ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: L. VAYER

TOMUS XIX * FASCICULI 1—2

1828

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1973

ACTA HISTORIAE ARTIUM

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEI

SZERKESZTI
VAYER LAJOS

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG TAGJAI
ENTZ GÉZA, GARAS KLÁRA, GRANASZTÓI PÁL,
RADOCSAY DÉNES, H. ZÁDOR ANNA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ
RÓZSA GYÖRGY

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL: 1054 BUDAPEST, ALKOTMÁNY UTCA 21

Az *Acta Historiae Artium* német, angol, francia, orosz és olasz nyelven közöl értekezé seket a művészettörténet köréből.

Az *Acta Historiae Artium* változó terjedelmű füzetekben jelenik meg. Több füzet alkot egy kötetet.

A közlésre szánt kéziratok a következő címre küldendők:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztőségi és kiadóhivatali levelezés

Megrendelhető a belföld számára az „Akadémiai Kiadó"-nál (1363 Budapest Pf. 24. Bankszámla 215-11488), a külföld számára pedig a „Kultúra" Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (1389 Budapest P. O. B. 149 Bankszámla 218-10990) vagy külföldi képviseleteinél, bizományosainál.

Die *Acta Historiae Artium* veröffentlichen Abhandlungen aus dem Bereich der Kunstgeschichte in deutscher, englischer, französischer, russischer und italienischer Sprache.

Die *Acta Historiae Artium* erscheinen in Heften wechselnden Umfanges. Mehrere Hefte bilden einen Band.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Historiae Artium, Budapest 502. Postafiók 24.

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Redaktion und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: $ 30.00.

Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandels-Unternehmen »Kultúra« (1389 Budapest P. O. B. 149. Bankkonto Nr. 218-10990) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

G. ENTZ, K. GARAS, P. GRANASZTÓI, D. RADOCSAY, A. ZÁDOR

REDIGIT

L. VAYER

TOMUS XIX

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1973

INDEX

TOMUS XIX

G. Lukács: »Über die Kategorie der Malerei« 1

Á. Timár: Georg Lukács über die Malerei 8

Gerda Herrmann: Ein spätromanischer Kruzifix in Halberstadt und seine typologischen Voraussetzungen 11

L. Kalmár: Der intellektuelle Hintergrund der Vogeldarstellungen der Victorinus-Corvina. Topos- und Situs-Untersuchung der Illumination 23

D. Radocsay: Wiener Wappenbriefe und die letzten Miniatoren von Buda 61

Erika Szepes: Corregio's Melancholy: Specific Meaning of an Allegory 75

L. Pusztai: Marco Casagrande. Dati per la storia della scultura classicista ungherese .. 91

Krisztina Passuth: Debut of László Moholy Nagy 125

Gyöngyi Török: Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä 151

J. Pešina: Die Tafelmalerei am Jagellonenhof in Prag. 1471—1526. I. Teil 207

Gy. Székely: Wandlungen in Deutschland im Leben Cranachs 231

P. H. Feist: Lucas Cranachs Menschenbild. Zu einigen Problemen des Realismus im 16. Jahrhundert 251

Feier des Cranach Jubiläums auf der Budapester Universität 257

J. Bureš: Zur Urbeberschaft der Preßburger Dreifaltigkeitskirche 261

Judit Szabadi: L'apparition du modern style dans l'art graphique hongrois 289

S. Kontha: L'art de Béla Uitz 305

Nachtrag zum Budapester Kunsthistorikerkongreß 329

RECENSIONES

Andrei Rublev i ego epocha (Andrei Rublev and his Age. Moscow 1971. *(Gy. Ruzsa)* .. 143

László Gerevich: The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Budapest 1971. *(D. Radocsay)* 145

Teréz Gerszi: Netherlandish Drawings in the Budapest Museum. Sixteenth-Century Drawings. Amsterdam—New York 1971. *(M. Mojzer)* 147

M. Bunta—P. Gyulai: Batiz. Cluj 1971. *(L. Molnár)* 148

Donald Posner: Annibale Carracci *(Andrea Czére)* 333

N. A. Mayasova: Old Russian Embroidery *(Gy. Ruzsa)* 336

P. Voit: Der Barock in Ungarn *(J. Bureš)* 337

»ÜBER DIE KATEGORIE DER MALEREI«

von

G. Lukács

Bevor ich auf das eigentliche Thema eingehe, muß ich nur ganz kurz ein paar Bemerkungen machen, damit Ihre Erwartungen nicht etwa in falsche Richtungen gehen sollen, und damit die Art, in der dieser Vortrag gehalten wird, gekennzeichnet wird. Vor allem muß ich bemerken, daß die Bemerkungen, die ich machen werde, aus dem System herausgenommen sind, deshalb nicht eine Abgerundetheit und vollkommene Abgeschlossenheit in sich aufweisen können. Das Problem des Systems interessiert nur in dieser einen Beziehung, daß also die meisten Kategorien, die hier benützt werden, aus einem viel größeren und umfassenderen Zusammenhang herausgenommen sind, so daß sie hier nicht in ihrer vollständigen Klarheit und ihrem vollständigem Begründetsein in der Systematik herausgebracht werden. Dabei muß noch bemerkt werden, daß die Kategorien, in die die Malerei einzuteilen hier versucht wird, weder hierarchische noch wertende Kategorien sind.

Hier soll nur von einem Problem der neuen Einteilung der Malerei die Rede sein. Es treten hier zwei Fragen auf; die eine ist eine methodische Frage, und die andere ist, inwiefern eine [. . .] Frage besteht; inwiefern irgend etwas, das in eine Kategorie eingereiht wird, daß ein Urteil gesprochen wird, gehört einem vollständig anderen Gebiete an. Nur beiläufig will ich bemerken, daß alles, was hier über den Künstler oder den Genießenden gesagt wird, nicht psychologisch gemeint ist. Die Anschauungen, die hier vertreten sind, gehen vom Werke aus, und der Schaffende und der Genießende kommen nur vor, insofern sie in einer seinsollenden Beziehung zum Werke stehen; ebenso, wenn von historischen Dingen die Rede ist, ist hier ein rein geschichtsphilosophischer Standpunkt vertreten, und ebenfalls kommen also kunstgeschichtliche Gesichtspunkte und Einteilungen überhaupt nicht in Betracht. Das Problem, das hier behandelt werden soll, ist ganz kurz dieses: ob die Malerei an und für sich ein nicht mehr weiter analysierbarer Komplex in der Ästhetik ist, also eine Form, für die nur eine einheitliche Formellogik gilt, oder ob es innerhalb der Malerei verschiedene Kategorien, verschiedene Gruppen solcher Formen gibt, die eine eigene Struktur besitzen. Die alte Ästhetik hat die Malerei zumeist nach Gegenständen eingeteilt, wodurch selbstverständlich etwas vollständig Inadäquates ausgesprochen wurde. Denn wir wissen, daß es vom rein malerischen Standpunkte aus gleichgültig ist, welche Gegenstände zu Gruppen gemalt werden. Zum großen Teil aus Opposition gegen diese Ästhetik ist die moderne künstlerische Theorie, deren Hauptvertreter Fiedler und Hildebrand sind, entstanden, die die Malerei und sogar die bildende Kunst als einen einheitlichen Komplex gefaßt haben, die von der künstlerischen Tätigkeit, namentlich von der Reduzierung der Welt auf die reine Sichtbarkeit und durch das fortsetzende künstlerische Verfahren geleitet werden.

Es ist also die Frage, ob diese Fiedler-Hildebrandsche Auffassung eine definitive ist, oder ob es innerhalb dieser keine einzigen Unterabteilungen oder Formen gibt. Es ist nun die Frage, um die es sich handelt, ob es eine Gegenstandstheorie der Malerei gibt, ob aus der Idee der Malerei heraus ein gewisses Reich von apriorischen Gegenständen und diesen Gegenständen entsprechende apriorische Gesinnungen zu entwickeln sind, die dann die verschiedenen malerischen Formen bilden würden. Daß die Malerei Gegenstände darzustellen hat, das ist eigentlich vorauszusetzen. Von den beiden Künsten, die als Flächen, als schöne Flächen wirken, sind Teppich und Malerei im Wesen dadurch getrennt, daß der Teppich gar nichts darstellen will. Wenn irgend welche Zeichen im Teppich vorkommen, die eine Realität enthalten, dann haben Sie eine rein allegorische, dekorative Bedeutung. Ob sie in einer religiösen Periode allegorisch für irgend etwas sind, das geht uns, wenn wir die Kunst als Kunst betrachten, gar nichts an.

Es wäre also die Fiedlersche Theorie der reinen Sichtbarkeit, die aus allen Erscheinungen der bildenden Kunst eine Einheit macht, näher zu untersuchen. Fiedlers Standpunkt ist, daß wir in einer vollkommen verworrenen Welt leben, wo Sichtbares, Gedachtes und Empfundenes durcheinander gehen, und wir durch dieses Durcheinander in einem ständigen Zustande der Gequältheit leben. Es gehört eine Anstrengung dazu, diese Welt auf eine reine Sichtbarkeit zu reduzieren. Durch diese Reduzierung entstehen nur unzusammenhängende, fremde Bruchstücke. Wenn wir alles, was nicht rein sichtbar ist, aus der Welt entfernen, entsteht eine irgendwelche vorübergehende Vorstellung. Fiedler hält die künstlerische Tätigkeit für eine Fortsetzung dieser Sichtbarkeit und glaubt, daß sie so intensiv werden kann, daß sie zum Werk führt. Da ist vor allem zu bemerken, daß Fiedler diesen Übergang von dem Sehen zur Tätigkeit einfach als Faktum hinnimmt und andererseits, daß die Tätigkeit bei ihm nicht zu dem führen kann, was für uns als Kunst eigentlich recht ist, nämlich zu dem Kunstwerk, zu dem Kunstwerk als irgendeiner Welt, die einem ganz tiefen, über das Individuelle und Empirische hinausgehenden Bedürfnis des Menschen entspricht. Diese Bahn ist für Fiedler unerreichbar. Die künstlerische Tätigkeit versucht sie zu erreichen. Es ist aber bloß eine ständige Aprioriation, die hier geleistet wird. Dazu kommt noch eines, daß diese Theorie eine reine ästhetische ist. Fiedler verlangt, daß wir die Kunst — zuvor z. B. kann tiefer das Verständnis der Verstehens kommen —, daß wir den Prozeß, den der Künstler vollzieht, nachmachen sollen, damit wir ihn verstehen. Dadurch ist natürlich alles Werk, von dem wir sprechen wollen, übersprungen. Wir müssen also vom Werk ausgehen. Das Werk bedeutet, daß es eine Welt gibt, daß es eine vollkommen harmonische, in sich abgeschlossene, beglückende Totalität gibt. Es ist eine Art von utopischer Welt, die in allem unserer sehnsuchtsvollen, verlangenden Wirklichkeit entspricht, und zwar das Werk ist [. . .] Da muß man Fiedler mit seiner Theorie, daß es keine Kunst, sondern nur Künste gibt, Recht geben. Jede Kunst entspricht einem Bedürfnis, einem tiefen Leiden der Menschheit, und dieses Leiden der Menschheit dem Objektiven, das Empirische sich selbst und unserer unangemessenen Welt, [entspricht], der eine Welt gegenüberzustellen ist, die gerade diesen Ansprüchen gegenüber sich selbst angemessen ist.

Hier würde es sich nun darum handeln, daß wir eine ding- und raumschaffende, farbige Welt bekommen, die in sich selbst angemessen ist, d. h. daß ein Raum dargestellt ist, der für diese Dinge da ist, daß diese Dinge zueinander in Beziehungen stehen, als ob sie nur für diese Beziehungen dawären. Sie können sehen, daß, wenn Sie an jedes mögliche Erlebnis der sichtbaren Welt gegenüber denken, immer diese Unangemessenheit empfinden, daß das Ding ein Dasein hat, das von der utopischen Verwirklichung ihrer teleologischen Idee unabhängig ist. Dazu tritt die künstlerische Tätigkeit in die Ästhetik entscheidend ein. Diese objektive Angelegenheit kann nur wirksam werden, wenn sie eine subjektive Seite hat, nämlich daß die Dinge so dargestellt sind, als ob sie nur für unsere subjektiven Bedürfnisse geschaffen wären. Während die äußere Welt in ihrer Sichtbarkeit [davon] ganz unabhängig ist, wie unsere Bedürfnisse gestaltet sind, gestaltet die Kunst gerade das [. . .]. Zu dieser einen Anschauung Fiedlers ist zu bemerken, daß das Werk eben ein Werk, eine vollendete Totalität ist. Fiedler scheidet die Elemente in die Teile, die rein sichtbar werden können, und die Teile, die nicht sichtbar werden können, die unkünstlerisch sind. Diese Gegenstandslehre der Kunst hat also zur Aufgabe, davon zu sprechen, wie Dinge, wie Gegenstände in einer Kunst durch die Stilisierung dieser Kunst entstehen können. Das ist so zu verstehen, daß zwischen diesen beiden als rein sichtbarer und als nicht sichtbarer, ausgestoßener Welt eine Welt des Einbeziehbaren, also eine sichtbar zu machende, an und für sich nicht rein sichtbare, aber durch die künstlerische Stilisierung sichtbar zu machende Welt existiert. Dies ist sehr leicht einzusehen. Es ist leider keine Zeit, das ausführlicher auseinanderzusetzen. Dies ist z. B. die stoffliche Struktur der Dinge. An und für sich besitzt ein Ding, wenn es auf reine Sichtbarkeit reduziert wird, eben nur seine Konturen, seine Farben und Couleur. Es ist aber durchaus nicht selbstverständlich, daß diese Farbe irgend eine stoffliche Beschaffenheit der Dinge ausdrückt. Damit, daß wir die Forderung der Farbe, der stofflichen Beschaffenheit ausdrükken, sind wir über einen Begriff des rein Sichtbaren schon hinausgegangen. Ich kann hier leider nicht die ganze Steigerung der Gegenstandslehre geben. Einerseits z. B. ist die Struktur der Dinge durchaus nicht mit dieser Sichtbarkeit selbstvertändlich gegeben. Das Gewachsensein eines Baumes, die innere Struktur eines Berges oder Menschen ist nicht mit seiner Sichtbarkeit gegeben. Wir for-

dern aber, daß das eine Totalität erwirbt, fordern, daß diese Eigenschaften der Dinge in der Malerei erscheinen. Dazu kommt in der Malerei auch, daß der Mensch erscheint, und der Mensch kann [für] uns nicht dieses flüchtige Schema werden, das er infolge seiner Sichtbarkeit wäre. Es muß, wie früher der Farbe gegenüber, diese Fiktion auftreten, es entsteht hier die weite, große Forderung, daß das rein äußere Aussehen des Menschen sein Inneres widerspiegeln muß, daß eine Bewegung, eine gewisse Bewegung, eine gewisse innere Intensität ausströmen muß. Ich muß hier betonen, daß hier nicht von einem Dualismus von Gegenstand und Malerei die Rede ist, sondern gerade davon, wie weit das Malerische imstande ist, alle Gegenstände so zu durchdringen, und so eine Welt zu schaffen, in der das Innere [mit] dem Äußeren vollständig übereinstimmt. Da die Malerei über das Äußere verfügt, dennoch aber eine all unseren Leiden der Wirklichkeit entsprechende Welt schaffen will, muß sie von der Fiktion ausgehen, daß das Innere das Äußere sei und [sich] auszudrücken fähig ist. Wenn man diese Gegenstandslehre, die in dem Wesen, also aus Stoff, Struktur und Ausdruck der Beziehung, dann die Beziehung der Dinge, der Bewegungen zueinander, die Beziehungen der Dinge zum Raum und die Stimmungsbeziehungen zusammenfassen würde, würden wir eine Gegenstandslehre der Kunst bekommen, von der wir in diesem Falle ausgehen können. Die Frage ist nun, vor der wir jetzt stehen, ob wir durch diese Gegenstandslehre, durch die Forderung, daß die Kunst eine Welt ausdrücken soll, zur Möglichkeit einer Differenz der Kunst kommen. Denn es wäre immer noch die Position denkbar, daß dies alles schön und richtig sei, aber dies wären bloß die Prinzipien des rein Malerischen und wir blieben bei der Einheit, bei der Fiedler stehen geblieben ist. Wir sahen: bei der rein malerischen Gesinnung kann man gar nicht zum Werke kommen, daß von der künstlerischen Tätigkeit bis zum Werk eine Art Sprung ist, daß die künstlerische Tätigkeit unendlich wäre, und es ein Sprunggesetz werden muß, daß das Werk erreichbar sei. Außerdem sehen wir bei dieser Gegenstandslehre, daß die Kunst durchaus gar nicht zu begreifen ist, sondern wir einen vollständig neuen Begriff einführen wollen, den ich nach der Terminologie des neueren [. . .] Kunstwollen nenne. Dies bedeutet [eine] nach der Gesinnung des Künstlers, [von] der das Werk abgezogen wird, eine Gesinnung, die diese Welt und gerade diese Welt hervorbringt, erblicken müssen. Wenn also hier diese Gesinnung jetzt analysiert wird, und es versucht wird, innerhalb dieser Gesinnung verschiedene Abstufungen, denen objektiv malerisch verschiedene Kunstformen der Malerei entsprechen, zu finden, dann muß noch etwas betont werden: daß diese Gesinnungen dann einander vollständig koordiniert sind. Es handelt sich nicht darum, irgendwie eine zu sich kommende Idee der Malerei in verschiedenen Stadien darzustellen, sondern diese Gesinnungsgruppen sind jede für sich genommen, und es handelt sich darum, solche Gruppen innerhalb der Malerei zu finden. Wenn wir uns auf den Standpunkt stellen, den man jeder Malerei gegenüber einnehmen muß, daß irgendwie ein Zustand der reinen Sichtbarkeit bereits erreicht ist und der Künstler vor der zu gestaltenden Welt steht, können wir drei verschiedene Verhaltungsarten finden. Diese Verhaltungsarten wären kurz folgende: Die erste wäre gegeben — die Freude an dieser neu entdeckten Welt, der Auszug in diese, das Finden der neuen Welt, das Finden eines vollständig neuen Komplexes, ein buntes, weites und reiches Leben und ein Stehenbleiben bei dieser Buntheit, bei diesem Komplex, ein fast unendlicher Reichtum des Lebens, wo die Dinge miteinander eigentlich durch die bloße Subjektivität des Erlebens verknüpft sind, wo nichts anderes als diese gesucht wird. Andererseits wird dieses Erlebnis den Dingen gegenüber so vertieft, daß gerade ihr schönstes Negatives usw. aufgesucht wird und in sich geht. Es wäre die Gesinnung, die am nächsten zu der rein malerischen steht, wo von dem Einbeziehbaren ein Minimum genommen wird, das Einfachste, das Stoffliche, das rein an die Oberfläche tretende Charakteristikum. Dadurch bleibt natürlich die ursprüngliche Dualität in der Stellungnahme zur Welt bestehen. Das Subjekt steht ganz außerhalb der Welt, die es darstellt, und die Dinge bleiben in einer Objektivität stehen. Demgegenüber steht eine vollkommen heterogene Stellungnahme, das Eingehen des Menschen in sich selbst, des Menschen, der sich selbst gefunden hat, in sich geblickt hat, und nun in allen äußeren Dingen etwas Wesenloses erblickt oder Zeichen seines Inneren, entweder als ob die Dinge nicht existierten, oder Arabesken seien, oder, was die allertiefste Sehnsucht in dieser Stellungnahme zum Leben ist, der Spiegel sei, in dem das sich selbst erreichte Ich sich selbst wieder erblickt. Die dritte Stellungnahme wäre eine in diesem Sinne hinaus-

gehende, daß sie nicht zufrieden ist, sich selbst gefunden zu haben, sondern eine dieser angemessene neue Welt sucht. Während wir bei der zuerst bezeichneten Stufe der Objektivität einer unserem gewöhnlichen empirischen Ich angemessene äußere Welt suchten und fanden, wird in dieser dritten Stellungnahme das sich selbst erreichte Ich in die Stellung kommen, sich eine angemessene Welt zu finden. Diese Welt kann nur eine Welt der vollkommenen Erlöstheit sein, d. h. daß die Dinge nicht mehr von irgendwie in ihrer gewöhnlichen Dinghaftigkeit bleiben, und nur von der Subjektivität des Lebens umsponnen werden, sondern die Dinge als Dinge die absolut möglichst höchste Vollendung erreichen, und als solche sich widerspruchslos und ohne Dissonanz in die neue Welt, in die angemessene, in die Welt des Werkes finden.

Diese drei möglichen Stellungnahmen habe ich aus praktischen Gründen G e m ü t, S e e l e u n d G e i s t genannt. Gemüt würde der Auszug, Seele die Einkehr und Geist die Heimkehr bedeuten. Gemüt würde dem Leiden, Seele der Tiefe und Geist der Hoheit entsprechen. In dem Gemüt herrscht neu hier Vertiefung, Ergriffenheit [die wir] im ganzen Gemüt als Charakteristikum prinzipiell gleichgültig finden. In dem Gemüt ist eine bejahende und verneinende, sowohl ablehnende wie akzeptierende Stellungnahme möglich. Die Seele ist die Sphäre der Innigkeit und Vertrautheit mit sich, während der Geist die Sphäre der Kälte ist. Diese Begriffe befremden vielleicht im ersten Augenblick, da wir [sie nicht] gewohnt sind und durch falschen historischen Respekt zur Kunst in ein zu schnell vertrautes Verhältnis gekommen sind. Jeder Mensch, der sich mit den größeren und bedeutenderen Werken befaßt hat, wird aber ganz gewiß darin eine abschreckende Kälte, eine ablösende Größe und Hoheit, eine Art von Welt empfinden, in die wir absolut nicht hineinkommen können. Ich will Sie nur, um an ein Beispiel zu erinnern, daran erinnern, wie sehr der junge Schiller, der dieser Begriffsbildung nach in der Atmosphäre der Seele lebte, von dem großen Tragöden Shakespeare als etwas kaltem und unmenschlichem abgestoßen wurde. Objektiv ausgesprochen würden also diese Stadien bedeuten: die Wahrheit über die Dinge als Atmosphäre des Gemüts, die Dinge als Spiegel als Atmosphäre der Seele und die Dinge in Wahrheit als Atmosphäre des Geistes.

Damit wären die drei Gesinnungen charakterisiert, die m. E. nach die Einteilung der Malerei nötig machen. Der Sphäre des G e m ü t s entspricht das S t i l l e b e n. Ich muß Sie nun einen Augenblick um Geduld bitten, daß ich nämlich hier historisch stofflich festgestellte Kategorien für apriorische Kategorien setze, und der Grund dieser Namengebung kann sich erst am Schluß erklären. Ich bitte sie also, weder eine Stofflichkeit vorauszusetzen, noch an scheinbaren Paradoxien sich zu stoßen. Das Stilleben entspricht eigentlich der phänomenalistischen Gesinnung des rein Malerischen, wie es Fiedler ausgesprochen hat, wie man es unzählige Male bei rein naiven Malern empfinden kann. Das empfinden Sie alle beim Stilleben, wenn die Malerei einen Augenblick stehen geblieben ist; daraus entsteht eine merkwürdige Ruhe innerhalb dieser Bewegtheit. Das Ding ist als malerisches Objekt aufgefaßt, als welches es stillstehen muß. Das Stillstehen ist für das Ding durchaus nicht konservativ. Das Modell des Malers muß eben still stehen. Darum ist in dieser Sphäre, weil sie diese große Nähe zur bloß künstlerischen Gesinnung hat, das Minimum dessen, was ich Einbezogenheit nenne, eben zumeist das Allerauffallendste, etwa das Stoffliche. Denken Sie an die holländischen Stilleben und die Genremalerei, wo Sie sehen werden, daß das liebevolle Eingehen auf das Stoffliche der einzelnen Dinge ein wesentliches Charakteristikum dieser Art von Malerei ist. Das Stoffliche ist tatsächlich das, was diesem Teil des Einbeziehbaren, was dem rein technischen Verfahren des Malers am nächsten steht. Es ist dieser Teil, was in der Farbenmischung und der Pinselführung liegt. Dieses Stoffliche führt zu einer nicht ins äußerste getriebenen Stufe des Ausdrucks, nämlich zu dem, was man im allgemeinen charakteristisch nennt. Unter charakteristisch können wir verstehen, daß irgendwelche Züge eines Menschen oder Dinges eben irgendetwas ausdrücken, was in einer merkwürdigen Zusammenstellung frappiert und uns irgendeine, zumeist ziemlich unklare Stimmung von etwas Psychologischem aufzwingt. Aber dieses Charakteristische ist eigentlich wieder nur von der Oberfläche der Dinge genommen, und ich will nicht auf ihre eigenste Struktur und Beschaffenheit eingehen. So ist auch der Raum, der gestaltet wird, eben ein Mittel zum Arrangement der Dinge der tiefsten Dissonanz. Das Problem von Ding und Raum wird nicht aufgeworfen, sondern überbrückt, unsere Leiden werden vergessen gemacht. Alles das, was ich hier Oberfläche nennen würde, soll durchaus nicht in einem das Werk verneinenden Sinne gemeint sein. Hier ist die Stufe, und darum stelle ich das Stilleben

der Gesinnung des Gemüts entgegen. Hier ist die reine Freude da. Durch die Sichtbarkeit tritt alles an die Oberfläche, und diese ist so vehement und so verschwendend geworden, daß aus ihrer dieser Welt, diese Welt der ruhigen, einfachen charakteristischen Schönheit entsteht. Diese Kunst, die am reinsten malerisch zu sein scheint, hat aber, wie man das wohl sehr oft beobachten kann, doch neben sich das stärkste stoffliche Interesse. Wenn etwa ein holländischer Stilleben- oder Genremaler eine Familienszene gemalt hat, hat er sie aus einer vollkommen malerischen Gesinnung gemalt, es war seiner malerischen Gesinnung entsprechend das glücklichste Motiv. Da er aber die Handlung als menschlichen Ausdruck in die Malerei hineingezogen hat — hier deute ich darauf hin, daß die Dualität von Subjekt und Objekt innerhalb der Sphäre des Gemüts besteht —, so ist der Ausdruck [der] Inhaltlichkeit außerhalb des Malerischen genommen, und das Mißverständnis, daß etwas rein Malerisches thematisch erfaßt werden kann, und beide Auffassungen dem Bilde gleich adäquat und inadäquat sind, das ist für die Stufe der Malerei am charakteristischsten. Ich kann auf den französischen Impressionalismus hinweisen, der, wenn auch nicht der anekdotenhaften Inhaltlichkeit, sondern vor allem der soziologischen Inhaltlichkeit zum Opfer gefallen ist, und wieder mit vollkommenem Recht, weil bei dieser Art der Malerei die höchste Objektivität nicht einbezogen wird. Darum würde ich alle Malereien, wenigstens den größten Teil der Malerei des Impressionismus als Stilleben bezeichnen, und trotz ihrer Großzügigkeit und Flüchtigkeit der Pinselführung finden wir gerade dieselbe Kleinlichkeit gegenüber der holländischen Malerei, nur daß es in der holländischen Malerei etwas kleinlich Analysierendes, etwas auf räumlich anwendbare Dinge war. So analysiert der Impressionismus zeitlich in den Kompositionen, die speziell [. . .] gekannt hat, indem er scheinbar Gegenstände bei jedem Wechsel des Lichtes gemalt hat; [darin] sehe ich dieselbe Gesinnung, auf das an der Oberfläche Liegende einzugehen, wie bei der holländischen Malerei.

Wenn wir jetzt das Gebiet suchen, das innerlich der Gesinnung der Seele entspricht, so kommen wir zu der paradoxesten Stelle der Malerei. Denn wir haben die Seele als rein innerlich, als auf Tiefes eingehend, als die äußere Welt verachtend, nur [für] sich selbst lebend, in der äußeren Welt seinen eigenen Spiegel sehend betrachtet. Daß hier überhaupt eine Malerei besteht, ist das paradoxeste Problem, und daß es lösbar ist, ist nur dadurch möglich, daß, wie wir es getan haben, auch der Ausdruck einbeziehbar ist. Hildebrand, der in seiner Gesamtauffassung auf das rein Künstlerische noch viel strenger als Fiedler eingeht, gibt zu, daß gewisse Körperformen an und für sich einen malerischen Ausdruck an sich tragen. Es ist unvermeidlich mit einer gewissen Hand oder gewissen Form etwas Psychologisches zu verbinden. Während aber Hildebrand — und als Bildhauer hat er darin recht — nur irgend eine Gegebenheit, an der man nicht vorbei kann, erblickt hat, erblikken wir die sehr große Möglichkeit der Malerei. Für die Malerei ist der Ausdruck nicht ein notwendiges Übel, sondern etwas absolut aus dem allertiefsten Gewolltes. Daraus folgt selbstverständlich, daß die rein äußere Welt, die durch ihre Formen die umgebende Welt, nicht deren Ausdruck, sondern höchstens einen in sich hinein geträumten Ausdruck besitzen kann, wo es darauf ankommen kann, daß wir aus Dingen eine gewisse Stimmung zu entnehmen scheinen — und dies entspricht unserem inneren Bedürfnis. Dadurch ist aber das Ding nicht gemalt. Dieser Spiegel, den die Seele sucht, ist in diesem Falle nicht rein zu erreichen. Es wird klar sein, daß dieses Erreichen in diesem Falle nur der Mensch sein kann, daß nur der Mensch im Menschen sich selbst erblicken kann, daß nur in diesem Sinne, wenn das äußere, das Gesicht des Menschen durch die Fiktion, die die Malerei trägt, zum rein adäquaten, zum absolut ausdrückenden Vehikel der Mitteilung für das Innere geworden ist, dann im Portrait die Seele ihren äußeren Ausdruck erblicken kann. Es klingt vielleicht gar nicht mehr paradox, wenn ich sage, daß daraus folgt, daß jedes echte Portrait ein Selbstportrait ist in dem doppelten Sinne, in dem es einerseits in dem zufälligen Modell das Seelische des Malers ausdrückt, andererseits daß für uns von jedem solchen Portrait alle Schleier fallen und wir den Eindruck haben, uns selbst zu erblicken.

Nun müssen wir zur dritten Kategorie zurückkommen und suchen, wie sich nun die Welt, die der hier erreichten Stufe adäquat ist, entsteht. Hier müssen wir nun zwei verschiedene Gebiete unterscheiden, die Welt des Natürlichen, die objektiv in sich angemessene Welt in zweierlei Art. Betrachten wir nämlich die Welt, die uns umgibt, ohne daß wir an dieser nicht vorüberkommen dürfen, und die Welt, in der wir jetzt unser utopisches Subjekt mit unserem intellegiblen Ich hervorbringen. Die erste Welt ist selbstverständlich die Land-

schaft, aber in einem ganz anderen Sinne als sie empirisch historisch aufgefaßt wurde. Hier ist das Problem der Einbeziehung das, daß das Bewußtsein der Dinge lebendig ist, daß das Ding als etwas irgendwie aus eigenen sichtbaren Strukturen Zusammengesetztes erscheint, als Ding in Beziehungen zueinander und zum Raume, der sie umgibt, tritt, daß also die Welt, die uns umgibt, nicht nur in diesem oberflächlichen Sinn von allem, wie wir früher sahen, Quälenden befreit wird, sondern in ihrem innersten Wesen, in ihrer Monumentalität vor uns steht. Man könnte fast sagen, wenn das Wort nicht verwechselbar wäre, daß hier eine naturphilosophische Gesinnung arbeitet, eine naturphilosophische Gesinnung in dem Sinne, wie es Goethe gemeint hatte, der von dem Gefühl erfüllt war, daß in den sichtbar zutage tretenden Erscheinungen der Natur in ihrem innersten Kern ihr Wesen zutage tritt, daß der Mensch kein adäquates Objekt für diese Gesinnung sein kann, ich meine, es wäre denkbar, daß diese Art der Darstellung, die in der Kultur ihre Wesen erblickt, auch den Menschen wählt, es wäre denkbar, aber es wird sowohl beim Nachdenken wie wenn man sich an historische Beispiele erinnert, klar, daß hier bloß etwas Experimentelles entsteht. Wenn nicht diese naturphilosophisch sichtbar gewordene Anatomie der Natur, sondern irgendwie eine biologisch naturphilosophisch gewordene Anatomie des Menschen zutage tritt, würde das dem Menschen, den wir in der Malerei erstreben, zwar abgeschwächt, würde verschwinden, es wäre irgend eine Art von Atelierexperiment. Wir suchen eben, wenn wir in der Malerei sind, ein ganz anderes Inneres, das in den Menschen zutage tritt. Daß dies in der Kultur vollkommen anders ist, bezeugt, daß jede nun ihre eigene Kulturlehre besitzt.

Um den Unterschied von den vorhergehenden Gruppen klar hervorzuheben, muß ich ein Weiteres über die Komposition sagen, daß nämlich die Komposition des Stillebens notwendigerweise eine Komposition des Nebengeordnetseins ist, keine hierarchische Komposition. Die Komposition des Portraits ist eine absolut hierarchische Komposition, indem die Seele, die im Gesicht zutage tritt, zum absoluten Mittelpunkt des Bildes gemacht wird, und alles andere versinkt. Sie müssen nur an Rembrandt denken. In der Landschaft entsteht eine periphärische Harmonie, indem die Dinge harmonisch neben- und übereinander geordnet sind, anderseits die Harmonie stumm ist wie die Natur. Es fehlt der Mittelpunkt, der Herrscher. Dieser Herrscher tritt in der vierten Kategorie, die ebenfalls dem Geiste entspricht, die man die große Komposition nennen könnte, zutage. Alles, was in der Landschaft das Wesentliche war, wird hier zum Hintergrund. Das Leiden, was wir in der Wirklichkeit in einem Verscheiden der Natur gegenüber, in dem Erdrücktsein der Quantität der Natur gegenüber haben, wird aufgelöst. Der Mensch steht in der Mitte der Dinge, und die Natur wird zum Hintergrund zurückgedrängt. Das Einbeziehbare in dieser Komposition, das wir als das rein Hierarchische bezeichnet haben, besteht hauptsächlich in der Bewegung. Denn der Mensch, der hier auftritt, ist nicht mehr die in sich zurückgezogene Seele, sondern ist der objektiv gewordene Geist. Darum wird das Gesicht etwas Nebensächliches, etwas eine viel geringere Rolle Spielendes als das andere. Der Mensch ist eine Bewegungseinheit, der durch seine Bewegungsintensität den objektiven Geist ausdrückt. Daraus folgt also, daß der Mensch hier nicht mehr allein auftritt. Ein sich bewegender Mensch innerhalb irgendwelcher Staffage bliebe unerlöst; seine Bewegungsintensität würde in die leere stumme Natur hineinfließen und wäre in sich unabgeschlossen. Darum ist es eine notwendige Forderung, und darum heißt ja diese Kategorie Komposition, daß hier eben mehrere Menschen miteinander in eine gewisse Beziehung treten wollen, daß ihre Bewegungen, die nach einer möglichst großen Intensität streben, miteinander einen gewissen Strom bilden, daß die Bewegung des einen sich in der Bewegung des anderen fortsetzt, dort Ruhe findet, der Strom hin und herkreist, ohne ins Leere zu münden, so daß eine Welt entsteht, wo die aufs äußerst Intensive, auf Ausdruck gerichtete Menschheit vollkommen ruhig, harmonisch ist. Daß dieser Ausdruck einen Sinn haben muß, ist selbstverständlich. Denn wir würden, wenn wir die Menschen nur in der Natur sich bewegen ließen, wieder zu einer Art Stummheit, wieder zu einer Art der Gestaltung, wie es naturphilosophisch war, zurückkommen. Darum ist hier historisch vollkommen gerechtfertigt, daß alle große Malerei eine thematische war, daß nur mit der totalen Verknüpfung aller gesellschaftlichen Struktur diese große Malerei unthematisch geworden ist. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß die Malerei etwas absolut unmittelbar Wirkendes ist, daß alles, was ich hier von Ausdruck gesagt habe, durchaus nicht Gegenstand einer Reflexion sein darf, daß der Sinn eben irgendwie mit den Formen und Bewegungen und Bewe-

gungsintensitäten simultan aufgenommen ist. Daß es dann nachträglich auf einen Sinn lokalisiert wird, ist gleichgültig. Wenn wir denken würden, daß alle Inhalte der katholischen Kirche verschwunden sind, und wir Malereien von Michelangelo, Raphael und Tizian betrachten würden, einen sinnvollen, einen apriorischen Sinn finden würden, wenn wir dies auch nicht im Worte kleiden könnten, dagegen moderne Bilder, die diesen Untergrund, diesen unbewußt tragenden Grund nicht besitzen, in dem Augenblick, wo man den thematischen Charakter nicht kennt, unverständlich würden [. . .]

Ich habe Ihre Geduld schon etwas zu lange in Anspruch genommen, so daß ich auf eine weitere Analyse der Begriffsbildung der Malerei verzichten muß, in der sie dieser Kategorie entsprechend geschichtsphilosophisch dargestellt wäre. Ich muß zusammenfassend darauf zurückgehen, daß die Kategorien von Stilleben, Portrait und Landschaft und heroischer Komposition eben Kategorien für sich sind und eben apriorische Kategorien sind, deren Apriorität darin besteht, daß die malerische Gegenständlichkeit, die in jedem solchen Stadium ausgedrückt wird, eben nur darin ihre apriorische Idee, den vollständig adäquaten Ausdruck finden kann, daß also der Gesinnung, die wir Seele genannt haben, nur das Portrait adäquat entsprechen kann usw.

Dem Portrait gegenüber kann man das Ziel leicht finden. Denn wir haben ja gesehen, daß einer subjektiven Geltung der Dinge gegenüber die Stimmung entspricht. Die Stimmung ist etwas rein Reflexivisches, ist eine Vollkommenheit, die wie ein Mantel über die Dinge gebreitet wird, die sie in rein subjektive Beziehung bringt, aber nicht die Fähigkeit besitzt, die Dinge aus ihrer dinglichen Unerlöstheit heraus zu erlösen, eine Gesinnung, wie wenn Lord Byron sagt: [. . .] Dies ist eine Gesinnung, die malerisch nie zu einer kanonischen Form kommen kann. Darum behaupte ich, daß diese Gesinnung der Seele, die sich in der romantischen Landschaft ausdrückt, sich in der Landschaft nie vollkommen zum erlösenden Aussprechen ihrer Selbst bringen kann, sondern nur in dem als Selbstportrait gefaßten Portrait. Daß gewisse Malereien eine malerische Vollendung besitzen können, hat damit nichts zu schaffen. Wenn wir die malerische Möglichkeit des Portraits betrachten, müssen wir finden, daß das Portrait auf jeder Stufe der dargestellten Kunstgattungen vorkommt. Es kann als charakteristisches Portrait, als Stilleben vorkommen. Ist das aber das, was wir ein uns Selbstfinden in der Äußerlichkeit eines andern nennen können? Jeder, der Portraits dieser großen rein malerischen Künstler, etwa Liebermann, »In alten Zeiten« von Frans Hals gesehen hat, muß das verneinen, muß sagen, daß auf diesen Bildern die Stoffmalerei des Anzugs, der Pinselstrich, der rein artistische Genuß dem Menschen gegenüber, diese Ergriffenheit, die man einem Rembrandtschen Bilde speziell aus der späteren Zeit oder einem Portrait von Lorenzo Lotto gegenüber empfindet, durchaus verschwinden muß. Portrait ist freilich auch in der Komposition [. . .], sogar sämtliche Portraits der großen Renaissance-Künstler waren dieser Art, aber diese Portraits sind wieder nicht Portraits in diesem Sinne, sondern es sind Abbildungen von repräsentativen Szenen, in denen zufällig nur ein Mensch vorkommt. Diese Erscheinung, die die Komposition schafft, daß das, was auf unserer Welt vorkommen kann, in einem mythischen Sinne historisch wird, in einem für die Menschen symbolischen Gehalt zutage tritt, in diesem Sinne gehört ein Papstportrait Raphaels in diese Kategorie, zu der seine Fresken gehören. Drittens kann aber trotz einer vorhergehenden Bemerkung der Mensch auch naturphilosophisch betrachtet werden, nicht in diesem biologischen Sinne wie ich an einzelnen Exempeln gesagt habe, sondern in dem Sinne, in dem alles Objektive in seiner Schwere, in seiner Massigkeit, in seiner inneren Bewegtheit ohne Rücksicht auf dieses irgendwie innere, seelisch zu Charakterisierende zutage tritt. Jeder Mensch, der ein Portrait von Cézanne gesehen hat, wird wissen was ich meine, daß in den Portraits von Cézanne dieselbe Gestaltungsart zutage tritt wie in seinen [Landschaften].

Um den Übergang zum Stilleben zu finden, werden Sie es selbstverständlich finden, daß ich die Portraits von Cézanne in die Kategorie der heroischen Landschaft stelle. Diese kennt als apriorische Kategorie keinen Unterschied. Die Landschaften, Stilleben und Portraits von Cézanne gehören gerade so zur selben Kategorie der Landschaft, wie die Portraits von Frans Hals und Liebermann zur Kategorie der Stilleben gehören. Bei der großen Komposition wäre nur das eine zu bemerken, daß sie die am geschichtsphilosophischsten empfindende Kategorie ist. Ich habe schon darauf hingewiesen, daß jede große Komposition einen Sinn haben muß, wenn unsere Ausdrucksmöglichkeit in diesem Sinne auch eine vollständig inadäquate ist, und wir können in unserer Zeit bei

den paar großen Kompositionen, die wir haben, erblicken, daß in dem Maler historisch geschichtsphilosophisch irgend ein Inhalt ist, der so im Bewußtsein seiner seinsollenden Zuschauer ist, daß sie ihn in seiner Stimmung und seinem Innerlichkeitscharakter ablösen können. Delacroix hat es am besten bezeugt. Er lebte in den Nachklängen einer humanistischen Renaissance, wo Dante, Hamlet und Faust in der Gesinnung der Menschen mit einer ganz anderen Unmittelbarkeit des Erlebnisses lebten, als sie je da waren. Diese Möglichkeit gab Delacroix die Möglichkeit, seine Komposition ganz in dem Sinn früherer großer Komponisten, in dem Sinne Rubens' etwa zusammenzuschließen. Wenn auch uns der Sinn verschwunden ist, muß ein Einblick auf später entstandene Bilder, etwa auf Anselm Feuerbach überzeugen, wie sehr Delacroix von diesem Sinne getragen wurde. Man kann es an der großen Dreieckkomposition von Cézanne, die er manchmal verwarf und dann wieder aufnahm, indem er zwischen Bäumen nackte Gestalten zu komponieren versuchte, sehen. Wir können das nämlich absolut betrachten, wenn wir nur die Geometrie betrachten würden; [wenn] alle Geometrie eine Gleichwertigkeit besitzen würde, würde man gerade dann sicher entgegensetzen, daß das Thema vollständig gleichgültig sei, der Maler sei dann nicht gebunden, er kann mit den Bewegungsintensitäten arbeiten, wie er will. Wir sehen aber, daß es durchaus nichts Notwendiges ist, wenn der Maler mit allen Möglichkeiten frei schalten kann, so wie es durchaus kein Zufall ist, daß wir von den gleichwertigen Geometrien eben eine auf die Fiktion anwenden. Weil sich hier eine Apriorität an irgendeinem Punkte der Entscheidung möglich macht, so spielt das Thema einen zur Sinnfälligkeit werdenden Sinn in das rein malerische Thema hinein. Je gebundener, desto größere Notwendigkeit, desto weniger kann der einzelne sofort scheinbar in Komposition und Komposition ohne irgendwelchen Sinn nicht zustande kommen. Denn rein malerisch kann man gar nicht auswählen. Das Stilleben besitzt durchaus nicht die geschichtsphilosophische Empfindlichkeit, die wir an der Komposition bemerkt haben, die Sie ja aber nach meiner Auffassung Cézanne in seiner Stellung zur heroischen Landschaft ebenfalls erblicken können.

GEORG LUKÁCS ÜBER DIE MALEREI

Die Werke von G. Lukács (1885–1971) leben im Bewußtsein der wissenschaftlichen Öffentlichkeit im In- und Ausland vor allem als literaturgeschichtliche und literatursoziologische Leistung. Ebenso bekannt aber sind seine ästhetischen und philosophiegeschichtlichen Studien sowie seine Schriften über politische Fragen und über allgemeine Ästhetik. Ist diese Auffassung in Anbetracht der überwiegenden Mehrzahl seiner Werke auch durchaus begründet und zutreffend, darf man jene Abhandlungen, Buchkapitel und biographischen Daten ebenfalls nicht außer acht lassen, die von seinem Interesse für die Malerei zeugen und auf seine Beziehungen zu bildenden Künstlern und Kunsthistorikern hinweisen.

Während des ersten größeren Abschnitts seiner Laufbahn, in der Zeit bis 1919, brachte er, wie man wohl mit Recht sagen kann, den aktuellen Problemen des Theaters, der Literatur und der bildenden Kunst gleicherweise ein lebhaftes Interesse entgegen. Bekannt ist seine aktive Beteiligung an den Theaterreformbestrebungen der Thalia-Gesellschaft sowie seine Tätigkeit als Kritiker, mit der er die moderne ungarische Literatur förderte (vor allem E. Ady, B. Balázs und den Nyugat-Kreis). Zumindest eine ebenso wichtige Rolle spielte jedoch in seiner geistigen Entwicklung die Freundschaft, die ihn mit den damals wirkenden bildenden Künstlern verband. Er selbst äußert sich folgendermaßen über diese Zeitspanne: ». . . ich unterhielt unter den ungarischen Bewegungen mit jener der bildenden Künstler von Anfang an gute persönliche Beziehungen. Mit Vedres und Dezső Czigány war ich gut befreundet, später auch mit Ferenczy, Fényes, Kernstok, mit Béni Ferenczy bis zu Nemes Lampérth . . .«[1] Eines der größten Freundschaftserlebnisse seiner Jugend verband ihn mit dem früh verstorbenen, sehr begabten Kunstästheten Leo Popper.[2] Dank der förderlichen Aufgeschlossenheit seiner Familie für Kunst sowie seiner eigenen politisch-gesellschaftlichen Orientierung kam er mit den künstlerischen Bestrebungen des bürgerlichen Radikalismus, vor allem mit der Gruppe der Nyolcak (Acht)[3] in näheren Kontakt. Anläßlich der 1910 veranstalteten Ausstellung Kernstoks schrieb er unter dem Titel »Die Wege haben sich geschieden« seine bedeutendste Kunstkritik, die die anspruchsvollste zeitge-

nössische Analyse und Wertung jener künstlerischen Richtung enthielt, die sich gegen den Impressionismus gewandt und Cézanne angeschlossen hatte. Ihre Bedeutung erblickte Lukács darin, daß sie den Idealen der »Lebenskunst«, des »Stimmungskultes« und des »Ästhetizismus«, der »subjektivistischen, impressionistischen Lebensauffassung« den Kampf angesagt hatte.

Während seines Aufenthaltes in Florenz (1911—12) stand Lukács in enger Verbindung mit dem Kunstphilosophen L. Fülep und beteiligte sich an den Arbeiten der von diesem redigierten Zeitschrift *Szellem* (Geist). In Florenz schloß er auch mit dem Bildhauer M. Vedres, einem Anhänger Hildebrands, Freundschaft. Nach einem längeren Aufenthalt in Heidelberg lebte Lukács während des ersten Weltkrieges von neuem in Budapest, wo sich zu seinem berühmten Sonntagskreis neben Dichtern und Schriftstellern auch namhafte Philosophen, Ästheten und Kunsthistoriker zusammenfanden, wie B. Balázs, der bereits erwähnte L. Fülep, K. Mannheim, B. Fogarasi, A. Hauser, F. Antal, J. Wilde und als jüngster unter ihnen K. Tolnay.[4] Auch in der aktiven kulturpolitischen Tätigkeit, die Lukács zur Zeit der Ungarischen Räterepublik entfaltete, stützte er sich weitgehend auf die Sachkenntnis und Mitarbeit seiner Freunde. Unter seinen Maßnahmen und Verfügungen bezogen sich viele auf die bildenden Künste, auf Museumsangelegenheiten und auf die Denkmalpflege.[5]

Im mittleren Abschnitt seines Lebens beschäftigte er sich nur wenig mit Fragen der bildenden Kunst, seine aktive politische Tätigkeit in den 20er Jahren verdrängte sein Interesse für ästhetische Belange, während er sich später, seit den 30er Jahren vornehmlich literaturgeschichtlichen, literaturtheoretischen Problemen und der Ästhetikgeschichte zuwandte.[6] Hingegen kommt in seinem Alterswerk, das sich mit der »Eigenart des Ästhetischen« auseinandersetzt, die bildende Kunst von neuem viel häufiger zu Wort. Hier beruft sich Lukács nicht nur wiederholt auf die namhaftesten Kunsthistoriker von Burckhardt bis Sedlmayr, sondern widmet den Problemen der bildenden Kunst auch mehrere selbständige Kapitel, in denen sich der Autor beispielsweise mit den Höhlenmalereien, der Ornamentik, dem Kunstgewerbe, mit spezifischen architektonischen Aspekten befaßt, ganz abgesehen davon, daß er zur Veranschaulichung eines der im genannten Werk behandelten zentralen kunstgeschichtsphilosophischen Probleme — des Befreiungskampfes der Kunst — ein der Geschichte der Malerei entlehntes Material heranzieht.[7]

Der hier publizierte Vortragstext blieb uns in einem vom Autor mehrfach verbesserten und ergänzten maschinengeschriebenen Manuskript aus seinem Nachlaß erhalten. Den Vortrag dürfte er vermutlich in der Zeit zwischen 1912 und 1914 in Deutschland gehalten haben. Auf die Entstehungsumstände und die Entstehungszeit läßt sich aus verschiedenen Äußerungen des Verfassers schließen. So schreibt er beispielsweise im Vorwort eines seiner Werke: ». . . aufgrund meiner gegenwärtig gesammelten Erfahrungen glaubte ich keineswegs daran, daß heute noch eine Philosophie in jenem Sinne überhaupt möglich ist, wie sie früher einmal war und zuletzt bei Hegel Gestalt angenommen hatte. (Unter Anlegung dieses Maßstabs hielt ich nicht einmal jene meiner Zeitgenossen, die ich im übrigen verehrte und von denen ich viel gelernt habe, für wirkliche Philosophen — es genügt, wenn ich in dieser Hinsicht auf Dilthey und Simmel verweise.) Um mich kurz zu fassen: meine Begegnung mit Bloch (1910) brachte mich zu der Überzeugung, daß eine Philosophie im klassischen Sinn des Begriffes heute dennoch möglich ist. Unter dem Eindruck dieses Erlebnisses verbrachte ich den Winter 1911—12 in Florenz, um ganz ungestört meine Ästhetik als ersten Teil meiner Philosophie überdenken zu können. Im Frühjahr 1912 traf Bloch in Florenz ein und überredete mich, mit ihm nach Heidelberg zu fahren, wo die Umgebung unserer Arbeit zustatten kommt.«[8] Im Vorwort zu seiner Ästhetik liest man die Sätze: »Im Winter 1911—12 entstand in Florenz der erste Plan einer selbständigen systematischen Ästhetik, an deren Ausarbeitung ich mich in den Jahren 1912—1914 in Heidelberg machte. Ich denke noch immer mit Dankbarkeit an das wohlwollend-kritische Interesse, das Ernst Bloch, Emil Lask und vor allem Max Weber meinem Versuch gegenüber zeigten.«[9]

Die von Lukács zwischen 1912 und 1914, mithin in seinen Jugendjahren verfaßte Ästhetik ist heute noch nicht in vollem Umfang veröffentlicht,[10] so daß sie einstweilen noch nicht zu einem Vergleich herangezogen werden kann. Doch geht aus dem Vortragstext deutlich hervor, daß die Gedanken über die Malerei den fertigen Bau einer durchdachten, systematischen Ästhetik bergen, zumal an einer Stelle dieses Vortrags mit aller Entschiedenheit eine der Grundthesen der damaligen Ästhetik Lukács' festgehalten wird: »Wir müssen also von

Werke ausgehen«.[11] Ferner läßt sich nachweisen, daß Lukács zu jener Zeit die Bedeutung des in seinem Vortrag öfters erwähnten Cézanne erkannt hatte. In einem 1911 verfaßten Essay erklärt er folgendes: ». . . heute gibt es nur eine französische Malerei; wer nicht direkt von Giotto oder den Griechen lernen will, der kann nur bei Cézanne in die Schule gehen«.[12] Nach einer zeitweiligen Unterschätzung der Bedeutung Cézannes, während der Lukács in der ganzen Kunst Cézannes höchst bemerkenswerterweise nichts weiter als »bloße Stilleben« erblickte,[13] erhält in seiner späteren Ästhetik Cézanne wieder den ihm gebührenden Platz zurück. Er beruft sich häufig auf seine Gemälde und zitiert öfters seine Aussprüche. Cézanne-Kunst charakterisiert er als vollkommene Beschwörung der Totalität aller Lebensinhalte. Gleichfalls in seiner spät veröffentlichten Ästhetik erklärt Lukács, die in der ersten Hälfte seines Vortrags erwähnte Fiedler—Hildebrand-Problematik[14] hätte ihn bis zuletzt beschäftigt, und in einem sehr wesentlichen Kapitel seiner Ästhetik, das sich mit der Theorie des homogenen Mediums auseinandersetzt, unterzieht er Fiedlers Ansichten einer ausführlichen Kritik. Zu einer systematischen Besprechung der Kunstgattung Malerei kam es dann im ersten Teil seiner Ästhetik nicht mehr, — der vorgesehene zweite und dritte Teil wurde nicht vollendet —, so daß der in seinen Jugendjahren gehaltene Vortrag das einzig bislang bekannte Dokument bleibt, das von seiner auf dieses wichtige Problem bezüglichen Auffassung Zeugnis ablegt.

Á. Tímár

ANMERKUNGEN

[1] Kritika 1972 : 5 : 4 Bezügl. K. Ferenczy s. *I. Genthon:* Károly Ferenczy. Budapest 1963. — Über B. Ferenczy s. *I. Genthon:* Béni Ferenczy. Acta Hist. Art. 1959, 1—2, S. 193—214.

[2] Über Popper s. *Ch. de Tolnay:* Leo Popper und die Kunstgeschichte. Acta Hist. Art. 1971, 1—2, S. 3—15.

[3] Über die Gruppe der Acht s. *K. Passuth:* Les »Huit«. Acta Hist. Art. 1962, 3—4, S. 299—318. — *B. Horváth:* Károly Kernstok. Acta Hist. Art. 1967, 4. S. 353—387.— *B. Szíj:* Róbert Berény. Acta Hist. Art. 1966, 1—2, S. 155—202. — *É. Körner:* Künstler der ungarischen Räterepublik. Acta Hist. Art. 1959, 1—2, S. 169—191.

[4] *D. Kettler:* Marxismus und Kultur. Mannheim und Lukács in den ungarischen Revolutionen 1918—19. Neuwied—Berlin 1967. Luchterhand-Verlag. S. 18—27. — *Z. Horváth:* Die Jahrhundertwende in Ungarn. Budapest 1967. Corvina Verlag. S. 505—507.

[5] *D. Kettler:* op. cit. S. 28—54.

[6] Die in diesem Zeitraum verfaßten Werke s. *G. Lukács:* Werke. Bd. 4, 5, 6, 7, 10. Neuwied—Berlin 1964—1971. Luchterhand Verlag.

[7] *G. Lukács:* Die Eigenart des Ästhetischen. 2. Halbband. Neuwied—Berlin 1963.

[8] *G. Lukács:* Magyar irodalom — magyar kultúra (Ungarische Literatur — ungarische Kultur). Budapest 1970. S. 13.

[9] *G. Lukács:* Die Eigenart des Ästhetischen. 1. Halbband. Vorwort S. 31. — Emil Lask (1875—1915), Philosoph, Schüler H. Rickerts, war Professor in Heidelberg. — Ernst Bloch (1885—), Philosoph; wichtigstes Jugendwerk: Geist der Utopie (1918).

[10] Bezüglich der erhalten gebliebenen Manuskriptteile s. *Gy. Márkus:* Über Georg Lukács' unveröffentlichte Ästhetik. Arion 5. Almanach International de Poésie. Budapest 1972. Corvina Verl. S. 35—38. Von der Ästhetik der Jugendzeit Lukács' sind bisher drei Ausschnitte zur Veröffentlichung gelangt: Subjekt-Objekt-Beziehungen in der Ästhetik. Logos 1917, S. 1—39; Aus der »Heidelbergischen« Philosophie der Kunst, 1912—14 (Zur Phänomenologie des schöpferischen Verhaltens) Arion 5. S. 39—46; The Philosophy of Art (from »Heidelberg Aesthetics« 1912—14). The New Hungarian Quarterly, Vol. XIII. No. 47. Autumn 1972. S. 57—87.

[11] In seiner 1918 verfaßten ästhetischen Typologie betrachtet A. Hauser, der das Manuskript der Lukács'schen Ästhetik kannte, diesen Leitsatz als Spezifikum des Autors, als die für Lukács bezeichnende Annäherungsmethode, die ihn von jener Kants bzw. Fiedlers unterscheidet. — Az esztétikai rendszerezés problémája (Problem der Systematisierung der Ästhetik) Athenaeum 1918. S. 331—357.

[12] Die romanische Gefahr. Pester Lloyd, 24. Dezember 1911. Jahrg. 58, Nr. 305. S. 39—41.

[13] »Nur die Malerei selbst besitzt die Mittel, die körperlichen Eigenschaften des Menschen unmittelbar zum Ausdrucksmittel seiner tiefsten menschlichen Charaktereigenschaften zu machen. Und es ist keineswegs zufällig, daß zur selben Zeit, in der die beschreibend malerischen Bestrebungen des Naturalismus die Menschen der Literatur zu Bestandteilen von Stilleben erniedrigten, auch die Malerei ihre Fähigkeit des erhöhten sinnlichen Ausdrucks verlor. Die Porträts von Cézanne sind ebenso bloße Stilleben, verglichen mit der menschlich-seelischen Totalität der Porträts von Tizian oder Rembrandt, wie die Menschen Goncourts oder Zolas im Vergleich zu Balzac oder Tolstoi« (Erzählen oder Beschreiben? — G. Lukács: Werke, Bd. 4. Probleme des Realismus I. Essays über Realismus. Neuwied—Berlin 1971. Luchterhand Verlag. S. 224—225.

[14] Die erste bedeutsame Fiedler-Monographie erschien 1909 (H. Konnerth: Die Kunsttheorie K. Fiedlers. München 1909). — Erste vollständige Ausgabe der Werke Fiedlers 1913—14. Schriften über Kunst. München.

EIN SPÄTROMANISCHER KRUZIFIXUS IN HALBERSTADT UND SEINE TYPOLOGISCHEN VORAUSSETZUNGEN

von

GERDA HERRMANN

Im Halberstädter Dommuseum unter der Nummer 387 befindet sich ein Holzkruzifixus von 99 cm Höhe und 93 cm Spannweite. Das Corpus ist im wesentlichen unversehrt, nur die Hände sind — offenbar schon früh — von den Mittelhandknochen an ergänzt. Das zugehörige Kreuz fehlt. Der Kruzifixus ist mit einem halblangen Lendenschurz bekleidet. Er ist ungekrönt. Die aufgemalten Wunden, seine gefaßte Haltung und sein stiller Ausdruck charakterisieren ihn als den duldenden Erlöser. Christus steht mit geschlossenen Füßen gerade aufgerichtet auf einer Blockkonsole. Kaum merklich nur durchzieht den Körper ein sanfter Schwung, indem die Unterschenkel ein wenig schräg nach links hin ausweichen und der Kopf die Rückdrehung nach rechts vollzieht. Der Gekreuzigte blickt nach rechts unten. Die Arme hält er waagerecht ausgestreckt.

Der Kopf des Kruzifixus ist breit in der Stirnpartie und spitz zulaufend in der unteren Gesichtshälfte geformt. Der Schädel ist mit einer eng anliegenden fein gerieften Haarkappe bedeckt. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und rahmt sanft gewellt Stirn und Wangen. Vom Scheitel fällt eine gemalte typisch »byzantinische« Locke in die Stirn. Die Haarkappe wölbt sich über den Ohren, die nach vorn aufgeklappt sind, und hängt geschlossen auf den Rücken herab, als gemalte Lockensträhnen — entsprechend der Stirnlocke — sind nur über die rechte Schulter nach vorn zwei Haarzipfel abgezweigt. Die untere Gesichtshälfte ist unter einer Schifferkrause und einem herabfallenden Schnurrbart verborgen. Der Kinnbart ist vom Hals plastisch abgehoben. Er verläuft in die Wangenpartie und ist mit einem scharfen Grat bis an das Haupthaar oberhalb der Ohrwelle herangeführt.

Wie das Haupthaar ist der Bart an seiner Oberfläche von fein gewellten Riefelungen durchragen. Der Schnurrbart ist mehr Malerei als plastische Form; seine grieften Wellen sind direkt in den Kreidegrund der Gesichtsfassung graviert. Der Mund Christi ist geschlossen und schmallippig. Mit flachem schmalem Rücken und leicht gebogen ist die Nase gebildet. Von den Flügeln ausgehend, bezeichnen feine leicht geschwungene Grate Nasenwangenfalten. Die Augäpfel sind unter der wenig vorspringenden Stirnwand in sanfte Höhlungen eingebettet. Sie sind plastisch vorgewölbt.

Der weich geformte Oberkörper gliedert sich unterhalb einer Delle, aus der der Hals aufsteigt, in zwei Brustschilde, die in der Mitte eine flache Mulde trennt, in einen hängebogig begrenzten Brustkorb und die Leibeswölbung zwischen parabelförmig abgesetzten Beckenknochen. Den Brustkorb wiederum gliedern sechs waagerecht um den Körper herumgeführte Rippenwülste. Aus einer flachen kreisförmigen Mulde inmitten der Leibeshöhung ist unterhalb der Taillenlinie, die durch schwache seitliche Einziehung des Körpers markiert ist, der Nabel plastisch herausgewölbt.

Beine und Arme sind ziemlich undifferenziert gebildet. Die Ellenbogengelenke sind durch quer gelegte flache Kerben, die Knie durch wulstige Verdickungen bezeichnet. Die einzelnen Zehen sind gesondert geschnitten, das Knochengerüst der Füße ist in verlaufenden Graten abgeformt. Die anatomische Gliederung der Hände dagegen ist nur zeichnerisch durch aufgemalte Trennlinien zwischen den Fingern und an den Gelenkstellen angegeben. Wahrscheinlich hängt die unterschiedliche Behandlung von Fingern und Zehen mit der erwähnten frühzeitigen Restaurierung der Plastik zusammen.

Das Lendentuch liegt mit einem gedrehten Wulst auf den Hüften auf und ist asymmetrisch geschürzt. In feinen gebogenen Faltengraten ist der Stoff schräg über den Leib hin zum Knoten an der linken Körperseite gezogen. Der Schurz bedeckt das rechte Knie und läßt das linke zwischen den doppelt gefalteten Tuchenden frei. Auch die untere Hälfte des Oberschenkels ist zwischen den gefal-

teten Stoffenden entblößt. Oberhalb stoßen die gratig gebildeten Tuchsäume zusammen und münden in den Knoten ein, der die Faltenzüge des Schurzes in einer hochstehenden Schlaufe zusammenfaßt. Von rechts her betrachtet bilden die locker geschichteten Stoffbahnen des linken Schurzendes die eine Hälfte eines symmetrisch gefalteten Tuchzipfels, der an der linken Körperseite des Kruzifixes bis in Wadenhöhe herabhängt. Seine Mitte ist im Gegensatz zu der gratig gebildeten Mittellinie der geschürzten Tuchlagen durch eine schmale senkrechte Tütenfalte bezeichnet. An der rechten Körperseite bildet der Schurz eine doppelte Ω-Falte ähnlich der über dem linken Schenkel und außerdem gebogene Faltengrate, die zur Schenkelwölbung und damit zum Diagonalzug des Lendentuches hin zum Schurzknoten überleiten. Ein kurzer Überfallappen ist über der rechtsseitigen Ω-Falte im Wulst des Schurzes befestigt.

Das plastische Niveau des Bildwerkes ist nahezu einheitlich. Ein wenig stärker als die übrigen Körperpartien springt der Leib vor. Auf gleicher Höhe etwa verlaufen die Wölbung des rechten Oberschenkels und die links verknoteten Schurzbahnen. Die Brustpartie und die Unterschenkel treten in leichter Abschrägung zurück. Sehr fein sind die Differenzen zwischen den verschiedenen Reliefstufen der Oberfläche, zwischen den einzelnen Faltenstufen des Lendentuches, zwischen Körper und Lendentuch, wie auch etwa zwischen Stirnpartie und Haarkappe. Stets sind die Übergänge von der einen zur anderen Reliefstufe fließend. Die Oberfläche der Plastik wirkt weich und stofflich. Der Oberkörper macht einen fleischigen Eindruck, da Brustschild, Rippen und Beckenknochen sich nur als leichte Erhöhungen zwischen sanften Mulden abheben. Der Lendenschurz wirkt als tuchartiges Gewebe, da seine Falten sich plastisch übereinanderschieben und da an anderen Stellen der Schurz sich der Körperform anschmiegt.

Die Figur ist von schlanken regelmäßigen Proportionen. Die Kopfhöhe macht annähernd ein Siebentel der gesamten Körperlänge aus. Die Spannweite der Arme ist ein wenig kleiner als die Körperlänge. Der Oberkörper und die mittlere Schurzlänge entsprechen einander so wie die Länge eines Armes und die Höhe des Oberkörpers mit dem Kopfe sich entsprechen. Soweit stimmt die Gliederung der Figur mit den proportionalen Beziehungen hochromanischer Darstellungen überein. Weniger regelmäßig aufeinander bezogen sind die Abmessungen der Arme und der Beine (die Beine sind kürzer als die Arme, bei hochromanischen Figuren sind Arme und Beine von gleicher Länge), des Kopfes und der Hände (bei hochromanischen Figuren im Verhältnis 2 : 2 auf die Oberkörper- bzw. auf die Armlänge bezogen, bei vorliegendem Kruzifixus ist demgegenüber die Kopfhöhe vergrößert und die Handlänge verringert).[1]

In ähnlicher Weise wie die Proportionierung der Gliedmaßen des Kruzifixus teils streng schematisch, teils aber auch labil gehalten ist, sind Umriß und Einzelformen des Corpus teils streng schematisiert, teils organisch bewegt. Vor allem sind die dargestellten Formen nicht von innen her durchgestaltet, stofflich lebendig ist nur die oberste Schicht des Bildwerkes. Körperdetaillierungen und Faltenzüge lockern nur die äußere Schicht eines wenig differenzierten vierseitigen Kubus auf. Bei der Betrachtung von vorn, von rechts oder von links erscheint jede der Ansichtseiten des Kruzifixus ohne Beziehung zur angrenzenden geformt zu sein. Die Skulptur wirkt nicht rundplastisch, sie ist streng ausgerichtet und an einen Bildgrund, das verlorengegangene Kreuz, gebunden. Deutlich sind die Ecken der plastischen Grundform zu erkennen. In der Region des Schurzes sind die seitlichen Grenzen der vorderen Ansichtsfläche einerseits durch die Rundung des rechten Schenkels und andererseits durch den Faltengrat der geschürzten Tuchenden betont. Die Unterschenkel sind mit scharfen Graten versehen, welche die exakte Ausrichtung der Beine unterstreichen. Die Arme sind kontinuierlicher gerundet (da sie ohnehin nur aus einer Richtung zu betrachten sind), sie sind aber dem Körper völlig abrupt eingepaßt, nur der Brustmuskel mündet mit einem übergreifenden Grat in die Armhöhle ein und stellt eine Verbindungslinie zwischen den Armen und dem Oberkörper her.

Die Darstellung der Füße entspricht in der plastischen Durchgestaltung der unmittelbar unter der Haut liegenden anatomischen Einzelheiten voll und ganz der Darstellung der übrigen Körperpartien, der Charakterisierung des Oberkörpers wie auch des Lendentuches mit Hilfe von feinen Graten, flachen Wülsten und Dellen und auch der Charakterisierung der Haarkappe und des Bartwulstes durch feine Furchen, die lediglich die oberste Schicht der plastischen Form auflockern. Die Hände sind dagegen ziemlich primitiv, nur in den Konturen plastisch geformt, während alle Details aufgemalt sind. Sie wirken in ihrer relativ geschlosseneren und gröberen Gestaltung eher

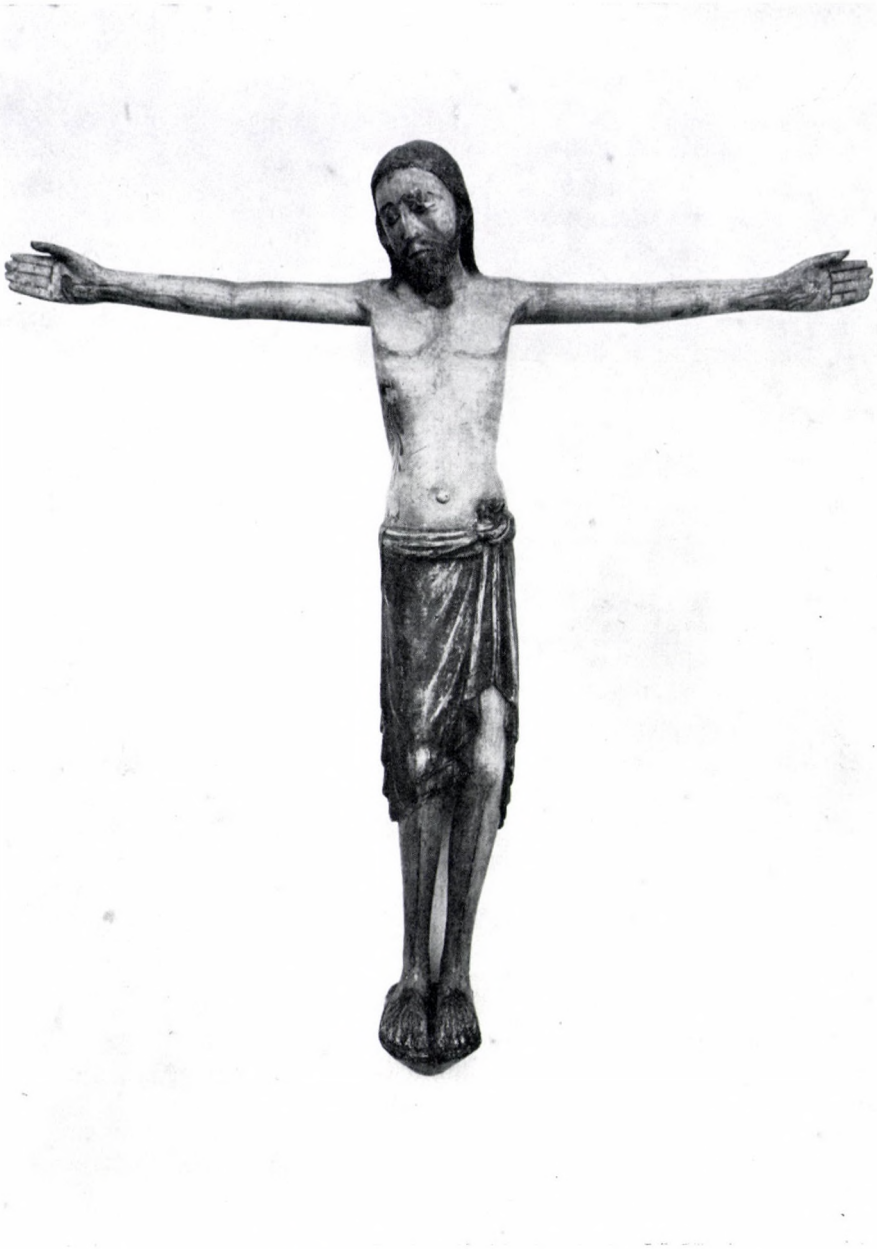


Abb. 1. Kruzifix aus Halberstadt

älter als die übrigen Partien des ursprünglichen Bestandes. Sie scheinen also Flickwerk eines Handwerkers an einem Meisterwerk wenige Zeit nach seiner Entstehung zu sein. Der Meister und der Restaurator der Skulptur könnten Zeitgenossen gewesen sein; während der eine aber fortschrittliche Tendenzen verfolgte und um organische Durchdringung des plastischen Kernes bemüht war, gestaltete der andere streng schematische und summarische plastische Formen und überließ es voll und ganz dem Faßmaler, die Grundform zu detaillieren.

Die gut erhaltene Fassung auf fein geschliffener Kreidegrundierung ist vermutlich ursprünglich. Sie ist von zartem Craquelée durchzogen und stellenweise etwas abgerieben. Haar und Bart sind von goldrot-bräunlicher Tönung. Das Inkarnat ist hellrosa, Brustschild und Rippenwülste sind in kräftigerem rosa Farbton unterstrichen. Die Nagelmale sind als kreisrunde Flecken auf die Handteller und auf die Fußrücken gezeichnet, die Seitenwunde als mandelförmiges Mal zwischen die zweite und die dritte rechte Rippe. Von den Wundmalen ausgehende Blutströme bilden Wellenorna-

mente; aus dem Lanzenstich quellen die Blutwellen traubenförmig hervor, rings um das Linienornament sammelt sich das Blut in Tropfen. Einige weitere Blutstropfen liegen auf der Haut knapp über dem Lendenschurz. Die Wundmale sind schwarz, das Blut ist von hellroter Farbe. Im Gesicht sind Höhen und Tiefen um die Augen und Wangen und in der Stirnpartie mit feinen Pinselstrichen malerisch betont. Die Pupillen sind blaßblau getönt und schwarz gerändert, ebenso wie die Augenlider. Von der Nasenwurzel ausgehende schwarzbraune doppelt geschwungene Pinselstriche bilden die Brauen. Der Lendenschurz trägt auf der Außenseite eine oxydierte Silberfassung mit zwei schwarzen doppelten Saumlinien, seine Futterseite ist rot gefärbt. Rote Farbreste liegen auch auf der Konsolenoberfläche. An den Händen mit den angestückelten Fingerteilen sind jüngere Farben zu erkennen in weißgrauem Hautton mit dunkleren roten Blutbahnen, die die älteren hellen auf den Unterarmen begleiten und ihnen Plastizität verleihen.

Das beschriebene Bildwerk im Halberstädter Domschatz steht in einer Tradition der Kruzifixdarstellung, die vom 9/10. Jahrhundert an bis ins 13. Jahrhundert hinein vorwiegend im Rheinland und im westfälisch-niedersächsischen Raum verbreitet ist. Der Typus der den Gekreuzigten lebend, ohne Schmerz duldend, ungekrönt und bekleidet mit dem asymmetrisch geschürzten Lendentuch darstellt, begegnet schon auf den Elfenbeinen der Metzer Schule, in ähnlicher Form auch im Kruzifix in der Frauenstiftskirche zu Düsseldorf-Gerresheim, und — in eigenwilliger naturalisierter Variation im Kruzifix des Echternacher Meisters auf dem Buchdeckel des Codex aureus Epternacensis im Nürnberger Museum.[2] Der Kruzifixtypus steht in Beziehung zu Darstellungen der Liuthard-Gruppe der Elfenbeine.[3]

Charakteristisch für die Lendentuchstruktur dieser Werke ist der durchgehende Schrägzug des einen Lendentuchendes über den Leib hin zu der Stelle, wo beide Tuchenden befestigt sind. Im niedersächsischen Bereich vertreten in der Zeit kurz nach 1000 die Kruzifixe am silbernen Bernwardskreuz und auf der Bronzetür in Hildesheim diesen Typus. Für die 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts repräsentieren der Kruzifix aus Nettlingen im Landesmuseum zu Hannover und vielleicht auch der Ringelheimer Bronzekruzifixus diese Tradition; in fortgeschrittener Zeit des 12. und des 13. Jahrhunderts sind es die Kruzifixe aus Bockhorst, jetzt im Landesmuseum zu Münster i. Westf., in Klöden a. d. Elbe, in Schönhausen in der Altmark, im Altmärkischen Museum zu Stendal aus Groß-Engersen, nordwestlich von Gardelegen, ferner ein Kruzifix im Besitze der Familie Schulze-Frielinghaus zu Diestedde i. Westf., wahrscheinlich aus Kloster Liesborn stammend, eins im Diözesanmuseum zu Paderborn aus Willebadessen, eins in der Sammlung Thome zu Alna, eins in Opperhausen, eins in Beelen und nicht zuletzt das in der Prämonstratenserkirche zu Cappenberg.[4]

Im Kölner Einflußgebiet ist mit dem Gerokreuz eine besondere Form dieser asymmetrischen Lendentuchanordnung vorbildlich geworden, bei der durch Winkelfaltungen vor dem Leib zwischen dem einen über den Schenkel gespannten Tuchende und den locker gefalteten Stoffpartien über dem anderen Schenkel vermittelt wird, wodurch gleichzeitig die kontrapostische Bewegung des Körpers unter dem Stoff unterstrichen wird.[5]

Beide, die ältere Form des asymmetrisch gefalteten Lendentuches und die des Gerokreuzes, ähneln sich sehr stark. Sie sind seit dem 11. Jahrhundert im Rheinland wie in Westfalen und Niedersachsen häufig nebeneinander anzutreffen und nur schwer ist es jeweils zu ergründen, ob eine Kruzifixdarstellung ursprünglich von der kölnischen Variante oder ob sie direkt oder indirekt vom Schurzschema der Metzer Elfenbeine inspiriert ist,[6] wenn nicht die Wahrscheinlichkeit einer Zuordnung etwa durch die Knotenform des Schurzes, durch die Haltung oder das anatomische Schema eines Corpus, auch durch die Kopfform oder die Gestaltung der Frisur erhärtet werden kann. Der Halberstädter Kruzifixus mit seiner hochstehenden Knotenschlaufe, mit dem hängebogig begrenzten Brustkorb und seinem im Rücken endenden Haarschopf, von dem nur einseitig ein paar Lockensträhnen über die Schulter nach vorn abgezweigt sind, erweist sich in all diesen kritischen Punkten als niedersächsische Prägung des Kruzifixtyps mit asymmetrisch gefaltetem Lendentuch.

Die hochstehende Knotenschlaufe haben die älteren niedersächsischen Kruzifixplastiken in Hildesheim am Bernwardskreuz und in der Sakristei der Ringelheimer Stiftskirche mit einigen der Metzer Elfenbeindarstellungen gemein.[7]

Diese Knotenschlaufe wird zu einer niedersächsischen Eigenart, indem sie auch bei symmetrischen Lendentuchfaltungen, z. B. beim Mindener Bronzekruzifixus und seinen Nachfolgewerken auftritt.[8]



Abb. 2. Kruzifix aus Halberstadt. Detail

Die Zeichnung des Thorax beim Halberstädter Domschatz-Kruzifix stellt eine besondere Form des Dreieckschemas dar, das sich in der mittelbyzantinischen Plastik herausbildet und das die Aktgestaltung im nördlichen Europa bis ins 12. Jahrhundert hinein bestimmt.[9] Die Sonderform mit hängebogiger Begrenzung des Brustkorbes zeichnet wiederum schon Elfenbeindarstellungen aus der Metzer Schule aus und neben einigen Kruzifixen des alemannischen Raumes aus dem 12. und 13. Jahrhundert vorwiegend französische und skandinavische sowie die überwiegende Mehrheit der niedersächsisch-westfälischen Kruzifixplastiken.[10]

Die Frisur des Halberstädter Kruzifixus unterscheidet sich von der üblichen Gliederung des Haares von Kruzifixen durch je drei Lockensträhnen, die nach vorn über die Schultern fallen, gleichermaßen in einer Weise, die für die Metzer Elfenbeine und deren Nachfolge, für den Gerresheimer Kruzifixus sowie für eine Reihe westfälisch-niedersächsischer Darstellungen des Gekreuzigten cha-

rakteristisch ist. Das Haar legt sich mit leichter Welle über die Ohren und fällt geschlossen auf den Rücken herab, nur über eine Schulter, der sich meistens der Kopf zuneigt, wird eine gelockte Strähne nach vorn abgezweigt. Bei Engel- und Johannesdarstellungen aus der Metzer Schule und beim Gerresheimer Kruzifixus ist diese Strähne auf typisch spiralförmige Weise eingerollt.[11] Die Abzweigung der Haarlocke beim Halberstädter Kruzifixus ist nur gemalt und nur durch die glücklicherweise erhaltene Fassung des Bildwerkes überliefert. Bei anderen Kruzifixen, deren Haar als geschlossene Masse auf dem Rücken endet, kann die einseitig abgezweigte Haarlocke mit der Fassung zerstört worden sein. In den Kreis der Plastiken, die der Halberstädter in der Gestaltung der Frisur vergleichbar sind, können deshalb — mit Vorbehalten allerdings — wohl alle Bildwerke einbezogen werden, die wenigstens die anderen beiden Charakteristika aufweisen: die Haarwelle, die die Ohren ganz oder teilweise verdeckt, und den Schopf, der auf dem Rücken endet. Es sind dies die Kruzifixe in Werden, in Schönhausen und in Unseburg. Der Werdener Kruzifixus ist vom Material her mit der Tradition der Kleinkunst verbunden, in der die beschriebene Frisur immer wieder auftritt. Die beiden anderen Kruzifixe sind in räumlicher Nähe des Halberstädter Kruzifixus zu lokalisieren, wahrscheinlich aber jüngeren Datums.

Der Kruzifixus von Schönhausen kann auf Grund noch anderer Entsprechungen mit dem Halberstädter Kruzifix in direktem Zusammenhang erklärt werden.

Zusammenfassend läßt sich zur typologischen Charakterisierung des Halberstädter Kruzifixus sagen, daß er wenige byzantinisierende Motive aufweist und daß er sich in einen Strom der Entwicklung einfügt, der von der rheinisch-maasländischen Kleinkunst ausgeht und sowohl die rheinische Monumentalkunst, wie auch die niedersächsisch-westfälische inspiriert hat. Unter den Werken aus ottonischer Zeit sind einige Kruzifixe des bernwardinischen Kunstkreises von besonders deutlicher Übereinstimmung, aus der Zeit um 1200 sind es Kruzifixe aus dem westlichen und dem östlichen Harzvorland, die offenbar abseits von den führenden Werkstätten unter französisch-frühgotischem Einfluß aus heimischer Tradition entstanden sind.

Der Halberstädter Kruzifixus ist stilistisch ganz allgemein durch die Geschlossenheit der Gesamterscheinung bei gleichzeitig spürbarer Besinnung auf die funktionale Bedeutung der vorbildlichen Schemata charakterisiert. Das funktionale Bemühen ist im Anschmiegen des Lendentuches wie auch in der fleischig weichen Gestaltung des Oberkörpers erkennbar. Die als Tendenz spürbare organische Durchdringung erfaßt jedoch nicht den Kern der dargestellten Formen, sondern sie bleibt der Oberfläche der Plastik verhaftet.[12] Diese flächenbezogene Auflockerung des Kruzifixus und seine typologische Verknüpfung noch mit karolingischen und ottonischen Vorbildern läßt ihn solchen Bildwerken vergleichbar erscheinen, die in die letzte Phase der Romanik zu datieren sind, wie beispielsweise eine Reihe von Elfenbeinen, die Goldschmidt erläutert.[13]

Unter den Monumentalplastiken scheint dem Halberstädter Kruzifixus auf den ersten Blick hin besonders der Schönhausener Kruzifixus verwandt. Er entspricht ihm in der Körperhaltung und in der Haltung der Arme, in der Frisur (bis auf die einseitige Schulterlocke, die aber mit der Fassung oder durch Überarbeitung des Bildwerkes zerstört worden sein kann), auch in der Grundform des Kopfes und in den markanten Linien des Gesichtes (vgl. insbesondere die Falte zwischen Nüstern und Mundwinkeln) sowie in allen Faltenmotiven des Schurzes. Es fehlt dem Schönhausener Kruzifixus im Vergleich mit dem Halberstädter nur die hochstehende Knotenschlaufe, statt dessen zeigt es den überfallenden Schurzzipfel einiger Metzer Elfenbeine.[14] Die Konsolen der Gekreuzigten unterscheiden sich durch einen kugelförmigen Knauf unter der der Schönhausener, in dieser Eigenart deutet sich wiederum eine Beziehung des Typus zu Kruzifixen der Metallkunst, insbesondere zum Kruzifixus des Bernwardskreuzes an, dessen Konsole völlig entsprechend gebildet ist. Der Körper der Schönhausener unterscheidet sich von dem der Halberstädter Christusfigur dadurch, daß er die Anatomie des Thorax noch stärker unter einer weichen Oberfläche verallgemeinert; daß er nur noch seine hängebogige Begrenzung, nicht mehr aber den Verlauf einzelner Rippen wiedergibt und dadurch, daß der Plastik in der Taille eine Segmentierungsfalte eingegraben ist, wie es der anatomischen Gestaltung von Kruzifixen entspricht, die in einer byzantinisierenden Strömung stehen, wie vor allem die Darstellungen aus der Zeit um 1200. Auch die Abzeichnung des Schwertfortsatzes gibt der Schönhausener Skulptur im Gegensatz zur Halberstädter ein stärker byzantinisierendes Gepräge. Verschiedenartige stoffliche Qualitäten



Abb. 3. Kruzifix aus Halberstadt. Detail

sind beim Schönhausener Kruzifixus — entsprechend den stilistischen Gepflogenheiten des beginnenden 13. Jahrhunderts — strukturell verschiedenartig wiedergegeben: so sind die Falten des Lendentuches beim Schönhausener Kruzifixus viel härter eingegraben als die anatomischen Details und auch als die in Schema völlig entsprechenden Schurzfalten des Halberstädter Kruzifixus. Auch die Gesichtszüge des Schönhausener Christus sind schärfer, als die des Halberstädter Kruzifixus. Er wirkt so trotz aller motivischen Übereinstimmungen aktiver, weniger still und verhalten im Ausdruck als das Halberstädter Bildwerk. An der Schönhausener Skulptur ist ein deutlicher Stilfortschritt zu erkennen. Er dürfte auf Grund historischer Gegebenheiten in die Jahre um 1212 zu datieren sein, der Halberstädter Kruzifixus also wegen seiner stilistisch altertümlicheren Haltung einige Zeit früher anzusetzen sein.

Die Stille und Verhaltenheit des Ausdruckes, verbunden mit lockerer Oberflächengestaltung unterscheidet die Halberstädter Skulptur nicht

nur von Werken des beginnenden 13. Jahrhunderts, sondern zugleich von den älteren Vergleichsstücken: Das Gerresheimer Kruzifix unterscheidet sich vom Halberstädter u. a. durch eine die Einzelheiten weich verschleifende typisch ottonische Körpergestaltung. Während die Anatomie des Brustschildes und der Rippen beim Halberstädter zwar weich, aber durchaus linear bezeichnet sind, beleben den Oberkörper des Gerresheimer Bildwerkes völlig unschematisch sanfte Höhungen und flache Dellen. In entsprechender Weise ist die Stille seines Ausdruckes viel lebenswärmer empfunden als die Verhaltenheit, in der der Halberstädter Gekreuzigte verharrt. Verglichen mit der Gerresheimer Plastik wirken Ausdruck und Oberfläche der Halberstädter schablonenhaft.

Auch die Körperlichkeit des silbernen Bernwardskruzifixus unterscheidet sich lebhaft von der Körperauffassung der Halberstädter Skulptur, obgleich in der schematischen Anlage enge Übereinstimmung zwischen beiden Werken besteht. Der Hildesheimer Kruzifixus drückt, wenn auch in anderer Form, entsprechendes Organisches in durchaus individueller Prägung aus wie die Gerresheimer Figur. Auch das Anschmiegen des Lendentuches über seinem rechten Schenkel, das Einmünden der Faltenzüge in den Knotenbausch und selbst der gedrehte Wulst, aus dem der geschürzte Stoffzipfel hervorragt, verrät ein Bemühen des Künstlers um Stofflichkeit und organische Erfassung, das die Vorstellungen des Künstlers weit übertrifft, von dem der Halberstädter Kruzifixus stammt. Dieser Meister gestaltet nicht nach noch lebenswarmen Vorstellungen, sondern nach überlieferten Schemata, die er durch zarte Kontrastierungen und Schichtungen an der Oberfläche aufzulockern sucht.

Ein dritter Stilvergleich mag den Abstand des Halberstädter Kruzifixus von salischen Werken veranschaulichen: Die Formen des Halberstädter Kruzifixus haben etwa verglichen mit denen des Nettlinger Kruzifixus in Hannover an Strenge verloren, sowohl in der Haltung, in der Zeichnung des Oberkörpers und auch in den Faltenzügen des Schurzes. — Das Halberstädter Kruzifix unterscheidet sich stilistisch also von der noch organisch empfundenen Weichheit und Körperlichkeit ottonischer Darstellungen und von dem neu aufkommenden Bemühen um Durchorganisierung, wie es die Darstellungen aus der Zeit um 1200 auszeichnet, es lockert und weicht aber die streng stilisierten Darstellungsschemata der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts schon bedeutend auf.

Erich Meyer hat vor 1930 in seinem Katalog des Halberstädter Dommuseums den Halberstädter Kruzifixus ohne nähere Begründung in den Anfang des 12. Jahrhunderts datiert.

Richard Hamann-Mac Lean stellt das Bildwerk bei Gelegenheit seiner Einschätzung des Cappenberger Kruzifixus unter die ältesten frühgotischen Kruzifixe Niedersachsens; er folgt darin Karl August Wirth, der den Halberstädter Kruzifixus innerhalb einer Reihe von Nachfolgewerken eines typologischen Vorbildes in der Art des Kruzifixes von Le Mans nennt.[15] Aus Wirths Darlegungen spricht an dieser Stelle die Meinung, daß die Kruzifixdarstellungen mit nebeneinanderstehenden Füßen und asymmetrisch gefaltetem Lendentuch im wesentlichen erst mit französischen Einflüssen der anbrechenden Gotik im übrigen Europa aufkämen. Wirth äußert damit einen Standpunkt, der seiner sonst immer wieder bewiesenen These von der Ableitung der ältesten frühgostischen Kruzifixtypen von verschiedenen älteren Typen der einzelnen Landschaften widerspricht. Eingehende typologische Untersuchungen zum Halberstädter Kruzifix ergaben jedoch, daß es eine durchgehende rheinisch-niedersächsische Tradition gibt, aus der sich seine Entstehung ohne Schwierigkeit ableiten läßt. Über diesen Werkkreis mag den Halberstädter Kruzifixus eine indirekte Verwandtschaft auch mit französischen Kruzifixen verbinden. Da in Frankreich selbst — soweit bekannt — außer dem von Le Mans kein anderes Kruzifix desselben Typus überliefert ist, da aber das Kruzifix von Le Mans sowohl in seiner kontrapostischen Haltung wie in der anatomischen Gliederung seines Oberkörpers und im Schurzfaltensystem mehr Unterschiede aufweist als niedersächsische Darstellungen, besteht wohl kein Grund, die Entstehung des Halberstädter Kruzifixes von französischer Tradition abhängig zu machen. Die Verwandtschaft der Köpfe, die Hamann-Mac Lean hervorhebt, scheint mir weniger eng zu sein als die zwischen dem Halberstädter Kruzifixus und etwa dem aus Nettlingen, dessen niedersächsischen Charakter Wesenberg[16] erklärt hat, und der neben sonstigen ähnlich geprägten Zügen auch die einseitige Schulterlocke des Halberstädter Kruzifixus aufweist, die dem Kruzifix von Le Mans fehlt. Nach allem dürfte wohl die Entstehung des Halberstädter Kruzifixus in Niedersachsen noch im 12. Jahrhundert erwiesen sein. Eine Datierung in das beginnende 12. Jahrhundert, wie Meyer sie vorschlägt, scheint mir infolge des immerhin spür-

baren Bemühens um Auflockerung der Form und um Differenzierung der stofflichen Gegebenheiten nicht möglich zu sein. Verglichen mit den Darstellungen des Freckenhorster Taufsteins von 1129 wirken die Details des Halberstädter Kruzifixus bestimmter und deutlicher stofflich charakterisiert, viel weniger teigig und weniger von der Oberfläche her gestaltet. Die Kruzifixe aus der Werkstatt Rogers von Helmarshausen, die ebenfalls innerhalb der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zu datieren sind,[17] weisen im allgemeinen manche Ähnlichkeiten auf, so ähnelt dem Halberstädter Kruzifix eins der Rogerschen Bronzekruzifixe im Schnütgen-Museum durch die in der Haltung anklingende Bogenspannung (seine Konsole ähnelt der des Schönhausener Kruzifixes) und durch einen ähnlich geformten Kopf mit fein gerieftem Haar, das im Rücken endet, sowie durch den gratig begrenzten Bart. Falten und Oberkörper unterscheiden sich aber bei allen Roger-Kruzifixen durch viel schematischere Darstellung.[18]

Eine Eigenart in der Darstellung der Lendentuchfalten beim Halberstädter Kruzifix, die auf den Körperhöhen verlaufenden Grate, kommen abgesehen vom silbernen Bernwardkreuz und vom Nettlinger Kruzifix in der niedersächsischen Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts, insbesondere unter Hildesheimer Erzeugnissen, häufig vor, beispielsweise auf den Grubenschmelzen aus der Welandus-Werkstatt.[19] Goldschmidt denkt sie gegen Ende des 12. Jahrhunderts in Abhängigkeit von Werken der Kölner Pantaleonswerkstatt entstanden, so während der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auch die Steinskulpturen — angefangen vom Tympanon aus St. Cäcilien bis zur Madonna aus Maria im Kapitol — mit den charakteristischen verlaufenden Faltengraten gebildet werden.[20] Die Kreuzigungsdarstellungen auf dem Hildesheimer Buchdeckel im Trierer Domschatz, cod. 140, olim 129, wie auch auf der Platte der Sammlung Spitzer im Louvre, die als Vergleichsmaterial aus der Welandus-Gruppe der niedersächsischen Grubenschmelze herangezogen werden können, stehen dem Halberstädter Kruzifix also nicht nur typologisch, sondern auch stilistisch nahe.

Seine Datierung in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, genauer: ins vierte Viertel des Jahrhunderts, auf Grund stilistischer und motivischer Vergleiche kann durch einen chronikalischen Hinweis noch gestützt werden; gleichzeitig gewinnt dadurch die Möglichkeit einer direkten oder indirekten Beeinflussung der Plastik von Kölner bzw. rheinländischer Kunst des ausklingenden 12. Jahrhunderts, ihre Entstehung zwar unter ähnlichen Voraussetzungen aber unabhängig von Hildesheimer Werken, an Wahrscheinlichkeit.[21]

Bischof Ulrich von Halberstadt, der von 1147 bis 1160 und erneut zwischen 1177 und 1180 regierte, pflegte freundschaftliche Beziehungen zum Kölner Erzbistum. 1178 verbündete er sich mit Erzbischof Philipp in seinem Kampf gegen Heinrich den Löwen.[22] Es ist wahrscheinlich, daß diese Verbindung auch auf künstlerischem Gebiet Folgen hatte, die zumindest die Stiltendenzen im Halberstädter Umkreis beeinflußten und ihre Ausrichtung auf die Gotik hin förderten. Wenn schon das Was, der landschaftlich geprägte Typ eines Bildwerkes, sich noch nicht durch fremde Anregungen verändern ließ, so konnte doch das Wie der künstlerischen Gestaltung durch entsprechende Vorbilder beeinflußt werden. — Ich möchte annehmen, daß der Halberstädter Kruzifixus in Niedersachsen, vielleicht in Halberstadt selbst, entstanden ist, und zwar unter ähnlichen Bedingungen wie die Produkte der Hildesheimer Welandus-Werkstatt, welche zur Kölner Fridericus-Werkstatt Beziehungen unterhielt.[23] Der Kruzifixus könnte in Halberstadt durch die Hand eines wandernden Meisters stilistische Anregungen aus dem Raume der Kölner Erzdiözese empfangen haben.

Im Kruzifixus von Güsten im Kreis Jülich ist ein Bildwerk überkommen, das durch eine Reihe von stilistischen Übereinstimmungen mit dem Halberstädter Kruzifix, aber auch durch seine typischen Unterschiede die Situation klären hilft, in der man sich das Halberstädter Bildwerk entstanden denken muß.[24] Der Güstener Kruzifixus teilt mit dem Halberstädter die weiche Zeichnung des Oberkörpers und die gratige Behandlung der Schienbeine, wie auch einzelner Faltenbrüche. Ähnlich ist auch das Verhältnis des Lendenschurzes zum Körper, der sich mit dem rechten Knie ein wenig durch den Stoff hindurch abformt. Ähnlich unorganisch ist der Wulst des Lendentuches gebildet und entsprechend ist die Art, wie der Schurz seitlich locker bis in Wadenhöhe herabzipfelt. Grundsätzlich ähnlich sind beide Kruzifixe auch in ihren Frisuren mit Stirnlocke, rückwärts endendem Schopf und mit Stirnlocke, mit der Schifferkrause ums Kinn und einem Schnurrbart, der in den Kinnbart einmündet. Ähnlich ist endlich die Gebundenheit beider Werke an ältere ottonisch-salische Vorbilder, die sich zum Beispiel in der

Haltung der Körper widerspiegelt, im sanften Schwung des Halberstädter Kruzifixes bei waagerechter Armhaltung, die letztlich schon im silbernen Bernwardskruzifix vorgebildet ist, und im Schwebehang des Güstener Kruzifixes, der die Haltung des Gero-Kreuzes oder deutlicher noch die des Benninghäuser Kruzifixus wiederholt. Beide, der Güstener wie der Halberstädter Kruzifixus, schwächen den Ausdruck ihrer typologischen Vorbilder ab und verwandeln deren Typ in einer für das 12. Jahrhundert charakteristischen Weise. Obwohl beiden Kruzifixdarstellungen das Bild des leidenden und des gestorbenen Kruzifixus zugrunde liegt, verkörpern sie einen lebendigen Christus; beide sind still und sanft ergeben. — Ursula Hüneke datiert den Güstener Kruzifixus in die Jahre zwischen 1170 und 1175.[25]

Eine ähnliche Datierung kommt wegen der stilistischen und der historischen Gegebenheiten auch für den Halberstädter Kruzifixus in Frage. Er dürfte also, wie schon erwähnt, in der Regierungsperiode Bischof Ulrichs, also vor 1180, sicherlich für den Dom geschaffen worden sein, wahrscheinlich nach 1170/75, als die Auflockerung der hochromanisch-strengen Form in Sachsen allgemein um sich greift. Für diese Stilperiode sind Bildwerke charakteristisch, die wie die Kruzifixe in Güsten und in Halberstadt einen noch in der Ottonik wurzelnden Formenvorrat langsam zu neuen Typen entwickeln.

Als Heinrich der Löwe 1179 Halberstadt eroberte und der Dom in Flammen aufging, nachdem man die Reliquien — und wohl auch einen Teil des Inventars hatte retten können,[26] wird der Kruzifixus beschädigt worden sein, so daß wenige Jahre nach seiner Entstehung die Ausbesserung der Hände notwendig wurde und sicherlich von einem einheimischen Handwerker ausgeführt worden ist.

Der Datierung des Halberstädter Kruzifixus ins 12. Jahrhundert entspricht auch seine Fassung, insbesondere die Silberfassung des Schurzes. Leider gewährt die Forschung auf dem Gebiet der Fassungen mittelalterlicher Bildwerke noch wenig Überblick, sodaß alle Parallelerscheinungen nur erst vage zeitlich ausgedeutet werden können. Immerhin fällt auf, daß im 12. Jahrhundert neben der Halberstädter noch eine Reihe weiterer Silberfassungen von Lendentüchern entstanden sind, die des Kruzifixes in der Aschaffenburger Stiftskirche (um 1100), die des Kruzifixes in der Kapelle der Naumberger Ägidienkurie (gegen 1160), die des Güstener Kruzifixes (1170/75) und auch die der Mittelpartie des Farstenrieder Kruzifixus (1150/60 nach Beenken, um 1200 nach Lill). Alle diese Werke sind entsprechend ihrer zeitlichen Entstehung mehr oder weniger von vorromanischer Kunst abhängig, das ist durch Formenvergleiche mannigfaltig zu belegen. Vermutungsweise möchte ich auch die Silberfassung ihrer Lendentücher als Beweis für ihre Verknüpfung mit älteren, speziell mit salischen Werken ansehen. Ein Beispiel aus salischer Zeit gibt das Lendentuch des Mindener Bronzekruzifixus, das durch Einlagen in Niellotechnik silbern erscheint.

In anderer Weise als die Fassungen der genannten Skulpturen entspricht der des Naumburger Bildwerkes auch die des Kruzifixes von München-Forstenried,[27] der entsprechend dem Halberstädter an der Schwelle zur Gotik entstanden ist. Seine Fassung unterstützt und detailliert gleichfalls die wenig gegliederte plastische Form, allerdings mit viel kräftigeren Linien, wogegen der Faßmaler der Halberstädter Plastik nur mit feinem Pinsel malerisch höht. Die Unterschiede in der Anwendung der zeichnerischen Mittel mögen landschaftlich, kaum aber zeitlich bedingt sein.

LITERATUR

Ausstellungskatalog »Bayrische Frömmigkeit«. München, 1960.

Doering, Oskar: Die Kirchen von Halberstadt, Augsburg, 1927. Nr. 387, S. 60.

Falke, Otto u. *Frauberger, Heinrich*: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt a.M., 1904.

Goldschmidt, Adolf: Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, In: Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen 35. 1915. S. 137 ff.

Goldschmidt, Adolf: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII—XI. Jahrhundert. Bd. 1, Berlin, 1914, Bd. 2, Berlin, 1918. ... der romanischen Zeit. Bd. 3, Berlin, 1923.

Haedecke, Hanns-Ulrich: Rheinische Kruzifixe von ihren Anfängen bis zur hochromanischen Zeit, Köln, Phil. Diss. 1955.

Hamann-Mac Lean, Richard: Zur Zeitstellung und Herkunft des Cappenberger Kruzifixus, In: Westfalen 33. 1955, S. 113—124.

Hüneke, Ursula: Das romanische Kruzifix in Güsten, In: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 23. Ber. 1953—1959. Kevelaer 1960. S. 125—164.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Heft XXIII. Kreise Halberstadt. Land und Stadt. Bearbeiter: Oskar Doering. Halle a. d. Saale, 1902 (zitiert: KDM).

Meyer, Erich: Das Dommuseum Halberstadt, Halberstadt o. J. S. 22, Abb. 17.

Meyer, Erich: Neue Beiträge zur Kunst des Roger von Helmarshausen und seines Kreises. In: Westfalen 25. 1940. S. 6—17.

Püttmann, Hans: Das Tympanonrelief von S. Cäcilien zu Köln, Mainz, Phil. Diss. 1950.

Weitzmann-Fiedler, Josepha: Die Aktdarstellung in der Malerei vom Ausgang der Antike bis zum Ende des romanischen Stils. Straßburg, 1934.

Wesenberg, Rudolf: Der Bronzekruzifixus des Mindener Domes, In: Westfalen 37. 1959. S. 57—69.

Wirth, Karl August: Die Entstehung des Drei-Nagel-Kruzifixus, seine typengeschichtliche Entwicklung bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland. Frankfurt a. M., Phil. Diss. 1953.

ANMERKUNGEN

[1] Das Mißverhältnis der Hände innerhalb der Körperproportionierung ließe sich u. U. wiederum durch ihre nachträgliche Anstückelung erklären, eine gewisse Labilität bestimmt aber auch die übrigen Körperproportionen.

[2] Über die entsprechenden Elfenbeine vgl.: *Goldschmidt, A.:* Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen u. sächsischen Kaiser, VIII—XI. Jahrhundert. Bd. 1 Berlin 1914, S. 38/39, Nr. 78, 80, 85, 86, 88, 89, 92. Bd. 2 Berlin 1918, S. 4/5, Nr. 23.

Der Gerresheimer Kruzifixus ist ausführlich behandelt bei *Haedecke, H. U.:* Rheinische Kruzifixe von ihren Anfängen bis zur hochromanischen Zeit. Köln, Phil. Diss. 1955.

[3] vgl. den Kruzifixus des Münchner Buchdeckels Cod. lat. 4452/antea Bamberg 283, Cim. 57/antea Bamberg 5, Abb. bei *Goldschmidt, A.:* a. a. O. Bd. 1, S. 23, 25, 26, 39, Taf. XX. Nr. 41, dat. ca. 870, entstanden in Reims bzw. im Kloster Hautvillers b. Reims o. in der Nähe der Schule von Corbie.

[4] Der durchgehende Schrägzug des Lendentuches ist nur bei Kruzifixplastiken des westfälisch-niedersächsischen Raumes sowie bei solchen aus der französischen Einflußsphäre, insbesondere aus frühgotischer Zeit anzutreffen: *a)* Frankreich: Le Mans, Museum, aus der Kathedrale (Ende 12. Jh.), Paris, Sammlung Demotte, aus Westfrankreich (12. Jh.); b) Alemannischer Raum: Disentis, Klostermuseum, aus Tinzen (l. Hälfte 12. Jh.), Biberach, Sakristei der Stadtpfarrkirche (13. Jh.), vgl. dazu KDM Württemberg/Donaukreis 1, S. 49: Entstehung durch maasländische Beeinflussung angeregt; c) Bayern: Wessobrunn, Klosterkirche, ehemaliges Triumphkreuz (1253); d) Mitteldeutschland: Zeitz, St. Michael, Sakristei (13. Jh.). Zu dieser Beobachtung stimmt Adolf Goldschmidts Untersuchung der Elfenbeine gleichen Typus. *Goldschmidt, A.:* a. a. O. Bd. 1, S. 39, stellt fest, daß der Kruzifixtypus der Elfenbeine der Metzer Schule sich hauptsächlich nach der Maas- und Niederrhein-Gegend ausdehnte.

[5] vgl. den Kruzifixus aus Birkenbringhausen im Marburger Universitätsmuseum aus dem 3. Drittel des 11. Jh., sowie aus der Zeit um 1200 eine Reihe von Kruzifixen im: Rheinland: Wiesbaden, Museum, aus Walsdorf, Lichtenstein, Schloßsammlung, rheinisch? Regensburg: Haidstein, Wallfahrtskirche. Regensburg, St. Jakob, Triumphbogen. Regensburg, St. Jacob, Seitenschiff. Regensburg, St. Jakob, Sakristei. Regensburg, St. Emmeram, Seitenschiff. Bayern/Norditalien: München-Forstenried. Landshut, Trausnitzkapelle. Bozen-Gries, Alte Pfarrkirche, aus den Bozener Lauben. Sachsen: Triumphkreuze von Halberstadt, Freiberg, Wechselburg, Naumburg sowie alle damit im Zusammenhang stehenden Kruzifixe, angeführt bei: *Goldschmidt, A.:* Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, in: Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen 35. 1915, S. 137 ff. Thüringen: Eisenach, Museum, aus Elxleben. Eisenach, Museum, aus Willersdorf. Eisenach Museum, aus Arnstadt. Eisenach, Wartburg, Kapelle, aus Rheinsfeld. Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, aus Döllstedt. Gotha, Schloßmuseum, Herkunft unbekannt.

[6] Beispielsweise tritt bei einem Kruzifix in Bruchhausen/Westf. die mittlere Winkelfaltenpartie — scheinbar voraussetzungslos — in Erscheinung, obwohl das Kruzifix eng mit einer Gruppe von Kruzifixen mit durchgehendem Faltenzug verwandt ist, welche die typisch niedersächsich-westfälische Ausprägung bewahren, obwohl sie aus einer Zeit stammen, in der das Bemühen um Funktionalisierung der Motive und um organische Bereicherungen sich durchsetzte und allgemein überkommene Schemata veränderte, vgl. zum Kruzifix in Bruchhausen die verwandten Kruzifixe aus Willebadessen, in Altena, in Oppenhausen und in Beelen.

[7] vgl. *Goldschmidt, A.:* Elfenbeine, a. a. O. Bd. 1. Nr. 85, 96.

[8] vgl. *Wesenberg, R.:* Der Bronzekruzifixus des Mindener Domes, in: Westfalen 37. 1959, S. 67.

[9] dazu: *Weitzmann—Fiedler, J.:* Die Aktdarstellung in der Malerei vom Ausgang der Antike bis zum Ende des romanischen Stils, Straßburg 1934, S. 33—37, 50 ff.

[10] Kruzifixe mit hängebogig begrenztem Brustkorb. a) Metzer Schule: vgl. *Goldschmidt, A.:* Elfenbeine, Bd. 1, Nr. 83 (9./10 Jh.); b) Alemannischer Raum: Nürnberg, GNM, vom Bodensee (1100/1120); Wolfahrstweiler (Mitte 12. Jh.); Stuttgart, L. M., aus Lorch (2. Hälfte 12. Jh.); München, BNM. MA 1086, aus Untergermaringen b. Kaufbeuren (um 1180); Sigmaringen, Schloßmuseum, alemannisch (um 1200); Zürich, LM. 4642, aus Flumst/St. Gallen (um 1200). *Weitzmann-Fiedler J.* begründet das Auftreten des Dreieckschemas im alemannischen Raum mit zisterziensischen Einflüssen, vgl. A. O. S. 71—73; c) Frankreich: Paris, Louvre, aus Lavaudieu/Auvergne (1130/1140), Autun, Museum, vom Lazarusgrab (1170/89); d)Schweden: Danderyd/Uppland (Mitte 12. Jh.); Enköping, aus Langstora/ Uppland (Mitte 12. Jh.); Gamla/Uppland (Mitte 12. Jh.); Stockholm, Historisches Museum, aus Läby/Uppland (3. Viertel 12. H.); Stockholm, Hist. Mus., aus Husby Langhundra/Uppland (e. Viertel 12. Jh.); e) Niedersachsen-Westfalen: Hildesheim, Bronzetür (1007/15); Hannover, LM, aus Nettlingen (2. Hälfte 11. Jh.); Freckenhorst, Taufstein (1129); Münster, LM, aus Rorup (12. Jh.); Münster, LM. aus Lübecke (12. Jh.); Osnabrück, Dom (um 1200); Deckbergen (um 1200); Altena, Slg. Thomé (um 1200); Schönhausen (Anfang 13. Jh.); Unseburg (13. Jh.); Braunschweig, Herzogl. Mus., aus Hohenassel (Mitte 13. Jh.).

[11] vgl. Die Darstellung auf dem Metzer Buchdeckel bei *Goldschmidt*, Elfenbeine, Bd. 1, Nr. 85, und zum Gerresheimer Kruzifixus *Haedecke, H. U.:* Rheinische Kruzifixe. Ähnlich ist auch die Haarfrisur des Propheten Baruch, rechts neben der Landauer Kreuzigung des Kuppelreliquiars aus dem Welfenschatz (Abb. bei *Falke, O.* und *Frauberger, H.:* Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt a. M. 1904, Taf. 38), sowie die das personifizierten Physon vom Hildesheimer Taufbecken gestaltet. Den rückwärts endenden Haarschopf mit den einseitig abgezweigten Locken nicht in spiralförmiger Aufrollung, sondern herabhängend wie beim Halberstädter Kruzifixus zeichnet auch den Nettlinger Kruzifixus, den aus Bantelis bei Gronau im Landesmuseum zu Hannover und zwei Kruzifixe aus der Hildesheimer Welandusgruppe aus, den auf dem Buchdeckel zum Evangeliar Nr. 140/129 im Trierer Domschatz (Abb. bei *Falke-Frauberger*, Taf. 103) und den auf einer Schmelzplatte der Slg. Spitzer im Cluny-Mus. (Abb. bei *Falke-Frauberger*, S. 106).

[12] Charakteristisch für diese stilistische Haltung sind auch die malerischen Unterstreichungen und Ergänzungen der plastischen Gegebenheiten, die Riefelungen der Haar- und Bartoberflächen, die gemalten Stirn- und Schulterlocken und die Malerische Höhung der Rippen. Am deutlichsten stofflich-organisch charakterisiert sind noch die Lendentuchpartien, aber auch der Schurz erweist sich als flächenhaftes Gebilde, sobald man den Kruzifixus aus der Schräge Betrachtet. Vgl. Beschreibung Bl. 5 u. 6.

[13] vgl. *Goldschmidt*, Elfenbeine, Bd. 2, S. 11.

[14] vgl. *Goldschmidt*, Elfenbeine, Bd. 1, Nr. 78, 80, 86, 89 u. 92.

[15] *Meyer, E.:* Das Dommuseum Halberstadt. Halberstadt o. J. S. 22, Abb. 17. — *Hamann-Mac Lean, R.:* Zur Zeitstellung und Herkunft des Cappenberger Kruzifixus, in: Westfalen 33. 1955, S. 119/120. — *Wirth, K. A.:* Die

Entstehung des Drei-Nagel-Kruzifixus, seine typengeschichtliche Entwicklung bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland. Phil. Diss. 1953. Frankfurt a. M., Bl. 170, Anm. 22.

[16] *Wesenberg, R.:* A. o. S. 68.

[17] *Meyer, E.:* Neue Beiträge zur Kunst des Roger von Helmarshausen und seines Kreises, in: Westfalen 25. 1940, S. 11—13, Taf. III, VI, VII.

[18] vgl. die Abb. der Kruzifixe aus dem Werkstattkreis Rogers von Helmarshausen bei Meyer A. o.

[19] vgl. *Falke-Frauberger*, A. o. S. 106—108 sowie Goldschmidt, Elfenbeine, Bd. III, Berlin 1923, S. 3, 5, 18, 21.

[20] Abgehandelt von *Püttmann, H.:* Das Tympanonrelief von S. Cäcilien zu Köln, Phil. Diss. Mainz 1950.

[21] Die stilistische Haltung des Halberstädter Bildwerkes verbietet es, eine Beziehung zu Hildesheimer Werken anzunehmen, die ihm qualitativ entsprechen, wie etwa die Figuren der Bronzetaufe. Seine ausgezeichnete Qualität hebt es aber auch weit ab von gleichzeitigen Hildesheimer Werken wie denen aus der Welandus-Werkstatt.

[22] vgl. KDM Halberstadt.

[23] vgl. *Falke-Frauberger* und *Goldschmidt*, Angabe oben.

[24] Veröffentlicht durch *Ursula Hüneke* im Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 23. 1960, S. 125—164.

[25] vgl. dazu *Hüneke* im Jahrbuch der Rhein. Denkmalpflege, a. o., S. 159.

[26] s. KDM Halberstadt,

[27] Zuletzt veröffentlicht im Katalog der Ausstellung »Bayrische Frömmigkeit«, München 1960, Nr. 167.

DER INTELLEKTUELLE HINTERGRUND DER VOGELDARSTELLUNGEN DER VICTORINUS-CORVINA

TOPOS- UND SITUS-UNTERSUCHUNG DER ILLUMINATION

I. Teil

von

L. KALMÁR

Der Bischofshof von Großwardein bildete unter dem Episkopat des János Vitéz (1445–1465) schon vor König Matthias Corvinus »bereits im Geiste des Humanismus ... den geistigen Mittelpunkt des Landes«[1] und versammelte um sich eine »richtige kleine Akademie«.[2] So bildete auch die vom Bischof angelegte Bücherei »die erste große ungarische Bibliothek vor der Corviniana«,[3] über die sich der florentinische Buchhändler Vespasiano da Bisticci, ein Humanist von europäischen Ruf, in Worten höchster Anerkennung äußerte: »E delle prime cose che principiò, si fu che fece ordinare una bellissima libraria; e volle che vi fussino libri in ogni facultà, e fecene cercare in Italia e fuori d'Italia ...«[4] Er bereicherte aber seinen Bücherbestand nicht nur durch häufige Ankäufe im Ausland, vielmehr waren auch in der Werkstatt, die Bischof Vitéz an seinem Großwardeiner Hof eingerichtet hatte, »Scriptoren und Miniatoren ... tätig, um dem gesteigerten Bedarf an Büchern entgegenzukommen«.[5] Aus dieser Werkstatt dürfte um 1460[6] auch jener Kodex hervorgegangen sein, der eine Abschrift des »Commentarium in Ciceronis librum De inventione« des Marius Victorinus enthielt,[7] und dessen Emendation János Vitéz im September 1462 vollendete, wovon ein Vermerk »in seiner wohlbekannten schönen Handschrift mit der bis heute nicht verblaßten karminroten Tinte« zeugt.[8] Auf dem letzten beschriebenen Blatt der Handschrift (94^{v}) liest man die Worte: »Deo gratias. Emendaui quantum fieri potuit et finiui Cibinii 27. Septembris 1462. Jo[annes.]« Mithin beendete er die Berichtigung der im Kodex enthaltenen Abschrift in Hermannstadt (Sibiu, ung. Nagyszeben), wo sich auch König Matthias aufhielt, der im September 1462 nach der Walachei aufgebrochen war, um sich des grausamen Woiwoden Vlad zu bemächtigen und ihn durch Radul zu ersetzen. »Es versteht sich somit von selbst, daß sich der Bischof von Großwardein, der zugleich das Amt des Kanzlers bekleidete ..., in der Gefolgschaft des Königs aufhielt. Und inmitten der mit der Reise verbundenen Strapazen und seiner vielseitigen amtlichen Verpflichtungen fand er noch Zeit zur wissenschaftlichen Betätigung.«[9]

Später, vermutlich nach János Vitéz' Tod, gelangte der Kodex nach Buda. »Wie ... der prunkvolle Corvina-Einband bezeugt«,[10] wurde er der damals schon berühmten Bibliotheca Corviniana einverleibt, wo ihn »König Matthias neu binden ließ«.[11] Da der Kodex seinen braunroten, mit dem Matthias-Wappen geschmückten Goldschnittlederband bewahrte,[12] ist er ungeachtet dessen, daß es sich um »eine der frühesten bekannten Handschriften aus der einstigen Sammlung des Erzbischofs«[13] handelt, unter der Bezeichnung »Victorinus-*Corvina*« in die Fachliteratur eingegangen.

Das Werk selbst, ein Kommentar zu Ciceros rhetorischer Jugendschrift »De inventione« zählt zu den berühmtesten und meistbekannten Arbeiten des aus Afrika gebürtigen neuplatonischen Philosophen Marius Victorinus, der selbst nicht nur aktiv als Rhetor wirkte, sondern im spätkaiserlichen Rom (um 300 u. Z.) auch Unterricht in Rhetorik erteilte.[14] Sein geistreicher, brillanter Stil ist folglich seines großen Vorgängers, unerreichten Meisters der geschliffenen Rede, würdig. Bei den Humanisten des 15. Jahrhunderts erfreute sich demgemäß, gleich Ciceros eigenen Werken »auch die Arbeit seines Kommentators einhelliger Wertschätzung und sorgfältigen Studiums. Dank seiner minuziösen Erläuterungen und seiner zahlreichen Regeln erschloß der Victorinus-Kommentar all jenen, die sich eine servile Nachahmung der großen Autoren der Antike zum Ziel gesetzt hatten, eine ergiebige Quelle beherzigenswerter Lehren ...«[15] Von dem als rhetorisches Handbuch verwendeten Werk wurden im 15. Jahrhundert aufgrund der in stattlicher Zahl vorhandenen frühmittelalterlichen Handschriften wiederholt neue Abschriften angefertigt.

Die in der Victorinus-Corvina erhalten gebliebene Kopie muß leider als Ausschußware bezeichnet werden. Die Berichtigung der vielen Fehler, die sich in den Text des unbekannten Kopisten[16] eingeschlichen hatten, machte János Vitéz hart zu schaffen, der diese Fehler »mit seiner karminroten Tinte« von Blatt zu Blatt gewissenhaft verbesserte. Schon Vilmos Fraknói, dem das Verdienst der ersten gründlichen Untersuchung des Kodex gebührt, gelangte zu der Feststellung, daß der Kopist »die mit dem Lesen der ihm vorliegenden Handschrift verbundenen Schwierigkeiten nicht zu bewältigen vermochte. Er hinterließ eine auffallend oberflächliche und fehlerhafte Abschrift.«[17] Wissen wir auch nicht, woher jene Handschrift stammte, und wie fehlerfrei und leserlich sie war, die unserem Scriptor als Vorlage diente, läßt sich doch einwandfrei feststellen, daß sie auf alle Fälle der Kopie qualitativ überlegen und lückenloser war. Des Griechischen unkundig, ließ nämlich der Kopist häufig halbe Zeilen, d. h. die in der geborgten Handschrift vorkommenden griechischen Zitate kurzerhand aus,[18] die freilich auch Vitéz nicht wieder einzufügen vermochte, zumal er während seiner Reise das Vergleichsexemplar gewiß nicht bei der Hand hatte. Darauf dürfte sich auch der in seinem abschließenden Vermerk enthaltene Vorbehalt »emendaui quantum fieri potuit« beziehen.[19] Folglich beschränkte er sich auf die Korrektur des lateinischen Textes, bei der er sich an den sinngemäßen Zusammenhang hielt.[20] Der lückenhaften Textabschrift setzte der unbekannte Kopist damit die Krone auf, daß er sie unvollendet ließ.[21] Die drei letzten Kapitel des Victorinus-Kommentars fehlen nämlich zur Gänze.

Umso unverständlicher ist es, daß die bisherige einschlägige Fachliteratur eben das, was an der Victorinus-Corvina einzig wahrhaft wertvoll und beachtenswert ist,[22] nämlich die Titelblatt-Illumination, in einigen knappen Sätzen abtut. Auffallend ist dieser Umstand vor allem auch deshalb, weil schon Fraknói erkannte, daß »sich der Miniator hier . . . von den konventionellen Formen unabhängig, freier bewegte«. Da aber Fraknói hieraus keine weiteren Schlußfolgerungen zog, beschränkte er sich als erste Reflexion auf die malerische Verzierung des Titelblattes auf die lapidare Feststellung: »Ein Miniaturschmuck ist nur auf dem ersten Blatt zu sehen: eine mit lebhaften Farben gemalte Blumengirlande, auf der bunte Vögel sitzen, und um die Bienen [sic!] schwirren.«[23] Der nächsten Erwähnung des illuminierten Titelblattes begegnet man ein gutes halbes Jahrhundert später bei Berkovits: »Das schöne, farbige Titelblatt ist in der in Ungarn beliebten Manier der gotischen Miniaturkunst gehalten, reichlich mit gotischen Blättern und bunten kleinen Vögeln verziert.«[24] Einige Jahre später ergänzt die genannte Autorin diese knappe Beschreibung durch folgenden Satz: »Der ornamentale Schmuck dieses Kodex steht noch im Zeichen des gotischen Stils, doch spiegelt sich in den realistisch erfaßten bunten Blüten und Vögeln zwischen dem gotischen Rankenwerk schon der Geist der Renaissance wider.«[25] Aus der Zeit zwischen der ersten Publikation Fraknóis und den beiden letztegnannten aus der Feder I. Berkovits' zitieren wir noch eine auf die Illustration des Kodex bezügliche flüchtige Randbemerkung aus einer Studie Edit Hoffmanns, die sich in den drei Worten »sehr hübsch verziert« erschöpft.[26]

*

Wie aus obigem hervorgeht, erblickte die Fachliteratur in der Kodexminiatur nichts weiter, als eines der üblichen *dekorativen Leistenornamente*. Im Gegensatz zu dieser Auffassung betrachten wir aufgrund unserer eingehenden Untersuchungen die das Titelblatt der Victorinus-Corvina (fol. 1^R) schmückende Illumination als eine mit dem Text organisch zusammenhängende *symbolische Komposition*. Deshalb wollen wir zunächst die Miniaturen, aus denen sich diese Komposition zusammensetzt, zusammenfassend genau bestimmen. Am unteren Rand des Titelblattes erblickt man in naturgetreuer Wiedergabe einen bunten Stieglitz, neben diesem eine Blaumeise und als dritten einen Gimpel mit weinrotem Brustlatz. Hoch über ihnen sitzt am rechten Rand des Blattes ein Alexanderpapagei.[27] Zwischen dem verschlungenen Blattwerk, auf dem die Vögel sitzen, im Vordergrund zwei gleichfalls naturgetreu wiedergegebene Blumen, u. zw. ein blaßrotes Samtröschen und eine große, ins Violette spielende Akelei.[28] Die Verbindung zwischen diesen Miniaturen stellt ein am linken Blattrand entlanglaufendes, den Text nach drei Seiten zu rahmendes Rankengeflecht mit gotischen Blättern her. Das den Text einleitende *O*-Initial gestaltete der Miniator aus zwei einander zugebogenen Drachen mit Vogelschnäbeln (Abb. 1).

In diesem ersten Teil unserer Studie möchten wir anhand der Ermittlung des tiefgründigen Sinnbildgehaltes der Komposition einen Ausgangs- und Anhaltspunkt finden, mit deren Hilfe sich die

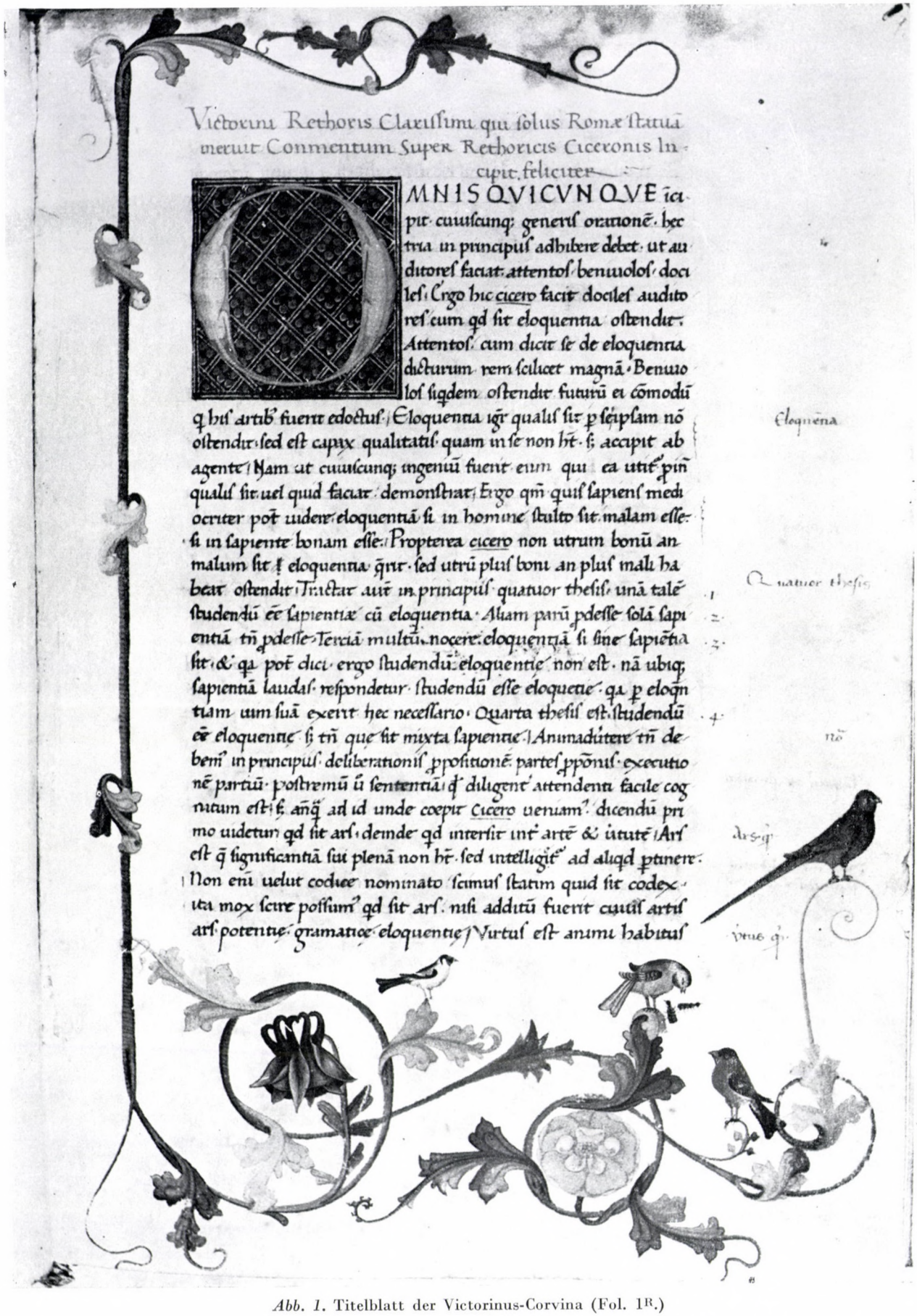


Abb. 1. Titelblatt der Victorinus-Corvina (Fol. 1R.)

Konzeption ergründen und umreißen läßt, die dem hier besprochenen Werk des unbekannten — und aller Wahrscheinlichkeit nach ungarischen — Miniators[29] zugrunde lag. Gestützt auf die hieraus gezogenen Schlußfolgerungen, können wir dann im zweiten Teil unserer Abhandlung dem intellektuellen Hintergrund des Großwardeiner »unerschütterlichen Humanismus«[30] näher kommen und die Verbindung zwischen dem von »Humanismus durchtränkten« Charakter des János Vitéz[31] und dem »philosophic character of history«[32] herstellen. Denn, wie Professor Vayer ausführt, »tauchen bei Betrachtung eines Kunstwerks immer wieder zwei grundlegende Fragen auf: was es darstellt . . ., und weshalb es jene Ausdrucksform der Darstellung gewählt hat, in der es sich dem Betrachter präsentiert. Diese beiden Fragen vermag die kunsthistorische Forschung nur dann richtig und vollgültig zu beantworten, wenn sie bei Inangriffnahme der ikonographischen und stilistischen Probleme . .. ihren Zusammenhang mit . . . der gesellschaftlichen Entwicklung berücksichtigt und bei der geschichtlichen Deutung und Interpretation keines einzigen Kunstwerkes jene Faktoren aus dem Auge verliert, die im historischen Augenblick seiner Entstehung die Auffassungsart, Darstellungsweise und letzte Formgebung des zu künstlerischer Gestaltung gediehenen ideellen Gehalts mit zwangsläufiger Gesetzmäßigkeit beeinflußten und bestimmten.«[33]

I. Aus dem statischen Aspekt resultierende Zusammenhänge

(Schwerpunktlage des Topos)

A) »*loci positio*«[34]

1. Anläßlich seiner Untersuchung der bei Plazierung der Randleistenminiaturen befolgten Methode (»method of placing«)[35] auf *historischer* Grundlage, beweist Professor Weitzmann anhand zahlreicher Beispiele, daß sich der Miniator zwar in ikonographischer Hinsicht nur der üblichen, ja selbst den »Begriff des Plagiums« (»charge of plagiarism«) erschöpfenden Modelle bedient, daß aber sein höchstes Streben dahin geht, diese Vorlagen seinen Zwecken entsprechend zu verwenden (»to exploit«).[36] Darunter versteht der Autor ihre Vereinheitlichung durch eine bestimmte Reihenfolge in ihrem Aufscheinen. Die jeweilige Reihenfolge bezeichnet auf diese Art jene Zusammenhänge, auf die sich die Vereinheitlichung aufbaut. Deshalb verleiht diese — laut Weitzmanns Terminologie — »marginal method« des Miniators, mit anderen Worten die zweckentsprechende Reihenfolgegestaltung der Miniaturen dem illuminierten Folio seinen »homogeneous character«.[37] Folglich kann über die Homogenität des Gesamtaspektes hinaus je nach dem Aufbau der Miniaturenfolge auf die genannte Art und Weise aus Schablonenmodellen eine durchaus individuelle, bemerkenswerte Komposition entstehen. Daraus ergibt sich die Schlußfolgerung, daß man durch Erschließung und schrittweise Verfolgung der eingehaltenen Reihenfolge den strukturellen Aufbau der Komposition erhält. Somit betrachten wir die zur Ermittlung der »method of placing« führenden Ergebnisse der historisch ausgerichteten Forschungen Weitzmanns als Ausgangspunkt der Topos, Ergründung der »marginal illustration« des Kodex-Titelblattes Gegenstand vorliegender Untersuchungen bildet.

Unter dem Begriff des Topos ist der »Platz« zu verstehen, insofern der von der Miniatur im entsprechenden Gesamtzusammenhang auf dem Blatt eingenommene »Platz« in der Tat die zum Verständnis der Konzeption als Fundament dienende *Denkform* widerspiegelt und zum Ausdruck bringt. Aus den topischen Zusammenhängen ergibt sich — gleichsam als Ergebnis — die Topos-*Qualität*.[38]

2. Die Reihenfolge der Miniaturen unseres Titelblatts interpretieren wir (in diesem ersten, erschließenden Abschnitt ihrer Erforschung) in *geometrischen* Belangen aus statischer Sicht, zumal wir als unsere erste Aufgabe die Aufzeichnung der die Zusammenhänge bestimmenden Reihenfolge betrachten. (Zur Darlegung der Potenz, die den Relationen der Zusammenhangfolge innewohnt, bedarf es bereits eines dynamischen Aspektes). Die geometrische Anordnung der Miniaturen erleichtert das Verfolgen der entsprechenden Reihenfolge. Die so ermittelten geometrischen Figuren (Dreiecke, Kreise) bezeichnen die äußere, den Figuren angemessene Reihenfolge der Zusammenhänge, während sich in den in Erscheinung tretenden Proportionen die innere Reihenfolge der Zusammenhänge spiegelt. Die Einzelelemente sind mithin der Form und dem Inhalt nach zu einer Einheit verschmolzen, weshalb die von den geometrischen Figuren bezeichneten bzw. ausgestalteten Einheiten den Gegebenheiten entsprechende topische Einheiten bilden, »deren Variationen den jeweiligen Gehalt und die Form des Ganzen bestimmen«.[39]

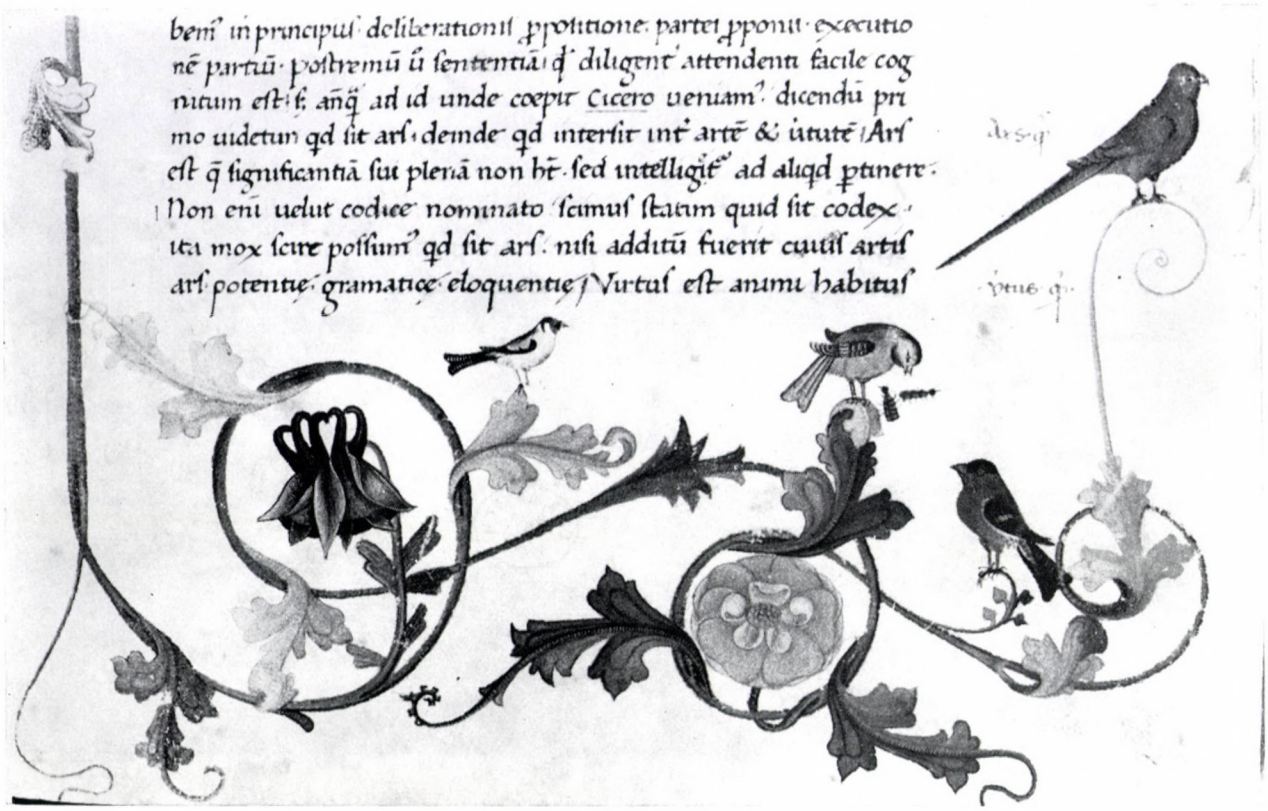


Abb. 2. Die auf die Rose und die Akelei aufgebaute Vogelgruppe (Ausschnitt aus der Titelblattillumination der Victorinus-Corvina.)

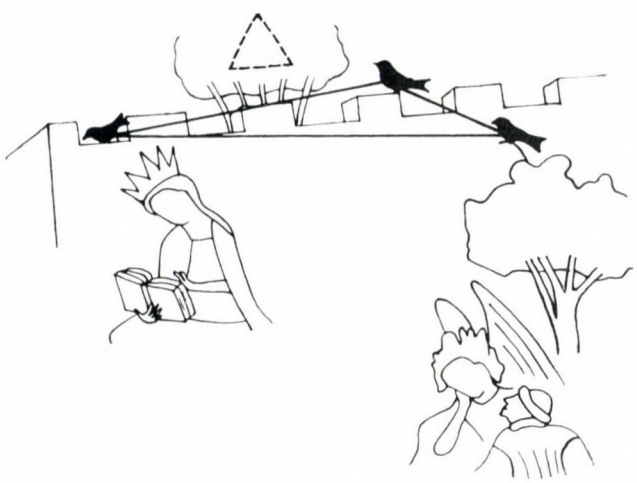


Abb. 3. Der transzendente Topos der drei Singvögel. (Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins. Schematische Zeichnung. Detail.)

3. Was die Wahl seiner Modelle anbelangt, wich auch unser Miniator nicht von den zu seiner Zeit allgemein üblichen Gepflogenheiten ab. Die von ihm wiedergegebenen Vögel und Blumen gehören zum europäischen Allgemeingut der spätmittelalterlichen Handschriftenilluminationen und Tafelbilder. Dennoch ist ihr Auftreten im gegebenen Zusammenhang recht ungewöhnlich, d. h. die Wahl dieser Motive zur Illustration einer rhetorischen Schrift erregt in dieser Kombination Auffallen, wie wir im späteren sehen werden. Demzufolge herrscht über die Art und Weise hinaus, wie sich ihre Reihenfolge aufbaut, ein grundlegenderer Gesichtspunkt vor. Bei einer Analyse der besagten Modell-Reihenfolge muß man nämlich unbedingt beachten, daß sich diese Modelle in der Phase



Abb. 4. Der in transzendentale Richtung gelenkte menschliche Wille. (Alvaro de Pirez de Evora: Thronende Madonna mit Kind. Ausschnitt.)

einer *Toposwandlung* befinden, mit anderen Worten, daß sie eine *Denkformänderung* signalisieren. Den Eindruck der Neuheit erweckt folglich der *neue* Topos (bleiben wir vorläufig bei dieser Definition) der Modelle, freilich — wie das im folgenden seine Bestätigung findet —, durch die Einheitlichkeit ihrer sinnvoll aufgebauten Reihenfolge, die schon dazu berufen ist, die Konzeption des rhetorischen Werkes widerzuspiegeln. Zu diesen schablonenhaften Modellen gehörten nämlich jahrhundertelang *transzendente Topoi*, und es liegt auf der Hand, daß gelegentlich ihres häufigen Auftretens auch ihr transzendenter Topos als Widerschein der gleichen Denkform den Begriff des Plagiums erschöpfte (»charge of plagiarism«). Letzten Endes also haftet der jeweiligen Denkform der Makel des Plagiums an, folglich der Quellennachweis der Wechselwirkungen an konkreten Werken ausschließlich aufgrund der Übernahme einzelner Elemente oder des Modells einen unzulänglichen Versuch bildet. Der Zeit entsprechend zeugt nämlich die »established iconography«,[40] d. h. die Verwendung der Schablonmodelle nur von der Benützung eines identischen Signalsystems, zumal letzteres die Ausdrucksform der jeweiligen »established« bzw. zur Schablone gewordenen Denkart bildet. Die individuelle Invention offenbart sich innerhalb dieser im besonderen Aufbau des Signalsystems, oder — im Rahmen der bisherigen Terminologie — in der Gestaltung der Reihenfolge. Von einer konkreten Übernahme kann man deshalb nur in Fällen identischen oder nahezu identischen Topos-Aufbaus bzw. Reihenfolgegestaltung sprechen. Nur eine solche Übernahme der speziellen Konzeption kann hinsichtlich des konkreten Werkes den Begriff des Plagiums erschöpfen. Da aber die *Komposition* des unbekannten ungarischen Miniators der herkömmlichen Lösung sehr fern steht, kann der Verdacht eines »Plagiats« im vorliegenden Fall gar nicht in Frage kommen. Aus der Beachtung oder Außerachtlassung dieses Umstandes resultieren die beiden hinsichtlich der Titelblatt-Illumination vertretenen, einander diametral entgegengesetzten Ansichten. Mit anderen Worten erblickte man, solange man von der Untersuchung des Topos absah, eben deshalb in der Verwendung von Schablonenmodellen auf besagtem Blatt bisher lediglich die belanglose Übernahme eines *dekorativen* Ornaments. Aufgrund unserer Toposforschung vertreten wir ganz im Gegenteil die Ansicht, daß diese Schablonenmodelle über den »homogeneous character« des Folios hinaus (eben in der Phase des Toposwandels) als auffallende Erscheinung weitgehende Beachtung verdienen, daß sie sogar in ihrer Gesamtheit dank des eigenartigen Aufbaus von einer als Neuheit wirkenden *individuellen* Komposition zeugen.

4. In der Phase des Toposwandels ergibt sich eine veränderte Bedeutung der Modelle als Folge des Denkformwandels von selbst. Dabei macht sich aber hinter dem neuen Topos des Modells der



Abb. 5. Der menschliche Wille in der Hand der Madonna als Mittlerin. (Boccaccio Boccaccino: Madonna mit Kind. Ausschnitt.)

noch traditionell fest verwurzelte frühere Topos deutlich bemerkbar. Dieser gesetzmäßige Ergebniskomplex erschwert weitgehend das Verständnis bzw. die Erläuterung der Gesamtwirkung des zusammenhängenden Modellnetzes. Professor Mac Cormac, der sich mit den vom Wechsel der Theorien verursachten Bedeutungsänderungen beschäftigt, erwähnt als primäres Hindernis das in der philosophischen Literatur wohlbekannte Paradoxon: ». . . if meaning variance is taken literally to be true, then it would be impossible to understand a new theory — in unserem Fall die Konzeption einer neuen Denkform — since the new terms in it would be unrelated to the meanings they had in previous theories. The meanings of these terms rested upon their context in the theory but *one* could never understand the theory without first knowing the meaning of the constituents terms and this is impossible without understanding the theory. New theories, therefore, would be unintelligible.«[41] Zur Beseitigung des in diesem Paradoxon enthaltenen Hindernisses erachten wir es als angebracht, zunächst den — in dieser Phase noch traditionellen — transzendenten Topos der diesen »previous theories« angemessenen Miniaturen kurz zu umreißen, zumal wir durch Veranschaulichung



Abb. 6. Das göttliche Kind als Hüter der Transzendenz des menschlichen Willens. (Antonio de Saliba: Thronende Madonna mit Kind. Ausschnitt.)



Abb. 7. Der menschliche Wille in der Hand des allmächtigen Christuskindes. (Cenni di Francesco: Madonna mit Kind. Ausschnitt.)

jenes Unterschiedes, der sich aus einem Vergleich der beiden unterschiedlichen Topoi ergibt, jenes breitere Fundament legen möchten, dessen es zur Analyse der »unverständlich« scheinenden neuen Zusammenhänge bedarf.

Die Modellreihenfolge unseres Titelblattes beginnt ihrer symbolischen Bedeutung entsprechend mit der topischen Einheit von Stieglitz, Blaumeise und Gimpel (Abb. 2), folglich wollen wir zunächst den tranzendenten Topos dieser drei Singvögel skizzieren, ohne uns hier mit den zu ihrer Toposbestimmung führenden Zusammenhängen ausführlicher auseinanderzusetzen. Die Betonung möchten wir dabei auf die Schilderung der aus ihrem Topos resultierenden symbolischen Bedeutung legen, da vor allem diese das traditionelle Schwergewicht auf unserem Titelblatt bildet. Im neuen Topos figuriert nämlich das Modell in seiner an den früheren Topos anknüpfenden, wenn auch allmählich verblassenden Bedeutung, so lange es im Zuge seiner Assimilation der neuen Denkform entsprechend gleichfalls typisch wird.

B) »*Per trigonum trigonis Dei natura indicatur*«[42]

1. Die nach Art und Gattung unterschiedliche Bedeutung aller drei Singvögel bildete sich im Mittelalter heraus. In der Antike versinnbildlich-



Abb. 8. Der für die Lenkung dankende Wille. (Antonio Solario: Die heilige Familie. Ausschnitt.)

ten sie nämlich noch gemeinsam, ohne zwischen ihnen zu unterscheiden, unter dem Sammelbegriff »Kleinvögel« (»Småfåglar«) ganz allgemein die menschliche Seele.[43] Alle drei wurden folglich schon mit einem transzendenten Topos »geboren«. Ihr Auftreten war für die Menschen des Mittelalters »Symbol in dem Sinne, daß es einen besondern göttlichen Wink gab — daß es zu einer vertieften, stärker gespannten Aneignung des Evangeliums hinlenkte. Das Tier war hier nicht nur Gleichnis, sondern gradezu Vermittler und Beauftragter der Gottheit.«[44] Deshalb heißt es im Buch Hiob (12, 7): »interroga ... volatilia caeli et indicabunt tibi«. Der hl. Augustinus erklärt mit aller Entschiedenheit, »ut aliquid per allegoricam significationem intimatum plus moveat, plus delectet et plus honoretur, quam si verbis propriis apertissime diceretur«.[45] Abstrakte Begriffe lassen sich nämlich durch wirkungsvolle bildliche Hinweise leichter bewußt vorstellen. »Die Welt des Mittelalters dachte nicht in eindeutigen Begriffen, sie erlebte ihre Wahrheiten in vieldeutbaren Symbolen.«[46] Zur Veranschaulichung des transzendenten Topos des den drei Singvögeln in der mittelalterlichen Symbolik gebührenden Platzes wählten wir — gleichsam als bezeichnendes Basisdokument — das allgemein bekannte Tafelbild des Paradiesgärtleins vom Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins,[47] zumal es sich bei diesem um einen miniaturartigen Malstil handelt. Das besagte Bild ist überdies eine der frappantesten Zusammenfassungen der den Vögeln (13 Vogelgattungen!)[48] innewohnenden transzendenten Symbolrolle.

a) Am auffallendsten in der Modellkombination des Miniators der Großwardeiner Werkstatt ist das Auftauchen des Stieglitzes (auch Distelfink genannt), da dieser nahezu ausschließlich in Begleitung der thronenden Madonna mit dem Kind auftritt. Eine beweiskräftige Statistik enthält H. Friedmanns umfangreiches Werk über die sinnbildliche Bedeutung dieses Singvogels. Aus dem einschlägigen Material der (größtenteils spätmittelalterlichen) europäischen Malerei verzeichnet der Autor nicht weniger als 486 Gemälde, auf denen man einen Stieglitz erblickt. Auf mehr als 450 dieser Bilder kommt der Stieglitz *ausschließlich* in Gesellschaft der Madonna mit dem Kind vor. Zuweilen wird die Zweifigurengruppe durch Engel, Heiligen- und allenfalls auch Stifterfiguren ergänzt. (Auf die Analyse der restlichen Gemälde verzichtet der Verfasser wegen ihres mangelhaften Zustands, doch mit dem Vermerk, daß auch deren Großteil die Umrisse ähnlicher Kompositionen vermuten lassen, wie die vorgenannten gut erhaltenen.)[49] Aus den von Friedmann angestellten Untersuchungen ergibt sich mithin die Schlußfolgerung, daß mit dem Stieglitz innerhalb des transzendenten Topos noch ein besonderer, enger umgrenzter Topos verknüpft war. »Weil er der Lieblingsvogel des Herrn Jesu«,[50] hatte er doch dem Herrn, wie es in der Legende heißt, »Spaß gemacht«.[51] In sei-

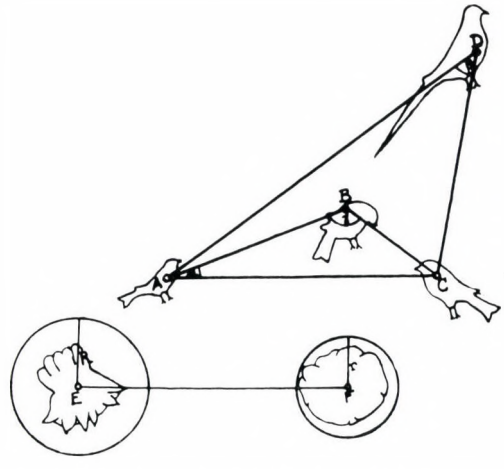


Abb. 9. Grundlage und »habitus« der »forma sententiae«. (Schematische Zeichnung von der Titelblattminiatur der Victorinus-Corvina.)

ner berühmten mittelalterlichen Naturgeschichte bezeichnet selbst der gelehrte Konrad von Megenberg[52] seinen Gesang als wahres Wunder, »trotzdem er die scharfen Stacheln der Distel frißt«. Doch ist seine Nahrung in Wirklichkeit ein »heimliches Dornenessen«, nach dem er freudig singt und »fröhlich Gott dient«.[53] Im Grunde genommen versinnbildlicht er somit die nach Höherem strebende Seele, die mit dem in die Widerwärtigkeiten des irdischen Lebens — in die Disteln — verstrickten, des Höhenflugs unfähigen Körper in ständigem Widerpart lebt.[54] Der leuchtend zitronengelbe Streifen im Gefieder des Stieglitzes verkündet Fruchtbarkeit und Ergiebigkeit.[55] Er ist ein heilkräftiger Seher,[56] da er ein Symbol der Auferstehung bildet.[57] Auf dem bereits erwähnten Tafelbild des Meisters des Frankfurter Paradiesgärtleins erblickt man ihn rechts von der Himmelsbastei unter den Auserwählten (Abb. 3). Bei Untersuchung der dem Stieglitz in diesem paradiesischen Milieu zugewiesenen Rolle gelangt Werner Loeckle zu der Feststellung, zufolge seiner Grundbedeutung »symbolisiere der Distelfink . . . Wille und Fähigkeit des Menschen, seine geistige Nahrung zwischen den Disteln auf Erden zu finden, das Geistige in der Erdenwelt zu sehen . . .«[58] Auf diese Art und Weise ist sein Auftreten auch mit der betonten Hervorhebung der aufgefundenen »Nahrung der Seele« verknüpft. Auf dem Altarbild des Alvaro de Pirez de Evora[59] steht der Stieglitz inmitten des »geheimnisvollen« Samengehäuses. Der nächst dem Thron der Madonna stehende Engel hält ihn dem Christuskind entgegen, als Zeichen dessen, daß seine Nahrung, das fruchtbare Samengehäuse das

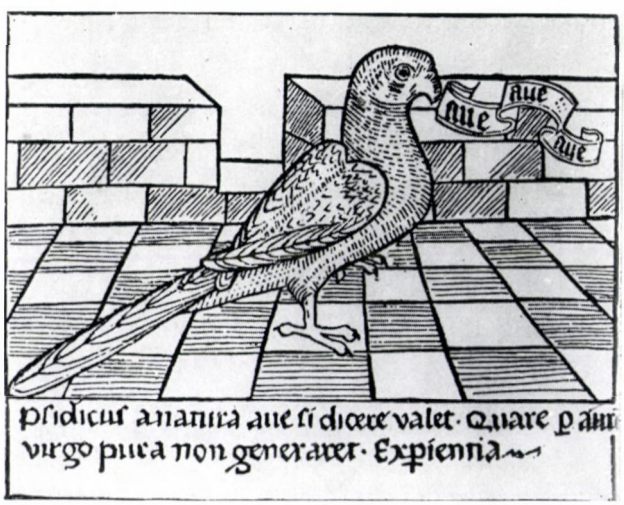


Abb. 10. Der Papagei als siegreicher, beredter Anwalt. (Holzschnitt aus dem Traktat des Franz von Retz: Defensorium inviolatae. Regensburg 1471.)



Abb. 11. Der Papagei, der der Verkündigungbotschaft des Erzengels Gabriel Nachdruck verleiht. (Heures de Paris, Fol. 31R. Ausschnitt.)

»Brot der Engel«, mithin Christus selbst versinnbildlicht[60] (Abb. 4). Die vom Vogel erschlossene »geheimnisvolle« Nahrung zeugt somit von der Interessensphäre und dem bevorzugten Thema des menschlichen Geistes. Deshalb hält sich der Stieglitz so häufig und mit solcher Vorliebe auf oder in der Hand der thronenden Madonna, in der Nähe des Jesusknaben (Abb. 5 und 6)[61] oder am liebsten zwischen den Fingern des Kindes, gleichsam mit einer Verbeugung gegen die Gottesmutter auf (Abb. 7 und 8).[62]

b) Der Blaumeise gebührte gleichfalls mit Recht ein transzendenter Topos, dominiert doch in ihrem Gefieder das Blau des Himmels. Am bezeichnendsten für sie ist indessen ihr flinker, beschwingter Flug, laut Auslegung des Erzbischofs Rabanus »ad Dominum Deum ascensus«.[63] Auf dem Tafelbild des Meisters des Paradiesgärtleins begegnet man der Blaumeise in der Tat in der Mitte des idyllischen Gartens. Über ihre Rolle äußert Loeckle

aufgrund der im Hortus conclusus enthaltenen Zusammenhänge, »die Blaumeise . . . sei ein richtiges Bild für das Vorstellungsleben: wenn man die Gedankenflüge festhalten will, schläft man ein und fliegt ins Traumleben«.[64] Dem Wesen nach wiederholt Loeckle die Forschungsergebnisse von Aymès, der den transzendenten Zusammenhang des subtilen Auftretens der Blaumeise in den visionären Gemälden eines Hieronymus Bosch entdeckt hatte. Laut der Aymès'schen Analyse bietet die Blaumeise das »Bild des menschlichen Vorstellungslebens; wenn man glaubt, der Vogel sitzt endlich still, dann ist er im Begriff fortzufliegen«.[65] Mit anderen Worten: Der Vogel verkörpert die menschliche Phantasie, die im Laufe der Jahrhunderte die himmlische Weite bezwingt. In Anerkennung dieses symbolischen Sieges über die räumliche Entfernung gebührt der Blaumeise ihr Platz unter den Vertretern der Ecclesia triumphans. Sie sitzt in nächster Nähe des Drachentöters St. Georg und des Erzengels Michael auf dem Ast, unter dem man letztere im Paradiesgärtlein erblickt (Abb. 3).

c) Den Gimpel prädestiniert jahrhundertelang sein auffallend buntes Federkleid dazu, einen transzendenten Topos zu bekleiden. Nach einer alten Legende soll er angesichts des Gekreuzigten, von Mitgefühl überwältigt, ihm zugeflogen sein, um ihn von den Kreuzesqualen zu befreien. Währenddessen soll ein Tropfen Blut des Erlösers auf die Brust des kleinen Sängers gefallen sein. Zum ewigen Gedenken an dieses Ereignis ziert die Brust des Vogels ein blutroter Fleck und seitdem vermag er keinem Toten ins gebrochene Auge zu blicken.[66] Zum Lohn für seine Gutherzigkeit genießt der Gimpel die Gesellschaft der Unsterblichen. Auf dem Gesims der steinernen Mauer, die das Paradiesgärtlein umgibt erscheint mithin auch er, noch dazu an hervorgehobener Stelle. Denn eben unter dieser Mauerzinne sitzt inmitten der Blumen des Gartens die Himmelskönigin in die Lektüre eines aufgeschlagenen Buches in rotem Einband vertieft. Es ist »das Buch des Menschen«.[67] Der Gimpel taucht somit unmittelbar über dem »Schicksalsbuch« auf (Abb. 3). In diesem Zusammenhang meint Loeckle, er sei das Sinnbild »gewöhnlich für naives Vertrauen auf Gott und Schicksal«.[68] Dieses lebhafte emotionelle Motiv, das sein innerstes Wesen ausdrückt, stempelt ihn folglich zum Symbol des Glaubens und Vertrauens. Er ist es, der die gefundene Nahrung von Herzen liebt, in grenzenlosem Vertrauen auf deren Nährkraft, wie dies auch die blutrote Farbe der Liebe auf seinen Brustfedern bezeugt.

2. Über die symbolische Bedeutung jedes einzelnen Singvogels auf dem Tafelbild des Paradiesgärtleins hinaus verweist Werner Loeckle mit Nachdruck auf die Reihenfolge: »Beachten wir auch die Akzentuierung des Künstlers darin, wie er die Vogel-Arten setzt«,[69] zumal auch dieser »Sitzordnung« Bedeutung beizumessen ist. Im konkreten Fall versteht der Autor darunter die Symbolik der geometrischen Anordnung, wie sich aus der Beschreibung eines Details dieses Tafelbildes ergibt: »Drei Vögel auf dem genannten Weltenbaum [in der Laubkrone, die sich in der Mitte des Hintergrundes über die Basteimauer erhebt] bilden ein Dreieck, ähnlich jenen, welche oft das Auge Gottes symbolisieren«.[70] Allerdings bedarf diese letztere Feststellung Loeckles einer Berichtigung. Ihrer »Sitzordnung« nach, bzw. hinsichtlich ihrer topischen Einheit deuten nämlich die drei Vögel auf dem Weltenbaum über dem Kopf Mariä in der oberen Spitze des Bildes auf ein gleichseitiges Dreieck, das — schon in der Antike ein Symbol der Gottheit — im Mittelalter die hl. Dreifaltigkeit, d. h. die höchste und erhabenste Harmonie versinnbildlicht.[71] (Das Motiv des »Gottesauges« findet erst viel später, nach dem 17. Jahrhundert Verwendung und Verbreitung[72].) In diesem Zusammenhang erhellt die den drei *Singvögeln* vorbehaltene *Sonder*rolle. Auch sie sind in Dreiecksform angeordnet, aber in jener unvollkommeneren eines ungleichseitigen Dreiecks, des gleichfalls auf antike Überlieferungen zurückgehenden Symbols der menschlichen Natur.[73] Die würdige seelische Einstellung beruht nämlich auf einer möglichst vollkommenen Imitation des transzendenten Inhalts und seiner Ausdrucksform. Folglich bezeichnet der *Dreier*gesang der Vögel einen hohen Grad seelischer Resonanz, da der Dreiklang als Symbol der Dreifaltigkeit die würdige Ausdrucksform des tiefsten Gehalts bildet.[74] Ergänzt wird dieser symbolische Aussagegehalt durch ihre Anordnung, der Form nach eine Imitation des gleichseitigen Dreiecks als sichtbaren Ausdrucks der himmlisch vollkommenen Trinität (Abb. 3). Es liegt nunmehr auf der Hand, daß diese Form als Sinnbild der menschlichen Natur mangelhafter und unvollkommener sein muß, aber als Gegenstück der vollkommenen Trinität das *Streben* der Seele nach Vollkommenheit verkündet. Mit anderen Worten veranschaulicht die Anordnung der drei Modelle, die drei Funktionen des menschlichen Geistes personifizieren, in

einer — wenn auch nicht gleichseitigen — Dreiecksform die durch die Resonanz verwirklichte innere Harmonie der Seele und bestätigt die würdige inhaltliche Interpretation. So assoziierte sich die Seele — in den allegorischen Vogelgestalten des Willens, des Glaubens und der die himmlische Weite bewältigenden Phantasie — dem Geist des Hortus conclusus, folglich ist ihr Erscheinen im Paradiesgärtlein *typisch*. Da innerhalb des mittelalterlichen Bilderspracheprogramms »jede sichtbare Form . . . nur Verkünder eines inneren Sinnes« ist,[75] bildet die Modellformation eine getreue Projektion der *Denkform*, die einer solchen Einfügung als Grundlage dient.

C) *Das Dreieck als Bezeichnung der Ciceronischen Harmonie*

1. *Die vom transzendenten Topos überleitenden allgemeinen Parallelen*

Dadurch, daß der unbekannte ungarische Miniator die drei Vögel aus dem Paradiesgarten auf das Titelblatt der Victorinus-Corvina überträgt, verpflanzt er die Schablonenmodelle in ein neues, klassisches Milieu, jedoch unter unveränderter Beibehaltung ihrer »Sitzordnung«. Die Kraft der Überlieferung wirkt sich nämlich auch auf die herkömmliche Formation der topischen Einheiten aus, ist doch das menschliche Auge als wichtigster Mittler gleichfalls »obsessed by its own past«.[76] Deshalb stimmt in ihrer Übergangsphase die Topos-Wandlung auch visuell — zumindest teilweise — noch mit dem früheren Topos überein. So bilden Stieglitz, Blaumeise und Gimpel in ihrer Anordnung auf dem unteren Rand des Kodex-Titelblattes ein der menschlichen Natur entsprechendes ungleichseitiges Dreieck (ABC), bereits in der Gesellschaft Ciceros (Abb. 9). Das heißt: die drei Vögel des Paradieses finden sich hier gleichfalls in der ihrem vorangehenden Topos würdigen erhabensten Umgebung, zumal »le dieu des humanistes fut Cicéron«.[77] Die Ferntransplantation der drei Singvögel wird aber — über die Beibehaltung ihrer traditionellen Bedeutung hinaus, die, wie bereits erwähnt, ein allgemein bezeichnendes Merkmal der Übergangsperiode bildet —, dadurch erleichtert, daß die vorangehende Bedeutung als mittelalterliche Kreation zugleich auch die erste ist, weshalb im vorliegenden Fall der drei Modelle die Toposwandlung keine Bedeutungswandlung nach sich zieht. In grundsätzlich neuer Beleuchtung wird daher dem veränderten Milieu entsprechend nur ihre Funktion transponiert. Das Auftauchen aller drei auf dem besagten Titelblatt verleiht somit ihrer Rolle die Klassizität. So ist es auch durchaus kein Zufall, daß sie während der Meditation über die Ciceronische Inventio ihre reichliche neue »Nahrung« finden. Für sie ist nunmehr Cicero das nährende, unausschöpfbare Samengehäuse. Ihre zuvor auf die transzendente Harmonie der göttlichen Trinität resonierende Dreiheit spiegelt nunmehr in der gleichen Anordnung dasselbe Streben der Seele nach Vollkommenheit wider, allerdings durch ihr Auftreten an dieser Stelle zur Imitation Ciceros als neuen Vorbildes bereit. Ihre Dreiheit rückt die Klassizität der Verhältnisgleichheit in den Vordergrund, u. zw., wie wir im nachfolgenden sehen werden, als Pendant zu dem aus dem Aufbau der Ciceronischen Abhandlung resultierenden Einfallsreichtum, der von Victorinus analysierten Inventio. Weil ihr dreistimmiger Gesang eine *Imitation* dieser klassischen Proportionalität als vollkommenster Harmonie bildet, verkündet er eine so hochgradige Reinheit und nachahmenswerte Klarheit der Ciceronischen Diktion, wie sie nur auf die erhabenste Harmonie der Trinität zutrafen. Die Versetzung der drei gefiederten Paradiesgartenbewohner in den Cicero-Kommentar bildet ein beredtes Beispiel dafür, wie die Menschen der Renaissance »les personnages de l'Antiquité parmi les saints du paradis« versetzen.[78] Kardinal Bembo, einer der namhaftesten Humanisten jener Zeit, empfiehlt seinen Freunden sogar, sich einer Lektüre der Briefe des hl. Paulus zu enthalten, weil laut der zeitgenössischen humanistischen Auffassung »le latin en était médiocre et la pratique en risquerait de lui gâter son style«.[79] Solcherweise, wie Burckhardt schreibt, »jetzt erst unterscheidet man genauer und bis auf das Genaueste die Stilschattierungen in der Prosa der Alten und kommt mit tröstlicher Sicherheit immer wieder auf das Ergebnis, daß Cicero allein das unbedingte Muster sei, oder, wenn man alle Gattungen umfassen wollte: jenes unsterbliche und fast himmlische Zeitalter Ciceros. Jetzt wandten Leute . . . ihre besten Kräfte auf dieses Ziel, auch solche, die lange widerstrebt und sich aus den ältesten Autoren eine archaistische Diction zusammengebaut, gaben endlich nach und knieten vor Cicero; jetzt ließ sich Longolius von Bembo bestimmen, fünf Jahre lang nur Cicero zu lesen; derselbe gelobte sich, gar kein Wort zu gebrauchen, welches nicht in diesem Autor vorkäme.«[80]

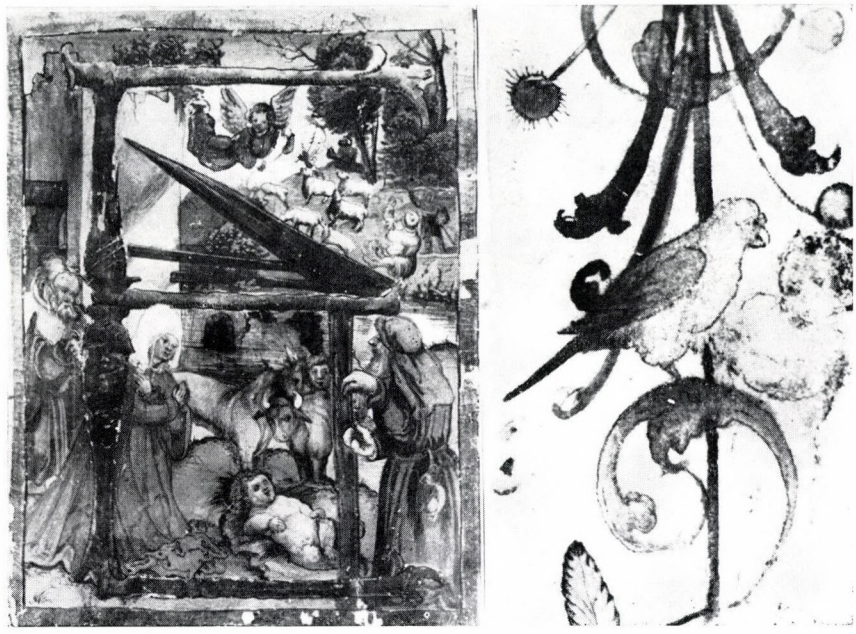


Abb. 12. Der Papagei als Kommentator der Geburt Christi. (Kodex von Pannonhalma. Fol. 1R. Detail.)

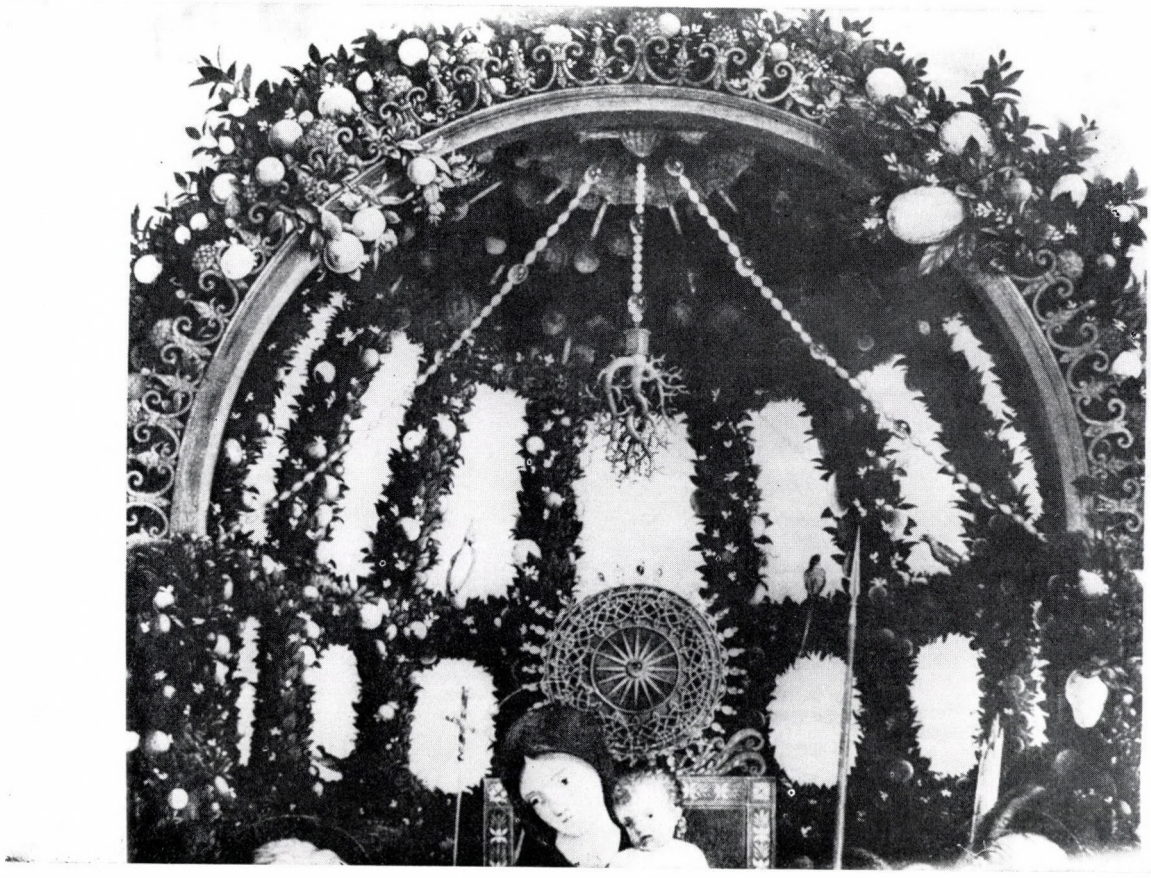


Abb. 13. Der transzendente Topos des Papageis als Siegesposition. (Andrea Mantegna: Madonna della Vittoria. Ausschnitt.)

Nicht zufällig fiel daher die Wahl des Kodexminiators auf die genannten drei Singvögel und auf die durchaus bewußt angewandte Reihenfolge ihrer Placierung. Denn der die Reihenfolge beginnende Stieglitz, Symbol des Willens, ohne den es keine Initiative gibt, verkündet schon am Ausgangspunkt des Dreiecks (A) als Analogie der göttlichen Gnade die vertraute Nähe des »göttlichen« Cicero und deutet damit die neue Richtung an, der das geistige Interesse des Menschen zustrebt. Die wichtige Ergänzung der Stellung, die der Stieglitz innerhalb dieser topischen Einheit einnimmt, bildet die auf dem Scheitelpunkt B des Dreiecks in Erscheinung tretende pastellfarbene Blaumeise, die als Gegenstück zur himmlischen Weite nunmehr die Entfernung von den Klassikern in ihrem Höhenflug zu bewältigen berufen ist, um ihr »Lieblingsthema« hier aufzufinden. Zum Erfassen des Themas, zum Entdecken der in ihm verborgenen paradiesischen Schönheit bedarf es unabdingbar der flinken, beschwingten Phantasie, zumal — und dies bedingt die Hervorhebung der Blaumeise — Ciceros Invention das Hauptthema bildet. Schließlich ergänzt das Auftauchen des Gimpels



Abb. 14. Der Papagei als Repräsentant der Weisheit der Heiligen drei Könige. (Heures d'Arras. Fol. 28R. Detail.)

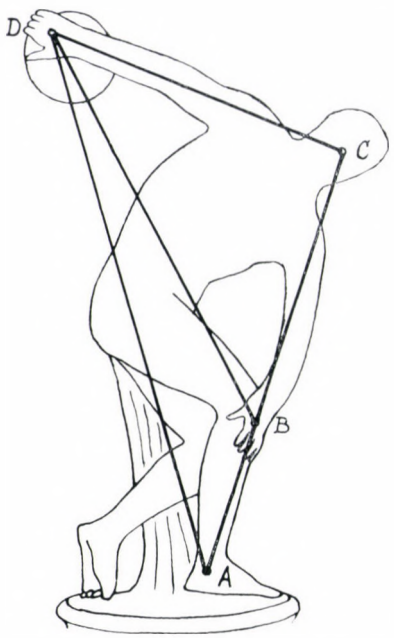


Abb. 15. Der »habitus« des Myronschen Diskobolos.

mit den blutroten Brustfedern auf Punkt C des Dreiecks — als Dritter im Bunde — die erhabenste Harmonie, um auf diese Art der Imitation den Weg zu erschließen, u. zw. aus dem Herzen kommend und im Vertrauen auf die erhabene Neugestaltungskraft der Klassik, wovon am Schlußpunkt der im Dreieck angeordneten Dreiereinheit der Gimpel mit der blutroten Farbe der Liebe zeugt. Dieses »naive Vertrauen«, das sich im Hortus conclusus noch auf Mariä Schicksalsbuch gründete, lobpreist in den Auseinandersetzungen des Victorinus die Ciceronische Beredsamkeit, die Tugend der Eloquenz, die nunmehr den neuen Gehalt für die Seele darstellt, die sich im neuen Milieu auf diese Art und Weise wahrhaft zu erheben vermag.

Aus der vom ungleichseitigen Dreieck ABC, dem Symbol der menschlichen Natur vorgezeichneten topischen Einheit entfaltet sich mithin eine *einzige* Seele, genauer gesagt die nach Imitation des Ciceronischen Geistes strebende Seele mit den in ihre *Funktionen* aufgeteilten Symbolen. Da aber diese die seelischen Funktionen symbolisierende Modelldreiheit die *Grundlage* einer höheren, gleichfalls die menschliche Natur bezeichnenden Formation bildet, verweist diese topische Einheit als primäre oder Basisformation auf einen höheren Topos bzw. auf eine komplettere topische Einheit. In dieser *Weiter*verweisung ist zugleich die *Qualität* der ABC-Formation als topischer Einheit enthalten,

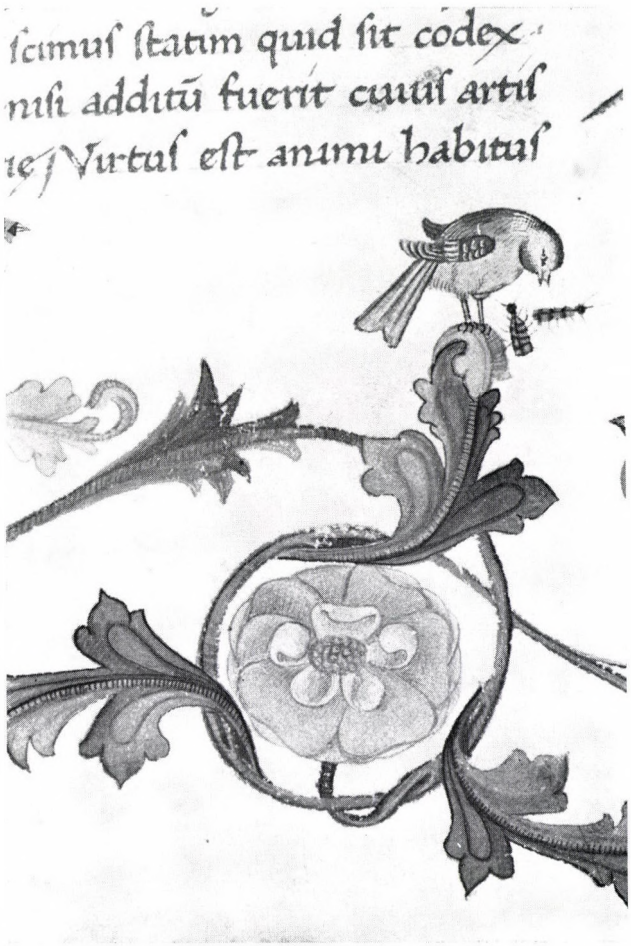


Abb. 16. Die Aktivität der Phantasie. (Ausschnitt aus dem Titelblatt der Victorinus-Corvina.)

nämlich der Hinweis auf das *Streben* nach Vervollkommnung der menschlichen Natur. Demnach läßt sich die Toposqualität der einzelnen Modelle nur in den Zusammenhängen dieser größeren Einheit ermessen, da diese Modelle mit der von Victorinus erläuterten Ciceronischen Konzeption nur auf diese Art in ganz bestimmte Beziehung gelangen.

2. *Die spezifischen Belange im Aufbau des erweiterten Dreiecks*

a) In dem über der Dreiergruppe der Singvögel stehenden Text leitet Victorinus seinen Kommentar mit der Beschreibung der grundlegenden vier Thesen Ciceros ein, jener wichtigsten Regeln, die zur Tugend der Beredsamkeit führen. Er beschäftigt sich folglich mit jener Tugend, nach deren Aneignung die Seele als erstrebenswertestes Ziel der dreifachen Funktion zufolge bereits strebt. Betrachtet man nunmehr diese vier Thesen, deren Befolgung den Weg zur Eloquenz erschließt, gelangt man zunächst zu der Feststellung, daß alle vier mit besonderem Nachdruck die Weisheit (sapientia) betonen. Das geschieht so einhellig, daß Victorinus es schon in Verbindung mit der dritten These für angemessen erachtet, die Frage zu stellen: »et quia potest dici: ergo studendum eloquentie non est«? Um gleich darauf diese Frage im Sinne Ciceros auf das entschiedenste mit den Worten zu beantworten: »nam ubique sapientiam laudas . . . studendum esse eloquentie«.[81]

Aus den Thesen ergibt sich also die Schlußfolgerung, daß die Sapientia einen unabdingbar wichtigen Bestandteil der eloquentia bildet. Dementsprechend muß die ABC-Grundformation, welche die menschliche Natur versinnbildlicht, durch das Modell der Sapientia erweitert werden, zumal das Ziel die Aneignung der Tugend der Eloquentia ist. Deshalb thront der Papagei als Symbol der Weisheit *hoch* über der Dreiergruppe der Singvögel, nächst den »Quatuor thesis« Ciceros, wo er die Vervollkommnung der menschlichen Natur durch die Ratio verkündet. Darin liegt, wie wir sehen werden, die dem Papagei vorbehaltene Schlüsselstellung. Durch die Erweiterung des ABC- zum ACD-Dreieck (Abb. 9) bestätigt er, das zu erreichende Ziel bildet in der Tat die Aneignung der Beredsamkeit. Sein Auftreten, u. zw. in einer derart betonten Hervorhebung der Ratio, entscheidet und bestimmt den Vernunftsinhalt der topischen Einheit des solcherart erweiterten Dreiecks. Mehr noch, da die topische Einheit ACD zugleich das zentrale Element des Titelblatt-Symbolgefüges bildet, verleiht diese, die menschliche Natur bezeichnende, nunmehr erweiterte Formation mit dem Auftauchen des die dominierende Rolle der Ratio verkündenden Papageis auf Punkt D auch den weiteren Zusammenhängen als topischen Einheiten einen ähnlich rationalen Inhalt.

b) Die Wahl des Papageis und seine Placierung in die Schlüsselposition auf Punkt D des erweiterten Dreiecks bildet den frappantesten Beweis für den bewußten, nach einer ganz bestimmten Reihenfolge, d. h. planmäßig, erfolgten Aufbau der hier besprochenen Modellkombination.

α) Daß der Papagei »menschliche Zunge und Stimme besitze«, liest man bereits in einer aus dem Königshof des Altperserreiches stammenden Aufzeichnung,[82] weshalb er sich schon im Altertum hoher Wertschätzung erfreute. Auch die griechischen Autoren greifen bereits auf Überlieferungen zurück — die sie freilich weiter ausbauen —, wenn sie einhellig die menschliche Stimme als höchste

Zierde des Papageis preisen. Aristoteles schreibt von »λεγόμενον ἀνθρωπόγλωττον.[83] Am höchsten wurde der Papagei indessen von den Römern geschätzt, ganz besonders im hellenistischen Zeitalter, als er nachgerade vergöttert wurde. In seiner berühmten Naturgeschichte hebt Plinius schon ganz eindeutig seine rhetorischen Fähigkeiten hervor: »Super omnia humanas voces reddunt psytaci: *et quidem sermo cinantes* [= sermocino] . . . Imperatoris salutat et quae accipit verba: pronunciat«.[84] Deshalb preist ihn Ovid als »avium gloria«[85] und Martial hält ihn dessen würdig, den Kaiser Tag für Tag als erster zu begrüßen: »Psittacus a vobis aliorum nomina discam: Hoc didici per me dicere, Caesar ave«.[86] Natürlich ist ihm ein Platz im prächtigsten Saal des kaiserlichen Palastes vorbehalten. Dem Beispiel des Hofes folgend taucht er recht bald auch in den vornehmsten römischen Palästen auf, damit der Pater familias sich an seinen Begrüßungsworten erfreue, denn »non fuit in terris vocum simulantior ales . . .«[87] Deshalb betont Keller schon vor dem ersten Weltkrieg — wenn auch in etwas verschwommener Fassung, in Anlehung an frühere Autoren — in Verbindung mit der symbolischen Bedeutung der aus der Antike erhalten gebliebenen Papageidarstellungen, »diese niedlichen Genrebildchen« versinnbildlichten in der Tat die Beredsamkeit.[88]

Die namhaftesten Kirchengelehrten des Frühmittelalters hielten die Vögel des Himmels als Beweismittel ihrer Interpretation der transzendenten Belange der Natur und Tierwelt für besonders geeignet,[89] doch knüpfen sie in ihren Betrachtungen über den Papagei ganz augenfällig unmittelbar an die antiken Überlieferungen an. Nach einer kurzen, realen naturwissenschaftlichen Beschreibung des Vogels folgen bei ihnen den klassischen Autoren entlehnte Feststellungen, in der Mehrzahl der Fälle wörtlich zitierte Textstellen, um mit nahezu einhelliger Übereinstimmung die Sprechbegabung des Papageis ins richtige Licht zu rücken: „ . . . articulata verba exprimit, ita ut si eam non videas, hominem loqui putes. Ex natura autem salutat, dicens ave, vel χαῖρε.[90] Diese »ex natura« entspringende Redefähigkeit prädestiniert den Vogel, im Mittelalter — an zeitgenössischen Maßstäben gemessen — von neuem in erlesenster Gesellschaft und Umgebung zu erscheinen. Das ihm angeheftete »Ave Caesar« Martials wird nunmehr durch die im gewandelten Milieu zumindest ebenso erhabene Grußformel »Ave Maria« ersetzt. Sein »sermonaler« Ruf ist allerdings viel zu stark



Abb. 17. Die lebenspendende Kraft der Akelei. (Mitteldeutscher Meister: Maria und das mit der Akelei regierende Kind.)

verwurzelt und weit vornehmer, als daß sich sein Toposwandel lediglich in einer einfachen Namensänderung in der aus der Antike übernommenen Begrüßungsform offenbarte. Hinter der neuen Formel verbirgt sich eine erhabene Rolle, die zugleich ein glänzendes Zeugnis von der ihm nunmehr von den Menschen des Mittelalters dargebrachten Anerkennung seiner Beredsamkeit ablegt. Denn diesmal würdigt man seine althergebrachte Redebegabung als Träger eines wesentlichen Glaubensgeheimnisses, der Jungfrauengeburt Mariä: »Psidicus a natura ave si dicere valet, quare per aurem [durch Anhören des Englischen Grußes bei der Verkündigung] virgo pura non generaret?«[91] So argumentierte unter Berufung auf die besonderen Fähigkeiten

des Papageis der berühmte mittelalterliche Wiener Theologieprofessor Franciscus de Retza, und seine Schlußfolgerung erwies sich so beweiskräftig und erhöhte dermaßen die Glaubwürdigkeit des Papageis, daß »särskilt i tysk konst var papegojan vid denna tid en sedan länge nyttjad symbol för avlelse«.[92] Genauer gesagt wurde er zum Symbol eines Verteidigers der Jungfräulichkeit Mariä bzw., wie sich Franciscus ausdrückt, zum beredten Repräsentanten der »defensorium inviolatae«. Auf dem Stich, der im Traktat des Franciscus de Retza die berühmt gewordene Verteidigungsrede des Papageis verewigt und der als beliebtes Thema lange Zeit hindurch in zahlreichen Abzügen Verbreitung fand, erblickt man inmitten eines freien, mit Bodenfliesen verkleideten und von einer steinernen Mauer umgebenen Raumes den Vogel, von dessen Schnabel ein Spruchband mit den Worten »aue, aue, aue« ausgeht. Die dreifache Wiederholung des Wortes »ave« verleiht diesem erhöhten Nachdruck und überzeugende Beweiskraft. Die Unterschrift des Holzschnittes enthält den Text der erfolgreichen Verteidigungsrede bzw. das zitierte Argument des Franciscus (Abb. 10). Hier bekräftigt der Papagei somit die Verkündigungsbotschaft des Erzengels Gabriel an Maria. In einem Pariser Stundenbuch[93] erscheint am unteren Rand jenes Blattes, das die Miniatur der Verkündigung schmückt, der Papagei in tiefgrünem Federkleid, um durch seine Anwesenheit in erhabenster Gesellschaft der Himmlischen die Bedeutung und unbezweifelbare Richtigkeit der göttlichen Botschaft zu bestätigen, die der in ein schneeweißes Gewand gekleidete Erzengel der zur Gottesmutter Auserwählten verkündet (Abb. 11). Anderswo taucht er bei der Geburt Christi auf. Das Titelblatt des Kodex von Martinsberg (Pannonhalma)[94] ziert eine Miniatur der Weihnachtsnacht in Betlehem. Über der Szene schwebt der Engel des Herrn, um den Hirten im Hintergrund die frohe Botschaft zu verkünden, während der Papagei am rechten Blattrand schon vor der offenen Stalltür sitzt, um die nichtsahnenden Neuankömmlinge über die jungfräuliche Geburt zu unterrichten (Abb. 12). Die höchste Anerkennung seiner Beredsamkeit und den Beweis für die Durchschlagskraft seiner Verteidigungsrede bildet indessen der dem Papagei in unmittelbarer Umgebung, d. h. zu Häupten der thronenden Madonna eingeräumte bevorzugte Platz. Auf Mantegnas Meisterwerk, der bekannten Madonna della Vittoria, ist der geflügelte Verteidiger der Himmelskönigin auf der von Früchtegirlanden gebildeten Pergola über dem Thron der mit allen Attributen des Sieges ausgestatteten Madonna gleich in *drei* Exemplaren vertreten (Abb. 13).[95] Diese dreimal wiederholte, siegverkündende Sonderstellung zwischen dem Kopf der Madonna und dem die bösen Geister beschwörenden Korallenzweig bildet — als Belohnung und Anerkennung seiner von Franciscus de Retza zitierten Deklaration — durch die dreifache Hervorhebung die Krönung seiner Verdienste.

Rufen wir uns erneut das von Victorinus schon in der Einleitung zu seinem Kommentar so offenkundig hervorgehobene Bekenntnis Ciceros ins Gedächtnis: »Nam ubique sapientiam laudas ... studendum esse eloquentie.« Demgemäß sind die Begriffe Beredsamkeit und Weisheit gleichsam miteinander synonym. Und lieferte der Papagei seit ältester Zeit nicht glaubwürdige Beweise für sein Streben nach Beredsamkeit? Fügte doch im 12. Jahrhundert schon Hugo von Saint-Victor seiner Zusammenfassung über die auf den Papagei bezüglichen klassischen Überlieferungen gleich den Beisatz hinzu, »studet ut loquatur quod homines«, d. h. daß er seit je lernt, und wie der genannte Autor einige Zeilen weiter mit Nachdruck erklärt, »citius discit et tenacius retinet«.[96] Preist dieses ausdauernde Streben nach Eloquenz nicht gleichzeitig auch die Weisheit des Vogels und beweist der von ihm bei dem Siegesthron eingenommene Ehrenplatz nicht, daß er dieses Ziel auch erreicht hat? Folglich hat man in ihm dank seiner *Beredsamkeit* auch ein Symbol der Weisheit zu erblicken. Gleich den drei Weisen aus dem Morgenland, Meister der beredten Huldigung, in deren Nachbarschaft der Papagei in einer Stundenbuchminiatur von Arras aus der Zeit um 1300 auftaucht (Abb. 14).[97] Im Textinitial hebt der Miniator vor allem die Beredsamkeit der zur Huldigung vor dem Kind aus dem fernen Morgenland eingetroffenen drei Weisen hervor. Einer von ihnen weist mit leidenschaftlicher Gebärde den Himmel, wobei er mit der linken Hand über das Initial hinausgreift, während der andere maßvoll und zurückhaltend seine dem feierlichen Augenblick angemessene Ansprache vorbringt, indem er den Zeigefinger der Rechten erhebt. Der dritte Weise spricht seine Begrüßungsworte mit gefalteten Händen vor dem Christuskind kniend. Neben dem illuminierten Initial erhebt auf einer abgezweigten Ranke ein leuchtend grüner Papagei auffallend den Kopf und weist mit dem Schnabel zu der Huldigungsszene der drei Weisen empor, um deren Weisheit und Beredsamkeit grö-

ßeren Nachdruck zu verleihen. Die eloquente Weisheit des Vogels bestätigt und verherrlicht ein spätmittelalterliches, mit der Victorinus-Corvina gleichaltriges venezianisches Bestiarium,[98] das in Worten höchsten Lobes vom Papagei, diesem »tuto verde« Vogel berichtet, der als »lo più neto« dem weisesten Prediger aller Zeiten zur Seite gestellt werden kann: »si poteno asimigliare alo nostro signore Jesu Cristo«.[99]

Aufgrund der oben angeführten Beispiele kann es nicht nur nicht wundernehmen, sondern ist es geradezu bezeichnend, daß der Papagei, so oft er in der frühen Literatur der mittelalterlichen Stillehre auftaucht, dort die Funktion eines stilbestimmenden Begriffes erfüllt. Anfang des 13. Jahrhunderts gebrauchte Gervais de Melkley, »der eine Ars dictaminis und eine große Ars poetica redigiert hatte«[100] eine recht seltsame Bezeichnung für die Kunst des berühmten Magister Bernardus von Bologna, der im 12. Jahrhundert gewirkt und der Gervais als großes Stilvorbild gedient hat.[101] Gervais nennt ihn einen »psitacus nella prosa«,[102] ein Epitheton ornans, das zweifellos als Huldigung vor des Bernardus vorzüglichem Stil gedacht war. Der Autor spielte damit auf des Meisters klaren und brillanten Stil, auf seine beredte Weisheit an, eine Interpretation, die uns schon allein die Selbstrechtfertigung des Verfassers nahelegt, griff doch Gervais in vielen Belangen auf Bernardus zurück und übernahm mancherlei Thesen und Definitionen vom Bolognesischen Meister.[103] Die augenfälligste Bestätigung der Weisheitsbedeutung dieser »Psitacus«-Definition bildet hingegen jenes Gedicht, dem man im Traktat des Magisters von Bologna (Liber Omnigenum Dictaminum)[104] unmittelbar nach der Widmung begegnet, wobei sich darüber streiten läßt, ob die, wie sich S. Durzsa ausdrückt, »molto interessanti« Wendungen dieses Gedichtes vom Autor selbst stammen oder nicht.[105] Dadurch aber, daß er die Verse seinem Werk vorausschickt, gibt er deutlich zu verstehen, daß sie seine eigene Auffassung wiedergeben. »Il nucleo di questi pensieri è il problema della *fides et ratio* disputato«,[106] worin der als »psitacus« apostrophierte Magister unmißverständlich für die Suprematie der Ratio eintritt, ja mehr noch, die nicht gebührend anerkannte Ratio mit Eifer und Beflissenheit verteidigt, diese treue Gehilfin, die Meister Bernardus »cognita querit«.

»Si capitur sensu Deus et capitur ratione,
Plus capiet cui iam plus rationis erit.
Esse bonum neminem prohibebit littera multa,
Dat mihi non prohibet littera nosse Deum.
Credimus et ratione Deum cognovimus esse,
Heu quam nasute dicitis esse bonum.
O nova calliditas sed nobis cognita querit,
Sub specie recti livor habere locum.
. . . . . .
Ille vel ille bonus cui cernua semper imago,
Quiquam nil scit se putat esse bonum.«[107]

Ziehen wir aber zur Ergänzung unseres Gedankenganges noch den Umstand in Betracht, »daß man die Sprache im Mittelalter als menschliche Schöpfung betrachtete«, und ihre stilformende »minuziöse und eingehende Regelung« von vornherein zu »einem menschlichen Streben rationalen Inhalts« wurde,[108] können wir innerhalb dieses Strebens den auftauchenden »Psitacus«-Stil auf alle Fälle als Stilbezeichnung einer entschieden rationalistischen Richtung auslegen. Bildet doch, wie Bernardus eindeutig und mit gehörigem Nachdruck erklärt, die Ratio die Quelle echter Kenntnisse. Die wissenschaftliche »nova calliditas« steht in schroffem Gegensatz zu all jenen, die die Ratio nur »nasute« erwähnen, obwohl der demütige Glaube dieser »cernua imago . . . nil scit«.

β) Zusammenfassend gelangen wir zu der Feststellung, daß den »tuto verde« Papagei seine Beredsamkeit »ex natura«, mithin seine Weisheit allenthalben zu einem hervorgehobenen Topos prädestiniert. Da seine Bedeutung als Verkörperung der Weisheit seiner Eloquenz entspringt, bildet er seit je — in Ergänzung des bereits erwähnten Sapientia-Symbols — das Sinnbild der der Beredsamkeit innewohnenden Weisheit und nur seine Funktion erfährt dem jeweiligen Topos entsprechende Veränderungen. Eben deshalb verursachen seine Toposwandlungen keine Bedeutungsänderungen, ergibt sich doch seine Fähigkeit »ex natura«, was die stabile Klassizität seiner Symbolik beweist. Angesichts des oben Gesagten ist die Versetzung des Papageis auf das Titelblatt unseres Kodex als klassischen Symbols der Eloquenzweisheit nicht nur durchaus begründet, sondern wirkt in der Phase des Toposwandels — in der Atmosphäre, in der die Victorinus-Corvina entstand — schlechthin *einleuchtend*. Sein Auftreten auf unserem illuminierten Folio im klassisch Ciceronischen Milieu ist aufgrund seiner Evidenz nachgerade *typisch*. Folglich ist es ausgeschlossen, daß seine der nunmehr klassischen rednerischen Begabung entspringende frühere Bedeutung in diesem neuen

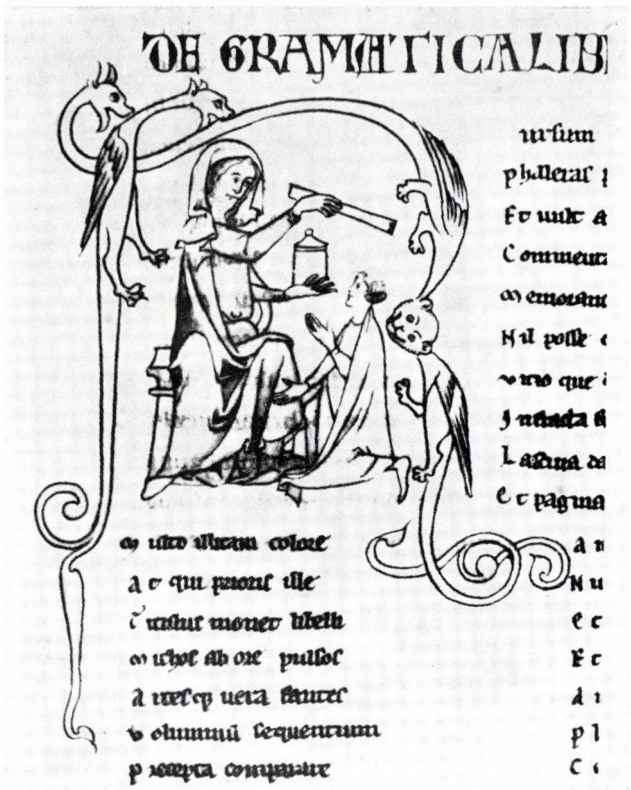


Abb. 18. Die Herrin Grammatica. (Wolfenbüttel, Martianus Capella-Kodex. Fol. 19R. Ausschnitt.)

Topos allmählich verblassen könnte. Das Ziel ist vielmehr die Unterstreichung dieser seiner früheren Bedeutung. Falls nämlich das Modell in der Phase der Toposwandlung der neuen Denkform entsprechend *bereits* typisch ist, d. h. schon mit seiner assimilierten Bedeutung in Erscheinung tritt, so setzt das im vorhinein eine *retrospektive* Konzeption voraus, bzw. bringt eine solche zum Ausdruck. Diese Konzeption konzentriert sich im Papagei, bzw. vereinigt sich der Geist des Textes in ihm wie in einem Brennpunkt derart, daß er von ihm ausstrahlend bzw. durch ihn projiziert, wie wir bereits erwähnten, die Struktur selbst, natürlich dem »Psitacus«-Stil entsprechend, transponiert. Eben deshalb ist die Schlüsselposition des Papageis, über die Komplettierung der topischen Einheit ABC hinaus und aus dieser resultierend, wie wir sehen werden, auch hinsichtlich der strukturellen Lösung des Titelblattes von entscheidender Bedeutung. Die Evidenz seines Auftretens also schließt es (im Fall der Victorinus-Corvina) mit ein, daß sich seine dem neuen Topos angemessene Funktion — entsprechend der Betonung seiner früheren, beibehaltenen Bedeutung — auf die Funktionierung der antiken Beredsamkeitsweisheit bzw. auf deren neubelebte Kultivierung konzentriere. Denn das Typische seiner Gegenwart schließt dessen Voraussetzung mit ein, daß er sich dem Ciceronischen Geist schon entsprechend angepaßt hat, genauer gesagt, daß er sich dem rationalen Geist der wiederbelebten antiken Eloquenz überlieferungsgemäß assimiliert hat, u. zw. auf die Art, daß sich auch die kleinere topische Einheit ABC, Symbol der emporstrebenden Seele, dem Papagei in seiner Schlüsselstellung angeglichen hat und erst durch ihn in der ACD Formation zur Vollständigkeit gelangt. Wenn demnach diese ACD-Formel als traditionelle Anpassung der nunmehr *zweckbedingten* Anpassung der strebenden Seele gleichzusetzen ist, muß auf unserem Blatt die Anordnung ACD — da es sich bei dem Modell der hervorgehobenen D-Schlüsselposition um ein typisches Modell handelt — die genaue Projektion des Mittelpunktes jener Denkform bilden, die der Einfügung als Grundlage dient.

c) Sobald Walter Rüegg im Zuge seiner Untersuchung über die von Cicero ausgehende Wirkung die sattsam bekannte Tatsache festhält, »daß Cicero im Humanismus ... eine hervorragende Rolle spielt«, stellt er sich sogleich auch die Frage, »worin diese Bedeutung eigentlich besteht, weshalb gerade Cicero so wichtig ist«.[109] Nach eingehender Auseinandersetzung mit diesem Problem gelangt er schließlich als Ergebnis seiner Untersuchungen zu der Feststellung, daß Ciceros Bedeutung im Zusammentreffen seiner Kunst und des humanistischen »Formerlebnisses«, ja mehr noch, in deren Übereinstimmung liege. Die Richtigkeit dieser Erkenntnis sieht er in der Frühperiode des Humanismus am anschaulichen Beispiel Petrarcas bestätigt. Denn des Dichters Worte von der »dulcedo et sonoritas verborum Ciceronis« bedeuten laut Rüegg, »daß das Verhältnis von Form und Mensch einen neuen Aspekt erhält«. Petrarca ist nämlich der erste, »natürlich der nachantiken Zeit, welcher in der sprachlichen Form, im Wort, das entscheidende menschliche Erlebnis nacherlebt«.[110] Worin liegt aber das Geheimnis jenes aus der Ciceronischen Form gewonnenen neuen Aspekts, der den Menschen des humanistischen Zeitalters den Reiz »des *entscheidenden* Erlebnisses« bot? In seinem bekannten Buch, in dem Professor Zielinski Ende des vorigen Jahrhunderts eine Bilanz des geistigen Erbes Ciceros zog, erklärte er: »Vergessen wir nicht, daß das Hauptverdienst der Renaissance in der Befreiung der *Persönlichkeit* bestand; in der Schrift aber ist es die *Form*, in der sich die Persönlichkeit ausspricht«.[111] Dem klassischen Formkünstler Cice-

ro gebührt das Verdienst, den Renaissancemenschen eine Kunst beigebracht zu haben, »die sie vordem nicht verstanden hatten: die Form ihrer Schriften zum Ausdruck *ihrer Individualität* zu machen.«[112] Wie Walter Rüeggs moderne Forschungen bestätigen, bezieht die befreite *eigene* Individualität des Renaissancemenschen als Ergebnis der Übereinstimmung zwischen Ciceros Kunst und dem humanistischen Formerlebnis seine nährende Kraft in der Tat aus *Cicero*, weil ihm das von Cicero »geformte Wort als vollkommenster Ausdruck menschlicher *Persönlichkeits*verwirklichung ... das entscheidende Erlebnis« vermittelt.[113] Denn in Ciceros Sprache erscheint »der Mensch als Produkt seiner *Formung*, als *Ergebnis* einer *bewußten* Auseinandersetzung und Arbeit an sich selbst, der Mensch als historisches Wesen, der Mensch als Subjekt«.[114] Es liegt auf der Hand, daß Individuum von *dieser* Form »einer *antiken* Persönlichkeit ergriffen wird« und die Befreiung von der starreren mittelalterlichen Form als Individuum »in *dieser* Form ... erlebt«.[115]

Hieraus ergibt sich als weitere Frage, ob es sich näher bestimmen läßt, welche Form dem Nacheiferer Ciceros die Befreiung bedeutet. Und da wir in obigem in Verbindung mit der ACD-Formation die Ansicht äußerten, daß auf unserem Blatt diese bereits eingebürgerte Form die wirklichkeitsgetreue Projektion des Zentrums der Denkform bilden müsse, ergibt sich als logische Folge die noch kühnere Frage, ob wohl auf dem Titelblatt der Victorinus-Corvina in der Frühzeit des ungarischen Humanismus die ACD-Formation in der Tat jene symbolische Form bedeuten kann, in der die an Ciceros Vorbild geschulte Seele sich von den starreren Formbindungen des Mittelalters zu befreien und zu einer antiken Persönlichkeit zu wandeln vermag.

Bezüglich dessen, daß das Ciceronische »geformtes Wort«, in Ciceros Sprache die Ausdrucksform der »Persönlichkeitsverwirklichung«, auch eine *visuell* wahrnehmbare Formation bildet, finden sich in Ciceros Œeuvre zahlreiche Hinweise.[116] In seiner Schrift »De optimo genere Oratorum« heißt es: »... putavi mihi suscipiendum laborem utilem studiosis, ... Converti enim ... duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter seque contrarias, Aeschini et Demostheni; nec converti ut interpres, sed ut *orator*, *sententiis iisdem et earum formis tamquam figuris*, *verbis ad nostram consuetudinem aptis;* in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi.«[117] Den Wert seiner Erklärung erhöht der Umstand, daß Cicero seine These in der Tat als anschauliches Beispiel darlegt, den »studiosis« zur Belehrung, da dies für ihn selbst keine neue Aufgabe bildet: »mihi quidem ipsi non necessarium«.[118] Denn Cicero erfaßt die Struktur der Sprache auch *optisch*. Wo er sich in seinen Betrachtungen »de claris oratoribus« mit Caesars Eloquenz auseinandersetzt,[119] würdigt und preist er unter seinen Vorzügen vor allem seine Vergegenwärtigungsgabe. Die höchste rhetorische Stufe der Beredsamkeit besteht nämlich in der Kunst, den Aussagegehalt auch visuell greifbar zu machen und genußreich zu gestalten. Diese Gabe unterscheidet auch Caesar von den durchschnittlichen Rednern. »Itaque, cum ad ... elegantiam verborum Latinorum ... adiungit illa *oratoria* ornamenta dicendi: *tum videtur tamquam tabulas bene pictas collocare in bono lumine.*«[120] Auf diese Art ist die Eloquenz auf ihrer hohen rhetorischen Ebene als Ausdruck der »Persönlichkeitsverwirklichung«, mithin als »Produkt seiner Formung« eine *sichtbar* vergegenwärtigte Formation und kann deshalb auch »innerhalb des von rationellem Inhalt erfüllten Strebens« des Individuums *dargestellt* werden. Das wesentliche Problem liegt für uns im weiteren darin, welches proportionelle Verhältnis sich in diesen, die Form der »Persönlichkeitsverwirklichung« spiegelnden »tabulis bene pictis ... in bono lumine« geltend macht. Die bisher erwähnten Forschungsergebnisse zeugen nämlich eindeutig von einer Änderung der Proportionen, tritt doch für das Individuum der Übergang von der starreren mittelalterlichen zur neuen Form als befreiendes Erlebnis in Erscheinung. Die Frage, welche Form die Befreiung bringt, bzw. ob die ACD-Formation für das Individuum eine Befreiung zu bedeuten vermag, läßt sich erst nach Ermittlung der *befreienden Proportionen* mit annähernder Sicherheit beantworten.

Diesbezüglich erhalten wir in Ciceros klarer Stellungnahme zur Konzeption von Caesars Untersuchungen über die lateinische Sprache eine wichtige Auskunft. In dieser ganz allgemein unter dem Titel »De analogia« bekannt gewordenen Schrift Caesars bezeichnet dieser das Prinzip der *ἀναλογία* als Konstruktionsbasis. Dem Wesen nach besteht dieses Prinzip in der Gestaltung und Verwirklichung einer Proportion, die ähnliche Elemente derart gruppiert, daß jedem *Ähnlichen* als Ergänzung ein *anderes* Ähnliches gegenüberstehe. Wie der vor einem Jahrhundert tätige namhafte unga-

rische Kommentator Ciceros, Gábor Fábián, zusammenfassend feststellt, wollte der stattliche Kreis jener antiken »Grammatiker und Sprachphilosophen«, die sich zum Prinzip der ἀναλογία bekannten, »durch Aneinanderfügen ähnlicher Dinge eine Regel finden, zu der sich alles mit ihnen nicht Übereinstimmende [= *nicht* übereinstimmende andere *Ähnliche*] verwenden lassen sollte. Und weil es ... ein die einzelnen Fälle regelndes *allgemein* gültiges Gesetz gab, nannte man das vernunftgemäße Prinzip mit Recht *ratio*.«[121] Allerdings ist diese Bezeichnung erst seit Caesar gebräuchlich, der als erster hierfür das Wort ratio[122] verwendet. In diesem Zusammenhang bedient sich Cicero dieses Wortes im gleichen Sinne und verleiht Caesars erwähntem Werk logischerweise den Titel »De ratione loquendi«.[123] Zugleich betont er, daß die Sprache nur aufgrund einer Proportion die nötige Klarheit und Reinheit zu erlangen vermag, die ihre Entstehung der Ergänzung des einen Ähnlichen durch ein *anderes* Ähnliches verdankt. Das Prinzip der Ratio lenkt die Sprache *als Grundprinzip* in die Fahrbahn der Eloquenz. »Caesar autem *rationem* adhibens consuetudinem vitiosam et corruptam pura et incorrupta consuetudine emendat«.[124] Das Prinzip der Ratio ist nämlich für die Rede »tamquam obrussa«,[125] und so versteht es sich von selbst, daß auch die Brillanz des rhetorischen Vortrages nur in Anpassung an die nach dem Prinzip der Ratio ausgerichtete Sprache, »cum ad *hanc* elegantiam verborum Latinorum« jene höchste Stufe der Eloquenz zu erklimmen vermag, die bereits den Eindruck erweckt, als würde der Redner »tabulas bene pictas collocare«.[126] So kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Proportionen auf diesen »tabulae pictae« dem Prinzip der *ratio* gemäß zur Geltung kommen. Es fragt sich nunmehr, auf welche Art und Weise sich das Ratio-Prinzip *visuell* offenbart. Erinnern wir uns daran, daß sich Cicero bei der Übersetzung der Äschines- und Demosthenes-Reden »iis formis tamquam figuris« bediente.[127] Über die Proportionen, die sich in diesen »Figuren« anhand des Ratio-Prinzips geltend machen, unterrichtet uns Quintilian, der sich von einer Rückkehr zum Ciceronischen Stil die Spätblüte der Rhetorik erhoffte,[128] unter Berufung auf Cicero mit ausführlicher Gründlichkeit, wenn er auch die Frage, »quid accipere debeamus figuram« nur mit der allgemein gehaltenen Wendung »qualiscumque forma sententiae« beantwortet. Ergänzend bemerkt er in nicht minder allgemeinem Sinn: »sicut in corporibus, quibus, quoquo modo sunt composita, utique *habitus est aliquis*«.[129] Aus den von ihm angeführten Beispielen entfaltet sich indessen *jener* »habitus aliquis«, der sich schon speziell auf die auf das Ratio-Prinzip aufgebaute »Figur« bezieht. Betrachten wir uns etwas näher *diesen* »habitus«, zumal sich die befreienden Proportionen am zuverlässigsten anhand dieses habitus ermitteln lassen. Zur Veranschaulichung des Ratio-Prinzips, das sich in der »Figur« geltend macht, eignet sich nämlich der projizierte »habitus« am besten. Auf diese Art wird sich dann entscheiden lassen, ob die Ergänzung des Ähnlichen durch ein *anderes* Ähnliches und die sich hieraus ergebende Relation auf die »Figur« des ACD-Dreiecks als Projektion des Denkformzentrums zu verweisen vermag.

Suchen wir zu ergründen, wie sich Quintilian jenen »habitus« der Körper vorstellt, der ihm als *Pendant* der von Cicero ebenso definierten »Denkfiguren« vor Augen schwebt, so finden wir eine durch Beispiele illustrierte unmißverständliche Erklärung im II. Buch (Kap. 13) seines einschlägigen Werkes, wo er sich mit der praktischen Anwendung der Regeln beschäftigt: » ... equidem id maxime 'praecipiam ac repetens iterumque monebo' [Verg. Aen. III. 436]: res duas in omni actu spectet orator, quid deceat, quid expediat. Expedit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua, et interim decet, ut in statuis atque picturis videmus variari habitus, vultus, status; nam recti quidem corporis vel minima gratia est. Nempe enim adversa sit facies et demissa bracchia et iuncti pedes: erit a summis ad ima rigens opus. Flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quendam et factum: ideo nec ad unum modum formatae manus et in vultu mille species; ... quid tam distortum et elaboratum quam est ille discobolos Myronis? Si quis tamen ut parum rectum improbet opus, nonne ab intellectu artis afuerit, in qua vel praecipue laudabilis est ipsa illa novitas ac difficultas? Quam quidem gratiam et delectationem adferunt figurae, quaeque in sensibus quaeque in verbis sunt. Mutant enim aliquid a recto atque hanc prae se virtutem ferunt, quod a consuetudine vulgari recesserunt.«[130]

Zweifellos handelt es sich hier um die befreienden Proportionen, wird doch hier die »Figur« bzw. die »Denkform« »ex constituto traditoque ordine«, d. h. der auf der *Gleichförmigkeit* fußenden Eintönigkeit enthoben. Deshalb spiegelt sich in *dieser* Form des Denkens, in dieser dem Prinzip der Ratio zu verdankenden Eleganz, im »habitus« der Figur

wahrlich die Übereinstimmung der Ciceronischen Stilkunst mit dem humanistischen Formerlebnis. Die im gleichschenkligen oder gar im gleichseitigen Dreieck ihre geometrische Ausdrucksform findende vollkommene Regelmäßigkeit der gleichermaßen »demissa bracchia« und »iuncti pedes« gehörte der bereits überholten Denkform »a summis ad ima rigens« an und konnte nicht mehr das nachahmenswerte Vorbild sein, wie etwa im Hortus conclusus (Abb. 3), war doch für die Anhänger und Nachfolger Ciceros diese Form »minima gratia«, wie es bei Quintilian heißt. Demgegenüber kommt im ungleichseitigen Dreieck, das sich auf dem Prinzip des »*nec* ad unum modum formatae *manus*« aufbaut, auf die Beziehung des *Ähnlichen* zu einem *anderen* Ähnlichen gründet, nicht mehr die Unzulänglichkeit der menschlichen Natur, sondern deren Vervollkommnung zum Ausdruck. Deshalb erscheint auf unserem Titelblatt dieser »habitus« nicht nur als Primärformation, d. h. im Dreieck ABC, sondern auch als Ziel der Anpassung im Dreieck ACD (Abb. 9). Da die auf dem Ratio-Prinzip beruhende *Anpassung* das Ziel bildet, ist die ACD-Dreiecksform in der Tat jener »habitus«, in dem sich die Vollentfaltung der »Persönlichkeitsverwirklichung« spiegelt. Da das Ziel die Entfaltung der antiken Persönlichkeit, oder genauer gesagt, die Verwirklichung und Bestätigung der von Cicero inspirierten Persönlichkeit determiniert, stimmen die Form der »Persönlichkeitsverwirklichung« und die imitierte »figura distorta« mit dem auf unserem Folio sichtbaren ACD-»habitus«, d. h. mit der Form des die Grundlage der Ciceronischen Kunst bildenden »distortum« überein. Das wichtigste Kriterium des die antike Persönlichkeit bezeichnenden »habitus« bzw. der aufgrund des Ratio-Prinzips schon entsprechend angepaßten Form ist nämlich der »actus«, der sich seinerseits auf den *Abwechslungsreichtum* des »distortum elaboratum« der ungleichen Komponenten gründet, woraus sich die Eleganz seiner Erscheinungsform, seines »habitus« ergibt. Aber gerade diese »elegantia« schließt jenes seltsame Paradoxon in sich, wonach »the understanding of movement depends on the clarity of meaning but the impression of movement can be enhanced by *lack* of geometrical clarity«.[131] Wie ja auch der »actus« des von Quintilian als besonders einprägsames Beispiel angeführten bronzenen Diskoswerfers von Myron der abwechsungsreichen Lebendigkeit, der Eleganz seines Aufbaus nach Art des die menschliche Natur bezeichnenden ungleichseitigen Dreiecks entspringt. In diesem »motus« des Diskobolos spiegelt sich das Prinzip der ἀναλογία = ratio.[132] Verbindet man nämlich auf der in Vorderansicht betrachteten Figur — wie es sich bei einer Skulptur am besten veranschaulichen läßt[133] — jene Punkte durch gerade Linien miteinander, auf denen der Hauptakzent liegt, erhält man zwischen der rechten Hand mit dem Diskos, dem Kopf und der auf das rechte Knie gestützten Linken das eine, zwischen dem rechten Handrücken, der linken, aufgestützten Hand und dem rechten Fußknöchel das andere, im ganzen also zwei *ungleichseitige Dreiecke*, die den »Habitus«-Aufbau des Diskoswerfers veranschaulichen (Abb. 15). Die beiden Dreiecken (ABD und BCD) *gemeinsame* Spitze (D) bildet bezeichnenderweise der im Brennpunkt der ganzen Komposition stehende Diskos in der zum Wurf ausholenden Rechten, das klassische Symbol des rationalen Strebens. Die für unsere Belange bedeutsame strukturelle »novitas« in diesem »habitus« kommt in den zwischen den Seiten der beiden Dreiecke bestehenden speziellen Proportionen folgendermaßen zum Ausdruck. Die über den seitlich



Abb. 19. Die Mittlerrolle der Rose. (Oberrheinischer Meister: Maria in den Erdbeeren.)



Abb. 20. Die geisterneuernde Rolle der Akelei. (Meister der Verherrlichung Mariens: Die Madonna und der hl. Bernhard in Anbetung des Kindes.)

hochgehobenen rechten Arm gezogene Gerade, d. h. die das Wurfmotiv signalisierende Dreieckseite CD ist *doppelt so lang* wie die Dreieckseite AB, die von der linken Hand zum Knöchel des im Knie gebogenen rechten Standbeins verläuft und in der das Stützmotiv seinen Ausdruck findet (CD = 2 × AB), folglich verweist das »distortum« im Gegensatz zum »rigens« jedenfalls auf die Erreichung eines ferneren Ziels. Eine zusätzliche Betonung erlangt der gleiche Umstand dadurch, daß die Dreieckseite AD, welche die beiden entferntesten Punkte der Figur, den aufgestützten rechten Fuß mit der diskusschwingenden rechten Hand verbindet, wiederum *doppelt so lang* ist wie die Anlehnung ergänzende Gerade BC (AD = 2 × BC).[134] Die in der Harmonie dieser beiden eng miteinander zusammenhängenden ungleichseitigen Dreiecke auf den Plan tretende »novitas ac difficultas« ist daher wahrhaft »praecipue laudabilis«, läßt sich doch mit Hilfe dieses »habitus« der Diskos weiter werfen als in jeder anderen Körperhaltung, mit anderen Worten, man kann auf diese Art das frühere σῆμα zweifellos übertreffen (ὑπερβάλλειν).[135] Folglich bildete dem gleichseitigen Dreieck gegenüber diese rationelle Konstruktion, die dem »flexus *ille*, ut sic dixerim, *motus*« breiten Spielraum gewährt, mit ihren *befreienden* Proportionen einen »Wendepunkt ... in der Geschichte der Bewegungsdarstellung«.[136]

d) Aus dem oben gesagten geht klar hervor, daß die das Prinzip der »nec ad unum modum formatae manus« vertretende topische Einheit ACD auf dem Titelblatt der Victorinus-Corvina als Formation traditioneller Anpassung den »actus« repräsentiert. Genauer noch, daß sie die Lebendigkeit der Denkform eines *Cicero*-Nachfolgers enthält. Im Mittelpunkt B des großen Dreiecks ACD sind wir nämlich Zeugen einer lebhaften Aktivität (Abb. 16). Während Victorinus anhand der »Quatuor thesis« im Text des Titelblattes die Reinheit der Ciceronischen Klassizität darlegt, sieht man die Blaumeise — das Symbol der lebhaften Phantasie des Imitators —, schon eifrig damit beschäftigt, die dieses klassischen Stils unwürdigen Ausdrücke, die von den widerwärtigen Feuerwanzen repräsentierten, »iis formis tamquam figuris« hervorstechenden plumpen Tölpelhaftigkeiten mit energischer Entschlossenheit auszumerzen. »Nam cum *omnis* pars orationis esse debet laudabilis, sic ut verbum *nullum* nisi aut grave aut elegans excidat.«[137] Das häßliche Ungeziefer ist im gegebenen Zusammenhang ebenso mißfällig und abstoßend, wie ein ungehobelter, anstößiger Ausdruck in der wohlgesetzten Rede. Die Feuerwanze ist mit dem roten Widerschein des Höllenfeuers und den rußschwarzen Flecken auf den hautlosen Flügeldecken das Sinnbild der Minderwertigkeit und der Verwesung.[138] Ihre mißgestaltete Formlosigkeit ist in Verbindung mit den Betrachtungen über die (vollkommene) Form geradezu unerträglich, zumal man auch darauf zu achten hat, »ut forma ipsa concinnitasque verborum conficiat orbem suum«.[139] Diese Aktivität der von der Blaumeise vertretenen Phantasie versinnbildlicht in *Ciceros* Nachfolge und Nachahmung die eifrige *Neukultivierung* des wiederbelebten erlesenen Stils. Das scheinen auch die unmittelbar über der Blaumeise aufscheinenden letzten vier Worte des Titelblattes zu bestätigen: »virtus est animi habitus«. Wie aber Professor Hoffman in Verbindung mit dem Dialog »De Partitione Oratoria« zusammenfassend bemerkt, ist die Tugend, wie sie Cicero interpretiert, von doppelter Bedeutung, insofern sie sich entweder im Wissen oder im Verhalten offenbart. »The virtue that exercises its *influences* only through *knowledge* is called ... wisdom«,

während ihre andere Erscheinungsform, die das Gefühlsleben regelt, Maßhalten heißt.[140] Hinsichtlich ihrer Imitation bildet die im Text über der Blaumeise genannte Tugend jene Kraft, von der eine Wirkung ausgeht. Ihre Nachahmung schließt zugleich auch ihre Aktivität mit ein, die, sofern sie auf die Aneignung der Weisheit abzielt, nach Beredsamkeit strebt. Da die von der Blaumeise repräsentierte Phantasie bereits die Entfernung zu Cicero bewältigt hat und überdies auch an der Neukultivierung aktiv beteiligt ist, gebührt ihr ähnlich der Stellung, die sie im Hortus conclusus inmitten der Himmelsbewohner einnimmt, auch hier ein vornehmer Platz auf der Spitze B der primären Dreieckformation. Die Aktivität der Phantasie lenkt mithin die seelischen Funktionen, aber ihrer neuen Lage entsprechend in rationalen Bahnen. Im Brennpunkt der »forma sententiae« ACD spielt sie, ihrer zentralen Stellung angemessen, die Vermittlerrolle zur Weisheit. Letzten Endes stehen also die seelischen Funktionen zufolge der Schlüsselposition in Punkt D unter Aufsicht und Leitung der Ratio. In der auf die Vernunft aufgebauten »Denkform« und im Geist der Ciceronischen Invention ist die Erarbeitung eines gefeilten, flüssigen Stils ein ebenso heroischer »actus« wie für St. Georg das Bezwingen des Drachen, und das die Befreiung des Individuums bestimmende »entscheidende Erlebnis« steht in gleichem Größenverhältnis zu diesem neu errungenen Sieg. Es fragt sich mithin, auf welche Art und Weise sich das die Intensität des »entscheidenden Erlebnisses« bestimmende Ausmaß des Sieges ermitteln läßt. Auf den Grad der heroischen »Lebendigkeit« der auf das Ratio-Prinzip aufgebauten »forma sententiae« läßt sich aus dem vom »habitus« vorgezeichneten *Abwechslungsreichtum* schließen. Untersuchen wir daher die konkreten Proportionen der die Grundform ABC in sich schließenden, das Maß der Befreiung anzeigenden ACD-Formation (Abb. 9).

Die Seiten des Primärdreiecks ABC verhalten sich zueinander wie die nachstehenden, einander folgenden ungeraden Zahlen:

$$BC : AB : AC = 3 : 5 : 7.$$

Die Seiten CD und AD des erweiterten Dreiecks ACD sind jeweils *doppelt* so lang (6 : 10) wie die ihnen entsprechenden Seiten BC und AB der Primärform (3 : 5). Zusätzlich betont wird dieses Verhältnis durch den Winkel β des vom Papagei ausgehenden erweiterten Dreiecks, der fast genau das *Doppelte* des Winkels α der beim Stieglitz

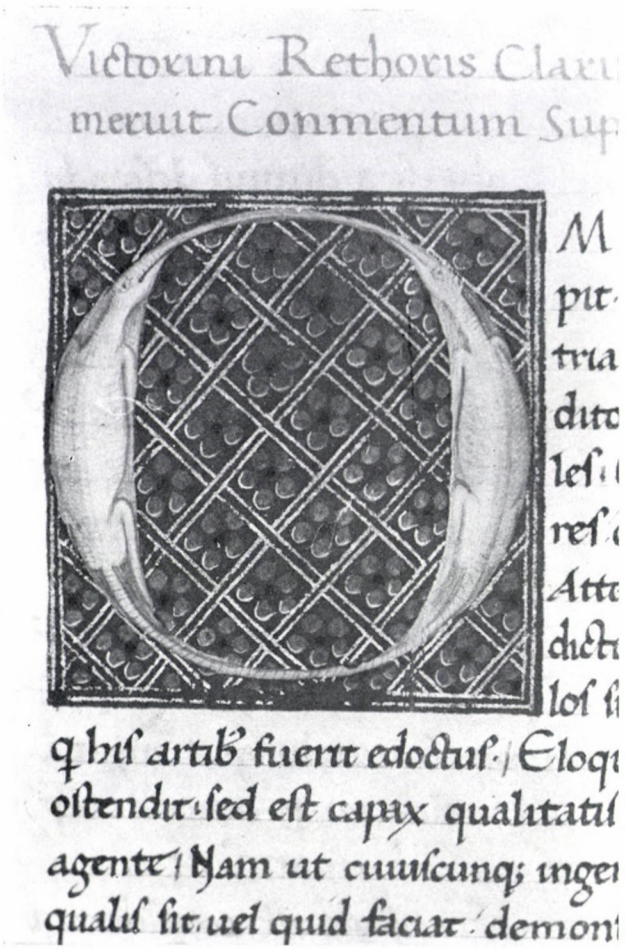


Abb. 21. O[mnis]-Initial mit den Attributen der Dialectica. (Ausschnitt aus Fol. 1R der Victorinus-Corvina.)

beginnenden Primärformation beträgt ($\alpha = 21°{,}78$; $\beta = 43°{,}53$). Folglich erweitert sich der Horizon der auf Nachahmung des Ciceronischen Geistes erpichten Seele (ABC) dank der Ausweitung durch die Weisheit der Eloquenz (ACD) auf das Zweifache. Diese Erweiterung erweist sich insofern als durchaus *harmonisch*, als sie unter unveränderter Beibehaltung des Seitenverhältnisses der Primärformation (6 : 10 = 3 : 5) die Grundgegebenheiten der Seele als Voraussetzung der »Persönlichkeitsverwirklichung« bewahrt. So verkündet die Vervollständigung der Dreiecksformel ABC, Symbols der inneren, seelischen Haltung des strebenden Menschen, durch die im Punkt D eingenommene Spitzenposition der Ratio die Suprematie und führende Rolle der Vernunft, u. zw. im Interesse der Persönlichkeitsentfaltung, da ja die Gerade AC das gemeinsame Fundament beider Dreieckformationen bildet. Deshalb spiegelt der »habitus« der als *Ergebnis* des vernunftmäßigen Strebens erweiterten ACD-Form die wahrhaft

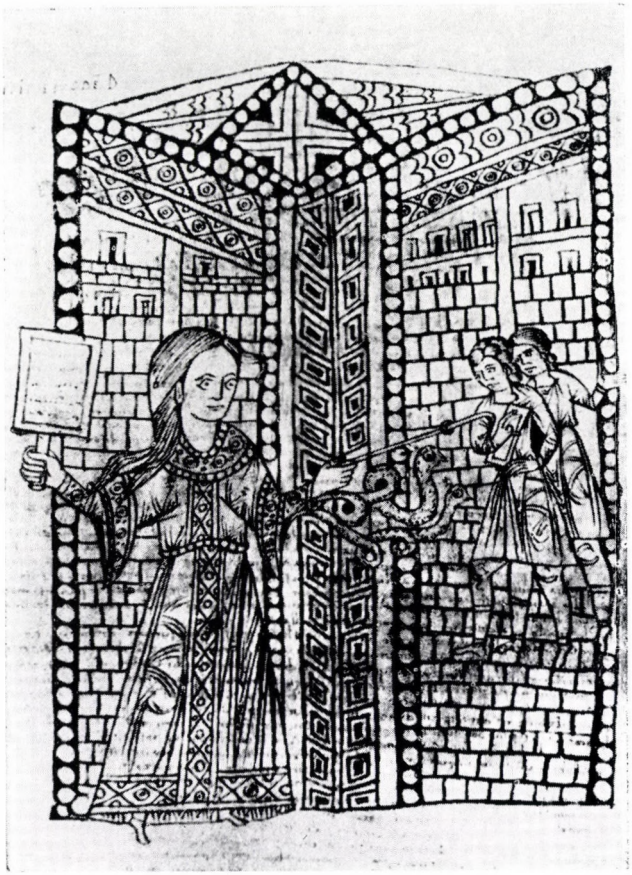


Abb. 22. Die Herrin Dialectica. (Paris, Martianus Capella-Kodex. Fol. 140v. Ausschnitt.)

komplette »Denkform der Persönlichkeitsverwirklichung«, zumal diese »forma sententiae« zufolge ihres »habitus« eine derart heroische »Lebendigkeit« des menschlichen Strebens enthält, daß sich mit ihr das vorangehende »Schema« um das *Zweifache* ausweiten läßt. Indem dieses aus dem Ratio-Prinzip resultierende »distortum« — in Analogie zum Diskobolos — die Denkform der als Stützpunkt dienenden Grundformation, Symbols der strebenden Seele, auf das Doppelte erweitert, bestätigt es das auf den *Sieg* des rationalen »actus« verweisende Ausmaß, ein Ergebnis, das in der Tat mit einer befreienden »Lebendigkeit« gleichbedeutend ist. Ein solcher Sieg bildet für das Individuum ein wahrhaft »*entscheidendes* Erlebnis«.[141]

Das die Befreiung bestätigende Ergebnis bestimmt zugleich die *Qualität* der die Primärformation ABC mit einschließenden topischen Einheit ACD und bewirkt, daß unter der »qualiscumque forma sententiae« die mit dem »habitus« *ACD* bezeichnete symbolische Form sich, indem sie das »entscheidende Erlebnis« zum Ergebnis hat, als »Denkform« des Cicero nacheifernden Individuums eignet. Folglich ist sie *die* aus der Übereinstimmung der Ciceronischen Stilkunst mit dem humanistischen Formerlebnis resultierende symbolische Form. Die zentrale topische Einheit ACD gibt die neue, befreite Denkform bzw. deren aktiven Mittelpunkt wieder, da sich die Qualität der topischen Einheit aus der intensiven Aktivität ergibt, bewiesen doch die Topos-Zusammenhänge von vornherein das Streben nach Weisheit. So deutet der grüne Papagei auf dem hervorgehobenen Punkt D dem Wesen nach auf das sieghafte Ergebnis bzw. die erfolgreiche *Anwendung* der »Quatuor thesis«. In *qualitativen* Belangen folgt hieraus als Leitmotiv der befreiten Denkform, »*ὅτι μόνος ὁ σοφός ἐλεὐθερος*.«[142]

D) *Ergänzungssymbole der Beredsamkeit*

1. Vor der »lebensvollen« Denkform des Cicero-Nachfolgers erblühen am unteren Rand des Titelblattes eine blaßrote Samtrose und eine bläulich violette Akelei (Abb. 2), beides beliebte und häufige Blumenmotive mittelalterlicher Tafelbilder, auf denen sich die Madonna mit dem Kind dargestellt findet.[143] »Ave rosa speciosa« ist eine mehrfach wiederkehrende Begrüßungsformel in den hymnischen Preisliedern auf die jungfräuliche Gottesmutter.[144] Die kabbalistische mittelalterliche Ligatur »AGLA« (Gepriesen sei der Herr in alle Ewigkeit) ist ein aus dem lateinischen Namen der Akelei (Aquilegia) abgeleitetes Christus-Symbol.[145] Die rote Rose hebt unter den Tugenden Mariä vor allem ihre Liebe und Barmherzigkeit hervor,[146] während die heilkräftige Akelei das Sinnbild der lebenspendenden und heilenden Macht Christi ist[147] (Abb. 17). Deshalb ist das Auftauchen beider Blumen am unteren Blattrand unseres Folios durchaus begründet, zumal das Erscheinen des Stieglitzes, wie wir schon in Verbindung mit seiner auffallenden Verpflanzung in die Buchillustration des Cicero-Kommentars darlegten, die thronende Madonna mit dem Kind zur Voraussetzung hat.

Doch welcher Zusammenhang besteht zwischen dem lautersten Mariensymbol, der »rosa sine spina«[148] und der Akelei, Sinnbild des allmächtigen Gottessohnes einerseits und der Nachfolge *Ciceros* andererseits? Erinnern wir uns der aus obigen Untersuchungen gezogenen Lehre, wonach das Modell, sofern es in der Phase des Toposwandels aus seiner Evidenz heraus der neuen Denkform entsprechend *bereits* typisch ist, eine *retrospektive* Konzeption voraussetzt. Somit läßt sich die har-

monische Einfügung der beiden Blumen in die Komposition unseres Miniators nur mit Hilfe der Symbolik der dem Mittelalter vorangehenden Zeit entschlüsseln, die sinnbildliche Bedeutung der Rose und der Akelei am unteren Blattrand des Folios nur im Geist der Antike ermitteln. Eine nähere Bestimmung innerhalb dieser Grenzen wird von der hervorgehobenen zentralen Stellung und transponierenden Wirkung des Papageis determiniert. Der Papagei als Sinnbild der Weisheit der Eloquenz, den wir als Verteidiger der unbefleckten Rose kennengelernt haben, deutet zufolge seiner Funktionsveränderung auf den rationalen Inhalt und legt in Verbindung mit den besagten Blumen die auf dem Geist der Antike fußende vernunftbedingte Deutung nahe. Dementsprechend hat der Toposwandel der Rose und Akelei eine radikale Bedeutungsänderung und Hand in Hand mit dieser einen Funktionswechsel zur Folge.

Wenden wir uns zunächst der mit obigen Zusammenhängen in Einklang stehenden veränderten Bedeutung der Rose zu, die in rationalen Belangen in der Antike wurzelt. Bekanntlich läßt sich die Tugend der Eloquenz, der Ciceros Nachahmer mit solcher »Lebhaftigkeit« zustrebt, nur mit Hilfe der Grammatik erringen. Aus dem im Mittelalter so beliebten und weitverbreiteten Werk des Martianus Capella[149] wissen wir, daß Frau Grammatica eine liebenswerte Dame war, der süß die Rede von den Lippen floß.[150] In den allegorischen Darstellungen der »septem artes liberales« erscheint sie stets als erste Repräsentantin des Triviums.[151] In der plastischen Beschreibung des Joannis Saresberiensis heißt es von ihr: »est enim grammatica, scientia recte loquendi, scribendique,

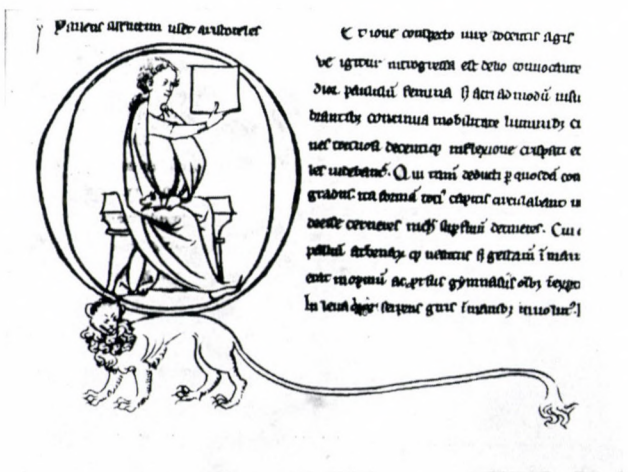


Abb. 23. Die Herrin Dialectica. (Wolfenbüttel, Martianus Capella-Kodex. Fol. 33R. Ausschnitt.)



Abb. 24. Virgo Dialectica. (Andrea di Bonaiuto. Ausschnitt aus einem Fresko der Spanischen Kapelle von Sta Maria Novella in Florenz.)

et *origo* omnium liberalium disciplinarum. Eadem quoque est totius philosophiae *cunabulum*, et, ut ita dixerim totius litteratorii studii *altrix prima; . . . nutrit infantiam*, cuiusque gradus incrementa in philosophia provehit, et *sedulitate materna*, omnem philosophantis producit et custodit aetatem: unde a primis, tam scribendi quam loquendi principiis, grammatica appellatur.«[152] Ihre äußere Erscheinung gleicht jener der thronenden Madonna.[153] Im *R*-Initial einer illuminierten Martianus-Capella-Handschrift in Wolfenbüttel sieht man sie in einem bis zu den Füßen herabfallenden weiten Mantel mit majestätischer Würde von ihrem Thronsessel aus die Huldigung des vor ihr knienden jungen Schülers entgegennehmen,[154] der sich ihrem Schutz empfiehlt (Abb. 18). Zur Tugend der Beredsamkeit, vor allem zu ihrer höchsten, rhetorischen Stufe kann man mithin nur durch Vermittlung der »Rose ohne Dornen«, mit Hilfe der jungfräulichen Reinheit der Grammatica vordringen. Aber nicht nur ihre äußere Erscheinung gleicht jener Mariä, sondern auch die ihr zuerkannte Rolle; ihre »sedulitas materna« erinnert an

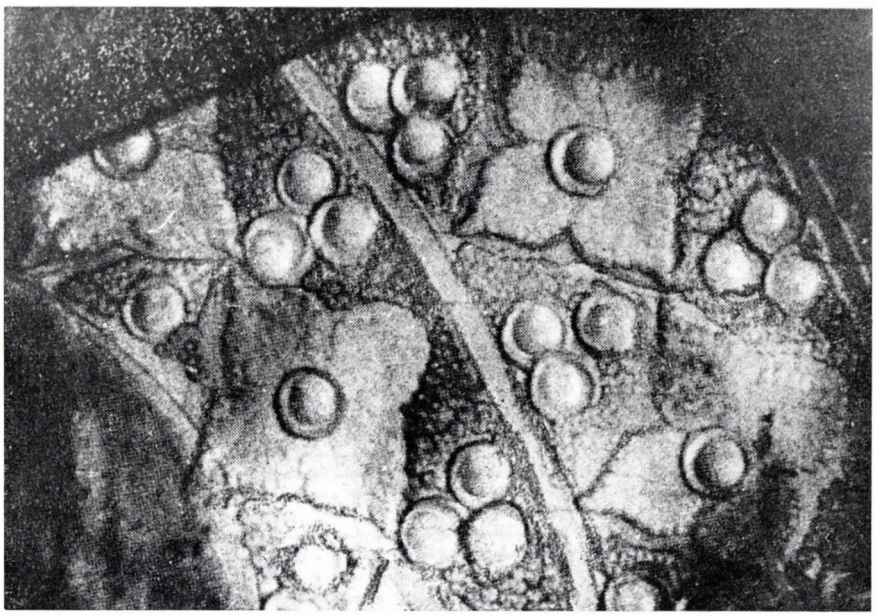


Abb. 25. Das Rosettennetzmuster der Krone Mariä. (Bernardo Daddi: Mariä Krönung. Detail der Krone.)

die Fürsprache und Mittlerfunktion der Madonna, was auch die auf Barmherzigkeit und Liebe deutende »rubicundior« Samtrose unterstreicht, die hinsichtlich des huldigenden Schülers — eben zufolge der retrospektiven Konzeption — die Anspielung auf den ersehnten Sieg mit einschließt.[155] In diesem Zusammenhang erhält die Gegenwart des Stieglitzes durch die Rose zusätzlichen Nachdruck, da diese in Analogie an die himmlische Gnade auf die vertraute Nähe der thronenden Herrin Grammatica verweist. Unter dem Protektorat Mariä spielt jetzt die Grammatica die Mittlerrolle der Schirmherrin. Da aber die Grammatica dank ihrer »rubicundior« Beschaffenheit die ihr vorgetragene Bitte »comitate blandissima«[156] weiterleitet, findet die von ihr befürwortete Bitte sofortige Erhörung und verbürgt damit den Sieg.

Auf dem Tafelbild des anonymen oberrheinischen Meisters[157] ist die Rose, die Maria dem Kinde reicht, gleichsam das Unterpfand der von ihr vermittelten Fürbitte. Das eben noch ins Erdbeerpflücken vertiefte göttliche Kind wendet sich von seiner Beschäftigung sogleich mit Aufmerksamkeit seiner Lieblingsblume zu (Abb. 19), ein sicheres Zeichen dafür, daß der in der rechten unteren Bildecke nächst dem Mantelsaum der Madonna mit gefalteten Händen kniende Bittsteller augenblicklich erhört wird. Aus der gnadenreichen Mittlerrolle der Rose ergibt sich in der Folge auch jene der Akelei. Kaum vernimmt das göttliche Kind auf dem Tafelbild der Verherrlichung Mariens[158] die Bitte seiner Mutter und ihres Schützlings, streckt er schon die Linke nach der in einer Vase im Vordergrund stehenden heilkräftigen Akelei aus, eine Geste, die besagt, daß der Schützling gehörige Stärkung gewinnt[159] (Abb. 20).

Wie wir sahen, bekleiden die beiden Blumen eine eng miteinander zusammenhängende, einander ergänzende, ja mehr noch, einander schlechthin voraussetzende Rolle. Der aus der geänderten Bedeutung der Rose resultierende Funktionswan-

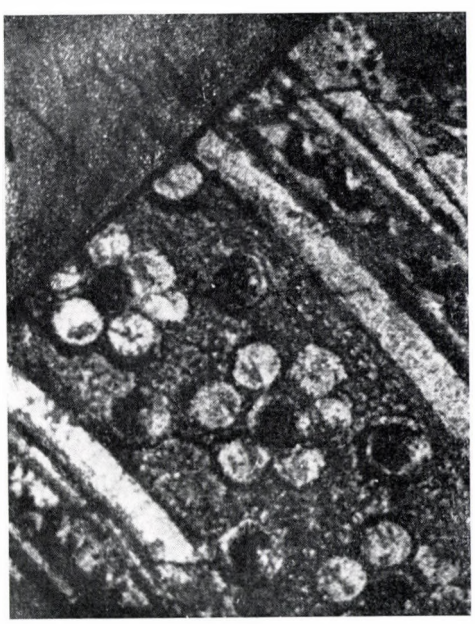


Abb. 26. Rosettenreihe im Heiligenschein Mariä. (Simone Martini: Madonna. Detail des Nimbus.)

del zieht jenen der Akelei nach sich und weist dieser eine entsprechend neue symbolische Bedeutung zu. Zufolge der Wechselwirkung wird andererseits auch die symbolische Bedeutung der Rose durch die Akelei vervollständigt. Denn auf wen sonst könnte sich die Rose, Zierde der Herrin Grammatica, als würdige Analogie der mit magischer Kraft ausgestatteten Akelei beziehen, wenn nicht auf den unsterblichen Meister der Eloquenz, den »göttlichen« Cicero: » . . . ut Cicero iam non hominis nomen, sed eloquentiae habeatur«.[160] So liegt es denn auf der Hand, daß Cicero, die personifizierte Beredsamkeit, bei der Herrin Grammatica hoch in Ehren steht, und daß umgekehrt die Grammatica die Schutzherrin der Eloquenz ist. Der sehnlichste Wunsch des Cicero-Nachfolgers, der inspirierenden Erleuchtung des »göttlichen« Meisters teilhaftig zu werden, kann *nur* durch die Huld und Gnade der Herrin Grammatica in Erfüllung gehen, einen anderen Weg, in des Meisters Fußstapfen zu treten, gibt es nicht. Wie die Jungfrau Maria ihre Schützlinge durch die anmutig zarte Blumensprache der Rose und Akelei der Obhut ihres göttlichen Kindes empfiehlt, so vertraut auch die Herrin Grammatica ihren strebsamen Schüler dem Wohlwollen und Beistand Ciceros an. Mit der »göttlichen« Heilkraft der Akelei »nutrit infantiam« und vermittelt »comitate blandissima« dem Imitator Ciceros deren wirksame Säfte. Diesen Gedankengang verfolgt auch Martianus Capella, wenn er erklärt, die Herrin

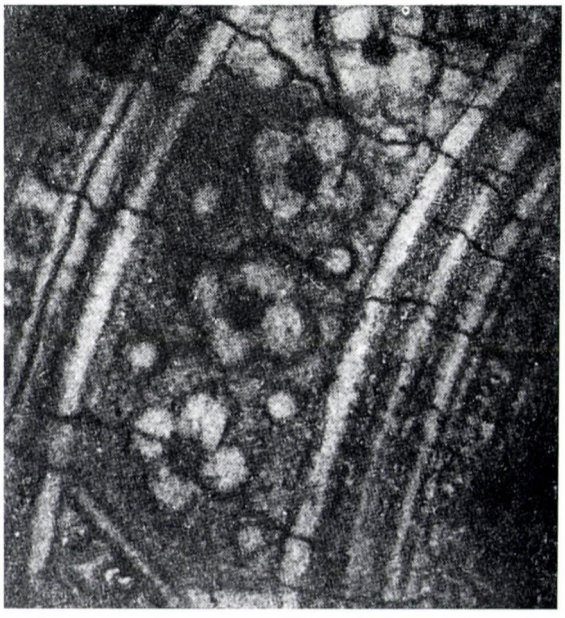


Abb. 27. Rosettenreihe in Mariä Heiligenschein. (Lippo Memmi: Madonna. Detail des Nimbus.)



Abb. 28. Die ikonographische Einheit der Samtrose und der Madonna. (Maestro di San Lucchese: Thronende Madonna mit Kind. Ausschnitt.)

stimuliere ihre Schüler mit Arzneien, genauer gesagt, mit einer eigens zusammengestellten Heilkräutermischung, die die Kehle reinigt, Herz und Adern kräftigt, den Willen stärkt und das Gedächtnis schärft, der Rede des Schülers Klarheit und Schliff, Wohlklang und Weisheit verleiht.[161] Die von der Grammatica gereichte Arznei bringt die Tugend der Beredsamkeit erst richtig zur Entfaltung.[162] Die einander ergänzende funktionelle Bedeutung der Rose und der Akelei beruht somit, über die mittelalterlichen Zusammenhänge hinaus, im Geist der Antike auf logischen Voraussetzungen, denn in dieser retrospektiven Sicht ist es durchaus logisch, daß die Akelei — in Analogie zu Christi lebenspendender Kraft die dem »göttlichen« Cicero innewohnende belebende, d. h. inspirierende Heilkraft symbolisiert.[163] Bildet doch auch im Geist des Mittelalters unter den heilsamen Säften, die sich im violetten Kelch der Akelei bergen, die Sapientia das vorherrschende Element.[164] Ihre Vervollkommnung erlangt mithin die von der Rose der Gunst der Akelei empfohlene Seele in der Weisheit des Papageis, der Quintessenz der Beredsamkeit.[165]

Im Sinne der oben geschilderten Zusammenhänge bilden Rose und Akelei ganz offenkundig eine topische Einheit und über ihre konkrete fundamentale Position hinaus die prinzipielle Grundlage der ganzen Komposition bzw. die unabdingbare Basis der »Denkform« des Cicero-Nachfolgers.

Dieser prinzipielle Zusammenhang muß auch im topisch einheitlichen »habitus« der beiden Blumen, in ihren *konkreten* Proportionen zum Ausdruck kommen (Abb. 9). Verbindet man die Mittelpunkte der beiden Kreise, die die Akelei und die Rose als Zeichen ihrer Vollkommenheit umrahmen, durch eine Gerade, so verläuft diese zwischen den Punkten E und F *parallel* zur Grundlinie AC, Trägerin der individuellen Gegebenheiten der »Denkform« und ist zugleich auch *ebenso lang* wie letztere. Mithin tritt parallel zur Entfaltung der »*Persönlichkeits*verwirklichung« der Wunsch nach gehöriger (d. h. »doctus«) Wappnung als *fundamentaler* Anspruch in Erscheinung, der nach baldmöglicher Befriedigung verlangt. Aus der Unmittelbarkeit der Vermittlung zu schließen, geht dieser brennendste Wunsch in einem dem Bedürfnis des Individuums *entsprechenden* Maß in Erfüllung und führt damit zum Ergebnis des »*entscheidenden* Erlebnisses«, zumal das Ausmaß der Hilfe mit dem auf das Ratio-Prinzip gegründeten »habitus« verhältnisgleich ist. Das zwischen der Größenordnung der beiden Blumen wahrnehmbare hierarchische Verhältnis verweist auf Ciceros Macht und Einfluß und auch seine befreiende Wirkung spiegelt sich auf augenfällige Art und Weise. Das gegenseitige Verhältnis der beiden Kreisradien ist nämlich der »lebendigen« Proportion, in der sich die grundlegenden Gegebenheiten des Individuums entfalten, *identisch* (R : r = 7 : 5). Diese positiven Auswirkungen bezeichnen die *Qualität* der miteinander zusammenhängenden, einander ergänzenden Funktion der beiden Blumen, und ihre topische Einheit verbürgt dem siegreichen »habitus« der »forma sententiae« ein entsprechendes Fundament.

2. In der linken oberen Ecke des Titelblattes ist das *O*-Initial des Anfangswortes *Omnis* durch zwei einander entgegengebogene groteske Drachenleiber geformt, die sich mit den Schwänzen und den langen Vogelschnäbeln berühren. Den Grund, auf dem dieses seltsame Tierbild, das einem Reifen gleicht, erscheint, bildet ein nahezu quadratisches, diagonal in Kassetten aufgeteiltes Feld, mit je einer fünfblättrigen Rose in jeder von Doppelstrichen begrenzten Kassette (Abb. 21). Aus den obigen Zusammenhängen zu schließen bzw. in deren Ergänzung bildet das auffallende *O*-Initial mit seiner bezeichnenden Ornamentik das Symbol der Dialectica, unter den unmittelbar mit der Beredsamkeit zusammenhängenden »drei geisteswissenschaftlichen Artes«[166] die anspruchsvollste, höchste wissenschaftliche Stufe.[167]

Eine Beschreibung der äußeren Erscheinung und der *Attribute* der Dialectica überliefern uns zwei grundlegende Quellenwerke mit entsprechender Ausführlichkeit. Eines von ihnen ist das bereits oben genannte Werk des Martianus Capella, das andere das Werk des scholastischen Philosophen und französischen Zisterziensermönches Alanus de Insulis.[168] Auf diese beiden Quellen sind auch die bildlichen Darstellungen der Dialectica in der Miniatur- und Freskenmalerei zurückzuführen.[169]

Laut Martianus Capella sind die schmückenden Attribute und zugleich Waffen der Dialectica: »in laeva quippe serpens gyris . . . in dextra formulae«,[170] worunter die quadratischen Täfelchen zu verstehen sind. Ihre bezeichnenden »gestamina« sind mithin die Schlange, in diesem Zusammenhang das Symbol der Prudentia (»Estote ergo prudentes sicut serpentes«, Matth. 10, 16),[171] und die Täfelchen, jene »formulae«, welche die Regeln und Leitsätze der dialektischen Auseinandersetzung enthalten.[172] In einer Pariser illustrierten Martianus Capella-Handschrift aus dem 10. Jahrhundert[173] empfängt die Herrin Dialectica in einem kostbaren Gewand, stehend die eben eintreffenden Schüler. Aus ihrem linken Ärmel winden sich zwei Schlangen hervor, in ihrer Rechten hält sie die Tafel hoch (Abb. 22). Den Hintergrund bildet eine auffallend scharf und detailliert gezeichnete Ziegelwand, in der Ecke von oben bis unten mit kassettenverzierten Täfelchen. Dieser geometrische Eindruck wird durch die kassettierte Decke und das an quadratische »formulae« gemahnende Stickmuster des Kleiderbesatzes der Dialectica noch verstärkt. Im *Q*-Initial der schon erwähnten Wolfenbütteler Martianus-Handschrift[174] sitzt die Dialectica in weitem, langem Mantel auf einer Bank, in der erhobenen Rechten das Täfelchen, mit der Linken die aus dem Bausch ihres Mantels hervorkriechende Schlange festhaltend (Abb. 23).

Eine zweite Darstellungsart der Dialectica mit gewandelten Attributen geht auf Alanus de Insulis zurück. Es handelt sich um eine anmutige Jungfrau (virgo), die in ihrer Erscheinung »figurat insomnes animi motus«, in der Rechten eine hohe Schnittblume, in der Linken als Gegenstück der Schlange einen Skorpion.[175] Mit diesen Attributen ausgestattet erblickt man sie auf einem Fresko des Andrea di Bonaiuto in der Spanischen Kapelle von Sta Maria Novella in Florenz,[176] wo sie als Königin zwischen zwei schlangengleich gewundenen Säulen thront. Der lange Blumenstiel, der aus ihrer rechten Hand aufrecht emporragt, verästelt



Abb. 29. Der ikonographische Zusammenhang zwischen der Samtrose und dem Stieglitz. (Maestro di San Lucchese: Thronende Madonna mit Kind.)

sich in Brust- und Schulterhöhe in zahlreiche runde Röschen (Abb. 24). Die bedrohliche Gegenwart des Skorpions mit dem geschlängelten Schwanz »monstrat elenchorum pugnas, logicaeque duellum«,[177] mit anderen Worten den Kampf zwischen dem symbolischen »Inhalt« der Rosen und jenem der giftigen Gliederspinne.[178] Aber ein gleiches »duellum« — wesentliches Merkmal der Dialektik als logischer Auseinandersetzung — tritt auch in den *beiden* Schlangen zutage, die sich dem linken Ärmel der Dialektik auf der Miniatur der Pariser Martianus Capella-Handschrift entwinden, denn diese Verdoppelung der Schlangen ist »als opponens und respondens, als conflictus oder logicae duellum zu interpretieren«.[179]

Unterziehen wir nunmehr das *O*-Initial unseres Titelblattes aufgrund der angeführten Beispiele einer näheren Prüfung. Ein Vergleich führt insofern zu überraschenden Ergebnissen, als sich bei näherer Betrachtung herausstellt, daß unser Minia-

tor die von den beiden zitierten Autoren (Martianus und Alanus) überlieferten Attribute der Dialectica miteinander verschmilzt. Die beiden *gegeneinander* gekehrten Drachen mit den Vogelschnäbeln — ein bezeichnender Typus der mittelalterlichen Schlangendarstellungen[180] — bilden gemeinsam das Symbol des »conflictus«, zumal sie über einem Grund in Erscheinung treten, dessen Kassettenfelder den grundsatzverkündenden »formulae« entsprechen, ähnlich dem Ziegelmauerhintergrund der Pariser Martianus-Kodexminiatur, dessenFormelgleichnis durch das erhobene Täfelchen in der Rechten der Dialectica und durch das geometrische Stickmuster ihres Kleides noch zusätzlich unterstrichen wird. In dem Kassettenfeld unseres Initials scheint aber auch das von Alanus erwähnte Blumensymbol, d. h. ein Rosenmuster auf, wie übrigens auch auf Bonaiutos florentinischem Fresko. Die in jedes Kassettenfeld eingefügte, fein gezeichnete Rose mit den fünf Kelchblättern deutet auf die Virgo Dialectica, deren rechte Hand »floris honore« verziert ist. In Kenntnis der im malerischen Schmuck unseres Titelblattes aufscheinenden topischen Einheiten kann aber dieses Rosettendekor im Widerschein der fundamentalen Samtrose auch noch fernere Hinweise enthalten. Auf den Madonnendarstellungen der mittelalterlichen Tafelbilder schmückt häufig eine in Kassetten eingefügte Rosettenreihe den Heiligenschein oder die Krone Mariä (Abb. 25, 26, 27).[181] Eines der schönsten und aufschlußreichsten Beispiele für diese Art Rosengirlandenverzierung findet sich auf dem Tafelbild des sog. Maestro di San Lucchese, eines im 14. Jahrhundert wirkenden florentinischen Meisters. Hier schmückt die Mitte des kreisrunden Heiligenscheins der thronenden Madonna eine »sine spina« Samtrosengirlande (Abb. 28).[182] Auf erhöhtes Interesse darf diese Madonna mit dem Kind in unserer Sicht schon deshalb Anspruch erheben, weil im ikonographischen Kräftefeld des Rosenornaments zugleich auch der bunte Stieglitz auftaucht (Abb. 29), das Symbol des Willens als Voraussetzung zu jedweder Aktivität, der seine Entfaltung allein der Rose verdankt. Durch die ihr vorbehaltene verbindende Rolle wird die Rose zur Mittlerin des »Inhalts« der höchsten Stufe, und folglich können sich die topischen Einheiten unserer Titelblattillustration nur durch sie, dank ihrer »sedulitate materna« vereinigen, im »Kampf der Logik« der vom Zentrum der Denkform ausgehende Wille den Sieg erringen, bestärkt von der Weisheit des Papageis in der »Schlacht der Inhalte«. Es stellt sich nunmehr die Frage, ob aufgrund der ikonographischen Zusammenhänge das mit Absicht betonte himmelblaue Rosettenfeld des die höchste Stufe repräsentierenden Initials unseres Titelblattes nicht auch noch eine *besondere* Anspielung auf die von der Weisheit der Eloquenz gepriesene Rose, die »sine spina« Reinheit der Herrin-Grammatica enthält, zumal es sich hierbei um das *Ergebnis* der höchsten erreichten Stufe handelt. Ob das Rosettennetz, ein Schemasystem der in den erneuerten klassischen Grundsätzen enthaltenen »formulae«, nicht darüber hinaus auch auf das *siegreiche* »Schema« des neuen »habitus« verweist?

»Omnis, quicunque . . .« — mit diesen Worten beginnt nach dem Dracheninitial mit dem Kampfsymbol der Text des Victorinus-Kommentars, dessen Titelblattillumination den Sieg der Ratio über die befreite »forma sententiae« nunmehr auf höchster Ebene verkündet. Um den von Victorinus geschilderten Ciceronischen Anforderungen zu entsprechen, muß mithin »omnis, quicunque incipit cuiuscunque generis orationem«,[183] den von unserem Imitator eingeschlagenen Weg beschreiten.

*

Die topische Untersuchung der Titelblattillumination der Victorinus-Corvina ergibt eine einheitliche Komposition. Unter den freien Künsten erscheint im malerischen Schmuck eine mit dem Text eng zusammenhängende, ins Allegorische transponierte Darstellung der dem Inhalt stilvoll angepaßten, der Beredsamkeit verschwisterten »Sprachwissenschaften«, d. h. des Triviums Grammatik, Rhetorik (Eloquenz) und Dialektik[184] im Geiste der humanistischen Frühperiode. Zur Entfaltung gelangt der Aufbau der Komposition in der Persönlichkeits*verwirklichung* durch die der Eloquenz innewohnende Weisheit, mit anderen Worten durch die Nachfolge Ciceros, des großen Vorbildes. Der die Individualität vergegenwärtigende »actus« erscheint im zentralen »habitus« der Denkform als *Ergebnis* der vier Thesen, in der ACD »Figur« als symbolischer Formation, »durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft« wird.[185] Folglich ist diese symbolische Form, wie jeder geistige Bedeutungsgehalt, »für uns notwendig an die Form des Bewußtseins . . . gebunden«. Der Wesensinhalt der Qualität der topischen Einheiten liegt mithin im *Weiter*verweisen. Durch ihre Bindung »an die Form des Bewußtseins« ist die vom ACD-»habitus« bestimmte symbolische Form »an die Form der

Zeit gebunden«,[186] was durch die den Nachdruck auf die intensive Aktivität der topischen Einheiten der Titelblattkomposition verlegende Qualität weitgehend bestätigt wird. Somit kann man im Ergebnis der topischen Untersuchung kein endgültiges Ergebnis erblicken. Über die statischen Grenzen hinaus deutet die »Lebendigkeit« der Denkform auf einen dynamischen Aspekt, wo den Topos der neue Begriff des *situs*, die Gebundenheit der Modelle »an die Form der Zeit«, ihre *Situation* ablöst. Nur auf diese Art kann man den Versuch einer Rekonstruktion der engen Bindung der Denkform an das konkrete historische Milieu unternehmen.

ANMERKUNGEN

[1] *Berkovits, I.:* Corvinen. Bilderhandschriften aus der Bibliothek des Königs Matthias Corvinus. Budapest 1963, S. 12. (i. w.: Berkovits:Corvinen)

[2] *Hoffmann, E.:* Régi magyar bibliofilek [Frühere ungarische Bibliophilen]; (i. w.: Hoffmann: Régi bibl.) Budapest 1929, S. 57.

[3] *Berkovits*: Corvinen, S. 13.

[4] *Vespasiano da Bisticci:* Vite di uomini illustri del secolo XV. Firenze 1859, Parte terza: Arcivescovi, Vescovi, Prelati e Religiosi. Arcivescovo di Strigonia, Schiavo. Cap. II., S. 218.

[5] *Berkovits:* Corvinen, S. 13.

[6] Ein Teil der in vorigen Anm. 1—2 und nachfolgender Anm. 7 aufgezählten Autoren erblickt im Victorinus-Kodex das Erzeugnis einer *Großwardeiner Werkstatt*, wie *Berkovits:* Corvinen, S. 20 und 127; *Csaba Csapodi* und *Klara Csapodi-Gárdonyi:* Bibliotheca Corviniana. Die Bibliothek des Königs Matthias Corvinus von Ungarn. Budapest 1969 (i. w.: Csapodi: Bibl. Corviniana), S. 44; *Fraknói V.:* Vitéz János által emendált Corvin-Codex [Ein von János Vitéz korrigierter Corvin-Kodex]. Magyar Könyvszemle 11 (1886) (i. w.: Fraknói: Corvin-Cod.), S. 3. Eine andere Gruppe der Forscher vertritt die Ansicht, der Kodex sei »in Ungarn angefertigt" worden, ohne sich jedoch auf Großwardein als Herstellungsort festzulegen. Zu diesen Autoren gehören *Fraknói—Fógel—Gulyás—Hoffmann:* Bibliotheca Corvina. Mátyás király budai könyvtára. Budapest 1927 (i. w.: Bibl. Corv.), S. 37; *Hoffmann, E.:* Régi bibl., S. 61; *Bartoniek, E.:* Codices Manu Scripti Latini. Vol. I. Codices Latini Medii Aevi. Budapest 1940 (i. w.: Bartoniek: Cod. lat.), S. 324; *Fitz, J.:* Mátyás király a könyvbarát. Mátyás király Emlékkönyv [König Matthias, der Bücherfreund. König-Matthias-Gedenkbuch]. Budapest 1940. Bd. II. (i. w.: Fitz: Mátyás a könyvb.), S. 220. — Alle sind sich indessen darin einig, daß der Kodex im Auftrag des Bischofs János Vitéz angefertigt wurde. Eben deshalb halten wir es für unwahrscheinlich, daß das Großwardeiner Kulturzentrum den Victorinus-Kodex in dieser Frühzeit, noch »vor dem Bestehen der sehr bedeutenden Buchmalerwerkstatt (von Ofen/Buda)« (*Hoffmann:* Régi bibl. S. 68) *innerhalb* des Landes von einer anderen Werkstatt bestellt hätte.

[7] Victorinus-Corvina, Széchényi-Landesbibliothek, Budapest, Clmae. Nr. 370. Pergament, II + 94 + II fol (303 × 204 mm). — Auch bei dieser Gelegenheit möchte ich Éva Windisch, Leiterin der Handschriftensammlung der Széchényi-Landesbibliothek, und ihrem Stellvertreter, András Vízkelety meinen Dank dafür abstatten, daß sie mir ein eingehendes Studium des besagten Kodex und das Photographieren seines Titelblattes ermöglichten.

Außer den in den vorangehenden Anmerkungen angeführten grundlegenden Werken verdienen in diesem Zusammenhang noch folgende namentlich angeführt zu werden: *Berkovits, I.:* Illuminierte Handschriften aus Ungarn vom 11.—16. Jahrhundert. Budapest 1968 (i. w.: Berkovits: Ill. Handschr.); *Fraknói ,V.:* Vitéz János esztergomi érsek élete [Das Leben des János Vitéz, Erzbischofs von Gran]. Budapest 1879 (i. w.: Fraknói: Vitéz élete); *Hoffmann, E.:* Mátyás Király könyvtára. Mátyás király Emlékkönyv [Die Bibliothek des Königs Matthias. König Matthias-Gedenkbuch]. Budapest 1940. Bd. II. (i. w.: Hoffmann: Mátyás könyvt.); *Kardos, T.:* Mátyás király és a humanizmus. Mátyás király Emlékkönyv [König Matthias und der Humanismus. König Matthias-Gedenkbuch]. Budapest 1940. Bd. II. (i. w.: Kardos: Mátyás és humanizmus).

[8] *Fraknói,:* Corvin-Cod., S. 5.

[9] *Fraknói:* Corvin-Cod., S. 5.

[10] *Berkovits:* Corvinen, S. 20. S. auch *Csapodi:* Bibl. Corviniana, S. 44.

[11] *Fraknói:* Corvin-Cod., S. 2. S. auch *Berkovits:* Ill. Handschr. S. 60.

[12] Bezügl. der Geschichte des Kodex s. *Fraknói:* Corvin-Cod., S 6—7 und zwei anonym erschienene Artikel im Magyar Könyvszemle 13 [1905], S. 376 und 14 [1906], S. 73 und 283.

[13] *Berkovits:* Ill. Handschr., S. 60 und *Berkovits:* Corvinen, S. 20.

[14] Eine Zusammenfassung über das Leben und die Werke des Marius Victorinus (samt einer Bibliographie der klassischen Ausgaben) findet sich in The New International Encyclopaedia. New York 1904. Vol. XX, S. 123.

[15] *Fraknói:* Corvin-Cod., S. 4.

[16] *Fraknói:* Corvin-Cod., S. 2 vertritt die Ansicht, der Scriptor sei mit dem Kopisten jenes Kodex identisch, der die Reden des Papstes Leo IX. enthält (in der Bibliothek des Franziskanerklosters im Dorf Szentantal). Unter Berufung auf Fraknói macht sich E. *Hoffmann:* Régi bibl., S. 60 dessen Auffassung zu eigen und ergänzt sie dahingehend, der Scriptor des Leo-Kodex und Kopist mehrerer Handschriften des János Vitéz sei »ein aus Polanka stammender Kleriker namens Bereck (Briccius de Polanka) gewesen . . . , was beweist, daß es am Hof von Vitéz schon damals geschulte ungarische Kopisten gegeben habe«. Diese Feststellung trifft aber keineswegs auf den unwissenden und »oberflächlichen« Kopisten der Victorinus-Corvina zu, was eben Fraknói als erster erkannt hat. Immerhin fügt E. Hoffmann dem obigen Zitat den Vermerk bei, sie kenne den Leo-Kodex nicht und könne sich deshalb zu diesem nicht äußern (Anm. 87). *Csapodi:* Bibl. Corviniana, S. 44 spricht von einem unbekannten Scriptor. Die übrigen, in Anm. 6 und 7 angeführten einschlägigen Werke gehen auf dieses Problem unserer Handschrift nicht näher ein. Der von uns selbst angestellte Vergleich zwischen der Handschrift der Victorinus-Corvina und einem in der Budapester Széchényi-Landesbibliothek (Facs. Ms. I. 76) aufbewahrten Faksimile-Folio (100^{V}) der *Leonis Papas IX. Orationes* überzeugte uns davon, daß abgesehen von den identischen Buchstabentypen (humanistische Antiqua rotunda) weder der allgemeine Schriftcharakter, noch die Abkürzungen und Majuskeln in irgendwelchen Belangen auf eine Identität der beiden Kopisten schließen lassen.

[17] *Fraknói:* Corvin-Cod., S. 4.

[18] Nur einige bezeichnende Beispiele dafür, daß wegen des Auslassens längerer Zitate auf einigen Blättern häufig auch mehrere Halbzeilen leer bleiben: Fol. 50^{V}, 51^{R}, 53^{R}, 57^{V}, 70^{R}, 83^{R}.

[19] *Fraknói:* Corvin-Cod., S. 5.

[20] In zahlreichen Fällen hat der Kopist den lateinischen Text mißverstanden, so daß sich die Mehrzahl der Fehler aus der Niederschrift »unrichtig gelesener Wörter« ergibt (*Fraknói:* Corvin-Cod., S. 4). Eines der bezeichnendsten Beispiele bildet diesbezüglich das Zeitwort *submovere* auf Folio 9^{R}, das der Schriptor in der Form *submo vere* abschrieb (ohne Abbreviation), d. h. in zwei Worten, die Vitéz mit einem roten Strich miteinander verband.

[21] *Fraknói:* Corvin-Cod., S. 4.

[22] Nur das Titelblatt des Kodex (Fol. 1R) ist illuminiert. Den Anfang des II. Teiles des Victorinus-Kodex (Fol. 68v) schmückt lediglich ein Initial.

[23] *Fraknói:* Corvin-Cod., S. 3.

[24] *Berkovits:* Corvinen, S. 20.

[25] *Berkovits:* Ill. Handschr., S. 60.

[26] *Hoffmann:* Régi bibl., S. 61.

[27] Die genaue Bestimmung des Stieglitzes (Carduelis carduelis), der Blaumeise (Parus caeruleus), des Gimpels (Pyrrhula pyrrhula) und des Alexanderpapageis (Psittacula krameri) verdanke ich Pál Mödlinger, Leiter der Volière im Budapester Tiergarten.

[28] Die Samtrose (Rosa gallica L.) — auch Acker-, Essig-, Zucker-, Zwerg- oder Mohnrose genannt — ist eine der ältesten Gartenblumen. Den Namen Samtrose erhielt sie wegen ihrer samtigen roten Kelchblätter. Bezüglich ihrer Geschichte im Altertum und im Mittelalter sowie ihrer Benennung s. *Rapaics, R.:* A magyarság virágai. A virágkultusz tröténete [Die Blumen von Ungarn. Geschichte des Blumenkults]. Budapest 1932, S. 62—64. — Die Akelei (Aquilegia vulgaris), die »als erste unter den Vertretern der mitteleuropäischen Flora in die Rittergärten Eingang fand . . . , spielt eine wichtige Rolle in den Blumenmotiven der mittelalterlichen Kodexminiaturen.« *Rapaics:* op. cit., S. 107—108.

[29] Fraknói gibt lediglich seiner Vermutung Ausdruck, daß der Kodex »in Großwardein geschrieben und illuminiert wurde« (Corvin-Cod., S. 3). Laut Ansicht der modernen Erforscherin der einstigen Vitéz-Bibliothek, Klára Csapodi-Gárdonyi, für deren freundl. Mitteilung ich an dieser Stelle danken möchte, dürfte der Miniator ein *deutscher* Künstler gewesen sein, der offenbar jener Schule nahestand, aus welcher der Illuminator der *Gutenbergbibel* hervorgegangen war. Wir verglichen daher die Vogelbilder der Victorinus-Corvina mit jenen der Gutenbergbibel (Faksimile-Ausgabe der Gutenberg-Bibel, Leipzig 1913), was uns dadurch erleichtert wurde, daß wir dort auch der *Art* nach identische Vögel, aber auch die beiden in Frage kommenden Blumen antrafen. Unseres Erachtens bestehen *wesentliche* Abweichungen in der *stilisierten* (gegenüber unserer realistischen) Wiedergabe sowie in ihrem weicheren, anders getönten Kolorit. (Von ihrer topischen Einheit ist natürlich in der Gutenbergbibel keine Rede, sie kommen dort verstreut und wiederholt vor.) Als Beweis unserer Behauptung nachfolgend einige bezeichnende Beispiele:

Vogel bzw. Blume	*in der Gutenbergbibel*
Alexanderpapagei und Rose	Incipit liber numeri und Ps. David: Dixit Dominus. . .
Stieglitz	Incipit liber Ruth
Gimpel	Incipit liber Regum tertius
Akelei	Incipit liber Paralipomenon I

Da es bisher nicht gelungen ist, die Person und den Stil unseres Miniators mit irgendeinem zeitgenössischen ausländischen Meister oder einer ausländischen Schule bzw. Werkstatt zu identifizieren, der *Geist*, von dem die Komposition erfüllt ist, wie das aus unseren Untersuchungsergebnissen hervorgeht, jedoch auf eine *ungarische* (vielleicht sogar auf eine *siebenbürgische)* Herkunft deutet, halten wir auch weiterhin an der heimischen Provenienz des Malers fest.

[30] *Kardos:* Mátyás és humanizmus, S. 34.

[31] *Beöthy, Zs.* (Red.): A Magyar Irodalom Története [Geschichte der ungarischen Literatur], zweibändige, bebilderte Prachtausgabe, 2. Aufl. Budapest 1899. Bd. I, S. 100.

[32] *Klibansky, R.:* The Philosophic Character of History (R. Klibansky and H. J. Paton ed.: Philosophy and History. New York & London, 1963), S. 323.

[33] *Vayer, L.:* Masolino és Róma. Mecénás és művész a reneszánsz kezdetén [Masolino und Rom. Mäzen und Künstler an der Schwelle der Renaissance]. Budapest 1962, S. 9. — Für seine wertvollen Ratschläge und die weitgehende Unterstützung der Miniaturforschung möchte ich H. Prof. L. Vayer auch hier meinen verbindlichsten Dank abstatten.

[34] »τοποθεσία est *loci positio*, cum describitur locus, quinon est, sed fingitur«. Schemata dianoeas quae ad rhetores pertinent. (*Halm:* Rhetores Latini minores . . . , Lipsiae 1863, S. 71). Mit Erläuterungen und Beispielen publiziert von *Lausberg, H.:* Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Bd. I—II. München 1960 (i. w.: Lausberg: Handb. d. lit. Rhet.) Bd. I, S. 407.

[35] *Weitzmann, K.:* Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Princeton 1947, S. 112.

[36] *Weitzmann, K.:* op. cit., S. 143.

[37] *Weitzmann, K.:* op. cit., S. 118.

[38] Eine Übersicht über die weitverzweigte Auslegung des Toposbegriffes bildet hier weder unsere Aufgabe, noch würde der uns zur Verfügung stehende Raum eine solche gestatten. Deshalb wollen wir uns darauf beschränken, hier einige namhafte Repräsentanten der Toposforschung namentlich anzuführen, deren grundsätzliche Interpretation des Begriffes — wenn auch in anderen Belangen als in jenen der Miniatur — unserer eigenen Auffassung nahesteht. *Veit, W.:* Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit von der Antike bis zum 18. Jh. Köln. 1961. Veit versteht unter dem Begriff des Topos über das rhetorische Argument hinaus die Denkform. — *Beller, M.:* Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Arcadia 5, 1970. Anhand einer Analyse der unterschiedlichen Meinungen betont dieser Autor die enge und einander schlechthin bedingende Verbindung zwischen Topos und Denkform. »Wenn hinter den Bildern keine Denkform greifbar wird, ist kaum mit einem Topos und seiner Konstanz in der Tradition zu rechnen« (S. 30). Bei *Gatz, B.:* Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen. Hildesheim 1967, ersetzt der »Motivbegriff« den Toposbegriff. Doch bilden die Motive (im Fall einer inhaltlichen und Formbindung) topische Einheiten, die innerhalb größerer Zusammenhänge auf der Denkform beruhen.

[39] *Beller:* op. cit., S. 30: »Wenn wir diese Motive (vielleicht könnte man hierfür statt Motiv auch Bild sagen) als zugleich *inhaltlich* bezogen und *formal* gebunden bezeichnen, so haben wir damit die kleineren topischen Einheiten vor uns, deren Variationen den jeweiligen Gehalt und die Form des Ganzen bestimmen.«

[40] *Wietzmann:* op. cit., S. 143.

[41] *Mac Cormac, Earl R.:* Meaning Variance and Metaphor. The British Journal for the Philosophy of Science 22 [1971], S. 145.

[42] »per trigonum trigonis Dei natura indicatur: per tres catenas triangulorum, tres mundi, Intellectualis, Sidereus et Elementaris.« *Kircher:* Oedipus Aegyptiacus II, 510. Publiziert von *Deonna, W.:* La Niké de Paeonios de Mendé et le triangle sacré des monuments figurés. Bruxelles 1968, S. 103.

[43] Småfåglar var sedan antiken välkända sinnbilder för människosjälen. Symbolen upptogs av den kristna konsten ock fick . . . betydande frekvens.« *Bergström, I.:* Den symboliska nejlikan i senmedeltidens och renässansens konst. Malmö 1958, S. 43. Bezüglich der kleinen Vögel als Symbole der Seele s. (mit Anführung von Beispielen) *Heinz-Mohr, G.:* Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Düsseldorf—Köln 1971 (i. w.: Heinz-Mohr: Lex. der Symb.) Stichw. *Seele*, S. 263.

[44] *Steinen, W. von den:* Altchristlich-mittelalterliche Tiersymbolik. Symbolon 4 [1964], S. 228.

[45] *S. Aureli Augustini* Hipponiensis Episcopi Epistulae. Recensuit et commentario critico instruxit Al. Goldbacher. Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum. Vol. XXXIV. A. Augustini Operum Sectio II. Pars II. Pragae, Vindobonae, Lipsiae 1898. Epist. LV: Ad Inquisitiones Januarii. Lib. Sec. XI, 21; S. 192.

[46] *Blankenburg, W. von:* Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter. Leipzig 1943, S. 25.

[47] Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins, um 1410 (Frankfurt a.M., Städelsches Institut).

[48] *Loeckle, W.:* Das Frankfurter Paradiesgärtlein als Meditationsbild. Eine geisteswissenschaftliche Betrachtung. Freiburg 1969, S. 66.

[49] *Friedmann, H.:* The Symbolic Goldfinch. Its History and Significance in European Devotional Art. New York 1946, S. 5—6.

[50] *Junghans, K.:* Ornithologische Erinnerungen aus

Italien. Ornithologische Monatsschrift des Deutschen Vereins zum Schutze der Vogelwelt, 15 [1890], S. 91.

[51] *Leverkühn, P.:* Die Legende vom Stieglitz. Ornithologische Monatsschrift, 15 [1890], S. 279.

[52] Monumenta Germaniae Historica 500—1500. Die deutschen Geschichtsquellen des Mittelalters. C 2: Staatsschriften des späteren Mittelalters. Bd. II. Die Werke des Konrad von Megenberg. 1. Stück: Planctus Ecclesiae in Germaniam. Bearbeitet von Richard Scholz. Leipzig 1941, S. 6: »Konrad von Megenberg, der Regensburger Domherr. . . gibt dem deutschen Volke die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. Damit schuf er ein Volksbuch, das jahrhundertelang die Phantasie und das Wissen der großen Menge des deutschen Volkes über die Natur beeinflußt hat. Dieses deutsche Buch der Natur von 1350 war eine Tat; es sichert Konrad einen ehrenvollen Platz in der deutschen Sprach-, Literatur- und Geistesgeschichte.«

Bezüglich seiner Naturgeschichte s. auch: The New International Encyclopaedia. New York 1904. Vol. XI, S. 585 (einschl. Bibliographie).

[53] *Megenberg, K. von:* Das Buch der Natur. In neuhochdeutscher Sprache bearbeitet und mit Anmerkungen versehen von Hugo Schulz. Greifswald 1897. Kap. III, B. 24. Vom Stieglitz, S. 152: »Es ist ein großes Wunder, daß der Vogel so schön singt, trotzdem er die scharfen Stacheln der Distel frißt. Er ist so ein Sinnbild der guten Prediger auf Erden, die . . . in den Dornen dieser Welt fröhlich Gott dienen. Ach Gott, Du weißt wohl, wo Deine Stieglitze singen. Du kennst auch ihr heimliches Dornenessen wohl . . .«

[54] *Friedmann:* op. cit., S. 7.

[55] *Friedmann:* op. cit., S. 32.

[56] *Friedmann:* op. cit., S. 2.

[57] *Friedmann:* op. cit., S. 7.

[58] *Loeckle:* op. cit., S. 69. Er gründet seine Ansicht auf die Forschungsergebnisse von *Clément A. Wertheim Aymès:* Die Bildersprache des Hieronymus Bosch. Den Haag 1961. Hier schreibt der Autor dem Stieglitz auch auf den weltlichen Bildern des Hieronymus Bosch die gleiche symbolische Bedeutung zu (S. 80).

[59] Thronende Madonna mit dem Kind, mit Engeln und Heiligen, um 1400 (Pisa, Sta Croce a Fossabanda), Ausschnitt. S. *Friedmann:* op. cit., S. 114.

[60] *Bergström, I.:* op. cit., S. 32: [der rechts stehende Engel] »lyfter fram en liten fågel, en steglits, i riktning mot barnet. Fågeln sitter på en träställning, ovanpå vilken frö hus från någon växt är fastbundna som föda . . . Hos Alvaro di Pietro är fågeln icke fastkedjad utan framburen av ängeln på sin träställning till Kristus och har bjudits att äta. Den är fri och i saligheten njutande panis angelorum.«

[61] *Friedmann:* op. cit., S. 114: »In a number of paintings the goldfinch is depicted as held by, or perching on, Mary's hand, or arm. Thus, it is perched on her right index finger in works by a follower of Bernardo Daddi, by Paolo Veneziano, and by Lorenzo di Niccolò; on her left index finger in a painting by Piero di Cosimo; on or in her right hand in works by Jacopo Bellini and Antonio de Saliba; in her left hand in a picture by Piero di Cosimo; and perched on her left arm in paintings by Giambono, and by Carpaccio in Italy, and by a member of the school of Pacher in Germany.« — *Friedmann:* op. cit., S. 101: Boccaccio Boccaccino (um 1465—1524): Madonna mit dem Kind (New York, Metropolitan Museum): ». . . the goldfinch is perched on Mary's right hand and the Child reaches with His right hand to stroke it.« — *Friedmann:* op. cit., S. 102: Antonio de Saliba: Thronende Madonna mit Kind (Kathedrale von Syrakus): »The goldfinch is perched in right profile on Mary's right hand and is looking at the Child, who is attentively watching it. The picture is said to be an early work of the artist and to date from the last quarter of the fifteenth century.«

[62] *Friedmann:* op. cit., S. 113: »By far the most frequent pose given the goldfinch, is that of being held in the Christ Child's hand in a semi-upright position, usually facing towards Him. The bird is held in the left hand in a considerably greater number of pictures than in the right hand but this seems to be due to the fact that the Child is more often seated on the Virgin's left knee or arm than on her right, so that His left hand is usually the one towards the frontal plane of the picture . . . In most cases it is held in one hand, but in a good number of paintings it is grasped with both hands.« — Cenni di Francesco: Madonna mit Kind (Washington, National Gallery of Art), zitiert im a. W., S. 123. — Antonio Solario: Die Heilige Familie mit dem Johannesknaben (Baltimore, Walters Gallery), zitiert i. a. W., S. 41.

[63] *Rabanus Maurus:* De Universo (um 844) Lib. VIII. Cap. VI. De avibus. Patrologiae cursus completus . . . Series Latina . . . accurante J. P. Migne. Paris 1844—64. (i. w.: Migne: Pat. Lat.) Vol. CXI, col. 241.

[64] *Loeckle:* op. cit., S. 69.

[65] *Aymès:* op. cit., S. 80.

[66] Bezeichnenderweise bezieht sich die gleiche Legende auch auf das *Rotkehlchen* — wegen dessen gleicherweise blutroter Brustfedern. In der Mittelalterlichen Symbolik haben beide Vögel dieselbe Bedeutung, eines ist das Alterego des anderen. Eben deshalb lassen sie sich auf den mittelalterlichen Tafelbildern und Miniaturen in der Mehrzahl der Fälle nicht voneinander unterscheiden, zumal der Künstler das Schwergewicht meist nur auf den roten Brustfleck verlegt, die für ihn mehr oder minder belanglosen Unterscheidungsmerkmale jedoch entweder ganz vernachlässigt oder nur undeutlich erkennen läßt. Die Schilderung der Legende s. bei *Knortz, K.:* Die Vögel in Geschichte, Sage, Brauch und Literatur. München 1913, S. 275.

[67] *Loeckle:* op. cit., S. 36.

[68] *Loeckle:* op. cit., S. 69.

[69] *Loeckle:* op. cit., S. 68.

[70] *Loeckle:* op. cit., S. 67.

[71] Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. von Otto Schmitt. Stuttgart 1937 (i. w.: RDK) Bd. IV, col. 406. — S. noch (mit Anführung von Beispielen) *Heinz-Mohr:* Lexikon der Symbole, unter den Stichworten *Dreieck* und *Dreifaltigkeitssymbole*, S. 75—77.

[72] *RDK*, Bd. IV, col. 407. — S. noch (mit Beispielen) im: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Rom, Freiburg i.B., Basel, Wien 1968 (i. w.: LChrI) Bd. I, col. 224; ferner *Heinz-Mohr:* Lex. d. Symb., S. 75.

[73] *RDK*, Bd. IV, col. 406: »Diese mathematische Ordnung Platos wurde von seinem zweiten Nachfolger in der Leitung der Akademie, von Xenokrates (397—314) dahin gedeutet, daß das gleichseitige Dreieck Symbol der Gottheit, das ungleichseitige das der Menschheit . . . sei.« — S. zum gleichen Thema auch das Reallexikon für Antike und Christentum. Hrgs. von Theodor Klauser. Stuttgart 1950 (i. w.: RAC) Bd. IV, col. 310: »Xenokrates sieht im gleichseitigen Dreieck das Symbol für die Gottheit, im ungleichseitigen Dreieck das für die Sterblichen . . .«

[74] *Wolff, H. C.:* Die Musik der alten Niederländer 15. und 16. Jahrhundert. Leipzig 1956, S. 90.

[75] *Blankenburg:* op. cit., S. 25.

[76] *Goodman, N.:* Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis—New York 1968, S. 7: »The eye comes always ancient to its work, obsessed by its own past . . . «

[77] *Funck-Brentano, F.:* La Renaissance. Paris 1935, S. 101.

[78] *Funck-Brentano:* op. cit., S. 90.

[79] *Funck-Brentano:* op. cit., S. 89.

[80] *Burckhardt, J.:* Die Cultur der Renaissance in Italien. 8. durchgearb. Aufl. Leipzig 1901. Bd. I, S. 277.

[81] »[Cicero] Trachtat autem in principiis quatuor thesis. *unam* talem studendum esse sapientiae cum eloquentia. *Aliam* parum prodesse solam sapientiam tamen prodesse. *Tertiam* multum nocere eloquentiam si sine sapientia sit. *Et quia potest dici: ergo studendum eloquentie non est, nam ubique sapientiam laudas respondetur studendum esse eloquentie*, quia per eloquentiam vim suam exerit hec necessario. *Quarta* thesis est studendum esse eloquentie sed tamen que sit mixta sapientie.« Victorinus-Corvina, Fol. 1[R] (Hervorhebung von mir).

[82] *Keller, O.:* Die antike Tierwelt I—II. Leipzig 1913. Bd. II, S. 45.

[83] *'Αριστότελης: 'Ιστόριαι περί ξωῶν: ,,καὶ γάρ το 'Ινδικόν ὄρνεον ἢ ψιττάκη, τὸ λεγόμενον ἀνθρωπόγλωττον...''*

Aristoteles: Thierkunde. Kritisch-berichtigter Text. H. Aubert und Fr. Wimmer. I—II. Leipzig 1868. VIII. Cap. 12, 85; Bd. II, S. 154 (Hervorhebung von mir).

[84] *C. Plinii Secundi* Historiae Natur. Lib. XXXVII. Venetiis 1516. [Budapester Univ. Bibliothek, Wiegendrucke Nr. 529] Lib. X. Cap. XLII. Fol. 68[v] (Hervorhebung von mir).

[85] *P. Ovidius Naso:* Amores. Ed.: R. Ehwald. Tom. I. Lipsiae 1891. Lib. Sec. VI. 20, S. 29.

[86] *M. Val. Martialis:* Epigrammata. Addidit annotationes et interpretationem Josephus Juvencius. Venetiis 1752. Lib. XIV. 73; S. 656. Die anerkannte rednerische Begabung des Papageis bezeugt Prof. O. Weinreich eindeutig eben unter Berufung auf das einschlägige Epigramm Martials, indem er auch auf die aus dem Griechischen übernommenen Überlieferungen eingeht. *Weinreich, O.:* Studien zu Martial. Literaturhistorische und religionsgeschichtliche Untersuchungen. Stuttgart 1928. (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft, IV. Heft). S. 114. Der Papagei und sein Caesar Have: »Man sieht, eine verbreitete, seit Beginn der Kaiserzeit belegbare Sitte war Voraussetzung für Martials Gedicht. Die Pointe stellt nun das *Caesar Have* (= ave) eben nicht als Ergebnis der Dressur hin, sondern »autodidaktisch« hat der Papagei das gelernt . . . Und gerade aus diesen Gedichten dürfen wir als positive Ergänzug hinzufügen: *per se* hat das der Papagei deshalb gelernt, weil *nostrum sentit et ille deum*, weil er auch *weiß, cui serviat.* Die Gedichte gehören alle in die Jahre 80 bis 86. Beim Psittacus-Epigramm ist Martials Pointe um so bemerkenswerter, weil man sonst der Überzeugung war: *verum enim-vero et corvus et psittacus nihil aliud quam quod didicerunt* [sc. von andern] *pronuntiant* (Apul. flor. 12 v. 19 Helm). Was dieses *didici per me dicere: Caesar Have* an Bedeutungswert einschließt, wird recht deutlich, wenn man berücksichtigt, daß man sonst beim Geplapper dressierter Vögel gerade das Mechanische, das Fehlen jedes Bewußtseins für den Sinn des Nachgesagten, das Fehlen jedes Gefühls für den begrüßten Menschen hervorhebt. Philostratos, vit. Apoll. Tyan. I. 7 charakterisiert einen »Auch-Pythagoreer« namens Euxenos folgendermaßen: die Lehren des Pythagoras kannte er wie die Vögel das von den Menschen Erlernte, denn das χαῖρε, das εὐπρᾶττε, das Ζεύς ἵλεως und derartiges wünschen einem die Vögel ohne zu wissen, was sie sagen, ohne etwas für die Menschen zu fühlen, sondern nur, weil ihre Zunge so abgerichtet ist."

[87] *Ovid:* op. cit. Lib. Sec. VI. 23, S. 29.

[88] *Keller:* op. cit. Bd. II, S. 48: ». . . diese niedlichen Genrebildchen hochsymbolisch interpretiert als Sinnbild des Angenehmen in einer wohlgesetzten Rede.«

[89] Zur Illustration nur einige bezeichnende Rabanus-Zitate: »Volucres angeli sunt . . . «, war doch der »volatus, sanctorum ad Dominum Deum ascensus . . .« Entsprechend gestaltete sich auch die Aufteilung der symbolischen Bedeutung der Vögel: »Aves autem sive volucres diversas significationes habent. Aliquando enim significant Angelos... aliquando sanctos homines . . .« (col. 241). »Pennae quoque significant Scripturas sacras" oder auch: »Pennae animae sanctorum sunt . . .« (col. 242). *Rabanus Maurus:* De Universo, Lib. VIII. Cap. VI. De avibus. Migne: Pat. Lat. Vol. CXI.

[90] Zum Beweis des hier Gesagten zitieren wir nachfolgend auf den Papagei bezügliche Textstellen der drei namhaftesten frühmittelalterlichen Polyhistoren, des *Isidorus Hispalensis*, des *Rabanus Maurus* und des *Hugo de Sancto Victore* (H. von Saint-Victor). (Die Hervorhebungen sind von mir).

Isidorus: Etymologiarum (um 600) Lib. XII. Cap. VII. De avibus. Migne: Pat. Lat. Vol. LXXXII, col. 462: »Psittacus, in Indiae littoribus gignitur, colore viridi, torque puniceo, grandi lingua, et caeteris avibus latiore. *Unde, et articulata verba exprimit ita ut si eam non videris, hominem loqui putes. Ex natura autem salutat dicens ave vel χαῖρε.* Hinc est illud: *Psittacus a vobis aliorum nomina discam: Hoc didici per me dicere: Caesar ave.*« (Martialis: Epigr. Lib. XIV, 67).

Rabanus: De Universo (um 844) Lib. VIII. Cap. VI. De avibus. Migne: Pat. Lat. Vol. CXI, col. 246: »Psittacus in Indiae littoribus gignitur, colore viridi, torque puniceo, grandi lingua, et caeteris avibus latiore: *unde et articulata verba exprimit, ita ut si eum non videris, hominem loqui putes: ex natura autem salutat, dicens: Ave, vel Chaire:* caetera nomina institutione discit. Hinc est illud: *Psittacus a vobis aliorum nomina discam: Haec per me didici dicere: Caesar, ave.*«

Hugo de S. V.: De bestiis et aliis rebus (Anfang des 12. Jh.) Lib. III. Cap. XXVIII. De psittaco. Migne: Pat. Lat. Vol. CLXXVII, col. 94—95: »Sola India mittit psittacum, colore viridi, torque punicea, grandi lingua, et coeteris avibus latiore, *unde et articulata verba exprimit, ita ut si eam non videas, hominem loqui putes. Ex natura autem salutat, dicens ave, vel χαῖρε. Coetera nomina ex institutione discit, unde illud Martialis: Hoc per me didicit, dicere: Caesar, ave.* Cuius rostrum tanta duritia est, ut cum e sublimi praecipitatur in saxum, nisu oris sui se excipiat, et quodam quasi fundamento utatur ordinariae firmitatis. *Studet ut loquatur quod homines*, et cum adhuc pullus est, et adhuc infra alterum suae aetatis annum, quae monstrata sunt, *et citius discit et tenacius retinet.*«

[91] *Franciscus de Retza* (Franz von Retz, von 1385 bis 1411 Professor der Theologie an der Wiener Universität): Defensorium inviolatae . . . virginitatis . . . Mariae. (Verfaßt Anfang 1400). Zitiert und erläutert von Bergström: op. cit., S. 147. — S. auch *LChrI.* Bd. I, col. 499.

[92] *Bergström:* op. cit., S. 147.

[93] *Heures de Paris*, um 1410. Paris, Bibl. Nat., Lat. 1161. Fol. 31[R]. Bezügl. der stilgeschichtlichen Wertung der Stundenbuchillumination s. *Porcher, J.:* L'Enluminure Française. Paris 1959, S. 66.

[94] *Evangeliarum et Benedictionale.* Kodex von Pannonhalma, 1515—16. Fol. 1[R]. Budapester Universitätsbibliothek, Cod. lat. 113. — Bezügl. des Kodex s. *Mezey, L.:* Codices Latini Medii Aevi Bibliothecae Universitatis Budapestiensis. Budapest 1961, S. 183—184.

[95] Andrea Mantegnas Spätwerk aus den Jahren 1495—96. (Paris, Louvre, Cat. No. 93). Die Analyse des Gemäldes, unter besonderer Beachtung der siegverkündenden Belange seiner Ikonographie s. bei *Kristeller* P.: Andrea Mantegna. English ed. by Arthur Strong. London, New York, Bombay 1901, S. 311—315; *Knapp, F.:* Andrea Mantegna. Des Meisters Gemälde und Kupferstiche. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. 16. Stuttgart und Leipzig 1910. S. XLVIII—XLIX; L'opera completa del Mantegna. Presentazione di *Maria Bellonci.* Apparati critici e filologici di *Niny Garavaglia.* Classici dell'Arte 8. Mailand 1967, S. 118—119. — Über die symbolische Bedeutung der drei Papageien s. *Comito, T.:* Renaissance Gardens and the Discovery of Paradise. Journal of the History of Ideas 32, 1971. Ihre Bestimmung ist es, als Ergänzug der Siegesvorstellung die Gedanken auf die paradiesische Ewigkeit zu lenken. »Engraved beneath the throne is Eden at the moment of the Fall; above it, surrounding it, filling the picture, is the great bower of citrus and choiring birds — Paradise regained. And this goal . . . , like the rose hedges of medieval horti conclusi, present an impassive or lush symbolic façade, but opens out (like the Renaissance garden itself) onto infinite space«. S. 494—495.

[96] S. Anm. 90.

[97] *Psautier — Livre d'Heures d'Arras.* Paris, Bibl. Nat. Lat. 1328. Fol. 28[R]. Die stilgeschichtliche Analyse der Miniatur s. bei *Porcher:* op. cit., S. 49.

[98] In Wirklichkeit *Physiologus.* datiert von 1468. Padua Biblioteca Comunale. Beschreibung und Testanalyse des Kodex s. bei *Goldstaub, M.—Wendriner, R.:* Ein toscovenezianischer Bestiarius. Halle 1892.

[99] *Goldstaub—Wendriner:* op. cit., S. 61: »Lo papagà si è uno ozello lo quale è tuto verde . . . et è lo più neto osello che si truova . . . Questo papagà, si come el no a pare de neteza, si poteno asimigliare alo nostro signore Jesu Cristo, che non abe pare, ni no-nde averà, de neteza, che-l nasè senza pecado et senza coruzione carnale, che no-nde nasè ma alguno cusì ca lui, e non pensò ni non parlò ni non adoperò mai alguno pecato, che non si puol dir cusì de alguno altro omo del mondo.«

[100] *Durzsa, S.:* Az appositio, mint középkori stíluskategória az ars dictandi tanításában. [Die Apposition als mittelalterliche Stilkategorie im Unterricht der Ars dictandi]. Irodalomtörténeti Közlemények 75 [1971], S. 20.

[101] Eine Beschreibung seines Werkes samt der einschlägigen Literatur s. bei *Durzsa S.:* Egy korai ars dictaminis az Országos Széchényi-Könyvtár kódexében [Eine frühe Ars dictaminis in einem Kodex der Széchényi-Landesbibliothek]. Jahrb. der Széchényi-Landesbibl. (1963—64), S. 141—154.

[102] *Durzsa S.:* (podit curante): Baldwini Liber Dictaminum. Magistri Artium. Collana di studi e testi 3. Bologna 1970, S. 12. — S. auch *Gervais von Melkley:* Ars poetica. Ausg. v. H. J. Graebener. Forschungen zur romanischen Philologie XVII. Münster i. Westf. 1965, S. 1.

[103] *Durzsa, S.:* Az appositio . . . S. 20.

[104] Das Werk des Bernardus in diesem in Ungarn aufbewahrten Kodex (Széchényi-Landesbibl. Clmae 10) entdeckte Sándor Durzsa. *Bartoniek:* Cod. lat. Katalog, S. 14 betrachtete irrtümlicherweise den ganzen Kodex als Abschrift des Baldwinus-Werkes, obgleich dieses auf Fol. 11R seinen Abschluß findet. Ihm schließt sich von Fol. 11R bis Fol. 41R das Traktat des Bernardus an. S. *Durzsa:* Baldwini . . . S. 8 und *idem:* Az appositio . . . S. 16. Anm. 47.

[105] *Durzsa, S.:* L'ars dictaminis di un maestro italiano del secolo XII°. Acta Litt. Acad. Scient. Hung. 12 [1970], S. 163: »La dedica sotto la rubrica *Commendatio additionis* contiene dopo i versi marbodiani delle tesi molto interessanti.« — Die auf das Gedicht bezüglichen Meinungen und die einschlägige Literatur s. a. a. O., S. 162—163.

[106] *Durzsa, S.:* L'ars dictaminis . . . S. 163.

[107] Fol. 12R—12v (Széchényi-Landesbibl. Clmae 10). Wir zitieren den Vers nach *Durzsa:* L'ars dictaminis . . . S. 163.

[108] *Durzsa, S.:* Az appositio . . . S. 22. (Hervorhebung von mir). Das Problem können wir hier nur am Rande streifen, Näheres hierüber s. *Thurot:* Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au moyen âge. Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque impériale et autres bibliothèques. XXII, 2. Paris 1868, S. 122.

[109] *Rüegg, W.:* Cicero und der Humanismus. Formale Untersuchungen über Petrarca und Erasmus. Zürich 1946, S. 7.

[110] *Rüegg, W.:* op. cit., S. 29.

[111] *Zielinski, Th.:* Cicero im Wandel der Jahrhunderte. 2. Aufl. [1. Aufl. 1897] Leipzig und Berlin 1908, S. 222. (Hervorgehoben von mir).

[112] *Zielinski, Th.:* op. cit., S. 223.

[113] *Rüegg, W.:* op. cit., S. 26 (Hervorhebung von mir).

[114] *Rüegg, W.:* op. cit., S. 24. (Hervorh. v. mir).

[115] *Rüegg, W.:* op. cit., S. 25. (Hervorh. v. mir).

[116] Dieses sehr weitverzweigte Thema streifen wir hier nur insofern, als es innerhalb der Grenzen dieses *statischen* Aspektes für unsere Belange unerläßlich ist. Die mit dieser Frage zusammenhängende ausführliche Literatur s. bei *Lausberg:* Handb. der Lit. Rhet., einem grundlegenden Werk, Bd. II, S. 708: unter dem Stichwort »forma« und S. 718: unter »imago«.

[117] *M. Tullii Ciceronis* Opera quae supersunt omnia ex recensione Io. Casp. Orellii (i. w.: Orelli: Ciceronis Opera) Vol. I. Turici 1845. De Optimo Genere Oratorum V, 13—14; S. 504—505. (Hervorh. v. mir).

[118] *Orelli:* Ciceronis Opera. Vol. I. De Optimo Genere . . . V, 13; S. 504.

[119] Cicero preist nicht nur die rednerische Begabung des Julius Caesar, sondern äußert sich auch über seine berühmte linguistische Arbeit (De analogia) mit höchster Anerkennung.

[120] *Orelli:* Ciceronis Opera. Vol. I. De claris oratoribus liber qui dicitur Brutus, LXXV, 261; S. 387. (Hervorh. v. mir).

[121] *Fábián, G.:* Cicero vegyes munkái. Rhetoricumok és Philosophicumok [Ciceros gemischte Schriften. Rhetorica und Philosophica]. Pest 1865. Bd. I, S. 127.

[122] Laut Plinius übersetzte nämlich der Grammatiker Staberius Eros, der den ehrenden Beinamen »conditor grammaticae« erhielt, weil er als erster unter den römischen Grammatikern über dieses Prinzip der Proportionalität geschrieben hatte (XXXV. 18), das griechische Wort »*αναλογία*« noch mit »proportio«. S. Fábián: op. cit. I, S. 129.

[123] *Fábián, G.:* op. cit., I. S. 129.

[124] *Orelli:* Ciceronis Opera. Vol. I. De claris oratoribus . . . LXXV, 261; S. 387. (Hervorh. v. mir).

[125] *Orelli:* Ciceronis Opera. Vol. I. De claris oratoribus . . . LXXIV, 258; S. 386.

[126] S. Anm. 120.

[127] S. Anm. 117.

[128] *Fabius Quintilianus:* Szónoklattana tizenkét könyvben. [Institutionis oratoriae . . . In 12 Bänden.] Übers. und eingeleitet von Albert Prácser. I—II. Budapest 1913. Bd. I, S. 10.

[129] *M. Fabi Quintiliani* Institutionis Oratoriae libri XII. Ed. Ludwig Radermacher. Bd. I—II. Lipsiae 1959. (i. w.: Radermacher: Quintilianus: Instit. Orat.) IX, 1, 10; Bd. II, S. 135 (Hervorheb. v. mir).

[130] *Radermacher:* Quintilianus, Instit. Orat. II, 13, 8—11; Bd. I, S. 100.

[131] *Gombrich, E. H.:* Moment and Movement in Art. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 27 [1964], S. 304.

[132] Auf eine ausführliche Analyse der Kunst des Athener Bildhauers Myron (2. Viertel des 5. Jhs. v. u. Z.) können wir hier natürlich nicht eingehen. Immerhin möchten wir auf jene bezeichnende und für uns hier wichtige Parallele verweisen, wonach in Myrons Werken die *αναλογία* als Konstruktionsprinzip als Niederschlag der *Übergangsperiode* (einer Phase des Toposwandels) in Erscheinung tritt. Myrons Kunst nimmt — wie es in der plastischen Fassung János György Szilágyis heißt, — eine *Zwischenstellung* zwischen dem in der »Ebene ausgebreiteten« sog. »strengen Still« und der Hochblüte der klassischen griechischen Bildhauerei ein (Művészeti Lexikon [Kunstlexikon]. Bd. II, S. 263—264 und Bd. III, S. 416—417). In Myrons Werken bildet eben der »actus« der befreienden Proportionen den *Übergang* zwischen den beiden Perioden. — Die auf den Diskoswerfer bezügliche Literatur s. bei *Paolo E. Arias:* Mirone. Quaderni per lo Studio dell'Archeologia 2. Florenz 1940, S. 6—8.

[133] *Wölfflin, H.:* Wie man Skulpturen aufnehmen soll. Zeitschr. für Bildende Kunst, N. F. VII [1896], S. 225. »Es ist nicht richtig, daß ein plastisches Monument von allen Seiten gesehen werden kann . . . Die gute Tradition . . . giebt eine Hauptansicht und das gebildete Auge empfindet es als eine Wohltat, daß die Figur sich hier auf einmal erklärt und vollkommen deutlich giebt, daß man nicht um sie herumgetrieben wird, wenn man ihres Inhalts habhaft werden will, sondern daß sie dem Betrachter von vornherein seinen Standpunkt anweist . . . dieser Normalstandpunkt zunächst natürlich kein anderer ist, als die direkte Vorderansicht, und daß erst die ganz entwickelte Kunst noch weitere Ansichten dazu gibt.«

[134] Die auf Myrons Diskobolos gerichteten Untersuchungen beschrieben und analysierten die Skulptur bislang aus einem ganz anderen Aspekt. Sie verlegten das Hauptgewicht auf die Technik des Diskoswerfens und verglichen die Modellierung des Körpers und seine Haltung mit den für die einzelnen Phasen des Wurfes geltenden antiken Regeln. Wenn sie deshalb auch zu keinen konkreten Ergebnissen bezüglich des *Ausmaßes* der durch das »distortum« erzielten bzw. frei gewordenen Bewegung gelangten, bestätigen ihre allgemeinen Schlußfolgerungen dennoch unsere eigenen, die wir selbst im Einklang mit dem geometrischen Aufbau des Diskoswerfers zogen. *Amelung, W.:* Eine neue Kopie des Myronischen Diskobolen in Rom. Zeitschr. für Bildende Kunst, N. F. 18 [1907]: »Der Diskoswerfer des Myron, eine Statue, in der der Künstler mit ungeheurem Wagemut einen Höhepunkt äußerster Spannung und Bewegung am jugendlich männlichen Körper dargestellt hat, den Augenblick, in dem, wie vor einer Explosion, alle Kräfte sich zur letzten höchsten Leistung zusammenfassen und spannen.«, weshalb er dieses Modell, in dem sich geballte Kraft und eruptive Bewegung konzentrierte, »komponieren mußte aus der Idee dieser Aktion, deren einfachste eindrucksvollste Formel er suchen mußte und fand« (S. 185). — *Volkmann L.:* Der Diskuswerfer. Eine künstlerische Untersuchung. Zeitschr. für Bildende Kunst, N. F. 18 [1907], S. 230: »Vor allem ist es das *Bewegungsmotiv* . . . da eben darin der Hauptreiz der Figur liegt.« Nach dieser grundlegenden Wahrnehmung gelangt der Autor im Zuge seiner eingehenderen Untersuchung zu der Feststellung, daß »der Künstler mit vollem Recht mehrere Momente in seinem Werk kombiniert und verschmilzt . . . Gerade hierauf beruht beim Diskobol ganz wesentlich der lebendige Eindruck, daß nicht ein vereinzeltes Stadium der Bewegung herausgerissen, sondern der gesamte Vorgang empfunden und zur Empfindung gebracht ist . . . Es ist in diesem Augenblick so viel gesammelte Kraft, so viel latente

Bewegung in dem Körper aufgespeichert, daß wir ihn wirklich im nächsten Moment emporschnellen zu sehen meinen.« Diese aus der Statue »explodierende« Leistungsfähigkeit bringt mithin den höchsten Grad des menschlichen Strebens zum Ausdruck, denn »nicht darauf kommt es in der Kunst an, daß eine Hand wirklich greife, sondern man muß ihr nur glauben, daß sie greifen *könne*, nicht darauf, daß der Fuß wirklich springt, sondern daß er springen *könne*« (S. 231). Folglich besteht das Wesen des »actus« in der Gewährleistung des Diskoswurfes auf eine größtmögliche Entfernung durch Aufbau und Proportionen des »distortum«. Wie *Bulle, H.:* Der schöne Mensch im Altertum. München und Leipzig 1912. Bd. I, col. 188 in seiner Analyse der Körperhaltung des Myronschen Athleten bemerkt: »Denn es kam nicht auf Zielen, sondern auf *Weite* des Wurfes an.« — *Schröder, B.:* Zum Diskobol des Myron. Eine Untersuchung. Straßburg 1913. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 105 macht sich als Ausgangspunkt seiner Betrachtungen Volkmanns Untersuchungsergebnis zu eigen: »Myron habe nicht ein vereinzeltes Stadium der Bewegung herausgerissen, sondern das Resultat fortgesetzter Anschauung und eine Summe unzähliger wohlbewahrter Erinnerungsbilder in der Figur vereinigt.« Im weiteren gelangt der Autor indessen zu der Feststellung, daß es sich in Wirklichkeit um die Verschmelzung zweier Momente handelt, nämlich um »das Ausholen zum Wurf und die Stellung der Beine *nach* dem Wurf« (S. 26). Demnach ist in den Proportionen der Statue — wie sich aus den Zusammenhängen ihres geometrischen Aufbaus schließen läßt —, die *Wucht* des Wurfes schon mit inbegriffen. In der Tat versucht Schröder, die ursprüngliche Stellung des linken Beines des Athletenstandbilds zur Untermauerung der Wirksamkeit dieses »distortum«, der Energie, die alle Möglichkeiten eines Wurfes von maximaler Weite in sich schließt, zu rekonstruieren. In der uns erhalten gebliebenen Kopie bildet nämlich »der linke Fuß mit umgeknickten Zehen« zufolge seiner Kraftlosigkeit jenen negativen Punkt, der die in Aufbau und Modellierung zutagegetretene Kraft schwächt und die zu erwartende Leistung mindert. Im Zuge seiner diesbezüglichen Untersuchungen gelangt Schröder zu folgendem Ergebnis: »Und so dürfen und müssen wir überzeugt sein, daß Myron selber bei der unzweifelhaften Vortrefflichkeit und Schönheit des ganzen Werks auch den linken Fuß nach richtigen Beobachtungen und mit der Absicht auf künstlerisch befriedigende Wirkung gearbeitet habe, daß also im Original der linke Fuß auf dem Ballen aufgestanden hat« (S. 30—31). Die einschlägigen Feststellungen der neueren Forscher, wie *Schweitzer, B.:* Der Diskoswerfer der Glyptothek in München. Die Antike. Zeitschr. für Kunst und Kultur des klassischen Altertums 15 [1939], kommen dem Ausgangspunkt unserer aus der Konstruktion der Statue gezogenen Schlußfolgerungen schon recht nahe. Schweitzer ist der erste, der das in einer streng geometrischen Konstruktion zum Ausdruck kommende Novum des Myronschen »distortum« auch für den Aussagegehalt des Kunstwerkes als ausschlaggebend betrachtet und hierzu bemerkt: ». . . hier, wo jeder Bruchteil eines Zentimeters zu viel oder zu wenig den Lebensnerv des Werkes bedroht, bedeutet es alles.« Folglich zeigt sich »die Kraft des Meisters, unmittelbar bis ins Eigenlebige und Individuelle der Menschen und Körper vorzudringen — etwas Neues in seiner Zeit . . . in den Körperformen des Diskoswerfers". Diese individuelle Neuheit, »die schwierige Drehung — das »distortum« in der Beschreibung des Quintilian — ordnet sich in einfachem Plan, und aus den bewegten Motiven wächst die Gestalt zu strenger Größe empor« (S. 273).

[135] Diesbezüglich s. *Pecz, V.:* Ókori Lexikon [Lexikon der Antike]. Budapest 1902. Bd. I, S. 585 unter dem Stichwort *Discus.*

[136] Művészeti Lexikon [Kunstlexikon]. Bd. I, S. 580: *Dyskobolos.*

[137] *Orelli:* Ciceronis Opera, Vol. I. Ad M. Brutum Orator XXXVI, 125; S. 427 (Hervorh. v. mir).

[138] *Géza Horváths* Aufruf zum Sammeln der volkstümlichen Namen der Feuerwanze, Természettudományi Közlöny 6 [1874], S. 24: »Ihr wissenschaftlicher Name lautet Feuerwanze (Pyrrhocoris Apterus). Sie ist so allgemein verbreitet, daß sie nicht nur den Wissenschaftlern, sondern auch dem Volk bestbekannt ist und mit den unterschiedlichsten Namen bezeichnet wird.« *Ders.*: Hogy hívják a Pyrrhocoris Apterust Magyarországon? [Wie heißt der Pyrrhocoris Apterus in Ungarn?], Természettudományi Közlöny 6 [1874], S. 125: »Sie lebt von der Fäulnis und wird deshalb mit der Verwesung in Verbindung gebracht.« *Ders.:* Monographia Lygaeidarum Hungariae. Budapest 1875. S. 97: » . . . es ist die einzige Lygaeidengattung, die auch unser Volk kennt und der man bei uns volkstümliche Namen verliehen hat.«

[139] *Orelli:* Ciceronis Opera, Vol. I. Ad M. Brutum Orator XLIV, 149; S. 432.

[140] *Hoffman, R. L.:* The Rhetorical Structure of Milton's Second Defence of the People of England. Studia Neophilologica 43 [1971], S. 240 (Hervorh. v. mir).

[141] Die Proportionen der die Grundformation ABC in sich schließenden erweiterten topischen Einheit ACD, des Zentrums der Denkform, lassen sich nicht nur als *Widerspiegelungen* denken, vielmehr auch als bezeichnendes Ergebnis *konkreter Berechnungen.* Die tägliche Praxis der Konstruktionsrechnung ist nämlich für den Großwardeiner Bischofshof, vor allem für János Vitéz überaus charakteristisch. In diesem Zusammenhang berufen wir uns auf die neuen Forschungsergebnisse von *Nagy, Z.:* A Nap diadala a Mátyás Kálvária talapzatán [Der Triumph der Sonne auf dem Sockel des Matthias Corvinus-Prunkkreuzes]. Filológai Közlöny XIV [1968], S. 436—460: »Die astrologische Orientierung des János Vitéz wird der älteren Fachliteratur im allgemeinen hervorgehoben, doch außer der zuweilen betonten Erwähnung der in seinem Auftrag angefertigten Abschriften einiger Werke Peuerbachs und des Regiomontanus gehen die Forscher nicht näher auf das rege Interesse ein, das Vitéz der Mathematik und Astronomie entgegenbrachte. Auf jenen nicht nur für die heimische, sondern für die universale Naturgeschichtswissenschaft belangreichen Umstand, daß die wissenschaftliche Pflege der *Astrologie, der Mathematik und Geometrie* nicht nur ein von ihm selbst, sondern auch von dem um ihn gescharten Humanistenkreis mit Eifer verfolgtes *Schwerpunktziel* bildete, möchten wir hier erstmals . . . ausführlicher und nachdrücklicher hinweisen.« (S. 441. — Hervorh. v. mir.) Die einschlägigen Forschungen des Verfassers in Verbindung mit dem Matthias-Prunkkreuz — einem der bemerkenswertesten Erzeugnisse der europäischen Goldschmiedekunst —, führten zu übere raschenden, zugleich aber auch überaus bezeichnenden Ergebnissen.« Der dem Sockel des Kreuzes (aus den Jahren 1468—70) zugrunde liegende Leitgedanke . . . ist das heliodynamische Weltbild. In der Erarbeitung, oder sagen wir besser, in der Konstruktion seiner Ikonographie . . . erkennen wir die maßgebliche Rolle und Mitwirkung des jahrelang in Ungarn wirkenden Königsberger Mathematikers und Astronomen Regiomontanus, des in Theologie, Philosophie, Geschichte und Mathematik gleicherweise hochgebildeten und vorzüglich bewanderten Bischofs János Vitéz, des hervorragenden, dem Kreis der Humanisten um König Matthias angehörenden Naturphilosophen Galeotto und des mit dem Weltall und den Daseinsproblemen dank seiner Sehergabe vertrauten Dichters Janus Pannonius.« Folglich hatte sich der *»gedankliche Aufbau, die Philosophie* des Sockels und zugleich die weitgehende Übereinstimmung mit dem theologischen Programm des Prunkkreuzes *in dieser Umgebung offenbar im Zuge wiederholter Besprechungen . . .* in den 1460er Jahren *entwickelt . . .*« (S. 458. — Hervorh. v. mir.) Zur gleichen Zeit und »in dieser Umgebung« dürfte auch der Aufbau unserer Titelblattillumination »im Laufe wiederholter Besprechungen« als Ergebnis *konkreter Berechnungen* herangereift sein.

[142] *Orelli:* Ciceronis Opera, Vol. IV. Turici 1861. Paradoxa Stoicorum. Paradoxon V; S. 752 (Hervohr. v. mir).

[143] Von der auf die Rose als bezeichnendstes Mariensymbol bezüglichen umfangreichen Fachliteratur führen wir nachfolgend einige grundlegende Werke namentlich an. *Clement, C. E.:* A Handbook of Legendary and Mythological Art. Enlarged Ed. Detroit 1969, S. 16: »The Rose is . . . especially dedicated to Mary.« — *Haig, E.:* The Floral Symbolism of the Great Masters. London 1913. Die auf unser Thema bezüglichen Stellen auf S. 79—82. Eigens hervorgehoben auf S. 80: ». . . the *red rose*, rather than the white, was chosen to represent the Virgin.« — *Behling, L.:* Die

Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957, vor allem S. 42—51. Aus der hier zusammengetragenen umfangreichen Literatur geht hervor, daß unter den Rosen die »Rosis *rubicundior*« — wie es in der (um 1250 entstandenen) Hymne Hugos von Straßburg heißt — ein spezielles Mariensymbol bildet (S. 42). (Die Abstufungen der weißen Farbe und ihre Umschreibung beziehen sich vornehmlich auf die Lilie, das andere charakteristische Sinnbild der unbefleckten Muttergottes. — *Urbach, Zs.:* Die Heimsuchung Mariä, ein Tafelbild des Meisters MS. Beiträge zur mittelalterlichen Entwicklungsgeschichte des Heimsuchungsthemas. Acta Hist. Art. X, [1964]. In dem auf unser Thema bezüglichen Kapitel »Deutung der Blumensymbolik im Tafelbild des Meisters MS« bespricht die Autorin den Bedeutungsgehalt der roten Rose auf S. 112—113. — *Ferguson, G.:* Signs and Symbols in Christian Art. New York 1961, S. 37—38. Unter den zahlreichen Bedeutungen der Rose hebt der Verfasser — über die Farbensymbolik hinaus — die ausschließlich Maria versinnbildlichenden Darstellungen der »rose without thorns« hervor (S. 37), ein für die Samtrose der Victorinus-Corvina gleichfalls charakteristisches Merkmal. Die deutlich erkennbare Absichtlichkeit im Weglassen der Dornen wird durch die in den kleinsten Einzelheiten sorgfältig ausgearbeitete naturgetreue Wiedergabe der Blume bestätigt.

Hinsichtlich der Akelei als kennzeichnendes Christussymbol s. *Behling:* op. cit., vor allem S. 36—37. — *Fritz, R.:* Aquilegia. Die symbolische Bedeutung der Akelei. Wallraf-Richartz Jahrb. 14 [1952], S. 99—110. — *LChrI.* Bd. I, col. 89—90. — *Heinz-Mohr:* Lex. der Symb. Danach weist die Akelei »auf Maria als *Gottesmutter* hin«, somit nur in übertragenem Sinn auf Christus (S. 28). Damit wird der enge Zusammenhang zwischen Rose und Akelei angedeutet.

[144] *Bonaventura:* Laus Beatae Virginis. *Zoozmann, R.* (ed.): Laudate Dominum. München 1928, S. 338. — Die schönsten Beispiele aus der mittelalterlichen Literatur s. im *Lexikon der Marienkunde.* Hrsg. von K. Algermissen, L. Böer, G. Englhardt, C. Feekes, M. Schmaus und J. Tyciak. Regensburg 1967. — (i. w.: Lex. Mk.) Bd. I, col. 831—833.

[145] *LChrI.* Bd. I, col. 89. Das gemeinsame Auftreten dieser Ligatur und der Christussymbole analysiert *Fritz:* op. cit., S. 101—102: »Jan van Eyck stellt die singenden und musizierenden Engel des Genter Altares auf einen Fußboden von blaßblauen Fliesen, die verschiedene Muster zeigen. Das Blumenornament erweist sich bei genauer Betrachtung als die stilisierte Blüte einer Akelei, die an den langen Blütenspornen deutlich zu erkennen ist, und auch die großlappigen Blätter in den Ecken gehören dieser Pflanze an. Im Wechsel mit den Fliesen mit der Akeleiblüte folgen solche mit den Buchstaben »ihs« und dem Lamm mit der Fahne. Es besteht also offenbar eine Beziehung zwischen der Akelei und den Symbolen Christi. Nun hat Jan van Eyck auf anderen Fliesen derselben Bilder mehrmals das Wort »AΓLA« angebracht. Die Akelei heißt aber im Mittelhochdeutschen wie im Mittelniederländischen »AGLEI«. Er erscheint denkbar, daß ihr Name volksetymologisch dem Kabbala-Wort »AGLA«, das auf Amuletten und Ringen weitverbreitet war, gleichgesetzt wurde.«

[146] Lex. Mk. Bd. I, col. 833. — S. noch *Behling:* op. cit., S. 42.

[147] Eines der schönsten und augenfälligsten Dokumente hierfür findet sich auf dem (um 1420 enstandenen) Tafelbild der Madonna mit Kind und Akelei des *Mitteldeutschen Meisters* (im Dom zu Nordhausen), das von *Behling:* op. cit., S. 37 beschrieben und veröffentlicht wurde. Das auf dem linken Arm der Madonna sitzende Kind hält drei Akeleiblüten in der Hand. Im unteren Teil des Votivbildes zählt der Stifter über den Majuskeln IESUS die lebenspendenden Eigenschaften der Akelei auf, deren Anfangsbuchstaben den Namen IESUS ergeben: iucunditas, eternitas, saturitas, utilitas, sanitas, denen im unteren Streifen die Antonyme gegenüberstehen, vor welchen der in der linken unteren Ecke mit gefalteten Händen kniende Donator das Christuskind um Schutz bittet.

[148] *Haig:* op. cit., S. 79. — *Ferguson:* op. cit., S. 37.

[149] *Martianus Capella:* De nuptiis Philologiae et Mercurii, eine Enzyklopädie der »septem artes liberales«, war in den mittelalterlichen Schulen Pflichtlektüre. — *Wirth, K.-A.:* Eine illustrierte Martianus-Capella-Handschrift aus dem 13. Jahrhundert. Städel Jahrbuch N. F. 2 [1969], S. 43. Folglich übte dieses Werk »den größten Einfluß auf die literarischen und besonders die bildlichen Darstellungen der artes liberales im Mittelalter« aus. *LChrI.* Bd. II, col. 704.

[150] Eine ausführliche Beschreibung der mittelalterlichen Darstellungen der Grammatica s. bei *Wirth:* op. cit., S. 51.

[151] *Lausberg:* Handb. der Lit. Rhet. Bd. I, S. 34.

[152] *Joannis Saresberiensis* (John of Salisbury, 1120[?]—1180): Metalogicus. Lib. I. Cap. XIII. Unde dicatur grammatica. Migne: Pat. Lat. Vol. CXCIX, col. 840 (Hervorh. v. mir).

[153] Wir möchten in diesem Zusammenhang betonen, daß alle sieben personifizierten »artes« — gleich den Musen — meist als weibliche allegorische Figuren darsgestellt werden (*LChrI.* Bd. II, col. 704). Nicht nur die Grammatica gleicht in ihrer äußeren Erscheinung und Haltung der in einem herabwallenden Mantel thronenden oder stehenden Madonna, mithin der Rose, weshalb vor allem die aus den topischen Einheiten des Titelblattschmuckes resultierenden prinzipiellen Zusammenhänge — die, wie wir sehen werden, lediglich auf das Trivium ausgerichtet sind —, zur Ermittlung der symbolischen Bedeutung der Samtrose führen.

[154] Martianus Capella-Kodex (13. Jh.), Wolfenbüttel, Herzog August Bibl. (62. Gud. lat. 2) Fol. 19[R]. Bezüglich des Kodex s. *Wirth:* op. cit., S. 43.

[155] *Ferguson:* op. cit., S. 37: »Traditionally, among the ancient Romans, the rose was the symbol of victory . . . and triumphant love.« — S. auch *Haig:* op. cit., S. 71.

[156] *Martianus Capella:* De nuptiis Philologiae et Mercurii. Libri IX. Recensuit Franciscus Eyssenhardt. Bibliotheca Teubneriana, 377. Lipsiae, 1866. Lib. III, 223; S. 54.

[157] *Oberrheinischer Meister* (um 1410—1420): Maria in den Erdbeeren. Solothurn, Städtisches Museum. Publiziert und beschrieben von *Behling:* op. cit., S. 30.

[158] *Meister der Verherrlichung Mariens:* Die Muttergottes mit dem hl. Bernhard. Köln, Sammlung v. Schnitzler. — *Fritz:* op. cit., S. 100. — Bezügl. des Künstlers und seines Wirkens s.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler.* Hrsg. von Hans Vollmer. Bd. XXXVII. Leipzig 1950: *Meister der Verherrlichung (Glorification) Mariä,* »Niederrhein. Maler, tätig in Köln, 3. Viertel des 15. Jhs.« (S. 341).

[159] Das Tafelbild gewinnt für das von uns behandelte Thema deshalb an Bedeutung, weil der »Schutzbefohlene« niemand anders ist, als der Ordensgründer St. Bernhard von Clairvaux, der berühmte Prediger, Redner und Stillehrer des Mittelalters.

[160] *Radermacher:* Quintilianus. Instit. Orat. X, 1, 112; Bd. II, S. 257.

[161] *Martianus Capella:* op. cit., Lib. III, 223—225, S. 54—55: »Gestabat haec autem teres quoddam ex compactis adnexionibus ferculum, . . . unde velut medendi sollers magistra curandorum vulnerum insignia proferebat . . . Tunc etiam quoddam medicamen acerrimum, quod ex ferulae flore caprigenique tergoris resectione confecerat rubri admodum coloris exprompsit, quod monebat faucibus adhibendum, cum indocta rusticitate vexatae foetidos ructus vitiosi oris exhalant. Demonstrabat etiam quendam gratissimum gustum vespere multo olivoque laboratum, quo depulsa vocis insuavissimae diritate canoros etiam fieri posse memorabat. Arterias etiam pectusque cuiusdam medicaminis adhibitione purgabat, in quo et cera fago illita et gallarum gummeosque commixtio et Niloticae fructicis collemata notabantur. Quae vis epithematis licet memoriam intentionemque procuraret tamen natura sui etiam vigilias inferebat.«

[162] Deshalb stellt man sie häufig auch mit einem Tiegel in der Hand dar, »which is supposed to contain medicine for correcting the children's pronuntiation«. — *Wittkower, R.:* »Grammatica«: from Martianus Capella to Hogarth. Journal of the Warburg Institute 2 [1938—39], S. 83. Auch im genannten Initial der Wolfenbütteler Martianus Capella-Handschrift erblickt man die thronende Grammatica mit einem Arzneitiegel in der Hand. Indem sie ihre heilkräftige Mixtur dem knienden Schüler reicht, deutet sie an, daß sie ihren Schützling zu »comitate blandissima« zu entfalten gewillt ist. Bezüglich des Arzneitiegels als eines der Attribute der Grammatica s. *Wittkower:* op. cit., S. 83—84.

[163] Besondere Beachtung verdient dieses so frühe Auftauchen der profanen Bedeutung der Akelei, zumal nach der auf die zahlreichen bekannten Beispiele (s. die in Anm. 143 aufgezählte Literatur) gegründeten allgemeinen Auffassung die weltliche Rolle dieser Blume erst weit später auf den Plan tritt. *LChrI.* Bd. I, col. 90: »nach dem 16. Jh. weicht die religiöse Symbolik der Akelei einer profanen.« Als Sinnbild der Heilkraft Ciceros, der wirksamsten Arznei des humanistischen Imitators, tritt die Akelei unseren bisherigen Kenntnissen gemäß in der Cicero-Ikonographie hier erstmals und ohne jedwede Analogie in Erscheinung. Es trifft zwar zu, wenn es im *LChrI.* Bd. I, col. 458 heißt: »ein fester ikonographischer Typ für Cicero ist nicht nachzuweisen, meist ist Cicero nur durch den Zusammenhang [wie im Fall unseres Titelblatts] oder Tituli zu identifizieren.« Die mittelalterlichen und Frührenaissance-Zusammenhänge, die eine Identifizierung ermöglichen, lassen sich indessen letzten Endes auf die aus der Spätantike bereits bekannte gemeinsame *Literatur*basis zurückführen, d. h. also »in erster Linie nicht auf eine bildliche . . . Überlieferung« — *RDK.* Bd. III, col. 770. — *LChrI.* Bd. I, col. 458: »als Rhetor, im engeren Sinn als Begleiter der Rhetorica oder überhaupt als deren Vertreter bekannt.« Da jedoch auf unserem Titelblatt die Rhetorica als wichtigstes *Studium* des nach der Tugend der Eloquenz strebenden Imitators auf den Plan tritt, so ist es nur logisch — und bekräftigt überdies die symbolische Bedeutung der beiden Blumen —, daß Cicero als Inspirator diesmal in Gesellschaft der die Mittlerrolle übernehmenden Grammatica erscheint. Deshalb verwendet unser Miniator, indem er mit der überlieferten Heilkraft der Akelei die künstlerische Ausdruckskraft der Ciceronischen Rhetorik versinnbildlicht und zugleich durch die Rose den vollen Erfolg der Heilwirkung bestätigt, eine derart individuelle, eigenartige Lösung, die weit über die Praxis des ungarischen Frühhumanismus hinaus in der gesamteuropäischen Miniaturmalerei zweifellos eine der originellsten ikonographischen Kombinationen repräsentiert.

[164] Der Blumenkelch enthält überdies die sieben Gaben der Seele der Weisheit: Sapientia, Intellectus, Consilium, Fortitudo, Scientia, Pietas, Timor (spiritus timoris domini). — *Behling:* op. cit., S. 36—37. — *LChrI.* Bd. I, col. 89.

[165] Bemerkenswert für diese Konzeption ist der Umstand, daß es für das Auftreten des Papageis als Symbol der Weisheit der Eloquenz in konkreter Verbindung mit Cicero vor dem Entstehen der Victorinus-Corvina unter den bisher bekannten Beispielen der Cicero-Ikonographie an jeder Angabe fehlt (s. *RAC.* Bd. III, col. 86—125 und Bibliographie: col. 125—127; *RDK.* Bd III, col. 770—774; *LChrI.* Bd. I, col. 458—459; Bd. II, col. 707). Selbst das *einzige* bisher bekannte Vorkommen im Zusammenhang mit Cicero datiert erst auf die Zeit um 1493. Aus Peter Wagners Nürnberger Werkstatt stammt der Holzschnitt mit der Darstellung der »Theologie und der sieben freien Künste«, auf dem man laut Zeugnis der beigegebenen Aufschrift »Tullius« in Gesellschaft der »Rhetorica« erblickt. Vor der im Garten beschäftigen »Rhetorica« steht Cicero als stattlicher Jüngling, mit einer Schriftrolle in der Hand. Hier erscheint auf einem über Ciceros Haupt ragenden Ast des in der Gartenmitte stehenden Baumes der charakteristische Papagei. Die einschlägige Beschreibung und Literatur s. im *RDK.* Bd. III, col. 773, 775.

[166] *Lausberg:* Handb. der Lit. Rhet. Bd. I, S. 34: »Die drei 'geisteswissenschaftlichen' artes (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) . . . als trivium.«

[167] *RDK.* Bd. III, col. 1387.

[168] *Alanus de Insulis* (Alain de Lille, c. 1120—1203): Anticlaudianus sive de officio viri boni et perfecti, libri novem. Migne: Pat. Lat. Vol. CCX.

[169] *RDK.* Bd. III, col. 1388.

[170] *Martianus Capella:* op. cit., Lib. IV, 328; S. 99.

[171] Die diesbezüglichen Beispiele s. im *RDK.* Bd. IV, col. 359.

[172] *RDK.* Bd. III, col. 1388.

[173] Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 7900 A. Fol. 140^{v}. Publiziert von *Wirth:* op. cit., S. 43 (Abb. 17).

[174] Wolfenbüttel, Herzog August Bibl. (62. Gud. lat. 2) Fol. 33^{R}. Publiziert von *Wirth:* op. cit., S. 54 (Abb. 4).

[175] *Alanus de Insulis:* op. cit., Lib. III. Cap. 1. Migne Pat. Lat. Vol. CCX, col. 509: »Dextra manus floris donatur honore, sinistram Scorpius incidens . . . «

[176] *Andrea da Firenze* (1343—1377?), vermutlich *Andrea di Bonaiuto*, dessen Hauptwerk, der Freskenzyklus in der Spanischen Kapelle von Sta Maria Novella in Florenz aus dem Jahr 1365 stammt. Auf einem dieser Fresken, dem »Triumph des hl. Thomas von Aquin«, erscheinen die »septem artes liberales« Bezügl. dieser Komposition s. *LChrI.* Bd. II. col. 704 und 710. Hinsichtlich der Darstellung der Dialectica s. *RDK.* Bd. III, col. 1390.

[177] *Alanus de Insulis:* op. cit., Lib. III. Cap. 1. Migne: Pat. Lat. Vol. CCX. col. 509.

[178] Die Interpretation s. im *RDK.* Bd. III, col. 1390 und im *LChrI.* Bd. II, col. 707.

[179] *RDK.* Bd. III, col. 1392.

[180] *LChrI.* Bd. I, col. 516; — *Heinz-Mohr:* Lex. der Symb., S. 73.

[181] *Frinta, M.:* An Investigation of the Punched Decoration of Mediaeval Italian and Non-Italian Panel Paintings. The Art Bulletin 47 [1965], S. 261—265. In dieser Studie beschäftigt sich der Verfasser in chronologischer Reihenfolge, anhand einer Analyse zahlreicher mittelalterlicher Tafelbilder, mit dem »punched pattern«-Dekor auf der Krone bzw. dem Heiligenschein Mariä. Erstmals bedienen sich seit Anfang des Trecento italienische Meister dieser Ornamentik, doch erscheint das Motiv von der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, vor allem aber im 15. Jh. schon ganz allgemein auch auf Madonnenbildern französischer, deutscher und böhmischer Maler. Einige besonders aufschlußreiche Beispiele bilden *Bernardo Daddis* Polyptychon der Krönung Mariä (Florenz, Accademia, No. 3449), *Simone Martinis* Madonna (Rom, Palazzo Barberini), *Lippo Memmis* Madonna (Cleveland, Museum of Art). Ihre Analyse s. bei *Frinta:* op. cit., S. 261. (Die von uns hier unter Nr. 25, 26 und 27 veröffentlichten Lichtbildwiedergaben sind Vergrößerungen der in Frintas genannter Studie publizierten Illustrationen Nr. 6, 22 und 23.)

[182] *Maestro di San Lucchese* (»Master of the San Lucchese Altarpiece«): Thronende Madonna mit Kind. Mitte des 14. Jahrhunderts. (Im Privatbesitz von Leonard C. Hanna Jr. Bequest). Die Attributionsbelange des Gemäldes s. bei *Fahy, E.:* Second Thougts about the Artaud de Montor Madonna. The Bulletin of the Cleveland Museum of Art 58 [1971], S. 251—254.

[183] Victorinus-Corvina, Fol. 1^{R}.

[184] Eine schon im Frühmittelalter in diesem Sinne erfolgte Definition (samt der einschlägigen Literatur) des Triviums innerhalb der Gruppierung der »septem artes liberales« s. im *LChrI.* Bd. II, col. 704.

[185] *Cassirer, E.:* Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Oxford 1956. Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. S. 175.: »Unter einer *symbolischen Form* soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.«

[186] *Cassirer, E.* op. cit., S. 176.

WIENER WAPPENBRIEFE UND DIE LETZTEN MINIATOREN VON BUDA

von

D. Radocsay

Eine ausführliche Geschichte der österreichischen und der Wiener Miniaturmalerei ist bis heute noch ausständig. In den bislang erschienenen kürzeren und deshalb nur auf die bedeutendsten Kodizes eingehenden Zusammenfassungen blieben die illuminierten Wappenbriefe unberücksichtigt. Weder H. Tietze befaßte sich mit ihnen in seinem Artikel über die »Österreichische Buchmalerei der Gotik«,[1] noch K. Oettinger im Kapitel über Miniaturmalerei des Werkes: »Die bildende Kunst in Österreich«.[2] Da illuminierte Wappenbriefe auf der 1939er Ausstellung der Nationalbibliothek nicht vertreten waren, erwähnt solche auch K. Holter nicht,[3] und ebenso vermißt man sie in F. Unterkirchers neuerem kleinen Bilderbuch, dessen Einleitung mit dem Satz schließt: »Une histoire complète de la miniature en Autriche est encore à faire«.[4] In seiner neueren Zusammenfassung gedenkt Holter einzig und allein nur des von Oettinger dem Illuminator Michael zugeschriebenen Wappenbriefes der Stadt Preßburg (Pozsony; Bratislava) aus dem Jahr 1436[5] und schließlich schweigt sich auch W. Buchowiecki über die gemalten Adelsdiplome aus.[6]

Die in Wiener Archiven verwahrten österreichischen Wappenbriefe bilden selbständige Einheiten, deren Bindeglieder bis heute noch fehlen.Die sechs früheren unter ihnen folgen einander in jahrzehntelangen Abständen, ihre Verleihung erfolgte in Wien, Graz, Leoben (Steiermark), Wiener Neustadt und Linz. Schon zufolge ihrer größeren zeitlichen und räumlichen Unterschiede lassen sie sich nicht auf eine gemeinsame Werkstatt lokalisieren oder auch nur einer gleichen Stilrichtung einfügen. Hingegen sind die vier Wappenbriefe des 16. Jahrhunderts alle in Wien, in den 1530er Jahren ausgestellt worden, weshalb sie über die Miniatur und Urkundenkunst der österreichischen Hauptstadt im Zeitalter der Renaissance mancherlei neue Aspekte erschließen.

Das erste Stück unserer Reihe ist das von Kaiser Sigismund von Luxemburg am 25. Januar 1435 Ulrich Pfanzagel verliehene Diplom,[7] mit einem regelmäßigen, heraldisch wohlproportionierten Wappenbild (Abb. 1). In einem rechteckigen blauen Feld erblickt man auf einem roten Wappenschild einen silbernen Keil über einem gleichfalls silbernen sechszackigen Stern. Das gleiche Wappenbild wiederholt sich auf dem Adlerflügel der Helmzier, während die Helmdecken in roter und silberner Farbe gehalten sind. In stilistischen Belangen ist das in heraldischer Sicht den herkömmlichen Regeln entsprechend gemalte Wappenbild zu wortkarg und nichtssagend, um aus ihm hinreichend zuverlässige Schlußfolgerungen ziehen zu können. Bestenfalls läßt sich aufgrund der rankenförmigen flachen Schilddecken eine lockere Stilverwandtschaft mit der Malweise des zwischen 1424 und 1428 in Klosterneuburger Quellen auftauchenden Illuminators Veit erkennen, der bald nach der Entstehungszeit des Pfanzagel-Wappens, 1437—39 den Buchschmuck des Cod. 496 der Wiener Nationalbibliothek schuf und die Handschrift M.S. 290 der Klosterneuburger Stiftsbibliothek illuminierte.[8] In letzterer lassen sich die flachen Blattranken der Albertus-Magnus-Initialminiatur als Analogie zu den Helmdecken des Pfanzagel-Wappens heranziehen.

Die der eben genannten Urkunde zeitlich vorangehenden österreichischen und Wiener Wappenbriefe entbehren in ihrer Mehrzahl noch des malerischen Schmuckes. Das gilt sowohl für das 1400 in Graz ausgestellte Ebersdorfsche Diplom, wie auch für das 1418er Lugers,[9] das am 3. März 1417 verliehene Swab und ein später, am 20. Januar 1430 datierte Adelspatent Herzog Albrechts,[10] alle drei aus Wien. Den ersten in Wien ausgestellten illuminierten Wappenbrief erhielt 1430, mithin viereinhalb Jahre vor dem Pfanzagelschen, die ungarische Familie Buthor von Jablonowe von Kaiser Sigismund.[11] Das schön und schwungvoll gemalte Wappenbild ist laut unserer gegenwärtigen Kennt-



Abb.1. Urkunde Ulrich Pfanzagel, 1435. Wien Staatsarchiv

nisse ohne vergleichbares Gegenstück, sein Stil weicht von jenem Pfanzagels ab und beweist an sich nicht viel mehr, als daß die österreichische Wappenmalerei in dieser ihrer ersten Entwicklungsphase bereits die vornehmlichsten Tugenden der Miniaturmalerei ihr eigen nennen konnte.

Deutlicher und unmißverständlicher als die beiden genannten Urkunden verweisen die beiden am 8. und 9. Juli 1436 der Stadt Preßburg verliehenen Wappenbriefe auf die zwischen Urkundenkunst und Miniaturmalerei bestehenden engen Bindungen und rücken jene Fäden in greifbare Nähe, die in stilistischen Belangen die gemalten Diplome mit den illuminierten Kodizes offenbar schon in früheren Zeiten verknüpften. Ist auch in den beiden Preßburger Wappenurkunden der Ausstellungsort nicht angegeben, deuten ihre schönen Miniaturen und die Blatt- und Blütenornamente der Randleistenverzierungen auf die Arbeit Wiener Werkstätten, so daß Oettinger den malerischen Dekor mit Recht den Schöpfungen des Illuminators Michael zureihte.[12] Der Stil der beiden Preßburger Wappenbriefe weicht zu sehr von jenem der Adelspatente Pfanzagels und Buthors von Jablonowe ab, um irgendeinen Vergleich zwischen ihnen anstellen zu können.

In einem Abstand von 11 Jahren folgt dem Pfanzagelschen Wappenbrief der von Kaiser Friedrich IV. am 15. Februar 1446 in Wien dem Chorherrenstift von Wiener Neustadt verliehene.[13] Eine vornehm repräsentative Miniatur schmückt den deutschen Text der Urkunde: ein von der herkömmlichen Schräglage abweichend gerade stehender roter Wappenschild in dem von einem violetten, mit Blattwerk verzierten Rahmen umgebenen blauen Feld. Den Schild ziert ein goldener Adler mit gespreizten Flügeln, über ihn türmt sich an Stelle der Helmzier eine, mit Perlen und Edelsteinen besetzte Mitra, gekrönt von zwei Kreuzen, ein Hinweis auf den kirchlichen Benefiziar der Urkunde. Das Wappenbild (Abb. 2) ist gleich dem Pfanzagelschen harmonisch ausgeglichen und gut proportioniert, für die Wiedergabe des goldenen Adlers (dessen Farbschicht teilweise abgebröckelt ist) und der perlen- und edelsteinverzierten Infel ist der realistischere, härtere Stil der Jahrhundertmitte bezeichnend.

Eine unmittelbare Fortsetzung dieses Wappen-



Abb. 2. Urkunde für das Chorherrenstift in Wiener Neustadt. 1446. Wien, Staatsarchiv



Abb. 3. Urkunde Jost Prüschenk, 1453. Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv

bildstils ist derzeit unbekannt, nur mittelbar läßt sich mit ihm die Miniatur der 1459 gleichfalls in Wien ausgefertigten beiden Wappenbriefe der Familie Szentgyörgyi-Bazini[14] im Zusammenhang bringen, deren Perlen- und Edelstein-Rahmeneinfassung an das Wappenbild des Wiener Neustädter Chorherrenstiftes erinnert. Die zwischen letzterem und dem Szentgyörgyi-Bazini-Wappen liegenden 13 Jahre lassen sich durch zwischenliegende gemalte Adelsurkunden einstweilen nicht überbrükken. Das von Kaiser Friedrich am 27. Juli 1452 in Neustadt dem Oswald von Sibenberg verliehene Adelspatent enthält kein gemaltes Wappenbild[15] und unter den vier Wiener Diplomen des Jahres 1453 repräsentieren die Wappen der Städte Eperjes (Prešov) und Bartfeld (Bártfa; Bardejov) einen anderen Typus, während jene der Adelsbriefe Fejér und Leövey belanglose Miniaturen provinzieller Maler sind, die offenbar nicht in der österreichischen Hauptstadt verziert wurden.[16]

In die Reihe der Wiener Urkunden fügt sich der sieben Jahre nach dem Diplom des Chorherrenstiftes von Wiener Neustadt und sechs Jahre vor dem Szentgyörgyi-Bazinischen, 1453 für Jost Prüschenk ausgestellte Wappenbrief schon wegen seiner Grazer Herkunft und seiner vermutlichen Anfertigung durch einen Grazer Meister auch in stilistischen Belangen nicht ein,[17] dessen quadratisches rosafarbenes Feld von einem Rahmen in verwaschenem Gelb (Gold?) eingefaßt wird, auf dem kleine rhombische und runde Ornamente — vielleicht ursprünglich Perlen- und Edelsteinverzierungen — zu erkennen sind. Den schräg gestellten grauen Wappenschild teilt ein grüner Vertikalbalken in zwei Hälften mit je einer weißen Vogelschwinge. Auf der Helmzier sitzt zwischen zwei gesträubten weißen Flügeln ein grauer Vogel, die plastisch gewundenen breiten Blätter der Schilddecken verzweigen sich schwungvoll nach beiden Seiten (Abb. 3). Die großzügig, in »impressionistischer« Auffassung mit verhaltenen Pastellfarben gemalte Miniatur läßt sich ihrem abweichenden Charakter zufolge mit den vorgenannten nicht vergleichen. Sie unterscheidet sich nicht nur von ihren Wiener Zeitgenossen, sondern auch vom



Abb. 4. Urkunde für die Stadt Wien, 1461. Wien, Stadtarchiv



Abb. 5. Urkunde Leonardus und Alexander Kurz, 1484. Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv

früheren, gleichfalls aus einer Grazer Werkstatt hervorgegangenen Wappenbild der Stadt Güns (Kőszeg).[18] Unseres Wissens gibt es auch für dieses Prüschenksche Wappen ebenso wenig eine Analogie, wie für die anderen in der lockeren Folge der aus dem 15. Jahrhundert stammenden österreichischen Adelspatente. Seine Bedeutung liegt von der malerischen Qualität abgesehen in der Grazer Herkunft.

Wiederum alleinstehend und ohne Gegenstück ist das von Kaiser Friedrich IV. am 26. September 1461 in Leoben der Stadt Wien verliehene Wappen (Abb. 4).[19] Das von einem gold-blauen quadratischen Rahmen umgebene weinrote Feld wird fast zur Gänze von einem schwarzen Schild mit einem gekrönten Doppeladler ausgefüllt. Ein Vergleich des in präziser Symmetrie sorgfältig gezeichneten Wappenvogels mit dem malerischer wiedergegebenen Adler im Wappen des Chorherrenstiftes von Wiener Neustadt läge nahe, wenn die völlig verschiedene malerische Auffassung, bzw. die weit eher graphische als malerische Wiedergabe des Wiener Doppeladlers nicht von vornherein jede Vergleichsmöglichkeit ausschlösse. Die Perlen- und Edelsteinverzierung des über den Köpfen des Doppeladlers flatternden Bandes gehört zu den herkömmlichen ornamentalen Motiven jener Zeit und offenkundig auch der Wiener Wappenbriefe, worauf auch der Rahmendekor des Wappenbildes der beiden Szentgyörgyi-Bazini-Adelsdiplome deutet. Und wenn auch der reichere oder bescheidenere Juwelenschmuck noch keinerlei Beweis für einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen den Adelsbriefen des Wiener Neustädter Chorherrenstiftes, der Stadt Wien und der Familie Szentgyörgyi-Bazini erbringt, legt er dennoch die berechtigte Vermutung nahe, daß die Miniatur des in Leoben ausgefertigten Wappenbriefes der Stadt Wien von einem Wiener Meister gemalt wurde. Ein näheres Eingehen auf dieses Diplom erübrigt

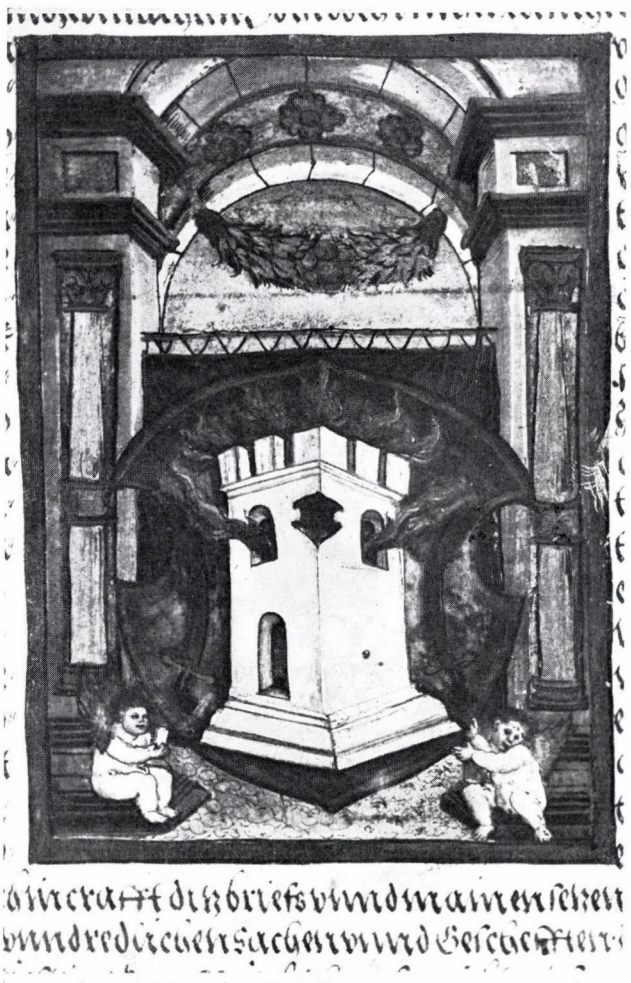


Abb. 6. Urkunde für die Marktgemeinde Piesting, 1533. Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv

sich, da alles hierüber Wissenswerte in der gründlichen Studie Jäger-Sunstenaus[20] enthalten ist, der es mit dem gleichfalls von einem perlen- und edelsteinverzierten Rahmen umgebenen Wappenbild der 1463 der Stadt Krems verliehenen Urkunde verglichen und zugleich auf die zwischen ihnen bestehenden Stilunterschiede aufmerksam gemacht hat.

Unsere in Wien aufbewahrten Adelsbriefe österreichischer Herkunft folgen einander in mehrjährigen Zeitabständen. Wegen ihres unterschiedlichen Stils, der Zufälligkeit ihres Überdauerns und unserer Unkenntnis der bis heute noch nicht veröffentlichten Diplome fällt es schwer, sie zu kleineren oder größeren Gruppen zusammenzufassen. (Der 1468er Wappenbrief des Marktes Göllersdorf braucht seiner recht bescheidenen Qualität zufolge eben nur am Rande erwähnt zu werden.[21] Das Wappen zeigt in einem schwarzen Schild vor blauem Hintergrund einen weißen Fels,



Abb. 7. Urkunde Michael Strobl, 1538. Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv

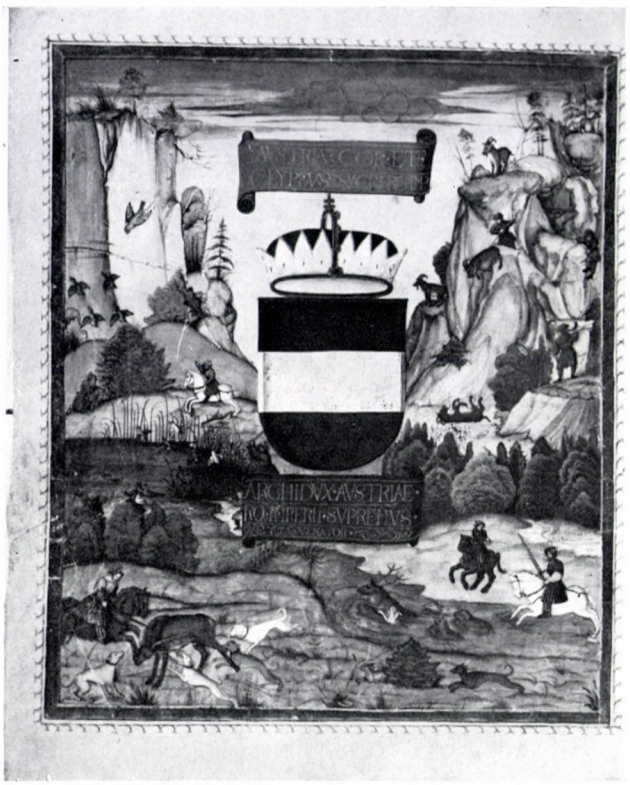


Abb. 8. Urkunde des Hauses Österreich, 1512. Wien, Staatsarchiv

aus dem eine Rebe emporwächst, mit einem gekrümmten Messer zwischen ihren beiden Ranken.) Unter den Adelsurkunden der 80er Jahre ist das am 18. Juli 1480 in Wien Peter Liephard verliehene Diplom verloren gegangen,[22] während auf dem gleichfalls in Wien vom 15. Oktober 1482 datierten Wappenbrief Wilhelm von Puchaims der für die Miniatur ausgesparte Platz ebenso leer blieb, wie auf einer späteren, am 17. Juni 1493 in Linz dem Matthias Nemptschi verliehenen Urkunde.[23]

Den ohne Analogie dastehenden Urkunden gesellt sich das am 13. November 1484 von Kaiser Friedrich IV. gleichfalls in Linz für Leonardus und Alexander Kurz ausgefertigte Diplom zu (Abb. 5),[24] zumal die Linzer Adelsbriefe gleich den Grazern zu den Seltenheiten zählen. Dank seiner neuartigen Form verdient die Urkunde selbst erhöhte Beachtung, ebenso aber auch ihr Wappenbild seines eigenartigen Stils wegen. Es handelt sich hier nicht mehr um das übliche Pergamentblatt in liegendem Rechteckformat, sondern um ein aus vier Blättern bestehendes Heft, dem später jenes Diplom angeheftet wurde, mit dem Kaiser Ferdinand I. 1544 zwei weitere Mitglieder der Familie Kurz, Simon und Heinrich in den Ritterstand erhob. Zur Ausfolgung ähnlicher illuminierter Adelsbriefe

in Buchform kam es überhaupt erst im 16. Jahrhundert, und auch dann nur gelegentlich. Ein derartiges Diplom ist das aus dem Jahr 1512 stammende, in dem die Richter und der Rat der Stadt Wien die Privilegien des Hauses Österreich beglaubigen,[25] ferner der zweite, 1558 ausgefertigte Wappenbrief Miklós Oláhs.[26]

Das gemalte Kurzsche Wappen findet sich auf der Vorderseite des dritten Blattes (Abb. 5). Das rechteckige Feld, das den Hintergrund bildet, schmücken in der oberen Hälfte üppige blaue und rosafarbene Blattornamente, in der unteren ein ziegelrotes und grünes Punktmuster. Im goldenen Wappenschild erblickt man eine schwarze Ziege mit goldenen Klauen und goldener Krone, die sich auf den Hinterbeinen aufbäumt. Ihre Halbfigur wiederholt sich in der Helmzier. Vom Helm biegen sich mit bogenförmig geschwungenem Blattrankenwerk verzierte gold-schwarze Schilddecken beiderseits nach oben und unten. Neuartige, frische Farben, eine schwungvoll dynamische Komposition und dekorative Schönheit kennzeichnen diese ungewöhnliche Miniatur. Hinter der Helmzier bilden zu Halbkugeln gekrümmte »romanische« Blätter ein dichtes Geflecht, dem früheren gotischen »Realismus« der 80er Jahre entsprechend ist die Figur der auf den Hinterbeinen stehenden schwarzen Ziege kantig stilisiert. Unter Mitverwendung konservativer Elemente komponierte der vermutlich in Linz tätige Miniator dieses unseres Wissens einzigartig schöne Wappenbild der Kurzschen Diploms mit ausgeprägtem Sinn und Gefühl für Dekoratives.

Diese Urkunde schließt die wenig umfangreiche und lückenhafte Reihe der in Wien verwahrten österreichischen Wappenbriefe aus dem 15. Jahrhundert ab. Da unsere illuminierten Diplome abweichende Stilmerkmale aufweisen, vermitteln sie nur ein unvollständiges Bild über den Entwicklungsgang der österreichischen Urkundenkunst und lassen sich nur ausnahmsweise mit anderen Arbeiten der Miniaturmalerei in Verbindung bringen. Ihnen folgt in der chronologischen Reihenfolge unserer Wiener Adelsbriefe eine längere, rund ein halbes Jahrhundert währende Unterbrechung, um erst in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts anhand von vier in Wien ausgestellten Wappenbriefen verspätete Kunde vom Werdegang dieser Kunstgattung im Zeitalter der Renaissance zu bringen.

Zwei dieser Urkunden sind von geringerer Bedeutung. Das Wappenbild des am 30. Mai 1533 für die Marktgemeinde Piesting ausgestellten Patentes (Abb. 6)[27] ist ziemlich unbeholfen gemalt und von mittlerer Qualität. Das hier auftauchende neue Element ist die architektonische Gestaltung der grauvioletten Renaissance-Nische, vor deren rotem Vorhang auf einem blauen Schild ein quadratischer Basteiturm mit Tor und Zinnenkranz erscheint, aus dessen Dach und Fenstern Flammen schlagen. Ein ähnlich anspruchsloses Werk ist auch das gleichfalls in eine graue Renaissance-Nische mit rotem Vorhang komponierte Wappen Michael Strobls auf einem fünf Jahre späteren Adelspatent,[28] auf dessen horizontal geteiltem schwarz-goldenen Schild die vordere Hälfte eines sich bäumenden Pferdes zu sehen ist (Abb. 7). Als Beispiel für das Weiterleben dieses Renaissancenischen-Typus, mit dem wir uns hier nicht weiter zu beschäftigen brauchen, erwähnen wir das Wappenbild des uns in einer Umschrift aus 1569 erhalten gebliebenen Préposthwáry-Adelsdiploms.[29] Das Strobl-Wappen mag übrigens erst zu einer späteren Zeit nach Ausstellung der betreffenden Urkunde gemalt worden sein.

Die provinzielleren Wappenbilder der Marktgemeinde Piesting und Michael Strobls gingen zweifellos aus einem Seitenzweig der Wiener Urkundenmalerei hervor. Als Repräsentanten der Hauptrichtung verweisen wir auf die bereits erwähnte 1512er Beglaubigung der Privilegien des Hauses Österreich durch Bürgermeister, Richter und Rat der Stadt Wien,[30] nicht nur, weil das Heft-Format dieser Urkunde dem Typus des 1484er Kurzschen Adelsbriefes folgt, und nicht nur deshalb, weil das österreichische Wappen in der Mitte der Rückseite des ersten Blattes im Vordergrund einer mit minuziöser Sorgfalt gemalten Jagdszene erscheint (Abb. 8),[31] die Urkunde mithin auch dem Bestand an Wappenbriefen zuzuzählen ist, vielmehr weil die besagte Miniatur als wichtiges Glied eines organischen Stilentwicklungsprozesses unmittelbar an das 1500 illuminierte Jagdbuch Kaiser Maximilians I. und das vier Jahre spätere Tiroler Fischereibuch, zwei Werke Jörg Kölderers anknüpft.[32] Vor allem aber deshalb, weil der auf den Randleisten des Blattes 2^{r} dargestellte, mit dem Monogramm AS (A. Schöffel?) signierte Stammbaum der Habsburger (Abb. 9) in Gemeinschaft mit der vorgenannten Miniatur — der künstlerischen Qualität nach zu schließen — von einem hervorragenden Wiener Miniator stammt[33] und weil der Stammbaum zugleich der ikonographische Vorläufer des im späten Donaustil gehaltenen 1548er Miklós-Oláh-Wappen-



Abb. 9. Stammbaum des Hauses Habsburg



Abb. 10. Urkunde Nicolas Huefnagl, 1537. Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv



Abb. 11. Urkunde Paul Lout, 1538. Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv

briefes ist.[34] Indem die genannte Beglaubigungsurkunde teils das österreichische Wappen enthält, teils zum späteren Adelspatent Miklós Oláhs überleitet, vermittelt sie einen anschaulichen Begriff jener Meilensteine, die den von der Wiener Urkundenkunst Anfang des 16. eingeschlagenen Hauptweg markieren.

Die weiter oben erwähnten vier Wiener Diplome der 1530er Jahre gingen andere Wege. Die beiden belangloseren schlugen Seitenpfade ein, während die beiden anderen Wappenbriefe, die weit mehr Beachtung verdienen und viel aufschlußreicher sind, einer parallel verlaufenden Entwicklungslinie folgten. Die stilistische Zusammengehörigkeit der in Wien Nicolas Huefnagl[35] und Paul Lout[36] verliehenen Wappenbriefe liegt auf der Hand, ihre augenfälligen künstlerischen Qualitäten bedürfen keiner näheren Erläuterung. Beide zeichnen sich durch ihr lebhaftes, leuchtendes Kolorit, durch hohe Zeichenfertigkeit, eine vornehm ausgewogene Komposition und aufwendige Dekoration aus. Sie setzen die gleiche Stiltradition fort, sind Erzeugnisse derselben Werkstatt, wenn auch vielleicht nicht von der Hand ein und desselben Meisters.

Das regelmäßigere, maßvoller ausgeglichene Wappenbild ist das Huefnaglsche (Abb. 10), das zu beiden Seiten von violetten Säulen mit schuppig aufgesetztem Blattwerk flankiert und im oberen Feld von violetten Ranken mit goldenen Blüten eingefaßt ist. Auf dem schräg geteilten rot-blauen Schild sitzen drei große, ehemals silberne Nägel, deren Anordnung sich in der Helmzier wiederholt. Eine regelwidrigere und ungewöhnlichere Komposition zeigt das Loutsche Wappenbild (Abb. 11), dessen üppige Renaissance-Phantasie die Wappenfigur gleichsam in überirdische Sphären erhebt. Sterne leuchten auf dem blauen Himmelszelt und in den vier Ecken des rechteckigen Feldes blasen Engelsköpfe in die Wolken. Im goldenen Schild steht ein ungarischer Krieger in grauem Ketten-

panzer mit roten Stiefeln und roter, federgeschmückter Mütze, mit Säbel, Schild und Fahne, der schon allein durch seine Tracht und Haltung von den ungarischen Belangen der Urkundenminiatur zeugt.

Typisch für beide einander verwandte Miniaturen sind die in Goldglanz leuchtenden, reich geäderten blattförmigen Schilddecken mit den vielfach gefransten Rändern, die anmutigen nackten Putten bzw. Engelsköpfe und die Renaissance-Ranken und -Blüten. Diese Motive sowie auch die Vortrags- und Malweise waren für die Renaissance-Wappenbriefe der Miniatorenwerkstatt von Ofen (Buda) bezeichnend, laut ihrem Zeugnis stammte der Stil der Wappenbilder Huefnagls und Louts aus der ungarischen Hauptstadt. Wir wollen hier statt langatmiger formeller Analysen nur kurz auf die charakterliche Verwandtschaft der weicher gemalten Puttogesichter des 1517 in Buda der Familie Koppány ausgefertigten Wappenbriefes (Abb. 12) mit den prägnanter modellierten Engelsköpfen des Lout-Diploms sowie auf die stilistisch-kompositionellen Zusammenhänge zwischen den gekräuselten Blättern der Schilddecken und den anmutigen Putten der Huefnagl-Miniatur und anderer aus Ofen hervorgegangenen gemalten Urkunden, etwa dem Wappenbrief der Stadt Zara aus dem Jahr 1533 verweisen (Abb. 13).[37] Vielleicht ist die Annahme berechtigt, daß die beiden letztgenannten Miniaturen von der Hand des gleichen



Abb. 12. Urkunde Koppány, 1517. Budapest, Ungarisches Landesarchiv

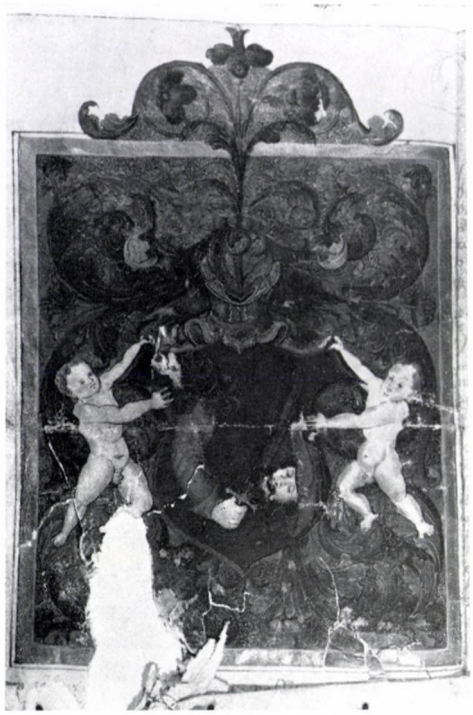


Abb. 13. Urkunde für Zara, 1533. Budapest, Ungarisches Landesarchiv

Meisters stammen, zumal sich die geringfügigen kompositionellen und formellen Abweichungen durch die unterschiedlichen Ansprüche erklären lassen, die der Meister in Ofen und in Wien zu befriedigen hatte.

Nach dem Tod des ungarischen Königs Ludwig II. in der Entscheidungsschlacht von Mohács hatte das Land seit 1526 in der Person Johann Zápolyas und Ferdinands von Habsburg zwei Könige. Die ungarische Hauptstadt büßte in der Folge ihre künstlerische Bedeutung Schritt für Schritt ein und gleichzeitig damit lichtete sich auch die durch ihren Reichtum und ihren einheitlichen Charakter gekennzeichnete Serie der Renaissance-Wappenbriefe von Ofen nach 1526. Der letzte Zeuge dieser sehr bemerkenswerten Miniaturengruppe ist das 1533er Wappenbild von Zara. Die nach ihm entstandenen ungarischen Wappenbriefe sind belanglose, provinzielle Arbeiten.

Laut Cs. Csapodis logisch aufgebauter Argumentation überlebte die von König Matthias Corvinus in Ofen errichtete Buchmalerwerkstatt den Tod des kunstsinnigen Renaissanceherrschers nicht lange.[38] Doch unabhängig davon, ob sich die Werkstatt als einheitlich zusammengefaßte Arbeitsgemeinschaft in der Tat schon ein-zwei Jahre nach 1490 auflöste, beweist die ständig zunehmende Zahl unserer gemalten Wappenbriefe, daß sich



Abb. 14. Urkunde Bonfranciscus de Bomzagnis, 1432. Wien, Verwaltungsarchiv

die Miniatoren von Ofen auch nach dem Auflassen ihrer Werkstatt nicht in alle Winde zerstreuten. Mehrere unter ihnen blieben gewiß auch weiterhin in der Stadt und übernahmen offenbar auch in der Folge einschlägige Aufträge. Wie aus dem erwähnten Wappenbrief der Stadt Zara hervorgeht, erfuhr der Entwicklungsgang der ungarischen Miniaturkunst bis 1533 keine Unterbrechung. Früher dachten wir, die Tätigkeit der Buchmaler von Ofen ließe sich nach dem Versiegen der an frühere Überlieferungen anknüpfenden Urkundenminiaturen nicht weiter verfolgen,[39] doch scheinen die Adelsdiplome Huefnagls und Louts diese Auffassung zu widerlegen. Die Anfang der 1530er Jahre noch in der Hauptstadt Ungarns wirkenden Mitarbeiter der einstigen Buchmalerwerkstatt von Ofen verlegten zwischen 1533 und 1537 ihren Tätigkeitsbereich in die mehr und bessere Arbeitsmöglichkeiten bietende Wiener Residenz des ungarischen Königs Ferdinand von Habsburg, wo sie ihre traditionsreiche künstlerische Tätigkeit weiterhin ungestört auszuüben vermochten.

Anhang

Die Wiener Archive verwahren außer den Wappenbriefen österreichischen Ursprungs auch einige illuminierte Adelsdiplome anderweitiger Herkunft, die wir im folgenden kurz beschreiben wollen, da sie zur besseren Kenntnis nicht nur des Wiener archivalischen Materials, sondern auch der verschiedenen Richtungen und Kategorien der spätmittelalterlichen Urkundenkunst beizutragen vermögen.

1. Am 23. Juli 1433 ausgestellte Kopie des von Kaiser Sigismund am 3. März 1432 in Piacenza dem Bonfranciscus de Bomzagnis verliehenen Wappenbriefs (Abb. 14).

Wien, Verwaltungsarchiv, Nr. 685.

Urkunde: 76×52,7 cm, Wappenbild 13,5×8,8 cm.

Das in lateinischer Sprache abgefaßte Diplom hat, vom herkömmlichen abweichend, die Form eines stehenden Rechtecks. In ihm verleiht Sigismund dem Bonfranciscus de Bomzagnis Titel und Rang eines lateranischen Palastgrafen mit den zugehörigen Privilegien. Die Miniatur befindet sich in der Mitte des Urkundentextes. Am unteren Rand des rechteckigen grünen Feldes liegt ein weißer Schild mit einem breiten roten Kreuz. Die Helmzier bildet-



Abb. 15. Urkunde der Tuchmacherzunft in Laun, 1473.



Abb. 16. Urkunde Lucas Tugentlich, 1475. Wien, Staatsarchiv



Abb. 17. Urkunde Nicklas Strobl, 1526. Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv

eine im Profil, ohne Arme wiedergegebene weibliche Halbfigur in blauem Kleid mit segelförmig ausgebreitetem Fledermausflügel, an dessen Rippenenden Quasten sitzen. Gelb-rot-blaue Schilddecken. Über dem heraldisch unverhältnismäßig kleinen liegenden Schild füllt die eigenartige Helmzier das ganze Bildfeld aus. In der ungewohnten Form der breiten und flachen Schilddecken zeigt das Wappenbild eine gewisse Verwandtschaft mit dem am 6. Februar 1432 in Piacenza ausgefertigten Herenchéni-Wappenbrief. S. Acta Hist. Art. V (1958) S. 336, Abb. 18.

2. Peter Mackssants am 11. November 1434 in Regensburg von Kaiser Sigismund verliehener Wappenbrief.

Wien, Verwaltungsarchiv, Nr. 153.

Urkunde: 34×46,8 cm; Wappenbild: 5×8 cm.

Das gemalte Wappen des mit lateinischem Text versehenen Diploms ist von keinem Feld umgeben. Im roten Schild ein dessen Beugungen folgender blauer Fisch, der auf dem roten Adlerflügel der Helmzier wiederkehrt. Rot-blaue Schilddecken. Eine stilistische Analogie des gut proportionierten Wappenbildes ist z. Z. nicht bekannt. Die Miniatur des zweieinhalb Monate früher, gleichfalls in Regensburg am 29. August 1434 ausgefertigten Czyrkvena-Adelsdiploms ist von bescheidenerer Qualität und provinzieller. Acta Hist. Art. V (1958) S. 335.

3. Hans, Peter und Michael Grändls von Kaiser Sigismund am 1. März 1436 in Ofen verliehener

Wien, Archiv der Stadt Wien, H. A. Wappenbrief. Urkunden, Nr. 2554.

Urkunde: 37,3×44,6 cm; Wappenbild: 10×7,8 cm.

Das quadratische Feld des im deutschsprachigen Diplom enthaltenen Wappenbildes ist von einem gelben Rahmen eingefaßt, dünne Ranken zieren den dunkelweinroten Grund. Im unteren

und oberen Feld des durch einen blauen Diagonalstreifen geteilten geschwärzten Silberschildes je ein Igel, dessen Bild sich auf dem Adlerflügel der Helmzier wiederholt. Blaue und silberne Schilddecken. Das Werk des »ersten Wappenmalers von Ofen«. Acta Hist. Art. XVII (1971) S. 31—33. Abb. 1.

4. Wappenbrief der Tuchmacherzunft in Laun, verliehen am 7. Juli 1473 in Hradek von König Wladislaw von Böhmen (Abb. 15).

Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv.

Urkunde: 34×46,2 cm; Wappenbild: 8,8×7 cm.

Das mit fein gezeichneten goldenen Ranken verzierte rechteckige blaue Feld des in den lateinischen Text eingefügten Wappens wird fast zur Gänze von einem mit ähnlich zarten Blattranken geschmückten roten Schild ausgefüllt, in dem St. Georg in goldener Rüstung auf einem Schimmel dem besiegten Drachen seine Lanze in den Rachen stößt. In den vier Ecken des Bildfeldes je ein kleiner Schild. Das Diplom verdient schon wegen der verhältnismäßigen Seltenheit der an Zünfte verliehenen Wappenbriefe erhöhte Beachtung. Da es sich in die ikonographische Folge der St.-Georgs-Darstellungen einfügt, stellt sich unwillkürlich die Frage, ob wohl der Meister der Miniatur das ein Jahrhundert zuvor entstandene Reiterstandbild des hl. Georg von den Brüdern von Klausenburg gekannt haben mag.

5. Von Kaiser Friedrich IV. am 8. Juni 1475 vor Neuß (Rheinland) dem Lucas Tugentlich und seinen Brüdern verliehener Wappenbrief (Abb. 16).

Wien, Archiv der Stadt Wien, H. A. Urkunden, Nr. 4545.

Urkunde: 49,8×49 cm; Wappenbild: 9×8 cm.

Das rechteckige blaue Feld im deutschen Text des Adelspatents ist von einem goldenen Rahmen umgeben. Quadrierter Schild mit einem gelben Viertelfeld rechts oben und links unten und einem roten links oben und rechts unten, ausgefüllt von einer jeweils in den entgegengesetzten Farben gemalten stilisierten Lilie. Über dem geschwärzten silbernen Helm, auf dem eine Zackenkrone sitzt, zwei einander zugebogene Hörner. Gelb-rote Schilddecken. In der ersten Textzeile drei kalligraphische Majuskeln. Über die Urkunde s. H. Jäger-Sunstenau: Die im Archiv der Stadt Wien aufbewahrten Wappen-Adelsbriefe. Adler 1954. S. 88.

6. Castellionos Wappenbrief, verliehen von Ladislaus II.

Wien, Adelsarchiv, Nr. 275.

S. Acta Hist. Art. XI (1965) S. 247—248, Abb. 1; und XII (1966) S. 71.

7. Veitersfeld-Wappenbrief, verliehen von Kaiser Maximilian I. am 6. Juni 1497, ohne Ortsangabe.

Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv, Gemeinde- und Zunftarchivalien, Karton 9, Nr. 22.

Urkunde: 32,6×45,8 cm; Wappenbild: 4,7×4,7 cm.

Im grün-blau umrahmten weinroten quadratischen Feld des Wappenbildes der deutschsprachigen Urkunde ein blauer Schild mit der in Seitenansicht wiedergegebenen, auf den Hinterbeinen stehenden weißen Ziege. Unbedeutende Miniatur.

8. Von Karl V. am 15. Mai 1526 in Eßlingen (Württemberg) an Niclas Strobl verliehener Wappenbrief (Abb. 17).

Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv, Ständische Urkunden, Kasten A, Lade 52, Nr. 1.

Urkunde: 55,7×68,2 cm; Wappenbild: 8,8×6,7 cm.

Das Wappenbild des in deutscher Sprache ausgestellten Diploms umgibt ein goldumrahmtes dunkelblaues quadratisches Feld. Die rechte Seite des vertikal gespaltenen Schildes ist gelb, die linke schwarz. In seiner Mitte steht die in entgegengesetzten Farben des Schildgrundes gemalte Figur eines Jünglings, der in der erhobenen Rechten einen Hammer hält. In der Helmzier kehrt die Jünglingsfigur wieder, zu beiden Seiten mit der Jahreszahl 15 — 27. Gelb-schwarze Schilddecken.

ANMERKUNGEN

[1] Die Graphischen Künste LI, 1928. S. 1—14.

[2] *Oettinger, K.:* Die gotische Buchmalerei in Österreich. In: Die bildende Kunst in Österreich (hrsg. v. K. Ginhart). Baden bei Wien 1938. S. 149—156.

[3] *Holter, K.:* Gotische Buchmalerei im Südostdeutschen Raum. Ausstellung der Nationalbibliothek in Wien. Baden bei Wien 1939. — *Idem:* Gotische Buchmalerei im südostdeutschen Raum. Sonderdruck des Zentralblattes für Bibliothekwesen. Leipzig 1940.

[4] *Unterkircher, F.:* La miniature autrichienne. Mailand—Florenz 1954.

[5] *Holter, K.:* Die Wiener Buchmalerei. In: Geschichte der bildenden Kunst in Wien II. Wien 1955. S. 224.

[6] *Buchowiecki, W.:* Geschichte der Malerei in Wien. In: Geschichte der Stadt Wien. Neue Reihe Bd. VII, 2. Wien 1955. S. 1—42.

[7] Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Größe der Urkunde 36,5×47,7 cm, des Wappenbildes 12×10,8 cm.

[8] *Oettinger, K.:* Der Illuminator Veit, ein österreichischer Buchmaler des 15. Jahrhunderts. Kirchenkunst IV, 1932. S. 89, Abb. 1—2.

[9] Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv, Privaturkunden 1530, Nr. 2010

[10] Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv.

[11] *Radocsay, D.:* Gotische Wappenbilder auf ungarischen Adelsbriefen. Acta Hist. Art. V, 1958. S. 333—334, Abb. 13.

[12] *Oettinger, K.:* Der Illuminator Michael. Die Graphischen Künste LVI, 1933. S. 5, 16, Abb. 8. — *Radocsay, D.:* op. cit. S. 339, Abb. 22—23. — *Stange, A.:* Deutsche Malerei der Gotik. Österreich und . . . München—Berlin 1961. S. 37. — *Güntherová, Á.—Misianik, J.:* Illuminierte Handschriften aus der Slowakei. Prag 1962. S. 13, 27—28, Abb. 102—104. — *Schmidt, G.:* Neues Material . . . Österr. Zeitschrift f. Kunst und Denkmalpflege XVIII, 1964. S. 36—37. — *Novák, J.:* Slovenské mestské a obecné erby. Bratislava 1967. S. 105, Taf. X.

[13] Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Größe der Urkunde 37,8×48 cm, des Wappenbildes 11,5×10,8 cm.

[14] *Radocsay, D.:* op. cit. S. 342—344, Abb. 31—32.

[15] Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv.

[16] *Radocsay, D.:* Op. cit. S. 356. — *Radocsay, D.:* Österreichische Wappenbriefe der Spätgotik und Renaissance in Budapest. Zeitschr. d. Deutschen Vereins f. Kunstwissensch. XVIII, 1964. S. 91, Abb. 1.

[17] Verliehen von Kaiser Friedrich IV. am 25. Juni 1453. Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv, Stetteldorfer Urkunden 33. Größe der Urkunde 33,2×49,5 cm, des Wappenbildes 9,2×9,2 cm. Deutscher Urkundentext.

[18] *Radocsay, D.:* Gotische Wappenbilder . . . S. 339—340, Abb. 25.

[19] Archiv der Stadt Wien. Privileg Nr. 46. Größe der Urkunde 37×56,5 cm, des Wappenbildes 8×7,6 cm.

[20] *Jäger-Sunstenau, H.:* 500 Jahre Wappenbrief für die Stadt Wien. Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 17/18. Wien 1961/62. S. 53—85.

[21] Verliehen von Friedrich IV. am 14. Januar 1468 in Wiener Neustadt. Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Größe der Urkunde 51,8×36,4 cm, des Wappenbildes 6,4×5,9 cm.

[22] Ehemals in Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv, Privaturkunden, Nr. 3224.

[23] Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv.

[24] Wien. Niederösterreichisches Landesarchiv, Archiv Ottenstein. Größe der Urkunde 35,7×29,5 cm, des Wappenbildes 10,2×8,2 cm.

[25] Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv.

[26] *Radocsay, D.:* Österreichische Wappenbriefe . . . S. 101.

[27] Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv, Gemeinde- und Zunftarchivalien, Karton 3, Nr. 4. Größe der in Wien ausgefertigten Urkunde 58,6×61,3 cm, des Wappenbildes 13,4×9,5 cm.

[28] Datiert: Wien, 16. Dezember 1538. Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv, Ständische Urkunden, Kasten A, Lade 52. Nr. 2. Größe der Urkunde 51,2×69,5 cm, des Wappenbildes: 11,3×8,2 cm.

[29] Die Originalurkunde wurde am 26. Oktober 1524 ausgefertigt. Das Wappenbild der Umschrift ist offenbar keine Kopie der früheren Miniatur, vielmehr eine neuere Komposition. Budapest, Staatsarchiv, Dl. 71532.

[30] Maximilian I. 1459—1519. Ausstellung . . . Wien 1959. S. 32. Nr. 95, Taf. 22—23. — Die Kunst der Donauschule 1490—1540. Ausstellung . . . St. Florian—Linz 1965. S. 176—177. Nr. 425.

[31] *Gall, F.:* Österreich und seine Wappen. Wien 1968.

[32] *Unterkircher, F.:* Abendländische Buchmalerei, Miniaturen aus Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Köln 1967. S. 126—129, Taf. 27. — *Idem:* Das Tiroler Fischereibuch Maximilians I. I—II. Graz—Wien—Köln 1967.

[33] *Benesch, O.—Auer, E. M.:* Die Historia Friderici et Maximiliani. Berlin 1957. S. 112—113, Abb. 85—86.

[34] *Radocsay, D.:* Österreichische Wappenbriefe . . . S. 96—101.

[35] 31. Januar 1537. Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv, Privaturkunden, Nr. 3712. Größe der Urkunde 54×62 cm, des Wappenbildes 12,2×8,2 cm.

[36] 18. Dezember 1538. Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv, Privaturkunden, Nr. 3718. Größe der Urkunde 56×63 cm, des Wappenbildes 10,8×7,9 cm. Die Lichtbilder der im Niederösterr. Landesarchiv aufbewahrten Urkunden verdanke ich Frau Prof. Dr. E. Frodl-Kraft.

[37] *Radocsay, D.:* Renaissance Letters Patent Granting Armorial Bearings in Hungary. Acta Hist. Art. XII, 1966. S. 82, 89, 90.

[38] *Csapodi, Cs.:* Quando cessò l'attività della bottega di miniatura di rè Mattia? Acta Hist. Art. XIV, 1968. S. 223—233.

[39] *Radocsay, D.:* Renaissance Letters Patent . . . Acta Hist. Artium XI, 1965. S. 262.

CORREGGIO'S MELANCHOLY: SPECIFIC MEANING OF AN ALLEGORY

by

ERIKA SZEPES

The two paintings of Correggio now in the Louvre but originally designed for the Studiolo of Isabella d'Este, have been known by the titles "Virtues" and "Vices" ever since they were first mentioned in an inventory of 1542.[1] The inventory specifies their themes, *viz.*: "nell'uno dei quali e dipinto l'istoria di Apolo e Marsia, nell'altro e tre Virtù, cioè Giustitia e Temperantia (e Fortezza) le quali insegnano ad un fanciullo misurare el tempo, a cio possa esser coronato di laure et aquistare la palma."

The two pictures are to be regarded as companion pieces,[2] because their identical dimensions, the harmonization of their light effects and the peculiar method of painting, distinguishing them from the rest of the oeuvre of Correggio, show that Isabella ordered really two pictures, which were "posti dal capo della porta, nella intrata" at the same time, as evinced also by the inventory. Those who start from the statement of the inventory, descriptive but superficial as it is, are faced with a fairly complicated task when trying to interpret the figures in the pictures, especially those of the Virtues. This is well brought out in an early attempt by André Felibien[3] who wished to reduce the complicatedness of the problem by referring to the "indefinable complexity" of the figures. According to him the Tre Virtù (he calls the three virtues the three female figures in the lower field of the picture) do not represent single, definite properties, but they are composite figures. According to Julia Cartwright, this enthusiastic investigator of the life and princely greatness, and writer of the most detailed monograph of Isabella d'Este, the three virtues are: "Justice, Courage, Sagesse"[4]. According to the opinion most wide-spread in scientific literature, the female figure sitting in state in the middle of the picture, equipped with battle necessaries, is "Virtus in Gestalt der Minerva . . .", who in the forms of "Kardinaltugenden" and "Wissenschaft" is surrounded by the virtues of theology and philosophy (although in our humble opinion the hiding of the theological virtues in the forms of the cardinal virtues would be very strange).[5] This idea recurs several times, with slight differences only, *viz.*: "The picture would seem to represent the triumph of Minerva as a personification of Virtue flanked by figures symbolizing the two aspects of that quality [i.e. moral and intellectual virtues — the author], aspects which were of equal importance in the Renaissance."[6] Thus Soth fully agrees with E. Wind,[7] according to whom the "moral virtue" represented by the iconographic innovation in one person, but with four attributes, is distinguished from the allegory of "intellectual virtue". Bottari[8] deprives even Minerva of her mythological personality. According to him, on the side of Virtù wreathed by Gloria stand "scienze celesti" (on the right) and "scienze terrestri" (on the left). However, the role of the young boy standing before the female figures is not touched even by this quite novel allegoric conception.

The problems of interpretation are many-sided in the case of these two pictures. The title of the one named "Virtues" seems to be fairly uniformly accepted, while about its figures there is much obscurity even today. As regards the other picture, even the title is unsettled. It is mostly termed "Vices", but Wind calls it "Allegory of Pleasure"[9]; according to Förster its female figures are "Envy, Adulation and Hebetude"[10], while Bottari proposes the terms "Coscienza, Gioia" and "l'Abitudine", come into use after Mengs.[11] So far hardly more than exploratory steps have been taken to define the figures and consequently the theme and titles of the companion pieces, although to arrive a clearent definition would be important for more than one reason. It would help establish the relationship between the two pictures, and it would also throw light on the question with what intention Isabella wished to further — or to alter —

the programme that had been so strictly outlined during the earlier development of the Studiolo.

On the picture entitled "Virtues", before a vegetal scene showing signs of skilful attendence, sits Minerva easily recognizable by her garments and weapons. She is holding a broken spear, her armour is lying on the earth, and a female figure descending from the air prepares to wreath her. Three winged female figures floating at the uppermost level hold lute, caduceus and olivebranch in their hands. On the right of Minerva kneels the Moral Virtue endowed with the attributes of the four cardinal virtues (stirrup, sword, serpent, lion's skin), whose definition in this sense is rather uniform and entirely acceptable. In front of her, on the left of Minerva can be seen the most problematic figure of the picture in a half sitting and half standing-kneeling posture. Up to now this envious figure has not been defined with a satisfactory analysis. Its face is strikingly dark in colour, in its right hand it holds a pair of compasses, while its left hand is lifted backwards to the sky, pointing upwards. At the sphere lying in front of her a young boy turns outside with a playful-dancing, twisted movement. Beside them is a dog. The pair of compasses and the big ball, which can be taken for a globe, really offer the interpretation of the figure as the Intellectual Virtue or Terrestrial Science, but they allow less of the interpretation of the young boy as a pupil ("insegnano ad un fanciullo misurare"). In fact the child is too small for this, and its posture turning its back to the female figure does not point to the relationship between teacher and pupil either. However, the definition Intellectual Virtue or Terrestrial Science does not explain the other characteristics (colour of face, the dog's attendance, child) of the figure, although these were put on the picture following a strict iconographic tradition.

However, we do not find this strict iconographic tradition in Correggio's direct creative surroundings. Nor do we find it on the earlier pictures of the Studiolo, or in the period of Italian painting preceding Correggio; what is more, not even with the Italian contemporaries can we find it. On the other hand, all requisites of the Correggio picture can be found on Dürer's famous engraving prepared in 1514 and entitled "Melencolia I" (*Melencolia I* is the inscription of the engraving). The dark-faced, sitting female figure holds a pair of compasses in her right hand. Beside her a small boy, sitting on a millstone, is scribbling. In front of him a sleeping dog, while in front of the female figure there is a sphere. Unlike Corregio's figure, the female figure of Dürer does not point with her left hand to the sky, but she supports her head with her tightly clentched fist. Although the further motives of the Dürer picture are missing from Correggio's work, the similarity is even thus surprising. The relationship of the two works is stronger even than the links by which the three pictures of the natively nearer Lucas Cranach[12] elaborating the motive of the Dürer picture are attached either to Correggio or to Dürer. The Cranach pictures with their background reminding us of the witch-Sabbath[13] differ from the picture of Dürer iconographically on account of the number of children present, and also because the white-skinned, magically smiling female figure radiates a quite different atmosphere than the Melencolia I. Although Correggio's figure is smiling, the Cranach picture is further separated from Correggio's not only by its complexion but also by its less mystic and still less fearful presentation. It seems plausible that the Correggio picture looks back as upon an antecedent to the Dürer engraving and not Cranach's elaborations of the theme, of which, for chronological reasons, here only the first might be considered in any case.[14]

Yet, how could a figure bearing the attributes of Dürer's Melancholy, anguished and furious in expression as it is, get in to the realm of the Studiolo which was breathing with the praise of art, virtue and peace? Is it identical with Dürer's Melencolia I, or is it its representation with a softened outward appearance and disposition, with a smile on its face, which bears the outward signs of Dürer's figure only accidentally? If the similarity is not accidental, can Dürer's Melancholy composition be fitted in, and if so, can it be done without any change or only by way of re-interpretation, into the Olympic serenity of the Studiolo? And finally, pushing the question to the extremes, is Correggio's Virtue picture attached as a whole to the other pictures of the Studiolo, that is, are the motives of the picture the Melancholy figure connected in any way with them?

We have to answer in the affirmative. All figures of the Virtue picture — with the exception of the very Melancholy — can be found on one picture of the Studiolo, notably on Mantegna's work entitled "Minerva expels the vices from the realm of Virtue." This is enough to suggest that the reason for the subsequent acquisition of the



Fig. 1. Correggio: Allegory of Virtue

pictures was the new content marked precisely with the figure of Melancholy. The motives of the Minerva sitting in the middle was borrowed by Correggio from Mantegna in all its details. There is the helmet with plume, there is the spear broken in the same way and the shield with Gorgon; and the Gorgon of the breast-plate is also identical. Only Minerva, who with Mantegna swings ahead in a heroic attack, is peacefully sitting here, with her weapons put aside. Her companions are two also here, just like with Mantegna. However, their resting posture differs, and so does Minerva's calm. The key figure of the difference is the figure of Gloria wreathing Minerva. In fact, if Glory wreathes someone, that person has already nothing to fight against. Thus Correggio's picture practically continues and brings to an end the action of Mantegna's picture: after Minerva and her two companions have driven out the Vices from the realm of Virtue, they can calmly rest. Virtue now wreathed can celebrate her glory in peace. And the fact that Correggio's figures really dwell in the realm of Virtue is shown by the well-tended — that is mastered — nature, the motive of which was borrowed by Correggio similarly from Mantegna's picture, observing with a fine taste and enabling others to observe the difference between the civilized nature homely for Virtue and the swampy surroundings of the attendance of Venus. Thus from the Virtue realm of the victorious Minerva the Vices are logically missing, compelled to transmigrate to Correggio's other picture, to the Marsyas scene, the exuberant vegetation of which, radiant with its natural richness, again corresponds to the part of the Mantegna picture, representing Vices. Correggio with his two pictures pays homage to Mantegna, the first and greatest ideal of his life. He selects with unerring judgement from the pictures of the Studiolo the most excellent one, — whether we ascribe the credit to the maker of the programme or not, — knowing and feeling that the qualitatively best work can convey most truly the programme-giving idea, which he can most convincingly complete or change by continuing and closing down its action with identical figures.

We have seen an essential difference, to wit, on Correggio's picture already the victorious Minerva can be seen, banishing the Vices to the companion piece of the picture. And is there any difference between the Vices still being driven out and those already driven out? On Mantegna's picture the fighting Minerva, the personification of the *vita activa*, is chasing besides *Otium*, *Inertia immortale Odium* and a figure held Gluttony, also the deformed figures of *Ingratitudo* and *Avaritia* carrying the oafishly looking, obese *Ignorantia*, and together with them the personifications of base earthly love headed by *Venus vulgaris*. Mantegna did not choose these Vices by accident. They appear also on other works of his, and just their returning presence suggested to Eugenio Battisti to try to find in them Mantegna's personal relationships. Further developing Battisti's idea, it has become possible to make the relation of Ingratitudo and Avaritia to Ignorantia more explicit, namely: Isabella cannot be accused of Ignorantia, just because she was never avaricious and ungrateful to the artists of her court.[15] Thus Minerva allegorizing Virtue does not only protect intellectual activity and the fine arts in a figurative sense, but also extols the virtues of the real patrons openly, just as the Parnassus picture as a whole is a homage-rendering recognition of the quality of Isabella as a patron, which is also brought out by two lines of Battista Fiera's poem, practically a key to the picture.[16] On Correggio's picture the already expelled Vices ought to appear, whereas only Marsyas is present, tortured by the female figures held so far vices. If, however, the painter of the Correggio picture is supposed to have been consequent in his plan to continue the action of the Mantegna painting, then on his picture, besides the allegories of vices of personal implication represented on the Mantegna painting, the representatives of erotic love ought to appear, in fact just while receiving their punishments. We have to think that the grotesque and overcrowded quality of the Mantegna work emphasized in professional literature[17] would not have gone well with Correggio's manner of interpretation, who knew more than that of the pictorial art anyway. Therefore he summed up the vices in the figure of Marsyas (and not in those of the three women ! ! !, as we shall see), just as he also combined the three cardinal virtues, descending on Mantegna's painting from the sky on a cloud, in the figure kneeling on the right side of Minerva. Moreover, the serpent running around the head of the Virtue allegory signifies that Correggio presented Prudenza too, which appears on Mantegna's picture in the figure of Minerva. And as Correggio's Minerva is thus not identical with Prudenza, this difference does not seem to be insignificant either. And what are exactly the



Fig. 2. Correggio: Allegory of Vices, about 1530

vices embodied in the figure of Marsyas by Correggio, who must have known that the vile pipe already despised by Minerva was picked up from the earth by Marsyas — this is why we cannot hold the introduction of the mythological figure accidental and meaningless for the establishment of the relationship between the two pictures[18] —, and who at the same time also must have been fully aware that in this way, with the pipe unfit for the communication of thoughts and only exciting the instincts, Minerva planted into Marsyas definitively the unconscious sensuality and the lack of intellect; that is the divine gift inspiring man? Exactly those vices cannot be fitted into the figure of Marsyas, of which we have demonstrated that they relate to the personal resentment of Mantegna, *viz.* Odium, Avaritia, Ingratitudo, etc. Marsyas can be accused of Inertia, Otium, Gluttony (?) and especially of Ignorantia, but all these are only the vices of that group, with which the unconscious and sensual crowd commanded by *Venus vulgaris* is infected. In our opinion, Marsyas suffers as the embodiment of the vices of that part of human essence which is expressed by the horse-portion of the man-monster on Botticelli's Minerva and Centaur allegory, *viz.* as the representative of *corpus animale* lacking *spiritus*. And if we accept that the vices punishable for Minerva are combined in the figure of Marsyas, then the three female figures are not to be held the allegories of the different vices (as maintained by Förster, Bottari, etc.), but an auxiliary-executive group, the equivalents of which on Correggio's Virtue picture are the angel-like figures floating in the sky, holding peace symbols. These figures, fitting well in the composition also replace the three cardinal virtues, who with Mantegna are staying in the sky, but with Correggio are dwelling already on the earth. Our view on the punishment of sensual vices is further supported by the figure of the small boy appearing from the lower field of the picture, holding up a bunch of grapes as an attribute. This figure is undoubtedly Bacchus, whose presence renders sensuality, the sin of Marsyas, the instinctive creature of untamed nature, quite unambiguous.

Does all this not show a significant deviation from the earlier programme of the Studiolo already? Admittedly, *Venus vulgaris* is driven out also by Mantegna's Minerva, but on the other hand *Venus caelestis* is glorified among the Muses signifying art, on the Parnassus. Where is then Venus to be found in Correggio's Virtue realm and where is art belonging in her sphere of power? Can they be replaced by the Melancholy-figure, from whose appearance and attributes the piquancy of the Isabella-Venus of the Parnassus,[19] and its playful mythic conception born in Ovid's spirit are entirely missing? It seems that the change is not explained by Correggio's more concise manner of composition differing from that of Mantegna, nor by the programme of an earlier cycle of his entitled "Camera di San Paolo", entirely different from the world of Parnassus. Correggio already here was compelled to contradict Mantegna. He painted Bellona, whom he made an independent allegory from the attribute of warlike Minerva, accompanied by Fortuna only, depriving her of her Mantegnan virtue and attaching Virtue only to Peace. However, in the moral sector of the Camera di San Paolo, besides Virtue and Peace, there are also the three Graces, representing art![20] Thus Correggio's Camera, in comparison to Mantegna, deprives Minerva-Bellona of virtue and art, but seemingly it also contradicts his picture in the Studiolo, because art is beside Virtus. Does then Melancholy replace Venus and art? For the answer we must turn back to the source of the motive, *viz.* to Dürer's 'Melencolia I'.[21] After all, if we find that Dürer's excellent allegory meets our demand, then the selection of this motive was not due to an intention of changing the programme, but merely to the adopting of a successful composition of an idea, the usual humanist way of borrowing thoughts.

The most striking, contradictory characteristics of the 'Melencolia I' are the earthliness of the heavily drawn body of the winged female figure, her peevish passivity ignoring the tools lying about her, in contrast to the described and self-forgetting eagerness of the child. The vocation indicated with wings points to the survival of ancient melancholy genius-theory. The peevish passivity recalls one of the archetypes of the engraving, *viz.* the *typus Acediae*, while the tools, the sphere, the house and the millstone are accessories of the other formal archetype, the *typus Geometriae*. The industriously working child is the adoption of the Hellenistic composition, in which beside the *artes liberales* indicated with female figures, the actual working processes representing the *artes mechanicae* were performed by puttos. In Dürer's re-interpretation the intellectualized figure of 'Melencolia I' moulded from *typus Acediae* and *typus Geometriae* means *Ars*, that is meditation without activity, while the

successor of the puttos performing working activities signifies *Usus*, that is activity without meditation. With Dürer the different planes of meaning are not added up, but become amalgamated into a new concept, the key to which was given by Dürer himself in his slogan quoting the Bible.[22] According to this 'Melencolia I' is in fact *Melancolia artificialis*, the special power of the artist, which is based on the concept of the "*recta ratio faciendorum operum*".[23] The stress is on *ratio* and not on practical activity. 'Melencolia I' is meditative absorption exceeding the activity of the child *Usus*, which thus in Dürer's world of thought appears unambiguously as a virtue in contrast to the sinful activity of Acedia serving as the initial picture type. This virtue is the imaginatively creative ability of the artist, based on meditation about the essence of things and their relationship to each other. This is supported also by the attributes and motives. The *pugillum claustrum* and the *facies nigra*, inherited from the traditional medical manuals describing the peculiarities of the melancholy character, also receive a new sense with Dürer. The clenched fist, the tool of human activity, meaning avarice in medieval tradition, supports here the bent-down head with its skin darkened by absorbed thought (not only by black bile) and with eyes radiating with inner fire: it supports creative thought born in agony. The key and the purse point no longer to the material power and wealth of the Middle Ages, but to the creative artist's power over the world and to wealth inherent in things acquired by cognition. Similarly, the *canis dormitans* is not present only as the usual accompanying animal of melancholy persons, but its sad falling asleep creates a connecting link of disposition with the other elements of the allegory, *viz.* with the sadness of Melancholy, with the animal of darkness (seen above the inscription of the engraving), the symbol of the *homo aegrotans et incontinens*, the myotis, and with the mystic-magic tablet. The dog, besides sadness, creates connection also by its unconsciousness, *viz.*: the happy unconsciousness of the child shows the other side of the same quality.[24] Thus the dog mediates between Melancholy and the child. The role of the tablet is held by Panofsky and his collaborators twofold. On the one hand, it is related to the *mensula Iovis* used against Saturnus influencing the lowest degree, No. I, of melancholy. It invokes the more balanced *discursiva ratio* granted by Iove to scientists, physicians and statesmen, as against *ratio imaginativa* causing sufferings. On the other hand, the artist refers by it to the circumstances of the birth of the engraving, to wit, the tablet hides the date of the death of his mother.[25] Although Dürer, in accordance with the theory of Agrippa von Nettesheim followed by him, places the artist on the lowest grade of melancholy way of thinking, and his suffering is explained also by Panofsky with the consciousness of inferiority, it seems that the presence of the magic tablet evokes more subjective feelings. Dürer was inspired by the idea of mortality to make the engraving representing the agony of the artist. In our opinion the spiritual self-portrait reminding of the pose of ancient grave sculptures with the inscription γνῶθι σεαύτον is also expressive of despair of unavoidable death and not only of fury over man's inability to break through the limitations of space. This is shown by the sand-clock being although in the background, still conspicuous in size and menacing in its presence. It measures not only time in general but also human life (we shall return to the question of the sand-clock). In these surroundings can be explained the bell too, which is disregarded in the interpretations and which can now be called death-bell. With this engraving, Dürer went far beyond all former representations which were content with giving the type of melancholy man: he created the allegory of Melancholy, the confession and expression of Faust's "insuperable ignorance".[26] The fascinating explanation of the meaning of the engraving has been fully accepted by researchers, and specialists only strived to embellish the already disclosed say with beautiful poetical images.[27]

It can be stated without hesitation that Correggio's femal figure whith her attributes, with the smile and hand swung high, however similar it may be to Dürer's Melancholy, nevertheless the Arcadian calm and serenity of Correggio's picture contradicts the world of ideas of the 'Melencolia I'. On account of formal similarities, the female figure is undoubtedly Melancholy. However — and this is very significant —, in this form it is the allegory of something *different*. Dürer's Art-Melancholy, although not in its disposition but in regard to the subject of the allegory, would satisfy our demands, if we could see in it the archetype of the Art-allegory of the Correggio picture and thus we could also define its appearance there. Still we must insist upon considering the dispositional element, because it seems that exactly those iconographic motives are missing from Correggio's picture which

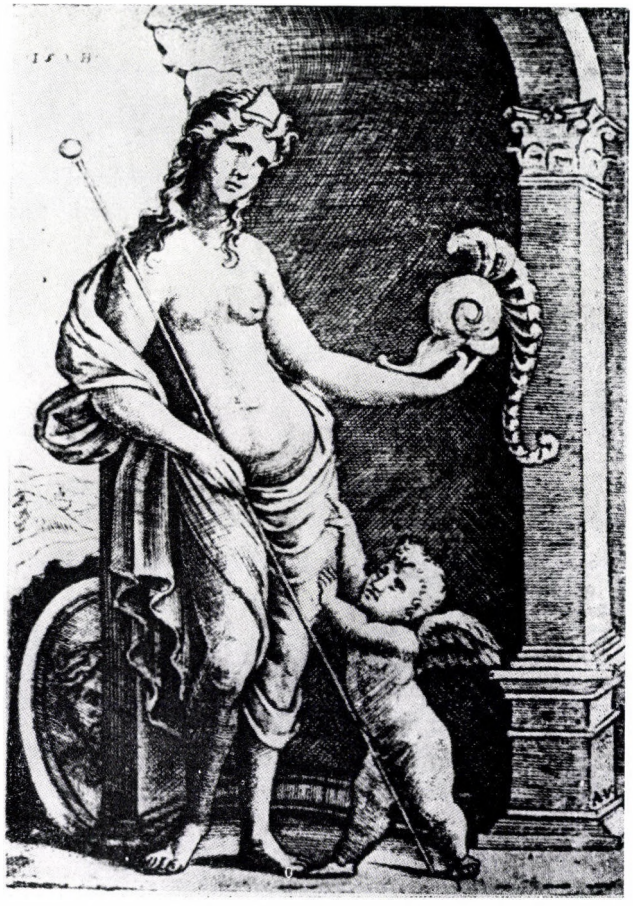


Fig. 3. A. Veneziano: Venus Victrix, 1528

support this dispositional element. (Attributes: clenched fist, scattered tools, sand-clock, bell, magic tablet, unfinished building, ladder, myotis; dispositional elements: the dog is not sad and is not sleeping, it is clear day-time and not twilight, Melancholy smiles and points to the sky.) The difference in disposition is due not only to the different attributes, but also to the sharp contrast in the design of the two pictures. While the tools are lying in an unsystematic confusion about Dürer's Melancholy, and the centre of gravity of the irregular triangle formed by the lines of force stretching among the three main figures, *viz.* the dog, Melancholy and the child, is shifted unbalanced towards the heavy body of Melancholy — all this suggesting the agony of intellect exhausted in unsuccessful efforts to settle the affairs of the world —, on Correggio's picture all these elements are arranged in a majestic harmony (attributes, garden scenery), and the open space does not fit into the surroundings disproportionately either. The main figures are arranged in the corners of the most harmonic pyramidal composition and their earthly trio is completed with a loosely construed symmetry by the three angel-like figures. The order in the picture radiates the peace of order recognized and established in the world. We must examine, whether the Melancholy-concept was known — and if so, in what meaning — to Isabella, the party passing the order, and to her presumed adviser, Paride da Ceresara, the actual designer of the earlier programme of the Studiolo, who — as his co-operation on account of Isabella's attachment can be held likely — by this rendered his last service to the Princess.[28]

The Lady of the Mantuan court of exquisite culture strived to show her high erudition, with her orders of themes, ideas and motives gathered from here and there, capriciously fluttering about among the most profound theses of philosophy, works of ancient and contemporary writers, fashionable slogans and piquant court teasings.[29] Yet, the general programme of the Studiolo seems to have been more earnest than capricious playing at literature. The three main themes, the praise of love, patronage and music are general humanist conceptions.[30] Consequently, the conceptual difference of the Correggio pictures cannot be accounted for by a momentary change of disposition either, — the appearance of Melancholy would not be justified by a discovery of a new motive. We have only scanty data on Isabella's library, but even in the considerably reduced material we can find such authors who dealt with the theory of melancholy. Thus Dante, for example, who defines soul's belonging to the realm of Saturnus saying: "contento ne'pensier contemplativi".[31] Boiardo, who is also recorded in the inventory of the library, discerns melancholy already only as a passing disposition, as a bad state of mind,[32] and thus it could serve less as a source for the Correggio picture than Dante. The presumed sphere of knowledge must have been enriched also by Isabella's humanist relations, documented by letters, because we cannot think that she would not have known the works of those with whom she corresponded or whom she knew personally. For instance, she maintained correspondence with Lorenzo il Magnifico, whose literary activity she admired. In all likelihood she was well informed of the works of the Florentine Neoplatonist circle — even if she did not care to read them through —, as well as of their customs, their habit to proudly call themselves Saturnini. It is unimaginable that she would not have got some Boccaccio volumes, from which the pride of

the Florentine Saturnus circle owing their wisdom-gift to descent from and belonging to Saturnus could be fairly well substantiated on the basis of Boccaccio's etymology, following in the wake of Cicero.[33] And she certainly knew Ficino, Medici's chief ideologist and friend, founder of Italian Neoplatonism. This is shown by one of the innumerable possibilities of interpretation of the Parnassus. This is the Neoplatonist idea hiding behind the playful court allegory, according to which if the planet Mars coincides with the constellation of the Venus, the "rerum concordia discors" comes about,[34] that is, through the power of Love defeating Discord, harmony and the realm of Venus Victrix come into existence. And even though not directly, the Parnassus was still inspired by Ficino, because either Isabella or Paride da Ceresara may have read the commentaries to Plato.[35] The key to the interpretation of the ceiling decoration in the Studiolo was given to Hirschfeld similarly by the Convivium-commentary.[36] According to this, the alternation of contrasting elements of music — in consonance and rhythm — brings about harmony between the different things. And can we imagine that Ficino, this excellent judge of Plato and Aristotle, failed to deal with one of the great themes of his favourite philosophers, *viz.* the relationship between the man of genius and melancholy? And finally, can it be surmised that Paride da Ceresara, having the name of an excellent astrologer and even of a fearful necromancer, would not have known Ficino, the physician-astrologer?[37] Thus the threads lead to Ficino through the earlier themes of Neoplatonic character in the Studiolo, but also through the source inspiring Dürer's engraving, *viz.* Agrippa von Nettesheim, whose *Occulta philosophia* elaborating melancholy theory was built up on the basis of Ficino's great work, *De vita triplici*. Ficino, in this highly effective intellectual system, formed his eminent melancholy men influenced by *sacer nus*, that is Saturnus both from Plato's geniuses of divine frenzy and Aristotle's superior, leading individualities of extraordinary intellect. The thinkers of different faculties, juxtaposed this way, are capable of different intellectual activities. Those, whose intellect is capable only of imagination, the lowest form of intellectual activities, will be the cultivators of *ars mechanicae*, and they will be governed by Sol or Mars. The medial grade is formed by the moral and political greatnesses having the *discursiva ratio* and belonging under the influence of Jupiter. And finally, the highest form of consciousness, the faculty of *mens intuitiva*, makes men poets, philosophers or theologians, and only they are the melancholy people belonging to Saturnus. Agrippa borrows from Ficino the triplicity of the grades, but he subordinates all three types of intellectual activity to the reign of Saturnus. This is how the Melancholy, Dürer's art-allegory based also on geometry and handicraft, Melencolia, is distinguished with the index 'I' meaning the lowest grade. The difference seems to be essential. While, on the one side, with Ficino visible and perceptible reality and the pertaining sciences and arts (mathematics, geometry, handicraft, and even fine arts) are completely missing from the realm of Saturnus, only the *studiosi et literati* are belonging to it (that is he excludes the formation of the idea developed by *mens intuitiva* in the perceptible — therefore inferior — material), the melancholy artist of Agrippa, on the other side, suffers just on account of the contrast between the transcendental essence of the idea and the material determination of realization. The self-respect of Ficino's melancholy theoreticians entirely estranged from earth and permeated by the light and happiness of enlightenment, is further



Fig. 4. Dürer: Knight, Death and Devil, 1513

enhanced by the ability and even right of decision to be acquired through meditation, which ensures for them free will of choice as to the course of life,[38] that is, free will of following *amor sanctus*. This self-respect could easily be enhanced to *hybris*, if the consicousness of death had not been mixed into it, this having been the only constraint that remained from all the warnings of *gnothi seauton* to remind man of his duty of humbleness.[39] Although by this Ficino (and, following him, also Pico della Mirandola), with the recognition of free will interpreted this way, attribute almost divine qualities to melancholy persons, these being the only ones of abstract intellect, such as philosophers, theologians and also men of letters, but only inasmuch as they illustrate abstract philosophical and theological theses with poetical means, as was done by Poliziano. Thus, if we find that Correggio's smiling Melancholy, pointing to the sky, is near to Ficino's dignified and self-satisfied melancholy types absorbed only in *rebus caelestibus*, and even though we cannot assert that it was designed to illustrate these, as was Dürer's engraving designed for the pictorial interpretation of Aggrippa's theory, still because of the striking similarity we have to examine, whether Correggio's Melancholy is not an artist-allegory either, like that of Ficino, in the sense of art built on visibility, perceptibility and on sensuality. In fact, if we survey once more which attributes of the Dürer engraving are missing from Correggio's works (half-finished house, ruler, protractor, polyhedron, myotis, mensula Iovis, sand-clock, bell, clenched fist), then we can see that only those marks were ommitted from the design, which are connected with earthly limitations, the realm of visibility, that is with 'Grade I' of the Dürer picture. Moreover, Correggio's Melancholy assumed only those qualities which are indispensable for the recognition of Melancholy, such as complexion, the pair of compasses, sphere, dog. Even in the adoption of the small boy a modification of the meaning can be observed, inasmuch as his gesture pointing to the sphere demonstrates only that although there are inferior things suitable for the "children" of humanity (the sphere in this relationship may be taken for a symbol relating to geometry, but it can also be a globe relating to inferior earthly things), these, however, can be altogether neglected. Indeed, he does not deal with them either (on Dürer's picture the child is engrossed with the work ! ! !), he only indicates their existence and by this their inferiority as compared with the substances above.

Thus the concentration of Melancholy on the *caelestia* precludes from her all kinds of sensuality.[40] This is shown also by a wonderful pictorial virtuosity. Correggio, who executed all his female figures with a soft sensuality and mellow femininity, in Melancholy designed an almost sexless, dry, emphatically dressed figure which is, so to say, barely reminding of her sex, in whose comparison even the representative of the cardinal virtues is mellower, softer and more womanly. Does this mean thus that Minerva including the qualities of the cardinal virtues together with Melancholy has driven out the sensual vices from her virtue-realm so thoroughly that there already only wisdom, courage, justice and temperance, as moral qualities, and meditation on celestial things as an intellectual quality, have received right for settlement? Is not art also present? Music, playing such an important role in the earlier programme of the Studiolo — to which on the Parnassus the Muses dance on the *earth* still very sensually and according to certain opinions with profane erotic intentions —,[41] on Correggio's picture is symbolized only by the Apollonic lute, the instrument of abstract music of angels flying about in the *sky*, so to say materializing the music of the spheres. This in contrast to the flute tormenting Marsyas with wanton artlessness (the flute in the hands of the Erinyes well identifiable by their serpent's heads being one of the means of punishment), becomes a music overcoming sensuality. By this art is recognized but its place is marked out only in heaven, and the contrast between Correggio and the earlier pictures of the Studiolo is rendered sharper.

It is true that Mantegna also makes Minerva expel the vices incited by the inferior Venus of sensuality, and creates, in contrast to them, a superior Venus and Art-realm on the Parnassus, reminding of the Neoplatonic love garden. This Venus-Isabella still is not at all identical with Botticelli's Aphrodite Anadyomene breathing Ficino's *Venus caelestis* on canvas, with the idea of Beauty born without 'mater' and 'materia'.[42] The female figures dancing on the earth also resemble more the charming graces or to nymphs so much liked in the Renaissance[43] because of their love adventures, than the Muses of mythology giving only intellectual joy. On Correggio's picture music is already not enjoyed, there is no dancing to it,

only its symbol, the lute appearing on the sky reminds us of its presence.

Thus the virtuous Minerva, victorious in the fight against the vices cannot be *Venus victrix*. She is not entitled to this even by her iconographic qualities. Her fully dressed figure contrasts her with the obligatory nudeness of *Venus victrix* who is covered only here and there by the veil, making her only more piquant for the adumbration.[44] If we look for a reference to the very popular *Venus victrix*-conception somewhere in the Studiolo, presuming that Isabella did not want to leave out such a commonplace humanist idea, then this can be found in the Venus-Isabella embracing Mars on Mantegna's Parnassus. Anyway, this is why we have to contradict also those who would suggest a scene of reconciliation of Minerva and Venus in the picture.[45] Here again the programme of the Studiolo does not follow strictly the theory of Florence. While in Poliziano's Giostra Cupido and Minerva really make peace with each other (Book II, verse 42) — and this is a real summit of Renaissance humanism! — *Wittkower* discovers the idea of the "violent opposition of forces" on the earlier Mantegna and Perugino pictures of the Studiolo,[46] whose influence — since they are still struggling with each other still suitably to a real Psychomachia is felt simultaneously. With Correggio only virtue and reason are ruling, and some celestial art reconcilalble with them, definitively discontinuing the influence of the hostile forces.

What can be the conceptual change causing a difference in the programme of the Studiolo; is it an ideological change or a change derived from personal life?

According to Panofsky and his collaborators,[47] the change of the Melancholy-interpretations took place everywhere in a more or less similar way, in accordance with the general trend of the period. In the 15th century, as a rule, Melancholy was still a concept embodying the principle of Evil — just the same whether the identification was made because of the demoniac essence becoming diabolical, or because of the interpretation of the Otium-quality as opposite to the ideal of the *vita activa* —, and the Otium interpreted as contemplation was no longer a sin already with Ficino. However, Mantegna's virtuous heroes, beholding in it still idleness, expel it from the realm of Wisdom. By the 16th century, with the coming of subjectivity to the foreground, the Melancholy concept became the vehicle of positive intellectual power. Subjective contemplation, pushing the *vita activa*-ideal of the forum into the background, meant already not only artistic absorption (Raffaello saw his melancholy make-up the natural prerequisite of his creative genius, and for Michelangelo happiness created by art was identical with melancholy, *cf.* "la mia allegrezz' è la malinconia" — in his poem No. LXXXI). At the time this marks the influence of the purifying spirit of the Reformation and also the spreading of the subjective rapture of the *devotio moderna*. Of the new intellectual trend Isabella was not primarily influenced by Savonarola's mad fury identifying sensual art with sinful paganism — although we know that consistently to her inconsistent aesthetic principles, besides Medici, she also admired the fanatic monk —;[48] much sooner was she touched by the intellect of that Dürer imbued with German reformation, from whom she borrowed the allegory of Melancholy. And if the important question whether Dürer's engraving was really known to Isabella or to the maker of her programme has been left unanswered so far, here we must definitely point out that the motive was taken over from Dürer directly — and not through a mediator because even if we explained the differences from the 'Melencolia I' with Isabella's conception differing from Dürer's melancholy concept, we shall see that the spirit of the Correggio picture indirectly was still inspired by the German artist.

From the studies on the relations between Dürer and Italy[49] it becomes clear that the unequalled genius of the North was attached exactly to Padua most closely, and that he chose to follow just that painter as his master whom Correggio also regarded as his own master, in spite of the great distance this master's serenity of world-outlook separated from his. This master was Mantegna. We have shown that their relationship became closest just in the sphere of ideas of the Melancholy. We presume, Correggio did not borrow the motive directly from Mantegna, but from the German master himself, whose engraving was widely known in 16th century Italy.[50]

Besides the artistic relations, Dürer's sphere of ideas was attached to the Court of Mantua also by intellectual ties. One of the envoys of the Princess, Eveco Chiericati in 1522—23 spent a longer time in the company of Erasmus of Rotterdam, the greatest figure of the heritage of European humanism and the *devotio moderna*.[51] Although we have attempted to show that Dürer's engraving is the



Fig. 5. Dürer: "Melencolia I."

perfect pictorial rendering of Agrippa's melancholy theory, we must also draw attention to the fact that at least one piece of the series to which also the 'Melencolia I' belongs,[52] was definitely inspired by the work of Erasmus. The horseman appearing in the armament of a Christian warrior is the soldier of the *Enchiridion militis Christiani* (from Dürer's addressing Erasmus in a letter "Du Ritter Christi" this was concluded already by Panofsky). Consequently, if Dürer honoured Erasmus as the soldier of Christ, then he saw in him the active fighter of the new Christian belief. But the humanist was the ideal of the painter not only from the viewpoint of the combatant reformer of the *vita activa* principle. In the scientist reforming Christianity with profound thinking and philological thoroughness he also saw the truest follower of *vita contemplativa*. It is not a mere accident that the portrait full of respect of Erasmus sitting absorbed in creation among his books, at his desk, with his pen in his hand, reminds us of the working pose of Jerome, silently and serenely working in his room.

Levey is the only investigator who doubts the unity of the series consisting of 3 pieces,[53] and even if we accept from his self-contradictory statements that Dürer presented only Melencolia and Jerome together, in our opinion this means only that of the three for him respectable forms of behaviour that of the Horseman is the most distant from him. Otherwise, this becomes clear also from the admiring-envious addressing "Du Ritter Christi", as well as from the style of the whole letter. The three pictures form a series of behaviour — patterns, mutually completing and presuming each other. The Horseman and Jerome are linked together by the common purpose, *viz.* fight in *different ways of living* for the achievement of the new faith. Jerome and 'Melencolia I', on the other hand, are linked together by the *commonness* of the *way of living*, the *vita contemplativa*, while here the *purpose*, *viz.* the cognition of God and the artist's fate, respectively, is different.[54] And if we accept the definition of the excellent catalogue prepared for the Dürer anniversary, according to which Jerome and 'Melencolia I' follow the old, scholastic division of knowledge, where the former engraving is of the *litterae divinae* and the latter one the *litterae saeculares*,[55] then we can again find the relationship between the two inspiring sources of Dürer, *viz.* Agrippa and Erasmus. But while, on the one hand, for Agrippa the *vita contemplativa*, religious absorption analyzing *litterae divinae*, is the most magnificent form of thinking, Erasmus, on the other hand, ranging even the Holy Scripture with the concept of *bonae litterae*, applies this division with a quite different emphasis, underlining the superiority of art. He had really not many contemporaries to grasp the profundity of the cruel irony of the philologist Erasmus in the saying built on linguistic fineness "bonae litterae reddunt hominem, philosophia plus quam hominem, theologia reddit divos."[56] Dürer, comparing Erasmus with Jerome, did not feel this either. As a matter of fact, on the two pictures of the series (Horseman, Melencolia), with the emphasized death-consciousness made present with the sand-clock, he threatens only the representatives of these two ways of life. The soldier — in accordance with another slogan of Erasmus "non est fas respicere", originating from Virgil — looking fixedly ahead, upon order does not care for death. Melencolia meditates on it engrossed, while with Jerome both the sand-clock and the skull, fitted in the order of the study, mean only the fitting of mortality into the eternal order of life, mitigating the consciousness of death with eternal life to be achieved by contemplative cognition of God and happiness gained through it.

Correggio's programme-giver could feel this redeeming influence of theological philosophy from the Jerome of the Dürer engraving, and therefore he could fill Ficino's Melancholy occupied with celestial affairs not with the suffering of the 'Melencolia I', but with the ethereal, blessed calm of Jerome. And if in the composition of Dürer's Melancholy picture we thought to have discovered disharmony, then from the clear and simple composition of the Jerome engraving, from the arranging principle of the perspective, we felt the same serenity and calm radiate as from Correggio's allegory. And if we continue to maintain that the spirit of Erasmus preparing the Reformation influenced the change of the world-outlook of the Mantuan Court both directly and indirectly, then we also have to add that it seems that Erasmus's love of life and art was much better understood by the programme-maker of the Studiolo, than by the intimate friend Dürer. And this is why Correggio's Melancholy lifts her left hand towards the sky very similarly to one of the puttos of the Camera di San Paolo with its gesture pointing upwards and indicating the place of *summum bonum* in the sky,[57] but it is also because of this that Isabella breathing in Erasmian spirit of reformation places the arts symbolized with the lute beside the *summun bonum* in the sky, pointed out by Melancholy. Thus, summing up what we have said about the Melancholy of the Correggio picture, we can state that the programme-giver of the Studiolo, unlike Dürer and Agrippa, but similarly to Ficino, held the intellectual qualities symbolized with Melancholy gifts creating happiness, spiritual harmony and coming from Saturnus (that is from heaven). However, there appears a certain difference also with Ficino. After all, with the Florentine theoretician, the arts do not reach up to the happy realm of invisibility, while on Correggio's picture the arts represented (and with the figure of Minerva presumed already in advance) with the lute also appear in the sky. Perhaps we do not make a haste conclusion, if we say that by the placing of arts in the sky again some "Erasmian" method is being applied, *viz.* something similar to the ranging of the Holy Scripture with the concept of *bonae litterae*. The spatial vicinity of Ficino's abstract world-religion and art indicates not only that art with its expressible content approaches theological philosophy — this change can also be observed —, but also that the artists — including the painters and sculptors — by the 16th century made themselves masters over the material in such a degree that the material shaping of the idea derived from the heaven meant no longer a problem for them. The 16th century masters, headed by Leonardo, feeling themselves at the peak of their expressive power, declared, inspired by the pride of their perfect presentation of the sublime idea, that they had at last attained the intellectual level of the philosophers and theologians. Thus Isabella's programme grants also to the cultivators of material arts the "melancholy" rights and glory (and why should it not grant them to Correggio who brought this thesis so truly on the canvas), which had been denied by Ficino. The change in relation of Ficino corresponds to the development taking place in the self-respect of the painters between the two dates.



Fig. 6. Dürer: St. Jerome in his Study, 1514

Isabella, who had appeared on earlier pictures also as Minerva, appears here only as Minerva, depriving her character of the sensuality of Venus, and retaining from art only that much that could be acknowledged by the virgin Athene of mythology, that is art governed by intellect.

However, besides the changes generally taking place in the world-outlook, we should not forget

about a small, subjective fact either, *viz.*: Isabella, who at the time of Mantegna's Parnassus was still brilliant in her youth, by 1530 was no longer young. Even if we do not lend a great importance to this fact, it has to be stated that a respectable matron of this age could claim with more justification the honorific title of the Lady of Wisdom than that of the Queen of Beauty. And, evidently, Isabella, who on Costa's picture was wreathed by the genius of poetry, in the evening of her life was less apt to be included in sensual poems by the poets than be praised for her wisdom by her scholar friends. Let us also make a poetical comparison: as according to Anonymus[58] ". . . Melancholia crescit in autumno, regnat in maturitate . . .", in the same way Isabella in the autumn of her life also got nearer to melancholy contemplation, naturally accepting its more reassuring version represented by Ficino, rather than that of Dürer. In a peculiar way, thus the allegory of the Studiolo among the artistic compositions is nearest to Milton's "divinest Melancholy", who is "goddess the sage and holy . . . Pensive Nun, devout and pure . . .", and whose realm spreading Peace, Calm, Grace and Silence is governed by Cherub Contemplation.[59]

We cannot hold Wind's solution satisfactory,[60] according to which Correggio's two pictures are a "posthumous moral apology to a completed mythological program, these pictures read like those antipagan reflections which Gyraldus introduced into his mythological treatises in an attempt to protect them against the bigoted censure which prevailed after the sack of Rome." Because, although he also holds the growing number of Isabella's years, as well as the wisdom ideal attached to it, affected with resignation, important, still we cannot stop at this point. Although it is true that Correggio got into contact already with the work of Gyraldus,[61] it still appears that the reason of Isabella's theoretical introversion was not so much the historical event of the "sacco di Roma", evoking anti-pagan sentiments from Gyraldus, but rather the intellectual stream making a dash at Europe in much higher waves, which set art everywhere against the *docta pietas* ideal. Although in Ficino's 15th-century formulation this trend was far less religious in character, the idea was not presented, by contemporary artists even in its premature sense.[62] In the 16th century from Ficino's *docta pietas* the stress was placed rather on *pietas* than on the attribute *docta* supposing a wide-spread humanist education. This must be felt from the gesture pointing to the sky of Correggio's Melancholy in the Studiolo. Of course, in the Mantuan Court of Isabella, the iconoclastic fury of Savonarola could not be as effective as in Florence, and her painters did not destroy their works either as Botticelli, but the conception of the religious-theoretical wisdom governing art became victorious also here, as shown by the figure of Minerva-Isabella characterized only by the qualities of the cardinal virtues and religious contemplation.

Thus, the Melancholy-allegory standing alone in this quality, created a possibility for the survival of the Melancholy-idea not recognized by Panofsky and his collaborators.[63] And although it is the independent allegory of a definite content, still — on the first level built into the compositely allegorical system of a whole picture, and on the second level completing the mythological allegories in a cycle of pictures as a theoretical allegory — it becomes capable of indicating the decisive ideological change of a complete humanist programme.

NOTES

[1] The text of the inventory is quoted by *Soth, L.*: A Note on Correggio's Allegories of Virtue and Vice. Gazette des Beaux-Arts, 1964. LXIV. tom. V. p. 297.

[2] *Gould, C.*: The School of Love and Correggio's Mythologies (Published by order of the Trustees, Publication Department, National Gallery, without year, p. 5).

[3] *Felibien, A.*: Tableaux du Cabinet du Roy, première partie. Paris 1679. tableau II.

[4] *Cartwright, J.*: Isabella d'Este, Marquise de Mantoue 1474—1539. Paris 1912. p. 368.

[5] *Förster, R.*: Studien zu Mantegna und den Bildern im Studienzimmer der Isabella Gonzaga. Jahrbuch der königlich-Preussischen Kunstsammlungen. Berlin 1901. 22. Band, I. 78—87 and II. 154—180, p. 179.

[6] *Soth, L.*: op. cit. p. 297.

[7] *Wind, E.*: Bellini's Feast of the Gods, A Study in Venetian Humanism. Cambridge, Mass. 1948. p. 52, note 24.

[8] *Bottari, S.*: Correggio. Milano 1961. p. 127.

[9] *Wind, E.*: op. cit. p. 53.

[10] *Förster, R.*: op. cit. p. 179.

[11] *Bottari, S.*: op. cit. p. 127.

[12] Melancholies: property of the Earl of Crawford, from 1528; the Copenhagen picture, from 1532; the piece in the Hague collection of Dr. Volz, from 1533.

[13] *Bandmann, G.*: Melankolie und Musik, Ikonographische Studien. Köln und Opladen 1960. pp. 63—91.

[14] The origin of the pictorial motive is traced back just to Mantegna's cut inspired by the fresco cycle entitled Children of Saturnus in the Paduan Salone, which is unfortunately lost. Information about its existence is obtained from a catalogue, *viz.*: "un quadro su l'ascia di mano del Mantegna con 16 fanculli, che suonano e ballano, sopra scrittovi Malancolia con cornice dorata" (*Campori, G.*: Raccolti di Cataloghi ed Inventarii inediti. Modena 1870). As

to the composition of Mantegna's lost cut, inferences can be made from a recently discovered drawing of Dürer from 1495 and the pictures of Cranach. According to professional literature, it is precisely Cranach's pictures that bear evidence of the fact that Dürer knew Mantegna's cut (*Tietze, H.—Tietze Conrat, E.:* Kritisches Verzeichnis der Werke A. Dürers, vol. I., Augsburg 1928. p. 21, fig. L 623). The circumstance that for Cranach Melancholy meant the realm of dark powers, and that the female figure sitting in the pose of a sorceress is, in an absolute intellectual distance from its relative figure created by Dürer, indicate that Mantegna's drawing offered several possibilities of interpretation.

[15] *Battisti, E.:* Mitologie per Alfonso d'Este (in: Rinascimento e Barocco, 1960), p. 33: the figure he painted to defy his calumniators in one of his earlier pictures was Invidia, who violated the self-respect of the artist in the same way as Avarice and Ingratitude. To this he quotes the slogan published by *Förster* (*Förster, R.* op. cit. p. 86): virtuti semper adversatur ignorantia. For more explanation see *Tátrai, V.:* Osservazioni circa due allegorie del Mantegna. (Acta Historiae Artium XVIII, 1972, p. 233—250.)

[16] Pinxerat et dulci posito modulamine Musas /*te gratum*/ iunctis undique *adire* choris. The text is published by *Battisti, E.:* Il Mantegna e la letteratura classica (in: Atti del VI. Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento. Firenze 1965), pp. 42—43.

[17] The congested composition should be attributed to an exaggerated programme rather than to the inferiority of the work, as maintained by *Bellonci, M.—Garavaglia, N.:* Opera completa di Mantegna. Milano 1967.

[18] *Soth, L.:* op. cit. p. 298.

[19] The frivolous character of the court allegory of the Parnassus is accepted by us on the basis of *Wind, E.* and *Hirschfeld, P.: Wind, E.:* op. cit. pp. 9—20; *Hirschfeld, P.:* Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst (Deutscher Kunstverlag, Kunstwissenschaftliche Studien, Band XL, 1968) pp. 120—152.

[20] *Panofsky, E.:* The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo. London, The Warburg University of London 1961. p. 99.

[21] We try to survey the content of Dürer's allegory following the analyses by Panofsky and his co-workers who penetrate deeper and deeper into the problem of the engraving: *Panofsky, E.—Saxl, F.:* Dürers 'Melencolia I' (Studien der Bibliothek Warburg. Leipzig—Berlin 1923); *Panofsky, E.:* Albrecht Dürer I—II. Princeton, New Jersey 1958.; *Klibansky, R.—Panofsky, E.—Saxl, F.:* Saturn and Melancholy. Cambridge 1964.

[22] On the basis of Salamon XI, 21: "omnia in mensura et numero et pondere disposuisti", in *Panofsky*'s translation made from the Nachlaß: "I will take measure, number and weight as my aim."

[23] On the theory originating from Thomas Aquinas and coming to Dürer by the mediation of Melanchthon see in detail: *Panofsky, E.:* Dürers Kunsttheorie. Berlin 1915. p. 166 ff. and Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1926. p. 190 ff.

[24] In the beautiful wording of *Panofsky* and his co-workers: Melancholy "the conscious sorrow of a human being wrestling with problems"; the dog "signifies the dull sadness of a creature entirely given over to its unconsious comfort or discomfort"; the child "the happy unconsciousness of the busy child" (Saturn p. 321).

[25] She died on the 16th May 1514, the numbers were arranged by Dürer in the sections according to a fixed key, see *Panofsky, E.:* Dürer, pp. 325—26.

[26] Saturn, p. 305.

[27] ". . . the artist, whom he (scil. Dürer — *E. Sz.*) likened to God, had the power to create . . . in his heart something that never had been in anyone's mind before . . . This is certainly diametrically opposed to 'imitation' . . . . . expresses the consciousness of non-imitating, therefore original or creative power . . . of the artist": *Kantorowitz, E.:* The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims on Renaissance Theories of Art. (In: Essays in Honor of Erwin Panofsky, ed. by *Millard Meiss.* New York 1961) p. 261.

"Dürer's concept speaks of some personal crisis . . . conscious of frustration, of the vanity even of the artist's existence": *Levey, M.:* Dürer (Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Bergamo 1964.), p. 107. *Levey*'s formulation is nearest to our view stressing bitterness over the passing of artistic life. — "The solitary woman is the true picture of his soul, in its strength and in its weakness . . . ": *Stechow, W.:* Dürer in America (National Gallery of Art. Washington 1971.) p. V.

"the objective statement of a general philosophy and a subjective confession of an individual man . . . it typifies the artist of Renaissance . . . who feels inspired by celestial influences and eternal ideas all the more deeply from his human frailty and intellectual finiteness": *Talbot, Ch. W.—Ravenel, G.—Levenson, J.:* Dürer in America. His Graphic Works (National Gallery of Art. Washington 1971.) p. 145.

[28] Paride da Ceresara died just in the year of completion of the two pictures, in 1532.

[29] Of her programmes became "notorious", to wit the stream of motives, almost reminding of *horror vacui*, of the Castitas-Lascivia fight, ordered from Perugino. The letter is quoted by *Förster, R.:* op. cit. p. 167. In her motto chosen for the sake of fashion Equicola wrote a book, presumably with an intention to flatter. In 1506, 3 years after the appearance of the book, she mocks at her favourite court humanist in the following way: "da noi non tanti misterii fu facto cum tanti lui gli attribuisce" — quoted by *Luzio, A.—Renier, R.:* La coltura e relazioni letterarie di Isabella d'Este-Gonzaga. Torino 1903. pp. 60—61.

[30] *Tátrai, V.:* op. cit. passim.

[31] Dante: Il Paradiso XXI. 117.

[32] *Boiardo, M. M.:* Orlando Innamorato I. 24; 16.

[33] *Boccaccio:* De genealogiis Deorum VIII. 1. Bari 1951. Vol. I, p. 392.: derives the name Saturnus from sacer Nus.

[34] The idea coming down from the ancient Greek philosophers Empedocles, Epicurus, through Plato, was held almost a commonplace not only by the whole Roman culture but also by the Renaissance.

[35] "Mars fortitudine praestat . . . Venus hunc domat . . . Mars autem Venerem nunquam domat. . . Mars iterum seguitur Venerem, Venus Martem non sequitur quoniam audacia amoris pedisequa est, non amor audaciae . . . " (Comm. Ad Convivium V. 8).

[36] According to this, the alternation of contrasting musical elements — in consonance and in rhythm — brings about harmony among the heterogeneous things: *Hirschfeld, P.:* op. cit. Chapter entitled Isabella d'Este und Mantegna, pp. 120—152.

[37] Luca Gaurico on his master: "ingeniosus, legum professor, in litteris latinis et graecis eruditus. Quum senectutis limine fuit ingressus *incepit dare operam astrologiae*" (italics are mine — *E. Sz.*), and elsewhere: "pare forse esperto nelle cosidette *scienze occulte*, perchè ebbe fama di *negromante*, e il magnifico palazzo da lui edificato in Mantova fu detto palazzo del diavolo" (*Luzio, A.—Reiner, R.:* op. cit. p. 149).

[38] According to Marsilio Ficino, the astral qualities, such as the power of Saturnus, influenced only imaginatio and ratio, while mens had the possibility of free decision through contemplatio (De vita triplici III. passim).

[39] Between the ancient Neoplatonic and the Renaissance humanist theory of knowledge a significant difference appears just at this point, *viz.* while according to Plutarch, commentator of the Sais temple inscription most pregnantly, gods reserved the fullness of knowledge for themselves, (a beautiful analysis of the temple inscription of Sais and the commentary of Plutarch see *Trencsényi-Waldapfel, I.:* Die orientalische Verwandschaft des Prooimions der Hesiodischen Theogonie. Acta Orient. Hung. V. fasc., 1—2, 45 ff.), the Neoplatonists of the Renaissance extended also to man the right of full cognition, the acquisition of which was helped by absorption in Melancholy.

[40] It is strange that by this the allegory discussed by us approaches a Melancholy representation, distant from it in space and time, and even in interpretation, *viz.:* the "Dame Mérencolye" was the allegory of frigidity: Saturn, p. 222.

[41] *Wind, E.:* op. cit. (1948) pp. 9—20, and *idem:* Mantegna's Parnassus. A Reply to Some Recent Reflections (The Art Bulletin 1949).

[42] *Tátrai, V.:* op. cit.

[43] Mantegna learnt the formulae of movements from Hellenistic bacchantes-representations (as presumably also Botticelli, an example to Mantegna): *Warburg, A.:* Sandro Botticelli's "Geburt der Venus" und "Frühling" (In: Gesammelte Schriften. Leipzig—Berlin 1932), pp. 1—60; *Blum, I.:* Andrea Mantegna und die Antike. Strasbourg 1936. p. 96.

[44] On the characteristics of the picture type see *Wittkower, R.:* Transformation of Minerva in Renaissance Imagery (Journal of the Warburg Institute, 1938, vol. II. Number 1, pp. 194—205).

[45] Thus *L. Soth* (op. cit. pp. 299—300) holds the main figure a mixture of Minerva Pacifica and Venus Victrix ("reconciliation of passion and reason"), losing sight of the fact that the main figure *has no marks relating to Venus.* The removed helmet is held by us not an attribute of Venus Victrix (not excluding that iconographic consideration may also have had a share in the composition of the picture), but an ingenious solution for the closing down of the action of Minerva on the Mantegna-picture. Thus it is not Venus who celebrates her victory, but Minerva (after all, we cannot regard every warrior, who takes off his helmet after a battle, as Venus Victrix).

[46] *Wittkower, R.:* op. cit. p. 200.

[47] Saturn, p. 241.

[48] *Luzio, A.—Reiner, R.:* op. cit. p. 60. Following the trend of the age, she did justice in a peculiar way by this to both opposing parties in such a manner which was formulated only 400 years later by *Thomas Mann*, unfolding what was true, good and useful in the contrasting views *(Fiorenza).*

[49] *Rupprich, H.:* Wilibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien (Wien 1930).

[50] Besides the numerous Italian recastings directly referring back to Dürer (Saturn, pp. 374—399), a direct evidence for this can be found also in *Francesco Doni*'s statement from 1552, according to which he had in his possession a copy of Dürer's 'Melencolia I' (*Francesco Doni, A.*' I Marmi vol. II. Venezia 1552. p. 87). And Correggio also had borrowed motives previously from Dürer-cuts. *E.g.* The Family of the Satyr was the archetype of Pan blowing the shell on the Camera di San Paolo (*Panofsky, E.:* The Iconography . . . pp. 39—40).

[51] *Cartwright, J.:* op. cit. p. 334.

[52] The belonging to one series of *Knight, Death and Devil* (1513), the '*Melencolia I*', and the second cut similarly from 1514, *viz.* the *Saint Jerome*, on the basis of *Fr. Lippmann* has been recognized by professional literature: thus in *Panofsky*'s Dürerbook (pp. 151—156) already referred to, and recently in *Ravenel, G. F.— Levenson, J. A.:* op. cit. pp. 143—146, and *Levey, M.:* op. cit. pp. 105—107.

[53] In one passage *Levey* (op. cit. pp. 105—106) states that the Jerome- and the Knight-engravings stand in closer relationship with each other, because they visualize two aspects of the fight carried on in the names of true faith and Christ, *viz.:* the dangerous vita activa and the peaceful vita contemplativa. In another passage (op. cit. pp. 106—107) he adds that Dürer was reminded by Erasmus much more of Jerome. Therefore the Jerome figure forms a much closer unity with 'Melencolia I', and this couple exemplifies both sides of vita contemplativa, *viz.:* contemplation on God and contemplation on ourselves. He endeavours to show the close connection of the latter two engravings by saying that Dürer presented these always together.

[54] With this opinion of ours we do not contradict *F. Lippmann*'s conception either (quoted by *Panofsky:* Dürer, p. 151), according to whom the three engravings correspond to the division into moral, theological and intellectual virtues.

[55] Dürer in America . . . , p. 146.

[56] The word *divus* in Latin equally means divine and deceased or dead. The saying is quoted by *Trencsényi-Waldapfel, I.: Közös lapok a magyar és belga erazmizmus történetéből* (Common Pages from the History of Hungarian and Belgian Erasmism), Világosság, 1969, 10.

[57] *Panofsky, E.:* The Iconography . . . , p. 59.

[58] Anonymus: De mundi constitutione (In: Migne: Patrologiae Latinae Cursus Completus XV. 881. D).

[59] Saturn . . . , p. 229.

[60] *Wind, E.:* Bellini's Feast . . . , pp. 52—54.

[61] *Panofsky, E.:* The Iconography . . . , p. 32.

[62] This is why *Toffanin*'s interpretation of the picture entitled 'Minerva expels the Vices' is erroneous. In this he sees the victory of the docta pietas, although on the picture there is no trace of religious piety or revelation, see *Toffanin, G.:* Storia dell'Umanismo dal XIII al XVI secolo (Napoli) 222—224.

[63] *Panofsky* and his co-workers define three types of survival: 1. type promulgating the idea of mortality, more or less idealized female figure with putto; 2. continuation of the dramatic two-person type; 3. the type originating from the Children of Saturnus composition, connected with Dürer only in conception (Saturn . . . , p. 375).

MARCO CASAGRANDE

DATI PER LA STORIA DELLA SCULTURA CLASSICISTA UNGHERESE

di

L. Pusztai

Fra gli scultori che lavoravano in Ungheria nella prima metà del XIX secolo, nessuno godette di una così grande stima come il veneziano Marco Casagrande (1806—1880). Le costruzioni ecclesiastiche di Eger e di Esztergom, di rilievo nazionale, richiedono una realizzazione di un programma scultoreo e uno sviluppo di un particolare rapporto tra artista e mecenate, che, anche se si conosce il rapporto intercorrente tra Szily, vescovo di Szombathely alla fine del XVIII secolo, e Jacob Ph. Procopp, sul ricercatore fa l'effetto di una novità.[1]

Nella prima metà del XIX secolo la città di Eger è il centro ecclesiastico in cui maggiormente fiorisce l'attività di mecenate dell'età barocca. Giovanni Ladislao Pyrker, quando dichiara nella sua diocesi la necessità della costruzione della cattedrale di Eger, realizza il progetto e l'idea precedenti di Károly Eszterházy, il famoso vescovo-mecenate dell'età barocca.[2] In sei anni, con uno sfruttamento massimo delle possibilità materiali, di autorità e di una stupenda organizzazione, fu ultimato il gigantesco edificio. La costruzione di fama nazionale mette in ebollizione ogni ramo delle arti decorative e crea una vivace vita artistica nel centro arcivescovile. Fra queste ottiene un posto di primo piano la decorazione scultorea, che si distingue per la multiforme attività di mecenate del Pyrker ed è un ricordo dell'intesa fra lo scultore Casagrande e l'arcivescovo Pyrker.

Dal punto di vista della nostra scultura nazionale, l'attività di Casagrande a Eger è la più importante e gli dà una fama nazionale, non solo nella cerchia dell'alto clero e della nobiltà, ma il suo nome si fa strada nelle case dei borghesi di Eger, anzi di Budapest, sempre più in ascesa. In relazione al monumento a Mattia, che metteva in subbuglio l'opinione publica, Casagrande, sotto il profilo della qualità, viene preposto a Ferenczy, quando il suo nome si presenta tra i realizzatori proposti. Niente dimostra meglio la sua fama nazionale del fatto che i giornali che seguono attentamente la vita artistica dell'epoca, si occupano ogni fase della sua attività in Ungheria.[3] L'allestimento delle decorazioni scultoree della cattedrale di Eger, i rilievi del palazzo in riva al Danubio del ricco commerciante pestino Móric Ullmann, più tardi l'attività di Esztergom, la protezione delle famiglie Fáy e Mocsáry, i progetti dei monumenti a Mattia e al palatino, arciduca Giuseppe, e in seguito la statua alla guerra di Liberazione finiscono al centro di pubblico interesse, soprattutto per merito della sua stampa particolarmente vivace.

Il maggior significato della sua attività in Ungheria sta nel fatto che possiamo vedere una ripresa della scultura classicista alla maniera di Canova fin dal 1834, quando stabilitosi a Eger comincia a lavorare allestendo una bottega e preparando un programma scultoreo per i suoi committenti, sia laici sia ecclesiastici.[4] Conosciamo solo opere in lingua ungherese che si occupano della sua attività; la spiegazione sta nel fatto che l'inizio della sua attività artistica coincide con il suo trasferimento in Ungheria e torna in patria quando il periodo di fecondità artistica comincia a declinare. In questo modo, la sua personalità nella sua patria più ristretta e caduta in dimenticanza.

Marco nacque a Miave nel 1806.[5] A 16 anni con l'aiuto di Bartolomeo Gera che lo raccomanda allo scultore Zandomeneghi, si trasferisce a Venezia. Gli inizi della sua carriera sono lusinghieri: all'età di 24 anni nel concorso di scultura di Milano con la statua di Angelica e Medoro vince il primo premio; anzi, già nel 1823 al concorso dei giovani scultori per l'opera rappresentante Muzio Scevola e per le copie gli era stata aggiudicata la medaglia d'argento.[6] Questi successi attirarono sul giovane Casagrande l'attenzione dell'allora patriarca di Venezia, il Pyrker che, gli ordinò, nel 1826 la statua di San Giovanni Battista[7] (fig. 1). Nel 1827 Giovanni Ladislao Pyrker lascia Venezia, ma nel 1833 quando si delineano le possibilità di

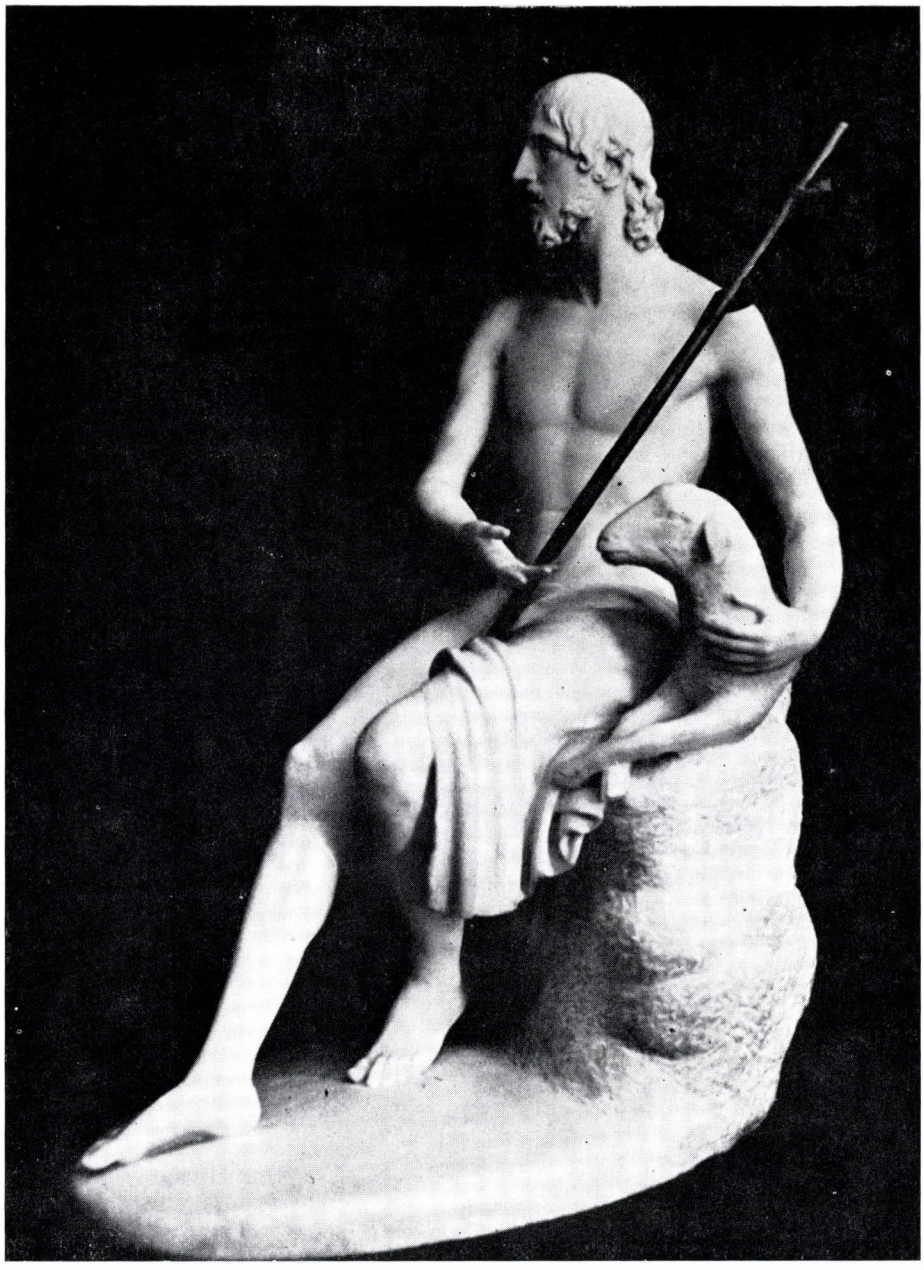


Fig. 1. Casagrande: S. Giovanni Battista, 1828. Eger, Palazzo Arcivescovile

costruire la cattedrale di Eger, si ricorda del giovane scultore, la cui fama nel frattempo a Venezia è aumentata: in riconoscimento della sua attività artistica l'Accademia di Venezia lo elegge tra i suoi soci: il Pyrker che intratteneva ancora rapporti epistolari con il Presidente dell'Accademia di Venezia L. Cicognara, gli chiese di inoltrare la sua richiesta all'artista.[8] E l'allora ormai famoso artista, conoscendo l'amore del Pyrker per le arti, accetta l'invito e già nell'anno seguente è a Eger.

Il programma scultoreo della cattedrale di Eger

Il principale atto di mecenate nella vita dell'arcivescovo Pyrker è costituito dall'erezione della cattedrale di Eger: Pál Voit valuta questo significativo atto di mecenate in una monografia del 1934, nella quale precisa fino al dettaglio le circostanze della costruzione, ma nello stesso tempo ha una parte importante nelle sue ricerche anche l'attività del Casagrande.[9] Questo eccellente com-



Fig. 2. Casagrande: Ingresso principale della Cattedrale, Eger, 1834—42

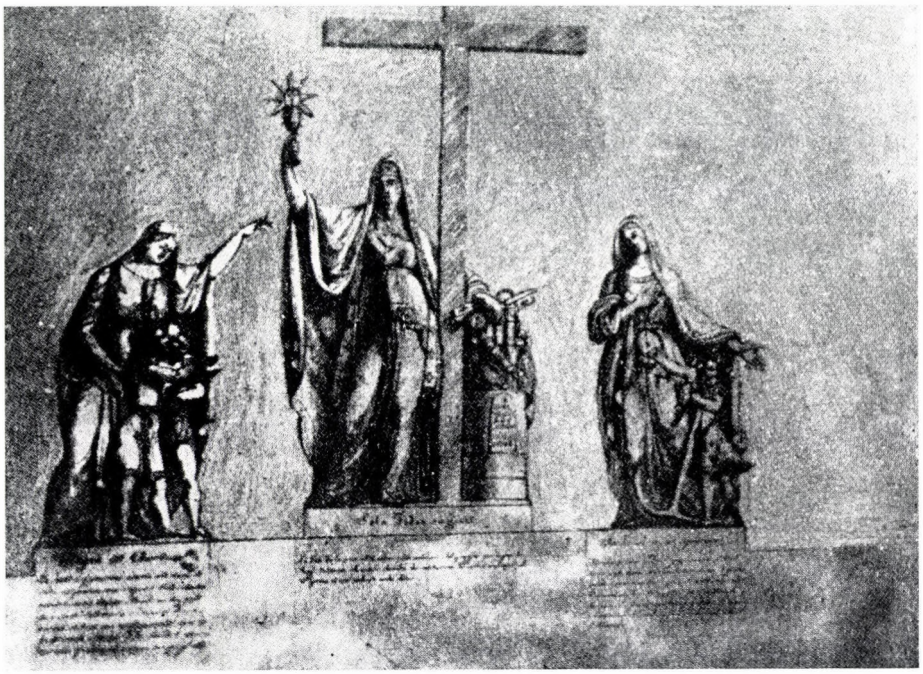


Fig. 3. Casagrande: Disegno del gruppo statuario dell'ingresso principale della Cattedrale, Eger, 1834

pendio ed altri lavori di raccolta, poi un saggio sul Casagrande[10] del 1942 scritto da László Pálinkás considerano essenziale la pura enumerazione delle opere o un'analisi stilistica, tralasciando quei momenti storici in grado di creare interi programmi scultorei, precisando anche il sottofondo ideologico di questi e le complesse idealità. Questo programma che deve essere realizzato a Eger pone il Casagrande, ispirato dalla letteratura rinascimentale italiana allevato nelle antiche tradizioni, di fronte a compiti completamente nuovi. Non siamo in possesso di dati concreti su come il Pyrker abbia precisato il programma scultoreo. Ma se osserviamo il corso della vita del Pyrker, appare davanti ai nostri occhi quella guerra inflessibile che il prelato, proveniente dall'ordine cistercense, ha combattuto per la restaurazione del potere della chiesa cattolica,[11] partendo dal ginnasio paolino di Székesfehérvár (Alba Regia), attraverso il patriarcato a Venezia fino al raggiungimento della dignità arcivescovile: anche nella sua concezione scultorea unitaria e coerente dobbiamo vedere un segno di questa aspirazione. Le decorazioni scultoree della cattedrale hanno dovuto esprimere la vittoria riportata dalla chiesa sugli ideali giuseppinisti non solo a Vienna, nella capitale della duplice monarchia asburgica, e in Austria, ma anche in Ungheria e perciò anche a Eger. Solo il Vescovo Szily alla fine del XVIII secolo a Szombathely e 10 anni più tardi l'arcivescovo primate Kopácsy a Esztergom concepirono un programma così ricco.

Il programma concepito dal Pyrker è duplice: in esso le figure che simbolizzano la Chiesa, e cioè la Fede, la Speranza e la Carità, San Pietro e San Paolo, nonchè Santo Stefano e San Ladislao in qualità di figure prominenti della chiesa cattolica ungherese costituiscono una concezione continua. Il pensiero del Pyrker chiaramente trova le sue origini nelle tradizioni dei ricchi programmi scultorei della chiesa nell'epoca barocca, creare una nuova tematica nella scelta delle figure simboliche, allegoriche o storiche non può e verosimilmente neanche vuole. Ma la disposizione esterna delle nuove statue, la definizione ponderata delle proporzioni che si devono adattare alle dimensioni dell'edificio, e in misura non minore i sacrifici materiali sono indice della collaborazione del committente e dell'artista e nello stesso tempo della realizzazione delle idee dell'artista (fig. 2).

Negli anni 1834—35 per primo viene ultimato il gruppo di statue centrale, situato nell'attico: la Fede, la Speranza e la Carità più tardi divennero conosciute per tutto il paese, perchè in base a un disegno di W. A. Reder, D. Weiss ne preparò un'incisione che fu ripresa da J. Szaniszló Albach per un libro di preghiere che godette di una grande diffusione.[12] Fra i piani dell'Archivio Economico Arcivescovile è stato ritrovato il progetto originale



Fig. 4. Casagrande: Fede, Spe e Carità all'attico della Cattedrale, Eger, 1834—38

del gruppo scultoreo, al quale il Casagrande ha allegato uno scritto che spiega i simboli[13] (fig. 3). Grazie a questo caso fortunato il disegno rimasto, dotato di un testo esplicativo, ci lascia capire che nel rapporto fra artista e committente, il committente fornisce solo la tematica, mentre il «come», vale a dire la forma di rappresentazione, si attua in base alla concezione personale dell'artista.

La figura centrale del gruppo scultoreo è la Fede. L'artista, come possiamo leggere nella spiegazione dei simboli, si attiene rigidamente al modo della rappresentazione tradizionale. Nella mano dell'allegorica figura femminile, secondo le leggi dell'iconografia cristiana, ha collocato gli attributi tradizionali, cioè la croce e il calice, che indicano la nostra credenza e il potere di essa. Anche nel drappeggio mosso, a pieghe verticali, possiamo percepire l'impostazione di una contrapposizione finemente celata. Reggendo nella mano destra una possente croce si appoggia ad una colonna che le sta accanto. Con la mano destra in atto di sollevare il mantello, stringe il calice con i raggi della luce eterna. La classica forma del viso irraggia uno spirito patetico e sentimentale che è in qualche modo, un resto barocco. Per la figura della Fede indubbiamente al Casagrande è servita da modello l'opera sullo stesso tema che si trova nella chiesa di San Duca e Martino a Roma, ma, a causa delle dimensioni maggiori, in una interpretazione più massicia.[14]

Alla sua sinistra è collocata la possente figura femminile della Carità con due bambini che, in base alla scrittura dell'apostolo Paolo rappresentano l'amore di Dio e del Prossimo. Con la mano destra alzata indica il calice che si trova in mano alla Fede, e con questo movimento guida gli sguardi raccolti dei due bambini. Il movimento in avanti, il mantello disteso per il dinamismo del braccio fanno di questa figura una statua di classica compattezza, senza alcun pathos di marca barocca. Nelle figure dei due bambini si possono rintracciare difetti anatomici. Nella terza figura del gruppo statuario centrale, la Speranza, l'artista ha modellato il simbolo dell'anima che cerca con-



Fig. 5. Casagrande: Genio. Cattedrale di Eger, 1834—38

solazione nella vita eterna. Si tratta della più sensibile composizione, modellata molto più dolcemente nei suoi movimenti. Piega a destra la testa con una dolcezza di Madonna, guardando la coppa in mano alla Fede. Le forme del corpo sono completamente celate dalla massa fluente del drappeggio. Nel disegno originale del Casagrande, compariva anche un piccolo Genio nella cui mano era raffigurata un'ancora, simbolo della vita eterna (fig. 5). Sul gradino inferiore dell'attico, da ciascuno de lati due angeli raffiguranti l'amore divino e la giustizia, attorniano il gruppo centrale. L'angelo di destra regge una fiaccola ardente, quello di sinistra una spada fiammeggiante. Fra le statue dell'attico la scultura di queste ultime è la più vigorosa: l'aver ricavato le gigantesche ali da un solo blocco è un fatto che in se stesso merita un certo riconoscimento. Queste statue obbediscono piùttosto ai requisiti della scultura classica: scompare l'espressione sensibile del viso e le teste senza velo guardano lontano, senza una meta precisa (fig. 4).

Una volta ultimato, il gruppo scultoreo piacque talmente all'arcivescovo che nel 1835 fece un attestato di benemerenza come riconoscimento del lavoro dell'artista.[15] Dalle ricevute risulta che l'arcivescovo per il lavoro pagò 15.544 fiorini convertibili.[16]

Questa composizione di cinque statue costituisce una parte di tutto il programma, e ad essa si ricollegano strettamente, dal punto di vista del contenuto, le statue degli apostoli e dei re, che sono collocati in coppia ai due lati della scala che conduce alla parrocchia. Non si tratta di figure ideali, ma, secondo le tradizioni storiche, ricevono coloro che arrivano in qualità di santi della storia della chiesa sia universale, sia ungherese.

Ai due lati, sul primo margine del gradino della scala, stanno i re santi della famiglia di Árpád, Santo Stefano e San Ladislao, statue di quattro metri scolpite in pietra di Deménd. E un fenomeno interessante nella scultura del XIX secolo, poichè con i due re vengono collocate all'aperto statue di argomento storico.

In un nostro studio precedente ci siamo provati a mettere in luce il fenomeno per cui anche nella nostra scultura del XIX secolo si continua la soluzione iconografica tradizionale: la moda dell'epoca caratterizza l'aspetto esteriore delle figure.[17] Il costume, anche nelle statue del Casagrande, indica la moda dell'epoca, soprattutto la figura di Santo Stefano che appare con calzoni attillati, mezzi stivali e una giubba a cordoni, finemente scolpito, di gusto un poco romantico e legato al dorso per mezzo di una cintura. Nella mano sinistra regge un medaglione su cui è rappresentata Maria con il Bambino Gesù. Presso la gamba destra su di un palchetto, gli attributi reali: la corona, lo scettro e la spada su un cuscino a frange, mostrano la fattura dell'epoca (fig. 6). Accanto a Santo Stefano, il fondatore dello stato, l'artista ha voluto rappresentare San Ladislao, il vincitore dei Cumani, benchè a denotare ciò siano il costume di acciaio, l'ascia e la scena raffigurante la battaglia che orna un lato della base, piùttosto che l'aria pregante del volto (fig. 7).

Per il Casagrande non si è trattato di un piccolo compito la modellatura delle figure dei due re. Anche involontariamente ha dovuto prendere come modello l'eredità barocca nazionale, ma non condiviamo l'opinione di critici che cercano di dimostrare una parentela nella concezione delle statue dei re e quelle degli apostoli sui gradini della scala.[18] Quanto meno è riuscito all'artista di individualizzare in qualche modo i Re Santi, tanto più meravigliosamente una ricchezza interiore caratterizza i due apostoli.



Fig. 6. Casagrande: S. Stefano re d'Ungheria. Eger, 1840—42



Fig. 7. Casagrande: S. Ladislao re d'Ungheria. Eger, 1840—42

Fra le statue collocate ai due lati della scala davanti al portico si trova la possente statua di pietra di San Pietro. Dal suo volto si irradia vigorosamente il pensiero: «Tu sei Pietro e su questa pietra fonderò la mia chiesa» che è stato attraverso i secoli un fecondo ispiratore delle arti figurative. Nel suo sguardo possiamo individuare una relazione fra gli atti e i pensieri, relazione caratterizzata da un giuoco mimico che rimanda alle tradizioni plastiche del rinascimento italiano. Nella mano sinistra l'Evangeliario con le chiavi della chiesa, con la mano destra accenna in avanti. Il vestito classicamente pieghettato, la posizione contrapposta elegantemente, rendono dignitosa la sua figura (fig. 8).

La modellatura della statua di San Paolo che si trova sul lato destro è affine a quella di San Pietro che abbiamo più sopra descritto. Porta un mantello similmente pieghettato, nella mano destra regge uno spadone e nella mano sinistra un libro aperto sostenuto dalla coscia della gamba sinistra leggermente protesa in avanti. Nel suo sguardo si può rintracciare più difficilmente la risolutezza, piùttosto è stata la forza di una silenziosa saggezza a guidare la mano dell'artista, nel modellamento del suo carattere e della sua individualità. Il mantello, allacciato sul collo, fascia il corpo, e così, perdendo il peso verticale, dona all'opera uno slancio un poco barocco[19] (fig. 9).

Dimostrano in maniera più eloquente il programma esigente dell'arcivescovo quei rilievi che ornano la chiesa anche esternamente, ma soprattutto internamente.

Che si tratti di un programma consapevolmente meditato lo dimostra la scelta didascalica di figure e scene dell'Antico e Nuovo Testamento, che in ogni modo presuppongono un programmatore colto ed esperto.

Fra i ventidue rilievi undici eternano le scene della vita di Gesù.

La ricca serie degli avvenimenti biblici, fra gli evangelisti, sono stati presi a fondamento le scritture di Matteo, Luca e Giovanni — di cui — come anche mostrano i rilievi — non è stato ritenuto di primaria importanza portare dinanzi agli occhi della comunità le scene dei miracoli, ma quelle che stabiliscono le fondamenta della vita religiosa e nello stesso tempo richiamano l'attenzione degli

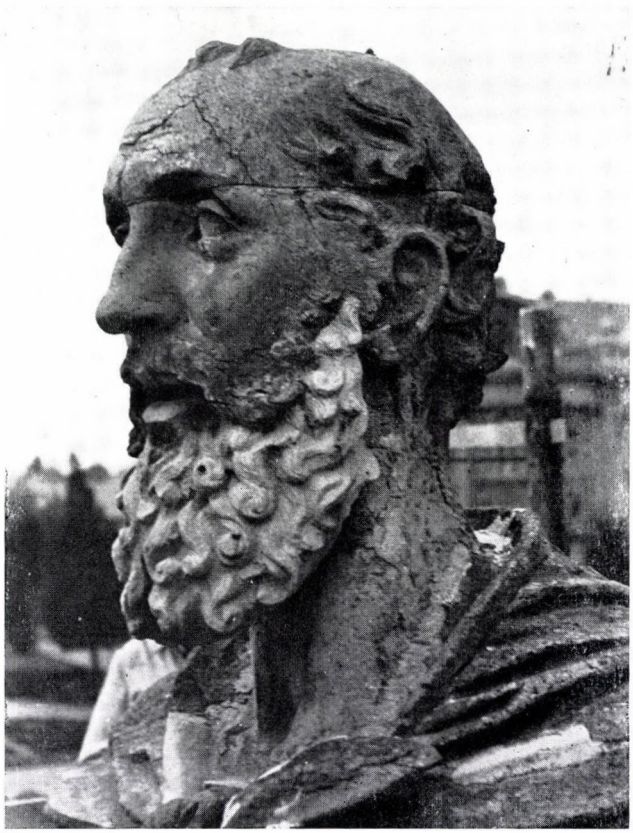


Fig. 8. Casagrande: S. Pietro, (dettaglio) Eger, 1840—42

uomini che vivono una vita religiosa, sull'amore e la bontà reciproca. Pensiamo qui soprattutto alle scene della nascita di Gesù, al Battesimo di Gesù, alla Deposizione dalla croce, nonchè alle scene di Gesù e della donna adultera e del «Lasciate i pargoli venire a me».

Gli stessi principi possono aver indotto il committente a far rappresentare in rilievo le tre figure principali dell'Antico Testamento: Mosè, Aronne e Davide. Mosè ed Aronne sono i Profeti ebraici dell'Antico Testamento che hanno ricondotto nella terra di Canaan gli Ebrei, liberandoli dalla schiavitù d'Egitto e nello stesso tempo all' avita religione di Jahvé. Secondo la tradizione i Dieci Comandamenti attribuiti a Mosè sono diventati premesse della rinnovata religione cristiana, e i Comandamenti, con la loro norme morali si ricollegano strettamente ad alcuni dei temi biblici del Nuovo Testamento e in particolare ai rilievi con scene della vita di Gesù, ma nello stesso tempo sono una precoce espressione fondamentale della bontà e dell'amore umano. Davide, il secondo re di Israele, la più importante figura antica dell'Ebraismo, è colui al quale è riuscito a unire le tribù di Giuda e di Israele. La massa allevata nei suoi salmi poteva considerare e giudicare importanti le rappresentazioni della sua figura nella parete interna della chiesa, come lo stesso committente che, in base ai testi del Nuovo Testamento fa discendere per i suoi fedeli, il principale protagonista delle scene dei rilievi, Gesù, dalla famiglia di Davide, il pastore divenuto un grande re in seguito alla sua vittoria su Golia, e dalla città di Davide, da Nazareth.

Con un intento simile viene ampliato il cerchio dei personaggi rappresentati con le figure dei quattro evangelisti del Nuovo Testamento: Matteo, Marco, Luca e Giovanni, che hanno scritto la storia di Gesù di Nazareth, e di tre fra i quattro padri della Chiesa occidentali: Agostino, Gerolamo e San Gregorio il Grande; fra questi Agostino figura in qualità del più grande e profondo genio teologico dell'età patristica, Gerolamo come il traduttore delle sacre scritture in latino; San Gregorio il Grande ha meritato il dovuto posto nelle pareti interne della cattedrale come creatore dei fondamenti dello stato ecclesiastico.

Fra i ventisette rilievi, in tredici si può riconoscere la mano del Casagrande stesso, e precisamente in tre rilievi situati sotto il peristilio esterno e in dieci collocati nel coro; per gli altri quattordici l'artista ha eseguito i disegni, ma l'esecuzione ha richiesto la collaborazione della bottega allestita a Eger. In questi rilievi la lavorazione della superfici e soprattutto il carattere differente dei volti si discostano dal tipo di volto tradizionale. I rilievi del coro sono considerati fra le migliori creazioni del Casagrande a Eger. In questi rilievi e in posteriori lavori di analoga natura, si può osservare che questo tipo compositivo corrisponde molto meglio alla sua personalità che non la modellatura di statue indipendenti, rappresentanti un unico personaggio. Possiamo riscontrare questa eccezionale capacità nei rilievi del coro sia nei pezzi a una sola figura sia in quelli a più figure. Le due figure dell'Antico Testamento: Aronne che con l'incensiere arresta la morte che porta distruzione fra il popolo, ma soprattutto Mosè dallo sguardo furente rivolto verso il popolo, mentre regge in mano le tavole dei Dieci Comandamenti, sono dotati di un movimento, di una gesticolazione potente, di una tensione drammatica derivante dai fatti (fig. 10).

Le figure dei quattro Evangelisti modellati in contrasto con Aronne e Mosè, sensibilmente addolcite, ma di un gusto tutto personale, la collocazione a modo di rilievo degli attributi, il leggero gioco



Fig. 9. Casagrande: S. Paolo, Eger, 1840—42

del drappeggio, nello stesso tempo la soluzione formale, mostrano l'artista sotto una prospettiva nuova. Pensiamo qui soprattutto al rilievo di San Giovanni, dove l'artista non ha visto nulla di biasimevole nella modellatura di una gamba nuda che taglia la cornice del rilievo, e anche alla raffigurazione di una artistica sicurezza di sè, ben osservabile nel volto dell'evangelista in maniera completemente discordante dagli altri tre, quando ha riunito in questo le reali qualità dello scriba del medico e, secondo la leggenda, anche del pittore (fig. 11—12).

I due rilievi del coro: la Consegna delle chiavi e la Lavanda dei piedi, sono composizioni sensibilmente compiute caratteristiche dell'epoca. Nel ritmo ondeggiante del gruppo dei Discepoli, nei contorni di gusto classicizzante delle figure dei rilievi traluce la capacità dell'artista; tutto ciò è



Fig. 10. Casagrande: Mosé col decalogo, Eger, Cattedrale, 1834—38

completato dall'elegante decorazione della tovaglia e dalla varietà dei vasellami antichi[20] (fig. 13—14).

Oltre alle sculture della cattedrale, tra il 1835 e il 1840 porta a termine parecchie altre ordinazioni. Ancora nel 1835, per incarico del canonico Durcsák, ultima una statua di Santo Stefano, collocata nel castello di Eger, opera che nello stesso tempo può essere considerata come uno studio preparatorio a una statua di Santo Stefano posteriore. Esegue busti del Preposto Rutter, degli uditori della Sacra Ruota Siskovics e Mednyánszky, del padre del gran preposto Lévay, del proprio padre e naturalmente del suo protettore Pyrker.[21] Nella fattura dei busti usa come materia base il legno (il padre del gran preposto Lévay), il gesso e il marmo (l'arcivescovo Pyrker). Fra i busti vi è qualche creazione di buon gusto; il proprio padre è individualizzato, ma soprattutto la statua del Pyrker si può dire riuscita. Ha rappresentato il Pyrker in paramenti pontificali, sul petto una semplice croce pendente da un cordone doppio, sopra la croce l'emblema della monarchia asburgica, l'ordine della corona ferrea, fondata da Francesco I. L'artista che conosceva il Pyrker ormai da circa 10 anni, distaccandosi dai ritratti con la tipica mitezza bonaria sia nella pittura contemporanea, sia nelle rappresentazioni grafiche, considera importanti piùttosto la decisione e il forte carattere dell'arcivescovo. Ha cercato di conseguire l'effetto progettato soprattutto con la forte accentuazione dei muscoli del viso e con la modellatura un poco ammiccante dell'occhio. L'artista non ha cercato di idealizzare, ma coraggiosamente ha rappresentato il naso aquilino, prominente, che dà un carattere al viso, e inoltre il sorriso soddisfatto, un poco ironico che risulta dalla linea della bocca (fig. 15).

Era del tempo di Eger anche il progetto dell'altare principale, nel quale aveva scolpito piccoli angeli inginocchiati, in marmo di Carrara e che erano stati collocati nell'odierno altare.[22] Ai due lati dell'altare stanno due cherubini in marmo di Carrara iniziati dall'artista e dopo la sua morte portati a termine da Adolf Huszár.[23] I due cherubini che adornano l'altare in verità sono copie dei due cherubini della facciata esterna, naturalmente sono stati proporzionalmente rimpiccoliti e, per decorare più sfarzosamente l'interno, sono stati fatti in materiale nobile, in marmo di Carrara. Lo stile invece si discosta un po' dal classicismo. Assolutamente insolite la discriminatura dei capelli e la forma battuta delle cinture che fermano la tunica. Non è verosimile invece che lo spirito differente sia dovuto al lavoro di Adolf Huszár, perchè la lavorazione della testa, e soprattutto gli occhi infossati e la caduta a spirale dei capelli fanno pensare proprio al Casagrande. Lo Huszár può solo aver portato a termine le rifiniture, le frange



Fig. 11. Casagrande: S. Giovanni Evangelista, Eger, Cattedrale, 1834—38



Fig. 12. Casagrande: S. Luca, Eger, Cattedrale, 1834—38

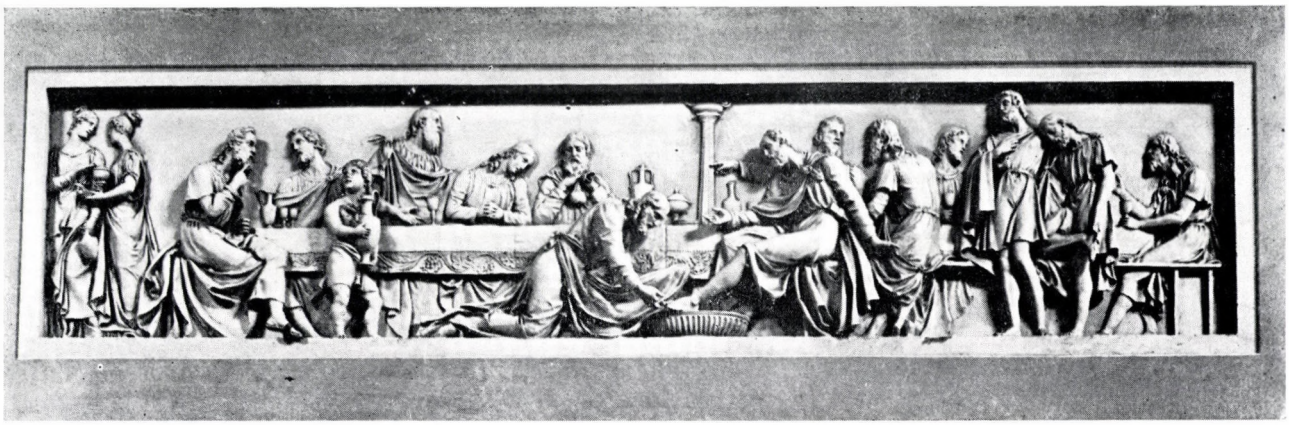


Fig. 13. Casagrande: Lavanda, Eger, Cattedrale, 1834—38



Fig. 14. Casagrande: Consegna dei chiavi, Eger, Cattedrale, 1834—38

a filigrana pendenti dagli abiti e gli ornamenti, nonchè i trattamenti superficiali posteriori. L'Archivio Arcivescovile di Eger conserva ancora un progetto di altare firmato dal Casagrande e con la data del 15 novembre 1840.[24]

Gli ornamenti scultorei del palazzo Ullman e del Castello Mocsáry

L'interruzione momentanea dei lavori di Eger può essere spiegata dal fatto che la fama dell'artista andava sempre più estendendosi. Nel 1837—38, dopo la consecrazione della cattedrale, verosimilmente per consiglio di József Hild, il progettatore della cattedrale di Eger, trasferisce la bottega a Pest, dove lavora per Móric Ullmann, il ricco commerciante. Il costruttore del palazzo Ullmann è lo stesso Hild[25] che aveva avuto occasione di conoscere personalmente il lavoro del Casagrande durante l'attività a Eger. Lo Hild nella persona del Casagrande trovò colui che rese il salone Ullmann da lui progettato una celebrità della Pest d'allora.[26] Lo Hild aveva progettato la sala divisa in due lunghe sale parallele da una fila di colonne, dove, alla parte della facciata presso la divisione delle finestre si ripeteva il motivo delle colonne come mezze colonne. Separa una parte della sala a modo di portico con ricchi cornicioni poggianti su due colonne per lato, alle due estremità della sala più grande, e orna con rilievi i pannelli sopra il cornicione, la banda al di sopra delle finestre della parete di facciata e le pareti di fronte a questa della sala più piccola (fig. 18—20). Presso la chiusura longitudinale della sala, su di un lato ha rappresentato il Parnaso dove Apollo con un largo mantello sta in vetta ad un colle roccioso tenendo nella mano sinistra il liuto. Intorno a lui le Muse che circondano il dio musico danzando al suono del liuto. Vedendo il rilievo continuamente ci torna alla mente il primo ricordo scritto rimastoci delle culture musicale greca, ricordo che dice appunto così:

> «Sul tuo liuto, o buon Apollo
> risuona una bella musica divina,
> per udirla il coro delle Muse
> indossa ornamenti festivi
> udendo la voce che invita.»



Fig. 15. Casagrande: Busto del archivescovo Pyrker, Eger, Pal. Arcivescovile, 1836

All'altra estremità della sala ha collocato sul monte Olimpo la famiglia degli Dei Greci. In mezzo al gruppo troneggia Zeus, mentre Ebe gli versa una bevanda nella coppa. Nel rilievo fatto in gradazione da sinistra ha collocato il gruppo di Pallade Atena, Afrodite ed il piccolo Eros, a destra quattro divinità: Ermete, Ade, Efesto e Proserpina. Nel fregio indipendente della piccola sala Amore, Venere e le tre Grazie, fra figure di donne che danzano e si aggrappano l'una all'altra, appaiono come il centro spirituale della composizione. Nel lato del salone che guardava verso la facciata sopra l'apertura delle finestre circondate da semicolonne compaiono gruppi di geni che danzavano, portavano sul capo corone di fiori e anfore. Nella campata centrale la dea Cerere sedeva in trono, al suo seguito erano raffigurati Ermete e lo stesso committente Móric Ullmann. I rilievi del Casagrande dal punto di vista formale si possono ricollegare alle tradizioni dell'antica arte greca, romana e all'eredità plastica



Fig. 16. Casagrande: Cherubino, Eger, Altare maggiore della Cattedrale. (completato dell'Adolfo Huszár)

donatelliana propria del Rinascimento italiano. Possono essere prefigurazioni dei graziosi rilievi del Palazzo Ullmann le attraenti danzatrici dei rilievi del I secolo a. C., cosiddetti neoattici, quanto il pulpito di Prato o le figure di putti che si abbandono a una danza sfrenata, in un etereo vestito nel rilievo a fregio della cantoria del duomo di Firenze.

Adattandosi alla struttura interna della sala, il Casagrande sfrutta al limite ogni possibilità. Attorno al fregio circolare fa muovere cento figure con una mescolanza delle diverse forme di movimento. Benchè si tratti di rilievi, egli con le sue figure crea un effetto sferico policromo, con l'immaginario movimento delle figure nascoste collocate in secondo piano nell'atrio. È indice di una più libera comprensione la rappresentazione delle forme dei corpi femminili sia in quelle nude nella parte superiore, sia in quelle etereamente vestite, dove, ad opera del movimento, dietro al drappeggio aderente ai corpi, elegantemente nascoste erompono le forme vigorose. L'accordo delle mani che si intrecciano, e dei movimenti ritmici dei piedi, lega in una unità compositiva i gruppi danzanti; questo accordo è rafforzato dal movimento a modo di convolvo lo di una lunga ghirlanda. I rilievi graziosi



Fig. 17. J. Hild: Aula del Palazzo Ullmann coi rilievi di Casagrande. Pest, 1839—40

e attraenti del Casagrande hanno deliziato nello stesso modo: i borghesi budapestini e i viaggiatori stranieri.[27] Le devastazioni della seconda guerra mondiale non hanno risparmiato neppure il Palazzo Ullmann. Assieme all'edificio hanno subito danni anche i rilievi e il loro restauro è stato compiuto solo in parte.[28]

I rilievi del Palazzo Ullmann non solo possono essere collocati tra le maggiori creazioni di Casagrande, ma nello stesso tempo sono le opere più elevate della nostra scultura classicista a rilievo dell'epoca. Non è meno significativa la persona del committente, le cui esigenze sono isolate nella cerchia dei ricchi borghesi della Pest dell'epoca del Palatinato. Il ricco e famoso commerciante Móric Ullmann molto verosimilmente capitò in Italia, dove ebbe grande influenza su di lui l'arte dell'epoca romana e rinascimentale. Nello stesso tempo era anche collezionista di opere artistiche, ma, marciando di pari passo col gusto artistico dell'epoca, nello stesso tempo era anche un mecenate esigente. Per questo sceglie per la costruzione del palazzo József Hild, uno dei più famosi architetti dell'epoca e per questo la sua scelta cade sul Casagrande, il più famoso, e senza dubbio, il migliore decoratore dell'epoca.

La decorazione simbolica adeguata al gusto dell'epoca, fu la creazione artistica espressiva del modo di vita della Pest del secolo scorso.[29] A lavoro ultimato nel 1840, il Pesther Tageblatt, un settimanale tedesco tributa parole di encomio sia alla persona del committente, sia all'artista, quando chiama nuovo tempio delle arti il salone costruito da Hild e Casagrande.[30]

Dopo questa ordinazione di grande rilievo per dare compimento ai suoi impegni ritorna ad Eger e inizia la scultura delle statue davanti alla cattedrale, delle quali statue abbiamo già parlato. Frattanto attorno al 1839 su ordinazione di Imre Mocsáry orna il castello di famiglia di Andornaktállya.[31] La loro conoscenza, con ogni probabilità, risale all'epoca della prima permanenza dell'ar-



Fig. 18. Casagrande: Geni danzanti, Pal. Ullmann. Pest, 1839—40. (Davanti la demolizione)

tista a Eger, ma è molto più significativo il fatto che anche nella progettazione del castello abbia collaborato József Hild,[32] la cui raccomandazione può parlare nel modo più eloquente del soddisfacimento dell'esigenze del committente in tal senso.

Il Casagrande ha modellato tre rilievi allegorici in un campo quadrilungo, fra l'attico della facciata e le finestre sopra il balcone del castello di Andornaktállya. È rimasto in possesso agli eredi della famiglia Mocsáry un disegno eseguito per il rilievo, nel quale disegno sono visibili una donna del corpo nudo aggrappata ad un albero, seduta su una collinetta, nel disegno del lato destro una coppia abbracciata[33] (fig. 21). Il disegno progettato non è stato realizzato per esigenze di altro tipo del committente.

Fra i tre disegni realizzati nel centro compare il rilievo allegorico dell'ospitalità, dove una donna seduta con un vestito dalle pieghe mosse con un gesto che invita ad entrare, accoglie un pellegrino inginocchiato, appoggiato ad un bastone, in un vestito riccamente pieghettato; la donna indica un putto con una cornucopia, rappresentante l'ospitalità (fig. 22). Da destra, nel rilievo allegorico della Pace, un angelo bacia in fronte la dea della pace, e innalza verso i trofei di guerra la fiaccola volta all'ingiù. Da sinistra ci sono figure maschili allegoriche che si abbracciano e simboleggiano l'amicizia, uno di loro regge in mano una fiaccola accesa, dietro l'altro c'è un cavallo impennato.

Tra i piccoli rilievi il più perfetto è l'Ospitalità che propaga una vera intimità, le figure classicamente modellate sono anatomicamente sicure, mentre nelle figure nude dei due rilievi esterni si possono riscontrare difetti nell'anatomia del movimento. Mentre ultima le statue collocate davanti alla cattedrale di Eger riceve l'encomio di József Kopácsy l'arcivescovo primate di Esztergom, per l'ornamento scultoreo della cattedrale.[34]

Ferenczy, che sperava nella commissione dell'arcivescovo primate, perdette dunque la battaglia con Marco Casagrande veneziano che ha dovuto vedere nell'incarico dell'arcivescovo il completo riconoscimento della sua attività in Ungheria; certo, nella prima metà del secolo scorso nessuno scultore ungherese mai ricevette una commisione di tal conto.[35]

Il programma scultoreo della cattedrale di Esztergom

Esztergom è stata nei secoli la metropoli guida dell'arte religiosa in Ungheria. La basilica che viene costruita nella metà del XIX secolo chiude i monumenti artistici dei castelli, monumenti che sono distribuiti in un arco di più di novecento anni. La ricerca ormai ha chiarito la storia della costruzione, ma una molto minore attenzione ha accom-



Fig. 19. Casagrande: Geni danzanti, Pal. Ullmann. Pest, 1839—40. (Davanti la demolizione)



Fig. 20 Casagrande: Geni danzanti, Pal. Ullmann. Pest, 1839—40. (Davanti la demolizione)



Fig. 21. Casagrande: Disegno per un rilievo del castello Mocsáry a Andornaktállya, Eger, Museo Dobó István, cca. 1839



Fig. 22. Casagrande: Ospitalità, Andornaktállya, castello Mocsáry, 1839—40

pagnato la storia delle arti decorative e in particolare delle statue della basilica.[36] L'apprestamento delle decorazioni scultoree risale al tempo in cui era Kopácsy arcivescovo primate di Esztergom. Gli studi critici hanno cercato piùttosto di oscurare che non di mettere in evidenza la sua opera di mecenate.[37] Dopo la morte del Rudnay, il famoso mecenate, solo al termine di sette anni viene nominato Kopácsy, che porta a termine un grandioso lavoro sia dal punto di vista dell'organizzazione, sia dal punto di vista del superamento delle difficoltà economiche.

La dimenticanza della sua persona è spiegabile con le lotte ecclesiastiche dell'epoca, perchè, con la sua persona si interrompe la serie degli arcivescovi provenienti dall'ordine benedettino.[38] Riguardo alla costruzione della basilica e alle sue decorazioni, viene considerato un imitatore del Pyrker, il grande mecenate di Eger, poichè gli architetti, scultori e pittori da Eger si trasferiscono a Esztergom.

Contrariamente a ogni valutazione, pensiamo che si debba giudicare positivamente la decisione del Kopácsy — se poi fu così — che non era una persona chiunque quella che egli seguiva, ma Giuseppe Ladislao Pyrker, dotato di una raffinata sensibilità artistica, di fama europea.

D'altra parte il filo della cooperazione fra due personalità ecclesiastiche di grande rilievo si può

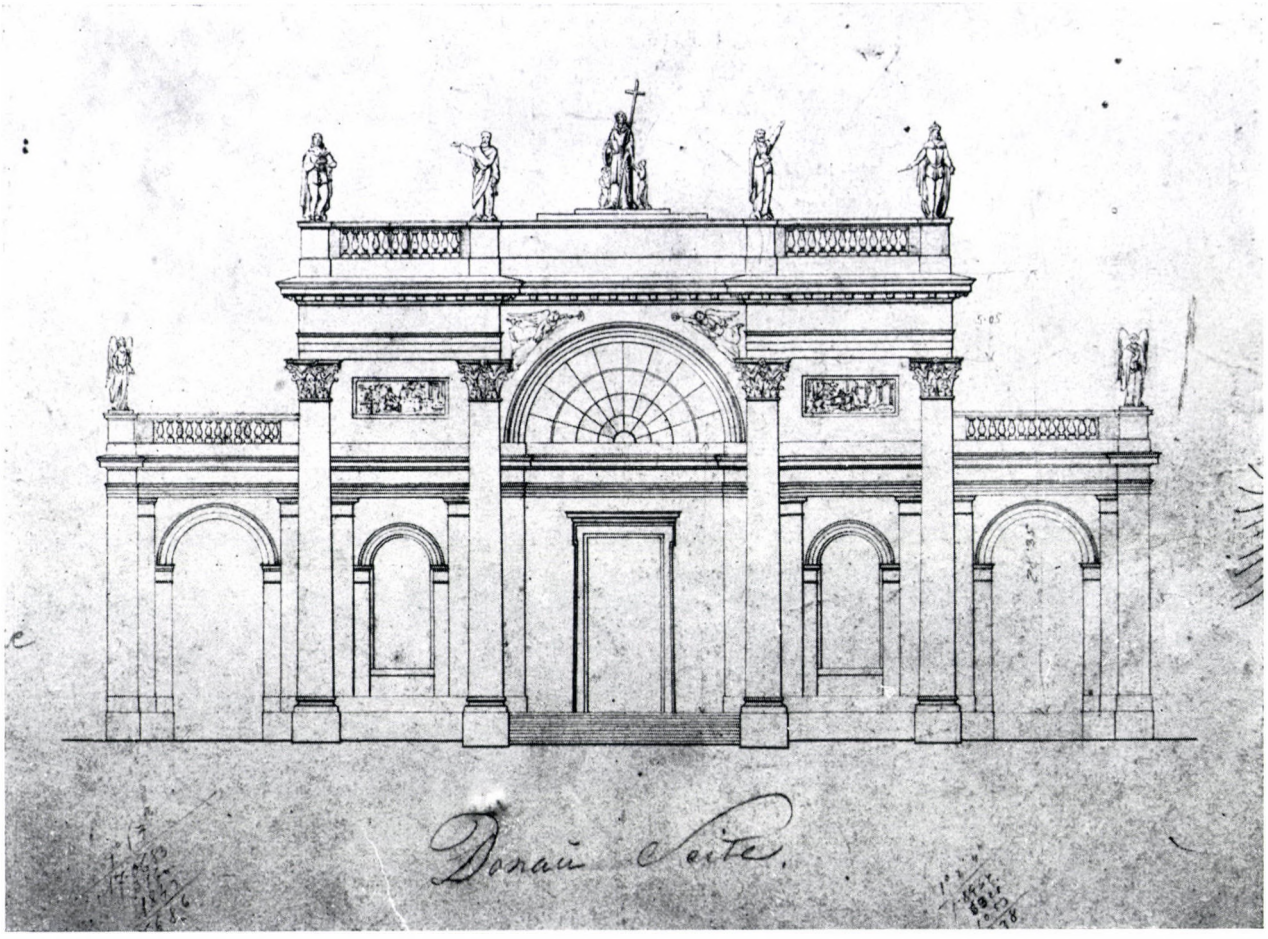


Fig. 23. J. Hild: Disegno della facciata occidentale del duomo di Esztergom. Museo edile della Sopraintendenza a Monumente dell'Ungheria (Dal lascito dell'arch. Möller)

fare risalire ad una ideologia comune. Il vincolo che unisce i due prelati non è altro che il fatto che entrambi sono saliti a quella dignità come membri dell'ordine cistercense, che ha reso obbligatoria la loro mutua relazione. Pyrker e Kopácsy sono uomini di quell'epoca in cui, secondo l'idea «nazionale» asburgica, il «Vaterland» non rappresenta la patria di un solo popolo, ma il paese dell'imperatore[39] — alla quale ideologia nell'Ungheria dell'epoca della riforma appartenevano sempre meno personalità rivestenti un ruolo guida.

Se sì allora in primo luogo uscivano della cerchia dei prelati che rivestivano posizioni di guida e fra questi erano annoverati anche Pyrker e Kopácsy. La diffusione di ideologie contrarie alle idee ungheresi dell'epoca della riforma era possibile soltanto all'interno delle scuole religiose severamente organizzate, nella qualcosa hanno avuto una non piccola parte l'ordine cistercense e soprattutto i due alti prelati. D'altra parte Pyrker e Kopácsy come parlamentari prendono parte alla nascente assemblea riformatrice e nello stesso anno ricevono rispettivamente la dignità di arcivescovo di Eger e di cardinale di Veszprém. Nel 1828 a fianco del Pyrker anche il Kopácsy presso la corte è consigliere segreto interno. Per consiglio del Pyrker accetta quella dignità dell'arcivescovo primate che all'inizio aveva rifiutato: dunque anche allora segue i suoi consigli quando ormai risiede a Esztergom, e allora perchè non avrebbe accettato il consiglio del Pyrker di avere fiducia in Hild, il Casagrande e il Grigoletti per la costruzione e l'abellimento della cattedrale.

Il Casagrande nel 1842 allestisce la bottega a Esztergom. Lo segue quella squadra si scultori e di artigiani che aveva raccolto a Eger.[40]

Dal 1842, con piccole interruzioni, fino al 1847 lavora a Esztergom. Durante questo tempo prepara quelle quattordici gigantesche statue e quattro rilievi che rispetto al programma costituiscono una compatta ripetizione dei gruppi scultorei realizzati a Eger. Oggi la cattedrale conserva solo

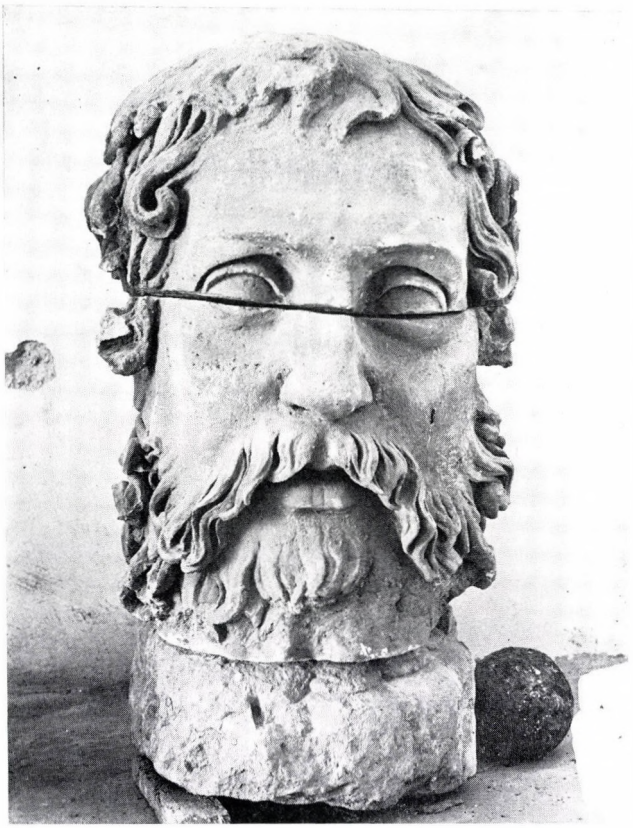


Fig. 24. Casagrande: Frammento di San Paolo, Esztergom, Museo del Duomo, 1843

poche di quelle creazioni. Tutte le statue pedestri andavano distrutte, sono rimasti intatti solo i rilievi collocati sulla parete della facciata occidentale.[41] In base a qualche frammento di testa e di mani rimasto in buono stato di conservazione possiamo dedurre la qualità e la grandezza delle statue. Tre frammenti di testa invece si possono vedere incorporati nel muro di cinta supra il Danubio del palazzo dell'arcivescovo primate. Il primo compito del Casagrande al suo arrivo a Esztergom fu la decorazione con statue della facciata occidentale della cattedrale, dove erano stati progettati: sette statue di grandi dimensioni, due rilievi figurati e due rilievi di angeli che si librano nell'aria. Finora i ricercatori hanno parlato solo di cinque statue della facciata e dei rilievi. In mancanza di fonti non fanno menzione delle statue dei Geni e dei Quattro Evangelisti. Le nostre ricerche fatte all'Archivio Arcivescovile Primaziale di Esztergom hanno fatto luce sull'intero programma scultoreo e così è diventata possibile la ricostruzione ideale di questa.

Dopo la conclusione del contratto nel 1841, sono rimasti dati a partire dall'inizio del lavoro, dal 1843. Le fonti fino ad oggi sconosciute, fanno luce anche sui rapporti intercorrenti tra l'artista e il mecenate. Il Kopácsy per un progresso continuo delle decorazioni all'interno e all'esterno, ottiene presso l'imperatore di potere impiegare per un anno la metà dei benefici dei possedimenti cardinalizi della provincia di Veszprém che prima conduceva, per le spese di costruzione della basilica.[42] Dopo l'inizio dei lavori, ogni dieci giorni chiedeva all'economo e al direttore economico delle informazioni orali e scritte e, a fine mese, conferiva separatamente con lo Hild. I rapporti di cui abbiamo parlato non sempre si occupano del Casagrande, ma solo quando qualche statua era stata terminata o quando gli avevano sollecitato il compimento del lavoro.

I tre anni dal 1842 al 1844 rappresentano veramente il periodo di fertilità degli anni di Esztergom. Durante questo periodo l'artista ha portato a termine tutta la decorazione scultorea della facciata occidentale. Sul più alto gradino dell'attico stava la figura femminile allegorica della religione, accompagnata a sinistra e a destra da piccoli geni rappresentanti la Speranza e la Carità. Nella statua della figura principale che tiene nella mano

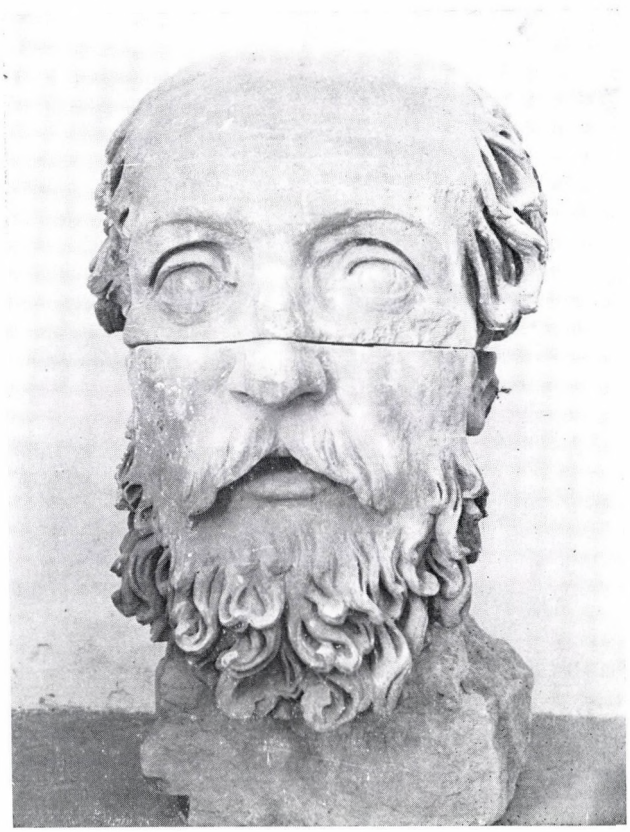


Fig. 25. Casagrande: Frammento di San Pietro, Esztergom, Museo del Duomo, 1843

sinistra una croce e alza la destra verso il cielo, non è difficile riconoscere il simbolo della Fede di Eger, statua che segue i modelli del Canova. Alla sinistra della figura centrale della Religione stava San Pietro che teneva nella mano sinistra le chiavi della Chiesa e la mano destra un poco alzata. Sul lato destro stava San Paolo con un libro in mano e un possente mantello sulle spalle. Ecco qui una ripetizione a Esztergom del programma ideato dal Pyrker in una forma compositiva molto più fortunata. Qui le figure simboleggianti la chiesa universale e ungherese non creano un gruppo a parte come a Eger, ma San Pietro e San Paolo nonchè i santi re ungheresi Santo Stefano e San Ladislao circondano in una organica unità la figura della Religione che con un piccolo Genio secondo le scritture contemporanee rappresentava le tre virtù teologali.[43] Non può essere per caso che il programma esprimente giustamente la coscienza della chiesa si sia realizzato a Esztergom, nel centro della chiesa cattolica dell'Ungheria.

In base agli scritti dell'Archivio Arcivescovile Primaziale che si occupano del Casagrande si può ricostruire l'ordine in cui vennero compiute le



Fig. 27. Casagrande: Frammento di San Stefano re, Esztergom, Museo del Duomo, 1843



Fig. 26. Casagrande: Frammento di un putto, Esztergom, Museo del Duomo, 1943

statue, e poi anche il metodo di lavoro dell'artista nonchè i rapporti fra il committente e l'artista.

Nel 1839 quando il Kopácsy occupò il seggio di arcivescovo primate la costruzione era ormai in uno stato così avanzato che poteva essere costruita la parte sopra il coro. Nel 1842 arrivando ad Esztergom il Casagrande senza alcuna difficoltà poteva dare inizio alla progettazione delle statue per la parete orientale. Alzarono sulle parti costruite, con l'aiuto di impalcature che si trovavano presso la parete occidentale, delle pietre di possenti dimensioni scelte dalle miniere di Szamárdhegy. Le misure gigantesche delle statue costrinsero l'artista a lavorare all'aperto.[44] Così soprattutto a causa del cambiamento del tempo non fu niente affatto assicurato il corso costante del lavoro.

Secondo gli esposti economici dell'aprile-maggio del 1843 furono terminate due statue di apostoli, in base a un disegno che reca la firma dello Hild, disegno prima sconosciuto ed ora rinvenuto — che costituisce il progetto della facciata occidentale della chiesa — abbiamo potuto precisare quei frammenti di teste che nella sala di esposizione

della cattedrale, ci fanno pensare al passato[45] (fig. 24). È ormai chiaro che la statua pelata dal cranio largo rappresenta San Pietro mentre quella dagli occhi profondamente sfumati e a linee molto più morbide invece rappresenta San Paolo (fig. 24 — 25). I ricercatori considerano le statue degli apostoli di Esztergom copie delle statue di apostoli di Eger. Il confronto invece fra i monumenti di Eger e di Esztergom ha chiarito che l'artista con le statue analizzate ha dato vita a due tipi completamente diversi. Quando con le statue di Eger ha sensibilmente provato a creare un carattere secondo i punti di vista dettati dall'ordinazione, proprio allora possiamo scoprire nei frammenti di Esztergom un ritorno ai monumenti di busti dell'antica arte greca. Le statue del Casagrande ad Esztergom non sono state preparate per una prospettiva immediata, dunque è completamente escluso un loro rapporto immediato con l'osservatore. Da questo risulta chiaro l'intendimento per cui le opere diventano indipendenti.

Dagli esposti sopra riportati, risulta chiaro che dopo avere terminato le due figure degli apostoli l'artista comincia a scolpire la statua della Religione e promette di terminare entro l'autunno del 1843 tutta la decorazione della facciata occidentale.[46] Purtroppo, delle cinque statue frontali, oltre le teste degli apostoli di cui abbiamo già fatto menzione, sono rimasti frammenti solamente della testa di Santo Stefano e di qualche angelo (fig. 27). Anche una testa di re, in buono stato di conservazione, dimostra che a Eger si addolciscono i tipi modellati con sensibilità barocca e patetica e piùttosto ha sperimentato una concezione di carattere ungherese. Attestano il suo attento lavoro una precisa lavorazione dei dettagli della corona e la scultura minuziosa della barba

Gli esposti economici possono dare un punto di riferimento al chiarimento di tali domande quali il rapporto tra l'artista e il committente. È un interessante rapporto questo fra Kopácsy e Casagrande poichè in verità l'artista e il committente si trovano ai poli opposti, ma il loro rapporto sempre implica una terza persona, un intermediario. Non conosciamo immediate discussioni e corrispondenze fra Kopácsy e Casagrande come nel caso del Pyrker, tranne una volta, come diremo in seguito. Non è rimasta neppure un'annotazione della quale risulti quale opinione il Kopácsy avesse di ciascuna statua. Questo però è sicuro che il Casagrande e tutti gli altri artisti erano obbligati a mostrare i disegni per le opere progettate e solo dopo l'esame di questi veniva dato il permesso per l'esecuzione.[47]

Attraverso l'intendente faceva sapere agli artisti, e fra questi al Casagrande, l'opinione che si era formato in base ai disegni. Questo comportamento, di tenere volutamente le distanze dagli artisti, induce i ricercatori a pensare che Kopácsy non possedesse una sensibilità artistica raffinata. Appunto per questo non desiderava discutere personalmente della sorte delle creazioni artistiche, ma piùttosto ricorreva a contatti formali. Se in qualche modo l'opera guadagnava la sua approvazione, non lo faceva cambiare e si accollava la necessaria copertura materiale che non rappresentava una piccola somma, soprattutto nel caso del Casagrande. Pagò all'artista trentamila fiorini convertibili tondi per l'intera scultura e inoltre per suo ordine fece passare il legno, il vino e ogni compenso materiale fissato dal Casagrande.[48] Oltre a una così grande somma di denaro, ogni impegno dei suoi due incaricati, l'economo János Mathes e l'intendente István Ferenczy fu di stimolare ad una quanto più rapida possibile conclusione dei lavori l'artista che lavorava lo stesso molto piano.

Le cinque statue della facciata furono ultimate il 13 luglio del 1843, ma per la lavorazione dei rilievi della facciata fu necessario il ponte ancora più a lungo. Invece già da molto tempo avrebbero desiderato collocarli accanto alle lavorazioni della cupola.[49] Il Ferenczy, nel settembre del 1843, indignato, informa l'arcivescovo primate che il Casagrande trascura il suo lavoro e promette di terminare i rilievi solo per la fine di ottobre.[50] La promessa invece si compie soltanto nella primavera dell'anno seguente. Nell'esposto dell'aprile-maggio 1844 possiamo leggere: «Casagrande, dopo aver terminato i rilievi di Santo Stefano e di San Ladislao, lavora ai due rilievi di angeli.»[51] Questi quattro modesti rilievi mostrano il lavoro a mano dell'artista veneziano sulla facciata occidentale della cattedrale. Tra questi uno rappresenta l'incoronazione di Santo Stefano, l'altro invece i capi dell'esercito crociato che si presentano a San Ladislao (fig. 28). Presso la voluta arcuata della porta centrale ha collocato i rilievi di due angeli librati in volo che reggono due rami di palma. Fra i due rilievi a soggetto la più riuscita è la scena dell'Incoronazione. Nella scena abilmente costruita e, soprattutto nel dettaglio di Maria con il bambino Gesù, è possibile sentire un modello classico italiano.

Benchè il lavoro si compia con un anno di ritardo la stima per il maestro non diminuisce a



Fig. 28. Casagrande: San Ladislao riceve i crociati, Esztergom, Duomo 1844

Esztergom. Ancora nel giugno del 1844 fanno un contratto con il Kopácsy per scolpire le statue dei quattro evangelisti.[52] Dopo la stipulazione del contratto, l'artista per un periodo di tempo lascia Esztergom e attraversando Pest e Eger si reca nella regione di Fáj, dove decora le parti esterne ed interne del castello di István Fáy. Nel frattempo, durante tutto l'anno, continua i rapporti epistolari con il Kopácsy e invia i disegni scultorei delle pietre necessarie per le statue dei quattro evangelisti, poi invia anche i modelli necessari per l'esecuzione.[53] I disegni rappresentanti i quattro evangelisti rinvenuti fra gli scritti che riguardavano il Casagrande nell'Archivio Arcivescovile Primaziale di Esztergom e che ora sono stati collocati nella collezione del Museo Cristiano, per i ricercatori erano sconosciuti. Abbiamo per la prima volta notizie della loro esistenza nel 1948 attraverso il Fomo topografico intitolato «Monumenti di Esztergom», quando nel corso dei lavori vene raccolto tutto il materiale del museo.[54] I disegni a matita sono stati compiuti con grande minuzia, forse nella figura di San Marco si può avvertire qualche cosa di sommario e incompiuto, diversamente che nelle statue degli altri tre evangelisti, dove notiamo un'esecuzione minuziosa con eleganti linee della testa, della barba e del drappeggio. I giuochi mimici del viso sono mutevoli, e su tale base si possono ricollegare ai tipi di rilievi figurati della Cattedrale di Eger. Ci colpisce la snellezza dei corpi che ci fanno pensare ai pezzi che riproducono figure similari dei disegni di maniera. D'altra parte nel trattamento del drappeggio si cela un gusto tardo rinascimentale (fig. 29 — 32). Il 20 dicembre 1845 in una lettera inviata da Fáj, il Casagrande informa il Kopácsy di iniziare l'estrazione delle pietre dalle miniere di Szamárdhegy; nella primavera dell'anno seguente dà inizio ai lavori.[55] Secondo agli studi sul Casagrande che finora erano stati compiuti, le statue non erano mai state costruite, ma solamente era stato stipulato un contratto.[56] Si presenta invece questa domanda: perchè il Casagrande è rimasto a Esztergom fino al 1847? László Pálinkás nel suo studio sul Casagrande spiega il soggiorno di Esztergom del Casagrande con il fatto che allora ha portato a termine la scultura della statua rappresentante la Religione, statua che per altro era pronta già nel 1843.

Il Kopácsy seguì con attenzione anche in seguito il lavoro del Casagrande. Nel 1846 in una lettera datata da Érsekujvár, designa il luogo in cui devono essere collocati i quattro evangelisti nella Cattedrale.[57] Secondo questa disposizione la statua di San Marco fu collocata nel porticato del lato nord. San Giovanni sulla facciata est della Cattedrale, San Matteo sul portico del lato sud, mentre San Luca nella sacrestia.

Nel corso dei lavori precedenti il Casagrande aveva avuto modo di sperimentare che il calcare di Szamárdhegy non era appunto il materiale più adatto, soprattutto dal punto di vista di una lunga conservazione delle statue. Per questo appunto aveva raccomandato all'arcivescovo primate di poter preparare con pietre di qualità migliore le parti delle statue dei quattro evangelisti che richiedevano una lavorazione più accurata.[58] L'ar-



Fig. 29. Casagrande: San Matteo. Disegno a matita, Esztergom, Museo Cristiano, 1844



Fig. 30. Casagrande: San Marco. Disegno a matita, Esztergom, Museo Cristiano, 1844



Fig. 31. Casagrande: San Luca. Disegno a matita, Esztergom, Museo Cristiano, 1844



Fig. 32. Casagrande: San Giovanni, Disegno a matita, Esztergom, Museo Cristiano, 1844



Fig. 33. Veduta di Esztergom. (nei anni sessanta del sec. XIX.) Incisione in acciaio. Esztergom, Museo Balassi Bálint

tista ne considerava la più adatta la pietra di Pest. Il Kopácsy invece non si attenne al consiglio dell'artista, temendo che ciò rappresentasse un maggior sacrificio materiale.

Gli scritti ufficiali, in verità, non parlano di un'esecuzione delle statue, ma le riviste coeve dicono che il Casagrande scolpisce le statue dei quattro evangelisti: e più tardi parecchi rilievi con le statue degli evangelisti immortalano la Cattedrale[59] (fig. 33). Non meno importante per noi è l'albo pubblicato per la consacrazione della Cattedrale le «Memoriae Basilicae Strigoniensis», nel quale troviamo descrizioni che parlano in termini eleganti della decorazione scultorea della Cattedrale, e fra questa anche dei quattro evangelisti.

> «Ex excelseo hoc dicti plumbei strati loco amoenissimus quaqua versus praebetur prospectus, amplumque Ecclesiae suis cum canalibus tectum perticae ac lamelae fluidum electricum absorbentes nec non vastae Evangelistarum statue, cornici per utrumque Ecclesiae latus procurrenti insistentes, cominus conspiciuntur.»[60]

Il Casagrande scolpì dunque le statue, le quali dopo la morte dell'arcivescovo primate non furono più da lui oleate. La conservazione delle statue quindi non fu assicurata e agli effetti delle variazioni stagionali e degli sbalzi di temperature si deterioravano e presto andavano distrutte. In un dipinto del 1873 che ritrae la basilica ormai non figurano le statue,[61] ma nel muro di cinta del palazzo dell'arcivescovo primate si possono vedere incorporate delle teste di statue ormai logore che molto verosimilmente sono i resti delle statue dei quattro evangelisti (fig. 34).

Inoltre nella sala dell'esposizione della Cattedrale si può vedere anche un frammento di testa di angelo, che può essere la testa della figura, attribuibile a un bambino, collocato accanto all'evangelista Matteo. Al momento del confronto del disegno con il frammento di testa il trattamento speciale dei capelli prova meglio di ogni altra cosa l'identità (fig. 35).



Fig. 34. Casagrande: Frammento nel muro di cinta del palazzo arcivescovile di Esztergom

I rilievi del castello di Fáj

Come ormai abbiamo ricordato, dopo aver soddisfatto gli impegni di Esztergom nel 1844—45, per commissione di István Fáy decora il castello di Fáj appartenente al conte, nella regione di Borsod con rilievi e con uno stemma che ornava il portone di ingresso. István Fáy, come il prefetto della regione Heves, poteva aver conosciuto l'artista già a Eger, ma a Pest, anche durante la decorazione del palazzo Ullmann, aveva avuto modo di seguire attentamente la sua attività. Per il riconoscimento della sua arte, Fáy è quel nobile che nella discussione per il monumento a Mattia, come un ideale benefattore, protegge con i suoi scritti l'artista di fronte alla media nobiltà della provincia di Pest e con lo strato borghese simpatizzante con Ferenczy. Assicura la sua protezione materiale con la decorazione del castello di Fáj.

Le decorazioni del castello di Fáy, così lontano dal centro artistico del paese, hanno indotto anche illustri ricercatori a dubitare della paternità dei rilievi. István Genthon e Gyula Szentiványi nel loro lavoro intitolato «I monumenti di Kassa e del comitato di Abaúj-Torna», solo per la critica dello stile hanno considerato i rilievi opere del Casagrande.[62]

Invece la casa residenziale Fáy non rimase escluse dalla descrizione di libri di viaggio dello scorso secolo e in uno: nel Magyar Néplap nel 1857, ad opera di un autore che si firma M. J. possiamo leggere:

> «Quando avemmo la fortuna di essere là nel 1845, il famoso scultore Casagrande che aveva scolpito le statue della chiesa di Eger, ha decorato la sala del castello con magnifici rilievi, cioè: Lucrezia romana con il pugnale nel cuore, molto fedele, lunga diciotto piedi e alta sette ed inoltre Pan con le ninfe e l'Aurora.»[63]

Questa piccola descrizione non solo ha aiutato a provare chi sia l'autore, ma ha corretto in misura completa la presunta esecuzione a Pest, e anche un errore di datazione, secondo quanto finora si riteneva. La nostra opinione è rafforzata anche da una lettera spedita nel 1845 dall'artista da Fáj all'arcivescovo primate Kopácsy.[64]

Fra i rilievi di Fáj si distingue soprattutto la rappresentazione di Pan con le ninfe, sia dal punto di vista compositivo, sia da quello della modellatura. Tra il gruppo delle ninfe danzanti su di una collina fiancheggiata sui due lati da abeti e querce minuziosamente ed elegantemente modellate, spicca Pan, il satiro dal busto d'uomo e dalle zampe di capra, e regge nella mano destra protesa in avanti una fiaccola fiammeggiante, mentre con la sinistra accosta alla bocca la sua siringa. Le ninfe danzano allegramente al suono della siringa, stringendo in mano corone di fiori e pampini. Segue la sua musica un vecchio pastore e accanto a lui, volgendogli le spalle il suo amore senza speranza, la dea Siringe, prega i celesti di liberarla dalle persecuzioni di Pan. Ai suoi piedi sta il dio dell'amore, Cupido, che colloca una freccia nell'arco. Circondati dalle ninfe danzanti stanno due figure mitologiche, Orfeo ed Euridice, che si guardano tristemente.

Il rilievo di Pan è la continuazione diretta dei rilievi del palazzo Ullmann che possono aver suscitato l'interesse di István Fáy e così è spiegabile la rappresentazione di soggetto analogo del castello di Fáy (fig. 36).

È plasticamente più piatto e più molle nella modellatura il rilievo dell'Aurora. Rappresenta la dea che sul suo carro trainato sulle nubi si congeda dal suo amore. I cavalli del cocchio lanciato al galoppo e le figure di putti librati tra le nubi suscitano sensazione di aerea leggerezza. Accentua considerevolmente la goffagine anatomica delle



Fig. 35. Casagrande: Frammento di un putto, Esztergom, Museo del Duomo, cca. 1847

figure una veduta paesaggistica collocata sotto i cumoli di nubi, che, con il caratteristico pozzo a mazzacavallo non è niente altro che la simbolica perpetuazione della casa residenziale del conte Fáy. Questa meravigliosa contaminazione esprime l'affetto del committente verso la regione e la terra natia, e anche la realizzazione in tal senso della cultura classica così caratteristica di quell'epoca (fig. 37).

Il meno riuscito è il rilievo della storia di Lucrezia. L'artista ha collocato i nove protagonisti in uno spazio chiuso da una tenda sapientemente drappeggiata e appesa in più punti. La modellatura delle figure, invece rigida e secca, nasconde una mancanza di vita di forzata teatralità. Nella figura di Lucrezia moribonda si può notare una qualche eleganza e nella figura di Bruto che alza il pugno alla Lupa romana ha saputo infondere una certa tensione. Al centro della scena, in una composizione triangolare ha collocato Lucrezia moribonda, seduta su una sedia e, accanto a lei, la madre inginocchiata, nonchè il padre che assiste la moribonda incoraggiandola. Di fronte alla figura principale sta in divisa di soldato romano il marito di Lucrezia, dietro di lui si trova una donna che piange e stringe la testa fra le mani. Dietro le



Fig. 36. Casagrande: Pan e nimfa, Fáj, 1845



Fig. 37. Casagrande: Aurora, Fáj, 1845

figure principali stanno tre uomini e due di loro alzano la mano giurando vendetta (fig. 38). È risaputo che la rappresentazione artistica della storia di Lucrezia era frequente soprattutto nell'epoca rinascimentale. A causa delle difficoltà rappresentative scultorea delle vicende storiche soprattutto nelle creazioni pittoriche si può osservare in primo luogo uno sviluppo delle rappresentazioni iconografiche e formali. Le rappresentazioni di Lucrezia che conosciamo non danno nessun punto di riferimento per stabilire il confronto fra il rilievo del Casagrande e qualche altra opera di analogo sog-

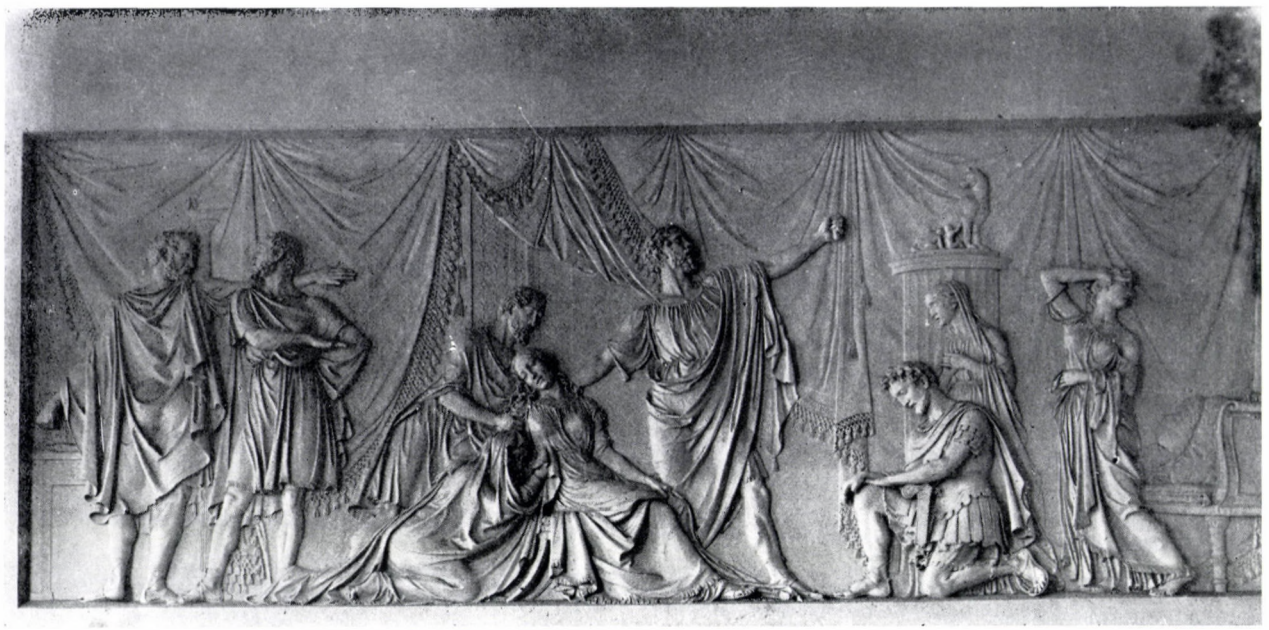


Fig. 38. Casagrande: Lucrezia, Fáj, 1845

getto. Dal punto di vista compositivo la rappresentazione si ricollega fortemente al quadro intitolato «Il Giuramento degli Orazi» di J. L. David; i successi della rappresentazione a Roma, all'istante della sua nascita, ha avuto un'influenza tale da determinare lo stile, non solo nell'arte del nascente classicismo della fine del XVIII secolo, ma ancora viva alla metà del XIX secolo. Forse il fatto più interessante è che si può sentirne l'influenza anche nelle creazioni dello scultore francese Claude Ramey, che non solo nella scelta del tema ma anche nelle possibilità rappresentative che ne derivano, non cerca novità, ma si rifa alla influenza di David.

Dopo aver portato a termine la decorazione del castello di Fáj, nel 1845 ritorna a Eger,[65] poi a Esztergom, dove lavora alle statue dei quattro evangelisti fino al novembre del 1847. Dopo la morte del Kopácsy lascia Esztergom e va a Pest, il centro del paese: con le creazioni di Esztergom si chiude la serie delle opere in Ungheria.

Dobbiamo invece menzionare tre progetti per statue che sono importanti non solo per la nascita della scultura classicista ungherese e soprattutto in relazione alla persona di István Ferenczy, ma fanno luce su quel corso di sviluppo, per cui si determina quale ruolo possa giocare il pubblico a cui e d estinata l'opera nella creazione di una qualsiasi scultura di più ampio respiro, il quale corso si riscontra nell'arte di Miklós Izsó che parte come allievo di Ferenczy e si apre la strada negli anni 1860—70.

Il monumento a Mattia, la statua del palatino, arciduca Giuseppe, la colonna della Libertà

Alla fine degli anni 1830 il fervore iniziale per il monumento a Mattia, suggerito da István Ferenczy, fra gli altri concorrenti attiro anche il Casagrande. Ben presto l'entusiasmo si spegne per lasciare il posto a idee più assennate, benchè rimanga al centro della pubblica attenzione. István Széchenyi nel 1840 si scaglia contro il progetto: «100.000 fiorini andrebbero bene contro la polvere e il fango» — più tardi la frase diventa un proverbio. István Fáy acutizzo la disputa su chi dovesse essere lo scultore del monumento quando nel 1842 fra i possibili realizzatori propose in primo luogo il Casagrande.[66] La discussione più tardi degenero in diverbi personali fra i due artisti. Il Ferenczy recriminava che le statue del Casagrande riuscivano perchè nella sua bottega lavorava un suo ex allievo, Ferenc Herbinger.[67] Alla lettera del Ferenczy giunsero numerose risposte, il Fáy di nuovo inneggia al Casagrande e lo stesso Casagrande si difende categoricamente dagli attacchi personali.[68] Nella discussione si inserisce anche István Mayer,

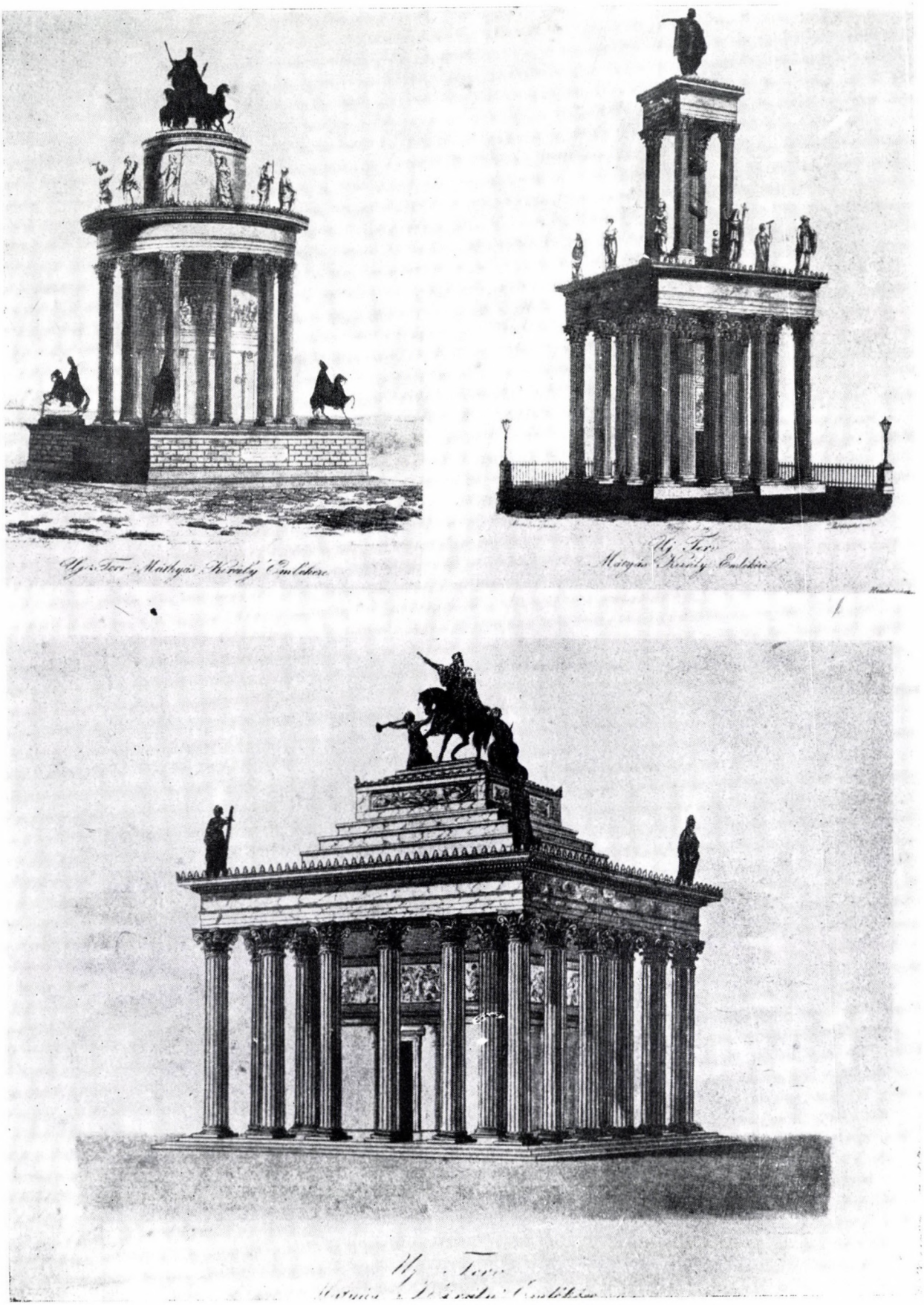


Fig. 39. Casagrande: Disegni del monumento del re Mattia Corvino, 1840—42

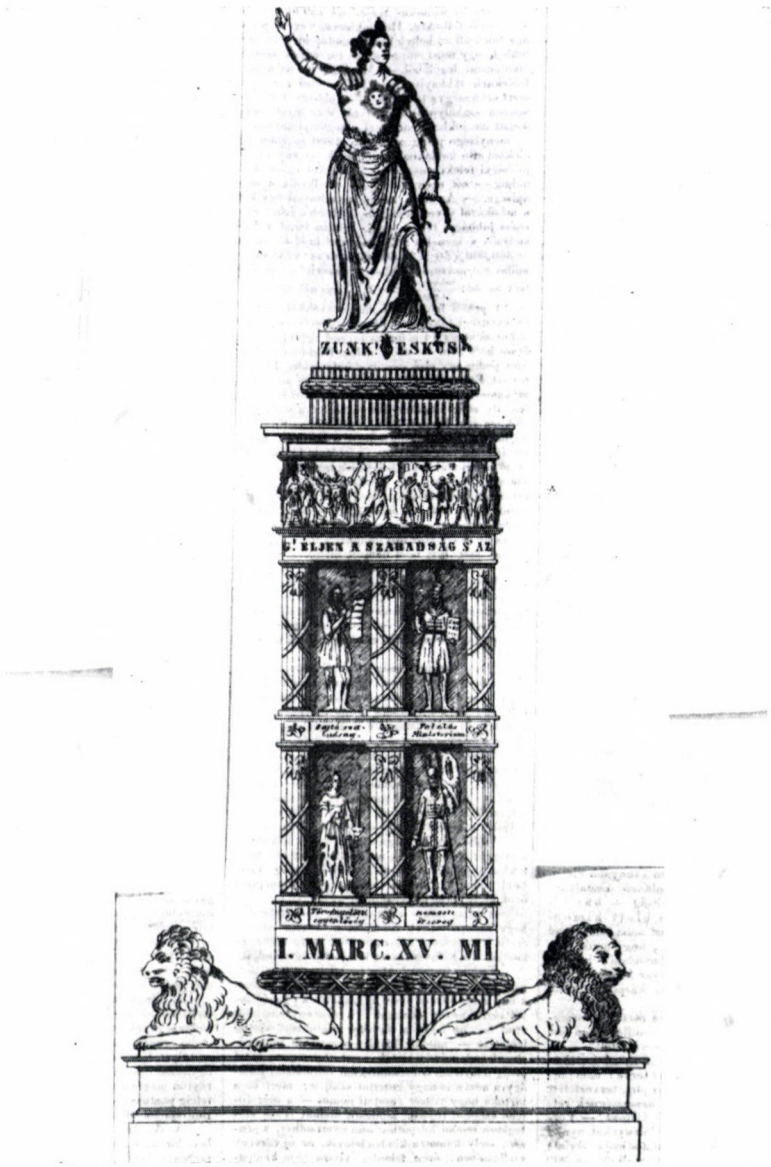


Fig. 40. Casagrande: Disegno di un monumento di Libertà. 1848

il canonico di Esztergom e scrive per quali motivi il Ferenczy sia stato messo in disparte.[69] Un libello segue all'altro e sulle colonne della stampa appaiono circa 50 manifestazioni di opinione. Lo scopo di questo studio non può essere una valutazione completa di queste discussioni, la qual cosa meriterebbe di essere trattata a parte. La discussione si attuisce pian piano soprattutto a causa delle difficoltà materiali, d'altra parte nè la corte nè l'alta nobiltà vedevano di buon occhio il progetto. Il Casagrande invece continuò ancora a interessarsi attivamente e preparò per il monumento sei progetti in alternativa. Domokos Perlaszka intaglio nel rame i progetti che furono presentati in supplementi dei giornali Honderű e Életképek nel 1844. Il Casagrande, per agevolare la realizzazione del progetto nel 1844 a Eger pubblicò anche un libretto intitolato «Proposte alla società per l'innalzamento di un monumento a Mattia Hunyadi».[70] Le parti architettoniche del progetto furono disegnate dall'architetto pestino János Wagner, a svantaggio delle parti scultoree. La parte della stampa che era ostile a Ferenczy e non aveva fiducia nelle sue qualità tributo il suo riconoscimento ai progetti del Casagrande. Quando, per difficoltà materiali, i piani naufragarono, i progetti rimasero come documenti artistici[71] (fig. 39).

Nel 1847, a causa di una statua che si doveva erigere a ricordo della scomparsa del Palatino, arciduca Giuseppe, gli animi si accessero di nuovo,

come era avvenuto per la disputa sul monumento a Mattia. Il Casagrande — verosimilmente per consiglio dei suoi amici — di nuovo chiede la parola. Pubblica una lettera aperta su Honderű, lettera che è un eloquente rivelazione sia dell'epoca sia della personalità dell'artista:[72]

> «Il sottoscritto che questa nazione accoglie nel suo seno da più di 10 anni, compie i doveri di cittadinanza per poter elevare con le parole e con i fatti il valore artistico del monumento progettato. Dopo la fondazione della società per l'erezione del monumento, ho pensato seriamente al tema proposto; in parte sono pronti alcuni miei disegni e ad altri sto lavorando; progetto di sottoporre ai magnanimi mecenati della Società del Palatino Giuseppe questi disegni in forma di litografie accompagnate da opuscoli illustrativi. Secondo la prudenza di questa società, se qualcuno di questi progetti è accettabile, si degni di utilizzarne qualcuno per la realizzazione. Io considero sempre una grande fortuna se posso creare qualcosa di utile e di bello in questo paese che amo e onoro come la mia seconda patria. Credo che tra poco il mio opuscolo illustrativo, a cui verranno allegati i disegni, giungerà in mano alla nazione.»[73]

Come tanti altri progetti di statue, a quell'epoca neppure la statua al Palatino arciduca Giuseppe fu realizzata, ma soltanto 20 anni più tardi, nel 1869, con il concorso dello scultore di Monaco di Baviera J. Halbig.

I successi iniziali della rivoluzione del '48 e della guerra di Liberazione suggerirono all'artista la possibilità di erigere una colonna alla Libertà. Preparò un progetto per il monumento che fu anche pubblicato nel Kassai Képes Újság. Sul centro del piedistallo decorato con leoni accovacciati si innalza la colonna in cima alla quale sta l'Ungheria che spezza le catene. Ha suddiviso le colonne in tre zone orizzontali, dividendole con colonne che ricordano i fasci. Ha collocato rispettivamente 6 figure in cerchio nelle due zone inferiori della colonna, per rappresentare i 12 punti della guerra di Liberazione. Nell'orlatura superiore della colonna corre un rilievo che mostra gli avvenimenti della conquista della libertà. La tradizione delle colonne lavorate che eternano gli avvenimenti storici risalgono all'epoca d'oro dell'impero romano. La sua riapparizione in età barocca è sporadica e la sua penetrazione è riscontrabile solo all'inizio del XIX secolo. La colonna della Libertà del Casagrande mostra almeno altrettante affinità soprattutto dal punto di vista degli elementi formali, sia con le colonne di epoca romana sia con quelle di scopo analogo erette all'epoca delle guerre napoleoniche. Pensiamo qui soprattutto all'ornamento con corone di alloro collocato con tanto amore attorno all'orlo superiore ed inferiore della colonna, o alla collocazione in cima alla colonna di una figura storica o simbolica che rappresenta un ideale. Soprattutto era di moda collocare agli angoli del basamento quattro leoni. In quei monumenti fatti in ghisa tedesca che furono eretti per le vittorie su Napoleone, soprattutto nei territori dell'impero tedesco secondo i progetti di artisti come Schinkel e Schadow.[74] Accanto alla parentela formale, nella colonna della libertà del Casagrande il lato contenutistico deriva, naturalmente da basi totalmente nuove. Avvenimenti storici assolutamente nuovi ispirano l'artista e così viene collocata nel progetto per la colonna una figura simboleggiante i dodici punti, e sotto questi, con il testo dei paragrafi, gli avvenimenti di marzo eternati nel rilievo, cioè: la liberazione di Táncsics, Petőfi che recita il Canto nazionale; il «Giuriamo» e poi il «Viva la libertà» come motto e la data memorabile: 15 marzo 1848.

Il progetto anche ora rimane solo un progetto perchè, a causa dei tristi avvenimenti seguenti non potè essere realizzato (fig. 40).

Benchè dal punto di vista formale i progetti di statue che abbiamo descritto sopra nascono in gran parte con l'impronta stilistica del classicismo, la loro richezza programmatica ormai denota una penetrazione fortemente romantica. In relazione al monumento a Mattia che doveva eternare le tradizioni passate della nazione, István Fáy nei suoi scritti rammenta la gloriosa epoca del grande sovrano; con la colonna della libertà ha voluto esprimere nella sua epoca il pensiero dell'auspicata indipendenza nazionale dell'Ungheria.

A causa degli avvenimenti della guerra di Liberazione nel 1849 il Casagrande non vede sicura la sua posizione e torna in Italia. Si stabilisce a Valmarino presso Venezia, da dove è verosimile che tornasse di nuovo in Ungheria quando fu consacrata la Basilica di Esztergom. Più tardi abbiamo

sue notizie quando manda alcune statue, per decorare l'altare della Cattedrale di Eger.[75] Il cinque febbraio 1880 muore a Valmarino.[76]

Il suo stile, trapiantato direttamente del terreno italiano, le botteghe costituite di giovani ungheresi, l'aver preso parte al risveglio della cultura budapestina stabiliscono il suo posto nell'arte scultorea ungherese.

Il ben preparato artista per il fatto che ottiene i migliori riconoscimenti, fa ritardare lo sviluppo della nostra scultura nazionale, invece per l'avere fatto amare la scultura, e averla resa popolare e per avere formato gli allievi ha riportato serie benemerenze. Questa continua occupazione e pratica — come mostra anche la posteriore attività di alcuni discepoli, era molto utile e fruttuosa. Questo fatto mette in secondo piano la sua provenienza straniera, inoltre la sua smisurata ambizione con la quale, per esempio nel caso del monumento a Mattia, ha reso difficile la situazione del Ferenczy[77]. Come scultore monumentale era debole, come decoratore molto spesso buono.

NOTE

[1] János László Szily, vescovo di Szombathely fa scolpire dallo scultore viennese di origine morava J. Ph. Prokopp la cattedrale di Szombathely da lui fatta costruire tra il 1792 e il 1804. La decorazione scultorea della cattedrale è il più meditato programma di tal genere della fine del XVIII secolo.

[2] *Szmrecsányi, M.:* Eszterházy Károly székesegyház tervei (I progetti della cattedrale del conte Carlo Eszterházy) In: Archaeologiai Értesítő 1927. Pag. 156.

[3] Sono state fornite informazioni sulle opere del Casagrande in Ungheria in: Századunk, 1839. n. 55. 1842 n. 42., 45., 52. 1843. n. 49., 54., 55. — Életképek 1844. n. 1. pag. 162. — Honderű, 1847. n. 11. — Ország Tükre 1867. Pag. 208. — Magyar Néplap 1857. Pag. 777. — Művészet, 1909. Pag. 137.

[4] I magnati ungheresi cercarono più volte attraverso le loro ordinazioni la figura più eminente della scultura classicista del XIX secolo, Antonio Canova. Fra questi il principe Eszterházy (La statua di Leopoldina a Kismarton), István Széchenyi (Beatrice; una volta al Palazzo dell'Accademia delle Scienze), Eszter Wartersleben (Monumento funebre nella chiesa calvinista di Gyömrő) e anche il Pyrker, arcivescovo di Eger (San Giovanni Battista) comprarono statue da Canova. Benchè egli non sia mai venuto nel nostro paese, tuttavia la sua opera e arrivata fin qui. Perciò sentiamo una sopravvivenza della tradizione nel Casagrande che immediatamente dall'Italia ha portato l'impronta formale della scultura classicista del Canova.

[5] Registrazione nell'anagrafe della parrocchia di Eger. Vol. VI. Pag. 208., cioè nel 1836 si sposa con una sartina della corte arcivescovile, Mária Kovács.

[6] *Thieme–Becker:* Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler Vol. VI. pag. 99.

[7] *Szmrecsányi, M.:* Pyrker két Keresztelő Szent Jánosa (I due San Giovanni Battista del (Pyrker.). Magyar Művészet 1927. pag. 506.

[8] ibid. pag. 564—565.

[9] *Voit, P.:* Az egri főszékesegyház (La cattedrale di Eger), Eger, 1934.

[10] *Pálinkás, L.:* Marco Casagrande. Adatok a XIX. századi magyar—olasz művészeti kapcsolatok történetéhez. (Marco Casagrande. Dati sulla storia dei rapporti artistici italo—ungheresi del XIX secolo.) Estratto da Olasz Szemle 1942.

[11] Al tempo del suo dominio Giuseppe II., imperatore romano-germanico e re d'Ungheria con le sue disposizioni restringe il potere della chiesa cattolica nella monarchia. Fra l'altro concede la libertà di culto alle confessioni cristiane non cattoliche e fa cessare nei paesi ereditari la persecuzione dei protestanti. Nel 1782 ordina lo scioglimento degli ordini ecclesiastici e inoltre delle variazioni nella pratica della liturgia. Contro i suoi ordini si schierano, alla fine del XVIII ecolo gli alti prelati ungheresi con in testa Szily, vescovo di Szombathely; più tardi continua la lotta Giovanni Ladislao Pyrker, arcivescovo di Eger.

[12] *Voit, P.:* op. cit. Pag. 51.

[13] Archivio Statale di Eger. Archivio Economico Arcivescovile. Delineationes.

[14] Künstler Monographien 33. k. *Mayer, A. G.:* Canova. Pag. 82—85. Abb. 67.

[15] *Voit, P.:* op. cit. pag. 80.

[16] Archivio Privato del Capitolo Generale di Eger, Div. A. Fasc. 9. N. 443. Voit: op. cit. documenti privati.

[17] *Pusztai, L.:* Dunaiszky Lőrinc élete és művei. (Vita e opere di Lorenzo Dunaiszky) In: Művészettörténeti Értesítő 1972. n. 1.

[18] *Pálinkás, L.:* op. cit.

[19] Le statue dei re e degli apostoli furono ultimate tra il 1840 e il 1842. Secondo i dati degli atti di contabilità risulta che l'arcivescovo abbia pagato per le quattro statue 6050 fiorini convertibili. Archivio Privato del Capitolo di Eger. Div. Extractus Ratiorum Super aere prato in diversos aediles labores et reparationes. Metropolitanae Ecclesiae Agriensis perdecursum octo annorum nimirum ab anno 1838vo usque inclussive annum 1846m. insumpto redditarum. Lo comunica il Voit.

[20] Nella contabilità indicata nella nota 19 non figurano.

[21] *Voit, P.:* op. cit. pag. 55.

[22] *Pálinkás, L.:* op. cit. pag. 14. Vasárnapi Újság 1869. pag. 287.

[23] ibid.

[24] Archivio Statale di Eger, Archivio Economico. Progetto 154/a.

[25] József Hild (Pest 1789—Pest 1867) architettore, uno dei maggiori artisti dell'architettura artistica nazionale. La sua attività oltremodo ricca e poliedrica abbraccia ogni compito architettonico dell'epoca. Eccessivamente attivo, svolse un lavoro di progettista e di architetto che dura un mezzo secolo e comprende circa 1000 progetti di edifici ufficialmente approvati.

[26] *Rokken, F.:* A Ferenc József tér (La piazza Francesco Giuseppe). In: Tanulmányok Budapest múltjából. II. pag. 53—56.

[27] Famosa sede di balli e albergo di ospiti principeschi, in precedenza edificio inospitale della prefettura. 8 Órai Újság 25. dic. 1926.

[28] Museo Storico di Budapest, Kiscelli Múzeum. Num. di invent. 59/14. Restauro del 1966. Misura 100×65 cm.

[29] *Rokker, F.:* op. cit.

[30] *Gottfried, M.:* Ein neuer Templ, Pesther Tageblatt, 1840. Pag. 566.

[31] *Dercsényi, D.—Voit, P.:* Monumenti della provincia Heves, I. Bp. 1969. pag. 485.

[32] *Genthon, I.:* Magyarország művészeti emlékei. (Monumenti artistici d'Ungheria) 2. Bp. 1961. pag. 16.

[33] All'origine il disegno era in possesso del dott. P. Voit, oggi è nel Museo Dobó István a Eger.

[34] *Edvi Illés, Gy.:* Az esztergomi főszékesegyház. (La Basilica di Esztergom) Esztergom, 1932. pag. 15.

[35] István Mayer scrive perchè I. Ferenczy sia stato messo in disparte a Esztergom in un articolo intitolato: Casagrande Márk és Herbinger Ferenc esztergomi működése. (L'atti-

vità a Eger di Marco Casagrande e di Francesco Herbinger). In: Századunk 1842. pag. 54.

[36] Vediamo la causa di ciò nel fatto che le statue del Casagrande a Esztergom presto vanno in rovina.

[37] *Karácsonyi J.:* Magyarországi egyháztörténet. (La storia della Chiesa in Ungheria) Nagyvárad, 1915.

[38] La serie degli arcivescovi primati dell'Ordine benedettino più tardi nel 1891 continua con la persona di Kolos Vaszary.

[39] *Czigler, A.:* Felső Eöri Pyrker János László élete és művei (Vita e Opere di Giovanni Ladislao Pyrker) Bp. 1939.

[40] Nella bottega del Casagrande lavorarono: György Bauer, János Bolldiss, Tamás Dulsinszky, József Faragó, László Halász, Mátyás Hallgass, Antal Haber, József Kovács, Lajos Molnár, Albert Brestyánszky, che seguì il maestro a Venezia.

[41] I frammenti delle statue del Casagrande sono visibili nella sala d'esposizione della Basilica di Esztergom.

[42] Memoriae basilicae strigoniensis, 1856.

[43] ibid. pag. 20. «Ut adeo tres hae insimul figure totidem virtutes theologicas clare sistant.»

[44] *Rados, J.:* Hild József. Pest nagy építőjének életműve. (József Hild, La vita del grande architetto Budapestino) Budapest 1959.

[45] Sovraintendenza Nazionale ai Monumenti. Museo dell'Architettura, Lascito Möller.

[46] Archivio Arcivescovile di Esztergom, Scritti Kopácsy. 21 maggio 1843 n. 43.

[47] Sono rimasti i dati ufficiali da cui risulta che il Kopácsy ha chiesto a Grigoletti, Moralt e Casagrande i disegni delle opere da eseguire.

[48] Archivio Arcivescovile di Esztergom. Scritti Kopácsy. 9. giugno 1844. n. 2.

[49] Arch. Arc. di Esztergom. Settembre 1843 nn. 24., 48.

[50] ibid.

[51] Arch. Arc. di Esztergom, Scritti Casagrande, 19 maggio 1844. n. 78.

[52] Arch. Arc. di Esztergom, Scritti Casagrande, 9 giugno 1844.

[53] Arch. Arc. di Esztergom, Scritti Kopácsy, 20 dic. 1845.

[54] *Gerevich T :* Esztergom műemlékei. (Monumenti di Esztergom) Bp. 1948. pag. 159.

[55] Arch. Arc. di Esztergom, Scritti Kopácsy, 20. dic. 1845.

[56] *Pálinkás, L., Edvi Illés, Gy.:* op. cit.

[57] Arch. Arc. di Esztergom, Scritti Kopácsy. 13. sett. 1846.

[58] Arc. Arc. di Esztergom, Scritti Casagrande, 20 dic. 1855.

[59] *Mayer, I.:* Marco Casagrande, Honderű 1847 n. 11.

[60] Memoriae basilicae strigoniensis, anno 1856, Pestini, pag. 21.

[61] *Sattler, H.:* Esztergom a Dunáról nézve. (Esztergom guardato dal Danubio) olio su tela, 1873.

[62] *Genthon,* I.—*Szentiványi, Gy.:* Abaúj-Torna vármegye és Kassa műemlékei. (I monumenti di Kassa e del comitato di Abaúj-Torna) pag. 3.

[63] Magyar Néplap 1857. vol. II. pag. 775.

[64] Arch. Arc. di Esztergom, Scritti Kopácsy. 20 dic. 1845.

[65] Archivio Statale di Eger, Scritti cittadini: in base all'atto n. 2130 nel 1845 il Casagrande protestò contro le autorità cittadine che «come libero artista lo volessero aggravare con tesse imposte ai borghesi cittadini.»

[66] *Fáy, I.:* Mátyás király emlékét nem lehet abbahagyni. (Non è possibile lasciar perdere il monumento a Mattia) In: Századunk, 1842. n. 42. pag. 333.

[67] *Ferenczy, I.:* Válasz Fáy Istvánnak (Risposta a Stefano Fáy) Századunk, 1842. n. 50.

[68] Marco Casagrande: Nyílt levél Ferenczy Istvánhoz (Lettera aperta a Stefano Ferenczy) In: Századunk, 1842. n. 54.

[69] *Mayer, I.:* op. cit. Századunk, 1842, n. 54.

[70] Eger, Tipografia del Liceo Arcivescovile, 1844.

[71] *Pálinkás L.:* op. cit.

[72] Honderű, 1847. vol. I. pag. 339—340.

[73] *Pálinkás L.:* op. cit.

[74] *Smidt H.:* Berliner Eisenkunstguss, München 1917. pag. 22—30.

[75] Vasárnapi Újság, 1863. pag. 287.

[76] Annuncio di morte del Casagrande. Pál Voit comunica che è in possesso di Arnold Schoen, op. cit.

[77] Magyar Művészet (Arte Ungherese) 1800—1945. pag. 82. Redattore: Anna Zádor. Bp. 1964.

DEBUT OF LÁSZLÓ MOHOLY NAGY

by

KRISZTINA PASSUTH

"I wanted to be a writer — László Moholy Nagy tells us — and I held Dostoevsky the writer. In front-line service I made pastel sketches, mostly on postcards. One of my friends, to whom I sent some by way of greeting, was delighted with them. I was pleased with the praise. Drawing, till then regarded as a pastime, became a steadier occupation. As I got home wounded, I gave up my literary plans. In the evenings I attended a nude-figure drawing course and in the day-time I was feverishly drawing: landscapes, figures and portraits. The regular exhibitions and the decisively important movement of the "Ma" set the standard of my work. The debates and conversations discourses I had with Uitz and Nemes Lampérth helped to clarify my errors and to make up my half-thoughts. At that time I used to spend all my money on books of art and I kept on studying pictures, old and new, which got within the reach of my hands and my sight."[1] I wanted to be a writer — this is an unexpected confession from an artist of whom not only the objectless abstract style without associations was characteristic but also a special gift for technical achievements. László Moholy Nagy (1895—1946) is one of the central figures of 20th-century international art. His activity, at the time when the avantgarde movement was at its flourish in Berlin, and later in the Bauhaus in Germany, as long as it existed is highly interesting. His many-sided inventiveness and creative imagination can be best compared to the Russian El Lissitzky, with whom he was on friendly terms, and who strongly influenced him. He worked in painting and sculpture, in photography and books, in teaching and as an editor. As if he had known how short his life would be, he never spared himself, he burned the candle at both ends.

He lived in Hungary till 1919. And yet, between the two world wars his name was erased so successfully from Hungarian history of art that to-day, some twenty-five years after his death, his figure has to be unwrapped from the mist and made tangible with the aid of accidentally discovered letters, drawings, personal relics and reminiscences. He was born in Bácsborsod in 1895, of a medium landowner family.[2] He studied at Szeged, and the influence and culture of that city left its marks on his early period. However, before his personality took shape, and his career he was called to the army. In a curious way, his special talent was discovered there, at the front: he became pre-eminent as a map draughtsman. One of his sketch maps[3] is still extant; most of them have apparently been destroyed. Of course, this sketch has no particular artistic value. The first attempts of a genius merged into the impersonality of military life. Iván Hevesy, an eminent art critic of the day, said in his reminiscences that Moholy Nagy first sent him some pieces of writing from the front,[4] but Hevesy did not encourage him. Then he sent small sketches on military postcards, several of which have been preserved, now in the Hungarian National Gallery. A few of Moholy Nagy's poems similarly survive,[5] but neither the sketches nor the writings of this early period show any special gift, still they are rather amateurish. This is the more surprising, as his aquarelles of the same year are convincing and striking, in spite of all their imperfection. On an 1916 water-colour entitled "My Elder Brother"[6] the sleeping man might be considered dead as well; it is striking how much it resembles a picture by József Nemes Lampérth entitled "Catafalque" (1912). The head is in the same position, hovering, as it were, without proper support. The oblique posture, the lifeless eyes all remind of Nemes Lampérth's dead. The warm yellow-ochre, the marked black contours and dark spots emerging against a soft-green background are also indicative of his influence. Naturally, these qualities resemble Nemes Lampérth's works

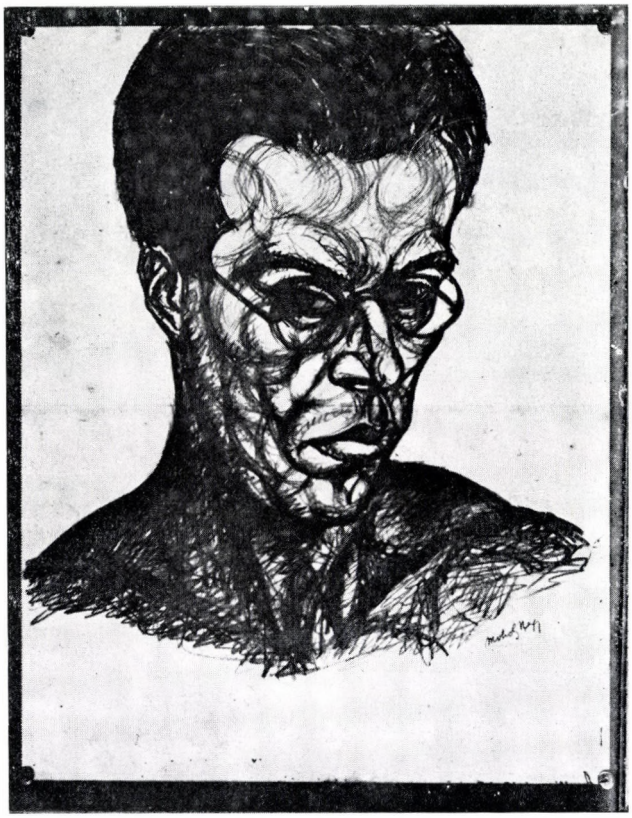


Fig. 1. László Moholy Nagy: Self-Portrait, black crayon, Moholy Nagy legacy

as the pupil resembles the master, not approaching in the least the monumental, dramatic way of expression of his mature years. Nemes Lampérth and his oeuvre were apparently known to Moholy Nagy as early as that time, although it was only in the days of his emigration that Nemes Lampérth became one of his closest friends.[7] The young painter, who was attracted by the circle of the "Ma", must have known the leading contributors to the periodical.

His creative gift and his pictorial approach are born in the darkest period of his life, in 1917, when he lies wounded in a field-hospital in Odessa.

He is fascinated by the dim shades of the yellowish-green uniforms, the pallid faces and exhausted movements of the soldiers. His silhouettes have clumsy contours; the shades and the pattern of colours are living rather than the forms. He is struggling to compose what he sees and what he wants to express, without the adequate technical skills. His first significant works are produced without having studied art, they are born out of nothing, so to say, as he lie wounded in a field-hospital. In his water-colour "Soldier"[8] the three-quarter profile setting and the shape of the man are still conventional and rather deficient in courage. The more animate are the face and the dark eyes. Blue and white streaks glitter into the black of the hair, as if the sky were showing through it, or if the head were covered with snow. The painting has a warm relaxed mood. The face seems shining, although it is not illuminated from the outside, everything is black around it.

The other Odessa picture represents a "Wounded Soldier".[9] It is more agitated and more unbalanced than the former one. Its brushwork is lighter and more relaxed. On the brownish greatcoat of the soldier loose colour shades alternates. His breast and hands flash out sharp and yellow, his projecting spectacles lend him a strange, grotesque character. The figure is long out of proportion, and the dark blue of the background does not encircle the whole figure, but is broken arbitrarily, in order to let the white of the paper to have its own. The Odessa paintings were born out of suffering and involuntary idleness, and somehow carry these marks. (On the Wounded Soldier the trace of the drawing-pin can still be seen; it must have beck pinned to the wall of the field-hospital.) In fact the creative life of Moholy Nagy began when he recovered, and was discharged. He studied Law but did not complete his studies. Earlier he had contributed to the periodical Jelenkor edited by Iván Hevesy,[10] while now, even though from a greater distance, he got into contact with the circle of the review Ma[11] but was not contributing. His name does not appear at all in the issues of that periodical while it was edited in Budapest. But he is drawn into the sphere of attraction of the painting of *Béla Uitz*, one of the greatest masters of the Ma circle. He encourages one of his friends to purchase works of Uitz, of which, for reasons of greater safety, he himself makes sketches and which he also describes: " . . . No. 2 is in Indian ink and brown paint. (Here and in the case of No. 3 my sketch is not good. I was in hurry.) A woman is sitting, with a small child leaning over her lap, in whose hair she is fumbling. This he said to sell for 500. Incidentally, I saw a much more complete and more beautiful Indian-ink painting of his at the picture-mounter's; a woman sewing. I liked that much better. It cost 800 crowns."[12]

The huge, robust figures, the sharp black lines, and inner dynamism of Béla Uitz, forcing apart forms and movements, apparently had a great influence on the still unformed artist. He was similarly fascinated by the personality and style of Lajos Tihanyi, another painter of the Ma circle.



Fig. 2. László Moholy Nagy: My Elder Brother, about 1916, aquarelle, Budapest. Private property

Tihanyi is an excellent portrait painter. His cubistic-expressive figures look into the world with an interrogative, ironical smile. The inner rhythm of his landscapes results from an amalgamation of the artistic views of Cézanne, the fauves and of the Nagybánya school. Moholy Nagy painted his "Hills of Buda"[13] in 1918, which is closely related to Lajos Tihanyi's "Landscape" (1918).[14] Both were born in a constructive but still strictly true-to-nature conception. Tihanyi arrived at this way of expression after long preliminary studies and stylistic detours, while Moholy Nagy had only one ominous year spent in war, a few terms of Law, the vague directives of an evening course and unsuccessful literary attempts behind him. His susceptibility asserted itself already at that time. He recreates easily and self-evidently things that were achieved by others at the expense of a lengthy preparation and many deviations. Tihanyi's painting is more vigorous, more dynamic than that of Moholy Nagy. The ridge of hills is a single diagonal line, towering upwards. In the case of Moholy Nagy, on the other hand, the composition formed by arches thrown on each other and the partial arches are held together by a single, symmetrically bending silhouette. As if streaks of light were emerging from the hill. His colours are deep, oily, greens. It is difficult to understand how the artist could arrive at the next painting of 1919. "Landscape with Houses"[15] is no more the work of a young, experimenting artist but that of a mature, self-assured master. The hills bending in vaults still recall the "Hills of Buda", while the houses schematized into cubes already show a simplifying, abstracting tendency. This picture is also related to the "Yellow-Green Landscape" of *Sándor Bortnyik*, a painter unfolding in the Vienna emigration, contributor to the Ma. It is possible that, as Tihanyi did earlier, now it was Bortnyik who set off the creative imagination of Moholy Nagy. Only a few of the quite early works of Moholy Nagy are known to as, and even these



Fig. 3. László Moholy Nagy: Wounded Soldier. 1917, aquarelle, Budapest. Private property

may not be the best ones of this period. At any rate a self-portrait of his was discovered just recently,[16] with its vigour and surety it excels in the series of works mentioned above, although it was in all probability still done in Hungary, just before emigration. The small dimensions of this water-colour are almost burst open by the inner tension of the picture. The sharply cut, strikingly marked features and the orange-ochre surface are cut up by the excited, serpentine lines going nowhere or returning to themselves. One of his drawings similar in theme and presentation[17] — is much calmer and less characteristic. His first-mentioned water-colour shows an almost Baroque turbulence indicating the possibility of a path never really covered by the artist, which at best, arose for him as a potentiality, not only in 1918, but at some earlier date as well. It appears as if the technique had determined its style; instead of coherent, schematized spots of landscapes we find here black and white flashes of concentrical lines. Of this crop, earliest is the "Dying Soldier" dating from 1916.[18] Realism is combined here with expressiveness, as if the dying soldier would spread,



Fig. 4. László Moholy Nagy: Soldier, 1917, aquarelle, Budapest, Private property

radiate the waves of tension. The drawings "Scene of Tabán"[19] and "Landscape with Barbed-Wire Fence"[20] are criss-crossed by barbed wire entanglements and undulating ranges of land.

Among his drawings done in Hungary in 1919, curiously enough the one based on a perfectly realistic conception is perhaps the most mature. "The Mother"[21] contains no new daring element; it shows an old woman in a puritan, traditional way. This drawing shows the realist side of the artist, the side which later — apart from one or two photographs — never emerged. The face, drawn with meticulous care, is ploughed by wrinkles, like the soil by the barbed-wire or the trenches.

In 1919 these two styles, the schematizing and summarizing, and the more realistic and dynamic, were equally available Moholy Nagy. He was standing on this bordering line when in Hungary the bourgeois revolution was replaced by the proletarian dictatorship. The discharged soldier was attracted by the new political order, also because of his leftist feelings. Three of his drawings were purchased by the Directory for Arts; the genius was discovered in him early.

Moholy Nagy was leftist, but not of an expressly political make-up. In later years he still would have liked to see society re-shaped by modern technology, civilization and culture, and he firmly believed in this possibility. He was a utopian rather than an adherent of political realism, a creator rather than a destroyer. At any rate, he disliked recalling this time, obviously not only on account of political but also of personal grievances, difficult to disentangle today. On the 15th May, 1919, he writes in his diary: "During the war, but most strongly even now, I feel my responsibility toward society. My conscience asks incessantly: is it right to become a painter in times of social revolution? May I claim for myself the privilege of art when men are needed to solve the problems of sheer survival?

Art and reality have had nothing in common during the last hundred years. The personal satisfaction of creating art has added nothing to the happiness of the masses.

I have had many talks with men and women on my long train trips. I have seen what is needed beyond food. I have finally learned to grasp what is biological happiness in its complete meaning. And I know that I unfold my best talents in the way suited best to them — if I try to grasp the meaning of this, my life, sincerely and thoroughly — then I'm doing right in becoming a painter. It is my gift to project my vitality, my building power, through light, color, form. I can *give* life as a painter."[22]

Moholy Nagy decided in those months to become a painter, mainly because he gave up for it the legal profession. He felt the whole weight of his decision, and was full of confidence and utopistic ideas, just like the young Hungarian leftist intelligentsia in general. After the overthrow of the Hungarian Republic of Councils, he emigrated like many others, but while some returned home after some years, for him emigration lasted for a lifetime. In Vienna and soon after in Berlin he came to be acknowledged as a great artist, an avantgarde master of really international rank.

Vienna was the centre of Hungarian avantgarde, the editor of the periodical Ma, *Lajos Kassák*, the eminent poet and later painter, emigrated to Vienna and there revived Ma, in a more beautiful form and with a higher standard. "Frankly . . . — Kassák said later — I have to say that I did not take provincialism along to Vienna, but the ideas of the socialist movement, and as an activist in the service of the Movement I felt I was to return home as soon as possible; as a socialist, my place was here, where I also have educational work to do . . . And why did I want to continue Ma? This, again, I wanted to do for Hungary; I wanted to keep open the gates which beyond the Hungarian borders opened towards life. Modernity filtered into Hungary through this periodical."[23] A good part of the funds required for publishing of came from subscribers in Czechoslovakia and Yugoslavia, but there were subscribers in all parts of the world. "Young Yugoslav artists published in Novisad the sister-periodical of Ma entitled 'Ut'. But Ma held lecture tours also in other countries."[24]

Whatever the emigré painters (László Moholy Nagy, Sándor Bortnyik, Béla Uitz, etc.) did for Ma, they also received as much from it. Even beyond the personal controversies it meant a permanent organizatory principle, a home and at the same time an international centre. Ma, which in Hungary had been periodical of art and social questions, was soon transformed in Vienna into an art periodical, with its leftist character fully preserved. However, the political subjects were gradually relegated into the background. Their place was taken by constructive, Dadaistic, futurist tendencies and various shades of abstract art. Moholy Nagy does not feel at home in Vienna, in the atmosphere of the ancient capital of the Monarchy. "I spent about six weeks in Vienna" — he writes in a letter to Iván Hevesy, his old friend in Hungary. — "I was simply rotting away, and it appears to me, no one did anything else. Now the whole Ma crowd is there . . . Recently Kassák has considered me as very close to him. I am glad to be here but not next to him — *timeo Danaos*."[25]

The reconstruction of Ma obviously did not go smoothly; personal conflicts and internal fights might have been rather frequent. However, all this does not matter. What matters is the action, the result. And the result is that a handful of persecuted Hungarians without any financial basis, have created, almost overnight, a periodical of international standard which competes with the best avantgarde periodicals of the age, the German Sturm, the Dutch De Stijl, the Russian Veshch-Objet-Gegenstand, the Italian Lacerba, the Romanian Contemporanul, etc. Almost imperceptibly, Ma is transformed from a Hungarian periodical into an international review. It counts the best

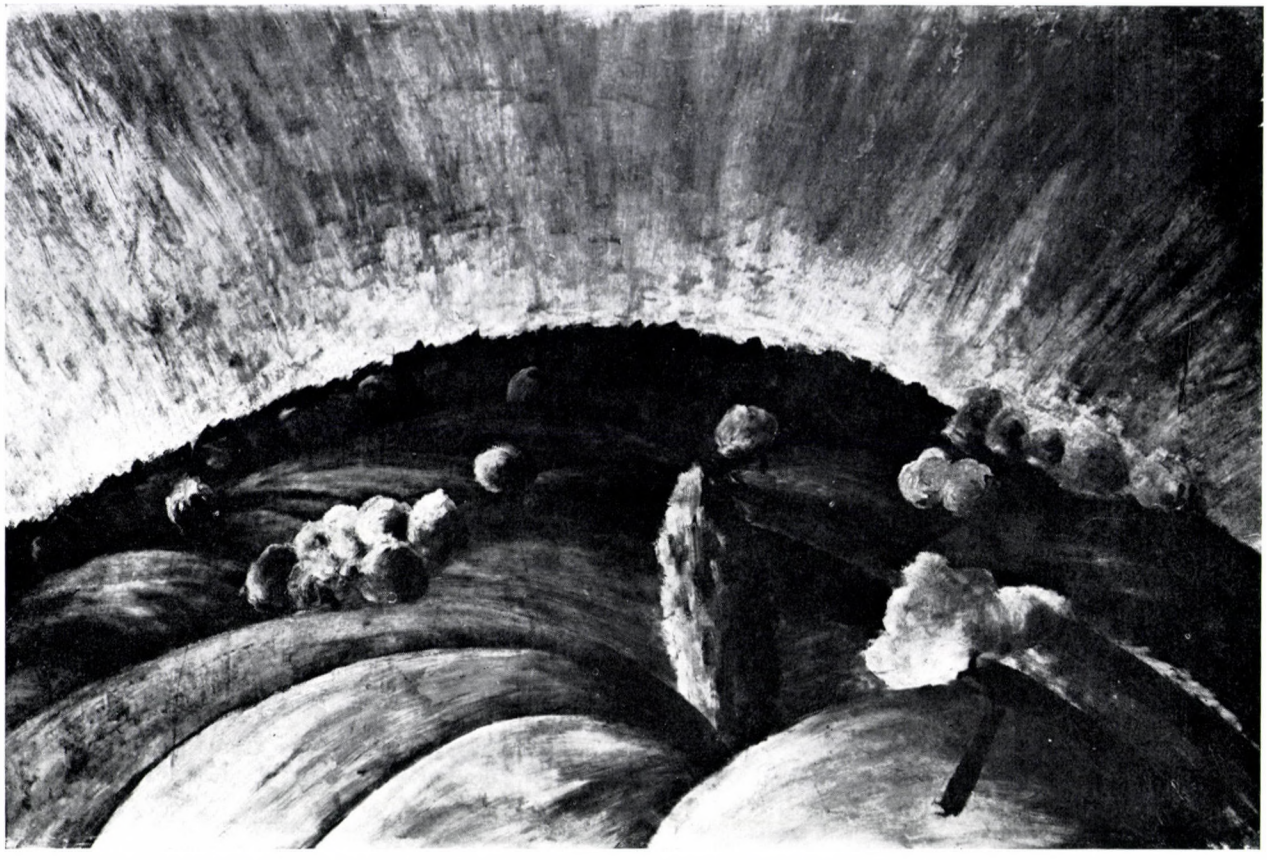


Fig. 5. László Moholy Nagy: Hills of Buda, 1918, oil, cardboard, Budapest. Private property

foreign artists among its contributors and it joins in the most exciting international debates and problems.

The review finds its culmination, when in the spring of 1922, from the 6th issue László Moholy Nagy then living in Berlin, supports the periodical as one of its editors. Through his person all the achievements and the revolutionary atmosphere of Berlin, the avantgarde centre of that time reach Ma directly and simultaneously. The form of the periodical, its typography, the page setting of photographs, paintings and text, the arrangement and proportion of the headlines and the separating columns become essential parts and as it were internal content. The first number prepared with the co-operation of Moholy Nagy, is the Archipenko-number, with fine reproductions and elegant finish. "What Ma has achieved, is the best that can today appear in Hungarian language . . ." — Moholy Nagy writes to Iván Hevesy to Budapest. — "Have you seen the Archipenko-number with its 15 illustrations? Do you know of anything superior to it?"[26]

But how could anyone be the editor of a Vienna periodical, living in Berlin? A letter of Moholy Nagy to Kassák gives some information on this point:

"Dear Lajos Kassák, I enclose a few bad photos (6). We're going to send the article in a few days' time. It has to be first translated from Russian into Hungarian. It is by Ilia Ehrenburg. A Russian book has just been published by the Helikon Verlag. It's interesting, I'll send it one of these days.

I couldn't yet send the Esprit Nouveau (the French periodical), because — although I sent them all the back issues of last year as exchange copies — they haven't yet sent theirs. If they will delay still longer,I' ll send them a reminder. I'll see to this somehow.

At the photo-engraving of Tatlin's Turm der III. Internationale be careful that these lines starting out from the upper left corner of the picture . . . [drawing] *should be left out*

The Puni number has not reached me to this day. . . .

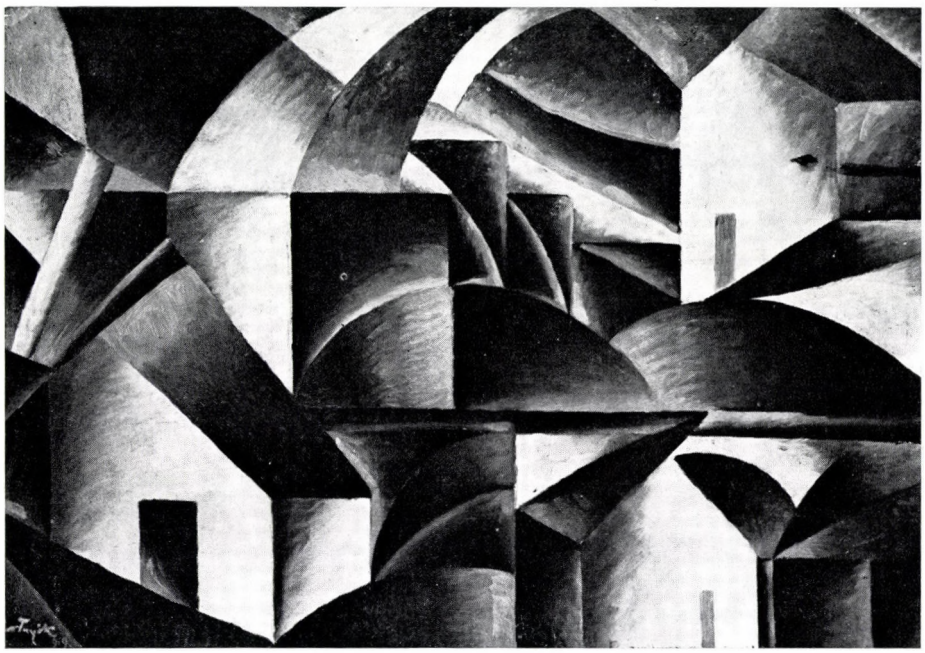


Fig. 6. Sándor Bortnyik: Yellow-Green Landscape, 1919, oil, cardboard, Hungarian National Gallery

It seems that we cannot count upon the Hausmann photo-engraving."[27]

The impact of a new styl is felt in the art of Moholy Nagy at the beginning of his stay in Berlin: the Dada, with its new motifs, with the machine and mechanical elements. Machines, cog-wheels, and spirals become the components of the entirely new, characteristic subjects of 20th-century art. The mechanisms offer the motifs and relationships of a new, man-made scenery to the painter, who creates the machines in his own likeness, just like the Renaissance masters shaped the scenery after their own fashion. The structures are alive, they are living. Since most frequently they are true to reality in their details, we feel they might get moving; only their motion would be entirely wanton, and therefore perhaps ironical. A mechanism, originally designed as an efficient and profitable thing, is a paradox almost as much as a sad clown who became estranged from the world, when it is no good for any practical purpose.

In the art of Moholy Nagy the first more or less mechanical composition dates from 1919, but it was presumably done abroad. In accordance with the characteristic iconography of the avant-garde, velocity is represented by the cyclist. For Boccioni, Feininger and Goncharova the bicycle was a living thing because it was driven by man — velocity was brought about by man, they were hardly able to represent machines independent of man at that time. This is to be the great discovery of late nineteen-tens, and still more of the 'twenties. Moholy Nagy's "Cyclist"[28] was published also by the Ma.[29] On the drawing,[30] on the other hand, the black and white contrasts assert themselves more effectively. In the machine-man the figurative and the abstract approach are combined. Circles and planes intersect, the elements are simplified geometrical figures, but in their aggregate they present a homogeneous, anthropomorphic form. The drawing is of static character; another work of his, similarly from 1919, Bridges,[31] is the more dynamical.

As if the elements were scattered in the most diverse directions by some inner explosion, the semicircular motives of the bridges are flying beam-like in the yellow-red-blue space, while they are built into two semicircular arches holding them together. Amidst the black column and the toy-like tiny cars appears the silhouette of a black figure turned upside-down, recalling an old daguerreotype — with its raised, soft hand pointing towards itself, the centre of the picture. This hardly discernible central figure, black as it is, appears as a negative form amidst the opulent gaiety of the pure colours. May be, Moholy Nagy represented with it the designer, the constructor of the bridges, in a slightly ironical way, but it may be that the silhouette has no symbolic meaning at all. The overflowing power of the picture is impressing; it is

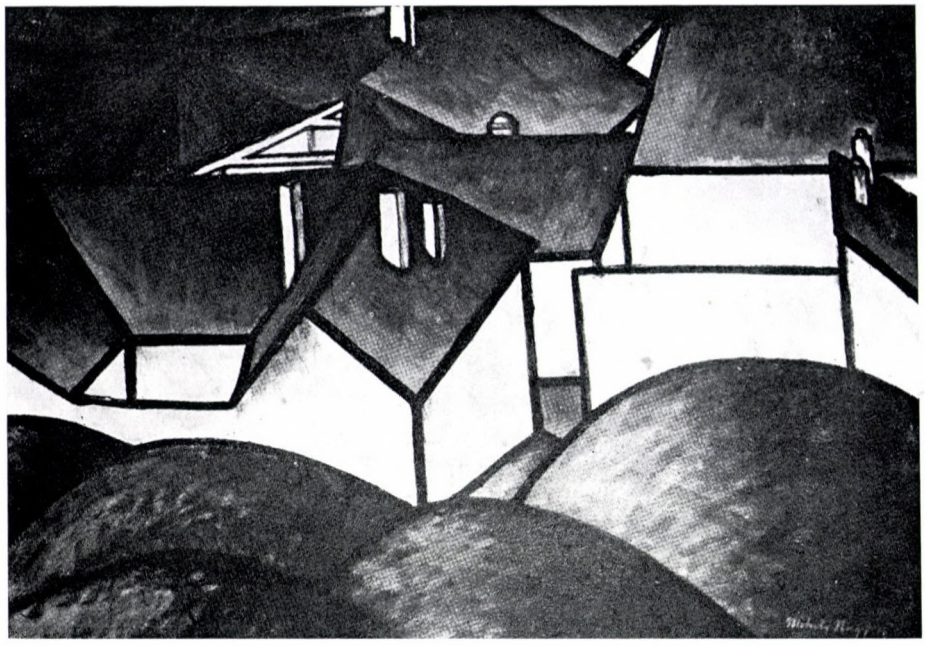


Fig. 7. László Moholy Nagy: Landscape with House, oil, cardboard, Munich, Klihm Gallery

in an almost complete contrast to the later, much more sober compositions of Moholy Nagy. Incidentally, this is one of his first pictures in which the number symbol appears, incorporated in the picture; typical futuristic, Dadaistic element.

Moholy Nagy is subjected to the impact of the Dada in Berlin, where Dadaism, in its second period, is just at its peak. The fact that at that time — in contrast to the generally accepted view[32] — this influence was not transmitted to Moholy Nagy through the works of Kurt Schwitters, is evidenced by his letter to Iván Hevesy: "The results achieved by the cubists and futurists (the casting away of everything was actually no result either) now, as practised by their epigons, have deteriorated to a desperate impotence. In the latest issue of Sturm a man named Kurt Schwitters makes up pictures from newspaper cuttings, railway labels, hairs and hoops. What for? Are these pictorial problems? Besides, the idea is not new either. Some ten or twelve years ago you could see plenty of these things at the Salon des Indépendants. This is really a complete failure, not a fresh start. Yes, I also feel that something different has to be given, but this is not possible unless I myself become *different* from those that came before me."[33]

This does not mean, of course, that Moholy Nagy did not later make friends with Schwitters, indeed, he came under his influence, and what is more, he himself did some very exciting 'collages' as early as 1920.

In 1920 Moholy Nagy starts to drift away from his figurative approach. For a while he moves along the border line of Dadaism and geometrical abstraction. This period, full of tension, sees the birth of one of his main works, "The Big Feeling Machine".[34] The composition is perfectly concentrical; both inside and outside the circle everything is adjusted to the circle, the spoked wheels, the numbers and letters also. The artist's monogram M. N. is modestly hidden among the other elements. The problems he raises are those of the Dadaists, more specifically those of Francis Picabia. The similarity appears not so much in concrete representations, as in the whole pattern of motifs, the iconography of the machine. In 1918 Picabia publishes in Lausanne a series of drawings and paintings entitled "La Fille née sans mère" from which Moholy Nagy may have known Picabia's characteristic mechanisms with their special acerb effect. In the composition of "The Girl Born without a Mother"[35] a spoked wheel dominates the centre, to which shafts are attached from below and from above. This concept reminds of Moholy Nagy's "The Big Feeling Machine", which is likewise concentrated around a circle. And so are, the drawings of the Hungarian artist published in Ma, as well as the transmission belts in his contemporary collages. The relationship is

especially striking between Picabia's "Réveil Matin"[36] and the frontispiece designed for Ma by Moholy Nagy.[37]

Picabia is discovered by the Swiss Dadaists in 1919. To celebrate the meeting, they publish a special number from the "391" pages and the Dada Review. Picabia produced his Réveil Matin by dipping the cog-wheels of a dismantled watch into ink, and pressing them on the paper.[38]

Between the two pictures, that of Moholy Nagy excels with its strict construction. In the seemingly random scattered fragments of a mechanism, a system of lines forming a firm frame can be detected. The picture is not ironical, it does not refer to anything beyond itself and — in contrast to Picabia and Marcel Duchamp — it has no symbolical implications. Picabia's texts written into the pictures form part of the message of the work. In the work of Moholy Nagy, however, the text hardly ever carries a meaning, or evokes rarely a sphere of association. "Construction"[39] dating from 1919 is perhaps an exception; it is composed of the elements of the Bridges, of scattered, twisted bridge parts, wheels, arrows and winding lines. Among the somewhat tangled elements the word "construct" appears repeatedly, and so does the scattered and rather concealed phrase "sine qua non" (and still another, indecipherable word). One may presume that the drawing suggests: to construct, to create is the "sine qua non" of life; another version is that for construction something is absolutely necessary — but what it is does not here became clear. There is a slight possibility that all this refers to the dynamism of the 1919 Hungarian Republic of Councils. The numbers and letters appearing in the other works of Moholy Nagy are not symbolical, not even the inscription Perpe; this apparently refers only to the subject of the drawing, the *perpetuum mobile*. With Moholy Nagy the letters, the numbers, and the words are merely pictorial visual elements, just like the cardan shafts, iron grids or wheels. Moholy Nagy has no taste for the ambivalent way of expression, for the enigmatical, of which Picabia is a great master. Even when applying Dada elements, he composes in a plain constructive manner; this is why he can change over from the mechanical to the purely abstract geometric style as quickly and naturally as almost nobody.

Ernő Kállai, contributor to the Vienna Ma, the excellent critic, later a theoretician of the Bauhaus. writes in terms of enthusiasm about the early work of the artist: "Moholy Nagy is not only a monumental master and constructor of present life and form, he also admires them, with the naively wondering, passionate pleasure of the primeval child-barbarian. In the hands of others Dadaism serves as a murderous means of social and moral criticism. In the art of Moholy Nagy the metropolis and modern technology appear as exuberant rejoicing over the millions of possibilities of motion and forms and reality, the sudden discovery of a new world, the dancing and laughing youth of visions opening towards the sun and the universe. There are semaphore signals of joys, forms and colours at every point of space. The freshly felt surprises and cries of the much, the manifold, the gravitation towards many directions are bursting forth. Total geometrical abstractions and pieces, numbers and letters picked out of primordial reality as well as realistically represented objects, fragments of objects are accumulating and multiplying on the acentric pictures and drawings of Moholy Nagy. This is cosmic anarchy, the perfect and clear system of individuals, not flaring up in futurist romanticism but, in spite of all their divergence, eventually fully dependent on each other."[40]

The style of Moholy Nagy merges almost imperceptibly into pure, simplified geometric abstraction, at a time when in Vienna Bortnyik and Kassák have already unfolded their similar views, very pertinently called by Kassák "picture-architecture" (Bildarchitektur). While in the case of the earlier "mechano-architecture" the influence of futurism and the Dada were decisive, in this new genre the inspiration of Malevitch and El Lissitzky is striking. After 1917 not only the Russians, but also the Dutch De Stijl group transformed reality into a crystallized system of geometric figures. Although the De Stijl inspiration reached the artists of the Ma earlier than the Russian, yet their influence was not so decisive. About 1920 the personal and creative dynamics of the Russian painters working in Berlin took with storm the young avantgarde generation through out Europe. In order that the artists of two countries so different both on the social level and in the traditions of art may develop so closely associated styles, it was necessary that the problems of fine arts should really become international.

Picture-architecture is a symbol, that of constancy and durability. It rejects the ephemeral existence of the Dada, the cult of filthy materials

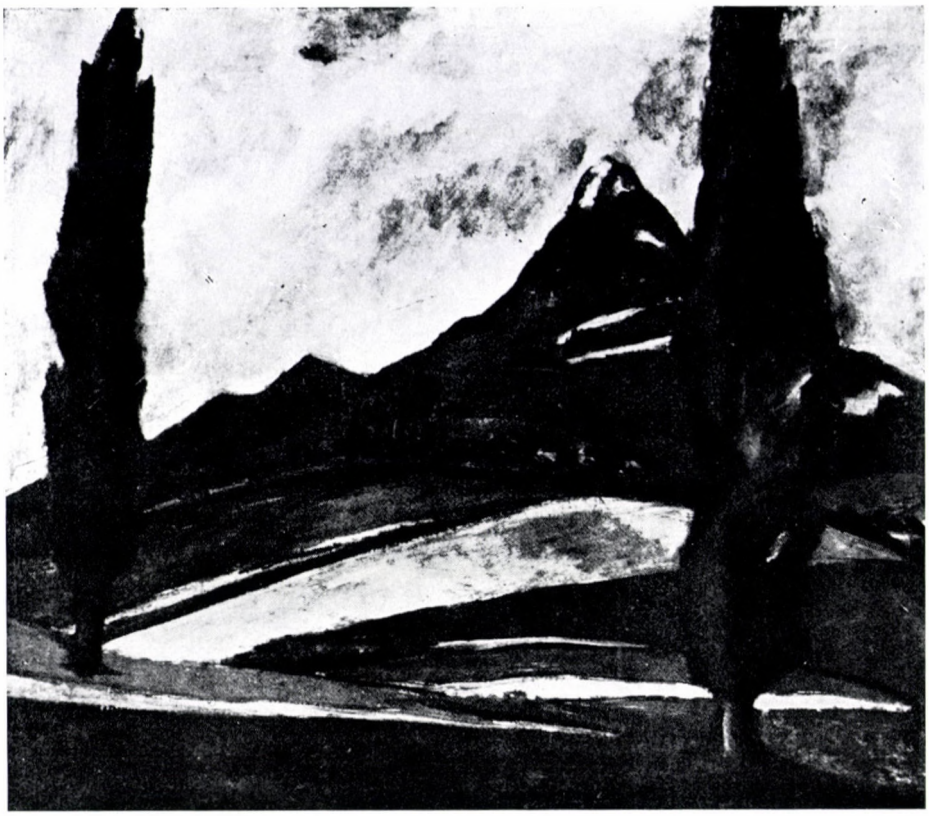


Fig. 8. Lajos Tihanyi: Landscape, about 1918, oil, canvas. Hungarian National Gallery

and accidental relations. Picture-architecture in its content is revolutionary, it is the crystallization of always present revolutionary intentions. However, revolution is an increasingly distant and abstract possibility. Kassák and his circle feels this, they have to feel it. Ernő Kállai sums up his views like this: "The architectonic division is the stricter, its forms are the more abstract and plain, the less the social and economic order of the collective spirit is ensured."[41] The conception of Kassák and Kállai is that picture-architecture is apt to present the image of a society, not yet born and not even conceived, it is apt to project the future.[42] In fact, all this agrees with the ideas of Mondrian and Malevitch, since their conceptions are utopistic.

A volume by Sándor Bortnyik presenting six sheets of picture-architecture appears in 1921 in Vienna. The geometrical abstract compositions of Moholy Nagy are published in Ma in 1921, the picture-architectures of Lajos Kassák appear likewise in 1921. The three artists strive to make their language a new alphabet to be read by everybody, in reality, of course, it appeals to a few. Moholy Nagy is in Berlin, when this genre is created by Bortnyik and Kassák in Vienna. In February 1922 he writes to Kassák: " . . . Your two albums sent recently cannot even be compared to the picture-architecture album. I did not like them, while the picture-architecture album was delightful. What are Uitz and Bortnyik doing? . . ."[43]

All this is not to mean that their relations in the evolution of their styles were very close; at least we can presume that Moholy Nagy proceeded along his own path. One of the first significant abstract works of Moholy Nagy, The Big Train Picture[44] dates from 1920. He builds up the composition — just like Kassák — from below. The starting point is strictly the lower horizon of the picture, everything else is adjusted to that. By the letters and numbers, a number of conical elements, but especially the expansiveness breaking forth from the centre it is still related to the Big Feeling Machine and the Bridges, which were also done in 1920 or 1919, in the Dada period of the artist. Moholy Nagy's pictorial talent now unfolding is evidenced by the colours in this picture. From the relaxed greyish background, the almost-black, yellow, red and shaded blue hints create a world of colours as harmonious as can be seen

in the paintings of Malevitch. Especially beautiful is the rhythm of the letters emerging from the neutral background and the play of the soft and hard colours. In spite of this, in 1920 and 1921 Moholy Nagy is still distressed by the problem of gravitation. He cannot tear himself away from the earth, from the horizon. From 1922, and still more from 1923 onwards the basic idea of his painting is formed: the gentle shaded, brilliant transparency of planes merging into each other, the mature balance of the weightless, floating elements.

In this transitional period — exactly in 1922 — he exhibits in the Sturm among other the so-called "telephone-picturss". The birth of these is described by himself later: " . . . in 1922 I ordered by telephone from a sign factory five paintings in porcelain enamel. I had the factory's color chart before me and I sketched my paintings on graph-paper. At the other end of the telephone the factory supervisor had the same kind of paper divided into squares. He took down the dictated shapes in the correct position."[45]

The fact that Moholy Nagy ordered his own works by telephone — although he could have ordered them just as well personally — in apparently only a gesture. He wants to participate in the process of creation only as a designer or a constructor, he leaves the execution to others. Thus Moholy Nagy breaks with the norms of art valid up to that time, just like Marcel Duchamp who, a few years earlier, raised completed factory-made products to the level of works of art.[46]

The telephone-pictures of Moholy Nagy with their clear, geometrical abstract surfaces, their flying plane figures merging into each other already suggest his most characteristic style, a style grown out not so much of Constructivism but much more of the Suprematism of Malevitch. In precisely the same year, in 1922, when Moholy Nagy finds his own idiom, as a synthesis of the previous and more intense period, the joint work of Moholy Nagy and Kassák, the "*Book of New Artists*" (Buch neuer Künstler)[47] appears in Vienna in Hungarian and German versions.

The desire for creating a synthesis has never before been so strong as in these years. And before the synthesis materialized in reality within the Weimar Bauhaus, this book appears, which comprises the avantgarde period up to 1922 with a spiritual claim for synthesis.

The "Book of New Artists" is a bridge between two periods. It reflects the trends of the years 1920 and 1922, but it no longer identifies itself with one or the other of the trends but with the whole period; it keeps a certain distance. When creating the book the compilers had in view not the details, thus also their own aspirations but the whole, a general survey of avantgarde art.

The "Book of New Artists", however pioneering it may be in its kind, is not without antecedents. The modern form of the almanach was most successfully realized by the publication Der Blaue Reiter appearing in 1912 (and then in 1914), edited by Franz Marc and Kandinsky. The purpose of the Almanach (as stated in the introduction) was to unite those areas of intellectual life which had been separated till then.[48]

The book consists of scores of Schönberg, and Weber, analyzing studies and reproductions, whose characteristic atmosphere is derived from Impressionism. The Almanach Der Blaue Reiter was conceived in the idea of the *Gesamtkunstwerk*.

The striving of the avantgarde artists for synthesis, and the form of the almanach itself have a close ideological relationship with the ideal of the Gesamtkunstwerk. The Almanach Der Blaue Reiter has a characteristic atmosphere, but no strict logical system. The chief merit of the "Book of New Artists" is precisely its sound composition, its intrinsic systematic order. It proceeds from the simple to the complex, from the elements to the sophisticated composition, just as later Moholy Nagy in his fully accomplished, conclusive work, "Von Material zu Architektur".[49] Nevertheless, in the compilation and writing of the "Book of New Artists" an even more important role seems to have been played by Lajos Kassák, who had an incomparably greater skill of editing. This supposition is supported by a letter of Moholy Nagy to Kassák, in which he urges the appearance of the anthology, as if it were controlled by Kassák, alone; "And when is the anthology to appear: there is a complete silence, although the inconveniences and disapproving looks are innumerable. I also asked you at least 4 or 5 times what is going to publish from me in the anthology. My sincere greetings to all of you: Moholy Nagy."[50]

The work of Kassák and Moholy Nagy came into existence ten years after the Blauer Reiter Almanach, and the avantgarde trends unfolded their potentialities precisely during these ten years. Thus, irrespectively of the editors' personal attitudes, it was inevitable to include in the volume other trends, mainly Dadaists and abstracts instead

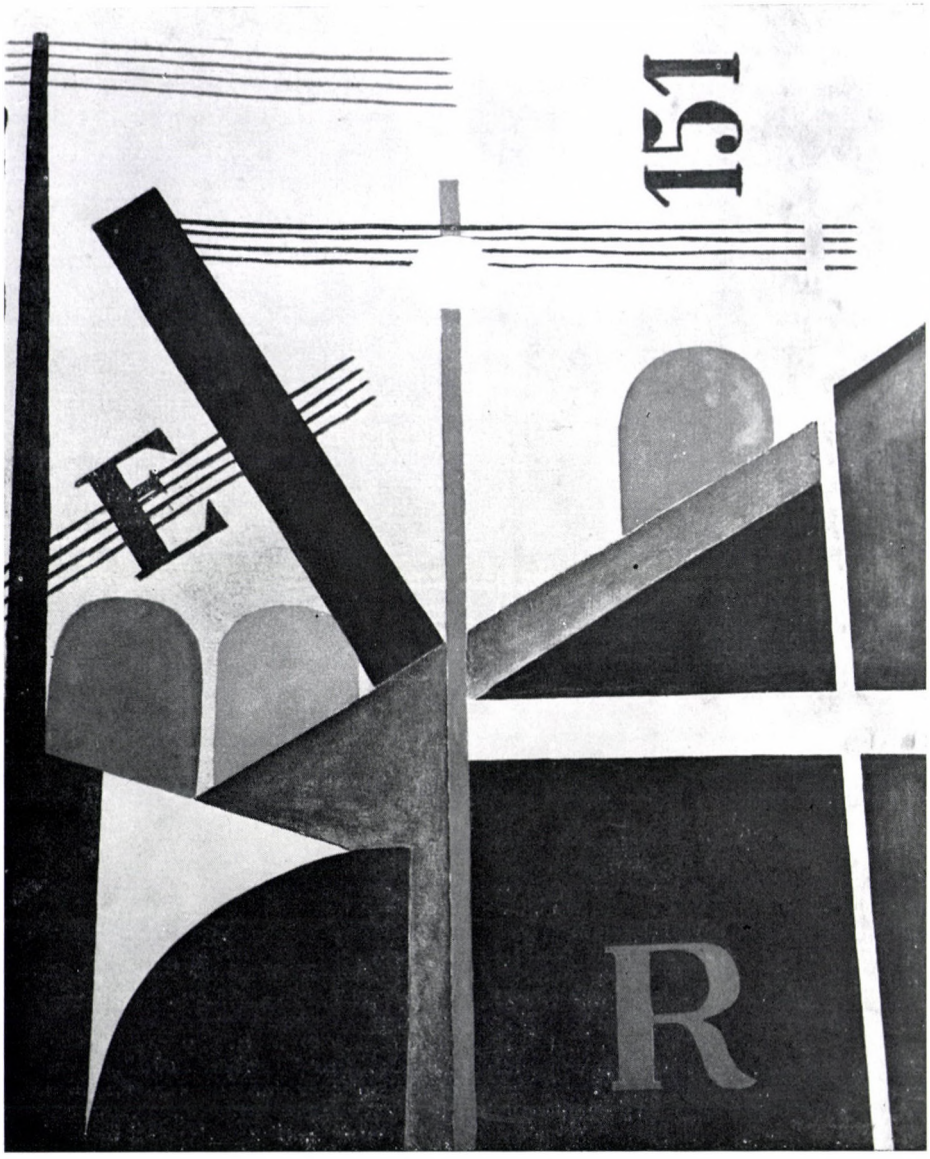


Fig. 9. László Moholy Nagy: The Big Train Picture, 1920, oil, canvas, London, Marlborough Gallery

of expressionists. This 1922 almanach is more modern and daring than the one published in 1912; naturally, this means that it is just as much up to its own age, as the Blauer Reiter was in its time. As far as we know, no work striving for synthesis at that level was published in 1922. However, a few years later several such works appeared, such as "Kunstismen" by Hans Arp and El Lissitzky (1924), the "Europa Almanach" edited by Westheim (1925) and "Modern Art" (1926) by Katherine S. Dreier.

The only true rival of Kassák's work is the "Kunstismen". The merit of the "Book of New Artists" is in its modern thinking and its consistent train of thoughts, but its typography, its appearance, and its make up, are inferior to Kunstismen. Moholy Nagy and Kassák start out from a futuristic-Dadaist concept; they reproduce machines, watches, cog-wheels, which are in contact with the works of some artists motivically or at least in their atmosphere. The idea to connect mechanics and art in this way is essentially Dadaist in origin. But the results arising from the idea had never been summarized by the Dada movement; in fact, the synthesis, the pointing out of the correlations is a constructive demand. (To present photographs of buildings similarly exceeds the scope of the Dada.) The almanach reflects exactly the transition from the Dada elements towards the constructive composition.

The exposition of the work of Moholy Nagy and his associates is composed of parts of mechanisms (electric wire, cinema projector, motorcar, dynamo, etc.) and an aerial photograph. From all this Boccioni, that is futurism, is born. But the real order may well have been the reverse; the editors did not derive futurism from the machine elements, on the contrary, they searched for the motivic substance of futurism. In general they were seeking to analyse certain motifs of the avantgarde movement. The references are, of course, defective but occasionally pertinent. (Feininger — the Stuttgart Railway Station, Léger — punching-machine, etc.) The train of ideas is as follows: futurism-expressionism as main trends, beside them subordinate currents, i.e. orfism and the cubism (meanwhile De Chirico, Gross, Péri, Schlemmer), then main trends: purism (Léger), Dada, constructivism, neoplasticism, suprematism. The volume ends by presenting three artists, Viking Eggeling (creator of the abstract film), Kassák and Moholy Nagy.

Even if the chronological order and the assessment of the various trends in the "Book of New Artists" can be discussed still it provides a fairly reliable overall picture of the avantgarde. The "Kunstismen", on the other hand, included some negligible trends such as compromissionism, and failed to link together the individual artists in any acceptable logical system. As regards the selection of masters, Kassák and his associate obviously present more Hungarians.[51]

Both Kassák and El Lissitzky mention László Péri, Vilmos Huszár and Moholy Nagy. Hence, these three Hungarian artists had indisputably received international recognition by 1924. The Book of New Artists is unparalleled for its method of clear presentation and solid composition,[52] while the Kunstismen is raised to the level of a real avantgarde work of art by its technical finish, its typography and general presentation.

To a certain extent, Dreier's Modern Art, in which in 1926 five Hungarian artists are mentioned,[53] represents a synthesis of the two variants. Dreier discusses the various currents of the avantgarde not according to trends but according to countries, and although her arrangement is interesting, in her synthesis she lags far behind the Book of New Artists. The Europa Almanach edited by Carl Einstein and Paul Westheim falls considerably short of the other anthologies as regards both content and form.

The Book of New Artists has of course provoked favourable as well as unfavourable reactions. In No. 7 of De Stijl (1922) it is referred to as the Anthology of the Ma; at the same time another, Hungarian emigrant review launches a sharp attack against it.[54]

We are not aware exactly when and how many copies have reached Hungary. At any rate, a critical review appears on it in 1925.[55]

The Book of New Artists is a synthesis not only of the avantgarde years, but also of the early period of Moholy Nagy. This synthesis is important because 1922 marks the beginning of a new period in his art.

Ernő Kállai states in January 1923: "In Gabo's moving plastic art the form concept is consciously built on the idea of motion, not only as the representative of motion but also as its result . . . Further development proceeds in the direction of the Kinetic lever pointed out by *Kemény* and *Moholy Nagy*, as compared to the inner dynamics, of which Gabo's attempt can only be regarded as a scanty and temporary substitute."[56]

On what does Kállai base his, apparently exaggerated, statement? Moholy Nagy has been fascinated by Russian constructivism since 1921. He is attracted by the real, not painted, materials, by real forms apt to be shaped in space. He is much more interested in the potentialities offered by the new way of life and civilization than is Kassák or Bortnyik. For him, technology is a source of motifs, and to a certain extent, a model of art. After 1920 he feels at home in only one kind of landscape, in the industrial landscape, where man's environment is the complexity of machines, motors, balance-wheels and spirals. Failing this gift, this native interest, he could not have absorbed the spirit of Russian constructivism so quickly, gaining so much inspiration from it. In 1922, after the great Russian exhibition in Berlin, Moholy Nagy became unambiguously the follower and representative of Russian constructivism. His aspirations in plastic art were influenced by El Lissitzky, Tatlin, and Rodchenko, just like his paintings suggested the style of Malevitch, Rosanova, Popova and others.

In the years after 1920 Moholy Nagy already knew the Russian masters quite well. In fact, the Ma arranged a minor Russian evening before the great exhibition at the Galerie van Diemen. Alfréd Kemény (alias Durus)[57] gave a lecture on the achievements of Russian constructivists.[58] He had spent some time in the Soviet Union, and Béla

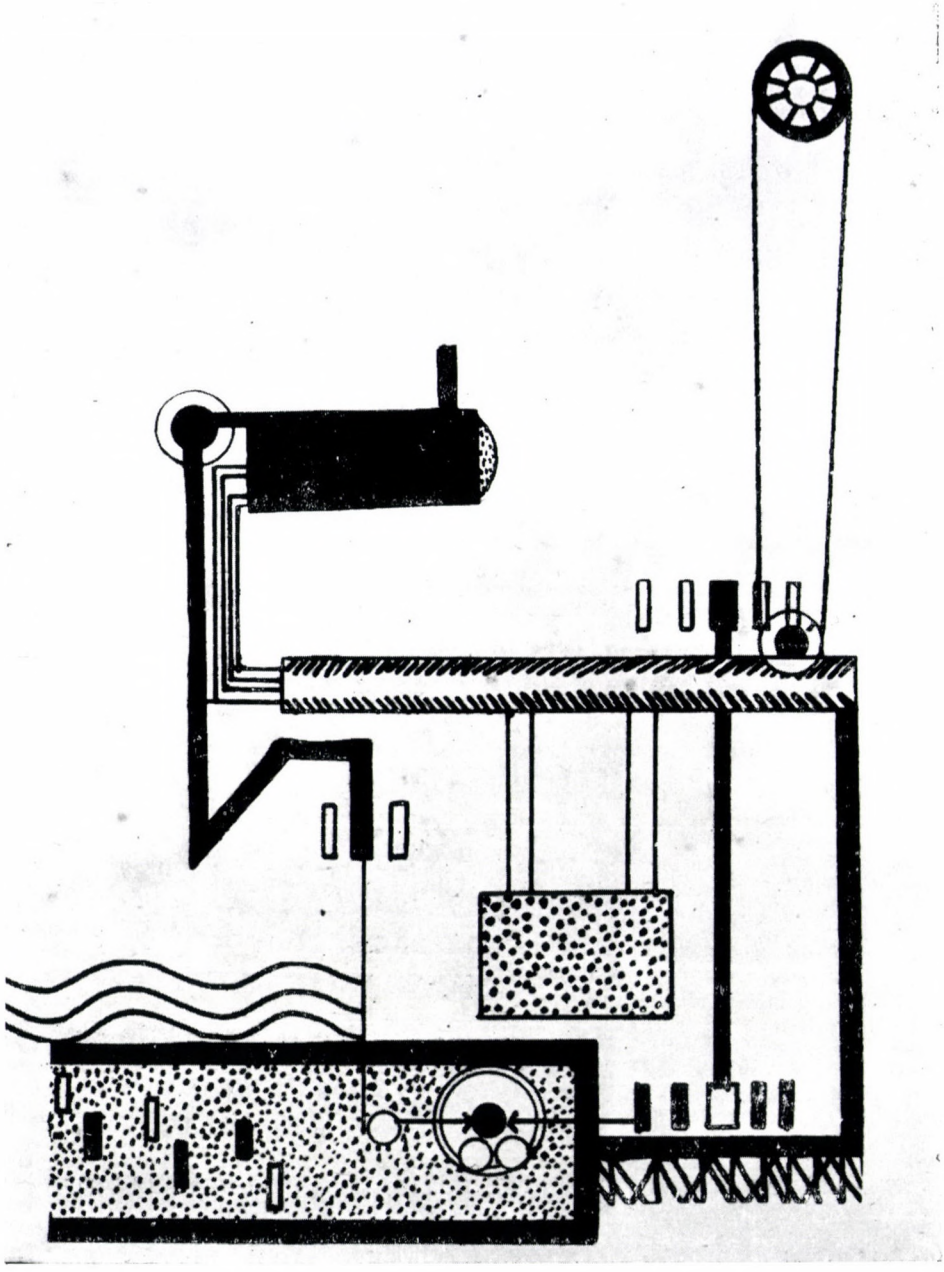


Fig. 10. László Moholy Nagy: Drawing, about 1922, paper, Indian ink. Private property

Uitz likewise had personal experiences. Finally, the Berlin streets, cafés, exhibitions and ateliers were full of Russian artists, who came to the German capital for a longer or shorter time to shape its avantgarde art in their own image.[59]

Moholy Nagy's "Nickel construction"[60] was conceived in the spirit of the Russian constructivist aspirations. It is one of the finest examples of the new, evolving world view. This work dates one year after Gabo's first kinetic sculpture (constructed from a bell) and after Tatlin's Monument of the IIIrd International. It expresses the dynamism and desire to break away from the base, from absolute stability, from traditional materials. The introduction of the high polished surface, machine-like assemblage of the new constructivist sculptures became the harbinger of "industrial art"[61] Moholy Nagy writes later about his own work, with considerable appreciation.

In all likelihood, Tatlin's monument of the IIIrd International[62] represented the ideal of Moholy Nagy for the expression of the spiral sweep. The same helical structure appears in another drawing of the artist.[63] This form expresses per-

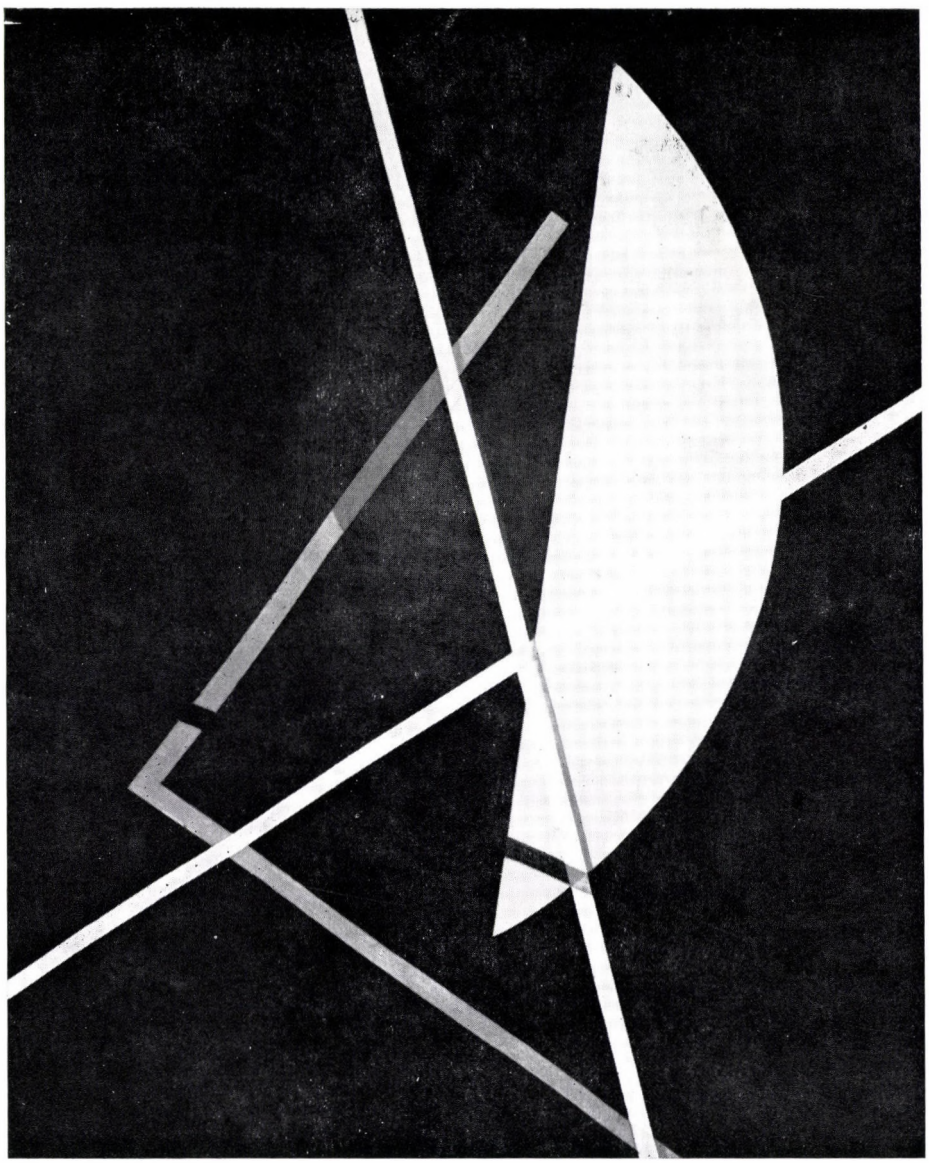


Fig. 11. László Moholy Nagy: "EIV", 1922, oil, canvas, Munich, Klihm Gallery

fectly the motion of the expansive energies in space. Beside Tatlin's work, this construction of Moholy Nagy shows a striking affinity with the composition of *Medunetsky*, displayed at the Berlin Russian exhibition, and was published in the Ma.[64] The sculpture of Medunetsky is a metal strip dynamically returning into itself. It is hard to say to-day, whether Moholy Nagy had seen this work before making his own composition; the two were doubtlessly conceived in the same spirit. For Moholy Nagy the problem of kinetism was crystallized in this sculpture. Sándor Ék, (alias Alex Keil) émigré Hungarian painter, describes that when he visited Moholy Nagy in his Berlin atelier, they were just discussing the principle of the "dynamic-constructive" power system with Durus, that is, Alfréd Kemény.[65] When Ék and Durus visited him, he showed them his "Nickel Composition", with apparent satisfaction. Somewhat later he wrote to Iván Hevesy to Budapest: "My sculpture in nickel is on exhibit at the Galerie Flechtheim (I have a collective exhibition there) and will be displayed in May and June at a great international exhibition. It is going to be published by the best French periodical, the L'Esprit Nouveau."[66]

At that time Moholy Nagy and Durus elaborate the theory of the *dynamic-constructive* power system, to be published by them in 1924 as a joint manifesto in the Sturm.[67] Apparently Russian constructivism was transmitted here by Durus.

The theory was worded most clearly in the "Realist Manifesto" of Naum Gabo and Antoine Pevsner. The "Realist Manifesto" is the ideological predecessor of the manifesto of Moholy Nagy and Durus. Gabo and Pevsner renounce in sculpture the mass, and the static rhythms. They state that "The most important elements of art are the kinetic rhythms."[68] The essential feature of the theory of Moholy Nagy and Durus is the necessity to abandon the technical naturalism of the last few years, and the mode of representation confined to the horizontal, vertical, and diagonal: "Deshalb müssen wir an die Stelle des *statischen* Prinzips der *klassischen Kunst das Dynamische* des universellen *Lebens* setzen. Praktisch: statt der statischen *Material*-Konstruktion (vitale Konstruktivität, *Kräfteverhältnisse*) organisiert werden, wo das Material nur als Kraftträger verwendet wird.

Die dynamische Einzel-Konstruktion weitergeführt ergibt das *Dynamisch-konstruktive* Kraftsystem, wobei der in der Betrachtung bisheriger Kunstwerke rezeptive Mensch in allen seinen Potenzen mehr als je gesteigert, selbst zum aktiven Faktor der sich entfaltender Kräfte wird.

Mit den Problemen dieses Kraftsystems hängt das Problem der im Raume frei schwebenden Plastik und des Filmes als projizierter Raumbewegung eng zusammen."[69]

Moholy Nagy is fascinated by the new results and especially by the new possibilities. "We need the machine. Without any romanticism whatever" — he says.[70] However, the machine still does not mean to him a separate construction, existing for its own sake, but rather an expression of the contemporary world concept.

"We are looking for the simplest solution", his paper continues "which offers the maximum of the possibilities of processing and of tension in space, in order that man can aptly handle his material, and that with his own tensions be can join in his environment and thus enhance its vitality."

Moholy Nagy at that time claims to fight for the realization of the communist way of life, and believes that to raise the machine to art[71] is one of the means to acomplish it. The artist, having left behind the Dadaist stage of "mechano-architecture", now joins the revolutionary optimism of Tatlin and Rodchenko, and sees in the machine a symbol of the society of future. Within three years — from 1919 to 1922 — he covered a longer way than almost any one of his contemporaries. This exciting period of his career, full of tensions, is more or less connected to Hungarian art, both in Hungary and in the emigration. However, in the next phase of his life, Moholy Nagy gradually breaks away from the art of the Hungarian emigration, to become one of the leading personalities of the international avantgarde.

NOTES

[1] Reply to a questionnaire sent by Antal Németh in 1924, Művv. Tört. Dok. Közleményei, 1963, Vol. III, p. 43.

[2] His school years are described in detail by *Péter, L.:* Moholy Nagy pályakezdéséhez (The Debut of Moholy Nagy) Tiszatáj, 1971. November 11th number, pp. 1039—1047.

[3] In the collection of his brother Jenő Nagy, Budapest.

[4] By courtesy of *Iván Hevesy.*

[5] Quoted by *Moholy Nagy, S.:* Experiments in Totality. Cambridge, Mass. 1969. pp. 6 and 8.

[6] *L. Moholy Nagy: Bátyám* (My Elder Brother), about 1916, aquarelle, 280 by 400 mm, private collection, Budapest.

[7] *Moholy Nagy* was concerned very much when Nemes Lampérth became mentally deranged in Vienna, see: Unpublished letters of József Nemes Lampérth. Published by *Béla Szíj*, Képzőművészeti Almanach III, Budapest 1972. pp. 121—132.

[8] *Moholy Nagy: Katona* (Soldier), 1917, water colour, on paper 400 by 280 mm, private collection, Budapest.

[9] *Moholy Nagy: Sebesült katona* (Wounded Soldier), 1917, water colour, 400 by 280 mm, private collection, Budapest.

[10] *Péter, L.:* op. cit. p. 1045.

[11] *Rebay, H.:* Moholy Nagy, the Painter and the Friend. (Catalogue of the exhibition of Moholy Nagy, New York, Museum of Non-Objective Painting, 1947.) The author's erroneous statement that the Ma was founded by Moholy Nagy and four friends of his is taken over by the Moholy Nagy catalogue of the Klihm Gallery (Munich, March 1966), and by the catalogue of the Bauhaus Archive (Berlin, February 1972).

[12] Quoted by *Péter, L.:* op. cit. p. 1045.

[13] *Moholy Nagy: Budai hegyek* (Hills of Buda), 1918, oil on cardboard, 63 by 94 cm, private collection. Under the painting there is another one, quite different in its brushwork, presumably not by Moholy Nagy. The picture used to belong to Endre Ady. After his death Moholy Nagy asked it back from Ady's widow. (By courtesy of Jenő Nagy.)

[14] *Lajos Tihanyi: Tájkép* (Landscape), ca. 1918, oil on canvas, 68 by 72 cm, Hungarian National Gallery, Budapest. By a strange, but not an important accident that this painting was also in the possession of Endre Ady, just like that of Moholy Nagy (cf. 13).

[15] *Moholy Nagy: Tájkép házakkal* (Landscape with Houses), 1919, oil on cardboard, 61 by 86 cm, private collection, Munich.

[16] *Moholy Nagy: Önarckép* (Self-Portrait), about 1918, water colour on cardboard, 420 by 290 mm, private collection, Budapest. Published by *L. Péter:* op. cit.

[17] *Moholy Nagy: Önarckép* (Self-Portrait), 1919, black crayon, 15 1/2 by 12 inches, legacy of Moholy Nagy.

[18] *Haldokló katona* (Dying Soldier), 1917, crayon. Published by *Sibyl Moholy Nagy:* op. cit., plate No. 1.

[19] *Táj (Tabán)* — Landscape (Tabán), 1919, pencil,

315 by 445 mm, Hungarian National Gallery. Published by *Szabó, J.:* Magyar rajzművészet 1890—1919 (Hungarian Graphic Art 1890—1919). Budapest 1969. Picture No. 54.

[20] *Tájkép drótsövénnyel* (Landscape with Barbed-Wire Fence), 1917, crayon. Published by *Moholy Nagy, S.:* op. cit. picture No. 2.

[21] *Anya* (Mother), Indian ink, 278 by 245 mm, Hungarian National Gallery. Published by *Julia Szabó:* op. cit. picture No. 52.

[22] *Moholy Nagy, S.:* op. cit. p. 12.

[23] Conversation of Iván Rozgonyi with Lajos Kassák. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei. 1963, No. III, p. 35.

[24] *Kassák, L.:* Az izmusok története. Budapest 1972 (History of Modern Artistic Trends). 273. p.

[25] Letter of Moholy Nagy to Iván Hevesy, April 5, 1920. Berlin. Unpublished manuscript, private collection, Budapest.

[26] Letter of Moholy Nagy to Iván Hevesy, May 26, 1922, from Berlin-Charlottenburg. Unpublished manuscript. Private collection, Budapest.

[27] Letter of Moholy Nagy to Lajos Kassák, dated February 22, 1922, from Berlin. 3 of the 6 photographs enclosed to the letter have been preserved. These have not been published in the Ma. Unpublished manuscript. Private collection. Budapest.

[28] *Moholy Nagy: Biciklista* (Cyclist), 1920, oil on canvas, 37 1/2 by 29 3/4 in. Private collection, Caracas.

[29] *Moholy Nagy: Biciklista* (Cyclist), 1921, 1921, Ma, No. 9, p. 123.

[30] *Moholy Nagy: Biciklista* (Cyclist), 1919, paper, Indian ink, 596 by 465 mm, Kunstmuseum, Düsseldorf.

[31] *Hidak* (Bridges), 1919, oil on canvas, 94 by 71 cm, Saarland Museum, Saarbrücken, published by *Moholy Nagy S.:* op. cit. p. 13.

[32] *Moholy Nagy S.:* op. cit. p. 22; *Richard Koppe:* Moholy Nagy and his Visions. Art International, December 1968.

[33] Letter of Moholy Nagy to Iván Hevesy, dated April 5, 1920, Berlin. Unpublished manuscript. Private collection, Budapest.

[34] *Moholy Nagy: A nagy érzésgép* (The Big Feeling Machine), 1920, oil on canvas, 95.5 by 75 cm, Munich. Private collection.

[35] *Picabia:* The Girl Born without a Mother. 1917, 19 5/8 by 25 1/2 in., New York. Private collection.

[36] *Ébresztőóra* (Alarm-clock), 1919, ink, 12 1/2 by 9 in., Michigan. Private collection.

[37] *Moholy Nagy:* Ma, front-page, 1921, No. 9.

[38] Description by *Gabrielle Buffet-Picabia: Pontus Hultén, K. G.:* Catalogue of the exhibition *The Machine* (New York, Museum of Modern Art, 1968) p. 90.

[39] *Moholy Nagy: Épits* (Build), 1919, drawing. Published by *Moholy Nagy, S.:* op. cit. 1st edition, 1950.

[40] *Kállai, E.:* (under the name Péter Mátyás): Moholy Nagy. Ma, 1921, No. 9, p. 119.

[41] *Kállai, E.:* (under the name Péter Mátyás): Lajos Kassák, Ma, 1921, No. 1.

[42] *Kassák, L.:* Képarchitektúra (Bildarchitektur). Ma, 1922, No. 4, p. 54.

[43] Letter of Moholy Nagy to Lajos Kassák, dated February 22, 1922, Berlin. Unpublished manuscript. Private collection, Budapest.

[44] *Moholy Nagy: A nagy vonatkép* (The Big Train Picture), 1920, oil on canvas, 100 by 76 cm. Private collection, London.

[45] *Moholy Nagy:* The New Vision. Abstract of an Artist. New York, 1949.

[46] *Banham, R.:* From Theory and Design in the First Machine Age. In: Moholy Nagy. Compiled by R. Kontelanetz. London, 1971, p. 216.

[47] *Kassák, L.—Moholy Nagy, L.:* Buch neuer Künstler. Ma, Wien, 1922.

[48] Der Blaue Reiter. Ed. W. Kandinsky and F. Marc. Munich, 1914, 2nd ed., p. 4.

[49] *Moholy Nagy, L.:* Von Material zu Architektur. Munich 1929 (Bauhausbücher 14).

[50] Letter of Moholy Nagy to Lajos Kassák, from Berlin, dated February 22, 1922. Unpublished manuscript. Private collection, Budapest.

[51] Beside the artists mentioned above: Vilmos Huszár, painter, Aurél Bernáth, painter, Sándor Bortnyik, painter, József Fischer architect, László Medgyes, painter, and the Transylvanian painter and sculptor János Mattis Teutsch, who participated in the Hungarian movements.

[52] *Herta Wescher* points out in Die Collage (Köln 1968) that the Book of New Artists was the first survey of international avantgarde, p. 257.

[53] The five artists are: Béla Kádár, Hugó Scheiber, Vilmos Huszár, László Péri, and László Moholy Nagy.

[54] *Asztalos, I.:* A négyszögesített világnézet (The Quadrated World Concept). Egység, 1922, No. 3, pp. 13—15.

[55] *Lyka, K.:* Új művészek könyve (Book of New Artists). Magyar Művészet, 1925, p. 177.

[56] *Kállai E.:* A berlini orosz kiállítás. Akasztott Ember (The Russian Exhibition in Berlin. The Hanged Man). January 1923, p. 4.

[57] *Alfréd Kemény* (alias Durus), writer and art critic, emigrated in 1919, and settled mainly the Soviet Union. The most consistent follower of the Soviet constructivist trend. He was known for his manifesto drafted jointly with Moholy Nagy (Sturm, 1924, No. 12, p. 186). From 1924 he was active as art critic of the Berlin newspaper Rote Fahne, from 1934 onwards he settled in the Soviet Union, where he died in 1945. (*Schmidt, D.:* Manifeste, Menifeste. Dresden, no date, p. 471.).

[58] *Andersen, T.:* Moderne russik kunst. Copenhagen 1967. p. 166.

[59] *Steneberg, E.:* Russische Kunst. Berlin 1919—1932. Berlin 1969.

[60] *Moholy Nagy: Nikkel konstrukció* (Nickel Construction). 1921, nickel steel, 40.07 cm. Museum of Modern Art, New York.

[61] *Moholy Nagy:* The New Vision: From Material to Architecture. New York 1930. p. 102.

[62] *Pontus Hultén, K. G.:* cat. cit. p. 136.

[63] Design for a Light Machine for Total Theatre. 1922, Indian ink and tempera, 50.2 by 38 cm, Bauhaus Archive, Berlin.

[64] Ma, 1922, December, Nos 2—3, p. 8.

[65] *Ék, S.:* Mába érő tegnapok (Yesterdays Stretching into Today). Budapest 1968, pp. 206—207.

[66] Letter of Moholy Nagy to Iván Hevesy from Berlin, dated April 8, 1922. Unpublished manuscript. Private collection, Budapest.

[67] *Moholy Nagy, L.—Kemény, A.:* Dynamisch-konstruktivistisches Kraftsystem. Sturm, 1924, No. 12, p. 186.

[68] *Gabo–Pevsner:* Realista kiáltvány (Realist Manifesto). Egység, 1922, No. 2, pp. 5—6.

[69] *Moholy Nagy—Kemény:* quoted manifesto.

[70] *Moholy Nagy, L.:* Vita az új tartalom és az új forma problémájáról. *Akasztott Ember* (Debate on the Problem of the New Content and New Form. Hanged Man). December, 1922, p. 3.

[71] *Moholy Nagy, L.:* Vita az új tartalom és az új forma problémájáról (Debate on the Problem of the New Content and New Form). Op. cit.

RECENSIONES

ANDREI RUBLEV I EGO EPOCHA (ANDREI RUBLEV AND HIS AGE)

Ed.: M. V. Alpatov. Volume of Studies. Iskusstvo, Moscow, 1971. 287 pp. 110 ill.

A publication of fundamental significance has appeared on the Russian art of the end of the 14th century and the first half of the 15th century, which period represent one of the most admirable peaks of this art. Besides articles dealing with the highly complicated theoretical questions the book contains several studies reviewing interesting partial researches. Essentially, this volume presents the material of lectures read at the 16th and 17th September 1960 at the Scientific Session of the Academy of Arts of the Soviet Union, on the occasion of the 600th birth anniversary of Andrei Rublev. The lectures published earlier in periodicals have not been included in this selection. On the other hand, also articles not delivered at that session found their way into the volume. From the articles it appears that the authors were offered the possibility to make some modifications or additions, because the book could not be published before a decade's period of time elapsed after the session, and in the meanwhile monographs on Rublev by several authors (I. Lebedeva, M. Alpatov, N. Dyomina, V. Lazarev) have been published. Moreover we feel that research on Rublev attained a real upswing only at this time, and consequently, instead of sticking in the conditions of 1960, gives a foretaste of the later development. Thus, this work can be regarded not only as an excellent document of science history but also as a timely, new publication. All this is said in praise of the editorial work of M. V. Alpatov, who deserves appreciation also because he included in the volume several articles marked by differences of viewpoints and opinions. Thus we can get an insight into the methods of modern Soviet art historiography, and to some extent — and this is another merit of the editor — into universal Rublev investigation, because the volume carries articles of non-Soviet authors as well.

Useful information and interesting critical observations are given by a larger study of I. E. Danilova, entitled "Andrei Rublev in Russian and Foreign Literature on Art History". Interest in early Russian icon painting revived at the beginning of the 19th century. P. I. Keppen's work was published in 1822. It was written under the influence of the "History of the Russian State", a large work of twelve volumes by the famous historian Nikolai Mihailovich Karamzin. In the first half of the 19th century icon painting was known chiefly on the basis of the Stroganov icons, because the earlier products of this art had been re-painted several times. Many of them were very dark, almost black. Their cleaning was executed much later, and thus their aesthetic value was hardly apprehensible. As soon as interest in early Russian art revived, the Rublev-legend became known at once. At that time it was really like a myth, in fact no concrete work could be attached to Rublev indisputably as yet. His figure as a man and an artist comes to life impressively in the writings of N. Ivanchin-Pisarev, from which infinite respect radiates towards the creator. The subsequent period of Rublev investigation (second half of the 19th century) can also be called a purely iconographic period, because at this time all kinds of aesthetic valuation were excluded. This happened just on account of the uncleaned icons. Thus search for them was regarded mostly as a task of antiquarians. The greatest merit of this period was that at this time (more exactly at the end of the 19th century) Rublev was called for the first time the painter of the 'Holy Trinity Icon". It is true that Rublev's authorship was presumed by Ivanchin-Pisarev as early as in 1840, but this was done by him very timidly, and the idea was rejected by himself immediately. In the beginning of the 20th century in the Rublev-investigation, as in iconographic research in general, a new period started with the great exhibition of icons in Moscow in 1913, when cleaned icons were exhibited. Anyway, by at time the artistic views had also undergone substantial changes. Interest was increasingly focussed on popular art, decorativity, creative popular phantasy, as well as on the colourism of postimpressionism and the art of Gauguin and Matisse. The author of the article touches upon certain relationships between icons — let us recall heir technique of plane construction and characteristic colouring — and postimpressionism, although regrettably enough he then drops this promising line of parallelism. It is true that he still mentions an interesting datum. Perhaps it is known only to a few people that in one of the old numbers of the Utro Rossii he writes that in 1911 Matisse visited Russia and he was enthusiastic about early Russian paintings, which in many respects supported his own investigations in painting (Utro Rossii, 1911, Nos 247 and 248). At the beginning of the 20th century already two works were attributed to Rublev, *viz.:* the Holy Trinity icon and the frescos of the Uspensky cathedral in Vladimir. The cleaned Holy Trinity icon was discussed first by D. V. Ainalov and on the results of his investigations he reported in a lecture on the 9th December 1909. He thought the icon to be close to the style of the Italian protorenaissance, especially to the works of Giotto and Duccio. Then in 1913 he wrote about the concrete influence of Italian renaissance art on the Holy Trinity icon. According to him the features and physiognomy of the angels remind us of the angels and female figures of Duccio and the first Siena artists. This is how Ainalov started the so-called "western theory", which since then was further developed in numerous variations, accepted sometimes fully and sometimes only in details. Danilova links the following investigators with the so-called "western theory": D. Ainalov, N. Sychev, P. Muratov, N. Shchekotov, A. Grishchenko, A. Nekrasov, N. Punin. Perhaps it would have been more fortunate to separate P. Muratov more distinctly from this circle. True to say, Danilova refers to this. In fact P. Muratov dealt thoroughly also with the Graeco-Byzantine influence and this is really an essential difference. Danilova writes as follows: "The attempt to explain the characteristics of the Russian cultural process with the cultural development of the West, to see the echo of Italian renaissance in the flourishing of 15th-century Russian art and a second Giotto in Rublev, was fundamentally erroneous, first of all because it was unhistorical." (p. 33).

After the Great Revolution restorer's workshops equally dealing with frescos and icons were established, where the works of the 15th century were studied on concrete material. I. Grabar dealt extensively with questions of attribution and also participated in the work of the restorer's workshops. The first monograph on Rublev, written by M. Alpatov, appeared in 1943. This monograph was followed by several other works, of which we emphasize that of V. Lazarev (1966). In him we can already discover an endeavour to separate the pictures painted by the artist from those

standing very near to him, which were prepared in Rublev's workshop or circle. V. Lazarev mentions here the following artistic methods in connection with attribution, as a decisive argument: the character of the picturelike solution, the "spirit" of the work and its "emotional tonality". He recommends a new date for the Zvenigorod icons. *viz.* the beginning of the second decade of the 15th century, because these works were made in the most flourishing period of Rublev, at the time when — according to V. Lazarev — also the Holy Trinity icon was created. As to the time of manufacture of the Zvenigorod icons, otherwise, the opinions differ considerably. For example it was dated by M. Ilin to the end of the tens of the 15th century, by V. Antonova to the twenties of the same century. The Holy Trinity icon is dated by many investigators to the middle or the second half of the 1420s. V. Lazarev has a distinct standpoint also in connection with the dating of the paintings of the Savvino-Storozevski monastery. He regards them not as early but as late works of the artist. The few interesting and important particulars we have picked out of I. Danilova's study offer hardly more than a cursory glance into the many-sided and — we feel — very instructive debate, which renders the activity of the Soviet art historians so colourful and successful.

I. Danilova presents and appraises also the Rublev investigations of foreign authors. In general she speaks about them in therms of disapproval, although she does not discuss them in detail. She seeks the sources of errors in the circumstance that they do not possess an adequate knowledge of the material and thus they make false valuations; and their erroneous views may also be due to their erroneons views of history. The latter type of error manifests itself mainly in that they try to establish similarities between Rublev and the renaissance artists of Western Europe. As an example for the first type of erroneous approach she mentions the article by Thorvi-Eckhardt entitled Die Dreifaltigkeitsikone Rublevs und die russische Kunstwissenschaft (Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Wien, 1958, Band 6, Heft 2)., in which the author sees in Rublev's Holy Trinity icon only a work blindly repeating the old examples. "This lack of understanding of Rublev's art — I. Danilova writes — can be explained first of all by the fact that in general, in spite of the increased interest in early Russian painting, especially Rublev's art, in the West he is known mainly on the basis of reproductions taken from inferior, frequently old pre-revolution publications. And of the works of the Soviet authors only a few are known abroad." (p. 56) R. Fry frankly admits that the world of early Russian iconography fascinates the West, but it remains a secret, greater than the art of the Ancient East or China. Still, he perceives in what measure Rublev's art is connected with and in what measure it is separated from Byzantine art. In connection with the second question I. Danilova states that Rublev is mentioned as the Russian Duccio (M. Conway) or as the Russian Van Eyck (D. Talbot-Rice). Otherwise D. Talbot-Rice finds Rublev's Holy Trinity icon to be very near to the work of an unknown French master, the so-called "Wilton Diptych", but he compares it also with Fra Angelico and Uccello. He holds "the sense of reality" of Uccello and Rublev identical. Ph. Schweinfurth thinks to discover Giorgione's "musicality" in Rublev's art. "The human content of 'The Holy Trinity', its connection with Russian reality and Russian culture, very deplorably, fall out of the field of view of the authors. An exception is the interesting article of K. Onasch published in 1960, in which he connects the Holy Trinity icon of Rublev with the fight carried on by the Russian Church against antitrinitarian heresy at the end of the 14th century and the beginning of the 15th century (K. Onasch, Andrei Rublev, Bysantinisches Erbe in russischer Gestalt (Ketzergeschichtliche Hintergründe der Dreieinigkeitsikone Rublev). — 'Akten des XI Internationalen Byzantinischen Kongresses', 1958, München, 1960, p. 428)." (p. 59)

We should like to complete I. Danilova's study, showing very thorough orientation, with one or two thoughts only. First of all, joining with the problem of the so-called Western European and Russian protorenaissance and renaissance art, we note that it is interesting that the author discusses the question in detail, when she writes about Russian professional literature of the beginning of the century or about the works of earlier and more recent foreign authors, but she does not deal with them, when she reviews the modern Soviet studies and works. But however curious it is, this question appears also here in the form that the Russian art of the 14th and 15th centuries is presented also in this case as a protorenaissance and renaissance phenomenon, which is, however — and here is the difference — not subordinated to Western European art, but a phenomenon equivalent with that and of identical character. The former standpoint — more exactly the opinions of the authors of the beginning of the century and of several earlier or contemporary foreign authors, according to which the Russian art of Rublev's period is similar and in certain respects subordinated to Western European protorenaissance and renaissance art — was unambigously and thoroughly refuted by the author. However, she does not speak about the latter standpoint, that is about the protorenaissance and renaissance character of the Russian art of Rublev's period. In fact nowadays the phrases *predvozrozdenie* (protorenaissance) or *vozrozdenie* (renaissance), which are referred more or less to the Russian art of the 14th and 15 th centuries, appear also in several Soviet publications. (In this sense they were used already about the middle of the forties, and among the first by D. Likhachev, V. Voronin and N. Porfirimov.) In the framework of a review it cannot be our aim to take sides either for or against the justification of this. More recently V. Lazarev — in a lecture given by him in 1967 — strongly disputes the correctness of application of the terms protoreanissance and renaissance to Russian art. He refers to the fact that in Russia there was an essentially different social situation. There was no trace of the appearance of a new bourgeois social class, realism was alien to its art, and its literature is also different from that of the Western European countries. As protorenaissance and renaissance are historical terms, naturally confined within exact chronological and territorial limits, they are not applicable to the Russian art of this period. (V. N. Lazarev: Srednevekovaya russkaya zivopis'. Moscow, 1970. 310 foll.) D. Likhachev, on the other hand, asserts just the opposite of this. More exactly, according to him the Russian culture of this period is characterized by the same protorenaissance features as the cultures of other European peoples of the time. He builds up his whole — howewer problematical — book to demonstrate this. (D. S. Likhachev: Kul'tura Rusi vremeni Andreya Rubleva i Epifaniya Premudrogo. Moscow—Leningrad 1962.) L. Rempel, just in one of the articles of this volume of studies (Andrei Rublev and the Problems of Medieval Art), uses the phrase "russkoye vozrozdenie" several times, although he separates this from the western one.

The study can be completed also with another significant structuralist work dealing with old Russian art. As this appeared in 1970, very likely after I. Danilova's manuscript was closed down, naturally it could not be mentioned in the article. This work represents an important stepping-stone in the history of the elaboration of old Russian art. From the structuralist point of view this is the first larger separate publication written by a Soviet author and relating to medieval Russian art. (L. F. Zegin: Yazyk zivopisnogo proizvedeniya. Uslovnost' drevnego iskusstva. Moscow 1970.) One may wonder why this very useful book appeared so belated, considering that linguistic and literary structuralist studies had been written in the Soviet Union in large numbers already several decades before. True to say, interest in this trend has reawakened only in the past few years. (B. Eichenbaum, V. Sklovski, B. Tomashevski, B. Uspenski, Yu. Lotman and others.) L. Zegin, on the other hand, is the contemporary of Mayakovski, Larionov, Goncharova, and an excellent connoisseur of them. This fact perhaps also assisted him to become investigator of the expressive force of forms.

Part of the other articles published in the volume — — some 14 more — testify from how many sides Rublev's art can be approached and how many problems are raised by this art. (A. I. Klibanov: On the Characterization of Andrei Rublev's World Outlook; N. A. Dyomina: On Relations of the Masters of Andrei Rublev's Circle to the Art and Culture

of Kiev and Vladimir-Suzdal Russia; A. B. Matveeva: Andrei Rublev's Frescos and a 12th-Century Wall-Painting in Vladimir; N. N. Tretyakov: The Question of the Depiction of Nature in Andrei Rublev's Works.) Another group of the articles seeks further relations with Rublev or with the Russian art of Rublev's period, sometimes concretely demonstrable historical relations, and sometimes — and this is the more frequent case — common or separating features of general and theoretical character. (L. I. Rempel: Andrei Rublev and Problems of the Art of the Middle Ages; S. Radoichich: Frescos of Kalenich; S. Ulya: Miniatures of the Moldavian Gospel of 1492; Z. Blankov: Rublev and Van Dyck.)

The appearance of V. D. Kuzhmina's study (early Russian written sources on Andrei Rublev) was very likely waited for by many, since this subject has not been examined more thoroughly in recent times. After the investigations of I. E Grabar (1926!) the critical survey of the data of the old Russian written monuments relating to art was not continued. Nevertheless, there were many excellent investigators of the 15th-, 16th- and 17th-century Russian annals (M. D. Priselkov, D. S. Likhachev, A. N. Nasonov, M. N. Tikhomirov), but they dealt with them from other points of view. The author discusses the sources divided into two parts. One of the groups is represented by the annals and the other by the hagiographic works. From the former ones excels the Moscow Chronicle of 1408—1409, and from the latter ones "The Life of Sergei of Radonez", compiled by Pakhomi Serb, the famous hagiographer, between 1430 and 1450. From the investigations of V. Kuz'mina published in this study, we pick out only a few more important results, and even these in outlines, drawn up in points:

a) Part of the data based on later, local monastic legends are not confirmed by other materials, or are definitely contradicting them. Such is for example the miniature, showing the funeral ceremonies of Andrei Rublev and Daniil Cherny from a 16th-century biography of Sergei of Radonez.

b) The textological analysis of the written sources does not offer a reliable basis for the hypothesis, according to which Andrei Rublev as an architect would have participated in the construction of the Holy Trinity Church.

c) The written sources also point to the fact that we cannot give a plain answer to the important question, whose pupil Andrei Rublev was. It is impossible that the young monk painter would not have learnt from Teofan Grek, but it is doubtless that he was more obliged to the Russian painters of the previous generation, *viz.* to Prokhor of Gorodets (Prokhor s Gorodtsa) and to Daniil (Semion) Cherny.

The consistent mentioning together of the names of Daniil and Andrei, when Daniil's name stands always first (on account of respect due to the senior), indirectly supports the statement of Yosif Volotski, according to which Andrei Rublev was pupil of Daniil.

In conclusion we can add that the majority of articles contained in the volume of studies represent a high scientific level, and the value of the volume is further enhanced by a bibliography connected with Rublev containing over two-hundred titles.

Gy. Ruzsa

LÁSZLÓ GEREVICH: THE ART OF BUDA AND PEST IN THE MIDDLE AGES

Budapest 1971, Akadémiai Kiadó

A comprehensive history of medieval European art cannot be conceived without sufficient partial information about the art-monuments of the more significants cities of medieval Europe. The artistic character of a country or a region of a country is mainly determined by the central urban settlements. At the same time, the closer or looser relations they maintain with each other being about a firmly woven network of stylistic affinity for the whole of the history of European medieval art. Naturally, the artistic character, significance and range of effect of the individual urban settlements show a great variety. However, the structure and form of life of the closed society by which this art was brought into existence, vitalized and shaped, are fairly identical or closely related. In this way we can compare the medieval culture of fine arts in Buda and Pest with that of other, more fortunate European cities, even with those, which have preserved the monuments of their architecture, sculpture, painting and applied arts in a richer form than Budapest.

After sporadical beginnings in the former decades of the last century — when interest was still mainly centred around the Church of the Virgin Mary (Matthias Church) of Buda —, investigations into the history of arts of Budapest became more systematical as from 1889, when the first volume of the Museum Year-book of the Capital was published, under the title "*Budapest Régiségei.*"

One and a half decades later the first monographer of the medieval art of Buda and Pest made his appearance. In 1903 Kornél Divald's work "*Budapest művészete a török hódoltság előtt*" (The Art of Budapest before the Turkish Occupation) was published. In a significant part this book was compiled from written sources, chiefly from the descriptions contained by Bonfini's work. Among the members of the next generation of art historians, in 1932 István Genthon undertook the writing of o short, popularizing summary, "*Budapest múltja és művészete*" (The Past and Art of Budapest) surveying the whole of the development. As a matter of course, papers and studies on the artistic past of the Capital were published in various Hungarian periodicals and publications also prior to and after Genthon's work was brought out.

It is after such preliminaries that produced the more recent monograph of the history of arts of Budapest. This has been rendered timely by the monumental excavations in the Royal Palace of Buda after the Second World War and by the extensive explorations and investigations made in the living houses of the medieval city. In the course of these important works the sphere of the monuments to be discussed expanded considerably. Moreover, the once so sporadical overall picture has been completed with genres hardly considered before, such as pottery and glass of Buda.

The performance of the new task, the writing of an up-to-date monograph was undertaken by László Gerevich.

His earlier studies, his investigations had led him logically to his new, significant work. After graduation, László Gerevich accepted a post at the museum of the Capital, where in a young age he was given the task to excavate the destroyed medieval village of Csut. With his study on the goldsmith's works of Buda prepared before the war, he gave account of the gradual expansion of his sphere of interest and his field of vision. Then, after the Second World War, for about a decade his task of great significance was to direct the excavation of the remainders of the medieval Royal Palace of Buda, and consequently also the reconstruction of the history of the palace. Naturally, this work could not be separated from the investigation carried on in other buildings of the fort district of Buda. After finishing the excavations of the palace, László Gerevich, completing and summing up his earlier studies, published his monograph characterized by a circumspect carefulness. This is the path the author had covered till the writing of "The Art of Buda and Pest in the Middle Ages".

The work gives a cyclorama of broad perspective on the medieval art of the Capital, on the far-reaching stylistic relations of this art and on those social and organizational frames, which determined the existence of this art and supported its flourishing. The author selects with sure orientation the monuments, written sources and data, which are

important from the viewpoint of the course of development. And although architecture plays a dominant role in the volume (partly because in spite of the great degree of destruction, it is just medieval architecture that has left the largest number of monuments to our age, and partly because the main field of the author's investigation covers the history of architecture), also the monuments of sculpture, painting and the different branches of the applied arts appear in the book with a multicoloured richness. The work is divided into six main chapters. The first chapter discusses the architectural relics of the earliest settlement. The second sums up the monuments of architecture before the mid-13th century, completing the picture with a few metal objects and simple ceramic vessels. The third main chapter gives account of the introduction of Gothic architecture in Buda. The fourth projects the picture of 14th century art before us. The fifth main chapter discusses the art of the age of King and Emperor Sigismund. Finally the sixth one describes the development of art in the period of Matthias Corvinus and in the early 16th century. In the latter three chapters, besides architecture — of course — gradually more and more is said about other branches, too.

This clearly arranged structure articulates the phases of development correctly, gives a reliable picture of their main trends and at the same time it also demonstrates their important details. The history of certain protracted and again and again resumed building operations courses through several chapters on account of this well-principled order. The monograph does not aim at completeness, it does not include all the medieval monuments into the framework of its discussion. The author takes more liberally from the field of architecture and draws with more consideration from the stock of other objects of art. However, in spite of his approach concentrated on architecture, the author succeeds in keeping the proportions balanced. He sees and shows correctly the phenomenons and monuments more important from the viewpoint of historical development and artistic rank, and he acts with justification when he says less or even keeps silent about factors less important from the viewpoint of the general picture.

The architectural form groups discussed analytically, although not in an explicit way but implied also demonstrate the outlines of the architectural workshops or building organizations of Buda. And behind them, the broader surroundings are demonstrated by the excellently drawn panorama of architectural history, which becomes more complete with economical expositions of settlements history. Very significant are the facts told by the first two chapters which, collecting the sporadical Romanesque monuments of Pest and Buda, provide a real picture of the initial period, which is most difficult to reconstruct. The richness of the one-time artistic activity is demonstrated by the detailed list names of the artist-craftsmen of Pest and Buda. (It has to be mentioned also here that many stone-dressers and goldsmiths are among them.) These names have important implications for the historical situation in spite of the fact that the mentioned masters and works subsisting deplorably, cannot be linked together even now, or can be linked together only here and there.

László Gerevich draws a diversified and rich general picture of the history and outstanding peaks of medieval art in Buda and Pest. And although it seems to be disputable, whether a few exquisite works of art (e.g. Wrocław St. Dorothy herma, the bone saddles from the age of Sigismund, the miniatures of Martinus Opifex, the gold Calvary studded with precious stones of King Matthias) can really be attached directly to the artistic activity of the Hungarian capital, we still believe that their inclusion in the discussion has good foundations. Even if these brilliant works of art were not manufactured at Buda or Pest, indirectly they still throw light on the generous patronage and refined taste that made the Court and city of Buda one of the important artistic centres of Middle Europe, besides the contemporary Prague, Cracow and Vienna.

Beyond the chief merits of the volume, its valuable statements of firm foundations, it is unnecessary to mention specially the more local conclusions and novel observations attached to certain monuments. The significance of a tin can dated to the second half of the 14th century is enhanced by its rarity in Hungary. Similarly, a few modest bone carvings and glass fragments raise special interest, telling about the early introduction of the branch of art in Hungary.

Finally, let the sentences of appreciation be followed by a few remarks on some contestable points, which also show how necessary it is to continue investigations into more details.

A general remark: the usefulness of the work would have been enhanced, if the notes or the list of figures had specified also the inventory numbers of the works discussed from the stocks of the various museums. Indexes of names, places and subjects are already hardly dispensable in scientific works of this kind. Besides, in connection with the so-called "Thomas and the Angel" relief the text fails to refer to the study by Ferenc Lévárdy, which has also given a new iconographic interpretation of the scene, bringing at the same time the carving into close connection also with other stone monuments. Similarly, it omits to mention the article by Sándor Mihalik on the house altar of Queen Elisabeth, although it deserves attention from the viewpoint of the later changes of condition of this precious work of art. The question of the origin of the retable can also be disputed (and this makes all relevant observations valuable). As it is written by Gerevich: "Queen Elisabeth's house altar reveals thoroughly French characteristics, but these could have been acquired in Hungary, too" (p. 62).

It is the right and duty of the author to outline the oeuvres of the various masters according to the best of his knowledge, and to identify works and masters in each others relation, with the help of his expert skill. Gerevich attributes logically enough several construction works and carvings to Master János appearing in 1365. However, his standpoint is not sufficiently clear in respect of the "Head of a Young Girl" of Buda and two torsos.

The structure and proportions of the book are properly dimensioned in their main lines, although the discussion of two genres would demand more space. We feel that the miniature painting of Buda, which produced the "*Képes Krónika*" (Illustrated Chronicle) and a few luxurious volumes of the Corvinian Library, would deserve more space, and very likely more space could have been given also to the excellent goldsmith's art (the monograph of Hungarian goldsmith's trade is unwritten as yet), in spite of the fact that hardly any of its relics have been preserved in Buda.

We believe that a small portion of a fresco with vegetal ornament in the Royal Palace can provide too scant evidence for linking its style to that of Florence or Siena, nor does it enable us to date it to the forties of the 14th century.

The relief entitled "Deposition from the Cross" originating from the Schmidt collection, in spite of its Hungarian marble material, appears to be rather an Austrian or South German work, representing a style Gerevich also speaks about.

Similarly, Gerevich's statement appears to be bold and disputable, according to which the master of the main sculptures of the chief altar of Kassa may have been settled in Buda and active in the heart of the country, this being the reason why his sculptures besides those of Kassa are unknown.

Finally, as the Corvinian goblet of Wiener-Neustadt is discussed along with early 16th-century relics, it is clear that dating to 1462 and more generally to 1480 is held also by Gerevich rejectable. He mentions without reflection that the goblet is attributed by the recent Austrian literature to Zuglinger (Zulinger). However, he does not mention that not even the Austrian experts have come to an agreement in this respect. According to H. Fillitz it is not excluded either that the excellent work is the creation of a Hungarian master.

In conclusion let us refer once again to the great merits and values of the new monograph. This is a significant milestone in the history of medieval art of Buda and Pest, and at the same time of Hungary. It help make this art better known both within and outside the borders of Hungary.

D. Radocsay

NETHERLANDISH DRAWINGS IN THE BUDAPEST MUSEUM. SIXTEENTH-CENTURY DRAWINGS

An illustrated catalogue compiled by Teréz Gerszi, Vols. I—II. Amsterdam, van Gendt and Co. — New York, Abner Schram 1971

The catalogue contains the attributions, catalogue-data and reproductions of 319 Netherlandish sheets of the Museum, with the historical survey of the collection and with 22 additional reproductions given for the sake of comparison in the text volume. Both the compilation of the text and the execution of the reproductions are excellent. The overwhelming majority of the drawings (178 pieces) have been reproduced in original size. The designing of the form of the volumes can be said to be especially fortunate.

No comprehensive summary work or catalogue dealing with 16th-century Netherlandish graphic art have been published during the last forty years (the Vienna catalogue of Benesch appeared in 1928, Popham's London catalogue in 1932, the Berlin catalogue of Bock and Rosenberg in 1930, Budde's incomplete Düsseldorf catalogue in 1930, and parallel with the typographic preparation of the Budapest catalogue, the catalogue of the Paris Louvre in 1968). This is enough to show that the large European collections of drawings are little known in this respect and that the compilators of catalogues are faced with an especially difficult task. The 16th-century Netherlandish collection was the most deficiently elaborated part of the section of graphic art in Budapest, too. Even the identification of the material belonging here meant a fundamental task, because several pieces had to be considered here, while certain others had to be excluded from the list of works thought to be Netherlandish earlier. In the attribution, the author was able to rely little on the available expert literature — precisely for reasons mentioned above — and thus, as a start, she had to undertake a thorough study of the most important European collections of drawings. Evidently, she had to conduct fundamental investigations into the Netherlandish drawings, what she has done with an excellent result. She treats two-thirds (190 pieces!) of the works listed in the Budapest catalogue on the basis of her own attribution. In the practice of catalogue writers this is an enormous proportion, and it is even more so, if we take into consideration how many attributions she has offered also in the material of foreign works connected with those in Budapest (e.g.: No. 23, drawing following Hans Bol of Paris; No. 25, Amsterdam and Brussels copies of M. Bril drawings; No. 148, an Amsterdam drawing of the Master of the Budapest Sketchbook; No. 190, to be connected with Mirou drawings of Bern and Berlin; No. 213, copy of "Müller" of Braunschweig; No. 215, copy of the "Orley" drawings of Paris; No. 240, copy of the "Spranger" of Stuttgart; No. 265, to be connected with Amsterdam, London and Zurich Valckenborchs; No. 295, to be connected with Vianen drawings of Munich, Rotterdam, Utrecht, etc.).

The denotation "16th century" was understood by the author from the viewpoint of the history of art and not in a chronological sense. Thus the drawing of Carel Coppens (No. 55), dated to 1611 and held unique according to our present knowledge, has been justifiedly included in the volume. Its 16th-century character, as well as its antecedents, has been assessed correctly by the author. The Holy Family is represented also in this case, just like in the case of the Beuckelaer-drawing referred to (the man drying clothes being Saint Joseph, as can also be inferred from his carpenter's tools), and the drawing can be regarded as an interesting antecedent to the art of the young Jordaens. Pointing back to 16th-century tradition, the drawings of Jan van Linteloo from 1628 (Nos 141, 142) are also published here on sufficient grounds. The caption of sheet No. 143, which undoubtedly originates from the drawer, *viz.*: "Angelica legata al nudo soilio (sic!)" — Ariosto: Orlando furioso VIII. 67 — is probably an evidence to the effect that Linteloo had also visited Italy, in case the author is correct in this attribution. The stylistic affinity with the Naiad-drawing of Paris seems at any rate to be obvious. In the catalogue the previous century is represented with justification also by the high-quality drawing of Gillis Claesz de Hondecoeter from 1623, as well as by several works of the Master of Frankenthal and Antoine Mirou.

In the case of two of the most valuable pieces of the collection, the position taken up by the author is, of course, especially cautious. In spite of the opinion of Edit Hoffmann and Georges Marlier, Pieter Brueghel Jr. must very likely be exluded from the list of the presumed creators of No. 34 "A Praying Shepherd". The quality of the drawing, its corrected parts on the hand, and the heavy-massed figures on the Banbury and Naples works of Bruegel Sr., mentioned by the author, rather seem to testify his authorship. The other, actually open question relating to the sheet (No. 215) of Bernaert van Orley "Sharing out the game" is, whether this sheet is earlier than the specimen in the Paris Louvre? At any rate, besides the aforesaid it also supports the appraisal of the Budapest sheet that on this the figures are much more variedly characterized than on the Paris sheet. The inclination of the author to consider the Leiden and the Budapest drawings as the originals seems to be very well-founded. On the other hand, there are no similar doubts as regards the other, most outstanding pieces of the collection. The study sheet of Cornelis Engelbrechtsz (No. 69), the Zacheus (No. 8) and the excellent scenery drawings (Nos 10 and 11, recto and verso) of Abraham Bloemaert, the Winter Scenery with travellers (No. 31) of Jan Brueghel Sr. — a masterpiece of the artist surpassing himself —, the Prophet (No. 94) of Hendrik Goltzius, the brush-drawing Allegory of Touch (No. 85) of Frans Floris, are prides of the collection. We can justly add to these the sheets of Jan Speckaert kept here, first of all the Calvary (No. 228) and his two most excellent sheets, *viz.* Triumphal Procession I (No. 233) and Triumphal Procession II (No. 234), which are also described in more detail in a fundamental paper of the author on this artist. The sheet of Tobias Verhaeght entitled Landscape with Christ and his disciples at Emmaus (No. 289) and the sheet of Adriaen de Vries entitled Hercules and Nessus Fighting (No. 317) can also be ranged with the excellent works.

With this catalogue the Budapest collection of Netherlandish drawings receives a special significance. The collection of drawings of the Museum, just like its old foreign picture-gallery, belongs among the systematically most interesting collections showing, or at least striving to, completeness. It has works of almost all significant artists and it offers an excellent review of the contemporaries, whom it presents mostly with their best works. Just on the basis of this catalogue, apparently many further drawings can be identified in the foreign collections too. By the term "identification" we do not only mean the assignment of a certain work to the name of a master, but in many cases also a factual, iconographic and iconological designation. In this respect the catalogue has also been placed on solid foundations. Just like the overwhelming majority of the attributions enumerated so far, the following ones are also given by the author, all of which relate to significant sheets, e.g. drawings of Hans Bol (No. 22 — one of his significant works), Denis Calvaert (Nos 44 and 45) — the correctness of the attribution, besides the Paris and Budapest analogies, is shown also by the signature Dionisio Cal . . .rt, in the right lower corner of the sheet, fragmentary and hardly discernible, but still to be regarded authentical —, the triumphus-series of Michiel Coxcie (No. 56—60) — the reconstruction is again the merit of the author —, on the sheet The Triumph of Chastity we have the ermined flag frequently occurring on representations of triumphal procession of chastity (Tervarent, Attributs et Symboles . . . 212—214), Philip Galle (No. 90), Jacques de Gheyn II. (No. 93), Joris Hoefnagel (No. 108—139), Maerten van Heemskerck (No. 106), Karel van Mander (No. 146), Jacob Matham (No. 189), Jan Muller (No. 212), Lambert van Noort (No. 214), Pieter Cornelisz van Ryck (No. 218), Egidius Sadeler II. (No. 219 — an excellent attribution even among the numerous good ones!), Jacob Savery (No. 221), Bartholomeus Spranger (No. 237 following Oberhuber)

Frederik Sustris (No. 258), Frederik van Valckenborch (No. 264—268), Otto van Veen (No. 287). A sheet to be attributed to Maerten de Vos (No. 312) renders the picture of the graphical production of the century almost complete.

The enigmatic and very interesting two sheets (Nos 87 and 88) of the master who was active in the circle of Frans Floris are special phenomena. The complete maccherone text of the verso of No. 88. goes as follows: "Sarepta Sidoniorū rovinv̄nv̄m (a curious way of abbreviation of rovinatum) est, Sidon Phenisia ist serstoret Cavernum (instead of Capernaum) so serstoret das cav̄isser hūetten haet Bathsaida serstoret". It is questionable, whether the inscription is connected at all in some way with the fragmentary representation, on which the main part represents perhaps nereids lifting the dead body of Leander?

The collection is rich in beautiful series. Besides the emblems of Joris Hoefnagel and the triumfus-series of Michiel Coxcie, the scenery drawings — mostly pages of sketch-books — are very significant, *viz.:* works of the "Anonymous Fabriczy", Hans Bol, the "Master of the Budapest Sketchbook" about 1590 (the reconstruction of the activity of the artist is the merit of the author): he is very likely a Fleming who settled in South-German territory, and was in connection with the Frankenthal artists; as well as of a Master of Frankenthal about 1610, Antoine Mirou, Monogrammist Sch M, Pieter Stevens, Frederick van Valckenborch. (The original of sheet No. 284 is very likely the representation in reverse of the Salzburg Nonnenkloster, as compared with the direction of the view on sheet No. 282.) The novel landscape-art of Paulus van Vianen was analyzed earlier just by Teréz Gerszi. In the scenery-drawings of the Rudolfinus Circle of Prague the Budapest collection is excellent. Their publication and scientific appraisal are again the author's merit, on the basis of the articles referred to above. The kneeling crowned female figure on the verso of Jan Cornelisz. Vermeyen's brilliant drawing (No. 294, Head of and Old Woman) can hardly be Mary of Hungary, † 1558, because it looks younger than she and does not wear mourning garments, while Mary after the decease of her husband, Lajos II, was seen only in widow's garments. It is likely that the drawing is a copy and represents some 15th century royal tomb.

The laconic, well-founded and objective work of Teréz Gerszi — after the work of Edit Hoffmann, the excellent investigator of the collection of drawings of the Museum of Fine Arts between the two world wars, and after the album (L. Vayer: Meisterzeichnungen, 1957) making the most beautiful relative drawings accessible — is the first excellent herald of a long-desired series of catalogues of the Museum. But it is even much more than this, *viz.:* it is an exemplary and very important achievement of investigations into Netherlandish drawings also from the international point of view. We sincerely wish that the continuation of her work, the material of the 17th-century, should be published as son as possible in a similarly beautiful finish and outfit.

M. Mojzer

M. BUNTA — P. GYULAI: BATIZ

(Monografia manufacturii de faianţă fină) Cluj, 1971, 278 p.

Les importantes recherches dont les résultats ont été consignés par M. Bunta et P. Gyulai dans leur monographie sur la manufacture de faïences de Batiz comptent aussi bien du point de vue de l'histoire de la civilisation et de l'industrie que de celle de l'art. L'avant-propos est du professeur C. Daicoviciu, membre de l'Académie, et ce fait, à lui seul, met en évidence la nécessité absolue d'un tel ouvrage et la grande portée des matières historiques qui y sont traitées. La monographie de la manufacture de poterie de Batiz ne représente pas seulement une nouvelle réussite de l'histoire de l'art en Roumanie; elle s'affirme une source de haute importance pour l'histoire de la céramique en Hongrie aussi.

Les activités de cette entreprise de caractère manufacturier qui a œuvré pendant près de six décennies sont, à plusieurs points, notables et conviennent particulièrement à un développement d'inspiration progressiste, différent du traditionnel dans sa méthode aussi.

L'implantation en Europe de la poterie dure, c'est-à-dire de la faïence fine, sa rapide extension en Angleterre ont influé sur l'industrie et l'ensemble de l'art de la céramique dans les pays du continent. En Grande-Bretagne, de nos jours encore, la vaisselle de table en poterie dure, semblable à la porcelaine, mais de beaucoup meilleur marché et plus facile à fabriquer, répond aux exigences de larges couches. Cependant, sa réception, puis sa pénétration, au XVIII^{e} siècle ont été différentes dans les pays où la porcelaine a été la première à être adoptée (Saxe, Autriche, Italie — Venise, Naples —, Prusse, France, Russie). Là, dans les années 1750, c'était encore l'aristocratie féodale qui fournissait les mécènes à l'art, donc qui dirigeait son évolution. L'imitation des porcelaines auparavant importées d'Orient, puis l'élaboration de leur trésor de formes convenant mieux au goût européen semblaient, alors, plus favorables que le développement de la poterie dure, moins coûteuse, certes, mais aussi moins brillante. Quelques dizaines d'années ont suffi à ce que la bourgeoisie, cette classe ascendante, s'enrichissant toujours, incapable — dans sa majorité — de se débarrasser des nostalgies féodales, au contraire attachée à celles-ci, choisît la porcelaine si chère à la cour et aus seigneurs. A la même époque, la situation sociale prend une autre configuration dans l'Europe du sud-est, notamment dans les pays et provinces de l'Empire des Habsbourg, mais aussi dans d'autres contrées plus éloignées, cependant sous dépendance économique et politique. En Hongrie, l'évolution manufacturière ne se manifeste que relativement tard, dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, et son épanouissement survient dans la première moitié du XIX^{e} siècle, à l'époque dite des Réformes. Les exigences du public vont également dans une autre direction. C'est avant tout à la bourgeoisie citadine et à la noblesse progressiste que revient l'initiative de la création des manufactures; ce sont donc ces couches qui fournissent la clientèle aussi. Tandis qu'en Europe occidentale, la faïencerie élaborait son trésor de formes et son ornamentation spécifiques, créait un style, à l'intérieur de la Monarchie, à la fin du XVIII^{e} siècle et dans le premier tiers du XIX^{e}, ce furent la vaisselle de style Empire, les services de la fabrique de porcelaine de Vienne qui fournirent les modèles à la production des manufactures de Bohême et de Hongrie. Cette tendance à l'uniformisation du goût plus largement répandu véhiculait encore, toutefois toujours plus faiblement, quelques traits du baroque tardif. Au rang des produits de toute manufacture qui réussit à passer le cap des premières années consacrées aux expérimentations infructueuses après sa fondation revient la forme Empire de Vienne, accompagnée de son décor le plus répandu, l'ornementation linéaire au cobalt et sous vernis, dite «Wiener Ranftl-Muster». En même temps, les résultats à ce jour des divers es investigations démontrent que, à côté du style Empire, certains traits locaux ou régionaux s'étaient développés aussi bien dans les formes que dans le décor. C'est dans cette catégorie qu'on doit ranger, entre autres, le service orné de «décalcomanies» et fabriqué à Igló (Spišská Nová Ves), dont les pièces sont conservées au Musée des Arts décoratifs de Budapest, ou le décor traité en fond, parfois imitant la ronce du bois, accompagné de paysages classicistes ou d'autres motifs du même style, et provenant de la grèserie de Pápa. Selon les auteurs de la monographie dont nous rendons compte, de telles particularités locales sont à retenir à Batiz aussi. Les assiettes à bord richement ajouré et imitant une vannerie, les plats — rappelant les céramiques grecques classiques — des manufactures de Kassa (Košice) et de Körmöcbánya (Kremnica) sont également à caractère local. Nous devons considérer tous ces faits comme importants, car les ateliers de Batiz nous offrent les variantes de presque

toutes les formes régionales qui furent courantes dans l'art de la poterie dure du milieu du XIX[e] siècle en Hongrie.

A première vue, nous devons constater que les auteurs ont abandonné la composition précédemment établie — statique —, propre à la méthode monographique, et ont tenté d'aboutir à une nouvelle solution de celle-ci. S'il est vrai que les développements plus longs et historiques sur l'évolution du métier, les questions technologiques largement traitées, la présentation des matières premières et des phases de la production caractérisent plutôt l'histoire de l'industrie, nous devons cependant reconnaître que cette monographie est unique en son genre parmi les ouvrages consacrés à l'histoire de la céramique en Roumanie. De la sorte, les auteurs se sont vus contraints de s'étendre à des questions d'ordre général qui, par la suite, dans d'autres ouvrages, pourront être négligées, ou reléguées dans l'appareil.

En fin de compte, il est à reconnaître que la monographie de la manufacture de Batiz n'a pas été précédée de recherches fondamentales, d'un nombre suffisant d'études de détail qui auraient pu guider dans leurs analyses M. Bunta et P. Gyulai.

En plus des sources imprimées qu'ils ont mises à profit, nous devons mentionner leurs recherches dans les archives, bien que les circonstances n'aient pas rendu possible une exploration plus en profondeur, des archives de Roumanie ou des matières des Archives Nationales de Budapest. Ainsi, certains domaines, par exemple la fabrication des poêles, sont encore à analyser plus minutieusement; les données, et le tableau des ouvriers — peintres, modeleurs, tourneurs — de la fabrique font également défaut, alors qu'ils nous permettraient de suivre à la trace ce courant de style qui a signifié, à l'époque, la cheminement des formes et des motifs, dans lequel un rôle décisif est revenu aux céramistes passant par les diverses manufactures. Nous regrettons d'autant plus cette carence que la faïencerie de Batiz a œuvré de façon continue à partir de 1805 et que son épanouissement couvre les décennies où, dans les pays et provinces des Habsbourg, les divers cultes s'étaient vu imposer l'immatriculation obligatoire et l'envoi annuel des duplicata aux autorités départementales. Il est particulièrement à remarquer que, au cours de leurs recherches, les auteurs n'ont pas retrouvé, pour ce qui est de Batiz, les originaux ou leur duplicata. Les historiens contemporains de la céramique hongroise considèrent comme une source primordiale relative au XIX[e] siècle, les registres baptistaires des différents cultes, puisqu'ils nous rendent accessibles non seulement les noms, les données sur le métier. mais aussi permettent de suivre, pendant des générations entières, les pérégrinations des peintres et tourneurs des manufactures. Dans le cas donné aussi, la présentation du style serait plus convaincante à l'aide de ces détails: on pourrait établir l'apparition, le développement et les transformations de telle forme ornementale, de tel décor et, de plus, l'identité du peintre, du modeleur à qui nous en sommes redevables. Nos recherches plus récentes rendent possible l'étude du passage, pendant plusieurs générations, de familles entières de céramistes par Pápa, Kőszeg, Városlőd, Herend, Telkibánya, Miskolc et Apátfalva (Vanke, Windschügel, Gerlicze, Rettig, etc). Au rang des domaines encore exploitables de la monographie c'est là que nous devons voir l'un des plus notables qui permettra d'approfondir les analyses et amènera, sans aucun doute, de nouveaux succès dans le complètement de l'histoire de Batiz.

A propos des chapitres sur l'histoire de cette manufacture, notre attention est particulièrement retenue par ce fait que les auteurs ont eu la possibilité de procéder à des fouilles sur les lieux de cet établissement industriel du XIX[e] siècle. Malgré la connaissance générale des vestiges de poteries, de l'équipement, des instruments de production que nous puissions avoir, les matières mises à jour, surtout les restes de poteries, sont d'importance notable et fournissent des preuves positives. Par rapport au fonctionnement pendant six décennies (1805—1865) de Batiz, nous ne disposons que d'un très modeste fonds d'objets de documentation. Ainsi ces fragments permettent des reconstitutions qui servent à une meilleure connaissance de l'art de la poterie de Batiz et, en fin de compte, à son appréciation plus pertinente.

Le gros catalogue, composé avec circonspection, se rattache directement à la monographie et en fait partie intégrante. 185 objets y sont recensés et décrits: les poteries de Batiz conservées dans les collections publiques de Roumanie et au Musée des Arts décoratifs de Budapest. Cette énumération sélective, tendant toutefois à l'intégralité et prenant en considération les variantes essentielles de style, ainsi que la description des objets sont éminemment réussies, se révèlent un travail de synthèse d'un genre nouveau. Par cela aussi, les auteurs ont frayé une voie neuve et ont fourni un exemple expérimental de la tendance moderne des exposés d'histoire de la céramique.

Pendant toute une époque, presque cent années, le mode de production alors évolué — le manufacturier — peut être considéré comme le précurseur de l'industrie usinière. Il s'agit là de monuments industriels qui ont disparu, quasi totalement, en ne laissant que très peu de traces aussi bien en Hongrie qu'en Roumanie. Nous pouvons mentionner, à titre d'exemple, la poterie de Bélapátfalva qui a été entièrement démolie, encore avant 1930, si bien qu'il ne reste plus rien de ses bâtiments du XIX[e] siècle, ni de ceux moins anciens. Les bâtiments, les fours annulaires, datant également du siècle dernier, de la fabrique de porcelaine et de faïence de Városlőd ayant un riche passé ont aussi été anéantis dans la seconde moitié des années 1960. Dans les circonstances du moment, il est impossible d'y procéder à des fouilles, ce qui permettrait pourtant d'éclaircir nombre de problèmes jusqu'ici controversés de l'histoire de la céramique.

Nous pensons devoir rattacher à ces remarques, en plus de la ligne typologique des objets, la question de leur ordre chronologique et de leur style. Six décennies d'une telle époque peuvent se diviser en plusieurs périodes de moindre étendue non seulement en architecture, en peinture, en sculpture, mais particulièrement en art décoratif aussi. Nous sommes en mesure d'observer une certaine confrontation du style au cours des époques des arts appliqués et du grand art; dans un ouvrage de cette envergure, fondé sur de si sérieuses recherches, il faut tout autant approfondir ce domaine que celui de la technologie ou — disons — celui des rapports entre les famille Naláczy, D'André, etc. Nous distinguons trois périodes plus importantes dans l'art de la poterie dure en Hongrie. Ainsi, l'histoire des céramiques de Batiz peut aussi être traitée conformément à cette division chronologique qui exprime, en même temps, une continuité de chronologie et de style.

Une différenciation peut être indiscutablement établie dans l'apparition en Hongrie, à la fin du XVIII[e] siècle, des poteries témoignant d'une influence du baroque tardif et leur disparition complète dans les années 1820. La phase suivante nous offre des matières plus riches, plus variées: c'est le temps de la naissance et de la floraison du style Empire bourgeois de Vienne, dont nous avons parlé plus haut. Cette tendance de style couvre également quelque trois décennies. A partir des années 1850, l'implantation des décors populaires coloriés et des formes plus universelles amène un changement fondamental du goût, puis du style. Au cours de cette période nombre de formes, d'éléments décoratifs autonomes et locaux se manifestent; en raison de la modification des exigences du public, une influence (pseudo-)populaire plus vigoureuse se fait sentir. Mais il s'agit là, déjà, de l'étape de la décadence, qui réfléchit fidèlement les changements qui se font au sein de la société, dans l'industrie et dans les arts.

Nous devons féliciter les auteurs pour avoir abordé le problème des « faïences noires » de Batiz et démontré leur haute importance, à l'époque, aussi bien pour ce qui est de leur technologie que de leur réalisation artistique d'un niveau élevé. Les poteries noires, plus exactement les faïences noires de Batiz sont des succès dus à la technologie de la céramique; dans ces années, ceux-ci ne se limitent pas uniquement à cette manufacture, mais c'est là que le haut niveau artistique de ces faïences se précise. Dans la période dite des Réformes, au début du XIX[e] siècle, la fabrique de poterie de moindre dimension de Szilvásvárad (elle n'a pas encore été étudiée !) sortait des faïences semblables, mais, pour leur fini, leur valeur artistique, elles sont toujours restées en deçà de celles de Batiz. Malgré les innombrables résultats positifs de la monographie et ses nets efforts pour arriver à une présentation intégrale, nous avons le sentiment que les questions d'esthétique, ces points essentiels qui ont

signifié l'intégration du goût à l'intérieur de la Monarchie austro-hongroise, ont été cernés d'un trait moins accusé. Alors que les auteurs approchent pertinemment cette problématique, ils nous sont encore redevables de son analyse, de la «synthèse». La manufacture de Batiz était dans une situation particulière en tant que l'établissement de ce genre quasi le plus éloigné du centre de la Monarchie; ainsi, parallèlement aux tendances à l'uniformisation, elle se signalait, dans la Hongrie du XIX[e] siècle, justement par ses aspects artistiques locaux.

Il nous faut également louer les efforts des auteurs pour arriver à une reconstitution de la situation, des conditions de vie des ouvriers de Batiz, alors même qu'ils n'ont pu mettre à contribution, dans leurs recherches, les sources appropriées. De la sorte, ils n'ont pu qu'évoquer les peintres qui ont passé par la manufacture de Batiz, ces peintres dont le travail est illustré, dans les collections de musées, par les décors d'un haut niveau des poteries de celle-ci Leur formation semble devoir être ramenée aux ateliers des fabriques de porcelaine ou aux grèseries plus importantes comme, par exemple, celle de Pápa, les établissements Hardtmuth à Vienne, la manufacture d'Altrohlau, près de Karlsbad, où ils ont dû assimiler les connaissances du métier et choisir leurs modèles qu'ils ont, ensuite, remaniés conformément aux exigences du pays et de la clientèle.

Les auteurs n'ont fait que passer à côté de la question des poêles de faïence de Batiz. Jusqu'à ce jour, nous ne connaissons qu'un seul poêle authentique de ce genre parmi tous ceux que la manufacture, alors à son apogée, a sortis à l'occasion de la III[e] Exposition à Pest, en 1846, de la Société d'Industrie (Iparegyesület). Les recherches à l'avenir devront s'efforcer de les retrouver dans les anciennes demeures bourgeoises des villes de Transylvanie, dans les manoirs qui étaient encore habités au XIX[e] siècle et de les identifier pour ce qui est de leur style.

De même que les poteries de Batiz, ces poêles s'adaptent, dans leur majorité, à la forme de style spécifique de l'époque, le «biedermeier». La répartition de leurs surfaces est d'une grande richesse plastique, surtout pour ce qui est des formes cylindriques et prismées, tandis que des colonnettes à cannelures les enrichissent de vases antiques d'une stylisation très caractéristique.

Illustrée de plus de cent dessins et photos, procédant à une étude des corrélations d'histoire de la civilisation et d'histoire de la culture, cette monographie autant que possible complète de la manufacture de faïence fine de Batiz ne se contente pas d'être une œuvre substantielle parmi toutes celles consacrées à la céramique en Roumanie: elle devra être également consultée dans les recherches ultérieures.

L. Molnár

INDEX

. *Lukács:* »Über die Kategorie der Malerei« 1
Á. Tímár: Georg Lukács über die Malerei 8
Gerda Herrmann: Ein spätromanischer Kruzifixus in Halberstadt und seine typologischen Voraussetzungen 11
L. Kalmár: Der intellektuelle Hintergrund der Vogeldarstellungen der Victorinus-Corvina. Topos- und Situs-Untersuchung der Illumination 23
D. Radocsay: Wiener Wappenbriefe und die letzten Miniatoren von Buda 61
Erika Szepes: Correggio's Melancholy: Specific Meaning of an Allegory 75
L. Pusztai: Marco Casagrande. Dati per la storia della scultura classicista ungherese 91
Krisztina Passuth: Debut of László Moholy Nagy 125

RECENSIONES

Andrei Rublev i ego epocha (Andrei Rublev and his Age) Moscow 1971.*(Gy. Ruzsa)* 143
László Gerevich: The Art of Buda and Pest in the Middle Ages, Budapest, 1971. *(D. Radocsay)* 145
Teréz Gerszi: Netherlandish Drawings in the Budapest Museum. Sixteenth-Century Drawings. Amsterdam—New York, 1971. *(M. Mojzer)* 147
M. Bunta—P. Gyulai: Batiz. Cluj, 1971. *(L. Molnár)* 148

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Botyánszky Pál

A kézirat nyomdába érkezett: 1973. III. 14. — Terjedelem: 19,5 (A/5) ív, 106 ábra

73.74801 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

ARTE LOMBARDA

Fondata nel 1955 — Direttore responsabile M. L. Gatti Perer

La collezione di tutti i volumi
per il rigore degli studi
costituisce una fonte insostituibile
uno dei capitoli più attuali
della storia dell'arte
e della cultura europea

in 15 anni 465 collaboratori
a livello internazionale
500 articoli, 5000 pagine
4900 illustrazioni di opere inedite
Indice Analitico integrato 1955/67-1968/70
30 volumi di cui 3 doppi 1 fuori serie

L. 350.000

ARTE LOMBARDA 1971 UMANESIMO

Ospita 30 saggi
su argomenti di primaria importanza
Masolino a Castiglione Olona,
il Filarete, il Foppa,

la prospettiva lombarda, il Cesariano.
Volume rilegato di 380 pagine
340 illustrazioni
Indice Analitico incorporato

L. 30.000

MONOGRAFIE DI ARTE LOMBARDA I MAESTRI

M. L. Gatti Perer

Carlo Giuseppe Merlo architetto

Il Collegio Ingegneri-Architetti
della città di Milano
e l'Illuminismo

nell'architettura milanese
del Settecento.
560 pagine, 347 illustrazioni

L. 24.000

MONOGRAFIE DI ARTE LOMBARDA I MONUMENTI

M. L. Gatti Perer
La chiesa e il Convento
di S. Ambrogio della Vittoria
a Parabiago
145 pagine, 116 illustrazioni
in nero e a colori

L. 12.000

60 *Studiosi a congresso*
Il Duomo di Milano
Un'opera che dà prestigio
a chi la dona e a chi la riceve
2 volumi rilegati con custodia
680 pagine, 500 illustrazioni

L. 30.000

COLLANA DEFINIZIONI CRITICHE

I. Mononi
L'orientamento del gusto
attraverso le Biennali

L. 3.000

O. Venanzio
Gabriele d'Annunzio interprete
delle arti figurative
nel suo tempo

L. 2.000

M. Poggialini Tominetti
Angelo Morbelli
Il primo Divisionismo
nella sua opera
e nelle lettere
a Pellizza da Volpedo
255 pagine, 15 riproduzioni
4 facsimili

L. 4.800

EDIZIONI LA RETE

Via Statuto, 8 — 20121 Milano
Telef: 635.731 — C.C.P. 3/2841

L. Gerevich

THE ART OF BUDA AND PEST IN THE MIDDLE AGES

Recent large scale reconstructions in Budapest made extensive excavations possible, from which the exploration of the one-time Royal Palace stood out in significance. The matter was conducted by the author who, in this book, summarizes the results of 25 years' research. In the light of radically new evidences it became clear that the central areas of Hungary had been the birthplace of practically every art style to be found later all over the country. Thus, in contrast to earlier views, the royal centres of Buda and Pest destroyed later during 150 years of Turkish occupation, had a key role in the middle ages in the evolution of art in Hungary, and an extremely important part in the general European development, especially in that of Central Europe. Based, for the most part, on entirely new facts produced by the author's own research and presenting many new photographs and illustrations, the book combines the methods of history, archaeology, art history and urban history in its wide-ranging analysis.

In English · 146 pages · 379 photos on 140 plates · 59 figures · 21×29 cm · Cloth

1828

Akadémiai Kiadó

Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences

Budapest

MÖBELSTILE

von Gy. Kaesz

Die Entwicklung und den Wandel der Möbelstile von den Anfängen über den Alten Orient und die Antike, vom Mittelalter Europas bis in unsere Tage können wir in diesem Buch verfolgen. Der Autor zeigt den Weg, der über die vielfältigen Stile zu den bequemen, modernen Möbeln der Gegenwart führte. Neben der Vermittlung eines historischen Überblicks ist es auch seine Absicht, den Geschmack des Lesers zu formen, damit er die wahren Stilmöbel von den imitierten unterscheiden kann.

Gy. Kaesz gestaltet seinen Überblick über die Entwicklung der Möbelkunst in engem Zusammenhang mit anderen Zweigen der Künste (Architektur, bildende Kunst) und den historischen Ereignissen im Hintergrund.
Zahlreiche Illustrationen bereichern das Buch; viele Tabellen, ein »Bilderlexikon« der Fachtermini und ein Register erleichtern die Orientierung.

In deutscher Sprache · Etwa 320 Seiten · Ganzleinen

AKADÉMIAI KIADÓ
Budapest

VERLAG KOEHLER & AMELANG
Berlin

Eine Gemeinschaftsausgabe — vertrieben vom Verlag Koehler und Amelang, Berlin

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

1828

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1973

ACTA HISTORIAE ARTIUM

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEI

SZERKESZTI
VAYER LAJOS

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG TAGJAI
ENTZ GÉZA, GARAS KLÁRA, GRANASZTÓI PÁL,
RADOCSAY DÉNES, H. ZÁDOR ANNA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ
RÓZSA GYÖRGY

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL: 1054 BUDAPEST, ALKOTMÁNY UTCA 21.

Az *Acta Historiae Artium* német, angol, francia, orosz és olasz nyelven közöl értekezéseket a művészettörténet köréből.

Az *Acta Historiae Artium* változó terjedelmű füzetekben jelenik meg. Több füzet alkot egy kötetet.

A közlésre szánt kéziratok a következő címre küldendők:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztőségi és kiadóhivatali levelezés.

Megrendelhető a belföld számára az „Akadémiai Kiadó"-nál (1363 Budapest Pf. 24. Bankszámla 215-11488), a külföld számára pedig a „Kultúra" Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (1389 Budapest P. O. B. 149 Bankszámla 218-10990) vagy külföldi képviseleteinél, bizományosainál.

Die *Acta Historiae Artium* veröffentlichen Abhandlungen aus dem Bereich der Kunstgeschichte in deutscher, englischer, französischer, russischer und italienischer Sprache.

Die *Acta Historiae Artium* erscheinen in Heften wechselnden Umfanges. Mehrere Hefte bilden einen Band.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Historiae Artium, Budapest 502. Postafiók 24.

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Redaktion und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: $ 30.00.

Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandels-Unternehmen »Kultúra« (1389 Budapest P. O. B. 149. Bankkonto Nr. 218-10990) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

DIE IKONOGRAPHIE DES LETZTEN GEBETES MARIÄ

von

GYÖNGYI TÖRÖK

Obwohl es über die Ikonographie des Marientodes zahlreiche Studien in der Literatur gibt, wurde dem Typ des Marientodes, der dadurch gekennzeichnet ist, daß Maria nicht im Bett, in liegender Haltung, sondern während des Gebetes kniend inmitten der Apostel stirbt, noch nicht genügend Aufmerksamkeit gewidmet.[1]

Das Bemerkenswerte besteht darin, daß dieser Typ ausschließlich in Böhmen, Schlesien, Polen, Ungarn, Österreich und Süddeutschland vorkommt. Er wird im folgenden als östlicher Typus vom westeuropäischen abgehoben.

Die Methode der Arbeit hat sich durch die Besprechung der streng zeitlich nacheinander folgenden Beispiele ergeben. Hoffentlich ist es dabei gelungen, auch auf Grund unseres Themas zu beweisen, daß Stil und Ikonographie sich nie voneinander getrennt betrachten lassen.

Bei der Untersuchung von ikonographischen Problemen ist es besonders wichtig, wann und wo das Motiv zuerst erschienen ist, deshalb werden die Beispiele in der böhmischen Buchmalerei (1360—1400), besonders ausführlich behandelt. (Vyšehrader Antiphonar, Opatovicer Brevier) Bei diesen frühen Beispielen finden wir Maria im Gebet versunken, allein am Gebetpult kniend.

Die nächste Phase der ikonographischen Wandlung: Maria wird von dem hinter dem Bett stehenden Johannes gestützt, ist zwischen 1400 und 1430 in der böhmischen und unter böhmischem Einfluß stehenden Kunst zu finden (Miniatur im Martyrologium Usuardi, Tafel aus Ptaszkowa). Bei den letzten Darstellungen dieses Typs sehen wir, daß auf Grund der Stilprobleme diese ikonographische Lösung nicht mehr weiterleben kann, und die Gruppe Maria — Johannes isoliert sich (Tafel in Langendorf — Wielowieś).

Bei der regionalen Weiterentwicklung des ikonographischen Typs des letzten Gebetes (1430—1460) fällt Österreich eine besondere Rolle zu (Meister der Darbringung, Konrad Laib).

In Ungarn und Polen hat sich dieser ikonographische Typ im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts fast allgemein durchgesetzt. Die süddeutschen Beispiele vermehren sich erst um 1500. Für alle ist charakteristisch, daß sich die Gebetszene in eine realistische Sterbeszene umwandelt.

Die vorliegende Arbeit behandelt auch die Frage der schriftlichen Quellen über das Lebensende Mariä.[2]

Maria am Gebetpult kniend in der böhmischen Buchmalerei und auf dem Südportal der Liebfrauenkirche in Buda

(1360—1400)

Das erste mir bekannte Beispiel, wo Maria nicht im Bett liegend stirbt, ist eine böhmische Miniatur, die nach dem Stifter ziemlich genau datierbar ist. Ihre Entstehungszeit fällt in die Jahre 1360—61. Das heute in der *Vorauer* Stiftsbibliothek befindliche dreibändige *Antiphonar (Cod. 259)* wurde von Dietrich von Kugelweit, einer bedeutenden Persönlichkeit am Hofe Karls IV. *für das Stift (Vyšehrad)* bei Prag bestellt.

Die Miniaturen des reich illustrierten Antiphonars lassen sich, wie schon Buberl richtig erkannt hat, zwei Meistern zuweisen. Der Marientod ist ein Werk des ersten älteren Malers, er stammt aus der Zeit der Entstehung der Handschrift. Im dritten Band (fol. 285 r) ist als Illustration des Gesangs »De assumptione b. Marie virginis« in der Initiale »E« Mariens Tod dargestellt[3] (Abb. 1).

Christus steht inmitten der Apostel hinter dem Bett mit der gekrönten Seele Mariä im Arm, ein Motiv, das schon aus den byzantinischen Koimesis-Darstellungen bekannt ist. Maria ist aber weder auf, noch im Bett, liegend dargestellt, viel-

mehr kniet sie davor mit gefalteten Händen und vorgeneigtem Kopf. Neben ihr ein kauernder, lesender Apostel mit tief geneigtem Kopf in starker Verkürzung. Er beugt sich fast aus dem Bild hinaus. Seine Haltung wird durch die Überschneidung des Balkens räumlich geklärt.[4] Die Gruppenbildung, die noch durch die Foliierung der beiden Figuren durch das hellere Bett betont wird, ist durch die Unterscheidung zweier Raumschichten mit Hilfe des Initialbalkens wieder auseinandergebrochen. Maria erscheint hinter dem Balken und wird so in eine vertikale Beziehung zu Christus gebracht, der mit ihrer Seele im Arm hinter ihr steht. Er scheint durch die starke Projektion auf die Bildfläche gleichzeitig über ihr und bildet mit ihr eine kompositionelle und inhaltliche Einheit.

*

Auf Grund dieses Beispiels läßt sich charakteristisch verfolgen, wie die westliche Ikonographie in den östlichen Beispielen umgeformt wird. Deshalb möchten wir auf den liegenden Marientodtyp einen kurzen Rückblick machen.

Es sei nur darauf hingewiesen, daß sich in der Malerei im Osten wie im Westen zwei Grundtypen der formalen Gestaltung herausbilden. Eine direkt gedrängte Komposition voller Figuren, wo das Bett zum Zentrum der räumlichen Organisation wird, das sich als Riegel über die ganze Bildbreite schiebt. Hierbei werden die Figuren in drei Schichten räumlich hintereinander angeordnet: vor dem Bett zwei hockende Apostel, als Eckpfeiler, oder eine homogene Masse hockender Apostel, dann folgt das Bett, in dem Maria liegt, und darüber Christus und die übrigen Apostel. Die hockenden Figuren vor dem Bett sollen den Blick auf das Bett freigeben, ihn darauf hinführen.

Der zweite Typ geht von einem diagonal ins Bildfeld gesetzten Bett aus, um welches herum noch viel Raum übrig bleibt, der nun locker mit hockenden und stehenden Einzelfiguren bzw. Zweier- und Dreiergruppen ausgefüllt wird.

Entwicklungsgeschichtlich ist der Typ mit dem Bett als Querriegel über die Bildfläche im Westen ein zukunftträchtiges Modell, da die Raumtiefe hier nicht an den Leitseilen der Diagonalen entlang ertastet werden muß, sondern das Hintereinander verschiedener Raumschichten den Ausgangspunkt für die Erfassung der Raumtiefe mit dem Blick bilden kann.

Charakteristisch ist in unseren Beispielen das diagonal ins Bildfeld gesetzte Bett, außerdem gibt es eine Übernahme von Motiven wie die hockenden Apostel, deren Herkunft hier zu erschließen ist.

In der Ikonographie des liegenden Marientodes bildet sich im Verlauf der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein spezifischer Typus heraus, der für das ganze 15. Jahrhundert bestimmend bleibt. Die flächenhafte Anreihung der 12 Apostel hinter dem Bett wird aufgelöst und durch Gruppenbildungen ersetzt, deren charakteristisches Moment, die vor dem Bett hockenden Apostel bilden.[5] Diese ikonographische Wandlung hat eine doppelte Bedeutung. Sie zielt einheitlich in realistische Richtung, hinsichtlich der Komposition äußert sich in ihr das Bestreben, eine plastische Sockelzone oder plastische Eckpfeiler zu gestalten, die gegenüber dem Bett Mariens ein festes Rahmengefüge und ein plastisches Repoussoir bilden. Inhaltlich drückt sich der Wunsch nach genrehaft realistisch ausgesponnener Erzählung aus. So wird ein »Seitenthema« zum Marientod ausgebildet und buchstäblich in den Vordergrund gerückt. Die Apostel studieren mit Eifer Bücher (Altar von Schloß Tirol), gelegentlich beugt sich ein Apostel über die Schulter des anderen um mitzulesen, wobei manchmal auch eine Brille zu Hilfe genommen wird. Dem halb von rückwärts dargestellten Apostel kann der Betrachter gleichsam über die Schulter schauen und einen Blick ins Buch werfen. Fragt man nach der Herkunft der hockenden Apostel vor dem Bett, so zeigt es sich, daß sie letztlich aus anderen ikonographischen Zusammenhängen übernommen wurden. Die schweren blockhaften Repoussoirfiguren hat natürlich Giotto entwickelt.[6] Als Rahmen der Eckpfeiler der Komposition werden sie zum ersten Mal in der französischen Elfenbeinkunst des 14. Jahrhunderts verwendet.[7]

In den böhmischen Tafeln aus Košatky[8] um 1345, auf dem Flügel des Morgan-Diptychons[9] (1355—60) und in einem Fresko in der Vinzenzkirche des südböhmischen Doudleby[10] aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sitzen vor dem Bett Mariä zwei Frauen, die in einem Buch lesen, das sie dem Betrachter geöffnet entgegenhalten. Ihre Position ist mit der der Apostel der oben erwähnten französischen Elfenbeinen vollkommen identisch. Man müßte hier fragen, ob es sich bei den beiden Frauenfiguren um ein »Wiederaufleben« der apokryphen Texte (die über die bei

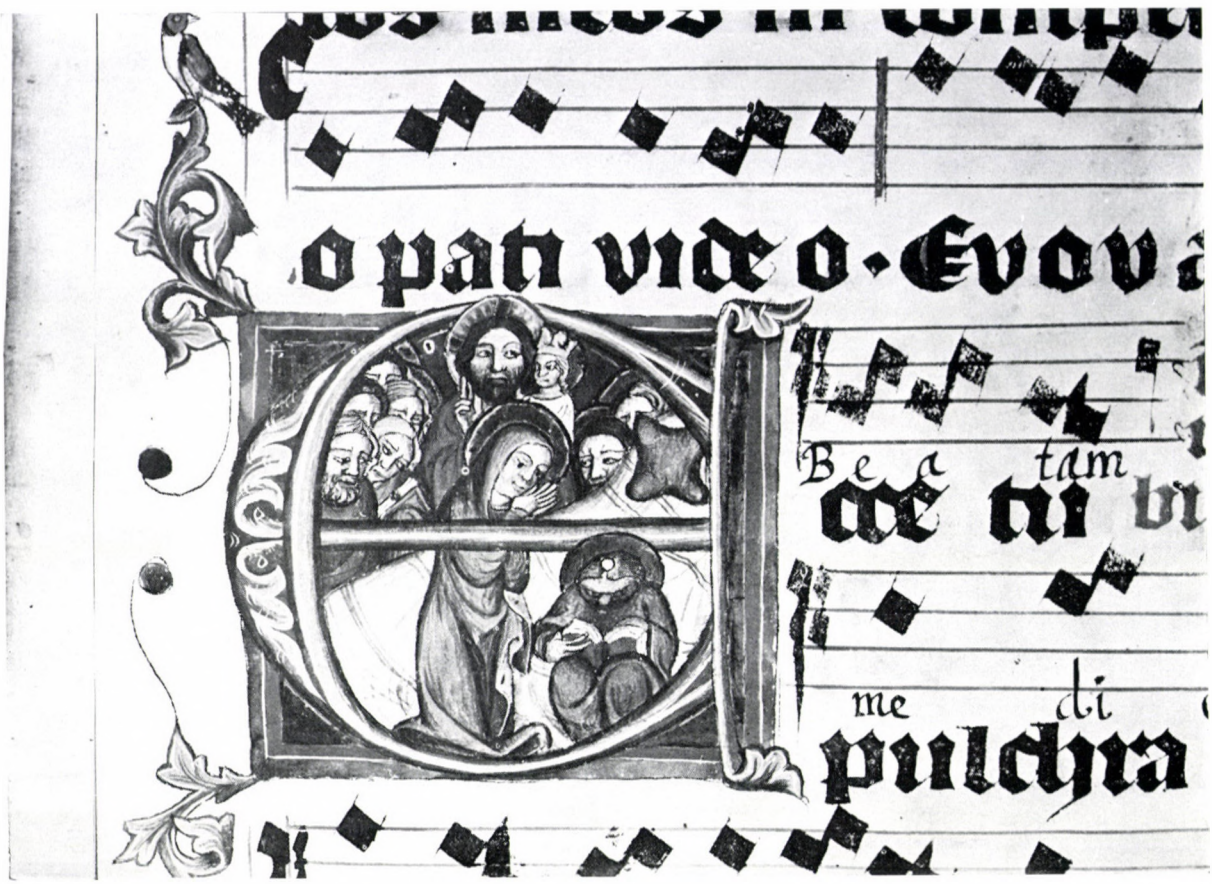


Abb. 1. Marientod, um 1360, Antiphonar aus dem Vyšehrader Kollegienstift, Vorau, Stiftsbibliothek

Marias Tod anwesenden Frauen berichten), oder ob es sich um eine Bereicherung der Marientod-Ikonographie mit weiteren erzählerischen Momenten im Sinne der giottesken Klageweiber handelt.[11]

In der böhmischen Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts finden wir Maria in der Todesstunde immer liegend dargestellt, so auch in dem Kunigunden-Passionale um 1320, in einem Tafelbild aus Košatky um 1345, auf einem Flügel des Morgan-Diptychons, im Liber viaticus des Johannes von Neumarkt um 1355—60 (Abb. 6) und im Missale des Johannes von Neumarkt um 1365.[12] Man muß nun fragen, wie es zu dieser ikonographischen Umformung des geläufigen Darstellungstyps in der Vyšehrader Handschrift kommt.

Die Bedeutung des Meisters unserer Miniatur für die böhmische Buchmalerei ist erst seit den letzten Forschungen klar geworden. Krása schreibt:[13] »Dieser Maler repräsentiert die zweite Richtung der Entwicklung der Buchmalerei zu Karls Zeiten und war sicherlich der künstlerisch bedeutendste Zeitgenosse des Meisters des Viaticus, in vieler Hinsicht sein wahrer Antipode. Mit der höchsten, äußersten Feinheit der Miniaturen im Viaticus kontrastiert seine ziemlich grobe Technik, sein robuster Ausdruck, der den Eindruck erweckt, als wären die Seiten der Handschriften und die kleinen Felder der Initialen diesem Maler viel zu eng. Das Volumen wölbt er nicht mit Hilfe feiner, in der Wahrnehmung verschwimmender Schraffur, sondern er deutet es mit einfacheren Mitteln der Zeichnung an. Auch damit kann das beachtliche Echo, das dieser Maler gefunden hat, erklärt werden, daß seine einfachere Maltechnik für viele einheimische Maler und Illuminatoren leichter erreichbar war, als die blendende Kunst des Viaticus.«[14]

Wenn man die Verkündigungsminiatur aus dem Vyšehrader Antiphonar (fol. 1) mit der entsprechenden Miniatur des Liber viaticus (fol. 69) vergleicht, wird klar, daß es sich bei beiden um dieselbe ikonographische Lösung handelt (Abb 2,3). Im Liber viaticus löst sich das Kind aus den Armen Gottvaters mit Kreuznimbus und in Vorau mit einem Kreuz.[15] Auch der sich von der Seite nähernde Engel ist selbst mit seiner Redegeste genau wiederholt. Für unsere Untersuchungen ist aber vor allem der Vergleich der Haltung



Abb. 2. Verkündigung, um 1355—64, Liber Viaticus des Johannes von Neumarkt, Prag (Praha), Bibliothek des Nationalmuseums



Abb. 3. Verkündigung, um 1360, Antiphonar aus dem Vyšehrader Kollegienstift, Vorau, Stiftsbibliothek

Mariä aufschlußreich. Im Liber viaticus thront Maria frontal, wobei ihr Sitzmotiv durch die über die Kniepartien laufende Draperie und die komplizierte Thronarchitektur verdeutlicht wird. In dem Vyšehrader Antiphonar scheint aber der Meister dies nicht wiedergeben zu können, auch der in perspektivischer Verkürzung gegebene italienische Thron fehlt hier. So ist das Sitzen Mariä leicht mit einem Stehen zu verwechseln. Demgegenüber ist ihre Wendung zum Engel stärker betont, was der Künstler durch die Initialform noch unterstrichen hat.

Wenn man diese Verkündigungs-Maria mit der Maria der Todesszene vergleicht, wird durch die Ähnlichkeit der Haltung klar, daß es sich auch hier um eine »adjustierte« Frontalansicht handelt. Dasselbe läßt sich bei einem Vergleich des Marientodes in dem Vyšehrader Antiphonar mit der Darstellung der Maria in der Hoffnung im Liber viaticus (fol. 60 r) sagen. Über die letztere, die Maria frontal, mit gefalteten Händen, in sitzender Haltung darstellt, hat zuletzt Krása bewiesen, daß sie durch die Aufnahme zweier sienesischer Typen, der Assunta und der Madonna dell'Umiltà, entstanden ist.[16]

Bei den zahlreichen Beispielen der Assunta-Darstellungen des Francesco di Vanuccio, Lippo Memmi, Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci, Maestro Pietro a Ovile (Abb. 4) usw. sitzt Maria in hieratischer Frontalität mit gefalteten Händen im Gebet versunken, von einem Mantel umhüllt.[17] Ganz ähnlich ist die Haltung Mariens im Liber viaticus (fol. 161 r) in der Szene der Ausgießung des Heiligen Geistes (Abb. 5), und bei der erwähnten Darstellung der Madonna Gravida.[18] Auch in unserem Marientod spricht die Darstellung der Ellbogen und die Draperienführung im unteren Teil des Mantels, der auch den Kopf bedeckt, eher für eine Frontalansicht. Es wird hier durch die vertikale Verbindung mit Christus die Aufnahme in den Himmel unterstrichen und so eine Assoziation mit dem Assunta-Thema hervorgerufen.

Es scheint daher naheliegend, daß für die Verbindung von Tod und Himmelfahrt Mariens in unserer Miniatur, in der der Himmelfahrtsgedanke durch die vertikale Verbindung von Maria und Christus betont wird, wobei Maria konsequenterweise nicht zusammenbricht, sondern nur betet, die sienesische Ikonographie eine der geistigen Wurzeln gebildet hat. Daß es aber bei der Todesszene zu einer Neuerung kam, die beim Viaticus-Meister noch nicht zu finden ist, ist noch durch andere Anregungen zu erklären, die in Böhmen zum Zeitpunkt der Entstehung der Vyšehrader Handschrift aktuell waren.

Die strenge italienische Ikonographie wird in den böhmischen Handschriften sehr schnell abgewandelt. Schon im Liber viaticus ist dies in der

Szene der Ausgießung des Heiligen Geistes durch die Wendung der Apostel und die Blickrichtung Mariä, und damit durch eine Beziehung zwischen den Figuren angedeutet. Diese wird in dem fünf Jahre später entstandenen Missale des Johannes von Neumarkt weiter ausgebaut und der Frontalansicht der Maria durch die seitliche Neigung des Kopfes ihre hieratische Strenge genommen.

Der Abhängigkeit von der italienischen Ikonographie ist es also zuzuschreiben, daß es bei der Vyšehrader Miniatur zu dieser merkwürdigen Mischung von Frontal- und Seitenansicht kam. Ein Vergleich unserer Miniatur mit den zeitlich folgenden Beispielen dieses Marientod-Typs, die ebenfalls zum böhmischen Kunstkreis gehören, so mit dem Opatovicer Brevier (um 1370/80) und der Tafel des Frauenburger Altars (Frombork) (um 1380/90), oder mit dem Breslauer (Wrocław) Missale (um 1407), die Maria alle in reiner Seitenansicht



Abb. 4. Himmelfahrt Mariae von Pietro a Ovile, um 1360, Siena, Pinacoteca



Abb. 5. Ausgießung des Heiligen Geistes, um 1355—64, Liber Viaticus des Johannes von Neumarkt Prag (Praha), Bibliothek des Nationalmuseums

zeigen, macht das Besondere in unserer Miniatur noch deutlicher. Hier wird durch die Verbindung der Marienfigur mit der Christi der frontale Eindruck verstärkt. Bei den anderen Beispielen steht Christus nicht unmittelbar hinter dem Bett, sondern hinter oder über den Aposteln, im Mittelpunkt der Darstellung ist allein die vor dem Bett kniende Maria. Ihre Seitenansicht wird durch die Umhüllung der unteren Beinpartien, die mit dem Bett parallel laufen und durch die Haltung der Hände, wobei nur eine gut sichtbar ist, eindeutig klar.

Bei den folgenden Beispielen, so im Tympanon des Marienportals in Buda (um 1370) und in dem schon erwähnten Brevier von Opatovice (1370—80), im Frauenburger (Frombork) Altar (1380—90) und in dem Breslauer (Wrocław) Missale (1407) finden wir Maria am Gebetpult mit gefalteten Händen kniend dargestellt. Man könnte die Hinzunahme des Gebetpultes im Vergleich mit der Vyšehrader Miniatur als einen Versuch interpretieren, den geistigen Vorgang des Gebets realistisch zu veranschaulichen.



Abb. 6. Marientod, um 1355—64, Liber Viaticus des Johannes von Neumarkt Prag (Praha), Bibliothek des Nationalmuseums

Bei allen diesen Beispielen wird nicht eigentlich das Sterben veranschaulicht; das Schwergewicht der Darstellung liegt auf dem Gebet Mariä.

Im Brevier von Opatovice (fol. 187 r) ist in der Todesszene das Gebetpult fast frontal, Maria aber seitlich gegeben[19] (Abb. 7). Dieses unsichere Verhältnis zwischen der Figur und dem Gebetpult begegnet uns auch im unten besprochenen Marianischen Gebetbuch des Prager Nationalmuseums und in den Wenzels-Handschriften.[20] Bei einem Vergleich mit der Verkündigungsdarstellung aus dem Liber viaticus ergibt sich, daß der Maler des Opatovicer Breviers das Gebetpult von hier übernahm — wo Maria frontal thront und so das neben ihr stehende Gebetpult besser erklärlich ist —, ohne auf die veränderte Stellung Mariä Rücksicht zu nehmen. Er hat das Gebetpult sogar frontal dargestellt, und versucht dessen architektonische Gestaltung zur Verdeutlichung der Raumschichten zu benützen. Miodońska hat gezeigt, daß unser Meister zahlreiche ikonographische Motive aus dem Liber viaticus genau übernahm und auch im hellbunten Kolorit und hinsichtlich der Ornamentik überraschend eng mit ihm zusammenhängt. Wenn man die Todesszene der beiden Handschriften vergleicht, sieht man noch einige Ähnlichkeiten bei der Anordnung und Gestaltung der Apostel. Am Betthaupt stehen Johannes und Petrus nebeneinander, Petrus in seiner weißen Alba und Stola sondert sich als Apostelfürst von den anderen ab. Es ist interessant zu beobachten, wie die Trauergeste des Johannes mit den gefalteten Händen bei unserem Meister durch eine zaghaft zum Gesicht erhobene rechte Hand zum Ausdruck kommt. Petrus hält hier sein Buch geschlossen, statt darin zu lesen, auch das Motiv der vom Gewand umhüllten Hände findet sich in unserer Handschrift wieder. Hier wie dort nehmen die hinten stehenden Apostel an dem Ereignis eigentlich kaum teil, sondern wenden sich Christus zu. Der auffallendste Unterschied besteht aber zwischen der dynamischen Anordnung der Apostel im Liber viaticus, deren Gruppe auch von der Figur Christi auseinandergebrochen wird, und der streng in zwei Reihen angeordneten Apostel in Opatovice,

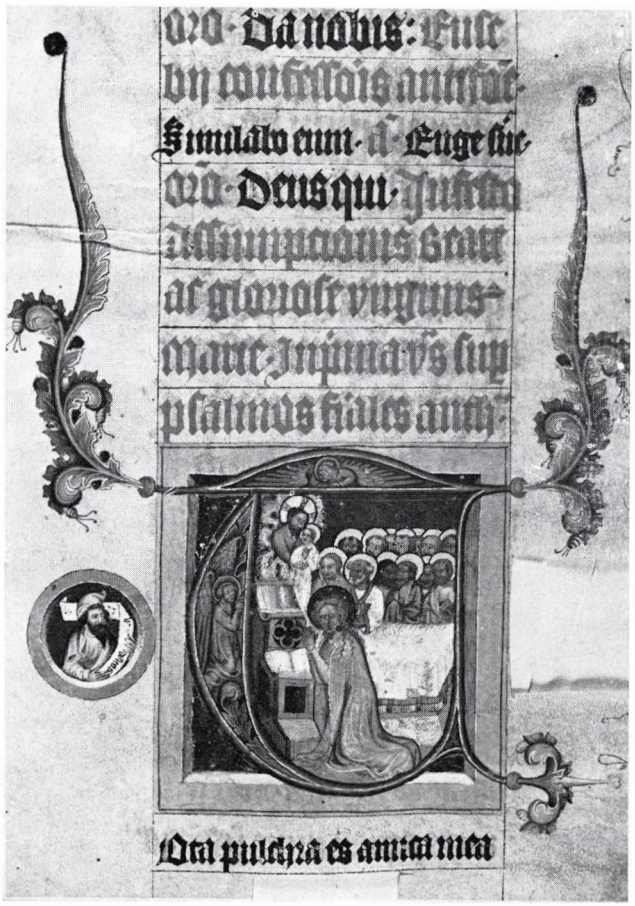


Abb. 7. Marientod, um 1370/80, Brevier aus dem Benediktinerkloster in Opatovice, Krakau (Kraków), Kapitelbibliothek auf dem Wawel

deren Isokephalie uns an die stehenden Engel in Duccios Todesszene erinnert. Das Morgan-Dyptychon (um 1355—60) entspricht wie der Liber viaticus (um 1360) der nordischen ikonographischen Entwicklung des Marientodes, wo Christus in seiner von den Engeln umgebenen Mandorla über den Aposteln erscheint und am Bett Mariä Petrus und Johannes die Hauptrolle spielen. Demgegenüber steht die byzantinische Entwicklung, wo Christus hinter der Mitte des Bettes Mariä steht. Eine Nachwirkung derselben ist in dem Marientod aus Košatky (1345) und in der Vyšehrader Miniatur noch zu spüren.[21] In Opatovice erscheint Christus in den Wolken unmittelbar hinter dem Gebetpult, über das er soeben die Seele Mariä zu sich hebt. Dadurch daß sich die Seele »gleichsam aus dem Mund herauszuentwickeln scheint«, wird der zeitliche Moment, wo sich Leib und Seele voneinander trennen, realistischer veranschaulicht als in Vyšehrad. Es ist kein Zufall, daß das nächste Beispiel an der Wende der 80er und 90er Jahre im Gebiet des Deutschen Ritterordens auftaucht, weil dort der Einfluß Böhmens in dieser Zeit am stärksten war.[22]

An der Tafel des *Frauenburger (Frombork) Altars* (Abb. 8) ist Maria ähnlich wie in Opatovice beim Gebetpult kniend und durch das Bett von den Aposteln getrennt dargestellt. Von der ausgeprägt vornüber geneigten Haltung, in Opatovice ist noch kaum was zu spüren. Das Versunkensein im Gebet ist hier viel stärker betont. Bei einem Vergleich mit der Miniatur von Opatovice läßt die Fortschrittlichkeit in der Lösung des Themas an einen größeren zeitlichen Abstand zwischen den beiden Werken denken, wofür der stark »archaisierende« Stil des Meisters des Opatovicer Breviers eine Erklärung bietet. Mit der Schrägstellung des Bettes gewinnt man mehr Platz für die räumliche Darstellung des Gebetpultes. Dadurch werden die einzelnen Schichten — Maria, das Bett und die Apostel — besser verdeutlicht. Die Apostel erinnern im Ausdruck ihrer Gemütsbewegung, in ihrer dynamischen Anordnung in vielem an den Marientod im Liber viaticus und im Morgan-Diptychon. Wie bei den Letztgenannten finden wir auch hier Petrus mit einer reich verzierten Tiara und Johannes mit der Todespalme. Immerhin steht Johannes nicht mehr hinter der Mitte des Bettes, wie im Morgan-Diptychon, sondern wie schon im Liber viaticus zu Häupten Mariä. In der weiteren Entwicklung rückt Johannes, wie die Zeichnung des Louvre



Abb. 8. Marientod, um 1380/90, Tafel eines Flügelaltars, Frauenburg (Frombork), Bischöfliches Schloß

(um 1400) zeigt, mit der Palme an die Schmalseite des Bettes zu Häupten Mariä.[23] Der auffällige Zug, daß sich ein Apostel mit dem Ellbogen auf das Bett stützt, hat ihre Wurzel in der byzantinischen Kunst. Spätere Analogien lassen sich in der Plastik des 13. Jahrhunderts in Frankreich und in der mit dem Altar gleichzeitigen schlesischen Portalplastik Striegau (Strzegom) finden.[24]

Aus dem gleichen Kunstbereich wie der Frauenburger Altar, ihm zeitlich knapp folgend, stammt eine ganz merkwürdige und einzigartige Darstellung des Marientodes in dem *Graudenzer (Grudziądz) Altar* (Abb. 9), dessen Künstler vom Meister von Wittingau sehr stark abhängig ist, obschon er seinen eigenständigen Charakter bewahrt.[25] Wenn man diese Darstellung neben die Frauenburger



Abb. 9. Marientod, um 1390, Mitteltafel eines Altars aus Graudenz (Grudziądz), Warschau (Warszawa), Nationalmuseum

(Frombork) Tafel stellt, hat man den Eindruck, daß es sich hier um eine Fortsetzung der Geschichte des Lebensendes Mariä handelt. Während in Frauenburg (Frombork) Maria ganz in ihr Gebet versunken noch am Gebetpult kniet, sieht man sie hier schon auf dem Bett, sie läßt das Buch aus ihrer Rechten auf das Pult fallen. Ihr Liegen ist ein Schweben über dem raumlosen Bett, besser gesagt, sie sitzt eigentlich und scheint von hinten durch Johannes und einen anderen Apostel durch ein Kissen gestützt zu werden.

Für die in der Todesstunde sitzende Maria finden wir schon früher zahlreiche Beispiele, so im Altar von Schloß Tirol, im Marianischen Stundenbuch des Prager Nationalmuseums (V. H. 36 um 1395) usw.[26] Bei keinem dieser Beispiele ist aber neben dem Bett das Gebetpult dargestellt. Vom Standpunkt der ikonographischen Entwicklung handelt es sich hier um eine Verschmelzung des alten und des neuen Typs, wobei es wohl möglich ist, daß der Künstler die neue Lösung gerade vom Frauenburger (Frombork) Altar übernommen hat. Daß er auf die kniende Maria verzichtet, kann seine Gründe nicht nur in der Ablehnung des Neuen haben, sondern ist vielleicht auch durch die kompositionelle Anordnung der Tafel im Gesamtaufbau des Altars bedingt. So wie die hochformatige Frauenburger (Frombork) Tafel der Teil eines Altarflügels war, so ist der Graudenzer (Grudziądz) Marientod eine ungewöhnlich breite Mitteltafel mit der dazu gehörenden Krönungsszene. Das Gleichgewicht der Komposition wäre durch eine in der hinteren Bildhälfte kniende Maria gestört. Eine Änderung der traditionellen Anordnung des Gebetpultes wäre schon eine ikonographische Neuerung gewesen. Diese Möglichkeit wurde bereits in der Plastik genutzt, wie wir es bei dem Tympanon in Buda sehen können.

Bei dem letzten Beispiel, das wir in dieser Gruppe besprechen müssen, handelt es sich um eine in Schlesien entstandene Miniatur, deren Maler nachweislich aus dem Prager Hofmilieu kommt. Auf folio 321 v des *Missales (IF 341) der Breslauer (Wrocław) Universitätsbibliothek* aus dem Jahre 1407 finden wir »Maria im Gebet kniend«[27] (Abb. 10). Obwohl hier weder die Apostel noch Christus dargestellt sind, ist es trotzdem sicher, daß es sich hier um die Todesszene handelt. Es ist die letzte Miniatur des Missales, die in der Initiale »G« des Satzes: »Gaudeamus omnes in Domino diem festum celebrantes honore Mariae virginis Assumptione« vorkommt. Wenn man die ganze figurale Ausschmückung des Missales betrachtet, wird klar, daß sie sich nicht nur in unserer Miniatur, sondern überall auf einzelne Gestalten oder Halbfiguren beschränkt.

*

Bekanntlich erscheint ein neues Motiv oft relativ gleichzeitig in verschiedenen Kunstgattungen und an verschiedenen Orten, ohne daß man die Beispiele in ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis bringen könnte.

Die Ursache für dieses gleichzeitige Auftauchen einer ikonographischen Neuerung an ver-

schiedenen Orten, oder gar in verschiedenen Kunstgattungen muß man wohl in der einheitlichen Tendenz der regionalen Entwicklung innerhalb Mitteleuropas sehen. Hinzu kommt noch, daß die Kunstgattungen Malerei und Plastik im 14. Jahrhundert beinahe als gleichrangig zu werten sind, d. h. die Medien Malerei und Plastik sind in dieser Epoche austauschbar.[28] Deshalb ist es kein Zufall, daß unser ikonographisches Motiv in Malerei und Plastik fast gleichzeitig erscheint.

Das Tympanon des Südportals der Liebfrauenkirche in Buda (um 1370) stellt den Tod Mariä dar[29] (Abb. 11—13). Am untersten Rand des Tympanons befinden sich die zwölf Apostel mit Maria, wobei aber die meisten Köpfe aus unserer Betrachtung ausgeklammert bleiben, da es sich bei ihnen sicher um Ergänzungen handelt.[30] Über ihnen ist auf der linken Seite ein leeres Bett zu erkennen. Diese breite, untere, im Originalzustand erhaltene Zone ist durch eine klare Bruchlinie vom Rest des Tympanons gesondert. Die am Gebetpult kniende Maria in der Mitte ist rechts von sieben, links von fünf knienden Aposteln umgeben und in der Seitenansicht mit der Blickrichtung nach rechts dargestellt. Sie ist in einen Mantel gehüllt, der in einer schweren Draperie über die Beine fällt, zum Teil aber einen, in der Plastik ungewöhnlichen kalligraphischen Reichtum aufweist. Sie kniet fast aufrecht und stützt sich nur mit einer leichten Beugung mit den gefalteten Händen auf das Gebetpult. Auf diesem liegt ein dickes offenes Buch, in einer unteren Lade sind zwei weitere Bände zu erkennen. Durch den Sessel hinter Maria wird ihre Gestalt auch von der linken Apostelreihe abgesondert. Die Apostel sind in Seitenansicht kniend gegeben, wenden sich aber dem Betrachter mit dem Oberkörper zu; sie halten ein Buch oder haben die Hände zum Gebet gefaltet. Da die Köpfe sehr fragmentarisch erhalten sind, lassen sich die Namen schwer feststellen. Einige Details weisen allerdings darauf hin, daß der Madonna am nächsten Petrus und Johannes knien. Johannes dürfte in der linken Hand eine Palme gehalten haben, Petrus scheint aus einem Buch vorzulesen. Diese Anordnung bewahrt den alten Typ des Marientodes, wo Johannes am Kopfende des Bettes und Petrus an dessen Mitte steht. Ähnliches wie die Gestalt der am Gebetpult knienden Maria haben wir in der Plastik nicht gefunden, nur die Anordnung der Apostel läßt sich mit dem Südportal des Freiburger Münsters[31] vergleichen. Auch hier ist in der untersten Zone des Tympanons der Tod



Abb. 10. Marientod, um 1400, Missale (IF 341), Breslau (Wrocław), Universitätsbibliothek

Mariä dargestellt, wobei rechts von der liegenden Maria zwei, links drei betende Apostel knien, die übrigen stehen etwas hinter ihnen, Johannes mit der Palme zu Häupten Mariä und Petrus mit dem Weihwedel am Fußende des Bettes. Auf unserem Tympanon ist über der linken Apostelgruppe ein leeres Bett zu sehen. Die ausführliche, genrehafte Schilderung des Bettes mit den zwei Kissen und der gefalteten Decke ist, wie das Lesepult mit den Büchern, ein stillebenhaftes Motiv und unterstreicht das Erzählerische in der Darstellung. Die reiche architektonische Gliederung des Bettes ist ein in der Mitte des 14. Jahrhunderts gängiges Motiv und kommt z. B. in der böhmischen Malerei sehr häufig vor, so u. a. im Liber pictus der Wiener Nationalbilbiothek. In der Plastik wäre für das Bett das Tympanon mit dem Marientod in Striegau (Strzegom) (Schlesien, um 1380) zu nennen, allerdings liegt dort Maria auf dem Bett.[32] Obwohl in unserem Tympanon das Bett über den Köpfen der Apostel angebracht ist, muß es doch als räum-

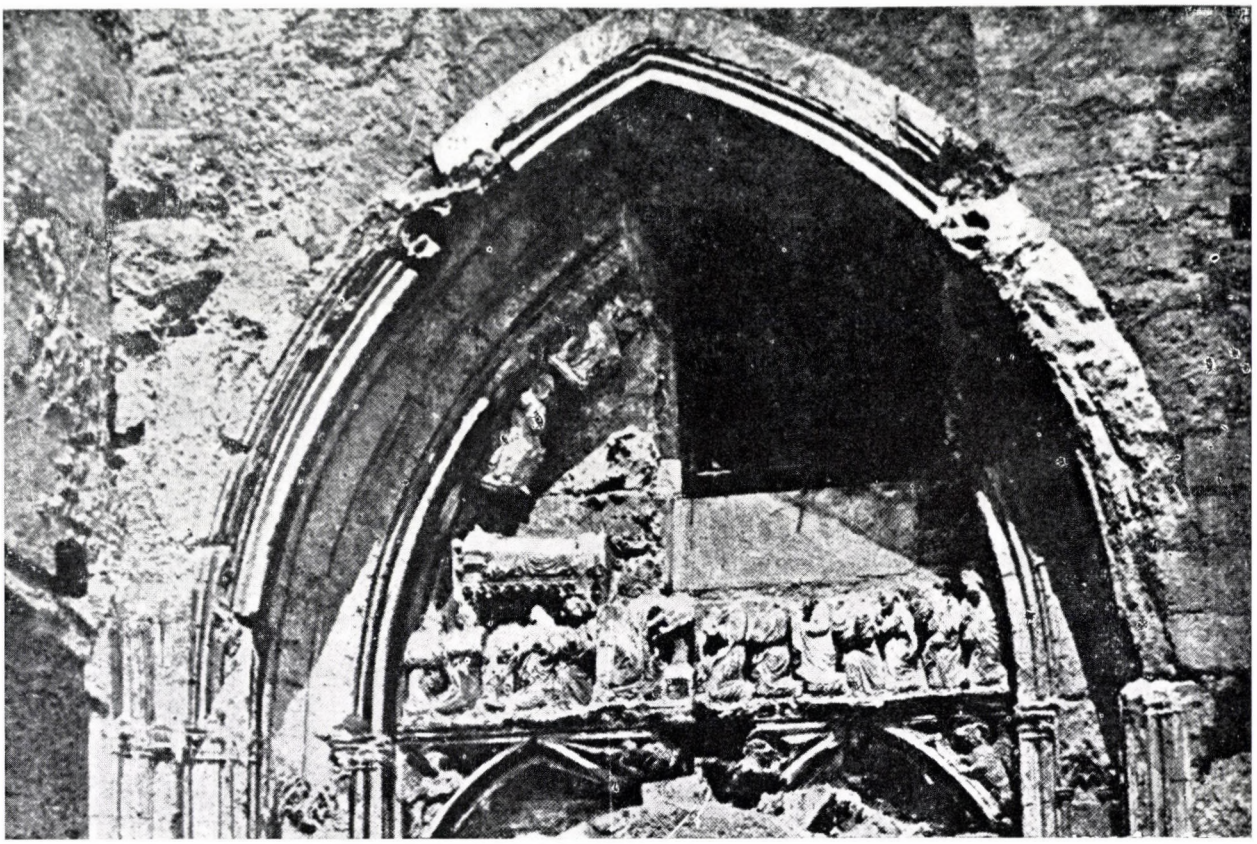


Abb. 11. Marientod, um 1370, Tympanon des Südportals der Liebfrauenkirche zu Buda. Zustand nach der Freilegung des Portals am Ende des vorigen Jahrhunderts

liches »Dahinter« und nicht »Darüber« verstanden werden. Mit der Absonderung des leeren Bettes von der betenden Maria hat unser Künstler, wie es sich aus einem Vergleich mit den erwähnten Darstellungen des Themas in der Malerei ergibt, eine für die plastische Lösung nötige ikonographische Änderung vorgenommen. Der Unterschied zwischen den plastischen und malerischen Lösungen liegt nicht in der Darstellung Mariä, sondern im kompositionellen Aufbau. In der Malerei ist eine dreifache räumliche Staffelung möglich, und zwar die kniende Maria im Vordergrund, hinter ihr das Bett und dahinter die zwölf Apostel. Im Tympanon wäre es nicht möglich gewesen, dieses Hintereinander zu verwirklichen. So hat der Bildhauer das Bett in eine obere Zone verschoben und Maria zwischen den zwölf Aposteln zum Mittelpunkt der Darstellung gemacht. Allerdings erhält die Vertikale des Gebetspultes durch dessen Stellung (beinahe in der Achse des gesamten Tympanons) eine besondere Akzentuierung. Diese Lösung, in der das inhaltlich wichtigste, das Gebet Mariens betont wird, erscheint uns adäquater als die Beispiele der Malerei. Wenn man stilistisch verwandte Beispiele für unsere Skulpturen sucht, muß man feststellen, daß sich Analogien zu dieser ganz weichen, gewellten Draperienführung bei den Aposteln und Maria am ehesten aus der Malerei anbieten, besonders eine, die im ikonographischen Zusammenhang bereits erwähnt wurde. In der Miniatur von Opatovice ist Maria ähnlich in den Mantel gehüllt. Was die Apostel betrifft, läßt sich die in Erlangen aufbewahrte böhmische Zeichnung mit den zwei Greisen stilistisch, besonders in den fast übereinstimmenden Draperien, im Kopftypus und in den gedrungenen Proportionen am besten vergleichen. Sie wurde von Drobná ins letzte Viertel des 14. Jahrhunderts datiert. Diese Stilmerkmale finden sich schon früher in der böhmischen Kunst, und zwar im Missale des Johannes von Neumarkt (um 1465) und im Votivbild des Očko von Vlašim (vor 1371).[33]

Der oben genannten Stilstufe in der Malerei entspricht der Parlerstil in der Plastik.[34]

Das Tympanon des inneren Portals der Vorhalle der Nürnberger Frauenkirche (um 1358), das starke parlerische Züge aufweist, läßt sich mit unserem Tympanon in einigen Zügen verglei-



Abb. 12. Marientod, um 1370, Tympanon des Südportals der Liebfrauenkirche zu Buda, linke Hälfte des unteren Teiles. Zustand bei der Restaurierung 1963



Abb. 13. Marientod, um 1370, Tympanon des Südportals der Liebfrauenkirche zu Buda, rechte Hälfte des unteren Teiles

chen.[35] Es ist vor allem die epische Erzählweise in der Darstellung, die Anordnung in zwei, voneinander wenig getrennten Zonen, wobei in der unteren Zone versucht wird, zwei Szenen in malerischem Sinne miteinander zu verknüpfen. Die schweren, wuchtigen Parlerformen kommen bei uns nur in den Parallelfalten der unteren Draperienpartien vor; die etwas gedrungenen Proportionen sind aber ähnlich.

In der süddeutschen Monumentalplastik handelt es sich ausschließlich um den Typus des liegenden Marientodes, so daß wir nicht annehmen können, daß der Künstler unseres Tympanons die ikonographische Neuerung aus Süddeutschland empfangen hat.[36] Allerdings finden wir in der süddeutschen Monumentalplastik der Mitte des 14. Jahrhunderts die Freude an detailreichen Schilderungen des Marienlebens, eine Voraussetzung der ikonographischen Neuerung des Marienportals in Buda.[37]

Die schriftlichen Quellen und die Darstellungen des Lebensendes Mariä

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist es zum ersten Mal, daß wir Maria im Augenblick ihres Todes in kniend betender Haltung sehen, wobei aber nichts auf einen körperlich geschwächten Zustand hinweist. Letzteres ist hingegen mit dem liegenden Typus zu assoziieren.

Man muß sich fragen, ob es sich bei dem knienden Typus um ein erzählerisches Motiv handelt, das eine schriftliche Quelle veranschaulicht, oder ob den Gläubigen das Lebensende Mariä keinen Tod bedeuten sollte, sondern ein »Hinscheiden«, einen Übergang ins Himmelreich.

In der Heiligen Schrift wird nichts über das Lebensende Mariens berichtet. Deshalb erhielten die östlichen apokryphen Texte schon ziemlich früh große Bedeutung.[38] Von den mehreren Versionen, die voneinander in Einzelheiten abweichen,

wurde für das Abendland ein lateinischer »Transitus Mariae« des Pseudo-Melito von der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert am wichtigsten.[39] Dieser Text konnte als Hauptquelle für die Himmelfahrtserzählungen der Legenda aurea des Jacobus de Voragine nachgewiesen werden.[40] Allerdings sind einige Darstellungen ohne die Kenntnis einer griechischen Abfassung des Pseudo-Johannes aus der Mitte des 6. Jahrhunderts nicht zu erklären.[41] Jacobus de Voragine beruft sich neben anderen Autoren auch auf dieses Buch.

Mit Hilfe dieser Texte können wir die Szenen auf einem Holzdiptychon aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts verstehen[42] (Abb. 14). Die Erzählung fängt mit der Todesverkündigung an, wo der Engel Maria einen Palmzweig überreicht, der später vor ihrer Bahre hergetragen werden soll. Daneben sehen wir, die auf dem Ölberg kniende Maria zu ihrem Sohn betend. Nach ihrem Gebet erscheint Johannes, dem sie den Palmzweig anvertraut.[43] In dem mittleren Streifen sind die wunderbar, auf Wolken zu Maria gekommenen Apostel dargestellt.[44] In der untersten Zone findet sich die Todesszene mit Maria im Bett liegend, um sie herum haben sich die Apostel versammelt, in der Mitte mit Christus, der die Seele Mariens auf seinem Arm hält. Der rechte Flügel in der Reihenfolge von unten nach oben schildert die Geschehnisse nach dem Tode Mariens laut den Apokryphen noch weiter. Bei der Grabtragung sehen wir die Episode mit dem jüdischen Priester, der das Begräbnis stören wollte, und diese Absicht mit seinen an der Bahre haften gebliebenen Händen büßen mußte, bis er sich zum wahren Gott bekehrt hatte. Daneben sehen wir, wie die Juden in das Haus Mariens eindringen wollen, eine Episode, die in den französischen Elfenbeinen oft als selbständige Szene dargestellt wird.[45] Auch die beiden letzten Szenen, die die leibliche Aufnahme in den Himmel und die Krönung Mariä zeigen, kommen in der französischen Kunst, besonders in der Kathedralplastik des 13. Jahrhunderts sehr häufig vor. Eine ähnlich ausführliche Schilderung des Lebensendes Mariä finden wir jedoch nicht hier, sondern in der süddeutschen Monumentalplastik des 14. Jahrhunderts.

Am Anfang der Reihe dieser Portale steht das Nordportal der Sebalduskirche in Nürnberg (um 1320). Im unteren Bogenfeld finden wir eng nebeneinander die Todesszene und die Grabtragung mit dem Überfall der Juden. Diese zwei Szenen nebeneinander kommen auch am Südportal des Augsburger Domes vor (nach 1356) und am Ulmer Südwestportal (um 1380).[46] Am Westportal des Regensburger Domes (um 1410), das wir noch später ausführlicher behandeln werden, finden wir auch diese Anordnung der zwei Szenen zusammen, hier aber schon mit der zusammensin-

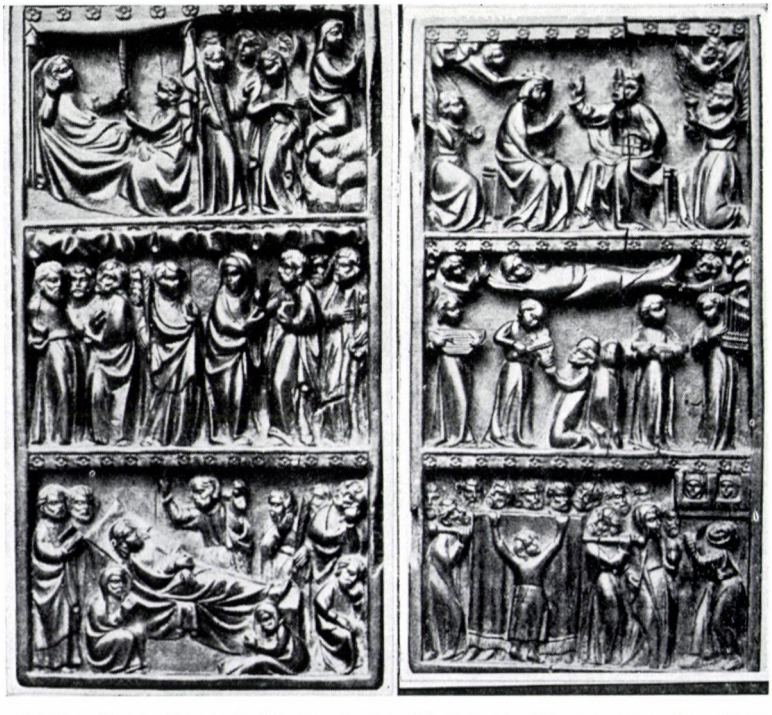


Abb. 14. Sechs Szenen mit der Darstellung des Lebensendes Mariä, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts, Holzdiptychon, Köln, Diözesanmuseum

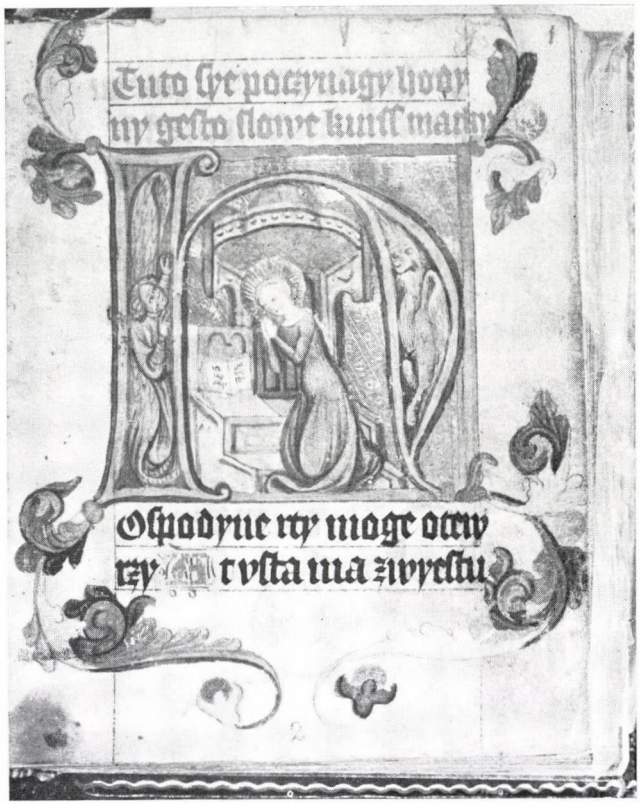


Abb. 15. Maria im Gebet, um 1395, Stundenbuch (V. H. 36), Prag (Praha), Bibliothek des Nationalmuseums



Abb. 16. Marientod, um 1395, Stundenbuch (V. H. 36), Prag (Praha), Bibliothek des Nationalmuseums

kenden, statt im Bett liegenden Maria.[47] Die Szene der Grabtragung kommt in der französischen Kathedralplastik sehr selten vor. Das bekannteste Beispiel ist Straßburg, wo am nördlichen Querhausportal von Notre Dame Tod und Krönung in zwei Tympana, in den Türstürzen Grabtragung und Himmelfahrt dargestellt sind.[48] In Frankreich finden wir meist den Tod und die körperliche »Erhebung« Mariens im Türsturz, hingegen ist das ganze Tympanon von der Marienkrönung ausgefüllt.[49] Demgegenüber finden wir die Todes- und Krönunngsszene in zwei breiten Zonen übereinander in der Plastik des Parlerkreises, und zwar in der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd (1351), am Freiburger Südportal (nach 1354) und am Bischofstor von St. Stephan in Wien (vor 1365).[50]

Zur selben Zeit kommt es als neue Erscheinung gegenüber der französischen Kathedralplastik, wo die Todes- und Krönungsszene einerseits und der Inkarnationszyklus andererseits immer in getrennten Tympana dargestellt werden, in der deutschen Plastik des 14. Jahrhunderts zur Vereinigung der beiden Zyklen in einem Tympanon.[51] Durch diese Vereinigung — obwohl die Wahl der Szenen stark reduziert bleibt — gewinnt der ganze Zyklus den Charakter einer epischen Schilderung des Marienlebens, im Gegensatz zur allegorischen Auffassung — Maria als Gottesgebärerin und Ecclesia — in den französischen Kathedralprogrammen. Diese Ansätze werden weiter ausgebildet in den Tympana von Augsburg, Ulm und Thann. Am Augsburger Südportal und am Ulmer und Thanner Westportal sind die Tympana in mehrere Zonen von dichten Figurenmassen erfüllt, wobei das Leben Mariä in zahlreichen zusammengedrängten Szenen erzählt wird.[52] Die Szenen des Todes, der Grabtragung und der Grablegung folgen hier nacheinander, Himmelfahrt und Krönung sind in einem anderen Streifen angebracht. Die ausführlichste Schilderung der Grabtragung findet sich in Augsburg, wo Johannes mit der Palme am Anfang des Zuges gut zu sehen ist.

In allen gezeigten Beispielen wurde der Marientod mit der im Bett sterbenden Maria vorgeführt. Einen Ausgangspunkt für den knienden Typus haben wir jedoch hier schon mit der Darstellung des letzten Gebets der am Ölberg knienden Maria vor uns. Eine Bestätigung dafür, daß die Episode des letzten Gebets am Ölberg auf die Apokryphen zurückzuführen ist, finden wir in der serbischen

Wandmalerei (Matejč und Dečani) des 14. Jahrhunderts, also im byzantinischen Einflußbereich zur selben Zeit wie im Westen und außerdem in einer Zeit, da sich die orthodoxen Bildtraditionen gelockert hatten.[53]

*

Wir haben gesehen, daß die ersten Beispiele des Marientodes, wo die Madonna im Gebet versunken dargestellt ist, in der böhmischen Buchmalerei auftauchen. Bisher wurde die Frage nicht aufgeworfen, welche Textstellen damit illustriert werden. Die Vyšehrader Initiale befindet sich in einem Antiphonar, die Initiale aus Opatovice in einem Brevier; also in liturgischen Büchern, die in Form der Stundengebete und des dazugehörenden antiphonischen Psalmensingens zur Erfüllung des Gebetspensums der Kleriker dienten.[54] Die Vyšehrader Initiale »E« des Wortes »Ecce« steht am Anfang der ersten Antiphone der ersten Vesper der Assumption BMV. Die Antiphone lautet: Ecce tu pulchra es ancilla mea ecce tu pulchra oculi tui columbarum. Im Brevier aus Opatovice ist die Todesszene am Anfang des ersten Psalmes für das Fest der Himmelfahrt Mariens in der Initiale »T« des Wortes Tota. Der dazugehörende Satz »Tota pulchra es amica mea« steht unter der bildmäßig gerahmten Initiale und ist auch farblich vom übrigen Textteil abgehoben. Beide Texte stammen aus dem Hohen Lied Salomons »Wie schön bist du meine Freundin . . .« Demgegenüber schmückt im Reisebrevier Karls IV. die Darstellung der liegenden Maria in der Todesszene den Buchstaben »h« des Satzes »hodie gloriosa sempra virgo Maria celos ascendit«. Es liegt auf der Hand, die Ursache für die ikonographische Änderung in den inhaltlich verschiedenen Textstellen zu suchen.

Schon seit dem 12. Jahrhundert — der ersten großen Welle der Marienverehrung im Westen — wurden die Liebesgesänge des Hohen Liedes nicht mehr als ein Zwiegespräch zwischen Christus als dem Bräutigam und der Kirche als der Braut aufgefaßt, sondern der allegorische Sinn wurde von der Ecclesia auf Maria als Braut übertragen. In dieser Rolle wird ihre Bedeutung als Mittlerin und Fürsprecherin betont und hervorgehoben.[55]

Die Vermutung liegt nahe, daß die Änderung der Textstelle zum Fest der Himmelfahrt Mariä mit einer besonderen Marienverehrung in Böhmen in Zusammenhang steht, da die Breviertexte bis

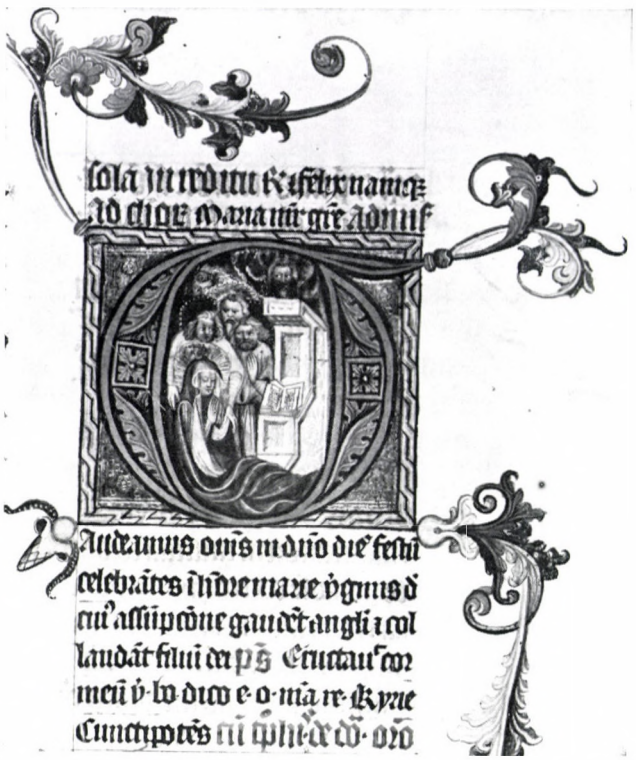


Abb. 17. Marientod, um 1400, Missale des Wenzel von Radeč, Prag (Praha), Bibliothek des Metropolitankapitels



Abb. 18. Marientod, um 1400. Petites Heures de Jean de Berry, Paris, Nationalbibliothek

zum Tridentiner Konzil nicht vereinheitlicht waren, und für die einzelnen Regionen und Orden die Möglichkeit bestand, die Texte zu variieren.[56]

Daß eine besondere Marienverehrung in Böhmen unter dem ersten Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz und Karl IV. gefördert wurde, ist heute allgemein bekannt. Eine bedeutende Anzahl der Gebete und mystischen Schriften, wie die »Mariale Arnesti« und das »Laus Mariae« des Konrad von Haimburg, dienten dem Gedanken der Verherrlichung Mariä. Die Verehrung Marias als jungfräuliche Gottesmutter und Himmelskönigin hat für die Entstehung der Bildtypen der Madonna Gravida — auch in Heimsuchungsdarstellungen — in den 80er Jahren eine besondere Rolle gespielt.[57]

Die Devotio moderna sprach die Laien an, deswegen pflegte sie auch die Muttersprache. Das Gebetbuch des Prager Nationalmuseums (V. H. 36) ist in Böhmen das erste Beispiel eines für den Laien illuminierten Stundenbuches mit einem poetischen tschechischen Text. Johannes von Neumarkt hat selbst Gebete verfaßt und aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt. Unter den Gebeten zu verschiedenen Heiligen bilden die zu Maria den Schwerpunkt aufgrund ihrer besonderen Bedeutung als Fürbitterin. Die Stundengebete über die sieben Freuden Mariae sind sehr häufig, wobei als die höchste die siebente und letzte, der Tod, hervorgehoben wird.[58]



Abb. 19. Marientod, um 1410, »Martyrologium Usuardi«, Gerona, Diözesanmuseum

Eines der ältesten mittelalterlichen Denkmäler der tschechischen Sprache ist die sog. »Sankt-Veit-Handschrift«, ein Sammelband aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, der verschiedene religiöse Texte zusammenfaßt und unter anderem ein Gedicht mit 563 Versen über die Siebente Freude Mariä enthält.[59] Schon Patera, der diese Handschrift 1886 veröffentlichte, hat den Zusammenhang dieses Textes mit dem Transitus Mariae des Pseudo-Melito erkannt; zugleich betonte er, daß es sich hier um eine volkstümliche dichterische Umarbeitung handelt, die mit erzählerischen Motiven reich ausgeschmückt wurde. Hier wird erzählt, daß Maria niederkniete und betete, als sie sterben wollte, um mit ihrem Sohne in Ewigkeit vereint zu sein. Obwohl die Erzählung — auch in der Schilderung der Ankunft der Apostel — mit dem apokryphen Text übereinstimmt, wird hier auf das Zwiegespräch von Maria und Christus, ein besonderer Akzent gesetzt. Hiebei bittet Maria für alle Unschuldigen, die ihre Gebete an sie gerichtet hatten, um Vergebung. Während des Zwiegesprächs trennte sich die Seele Mariä vom Körper. Die Verse enden mit einer Wiedervereinigung von Seele und Körper, sowie mit den Worten Christi, der seine Mutter als Auserwählte zu sich ruft.[60]

Unsere Darstellungsweise wird wahrscheinlich nicht ausschließlich auf diesen Text zurückzuführen sein. Die Aufnahme dieses apokryphen Textes und die Art der Umsetzung dürfte bereits der religiösen Strömung im Prag dieser Zeit zuzuschreiben sein.

Es entspricht sogar den allgemeinen Tendenzen der Auffaßung des Marienlebens auch in der deutschen Dichtung des 13. und 14. Jahrhunderts, wo bei der Beschreibung des letzten Lebensabschnittes Mariä, nach der Himmelfahrt Christi, auf das Gebet Mariä ein besonderer Akzent gelegt wird. Erzählt wird, daß ein Gebetpult neben ihrem Bett stand, wo sie unentwegt betete und niemals müde wurde, in größter Andacht und Hingebung ihre Gebete zu verrichten.[61] Damit wird sie durch ihre »mit großer Andacht« verrichteten Gebete exemplarisch für alle Gläubigen hingestellt.



Abb. 20. Marientod, um 1414, Einzelblatt aus dem Missale des Zisterzienserklosters Sedlec, Budapest, Graphische Sammlung des Museums der Bildenden Künste

Wir möchten daher die Erklärung für das Motiv des letzten Gebetes Mariä darin sehen, daß sich der Hauptakzent von einer Darstellung des »Sterbens« auf die des letzten Gebetes und auf ihr Zwiegespräch mit Gott verschoben hat. Da außerdem ein Zwiegespräch mit Gott für die Gläubigen nur in Form eines Gebetes möglich ist, gäbe es bereits eine Erklärung für die kniend betende Maria. Der Gedanke der Himmelfahrt, der sich in Siena in Form der Assunta äußert, wird im Norden in mystischer Weise aufgefaßt, jedoch episch erzählend illustriert.

*

Bei den frühesten Beispielen im 14. Jahrhundert läßt die Haltung Mariä nicht unbedingt gleich erkennen, daß es sich um die Todesstunde handelt. Wir sehen Maria kniend ins Gebet versunken, isoliert von der Gruppe der Apostel und Christus. Wie es zu der neuen ikonographischen Lösung — Johannes stützt die zusammensinkende Maria — kam, ist ein Entwicklungsprozeß, der im folgenden etwas ausführlicher erläutert werden soll. Zunächst ist zu fragen, ob das Motiv der betenden Maria nicht aus bereits ikonographisch feststehenden, wohlbekannten Szenen herausgelöst worden war, wie z. B. die Verkündigung und die Geburt.

Es gibt eine, der unseren sehr ähnliche Darstellung Mariä in der »zweiten Phase der Verkündigung« schon vor Giotto, in einer Oxforder Pseudo-Bonaventura-Handschrift aus der Mitte des 14,



Abb. 21. Marientod, um 1410, Mitteltafel des Raudnitzer (Roudnice) Altars Prag (Praha), Nationalgalerie

Jahrhunderts, die aber sicherlich auf Cavallinis Zeit zurückgeht.[62]

Für die Verbreitung der knienden Haltung in der Geburtszene haben die Visionen der hl. Brigitta in Rom (um 1370) wesentlich beigetragen. Eine der frühesten Darstellungen, wo auch die hl. Brigitta selbst neben der Geburtsszene dargestellt ist, findet man bei Niccolò di Tommaso (um 1370). In Frankreich erscheint diese neue Ikonographie erst im Très Belles Heures de Jean de Berry (in den 80er Jahren).[63] In der böhmischen Buchmalerei ist das erste uns bekannte Beispiel in dem marianischen Stundenbuch des Prager Nationalmuseums (V. H. 36; um 1395). Demgegenüber verwendet man in den 50er und 60er Jahren noch den alten Typ, z. B. der Meister von Hohenfurt, oder im Lieber viaticus und im Missale des Johannes von Neumarkt.[64] Fast dasselbe läßt sich von der Verkündigung sagen. Obwohl das Motiv in Italien schon früher bekannt ist, kommt es in der böhmischen und der französischen Buchmalerei selten und nur wesentlich später vor. In dem oben erwähnten Gebetbuch und auch in Vorau steht Maria mit gekreuzten Händen, oder thront, wie im Liber viaticus, im Missale des Johannes von Neumarkt, in der Tafel der New Yorker Sachs Collection, bei dem Meister von Hohenfurt usw. In der französischen Buchmalerei dreht sie sich zum Zeichen ihres Erschreckens häufig um.[65] Die Frage, ob die Geburtsszene oder vielleicht die Verkündigung auf die ähnlich gefaßte Todesszene einen Einfluß hatte, läßt sich sehr schwer beantworten. Die von Italien stark beeinflußte Vyšehrader Miniatur hat uns sogar an die sienesischen Assuntadarstellungen erinnert.

Die Darstellung der Geburt laut der hl. Brigitta ist seit den 70er Jahren weit verbreitet, nördlich der Alpen allerdings erst in den 80er Jahren. Demzufolge können unsere ersten Beispiele aus den 60er und 70er Jahren wie Vyšehrad und Buda nicht unter diesem Einfluß entstanden sein. Was das kniende Motiv selbst betrifft, mußte es nicht neu erfunden werden. Es kommt in Maiestas-Domini- und Weltgerichts-Darstellungen der Kathedralplastik des Westens seit 1200 häufig vor.[66] Es ist aber gut möglich, daß nach den 80er Jahren das Bildmotiv der Geburt die Todesszene beeinflußt hat. Die Miniatur von Opatovice legt diese Vermutung schon nahe.[67]

Es ist interessant, die Geburts-, Todes- und Verkündigungsszenen aus dem *Marianischen Stundenbuch des Prager Nationalmuseums (um 1395)* zu



Abb. 22. Marientod, um 1430/40, Szene eines Flügelaltars aus Ptaszkowa, Tarnów, Diözesanmuseum

vergleichen. Hier ist die Geburt gemäß der hl. Brigitta dargestellt, aber weder die Todesszene (Abb 16), noch die Verkündigung zeigt Maria kniend. Im selben Gebetbuch ist noch eine sehr merkwürdige Darstellung. Auf der zweiten recto Seite des Gebetbuches unter dem tschechischen Text »Hier fangen die Stunden Mariä an« wird Maria in einer Initiale am Gebetpult kniend dargestellt (Abb. 15). Demgegenüber ist auf der ersten verso Seite im Vollbild der Verkündigung Maria stehend zu sehen. Der Illustrationstyp der Handschrift entspricht dem weitverbreiteten Schema, jeweils einem Vollbild auf der einen Seite, eine inhaltlich zugehörige Initiale auf der gegenüberliegenden Seite folgen zu lassen. So zum Beispiel wird das Vollbild der Geburt Christi mit der Initiale der drei Könige konfrontiert. Es ist zu fragen, ob auch in unserem Fall eine inhaltliche Beziehung zwischen den zwei Darstellungen besteht. Auffallend ist, daß im Initialschaft ein Engel zu sehen ist, der sich eindeutig auf Maria bezieht. Man könnte sich ihn vielleicht analog zu italienischen Verkündigungsdarstellungen, in einer Art Vorraum vorstellen und so das Ganze als eine Anspielung auf die Verkündigung interpretieren.[68] Dafür gibt es folgende plausible Gründe. Entweder der Wunsch nach Abwechslung, also Vermeidung der Wiederholung der Darstellung auf der linken Seite, oder eine Anspielung auf den Tod Mariä; d. h. zwei Annuntiationsmomente sind einander gegenübergestellt: die Verkündigung der Geburt, und Anspielung auf die Verkündigung des Todes.[69]



Abb. 23. Marientod, um 1420/25, Mitteltafel eines Altars aus Langendorf (Wielowieś), Breslau (Wrocław), Diözesanmuseum

Für eine weitere Deutung bietet uns eine andere Handschrift wertvolle Hinweise. Der Illuminator, von dem die Illustrationen in dem oben erwähnten Gebetbuch stammen, repräsentiert am besten den Schönen Stil in der Buchmalerei. Seine Hand finden wir laut Krása wahrscheinlich in dem knapp vor 1400 entstandenen *Missale des Wenzel von Radeč der Prager Kapitelbibliothek (P. 5)* wieder[70] (Abb. 17). In der Marientod-Initiale (fol. 207 r) verwendet er eine sehr originelle und zeitlich weit vorausweisende Lösung. Dies ist um so überraschender, als er im Gebetbuch (fol. 76 r) noch den alten Typus, nämlich Maria im Bett verwendet, obwohl in der betreffenden Miniatur vieles auf die zweite Lösung vorausweist. Im Gebetbuch sehen wir Maria im Bett in betender Haltung sitzen. Hinter ihr steht Johannes, der sie zu stützen scheint. Dabei wird sein linker Arm sichtbar, die Hand liegt auf der Bettdecke. Damit ist sozusagen eine seitliche Rahmung für Maria gegeben. Die sitzende Haltung Mariä wird durch die skizzenhafte Zeichnung des Bettuches und den hinter Maria etwas nach rechts gewandten Johanneskopf sehr betont. Im Gegensatz zu den früheren Darstellungen werden die Apostel in zwei Gruppen getrennt: auf der einen Seite Johannes, der in der Komposition deutlich mit Maria zusammengeschlossen wird und hinter dem andere Apostel nur angedeutet sind; auf der anderen Seite wird eine Gruppe, deren Protagonist Petrus ist, gegen das Fußende des Bettes geschoben. Der so entstandene Raum ermöglicht, daß die Seele Mariä, von Gottvater emporgezogen, zum Mittelpunkt der Komposition wird. Im Missale des Wenzel von Radeč hat sich die Gruppe Maria—Johannes bereits vom Gebetpult und den übrigen Aposteln gelöst. Maria sitzt auf dem Boden, ihre Haltung aber ist durchaus jener in der oben besprochenen Miniatur vergleichbar. Johannes steht direkt hinter Maria und beugt sich zu ihr herab, um sie zu stützen. Dabei sind von ihm lediglich der Kopf und die beiden Arme zu sehen, die wie zwei Halbkreise Maria umrahmen. Als kompositionelles Gegengewicht finden wir in der rechten Bildhälfte das Gebetpult. Die Fortschrittlichkeit dieser Lösung wird erst dann klar ersichtlich, wenn man die zeitlich folgenden Beispiele betrachtet. Zunächst aber erscheint es uns wichtig, den Unterschied zu den früheren Darstellungen aufzuzeigen. Zum ersten Mal wird die Begebenheit in epischer Weise geschildert: Maria ist von ihrem Gebetpult etwas abgerückt, zu Boden gesunken. In diesem Augenblick eilt ihr Johannes zu Hilfe — er ist es, dem Christus Maria anvertraut hat. Durch die Trennung der beiden Figuren vom Gebetpult verdeutlicht der Künstler, daß es sich bei der Aktion des Johannes um eine zweite Phase der Geschehnisse handelt. Die frühere Darstellungsweise, die das Sterben noch nicht als Zusammensinken eines Körpers veranschaulichte, konnte unseres Erachtens diesen



Abb. 24. Marientod, um 1425, Tafel eines Altars aus der Cosmas-Damian Kapelle der Marienkirche zu Danzig (Gdańsk), Warschau (Warszawa), Nationalmuseum

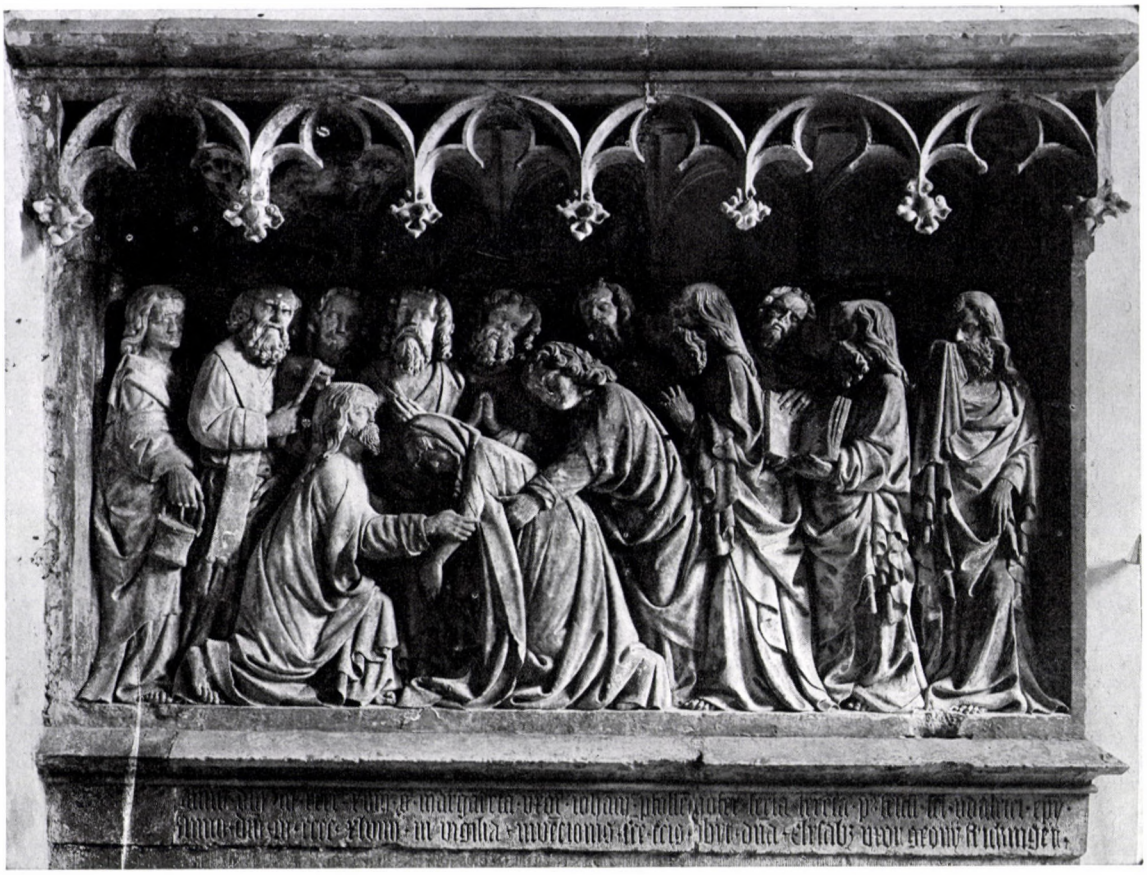


Abb. 25. Marientod, um 1420, Grabmal in Sankt Emmeram zu Regensburg

Illuminator nicht befriedigen. In diesem Zusammenhang erscheint es nun wichtig, auf die Initiale der vorangehend besprochenen Handschrift (V. H. 36), wo Maria betend dargestellt ist, zurückzugreifen. Das Gebet Mariä wäre so eine Phase, die der der Todesdarstellung im Missale voranginge.

Eine weitere mögliche Interpretation dieser merkwürdigen Initiale im Gebetbuch wäre also: eine aus dem Zusammenhang des Todesgeschehens gelöste Phase wird an den Anfang der Marianischen Gebete gestellt. Maria betet, so wie sie bei ihrem Tode betete, jetzt exemplarisch für alle Gläubigen als Fürbitterin.

Maria, von Johannes gestützt, in der böhmischen und unter böhmischem Einfluß stehenden Kunst

(1400–1430)

Die Lösung im Missale des Wenzel von Radeč, wo das Bett weggelassen wird, bleibt noch lange Zeit ohne Widerhall. Die ikonographische Entwicklung geht von den früheren Darstellungen aus, wo die kniende Maria von der Gruppe der Apostel durch das Bett getrennt war. Schon im ersten Jahrzehnt wird jedoch in der böhmischen Malerei in zahlreichen Beispielen das Zusammensinken Mariä als Veranschaulichung ihres Sterbens zum Thema. Bezeichnenderweise wird dieses Zusammensinken nur dadurch verdeutlicht, daß der hinter dem Bett inmitten der Apostel stehende Johannes über das Bett greift, um Maria zu stützen. So wird die Todesszene im »*Martyrologium Usuardi*« *des Diözesanmuseums von Gerona* (fol. 81 r) in dem obersten Medaillon dargestellt[71] (Abb. 19). Diese Handschrift, die nicht nur für die böhmische Buchmalerei, sondern für den internationalen Stil überhaupt bedeutend ist, wurde 1938 von O. Pächt zum ersten Mal veröffentlicht und gewürdigt.[72]

Die Forschung erkannte ihre Bedeutung erst nach der der internationalen Gotik gewidmeten Ausstellung 1962 in Wien und in der Folge erfuhr die Handschrift überraschend viele Behandlungen in der Literatur, unter anderem von Pešina, Frinta,



Abb. 26. Marientod, um 1430, Federzeichnung aus einem Leben Christi, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 485

Krása, Schmidt, um nur die wichtigsten Autoren zu nennen.[73] Pächt hat gezeigt, wie eng bei diesem Miniator der Stil der Darstellung mit der runden Form des Medaillons verbunden ist, wie dadurch die größte Schwierigkeit, die gerade in der Kunst nach 1400 auftritt, nämlich die Darstellung der dritten Dimension, hier eher zum Mittel wird, um den Konflikt zwischen den Vertikalen, den Horizontalen und dem Bogen des Rahmens zu lösen.[74]

Demgemäß wird in der Szene des Marientodes der Blick des Betrachters an der linken Seite in einem Halbkreis von den beiden vorne sitzenden Aposteln um das Betthaupt herum zum dahinter Stehenden geleitet. Die komplementäre Bewegung auf der rechten Seite ergibt sich durch die hervorragende Rückenfigur mit den großlinigen Faltenzügen und dem erhobenen Arm dieses Apostels, der das Rauchfaß hält.[75] Diese Geste ist zugleich Ausgangspunkt einer weiteren Blickführung, und zwar über die schräg gehaltene Hand des daneben stehenden Apostels zu der des Johannes, wo sie kurz verweilt, um dann mit der Gebetgeste Mariä zur linken Apostelgruppe zu weisen.

Die enge Verbindung zwischen dem hinter dem Bett stehenden Johannes und der davor placierten Maria wird einerseits dadurch ermöglicht daß das dazwischengeschaltete Bett noch keinen tiefräumlichen Wert besitzt, andererseits dadurch erreicht, daß der Blick von dem sich neigenden Johannes im Ductus des Körpers Mariä fortgeführt wird, und so die sich senkenden Formen dem Betrachter das Zusammensinken Mariä veranschaulichen. Die stilistischen Ideale der Kunst um 1400 haben so ein zwangloses Überleiten einer Form zur nächsten ermöglicht. Durch Eliminierung des Gebetpultes und durch das nun auf dem Bett liegende Buch umgeht der Künstler einige Probleme der räumlichen Darstellung. Die Überschneidung von Buch und gefalteten Händen vertuscht deren Angehörigkeit zu verchiedenen Raumschichten. Im Gegensatz zu späteren Darstellungen, ist Maria hier durch die auf eine kniende Haltung deutende Draperie vergrößert, was sie aber in der Komposition zu Johannes zugleich näherrückt. Zur Illusion des Raumes tragen auch der dunkle Hintergrund, von dem sich die Figuren abheben, sowie die Form des Medaillons selbst bei.

Auch die ikonographische Untersuchung bestätigt, daß der Martyrologium-Meister mit den neuesten Strömungen der französischen Malerei um 1400 vertraut war. Das Motiv des in die Lektüre der Sterbegebete versunkenen Apostels (links vorne) finden wir in den »Petites Heures de Jean de Berry« des Pseudo-Jacquemart[76] (Abb. 18).

In den »Petites Heures« wird das Lesen noch nicht als ein geistiger Vorgang, sondern als eine physische Aktion aufgefaßt, der Apostel steckt seine Nase ins Buch und das Gesicht wird durch diesen Vorgang fast vollständig verdeckt. Diese Art der Verbildlichung des intensiven Lesens hat den Martyrologium-Meister besonders fasziniert, der dieses Motiv übernommen hat. In einer etwas späteren Entwicklungsstufe tritt die Bedeutung des physischen Agierens beim Lesen zurück. So kann jetzt beim Bedford-Meister ein Lesender als stumme Rückenfigur dargestellt werden, die das Versunkensein in die Lektüre charakterisiert. Auch in einer Miniatur aus der Boucicaut-Werkstatt (um 1410), in der die Gruppe der beiden Apostel links im Vordergrund formal unserer Miniatur im Martyrologium noch näher steht, ist die Tätigkeit des Lesens schon im moderneren Sinn interpretiert.[77] Der Meister des Martyrolo-

giums hat hier also noch an die entwicklungsgeschichtlich ältere Interpretation der Tätigkeit des Lesens angeknüpft, die der böhmischen Kunst in anderen Spielarten vertraut war. Unser Künstler orientiert sich also im fremdem Motivschatz mit Hilfe seiner heimischen Erfahrung.[78]

Auf den ersten Blick scheint das Einzelblatt der Rosenwald-Collection, das von Schmidt dem sogenannten »Josua-Meister« zugeschrieben wird und um 1410 datiert wird, der Marientod-Miniatur in den »Petites Heures«, die wir schon mit dem Martyrologium verglichen haben, noch näher zu stehen.[79]

In der Tat scheint der ikonographische Zusammenhang — zwei Apostel vor dem Bett, Maria liegend auf dem Bett, Apostelgruppe dahinter — enger zu sein. Nur wird der Platz Christi jetzt von Johannes eingenommen, während Christus selbst mit Maria in einer Aureola über dem Bett erscheint. Die stilistische Umformung des Vorbildes scheint uns bei aller ikonographischen Verschiedenheit in der gleichen Richtung zu liegen, wie die der Martyrologium-Miniatur. In beiden Miniaturen finden wir Ansätze dazu, das Hintereinander im Raum zu verdeutlichen. In der Martyrologium-Miniatur heben sich Maria und der Apostel links dunkler vor dem helleren Bett ab und die starre Horizontale der hinteren Bettkante verdeutlicht durch die Überschneidung der Apostel in der rechten Bildhälfte, daß diese sich hinter dem Bett befinden. In der Miniatur des Rosenwald-Collection werden die fließenden Formen der Apostel hinter dem Bett fast über die ganze Bildbreite von der Bettkante abrupt abgeschnitten. Die beiden Hockenden vor dem Bett werden durch den hell-dunkel Kontrast vom Bettsaum



Abb. 27. Meister der Darbringung: Marientod, um 1430, Klosterneuburg, Stiftsgalerie



Abb. 28. Marientod, vor 1437, Gebetbuch Albrechts V., Wien, Österreichische Nationalbibliothek



Abb. 29. Scheiben aus einer Komposition des Marientodes um 1420/30, Glasmalerei aus St. Wolfgang bei Weitra, in der Stiftskirche Zwettl



Abb. 30. Marientod, um 1435/40, Missale für Propst Georg Muestinger, Klosterneuburg, Stiftsbibliothek

und dunklem Boden abgehoben, wodurch sich das Durchgängige des Bettüberwurfs hinter den beiden Aposteln verdeutlicht. In der Berry-Miniatur dagegen war von einer derartigen Betonung der Position der Figuren im Raum noch nichts zu spüren. Die Formen passen sich einander in fließendem Übergang noch mehr an. So setzt sich die Kurve des Armes der stehenden Apostel rechts in der Maria fort, der Umriß der kauernden Apostel rechts wird durch den des Bettes fortgesetzt, die gewellte Draperie vor dem Körper Christi findet ihre Entsprechung in der Krümmung des Bettumrisses am Kopfende.

Dieses Einführen von Störungszonen in den kontinuierlichen Formenfluß einer mit Figuren dicht gefüllten Komposition ist für die böhmische Kunst in dieser Zeit ein entscheidendes Entwicklungsmerkmal. Wir finden es wieder auf einer Miniatur aus einem für 1414 datierten *Missale des böhmischen Zisterzienserklosters Sedlec* (Abb. 20), und in dem *kleinen Tafelbild des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg* 1410.[80] Bei der Miniatur handelt es sich um eine unmittelbare Weiterentwicklung der Komposition des Martyrologium-meisters, wobei dessen voluminöser Figurenstil im Sinne der Kunst eines Broederlam ausgeformt wird. Aus den grazilen Gestalten von Johannes und Maria sind hier zwei schwere plastische Figuren geworden, deren Massigkeit durch die Bewegung der zusammensinkenden Maria beziehungsweise durch den sich vorneigenden Johannes noch verstärkt wird. Dadurch wird aber nun die rechte Bildhälfte fast zur Gänze von den beiden Figuren ausgefüllt, auf der linken Seite dominiert jetzt als Entsprechung der große Kopf des Petrus so sehr, daß der Künstler die Zahl der dargestellten Apostel reduzieren mußte. Er übernahm zwar die Haltung von Maria und Johannes sowie die schräg erhobene Hand des einen Apostels, aber gerade dadurch, daß diesem hier in der Komposition ein anderer Platz zugewiesen wird, zeigt sich, daß der Meister die raffinierten Blickführungen seines Vorbildes, die dort für die räumliche Wirkung von Nutzen waren, hier durch seine »raumbildenden Figuren« ersetzt hat. Damit haben wir ein wesentliches Problem der Unterscheidung west- und osteuropäischer Kunst angedeutet, was später noch ausführlicher behandelt werden soll.

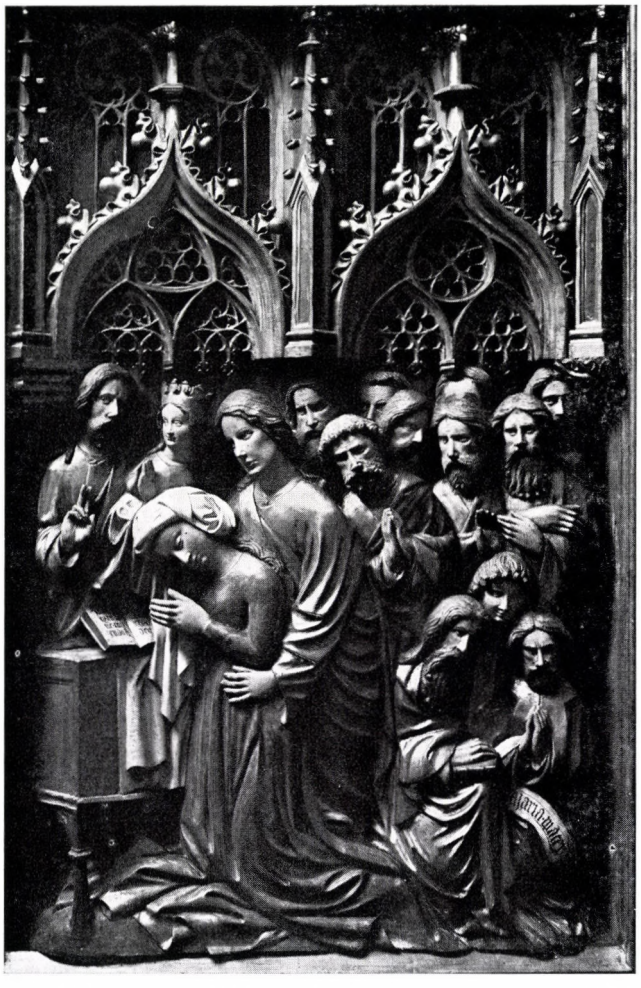


Abb. 31. Marientod um 1447, Relief des Wiener Neustädter Altars im Wiener Stephansdom



Abb. 32. Meister des Todes Mariä: Marientod, um 1440, Kupferstich, Graphische Sammlung des Kunstmuseums Basel

Hier sei noch gesagt, daß für eine Kunst, der es primär auf die Darstellung körperräumlicher Plastizität ankommt und für die der Freiraum nicht das Medium wird, das die Beziehungen der Figuren zueinander vermittelt, das Kernproblem bei der Überwindung des weichen Stils darin liegt, die fließenden Verbindungen der Einzelformen aufzulösen und die plastischen Einzelformen gegeneinander zu isolieren, um die so verselbständigten Formen in einen neuen körperräumlichen Zusammenhang zu bringen.

Der Illuminator des Missale aus Sedlec griff das Motiv des Gebetspultes wieder auf, ohne aber die bekannte Lösung des auf dem Bett liegenden Buches aufzugeben. In den Handschriften, die um 1410 gutes Durchschnittsniveau vertreten, zum Beispiel im *Brevier des Beneš von Waldstein* oder im *Missale (P. 4) der Prager Kapitelbibliothek*, liegt das Buch schon auf dem Gebetpult, dessen räumliche Darstellung immer stärker betont wird.[81] Der Zusammenhang von Maria und Pult kommt jedoch durch das weniger prononcierte Vorbeugen Mariä kaum zur Geltung, sie wird vielmehr dem aufrecht stehenden Johannes nähergerückt. Im Missale (P. 4) finden wir für die Betgeste Mariä nicht mehr die bisher einheitliche seitliche Darstellung, sondern eine der Verkündigungs-Maria des Martyrologiums ähnliche: die Ellenbogen der sehr abgewinkelten Arme stehen weit auseinander, die Hände sind dicht vor die Brust gezogen.[82] Durch diese Pose, die wir im Keim schon im Vyšehrader Antiphonar gesehen haben, wird eine Wendung Mariä zum Betrachter versucht.

Im Nürnberger Beispiel[83] ist die Entwicklung der Veranschaulichung des Todes Mariä bereits wesentlich fortgeschritten — nicht nur das Pult, sondern auch das auf dem Bett liegende Buch sind eliminiert, Maria betet nicht mehr, sondern ihre fast gekreuzte Armhaltung mit den herabhängenden Fingern der linken Hand deuten auf einen schon geschwächten körperlichen Zustand hin.[84] Die Tatsache, daß man in Tafelbildern um 1410 den Einfluß der Miniaturmalerei findet, spricht dafür, daß diese bisher die führende Rolle hatte, was auch mit den Ansprüchen der höfischen Kultur zusammenhängt. Zugleich setzt hier die Entwicklung der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts ein, die von nun an die führende Rolle übernimmt.

Die große Mitteltafel des *Raudnitzer Altars* (Roudnice)(Abb. 21),der zu den frühesten Beispielen der Flügelaltäre in Böhmen gehört, wirkt noch in vielem wie eine vergrößerte Miniatur.[85] Die Iko-

nographie und der Grundtyp der Komposition folgen noch der Gruppe der Werke um den Marientod des Martyrologiums. Mit der Vergrößerung des Formates und den Forderungen eines repräsentativen Altars mag es wohl zusammenhängen, daß es bei diesem Altar zu dieser merkwürdigen Notlösung einer auf dem Bett zusammensinkenden — formal ausgedrückt vor der Bettfläche schwebenden — Maria gekommen ist. Deshalb wird wohl der Blick des Betrachters wieder veranlaßt, den gewellten Oberflächenformen zu folgen und wird so von Maria zur Apostelgruppe geführt. Außerdem ist auch im Stil eine Wandlung spürbar: obwohl der Altar noch in das zweite Jahrzehnt zu datieren ist, bemerkt man schon den Übergang zum flüssigeren Faltenduktus der 20er Jahre. Das Zusammensinken Mariä wird durch die Weiterentwicklung der knienden Haltung in das Vorbeugen noch verstärkt, was die parallel laufenden Falten nur unterstreichen; ihre Augen sind geschlossen, die Arme gekreuzt, wobei die feingliedrigen Hände den Hauptakzent der abfallenden Linien setzten. Hinsichtlich der »Raumbildung«, das heißt der architektonischen Gliederung der Komposition zeigt der Altar Stilmerkmale, die auf die späteren Schnitzaltäre vorausweisen.

Dieser Flügelaltar, der in dem für das geistige Leben dieser Epoche eine so wichtige Rolle spielenden Augustinerkloster in Raudnitz stand, könnte auch auf die Böhmen benachbarten Gebiete einen Einfluß ausgeübt haben.[86] *Im Fresko der Chores der Fischerkirche zu Rust* im Burgenland entdecken wir eine ziemlich genaue Übernahme, wahrscheinlich schon aus den 20er Jahren.[87] Die Haltung Mariä und Johannis, die drei, vor dem Bett lesenden, in Spuren heute noch sichtbaren Apostel, die Andeutung einer Architektur, die etwas über die Apostel hinausragende Gestalt Christi, dies alles sind Merkmale, die dafür sprechen.

Auch für den *Altarflügel aus Ptaszkowa* (Abb. 22) in Kleinpolen (Małopolska) (30er—40er Jahre) bildet die Raudnitzer Tafel den Ausgangspunkt, obwohl dessen Meister auch schlesische Einflüsse aufgenommen hat.[88] Die von den liegenden Marientod-Darstellungen bekannte Gestalt des lesenden Apostels mußte der Künstler ähnlich wie in Rust hinter dem Bett placieren.

Diese zwei Beispiele aus der ersten Jahrhunderthälfte präsentieren sehr gut das Fortleben des böhmischen Stils in den geographisch benachbarten Gebieten. Dabei kommt es in den Werken



Abb. 33. Marientod, um 1450, Holzschnitt, Stiftsbibliothek, St. Gallen



Abb. 34. Konrad Laib: Marientod, um 1450, Venedig, Seminario Patriarcale



Abb. 35. Konrad Laib: Marientod, um 1460, Mitteltafel des Pettauer Altars, Pettau (Ptuj), Landesmuseum

von Künstlern durchschnittlichen Niveaus zu nicht mehr als lokalen Nuancierungen des böhmischen Stils. Für die ungeklärte Position Mariä in der Tafel des Raudnitzer Altars finden wir um dieselbe Zeit ein vergleichbares Beispiel im *Missale und Graduale der Dombibliothek zu Krakau (Kraków) — (Nr. 1, fol. 235 v und Nr. 45, fol. 230 v)* —, dessen Figuren noch sehr an die der Handschrift des Wenzel von Radeč erinnern.[89] In der optischen Ebene handelt es sich im Grunde um das gleiche Verhältnis von Figur zu Bett, jedoch wird in dem Missale mittels der Bettdecke, die Maria zum Teil umhüllt, eine »Korrektur« der Unklarheit versucht, das heißt Maria soll ausdrücklich auf dem Bett knien. Der vordere Bettrand wird aber nicht abgesetzt — der fließende, vereinheitlichende Charakter gelangt zu stärkerem Ausdruck. Im Gegensatz zum Raudnitzer Altar, wo Johannes Maria nur scheinbar hält, ist in der Miniatur in dem ausgestreckten Arm des Johannes und dessen zurückgeneigter Kopfhaltung etwas von der körperlichen Anstrengung spürbar, die Sinkende zu halten. Beachten wir im Zusammenhang damit die Darstellung im *Antiphonar der Breslauer (Wrocławer) Universitätsbibliothek (IF 430, fol. 100 v)* mit ihren für Schlesien typischen Figürchen.[90] Aus diesem nicht mehr »fließenden« Stil ergibt sich kein Eindruck des Schwebens Mariä, sondern Johannes scheint eher über das Bett greifend eine Schablone in Gestalt Mariä über dem Boden zu halten.

Aus den letzten Vergleichen wird leicht erkennbar, daß auf Grund des im Stil nicht zu bewältigenden Problems der räumlichen Darstellung, diese ikonographische Lösung nicht mehr fortleben kann.[91]

*

Infolge der Auflösung der ästhetischen Ideale des weichen Stils und angesichts der Forderungen des neuen Realismus nach einer Klärung der Raumverhältnisse war es nicht mehr möglich, daß Johannes und die niedersinkende Maria nur in der Fläche und in fließenden Bewegungszügen auf zwanglose Weise verbunden wurden. Nachdem das Bett zwischen den Figuren zu einem sperrigen Möbel geworden war, blieb Johannes nichts anderes übrig, als seinen Platz hinter der Lagerstatt zu verlassen und nach vorne zu kommen, um Maria aufzufangen. Diese ikonographische Neuerung mußte sich also aus den stilistischen Gesetzen der neuen Malerei ergeben.

So finden wir auf einer *schlesischen Tafel aus Langendorf (Wielowieś* (Abb. 23) um 1420—25) Maria und Johannes vor dem Bett dargestellt.[92] Im Sinne des neuen Realismus riegelt das Bett nun die Gruppe Maria—Johannes von den übrigen Figuren dahinter ab. Merkwürdig ist der gegenüber Maria kniende Apostel, dessen Haltung und Geste uns vom Graudenzer Altar her bekannt vorkommen, völlig neu ist aber, daß er sein Knie sozusagen als Gebetpult verwendet. Auch die Gesichtstypen und die kostbare Tiara Petri erinnern an den Graudenzer Altar, was durch engere künstlerische Beziehung zwischen Schlesien und dem Deutschordensgebiet und auch auf Grund der gemeinsamen böhmischen Wurzel leicht erklärbar ist.

Im Rahmen unserer Untersuchung erhält dieses Werk noch dadurch einen besonderen Akzent, daß der aus den schriftlichen Quellen bekannte Dialog zwischen Maria und Christus hier durch Spruchbänder veranschaulicht wird: »Komm, meine Erwählte, ich werde Dich auf meinen Thron setzen.« »Mein Herz ist bereit, mein Herz ist bereit.« Das Bildthema gelangte also auch »expressis verbis« zur Gestaltung.



Abb. 36. Marientod, um 1450, Federzeichnung, Erlangen, Universitätsbibliothek



Abb. 37. Marientod, um 1450, Tafelbild in der Kirche zu Donnersmark (Csütörtökhely, Spišský Štvrtok)

Eine etwas provinziell anmutende Variante dieser Stilstufe bietet die *Tafel eines Altars aus der Cosmas-Damian Kapelle der Marienkirche zu Danzig (Gdańsk)*, (Abb. 24), die wahrscheinlich das Werk eines einheimischen Künstlers (um 1420—25) ist:[93] Maria und Johannes scheinen fast auf eine zur Folie gewordenen Bettdecke geklebt, ohne feste Verankerung auf dem Fußboden. Dieses Beispiel zeugt von der Schwierigkeit, die die Bewältigung der Wiedergabe verschiedener Raumschichten in der Malerei darstellte.

Ein Vergleich dieser Tafel mit dem etwas früher entstandenen *Holzrelief vom Tympanon des Korkenmacherportals* derselben Kirche zeigt, daß die oben genannte Schwierigkeit in diesem Medium wegfällt.[94] Man könnte nun fragen, ob nicht die neue Ikonographie, wo Maria und Jo-



Abb. 38. Marientod, um 1470, Mitteltafel des Marientodaltars in der Hl. Elisabethkirche zu Kaschau (Kassa, Košice)

hannes vor dem Bett eine Gruppe bilden, vielleicht überhaupt in der Plastik entstand. Denn für die Plastik ist eine diagonale Verbindung der Figuren in der optischen Ebene zumindest für eine mediengerechte Lösung nicht möglich. Für die Darstellung vollplastischer Figuren ist um diese Zeit der Schrein eines Flügelaltars am besten geeignet.

Die Schreinplastik des Altars der Ursulinenkirche in Bruneck im Pustertal hat durch die derbe Übermalung und den Einbau in ein neugotisches Altarensemble bis zu den letzten Restaurierungen ihren mittelalterlichen Ursprung kaum verraten.[95] Johannes steht hinter der Knienden und hält sie an den Armen. Ihre gefalteten. Hände zeigen nicht mehr die schräggestellte Gebetgeste, sondern sind schon in die Horizontale gesunken.[96] Das Bett hinter den beiden Protagonisten trennt sie von den übrigen Aposteln. Nur der mit dem Rauchfaß befindet sich in der vorderen Zone Maria gegenüber. Die Falten der Kopfbedeckung Mariä vertreten noch die Stilstufe der Vesperbilder des Weichen Stils.[97] Rasmo nimmt mit Recht an, daß der Bildhauer im Umkreis des »Hans von Judenburg« zu suchen und das Werk etwa um 1427 zu datieren sei.[98]

Die ersten Beispiele in der Plastik, in denen eine kniende Maria sicher von Johannes gestützt wird, finden wir in Regensburg (zwischen 1410 und 1420). *Am Hauptportal des Regensburger Domes* sind in drei Zonen des Tympanons der Tod und die Grabtragung Mariä (unten), die Assumption (Mitte) und die Krönung (oben) dargestellt.[99] Auf die Ähnlichkeit dieser Anordnung mit den süddeutschen Beispielen haben wir schon hingewiesen. Der einzige ikonographisch verwandte Vorgänger dieses Tympanons in der Kathedralplastik ist das Marienportal zu Buda. Bei einem Vergleich der beiden wird die inzwischen vollzogene ikonographische Entwicklung noch klarer: in Buda finden wir um 1370 Maria kniend, in Regensburg um 1410 hingegen kippt sie aus ihrer knienden Haltung nach vorne, so daß Johannes sie scheinbar gerade noch daran hindern kann, zu Boden zu fallen. Das Gebetpult wurde eliminiert, und auch das Bett, das in Buda — obwohl in der obersten Zone — noch dargestellt war, fällt nun weg; es ist nur die Gruppe der Apostel mit der zusammensinkenden Maria im Zentrum dargestellt. Anregungen zum Stützmotiv des Johannes und zum Vorkippen Marias dürften bei diesem Beispiel nur die erwähnten Werke der Malerei und nicht die Kreuzigungsikonographie geboten haben. Die Figur des sich Maria entgegenbeugenden Apostels läßt sich vielleicht von den in anderen süddeutschen Marientympana am Bettende stehenden Jüngern ableiten.[100]

Aus derselben Werkstatt, die das Domportal erstellte, stammt auch *das Grabmal für Margarete Pfollenkofer († 1418) in Sankt Emmeram zu Regensburg*[101] (Abb. 25). Hier wird die Komposition des Domportals wiederholt, die ausgeprägt fallende Haltung Mariä aber »korrigiert«, sie wird von einem ihr gegenüber knienden Apostel an den Armen gestützt. Für die Anordnung in zwei Reihen, wobei die hinteren Apostel durchwegs stehen, könnte man am ehesten das Südportal des Frei-



Abb. 39. Detail der Abb. 38

burger Münsters (nach 1354) als Vorläufer heranziehen. Eine kniende Maria und drei Apostel, Tonplastiken des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, sind diesem Regensburger Beispiel sehr ähnlich — die stehenden Apostel, der mit dem Buch, der mit dem Weihwedel sowie der Maria gegenüber Kniende. Vergleicht man die Haltung der beiden Marien, so wird die Entwicklung in der Darstellung des Zusammensinkens deutlich. Daß diese Ikonographie eine Regensburger Tradition wurde, zeigt das Zenger-Epitaph (um 1460) in der Vorhalle des Obermünsters zu Regensburg, das eindeutig auf des Pfollenkofer-Epitaph zurückgeht.[102] Hier ist auch interessant, daß über der Todesszene der Ölberg mit Christus im Gebet dargestellt wird, was eine Parallele zwischen dem letzten Gebet Christi und dem Mariä bedeuten könnte, auf die bereits einige apokryphe Texte anspielen.

Es ist sicher kein Zufall, daß der Marientod an Grabdenkmälern dargestellt wird, denn dies geht mit der christlichen Anschauung von Maria als Fürbitterin konform. Der »Maria-Schlaf-Altar« (1434) im Dom zu Frankfurt war auch ursprünglich als Grabaltar gedacht.[103] Es gibt allerdings einige Beispiele in der Malerei, die von der ikonographischen Neuerung — Johannes stützt die zusammensinkende Maria vor dem Bett — keinen Gebrauch machen. Unsere Erklärung des Wandels wird dadurch jedoch nicht widerlegt, sondern bestätigt.

Auf dem *Epitaph der Agnes Glockengießer (1433)* in der Lorenzkirche in Nürnberg oder in der *Federzeichnung aus einem* in tschechischer Sprache geschriebenen *Leben Christi* (um 1430; Wien Österreichische Nationalbibliothek cod. 485, fol. 46) (Abb. 26) muß sich Johannes quer über das breite Bett strecken, um Maria gerade noch zu berühren.[104] Wenn die zuvor besprochenen Werke vom Standpunkt der neuen Lösung in der Marientod-Ikonographie auch sinnvoller erscheinen, so wird bei diesen Beispielen der Zwischenraum als solcher durch den angestrengt vorgebeugten Johannes doch fühlbar.

Wie nun der Mangel in Darstellungen gleicher Ikonographie wie die beiden letztgenannten beseitigt und der leere Raum durch voluminöse Figuren ersetzt werden kann, führt uns eine *Tafel aus Basler Privatbesitz* vor Augen, die auf Grund stilistischer Analogien zum Altar aus St. Sigmund im Pustertal, Südtirol, zu lokalisieren ist.[105] Bei einem Vergleich mit der Wiener Zeichnung verrät diese Tafel einerseits ihre ursprünglich starke böhmische Orientierung — auch zeitlich dürfte sie nicht allzuweit entfernt sein —, andererseits jedoch schon ihre Zugehörigkeit zur österreichischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. Dies führt uns zum Problem der regionalen Weiterentwicklung unseres Themas, das wir im folgenden für Österreich ausführlicher behandeln möchten.

Die regionale Weiterentwicklung des ikonographischen Typs des letzten Gebetes, vornehmlich in Österreich

(1430—1460)

Beim Vergleich der westlichen mit den östlichen Beispielen des liegenden Marientodtyps ergeben sich beträchtliche Unterschiede. Bei den westlichen Beispielen ist das Bett als Raumzelle und damit als Angelpunkt der ganzen Komposition das Entscheidende. Im Osten ist das Bett nicht quer zur Bildebene gestellt, sondern diagonal. Dadurch fällt die Aufteilung auf Raumschichten — für den Westen charakteristisch — weg, es ergeben sich daher neue Überschneidungsmöglichkeiten in den Diagonalen und damit eine Verbindung der plastischen Formen von Figur zu Figur. Nicht der Freiraum ist das Interessante, sondern der mit plastischen Formen erfüllte, und dadurch überhaupt erst gebildete Raum. Letzten Endes sind die Gründe für diese Lösung in der stärkeren plastischen Vorstellungsweise der östlichen Kunst zu suchen.[106] Im Osten lassen sich im 15. Jahrhundert in unserem ikonographischen Typ zwei Modelle feststellen.

Bei dem ersten wird das Bett, wo es vorkommt, nicht zur Raumzelle, sondern ein Möbelstück, ein plastischer Gegenstand wie das Gebetpult und auch die Figuren.

Besonders charakteristisch und ein Beweis für die plastische Vorstellungsweise des Ostens ist der zweite Typus, wo das Bett, der Angelpunkt der Erzählung in der westlichen Ikonographie, überhaupt wegfallen kann.

Wie lassen sich die verschiedenen ikonographischen Modelle vom Standpunkt der körperräumlichen Vorstellungsweise verstehen?

Untersucht man, was das Charakteristische für diese nicht vom Freiraum ausgehende Vorstellungsweise beim *Meister der Darbringung* (Abb. 27) ist, so ergibt sich, daß sich die Planparallele diagonal zur gezeigten Maria mit der projezierten Schoß-



Abb. 40. Marientod, um 1470, Tafel des Hauptaltars der Hl. Elisabethkirche zu Kaschau (Kassa, Košice)

fläche des Johannes verbindet.[107] Johannes ersetzt hier für Maria den Betschemel. Beim Meister der Darbringung sind noch Architekturen zur Kennzeichnung des Schauplatzes vorhanden. Der Marientod findet in einem Interieur statt. Der vom Portalbogen abgegrenzte Raum über den Figuren wird jedoch für den räumlichen Eindruck kaum verwertet. Über die Tiefe dieser Raumzone erfahren wir allein durch die Figurengruppe etwas, die als fester Block vor der Hintergrundarchitektur erscheint. Ein Interieurraum wird erst hinter den Figuren durch die Öffnung der Rückwand in Nischen ausgebildet. Im Zuge der Verknappung der Erzählung auf das rein figürliche Vokabular reduziert sich das Bett auf einen Zwickel zwischen Maria und dem Apostel rechts. Es ist charakteristisch, daß sich der Meister keine Gedanken darüber gemacht hat, wie das ganze Bett in dieser Komposition räumlich vorzustellen wäre. Diese Beschränkung auf eine erzählerisch motivische Andeutung des Bettes werden wir noch häufig wiederfinden. Die Interieurbildung des Darbringungsmeisters ist wohl genetisch als eine Umbildung oberitalienischer-venezianischer Innenräume zu verstehen.[108]

Eine Miniatur aus dem Gebetbuch Albrechts V. (Abb. 28), die zwar zeitlich später entstanden ist als der Marientod des Darbringungsmeisters, läßt diese Vorbilder noch deutlicher erkennen.[10] Durch einen portalartigen Rahmen blickt man in ein Interieur, in der vordersten Schicht ist die im Gebet zusammensinkende und von Johannes gestützte Maria zu sehen, dahinter zieht sich über die ganze Bildbreite das Bett, hinter dem nun als Halbfiguren Christus mit Mariens Seele und die Jünger erscheinen. Die Rückwand ist zusätzlich nischenförmig vertieft, die Seitenwand öffnet sich in einem Bogen, durch den man in einen Nebenraum blickt. Der Hauptraum ist mit einer Kasettendecke abgeschlossen. Beim Meister der Darbringung ist das Verhältnis zwischen Hauptraum, Nischenöffnung und Durchblick in den Seitenraum praktisch umgekehrt. *In einem Gebetbuch Friedrichs III.*, das vom Albrecht-Gebetbuch abhängt, ist der Interieurraum einfach weggelassen. Die Lösung des Darbringungsmeisters stellt in Österreich die originellste Fassung dar.

Das einzige Beispiel in der österreichischen *Glasmalerei aus Sankt Wolfgang bei Weitra* (Abb. 29), in der Stiftskirche in Zwettl (um 1420/30) vertritt eigentlich noch den alten Typus, wo Maria allein vor dem Bett stirbt.[110] Abweichend aber von den übrigen Darstellungen des Todes Mariä stehen hinter der Maria nicht Apostel, sondern zwei Engel. Es ist interessant, daß diese Lösung in der Malerei sonst nicht vorkommt. Die einzige Analogie kennen wir nur aus der Plastik im Freiburger Südportal. In der Glasmalerei, ebenso wie in der Portalskulptur war eine räumliche Hintereinanderordnung von Bett, Apostel und Christus kaum möglich, deshalb ist es nicht zu verwundern, daß die beiden Engel aus der oberen Zone (neben Christus) zu Maria hinter das Bett heruntergezogen wurden. Die ganze Todesszene wird hier auf mehreren hochformatigen Scheiben dargestellt, von denen die Scheibe mit der Figur Christi und der Seele Mariä in der Flammenglorie ihren ursprünglichen Platz auch über die Todesszene gehabt haben konnte. Der einzeln lesende Apostel könnte darauf hinweisen, daß ursprünglich noch weitere Scheiben existierten.

Eine interessante Variante unseres Typs finden wir im *Missale für Probst Georg Muestinger in Klosterneuburg*[111] (Abb. 30). Der Miniator war bestrebt, die durch das Bett verursachte Trennung zwischen der Maria—Johannesgruppe und den übrigen Aposteln — wie wir sie bei den beiden anderen Handschriften sehen — zu überwinden. Er löste aber das Problem anders als der Darbringungsmeister und machte dabei bei einem anderen ikonographischen Thema Anleihen. Maria kniet jetzt hinter dem Bett, so daß man das Bett jetzt fast mit dem Betschemel verwechseln könnte, der jedoch rechts über dem Bett noch eigens dargestellt ist. Ihre Haltung, die Wendung zurück mit gekreuzten Armen, erinnert an die Maria der Verkündigung. Maria und Johannes bilden jetzt mit den übrigen Aposteln eine diagonal plastische Gruppe, zu der das Bett eine plastische Gegenform bildet. Die Restformen der Architektur bilden weitere plastische Motive, die die Komposition vervollständigen.

Die Tendenz, die Marientod-Komposition fast als reine Figurengruppe darzustellen, wodurch es zur Reduktion des Interieurs als Schauplatz und zugleich zum Versuch kam, das Bett so in die Komposition einzubeziehen, daß es sich nicht mehr trennend zwischen die Figurengruppen schob, kann als Voraussetzung für die folgenden kompositionellen Lösungen gelten. Die beschriebene Lösung läßt schon eine ikonographische Möglichkeit erkennen, die die Reliefplastik adaptieren konnte. *Auf einem Relief des Wiener Neustädter Altars im Stephansdom*[112] (Abb. 31) können wir noch



Abb. 41. Marientod, um 1480/90, Tafel des Maria-Magdalenen Altars aus Berki (Rokycany)



Abb. 42. Marientod, Detail, um 1480/90, Tafel des Geburt Christi Altars aus der Hl. Egidiuskirche zu Bartfeld (Bártfa, Bardejov)

die Zusammenhänge mit den beiden Miniaturen aus dem Albrecht- bzw. dem Friedrich-Stundenbuch in der Anordnung der Apostel »hinter dem Bett« und der Maria—Johannesgruppe erkennen. Nur ist das Bett hier fortgelassen und rechts als Pendant zum Gebetpult eine hockende Dreiergruppe von Aposteln eingefügt. Hier gibt es nicht nur kompositionell, sondern auch motivisch Zusammenhänge mit der Malerei. Im geneigten Kopf der Maria, über dem ein Turban drapiert ist, dessen Enden lang herunterhängen, kann man noch die Dienerin aus einer verlorenen Judithkomposition des Meisters von Flémalle erkennen.[113] Eine ähnliche Auffassung des Themas als geschlossene Reliefkomposition finden wir im Marientod des *Meister von Schloß Lichtenstein*. Man beachte nur, wie die großen Vordergrundsfiguren sich in einer Reliefebene zusammenschließen. Hier ist zwar wieder das Bett eingefügt und aus dem westlichen Marientodtyp ist noch einer der vor dem Bett hockenden Apostel übernommen. Aber die vor dem Bett lang aufragenden Figuren verbinden sich mit jenen hinter dem Bett so sehr zu einer geschlossenen Gesamtgruppe, daß es völlig belanglos erscheint, ob das Bett zwischen den Figuren noch Platz haben könnte. Es ist nicht vor den Figuren da, sondern als motivische Andeutung und formale Ergänzung dort eingefügt, wo die Figurengruppe eine Lücke freigelassen hat.[114]

Ähnliche Bestrebungen zur Reduktion des Bildthemas auf die Figurenkomposition finden wir in Salzburg. *Konrad Laib* geht in der Komposition des Marientodes *in Venedig* (Abb. 34) sogar so weit, das motivische Element des Bettes einfach wegzulassen. Seiner Fassung geht in Salzburg ein älteres Beispiel des Marientodes aus Weildorf voraus.[115] Hier lassen die im Hintergrund angeordneten isokephalen Figuren an eine Fassung des Themas mit horizontal gestelltem Bett denken. Das aber ist etwas schräg gestellt und erscheint zusammen mit dem Betschemel als rautenförmiger Einschub zwischen den Figurengruppen. Wenn wir die Lösung Konrad Laibs besser verstehen wollen, scheint es jedoch zweckmäßiger, *einen süddeutschen Holzschnitt* (Abb. 33) heranzuziehen, der zwar wahrscheinlich etwas später als Konrad Laibs



Abb. 43. Marientod, um 1460, Mitteltafel eines Flügelaltars in der Pfarrkirche zu Naramice

Fassung entstanden ist, der uns aber den Vorstellungsprozeß von der westlich-niederländischen Fassung des Marientodes und der des Konrad Laib entwickeln läßt.[116] Der Holzschnitt hat das westliche Vorbild einfach dadurch umgeformt, daß er die Maria- und Johannes-Gruppe in die Mitte vor das Bett gerückt hat. Konrad Laib dagegen hat den westlichen Typus viel radikaler umgestaltet. Nur die hockenden Apostel als Eckpfeiler der Komposition erinnern noch an die westliche Kompositionsform. (Außerdem entstammt der den Weihrauch entfachende Apostel dem westlichen Figurenrepertoire.) Die beiden hockenden Apostel sind aber nicht einfach gedankenlos übernommen, sondern bilden jetzt Ausgangspunkte zweier Diagonalen, die auf Maria hinführen. Folgerichtig wird die Zusammensinkende jetzt auf jeder Seite von einem Apostel gestützt. Die übrigen Apostel sind jetzt so angeordnet, daß sich von den oberen Bildecken her, zwei durch Figuren gebildete Diagonalen herabsenken und in Maria ihren Schlußpunkt finden. Das Zusammenbrechen der Maria ist also nochmals durch Vektoren der Figurenkomposition ausgedrückt. Zugleich wird durch die Farbdifferenzierung Maria als Bildmitte herausgehoben. Während sich bei dem Meister von Schloß Lichtenstein die Figuren in ein homogenes Relief verwandelten, in dessen Dichte die Figur der Maria nicht mehr als Hauptfigur herausgehoben ist, hat Konrad Laib Einzelfiguren so nebeneinander gesetzt, daß sich durch den kompositionellen und farbigen Aufbau eine Steigerung zu Maria hin, zugleich eine kompositionelle Interpretation ihres Zusammenbrechens ergab.

Diese Dreiergruppe, wo Maria von beiden Seiten von einem Apostel flankiert ist, kann im Vergleich mit der üblichen Zweiergruppe Maria—Johannes als eine originelle Lösung von Konrad Laib angesehen werden. Diese Laibsche Gruppe scheint die Mitteltafel des *Georgs-Altars der Georgs-Kirche der Prager Burg (um 1470)* zu wiederholen, wobei die drei Figuren mit den Laibschen auch große physiognomische Ähnlichkeiten aufweisen.[117] Die Fortschrittlichkeit der Laibschen Lösung in Hinsicht auf die Raumbildung wird besonders klar, wenn man das wieder eingeführte raumlose Bett hinter der Hauptgruppe in Prag danebenstellt. Bei Laib wird der Raum zwar ausschließlich von Figuren gebildet, es gibt aber eine Raumrichtung von den hockenden Aposteln zu Maria, die in dem musterfreien Bodendreieck im Vordergrund nochmals wiederholt wird.

In dem späteren Marientod des *Konrad Laib, am Pettauer-Altar* (Abb. 35) sind die Tendenzen zu einer räumlichen Differenzierung noch stärker weiterentwickelt.[118] Die Kompositionsidee mit der zusammensinkenden Maria konzentriert sich auf die Bildmitte. Der Musterzusammenhang wird zu den Vordergrundsfiguren gelockert, während sich die Figuren nach rückwärts dichter zusammenschließen und damit gegen den Goldgrund abschließen. Die Kompositionsidee mit Maria im Zentrum wird beibehalten. Maria jedoch erscheint jetzt nicht mehr als gebogene Silhouette, sondern der Körper sackt jetzt auf Grund einer neuen Auffassung körperlicher Schwere in sich zusammen. Die Diagonalanordnung der Figuren links findet jetzt rechts in dem wieder eingeführten Bett ihre Entsprechung. Der hockende Apostel rechts wird durch den sich vom Hintergrund lösenden Petrus ersetzt, der sich diagonal zur Bildmitte auf Maria zu bewegt. Durch die Beziehung dieser Figur auf die Mittelgruppe wird Raum als Distanzüberwindung fühlbar gemacht und gleichzeitig nochmals das erzählerische Zentrum betont. Obwohl die Darstellung noch immer primär von den Figuren und von deren Zueinander ausgeht, ist diese bildhafte Lösung als Reliefkomposition nicht mehr vorstellbar.

*

Es gibt eine Darstellung des Marientodes, nämlich einen *Kupferstich* des nach dieser Darstellung benannten Künstlers *(»Meister des Todes Mariae«)* (Abb. 32), der trotz der Schwierigkeit seiner Lokalisierung und Datierung, aus unserer ikonographischen Betrachtung nicht ausgelassen werden darf.[119] Die Verschiedenheit dieser Darstellung von den bisher besprochenen, liegt schon selbst im Medium des Kupferstiches. Der Kupferstecher hat mehr Möglichkeit, die einzelnen Elemente aus verschiedenen ikonographischen Zusammenhängen nebeneinander darzustellen, genauso ist die Aufnahme von ferner her kommenden Stileinflüssen charakteristisch.

Der Stich enthält die folgenden gleichwertigen Elemente: Johannes mit der knienden Maria, zwei hockende Apostelgruppen, das Gebetpult mit dem offenen Buch und das Bett mit zwei Aposteln dahinter. Diese Motive stehen in keinem Zusammenhang miteinander, eine kompositionelle Lösung ergibt sich jedoch aus der symmetrischen Anordnung: die Apostelgruppen rechts und links,

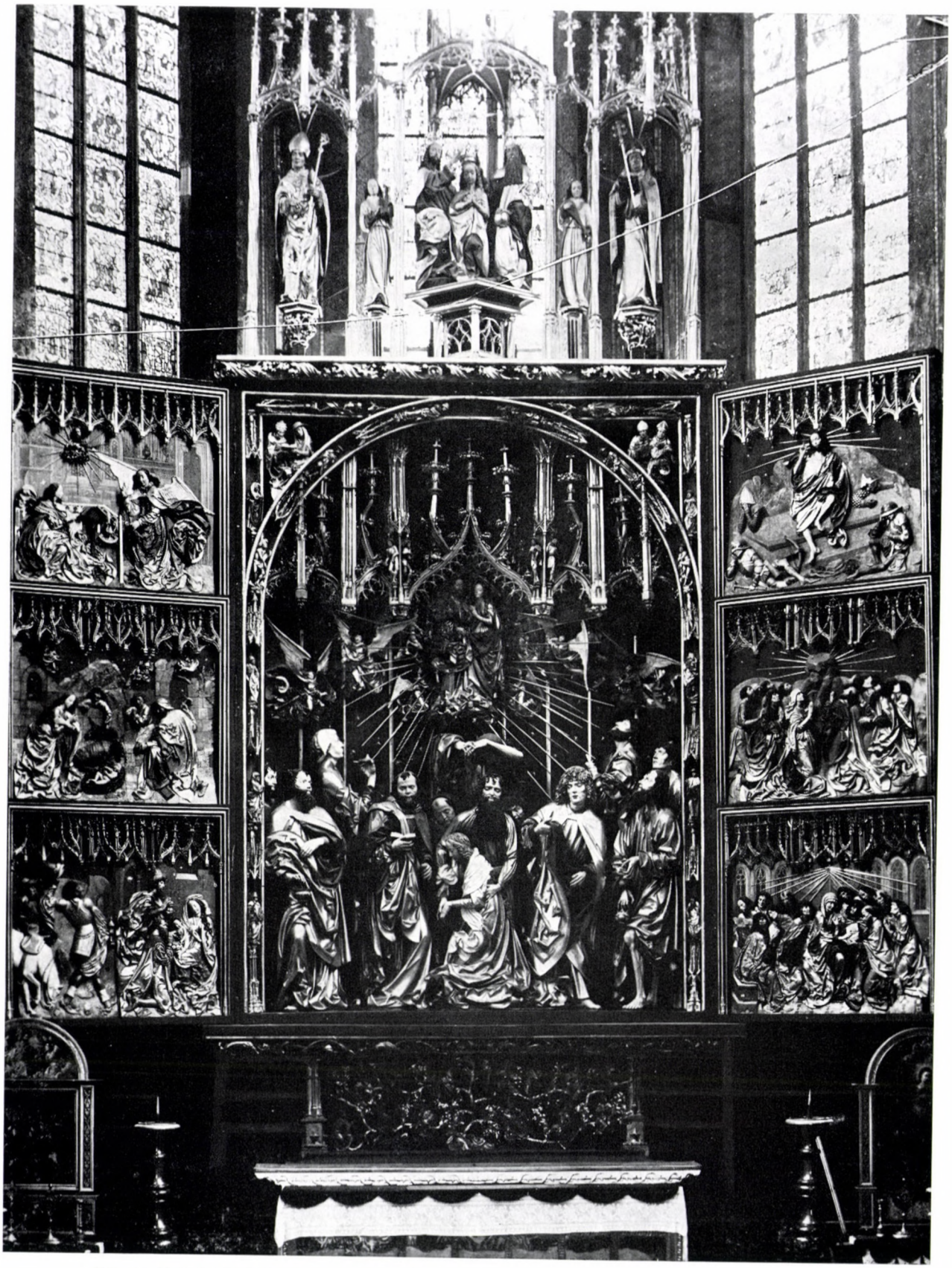


Abb. 44. Veit Stoß (Wit Stwosz): Hauptaltar der Marienkirche zu Krakau (Kraków), 1477—89

Maria—Johannes in der Mitte. Beide Apostelgruppen, genauso, wie die Johannes—Maria könnten von einer Komposition der Kreuzigung stammen. Die Schrägstellung des Bettes und die ausführliche Schilderung des Gebetpultes sind aber auf den östlichen Typ des Marientodes zurückzuführen. Auch stilistisch sind östliche, sowohl böhmische, als auch bayrisch—salzburgische Einflüsse zu bemerken. Der Stich konnte genauso aus stilistischen, als auch aus ikonographischen Gründen nur im Ausstrahlungsbereich Osteuropas entstanden sein. So läßt sich eine Lokalisierung nach Süddeutschland akzeptieren.

Wir haben bisher in unseren Beispielen die Verbindung der Darstellung des Marientodes mit der Krönungszene außer acht gelassen. Das Verhältnis dieser beiden szenischen Momente zueinander und ihre Entwicklung wollen wir anhand eines ikonographisch sehr interessanten Beispieles aus Ungarn erörtern.

Auf einem hochformatigen *Tafelbild in Donnersmark (Csütörtökhely, Spišský Štvrtok)* (Abb. 37) ist in der unteren Bildhälfte der Tod Mariens dargestellt. In der oberen Bildhälfte haben zwei Engel einen Vorhang wie eine Zeltwand ausgebreitet, vor der die Figur des Christus erscheint, dessen Mantel zwei aus der Tiefe hervorfliegende Engel tragen. Christus weist an der einen Hand die Wundmale vor, in der anderen hält er die Krone für Mariens Krönung bereit. Diese Komposition wird nach unten durch zwei weitere Engel ergänzt, die aus Körben Blumen auf das Bett Marias streuen.

E. Hoffmann hat 1933 dieses Bild publiziert und mit einer *Zeichnung (heute in Erlangen)* (Abb. 36) in Zusammenhang gebracht, die sie nach Nürnberg lokalisiert.[120]

Motivisch und kompositionell stimmen die beiden Darstellungen weitgehend überein. E. Hoffmann hat schon den Zusammenhang des Tafelbildes mit dem Nürnberger Tuchermeister erkannt und den Schluß gezogen, daß das ungarische Tafelbild auf ein verlorenes Nürnberger Bild aus der nächsten Umgebung des Tuchermeisters zurückgeht, für welches sie in der Erlangener Zeichnung die Entwurfsskizze sieht. Sie hält es für möglich, daß es sich bei dem Tafelbild nicht um ein ungarisches Werk, sondern um eine Nürnberger Arbeit für den Export handelte. Da aber das Tafelbild hinter der Zeichnung zurücksteht, nimmt sie an, daß das Tafelbild nur eine Kopie nach dem Nürnberger Vorbild sein könne.

Zusammenhänge mit den Werken des Tuchermeisters ergeben sich im monumentalen, geschlossenen Figurenvolumen, bei dem sich die Arme kaum aus dem Figurenblock lösen. Man vergleiche besonders den Apostel hinter dem sichtbaren Stück des Bettüberwurfes rechts — dessen Hände unvermittelt aus der Gewandmasse hervorkommen und sich symmetrisch auseinanderfalten — mit der Maria der Kreuzigung des Tucheraltars, oder das Verhältnis von Händen und Gewandblock beim Apostel rechts im Vordergrund mit der Johannesfigur derselben Kreuzigung.[121] Vergleichbar sind auch die großförmigen Köpfe der Apostel, die dunklen Schattenbildungen zur ausgeprägten Modellierung mit den Typen des Tucheraltars. Die Marientodkomposition als solche läßt sich völlig in die Nürnberger Tradition einordnen. Durch das leicht diagonal gestellte und fast überdimensionierte Bett entsteht im Vordergrund Platz für den Betschemel und die Maria-Johannesgruppe. Die Bildecken sind jeweils mit zwei kauernden Aposteln besetzt, die übrigen Figuren um das Bett verteilt. Man vergleiche mit dieser Komposition das Nürnberger Epitaph für Agnes Glockengießer (um 1433) und das *Lochner-Epitaph* aus der Nachfolge des Tuchermeisters.[122]

Die Verbindung von Marientod und Krönung ist eine sehr alte westliche Tradition. Sie findet sich in der Kathedralplastik im Tympanon der Marienportale und ist von dort in die Malerei gewandert.[123] Im Louvre befindet sich eine Zeichnung (um 1400), die im unteren Bildfeld den Marientod zeigt, darüber Christus begleitet von Engeln, der die von Engeln emporgetragene Seele Mariens in Empfang nimmt, darüber folgt die Marienkrönung.[124] Troescher hat diese Komposition in zahlreichen Beispielen der Wand- und Tafelmalerei nachgewiesen und die Hypothese aufgestellt, daß es ein Monumentales Wandbild in Bourges gegeben haben müsse, womit sich die enorme Verbreitung dieser Komposition erklären lasse. Auf unseren beiden Beispielen sind die zwei Phasen der Aufnahme der Seele und der Marienkrönung verschmolzen, die Selbständigkeit dieser Szenen ist aufgehoben, Christus hält die Krone in Erwartung der Seele Mariens bereit. Dadurch ergibt sich eine zwingende Verbindung mit der Szene darunter, da das Motiv der Erscheinung Christi nur im erzählerischen Zusammenhang mit dem Marientod darunter verständlich wird. Auf dem Nürnberger Epitaph für Hans Lochner um 1466 ist diese Ikonographie nochmals



Abb. 45. Marientod, um 1520, Tafelbild des Hauptaltars zu Héthárs (Lipiany)

aufgenommen; hier hält ein Engel die Krone für die Krönungsszene bereit.[125]

Das interessante an der Komposition der Zeichnung und des zugehörigen Tafelbildes liegt darin, daß in der Erscheinung Christi eine Idee aus der Frühzeit der niederländischen Malerei aufgenommen wird. Die Epiphanie ist hier mit realistischen Mitteln bewerkstelligt. Zwei Engel haben einen Vorhang zurückgeschlagen und dadurch wird Christus sichtbar. Dieser Gedanke der Vernatürlichung eines Wunders kommt in der Pieta-Komposition des Meisters von Flémalle (in Leningrad) und in der Erscheinung Gottvaters im Zelt in einer Eyckschen Miniatur des Turiner Stundenbuches zum Tragen.[126] Das Problem, ob der Künstler unserer Marientod-Zeichnung diese Bildidee auf den Marientod übertragen hat, oder ob sich diese Verbindung schon in einem niederländischen Vorbild des Meisters von Flémalle fand, wird sich kaum lösen lassen. Die Komposition der Erscheinung Gottvaters zeigt zwar flemalleske Züge, aber es wäre doch sehr merkwürdig, wenn sich für eine derartige Bildidee des Meisters von Flémalle keinerlei Reflexe nachweisen ließen.



Abb. 46. Hugo van der Goes: Tod Mariä, vor 1470, Brügge, Musée des Beaux-Arts

Die Entfaltung des ikonographischen Typs des letzten Gebetes in Ungarn, Polen und Süddeutschland

(1460—1520)

Bei dem westlichen Typus des Marientodes mit der im Bett sterbenden Maria, mußte zwangsläufig das Bett den Kern der Raumgestaltung bilden und damit war auch Maria innerhalb der Komposition ein kompositionelles Gewicht gesichert. Bei unserem Typ dagegen können wir sehen, wie wir schon bei Laib und in zahllosen anderen Beispielen gesehen haben, wie sich die formale Phantasie an dem Problem entzündet, Maria formales Gewicht zu verleihen. Die Lösungsmöglichkeit mit Maria im Zentrum, die wir schon bei Konrad Laib fanden, wird auch von den polnischen und ungarischen Künstlern gesucht.

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts bildet die häufigste Lösung in Ungarn und in Polen ein Typ, wo die Diagonale des Bettes, die meistens im Betpult fortgeführt wird, nochmals das Zusammensinken der Maria betont.

Diesen Typus vertritt in Ungarn die Mitteltafel *des Marientodaltars der Elisabethkirche in Kaschau* (Kassa, Košice) (Abb. 38, 39), der Maria-Magdalenen-Altar aus *Rokicani* (Berki, Rokycany), (Abb. 41), der Marienaltar aus *Pukkanz* (Bakabánya, Pukaňec) und der Geburt-Christi-Altar aus *Bartfeld* (Bártfa, Bardejov) (Abb. 42). Denselben Typus vertreten in Polen die Tafeln aus *Legnica* und *Naramice*[127] (Abb. 43).

Besonders originell ist die Kaschauer Lösung, wo Petrus dem Gebetpult und der Maria—Johannesgruppe gegenüber gestellt wird. Hier kommt dem Gebetpult mit dem offenem Buch, wieder eine große Bedeutung zu, was darauf hinweist, daß der Gedanke des letzten Gebetes auch in dieser Zeit noch im Bewußtsein blieb, besser gesagt Allgemeingut wurde. Ganz ähnlich ist die Lösung des Meisters von Großgmain (von 1499). Diese beiden Bilder werfen noch ein wichtiges Problem des niederländischen Einflusses auf (Goes, Schongauer), das wir im folgenden ausführlicher behandeln werden. Hier sei nur auf die von Roger ausgebildete Gruppe Maria—Johannes unter dem Kreuz hingewiesen. Die Übernahme der Maria—Johannesgruppe aus der Kreuzigungsikonographie findet sich in dieser Zeit freilich auch in anderen Gegenden ausgeprägt wie etwa auf der Tafel des Marientodes in Tamsweg in Österreich, wo Johannes den zusammensackenden Körper gerade noch halten kann.

Es gibt in der Betonung der Figur Mariä nicht nur die Verwendung des Bettes, dessen diagonaler Schub zu ihr führt. Auf der Tafel des ehemaligen Hauptaltars in *Kirchdrauf* (Szepesváralja, Spišské Podhradie) schließen zwei Mauern die Figurenkomposition gegen den Hintergrund ab. Diese sind von den Seiten her zur Mitte geführt und dort unterbrochen: dadurch ergibt sich eine Betonung der vertikalen Marienfigur.[128]

Ungefähr zur Zeit des Marientodaltars, damit im engsten Zusammenhang dürfte auch die Tafel des *Hauptaltars der Elisabethkirche in Kaschau* (Kassa, Košice) (Abb. 40) entstanden sein. [129] Hier wird Maria ganz ähnlich, wie auf dem anderen Kaschauer Altar von Johannes gehalten, am Gebetpult kniend dargestellt. Abweichend von dem Marientodaltar fehlt aber hier das Bett, die Maria-Johannes Gruppe hat sich ganz auf die linke Seite geschoben, im Mittelpunkt der Komposition steht der Hl. Petrus. Das ganze Bild wird von den Figuren der Apostel ausgefüllt und es ist kaum zu merken, daß hinter der Gestalt Mariä die zwei hölzernen Träger einer Bahre zu sehen sind. Etwas

unklar kommt die Bahre zum Ausdruck dadurch, daß sie mit einem ähnlichen Brokat bedeckt ist, wie das Gewand des Hl. Petrus dahinter. Auf diesem Bild kommt die Verschmelzung zweier Szenen, nämlich der Todeszene und der Grabtragung zum Ausdruck. *Auf dem Maria-Erasmus-Altar in der Hl. Egidiuskirche zu Bartfeld* (Bártfa, Bardejov) um 1505 finden wir z. B. die Todesszene überhaupt nicht, sondern nur die Grabtragung, laut den Apokryphen mit dem hängenden jüdischen Priester und auf einer anderen Tafel die Grablegung.[130]

Die oben erwähnte Kaschauer Tafel bereitet einen Typ vor, der sich um 1500 und am Anfang des 16. Jahrhunderts in Polen und Ungarn durchsetzte. Diese Beispiele zeigen eine reine Figurenkomposition, das Bild wird nur von den Figuren Mariä und den Aposteln ausgefüllt. Die Gestalt Mariä finden wir in der Mitte, nicht mehr seitlich, sondern von vorne dargestellt. Der Altar aus *Bodzentyn* in Polen, der Hauptaltar aus *Héthárs* (Lipiany), (Abb. 45) in Ungarn sind Vertreter dieses Typs. In Héthárs nimmt die ganze Komposition einen ähnlichen Charakter an, wie es bei den Darstellungen der »Ausgießung des Hl. Geistes« zu finden ist. Man kann sogar von einer Wechselwirkung der zwei Szenen sprechen.[131]

Die Tendenz, die Marientod-Komposition als reine Figurengruppe darzustellen, hat sich schon seit den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts bei allen östlichen Ländern verfolgen lassen. Diese ikonographische Möglichkeit in der Malerei konnte die Reliefplastik am ehesten adaptieren, auf deren eingehende Besprechung auf Grund der Weiträumigheit des Themas in dieser Studie verzichtet werden mußte.

Wie wir gesehen haben, erschien unser ikonographisches Motiv in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Malerei und Plastik gleichzeitig, was sich aus der Gleichrangigkeit der beiden Medien in dieser Zeit erklären läßt. Im Laufe des 15. Jahrhunderts, als die Malerei die führende Rolle übernahm, finden wir die meisten Beispiele in dieser Gattung. Im letzten Jahrhundertviertel, als die süddeutschen Schnitzaltäre ihre Hochblüte erreichten, bot sich die in diesem Raum verbreitete Ikonographie für eine Gestaltung des Themas an.

Der in den Jahren 1477—89 entstandene *Krakauer Marienaltar des Veit Stoß* (Wit Stwosz), einer der an künstlerischer Qualität und Maßstab bedeutendsten spätgotischen Schnitzaltäre, bietet zugleich eine Krönung unserer Marientod-Ikonographie[132] (Abb. 44). Der Krakauer Hochaltar ist, wie die Kirche selbst, Mariä Himmelfahrt gewidmet. Er ist in der Form eines Doppeltriptychons aufgebaut, das auf den Feiertagsseiten die sieben Freuden Mariä darstellt, wobei sechs auf den Flügeln, als Reliefs geschnitzt sind, die siebente und größte, der Tod im Schrein in vollrunden Figuren. Im Corpus stellen überlebensgroße Figuren das letzte Gebet Marias inmitten der Apostelschar dar, darüber viel kleiner die Erhebung ihrer Seele in Form des strahlenden, von Engeln emporgehobenen Brautpaares Maria—Christus, wobei Maria in voller leiblicher Gestalt wiedergegeben ist; im Gesprenge ist die kleine Krönungsgruppe angebracht. Dem ikonographischen Programm liegt also die schon seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bekannte, mit der Brautmystik verbundene theologische Auffassung über die siebente Freude Mariä zugrunde.



Abb. 47. Martin Schongauer: Tod Mariä, um 1470, Kupferstich

Veit Stoß hat im Krakauer Marienaltar eine prägende Lösung des letzten Gebetes Mariä ge-



Abb. 48. Marientod, um 1510, Flügel des Altars der Probsteikirche in Heiligenstadt

funden. Sie hat die Plastik in Polen und Ungarn bis ins frühe 16. Jahrhundert bestimmt.[133]

*

Im Westen wird erst in *Goes' Brügger Marientod* (Abb. 46) das »diagonale« Bett als Raumzelle wieder aufgenommen. Jetzt aber handelt es sich um ein orthogonal auf die Bildebene projiziertes — also verkürztes — Bett, eine Lösung, die die perspektivischen Erfahrungen der vorangegangenen niederländischen Malerei zur Voraussetzung hat.[134]

Im Osten bleibt der Typ mit dem diagonalgestellten Bett nach wie vor bevorzugt. An die westliche Marientod-Ikonographie wird hier erst wieder angeknüpft, als Hugo van der Goes' Neuerung bekannt wird. In den 90er Jahren hat sich der von Goes ausgebildete Typ durch die Vermittlung des *Schongauerschen Kupferstiches* (Abb. 47) fast generell durchgesetzt.[135] Es ist vielleicht bezeichnend, daß fast in allen deutschen und östlichen Beispielen der Konflikt zwischen Raum und Fläche eigentümlich ungelöst bleibt. Es bleibt ein Schwebezustand zwischen orthogonaler Projektion und in die Fläche aufgeklappter Bettfläche. Die deutschen und östlicheren Künstler hat an der Goes'schen Lösung offenbar mehr die Möglichkeit der Füllung des Bildfelds mit Figuren um ein plastisch gegebenes Bett interessiert. Eines läßt sich jedenfalls mit Sicherheit sagen: in allen Beispielen wird die befremdende Verzerrung des Bettes in der Projektion nicht aufgenommen. So wird im Kupferstich Schongauers die Bettoberfläche vor dem Betrachter aufsichtig ausgebreitet. Allerdings wird die Aufsicht jetzt optisch begründet. Der Betthimmel wird wieder mit dargestellt und damit eine optisch rationale Begründung für die Aufsichtigkeit der Figurenkomposition gegeben.

Diese Art der Auflösung des Goes'schen Vorbildes findet sich hauptsächlich in den Marientoddarstellungen der deutschen Kunst.

Die Auflösung der räumlichen Spannung können wir mit einem Beispiel eines *schwäbischen Meisters von 1489 belegen.*[136] Häufig findet sich jedoch auch die Goes'sche Projektion fast ins Gegenteil verkehrt. In einem Beispiel aus dem frühen 16. Jahrhundert ist die Bettoberfläche sogar etwas in die Fläche gedehnt.[137] In den östlichen Beispielen dagegen wird das Bett als übergreifende Raumform entwertet, auf ein Möbel reduziert, dessen plastisches Gewicht kaum das der Figuren übertrifft.

In Süddeutschland kommt es zu dem interessanten Phänomen, daß mit der Rezeption des Goes'schen Marientodes auch ein ikonographischer Wechsel zustandekommt. In diesen Fällen wird der Typ des letzten Gebetes Mariä, also der kniend sterbenden Maria durch den des eigentlichen Marientodes, der im Bett sterbenden Maria abgelöst. Für unseren Typ der im Gebet sterbend zusammensinkenden Maria, lassen sich zwei Haupttypen der Einbeziehung des Goes'schen Marientodtyps herausschälen. Aus Goes' Marientod werden die Eckfiguren der Apostel im Vordergrund übernommen. In das sich nach oben öffnende Dreieck zwischen den Figuren wird die zusammensinkende frontal dargestellte Maria »eingelassen« (vergleiche den *Marientod in St. Zeno in Reichenhall, oder den Altar in der Propsteikirche in Heiligenstadt*[138] (Abb. 48).

Ein zweiter Typus übernimmt nur das orthogonal ins Bild gesetzte Bett, schon in der Formulie-



Abb. 49. Marientod, 1499, Tafel des Großgmainer Altars, Großgmain, Pfarrkirche



Abb. 50. Hans d. J. und Ivo Strigel: Marientod, um 1480, zersägte Flügel eines Flügelaltars, Budapest, Museum der Bildenden Künste

rung durch Schongauer, rückt es an eine Bildseite und stellt die Komposition des Marientodes mit dem Betschemel daneben. So zeigt es besonders eindeutig der Marientod des *Meisters von Großgmain* (Abb. 49), wobei hier der Zusammenhang mit dem Marientod des Goes noch an der stehenden Figur rechts hinter dem Bett in der Raumnische zu erkennen ist.[139] Ein zweites Beispiel haben wir in dem Marientod von *Hans und Ivo Strigel* (Abb. 50). Er hat den rechten, vor dem Bett hockenden Apostel von Goes übernommen, hat sein Vorbild jedoch etwas »korrigiert«, indem er unter den rechten Arm als Stütze einen Schemel geschoben hat.[140]

In diesen beiden Typen ließ sich wieder die Tendenz erkennen, die motivischen Elemente der Darstellung so im Bildraum zu verteilen, daß man wieder eine geschlossene Figurenkomposition geben konnte. Für dieses Bestreben hat der Meister des *Marientodes in Basel*[141] (Abb. 51) eine ideale Lösung gefunden. Durch einen Portalbogen blickt man in zwei sich diagonal in die Bildtiefe öffnende Räume, die durch einen Mittelpfeiler, dessen Bogenöffnung stark verkürzt ist, voneinander getrennt werden. Diese Raumform bildet die Basis für eine zusammenhängende Figurenkomposition, die sich von beiden Seiten her aus der Bildtiefe konvex hervorwölbt. Im Vordergrund und in der Mitte der Komposition ist für die zusammensinkende Maria wieder der Rogersche Typ der Maria unter dem Kreuz verwendet. Für die übri-



Abb. 51. Marientod, um 1500, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum

gen Figuren sind Goes'sche Typen des Marientodes verarbeitet, die auch in der Londoner Fassung des Marientodes nach Goes aufgenommen sind.[142] Bei der Vermittlung dieser Aufnahme niederländischer Vorbilder dürfte der Bodensee-Oberrheinische Kunstkreis ebenso eine Rolle gespielt haben wie beim Tiroler »Meister von Uttenheim«. Wenn man eine der Frühwerke dieses Künstlers, wie die Mariengeburt, mit unserer Tafel vergleicht, findet man in der Raumauffassung, in der genrehaften Schilderung des Bettes und auch in der hartbrüchigen Stoffbehandlung Ähnlichkeiten.[143]

Der Marientod hat aber auch spätere Stilmerkmale. Die Gesichtstypen und der renaissancehafte Zug des »Künstlerportraits«, wie man die auf der rechten Seite aus dem Bild herausblikkende Figur nennt, sowie eine Ähnlichkeit mit Innenräumen und Kompositionen bei Pacher und

Reichlich sprechen dafür, daß unser Bild nur in diesem künstlerischen Milieu entstanden sein konnte, was zugleich eine Erklärung der die östliche Auffassung des Marientodes kennzeichnenden Lösung bietet. Man könnte sagen, daß sich aus der Ikonographie ein Hinweis auf die Lokalisierung ergibt.[144]

In der Spätgotik, beim Übergang in die Hochrenaissance ist bei der Marientod-Ikonographie eine Wandlung zu beobachten. Der Gedanke der leiblichen Aufnahme Mariä in den Himmel tritt immer mehr in den Vordergrund und findet seine künstlerische Lösung in der Darstellung der Himmelfahrt, die im Laufe des 16. Jahrhunderts auch im Norden allmählich den Platz der Todesszene einnimmt.[145]

Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä, wo der Hauptakzent nicht auf der Darstellung des »Sterbens«, sondern auf dem letzten Gebet liegt, kann als eine eigenartige Veranschaulichung des Gedankens der Himmelfahrt betrachtet werden. Es kann kein Zufall sein, daß dieser Typ in Osteuropa entstanden ist. Dafür können die aus diesem Gebiet ausgegangenen religiösen Tendenzen nicht allein eine Erklärung geben. Vielmehr muß man fragen, ob nicht die auf die Figuren konzentrierte plastische Darstellungsweise der osteuropäischen Länder die Voraussetzung für die Verbreitung gegeben hat.

Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä zeigt uns, daß die Kunst in Osteuropa mit ihren regionalen Zügen zur Bereicherung der ganzen europäischen Kunst beigetragen hat.

ANMERKUNGEN

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

Baum	*Baum, E.:* Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst. Österreichische Galerie Wien. Kataloge I. Wien—München, 1971
České uměni	České uměni gotické 1350—1420. Hrsg. von J. Pešina. Praha, 1970. — S. 244—304: J. Krása: Knižni malba; Katalog
Hartmann	*Hartmann, P.:* Die gotische Monumentalplastik in Schwaben. München, 1910
Krása	*Krása, J.:* Die Handschriften König Wenzels IV. Wien, 1971
Kloss	*Kloss, E.:* Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters. Berlin, 1942
Kunst um 1400	Europäische Kunst um 1400. Katalog, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1962
Martin	*Martin, K.:* Die Nürnberger Steinplastik im 14. Jahrhundert. Berlin, 1927
Meiss 1967	*Meiss, M.:* French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke. London, 1967; I—II.
Meiss 1968	*Meiss, M.:* French Painting in the Time of Jean de Berry: The Boucicaut Master. London, 1968
Pächt	*Pächt, O.:* Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Augsburg, 1929
Podlaha	*Podlaha, A.:* Soupis památek historických a uměleckých Knihovna Kapitulni v Praze. Praha, 1903
Radocsay	*Radocsay, D.:* A középkori Magyarország táblaképei (Die Tafelbilder des mittelalterlichen Ungarn). Budapest, 1955
Salzburg	Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400—1530. Katalog der Ausstellung des Museums Carolino Augusteum. Salzburg. 1972
Sauerländer	*Sauerländer, W.:* Gotische Skulptur in Frankreich, 1140—1270. München, 1970
Schmidt	*Schmidt, G.:* Malerei bis 1450. Tafelmalerei-Wandmalerei-Buchmalerei in: Gotik in Böhmen, hrsg. von K. M. Swoboda. München, 1969; S. 167—322
Stange	*Stange, A.:* Die deutsche Malerei der Gotik Bd. II. Die Zeit von 1350 bis 1400. Berlin, 1936. Bd. IX. Franken-Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500. München—Berlin, 1958

[1] Dieser Arbeit liegt meine an der Wiener Universität abgeschlossene Dissertation zugrunde, deren Problemstellung auf eine Anregung von Professor Pächt zurückgeht. An dieser Stelle sei es mir gestattet, den Herren Professoren Pächt und Demus in Wien, Frau Dr. Balogh, Herrn Dr. Radocsay und Prof. Vayer in Budapest für ihre Unterstützung meinen Dank auszusprechen. — Ein gut ausgewähltes Literaturverzeichnis zur Marientod-Ikonographie findet sich bei E. Guldan: Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz—Köln, 1966, S. 327—328. — Da in der Dissertation von G. Holzherr, Die Darstellung des Marientodes im Spätmittelalter (Tübingen, 1971), der Schwerpunkt auf dem Typus des liegenden Marientodes liegt, wird das Problem des knienden Typs auch im Kapitel »Der Südostdeutsche Typ« nicht gelöst.

[2] Die Arbeit geht auf die Reliefplastik nicht ausführlicher ein. Dieses Thema werde ich in einer anderen Arbeit behandeln. Auch mit den verschiedenen Fassungen des Marientodes bei Holbein habe ich mich hier nicht beschäftigt, obschon die Untersuchung der Frage im Rahmen des Holbeinschen Oeuvres nicht ohne Interesse wäre.

[3] Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. Hrsg. F. Wickhoff, M. Dvořak. Bd. IV: P. Buberl: Die illuminierten Handschriften in Steiermark. 1. Teil: Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau. Leipzig, 1911, S. 205 ff. — Auf diese Miniatur — deren ikonographische Eigenart bis heute gar nicht beachtet und die früher nicht abgebildet wurde — wurde ich von den tschechischen Forschern J. Krofta und J. Krása aufmerksam gemacht; ich danke auch hier für ihre Hinweise.

[4] Unser Miniator nützt den Buchstabenbalken für die räumliche Differenzierung (Bd. I, fol. 328) in der Szene »Christus erteilt den Aposteln die Lehrgewalt« noch geschickter aus, wo Petrus mit seiner Hand über den Balken greift (abgebildet in Kirchenschmuck, 1900, S. 164).

[5] So finden wir z. B. vor dem Bett hockende Apostel mit klagender Geste u. a. in der französischen Miniaturmalerei (in der Legende des hl. Denis, um 1317), auf einer englischen Tafel (um 1320), in einer lombardischen Zeichnung (um die Jahrhundertmitte). Auf der Tafel des Altars von Schloß Tirol (in den 70er Jahren), auf einem Brünner Täfelchen und im Altar in Schotten (in den 80er Jahren) sehen wir schon eine Menge hockender Apostel, die einander bedecken und überschneiden. Vgl. *Martin, H.:* La miniature française du XIII^{e} au XV^{e} siècle, Paris, 1923, Abb. XXXVI (Legende de saint Denis 1317, Bibl. nat. Fr. 2091, fol. 36). *Borenius, T. u. Tristam, E. W.:* Englische Malerei des Mittelalters. München, 1927, Abb. 45 (Antependium mit vier Szenen aus

dem Marienleben in Cluny Museum von Paris). *Schendel, A.:* Le dessin en Lombardie (Jusqu'à la fin du XV[e] siècle). Bruxelles, 1938, S. 41 (Vita Christi, lombardisch, Mitte 14. Jahrhundert, Mailand, Ambrosiana cod L 58 sup f. 77 v—78 r [Photo: KHI der Univ. Wien Inv. Nr. 111 444]. Altar aus Schloß Tirol (s. Anm. 14). Der Brünner Marientod (Stange II, Abb. 32; České umění Kat. Nr. 305). Der Altar in Schotten (Stange II, Abb. 137).

[6] In der Capella degli Scrovegni in Padua rahmen zwei wuchtige Klageweiber das Bild mit der Darstellung der Beweinung Christi. Sie finden sich also bei einem dem Marientod formal sehr gut vergleichbaren Thema. Trotzdem waren es unter den giottesken hockenden Figuren nicht diese thematisch sehr verwandten, an die die Marientod-Ikonographie hätte anknüpfen können. Diese von rückwärts gesehenen und stummen Figuren waren für das erzählerische Bedürfnis der lesenden Apostel nicht geeignet. Darum wurden die hockenden, von vorne oder von der Seite gesehen giotteske Figuren aufgenommen, wie sie in den Szenen der Geburt Christi, Geburt Mariä, Traum des Joachim in Padua in der Capella degli Scrovegni und in den zahlreichen Szenen des Leben des hl. Franziskus in der oberen Basilica di San Francesco in Assisi vorkommen. *Previtali, G.:* Giotto e la sua bottega 1967. Milano. Abb. 166, 167, 168, 260, 273, 275, 281, 441.

[7] Zeitschrift für Christliche Kunst XXI (1908) S. 299. Abb. 10 (Zehn Elfenbeinreliefs des 14. und 15. Jahrhunderts von A. Schnütgen). *Koechlin, R.:* Les ivoires gothiques français, Paris, 1924. Abb. 210, 213, 215, 217, 513, 839.

[8] Der Marientod aus Košatky: Schmidt, Tafel II.

[9] Flügel des Morgan-Diptychons: Schmidt Abb. 106.

[10] Über das Fresko in Doudleby: *V. Dvořáková, J. Krása, A. Merhautová, K. Stejskal:* Gothic mural painting in Bohemia and Moravia 1300—1378. London 1964, S. 130—31.

[11] In den Apokryphen werden drei Frauen als Dienerinnen Mariä bezeichnet (*James*, s. Anm. 38. S. 212, 219 ff.), in der byzantinischen Kunst wird die Anzahl der Jungfrauen variiert. Sie befinden sich entweder unter den Aposteln oder blicken von den Gebäuden im Hintergrund auf das Geschehen (So z. B. in den Mosaiken der Martorana in Palermo). *Demus, O.:* The mosaiks of Norman Sicily, London 1969. Abb. 56. — In Gracanica und Matejc sind die Frauen wie bei den französischen Elfenbeinen in der Szene der Todesverkündigung zu sehen (Anm. 53, Taf. IX/1, XIII. *Koechlin:* op. cit. Abb. 211, 213, 839, 210). Vgl. noch die Miniatur des Bouciaut-Meisters (unsere Anmerkung 69). Auf einem süddeutschen Teppich des Kölner Kunstgewerbemuseums (um 1410) sind die drei Frauen durch Inschriften in ihren Heiligenscheinen bezeichnet: Marta, Maria Magdalena, Susanna (*Kurth, B.:* Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Bd. II, Abb. 33—34, Wien, 1926). Sie stehen hier um das Betthaupt. Ein berühmtes Beispiel der vor dem Bett kauernden Frauenfigur bietet das Straßburger Tympanon um 1230 (Sauerländer Taf. II, S. 124). Über die Herkunft dieser Figur hat man viel herumgerätselt (*Panofsky, E.:* Zur künstlerischen Abkunft des Straßburger »Ecclesiameisters«, in: Oberrheinische Kunst IV (1929/30), S. 124—129, Taf. 63—65). Die Beispiele des 14. Jahrhunderts, wie das Tympanon des Bischofstores zu St. Stephan in Wien und die Chorerker des Pfarrhofs zu Sebaldus in Nürnberg zeigen die Frauen schon ganz eindeutig in der »Apostelpose«. *Garger, E.:* Die Reliefs an den Fürstentoren des Stephansdomes. Wien, 1926, Taf. IV; *Martin:* op. cit. Abb. 273.

[12] *Schmidt:* S. 169, 174, 193, 119, 208. Kunigunden-Passionale (Prag, Universitätsbibliothek Cod. XIV A. 74), Tafel aus Košatky (Boston, Museum of Fine Arts; *Schmidt*, Tafel II, S. 185), Flügel eines Diptychons (New York, Sammlung J. Pierpont-Morgan, *Schmidt*, Abb. 106), Liber viaticus (Prag, Nationalmuseum Cod. XIII. A. 12. 254 v; abgebildet bei *Meiss* 1968), Missale des Johannes von Neumarkt (Prag Bibliothek des Metropolitankapitels, cim 6, fol 156).

[13] *Krása:* S. 118—119.

[14] Daß der Liber viaticus auch für unseren Maler vorbildlich gewesen ist, steht außer Zweifel. Dafür spricht auch die Tatsache, daß einige Nachträge ab fol. 308 von einem Illuminator stammen, der unserem Miniator so nahe steht, daß man zumindenst an dieselbe Werkstatt denken muß (*Schmidt:* S. 180). — Über die Stilquellen des Meisters zusammenfassend *Schmidt:* S. 170, 171, 207, 208. *Krása:* S. 118, Anm. 258—261. Wir möchten nun das »Italienische« bei unserem Meister unterstreichen. — Ganz giottesk ist bei unserer Miniatur der vor dem Bett kauernde Apostel, dessen Kopf in so starker Abkürzung gegeben ist, daß von dem Gesicht kaum etwas zu sehen ist. Unser Miniator verwendet diese Lösung auch im zweiten Band auf fol. 373 im Johannesmartyrium. Daß der giotteske Einfluß in Europa Allgemeingut geworden ist, zeigt der Altar aus Schloß Tirol oder der Derby Psalter in England am Anfang der 70er Jahre. Für den hinter dem Bett stehenden Apostel, der mit eigentümlich geneigtem Kopf ins Buch blickt, lassen sich bei Niccolò Giacomo da Bologna ähnliche Typen finden. Auch stilistisch ist dieser Maler mit unserem gut vergleichbar. In den Szenen aus dem Leben der Heiligen Katharina sind zunächst ganz allgemein die Malweise, im besonderen aber die gedrungenen Figurenproportionen zu vergleichen. — *Pächt:* A giottesque episode in english mediaeval art. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes VI (1943, S. 51—70, Abb. 21) C; *Oberhammer, W.:* Der Altar von Schloß Tirol. Innsbruck 1948 S. 39 ff Taf. 40. *Pächt, O.* and *Alexander, J. J. G.:* Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford 2 (Italian School) Oxford 1970. Nr. 130 (S. 13) Canon Misc. 492. Gregor IX. Decretales; München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 10072 Missale Romanum 1374.

[15] Die Verkündigung im Liber viaticus (Schmidt: Taf. XI), Die Verkündigung aus Vorau bei *Lampel, T.* Eine Antiphonar aus dem Chorherrenstift Vorau. Theil I. in: Kirchenschmuck 1900, Abb. auf S. 117. Über diese Ikonographie der Verkündigung siehe *Robb, D. M.:* The Iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries. In: Art Bulletin XVIII (1936) S. 480 ff. S. 523—26: Appendix: The Motive of the Christ Child in the Annunciation.

[16] *J. Krásas* Rezension über die Buchmalerei bei G. Schmidt im Band: Gotik in Böhmen, hrsg. von K. M. Swoboda. München, 1969. in: Uměni XIX. [1971] S. 393—401. Abb. 2—3) auf S. 394—395.

[17] Van Os hat bewiesen, daß »die Darstellung Marias leiblicher Assumption in ihrem Entstehen nicht so sehr die Illustration einer Erzählung der Himmelfahrt war, als vielmehr eine Erscheinungsform der Verherrlichung Mariens«. (*Os, H. W. van:* Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300—1450. 's Gravenhage) Staatsuitgeverij 1969. IV. Kapitel S. 145—185: L'Assunta. Taf. 14a, 15, 16, 17. Diese ausgezeichnete Bearbeitung der künstlerischen und theologischen Fragen stellt das Thema sehr überzeugend dar. Für die Darstellung des Marientodes bildet die Ikonographie der byzantinischen Koimesis den Ausgangspunkt. Im Laufe der ikonographischen Entwicklung rückt dabei in Italien immer mehr gegenüber dem Tod das Auffahren in den Himmel in den Vordergrund. Der Marientod wird also nicht häufig gesondert dargestellt, sondern im Zusammenhang mit der Himmelfahrt. Bei dieser Entwicklung kam der entscheidende Anstoß aus Siena. In Duccios Glasfenster im Dom zu Siena 1287 steht die Himmelfahrt Mariens schon zwischen dem Tod und der Krönungsszene im Mittelpunkt; sie, die den Ausgangspunkt der späteren Assunta-Darstellungen bildete (S. 157 ff, Taf. 13). Im Zuge der Betonung des Himmelfahrtsgedankens wird allerdings durch die »Gürtelspende«, ein realistisches Beweisstück, wieder eine apokryphe Geschichte in die Ikonographie aufgenommen. Eine der frühesten sienesischen Beispiele der »Gürtelspende« ist eine Initialminiatur eines Graduale des frühen 14. Jahrhunderts im Museo d'Arte Sacra in Asciano. (*Os:* S. 155—56, Anm. 27, S. 161, 168, Abb. 104). Maria zeigt hier noch nicht die später ausgeprägte Frontalansicht, sie wendet sich etwas nach links und scheint während der Auffahrt aufrecht zu stehen.

[18] Wilkens hat gezeigt, daß die »Madonna gravida« in dieser Zeit in Böhmen eine Veranschaulichung der Marienverehrung darstellt. (*L. von Wilkens:* Ein Kaselkreuz in Rokycany. Hinweise zur böhmischen Marienverehrung unter Karl IV. und den ersten Prager Erzbischöfen. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1965, S. 33—51, Abb. 9.)

[19] Über das Brevier von Opatovice vgl. die Publikation von *B. Miodońska:* Brevier neznámý český rukopis 14. století. In: Umění XVI (1968) Nr. 3, S. 213—252, Abb. 20. *Schmidt* S. 219; *Krása* S. 120; České Umění S. 276 (Kat. Nr. 357).

[20] Z. B. in einer astronomischen Handschrift Wenzels IV. oder in Quadripartitus von Ptolemäus (Krása, Taf. II, III).

[21] Der Marientod aus Košatky bei *Schmidt*, Taf. II. S. 174—75. (Das Bild geht auf Paulo Venezianos Marientod von 1333 im Museum zu Vicenza zurück). Der Marientod auf dem Flügel des Morgan-Diptychons Abb. 106, S. 193, 203, 234 bei Schmidt.

[22] *Stange:* Bd. II. S. 84, Abb. 100, *Schmidt* S. 260.

[23] Kunst um 1400: Abb. 124.

[24] *Réau, L.:* Iconographie de l'art chrétien Bd. II, Iconographie de la Bible II Nouveau Testament. Paris 1957, S. 606. *Katzenellenbogen, A.:* The sculptural programs of Chartres Cathedral. Christ Mary Ecclesia. Baltimore 1959, S. 54, Abb. 47.

[25] *Stange* II: S. 86 ff, Abb. 109, *Schmidt* S. 260, 317.

[26] S. Anmerkung 14 und 64. Diese Lösung finden wir noch ausgeprägter in der Zittauer (Žitawa) Matutinale und Vesperale, vor 1420, wo Maria im Bett von Johannes aufgerichtet wird. Das Sitzen im Bett kommt nicht eindeutig zum Ausdruck, da die ganze vertikale Haltung ihrer Figur zur Geltung kommt und dadurch die Assotiation des Stehens hervorgerufen wird. Diese Lösung, die allmählich den Platz der strengen byzantinischen Ikonographie im Laufe des 15. Jahrhunderts einnimt, kann als ein Übergangstyp zu den knienden Darstellungen betrachtet werden. Über Zittau (Žitava): České umění S. 290—91.

[27] *Kloss* S. 191, 94, 95, Abb. 140, *Schmidt* 237, *Krása* S. 192—93.

[28] *Pächt, O.:* Die historische Aufgabe Michael Pachers. In: Kunstwissenschaftliche Forschungen 1. Berlin, 1931. S. 100 ff.

[29] *Csemegi, J.:* A budavári főtemplom középkori építéstörténete (Die mittelalterliche Baugeschichte der Liebfrauenkirche von Budavár). Budapest, 1955. — *Entz, G.:* Die Marienkirche (Matthiaskirche) und die Fischerbastei auf dem Burgberg von Buda. Budapest, 1965. — *Gerevich, L.:* A Budai vár feltárása (Die Freilegung des königlichen Palastes der Ofner Burg). Budapest, 1966. S. 278 f. — *Gerevich, L.:* The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Budapest, 1971. S. 68, ff., S. 71. ff. — *Gerevich, L.:* Budapest művészete a későbbi középkorban a Mohácsi vészig. (Die Kunst von Budapest in dem späteren Mittelalter bis zur Schlacht von Mohács). In: Budapest története a későbbi középkorban és a török hódoltság idején. Hrsg. von L. Gerevich, D. Kosáry. Budapest története. Bd. II. Budapest, 1973. S. 255 ff. Das Marienportal wirft wichtige Probleme der Architekturplastik auf, die aber nicht zu unserem engeren Themenkreis gehören, und womit wir uns ein anderes Mal beschäftigen möchten.

[30] Das Marienportal kam erst bei den großen Restaurierungsarbeiten der Kirche am Ende des vorigen Jahrhunderts unter Leitung des Architekten Schulek zum Vorschein. Bei der Restaurierung von 1963 war festzustellen, daß das Tympanonrelief fast zur Hälfte aus Originalstücken besteht. Die Halbfigur Christi auf den Wolken mit der Seele Mariä in Gestalt eines Wickelkindes ist Schuleks Erfindung. Außerdem wollte er über die deutlich sichtbare Bruchlinie des Tympanons, in der Mitte mit groben Wolkenformationen hinwegtäuschen, die er bis in die unterste Zone herunterzog. Sehr kompliziert ist die Frage der Rekonstruktion des oberen Teiles des Tympanons. Es sind nur die zwei Archivoltenfiguren gut erhalten, auf dem Photo vor der Restaurierung sind aber daneben Reste figuraler Darstellungen zu erkennen. Vergleicht man aber die zwei Figuren mit der Gestalt Mariä und den Aposteln, so wird klar, daß es sich hier weder um denselben Meister, noch um dieselbe Zeit handeln kann. Die zwei Sitzfiguren zeigen einen altertümlicheren Stil, sie scheinen noch den Typus der Archivoltenfiguren der französischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts zu bewahren. Es ist sehr merkwürdig, daß sie nur in der oberen Hälfte des Tympanons vorkommen, daß dies aber ihr ursprünglicher Anbringungsort war, läßt sich auf dem Photo erkennen. Gerade dies muß aber bei den unten an der linken Seite knienden Aposteln in Frage gestellt werden. Hier hatte der Künstler keinen Platz mehr zur Verfügung, deshalb mußte er einen Teil der Rahmung abmeißeln. Auch das Bett ragt zum Teil über die Archivoltenrippen hinaus. Alle diese Tatsachen sprechen für die Hypothese, daß sich die beiden Figuren ehemals an den Archivolten eines kleineren, älteren Tympanons befanden. Die untere Szene, mit der ikonographisch ganz neuen Lösung ist eine veränderte, neuere Zufügung.

[31] *Schmitt, O.:* Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters. Bd. II, Frankfurt 1926, Abb. 241 (südliches Chorportal des Freiburger Münsters).

[32] *Drobná, Z.:* Die gotische Zeichnung in Böhmen. Prag 1956, Abb. 28, 36; *Malkiewicz, J. K.:* Rzeźba portalowa Kościoła św. Piotra i Pawła w Strzegomiu. Ziemia. 1957 Nr. 1, S. 15—17.

[33] *Drobná, Z.:* op. cit. Abb. 60: Zwei Greise und Astronom. Pinsel und Federzeichnung. Erlangen, Universitätsbibliothek I.A.1. Vgl. auch Abb. 61. I. A. 2. dasselbe; *Z. Drobná* in České umění Kat. Nr. 406 (S. 312); Schmidt Taf. VI, Abb. 142.

[34] *Bräutigam, G.:* Gmünd—Prag—Nürnberg (Die Nürnberger Frauenkirche und der Prager Parlerstil vor 1360 in: Jahrbuch der Berliner Museen Bd. III (1961) S. 38—75; *Kosegarten, A.:* Zur Plastik der Fürstenportale am Wiener Stephansdom in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. XX (1965), S. 74—97.

Schmidt, G.: Peter Parler und Heinrich Parler als Bildhauer. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII (1970), S. 108—153 (siehe hier die ganze Literatur der Parlerplastik).

[35] *Martin:* Abb. 237.

[36] In Thann findet sich eine Szene der Maria unter den Tempeljungfrauen, wie sie vor einem Altar kniet und in einem Gebetbuch liest. In dieser Lösung hat sich schon der formale Typus der knienden Maria ausgebildet, wie wir ihn in Buda im Marientod wiederfinden. (Oberrheinische Kunst IX [1940] Abb. 8.)

[37] S. nächsten Absatz über die schriftlichen Quellen.

[38] Alle Apokryphen zum Tod Mariä in englischer Übersetzung bei: *James, M. R.:* The Apocryphal New Testament. Oxford 1924, S. 194—227.

[39] *Tischendorf, C.:* Apocalypsis, Apocryphae Mosis, Esdrae, Pauli, Johannis item Mariae dormitio, Leipzig 1866, S. 113—136. — *Haibach-Reinisch, M.:* Ein neuer »Transitus Mariae« des Pseudo-Melito. Textkritische Ausgabe und Darlegung der Bedeutung dieser ursprünglicheren Fassung für Apokryphenforschung und lateinische und deutsche Dichtung des Mittelalters. Rom 1962. — *James:* op. cit. S. 209 ff. — Die frühe Aufnahme des Transitus-Textes in England beweisen die Darstellungen des York Psalters, wo auf Marias leiblicher Assumption ein besonderer Akzent gelegt wird. (*T. S. R. Boase:* The York Psalter in the Library of the Hunterian Museum, Glasgow. London, 1962. Tafel 4, 5, 6.)

[40] *Voragine, Jacobus de:* Die Legenda aurea. Aus dem Lateinischen übersetzt von R. Benz, Heidelberg, 1955, S. 583—609 (Über Mariae Himmelfahrt).

[41] *Tischendorf, C.:* op. cit. S. 95 ff. — *James:* op. cit. S. 201 ff.

[42] Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. O. Schmitt, Stuttgart, 1935. Bd. I/2, Abb. auf Sp. 799. — Vgl. noch das ungarische Anjou Legendarium vom Anfang des 14. Jahrhunderts, wo das Lebensende Mariä laut der Legenda aurea in 10 Episoden dargestellt wird. (*Levárdy, F.:* Magyar Anjou Legendárium, Budapest, 1973. Abb. 17, 18, 19.)

[43] Die verbreitetere Version, bei welcher Maria die Palme schon dem angekommenen Johannes zeigt, findet sich bei Duccio. Vgl. E. Carli: Duccio di Buoninsegna, Milano 1961, Abb. 1—6.

[44] Ein anderes Beispiel, wo die Apostel auf Wolken herabschwebend zu Maria kommen, zeigt ein Teppich um 1400. Augustinermuseum Freiburg. Kunstepochen der Stadt Freiburg. Ausstellung zur 850-Jahrfeier. 1970. Kat. Nr. 125.

[45] *Koechlin:* Les ivoires gothiques français. Paris 1924. Abb. 210, 211.

[46] Die Abbildungen der erwähnten Beispiele: s. *Martin*, Abb. 78, *Hartmann*, Abb. 19, 21.

[47] Siehe später dieselbe Anordnung, allerdings mit der zusammensinkenden Maria im Fresko von Freistritz an der Drau. Stange Bd. XI, Abb. 181.

[48] *Sauerländer*, Abb. 130, 131.

[49] *Sauerländer*, Abb. 78, 79 (Chartres), 46, 47 (Mantes), 42 (Senlis).

[50] *Hartmann*, Abb. 11, *Tietze, H.:* Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien. Wien 1931. (Österr. Kunsttopographie Bd. XXIII; hrsg. D. Frey, Abb. 91, 98).

[51] *Hartmann*, Abb. 8, 10, 27.

[52] *Hartmann*, Abb. 19, 21; *Schmitt, O.:* Das Marienleben am Thanner Westportal. In: Oberrheinische Kunst Bd. IX (1940), Abb. 20—24, S. 45 ff. Das früheste Beispiel der Aufnahme der östlichen Apokryphen in der Plastik im Westen sind die Szenen in der Kapitelzone in dem linken Teil der Porte Royale in Chartres (1145—55). *Heimann, S. A.:* The capital frieze and pilasters of the Portail Royal, Chartres, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXI (1968), S. 73—102.

[53] *Wratislaw-Mitrovic, L.—Okunev, N.:* La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe. In: Byzantinoslavica Bd. III, 1, 1931, S. 134—174, Taf. XIII—XIV.

[54] Über den allgemeinen Begriff der Antiphonen und Breviere siehe: Lexikon der Marienkunde, Hrsg. von Algermissen Bd. I. 1967, Regensburg, Sp. 276 ff, 932—936.

[55] Summa Mariana. Allgemeines Handbuch der Marienverehrung. Hrsg. von J. H. Schütz. Paderborn 1903. S. 247—250. Kap. XXIX. Himmelfahrt der allerseligsten Jungfrau Maria. Über das Hohe Lied: A. Bach: Das rheinische Marienlob. Eine deutsche Dichtung des 13. Jahrhunderts. Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 1933. Publ. 281. Leipzig 1934, S. XXII. *Beitz, E.:* Rupertus von Deutz — seine Werke und die bildende Kunst. Köln 1930. *Wilkens, L. von:* op. cit. S. 33—51.

[56] Da diese theologische Auffassung durch die Interpretation der Texte der Cantica canticorum auch von dem Hl. Bernhard v. Clairvaux, dem Begründer des Zisterzienserordens, sehr gefördert wurde, könnte man annehmen, daß die Änderung der Textstelle zum Fest der Himmelfahrt Mariä von den Zisterziensern ausgegangen ist. Dieser Hypothese würde auch die Tatsache entsprechen, daß der Stifter des Vyšehrader Antiphonars, Dietrich von Kugelweit, ein bedeutender Zisterzienser seiner Zeit gewesen ist. Dietrich von Kugelweit (Dětřich z Portic) ist in Lehnin (Mark Brandenburg) in den Zisterzienserorden eingetreten. Seit 1350 war er in Verbindung mit König Karl IV. und ist einer seiner wichtigsten Ratgeber geworden. Lange Zeit bekleidete er das Amt des Kanzlers von Böhmen, für einige Jahre hindurch auch die des ganzen Reiches. Auf Wunsch Karls wurde er 1351 Bischof von Schleswig, später von Minden. Seit dem 27. Januar 1360 war er Propst des Kollegiatstiftes in Vyšehrad, blieb aber weiterhin Bischof von Minden. Am 13. Oktober 1357 gründete er das Zisterzienserkloster in Skalice bei Kouřum in Ostböhmen. (Ottův Slovnik Naučný VII. Praha, 1893, S. 416—17.) — Auf den Stifter weist das in der Handschrift mehrfach vorkommende Wappen des Bistums Minden hin. Daß diese Handschrift für das Kollegiatstift in Vyšehrad bestimmt war, dafür sind noch folgende Beweise vorhanden. Da die Kirche des Kollegiatstiftes dem hl. Petrus geweiht war, kommen in der Handschrift nicht nur auf das Patrozinium weisende Wappen mit den Schlüsseln, sondern auch Miniaturen, wie z. B. der hl. Petrus mit den Kanonikern, Petri Stuhlfeier usw. vor. Die Handschrift gelangte erst nach den Hussitenkriegen nach Österreich. — Da man die Änderung der Textstelle zum Fest der Himmelfahrt Mariä nicht ausschließlich in den liturgischen Büchern der Zisterzienser findet, kann vorläufig nicht mit Sicherheit auf einen bestimmten Orden zurückgeführt werden.

[57] *Wilkens, L. von:* op. cit. S. 33—51. *Winter, E.:* Frühhumanismus (Seine Entwicklung in Böhmen und dessen europäische Bedeutung für die Kirchenreformbestrebungen im 14. Jahrhundert. Berlin, 1964, S. 39 ff. »Vom Mittelalter zur Reformation«. Hrsg. von K. Burdach Bd. IV. Th. 4. *Klapper, J.:* Schriften Johannes von Neumarkt. Gebete des Hofkanzlers und des Prager Kulturkreises Berlin 1935. S. VII ff, Bd. III, Th. 2, *Burdach, K.:* Der Dichter des Ackermann aus Böhmen und seine Zeit. Berlin, 1932.

[58] *Meersemann, G.:* Von den Freuden Mariens (Ein Beitrag zur Geschichte der niederdeutschen Mystik), in: Lebendiges Mittelalter. Festgabe für W. Stammler, Freiburg, 1958. S. 79—100. — *Vilikovský, J.:* Pisemnictví českého středověku (Das Schrifttum des tschechischen Mittelalters). Praha, 1948. S. 80—95: Die Gebete des Albert von Prag. S. 26—40: Tschechische Gebete von Milič.

[59] *Patera, A.:* Svatovítský rukopis v Praze (Die St.-Veit-Handschrift in Prag), Praha, 1886 (Památky staré Literatury české), S. VII ff. (Einführung); S. 109—144: Nanebevzeti panny Marie (Die Himmelfahrt Mariae); S. 349—357: Incipit transitus Beatae Mariae. — *Patera, A. a Podlaha, A.:* Soupis rukopisů knihovný metropolitny kapitoly pražské. Prag, 1910, S. 388—389. Nr. 650 »Svatovitsky rukopis«. — *Flajšhans, V.:* Nejstarší památky jazyka i pisemnictví českého. Praha, 1903, S. 93. Staročeský slovník. Úvodní stati, soupis pramenů a zkrátek (Československa Akademie Věd. Ústav pro jazyk český). Praha, 1968. Hrsg. von B. Havránek, S. 115.

[60] Einen genauen Hinweis auf die kniend sterbende Maria finden wir nur viel später, und zwar in dem »Stellarium Coronae benedictae Mariae Virginis« des berühmten ungarischen Franziskaner-Prediger, Pelbartus de Themeswar: »Tunc illa ad filium conuersa genuflexo ait.« (Erste Ausgabe: Straßburg, 1496.) Da Pelbartus de Themeswar von der Krakauer Universität 1471 nach Buda zurückkehrte, darf man einerseits daraus folgern, daß sein Text schon von den Kunstwerken, beeinflußt war, andererseits, daß diese theologische Auffaßung über den Tod Mariä sowohl in Krakau, als auch in Buda in dieser Zeit Allgemeingut geworden war.

[61] In dem Marienleben des Walther von Rheinau (Ende des 3. Viertels des 13. Jahrhunderts) im 4. Buch » . . . von dem ende der reinen maget Marîen« wird in mehreren Stellen, zuletzt bei der Todesverkündigung der Gebetfleiß Mariä geschildert:

Verse 13162— 4: Wan si, des himels künigin,
Was bi im in dem huse sin
Da nit anders was ir pflege,
Wan daz si betete allewege

Verse 13417—19: An ir gebete wolde sin
Biz hin ûf die stunde,
Daz ez tagen begunde

Verse 13632—40: *Ein state dem bette nâhe was,*
Dâ si betete ald las
Alder complierte dâ.
Ouch was ein stuol gesat dâ nâ,
Dâ si ze würkenne ûf saz.
Maria niemer müezec was,
Wan daz si worhte ald aber tet
Mit grôzer andâht ir gebet

Verse 14378—81: Nu kam der engel sâ zehant
Zer maget, dâ er si eine vant
In ir gademe an ir gebet,
Daz si mit flîze gote tet«

Perjus, E.: Das Marienleben Walthers von Rheinau, Abo, 1949. In: Acta Academiae Aboensis Humaniora XVII. 1. S. 261, 266, 270, 286. — Vgl. noch das Marienleben Bruder Philipp's, des Karthäusers vom Anfang des 14. Jahrhunderts. (*Rückert, H.* in: Bibliothek der deutschen National-Literatur Bd. XXXIV. [1853] Quedlinburg—Leipzig. Verse: 8460 ff, 8504 ff, 8655 ff.)

[62] *Pächt, O.:* Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung. In: Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn. 1964. Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes Bd. III; Theorien und Probleme. S. 262—271. Taf. III/46.

[63] *Meiss*, 1967: S. 122, Abb. 690, 184, 41.

[64] Über das marianische Stundenbuch: *Krása, J.:* Výstava rukopisů knihovny národniho muzea v Praze. In: Uměni

XIV (1966) S. 600—609. Abb. 3, 4, 6 und *Krása:* S. 169; České uměni Kat. Nr. 370 (S. 284); Schmidt Taf. I., Abb. 99, 142. Der Meister des Stundenbuches verwendet diese Geburtsikonographie auch im Missale des Wenzel von Radeč kurz vor 1400 (Prag, Kapitelbibliothek P. 5 fol 11 r). Ganz ähnlich ist die Geburt in dem auch stilistisch eng zusammenhängenden Blatt aus einem böhmischen Benediktiner-Antiphonar (um 1405; in Montreal in der Sammlung L. V. Randall) und im Missale des Sbiiko von Hasenburg (Wien Österreichische Nationalbibliothek Cod. 1844 fol 21 v; datiert 1409). Alle abgebildet bei Schmidt: op. cit. im Wiener Jahrbuch, 1969, Abb. 201, 196.

[65] *Schmidt:* Tafel XI, Abb. 88, 104, 121; *Krása:* Abb. 6, 39; *Meiss:* 1968, Abb. 122—134.

[66] *Sauerländer:* Abb. 146, S. 132, *Martin:* Abb. 1, 72.

[67] Die in der Literatur weitverbreitete Ansicht, daß der kniende Marientod unter dem Einfluß der knienden Geburt entstanden sei, die häufig auf Beispielen des 15. Jahrhunderts basiert, läßt sich also für die Entstehung des Motivs nicht akzeptieren. (*Réau, L.:* op. cit. Bd. II/2, 1957. S. 607.) Auch im Text des Revelationes gibt es keinen besonderen Hinweis auf das kniende Sterben, hier wird nur gesagt, daß Maria mit dem »leichtesten Tod der Welt« gestorben ist. (Der H. Wittfrawen Birgittae von Schweden Himmlische Offenbarungen. Köln, 1664, 4. Buch, 23. Kapitel.) Die einzig interessante Analogie für das kniende Sterben ist bei der Darstellung des Lebens des Hl. Benedikts zu finden. Schon in einer Handschrift des 11. Jahrhundert sehen wir den Hl. Benedikt auf die Knie fallend von Mönchen gehalten. Diese Ikonographie wird in den folgenden Jahrhunderten bei allen Todeszenen des Hl. Benedikt beibehalten. (*Belting, H.:* Der Codex 73 in Monte Cassino und die Cassinesische Kunst vor Desiderius, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. XXV. (1962) S. 193 ff. Abb. 12.) Späteres Beispiel: Vita S. P. Benedikti aus Seitenstetten, 1444 (Wien, Schottenbibliothek, cod. 200, f. 25).

[68] Siehe z. B. die Verkündigung bei Pietro Lorenzetti (*Os:* op. cit. Abb. 10).

[69] Dafür, daß im Engel im Initialschaft der Engel der Todesverkündigung zu sehen sei, würde die Verschiedenheit von dem ganz ähnlich angebrachten Engel bei dem Marientod- oder Dreifaltigkeit-Initiale in Opatovice sprechen, was auch die gewöhnliche adorierende Haltung zeigt. Das berühmte Beispiel für die Todesverkündigung findet sich bei Duccio (*Os:* op. cit. Abb. 13); *Miodońska:* op. cit. Abb. 10, 11. Würde man den Engel des Initialschaftes um 90 Grad drehen, so erhielte man einen auf Maria zufliegenden Engel, wie es sich ganz ähnlich in einer Darstellung der Todesverkündigung in den Petites Heures des Duc de Berry vor 1402 findet. *Meiss, 1967:* Abb. 135, 136 (Pseudo Jacquemart: Paris, Bibl. Nat. lat. 18014 fol 142 v, 143 v). Der im Flug vorgestreckte linke Arm, die Verkündigungsgeste und die über dem Kopf vorschwingenden Flügel stimmen so sehr überein, daß man an eine Kenntnis der französischen Ikonographie denken könnte. — Die Darstellung der Todesverkündigung ist kein isolierter, allerdings wenig beachteter Fall in der französischen Buchmalerei. In einer Handschrift des Meisters des Boucicaut um 1415 findet man auf einer Seite, die im Hauptbild die Krönung Mariens zeigt, in den Bordüren am unteren Bildrand kleine Medaillons mit weiteren Szenen aus der Geschichte Mariens. (*Meiss, 1968:* Abb. 268 [Der Boucicaut—Meister und seine Werkstatt]. Paris: Bibl. Mazarine, ms 469 fol 77 v, Meiss deutet die beiden anderen Szenen als Marientod und Grabtragung.) Davon zeugt die linke Darstellung die Verkündigung des Todes Mariä. Ein heranfliegender Engel hält ein Spruchband mit der Aufschrift: »Finem vobis annuncio«.

[70] *Podlaha:* Kat. Nr. 115, *Krása:* S. 180, České umění Kat. Nr. 369. *Schmidt, G.:* Fragmente eines böhmischen Antiphonariums des frühen 15. Jahrhunderts (ehemals in Seitenstetten) und eine Marientod-Initiale der Rosenwald Collection. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXII (1969) S. 150—51, Abb. 192, 199.

[71] *Pešina, J.—Homolka, J.:* K problematice europského umění kolem roku 1400. In: Umění XI (1963) S. 161—203, Abb. 170.

[72] *Pächt, O.:* »A Bohemian Martyrology«. In: The Burlington Magazine 73 (1938) II, S. 192—204.

[73] Kunst um 1400: Kat. Nr. 176. *Frinta, M. S.:* The Master of the Gerona Martyrology and Bohemian Illumination. In: The Art Bulletin 46 (1964), S. 283—306. *Krása, J.:* Na okraj nové studie o Mistru Geronského Martyrologia. In: Umění XIV (1966), S. 394—405. *Schmidt, G.:* S. 250 ff.

[74] *Pächt, O.:* op. cit. S. 198.

[75] Auch für das Motiv der Entfachung des Weihrauches, wie für das des vor dem Bett hockenden Apostel scheinen die Anfänge bei Giotto zu liegen. Auf der Tafel mit dem Marientod des Berliner Museums erkennt man rechts hinter den Engeln am unteren Bettende einen zweiten Engel, der in der erhobenen Hand offenbar einen Weihrauchkessel hält und mit aufgeblasenen Backen die Glut anfacht. (*Previtali:* op. cit. Taf. LXXVII). Hier scheint uns der Ausgangspunkt der Entwicklung zu liegen. Es ist nämlich interessant, daß der Weihrauchkessel auch schon in der byzantinischen Ikonographie eine Rolle spielte, dort hat er allerdings noch eine streng liturgische Funktion. (Siehe z. B. das Elfenbein vom Vorderdeckel des Evangeliars Kaiser Ottos III. *Hecht, J.:* Die frühesten Darstellungen der Himmelfahrt Mariens, in: Das Münster IV (1951) 1—2. S. 1—12, Abb. 1. Über die liturgische Funktion des Gefäßes: Lexikon für Theologie und Kirche Bd. X. 1965. Freiburg Sp. 990.) Bemerkenswerterweise wird bei Giotto dem Betrachter nur die Tätigkeit infolge der Überschneidung, nicht aber der Gegenstand des Interesses gezeigt. Wir begegnen z. B. im Westen dem Apostel, der den Deckel des Rauchfasses aufhebt und in die Glut bläst in der Zeichnung im Louvre um 1400. (*Meiss:* 1967, Abb. 587, S. 148 ff.) Einen Beweis für die Verbreitung des Motivs im Osten liefert der Graudenzer Altar, wo durch das Weglassen des Rauchfasses der ursprüngliche Inhalt verloren geht (Stange Bd. II. Abb. 109, S. 192), und die Geste im wahrsten Sinne des Wortes »in der Luft hängt«. In der niederländischen Malerei der folgenden Jahrzehnte wird die Darstellung des »Rauchfaß-Apostel« unerläßlich wie unter anderem im Stundenbuch der Katharina von Cleve und in einem flämischen Stundenbuch der Walters Art Gallery in Baltimore. Hier haben wir ein charakteristisches Beispiel für den Bedeutungswandel ikonographischer Motive vor uns. Aus dem Bestandteil einer religiös rituellen Handlung wird ein genrehaft realistisches Motiv, bei dem das Interesse des Betrachters vom liturgischen Verwendungszweck abgelenkt wird und die profane Seite der Sache ins Zentrum des Interesses gerückt wird. (Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve. Einleitung von J. Plummer. Berlin, 1966. Abb. 14. The International Style. The Arts in Europe around 1400. The Walters Art Gallery, Baltimore Kat. Nr. 69, Abb. 69.)

[76] *Meiss,* 1967: S. 316, Abb. 132. Meiss datiert diese Handschrift vor 1402.

[77] *Meiss,* 1968: Abb. 111, 268, 271.

[78] Die Frage, ob der Künstler des Martyrologiums nach Frankreich gereist ist, verliert an Bedeutung, wenn man bedenkt, daß es sich auf Grund der Forschungen von Krása und vor ihm schon von Dvořak herausgestellt hat, daß in der Bibliothek Karls und Wenzels wohl viele französische Handschriften vorhanden waren. *Krása,* S. 1 ff: Die Entstehung und das Schicksal der Hofbibliothek.

[79] *Schmidt, G.:* op. cit. in: Wiener Jahrbuch XXII (1969), S. 148—156. Abb. 202.

[80] *Hoffmann, E.:* Cseh miniatűrök a Szépművészeti Múzeumban. In: Szépművészeti Múzeum Évkönyve, I (1918), S. 49 ff. *Drobná, Z.:* Les huit miniatures tchèques de Budapest in: Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts 1957, Nr. 11, S. 28—52. *Aggházy, M.:* Remarques sur la question des „Huit miniatures tchèques de Budapest" in Bulletin etc. 1958. Nr. 12, S. 45—46. *Drobná, Z.:* K problematice Bible Boskovské in: Umění XIII (1965) S. 127—137 Anm. 46 Abb. S. 129. Krása in: Umění op. cit. XIV (1966) S. 402. *Schmidt:* S. 254—255. České Umění Kat. Nr. 386 (S. 294) die Nürnberger Tafel abgebildet bei *Matějček, A.—Pešina, J.:* Gotische Tafelmalerei in Böhmen. Prag, 1955. Abb. 171.

[81] Der Stil des Missale des Beneš von Valdštein (Prag Universitätsbibliothek ms. VI G. 6. fol. 483 r) läßt sich vom Meister des Hasenburg Missales ableiten, der neben der Martyrologium-Werkstatt den großen Einfluß ausgeübt hat. Dieser Meister hat auch das Missale cod. 251 in der

Bibliothek Schönborn in Pommersfelden, das aus dem St. Veit Dom in Prag stammt, illuminiert. Der Illuminator verwendet auch in beiden Handschriften dieselbe ikonographische Lösung in der Szene des Marientodes. České Umění Kat. Nr. 394 (S. 298); Missale P. 4. fol. 204 r, Kapitelbibliothek-Prag in: *Podlaha* Kat. Nr. 114. *Krása*, S. 71.

[82] Die Verkündigung im Martyrologium von Gerona befindet sich auf fol 34 v (Photo des Kunsthistorischen Institutes der Universität Wien Inv. Nr. 101841).

[83] *Stange:* Bd. IX, S. 134. *Pešina:* op. cit. In: Umění XI (1963) S. 197. *Schmidt:* S. 256, 259. České Umění Kat. Nr. 328 (S. 236—37).

[84] Man könnte diese Handhaltung auch als eine andere Gebetgeste interpretieren. Die gekreuzten Hände auf der Brust sind in der mystischen Frömmigkeit des Abendlandes beim Beten und Betrachten sehr beliebt (*Heiler, F.:* Das Gebet. Eine Religionsgeschichtliche und Religionspsychologische Untersuchung. München, 1921, S. 98 ff, S. 103. Ganz ausgeprägt kommt diese Haltung in dem später besprochenen Weildorfer Altar vor und auf einem Teppich mit der Legende der Heiligen Odilia aus der Mitte des 15. Jahrhunderts). (*Kurth, B.:* Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Wien 1926 Bd. II, Abb. 132).

[85] České umění Kat. Nr. 331.

[86] *Winter, E.:* Frühhumanismus. Seine Entwicklung in Böhmen und deren europäische Bedeutung für die Kirchenreformbestrebungen im 14. Jahrhundert. Berlin, 1964, S. 34 ff. S. 57.

[87] Allgemeine Landestopographie des Burgenlandes. Eisenstadt, 1963, II/1, S. 518 ff.

[88] *Walicki, M.:* Malarstwo polskie. Gotyk, Renesans, wczesny manieryzm. Warszawa, 1961. Abb. 10, S. 295—296 (Kat. Nr. 9, 10).

[89] Sztuka w Krakowie w latach 1350—1550. Muzeum Narodowe w Krakowie. 1964. Kat. Nr. 89, Abb. 13. *Miodońska, B.:* Iluminacje krakowskich rękopisów z l. połowy w. 15 w Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu. Kraków, 1967, Abb. 13.

[90] *Kloss:* S. 122—123, 202, Abb. 161. Maria zeigt die »alte« betende Handhaltung und auch das Buch liegt hier noch auf dem Bett. Die Miniatur des Missales P. 1. der Prager Kapitelbibliothek auf fol. 136 v vermeidet diese fast lächerlich wirkende Lösung dadurch, daß sie statt der hinter dem Bett versunkenen Apostel nur die Köpfe andeutet, daher ist nur die vor dem Bett aufrecht kniende Maria, die aus dem auf dem Bett liegenden Buch betet, zu sehen. (*Podlaha:* Kat. Nr. 111, *Schmidt:* S. 245—46).

[91] Bei den Beispielen, die auch später noch diese Ikonographie bewahren, so z. B. das Antiphonar IF 396 in der Breslauer Universitätsbibliothek aus dem Jahre 1446 auf fol. 116 v, wird das Problem der räumlichen Darstellung durch die die ganze Initiale ausfüllende Figurenmasse eliminiert; im Missale des Abtes Sigmund von Tepla (Tepla, Kloster Historicka Knihovna; um 1460) wird durch die »schablonenhafte« Figur Mariä, das Problem des Umfassens über den Bettweg dadurch beseitigt, daß der stützende Arm des Johannes nicht dargestellt ist. *Kloss:* S. 142, 197, 198. Abb. 219, *Pešina:* Studie k malířství, . . . in: Umění VII (1959) S. 196—227, Abb. S. 212. In dem Antiphonarium von Kutná Hora der Prager Universitätsbibliothek (XXIII. A. 2; um 1470) wird das Beibehalten des alten ikonographischen Schemas auch in dieser Zeit deshalb möglich, weil das Bett gar keinen räumlichen Wert besitzt. Das Zusammensinken Mariä wird aber hier schon in einer fortschrittlicheren Weise gelöst. Der Himmelfahrtsgedanke wird durch die zu der Todesszene gehörenden zwei Medaillons mit der der Stellung der von Engeln emporgetragenen Seele und der Krönung hervorgehoben.

[92] *Braune, H.—Wiese, E.:* Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Leipzig, 1926. Abb. und Kat. 173—174. Nr. *Frinta:* op. cit. S. 301, 302, Abb. 39.

Krása in Umění 1966, S. 403, *Troche, E. G.:* Das erste Jahrhundert schlesischer Tafelmalerei in: Die hohe Straße, 1938, S. 101—142. Frinta schreibt die Tafel dem Martyrologium-Meister (den er Meister B nennt) zu. Es ist nicht zu bezweifeln, daß die alten Merkmale des Martyrologium-Meisters hier weiterleben, aber Krása tritt schon mit Recht gegen eine Meister-Identifizierung auf. Inschrift im Spruchband Christi: »Veni electa mea et ponam in te tronum meum.« Inschrift im Spruchband Mariä. »Paratum cor meum deus, paratum cor meum.«

[93] *Drost, W.:* Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschätze. Stuttgart, 1963, S. 128, 129, Abb. 122, 123/b; Dobrzeniecki, T.: Malarstwo tablicowe, katalog zbiorów, Galeria sztuki średniowiecznej, Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa, 1972. S. 124.

[94] *Drost, W.:* op. cit. S. 139, Abb. 153.

[95] *Rasmo, N.:* Michael Pacher. München, 1969. S. 14, Abb. 129. (Rasmo identifiziert »Hans von Judenburg« mit dem Meister der Großlobminger Figur. Siehe *Baum, E.*, S. 22 ff.

[96] Wenn man diese Maria mit der Maria aus der Krönung des »Hans von Judenburg« (um 1421) vergleicht, wird der Unterschied der Geste der beiden Marien klar. *Stafski, H.:* Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg. Die mittelalterlichen Bildwerke Bd. 1. Nürnberg, 1965, Abb. 176.

[97] Vgl. z. B. die Pieta in der Ignatiuskirche in Iglau (Jihlava) gegen 1410. *Schmidt:* Abb. 75.

[98] Diese plastische Gruppe liefert einen Anhaltspunkt dafür, wie die Tonplastiken des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg — eine ganz ähnlich kniende Maria und drei Apostel — in ihrem ursprünglichen szenischen Zusammenhang zu denken wären. Laut Homolka befand sich der knienden Maria ein ebenfalls kniender Apostel seitlich gegenüber. Die frühe Entstehungszeit (um 1400) würde dafür sprechen, daß Maria allein inmitten der Apostel kniete, analog den Beispielen der gleichzeitigen Malerei, wobei aber dort immer noch das Gebetpult dargestellt wird. Die Frage, ob zu dieser Maria ursprünglich ein stehender Johannes gehörte, können wir nicht beantworten. Für eine Bejahung dieser Frage könnte man eine — allerdings nur hypothetisch angenommene — Ähnlichkeit der Gesamtkomposition mit der der Brunecker Gruppe heranziehen. Daraus ließe sich dann eventuell auch eine Erklärung für die eklatante Fehlstelle in der sonst sehr gut erhaltenen Gewandoberfläche der Marienfigur finden; es wäre dies die Stelle, an der die Hand des Johannes auflag. *Stafski, H.:* op. cit. Kat. Nr. und Abb. 113—115 (3 Apostel), 116 (kniende Maria) S. 123—127.

[99] *Müller, Th.:* Alte bayrische Bildhauer. München, 1950. Abb. 36, Nr. 32—42. *Paatz, W.:* Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert. Heidelberg, 1956. S. 19.

[100] Das Motiv der sich zum Bettende beugenden Apostel haben wir schon am Nordportal von St. Sebald in Nürnberg und an Ravensburger und Esslingener Portalen kennengelernt. Dieses Motiv weist auf die Grablegung Christi hin, wie man es im Codex Egberti findet (Schiel, Facsimile des Codes Egberti). Hier stehen Joseph von Arimathäa und Nikodemus einander gegenüber und beugen sich zu Christus, ähnlich, wie die Apostel im Ingeborg Psalter zu Maria. (*Deuchler, F.:* Der Ingeborgpsalter. Berlin, 1967. Abb. 38.)

[101] *Müller, Th.:* op. cit. Abb. 43; *Dettlof, Sz.:* Wit Stwosz I. Wroclaw 1961, S. 208.

[102] *Detloff:* op. cit. Abb. 95, S. 208.

[103] *Wilm, H.:* Gotische Tonplastik in Deutschland. Augsburg, 1924. Abb. 13, S. 8—11. *Paatz:* op. cit. S. 58—59. Ulrich von Werstatt ließ sich gemeinsam mit seiner Frau und den 17 Kindern zu Maria betend seitlich des Altars darstellen. Dieser Steinaltar, der im Stil wie im Tabernakelartigen Aufbau eindeutig am niederländisch-burgundischen Kunstkreis orientiert ist, verwendet daher auch nicht unsere östliche Ikonographie. Aber die Tatsache, daß Engel die Augen Mariä schließen und daß auch die Aufnahme der Seele durch Gottvater dargestellt wird, sowie nicht zuletzt auch die bis heute gebräuchliche Bezeichnung »Maria-Schlaf-Altar« (die Übersetzung des Wortes Koimesis) deuten darauf hin, daß es sich hier um die westliche Gestaltung desselben religiösen Grundgedankens handelt.

[104] Vergleiche noch das Brevier Svatojirsky der Prager Universitätsbibliothek (Ms. XIII. C/1 a, 199 r). *Urbánková, E.:* Rukopisy a vzácné tisky Pražské universitní knihovny. Praga, 1957, S. 20.

Stange, A.: Bd. IX. S. 18, *Unterkircher, F.:* Inventar der Illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek. Th. 1.: Die Abendländischen Handschriften, Wien, 1957, Kat. 39, Nr. 66. Die Federzeichnungen dieser in tschechischer Sprache geschriebenen Vita Christi (um 1430) — die für die böhmische Kunstgeschichte bis heute gar nicht beachtet wurden — haben das Buch von John de Mandeville um 1420 (British Museum, Ms. 25189) in der Darstellung der Architektur zur Voraussetzung. Siehe *Pächt:* op. cit.: in Burlington Magazine 73 (1938) II. S. 203, Taf. III. Es läßt sich vielleicht eine Verbindung schon mit den Evangelisten der Mettener Biblia pauperum (1414) feststellen. *Jacobi, F.:* Die deutsche Buchmalerei in ihren stilistischen Entwicklungsphasen. München, 1923, Abb. 38. *Stange:* X, Abb. 3.

[105] Ein Altarflügel, auf der Innenseite: Marientod, auf der Rückseite: Steinigung des Heiligen Stephan. Holz 87,5 cm × 71 cm. Besitzer: Wackernagel-Merian (Basel). *Pächt:* Abb. 57, S. 77, 42 ff.

[106] *Pächt, O.:* Die historische Aufgabe Michael Pachers in: Kunstwissenschaftliche Forschungen, I. Berlin, 1931. S. 95—132, S. 112: »Die reinfigurale Vorstellungswelt der österreichischen Bildfantasie«. Die Charakteristika, die Pächt hier und in zahlreichen Beispielen in der österreichischen Tafelmalerei der Gotik feststellt, lassen sich an Beispielen der ungarischen und polnischen Kunst belegen. Vergleiche man z. B. die Szenen des letzten Abendmahls auf dem Altar aus Ptaszkowa in Polen oder aus Książnice Wielkie (Walicki, op. cit. Abb. 9, 104) und dieselbe Szene auf der Tafel aus Túrócbéla (Bela), (Radocsay, Taf. LXXXIV) und ein Abendmahl aus der Werkstatt des Meisters des Friedrich-Altars aus Österreich (Baum Abb. 114) mit dem letzten Abendmahl aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve (Vgl. Anmerkung 75), so wird es klar, daß es in keinem der östlichen Beispiele einen in den Raum gestellten Tisch gibt, um den herum die Figuren Platz nehmen, sondern es entsteht ein Raum, durch die im Halbkreis angeordneten Figuren.

[107] *Baldass, L.:* Die Tafelmalerei. In: Die Gotik in Niederösterreich, Wien, 1963, S. 84, 90. Taf. 16 (er datiert die Tafel um 1430/40), *Baum*, S. 37 (Literatur über den Meister der Darbringung — oder Darbringungen).

[108] Siehe z. B. bei Paolo Veneziano. *Palluchini, R.:* La pittura Veneziana del Trecento. Venezia—Roma, 1964, Abb. 113.

[109] Gebetbuch Albrechts V. (vor 1437; Wien Nationalbibliothek Cod 2722, fol 132 v). *Oettinger, K.:* Hans von Tübingen und seine Schule Berlin. 1938, S. 17, 110, 125, Abb. 98/c. Von dem Albrechtsilluminator, siehe noch *Schmidt, G.* in: Die Gotik in Niederösterreich, Wien, 1963, S. 106.

[110] Stundengebete Friedrichs III. (1447—48; Wien Nationalbibliothek Cod. 1767, fol 202 r). *Oettinger, K.:* op. cit. S. 75, 17, 110, 125, Abb. 98/d. Frau Dr. Eva Frodl-Kraft hat mich auf das Zwettler Beispiel aufmerksam gemacht, wofür ich ihr an dieser Stelle danken möchte. (In dem in Vorbereitung befindlichen Band des Corpus Vitrearum Medii Aevi. Österreich III. werden die Glasfenster von Frau Dr. Frodl-Kraft ausführlich behandelt.)

[111] Illuminator Michael (um 1435—40): Missale für Propst Georg Muestinger, Klosterneuburg (cod. 613, fol 72 v). *Schmidt:* op. cit. S. 106, Abb. 42/b.

[112] Der Wiener Neustädter Altar trägt die Jahreszahl 1447. *Tietze, H.:* Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien. Wien, 1931 (Österreichische Kunsttopographie Bd. XXIII. Hrsg. D. Frey) S. 273, Abb. 250. Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Plastik in Wien. *Ginhart, K.:* Die gotische Bildnerei in Wien, 1970, S. 34 (Geschichte der Stadt Wien N. R. Bd. VII/1).

[113] Die getreueste Kopie befindet sich im Berliner Museum (*Friedländer, M. J.:* Roger van der Weyden and the Master of Flémalle. Leyden, 1967. Taf. 102, Abb. 75/a).

[114] Meister von Schloß Lichtenstein um 1450 (*Pächt:* S. 15 ff, Abb. 16, *Baum:* S. 42—45). Ein späteres Beispiel um 1495 bietet für diese reliefhafte Auffassung (schon ohne Bett) eine Tafel, die dem Stil R. Frueaufs d. Ä. sehr nahe steht (Stift St. Florian). *Stange:* Bd. X, Abb. 67, S. 42. Salzburg Kat. Nr. 98. Taf. 51.

Andere Beispiele aus Österreich aus dem späten 15. und Anfang 16. Jahrhundert: Ein Altarflügel in der Filialkirche in Maria im Graben (Kärnten), ein Flügel des Hochaltars in der Pfarrkirche in Maria Laach am Jauerling (NÖ) und der Flügel des Hochaltars der Deutschordenskirche in Friesach (Kärnten). Aus den polnischen Beispielen siehe den Altar aus Olkusz und eine Tafel in dem Warschauer Nationalmuseum (*Walicki:* Abb. 60, Dobrzeniecki; Abb. 83).

[115] Konrad Laibs Marientod: Seminario Patriarcale in Venedig (1449—57). *Pächt*, S. 27, Abb. 35, *Baum*, S. 57, 58. Der Altar aus Weildorf um 1430/35. *Pächt*, S. 27, *Ramisch, H. K.:* Zur Salzburger Holzplastik des 15. Jahrhunderts. Versuch einer regionalen Entwicklungsgeschichte in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde Bd. 104, 1964, Abb. 2, Kat. Nr. 1. Salzburg Kat. Nr. 4. Taf. 15.

[116] Der Holzschnitt stammt vom Bodensee oder Oberrhein (um 1450; Stiftsbibliothek St. Gallen): 15. Century Woodcuts and Metalcuts from the National Gallery of Art Washington. Abb. 106, S. 298, 314.

Für die niederländische Fassung des Marientodes siehe ein Beispiel im Stundenbuch der Katharina von Kleve, indem sich sehr viele Reflexe der Komposition des Meisters von Flémalle finden. Der Marientod muß unserer Meinung nach eine verlorene Komposition des Flémalles spiegeln.

[117] *Pešina, J.:* Studie k malířství poděbradské doby in: Umění VII (1959); S. 196—227. (*Schmidt:* Taf. XXIII, S. 362, 413.)

Daß das in Böhmen als Querriegel gestellte Bett, bei Künstlern geringeren Niveaus noch lange Zeit beliebt ist, zeigt die Federzeichnung in dem Prager Nationalmuseum (Cod. II. F. 9, 136 v).

[118] Pettauer Altar um 1460 (Landesmuseum Pettau). *A. Rosenauer* im Katalog: Gotik in Österreich. Krems, 1967, S. 112, *Stange:* Bd. X, Abb. 49, Salzburg Kat. Nr. 51. Taf. 27.

[119] *Lehrs, M.:* Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert. Wien, 1908. Bd. I. S. 279. ff. — *Fischer, O.:* Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik. München, 1951. S. 129, Abb. 95.

[120] *Stange:* Bd. XI, S. 99, Abb. 221. *Bock, E.:* Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen. Frankfurt am Main, 1929. Taf. 52, Abb. 112.

Hoffmann, E.: A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai (Die Beziehungen der mittelalterlichen ungarischen Tafelmalerei zu Nürnberg). In: A Klebelsberg Kúnó Magyar Történetkutató Intézet Évkönyve, III (1933), S. 61—64. *Radocsay:* Taf. XXVII. S. 293—294.

[121] *Gebhardt, C.:* Die Anfänge der Tafelmalerei. Nürnberg—Straßburg, 1908. Taf. XIX—XXVI (Tucher-Altar). *Stange:* Bd. IX. Abb. 48.

[122] *Stange:* Bd. IX. S. 18. Man könnte sich fragen, ob die Gründe dafür, daß sich in der Zeichnung Elemente finden, die sich mit den Tafelbildern des Tuchermeisters nicht ohne weiteres verbinden lassen, im Medium der Zeichnung liegen. Die Zeichnung zeigt erstaunliche Zusammenhänge mit dem Stil des Meisters von Flémalle. (*Friedländer*, op. cit. beliebiges Beispiel.) Besonders in der unteren Bildhälfte fügen sich die Projektionsmuster der Figuren lückenlos ineinander. Die gerade herabhängenden Gewänder der über der Apostelgruppe schwebenden Engel, sind eine realistische Beobachtung eines frei über dem Körper herabhängenden Gewandes, die wir bei einem Engel auf der Tafel mit dem Hl. Augustin und Monika des Tucheraltars wiederfinden. (*Gebhardt:* op. cit. Taf. XIX, *Stange:* IX. Abb. 49.) Auch in den Typen der Apostel lassen sich enge Zusammenhänge mit dem Tuchermeister feststellen. Wäre es nicht vorstellbar, daß die größere Differenzierung der Gewandoberfläche, die eine weniger elementar kubische Wirkung erzeugt, auf das Konto der vorbereitenden Zeichnung geht? Da wir es in der ersten Phase der Niederländer-Rezeption in Deutschland überall mit bedeutenden und ausgeprägten Einzelkünstlern zu tun haben (Witz, Multscher, Moser, Lochner, Meister der Darmstädter-Passion), wäre es doch zumindest sehr merkwürdig, wenn wir hier auf einen Künstler aus dem unmittelbaren Umkreis des Tuchermeisters stoßen würden, der seinen Lehrer in der Rezeption der »neuen Kunst« beinahe noch

übertrifft und von dem sich doch keine Spuren in der Tafelmalerei nachweisen lassen.

[123] Sauerländer: Abb. 78/79, 46/47, 42.

[124] *Troescher, G.:* Burgundische Malerei (Maler und Malwerke um 1400) in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen. Berlin, 1966, Abb. 185, S. 170, Abb. 188—200. (Beispiele von Abwandlungen der Marienkrönung des Wandbildtypus.)

[125] *Stange:* IX, S. 41.

[126] *Friedländer:* op. cit. Taf. 92. Heures de Turin. Quarante-cinq Feuillets à peintures provenant des Très Belles Heures de Jean de France, Duc de Berry. Reproduction en Phototypie d'Après les originaux de la Biblioteca Nazionale de Turin et du Musée du Louvre. Paris, 1967. Einführung B. Durieu. Taf. XIII.

[127] Über alle ungarischen Beispiele: *Radocsay:* 260, 270—71, 279, 342—343; Naramice, Pfarrkirche, Mitteltafel eines Flügelaltars um 1460: *Dobrzeniecki, T., Ruczczycowna, J., Niesiolowska-Rothertowa, Z.:* Sztuka sakralna w Polsce. Warszawa, 1958. Abb. Kat. Nr. 41; Legnica, Tafel des ehemaligen Hauptaltars der Kirche Heiliger Petrus und Paulus aus dem Jahre 1466 (Museum — Toruń). *Kruszelnicka, J.:* Zbiory gotyckiej rzeszby i malarstwa. Muzeum okregowego w Toruniu. Katalog. Toruń, 1968. Kat. Nr. 34, Abb. 36.

[128] *Radocsay:* S. 450, 451. Tamsweg, St. Leonhard Wallfahrtskirche, Flügel vom ehemaligen Hochaltar. Außenseiten um 1461. Österreichische Kunsttopographie. Die Denkmäler des politischen Bezirkes Tamsweg Bd. XXII. Abb. 290. Wien 1929. *Pächt:* S. 74. Salzburg Kat. Nr. 57. Taf. IV.

[129] *Radocsay:* 343—346.

[130] *Radocsay:* 273—274.

[131] *Dobrzeniecki—Ruszczycowna:* op. cit. Abb. 123; andere polnische Beispiele: *Dobrzeniecki, T.:* Malarstwo tablicowe, Katalog zbiorów, Warszawa, 1972. Abb. auf S. 33, 44, 52, 54; *Radocsay:* S. 316—17.

Auffallend ist es, daß keine Beispiele für unseren Typus in der ungarischen Miniaturmalerei zu finden sind. Daraus darf man aber nicht den Schluß ziehen, daß es in Ungarn in dieser Kunstgattung keine Beispiele gegeben hat. Wahrscheinlich muß man ihren Verlust zusammen mit den Kodexen, den unglücklichen historischen Ereignissen unseres Landes zuschreiben. Außerdem muß man noch in Betracht ziehen, daß wärend der Anjou-Zeit im 14. und unter Matthias Corvinus im 15. Jahrhundert der italienische Einfluß in der Buchmalerei so stark war, daß wahrscheinlich auch bei der Marientod-Ikonographie der italienische Typus sich durchgesetzt hat. Im Brevier des Propstes Kálmáncsehi (um 1480) findet man zum Beispiel in der zum Text über die Himmelfahrt gehörenden Initiale die Assunta, in dem aber etwas größeren Medaillon der Randverzierung wird die Todeszene mit der im Bett sitzenden, von Johannes gestützten Maria dargestellt. Hier ist also eine Lösung zu finden, die von dem streng liegenden Typus schon stark abweicht und den wir als Übergang zu unserem knienden Typus betrachtet haben. (*Berkovits, I.:* Illuminierte Handschriften aus Ungarn vom XI—XVI Jahrhundert. Budapest, 1968. Abb. 31.)

[132] *Paatz, W.:* Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Heidelberg, 1963, S. 70 ff. Siehe dort weitere Literatur.

Gute Abbildungen: *Dettloff, Sz., Dutkiewicz, J.:* Wit Stwosz. Oltarz Krakowski. Warszawa, 1964. Die Reliefs auf dem Altar von Lusina (um 1485), aus der Sammlung des Hauses Wettin (um 1510) und das Medaillon des Englischen Grußes in Nürnberg (1518) aus der Werkstatt des Veit Stoß (*Dettloff, Sz.:* Veit Stoß: Wrocław, 1961. S. 44—47, 162, 134—136.)

[133] Über die polnischen und ungarischen Denkmäler, die auf den Krakauer Altar zurückzuführen sind vgl.: *Polak-Trajdos, E.:* Więzi artystyczne polski ze Spiszem i Słowacją od połowy XV do początków XVI wieku. Rzeźba i malarstwo. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1970. S. 72—81, Abb. 77—91.

[134] *Pächt, O.:* Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XXII (1969), S. 43—58. *Friedländer:* op. cit. IV. S. 49 ff, S. 87, S. 127. *Panofsky:* Early Netherl. Paintings: S. 337. *Winkler:* S. 215 ff.

[135] *Baum, J.:* Martin Schongauer, Wien, 1948, S. 35 ff. *Pächt:* op. cit. S. 56 ff. Ein Beispiel für eine wörtliche Übernahme des Schongauer Stiches bietet das Hainperger Epitaph in dem Christlichen Museum zu Gran (Esztergom). (Inventarnr. 56.509, *Végh, J.:* Deutsche und böhmische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts. Budapest, 1967, Abb. 44.)

[136] *Lauts, J.:* Schwäbischer Meister 1489: Geburt und Tod Mariae. Zwei Altarflügel aus Kloster Lichtenthal (Bildhälfte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe Nr. 1.) Karlsruhe, 1966.

[137] *Stange, A.:* Bd. VI. Abb. 243.

[138] Reichenhall, St. Zeno, Hauptaltar um 1514, in: Das Münster, V (1952), Abb. 12, siehe noch den Flügel des Altars der Propsteikirche in Heiligenstadt von Hans Raphon (1510—11). *Stange:* Bd. VI. Abb. 234, S. 132. Ganz ähnlich ist die Lösung bei Holbein d. Ä. auf der Tafel des Augsburger Afra-Altars (um 1490; heute im Basler Museum).

[139] Großgmain, Pfarrkirche, Altarflügel datiert 1499. *Pächt:* Abb. 47, S. 35. *Demus, O.:* Observations on the Frueauf Workshop in: Gazette des Beaux Arts. 44 (1954), S. 229—236, Salzburg Kat. Nr. 100. Taf. VIII. Vgl. noch: Salzburger Maler nach 1500 (Baum: Kat. Nr. 151, Abb. 151); Martin Schaffner: Der 2. Wettenhausener Altar (1524). (Martin Schaffner, Maler zu Ulm, 1959. Ulm. Katalog. Abb. 117.) Der Altarflügel aus Trhove Sviny (um 1520) Pešina, 1958, Abb. 280, Kat. Nr. 369; Mitteltafel eines 1510 datierten Altars im Regensburger Museum (*Stange:* X, S. 91, Abb. 147); Altarflügel aus Ossiach (Kärnten) um 1515 (Photo des Bundesdenkmalamtes in Wien, Neg. Nr. 2596).

[140] *Strigel, Hans und Ivo:* Der Tod Mariae (zu einem Flügelaltar gehörende zersägte Flügel, Außenseiten). Budapest, Museum der Bildenden Künste. Inventarnr. 152—154. *Pigler, A.:* Katalog der Galerie Alter Meister, Budapest, 1967, S. 670—672.

[141] Marientod; Basel, Kunstmuseum; *Stange:* X. Abb. 103, S. 67—68. »Meister der Tegernseer Tabula magna«. (Diese Zuschreibung trifft nicht zu, trotz dem Hinweis auf die Lokalisierung.)

[142] Ob für diese Raumbildung Anregungen von einer Marientodfassung ausgegangen sind, die in einer Kopie in London erhalten ist, und deren Vorbild möglicherweise eine verlorene Komposition des Meisters von Flémalle bildete, läßt sich bei der Umformung des Raumes nicht mehr feststellen. *Davies, M.:* Nationalgalerie Catalogues. Early Netherl. school. London, 1947, Abb. 18. *Winkler:* op. cit. 138 ff, Abb. 102. *Friedländer:* IV, S. 131, Nr. 25 c, 658.

[143] *Pächt:* Abb. 59.

[144] Vergleiche die Beschneidung Christi von Michael Pacher und die Geißelung Christi von Max Reichlich (*Pächt:* Abb. 70, 78). Einzelne Aposteltypen weisen auf die Wolfegger Musterbuchblätter von 1507 hin. (*Stange, A.—Lieb, N.:* Hans Holbein d. Ä. München—Berlin, 1960. Abb. 191. Katalog-Nr. 114.) Statt Stanges Datierung (um 1470) möchten wir eine Datierung vor 1500 vorschlagen. (*Stange:* Bd. X, S. 67).

[145] *Oettinger, K.:* Zur Assunta-Phase in Deutschland, in: Festschrift für Peter Metz, Berlin 1965. S. 282—294; *Hlobil, I.:* K ikonografii nanebevzetí P. Marie tzv. Světelského oltáře, in: Uměni XIX (1971), S. 599—612.

DIE TAFELMALEREI AM JAGELLONENHOF IN PRAG 1471—1526

von

J. Pešina

I. Teil

Die Geschichte der böhmischen höfischen Kunst der Jagellonenzeit ist bisher nicht gleichmäßig und nicht in vollem Umfang bearbeitet, ja ihr Begriff selbst zeichnet sich erst in letzter Zeit ab. Der Entstehung und Entwicklung der höfischen Kunst in Prag standen in der zweiten Hälfte des 15. Jh. von Anfang an zahlreiche Hindernisse im Wege. Wladislaw II. bestieg den böhmischen Thron als fünfzehnjähriger Jüngling, und zwar in einer äußerst schwierigen Lage. Er übernahm von seinem Vorgänger Georg von Poděbrady die schwere Last der Regierung in einem zerrütteten, von Glaubenskämpfen immer wieder erschütterten Lande, das von Beginn seiner Regierung an vom päpstlichen Bannfluch betroffen war und zusätzlich durch die langjährigen Kriege mit dem Ungarnkönig Matthias Corvinus zu leiden hatte. Er kam in ein Land, dessen Sprache ihm fremd war, das sich durch seine hussitischen Traditionen und sein geistiges Leben eher an konfessionellen als an kulturellen Fragen orientierte. Da er sehr gebildet und auch ehrgeizig war, strebte er danach, trotz der Ungunst der Verhältnisse in Prag die Herrscherresidenz zu erneuern und sich mit höfischer Kultur zu umgeben, die seinem Sitz und seinem Herrschergeschlecht den nötigen Glanz verleihen könnte. Alsbald unternahm Wladislaw II. diesbezüglich Versuche, aber erst der Abschluß des Friedens von Olomouc (Olmütz) mit König Matthias im Jahre 1478 und die Wiederherstellung des Friedens im Lande ermöglichten ihm die Verwirklichung seiner Intentionen. Eine nicht geringe Rolle spielte dabei gewiß auch das Streben des mit den führenden Herrscherhäusern verwandten Königs, es den mit den böhmischen Ländern benachbarten übrigen mitteleuropäischen Höfen gleichzutun: dem Hofe von Polen, Sachsen und Bayern sowie zu Wien, insbesondere allerdings dem von Ungarn. Es wäre sicherlich vorzeitig, wollte man die Stellung, die die Prager höfische Kultur im mitteleuropäischen Bereich einnimmt, genau präzisieren. Zuverlässig kann man vorderhand einen einzigen, aber sehr bezeichnenden Charakterzug feststellen: die bewußte Anknüpfung an die durch das Hussitentum unterbrochene Tradition des Luxemburger Hofes Karls IV. und Wenzels IV. Dies zeigt sich nicht nur in der neuerlichen Verlegung des Herrschersitzes auf die Prager Burg, sondern auch in der Erneuerung des königlichen Schlosses und der ländlichen Residenzen, in den Versuchen zur Fertigstellung des St.-Veits-Domes, in der bewußten offiziellen Verehrung der böhmischen Landespatrone, in der Berufung bedeutsamer Künstler aus den verschiedensten Gegenden. Also auch im kosmopolitischen Charakter der böhmischen höfischen Kultur.

1490, nach dem Tode seines Gegenspielers Matthias Corvinus, übersiedelte Wladislaw II., nun auch als König von Ungarn für dauernd nach Buda, von wo er dann nur gelegentlich nach Böhmen kam. Dennoch verlor er den Prager Hof nicht aus den Augen. Vielleicht erklärt gerade das jenes Paradoxon, daß die wirkliche Blütezeit der böhmischen höfischen Kunst eigentlich erst nach dem Jahre 1490 eintrat. Einen großen Anteil hatten daran allerdings auch die Angehörigen der nächsten Umgebung des Königs, hohe Hofwürdenträger aus führenden alten böhmischen Adelsgeschlechtern, die in Abwesenheit des Herrschers nicht nur die Regierung im Lande fast völlig an sich rissen, sondern auch die Dienste der Hofkünstler in Anspruch nahmen, d. h. den Herrscher tatsächlich ersetzten und an der Schaffung der höfischen bildenden Kultur mitbeteiligt waren. Auch darin beruht zweifelsohne ein weiterer eigenartiger Wesenszug dieser Kunst.

Diese Abhandlung ist nur als Beitrag zu betrachten, der lediglich einen Zweig, bloß einen, wenngleich bedeutsamen Aspekt dieser so be-

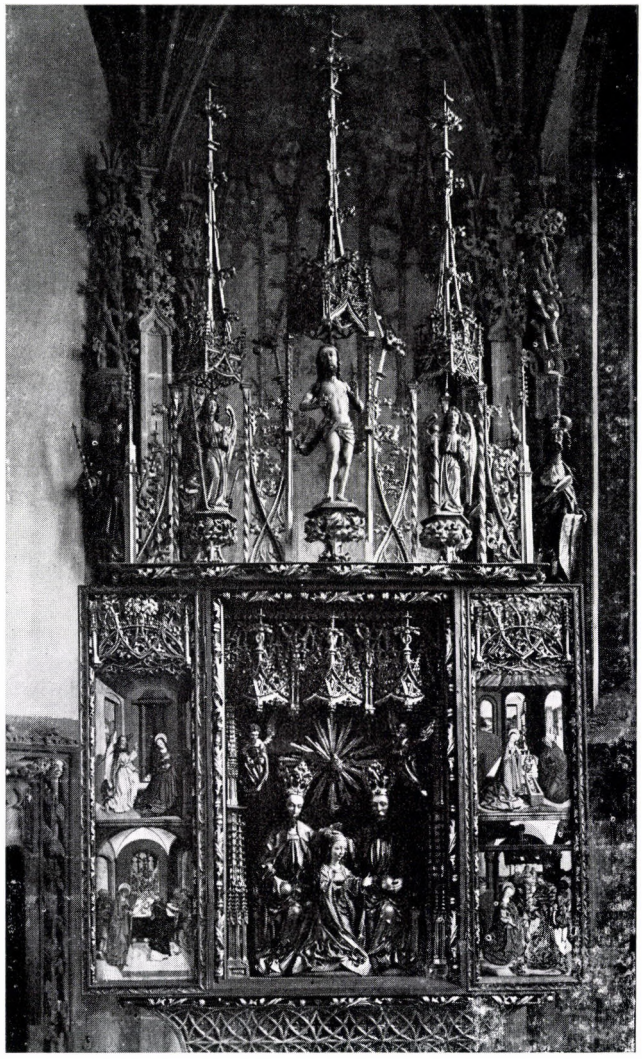


Abb. 1. Meister des Altars von Křivoklát, Altar (geöffnet). — Vor 1490. — Křivoklát (Pürglitz), Burgkapelle

merkenswerten und komplexen Erscheinung untersucht, wie es die böhmische höfische Kunst der Jagellonenzeit ist.

I

Aus der Geschichte der böhmischen spätgotischen Architektur wissen wir, daß es nach dem vorzeitigen Versuch Wladislaws II., 1476 den Baumeister Erhart von Cheb (Eger) für seine Dienste zu gewinnen, erst dann zur Erneuerung der Bautätigkeit am Prager Hof kam, als sich der Herrscher 1483 entschloß, seine bisherige Altstädter Residenz endgültig zu verlassen und für dauernd auf die Prager Burg zu übersiedeln. Abgesehen von diesem wichtigen äußerlichen Anlaß war allerdings die Tatsache nicht bedeutungslos, daß er damals schon Baumeister und Steinmetzen zur Verfügung hatte, die den von ihm beabsichtigten Umbau der Prager Burg zu verwirklichen fähig gewesen wären. Nicht anders lagen die Dinge wahrscheinlich auch im Bereich der Tafelmalerei, in der nach dem Jahre 1480 gleichfalls die äußeren und inneren Bedingungen für das Aufkommen einer neuen höfischen Kultur herangereift waren.

Die Ära Georgs von Poděbrady begünstigte die Erneuerung der höfischen Kunst nicht. Der Herrscher übersiedelte gleich nach seiner Wahl zum böhmischen König in den Altstädter Königshof, mit seiner Person lassen sich einige Denkmäler der Malerei und der Bildhauerei im besonderen verbinden,[1] und auch die zeitgenössischen Quellen — besonders das Altstädter Zunftbuch — berichten von einer erhöhten Tätigkeit der Maler in Prag, dessen zentrale Stellung und künstlerische Bedeutung allmählich wiederum in den Vordergrund trat. Nichtsdestoweniger erlaubte die unruhige Zeit, die den Herrscher von kulturellen Interessen dauernd ablenkte, schwerlich die Schaffung einer für einen neuen künstlerischen Aufstieg günstigen Atmosphäre um den Prager Hof. Dazu trugen auch die hussitischen demokratischen Traditionen bei, desgleichen sein bewußt prunkloses Gebaren und Auftreten, zumal er nicht dynastischer Abstammung war. Obgleich wir sonst über die Struktur des damaligen Prager Hofes unterrichtet sind, ist uns übrigens nichts von der Existenz höfischer Künstler bekannt, so daß die Frage, ob man eine höfische Kunst der Zeit Georgs von Poděbrady in Erwägung ziehen kann, eher negativ zu beantworten ist.

Dem Charakter dieser Zeit entsprechend, behielt auch die böhmische Tafelmalerei bis ans Ende des siebten Jahrzehntes ihre charakteristischen Züge, die noch immer im Stil der ersten Hälfte des 15. Jh. wurzelten. Noch 1472 entstand in Prag ein so unglaublich konservatives Bild wie das der Madonna der St. Stephans—Kirche, das bis in die jüngste Zeit als weitaus ältere Arbeit angesehen wurde. Aber mit der Thronbesteigung der Jagellonen in Böhmen endete beinahe mit einem Schlag auch die Vorherrschaft dieser Kunst, deren Charakter, gemessen an der reifen Kunstauffassung der Nachbarländer, notwendigerweise als rückständig erscheinen mußte. An ihrer Stelle kam nun der neue, der spätgotische Stil auf, dessen Ästhetik dann mit geradezu programmatischer Konsequenz im Altar zu St. Georg (nach 1470)



Abb. 2. Meister des Altars von Křivoklát, Anbetung der Hl. Drei Könige. Innenseite des linken Flügels des Altars. — Vor 1480. — Křivoklát, Burgkapelle

präsentiert wurde. Obgleich dieser Altar zweifellos in einer Prager Werkstatt ausdrücklich für das St.-Georgs-Kloster auf der Prager Burg geschaffen wurde, das seit jeher dem Königshof eng verbunden war, läßt es sich noch kaum mit der Person Wladislaws II. in Verbindung bringen und als Werk der höfischen Kunst ansehen. Dies gilt auch von einer weiteren bedeutenden Arbeit der Prager Tafelmalerei, vom Altar der Kreuzherren-Kirche von 1482. Aber zum Unterschied zu dem durch Nürnberg beeinflußten Altar von St. Georg war sein Maler bereits ein entschiedener Anhänger der neuen Stilorientierung der böhmischen Malerei im Westen, an den Niederlanden, deren künstlerische Vorstellungen unsere Länder durch Vermittlung des seit der Mitte des 15. Jh. von niederländischen Einflüssen durchdrungenen Rheinlandes kennengelernt hatten. Diese Richtung, die bald darauf in der höfischen Umgebung so bedeutsam zur Geltung gelangte, hatte damals mehrere Vertreter. Ihre Elemente waren schon früher in die böhmische Tafelmalerei verschiedentlich eingedrungen, aber in solcher Breite und in einem solchen Maße an Verständnis wurden sie erst im 9. Jahrzehnt deutlich, mag es sich z. B. um den bereits erwähnten Kreuzherren-Altar oder um die etwas ältere Votivtafel der Äbtissin Perchta aus Boskovice (1480) oder um das etwa in der Mitte der achtziger Jahre entstandene Kreuzigungsbild in der Schloßkapelle zu Hluboká handeln. Überall zeigte sich die starke niederländische Stilbasis der Kunst der zweiten Generation (Rogier van der Weyden, Dirck Bouts), wie es im Rheinland, am Oberrhein und besonders von der Kölner Malerschule filtriert worden war, wo die niederländischen Lehren am systematischsten zur Entfaltung gelangten. D. h. die böhmische Tafelmalerei überwand zu Beginn der achtziger Jahre den früheren provinziellen Charakter völlig und trat uneingeschränkt aus der Isolation heraus, zu der sie bis zur Jagellonenzeit verurteilt war. Erst in dieser Situation ihrer Entwicklung waren alle Voraussetzungen für eine Rezeption des neuen Stils, zugleich für die Entstehung einer höfischen Kunst, auf hohem internationalem Niveau gegeben.

Wichtig war, daß ein analoger Prozeß des Stilwandels, wenn wir die Sprache der Quellen richtig verstehen, zeitlich parallel auch in den Prager Zunftwerkstätten vor sich ging. Aus dem Bericht des Zunftbuches der Altstädter Malerbrüderschaft zu Prag kann man den Schluß ziehen, daß an der Wende von den sechziger zu den siebziger Jahren die Angehörigen der älteren Malergeneration, die durchwegs noch in der vorhussitischen Zeit geboren und in ihren ästhetischen Idealen erzogen waren, abtraten und gleichzeitig Repräsentanten der jüngeren Generation erschienen, die bereits von neuen Auffassungen beeinflußt waren. Die große Generationsumschichtung wurde somit zu einer grundsätzlichen Stilwandlung und ging mit einer beträchtlichen Vermehrung der malerischen Produktion einher. Bei nüchterner Schätzung gab es um 1470 in Prag fast zwanzig Maler, was allerdings bei weitem keine endgültige Zahl ist.[2] Später mehren sich die Namen der Künstler und ihrer erwähnten Werke auch in anderen Quellen, so daß sich die Zahl der Maler — abgesehen von den Illuminatoren — verdoppelt haben mag. Auch die von der älteren Literatur angeführte Zahl von 40 Künstlern[3] der Jagellonenzeit ist sehr approximativ und unvollständig, wenn wir bedenken, daß im Buch der Altstädter Brüderschaft nach 1474 eine durch die Abschrift der Passauer Maler von 1515 nur teilweise gefüllte Lücke klafft[4] und die Berichte von den Malern in der Neustadt und auf der Kleinseite mehr als lückenhaft sind. Die Altstädter Brüderschaft hatte allerdings die längste Tradition und vereinigte die meisten Künstler. Sie hatte nicht nur in Prag, sondern im ganzen Lande eine bevorzugte Stellung, da die Brüderschaft ihre Kompetenz auf zahlreiche größere Landstädte ausbreitete, deren Maler dann in der Prager Ordnung als Auswärtige (»Gastleute«) geführt wurden.

Im Buch der Altstädter Ordnung kommt eine ganze Menge von Malernamen vor. Einige von ihnen werden jahrelang, ja jahrzehntelang erwähnt, so daß man ihren Weg stetig verfolgen, Schlüsse über ihre Stellung und Bedeutung sowie über die Länge ihrer künstlerischen Tätigkeit ziehen kann. Zur jüngeren Generation gehörten anscheinend Jan Lankaš, der zum ersten Mal 1474 auftaucht, um erst 1502 zu verschwinden, ferner Maler Šimon, der 1488—1504 vorkommt, dann der noch jüngere Šimon Popelka (1492—1513), Jan Humpolecký (1491—1523) und Matěj Hasík (1500—1521). Dieser Maler hatte drei Söhne, gleichfalls Maler, von denen insbesondere Václav hervorragte, dessen Geschicke sich noch bis in die angehenden dreißiger Jahre verfolgen lassen. Es handelte sich dabei, wie ersichtlich, durchwegs um Künstler tschechischer Herkunft. Maler fremder Nationalität begannen sich in Prag erst seit dem ausgehenden 15. Jh. und in den ersten



Abb. 3. Meister des Altars von Litoměřice (Leitmeritz), Hl. Wenzel und hl. Veit. Außenseiten der Flügel des Altars. — Vor 1490. Křivoklát, Burgkapelle



Abb. 4. Höfische Werkstatt des Meisters des Altars von Křivoklát, Altar von Rakovník. Anbetung des Kindes. — 1496. — Křivoklát, Burgmuseum

Dezennien des 16. Jh. niederzulassen, besonders nach 1526. Sie waren Italiener (Romanus, Welscher aus Florenz), Polen (Matúš aus Krakau, Stanislav Goray, Mikuláš Polák) und vor allem Deutsche, und zwar sowohl aus Böhmen (Herlinger) wie auch aus dem Ausland (Elfelder, Georg von Regensburg, Linhart Kant von Ulm). Bis auf gewisse Ausnahmen, wie Jan Lankaš, der 1492 einen großen, nicht erhaltenen Altar für die St.-Heinrichs-Kirche schuf, oder Elfelder, der einen Altar für St. Jakob in Kutná Hora (Kuttenberg) malte, oder Šimon Láb, mit dem vielleicht der Altar in Chudenice und andere Arbeiten verbunden werden können, sind das allerdings bloß Namen, die sich zu keinem konkreten Denkmal in Beziehung bringen lassen. Es gibt aber einige verläßliche Kriterien, die einen Schluß auf die Bedeutung der betreffenden Maler im Prager Kunstleben ermöglichen. So vor allem die Häufigkeit der Berichte über diese Maler, ihre Stellung in der Zunft und in der städtischen Selbstverwaltung, ferner über ihre Liegenschaften, die Zahl ihrer Lehrlinge und Gesellen und schließlich die Höhe ihrer Schuld bei Goldschmieden für Goldlieferungen. Besonders die beiden letzten Daten sind für die Beurteilung des Umfangs der Werkstatt und ihres Betriebs wichtig. Einige dieser Maler waren Zunftälteste, andere stellten nach und nach bis zu acht Lehrlinge in ihren Dienst, bildeten sie aus, andere wiederum schuldeten beträchtliche Beträge für das bei der Ausschmückung der Altartafeln verwendete Gold.

Das Prager Zunftleben und seine Vertreter mußten etwas eingehender erwähnt werden, da — wie wir sehen werden — so mancher der Zunftmeister auch für den Herrscher arbeitete, andererseits die Hofmaler — wie einst zur Zeit der Luxemburger — Aufträge von Bürgern nicht verachteten. Wie damals wurden die Hofmaler in der Regel Mitglieder und nicht selten sogar Funktionäre der Altstädter Zunft, wenngleich sie oft die von den Satzungen vorgeschriebene Forderung des utraquistischen Glaubens nicht erfüllten. Für das Ansehen, das die Prager Altstädter Brüderschaft zu Beginn des 16. Jh. wieder erlangt hatte, spricht übrigens auch das Ansuchen der Passauer Maler von 1515 um Übersendung einer Abschrift ihrer Zunftregeln.

Wie in den achtziger Jahren der Umbau der Prager Burg und der Burg Křivoklát (Pürglitz) sowie die Renovierung der Herrscherresidenz in Kutná Hora (Kuttenberg) Fortschritte machten, ergab sich für den jungen ehrgeizigen König immer eindringlicher die Notwendigkeit, sich nach geeigneten Künstlern auch für die künftige malerische Ausschmückung dieser Sitze umzusehen. Für die Wandmalerei hatte Wladislaw offenbar »welsche« Künstler zur Verfügung, über deren Wirken in höfischen Diensten wir schon aus dem Jahre 1488 unterrichtet sind,[5] und es kann auch angenommen werden, daß der Meister der Smíšek-Kapelle für den Herrscher in diesem Bereich tätig war. In der Tafelmalerei hingegen war der König vorderhand auf gelegentliche Dienste einheimischer Zunftmeister angewiesen, wie z. B. der bereits erwähnte Maler Matěj Hasík, der ihm 1487 einen Schlitten verzierte.[6] Wladislaw benötigte aber offenbar einen anderen Maler, einen Künstler größeren Formats, mit modernerer Kunstauffassung und internationalem Horizont, der seiner Zeit und den anspruchsvollen Aufgaben gewachsen gewesen wäre, die ihn in den Diensten des

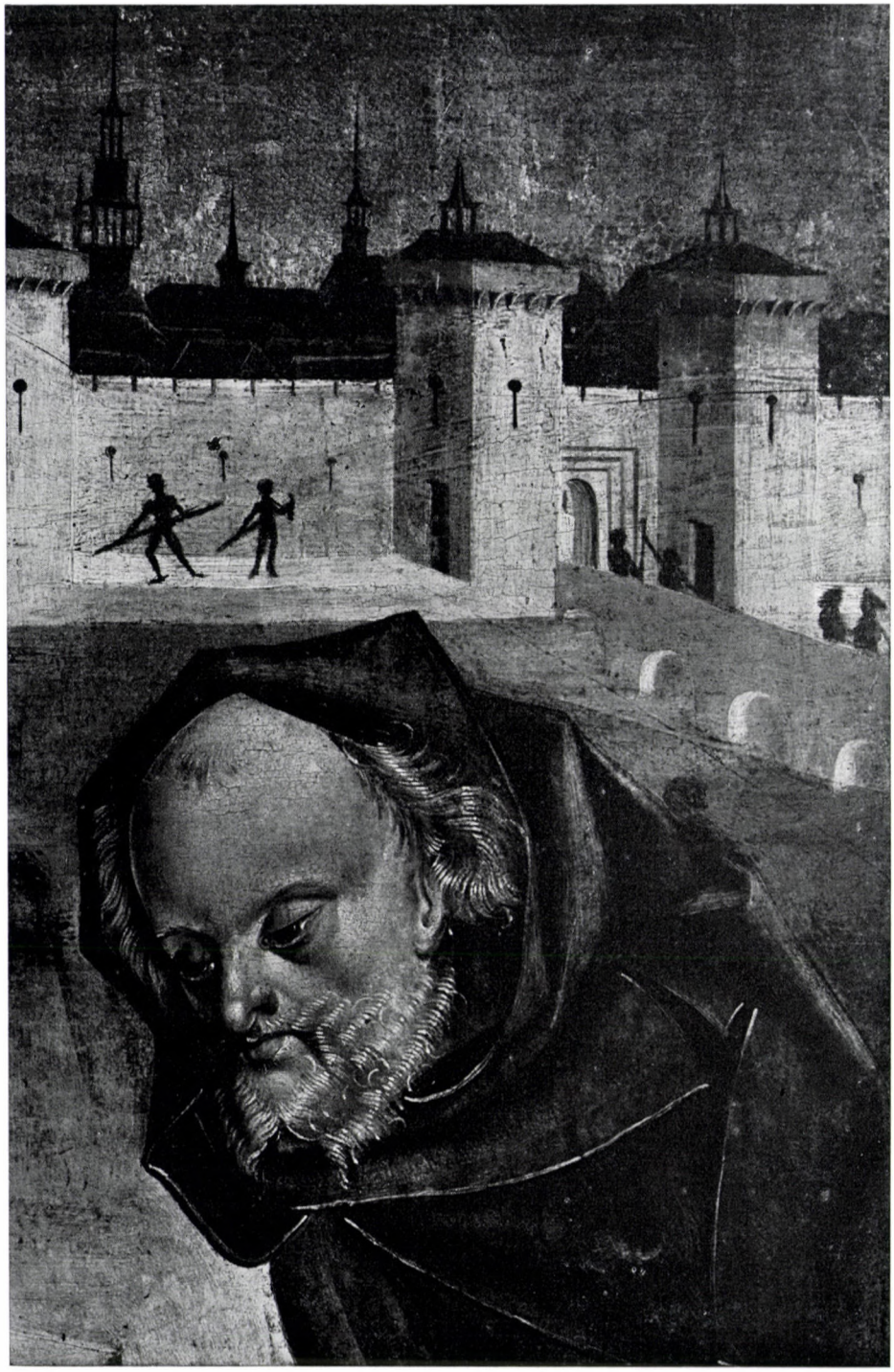


Abb. 5. Höfische Werkstatt des Meisters des Altars von Křivoklát, Altar von Rakovník. Anbetung des Kindes. Ausschnitt. — 1496. — Křivoklát, Burgmuseum

Königs erwarteten. Tatsächlich fand er ihn in einem Maler, der etwa knapp am Ende der achtziger Jahre für die *Burgkapelle von Křivoklát* den reich ausgestatteten und tadellos erhaltenen *Flügelaltar* schuf; dieser bildet einen untrennbaren Bestandteil des stilmäßig einheitlichen, in sich geschlossenen Interieurs, wofür er bestimmt war.[7] An das geschnitzte Mittelstück des offenen Altars knüpfen die Bilder der Flügel mit Szenen aus dem Marienleben thematisch unmittelbar an. Die Darstellung des Malers ist beschwingt und fröhlich, ohne zudringliche Anschaulichkeit und drastische Akzente, aber mit reizvollem Fabulieren, das die fernen Begebenheiten zu vergegen-

wärtigen weiß (Abb. 1). Viermal ändert sich hier die Szene, die abwechselnd durch ein — von tiefen Durchblicken in die Niederungslandschaft oder in die Gasse der Stadt offenes — Interieur gekennzeichnet ist. Die Draufsicht ist gemildert, die Landschaft natürlich, ohne den gewöhnlichen allzu hohen Horizont, der Bildraum wird durch die Gegensätze von nah und fern, durch die Abstufung des Maßstabes und die jähe Konvergenz der fast auf einen einzigen Fluchtpunkt hinzielenden Orthogonalen vertieft, wobei der Fluchtpunkt auf die Dominanten des Geschehens und der Komposition hinweist. Die Figuren sind genau distanziert, durchdacht in die Bildfläche eingebaut, zugleich in eine überzeugende optische Beziehung zu ihrer Umgebung gesetzt; mit ihren Bewegungskurven schließen sie sich zu festen, räumlich jedoch entfalteten Kompositionsmustern zusammen. Mit Sicherheit im entsprechenden Maßstab gehalten, sind sie eher klein, aber lebendig und körperlich aktiv, bewegen sich leicht, ihre ernsten Gebärden und ihre Mimik begleiten und interpretieren das Geschehen. Der Ausdruck der sorgfältig charakterisierten, festen, fleischigen, nach unten zu verjüngten Gesichter ist menschlich wohlwollend und liebenswürdig. Der Überfluß an Draperie, in die die Gestalten gehüllt sind, wird durch ihre geschickte Verteilung und folgerichtige graphische Stilisierung bewältigt. Die Landschaft rechnet mit atmosphärischer Schichtung, und der goldene Hintergrund ist bereits durch das helle Blau des Firmaments ersetzt. Das Licht durchdringt die Landschaft und den Prospekt der Gassen, wobei es folgerichtig von rechts in die Interieurs einfällt, einvernehmlich mit der Beleuchtung der Kapelle. Helle und dunkle Flächen sind hier als Kontrastfolien genützt. Die scharf ausgearbeiteten Volumina werfen Schatten, die gewissermaßen an die Umrisse der Form gebunden sind. Das satte, helle und harmonische Kolorit wird durch Lichtbeziehungen, durch Ort und Situation bedingt, die lokale, aber etwas mehr gebundene Farbe dient auch als Mittel der Charakterisierung. Der frische und geistreiche Vortrag strebt nach stofflicher Illusion, er ist empfindlich für die fast goldschmiedartig ziselierte Form, drückt die Stoffe aus und differenziert sie. Die gleichmäßige Durchführung zeichnet sich durch Reinheit der Mittel und des Handwerksmäßigen aus, was von einer guten Schulung des Malers und seiner beträchtlichen Erfahrung zeugt.

Der Stilcharakter des Altars verrät auf den ersten Blick, daß sein Schöpfer mit der niederländischen Malerei der zweiten Generation wohl vertraut war. Diesbezüglich hatte er, wie wir wissen, in der böhmischen Malerei seine Vorgänger. Keiner von ihnen drang aber zum Wesen des neuen Stils so tief vor und verschmolz damit so innig wie er, selbst wenn es bei ihm eine Belehrung gibt, die von der niederländischen Malerei mit dem Umweg über das Rheinlandgebiet, vor allem über Köln, vermittelt wurde. Dort muß man die Grundlagen der Vorstellungsgabe des Malers, der grundlegenden Beziehung zur Wirklichkeit, der lyrischen Auffassung der Szenen und des Bildaufbaus bis zu den letzten Einzelheiten der Inszenierung, der Kostüme und der malerischen Wiedergabe suchen. Er kannte gewiß trefflich das Schaffen der Meister des Marienlebens und der Verherrlichung Mariä, d. h. der wichtigsten Repräsentanten der Kölner Schule nach 1460, deren Sprache er sich vollkommen angeeignet hatte; nicht fremd waren ihm aber offenbar auch jüngere Arbeiten der Werkstätte, jene der Nachfolger und des weiteren Kreises aus der Zeit um und nach 1480, wo der Maler des Altars von Křivoklát wahrscheinlich im Rheinland weilte. Dafür würde die Neigung zu einer mehr genrehaften Darstellung und einer naturalistischeren Zuspitzung des Figuraltyps sprechen.[8] Es ist nicht ausgeschlossen, daß er bei seiner Reise auch nach Westfalen kam, in dessen Malerei noch mehr Motive niederländischer Herkunft vorkommen als in Köln selbst.[9]

Wie vermutet, hätte der Schöpfer des Altars von Křivoklát aus dem Rheinland als Angehöriger jener Gruppe nach Böhmen kommen können, die dem Baumeister und Steinmetzen Hans Spiess gefolgt war.[10] Dies erscheint als wahrscheinlich, wenn wir bedenken, daß Spiess selbst aus Frankfurt am Main stammte und durch seine künstlerische Ausbildung dem Gebiet am Main und Mittelrhein angehörte[11] und in Architektur und vielleicht auch Plastik ein Repräsentant derselben Stilrichtung war, wie der Meister des Altars von Křivoklát. Dies wäre um so eher möglich, als auch Spiess bereits seit den achtziger Jahren in Hofdiensten stand und gerade damals mit seiner Hütte beim Umbau der Burg Křivoklát mitwirkte, wo er offenbar noch vor 1490 vielleicht jene Kapelle erbaute,[12] für die auch der Altar bestimmt war.

Die Entstehung des Altars noch vor 1490 ist aus mehreren Gründen wahrscheinlich. Seine zeitliche Einstufung steht nicht nur im Einklang



Abb. 6. Höfische Werkstatt des Meisters des Altars von Křivoklát, Altar von Rokycany, Beweinung Christi. Nach 1496. — Rokycany, Maria-Schnee-Kirche



Abb. 7. Höfische Werkstatt des Meisters des Altars von Křivoklát, Altar von Rokycany, Anbetung der Hl. Drei Könige. — Nach 1496. — Prag, Nationalmuseum

mit der Baugeschichte der Burg, sondern entspricht auch der Entwicklungsstufe der böhmischen Malerei, wo der seit der Wende vom achten zum neunten Jahrzehnt andauernde niederländische Kurs gerade in der Person des Malers des Altars von Křivoklát seinen Höhepunkt erreichte. Neben dem zeitgenössischen Meister der Smišek Kapelle war dieser Maler zweifellos der bedeutsamste Exponent dieser Orientierung und gehörte demnach entwicklungsmäßig in den Kontext der böhmischen Malerei der achtziger, keinesfalls erst der neunziger Jahre, als die niederländische Strömung bereits verebbte und auch an Stilreinheit verlor.

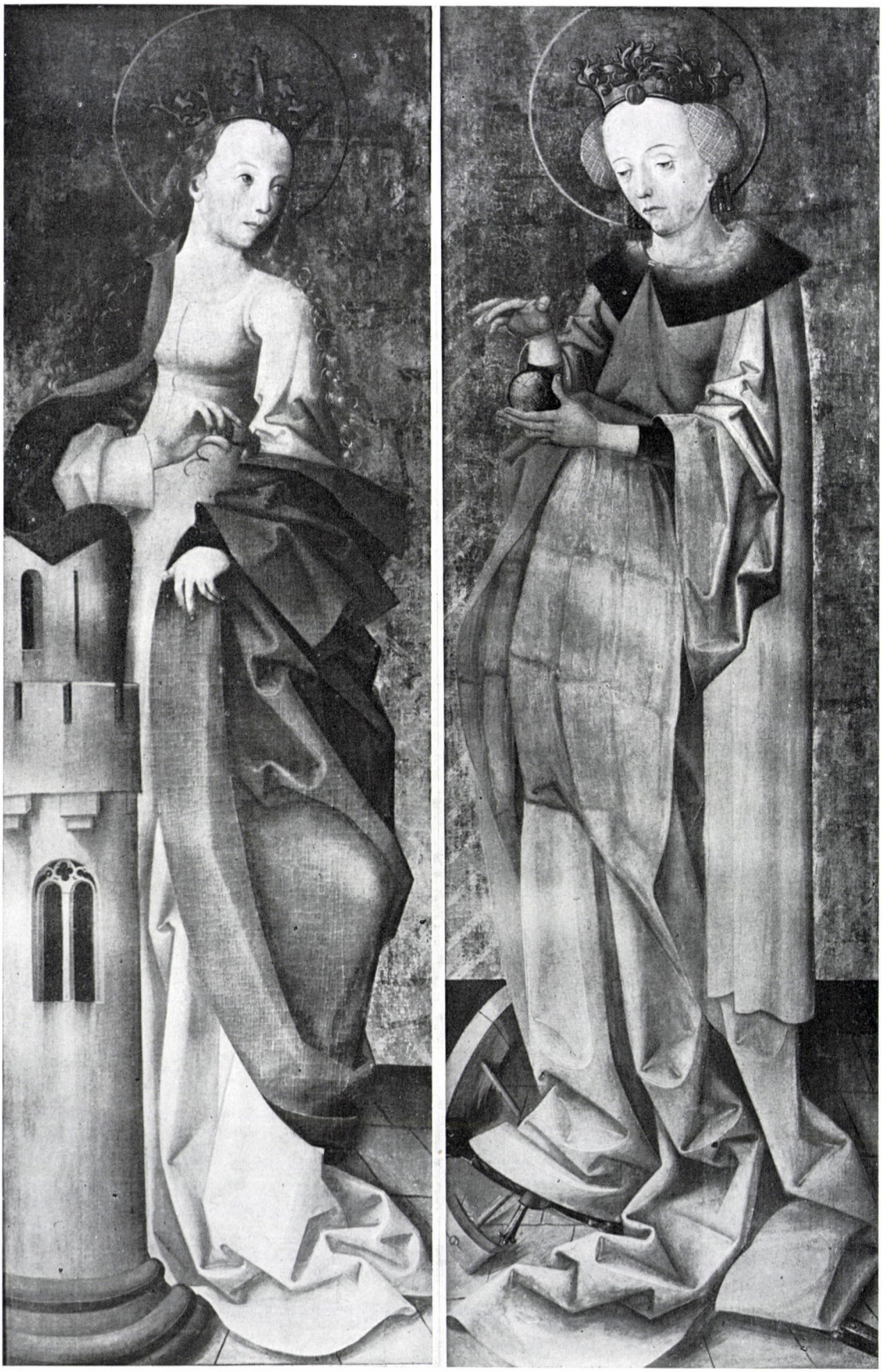


Abb. 8. Hl. Barbara und hl. Katharina. Innenseiten der Altarflügel. — Nach 1490. — Křivoklát, Burgmuseum

Man kann also annehmen, daß der bislang anonyme Maler des Altars von Křivoklát[13] irgendwann seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre im Dienste des Hofes tätig war. Eine andere Arbeit von ihm blieb nicht erhalten, obgleich außer Zweifel steht, daß der Altar nicht das einzige Werk war, das dieser Maler schuf. Er stand gewiß an der Spitze einer in Prag tätigen Werkstatt, die den König und Angehörige des Hofes, zugleich aber auch die Städte Innerböhmens, belieferte. Diese an Umfang wahrscheinlich beträchtliche Hofwerkstatt beschäftigte offenbar mehrere dort ausgebildete Gehilfen, die von der dort gebotenen Ausbildung profitierten. Der Maler des Altars von Křivoklát beeinflußte nachhaltig die böhmische Malerei des letzten Jahrzehnts, als in der böhmischen Tafelmalerei vor allem dank seines Einflusses ein nachhaltiger Hofstil entstanden sein dürfte, dessen größter Repräsentant dann der Meister des Altars von Litoměřice (Leitmeritz) wurde. Die wirkliche Bedeutung dieses Malers trat zwar erst kurz nach 1500 zutage, die Wurzeln seiner Kunst sind aber bereits vor 1490 zu suchen, und zwar gerade in der Werkstatt des Meisters des Altars von Křivoklát. Obgleich uns also der Leitmeritzer Meister erst in der weiteren Entwicklungsetappe der Jagellonischen Hofkunst interessieren wird, sind seine künstlerischen Anfänge schon hier zu beachten.

Die Fachliteratur hat schon seit längerer Zeit vermerkt, daß die Bilder der äußeren Seiten der Flügel und der festen Flügel mit den Figuren der böhmischen Landespatrone — ein anschauliches Beispiel für den bewußt erneuerten Kult dieser Heiligen im höfischen Milieu — über die Möglichkeiten und Ziele der Kölner Schule hinausgehen und sich als eigenständiger Beitrag des Malers erweisen.[14] Diese Gemälde fallen nicht nur aus dem Rahmen der Stilgebung der Kölner Schule, sondern unterscheiden sich auch von den Bildern der Innenseiten der Flügel dermaßen, daß man hier die Beteiligung eines anderen Malers, eines Gehilfen und Schülers des Hauptmeisters einräumen muß. Vom ruhigen, grünblauen Hintergrund heben sich die Gestalten des hl. Wenzel und hl. Veit ab; mächtiger Körperbau, statuäre Ruhe und monumentale Größe, feste Verbundenheit mit dem Terrain, männliche, fast strenge, knochige und ausgeprägt modellierte Gesichter und Hände, deren gegliederte Finger mit auffallend betonten Gelenken die einschlägigen Attribute festhalten, zeichnen sie aus. Die Körpermassen sind durch Dichte und Zusammenhalt geprägt, und nicht einmal die nüchterne Faltung der Draperie kann diesen Eindruck stören; die Farbwirkung beruht auf dem Kontrast und der Ausgewogenheit von Pflaumenblau und Zinnoberrot; diese breiten sich großflächig aus und finden warmes Braun, Erbsengrün, Weiß und Gold als Ergänzung.

Trotz aller Übereinstimmungen, die die beiden Gestalten — sei es im Figuraltyp, im Faltenwurf, im Sinn für Materie oder in der Verwendung des scharfen Schlagschattens — an die Innenseiten der Flügel binden, gibt es hier auch offenbare Unterschiede und Abweichungen von den Gepflogenheiten des Hauptmeisters. Es genügt z. B. ein Hinweis auf die umgekehrte Richtung des Schlagschattens, auf die Anwendung des gepreßten Musters in der Gewandung der beiden Heiligen, auf die Mäßigung der graphischen Brechung der Draperie. Vor allem liegt aber auf der Hand, daß hier ein Künstler von abweichender Kunstanschauung zu Wort kommt, ein sehr eigenständiger Maler, der schon vom spätgotischen Stil weiter fortstrebt, weiter sieht und die Entwicklung in der Richtung auf den Anfang des 16. Jh. weitertreibt. Ihm geht es weder um eine narrative Auffassung und um eine genrehafte Note, noch um eine auf die additive Vorstellung gestützte eingehende Beschreibung der Wirklichkeit, noch um eine kleinliche Zerstückelung der Bildfläche und um freudige Buntheit lokaler Töne. Indem er alle diese Merkmale abstreifte und den Weg von der Analyse zu einer neuen Synthese betrat, überwand er sein Vorbild, überwand aber im wesentlichen auch den niederländischen Einfluß, ja, selbst die Spätgotik mit den unerläßlichen Begleiterscheinungen des Manierismus.

Wer war dieser Maler, der so kühn aus dem Rahmen des Werkstattkollektivs heraustrat und die Stilkonventionen ablehnte? Die jüngste Forschung mutmaßte richtig, daß dieser Maler niemand anderer gewesen sei als der junge schlagkräftige Künstler, der nachmalige Meister des Altars von Litoměřice.[15] Tatsächlich weisen die Außenseiten der Altarflügel von Křivoklát schon alle charakteristischen Merkmale seiner späteren Malerdarstellung: das Streben nach großzügigem Aufbau der menschlichen Gestalt, der charakteristische figurale Typ mit gewissermaßen verweint geschwollenen Augen,[16] mit einer ausgeprägten und am Rücken glänzenden Nase, mit hervortretenden Backenknochen und kräftiger



Abb. 9. Peter Hemmel von Andlau-Werkstattsgehilfe, Der hl. Georg bezwingt den Drachen. — Letztes Jahrzehnt des 15. Jh. — Křivoklát, Burgkapelle

Modellierung der Hände. Dazu kommt noch der Schlagschatten, in dem bereits der dunkle Kern vom Halbschatten unterschieden wird.

Wenn die Datierung des Altars von Křivoklát in die Zeit kurz vor 1490 zutrifft, lassen sich daraus auch gewisse Schlüsse auf das Alter und die Generationszugehörigkeit des jungen Gehilfen des Hauptmeisters ziehen, der sich offenbar schon früher in seiner Werkstatt bewährt haben mußte, wenn ihm eine so wichtige Aufgabe anvertraut wurde. Gehen wir von der damaligen Praxis aus, d. h. davon, daß die Gesellenreife nach den Lehrjahren in der Regel mit neunzehn bis zwanzig Jahren erreicht wurde, und nehmen wir an, daß unser Maler noch mehrere Jahre in der königlichen Werkstatt als Gehilfe verblieb, können wir daraus den Schluß ziehen, daß er etwa um 1470 geboren wurde. Wenn diese Schätzung nicht unrichtig ist, war er im großen und ganzen ein Zeitgenosse A. Dürers, M. Grünewalds, H. Holbeins d. Ä. und L. Cranachs, demnach ein Zeitgenosse der Repräsentanten der Gründergeneration der deutschen Renaissancemaler.

Aus der Hofwerkstatt des Meisters von Křivoklát gingen zweifellos zahlreiche Werke hervor, die wahrscheinlich vor allem für den Hof und die Kirchen der Hauptstadt bestimmt waren. Sie alle gingen aber durch die Ungunst der späteren Zeiten, insbesondere beim Brand der Prager Burg 1541 und bei der radikalen Barockisierung der Einrichtungen der Prager Kirchen, unter. Dies ist um so mehr zu bedauern, als sich unter ihnen wahrscheinlich Arbeiten von weitaus höheren künstlerischen Anforderungen befanden als jene, die für die Provinz bestimmt waren. So auch die beiden Altäre, die heute bereits allein von der weiteren Tätigkeit dieser Werkstatt in den neunziger Jahren Zeugenschaft ablegen können. Es sind dies der *Altar von Rakovník* (Křivoklát, Burgmuseum; Abb. 5) und der *Altar von Rokycany* (Prag, Nationalmuseum, Nationalgalerie, Dekanatskirche in Rokycany; Abb. 6—7). Jener entstand 1496, dieser, etwas jünger, ist undatiert und lediglich in Fragmenten erhalten.[17]

Keiner der beiden Altäre ist schon das Werk des Meisters des Altars von Křivoklát, der offenbar zu dieser späten Zeit die Konzipierung und die Ausführung der Arbeiten völlig seinen Gesellen anvertraute, wobei er sich vielleicht nur etwa die Aufsicht vorbehielt. Der eine von ihnen, offenbar älter und auch fähiger, schuf wahrscheinlich die Innenseiten der Flügel des Altars von Rakovník und die Marienszenen, die sich durch größere Stilreinheit, schärfere Charakteristik und festere Konstruktion der Figuren, durch plastischere Modellierung und gelösteren Faltenstil, durch tiefere und sattere Farbgebung, durch größeres Interesse an der Materie und sorgfältigere Malweise auszeichnen. Vom Meister des Altars von Křivoklát übernahm dieser Maler viel: die Thematik der vier Hauptszenen, den jeweiligen Durchblick in die Landschaft, die scharfe Verjüngung der architektonischen Kulissen, einige Kompositionsschemata, die Bewegungsmotive der Figuren und vielfach auch ihren Typ, die Faltung und die Arbeit mit dem Schlagschatten. Der niederländisch-internationale Stil des Křivokláter Meisters verwandelte sich hier allerdings in eine andere, mehr provinzielle Ausdrucksweise, in der sich wiederum das traditionelle Mißtrauen des heimischen Milieus gegenüber Sinneserfahrungen, die Abneigung gegen einen allzu komplizierten Raumaufbau und die Tendenz zur Reduktion der Bildausstattung ankündigt. Die Landschaft weicht der Luftperspektive konsequent aus, ist in ihrer Tiefenabstufung beschränkt und lehnt auch die raumschaffende Funktion der diagonal gestellten Architekturen ab. In der Veranschaulichung des Innenraums erneuert der Meister die Steilheit der in der Draufsicht dargestellten Fußböden und bunten Pavimente, bevorzugt gegenüber dem natürlichen Blau des Himmels neuerdings einen abstrakten Hintergrund. Den kleinen und beweglichen Figuren des Altars von Křivoklát stellt der Maler ländlich robuste Figuren mit massiven Gesichtern entgegen, die gewisse Züge von naiver Gutmütigkeit nicht entbehren. Wo aber seine Invention versagte oder wo er sich dagegen sträubte, das Vorbild seines Lehrers nachzuahmen, griff er zu graphischen Vorlagen.

Geringere künstlerische Intelligenz und rein handwerksmäßige Fähigkeit waren für den zweiten Maler charakteristisch, der die äußeren Altarseiten mit den Passionsszenen schuf. Er ist noch schlichter, vereinfacht die Kompositionsmuster, indem er sie aller Gegensätze beraubt; das räumliche Gefüge ersetzt er durch rhythmische Anordnung in der Fläche, schiebt die Masse der Figuren in den Vordergrund und entfaltet ihr körperliches Volumen zweidimensional. Auch der Körperbau der Gestalten ist steif gehalten und ungelenkig in den Bewegungen, die Zeichnung verstößt durch zahlreiche Fehler insbesondere dort, wo der Maler eine Kürzung versucht. Die ärm-



Abb. 10. Peter Hemmel von Andlau-Werkstatt, Glasgemälde mit dem Wappen der Königin Anna von Foix. — **Vor 1506.** — Prag, Museum der Hauptstadt Prag

lichere Modellierung, der Nachdruck auf die Umrißzeichnung und der Hang zur helleren und offenen Farbgebung mit Betonung des Flächenzusammenhanges ergänzen die Aufzählung der für diesen Maler charakteristischen Merkmale.

Obschon sich der Altar von Rakovník solcherweise der Ästhetik der höfischen Kunst und seinem Vorbild entfremdete, ist er doch ein Beweis für die rasche, fortschreitende Assimilierung des importierten ausländischen Stils, der im böhmischen Milieu in die heimische Sprache übersetzt wurde. Der Altar von Rakovník war, ebenso wie weitere Arbeiten, nicht mehr für eine Burgkapelle und den privaten Bedarf des Herrschers und seiner Umgebung, sondern für eine Pfarrkirche und eine Stadtgemeinde bestimmt. Aus dieser gesellschaftlich und künstlerisch unterschiedlichen Funktion und dem Streben nach Transposition der höfisch eleganten, fein geschliffenen Darstellung des verhältnismäßig kleinen Retabels in die großen Dimensionen eines Kirchenaltars ergab sich auch eine mehrfache Vergrößerung des Maßstabes, eine Vereinfachung in Umriß und Form und eine massivere Gestaltung der Figuren, die nunmehr gezwungen waren, die Bildfläche mehr zu beherrschen, und dadurch auch größeren Nachdruck erhielten. Der Altar von Rakovník ist, wenngleich Produkt einer höfischen Werkstatt, gewiß das Werk eines böhmischen Malers, der die heimische Tradition ebenso gut wie die Bedürfnisse der utraquistischen Bevölkerung einer böhmischen Stadt kannte, an die er sich mit seinem Altar wandte. Daraus ergibt sich auch der fast volkstümliche Ton der Darstellung und der kernige Charakter der Gestalten, die recht heimisch und nahestehend wirken. Solche Gesichter lassen sich schwerlich vergessen, so etwa der verlegene Engel im Bild der Verkündigung, der besorgte hl. Josef in der Geburt des Herrn, der in Gedanken versunkene Melchior in der Anbetung der drei Könige oder der beleibte, gutmütige Hellebardier in der Auferstehung Christi.

Wenn bereits der Hauptmaler des Altars von Rakovník vom Meister von Křivoklát durch ein gut Stück an Selbständigkeit und Eigenständigkeit zu profitieren verstand, so war die Beziehung des Malers der Passionsszenen zum königlichen Maler noch lockerer. Er steht aber andererseits jenem Maler sehr nahe, der die Flügel des später zerlegten, etwas kleineren Altars von Rokycany schmückte, von dem sich bis heute vier Bilder erhalten haben.[18] Die Verwandtschaft zwischen beiden Malern ist — von der Art der künstlerischen Denkweise, vom Ton der Darstellung und vom künstlerischen Niveau über die Raumauffassung, Figuren und ihre Charakteristik bis zum Faltenstil, zur Zeichnung, zum Kolorit und zur Kostümierung — tatsächlich so groß und weitreichend, daß man beide Maler miteinander identifizieren kann.

Vielleicht gibt es beim Altar von Rokycany in der begrifflichen Übereinanderreihung der Gestalten, in der Entfaltung des Landschaftsbildes parallel zur Bildfläche, in der unsicheren Konstruktion der Körper, in zeichnerischen Deformationen und in der Unbestimmtheit der Modellierung noch mehr archaisierende Züge und Anklänge an die gotische Vergangenheit. Und vielleicht verstärkte sich auch der provinzielle Charakter einvernehmlich mit dem fortschreitenden Schwinden der niederländischen Einflüsse und mit der Abkehr vom Meister von Křivoklát. Diese verstärkte Abkehr vom Ausgangspunkt gestattet die Annahme, daß der Altar von Rokycany noch etwas später entstand, also näher zur Jahrhundertwende als der Altar von Rakovnik.

Der Altar von Rokycany interessiert uns aber auch unter einem anderen Gesichtspunkt. Eines der vier erhaltenen Bilder, die Anbetung der Könige, unterscheidet sich von den vorangegangenen nicht nur insofern, als man hier auf die Mitarbeit eines weiteren, bedeutungslosen Gehilfen der Werkstatt schließen kann, sondern auch darin, daß sein Niveau nicht das der anderen Bilder erreicht. Um so auffallender tritt allerdings die Qualität der Gestalt der sitzenden Madonna mit dem Jesuskind hervor, die aus dem Komplex des Bildes auf den ersten Blick durch den Typus, den ausladenden Körperbau, die Wucht des Volumens, die Fülle der Form, die Mächtigkeit des Hauptes, durch den festen Griff des Kindes mit beiden Händen, durch die Feinheit der Modellierung und die Sorgfalt der malerischen Ausführung unübersehbar hervorsticht. Das alles deutet — wie auch die Anwendung des leichten Schlagschattens und die Beobachtung des Lichtreflexes am linken Arm des Jesuskindes — auf einen außerordentlich tüchtigen Maler hin, der über den Rahmen des handwerksmäßig stabilisierten Werkstattbetriebs hinausgeht. Es besteht kein Zweifel: die Gestalt wurde von einem anderen Maler in das Bild hineingemalt. Es ist nun nicht mehr schwer, die Frage nach seiner Identität zu beantworten. Es war dies zweifellos wiederum der nachmalige



Abb. 11. Hl. Margaretha und Barbara. Innenseiten der Altarflügel. — Vor 1500. — Konopiště, Schloßkapelle

Leitmeritzer Meister, der vielleicht auf Wunsch des Hauptmalers selbst hier seine Hilfe beisteuerte. Die letzten Zweifel hinsichtlich der Richtigkeit dieser Behauptung verflüchtigen sich, wenn wir die Gliederung der Finger Mariens und besonders das stämmige Kind mit den etwas geschwollenen Augenlidern beachten, was alles ein spezifisches Merkmal des Leitmeritzer Meisters ist.

In der Gestalt der Madonna auf dem Bild der Anbetung der Drei Könige vom Altar von Rokycany finden wir demnach eine weitere, bereits zweite Arbeit, die wir mit Sicherheit dem Leitmeritzer Meister zuschreiben können; so gewinnen wir ein neues wertvolles Glied der bisher unbekannten Frühzeit, die seinem selbständigen Schaffen voranging und bereits die ersten, nach 1500 entstandenen bedeutenden Arbeiten ankündigte.[19]

In einer anderen für den Herrscher arbeitenden Werkstatt entstanden die *Altarflügel von Křivoklát* (Křivoklát — Burgmuseum),[20] deren direkte Zu-

gehörigkeit zum höfischen Kreis durch die Provenienz aus der Peters- und Paulskirche der Vorburg gesichert ist; diese Kirche wurde von Wladislaw II. 1489 gestiftet. Ihr Schöpfer, ein Maler von großer Formkultur, der direkt den höfischen Stil personifizierte, vermochte gewiß jene Anforderungen vollkommen zu erfüllen, die an ihn von den höfischen Auftraggebern gestellt wurden. Die schlanken, zierlichen und um ihre Achse beweglichen Figuren der weiblichen Heiligen sind in Erscheinung und Auftreten Damen der großen Welt, die sich mit aristokratischer Erhabenheit bewegen. Ihr Benehmen und ihr Ausdruck sind etwas müde und blasiert, und in den zart edlen Gesichtern, in der Neigung der Köpfe, in der preziösen Bewegung der kleinen Hände mit ihren langen feinen Fingern und mit der betonten Hervorhebung ihrer Attribute gibt es viele Elemente aus der Etikette der höfischen Gesellschaft. Dies alles vermindert keinesfalls die Großartigkeit der statuär aufgefaßten Figuren. Ebensowenig schränkt die anspruchsvolle und komplizierte Faltung der Mäntel diesen Eindruck ein. Verstreutes Licht umfließt weich die feinfühlig modellierte Form und macht sie beinahe schwerelos. Nicht weniger raffiniert ist auch die Chromatik, in der neben Zinnoberrot und Olivgrün bisher ungeahnte Farbkombinationen vorkommen: intensives Zitronengelb bis Ocker, weiches Grau und Violett; sie alle stehen, vom Licht leicht gebunden, im Gegensatz zur silbernen oder goldenen Folie des Hintergrunds.

Die Gestalten auf den Flügeln des Křivokláter Altars wirken wie ungezwungene Variationen der Heiligengestalten Schongauers, zugleich erinnern sie aber entfernt an den Schönen Stil mit seiner Tendenz zur idealisierenden Verallgemeinerung, zur Klärung und zum äußerst kultivierten Vortrag. Wir bedauern, daß dieser höfische Maler keine anderen Spuren hinterließ. Lediglich die Flügel des Altars von Křečov (Plzeň, Westböhmisches Museum) sind so etwas wie ein Reflex seiner Kunst, der hier allerdings handwerksmäßig vergröbert ist.[21]

Dem höfischen Kreis werden nicht nur jene Arbeiten zugerechnet, die für den Herrscher entstanden, sondern auch jene für hohe königliche Beamten und Angehörige der Hofgesellschaft. Einer von ihnen war im letzten Dezennium des 15. Jh. Jan Horstoffar (Horstorfer) von Malešice, der — wenngleich unadeliger Abstammung — bis zur hohen Würde des königlichen Obermünzmeisters aufrückte.[22] Er trat sein Amt 1496 an und in den folgenden Jahren tauchte sein Name vor allem in den Aufzeichnungen der Werkregister von Kutná Hora häufiger auf.[23] Daraus ergibt sich, daß Horstoffar abwechselnd in Kutná Hora und Nürnberg weilte — mit der letztgenannten Stadt war er auch ansonsten in ständiger Verbindung — und daß er dem König bereits früher verschiedene Dienste erwies, die er sich in der Regel aus der Münzstätte von Kutná Hora gut bezahlen ließ. Überhaupt hat es den Anschein, daß er durch verschiedene Geschenke und durch die Beschaffung mannigfaltiger wertvollerer Gegenstände zur Ergänzung der königlichen Garderobe und Schatzkammer die Gunst des Herrschers zu gewinnen wußte. Noch vor seinem Amtsantritt wird er in den Quellen als Höfling Seiner königlichen Gnaden bezeichet (1494); für das Vertrauen, das er beim König genoß, spricht der Umstand, daß er ein Jahr darauf sogar mit einer Geheimmission ins Reich betraut wurde. Zur gleichen Zeit begab sich der Münzmeister zum König bis nach Buda und wiederholte diese Reise vier Jahre später. 1499 wurde Horstoffar wegen irgendwelcher Machenschaften[24] plötzlich seines Amtes für verlustig erklärt und abgesetzt.

Gewiß müßte man diesem königlichen Münzmeister nicht so viel Aufmerksamkeit widmen, wenn mit seiner Person nicht einige erhaltene Denkmäler der Tafelmalerei verbunden und wenn diese Denkmäler nicht in direkter Beziehung zu Wladislaw II. wären. Horstoffar besorgte — offenbar aus Dank dafür, daß er zu einem hohen königlichen Beamten ernannt worden war, und gewiß auch deshalb, um sich dem König gefällig zu erweisen — anläßlich des vorgesehenen Besuches des Herrschers in Kutná Hora für die Kapelle der dortigen königlichen Residenz beim Welschen Hof einerseits die mit 1497 datierte *Votivtafel mit dem Bild des Schmerzensmannes* zwischen dem heiligen Wenzel und dem heiligen Ladislaus (Kutná Hora, Bezirksmuseum), andererseits den *Altar mit den Bildern des heiligen Sigismund und Veit* (Kutná Hora, Kapelle des Welschen Hofes), ferner den *Altar mit weiblichen Heiligen* (Kutná Horá, Kapelle des Welschen Hofes), und schließlich einen später zerlegten Altar, von dessen Gemälden bloß das *Bild des heiligen Hieronymus* (Kutná Hora, Bezirksmuseum) erhalten blieb.[25] Alle diese Malereien werden durch stilistische Unausgeprägtheit, durch Unpersönlichkeit des Ausdrucks und durch konventionelle Ausdrucksmittel

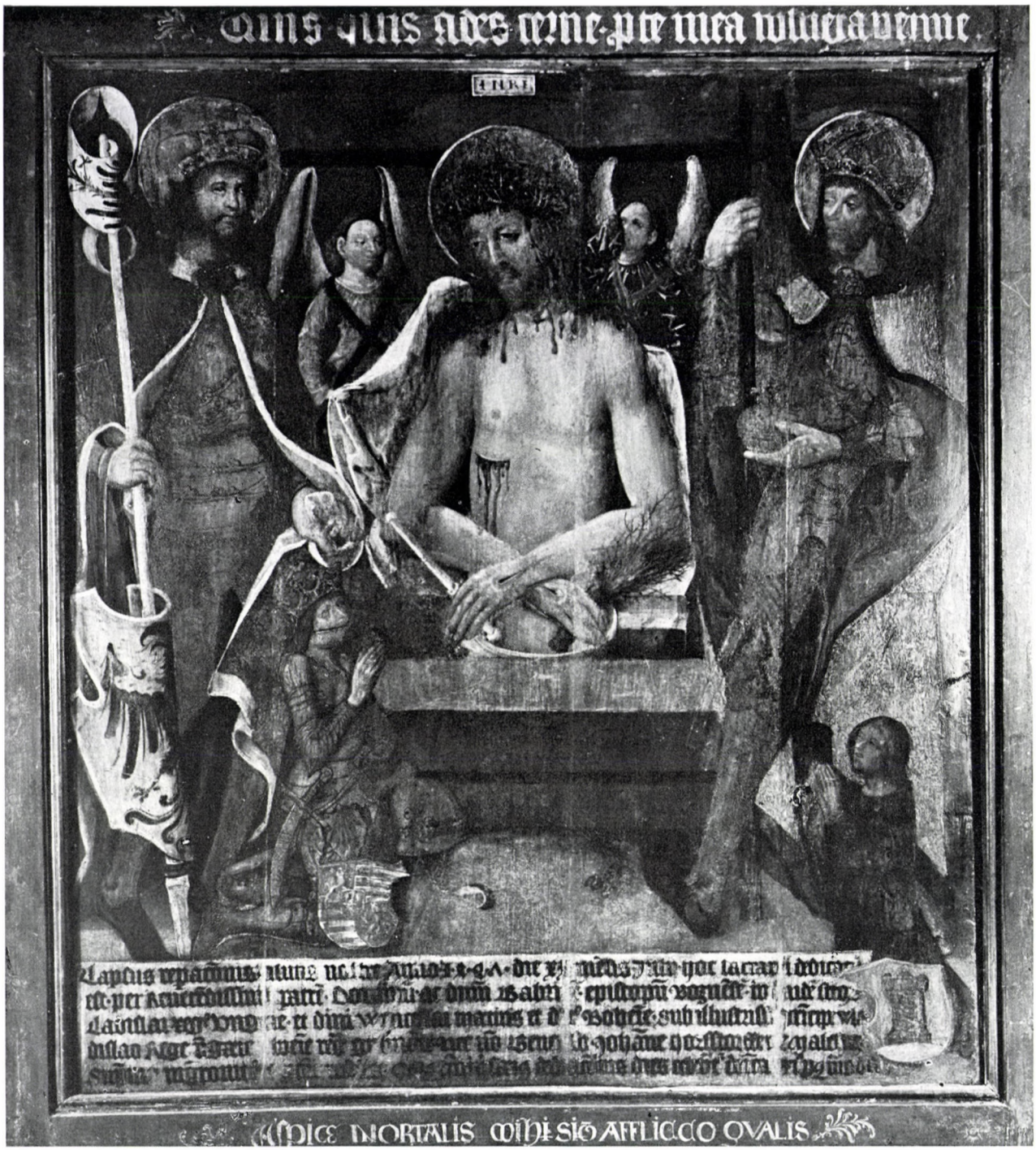


Abb. 12. Votivbild des Obermünzmeisters Jan (Hans) Horstoffar von Malešice. — 1497. — Kutná Hora (Kuttenberg), Bezirksmuseum

charakterisiert. Die Gestalten sind körperlich schlaff, ihr Ausdruck ist unbestimmt oder gar leer, die Form ist schematisch und matt, die Malerfaktur ziemlich flüchtig und manchmal unangenehm trocken. — Der heutige unerfreuliche Zustand gestattet es nicht, mit völliger Sicherheit die verschiedenen Hände zu unterscheiden, die sich an dieser malerischen Ausschmückung beteiligten. Ganz gewiß aber sind das Votivbild sowie die Altarflügel mit dem hl. Sigismund und Veit sowie mit der dazu gehörigen Predella das Werk ein und desselben Malers. Wahrscheinlich gehörte auch der Maler der Flügel mit der hl. Katharina und Margarethe derselben Werkstatt an.[26]

Die Thematik der Malerausschmückung der Votivtafel und der Altäre war nicht bloß dem Zufall überlassen. Auf der Tafel sind — im Einklang mit der neuen Einweihung der Kapelle, die in Anwesenheit Wladislaws II. feierlich erfolgte — die Landespatrone von Böhmen, der hl. Wenzel, sowie der Patron von Ungarn, der hl. Ladislaus, abgebildet; auf den Altären treten böhmische Landesheilige oder damals besonders verehrte weibliche Heilige auf. Schon die wohldurchdachte Wahl der Themen sollte also den dynastisch-politischen Absichten Wladislaws entgegenkommen. So war der ehrgeizige Auftraggeber bestrebt, die Gunst des Herrschers zu finden. Wir wissen nicht, ob der Münzmeister dafür vom König belobt wurde, — das aber ist ziemlich wahrscheinlich. Der Auftraggeber rechnete hier sicherlich damit, der König werde seine devote Geste würdigen, wobei er — wahrscheinlich mit Recht — vermutete, die eigentliche Malerausführung werde dabei dem König entgehen; sie ist zwar sehr viel weniger als durchschnittlich und steht entschieden nicht in Einklang mit dem Auftrag eines hohen höfischen Würdenträgers, zumal das Werk für den Herrscher bestimmt war. Bei den angedeuteten Beziehungen des Auftraggebers zu Nürnberg überrascht nicht, daß der mutmaßliche Urheber der Gemälde mit der Nürnberger Malerei des 15. Jahrhunderts wohl vertraut war. Er bewegte sich aber eher auf dem Niveau der weniger bedeutenden Epigonen als auf dem der Hauptvertreter. In Nürnberg lernte er den Typ des Bildes Christi im Grabe zwischen Assistenzfiguren und Donatoren kennen, dort eignete er sich die Auffassung der menschlichen Gestalt an, für die mangelnde Phantasie, unfester Körperbau, langgezogene eingefallene Gesichter mit tiefsitzenden Augen, verschlafenem, mürrischem Ausdruck sowie blechern starre Draperie charakteristisch sind.[27] Es war dies im wesentlichen eine konservative, handwerklich veranlagte Auffassung, die von den wirklichen Problemen der Nürnberger Malerei der neunziger Jahre kaum Ahnung hatte und mehr als einmal noch auf die Kunst der ersten Jahrhunderthälfte zurückgriff.[28]

Der gleiche Horstoffar wußte sich aber zur selben Zeit oder etwas später auch einen ungleich besseren Maler zu beschaffen, wie es eine andere Arbeit beweist, die mit seiner Person in Verbindung gebracht wird: der *Flügelaltar der Burgkapelle in Rábí* (Prag, Nationalmuseum), deren Bau 1498 abgeschlossen wurde. Kurz danach entstand, offenbar wiederum in einer Prager Werkstatt, auch der Altar. Während seine Predella aus der Hand eines weniger bedeutenden und im Stil zurückgebliebenen Gehilfen stammt, haben die Bilder der Heiligen auf den Flügelseiten eine beachtenswerte Qualität. Ihre Gestalten tragen auf kurzen, festgebauten Körpern verhältnismäßig große, differenzierte Köpfe mit zurückhaltendem Ausdruck der sicher modellierten Gesichter. Die maßvollen Gebärden sind deutlich und gehen nicht über das durch ihre Beziehung zum Attribut gegebene Maß hinaus. Die Brüchigkeit der plastisch entwickelten Gewandung ist abgeschwächt, die Form wird in Konstruktion und Zeichnung sicher bewältigt und auch die malerische Ausführung spricht von der Leichtigkeit, mit der dieser vorzüglich geschulte Maler seine Ausdrucksmittel meisterte. Vor allem aber wirken die Bilder durch ihre warme, auf eine höhere Tonart gestimmte, glanzvolle Farbgebung, in der dieser Maler, der gewiß keine geringe koloristische Begabung aufwies, in der damaligen böhmischen Tafelmalerei nicht seinesgleichen hat. Bereits an den Innenseiten der Flügel zeigt sich die Fähigkeit des Malers zu wirksamen Farbkombinationen, die zu einem weichen harmonischen Gleichklang abgestimmt und durch das Licht nuanciert und gebunden werden. Noch mehr kommt seine koloristische Erfindungsgabe auf den äußeren, ausgezeichnet erhaltenen Seiten zum Ausdruck, besonders im Bild des hl. Mauritius, wo der Maler bewußt mit Kontrasten von Hellblau, Schwefelgelb, Zinnoberrot, Weiß und Schwarz, Gold und Silber arbeitet; die leuchtenden lokalen Töne dieser Farben erhöhen die farbliche Spannung der Bildfläche. Und nicht nur dies: der Maler setzt die beiden Seiten auch durch die Farbskala einander gegenüber: während die linke eher durch Karminrosa, Grün, Blau, Weiß und Silber kühl gestimmt ist, wird die rechte Seite von einer ausgeprägt warmen Farbdominante beherrscht.

Der stilistische Ausgangspunkt des Malers liegt auf der Hand. Alle Merkmale, der statuäre Charakter der ruhig geschlossenen Figuren, die einfache Form, die der Größe nicht entbehrt, der Gesichtstyp, eine gewisse Passivität im Gebaren und im Ausdruck der Gestalten und vor allem die warme Tonalität, binden die Flügel von Rábi ziemlich eng an die schwäbische Schule, wie sie seit den achtziger Jahren insbesondere durch Bartholomäus Zeitblom aus Ulm vertreten war.[29]

Nach der Übersiedlung Wladislaws II. nach



Abb. 13. Hl. Pankratius und hl. Mauritius. Außenseiten der Altarflügel. — Nach 1498. — Prag, Nationalmuseum

Buda wurden die Kunstaufträge des Königs für den Prager Hof offenbar immer seltener. Nichtsdestoweniger schwand sein Interesse dafür auch dann nicht völlig. Ein Beweis dafür sind auch die zwei *Glasgemälde mit den Bildern des hl. Wenzel und des hl. Georg*, die der Herrscher — wie man aufgrund ihres stilistischen Charakters schließen kann — irgendwann im letzten Jahrzehnt für die Fenster der Burgkapelle von Křivoklát bestellte, wo sie sich bis heute befinden.[30] Obwohl sie nicht in den Bereich der Tafelmalerei gehören, stehen sie ihr auffassungsmäßig nahe und sind künstlerisch derart hervorragend, daß man ihnen hier Beachtung schenken muß.

Wie bereits früher, bei der Bestellung des Altars für die Kapelle, entschloß sich der Herrscher für eine fremde Werkstatt und bewährte auch hier seine glückliche Wahl. Seinen hohen Ansprüchen konnte wirklich keine auf die Herstellung von Glasgemälden spezialisierte Werkstatt besser gerecht werden als die berühmte Werkstatt des *Peter Hemmel von Andlau* in Straßburg.[31] Hemmel stand an der Spitze einer produktiven Werkstatt, die seit den sechziger Jahren bis zum Ende des 15. Jh. tätig war und ihre Erzeugnisse nicht nur an die großen Reichsstädte am Rhein und in Mitteleuropa, sondern auch an Kaiser Maximilian I. und die französische Königsfamilie lieferte.[32] In der Frühzeit bemalte Hemmel das Glas selbst, später beschränkte er in dem Maße, wie der Werkstattbetrieb sich ausweitete, seine persönliche Beteiligung auf die Beistellung von Kartons und die Beaufsichtigung der Arbeiten seiner zahlreichen Gehilfen, unter denen sich wirkliche Persönlichkeiten befanden, von denen wir nur einige namentlich kennen. Großzügigkeit, Sinn für rhythmische Ausfüllung der Fläche, Fähigkeit zur genauen Beobachtung und Schärfe der Figurencharakteristik, Vorliebe für architektonische und vegetative Elemente, dabei die Kunst, verschiedene Stoffe malerisch auszudrücken, und feinfühlige, reich getönte Abstufung der Modellierung des vollentwickelten Volumens — dies alles waren im Verein mit einem beträchtlichen Maß an schöpferischer Phantasie bezeichnende Eigenschaften der Werkstatt Hemmels, die auch die Glasmalereien von Křivoklát auszeichnen. So gesellt sich besonders die schwungvolle und poetische Gestalt des hl. Georg, vollendet hineinkomponiert in einen pflanzlichen und architektonischen Rahmen und dargestellt in einer Aktion, die der Kontrapost des Heiligen und auch die Bewegung seiner Schleier unterstreicht, den aus der Straßburger Werkstatt hervorgegangenen Meisterwerken ebenbürtig zur Seite. Der schöne Lockenkopf des anmutig jungen Heiligen gehört überhaupt zu dem Besten, was wir aus dem Schaffen Hemmels kennen. Aus den vielen Variationen über dieses in der Werkstatt Hemmels beliebte Thema kennen wir aber keine einzige Arbeit, die sich mit der Malerei aus Křivoklát völlig decken würde. Dies gilt besonders vom ungewöhnlichen Bewegungsmotiv des Heiligen, der mit einer Hand das Schwert über seinem Haupt schwingt, während er mit der anderen den Drachen beim Rachen faßt. Die Gestalt des hl. Wenzel ist hingegen ruhiger und statischer, hat körperliche Wucht und trotz der nicht allzu großen Abmessungen auch bezeichnende Monumentalität. In ihrem Typ steht sie allerdings im Widerspruch zur heimischen ikonographischen Tradition, mit der die ferne Werkstatt keineswegs in Berührung kommen konnte.

Die Glasmalereien von Křivoklát stammen offensichtlich aus der letzten Periode nach 1480, als sich die Straßburger Werkstatt in erhöhtem Maße auf den Export in die großen Reichsstädte in der nächsten Nachbarschaft Böhmens verlegte. Am nächsten stehen ihnen die Fenster von St. Lorenz in Nürnberg (1486—87), und zwar durch die wuchtigen Gestalten, die große Form, die plastische Betonung, die weichere Modellierung und unruhigere Draperie. Einige bedeutsame Abweichungen deuten aber darauf hin, daß die Vitrailles von Křivoklát offenbar nicht das Werk des Meisters selbst sind. Es scheint eher, daß sie unter der persönlichen Aufsicht Hemmels von einem seiner bedeutenderen Mitarbeiter angefertigt wurden, der noch näher zu bestimmen wäre.

Anders liegen die Dinge beim zweiten ähnlichen, aus der Werkstatt Hemmels hervorgegangenen Denkmal, gleichfalls über Auftrag des Hofes. Es sind dies *zwei Gemälde mit dem Bild Karls des Großen und dem Wappen Annas von Foix* aus der Marienkirche am Karlov in Prag (Prag, Städtisches Museum), die wahrscheinlich etwas später und gewiß schon nach dem Tode Peter Hemmels († 1501 ?) durch einen weniger fähigen Gesellen geschaffen wurden. Sie sind einfacher in der Verteilung, flacher und mehr zeichnerisch und bleiben hinter den vorhergenannten Arbeiten[33] weit zurück.

ANMERKUNGEN

[1] *Pešina:* Studie, l. c., 199 ff.

[2] *Pešina:* Paralipomena, l. c., 224 ff.

[3] *Šimák:* Zprávy, l. c., 459

[4] *Chytil:* Mal., l. c., 44 ff. — Neuwirth, Eine Abschrift, l. c., 90 ff.

[5] *Leminger:* Umělecké řemeslo, l. c., 202

[6] *Leminger:* Královská mince, l. c., 164. Es ist dies auch der erste Maler, über dessen Tätigkeit für den Hof wir aus den Quellen Kenntnis haben.

[7] Zuletzt darüber *Pešina:* Paralipomena, l. c., 240 ff., wo auch die ältere Literatur angeführt wird.

[8] Es ist dies z. B. der Meister der Aachener Flügel, der Schüler des Meisters des Marienlebens (*Stange:* V., l. c., Abb. 112) oder der Meister des Bartholomäusaltars (ibidem, Abb. 123).

[9] Der Meister des Altars von Schöppigen (*Stange:* VI., l. c., Abb. 8—9), der Meister des Marienlebens von Iserlohn (ibidem, Abb. 12), der Meister von Liesborn (ibidem, Abb. 33). — Auch das Motiv, das einst als Invention des Malers angesehen wurde — das im Futtertrog liegende Jesuskind in der Geburt des Herrn am Altar von Křivoklát — ist niederländischen Ursprungs, obgleich es wahrscheinlich wiederum durch das Rheingebiet vermittelt wurde. — In diesem Zusammenhang muß auf die von Stange (IX., l. c., 140 ff.) ausgesprochene Ansicht verwiesen werden, wonach der Altar von Křivoklát durch die Arbeit einer am Unterrhein tätigen niederländischen Werkstatt entstand, der die Altäre in St. Vinzenz in Dinslaken und in St. Michael in Schwäbisch-Hall entstammten. Es bedarf keiner Erwähnung, daß — abgesehen vom gemeinsamen Ausgangspunkt und den allgemeinen Merkmalen niederländisch-rheinischen Ursprungs — der Altar von Křivoklát mit diesen Arbeiten nichts gemeinsam hat. Dies gilt auch hinsichtlich der drei Altarflügel in der Mährischen Galerie in Brünn, die nordwestdeutscher oder direkt niederländischer Herkunft sind (*Pešina, J.:* Ještě k otázce německého malířství v Československu, Umění X, 1970, 500 ff.), sowie hinsichtlich des Bildes der Krönung Mariä, das in derselben Sammlung aufbewahrt wird; es ist mährischen Ursprungs und steht stark unter dem Einfluß der oberrheinischen Malerei (*Pešina:* Paralipomena, l. c., 237 ff.). Bezüglich dieser Bilder vermutet Stange nämlich, daß sie zum Altar von Křivoklát Bezug haben. Die von ihm supponierte Werkstatt zerfällt so bei einer eingehenderen Analyse in Wirklichkeit in fünf abweichende Werke, deren Verbindendes lediglich dieselbe Stilorientierung und annähernd die gleiche Entstehungszeit sind.

[10] *Pešina:* Paralipomena, l. c., 240. — Auch *Salm* in: Gotik in Böhmen, l. c., 371.

[11] *Kotrba:* Baukunst und Baumeister, l. c., 186 ff., und *ders.:* Zwei Meister, l. c., 255 ff.

[12] *Kotrba:* Zwei Meister, l. c., 260.

[13] Es ist schwierig, ihn mit irgendeinem in den Quellen erhaltenen Namen in Verbindung zu bringen. Dies gilt auch vom Maler Hans Scholler, der in der höfischen Kunst Wladislaws II., soweit wir aufgrund der schriftlichen Quellen schließen können, offenbar eine bedeutsame Rolle spielte. Der Name dieses Malers, der wohl Nürnberger Herkunft war, taucht zwischen 1490—1517 auf. Er war in Prag ansässig und wohnte 1495 am Hradschin. In den Quellen wird er wiederum als königlicher Künstler, Baumeister, Holzschnitzer und Maler angeführt. In der ersten erhaltenen Nachricht von 1490 wird er nur als Maler angeführt, später fast ausschließlich als Holzschnitzer (*Gümbel:* Hans Scholler, l. c., 232 ff.). *Kotrba:* Zwei Meister, l. c., 262 ff., versuchte, ihn mit Hanuš dem Holzschnitzer zu identifizieren, der 1494 erwähnt wird, und hält seine Beteiligung an der Ausschmükkung von Křivoklát für mehr als wahrscheinlich. Aus chronologischen und sachlichen Gründen kann man allerdings in ihm nicht den Autor der bemalten Flügel des Altars von Křivoklát suchen.

[14] *Pešina:* Čes. mal. poz. got., l. c., 37. — Dies gilt hauptsächlich von den Gestalten der äußeren Flügelseiten, während an den Standflügeln noch der Anteil des Hauptmeisters wahrnehmbar ist.

[15] *Salm:* l. c., 394 ff.

[16] Er übernahm auch einige Züge der Typik, wie z. B. aus einem Vergleich der Außenseiten mit der Gestalt des Engels im Verkündigungsbild ersichtlich, vom Meister des Altars von Křivoklát.

[17] *Pešina:* Paralipomena, l. c., 242 ff. (dort auch die ältere Literatur).

[18] Das vierte Bild, dessen Zusammenhang mit dem Altar von Rokycany bisher der Aufmerksamkeit entging, ist die Tafel mit der Heimsuchung, die aus der Gemäldegalerie am Strahov in die Nationalgalerie überging. Sie wurde bereits von *J. Opitz* in die Literatur eingeführt (Ausstellungskatalog Madonna, Prag, 1935, 16, Abb. ibidem), der sie um 1500 datierte und (handschriftlicher Nachlaß) — irrtümlich, aber bezeichnenderweise — als Frühwerk des Meisters von Litoměřice ansah.

[19] Die letzte uns bekannte Arbeit dieser Werkstatt ist die Tafel mit dem Bild des hl. Wenzel zwischen dem hl. Sigismund und hl. Veit (Prag, Nationalgalerie). Für die Zugehörigkeit zu dieser Werkstatt sprechen weitgehende Zitationen aus dem Altar von Křivoklát (hl. Sigismund hier und dort!) und dem von Rokycany (hl. Johannes in der Beweinungsszene und der hl. Veit hier!). Und ähnlich wie im Altar von Křivoklát (und offenbar auch in jenem von Rokycany) waren hier der hl. Sigismund und hl. Veit abgebildet. Auch diese Tafel unbekannter Herkunft ist ein weiteres Beispiel für den geradezu ostentativen Kult der böhmischen Patrone, der der königlichen Werkstatt eigen war. — Einige Arbeiten der neunziger Jahre — wenngleich im Stil anders eingestellt — beweisen, daß der königliche Meister nicht nur für seine Werkstatt, sondern in einer breiteren Sphäre Mittelböhmens tätig war. Seinem Einfluß vermochte sich z. B. auch ein verhältnismäßig so eigenständiger und stilistisch an Nürnberg orientierter Maler, wie es der Meister des Altars von Vejprnice war, nicht zu entziehen. Dies beweisen seine beiden Hauptarbeiten, der Altar von Vejprnice selbst und das Triptychon von Budňany. Es ist dies wiederum nicht nur die Anwesenheit der böhmischen Patrone, die für die Hofwerkstatt so bezeichnend war, sondern direkt die Haltung, der Gesichtstyp und die Tracht des hl. Wenzel, die zeigen, daß dieser sicherlich in Prag tätige Maler den Altar von Křivoklát zumindest kannte, wenn er schon nicht mit seinem Maler in direkten Kontakt kam (*Pešina:* Paralipomena, l. c., 248 ff.). — Auch eine andere Arbeit spricht für diese breitere Streuung des Einflusses der höfischen Werkstatt: die *Flügel des Altars von Konopiště* (Konopiště, Schloßkapelle). Besonders in den Heiligengestalten der verhältnismäßig besseren Innenseiten klingt noch etwas vom Stil des Meisters von Křivoklát nach, und zwar in der Gestaltung des Gesichtstyps, in den vollen Mündern, in der sackartig gelockerten Haut unter den Augen, in der scharfen Pinselzeichnung der Haare, in der Verwendung des Schlagschattens und in der Arbeit mit dem direkten und reflektierten Licht. Das Bild unterscheidet sich aber von diesem durch die eiförmigen Köpfe (was noch an die Gestalten des Kreuzherrenaltars erinnert), durch die scharfe Prägung der Form, die eine Inspiration durch die damalige Skulptur nicht ausschließt, durch die weithin gebauschten und scharf gebrochenen Gewänder, durch das Paviment, durch die hellen farbigen Gegensätze und durch die etwas trockene kreideartige Malweise. Die Provenienz der Flügel ist wiederum nicht bekannt, ihre Entstehung in Mittelböhmen, wenn nicht direkt in Prag, in der Nähe des Hofateliers, aber mehr als wahrscheinlich. Mit dieser Annahme stehen weder der Charakter, noch die beträchtliche Qualität der Malereien im Widerspruch, die der Vorstellung von der höfischen Kunst des Jagellonenhofes im letzten Dezennium trefflich entsprechen.

[20] *Stange:* IX, l. c., 142.

[21] *Pešina:* Česká malba pozd. got. a renes., l. c., 46.

[22] Mit wahrem Namen Harsdorfer und Sohn des Nürnberger Grubenunternehmers Anton Harsdorfer, heiratete er 1481 in Nürnberg Margarethe Nützel, die einer dortigen bekannten Familie entstammte (*Kotrba:* Zwei Meister, l. c., 265, Anm. 33).

[23] *Leminger:* Královská mince, l. c., 168 ff.

[24] *Hásková:* l. c., 171

[25] *Pešina:* Pozd. got. desk. mal., l. c., 120 ff., da auch

ältere Lit. Der ursprüngliche Stand ist festgehalten in der Abhandlung *Zachs:* l. c., 16 ff., 32 ff.; dort auch schematische Abbildungen.

[26] Diese Zusammenhänge deutete bereits *Chytil:* Mal., l. c., 138, an.

[27] *Stange:* IX., l. c., vgl. besonders Abb. 2, 5, 10, 27, 65—66, 73, 78, 80, 87, 146—147.

[28] Horstoffar bestellte die Tafel und die Altäre gewiß zusammen und offenbar in der gleichen Werkstatt. Es läßt sich aber schwer entscheiden, ob er sie direkt in Nürnberg bestellte oder den Maler von dort zeitweilig nach Kutná Hora brachte, oder ob es sich um ein durch das Werk eines einheimischen, in Nürnberg herangebildeten Malers handelte. Die ganze Ausschmückung wurde wahrscheinlich eiligst hergestellt, was gewiß nicht ohne Einfluß auf ihre Qualität blieb.

[29] Vgl. besonders die früheren Arbeiten, z. B. den Kilchberger Altar in der Galerie in Stuttgart aus der Zeit um 1485 (Kat. der Staatsgalerie in Stuttgart 1931, 218).

[30] *Matouš, F.:* Corpus vitrearum medii aevi. Tschechoslowakei. Für die Ausgabe in deutscher Sprache im Verlag Academie vorbereitetes Manuskript, Prag, 1972. Dort auch die gesamte ältere Literatur. — Format und Ikonographie deuten darauf hin, daß die Vitrailles tatsächlich für die Kapelle bestimmt waren.

[31] *Matouš:* l. c., 120 ff. (Pag. nach der tschechischen Fassung).

[32] *Frankl, P.:* Peter Hemmel, Glasmaler von Andlau, Berlin, 1956.

[33] *Matouš:* l. c. — Das Todesjahr ihrer Bestellerin, der Königin Anna von Foix (1506) ist auch der terminus ante quem für ihre Entstehung. Ob man auch die Einweihung des großen Marienaltars i. J. 1498 durch Bischof Jan Simbelský (Simbaliensis) in Beziehung zur Obsorge des Hofes für diese Kirche bringen kann, ist fraglich (*Tomek:* VIII, l. c., 171).

WANDLUNGEN IN DEUTSCHLAND IM LEBEN CRANACHS*

von

GY. SZÉKELY

Lucas Cranach d. Ä. war ein langer Lebensweg und ein langes Schaffen beschieden. Darum suchen die Kunsthistoriker im Lebensweg des Künstlers den Wechsel von Einflüssen verschiedener Kunstperioden (Gotik, Renaissance, Manierismus) oder die zeitweilige Bindung des Künstlers an verschiedene Schulen (Donauschule) zu ergründen.[1] Es läßt sich nicht bezweifeln, daß dieses Forschen nach Kunstperioden, aufgrund der Sichtung einer ganzen Reihe von Werken und zur Synthese zusammengefaßten Analysen berechtigt ist, doch setzten wir uns hier nicht die Untersuchung dieser Problematik zum Ziel.

Den Historiker spricht auch in der Laufbahn eines Künstlers vor allem die von ihm im Kunstschaffen reflektierte Welt an. So verhält es sich besonders im Falle eines Künstlers, dessen langes Leben und lange Zeit aktive Schaffenskraft ganze — auch welthistorisch weitwirkende — Abschnitte der deutschen Geschichte umfassen. Cranachs Laufbahn schließt nämlich das Zeitalter der großen revolutionären Bewegungen zwischen 1476 und 1525 völlig mit ein, als eine neue Gesellschaft im Aufkommen war, als sich zum erstenmal die historische Chance zeigte, daß das Bürgertum Träger und leitende Kraft dieser neuen Gesellschaft werde.[2] Der Künstler erlebte jedoch im schaffensreichen Mannesalter auch den Sturz dieser Bewegungen, da von der politischen Bühne der Zeit Ritter und radikale Bürger, Vertreter der politischen Tendenzen von Plebejern und Bauern einer nach dem anderen abtraten, die Ritter ein für allemal, radikale Bürger, Plebejer und Bauern für lange Zeit. Dieses Auf und Ab der Klassenkräfte, die grausame Vergeltung der Aufstände förderten die Erstarrung der feudalen Verhältnisse, und diese wiederum wirkte zurück auf die ideologischen Verhältnisse, unter denen der Künstler lebte, deren moderne, zeitgemäße Formen er selbst suchte, denen er mit seiner Kunst den Weg ebnen wollte.

Cranach, der Bürger

Lucas Cranach, dieses Namens der Ältere, begann seine Laufbahn — wie sich schon aus den Änderungen seines Namens und seiner Tätigkeit in den Jugendjahren schließen läßt — als typischer Zukunftkünstler. Sein Name, den er als Nachname hätte erben können, wenn die Namen damals schon so fest an Personen gebunden gewesen wären, mag Sunders (vielleicht Sünder oder Sonder) gelautet haben, der Name seiner Vorfahren bzw. seines Vaters war als Berufsname Müller bzw. Maler. Diesen Beruf erbte er als Zunfthandwerker, und so wird der junge Künstler als Lucas Maler erwähnt. Diese Problematik rückt in ein bezeichnendes Licht, wenn wir bedenken, daß einen solchen Namen um 1460 auch ein Kunsthandwerker trug, der für die Gemeinde Elstertrebnitz die Glocke goß: Nicolaus eisenberg moler. Unser Künstler aber wurde unter keinem dieser Namen bekannt. Vor einem halben Jahrtausend, im Jahre 1472 im Städtchen Kronach im Bambergischen geboren, sollte dieser Ortsname dank dem Wohlwollen des Kurfürsten von Sachsen an ihm haften bleiben als Unterscheidungsname, ein Name, dessen lateinische Variante der Künstler selbst in Form von Chronus am Torgauer Altar (1509) vermerkte. Nichtsdestoweniger wurde er in der urkundlichen Praxis, ja, selbst in der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts unter dem Namen Lucas Maler erwähnt. Der Vater, Hans Maler, vermachte seinem Sohn nicht nur seinen Berufsnamen, sondern hatte ihn, wie schon der in der Taufe gegebene Vorname bekräftigt, zum Künstler bestimmt: gab er doch dem Knaben den Namen von Lucas, dem Schutzpatron der Maler.[3] Der junge Künstler blieb nicht mehr in dem fränkischen Städtchen, sondern begab sich, wie das seit der Mitte des 15. Jahrhunderts allgemein Brauch und Sitte war, auf die Wanderschaft, auf die Walz der Gesellen. Schon 1495—98 war er

für die Städte Coburg und Gotha tätig und ging um 1500 nach Coburg. Der Blick auf Coburg sollte, von Cranachs Pinsel verewigt, auf dem berühmten Katharinenaltar wiederkehren: im Hintergrund auf dem Berg mit wehrhaften Bastionen die alte Feste Coburg inmitten einer lieblichen Landschaft. Diese Feste Coburg erscheint aber mit ihren äußeren und inneren Mauern, Zinnen und Giebeln auch auf dem Epitaph des Michael Meienburg, geschaffen von den Cranachs.[4] Heute noch zeigt man in Gotha das Haus, in dem Lucas Cranach lebte. Hier ehelichte er 1504 Barbara Brengbier, die Tochter eines Gothaer Ratsherrn. Mit Gotha lernte er eine sächsisch-herzogliche Stadt kennen, wo sich Wohlstand und Selbstbewußtsein des Bürgertums auch in den privaten und öffentlichen Bauten manifestierten, wo ein bedeutender — sich dem Volk jedoch verschließender — Humanist wie Mutianus Rufus Wohnsitz und Wirkungsstätte hatte, der auch in den Städten selbst Brandherde des Bauernkriegs von 1525 vermutete, von denen Aufbegehren und Unruhe der Bauern genährt wurden.[5] Cranachs Leben verflocht sich jedoch mit Wittenberg, einem Städtchen, das bei seiner Ankunft rund 400 Häuser und 2000 Einwohner zählte, wo das Gewerbe damals noch bedeutender war als das kulturelle Leben. Noch in den Jahrzehnten, da Cranach in Wittenberg wohnte, zeigte sich in der Gesellschaft dieser Stadt eine bedeutsame Schichtung und die Zahl der Einwohner wuchs wesentlich (auf 3000—3500 Ortsansässige und 2000 Studiosi), und 1542 lebten hier 466 Gesellen, Knechte, Mägde und Tagelöhner, ja, selbst Tagelöhnerinnen.[6] Unser Meister aber gehörte alsbald zum anderen Pol der Gesellschaft, war er doch schon 1507 Eigentümer von Haus und Grundstück, und zwar erwarb er sich das Haus eines Stadtrichters, das, mit dem Schankrecht verbunden, dem Eigentümer beträchtliche Nebeneinkünfte sicherte. So kam Cranach als Bürger zu Ansehen und Ehren, wurde 1519 Mitglied des Stadtrats und besorgte gemeinsam mit anderen Räten die Geschäfte des Stadtkämmerers. Zwischen 1519 und 1545 war er neun Jahre lang Magistratsrat, außerdem von 1537 bis 1544 drei Jahre lang Bürgermeister von Wittenberg. So mag er oft über den Marktplatz der Stadt gegangen sein, wo das Rathaus auch Ausdruck bürgerlicher Kraft und bürgerlichen Geschmacks war, wo die Kirche mit ihrer von Türmen flankierten Fassade, das Sinnbild der Stärke von Klerus und puritanem Glauben, aus nächster Nähe in den Blick rückte. Als echtem Bürger fehlte es Cranach aber auch nicht an Unternehmungsgeist, 1520 erwarb er die vom kurfürstlichen Physikus gegründete Apotheke, die er durch seine Angestellten betreiben ließ, zu einer Zeit, als die Bereitung von Arzneien und der Handel mit Kräutern und Gewürzen noch kaum voneinander geschieden waren. Zwischendurch vertrieb er auch Bücher, und besaß eine Papierhandlung.[7] Hier möchte ich nicht auf die künstlerischen Belange der Problematik seiner Werkstatt eingehen, wohl aber muß ich sie erwähnen, um die Rolle des wohlhabenden Bürgers und Künstlers im Kreise seiner Gesellen in einem weiteren Aspekt deutlich herauszustellen.

Die soziale Bedeutung dieser Stellung wurde erst in der Strömung der Reformation recht deutlich und bewußt, als Cranachs Gesellen die Gegenkraft zu den adligen Studenten der Universität bildeten. 1520 verklagten adlige Universitätsstudenten die bewaffneten Gesellen des Meisters Lucas Maler bei Friedrich dem Weisen und beschuldigten sie, sie hätten die entwaffneten Studenten damit verhöhnt, daß sie selbst dem Befehl des Fürsten nicht nachkämen. Cranachs Gesellen brachten mit ihrem Verhalten die Überlegenheit der Bürgerstadt zum Ausdruck, unter deren Gerichtsbarkeit der Kurfürst die Studenten der Universität gestellt hatte, wobei das Verbot, Waffen zu tragen, ihre adligen Privilegien schmälerte. Es spricht auch für den Vorstoß des Bürgertums, daß Friedrich der Weise schließlich seine eigenen Truppen in die Stadt einziehen ließ, um die Bürger zu schützen und die adligen Studenten zum Beigeben bzw. zur Flucht zu zwingen. Vergebens drohte die Universität mit dem Auszug der Studenten, der Kurfürst nahm die mittelalterlichen adligen und Universitätsprivilegien nicht in Schutz, dafür aber hatten vor allem Cranachs feste Haltung und die aus seinen Gesellen gebildete Bürgerwehr die notwendige stadtpolitische Basis geboten. Das geht auch aus dem Bericht Hans von Dolzigs, Befehlshabers der die Stadt besetzenden kurfürstlichen Truppen, hervor, in dem als maßgebliche Vertreter der Gegenparteien Meister Lucas und der Rektor der Universität erwähnt werden.[8] Neben den Erfolgen als Künstler und Bürger war es auch das von Meister Lucas behauptete politische Ansehen, das ihm als dem Bürgermeister der Stadt, der allmählich zum Patrizier aufstieg, auch materielle Macht sicherte. 1528 hatte Cranach nach seinen Liegenschaften — einer Reihe von Häusern und Grundstücken — schon 1405

Silbergroschen an Steuern zu entrichten. Er verheiratete seine Töchter mit ansehnlicher Aussteuer. Immer aber blieb er in erster Linie Künstler. Ein Holzschnitt aus dem Jahre 1542, das Werk eines unbekannten Künstlers, zeigt den alten Bürgermeister in einem mit Pelzkragen und Pelzverbrämung geschmückten Mantel, der aber als Zeichen seines Standes als Hofmaler Palette und Pinsel in der Hand hält. Seine vornehmen Titel sind in der Inschrift angeführt. Die Grabinschrift des Meisters verewigt ihn als *consul Vitebergensis*. Beglaubigte Bildnisse aus den letzten Jahren des Meisters (z. B. das in den Uffizien zu Florenz) zeigen einen alten, aber energischen Mann. Der Sitte und den Gepflogenheiten des bürgerlichen Lebens entsprechend, vererbte er — wie er seine Kunst (artem graphicam) einst von seinem Vater erlernt hatte — Handwerk und Vermögen seinem Sohn Lucas Cranach d. J. Nur konnte er das schon weit vermögender tun: Lucas Cranach d. J. (1515—86) war nicht nur Rat und Bürgermeister der Stadt, sondern auch schon Großgrundbesitzer. Und die Nachkommen erbten von Geschlecht zu Geschlecht (bis zum Jahre 1878) auch die Wittenberger Apotheke.[9] So waren Lucas Cranach und seine Familie durch vielerlei Fäden mit Wittenberg verbunden.

Er selbst aber sah doch weit über das Weichbild der Stadt hinaus, nahm auch in anderen Städten Aufenthalt, schuf Werke auch für andere Städte in deutschen Landen bis nach Nürnberg. So ist etwa Naumburg mit Recht stolz auf die Cranachschen Tafeln »Die drei Weisen aus dem Morgenland« und »Christus segnet die Kinder« zu St. Wenzel. Auch das schöne Naumburger Rathaus wurde nach der Feuersbrunst von 1517 noch zur Zeit Cranachs, im Jahre 1528 neu erbaut. Und eben als Bürger erwies sich Cranach mit dem Bildnis des Bürgermeisters der sächsischen Stadt Weißenfels vom Jahre 1515 nicht nur als großer Künstler, sondern auch als Mensch voller Mitgefühl und Einfühlungsgabe, bekundete großes Verständnis für die würdige Disziplin des älteren Mannes, den er mit der Hand auf einem Buch, in einem pelzverbrämten Mantel, mit einem Medaillon um den Hals porträtierte.[10]

Wenngleich er nicht in jedem seiner thematisch ähnlichen Werke so sehr auf die Veranschaulichung der Gesichtszüge und des Charakters bedacht war, so wußte er doch in seinen Bürgerbildnissen den Reichtum an Kleidung und Schmuck und mit der zur Schau getragenen Ausdruckslosigkeit der Gesichtszüge den Stolz auf Wohlstand darzustellen.

Sein Leben verlief jahrzehntelang im ruhigen Fluß des bürgerlichen Alltags, bis er schließlich an der Schwelle seines Lebensabends durch stürmische Ereignisse nach Weimar, seiner letzten Aufenthaltsstätte, verschlagen wurde (für die Stadt hatte er schon 1521 und 1526 gearbeitet). Damit aber kam Cranach in eine Stadt, die ihre ursprüngliche bürgerliche Selbstverwaltung verloren hatte und unter fürstliche Herrschaft geraten war, und hier bezog er ein Haus am Markt, dessen gediegener Bau den würdigen Rahmen für das letzte Lebensjahr des großen Künstlers (1552—53) bildete. In nächster Nachbarschaft stand das 1526 erbaute Rathaus. Hier aber spielte Cranach als Bürger keine Rolle mehr. Der 81jährige Künstler wurde schließlich in Weimar begraben.[11] Sein Leben aber verdeutlichte selbst mit den letzten Zügen, daß die Entwicklung der Städte in Sachsen mit ihren vielen Zentren im Deutschen Reich, das in seiner Zerrissenheit erstarrte, besondere Wege ging. In Sachsen lebten 31 Prozent der Bevölkerung um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Städten, die Bevölkerungsdichte betrug in sächsischen Landen 32 bei einer Gesamtbevölkerung von 550 800 Seelen. Die Entwicklung der Städte verlief keineswegs gleichmäßig und richtete sich bei weitem nicht nach den Interessen der Städte, die zu Cranachs Lebzeiten eine so große Rolle erlangten. Ein wirklicher Aufstieg war Leipzig und Dresden beschieden. Die Leipziger Messen überflügelten schon im 15. Jahrhundert die Jahrmärkte von Halle, Erfurt, Magdeburg und Naumburg, Leipzig wurde schon in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine wirkliche Messestadt, nichtsdestoweniger eine Niederlassung von Nürnberg und Augsburg. Dafür spricht auch, daß zwischen 1471 und 1550 insgesamt 79 oberdeutsche Kaufherren das Leipziger Bürgerrecht erwarben und gleichsam die Oberschicht der Nutznießer des weitverzweigten Messeverkehrs und Umsatzes bildeten. So z. B. wurde Andreas Mattstedt, ein Faktor der Fugger, 1496 Bürger von Leipzig. Kaiser Maximilian sanktionierte diese Entwicklung im Jahre 1507 durch die Leipzig in einem Bannkreis von 125 km gewährten Vorrechte auf Kosten von Erfurt, Magdeburg, Halle und Naumburg. Die Macht der Wohlhabenden — insgesamt 4 Prozent der gesamten Stadtbevölkerung — und des Mittelstands — sein Anteil belief sich auf 32 Prozent — repräsentierten das Alte

Rathaus und die Waage, zugleich aber war die Schichtung der Bevölkerung weit größer als in Wittenberg: 17 Prozent der Einwohner waren Tagelöhner und Lohnarbeiter, 47 Prozent Gesellen, Knechte und Mägde (1554—56).[12] Dresden dagegen entwickelte sich zu einer Renaissancestadt und einem typischen Fürstensitz, wo auch italienische Steinmetzen sich gern niederließen. Die Einwohnerzahl erreichte hier 1546 nach einer sprunghaften Entwicklung 6500 .[13] Das alles macht deutlich, daß sich Cranachs Leben und Schaffen in ungleich beschränkteren bürgerlichen Kreisen bewegten, im kleinstädtischen Rahmen und in einer merklich ins Gleiten geratenen sozialen Entwicklung. Sein Leben war ebenso wie das seiner Mitbürger durch die fürstliche Macht maßgeblich bestimmt.

Die Finanzinteressen des Fürsten wurden mit bereits verfeinerten Methoden wahrgenommen (im Jahre 1481 wurden in den sächsischen Städten Truhen aufgestellt, damit die Bürger die Steuer nach dem uneingestandenen Vermögen ihrem Gewissen entsprechend entrichteten), nichtsdestoweniger gewährte die Politik der Fürsten, die die Entwicklung der Renaissance in deutschen Landen in einem gewissen Rahmen ermöglichte, auch der Wahrnehmung städtischer Interessen einen bestimmten politischen Spielraum, wobei sie aus der Reihe der Hauptwürdenträger die Bürger zugunsten der Adligen verdrängte. Daraus ergab sich in Cranachs Leben der große Widerspruch: die politische Niederlage der Städte und des Bürgertums drängte die wohlhabenden Stadtbürger in die Schranken der bürgerlichen Bildung und Zivilisation zurück, schuf aber zugleich die Möglichkeiten einer Kunst, die von bürgerlichem Geschmack und bürgerlicher Symbolik getragen war. Cranach wußte die künstlerischen Bedürfnisse dieses zurückgedrängten, eingedämmten Bürgertums bis zuletzt zu befriedigen, und so kann man ihn auch in diesem weiteren Sinne als einen Künstler der Renaissance bezeichnen. Diese zwiespältigen Züge in Cranachs Kunst wurden durch den Sieg des Feudalismus im Jahre 1525, der der sozialen Entwicklung zumeist Einhalt gebot, dann durch den kaiserlichen Vorstoß, der auch die Reformation bedrohte, gravierend vertieft: Weltliche Themen, in weltlicher Auffassung ausgeführte kirchliche Vorwürfe, die bereits erwähnten realistischen Bildnisse und die von uns am meisten zu beachtenden Themen mit biblischer und antikisierender Symbolik zeichnen dieses Schaffen. Unserer heutigen Bildung nach könnte man meinen, diese Werke seien abstrakt und von den sozialen Kämpfen distanziert gewesen, doch vermittelten sie dem Menschen von damals aktuelle und unmißverständliche Aussagen, und dieser Aussagegehalt der Gemälde wurde mit den damals modernen Mitteln der Graphik, mit Holzschnitten, Darstellungen der Bucheinbände und Flugblättern weitergetragen, und zwar den Ansprüchen und der Aufnahmefähigkeit jener Volksmassen entsprechend, die dem Geschmack der Großbürger und Patrizier fernstanden. Cranach, der Künstler und Eigentümer einer Kunstwerkstatt, hatte an der Wahrnehmung dieser Möglichkeiten und sozialen Aufgaben einen beträchtlichen Anteil.[14] Sowohl er selbst als auch jene, die den Wesenskern seines Werkes in noch volkstümlicheren Formen verbreiteten, mahnten mit dem Hinweis auf die Protagonistinnen einer heroischen Haltung, die sie den städtischen bürgerlichen Kräften in einer schweren Zeit, da sie unter der drückenden Last der Ereignisse schon fast zusammenzubrechen schienen, als Vorbild hinstellten, zu bürgerlicher Standhaftigkeit.

So zeichnete Lucas Cranachs Pinsel von 1515 an wiederholt die Gestalt der biblischen Judith: seine Bilder »Judith an der Tafel des Holofernes«, »Judith enthauptet den Holofernes« und »Judith mit dem Haupte des Holofernes« stammen alle aus der Zeit um das Jahr 1530. Die biblischen Begebenheiten sind in die Zeit und in die Landschaft des Meisters versetzt. An der weißgedeckten Tafel des Feldlagers sitzen zeitgenössische Herren und Damen in der damaligen Tracht, umgeben von der Kammerzofe und von Landsknechten mit Hellebarden und Lanzen, und die Aktualisierung wurde unmißverständlich betont durch das Renaissancekleid der Dame, durch ihre Kopfbedeckung und Kette, nicht minder aber durch die Handschuhe, die die Fingerringe verbargen, und durch das zweischneidige Schwert. Nun hatte aber die jüdische Heldin des apokryphen Buches der Alten Schrift betontermaßen ihre Stadt verteidigt. Die zeitgenössische Interpretierung dieser biblischen Begebenheit, so wie sie auch den Gemälden Cranachs entnommen wurde, wird in einem Spiel des Hans Sachs deutlich, wo die Magd der Heldin wie folgt spricht: »Herr Gott, gib Kühnheit diesem Weib, / daß sie straf des Tyrannen Leib, / der so viel Unrats hat angricht, / Gott noch Menschen verschonet nicht, / die Städt gewunnen und zustört, / viel Volks unschuldiglich

ermördt, / Jungfrau geschwächt, Frauen geschändt, / viel hingeführt in das Elend, / . . . mit seiner tyrannischen Händ.« Und als dann Judith mit dem bloßen Schwert und dem abgeschlagenen Haupt kommt, spricht sie: »Seh, Abra ! nimm das Totenhaupt ! / Der Tyrann ist seins Lebens braubt. / . . . Dann wöll wir uns beid durch das Tal / auflenken zu der Stadte Wall / und den Bürgern die Freud verkünden. / Kein größer Freud möchtens auf Erd finden.«[15]

In diesen Gedankenkreis gehört auch ein deutscher Bucheinband aus dem Jahre 1566, der die Geschichte der jüdischen Heldin Jachel (Jael) und des kanaanitischen Heerführers Sisera (Siscera) darstellt, und zwar aktualisiert, denn wir sehen eine deutsch gekleidete Dame, die dem Heerführer — er ist in Rüstung und mit Schwert in tiefen Schlaf gesunken — einen großen Zeltpflock in die Schläfe treibt. Und die lateinische Inschrift verweist auf den abschließenden Vers in Kapitel 5 des alttestamentarischen Buches der Richter: »Auf daß sie alle so verderben, deine Feinde, Herr und Gott !« Im wesentlichen also dieselbe Ermutigung, derselbe Zuspruch wie bei Cranach, wenn er den Untergang des Pharao und den Tod des Holofernes zum Vorwurf nimmt. Im Text der Alten Schrift wird vom Ende des Heerführers berichtet, der im Dienste des kanaanitischen Königs mit 900 eisernen Wagen die Juden zwanzig Jahre lang schwer bedrückte, und in dem auf diese Erzählung folgenden Lobgesang wird der Hammer der Arbeiter gepriesen, mit dem die Heldin — Jael, des Hebers Frau — Sisera den Pflock in die Schläfe schlug.[16]

So erwies sich Cranach auch in dieser Hinsicht als einer der großen Meister der Renaissance, die mit ihren Werken auch Vorlagen für das Kunsthandwerk schufen. Das sehen wir im Falle eines weiteren, zwischen 1509 und 1530 häufig behandelten Cranach-Themas, der Lukretia. Auf seinen Bildern ersticht sich diese Frau bald mit schmerzverzerrten Zügen, bald mit heiterer Gelassenheit nahezu mit dem gleichen Dolch, um in den Tod zu flüchten. Dieser Vorwurf aber blieb anhand von Werkstattkopien nicht nur ein Thema der hohen Kunst. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde der Selbstmord der Lukretia in Deutschland auch auf einer Kuchenform, einer dreifüßigen durchlöcherten Tonschüssel dargestellt. 1566 erscheint dieses Thema nach der Cranachschen Vorlage auf einer Seite eines sächsischen Schanllenbandes; die Darstellung zeigt eine Dame in damaliger deutscher Tracht, und die lateinische Beschriftung preist die Wunde, mit der sie ihre löbliche Reinheit zurückgewann. Auch das wirkte keineswegs als leere, moralisierende Szene, denn laut Schilderung des Livius entdeckte die Heldin die ihr widerfahrene Unbill vorerst ihrem Gatten, ihrem Vater und deren Freunden, und an ihrem Leichnam wurde das Volk aufgefordert, sie zu rächen; schließlich führte Lukretias tragischer Selbstmord zur Vertreibung der Könige.[17]

So ermutigten die Bilder mit biblischen und antiken Themen und mit den bekannten oder eben aktualisierten Texten in Übereinstimmung die Bürger, die Städter zur Standhaftigkeit gegen die Tyrannei.

Cranach wäre aber nicht der tiefschürfende Künstler und der weitblickende Bürger gewesen, hätte er die Erscheinungen vergessen, die seine Klasse schwächten, hätte er sich mit solchen Problemen nicht in einer Reihe von Werken auseinandergesetzt. Die Widrigkeiten und Widerwärtigkeiten des bürgerlichen Lebens boten Cranach Elemente für seine satirischen Bilder, wie z. B. die verschiedentlich dargestellten ungleichen Paare und die Zusammenhänge zwischen Liebe und Geld. Manche Forscher mutmaßen in diesem Zusammenhang Reminiszenzen von Cranachs niederländischer Reise, den Einfluß von Quinten Massys' (Quentin Metsys') thematisch ähnlichen Bildern. Nur führten von diesem flämischen Meister zwei Wege weiter. Sein Sohn Jean Massys, der wegen des Verdachts der Ketzerei nach Italien und Frankreich floh, entfernte sich in seiner aristokratisch gewandelten Kunst von der volksverbunderen satirischen Darstellungsweise seines Vaters, ließ die ungleichen Paare fallen und wandte sich der allgemeineren Thematik von Neigung und Liebe zu, indem er Jugend und Alter gegenüberstellte. Cranach vertrat in einer Reihe von Gemälden, die seit 1520 entstanden, eine andere künstlerische Orientierung, als er verschiedene Szenen mit verliebten Alten beiderlei Geschlechts zum Vorwurf nahm. Tatsächlich veranschaulichen die Spielarten des begehrlichen, von seiner jungen Geliebten beraubten Alten und der junge Männer finanzierenden, verliebten zahnlosen Alten der bürgerlichen Gesellschaft, die Prostitution und deren finanzielle Folgen, die umgedrehten leeren Taschen und Geldbeutel. Nicht so eindeutig verhält es sich aber mit dieser Problematik im Falle des im Stockholmer Nationalmuseum befindlichen Bildes »Die Bezah-

lung«, wo am gedeckten Tisch der ansehnliche Mann selbst seinen Geldbeutel auf den Tisch leert, zugleich aber verzückt zu der ihn huldvoll anblickenden jungen Frau, die eine Waage in der Hand hält, aufsieht. Angesichts der Golddukaten kann man in diesem Fall eher an ein ungleiches Geschäft denken. Hingegen reicht auf dem Bild »Der verliebte Alte« (Wien) der alte Mann der ihn umarmenden Frau einen Ring, was an ein gehobeneres Verhältnis denken läßt.[18] Meines Erachtens sind diese moralisierenden Bilder in zwei Gruppen zu scheiden, insofern sie nicht nur die Prostitution, sondern auch die durch die Zunftorganisation bedingten verqueren Eheverhältnisse widerspiegeln. Die Gründe dafür waren nicht nur in moralischen und ökonomischen, sondern auch in bevölkerungspolitischen Problemen der damaligen Zeit zu suchen (in Wittenberg gab es z. B. um 21 Prozent mehr Frauen). In Wien fiel es jedoch schon im 15. Jahrhundert auf, daß die Männer zumeist erst in fortgeschrittenerem Alter heirateten und dann junge Frauen ehelichten. Die Berichte über die Wiener und Nürnberger Zünfte, die bis ins 17. Jahrhundert verfolgbar sind, lassen die Kehrseite dieses Zusammenhanges erkennen: Junge Gesellen heirateten die Witwe des Meisters, um dadurch leichter den Meistertitel zu erwerben, wurden bis zum Tode der älteren Gattin auch selbst betagter und ehelichten dann ein junges Mädchen. Aber auch namhafte Vertreter der Intelligenz heirateten selbst in höherem Alter nach dem Tod ihrer ersten Frau aufs neue (so z. B. Cuspinianus nach dem Tode seines Weibes Anna, die ihm acht Kinder geboren hatte; Cranach im Alter von 70, Hans Sachs mit 67 Jahren).[19] Kein Zweifel also, die einschlägigen Werke Cranachs verraten eine tiefschürfende Kenntnis der bürgerlichen Verhältnisse seiner Zeit.

Aber auch auf seinen Bildern von religiöser Thematik fällt Cranachs einsichtsreiches Wissen um die unterschiedlichen Anschauungen der Altersgruppen auf. So läßt sich beispielshalber nicht übersehen, daß das in mehreren Varianten bearbeitete Thema »Christus und die Ehebrecherin« (1532) den jungen und vergebenden Christus und die junge beschämte Frau mit der Gruppe der gehässigen oder strengen Alten konfrontiert, von denen der abstoßendste einen Stein ergriffen hat und das Schwert ziehen will. Ebenso weiß er auf dem Tafelbild »Christus segnet die Kinder« — es gehört zu den schönsten Darstellungen der Mutterliebe — die andächtige und fromme Stimmung der jungen Mütter durch den Widerpart der in einer Ecke tuschelnden bärtigen Alten zu unterstreichen.[20]

Bergbau und Knappen

Lucas Cranach d. Ä. malte 1527 das Doppelbildnis von Luthers Eltern, das dann später auf die Wartburg in das Lutherzimmer kam. Martin Luther war der Sohn Hans Luthers, eines thüringischen Bergmanns aus altem Bauerngeschlecht, der ein Bauernmädchen ehelichte und mit ihr 1484 ins Mansfeldische zog. Hier arbeitete er zuerst als einfacher Knappe, konnte sich aber alsbald hocharbeiten, pachtete vom Mansfelder Grafen sechs Kupfergruben und zwei Schmelzöfen, wofür er das nötige Geld von einem Kupferhändler besorgte. Sein Aufstieg ging aber weiter, denn alsbald arbeitete er mit anderen Kuxenbesitzern zusammen, wurde dann selbständiger Hüttenmeister und Miteigner von Gruben und Schmelzhütten. Bald war er so angesehen, daß er beim Rat der Patrizier von Mansfeld einer der Vertreter des mittleren und kleinen Bürgerstandes wurde. In Hüttenfragen holten sich auch die Mansfelder Grafen beim alten Luther Rat.[21] Zur Zeit des Aufschwungs des Kupferbergbaus im Mansfeldischen wuchs die Bedeutung der Erschließung der Silbergruben von Schneeberg und Annaberg für den sächsischen Bergbau. Das Bergrecht von Schneeberg wirkte sich auf die Entwicklung des Annaberger Rechts aus. Dies sei hier erwähnt, weil Lucas Cranach und sein Sohn für St. Wolfgang in Schneeberg ein Altarbild malten. Dieser 1538—39 fertiggestellte Altar wurde vom Kurfürsten Johann Friedrich und seinem Halbbruder Herzog Johann Ernst von Coburg gestiftet. Die beiden Stifter wurden auf der Vorderseite des Altars verewigt. Das 1541 erwähnte Wandgemälde mit der Darstellung des Bergbaus in Schneeberg blieb nicht erhalten. Diese Stadt beschäftigte auch den Schüler und Gesellen Cranachs, Wolfgang Krodel, zwischen 1528 und 1561. Die Großzügigkeit der Fürsten und der Bergstädte beruhte auf den Silbergruben des Erzgebirges, auf den Einkünften aus dem Bergbau von Schneeberg und Annaberg.[22] Die Erschließung der Gruben, der Bergbau, der auch in Cranachs Kunst hineinspielte, mehrten die Ausbeute und damit die Einkünfte der Landesherren. Im Bergbau hatte nämlich Deutschland dazumal alle anderen Länder Europas überflügelt, und so konnte sich im Reich besonders in diesen

Belangen die Verflechtung von feudalen und kapitalistischen Eigentumsverhältnissen herausbilden. Die große Bedeutung dieses Entwicklungsprozesses wurde deutlich, als die Rolle der kapitalistischen Produktion nach 1525 in reichsweiter Hinsicht eingeengt wurde, ja, zurückfiel, sich jedoch in dem immer dichter besiedelten Sachsen weiterentwickeln konnte. Der Kurfürst von Sachsen war ein Landesherr, der das vom Kaiser 1519 den Landesfürsten überlassene Bergregal weitgehend zu nutzen wußte, um so mehr, als nach der Vereinigung der beiden Länder auch der blühende Meißener Bergbau Sachsen zugute kam. Silber, Kupfer, Zinn, Blei und Eisen ließen Sachsens Herzöge und Städte gedeihen[23], aber auch die Mansfelder Grafen erlangten trotz ihres kleineren Herrschaftsgebietes durch die Grubenausbeute großen Einfluß und Macht. So spielten sie auch eine politische Rolle: Luthers Landesherr Albrecht Graf von Mansfeld war einer der Vorkämpfer der Reformation, wenngleich diese Förderung der Reformation die ausgebeuteten Massen zur Volksreformation drängte oder in die Arme der katholischen Demagogie trieb. 1525 aber beschwichtigten die Mansfelder Grafen die Bergknappen noch durch Zugeständnisse, selbst wenn die Beliebtheit des Grafen Ernst beim Volke durch Thomas Münzer arg mitgenommen wurde, als dieser ihn einen Türken zieh.[24] Die Verhältnisse im Bergbau wurden aber infolge der Rolle der Städte noch komplizierter. Unter den Kuxenherren erschienen die Kaufherren der auf Kosten von Freiberg aufsteigenden Stadt Leipzig, und die reiche Ausbeute der Gruben des Erzgebirges belebte die Entwicklung der Stadt. Dank solchen Beziehungen konnten die süddeutschen Welser von ihrem Leipziger Faktor für ihre Bergwerke auf Haiti und in Venezuela Bergleute anwerben lassen. Dieser unser Hinweis findet seine Rechtfertigung darin, daß der Leipziger Rentmeister Georg von Wiedenbach und seine Frau Apollonia Alenbeckin in ihrem Alter an Cranachs Kunst Anteil hatten: der Meister malte ihre Bildnisse.[25]

Cranach und der Humanismus

Lucas Cranach d. Ä. kam schon in Wien mit den Humanisten der Universität in Berührung. Cranach lebte nämlich vier bis fünf Jahre in der Residenzstadt Kaiser Maximilians, wo Celtes und Cuspinian wirkten.[26] Um 1502 malte er das Bildnis des Doktors Johannes Cuspinian (1473—1529), wobei er den klug und optimistisch blickenden jungen Wissenschaftler vor einen farbenfrohen landschaftlichen Hintergrund stellte. Das Grün der Berghänge, der blau schimmernde Gletscher, die strahlende Sonne unterstreichen die heitere Stimmung, der Blick des Modells ist nach oben gerichtet, das Buch, das er hält, und die mit weit aufgerissenen Augen fliegende Eule betonen den Wert der Wissenschaft. Ganz anders wirkt das zur selben Zeit gemalte Bildnis der Anna Cuspinian (geb. Putsch, 1485—1513), der jungen Frau, die — in rotem Kleid mit schwarzem Saum und schwarzen Ärmeln — gleichmütig vor sich hinblickt; die Landschaft ist düsterer, hoch am Himmel schlägt ein Raubvogel seine Beute, auf dem Feld jagt ein Hund einem Tier nach, im Hintergrund brennt der Wald lichterloh, die Rauchschwaden schlagen in hohem Bogen zur Burg empor. So verquicken sich Landschaft und Antlitz zum meisterhaften Ausdruck von Stimmungen und Charakteren, die Vögel zu Sinnbildern des Temperaments. Cuspinian erscheint als Melancholiker, seine Frau als Sanguinikerin. Von Cuspinian wird schon 1491 aus Wien als von einem Interpreten klassischer Autoren berichtet, doch betätigte er sich auch anderwärts recht vielseitig. Er war Historiker, Arzt, Ratgeber Kaiser Karls V., Superintendent der Universität. 1512 stellte er sein Werk »Caesares« fertig, das aber erst 1540 gedruckt wurde. Eine andere Arbeit Cuspinians zeigt, daß selbst der Historiker des kaiserlichen Hauses gegebenenfalls zur größeren Achtung der Länder neigte: 1552 erschien sein Werk »Austria« in Basel, 1601 eine Ausgabe in Frankfurt.[27] Ein anderer Hinweis auf die Beziehungen Cranachs zum Humanismus sind die Bildnisse, die er 1503 vom Rektor der Wiener Universität, Doktor Johann Stephan Reuß (1462—1514) und seiner Gattin malte. Hier wirkt der Mann weniger anziehend, im Bild selbst bilden ein verdorrter Baum und ein laubreicher Baum im Hintergrund einen ausdrucksstarken, spannungsgeladenen Widerspruch. Stephan Reuß wurde zum erstenmal 1497 in den Matrikeln der Wiener Universität eingetragen, von 1498 an wirkte er im Rahmen der juristischen Fakultät, war 1500, 1505 und 1509 deren Dekan und wurde 1504 zum Rektor bestellt. Seine Gattin hat der Künstler in einem Kleid mit aufwendigem Kragen und sieben Ringen an den Fingern dargestellt, und auch hier kehrt der Widerspruch zu beiden Seiten des Porträts zwischen ei-

nem Baum mit reicher Laubkrone und einem, der nur mehr einige Blätter trägt, zurück.[28] Die humanistischen Beziehungen Cranachs mögen bewirkt haben, daß er unter den Gestalten des Katharinenaltars auch einen Mann mit den Initialen HS darstellte, nämlich Hieronymus Schurff (oder Schürpf), einen Wissenschaftler aus St. Gallen, der schon seit seinem 22. Lebensjahr (von 1502 an) in Wittenberg Philosophie vortrug und dann zur juristischen Fakultät hinüberwechselte.[29] Gegenseitig verewigten einander Lucas Cranach d. Ä. und Christoph Scheurl (1481—1542), der einem reichen Nürnberger Kaufherrengeschlecht entstammte; seine Mutter war eine Patriziertochter, eine Tucher. Scheurl hatte in Bologna studiert und schon 1505 ein Huldigungsgedicht auf Deutschland und den Herzog von Sachsen geschrieben. So wurde er 1507 an die Universität Wittenberg berufen und war ein halbes Jahr lang deren Rektor. Als Rektor verfaßte er eine Schrift über die Universität und Stadt Wittenberg. Seit 1508 wurde er als kurfürstlicher Rat erwähnt, war aber zugleich auch Konsulent von Wittenberg. Auf dem 1509 entstandenen Bildnis konterfeite Lucas Cranach Christoph Scheurl als jungen Mann, dessen Gesicht Klugheit und Gelehrsamkeit ausstrahlt. Die Beziehungen der beiden gingen darauf zurück, daß Christoph Scheurl schon 1508 Lucas Cranach seine Anerkennung in einer persönlichen Widmung ausgesprochen hatte. Nur Albrecht Dürer setzte er als Künstler über Cranach.[30] Aus beträchtlich späterer Zeit stammt das Porträt, auf dem Cranach 1529 den Nürnberger Geographen, Mathematiker und Astronomen Doktor Johann Schöner (1477—1547) verewigte: das wirre Haar fällt in einigen Locken in die hohe Stirn des Wissenschaftlers, dessen Gesicht ein dichter Bart umrahmt. Die Augenbrauen sind energisch geschwungen, um den Mund sitzen tiefe Falten. Die gefalteten Hände aber strahlen Ruhe aus. Es ist das ausdrucksstarke Bildnis eines Charakters, dem Rheticus als seinem Meister mit Zutrauen über die Lehren des Kopernikus berichten konnte.[31]

Cranach und die Reformation

Lucas Cranach d. Ä. wird mit Familie und Werkstatt gemeinsam ein typischer Maler der Reformation genannt. Das sollte man aber aufgrund seines ganzen Werkes nicht im ausschließlichen Sinne nehmen. Die Reformation war nicht von heute auf morgen zu einer eigenständigen Strömung und Richtung geworden, wurden doch Humanismus und Frömmigkeit, religiöse Andacht, bestimmte Schritte zur Erneuerung der Kirche lange Zeit auch von Repräsentanten dieser Epoche geduldet, die sich selbst der Reformation nicht anschlossen, ja, ihr später entschieden entgegentraten. Daraus erklärt sich auch die Beziehung Cranachs zum Kardinal, Erzbischof, Grubenbesitzer und Mäzen Albrecht von Brandenburg. Der Kirchenfürst aus dem Geschlecht der Herzöge von Brandenburg, verfügte über viele Pfründen und löste u. a. mit seinen Ablaßzetteln Luthers Reformation aus. Er wandte sich nicht sogleich gegen die Reformation, brandmarkte aber 1525 den Angriff auf die kirchenfürstlichen Länder um so schärfer als eine Verletzung der weltlichen Rechtsordnung (d. h. der Feudalordnung). Als Mäzen aber beschäftigte er auch Protestanten, unter ihnen Cranach, wie auch der Künstler ungeachtet der Glaubensunterschiede seine kaiserlichen, herzöglichen und kirchenfürstlichen Auftraggeber porträtierte. Es ist aber keineswegs belanglos, daß der streitbare Anhänger der Reformation, Cranach, den Kardinal einmal auf einem Kupferstich mit dem schriftlichen Hinweis auf seine kirchlichen und fürstlichen Würden, dann auf einem Gemälde als einen andächtig vor sich hinsinnenden Kirchenfürsten, der am Fuße des Kreuzes kniet, ja, auch als hl. Hieronymus auf einer Waldlichtung, umgeben von zahmen Tieren, aber jedenfalls als Kirchenfürsten und Kardinal oder aber als den hl. Hieronymus bei der Arbeit in seiner modernen Schreibstube darstellte.[32] Welches Verhältnis hatte nun Cranach zur Reformation? Wenn das Bürgertum in den Klerikern die Nutznießer seiner Einkünfte und die Konkurrenten seiner wirtschaftlichen Unternehmungen erblickte, so wurde das auch von Cranach verdeutlicht, als er 1509 im Heiligtumsbuch mit der ausführlichen Bearbeitung der Schätze der Wittenberger Schloßkirche gleichsam das Inventar der reichen Kirche bot: damals stellte er 5005 Monstranzen, Kelche, Statuen, Tierfiguren dar, und man sollte nicht vergessen, daß sich dieser Kirchenschatz bis zum Jahre 1520 noch weiter auf 18 855 Stück vermehrte. Das also war die teure reiche Kirche, wie sie auch die Dresdner Sammlungen veranschaulichen.[33]

Lucas Cranach wußte aber in seiner vorreformatorischen Kunst auch die Wandlungen der

Frömmigkeit, der religiösen Andacht zu verdeutlichen und dem Menschen in der religiösen Malerei seinen neuen Platz anzuweisen. Damit aber brachte er etwas Neues ins Rollen und war darum schon im angehenden 16. Jahrhundert eine selbständige Künstlerpersönlichkeit, selbst wenn er in Wien auch Einflüsse der Donauschule aufnahm. Auf seiner »Kreuzigung« (1502) zeigt sich nämlich bei ihm der einschneidende Wandel: der Gekreuzigte rückt aus der Mitte des Bildes zur Seite, und in den Mittelpunkt rücken die Erlösten, die Menschen. Und dasselbe sehen wir auf einem der folgenden Werke, auf der »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« (1504), wo im Mittelpunkt wiederum der Mensch steht, ein kahler Mann mit grauem Bart in blauem Kleid und rotem Umhang, während Maria und das Jesuskind in die rechte, die Engel in die linke Ecke rücken. Indem Joseph der Zimmermann bei Cranach und Dürer zur dominierenden zentralen Figur wird, zeigt sich bei diesen Künstlern ein Schritt vorwärts über die Kompositions- und Auffassungsweise der mittelalterlichen Kunst hinaus. Auch in den Varianten der »Marie mit dem Kinde« fügt Cranach die Mutter und das mit irgendeiner Frucht dargestellte Kind in eine durchaus reale Landschaft ein. Im Hintergrund taucht hier auf einem hohen Felsen oder schneebedeckten Berg ebenso wie auf dem »Weg nach Ägypten« eine Burg auf.[34]

Lucas Cranachs Kunst kam aber auch in sozialen Belangen den Forderungen der Reformation näher. In diese Richtung weist das figurenreiche Bild »Christus vertreibt die Krämer aus dem Tempel«, das auch die Waren des zeitgenössischen Handels realistisch darstellt. Schon 1516 schnitt er die Predigt Johannes' des Täufers in Holz: In einer wunderbar gearbeiteten Naturlandschaft, im Walde haben sich Menschen jeden Alters und vermögenden sowie mittleren Standes versammelt, um dem gestenreich predigenden in Lumpen gekleidet, aber von einem Glorienschein überstrahlten Mann andächtig zu lauschen. Die Holzschnittfolge »Christus und Antichristus«, die in 13 Bildpaaren den Gegensatz zwischen der armen Kirche Christi und der überheblichen Kirche der Päpste veranschaulicht, stand — 1521 aus Cranachs Werkstatt hervorgegangen — schon offen im Dienste der Reformation, sprach sie doch mit den Mitteln der Kunst jener These das Wort, mit der Martin Luther in einer Streitschrift das Papsttum als das Reich des Antichristus gebrandmarkt hatte. Ohne hier auf alle Arbeiten Cranachs einzugehen, die eine künstlerische Umsetzung der Reformationsthesen bedeuten, sei erwähnt, daß nach der Zerschlagung des Bauernkrieges Cranachs einschlägige Tätigkeit im Dienste der dogmatisch organisierten Lutherschen Kirche kraftlos wird und versiegt.[35]

Nichtsdestoweniger förderte Cranachs Kunst den Durchbruch der Reformation und dieses Verdienst kann man ihr nicht nehmen. Die Verdeutschung der Bibel und die Wirkung der deutschen Bibel begann nicht mit der Reformation, vielmehr war sie seit 1466 deren Vorläufer und Wegbereiter. Bischof Berthold von Mainz ließ die nichtzensurierten gedruckten Bibelübersetzungen verbrennen (1486), trotzdem verbreiteten sich bis 1522 14 hochdeutsche und 4 niederdeutsche gedruckte Bibelübersetzungen. Die entscheidende Wende um die Erstellung einer deutschen Bibel bedeutete aber nach der mark- und kraftlosen Sprache und den falschen Auslegungen der erwähnten frühen Übersetzungen Luthers »Septemberbibel«, deren Illustrationen in der Werkstatt Lucas Cranachs geschaffen wurden. Cranach selbst stand 1522 so streitbar zur Reformation, daß er das siebenköpfige Ungeheuer und die Hure von Babylonien mit der päpstlichen Tiara darstellte. Aber die langanhaltende Arbeit der Bibelübersetzung war nicht nur eine Waffe der Reformation gegen Rom, sondern auch die der Lutherschen Kirche gegen die radikaleren Strömungen. Im Streit gegen die 1527 in Worms gedruckte Wiedertäuferübersetzung betonte Luther, daß falsche Christen oder Menschen, die sich in Haufen zusammengetan, nicht getreulich »dolmetschen« könnten, selbst wenn sie seiner eigenen Verdeutschung folgten und die Hebräer zu Hilfe nähmen. Indem sie sich so nach beiden Seiten abgrenzte, konnte die Lutherische Reformation weit über die Grenzen Deutschlands hinaus Verbreitung finden. Die von den Herrschern gelenkte Reformation in den skandinavischen Ländern bedurfte eigener Bibelübersetzungen, und Lucas Cranach stand auch ihnen zur Verfügung: die ins Barock hineinspielenden Renaissanceausschmückungen der schwedischen Bibel von 1541 und die ungewöhnlich reichen verlichteten Szenen der Alten und Neuen Schrift in der ersten vollständigen dänischen Bibel von 1550 runden Cranachs Kunst ab.[36]

Nach all dem ist nur mehr zu erwähnen, daß die herzliche Freundschaft zwischen Luther und Cranach auch im malerischen Schaffen des Künstlers deutlich wurde. Wittenbergs Augustinerklo-

ster und die dem Rathaus nahe Stadtkirche wurden Luthers Wohn- und Predigerstätten. Um ihn waren, kamen und gingen viele führende Vertreter der Reformation. So ist es nur selbstverständlich, daß die führenden Künstler zu Wittenberg, Lucas Cranach d. Ä. und d. J. fast alle bedeutenden Persönlichkeiten der Reformation malten, ja, von Luther eine ganze Porträtgalerie schufen. Lucas Cranach d. Ä. ist auch insofern der »Maler der Reformation«, als er Martin Luther seit 1520 auf Kupferstichen, Holzschnitten und Gemälden als Mönch, als Doktor und als Junker Jörg immer als den im Ansehen stets wachsenden Reformator verewigte. Daraus erklärt sich, daß der Reformator 1521 Lucas Cranach in einem Brief aus Frankfurt am Main eilends über seine Wormser Erlebnisse berichtete. Ende dieses Jahres kehrte Luther, als Junker verkleidet und durch das Umsichgreifen der radikalbürgerlichen Reformation in Wittenberg beunruhigt, insgeheim in die Stadt zurück, um sich von der Entwicklung der radikalen Bilderstürmer unter der Führung von Karlstadt (einem Wissenschaftler, der 1509 Cranach ein Gedicht gewidmet hatte), persönlich zu überzeugen. Auch damals traf er sich mit Cranach, der zu dieser Zeit bereits im Rat der Stadt saß. So entstand der Holzschnitt mit dem Bildnis des Junkers Jörg, und darauf folgte 1522 das Gemälde. Cranach hing somit weder der radikalbürgerlichen (Doktor Andreas Bodenstein von Karlstadt), noch der plebejischen Richtung (unter Niklas Storch und Thomas Marx, beide Tuchmachergesellen) an, sondern Luther. Die Wege gingen auseinander, Luther warnte vor dem Aufruhr und setzte sich für die Abgrenzung vom Aufstand ein, Karlstadt verließ die Universität (1522) und wirkte — auf den Feldern schaffend — unter den Bauern. Cranach malte in mehreren Fassungen auch die Bildnisse Martin Luthers und seiner Gattin Katharina von Bora. Auf seinen Porträts können wir — wie es Michelet getan — die Wandlungen Luthers verfolgen, der mit Erasmus brach. Der Reformator wurde nach seinen Werken immer schwerfälliger und unterstellte seine Kirche der neuen protestantischen weltlichen Macht. Lucas Cranach d. Ä. blieb der Lutherischen Reformation bis zuletzt treu, und diese Zusammengehörigkeit stellte er auch auf dem Flügelaltar der Stadtkirche von Wittenberg heraus, als er in den Reihen der Gemeinde, die dem von der Renaissancekanzel predigendem Luther lauschte, auch die Familie des Reformators und sich selbst, nunmehr völlig ergraut, verewigte. So hatte denn Cranach das gute Recht, sich auf seinem Gemälde »Allegorie der Erlösung« in der Weimarer Kirche als energischen Greis darzustellen.[37]

Cranach schuf aber auch die Porträtgalerie von Luthers Mitstreitern: So malte er Philipp Melanchthon, dessen asketisches, oft müdes Gesicht, das nur auf dem Wittenberger Altarbild durch ein Lächeln erhellt wird. Melanchthon aber überschätzte den »Maler der Reformation« nicht: Was immer auch mit den Künstlern geschah, für ihn blieb Dürer der große Genius, Grünewald blieb in der Mitte und Cranach apostrophierte er als den bescheidenen Genius. Dieser hervorragende Vertreter der Reformation ging neben Luther allerdings nicht nur in dieser Hinsicht seinen mehr oder minder eigenen Weg, sondern tat auch vieles, um die verschiedenen protestantischen Richtungen (Wittenberg, oberdeutsche Städte, Schweiz) einander näherzubringen (1536: Wittenberger Concordia, 1540: Variata confessio). Ein bleibendes Werk Melanchthons blieb aber die von ihm angestrengte Erneuerung und Modernisierung der Universitäten und Schulen.[38]

Auf dem Katharinenaltar hat Cranach auch den damals berühmt gewordenen jungen Humanisten Spalatin (Georg Burghardt aus dem mittelfränkischen Spalt) dargestellt. Sein Bildnis malte er in dessen Alter von 26 Jahren, und auf einem Holzschnitt Cranachs erscheint Spalatin im Gebet vor dem Gekreuzigten. Als Übersetzer von Luther, Melanchthon und Erasmus, als Hofkaplan und Biograph der Kurfürsten Friedrich, Johann und Johann Friedrich von Sachsen, den Friedrich der Weise auch beauftragte, die Meinung des Erasmus einzuholen, erwarb sich Spalatin schließlich auch im Ausbau der Lutherschen Landeskirche unbestreitbare Verdienste.[39] Cranach malte ferner das Bildnis des Wittenberger protestantischen Stadtpfarrers und Professors Johann Bugenhagen (mitunter auch Doktor Pommer genannt). Er erscheint auch auf dem Wittenberger Altarbild, und zwar als Beichtvater. Auch die Grabplatte Bugenhagens wurde nach einer Zeichnung Cranachs ausgeführt. Bugenhagen selbst war Wittenberg und seinem Haus hinter der Wittenberger Stadtkirche (Kirchhofplatz 9) sehr verbunden, nichtsdestoweniger verbreitete er zwischen 1528 und 1542 die Lutherische Reformation in seiner engeren Heimat (wie sein Name zeigt) an der Ostsee, ja selbst in Dänemark, wobei er auch eine niederdeutsche Bibelübersetzung fertigstellte.[40]

Die Reformation war jedoch nicht nur durch die von Cranach porträtierten geistlichen Vertreter, sondern auch durch die Landesfürsten geprägt. Das erste katholische Bistum wurde von einem protestantischen Fürsten in Naumburg säkularisiert, wo Kurfürst Johann Friedrich den vom Kapitel bestellten Julius von Pflugk verjagte und dahinwirkte, daß vom nächsten Jahr an der Lutheraner Nikolaus von Amsdorf als Administrator die Geschäfte wahrnahm. So bildete sich dank Luther und Melanchthon und unter der Observanz des Kurfürsten die Landeskirche heraus, in der sich die Abstufung Landesfürst, Konsistorium, Superintendent, Pfarrer und Schulmeister sowie Gläubige durchsetzte. Der Fürst hatte als *summus episcopus* die Aufsicht über seine Kirche. Die Konsistorien wirkten vornehmlich in Ehesachen als Kirchengericht (in Sachsen aufgrund der Regelung von 1539). Dementsprechend hatten die Konsistorien weltliche und kirchliche Mitglieder. Der Prozeß der Säkularisierung — die Liegenschaften der Klöster gingen in den Besitz der Landesfürsten über — trug zur Erstarkung der weltlichen Führungsmacht bei. Dieser Prozeß war in den Landen des Kurfürsten von Sachsen zwischen 1531 und 1543 weit vorangeschritten. Die Bauern erhielten aus den Klostergütern nichts. Auch die Hochschulen wurden in die Ordnung der landesfürstlichen Herrschaft eingegliedert. Mehrerorts wurde der Landesfürst Rector magnificentissimus, die Professoren wurden Beamte des Landes, die Vorschläge der Fakultäten wurden von den zuständigen Stellen des Landesfürsten nicht immer genehmigt. Wohl aber sorgte der Landesfürst als Aufsichtsbehörde über Theologen und Juristen ausführlich für die Kontrolle von Inhalt, Ordnung und Glaubenstreue des Ausbildungsprozesses. Das Studium an einer Universität des Landes wurde zur Voraussetzung der Bestallung. Die Universitäten, die sich diesen Wandlungen fügten, gewannen an Bedeutung, ihr Einfluß wuchs auch über die Landesgrenzen hinaus, und sie bildeten einen neuen Typ der bürgerlichen Intelligenz heran. Auch in den verlassenen Klöstern wurden mitunter landesfürstliche Schulen gegründet, aus denen sich der Typ des Gymnasiums herausbildete.[41]

Cranach, der Hofmaler

Eine der sichersten Berufsstützen Lucas Cranachs war neben seiner bürgerlichen Laufbahn seine Stellung als Hofmaler im Dienste der sächsischen Kurfürsten. Das Leben des fruchtbaren und in den verschiedensten Gattungen mit Erfolg schaffenden Künstlers ging aber gerade in dieser scheinbar ruhigen und vornehmen Laufbahn viel größere Risiken ein als in seinen bürgerlichen Ämtern und Berufen. Der Grund dafür war in der eigenartigen dynastischen Struktur und Teilung Sachsens zu suchen. Das früher mit dem Sitz Wittenberg einheitliche Kurfürstentum Sachsen ging 1423 an die Wettiner mit ihrem Sitz in Meißen über. 1485 aber kam es zur Teilung zwischen der Ernestinischen (Kursachsen, Thüringen und einige kleinere Besitztümer) und der Albertinischen Linie (Markgrafschaft Meißen). Diese Verhältnisse bestanden bis 1547, als die Kurwürde an die Albertiner fiel. Drei Kurfürsten spielten in Cranachs Leben eine Rolle, und zwar Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige, die er oft porträtierte. Diese drei erscheinen auch auf einem Tryptichon. Hier verleihen nur die unterschiedliche Handhaltung und der Blick den nahezu in gleicher fürstlicher Gewandung und mit gleichem Bartwuchs dargestellten fürstlichen Personen eine individuelle Note. Friedrich der Weise (1486—1525) nahm als Kurfürst die Reformation in Schutz, wenngleich er sich ihr nicht völlig anschloß. Auf Cranachs Bildnissen erscheint er als ein weiser Mann mit ruhigem Blick, und desgleichen auf den Münzen, die nach Cranachs Porträts geprägt wurden. Er war es, der Martin Luther auf der Wartburg sicheren Schutz gewährte und dadurch auch die Beziehungen zwischen Cranach und Luther ermöglichte. Cranach nämlich wurde von diesem sächsischen Kurfürsten nach Wittenberg berufen, der auch dafür sorgte, daß der Meister seine Werkstatt ausbauen und Reisen nach Ost und West unternehmen konnte. Zum erstenmal erging von ihm 1505 ein reichlich entlohnter Auftrag, dann gewährte er ihm ein Jahressalär von 100 Goldgulden. Er erhob Cranach in den Adelsstand und ermöglichte ihm die Benutzung des als Künstlersigno geführten Wappens (gekrönte Schlange mit Fledermausflügeln und Ring). Als Cranach im Auftrag seines Herrn in die Niederlande reiste und dort den Enkel des Kaisers, Karl, porträtierte — das Bildnis des achtjährigen Kindes blieb nicht erhalten —, mag er wohl kaum daran gedacht haben, daß diese Episode sein Schicksal noch überaus günstig beeinflussen werde. Im folgenden Jahr, 1509, malte Cranach ausnahmsweise von seinem Herrn kein Bildnis, sondern stellte Fried-

rich den Weisen am Fürstenaltar als Alphaeus (als den Vater von Apostel Jakob d. J.) dar. Die Erstellung des Katharinenaltars — die hl. Katharina war die Schutzpatronin der Wissenschaften — steht im Zusammenhang mit der Universität Wittenberg. Auf diesem Altarbild erscheinen Friedrich der Weise, Johann der Beständige und ihr Bruder, Erzbischof Ernst zu Magdeburg, der die Gründung der Universität ebenfalls förderte, als Ritter. Aber auch auf dem Titelbild des Wittenberger Heiligtumsbuches finden wir Friedrich und Johann wieder.[42]

Dann aber taucht Johann der Beständige (1525—32) auf Cranachs Bildern als der aktive Förderer der Reformation auch selbständig auf und zwar als der Kurfürst, der die evangelische Landeskirche einführte und den Schmalkaldischen Bund der protestantischen Fürsten und Städte (1530—31) organisierte. Zeit seiner Herrschaft wurde die Einführung der Reformation in den Ernestinischen Landen mit der Visitation von 1529 abgeschlossen. Bis dahin verlief alles erfolg- oder aussichtsreich. Doch währte die Herrschaft von Johann dem Beständigen nur kurze Zeit,[43] und ihm folgte Johann Friedrich, den Cranach schon 1506 auf einem Holzschnitt und möglichenfalls auf dem Katharinenaltar als kleines Kind, dann als Bräutigam ebenso wie seine Braut Sybille von Cleve (1526) porträtiert hatte. Einige Jahre später vollendete Cranach farbenprächtige repräsentative Bildnisse der sächsischen Herzoginnen Sybille, Emilie und Sidonia. Dann aber fielen Schatten über die Lichter. Johann Friedrich verstrickte sich von 1541 an mit seinem Vetter Moritz aus der albertinischen Linie wegen des Gebietes von Wurzen in eine Fehde. 1542 strengte er trotz des Widerstandes des Kapitels die Einsetzung eines evangelischen Bischofs in Naumburg an, doch gab der vertriebene katholische Bischof den Kampf nicht auf. Im Sommer dieses Jahres konnten Johann Friedrich und sein hessischer Verbündeter Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, den Schirmherrn der katholischen Kirche vertreiben, der 1545 vergebens versuchte, sein Land wiederzugewinnen. (Die Belagerung von Wolfenbüttel wurde von Cranach im Auftrag seines Herrn auf einem Gemälde dargestellt). So spitzten sich die Gegensätze zu, und als sich die Fürsten von Sachsen und Hessen mit den Heeren der protestantischen Stände Süddeutschlands vereinigten, verhängte der Kaiser wegen des Angriffs gegen Braunschweig und wegen sonstiger Vorfälle über die beiden protestantischen Fürsten den Reichsbann. So wurden am Fürstensitz von Kursachsen, in Wittenberg, die Türme der Stadtkirche mit Kanonen bestückt, aber schon 1547, u. zw. wie die Überlieferung besagt, am Tage der Schlacht von Mühlberg, der große Flügelaltar errichtet, eines der Hauptwerke Cranachs und zugleich der Höhepunkt seiner Macht als Stadtrat. Die Schlacht aber endete mit einer Niederlage Johann Friedrichs gegenüber Kaiser Karl V., der auch spanische Truppen eingesetzt hatte, und die Würde des Kurfürsten ging auf die Albertiner über. Johann Friedrich, der sich, wie seine Getreuen sagten, pro dogmate vero, für die wahre Religion eingesetzt hatte, fiel in Gefangenschaft, die fünf Jahre dauern sollte (1547—52). Der auf Cranachs Bildern mit so verträumtem Blick dargestellte Kurfürst hatte sich im entscheidenden Augenblick nicht als tatkräftig genug erwiesen. Der viel ausdauerndere Karl V., den Cranach 1533 ohne jegliche Idealisierung porträtiert hatte, obsiegte und bezog das Feldlager vor Wittenberg. Er ließ Cranach ins Feldlager kommen, der nach der Niederlage nicht die Flucht ergriffen, sondern mit Hilfe seiner Erfahrungen seiner Stadt zu einer Kapitulation bei ehrbaren Bedingungen verholfen hatte. Der Bürger Cranach blieb fest und erbat Gnade nicht für sich, sondern für seinen gefangengenommenen Fürsten. Der Kaiser aber war nicht bereit, Johann Friedrich die Freiheit zu gewähren. Er ließ sich von Cranach das Grab des ein Jahr zuvor verstorbenen Martin Luther zeigen, wehrte aber seinem fanatischen Gefolge, das Grab zu zerstören. Trotzdem wurde das Bildnis des Reformators in der Stadtkirche von einem Spanier durchstochen, Wittenberg fiel in den Besitz der Albertiner und hörte auf, ein Fürstensitz zu sein. Der siegreiche Moritz aber erneuerte Cranachs Privilegien im Besitz der Apotheke, hoffte auch auf die künstlerischen Dienste des Meisters, der jedoch, so betagt er auch war, ohne Entgelt seinem Herrn weiterdiente und ihn über Weimar nach Augsburg, sodann sieben Monate später nach Innsbruck begleitete, wo ihnen die Krise der kaiserlichen Macht die Tore der Gefangenschaft öffnen sollte. Inzwischen wurde 1548 in Jena eine Hochschule gegründet, die damals vorerst berufen war, das blühende Hochschulwesen in Sachsen zu mehren. Damit aber hatte sich der in Gefangenschaft geratene Kurfürst auch diese Stadt verpflichtet. Alsbald sollte er auf sie weitgehend angewiesen

sein. 1552 kam Cranach mit seinem Herrn nach Weimar, der hier die Residenz seines eingeschränkten Herrschaftsbereichs ausbaute. Der Künstler selbst fand bei seinem Schwiegersohn, dem herzoglichen Kanzler Christian Brück, Heimstatt und Unterkunft. Für die Stadtkirche von Weimar wurde der neuen politischen Lage entsprechend ein Altarbild angefertigt, auf dem Johann Friedrich und seine Gemahlin Sybille sowie ihre Kinder als Stifter erschienen, Lucas Cranach d. Ä. aber zwischen Johannes den Täufer und Martin Luther gleichsam im Selbstbildnis zu stehen kam. Der betagte Künstler arbeitete noch 1552—53 an diesem Altarbild, das schließlich von seinem Sohn 1555 beendet wurde. Nunmehr wurde die Hochschule zu Jena eine wichtige Institution zur Heranbildung von Beamten und Pfarrern in den Ländereien der Ernestiner, wenngleich sich hier ein scholastischer und die weitgehende Teilung des Landes gutheißender Geist breitmachte.[44] Der albertinische Zweig, der im Kampf um die Macht in Sachsen den Sieg davontrug, wurde bei der Gebietsteilung von 1485 nach Albrecht (Albert) benannt, dem die sächsischen Lande und Meißen zufielen. Zu seinem Fürstensitz bestimmte er Dresden. Die Unteilbarkeit der albertinischen Lande wurde 1499 erklärt. Und obschon die Fürsten des albertinischen Zweiges Rivalen seines Herrn und hartnäckige Katholiken waren, verschloß sich Cranach nicht, auch ihnen zu dienen. Er malte wiederholt auch Herzog Georg den Bärtigen (oder Reichen), einen Ritter des Goldenen Vlieses, obgleich dieser gegen Luther und die Bibelübersetzung aufgetreten war und die Reformation bis zu seinem Tode (1539) in seinem Lande nicht duldete. In Lebensgröße verewigte er Herzog Heinrich den Frommen von Sachsen aus der albertinischen Linie und seine Gemahlin Herzogin Katharina von Mecklenburg, beide in prunkvollen, mit Gold reichverzierten Gewändern (1514). So kam Cranach auch zu jener landesfürstlichen Dynastie in Beziehung, die ein typischer Vertreter der Gutswirtschaft und Gegner der Städte war. In Mecklenburg wurde die Reformation erst 1549 zugelassen, Heinrich der Fromme aber führte sie in Friesland 1536 und in Sachsen während seiner kurzen Herrschaft (1539—41) ein. Cranach malte ihn auch als einen ergrauten Mann mit asketischen Gesichtszügen. Damals waren Heinrich und sein Sohn Moritz dem Schmalkaldischen Bund ebenfalls beigetreten und hatten die hauptsächlichen Thesen der Lutherischen Reformation akzeptiert. Den Prinzen Moritz von Sachsen, den späteren Kurfürsten, porträtierte Cranach als jungen Knaben (1526). Zwanzig Jahre später sollte Prinz Moritz bei seinen Auseinandersetzungen mit Johann Friedrich dem protestantischen Bund den Rücken kehren und gegen ihn den Kaiser um Hilfe ersuchen. Seine prunkvollen Gewänder kennen wir nicht nur von Gemälden, sondern auch von den Stücken, die in der Kleidersammlung des sächsischen Hofes erhalten blieben. Als Maler des feudalen Hochadels stand Cranach auch den Herren eines anderen typischen Gebietes der Gutswirtschaft, nämlich Brandenburgs, zu Diensten, mit den Bildnissen Albrechts, Markgrafen von Brandenburg-Ansbach und Großmeisters des Deutschen Ritterordens, Georgs des Frommen (oder Bekenners), Markgrafen von Ansbach-Kulmbach, Joachims I. und Joachims II., Kurfürsten von Brandenburg, und Kasimirs, Markgrafen von Brandenburg-Kulmbach. In fürstlichem Auftrag arbeitete er auch an Entwürfen für den Berliner Altar, aber seine Beziehungen zu den Herrscherdynastien gingen noch weiter, wie das sein Brustbild von Christian II. von Dänemark beweist. Die politische Treue zu seinem Herrn und die Ausführung von dessen vielerlei Aufträgen hinderten Cranach mithin nicht daran, auch die künstlerischen Bedürfnisse der ihm weder im Religiösen noch im Politischen nahestehenden fürstlichen Kreise zu befriedigen.[45]

Cranach und die soziale Umwälzung seiner Zeit

Lucas Cranachs Kunst spiegelt nicht nur den politischen Wandel seiner Zeit, sondern auch tiefere Wandlungen wider. Viele seiner Werke weisen Landschaften auf, auf deren Bergspitzen selbstverständlich auch die verschiedensten Spielarten der Burgen zu sehen sind. Er verstand es aber auch, die ritterliche Gesellschaft, die in diesen Burgen lebte, darzustellen. Als Bürger wußte er die Apotheose und die Satire des Rittertums gleicherweise zu gestalten. Skizze und Holzschnitt zeigen den hl. Georg als gepanzerten Ritter zu Fuß, mit Stechlanze, als einen achtunggebietenden Mann. Darum mag in ihm Curt Glaser den Archityp des deutschen Ritters und Wilhelm Worringer die Verkörperung des dem traurigen Verfall preisgegebenen deutschen Adels erblickt haben. Wie anders sieht in Cranachs Darstellung der den ver-

gänglichen Idealen den Rücken kehrende wirkliche Feudalherr aus, den wir auf dem »Bildnis eines sächsischen Herrn« (1533) statt des Panzers mit einer prunkvollen Mütze auf dem Kopf, mit reichverziertem Hemd und Kragen und einer schweren Kette mit einem Porträtmedaillon um den Hals sehen. In Rüstung stellt Cranach immer den an die antike Sagenwelt erinnernden Paris und Hermes dar, denn eben dieses Thema »Das Urteil des Paris« hat er in vielen Fassungen auch im Holzschnitt gestaltet. Die Ritterburg, die gerade in den Jahrzehnten Cranachs ihre Wehrhaftigkeit einbüßte, wurde zum Bestandteil der Landschaften von Legende und antiker Sage, mochte sie nun den Hintergrund für ein Gemälde des hl. Georg oder auch des Paris bilden.[46] Die Turniere, die ihre Funktion bei der ritterlichen Ausbildung mehr und mehr verloren, jedoch als Repräsentationsanlässe auch der Stadtbevölkerung ein sehenswertes Schauspiel boten, lagen Cranach als Thema nicht fern. Das beweist u. a. die Darstellung eines Ritterturniers aus dem Jahre 1506, auf der wir mehrere Zweikämpfe von Rittern sehen und außerhalb der Schranken des Kampfplatzes das Bürgervolk, in den Fenstern und auf den schmucken Söllern die Wohlhabenden, auch Feudalherren, die das Geschehen mit Staunen verfolgen. Die Ritter, die auf ihre Ahnen stolz und nur dadurch turnierfähig waren, kämpfen nun nicht in der Schlacht, sondern auf einem Marktplatz. Das in Wittenberg 1508 veranstaltete Turnier wurde von dem dortigen Dichter Georgius Sibutus Daripinus in lateinischen Versen besungen und von Cranach im darauffolgenden Jahr in drei Holzschnitten bearbeitet. Die Gruppen, die sich hier um die Zweikämpfer und um das lebende Bild von Simsons Kampf mit dem Löwen versammeln, sind in die reale Umgebung der Stadt eingefügt, in den Fenstern erfreuen sich bürgerliche, auf der Tribüne feudale Zuschauer am Spektakel. Und wenn entsprechende Aufträge einliefen, fertigte Cranachs Werkstätte auch Turnierdecken, Wimpel, Fahnen und auch Wappen an. In seiner Kunst tritt das Rittertum mit strahlendem Prunk, aber nachdrücklich in die Vergangenheit verwiesen und — wie auf den Paris-Bildern — mit etlichem Spott bedacht ab, und wir hören nicht nur »den feierlichen schwermütigen Gesang vom sterbenden Rittertum«, den Worringer aufgrund von Cranachs hl. Georg zu hören meinte.[47] Diese Aussage von Cranachs Werk, die das Rittertum gleichsam als etwas irreal Gewordenes darstellt, wird dadurch noch mehr unterstrichen, daß er den Landsknecht, also den Typ des Soldaten, der den Ritter verdrängte, schon früh (vor 1510) in seine Werke einführte. Nach seinen thematisch zusammengehörenden Holzschnitten »Landsknecht und junge Dame« sehen wir auf dem Schnitt »David und Abigail« und zahlreichen anderen Werken der 1520er und 1530er Jahre die Protagonisten unverkennbar als Landsknechte (bzw. als Bürgerinnen).[48] Wenn aber das Bürgertum in der Politik der Fürsten auch in der Tat gewichtig neben das Rittertum und den Landadel rücken konnte, so ging das alles auf Kosten des Bauerntums. Es kann kein Zufall sein, daß unter den ältesten Dokumenten der deutschen Agrarliteratur die an die Gutsverwalter Kursachsens im 16. Jahrhundert ergangenen Instruktionen in mehreren Handschriften zusammengefaßt sind, laut denen die Ritter von den dem Stadt- und Landvolk auferlegten Landessteuern nur dann befreit waren, wenn sie »ihre Güter mit ihren Pferden verdient hatten«. Die Stände mußten die fürstlichen Schulden auf sich nehmen und erhielten in Kursachsen erst 1530 das Recht, die Schuldabtragung durch einen Ständeausschuß zu kontrollieren. Die sächsischen Gutsherren brachten auch die niedere Gerichtsbarkeit an sich. Wenngleich hier die zweite Leibeigenschaft offiziell nicht eingeführt wurde, konnten die Gerichtsherren durch Gebühren das freie Umzugsrecht regeln und einschränken. Das wurde immer mehr zur Wirklichkeit des Rittertums, und bei aller strahlenden Pracht der künstlerischen Darstellung warf die Vergangenheit eben inmitten der neuen Betriebs- und Machtverhältnisse ihren Schatten auf dessen schwindende militärische Bedeutung.[49] Auf vielen Bildern Lucas Cranachs d. Ä. sehen wir als Hintergrund die grünenden reichen Wälder, in diesen oft auch lebende und erlegte Tiere und Vögel, und manchmal geht es in den Wäldern bei Jagden recht lebhaft zu. Fürstliche und herrschaftliche Jagden waren ja regelmäßig wiederkehrende Ereignisse der Lebensform, und so finden wir auf Cranachs Jagdbildern die auch anderweitig porträtierten Fürsten, die dem Weidwerk frönenden, aber auch galante Abenteuer suchenden Herren, ebenso aber auch die Treiber mit all ihren Mühen. Der Holzschnitt »Hirschjagd« aus dem Jahre 1506 zeigt die jagenden Herren, die mit Lanzen bewehrten Treiber und die Führer der Hatzkoppeln, die die Hirsche einkreisen. Im selben Jahr verewigte er auf einem anderen

Holzschnitt, wie ein Jäger mit der Tochter eines Hauptmanns — Anna Weller — im Sattel davonritt. Scheurl hat auch aufgezeichnet, daß es zu den Pflichten des Hofmalers gehörte, den Kurfürsten auf die Jagden zu begleiten, wo er dann auf seiner Zeichentafel Skizzen anfertigte, wie Friedrich auf Hirsche und Johann auf Sauen jagten. Unter seinen Gemälden zeigt das in Wien befindliche Jagdbild aus dem Jahre 1529 »Die Hirschjagd des Kurfürsten Friedrich des Weisen« an einem Flußufer. Cranach hat die bewegte Jagdszene mit den vielen Jägern und Treibern durch die im Boot rudernden und parlierenden, oder schäkernden Herren und Damen noch lebhafter gestaltet. Von 1532 an ließ Kurfürst Johann Friedrich von Cranach Kartons für Wand- und Tischdecken malen, die mit Jagdszenen und Tierdarstellungen geschmückt waren. Der Bedarf der kurfürstlichen Schlösser an kunstgewerblichen Erzeugnissen rundete also die Ausstattung ab, die schon mit der malerischen Ausschmückung der Jagdschlösser des Kurfürsten Friedrich begonnen hatte. Aber auch im Alter griff Cranach auf das Jagdthema immer wieder zurück. So malte er in Schloß Moritzburg 1540 ein Bild von der Hirschjagd des kurfürstlichen Hofes. Er fügte hier aber auch eine Bärenjagd hinzu, steigerte die Spannung des Bildes, indem er darstellte, wie der Bär einen Jäger oder Treiber niederstreckt, was einen spannungsvollen Gegensatz zu der Szene bildet, wo ein Jäger eine der Damen im Kahn umarmt.[50] Auf Cranachs Jagdbildern spiegelt sich — wie im Tropfen das Meer — jene soziale Entwicklung wider, die zur Ausbreitung der landesherrlichen Jagdrechte in deutschen Landen führte. Die Fürsten wollten das Weidrecht als ein Regal hinstellen, hielten an ihrer Jagdhoheit fest und forderten des weiteren das Privileg des Weidrechts auch auf den Gütern anderer. Die Landesfürsten bestanden auf ihrer Jagdhoheit hinsichtlich der Jagden auf Hirsche, Wildschweine, Bären, Rehe, Trapphähne, Auerhähne, Birkhähne, Haselhähne und Schwäne. Hingegen verzichteten sie anderen Herren gegenüber auf dieses Hoheitsrecht bezüglich der Jagd auf Hasen, Dachse, Wildkatzen, Rebhühner, Schnepfen, Wildgänse und sonstige Wasservögel, Wildtauben, Krammetsvögel, Lerchen und sonstiges Niederwild. Dieser Brauch ging für die deutschen Bauern mit schwerwiegenden Folgen einher. Sie wurden von der Nutzung des Waldes und der Fischgewässer ausgeschlossen, mußten im Frondienst den Fürsten und Herren bei den Jagden zur Verfügung stehen, und wurden sie beim Wildern betroffen, hatten sie schwere Strafen (Verstümmelungen) zu gewärtigen. Der Bauer konnte sich durch Erlegung des Wildes selbst gegen Wildschäden nicht schützen. Auch das trug dazu bei, daß es in Sachsen nur eine dünne Schicht wohlhabender Bauern gab, und die Zahl der landarmen oder besitzlosen Bauern stetig wuchs. Das alles waren noch so viele Gründe zur immer tiefer gärenden Empörung des Volkes am Vorabend der Aufstände. Der berühmte Redner der Vorreformationszeit, Johannes Geiler von Kaisersberg, erklärte damals — und das wurde weithin vernommen —, die neuen Jagdrechte seien hart für die Bauern, begünstigten aber die Tyrannen und die Unterdrücker der Armen. Dazu kamen die Verordnungen zur Einschränkung des bäuerlichen Forstnießbrauchs, die das Holzungsrecht für die Bauern nachteilig regelten. Um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert wurden in den deutschen Ländern der Reihe nach Forstverordnungen erlassen, die gleichfalls auf die Jagdinteressen der Herren bedacht waren. Schließlich durfte ohne Erlaubnis der fürstlichen Verwaltungsstellen kein einziger Baum mehr gefällt werden. So erklang denn in den Jahrzehnten der Jahrhundertwende die empörte Klage ob der Entziehung der Gemeindeländereien, der Wälder, Weiden, Jagd- und Fischrechte auch als Ruf zur Abschaffung der drückenden neuen Ordnung. Hier sei nur hervorgehoben, daß in der Bearbeitung von Sebastian Brandt die »Bescheidenheit«, das berühmte Lehrgedicht des Freidank aus dem angehenden 13. Jahrhundert aufs neue erschien, enthielt doch dieses Werk eine Kritik an den Fürsten, die den Nießbrauch von Gewässern, Wald und Wild verboten oder besteuerten. Diese Klagen wurden aber 1525 auch in den verschiedenen Forderungen der Bauern und in ihren Beschwerden über die herrschaftlichen Jagden nachdrücklich laut. Auf die mit Sorgfalt ausgearbeiteten Satzungen der Herren zur Entrechtung der Bauernschaft war die breite Skala des sozialen Protestes von den Predigten bis zu den Flugschriften die Antwort, und eben das ist der gesellschaftliche Hintergrund, die soziale Umwelt der glaubwürdigen Darstellungen Cranachs. Das war das Bauerntum, dessen charakteristischen Vertreter der Künstler um 1515 so anschaulich porträtiert hatte.[51]

Es gibt kaum ein Element der deutschen sozialen und politischen Geschichte, das selbst bei dieser noch so skizzenhaften Sichtung von Lucas

Cranachs d. Ä. Laufbahn und Lebenswerk nicht zu erwähnen gewesen wäre. Das Leben von Feudalherren und Humanisten, Bürgern, Bergknappen und Bauern ist eingefangen in die Szenerie seiner schier unzählbaren Werke. Auch das zeigt deutlich, daß das vielfältige und vielschichtige Cranachsche Lebenswerk — gepaart mit den bürgerlichen Tugenden der schnellen und präzisen Arbeit und des Scharfblicks[52] — ein Ausdruck der Widersprüche in der zeitgenössischen deutschen Gesellschaft war. Auch damit blieb Cranach ein hervorrangender Vertreter seiner Klasse, deren damalige Entwicklung er meisterhaft zu veranschaulichen wußte. So fordert er als Mensch und als Künstler auch heute mit Recht Achtung und Beachtung.

ANMERKUNGEN

* Vortrag, gehalten am 16. 10. 1972 auf der wissenschaftlichen Tagung der Lehrstühle für Weltgeschichte des Mittelalters und für Kunstgeschichte an der Philosophischen Fakultät der Loránd-Eötvös-Universität Budapest aus Anlaß der 500. Wiederkehr des Geburtstags Lucas Cranachs d. Ä. Da sich andere Vorträge mit Cranachs Menschendarstellung und den Problemen seines Realismus, ferner mit Fragen des Meisters und seiner Werkstatt befaßten, Diskussionsbeiträge sein Verhältnis zur Donauschule, seine Druckertätigkeit, seine Unternehmerhaltung sowie Aspekte einzelner Werke des Meisters und das Rechtsleben seiner Zeit erörterten, wurden diese Themen hier nur am Rande behandelt.

[1] Über seine Beziehung zur Gotik vgl. *Schütz, K.:* Lucas Cranach d. Ä. u. seine Werkstatt. Wien 1972; 15, 27. — *Klauner, F.:* Vorwort zu Schütz, op. cit. 8—9. — *Lieber, F.:* Aus der Werkstatt der Kunst. Leipzig o. J.; 75. — Über seine Beziehung zur Renaissance vgl. *Fenyő, I.:* Lucas Cranach emlékkiállítás (Gedenkausstellung L. C.). Budapest (des weiteren Kürzel Bp.), 1953; 6—7. — *Schütz:* op. cit. 15—16. — *Klauner:* op. cit. 7—8. — *Feist, P. H.:* Das Erbe Lucas Cranachs d. Ä. Sonntag 1972, Nr. 28, Beilage, 3. — Zur Frage Cranach und die Donauschule: *Schütz;* op. cit. 15, 17. — *Klauner:* op. cit. 8. — Zu den manieristischen Zügen: *Schütz:* op. cit. 15. — *Klauner:* op. cit. 9. — *Feist,* op. cit. 4.

[2] *Kuczynski, J.:* Die Krise des Feudalismus in Deutschland. Wiss. Zeitschr. d. Humboldt-Univ. zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwiss. Reihe. Jg. 4 (1954—55), Heft 2, 98.

[3] *Fleischer, W.:* Die deutschen Personennamen. Geschichte, Bildung und Bedeutung. Berlin 1964; 95. — Die Glocke aus der Zeit um 1460: Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum (Altes Rathaus). — *Lüdecke, H.:* Lucas Cranach d. Ä. im Spiegel seiner Zeit. Berlin 1953; 9, 88—89, 91. — *Rudloff-Hille, G.:* Lucas Cranach d. Ä. Katharinenaltar. Dresden 1953; 3. — *Jahn, J.:* Der Weg des Künstlers. In: Lucas Cranach d. Ä. Der Künstler und seine Zeit. Berlin 1953; 22. — *Brendler, G.:* In: Biogr. Lexikon zur dt. Gesch. Berlin 1967; 84 (Cranach, L. d. Ä.). — *Schütz:* op. cit. 15. — *Posse, H.:* Lucas Cranach d. Ä. Wien 1942; 16. — *Henne am Rhyn, O.:* Kulturgesch. d. dt. Volkes. Berlin 1886; II. Teil, 27.

[4] *Lamprecht:* Modern történettudomány (Moderne Geschichtswissenschaft). Bp. o. J. 205. — Daten zur Cranach-Biographie in: L. C. d. Ä. Der Künstler und seine Zeit, a. a. O. 10. — *Descargues, P.:* L. Cranach d. Ä. Bremen 1959; 12. — *Rudloff—Hille:* op. cit. 6—7, Taf. 2. — Reformation in Europa. Hrg. v. O. Thulin. Leipzig 1967; 34. — Auf den Lebenswegen M. Luthers. Hrg. v. M. A. Kleeberg und G. Lemme. Berlin 1967; 153.

[5] Gotha, Hauptmarkt 17. Altes Tor mit wappengeschmückten Steinen. Vgl. Daten zur C.-Biographie, a. a. O. 10. — *Girshausen, T. L.* in: Neue dt. Biographie. Berlin 1957; Bd. 3, 395 (Cranach). — *Bensing, M.:* Thomas Müntzer und der Thüringer Aufstand 1525. Berlin 1966; 141.

[6] *Klauner:* op. cit. 8. — *Lüdecke:* op. cit. 15, 38. — Feist: op. cit. 4. — *Thulin, O.:* Die Wittenberger Lutherstätten. Berlin 1967[5]; 10.

[7] *Lüdecke:* op. cit. 17, 20, 21. — *Schütz:* op. cit. 16. — *Schulze, I.:* Die Stadtkirche St. Marien zu Wittenberg. Berlin—Leipzig 1966; 1, 4, 26. — *Thulin:* op. cit. 1967; 2, 6, 8—10. — *Brendler:* op. cit. 85. — *Henne am Rhyn:* op. cit. Teil 1, 317. — *Haller v. Hallerstein, H. Frhr.:* Größe und Quellen des Vermögens von hundert Nürnberger Bürgern um 1500. Beitr. zur Wirtschaftsgesch. Nürnbergs. Nürnberg 1967; Bd. 1, 143. — Das Haus mit der Apotheke: Schloßstr. 1; Katalog d. Älteren Pinakothek zu München. München 1925[15]; 34. — *Glaser, C.:* L. Cranach. Leipzig 1921; 128.

[8] L. C. d. Ä. Der Künstler und seine Zeit. a. a. O. 13. — *Scheidig, W.* in: Lüdecke, op. cit. 164—67.

[9] *Glaser:* op. cit. 128. — *Descargues:* op. cit. 81. — *Lüdecke:* op. cit. 42, 84, 88, Taf. 16. — *Thulin, O.:* Cranach-Altäre d. Ref. Berlin 1955; 163, und Titeltaf. — *Jahn, J.:* Cranach. Bp. 1968; Titeltaf. — *Schütz:* op. cit. 30.

[10] *Wirth, W.:* Naumburg. Bad Kösen-Rudelsburg. Leipzig 1967[4]; 26, 28—29. — Naumburg. Stadt und Dom. (Mit Bildern v. Fritz Hege.) Weimar 1958, Abb. 26. — *Schuder, R.:* ebd. Vorwort 6. — *Lilienfein, H.:* L. Cranach u. seine Zeit. Bielefeld—Leipzig 1942; Taf. 93. — *Jahn:* op. cit. 1968, 19. — *Rudloff—Hille:* op. cit. 24. — Katalog d. Älteren Pinakothek. . .; 35, Taf. 26.

[11] *Feist:* op. cit. 1. — *Rudloff—Hille:* op. cit. 25, Taf. 17. — *Gyimesi, S.:* Az európai városok a kapitalizmus küszöbén (Die europäischen Städte an der Schwelle des Kapitalismus). Századok; 1972, 288. — Wanderungen im Bez. Erfurt. Leipzig 1963; 161. — *Lüdecke:* op. cit. 138—39, Taf. 20.

[12] *Blaschke, K.:* Soziale Gliederung und Entwicklung der sächsischen Landbevölkerung im 16.—18. Jh. Zeitschr. f. Agrargesch. u. Agrarsoz. Jg. 4 (1956), Heft 2, 147. — *Reinhold, J.:* Polen/Litauen auf den Leipziger Messen des 18. Jh. Weimar 1971; 2—3. — *Conrad, H.:* Dt. Rechtsgeschichte. Frühzeit und Mittelalter. Karlsruhe 1954; Bd. 1, 289—90. — *Arndt, H.—Biering, H.—Füssler, H.—Krüger, G.—Unger, M.—Wiegel, K.:* Leipzig in acht Jahrhunderten. Leipzig 1965; 32. — Mattstedt angeführt in der Faktorenliste der Handelshäuser: Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum. — *Schulze, E. H.:* Das Stadtgeschichtliche Mus. zu Leipzig im alten Rathaus. Leipzig—München. o. J.; Abb. 1, 2. — *Czok, K.:* Zur Stellung der Stadt in d. dt. Gesch. Jahrbuch f. Regionalgesch. Weimar 1968; Bd. 3, 15.

[13] *Klemm, H.:* Schönes Dresden. Dresden 1967; 15—17. — *Schulze:* op. cit. 1966, 31.

[14] *Loebl, A. H.:* Der Sieg des Fürstenrechtes — auch auf dem Gebiete der Finanzen — vor dem Dreißigjährigen Kriege. München—Leipzig 1916; 5. — *Below, G. von:* Bürgerschaften und Fürsten. Hist. Zeitschr. Bd. 102, Folge 3, Bd. 6, 536, 539. — *Mottek, H.:* Wirtschaftsgesch. Deutschlands. Ein Grundriß. Berlin 1959[2]; Bd. 1, 318. — *Worringer, W.:* L. Cranach. München—Leipzig 1908; 128. — *Molnár, A.—Németh, L.—Voit, P.:* Művészettörténeti ABC (Kunstgeschichtliches ABC). Bp. 1961; 306. — *Fenyő:* op. cit. 6—7, 10—11. — *Winkler, G.:* Revolutionäre Graphik v. d. Dürerzeit bis heute. Bildende Kunst, 1971, Heft 5, 256. — *Hütt, W.:* Verhältnis u. Beitrag A. Dürers zur Kunst der Reformationszeit. a. a. O. S. 235.

[15] L. Cranach d. Ä.: Zeichnungen. (Hrg. v. W. Schade.) Leipzig 1972; 22, 38—39, 46. — Gotha, Schloßmuseum. — Lilienfein: op. cit. Taf. 116. — *Kacziány, G.:* A női szépség

a festőművészetben (Die weibliche Schönheit in der Malerei. Bp. o. J.; Taf. 101 (schwarz-weiß). — Wien, Kunsthistorisches Museum, Inventarnr. 858 u. 3574. — *Schütz:* op. cit. 23—24, 28—29, Taf. 12, 13. — *Sachs, H.:* Dramen. Leipzig 1924; 190—91, 353. — Das Gegenstück Judiths war Salome, oft dargestellt von Cranach, der Werkstatt und J. Heintz d. Ä. unter Verwendung von Elementen der Judith-Bilder Cranachs: Wien, Kunsthistorisches Museum, Inventarnr. 3567, 862; Bp. Museum der Bildenden Künste; Wilanów, Schloßmuseum. — *Schütz:* op. cit. 24—25, 27—28, Taf. 17. — *Ladendorf, H.:* Cranach und der Humanismus, in L. C. d. Ä. Der Künstler und seine Zeit. a. a. O. 92.

[16] Ausgestellt auf der Prager Ausstellung 1972, im Ausstellungssaal Úluv; vgl. (ap): 500 Jahre altes Kunsthandwerk. Prager Volkszeitung, September 1972, 7. — Kat. d. Älteren Pinakothek zu München, a. a. O. 36.

[17] Kat. d. Älteren Pinakothek zu München, 35, 36. — Cranach, Zeichnungen, op. cit. 24—25, 39, 46. — Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie; Stockholm, Nationalmuseum, NM 1080; Wien, Kunsthist. Museum, Inventarnr. 8336; Prager Ausstellung 1972, vgl. Anm. 16. — *Hiltbrunner, O.:* Kl. Lexikon d. Antike. Bern 1946; 266. — Ganz anders ist der Aussagegehalt und die Stimmung in der Bearbeitung des Themas von Tizian; vgl. Lucretia und Tarquinius; Wien, Kunsthist. Museum. Inventarnr. 67.

[18] *Jahn:* op. cit. 1968, 25. — Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Art ancien. Brüssel 1967[6]; Nr. 19, 28. — *Fenyő:* op. cit. 7, 19. — *Glaser:* op. cit. 199—200. — *Gy. R.:* Műhelytitkok a Szépművészeti Múzeumban (Werkstattgeheimnisse im Museum der Bildenden Künste). Népszabadság 1966, 17. Dezember. — »Die verliebte Alte«, Bp. Museum der Bildenden Künste. — *Posse:* op. cit. 30, Taf. 57, 58, 97, 98. — *Descargues:* op. cit. 35. — »Die Bezahlung«, Stockholm, Nationalmuseum, NM 258; Wien, Kunsthist. Museum, Inventarnr. 895. — Schütz, op. cit. 25—26, Taf. 9.

[19] *Lüdecke:* op. cit. 38. — Besprechung des Jahrbuches des Vereines für Geschichte der Stadt Wien. In: *Kubinyi, A.:* Tanulmányok Budapest múltjából. *XII*, 1957. 568. — *Zykan, J.*, Die Stephanskirche. Wien o. J.; 30, 33, 42, 43; — Rotmarmornes Renaissance-Grabmahl der Familie Cuspinianus zu St. Stephan in Wien vgl. *Kleehoven, H. A. v.:* Cuspinianus. Neue dt. Biographie. Berlin 1957; Bd. 3, 450. — *Girshausen:* op. cit. 395. — *Descargues:* op. cit. 83. — *Merker, P.:* Ein biographisches Nachwort. Sachs, Dramen, op. cit. 323, 339.

[20] Cranach, Zeichnungen, a. a. O. 19, 45. — »Christus und die Ehebrecherin«, Bp., Museum der Bildenden Künste — Kunst der Reformationszeit. Ausstellung im Schloß zu Wittenberg, Sept.—Nov. 1967; 8. — An Tizians Bild ähnlichen Themas fällt dagegen das unterschiedliche (junge, mittlere und höhere) Alter der die junge Frau vor Christus schleppenden Männer auf; vgl. Wien, Kunsthist. Museum. — Naumburg, Stadt und Dom, Abb. 25.

[21] *Boehmer, H.:* Der junge Luther. Leipzig 1954[6]; 8. — Cranach, Zeichnungen, a. a. O. 9, 36, 44. — *Ritter, G.:* Die kirchliche und staatliche Neugestaltung Europas im Jahrhundert der Reformation und der Glaubenskämpfe. In: Leonhard von Muralt-usw. — Das Zeitalter der Entdeckungen, der Renaissance und der Glaubenskämpfe. Die Neue Propyläen-Weltgeschichte. Berlin 1941; Bd. 3, 216. — *Fabiunke, G.:* M. Luther als Nationalökonom. Berlin 1963; 26, 172.

[22] *Reinhold:* op. cit. 4. — *Löscher, H.:* Das erzgebirgische Bergrecht des 15. und 16. Jh. Berlin o. J.; Teil 1, 14—15. — Cranach, Zeichnungen, a. a. O. 41. — *Thulin:* op. cit. 1955; 33, Taf. 34—35. — *Ladendorf:* op. cit. 87. — *Schütz:* op. cit. 29. — *Posse:* op. cit. 37.

[23] *Kuczynski:* op. cit. 99, 102. — *Unger, M.:* Stadtgemeinde und Bergwesen Freibergs im Mittelalter. Weimar 1963; 3, 5—6. — *Mottek:* op. cit. 215—16. — *Barraclough, G.:* Die mittelalterlichen Grundlagen d. modernen Deutschland. Weimar 1953; 329. — *Gebhardt, B.:* in: Handbuch d. dt. Gesch. Stuttgart 1956; Bd. 2, 384.

[24] *Gebhardt:* op. cit. 384. — *Fabiunke:* op. cit. 26. — *Semionow, W. F.:* Geschichte d. Mittelalters. Berlin 1952; 316. — *Sommer, E.:* Die Sendung Th. Münzers. Berlin 1948, 66, 279

[25] *Unger:* op. cit. 166. — Leipzig in acht Jahrhunderten. op. cit. 32. — *Lütge, F.:* Dt. Sozial- und Wirtschaftsgesch. Ein Überblick. Berlin—Göttingen—Heidelberg 1952; 215. — Die Gemälde in Leipzig, Museum d. Bildenden Künste. Kunst der Reformationszeit; 7.

[26] *Thulin:* op. cit. 1955; 8. — *Descargues:* op. cit. 12. — Cranach, Zeichnungen, a. a. O. 34.

[27] *Posse:* op. cit. 51—52. — *Fenyő:* op. cit. 8. — *Descargues:* op. cit. 14—15, 17. — *Jahn:* op. cit. 1968, 9. — *Schütz:* op. cit. 15, 18, Taf. 2; vgl. »Der büßende hl. Hieronymus«, Wien, Kunsthist. Museum, Inventarnr. 6739. — *Aschbach, J.:* Gesch. d. Wiener Univers. im ersten Jh. ihres Bestehens. Wien 1865; 575—76. — *Fueter, E.:* Gesch. d. neueren Historiographie. München—Berlin 1911; 189. — *Fichtenau, H.:* Der junge Maximilian. München 1959; 9.

[28] *Glaser:* op. cit. 33. — *Posse:* op. cit. 52. — *Rudloff—Hille:* op. cit. Taf. 3; Katharinenaltar op. cit. 4—5. — *Jahn:* op. cit. 9. — *Schütz:* op. cit. 15.

[29] *Rudloff—Hille:* Katharinenaltar, op. cit. 16, Taf. 8. — *Näf, W.:* Vadian und seine Stadt Sankt Gallen. Sankt Gallen, 1957; Bd. 2, 67, 112.

[30] *Lüdecke:* op. cit. 101, Taf. 4; ebd. Daten. . . , 11. — *Rudloff—Hille:* L. Cranach d. Ä. op. cit. 15—16; Katharinenaltar, op. cit. 13—14. — *Hallerstein:* op. cit. 117, 137.

[31] *Fenyő:* op. cit. 8. — Musées Royaux. . . , Brüssel, op. cit. Nr. 76. — *Jahn:* op. cit. 1968, Taf. 39. — *Rudloff—Hille:* op. cit. 30. — *Posse:* op. cit. 64. — *Székely, Gy.:* Vorläufer und Verbreitung des Kopernikanischen Weltbildes. In: La Renaissance et la Réforme en Pologne et en Hongrie 1450—1650. Bp. 1963; 281.

[32] *Laffan, R. G. D.:* The Empire under Maximilian I. in: The New Cambridge Modern History. Cambridge 1957; Bd. 1, 195. — *Löscher:* op. cit. 17—18. — *Steinmetz, M.:* Zu einigen Problemen d. frühbürg. Revolution in Deutschland. Sdr. aus »Lehre, Forschung, Praxis«, 1963; 237. — *Lawerenz, H.:* Harzer Lande im Bauernkrieg. Wernigerode o. J.; 37. — *Andreas, W.:* Deutschland vor der Reformation. Eine Zeitenwende. Stuttgart—Berlin 1932; 253—54, 603—04. — *Ettlinger, L. D.:* The Arts in Western Europe, Teil 2, 162. — *Schütz:* op. cit. 16. — Cranach, Zeichnungen, op. cit. 1967; 40. — M. Luther, dargestellt von seinen Freunden und Zeitgenossen (Autorenkollektiv). Berlin 1933; 325. — Katalog d. Älteren Pinakothek. . . op. cit. 35, Taf. 25. — *Jahn:* op. cit. 1968; Taf. 38. — Die Neue Propyläen-Weltgeschichte, op. cit. Taf. zwischen 200 u. 201. — Katalog d. Ausstellung: Von der Freiheit eines Christenmenschen. Kunstwerke u. Dokumente aus dem Jahrhundert der Reformation. Berlin (West) 1967; 21.

[33] *Révész, L.:* A reformáció (Die Reformation). Bp. 1932; 14. — *Boehmer, H.:* op. cit. 161. — Die Neue Propyläen-Weltgeschichte. . . , op. cit. 220. — *Harksen, S.:* Die Schloßkirche zu Wittenberg. Berlin—Leipzig 1966; 3, 6—8, 10. — Wittenberger Heiligthumsbuch. Wittenberg in Kursachsen 1509; Facsimile: München 1884. — *Jahn:* op. cit. 1968; 16. — *Rudloff—Hille:* op. cit. 12. — *Thulin:* op. cit. 1967; 6. — Katalog: Von der Freiheit. . . op. cit. 22—23. — *Nicht, J.:* Historische Prunkkleidung. Dresden 1963; Abb. 30, 32 sowie Erläuterungen.

[34] *Andreas:* op. cit. 602. — *Brendler:* op. cit. 84—85. — *Jahn:* op. cit. 1968; 7, Taf. 5, 27, 28. — Katalog d. Älteren Pinakothek. . . a. a. O. Taf. 24. — *Descargues:* op. cit. 18—19. — *Worringer:* op. cit. 72—74. — *Lüdecke, H.:* Kunst im Bezug auf den Menschen. Bildende Kunst 1971; Heft 5, 233.

[35] L. Cranachs d. Ä. »Vertreibung der Geldwechsler u. Kramer aus dem Tempel« in Dresden, Gemäldegalerie-Zwinger. — *Lüdecke, H.:* L. Cranachs revolutionäre Graphik. Aufbau, 1953, Heft. 10, 870, 872. — *Winkler:* op. cit. 256—57. — Die Neue Propyläen-Weltgeschichte. . . op. cit. 215. — Kunst der Reformationszeit. Ausstellung im Schloß zu Wittenberg, 1967; 6—7. — *Jahn:* L. C. als Graphiker. Lpz. 1955; 64, Taf. 105, 106. — *Fenyő:* op. cit. 9—11. — L. Cranachs d. Ä. »Paradies« in Wien, Kunsthist. Museum, Inventarnr. 3768. Katalog: Vor der Freiheit . . . op. cit. 87—88, 138. — *Posse:* op. cit 9.

[36] *Kardos, T.:* A huszita biblia keletkezése (Die Entstehung der Hussitenbibel). Sdr. aus MTA Nyelv- és Irodalomtud. Oszt. Közl. Bd. 3, Nr. 1—2, 131. — *Lawton, H. W.:* The Arts in Western Europe. The New Cambridge Modern History. op. cit. 189. — *Steck, K. G.* in: M. Luther: An den

christlichen Adel deutscher Nation. Von der Freiheit eines Christenmenschen. Ein Sendbrief vom Dolmetschen. München o. J.; 11, 22—23, 25. — *Hütt:* op. cit. 236, 238, vgl. Anm. 14. — *Jahn:* op. cit. 1968; 20. — *Fenyő:* op. cit. 9, 15. — Katalog: Von der Freiheit. . . a. a. O. 80—82. — *Luther, M.:* op. cit. München o. J.; 165—66, 176. — *Thulin:* op. cit. 1967; 205—217.

[37] *Kleeberg—Lemme*, op. cit. 1967; 153. — *Klauner:* op. cit. 8. — *Fenyő:* op. cit. 8—9. — Katalog: Von der Freiheit. . . a. a. O.; 17, 40—41, 118—19, 147, 151. — Kunst der Reformationszeit, a.a.O.; 7—8. — *Thulin:* op. cit. 1967; 29, 56. — Die Neue Propyläen-Weltgeschichte. . . , op. cit. 217, 247, Taf. nach 272. — *Boehmer:* op. cit. Titelbild, 297, 333, 347, 349—50. — *Zschelletzschky, H.:* Die drei gottlosen Maler von Nürnberg. Bildende Kunst, 1971, Heft 5, 242. — *Fabiunke:* op. cit. 52. — *Rudloff—Hille:* op. cit. 23, 24. — *Lüdecke:* op. cit. Daten, 11. — *Macek, J.:* Der Tiroler Bauernkrieg und M. Gaismair. Berlin 1965; 107. — Nützliche Uhrkunden zur Erläuterung Der ersten Reformationsgeschichte. Aus denen Originalien mitgetheilet von Ernst Salomon Cyprian (Wilhelm Ernt Tentzels. Historiographi Saxonici, Historischer Bericht vom Anfang und ersten Fortgang der Reformation Lutheri. . . Leipzig 1717.) 516. — L. Cranachs d. Ä. »Luther als Junker Jörg«. Leipzig, Museum d. Bildenden Künste. — *Schulze:* op. cit. 13, 15, 18, 20, 22—23, 33. — *Michelet:* Introduction à l'histoire universelle (1831). Choix par L. Febvre. Lausanne, 1946, 123, 157. — *Luther, M.:* Der Kampf gegen Schwarm- und Rottengeister. München 1957[3]; 319. — L. Cranachs d.Ä. »Martin Luther« und »Katharina von Bora« (Luthers Gemahlin) 1526. Stockholm, Nationalmuseum NM 5016 u. 5017. — *Savino, P.:* Florenz. Kunstführer. Pistoia, o.J.; Bd. 1, 145. — *Kobayashi, M.:* Luther and Calvin. Faith, Church and Education in the Reformation. The Ann. Rep. of the Fac. of Educ. Tohoku Univ. Sendai, 1954; Bd. 3, 2. — Cranach, Zeichnungen, a. a. O.; 36—37. — M. Luther dargestellt. . . op. cit. 22—24, 321. — *Henne am Rhyn:* op. cit. 13, Doppeltaf. nach 12. — *Schütz:* op. cit. 16. — *Thulin:* op. cit., 1967. 6—7, 10, 12.

[38] *Klauner:* op. cit. 8. — *Thulin:* Reformation in Europa. Leipzig 1967; 49. — Die Neue Propyläen-Weltgeschichte. . . , op. cit. 455. — *Thulin:* Cranach-Altäre der Reformation. 1955: 20. Taf. nach 10. — *Thulin:* Die Wittenberger Lutherstätten. 1967, Berlin; 12. — *Schulze:* op. cit. 24. — *Descargues:* op. cit. 6. — Dt. Gesch. in Daten, op. cit. 209. — *Gebhardt:* op. cit. Bd. 2, 192. — Georgenthaler Heimatmuseum, Schulgesch. Daten.

[39] *Rudloff—Hille:* op. cit. Katharinenaltar; 15. Taf. 9. — Katalog: Von der Freiheit. . . op. cit. 33. — *Boehmer:* op. cit. 135. — *Schwarzenfeld, G. v.:* Karl V. Ahnherr Europas. München o.J.; 79. — M. Luther dargestellt. . . op. cit. 282.

[40] Ebd. 283. — *Schulze:* op. cit. 20, 22. — *Thulin:* op. cit. 1967, Berlin 12. — *Thulin:* op. cit. 1955; Taf. nach 10. — *Thulin:* op. cit. 1967, Leipzig; 52. — L. Cranach d.Ä. malte auch ein Bildnis des Kantors, Schulmeisters und Druckers G. Rhau. Vgl. Katalog: Von der Freiheit. . . op. cit. 87—88.

[41] Dt. Gesch. in Daten, op. cit. 210. — Katalog: Von der Freiheit. . . op. cit. 124. — *Gebhardt:* op. cit. Bd. 2, 344—45. — *Kobayashi:* op. cit. 2. — *Révész:* op. cit. 30. — *Mottek:* op. cit. Bd. 1, 318—19. — Georgenthaler Heimatmuseum, Daten über Maßnahmen gegen die Klöster. — *Fläschendräger, W.* in: Studia Iuridica auct. Univ. Pécs publicata, 60. Pécs 1968; 54—55. — *Wirth:* Naumburg. Bad Kösen-Rudelsburg. 54—55.

[42] *Andreas:* op. cit. 612. — Das Zeitalter der Gotik und Renaissance. (Autorenkollektiv). Berlin 1932; 621. — *Thulin:* op. cit. 1967; Berlin; 4. — *Thulin:* op. cit. 1967, Leipzig; 62. — M. Luther dargestellt. . . , op. cit. 322. — *Harksen:* op. cit. 10, 29. — Werkstatt L. Cranachs d.Ä. »Friedrich der Weise«, Gotha, Schloßmuseum. — *Schütz:* op. cit. 15—16, 20, 48. — Dt. Gesch. (Autorenkollektiv). Berlin 1965. Bd. 1, 506. — *Lüdecke:* op. cit. Daten, 10. — *Brendler:* op. cit. 85. — *Schulze:* op. cit. 26. — *Fenyő:* op. cit. 5—6. — Scheidig in: *Lüdecke:* op. cit. 156. — *Jahn:* op. cit. 1968; 10, 13, Taf. 26. — *Rudloff—Hille:* op. cit. Katharinenaltar; 4, 13—15. — *Descargues:* op. cit. 6—7. — *Jahn:* L. Cranach als Graphiker; 27. — *Thulin:* op. cit. 1955; 7. — Die Neue Propyläen-Weltgeschichte. . . op. cit. 223; vgl. *Sleumer, A.:* Kirchenlateinisches Wörterbuch. Limburg/Lahn 1926; 95, 215, 502. — *Rudloff—Hille:* op. cit. 19.

[43] *Schütz:* op. cit. 49. — *Boehmer:* op. cit. 251. — M. Luther dargestellt. . . op. cit. 323. — Kunst der Reformationszeit, op. cit. 7. — *Blaschke, K.:* Bevölkerungsgesch. von Sachsen bis zur industriellen Revolution. Weimar 1967; 217. — Dt. Gesch. in Daten, op. cit. 207.

[44] *Rudloff—Hille:* op. cit. Katharinenaltar; 6—7, Taf. 5. — *Rudloff—Hille:* L. Cranach d. Ä. op. cit. 30, Taf. 23. — *Feist:* op. cit. 1. — L. Cranachs d. Ä. »Bildnisse der sächsischen Herzoginnen Sybille, Emilie und Sidonia«. Wien, Kunsthist. Museum, Inventarnr. 877. — *Schütz:* op. cit. 16, 25, 50—51, u. Taf. 15. — Dt. Gesch. in Daten, op. cit. 210, 212. — *Wirth:* op. cit. 18, 27. — *Schulze:* op. cit. 14, 26, 31. — *Harksen:* op. cit. 14, 16. — *Thulin:* op. cit. 1955; 5, 9, 54, 55, 61, 63, 158, Taf. nach 54. — M. Luther dargestellt. . . op. cit. 107, 324. — *Posse:* op. cit. 37. — *Thulin:* op. cit. 1967, Berlin; 6, 12. — *Descargues:* op. cit. 75, 85. — Katalog: Von der Freiheit. . . op. cit. 98. — Cranach, Zeichnungen, op. cit. 41. — Bildnis des Johann Friedrich in der Gefangenschaft von Tizian. Wien, Kunsthist. Museum, Inventarnr. 100. — *Schmied, M.:* Jena. Die Universitäts- u. Industriestadt a. d. Saale. Jena o. J.; 50. — *Posse:* op. cit. 41. — »Johann Friedrichs des Großmütigen Heimkehr« von einem unbekannten dt. Meister der zweiten Hälfte d. 16. Jh. Gotha, Schloßmuseum. — Wanderungen im Bez. Erfurt, op. cit. 161. — *Brendler:* op. cit. 85.

[45] *Thulin:* op. cit. 1967, Berlin; 4. — *Gebhardt:* op. cit. Bd. 2, 344. — *Schütz:* op. cit. 21, 53—55, Taf. 8. — *Blaschke:* op. cit. 1967; 217. — *Steck:* Einleitung zu M. Luther: An den christlichen Adel. . . , a. a. O.; 23. — M. Luther dargestellt. . . , op. cit.; 326—28. — Katalog d. Älteren Pinakothek. . . , op. cit.; 36. — L. Cranachs d. Ä. Bildnis »Georg der Bärtige«. Leipzig, Museum d. Bildenden Künste; vgl. Kunst der Reformationszeit, op. cit. 7; desgl. Eisenach, Wartburg. Museum. — *Glaser:* op. cit. 110—12, 174. — *Rudloff—Hille:* op. cit. 24. — *Mottek:* op. cit. Bd. 1, 333. — Katalog: Von der Freiheit. . . , op. cit. 130—31, 136, 138. — Dt. Gesch. in Daten, op. cit. 209, 212. — *Lilienfein:* op. cit. Taf. 80, 82, 88—90. — *Nicht:* op. cit. Abb. 1 u. Text. — *Posse:* op. cit. 55, Taf. 27. — L. Cranachs d. Ä. Bildnis »Kasimir Markgraf von Brandenburg-Kulmbach«. Wien, Kunsthist. Museum, Inventarnr. 883. — *Thulin:* op. cit. 1967, Leipzig; 209.

[46] *Fenyő:* op. cit. 4—5. — L. Cranachs d. Ä. »Kreizigung«. Wien, Kunsthist. Museum, Inventarnr. 6905. — *Schütz:* op. cit. 17, 20—21, Taf. 3, 6. — *Feist:* op. cit. 3—4. — L. Cranachs d. Ä. Bild »Verlobung der hl. Katharina von Alexandrien«. Bp., Museum der Bildenden Künste; »Der hl. Georg«. Skizze. Bp. ebd. — *Glaser:* op. cit. 52, 54, 55. — Kunst d. Reformationszeit, op. cit. 8. — Worringer: op. cit. 88, 109. — Werkstatt L. Cranachs d. Ä. »Der hl. Georg«. Wien, Kunsthist. Museum, Inventarnr. 5700. — *Henne am Rhyn:* op. cit. Bd. 2, 28. — *Lilienfein:* op. cit. 27, 94, 107, Taf. 108. — *Rudloff—Hille:* op. cit. 29. — *Lüdecke:* op. cit., 1971; 232. — *Kacziány:* op. cit. 20, Taf. 102. — Cranach, Zeichnungen, op. cit. 20, 45. — L. Cranachs d. Ä. »Parisurteil«. Gotha, Schloßmuseum.

[47] *Jahn in:* L. C. als Graphiker, 23, 29—30, Taf. 20, 28, 30, 31. — *Worringer:* op. cit. 18, 88.

[48] *Jahn in:* a. a. O. 19, Taf. 7. — *Glaser:* op. cit. 38. — *Worringer:* op. cit. 49. — Cranach, Zeichnungen, op. cit. 21, 46. — Soldaten mit Hellebarden auf Cranachs »Gefangennahme Christi«. Wien, Kunsthist. Museum, Inventarnr. 860. — *Schütz:* op. cit.; 26, Taf. 19, 24. — Landsknechte auf Cranachs »Kreuztragung«. Wien, Kunsthist. Museum, Inventarnr. 6355. — *Thulin:* op. cit. 1955; 49.

[49] *Below:* op. cit. 544. — *Durasewicz, B. v.:* Beiträge zur Gesch. d. Landwirtschaft Kursachens im 16. Jh. Heidelberg, 1900; 10, 14—15. — *Loebl:* op. cit. 23. — *Mottek:* op. cit. 327.

[50] *Lieber:* op. cit. 75. — Cranach, Zeichnungen, op. cit. 11—17, 37—38, 44—45. — *Rudloff—Hille:* op. cit. Katharinenaltar; 13. — *Rudloff—Hille:* op. cit. 34—35, Taf. 5. — *Worringer:* op. cit. 16, 42, 88, 92. — L. Cranachs d. Ä. »Hirschjagd«. Wien, Kunsthist. Museum, Inventarnr. 3560. — *Schütz:* op. cit. 22—23, Taf. 10. — *Jahn:* op. cit.

1968; 25. — *Posse:* op. cit. 37, Titeltaf. — Musées Royaux... Bruxelles, op. cit. Nr. 77. — *Lilienfein:* op. cit. Abb. vor 73.

[51] *Conrad, H.:* Deutsche Rechtsgeschichte. Bd. 1, 281, 375. — *Lamprecht:* op. cit. 222—23. — *Kulischer, J.:* Allg. Wirtschaftsgesch. d. Mittelalters u. d. Neuzeit. Berlin 1954. Bd. 1, 155. — *Kristek, E.:* Bauernlage u. Bauernnot in der Grafschaft Leiningen. Kaiserslautern, 1941; 86. — *Hoffmann, A.:* Wirtschaftsgesch. d. Landes Oberösterreich. Linz, 1952; Bd. 1, 88. — Jagd und Wild (Autorenkollektiv). Magdeburg, 1955; 11. — *Mantel, K.:* Bedeutung und Aufgaben der Forstgeschichte. Zeitschr. f. Agrargesch. u. Agrarsoziologie 1955, April, 26. — *Smirin, M. M.:* Eine anonyme politische Flugschrift aus der Zeit des Großen Bauernkrieges. (Beiträge zum neuen Geschichtsbild. Berlin 1956); 75, 79. — *Mottek:* op. cit. Bd. 1, 320, 327, 329. — *Rudloff—Hille:* op. cit. 35. — Cranach, Zeichnungen, 7, 36, 44.

[52] *Rudloff—Hille:* op. cit. 15. — *Lüdecke:* op. cit. 138, Taf. 20.

LUCAS CRANACHS MENSCHENBILD

ZU EINIGEN PROBLEMEN DES REALISMUS IM 16. JAHRHUNDERT

P. H. Feist

Für die marxistisch-leninistische Kunstwissenschaft hat der Begriff »Menschenbild« den Charakter einer zentralen Kategorie sowohl der historischen, als auch der ästhetischen Beurteilung von Kunstwerken.[1] Wir verstehen darunter die Vorstellung, die sich ein Künstler (wie jeder andere Mensch) vom Wesen und Wert des Menschen, von der Stellung und den Entwicklungsperspektiven des Menschen in seinen natürlichen und gesellschaftlichen Zusammenhängen macht, und überdies die künstlerische Realisierung dieser Konzeption. Indem wir durch die Analyse seiner Werke und gegebenenfalls seiner verbal formulierten Anschauungen das Menschenbild eines Künstlers bestimmen, verschaffen wir uns einen maßgeblichen Schlüssel zur Erkenntnis seiner Weltanschauung und Kunstauffassung. Das in den Werken zur Anschauung gebrachte Menschenbild läßt besonders deutlich erkennen, in welchem Grade und auf wessen Seite ein Künstler das ist, was Marx und Engels einen »aktiven konzeptiven Ideologen« einer Klasse nannten: ein Mensch, dessen Beruf es ist, die Vorstellungen einer Klasse über sich selbst und ihr Verhältnis zu den anderen Klassen, das Selbstbewußtsein und Selbstverständnis einer Klasse ausbilden und festigen zu helfen.[2] Die auf Grund ihrer Spezifik durch nichts anderes zu ersetzende soziale Funktion der bildenden Kunst besteht zu einem wesentlichen Teil gerade darin, daß sie solches in einer eigenständigen und selbständigen Weise und nicht nur als illustrative Nachfolge zu verbal formulierten, theoretischen, philosophischen, religiösen und anderen Konzeptionen zu leisten vermag.

Man darf behaupten, daß Lucas Cranach d. Ä. in sehr ausgeprägtem Maße ein solcher konzeptiver Ideologe war. Da er seine starke künstlerische Schöpferkraft, seine bildnerische Phantasie und sein Können mit einer vielfältigen aktiven Teilnahme am gesellschaftlichen Leben, an der gesamten Praxis seiner Klasse verknüpfte, hatte er einen bedeutenden Anteil an der Herausbildung des frühbürgerlichen Menschenbildes in Deutschland. Dabei kam ihm seine offenkundige besondere Neigung und Befähigung zum Porträt zugute. Er wurde nicht nur Zeit seines Lebens in großem Umfange als Porträtmaler beschäftigt, sondern liebte es auch, die Figuren seiner religiösen und mythologischen Darstellungen ausgeprägt individuell und sogar porträthaft zu charakterisieren.

Das Menschenbild eines Künstlers — d. h., *was* für Arten von Menschen er darstellt und *wie* er sie sieht und gestaltet — trägt stets sowohl persönliche Züge, die nur für ihn selbst charakteristisch sind, als auch solche, die für eine ganze künstlerische Strömung bzw. eine soziale Klasse oder Schicht eigentümlich sind. Beides analytisch voneinander zu unterscheiden, gehört zu den schwierigen und verantwortungsvollen Aufgaben des Kunsthistorikers. Es besteht ferner aus individuell konstanten, vor allem im Temperament und in der Wesensart des Künstlers begründeten Elementen und aus Variablen, die durch die historischen Umstände während seines Lebenslaufes hervorgerufen werden. Letztere sind bei Cranach besonders bemerkenswert, weil er ein sehr langes Leben hindurch gearbeitet hat und sich sein Schaffen — dem Michelangelos in gewisser Weise vergleichbar — über jene Krise der Renaissance hinweg erstreckt, die in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts eintrat und die in Deutschland ursächlich mit der Niederschlagung des Bauernkrieges von 1525 und dem Wiedererstarken feudaler sozialökonomischer Verhältnisse verbunden war.[3] Cranachs künstlerische Entwicklung, die in der kunstgeschichtlichen Literatur bekanntlich sehr kontrovers behandelt wurde, ist deshalb — und aus weiteren Gründen — in einer besonderen Weise paradigmatisch für die widerspruchsvolle Gesamtentwicklung der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und für

das komplizierte Schicksal des frühbürgerlichen Renaissance-Realismus in Deutschland. Zu einigen damit verknüpften Problemen seien hier kurze Bemerkungen gemacht, die insgesamt mehr als Hinweise auf offene Fragen, denn als abgerundete Antworten verstanden werden sollten.[4]

Zu dem Zeitpunkt, da Cranach als bereits dreißigjähriger, reifer Maler und Grafiker für die kunsthistorische Forschung sichtbar wird, d. h. kurz nach 1500, stand er in der vordersten Reihe der deutschen Künstler. Seine Werke nahmen teil an der entschiedenen, sowohl dramatischen, als auch beschaulich-empfindsamen Humanisierung, Verbürgerlichung und Gegenwartsbezogenheit der religiösen Kunst, die zwar seit mehr als einem Jahrhundert im Gange war, jetzt aber mit raschen Schritten eine qualitativ neue Stufe erreichte. Cranachs wesentlicher Beitrag hierzu bestand in der umfassenden Einbeziehung der Natur, der Darstellung von Landschaft und Atmosphäre in die in sich geschlossene Aussage seiner Gemälde. Die sog. »Schleißheimer Kreuzigung« (1503, München) und die »Ruhe auf der Flucht« (1504, West-Berlin) wurden in ihrer Einheit von handelnden und fühlenden Menschen mit der sie umgebenden Natur von keinem gleichzeitigen deutschen Gemälde übertroffen. Das Gleiche darf man von dem Porträt des Johannes Cuspinian (1502, Winterthur) sagen. In dem erzielten Zusammenklang von Mensch und natürlicher Umwelt, aber auch im Ausdruck geistiger wie praktisch handlungsbereiter Energie und in der realistischen Formulierung eines Ideals vom kühnen, selbstbewußten, klugen und tätigen Individuum war es damals das hervorragendste und am weitesten fortgeschrittene Kunstwerk in Deutschland, d. h. selbst Dürers Porträts jener Jahre, wie etwa dem des Oswolt Krel (1499, München), überlegen. Es entspricht am stärksten dem von Daseinsbejahung, Stolz und Optimismus erfüllten Welt- und Menschenbild des deutschen Humanismus, wie es sich auch in Ulrich von Huttens Worten Luft machte: »O Jahrhundert! O Wissenschaften! Es ist eine Freude zu leben ... Es blühen die Studien, die Geister regen sich ...«[5] Eine solche Weltsicht erwuchs zweifellos aus dem engen Kontakt, den Cranach damals mit führenden Humanisten, zu denen Cuspinian zählte, in Wien aufnahm und in Wittenberg fortsetzte.

Cranach befand sich auf dem Wege zu einer harmonischen Bildeinheit und zu einem Bild vom Menschen als dem sich selbst regierenden, vom innersten Kern her alle Gedanken und Gebärden frei bestimmenden Individuum. Diese Auffassung darf man getrost klassisch renaissancehaft nennen. Sie klingt vor allem in der Grafik der frühen Wittenberger Zeit noch nach, etwa in der männlich-heroischen Figur des »Hl. Georg« (Holzschnitt, 1506), die man als einen vollgültigen Vorläufer von Dürers »Vier Aposteln« werten darf. Im Humanistenklima von Wien müssen auch — etwa anläßlich der Nachzeichnungen antiker Monatsbilder in einer Handschrift des Filocalus-Kalenders, die Cranach für den kaiserlichen Rat und Gelehrten Johannes Fuchsmagen anfertigte[6] — die Grundlagen gelegt worden sein zu der sinnlich-heiteren Freigeisterei der Venusdarstellungen von 1509. Die überlebensgroße »Venus mit Amor« (1509, Leningrad), die dann freilich eines humanistisch gesinnten fürstlichen Mäzens bedurfte, um für den Saal eines Schlosses gemalt werden zu können, ist der größte und klassischste, heidnisch-antikische Akt in der damaligen deutschen Malerei, soweit sie uns erhalten blieb. Aber Cranachs Entwicklung ging nicht auf diesem Wege weiter. Die »Venus« der Ermitage kann man in mancherlei Hinsicht mit Giorgiones gleichzeitiger »Schlafender Venus« (1508—10, Dresden) vergleichen — so unübersehbar der entwicklungsgeschichtliche und künstlerische Abstand auch ist. Sie steht dem Werk Giorgiones näher als z. B. einem im übrigen so überraschend ähnlichen Gemälde wie Lorenzo Costas »Venus« in Budapest. Aber in den folgenden Jahren wurde der Unterschied in der Auffassung größer und nicht kleiner: die »Quellnymphe« Cranachs (1518, Leipzig), die Giorgiones »Venus« motivisch verwandter ist, steht ihr geistig und formal ferner als das Bild von 1509.

Cranachs Menschenbild wurde zunehmend durch einen inneren Widerspruch gekennzeichnet, der sich wohl mit seiner zwiespältigen gesellschaftlichen Stellung und der dementsprechend zwiespältigen sozialen Funktion seiner Kunst in Verbindung bringen läßt.[7] Cranach war auf der einen Seite ein ausgeprägter und vielseitig aktiver Repräsentant seiner eigenen frühbürgerlichen Klasse. Er wirkte als Unternehmer, organisierte eine umfangreiche manufakturähnliche Werkstatt, verschwägerte sich mit angesehenen patrizischen Familien, wurde reich und ab 1519 Ratsmitglied und später mehrfach Bürgermeister von Wittenberg. Wenn er sachlich und prägnant die ernsthafte und solide, allerdings auf einen relativ engen

Wirkungskreis begrenzte Tüchtigkeit solcher Menschen wie eines »Bürgermeisters von Weißenfels« (1515, West-Berlin) ausdrückte, so tat er dies aus einer intimen Kenntnis ihrer Eigenarten heraus und in voller Identifizierung mit seinen Modellen. Auf der anderen Seite war Cranach seit 1505 kursächsischer Hofmaler. Den größten Teil seiner Tätigkeit hatte er darauf zu verwenden, das Standesbewußtsein der zur führenden gesellschaftlichen Kraft werdenden Landesfürsten zu festigen, der Repräsentation fürstlicher Machtansprüche zu dienen und den Geschmack der aristokratischen Hofgesellschaft zu befriedigen.

Das Bildnispaar des sächsischen Herzogs Heinrich der Fromme und seiner Frau, Katharina von Mecklenburg (1514, Dresden), die ersten ganzfigurigen lebensgroßen Porträts in der deutschen Malerei, sind frühe Glanzstücke dieser Hofkunst. In ihnen tritt die ganze Problematik auch der späteren Arbeiten zu Tage und wird in bemerkenswerter Weise gemeistert. Der Herzog wird durchaus noch in realistischer Weise als energischer und sinnenfroher, sich kraftvoll haltender und extrovertierter Renaissancemensch gestaltet. Aber dieses realistische Bild einer aktiven Persönlichkeit wird zugleich der Übermacht eines prunkvollen Gewandes unterworfen. Die üppig verzierte Kleidung hat den Charakter einer gesellschaftlich geforderten, das Individuelle der Persönlichkeit überwuchernden, starren Ausdrucksformel für die Zugehörigkeit ihres Trägers zu einem feudalen Stand und für seine Amtsfunktion in der feudalen Herrschaftshierarchie. Der gestalterische Auftrag des Künstlers verlagert sich in den Bereich des Dekorativen. Der kostbare Schauwert eines Ornates wird gleich einer höfischen Zeremonie mit artistischer Raffinesse in Szene gesetzt. Im Zuge der Refeudalisierung der sozial-ökonomischen Verhältnisse treten wieder Elemente des mittelalterlichen Standes- oder Amtsporträts in den Vordergrund und verdrängen damit die Darstellung einer Individualität. Diese war aber von der Renaissance entdeckt worden. Es ist nun an den späten Werken Cranachs immer wieder zu beobachten, wie er gegenüber den neuen — in gewissem Sinne: alten — Ansprüchen der frühabsolutistischen Hofkunst die Errungenschaften der Renaissance zumindest in Teilen zu bewahren bemüht war.

Der Zwiespalt zwischen Physiognomie und Gestalt bzw. Gewand ist oft frappierend. Es läßt sich gewiß auch mit dem Alter und der persönlichen Hinfälligkeit des Dargestellten erklären, wenn der gleiche Herzog Heinrich, den Cranach 1514 porträtiert hatte, in einem dreiundzwanzig Jahre späteren zweiten Porträt (1537, ehemals Dresden; Kriegsverlust) müde und sorgenvoll wirkt. Er scheint sich mehr an seinem riesigen Schwert festzuhalten, als daß er es zu handhaben vermöchte. Aber dieser veränderte Charakter der Gestalt beruht nicht nur auf Eigentümlichkeiten des Modells. Die Figur wirkt wie leidend, wie eingezwängt in eine starre, ihr auferlegte Gewandung, und dieses gleiche Beengtsein beobachten wir auch in anderen Porträts, z. B. dem der vierzehnjährigen Prinzessin Sibylle von Cleve als Braut des sächsischen Kurprinzen Johann Friedrich (1526, Weimar). Es ist schwer zu sagen, ob der humanistische Maler Cranach so etwas wie Mitleid mit dem in seine schwere Hoftracht und in seine soziale Funktion gezwängten zarten, anmutigen Mädchen empfand und ihm deshalb einen gehemmten, ernsten und entsagungsvollen Ausdruck verlieh. Wahrscheinlicher ist, daß er damit einem jetzt vorherrschenden Lebensgefühl der Befangenheit und Selbstbeschränkung entsprach, das offenbar nicht nur die bürgerliche Klasse, sondern auch die ihre ökonomische und politische Macht robust erweiternden Landesfürsten und den niederen Adel erfaßte. Aus nahezu allen Bildern seit den späten zwanziger Jahren spricht eine Stimmung der Schwung- und Freudlosigkeit. Die Figuren wirken grämlich, verkniffen, trübe, oft auch boshaft oder gewalttätig. Das unterscheidet sie nachdrücklich von dem frischen, offenen, hellen und aktiven Geist, von der Stimmung des weltweiten Aufbruchs in ein neues Zeitalter, die aus dem Bildnis Cuspinians und auch noch aus den Porträts Martin Luthers am Beginn der Reformation geklungen hatten (Kupferstiche von 1520 und 1521).

Im Widerspruch zwischen sachlichem Porträtieren und aristokratischer, prunkvoller Formel offenbart sich im Spätwerk Cranachs eine neue Form des Realismus bei der Widerspiegelung der tiefen gesellschaftlichen und geistigen Krise, die mit der weitgehenden Niederlage der frühbürgerlichen Revolution, ihrem Versanden in der zweiten Leibeigenschaft in den fürstlichen Territorialstaaten über Deutschland hereinbrach. Wenn wir hier von einem modifizierten und zweifellos eingeschränkten Fortbestehen des Renaissancerealismus auch in dieser Entwicklungsphase der deutschen Kunst sprechen, so korrespondiert das mit neueren Erkenntnissen der

Historiker darüber, daß man auch im Bereich der Ökonomie, der Sozialgeschichte und der Politik nicht von einem völligen Fehlschlag der frühbürgerlichen Revolution auf Grund der Niederwerfung der Bauern und Plebejer im Jahre 1525 sprechen dürfe, sondern genauer in Rechnung setzen muß, daß eine Reihe von Errungenschaften des frühen 16. Jahrhunderts nicht wieder rückgängig gemacht werden konnten.[8]

Was Cranach anbetrifft, so taucht die Frage auf, inwieweit man bei seinen späten Arbeiten für fürstliche und adelige Auftraggeber von einer persönlichen kritischen Distanzierung des Künstlers von den Auffassungen seiner Klienten sprechen könne. Das beträfe die — verstärkt bei seinem Sohn Lucas dem Jüngeren anzutreffende — manchmal fast karikaturistische Häßlichkeit, in der die unförmig dicken, schwerfälligen Kurfürsten wiedergegeben wurden, und die Schärfe, mit der gelegentlich ihre unsympathischen Wesenszüge aufgedeckt wurden. Es beträfe ferner den tragischen Ton, der die gewalttätigen Szenen des »Silbernen Zeitalters« (1527, Weimar) erfüllt, die kurz nach der Niederwerfung des Bauernaufstandes entstanden, vor allem aber die zahlreichen Bilder mit erotischer Thematik, die Cranach seinen Auftraggebern und Abnehmern zu liefern hatte, die Darstellungen käuflicher Liebe und anderer gefühlskalter, berechnender oder grausamer Sexualbeziehungen, wie sie Cranach ohne Zweifel häufig am sächsischen Hofe beobachten konnte.

Bei einem vielbeschäftigten und von seinen Herren in der Regel offenbar recht gnädig behandelten Hofmaler wie Cranach[9] darf man diese Vermutung einer individuellen sozialkritischen Distanzierung des Künstlers von seinen Auftraggebern sicher nicht über Gebühr strapazieren. Vielleicht ist sie dem in jener Epoche gültigen sozialen Selbstverständnis eines bildenden Künstlers in Deutschland überhaupt nicht angemessen. Mit Nachdruck sei aber der folgende Gesichtspunkt unterstrichen. Der späte Cranach malte seine mythologisch motivierten Frauenakte zwar als laszive erotische Darstellungen, die trotz ihrer gelegentlichen moralisierenden Note in erster Linie der Belustigung höfischer Kavaliere gedient haben dürften und sich deren Geschmack anpaßten. Insofern sind sie — auch in ihrer manierierten, betont formalistischen Geziertheit, in ihrer Stilisierung der Leiber zu ganz unwirklich anmutenden Puppen — als eine tiefe Degradation jener renaissancehaft-humanistischen Bejahung der Sinnlichkeit einzuschätzen, die den frühen Venusbildern zugrundelag.

Zugleich sind sie aber stärker, als es die Forschung bisher getan hat, als realistische und in gewisser Hinsicht kritische Sittenbilder anzusehen. Achtet man nicht nur auf die stereotyp stilisierten Körper, sondern untersucht genauer die Abwechslung ihrer Haltungen und Gebärden und vor allem die Unterschiedlichkeit des jeweiligen Gesichtsausdrucks, so stellt man zweierlei fest. Cranach gab allen diesen Göttinnen, Lucretien, Bathsebas und ihren Dienerinnen eine porträthafte Individualität, die sich im Typus des Menschenbildes vollkommen mit der von echten Damenporträts der gleichen Zeit deckt.[10] Man darf also das Ausmaß der schematischen Ent-Individualisierung und Ent-Wirklichung dieser Figuren nicht über Gebühr zu ihrer kunsthistorischen Kennzeichnung und Bewertung heranziehen. Zum anderen breitet der Maler auf diese Weise eine so differenzierte Skala des erotischen Verhaltens vor dem Betrachter aus, wie es sie in der eigentlichen Renaissancekunst noch nicht gegeben hatte. Das Mienenspiel aller dieser Schönen reicht von naiver erotischer Neugier und munterer Sinnlichkeit über alle Stufen einer meist etwas provinziellen und ungelenken Koketterie bis zu derber Lüsternheit und kalter Berechnung. Damit entdecken wir auch hier — unter der vorwaltenden Formelhaftigkeit nahezu verborgen — die realistische Erschließung von bis dahin künstlerisch unerfaßt gebliebenen psychischen Dimensionen, eine Erweiterung des Gegenstandsbereiches und der Aussagemöglichkeiten von bildender Kunst.

Auch diese Seite seines Menschenbildes gilt es als ein bemerkenswertes Element in der großen, nach Wahrheit strebenden Kunst Lucas Cranachs und als einen — freilich innerhalb enger Grenzen — weiterführenden Zug in der problemreichen, widerspruchsvollen Entwicklung des Realismus im sechzehnten Jahrhundert zu werten.

ANMERKUNGEN

[1] Das Menschenbild wird auch als »der Kern des ästhetischen Ideals« einer Klasse bezeichnet (vgl. *Pracht, E.— Neubert, W.:* Sozialistischer Realismus — Positionen, Probleme, Perspektiven, Berlin 1970, S. 157 f.). Zum sozialistischen Menschenbild in den Künsten gibt es eine umfangreiche Literatur aus den letzten Jahren. Menschenbild ist dabei nicht nur eine ästhetische und kunstwissenschaftliche, sondern eine umfassende philosophische Kategorie. Vgl. dazu *Eichhorn, W.* I: Das Problem des Menschen im historischen Materialismus, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 14 (1966), S. 788 ff.; Das sozialistische Menschenbild, Weg und Wirklichkeit, hsg. im Auftrag der Karl-Marx-Universität von Elmar Faber und Erhard John, Leipzig 1967; Das Menschenbild der marxistisch—leninistischen Philosophie, hsg. von Wolfgang Eichhorn II, Hermann Ley, Rolf Löther, Berlin 1968; *Mayer, I.:* Marxistische Philosophie und sozialistisches Menschenbild, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 17 (1969) S. 645 ff.

Für die Zeit Cranachs vlg. *Brendler, G.:* Zum Menschenbild in der frühbürgerlichen Revolution, in: Albrecht Dürer — Kunst im Aufbruch (vgl. Anm. 4), S. 23—29, und den Abschnitt »Grundzüge des Menschenbildes« von Werner Lenk in: Ingeborg Spriewald, Hildegard Schnabel, Werner Lenk, Heinz Entner: Grundpositionen der deutschen Literatur im 16. Jahrhundert, Berlin u. Weimar 1972, S. 107—249.

[2] *Marx, K.—Engels, F.:* Die deutsche Ideologie (1845/46), in: Marx/Engels: Werke, Bd. 3, Berlin 1958, S. 46.

[3] Zum Charakter der Epoche vgl.: 450 Jahre Reformation, hsg. von Leo Stern und Max Steinmetz, Redaktion Erhard Voigt und Gerhard Brendler, Berlin 1967; Weltwirkung der Reformation, 2 Bde., hsg. von Max Steinmetz und Gerhard Brendler, Berlin 1969; *Vogler, G.:* Marx, Engels und die Konzeption einer frühbürgerlichen Revolution in Deutschland, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 17 (1969), S. 704—717.

[4] Hingewiesen sei auf einige weitere neuere Beiträge zur Renaissanceforschung in der DDR: Albrecht Dürer — Zeit und Werk, eine Sammlung von Beiträgen zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer, hsg. von Ernst Ullmann, Günter Grau, Rainer Behrends, Karl-Marx-Universität, Leipzig 1971; Albrecht Dürer — Kunst im Aufbruch, Vorträge der kunstwissenschaftlichen Tagung mit internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer, hsg. von einem Kollektiv unter Leitung von Ernst Ullmann, Karl-Marx-Universität, Leipzig 1972; Lucas Cranach 1472—1553, ein großer Maler in bewegter Zeit, Katalog der Ausstellung zu seinem 500. Geburtstag, Ministerium für Kultur, Kunstsammlungen zu Weimar 1972; Lucas Cranach — Zeit, Leben, Werk, Dokumentationsausstellung des Cranach-Komitees der DDR, bearb. von Michael Krille, Ministerium für Kultur, Staatliche Lutherhalle Wittenberg 1972; Lucas Cranach d. Ä. — der Künstler und seine Zeit, hsg. von Heinz Lüdecke, Berlin 1953; *Lüdecke, H.:* Lucas Cranach d. Ä. (Reihe »Welt der Kunst«), Berlin 1972.

[5] Vgl. *Steinmetz, M.:* Der deutsche Humanismus — seine historische Bedeutung, in: Albrecht Dürer — Zeit und Werk (vgl. Anm. 4), S. 25—40.

[6] *Winkler, F.:* Die Bilder des Wiener Filocalus, in: Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 57 (1936) 141—155.

[7] Vgl. *Ullmann, E.:* Lucas Cranach d. Ä. — Bürger und Hofmaler, in: Bildende Kunst 6/1972, S. 269—272 und im Katalog der Weimarer Cranach-Ausstellung; ders.: Lucas Cranach d. Ä. — Bürger und Hofkünstler, erscheint 1973 im Protokollband des Cranach-Kolloquiums in Wittenberg, Oktober 1972. Siehe auch *Feist, P. H.:* Künstler und Gesellschaft, ein theoretisches und methodisches Problem der Kunstwissenschaft, erscheint an gleicher Stelle.

[8] Zum Stand der Diskussion vgl. *Vogler, G.:* Friedrich Engels zur internationalen Stellung der deutschen frühbürgerlichen Revolution, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 20 (1972) S. 444—457; *Engelberg, E.:* Nochmals zur ersten bürgerlichen Revolution und weltgeschichtlichen Periodisierung, ebd., S. 1285—1305.

[9] Allerdings ist darauf hinzuweisen, daß Kurfürst Johann Friedrich höchst ungnädig seinem Hofmaler das Gehalt für die Jahre 1547—1550 verweigerte, als der greise Cranach zunächst nicht bereit war, dem Fürsten in die Gefangenschaft bei Kaiser Karl V. zu folgen, ihm aber getreulich wertvolle Kunstschätze in seinem Hause bewahrte. Vgl. Lucas Cranach d. Ä. im Spiegel seiner Zeit, hsg. von Heinz Lüdecke, Berlin 1953, S. 118 f.

[10] Schon Leo van Puyvelde stellte in einer Rezension (Pantheon, 1929, 1, S. 101) fest, daß die von Cranach in dem Gemälde 683 (Katalog der Malerei, II, 1958) der Ermitage Leningrad, dat. 1526, porträtierte junge Frau identisch sei mit dem Modell zu einer Venus mit Amor (1531) in Brüssel und zu anderen Gemälden.

FEIER DES CRANACH-JUBILÄUMS AUF DER BUDAPESTER UNIVERSITÄT

Der Jubiläen prominenter Persönlichkeiten der internationalen Kuntsgeschichte pflegt der Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Budapester Loránd Eötvös Universität unter Mitwirkung des für den jeweiligen Zeitabschnitt zuständigen Lehrstuhls für Weltgeschichte der Philosophischen Fakultät jeweils auf einer Festsitzung zu gedenken. So war es gelegentlich der Fünfhundertjahrfeier des Geburtstags Albrecht Dürers 1971 und ebenso anläßlich des Cranach-Jubiläums 1973. Zur würdigen Feier beider hochbedeutsamen Gedenktage trug der Lehrstuhl für Mittelalterliche Weltgeschichte der Philosophischen Fakultät, mit seinem Leiter, Professor Dr. György Székely an der Spitze wesentlich bei, an der Cranach-Festsitzung beteiligte sich außerdem auch Dozent Tibor Scher vom Lehrstuhl für Bibliothekswissenschaft der gleichen Fakultät mit einem Vortrag. Die von uns redigierte kunsthistorische Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften hielt es für geboten, die gelegentlich der Festsitzung gehaltenen Vorlesungen der Professoren György Székely und Peter H. Feist in der vorliegenden Nummer in extenso zu veröffentlichen, mußte sich aber wegen Raummangels bei den Korreferaten auf knappe Resümees der jeweiligen Thesen beschränken. Trotz dieser notgedrungenen Lückenhaftigkeit hoffen wir dennoch einen aufschlußreichen Querschnitt der würdigen ungarischen Jubiläumsfeier dieses Klassikers der deutschen Renaissance, Zeitgenossen Dürers und Hans Holbeins, zu vermitteln, zu deren festlichem Glanz das Budapester Museum der Bildenden Künste mit der gleichzeitig veranstalteten Cranach-Ausstellung einen nicht unwesentlichen Beitrag leistete.

L. V.

*

Béla Horváth

Ein Augsburger und ein Wiener Holzschnitt aus dem Jahr 1521

Jeder der beiden besagten Holzschnitte erschien auf dem Titelblatt einer ebenso bemerkenswerten wie seltenen, heute nur in je einem Exemplar bekannten Streitschrift der Reformationsbewegung im Jahre 1521. Der eine, in Nadlers Augsburger Druckerei vervielfältigte Holzschnitt zeigt den zum Wormser Reichstag geladenen Luther vor Kaiser Karl V. und dessen Bischöfen. Als Inschrift trägt das Titelblatt eine aus anderen Quellen in dieser Fassung unbekannte Äußerung Luthers. Auf dem anderen, vom Wiener Singreiner herausgegebenen dreiteiligen Holzschnitt sind der Allmächtige und die wahre Kirche dem Papst als Usurpator der göttlichen Würde entgegengestellt. Ihrem Geist, ihrer Formgebung und Typengestaltung nach, aber auch in stilistischen Belangen lassen beide Holzschnitte Cranachs unmittelbaren Einfluß, vor allem auch jenen der gleichfalls 1521 veröffentlichten Folge des Passional Christi und Antichristi erkennen, woraus sich darauf schließen läßt, daß auch diese Werke entweder aus der an der Popularisierung Luthers und der Verbreitung seiner Lehren maßgeblich beteiligten Cranach-Werkstatt hervorgegangen sind oder von des Meisters Augsburger bzw. Wiener Schülern stammen. Doch von der Attributionsfrage ganz abgesehen legen sie beredtes Zeugnis von der starken und auffallend raschen Wirkung ab, die von Cranach ausging.

Ilona Jónás

Von der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers einer Zeitenwende

Der Vortrag setzte sich anhand eines Vergleichs der persönlichen und künstlerischen Laufbahn Cranachs mit jener mancher zeitgenössischen Maler

mit der Frage auseinander, welche Wege den darstellenden Künstlern um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert über die übliche, durch ihre Zunftmitgliedschaft bedingte Tätigkeit hinaus offen standen.

Ernő Marosi

Lucas Cranach d. Ä.: Der Kardinal Albert von Brandenburg als hl. Hieronymus in seiner Zelle

In Verbindung mit Cranachs in zwei Exemplaren vorhandenem Gemälde, dessen Komposition Dürers 1514 vollendeter Kupferstich des hl. Hieronymus in der Mönchszelle als Vorlage diente, erörtert der Verfasser das Verhältnis Cranachs zu Dürer, wobei er zu der Feststellung gelangt, daß die Anlehnung an Dürers Kupferstich offenbar den allegorischen Absichten des Auftraggebers entsprach. Für Cranach dürfte der Dürer-Stich vor allem als Vorbild perspektivischer Komposition gedient haben, während seine Abweichungen von der Vorlage eine konservativere, der Spätgotik näherstehende Auffassung und Vortragsweise verraten. Ein weiteres wesentliches Merkmal der besagten Cranach-Gemälde ist die reiche Fülle von Stilleben- und Genremotiven, zu der er sich teils ihrer allegorischen Bedeutung, teils einer Steigerung der naturalistischen Wirklichkeitstreue zuliebe veranlaßt sah. Die vom Dürer-Stich abweichende und diesem widersprechende aufgelockerte Komposition ist kein allein für Cranach bezeichnendes Merkmal, dem man nach der Niederlassung des Meisters in Wittenberg bei ihm immer häufiger begegnet, vielmehr eine Eigenart, die auch in weiteren Kreisen des niederländischen und deutschen Kunstschaffens im 16. Jahrhundert Verbreitung und Anhänger findet.

*

László Molnár

Lucas Cranachs d. Ä. Holzschnitt der Verzückung Maria Magdalenas

Unter Cranachs selbständigen graphischen Jugendwerken verdient die Verzückung Maria Magdalenas trotz des seinerzeit allgemein verbreiteten kompositionellen Aufbaus schon wegen des behandelten Themas und der ungewöhnlichen Darstellungsart erhöhte Beachtung. Die Magdalenen-Ikonographie ist sowohl in der Malerei als in der Graphik mit dem letzten Lebensabschnitt Christi eng verknüpft, wo sie ihren Platz in der unmittelbaren Umgebung der Gottesmutter hat. — Angesichts des Cranachschen Holzschnittes drängt sich ein Vergleich mit Dürers thematisch verwandtem Stich des Jahres 1500 auf, bei dem der alttestamentarische Hintergrund und die unterschiedliche graphische Vortragsweise der Cranachschen Fassung ins Auge fällt. Zwar läßt sich hier die einem Jugendwerk im allgemeinen anhaftende Unsicherheit der Zeichnung bzw. der Xylographie kaum verkennen, doch macht sich auch in diesem Werk Cranachs bahnbrechendes Verdienst um die Vergegenwärtigung der Schönheit des menschlichen Körpers im Geiste der deutschen Renaissance geltend. Das gleiche läßt sich auch in der Folge nicht nur in Cranachs graphischem Schaffen, sondern auch in der Komposition einer ganzen Reihe seiner Gemälde wahrnehmen. Die ungewöhnliche, mit allen Konventionen brechende Aktmodellierung der Heiligen tritt hier erstmals auf den Plan. Ferner beschäftigt sich der Autor mit dem Platz, welcher der graphischen Darstellung Maria Magdalenas in Cranachs Gesamtwerk gebührt, sowie mit den ikonographischen Bindungen, aber auch mit den Abweichungen zwischen Dürers und Cranachs Auffassungen, die trotz unverkennbarer Ähnlichkeiten von der Individualität und Originalität des Wittenberger Hofmalers Friedrichs des Weisen, Kurfürsten von Sachsen zeugen.

Mária Prokopp

Cranach, der erste Meister der Donauschule

Der Vortrag beschäftigte sich mit Cranachs erster, für die Kuntsgeschichte hochbedeutsamer Wiener Schaffensperiode. Einleitend verweist die Verfasserin auf das bemerkenswerte Malerzentrum, das sich bis Ende des 15. Jahrhunderts in Wien entfaltet hatte und das auf den begabten, von jugendlichem Ehrgeiz erfüllten oberfränkischen Künstler eine starke Anziehungskraft ausübte. Die überraschend individuelle Auffassung, die in Form und Inhalt zutage tretende Neuheit der ersten bekannten Werke Cranachs werden anhand der Analyse einiger Tafelbilder und Holzschnitte veranschaulicht. Das Hervortreten der subjektiven menschlichen Gefühlswelt, die Landschaft als Ausdrucksmittel des Gedankengehaltes und die hieraus folgende gedankliche und kompositionelle Einheit, die es Cranach gelang, zwischen Mensch und Natur zu bewerkstelligen, machen ihn zum

ersten bedeutenden Meister der Donauschule, dieser einen organischen Teil der europäischen Renaissance bildenden, eigenartigen, in der Donaugegend beheimateten Kunstrichtung. War auch diese bedeutsame Wiener Schaffensperiode Cranachs nur von kurzer Dauer, zumal er seit 1505 als Wittenberger Hofmaler des Kurfürsten von Sachsen bereits andere künstlerische Ziele verfolgte, ist es dennoch er gewesen, der den späteren Großmeistern der Donauschule, vor allem Albrecht Altdorfer den Weg bereitete.

*

Vilmos Sápi

Staat und Recht im Spiegel der Cranach-Werke

Hier geht es um die Rolle, die der zu Reichtum und Ehren gelangte Großbürger, Ratsherr und Bürgermeister, der Hofmaler und Vertraute des Kurfürsten, der ihm das Wappen mit der geflügelten Schlange verliehen hatte, in der vielseitigen Vergegenwärtigung der zeitgenössischen Staatsgewalt (St. Georg, Marcus Curtius, Kindermord, Flucht nach Ägypten) sowie auch der Machtkämpfe (Judith, Salome) gespielt hat, welchen Ausdruck er in seinem künstlerischen Schaffen der Gewalt und dem menschlichen Leid verlieh (Passionsfolge, Lukretia). Nicht minder aufschlußreich war seine Auffassung von der mit dem Staat verschwisterten Macht der Kirche und dem kanonischen Recht (Anbetung des Herzen Jesu) und die Darstellung der unterschiedlichen Formen der Rechtspflege und des Justizwesens vom Sachsenspiegel des 13. Jahrhunderts bis zur Constitutio Criminalis Carolina des Jahres 1352. Das Rädern der Märtyrer, ihre Folterung, die Bilderfolge vom Martyrium der zwölf Apostel symbolisieren den weit zurückreichenden Ursprung der feudalen Strafordnung, die beiden Zeugen und der Mönch (die Szene, die sich vor dem Palast abspielt), die Prozeßformen und die ihnen allenfalls widersprechende Gerechtigkeit. Ferner beschäftigten Cranach die künstlerische Gestaltung der feudalen Klassengegensätze und die rechtliche Benachteiligung der Frau gegenüber dem Mann (die damals übliche Bestrafung des Ehebruchs; Parallele zur zeitgenössischen ungarischen Rechtspraxis). Die Form- und Gerechtigkeitssuche Cranachs hängt mit den Problemen der Renaissance- und spätgotischen Kunst zusammen.

*

Tibor Scher

Cranach und die Buchkunst

Im Laufe seines langen Lebens (1472—1553) war Cranach Zeitgenosse, Augenzeuge und Teilhaber grundlegender Wandlungen in der europäischen Kulturgeschichte und der Gedankenwelt der Menschen. In seinen ersten Lebensjahrzehnten gewann die Buchdruckerkunst Verbreitung, in seinen besten Mannesjahren begann Luthers Reformationsbewegung und als alter Mann erlebte er die Veröffentlichung des aufsehenerregenden Kopernikanischen Werkes »De revolutionibus orbium coelestium«, das das ganze kosmologische Weltbild seiner Zeit von Grund aus umzustürzen berufen war. Cranach reagierte empfindlich auf alle neuen und fortschrittlichen Erkenntnisse und Bewegungen seiner Zeit und bediente sich zur Vervollkommnung seiner künstlerischen Ausdrucksmittel auch gern der zu seiner Zeit gebotenen neuartigen technischen Möglichkeiten. Aus dieser Sicht verdient jener Bereich seines künstlerischen Schaffens erhöhte Beachtung, der mit der eben zu jener Zeit in Entfaltung begriffenen hochbedeutsamen Erfindung des Buchdrucks in Verbindung steht. Schon früh erkannte Cranach die von der neuen Vervielfältigungstechnik gebotenen Möglichkeiten, auch Schöpfungen der bildenden Kunst in großen Auflagen unter die Zeitgenossen zu bringen. Diese Erkenntnis gab ihm wie Dürer den Anstoß, sich mit erhöhter Aufmerksamkeit der Pflege des Holzschnitts und des Kupferstiches zuzuwenden und dieser Kunstsparte gemeinsam mit Dürer zu einer bislang unerreichten Blüte zu verhelfen. In kurzer Zeit machte er sich alle technischen Verfahren und Nutzungsmöglichkeiten der Vervielfältigungsgraphik zu eigen, von der Buchillustration über die Buchschmuckentwürfe bis zu den vom Buchformat unabhängigen selbständigen Kompositionen, in Schwarz-weiß wie in Farbe. Betrachtet man Cranach nicht allein als schöpferischen Künstler, sondern gleichzeitig als Neuerer der darstellenden Kunst seiner Zeit, als bahnberechenden Experimentator in allen einschlägigen Bereichen der neuen technischen Verfahrensweisen, ständig auf der Suche nach einer Synthese der bildenden mit der angewandten Kunst, muß man ihn auch in dieser Sicht gebührend würdigen und seine um den Fortschritt an diesen Gebieten erworbenen Verdienste voll und ganz anerkennen.

*

Lajos Vayer

Das Meister- und Werkstattproblem aus der Sicht des Cranachschen Lebenswerkes

Der Vortrag gibt einen Überblick über Cranachs künstlerische Laufbahn, von seinem selbständigen Schaffen im Kreis der Donauschule bis zu dem eine große Werkstatt beschäftigenden, anerkannten Großmeister der Wittenberger und Weimarer Periode. Der Autor beschäftigt sich anschließend mit der Bedeutung der im 16. Jahrhundert tätigen Werkstätten für die Malerei des Südens und des Nordens sowie mit dem Qualitätsproblem der von den zeitgenössischen Meistern und ihrer Werkstätten stammenden Werke, ferner geht er auf die Rolle ein, die Cranachs Werkstatt in der weitreichenden Verbreitung und tiefgehenden Verwurzelung des Cranachschen Gedankengutes spielte, um abschließend Dürers Lebenswerk mit jenem Cranachs aus der Sicht des Werkstattproblems zu vergleichen.

ZUR URHEBERSCHAFT DER PRESSBURGER DREIFALTIGKEITSKIRCHE*

von

J. Bureš

1698 kam der neue Mönchsorden der Trinitarier nach Preßburg. Mit den Anfängen des Ordens stehen die Erzbischöfe Széchényi und Kollonich sowie die Gräfin von Harrach in Beziehungen. Schon 1700 konnten die Mönche der hl. Dreifaltigkeit ein Oratorium in der Nähe des St.-Michaels-Friedhofs errichten. In den folgenden Jahren wurden Grundstücke außerhalb des Michaelertores erworben, wobei sich Graf Pálffy von Erdőd und Stephan Koháry als freigebige Gönner erwiesen. 1715 kam es zur Übergabe des protestantischen Friedhofs an die Trinitarier und am 12. Juni 1717 fand die feierliche Grundsteinlegung des schon jahrelang beabsichtigten repräsentativen Heiligtums statt. In den Jahren 1718—19 stellte die Stadt Baumaterialien für den Kirchenbau zur Verfügung. Da die Bauarbeiten rasch vonstatten gingen, konnte die Klosterkirche schon 1725 eingeweiht werden. Noch 1735, als Matthias Bél den I. Teil seiner »Notitia« in Wien erscheinen ließ, stand die Preßburger Dreifaltigkeitskirche im Rohbau. »Templi autem apsis interior supreman ibidem manum expectat. Crucis illud formam praesentat, estque oedem loco positum, ubi olim templum S. Michaelis parochiale stetit. Frons, portae urbis obversa, gemina turri praestructa est; quarum altera aera campana habet, fastigia autem desunt utrique« (M. Bél). An den Turmoberteilen und an der Erweiterung des Presbyteriums war damals noch weiterzubauen.[1]

Die einleitende Charakteristik des Baus kann man mit der östlichen Hauptfront beginnen (Abb. 1). Hier fällt die mächtige konkave Einbuchtung der aus einer Ovale konstruierten Gesamtfassade auf. An der gleichmäßig ruhigen Fassadenbewegung beteiligen sich ebenbürtig beide übereck gestellten Türme und die räumlich undifferenzierte Mitte. Die wirksamen Horizontalen der durchgehenden Gesimse tragen zur konsequenten Teilung in Einzelgeschosse bei. Der Horizontalismus der Fassade hält das volle Gleichgewicht ihrem vertikalen Drang. Reduplizierte Pilaster, deren Kapitellformen von einer Etage zur anderen variieren, bilden mit den zugehörigen Gebälkabschnitten geschlossene Rechteckkompartimente. Die dekorativen Fassadengliederungen wirken als flächenhaftes Relief, ausgenommen die kräftig verräumlichenden Etagengesimse. Die Diagonaltürme zeigen konkave, mit der geometrischen Gesamtstruktur der Fassade verwandte Einziehungen und die Achsen des Mittelteils sind analog behandelt. So ist die Gesamtfassade von der Wellenbewegung rhythmisch angeordneter Abschnitte durchdrungen, die besonders in der Optik der prononzierten, horizontal stabilisierenden Etagengesimse deutlich wird (Abb. 2). Die gegenwärtigen Fassadendekorationen sind ausdrucksvoll unitalienisch empfunden. Von dieser Schlichtheit der Formen hebt sich das Hauptportal ab. Seine übereck gestellten Gewändepfeiler tragen das im flachen Segment verlaufende Gebälk. Auf die Einziehung der Nische in der Fassadenachse reagiert die konvexe Vorwölbung dieses Gebälks im Sinne der Borromineske. Gesprengte Segmentgiebel, in Puttifiguren ausmündend, bilden eine lotrechte Fortsetzung der rahmenden Pfeiler. Die Pilasterbündel der Torumrahmung sind mit Pflanzenwerk reich gearbeitet. Unter den jonisch gehaltenen Kapitellen verbreitert sich die Pfeilermasse (was an Polsterkapitelle der elsäßischen Romanik erinnert) mit aufgesetzten eingerollten Palmetten, von deren Mittellappen Blütenschnüre stilisierter Volutenkelche herabhängen. Etwa in halber Höhe des Portalgewändes sind eigenartige, sich um einen Gesimsstab klammernde Halbpalmettenmotive zu sehen, die den gesonderten Pfeilerstücken eine Weichheit von Übergängen verleihen.

Das Portal führt in die quer angelegte rechteckige Vorhalle. Der Raum dringt in den Seiten teils ins Erdgeschoß der beiden Diagonaltürme vor und öffnet sich in der Hauptachse breit zum ovalen

Kirchenraum (Abb. 4, 5, Grundriß Abb. 3). Den längsovalen Kernraum erweitern Begleiträume, in den Diagonalachsen liegen in der Mauerstärke vier segmentbogenartig geschlossene Altarkapellen, zusammengeschlossen im festen Rahmen der reduplizierten Riesenpilaster, deren korinthisch gehaltene Kapitelle das reichgeformte Gebälk tragen. Die Querachse betonen wiederum große Nischen, deren Bogen schon in die Gewölbezone reichen. Hier hat das Gebälk keine feste Abgrenzung nach oben, denn die Nischen durchstoßen betont seine Horizontale. Den tiefovalen Raum überdeckt eine Kuppelschale, die über dem Abschlußgebälk emporsteigt. Der unmittelbare Kontakt der Flachkuppel mit ihrer Stütze beschränkt sich auf kurze Gesimsabschnitte beiderseits der ovalen Fenster, wo das Gewölbe über vier Stichbogen zwischen den kleineren Kappen anläuft.[2] Den Chorraum begleitet die Sakristei mit einer Empore im 1. Obergeschoß. Die Apsis tritt in flacher Rundung über die Flucht der Sakristei vor. Die Tonnenwölbung mit Stichkappen schließt das Presbyterium. Inneres und Äußeres der Trinitarierkirche (Abb. 6) decken sich merkwürdig. Große Nischen in der Querachse nehmen außen die Gestalt von Risaliten an, deren Wände konzentrisch der das Innere bestimmenden Längsovalform folgen.[1] Diese an ein reduziertes Querhaus erinnernde Lösung zog die Aufmerksamkeit M. Bél's, des ersten Historiographen der Kirche auf sich, insofern er die „forma crucis" betonte. In der Dachzone entsprechen die einander kreuzenden Satteldächer dieser Anordnung.

Neuere Forschungen sehen die Preßburger Dreifaltigkeitskirche im Zusammenhang mit dem Zentralbau des österreichischen Hochbarocks.[3] Die Zuschreibung der Wiener Peterskirche an Hildebrandt[4] hat auch für weitere kunsthistorische Auslegungen der Preßburger Kirche neue Perspektiven eröffnet.[5] In der Wechselbeziehung der beiden Denkmäler wurden das Verbindende und das Trennende definiert. B. Grimschitz[6] schreibt die Preßburger Kirche mit der Schloßkirche von Jaroměřice in Mähren dem Erbe Hildebrandts zu; das verweist unseres Erachtens auf eine hochbedeutende Beziehung. Bisherige Forschungen stellen eine weitgehende Übereinstimmung der für Hildebrandt gesicherten Peterskirche[7] mit der Preßburger Kirche fest. Das Grundrißschema und das Aufrißsystem bis in die Höhe des ersten Gebälks stehen hier in Frage. Die vorliegende Abhandlung möchte auch die Beziehungen weiterer, von der Peterskirche abweichender Großformen zum Oeuvre Hildebrandts überprüfen. Ganz konkret handelt es sich um die Fassade mit dem anliegenden Vorraum und die flachkuppelige Gewölbestruktur. Da das Ordensarchiv des Ende des 18. Jahrhunderts aufgelösten Trinitarierklosters verschollen ist, bieten sich zur Zeit stilgeschichtliche Betrachtungen und indirekte Beweisführungen im Falle des zu erörternden Baus als der einzig gangbare Weg an.

Die Preßburger Hauptfassade (Abb. 1) und die entsprechenden Teile der St.-Margarethen-Schloßkirche zu Jaroměřice (wie sie im, bis zum heutigen Tag in der Schloßsammlung verwahrten Prospekt dargestellt sind (Abb. 9, 10) zeigen beachtliche Übereinstimmungen. Dieser während der Bauarbeiten beträchtlich abgeänderte Kuppelbau folgt der Wiener Peterskirche in einer ganzen Reihe von wesentlichen architektonischen Merkmalen.[8] Da uns der erwähnte Prospekt die Kirche in Seitenansicht zeigt, sind wir von vornherein benachteiligt, falls wir eine entsprechende Vorstellung von der Hauptfront gewinnen möchten, die in unserem Kontext von entscheidender Wichtigkeit ist. Den längsovalen, von der großen Tambourkuppel gekrönten Kirchenraum begleitet beiderseits der Umgang (Abb. 11). Der Prospekt zeigt die Seitenfassadenwand, die in der Fassadenachse risalitartig vorspringt und in einer mächtigen Kurve zu dem übereck gestellten Turm ausholt. In der Höhe des Tambouransatzes befindet sich die den Umgang krönende und von der Ballustrade markierte Plattform; sie ermöglicht die Umgehung des ganzen Baus. Da auch der im Prospekt dargestellte Kirchenbau auf einen Blick aus der Ferne berechnet ist, kann man an der vom Betrachter abgekehrten Hauptfassade das Einschwingen der Ballustrade mit großer Deutlichkeit verfolgen. Der kurvige Verlauf der Ballustrade macht hier mit Sicherheit die Gestaltung vom Mittelteil der Hauptfassade deutlich. In der Eingliederung der Diagonaltürme und des von diesen flankierten Mittelabschnittes in eine einheitlich verlaufende und den Gesamteindruck bestimmende Ovalkurve decken sich die Gesamtfronten von beiden Zentralkirchen merkwürdig.

Zur Zeit zeigt die Hauptfassade von Jaroměřice die radikalste Abweichung von der ursprünglichen Vorstellung, wie sie im erwähnten Prospekt demonstriert ist.[9] Die fünfachsige Mitte wird von den Diagonaltürmen flankiert, und allein deren Übereckstellung deutet auf einen Zusammenhang mit der ersten Bauidee hin. An der Nordseite fügt



Abb. 1. Preßburg, Hauptfassade der Dreifaltigkeitskirche

sich ein überhöhter Kapellenraum[10] als weitere, im Exterieur besonders unorganisch wirkende Raumeinheit zwischen Turm und Vorhalle ein (Abb. 10, 11). Die aus Preßburg bekannte wogende Bewegung der großen Ovalkurve, die von den durch konkave Eintiefungen umfaßten Ecktürmen auf den Fassadenmittelteil übergreift, kommt zu Jaroměřice nicht vor. Der im Prospekt detailliert dargestellte Nordturm weist gerade Seiten auf, die etagenweise von flächenhaften Wanddekorationen belebt sind. Nahverwandtes bietet für Preßburg die Wiener Piaristenfassade, wie sie sich auf K. I. Dientzenhoffers Grundrißzeichnung verfolgen läßt.[11] Ungeachtet der Verschiedenheit in der Fassadenstruktur findet man hier den fraglichen Preßburger Gedanken schon keimhaft enthalten. Die Türme sind hier durch konkave Einziehungen belebt und auch die an die Türme anschließenden und zu der konvex vorgezogenen Mitte überleitenden Fassadenabschnitte sind auf die beschriebene Weise behandelt. Bei der Maria-Treu-Kirche wurden die Turmuntergeschosse mit den entsprechenden Gewölben in den Zwischengeschossen während der ersten Bauphase (1716—1721) auf Grund Hildebrandts älterer Planrisse erbaut.[12]

Die aus einem Queroval konstruierten Fassaden in Jaroměřice (erste Idee) und Preßburg haben ihre Voraussetzungen in der Wiener »Klassik« um 1700. Die übereck gestellten Türme der beiden Kirchen weisen auf die Hauptfront der Wiener Peterskirche hin, wo gerade die Fassadenteile konsequent beseitigt sind.[13] Diese Fassade erweckt den Eindruck von kulissenhaft hintereinander geschobenen Ovalen. In der Übereckstellung der die Hauptfront flankierenden Türme ist der entwicklungsgeschichtlich fortgeschrittenere Eindruck von Preßburg und Jaroměřice schon latent vorhanden. Es bedurfte nur des entscheidenden Schritts zur Unterordnung aller Fassadenteile unter eine allgewaltige, kontinuierlich verlaufende Ovalkurve. In dieser Hinsicht erwies es sich als nötig, die Diagonaltürme stärker zu entwickeln und mächtiger vorzuschieben, die Raumtiefe des Mit-

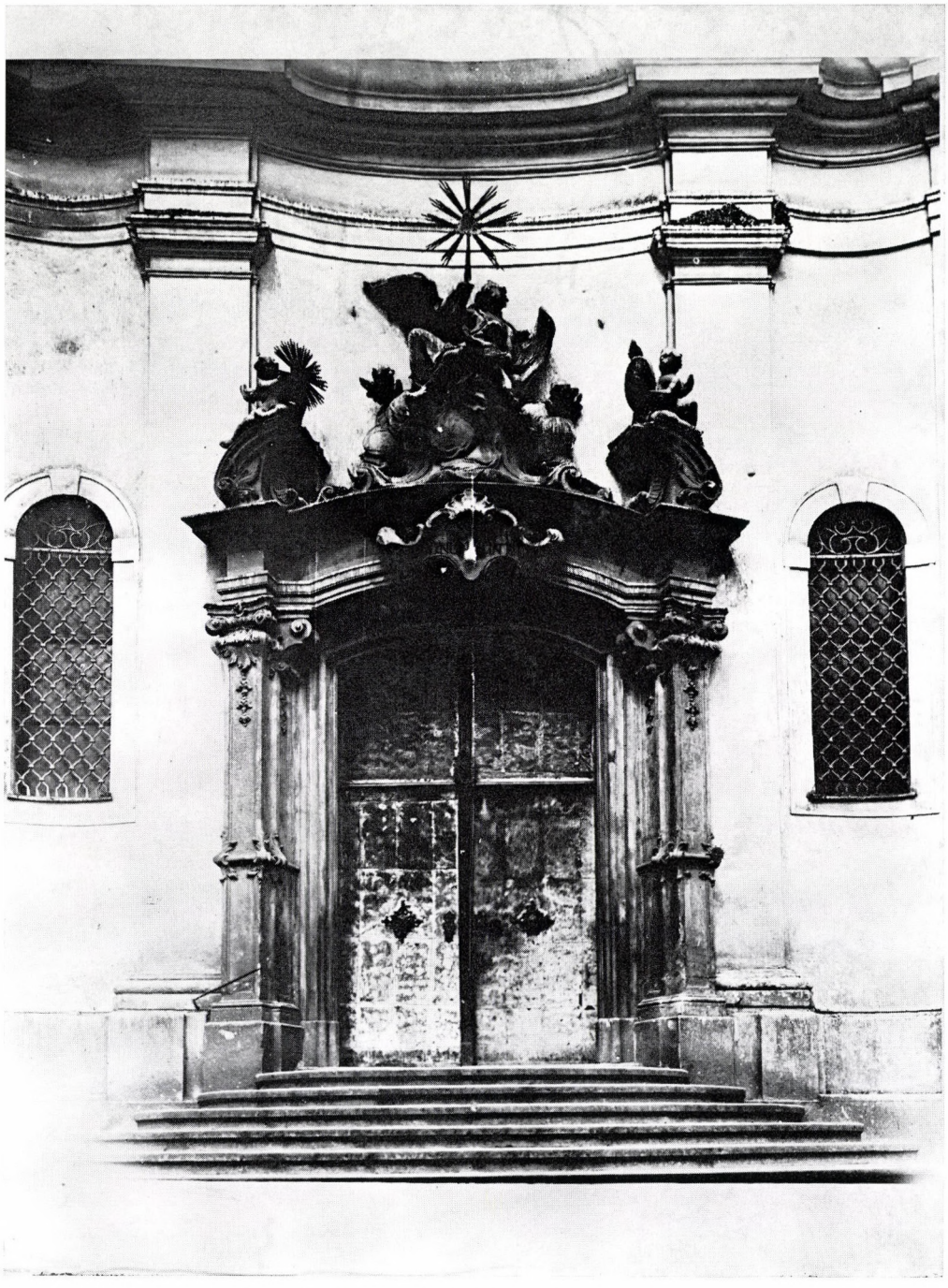


Abb. 2. Portal der Preßburger Dreifaltigkeitskirche (Detail von Abb. 1)

telteils und der Seiten der Vorhalle zu stabilisieren. Die Neuschaffung der alle Komponenten einer Ovalstruktur unterordnenden Fassadenform erfolgt unseres Erachtens im Werk ein und desselben projektierenden Meisters.

Die Fassade der Wiener Peterskirche wiederholt die von Deutsch-Gabel in einer ganzen Reihe wesentlicher Stilmerkmale.[14] Beidenorts fällt die betonte Horizontalgliederung auf.[15] In dieser Hinsicht sind die optischen Qualitäten der Gebälkgesimse von St. Peter hervorzuheben, die die Gesamtwirkung der Fassade beeinflussen. Die Waagrechten der Geschosse und auch die durch Pilaster repräsentierten Senkrechten kommen hier klar zur Geltung, so daß die Mauerfläche von einem Mosaik der in sich ruhenden Felder überzogen ist. Die Preßburger Gesamtfront folgt im vertikalen Aufbau weitgehend den beiden von Hildebrandt

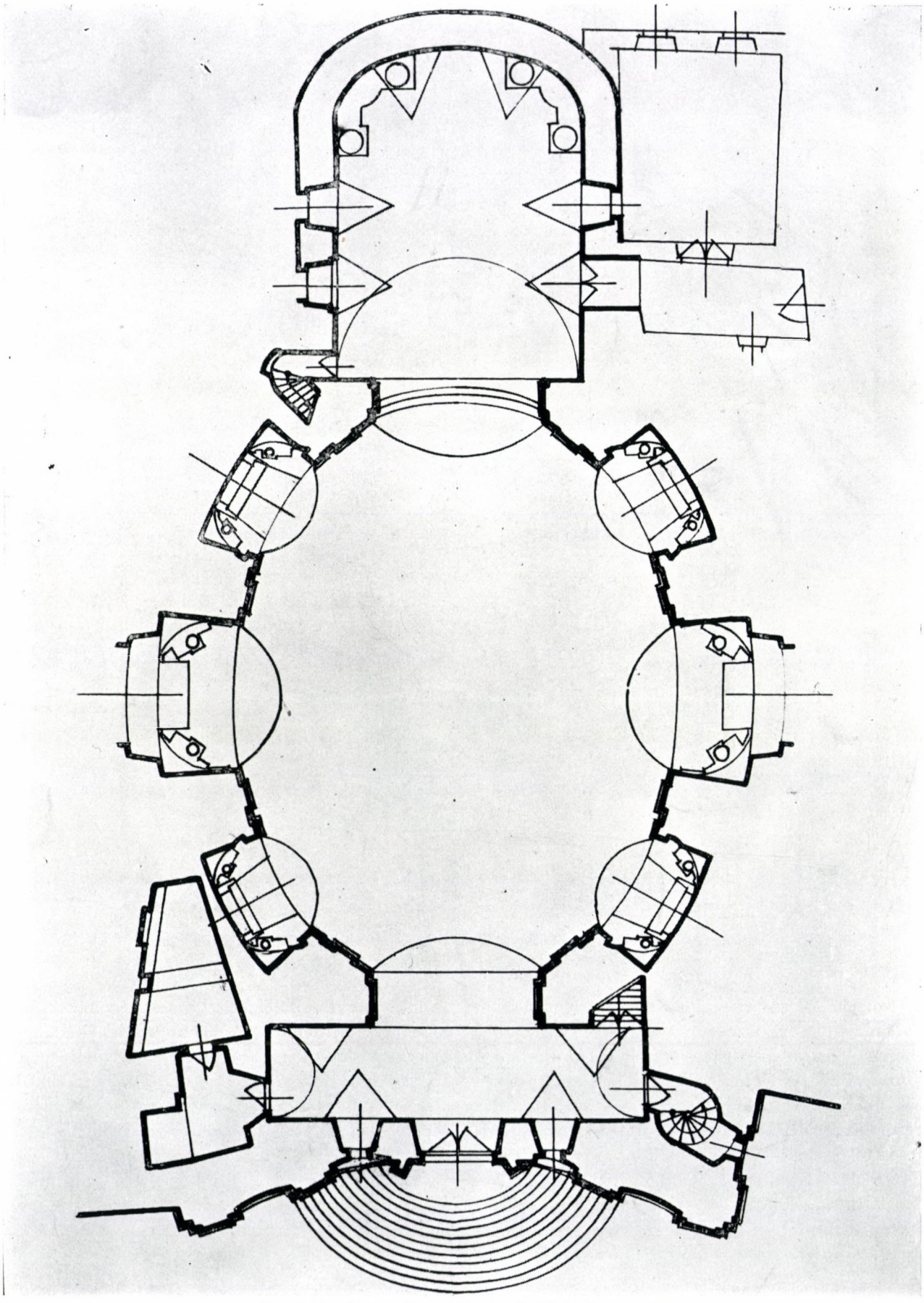


Abb. 3. Preßburg, Grundriß der Dreifaltigkeitskirche



Abb. 4. Inneres der Preßburger Dreifaltigkeitskirche zur Eintrittshalle hin

entworfenen Prachtfassaden. Das in der halben Fassadenhöhe verlaufende und den Sockel der oberen Vertikalgliederung tragende breite Horizontalgebälk findet in Preßburg eine Entsprechung im oberen Abschlußgebälk, während bei der Peterskirche der Mittelteil erst durch die 1715 aufgesetzte Steinballustrade gekrönt wurde. Dieser Unterschied ist mit dem Wegfall des Tambours bei der Trinitarierkirche in Beziehung zu bringen. Die auf Grund des Gesamtprospektes rekonstruierbare Hauptfront der Schloßkirche zu Jaroměřice (Abb. 10) zeigt der Wiener Peterskirche und der Preßburger Dreifaltigkeitskirche gegenüber eine nicht unbedeutende Abweichung. Hier fehlt nämlich die konsequente Verbindung der beiden, die Erscheinung der Gesamtfront bestimmenden Bestandteile, der Fassadenmitte und der Diagonaltürme. Die Steinballustrade, die den Mittelteil oben krönt, liegt hier beträchtlich unter dem Niveau des Gebälks, das das erste und zweite Turmobergeschoß trennt. So heben sich die fraglichen unteren Turmabschnitte als selbständige Elemente von der eigentlichen Fassadenmitte ab. Diesen Drang in die Höhe der Diagonaltürme muß



Abb. 5. Preßburg, Inneres und Presbyterium der Dreifaltigkeitskirche

man dem in Preßburg ruhigen Aufeinander der durchgehenden Etagen gegenüberstellen.[16] Die Umstrukturierung der Fassadenmitte, wie sie der Prospekt im Unterschied zur Wiener Peterskirche aufweist, bleibt keineswegs ohne Auswirkung auf den mächtigen, zwischen den sich räumlich frei entfaltenden oberen Turmteilen aufragenden Kuppelkörper.[17] Während bei der Peterskirche die in flacher Kurve zurückweichende, den Mittelrisalit krönende Steinballustrade zur Verschleierung des tiefovalen Tambours beiträgt, identifiziert sich der Fassadenmittelteil in Jaroměřice mit der einheitlichen, kurvig verlaufenden Wand der Hauptfront. Dadurch nähert sich die Ballustrade räumlich an den Kuppeltambour an, der sich so freier entfalten kann.[18] Für das Äußere der Preßburger Trinitarierkirche, wo der Grundriß allein auf eine der eben beschriebenen ganz ähnliche Raumvorstellung hindeutet, bedeutet der Tambourverlust eine beachtenswerte Reduktion. Zur Bauvorstellung



Abb. 6. Seitenfassade der Preßburger Dreifaltigkeitskirche

der gegenläufigen Kurven, wie sie im Barockprospekt erscheint, bietet der Planriß Hildebrandts zur Ehrenhofseite des Gartenpalais Mansfeld-Fondi[19] eine Entsprechung, wo »die gegenläufigen Kurven der Auffahrtsrampe und der Ringkrone zwischen den Dächern von wesentlicher Bedeutung sind für die künstlerische Wirkung der Gesamtfront« (Grimschitz).[20]

Dadurch, daß sich die Struktur der Preßburger Trinitarierfassade mit keinem anderen Bau so eng berührt wie mit dem der Questenbergschen Schloßkirche zu Jaroměřice, sehe ich mich dazu autorisiert, hier das Problem von Jaroměřice kurz anzudeuten. Der Gesamtplan stellt die ursprünglich geplante Ansicht des Schlosses dar (Abb. 9): Ein langer Haupttrakt von zwei Querflügeln durchdrungen, gegen Norden fortgesetzt durch einen weichen Viertelkreisübergang. Beide Quertrakte münden an der Ehrenhofseite in Pavillons, von denen aus niedrige, gekurvte Terrassentrakte eine weitere Verbindung zum Hauptgebäude herstellen. Das Zentralgebäude des Questenbergschen Gutes wird hier im Sinne einer kompositionell sehr fein ausgewogenen Einheit auf die Schloßkirche bezogen. An der Ehrenhoffassade fällt zuerst das Verhältnis des Mittelteils (Abb. 14) und der begleitenden Flügel auf. Dem aus der Fassadenwand kaum hervortretenden dreiachsigen Risalit verleihen die Riesenpilaster eine frei emporstrebende lotrechte Bewegung. Diesem Bewegungsakzent wirken die in der Wandfläche fast unverbunden sitzenden Fensterreihen entgegen. Diese gegensätzliche Akzentuierung von Fassadenteilen hat z. B. am Palais Batthyány-Schönborn und an der Gartenseite des Schlosses Feldsberg von J. B. Fischer und an Hildebrandts Schreyvogelhaus Entsprechungen.[21] Die Fenster des risalitbreiten Ahnensaals im ersten Obergeschoß sind beträchtlich größer als die der Seitenflügel, wodurch der Mittelrisalit vom gleichmäßigen Hildebrandtschen Verlauf der Fensterreihen über der gesamten Fassadenwand abzuweichen scheint.[22]

Demgegenüber greift nichts vom Hauptgeschoß in die durch das Gesimsband begrenzte Zone des

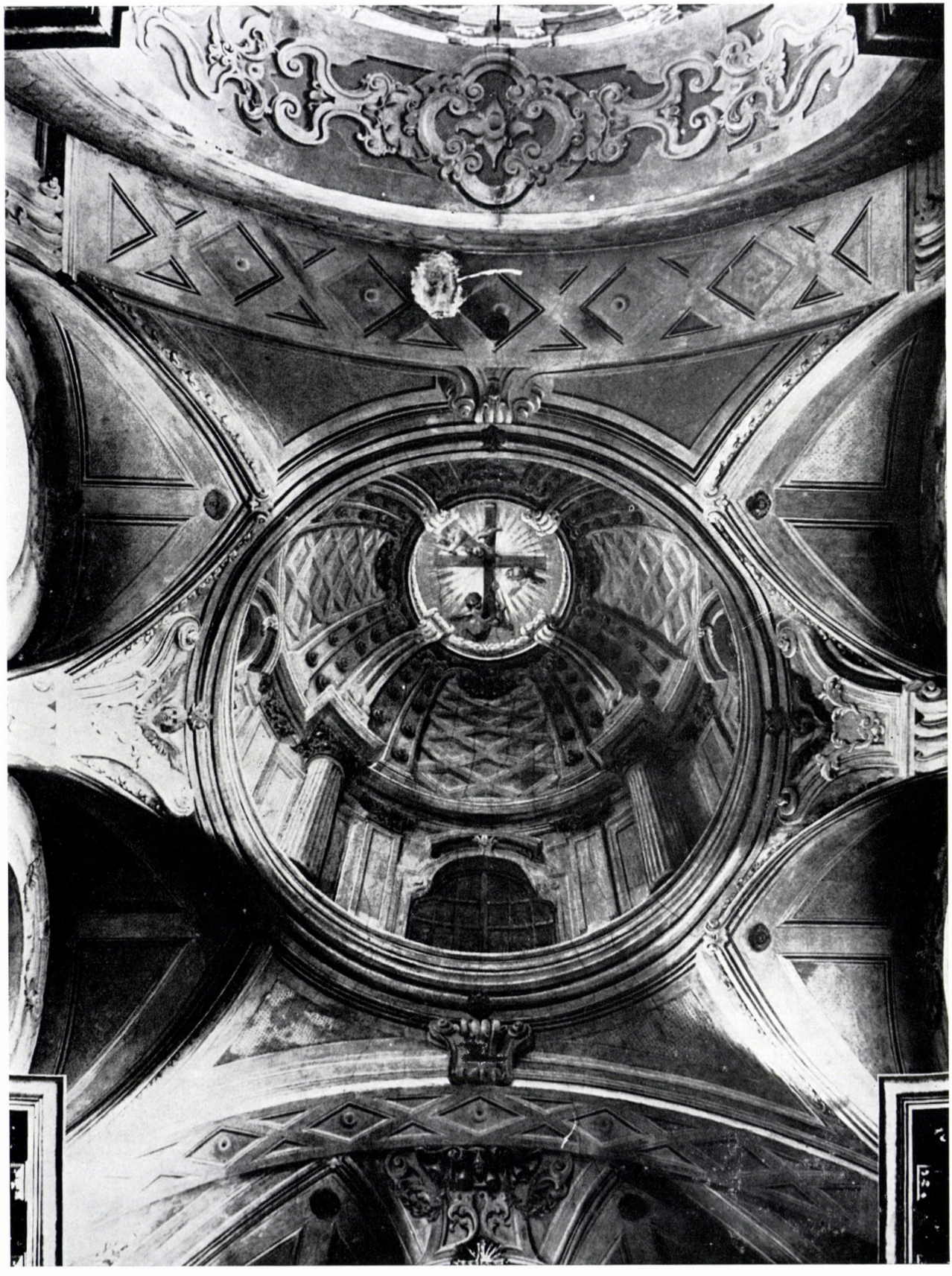


Abb. 7. Preßburger Dreifaltigkeitskirche, Chorgewölbe mit der Scheinkuppel

Mezzaningeschosses über, so daß die ganz klare horizontale Etagensonderung ungeachtet der erwähnten Höhenzunahme bestehenbleibt. Die Begründung für die abgeänderte Fenstergestaltung wäre in der repräsentativen Bestimmung des Ahnensaals zu suchen. Das läßt sich auch durch die Pavillonfassaden bestätigen, die eine Abbreviatur der Ehrenhofseite darstellen (Abb. 15). Hier gibt es einen analogen dreiachsigen Risalit, begleitet von einachsigen Flügelteilen, wobei sich die Fenstergliederung über alle Fassadenteile gleichmäßig erstreckt. Bei den Risaliten in Jaroměřice sind immer vier Pilaster von einem niedrigen Dreieckgiebel zusammengefaßt, der einer am ganzen Bau umlaufenden Steinballustrade schichtenartig vorgelegt ist.[23] Beim Tortrakt (Abb. 9) ist die Guarrineske Vorwölbung der Stirnseite, die mit dem quer angelegten ovalen, flachkupplig abgeschlossenen Torraum korrespondiert, mit Sicherheit auf Hildebrandts Ideen zurückzuführen.[24] Die beiden im Grundriß viertelkreisförmigen Verbindungstrakte sind auf die Torgruppe zu beziehen und dürften mit Hildebrandts Grundeinstellung zusammenhängen.

Auf Grund der formellen Analyse ließe sich der Schloßkomplex von Jaroměřice einwandfrei in Hildebrandts Schaffen eingliedern, wie es A. Bartušek schon vor zwei Jahrzehnten nahegelegt hat. Hierbei ist im Oeuvre dieses großen Meisters an die Frühphase zu denken, in die sich auch die ursprüngliche Ansicht der Schloßkirche fügt — ein qualitativ gleichwertiges Glied in der Gruppe von Hildebrandts großen Zentralkirchen um 1700. Die Ehrenhoffassade aber ist dem Schloß Halbthurm (Féltorony) vorauszusetzen,[25] wo sich die Kolossalpilaster des Mittelrisalits schon der Rücklagen bemächtigen; von hier führt ein direkter Weg zum Gleichgewicht von Gliederungen, wie ihn die Prachtfassade des Stadtpalais Daun-Kinsky darbietet. Vom dekorativen Reichtum der bald nach 1700 entstandenen Werke Hildebrandts wie Schloß Ráckeve auf der Donauinsel Csepel oder das Gartenpalais Schönborn ist an den trockenen, mit der Wand verschliffenen Dekorationselementen des Questenbergschen Schloßbaus nichts zu spüren.[26]

Bei der Lösung des Problems der Projektierung des Questenbergschen Schlosses richtet sich die Aufmerksamkeit der Forscher ausschließlich auf Österreich.[27] A. Bartušek sprach sich auf Grund der Stilanalyse (Zusammenhänge mit Göttweig und Halbthurm (Féltorony) eindeutig zugunsten Hildebrandts Urheberschaft aus.[28] V. Richter schränkte Hildebrandts Teilnahme am Gesamtprojekt von Jaroměřice wesentlich ein, da er J. Prandtauer auf Grund von bisher unbekannten archivalischen Quellen als projektierenden Meister des Schlosses feststellen könnte.[29] Die Planrisse müssen nach V. Richters Ergebnissen 1707 vorgelegen haben.[30] Die archivalischen Dokumente, auf deren Zeugnis sich V. Richter zuerst berief,[31] befinden sich zur Zeit im mährischen Landesarchiv zu Brünn, wohin das Questenbergsche Familienarchiv nach dem zweiten Weltkrieg kam. Die einschlägigen Quellen bestehen aus den von Johann Andreas Zehmann, dem Verwalter des Questenbergschen Landguts zu Rappoltenkirchen (Niederösterreich), an Johann Reinhard Opfermann geschriebenen Briefen. Dieser trug den Titel eines Regenten und verwaltete von Wien aus die administrativen Geschäfte derer von Questenberg.[32] Diese Briefe gewähren uns eine tiefere Einsicht in die bauorganisatorische Problematik des angehenden 18. Jahrhunderts. Am 3. Februar 1707 fand sich Prandtauer mit seinen Planrissen in St. Andrä an der Traisen ein. Hier soll er mit einem Baron von Blauenstein zusammengekommen sein, der die Pläne übernehmen und weiterleiten sollte. Da aber der genannte Mittelsmann nicht eingetroffen war, faßte der St. Pöltner Baumeister den Entschluß, die Pläne zu einem Questenbergschen Bau zu behalten.[33] Vor dem 8. September 1707 unternahm Prandtauer eine Reise nach Mähren.[34] Der Rappoltenkirchner Gutsverwalter muß also in der Anbahnung von Kontakten zu Prandtauer eine Rolle gespielt haben, die man nicht vernachlässigen darf.[35] Ende Oktober 1707 ergab sich die Dringlichkeit von Prandtauers Anwesenheit beim Questenbergschen Bau, der nun direkt mit Jaroměřice identifiziert wird.[36] Anfang November 1707 begab sich Prandtauer neuerlich nach Mähren.[37] Prandtauer war nämlich wie bekannt, nicht nur ein Architekt, sondern auch ein Meister im handwerklichen Sinne.[38]

Auf Grund der oben angeführten Archivdokumente wird Prandtauer als projektierender Meister des Schloßbaus bezeichnet. Seine Rolle als Werkmeister muß schon aus topographischen Gründen auf zeitweilige Beaufsichtigungen der Baustelle beschränkt bleiben.[39] Da Prandtauer schon Anfang 1707 Planrisse zu präsentieren vermochte, die wir mit den zur Zeit verschollenen Plänen für den Schloßbau von Jaroměřice identifizieren möchten, mag er sich schon im Laufe des Jahres 1706 mit der dortigen Terrainsituation vertraut gemacht haben.

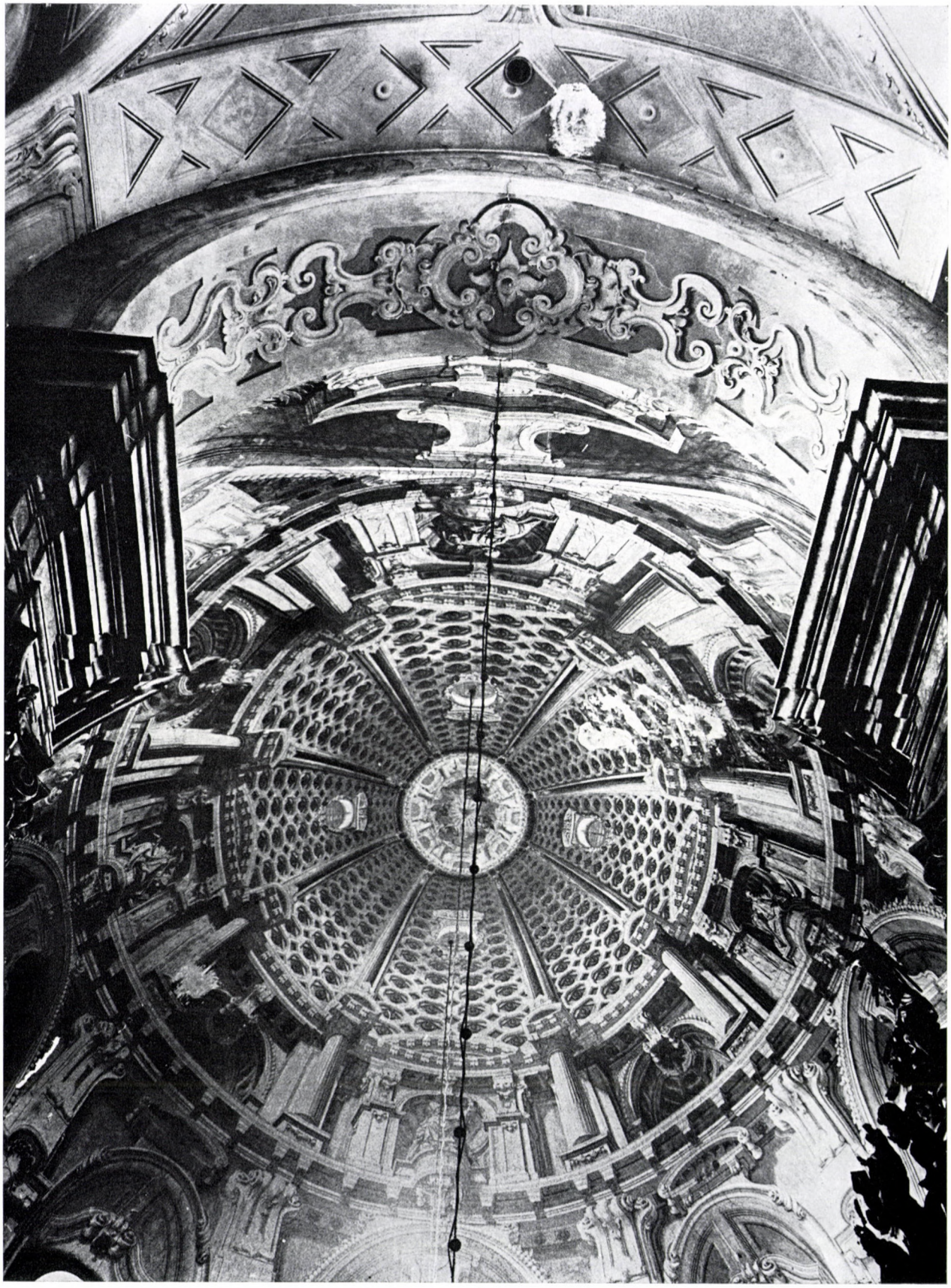


Abb. 8. Preßburger Dreifaltigkeitskirche, Scheinarchitektur der Flachkuppel, vom Presbyterium aus gesehen

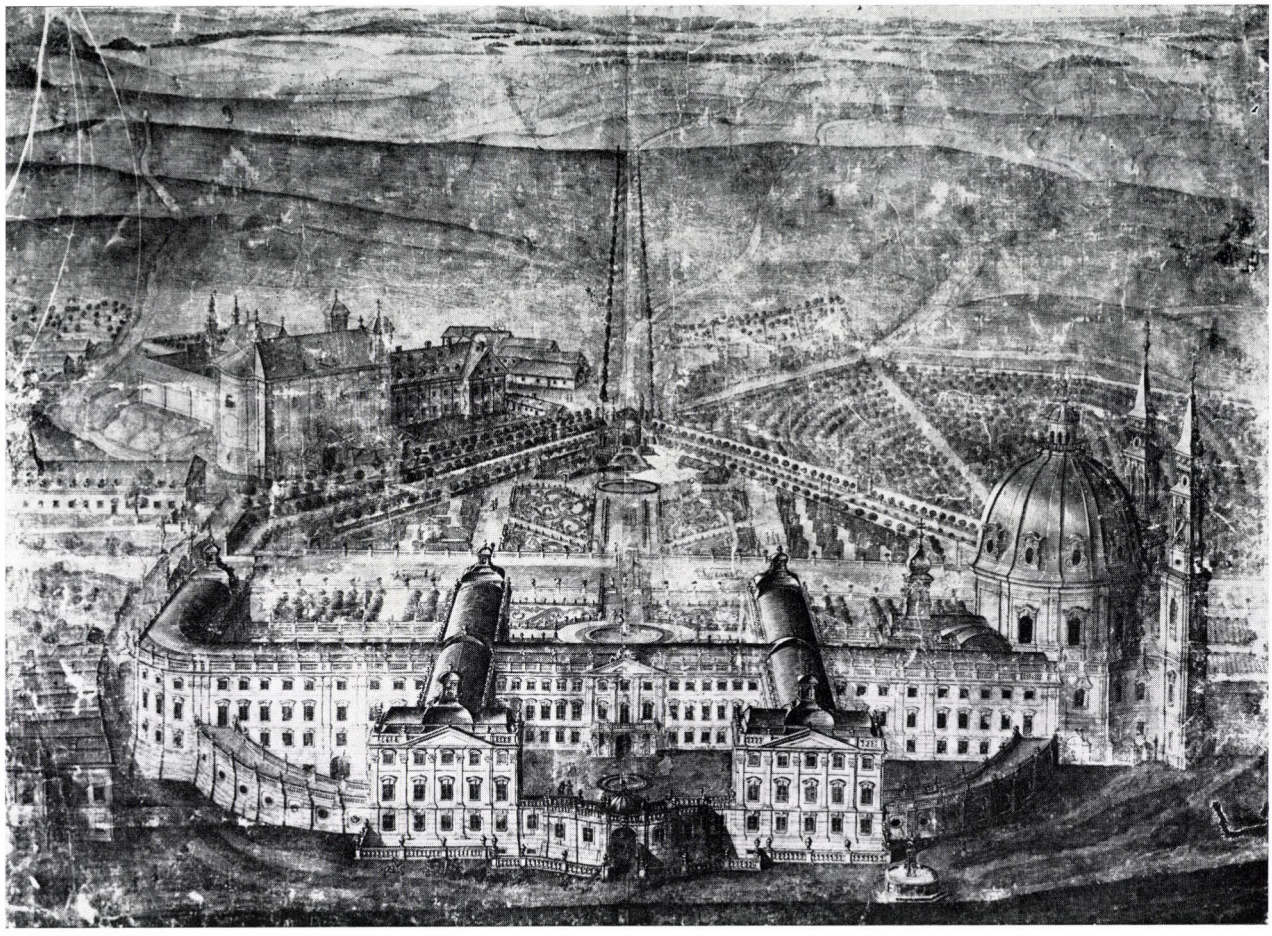


Abb. 9. Jaroměřice, Gesamtprospekt des Questenbergschen Schloßbaues

Im Laufe des Jahres 1707 müssen schon einige für den Neubau erforderliche Vorbereitungen getroffen worden sein. In diesem Zusammenhang sind die Nachrichten über Prandtauers zwei mährische Reisen zu verstehen, und von diesen insbesondere jene, die betont, daß seine Präsenz an der Baustelle unaufschiebbar sei.[40]

Für die gesamte Problematik der Nachfolge der Wiener Peterskirche ergibt sich nun die wichtige Feststellung, daß ein ganz neuer, in diesem Kontext bisher nicht erwähnter Baumeistername in Frage kommt. Bei der ausgeführten Ehrenhoffassade zu Jaroměřice (Abb. 16, rechts) sind Riesenpilaster auch an den Flügeln angebracht. Dadurch wird zwar die gegensätzliche Akzentuierung der Fassadenteile abgeschwächt, ohne auf die vertikale Sonderung des Mittelrisalits ganz und gar zu verzichten. Der »kaum handbreit vortretende Mittelrisalit« (Hantsch) wird zuerst durch die rahmenden Pilasterpaare aus der kontinuierlichen Fassadenfläche herausgehoben. Das Gleichgewicht von Horizontalen und Vertikalen, das die gegenwärtige Flügelteile (Abb. 16, 17) charakterisiert, tritt am Mittelteil zugunsten einer akzentuierten Bewegung in der Senkrechten zurück. Die drei Fensterachsen und die entsprechenden Fenstervergrößerungen sind als Träger dieser Bewegung zu bezeichnen. Im ersten Obergeschoß sind die Fenster durch Rundbogen beträchtlich überhöht und von segmentierten Sturzbalken gekrönt, die die Horizontale des Etagengesimses fallen lassen und eine kontinuierliche Verbindung zu den Mezzaninfenstern herstellen. »Nie hätte Hildebrandt den Horizontalismus des Gebälkes durch die in seine Zone brechenden Fenster zerstört« (Grimschitz). Im Mezzaningeschoß werden die entsprechenden Fenster der Flügelteile mit den dazugehörigen Parapetts wieder zu großen, mit den unteren formell korrespondierenden Fenstern zusammengefaßt. In der eben beschriebenen Risalitgliederung läßt sich der Einfluß von Fischers Ideen feststellen.[41]

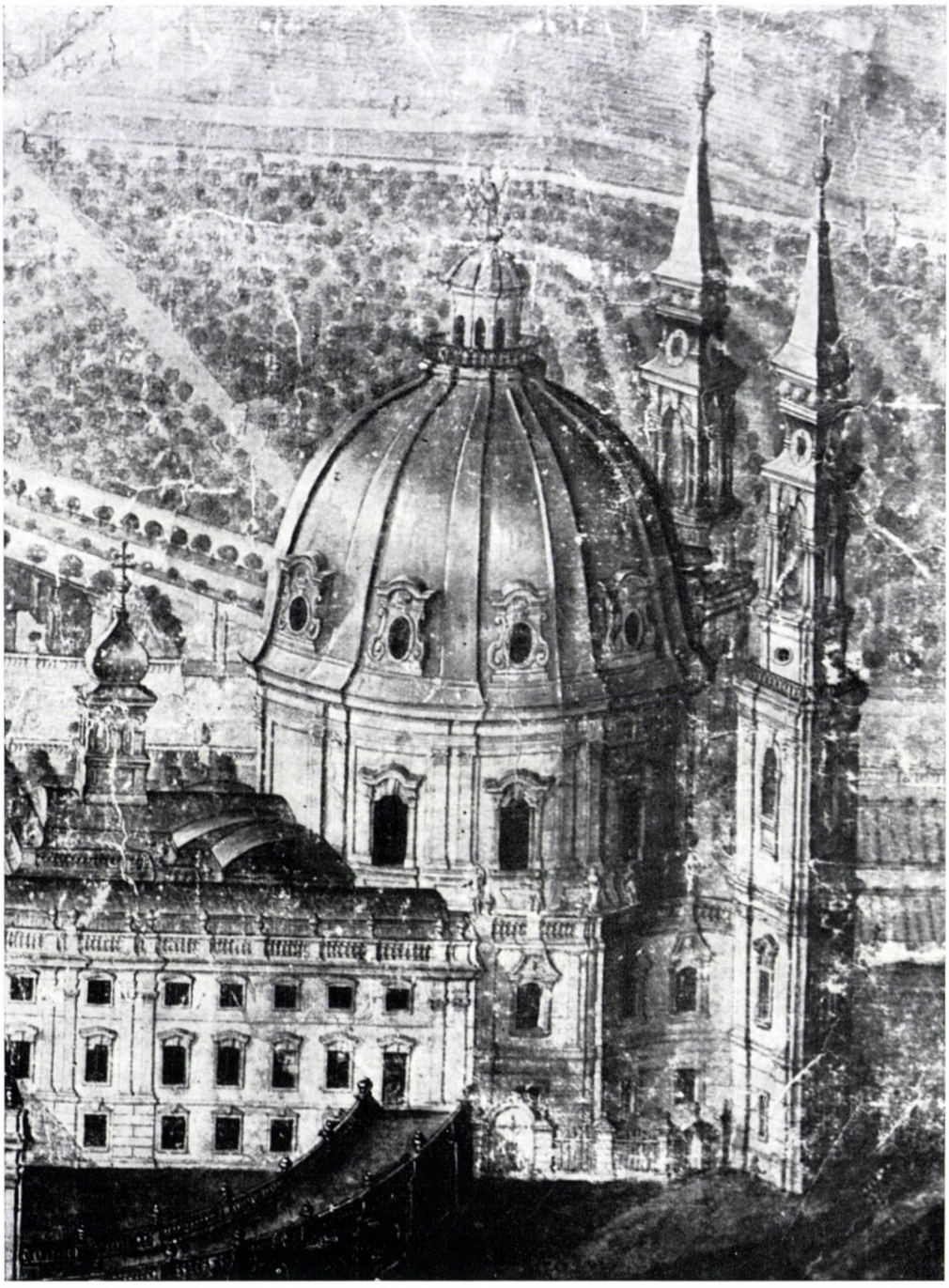


Abb. 10. Jaroměřice, Schloßkirche (Detail von Abb. 9)

Für das 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ist die intensive Auseinandersetzung Prandtauers mit J. B. Fischers Palaisbau feststellbar,[42] woraus zu schließen sein dürfte, daß die gegenwärtige, von der im Barockprospekt dargestellten, Hildebrandt nahestehenden Konzeption abweichende Ehrenhoffassade Prandtauer zugeschrieben werden kann. Aus chronologischen Gründen aber ist in Prandtauers Oeuvre eine frühere Entsprechung zu der nur geplanten Ehrenhoffassade (Abb. 14, 15) zu suchen. Die früheste Stufe dieses Vorhabens findet sich im Prälaturhof des Melker Klosterkomplexes.[43] Die Sockelgeschosse beider Fassaden decken sich vollständig (Bänderung, Fensterrahmungen, Keilsteine). Die Riesenordnung bleibt beidenorts auf den praktisch in der Raumschicht der begleitenden Flügel sitzenden zentralen Risalit beschränkt. Beide fraglichen Fassaden, die als Varianten der



Abb. 11. Gegenwärtige Ansicht der St. Margarethenkirche und des Schloßes zu Jaroměřice

Wiener Palaisfassade um 1700 bezeichnet werden können, lassen sich letztlich auf Fischers frühen Palaisbau zurückführen.[44]

Die westliche Abschlußgruppe von Bibliothek und Marmorsaal in Melk verbunden durch einen halbkreisförmig verlaufenden niedrigen Trakt,[45] hat in den Kopfstücken des Quertrakts zu Jaroměřice, verbunden durch einen niedrigeren Tortrakt, ihre Entsprechung (Abb. 18, 9, 15). Während die Melker Abschlußgruppe mit der Zweitürmefront der Stiftskirche in den Himmel strebt, findet sich beim mährischen Schloßbau eine geänderte Verteilung von Dominanten. In Jaroměřice ist das Verfahren, den Hofraum gegen die Umwelt abzuschließen und zugleich das Fassadenbild zu öffnen,[46] auf die breite Seite des Schloßbaus bezogen, so daß die hier an die äußerste Peripherie verlegte Kirchenfassade auf die Funktion der absoluten Dominante von gesteigert gruppierten Bestandteilen — wie in Melk — verzichten muß. Die Ehrenhofseite (Abb. 9, 14), deren Mittelrisalit letzlich motivisch mit den Kopfstückfassaden (Abb. 15) korrespondiert, übernimmt hier die kompositionelle Funktion der Melker Stiftskirche (Abb. 18). Beide Bauten haben die in runden Bogen geschwungenen niedrigen Terrassentrakte gemeinsam.[47]

Prandtauers Oeuvre erfährt durch diesen Schloßbau eine nicht unwichtige Bereicherung, die uns eine tiefere Einsicht in die Zeit gewährt, als sich der Gedanke von Melk »in statu nascendi« befand. Das ist insbesondere die Eingliederung einer Variante der Wiener Peterskirche in den auf dem Gesamtprospekt[48] dargestellten Komplex von Bauten, die eine Berührung Prandtauers mit Hildebrandts Ideen nahelegt. Diese Begegnung legt nun nahe, nach den Beziehungen von Hildebrandt und Prandtauer zu fragen.[49] Bei dieser Untersuchung von Prandtauers Auseinandersetzung mit Hildebrandts Bauideen sei versucht, vom Erstentwurf der Melker Stiftskirche auszugehen.[50] Dieser muß bereits 1701 bestanden haben, was

durch das Fehlen der schon 1701/02 fertiggestellten neuen Wintersakristei bestätigt wird. Zwischen der zuerst geplanten Melker Westfassade und jener der Dominikanerkirche zu Deutsch-Gabel, für welche Hildebrandt 1699 Planrisse zur Verfügung stellte,[51] wird eine wichtige Analogie deutlich. Bei beiden fällt das guarrinesk quergesetzte Oval der Vorhalle mit der charakteristischen Vorwölbung der Fassadenmitte, flankiert von frontal gestellten Türmen, als Folge auf. Bei der gegenwärtigen Fassade wurde zu Melk auf das konvexe Vortreten des Mittelteiles verzichtet, indem die gerade Wand wieder Eigenbedeutung erhielt. Mittels gekurvter Pfeilenvorlagen wurde die Gesamtfront zu einer bewegten Folge von seichten Nischen umgestaltet, also optisch vertieft und räumlich erweitert.[52] Eine Variante der Melker Stiftskirche ist die Wallfahrtskirche auf dem Sonntagsberg,[53] deren Doppelturmfassade Anregungen von der Wiener St. Petersfassade erhalten haben mag. Die seichte konkave Einziehung des schräg vorspringenden Mittelrisalits haben beide Fronten gemeinsam.[54] Die streng orthogonale Stellung der Sonntagsberger Fassadentürme ist eine bedeutsame Abweichung, die Prandtauers traditionelle Grundeinstellung verdeutlicht. Die mächtige Einziehung der schmalen Fassade der Karmelitenkirche zu St. Pölten[55] spricht für Prandtauers Entwurf und hat nicht nur in der Salzburger Dreifaltigkeitskirche und in der Wiener Dorotheenkirche Entsprechungen, denn die von mir rekonstruierte Gesamtfront der Schloßkirche zu Jaroměřice nun ebenbürtig als Ausgangspunkt für die Reduktion in Frage kommt. Der 1710 entworfene, aber nicht ausgeführte Planriß für die Sommersakristei zu Kremsmünster führte zu dem Baugedanken der Durchdringung einer Ellipse und zweier Kreise. Der elliptische Kernraum wird in der Längsachse beiderseitig durch tiefe Nischen bereichert.[56] Was die Vermittlung dieser Raumvorstellung anbelangt — sie bietet in Prandtauers ermitteltem Oeuvre keine Vergleichsmöglichkeit —, dürfte auch Hildebrandt in Betracht zu ziehen sein.[57]

Betrachtet man Prandtauers frühe Kirchenfassaden insgesamt, bei denen ein Einfluß von Hildebrandts Ideen vorauszusetzen zu sein scheint, findet man einerseits Reduktionen (St. Pölten), andererseits weitgehende Konzessionen an den traditionsgebundenen, auf ebenen Flächen basierenden Stil (Sonntagsberg und sogar Melk, realisierte Fassade). Diese Charakteristik läßt sich unseres Erachtens

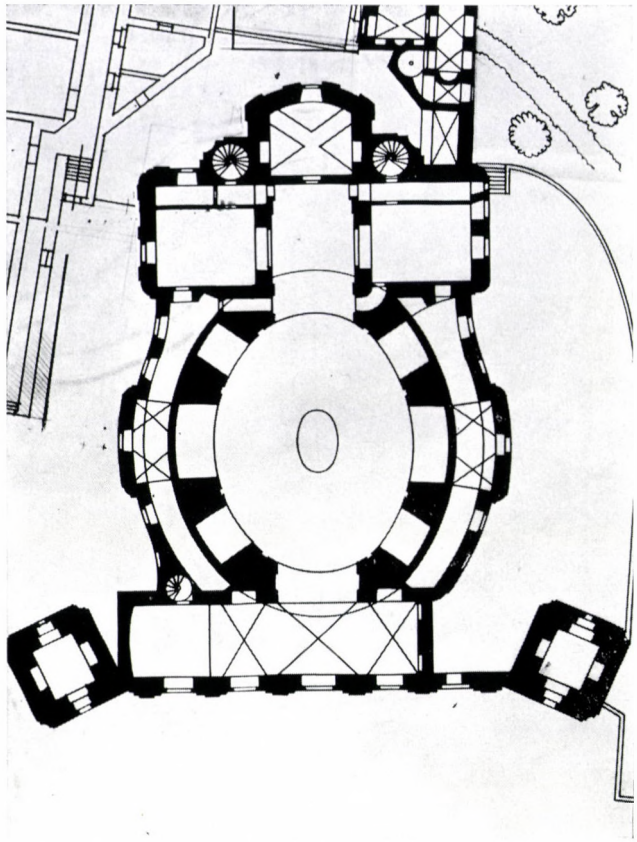


Abb. 12. Grundriß der Schloßkirche zu Jaroměřice

auf die Zweitürmefronten von Jaroměřice und Preßburg kaum beziehen. Hier wird nichts reduziert oder ins Traditionelle zurückversetzt, sondern, ausgehend von der Wiener Peterskirche, ein entwicklungsgeschichtlich progressiver Schritt vollzogen.[58] In diesem Zusammenhang ist weiterhin wichtig, daß der Zentralbau dem baulichen Denken Prandtauers ganz fremd ist. In dem für ihn ermittelten Werk findet sich nur eine Ausnahme, die Wallfahrtskirche Christkindl (Anlage mit vier Konchas), die er von seinem Vorgänger C. A. Carlone erst knapp vor der Vollendung übernahm.[59]

Angenommenermaßen waren also die beiden erwähnten Architekten an dem im Gesamtprospekt dargestellten Baukomplex beteiligt. Prandtauers Mitwirkung am Schloßbau läßt sich urkundlich und stilkritisch stützen. Für die ursprüngliche Idee der St. Margarethenkirche wäre Hildebrandt als projektierender Meister vorzuschlagen. Aus dem Oeuvre Prandtauers läßt sich ein ähnlicher Fall der Zusammenarbeit an einer großen Bauaufgabe belegen: die gegenwärtige Gestalt des Augustiner-Chorherrenstiftes Herzogenburg ist das Ergebnis der Gemeinschaftsarbeit Prandtauers und Johann



Abb. 13. Inneres der Schloßkirche zu Jaroměřice zum Presbyterium hin

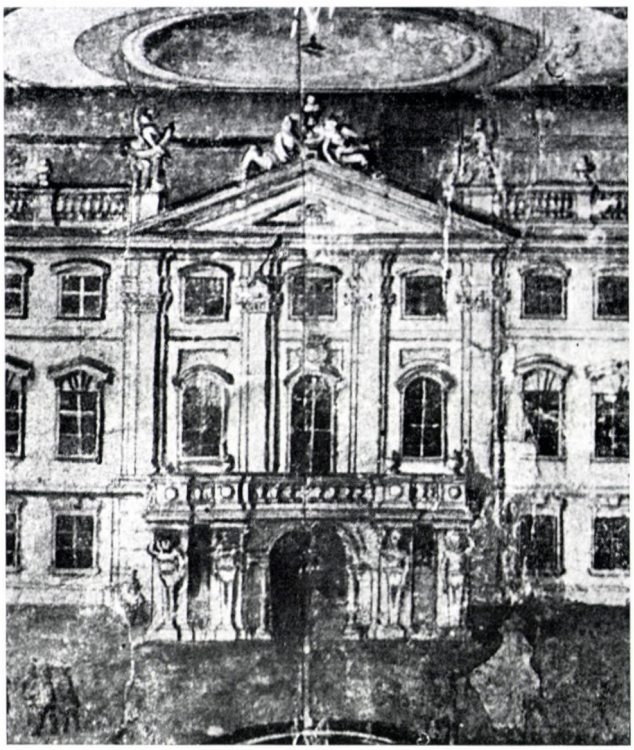


Abb. 14. Jaroměřice, Mittelrisalit des Ehrenhofes (Detail von Abb. 9)

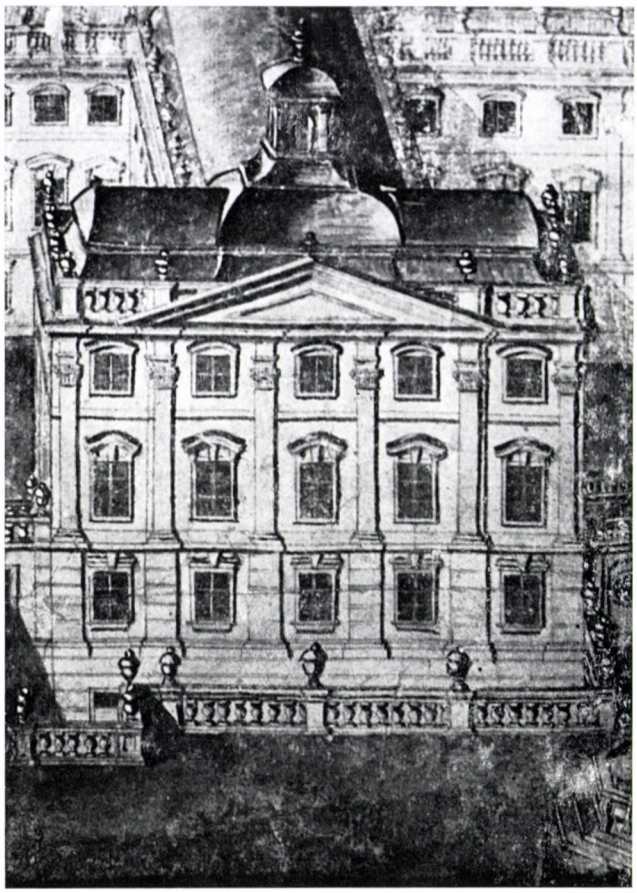


Abb. 15. Jaroměřice, Quertraktfassade (Detail von Abb. 9)

Bernhardt Fischers von Erlach.[60] Das Questenbergsche Stadtpalais ist in unserem Kontext ein weiterer Hinweis auf Hildebrandt. Auf Grund der neueren Forschungsergebnisse muß dieser Meister den Wiener Palaisbau für Johann Adam Questenberg, den Bauherrn von Jaroměřice, entworfen haben.[61] Mit diesem urkundlich leider nicht genannten Bauherrn mag Hildebrandt im Milieu des kaiserlichen Hofes in Kontakt gekommen sein. Graf Questenberg, von seinen Westeuropareisen zurückgekehrt, erschien 1699 in Wien, wo er noch Ende desselben Jahres durch Kaiser Leopold I. in den Besitz seiner Erbschaft eingeführt wurde.[62]

Die Raumwirkung der Preßburger Dreifaltigkeitskirche (Abb. 4, 5) ist von dem ovalen Kernraum bestimmt, der von den in Dimensionen rhythmisch gesonderten rechteckigen Elementen seitlich erweitert wird. Bis zum Gewölbeansatz entspricht der Preßburger Innenraum der Wiener Peterskirche in allen wesentlichen Merkmalen.[63] In Wien wird die Kontinuität des unteren Gebälks von großen Rundbogen durchrissen, die bis zum unteren Tambourgebälk emporsteigen und mit den Längsovalfenstern dazwischen die zum Kuppeltambour hin vermittelnde Zwischenzone bilden. Die Preßburger Kirche wiederholt den Rhythmus von Bögen, die das Gebälk aufreißen, und von entsprechend gestalteten Fenstern. In Wien ist die Vermittlungszone durch zwei Gebälkhorizontalen präzisiert. Die Beziehung großer Bogen zur unteren Horizontale und die optische Akzentuierung des darüber verlaufenden Gesimses vom unteren Tambourgebälk tragen dazu bei, daß die Begrenzung des eigentlichen ovalen Kirchenraums mit der darüber liegenden »Zwischenzone« in einem gesehen werden müssen. Preßburg bedeutet in dieser Hinsicht mit der Einführung des flachen Schalengewölbes etwas ganz anderes. Dieses Gewölbe gehört hier zum ersten Entwurf. Am Bau spricht nichts dafür, daß man während der baulichen Ausführung mit einem anderen Gewölbeprogramm gerechnet hätte. In Anbetracht der Peterskirche ist hier Umproportionierung im vertikalen Aufbau feststellbar. Nachdem die oberhalb der Diagonalkapellen gelegenen Emporen aufgegeben wurden,[64] verlagerte sich die Gebälkhorizontale

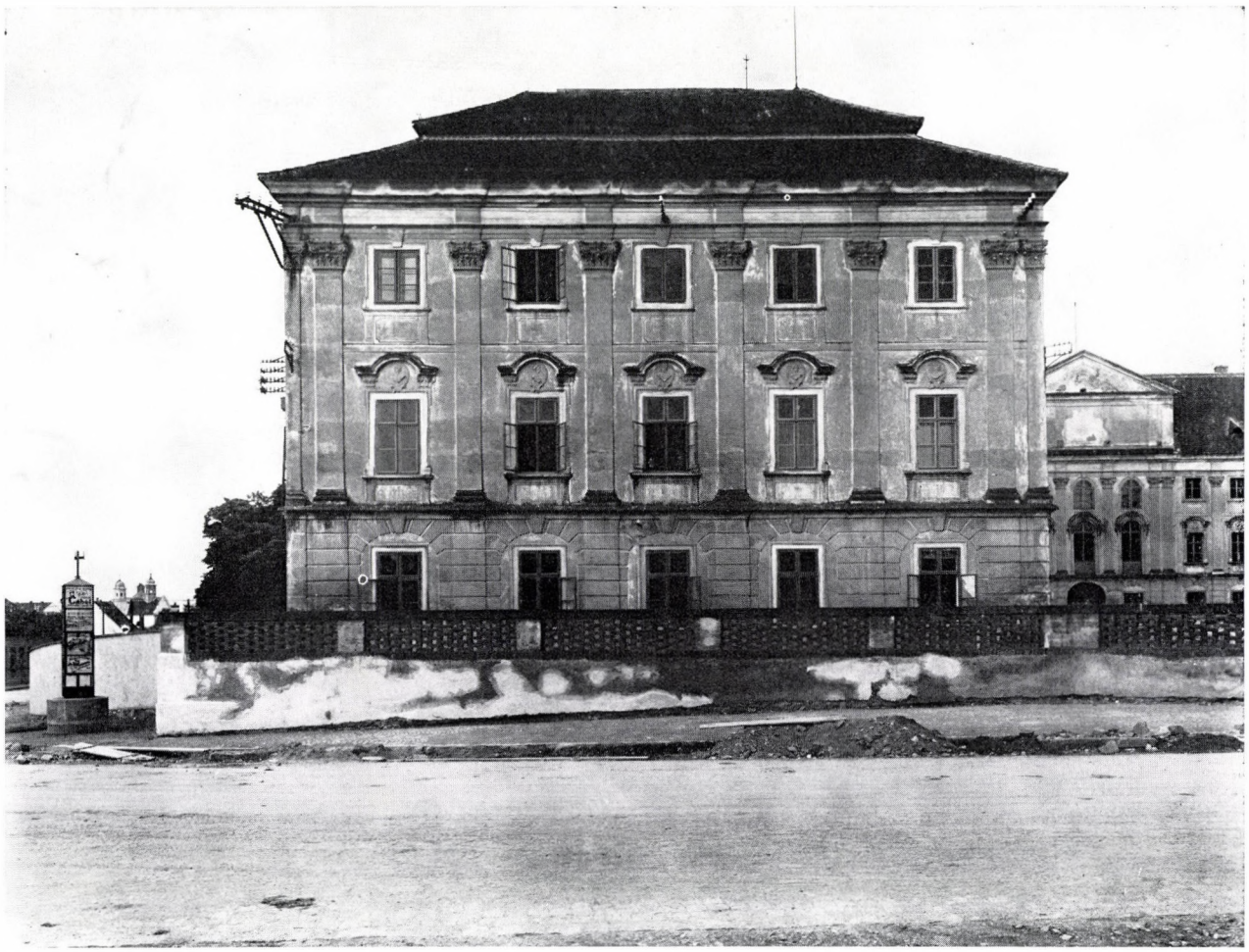


Abb. 16. Jaroměřice, gegenwärtige Ansicht der Quertraktfassade und des Ehrenhofes

beträchtlich nach unten. Das ist die einzige wirksame Horizontale im Preßburger Kirchenraum, die die Last des Flachkuppelgewölbes unmittelbar abfängt. Nun sind die Elemente der »Zwischenzone« nicht mehr gegen die Gewölbezone (Kuppeltambour) abgesondert.

Die neuen Forschungen betonen,[65] daß die Schloßkirche von Jaroměřice die Stileigenschaften ihres Vorbildes — der Wiener Peterskirche — beibehielt.[66] Nicht nur — wie erwähnt — die Hauptfront, sondern auch das Kircheninnere (Abb. 13) sind hier als Beispiele der entwicklungsgeschichtlich fortgeschritteneren Weiterentwicklung der Wiener Ausgangsidee ansprechbar. Vor allem fällt die konsequentere Abschaffung der Subordination von Begleiträumen auf. Die von der Peterskirche her bekannte »Zwischenzone« wird hier zum Rhythmus von gleichwertigen, nur in der Breitendimension abgesonderten Nebenräumen umgestaltet, deren Bögen praktisch bis zum unteren Tambourgebälk emporreichen. Bei allen seitlichen erweiternden Elementen des Raumzylinders setzt sich die identische Raumtiefe durch. Am Äußeren aber findet man doch die für die Peterskirche und die Preßburger Dreifaltigkeitskirche charakteristischen risalitartigen Projektionen. Bei der Peterskirche deckt sich das Interieur mit dem Äußeren vollständig; der ovale Kuppelzylinder verweist auf den mächtigen Innenraum und die Risalite deuten die in der Querachse liegenden Nebenräume an. Für die Questenbergsche Schloßkirche gilt diese Charakteristik nur mit Einschränkungen. Unterhalb des Tambouransatzes macht sich der die Gesamtstruktur bereichernde und in der Nachfolge der Wiener Peterskirche einzigartige Umgang geltend. Dieser zeigt, durch dünne Wandstücke völlig getrennt von den Nebenräumen des Kircheninneren, in der Querachse eine durch Kreuzgewölbe akzentuierte Ausweitung, mit der außen der Risalit korrespondiert. Die am



Abb. 17. Jaroměřice, Gartenseite des Schloßbaus mit Kirche

Gesamtprospekt detailliert dargestellte Seitenfassade der Schloßkirche (Abb. 10) gibt die konkav sich vorwölbende risalitartige Mitte zu erkennen, die beiderseitig von einschwingenden Wandstücken begleitet wird, die zu den Sakristeien und (im Vergleich zu St. Peter) zu den stark entwickelten und mächtig vorgeschobenen Türmen hin zu vermitteln haben. Mit diesem Rhythmus konkav-konvex-konkav gelangt man in die Nähe von borrominesken, wogenden Wandflächen.[67] Wie bei Guarrinis Hauptfassade Pallazzo Carignano in Turin (der gegenwärtige Bestand) und bei den damit eng zusammenhängenden Kirchenfassaden Hildebrandts (Deutsch-Gabel, Wien-Piaristen) realisiert sich in Jaroměřice die Bewegung der Seitenfassade in einer seichten Raumschicht.[68] Diese wogende Umgangswand läßt eine bisher unbeachtet gebliebene Verbindung zwischen den beiden Richtungen erkennen, die den Zentralbau Hildebrandts um 1700 bestimmten.

Beim Preßburger Bau muß der Verzicht auf den Tambour (Abb. 6) als nicht unbedeutende Verarmung der Gesamtkomposition beurteilt werden. Hildebrandt, der bekanntlich anspruchsvolle und kostspielige Projekte zu entwerfen pflegte, hat im Problem der Hauptraumeinwölbung überwiegend auf die manieristisch bestimmte Tambourkuppel zurückgegriffen.[69] In der Frühphase Hildebrandts bleibt die Tambourlosigkeit auf Begleiträume beschränkt, z. B. die längsovale Flachkuppel über dem Presbyterium der Wiener Piaristenkirche.[70] In unserem Zusammenhang kommt nun der Kirche des Linzer Priesterseminars eine besondere Bedeutung zu.[71] Bei beiden Kirchenbauten, die die ursprüngliche Idee der Wiener Peterskirche vereinfacht weiterführen, d. h. bei der Preßburger Dreifaltigkeitskirche und beim erwähnten Linzer Bau erfolgte die Grundsteinlegung 1717, also im selben Jahre. In den Diagonalachsen der Seminarkirche sind die Tore mit Wandnischen über ihnen ausgeführt, für die das Gebälk wie für ihre Gegenstücke bei St. Peter eine klare Abgrenzung nach oben repräsentiert. In den Linzer Transversalachsen öffnen sich mächtige Rundbogen, die zwar die konsolengestützte Gesimshorizontale nicht unterbrechen, die Architrav- und Friespartie dagegen mit den

Bogenscheiteln durchstoßen; d. h. das von der Peterskirche her bekannte Verfahren, die traditionsgebundene Subordination von Begleiträumen abzuschaffen, wirkt sich hier abgeschwächt weiter aus. Beidenorts ist der tiefovale Hauptraum von einer flachen Kuppelschale überwölbt, deren Last durch acht Stichbogen auf die Gebälkhorizontale übergeleitet wird.[72] Das Linzer Innere strebt nach mehr Einzelexistenz für die zu flachen Nischen reduzierten Nebenräume in den Hauptachsen. Preßburg wäre in diesem Punkt als entwicklungsgeschichtlich fortgeschrittener anzusehen. Die nüchternen, aber sehr reichen Wanddekorationen der Seminarkirche fügen sich gut in die mittlere Schaffenszeit Hildebrandts, während die Trinitarierkirche in dieser Hinsicht ganz konservativ gehalten ist, indem sie mit dem Vokabular von Hildebrandts Anfängen korrespondiert. Preßburg und Linz bedeuten variable Lösungen, die die Idee der Peterskirche vereinfacht weiterführen und die Merkmale einer identischen Grundeinstellung demonstrieren. Konservatives und Modernes, gemessen an der Hildebrandtschen Entwicklung, begegnen einander in diesen praktisch gleichzeitig entstandenen Bauten beidenorts in den klar ausgewogenen Proportionen.

In dem für Hildebrandt zusammengestellten Oeuvre findet sich in der Wiener Piaristenkirche eine weitere Flachkuppel.[73] Diese verschneidet sich mit den konvexen Wänden, die in den Hauptachsen durch Doppelgurte ersetzt werden. In der Gewölbezone ist also die Durchdringung eines von konkav eingeschwungenen Seiten gebildeten Achteckes und einer Halbkugel feststellbar.[74] In der großen Hildebrandt-Monographie bezeichnete B. Grimschitz die Probleme der Datierung des Verzichts auf die Tambourkuppel[75] und der Einschränkung von Hildebrandts Urheberschaft[76] am Piaristenbau als offene Fragen. Es empfiehlt sich, an dieser Stelle unsere Aufmerksamkeit auf die Schloßkapelle zu Smiřice bei Königgrätz zu richten,[77] deren Raumstruktur unseres Erachtens für die Theorie von R. Wagner-Rieger weitere Argumente liefert. Für diesen Bau liegt ein von 1706 datierter Originalgrundriß vor (Abb. 21), den V. Richter zuerst veröffentlichte. Die Schloßkapelle zu Smiřice und die Wiener Piaristenkirche präsentieren den aus dem Achteck konstruierten Kernraum (Abb. 22), den konkav einschwingende Seiten »begrenzen«. In Smiřice sind es die von Pilastern akzentuierten Pfeiler, die die geometrische Ausgangsidee zu verdeutlichen haben. Diese Pilasterpfeiler repräsentieren hier mit der von ihnen abgefangenen Flachkuppel die den Inneraum bestimmende Baldachinordnung (Abb. 19). »Dieses Baldachinprinzip bringt uns die von der gotischen Architektur her bekannte Raumgestaltung des unendlichen Raumes beträchtlich in Erinnerung« (V. Richter). Die Anwendung der Flachkuppel resultiert hier aus der primären Raumidee, die Begleiträume und den Hauptraum ineinanderfließen zu lassen. In der Genesis der Raumstruktur sind tonnengewölbte Diagonalnischen von besonderer Wichtigkeit.[78] Ihre Schildbogen sind nun so hoch angebracht, daß sich die Tonnengewölbe mit der Flachkuppel durchschneiden und eben aus dieser Verschneidung der beiden Gewölbeformen resultiert hier die Gestalt von konkav einschwingenden Gewölbegurten (Abb. 19). »Konvexe Segmente des Kircheninneren nahmen in 'lünettenartigen' Durchdringungen von Tonnengewölbe und Ovoid ihren Ursprung« (V. Richter).

Aus der Analyse der Schloßkapelle zu Smiřice ergibt sich für die Wiener Piaristenkirche die wichtige Erkenntnis, daß das sphärische Verbindungsgewölbe und die Flachkuppel zueinandergehören.[79] Der Kapellenbau von Smiřice geht sicher auf eine einheitliche Planung zurück.[80] Vielleicht liegt hier das erste Vorkommen der sich mit konkav einschwingenden Wänden verschneidenden Flachkuppel im mitteleuropäischen Raum überhaupt vor.[81] Als es in Wien zur Entscheidung kam, die Raumkonzeption von Smiřice auch im Piaristenbau zu realisieren, stand der umplanende Meister vor der Aufgabe, die daraus resultierenden Raumzusammenhänge mit all dem, was aus der ersten Etappe schon dastand, in Einklang zu bringen. Die Gemeinsamkeit von konkav einschwingenden Wänden bei den beiden verglichenen Bauten kam dem Wagnis förderlich entgegen. Das von der ersten Bauetappe festgelegte Raumkreuz der Piaristenkirche setzt nun die von konvexen Gewölbegurten gebildeten »Wände« in die Hauptachsen, wozu man in der Längaschse zu Smiřice Entsprechendes findet (Abb. 20). Während in den Transversalen das Ineinanderfließen von Räumen zum Tragen kommt, bleibt in den Diagonalen die Addition gültig bestehen, indem nischenartige Kapellen unterhalb des Hauptgesimses in den Kuppelpfeilern sitzen.

Die Aufgabe, den Raum mit Flachkuppel und sphärischem Gewölbe gemeinsam zu bilden, so wie sie am Beispiel von Smiřice demonstriert werden konnte, hilft uns nun, die Zeit zu bestimmen,



Abb. 18. Stift Melk, Ansicht der Gesamtanlage



Abb. 19. Smiřice, Innenansicht der Schloßkirche

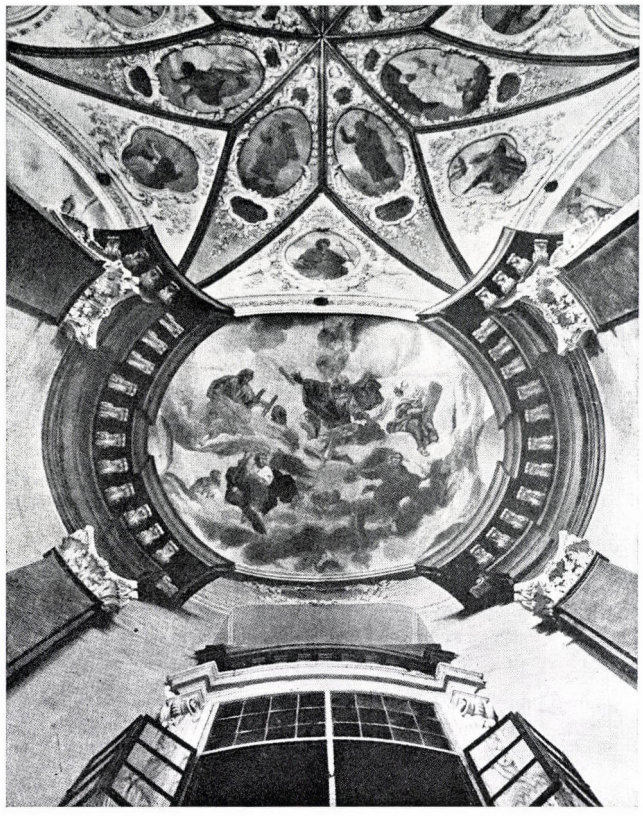


Abb. 20. Smiřice. Eingangsraum der Schloßkirche

wann die Entscheidung zugunsten der tambourlosen Kuppel getroffen wurde. Auf dem Dientaenhofferschen Entwurf sind für das Presbyterium zwei sphärische Gewölbegurte eingezeichnet, die über vier in den Wandecken stehenden Freisäulen emporsteigen. Diese Säulen lassen sich mit denen identifizieren, die im Mai 1721 bestellt, aber nicht geliefert wurden.[82] Aus dem Bestellungsdatum wird der »terminus ad quem« für den Verzicht auf den Tambour gewonnen, der in die Zeit fällt, zu der R. Wagner-Rieger die Wiener Tätigkeit des jüngeren Dientzenhoffer lokalisiert.[83] Das unbegrenzte Fluktuieren des Raumes, das sich mit der Planänderung im Inneren der Maria-Treu-Kirche durchsetzt, hat im Werk Hildebrandts gar keine Entsprechung.[84] Für Smiřice, das der neuen Raumidee im bekannten Vergleichsmaterial am nächsten steht, ist auf Grund von jüngsten Forschungsergebnissen Johann Santin-Aichel als Urheber zu nennen.[85] Die Beziehung von Smiřice zu der böhmischen Klosterkirche zu Obořiště kann als erwiesen gelten.[86] Santini und Christoph Dientzenhoffer Vater sind damit als Urheber zu bezeichnen, die dem Kilian Ignaz bei seiner Umplanung der Wiener Piaristenkirche zur Verfügung standen.

Nun sind noch die kunsthistorischen Ergebnisse mit besonderer Berücksichtigung der Urheberfrage bezüglich der Preßburger Trinitarierkirche zu überblicken. Die Identität der Hauptfassaden zu Preßburg und Jaroměřice erhärtet nur die im Schrifttum eingebürgerte Vorstellung, daß der Ausgangspunkt für den Stil der beiden Bauten in Wien zu suchen ist. Da in Jaroměřice die wichtigsten Entsprechungen (Hauptfront) im Sinne der ersten Idee unausgeführt blieben und, wie hier gezeigt werden konnte, der dortige Erstentwurf der Schloßkirche sich in die Reihe der Hildebrandtschen Zentralkirchen um 1700 einwandfrei eingliedert, muß die Preßburger Kirche jener Meister entworfen haben, der sich das unrealisierte Erstprojekt der Questenbergschen Schloßkirche einsehen konnte.[87] Die Preßburger Kirche kombiniert die Wesensmerkmale der Wiener Peterskirche und der Questenbergschen Schloßkirche. Diese beiden sind als ihre Ansatzpunkte ansprechbar. Für die Planrisse der beiden Kirchen, die Varianten zum Thema der römisch orientierten Zentralkirche repräsentieren, ist eine etwa gleichzeitige Entstehung anzunehmen. Die Preßburger Trinitarierkirche entstand beträchtlich später. Hier wird am Vokabular von Hildebrandts erster

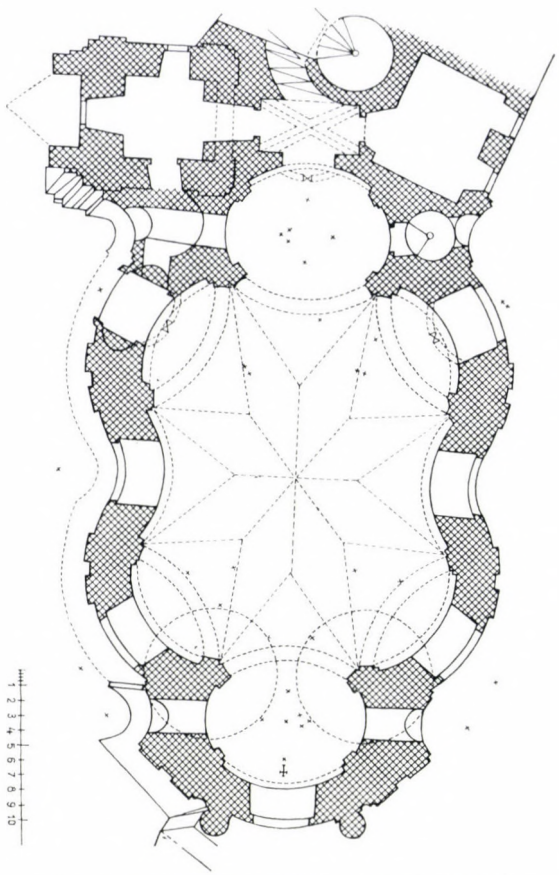


Abb. 21. Smiřice, Grundriß der Kirche (1706)

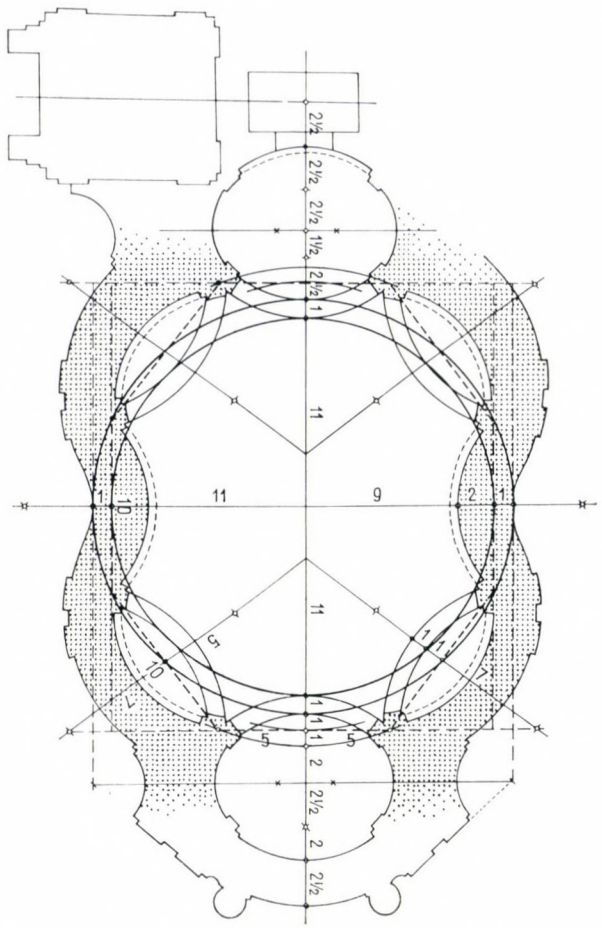


Abb. 22. Smiřice, Grundriß, Rekonstruktion von V. Richter

Schaffenszeit (Abb. 3, 4) festgehalten. Es ließe sich nun annehmen, daß diese konservativen, nach mehr als einem Jahrzehnt wieder zum Vorschein kommenden Formen für Hildebrandt ganz unwahrscheinlich wirken würden. Verglichen mit den beiden früher geplanten Zentralkirchen, ist in Preßburg ein Reduktionsverfahren erkennbar, das sich mit dem Verzicht auf den Tambour keinesfalls erschöpfte. So läßt sich auch die für Hildebrandt urkundlich gesicherte und mit der Preßburger gleichzeitig entstandene Linzer Seminarkirche einstufen. Dieses bei Hildebrandt bisher zu seiner Zeit alleinstehende Prachtstück hat aber im Ornamentalen etwas ganz anderes zu bedeuten. Auf Grund der bisherigen Kenntnisse sind zwei Argumente hervorzuheben, die für Hildebrandts Urheberschaft an der Preßburger Dreifaltigkeitskirche sprechen könnten. Das Fehlen der für das zweite Jahrzehnt typischen Hildebrandtschen Dekorationsformen muß nicht unbedingt zu der Annahme führen, daß der projektierende Meister nur unter den zweitrangigen zu suchen sei. Die Preßburger Dreifaltigkeitskirche wird mit der Wiener Peterskirche wegen des Trinitarierordens in Verbindung gebracht. Zur Entstehungszeit der Planrisse für Preßburg ist es meines Erachtens nach von Belang, daß Hildebrandt in seinem für die Linzer Seminarkirche ausgearbeiteten Projekt auf den Typus der Peterskirche zurückgriff. Der große Meister muß sich mit dem Problem des Verzichts auf den Tambour in mehreren Varianten beschäftigt haben. Eine davon, bei der die Gesamtwirkung der Peterskirche am meisten erhalten blieb,[88] mag der Vorstellung der Trinitarier hinsichtlich der Bauform ihrer Klosterkirche am besten entsprochen haben. In diesen Kontext gliedert sich eine sicher nicht apokryphe Tradition gut ein, die Beziehungen des Prinzen Eugen von Savoyen zum Preßburger Bau erwähnt.[89] Der große Feldherr soll sich für einschlägige Entwürfe interessiert haben. Da sich nicht ermitteln läßt, daß der Savoyer zu den freigebigen Mäzenen der Klosterkirche gehörte, dürfte man auf Grund dieser Erwähnung sein Interesse an den Bauideen seines bevorzugten Wiener Architekten annehmen.[90]

ANMERKUNGEN

* Die vom Kunsthistorischen Seminar der Universität Freiburg i. Br. geleiteten und von der Humboldt-Stiftung, Bad Godesberg großzügig geförderten Forschungsarbeiten im süddeutschen und österreichischen Raum (1969—70) haben mir eine für die vorliegende Abhandlung unerläßliche Basis zu breiteren Vergleichsmöglichkeiten geboten, wofür ich hier meinen verbindlichen Dank aussprechen möchte.

[1] Zur Geschichte des Klosters und der Kirche der Trinitarier zu Preßburg, vgl. *Bél, M.:* Notitia Hungariae historico-geographica. Historia urbis Posoniensis I, Viennae, 1735, 613 ff; *P. Fr. Johannes a S. Felice:* Annalium provinciae S. Josephi ordinis ss. Trinitatis red. capt. libri X, Viennae, 1739; *Nádor, E.—Weyde, G.:* Die zweihundertjährige Dreifaltigkeitskirche, Preßburg, 1925; *Váross, M.:* Bratislava, stavebný vývin a pamiatky mesta, Bratislava, 1961, 201 ff.

[2] Größere Stichkappen, die zu den großen, das Gebälk durchreißenden Bogen gehören (Abb. 5), sind hier Sache der Scheinarchitektur.

[3] *Weyde, G.:* Kunstgeschichtliches über die Dreifaltigkeitskirche in Preßburg, in: Die zweihundertjährige Dreifaltigkeitskirche in Preßburg, 1725—1925, Preßburg, 1925; *Wagner, V.:* Kostol sv. Trojice a malba na jeho sklepení, Sborník Matice Slovenskej 4, 1926, 1—19.

[4] Johann Lucas von Hildebrandts Kirchenbauten, Wien, 1929.

[5] *Franz, A. R.:* Preßburg, die ehemalige Hauptstadt Ungarns, Berlin—Stuttgart, 1935, 65; *Menzl, V.* und *D.:* Bratislava—Stavebný vývoj mesta a hradu, Preßburg, 1935; *Franz, A. R.:* Die Wiener Peterskirche, die Preßburger Trinitarierkirche und deren Erbauer, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1938, 126 ff. — *P. Voit* erwähnt die Preßburger Kirche im großen Zusammenhang der von ihm verfolgten Auswirkungen Dientzenhofferscher Baugedanken in Ungarn. (Der kunstgeschichtliche Ursprung der Minoritenkirche in Eger, Zum Lebenswerk Kilian Ignaz Dientzenhoffers; Acta Historiae Artium XI, 1965, 206 ff.) Als erster hob er mit Hinblick auf die Wiener Piaristenkirche und weitere Bauten von Dientzenhoffer die eigenartige Ästhetik der tambourlosen Kuppel hervor, ohne daß die Zugehörigkeit der Trinitarierkirche zur österreichischen Barockbaukunst irgendwie eingeschränkt werden müßte. Der Urheber dürfte auf Grund von unverkennbaren Reduktionen der Wanddekorationen, die an einen im Sinne einheimischer Traditionen schaffenden Meister zu urteilen erlaubten, im Milieu zweitklassiger Meister gesucht werden. Franz Jängls Teilnahme am Preßburger Bau wird vorgeschlagen. »Von Franz Jängl wissen wir, daß er einer der großen Bauunternehmer von Wien war, viele herrschaftliche und kirchliche Bauten knüpfen sich an seinen Namen. Da aber Jängl, Oettel, Matthias Gerl und andere keine Entwürfe hinterlassen haben, die zur Bestimmung ihres künstlerischen Ranges herangezogen werden könnten, zählen wir sie auch jetzt noch gern zur Kategorie der nur ausführenden Baumeister bzw. Bauunternehmer.« *Voit, P.:* Unbekannte Entwürfe Franz Anton Pilgrams, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIV, 1971, 124. Für weitere Literaturhinweise vgl. *Váross, M.:* Bratislava, Stavebný vývin a pamiatky mesta, Bratislava, 1961, 201 ff. Zur inneren Ausstattung der Kirche vgl. *Maliková, M.:* Die Schule G. R. Donners in der Slowakei, Manuskript im Kunsthistorischen Institut der Akademie der Wissenschaften zu Preßburg, 1968; *Maliková, M.:* Zur Tätigkeit des Franz Anton Palko in Preßburg, in: Alte und moderne Kunst, 1970/110, 18 ff.

[6] Johann Lucas von Hildebrandt, Wien—München, 1959, 209.

[7] Vgl. *Wagner-Rieger, R.:* Rezension über B. Grimschitz (vgl. Anmerkung 6) in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 25/2, 177.

[8] *Franz, H. G.:* Die deutsche Barockbaukunst Mährens, München, 1943, 36, T 14; *Richter, V.:* Ein unbekannter Planriß der Wiener Karlskirche, Umění X, 1962, 507 ff., bes. 51.

[9] Für die Hauptfassade steht zur Zeit nur die Datierung Cerronis, die glaubwürdig sein dürfte, zur Verfügung. »Die Vorhalle ließ erst Dominik Fürst Kaunitz erbauen.« Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I, Abt. 1807, Bl. 196 b — Handschrift im Landesarchiv Brünn I, 32. Davon ergibt sich für die bauliche Errichtung der gegenwärtigen Eintrittshalle die Spätdatierung nach 1752, als nach dem Tode des Johann Adam von Questenberg Dominik Andreas von Kaunitz-Rietberg die Verwaltung der Herrschaftsgüter übernahm. *Fišer, J.:* Chrám svaté Markety, panny a mučednice v Jaroměřicích nad Rokytnou. Jaromèřice, 1939, 26.

[10] Die südliche Entsprechung wurde nie ausgeführt (Abb. 12).

[11] Abb. *Grimschitz, B.:* Hildebrandt l. c. Tafel 30.

[12] *Wagner-Rieger, R.:* Die Piaristenkirche in Wien, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVII, 1956, 56. Auch J. M. Prunners Bauten bieten Vergleichbares; *Grimschitz, B.:* Johann Michael Prunner, Wien, 1958; *Hubala, E.:* J. M. Prunner, Christliche Kunstblätter 1, 1959, 9 ff.

[13] Der älteste uns bekannte Grundriß der Peterskirche geht auf die Hand des Kilian Ignaz Dientzenhoffer zurück (Abb. *Grimschitz, B.:* Hildebrandt, l. c. T. 28). Die Entstehungszeit des Planrisses ist spätestens in den Jahren 1721—22 anzunehmen (*Wagner-Rieger, R.:* Die Piaristenkirche, l. c. 61). Nach Grimschitz muß Hildebrandt frühestens Ende 1702 Planrisse Gabriele Montanis im Sinne des gegenwärtigen Aussehens umgestaltet haben. Von der Erwähnung einer neuen Fassade im Jahre 1734 müssen keine stilistischen Konsequenzen gezogen werden. *Grimschitz, B.*, l. c. 47—51.

[14] *Grimschitz, B.:* Hildebrandt, l. c. 40, 179.

[15] *Wagner-Rieger, R.:* Die Piaristenkirche, l. c. 60.

[16] Die Türme von Jaroměřice sind von flächenhaften Dekorationen überzogen, wo die schwellende Kraft entsprechender Motive der Wiener Peterskirche verloren gegangen ist. In Preßburg bedeuten in dieser Hinsicht kräftige Gebälkgesimse, die sich trotz einer ganzen Reihe vorgenommener Vereinfachungen behaupten, einen hochbedeutenden Hinweis auf den Wiener Ausgangspunkt.

[17] Den beiden ist gegenüber Gabel die Schlankheit der Gesamtfront, das nähere Aneinanderrücken der Diagonaltürme gemeinsam, was mit dem tiefovalen Kirchenraum zusammenhängt. Vgl. *Grimschitz, B.*, Hildebrandt, l. c. 179.

[18] Die klare Herausstellung des Kuppeltambours mag eine Umgruppierung der Akzente zur Folge gehabt haben, nämlich das Emporfahren von Diagonaltürmen.

[19] *Grimschitz, B.:* Hildebrandt, l. c. 28 ff., 173 Abb. T. 7.

[20] Wagner-Rieger R. hat im Oeuvre Hildebrandts mehrere Verbindungen zwischen dem Palais Mansfeld-Fondi (Schwarzenberg) und den frühen Kirchenbauten festgestellt. Vgl. Die Piaristenkirche, l. c. 54; Rezension in der Zeitschrift für Kunstgeschichte, l. c. 179 ff.

[21] *Grimschitz, B.:* Wiener Barockpaläste, Wien, 1944, 18—19, T. 28; *Richter, V.:* Fischeriana II, Umění XVI, 1968, 74 ff.; *Grimschitz, B.:* Hildebrandt, l. c. 179—180, T. 34.

[22] Vgl. Palais Questenberg-Wien, Schreyvogelhaus Breslau; *Grimschitz, B.:* Hildebrandt 203.

[23] Ein giebelbekrönter Mittelrisalit erscheint im Oeuvre Hildebrandts beim Gartenbelvedere des Gartenpalastes Starhemberg-Schönburg, zum ersten Male an einem Profanbau. *Grimschitz, B.:* Hildebrandt, 59, T. 39. Bei der Ehrenhoffassade in Jaroměřice ist die Mittelachse des Risalits keineswegs durch eine weitere Steigerung des dekorativen Reichtums akzentuiert. Am Sockelgeschoß, wo die von Karyatiden getragene Balkonvorhalle die gesamte Risalitbreite einnimmt, kommt dieselbe Tendenz zum Tragen.

[24] Zu vergleichen sind die Fassaden zu Gabel und die der Wiener Piaristenkirche.

[25] *Fleischer, Gy.:* Adatok a Féltoronyi kastély és belső díszítésének történetéhez. Budapest, 1929; *Grimschitz, B.:* Hildebrandt 72, T. 70.

[26] *Tietze, H.:* Wolfgang Wilhelm Prämers Architekturwerk und der Wiener Palastbau des XVII. Jahrhundertes. Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXXII, Wien, 1915, 343 ff.; *Frey, D.:* Csepel-Sziget térképe

1728-ból, Archaeológiai Értesítő, XVII, 1928, 159 ff.; *Grimschitz, B.:* Hildebrandt, l. c. 51 ff., 186, T. 32, 39.

[27] H. G. Franz (Die Deutsche Barockbaukunst Mährens, München, 1943, 36, 57) brachte die Schloßkirche mit der Wiener Peterskirche in Verbindung. Für den Schloßbau wird Hildebrandts Urheberschaft als offene Möglichkeit belassen, die durch den Fassadenriß des Wiener Questenbergschen Palais (Abb. *Grimschitz, B.:* Hildebrandt l. c. T. 38) gestützt wird.

[28] Architekt zámku a kostela v Jaroměřicích nad Rokytnou, Umění 1, 1953, 176 ff.; *Ders.:* Jaroměřice, státní zámek, město a okoli, Praha, 1953, 4.

[29] »In Mähren können drei Projekte Prandtauer zugezählt werden: das Schloß zu Jaroměřice nad Rokytnou, das Schloß zu Myslibořice und das unausgeführt gebliebene Schloß zu Bohušice unweit von Moravské Budějovice.« Umění 12, 1964, 321.

[30] *Richter, V.:* Neznámý plán kostela sv. Karla Boromejského ve Vídni. Umění X, 1962, 507—510.

[31] Diese sind bisher unveröffentlicht geblieben.

[32] Zum Verwaltungsmechanismus der Questenbergschen Güter vgl. detailliert *Helfert, V.:* Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenbergu, Prag, 1916, 69 ff.

[33] Rappolten Kürchen den 3ten Febr. 1707. Wohl edler und gestrenger, hochgeehrtist gebietender Herr Regent! Anbei die verlangte Attestation und von Herrn Praelaten von St. Andrae an Ihre hochgräfliche Genaden, unsern gnädigsten hochgebietenden Grafen und Herrn Herrn (tit.), ein schöner Befelch, der mit erindert, wie daß H. Paumeister von St. Pölten mit denen bewußten Rissen aldorthen gewesen, welche er gehrn bei Herrn Baron von Blauenstein übersenden wollen; weilen aber derselbe nicht zu St. Andrae, sondern zu Wien wahre, hette er, Paumaister, solche Risse widerumben mit sich nacher Haus genohmen... Mich gehorsamb befehle und verharre Meines hochgeehrtist gebietenden Herrn gehorsamber Diener Johann Andreas Zehmann m. p.

[34] Rappolten Kürchen den 8. septembris 1707. Wohl edler und gestrenger hochgeehrtist gebiettender Herr Regent; Berichte gehorsamst das ich mit Herrn Prandauer gott sey Lob gestern glücklich nacher Haus khomen, und weillen er des Tags 2 fl. begehrt, als habe ihm wegen denen vorm Jahr hiehero gethanen 2 und der jetzigen märerischn Rais zusammen 30 fl. geben, es hette zwaar etwas mehrers nach dem Tag zurechnen ausgetragen, allein wahr er mit disen zufriden, und laßt sich gegen Ihre Hochgräfl. Genaden genädigst hochgebiettenden Herrschaften (tit.) underthäns bedankchen; . . .

[35] Vgl. die Zugehörigkeit von Rappoltenkirchen zur Diözese St. Pölten.

[36] Rappolten Kürchen, 4. Novembris 1707. Von Jarmeritz hat mir Herr Hauptmann unterm verweichenen 29. okt. geschrieben, so erst gestern erhalten, daß Herr Prandauer auf gnädigste Herrschaft Befehl unverzüglich dahin reisen solle, und weillen gleich einen Potten umb in nachher St. Pölten geschickt habe als hoffe, daß er heunt herab und morgen in Mähren gehen wird . . .

[37] Rappolten Kürchen, den 9. novembris 1707. . . . Herr Prandauer ist vergangenen Montag zu gnädigst Hochgebiettenden Herrschaft (tit.) nacher Jaromeritz veraist.

[38] *Hantsch, H.:* Jakob Prandtauer, Wien, 1926, 15.

[39] Die Häufigkeit seiner etwaigen Bauinspektionen nach dem Jahre 1707 liegt immer noch im Dunklen.

[40] Die Bauarbeiten müssen spätestens im Jahre 1709 in vollem Gang gewesen sein, was durch die urkundlich gesicherte Teilnahme »von wällischen Maurern« an der im westlichen Schloßteil gelegenen Sala terrena bestätigt wird. Hauptrechnung des Burggrafenamtes aus dem Jahre 1709; Landesarchiv Brünn, J. II, 250, No 24.

[41] Hier kann der Saalrisalit der Gartenfront des Gartenpalastes Schwarzenberg zum Vergleich herangezogen werden, wo Veränderungen Fischers 1723 zu datieren sind. *Grimschitz, B.:* Hildebrandt l. c. 34 ff., Abb. T. 17. 1723 wird für Jaroměřice berichtet. »Mit dem Kirchen- und Schloßgebäu wird eifrigst fortgefahren.« *Helfert, V.:* l. c. 57.

[42] Der Mittelrisalit des Melker Einfahrttraktes (1718) korrespondiert mit dem Palais Trautson (Pläne 1709 bis 1711). 1714 wird mit dem Neubau des Stiftes Herzogenburg begonnen, wo Prandtauers Zusammenarbeit mit Fischer urkundlich nachgewiesen ist. Vgl. *Hantsch, H.:* Jakob Prandtauer, l. c. 80 ff.; *Sedlmayr, H.:* Fischer von Erlach der Ältere, München, 1956, 209 ff.; *Feuchtmüller, R.:* Jakob Prandtauer und sein Werk, in: Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis, Ausstellung zum 300. Geburtstag des großen österreichischen Baumeisters, Melk 1960, 31.

[43] *Feuchtmüller, R.:* l. c. 112 ff.; *Tietze, H.:* Die Denkmale des politischen Bezirks Melk, Österreichische Kunsttopographie III, Wien, 1909, 280 ff., Abb. 276, 277; H. Hantsch, l. c. 44.

[44] *Feuchtmüller, R.:* l. c. 113.

[45] *Feuchtmüller, R.:* l. c. 112; *Hubala, E.:* Renaissance und Barock (Epochen der Architektur), Frankfurt/Main, 1968, 177.

[46] Dazu trägt die Höhe von Verbindungstrakten wesentlich bei.

[47] In Melk verbindet ein solcher Altan die beiden gegen Westen konvergierenden Pavillons. In Jaroměřice verrät die um den Tortrakt konzentrierte Komposition Nahverwandtes. Der Tortrakt erhält hier eine Fortsetzung in der Gestalt von viertelkreisförmig verlaufenden Verbindungstrakten, die die so entstandenen Nebenhöfe gegen den Marktplatz zu abschließen.

[48] Federzeichnung, graue Tusche; Kuppel, Turmoberteile und Dächer von Schloßtrakten blau; ohne Beschriftung. In der Zeichnerfrage dieses Prospektes muß die Eigenhändigkeit der beiden erwähnten Projektanten als ausgeschlossen gelten, was schon durch das Vorhandensein von Staffagenfiguren bestätigt wird. Innerhalb des Plankörpers von Johann Lucas von Hildebrandt wird einer einzigen Ausnahme begegnet, der Würzburger Domfassade, wo die Staffagenfiguren von einer anderen Hand in die Originalzeichnung nachträglich eingezeichnet wurden. *Grimschitz, B.:* Hildebrandt, l. c. 167. Bei Prandtauer gibt es nichts Analoges. Der Gesamtprospekt präsentiert eine Ansicht des ursprünglich geplanten Schlosses.

[49] B. Grimschitz, der sich sein Leben lang der Aufgabe widmete, Hildebrandts Baudenken und seine Auswirkungen in größtmöglicher Breite zu erfassen, stellte das hier zu erörternde Problem de facto in Abrede. »Von einer Berührung Hildebrandts mit Prandtauer ist nichts bekannt, obwohl die großen Stiftsbauten Göttweig und Melk von den beiden Architekten einander so nahe auf Höhen über der Donau errichtet wurden und Abt Dr. Gottfried Bessel, der Bauherr von Göttweig, mit dem Reichsvizekanzler Friedrich Carl von Schönborn befreundet war.« — Hildebrandt, l. c. 24. Erst R. Wagner-Rieger hat die Frage nach den Wechselbeziehungen beider Hauptmeister des österreichischen Barocks zum konkreten Problem erklärt. In der Baugeschichte von Göttweig wird eine Berührung der beiden festgestellt und auf dem Gebiet der einschiffigen Kleinkirchen wird Prandtauer als der Gebende betrachtet (Rezension von Grimschitz, l. c. 182). Was die Prandtauer-Forschung anbelangt, nahm sein Monographist Hugo Hantsch (Jakob Prandtauer l. c. 102) in der Sache einer Sonderung von Fischers und Hildebrandts Baugedanken in Prandtauers Werk einen skeptischen Standpunkt ein. R. Feuchtmüller (l. c. 29, 190) betrachtet neben Fischer auch Hildebrandt für das dynamische Einziehen von Wandabschnitten zwischen mächtig verkröpften Pilastern als einen möglichen Urheber und auch für die Mansardendachsilhouttee des Marmorsaales zu St. Florian dient Hildebrandts Lösung als Vorbild.

[50] *Hantsch, H.:* l. c. 27; *Feuchtmüller, R.:* l. c. 112. Dieser der Klosterchronik des Anselm Schramb (Chronicon. Melicense, Wien, 1702) hinzugefügte Grundriß trägt die Signatur »Jacobus Brandauer, delineator et architectus«. Auf Grund der Beschriftung ist Prandtauer als Zeichner gesichert. Zu Beschriftungen barocker Planrisse vgl. *Richter, V.:* Dodatky k stavebním dějinám kostela sv. Salvátora v pražském Klementinu, Památky archeologické 37, 1931, 18 ff.; *Franz, H. G.:* Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen und Mähren, Leipzig, 1962, 41 ff.; *Richter, V.* Umění 12, 1964, 314. Die ersten Eintragungen im Melker Baujournal (1701) können nun zur Bestimmung der Projektantenpersönlichkeit beitragen. Neben Prandtauer lieferte damals auch Franz Jängl zwei Planrisse für den Neubau

der Stiftskirche (»Dem Franz Pönkchln Maurermaistern zu Wienn wegen zwei gemacht und übergebenen Kürchenrüssen sambt der reissunkosten nacher Mölckh.« *Tietze, H.:* Die Denkmale des Politischen Bezirkes Melk, Österreichische Kunsttopograhie III, 186), die aber abgelehnt worden sein müssen, da am 6. April folgenden Jahres mit Prandtauer der Kontrakt geschlossen wurde. Die Erwähnung von Jängls Plänen bietet nun für die von P. Voit formulierte Theorie, der Jängl als Projektanten auffassen möchte, eine wichtige Stütze. *Voit, P.:* Der Kunstgeschichtliche Ursprung der Minoritenkirche in Eger, Acta Historiae Artium XI, 1—2, 1965, 133 ff.

[51] Abb. Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis, Melk 1960, T. 6 und *Grimschitz, B.:* Hildebrandt, l. c. 39.

[52] Das wird mit Kremsmünster in Verbindung gebracht. *Franz, H. G.:* Die Fassade der Klosterkirche in Kremsmünster, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1954, 199 ff.; *Ders:* Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen und Mähren, Leipzig, 1962, 180 ff.

[53] Seit 1706; *Feuchtmüller, R.:* l. c. 172. Prandtauers Originalplan des Seitenstettener Pfarrarchivs, l. c. T. 12.

[54] In dieser Eigenschaft sind die Kirchenfassaden des niederösterreichischen Baumeisters Franz Anton Pilgram zu vergleichen: Preßburg — Elisabethinnen; Preßburg — Spitalkirche des Roten Sternordens; St. Gotthard — Zisterzienserkirche. (*Voit, P.:* Unbekannte Entwürfe Franz Anton Pilgrams, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIV, 1971, 125 ff.; Abb. 167, 170, 172—173, 175.) Für Pilgram, dem Preßburg seine weitere konkav eingezogene Kirchenfassade verdankt und dessen italienische Studien — wie den Erörterungen P. Voits, der unsere Kenntnisse über den zeichnerischen Nachlaß des Meisters wesentlich bereicherte, zu entnehmen ist — gesichert sind, standen im Gegensatz zu Prandtauer nicht nur österreichische Beispiele der Borromineske als mögliche Quelle zur Verfügung. *Voit, P.:* Rifflessi Borrominiani nell'architettura ungherese del settecento. Studi sul Borromini, Atti del Convegno promosse dall'Accademia Nazionale di San Luca II, Rom, 1967—70.

[55] *Hantsch, H.:* l. c. 52 ff., Abb. 89; *Feuchtmüller, R.:* l. c. 148 ff.

[56] *Hantsch, H.:* l. c. 74, Abb. 69; *Feuchtmüller, R.:* l. c. 179; vgl. *Sedlmayr, H.:* Österreichische Barockarchitektur 1690—1740, Wien, 1930, 41.

[57] Weitere Eventualitäten erwähnt *Feuchtmüller, R.:* l. c. 30.

[58] Diese Feststellung muß dahingehend konkretisiert werden, daß hier mit jenen Reduktionen, die auf Konto ausführender Meister oder Kopisten (Jaroměřice) zurückzuführen wären, nicht gerechnet wird.

[59] *Feuchtmüller, R.:* l. c. 173, Abb. 13.

[60] *Sedlmayr, H.:* Fischer von Erlach der Ältere, München, 1956, 209 ff.; *Schikola, G.* in: Jacob Prandtauer und sein Kunstkreis, l. c. 184. Vgl. *Grimschitz, B.:* Das kollektivistische Problem der Würzburger Residenz und der Schönbornkapelle am Würzburger Dom, Belvedere VII, 1925, 13 ff.

[61] Dagobert Frey (Johann Bernhardt Fischer von Erlach, Eine Studie über seine Stellung in der Entwicklung der Wiener Palastfassade, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte VI, 1923) sieht in Fischer Vater den Urheber. B. Grimschitz (Wiener Barockpaläste, Wien, 1944, 20) dachte zuerst an einen Italiener oder einen anderen italienisch orientierten Baumeister. Neuestens stabilisierte sich die Zuschreibung auf Hildebradt (*Bartušek, A.:* l. c. 1953; *Grimschitz, B.:* Hildebrandt 1959). R. Wagner-Rieger (Rezension von Grimschitz's Arbeit, Zeitschrift für Kunstgeschichte, l. c. 178) sieht im Bandelwerk, das im Wiener Milieu nachweislich Hildebrandt erstmalig aus der Interieurgebundenheit löste, eine wichtige Bestätigung, vgl. *Schwarz, H.:* Das Bandelwerk, Diss. Wien, 1950. In Wien wurde 1701 mit dem Neubau begonnen.

[62] *Helfert, V.:* l. c. 41 ff. Johann Adam von Questenberg (1678—1752), Graf, rheinländischer Abstammung. Nachdem er 1696 seine Dissertationsarbeit »Plena Pubertas Regia« vorgelegt und hiemit die Studien an der jesuitischen Karl-Ferdinand-Universität Prag beendet hatte, vertiefte er seine Hochschulbildung durch lange Reisen in Westeuropa (Niederlande, Frankreich, England, Italien). Während der italienischen Reise 1699 waren seine Stationen u. a. Rom und Turin, wo er nach V. Helferts Feststellung die Laute zu schlagen erlernte. Eine ausführliche Kenntnis der Barockbaukunst in Rom ist vorauszusetzten, desgleichen die von Guarrino Guarrinis Turiner Bauten, was eine weitere, auf Hildebrandt hinweisende Beziehung bedeuten dürfte.

[63] Abb. *Grimschitz, B.:* Hildebrandt, l. c. T. 24.

[64] Darin spürt man einen Verlust an kontrastoptischen Spannungen.

[65] *Richter, V.:* Neznámý plán kostela sv. Karla Boromejského ve Vidni, l. c. 510.

[66] Das Projekt der Schloßkirche ließe sich chronologisch zwischen 1701 (Hildebrandts Palais Questenberg in Wien) und 1707 (Prandtauers Schloßprojekt) einreihen. Der tatsächliche Beginn des Kirchenbaus wird in der Literatur erst ins Jahr 1715 gesetzt. (*Wolny, G.:* Die kirchliche Topographie von Mähren II/3, 204; *Prokop, A.:* Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung IV, Wien, 1904, 1066.) Den 17. April 1723 schreibt der Hauptmann von Jaroměřice: »Mit dem Kirchen- und Schloßgebäu wird eifrigst fortgefahren.« *Helfert, V.:* l. c. 65.

[67] *Sedlmayr, H.:* Die Architektur Borrominis, München, 1939, besonders 101 ff.; vgl. den gewellten Mittelteil des Gartenbelvederes des Wiener Gartenpalais Schönborn, nach 1706, *Grimschitz, B.:* Hildebrandt, l. c. 64, T. 52.

[68] *Wackernagel, M.:* Renaissance, Barock und Rokoko I, Frankfurt/Main—Berlin, 1964, 141 (Abb. — Pläne); *Wagner-Rieger, R.:* Die Piaristenkirche, l. c. 57—58; *Grimschitz, B.:* l. c. 179.

[69] *Wagner-Rieger, R.:* Die Piaristenkirche, l. c. 64. P. Voit (Unbekannte Entwürfe von Franz Anton Pilgram, l. c. 128) stellte die Hildebrandt-Attribution der Prämonstratenserabtei Klosterbuck in Abrede, indem er u. a. auf das Vorkommen von analog gestalteten, durch kuppelförmige Hauben gekrönten Eckrisaliten auf den von ihm für Pilgram gesicherten Gesamtdarstellungen von St. Gotthard (l. c. Abb. 167) und Pápa (l. c. 177) hinwies.

[70] *Wagner-Rieger, R.:* l. c. 53—54.

[71] *Grimschitz, B.:* Johann Michael Prunner, Wien, 1958, 40—41, 86; derselbe, Hildebrandt, l. c. 90, 188; T. 97, 98.

[72] Vom Linzer Gewölbe, das fest auf dem kräftig verräumlichenden Gebälkgesims aufsitzt, unterscheidet sich Preßburg in einem wichtigen Punkt, im Eingreifen von großen Bogen in die Gewölbezone.

[73] Abb. *Grimschitz, B.:* Hildebrandt, l. c. T. 26.

[74] R. Wagner-Rieger (Zeitschrift für Kunstgeschichte, l. c. 179 ff.) hat die Raumvorstellung von Maria Treu und Deutsch-Gabel auf eine der Bauidee adäquate Weise definiert und damit Grimschitz (Hildebrandt, l. c. 39) in einem wichtigen Punkt korrigiert. Diese beiden Kirchenbauten sind praktisch bis zum Hauptgebälk von identischer Struktur. Die in Deutsch-Gabel verwirklichte Lösung des Übergangs zwischen Kuppelpfeiler und Tambourring dürfte ursprünglich auch für die Wiener Piaristenkirche als verbindlich gegolten haben. Die tambourlose Kuppel von Maria Treu wurde erst 1751 baulich errichtet. R. Wagner-Rieger ging in ihrer Monographie (Die Piaristenkirche, l. c. 53) davon aus, daß bei der Piaristenkirche Merkmale auftreten, die den übrigen Werken Hildebrandts vollkommen fremd waren. Da wird neben der tambourlosen Hängekuppel noch die Gewölbeform des sphärischen Verbindungsgewölbes besonders hervorgehoben, die aber am Wiener Bau unrealisiert blieb und nur auf der für Kilian Ignaz Dientzenhoffer gesicherte Planzeichnung vorhanden ist (Abb.: *Grimschitz, B.:* Hildebrandt, l. c. T. 30). Das Nichtshildebrandtsche wird aus Böhmen hergeleitet und mit K. I. Dientzenhoffer in Verbindungen gebracht. Dientzenhoffers Tätigkeit bei den Piaristen wird ans Ende der 1. Bauetappe (1721—1722) gesetzt. Die erneuerte Bautätigkeit an Maria Treu um 1750 konnte sich nun auf den im Vergleich zu Hildebrandts Erstprojekt abgewandelten Baugedanken stützen.

[75] Hildebrandt, l. c. 45.

[76] L. c. 176. P. Voit gelang es, die Dientzenhoffer-Theorie von R. Wagner-Rieger auf Grund der von ihm zuerst festgestellten Zusammenhänge mit der Minoritenkirche in Eger zu bestätigen. *Voit, P.:* Der kunstgeschichtliche Ursprung der Minoritenkirche in Eger, l. c., bes. 194 und 198 ff. (Gesamtcharakteristik von K. I. Dientzenhoffer.)

[77] *Richter, V.:* Zámecká kaple v Smiřicích, Sborník praci filosofické fakulty brněnské university IV, 1955, 93 ff.

[78] Diese sind nach V. Richter auf traditionelle spätrömische Schemen zurückzuführen.

[79] Auf dem Dientzenhoffer-Plan weicht eigentlich nur das Presbyteriumsgewölbe von der gegenwärtigen Bauform ab.

[80] »Das konvexe Vortreten von Gewölbegurten trägt die Schrägstellung tragender Pilaster mit sich«. *Richter, V.:* Zámecká kaple, l. c. 104.

[81] Vgl. *Franz, H. G.:* Bauten und Baumeister, l. c. 71.

[82] *Grimschitz, B.:* Hildebrandt, l. c. 45.

[83] *Wagner-Rieger, R.:* (Die Piaristenkirche, l. c. 58) sieht in Verzicht auf den Tambour die eigentliche Ursache für die Anfertigung des neuen Planrisses.

[84] Das Lusthaus des Gartenpalais Mansfeld-Fondi (*Grimschitz, B.:* Hildebrandt, l. c. T. 9), wo das Achteck mit konkav eingezogenen Seiten von zwei Querovalen begleitet wird und das Vestibül eines unbekannten Lustschlosses (l. c. T. 36), dessen Wände — wie in Smiřice — »aus einer einzigen konkav und konvex schwingenden Kurve bestehen«, bieten im weiteren Sinne Analoges. Zur Raumstruktur von Smiřice läßt sich von diesen Frühwerken Hildebrandts kaum eine Verbindung anbahnen. Beim Gartenhaus Schwarzenberg sind beide Ovale zur Mitte hin räumlich gesondert und beim Vestibül wieder gibt es keine Stützpunkte zu einer Rekonstruktion der Gewölbestruktur.

[85] Die von V. Richter (Zámecká kaple, l. c.) zuerst formulierte, meines Erachtens nach überaus plausible Santini-These ist nicht nur durch die Signatur G.T.S. des jüngstgefundenen 1706 datierten Grundrißentwurfes berechtigt. Darüber hinaus wäre die Applikation des Baldachin-Prinzips für das Innere, das vom achteckigen Rippenstern überwölbt ist, ein gewichtiger Hinweis auf diesen, dem baulichen Denken der Nachgotik nahestehenden Italiener.

[86] *Franz, H. G.:* Bauten und Baumeister, l. c. 58 ff.; *Bachmann, E.:* Architektur, in: Barock in Böhmen, herausgegeben von K. M. Swoboda, München, 1964.

[87] In dieser Hinsicht kann auch an Jängl gedacht werden, wie es P. Voit schon vor mehreren Jahren vorgeschlagen hat.

[88] Wobei der Verlust an Höhendrang durch die Scheinarchitektur Galli-Bibienas ebenbürtig rekompensiert wurde.

[89] *Nádor, E.*, in: Die zweihundertjährige Dreifaltigkeitskirche, l. c. 32.

[90] Zur Zeit der baulichen Anfänge der Preßburger Dreifaltigkeitskirche waren die Arbeiten am Gartenpalast Prinz Eugen (Belvedere) voll im Gange.

Nachweis der Abbildungen

Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti, Bratislava (1—8)
Český ústav památkové péče, Praha (9—17)
Prof. Dr. E. Hubala, Kiel (18)
Prof. Dr. H. G. Franz, Graz (19—20)
Prof. Dr. V. Richter, Brünn (21—22)

L'APPARITION DU MODERN STYLE DANS L'ART GRAPHIQUE HONGROIS

Par

JUDIT SZABADI

Bien que, dans les années 1910, l'art nouveau, le modern style eût plus ou moins laissé sa marque sur la physionomie urbaine de Budapest et de quelques agglomérations de la province hongroise, bien qu'il eût également tenu un rôle important dans la décoration intérieure des édifices,[1] il nous a semblé, jusqu'à ces derniers temps, qu'il n'avait pas influencé dans une mesure sensible le développement de l'art de Hongrie. Surtout pour ce qui était des beaux-arts; tout au moins, les mouvements, les tendences de style de l'art pictural ou graphique du début de notre siècle paraissaient n'avoir été nullement touchés par le modern style. A cette époque, la peinture hongroise aspirait encore à s'affirmer en trouvant la solution des problèmes du plein-air, pour arriver, de la sorte, à faire valoir son authenticité, ce qui finit par conduire, dans le goût et les attentes du public, à un art d'inspiration consciemment bourgeoise qui, quant à ses moyens, était encore grandement redevable à l'impressionnisme, tandis que sa conception ne se détachait guère du naturalisme (école de Nagybánya, fondée en 1896).[2] En 1909 ce fut le groupe dit des Huit[3] qui s'opposa à cette conception sobre et, en même temps, artistique en tentant de mener à bien la révolution de l'art dans l'esprit de l'École de Paris et en utilisant les acquisitions formelles du cubisme et de l'expressionnisme. En cédant quelque peu à la simplification et à la généralisation, nous pourrions soutenir que *Nagybánya* et *les Huit* ont été à titre égal les initiatives tardives, plus précisément les à-valoir, dans le domaine des beaux-arts, d'une société en évolution bourgeoise, mais qui n'a eu l'occasion de vivre ni sa plénitude, ni les désillusions concomitantes.

Ces tournants tout juste esquissés des beaux-arts hongrois doivent permettre, à eux seuls, de saisir que, en Hongrie, le modern style n'a pu devenir une révolution artistique comme cela fut le cas en Allemagne et, surtout, à Vienne en réaction à la peinture académique; mais il n'a également pu devenir cette décadence mythifiée que fut, dans un certain sens, l'art nouveau de France.

Malgré cela et presque sans interruption pendant deux décennies, le modern style était présent dans l'art pictural et graphique hongrois en tant que création de formes ou, tout au moins, dans l'art graphique — grâce à son extrême souplesse, à son application aisée aux ex-libris, aux illustrations, aux affiches, etc. —, qu'il a assuré une continuité alors que la peinture sacrifiait déjà à d'autres idéaux de l'intellect et de la forme.

Cependant, la vitalité du modern style dans les œuvres graphiques n'a pas signifié le développement, dans notre art, d'une tendance intellectuellement homogène et à mobiles, à programmes communs. Jusqu'à la fondation de la colonie de peintres à Gödöllő, les résultats de tous nos artistes modern style sont restés des performances isolées, ne suscitant pas d'adeptes, ne créant pas d'écoles, n'inspirant pas de formes pouvant être répétées, développées. C'est ainsi que le modern style — manifestation inévitable du goût de l'époque — a été présent aux débuts de carrière de presque tous les artistes hongrois notables, lors de leurs quêtes des formes ou de leurs changements de style, mais seulement *épisodiquement*. C'est là l'explication du phénomène du «peloton étiré» du modern style hongrois qui est resté, des dernières années du XIX[e] siècle jusqu'à la fin des années 1920 (mais, sporadiquement, aux alentours de 1940 aussi!), l'une des sources d'inspiration de la plupart de nos manifestations artistiques. Les carrières individuelles en témoignent tout autant que les groupes. La première décennie de la carrière de *József Rippl-Rónai* (1861—1927) s'est déroulée sous le signe de l'art nouveau français. Les œuvres précoces de *János Vaszary* (1867—1939), de *István Csók* (1865—1961) et de *József Egry* (1883—1851) y res-



Fig. 1. Lajos Gulácsy: Sous la loi du rêve. Crayon, papier. Musée Rippl-Rónai à Kaposvár

tent rattachées. Bien que sa peinture visionnaire, riche en symboles différât nettement du style, objectif parfois jusqu'à la sécheresse, des Préraphaélites anglais, *Lajos Gulácsy* (1882—1932) fut, à ses débuts, sous l'emprise de ceux-ci (fig. 1).[4] A l'encontre des artistes ci-dessus signalés, *Béla Iványi Grünwald* (1867—1940) ne fut pas «livré» au modern style par sa réceptivité de jeunesse, mais vint à cette synthèse décorative des formes après avoir sérieusement et plus qu'honorablement œuvré dans le domaine du plein-air, pour donner — entre 1910 et 1920 — des dessins vigoureusements stylisés et des tableaux symbolistes révélant une influence du Gauguin.

Mais ce qui est particulièrement intéressant, c'est de relever la présence — d'une manière quelconque — du modern style dans les activités de deux groupements artistiques qui n'ont essentiellement rien eu à voir à cette tendance. Ainsi, le chef de file de l'école de Nagybánya, *Károly Ferenczy* (1862—1917) qui, en peinture, «n'en était encore» qu'à une présentation toute de sensualité de la lumière, des nuances, des réfringences de l'atmosphère usait, en dessinant, avec la spontanéité la plus naturelle, de la stylisation: au lieu de mettre l'accent sur les réfractions et les tons, il faisait, de la ligne subtilement onduleuse, l'élément dominant de ses compositions (*Illustrations de poèmes de József Kiss*, 1896. fig. 2).

Plus tard, le modern style réapparaîtra chez *les Huit* aussi: les dessins de *Róbert Berényi* (1887—1935), de *Bertalan Pór* (1880—1867), de *Lajos Tihanyi* (1885—1939), les nus de Ödön Márffy (1878—1959) et de Dezső Orbán (1884—), les vitraux de Károly Kernstok[5] (1873—1940) en témoignent par leurs dessins décoratifs, sans profondeur, par leur ambiance nostalgique, parfois sentimentale.

Une telle tendance à manifestations sporadiques, sans mobiles intellectuelles et affectifs homogènes, ne saurait compter que comme curiosité dans l'histoire de l'art. Ce qui nous permet, toutefois, de parler de beaux-arts, plus précisément d'art graphique modern style en Hongrie, c'est le fait que, dans l'œuvre de quelques-uns de nos artistes classiques, cette tendance n'a pas été



Fig. 2. Károly Ferenczy: Le chant de la cousette. Craie, 308 × 409 mm. Illustration de poèmes de József Kiss. Budapest, Galerie Nationale Hongroise

uniquement un épisode, mais s'est développée en véritable période.

Cela est valable pour *Lajos Gulácsy* et *János Vaszary*, mais, de la manière la plus intégrale, surtout pour *József Rippl-Rónai* celui même qui, en opposition à l'orientation allemande générale, centrée sur Munich, « a carrément déclaré qu'il n'y a qu'un seul endroit au monde où cela vaille la peine d'étudier: Paris ». En 1887, il s'y rendit effectivement et, l'année suivante, il visitait la Bretagne. Il fit la connaissance du peintre écossais Knowles, d'Aristide Maillol, puis se lia d'amitié avec Bonnard, Vuillard, Maurice Denis et devint membre du groupe des Nabis. Il vécut quinze années presque ininterrompues en France.

Ces quelques données biographiques laissent déjà comprendre que les activités de Rippl-Rónai ont été véritablement intégrées à l'art moderne français. Il n'en a pas tiré que des inspirations, il en a effectivement adopté les pulsations grâce aux idéaux communs dans la représentation et à son appartenance de groupe. Sur ses tableaux hauts et étroits, de minces femmes aux proportions étirées, aux mouvements quelque peu affectés ondulent ou nous jettent, de sous leur grand chapeau orné de fleurs, un regard sensuel. Les sujets préférés de Rippl-Rónai sont l'intériur, le portrait, une figure dans un paysage — donc, pour l'essentiel, les mêmes que ceux de l'impressionnisme, mais sans les contingences de la représentation propre à celui-ci. Les formes développées sans souci du relief et simplifiées sont contenues par de vigoureux contours et, par là, l'instant choisi au hasard se fige, s'affermit en durée. Ce qui fait de Rippl-Rónai un contemporain à rayonnement européen des Nabis, c'est qu'il applique une audacieuse stylisation: ou bien il fait abstraction des détails au profit d'une synthèse des grandes formes décora-

tives, ou, au contraire, il brise ces formes en décors et confie le message de l'œuvre presque exclusivement au tracé (fig. 3).

Mais, de ces représentations audacieuses et monumentales, graciles et élégantes, entièrement imprégnées de l'esprit de l'art nouveau, tout penchant à la création de symboles fait défaut. Rippl-Rónai était tout instinct, un «végétatif», éminemment étranger à la pensée spéculative; c'est ce qui explique pourquoi la grande passion du style d'époque, le symbolisme ne le toucha nullement, alors que, involontairement, son naturel le portait vers les formes décoratives. Les instantanés de la vie quotidienne — femme dans un jardin; étendage du linge; au chevet du malade; etc. — sont aussi exacts que chez un réaliste et y rayonnent la sérénité, la banalité ou la mélancolie de cette vie sans viser particulièrement à la généralisation ou à la philosophie.

Ses dessins sont les expressions les plus directes de cette optique sensualiste qui englobe aussi bien la délectation spontanée que la rêverie consciente de l'évanescence. Ces œuvres graphiques aus techniques les plus variées — lithographies en couleur, dessins à l'encre de Chine, à la plume, au crayon, et aquarelles — nous offrent d'éblouissants produits de l'imagination de Rippl-Rónai dans la création de formes; plus d'une a été commandée pour la *Revue Blanche* et pour *les Vierges* de Rodenbach (fig. 4).

Conformément aux exigences du genre, ces œuvres graphiques imposent dans toute sa pureté le fin tracé de l'art nouveau, la vision plane à la japonaise, la stylisation, souvent excessive, maniérée. Les figures féminines à large chapeau ou à chignon de Rippl-Rónai, qui se promènent, lisent ou papotent dans un café, en robes à manches à énorme gigot, avec une légèreté quasi immatérielle et, qui sont à la fois robustes, rustiques même, s'apparentent surtout aux stylisations originales de Maurice Denis. L'un des plus beaux et plus caractéristiques produits de l'art graphique modern style de Rippl-Rónai est *Femme en se promenant* (Sétáló nő. — fig. 5), où la figure stylisée est denuée de tout trait individuel, réduite à quelques formes attrayantes pour servir, elle-même, de décoration plane entre les formes, ramenées au cercle et à l'ovale, des arbres, des feuilles, des fruits.

La période d'inspiration française, nourrie à l'art nouveau, de Rippl-Rónai représente une initiative étrangère et isolée au sein des beaux-arts hongrois. Notre modernisme aux prises avec l'impressionnisme et le naturalisme lui resta totalement indifférent et, quand l'artiste revint au pays en 1902, il s'en détacha, lui-même, petit à petit.

Mais, tandis que l'art modern style de Rippl-Rónai dépérissait dans le milieu hongrois, une petite communauté d'artistes se manifesta, vers 1901, dont la manière de voir et le programme ont jailli précisément de cette tendance. Organisé dans les environs immédiats de Budapest, à Gödöllő, ce groupement est désigné, par l'histoire de l'art, comme *École de Gödöllő.*

Ses deux personnalités marquantes — *Aladár Körösfői Kriesch* (1863—1920) et *Sándor Nagy* (1868— 1950) — s'étaient retournées contre les tendances artistiques générales de Hongrie en exprimant leur mépris de l'art pour l'art, en faisant profession de foi pour un art à mobiles et effets éthiques. Ils voulaient créer un art à contenu, à intentions didactiques et morales, dans la réalisation duquel le symbolisme se présentait comme l'instrument le plus adéquat. Une autre motivation de leur conception était que l'art, le Beau doivent être accessibles à tous; en conséquence, ils jugeaient de prime importance l'art décoratif, dont ils cultivaient la plupart des genres: tapis, gobelins, meubles, vitraux, objets de fantaisie. Ils étaient imbus d'une foi fanatique: leurs activités artistiques étendues à tous les domaines de la vie devaient se muer en énergie modelant la société et mener à une formation plus primitive, de caractère populaire, revenue au stade de la production manufacturière — la société assise sur l'amour universel et l'amour du Beau.[6]

Ce ne fut pas le fruit du hasard, s'ils découvrirent les matériaux et la force inspiratrice, rénovatrice nécessaires à la réalisation conséquente de ce programme dans l'art folklorique «non corrompu». Les deux chefs de file recueillaient passionnément les motifs folkloriques qu'ils utilisaient comme décors pour leurs gobelins, leurs tableaux, leurs reliures.[7]

Il va de soi qu'il n'est pas difficile de détecter, dans le programme de *l'École de Gödöllő*, l'influence des principes de Ruskin et de Morris, ainsi que des Préraphaélites, influence renforcée d'une part et nuancée de l'autre par une identification romantique et imprégnée d'humilité religieuse aux idées du tolstoïsme. Ce qui ne fait également pas de doute, c'est que ces conceptions naïvement idéalistes se révélèrent, face aux réalités implantées de la société, fragiles et anachroniques. L'activité de *Sándor Nagy* et de ses compagnons — bien que



Fig. 3. József Rippl-Rónai: Jeune fille au canard. Env. 1900. Lithographie. Budapest, propriété de László Hidas

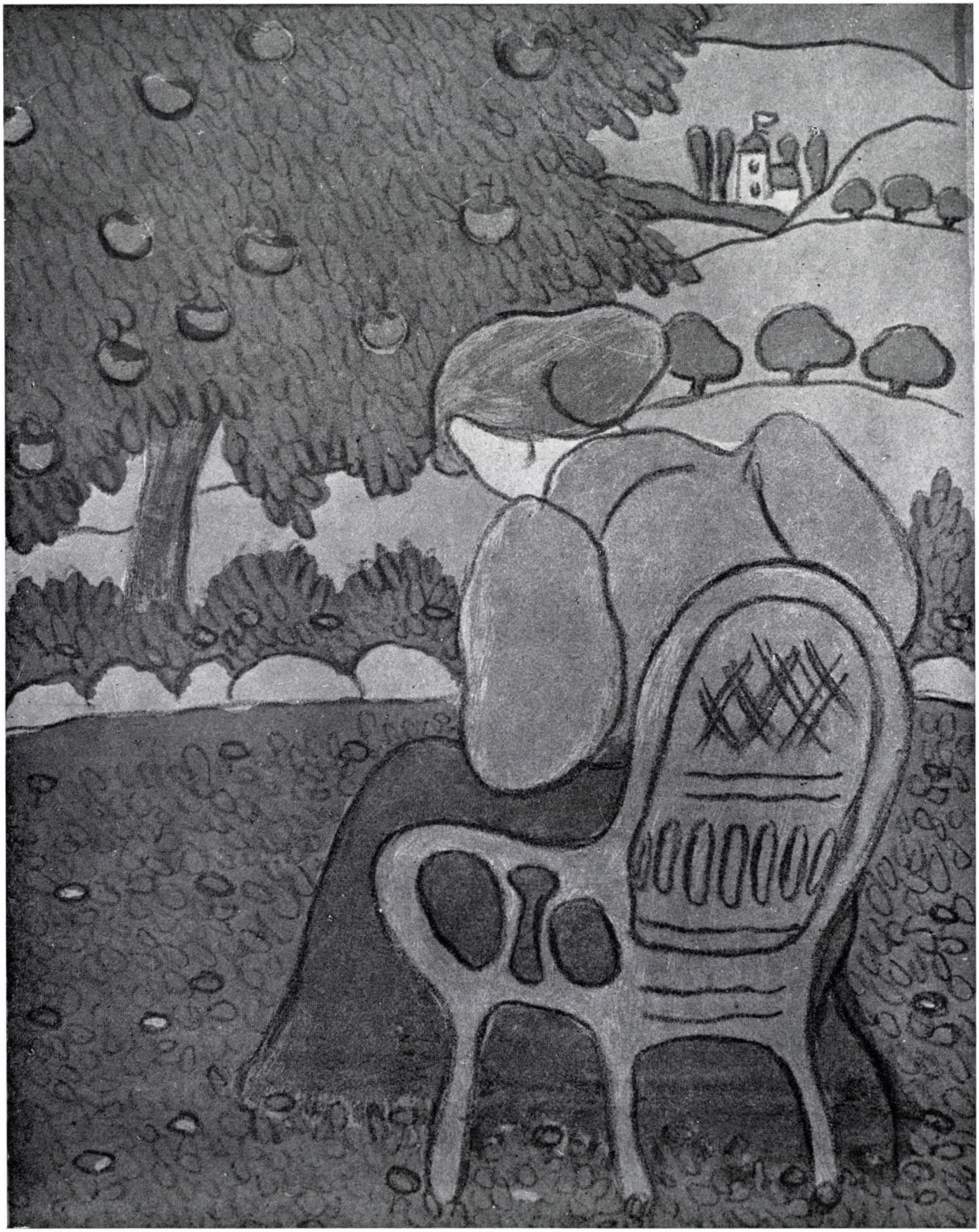


Fig. 4. József Rippl-Rónai: Femme assise dans un jardin. Illustration pour *les Vierges*. 1896. Lithographie, 210 × 170 mm. Budapest, Galerie Nationale Hongroise



Fig. 5. József Rippl-Rónai: Femme en se promenant. 1895. Crayon et aquarelle, 220×169 mm. Budapest, Galerie Nationale Hongroise



Fig. 6. Aladár Körösfői Kriesch: L'Homme sur les pas de la Mort. 1905. Encre de Chine, plume, 369×397 mm. Budapest, Galerie Nationale Hongroise

leur colonie de peintres ait attiré des artistes étrangers aussi et qu'un atelier de tissage y ait été maintenu pendant près de quinze ans — ne fut guère plus que de prêcher dans le désert. La tournure prise par la société et les arts est passée loin de *l'École de Gödöllő* et, de même, malgré toutes ses réalisations dignes d'estime, celle-ci n'a pas pu être le levain de grands mouvements de style.

Ce ne sont pas les principes qui en ont été la cause, mais leur réalisation, ces *formes* auxquelles l'École confiait l'expression de son sentiment de vie et de sa foi. Dans la recherche des possibilités de la représentation symbolique, ces artistes mettaient à contribution les symboles — plus d'une fois devenus topiques — de leur époque; mais ce symbolisme était dans une telle mesure épique qu'ils ne réussirent pas à le refondre en valeurs artistiques. C'est surtout sur leurs tableaux que la représentation n'est qu'histoire, enseignement, donc simple description. Les formes naturalistes incorporées, généralement, à une fastidieuse composition académique n'étaient nullement aptes à se hausser, du niveau de la simple illustration d'un sujet, à celui de l'art véritable.

La «percée» ne se fit que dans l'art graphique et, là aussi, plutôt grâce à *Sándor Nagy*. Car, dans ce domaine aussi et même lorsqu'il procède à une



Fig. 7. Sándor Nagy: Le sort commun. 1925. Aquarelle, 300×200 mm. Legs Sándor Nagy

stylisation — par exemple sur son dessin à l'encre de Chine: *L'Homme sur les pas de la Mort* (Ember a Halál nyomában. — Illustration n° 6) —, *Körösfői Kriesch* compose de manière classiciste. Il utilise un symbole banal selon la représentation traditionnelle de la figure humaine et de l'espace: la Mort déguisée en magnifique jeune fille et tendant son piège au jeune homme aveuglé par la beauté féminine.

Sándor Nagy était un peintre presque insignifiant, quasi dépourvu de moyens; par contre, comme dessinateur, il s'avéra une personnalité pleine d'esprit d'invention. Son aquarelle *le Sort commun* (A közös sors. — fig. 7) datant de 1925 — ce qui illustre éloquemment une certaine pérennité du modern style hongrois — représente de manière bien enlevée un sujet particulièrement prisé au tournant du siècle: le baiser. La théâtralité propre à la tendance — sous les pieds du couple enlacé, un morceau du rocher cède et les deux amoureux tombent ensemble dans le vide, les cheveux au vent — se mélange de façon poignante à l'intimité de la scène, à l'authenticité de l'expression.

Les complexes dessins à la plume de *Sándor Nagy* sont bien différents de cette feuille à la

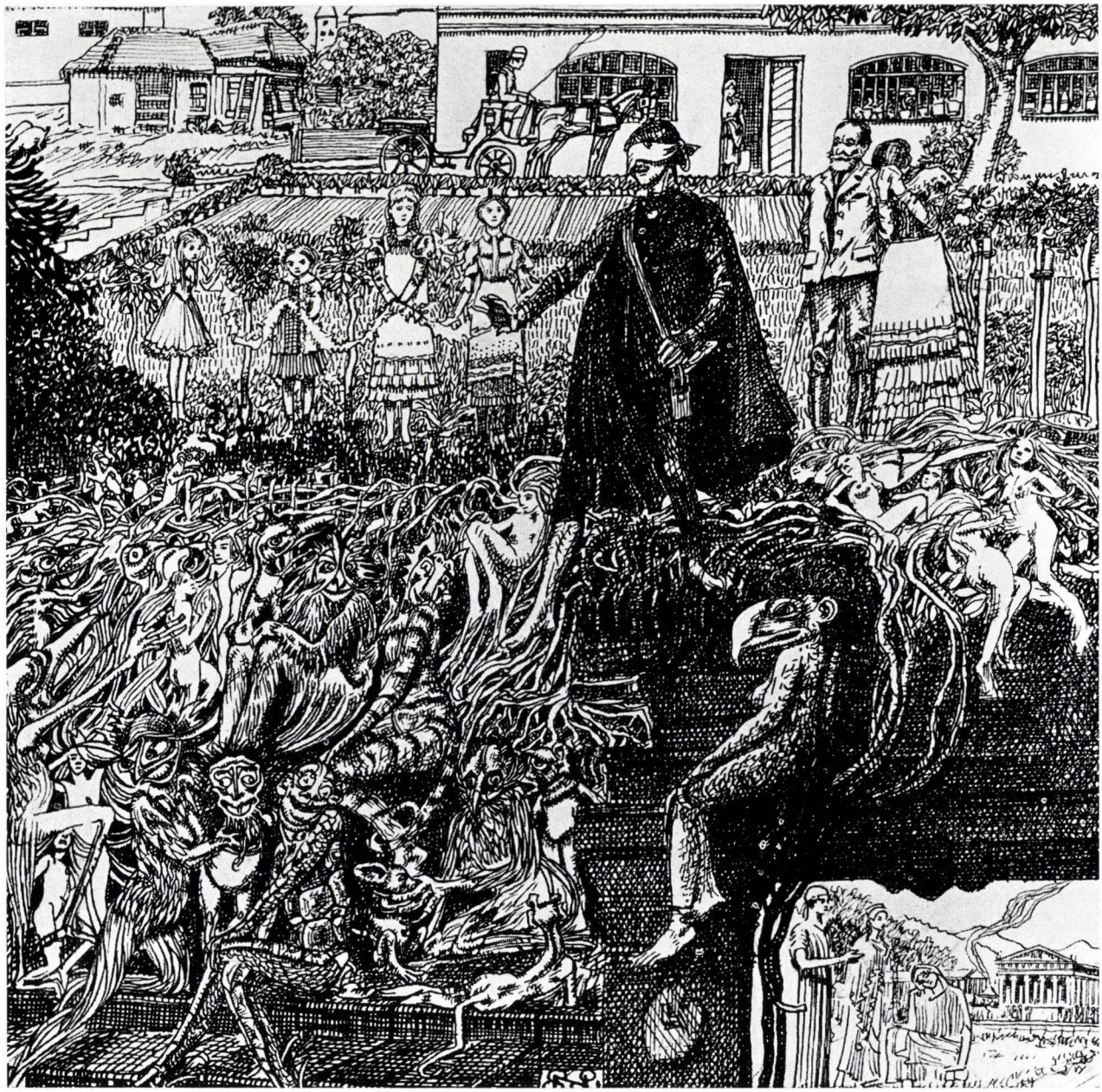


Fig. 8. Sándor Nagy: Adieux à la maison. Dessin à la plume, 208×200 mm. Legs Sándor Nagy

technique aérée, aisée, d'une noble simplicité: des créatures bizarres, fantastiques y prolifèrent, flottant comme dans un cauchemar et ne laissant guère un millimètre carré de blanc. Sur ces feuilles, l'artiste se révèle un innovateur vraiment ingénieux qui réussit à styliser en un plan unique les lieux de plusieurs actions fort différentes les unes des autres. Il entremêle le fantastique et la réalité quotidienne avec une audace digne du surréalisme: les monstres à la Bosch et les figures d'anecdotes s'y côtoient, tandis que s'ouvre, à nos yeux, un troisième univers aussi, celui de l'Antiquité [*Adieux à la maison* (Búcsú hazulról). — fig. 8]. Bien que cet art soit truffé d'éléments épiques, d'incidents purement descriptifs, la composition se présente comme une suite éblouissante des arabesques entrelacées des formes. Les tentacules des monstres, leurs membres cordelés, les mèches serpentines des femmes, les plates-bandes de fleurs ressemblant à des colliers de perles se fondent en un élément homogène qui submerge toute la surface du papier, ce qui fait que les sphères divergentes se stylisent en une qualité artistique identique.

Les œuvres graphiques de *Sándor Nagy* concentrent magnifiquement et de façon particulièrement caractéristique du point de vue du style



Fig. 9. Gyula Tichy: Femmes cueillant des fleurs. Gravure sur bois, 250×180 mm. Budapest, Galerie Nationale Hongroise

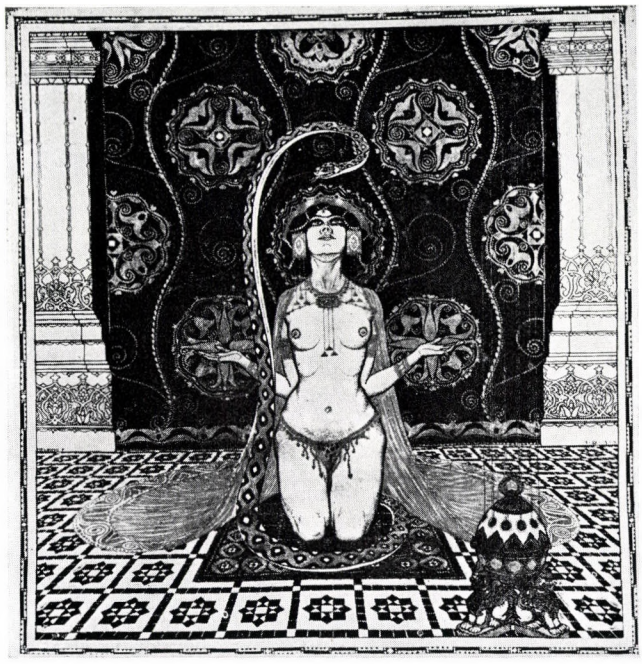


Fig. 10. Ferenc Helbing: Illustration pour « les Contes orientaux ». Publiée dans Magyar Iparművészet, année 1914

presque tous les traits marquants du modern style: l'érotisme, la morbidité, le symbolisme et la décorativité. La série subtilement travaillée, « ciselée » de ses dessins à la plume et de ses cuivres puise à une imagination visuelle, à un talent épique inépuisables et nous pouvons, de plein droit, la désigner comme du « plus modern style » dans l'art graphique hongrois.

Malgré tout, ces œuvres n'ont assuré que partiellement la *continuité*, en Hongrie, du goût et des formes de cette tendance. De manière bizarre, ce ne furent pas les résultats dûment mûris des maîtres classiques, ni les activités créatrices poursuivies comme une mission par ceux de Gödöllő qui ont perpétué et popularisé ce style, mais la production toute de routine d'artistes de peu d'importance, aujourd'hui oubliés. Si nous avançons ce terme de routine, c'est parce que ceux-ci ont, sans efforts, avec un naturel pour ainsi dire inconscient, trouvé leur expression artistique dans le style décoratif de l'époque et parce qu'ils ont réalisée les formes tellement à la mode non avec une originalité éclatante, mais avec une fidélité d'autant plus typique.

Les expositions internationales organisées à Budapest ont, dans une grande mesure, aidé les contacts directs avec le modern style en Europe. A partir de 1895, des artistes étrangers ont régulièrement figuré aux manifestations du Műcsarnok (Palais des Expositions), parmi eux: Franz Stuck, Jan Toorop, Ferdinand Hodler; l'anglais Walter Crane, le Finlandais Gallen Kallela et le Viennois Bayros ont eu leurs expositions particulières. En 1909, c'est le groupe des artistes du modern style suisse qui est venu se présenter dans la capitale hongroise, tandis qu'en 1913 une exposition de lithographies françaises (Denis, Vuillard, Cézanne, Gauguin) y fut inaugurée. La même année, le public pouvait apprécier les œuvres des deux personnalités marquantes du Jugendstil autrichien: Klimt et Schiele.

L'influence de tous ces artistes est relevable dans le processus d'évolution de l'art graphique hongrois: tantôt il s'agit d'un « épigonisme » pur et simple, tantôt, au contraire, de leur présence en tant que force vive d'inspiration. Ce qui est plus remarquable, par contre, c'est que, en définitive, le modern style devint le langage naturel, la forme d'expression spontanée de toute une génération d'artistes. La présentation et le contenu des revues artistiques de la première décennie de notre siècle — *Művészet*, *Magyar Művészet*, *Magyar Iparművészet* — sont, sans exception, conditionnés par cette tendance: les lettrines, les ornements de livres, les illustrations, les reproductions d'intérieurs ne laissent aucun doute quant à l'existence d'un courant de style de caractère homogène et devenu dominant. Les noms et les activités de *Gyula Tichy* (1879—1920), de *Kálmán Tichy* (1888—), de *Ferenc Helbing* (1870—1958), de Arnold Gara (1882—1921), de *Álmos Jaschik* (1885—1950), de *Lajos Kozma* (1884—1940), de *Henrik Pap* (1864—1910), de *József Divéky* (1887—1951), de *Géza Faragó* (1877—1923), de *Imre Simay* (1874—1955) et de *Attila Sassy* (1880—1967) sont les maillons de cette chaîne.

Les gravures sur bois selon le goût allemand de *Gyula Tichy* présentent aussi bien des sujets mythologiques que des scènes de la vie quotidienne en faisant constamment revivre un type féminin particulier, voluptueux qui sera la principale figure de ces œuvres (fig. n° 9). Le grand historien et critique d'art de l'époque, *Károly Lyka* a jugé comme suit cet artiste: « Ses œuvres sont les méditations d'une âme délicate; elles font impression sur nous comme des compliments en sourdine d'un chevalier qui salue un idéal romantique ».[8] Les « méditations de l'âme délicate » de *Tichy* se sont manifestées sous le signe d'un style ambivalent mariant avec bonheur la présentation sensuelle et la stylisation rehaussée en ornaments. Chez *Ferenc*



Fig. 11. Géza Faragó: Du péché à la mort. Gouache. In: Magyar Iparművészet, année 1906

Helbing, qui fut un dessinateur moins vigoureux, la représentation spatiale et celle sans relief n'ont pas su se fondre en une telle homogénéité artistique, les ornaments ne provenant pas de la stylisation, mais de la simple copie et servant, tout juste, de cadre au corps à un message pervers (fig. 10). *Géza Faragó*, lui, se borne à styliser: les corps à représentés sans profondeur se transforment en une guirlande ornementale et, là où ils véhiculent une signification symbolique [*Du péché à la mort* (A bűnből az enyészetbe). — fig. 11], ils se perdent figés dans des vêtements, mèches de cheveux et décors à la Klimt. Les compositions artistiquement ornamentales de *Attila Sassy*, dit Aiglon, (fig. 12) sont également redevables à la méthode de stylisation chère à cet artiste. Enfin, chez *Henrik Pap*, les formes décoratives imprégnées d'un bizarre penchant au jeu deviennent presque exclusivement de l'art appliqué.

A côté de ces artistes au style facile, maniéré, la tendance a inspiré, en Hongrie, un autre groupe aussi, dont les membres cherchaient un contenu mieux fourni, plus profond et donnaient volontiers dans le symbolisme et la mystique. Avec *Lajos Kozma* — qui fut remarquable comme architecte et décorateur aussi — nous devons ranger dans cette



Fig. 12. József Divéky: Danseuse. Env. 1919. Cuivre, 270 × 316 mm. Budapest, Galerie Nationale Hongroise



Fig. 13. Attila Sassy: Rêves d'opiomane. In: Ház, année 1909

catégorie *József Divéky* (fig. 13) et, dans une certaine mesure, *Imre Simay*.

Sous le titre de *Riches étiolements* (Gazdag hervadás), *Lajos Kozma* publia un ouvrage en 300 exemplaires dans lequel il «symbolisait les jaillissements de la vie allant à la mort». Tout un univers décadent apparaît sur les linoléums qui portent comme titre: *Convulsions*, *Enterrement*, etc. (Vergődés, Temetés. — fig. 14); le contraste entre le noir et le blanc y est particulièrement accentué, l'ornementation touffue, accablante comme une végétation excessive dégage l'ambiance douloureuse et affectée de la mort, de l'évanescence, de l'érotisme.

Il est plus difficile de pénétrer les œuvres graphiques d'un *Imre Simay* qui fut un excellent sculpteur animalier et qui, sur ses dessins, voile de clair-obscur des êtres hybrides issus d'un Orient tout d'exotisme et du monde des rêves freudiens, et qui seront la proie du désert, de la nuit, de l'amour ensorcelant (fig. 15).

Ces quelques exemples rendent, je l'espère, sensible que ces maîtres qu'il faut taxer de mineurs, ce groupe si réceptif aux formes de son époque n'ont pu élever le modern style hongrois à un niveau esthétique suffisant. La vraie valeur de leurs activités ne provient pas, en premier lieu, de leurs réalisations artistiques qui n'ont pu se hausser jusqu'à l'exceptionnel ni sur le plan philosophique, ni sur celui technique. Ce qui les rend intéressants, c'est précisément leur imperfection, cette particularité d'avoir pu donner à la médiocrité, des formes si nombreuses, si variées. Ces artistes ont exprimé les banalités de manière extrême, mais toujours avec cette assurance et ce goût qui leur évitaient de tomber dans le poncif, le *kitsch*.

Considérée dans son ensemble, l'évolution du modern style hongrois représente un document passionnant de l'esprit du temps. Tardive, tronquée, fragmentée, ayant connu plusieurs renouveaux et, nous pouvons l'affirmer, isolée, cette tendance s'offre à nous comme un phénomène artistique unique en son genre et totalement différent des autres manifestations du modern style en Europe. Là où elle arrive à être une forme d'expression homogène, elle ne fournit pas des œuvres vraiment

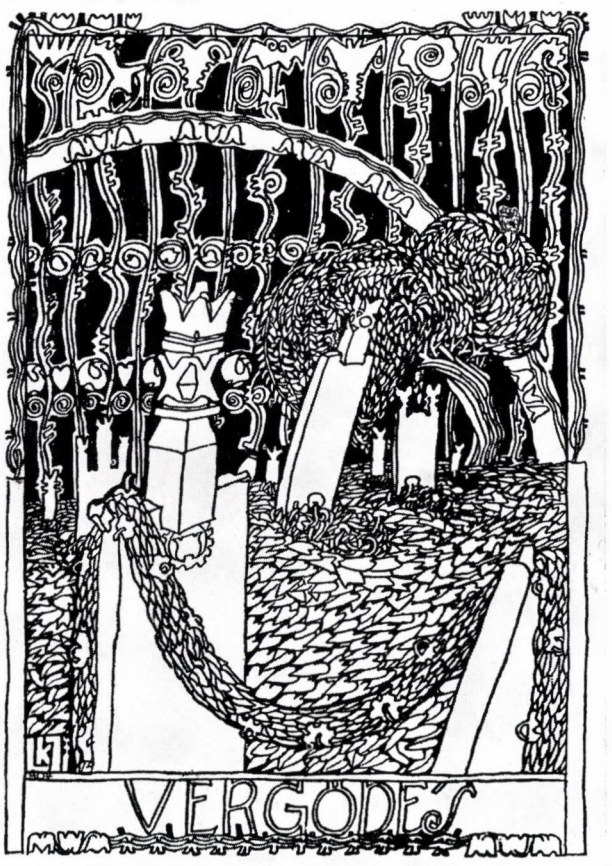


Fig. 14. Lajos Kozma: Illustration pour le volume Riches Etiolements. Gravure sur linoléum. In: Magyar Iparművészet année 1908

qualifiées; là, par contre, où elle s'avère capable de résultats marquants, elle s'affranchit de la catégorie du modern style (Ripple-Rónai, Gulácsy, Vaszary). Malgré tout, il ne faut pas la considérer comme une simple curiosité, comme un mode de représentation tout à fait épuisé et figé. En effet, à l'arrière-plan des œuvres graphiques modern style, nous avons, latentes, les possibilités d'évolution de tout l'art graphique hongrois, notamment les antécédents de la manière de voir surréaliste. Il serait difficile de disputer à *Imre Simay* cette faculté de l'expression surréaliste, mais c'est le surréalisme issu du micro-naturalisme de *Sándor Nagy* qui s'est révélé encore plus fertile. Sa minutieuse technique, son rendu se complaisant dans les détails et présentant, avec une parfaite indifférence, le bizarre et l'absurde conditionnent une optique artistique qui s'est manifestée, jusqu'à ce jour, dans l'art graphique hongrois et qui l'a, dans un certain sens, révolutionné.



Fig. 15. Imre Simay: Chant. 1907. In: Magyar Iparművészet, année 1912

NOTES

[1] Cf.: *Koós, J.:* The Effect and Works of L. C. Tiffany in Hungary. In: Acta Historiae Artium, n^{os} 3—4 (1969), p. 215.

[2] Cf.: *Pataky, D.:* Les dessins des artistes de la tradition de Nagybánya. In: Acta Historiae Artium IV (1957), p. 255.

[3] Cf.: *Passuth, Kr.:* Les « Huit ». Le premier groupe hongrois de tendance constructive. In: Acta Historiae Artium VIII (1962), p. 299.

[4] Cf.: *Szabadi, J.:* The Life and Art of Lajos Gulácsy. In: Acta Historiae Artium XVI (1970), p. 293.

[5] Cf.: *Horváth, B.:* Károly Kernstok. In: Acta Historiae Artium (1967), p. 353.

[6] *Petrovics, E.:* A gödöllői művésztelep kultúrtörekvéseiről (A propos des aspirations culturelles de la colonie de peintres à Gödöllő). In: Magyar Iparművészet, 1909.

[7] *Körösfői Kriesch, A.:* Mit is jelent hát a kalotaszegi művészet? (Que signifie donc l'art [folklorique] de Kalotaszeg?). In: Magyar Iparművészet, 1909, n° 6.

[8] *Lyka, K.:* A KÉVE negyedik kiállítása a Nemzeti Szalonban (La quatrième exposition du KÉVE au Salon National). In: A KÉVE könyve, 1913.

BIBLIOGRAPHIE

Aknai, T.: Rippl-Rónai. Éditions Corvina, 1971.
Dénes, J.: Körösfői Kriesch Aladár, 1939.
Farkas, Z.: Csók István. Éditions du Fonds des Beaux-Arts, 1957.
Genthon, I.: Rippl-Rónai. Éditions Corvina, 1958.
Genthon, I.: Ferenczy Károly. Éditions du Fonds des Beaux-Arts, 1963.
Lehel, F.: Gulácsy Lajos: dekadens festő (L. G.: peintre décadent), Budapest, Éditions Amicus, 1922.
Németh, L.: Modern magyar művészet (Art moderne hongrois), II^{e} éd. aug. Éditions Corvina, 1972.
Passuth, Kr.: A Nyolcak festészete (La peinture des Huit). Éditions Corvina, 1967.
Perneczky, G.: Kortársak szemével (Vu par des contemporains). Éditions Corvina, 1967.
Petrovics, E.: Rippl-Rónai. Éditions Athenaeum, 1927.
Szabadi, J.: Gulácsy Lajos. Éditions Corvina, 1969.

L'ART DE BÉLA UITZ

par

S. KONTHA

Béla Uitz, un des plus éminents représentants des beaux-arts hongrois et universels du XX[e] siècle nous a quitté, le 26 janvier 1972, à Budapest. Il avait quatre-vingt-cinq ans.

Il est né, le 7 mars 1887, à Mehala, sur le territoire de la Roumanie de nos jours, dans une famille paysanne. Son village était habité par plusieurs nationalités. Il dut abandonner ses études secondaires à cause d'une rixe scolaire et devint tourneur à Temesvár (Timişoara). De son enfance mouvementée, il a pu tirer cet enseignement majeur qui influera sur toute son existence: les États multinationaux basés sur l'oppression tendent sciemment à éveiller et attiser les différends entre minorités ethniques, cela s'avérant un bon moyen pour voiler l'antagonisme des classes, pour empêcher la compréhension des intérêts communs. Le jeune homme qui avait grandi sous les feux croisés des passions nationalistes, qui était rompu aux difficultés de l'existence devint, non en dernier lieu sous l'effet de cette prise de conscience, un internationaliste convaincu et conséquent.

Après avoir appris le métier de tourneur, il se fit admettre à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Budapest, dont il fut, bientôt, discrètement éloigné, parce que son talent était jugé insuffisant . . . A la vérité, le jeune homme à l'âme en révolte considérait d'un œil critique l'art de la personnalité la plus marquante du postimpressionnisme (post-Nagybánya) de Hongrie, Károly Ferenczy, ainsi que du très académique Ede Balló, si bien que la collision entre lui et ses maîtres ne put être évitée. A cette époque, Uitz posait dans l'atelier du grand sculpteur du tournant du siècle, Alajos Stróbl; le soir, il gagnait son pain en jouant du violon; à ses heures libres, il dessinait. Stróbl l'aidait, désirait lui faciliter la découverte de sa véritable personnalité. Deux années après son évincement de l'École Supérieure, Uitz participait déjà à des expositions remarquées, voire même, au vernissage du Salon National en 1914, ses vigoureux dessins au fusain remportaient un grand succès grâce à leur facture originale. « Les critiques faisaient sa découverte. L'exposition fut généralement bien reçue, mais Uitz fut véritablement fêté dans les comptes rendus » — a noté son beau-frère, Lajos Kassák, dans son roman autobiographique *la Vie d'un homme* (Egy ember élete, Budapest, 1957), ce Kassák qui fut le promoteur du mouvement activiste en Hongrie et qui compta parmi les militants internationalement connus des aspirations de l'avant-garde. A propos des œuvres d'Uitz, il a pu dire: «Elles comportent force et poésie profonde . . . Du point de vue technique, ces dessins ne sont pas aussi parfaits que ceux des autres jeunes, ils sont inégaux, ils balbutient, mais il y a, tout de même, quelque chose qui non seulement les différencie des autres œuvres graphiques, mais les élève aussi au-dessus d'elles. Chacune de ces feuilles est une plainte douloureuse, comme s'il ne l'agissaient pas de tracés gris, noirs, mais de cris de détresse portant loin. »

Le grand succès financier de cette entreprise — toutes les œuvres exposées de Béla Uitz furent vendues — permit à l'artiste de commencer un voyage en Italie. Les géants de la Renaissance italienne, surtout Michel-Ange marquèrent ineffaçablement les activités artistiques de ce jeune homme tout à ses débuts. Retour d'Italie, il adhéra aux mouvements antimilitaristes, établit des contacts avec le mouvement ouvrier, devint un collaborateur, puis un des rédacteurs du *Tett*, le premier périodique de Kassák et, ensuite, après son interdiction, du *Ma*, la revue de l'activisme. Uitz fut donc d'emblée une des personnalités de choc du groupement artistique luttant, autour du *Ma*, pour «un art nouveau », pour «une vision nouvelle du monde ». Très vite, il attira sur lui l'attention internationale: en 1916, à l'Exposition de San Francisco, son portrait de femme, au fusain fut distingué d'une médaille d'or.

Uitz s'intéressait, à cette époque, aux pay-



Fig. 1. Mère et enfant. Budapest, 1918. Encre de Chine et lavis. Galerie Nationale Hongroise, Budapest



Fig. 2. Soldats rouges, en avant! Budapest, 1919. Épreuve. Galerie Nationale Hongroise, Budapest

sages, aux mères s'occupant de leurs enfants, aux convois de fuyards et de blessés; ce fut au commencement de l'année 1919 que les sujets plus directement liés au mouvement ouvrier le sollicitèrent, entre autres, sur les feuilles représentant Karl Liebknecht, commémorant les activités du grand militant assassiné, et exprimant la solidarité internationale de la classe ouvrière. Ces œuvres ont d'indéniables affinités avec les feuilles de Käthe Kollwitz également consacrées à Liebknecht; et nous devons considérer comme très probable leur prolongement sur les représentations de catafalques chez Gyula Derkovits, avant tout sur son chef-d'œuvre précoce, le *Chant funèbre* (Halottsiratás, 1924) qui pleure la révolution hongroise vaincue et accuse la contre-révolution.

Aux jours de la Révolution Hongroise des Conseils, en 1919, Uitz assuma d'importantes tâches dans le mouvement et son organisation. Il participa aux activités du Directoire Artistique, dirigea l'Atelier-école des Beaux-Arts Prolétariens rassemblant de jeunes ouvriers, il fut membre du comité central du syndicat des artistes. Parallèlement à son travail de militant et d'enseignant, il continua à produire des œuvres nombreuses et de valeur. Il est notoire que les réussites de portée universelle des arts de la République des Conseils qui se maintint quatre mois et demi appartiennent au genre le plus mobile et, en même temps — puisque: «inter arma . . .» — le plus significatif: l'affiche. Or, nous devons compter parmi ces œuvres les plus éminentes l'affiche d'Uitz: *Soldats rouges, en avant!* (Vörös katonák előre!). La force disciplinée, l'ordre sévère, le ferme rythme de cette composition de grand format démontrent que le jeune créateur aux indomptables passions accédait à sa maturité et d'artiste, et de révolutionnaire. Bien que, plus tard, aux temps de son émigration, il eût continué à y travailler, ses trois cartons de fresques destinées à la Maison du Travail et qui avaient été commencées sous la République des Conseils ne furent, malheureusement, jamais terminés. Ces projets restent, malgré tout, la somme des résultats précédemment dégagés et l'expression des principes artistiques toujours plus consciemment professés par Uitz. Ce qui caractérise ces feuilles, ce sont les structures claires, rationnelles, l'usage parcimonieux et expressif des couleurs, le rendu vigoureusement



Fig. 3. L'humanité. Budapest, Vienne, 1919—1920. Encre de Chine. Galerie Nationale Hongroise, Budapest

dramatique, concentré sur l'essentiel, mû par la passion. Le coloris bleuâtre des *Pêcheurs* (Halászok), le mouvement onduleux de la composition sont chose allant de soi, tout comme la spirale ascendante des *Bâtisseurs* (Építők), le rouge dominant de l'aube, *L'Humanité* (Emberiség) révèle l'étude et la compréhension du grand parangon et maître: Michel-Ange. Uitz lui-même a écrit les lignes suivantes à propos de cette œuvre: «Ce tableau est le monument de la dictature du prolétariat en Hongrie. Ses assises idéologiques sont: la rédemption de l'humanité en l'homme rouge, par le processus même de la rédemption.» Et il a ajouté, conformément à ses principes de création extrêmement conscients: «La structure du tableau est celle du socialisme: centralité, organisation, conscience dans toutes ses phases, ses formes, ses nuances, dans tous ses traits, dans toutes ses oppositions, ses masses, dans sa facture, dans la disposition des clairs et des obscurs, dans la psyché et dans toutes ses valeurs artistiques.» (In: *Egység*, 1922, n° 22.)

La contre-révolution prenant le dessus jeta Uitz en prison; après sa libération, tout comme les meilleurs de la vie intellectuelle hongroise, il émigra à Vienne. Là, il fut en contacts étroits avec le Parti des Communistes de Hongrie; chaque dimanche, il tenait des conférences, faisait visiter les divers musés autrichiens aux émigrés hongrois et aux autochtones qui s'intéressaient à l'art. Il organisa également une exposition de ses œuvres,

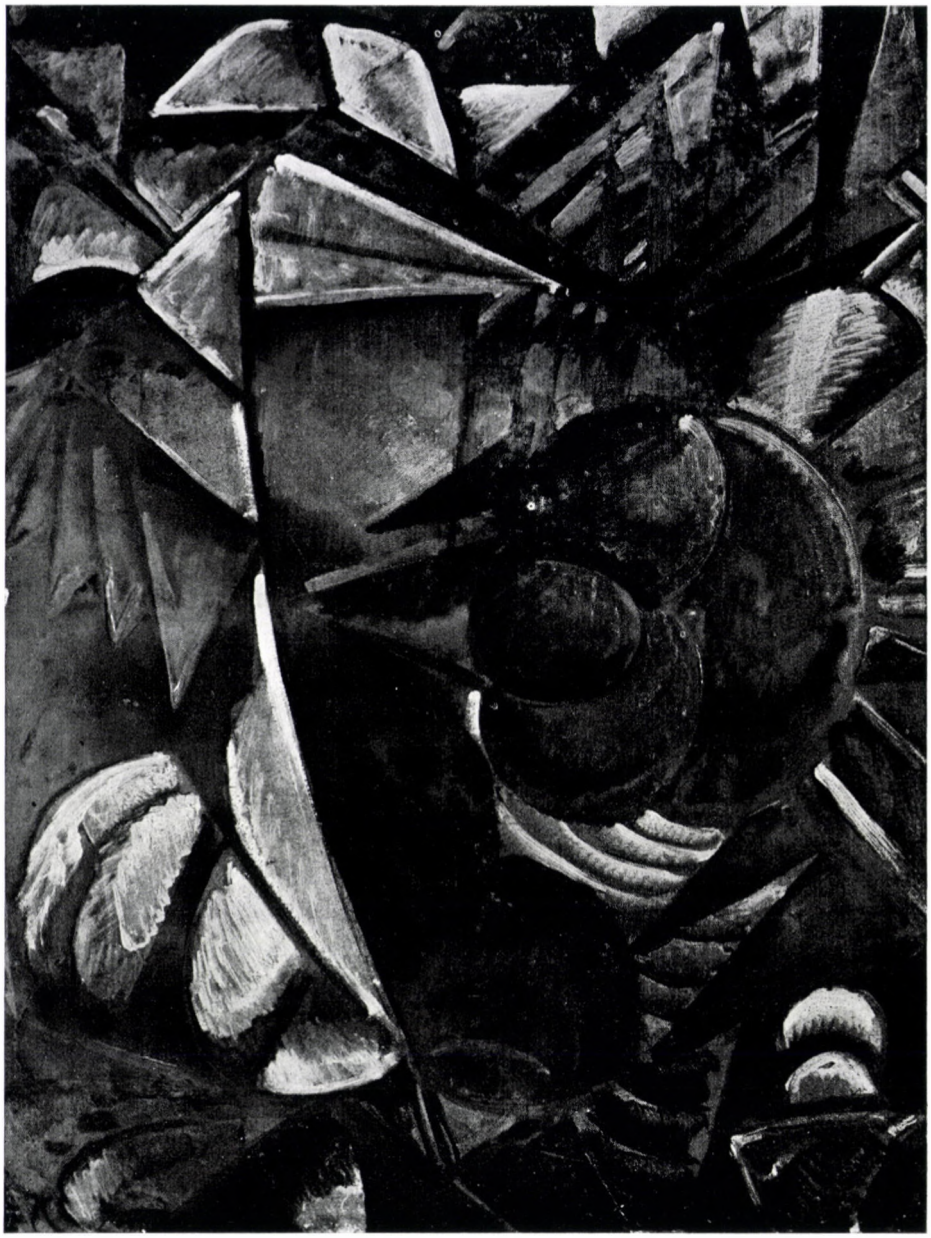


Fig. 4. Composition. Vienne, env. 1920. Huile, carton. Collection privée, Budapest

qui fut favorablement accueillie par la presse. A la fin de 1920, le parti le délégua à Moscou au III[e] Congrès du Komintern. Comme il l'a noté plus tard, les trois interventions de Lénine exercèrent un énorme effet sur lui. Au cours des séances, il fit nombre de dessins des participants, de Lénine aussi. C'est à Moscou qu'il devint effectivement membre du parti communiste, sur la recommandation de Béla Kun, le dirigeant en émigration de la République Hongroise des Conseils, et de Jenő Varga, le célèbre économiste marxiste.

Sur ses œuvres ayant précédé le voyage à Moscou, c'est un éminent critique d'art aux vues gauchisantes, Iván Hevesy qui a formulé l'opinion la plus judicieuse; «Pas de spectacle plus bizarre et désespérant que les œuvres d'Uitz conçues dans la seconde moitié de 1919 et dans la première de 1920. Tout simplement, il y a eu l'explosion des tableaux précédents et les morceaux de la réalité déchiquetée se sont efforcés de se réordonner, sur les nouveaux, conformément à diverses théories. Non seulement le contenu d'idées, le message a disparu de ces œuvres, mais la réalité s'est aussi désintégrée, cette réalité monumentale, suggestive, permettant de saisir les racines même de l'existence.» Selon Hevesy, Uitz était, alors, engagé dans une impasse,

mais «heureusement, dans une fuite toute instinctive, il a abandonné le milieu pour lui destructeur» — ce qui veut dire le camp de Kassák et du *Ma* — «pour suivre son chemin et voir la destinée et les possibilités de l'art dans l'édification d'une société nouvelle» — il s'agit de l'Union Soviétique — où «il a assimilé les conquêtes du constructivisme et du suprématisme . . . tandis que le Proletkult exerçait sur lui une influence plus décisive.» (In: *Nyugat*, 1922, pp. 1205—1206)

La critique de Kassák, en 1921, dans le *Ma*, présente une analyse tant soit peu semblable, mais — à l'encontre de celle de Hevesy — elle apprécie de façon positive les œuvres de la période incriminée: fin 1919 — début 1920. Sur la base de cette étude, il semble que, dans les questions essentielles, l'accord soit encore parfait entre Uitz et Kassák. Mais, selon les ressouvenirs tardifs d'Uitz (in: *Népszabadság*, 21 mars 1958), cela n'était plus qu'une apparence. En 1918, Uitz avait composé un article, à l'intention du *Ma*, sur les rapports entre l'art et les mouvements sociaux. En gros, il y était dit que le vrai artiste révolutionnaire est le porte-parole, le participant des luttes du parti. Le *Ma* refusa de publier cet écrit. «Ce n'était là qu'un des éléments de ces différends internes — a précisé Uitz — auxquels nous avons mis fin, à Vienne, en compagnie de Sándor Barta et d'Aladár Komját, en quittant le *Ma* pour fonder, sous le titre de *Egység*, un périodique dirigé dans l'esprit de la III^{e} Internationale.»

La littérature spéciale hongroise passe volontiers outre à ce fait: la rupture au sein du camp des activistes. Une appréciation raisonnable n'a commencé à se dessiner — face aux éléments indéniables — qu'à l'occasion de l'exposition d'Uitz, à Budapest, en 1968, quand il fut déclaré que cet artiste est à ranger dans le camp de l'avant-garde est-européenne; mais, d'autre part, aujourd'hui encore, les historiens d'art continuent à se contenter d'une image peu nuancée de l'avant-garde hongroise et spécialement de l'activisme hongrois.

Nous ne connaissons toujours pas suffisamment les œuvres d'Uitz de 1919—1920 que les critiques ci-dessus mentionnées jugent favorablement ou défavorablement et qui, à notre avis, doivent être rangées, indiscutablement, parmi les produits d'une transition, d'une recherche; en effet, outre les critiques, nous n'avons à notre disposition que quelques photographies. Par contre, les œuvres ultérieures — y compris celles du premier séjour à Moscou, fortement marquées par les impressions alors subies — sont passablement connues depuis la rétrospective de 1968 qui a été une véritable révélation. Après l'arrêt temporaire, l'incertitude qui suivirent la défaite de la République Hongroise des Conseils, les ouvrages d'Uitz créés à Moscou, représentent un ton nouveau, une nuance nouvelle dans sa carrière artistique. Et l'expression *nuance nouvelle* doit être prise en son sens propre: la qualité la plus apparente des feuilles à l'encre de Chine et à l'aquarelle est leur coloris, la vivacité du vécu direct. Leur structure est ferme, mais extrêmement aisée, légère, naturelle. L'ambiance de ces œuvres est traduite de la manière la plus ravissante dans ces phrases pures, ces mots expressifs que nous citons à partir d'un poème en vers blancs de l'artiste, publié dans *Egység*: «Moscou renaît à la vie ! //Les cicatrices des maisons se rétrécissent. // Des murs bariolés se baignent en mille couleurs. // Ce sont les riches vendanges des peintres révolutionnaires ! // Les rues défoncées s'aplanissent. // . . . Bon et doux été. // Les innombrables jardins exultent dans la verdure. // . . . Les portes de la «muraille rouge» s'ouvrent. // Le Kremlin blanc «est rouge !»

Au numéro 2 du périodique *Egység* lancé en 1922, à Vienne, Béla Uitz développe son opinion sur la situation de l'art russe à l'époque. Il y constate que les artistes russes «par dizaines de milliers ont dépassé la peinture, c'est-à-dire qu'ils ont accompli un pas en avant positif en direction de l'art total centralisé». A son avis, le noyau de l'art russe en unité indéfectible avec celui d'Europe est formé des futuristes et des cubistes. En deçà de ceux-ci se situent, en nombre relativement restreint, les réalistes, les naturalistes, les impressionnistes et les postimpressionnistes; de l'autre côté, nous avons les suprématistes (Malévitch), le cubisme spatial (Tatline — «ce peintre dans son projet de monument à la III^{e} Internationale . . . a découvert l'art suprême à venir: l'architecture»), les constructivistes, les objectivistes, l'Obmohu et l'Unovis. Puis Uitz développe que l'art «individuel et anarchiste» crée une forme collective, «pan-centrale», tandis que le Proletkult professant l'idéologie collective donne naissance à une anarchie des formes. Il faut donc marier la forme collective à l'idéologie collective. Dans son propre art, c'est là le but auquel il aspire.

L'une des constatations éminemment intéressantes de ce compte rendu sur la situation de l'art russe est que celui-ci «extrapole, inconsciemment, non dans la construction externe, mais dans celle

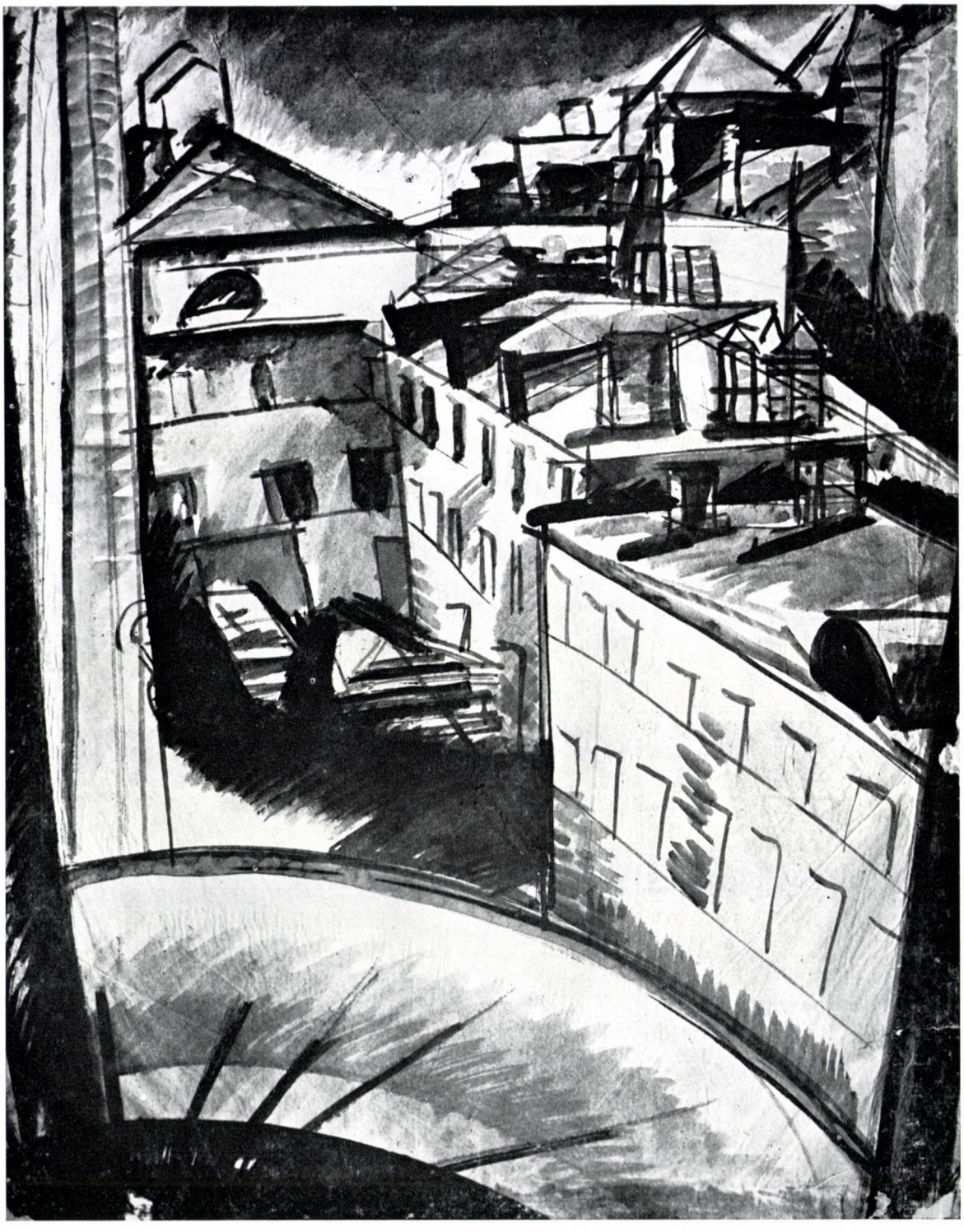


Fig. 5. Cour d'un hôtel à Moscou. Moscou, 1921. Aquarelle. Galerie Nationale Hongroise, Budapest

interne, Byzance (l'orthodoxe)». Combien ce problème préoccupait Uitz, cela ressort de ses analyses d'icônes où il a recherché et dessiné la structure de celles-ci, les formes fondamentales, les lignes de forces, poursuivant ces travaux une fois de retour à Vienne aussi. La série de gravures sur linoléum intitulée *Analyse* (Analízis), réalisée en 1922 comprend vingt feuilles (page de titre y comprise). Ces compositions dynamiques, rendant la tension des énergies, et solidement construites à partir de diverses formes géométriques, représentent un amalgame particulier de l'expressionnisme et du constructi-



Fig. 6. Le Kremlin. Vienne, 1921. Gravure sur cuivre. Musée Pouchkine, Moscou

visme, ce qui est une réussite personnelle d'Uitz. Ce sont les enseignements de ces analyses qu'il a mis à profit dans ses activités ultérieures et, de la façon la plus directe et la plus convaincante, dans sa série sur le Général Ludd.

Ce sujet, il y était arrivé après quelque détour. Encouragé par le parti communiste, il s'était mis à l'étude du mouvement ouvrier international. Ses lectures lui avaient fait connaître l'histoire des saboteurs, des destructeurs de machines. Ses sentiments individuels suscités par l'écrasement de la révolution qu'il avait vécue prirent forme dans ces visions sur le mouvement des luddistes, surtout dans la figure de Ned Ludd qui en était venu, des irréductibles explosions de sa colère, aux prises de conscience, à l'action organisée, collective. L'enseignement suggéré par la série et considéré comme d'actualité est lapidaire: la colère en soi ne suffit pas à la victoire. Ce qu'il faut accroître, c'est le degré de conscience et d'organisation, pour arriver au but et dans l'intérêt de la révolution. Ce furent les analyses de l'art russe de l'époque et ses expérimentations précédentes — dont nous avons fait, plus haut, mention — qui ont mené Béla Uitz à la conclusion artistico-formelle à synthétiser dans cette série. Ainsi, Uitz était convaincu que, dans celle-ci, il avait apporté une solution «au problème de la forme nouvelle et du contenu nouveau», c'est-à-dire qu'il avait chargé la «forme collective» développée par les différentes recherches formelles d'un contenu idéologique convenable, d'un «contenu collectif».

Dans un article du *100%* (2 janvier 1927), il développe plus amplement cette idée: «Le nouveau contenu se présente de cette façon que, au sein de la société de nos jours, j'ai placé, au centre de mon problème, la classe qui est seule maintenant, capable . . . de mettre fin aux antagonismes se développant graduellement. Il s'agit du prolétariat moderne. Dans *les Luddites*, ce que j'ai saisi, c'est la naissance du prolétariat moderne (avec l'antagonisme de cette naissance: la destruction des ma-

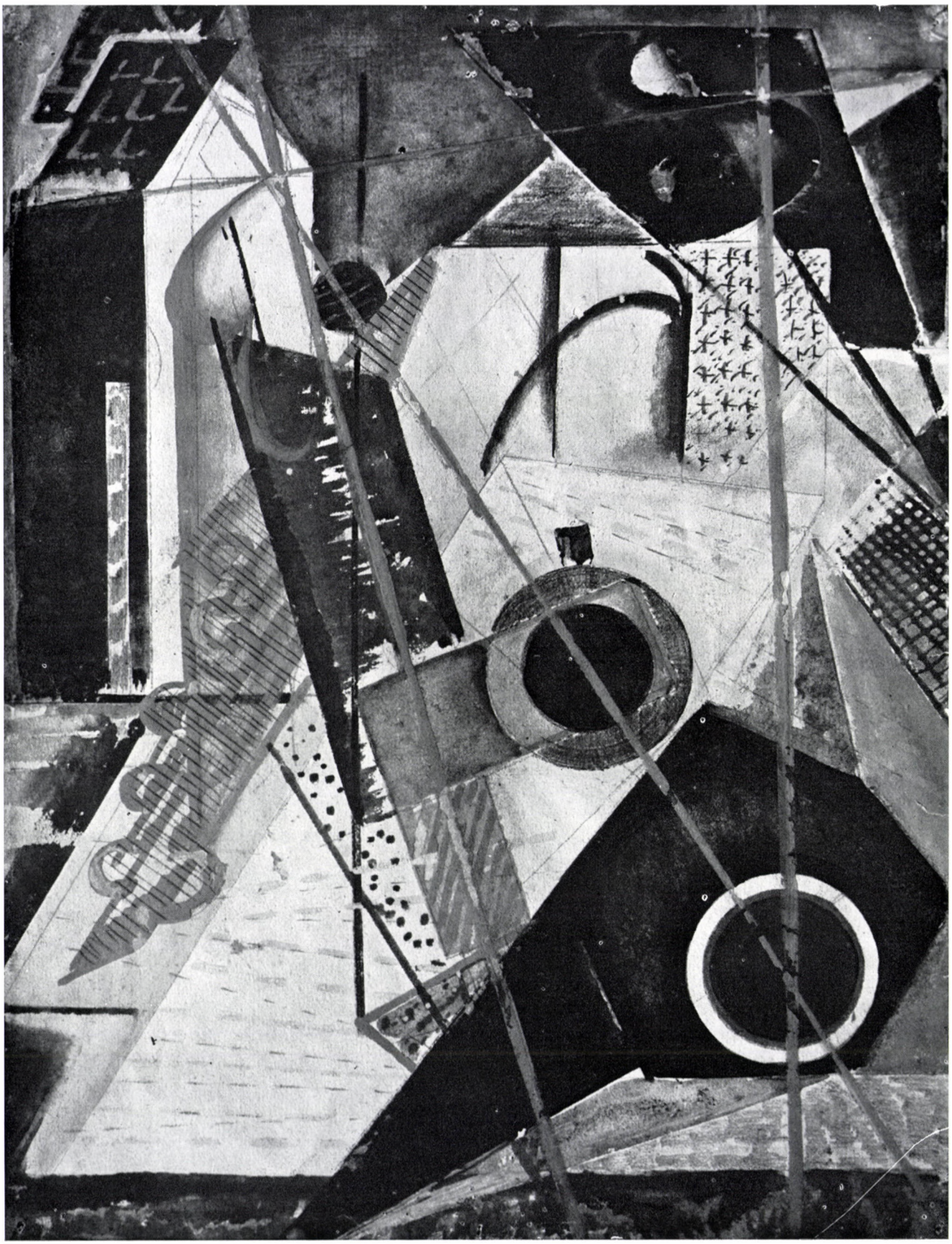


Fig. 7. Analyse d'une icone russe. Moscou, 1921. Détrempe, aquarelle. Galerie Nationale Hongroise, Budapest

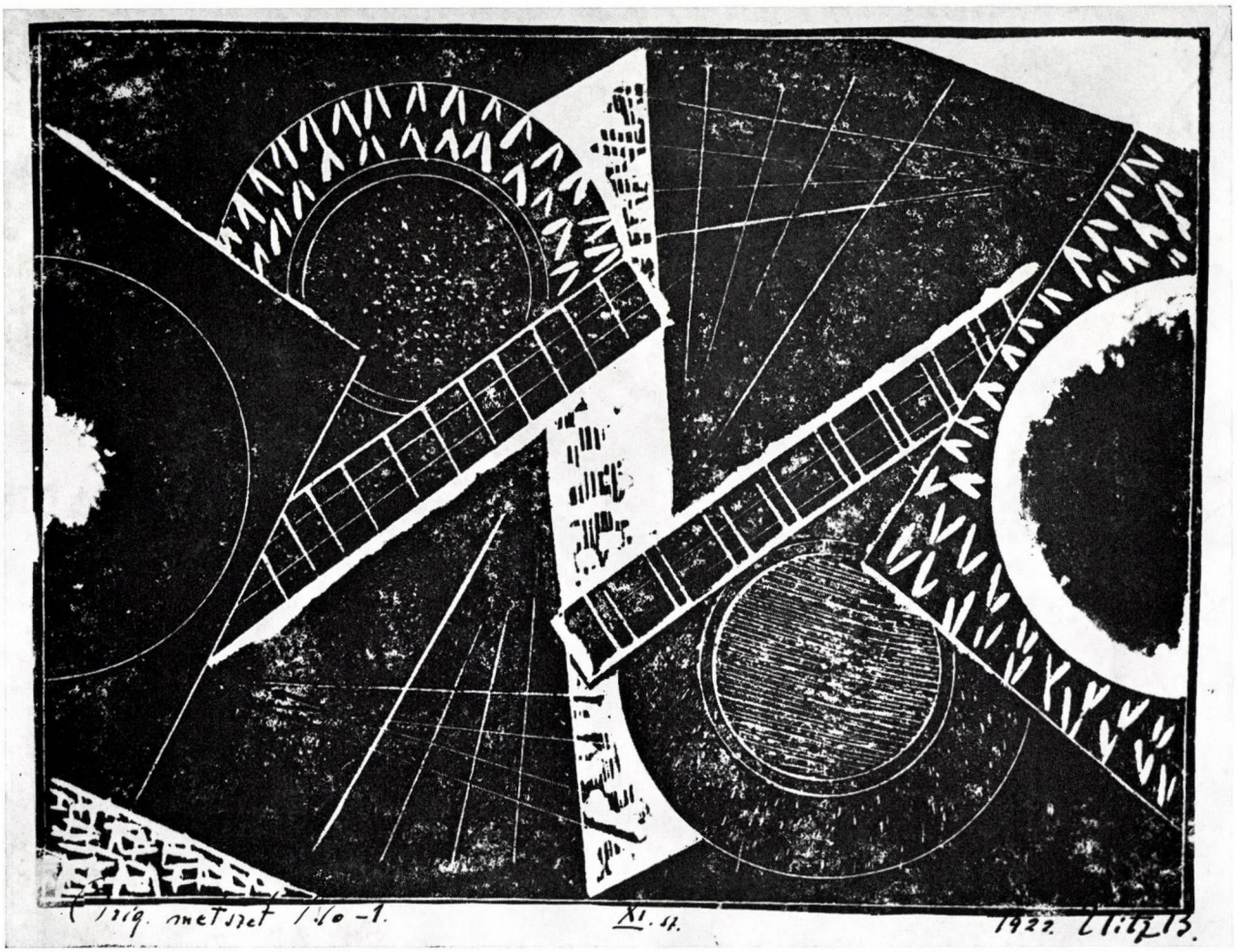


Fig. 8. Analyse. Vienne, 1922. Gravure sur linoléum. Galerie Nationale Hongroise, Budapest

chines). — Dans cette œuvre, la forme collective se manifeste de la façon suivante: les formes principales de l'architecture (le carré, le cercle, le triangle pour ce qui est du plan et, de même, pour ce qui est de l'espace, le corps, la sphère, le cône, le cube, ainsi que les coupes générales de ceux-ci, la verticale, l'horizontale, la diagonale, etc., la précision mathématique des proportions, le mouvement de la matière, etc.) sont exactement et intégralement incorporées aux formes des *Luddites*, si bien que les éléments architecturaux et les éléments de ceux-ci constituent une unité indissociable.» Dans une étude publiée presque cinquante ans plus tard (in: *Művészet*, 1972/5) Uitz analyse ces feuilles une à une et commente, en premier lieu, leur contenu. Il peut constater dans une conclusion synthétique: «En créant *les Luddites*, en prenant appui sur les événements historiques, ce n'est point un épisode de l'histoire que j'ai voulu exprimer, mais la nécessité de la lutte de classes. Par le truchement de la série, j'ai voulu faire de l'agitation dans l'intérêt de la lutte socialiste menée pour la société à venir.»

Il n'est pas prouvé, pas plus qu'il n'est exclu qu'Uitz ait connu le drame «Destructeurs de machines» d'Ernst Toller et en ait reçu une impulsion. Comme il l'a noté dans l'article de 1972, c'est l'étude des œuvres des géants de «l'art scientifique classique» (Giotto, Michel-Ange, Léonard) qui l'a aidé à dégager les formes, les structures de la série. Cependant, en sondant les facteurs de style, l'élément qui s'avère le plus patent est le très caractéristique constructivisme uitzien développé à partir de l'étude des icônes et dans la série *Analyse*. Il s'agit d'un constructivisme expressif auquel, à cette occasion, se mêle une sorte d'influence chinoise parfaitement détectable. Tout cela se manifeste avec une force élémentaire dépassant toute considération spéculative. La dynamique impétueuse de ces feuilles est encore renforcée par leur technique précédemment élaborée sur des gravures sur cuivre



Fig. 9. Le général Ludd. Vienne, 1923. Gravure sur cuivre. Galerie Nationale Hongroise, Budapest



Fig. 10. Terreur. De la série du *Général Ludd.* Vienne, 1923. Gravure sur cuivre. Galerie Nationale Hongroise, Budapest

et, depuis, améliorée. Elle tend non aux subtils raccords, mais à l'effet des taches contrastées, à l'alternance crue du noir et du blanc et, par cela, vise à rendre sensible l'idée du mouvement. Les corps présentés par des lignes onduleuses, annelées et tendus comme des ressorts, les muscles crispés, les visages décomposés portent à son degré suprême la tension émotionnelle. Derrière leur surface explosive, ces compositions d'Uitz sont géométriquement élaborées, équilibrées. Pour arriver à la clarté, au rendu exact, il évite de rendre sensible la profondeur: les scènes sont composées sans relief.

Il va de soi que, dans la Hongrie à régime contre-révolutionnaire, cette série ne pouvait être ouvertement diffusée. Cependant, même en de telles circonstances, notre critique progressiste trouva le moyen d'exprimer sa haute estime [István Genthon: *Le nouveau cartable de gravures sur cuivre de Béla Uitz* (U. B. új rézkarcmappája); in: Magyar Írás, novembre 1924] et salua la série comme le premier résultat remarquable à l'échelle internationale aussi des aspirations modernes se libérant de l'art pour l'art et dépassant le contructivisme. Les dirigeants des partis communistes de divers pays comprirent clairement, au-delà de valeurs artistiques, la portée exceptionnelle de ces feuilles dans le travail des militants et en parlèrent en conséquence. Cette œuvre figure dans nombre de grandes collections du monde: à l'Albertina de Vienne, au British Museum, à Moscou, à Pékin, à Budapest.

L'album du *Général Ludd* fut envoyé en cadeau par Uitz à Londres et exposé au British Museum; des dirigeants du mouvement ouvrier anglais invitèrent l'artiste à venir peindre, sur la base de la série de gravures sur cuivre, une fresque consacrée au mouvement des Luddites. Uitz était déjà en route pour l'Angleterre, lorsque le gouvernement travailliste fut renversé; alors, il s'installa en 1924 temporairement à Paris, et passa deux années, jusqu'en été 1926, dans la capitale française. Cette

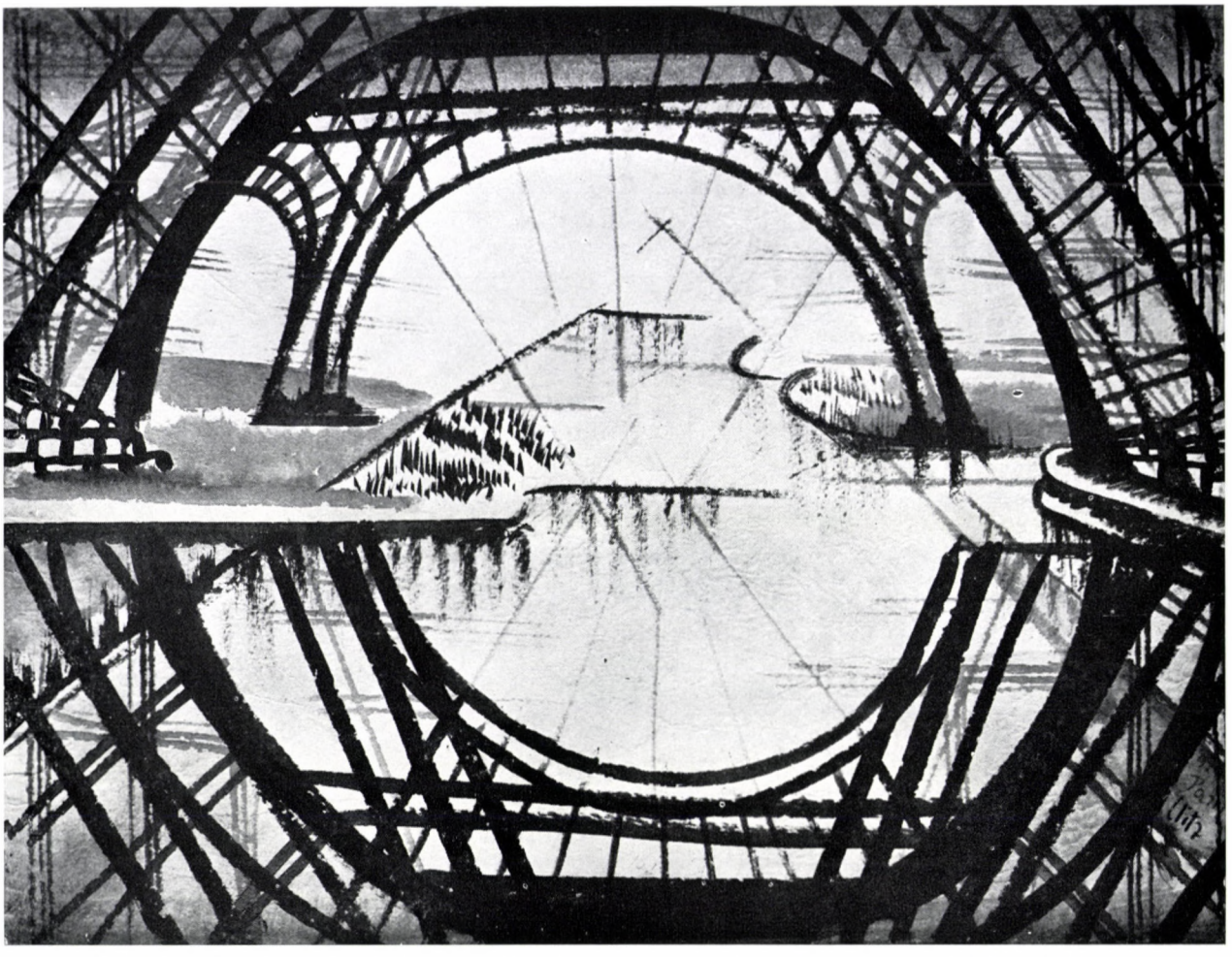


Fig. 11. La Tour Eiffel sous la pluie. Paris, 1925. Encre de Chine, lavis. Musée Pouchkine, Moscou

période relativement brève se révéla extrêmement fructueuse et Uitz y poursuivit des travaux de genres très variés. Lui-même a noté à ce propos «A Paris, j'ai travaillé pour *Clarté*, pour *l'Humanité*, pour les *Cahiers du Bolchévisme*. J'ai pris position pour l'art socialiste révolutionnaire.»

Dans ces organes de presse du Parti Communiste Français, Uitz, a publié quelques dessins et, surtout, des écrits théoriques et des critiques. Il a parlé de Chagall et de Foujita (in: *Clarté*, 1925, N° 72), du Salon des Indépendants (*Le Cimetière des Indépendants;* in: Clarté, 1925, N° 74); il a donné une étude à *Clarté* (1925, N° 75): *Vers l'art prolétarien*, une autre aux *Cahiers du Bolchévisme* (1926, N° 45): *Controverse sur l'art*. Tous ces écrits ont le ton des pamphlets: ironie cinglante, arguments répétés avec obstination, la logique sensée des proclamations mariée à un désir passionné de convaincre. Uitz apprécie la situation de l'art de son époque et l'activité de certains de ses représentants selon l'optique de l'artiste prolétarien et sous le signe du combat pour un art prolétarien. C'est avec la même fermeté qu'il délimite et juge les phases précédentes de sa carrière. A l'occasion de sa première exposition à Paris, *l'Humanité* (jeudi, 28 mai 1925) publia une interview, sous le titre *Une heure avec le peintre Béla Uitz*, où il est dit, entre autres: «Cette première exposition retrace les deux premières étapes de ma vie artistique: étape d'art petit-bourgeois, étape d'art de grande bourgeoisie. Ma deuxième exposition . . . représentera ma troisième étape: celle d'art prolétarien.»

Ces définitions — petite et grande bourgeoisie, prolétaire — reviennent dans nombre de ses articles, mais c'est dans cette déclaration qu'il explique de la façon la plus concise ce qu'il entend par elles: «Pour l'artiste petit-bourgeois, la vie extérieure n'a plus aucun rapport avec les problèmes intérieurs qui se posent à lui. La peintre n'a plus aucun lien avec les autres arts: architecture,



Fig. 12. Gothique parisien. Paris, vers 1924. Encre de Chine, lavis. Galerie Nationale Hongroise, Budapest

musique, littérature. Chacune des formes de l'art petit-bourgeois se décompose elle-même en s'individualisant à outrance. L'esprit de l'art de la grande bourgeoisie est «à la fois égoïste, anarchiste et dictatorial. La forme est collective. Les cubistes représentent à mes yeux l'art grand-bourgeois.» Là, il se réfère à un exemple puisé dans ses propres œuvres: «Voyez, par exemple, cette toile que j'appelle Danse. Pourquoi Danse? Personne ne le devine autrement que parce que je le dis. Ainsi, esprit et forme se trouvent en contradiction évidente.» Selon Uitz, l'art prolétarien assure un équilibre entre la forme et le contenu. «L'esprit d'un tel art est le communisme, la forme est collective et fait appel à l'ensemble de l'art.»

Dans les écrits de caractère théorique d'Uitz, nous butons constamment sur des constatations dignes d'attention et qui placent, plus d'une fois, sous un jour nouveau la situation, les possibilités de l'art prolétarien à cette époque. Uitz en tant qu'artiste prolétarien combat des deux côtés, c'est-à-dire qu'il prend nettement position contre les manifestations du matérialisme vulgaire aussi. Dans sa *Controverse sur l'art*, il note, entre autres: «Notre camarade croyait que nous ne voulions rien entendre de l'art bourgeois et que nous ne faisons que de l'art purement prolétarien. Qui raisonne ainsi, oublie: 1° Que la marche de tout développement est dialectique. 2° Que l'art prolétarien s'est formé exactement comme le prolétariat, ce pôle opposé qui est sorti de la bourgeoisie. 3° Que, pour combattre l'art bourgeois, il faut le connaître, car on ne peut combattre un ennemi qu'on ignore. 4° Que l'art bourgeois doit être exproprié. 5° Que l'on ne peut pas devenir un artiste prolétarien à l'époque actuelle sans connaître l'art bourgeois, puisque le matérialisme vulgaire qui a pénétré dans les derniers retranchements de l'art bourgeois ne peut passer du matérialisme vulgaire au matérialisme historique. 6° Que l'enseignement professé à l'Académie n'est pas suffisant, c'est-à-dire que l'on ne peut pas se contenter de ce que l'on peut recevoir de l'art petit-bourgeois. 7° Que nous devons perfectionner l'art collectif du prolétariat non seulement dans le fond mais dans la forme.»

Il serait superflu d'insister plus particulièrement sur le fait que, dans ces écrits, l'artiste parle, avant tout, de soi, de ses propres ambitions, cherche sa voie individuelle. Donc, du point de vue de l'analyse, de la compréhension de la tournure prise par son art, de la logique de son évolution non plus, nous ne pouvons négliger ces idées qui sont éminemment remarquables aussi en tant que professions de foi complémentaires à sa production artistique, de valeur adéquate à celle-ci, en tant que proclamations à effet mobilisateur. A la fin de sa critique sur le Salon des Indépendants, nous pouvons lire: «Et vous, artistes, si vous ne voulez pas aller à l'abîme, si, contre votre désespoir, vous voulez apercevoir des perspectives valables, venez au socialisme, plongez-vous en lui; à toutes vos amères questions, il donne réponse — aussi bien dans la vie que dans l'art.»

Dans ses notes autobiographiques, l'artiste fait mention des conférences qu'il tenait le dimenche, des visites à l'intention des ouvriers, des étudiants qu'il conduisait au Louvre, à Versailles, aux points historiques du Paris révolutionnaire. Pour ce qui est de ses activités artistiques, nous ne prouvons également que quelques rappels lapidaires. Ainsi, nous apprenons qu'il avait brossé des projets de décors pour la version dramatisée du roman de Gorki, *la Mère*, pour la pièce *le Capital* de Vaillant-Couturier, pour cinq œuvres scéniques hongroises, qu'il avait également commencé ceux de la version dramatique du *Feu* de Barbusse. Il rappelle une



Fig. 13. Barbusse. Paris, vers 1924. Craie. Galerie Nationale Hongroise, Budapest



Fig. 14. En avant, prolétaire! Paris, vers 1924. Encre de Chine, lavis. Musée Révolutionnaire, Moscou



Fig. 15. Contre la guerre impérialiste. Paris, 1926. Encre de Chine, lavis, gouache blanche. Musée Révolutionnaire, Moscou

autre de ses œuvres aussi: « A l'invitation du Parti Communiste Français, j'ai composé un album de quatorze feuilles *(Contre la guerre impérialiste)*. Ces dessins sur les brigandages des impérialistes dans les colonies restent toujours d'actualité. Cet album a eu un avant-propos de la plume de Marcel Cachin. »

Cet album parut, en été 1926, aux éditions de la Librairie de l'Humanité et fut signé B. U. Martel, car Uitz n'avait pas reçu le permis de séjour à Paris et y vécut sous ce nom d'emprunt. Sur la page de titre d'une belle composition et de caractère constructiviste, nous voyons une étoile à cinq branches, une faucille, un marteau, un épi de blé. Sur la page de titre intérieure, une dédicace: «Au plus grand combattant de notre époque, Lénine ». Après l'avant-propos de Marcel Cachin développant les lois des guerres coloniales impérialistes et leurs caractéristiques, nous avons un poème d'Uitz et, ensuite, ses seize (non pas quatorze !) feuilles. Ce sont des dessins à l'encre de Chine et au lavis, en noir et blanc, réalisés d'une main alerte, comme des tracts. Entre les diverses feuilles, des différences qualitatives se présentent incontestablement, mais toutes sont marquées par la sûreté infaillible de la composition, par la richesse de l'imagination artistique complétée de la perspicacité politique. Ces œuvres sont des arguments efficaces, intelligents qui touchent les sentiments du spectateur aussi. Elles ne se contentent pas de parler des atrocités de la guerre, elles en présentent les causes fondamentales aussi, et dirigent l'atten-

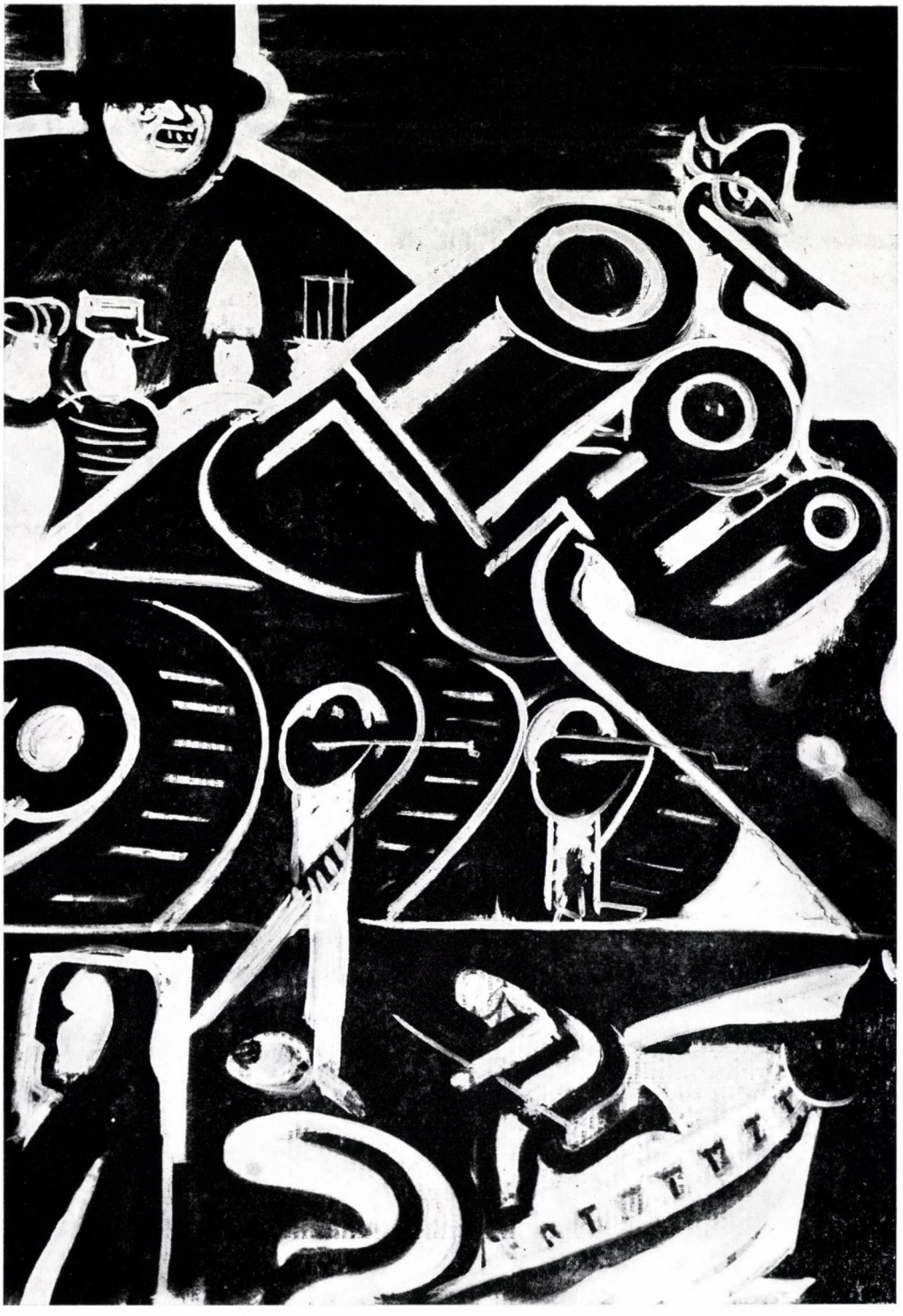


Fig. 16. Les piliers du capital. Série «Cela dépend de vous» («Chez eux — Chez nous»). Moscou, entre 1930 et 1935. Détrempe blanche et noire. Musée Pouchkine, Moscou

tion sur le mode de combat nécessaire contre elle.

Sur la première feuille, l'artiste a représenté une file infinie de canons et une marche également à l'infini de soldats, baïonnettes aux canons. On se prépare à la «paix» — dit le titre. Celui de la deuxième parle des décorations de guerre: dans trois médaillons, des têtes humaines écrasées, à l'arrière-plan des béquilles. Les titres des dessins répondent aux questions qui sont les titres de cha-



Fig. 17. Barbusse sur son catafalque. Moscou, 1935. Aquarelle, détrempe. Musée Pouchkine, Moscou

pitre: Pourquoi? — Pour cela; Pour ceux-là; Pour le capital . . .

Ce sont les vertus caractéristiques du «monumentaliste» Uitz, rêvant toujours de fresques, qui rendent particulièrement mémorables certains dessins de cette série. L'un d'eux montre, par exemple, un cadavre déchiqueté par des vautours et abandonné sur un champ de bataille invraisemblablement désert et éclairé des rayons fantomatiques de la lune, avec de sombres nuages courant dans le ciel. Cette image d'une force saisissante exprime avec une parfaite limpidité combien la guerre est dénuée de tout sens et de tout sentiment humain. *Gaz* — avec sa composition onduleuse, bouillonnante — prononce une condamnation tout aussi vigoureuse. Quant aux deux figures magnifiées de *Fraternité*, elles sont l'expression imagée inoubliable de l'idéal de la paix et de la camaraderie.

A Paris, Uitz a également produit deux dessins de grandes dimensions et intitulés *En avant, prolétaire!* Le premier symbolise la Commune de 1871, le second la Révolution d'Octobre 1917. Sur celui-là, une figure féminine d'une force explosive, le génie de la liberté et de la révolution conduit la charge du peuple; sur celui-ci, un homme à bottes, portant la chemise russe, tient ce rôle. Ces deux œuvres se rattachent, de façon parfaitement logique, à cette série ouverte par Delacroix *(La Liberté conduisant le Peuple)* et continuée par Rude, Daumier, Kollwitz, Masereel; elles y méritent leur place.



Fig. 18. Tchapaïev. Détrempe. Galerie Nationale Hongroise, Budapest

Nous devons à la période parisienne d'Uitz des dessins dans le genre de ceux du congrès du Komintern à Moscou: il les rapporte de divers meetings ouvriers (quelques-une ont été publiés, le 6 juillet 1925, par *L'Humanité*). Ses caricatures sur des capitalistes adipeux, des dirigeants ouvriers félons ont été conçues d'après des photographies et ont servi d'études à la série antiimpérialiste dont nous avons parlé. A ces occasions, en quelques coups de pinceau, il rend les visages de manière pertinente, éloquente. Ce n'est pas en insistant jusqu'à l'exagération sur les traits caractéristiques du visage qu'il procède, mais en rendant sensibles les faiblesses intérieures de la personne représentée. Nous avons de lui plusieurs portraits de Marcel Cachin qu'il tenait hautement en estime et, encore plus, de la personnalité marquante que fut Barbusse, rédacteur en chef de *Clarté*: le front élevé, le nez aquilin, le menton dantesque de celui-ci lui ont servi de thème quasi inépuisable, il y est constamment revenu dans ses dessins à la plume ou à la craie. (Un triste et bizarre hasard lui fournira



Fig. 19. Le cavalier enfourche sa monture. Étude pour la fresque kirghiz. Frounze, env. 1936. Encre de Chine, plume. Musée Pouchkine, Moscou

l'occasion, en 1935, à Moscou, d'étudier ce visage sur son lit de mort aussi.)

Ses dynamiques paysages de jeunesse, puis ceux de l'époque d'émigration en Autriche — œuvres pleines de tensions et à conception expressionniste et cubiste —, enfin, ses compositions toutes d'élan, traitant ses impressions moscovites aboutirent donc à tous ces ouvrages réalisées en France. Maintenant, son style se décante, ses moyens deviennent plus sobres, mais il ne perd pas une

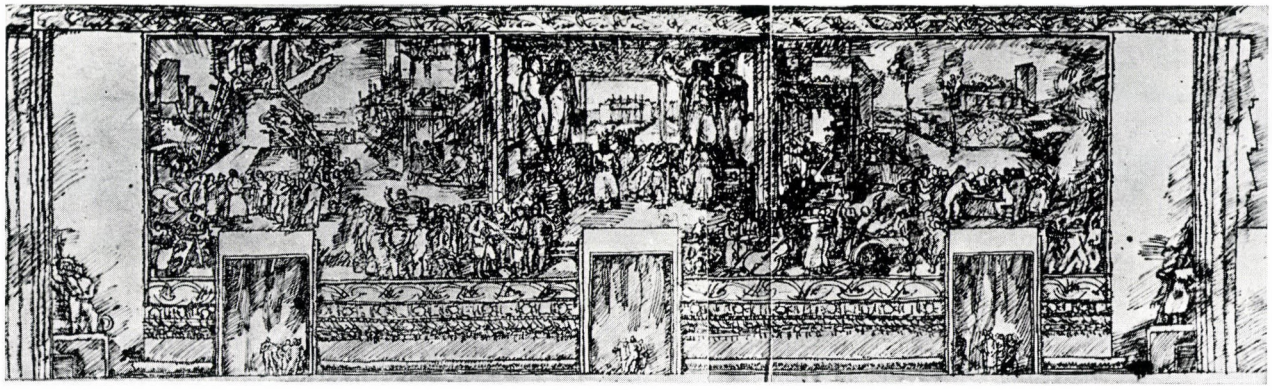


Fig. 20. Esquisse pour le carton de fresque pour le Palais des Soviets. Moscou, vers 1940. Dessin à la plume. Galerie Nationale Hongroise, Budapest

seule de ses conquêtes, ni de ses vertus précédentes. Sur les feuilles conçues à Moscou, c'est parfois la structure qui, dans l'esprit du constructivisme, devient prépondérante et nous pouvons également observer une prolifération des formes géométriques projetées les unes sur les autres. Quant aux dessins à l'encre de Chine colorés de Paris et de Colliour, c'est plutôt à l'intérieur que l'ordre rigoureux des compositions se fait valoir. A la suite du sauvage et brûlant fortissimo des *Luddites*, ce sont des mélodies vives et joyeuses, réfléchissant une sorte d'apaisement, qui font leur apparition sur les œuvres uitziennes. Une indéniable dévotion rayonne de l'incomparable série de ses dessins à l'encre de Chine ou colorés, présentant les églises gothiques de Paris et, surtout, leurs intérieurs. L'artiste suit d'une manière disciplinée, mais vibrante de curiosité, de passion, les arcs des souples nervures qui courent vers le toit, les étroits escaliers en colimaçon, la dense texture des espaces qui s'interpénètrent. Sa technique — les coups de pinceau d'une belle envolée sont étoffés par des hachures perpendiculaires — rappelle celle de sa période précoce. Par contre, son projet de décor pour *le Capital* de Vaillant-Couturier se nourrit à l'esprit le plus pur du constructivisme, démontrant de façon convaincante que l'artiste est capable d'user de tous les moyens à sa disposition et qu'il ne craint nullement de le faire, si c'est de la sorte qu'il peut espérer atteindre le but, l'expression désirés.

En 1926, Uitz reçut la nationalité soviétique et se rendit à Moscou. En 1930, il fut élu secrétaire général de l'organisation des artistes révolutionnaires au sein du Komintern; plus tard, il organisera le Bureau International des Artistes Révolutionnaires. Ses activités sont multiples et variées; mais, parallèlement à ses tâches d'organisateur, c'est à l'art qu'il sacrifie avant tout. Il reçoit de nombreuses commandes importantes, il prépare des cartons de fresque, il est continuellement à projeter de monumentales compositions, il rassemble des esquisses, il étudie les œuvres des géants de la Renaissance, il cherche et trouve la solution de problèmes de proportions, il expérimente des couleurs. Souvent, le cours des événements historiques déjoue ses projets, condamne ses initiatives à l'échec, fait obstacle à la réalisation de ses œuvres. Cependant, toute sa longue existence durant, Uitz ne perdra pas son optimisme, son énergie toujours prête aux recommencements.

Au début des années 1930, il produisit des *Paysages de Crimée* (encre de Chine de couleur sur papier buvard). C'est là une nouvelle étape de son art. Les formes se délayent littéralement dans la lumière, sans, pour cela, que la composition paraisse délavée. Les coups de pinceau rapides, sans hésitation aucune forment une masse d'apparence embrouillée, mais qui s'avère souverainement concentrée. Dans la république sur les rives de la Volga, ce sont la vie quotidienne, le travail et les fêtes qui fourniront les sujets de ses œuvres. Par celles-ci, il se prépare, encore une fois, à la réalisation de fresques; pour cela, il n'a pas besoin de commandes, son esprit tourne constamment autour de ces problèmes. En Crimée, c'est sous le titre *Les adorateurs du Soleil* qu'il projette sur le papier ses visions; plus tard, la multitude d'une fête dans un kolkhoze s'organisera en carton de fresque. La suite de ses ouvrages militants précédents est *Cela dépend de vous /Chez eux — Chez nous/* [Tőletek függ /Náluk — Nálunk/] qui est une mise en opposition du capitalisme et du socia-

lisme, un véritable manuel illustré des questions politiques du jour. L'artiste évite les détails, l'anecdote, mais exprime l'essentiel de façon particulièrement convaincante. Malgré leurs dimensions restreintes, les feuilles réalisées à partir de taches noires et blanches diffusent une «propagande monumentale» et leur effet artistique est tout aussi monumental.

Une semblable aspiration à l'essentiel, une semblable concision marquent les portraits sur papier de journal qui peuvent être considérés comme des études pour des fresques. L'artiste se contente de quelques couleurs, sa prédilection allant au gris qui, près du rouge, du bleu et du jaune, prend leur teinte, ce qui rend la feuille particulièrement mouvementée et haute en couleur. Ces solutions sont de grande valeur sur le plan pictural; pourtant, la véritable portée de ces têtes est la plénitude de l'humanisme, de l'expression humaine qui y est atteinte. Sous certains rapports, c'est à ces études que se rattache un tableau conçu dès l'abord comme une œuvre autonome et évoquant le dirigeant communiste hongrois exécuté, en 1932, à Budapest: *Sallai sous la potence* (S. a bitófa alatt; aujourd'hui à l'Ermitage de Leningrad); sa grandiose simplicité, les formes concentrées, la composition sans bavure et les couleurs vigoureuses contribuent à l'élever au rang de réussite exceptionnelle. Il nous permet de saisir le savoir infaillible du peintre de fresques à la hauteur de la Renaissance, la grande capacité de composition du constructiviste nourri aux analyses d'icône, la foi et l'optimisme de l'artiste révolutionnaire étroitement rallié au mouvement ouvrier.

Dès le début, les ouvrages d'Uitz semblent appeler leur réalisation murale. Il avait presque cinquante ans, lorsqu'il réussit à s'atteler à une tâche de ce genre: vers le milieu des années 1930, il reçut une commande pour la décoration du palais gouvernemental de Frounze, en Kirghizie. Il se mit au travail avec une inlassable ambition, un élan passionné, en compagnie d'un sculpteur hongrois, László Mészáros et d'une artiste russe, Madame Pavlenko. Le sujet à traiter était la révolte des Kirghiz, en 1916, contre le tsar. Les cartons sont fort soignés, s'étendent au moindre détail: costumes, armes. Déjà au cours de la première période d'Uitz, nous avons pu parler d'une certaine aspiration Renaissance; mais c'est maintenant que nous nous trouvons face à face à une étude approfondie de cette période, à l'utilisation pleinement consciente de ses enseignements dans l'art personnel d'Uitz. L'analyse et l'application intensives des principes de la composition classique ne signifient point un ternissement de la personnalité artistique, de l'originalité, ni la diminution de la force d'expression. Sa fresque promettait d'être une œuvre riche, à message, de dimensions et de caractère dignes de la poésie épique. Malheureusement, sa réalisation fut empêchée par des causes indépendantes de la volonté de l'artiste.

Cependant, le séjour en Kirghizie rallia Uitz définitivement au genre de la fresque. A partir de ce moment, il se tourne en permanence vers les compositions monumentales dont quelques-unes pourront être réalisées. Il organise une communauté de travail, dirige un atelier, proclame sa conviction que «l'orchestre est capable de plus que le soliste». Ces inlassables activités nous ont valu des cartons imposants, d'innombrables études, dont la plupart sont encore à connaître et à étudier. Ainsi, nous n'avons pas d'information suffisantes sur ses projets pour les fresques qui, destinées au Palais des Soviets, devaient retracer l'histoire de la Grande Guerre Patriotique. Ce qui ne fait pas de doute c'est que l'examen de ces œuvres, des aspirations conscientes et conséquentes à la synthèse témoignées par l'artiste, ainsi que des facteurs — en plus des causes historiques — qui ont entravé le plein épanouissement de cette synthèse représente, pour le chercheur de demain, une tâche captivante et très instructive. A la présente occasion, il serait donc prématuré de nous risquer dans une appréciation paraissant ou se voulant définitive.

Il est indéniable qu'Uitz a été un artiste à immense talent. Sa vie et sa carrière artistique, tout en étant exceptionnelles dans ce qu'elles ont d'effectif, s'avèrent typiques sous plus d'un rapport. Sa destinée d'artiste a été typique de notre époque tourmentée par les guerres, les révolutions — c'est-à-dire que typique comme celle de ses compagnons engagés au service d'un idéal, du combat d'une classe et qui, pour cela, ont accepté la vie de tracas des émigrés. Son talent qui l'aurait rendu apte à la production d'œuvres bien plus vastes que celles qui nous sont parvenues lui était entièrement propre; les obstacles sur sa route ont été indépendants de lui. Apportant de hautes valeurs artistiques mais n'ayant pu accéder à la plénitude, son œuvre peut on dignement mettre aux côtés des œuvres des grands artistes révolutionnaires de notre siècle, au même rang que ceux des artistes socialistes allemands ou des monumentalistes mexicains.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Études et ouvrages non mentionnés dans le texte:

И. Маца: Бэла Уитц. Печать и Революция, 1927. КН.Ч.

И. Маца: Творческий путь Бэла Уитца. Москва, Изогиз, 1932.

A. Kemény: Uitz Béla. In: Új Hang, 1939, n° 10, pp. 106—110.

Uitz. Album; avec une introduction de Ferenc Münnich. Éditions Corvina, Budapest, 1967.

S. Kontha: „A zsenialitás csillaga" — Uitz Béla munkássága értékelésének problémáiról (« L'étoile de la génialité » — A propos des problèmes de l'appréciation de l'œuvre de Béla Uitz). In: Művészet, 1967, VIII/11, pp. 16—19.

S. Kontha : Az ismeretlen Uitz (Uitz inconnu). In: Társadalmi Szemle, 1968, XXIII/10, pp. 63—69.

S. Kontha : Uitz Párizsban (Uitz à Paris). In: Művészet, 1968, IX/11, pp. 10—14.

Uitz Béla kiállítása (Exposition Béla Uitz. — Catalogue. Avec une introduction de János Mácza et des notes autobiographiques de l'artiste. Sous la direction de Sándor Kontha). Galerie Nationale Hongroise, Budapest, 1968.

Nagy, Z.: The Luddite Etchings of Béla Uitz. In: New Hungarian Quarterly, 1972/48.

Ш. Конта: Ласло Месарош в Советском Союзе. In: Acta Historiae Artium, 1963, tom. IX, fasc. 3—4, pp. 343—369.

Körner, É.: Künstler der ungarischen Räterepublik. In: Acta Historiae Artium, 1959, VI, pp. 169—191.

Szabó, J.: A magyar aktivizmus története (Histoire de l'activisme hongrois). In: Cahiers d'histoire de l'art, 3. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971.

NACHTRAG ZUM BUDAPESTER KUNSTHISTORIKERKONGRESS

Es sind schon fünf Jahre her, daß im Jahre 1969 der Internationale Kongreß für Kunstgeschichte — die Veranstaltung des höchsten Forums unserer Disciplin, — in Budapest im altehrwürdigen Gebäude der Ungarischen Akademie der Wissenschaften tagte. Die Akten des Kongresses — 220 Referate in 3 Bänden, — sind im Jahre 1972 in der Ausgabe unseres Verlages der Ungarischen Akademie erschienen, — würdig der einmaligen Gelegenheit, welche unserer ungarischen Kunstgeschichtswissenschaft damals dargeboten wurde. Da die Kongreßakten das Material der sogenannten Protokoll-Sitzungen nicht enthalten, halten wir es für unsere Ehrenpflicht die Eröffnungsrede des damaligen Präsidenten des Internationalen Komitees Professors *Herbert von Einem* in unseren Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae zu veröffentlichen als wichtiges Dokument für die allgemeine Wissenschaftsgeschichte und als ebenso bedeutendes Dokument der Zusammenarbeit der Kunsthistoriker der ganzen Welt im Zeichen der UNESCO. Nach Begrüßung des Ehrenpräsidiums (Vertreter der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, des Ministeriums für Kultur der Ungarischen Volksrepublik, des Zentralkomitees der Ungarischen Sozialistischen Arbeiterpartei, der Universität Eötvös Loránd zu Budapest, des Ungarischen Komitees der UNESCO, des Institutes für Kulturelle Verbindungen, der Ungarischen Gesellschaft für Verbreitung Wissenschaftlicher Kenntnisse, der Ungarischen Gesellschaft für Archäologie und Kunstgeschichte, des Verbandes der Ungarischen Bildenden Künstler) begrüßte er »*die Mitglieder* unseres Büros, die Mitglieder des Comité International d'Histoire de l'Art; die Gelehrten aller Staaten, die in unserem Comité vertreten sind, ebenso aber auch die Gelehrten derjenigen Staaten, die bei uns noch nicht vertreten sind, deren Eintritt wir aber über kurz oder lang erhoffen«.

«Mein Dank für alle praktische und moralische Hilfe, die der Vorbereitung und Durchführung des Kongresses zugute gekommen ist, gilt dem Ungarischen Ehrenpräsidium: in erster Linie und vor allem der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, in deren Palast wir tagen und deren Präsident der Hausherr unserer Tagung ist. Es ist in Ungarn üblich, daß die Akademie der Wissenschaften die verschiedenen ungarischen Nationalkomitees untersützt. So hat auch das ungarische Nationalkomitee für Kunstgeschichte nicht nur für diesen Kongreß, sondern für seine Arbeit überhaupt schon immer die Unterstützung der Akademie erfahren. Ich denke hier z. B. an das mir unvergeßliche Internationale Colloquium des Jahres 1965, an dem teilzunehmen ich die Ehre hatte. Besonders dankbar sind wir, daß die Ungarische Akademie der Wissenschaften schon jetzt die Vorsorge für die Publikation der Akten des Kongresses übernommen hat. In diesen Akten soll der wissenschaftliche Ertrag des Kongresses allgemein zugänglich gemacht und für die weitere Forschungsarbeit überliefert werden.

Mein Dank gilt dem Herrn Minister für Kultur der Ungarischen Volksrepublik, dem Vorsitzenden der Ungarischen Sozialistischen Arbeiterpartei und Präsidenten des ungarischen Komitees der UNESCO. Ferner gilt mein Dank den Institutionen, die anläßlich unseres Kongresses Ausstellungen veranstalten: dem Erzbistum Esztergom, dem Museum der Bildenden Künste, der Ungarischen Nationalgalerie, dem Museum der Angewandten Künste, dem Palais der Kunstausstellungen. Diese Ausstellungen werden das lebhafte Interesse aller Teilnehmer des Kongresses finden. Endlich gilt mein Dank dem Ungarischen Nationalkomitee und seinem Präsidenten, unserem Kollegen und Freund Professor Lajos Vayer und seinen Helfern, für die Einladung zu diesem Kongreß nach Budapest, für die große Mühe der Vorbereitung (des Entwurfes des wissenschaftlichen Programms, der in mehreren Sitzungen unseres Büros beraten und

verabschiedet worden ist, der Exkursionen, der Lösung aller organisatorischen Probleme) und damit für die Last der Verantwortung, die sie auf ihre Schultern genommen haben.

Das Comité International d'Histoire de l'Art hat nach seinen Statuten die Aufgabe, alle 5 Jahre einen Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte und zwischen diesen Kongressen 2 internationale Colloquien abzuhalten. Es hat ferner die Aufgabe, internationale wissenschaftliche Publikationen anzuregen, zu fördern und wo möglich selbst zu unternehmen. Seine Zielsetzung und sein Streben gilt der internationalen Zusammenarbeit auf dem Felde der Kunstwissenschaft, dem Austausch wissenschaftlicher Erkenntnisse, der Herstellung und Förderung freundschaftlicher Kontakte und Begegnungen unter den Vertretern unseres Faches. Seine Bemühung gilt also in erster Linie der Förderung der kunsthistorischen Facharbeit.

Alles kommt indes auf den Geist an, der diese Facharbeit beseelt und von dem sie getragen wird. Wir leben heute in einer Zeit, in der sich durch tiefgreifenden Strukturwandel der Gesellschaft und durch die sog. 2. Industrielle Revolution, in der wir noch mitten darinstehen, mit ihren Begleiterscheinungen (der Automation, dem Apparativen, der Seelenlosigkeit des Maschinellen, dem Konformismus des Denkens) ein Wandel aller Vorstellungen und Wertbegriffe vollzieht. Von diesem Wandel ist auch die Wissenschaft in ihrem ganzen Umfang nicht ausgenommen. Das gilt ebenso für die Natur- wie für die Gesellschafts- und Geisteswissenschaften, zu denen auch unser Fach der Kunstwissenschaft mit der Fülle seiner epochalen nationalen, historischen und systematischen Problemstellungen gehört.

Dieser Wandel ist unaufhaltsam. Er stellt nun die historischen Wissenschaften vor eine Frage, die recht eigentlich ihre Existenz betrifft. Ist es angesichts dieses so tiefgreifenden Wandels heute noch sinnvoll, dem Geschehen der Vergangenheit nachzudenken, statt sich entschlossen den so dringenden Aufgaben der Gegenwart und Zukunft zuzuwenden und allein im Gegenwärtigen tätig zu sein?

Diese Frage kann von den historischen Wissenschaften nicht anders als positiv beantwortet werden. Vergangenheit und Gegenwart rücken, aus weiterer Perspektive, zusammen. Die Wurzeln des Gegenwärtigen reichen tief in das Erdreich der Vergangenheit zurück. Selbst, wo sich das Heute feindlich gegen das Gestern und Vorgestern stellt, zehrt es von seinem Erbe. Erkenntnis der Vergangenheit ist also zugleich Teil der Selbsterkenntnis der Gegenwart. Zudem wäre es falsch, Geschichte allein als Wandel zu sehen (so sehr der Wandel bestimmend sein mag). Das Menschenschicksal mit Geburt und Tod, Entfaltung und Verfall, bleibt je und je das gleiche. Was Mensch-Sein ist und sein kann, wie hoch sich der Mensch erheben, wie tief er sinken kann, erfahren wir nicht nur aus dem begrenzten Raum des Gegenwärtigen, sondern allein aus dem weiten Raum der Geschichte. Selbsterkenntnis des Menschen erfordert also, wenn sie nicht bloß dem Tagesbedürfnis dienen will, die Einbeziehung der Geschichte des Menschen. Die Geschichtwissenschaft hat die Aufgabe, die dunklen Pfade, die von der Vergangenheit in die Gegenwart und von der Gegenwart in die Vergangenheit führen, wechselseitig zu erhellen und das Bewußtsein der Kontinuität lebendig zu erhalten.

In diesem Sinne hat Jacob Burckhardt in seinen »Weltgeschichtlichen Betrachtungen« von der »Größe unserer Verpflichtung gegen die Vergangenheit als einer Kontinuität, welche mit zu unserem höchsten geistigen Besitz gehört« gesprochen. »Alles« — so sagt er — »was im entferntesten zu dieser Kunde dienen kann, muß mit aller Anstrengung und Aufwand gesammelt werden, bis wir zur Rekonstruktion ganzer vergangener Geisteshorizonte gelangen. Das Verhältnis jedes Jahrhunderts zu diesem Erbe ist an sich schon Erkenntnis, d. h. etwas Neues, welches von der nächsten Generation wieder als etwas historisch Gewordenes, d. h. Überwundenes zum Erbe geschlagen werden wird.« Schon bei diesen Worten Jacob Burckhardts, die so deutlich das Schöpferische historischer Erkenntnis betonen, ist aber die Sorge unüberhörbar, daß das Gefühl der Verpflichtung gegen die Vergangenheit einer Gleichgültigkeit weichen kann, daß das historische Bewußtsein, mit dem im 19. Jh. eine neue, unser Verhältnis zur Vergangenheit bestimmende Epoche begonnen hat, nicht auf die Dauer lebendig bleiben und seine Trübung nicht mehr als Verlust empfunden wird. Hier — wenn irgendwo — liegt für die historischen Wissenschaften die Aufgabe, solcher Gleichgültigkeit entgegenzuwirken und die geschichtliche Erinnerung wachzuhalten — freilich nicht, indem wir die Vergangenheit als festen Besitz ansehen, an dem wir einfach festhalten dürften, sondern indem wir uns ihren in die Gegenwart wirkenden

Kräften öffnen und in freier Auseinandersetzung stellen. Das gilt auch für die Kunstwissenschaft, die stärker als andere Wissenschaften dem Zeitgeist (insbesondere dem Erfahrungsbereich zeitgenössischer Kunst) verbunden, ja sogar verpflichtet ist. Sie kann ihre Aufgabe nur erfüllen, wenn sie frei, d. h. allein sich selbst verantwortlich ist.

Möchte in den Arbeiten der in unserem Komitee zusammengeschlossenen internationalen Kunstwissenschaft der Geist solcher freien Auseinandersetzung im Austausch von Gedanken, Fragestellungen und Erkenntnissen lebendig bleiben und weiter Frucht tragen! Bekenntnis zu freier wissenschaftlicher Arbeit heißt also keineswegs Beharren auf veralteten Vorstellungen, heißt vielmehr Mut auch zu neuen Fragestellungen, Aufgeschlossenheit gegenüber den Problemen, die das Leben der Gegenwart für unser Fach aufwirft, Offenheit gegenüber der Zukunft. Ich bin sicher, daß dieses Bekenntnis von allen, die in der Arbeit unserer Wissenschaft stehen, geteilt wird.

Daß wir diesen freien Geist in der kunsthistorischen Arbeit der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und der ungarischen Museen (und zwar in den Arbeiten der älteren wie der jüngeren Generation) spüren dürfen, hat uns den Mut und die Zuversicht gegeben, der Einladung unserer ungarischen Kollegen nach Budapest zu folgen. Dieser Geist wird auch (davon bin ich überzeugt) die Arbeitsatmosphäre unseres Kongresses und den Gedankenaustausch der Kollegen bestimmen.

Indem das Comité International d'Histoire de l'Art seine fachgebundenen Aufgaben ernst nimmt, erfüllt es also — lassen Sie mich dies noch einmal betonen — eine über seinen eigenen Kreis weit hinausgehende Aufgabe von allgemeiner Bedeutung: mitzuhelfen, das Erbe der geistigen Überlieferung, auf dem der Bestand des Abendlandes in der Vergangenheit beruht hat, durch immer erneute Aneignung und Vergegenwärtigung aus den Impulsen der Gegenwart lebendig zu erhalten, mitzuhelfen am Bau der Zukunft, der in gleicher Weise von West und Ost getragen werden muß, d.h. von der Ebene unserer Wissenschaft aus mitzuhelfen, die politischen und ideologischen Spannungen, die den Bestand des Abendlandes gefährden, in einem vom Geist strenger Sachlichkeit getragenen Dialog zu überwinden, das Gemeinsame zu stärken, das Trennende mit gegenseitigem Verständnis (jedenfalls mit der Bereitschaft zum Verständnis) aufzunehmen, endlich, auf stille Weise, wie sie wissenschaftlicher Arbeit ziemt, den Weltfrieden, den wir alle in dieser Weltstunde dringender denn je brauchen, zu bewahren bzw. wieder herzustellen. Möchte — aus der Überzeugung heraus, daß Osten und Westen des Abendlandes aus den gleichen Quellen leben und auf die gleichen Quellen angewiesen sind — jeder von uns an seinem Teil für dieses Ziel wirksam sein!

Im Jahre 1896 hat der Internationale Kongreß für Kunstgeschichte schon einmal in Budapest getagt. Wir erinnern uns dankbar der damaligen Gastfreundschaft in dieser alten Kulturstadt. Nun kehrt der Kongreß aufs neue nach Budapest zurück. Wir sind dem Ungarischen Nationalkomitee und der Ungarischen Akademie der Wissenschaften dankbar, daß sie es ermöglicht haben, uns diesen Wunsch zu erfüllen.

Lassen Sie mich die Erwartung aussprechen, daß die arbeitsreichen Tage, die wir vor uns haben, zu freundschaftlicher Begegnung der Kollegen aus Ost und West Anlaß geben, daß sie unserer Wissenschaft fruchtbaren Ertrag und fruchtbare Impulse bringen werden, daß die Vielstimmigkeit nationaler Fachrichtungen, wie es heute nicht anders mehr möglich, ja, wie es notwendig ist, wenn unsere Wissenschaft in Zukunft weiter entwicklungsfähig bleiben soll, zu vertieftem internationalem Einverständnis führen wird.

In dieser Erwartung eröffne ich hiermit den 22. Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte!

Mir obliegt nun die Aufgabe, das Präsidium des Comité International d'Histoire de l'Art, das ich seit dem 21. Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte in Bonn 1964 innegehabt habe, meinem Nachfolger zu übergeben. Ich habe die Ehre und Freude, im Namen des Büros unseres Komitees, das heute morgen bereits getagt hat, dem Präsidenten des ungarischen Nationalkomitees, Herrn Professor Dr. Lajos Vayer, das internationale Präsidium zu übertragen. Ich verbinde mit dieser Übertragung an Sie, sehr verehrter und lieber Herr Kollege, meine von Herzen kommenden Wünsche für eine fruchtbare Arbeit im Dienst und im Interesse unseres Komitees, vor allem für die so erwünschte Zusammenarbeit der verschiedenen Nationalkomitees. Ihr von uns allen anerkannter Rang als Gelehrter gibt uns die Gewißheit, daß das Amt des Präsidenten in den besten Händen liegen wird.«

H. von Einem

RECENSIONES

DONALD POSNER: ANNIBALE CARRACCI

A STUDY IN THE REFORM OF ITALIAN PAINTING AROUND 1590

I—II., Phaidon, 1971.

The book of Donald Posner is the first scientific monograph on the life work of Annibale Carracci and also an excellent study in the formation of Italian Baroque painting. In his examination of the artist's evolution Posner's starting point is an inquiry into the problems of art and culture of the age.[1]

In his preface the author gives a survey of the development of literature on the Carracci from Bellori to the Bologna exhibition of 1956, the two-volume catalogue of which has furnished a basis for a new valuation of Annibale Carracci. Our author lays particular emphasis on the merits of Denis Mahon, who was the first to raise a voice against Annibale's branding as an academic-eclectic artist in his volume of studies of 1947.[2]

The first volume of the book is a discussion of Annibale's artistic development in two main parts, corresponding with his two main periods, the Bolognese and the Roman ones. The two parts include chapters written in illustration of various points, such as more important influences on the artist, great possibilities offered by large-scale commissions, and achievements the artist attained in certain genres of painting. This method affords possibility of repeated analyses of a work of art treated from different aspects. In this way a many-sided, realistic valuation is given on Annibale's accomplishments. In the first chapters, the author examines the significance of genre painting and portraiture for Annibale, and in this connection an expressive picture is drawn of the origins of low-life painting in Italy. After the discussion of the rediscovery of Correggio, Posner deals with the reform of religious painting, then with Annibale's Venetianizing period — the frescoes of the Palazzo Fava and Palazzo Magnani made with the collaboration of the Carracci — finally with the foundation of the academy and the creation of caricature genre. The first part of the book is closed with an analysis of stylistic dissension in the Carracci shop. In the second part, analysing the Roman period, the author characterizes the creation of the ideal style from the combination of Lombard colour and Roman design in the decoration of the Camerino Farnese and on the walls of the Galleria. The formation and development of landscape is traced in a separate chapter. This is followed by a description of hyper-idealism as brought out on the walls of the Galleria, and finally by a characterization of the Roman studio and of Annibale's last years. The first volume of the book includes also the notes and the text illustrations, mainly those of the analogies.

The second volume is a catalogue of Annibale's works in chronological order. Besides his paintings and engravings a list of rejected attributions can also be found — only thirty-five in number, for nothing but the attributions arisen since the exhibition of 1956 are taken into consideration by the author. Only a few of Annibale's drawings are included in the catalogue, those which were indispensable for a sketch of his evolution.[3] The elaboration of all his extant drawings is impossible within the scope of a book like the one under review; indeed, it would require separate volumes. It is as well impossible to compile a list of lost works because of the utter unreliability of old attributions, therefore only the most obvious lost works are included in the catalogue. All the accepted paintings and engravings are reproduced. Inclusive of the text illustrations, there are four hundred and sixty-seven black-and-white and ten colour plates. The captions show the catalogue numbers, the titles and the places of preservation. They would have been even more complete, had the dates been also indicated. It would have been also very instructive for the reader, if the rejected attributions had been reproduced, too. The second volume of the book contains also a list of illustrations and a selective bibliography (the complete one will be published later in the Dizionario Biografico degli Italiani), as well as the indexes in five groups (subject, location, engravings, drawings, general).

In the first part, the chapter "Annibale's Beginnings" is a description of the works made under the influence of Passerotti, or rather having their roots in Bolognese tradition, that is the Crucifixion of 1583 (Cat. no. 6), some portraits and the Butcher's Shop (Cat. no. 4). In contrast with Boschloo's opinion, I think that Posner lays enough emphasis on the revolutionary significance of the Crucifixion in Bolognese religious painting.[4] Our author accepts S. Ostrow's belief,[5] who has found the sources of this painting in the works of Cesi, Passerotti and Bernardino Baldi and calls attention to Annibale's new achievements in respects of design, figure style, harmony of colour and emotional content. He also precludes the possibility of any retouch by Lodovico, first suggested by Malvasia, thus confirming Annibale's independent and energetic debut. The conclusion of the first chapter, according to which Annibale reformed Bolognese religious painting on the basis of his own achievements in genre painting, could actually be the starting point of the fourth chapter, "The Reform of Religious Painting". The initiatory thought of this chapter is that Annibale's instinctive efforts coincided with the new artistic ideals laid by the Council of Trent. The new didactic-moral creative endeavours aiming at emotional persuasiveness emerged as spontaneous ones in Annibale's early religious paintings, in the Pietà of 1585 (Cat. no. 24), in the Assumption of the Virgin of 1587 (Cat. no. 40) and in the Madonna surrounded by six Saints of 1587/88 (Cat. no. 41). These works show the influence of Correggio, whose paintings attracted Annibale in consequence of their strong emotional character.

In the second chapter, dealing with the importance of genre painting and portraiture for Annibale, the author specifies the origins of Italian low-life painting in two main sources, in an artistic and in a literary one. The artistic source is Netherlandish painting about the mid-sixteenth century, depicting realistic scenes of everyday life and the work of peasants or of the urban populace. Kitchen and market scenes of Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer were collected and imitated around 1570 in the north of Italy, where the taste for their subject-matter had been prepared by Italian comedies, regarded for this reason as the other source of low-life painting. Nascent from these sources, the burlesque-like genre pieces of Passerotti and Vincenso Campi provided the immediate precedents for the Butcher's Shop of Annibale. He got acquainted with this genre in the workshop of Passerotti, but the faces in his pictures are neither grotesque nor so emphatic as in the pictures of his master. It is the occupation of his figures tht is put in high relief, not their character. Posner searches for the subject sources of Annibale's painting and finds them in contemporary popular prints illustrating trades and occupations, which

had their primary root in allegorical and moralistic delineations of medieval "mirrors of human life". In his analysis of design in the Butcher's Shop Posner takes over the two sources of motif pointed out in J. R. Martin's article of 1963[6] — one of them is the Sacrifice of Noah by Raphael in the Vatican Logge, and the other one, the less convincing in my sight, is the same subject as represented by Michelangelo on the Sistine ceiling — but the stresses that Annibale transformed his Renaissance prototypes with the help of studies after the live model. On the other hand he does not agree with Martin's belief regarding the interpretation of the painting. It is a conscious revolutionary proclamation on the part of Annibale as understood by Martin, a hidden portrait of the Carracci to express their historical mission to reform "corrupt practices and to inaugurate a new era in art", that is to express their definite opposition to Bolognese Mannerism. Posner's counter-arguments are very convincing: 1. it is hardly possible that at the time of this painting the Carracci were conscious reformers; 2. the choice of Michelangelo and Raphael as models would have undermined their purpose, if their "reform" had been directed towards the assertion of the superiority of Lombard over Central Italian style; 3. it is improbable that at the beginning of their career Annibale painted such a big picture merely to express their own importance; it is more likely that it was made on commission. Neither the subject nor the size of this painting is unusual in the artist's oeuvre, both have a connection with the Arti di Bologna, consequently it is not reasonable to look for further explanation on these grounds. The Butcher's Shop is a simple genre piece easy to sell, we cannot take it for the manifestation of the artist's intellectual anti-Mannerism. At the beginning of his career he spontaneously turned against Mannerism by his naive examination of nature and his conscious fight was only a later development.

In the third chapter the author analyses the pictures born under the inspiration of Correggio and Barocci. He dates the Correggesque phase from the Baptism of Christ of 1585 (Cat. no. 21). He looks upon the Mystic Marriage of Saint Catherine (Cat. no. 32) as the clearest re-creation of Correggio's visual poetry, but he adds that Annibale stands always "on the earth". Speaking about this chapter of the book, I have to note that the series of paintings made under the influence of Correggio and Barocci could be completed with the Annunciation of the Pinacoteca Nazionale of Bologna (two canvases, Cat. no. 42), made probably in 1585. According to Bodmer, Annibale painted them before 1585. Mahon dated them from 1586/87 and Posner exactly from 87, notwithstanding that the figure style of the paintings was understood by him also as less developed than that of the Assumption of Dresden, made in 87. (Cat. no. 40.) He is inclined to think that the handling of the paintings, especially that of the Angel Gabriel, anticipates the Madonna of San Ludovico (Cat. no. 41). To the best of my judgement, the figures of the Annunciation are slimmer than those of the Madonna of San Ludovico. The narrow, oval face of the Virgin in the Annunciation differs very much from the well-covered face type characteristic of the Madonna and also of the Catherine of Alexandria in the San Ludovico Madonna. The Annunciation with its still Manneristic figure type and the rippling activity of drapery — especially at the handling of the Angel's robe — reminds me of Correggio through the interpretation of Barocci rather than of the San Ludovico Madonna, interwoven with Venetian motifs and painted with more plasticity and in sharper lights, also at the robe of the Angels. The Madonna of San Ludovico, as Posner also pointed out in Chapter Five, is already the introductory work of Annibale's Venetianizing period. In this picture the vibrating surface of the paint, the silvery-green half shadows, the cold green and violet colours show the influence of Paolo Veronese. It is possible that Annibale was inspired by Venetian paintings only through the works of Agostino at that time, but it is sure that he himself visited Venice in 1588. The Madonna of Saint Matthew of 1588 (Cat. no. 45), the Madonna with the Swallow (Cat. no. 49), the Love of Virtue in Dresden (Cat. no. 48), the Venus and Adonis (Cat. no. 46) and the Romulus and Remus frescoes in the Palazzo Magnani of 1589/90 (Cat. no. 52) already clearly indicate Veronese's influence. The Venus and Satyr of 1599 in the Uffizi (Cat. no. 47), the Bacchus of Naples (Cat. no. 59) give evidence of the effect of Titian, while the Man with a Monkey (Cat. no. 58) and the Self-portrait of the Uffizi Cat. no. 62) show the inspiration of Tintoretto as well as of Titian. Posner agrees with Mahon that Annibale's last painting before the Roman period, the Saint Roche Distributing Alms (Cat. no. 86) is the first large-scale Baroque work of art. He looks upon it as one of the most important and most original pictures of Annibale, in spite of its owing a lot to Veronese again. Annibale found a kind of naturalism in Venetian painting akin to his own, and at the same time he combined Venetian colour and form with compositional elements borrowed from the art of Raphael. This combination is characteristic of the Assumption (Cat. no. 69), going back to Raphael's Transfiguration, and of the Madonna above Bologna (Cat. no. 80), of the Toilet of Venus (Cat. no. 85), and of the Christ and the Samaritan Woman. (Cat. no. 77.) The last chapter of the first part, "The Carracci Shop and Academy" is an excellent analysis of the frescoes in the Palazzo Fava and Palazzo Magnani[7] executed in collaboration with the Carracci. Posner is very decisive in the questions of attribution and his arguments are clear-cut and convincing. For instance, in the case of the scene "Romulus and Remus Nursed by the She-Wolf" in the Palazzo Magnani, he demonstrates with the help of preparatory drawings that the figures were painted by Lodovico and the landscape background — as Mahon and Jaffé believed — by Annibale. Posner finds his way in the labyrinth of collaborative works, of compositions executed after one another's drawings, with amazing certainty.

In the first chapter of the second part "Rome", the amalgamation of Lombard colour and Roman design is exemplified with the decoration of the Camerino Farnese. Posner takes over Martin's conception[8] concerning the prototypes of the frescoes and completes it with Mantegna's Camera degli Sposi, where the ceiling is also devided into compartments by rich ornamental borders and simulated reliefs are surrounded by foliate ornamentation and simulated stucco figures. Annibale's new figure style in the Roman period shows no break with his earlier works. Posner explains that his paintings in the Camerino appear to be based on the same artistic principles as his late Bolognese works. His preparatory drawings prove that he made use of the ideas he got acquainted with in Rome, though he revised them and changed to show a preference for Nord-Italian artistic solutions. This conception is also supported by his repeated going back to the art of Correggio. Realizing the ideal of Vasari, Annibale "rediscovered the path to universal artistic excellence" by resolving the *disegno-colore* controversy by uniting Nord Italian *colore* with Central Italian *disegno*.

The author discusses the question of eclecticism in a separate subchapter, what is especially justified by the polemics between Mahon and Lee.[9] Posner briefly summarizes that Annibale was not eclectic in the nineteenth century meaning of the term, that he, in spite of the artistic ideal of his age established in the writings of Lomazzo and Armenini, was not a consciously "selecting" painter, for his works lacked programmatic intent. He only took over some motifs from earlier works of art, but he completely recreated them with the help of studies after the live model.[10] For this reason Posner takes Mahon's side in the above-mentioned polemics.

The chapter containing the analysis of the Galleria Farnese is based on two major works, on Martin's monograph[11] and on Dempsey's article.[12] Previously to the present book Posner already reflected upon Martin's monograph.[13] He appreciated that Martin laid emphasis upon the effect of Annibale both on the classical and on the Baroque trend in seventeenth century painting. He also set high value on the detailed iconographic elaboration of the program, but he did not agree with its interpretation as a homogeneous representation of the victory of virtue.

According to Posner's judgement, only a part of the representations, namely the frescoes on the walls are to propagate the triumph of virtue, while the program of the ceiling is rather an erotic, witty and frolic-some satire on gods. Dempsey is of the same opinion as becomes evident

from his article of 1968, which is the first detailed clarification on the character of the program. He expounds that there are two programs, one is carried out on the ceiling and the other is realized downwards from the cornice, on the walls. On the latter the four virtues, the Virgin with the Unicorn, the Farnese imprese and the two Perseus scenes are indeed, as Bellori said, to declare the power of virtuous love and the virtues of the Farnese family, but there is no question of sacred love on the ceiling. The relation between Eros and Anteros cannot be interpreted by Alciati's Emblemata, that is, by Renaissance Neo-Platonic Profane and Sacred Love. The only meaning, what is philologically correct is Amor reciproco and the Carracci were fully aware of this correct meaning as other works of theirs prove. The two different programs are also brought out by the chronology of the paintings. The formation of the program was influenced by Raphael's paintings in the Villa Farnesina — as a matter of fact Annibale wanted to rival Raphael, that is why he chose the same subject and the same ironic tone. Annibale shows how the proud and mighty gods, Hercules, Diana, Venus and Jupiter bow before the power of love. Mischievous Cupids accompany the scenes represented, a further proof that the correct interpretation of the program is a satire on gods. Posner accepts Dempsey's remarkably consequent explanation, except for a few things of minor importance. He refuses to include the Apollo and Marsyas medaillon into the love stories having a tragic end among the representations of Love's power, though it seems quite convincing. Dempsey says that the youth behind Marsyas is the personification of a river sprang forth from the tears of Olympos, lover and pupil of Marsyas. Thus to include this scene into the program is neither too complicated nor forced, particularly if we take into consideration that even central scenes depict such moments of a story sometimes, by which they could hardly be directly connected to the main theme of Love's power.[14] In Cat. no. 140 Posner expounds that the traditional date is the correct one for the completion of the wall decorations, in contradiction to Martin and Dempsey, who thought of 1607/8 instead of 1603/4. The former date was accepted on the basis of Bellori's report that Annibale employed Domenichino in the Galleria Farnese, because he had been attracted by the young painter's frescoes at the Villa Aldobrandini, and because the Aldobrandini frescoes had been thought to date around 1605/6, 1607/8 has been suggested as the terminal date for work in the Gallery. The Aldobrandini paintings have since proved to date from 1616/18, when the Galleria had long since been finished. Bellori was obviously mistaken when he referred to the frescoes of the Villa Aldobrandini instead of those in the garden loggia of the Farnese casino. The frescoes of Domenichino in the garden loggia were probably ready by the end of 1603, from which 1603/4 can be inferred for his work in the Galleria.

The clear examination of structural relations, the convincing exhibition of changes and chronology in preparatory sketches and the extraordinarily inventive analyses of compositions make the chapters dealing with the Camerino and the Galleria Farnese particularly outstanding. The discussion of the Camerino and the Vault of the Galleria and that of the walls are separated by the chapter "Landscape". Since Bodmer recognized the significance of Annibale Carracci as the creator of the landscape genre, relatively few art historians have dealt with this problem in greater detail. The first survey of the emergence of landscapes in Annibale's paintings and of the formation of the ideal landscape is offered in this book. The last chapter in the first volume of the book is an examination of Roman productions from the viewpoint of the share of studio assistants.

The book is a perfect realization of the author's aim. It offers a comprehensive picture on the historical significance of Annibale Carracci in the evolution of Italian Baroque painting. His results rest on a penetrating study of the character of the painter's enfolding achievements. Posner assessed the diverse opinions with a keen, selective eye, completing them with the superb results of his own research work.

Andrea Czére

NOTES

[1] Up to the present two reviews have been published on this book, one by E. K. Waterhouse in the Burlington Magazine, August 1972, the other by A. W. A. Boschloo in the Paragone, July 1972. Waterhouse supposes that there is too much "art history" in the book, although he tries to correct himself in his closing words: "It is perhaps churlish to suggest, as I have done, that there is too much art history in it, for it makes abundantly clear what are the questions which need to be answered and it give very thoughtful answers". In Boschloo's review two general objections can be found, one of which cannot be taken quite seriously: "L'unica mia obiezione è che egli (Il Posner) qualche volta è un po' troppo deciso nell'attribuire l'opéra o ad Annibale o ai suoi allievi." The other one is rather a modest suggestion on the reviewer's part, explained and rejected by himself at the end of his writing. At first he seems to find too little "art history" in Posner's book. In his opinion the author did not thoroughly examine the ambiency in which Annibale worked. Both the opinions of Waterhouse and Boschloo appear exaggerated to me. The art historical discussions, the summaries of form history, for instance, are never self-contained, but — according to the epoch-marking significance of Annibale, indicated already by the subtitle of the book — they are quite proportionately and organically connected to the description of Annibale's artistic development. Historical surveys of forms are offered at those parts of the book, where the genre examined is especially important from the viewpoint of Annibale's achievements.

[2] *Mahon, D.:* Studies in Seicento Art and Theory, London, 1947.

[3] As the author pointed out in his preface to the catalogue.

[4] Boschloo says, among other things, in his above mentioned review, that Posner does not lay proper emphasis on the novelty and importance of the Crucifixion and that he leaves unmentioned Venetian painting as the source of inspiration (Annibale could study Venetian paintings only through Agostino's engravings at that time!), which was pointed out already by Bodmer. This criticism appears to me unjustified, for Posner expatiates upon this picture in the first chapter of his book (see pp. 3—4 and 6—8), he however accounts for the ingeniousness of this picture by Annibale's own practice in genre painting, and not by the inspiration of Venetian painting.

[5] *Ostrow, S.:* Annibale Carracci and the Jason Frescoes. Toward an Internal Chronology. Art Bulletin XLVI, 1964.

[6] *Martin, J. R.:* The Butcher's Shop of the Carracci, Art Bulletin XLV, 1963.

[7] In his review A.W.A. Boschloo refers to a red chalk drawing in the Budapest collection, depicting two men, one stading and the other stepping, which, according to his judgement, may be an original study of Annibale for the process of Pelias. Concerning this drawing suffice it to mention that — on the basis of Otto Kurz's very convincing attribution — it is held in the Budapest collection as the work of Cavedone at present.

[8] In his article of 1956 in the Art Bulletin ("Immagini della Virtù", the Paintings of the Camerino Farnese) J. R. Martin was the first to appreciate the paintings of the Camerino as the first significant Roman work of Annibale, and as the overture of the Galleria Farnese. Apart from the influence of Correggio and Raphael, recognized already by Bodmer, he also pointed out the inspiration Annibale drew from the works of Michelangelo and ancient sculpture. Martin gave a precise and complete explanation of the representations and also found the author of the program in Fulvio Orsini.

[9] Mahon's "Studies in Seicento Art and Theory" was reviewed by R. Lee in the Art Bulletin of 1951. Among others he objected to Mahon's valuation of the Farnese Gallery.

The Galleria appears to Lee as an archaizing and eclectic work of art, characteristic of classicism in his estimation. He contrasts this classicism to the revolutionary naturalism in Caravaggio's art, which, in his view, is completely missing from the painting of Annibale. For this reason — says Lee — when Mahon speaks about the classicist misinterpretation of Annibale he goes too far, just like Agucchi and Bellori when they emphasized his classicist features at the expense of his naturalism, and he also exaggerates when he speaks about the eclectic misinterpretation of Annibale Carracci. The Carracci — he adds — consciously selected the best from great Renaissance painters and their selection was retrospective into the bargain, in contrast with Raphael, for instance, who chose elements for his paintings from the works of his own age. To wit, Lee is inclined to think that the difference in quality between the Stanza della Segnatura and the Galleria Farnese is due to the fact that Raphael completely reformed the influences he was exposed to, creating a homogeneous style of his own, while Annibale failed to do the same; the components, including the new naturalist elements remained separate in his paintings. Denis Mahon answered to Lee's criticism in the Art Bulletin, no. XXXV, 1953, rejecting all the essential objections, mainly the one concerning Carracci's eclecticism. He emphasized again, that according to Vasari, the Carracci did not make use of "selecting", fashionable at their time though, what is more, they were strong combatants of Lombard colore against the domination of Central Italian disegno and idealization, just like Caravaggio. In Mahon's view, Caracci and Caravaggio are not so contrasting personalities. Both of them deviated from traditional painting on the basis of their studies after the live model. Naturalism did not necessarily mean a complete break with traditions in Caravaggio's art either. His "revolutionary naturalism" is to be interpreted only in a comparison with Roman Mannerism, for it was a result of his profound study of earlier Lombard art, as R. Longhi also pointed out in his "Caravaggio", 1968, Editori Riuniti Rom. It is another question, that — as Posner expounds, too — Caravaggio remained consequent in his naturalism, while Carracci changed the balance of *disegno-colore* in favour of *disegno* at the end of his career. Annibale is mentioned in literary sources as the artist who resolved the disegno-colore contoversy. It seems inconceivable to Mahon how the Galleria can appear to the eyes of a modern scholar as a merely Neo-Renaissance, heterogeneous room, when after all, it is one of the outstanding treasures of European painting.

[10] Apart from this chapter Posner confirms his opinion about the inadequate classifying of Annibale as a consciously eclectic artist at several other places in the book, for example in "The rediscovery of Correggio", p. 32.

[11] *Martin, J. R.:* The Farnese Gallery, Princeton, 1965.

[12] *Dempsey, C.:* "Et Nos Cedamus Amori", Observations on the Farnese Gallery, Art Bulletin, 1968.

[13] Cf. his review about the monograph, in the Art Bulletin, 1966. Martin names several literary sources in his book. In the case of the bronz medaillons his explanation is based on the moralized versions of Ovid instead of the Metamorphoses, because only eight scenes out of the twelwe are included in the Metamorphoses, while eleven can be found in the moralized versions. Since the twelfth (a soldier abducts a woman) is not included in the moralized versions either, it is not likely in Posner's opinion that this is the right source. For the interpretation of other parts of the decoration Martin considers the moralized Ovid an important but not exclusive source. Some of the scenes are explained by Neo-Platonic writings, some by the Emblemata of Alciati, again others by their place in the structure of the decoration, and on the basis of their relations to one another. Consequently, the program cannot be interpreted alone on the basis of determined textual sources. Posner agrees with this conclusion of Martin, but he also wants to emphasize that it is not easy to apprehend the logic of the structure. He calls attention to the weak points of Martin's interpretation: among the four *quadri riportati* the scene of Aurora and Cephalus is explained by Martin as follows: They who refuse divine love will miss eternal bless and come to a miserable end. The Polyphemus and Galatea scene at the same time is an example of beastly love in his explanation. In this way the four paintings seem to be unconnected; this, in turn, does not seem probable in Posner's sight. Posner finds the identification of the corresponding scene of the Aurora-Cephalus with that of Glaucus and Scylla also unsatisfactory, since the woman in the picture does not flee before the sea-god, but she joins him with smiling eyes. Posner suspects that the correct identification of this subject will have a decisive influence on the interpretation of the whole conception of the program. C. Dempsey re-identified this scene as "Thetis carried to the bridal chamber of Peleus" in 1966 under the title "Two Galateas" by Agostino Carracci re-identified", in Zeitschrift für Kunstgeschichte XXIX. Posner's further objection is that in the small mythologies on the walls, primarily referring to the Farnese imprese, Martin suggests a secondary meaning, with reference to the fight and victory of the creative artist and of Annibale himself. In this manner certain parts of the decoration would be too manifold in meaning.

[14] Let us think of the Paris-Mercury scene, where again the power of love is pointed to in an indirect way, since the moment of Mercury's bringing the Golden Apple to Paris is depicted, instead of the moment of Paris' judgement, which would have offered a more direct possibility of expressing the power of love.

N. A. MAYASOVA: OLD RUSSIAN EMBROIDERY

Iskusstvo, Moscow 1970.

It is perhaps no exaggeration that the old Russian figural embroideries occupy a key position in medieval Russian art. To wit, on these embroideries we always find dates and inscriptions referring to the scenes represented, to the customer or less frequently to the preparer. Thus they offer important footholds for the study of other monuments of old Russian art, especially the icons which — with the exception of the later ones — were never furnished with inscriptions referring to the customer or the preparer. Furthermore, the old Russian figural embroideries distinguished with this characteristic are also important historical sources. As compared with other branches, the textile art in Eastern Christianity, has a higher relative significance than it does in the West European countries. In spite of this, so far the subject has not been paid sufficient interest by the investigators. True to say, in Russia the subject was discussed at the end of the last century, and also in the 20s of this century several studies were published on it; these, however, having been mostly connected with the restoring and preserving activity begun on a large scale after the Revolution, were primarily engaged in textile techniques and restoration (N. P. Shabelskaya, T. N. Alexandrovna-Dolnik, E. V. Kalinina). Investigation received a new impetus only in the last two decades, and the first summary monograph was published by A. N. Svirin only in 1963. The large-sized album we are going to review below was published by N. A. Mayasova as a summarisation of the results of several studies on details. The introductory essay of this album is a scholarly attempt to co-ordinate the relevant data that have been gathered up to now.

The work essentially does not go far beyond the scope of museological definitions; it refrains from entering into any pretention-generalization, and not expound theories. It discusses the works of art in a chronological order, with no regard to that artistic centres they belonged to. This way it offers a chance to follow the development of this art.

In her definitions the author frequently revalues the statements made by earlier researchers, and her arguments, concise and logical as they are, take several viewpoints into consideration. Otherwise, Mayasova deals with one particular branch of old Russian embroidery, *viz.* with its anthropomorphic — more exactly that branch which represents human beings, — and does not discuss the ornamental embroideries or the figural embroideries of the costumes.

The so-called "sky-blue" plashchanitsa dated, after M. V. Shchoptina, also by Mayasova to the beginning of the 15th century, is regarded as the earliest Russian plashchanitsa known to us so far. Earlier Byzantine monuments also display a sky covered with such starts and crosses arranged in circles. The design of the composition originates directly from Byzantium.

The author is not biassed in stating the foreign influences. Thus for example on the work showing the Beheading of St. John the Baptist (1490-es) and on the work showing a church procession (1498) she observes the characteristic relations between Southern Slav and Russian arts. (Both works are in the State Historical Museum, Moscow.) The latter work, which among other things also shows the Grand Duke Ivan III, his son Vasili III and his grandson Dmitri, as well as the metropolitan Simon, is an excellent example for the Southern Slav iconographic influences; it should be noted that in this period the representation of living persons was especially wide-spread in Southern Slav art. The bright colours and decorative motives in the ornamental borders of both works are also of Southern Slav origin. The fine drawing, the proportions and the gestures of the figures, on the other hand, show that the actual designer of the work was near to the Moscow artists of the circle of Dionisi.

From the viewpoint of the subject, the veil of Volokalamsk bearing the title "Birth of the Holy Mother" is similarly interesting. We can find on it a date (1510) and an inscription, which also mentions Anne, embroideress of the work, second wife of Prince Fedor Borisovich. Fedor Borisovich had no child either from his first or from his second wife. This is just what explains the characteristic themes of the work. Just like on the so-called Solomoniya veil (1525), we can find also here biblical scenes connected with the nativity circle, that is motherhood (Annunciation, Birth of the Holy Mother, etc.). On the work prepared in 1510 the Southern Slav influence can be felt, which among other things appears also in the so-called combined double stitch.

Boris Fedorovich Godunov maintained a wonderful embroidery workshop run by his wife Maria Grigorevna. The works prepared there are characterized by careful embroidering and excellent technical skill; their designs are somewhat dry, their figures clumsy and their coloration flattened. Nevertheless, one of the major works of the workshop was prepared with peculiar luxury. It was embroidered on Spanish linen, on which pearls, precious stones, gold and silver had been applied in a great abundance. At the middle of the altar-cloth Christ can be seen, with the Holy Mother on his right and St. John the Baptist on his left, while at his feet Sergi and Nikon Radonezhski are kneeling. The distinct drawing and the detailed way of presentation point to the fact that the designing artist belonged to that 16th-century circle of the Moscow masters which used to be called the "Stroganov" school of painting. Otherwise the school received its name from the wealthy Stroganov family, on whose orders wonderful buildings, icons and goldsmith's works were prepared.

The better understanding of Mayasova's study with all its interesting and new aspects is facilitated by inclusion of over fifty large-sized colour reproductions wich supplied with accurate description and documentation material recalling the descriptive cards of museums. The quality of the reproductions is excellent, closely approximating the original coloration. They add to the international reputation of the Kossuth Printing Office of Budapest.

Gy. Ruzsa

P. VOIT: DER BAROCK IN UNGARN

Corvina-Helikon, Budapest, 1971. 115 S., 55 Abb.

In dieser inhaltsreichen Studie erreicht der Verfasser den Höhepunkt seiner langjährigen Forschungsarbeit über die Barockkunst. Fast vier Jahrzehnte sind seit dem Erscheinen der letzten zusammenfassenden Darstellung des ungarischen Barocks in deutscher Sprache verflossen (Hekler, A.: Ungarische Kunstgeschichte, Berlin, 1937). In der Zwischenzeit wurde das bisherige Wissen präzisiert, wurden zahlreiche weitere Probleme angeschnitten. Für die Wissenschaftler, denen das Ungarische — darin die meisten auch zusammenfassenden Darstellungen geschrieben sind — schwer zugänglich ist, bleibt neben dem hier zu besprechenden Buch M. Mojzers Studie »Werke deutscher Künstler in Ungarn« (Baden-Baden—Straßburg, 1962) die einschlägige Quelle. Dem Einführungskapitel können methodologische Richtlinien der vorliegenden Studie entnommen werden. Die moderne Auffassung der »Wirkungsgeschichte«, wo nicht nur Beziehungen zwischen Barockwerken untereinander zum Gegenstand der Auseinandersetzung werden, sondern darüber hinaus Fragestellungen nach deren Beziehungen zum gegenwärtigen Zeitgeschehen auftauchen, wird zum wichtigen Bestandteil der methodologischen Position des Autors. »In den individuellen Schöpfungen müssen wir hingegen den gesamt- bzw. mitteleuropäischen gemeinsamen Stilmerkmalen auf den Grund gehen, ihre Zusammenhänge, ihre Wechselwirkungen und die von ihnen ausgehenden Einflüsse zu ermitteln und zu erkennen suchen. Aus diesem vielfach miteinander verflochtenen Gespinst müssen wir schließlich die Kennzeichen des heimatlichen Barocks herausschälen und ihnen den gebührenden Platz in der ungarischen Kunstgeschichte anweisen. Auf diese Art wird uns manches Alte wie neu vorkommen und uns unmittelbar beteiligte Zeugen einer Neuentdeckung der Barockkunst werden lassen.« Der Verfasser möchte nicht ausschließlich an das Rein Morphologische gebunden sein, indem das Kunstwerk in den Horizont weiterer Geistesobjektivationen — wie Religion, Ökonomie, Kulturzusammenhänge — eingegliedert erscheint. »Unser Ziel ist, ein zusammenhängendes Bild über die Baugeschichte des Barockzeitalters auf heimatlichen Boden zu entwerfen, und zwar unter Berücksichtigung aller gesellschaftlichen und kulturellen Faktoren, die hierbei zusammenwirkten.« So ist die Barockkunst in Ungarn, mit besonderer Berücksichtigung der Architekturgeschichte, Gegenstand des vorliegenden Werkes. Ungarn wird im Sinne des Königreiches der Barockzeit aufgefaßt. Der Barock wird als die Bewegung der nachtridentinischen Gegenreformation verstanden, als Ausdruck der siegreichen Kirchenmacht, welche danach trachtete, das protestantische Bürgertum zu bezwingen.

Der im Sinne des künstlerischen Ausdrucks der »ecclesia militans« aufgegriffene Barockstil zieht schon während des Dreißigjährigen Krieges, etwa seit den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts, siegreich in Ungarn ein. Wegen der damaligen politischen Lage im Königreich konnte sich diese zur einheimischen Renaissance kontrastierende neue Bautätigkeit eigentlich nur in den nahe von Wien gelegenen Gebieten (Preßburg, Bratislava, Pozsony damalige ungarische Hauptstadt, weiters Westslowakei und Burgenland) durchsetzen. Die Bautätigkeit lag damals ausschließlich in italienischen Händen. Florentinische Meister und solche aus dem norditalienischen Seengebiet kamen massenhaft über Wien nach Ungarn.

Auf die Universitätskirche (Jesuitenkirche) zu Tyrnau (Trnava, Nagyszombat) richtet sich das besondere Augenmerk des Verfassers. In der Meisterfrage ist das zur Zeit in der Sakristei aufbewahrte Baumeisterbildnis von Bedeutung, dessen Beschriftung den Pietro Spazzio als Baumeister der Kirche bezeichnet (Petrus Spaz Basilicae S. Joan. Bapt. Aedificator, aetatis suae 30 anno 1637).

Spätestens 1629 wurde die Entscheidung zugunsten eines Neubaues getroffen. Im Frühjahr dieses Jahres wurde in Eisenstadt (Kismarton; Burgenland) zwischen Nikolaus Fürst Esterházy und 2 Steinmetzmeistern ein Kontrakt über die Behauung der Steine für die Jesuitenkirche abgeschlossen. Zur gleichen Zeit wurde die Anlage der Baustelle erwähnt. Der gegenwärtige Stand der Urheberfrage beruht auf der Alternative: Pietro Spazzio (P. Voit) oder sein Bruder Antonio (Dubnický, J.: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave, Bratislava, 1948). Für die Antonio-These spricht der Bauvertrag (eigentlich dessen Entwurf vom 15. Juni 1630; conventio cum magistro Antonio in aedifitio templi Sancti Joannis Tyrnaviae), der eine detaillierte Beschreibung der zu errichtenden Bauteile und die Aufzählung der Dimensionen enthält, was im Grunde dem realisierten Bau entspricht. Der im Vertragstext charakterisierte Kirchenbau läßt im Vergleich zum Ausgangstyp der Wiener Jesuitenkirche eine nicht unbedeutende Abwandlung erkennen: »In tecto sacellorum fenestras ad singula sacella facere«. Die Dachfenster sind im gegebenen Zusammenhang als Lichtquellen der die Längswand begleitenden Emporen zu betrachten (die Emporen werden im Vertragstext mit bezüglichen Kapellen als Einheit aufgefaßt). Das Vorhandensein einer auf der Rückseite des Vertrages befindlichen Dachfensterskizze (Dubnický, a.a.O., Abb. 4) läßt darauf schließen, daß es eben dieses Element gewesen sein mag, das einen wichtigen Punkt der damaligen Bauverhandlungen bildete. Eine aus dem 18. Jahrhunderts stammende und den Komplex des Tyrnauer Jesuitenbaus darstellende Gravierung (ebd. Abb. 5) zeigt an der Südseite der Kirche eine Dachfensterfolge; das muß aber nichtsdestoweniger noch kein eindeutiger Beweis dafür sein, daß diese tatsächlich ausgeführt wurden. In der Barockzeit wurde gerne auf die nur Idee gebliebenen Projekte zurückgegriffen, die in der weiteren Folge zur Abbildung der inzwischen abgeändert und oftmals reduziert ausgeführter Bauaufgaben als Themen dienen (z. B. das Gemälde von Halbthurm in Eckartsau). Für die Wiener Jesuitenkirche (Universitätskirche, 1628—31), die als Musterbau für Tyrnau gilt, reichen die Bögen der den Einheitsraum seitlich erweiternden Kapellen bis zur durchlaufenden Gebälkhorizontale, so daß hier eine Anbringung der Lichtquellen im Dach belanglos wäre. Das gegenwärtige Interieur in Tyrnau weist — Wien gegenüber — den wesentlich umproportionierten Wandaufbau auf, indem zwischen Arkadenbögen und Gebälk die Paare einmal ausgeschnittener Füllflächen eingeschaltet werden, die in der Komposition Emporenöffnungen zu ersetzen scheinen. Oberhalb der Seitenkapellen sieht man Emporen, deren Raumteile, vom Kircheninneren aus nur durch ausgeschnittene Rechtecke angedeutet, untereinander gangartig verbunden sind, wodurch eine Zirkulationsmöglichkeit zwischen dem von den beiden Westtürmen umschlossenen Sängerchor und dem Kollegiengebäude hergestellt wird. Zwischen der Wiener Jesuitenkirche, dem aufgrund des Vertrags faßbaren Vorprojekt für Tyrnau und der gegenwärtigen Tyrnauer Universitätskirche lassen sich Verschiedenheiten feststellen. »Den Jesuiten ging es im ersten Range nicht um formale Werte ihrer Bauten, vielmehr um praktische, den Gesamtentwurf diesbezüglich betreffende Angelegenheiten. In dieser Hinsicht krystallisierte sich das Projekt aus einer Konkurrenz, die mit Debatten über Entwürfe verbunden war, heraus. Definitive Planrisse wurden dann an einen Baumeister vergeben, der die bisherigen Resultate im Einklang mit des Bauherrn Wünschen zusammenfaßte« (Richter, V.: Plány jesuitských staveb v Olomouci. In: Cestami umění, Prag, 1949, S. 156).

Wir möchten uns Voits Feststellung anschließen, daß die gegenwärtige Form der Universitätskirche auf Pietro Spazzio und nicht auf Antonio zurückzuführen sei. Im Sinne der Erörterungen des Verfassers gibt es auch keine eindeutigen Hinweise, daß der durch die Portraitbeschriftung als Baumeister bezeichnete Pietro sich erst später in die Bauführung eingeschaltet hätte. Die ausgeführte Kirche (bei den Emporen wurde auf die Kommunikation zum Kircheninneren verzichtet), könnte eine Kompromißlösung zwischen dem Wiener Jesuitenprogramm (wo andere Emporen durch Andrea Pozzo erst nachträglich eingeführt wurden) und der auf kompliziertere Wirkungen hinzielenden, in Antonios Vertrag charakterisierten Lösung darstellen. Schon der Baubestand der Tyrnauer Kirche läßt darauf schließen, daß die Variante Antonios vom Bauherrn abgelehnt werden konnte, was auch durch nähere Umstände des Bauvertrages, der zwar mit Meister Antonio geschlossen werden sollte, nie aber rechtsverbindlich wurde (Siegel und Unterschriften fehlen), gestützt werden kann. Demnächst hört man nicht mehr von Antonio im Zusammenhang mit dem Bau. Pietro Spazzios Name kommt zwischen 1629—37 (Bildnis) in den einschlägigen Quellen nicht vor. 1639 wird dieser als Zeuge bei den Verhandlungen über den Tyrnauer Hauptaltar erwähnt (Praesentibus... M. Petro Schpatz Murario). Die Berufsbezeichnung Maurermeister muß hier nicht vorbehaltlos bloß auf die Funktion des Bauführers hinweisen. Ein Posten in der Handschrift des Wiener Hofkammerarchivs (Elenchus documentorum quae in originali vel paribus vidimatis exstant in tabulario collegii S. J. Tyrnaviensis), wo eine dem Meister verliehene hohe Auszeichnung des Jesuitenordens in Erinnerung gebracht wird (Literae Gosvini Nickel, praepositi generalis S. J. in perg., datae Romae 5. octobris 1657, quibus Petro Spaz, architecto templi Tyrnaviensis S. J. concedit communionem meritorum. Dubnický, a.a.O. S. 50, Anm. 172), dürfte zu Gunsten Pietros als Projektanten sprechen. Die Gesamtfronten der Jesuitenkirche in Wien und der in Tyrnau sind von einem Mosaik orthogonaler Felder überzogen. Die Wiener Fassade ist durch den kontinuierlichen Verlauf aller Vertikalen bis zum Niveau der Turmhelmansätze gekennzeichnet. Die nicht nur durch ihre Breite hervorgehobene axiale Bahn wird von beiden gleichdimensionierten Nebenbahnen begleitet, so daß die unteren Turmteile bis zum Giebelansatz in die Fassadenkomposition undifferenziert eingegliedert erscheinen. Die zu Tyrnau baulich errichtete Hauptfront transformiert die Wiener im Sinne eines nachdrücklicheren Horizontalismus, indem die Vertikalbindungen auf die Türme beschränkt bleiben, so daß diese dem im Wandaufbau unverbunden erscheinenden Mittelteil gegenübergestellt werden können.

Dem von P. Voit erstmalig veröffentlichten und im Ungarischen Nationalmuseum Budapest aufbewahrten Kupferstich (Abb. S. 17) muß die Bedeutung der ältesten authentischen Fassadendarstellung der Tyrnauer Universitätskirche zugesprochen werden. Diese deckt sich mit dem ausgeführten Bau in allen wesentlichen Merkmalen, ausgenommen variabler Details wie Doppelkonsolen am Hauptportal und die alternative Lösung des Hauptgiebels, wo die Schuppenpilaster mit der Wiener Architektur des 17. Jahrhunderts zusammenhängen. Der von P. Voit in bezug auf die Wiener Jesuitenkirche geprägte Terminus »Wiener Norm« beruht quellenmäßig auf einem Dokument aus dem Jahre 1769, wo die Bischofskirche von Großwardein (Oradea, Nagyvárad) als »ad normam Ecclesiae Societatis Jesu Accademicae Vienensis« errichtet erwähnt wird. Sicher hat die Wiener Ordenskirche im Hinblick auf Vignolas Gesù mehr als eine morphologisch aufgegriffene Variante zu bedeuten (stilistisch sind beide als manieristisch ansprechbar). So lassen sich mehrere Eigenschaften aufzählen, die die Wiener Struktur vom berühmten Römer Vorbild zahlreicher barocker Kirchenanlagen, welche besonders den vom Jesuitenorden getragenen apologetischen Bestrebungen des Tridentinums entgegenkamen, zu trennen vermögen. Aufgrund der überzeugenden Zusammenhänge zwischen Tyrnau und Wien möchte P. Voit hypothetisch Pietro Spazzio (in Zusammenarbeit mit dem kaiserlichen Beichtvater Lamormaini als theologischem Berater) auch Entwürfe zur Wiener Ordenskirche zuschreiben. Neben dieser letzten Endes plausiblen Vermutung kommen aber auch andere Möglichkeiten des Anschnitts dieses Problems in Frage. Zusammenhänge zwischen Tyrnau und der Prager Wallensteinschen Bautätigkeit sind hinlänglich bekannt. Nach Richters Darlegungen (Umění 12, 1964, S. 318) ist es nicht ganz klar, ob Andrea Spazzo (Vater der für Tyrnau belegten Meister Pietro und Antonio) für Wallenstein als projektierender Meister oder als Bauführer arbeitete. In unserem Zusammenhang ist es sicher nicht belanglos, daß die Urheberfrage der Sala Terrena des Palais Wallenstein für G. B. Pierroni entschieden werden konnte (Stefan, O. in: Umění 1938). Der aus San Miniato bei Florenz stammende und zwischen 1620—54 in Wien

tätige kaiserliche Ingenieur wird von seinem Mitarbeiter Baccio del Bianco als »Mathematiker und Astrologe, philosophischer Architekt und Ingenieur, kurz ein Ausbund von Talenten« charakterisiert. Für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts erweist sich seine Tätigkeit immer noch als eine der wichtigsten offenen Fragen der Architekturgeschichte in unserem mitteleuropäischen Raum. Als kaiserlicher Baumeister dürfte er der »Wiener Norm« der Jesuitenkirche zur Durchsetzung verholfen haben, die demnächst von Pietro Spazzio der konkreten Tyrnauer Situation angeglichen werden konnte.

Das Aufkommen des Hochbarock wird im Zusammenhang mit der Zurückeroberung großer türkisch besetzter Gebiete betrachtet. Auch für Ungarn kann P. Voit, gestützt auf den einheimischen Denkmalbestand, von der Triade der großen Architekten des Hochbarock sprechen, deren Baudenken nun die bisherige manieristisch bestimmte Bauweise zu verdrängen begann: Domenico Martinelli, Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Lucas von Hildebrandt. Martinelli entwarf für den Bauherrn Dominik Andreas Fürsten Kaunitz den später abgetragenen Schloßbau Ráró bei Raab (Győr). Nur aufgrund der Beschreibungen von J. Korabinsky und E. Fényes läßt sich über die ursprüngliche Form des Projekts urteilen (vgl. Richter, V.: Náčrt činnosti Domenika Martinelliho na Moravě. In: Jahrbuch der Universität Brünn, 1963 (Jahrg. 12), S. 58—59). Auch der zweite für Martinelli in Anspruch genommene Bau — die Einsiedelei der Kamadulensermönche in Zoborhegy bei Neutra (Nitra, Nyitra) in der Slowakei, dessen Form nunmehr einem Stich aus dem 18. Jahrhundert entnommen werden kann, ist ohne Spur verschwunden. Fischer von Erlach sen. soll einer Überlieferung nach in Körmend an der Raab gearbeitet haben, was in den Hofeingangsformen und im Treppenhaus des Schlosses (Entsprechungen im Palais Batthyány-Schönborn in Wien) Bestätigung findet. Für Hildebrandt sind in Ungarn zwei Schloßbauten dokumentarisch garantiert: das für den Prinzen Eugen seit 1702 baulich errichtete Schloß Ráckeve auf der Donauinsel Csepel und das Harrachsche Schloß Halbthurm im Burgenland.

Das Problem der »Donau-Barock-Bauschule« ist auch für Ungarn von außerordentlicher Bedeutung. Die Weite des Begriffes ergibt sich nach Voit durch Meister wie Prandtauer, Munggenast, Steindl, Prunner, Jänggl gebildet. Für Prandtauer z. B. lassen sich Italiener, Fischer von Erlach und Hildebrandt als Quellen bezeichnen. Die zentrale Disposition ist dem Denken der Prandtauer-Schule wesensfremd, im Oeuvre von Prandtauer findet sich eine einzige Ausnahme, die auf Planrisse des Italieners Carlone zurückgreift. Die Aufzählung der donauländischen Meister, die abseits vom kaiserlichen Hof ihre Tätigkeit entfalteten, wird durch Martin Wittwers Persönlichkeit erweitert, der 1714 Planrisse für die Zentralkirche des Karmeliterordens zu Raab (Győr) zur Verfügung stellte (vgl. Voit, P.: Martin Wittwer, a győri karmelita templom építésze (Baumeister der Raaber Karmelitenkirche) Magyar Műemlékvédelem, 1969. Heft 4. Die einschlägigen Pläne dieses sich in die Nachfolge der Wiener Servitenkirche (1657—70) eingliedernden Baues sind bis heute in der Raaber Sakristei aufbewahrt. Die Linzer Schulung des Meisters, der »mit Recht als Baumeister der St.-Leopolds-Ordensprovinz gelten kann« (Voit), läßt sich auf mehreren Wegen vollinhaltlich bestätigen.

In der zweiten Triade der Barockbaumeister, der neben Joseph Emanuel Fischer von Erlach Donato Felice d'Allio und Anton Erhard Martinelli zugehören, ist Fischer Sohn der führende Geist. D'Allios ungarische Tätigkeit wird für Buda (Überprüfung der Arsenalpläne, 1727), Zalaegerszeg (Altes Komitatshaus) und Preßburg (Überprüfung der defekten Baufundamente bei den Kapuzinern, vgl. Tölgyesi, F.: A pozsonyi barokk építészet [Preßburger Barockarchitektur] Budapest, 1937, S. 7) festgestellt. Anton Erhard Martinelli, der in den Quellen als »Hofmaurermeister« oder »kaiserlicher Hofbaumeister« bezeichnet wird, muß aufgrund seiner österreichischen Tätigkeit (Karlskirche, beide Palais Schwarzenberg) als der Fischersche Pläne ausführender Meister bezeichnet werden. Diese seine Bauführertätigkeit schließt zwar die selbständige Projektantenarbeit nicht aus (Neuwartenburg), dennoch wird sein persönlicher Anteil



Abb. 1. Wallfahrtskirche Šaštín, Fassade. (Aufnahme: Roth)

in den Schatten des Fischerschen Baudenkens gestellt. Aufgrund der Auslegungen des Verfassers wäre das über Martinellis Bautätigkeit gewonnene Bild neu zu prüfen, wozu die auf ungarischem Boden befindlichen Denkmäler weitere Beweise liefern könnten. Beim Pester Invalidenhaus, wo Voit den Fischerschen Anteil gegenüber Zacharias einzuschränken vorschlägt (Martinelli: Fassadengestaltung und Portale), wird u. a. in den für diesen Bau überaus reichen Archivdokumenten eine zugunsten Martinellis ausklingende Bestätigung gefunden. (Im Beschluß des Kriegsrates vom Januar 1729 wird Martinelli als Entwerfer bezeichnet, der Pläne »des Baus selbsten neu genommene Ideam« anfertigen sollte. Vgl. Schoen, A.: A Budapesti Központi Városháza [Das Zentralrathaus in Budapest, Ehemaliges Invalidenhaus]. Budapest, 1930). Die neugewonnene Vorstellung über Martinelli bleibt auch für die Urheberfrage des Budapester Paulinarkirche nicht ohne Belang, indem er als möglicher Projektant des für die Hauptstadt überaus wichtigen Baudenkmales in Frage kommen dürfte. Die drei in der Monographie von Th. Zacharias (München, 1960) für Fischer in Anspruch genommenen Werke, d. h. das Invalidenhaus zu Budapest, das Grabmal Sachsen-Zeitz im Preßburger Dom und das Raaber Versöhnungsdenkmal (Bundesladendenkmal) werden hier bestätigt. Darüber hinaus werden mehrere in der Monographie unerwähnt gebliebene Bauten mit der Projektantentätigkeit Fischers in Zusammenhang gebracht.

Es empfiehlt sich, unsere Aufmerksamkeit auf diese Neuzuschreibungen zu lenken, wobei vorauszuschicken ist, daß kein einziger Bau aus dem für Ungarn zusammengestellten Oeuvre zu eliminieren wäre. Im Falle des Temesvárer Domes (Timişoara, Rumänien) wird durch die neue Attribution ein ganz klarer neuer Ausgangspunkt für die

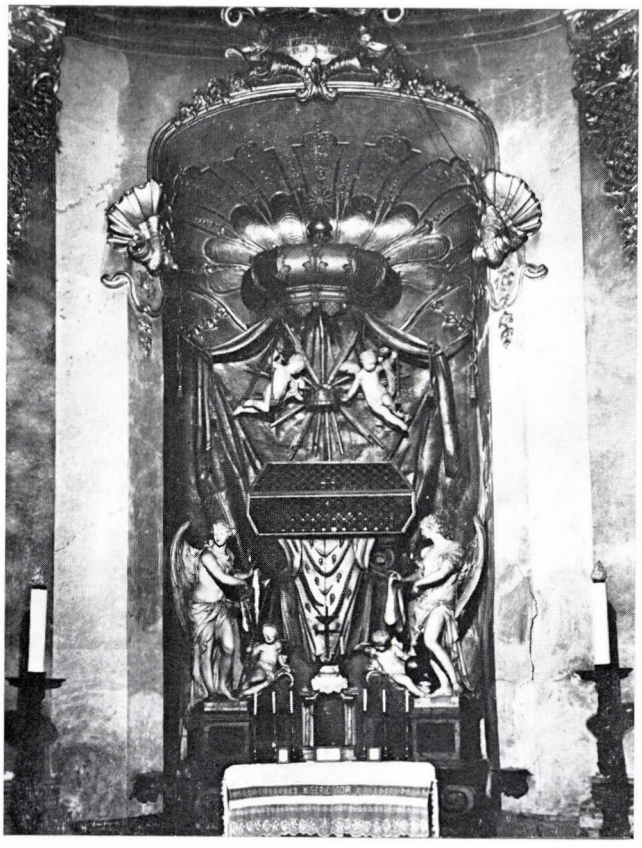


Abb. 2. Elemosynarius-Kapelle am Preßburger Dom, Altar. (Aufnahme: Kedro)

kommende Forschung geschaffen. Der Kirchenbau war bisher in Fischers Werk bekanntlich von Baudenkmalen anderer Zweckbestimmungen wie weltliche und kirchliche Monumentalbauten, Schlösser und Paläste überschattet und stand in einem überaus ungünstigen Verhältnis. Nur die Großweikersdorfer Pfarrkirche und die Stiftskirche in der Mariahilferstraße in Wien galten als Originalleistungen des Meisters. Abgesehen von bestimmten früheren Hinweisen zugunsten Fischers (A. Zádor) wurde die Urheberfrage 1969 (P. Voit) endgültig gelöst. »Plana proiectaque aedificii Viennae confecta sunt per aulicum Caesareae regi celeberrimum architectum Emanuelem Fischer de Erlach.« (Schematismus cleri dioecesis Csanádiensis pro anno domini jubilari MDCCC, Temesvarini, 1899.) Der Dom steht mit dem Wiener Erzhaus in engster Verbindung (Errichtung auf persönlichen Wunsch des Kaisers Karl VI.). 1736 wurde mit der Bautätigkeit begonnen. Bei den Gesamtfassaden des Temesvárer Doms und der Salzburger Kollegienkirche dürfte man die Massenverteilung als vergleichbar bezeichnen. So sieht man sich vor ein ganz neues Beispiel jener Situation gestellt, wo Fischer Sohn sich mit seines Vaters Werk auseinanderzusetzen versucht. Die Grundeinstellungen beider Architekten sind hier in ihrer Gegensätzlichkeit als die plastisch-dynamische und die in der orthogonalen Wandfläche sich vereinheitlichende Gesamterscheinung faßbar. Dieser Polarisierung steht die konkave Einziehung der Temesvárer Fassadenmitte nicht im Wege. Nun denkt man beim Salzburger Kirchenbau nicht an die konvex vorschwingende und sich als plastischer spannungsgeladener Körper erweisende Fassadenmitte der Kollegienkirche, sondern es ist die dortige Seminarkirche (Dreifaltigkeitskirche), die das erwünschte Gegenstück liefert. Die konkave Ovale der Fassadenfront ist hier raumhaltig und mit plastischen Elementen ausgestattet, der die sich in einer seichten Raumschicht abspielende Temesvárer Einziehung gegenübergestellt werden kann. Auch Temesvár bekräftigt die für Fischer jr. erkannte Flächigkeit als grundsätzliche Qualität des Stils.

Bei der Paulinerkirche zu Šaštín sind es die auf den kaiserlichen Architekten hinweisenden Umstände, die mit stilkritischen Daten kombiniert, die Zuschreibung berechtigen. Die Bindungen an das Kaiserhaus sind hier besonders beredt. Auf Anregung des Fürstprimas Esterházy, der vier Jahre früher die wundertätige Kraft des dortigen Marienbildes deklarierte, wurde der Bau 1736 in Angriff genommen. Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen besuchten gerne den seit einer geraumen Zeit berühmt gewordenen Wallfahrtsort. Die mehrfache Anbringung des Doppelwappens Maria Theresias und ihres Gemahls in der Kirche und die Teilnahme des aus Lothringen stammenden Wiener Hofmalers Jean Joseph Chamant, dem wir auch die Deckenbilder in Holič verdanken, erlauben es, das Herrscherpaar als Schirmherren zu betrachten. Typologisch gehört die Kirche in die Nachfolge der Il Gesù. Die typische Abschnürung der Nebenschiffe, die zur Reihenfolge von vier durch schmale Durchgänge verbundenen und zum Mittelschiff geöffneten Seitenkapellen werden, kommt hier mit der etagenmäßigen Anordnung der am Triumphbogen liegenden Kapellen vor. Auch das Wandsystem des Ahnenbaus bleibt in allen wesentlichen Zügen erhalten. Die Ostpartie dagegen wird, etwa im Sinne der mitteleuropäischen Bautradition des Jesuitenordens (»Wiener Norm«) beträchtlich eingeschränkt, womit auch die Zweiturmfassade zusammenhängt. Für Fensterrahmen und Ornamentbänder werden direkte Entsprechungen im Werk Fischers festgestellt. Die Bogenrahmungen beider Kapelleneingänge am Triumphbogen demonstrieren in ihren Schnörkeln und Blütengehängen den typischen Dekorationsapparat des Joseph Emanuel [vgl. Eingangspavillon Klosterneuburg, Michaelerfront der Hofburg; Zacharias (a.a.O., Abb. 218, 219)]. Die mittlere Emporenöffnung läßt den geraden Türsturz von Volutenranken begleiten, die dem Palmettenfächer entgegeneilen, was im Kuppelsaal des Gartenpalais Schwarzenberg seine Analogie findet (a.a.O., Abb. 221). Bei der flächenhaft empfundenen Gestalt des an die Rückwand geschobenen Hauptaltars gelangt man in die Nähe der Grabmalkunst Fischers. Die den hiesigen Emporenrahmungen nahestehende Altararchitektur ist von der symmetrisch angeordneten und durch Engel getragenen Draperie umhüllt, wozu sich beim Grabmal Schlick im Prager Dom (Zacharias, a.a.O., Abb. 166) eine fast wortgetreue Anordnung anführen läßt. Auch die Fassade erlaubt es an die Gesù-Kirche in Rom als Ausgangsposition zu denken. Der von den Ecktürmen flankierte dreiachsige Mittelteil ist als seichter Risalit der Turmflucht vorgeschoben. Die römische Steigerung des Reliefgrades der Gliederungen zur Mitte hin ist in Šaštín durch die gleichmäßige Applikation des tektonischen Apparates über die gesamte Fläche des Fassadenmittelteiles ersetzt. Die unentbehrliche Akzentuierung der Mittelachse ist mehr an kompositionelle Mittel als an die Verschiedenartigkeit der Instrumentation gebunden.

Nun hat man nach der Stellung des tektonischen Apparates innerhalb des Oeuvre von Fischer jr. zu fragen. Eigentlich strebt er nie die Betonung des plastischen Momentes, der kernig runden Energie an, im Gegenteil, er versetzt die plastisch-räumliche Gestalt ins Flächenhafte zurück. Für die flächenhafte Auffassung des Hoftors des Palais Althan sind die Stirnseiten der Vierkantpfeiler ausschlaggebend, denen sich die das etwas zurückspringende Gebälk stützenden toskanischen Säulen unterordnen (Zacharias, a.a.O. S. 30 ff., Abb. 12). Ebenso wird an der abgerundeten Ecke des Reitschulrisalites der Hofburg (ebd. Abb. 50) zwischen den sich mit glattgeschliffenen Vorderseiten auszeichnenden Eckpfeilern und den Freisäulen dasselbe Verhältnis festgestellt. Beim Portikus der Sala Terrena des Althanschen Palastes (ebd. Abb. 21) sind es wieder die beiden rahmenden Pfeiler, die zur Einordnung der Säulen in die Fläche beitragen. Während beim Portikus die freie Ablösbarkeit der Säulen samt den dazugehörigen Bauelementen feststellbar ist, läßt Fischer jr. beim verwirklichten Tambour der Wiener Karlskirche die das verkröpfte Gebälk tragenden Säulenpaare teilweise in die Wand rücken. Beide zuerst so verschiedenen Wege zur Interpretation der Säule finden in ihrem Zusammenwirken an der Flächenbildung das Tertium comparationis. In Šaštín wird der Fassadenmittelteil gleich-

mäßig von Halbsäulen überzogen. Pilaster vermitteln hier zwischen Säulen und der Fassadenfläche. »Einzelne Rahmenteile sind durch vorgesetzte, tektonisch modifizierte Elemente verstärkt« (Zacharias). Durch diese als Verstärkung des Rahmens fungierende, leicht abhebbare Säulen gelangt man in die Nähe des Wiener Gartenpalais Althan (ebd. S. 25 ff., Abb. 10—11). Die einzelnen Flächeneinheiten des Äußeren werden ihrer Wertigkeit nach verschieden gegliedert. Bei der Fassadenmitte ist die klassizisierende Instrumentation erkennbar. Beide Ecktürme sind durch Pilaster ausgezeichnet. Die Hochwand des Langhauses beschränkt die Gliederungen auf doppelte Wandstreifen. Die sich gegen Osten hin ständig durchsetzende Vereinfachungstendenz erreicht in den Rahmenbändern mit einfach ausgeschnittenen Füllflächen an der Apsis ihren Höhepunkt. In Fischers jr. österreichischem Kirchenbau finden sich Entsprechungen.

In Preßburg ist Fischers Tätigkeit nur für den Umbau des Rathausturmes dokumentarisch belegt (»Turm-Gang und Helm. 1733. Architekt Josef Emmanuel Fischer von Erlach mit königlichem Beitrag erbaut«. Beilage zur »Preßburger Zeitung«, 1909, Nr. 306). J. Kapossy (A Magyar Udvari Kamara épitészei a XVIII. században [Die Baumeister der ungarischen Hofkammer im 18. Jahrhundert] Budapest, 1924) hat auf Zusammenhänge mit dem Turm der Dürnsteiner Stiftskirche hingewiesen. Matthias Steindls Turmentwurf geht zeitlich voraus. In Dürnstein sind es die übereckgestellten, im Grundriß den Viertelkreis umschreibenden und im vertikalen Aufbau rein persönlich geprägten Strebepfeiler, die die plastisch-dynamischen Turmkomposition eigentlich tragen (vgl. Franz, H. G.: Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen. Leipzig, 1962, S. 187), während die Preßburger Lösung sich durch den Verzicht aufs Raumhaltige auszeichnet. In den unteren Etagen kommen Pilasterpaare als vertikales Gerüst vor, über denen das Gebälk verkröpft ist. Die von Konsolen unterfangene Ballustrade weitet das zugehörige Gebälk. Hier kommt nun die auch mit den mittelalterlichen Voraussetzungen zusammenhängende Turmverjüngung vor. Der oberste haubetragende Turmabschnitt ist durch die gleiche flächenhafte Instrumentation gekennzeichnet. Die zu unbedeutsamen Pfeilervorlagen umgedeuteten diagonalgestellten Volutenrahmungen sind hier nicht der Verräumlichung dienstbar gemacht, eher schon ist die Einbeziehung ins untere System angestrebt. In der lotrechten Fortsetzung dieser Vorlagen sitzt in der Dachzone je eine Vasenbekrönung. Der Vergleich mit den strebepfeilerkrönenden Heiligenstatuen zu Dürnstein wäre besonders aufschlußreich. Während diese hier das Raumhaltige der gesamten Turmfront noch einmal in die Dachzone überzuleiten trachten, der Höhendrang so den letzten Impuls erhält, stehen die Preßburger Vasen ruhig auf ihren Pfeilersockeln und ihre Aufgabe bleibt auf die Auflockerung des Haubenansatzes beschränkt. Hier ließe sich eine bisher unerkannte Beziehung zwischen Steindl und Fischer jr. feststellen. Als Bauführer beim Preßburger Rathausumbau käme Anton Weiss aus Deutsch-Altenburg in Frage, der nach der Aussage der Rathausturmbaurechnung von 1733 die meisten Steinmetzarbeiten verfertigte (Faust, O.: Zo starých zápisnic mesta Bratislavy. Bratislava, 1933, S. 66).

Im Preßburger Dom befand sich das Grabmal Sachsen-Zeitz, das unter den kaiserlichen Bauaufträgen erscheint. Es ist für Fischer belegt. Bei der Architektur des ebenfalls abgebrochenen Preßburger Hauptaltars wird auf Verbindungen zur Josephssäule auf dem Hohen Markt in Wien verwiesen (vgl. noch Aggházy, M.: A barokk szobrászat Magyarországon [Barocke Bildhauerkunst in Ungarn], Budapest, 1959. Bd. 1, S. 77 ff.). Zwischen den die Last des mächtig eingezogenen Gebälks stützenden vier kannelierten Freisäulen über dem querovalen Grundriß und dem reichdekorierten metallenen Baldachin zeigt sich ein labiles Verhältnis. Das Schweben dieses aus vier Bändern bestehenden Baldachins, das in der symbolischen St. Stephanskrone gipfelt, über dem (hier in kontinuierlicher Raumkurve verlaufenden) Gebälk findet in der zwischen 1729—32 errichteten Josephssäule eine Entsprechung. Die Gesamterscheinung der »Stütze« hat dagegen mit ihrer Querovalkonstruktion bei Fischer jr. keine typische Form zu bedeuten. Trotzdem begegnet man einer Ausnahme, die als dem Baudenken des Meisters



Abb. 3. Elemosynarius-Kapelle am Preßburger Dom, Esterházy-Nische. (Aufnahme: Kedro)

wesensfremd zu bezeichnen ist: dem Belvedere des Gartenpalais Althan, einem »querovalen baldachinbekrönten Tempel mit vorgreifenden Armen« (Zacharias, a.a.O., S. 39—40, Abb. 20). Das Durchdringen zweier Querovalen wird hier zur Grundlage der Gesamtstruktur. Jene auf dem Grundriß des größeren Ovals aufgerichteten mächtig vorschwingenden Wandstücke verhelfen in Wien zur Umgestaltung des Monopteros ins offene Prospekt. In Preßburg kommen Durchdringungsformen (deren Quellen bei Fischer übrigens noch zu klären bleibt) nicht vor, das Queroval ist beiden Architekturen gemeinsam. Dem kontinuierlichen Verlauf des Gebälks als Halboval, das den letzten Zufluchtsort des Raumhaltigen bedeuten würde, wird die mit Strahlen besetzte Rundscheibe über der St.-Martins-Reiterstatue entgegesetzt. Die individualistisch komponierte Altararchitektur steht transparent im Raume des Spenningschen Chores, von der Reiterstatue als geistigem Mittelpunkt besonders akzentuiert. Im Zusammenhang mit der Analyse des Preßburger Krönungsaltars wird vom Verfasser die Gruppe der ungarischen Baldachinaltäre (im Pester Invalidenpalais, in der Schloßkapelle von Gödöllő und in den Domen von Kalocsa und Pécs) in ein neues Licht gerückt.

Bei der Esterházy-Kapelle der Preßburger Doms, fällt im vertikalen Gerüst gebildet von ionischen Pilastern, die Position der Eckpilaster auf, die zur Festigung der Ecken beitragen. Die gegenwärtige Form der Quertraktpavillons in Jaroměřice (Mähren), wo auch weitere Fischersche Baugedanken — wie Risalitfensterrahmungen und Turmkronen vorzufinden sind —, liefert dazu eine Analogie (vgl. Bartušek, A.: Architekt zámku a kostela v Jaroměřicich. In: Umění 1, 1953, S. 176 ff.). Die flächenhafte Auffassung der Preßburger Kapelle wirkt sich auch auf die Kuppellaterne aus. Das

axiale Prachtfenster, dessen Rahmungen eine Weitung der Grundfläche bedeuten, fesselt seit jeher die Aufmerksamkeit der Forschung. Das von P. Voit erwähnte Vergleichsstück des axialen Fensters der Wiener Garnisonskirche bedeutet meines Erachtens schon den ausreichenden Beweis der Fischerschen Urheberschaft. Beideorts sind die Fensterkrönungen durch typisch Fischersche Akroterien ausgezeichnet. Während sich das Akroterionmotiv in Wien als eine leicht ablösbare Form um das obere, dem kalligraphisch anmutenden Fensterbogen angelehnte Gesims schlingt, wird in Preßburg die entsprechende Fensterrahmung zu zwei der Mitte zu hinzielenden Volutensegmenten umgedeutet, deren inneres Volutenpaar nun den sich in beiden Richtungen entfaltenden Palmetten gehört. Auch diese für Preßburg in einer Begleitform festgestellte Verwachsung gliedert sich reibungslos ins Fischersche Ausstattungsrepertoire ein. Die Dachfensterrahmungen der Wiener Karlskirche, in dieser Hinsicht das Frühwerk von Joseph Emanuel, stellen Entsprechendes zur Verfügung (Zacharias, a.a.O., Abb. 84). Aufgrund der Aussage alter Texte und Archivalien fragt es sich, welcher Art das Verhältnis Donners zu jenen Bauten war, für die seine eigenen und die von seine Werkstatt ausgeführten Skulpturen bestimmt waren. Da die obenerwähnten Bauaufgaben in Preßburg stilistisch auf Fischer hinweisen und es darüber hinaus keinen für Donner gesicherten Bau gibt, der sein Baudenken verraten könnte, scheint uns der Standpunkt Voits und der vorausgegangenen Literatur durchaus berechtigt zu sein. Nichtsdestoweniger ist Donners Beziehung zur Bautätigkeit ernstzunehmen. Es dürfte in Anbetracht der eingebürgerten Vorstellung über Bauführer im Falle dieses Bildhauers von europäischem Format auch absurd klingen, wollte man nicht für ausgeschlossen halten, daß dieser in den 30er Jahren in Preßburg wohnende Meister mit der Aufsicht über die Ausführung der Fischerschen Pläne betraut worden wäre. Die Möglichkeit ließe sich nun dadurch bekräftigen, daß Detailformen (Eingangstoraufsatz der Esterházy-Kapelle) durch Donner variiert worden sein dürften.

Die Baugeschichte des königlichen Burgschlosses in Buda darf sich der Beteiligung des kaiserlichen Hofbaumeisters Jean Nicolas Jadot de Ville Issey (1749) rühmen, dessen Pläne weiterhin nichtsdestoweniger wesentlich geändert wurden. Eine weitere Tätigkeit Jadots wird auf die Preßburger Burg bezogen, wo von seinen z.Z. in der Wiener Sammlung Albertina aufbewahrten Plänen, ähnlich wie in Buda, abgewichen wurde. Auch Pläne für das Kaiserschloß Holič in der Slowakei stammen von seiner Hand und der Erstentwurf der Preßburger Kirche der Liebfrauenschwestern dürfte mit seiner Person in Verbindung gebracht werden (vgl. Váross, M.: Bratislava. Stavebný vývin a Pamiatky mesta. Bratislava, 1962, S. 105, 170). Die Endform des Budaer Burgschlosses schreibt Voit dem einheimischen, aus Komorn stammenden Meister Ignaz Oraschek zu, dem aufgrund der letzten Forschungen auch der entscheidende Anteil bei der Herausbildung jenes für das ungarische Barock so typischen Grassalkovich'schen Schloßtyps zugesprochen wird. »Der Baumeister des ungarischen Königsschlosses war ein Künstler, bei dem sich hildebrandtsche Stilmerkmale in den Grund Prager und Schlesischer Schulung einfügen« (Voit). Zur Verbreitung der Borromineske in Ungarn leistete Franz Anton Pilgram einen bedeutenden Beitrag. Diese Bauweise, zu Pilgrams Zeit in der Wiener Hofkunst schon entwicklungsgeschichtlich überwunden, konnte gleichzeitig in den süddeutschen Gebieten zur höchsten Blüte gelangen. Bewegte, durch konkave Einziehungen charakterisierte Kirchenfassaden (Preßburg — Elisabethinerinnenkirche, Szent-Gotthárd) entsprachen besonders dem Baudenken dieses Meisters (vgl. Voit, P.: Unbekannte Entwürfe Franz Anton Pilgrams. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1970). Aus der unerschöpflichen Zahl der an der Neige der Barockzeit in Ungarn tätigen Meister möchten wir zwei Individualitäten herausheben. Franz Anton Hillebrandt (1719—97), zuerst ungarischer Kammerarchitekt und seit 1772 als Nachfolger Pacassis kaiserlicher Hofoberbaumeister, ist aus dem Würzburger Milieu des Balthasar Neumann hervorgegangen. Seine ungarische Tätigkeit läßt sich in Preßburg (Kornmagazin, Leitung des Schloßbaus) und nach seiner Übersiedlung in Buda (Umbau des Klarissinnenklosters, abschließende Arbeiten an der Königsburg) dokumentieren. Bei der Gesamtbetrachtung seiner künstlerischen Persönlichkeit überwiegt das technische Können eines Ingenieurs über »den Reichtum an gestaltender Phantasie« (Kapossy). Aus der Reihe der zuerst in Würzburg und dann in Ungarn tätigen Baumeister empfiehlt es sich den aus Kaltenbrunn in Tirol gebürtigen Melchior Hefele (1717—99) zu erwähnen. Die neueste ungarische Forschung schreibt Hefele den Entwurf des Prachtschlosses Esterháza zu (Balogh, Mojzer, Voit, Zádor). Als Hofarchitekt des Kardinals Batthyány war er Schöpfer des Preßburger Primatialpalastes (1777—81), dessen flächenhaft empfundene, kühle Ausdrucksweise, der weder Härten noch Starrheit fremd sind, den Geist des sich nun siegreich durchsetzenden Klassizismus verrät.

Zu dieser vorbildlichen Gesamtdarstellung des ungarischen Barocks wird jeder greifen müssen, der sich mit den Wesenszügen nicht nur der ungarischen, sondern auch der gesamtösterreichischen und mainfränkischen Barockkunst auseinandersetzen möchte. Als ein in übersichtlicher Darstellungsweise geschriebenes Kompendium des Wissens über dieses Thema wird es auf lange Zeit hinaus auch für die slowakische, burgenländische und siebenbürgische Barockforschung die Grundlage zu den weiteren Arbeiten bilden.

J. Bureš

INDEX

Gyöngyi Török: Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä 151
J. Pešina: Die Tafelmalerei am Jagellonenhof in Prag. 1471—1526. I. Teil 207
Gy. Székely: Wandlungen in Deutschland im Leben Cranachs 231
P. H. Feist: Lucas Cranachs Menschenbild. Zu einigen Problemen des Realismus im 16. Jahrhundert 251
Feier des Cranach-Jubiläums auf der Budapester Universität 257
J. Bureš: Zur Urheberschaft der Preßburger Dreifaltigkeitskirche 261
Judit Szabadi: L'apparition du modern style dans l'art graphique hongrois 289
S. Kontha: L'art de Béla Uitz 305
Nachtrag zum Budapester Kunsthistorikerkongreß 329

RECENSIONES

Donald Posner: Annibale Carracci *(Andrea Czére)* 333
N. A. Mayasova: Old Russian Embroidery *(Gy. Ruzsa)* 336
P. Voit: Der Barock in Ungarn *(J. Bureš)* 337

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója. Műszaki szerkesztő: Botyánszky Pál

A kézirat nyomdába érkezett: 1973. VIII. 28. — Terjedelem: 24,5 (A/5) ív

73.75401 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

ARTE LOMBARDA

Fondata nel 1955 — Direttore responsabile M. L. Gatti Perer

La collezione di tutti i volumi
per il rigore degli studi
costituisce una fonte insostituibile
uno dei capitoli più attuali
della storia dell'arte
e della cultura europea

in 15 anni 465 collaboratori
a livello internazionale
500 articoli, 5000 pagine
4900 illustrazioni di opere inedite
Indice Analitico integrato 1955/67-1968/70
30 volumi di cui 3 doppi 1 fuori serie

L. 350.000

ARTE LOMBARDA 1971 UMANESIMO

Ospita 30 saggi
su argomenti di primaria importanza
Masolino a Castiglione Olona,
il Filarete, il Foppa,

la prospettiva lombarda, il Cesariano.
Volume rilegato di 380 pagine
340 illustrazioni
Indice Analitico incorporato

L. 30.000

MONOGRAFIE DI ARTE LOMBARDA I MAESTRI

M. L. Gatti Perer

Carlo Giuseppe Merlo architetto

Il Collegio Ingegneri-Architetti
della città di Milano
e l'Illuminismo

nell'architettura milanese
del Settecento.
560 pagine, 347 illustrazioni

L. 24.000

MONOGRAFIE DI ARTE LOMBARDA I MONUMENTI

M. L. Gatti Perer
La chiesa e il Convento
di S. Ambrogio della Vittoria
a Parabiago
145 pagine, 116 illustrazioni
in nero e a colori

L. 12.000

60 *Studiosi a congresso*
Il Duomo di Milano
Un'opera che dà prestigio
a chi la dona e a chi la riceve
2 volumi rilegati con custodia
680 pagine, 500 illustrazioni

L. 30.000

COLLANA DEFINIZIONI CRITICHE

I. Mononi
L'orientamento del gusto
attraverso le Biennali

L. 3.000

O. Venanzio
Gabriele d'Annunzio interprete
delle arti figurative
nel suo tempo

L. 2.000

M. Poggialini Tominetti
Angelo Morbelli
Il primo Divisionismo
nella sua opera
e nelle lettere
a Pellizza da Volpedo
255 pagine, 15 riproduzioni
4 facsimili

L. 4.800

EDIZIONI LA RETE

Via Statuto, 8 — 20121 Milano
Telef: 635.731 — C.C.P. 3/2841

MÖBELSTILE

von Gy. Kaesz

Die Entwicklung und den Wandel der Möbelstile von den Anfängen über den Alten Orient und die Antike, vom Mittelalter Europas bis in unsere Tage können wir in diesem Buch verfolgen. Der Autor zeigt den Weg, der über die vielfältigen Stile zu den bequemen, modernen Möbeln der Gegenwart führte, Neben der Vermittlung eines historischen Überblicks ist es auch seine Absicht. den Geschmack des Lesers zu formen, damit er die wahren Stilmöbel von den imitierten unterscheiden kann.

Gy. Kaesz gestaltet seinen Überblick über die Entwicklung der Möbelkunst in engem Zusammenhang mit anderen Zweigen der Künste (Architektur, bildende Kunst) und den historischen Ereignissen im Hintergrund.

Zahlreiche Illustrationen bereichern das Buch; viele Tabellen, ein »Bilderlexikon« der Fachtermini und ein Register erleichtern die Orientierung.

In deutscher Sprache · Etwa 320 Seiten · Ganzleinen

AKADÉMIAI KIADÓ
Budapest

VERLAG KOEHLER & AMELANG
Berlin

Eine Gemeinschaftsausgabe — vertrieben vom Verlag Koehler und Amelang, Berlin

The *Acta Historiae Artium* publish papers on history of arts in English, German, French, Russian and Italian.

The *Acta Historiae* appear in parts of varying size, making up volumes.

Manuscripts should be addressed to:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Correspondance with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is $ 30.00 a volume.

Orders may be placed with "Kultúra" Foreign Trade Company for Books and Newspapers (1389 Budapest P. O. B. 149 — Account No. 218-10990) or with representatives abroad.

Les *Acta Historiae Artium* paraissent en français, allemand, anglais, italien et russe et publient des travaux du domaine des recherches sur l'histoire des beaux-arts.

Les *Acta Historiae Artium* sont publiés sous forme de fascicules qui seront réunis en volumes.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de $ 30.00 par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le Commerce Extérieur de Livres et Journaux «Kultúra» (1389 Budapest P. O. B. 149 — Compte-courant No. 218-10990) ou à l'étranger chez tous les représentants ou dépositaires.

«*Acta Historiae Artium*» публикуют трактаты из области искусствоведения на русском, немецком, английском, французском и итальянском языках.

«*Acta Historiae Artium*» выходят отдельными выпусками разного объема. Несколько выпусков составляют один том.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

По этому же адресу следует направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации.

Подписная цена — $ 30.00 за том.

Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultúra» (1389 Budapest P. O. B. 149. Текущий счет № 218-10990), или его заграничные представительства и уполномоченные.

Reviews of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable at the following addresses:

ALBANIA

Drejtorija Qändrone e Pärhapjes
dhe Propagandimit tä Libri
Kruga Konferenca e Päzes
Tirana

AUSTRALIA

A. Keesing
Box 4886, GPO
Sydney

AUSTRIA

GLOBUS
Höchstädtplatz 3
A-1200 Wien XX

BELGIUM

Office International de Librairie
30, Avenue Marnix
Bruxelles 5
Du Monde Entier
5, Place St.-Jean
Bruxelles

BULGARIA

HEMUS
11 pl Slaveikov
Sofia

CANADA

Pannonia Books
2, Spadina Road
Toronto 4, Ont.

CHINA

Waiwen Shudian
Peking
P. O. B. 88

CZECHOSLOVAKIA

Artia
Ve Směčkách 30
Praha 2
Poštovní Novinová Služba
Dovoz tisku
Vinohradská 46
Praha 2
Mad'arská Kultura
Václavské nám. 2
Praha 1
SLOVART A. G.
Gorkého
Bratislava

DENMARK

Ejnar Munksgaard
Nörregade 6
Copenhagen

FINLAND

Akateeminen Kirjakauppa
Keskuskatu 2
Helsinki

FRANCE

Office International de Documentation
et Librairie
48, rue Gay-Lussac
Paris 5

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

Deutscher Buch-Export und Import
Leninstraße 16
Leipzig 701
Zeitungsvertriebsamt
Fruchtstraße 3—4
1004 Berlin

GERMAN FEDERAL REPUBLIC

Kunst und Wissen
Erich Bieber
Postfach 46
7 Stuttgart S.

GREAT BRITAIN

Blackwell's Periodicals
Oxenford House
Magdalen Street
Oxford
Collet's Subscription Import Department
Denington Estate
Wellingborough. Northants.
Robert Maxwell and Co. Ltd.
4—5 Fitzroy Square
London W. 1

HOLLAND

Swetz and Zeitlinger
Keizersgracht 471—487
Amsterdam C.
Martinus Nijhof
Lange Voorhout 9
The Hague

INDIA

Hind Book House
66 Babar Road
New Delhi 1

ITALY

Santo Vanasia
Via M. Macchi 71
Milano
Libreria Commissionaria Sansoni
Via La Marmora 45
Firenze
Techna
Via Cesi 16.
40135 Bologna

JAPAN

Kinokuniya Book-Store Co. Ltd
826 Tsunohazu 1-chome
Shinjuku-ku
Tokyo
Maruzen and Co. Ltd.
P. O. Box 605
Tokyo-Central

KOREA

Chulpanmul
Phenjan

NORWAY

Tanum-Cammermeye
Karl Johansgt 41—43
Oslo 1

POLAND

Ruch
ul. Wronia 23
Warszawa

ROUMANIA

Cartimex
Str. Aristide Briand 14—18
Bucureşti

SOVIET UNION

Meshdunarodnaya Kniga
Moscow G—200

SWEDEN

Almquist and Wiksell
Gamla Brogatan 26
S—101 20 Stockholm

USA

F. W. Faxon Co. Inc.
15 Southwest Park
Westwood Mass. 02090
Stechert Hafner Inc.
31. East 10th Street
New York, N. Y. 10003

VIETNAM

Xunhasaba
19, Tran Quoc Toan
Hanoi

YUGOSLAVIA

Forum
Vojvode Mišića bro, 1
Novi Sad
Jugoslovenska Knjiga
Terazije 27
Beograd

31. XII. 1973

Index: 26.016