Velemér (Ungarn, Komitat Eisenburg [Vas]) ist nämlich ein Irrtum im Text um die *Vera icon* herum zu entdecken. Diese Inschrift enthält die Mahnung, dass das Bild nur verehrt, aber keineswegs angebetet werden soll. Auf eine fatale Weise haben diese kurzen Verse – wohl wegen der fehlerhaften mündlichen Tradierung – zur Anbetung des Bildes (*adora*) und lediglich zur Verehrung Christi aufgerufen. Die ungarische Übersetzung der Verse vom ungarischen Reformator Albert Szenci Molnár (1574–1634) belegt, dass diese Distinktion älteren Ursprungs, die Unterscheidung zwischen *iconodulia* und *iconolatria*, die seit dem späten 13. Jahrhundert vor allem durch das liturgische Handbuch des Durandus verbreitet wurde, der lutherischen Bildauffassung völlig entsprach.¹²

Die Wende, die das Ende des „Zeitalters des Bildes“ markierte, wurde – wie im wesentlich früheren Fall von Velemér – auch in den Dörfern der Schweiz mit ähnlicher Befremdung wahrgenommen. Hierüber berichtete Peter Jezler 1989 auf dem bereits erwähnten Kongress für Kunstgeschichte. Er stellte fest, dass es inmitten einer spätmittelalterlichen Phase fieberhaften Kirchenbaus und Dekorationsdrangs zu einem Bruch kam, dem sowohl im Kreise der Auftraggeber als auch der Gläubigen eine Ratlosigkeit folgte. Die Dorfgemeinden des Züricher Kantons, die eigene Kirchen haben wollten, akzeptierten aber, dem Beispiel der Stadt folgend, schon bald die Grundsätze der Reform, weil diese geringere Baukosten und größere Selbständigkeit ermöglichten.¹³ Wohl trifft diese Parallele auf die ungarischen Verhältnisse zu, wo es sich ebenfalls um eine spätmittelalterliche Blütezeit von Kirchenbau

¹² Zum Fall in Velemér Ernő Marosi: Honora – adora. A veleméri *Vera icon* felirata. In: Kőkövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára. I. Hgg. Edit Szentesi [u. a.]. Budapest 2013, 453–458. Vgl. die Übersetzung der Verse: Szenci Molnár Albert költői művei. Hg. Béla Stoll. Budapest 1971, Nr. 174, 367.

¹³ Peter Jezler: Vom Baufieber zum Bildersturm. Wie sich in der Reformation die Einstellung der Bauern zur Sakralkultur geändert hat. In: XXVII^e Congrès International d'Histoire de l'Art 59–70.

und Kirchenschmuck handelte, der die überwiegende Mehrheit der erhalten gebliebenen mittelalterlichen Kunstwerke zu verdanken ist. Die zuerst von Zwingli, dann von Calvin vertretenen Prinzipien des Bildersturms und der Bilderverfolgung trafen die Altarbauer besonders in diesen Gebieten sehr hart, wie es der berühmte Brief der Straßburger Maler und Bildhauer aus dem Jahr 1525 bezeugt, in dem sie den Stadtrat wegen Auftragsmangels um Hilfe baten.¹⁴ Das mit einem Holzschnitt illustrierte, um 1550 in Nürnberg von Erhard Schön verfasste Flugblatt mit der „Klagrede der armen verfolgten Götzen vnd Tempelpilder über so vngleich vrtayl vnd straffe“ beklagt nicht den Bildersturm und seine für die Künstler nachteiligen Folgen, sondern die Hypokrise der Bilderstürmer, die dabei riesige Balken in ihren Augen haben. Die Bilder sprechen die Bilderstürmer an und halten ihnen ihren eigenen Götzenkult vor: »Die schuld und straff für ander leut / Das ist doch eine ungleiche peut / Ir selb habt uns zu götzen gmacht / Von denen wir yetz sind verlacht« – weil sie voll mit Götzenbildern (das heißt, Sünden) sind: »Der götzen sind so vil on zal / Schier alle menschen überal / Vil geitz hochfart und huorerey / Vil schand laster und büberey / Fressen saufen und gots lestrung / Ist yetz gemain bey alt und jung.«¹⁵ Der kritische Standpunkt ist hier wesentlich mit jenem Luthers identisch: Dementsprechend ist die Sünde nicht in den Bildern, sondern in den Betrachtern verwurzelt.

Ein höherer Grad an Bewusstheit ist im Kreis der Gebildeten anzunehmen, wobei mit Bildung die Kenntnis der humanistischen Prinzipien und Bildungsinhalte sowie Orientierungsfähigkeit in der *res publica* der Intelligenz gemeint ist. Aus diesen Beziehungen entsteht ein Prozess der fortschreitenden Anpassung an die Ereignisse – zumeist eine Radikalisierung. Die Autoren bildnisse als wichtige Repräsentationsmittel der großen Vertreter der Intelligenz gaben zugleich Anlässe zur Bildinterpretation des Spätmittelalters und der Renaissance. Als ein seltsamer Fall spätmittelalterlicher Bildauffassung und von Einflüssen der *devotio moderna* verdient das Bild des Jean Gerson am Standflügel des Altars von Leutschau (*Lőcse, Levoča*) der vier Heiligen Johannes, dessen Vorbild, ein Holzschnitt, vom Kunsthistoriker Gábor Endrődi nachgewiesen wurde. 1520, als die Altartafel beschriftet wurde, weist das Bild des französischen Theologen nicht nur auf die Jugendideale des Auftraggebers Johannes Henckel hin, in denen Gerson als Vorläufer

¹⁴ Michael Baxandall: *The Limewood Sculpture of Renaissance Germany* (1980). New Haven/London 1981, 75–76.

¹⁵ Ebenda, 80–81.

fer der *devotio moderna* eine große Rolle zukam, sondern zeigt bereits eine Veränderung der Einstellung des Leutschauer Pfarrers, dessen Annäherung an die Reformation mit einer eher kritischen Haltung gegenüber Gerson Hand in Hand ging.¹⁶

Die Bildnisse der großen Reformatoren fügen sich in die Typologie der humanistischen Autorenporträts ein. Dies ist eine von den Glaubenssätzen wenig abhängige Erscheinung. Auch unter den ungarischen Denkmälern der Repräsentation der humanistischen Intelligenz findet man sowohl Vertreter der Reformation als auch hochrangige katholische Kleriker.¹⁷ Als gemeinsames Merkmal der im Umkreis der deutschen Reformation entstandenen Porträts ist zu beobachten, dass die schriftlichen Reflexionen auf die Funktion der Bildnisse die Dominanz der Schrift gegenüber der bildlichen Darstellung, eine Grundthese der Reformation, unterstützen. Beispiele für diesen Reflexionstyp sind die in den Humanistenbildnissen Dürers formulierten lapidaraphoristischen Inschriften, die seine Ansichten über das Verhältnis der Dauerhaftigkeit von geistigem – beziehungsweise schriftlichem – Erbe und der Vergänglichkeit körperlicher Merkmale ausdrücken.¹⁸ Dieser Topos des Gegensatzes zwischen körperlicher Erscheinung und Geist wurde von Matthäus (Máté Skaricza) in dem Bildnis verwendet, das er in Kupfer schneiden und 1585 in Basel vor den theologischen Schriften seines Meisters István Szegedi Kis veröffentlichen ließ. In dem beigefügten zehnzeiligen lateinischen Epigramm kommen alle diesbezüglichen literarischen Topoi von der Ähnlichkeit der Gesichtszüge bis zur Feststellung, dass weder Zeuxis noch Apelles fähig gewesen wären, den geistigen Reichtum, von dem seine Schriften zeugen, wiederzugeben, mit geradezu enzyklopädischer Vollständigkeit vor.¹⁹ Der Li-

¹⁶ Gábor *Endrődi*: Die Vorbilder der Gerson-Darstellung am Leutschauer Johannesaltar. In: Ročenka slovenskej národnej galérie v Bratislave. Galéria 2004–2005. Bratislava 2006, 313–319.

¹⁷ Géza *Galavics*: Személyiség és reneszánsz portré. Ismeretlen magyarországi humanista portré, Mossóczy Zakariás arcképe. In: Collectanea Tiburtiana. Tanulmányok Klaniczay Tibor tiszteletére. Hgg. Géza Galavics [u. a.]. Szeged 1990, 401–418; G. *Galavics*: Martino Rota: Bildnis des Zacharias Mossóczy (1577) und das humanistische Porträt in Ungarn. In: Acta Historiae Artium 42 (2001) 65–81.

¹⁸ Peter-Klaus *Schuster*: Bild gegen Wort: Dürer und Luther. In: Pirkheimer Jahrbuch 1985. I: Bild und Wort. Mittelalter – Humanismus – Reformation. Hg. Stephan Füssel. München 1986, 59–70. Vgl. Johann Konrad *Eberlein*: Das Porträt im Werk Dürers. In: Albrecht Dürer. Hgg. Klaus Albrecht Schröder, Maria Luise Sternath. Ostfildern-Ruit 2003, 69–79.

¹⁹ Pál *Ács*: Honfoglalók Ráckevén. Protestáns patriotizmus Skaricza Máté várostörténeti költeményében. In: *Kálvin hagyománya. Református kulturális örökség a Duna mentén*. Hgg. Péter Farbak, Réka Kiss. Budapest 2009, 37–41; Katalog Nr. 2. 2. 2. In: *Kálvin hagyománya*

teraturhistoriker Pál Ács hat darauf hingewiesen, dass in der gemeinsamen Interpretierung der Zeitgeschichte bei katholischen und protestantischen Autoren – etwa aufgrund der Geschichte der Makkabäer – jener Unterschied als am wesentlichsten erscheint, dass also in der Auffassung der Protestanten der Akzent »vom Heiligenkult auf die Nachfolge ihres Beispiels und von den Reliquien auf das *exemplum*« verschoben wird.²⁰ Dieses Grundprinzip ist auch eine Erklärung für die gesteigerte Bedeutung der Hinweise auf das Alte Testament, ebenso für die Blüte der in der mittelalterlichen Tradition verwurzelten typologischen Schriftdeutung (eng verbunden mit der Vorliebe für Bildparallelen). Als solche mögen etwa die Holzschnittillustrationen des Lucas Cranach d. Ä. in den 1521 in Wittenberg herausgegebenen antipäpstlichen „Passional Christi und Antichristi“ als Vertreter einer ganzen Gattung genannt werden, mit Bildparallelen wie der Fußwaschung beim letzten Abendmahl und dem Kuss des Fußes des Papstes oder der Kreuztragung Christi und dem päpstlichen Tragsessel.

In der Beurteilung des Verhältnisses zum Hussitismus im Vorfeld der Reformation kommt unserer Meinung nach dem typologischen Exemplum eine besondere Bedeutung zu. Heute werden die Hypothesen, die unter den mittelalterlichen Vorgängern dem Hussitismus eine ausgezeichnete Rolle zuschreiben, in der Regel eher skeptisch behandelt. Angesichts seiner *revolutionären* Beurteilung, die als Grundsatz der sozialistischen Geschichtsauffassung galt, ist die Skepsis kaum übertrieben, man sollte aber auch mit einem Nachleben der regionalen Tradition rechnen. Beachtet sei die Lokaltradition von der Anwesenheit oder sogar den Bauten von Hussiten,²¹ die zum größten Teil wohl in neuzeitlichem Bildungsgut wurzeln. Nicht wahrscheinlicher ist es, dass das Beispiel des Johannes Hus, dessen Hinrichtung am Vorabend der Reformation sich zum 100. Mal gejäht hatte,²² sehr schön in der Allegorie

179–180. Vgl. András Szabó: Református kultúra a Dunamelléken a reformáció századában. In: *Kálvin hagyománya* 33–36.

²⁰ Pál Ács: *Apocalypsis cum figuris. A régi magyar irodalom történelemképe*. In: *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Hgg. Árpád Mikó, Katalin Sinkó. Budapest 2000, 48–62, hier 55.

²¹ Über die Tradition der Beteiligung von Hussiten am Bau des St. Elisabeth-Domes zu Kaschau: Pál Tóth-Szabó: *A cseh-huszita mozgalmak és uralom története Magyarországon*. Budapest 1917, 184. Vgl. Tim Juckes: *The Parish and Pilgrimage Church of St Elizabeth in Košice. Town, Court, and Architecture in Late Medieval Hungary*. Turnhout 2011, 89.

²² Siehe die Medaille zum Zentenarium der Hinrichtung von Jan Hus, 1515: *Sigismundus rex et imperator. Művészeti kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*. Ausstellungskatalog. Hg. Imre Takács. Budapest/Luxemburg 2006, 458, Katalog Nr. 5. 27; *Kálvin hagyománya* 148, Katalog Nr. 1. 2. 1. Zu den Vorbildern der eschatologischen Geschichtsauffassung

von Gans und Schwan seinen Ausdruck fand,²³ durch welche die Kontinuität zu Beginn der Reformation ebenso bewusst gemacht wurde. In der Wiederbelebung der bildlichen Rhetorik der typologischen Parallelen (und der Antithesen) kommt den illustrierten Kodizes der böhmischen Brüder bestimmt eine wichtige Rolle zu.²⁴ Die heutige ungarische Literaturgeschichtsschreibung scheint die Hypothese vom hussitischen Ursprung der vollständigen ungarischen Bibelübersetzung verworfen zu haben.²⁵ Das als Anhang zur „Chronik des Königs und Kaisers Sigismund (von Luxemburg)“ vom Chronisten Sebestyén Tinódi Lantos (um 1510–1556) veröffentlichte Gedicht von der Höllenfahrt eines seiner Ritter in der Höhle von St. Patrick in Irland lässt aber an ähnliche bildliche Quellen denken; diese dürften wie die böhmischen Antithesen ausgesehen haben.²⁶ In dieser Erzählung verbindet sich die diplomatische Mission des Ritters Lőrinc Tar mit fantastischen Visionen, welche die Sühne sowohl politischer Verbrechen als auch sexueller Ausschweifungen des Kaisers voraussagen und zeigen. Nach dem Bericht des Chronisten wollte Sigismund »sein Bett von der Hölle in den Himmel« überstellen. In einer der Visionen wird von einem heißen Wannenbad des Kaisers mit der Königin Maria von Anjou berichtet – ähnlich dem Mönchsbad im Jenaer Kodex, wo als Parallele der Heilige Laurenz mit dem Werkzeug seines Martyriums, dem Rost, erscheint.²⁷ Von böhmischen Utraquisten am Anfang des 16. Jahrhunderts vermittelte hussitische Elemente und Komposition mögen den Dichter Tinódi beeinflusst haben.

in der Publizistik der Konstanzer Synode aufgrund der Papst-Vaticinien: *Sigismundus rex et imperator* 465–466, Katalog Nr. 5. 37.

²³ Peter Hilsch: Das Hus-Bild in der geschichtlichen Erinnerung. In: Das Konstanzer Konzil, 1414–1418. Weltereignis des Mittelalters. Essays. Hgg. Karl-Heinz Braun [u. a.]. Darmstadt 2013, 102–105.

²⁴ Horst Bredekamp: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt am Main 1975, 309–327. Vgl. *The Jena Codex. Facsimile, Commentary*. Prague 2009.

²⁵ Sándor Láz: Apácaműveltség Magyarországon a XV–XVI. század fordulóján. Az anyanyelvű irodalom kezdetei. Budapest 2016, 190–191, besonders Anmerkung 208.

²⁶ Vgl. Ernő Marosi: Tar Lőrinc pokolbeli látomásának ikonográfiája Tinódi szerint. In: *Allegro con brio. Írások Zemplényi Ferenc hatvanadik születésnapjára*. Hgg. Éva Bánki, Tünde Tóth. Budapest 2002, 138–145.

²⁷ *The Jena Code* Fol. 78^v-79^r.

III. Die Übernahme des mittelalterlichen künstlerischen Erbes

Die Aneignung des baukünstlerischen Erbes des Mittelalters wurde von der rapiden Verbreitung der Reformationsbewegung und den noch zu Lebzeiten der ersten Reformatoren bestehenden Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Richtungen genauso beeinflusst wie durch die Türkenkriege und die Verhältnisse auf den osmanisch eroberten Gebieten. In Ungarn gab es keine städtische Baukunst wie diese in den deutschen Zentren der Reformation anzutreffen war. Die spätgotische, mit Emporen versehene Hallenkirche, die gleichsam zum führenden Bautypus der lutherischen Reformation geworden ist, kam in Ungarn im frühen 16. Jahrhundert nur ausnahmsweise vor, etwa über dem südlichen Seitenschiff der Stadtpfarrkirche von Hermannstadt (*Nagyszében, Sibiu*)²⁸ und wahrscheinlich auch in der als *Schwarze Kirche* bezeichneten evangelischen Pfarrkirche in Kronstadt (*Brassó, Braşov*), die nach dem Brand von 1689 wiedererrichtet wurde.²⁹ Allein die Langhaushalle der St. Nikolauskirche von Bistritz (*Beszterce, Bistriţa*) kann mit den lutherischen Emporenhallen in Deutschland verglichen werden, deren Bau gegen 1520 noch für katholische Zwecke begonnen und erst nach der Reformation mit den Renaissanceemporen beendet wurde.³⁰ Die lutherischen Kirchen von Nordungarn wurden im Allgemeinen später errichtet. Auch diese Bauten des 17. Jahrhunderts wurden mit Emporen erbaut; Emporen mit Holzkonstruktionen, die in den gewölbten Hallenräumen errichtet wurden, scheinen die häufigste Normallösung darzustellen.³¹

In der jüngeren kunstgeschichtlichen Literatur spielen Forschungen über die identitätsschaffende Rolle der Konfessionalisierung, insbesondere in der lutherischen Kirche der Siebenbürger Sachsen, eine wichtige Rolle. In Siebenbürgen haben die Werke des Johannes Honterus (um 1498–1549) – die 1543 gedruckte „*Reformatio ecclesiae Coronensis*“ und die darauf aufbauende

²⁸ Géza Entz: Erdély építészete a 14–16. században. Kolozsvár 1996, 404.

²⁹ Vgl. die kurze Übersicht der Baugeschichte von Ágnes Ziegler in: Evelin Wetter: Liturgische Gewänder in der Schwarzen Kirche zu Kronstadt in Siebenbürgen, mit Beiträgen von Corinna Kienzler und Ágnes Ziegler. Riggisberg 2015, 42, der Grundriss: Abb. 30. Zum Neubau siehe die inzwischen publizierte, 2012 in Budapest verteidigte Dissertation von Ágnes Ziegler: A brassói Fekete templom – reformáció és renováció. Brassó/Budapest 2018.

³⁰ Entz: Erdély építészete, 183–184, 239–240; András Kovács: Késő reneszánsz építészet Erdélyben. Budapest/Kolozsvár 2003, 149; Árpád Mikó: A reneszánsz Magyarországon. Budapest 2009, 154.

³¹ Baugeschichtliche Daten: *Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*. Hg. Ivan Rusina. Bratislava 2009, 662–683.

„Kirchenordnung aller Deutschen in Siebenbürgen“ von 1547 – die Grundsätze für eine einheitliche, bis in das 19. Jahrhundert lebendige Praxis geschaffen. Für die Kenntnis der lutherischen Glaubenssätze sind die siebenbürgischen Veröffentlichungen besonders aufschlussreich, denn die protestantischen Gemeinden besaßen hier eigene Druckereien. Zu gleicher Zeit, ebenfalls unter dem Einfluss Melanchthons, jedoch unter schwierigeren Publikationsverhältnissen sind die Glaubenssätze anderer, vor allem nordungarischer Städte erschienen: 1549 die „Confessio Pentapolitana“ für Kaschau (*Kassa, Košice*), Bartfeld (*Bártfa, Bardejov*), Eperies (*Eperjes, Prešov*), Zeben (*Kisszeben, Sabinov*) und Leutschau, 1554 die „Confessio Heptapolitana“ oder „Montana“ für die niederungarischen Bergstädte, 1568 die „Confessio Scepusiana“ für die Zips.³²

Ein wichtiges Element der siebenbürgischen Kirchenordnung des Honterus stellt die Bewahrung der Hochaltäre der Kirchen und mit ihnen eines Teils ihres Bilderschmucks (das heißt, der als bibelkonform anerkannten Bilder) dar. In Mediasch (*Medgyes, Mediaș*) wurde der bei geschlossenem Altar sichtbare Passionszyklus,³³ in Hermannstadt 1545 ebenfalls der Passionszyklus an den Außenseiten der Flügel des kurz zuvor errichteten neuen Hochaltars beibehalten. Die im geöffneten Zustand sichtbaren Tafelbilder wurden durch Übermalung verdeckt und mit Inschriften versehen. Vom Kreuzigungsbild der Mitteltafel wurden die Assistenzfiguren entfernt, und unter der Kreuzigung wurde auf dunkelblauem Grund eine goldene Inschrift mit typologischen Bibelzitate verwendet.³⁴

Diese beiden Hochaltäre in größeren Städten entsprachen dem in der Kirchenordnung von 1547 begründeten Brauch, der auf die Pracht der mittelalterlichen Liturgie nicht verzichtete, sondern diese im Sinne der gemäßigten Reformation Luthers und der Melanchthon-Nachfolger als in dogmatischer Hinsicht neutrale Angelegenheiten (Mitteldinge, *adiaphora*) beibehielt. Dabei handelte es sich bereits um einen Gegensatz zu den helvetischen und anabaptistischen Richtungen.³⁵ Diese gemäßigte Auffassung von der Bilderfrage

³² *Három lutheri hitvallás Magyarországon*. Hgg. Peter Kónya, Zoltán Csepregi. Prešov 2013, besonders 22–24. Vgl. Ivan Rusina: Spor o obrazy. In: *Renesancia* 71–79.

³³ Emese *Sarkadi Nagy*: Local Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transylvania. Ostfildern 2012, 59–61, Katalog Nr. 34, 35, S. 175–178.

³⁴ Gisela und Otmar *Richter*: Siebenbürgische Flügelaltäre. Hg. Christoph Machat. Thaur bei Innsbruck 1992, 224–231; *Sarkadi Nagy*: Local Workshops, 228–229, Katalog Nr. 73.

³⁵ Evelin *Wetter*: Da solch Kirchengesprenge war, bald fingenn die Widersacher an zu predigen wider das Abendmahl des Hern... Zu Strategien konfessioneller Selbstverortung in Sieben-

kommt in verschiedenen Darstellungen zum Ausdruck, die natürlich den lutherischen Standpunkt vertreten. Es handelt sich um satyrische Auseinandersetzungen zwischen unterschiedlichen Richtungen der Reformation. Das um 1572 entstandene Görlitzer Nostitz-Epitaph stellt die Austeilung des Abendmahls in zwei Gestalten dar: Vor dem Altarretabel sind Priester zu sehen, die Kasel und Chorhemde tragen. Ein wohl gleichzeitiges Leipziger Spottbild stellt den Gegensatz von Zwingli und Luther als Kampf von Bewaffneten dar. Man kann die soziale Aussage des lutherischen Spottes kaum missverstehen: Dem Gegner wird eine unkultivierte Anspruchslosigkeit zugeschrieben. Als es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einer Trennung der Richtungen der ungarischen Reformation kam, wurden die kalvinistischen Grundsätze in einer Reihe von Synoden erklärt (1562: Egervölgy, 1562 und 1567: Debrecen). Bischof Péter Méliusz Juhász spielte in der Verwerfung aller Formen des „Götzendienstes“, das heißt, der Nachfolge der letzten Überbleibsel des katholischen Kultes, eine führende Rolle. Allein die von all diesen gesäuberten Kirchenbauten wurden von den Gemeinden weiterhin benutzt.³⁶ Der auch retrospektiv wirkende kalvinistische Kult der Einfachheit entspricht derjenigen Haltung, die auf dem Leipziger Spottbild scharf kritisiert wird. Diese Haltung der Calvinisten erfuhr eine besondere Betonung in einem angeblich aus Frauenbach (*Nagybánya, Baia Mare*) stammenden, von 1547 datierten hölzernen Becher, der in der Sammlung der kalvinistischen Gemeinde von Kecskemét als eine Art Denkmal der Vergangenheit aufbewahrt wurde. Das Stück kann – wegen Mangels an Vergleichsbeispielen – schwerlich datiert werden, und die Inschrift stammt gewiss aus dem 18. Jahrhundert; dieser Datierung entspricht der Wortlaut des Textes: »Ehemals gab es hölzerne Becher beim Heiligen Abendmahl, aber goldene Priester, jetzt gibt es Goldbecher, jedoch hölzerne Priester.«³⁷ Die Inschrift von Kecskemét lässt noch eine Schlussfolgerung zu, indem sie davon zeugt, dass die Reformierten im 18. Jahrhundert die frühere Zeit bestimmt aus retrospektiver Sicht betrachtet und als goldenes Zeitalter idealisiert haben. Wie die Frühzeit, von der hier die Rede ist, chronologisch abgegrenzt werden kann, bleibt unklar. Diese Frühzeit dürfte im 17. Jahrhundert zu Ende gegangen sein.

bürgen. In: *Bonum ut puchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*. Ed. Livia Varga [& alii]. Budapest 2010, 89–114, 501–510.

³⁶ Ida Bobrovsky: *A XVI. századi magyar református zsinatok végzéseinek művészeti vonatkozásai*. In: *Ars Hungarica* 4 (1976) 1, 65–71.

³⁷ *Kálvin hagyománya* 215, Katalog Nr. 2. 6. 7.

Es fällt allerdings auf, dass im Fall der kalvinistischen Kirche – anders als bei den Lutheranern – die Kirchengebäude der Marktflecken oder Dörfer als ideal galten. Auch Peter Jezler wies 1989 nach, dass die spätgotische Dorfkirche mit gewölbtem Chor und mit holzgedecktem Schiff als regionaltypische Bauform der Zwinglianer im Umkreis von Zürich erschien.³⁸ Da kann man eine enge Parallele zu den Entwicklungen in Ungarn feststellen. In sozialer Hinsicht erscheint die Demokratie der Dorfgemeinden als Idealbild. Für die Kunstgeschichte besagt das so viel, dass mit dem radikalen Verzicht auf Darstellungen die Gültigkeit der Ikonologie der Bauformen keineswegs aufgehoben wurde. Von dieser Feststellung ausgehend könnte man sogar zu einer Kritik der Bildwissenschaft gelangen, die immer ausschließlicher galt und die Baukunst als Sinnträger oft vernachlässigte.

Die Mehrzahl der in der Reformationszeit übernommenen mittelalterlichen Kirchen waren einschiffige oder Saalbauten, oft mit ungewölbtem Schiff. Die gezimmerte oder mit bemalten Tischlerarbeiten gefertigte Einrichtung dieser einfachen Räume hat bereits im Mittelalter eine größere Rolle gespielt als es von der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung angenommen wird. Vor allem der Einrichtung kam bei der Umgestaltung, die den liturgischen Ansprüchen zu entsprechen hatte, eine wichtige Rolle zu. Ausschlaggebend war hier die Richtung der Konfessionalisierung, wobei die Ausrichtung des Altars mit dem Standpunkt der betreffenden Konfession zur Frage der Realpräsenz zusammenhing. Während in den lutherischen Kirchen der mittelalterliche Hochaltar seinen Platz beibehielt, rückten die Calvinisten den Abendmahlstisch in die Nähe der Kanzel, etwa in die Mitte des Kirchenschiffes. In der 1562 mit Holzkonstruktion errichteten Paradieskirche („Temple de Paradis“) von Lyon, die nur ein Jahr lang bestand, wurden die Kanzel und der Abendmahlstisch im Mittelpunkt des zentralen Raumes aufgestellt.³⁹ In den meist axial ausgerichteten ungarischen Dorfkirchen wurden die Kirchenräume durch die Anordnung der Emporen der quadratischen Grundrissform angenähert. Die Mittel der Raumgestaltung waren bis zum Übergang zur monumentalen Bauweise, die ja von der gegenreformatorisch gesinnten Politik der Habsburger den Protestanten lange versagt blieb, Möbel, meist Tischlerarbeiten. Diese Entwicklungsstufe weist heute nur noch einen sehr spärlichen Denkmalbestand auf. Dazu trugen außer der Tendenz, die sich seit dem

³⁸ Jezler: Vom Baufieber zum Bildersturm.

³⁹ Siehe die Innenansicht von Jean Perrisin, Federzeichnung (1563–1567). Genf, Bibliothèque Publique et Universitaire.

18. Jahrhundert im *monumentalen* Umbau offenbarte, auch moderne denkmalpflegerische Eingriffe bei (die gerade umgekehrt einen starken Akzent auf die vorreformatorische Zeit, also auf das Mittelalter, legten). Die Geschichte des Kirchenmobiliars ist weitgehend unerforscht. Die Tatsache aber, dass die Sitzplätze im Kirchenraum und die protestantischen Priesterbänke bis zum mittelalterlichen Chorgestühl zurückverfolgt werden können, ist durch frühe Denkmäler wie die Chorbank aus dem siebenbürgischen Adamesch (*Ádámos, Adamuş*) im Ungarischen Nationalmuseum typologisch belegt.⁴⁰

Die bemalte Holzdecke und die Chorbank von Adamesch wurden getrennt, als sie nach Budapest (die Decke ins Ethnografische Museum, die Bank ins Ungarische Nationalmuseum) gebracht wurden. In dieser Trennung kam die Ansicht zum Ausdruck, wonach die Volkskunst in der Frühepoche der Reformation wurzelt. In der Herausbildung dieser historischen Hypothese, die heute als Irrweg und als ein Missverständnis der stilgeschichtlich ausgerichteten Kunsthistoriografie erscheint, haben der Begriff der Nationalkunst einerseits und die Ideologie ihrer sozialgeschichtlichen Verwurzelung andererseits (das heißt, die Beurteilung der Reformation als Volksbewegung und ihre Identifizierung mit der Volkskultur) eine große Rolle gespielt.

Die Bauikonologie des von Statuen und Bildern als Götzenbildern *gereinigten* kalvinistischen Kirchenraumes wurzelt im Spätmittelalter. In seinem monografischen Aufsatz über die Rekonstruktion der 1526 errichteten bemalten Holzdecke von Adamesch wies Árpád Mikó 1987 vor allem mit der Analyse der Pflanzenornamentik nach, dass sie als himmlisches Zelt oder Himmelslaube gedeutet und als eine Entsprechung der *grünen Stuben* der Spätgotik aufgefasst werden kann.⁴¹ In der Ikonologie der Architektur gibt es keinen Unterschied zwischen einer mit grünen Pflanzen als Laube gedeuteten Gewölbmalerei (*Székelydália, Daia*) und einem Deckenschmuck aus Gogensdorf (*Gogánváralja, Gogan-Varolea*). In der Deckenmalerei von Adamesch erscheint der spätgotische Motivschatz Hand in Hand mit den antikiierenden Kompositionen der Kassettendecken der Renaissance. Jüngere Beobachtungen von Restauratoren haben des Öfteren den Nachweis erbracht, dass die bis in die Gegenwart erhaltenen Holzdecken ähnliche mittelalterliche

⁴⁰ Lajos Kelemen: Az ádámosi mennyezetfestmény és szentélyszék [1917]. In: Ders.: Művészettörténeti tanulmányok. Hg. Margit B. Nagy. Bukarest 1977, 38–40. Vgl. Domokos Simén: Az ádámosi templom emlékei. In: Keresztény Magvető 87 (1981) 4, 220–223.

⁴¹ Árpád Mikó – Miklós Szentkirályi: Az ádámosi unitárius templom festett famennyezete (1526) és e famennyezet rekonstrukciója (1985). In: Művészettörténeti Értesítő 36 (1987) 86–118.

Vorläufer ersetzt haben. Im Kirchenschiff von Székelydálya wurde ein gemalter Fries unter einer Holzdecke entdeckt, die wohl gleichzeitig mit der Malerei am Chorgewölbe entstanden war und später durch eine höher liegende Holzdecke des Schiffs ersetzt wurde. Oft konnte nachgewiesen werden, dass diese auf der Mauerkrone gemalten Friese von denselben Meistern stammten wie die Holzdecken.⁴²

Im nordöstlichen Teil des heutigen Ungarn, in den ehemaligen Komitaten Szabolcs und Bereg, waren vor der Mitte des 17. Jahrhunderts Kirchendekorationen mit großformatiger roter Blütenornamentik auf weißgetünchten Wänden verbreitet. Einige Denkmäler dieser Art sind inschriftlich genau datiert: 1641 in Ófehértó (sogar als Arbeit eines lokalen Malers *Fejértavi* belegt), 1642 in Csaroda sowie in Márokpapi beziehungsweise Vámosatya.⁴³ Anhand dieser Denkmäler zeichnet sich das Tätigkeitsgebiet eines Meisters oder einer Werkstatt ab. Jüngere denkmalpflegerische Entdeckungen weisen die Meister als Träger der Merkmale unterschiedlicher Zünfte nach, die innerhalb einer Region offensichtlich von Dorf zu Dorf wanderten. Ähnlich waren die Maler-Tischler der Holzdecken und der Einrichtung organisiert; die Inschriften ihrer Arbeiten liefern oft Hinweise auf ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Städten oder Marktgemeinden. Eine ähnliche Organisation und Arbeitsweise von wandernden Künstlern und Werkstätten kann man zumindest seit dem 13. Jahrhundert an Werken der dörflichen Kirchenarchitektur, an Steinmetzarbeiten und Wandmalereien, nachweisen. Diese Arbeitsweise kann von der Arbeitsweise der in Zünften organisierten und ein gewisses städtisches Niveau vertretenden Meister deutlich unterschieden werden, die etwa die Zips und ihre Umgebung oder die Siedlungen im siebenbürgischen Kokeltal mit eher kostbaren spätgotischen Retabeln versorgten. Ihre Tätigkeitsgebiete sind oft gut bekannt, nicht oder nur sehr selten aber die Städte, die als Zentren ihrer Tätigkeit galten. Auf beiden Seiten der Südwestgrenze des heutigen Ungarn (Velemér, Bántornya [*Turnišče*], Mártonhely [*Martjanci*], Fürstenfeld) kann man am Ende des 14. Jahrhunderts durch überlieferte Signaturen die Tätigkeit einer Malerwerkstatt nachweisen, deren Leiter Johannes Aquila im steirischen Radkersburg wohnhaft war. Für das Gebiet der Komitate Szabolcs, Szatmár, Bereg und Ung im nordöstlichen Ungarn kann bereits im frühen 14.

⁴² József Lángi: A protestáns templomfestés emlékei. In: *Művészet és vallás a Felső-Tisza-vidéken. Középkori templomok útja*. III. Hg. Tibor Kollár. Nyíregyháza 2014, 65–75.

⁴³ Zsombor Jékely – József Lángi: Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből. Budapest 2009, 245, 310.

Jahrhunderts die Tätigkeit einer Malerwerkstatt nachgewiesen werden.⁴⁴ In den darauf folgenden dreieinhalb Jahrhunderten mag sich in der Region nur wenig verändert haben.

Für die weite Verbreitung derartiger Dekoration zeugen Denkmäler in verschiedenen Landesteilen Ungarns. Die älteste Jahreszahl, 1582, ist am Kapitell des Pfeilers zu sehen, der wohl zur Unterstützung des teilweise eingestürzten Gewölbes errichtet wurde. Eine andere Inschrift an der Ostwand des Triumphbogenpfeilers über der Tünchung von 1582 macht wahrscheinlich, dass die von türkischem Einfluss geprägte Ornamentik um die unteren Mauerflächen des Chors aus derselben Zeit stammt. Außer dieser frühen Malerschicht lassen sich an der östlichen Chorwand Reste von Ausmalungen aus dem 17. Jahrhundert (mit Inschriftentafeln und alternierenden Kränzen) unterscheiden. Ähnliche Kränze befinden sich (mit einer Jahreszahl 1652) in Csempeszokpács (Komitat Eisenburg). Außerdem weist die aus dem 16./17. Jahrhundert stammende Schicht in Nagyharsány (Komitat Baranya) an die Wand gemalte Bibelzitate auf. Solche Inschriften – mit minimalen Elementen einer Ornamentik – fand man im ganzen Kirchenraum von Óriszentpéter (Komitat Eisenburg).⁴⁵

Die bunte Verzierung der weiß getünchten Wände der Kirche in Magyarszecsőd (Komitat Eisenburg) ist seit ihrer Erschließung und Restaurierung zu Recht ein beispielhaftes Denkmal dieser Dekorationsweise geworden. Ihre lateinischen Inschriften gehören zu den schönsten Realisierungen des Prinzips der *Sola scriptura*. Ansonsten besteht der gemalte Schmuck des Kircheninneren aus Armierungen von gemalten Quadern, einem bescheidenen Fries und Blumensträußen auf der Apsiswand vor allem aus Rahmungen und Cartouches. In der überaus fragmentarischen Inschrift der nördlichen

⁴⁴ *Jékely – Lángi*: Falfestészeti emlékek, 136–138, 185–187; József Lángi: A gerényi (Горяни) görögkatolikus templom falképei. In: *Középkori templomok a Tiszától a Kárpátokig. Középkori templomok útja Szabolcsban, Beregben és Kárpátalján II.* Hg. Tibor Kollár. Nyíregyháza 2013, 61–73, hier 63–64; Zsombor Jékely: *Középkori falfestészet a Felső-Tisza-vidéken.* In: *Művészet és vallás a Felső-Tisza-vidéken* 51–64, hier 53–54. Vgl. Ernő Marosi: *Centrumok és perifériák a középkori festészetben. Az erdélyi falfestészet újabb példái.* In: *Tanulmányok Kelényi György tiszteletére.* In: *Ars Hungarica* 39 (2013) Supplementum, 11–19.

⁴⁵ Ilona Valter: *Az óriszentpéteri római katolikus templom kutatása.* In: *Savaria* 22 (1995–1998) 4, 251–256. Eine der Inschriften zitiert Matth: 18, 20 (»wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen«) als Grundidee des Kirchenschmucks nach der Auffassung der Calvinisten und gibt den Namen eher des Programmgebers als des Malers an: »P[er]. Geor[gium] GyÖNGYÖSIUM«.

Chorwand wird die Jahreszahl als 1696 gelesen,⁴⁶ was bereits nur knapp wahrscheinlich und vor allem wenig auf die übrigen Inschriften beziehbar erscheint. Die Nordwand des Schiffes ziert eine große Inschrift der zehn Gebote in ungarischer Sprache. Oberhalb der beiden Gesetztafeln enthält eine Cartouche den (ebenfalls ungarischen) Titel „Also sprach Gott diese Worte“, und in den Feldern, welche die Tafeln umgeben, sind wahrscheinlich weitere biblische Texte als typologische Kommentare zitiert; im Gegensatz zum Text der zehn Gebote sind die weiteren Inschriften wenig leserlich. Oben, in einem viergeteilten Rhombusfeld, findet sich ein Zitat von Johannes Chrysostomos, wobei anzunehmen ist, dass es sich hier gerade um die Grundsätze der Kirchendekoration handelt. Die Komposition der nördlichen Schiffwand von Magyarszecsőd entspricht genau dem Typus des Altarretabels mit dem Text der beiden Steintafeln der zehn Gebote ohne Figuren, wofür zumeist das Beispiel in der Spitalkirche von Dinkelsbühl (1537) angeführt wird.⁴⁷ Von einer genauen Parallele des idealen, allein in Inschriften realisierten Programms von Magyarszecsőd wird allein in dem Buch berichtet, das der Reformator Albert Szenci Molnár über die Inschriften der 1625 geweihten reformierten Kirche zu Bekecs herausgab.⁴⁸

Der kunsthistorischen Konzeption der *Blütenrenaissance*, die ziemlich lange sowohl auf die Volkskunst als Trägerin nationaler Tradition als auch auf die Darstellungsfeindlichkeit der kalvinistischen Reformation bezogen wurde, lag die Auffassung zugrunde, dass die Ornamentik Bedeutungsträgerin sein kann. Die Ikonologie der Himmelslaube oder des Paradiesgartens schreibt nicht einem als Zeichen verstandenen Einzelornament, sondern der architektonischen Raumgestaltung und der Struktur eine Bedeutung zu. Es erscheint uns wahrscheinlich, dass man das seltsame, scheinbare *Gotisieren* mit einer ähnlichen, grundsätzlich ikonologischen Erklärung deuten kann, wofür die Abendmahlsbecher des Kecskeméteri Goldschmieds György Cseh aus den

⁴⁶ András Pálóczi-Horváth: A magyarszecsődi román kori templom régészeti kutatása. In: Savaria. A Vas Megyei Múzeumok Értesítője 7-8 (1973–1974), 133–176, hier 161.

⁴⁷ Peter-Klaus Schuster: Abstraktion, Agitation und Einfühlung. Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert. In: *Luther und die Folgen für die Kunst* 115–125, hier 116, Abb. 3. Eine ähnliche Analyse der Folgen der Reformation in Ungarn könnte zwar diese Stichwörter gut gebrauchen, ihr steht aber ein von Verlust und Zerstörung viel stärker betroffener Denkmälerbestand zur Verfügung. Vgl. *Belting: Bild und Kunst* (1993) 520, Abb. 280.

⁴⁸ András Szabó: A bekecsi református templom Szenci Molnár Albert *Consecratio templi novi* című műve alapján. In: *Pius efficit ardor. A művészet értékelése Kálvin művében és a református kultúrában*. Hg. Sándor Békési. Budapest 2009, 141–154.

1630er Jahren als Beispiel dienen.⁴⁹ In diese Becher ist eine monstranzähnliche Form (umgekehrt) hinein gebaut, was zumindest eine ironische Verwendung einer mit dem eucharistischen Kult der *Papisten* aufs engste verwachsenen Form bedeutet. Es ist ja gerade der Becher, der den Unterschied zwischen dem protestantischen Abendmahl und dem katholischen Kult am deutlichsten herausstellt.

Die Kirche der Calvinisten (und der Unitarier) als treueste Nachfolgerin des mittelalterlichen Brauches hat eine radikale Umdeutung und Kritik der Tradition verwirklicht. Darin liegt der Unterschied zur eher kompromissfähigen als radikalen lutherischen Auffassung. Die Forschung über die Anfänge kann bereits die Wurzel dieser Gegensätze nachweisen.

⁴⁹ Ida B. *Bobrovsky*: A XVII. századi mezővárosok iparművészete (Kecskemét, Nagykovács, Debrecen). Budapest 1980, 32–33; *Kálvin hagyománya* 145, Katalog Nr. 1. 1. 4; 197–198, Nr. 2. 4. 11. Zum Prinzip des »Baukastensystems« in der gotischen Goldschmiedekunst: Evelin *Wetter*: Objekt, Überlieferung und Narrativ. Spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn. Ostfildern 2011, 34–37.