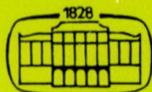


ACTA
HISTO
RIAE
ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: GY. RÓZSA

TOMUS XXXII * FASCICULI 1-4



1986

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

ACTA HISTORIAE ARTIUM

REVUE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE HONGRIE

Rédacteur en chef:

GYÖRGY RÓZSA

Comité de Rédaction:

N. ARADI, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS, E. MAROSI,

J. VÉGH, A. ZÁDOR

Acta Historiae Artium paraît en français, anglais, allemand, italien et russe et publie des travaux dans le domaine des recherches sur l'histoire des beaux-arts.

Acta Historiae Artium est publié sous forme de fascicules qui forment un volume par an et est édité par

AKADÉMIAI KIADÓ

Maison d'édition de l'Académie des Sciences de Hongrie

H-1054 Budapest, Alkotmány u. 21.

Adresse de la Rédaction:

Acta Historiae Artium, H-1368 Budapest, P.O. Box 24

Abonnement:

s'adresser à l'Entreprise de Commerce Extérieur «KULTURA» H-1389 Budapest 62.

P.O. Box 149 ou chez les représentants à l'étranger

Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in HISTORICAL
ABSTRACTS and AMERICA: HISTORY AND LIFE

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM
HUNGARICAE

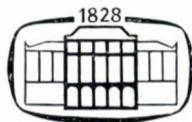
ADIUVANTIBUS

N. ARADI, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS,
E. MAROSI, J. VÉGH, A. ZÁDOR

REDIGIT

GY. RÓZSA

TOMUS XXXII



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1986

INDEX

<i>J. Bureš</i> : Das Querhaus des Magdeburger Domes	5
<i>Rózsa Feuer-Tóth</i> : Writings on the Art by Italian Humanists at King Matthias' Court	27
<i>L. S. Domonkos</i> : The Portrait Bust of a Hungarian Queen in the Collection of an American University	59
<i>J. Hoffman</i> : The Fall of Phaeton and Other Disasters: Humor in Façade Designs by Lelio Orsi	63
<i>Szilvia Bodnár</i> : Hans Hoffmanns Zeichnungen in Budapest	73
<i>G. Hajós</i> : Changes in the Idea of Monument (Problems in the Care of Buildings in Austria)	123

RECENSIONES

<i>Géza de Frankovich</i> : Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo (<i>Z. Kádár</i>) ...	141
<i>Ilona Valter</i> : Romanische Sakralbauten Westpannoniens (<i>E. Marosi</i>)	143
<i>Ingo Sandner</i> : Hans Hesse (<i>J. Véggh</i>)	145
<i>Hermann Fabini</i> : Sibiul gotic — <i>Derselbe</i> : Baugeschichtliche Entwicklung von Alt-Hermannstadt im Spiegel historischer Stadtbilder — <i>Juliana Fabritius-Dancu</i> Spaziergang durch Alt-Hermannstadt (<i>G. Entz</i>)	146



ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM
HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

N. ARADI, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS,
E. MAROSI, J. VÉGH, A. ZÁDOR

REDIGIT

GY. RÓZSA

TOMUS XXXII



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1986

Le nom du professeur Lajos Vayer, membre d'honneur de CIHA, marqua depuis 1962 les *Acta Historiae Artium* en qualité de rédacteur en chef. En 1986 il quitta le comité de rédaction. A côté de ses multiples activités scientifiques et éducatives, pendant un quart de siècle il adonnait tous ses soins à la parution régulière des *Acta*, au dur travail de la lecture des études hongroises et étrangères y envoyées. Ses relations internationales ont considérablement contribué à la bonne réputation internationale de cette revue. Le comité de rédaction, en le remerciant de son travail si précieux, lui souhaite de la bonne santé et beaucoup de succès dans ses activités futures.

DAS QUERHAUS DES MAGDEBURGER DOMES*

von

J. BUREŠ

Seit Jahrhundertbeginn, als Richard Hamann¹ die Ergebnisse seiner Untersuchungen vorlegte, steht die großartige und an Problemen schier unerschöpfliche Magdeburger Metropolitankirche im Blickpunkt der modernen Forschung. Man sollte annehmen, daß man zumindest über den Bauvorgang genugsam informiert sei. Doch führten in der Forschung Auseinandersetzungen mit den Quellen und Stilanalysen zu verschiedenen Ergebnissen. Hier soll ein Versuch zur Baugeschichte des Querschiffes² des Magdeburger Domes vorgelegt werden. Wäre dieses Querhaus entsprechend der ursprünglichen, ersten Planung ausgeführt worden, so stünde ein Bauwerk vor uns, das das Durchschnittsniveau der ausgehenden deutschen Romanik nicht wesentlich übersteigen würde. Bei einer Bauzeit von mehr als ein halbes Jahrhundert konnte sich jedoch der gewandelte Formsinn mehrerer Generationen auswirken. Der hier ausgetragene Konflikt zwischen heimischer Tradition und westlichem Importgut in einer eigenartigen Mischung aus Noch-nicht-Gotischem und ausgebildet Gotischem bedeutet hinsichtlich der Gramatik des Baugeschehens eines der interessantesten Kapitel der mitteldeutschen Architekturgeschichte. Grundsätzlich sind im Werdegang des Querhausbaus zwei große Planungsphasen zu unterscheiden. Die eine wird durch die Erstplanung von 1209 geprägt, die andere durch die entscheidend veränderte Planung des Langhauses um 1240 eingeleitet. Innerhalb dieser Großabschnitte lassen sich etappenweise Revisionen ermitteln. Kunstgeschichtlich bedeutet der Nordflügel des Querschiffes die wichtigste Problemzone. Die dem Zentrum der mittelalterlichen Stadt zugekehrte Nordseite des Dombaus bildete die natürliche Schauseite. So wuchs der Nordarm rascher in die Höhe als sein südliches Gegenstück und die Fassade erhielt hier eine anspruchsvollere Ausstattung. Daher ist man berechtigt, die Werkgeschichte des Querhauses vor allem am Nordflügel zu de-

monstrieren. Das beherrschende Riesenfenster und der zweischichtig gestaltete Giebel bedeuten, unter Berücksichtigung ihrer Entstehungszeit, stilgeschichtliche Taten von europäischer Tragweite. Eben diese Großformen sollen in diesem Beitrag besondere Beachtung finden.

Der Grundriß zeigt mit seinen drei gleichgroßen Quadraten die übliche Anordnung. Die Querhausarme werden von Osttürmen begleitet. Diese quadratischen Türme sind in die Fluchtlinie der Querhausfronten hinausgeschoben, was auf ihre Herkunft von der Doppelturmfront schließen läßt. Mit der Reduktion auf einen Ostturm ging natürlich die symmetrische Ordnung einer Doppelturmfront verloren. Die nördliche Magdeburger Querhausfassade (Abb. 1) wird durch ungleich große Abstände der rahmenden Glieder von der Mittelachse gekennzeichnet. Der Plan, eine turmlose Querhausfront und eine Doppelturmfront zu kombinieren, ist zwar ziemlich selten, keineswegs aber einmalig.³

Das Außenbild der Nordfront läßt die Erdgeschoßzone und die drei unteren Turmgeschosse als formale Einheit empfinden. Es können hier keine Eigenschaften festgestellt werden, — von einigen Details abgesehen — die als Abweichungen von der Grundvorstellung gedeutet werden müßten. Diese Teile zeichnen sich durch sparsame Gliederung aus, die auf der rechtwinkligen Aufteilung der Wände mittels Lisenen und Gurten beruht. Die romanische Kubenform, die die Wucht der Baumasse zutage treten läßt, ist das erste Kennzeichen dieser Fassade, der im Grunde etwas individuell Selbständiges fehlt. Daß der erste Plan mit einem Übereinander der Geschosse auch für die Querhausfront rechnete,⁴ unterliegt keinem Zweifel. Im Rahmen des Zeitstils ist eigentlich keine andere Vorstellung denkbar und darüber hinaus kann der Bau selbst das bekräftigen. Ernst Schubert⁵ hat darauf aufmerksam gemacht, daß an der südlichen Querhausfront das Abschluß-

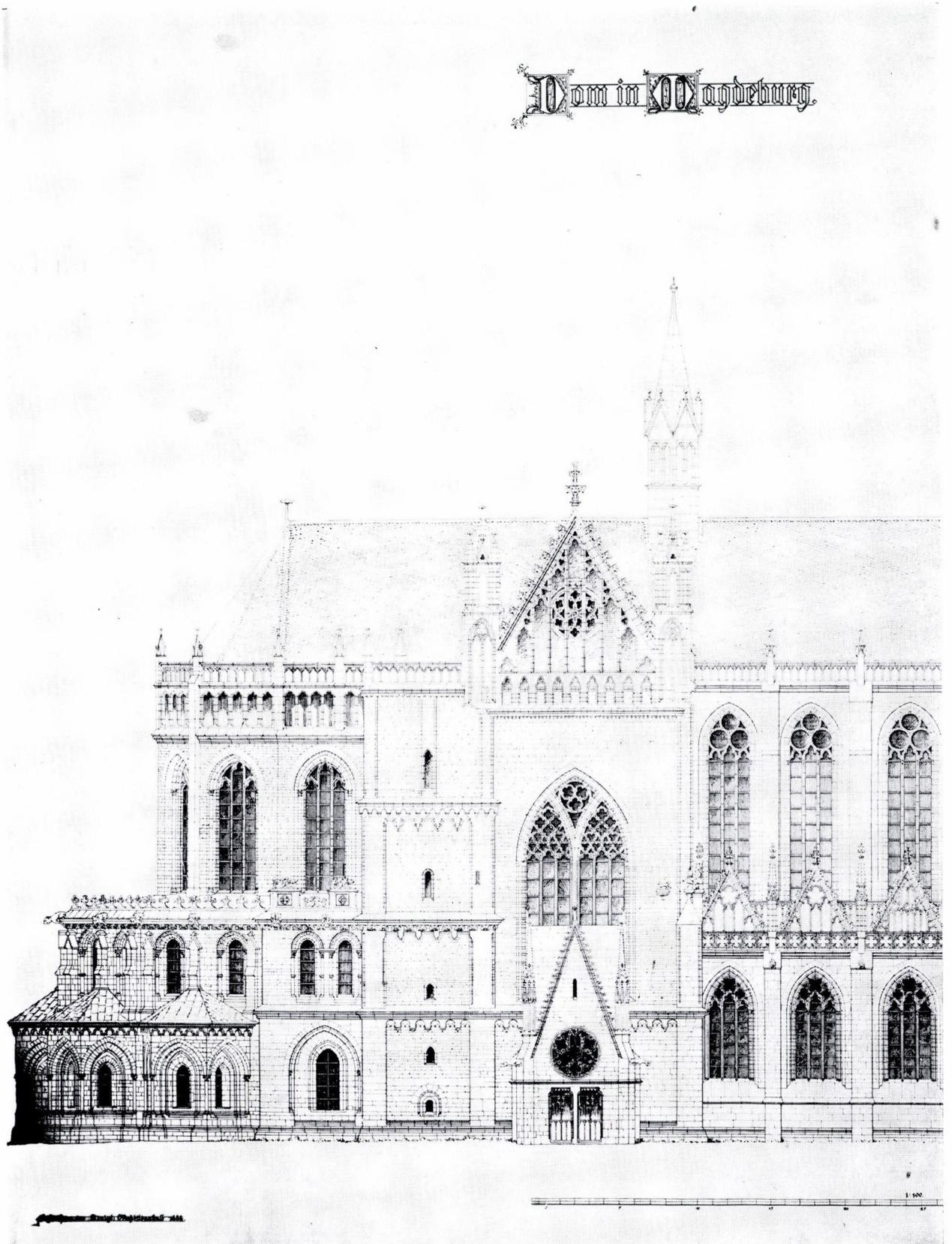


Abb. 1. Magdeburg, Dom. Die Nordfassade des Querhauses (Aufnahme: Meßbildanstalt Berlin)

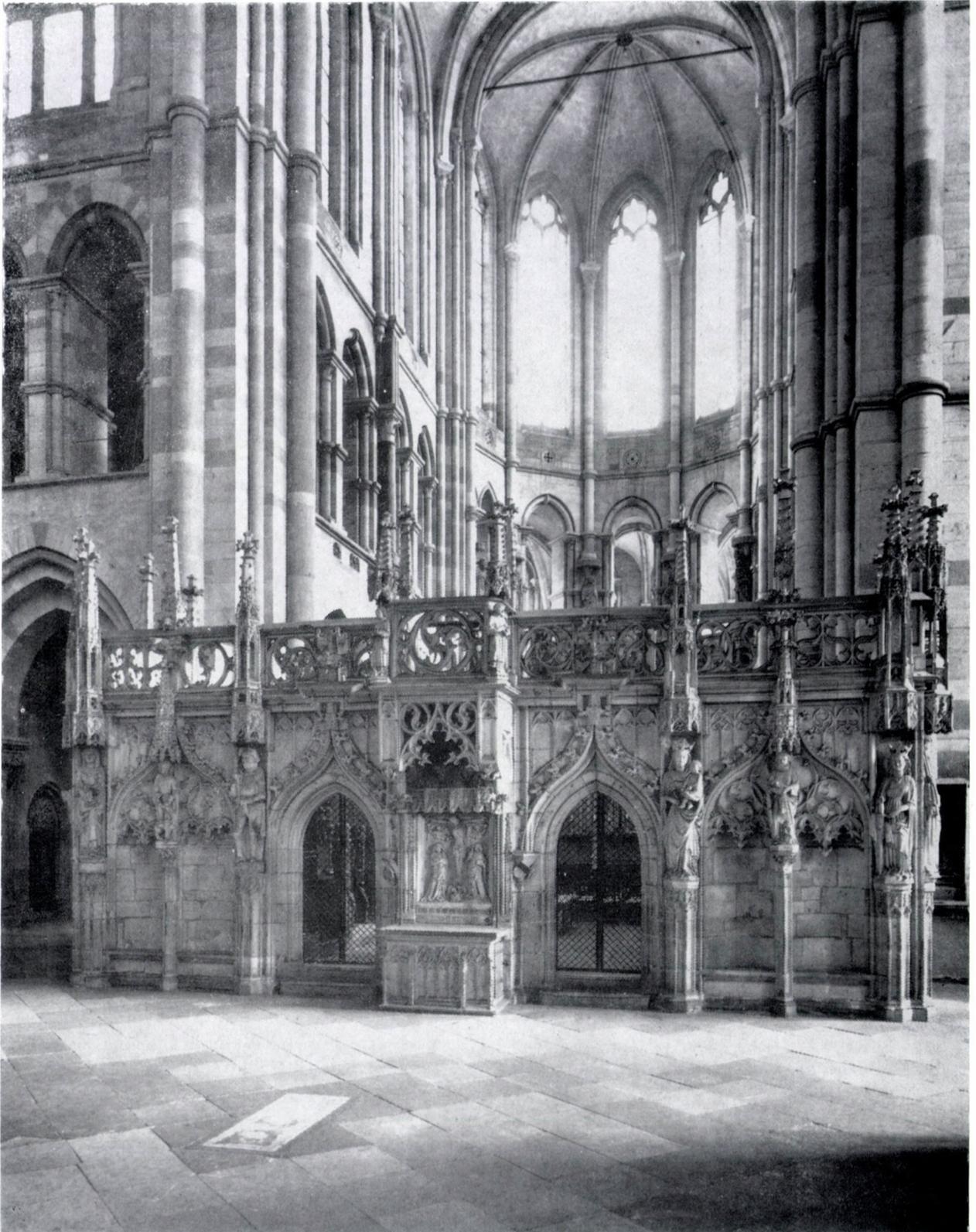


Abb. 2. Magdeburg, Dom. Die Südfassade des Querhauses (Aufnahme: Klaus G. Beyer)

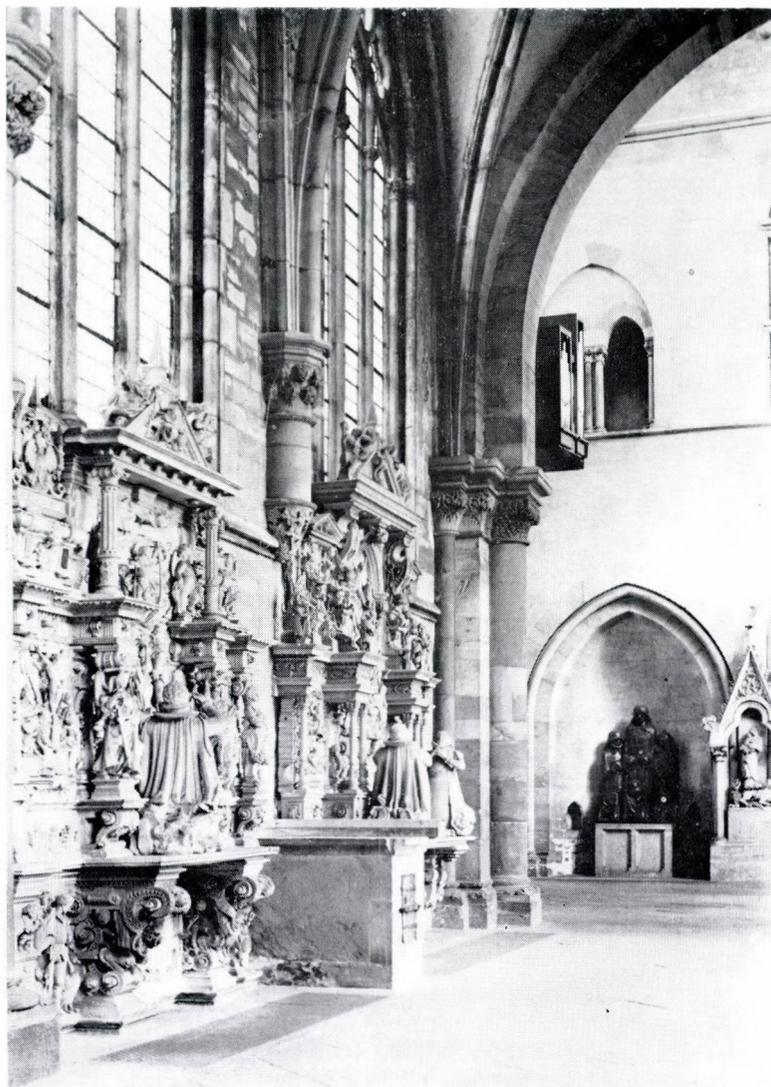


Abb. 3. Magdeburg, Dom, Chor und Nordflügel des Querhauses nach Osten (Aufnahme: Klaus G. Beyer)

gesims des ersten Turmobergeschosses erst unmittelbar am Gewände des Riesenfensers endet, wo sich eine Baunaht klar abzeichnet (Abb. 2).^{5a} Vergleicht man diese Situation mit der entsprechenden Stelle an der reicher ausgestatteten Nordseite, wo die Bereiche des Turmes und des Querhauses durch Vertikalgliederungen getrennt erscheinen, dann wird das Herüberziehen des Horizontalgesimses an der Südseite vom Turme bis in den Querhausbereich hinein erst recht auffällig.⁶

Es empfiehlt sich, die am Äußeren gewonnenen Ergebnisse im Innenraume zu kontrollieren. Unter der Voraussetzung, daß die gesamte Erdgeschoßzone zum Programm des Erstplans gehört,⁷ ist zu fragen, inwieweit die spätromanische Grundvorstellung den Charakter der Obergeschosse prägte. Diesbezügliche Überlegungen konzentrieren sich

auf die Ostwand, wo das Querhaus und die benachbarten Teile von Domchor und Ostturm aneinander grenzen, und sie sind durch den Vergleich mit dem typologisch verwandten Bau der Kollegiatskirche Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-sur-Marne⁸ einzuleiten. In Châlons (1157–1183) erscheint das erste Joch neben der Vierung mit Arkade und Emporenöffnung formal gleich im Turmbereich wiederholt, wodurch die kompakte Turmmasse im Wesentlichen unwirksam gemacht wird. In Magdeburg ist jedoch diese Kongruenz nicht anzutreffen (Abb. 3). In der Erdgeschoßzone wurde die zum Chorumgang hin vermittelnde Arkade am Turme nicht wiederholt. Das Turmjoch verbindet sich hier nicht kontinuierlich mit dem Chor- und Querhausssystem. Es bleibt abgeschlossen für sich. Während in dem Joch neben dem Triumphbogen



Abb. 4. Magdeburg, Dom. Die Ostwand des Querhauses vom nördlichen Seitenschiff (Aufnahme: Bild und Heimat, Reichenbach-Vogtland)

der dreiteilige Aufriß des Chores, d. h. spitzbogige Arkade, zweiteilige Emporenöffnung und ein relativ weit offener Obergaden, wiederholt erscheint,⁹ bestimmen im Turmjoch die schweren Bauvolumen den Eindruck. Eine dem Laufgang Licht zuführende Fensterarkade (Abb. 4) kann kaum etwas an dem überwiegenden Charakter der geschlossenen Mauerhaftigkeit ändern.

Obwohl zwischen der Chordisposition mit Umgang und Radialkapellen und den Querhaustürmen stilgeschichtlich eine ganze Epoche liegt, sind die beiden benachbarten Bereiche der Querhausostwand im Erdgeschoß als einem einzigen Entwurf zugehörig zu denken. Sind auch die Stilunterschiede in der darüberliegenden Emporenzone auf diese Weise zu verstehen? Im Turmabschnitt (Abb. 4) sieht man zwei spitzbogige Arkaden von einem ebenfalls spitzbogigen Entlastungsbogen überfangen. Die Mittelstütze¹⁰ zeigt eine seltsame Gestalt: Die rechteckige Grundfigur ist um 45 Grad gedreht, wobei den Seitenflächen der Pfeilermasse vier Rundsäulen vorgelagert erscheinen. So kommt jeweils ein Dreiecksteg zwischen gekuppelten Säulenschäften zu liegen. Die Wurzeln dieses Motives liegen am Mittelrhein, im Umkreis des Bonner Münsters, wo seit ca. 1200 mehrere Vergleichsstücke nachgewiesen werden können.¹¹ Offensichtlich hat diese Anordnung nichts mit der Pfeilergestaltung jenes Architekten zu tun, der von Walkenried nach Magdeburg gekommen war, um hier die Chorempore (Bischofsgang, ca. 1230–1240) zu errichten.¹² Dies können auch die verschiedenen Bogenformen bestätigen. Während der Meister des Bischofsgangs durch seine »Gotik ohne Spitzbogen« (Jantzen) auffällt, bevorzugt der Meister des Doppelfensters am Turme den Spitzbogen. Diese Bogenform verbindet das genannte Fenster mit der Apsis darunter und auch mit den großen Chorarkaden. Im Spitzbogen glauben wir jenes Motiv erblicken zu dürfen, das im Querhause über das Ausmaß der nach dem Erstplan errichteten Ostwandteile Auskunft geben kann. Auf diese Weise lassen sich die am Äußeren gemachten Beobachtungen bestätigen. Was die bauliche Ausführung angeht, muß das erste Obergeschoß des Nordturmes zu großen Teilen fertig gewesen sein, bevor der Meister des Bischofsgangs kam. Mit dem Hohlkehlgesims burgundischer Provenienz, das außen das Emporengeschoß abschließt und kontinuierlich vom Chore zum Turme gezogen erscheint, dürfte die Höhe angegeben sein, in der

der Meister des Bischofsgangs den Ostturbau übernommen hat.

Nach dem Intermezzo der eigenartigen Gotik zisterziensischer Prägung steht die Weiterentwicklung des Querhauses mit den Änderungen¹³ im Zusammenhang, die um 1240 im Langhaus vorgenommen wurden. Der Erstenwurf rechnete im Langhaus mit dem gebundenen System und einem dreiteiligen Aufbau der Hochwand. Auf diese Weise wurden auch die an das Querhaus anschließenden Langhausteile im Erdgeschoßbereich errichtet. Der neue Meister, der für die abschließende Langhausplanung verantwortlich war, und der auch neue Entwürfe für das Querhaus ausgearbeitet haben muß, hat am schon Bestehenden gewichtige Änderungen vorgenommen. So wurden die Zwischenstützen eliminiert und die Kapitellzonen durch nachträglich untergelegte Steinschichten auf die neue Höhe gebracht. Eine breite Arkade entstand, die den Übergang zur vereinfachenden Zweizonigkeit des Wandaufbaus ermöglichte und die Raumwirkung im Langhaus tiefgreifend änderte. Dieselben Änderungen haben sich an der Westwand des Querhauses durchgesetzt. Eine von diesem zum Seitenschiff hin vermittelnde Kleinarkade hatte jetzt einer vergrößerten Öffnung zu weichen, die für die Zusammenziehung der zunächst autonom gedachten Arkaden- und Emporenabschnitte sorgte. Da hier die nach dem Erstplan schon ausgebaute Erdgeschoßzone abgebrochen und das alte Material bei der Errichtung der neuen Komposition sekundär verwendet wurde, blieb die neue Großarkade notwendig auf der Stilstufe des Gründungsplanes stehen (Abb. 5).¹⁴ Die Mauerhaftigkeit bleibt das Kennzeichen auch der veränderten Erdgeschoßzone. Der Spitzbogen der Arkade erscheint kantig abgestuft, so daß die Querschiffswand schwer und kompakt wirkt. So bleibt hier ein Gegensatz zwischen gotischem Vereinheitlichungswillen und der Grundeinstellung zur Baumasse bestehen, wo das Körperhafte der Wand gegenüber den Rundgliedern überwiegt, eine Einstellung, die sich eher deutsch-romanisch als gotisch bezeichnen läßt. Dieser Charakter bleibt auch in dem durch ein Fensterpaar geöffneten Obergaden darüber bestehen. Während im Langhaus mit der Planänderung ein neues, einheitliches Erscheinungsbild gewonnen werden konnte, hat die radikale Umplanung im Querhause das System zunächst ins Wanken gebracht. Dem dreiteiligen Wandaufbau im Osten stand im Querhaus nun die Zweizonigkeit im



Abb. 5. Magdeburg, Dom. Das Querhaus nach Nordosten (Aufnahme: Klaus G. Beyer)

Westen gegenüber. Die uneinheitliche Höhe der Erdgeschoßzone war der üblichen Zirkulationsmöglichkeit auf einem Laufgang auf gleichbleibender Höhe notwendigerweise im Wege.

Für den Meister des Erstplanes bedeuteten im Sinne des deutsch-romanischen Empfindens mächtige Bauvolumina den einzigen Garanten für konstruktive Sicherheit. Gilt dies auch ohne Einschränkung für die am Querhause festzustellende Tätigkeit des Meisters, der für die Planänderungen im Langhaus verantwortlich war? Um darauf eine Antwort zu geben, ist danach zu fragen, in welcher Weise dieser Meister über die Entwicklungsstufe der Konstruktion des Gründungsbaues hinausging. Zur Demonstration seiner Einstellung zur Baumasse sei die durch den Seitenschub am meisten gefährdete Stelle, die freistehende Nordwestecke des Querhauses, gewählt. Der Teil dieser Ecke, der vom Kaffgesims, das die alte Erdgeschoßzone abschließt, bis zur Höhe des Abschlußgesimses des ersten Turmobergeschosses reicht (Abb. 1, 6), wuchs gleichzeitig mit der vergrößerten Erdgeschoßzone der Querhauswestwand in die Höhe. Der besondere Aussagewert dieses Abschnittes beruht darin, daß er über die anfänglichen Vorstellungen des Meisters des neuen Langhausplanes informieren kann. Denn weiter oben nimmt diese Ecke im Zusammenhang mit einem weiteren Planwechsel eine andere Gestalt an. Hier geht dann das ursprünglich beabsichtigte Kräftespiel am Äußeren verloren. Dem Postulat der fortgeschrittenen Zeit folgend, war der neue Meister von allem Anfang an bestrebt, die Baumasse dünner zu gestalten und folglich wichtige Zonen in Bezug auf die konstruktive Sicherheit neu auszurüsten. Die nach dem Erstplan errichteten Bauteile bedeuteten für ihn die Ausgangsposition. In der kompakten Wanddurchbildung dieser ältesten Teile wurde grundsätzlich auch über den Charakter der neuerrichtenden Bauteile entschieden und jede Anwendung einer fortschrittlichen Konstruktion letztlich in ihre Schranken gewiesen. Mit der Errichtung des Ostturmes war die Stärke der Querhausnordwand festgelegt. Die im Grundriß festgelegte Mauerstärke sollte in den oberen Abschnitten beibehalten werden. Für die erste Planung ist mit einem Laufgang zu rechnen, der beiderseitig von Fensterwänden begrenzt sein sollte. Der Meister des neuen Langhausplanes beließ auf der Emporenhöhe die äußere Wand in der von seinem Vorgängern festgelegten Stärke, die innere dagegen wurde bis auf verschwindende Reste ver-

drängt. In den innen an der Peripherie der Querhausnordwand erscheinenden schmalen Mauerzungen wird die bedeutende Mauerstärke der Erdgeschoßzone nach oben fortgesetzt, durch diese Randzonen zwängt sich der Laufgang hindurch. Walter Greischel¹⁵ bezeichnete diese gewölbetragenden Steilmauern als »eine Art der inneren Verstrebung«. Das Verdienst des neuen Meisters beruht darin, daß er das Gegebene, am Ostturme schon angesetzte, zugunsten einer neuen Konstruktion auszuwerten wußte, die zwischen Gerüst und Füllung differenziert und prinzipiell als gotisch bezeichnet werden kann. Natürlich hat das Gegebene die hier erscheinende eigenartige Auffassung der Gotik geprägt, in der das Körperhafte der Wand gegenüber den Rundgliedern noch sichtbar überwiegt.

Von der Anwendung der relativ dünnen Strebe- Pfeiler am Bischofsgange abgesehen, die eher als Dekoration zu werten sind, war es der Meister der Neuplanung des Langhauses, der sich in der Magdeburger Dombaugeschichte als erster mit dem Problem der äußeren Verstrebung ernsthaft auseinandersetzte, nicht nur am Langhause, sondern (was bisher wenig beachtet wurde) auch am Nordflügel des Querhauses. Der Gedanke eines Stützpfilers fand an der Westseite der freien Querhausecke Anwendung (Abb. 6). Der oben erwähnte Abschnitt dieser Ecke zwischen dem Abschlußgesims des Erdgeschosses und dem des ersten Obergeschosses erscheint durch kräftige Lisenen markiert, die die Lisenenstärke des nach dem Erstplane errichteten Erdgeschosses wiederholen und die zugleich den Lisenen des ersten Turmobergeschosses formal entsprechen. Auch die Dicke der angrenzenden Fensterwand entspricht auf der fraglichen Höhe derjenigen der Erdgeschoßzone. Mit der Feststellung, daß das im Erstplan festgelegte Verhältnis zwischen Randglied und Wand auch von seinem Nachfolger beibehalten wurde, ist aber der Aussagewert der fraglichen Zone keineswegs erschöpft. Deren Spezifikum liegt nämlich darin, daß die Verringerung der Dicke von Ecke und Wand jeweils in verschiedenen Höhen ansetzt. Die unverändert gebliebene Dicke der Westwand findet in der hier befindlichen Laufgangstreppe eine Erklärung, eine Treppe, die die von der Planänderung im Langhause bestimmten Höhenunterschiede zu überbrücken hatte. Diese treppenbergende Zone ist durch ein Horizontalgesims abgeschlossen,¹⁶ über dem sich die Querhauswand ausdrucksvoll zurückstüft. Die Rand-

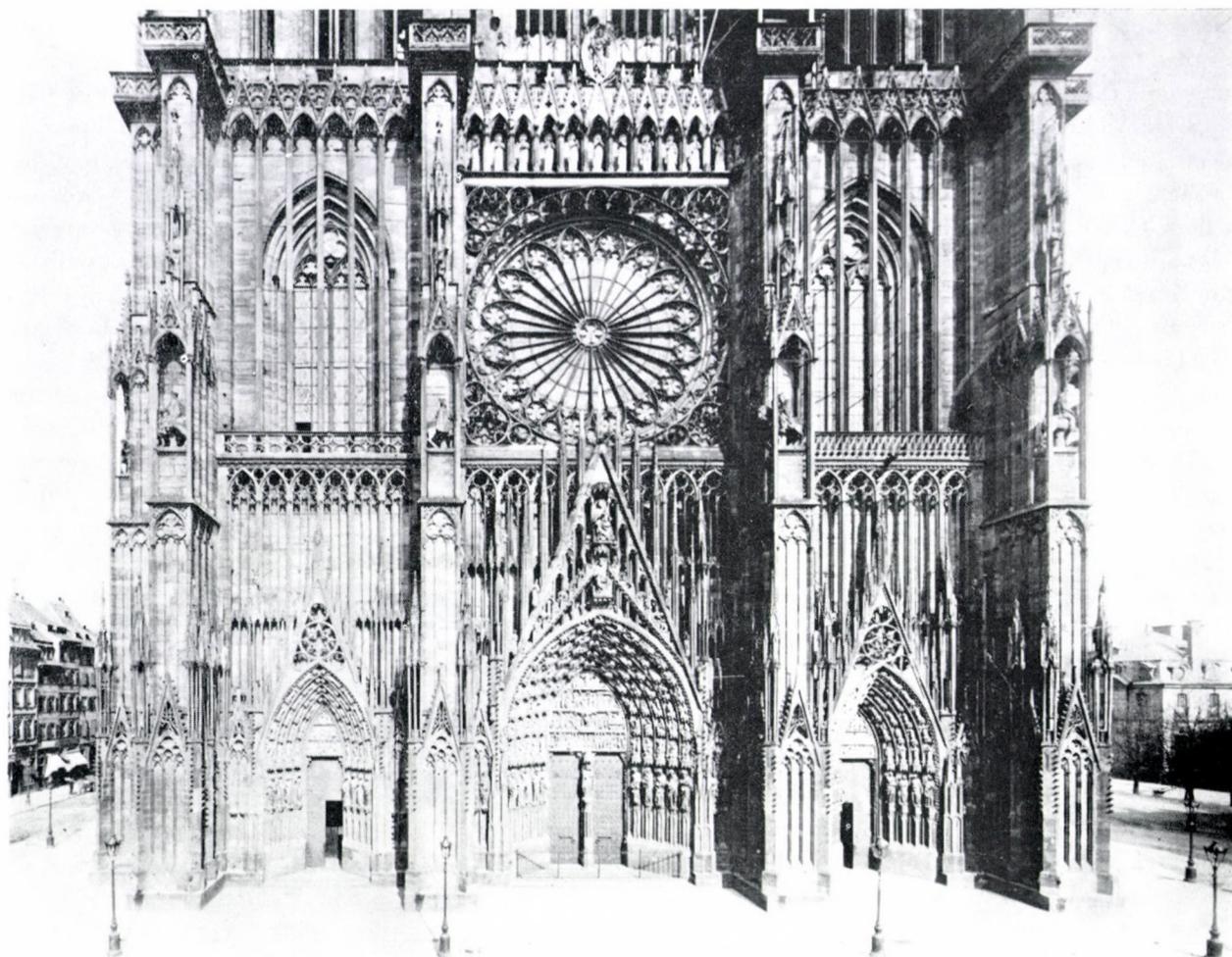


Abb. 6. Magdeburg. Dom, Das Querhaus vom Nordwesten (Aufnahme: Institut für Denkmalpflege, Berlin)

zone, die sich unverändert nach oben fortsetzt, nimmt hier die Gestalt eines wirklichen Strebe-
pfeilers¹⁷ an. Es spricht nichts dagegen, daß diese Strebe die Querhausecke in gesamter Höhe abstützen sollte, in dieser Eigenschaft den Langhausstrebe-
pfeilern analog. Mit dem Planwechsel, der sich in dem Abschluß dieses Pfeilers mittels Dreieckgiebeln kundtut, ging der Gedanke eines Stütz-
pfeilers für das Querhaus allerdings wieder verloren.

Wäre ein Planwechsel an der nordwestlichen Querhausecke nicht feststellbar, könnte über die Zugehörigkeit des Riesenfens-
ters zu jener Vorstellung von der Gestaltung des Querhauses, die im Zusammenhang mit der Umplanung im Lang-
haus formuliert wurde, nicht der geringste Zweifel bestehen. Wegen der »Spuren aufgegebener Ab-
sichten« (Schubert) an der Querhausfront ist es jedoch angebracht zu fragen, wann eigentlich das Übereinander der Geschoßabschnitte hier auf-
gegeben wurde. An der Nordwestecke des Quer-

hauses gleich — in der entsprechenden Höhe — die Gliederungsweise der des ersten Turmober-
geschosses. Hier und dort sind die Ecklisenen sehr kräftig gestaltet (Abb. 1). Es kann nicht bezweifelt
werden, daß diese breiter und ausladender vor-
getragene Lisenenform beiderseits ursprünglich bis zur Dachgesimshöhe beibehalten werden sollte.
Ihre plastischen, stark unterschrittenen Kanten-
säulchen sollten jedoch nicht kontinuierlich bis zur höchsten erreichbaren Stelle geführt werden.
Dicht unterhalb der Ansatzstelle des statuen-
tragenden Dreieckgiebels wird die durch Eckstäbe
profilierete Lisene auf ihre reine, geometrische
Rechteckform zurückgeführt. Hält man mit Ernst
Schubert¹⁸ diesen Giebel für unorganisch auf-
gesetzt, d. h. nach einem Planwechsel errichtet, so
muß man hier für die erste Planung einen anderen
Abschluß annehmen. Am ehesten wäre, da sich
dieser Giebel auf der gleichen Höhe wie das Ab-
schlußgesims des ersten Turmobergeschosses befin-
det, hier mit einem Horizontalgesims zu rechnen.

Aufgrund der geschilderten Situation möchten wir voraussetzen, daß der Meister des neuen Langhausplans die Vorstellung des Erstplaners von der Nordschauseite als ein Übereinander der Geschosse zuerst nicht abzulehnen beabsichtigte.

Zieht man das Fazit aus dem Gesagten, so sind in dem Querhausfassadenentwurf, der im Zusammenhang mit der Umplanung im Langhaus entstand und in der gegenwärtigen, von einer großen Fensterarkade beherrschten Querhausstirn zwei verschiedene Planungsstadien zu erblicken. Der Baubefund läßt auf der Höhe des ersten Obergeschosses keine Unregelmäßigkeit des Steinverbandes erkennen, das Fenstergewände sitzt fest und organisch im durchgehenden Mauerwerk, was darauf schließen läßt, daß hier vor dem Riesfenster keine andere Öffnung eingesetzt war. Im Unterschied zur Westwand des Querhauses, die im Moment der veränderten Zielsetzung bis zur Ansatzhöhe der Lisenengiebel komplett gestanden haben kann, muß im Norden an der Fassade weniger verwirklicht worden sein. Am Ostturme und an der gegenüberliegenden freien Querhausecke ist damals mit Mauerzungen zu rechnen, die jeweils gleichzeitig mit den angrenzenden Bereichen errichtet wurden.¹⁹ Das große Fenster und die Veränderung der Lisenen über der Verjüngungsstufe folgten einem neuen, einem dritten Plan. Aus bautechnischer Sicht fällt die fugenlose Einheitlichkeit der nördlichen Querhausfassade auf, die eine äußerst sorgfältige Hüttenarbeit erkennen läßt.

Fragt man nach der stilistischen Grundhaltung des abgeänderten Programms der Nordquerhausfront, so ist etwa Folgendes zu sagen: Ein verhältnismäßig schlankes Fenster, das die ursprünglich isoliert gedachten Bereiche der oberen Stockwerke zusammenzieht, bestimmt das Gesicht der neuen Komposition. Die Neigung zur Betonung der Senkrechten macht sich auch an der Randzone bemerkbar. Der untere Abschnitt mündet in der Spitzform eines Dreieckgiebels, die für das Überspielen der Geschoßgrenze zu sorgen hat. Ohne Gesimstrennung wächst die obere Zone empor, und seitlich zeigt sich ein fließender Übergang von einer Lisenenform in die andere. Aufstrebende Richtungen allein kennzeichnen jetzt die Querhausfassade, während horizontale Elemente konsequent unterdrückt werden.

An der Nordwestecke präsentiert sich der untere Abschnitt der Ecklisenen als ein massiger Mauerstreifen. Da dieser den Gliederungen des

schweren Steinkubus des Turmgeschosses auf der Höhe des Bischofsgangs analog ist (Abb. 1), kann er auch Einiges über den Charakter der Querhausfront auf der dem Riesfenster unmittelbar vorausgehenden Planungsstufe verraten. Diese ließ noch immer die Grundform erkennen. Die dem Gesetz der vertikalen Vereinheitlichung folgende Weiterführung der Querhausfront hat hinsichtlich der Einstellung zur Baumasse ein jüngerer Stilgefühl entfalten können. Auch weiterhin bestimmt die feste Wand das Außenbild.²⁰ Das grundsätzlich Neue liegt darin, daß sich die Wand jetzt als eine verdünnte Mauertafel präsentieren will. Dafür sorgt vor allem das abflachend zurückgleitende Gewände des großen Fensters. Dieses hat einen unmittelbaren Einfluß auf die Neugestaltung der Randzone ausgeübt. Alle Formen erscheinen einer neuen Flächeneinheit untergeordnet, die die Schwere des Steinmaterials weitgehend vergessen läßt.

Grundsätzlich müssen Lisenen als von der Gotik überwundene Bauformen aufgefaßt werden. So ist danach zu fragen, ob die extrem abgeflachte Lisenenform des dritten Plans nur ein romanisches Residuum darstellt. Ein Vergleich der beiden Formen der Lisenen an der nordwestlichen Querhausecke kann erweisen, daß mit der oberen ein stilistisch bedeutsamer Schritt vorwärts getan wurde. Was vorher eine einem Strebebfeiler nahestehende Form war, sind jetzt lediglich zwei parallele Linien, die, dicht aneinandergerückt,²¹ widerstandslos emporstreben und dem Fensterjoch eine optisch feste Rahmung verschaffen.

Wenn man wahrscheinlich machen kann, daß der neue Langhausplan und der Plan für das Riesfenster nicht zusammengehören, so muß die übliche Datierung des Fensters in die 40er Jahre des 13. Jhs. nicht beibehalten werden. Der Charakter des Fenstergewändes erlaubt es, eine spätere Entstehungszeit, etwa die in den 50er Jahren, vorzuschlagen.²² Keine Fassade der deutschen Gotik kann hier zum Vergleich herangezogen werden, unter den französischen Beispielen vielleicht diejenige der Kirche von St. Nicaise in Reims.²³ In Frankreich war die auf ein großes mehrbahniges Fassadenfenster hinzielende Entwicklung bekanntlich eine Angelegenheit der Bau- schule der Champagne. Bei den Querhausfassaden der Reimser Kathedrale (1220—1230) wird »die Kreisform zum erstenmal einem Spitzbogen unterstellt, so daß die Fläche zwischen Scheitel der Rose und übergreifendem Spitzbogen durchbrochen bleibt.«²⁴ Die nach 1240 gebaute Westfront dieser

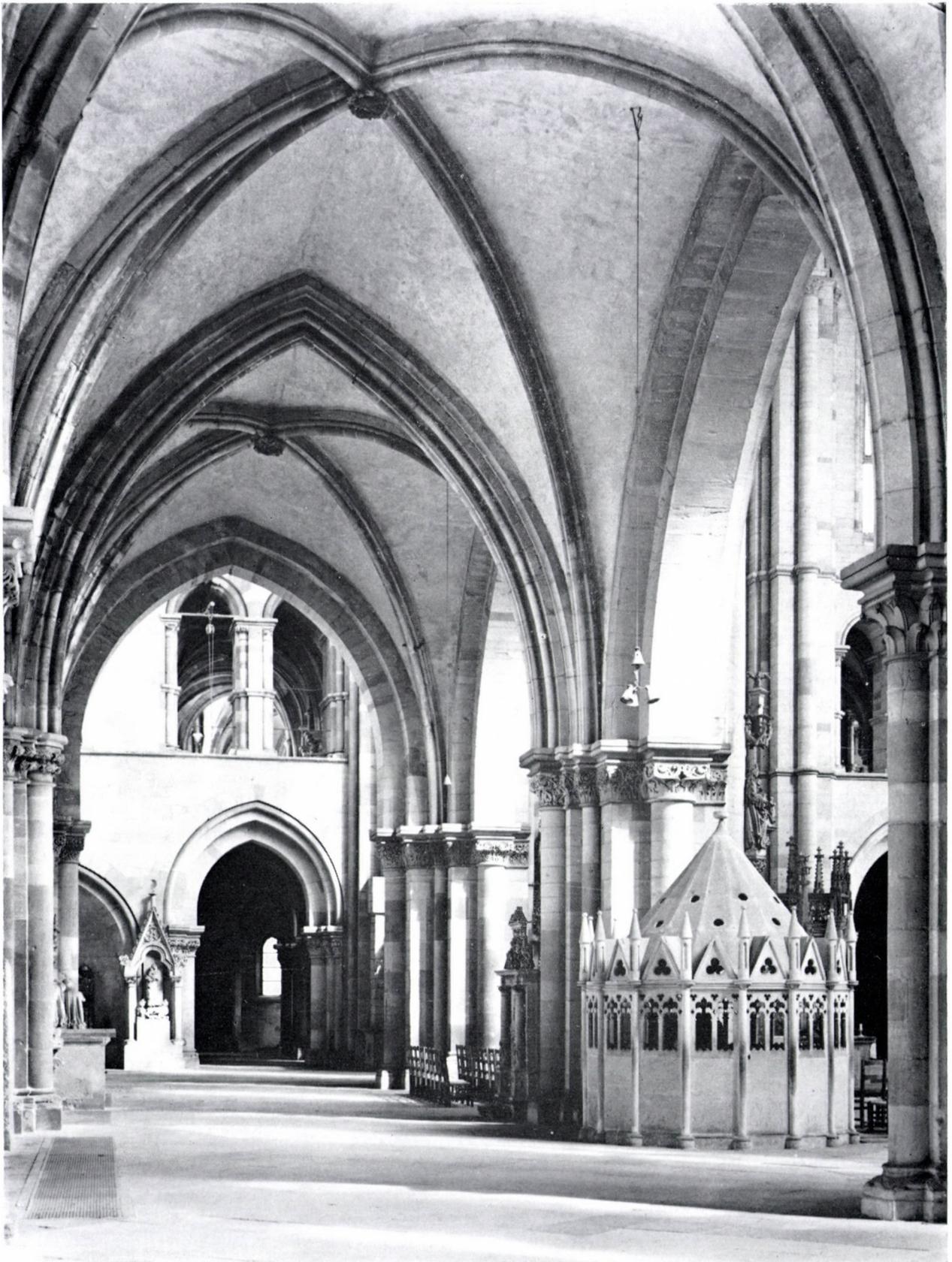


Abb. 7. Straßburg, Münster, Westfassade (Aufnahme: Meßbildanstalt Berlin)

Kathedrale führt den Gedanken in der Durchbrechung der unteren Zwickel weiter. Bei St. Nicaise²⁵ beruht das grundsätzlich Neue in der Zusammenziehung der aufsteigenden Bahnen mit einer darüberliegenden Rose zu einer einzigen großen spitzbogigen Arkade. Durch die Weiterführung des Gewändes, das vorher auf das rechteckige Rosenfeld beschränkt war, bis zum darunterliegenden Geschoßabschnitt wurde ein beherrschendes Maßwerkfenster gewonnen, das für die Vereinheitlichung des Mittelteiles im vertikalen Sinne sorgte.²⁶ Zur Eigenart dieser Reimser Entwicklung gehört, daß es das genetisch primäre Kreismotiv war — das nachträglich einen spitzbogigen Rahmen erhielt —, das die Proportionierung des Fenstergewändes wesentlich prägte. So erscheint an St. Nicaise die Gestalt des Fensterbogens durch die eingeschriebene Kreisform bestimmt, der Bogenansatz und die Mitte der übergeordneten Rose befinden sich auf gleicher Höhe,²⁷ der stumpfe Winkel fällt beim Fensterbogen auf.

In Magdeburg unterscheidet sich die Proportion des Riesenfensters von der in St. Nicaise ganz wesentlich. Das Verfahren der Champagne, das Kreismotiv im spitzbogigen Rahmen zu gestalten, hat hier nicht eingewirkt. So wird eine eventuelle Vorlage eher im Bereich reiner Maßwerkfenster zu suchen sein. Überraschenderweise entsprechen alle am Gewände des Querhausfensters²⁸ festzustellenden Breiten- und Höhenwerte der Fensterform des Magdeburger Seitenschiffes (Abb. 1). Die hier gewählte Proportion von 1 : 2 hat sich für die neue Zweckbestimmung als besonders günstig erwiesen. Steht die formale Erscheinung des Magdeburger Riesenfensters außerhalb der in der Champagne vollzogenen Entwicklung, so müßte eine eventuelle Einwirkung von St. Nicaise auf das Zusammenziehen des Fassadenmittelstückes durch ein Fenster und die damit bewirkte Betonung der Senkrechten beschränkt bleiben. Mit der Westfassade dieser Abteikirche wurde 1232 begonnen (Architekt Hugo Libergier).²⁹ Die Kirche ging in der französischen Revolution völlig verloren, und die Ansicht der Westfassade ist allein durch einen 1625 entstandenen Stich überliefert. Nimmt man an, daß wenigstens die beiden unteren Geschosse dem Erstentwurf Libergiers genau folgen, so wäre die von Giesau erwogene vorbildliche Wirkung auf Magdeburg durchaus denkbar. Da aber bei St. Nicaise einer tiefergreifenden Forschung zwangsläufig Grenzen gesetzt sind, kann mit gleicher Berechtigung jenes von

Branner konstatierte Vermeiden der Horizontalen im Mittelabschnitt als Ergebnis eines späteren Planwechsels hingestellt werden.³⁰

In der Baugeschichte des Magdeburger Domes ist kein zweiter so eingreifender Planwechsel erkennbar, wie jener, der die Verhältnisse im Langhause definitiv regelte. Im Aufriß hat sich das zweigeschossige System durchgesetzt. Die auch an der Querhauswestwand durchgeführte Zusammenschließung von Arkaden- und Emporengeschoß hat für das Querhaus die Tendenz zur Vereinheitlichung eingeleitet. Sollte dieses erfolgreich ausprobierte Verfahren auch an der Fassadenwand des Querhauses Anwendung finden, so war dies nur oberhalb der ausgebauten Portalzone vorstellbar und nur mit einem großen Fenster zu bewältigen. Unseres Dafürhaltens ist in der Großform des Querhausfensters eine eigenständige Schöpfung der Magdeburger Kunst zu erblicken.

Da eine Einwirkung von St. Nicaise kaum anzunehmen ist, muß versucht werden, zu ermitteln, welche Vorbilder französischer Herkunft bei der beabsichtigten hochgotischen Umgestaltung des Magdeburger Querhauses ausgewertet worden sein könnten. Von innen betrachtet, nimmt das Riesenfenster die gesamte Jochbreite ein (Abb. 5),^{30a} die tragende Mauer erscheint auf das notwendige Gerüst reduziert. Wenigstens in diesem Teilbezirk des Magdeburger Domes ergibt sich eine weitgehende Annäherung an französische Kathedralen.³¹ In der französischen Entwicklung bieten zweiteilige Aufrisse in den Seitenschiffswänden von Kathedralen Vergleichsmöglichkeiten. An der Außenwand von St. Denis II³² werden Gewölbedienste auf der Höhe der Fensterzone zu Freipfeilern. Über der Sockelzone (die in Magdeburg der spätromanischen Bauphase angehört) läuft vor dem Fenster ein Laufgang, der in Öffnungen die Mauerreste hinter den Diensten (in Magdeburg ein Einzeldienst) durchbricht. Der Laufgang erscheint von einem breiten Bogen überwölbt, der von den erwähnten Freipfeilern gestützt wird. Hier und dort deckt sich die Auffassung der Wand weitgehend, ungeachtet der unterschiedlichen Konzeption der Gotik. Die in St. Denis geschaffene Zirkulationsmöglichkeit wird in der Literatur als Champagner oder Reimser Laufgang bezeichnet.³³ Da diese in den vierziger Jahren schon zum Repertoire mehrerer Bauschulen gehörte (Ile-de-France: Kapelle zu St. Germain-en-Laye; Burgund: Kathedrale in Auxerre, St. Martin in Clamecy; Elsaß: Langhaus in Straßburg), braucht

sein Vorkommen in Magdeburg keinen konkreten Hinweis auf Reims zu bedeuten, womit etwa die Herleitung des Riesenfensters bekräftigt würde. Auch ist diese aus dem Vergleich sich ergebende Ähnlichkeit kaum im Sinne einer entwicklungsgeschichtlichen Parallele zu verstehen. Vielmehr sind in Magdeburg Kenntnisse derartiger Lösungen vorauszusetzen, die hier die hochgotische Interpretation der nördlichen Querhauswand angeregt haben dürften.

Die im Zusammenhang mit dem Riesenfenster entstandenen Teile der Querhausnordwand zeigen eine neue Festlegung der Bauform, die sich aber innerhalb eines gegebenen Formkanons vollzieht (Fensterform, Lisene). Es fragt sich, ob der Meister des neuen Langhausplans auch für dieses geänderte Bild der Querhausfront verantwortlich gemacht werden kann. Hermann Giesau³⁴ hält dies für wahrscheinlich. Zugunsten dieser These dürfte sprechen, daß der Formprozeß, der in den Großarkaden des Langhauses begonnen hatte, im Riesenfenster zu Ende gedacht wurde. Die Fensterform selbst, die die des Seitenschiffsfensters wiederholt, gehört in die Zeit der Neuplanung des Langhauses. Natürlich erlaubt dies alles nicht, das Riesenfenster eindeutig dem Meister des neuen Langhausplans zuzuschreiben. Mit gleicher Berechtigung könnte die hier dargelegte Entwicklung als einfache Kontinuität der Bauhüttenarbeit verstanden werden, wobei die führende Kraft auch gewechselt haben kann. Zugunsten dieser zweiten Annahme dürfte jene mit der Wendung zum Flächenhaften zusammenhängende Vereinheitlichung der Formensprache anzuführen sein. Doch gibt es auch für diese Annahme nicht die Möglichkeit eines Beweises.

Für die französische Fassadengestaltung war die vom Meister von St. Denis um 1235 gestaltete Maßwerkrose von epochemachender Bedeutung, während die auf ein großes spitzbogiges Maßwerkfenster ausgerichtete Entwicklung — die übrigens ebenfalls von der Fensterrose ausgeht — zuerst außerhalb der Champagne keine besondere Beachtung fand.³⁵ Im deutschen Kulturbereich ist das Radfenstermotiv bekanntlich im Wesentlichen auf das Ausstrahlungsgebiet Straßburgs im Südwesten beschränkt. Das Maßwerkfenster dagegen bestimmt im 13. Jahrhundert das Fassadenbild mehrerer hervorragender Kirchenbauten.³⁶ Ein früheres Beispiel als das des Magdeburger Querhauses ist jedoch nicht erhalten. Die Situation am Magdeburger Querhaus mag den entscheidenden

Impuls für die Entstehung des beherrschenden Fensters gegeben und auf diese Weise die gesamtdeutsche Entwicklung beschleunigt haben. Man steht hier, um mit Giesau zu sprechen, vor einer genialen Tat des Magdeburger Meisters. Edgar Lehmann hat festgestellt, daß zwischen Magdeburg und Meißen eine ganz konkrete Bauhütten-Verbindung bestand.³⁷ Für die anderen deutschen Belege sind freilich derartig konkrete Querverbindungen nicht zu ermitteln.^{37a} Da es sich in Magdeburg um eine Metropolitankirche handelt, scheint es jedoch nicht unerlaubt zu sein, sich die Muster-gültigkeit des neuen Baugedankens ausgedehnter vorzustellen.

Beim Ausbau des Querhauses hat man ständig auf die im Gründungsplan festgelegte Asymmetrie Rücksicht nehmen müssen. Die erste Vorstellung vom Aufriß der Querhausfassade konnte mit ihrem Übereinander von durchgehenden Geschoßzonen diese Asymmetrie größtenteils ausgleichen. Mit der großen Fensterarkade bekam die Querhausfront sichtbar Eigenwert (Abb. 1). Die Einheit des Querhauses wurde dem aus Geschoßwürfeln komponierten Ostturm gegenübergestellt, eine große Spannung ergab sich für das Gesamtbild der Nordschauseite. Die in der Querhausfassade vorgenommene Zusammenziehung in der Senkrechten läßt besonders auffällig die Störung der symmetrischen Ordnung zutage treten. Die Aufgabe, diese Dissonanz zu beheben und das Gesamtbild zu einer neuen, harmonischeren Wirkung zu bringen, fiel dem Meister der reichen Giebel zu. Die Eingliederung des Giebels in die Komposition der Querhausfassade wurde dabei an der Nord- und an der Südseite recht verschieden vollzogen.

Werfen wir zuerst einen Blick auf die Nordseite (Abb. 1). Sollte sich der Giebel achsengerecht nach dem Riesenfenster richten, mußte der östlich ihn rahmende Fialenturm notwendig auf den Bereich des Turmes übergreifen. An diesem Turm war man beim letzten im Mittelalter errichteten Geschoß von der bis dahin verbindlichen Einbahnigkeit zur Zweiachsigkeit übergegangen.³⁸ Damit steht auch der Wechsel zu einer besonders schmalen Lisenenform im Zusammenhang. Da die neue Lisenenbreite der an der westlichen Querhausecke entspricht und auch die Breite des Turmfeldes der lichten Breite des Riesenfensters gleichkommt, sind das zweibahnige Turmgeschoß — abgesehen von der Höhe — und das Riesenfensterfeld einem einzigen Entwurf zuzurechnen. Keineswegs ist die Großform des Querhausgiebels

mit dem darunterliegenden System homogen. Eben die außerordentliche Verringerung der Lisenbreite kann bezeugen, daß man im Planungsstadium der großen Fensterarkade mit der gegenwärtigen Giebelform überhaupt nicht gerechnet hatte. Man hätte sonst schwerlich die kräftig ausgebildeten Rahmenformen, die noch zur Zeit der Langhaus-Neuplanung in der Bauhütte angewendet wurden, verworfen, Rahmenformen, deren Breite im Wesentlichen derjenigen der Fialentürme am Giebel entsprechen und jedenfalls eine bessere Verknüpfung des Giebels mit der Fassade darunter herstellen würden. Der nördliche Giebel ist als Notlösung aufzufassen.

An der Südseite stellen die Fassadenteile, die oberhalb des Abschlußgesimses des zweiten Turmobergeschosses (Abb. 2)^{35a} liegen, offenkundig eine eigenständig Neuschöpfung dar. Trotz der in der Erstplanung begründeten Asymmetrie der Fassade hat sich hier die symmetrische Ordnung weitgehend durchsetzen können. Welche Tatsachen bezeugen diesen Sachverhalt? Am letzten Turmgeschoß ist die dem nördlichen Gegenstück eigene Zweibahnigkeit nicht festzustellen und, gegenüber diesem, hat auch die Breite der rahmenden Lisenen deutlich zugenommen. Am besten läßt sich der Sinn der Gestaltung an jener Zone ablesen, in der Querhausfassade und Turm aneinander grenzen. Während an der Nordseite in den Lisenen — die die fragliche Zone als dem Turme zugehörig charakterisieren — flache Vorsprünge festzustellen sind, zeigt die Südfront bis zur Abschlußhöhe des dritten Turmgeschosses keine derartige Trennung. Die Schlichtheit der Südseite, die betonte Einschichtigkeit ihrer Wand, hat auch die am letzten Turmgeschoße auftretende Schichtung der Mauermaße geprägt: Die Grundlebene bestimmte die Position der Lisenenflächen. So ging automatisch der innere Lisenestreifen als autonomes Formmotiv verloren, er wurde von der Mauermaße der Querhausfront absorbiert. Nur der die Grenze des fraglichen Turmfeldes markierende Kantstab ist für sich optisch faßbar geblieben. Diese Reduzierung der Lisene gleichsam zu einer Linie hat die Verbreiterung der Querhausfassade auf Kosten des angrenzenden Turmgeschosses bewirken können. Dadurch wurde die Fensterwand und auch das Turmfeld dem Gesetz der Symmetrie unterworfen. Indem man das Fensterfeld auf eine einmalige und originelle Weise mit dem Felde des letzten Turmgeschosses verband, wurde auch an der Turmseite die Sym-

metrie hergestellt. Die klar rechteckig begrenzte Fensterwand schuf eine organische Verbindung des Giebels mit der Querhausfront,³⁹ es ist zu einem selbstverständlichen Zusammenhang zwischen der Großform des Riesenfensters und der des Giebels gekommen.

Die eben aufgezählten Unterschiede zwischen der Nord- und der Südseite sind nicht so sehr als Symptome einer stilgeschichtlichen Fortentwicklung von einem Experimentstadium zu einer einheitlich durchgeführten Disposition zu werten. Vielmehr sind diese von jeweiligem Errichtungsstand im Norden und Süden abhängig, den der geniale Giebelmeister berücksichtigen mußte. Die Problematik sei mit der Ermittlung des Konstruktionsprinzips eingeleitet.

Um die Verhältnisse anschaulich vorführen zu können, empfiehlt es sich, die Aufmerksamkeit auf die durch die äußere Ostturmkante und die Mittelachse der Querhausfront begrenzte Strecke zu richten (Abb. 1). Dieses Maß geht auf den ersten Plan zurück. Es bestimmt die Höhe des Abschlußgesimses des ersten Turmobergeschosses. Das Zweifache dieses Wertes kann zur Bestimmung der dem Plan zugrundeliegenden Proportionen herangezogen werden. Errichtet man über dieser Basis ein gleichseitiges Dreieck, erhält man den Bogenscheitel des Riesenfensters. Ein über dieser Basis⁴⁰ errichtetes Quadrat bestimmt die Kranzgesimshöhe des Querhauses. So erweisen sich die Höhen von Riesenfenster und Kranzgesims als aufeinander bezogene Werte.⁴¹ In der Höhenentwicklung des Querhauses kann dieser Abschlußgesims etwas über ein konkretes Zwischenstadium aussagen: Wahrscheinlich begegnet man hier dem im Zusammenhang mit der entscheidenden Langhaus-Neuplanung gewonnenen Höhenwert, der auch für den damals neu zu gestaltenden Langhausobergaden verbindlich sein sollte. Auf diese niedrigere Querhaushöhe nehmen die Verhältnisse der Westwand des Nordflügels Rücksicht (Abb. 6), wo die Scheitelhöhe des Fensterpaares der des Riesenfensters entspricht. Die oben getroffene Feststellung, daß das letzte Turmgeschoß und der Giebel keiner einheitlichen Planung entstammen, kann bestätigen, daß es der Vorgänger des Giebelmeisters war, der mit der Ausführung des zweiachsigen Turmabschnittes begonnen hatte. Mit Sicherheit fällt die Versetzung der unteren Quaderschichten dieses Turmgeschosses in seine Amtszeit, jener Zone also, auf deren Höhe sich innen an der Westwand des Nordflügels

die Kapitelle der Dienste und die Fensterbogenabschlüsse befinden. Als der Giebelmeister ans Werk kam, dürfte die Ausführung die vorgesehene niedrigere Querhaushöhe erreicht, nicht aber überschritten haben. Daß die Aufstockung des letzten Turmgeschosses im Zusammenhang mit der Errichtung des Giebels vor sich ging, kann der einheitliche Charakter des Mauerwerks oberhalb der fraglichen Baugrenze bestätigen. Mit dem Abschlußgesims des Riesenfensterfeldes setzt das Werk des Giebelmeisters an, das sich durch eine in Niedersachsen bis dahin völlig unbekannte Formensprache auszeichnet und auch einem anderen Konstruktionsprinzip folgt.

Daß am Südflügel des Querhauses die Tätigkeit des Giebelmeisters ausgedehnter war, findet an der Westwand dieses Flügels und im Innenraum seine Bestätigung. Zieht man einen Vergleich zwischen den Westwänden der beiden Querhausflügel, so fällt zuerst auf, daß die Fensteröffnungen in verschiedener Höhe abschließen. Im Norden erscheint der Scheitel der Fenster auf das niedrige gelegene Kranzgesims abgestimmt (Abb. 6). Im Zusammenhang mit der vom Giebelmeister vollzogenen Aufstockung ergab sich über den Fenstern eine ungewöhnlich breite Wandzone, die man vermieden hätte, wäre zur Zeit der Fertigstellung der Fenster entschieden gewesen, daß die Wand so hoch werden sollte. Die Wandkomposition an der gegenüberliegenden Südseite nimmt auf die inzwischen durchgesetzte definitive Querhaushöhe Rücksicht. Hier erreicht das Fensterpaar beinahe die Fensterhöhe des Langhausobergadens. Mit dieser Höherführung der Öffnungen konnten in der fraglichen Zone wieder ausgewogene Verhältnisse hergestellt werden. Im Unterschied zum Langhausobergaden, wo der rhythmische Wechsel von Strebe und Öffnung für eine große Wirkung der Wandkomposition sorgt, tritt an den Westwänden des Querhauses die Schönheit der leerbelassenen Flächen in den Vordergrund. Um den breiten Mauerzungen in Fensterhöhe ein notwendiges Korrelat zu geben, blieb oberhalb der Fenster-scheite ein glatter Wandstreifen bestehen. Die Verhältnisse im Inneren, die den vollen Ausgleich der Fensterhöhe mit der im Langhausobergaden nicht gestatteten, kamen dieser Absicht entgegen.

Von innen gesehen, stellt sich die westliche Fensterwand des Nordflügels folgendermaßen dar. Zwischen die Fenster ist eine Mauerzunge eingeschaltet, der ein Einzeldienst vorgelagert wird. Das Dienstkapitell, das sich mit den Fenster-

bogenansätzen auf gleicher Höhe befindet, fängt die Querrippe des sechsteiligen Gewölbes und beide Schildbögen auf. Diese Gestaltung ließ keine Steigerung der Höherer Streckung der Fenster zu.⁴² Jede Hochschiebung der Fensterhöhe hätte ein unschönes Hineinragen der kräftig entwickelten Schildbögen in den Bereich der Fenster nach sich gezogen. Im Südflügel wurde die Gewölbezone daher völlig neu gestaltet. Im Unterschied zu dem sechsteiligen Gewölbe im nördlichen Arm fanden im südlichen zwei oblonge Kreuzrippengewölbe mit edlen Birnstabrippen Anwendung. In dieser Schmaljochigkeit und in der neuen Rippenform zeigen sich Merkmale der Kathedralgotik des französischen Kronlandes. Eben diese schlanke Rippe hat die sichtbare Höhenführung des Fensterpaares ermöglicht.

Wie weiter oben ausgeführt wurde, sind die Oberteile der Südschauseite nach einheitlichem Plan entstanden. Am Äußeren setzt diese Bauphase mit Sicherheit bei der ersten Quaderschicht des dritten Turmobergeschosses ein. Im Inneren liegt die Baugrenze in der Höhe der Gewölbeansätze. Die Dienstkapitelle für die Gewölbe kommen schon in den Bereich des letzten Turmgeschosses zu liegen.

Zur Eigenart des Magdeburger Querhauses gehört, daß das blattverzierte Abschlußgesims den gesamten Bauteil nicht in gleichbleibender Höhe umgürtet. An den beiden Querhausfronten bleibt die durch die Aufstockung gewonnene Höhe der tragenden Wand vom Kranzgesims völlig unberücksichtigt. Technisch konnte die kontinuierliche Führung der abschließenden Horizontale kein Problem bedeuten, denn die Wandzone im Bereich der beiden verschieden hoch liegenden Horizontalen ist, samt diesen Gesimsen, in einheitlicher Ausführung entstanden — auch an der Nordseite. Diese Tatsache allein läßt keinen Zweifel darüber entstehen, daß diese Unregelmäßigkeit als ein Ergebnis ästhetischer Erwägungen anzusehen ist. Hätte man das abschließende Gesims der Fensterwand höhergelegt, wäre die unter strikter Befolgung der gotischen Konstruktionsprinzipien (Triangulatur, Quadratur) zustande gekommene Wirkung des Riesenfensters im Wesentlichen verlorengegangen (man vergl. die Westwand des Nordflügels!). Der Giebelmeister hat die ursprüngliche Proportionierung des Riesenfensterfeldes als wohltuend empfunden und also beibehalten. Daß diese Verhältnisse auch für die Südseite verbindlich geblieben sind, könnte darin

eine Erklärung finden, daß das Mauerwerk unter seinem Vorgänger die Ansatzhöhe des Riesfensterbogens bereits überschritten hatte. Die fragliche Stelle befindet sich deutlich unterhalb der oben angenommenen Baugrenze.⁴³ Dadurch verlor hier, im Gegensatz zur Westwand des Südflügels, jeder Gedanke an eine Änderung der Höhen an Aktualität.

Da an den Fassaden die unterste Zone des Giebels bautechnisch noch Fensterwand ist, muß der Giebelmeister für die Wölbung des Querhauses verantwortlich sein. Da weiter die Giebel einen sehr fortgeschrittenen Charakter aufweisen, glauben wir nicht, daß zwischen der baulichen Vervollendung der einzelnen Querhausabschnitte beträchtliche Zeitabstände liegen.⁴⁴ Die Aufstockung, die Errichtung der Giebel und die Einwölbung bedeuten den Schlußpunkt der Bautätigkeit am Querhaus. Es muß hervorgehoben werden, daß die Zweischaligkeit der Giebel bereits zur ursprünglichen Vorstellung gehört. Durch Bauuntersuchungen konnte festgestellt werden, daß der hintere Giebel mit den beiden Fialentürmen und mit der freistehenden Verstärkung in einheitlichem Bauprozess entstanden ist.⁴⁵ Die Bewältigung dieser Aufgabe unter der Oberleitung des Giebelmeisters wird in einer relativ kurzen Zeitspanne vor sich gegangen sein. Man möchte an eine konzentrierte Bautätigkeit denken. Es muß vorausgesetzt werden, daß Vieles vorbereitet war, vor allem das Material für das sechsteilige Gewölbe im Norden, das noch für das niedriger geplante Querhaus bestimmt war. Dadurch wären auch Stilunterschiede in den Detailformen innerhalb der einzelnen Querhausteile zu erklären.

Für die Vervollendung des Querhauses stehen keine schriftlich gesicherten Daten zur Verfügung. Nach Georg Dehio⁴⁶ stand das Querhaus anlässlich der Bestattung des Erzbischofs Ruprecht im Südarm im Jahre 1260 ohne Gewölbe. 1274 klagt Erzbischof Konrad über den trostlosen Zustand des Magdeburger Domes. Mit großer Enttäuschung wird konstatiert, daß unter anderem »die Gewölbe langsamer, als es gut ist, sich bogenförmig krümmen, so daß an die Vervollendung des Werkes bis zum Dach bislang kein Gedanke ist«. Allgemein wird angenommen, daß sich diese Klage auf das Langhaus bezieht.⁴⁷ Wenn auch die in Anbetracht der Entstehungszeit des Dokumentes ungewöhnlich detaillierte Charakteristik des damaligen Bauzustandes aufs Langhaus bezogen werden kann, darf man daran zweifeln, ob es sich auf Grund

des Textes eindeutig entscheiden läßt, wie weit das Querhaus 1274 tatsächlich gediehen war. Daß das Querhaus damals komplett ausgebaut war, wie Giesau meint, ist möglich, aber mit gleicher Berechtigung könnte auch das Gegenteil behauptet werden. Nimmt man das Querhaus 1274 als unvollendet an, so müßte seine Fertigstellung in der unmittelbaren Nähe dieses Zeitpunktes angesetzt werden, denn der Klagebrief wird einen neuen Impuls für die damals in Stockung geratene Bautätigkeit bedeutet haben.

Das Maßwerk gibt eine Möglichkeit, die Querhausgiebel dem stilistischen Bild des dritten Viertels des 13. Jahrhunderts einzufügen (Abb. 1, 2).^{47a} Das den Vorderseiten der Fialentürmchen vorgeblendete Maßwerk entfaltet sich über zwei Bahnen. Diese Blenden sind mit Kleeblattbögen ohne übergreifenden Spitzbogen abgeschlossen. Obwohl die Entfaltungsmöglichkeit des Maßwerks beschränkt war, lag dem Meister an größtmöglicher Variabilität. Die Motive ändern sich vom Nord- zum Südgiebel und sind auch jeweils im Osten und Westen verschieden. An Varianten begegnet:

- a) Ein Dreipaß ohne Kreis (N-O),
- b) Vier Dreipässe um einen zentralen Kreis geordnet, auf den Symmetrieachsen stehend (N-W),
- c) Drei gleichgerichtete Dreipässe in pyramidalen Anordnung (S-W),

d) Ein stehender Vierpaß ohne Kreis (S-O). Die Voraussetzungen für die Magdeburger Ornamentik liegen nicht in der oberrheinischen Gotik des letzten Viertels des 13. Jahrhunderts,⁴⁸ sondern in der nordfranzösischen Architektur um die Mitte des 13. Jahrhunderts (Chortriforium in St. Denis, Chorfenster der Pariser Sainte-Chapelle).⁴⁹ Infolgedessen gibt das Maßwerk keine Möglichkeit, Magdeburg dem Stilkreis der Erwinfassade zuzuordnen. An den Straßburger Verhältnissen gemessen, würde sich in Magdeburg eine Diskrepanz zwischen der Idee der Gitterwand und dem Maßwerkstil ergeben, der einen Rückgriff auf die Pariser Gotik um und nach 1250 bedeuten würde und damit hinter der Stilstufe zurückbliebe, wie sie im Entwurf des Erwin und im Fassadenriß B vertreten ist. Blicken wir uns in Straßburg nach Verwandtem zu den Magdeburger Maßwerkformen um, so finden wir sie im dortigen Langhause wieder. Hier kommen am Triforium ungerahmte stehende Vierpässe vor, die direkt auf den Kleeblattbahnen sitzen.⁵⁰ Diese Form ist mit der am Magdeburger Südostpfeiler identisch. Mit der in

der Literatur üblichen Datierung der Magdeburger Querhausgiebel in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts würden sie zu späten Nachfahren des Erwünschten Fassadenstils, und der Giebelmeister würde zu einem Eklektiker, der längst überwundene Ornamentformen angewendet hätte und dem ein Unterscheidungsvermögen zwischen Konservativem und Modernem gefehlt haben müßte. In der Gestaltung des Maßwerks herrscht jedoch in der Magdeburger Bauhütte um 1300 kein konservatives Milieu, denn der bald nach 1310 entstandene Entwurf für die Westfassade zeigt damals moderne Formen, wie sie bei den großen rheinländischen Fassadenunternehmen angewendet wurden.⁵¹

Von Anfang an war es die Mauerhaftigkeit, die die äußere Erscheinung des Magdeburger Domes bestimmte. Von diesem Erscheinungsbild setzen sich die reichgegliederten Querhausgiebel entscheidend ab. Ihr neues Verhältnis zwischen Hintergrund und Dekoration ist das erste Kennzeichen des neuen Stils. Die Baumasse erscheint von flächenhaften Motiven (Strukturen) lückenlos überzogen. Hinter den in die Baumasse eingetieften fensterartigen Blenden an den rahmenden Fialentürmchen bleibt der Baukern verborgen. Wenn auch freistehende Stäbe im Giebelfeld die optische Erfassbarkeit der Kernmasse ermöglichen, ist die konstruktive Funktion der Mauer durch dieses Stabwerk optisch entwertet. Die Wurzeln dieser Interpretation der Baumasse liegen in der ersten nachklassischen Architektur der Pariser Gegend.⁵² Die neuen Baugedanken von St. Denis II und des Pariser Notre-Dame-Querhauses haben außerordentlich große Fernwirkungen gehabt. Bezüglich der Ausstrahlung dieser Bauweise unterscheidet Robert Branner⁵³ zwischen der totalen Rezeption kronländischer Vorbilder (*imitating the copies, combining and recombining parts of famous local buildings*) und zwischen deren lokalen Abwandlungen, wobei entsprechenden Provinzialismen Konzessionen eingeräumt werden. (*Experimenting with volumes and massing, studying new surface effects and different lighting schemes.*) In Bezug auf den Bauzustand des Magdeburger Querhauses im Augenblick der Übernahme durch den Giebelmeister kommt nur die zweite Art der Ausstrahlung in Betracht.

Bei den Querhausfronten der Abteikirche in St. Denis und der Kathedrale von Paris hat die Umwandlung der vortretenden Motive in Flächenstrukturen eine solche Autonomie des Gesamt-

systems bewirkt, daß die Seitentürme entbehrlich wurden. An diesen Gründungsbauten des neuen Stils wurde eine mustergültige Gestalt der Dachzone entwickelt,⁵⁴ die beim Werk des Magdeburger Meisters Pate gestanden hat. Die Vorbildwirkung der französischen Beispiele läßt sich in der rückwärtigen, von einer Mittelrose belebten Wand, in der die Ansatzlinie des Giebels verschleiernden Laufgangsbrüstung und in den das Giebelfeld seitlich flankierenden Türmchen feststellen. Die Beziehungen zu den Motiven an den französischen Querhausfassaden haben jedoch in Magdeburg bereits nachgelassen.

An der Querhausfront von St. Denis⁵⁵ war es das bauliche Denken, das den Baukörper in ein tragendes Gerüst und eine zwischen gespannte Membrane zerlegt, das die Erscheinung der Giebelzone wesentlich prägte. In der lotrechten Fortsetzung der Eckstrebpfeiler erscheinen polygonal entworfene, als echt dreidimensionale Körper wirkende Giebeltürme. Da die Verdünnung der einhüllenden Glieder bis zur äußersten Grenze getrieben worden war, mußte der Laufgang, dessen Brüstung die Giebelgrundlinie verschleiern sollte, auf ein kräftig vorkragendes Gesims aufgesetzt werden. Wollte der Magdeburger Meister diese Formvorstellung auf das Querhaus übertragen, so war er von vornherein baukünstlerisch schwer zu bewältigenden Bedingungen unterworfen. Das Gegebene stand einer mehr oder weniger totalen Übernahme der Tiefenstaffelung, wie sie die französischen Beispiele zeigten, notwendig im Wege. Die vom Erstplaner festgelegte und bis zur Höhe des Laufgangs-Fußbodens beibehaltene mächtige Stärke der Fassadenmauer war für den Giebelmeister die Ausgangsposition. Also mußte hier eine Wendung in eine andere Formrichtung vollzogen werden. Der Meister hat alle Bestandteile der von ihm zu gestaltenden Abschlußzone der übernommenen Mauertiefe untergeordnet. In den flankierenden Türmen wurde die Fassadenwand in unveränderter Stärke nach oben fortgesetzt und ebenso wurde im eigentlichen Giebelfeld den beiden Begrenzungen — d. h. der Giebelwand hinten und der Balustrade vorn, die einen Laufgang von bemerkenswerter Tiefe zwischen sich nehmen — an der jeweiligen Peripherie der tragenden Wand ihr Platz angewiesen.

Gewöhnlich wird angenommen, der Ursprung der zweischaligen Wandstruktur läge in Straßburg. Georg Dehio⁵⁶ bezeichnete die stabwerkvergitterte Wand als Straßburger Schöpfung. Die

Zweischaligkeit der Magdeburger Querhausabschlüsse steht nach Dehio⁵⁷ unter dem Einfluß von Straßburg. Zweifellos sind in Straßburg bedeutende Voraussetzungen für die Magdeburger Giebel gegeben. Schon am Fassadenriß B (um 1277) kann man in der Erdgeschoßzone die Ablösung des Gliederwerkes von der Wand feststellen, und der Fensterwimperg im ersten Turmobergeschoß zeigt ein hauchdünnes Gitterwerk steigender Vertikalstäbe.⁵⁸ Meister Erwin hat diese Gedanken weiterentwickelt. So wandelte er auch den Hauptportalgiebel zu einem offenen Gitterwerk von einfachen, das Dreieckfeld durchmessenden Spitzbogenbahnen um.⁵⁹ An der ausgeführten Straßburger Westfront ist die den hochgotischen Vorstellungen entsprechende Abschlußzone der Fassadenmitte nicht vorhanden. Mit dem Einbau des Glockengeschosses (Parlergeschoß) wurden die von Erwin vorgesehenen Verhältnisse völlig verändert zugunsten der neuen Wirkung einer »Schreinfassade«.⁶⁰ Für die neueste Forschung ist die formale Beschaffenheit des Erwin-Giebels zu einem Problem geworden.⁶¹ Reinhard Wortmann rekonstruierte einen stabwerkverzieren Giebel, dessen Vorderwand aus freistehenden gestaffelten Arkaden gebildet wird, eine Vorstellung, die im Zusammenhang mit der weitgehenden Verräumlichung der Fassadenwand sofort etwas Überzeugendes hat. Zugunsten dieser Giebelstruktur spricht u. a. die große Konzentration vergleichbarer Beispiele am Oberrhein.⁶² Wenn der oberrheinische Anteil am Werdegang des zweischaligen Giebels auffallend groß ist, so liegt das zweifelsohne daran, daß die zentrale Bauhütte unter Erwin ein Muster entwickelt hatte, das im Ausstrahlungsgebiet große Anerkennung fand. Gehört aber auch Magdeburg diesem Straßburgischen Ausstrahlungsbereich an? In der Straßburger Münsterhütte ist eine mit Magdeburg vergleichbare Giebellösung frühestens seit den achtziger Jahren — als Idee — denkbar. Der Meister des um 1277 vorgelegten Fassadenrisses B hat sich die fragliche Zone anders vorgestellt, und sein Nachfolger Erwin wird den Fassadenbau erst um 1284 übernommen haben.⁶³ In Magdeburg ist mit der Errichtung der Giebelzone schon in den siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts zu rechnen. So besteht für Magdeburg ein zwingender Grund, sich die Entstehung der Stabvergitterung als von Straßburg unabhängig vorzustellen. Ein früheres Beispiel eines Giebels mit pyramidalen Anordnung freistehender Verstärkung ist im gesam-

ten Bereich der abendländischen Gotik weder erhalten, noch nachzuweisen.

Eben dadurch, daß der nordfranzösisch geschulte Giebelmeister die Querhausfronten in einem sehr fortgeschrittenen Errichtungsstadium vorgefunden hatte, waren in Magdeburg bedeutende Impulse zur Entstehung einer zweischichtig angelegten Giebelzone gegeben. Genetisch kommt bei der durchstäbten Vorderwand keine andere Ableitungsmöglichkeit in Frage als die von der Laufgangsbrüstung. In der Pariser Gotik war die an der Ansatzlinie des Dachgiebels befindliche Balustrade eine bloße Begleitform, in der die Mehrschichtigkeit dieser Zone nur angedeutet war. Mit der Projektion der freien Stäbe nach unten ist die Brüstung zu einer Großform geworden, die dem Bereich beiderseits der tektonischen Grenze einen einheitlichen Charakter verleiht. Die aufs Riesenfenster bezogene Kranzgesimshorizontale wurde für die Querhausfront damit zu einer entscheidenden Grenzlinie, in der sich die verschiedene gearteten Flächen begegnen können. Die Umstrukturierung der Balustrade hat der totalen Vergitterung der Giebelzone den Weg geebnet. Die Wirkung des Riesenfensters war wesentlich an seine glattgeschliffene Umgebung gebunden. Mit der Vermeidung leerer Flächen im Bereich des Giebels mittels der stabgeschmückten Wand erreichte der Giebelmeister an der Querhausfront einen großen überzeugenden Kontrast. Während in der französischen Nachklassik (St. Denis-Meister, Jean de Chelles) die Trennung der in sich ruhenden Giebelwand, die vom statischen Element der Rose beherrscht wird, von beweglichen Randzonen das leitende Prinzip der Komposition darstellt, hat sich in Magdeburg bei Anwendung überkommener Schmuckmotive eine stilgeschichtliche Wandlung vollzogen — im Giebelfeld hat sich der Sieg der Vertikale durchgesetzt. In der Zweischaligkeit des Giebels — »eine zweite Wand verbirgt sich hinter der vorderen« (Edgar Lehmann) — möchten wir die eigene Leistung des Magdeburger Giebelmeisters erblicken, die über das in der kronländischen Gotik jener Zeit Erreichte hinausweist.⁶⁴

Doch ist es angebracht, noch einmal auf die Magdeburger Querschiffgiebel mit ihrer Auflösung der Baumasse in Stabwerk zurückzukommen. Daß im Giebelfeld der früher geplanten Nordseite (Abb. 1) nicht alles zum freistehenden Gliederwerk wurde, fand bis jetzt wenig Beachtung. Die auf den Fialenturm folgende Kleeblattöffnung

erscheint wie aus der kontinuierlichen Wandfläche herausgeschnitten. Es bleibt darüber ein beträchtliches Restfeld bestehen, und auch die nächste Bahn erreicht nicht die Höhe der Wimpergschräge. Erst mit der dritten findet der Übergang vom Wandausschnitt zum Gerüsthafte statt. Die neue Auffassung ist durch die völlige Beseitigung der Restflächen gekennzeichnet. Die Bögen grenzen jetzt unmittelbar an die Wimpergleiste an, und die Zwickelflächen sind durch offene Dreipässe entmaterialisiert. Über die Ursprünglichkeit dieser Konzeption kann kein Zweifel bestehen, denn an der später geplanten Südseite (Abb. 2)⁶⁴ ist diese Gestaltung einheitlich durchgeführt. Anfänglich blieb also in der Giebelarchitektur noch etwas von der Wandhaftigkeit erhalten, die das Baudenken der Gegend zuvor prägte. Beim Übergang zum reinen Stabwerk möchte man eine Auseinandersetzung mit der Musterlösung der Abschlußgalerie an der Pariser Westfassade vermuten.⁶⁵ Hier findet man das Heranreichen der Bahnen an die Geschoßgrenze — in Magdeburg an die Wimpergschräge — und das Auflösen der Zwickelfelder durch Dreipässe. Auch die in Magdeburg erscheinende lückenlose Überziehung der Giebel mit Stabwerk spricht zugunsten des Pariser Vorbilds. Erwin dagegen beläßt zwischen den reichgegliederten Strebepfeilern und den Gitterflächen der Fassadenfelder glatte Mauerzungen.⁶⁶

In Magdeburg ist die neuartige Auffassung der vorderen Giebelwand erst im Entstehen. Der Giebelmeister versuchte noch, die Grundeinstellung des sächsischen Provinzialismus zur Baumasse schrittweise zu überwinden. Die Magdeburger Lösung ist übrigens noch im 13. Jahrhundert zum Vorbilde für Meißen geworden. Im Giebel des Meißener Südquerschiffes erkannte Edgar Lehmann⁶⁷ eine vereinfachte Kopie Magdeburgs, der ersten Bauphase des Meißener Doms (1260—1298) zugehörig.

Die Magdeburger Schauseite kombiniert zwei verschiedene Kompositionen: die einer Querhausfront ohne seitlich einfassende Türme und die einer Doppelturmfassade. Zur Bewältigung einer solchen aus der Durchdringung zweier Fassadenschemata sich ergebenden Situation mit den formalen Mitteln des »Parisian Style« (Branner) mußte der Giebelmeister bis dahin unbegangene Wege einschlagen. Die Südschauseite des Prager Domes zeigt, obwohl wesentlich später entstanden, Vergleichbares.⁶⁸ Hier sind zwar an der Querhaus-

front die rahmenden Senkrechten sehr verschieden ausgebildet (Turmstrebe, Treppenturm), jedoch sind beide wachstumsmäßig behandelt, und auf diese Weise doch innig miteinander verbunden. Hätte der Magdeburger Meister den Rechteckkörper des östlich anschließenden Turmes als Rahmenform des Giebels gestaltet, so wäre die eigentliche Wirkung der Querhausfront verlorengegangen, die in der vorzüglichen Abstimmung des raumhinterlegten Giebels mit dem Riesensterne beruht. In Magdeburg fiel die Entscheidung zugunsten einer von turmlosen Querhausfronten abgeleiteten Lösung, die trotz des Ostturms zur symmetrischen Entfaltung gebracht werden sollte.

Besonders an der Nordseite läßt der gegenwärtige Bestand erkennen, daß die für das Gesamtbild entscheidende Verbindung von Riesensterne und Giebel mit dem Turmabschnitt auf der Ansatzhöhe des Giebels in eine ungelöst bleibende Konkurrenz tritt. Wie mag sich aber der Giebelmeister den weiteren Aufbau der Osttürme gedacht haben? Die beiden östlichen Fialentürmchen des Giebels kamen im Mittelalter nicht einmal in ihren rechteckigen unteren Geschossen voll zur Ausführung. Der Giebelmeister errichtete jeweils nur die an die Giebelwände grenzende Flanke und die Frontseite mit der Blende, beide in lotrechter Fortsetzung der entsprechenden Turmwände. Erst im 19. Jahrhundert wurden diese Türmchen vervollständigt und ihren westlichen Gegenstücken angeglichen (am Material kenntlich). Die Tatsache, daß von den östlichen Giebelpfeilern nur die für die Konstruktion der Giebel und für das Gesamtbild der Schauseiten unentbehrlichen Teile errichtet wurden, läßt darauf schließen, daß man an eine Fortsetzung der Osttürme dachte. Diese Fortsetzung möchten wir uns als ein oktogonales Geschoß vorstellen.⁶⁹ Damit wäre es möglich gewesen, den Giebel als selbständige Großform zur Entfaltung zu bringen und gleichzeitig die Beziehung zwischen Querhausabschluß und Turm harmonisch zu gestalten. Das von Haus aus zur Rahmung des Giebels gedachte Fialenmotiv sollte zu einem Satellitentürmchen am Turmoktogen werden. Man denkt dabei vorausschauend an den Freiburger Münstersturm mit seinen Fialentürmen, die über den Eckstreben die Diagonalseiten des Oktogons begleiten.

Der Magdeburger Giebelmeister gehört, wie wir meinen, zu den führenden Persönlichkeiten der deutschen Kirchenbaukunst in der zweiten Hälfte

des 13. Jahrhunderts. Er muß die nordfranzösische Kathedralarchitektur gekannt haben. Diese hervorragenden Unternehmungen, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts im Bau waren, dürften dem Kreis von Bauten zuzuzählen sein, an denen seine Kunst heranreifte. Die sächsische Bauprovinz verdankt ihm die Vermittlung der Pariser Gotik. Am Magdeburger Querhause wurde seine künstlerische Handschrift vom Vorhandenen und zu Übernehmenden wesentlich mitgeprägt. Entscheidend war für ihn die Begegnung mit der Pariser Kathedrale, nicht nur in Bezug auf die Gliederung der Fialentürme mit ihren Blenden, sondern auch hinsichtlich der Zweischaligkeit des Giebels. Er hat das in Paris formulierte Prinzip des freistehenden Stabwerkgitters auf die Magdeburger Giebelzone übertragen und das in eine Fläche gepreßte Gliederwerk gab ihm Möglichkeit, die festlich dekorierte Abschlußzone zu dem darunterliegenden Bereich in einen überzeugenden Gegensatz, in einen Flächenkontrast zu stellen. An den Querhausfronten steht die Konstruktion nicht im Einklang mit der künstlerischen Interpretation der Baumasse. Mit dieser eigenartigen Vergrößerung der durchstrukturierten Giebelzone, die den künstlerischen Gedanken des Meisters des Riesenfensters retten

sollte, wurde ein entwicklungsgeschichtlich weit vorausweisender Schritt vollzogen. Ein ähnliches Auseinandertreten von bautechnischer Leistung und künstlerischer Aussage ist am Prager Dom zu beobachten.⁷⁰ Hier wurde die beherrschende Wirkung der Hochchorbrüstung dadurch erreicht, daß ein ausgedehnter, hintermauerter Abschnitt der Abschlußgalerie im bautechnischen Sinn die tragende Obergadenwand ist, gegen die sich die Strebebögen anlehnen. Die Magdeburger Giebelzone wird durch »das Motiv der gehemmten Bewegung« (Edgar Lehmann) gekennzeichnet. Die obere Grenze der Laufgangsbrüstung und das Abschlußgesims des letzten Ostturmgeschosses stehen beide in einem Gegensatz zur Vertikale des Rahmenpfeilers.⁷¹ Daß zwischen dem Magdeburger Giebelmeister und dem berühmten Straßburger Fassadenmeister Erwin Gesamtkünsten festgestellt werden können, ist offensichtlich. Sie bestehen vor allem in der Interpretation der Baumasse⁷² und in der Formulierung der Bewegung. Die künstlerische Handschrift und das Ausstattungsrepertoire im Einzelnen sind jedoch durchaus verschieden. Hier macht sich ein Generationsunterschied bemerkbar.

ANMERKUNGEN

* Herrn Prof. Dr. Edgar Lehmann (Berlin), der mich die Eigenart der norddeutschen Kunst zu verstehen lehrte und die Forschungsarbeit in Magdeburg freundlich förderte, fühle ich mich in großer Dankbarkeit verbunden.

¹ Hamann, R.: Die Kapitelle im Magdeburger Dom, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 30, 1909, S. 56ff. — Hamann, R.: Der Magdeburger Dom. Zur 700-jährigen Wiederkehr seines Gründungstages, in: Montagsblatt, wissenschaftliche Wochenbeilage zur Magdeburgischen Zeitung, 61, 1909, S. 73ff. Hamann, R. und Rosenfeld, F.: Der Magdeburger Dom. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik mittelalterlicher Architektur, Ornamentik und Skulptur, Berlin 1910.

² Literatur zum Magdeburger Querhaus:

Giesau, H.: Zur Baugeschichte des Langhauses des Magdeburger Domes, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1923, S. 42ff.

Kunze, H.: Der gegenwärtige Stand der Erforschung der Baugeschichte des Magdeburger Domes, in: Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 56–59, 1921–24, S. 142ff.

Giesau, H.: Der Dom zu Magdeburg, Burg bei Magdeburg 1927, S. 11ff.

Greischel, W.: Der Magdeburger Dom, Berlin 1929, S. 39ff.

Giesau, H.: Sächsisch-Thüringische Kunst als Wesensausdruck des mitteldeutschen Menschen, in: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt, 1933–34, S. 21ff.

Meier, P. J.: Der Bau des Magdeburger Domes seit 1274, in: Sachsen und Anhalt 15, 1939, S. 325ff.

Schubert, E.: Der Magdeburger Dom, Berlin 1974, bes. S. 32 ff. — Zu den für die Beziehungen zwischen Magdeburg und Ungarn (vor allem Bauornamentik in Gyulafehérvár) sich stellenden Problemen: Marosi, E.: Stilrichtungen

zwischen 1220–30 in der Bauskulptur, in: Alba Regia, Annales Musei Stephani Regis XVII, Székesfehérvár 1979, S. 158. Marosi, E.: Megjegyzések a 13. századi magyarországi építészet kronológiájához, in: Építés, és építészettudomány X. (1980) S. 308.

³ Die von Giesau 1927 (s. o. Anm. 2, S. 14) erwähnten Analogien von Notre-Dame in Châlons und von St. Peter und Paul in Neuweiler sind durch die Kathedrale von Lausanne (Branner, R.: St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture, London 1965, s. 119) zu ergänzen.

⁴ Giesau 1927 (s. o. Anm. 2), S. 14.

⁵ Schubert 1974 (s. o. Anm. 2), S. 32.

^{6a} Abb. Schubert 1974 (s. o. Anm. 2) T. 41.

⁶ Im Norden kann merkwürdigerweise an entsprechender Stelle keine Unregelmäßigkeit des Steinverbandes festgestellt werden, obwohl hier archäologisch eine ganz analoge Situation vorliegt. Das in den Fensterbereich hineinragende Gesimsstück scheint hier nachträglich übergearbeitet zu sein, vgl. auch unten.

⁷ Zu den Änderungen an der Westwand vgl. unten.

⁸ Gall, E.: Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland I, Leipzig 1925, S. 268, T. 80. In Châlons ist die Ostwand planeinheitlich entstanden, das Oberfenster am Vierungsbogen ausgenommen.

⁹ Hier wurde die komplizierte Entstehungsgeschichte des Chores nachvollzogen. Schubert 1974 (s. o. Anm. 2), S. 25 ff.

¹⁰ Schubert 1974 (s. o. Anm. 2), T. 83.

¹¹ Achter, I.: Der staufische Westchor des Bonner Münsters, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege 26, 1966, 241 ff.; Achter, I.: Die Stiftskirche St. Peter in Vilich, Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes (herausgegeben von Rudolf Wesenberg), Beiheft 12, Düsseldorf 1968, S. 199 ff., Abb. 193, 195 (Bonn-Westchor, vor 1210), Abb. 182–183 (Vilich, Adelheidiskapelle, zwischen 1208–1222), Abb. 197 (Sinzig, Viererkapitel der Westempore). Auch die Bauplastik der

Magdeburger Doppelarkade weist in dieselbe Richtung, denn Knollenkapitelle bedeuten eine typische spätstaufische Kapitellform am Niederrhein. In Magdeburg tritt mit den Adlern eine zoomorphe Bereicherung hinzu.

¹² Giesau, H.: Eine deutsche Bauhütte aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, Halle a. d. Saale 1912.

¹³ Giesau 1923 (s. o. Anm. 2), S. 42 ff; Giesau 1927 (s. o. Anm. 2), S. 12; Greischel 1929 (s. o. Anm. 2), S. 39; Schubert 1974 (s. o. Anm. 2), S. 18.

¹⁴ Schubert 1974 (s. o. Anm. 2), T. 52, 117.

¹⁵ Greischel 1929 (s. o. Anm. 2), S. 39.

¹⁶ Die Gesimshöhe fällt mit der oberen Brüstungsgrenze des Seitenschiffes (Abb. 1) zusammen.

¹⁷ Die Tiefe entspricht nun der halben Breite.

¹⁸ Schubert 1974 (s. o. Anm. 2), S. 32.

¹⁹ Am Turme mag das alte Mauerwerk bis dicht an das Gewände des gegenwärtigen Riesenfensters herangereicht haben, was sich u. a. durch die Verhältnisse der entsprechenden Zone der Südseite stützen ließe (Abb. 2), wo das vom Turme zur Querhauswand gezogene Gesims, das Abschlußgesims des ersten Obergeschosses, fast das Fenstergewände berührt. An der Nordseite (Abb. 1) mag das entsprechende Gesimsstück nachträglich überarbeitet worden sein. Für einen ausgedehnten Mauerstreifen an der freien Nordwestecke spricht wieder die besondere Stärke der Querhauswestwand, die den der Lisene reservierten Bereich beträchtlich übersteigt.

²⁰ Im Unterschied zum Inneren, wo die Mauer bis auf verschwindende Reste verdrängt wurde. Der hier anzutreffende Dualismus zwischen dem Äußeren und Inneren liegt in der Eigenart der Konstruktion begründet.

²¹ Die nördliche Ecklisene erscheint extrem schmal. Bautechnisch hängt die hier vorgenommene Reduzierung der Breite mit der Zurückstufung der Querhauswestwand oberhalb der Laufgangtreppe zusammen.

²² Die Gewändeprofilierung hält an einem wulstigen Rundstab fest, der ein Kapitell trägt. Im Vergleich mit den Fenstern des Magdeburger Chorobergades verrät das Gewände des Riesenfensters eine jüngere Stilstufe.

²³ H. Giesau sieht im Riesenfenster der Querhausfront Einflüsse von St. Nicaise. Giesau 1927 (s. o. Anm. 2), S. 12; Giesau 1933–34 (s. o. Anm. 2), 21–22.

²⁴ Jantzen, H.: Die Kunst der Gotik, Hamburg 1957, S. 65.

²⁵ Abb. Branner 1965 (s. o. Anm. 3), T. 22.

²⁶ Neben der Reimser Kathedrale bieten die Querhausfassaden zu Chartres (nach 1220) Voraussetzungen für die Anordnung, wie sie St. Nicaise zeigt, da hier im Mittelteil die klare Trennung der Geschoßabschnitte gelockert erscheint. In der Beziehung der Lanzettfenster zur großen Rose darüber erscheint die Idee eines großen Maßwerkfensters vorweggenommen. Sauerländer, W.: Die Kathedrale von Chartres, Stuttgart 1954.

²⁷ Jantzen, H.: Die Gotik des Abendlandes, Köln 1963, S. 27, Fig. 9.

²⁸ Das Maßwerk wurde erst im 14. Jahrhundert eingesetzt.

²⁹ Deneux, H.: L'ancienne église St. Nicaise de Reims, in: Bulletin monumental 85, 1926, S. 117 ff; Branner 1965 (s. o. Anm. 3) S. 18 ff., 23 ff.

³⁰ Nach P. Anstett, Das Martinsmünster zu Colmar, Beitrag zur Geschichte des gotischen Kirchenbaus in Elsaß. Berlin 1966, S. 27 »dürfte dieses Fenster bereits der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört haben.«

^{30a} Abb. Schubert 1974 (s. o. Anm. 2), T. 117.

³¹ Ungeachtet der Dunkelzone oberhalb des Fensters, die in der Konstruktion des Äußeren eine Erklärung findet.

³² Abb. Branner 1965 (s. o. Anm. 3), T. 40. Nach 1231, S. Crosby, Mc. K.: L'abbaye royale de Saint-Denis, Paris 1953, S. 57 ff.

³³ »A wall passage running on top of the dado, which is sometimes called the Champenois or Rémois passage from its appearance in twelfth-century Reims.« Branner 1965 (s. o. Anm. 3), S. 40.

³⁴ Giesau 1927 (s. o. Anm. 2), S. 12.

³⁵ Branner 1965 (s. o. Anm. 3), S. 105; Anstett 1966 (s. o. Anm. 3), S. 27.

³⁶ Colmar-Querhaus, nach 1260; Wimpfen/Tal-Querhaus,

nach 1275; Marburg-Westfassade, vor 1283; Meißen-Querhaus, vor 1290; Köln-Westfassadenentwurf, um 1300.

³⁷ Lehmann, E.—Schubert, E.: Der Dom zu Meißen, Berlin 1970, S. 18.

^{37a} Colmar liegt im unmittelbaren Ausstrahlungsgebiet Straßburgs (Anstett 1966—s. o. Anm. 30—S. 25ff) — Für die südliche Querschiffsfassade in Wimpfen im Tal wurde ein früherer Plan mit einem Rosenfenster nachgewiesen. Die Ausführung gab einem spitzbogigen Maßwerkfenster Vorzug. Dieses dreibahnige Fenster mit drei Rundpässen im Spiegel und wesentlich höher hinaufgeführter Mittelbahn wird als Straßburgische Maßwerkform angesehen. (Klotz 1969) Mit dem Hinweis auf das Maßwerk konnte R. Wortmann, (Der Westbau des Straßburger Münsters von 1275 bis 1318, Diss. Freiburg-Br. 1957) den von Kästner, E. W. vertretenen Einfluß Kölns auf das Prachtfenster der Elisabethkirche in Marburg ablehnen. Dieses Fenster steht unmittelbar in zeitlicher Nähe des sicher oberrheinischen, 1290 geweihten Hochaltares der Elisabethkirche.

³⁸ Der Typus zweiachsiger Türme war in der Kölner Architektur der romanischen Zeit beheimatet (Westturm von St. Aposteln, Osttürme von St. Gereon, St. Kunibert, St. Alban und St. Jakob).

^{38a} Abb. Schubert 1974 (s. o. Anm. 2), T. 41.

³⁹ Die geringfügige Differenz, die sich zwischen der östlichen Begrenzung des Riesenfensterfeldes und der Außenkante des Fialentürmchens ergab, konnte durch eine völlig unauffällige Knickung des Kantstabes auf der (unteren) Kranzgesimshöhe ausgeglichen werden.

⁴⁰ Das Grundmaß ist gleich einem Drittel dieses Wertes. Von diesem Quadrat (= Seitenlänge a) und den ihm eingeschriebenen Quadraten können weitere wichtige Proportionen des Aufrisses abgeleitet werden.

(a) das Riesenfenstergewände bis zur Kapitellhöhe

(b) Fensterbogenhöhe

(b) lichte Reisenfensterbreite

(b) Entfernung zwischen der Fensterachse und dem inneren Kantstab der Lisene an der freien Ecke

(b) Breite des Turmfeldes im vierten Turmobergeschoß

(c) Breite einer Turmbahn samt Lisenen ebenda. Zu den Prinzipien »ad quadratum« und »ad triangulum«: L. Mojon, Der Münsterbaumeister Matthäus Ensinger, Berner Schriften zur Kunst X, Bern 1967, 39–48, F. Bucher, Medieval Architectural Design Methods 800–1560, in: Gesta 11/2, 1972, 37–51, bes. S. 37ff, 43 ff.

⁴¹ Nach Schubert 1974 (s. o. Anm. 2), S. 33 »sind die Fenster offensichtlich für ein niedrigeres Querhaus gedacht.«

⁴² Die Gewölbeansätze sind auf diese niedrigere Fensterhöhe abgestimmt.

⁴³ Hätte die Ausführung unter dem Meister des Riesenfensters diese Höhe nicht erreicht, so hätte sein Nachfolger, der Giebelmeister, den Fensterbogen entsprechend höher anlegen können. Auf diese Weise hätte man (unter Beibehaltung des an der Nordseite festgesetzten Abstandes zwischen Fensterscheitel und Kranzgesims) die ungewöhnliche verschiedene Höhenlage des Abschlußgesimses vermeiden und im Inneren die zwischen dem Fenster- und Gewölbescheitel sich ergebende Dunkelzone verringern können.

⁴⁴ Giesau 1927 (s. o. Anm. 2), S. 12.

⁴⁵ Die im 19. Jahrhundert durchgeführte Restaurierungsarbeiten haben an den Giebeln Spuren hinterlassen. So ist das freie Stabwerk zum großen Teile neuzeitlich und ebenso die aus Steinplatten errichtete Decke des Laufgangsraumes stammt aus dieser Zeit.

⁴⁶ Handbuch V., (Nordwestdeutschland), 1928, S. 328.

⁴⁷ Giesau 1927 (s. o. Anm. 2), S. 14; Schubert 1974 (s. o. Anm. 2), S. 20, 33.

^{47a} Abb. 1; Schubert 1974 (s. o. Anm. 2) T. 41.

⁴⁸ Zum Maßwerk der Straßburger Münsterfassade ausführlich Wortmann, R.: Der Westbau des Straßburger Münsters von 1275 bis 1318, Diss. Freiburg/Br. 1957.

⁴⁹ Branner 1965 (s. o. Anm. 3), T. 44, 64.

⁵⁰ Dehio, G.: Das Straßburger Münster, München 1941, T. 85.

⁵¹ An der Westfassade sind auch im Maßwerk Beziehungen zu dem um 1300 datierten Kölner Fassadenriß F festzustellen. Die für die Beziehungen zwischen Köln und Magdeburg sich stellenden Probleme werde ich in einer gesonderten Untersuchung behandeln.

⁵² Schürenberg, L.: Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270–1380, Berlin 1934; Groß, W.: Die abendländische Architektur um 1300, Stuttgart 1948; Kaufmann, H.: Die Kölner Domfassade, in: Der Kölner Dom, Köln 1948, S. 125 ff; Groß, W.: Gotik und Spätgotik, Frankfurt/Main 1969, S. 87.

⁵³ Branner 1965 (s. o. Anm. 3), S. 111, 137.

⁵⁴ St. Denis/(Nord: s. Branner 1965 (s. o. Anm. 3), T. 45, Paris) Nord: s. ebenda, T. 92.

⁵⁵ Branner 1965 (s. o. Anm. 3), T. 45.

⁵⁶ Dehio 1941 (s. o. Anm. 50), S. 24 ff.

⁵⁷ Handbuch V, (Nordwestdeutschland), 1928 S. 328.

⁵⁸ Stehlin, C.: La façade de la cathédrale de Strasbourg, étude comparative des anciens projets et de l'exécution, in: Bulletin de la société des amis de la cathédrale de Strasbourg III/3, 1935, S. 21. Koepf, H.: Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen, Wien—Köln—Graz 1969, S. 14, Abb. 67.

⁵⁹ Dehio 1941 (s. o. Anm. 50), T. 63.

⁶⁰ Kletzl, O.: Die Junker von Prag in Straßburg, Frankfurt/Main 1936, S. 87 ff; Recht, R.: L'Alsace gothique de 1300–1365, Colmar 1974, S. 69 ff.

⁶¹ Wortmann 1957 (s. o. Anm. 48); Anstett 1966 (s. o. Anm. 30), S. 52; Wortmann, R.: Der Westbau des Straßburger Münsters und Meister Erwin, in: Bonner Jahrbücher 169, 1969, S. 315, Abb. 31.

⁶² Wortmann 1969 (s. o. Anm. 61), S. 315: St. Arbogast in Rufach, St. Marien in Reutlingen, Zisterzienserkirche in Salem, Münster in Konstanz, St. Blasius in Mühlhausen.

⁶³ Wortmann 1969 (s. o. Anm. 61), S. 292, 314.

⁶⁴ Die Feststellung, daß in der Bauhütte der Pariser Kathedrale vor 1250 das Problem der Zweischaligkeit der

Wand aktuell war, kann die Originalität der baulichen Leistung des Magdeburger Meisters nicht mindern. Sein Verdienst beruht darin, daß er sich zur Vergitterung des gesamten Giebfelds entschloß, wie die zum Außenraum sich öffnenden Galerien der Notre-Dame-Westfassade (Branner 1965 — s. o. Anm. 3 — Abb. 23–25) bereits um 1240 vergittert gewesen waren.

^{64a} Abb. Schubert 1974 (s. o. Anm. 2) T. 41.

⁶⁵ Branner 1965 (s. o. Anm. 3), T. 24.

⁶⁶ Wortmann 1969 (s. o. Anm. 61), S. 301.

⁶⁷ Lehmann—Schubert 1970 (s. o. Anm. 37), S. 18, T. 25, 28. In Niedersachsen noch bei St. Martini in Braunschweig (um 1320). Kunze, H.: Die gotische Plastik in Mitteldeutschland, Bonn 1925, Abb. 30.

⁶⁸ Bureš, J.: Die Prager Domfassade, in: AHA 29, 1983, S. 14 ff.

⁶⁹ Der Baubefund läßt die Vorstellung eines weiteren rechteckigen Turmgeschosses nicht zu.

⁷⁰ Bureš 1983 (s. o. Anm. 68), S. 38; Bureš J.: Der Regensburger Doppelturmplan in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 12–13.

⁷¹ Vergleichbare Äußerungen der Bewegung verfolgt Edgar Lehmann in seinen glänzenden Analysen des Meißener Oktogons, s. Lehmann—Schubert 1970 (s. o. Anm. 37), S. 17–22.

⁷² Zu vergleichen auch die von Erwin durchgeführte Vergrößerung der Erdgeschoßfelder, die in der Zusammenziehung der (am Lichtenbergerplane als autonomes Querglied aufgefaßten) Galerie mit dem Portalgeschoß beruht. vgh Groß, W.: Die Hochgotik im deutschen Kirchenbau, Der Stilwandel um das Jahr 1250, in: Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte 8, 1933, S. 337 ff.

WRITINGS ON THE ART BY ITALIAN HUMANISTS AT KING MATTHIAS' COURT

BETWEEN 1474-76 AND 1490

by

RÓZSA FEUER-TÓTH

I. The life of the authors and the sources

a) *Antonio Bonfini*

In this work I shall only examine writings on the arts of humanists who spent a longer period of time at the court of King Matthias in Hungary. Among these I shall first deal with the life of Antonio Bonfini, all the more so, since my research has led me to assume that in this lifetime he may well have spent some time at the court of the Duke of Urbino something which scholars have so far neglected.

Bonfini was born in Patrignone, near Ascoli, either in 1427 or in 1434. He spent most of his life there, on the Western coast of the Adriatic. He completed his studies in Ascoli, then, as an educated humanist, he lectured at Patrignone and Padua. Presumably, he spent the period between 1456-1465 in Florence. We know little of his life between 1465 and 1478, however, it is certain that from 1478 onwards he taught in Recanati.¹

There he had contacts with Giovanni d'Aragona (John of Aragon), the brother of Queen Beatrice at the beginning of the 1480's. He, the son of the King of Naples appeared on several occasions in the 'patria' (homeland) of Bonfini between 1479 and 1484, on his way to and from Rome and Buda. The trips had other aims than fraternal visits. He was only able to procure the Archbishopric of Esztergom, to which he was appointed by King Matthias in 1479, after long delays. However, he was not able to enjoy for long the benefits of the wealthy archdiocese since the Pope only confirmed his appointment in 1484 and he already died in 1485.²

John of Aragon and his entourage met Bonfini on one of these journeys, probably in Loreto, the famous place of pilgrimage, frequently visited by members of the Aragon family. At that time Bonfini taught in Recanati and was known as an

orator of great skill, which is seldom mentioned in the Hungarian literature, but, as we shall see later, his contemporaries and compatriots were thoroughly convinced of. Due to this reputation he was able to obtain information on conditions at the Hungarian Court from members of the Aragon family and on this basis he was able to write his "Table Talk" (*Symposion de virginitate*) before 1484, during his stay in Italy. This work is set in Buda, the characters in addition to King Matthias are members of the Aragon family and the Humanists of the Court. It was in the same place that he wrote before 1484 a small book on the Origins of the Corvinus-Dynasty (*Libellus de Corvinianae domus origine*) which he dedicated to King Matthias.³

Bonfini met King Matthias and Queen Beatrice when he entered their service in the autumn of 1486. At the beginning his duties consisted of reading aloud to the Queen, later he became humanist in residence to the King, mainly engaged in historical studies. With brief intervals he lived at the court of the Hungarian King and worked there until the death of Matthias (April 6, 1490). However he never broke completely with Hungary. He returned from Recanati to Buda in 1491 on the invitation of Wladislas II in 1491 where — again with short intervals — he lived until his death in 1502.⁴

To start with I should like to discuss Bonfini's possible stay in Urbino and Gubbio which has not been mentioned by his biographers. This subject is worth discussing since his stay there could be related to a Bonfini description so far unknown in Hungary.

During my research I encountered a work by Cecil B. Clough on the Gubbio study of Federigo da Montefeltro, Duke of Urbino.⁵ Federigo had this studiolo (study) built in 1477-78, immediately after the completion of his famous study in the Urbino palace by the same Florentine intarsia

masters. The study in Gubbio was a copy of the one in Urbino with the only difference that while in Urbino the wall above the intarsia-cover was decorated by a series of portraits of "Famous People", while at Gubbio a set of paintings depicting the "Seven Free Arts" was placed on the corresponding part of the wall. The paintings did not remain in their original place to either of the palaces. They were scattered in many places and the author of the article believes to have discovered in the collection of the Hampton Court Palace near London a painting thought to have disappeared symbolising "Retorica" of the Gubbio series of the Liberal Arts. According to him it is quite likely that the most important person in the painting, the great rhetor, is none other than Antonio Bonfini, whose profile appears on the left. He stands in front of a lectern talking to an illustrious, attentive audience. The central place is taken by the Duke of Urbino himself and his son, Guidobaldo, who looks about 6-8 on the painting. In the group of people behind them, Clough believes to have identified Ottaviano Ubaldini, a relative and confidante of the Prince, and beside him on either side Constanzo Sforza and Antonio da Montefeltro. In the background, he believes, that one of the figures standing in the door is the person for whose benefit Bonfini was delivering his oration. Justus van Ghent painted the picture, presumably around 1477-78.⁶

According to Clough, Bonfini, shortly before the picture was painted gave such a successful performance as an orator that he deserved to be perpetuated as one of the most outstanding representatives of this art on the walls of the Gubbio palace. This performance must have been inspired by the oration Bonfini gave in the interest of a certain Leonardo Angelo. In this speech Bonfini convinced the Duke of Urbino that he acted unjustly when in the name of King Ferdinand of Naples he had deprived Angelo of his fief. The speech, in manuscript form is still in the unit of the Vatican Library that was taken from Urbino to Rome.⁷ The manuscript was originally in the private library of the Duke, something that suggests that he thought highly of this small work.

Hungarian scholars working on the iconography of Bonfini and, in general, of humanists in Hungary,⁸ should decide whether Clough's view is persuasive. On the painting the orator in profile with his slightly sleepy eyes really recalls authentic Bonfinic portraits⁹ but in the repro-

duction at my disposal Bonfini appears to sport a beard and also looks older (about 53-54) than he could have been at the time Justus van Ghent painted the picture. I have not seen the original painting and one cannot know for sure whether the beard on the painting is not due to some kind of physical injury. The painting has been subjected to rough wear having been used as a table-surface in Italy before it was taken to England.

There are other reasons supporting Clough's hypothesis that the painting portrays Bonfini. A work Bonfini wrote later in Hungary suggests that in 1476 (the assumed date of the painting) he stayed at the Court of the Duke of Urbino.

In the *Rerum Ungaricarum Decades* when describing the fact that in the autumn of 1476 the Hungarian envoys on their way to Naples to fetch Beatrice, were guests of the Duke of Urbino, Bonfini, in a peculiar way, includes a description of a work of art what he usually never does in other parts of the book.¹⁰ (App. II.a) The text reads as follow:

"When the Duke of Urbino gave a feast in honour of the head of the envoys, the Bishop of Várad, János Filipecz... the Bishop at table produced a salt-cellar, that amazed even this Prince of great wealth. Standing on a hill a golden tree grew out of its side, extending above the salt-cellar, set with pearls and precious stones symbolizing apples, radiating lustrous glare instead of shade. At the side of the hill there were finely detailed tiny caves that served as storehouses of precious stones. Then he presented a golden jug whose lip was formed by a panting dragon, its body made of mother of pearl, its head staring straight ahead, while it folded its tail into golden rings between its legs; the handle was pearl studded; the cover of its mouth rising at a height of one and a half feet as a pinnacled arch. The whole was made of gold. It was 3 feet high together with its high pedestal. His companions also competed in showing off their treasure."¹¹

The text clearly implies that the expensive pieces of goldsmith's work were taken by Bishop Filipecz to Naples as presents and he only showed them to the Duke of Urbino. This must have been the only occasion for Bonfini examine these treasures thoroughly enough to be able to give such a precise and detailed description. It must therefore be presumed that Bonfini was present at the same table in Urbino in the autumn of 1476. A sentence following the description of the gold-

smith's works also refers to his personal presence in Urbino:

"I will not describe of their haughty apparel handsome pages and bold knights. These surpassed all the usual spectacles of our time."

If my assumption is right then not only the identification of Bonfini in the Justus van Ghent painting can be accepted but other consequences must also be reckoned with.

First of all, that Bonfini's acquaintance with the Hungarian Court did not start when he met John of Aragon in Loreto but threads could have been established thanks to Bishop Filipecz already after 1476. In addition, we also have to bear in mind that at that very time Bonfini had a chance to observe (or help?) Montefeltro patronage of the arts, then at its peak. Intensive building and decoration work was continuously going on both in the Urbino and the Gubbio Palace in the 1470's. The effect of these on the construction of Buda Palace have, on several occasions, been drawn attention to by me.¹²

Later I propose to go into greater detail regarding similarities between Federigo and Matthias as patron of the arts. It is possible that later in Hungary Bonfini acted as an orator in the defence of the magnificentia and decorum of Matthias since he had gained experience at the side Federigo in Italy in this field.

Among the works Bonfini completed at the Hungarian Court the "Averulinus-Preface" written in 1487-88 (App. I) and the *Rerum Ungaricarum Decades* (App. II) written around 1490-96 describing the works commissioned by Matthias contain well-known passages relevant to the arts. We endeavoured to examine these from the point of view of what humanist views Bonfini must have expressed when these pieces were born and what classical sources he might have used. Knowing of the characteristic moral, philosophical and rhetorical interests of the humanists several features of the above-mentioned sources that have remained in the background so far attract our attention. It seems that in the "Averulinus preface" Bonfini primarily tried to give evidence of the classical morality of King Matthias in his support of architecture in order to defend King Matthias' *magnificentia* against possible accusations. The emphasized parts of *Rerum* make it clear that Bonfini's anxiety was not without foundation since Matthias and Beatrice were criticised for their senseless extravagance, Bonfini — as in the "Averulinus

preface" — tried to defend them using the moral arguments of the classical theory of the patronage of the arts of the humanists.

The study of classical sources was especially helpful in the case of architectural and sculptural technical terms used by Bonfini. The study of descriptions works of art in classical authors in a good many cases offered an adequate key to a more precise interpretation of Bonfini's often obscure texts.

b) *Francesco Arrigoni*

Other humanists as well may well have laboured in defence of the morality of the ruler's patronage of art in the surroundings of King Matthias. I should like to call attention to an author who has not been reckoned by scholars to have been one of the humanists of Matthias' Court.

He is Franciscus de Arigonibus (Francesco Arrigoni) who spent almost eight years at the Hungarian Court. None of his works written in Hungary have survived, but a letter and 22 epigrams on the arts are mentioned in art historical writings. He wrote these after he returned to Italy from Hungary, but since the subject of the epigrams is definitely the propagation of the morality of the ruler's patronage of the arts it can be assumed that he wrote poems — which disappeared — on a similar subject in Hungary, using his talent as a writer of epigrams on the arts in defence of King Matthias.

John R. Spencer¹³ the scholar who has worked on the sources of the Sforza monument created by Leonardo da Vinci in the 1480's was kind enough to call my attention to Francesco Arrigoni and also to the fact that he must have worked in Hungary. What can be found on the humanist's life can be learnt from a letter studied by Spencer in the Bibliothèque Nationale in Paris.¹⁴

Francesco Arrigoni wrote this letter in Italian to Lodovico il Moro the Duke of Milan on the occasion of the father of the Prince (Francesco Sforza) commissioning an epigram from him for an equestrian statue by Leonardo which was just under construction or perhaps just before completion. The letter is autograph,¹⁵ Arrigoni wrote it in Naples, on February 25th without stating the year. On the first page of the letter someone added in French, most probably in the nineteenth century: February 25, 1481.

However, as we shall see later, the date is wrong, since the letter was written a good many years later.

Francesco Arrigoni wrote the letter not only to accompany the epigrams but also because he intended to change jobs. He wanted to leave the service of the Aragon rulers of Naples and enter that of the Duke of Milan. That is the reason why he fulfilled the order, enclosing 23 Latin epigrams for the inscription of the Sforza equestrian statue. He did this not only to prove his virtuosity but also in the hope of a greater reward.^{15a}

Arrigoni's letter can thus be regarded as a letter offering services which, in addition to elaborating in detail the skills of its author, is at the same time a brief curriculum vitae. The section concerning his stay in Hungary runs as follows in a literal translation:

"...I have always been a reader to great lords. Among others to Her Highness, the Queen of Hungary and to the King himself, then, as long as he lived, to Don Francesco d'Aragona, then to the sons of His Highness, Don Arrico d'Aragona, and now to one of the sons of the Duke of Calabria" (App. III.a fol. 167 r 18–24).

The postscript of the letter also refers to the author's stay in Hungary. Here Arrigoni hints that for so many epigrams that he had enclosed he would like to receive as much money as Prince Borso (Borso d'Este) had rewarded the humanist who altogether wrote four epigrams and was given four thousand (!) ducats. But — he goes on — "I do not because this was not customary. But I have enough to live on — together with my wife — as the poor knight, I was made by the King of Hungary. Whatever Your Highness' decision may be I shall be satisfied with as much as I need and do not want more. It is not great wealth that makes one happy but the soul" (App. III.a fol. 67 v 61–70).

It is clear from the letter that Francisco Arrigoni had come to Hungary as a reader to Queen Beatrice. Since we know from other documents that Beatrice's reader from 1484 until his death in the summer of 1486 was Hieronimo de Termo,¹⁶ later Antonio Bonfini, it must be assumed that Francesco Arrigoni became Don Francesco's reader only when, in 1484 he returned to Naples after spending eight years in Hungary. Beatrice had been accompanied to Hungary by her 15-year-old brother,¹ Don Francesco who was educated there for nearly 8 years at the

Court of King Matthias in the arts of government and military leadership. He returned to Naples together with his brother John of Aragon on July 25, 1484, where the princes were received with great honours feasts and fireworks.¹⁷ It is probable, indeed, almost certain, that Arrigoni returned to Naples together with Don Francesco and from then on he was reader to him as long as he lived (*perfino che vixit*) until his death on October 26, 1486.¹⁸

Since Arrigoni mentions Don Francesco's death, he could not have written the letter earlier than February 25, 1487. The *ante quem* of the letter is February 25, 1490, since Arrigoni mentions King Matthias, to whom he also acted as reader, as a living person, as King of Hungary. At this time he became the reader of the nephews of Beatrice, too. (Arrigo d'Aragona was the illegitimate son of King Ferrante of Naples. Duca di Calabria was his legitimate son and succeeded his father on his death as King of Naples taking the name of Alphonse II)

The humanist reader to the King and the Queen was not an unimportant person at the Buda Court, so the fact that he was elevated to the knight is not at all surprising. In the Cathedral at Székesfehérvár on December 11, 1476, immediately after the coronation of Queen Beatrice, King Matthias conferred a knighthood on the most distinguished members of the Neapolitan suite.¹⁹ Perhaps our humanist as well became a knight on this occasion.

Italian scholars do not pay attention to humanists who spent a significant part of their lives outside their own country. That is why it is difficult to find biographical data and facts about activities in Italy about Arrigoni. For example, we cannot be certain that he was identical with the humanist Franciscus Arigoneus (*Arrigonius, Arrigono*) who was born in Brescia, and whose Latin language letters and poems from the period 1490–1498 have survived in the archives of Mantua and Venice.²⁰ In addition to the similarity of names, another argument supports the identity, and that is, that one of these documents mentions this humanist under the name of "Franciscus Arrigonius eques Brixiensis". If this note referred to our knight then this means that he managed to get to the Tyrol from Naples.

The problem of Arrigoni's identification is even more complex because of the fact that a Franciscus Brixiensis also lived at the Court of

King Matthias, who according to clear evidence of the sources was a medical practitioner and even in 1487 lived in Buda as *medicus regis*.²¹

Apart from the fact that our Arrigoni had long left Buda by 1487, it is most unlikely that he was a medical practitioner, too. If he had been he would most certainly have mentioned this in his letter of recommendation to Lodovico il Moro. However, in this letter he only writes about his skills as reader, poet, historian, and chancellor.

However, the identification of Arrigoni exceeds my competence just as the full publication or discussion of the letter of recommendation which in its kind is of considerable interest (App. III.a).

I confine myself to an evaluation of the epigrams, which without exception are about the fact that the patron of the statue fully met the moral requirements set by the Renaissance theory of art patronage. These requirements were at the same time obligations of the patron.

c) *The Author of the "Dalmata Deed of Gift"*

In the case of the third source we do not know either its author or how long he spent at the Court of King Matthias.

The writing itself is not a work of literature but a deed in which King Matthias endows his court sculptor Johannes Duknovich de Tragurio (Giovanni Dalmata) with an estate (App. IV). My attention was attracted to the certificate since its author discusses and in general the moral background to his art patronage the reasons for the King's gift in a very elaborate style, in the spirit of Petrarch and Pliny. The way the author justifies Dalmata's right to fame indicates that the author was a highly cultured humanist, perhaps a Florentine or a Hungarian, who had been educated as a Neoplatonist.

d) *Francesco Bandini de Baroncelli*

I last mention Francesco Bandini de Baroncelli the man who enjoyed the greatest international reputation and who was the most respected among the humanists who spent a longer period of time at the Court of King Matthias. His work which will be examined here differs in character from the works by Bonfini, Arrigoni and the author of the „Dalmata Deed of Gift”. However, this does not mean that it is not important. Indeed in my

opinion Bandini was a humanist who promoted the cause of Hungarian Renaissance to the greatest degree. It is possible that he was of invaluable help to King Matthias when he established Renaissance art in Hungary.

So far Hungarian scholars have looked on Bandini as an influential transmitter of Marsilio Ficino's Florentine Neoplatonism to Hungary.²²

It is first of all thanks to P. O. Kristeller that we are familiar with this new aspect of Bandini's work. He published two, so far unknown literary works by Bandini: a letter written from Naples²³ (App. VI) and the Dialogue of Consolation written in Hungary, a Neoplatonist work whose values and significance were pointed out by its discoverer.²⁴ In addition, Kristeller published several new, so far unknown letters written by Bandini. He reconstructed his biography on the basis of these and other earlier documents.

Francesco Bandini de Baroncelli was born in Florence around 1440 as a member of a famous, and influential family that played a prominent role in the political life of the town. He presumably finished his theological studies in Florence where, as a young priest he met Marsilio Ficino, the "Father of Neoplatonism", whose enthusiastic follower, friend and finally propagator in Hungary he became. He was appointed by Lorenzo de' Medici as organiser (*architriclinius*) of the Symposium renewed by Marsilio Ficino in 1468 and 1473 on Plato's birthday (November 7). It can be presumed that in 1473 the Symposium took place in the house of Francesco Bandini.²⁵

According to Kristeller Bandini had left Florence for good by 1474. He spent some time in Rome and then probably left for Naples. The first known document also hints of his stay in Naples. In a letter written from Naples in 1471 Bandini asks Lorenzo de' Medici to recommend him and his brother, Bernardo, to the King of Naples and Count Maddaloni.²⁶ Between 1474-76 Bandini certainly served the King of Naples, Ferdinand of Aragon. Several of his letters written from Naples prove that at the beginning of his stay he maintained good relations with Lorenzo de' Medici, what is more he supplied him with information from there. Direct correspondence contacts were broken between them in 1478 following the Pazzi conspiracy. On Lorenzo's part the break had no lesser cause than that the murderer of his brother, Giuliano de' Medici and the most active participant of the Pazzi plot was none other than

Bernardo Bandini, Francesco's brother. In Hungary, at the Court of King Matthias, when Francesco, who had lived for two years by then, learned about what had happened, he sent letters of condolences in which he assured Lorenzo of his deep concern and his condemnation of the terrible deed.²⁷

This first section of Bandini's newly reconstructed biography shows that the tragedy of Bandini's life was that while his family was violently opposed to the Medici family, he, owing to Ficino's Neoplatonism, had close links with them. His life was still defined by his sense of commitment to his family. Because of this he lived as a kind of political refugee in Naples and this explains why he spent so much time in Hungary.

It is important to point this out since Hungarian scholars have assumed that Bandini was sent to Hungary by Lorenzo de' Medici himself, what is more, that he was considered as an ambassador of Florence in Hungary. This idea was largely based on the fact that Bandini had recommended several distinguished men of King Matthias' entourage in Hungary to Lorenzo de' Medici. Thus he obviously maintained contacts with Lorenzo until the Pazzi conspiracy. A document refers to this. In 1477 the Signoria of Florence sent a letter to Matthias thanking him for the fact that Bandini enjoyed his support.²⁸

This way it is understandable that before the Kristeller's publication it was mistakenly accepted that Bandini came to Hungary sent by the King of Naples as a member of the entourage of Queen Beatrice.

This is already mentioned in a letter Bandini wrote to Lorenzo de' Medici from Ferrara in October, 1476. He writes that he was sent from Naples to Ferrara to take a couple of things for Beatrice who was to go there by ship to Manfredonia. (On her way to Hungary Beatrice visited her sister, the Duchess of Ferrara, Eleonora of Aragon). It is also made clear by the letter that at that time Bandini was in the service of the King of Naples who told him that if he went to Hungary he would receive an annual stipend of 6000 ducats. Despite this he thought — according to his own words — that "I wish God preserved me from having to go to Hungary".²⁹ Although his wish was not fulfilled, he could not have had a bad time there since he remained in Hungary for more than thirteen years until the death of Matthias.

He was the Italian humanist who spent the longest time in the immediate environment of King Matthias.

However, he did not stay close to the Royal couple all the time. For example, at the time of the plague in Hungary in 1480 Matthias spent most of the year in the western part of the country and in Austria,³⁰ but Bandini fled from the Black Death to Vác. We know this from a letter, also discovered by Kristeller, written from Vác to Florence on August 3, 1480.³¹ Since the letter has relevance for art history I briefly discuss its content (App. V). Bandini wrote it to Jacopo Salviati, a friend of Simone Gondi. This latter, aged 23, in 1480 was on a business trip in Hungary.³² After one year in Buda he was just about to return home when because of the Black Death, together with several of his companions, he was forced to flee to the King's Visegrád Villa. However, he still caught the disease there. Being told Bandini staying nearby (at Vác), rushed to his help. Despite attentive care Gondi's health deteriorated and he died at the Visegrád Palace at sunrise on July 29, 1480. Bandini buried his friend at the Visegrád "Ecclesia Maior", where several of their Italian compatriots lay at rest.³³ He himself, "scared of death" fled to a deserted place nearby on the Danube and after the epidemic had run its course he went to Vác from where he wrote the letter in question. He also arranged for a tomb for Gondi.³⁴

The letter is relevant from several aspects. On the one hand we learn that Bandini taught rhetoric to Simone Gondi who spent a longer period of time in Hungary. Dialogue of Consolation offers evidence to the fact that Gondi held explicitly Neoplatonist views on death. (It would be difficult to say how much was added to that by Bandini.) However, we have to take into account that the Florentine trading colony whose great importance in the promotion of the establishment of Renaissance arts has long been noted by Hungarian scholars,³⁵ could not exclusively have been engaged with settling of the accounts of the Florentine artists. Certain resident, or Florentine businessmen who spent a longer time here were sufficiently educated to be able to add their thoughts not only on financial matters but on issues of the arts that belonged to the sphere of competence of the humanists. Such a person could have been Simone Gondi the subject of the Vác letter. Furthermore one should also pay attention

to the fact that this young man was one of the sons of the Giulio Gondi who had commissioned Giuliano da Sangallo to build his famous Florentine palace around 1480.³⁶ Due to this fact it can be assumed that he well knew the Florentine craftsmen working in Buda, and what is more, he may have had a hand in commissioning work from them. Here I have in mind first of all the intarsia-makers who in Florence had obtained a year's contract to work in Hungary just about at the time when Simone Gondi must have gone to Buda (1479. July 15).³⁷

Concerning the architectural terminology of the period it is a characteristic feature of the letter that Bandini calls the Holiday Palace at Visegrád a *villa*, a term that would never occur to a Hungarian art historian. According to these references we have to be aware that the terminus technicus *villa* was used in a much wider sense in the 15th century, at least amongst Italian humanists.

From the point of view of the subject, more closely examined by us — the humanist background to Renaissance Art — one should pay attention to the fact that Bandini wrote his letter from Vác where Miklós Báthory was bishop at the time. Miklós Báthory is known to have been a prominent member of the Neoplatonist circle at Buda. He was in such close connection with Marsilio Ficino that, he together with Bandini, had been asked to go to Hungary when in Florence,³⁸ which also indicates that he was a most affectionate friend of Bandini. Bandini in August, 1480 was clearly a guest of Miklós Báthory at Vác. Their relationship must, of course, have developed in previous years.

We do not know if Bandini staged Platonist Feasts in Hungary as well. Similar Neoplatonist session is reported on in Bonfini's *Symposium de virginitate* . . .³⁹, already mentioned above. However, among the members of the symposium that have been held in 1479, Bonfini does not mention Bandini, although at that time he was already in Hungary.

The humanist Neoplatonist friendship between Bandini and Miklós Báthory is worthy of attention of art historians since Bandini might have had a role in the fact that on the *earliest all'antica style Hungarian Renaissance fragment* a carving from Nógrád castle made probably by a Hungarian craftsman in 1483 with the name and coat-of-arms of Miklós Báthory is found. A beautiful Renaissance balustrade⁴⁰ later placed in the

Vác Cathedral can be dated to the same period. The Báthory coat-of-arms presumably indicated the completion of the building work, which according to Istvánffy (1535–1616) was under the charge of the architect and sculptor Jacobus Tragurinus.⁴¹

There is no doubt that after King Matthias, Miklós Báthory, with a humanist education, was the second such Hungarian Renaissance patron of the arts among the lords who commissioned building in the new style, and the first amongst high church or secular dignitaries. This is also understandable, Miklós Báthory was such a committed humanist that according to Galeotto he was still reading Cicero while waiting for an audience with Matthias.⁴² His friendship with Bandini should not be neglected from the aspect of the progress of his patronage of the arts. As we shall soon see he may have played an even more important role than Bandini at the side of the King. This was very important in the early period of Renaissance architecture in Hungary. Bandini could not only rely on the knowledge of Florentine, Roman and Neapolitan Renaissance architecture as well as on his personal contacts with the artists but he must also have become familiar with the humanist formulation of the Renaissance rules on Royal art patronage at alongside Pontano at the Court of Naples.

We do not consider it mere chance that — as has been known for a long time — it was Francesco Bandini who brought from Italy to King Matthias the *Trattato di architettura* of Filarete (Antonio Averlino).⁴³ This was the first Italian treatise on architecture in the Quattrocento whose main aim was to educate distinguished patrons of arts in a delicate and entertaining form on how to do their job. I think it impossible that Francesco Bandini should not have known this work long before going to Hungary. Filarete wrote his treatise in 1462 and by the 1470's all major libraries in Italy had an illuminated MS copy. If it were up to Bandini he would certainly have got a copy for the Corvina library shortly after his arrival. However, for some reason, there was no opportunity for that before 1478–88. Finally Bandini himself arranged a loan of the manuscript when as King Matthias' ambassador he went to Italy before July, 1488.⁴⁴ He brought back the illuminated MS. for copying. This is described by Bonfini in a preface he later wrote for this new copy. He pays tribute to Bandini,

who in this case was more than a mere messenger: “. . . Bandinus, this man worshipping Your divine spirit with his amazing skill and talent the other day brought Your Majesty the marvellous work on architecture written by Antonius Averulinus a citizen of Florence . . .” (App. I).

In the passage quoted Bonfini speaks of the skill of Bandini, which presumably hints at his diplomatic skill, perhaps at certain machinations thanks to which Bandini assured that this work could finally reach Hungary. In the continuation of the passage Bonfini also mentions, addressing his words to the King: “You thought that this did not happen by chance, since you took care that it should be translated from Italian to Latin as soon as possible, since you came to realize that this would provide a possibility to compete with Roman Antiquity and in this Your Majesty can find all the methods of symmetry and the structure of most varied buildings.” These comments by Bonfini probably used the words of recommendation Bandini had personally addressed to Matthias.

Bandini's star was ever rising in the Hungarian Court up to the King's death. From being a much-liked familiar, he became the King's ambassador who was commissioned to carry out delicate diplomatic missions. We know nothing about his life after 1490, Kristeller assumes that he stayed in Hungary until his death.

Hungarian scholars have not as yet studied the epistle Francesco Bandini wrote in Naples presumably around 1474, which was published by O. P. Kristeller in 1942,⁴⁵ and republished in 1956.⁴⁶ Parts of the letter concerning the arts are not known in Hungary either (App. VI).

In the undated epistle, in a brief introduction, the author claims that, in his work, he wished to glorify the city of Naples. He was afraid that the form he used in his epistle written to the Florentine friend would not be sufficient since in essence he wished to praise Ferdinand of Aragon (Beatrice's father) and hoped that he would find a way to do so in a worthier form.

Previously the unnamed Florentine friend had asked Bandini in a letter to return to Florence and he had given emphasis to his request with an enumeration of the advantages of the city. In his answer Bandini assured him that there was no need for that, he had spent his whole youth there, had taken delight in its buildings and other monuments, feasts and spectacles, and had held conversations with artists and scholars.

However, the advantages of Florence do not out-number its disadvantages which are represented by an absence of security, uncertain political conditions, hatred, dissension and corruption. He does not intend to return but would instead like to persuade his friend to follow him to Naples. In order to support this suggestion he describes the beneficial location and weather conditions of Naples, the harbour and the buildings of the city. He says that there are many noble people there, in addition, men learned in law, musicians, sculptors, architects and engineers who are to receive support from King Ferdinand. He mentions the abundance of food in the city, the many types of food, the variety of spectacles and the beauty of the surroundings. After that he praises the political conditions in Naples where justice and stability is ensured by King Ferdinand; all these are due to his merits and virtues. He concluded his letter by expressing a wish to stay in Naples with his Father until his death and he encourages his friend to stay with them.

The reasons for Bandini's stay in Naples and its connection with his journey to Hungary were discussed. Here I should like to refer to aspects of the epistle that relate to the arts.

We encounter the first already at the beginning where the author refers to the fact that spending his whole youth in Florence he was engaged in the liberal arts and can judge, better than anyone else, its advantages. Then he goes on as follows: “The noble things of the city and the buildings of the *Magnifico* I liked very much, I frequently visited them to look at them and deeply think of their competent execution (*l'arte*) and their condition . . . There was hardly a craftsman (*artigiano*) of talent and skill whose acquaintance I did not seek, whose work I did not look at day after day and with whom I did not talk about his work.” (App. VI. 4 v.)

One might think that such and similar statements were often made by Humanists in the Renaissance period. However, this was not so. As intensely as the humanists were involved in the moral issues related to theoretical and art patronage questions as little emphasis was placed on establishing contact with artists and craftsmen.

It was not customary or even proper that the humanists, should day after day go and see the craftsmen and interrogate them about the mysteries of their skill in the way Bandini did and then

mediate on the practical and theoretical conditions that influenced their work.

Niccolò Niccoli (1396–1437) who lived in Florence in the early 15th century was a rare exception. According to a story told by Vespasiano da Bisticci he was especially fond of “Pippo di ser Brunellesco”, Luca della Robbia and Lorenzo Ghiberti, and maintained close contacts with them.⁴⁷ We can discover similar features in Bandini who lived two generations after Niccolò Niccoli, both maintained close relations with the artists. They were also similar in that they were not regular humanists in the sense that none of them did regular literary work. Not a single literary work by Niccoli has survived. Bandini's literary heritage is also small, therefore authorities on Neoplatonism in Hungary call him *dilettante*.⁴⁸ This dilettantism, however, could not mean a lack of training in Bandini's case. On the contrary, since he wrote only little, he was able to read and study more, and had more time to influence his surroundings in conversations. Writing about Niccoli Gombrich calls such men catalysts who consciously play the role of pioneers. Such men “who effect a change through their mere presence, through conversation and argument, but who would be unknown to posterity if others had not left records of their encounters”.⁴⁹

Bandini's role as catalyst of Neoplatonism in Hungary has long been acknowledged and it is assumed that he played a similar pioneering role in the introduction of Renaissance art.

The second section relating to the arts in Bandini's epistle from Naples is connected with the description of the building in the city. Mentioning the Castello Nuovo he notes that “it was renovated and turned impregnable by Alphonse of Aragon who also provided it with an triumphal arch above the gate similar to that of the Romans, inside with *magnifiche*, ornamented suites suitable for the accommodation of great princes where at present His Majesty, the King is staying” (App. VI. 11 v). Bandini specially notes that Alphonse's famous triumphal arch as a Renaissance monument that could compete with the work of the Romans. Alphonse's castle is Gothic and the few Renaissance buildings in the town could not even approach the standard which Bandini accustomed to the Florentine Renaissance expected. Beatrice's father, Ferdinand of Aragon was not amongst the great patrons of Renaissance architecture or of arts in general. When Bandini

lived in Naples before he came to Hungary he was able to conclude that in Naples architecture did not meet the *all'antica* requirements of the Royal *magnificentia*. This called attention to the fact that, if in Hungary they wished to build *magnificus* buildings for King Matthias then the Kingdom of Naples of similar rank could hardly provide an adequate example. This, as we shall see later caused much difficulty and work at the design and realization of Renaissance buildings in Hungary. These few lines by Bandini do not even hint at this problem, it cannot be ignored however that the patronage of the arts by Alphonse of Aragon of great fame was not primarily linked to architecture but to painting and sculpture. This king was intensely interested in the arts, in the famous *ora di libro* during which one of his Court humanists read out a text which they then discussed. More than once they touched on subjects in connection with the arts, but not of architecture.⁵⁰

Architecture was a much discussed subject among the humanists of Don Alfonso (Beatrice's brother) at the second half of the 1470s. Giovanni Pontano was the leading personality among them. His writings from the 1490s (“De magnificentia”, “De splendore”)⁵¹ show that he taught the heir, the Alphonse of Aragon in the spirit of Aristotle's ethics that his duty was to promote architecture and the arts since they are evidence of his *magnificentia*. At the same time he warns him that he must take care not to seek advantage like a *pater familiae* but to act like a king.⁵²

During his stay in Naples between 1474–76 (or even earlier) Francesco Bandini became acquainted with the views on Royal art patronage of the Artistotelian Pontano circle. Perhaps he did not even suspect then how useful this would be in Hungary after 1476 when designing buildings for King Matthias. Bandini was one of these exceptional Neoplatonists in Florence who were able to familiarize themselves with Aristotelian views of art patronage. However, he did not deny his Tuscan origins in Naples. He not only judged the buildings of the town as a Florentine Neoplatonist but saw the situation of the artists living there in the intellectual society of the Renaissance through similar eyes.

Thus he wrote in the end of the epistle from Naples to an unnamed Florentine friend: “The *artes liberales* have reached perfection here (in Naples). This is true of theologians, philosophers,

poets or eloquent scholars. The best are to be found here. The physicians and the lawyers are highly skilled and there are more of them here than in any other part of Italy. There is an abundance of musicians, sculptors, painters, architects, engineers and others who belong to similar professions . . ." (App. VI. 14).

This only tells us generalities about the artists of Naples, however, it should be noted that Bandini lists the sculptors, the painters and the architects among the *mestieri liberali*. This is all the more interesting since it explicitly expresses that all these are *artes liberales*. This was first stated by Marsilio Ficino, in a letter to the astronomer Paul Middelburg on September 13, 1492. "Our century" — he wrote — "our Golden Age, once again brought virtually extinct liberal arts to light (Hoc enim seculum tanquam aureum liberales disciplinas ferme iam extinctas reduxit in lucem), grammar, poetry, rhetorics, painting, sculpture, architecture . . ." ⁵³

I am not here arguing about Bandini preceding Marsilio Ficino in expressing this view. I have already mentioned that in the history of humanism certain ideas emerged much earlier, in many cases unbelievably early, without being fully elaborated. However, it appears that in the Neoplatonist circles in Florence where Bandini turned up frequently it had long been a subject of discussion that *artes mechanicae* (guilds) had undergone such development since medieval scholastic classification and the social division of labour that it did not seem just to exclude them from the *bonae artes*.⁵⁴ According to Bonfini King Matthias, thought much the same. He supported all *bonae artes* and "above all, architecture (*in primis architecturam*) which clearly belongs to the Royal *magnificentia*" (App. I).

The term *bonae artes* underwent a significant change from Antiquity to the Renaissance Neoplatonists. In Cicero⁵⁵ *artes liberales* has a clear meaning but the early humanists in the 15th century do not interpret it differently. Poggio Bracciolini also excludes such *opificia* as *architectonica*⁵⁶ from the *bonae artes* category. Poggio's conservatism indicates that the emancipation of the painters, sculptors and architects — with the exception of Alberti — was difficult to accept by the humanists even in Florence.

It cannot be proved that King Matthias arrived at the conviction that the arts, primarily architecture, are intellectual activities under Bandini's

influence. The thirteen years they spent together was a pretty long time and they may have had many a conversations before King Matthias accepted Bandini's view that the *ingenium* of the artist deserves the respect of the *artes liberales*.⁵⁷

To sum up Bandini's activities one might say that he was the catalyst humanist King Matthias could rely on most when designing and realizing his Renaissance works. His deep rooted interest in the arts and primarily in architecture justifies the assumption expressed in the epistle from Naples. There seems to be no doubt about that he was the only humanist in Buda familiar with the artistic life of Florence. Due to his Florentine connections he must have been an indispensable link between the Tuscan artists who came to Hungary and the King, since he understood their ideas well. In his youth he had had argued with them day after day, he was interested in their work and was familiar with their theory and practice. He had the greatest experience to be able to judge which characteristics in the architectural, sculptural and decoration repertoire of the Tuscan artists who came to Hungary could decently be used in works for the King of Hungary. Since he was later forced to leave his native town, he had a chance to study not only the Florentine burgher patronage of architecture, but also ecclesiastical and Royal *magnificentia* in Rome and Naples.⁵⁸ He was therefore especially suited to play the role of the King's consultant on the arts. It is also presumed that during the preparation of the architectural designs he showed the King those writings by Classical authors which served as examples to be followed in the building of an *all'antica* residence worthy of the King. I have every reason to believe that the humanist rules of patronage and architecture were carefully borne in mind in all work commissioned by King Matthias. All documents and fragments of the destroyed renaissance buildings suggest this.

2. Humanist apologies defending the morality of the art patronage of King Matthias

In Hungary King Matthias could not be accused because of his *magnificentia* as Cosimo de' Medici was. There could be little reason for such accusations since Kings, according to Aristotle, owing to their high rank and huge for-

tune, were able to spend as much as they liked. However, because of Petrarch's basic-idea of humanism the Roman Republican morality of Cicero and Pliny the Elder remained valid in many respects when judging the *magnificentia* of the Roman Emperors. Several places Pliny the Elder refer to the fact that lavish spending (*luxuria*) that matched the style of Asian Kings⁵⁹ was unacceptable on the part of Roman citizens. He condemned the *insania* of Nero, the Roman Emperor. He did not approve fact that Nero had a 40 metres high portrait painted, he was punished for this by the gods since the painting was struck by a bolt of lightning and destroyed, soon after completion.⁶⁰

In his dialogue on painting *De remediis utriusque fortunae* Petrarch calls the insanity of the emperors (*principum insaniae*) that they spent huge amounts of money on buying and transporting on sea Greek paintings.

In Bonfini's writings related to the arts we often encounter references to *insana opera*, insane sums of money (*insana sumptu*) and to huge quantities of money Matthias and Beatrice spent on artists recruited abroad. However, it is characteristic that these expressions have a tone of condemnation mostly in *Rerum Ungaricarum Decades* written after 1492, that is after the death of King Matthias (App. II). Around this time Bonfini already aimed to please Wladislas II, for Beatrice whom he possibly disliked no longer had to be feared though she was at that time still in Hungary.

However this does not mean that King Matthias in his lifetime was not attacked over his exaggerated *magnificentia*. Bonfini probably only had an opportunity to write about these issues when, following the King's death, a manipulated storm of indignation was directed against him and "...the Hungarians... condemned senseless spending of the King (*insanos damnare sumptus*). They accused King day after day of spending money on vanities, wasting taxes levied for more useful purposes. He does not keep to the economy the frugality of earlier kings (*a priscorum regorum parsimonia et frugalitate desisceret*) (App. II).

The accusations made by the Hungarians against Matthias deserve attention because they emphasize the ascetic *magnificentia* of the old Hungarian kings in much the same terms as those used by L. B. Alberti describing the art patronage of the "ancient Roman kings". They "considered

as praiseworthy that *magnificentia* should be coupled with the ancient Roman *frugalitate* in a way that *parsimonia* should not damage usefulness..."⁶¹

This conservative opinion was in opposition to the ideas of the humanists at the Court of King Matthias who in art patronage considered the classical example for their ruler to be not the "ancient Roman Kings" but the great figures of the late Roman Republic and the Roman Emperors. The latter could allowed themselves such luxury that would have been unimaginable in Rome prior to the conquest of the Asian provinces.⁶²

This is expressly stated by Bonfini in the "Averulinus — preface": "There are other things as well, that make Your Majesty at least as famous and which quite obviously prove that you are Corvinus⁶³ as well as a Roman Emperor. You delight in the sight of great buildings, primarily in those that compete with antiquity. For when you read that Sulla, Pompey, Lucullus and Agrippa as well as Augustus, Corvinus Messala and many other Romans created gigantic works which proved their *magnificentia*, (*multosque romanos insana opera fecisse lectitaris, quae illorum magnificentiam referrent*) you do not endure with a peaceful soul, oh, invincible Prince, that their buildings would surpass yours in their magnificentia but you once again revived the architecture of the ancients" (App. I).

This Bonfini passage appears mere flattery if we do not interpret *magnificentia* in the Aristotelian sense. In the latter case, however, it is clear that Matthias was a thoughtful patron of architecture who was able to define at the creation of large works what would suit his status and obligations. The use of Petrarch's term as a virtuous man (*vir*) he could well judge what to desire. In this sense the turn of phrase that Matthias in his *magnificentia* surpassed the buildings and works of the listed Romans does not mean that he created even greater magnificence than they did. It refers rather to the fact that Matthias surpassed his predecessors in virtue since in his works he considered, too, that as King of a great country, with authority over huge personal and public funds he could not fall into the trap of *miniprepeia*,⁶⁴ that is pettiness, opposed to the virtue of *megaloprepeia* (*magnificentia*).

He did his duty all the more so since, unlike his Roman predecessors he not only continued

an existing architectural tradition but abandoning the “barbaric”, Gothic architecture he established Renaissance architecture genuinely following antiquity, reviving the architecture of the ancients. Thus Matthias’s *magnificentia* gained added importance thanks to the fact that, spending huge amounts of money, by hiring Italian craftsmen the King established a completely new or to be more precise, according to the ideas of the time, absolutely old architecture. This apology was meant for those who condemned Matthias for abandoning the economic ways of earlier kings. Bonfini’s seeming flattery could in essence be considered as a moral apology. This characteristics refers to other writings by him in connection with the Arts, thus also to an epigram he meant as inscription for the unfinished palace of Matthias: (App. II.b).

Atria cum stauis ductis ex aere foresque
Corvini referunt principis ingenium,
Mathiam partos tot post ex hoste triumphos
Virtus, es, marmor, scripta perire vetant.

(Palaces with bronze statues and doors
proclaim the talent of Prince Corvinus
Matthias and his triumphs over the
enemy
Will not perish owing to virtue,
bronze and marble.)

The epigram concisely covers many aspects of the Ciceronian-Petrarchan concept of *magnificentia*. It assures us that the buildings, bronze statues and doors on which Matthias spent huge amounts of money were created to serve moral excellence and virtue. They prove Matthias’ *ingenium*. Among these pride of place is taken by his warlike deeds and triumphs over the enemy. His works express these ideas and it was because of them that he deserved that his fame be immortalized by bronze, marble and the writings of the chroniclers.

The classical source for Bonfini’s epigram was Pliny the Elder who proclaimed that in Roman times statues had been erected only for those deserving eternity (*perpetuitatem merentium*).⁶⁵ Of the humanists Petrarch — as mentioned above — elaborated in even greater detail than Pliny that in his opinion what antique examples had to be followed so that the facts of art patronage could be considered as virtuous. His sources, beside Pliny

the Elder, include Cicero and Saint Augustine. All these authorities argued that only those deserved to be immortalized by works of art who did great things (*magna gessissent*). Those who sacrificed their lives for the Republic, like the messengers to the Fidenates,⁶⁶ or those who like Scipio Africanus⁶⁷ liberated Italy or educated and talented men like Victorinus.⁶⁸

This same emphasis of the morality of art patronage is present in the “Dalmata deed of gift” in which it is stated, on behalf of King Matthias that Giovanni Dalmata deserves praise because, completing his statues, “he also leaves behind and extends to beyond his death the fame and praise of his martial deeds” (App. IV).

The humanists must have considered the apology for the morality of art patronage as very important, since the third humanist of Matthias and Beatrice, Francesco Arrigoni after he left Hungary also devoted the largest part of his 23 epigram-variations meant for inscription of the Sforza monument to that subject. In ten of these epigrams he emphasizes that Lodovico il Moro, the patron of the statue, justifiably spent huge amounts of money on this work, since it served a moral purpose. It portrays a hero like Francesco Sforza whose life was one of martial and civic virtue. He therefore deserved that his courage and triumphs in war should be immortalized (App. III.b, epigrams Nos 1, 4, 5, 7, 8, 18, 20, 21, 22, 23).

The “morality” of the equestrian statue is also underlined by the fact that the patron of the statue himself was motivated by virtue and filial piety, that is by *pietas* to create the *opus* (App. III.b epigrams Nos 1, 2, 3, 4, 6, 7, 13, 21, 22, 23). Of the many variations let me quote only epigram No. 1. in illustration.

Ego sum ille Franciscus Sforza vocatus,
qui militaris atque civilis rei
scientia, tantas brevi paravi opes,
Et nomen immortale. Filij mei
Pietas equestrem erexit hanc statuam.

(I am he who was called Francisco Sforza at home in the science of martial and civic affairs. In a brief time I acquired treasures and an immortal name. My son’s piety erected this equestrian statue.)

It is quite remarkable that none of the twenty three epigrams of Francesco Arrigoni mentions the name of the artist, who was none other than

Leonardo da Vinci, but he does compare him without naming him to the greatest sculptors of antiquity, to Scopas, Polyclitus, Phidias, Myron and Lysippus (App. III.b. Epigram No. 9). He only mentions the creative activity of the artist in an indirect way, assuring readers that the equestrian statue might well have been created by the gods.

All this does not mean that Arrigoni was unaware that Leonardo was the sculptor of the Sforza monument. What is at issue is that the epigrams themselves were commissioned by Lodovico il Moro, a patron of the arts, and humanist *decorum* required that the writer should consider the *dominus* and not the artist. On the other hand, the Roman sources assured the humanist about the kind message suitable for inscriptions on statues in public squares. The chapter following the mentioning of the statues of the tyrannicides Harmodias and Aristogeiton Pliny the Elder's *Historia Naturalis* XXXIV. offers precise information to that end. That "bronze statues should decorate the squares of cities . . . became general throughout the universe as well as that they should manifest the memory of great people and that an inscription be placed on the pedestal listing his deeds so that these should survive for ever and not only on funerary monuments".⁶⁹

Arrigoni was sure to know the *locus classicus* as made clear by the second epigram explaining Lodovico il Moro's action: "*Omnia habitus hic est honor semper viris*" (App. III.b. Epigram No. 2).

On the other hand, Arrigoni failed to mention Leonardo's name also because the classical artistic morality — whose essence is represented by studies on *magnificentia*, the decent patronage of the art — is generally hostile to artists. I shall not go into details here, the subject is too large, let me only mention that in the Moral (and not Aesthetic) idea of the Classical and Renaissance humanist the person of the artist was negligible because he could not be personally responsible for the purpose and the scale of financial sacrifice the patron of the arts made in order to have the work of art created. In the spirit of *decorum* the patron, the *dominus* had to be responsible also for the fact that the large work had to be matched by the qualities of the chosen artist, who also had to be worthy of the status of the *magnificus* patron. The artist working for a King or Emperor had to be *possible the best artist of the time*. If he was not that then there was a risk that the person por-

trayed would not immortalised in a way he deserved.

This view, with reference to Varro in connection with Alexander the Great was also discussed by Pliny the Elder. According to him Alexander the Great stated that he could only be portrayed by the painter Apelles, his bust could only be carved by Pyrgoteles and Lysippus alone could be allowed to make a bronze statue of him.⁷⁰ Petrarch quotes this almost word by word but adds an important half-sentence about the fact that Alexander the Great did not choose any other artist no matter how skillful or talented they were (*qualibet ingenii, artisque fiducia*). The Petrarchan view remained valid even in the 15th century and there was commentary providing an additional gloss. Leonardo Giustiniani, one of the students of Guarino Veronese, wrote before 1446: "Alexander the Great wanted above all Apelles, one of the greatest painters of his age, to portray him. One wonders, why? Because he was aware that his fame — on which he laboured diligently — is increased to no small degree by the art of Apelles."⁷¹

After what was said above it is not surprising that of all the humanist fragments written in connection with the arts in Hungary the "Dalmata deed of gift" alone goes into details about the artist. The introduction is close in spirit to the Petrarch and in spirit to the Leonardo Giustiniani passages quoted above.

"We, King Matthias . . . wish it to be kept in mind that our loyal subject, Ioannes Duknovich de Tragurio, bronze and marble sculptor, should be given recognition for his unique talent and outstanding skill (*singulare illud ingenium, praeclaramque artem*) as he deserves (*ut decet*). With these, not only here, in our country, but serving other Princes of this World, he earned outstanding praise and glory. We also remember how useful he will be modelling and polishing bronze statues and similar works, how with his craftsmanship and diligence he will increase the glory of our name and our entire kingdom. (. . . *quantum nominis sua arte et industria in similibus operibus ad nostram et totius Regni nostri adjiciatur*" (App. IV)).

The man who drafted the "Dalmata deed of gift" propagates the fame of the artist in the spirit of Petrarch and Boccaccio. Petrarch primarily placed emphasis on proving that the fame of the artist — that completely remained in the

background in the Middle Ages — was held high in antiquity. In the chapter on sculpture in *De remediis* he points out that in the times of old great men, Emperors and Kings supported artists and collected their works.

“The great fame of the *artifex* added to this. It only disseminated by common people or the silent works of art but writers glorified them as well. (This fame) sometime was so great that it could not stem from a small root. Fame does not grow out of nothing and in essence it had to be great or at least so it should have seemed if great minds discussed it in full seriousness”.

Petrarch wrote thus with the intention of stimulating fellow-writers to follow the example of antiquity.

The full recognition of the fame of the contemporary artist (Giotto) as the unity of *Ars-ingenium*,⁷² as the emphasis on quality, taken over from rhetorics is encountered first in Florentine humanism. In their writings Boccaccio,⁷³ then Villani, the historiographer, acted as pioneers. The latter included in his chronicle, despite the mockers, those “outstanding Florentine painters who revived lifeless and almost dead arts”.⁷⁴

However, the man who drafted the “Dalmata deed of gift” primarily considered the *fama* of the artist to be important, following Giustiniani, since this would increase the fame of King Matthias and even more, that of the country. His source was presumably Leon Battista Alberti who explicitly made it the obligation of *bonus vir* to decorate his house saying that “. . . we decorate our houses to decorate our country and family” (. . . *patriae, familiaeque condecorandae*).⁷⁵ When writing down this sentence Alberti did no less than adapt the most important characteristics of the Aristotelian *magnificentia* to the social relations of his age. Aristotle had said that the *magnificus* man spends not on himself but on the interests of his community. He decorates his house in keeping with his wealth since the house itself can also be considered as the ornament of the community.⁷⁶ Furthermore, the man who drafted the “Dalmata deed of gift” went a step further than Alberti. While Alberti set the obligation of decorating the *patria*, the city-state, to the *bonus vir*, he assessed the result of the patronage of the arts by King Matthias in the context of a much larger community, of the whole country, the *Regnum*.⁷⁷

From a humanist aspect the patronage of the arts by King Matthias was vulnerable also because

the design of the buildings and statues, the organization, and the employment of artists occupies far too much of the useful time from the ruler; it diverts his attention from his obligations in peace and war. The humanist King Matthias knew this only too well. In a letter to Pomponius Leatus written in 1474 he himself writes that he could afford the enjoyment of literature only in his leisure.⁷⁸ The same applied, naturally, also to the visual arts. Petrarch, concentrating on literature, appreciating the merits of Pliny the Elder, considered it important to stress that he limited his intellectual activities in the *artes liberales* to his leisure since being a statesman of high rank he did not want to be considered idle and lazy.⁷⁹ Bonfini liberally follows Petrarch when in the “Averulinus-preface” after mentioning writes about the fact that the King revived ancient architecture, considered it important to emphasize that he did all that at a time when there was a brief peace with both Emperors,⁸⁰ so that it should not seem that he spent his time in fruitless idleness (App. I).

The fact that architecture for Matthias in essence served as recreation (“recreatio”), is also noted by Bonfini in the description of the Vienna castle in the “Averulinus-preface”. “In the Vienna castle You created hanging gardens and a hanging porticus so that the ever tired body should not grow weak at unsuitable times. After battles other princes hunt and enjoy the theatre and music by way of recreation spending much valuable time in shallow entertainment” (App. I).

The idea that architecture offered a noble and useful, that is, moral use of leisure for the Prince, could have been taken by Bonfini from Filarete. The latter writes in this spirit in the preface to *De architettura* addressed to Francesco Sforza. This *praefatio* is also in the Italian Filarete copy that was translated by Bonfini into Latin.

“Perche si diletta d’edificare come in molto altre virtù se’ eccellente, credo quando non sarai occupato in maggior cose, ti piacerà vedere e intendere queste modi e misure e proporzioni d’edificare, le quale sono stato trovate de valentissimi uomini. Sicchè tu come degno e magnanimo principe e ottimo maestro di guerra e amatore e conservatore di pace, quando non se’ occupato da quella che per difendersi si fa con ragione, tu, per non istare in ozio coll’effetto, t’eserciti colla mente senza niuna di spesa. Questa e ben cosa degna a uno principe a simile esercizio attendere,

si per utilità, si per gloria e per accomodare ancora il suo tesoro e molte persone e dare vita a molti, i quali porirebbero."⁸¹

There was good reason why Bonfini and the other humanists in Buda paid such close attention to the defence of the morality of King Matthias's *magnificentia* "following that of the Roman Emperors". The latter could be strongly questioned according to the ideas of the time since foreign rulers denied Matthias' legitimacy as King of Hungary since he was *merely* an elected king. At the same time Podiebrad and many Hungarian magnates reached the same conclusion through attacking his origins. Matthias himself repeatedly attempted to overcome his "problematical" origins by marriage into the Jagellone and Habsburg dynasties. Following his failure to do so the Humanists, primarily Bonfini, came to his help. Even before his arrival in Hungary, around 1484–85, he wrote a small book on the origins of the Corvinus dynasty (*Libellus de Corvinianae domus origine*), which has since been lost. He tries to back the legitimacy of Matthias' rule by deriving his origins from the Roman Corvinus family.⁸² This is why he builds the apology of Matthias' *magnificentia* on the fact that since his genealogy can be traced back to the Roman Corvinus family in the virtue of being a patron of the arts he surpassed not only his Roman ancestors but even the Emperors of his time.

3. The architectural and sculptural terminology of the humanists at the Hungarian Court and their classical sources

The writings on art of the humanists as well as the works of the successors of the Medieval orators and grammarians working according to new standpoints, have so far been extensively studied by M. Baxandall. His attention primarily focused on writings that were provided information concerning the development of Early Renaissance art criticism. My standpoint — as it is known — is different though I accept what Baxandall has to say on the Latin terminology. He had reached the conclusion that in their art terminology the humanists were their own lexicographers.⁸³

This is explained by the fact that lacking Latin or Greek specialised dictionaries, the humanists accepted the terminology of the *locus classicus* of

respected classic where the terms could be interpreted on the basis of the context. The humanists at the Hungarian court acted in the same way. They followed the footsteps of humanists who were able to review the aims of the movement in full, such as Petrarch or Lorenzo Valla. They primarily considered it important that the humanist grammarian did everything possible in order to establish what import the Latin (or Greek) technical term used by him, had in antiquity. If in the course of time (in the Middle Ages) it had changed its meaning then he had to do his utmost to restore the original classic meaning of the term. For the humanist a Latin or Greek technical term used by a respected classical source represented a long lost piece of antiquity. If he succeeded in reexploring its meaning he indirectly helped the artists and the patrons of the arts to revive an already lost artistic genre, type of building, sculpture or motif.

The few available sources allow one to claim that the humanists of the Hungarian Court conscientiously adhered to this practice. The work they did in the collection and interpretation of artistic references and technical terms from antique sources can best be traced in Bonfini's writings. "Good Latin" was the most important aim of the orator as he himself noted in the "Averulinus preface", and he tried to ensure this both in clarifying and translating it (App. I). He must have worked hard on collecting all the architectural technical terms in the writings of classical authors which he needed for translations. It does not seem probable that he could do all that on his own since only three months were available to him for his translation of Filarete.

So far Hungarian scholars have neglected a short outstanding Hungarian work which called attention to the fact that "it was primarily the classical authors who influenced Bonfini's language, like other Italian humanists of the age he applied a term always in keeping with the original meaning".⁸⁴ In the spirit of this principle J. Zlinszky and M. Zlinszky-Sternegg, collecting a considerable apparatus, successfully explained Bonfini's *postes insuper emblemate conspicui* as meaning that the doors of the Buda palace of Matthias were decorated with outstanding intarsia work.

I applied this tried and proven method in my work by endeavouring to find the classic sources of the technical terms used by Bonfini and the other humanists in Buda, sources which were

available to them, as well. In addition if I fortunately found the locus and if the opportunity was given, I controlled it by a comparison with Bonfini's "Averulinus-translation"⁸⁵ and the Italian Filarete text.⁸⁶

I cannot publish the results of my work in full since the quantity of the material collected would exceed spatial limitations of this study. Therefore in what follows I shall only refer to a few possible explanation of words which appear important from the point of view of the history of art.

a) Architectural technical terms

Bonfini uses the term *absis* in his description of the Eastern wing of Buda Palace in his *Rerum Ungaricarum Decades*. He notes that in front of the library *cubiculum est in absida curvatum* (App. V. b). Nowadays an apse is considered as a semicircular extension of the nave or chancel of a Romanesque, Gothic or Renaissance church or cathedral and the term is not used in a different way by historians of Roman architecture either, so it seemed natural that the room beside the library was presumed to be a semicircular place with an "apse".

However the humanist who found the term apse in a classical text, in the description of the Villa Laurentinum of Pliny the Younger was in a quite different situation. All he could learn from Pliny was that, to one of the wings of the villa, "*adnectitur angulo in hapsida curvatum*".⁸⁷ The modern translator familiar with the ground-plan of Pliny's villa thanks to 19th century excavations rightly translates this as a semicircular room joined the corner. However, Bonfini or any other humanist engaged in collecting and interpreting the technical terms of classical architecture, could know the ground-plan of Pliny's villa. All he could know was that the "absis" or "apsis" (apse) as a Greek word means a joining, an arch. He could not have known whether the curve concerned was located inside the building horizontally (as on a ground-plan) or vertically (as a ceiling). Noone knows why but the Renaissance humanists reached the conclusion that the term *absis* in his classical source meant arched ceiling. Bonfini's text in several places exemplified that interpretation of the term apse. The most important is that in the "Averulinus-translation"⁸⁸ Bonfini translates Filarete's Italian *voltura*⁸⁹ as *absis*

(apse). But in *Rerum Ungaricarum Decades* we also find a sentence where *absis* means an arched ceiling. "*Cum ultra processeris, varie mansiones in excelsam absidem convexe*" — writes Bonfini (App. II.b) that is correctly translated by László Geréb as "proceeding further on, we find high rooms with arched ceilings".⁹⁰

All this clearly means that in the Eastern wing of Buda Palace, the room beside the library (or the second library) could certainly not have had a semicircular ground-plan, but must have had an arched ceiling. The walls were straight as shown by the ruins of the foundation-wall explored during the excavation of Buda palace.

Bonfini mentions *diaeta* in direct connection with the above sentence, generally referred to in Hungarian translation as an assembly room.⁹¹ This interpretation is contradicted by the fact that in the description of the Villa Laurentinum of Pliny the Younger the humanist of Buda could find an almost lexically exact definition of *diaeta*. It was a private suite⁹² of several rooms which, in addition to the bed-room and living-room, contained a dining-room suitable for everyday use and for receiving friends. ("*Est in hac diaeta dormitorium, cubiculum . . . et cotidiana amicorumque cenatio*"⁹³ . . . *est et aliud cubiculum.*")

In the description of the Buda Palace the *diaeta* mentioned by Bonfini, was not an assembly room but one of the King's private suites in the Palace which was possibly in the Southern, or South-Western wing of the building.

In *Rerum Ungaricarum Decades* (App. II. b) Bonfini mentions *heliocamini* in the same part of Buda Palace. This expression can also be found in Pliny's letter,⁹⁴ modern translations call it a "sunny place of Southern exposure" or a "sun-parlour". However, Bonfini did not. A comparison of the "Averulinus-translation" and the Italian Filarete⁹⁵ text clearly shows that Bonfini was of the opinion that the Greek *eliocaminon* was the equivalent of the Italian *loggia*.

Averulinus-translation: Filarete text:

139 v. "*Conscensis iam scalis quadratum quendam locum offendet columnis circumstructum in eliocamini speciem. . . Ultra eliocaminon porticusest, qua, varia mansiones adentur. . .*"

"*E salita questa scala, si truova uno luogo quadro il quale e in colonne come dire un loggia. . . e per questa medesima loggia, il quale portico va alle luoghi e stanze. . .*"

The *eliocaminon*, that is the loggia was located in the South Western wing of the Buda Palace but it probably could not be identical with the loggias that surrounded the court of honour which in the "Averulinus-preface" (App. I.) Bonfini calls *obambulatio*, in the *Rerum* (App. II. b) *ambulacrum*. Bonfini mentions *heliocaminos*, too, in connection with King Matthias's buildings in Vienna: "After the occupation of Vienna (King Matthias) had hanging gardens, and loggias (*heliocaminos*) built in the castle as well as marble cisterns into which he conducted water through pipes." (App. II. b)

The majority of the architectural technical terms used by Pliny the Younger can also be found in the writing by other authors. Terms describing various parts of the villas and the gardens frequently occur in the writings of Cicero⁹⁶ and Varro.⁹⁷ Others occur in Pliny the Elder's *Historia Naturalis*.⁹⁸ Passages generally describing the floors in Book XXXVI. mention the various techniques of decoration, for example *opus emblematicum* and *opus vermiculatum*.⁹⁹

Bonfini must have known this source well. It was also available to him, he could even use it in Matthias's Court since it was in the Corvina Library.¹⁰⁰ Bonfini used these expressions despite the fact that he had not received much help from Pliny the Elder in understanding their precise meaning. Therefore he once again turned to the original Greek or Latin metaphor — as it was proved by J. Zlinszky and M. Zlinszky-Sternegg¹⁰¹ — also in the case of *postes insuper emblemata conspicui*. The *opus emblematicum* really means intarsia decoration as proved by a comparison of the Averulinus codex and the parallel Filarete passage.¹⁰² The latter also makes clear that Bonfini applied the term not only to wood but also to metal and enamel inlay. There is no doubt that *postes* was used by Bonfini to mean door, more precisely, the leaves of doors. In *Rerum Ungaricarum Decades* discussing the double entrance of Unfinished palace in his epigram he clearly calls the bronze door-leaves ornamented with the deeds of Hercules *postes* (App. II. b). In this, too, he follows Pliny the Elder, who uses *postis* the plural door-jamb, meaning door-frame as well. (*Historia Naturalis* XVIII. 37, 142.) In the "Averulinus-preface" Bonfini calls these *valvae* (App. I).

A comparison of the Italian Filarete text and the Latin translation makes clear that when describing the *Villa marmorea* that stood in garden of Buda Palace Bonfini mentioned the *columnea embri-*

catae (App. II. b) he has fluting columns in mind. In the "Averulinus translation"¹⁰³ he translates Filarete's *colonne di poco rilievo a canale*¹⁰⁴ as *columnae embriate* in Latin. Scholars so far have neglected the fact that Bonfini was thoroughly familiar with *De architectura* by Vitruvius. In the Latin and Greek architectural terminology, in more than one places, he used Vitruvius's technical terms. Let me mention just one of the many examples.

In *Rerum Ungaricarum Decades* Bonfini mentions that King Matthias planned to have triglyphs under the eaves of the façade on the building (the so-called Unfinished palace) whose main entrance was decorated by bronze reliefs depicting the deeds of Hercules. (*In fronte subgrundis tectorum triglyphos subiicere decreverat*) (App. II. b). The use of the expression "triglyph" itself does not mean that Bonfini was familiar with Vitruvius. However, the comparison of the "Averulinus-translation" and the Italian Filarete text proves that Bonfini was even more familiar than Filarete at least with the book by Vitruvius which describes the characteristic components of the Doric entablature.

Bonfini does not literally translate the sentence in Filarete-treatise describing the front of the Banco Mediceo in Milan that "on it there is a wooden entablature in the antique style with clay heads"¹⁰⁵ but diverges from the Italian original, by using genuine Classical technical terms, thus explaining the real meaning of Filarete's *all'antica* entablature. For he writes that "the upper section of the house at the eaves is crowned by a finely elaborated protrusion made of wood, this is decorated by triglyphs and different metopes."¹⁰⁶

Averulinus-translation: Filarete text:

<p>"<i>Domus in fastigio ad subgrundia elaboratissima quadam lignae prominentia coronatur, cui Triglyphi: metope variaeque sunt ornamenta</i>"</p>	<p>"...ha una cornice alla fine della sua altezza fatta all'antica, di legname, sotto la quale sono varie teste di terra."</p>
--	--

Bonfini — in a completed translation — took over the use of the technical terms *prominentia*, *subgrundatio*, *triglyph* and *metope* from the chapter describing the Doric entablature by Vitruvius.¹⁰⁷

Describing the Doric entablature Bonfini shows remarkable knowledge rare in a humanist. One

cannot rule out the possibility that the building of a main-entablature with triglyphs mentioned in the *Rerum* was actually planned for Buda Palace. This might have happened in the period between 1487–90 when Bonfini was a member of the Court of Matthias and had a chance to learn the models and designs of the scheduled building. If this was really the case, it would have had a great significance in the history of architecture; it would mean that a complete system of Doric columns was planned in Hungary earlier than in Italy. According to the present state of research Bramante was the first to use an entablature of Doric columns in Italy in 1502, on the *Tempietto* in Rome.¹⁰⁸

De architectura by Vitruvius was almost certainly in the Corvina Library, for, as we know that work was published in print already in 1486. Hungarian scholars,¹⁰⁹ also keep on a record a manuscript of Vitruvius about which it can be assumed that it was taken to Constantinople together with the other books from Corvina Library and from there, found its way to the Budapest University Library in the 19th century.

I handled this MSS with the secret hope that perhaps it was the copy that might also have been used by then humanists and architects at Buda. During a more thorough examination of the book, however, it turned out that the MSS is a copy made in 1463 deriving from the family of Medieval Vitruvius manuscripts, that could not possibly be identical with the one Bonfini used. The spelling in Bonfini's text is different from the spelling of the MSS in the University Library. Bonfini wrote *metope*, this word in the MS of the University Library is in the form of *metopha* or *metophe* (e.g. fol 45. v). This seemingly minor difference means according to the experts that the medieval ancestor of the University Library's Vitruvius was the *Harleianus MSS*¹¹⁰ in the British Library while that of the volume used by Bonfini was the *Amiatius MSS*.¹¹¹ It is therefore likely that Bonfini worked from the first printed Vitruvius copy (published in Rome in 1486) following the spelling of the latter. It presumably was also available in the Corvina Library.

In conclusion it would be true to say that Bonfini took over the Greek and Latin architectural technical terms primarily from the letters of Pliny the Younger, from Vitruvius, as well as from the works of Cicero and Varro, from the *Historia Naturalis* by Pliny the Elder, interpreting some in keeping with the original Greek metaphors.

b) The Humanist technical terms of sculpture and other crafts

The humanists at the Buda Court writing about Renaissance sculpture were familiar as a general and compulsory textbook, with *De institutione oratoria* by Quintilian. In one of its chapters the author elaborates in detail the Latin terminology of sculpture in order to illustrate better the versatile material of rhetoric by describing the material used by the other (minor) arts. He points out in this context that like rhetoric metalworker (*caelator*) also uses versatile materials, gold, silver and bronze. The activity of carving (*sculptura*) is practised on wood, ivory, marble, glass and the precious stones "... if I ask what materials are used by the sculptor (*statuarius*) they say: bronze. If I ask what material is used by the vase-making master (*excusor*), whom the Greek call *chalkeutiken*, they again answer: bronze, though there is a great difference between vases (*vasa*) and the bronze statues (*statua*)."¹¹²

The antecedents of Quintilian's terminology is in Cicero,¹¹³ and in full detail in the *Historia Naturalis* of the oft-mentioned Pliny the Elder. This work is an ancient Encyclopedia of the Natural Sciences whose five books discuss the visual arts and describe various minerals and the methods of their use by human hands. In the 34th book, in connection with copper he discusses the various ways of using bronze. In the 35th book when describing the minerals which are suitable for making paints he writes about painting, in the 36th book in connection with marble he discusses stone and marble-statues and architecture in general. In the same book the discussion of clay leads him to refer to the making of brick and pottery statues. In the 37th book in connection with the precious stones he describes the making of gems and their history.

Sculpture in bronze — according to Pliny is art of modelling, casting and engraving of bronze, (*statuaria, fingendi, fundendi, caelantique aeris scientia*).¹¹⁴ Pliny discusses *sculptura* most extensively when describing types of marbles, he speaks about the history of sculpture in marble (*marmore scalpendo*). Working in bronze is never called *sculptura* by Pliny or other respected Roman authors however he even classifies artists according to the various types of material. A characteristic feature is that, for example, if a Greek sculptor worked with both bronze and marble as, is the case

with Phidias, then he is noted in the book on metals as a *statuarius* and as marble-sculptor in the book of marble.¹¹⁵ Pliny — and in general the best orators — are consistent also in using different verbs in connection with *statuaria* and *sculptura*. The bronze-sculptor “is modelling” (*fingere, effingere*) and engraves (*caelare*), the marble-sculptor and the gem-maker carves (*sculperere, scalpere*) and polishes (*polire, expolire*). Thus Pliny writes: “*Signis e marmore, gemmisque poliendis etiam scalpendis atque limandis Naxium diu placuit ante omnes*”. Naxos stone had long been favoured for the carving, burnishing and polishing of marble-statues and reliefs.¹¹⁶

The verbs *fingere* and *effingere* mean another kind of sculpture in Pliny: *plasticen*¹¹⁷ (in Greek: *plastic*) that can best be translated as modelling. In the 35th book of his work Pliny says that the highly respected “Varro praises Pasiteles for he calls modelling (*plasticen*) the mother of metal-work (*caelature*), bronze sculpture (*statuaria*) and marble and stone-carving (*sculptura*), since despite the fact that he mastered all these crafts he would not start anything without previously making a model” (*nihil unquam fecit antequam finxit*).¹¹⁸

Petrarch was the first humanist who studied the classic meaning of the technical terms in art and proved that the restoration of their original meaning was possible through a careful examination of classical writings. It is due to this that we can learn the exact definition of *plasticen* from him and no one else: “One of these crafts imitating nature by hand is called *plasticen*. It involves working with gypsum, wax or soft clay.”¹¹⁹ For the short definition he used several passages by Pliny as source since he considered it very important to revive technical terms that lost their meaning in the Middle Ages to light again. He undertook a difficult job aiming to provide a picture of the work of the sculptors of antiquity which his contemporaries and successors could follow.

He realized that no term was available in the classical authors that corresponded to sculpture. *Signum* applied to sculptures and reliefs but he must have found it disturbing that it had much wider meaning than modern sculpture. In Cicero's fourth speech against Verres known as *De signis* he not only discusses sculpture but also coins, reliefs, bronze vases, figurative and decorative goldsmith works, and even paintings.

The other term for sculpture used by the classical authors was *simulacrum* that primarily meant

statue of a god. Petrarch was warned off its use by the Vulgate Latin that had expropriated the term to mean of *idol*.

Finally Petrarch decided to choose *statua* as the key word in his dialogue on sculpture *De remediis utriusque fortunae*. This was facilitated by the fact that in the Bible it means statue¹²⁰ not only bronze but regardless of the material. Petrarch was aware however that in Cicero and the other classical authors *statua* in most cases meant only bronze sculptures. This is also indicated by the fact that in the dialogue, in connection with Lysippus the sculptor, he uses the adequate classic verb, *fingere*, and when mentioning the gem-engraver Pyrgoteles he says *sculperere*. Petrarch's friend and close disciple, Dondi, discussing Roman buildings, bronze and carved sculptures makes a clear distinction between *statua* and *sculptura*: “*Edificia dico vetera et statuas sculpturasque*. . .”¹²¹

The classic use of terms attracted the attention not only of the humanists but also artists with a humanist education. Ghiberti who was first to sum up in Italian the chapters on sculpture by Pliny the Elder always called working in bronze *statuaria*.¹²²

The humanists of the Hungarian Renaissance Court also considered it important to express and interpret the various Renaissance Arts following the example of classical authors. In our sources we also find writings whose authors took care to express the various skills in good Latin, in the terminology of Quintilian and Cicero.

I mean to refer to the author of the so-called “Dalmata deed of gift” who — as I mentioned before — formulated his first sentence dated July 25, 1488:

“We, King Matthias. . . recall in our memory that our subject Ioannes Duknovich de Tragurio *statuarius sive marmorum sculptor* should be given recognition as he deserves for his unique talent and outstanding skills. . .” (App. IV.) It is obvious that in this sentence — as above with Dondi — we must translate *sive* as a disjunctive between *statuarius* and *marmorum sculptor*. This is quite common in classical Latin.¹²³ The two nouns therefore cannot have the same meaning but following the terminology of Quintilian and Pliny the Elder it covers two, different types of skills. It is obvious that King Matthias thought highly of Giovanni Dalmata's work in both bronze and marble. That is why he granted him the Castle of Majkovec. The consistent classic use of terms is expressed by the fact that

the two verbs which in Pliny the Elder on the one hand mean bronze-sculpting (*effingere*), and on the other describes the activities of the marble-sculptor (*expolire*). That is why we find in the Deed that what the artist brought was useful to the King in the casting of bronze and the polishing of marble (App. IV).

Statuarius in relation to Dalmata is worthy of attention since art historians do not list him among sculptors in bronze. This is understandable since none of his bronzes have survived the Turkish occupation. We know very little about his life and work. It took many years to find out something about his marbles through a collation of the information in the Deed, his two, signed marble works and data discovered in Dalmatian archives. That he was active in Hungary was shown by Jolán Balogh¹²⁴ on the basis of stylistic studies relying on authentic works which, without exception, are of marble. Lately there has not even been a suggestion that he may have worked in bronze although this was not always so.

Kornél Fabriczy an outstanding student of Renaissance sculpture active at the turn of the century, spoke of Dalmata also as working in bronze.¹²⁵ He mentioned Dalmata in connection with the bronzes in Buda listed by Bonfini in his description of Buda Palace in the "Averulinus-preface" and in his *Rerum*. He mentions the Herculean Bronze statues (*Herkuleas statuas*) in the courtyard in front of the Palace (*propyleum*). (App. I.) In *Rerum Ungaricarum Decades* Bonfini takes note of several bronzes at Buda. According to him three pedestrian (that is not equestrian) bronze statues (*pedestres tres statue*) stood in one of the courts. They represented János and László Hunyadi and King Matthias. In the centre of the court of honour there was a bronze fountain (*ex aere*) with a figure of Pallas Athene. At the northern entrance of the palace there were two bronze nudes (*due ... ex ere statue nude*) (App. II. b). According to Fabriczy "when it comes to the statues at the Royal Palace at Buda,¹²⁶ primarily Hercules and the two naked doormen, as well as Pallas Athene of the fountain in the palace courtyard the choice is between the two masters from Trau, Giovanni and Jacopo."¹²⁷

To understand this it is necessary to know that according to one of the 17th century sources a certain Jacobus Tragurinus Dalmata also made bronzes for King Matthias.¹²⁸ According to this source this master was the creator of those bronze

statues which Sultan Soliman looted at Buda in 1526 and took with him to Constantinople.

The same document also tells us that Jacobus Tragurinus Dalmata *ex aera fusili, artificiose coflaverat* the statues and that as *architectus et statuarius* he restored Miklós Báthori's castle at Nógrád. Fabriczy considered it unlikely that two such outstanding sculptors came from the small Dalmatian town of Trau and then both played an outstanding role in the Court of the King of Hungary. He presumes that the 17th century Istvánffy-report confused the Christian names and thus Jacopo Tragurino could be eliminated¹²⁹ and Giovanni Dalmata was therefore also a sculptor in bronze.

There is so much confusion around the bronzes of Ioannes Duknovich Tragurio that I cannot undertake to clear it all up in this work. Here all I want to point out is that I consider Giovanni Dalmata to have worked not only in marble but *also* in bronze, based on the reliable sources of the humanists of King Matthias who used a consistently classic terminology. One can also include Francesco Arrigoni who in almost all the epigrams on Leonardo's Sforza equestrian statue consistently calls a bronze statue *statua* or *statura equestre*. (App. III. b.)

Bonfini uses the classic terminology when he speaks about the artists who were invited from Italy to Hungary by Matthias or Beatrice. In the "Averulinus-preface" (1487–88) he commemorates them as follows addressing his words to Matthias: "You search for the best bronze sculptors (*statuarii*), clay modellers (*plasticos*) and painters (*pictores*) and order them to attend you gardeners (*topiarii*) gather able to trim trees in a uniform shape and carpenters (*atriensesque fabri*), and quarries (*lapicidinae*) and gold mines (*aurifodinae*) are carefully searched for. Marble is carved everywhere (*scalpuntur ubique marmora*), to supply the largest building works." (App. I.)

About 5–8 years later (between 1490–96) in *Rerum Ungaricarum Decades* Bonfini, talking about Queen Beatrice, writes about the same craftsmen as follows: "Sparing no expense he invited outstanding craftsmen from Italy and established skills (*artes*) previously unknown her. He invited from Italy craftsmen (*artifices*) for high (annual) wages. These included painters (*pictores*), sculptors in bronze (*statuarii*), clay modellers (*plastici*), medallists (*caelatores*), silversmiths (*argentariique fabri*), stone carvers (*lapicide operarii*), and architects (*architecti*)." (App. II. b.)

When translating these many aspects were

-onsidered and I was not in all the cases a hundred per cent certain. Perhaps Bonfini himself was not always certain, especially when he wanted to write about a trade whose equivalent he could not find unequivocally find in the classic sources.

Thus, for example, in the case of *plasticus* it can be taken for granted that with this term Bonfini took over the Petrarcan interpretation of worker in clay, modeller relying on a passage in Pliny the Elder. I am strengthened in this opinion by the fact that when Bonfini translates the Italian text¹³⁰ in the Averulinus codex on means necessary for modelling he uses the expression *plastica* (Fol. 170. v).

Caelatores may mean the chiseller of various kind of metal work in Cicero, Quintilian and Pliny the Elder.¹³¹ I am inclined to believe that Bonfini used this term to refer to the medallists who created beautiful medals and coins for King Matthias. This is backed by the fact that Sabbadini, the outstanding scholar of Renaissance Latin considers the verb *caelare* to be the specific term used for medal-making.¹³²

As far as I know *lignarius* as a trade does not occur in classical authors, therefore Bonfini had to use Medieval Latin. The translation of *atensis fabri* would be doubtful if it had not been Bonfini himself in *Rerum* suggested that the atrium-makers are carpenters and joiners. Bonfini called those timber constructions *atrium*, which King Matthias had erected on top of the walls of Sigismund facing the Danube. The building included dining rooms, bedrooms, boudoirs, studies and offices (. . . *atrium murorum minis impositum ex lignario opere confectum, ubi triclinium, cubiculum, preterea apodyterium et paulo retractius lucubratorium graphiarumque locum perfecit.* . .) (App. II. b).

The above text reveals that Bonfini did not know precisely what *atrium* must have meant to Romans. Some texts for example one of Cicero's letters¹³³ suggested that it was a separate building including several rooms.

In the course of my research, especially at the beginning, I found it striking that the humanists

close to King Matthias made no use at all of L. B. Alberti's *De re aedificatoria* when establishing their terminology. This is all the more interesting for when designing buildings not only architects but also humanists, bore in mind Alberti's principles. Therefore, it seems obvious that they used the beautifully illustrated *De re aedificatoria* available in two copies in the Corvina Library.¹³⁴

I believe I have found the explanation for the phenomenon in the fact that Alberti's attitude toward the classic artistic technology greatly differed from that of the humanist of King Matthias. Alberti's approach was described by Onians when discussing the humanist artist's relationship with Vitruvius: "Though recognizing Vitruvius's inestimable value, Alberti had criticized him for using a language that was Greek for the Latins and Latin for the Greeks and consequently could be understood by nobody. Alberti is determined to avoid this in his work by paying great attention to his Latinity. Not only are his constructions more Ciceronian than those of Vitruvius but he replaces Greek technical terms with others of Latin derivation."¹³⁵

However, the Italian Humanists living in Hungary for a longer period of time, being Neoplatonists, endeavoured to achieve just the opposite of what Alberti had set as his aim. They were impressed by Vitruvius's elegant Greek and they tried to restore this where this was possible. Bonfini also smuggled in Greek expressions into his text even in places where he could possibly have found better Latin words. Alberti's aim was the linguistic revival or restoration of Latin antiquity, the Neoplatonist humanists however endeavoured to revive Greek and what they thought were Plato's ideas. This makes it understandable that they looked on Alberti's technical terms with suspicion rather than with confidence since they could never know when they encountered Latin expressions which Alberti had taken over not from the reliable authors but which he had created himself to replace Greek terms he wished to avoid.

APPENDIX I

Antonio Bonfini: "Averulinus preface"

Accedunt et alia quae Maiestatem tuam non minus illustrant teque et Corvinum et Romanum Caesarem esse plane testantur; praeclaris enim delectaris aedificiis et his praesertim quae vetustatem aemulantur. Nam cum Syllam, Pompeium, Lucillum et Agrippam, item Augustum, Corvinum Messalam, multosque Romanos insana opera fecisse lectitaris, quae illorum magnificentiam referrent, non sane aequo animo pateris, Princeps invictissime, te hac aedificiorum magnificentia superari, sed priscam architecturam in lucem revocasti; et hoc praesertim tempore, dum breves utriusque imperatoris exiguntur induciae ne ingrato otio cessare videaris, quando nemo te unquam impune vidit otiosum, ad excollendas politicas artes animum convertisti. Et quamvis his artibus belli pacisque tempore, quam nunquam fortasse praelibasti, confectus curis animus tuus mirifice recrearetur, quia ab aedificando nunquam desistere visus est, nunc tamen vel maxime his operibus incumbit quae cum antiquitate decertent, ne qua in re illi cessisse videatur. Disquiris statuarios, plasticos pictoresque optimos undique accersi iubes; coeunt undique topiarii atriensesque fabri; lapicedinae studiosus quam aurifodinae quaeruntur; scalpuntur ubique marmora ut maximis satisfaciant operibus. Pannoniam olim barbarorum aream, ac gentium ludum undiquae incursum, in qua praeter temporarios pagos vastationisque nihil fere cernere erat, tot praeclaris aedificiis exornasti, ut ea potius destinatione aeternitatis, quam temporaria mora erecta spectentur. Apud Vicegradum arcem cum rure aedificasti, praeter quam Danubius defluit, tanto sumptu et amoenitate praeditam, ut Lucullanam villam superare videatur. Distinctae sunt ibi regis et reginae mansiones; distincta sunt triclinia cubiculaque cum procestris, diurna et nocturna; magnificae coenationes collaqueatis contignationibus irradiantes. Ad haec auratae porticus et amoenissimae zetae (≡ diaetae) marmorei fontes magno sumptu absoluti, fenestrae superbissimae et cratefactae, iocunda sphaeristeria, munitissimaeque regalis gazae apothecae, elata item subdivalia marmoreis ornata fontibus. Neque horti desunt et xisti violis odorati amoenaque gestationes buxetis undique conviridantes. Ad haec frigidariae atque caldariae cellae; item hypocaustum et cum unctuario baptisterium. Nonnullae zeteculae specularibus et velis obductae sunt, et necubi religio cesset, aedicula ornatissima. In prelisque; locis marmorea et aurata podia prominent, unde late prospectari licet. In villae latus regalium amphibolarum gyneca secedent. Dietae multo auro corruscant. In hortis viridantes perpetuo scenae tanto laxamento spatientes, ut volentarii vicem praestare possent. Neque minus spectatorem distrahunt virides euripi, piscinae, gymnicus agon, et hypodromi praeter Danubii ripam longe producti. Verum haec omnia non ad Visegradum, sed Cumarae, Budae et in multis fere locis longe maiore spectantur. Quid Budensi arce superbius inveniri possit haud facile dixerim, ubi subdivalia plura, fons in area elaboratissimus, aream porticus laxa complectitur, supra porticum obambulatio duodecim coeli signis illustris. Ibi bibliothecam statuisti, ubi non modo quaeque scientiarum volumina, sed stellas et sydera recensere licet. Auget huius gratiam Danubii aequorisque subiecti longus latusque pro-

spectus. Dimitto regales hortos hortorumque domos et topiaria opera; dimitto Herculeas statuas in propyleo stantes; dimitto valvas aeneas tanta arte elaboratas, quae si prosequerer, viderer fortasse potius Maiestati vestrae blandiri et detrahere vetustati, quam vera scribere, quae denegari nequeunt. In arce Viennensi pensiles hortos crexisti pensilique porticu obduxisti, ne corpus die noctuque defatigatum in tempeste confici videatur. Caeteri principes cessante Marte aut venatione aut spectaculis choraeisque sese recreant, tempusque quo nihil praeciosius hac sterili recreatione terunt! Tua Maiestas non ad feras sed homines venandos et aucupandam immortalitatem tantum est intenta, o divinum indefatigabilemque animum, cui si par corpus obtigisset tot bellicis laboribus attritum nihil super esset quo amplius posset gloriari vetustas, et pro dignitate commemorare posteritas. Sed refocillat adhuc refovetque corpus ingens animi magnitudo. Quod dixeris iam viso hoc libro, quem in Latinum mihi traducendum demandasti? Nonne statim, visa pontium ichnographia, de traiciendo marmoreo ponte Danubio, Traiani exemplo, ac de aedificandis plerisque urbibus in Pannonia cogitasti? Quid erecta in sano sumptu sub tuo nomine templa commemorem? Sat pro me Basilicae Albanae Budensesque loquentur, pro quibus sacrorum regum manes pientissimae Serenitati Tuae gratias quotidie agere videntur et beneficentiae tuae se mirifice debere fatentur. Secundum Danubium vivaria tam ampla, et tam perpetuo aggere statuisti, ut inundantem exciperent. Quis non si loci ac temporis ratio habeatur, hoc Romanorum Principum in aedificando audaciam fateatur? Quas ob res cum omnes bonas artes colas, et in primis architecturam, qua nihil ad principalem magnificentiam magis pertinere videtur et Bandinus, mira ingenii dexteritate suavissimus, tuoque numini deditissimus. Antonii Averulani (sic) civis Florentini opus mirabile de architectura nuper ad Maiestatem Vestram attulerit; haud ab re fortasse factum esset putasti, quod e vernacula lingua in Latinam quam primum traducendam curasti, quandoquidem hinc magnam cum Romana antiquitate certandi copiam tibi oblatam esse duxisti et hoc enim Tua Serenitas omnem symmetriae rationem omniumque aedificiorum structuram accipiet. In qua quidem traductione, ne opus evilescat, si Latinis aliquantum vocabulis inhaesero, patitur quaeso aequo animo Vestra Serenitas me non minus doctorum quam imperitorum et Vestrae dignitatis ac mei nominis habere rationem: ego autem in traducendo hoc utar temperamento, quo dilucidati simul et latinitati satis facere studebo. Quod etsi severa lividave potius censura me praestitisse negarit, officiosae tamen voluntati est aliquid indulgendum. Illud saepe memoria repetat Maiestas Vestra, quod publice quandoque dictitat, verecundiam proba debilitare ingenia, et audaciam confirmare perversa.

Averulinus Antonius, De architectura libri XXV ex Italico traducti et Mathiae regi dicati ab Antonio de Bonfinis. Praefatio, fol 3r—4v. Venezia, Biblioteca Nazionale di San Marco. MS. 2796.; Ed.: Ábel E.—Hegedüs, S., *Analecta Nova ad Historiam Renascentium in Hungaria Litterarum Spectantia*. Budapest, 1903. 55—58.

APPENDIX II

Bonfini: Rerum Ungaricarum Decades — excerpts

a. Ducende Beatricis gratia rex proceres decem miserat, qui singulari pompa et apparatu per Italiam iter facerent. Ex his nemo fuit, qui in urbe quaque nobilissima multiplices abacorum gradus non explicuerit gemmatis poculis et aureis argenteisque vasis oneratos. Varadiensis antistes legationis princeps, qui apud regem pro magnificentia, fide, eloquentia, consilio et ingenii dexteritate inter primos semper habitus et ab Urbinatē duce honorificentissimo exceptus hospitio, in mensa salinum exposuit, quod principem etiam ditissimum in admirationem adduxit. Id monte erat impositum, a latere arbor aurea creverat salino prominens, que pomorum loco gemmis optimisque lapillis onusta pro umbra conspicuo nitore micabat; in monte latebre affabre facte, que gemmarias apothecas referebant; item aureum prochyton, cui emissorie loco fistule draco prostabat anhelans; e conchyliis huic corpus erat prominebatque arduo capite; ad pedes in spiras aureas caudam revocabat; gemmata insuper ansa tegmentum oris in fastigiate testudinis morem sesquipedale consurgebat; cetera ex auro omnia; supra editissimam basim tripedalis moles excreverat. Alii quoque college certatim suas opes ostentarunt. Omitto superbissimos habitus, exultam inventutem et honestissimum equitatum, que omnia nostri temporis spectacula superarunt.

b. Postquam autem regina venerat, mensas et vivendi modum excoluit, fastidia domorum humilitate magnificas cenationes, exulta triclinia, aurata cubacula introduxit, regem a popularitate revocavit, ianitores foribus apposuit assiduos, interceptit faciles aditus, regiam maiestatem ad servandum longe ambituosus decorum redegit. Statis regem temporibus in auditorium prodire ac ius dicere monuit. Scythicis Italicos mores inseruit et Latinis quoque epulis oblectavit. Varias, quibus olim carebat, artes eximiosque artifices ex Italia magno sumptu evocavit. Quare pictores, statuarii, plastici, celatores et lignarii argentarii que fabri, item lapicide operarii et architecti ex Italia conducti insanaque his impensa salaria; divinus hinc cultus adauctus, edicula regia accitis e tota Gallia Germanique cantoribus exulta, quin et olitores, cultores hortorum agricultureque magistri ex Italia educti; qui caseos etiam Latino, Siculo Gallicoque more conficerent, evocati. Adiecti quoque histriones et mimi, quibus regina nimium indulset; item monaule, utricularii, choraule ac citharedi. Invitati etiam muneribus poetae, rhetores et grammatici, qui falsi opinione sua miseros longe musas, quam adduxerint, in Italiam reduxerunt. Has omnes Mathias mirifice coluit aluitque; Pannoniam alteram Italiam reddere conabatur. Viros quaque arte prestantissimos undique disquisivit conduitque. Astronomos, medicos, mathematicos iuris que consultos dilexit; ne magos quidem et nigromantes abominatus est; nullam artem contempsit unquam.

Contra Ungari politice culture ac deliciarum expertes hec omnia egre ferre, insanos damnare sumptus, regiam maiestatem quotidie incusare, quod pecunias ludibrio haberet, vectigalia ad meliores usus instituta in res futes vanas que erogaret, a priscorum regum parsimonia et frugalitate descisceret, patrios et severos mores exueret, aboleret antiquos ritus et ad Latinas, immo Gotalnicas

delicias effeminatos que mores plane transfugeret. Mussitare quoque nimis uxorium et externos non modo aurum, sed principis indulgentia universum quotidie regnum populari; multa quoque obloqui et in malam partem accipere. At divus ille princeps omnium bonarum artium parens et fautor ingeniorum Ungaricos vulgo mores damnare, rusticitatem Schythicam et incultam vitam publice taxare, inhumanos passim ritus abominari, urbanitatem sensim introducere, proceres cum nobilitate ad politicum cultum hortari, iubere domos pro facultate magnificas erigere, vivere longe civilius ac sese mitius cum peregrinitate gerere, quam ante preter omnium opinionem abominabantur. Ad hec igitur omnia exemplo suo imprimis omnes invitavit.

Budensem arcem, ubi preter magnifica Sigismundi edificia nihil spectatione dignum erat, excolere adorsus est, retractiorem aulam nimis exornavit, quippe qui a Danubii parte ediculum statuit hydraulicisque organis, item sacro fonte duplici marmoreo et argenteo decoravit, collegium adiecit honestissimum sacerdotum; supra bibliothecam statuit mira utriusque lingue fecunditate completam; cultus quoque librorum luxuriosissimus. Ante hanc cubiculum est in absida curvatum, ubi celum universum suspicere licet, que spectat ad Austrum. Palatia erexit haud parum a Romano luxu differentia, ubi laxa triclinia, procita cubacula que superbissima, item laquearia ubique varia et aurata multa insignium varietate distincta; postes insuper emblemate conspicui insignes que camini, in quorum fastigiis quadrigae ac multa Romanorum stemmata sunt sculpta, infra hypothece thesaurique, ad solis exortum varie cenationes et cubacula, quo altioribus scalis et ambulacro sane subitur. Buleuterium hic et dieta. Cum ultra processeris varie mansiones in excelsam absidem convexae; hybernacula estivaacula que multa, item heliocamini et aurate zete, preter hec alta abditaque secreta, argentei lecti argenteae que cathedrae. Ad occasum vetustum opus nondum restauratum; in medio area veteri porticu circumventa, quam duplicia coronant ambulacra, quorum supremum novo que palatium prepositum, qua ad summa triclinia conscenditur, duodecim signiferi orbis sideribus insigne non sine admiratione suspicitur; tessellata vermiculata que pavimenta teruntur, nonnulla encaustica sunt; caldarie passim frigidarie que celle; hypocausta in tricliniis mammatis tegulis obtecta, que non modo colorum pulchritudine, sed animalium confictorum varietate conspicua. In subdivalibus e conspectu pedestres tres statue ex alto non inermes adeuntibus obiciuntur. Galeatus in medio Mathias constitutus hasta clypeo que innitens, cogitabundus; a dextra pater et subtristis a leva Ladislaus. In medio subdivalium fons aeneus marmoreo lacu circumventus, cui Pallas galeata subcincta que imminet. Ad aule huius aditum in anteriore subdivali, quod multo laxius est, hinc et hinc due constitute ex ere statue nude, clypeo, securi ensequae iuxta minantes, ad basim circumsculpta sunt trophaea. In hac igitur quadrata area ante Sigismundi atria constituta vetus a latere palatium instaurare ceperat, quod si prestare potuisset, plurimum de superba vetustate referabat. Geminas huic scaldas adiecerat porphyreo marmore aeneisque candelabris insignes. Ex eodem lapide geminas huic ianuas superstruxerat, quas aenei

postes et affabre facti Herculeisque laboribus admirabiles et non minus a tergo, quam a fronte spectabiles exornabant, quibus illud Antonii Bonfinis epigramma mandavit incidi:

Atria cum status ductis ex aere foresque
Corvini referunt principis ingenium,
Mathiam partos tot post ex hoste triumphos
Virtus, es, marmor, scripta perire vetant.

Contignationes huic insano sumptu destinarat, quibus laquearia aurigantes per ethera planetas continerent erratilesque cursus miro suspectu referrent. In fronte subgrundiis tectorum triglyphos subicere decreverat et, qua posset, arte conspicuum opus efficere. In fontem regie per octo fere stadia pixidatis tubis fistulisque plumbeis aquam subduxerat. Sigismundi ambulacrum, quod totam fere arcem ambibat, ne pari quidem sumptu prosequi cepit. Ille eternitatis destinatione hic temporaria in ambulacro mora edificavit. Laxos longosque ibi tractus instituit, specularia quoque multa, item atrium murorum minis impositum ex lignario opere confectum, ubi triclinium, cubiculum, preterea apodyterium et paulo retractius lucubratorium graphiarumque locum perfecit, sed inventum vesanam ruinam in Danubium minari videbatur.

Extra arcem in proxima convalle horti subiacent amenissimi marmoreaue villa. Huius propyleum columnis tessellatis embrycatisque circumdatum, que aenea candelabra sustinent. Triumphales sunt ville postes et triclinium cubiculumque cum laquearibus et fenestris usque adeo spectabile, ut lautissimam antiquitatem proprius accederet. Que spectat in hortos, porticus subest; in hortis labyrinthus ex arboribus consitis institutus. Insuper aviaria e peregrinis nostratibusque avibus, que ferrea retia coercebant. In aviariis quoque arbusta fructifereque arbores et nemus item xysti per ordinem digesti variisque arborum generibus circumvallati. Insuper cryptoporticus, prata, lithostrata, piscine. Turres quoque cenaculis ac pergulis obducte, in quibus cenationes cum vitreis specularibus usque adeo iucunde, ut nihil putes amenius. Argentatis villa tegulis connecta. Quin et in ulteriore Danubii regione in Pestano agro ad primum lapidem suburbanum habuit ne minore quidem amenitate delectabile, ubi a curis animum relaxare mos erat. Item in Budensi agro alterum sibi erat suburbanum ad tertium lapidem, ubi sylvestrium ferarum amplissima sane vivaria spectabantur; magna quoque hic cicurum copia. Ad salinarum erat tertium non procul ab urbe Buda.

Sed quis ea pro dignitate referre poterit, que ad Regalem Albam in dive genitricis basilica moliebatur, ubi sacrorum sunt monumenta regum; totam enim non modo instaurare, sed multo prestantiorem efficere conabatur et prestitisset eximius ille princeps, ni mors immatura e medio sustulisset. Magnam imprimis aram longe pristina laxiorem fundare adortus, ut hic patrique Mausoleum constitueret. Huc etiam Elisabethe parentis pientissime corpus non multo ante vita defuncte transtulit, ut parentibus hic et fratri

sibique sacellum dicaret, opus artificiose testudinis ac eminentissime e quadrato lapide inchoatum, quod in convexa absida iam consurgere ceperat totque circum fornicibus obstructum est, ut acerrimum quoque superet ingenium et, quando in palude situm est, altissima iacta habet fundamenta. Tam insanum igitur molitur edificium, ut hoc duntaxat uno cetera superiorum regum opera obscurare videatur. Ad Vicegradum priscorum regum arcem in editissimo loco sitam subiacentem regiam sic amplificavit, sic hortos vivariis ferarum et piscinis excoluit, ut edificiorum superbia alia quoque superare videatur. Apparatus hic Attalicos et laxa triclinia, ambulacra tectorio opere candidissima et fenestras superbissimas cernere erit. Hic horti fontesque pensiles, qui porphyreo marmore aeneoque solio culti sunt.

Si ultra progrediaris, Tatam offendes, que meo sane iudicio ceteris arcibus anteferri in tanta brevitate potest; hic enim e perpetuo crassoque aggere convallium aqua sistitur, stagnat ac lacum iugerum septenorum fere milium passuum efficit. Pistrine ad emissorium aque frumentarie ex ordine novem, que arcu coherent et nunquam bello auferri queunt. Arcis forma in astragali speciem duplici muro, propugnaculo et fossa munita; brevis inter porticum area, quam aurate cenationes magnificaque cubacula circumstant; laquete contignationes multo auro celaturaque. Emisse lacu aque sepe resistitur et piscinas haud invita facit innumeras; magna luporum et carponum copia. Duo utrinque pagi non ignobiles dueque basilice. Circumstant saltus quoquo versum patentissimi, qui ne mediocrem quidem ferarum copiam alunt. Non procul hinc a Danubii ripa Romane legionis vestigia pleraque supersunt, que adhuc pre loci amenitate et feracitate soli Latine gentis coloniam vocant. Paulo supra ad caput insule Cumara conspicitur spatii sane laxioris, cui subdivalia patentiora, capaciora triclinia et diversa ubique laquearia gravissima quidem impensa constructa. Bucentaurus quoque ad velificandum Danubium ex ligno constructus; in atriis simulacrum, ubi triclinium, proceiton et cubiculum, ubi andronicon et gynecium inter puppim et proram late compactum.

Preterea Vienna capta pensiles in arce hortos, heliocaminos marmoreosque subducta aqua fontes fecit. Frigidarie caldarieque celle in pensili solo confecte. Inferius quoque hortos excoluit; cavee avicularum et aviaria ferreis retibus obducta; factum in secessu nemus topiariaque loca, ambulatorie circum porticus vitium texture convexe; supra menia produxit ambulacra ad spatiandum nimis idonea. De faciendo Danubio ponte (etsi per vitam licuisset, fortasse prestitisset) Traiani Caesaris invitatus exemplo, qui prope Sinderoviam marmoreo Istrum ponte traiecit, cuius nonnullae adhuc pylae supersunt, cogitabat. Addebat animum architectura, quam tribus sane mensibus Antonius Bonfinis in Latinam e materna lingua traduxerat. Cetera, que per arces regias et basilicas exedificare fecit, opere longioris esset rite enarrare.

Antonius de Bonfinis: *Rerum Ungaricarum Decades*. ed. I. Fögel et B. Iványi et L. Juhász. Budapest. IV. 1941. p. 67, 135—138.

APPENDIX III.a

Francesco Arrigoni's letter to Lodovico il Moro

fol. 167 r Illustrissimo Signore, essendo anchora io stato pregato, che me volessi sforzare secondo la tenuta delo ingenio mio celebrare la statua equestre: che have facto fare V. S. cum qualche epigramma: non solo presto, ma ancora volentieri lo ho facto. Prima perchè sapea che faria cosa molto grata a V. S., celebrando cum mei versi
 5 tale statua poi perchè e laudabile et gloriosa cosa scrivere de tanto et così prestante Duca: finalmente perchè ogniuno e tenuto honorare et laudare el suo Signore vivo et morto seriei overo, e stato tale: che sia digno nonsolo de essere da tutto honorato ma etiam dio amato. Et si la
 10 mente mia non gabba spero che quista sia opera divina, che per mezzo de questi epigrammi io sero recolto da V. S. overo in sua propria casa, overo de suoi nobilissimi generi, overo de suo carissimo nepote, overo ad qualch officio: como ferria de ⁴Cancellaria, o de altra cosa non multo dissimile, che recerca doctrina
 15 et ingenio, a dentro de Milano o dovunque altrove piacisse a V. S. perchè volentieri fidelissime et cum omni cura studio et diligentia gli serviria. Si me vole per legere et insignar in casa achiunque se volgia, non do la palma ad alcuno altro: perchè sempre ho lecto ad grandi signori. Tra li altri ala serenissima Regina de Hungaria,
 20 et ancora ad ipso Re, poi alo S. Don Francesco d'Aragona per fin che vixè, poi ali figlo che furo delo S. S. don Arrico d'Aragona modo ad uno figlio delo S. S. Duca de Calabria. Si per legere publicamente in qualunche se volgia loco: posso dio gratia satisfare bene ali auditori. Si me vole
 25 per scrivere in rima: qui ancora posso satisfare a V. S. si per scrivere in omni genere de verso latino: non solo meditatamente, ma ancora extemporalemente, forse gli piacero: come pote videre per questi pochi epigrammi deli quali omne glorioso signore forte si dilecta como quelli imperatorij Romani: unde Martiale fece la
 30 opera sua da tutti li latini mirabiliter laudata, perchè contene la vita li customi, li studij, li vitij, le virtu de tutti li mortali: non solo li egregij facti de quilli Imperator Romani. Et certo e proprio cosa de nobilissimo Principe haver piu homini docti li quali possono subito mettere
 35 omni cosa in verso: overo de ipso Principe, over de qualunche altra persona se volgia, o facetia

o cosa grando, o caso, o miraculo, o piancto, o riso, o cose adverse e prospere, o vizij o virtuti: finalmente quanto se dice et fa in questa breve et fragile vita: La memoria dela quale milla altra
 40 cosa in perpetuo conserva: excepto che li boni docti cum lo suo erudito et polito scrivere. Si me vole per scrivere in prosa: forse non gli dispiaceremo se volesse optime; overo orationi overo historie: non che Milano non abundiPrincipi
 fol. 167 v ⁴⁵ pi quanto piu ne hanno ne verriano, et maxime deli suoi: como io so uno de quelli per esser deli Arigonij: si me vole per Scribano overo Cancellarj: qui tento ancora li libri de Cuncto, et insieme fazo lofficio de Canzelero. Finalmente V. S. me pote operare securamente ad omni exercitio et cosa operasse, o fora di Milano: che V. S. piu
 50 ogni di me serra et leta et contenta: pure che se digni acceptarme una volta per suo homine et fidele servitore: como spero in dio fara. Et perchè io a tempo novo ho deliberato levarmi de qua: prego V. S. de gratia se digni farmi significar de sua voluntate: perchè forse non piacerdoli mia servitute: andaro a quilli che me acceptarano volentieri. Ad V. S. me recommando et pregola voglia lo judicio de quisti Epigrammi mei da ipso Alexandrino et me Francisco homini doctissimi et de omni altro agregiamente erudito: decori generatione se alcuna altra cita.
 60 Mandato manu propria abeunda Neapoli XXV. febraro.

Lo S. Duca Borso dono a quillo che fece soli quatro versi ala statua sua quatro milia ducati io per tanti Epigrammi mei et si diversi et non inferiori forse: non aspecto tanta liberalitate de V. S. non perche ipse non possi questa et
 65 multo maiore, et non sia solita: ma amo basta tanta facultate: che posso traducere la vita mia como povero cavagliere, che me fece lo S. Re de Hungaria insieme cum mia mollier, dovunque piacerà a V. S. perchè ame basta: quanto ipsa necessita recerca et non piu. Perche non multa
 70 ricchezza fa lhomo beato: ma solo lanimo.

Franciscus d'Arigonibus
 domino domino
Sforcie Baroni Ducis
 (to)tius italie optimo
 . . . singulari ac praecipuo

APPENDIX III.b

Francesco Arrigoni's epigrams

- fol. 168 r**
1. Ego sum ille Franciscus Sforcia vocatus,
qui militaris atque civilis rei
scientia, tantas brevi paravi opes.
Et nomen immortale. Filij mei
Pietas equestrem erexit hanc statuam.
 2. Statuam vides Francisci Sforcie. Hanc
Ludovicus erexit pius natus meus.
Omnia habitus hic est honor semper viris
Hans aliqua vis, aut longa viciabit dies
Fortasse, gestarum sed a me gloria
Rerum, occidere nomen meum nunquam sinet.
 3. Fortasse potuit reddere are meos vultus
Pietate filij mei.
Sed fama loquitur magnitudinem rerum
Quas gessi ego omni gratia.
Nam que, rogo, gens tam remota, cui non sit
Nomen meum notissimum?
 4. Francisco mihi Sforcie secundo
Nulli laudibus ocij togati.
Aut belli, Ludovicus hanc equestrem
Erexit statuam: mea propago
omni parte suum exprimens Parentem.
 5. Hoc auro statua collita plurimo
Franciscum simili corpore Sforciam
Conatur cupido reddere seculo.
Exquisita ac consilia illius
Quia tam multa domi gessit item foris.
 6. Historia centeno efferre volumine
Vulgo fama loqui res memorabilis.
Ast unis Ludovicus soboles pia
Effingit genitorem tribus his suum
Vultu, consilio, rebus, uti palam est.
 7. Haud certe mea virtus statuis eget,
Ut nec clara Ducis facta laconij,
Sed nati pietate
Hac sum expressus imagine.
 8. Nullo potest auro quispiam
Effingi, opus namque est animis bonis
Hec sunt enim simulacra vera
Quae vere referunt hominum figuras
 9. Num Scopas fecit statuam hanc equestrem?
Num Polycleetus? Phidiasne? num tu
Hanc Myro? Lysippene condidisti?
Num simul omnes?
 10. Aut hanc ipse Pyracmon
Cum bronte et Steropi suo
Alta excudit in etna
Aut Volcanus imaginem.

11. Non hic humane quaequam effigies sapit artis.
Sed divinum animumque manumque.
Nubibus hec igitur ascissis defluxit olympo
Quidni? Nam omnino hec nova res est.
- fol. 168** 12. Delapsum celo Scutum fatale putate
Et phrygio arma Duci
Et nos hanc statuam celo venisse putamus
Sforcia magne tibi.
13. Exprimit hec statua effigiem Ludovici paternam
Historia clava patris acta depingit
Tu representas animum corpusque Parentis
Et gloriam eius aemularis eternam.
14. Mars Iovis Pallasque soror celestibus astris
Hanc statuam manibus composuere suis.
Et magna excoluit Franciscus Sforcie laude
Martortis pugnans, palladiumque togam.
16. En Mediolanum Franciscus Sforcia verus
Si vox huic dotus si vigor esse suus.
Jam desiderio, jam longo solvere luctu
Nam licet ora Ducis ipsa videre tui.
17. Mille voluminibus fulvoque exculptus in aere
Vivo, nec expers nominis ulla mei
Seu gens, seu tellus, quam sol accedet, in uno
Sed melius vivo te Ludovice tamen.
18. Ut desiderium vulgi solarer, Equestrem
Hic Ludovice tue me statuere manus.
19. Hec est effigies eius qui laudibus orben
Implevit propriis, qua Tirhys ambit himnis.
20. Hanc erexisti statuam Ludovice Parenti,
officium ut faceres hac quippe parte tuum.
21. Aspice terra Ducem quem longo tempore luxti
Hec debes nato tam pia dona meo.
22. Venit ab Elysiis Franciscus Sforcia Campis
Hoc nati pietas, hoc valere manus
23. Hoc nati pietas, hoc me ars effinxit in aere.
Fama viget, oculo mens data corpus eterno.

Paris, Bibliothèque Nationale, ital. 1592. fols. 167r—168 v.

APPENDIX IV

“Dalmata Deed of Gift” (July 25, 1488. Vienna)

Nos Mathias etc. Memorie commendamus — Quod nos ad singulare, illud ingenium preclaramque artem fidelii nostri Magistri Joannis Duknovich de Tragurio Statuarii sive Marmorum Sculptoris, debitum ut decet respectum

habentes, et quibus non modo hic apud nos, verum apud reliquis quoque orbis Principes insignem laudem meruit et gloriam, considerantes etiam quam utilis nobis in effingendis expoliandisque statuis futurus sit et quantum nominis etiam,

sua arte et industria in similibus operibus ad nostram et totius Regni nostri gloriam adjiciatur, et quid item fame et laudis rerum felici Marte gestarum nobis ydem huiusmodi suis operibus vel post cineret laturus sit et relinquat, horum igitur intuitu virtutem Castellum Maykovez vocatum in comitatu Crisiensis habitum, quod alias a manibus quorundam subditorum nostrorum propter notam quamdam infidelitatis quam per id temporis manifeste incurrissent, demonstrabantur armis expugnari feceramus, et quod tandem tamquam optimo iure ad nos devolutum, ob fidelia et multiplicia servicia fidelis nostri Egregii Blasii de Raska prouisoris curie Castri nostri Budensis etc. eidem perpetuo possidendum contuleramus, quodque postea per quamdam constitutionem per nos

eum eodem Blasyo factam rursus ad manus nostras recepimus, simul eum villis possessionibus etc. — Memorato Magistri Johannis suis heredibus et posteritatibus universis de consensu et beneplacita voluntate Illustrissime Domine Beatricis Regine consortis nostre carissime de manibus regis dedimus, donauimus et contulimus etc.

Datum in Arce nostra Viennensi in festo beati Jacobi Apostoli anno Domini 1488.

Ed. Kukuljević Sakcinski, I.: *Leben Südslawischer Künstler*. Agram, 1868. Heft I. S. 70.

APPENDIX V

Francesco Bandini's letter from Vác

Jacobo Salviato Franciscus Bandinus P. S. D.

fol. 70 v Paucis ante diebus quam diem videret extremum Simon ille noster tuas acceperat litteras, quibus summa fuerat affectus letitia. Et cum longius abesset a me in quadam villa regis que dicitur Vicegrado, quo suspitione pestis accesserat, eas ad me magna cum iocunditate miserat, ut simul et affectionem erga se tuam et eloquentiam cernere potuissem. Accingebatque se tibi pari epistola respondere. Profecerat enim aliquantulum in licteris, ad quas ingenium optimum ac experientia rerum et diligentia simul sibi magno adiumento fuere, ac letus admodum spem etiam quam primum ad vos redeundi concipiebat. Sed dira fata omnibus adversa magnanimis eum statim in morbum pestiferum impulerunt. Namque VIII. kal. Augusti gravi febre correptus signoque apparenti in inguine sinistro notatus, tamquam si fulmine percussus fuerit, uno momento prostratus est viresque eius omnes quasi penitus defuere. Quo audio per unum ex famulis meis qui ei ministrabant, illico ad eum susceptis possibilibus / remediis provolans altero die perveni, inventoque eo non sine summa anxietate prostrato non sine summo dolore collacrimavi. Adhibitis deinde statim remediis tam fisicis quam cerusicis eum non solum dolore levarunt sed a febre mundum penitus reddiderunt, adeo quod spem magnam salutis ipse concepit. Ego autem cum vidissem cetera signa salutis optima, urinam vero turbulentissimam et de punto in punctum peiorem fieri, mortem propterea suspicatus, eum, ostendens illi quod (?) ut potius gratus appareret domino de salute, quam alio iminenti periculo, confiteri comunioneque sanctissimam suscipere feci. Quod cum fecisset invicto omnino animo summaque cum devotione, statim se moriturum vaticinatus est et diem et horam precise predixit. Quem cum variis sermonibus cohortari studerem, excelso animo me vicissim

fol. 71 r

mirabilibus argumentis admonuit, quibus non acerbam sibi asserebat mortem sed iocundissimam. Que omnia collegi et tibi cum presentibus litteris mieto. Nec erit grave tibi illa patri ac fractribus eius ostendere, ut susceptum dolorem aliquo modo levare valeant. Conditoque deinde testamento sicuti filius familias, se totum ad sanctissimos sermones, / et ad contemplationem futurae vite convertit. Sedatisque undique diversis medicamentis doloribus IIII Kalendarum Augusti in ortu solis loquendo, ac de misericordia divina frugalitateque humane vite disserendo tanquam angelus expiravit. Nec pretermiserat usque in finem cibum nec potum nec alia que sibi ad corpus reficiendum porrigebantur. Nihil fetoris ac turpitudinis in corpore eius aut in vultu apparuit, nihil timoris in animo, nihil horrendum ab eo visum est. Sed excelso animo sine ulla voce aut querimonia usque ad extremum spiritum se continuit. Nec in tanto periculo fuit inmemor patris nec fratrum amicorumve, quos omnes me litteris consolari rogavit. Me vero antequam clauderet oculos per octavam hore partem longius a se dimisit invitum, asserens satis periculi in eius infirmitate suscepisse, quod in morte maximum esse propter contagionem affirmabat. Ego autem sepulcrum eius in maiori ecclesia honestissimo in loco preparaveram, cerimoniasque funebres possibili pompa exequi feci, que omnia diligenter et abundantibus omnium lacrimis perfecta fuere. Ego tum dubius vite, anxius morte tam cari fratris, persecutus etiam ab his qui me male fecisse / affirmabant quod illinc eum infirmum non extrassissem cum principes illuc venire tentarent, relictis bonis omnibus que ad eius servitium portaveram, dimissis tribus famulis, qui mecum in eius cura fuerant, cum abundantia pecunia ut peregrinari possent et se gubernare et fugere mortem, navem condescens ad alia loca me contuli, ubi solus uno cum famulo in domo deserta dolore ac lachrimis sociatus usque in hunc diem discurri. Nunc autem

fol. 72

quasi securior factus summa curo cum diligentia ut antequam ulterius labatur tempus lapis sepulcri Simonis nostri prout faciendum instituit disponatur. Ceterum in dies quicquid pietas erga eius memoriam postulabit pro viribus conabor efficere. Te autem hortor iocundissime frater, te enim mihi moriens loco sui Simon ipse dimisit, quod haud te erubescere non dubito, ut te primum, deinde patrem, postremo fratres et amicos consolari quoad potes velis, existimesque

simul cum ipsis me fore vobis semper fratrem amantissimum filiumque obedientissimum. Ita Deus omnibus salutem ubique concedat. Vale. Datum Vacie. Idibus Augusti MCCCCLXXX. Paris, Bibliothèque Nationale Ms. lat. 7869, fols. 70v.—72. Published by Kristeller, P. O.: Francesco Bandini and his consolatory dialogue upon the death of Simone Gondi. *Studies in Renaissance Thought and Letters*. Roma, 1956. 434—435.

APPENDIX VI

Francesco Bandini's epistle from Naples

Francisci Bandini de Baroncellis in laudem neapolitane civitatis et Ferdinandi Regis brevis epistola ad amicum

f. 3. Molto sollecita- et caldamente mi stimoli, amico caro, per le tuo lettere, debba ripatriarmi et tornare a Fiorenze, repetendomi la soavità /
3v della patria, il dolce amore de'parenti, la excellentia de la città e' piaceri d'essa et le commodità infinite di quella, et quasi meco adoperi come se a me fusino incognite tutte sue simili conditioni, che pure debbi sapere che, mentre io in quella da giovinetto fui intento ad ogni liberale arte forse più che alchun altro buon tempo fa, presi di sue dolcezze et commodità
4 ampla/mente con rilassato animo, non dimittendo alcuna maniera di solazzi che in essa o sue circumstantie prendere si potessino. Io dalla vista delle cose nobili della città et delli edifici magnifici pigliavo sommo piacere, e spessissimo li andavo vedendo et contemplando acutissimamente l'arte et le conditioni tutte di quelli. Niuno luogo celebrato da moltitudine / di cittadini o donne tralasciavo ch'io non visitassi, per avere in quelli giocondità dello spectaculo di molte ornate presentie. Niuno artigiano di sottile ingegno et di acuto mestiero quasi v'era con chui io non havessi cerco d'avere conoscenza, spesseggiando di rivedere tutto giorno loro opere et ragionando sovente con quelli di mestieri loro.
11 La città è in sul lito marino di cerchio di miglia tre in forma di luna di quarterone posta, la metà piana alla marina da basso, il resto in soave piaggia, in modo che più forte et più bella assai se ne rende; le mura della terra sono antiquissime et integre che pure quelle reverentia grande le atribuiscono. Da uno canto di /
11v / essa sulla marina è il Castello Nuovo restaurato dal gloriosissimo Re Alfonso di edificio et munito più che alcuno altro mai vistosi, inexpugnabile, con uno arco triumphale su la porta simile a quelli egregii Romani, con habita-

tioni dentro magnifiche et ornatissime ad habitare di gran principe accomodate dove la Maestà del Re sta per istanza.
13v Gli artigiani sono infiniti et perfecti in ogni mestiero et meglio stanti che in terra ch'io sappi. Qui d'ogni sorte cose, al victo del huomo o al vestito necessaria o delitiosa, ci è in quantità. Se vuoi delle liberali arti exemplo, egli è qui in tutta perfectione, però / che se o theologi o philosophi o poeti o huomini eloquentissimi et erudizi cerchi, qui ne è assaissimi et optimi; se medici o iuristi, qui ne è in gran copia et perfecti più che in niun'altra terra d'Italia. Se musici, sculptori, pictori, architecti, ingegneri et di simili mestieri liberali, qui ne è in tutto colmo, et del continuo la Maestà del Serenissimo Re con ogni sollicitudine et premio attende a condurcerne con continue / scuole di tutte simili arti perfette.
14v
16v, 17 Gli spassi di poi sono infiniti . . . quando alle terre piacevoli datorno chome è Nola, Sorrente, Massa et altri luoghi cultissimi et dotati di tutti i beni, fra' quali Pezzuolo et per la excellentia de' molti bagni ha et per la vista delle mirabili antiquità Romane vi si veggono dà grandissimo dilecto di ciaschuno; quivi Baia / et Miseno et la anticha Cuma, Lucrino e' templi delle Sibille, cose meravigliose, vedere si possono; . . .

Pierpont Morgan Library. New York. Weigle collection. No. 267. f. 3—f. 23. Published by Kristeller, P. O.: An Unpublished Description of Naples by Francesco Bandini. *Studies in Renaissance Thought and Letters*. Roma, 1956. 406—410.

NOTES

- ¹ *Amadio* 1930. 90.
- ² *Berzeviczy* 1908. 218, 231, 253; *Kardos* 1959. 11.; *Dizionario* 1961. 697–98.
- ³ Antonius Bonfini, Symposion de virginitate et pudicitia coniugali. ed. S. Apró. Budapest, 1943. Praefatio.
- ⁴ *Fögel—Iványi—Juhász* 1936. I. VII. *Kulcsár* 1973. 202.
- ⁵ *Clough* 1967.
- ⁶ *Ibidem* 272.: Juste de Gande. Berruguete et la cour d'Urbino. Musée des Beaux Arts. Gent 1967. 60–61. (Exhibition catalogue).
- ⁷ *Clough* 1967. 283.: Oratio is available in the Vatican Library: "Ad illustrium Ducem Federicum Latinae pacis autorem. Oratio Antonio Bonfini pro Peonardo Angelo amico suo unio." Codici Vaticano-Urbinati No. 526. See.: *Amadio* 1942. *Idem*: 1930. 258.
- ⁸ *Balogh* 1966. I. 722.; *Vayer* 1976.
- ⁹ *Balogh* 1966. I. 722.
- ¹⁰ *Berzeviczy* 1908. 136.. See *Kulcsár* 1973. 127.
- ¹¹ *Bonfini* (ed. 1936–41). IV. 67.
- ¹² *Feuer-Tóth* 1974/2. 110–114, 121, 125–127; *idem* 1975. 27–33, 44, 49–52; *idem* 1981. 16, 35, 215, 216.
- ¹³ *Spencer* 1972. I am grateful to Professor J. R. Spencer for providing me with a xerox-copy of the letter and epigrams of Francesco Arrigoni and for permitting their publication.
- ¹⁴ Paris. Bibliothèque Nationale. Ital. 1592. vols. 167r–168v. I hereby thank to Ede Weigand for rewriting and translating the letter and poetry of Arrigoni.
- ¹⁵ Klára Csapodi-Gárdonyi was kind enough to examine Arrigoni's writing and declare that she was not familiar with this calligraphy in the humanist literature known in Hungary.
- ^{15a} Several poems have been written on the Sforza-Equestrian statue *Aggházy* 1976. 15.
- ¹⁶ *Kardos* 1955. 13.; *Balogh* 1966. I. 646, 651.
- ¹⁷ *Berzeviczy* 1908. 20, 177, 254.; 1475: *Berzeviczy* 1914. 27.; 1477.: *Dipl. Eml.* 1877. II. 530, 1479; *Berzeviczy* 1914. 43.
- ¹⁸ *Dipl. Eml.* 1877. III. 229, 243.; *Berzeviczy* 1908. 350.
- ¹⁹ *Berzeviczy* 1908. 177.
- ²⁰ *Kristeller Iter.* I. 264–268; II. 257, 264. I am grateful to Mrs Ritoók for her assistance in the identification of Arrigoni.
- ²¹ *Balogh* 1966. I. 646, 653.
- ²² *Huszt* 1925. 58.
- ²³ *Kristeller* (Bandini) 1956.
- ²⁴ *Idem* (Gondi 415 ff.
- ²⁵ Ficino, Opera. Basileae, 1576. II. 1320. *Huszt* 1925. 54.
- ²⁶ *Kristeller* (Gondi) 1956. 412; Count Maddaloni is identical with Diomede Carafa, see *Balogh* 1966. I. 660.
- ²⁷ *Kristeller* *ibidem*, *Balogh* 1966. I. 651.
- ²⁸ *Kristeller* (Gondi) 1956. 413 and *Balogh* 1966. I. 654.
- ²⁹ *Kristeller* (Gondi) 1956. 425–426.
- ³⁰ King Matthias's letter to Pope Sixtus IV (Dec. 14. 1480) *Fraknoi* 1875. II. 76.
- ³¹ Paris. Bibliothèque Nationale. Ms. Lat. 7869. fols. 70v–72.: *Kristeller* (Gondi) 1956. 434–435.
- ³² *Balogh* 1966. I. 598, 610.
- ³³ The "ecclesia maior" at Visegrád has since been destroyed. Oral communication by Miklós Héjj.
- ³⁴ According to an oral communication by Miklós Héjj or tomb-fragment at Visegrád that could be identified with the figures of the Gondi-tomb has not yet been discovered.
- ³⁵ *Balogh* 1966. I. 596 ff.; *Feuer-Tóth* 1981. 8.
- ³⁶ *Kristeller* (Gondi) 1956. 415/12.
- ³⁷ *Balogh* 1966. I. 654.
- ³⁹ Antonius Bonfini, Symposion de virginitate et pudicitia coniugalis. Ed. Stephanus Apró. Budapest. 1943. (Bibl. Script. Med. Rec. Aev.). K. Pajorin: Bonfini Symposionja (Bonfini's Symposion). Irodalomtörténeti Közlemények LXXXV. (1981). 511–534.
- ⁴⁰ *Feuer-Tóth* 1981. 20 and 23 pictures.
- ⁴¹ *Balogh* 1986. I. 500.
- ⁴² *Ibidem* I. 635.
- ⁴³ *Filarete* (ed. 1965, 1972.)
- ⁴⁴ *Balogh* 1966. I. 494/1st note; *Kulcsár* 1973. 198–199.; *Koltay-Karstner* 1974. I am grateful to Tibor Klaniczay for calling my attention to the above-mentioned and other works.
- ⁴⁵ *Kristeller* 1942.
- ⁴⁶ *Idem* (Bandini) 1956. 395–410.
- ⁴⁷ *Gombrich* 1967. 78.
- ⁴⁸ *Huszt* 1925. 50; *Koltay-Kastner* 1974. 22.
- ⁴⁹ *Gombrich* 1967. 72.
- ⁵⁰ *Baxandall* 1971. 112–113.
- ⁵¹ *Tateo* 1965. 99, 234, 245.
- ⁵² Pontano, G., Opera omnia. Venetiis, 1518. 128 r, 140 r.
- ⁵³ Ficino, Epistole XI. Opera. Basileae, 1576. I. 944.
- Quoted by: *Garin* 1941. 98. See: *Chastel* 1954. 61, *Feuer-Tóth* 1974/1. 18.
- ⁵⁴ Alemanno Rinuccini's Preface to Philostratos: "De vita Apollonii" (1473). Published by *Gombrich* 1966. 139–140.
- ⁵⁵ Cicero, De or. 34. 158.
- ⁵⁶ Poggio Bracciolini, Oratio in laudem legum iuris civilis: In: *Garin* 1941. 11.
- ⁵⁷ *Gombrich* 1966. Alemanno Rinuccini is one of the first Neoplatonists who manifested on interest in the artistic progress of their age, see: 54. note.
- ⁵⁸ During Bandini's stay in Naples the secretary to Don Alfonso, Beatrice's brother was G. Pontano: Percopo, E. La vita di Giovanni Pontano. Archivio storico per le Provincie Napoletane. XV. (1936). 143–144.
- ⁵⁹ Pliny the Elder, Nat. Hist. XXXIV. 16., Livius, XXXIX. 6. 7.
- ⁶⁰ Pliny the Elder, *ibidem* XXXV. 52.
- ⁶¹ *Alberti* (ed. 1966) VI. 3. 455.
- ⁶² Livius XXXIX. 6. 7.
- ⁶³ *Kardos* 1955. 12.
- ⁶⁴ Aristotle, Et. Nich. IV. 1122b.
- ⁶⁵ Pliny the Elder, Nat. Hist. XXXIV. 16.
- ⁶⁶ Cicero, Philipp. IX. II. 14. See: *Baxandall* 1971. 57/12 note.
- ⁶⁷ Livius, XXXVII. 56. See: *Baxandall* 1971. 57/13. note.
- ⁶⁸ Augustinus, Conf. VIII. 2. See: *Baxandall* 1971. ib.
- ⁶⁹ Pliny the Elder, Nat. Hist. XXXIV. 17.
- ⁷⁰ *Ibidem* VII. 127.
- ⁷¹ Petrarca, F.: De remediis utriusque fortunae. De statuis. Dial. XLI. In: Opera. Basel, 1582. I. 39. Leonardo Giustiniani's letter to the Queen of Cyprus (before 1446) published by *Baxandall* 1971. 162.
- ⁷² Classical rhetoric called "ars" a skill that could be obtained by practice that was taught and learned according to rules and models. "Ingenium", however, was a gift given by nature that could not be learned. (Quintilianus, Inst. Orat. II. XIV. 5.; X. II. 12.) Concerning their use for the Ancient, Medieval and Humanist periods see: *Kristeller* 1951. 499.; *Baxandall* 1971. 15 ff.; *Feuer-Tóth* 1974/1., *Mezey* 1977. 359.
- ⁷³ Boccaccio, Decamerone VI. 5.
- ⁷⁴ Villani, Filippo: De origine civitatis Florentie, et de eiusdem famosis civibus. Vatican Library, Ms. Barb. lat. 2610. f. 71. Published by *Baxandall* 1971. 145–148. *Idem ibidem* 67. publishes the most important Villani literature.
- ⁷⁵ Alberti, De re. aed. IX. 1.
- ⁷⁶ Aristotle, Et. Nich. IV. 1122 b.
- ⁷⁷ *Balogh* 1966. I. 631. and 631/1. Note.
- ⁷⁸ *Teleki* 1855. 454–455.
- ⁷⁹ Petrarca, Rer. mem. Opera 397. See *Nolhac* 1965. II. 69.
- ⁸⁰ The interpretation of "both emperors" can be debated; *Koltay-Kastner* 1974.21/11. Note says it means Frederic III and his son. According to an oral communication by Péter Kulcsár it refers to the Habsburg and Turkish Emperors.
- ⁸¹ *Tigler* 1963. 18.
- ⁸² *Kardos* 1955. 12, 23.
- ⁸³ *Baxandall* 1971. 11.
- ⁸⁴ *J. Zlinszky—M. Z. Sternegg* 1966. 110.
- ⁸⁵ Antonii Averulini florentini De Architectura libri XXV ex italico idiomate ab Antonio Bonfinio Asculano latine redditi, ad Matthiam Corvinum Hungariae Regem. Venezia. Biblioteca Marciana. Ms. 2796. A microfilm is available at the National Széchényi Library, Budapest. F. M. 1489. See below as *Averulinus translation*.
- ⁸⁶ *Filarete* (ed. 1972).

- ⁸⁷ Pliny the Younger, Ep. II. 17.
⁸⁸ *Averulinus translation* fol. 139r; 140v.
⁸⁹ *Filarete* (ed. 1972) II. 539, 540.
⁹⁰ *Kardos* 1955. 300.
⁹¹ *Ibidem*.
⁹² Pliny the Younger, Ep. V. 6. 20, 21.; Ep. XXX. II. 17. 12.
⁹³ *Idem* Ep. V. 6. 24.
⁹⁴ *Idem* Ep. II. 17. 20.
⁹⁵ *Filarete* (ed. 1972) 538.
⁹⁶ Cicero, *Ad Quintum* III. 1–6.
⁹⁷ Varro, *De rer. rust.* III. 2. 10.
⁹⁸ Pliny the Elder, *Nat. Hist.*, XXXVI. 47. 189.
⁹⁹ *Ibidem* XXXVI. 185.
¹⁰⁰ Pliny's *Naturalis Historia* was available at the Corvina Library in 2 copies. Its shortened version: Modena, Biblioteca Estense, Cod. lat. 437. *Bibl. Corviniana*, 1981. 1981. 57. No. 84, table XXXIII. The other copy is complete: Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. lat. 1951.: *Bibl. Corviniana* 1981. 64. No. 124. A microfilm is available at the Library of the Hungarian Academy of Sciences: 1737/B. In this copy I did not find annotations at the passages concerning architecture.
¹⁰¹ *J. Zlinszky—M. Z. Sternegg* 1966.
¹⁰² *Filarete* (ed. 1972.) 250.
¹⁰³ *Averulinus translation* fol. 171. v.
¹⁰⁴ *Filarete* (ed. 1972.) I. 249.
¹⁰⁵ *Filarete* (ed. 1972.) II. 699.
¹⁰⁶ *Averulinus translation* fol. 171. v.
¹⁰⁷ Vitruvius, *De arch.* VI. 2. 3. VI. 2. 5.
¹⁰⁸ *Rosenthal* 1964. 61.
¹⁰⁹ *Mezey* 1961. 47. 32/a, 1463. *Csapodi* 1973. 393. No. 700.
¹¹⁰ *Vitruvius* (ed. 1955.) I. 215/6 Note.
¹¹¹ *Ibidem* Introduction XVI.
¹¹² Quintilianus, *Inst. Or.* II. 7–12. The work was naturally available in the Corvina Library: National Széchényi Library, Clmae 414.: *Bibl. Corviniana* 1981. 46. 31.
¹¹³ Cicero. In *Verrem* IV. 41. This work was also available in the Corvina Library: Cicero, Marcus Tullius: *Orationes VII. in Verrem*: The Library of the Hungarian Academy of Sciences: Cod. Lat. 2.: *Bibl. Corviniana* 1981. 40. No. 6. Photo: *Corvina* I. 3. table, *Csapodi* 1973. No. 192.
¹¹⁴ Pliny the Elder, *Nat. Hist.* XXXI. 9.
¹¹⁵ *Ibidem* XXXIV. 54., XXXVI. 18–19.
¹¹⁶ *Ibidem* XXXVI. 45.
¹¹⁷ *Ibidem* XXXV. 156.
¹¹⁸ *Ibidem* XXXIV. 34.
¹¹⁹ Petrarca, F.: *De remediis utriusque fortunae. De statu. Dial. XLI.* In: *Opera.* Basel. 1582. I. 39.
¹²⁰ Daniel 3: 1–6.
¹²¹ The text of Dondi's letter is published by *Essling-Müntz* 1902. 45/2–3. *Panofsky* 1960 209/1st note notices that Dondi interprets *statua* and *sculptura* in different ways.
¹²² *Schlosser* 1912. I. 3.: II. 1, 4, 17, 18.
¹²³ Lewis, Ch. T-Short Ch., *A Latin Dictionary* founded on Andrews' edition of Freund's Latin Dictionary. Oxford, 1969. 1714.
¹²⁴ *Balogh* 1980. Literature on Dalmata: *Balogh* 1966. I. 493.
¹²⁵ *Fabriczy* 1915.
¹²⁶ Jolán Balogh made the fullest reconstruction on the Bronze-statues at Buda: *Balogh* 1966. I. 138 ff.
¹²⁷ *Fabriczy* 1915. 184.
¹²⁸ *Ibidem* 156/1. Note.
¹²⁹ *Ibidem* 185.
¹³⁰ *Filarete* (ed. 1972). II. 483.
¹³¹ *Balogh* 1966. I. 509.
¹³² *Sabbadini* 1919. 210.
¹³³ Cicero, *Ad. Quintum* 5.2.
¹³⁴ Of the two Alberti copies of the Corvina: the Olomouc copy (Olomouc, Státní archiv. Domské a Kapitolini Knihovná. Cod. lat. C. O. 330.) was completely written and illustrated in Florence between 1485 and 90.: *Bibl. Corviniana* 1981. 61. No. 106. The Modena copy (Modena, Biblioteca Estense, Cod. Lat. 419.) was probably written in Buda and according to Edit Hoffmann it was also illustrated there.: *Bibl. Corviniana* 1981. 56. No. 79. Though the latter was also made between 1485 and 90, it is probable that for its copying another Alberti MSS. was brought from Italy as Bandini brought with him a Filarete MSS.
¹³⁵ *Onians* 1971. 96.

LIST OF LITERATURE AND ABBREVIATIONS

- Aggházy* 1976. G. Aggházy, M., Leonardo utolsó alkotása és az északolasz—francia udvari műveltség 1500 körül (Leonardo's last work and North-Italian—French Court Education around 1500). Manuscript. Archives of Manuscripts, Library of the Hungarian Academy of Sciences. Budapest, 1976.
Alberti (ed. 1966). Alberti, Leon Battista, *De re aedificatoria.* Ed. G. Orlandi—P. Portoghesi. Milano, 1966.
Amadio 1930. Amadio, G., *La vita e l'opera di Antonio Bonfini.* Montalto Marche, 1930.
Amadio 1942. *Idem*, In *discorso inedito di A. Bonfini.* Montalto Marche, 1942.
Balogh 1960. Balogh, J., *Ioannes Duknovich de Tragurio.* *Acta Historiae Artium* VII. (1960). 51–78.
Balogh 1966. *Idem*, *A művészet Mátyás király udvarában.* (The Art in the Court of King Matthias). Budapest, 1966. I—II.
Baxandall 1971. Baxandall, M., *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition.* Oxford, 1971.
Berzeviczy 1908. Berzeviczy, A., *Beatrix királyné.* (Queen Beatrix). Budapest, 1908.
Berzeviczy 1914. *Idem*, *Beatrix magyar királyné életére vonatkozó okiratok.* (Documents concerning the life of Hungarian Queen Beatrix.) Budapest, 1914. (*Monumenta Hungariae Historica.* I. oszt. XXXIX. vol.)
Bibl. Corviniana 1981 *Bibliotheca Corviniana.* The library of King Matthias Corvinus of Hungary. Written by Csaba Csapodi, Klára Gárdonyi—Csapodi. 2nd, rev. ed. Budapest, 1981.
Bonfini (ed. 1936–41) *Bonfini Antonius de, Rerum Ungaricarum Decades.* Ediderunt: Fögel, I. — Iványi, B. — Juhász, L. in IV Tomus. Lipsiae—Budapest, 193 – 41.
Chastel 1954. Chastel, A., *Marsile Ficini et l'art.* Genève-Lille, 1954.
Clough 1967. Clough, C. H., *Federigo da Montefeltro's Private Study in his Ducal Palace of Urbino.* *Apollo* 86. (1967). 278–287.
Corvina I. Berkovits, I., *Magyarországi Corvinák.* (Corvinas in Hungary). Budapest, 1962.
Csapodi 1973. Csapodi, Cs., *The Corvinian Library.* History and Stock. Budapest, 1973.
Dipl. Eml. Nagy, I. — br. Nyári, A., *Magyar diplomáciai emlékek Mátyás király korából.* (Hungarian diplomatic memoirs from the period of King Matthias.) I. Budapest, 1875., II. ib. 1877., III. ib. 1877., IV. ib. 1878. (*Monumenta Hungariae Historica.* IV. oszt. I—IV. vol.)
Dizionario 1961. *Dizionario biografico degli italiani.* 3. Roma, 1961.
Essling-Müntz 1902. Prince d'Essling et Müntz, E., *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure.* Paris, 1902.
Fabriczy 1915. Fabriczy, K., *Giovanni Dalmata.* In: *Fabriczy Kornél kisebb dolgozatai.* (Minor Essays by Kornél Fabriczy.) Budapest, 1915. 142–190. Originally published: *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen* XXII. (1901). 227–228.
Feuer-Tóth 1974/1 *Feuerné Tóth R., Ars et ingenium.* Korareneszánssz művészetelmélet Janus Pannonius költészetében. (Early Renaissance Art Theory in the Poetry of Janus Pannonius.) *Ars Hungarica* II. (1974). 1. 9–26.
Feuer-Tóth 1974/2. *Feuer-Tóth, R., Il giardino pensile rinascimentale e la Cisterna Regia del castello di Buda.* *Acta Technica* 77. (1974.) 1–3. 95–135.

- Feuer-Tóth* 1975. Feuer-Tóth, R., A budai vár függőkertje és a Cisterna Regia. (The Pensile Garden in the Buda Palace and the Cisterna Regia). In: Magyarországi reneszánsz és barokk. (Hungarian Renaissance and Baroque). Ed.: Galavics, G. Budapest, 1975. 11–54.
- Feuer-Tóth* 1981. Feuer-Tóth, R., Renaissance Architecture in Hungary. Budapest, 1981.
- Filarete* (ed. 1965). Filarete's Treatise on architecture. Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, known as Filarete, translated with an Introduction by J. R. Spencer. New Haven and London, 1965. I–II.
- Filarete* (ed. 1972). Filarete, Antonio Averlino detto il, Trattato di Architettura. Teste a cura di A. M. Finoli e L. Grassi. Milano, 1972.
- Fógel–Iványi–Juhász* 1936. Antonius de Bonfinis, Rerum Ungaricarum Decades. Ediderunt I. Fógel et B. Iványi et L. Juhász in IV tomus. I. Cum Introductione. Lipsiae, 1936.
- Fraknói* 1875. Fraknói, V., Mátyás király levelei. (King Matthias's Letters). Budapest, 1875.
- Garin* 1941. Garin, E., Il Rinascimento Italiano. Milano, 1941.
- Gombrich* 1966. Gombrich, E. H., The Renaissance Conception on artistic Progress and its Consequences. In: idem: Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance. London, 1966. 1–10.
- Gombrich* 1967. Idem, From the Revival of Letters to the Reform of the Arts: Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi. In: Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower. London, 1967. 71–82.
- Husztí* 1925. Husztí, J., Platonista törekvések Mátyás király udvarában. (Platonist Endeavours in King Matthias's Court.) Pécs, 1925.
- Kardos* 1955. Kardos, T., A magyarországi humanizmus kora. (The Age of Hungarian Humanism.) Budapest, 1955.
- Koltay-Kastner* 1974. Koltay-Kastner, J., Filarete. Filológiai Közöny XX. (1974.) 17–37.
- Kristeller* 1942. Kristeller, P. O., An unpublished description of Naples by Francesco Bandini. Romanic Review XXXIII. (1942.) 290–306.
- Kristeller* 1951. Idem, The modern system of arts. A Study in the History of Aesthetics. I. Journal of the History of Ideas XII. (1951.) 496–527.
- Kristeller* 1956. Idem, Studies in Renaissance Thought and letters. Roma, 1956.
- Kristeller* (Bandini) 1956. Idem, An unpublished Description of Naples by Francesco Bandini. In: *Kristeller* 1956. 395–410. (Reprint from the Romanic Review.)
- Kristeller* (Gondi) 1956. Idem, Francesco Bandini and his consolatory dialogue upon the death of Simone Gondi. In: *Kristeller* 1956. 411–435.
- Kristeller Iter* Kristeller, P. O., Iter Italicum I–II. London 1963, 1967.
- Kulcsár* 1973. Kulcsár, P., Bonfini magyar történetének forrásai és keletkezése. (The sources and Origins of Bonfini's Hungarian Story.) Budapest, 1973.
- Mezey* 1961. Mezey, L., Codices Latini medii aevi Bibliothecae Universitatis Budapestinensis. Budapest, 1961.
- Mezey* 1977. Idem, A reneszánsz előtti szép-fogalomhoz. (To the beauty-notion in the pre-Renaissance.) Filológiai Közöny XXIII. (1977.) 351–361.
- Nolhac* 1965. Nolhac, P. de, Pétrarque et l'humanisme. Nouvelle édition, remaniée et augmentée. Paris, 1965. I–II.
- Onians* 1971. Onians, J., Alberti and Filarete. A study in their sources. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXIV. (1971.) 96–114.
- Panofsky* 1955. Panofsky, E., Renaissance and renaissances in western art. Stockholm, 1960.
- Rosenthal* 1964. Rosenthal, E., The Antecedents of Bramante's Tempietto. Journal of the Society of Architectural Historians XXIII. (1964.) 55–74.
- Sabbadini* 1919. Epistolario di Guarino Veronese. Ed. R. Sabbadini. Venezia, 1919. Vol. III.
- Schlosser* 1912. Schlosser, J. von, Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. (I Commentarii.) Zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig herausgegeben und erläutert von Julius von Schlosser. I–II. Band. Berlin, 1912.
- Spencer* 1972. Spencer, J. R., Sources of Leonardo da Vinci's Sforza monument. In: Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'art. (Budapest, 1969.) Budapest, 1972. Tom. II. 735–746.
- Tateo* 1965. Tateo, F., I trattati delle virtù sociali. Roma, 1965.
- Teleki* 1855. Teleki, J., A Hunyadiak kora Magyarországon. (The Age of the Hunyadis in Hungary.) XI. Budapest, 1855.
- Tigler* 1963. Tigler, P., Die Architekturtheorie des Filarete. Berlin, 1963.
- Vayer* 1976. Vayer, L., Galeotto Marzio ismeretlen képmása. (Galeotto Marzio's Unknown Portrait.) Művészettörténeti Értesítő XXV. (1976.) 316–320.
- Vitruvius* (ed. 1955). Vitruvius on architecture. Edited from the Harleian manuscript 2767 and translated in English by F. Granger. Cambridge (Mass.), 1955. I–II.
- Zlinszky–Sternegg* 1966. Zlinszky, J.—Zlinszkykéné Sternegg, M., "Postes insuper emblemate conspicui". Archeológiai Értesítő 93. (1966.) 109–111.

THE PORTRAIT BUST OF A HUNGARIAN QUEEN IN THE ART COLLECTION OF AN AMERICAN UNIVERSITY

by

L. S. DOMONKOS

Almost two decades have passed since the publication of Jolán Balogh's monumental two volume work on the History of Art the at Court of Matthias.¹ These impressive tomes contain an immense store-house of information on every conceivable aspect of cultural history during the reign of Hungary's great Renaissance monarch Matthias Corvinus (1458–1490). Balogh's work will remain for many years an invaluable research tool for any scholar interested in fifteenth century East-Central European cultural history.

Among the many subjects treated in this seminal work is a detailed excursion into the iconography of King Matthias, as well as a discussion of the portraits of the major figures of the Hungarian Renaissance.² Dr. Balogh devotes considerable attention to the various authentic and attributed portraits of both the king, as well as his wife, the Neapolitan born Beatrice of Aragon (1457–1508), who in 1476 became Queen of Hungary. Aside from the well-known late fifteenth century North Italian white marble relief portraits of Matthias and Beatrice, which are on display in Budapest,³ there is according to Balogh, only one other authentic portrait bust of the Neapolitan Princess who became Queen of Hungary. This bust is the work of the renowned Dalmatian born sculptor, Francesco Laurana (c. 1430–1502?). The white marble sculpture, which stands 43 cm tall, can be positively identified as being the likeness of the future Queen of Hungary, because it has the frontal inscription: DIVA BEATRIX/ARAGONIA. Jolán Balogh traced the recorded history of this statue of Beatrice and concluded that it is at present in the John D. Rockefeller Collection in New York.⁴ This information was repeated as recently as the Catalogue of the magnificent exhibit of Hungarian Renaissance art, held at Schallaburg Castle, Austria, in 1982.⁵ As we shall see, this information was already outdated when Balogh's book was published in 1966.

As a result of the rebirth of interest in classical art forms which swept over Italy in the fifteenth century, there was a considerable flowering of portrait bust sculpting, and Francesco Laurana was one of its important practitioners. Laurana is described as a typical court sculptor and apparently specialized in female portrait busts. His gentle, lovely and refined statues of young women are rightly considered among the great treasures of Renaissance sculpture.⁶ Nine of his female portraits have survived into our own century, one however, formerly in Berlin, was lost during the destruction brought about in World War II.⁷ The identity of the young women represented by Francesco Laurana's sculptures have aroused considerable speculation and controversy, because only two of the statues identify the sitter by an inscription. One is the above-mentioned portrait of Beatrice of Aragon, the other is a posthumous bust of Battista Sforza, the wife of Federigo da Montefeltro, Duke of Urbino (1444–1482). This second work of art is preserved in the Museo Nazionale in Florence and has the inscription: DIVA BAPTISTA SFORTIA URB.⁸

Previously it was believed that several of the other busts were representations of the Neapolitan Princess and future Hungarian Queen.⁹ Recent scholarship is far more cautious in these attributions. There is a tentative identification of at least two of the remaining seven Laurana busts. The statue at the Kunsthistorisches Museum in Vienna is probably the likeness of Isabella of Aragon, the wife of Gian Galeazzo Sforza, Duke of Milan (1476–1481). The National Gallery of Art, Washington, D. C. has a bust possibly representing Ippolita Maria Sforza, the wife of Alfonso II, King of Naples (1494–1495). These attributions are not certain, nor is it possible to identify in a satisfactory manner the other Laurana female busts.¹⁰

According to Sir John Pope-Hennessy, one of the leading authorities on the history of Italian

Renaissance sculpture, Francesco Laurana worked in Naples between 1472 and 1474, and it was during this period that the bust of Beatrice was produced.¹¹ The Neapolitan princess was born in 1457 and therefore would have been between 15 and 17 years old at the time she sat for Laurana. Since the resulting statue shows a young woman with quite mature features, we can presume that the sculpture was completed around 1474, the same year that Beatrice became engaged to the King of Hungary. Faced with the prospect of his daughter leaving Naples to live in a distant land, it is not unlikely that King Ferrante decided to commission Laurana to execute her portrait bust, so that at least her likeness would be preserved in his palace.¹² Since the princess left Naples in the fall of 1476 to become Queen of Hungary, there can be no doubt that the bust had been finished by then. Furthermore, the fact that the statue has the inscription of DIVA BEATRIX/ARAGONIA, clearly shows that this work of art was completed before she became Queen of Hungary. By contrast, the white marble relief in Budapest, which was sculptured in the 1480s, carries the inscription: REGINA HUNGARIAE/BEATRIX DE ARAGONIA.¹³

There is no indication that the Laurana portrait bust of Beatrice was ever in Hungary. Its fate from the fifteenth to the nineteenth centuries is uncertain. We do know that sometime between 1855 and 1860 Charles Timbal of Paris purchased the statue in Florence. In 1871 it was bought for 3 000 francs by the great art collector Gustave Dreyfus (1837–1914), in whose possession it remained for over half a century. Sir Joseph Duveen, London, acquired it in 1930, as part of the Dreyfus Collection. According to Dr. Balogh, the Laurana bust of Beatrice was then purchased by John D. Rockefeller and is still in his collection.¹⁴

While writing the chapter on Beatrice of Aragon for my forthcoming monograph on the Age of Matthias Corvinus, my attention was drawn to this Laurana bust in the Rockefeller Collection, and I decided to trace its subsequent fate. My efforts have born fruit and I have been able to locate this authentic portrait sculpture of the Italian Princess, who became Queen of Hungary.

Following a lead in Balogh's excellent bibliography, I discovered that years earlier a Hungarian researcher in America, Dr. György Szabó published a brief but interesting article in 1959 in which he discussed various objects from the age of Matthias Corvinus which have found their way

into American libraries and art collections.¹⁵ He mentioned the volumes of the Bibliotheca Corviniana in the United States, several medals of Matthias and Beatrice at the National Gallery in Washington, as well as other items.¹⁶ Szabó also wondered whether the two Laurana busts in the U. S., namely the one in the Frick Collection in New York and the other at the National Gallery, might be youthful representations of Beatrice. Apparently György Szabó was unaware of the third Laurana bust which in 1959 was still in the Rockefeller Collection. Based on Balogh's information about the bust of Beatrice in the possession of the Rockefellers, I wondered if possibly that statue might have found its way into either the Frick Collection or the National Gallery of Art. The problem was resolved in the summer of 1983.

While on a research trip to Washington, I had the opportunity to examine the Laurana bust at the National Gallery. Based on the photograph of the authentic statue of Beatrice, it was quite obvious that the bust in Washington was not of the future Hungarian queen. Through the research facilities of the National Gallery, however, I was able to gather information which turned out to be invaluable.¹⁷

Based on the data I received, it became apparent that the Frick Collection in New York had in fact *two* Laurana busts, one represents an unidentified young woman and carries the entry of "Bust of a Lady,"¹⁸ the other was the famous statue of Beatrice of Aragon, *formerly* in the Rockefeller Collection. Furthermore, the sculpture depicting the Neapolitan Princess was not in New York, but was on "extended loan" from the Frick Collection to the Art Museum of Princeton University in New Jersey.

Using this information as basis for further inquiry, I contacted the Rockefeller family in order to find out the circumstances under which the statue had come into their possession. I also wrote to the Frick Museum to determine if in fact they were the new owners of the bust of Beatrice, and finally, inquired at Princeton University to ascertain if the statue was indeed there.

According to information furnished by the office of Mr. David Rockefeller, the son of John D. Rockefeller, Jr. (1874–1960), and grandson of the founder of the "dynasty" John D. Rockefeller (1837–1937), the Francesco Laurana bust of Beatrice of Aragon "was given" to the Frick Collection in New York City. Nor further information was

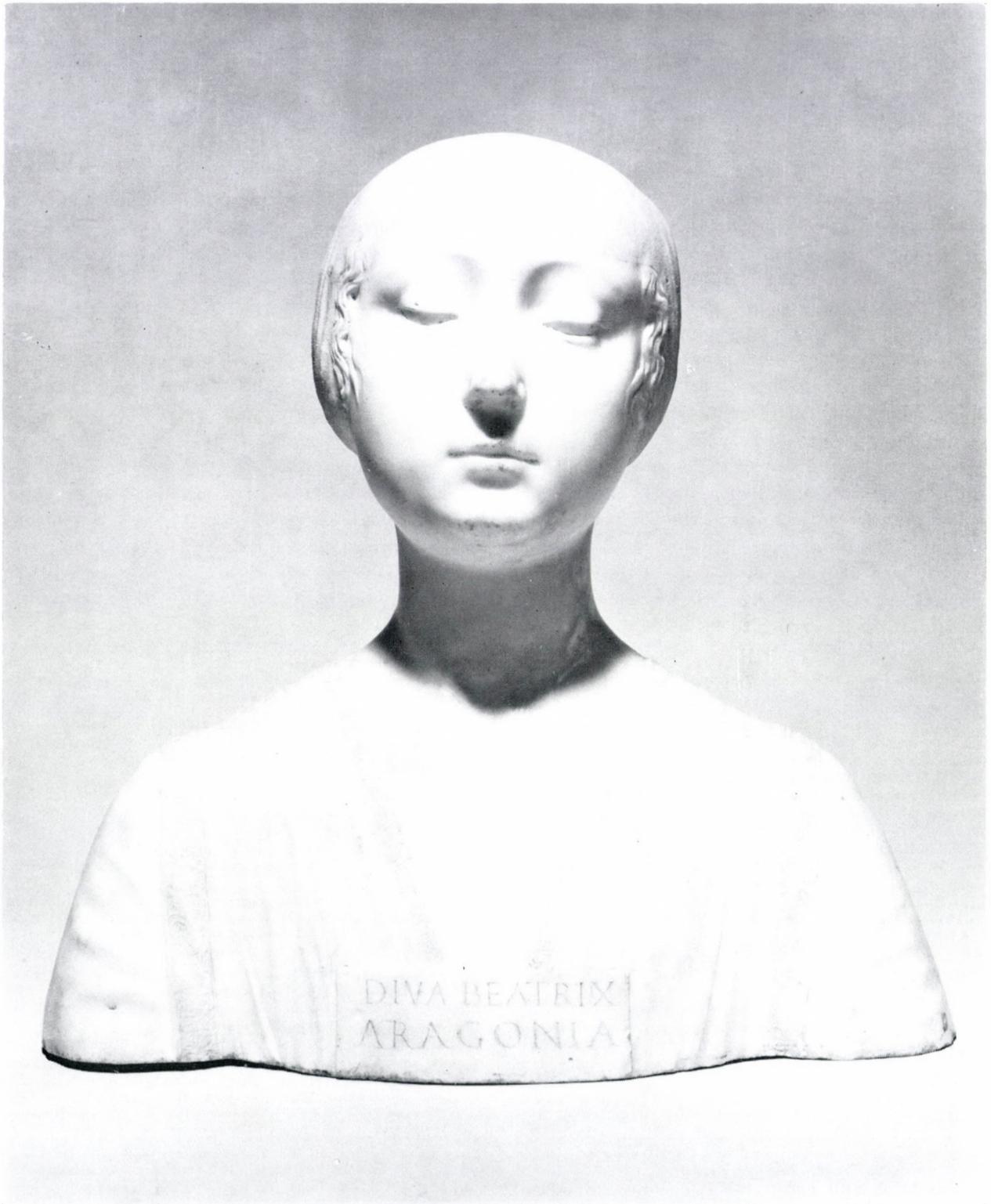


Fig. 1. Francesco Laurana: Beatrice of Aragon. Frick Collection, New York

available as to how and when the statue had been acquired.

Inquiries to the Frick Collection produced more detailed information. According to their records on the provenance of the statue of Beatrice, the bust was acquired from Duveen by John D. Rockefeller, Jr., and not by his father. John D. Rockefeller, Jr. died in 1960 and in his will bequeathed the statue to the Frick Museum, where it was transferred in 1961. It has the accession number of 61. 2. 86. Although the volume of the Frick Collection catalogue devoted to Italian Sculpture published in 1970 describes the other Laurana bust in the possession of the Museum in great detail, the author, Sir John Pope-Hennessy mentions the "Rockefeller Bust" only in passing.¹⁹ A scholarly evaluation of Beatrice's portrait statue will be included in the last volume of the Collection's elegant catalogue, to be published sometime in the future.²⁰

The most recent chapter in the long odyssey of Francesco Laurana's bust of Beatrice was written in 1966, when the statue of the future Queen of Hungary, along with several other works of art, was sent from New York to the Princeton Univer-

sity Art Museum, where it is on display at present. (See photograph). Since the portrait bust is not the property of Princeton, but is there only on extended loan, it does not appear in the Museum's catalogue.²¹ What is fortunate about the recent fate of the statue is that for the first time in its more than five hundred year existence, it is readily accessible to scholars and to the general public.

The reason why the whereabouts of this fascinating statue has eluded most art historians for so long, is quite simple. While it was in private possession, scholars were aware of its existence, but it was not readily available for study or for loan to special exhibits. Even after it left the ownership of the Rockefellers in 1961, it has not been properly recorded in a major catalogue, and thus has not received the notice that this fine work of art deserves.

Although the bust itself never had a direct connection to Hungary, the face of the tragic young woman it represents does give to the statue a special dimension, especially to those who are interested in Hungarian history during the Age of the Renaissance.

NOTES

¹ *Balogh Jolán*: A művészet Mátyás király udvarában, (The Art in the Court of King Matthias) I—II, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966.

² *Ibid.*, I, pp. 705–724; 732–733. See also her study: "Mátyás király ikonográfiája" (The Iconography of King Matthias) in *Mátyás király emlékkönyv*, Imre Lukinich ed., Budapest, 1940, I, pp. 435–548.

³ Szépművészeti Múzeum (Museum of Fine Arts), catalogue no. 6711 and 6712. The reliefs have been on loan to the Budapesti Történelmi Múzeum (Historical Museum of the City of Budapest) since 1968.

⁴ *Balogh*: Művészet, I, p. 716; II, illustr. no. 402.

⁵ Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, Schallaburg '82, (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Nr. 118), Wien, 1982, p. 232, no. 122.

⁶ *Pope-Hennessy, J.*: An Introduction to Italian Sculpture, Vol. III: Italian Renaissance Sculpture, London, New York, 1971, p. 50; See also: *Valentiner, W. R.*: "Laurana's Portrait Busts of Women," *The Art Quarterly*, 5, (1942), 273–274.

⁷ *Pope-Hennessy*: Italian Sculpture, p. 315. The nine busts are found in the following collections: 1. Museo Nazionale, Florence 2. Formerly Rockefeller Collection, now Frick Museum, New York 3. Frick Collection, New York, 4. National gallery of Art, Washington 5. Kaiser Friedrich Museum, Berlin (destroyed) 6. Louvre, Paris, 7. Musée Jacquemart-Andrée, Paris 8. Museo Nazionale, Palermo 9. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

⁸ *Pope-Hennessy, J.*: The Frick Collection—An Illustrated Catalogue, Vol III: Sculpture—Italian, New York, 1970, p. 12. *Valentiner*: "Laurana's portrait busts," 283–284 and Fig. 7.

⁹ *Rolfs, W.*: Franz Laurana, 2 vols., Berlin, 1907, I, 339–343. See also illustrations in *Albert Berzeviczy*: Beatrix királyné 1457–1508 (Queen Beatrice), Budapest, 1908; *Pope-Hennessy*: Frick Collection, p. 12–13.

¹⁰ *Pope-Hennessy*: Italian Sculpture, p. 315. *Valentiner*:

"Laurana's portrait busts," 284–296. Also *Wedgewood R. Kennedy, Pr.*: Four Portrait Busts by Francesco Laurana, Northhampton, Mass., 1962, to be used with care, attributions problematic.

¹¹ *Pope-Hennessy*: Italian Sculpture, p. 314; *Valentiner*, "Laurana's portrait busts," 278, 280.

¹² *Valentiner*: *ibid.*, 284.

¹³ *Balogh*: Művészet, I, p. 288; II, Fig. 403.

¹⁴ *Ibid.*, I, p. 716. Also letter from Frick Collection, August 29, 1983.

¹⁵ *Szabó, Gy.*: „Mátyás-kori emlékek az Egyesült Államokban,” (Relics from the Age of Matthias in the United States), *Fáklya* (Warren, OH), 8 (1959), 6–9.

¹⁶ In the Samuel H. Kress Collection of the National Gallery of Art are two bronze medals of Matthias Corvinus, and one depicting Queen Beatrice. See: G. F. Hill, — *Graham Pollard*, Renaissance Medals from the Samuel A. Kress Collection at the National Gallery of Art, London, 1968, p. 20, no. 83; p. 56, no. 297; p. 94, no. 492. It is an interesting coincidence that these medals were at one time the property of Gustave Dreyfus of Paris, along with the Laurana bust of Beatrice of Aragon. Together with the statue, the bronze medals were acquired by Sir Joseph Duveen. While Beatrice was subsequently purchased by John D. Rockefeller, Jr., the three bronzes, part of a magnificent collection of over 1300 items, were bought by the Kress Foundation and eventually (1957) given to the National Gallery, Washington.

¹⁷ National Gallery of Art: Bust no. A-8. I would like to express my sincere thanks and appreciation to Dr. Alison Luchs, Assistant Curator of Sculpture at the National Gallery for her kind assistance and expert advice.

¹⁸ *Pope-Hennessy*: Frick Collection, p. 9 (accession no. 16.2.1.).

¹⁹ *Ibid.*, p. 12, 14.

²⁰ Letter from the Frick Collection, New York, August 29, 1983.

²¹ Letters from The Art Museum, Princeton University, June 14, 1983 and August 19, 1983.

THE FALL OF PHAETHON AND OTHER DISASTERS: HUMOR IN FAÇADE DESIGNS BY LELIO ORSI

by

J. HOFFMAN

Among the large number of drawings by Lelio Orsi¹ in the *Cabinet des dessins du Louvre*² are several which contain various recondite allegorical subjects. From this group I have discovered four which I believe should be grouped together. In each of these drawings (figs 2–5) one notices the same slightly perplexed youth struggling to control a team of four increasingly rebellious horses, and in all but one, there is the same linking compositional device in the background. The four drawings seemingly chronicle this lad's misadventures as he careens his chariot through the heavens, until in the final scene, his journey comes to an abrupt end and he is "cooled off" from his hot pursuit of immortality. His way is strewn with a formidable array of grotesque shapes, including giants, hags, centaurs, goat-lizards, and gorgons.

Together with these four drawings is a fifth from Windsor Castle (fig. 1),³ revealing the same figure — who has previously been identified as Apollo⁴ — astride his horses and led from the Olympian gate. I believe that these five drawings (and possibly others) form a narrative depicting the Fall of Phaethon and that they are most likely designs for a fresco project commissioned by Orsi's long-term and principal patron, the Gonzaga family of Novellara.⁵

At first glance, the subject appears to be presented in a straightforward manner. Phaethon, masterfully in control of his chariot, is being led out of Olympus by Aurora. He is a heroic type. An abrupt light falls on his torso and reveals his powerful ribcage and muscled arms. His golden hair trails behind gracefully, matching the flowing stride of his feet. He appears delicately balanced on his chariot.

He is Phaethon, who though descended from the gods was not their equal. In the Ovidian narrative (*Metamorphoses* I, 745–776 and II, 1–330),⁶ the story is told that Phaethon, son of Apollo and Clymene, is taunted about his birth by one who

questions Apollo's paternity. Shaken by this disclosure, Phaethon ascends to Olympus to question Apollo directly. In spite of all reassurance by Apollo, Phaethon requests some sign of his Olympian pedigree, some unassailable proof. Apollo promises to grant him any wish, whereupon Phaethon demands to drive the chariot of the Sun across the sky. In vain Apollo tries to dissuade his son, telling him that not even Jupiter himself could control the horses properly. When Phaethon proves unyielding his father acquiesces. Naturally his ride produces one catastrophe after another and ends in his destruction at the hands of Jupiter.

The only proof which would satisfy Phaethon was possession of the chariot. It is the vehicle itself that is a symbol both of Olympian authority and of Phaethon's undoing. Ovid describes the chariot in some detail, citing its golden axles and tires, its ring of silver spokes, and its yoke of chrysolite and jewels (*Meta.* II, 106–110). What a surprise, then, to discover that in Orsi's drawing there is simply no chariot at all. The closest qualifying object is a stylized, semi-circular form devoid of any identifying attributes (such as, for example, a wheel or an axle). More important is its compositional function, as it repeats on a smaller scale the semi-circle *in fondo* which frames the action. On that surface as well, all does not appear to be in order. Why, for example, do the astrological signs reveal themselves only reluctantly, peeking out from behind the wheel? Libra holds her scales like a periscope, searching the water for danger. At either end of this wheel, Scorpio and Cancer announce their presence only by their claws, tantalizing us with their curvacious limbs as if projected from behind a curtain in burlesque theatre.

This deliberate "teasing" is contrasted to what appears to be an involuntary striptease occurring in the foreground. Aurora (*Meta.* II, 113), who may have escaped our attention before and passed as a rather conventional goddess type, is indeed hav-

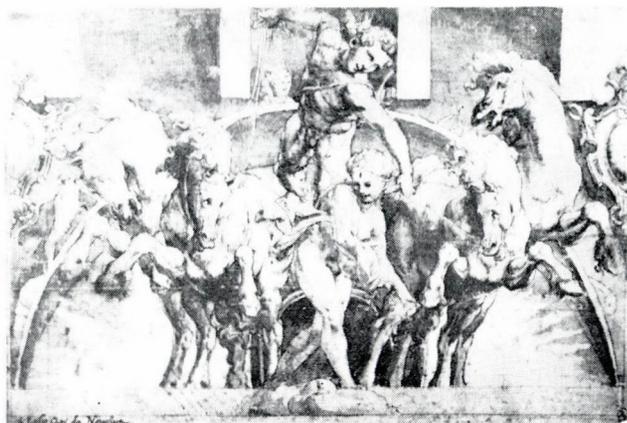


Fig. 1. *Phaethon Yoking his Steeds*, pen, brown ink and brown wash, 135×195 mm, Windsor Castle (after Popham and Wilde)

ing rather a time of it. Her slightly uncomfortable facial expression is most likely the result of a mysterious and unexpected wind that scatters her flowers and raises her toga. Her state is aggravated by her unsuccessful attempt to lower her garments and so be freed from the lecherous stares of the horses, one of whom eagerly twists his head and strains his neck to get a better view. Even Phaethon momentarily loses his aplomb.

In the second scene (fig. 2) Phaethon is again led by a female figure — less self-consciously nude — who carries a torch and a horn of plenty. The horses, which in the previous scene were surging forward as a team, now begin to misbehave, biting one another and turning to sneer at their unwell-

come charioteer. In fact, they do not gallop at all. They, their driver, and the unseen chariot are all being moved by a cloud which appears to roll across the ground, consuming, lava-like, every object in its path. The gods have already turned their back on Phaethon. Jupiter and Mars look away while the third god (Apollo?) holds his head in despair. His Olympian grief is paralleled below by the farmer in the lower left corner who has laid down his agricultural tolls and clutches his face, sensing the imminent destruction.

The chaos begins in earnest in scene three (fig. 3). As a beaming Phaethon (*Meta.* II, 120) struggles valiantly to maintain control of his charges by manipulation of the reins (*Meta.* II, 127), the astrological signs behind him have begun to run amok. Provoked by the zephyrs, Aries (March–April) begins to dash up the semicircle, one of the three heavenly zones mentioned by Ovid (*Meta.* II, 131). This action causes Taurus (April–May) to accelerate his pace and to charge into Gemini (May–June) represented by a pair of reclining lovers. In short, Phaethon's rapidly deteriorating control is unbalancing the zodiacal wheel. The months and seasons have unexpectedly sped up their cycle, as if one month is beginning before the previous one has had time to end. The consequence of Phaethon's activity is nothing less than the upsetting of the rhythms of the universe.

Observing the jumble of the seasons (as spring too rapidly becomes summer) are the allegorical

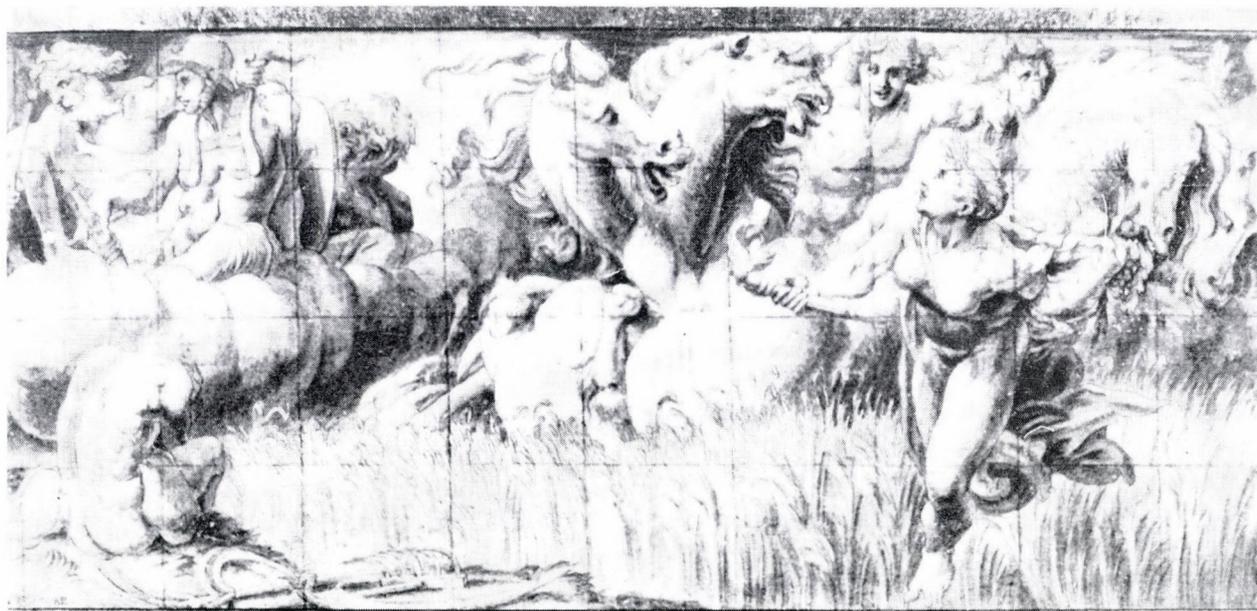


Fig. 2. *Phaethon Led to the Track*, pen, brown ink and brown wash, 183×363 mm, Paris, Louvre (no. 10. 380)



Fig. 3. *The Beginning of the Journey*, pen, brown ink, brown wash and white lead, 180 × 400 mm, Paris, Louvre (no. 3.640)

representations of the seasons themselves (*Meta*. II, 27–30). Winter is in the form of the Zephyrs. Autumn is present as the reclining figure whose breasts are pouring forth their bounty. Spring, to the right, holds two laurel wreathes, hovers silently above a gigantic Arcimboldesque head and tickles his nose. This gesture will apparently awaken the slumbering allegory of summer, from whose orifices grow vegetation. If Spring's sensual shimmers go momentarily unnoticed by the sleeping giant, they are gratefully acknowledged by the horse on the

far right who rivets his attention on the allegorical figure's bulbous breasts.

In the scene following (fig. 4) Phaethon begins to leave serious damage in his wake. The earth below is barren (*Meta*. II, 212 and 291). A ghastly female form, scorched like the ground behind her, stares imploringly out of the composition. To the left, Neptune is engaged saving one of Phaethon's unintended victims. Whereas in the previous scenes Phaethon was completely absorbed in an all-out struggle with the horses, he now begins to reflect a

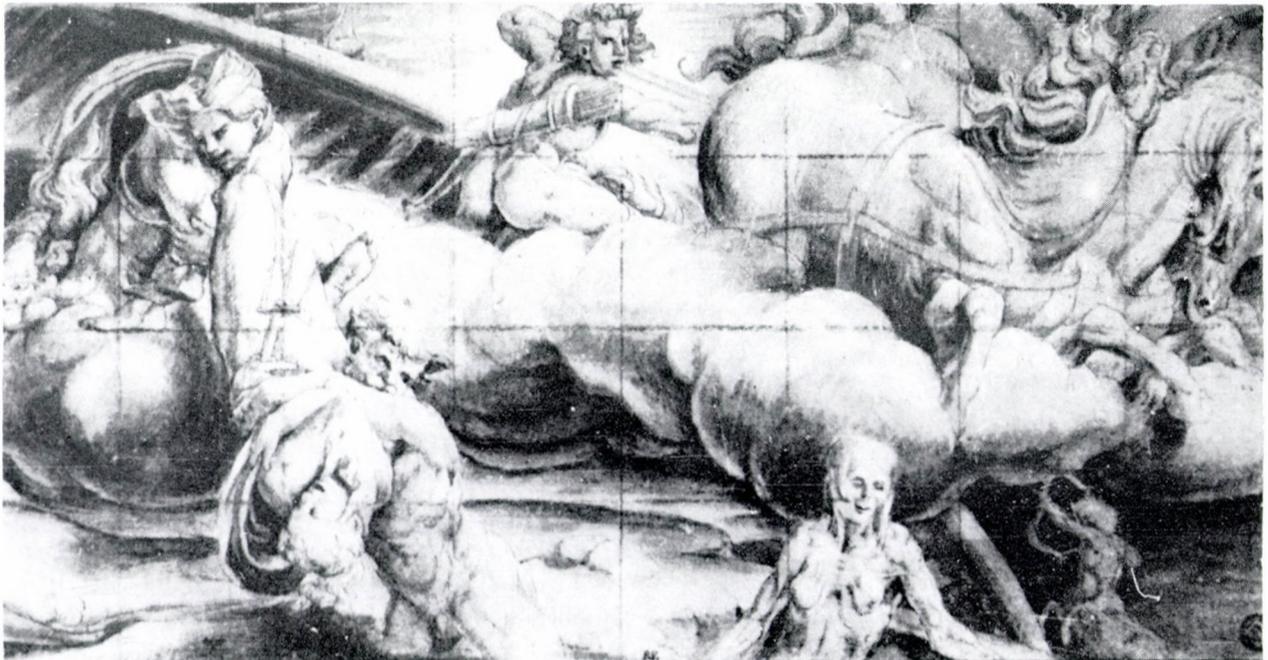


Fig. 4. *Phaethon and Neptune*, pen, brown ink and brown wash, 195 × 365 mm, Paris, Louvre (no. 10.381)

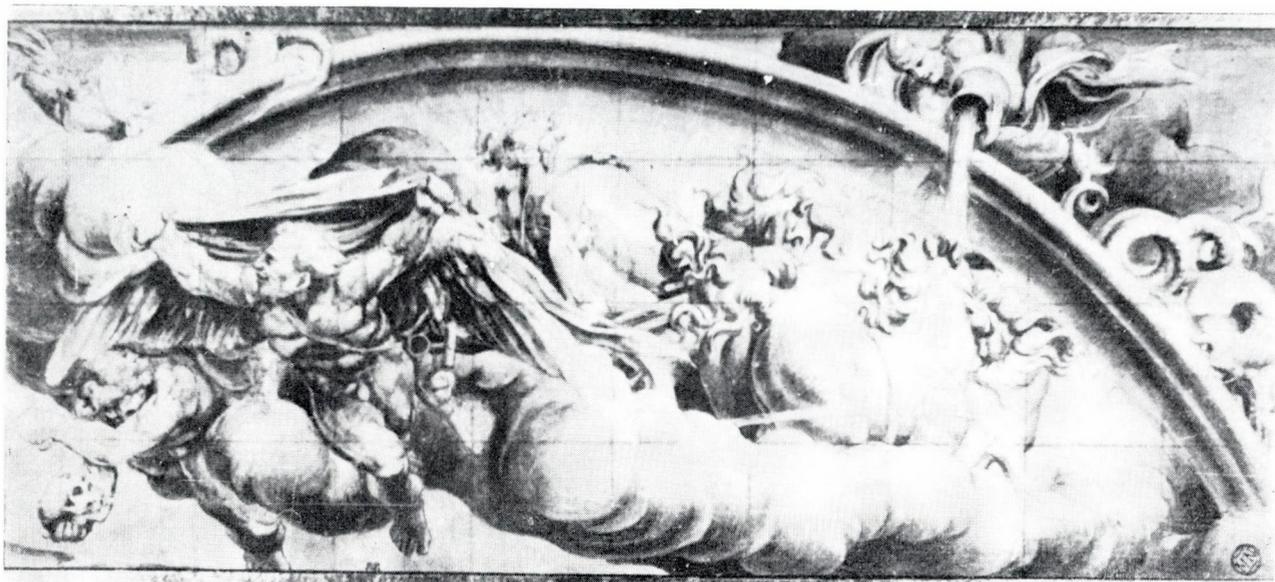


Fig. 5. *The End of the Journey*, pen, brown ink and brown wash, 180 × 380 mm, Paris, Louvre (no. 10.379)



Fig. 6. Michelangelo, *The Fall of Phaethon*, Windsor Castle (after de Tolnay)

moment and to realize his predicament. With his hand seemingly “stuck” in the horse’s posterior, he turns to the spectator with an appropriately puzzled look. To add to his immediate woes, the menacing claw of Cancer (June–July) curves up from the rim of the zodiacal wheel, about to emasculate him: and an archer, presumably the Haemonian (*Meta.* II, 81) is attempting to pierce him with an arrow.

That this scene and the one preceding follow one another is evidenced by the connecting zodiacal wheel, which is divided equally between the two compositions. Also contributing to the overall coherence of the scenes is Orsi’s use of the cloud motif. Confined in the first scene to a cushion under the feet of Aurora, it expands ominously in the second scene, creates bad weather and astrological chaos in the third scene, and now in the fourth design, zig-zags across the composition, severing the action into two horizontal layers. Its seemingly random movement echoes Phaethon’s erratic course. Continuing from left to right, the cloud passes by the downward arc of the wheel and connects itself to the clouds in the following scene (fig. 5).

This, the final scene,⁷ contains all manner of death symbolism, including sword, skull, shroud and hour glass. The more prominent of the two flying figures appears to be covering Phaethon with a shroud, literally bringing down the curtain on Phaethon’s act. And it is indeed his end as a river goddess mercifully pours water on him and his horses, cooling off “our hero” and extinguishing the

havoc wreaking flames (*Meta.* II, 322). Adding a final indignity to the ill-starred youth, as he reels back to counter the unexpected downward plunge, is the behaviour of one of his horses who raises his tail in a mock salute and in an act of extreme disrespect offers his rear end to the lad.

If it is correct that figures 1 and 5 are the first and last scenes respectively in this fresco program, then it is clear that Lelio Orsi has created a novel interpretation of this familiar story.⁸ Earlier representations of this myth focused exclusively on the death scene, that is, at the moment when Jupiter's thunderbolt strikes Phaethon and hurls him from his chariot to be smashed by the earth below, as for example in the drawings by Michelangelo (fig. 6)⁹ and by Pellegrino Tibaldi¹⁰ and in the fresco by Giulio Romano.¹¹ His violent and



Fig. 7. Nicholas Poussin, *Phaethon Before Apollo*, Berlin Staatliche Museen (after Blunt)

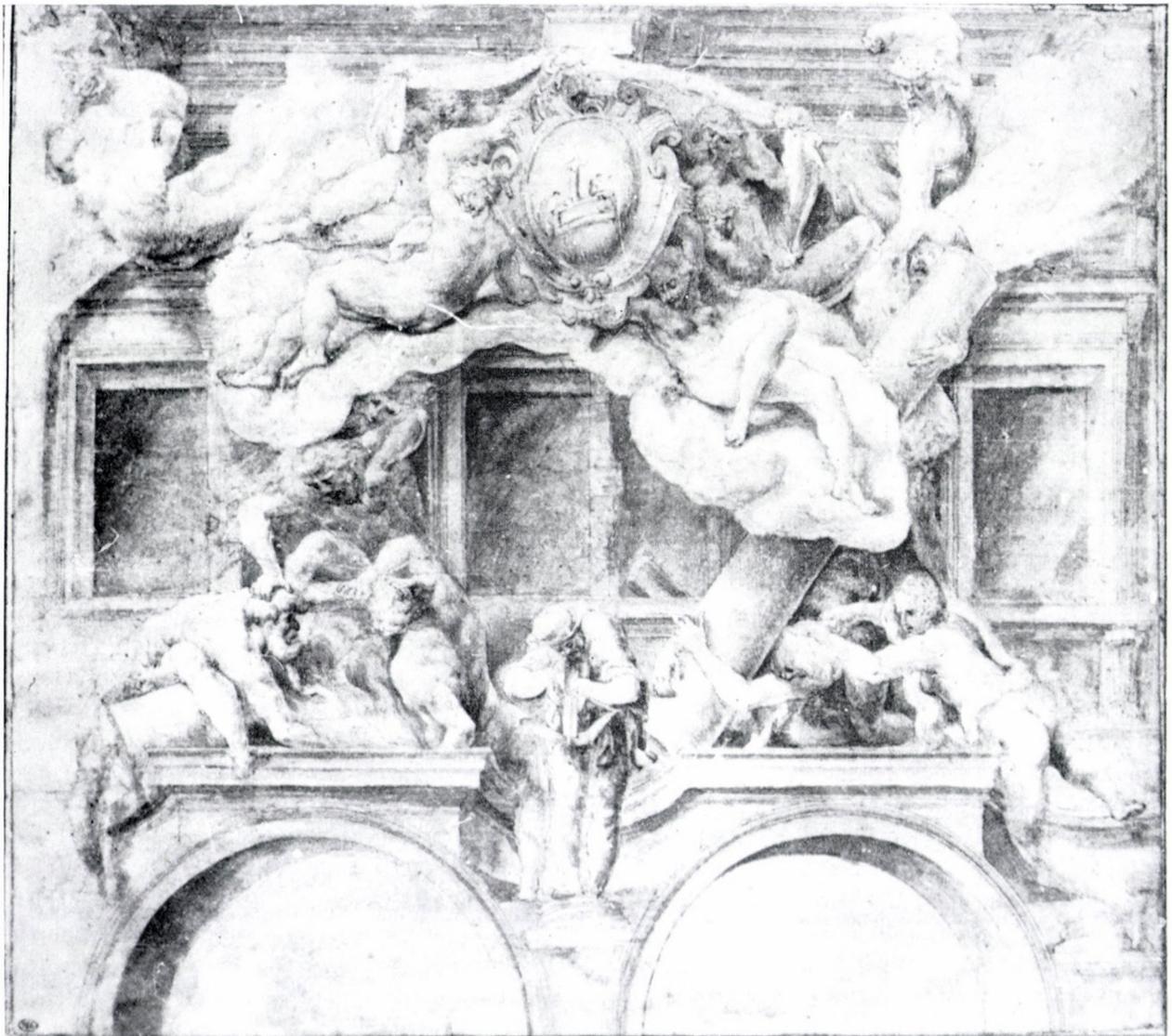


Fig. 8. *Design for the Artist's Own Home*, pen brown ink, brown wash, 270 × 330 mm, Paris, Louvre (no. 21112)

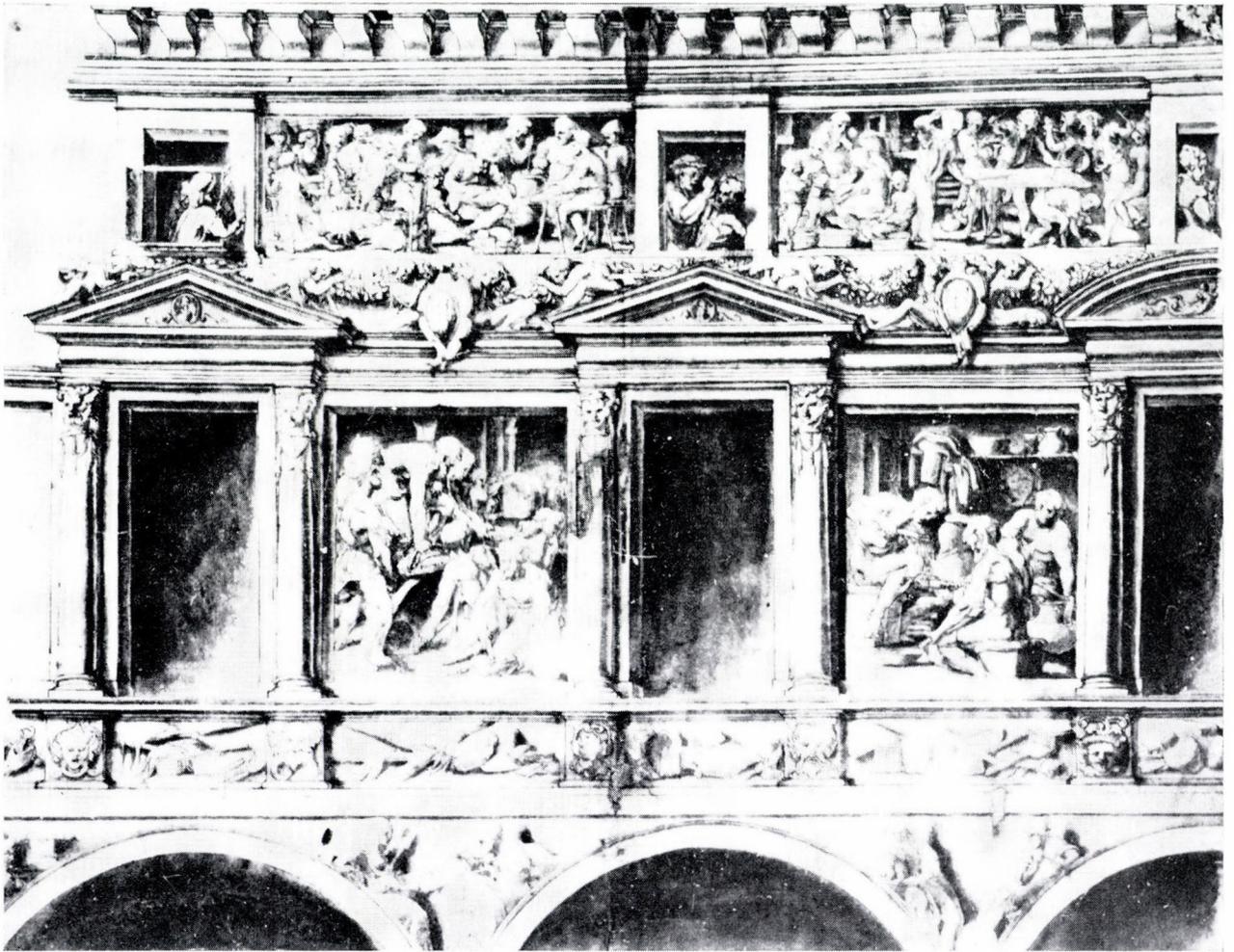


Fig. 9. *Wool Merchant's Facade*, pen brown ink, brown wash, 391 × 523 mm, Windsor Castle (no. 10899)

sudden death was meant to be understood as a punishment for his *hybris*, for his daring to defy his human limitations. Other interpretations, equally serious, emphasized his identification as an erotic figure,¹² as an anti-Christ,¹³ or as a damned one in a *Last Judgment* iconography.¹⁴ The only other moment portrayed, to my knowledge, is the very first part of the story, the appearance of Phaethon before his father (fig. 7).¹⁵

Orsi's study fits both temporally and temperamentally between these two extremes. With respect to the element of time, it begins after the father-son confrontation and ends before his tragic fall. Temperamentally it lacks both the gravity and the violence of these traditional first and last moments. It is, by all accounts, a blow-by-blow chronicle of Phaethon's journey from heroism to tomfoolery, a mock Dantesque descent into ludicrousness. Orsi recounts the disastrous effects of his hero with a rich set of visual stimuli, offering the spectator a wide range of coarse, bawdy humor, from the

graceful Aurora struggling to protect her modesty to the lascivious behaviour of the rebellious horses.

In the final scenes, when the horse directs its rear end at Phaethon, and the giant claw is about to castrate him, we are witness to what we might well term the detumescence (rather than strictly speaking the "Fall") of the Phaethon legend. The story is, in a manner of speaking, losing its rigidity, and along with it, its former seriousness. Orsi feels free to have a good laugh at the expense of the pagan deities. Neither the first nor the only artist to engage in such banter, Orsi joins a cavalcade of Renaissance painters who good-naturedly poked fun at heretofore sacrosanct mythological tales.¹⁶ This type of mythological interpretation was both widespread and benign and even showed a touch of class and good breeding on the part of the patron who commissioned such works.¹⁷ The *Fall of Phaethon* as interpreted by Lelio Orsi is in many respects a reflection on a smaller scale of the Fall of the Gods in general; their Fall from exalted

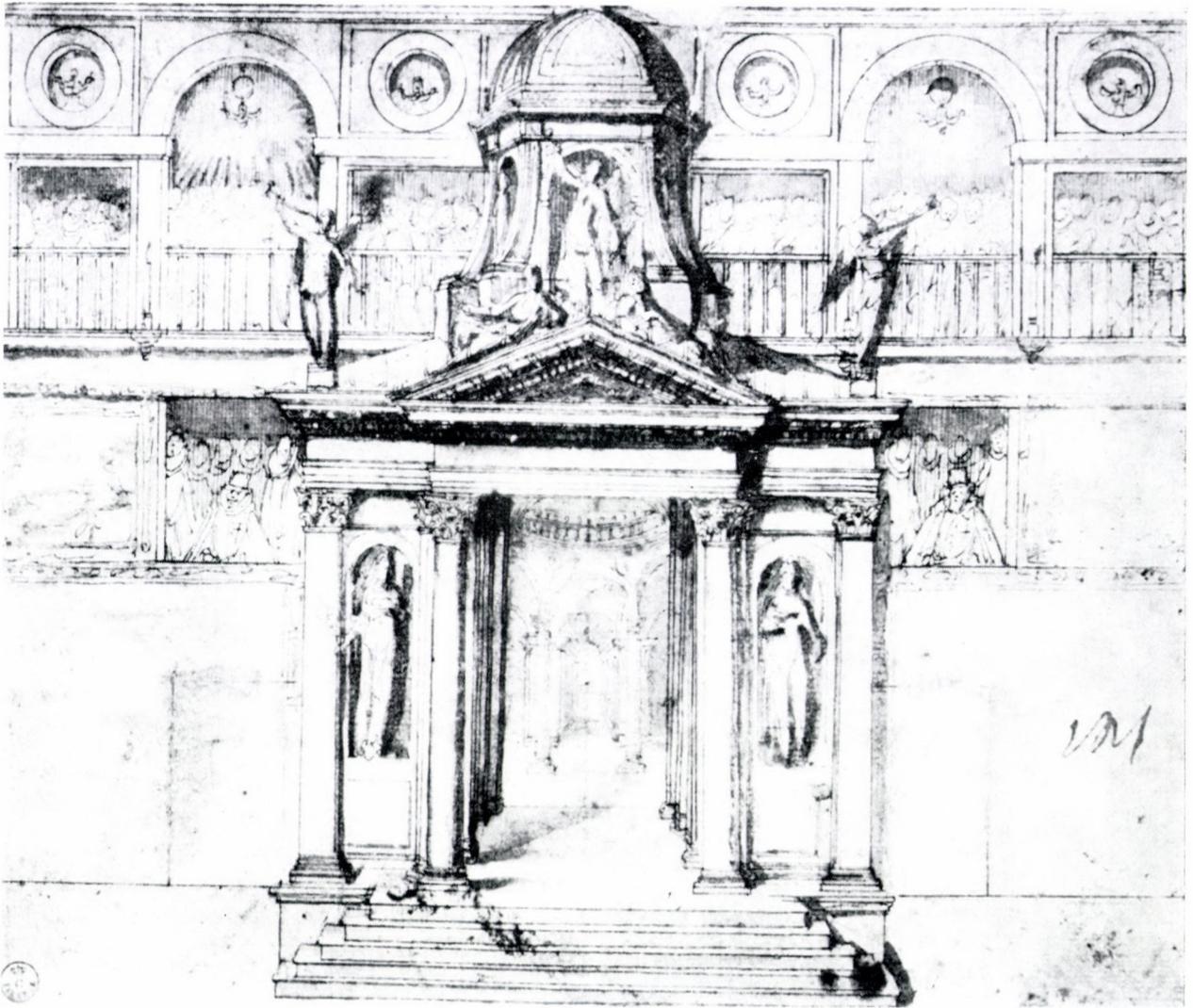


Fig. 10. Vincenzo Scamozzi, *Stage Design*, Florence, Gabinetto Fotografico, Gallerie degli Uffizi (no. 98846)

Olympus and their conjunction with mankind and their participation in our imperfect existence.

The motif of Falling is also used by Orsi in a second facade design (fig. 8).¹⁸ In a drawing believed to have been destined for the artist's own home,¹⁹ Orsi shows us in a playful fashion what happens when the classical vocabulary of column, capitals and cartouches becomes unstuck. Using spatial collapse as the *concetto* of the facade, Orsi presents us with gods and goddesses who begin to lose their grip and tumble unceremoniously into the world of the spectator. Their chaos is a direct result of the unstable architecture which peels off the wall. The column on the left has already broken in two and, rolling like a runaway log, trips the gods and causes them to assume awkward physical positions. The column on the right has already begun its inexorable fall despite the efforts of the youth to righten it.

Deprived of its architectural support, the central cartouche gives way and the various figures who, one can imagine were just moments before lounging elegantly, panic as their cloudbed begins to slide, pulled from its moorings. Fearing the imminent collapse of the palazzo, one figure tries desperately to escape through the window but is hit on the head by the collapsed cartouche. In conjunction with all of this downward movement is the crossbowman, dressed in peasant attire, who is menacing the spectator with his weapon. Unaccountably calm in the midst of the surrounding chaos, he is a visual analogue, although in a comic vein, to Dante's *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*. The crumbling *bella facciata* reveals the rather shoddy brick and wood construction behind, adding significance to the maxim that beauty is — indeed — only skin deep.



Fig. 11. *Two Caryatids and The Visitation*, pen, brown ink, brown and grey wash, 210×101 mm. Windsor Castle (after Popham and Wilde)

While the source for such a conception is naturally Giulio Romano's *Fall of the Giants* in the Palazzo del Tè, Mantua it is important to note that Orsi's humorous design is based upon, and is a parody of a serious facade. Comparing Orsi's work, for example to Perino del Vaga's Roman *St. Michael* facade in the *Sala della Giustizia*, Castel Sant'Angelo²⁰ one notices that the two artists share to a remarkable degree a formal artistic language. In both instances there are nude reclining figures supporting cartouches, elaborate colonnades and centrally-placed weapon-wielding figure in battle stance whose movements carry him

toward the spectator. The impact of Orsi's message depends upon the sixteenth-century viewers' knowledge of the general lay-out of contemporary facades and a basic agreement about their symbolic meaning.

Where Perino is serious, Orsi is mocking. Where the figures of the former fit silently into their accustomed places, Orsi's spill out in seeming chaos. Orsi has given us a topsy-turvy interpretation of a serious subject with the added note that these classic motives are so precariously balanced that the slightest disturbance can cause the whole structure to come crashing down. The subject matter is making fun of itself.

Caivorting figures are also the principal humorous element in Orsi's *Wool Merchant's Facade* (fig. 9).²¹ In the attic storey, the familiar theme of cuckoldry is played out in the windows, set off against the more serious scenes of wool processing between and below. In the central scene above, a betrayed husband berates his unfaithful wife, while her lover, having scampered to the safety of a second window, has already begun to woo anew. These figures and their ribald antics exude a theatrical flavor, much like a *Commedia dell'arte* presentation of hand puppets popping in and out of the various window frames.

Present here is not only the vivacious spirit of a stage design, but several compositional aspects as well. Comparing Orsi's facade to a stage design by Vincenzo Scamozzi (fig. 10), one notices that both of them employ a large group of figures running across the entire width of the facade. Furthermore, the triangular pediment is flanked by scenes represented *all'antica*. Similarly in Andrea Palladio's stage design at Vicenza, there is a similarity to Orsi's facade in the combination of triangular and semicircular pediments on the second level, and in the square windows surrounded by flat moldings.

In the four scenes of the processing of wool, sheep shearing and wool beating above, and the washing and carding below, I suggest that Orsi in once again taking a gentle swipe at mythology. The two scenes above are represented with realistic figures in a genre-like setting and the spaces between them area live with the afore-mentioned domestic drama. Below however where the two scenes are represented with nudes in classical poses, the rather large niches between them are unaccountably empty. What has happened to the gods and goddesses? Where have they all gone? One pos-

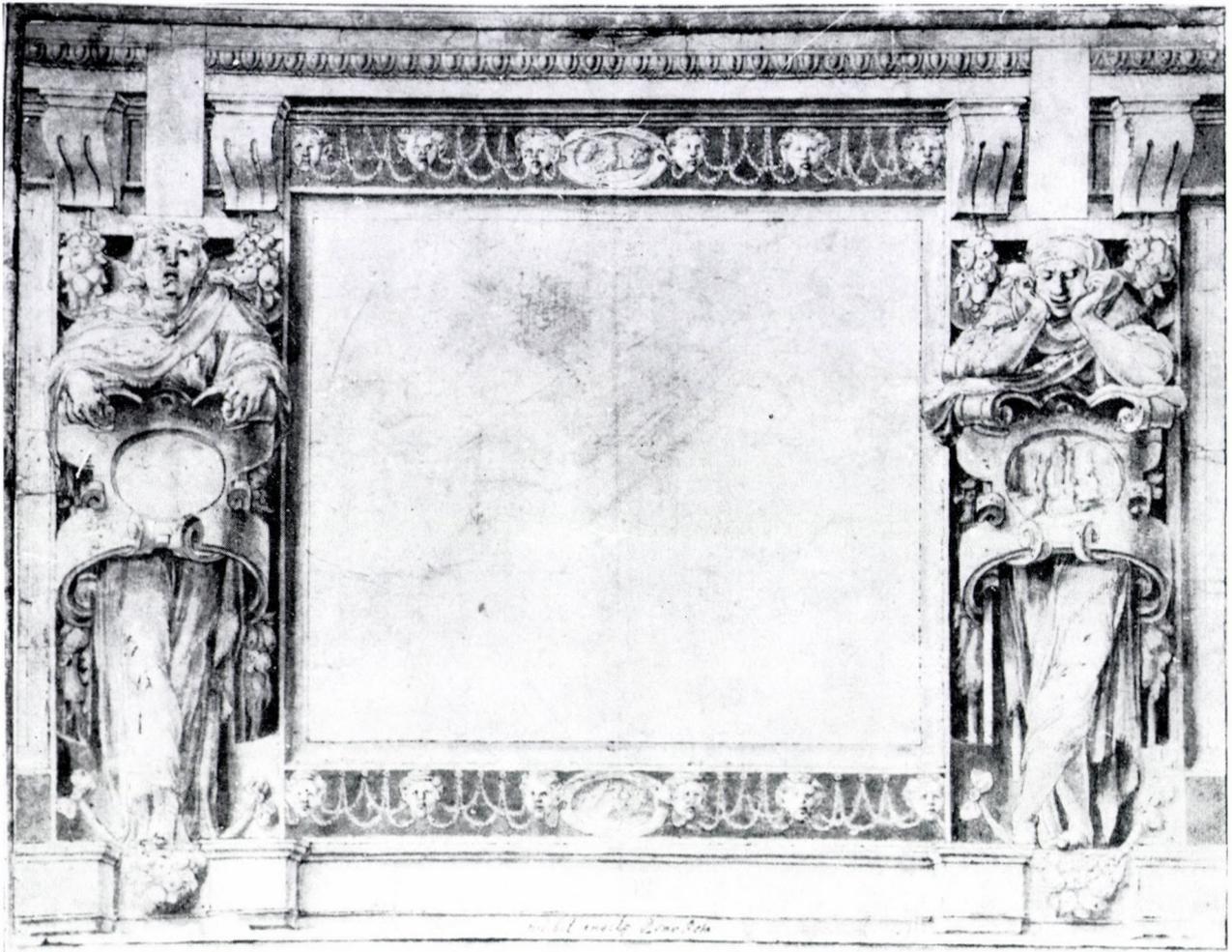


Fig. 12. *Two Caryatids*, pen and brown wash, 195 × 301 mm, Oxford, Christ Church College (after Bell)

sibility is that they have disguised themselves as mortals and have repaired to the window frames above, abandoning the luxurious classical niches in favor of more human-sized spaces, cramped but unquestionably more lively. If we persist in this hypothesis that these characters are gods in human form and wish to give them specific identities, might not they represent a tongue-in-cheek version of that most famous of Olympian cuckold stories—Mars, Venus and Vulcan? To add some substance to this speculation, consider the two sheep-related scenes between the windows. On the left, Mars' weapons are now in the service of shearing sheep; and, on the right, Vulcan's hammer is used to beat wool instead of metal.

Had Orsi chosen to include a niche figure, she might well have resembled the pathetic character in a drawing from Windsor Castle (fig. 11)²² whose lugubrious expression conveys her doubts as to her ability to function as a load-bearing sup-

port. Equally comic is the caryatid to the right in a Christ Church drawing (fig. 12)²³ who looks down in a mocking fashion. Together with her partner who looks up, the two of them would make a totally appropriate pair of flanking figures for a *fall* iconography — that of either Phaethon or Icarus.

As can be seen from these foregoing examples, Lelio Orsi is poking fun at the pagan deities and having a good-natured laugh at their expense. He strips away *la bella facciata* (and how easily it comes loose!) and reveals the tattered structure behind. Gently deriding his subjects, he metamorphosizes *le belle figure* into flesh and blood characters. At no times is his message vitriolic. Although the satire may be secondarily directed to his public and their exaggerated dependence on the authority of classical antiquity, it is primarily aimed at the subject itself. Orsi's message lies in its laughter, in its presentation of the stumbling

bumbling behaviour of the characters in question. The profundity of his message, however, lies elsewhere. It can be found in his sensitivity to the Janus-like nature of mythology. While he is certainly aware of his subject matter's potential to set forth high moral messages, he is no less immune to its propensity for boisterous humor and benign vulgarity. In this respect he joins other artists of the late sixteenth century in northern Italy who engaged in the same sort of horse-play as that ascribed by Charles Dempsey to Annibale Carracci in The Farnese Gallery, that is "creating art of

laughing derision, of bubbling merriment and mockery at the ridiculous aspects of the normally awesome pagan gods"²⁴ Lelio Orsi's attitude toward classical mythology was sophisticated enough to include satiric elements and yet remain safely within the limits of decorum. He has clearly shown us that to make sport of the gods was great fun, to dress them up, to set them loose upon the world and then to watch them founder about in the most ungainly fashion, reminding us of the human-like limitations in them and, no less, of the spark of the divine in us.

NOTES

¹ Lelio Orsi da Novellara (1511–1587). His humorous qualities were first cited in *Paul Barolsky's* seminal study on humor in Renaissance art. *Infinite Jest: Wit and Horum in Renaissance Art*, Columbia, Missouri, 1978. The most complete statement of Orsi's art is found in *Roberto Salvini's* *Mostra di Lelio Orsi*, Reggio Emilia, 1950.

² See *Roseline Bacou*, *Le seizième siècle européen, dessins du Louvre*, Louvre Exhibition Catalogue, Paris, 1965, p. 79 ff.

⁹ See *A. E. Popham and Johannes Wilde*, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, 1949, p. 272. Other versions exist in Milan, the Ambrosiana and in Paris, the Louvre.

⁴ *Ibid.*

⁵ Since Jupiter who abruptly ended Phaethon's journey is a symbol of the Gonzaga house (see *Frederick Hartt*, "Gonzaga Symbols in the Palazzo del Tè," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, p. 186), it is possible that the subject matter implies that struggle or competition with the Gonzaga is futile. A second reason that supports Gonzaga patronage is that a scene depicting the *Fall of Phaethon* was painted by Giulio Romano for the Gonzaga Family in Mantua (Palazzo del Tè, Sala delle Aquile). The Gonzaga of Novellara, eager to adorn their own residences with decoration attesting to their authority and power, would choose a subject successfully portrayed by their richer cousins in Mantua.

⁶ *Ovid*, *Metamorphoses*, I–II, trans. Frank Justus Miller, London and Cambridge, Massachusetts, 1966, pp. 54–83.

⁷ Cited in Barolsky, p. 200, Fig. 8–9 as a study of the Chariot of Apollo.

⁸ For an in-depth study of the *Fall of Phaethon* see *M. D. Henkel*, "Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI, und XVII-ten Jahrhundert," *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 56, 1926–27, pp. 58 ff.

⁹ Windsor, Windsor Castle. See *Charles de Tolnay*, *Michelangelo* 3, Princeton, N. J., 1960, p. 199, Fig. 153.

¹⁰ Boston, Museum of Fine Arts. Illustrated in *David McTavish*, "Pellegriano Tibaldi's 'Fall of Phaethon' in the Palazzo Poggi," *Burlington Magazine*, 122, pp. 186–188, March, 1980, fig. 42.

¹¹ Mantua, Palazzo del Tè. Illustrated in *G. K. Loukomski*, *Jules Romain, sa vie, son œuvre*, Paris, 1932, pl. 66.

¹² *Panofsky, E.*: *Studies in Iconology*, New York, Evanston and London, 1962, p. 220.

¹³ *Ibid.*, p. 219, note 159.

¹⁴ *Tolnay*, p. 113.

¹⁵ Nicholas Poussin, *Phaethon Before Apollo*, Berlin, Staatliche Museen. See *A. Pigler*: *Barockthemen*, 2, Budapest, 1974, p. 217, and *Blunt, A.*: *Nicholas Poussin*, Washington, D. C., 1967, pl. 69.

¹⁶ See *Barolsky*, *passim*, but especially pp. 183–209.

¹⁷ *Wind, E.*: *Bellini's "Feast of the Gods"*, a Study in Venetian Humanism, Cambridge, Massachusetts, 1978, p. 7.

¹⁸ Paris, Louvre. See also Princeton, University Art Museum. *Bean, J.*: *Italian Drawings in the Art Museum*, Princeton University, Princeton, N. J., n. d., p. 20. Also cited by *Barolsky*, p. 199, Fig. 8–8. Other versions of this design exist in Derbyshire, Chatsworth House, and in Modena, Galleria Estense.

¹⁹ Walter Friedlander, cited in *Popham and Wilde*, *loc. cit.*, has noted that the two bears (*orsi*) in the heraldic crest are most probably a reference to the artist himself.

²⁰ Attributed to Pellegriano Tibaldi by *Adolfo Venturi*, *Storia dell'arte italiana*, 9–6, Liechtenstein reprint, 1967, p. 549, Fig. 306.

²¹ Cited by *Popham and Wilde*, *loc. cit.*

²² Windsor Castle, see *Popham and Wilde*, p. 274.

²³ Oxford, Christ Church. Cited by *C. F. Bell*, *Drawings by Old Masters in the Library of Christ Church*, Oxford, 1914, p. 57.

²⁴ *Dempsey, Ch.*: "'Et nos Cedamus Amori', Observations on the Farnese Gallery", *The Art Bulletin*, 50, 1968, pp. 363–374.

HANS HOFFMANN'S ZEICHNUNGEN IN BUDAPEST

VON

SZILVIA BODNÁR

In der zweiten Hälfte des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts übte das Lebenswerk Dürers eine große Wirkung aus: Viele Künstler kopierten seine Schöpfungen, ahmten sie nach und verwendeten sie als Quellen für Gemälde, Zeichnungen, graphischen Blätter und Skulpturen. Unter den Künstlern, die aus Dürers Werken schöpften, ragt eine interessante Persönlichkeit hervor, der Nürnberger Maler und Zeichner Hans Hoffmann. Er kopierte Dürers Vorlagen oft täuschend genau und signierte sie mit dem Monogramm Dürers oder mit dem eigenen. Er hatte nicht nur mit den Kopien der Werke Dürers und mit der Nachahmung seines Stils Erfolg, sondern auch mit seinen Tier- und Pflanzendarstellungen.

Im Budapester Museum der Bildenden Künste befinden sich mehr als ein halbes Hundert Zeichnungen dieses Künstlers. Das übersteigt die Zahl der Zeichnungen Hoffmanns in jedem beliebigen anderen Museum, weil von den wohl mehr als einhundertfünfzig Arbeiten Hoffmanns, die sich einst in der Nürnberger Sammlung von Paulus II. Praun befunden haben, nur die nach Budapest gelangten Zeichnungen in größerer Zahl beisammen geblieben sind. Die übrigen verstreuten sich über die verschiedensten Museen und Privatsammlungen der Welt.

Die Bearbeitung der teilweise noch unpublizierten Budapester Zeichnungen ist in erster Linie deshalb aktuell, weil sich die Forschung in den letzten Jahren mit Interesse der vom Ende des 16. Jahrhunderts an Dürer orientierten Strömung, der »Dürer-Renaissance«,¹ und innerhalb dieser auch den Werken Hoffmanns zugewendet hat. Die Ausstellung »Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance«² die im April 1985 in der Wiener Albertina stattgefunden hat zeigte z. B. zweiundzwanzig Zeichnungen von Hoffmann. Das war fast ein Viertel der ausgestellten Werke, und im Katalog waren außerdem noch mehrere Zeichnungen des Künstlers angeführt, die früher

unbekannt oder im Kunsthandel bzw. bei Privatsammlern untergetaucht waren.³

Der Künstler, der in den siebziger und in der ersten Hälfte der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts in Nürnberg und dann von 1585 bis zu seinem Tod zu Beginn der neunziger Jahre am Prager Hofe Rudolfs II. lebte und wirkte, ist in erster Linie als Kopist und Nachahmer von Dürers Zeichnungen bekannt. Nahezu ein Drittel seiner Budapester Zeichnungen besteht aus solchen Kopien. Unter ihnen sind besonders jene Blätter interessant, die Hoffmann nach seither verschollenen Zeichnungen von Dürer angefertigt hat. Hoffmann hat die Werke Dürers in der Nürnberger Sammlung Imhoff studiert und kopiert, und auf diese Weise helfen seine Zeichnungen auch bei der Rekonstruktion dieser wichtigen Sammlung.

Eine andere Gruppe der Budapester Zeichnungen von Hans Hoffmann bilden die Pflanzen- und Tierdarstellungen, von denen er manche nach Dürer kopierte. Die übrigen aber sind Studien, in denen sich das in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts allgemeine naturwissenschaftliche Interesse spiegelt.

In einer dritten Gruppe lassen sich Hoffmanns Zeichnungen zusammenfassen, die Hände und Köpfe darstellen. Die letzteren entstanden zum Teil als Porträts, zum Teil aber vermutlich als Ausdruckstudien, die nicht an konkrete Personen gebunden sind. Weiterhin befinden sich in der Sammlung einige Teilkopien nach Kupferstichen.

Zu den Lebensdaten des Künstlers

Über das Leben Hoffmanns ist wenig bekannt. Besonders der Beginn seiner Tätigkeit ist vielfach umstritten. Kurt Pilz, der Autor des grundlegenden Artikels über den Künstler⁴, nahm als Geburtsdatum die Zeit um 1530 an, wobei er sich auf die frühere Forschung berief. Aus seinen Angaben geht

jedoch nicht deutlich hervor, wessen Forschungen als Grundlage gedient haben. Gleich ob er die Feststellung anderer zitierte oder seine eigene Meinung, die Annahme, Hoffmann sei um 1530 geboren, ist nicht stichhaltig. Das Geburtsjahr ist wohl 15 bis 20 Jahre später anzusetzen.⁵

R. A. Peltzer erwog bei der Zusammenstellung der Biographie des Künstlers die Möglichkeit, daß eine Verordnung des Nürnberger Rates vom Jahre 1557, die einen «Hannsen Hofman, . . . Niederlenn-der» erwähnt, auf den Künstler gemünzt ist.⁶

Bezieht man diesen Hinweis aus dem Jahr 1557 auf unseren Hans Hoffmann, so wird dadurch die Annahme noch nicht begründet, der Künstler sei etwa 27 Jahre früher geboren worden, weil auch jüngere Personen um die Erlaubnis, gemalte Tücher verkaufen zu dürfen, nachgesucht bzw. eine solche erhalten haben. Zur Annahme der Jahreszahl 1530 mag auch beigetragen haben, daß nach Nagler's Künstlerlexikon Hoffmanns früheste datierte und signierte Arbeit aus dem Jahre 1548 stammt.⁷ Diese Angabe ist jedoch unbegründet und die Meinung von Friedrich Winkler und Peter Strieder ist vorzuziehen, daß die Person die im Jahre 1557 die erwähnte Genehmigung erhielt, mit dem Zeichner und Maler Hans Hoffmann nicht identisch ist.⁸

Die Identität des Hofmans, der im Ratsverlaß von 1557 genannt wird, mit dem Dürer-Nachfolger wird in erster Linie dadurch in Frage gestellt, daß dessen frühestes erhalten gebliebenes Gemälde, das auch signiert und datiert ist, 1573 entstand und daß die Malweise auf einen Anfänger schließen läßt. In den bekannten Quellen wird keine frühere Arbeit des Malers erwähnt. Seit 1573 sind bis 1591 — der Künstler ist in diesem oder im folgenden Jahr gestorben — jedoch beinahe aus jedem Jahr einige signierte und datierte Werke erhalten, weshalb angenommen werden kann, daß er irgendwann am Anfang der siebziger Jahre oder nicht viel früher begonnen hat, selbständig zu malen und zu zeichnen.

Kurt Pilz glaubte, daß Hoffmann aus Nürnberg stamme, obwohl er die Identität des Künstlers mit dem »niederländischen Hofman« der Verordnung von 1557 für möglich hielt.¹⁰

Seine Feststellungen zu Hoffmanns Nürnberger Herkunft wirken überzeugend. Der Künstler wird ab 1576 als Nürnberger Bürger erwähnt, war also Bürger der Stadt. Im Sinne einer Verordnung aus dem Jahr 1509 mußten jedoch Fremde, die sich um das Bürgerrecht in Nürnberg bewarben,

beim Rat der Stadt ein Gesuch einreichen. Die Forschungen von Pilz haben ergeben, daß der Name Hoffmanns in den genau geführten Bürgerbüchern der Stadt weder unter den Personen, die sich um das Bürgerrecht bewarben, noch unter denen, die das Bürgerrecht erhalten haben, vorkommt, daß er also wahrscheinlich in der Stadt geboren war und in das Bürgerrecht hineinwuchs.

Die heute bekannten Quellen, die sich mit Sicherheit auf den Maler und Zeichner Hans Hoffmann beziehen, sind ab 1576 fast bis zum Tode des Künstlers in den Nürnberger Ratsverlässen, im Jahr 1584 in den Hofzahlamtsrechnungen des herzoglichen Hofes in München und ab 1585 unter den Urkunden, Akten und Regesten des kaiserlichen Hofes in Prag erhalten. Die Eintragungen der Nürnberger Ratsverlässe, unter denen die erste 1576 Hoffmann als Maler und Bürger von Nürnberg erwähnt, und die weiteren, die darüber Nachricht geben, daß er das Nürnberger Bürgerrecht auch nach seiner Übersiedlung nach Prag im Jahr 1585 bis zu seinem Tode behielt, wurden von Kurt Pilz bereits ausführlich bewertet.¹¹ Auch die Rechnungen des Prager Hofzahlamtes nach denen der Beginn von Hoffmanns Tätigkeit in Prag in das Jahr 1585 zu setzen ist und die über verschiedene Auszahlungen an den Künstler berichten, wurden von Pilz aufgezählt.¹² Der letzte dieser Rechnungsposten, in dem Hoffmann noch lebend als Kaiserlicher Hofmaler erwähnt wird, datiert vom 14. Oktober 1591.¹³ Die nächste Verordnung, vom 12. Juni 1592 bezieht sich aber schon auf eine Unterstützung, die den Waisen des verstorbenen Malers gewährt wird.¹⁴ Eines der Kinder, Mathias Hoffman, ist in dieser Verordnung namentlich aufgeführt.

Zwei weitere Quellen, die sich auf Hoffmanns Tätigkeit im Jahr 1584 am Münchner Hof beziehen, wurden von Heinrich Geissler in den Münchner Hofzahlamtsrechnungen gefunden. Einmal wurden »für Hansen Hofman Malern von Nürnberg 15 fl. 55 sh. 4, ein weiteres Mal 44 fl. ausgezahlt.¹⁵

Quellenwert hat auch der Brief, den der jüngere Willibald Imhoff am 5. Oktober 1588 aus Nürnberg an Hoffmann in Prag richtete, weil ihm zu entnehmen ist, daß der Maler Rudolf II. beim Erwerb der Dürer-Werke der Sammlung Imhoff behilflich war.¹⁶ Dieses Schriftstück ist die Antwort auf einen verlorenen Brief, den Hoffmann im Auftrag des Kaisers an Carol Imhoff, den Bruder des jüngeren Willibald, bezüglich des Ankaufs der Dürer-Werke richtete.



Abb. 1. Der dreiundneunzigjährige Alte

Außer den mit Sicherheit auf Hans Hoffmann bezüglichen Quellen gibt es eine weitere, schon weniger sichere Erwähnung seiner Person in Nürnberg. Am 8. Dezember 1572 ließen Hans und Eva Hofmann ihren Sohn Matthes taufen. Peter Strieder hielt es als erster für möglich, daß dieses Kind mit dem Mathias Hoffman in der Prager Urkunde von 1592 identisch ist.¹⁷ Über die Eheschließung des Malers oder die Taufe der übrigen Kinder sind jedoch keine Quellen bekannt.

Herkunft und Schicksal der Zeichnungen

Verfolgt man den Weg, den die Zeichnungen Hans Hoffmanns aus Nürnberg vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zu ihrer Eingliederung in das Museum der Bildenden Künste in Budapest zurücklegten, offenbart sich nicht nur ein interessanter Abschnitt der Geschichte der Sammlungen des Museums, sondern man erhält auch Antwort auf zwei Fragen. Erstens, wie es geschehen konnte, daß mehr als ein halbes Hundert Zeichnungen des Künstlers beisammen blieben, während seine übrigen, heute bekannten Werke über die verschiedensten Sammlungen der Welt verstreut sind. Zweitens zeigen die sammlungshistorischen Untersuchungen auch, wie Hoffmann zu seiner Zeit bewertet wurde.

Die meisten Budapester Zeichnungen des Künstlers stammen mit Sicherheit, die übrigen vermutlich, aus der Sammlung des Nürnberger Kaufmanns Paulus II. Praun (1548–1616) und sind durch die Vermittlung des Nürnberger Kunsthändlers J. F. Frauenholz am Anfang des vergangenen Jahrhunderts in den Besitz der Familie Esterházy gelangt, 1870 aber, als der ungarische Staat die Sammlung Esterházy ankauft, in die Landesbilder-galerie (Országos Képtár). Ein großer Teil der Gemälde, Zeichnungen und graphischen Blätter des 1906 eröffneten Museums der Bildenden Künste stammt aus der Landesbilder-galerie, und mit der ehemaligen Sammlung Esterházy gelangten auch die Zeichnungen Hoffmanns in den Bestand des Museums.

Die Sammlung Praun umfaßte teils Gemälde und Statuen von Künstlern des 16. Jahrhunderts, teils Zeichnungen und Stiche vor allem deutscher, niederländischer, und italienischer Meister ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert, sowie Münzen, Gemmen und Bücher in großer Zahl. Für das spätere Schicksal der Sammlung war es entscheidend, daß Paulus II. Praun in sein Testament die

Klausel aufnahm, daß die Kunstsammlung für alle Zeiten im Besitz der Familie verbleiben solle.¹⁸ Die Erben hielten sich beinahe zweihundert Jahre lang an diese Verfügung, und so blieb diese Sammlung aus dem 16. Jahrhundert lange Zeit, ganz bis in den Anfang des vergangenen Jahrhunderts zusammen.

Praun sammelte also hauptsächlich Werke seiner deutschen, niederländischen und italienischen Zeitgenossen und aus den erhalten gebliebenen zwei handgeschriebenen und einen gedruckten Inventaren, die nicht ganz übereinstimmen, weil jeweils andere Teile der Sammlung aufgearbeitet, bzw. in den Vordergrund gestellt sind, geht hervor, daß er auch die Arbeiten von Hans Hoffmann schätzte. Prauns Sammlung enthielt nämlich wohl mehr als 150 Werke des Künstlers.

Wenn man vor allem aufgrund der Forschungen von Katrin Achilles, die in ihrer Dissertation die Sammlung Praun rekonstruiert und verarbeitet, die Spuren der Gemälde und Zeichnungen Hoffmanns von der ersten Eintragung in das handgeschriebene Inventar aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts ganz bis zu dem Inventarbuch der Sammlung Esterházy verfolgt,¹⁹ so zeichnet sich deutlich ab, aus welcher Zeichnungsgruppe in den Inventarien der Sammlung Praun die Blätter Hoffmanns im Budapester Museum der Bildenden Künste stammen.

Im Verlauf ihrer Archivforschungen fand Katrin Achilles das erste Inventar der Sammlung Praun, das unmittelbar nach dem Tode von Paulus II. im Jahr 1616 von seinem Bruder Jacob Praun aufgenommen wurde. Dieses Inventar zählt nur die Skulpturen und diejenigen Gemälde auf, die im Nürnberger Haus der Familie Praun an den Wänden hingen, und zwar unter den einzelnen Künstlernamen. Die Zeichnungen, Stiche, Bücher, Münzen und Gemmen, die in Mappen u. ä. aufbewahrt wurden, werden erst in späteren Inventaren erwähnt. Im ersten Inventar sind 35 Arbeiten von Hans Hoffmann aufgezählt, von denen aber keine nach Budapest gelangt ist.

Das zweite erhaltene, ebenfalls handgeschriebene Inventar von 1719 führt die Gegenstände anstelle der Anordnung nach Künstlernamen wie im früheren Inventar nach ihrer Lokalisation im Haus an. Daher tauchen Werke des einen¹ oder anderen Künstlers, z. B. auch die Arbeiten Hoffmanns, an mehreren Stellen der Liste auf. Dieses Inventar ist aber vollständiger als das frühere. Denn es werden auch die Mappen mit Zeichnungen und Stichen beschrieben, darunter auch »Ein deto buch



Abb. 2. Kopf des zwölfjährigen Christus

in braunen rochen leder mit vergulden leisten mit 139 stuck und 6 noch unausgemachten stucken, und meistens von Hannß Hoffmann sind". Der Text gibt die Zahl der Hoffmann-Zeichnungen nicht genau an, sondern behauptet nur, daß die meisten der in der Mappe befindlichen Zeichnungen von Hoffmann stammen.

Bei einer Revision im Jahr 1795 werden in der Mappe 113 vollendete und 5 unvollendete Zeichnungen Hoffmanns gezählt. Fraglich ist, ob das alle Zeichnungen waren, die die Mappe enthielt, oder nur der Teil des Inhalts, den man für Hoffmanns Werke hielt.

Als die Familie in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts den Verkauf der Sammlung beschloß, beauftragte sie Christoph Gottlieb von Murr mit der Aufnahme eines Inventars für den Verkauf, das 1797 gedruckt wurde.²⁰ Katrin Achilles stellte fest, daß Murr bei der Aufnahme der Gemälde das Inventar des Jahres 1719 befolgte, von den Münzen, Gemmen, und Zeichnungen aber eine neue Liste anfertigte. Den Inhalt der Mappe mit den Zeichnungen Hoffmanns beschrieb er jedoch mit nur wenigen Worten, so daß wir über ihn hier nicht viel mehr erfahren, als aus dem Inventar des Jahres 1719: »159 Dessins de Hanns Hofmann, dont une belle Tête d'un Vieillard, dessinée en bleu, et rehaussée de blanc, est au No. 22 du Recueil de Mr. Prestel. Il y a parmi ces Dessins de Hofmann de belles têtes, d'Oiseaux, des Quadrupeds, et des Fleurs.«²¹ Die einzige hervorgehobene Zeichnung mit dem Kopf des alten Mannes kann aufgrund des nach ihr gefertigten und ebenfalls erwähnten Kupferstiches von Prestel eindeutig mit Hoffmanns nach Dürer gezeichneter Kopie, dem *dreiundneunzigjährigen Alten* (Kat. Nr. 1), in Budapest identifiziert werden. Auch weitere Angaben zum Inhalt der Mappe lassen darauf schließen, daß mindestens zum Teil von Werken die Rede sein kann, die heute in Budapest aufbewahrt werden. Unverständlich ist dagegen, daß Murr anstelle der »139 stuck und 6 noch unausgemachten stucken« im Inventar von 1719, die Zahl der Zeichnungen in der Mappe mit 159 angab. Angesichts der Tatsache, daß die 1795 gehaltene Revision das Vorhandensein von nur noch 113 vollendeten und 5 unvollendeten Zeichnungen Hoffmanns feststellte, ist es wahrscheinlich, daß die Zahl 159 dem wirklichen Bestand nicht entsprach. Ein weiterer Hinweis hierauf kann darin gesehen werden, daß in dem einige Jahre nach Erscheinen des Murr-Katalogs herausgegebenen Verzeichnis des Zeichnungsmaterials

der Sammlung Praun nicht mehr als 107 Zeichnungen des Künstlers angeführt sind, obwohl in dem Inhalt der Mappe zwischen den beiden Terminen kaum eine Änderung eingetreten sein kann.

Im Jahr 1801 erstand nämlich der Nürnberger Kunsthändler J. F. Frauenholz die ganze Sammlung Praun. Der neue Besitzer hielt den die Zeichnungen enthaltenden Teil des Katalogs von Murr für die Verwendung beim Verkauf der Blätter für ungeeignet und gab deshalb 1804 einen ausführlichen Zeichnungskatalog²² heraus, in dem die meisten Blätter in heute noch identifizierbarer Weise charakterisiert sind. Von Hoffmanns Zeichnungen sind jedoch nur sieben eingehend beschrieben, der auch von Murr hervorgehobene »Alte« und sechs weitere, teils ähnlich bearbeitete Werke, die heute ebenfalls in Budapest sind. Unter der folgenden laufenden Nummer faßte er die übrigen, vielleicht abgerundet bestimmten hundert Zeichnungen Hoffmanns zusammen und charakterisierte sie mit ähnlichen Worten, wie Murr: »100 Dessins de différents sujets, belles têtes, oiseaux, quadrupedes et fleurs, traités de différentes manières, pièces très remarquables.«²³

Der von Katrin Achilles entdeckte und in ihrer Dissertation behandelte Frauenholz-Katalog ist für die Budapester Zeichnungsammlung von besonderem Wert. Die darin aufgenommenen Zeichnungen wurden nämlich nach 1804 überwiegend von Nikolaus Esterházy erworben und bilden heute wertvolle Stücke der Sammlung des Museums der Bildenden Künste in Budapest.²⁴

Der Inhalt der Hoffmann-Mappe läßt sich auch aus späteren Dokumenten nicht vollkommen rekonstruieren, obwohl das nach dem Tode des Fürsten Nikolaus angefertigte Inventarbuch aus dem Jahr 1834 49 Zeichnungen von Hans Hoffmann bereits einzeln anführt: 23 Kopf- und Handstudien, sowie 26 Tier- und Pflanzendarstellungen.²⁵ Das ist weniger als die Hälfte der im Frauenholz-Katalog angeführten etwa 107 Blätter. Für diese Differenz gibt es mehrere Erklärungsmöglichkeiten. Es ist denkbar, daß man den Inhalt der erworbenen vollständigen Mappe 1834 anders bewertete als Frauenholz bzw. die Urheber der früheren Inventare, das heißt einen Teil der Zeichnungen anderen Künstlern zuschrieb, doch ist es nicht ausgeschlossen, daß Nikolaus Esterházy nur einen Teil der Mappe erstanden hat. Die dritte, vielleicht mit den beiden vorstehenden Erklärungen zusammen gültige Möglichkeit ist die, daß einige der erworbenen Blätter noch vor Aufnahme des Inventars den Besitzer gewechselt haben. Es läßt sich zwar nicht beweisen,



Abb. 3. Engelskopf

ist aber denkbar, daß aus diesen Zeichnungen der heute in Westberlin aufbewahrte Apostelkopf Hoffmanns²⁶ stammt, der aus der Sammlung Esterházy in die Wiener Kunsthandlung Alexander Posonyi und von hier aus — als ein Werk Dürers — nach Berlin gelangt ist.

Die rätselhaften Ziffern werden weiter noch dadurch kompliziert, daß von den 49 Zeichnungen, die im Inventarbuch der Sammlung Esterházy mit

dem Namen Hoffmanns gekennzeichnet sind, einige nicht von diesem Künstler stammen. Eines der Blätter hat Edith Hoffmann 1930 richtig Jacopo Ligozzi zugeschrieben.²⁷ Von weiteren zehn Tier- und Pflanzenstudien hat Fritz Koreny vor kurzem festgestellt, daß sie Schöpfungen unbekannter Künstler vom Beginn des 17. Jahrhunderts sind.²⁸ Im Inventar der Sammlung Esterházy stehen also $49 - 11 = 38$ Zeichnungen, die

tatsächlich Hoffmann zuzuschreiben sind. Dagegen gibt es in der Sammlung früher unbekanntem Meistern zugeschriebene Zeichnungen (Kat. Nr. 7, 8, 9, 10, 15, 16, 17, 34, 37, 42–44, 47, 52), die Werke Hoffmanns und überwiegend von Teréz Gerszi bestimmt worden sind. Diese vierzehn Zeichnungen sind im Inventarbuch der Sammlung Esterházy nicht angeführt, obwohl angenommen werden kann, daß auch sie aus dieser Sammlung stammen und einst zur Hoffmann-Mappe der Sammlung Praun gehört haben. Ihr Ursprung läßt sich aber lediglich bis zur Landesbilder-galerie zurückführen, weil auf ihnen nur der Stempel dieser Sammlung (Lugt 2000) zu sehen ist, der der Sammlung Esterházy (Lugt 1965) jedoch nicht. Vier Zeichnungen (Kat. Nr. 7–9 und 37) wurden erst nach 1906, nach der Gründung des Museums der Bildenden Künste in den Bestand aufgenommen, die anderen in den Jahren 1958 bzw. 1967. Bis dahin lagen sie uninventarisiert in der sog. dritten Garnitur. Ein gemeinsamer Zug dieser Blätter ist, daß auf ihrer Rückseite jeweils eine mit roter Kreide geschriebene Zahl zu sehen ist. Ebenfalls mit roter Kreide geschriebene Zahlen sind auf mehreren Zeichnungen zu finden, die nachweisbar aus der Sammlung Praun stammen, aber im Inventarbuch der Sammlung Esterházy nicht zu identifizieren sind.²⁹ Auch diese wurden im Museum der Bildenden Künste in Budapest erst 1958, bzw. 1967 inventarisiert. Es ist also wahrscheinlich, daß eine Anzahl von Zeichnungen aus der Sammlung Esterházy, vielleicht wegen ihrer schwächeren Qualität von den inventarisierten Zeichnungen gesondert aufbewahrt wurde, ohne in den Bestand aufgenommen zu werden. Das Fehlen der Esterházy-Inventarnummer und die auf dem verso sichtbare Nummerierung mit roter Kreide schließt also die Herkunft der vierzehn Hoffmann-Zeichnungen aus der Sammlung Praun nicht aus. Auf ihre Zugehörigkeit zu den übrigen Budapester Zeichnungen des Künstlers deuten mehrere Zeichen hin. So zum Beispiel verwendete Hoffmann zu seiner mit Sicherheit aus dem Kabinett Praun stammenden Zeichnung *Der zwölfjährige Christus im Tempel* (Kat. Nr. 11), zwei im Inventar der Sammlung Esterházy nicht angeführte Händestudien (Kat. Nr. 9 und 10), während das mit dem Stempel Esterházy versehene *Imhoff-Porträt* (Kat. Nr. 36) ebenfalls mit einer Kopfstudie ungewisser Herkunft, einem anderen Porträt Imhoffs, in Zusammenhang steht (Kat. Nr. 37). Auf den einheitlichen Charakter des ganzen in Budapest befindlichen Hoffmann-Materials weist

auch der Umstand hin, daß alle zehn datierten Zeichnungen aus der Zeit vor 1584 stammen, also aus der Nürnberger Periode des Künstlers, und wir haben keinen Grund anzunehmen, daß die übrigen späteren Datums sind.

Außer den im Inventarbuch der Sammlung Esterházy richtig als Hoffmanns Werke bezeichneten 38 und den 14 ihm später zugeschriebenen Zeichnungen befindet sich im Budapester Museum der Bildenden Künste ein weiteres, wahrscheinlich ebenfalls von dem Künstler stammendes Blatt Simon Meller hat die Zeichnung mit dem Kopf einer Bäuerin (Kat. Nr. 35), die im Inventarbuch der Sammlung Esterházy unter dem Namen Holbeins angeführt ist, Hoffmann zugewiesen. Zusammen mit der letztgenannten Zeichnung befinden sich im Budapester Museum 53 Zeichnungen Hoffmanns.

Für alle Gemälde und Zeichnungen des Künstlers aus der Sammlung Praun — gleichgültig, ob sie nach Budapest oder in andere Sammlungen gelangt sind — ist bezeichnend, daß sie, sofern sie signiert sind, Hoffmanns Monogramm *Hh* tragen und in keinem Falle Dürers Zeichen *AD*, selbst wenn es sich um Kopien nach Dürer handelt. Das überrascht, weil mehrere Zeichnungen des Künstlers erhalten sind, die er mit *AD* signiert hat. Praun aber sammelte Hoffmanns Werke nicht, weil er die Arbeiten Dürers kopierte, sondern weil die Schöpfungen seiner Zeitgenossen in den Kreis seiner Sammlertätigkeit gehörten. Es scheint, daß er Hans Hoffmann besonders schätzte und förderte. Ihm ist zu verdanken, daß über 150 Arbeiten des Künstlers bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts beisammen blieben, und daß aufgrund der Beschreibungen der verhältnismäßig gut dokumentierten Sammlung das Schicksal vieler seiner Werke bis heute verfolgt werden kann. Nicht alle nach Budapest gelangten Zeichnungen gehören zu seinen besten Werken. Die Bedeutung der Zeichnungskollektion besteht eher darin, daß sie den Künstler innerhalb einer Sammlung von mehreren Seiten her vorstellt. Wir können ihn sowohl als Kopisten von Dürers Werken, als auch als naturwissenschaftlichen Illustrator und als Porträtzeichner kennenlernen.

Kopien nach Zeichnungen von Dürer

Der nachstehende Katalog umfaßt dreiundfünfzig Zeichnungen, die sich im Budapester Museum der Bildenden Künste befinden. Die Werke



Abb. 4. Kopf eines jungen Mädchens

lassen sich in drei größere Gruppen einteilen: 1. Kopien nach Dürer-Vorlagen bzw. eine Kompilation aufgrund seiner Studien und seines Gemäldes, 2. Tier- und Pflanzendarstellungen und 3. verschiedene Studien zu Köpfen und Hände. Die erste Gruppe der Werke läßt sich jedoch von der zweiten nicht trennen. Unter den Kopien nach Dürer finden sich auch mehrere Tierdarstellungen, und die meisten der Tier- und Pflanzendarstellungen die das naturwissenschaftliche Interesse des ausgehenden 16. Jahrhunderts widerspiegeln, sind von den Dürer-Vorlagen auch nicht ganz unabhängig.

Ein anderer Gesichtspunkt für die Gruppierung ist — soweit er sich mit dem anderen, dem thematischen Gesichtspunkt abstimmen läßt — die Chronologie. Von den dreiundfünfzig Zeichnungen sind zehn datiert. Die früheste ist 1574 (Kat. Nr. 19), die späteste 1584 (Kat. Nr. 39) entstanden.

Eine gemeinsame Bearbeitung der Zeichnungen ist begründet, weil die frühere Fachliteratur von diesen Werken in erster Linie diejenigen würdigte, die Kopien nach Dürer sind und auch unter diesen wegen ihres Dokumentalwertes hauptsächlich nur die getreuen Kopien verlorener Dürer-Zeichnungen. Diese sind auch tatsächlich besonders wertvolle Stücke der Sammlung. Es ist belegt, daß zwei Händestudien Hoffmanns (Kat. Nr. 6 und 9) nach zwei verschollenen Zeichnungen Dürers angefertigt wurden, während eine Kopfstudie mit großer Wahrscheinlichkeit eine Kopie nach einer verschollenen Zeichnung Dürers ist (Kat. Nr. 4). Der Zusammenhang einer weiteren Kopfstudie mit Dürers Werken ist weniger sicher (Kat. Nr. 14), weil wir zwar hinsichtlich der einstigen Existenz des vermutlich verschollenen Vorbildes über keine direkten Beweise verfügen, die Ähnlichkeit der Zeichnung mit einem Gemälde Dürers die Forscher jedoch mit Recht dazu bewogen hat, hinter der Darstellung ein Dürersches Vorbild zu ahnen.³⁰

Auch im Zusammenhang mit drei weiteren Zeichnungen Hoffmanns wurde die Möglichkeit erwogen, daß ihre Vorbilder Werke von Dürer gewesen sind.³¹ Im Fall zweier Blätter, einer Händestudie (Kat. Nr. 33) und einer Kopfstudie (Kat. Nr. 35) ist die Wahrscheinlichkeit hierfür gering, und bei einer dritten Zeichnung (Kat. Nr. 37) ist die Dürersche Vorlage sogar auszuschließen.

Kurt Pilz hat in seinem grundlegenden Artikel über Hoffmann nur die Arbeiten behandelt, die das Monogramm Hh tragen. Von den Budapester Zeichnungen hat er nur elf aufgezählt,³² obwohl

noch weitere vier — zusammen also fünfzehn — signierte Zeichnungen im Besitz des Museums sind. Von dem Monogramm Hh auf den vier Zeichnungen hatte aber Pilz noch keine Kenntnis. Auf zwei Zeichnungen sind die Monogramme blaß und auf den Reproduktionen nicht erkennbar (Kat. Nr. 1 und 32), zwei weitere signierte Zeichnungen wurden erst nach dem Erscheinen des Artikels von Pilz von Teréz Gerszi als Hoffmanns Werke erkannt (Kat. Nr. 16 und 34).

Von sieben der sechzehn treuen Kopien nach Dürer (dreizehn Kopf- und Händestudien und drei Tierdarstellungen) wissen wir mit Sicherheit, daß sie in der Sammlung Imhoff angefertigt wurden, weil die Originalblätter im Inventar der Sammlung vom Dezember 1588 genannt sind.³³

Der einstige Aufbewahrungsort der Originale der übrigen Kopien nach Dürer ist heute unbekannt, doch ist es nicht ausgeschlossen, daß auch sie im Besitz der Familie Imhoff waren.

Mit den Kopien, die er auf grundiertes Papier zeichnete, strebte Hoffmann eine von der Originalzeichnung abweichende Farbwirkung an. Dürer zeichnete die Detailstudien zu seinen 1506 in Italien gemalten Bildern (*Das Rosenkranzfest*, AZ. Nr. 93 und *Der zwölfjährige Christus im Tempel*, AZ. Nr. 98) mit dem Pinsel auf blaues venezianisches Papier. Von den in Budapest befindlichen Kopien dieser Studien hat Hoffmann nur den *Kopf des Papstes* (Kat. Nr. 8), sowie zwei Händestudien (Kat. Nr. 7 und 9) auf ähnliches blaues Papier gezeichnet. Die Originale der beiden letzteren sind verschollen und daher läßt es sich nur vermuten, daß auch sie, wie die übrigen erhalten gebliebenen Detailstudien der beiden italienischen Gemälde, auf blauem venezianischem Papier ausgeführt waren. Die Kopf- und Händestudie zur Gestalt des zwölfjährigen Christus sowie den *Engelskopf* zum *Rosenkranzfest* hat Hoffmann von der Vorlage abweichend auf dunkelgrün grundiertes Papier kopiert (Kat. Nr. 2, 10 und 3). Ähnlich wie auf drei weiteren Kopien, auf denen er das Papier viel dunkler grundierte (Kat. Nr. 1, 5 und 6) als die Vorlagen, formte er in diesen Zeichnungen die Originalstudien im Sinn des manieristischen Stils um. Auf dem dunklen Grund erzielte er mit Deckweiß eine schärfere Licht-Schatten Kontrastwirkung als Dürer auf seinen Zeichnungen in hellerem Grundton. Im Gegensatz zu den mit energischen Strichen gezeichneten Originalstudien sind die Linien auf den Kopien weniger sicher, die Gesamtwirkung der Zeichnungen ist dekorativ.

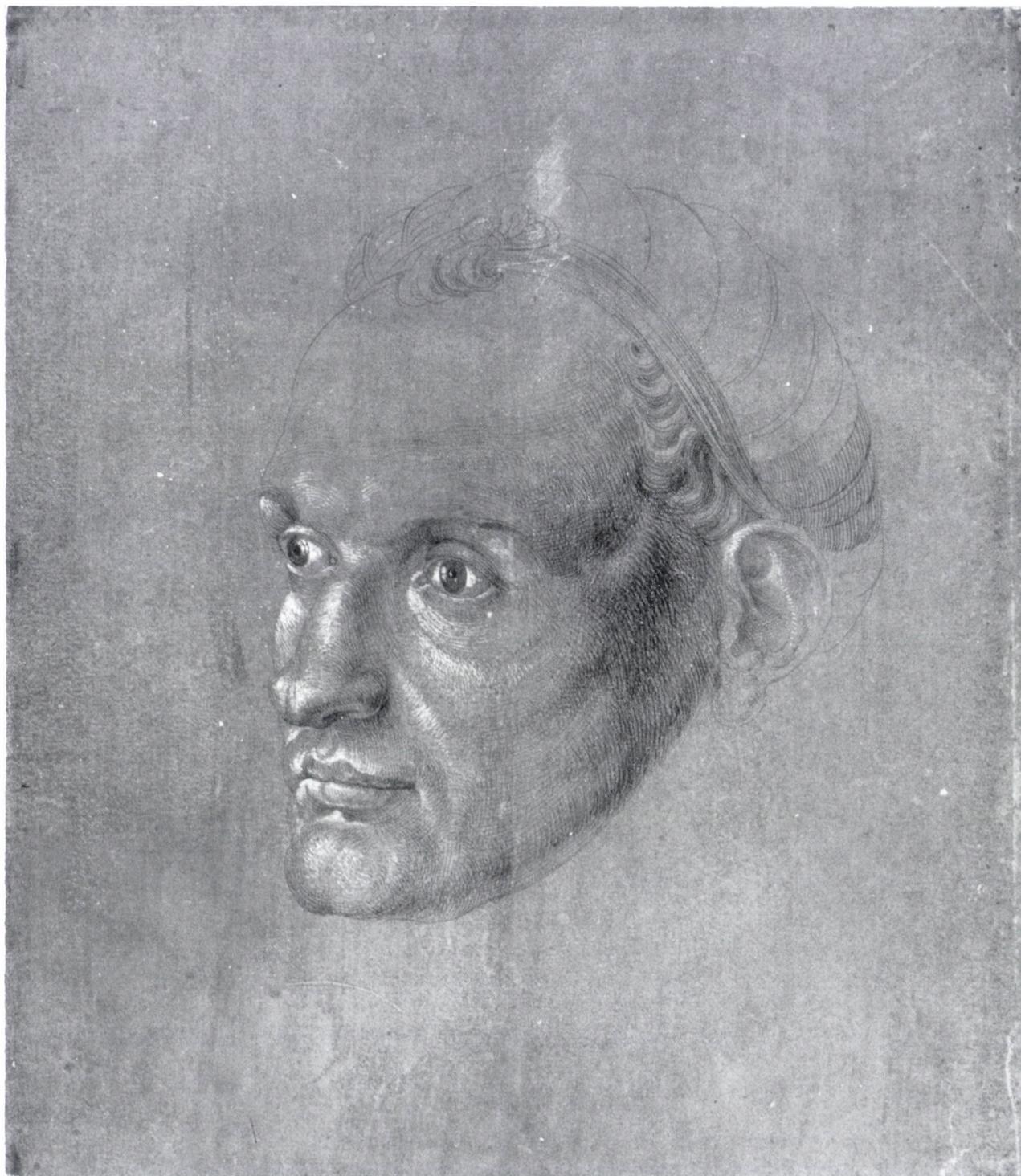


Abb. 5. Endres Dürer

Außer den mehr oder weniger treuen Kopien nach Zeichnungen von Dürer befindet sich im Budapester Museum der Bildenden Künste auch eine aus Dürer-Motiven zusammengestellte Kompilation Hoffmanns (Kat. Nr. 11). Von den Budapester Zeichnungen des Künstlers drückt diese am

besten den Geist der »Dürer-Renaissance« um 1600 aus. Verschiedene Detailstudien von Dürer, in erster Linie zum Gemälde *Der zwölfjährige Christus im Tempel* formte Hoffmann zu einer neuen Komposition, die an das Gemälde erinnert, von ihm aber ganz abweicht.

Von den Zeichnungen nach Dürer-Werken in Budapest hat Hoffmann fünf signiert, alle mit seinem eigenen Monogramm. Von diesen signierten Blättern ist eines, *Der dreiundneunzigjährige Alte* (Kat. Nr. 1), besonders interessant, weil es der Künstler in mehreren Exemplaren angefertigt und nur das Budapester mit Hh signiert hat, zwei andere aber mit dem Monogramm Dürers. Eine Kopie von Dürers 1521 in Antwerpen gezeichneter Kopfstudie (Wien, Albertina, W. Nr. 788) befindet sich in der Wiener Albertina, zwei weitere im Ashmolean Museum zu Oxford.³⁴

Diese Blätter werfen ein Licht auf eine Erscheinung, die 1985 in der Ausstellung »Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance« in der Wiener Albertina aufgedeckt wurde. Hoffmann hat von einigen Zeichnungen Dürers mehrere, einander sehr ähnliche Kopien angefertigt und je ein Exemplar mit dem Hh-Monogramm signiert und eventuell auch mit dem Entstehungsjahr datiert, während er auf ein oder mehrere Kopienexemplare die Anfangsbuchstaben von Dürers Namen und eine Jahreszahl aus den zehner oder zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts schrieb.³⁵ Auf der Kopie des *dreiundneunzigjährigen Alten* in der Albertina steht das Monogramm AD und die Jahreszahl 1519, auf einer der Oxforder Kopien die Buchstaben AD und die Jahreszahl 1520, die von der Jahreszahl auf dem Original und auf der Wiener Kopie abweicht. Es gibt zu denken, daß die Jahreszahlen auf den Kopien weder untereinander noch mit der Datierung der Originalzeichnung übereinstimmen. Das weist darauf hin, daß Hoffmann Dürers Monogramm und das Datum nicht auf die Kopien schrieb, um zusammen mit der Kopfstudie auch die Signierung wahrheitsgetreu zu kopieren, sondern viel wahrscheinlicher mit Fälschungsabsicht. Durch die dem Original ein bzw. zwei Jahre vorausgehende Datierung versuchte der Kopist, vielleicht die Fiktion der Existenz von zwei weiteren Zeichnungen Dürers zu erwecken.

Bei der Prüfung der Fälschungsabsicht darf man aber auch nicht außer acht lassen, daß am Ende des 16. Jahrhunderts die Kopien den Originalen annähernd gleich bewertet wurden, weil auch sie die »Idee« des Originals trugen.³⁶ In diesem Sinne kann man nur vermuten, daß Hoffmanns Kopien, die mit AD signiert und mit vom Original abweichender Jahreszahl datiert sind, beabsichtigte Fälschungen sind. Das Entstehen der großen Zahl von Kopien nach Werken Dürers wurde durch die Beliebtheit des Künstlers am Ende des 16. Jahr-

hunderts und die große Nachfrage nach seinen Schöpfungen bzw. deren Kopien gefördert. Hoffmanns Neigung zu künstlerischem Rollenspiel³⁷ mag dazu geführt haben, daß er einige seiner Kopien mit AD signierte. Denn wenn er sich auch auf einzelnen Exemplaren der Kopien hinter Dürers Maske versteckte, deckte er sich doch wieder auf einer anderen Kopie desselben Werkes durch sein eigenes Monogramm auf. Wie wenig die Fälschung sein Hauptmotiv gewesen sein dürfte zeigt auch die Tatsache, daß die überwiegende Mehrheit seiner kopierten und seiner selbständigen Werke das Monogramm Hh und nicht das Monogramm AD tragen.

Tier- und Pflanzendarstellungen

Die große Zahl der erhaltenen Zeichnungen Hoffmanns von Tieren und Pflanzen sowie die Menge seiner aufgrund zeitgenössischer Quellen nachweisbaren, heute als verschollen geltenden Naturstudien weist darauf hin, daß diese Abbildungen wohl einen wichtigen Teil seines Lebenswerkes ausmachen. Diese Blätter sind nicht allein durch ihre Menge bemerkenswert, sondern in erster Linie dadurch, daß sich der Künstler mit diesen Naturstudien der neuen, auf die Beobachtung und Abbildung der Natur bedachten Strömung seiner Zeit angeschlossen hat. Ein Teil seiner Tier- und Pflanzendarstellungen sind zwar Kopien nach Zeichnungen von Dürer, aber eine Reihe von Beispielen zeigt, daß Hoffmann mit der nach Genauigkeit strebenden Darstellung eines Tieres oder einer Pflanze sich über seine Praxis als Kopist und Nachahmer erhob.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde in ganz Europa sowohl in der bildenden als auch in der angewandten Kunst das Bedürfnis nach objektiver Naturdarstellung lebendig. Zu seiner Verbreitung trug einerseits die Sammlerleidenschaft bei, die den geographischen Entdeckungen auf dem Fuß folgte, andererseits die Entfaltung des wissenschaftlichen Interesses an der Natur. Gartenbesitzer und Sammler von Merkwürdigkeiten wetteiferten, als erste in den Besitz der aus fernen Erdteilen nach Europa gebrachten seltenen, exotischen Pflanzen und Tiere zu gelangen.³⁸ Die unerreichbaren Exemplare wurden oft durch Abbildungen ersetzt. Neben den Seltenheiten aus fernen Ländern gehörten aber auch die Merkwürdigkeiten der unmittelbaren Umgebung — ein abnorm entwickeltes Tier oder eine solche Pflanze, ein seltenes

Mineral oder ihre Abbildungen³⁹ — zu dem »Naturalia«-Teil der »Kunst- und Wunderkammern«. ⁴⁰

Auf die Sammlerleidenschaft, die sich neben den Seltenheiten auch immer mehr auf die heimischen Pflanzen und Tiere ausdehnte, folgte das Bedürfnis nach wissenschaftlicher Systematisierung. Die Erfindung der Buchdruckerkunst förderte die Herstellung und Verbreitung von Büchern, in denen Naturerscheinungen beschrieben, Tiere und Pflanzen gezeigt und klassifiziert sind.⁴¹ Anfangs wurden in erster Linie ärztliche und botanische Arbeiten aus Altertum und Mittelalter gedruckt, doch deren mangelhafte Illustrationen wurden immer häufiger durch unmittelbar nach der Natur angefertigte Abbildungen ergänzt. Im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts wurden immer mehr Versuche gemacht, die Beschreibungen der Wissenschaftler mit Bildern zu illustrieren, die Künstler aufgrund von Naturbeobachtung gezeichnet und gestochen hatten.

In den Zeichnungen und Gemälden von Pflanzen und Tieren kam die Absicht wissenschaftlicher Vorführung zur Geltung. Die Künstler bildeten sie nach Möglichkeit mit den charakteristischen Eigenschaften ihrer Gattung und oft auch in verschiedenen Phasen ihrer Entwicklung ab. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und im 17. Jahrhundert wählten die Maler für die Stilleben ebenfalls mit dem Ziel und mit dem Anspruch auf wissenschaftliche Darstellung in der Natur zusammen niemals oder höchstens selten vorkommende Pflanzen und Tiere aus und stellten sie nebeneinander von ihrer vorteilhaftesten Seite dar.⁴² In dieser Periode machten in ganz Europa ausgezeichnete Künstler Naturstudien zum Zwecke wissenschaftlicher Vorführung: Unter den Künstlern niederländischer Herkunft waren in erster Linie Joris Hoefnagel und sein Sohn Jacob Hoefnagel, Ludger Tom Ring der Jüngere, Ambrosius Borschaert und Jacques de Gheyn, in Italien Giorgio Liberale und Jacopo Ligozzi die Hauptvertreter dieser Kunstgattung. In Deutschland war der Münchener Hof von Albrecht V. (reg. 1550–1579) und von Wilhelm V. (reg. 1579–1597) ein Kunstzentrum, wohin aus ganz Europa Künstler berufen wurden unter anderem mit dem Auftrag für die »Kunst- und Wunderkammer« der Herrscher Tier- und Pflanzenstudien anzufertigen.⁴³ 1584 hat zum Beispiel auch Hans Hoffmann hier gearbeitet, und Joris Hoefnagel hat zwischen 1575 und 1586 am Münchener Hof ein regelmäßiges Gehalt bezogen. Auch in der Prager Residenz Rudolfs II. entstanden zahlreiche Naturstudien.⁴⁴ Sowohl Hoff-

mann als auch Hoefnagel haben hier ihre letzten Lebensjahre verbracht und vermutlich vorherrschend diese Tätigkeit ausgeübt, aber auch andere Künstler, zum Beispiel Roeland Savery und Dirk de Quade van Ravensteyn zeichneten und malten Tiere und Pflanzen.

Unter den Künstlern der »Dürer-Renaissance« sind Naturstudien nur von Joris Hoefnagel und von Hans Hoffmann bekannt. In den Tier- und Pflanzendarstellungen Dürers hatten sie eine Quelle gefunden, die sie im Sinne des wissenschaftlichen Naturalismus umformten. Bezeichnend ist zum Beispiel, wie beide Dürers berühmten Hasen aus dem Jahr 1502 aufarbeiteten. Hoefnagel kopierte die heute in der Wiener Albertina befindliche Zeichnung (W. Nr. 248) — stark verkleinert — auf ein, Hasen und ein Eichhörnchen zeigendes Blatt⁴⁵ eines die vier Klassen der Tiere vorstellenden Tierbuches, Hoffmann hingegen verwendete das Dürersche Muster zu drei Stilleben und zu einigen, von der Vorlage ausgehenden Varianten.⁴⁶

Auf den Stilleben sind die Varianten von Dürers Hasenabbildung von vielerlei Blumen, Reptilien, Schnecken und Insekten umgeben. Pflanzen und Tiere malte Hoffmann nebeneinander angeordnet, nach Möglichkeit ohne Überdeckungen und gut erkennbar. Die meisten Lebewesen sind auf dem Pergamentblatt aus dem Jahr 1582⁴⁷ heute in Nürnberg zu sehen. Unter den Tieren kann man die genaue Kopie des in Budapest befindlichen Frosches (Kat. Nr. 25) erkennen und unter den Pflanzen mehrere als Exotikum geltende Exemplare, so auch eine nach 1573 von Mexiko nach Europa gebrachte seltene Blume.⁴⁷ Die Gegenwart der in den Gärten und auf den Wiesen Europas damals noch bei weitem nicht heimischen Pflanzen auf dem Bilde beweist, daß das Stilleben nicht etwa ein in dieser Form in der Natur auffindbares »Lebensbild« verewigt hat, sondern daß der Künstler seine einzeln angefertigten Studien nebeneinander kopiert hat. Von den Pflanzen- und Tierstudien hat er einige auch mehrmals verwendet. Seine Pflanzenabbildungen in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum) wiederholen sich auf zwei weiteren Hasenstilleben, auf dem heute in Rom befindlichen Bild, sowie auf dem Gemälde in einer Londoner Privatsammlung⁴⁸. Zu dem Londoner Gemälde verwendete Hoffmann zwei Stücke der Budapester Naturstudien, den kleineren Frosch (Kat. Nr. 24) und die Zeichnung des Vogelknöterich (Kat. Nr. 29).

Nicht nur auf den Stilleben, sondern auch auf den selbständigen Studien kommt die Absicht



Abb. 6. Händestudien

naturwissenschaftlicher Beobachtung und Darstellung der Natur zur Geltung. Darauf weist die Darstellung der beiden bereits erwähnten, zur gleichen Froschart gehörenden, sich aber in verschiedenen Entwicklungsstadien befindlichen Frösche aus abweichender Sicht hin (Kat. Nr. 24 und 25) und die bis ins Kleinste gehende Malweise, die alle in Budapest befindlichen Tier- und Pflanzenabbildungen charakterisiert. Ausdrucksmittel der Lebenswahrheit ist die Darstellung der Insekten, der Spinne und der Frösche in Lebensgröße, die sorgfältige Schattierung oder die Deutung der Schutzfarbe der Heuschrecke durch das Grün der Umgebung (Kat. Nr. 20).

In seinen Prager Jahren hat Hoffmann vermutlich zahlreiche Tierdarstellungen angefertigt, worauf auch zwei Posten in dem zwischen 1607 und 1611 aufgenommenen Inventar der umfangreichen Sammlung Rudolfs II. hinweisen.⁴⁹ Der eine Posten bezieht sich auf ein Buch von kleinem Format, das eigenhändige Tier- und Pflanzendarstellungen des Künstlers enthielt, der andere nennt ein größeres Buch mit Tiergemälden, die teils von Hoffmann und teils von einigen anderen Künstlern stammen. In der Wiener Nationalbibliothek befinden sich mehrere Alben mit Tierdarstellungen,⁵⁰ unter denen einige nicht nur aufgrund ihrer Provenienz, sondern auch nach dem Zeugnis des charakteristi-

schen Ledereinbandes bis zur Sammlung Rudolfs II. zurückverfolgt werden können. Es wird die Aufgabe weiterer Forschung sein, zu klären, welche Blätter dieser bisher mit den Namen vieler Künstler, u. a. Georg und Joris Hoefnagel sowie Hans Hoffmann in Zusammenhang gebrachten Klebände dem letzteren zuzuschreiben sind.

Hände- und Kopfstudien

In die dritte Gruppe der Budapester Zeichnungen des Künstlers gehören die Hände- und Kopfstudien, die — obwohl ihre Thematik mit der in die erste Gruppe gehörenden meisten Blätter identisch ist — mit Dürers Werken nicht unmittelbar zusammenhängen.

Im Zusammenhang mit drei Zeichnungen wurde zwar in der Fachliteratur die Vermutung geäußert, daß es Kopien nach Dürers Zeichnungen sind, doch hat sich diese Annahme als unbegründet erwiesen. Die Haltung der Hände auf der Studie einer rechten und einer linken Hand (Kat. Nr. 33) finden wir an keiner Gestalt in Dürers Werken, und deshalb ist die Vorlage dieser Zeichnung wohl anderswo zu suchen. Die Studie mit dem Kopf einer Bäuerin (Kat. Nr. 35) erinnert nur entfernt an Dürers Bäuerinnen und daher ist es wahrscheinlicher, daß Dürer Hoffmann nur zur Wahl dieses Themas anregte. Das dritte Werk hinter dem die Forscher eine verschollene Dürer-Zeichnung vermuteten, stellt Hoffmanns Freund Willibald Imhoff dar, (Kat. Nr. 37) und hängt offenbar mit einem anderen, ebenfalls in Budapest befindlichen Blatt (Kat. Nr. 36), dem weniger skizzenhaften Porträt Imhoffs, zusammen, kann also keinesfalls nach einer verschollenen Zeichnung Dürers angefertigt

worden sein. Mit den beiden vor kurzem, von Hendrik Budde erkannten Porträtskizzen ist nicht nur die Zahl der vielen, Zeitgenossen darstellenden Werke Hoffmanns gestiegen und dadurch unser Bild von ihm als Porträtmaler und -zeichner⁵¹ bereichert, sondern es hat sich auch die Zahl der bekannten Darstellungen des bedeutenden Sammlers Willibald Imhoff erhöht.

Unter den weiteren, meist skizzenhaften und unvollendeten Kopfstudien im Budapester Museum der Bildenden Künste gibt es auch einige, die vielleicht als Porträtskizzen entstanden sind, (z. B. Kat. Nr. 38 und 39). Die Köpfe darstellenden übrigen Zeichnungen zeigen Verwandtschaft mit Hoffmanns Zeichnungen mit biblischen Themen (Kat. Nr. 40–47) in anderen Museen und dürften zum Teil als Ausdruck-Studien entstanden sein (z. B. Kat. Nr. 40 und 41).

Hoffmanns Zeichnung vom Bildhauer Baccio Bandinelli im Louvre⁵² war bisher das einzige bekannte Beispiel dafür, daß der Künstler auch Stiche kopierte. Das Porträt wurde nach einem Detail des Stiches von Nicolò della Casa angefertigt.⁵³ Auch eine der Budapester Zeichnungen ist durch Kopieren der Details eines Stiches zustande gekommen. Hoffmann wählte aus einem vielgestaltigen Kupferstich Marcantonio Raimondis (B. 426) einige Köpfe aus, und formte sie mit weiteren skizzenhaften Gesichtsstudien zusammen zu einer neuen, von der Darstellung des Stiches vollständig abweichenden Komposition (Kat. Nr. 52). Ebenfalls als Kopie eines Stiches, eventuell einer anderen Zeichnung mag die Handstudie entstanden sein, die die rechte Hand von Michelangelos *Moses* darstellt (Kat. Nr. 34), da es wenig wahrscheinlich ist, daß Hoffmann die Skulptur im Original gesehen hat.

Hans Hoffmanns Zeichnungen im Budapester Museum der Bildenden Künste

1.

Der dreiundneunzigjährige Alte

Pinsel in Dunkelgrau, weiß gehöht auf grau grundiertem Papier. 412 × 296 mm. Wasserzeichen: Adler. Signiert rechts unten: Hh.

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E.18.29 Hoffmann; Lugt 1965); Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 141. Lit.: Murr, S. 53 (Hoffmann) — Frauenholz, Nr. 66 (Hoffmann) — Ephrussi, S. 298 (Vielleicht von Aeg. Sadeler) — Winkler 1932, S. 80 (Hoffmann) — Tietze / Tietze-Conrat 1933, bei N. 144 (nach Ephrussi vielleicht von Sandeler) — Tietze / Tietze-

Conrat 1938, bei Nr. 804 (nach Ephrussi vielleicht von Sadeler) — W., bei Nr. 788 (nach Ephrussi vielleicht von Aeg. Sadeler) — Parker, bei Nr. 293 (nach Ephrussi vielleicht von Sadeler) Pilz, bei Nr. 50 (Hoffmann) — Koschatzky-Strobl, bei Nr. 125 (nach Ephrussi von Aeg. Sadeler) — Strauss, bei Nr. 1521/3 (nach Ephrussi vielleicht von Aeg. Sadeler) — Bodnár, Abb. 48 (Hoffmann).

Kopie nach der zu dem Gemälde *Der Hl. Hieronymus* (AZ. Nr. 162) im Jahre 1521 gefertigten Kopfstudie von Dürer (Wien, Albertina, W. Nr. 788). Hoffmann kopierte die Zeichnung in der Sammlung Imhoff.⁵⁴ Außer der mit einem blassen Hh Mono-

gramm signierten Budapester Kopie sind drei weitere Kopien dieser Zeichnung von Dürer bekannt, von denen zwei mit Sicherheit, und eine mit Wahrscheinlichkeit Hoffmann zugeschrieben werden kann. Die Hoffmann-Kopie in der Wiener Albertina⁵⁵ trägt das Monogramm AD und die Jahreszahl 1519 und ist unter den Kopien die einzige, auf der — allerdings mit kleineren Abänderungen — auch die Beschriftung der dürerischen Zeichnung zu sehen ist. Von zwei weiteren Kopien im Ashmolean Museum Oxford, trägt das mit Sicherheit von Hoffmann stammende Exemplar⁵⁶ ebenfalls das Monogramm AD und die Jahreszahl 1520, diesmal also ein nicht um zwei, sondern nur um ein Jahr früheres Datum, als die Zeichnung Dürers. Das vierte Exemplar, ebenfalls im Ashmolean Museum Oxford, das von den vorstehend behandelten drei Kopien sowohl im Detail als auch in der Gesamtwirkung abweicht, ist wahrscheinlich ebenfalls sein Werk.⁵⁷ Auf dem Wiener Blatt und auf dem mit AD signierten Oxforder Blatt ist die Hand des Künstlers nicht nur in den Zeichnungen, sondern auch in der Schreibweise der Monogramme und der Datierungen erkennbar. Die ein oder zwei Jahre vor der Jahreszahl der Originalzeichnung liegende Datierung weist auf Fälschungsabsicht hin.

Die Kopien sind alle gleich groß und ihre Größe stimmt auch mit der des Originals überein. Sie weichen höchstens einige Millimeter voneinander ab. Die Angabe von Ephrussi, wonach die Zeichnung in Budapest größer ist als das Original, beruht darauf, daß das Papier wirklich um einige Millimeter größer ist, was aber für die Kontur der Zeichnung nicht zutrifft. Die Übereinstimmung der Größe und die Ähnlichkeit der Kopien unter einander lassen den Schluß zu, daß Hoffmann die Kopien mit der Hilfe einer Pause angefertigt hat.

Im Gegensatz zu den übrigen Exemplaren läßt sich das Schicksal des Exemplars in Budapest vom Ende des 16. Jahrhunderts an gut verfolgen. Es befand sich in der Sammlung Praun, und sowohl Murr als auch Frauenholz haben bei der Beschreibung der Sammlung dieses Blatt unter den dortigen Zeichnungen Hoffmanns hervorgehoben.

Die Quelle der in der Fachliteratur immer wieder auftauchenden Attribution an Sadeler ist ähnlich wie im Falle der Zeichnungen Nr. 2 und 3 des vorliegenden Katalogs eine irrtümliche Annahme von Ephrussi, die jedoch in diesem Falle durch keinen Kupferstich Sadelers bekräftigt wird. Grundlage der angenommenen Attribution war hier offenbar der Vergleich mit und die Analogie zu

den beiden anderen Zeichnungen. Die irrtümliche Attribution ist später von mehreren Verfassern übernommen, aber auch der Name Hoffmanns ist im Zusammenhang mit dem Blatt immer wieder genannt worden.

Dürers Kopfstudie formte der Künstler ähnlich wie andere nach Dürer kopierten Zeichnungen durch Änderung der Farben und der Lichtverhältnisse, durch Betonung des Gegensatzes von Licht und Schatten um. G. T. Prestel fertigte 1777 von einer Reihe Zeichnungen aus der Sammlung Praun Aquatintakopien an, darunter auch von Hoffmanns *Dreiundneunzigjährigem Alten*.⁵⁸ Das Muster von Prestels Spiegelbildkopie war das später nach Budapest gebrachte Exemplar, nicht aber, wie Winkler annahm, die Wiener Kopie. Das wird einerseits dadurch bewiesen, daß die Budapester Zeichnung aus der Sammlung Praun stammt, und andererseits dadurch, daß die Details der Kopie im Museum der Bildenden Künste mit denen von Prestels Aquatinta übereinstimmen, (z. B. die charakteristische, ausschließlich für diese Zeichnung bezeichnende »wulstige« Handdarstellung). Winklers Annahme, das Vorbild der Aquatintakopie sei die Kopie in der Albertina, entbehrt ebenso der Grundlage, wie die daraus gezogene Folgerung, daß dieses Exemplar aus der Sammlung Praun stamme. Der Katalog der Sammlung Praun von Murr, bzw. Frauenholz erwähnt nur eine Zeichnung, die einen alten Mann darstellt. Wenn unter dem Namen Dürers oder Hoffmanns mehrere Exemplare der Zeichnung in der Sammlung gewesen wären, hätten sie das in den Katalogen offensichtlich vermerkt.

2.

Kopf des zwölfjährigen Christus

Pinsel in Dunkelgrau, weiß gehöht auf grün grundiertem Papier. 260 × 204 mm. Signiert rechts oben: Hh. Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.26 Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 140. Lit.: Frauenholz, Nr. 67. (Hoffmann) — Ephrussi, S. 118 (sehr wahrscheinlich von Aeg. Sadeler) — Schönbrunner-Meder XII, Nr. 1436 (Hoffmann) — Glück 1909, S. 9 (Hoffmann) — Winkler 1932, S. 80, (Hoffmann) — Glück 1933, S. 228 (Hoffmann) — Tietze/Tietze-Conrat 1933, bei Nr. 79 (nach Ephrussi wohl von Aeg. Sadeler) — Tietze/Tietze-Conrat 1937, bei Nr. 303 (nach Ephrussi wohl von Aeg. Sadeler) — W., bei Nr. 404 (wohl zu Unrecht Sadeler zugeschrieben) — Pilz, Nr. 38 (Hoffmann) — Koschatzky-Strobl, bei Nr. 58 (Hoffmann?) — Strauss, bei Nr. 1506/34 (vielleicht von Aeg. Sadeler).

Kopie nach Dürers 1506 in Italien angefertigter Kopfstudie (Wien, Albertina, W. Nr. 404), die er zu seinem Gemälde *Der zwölfjährige Christus im Tempel* (AZ. Nr. 98) verwendete. Obwohl Meder 1908 die Kopie aufgrund des Monogramms Hh als Hoffmanns Werk publizierte, kommt es selbst in der neuesten Fachliteratur vor, daß die frühere irrtümliche Annahme von Ephrussi zitiert wird, wonach die Zeichnung eventuell ein Werk Sadeler sei. Hoffmann hat den *Christus-Kopf* Dürers mit den gleichen manieristischen Änderungen abgezeichnet, wie den *Engelskopf*, das Gegenstück dieser Zeichnung (Kat. Nr. 3). Den Gegensatz von Licht und Schatten betonte er dadurch, daß er das Deckweiß auf einen viel dunkleren Grund malte, als es bei der Originalstudie der Fall war. Dürers Kopfstudie befand sich ursprünglich (auch noch zur Zeit, als der Kopf kopiert wurde, also in den siebziger und achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts) auf dem gleichen Blatt wie der *Engelskopf* (W. Nr. 385). Hierauf deutet auf Hoffmanns Kopie das Detail des Gegenstückes, die auf dieser Zeichnung sichtbare Schulter des *Engels* hin, die hier viel kleiner ist, als auf Dürers Zeichnung. Die Kopfstudie hat Hoffmann wahrscheinlich in der Sammlung Imhoff kopiert.⁵⁹ Er verwendete sie dann zu seinen Gemälden *Der zwölfjährige Christus im Tempel*, die freie Kopien nach Dürers Gemälde gleichen Titels, bzw. unter Verwendung von vier Zeichnungen Dürers gemalte Kompilationen sind.⁶⁰

3.

Engelskopf

Pinsel in Dunkelgrau, weiß gehöht auf grün grundiertem Papier. 249 × 228 mm.

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.26 a. Hoffmann; Lugt 1965), Országos képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 139. Lit.: Frauenholz, Nr. 68 (Hoffmann) — Ephrussi, S. 116 (wohl von Aeg. Sadeler) — Tietze/Tietze-Conrat 1937, bei Nr. 302 (nach Ephrussi vielleicht von Aeg. Sadeler für seinen Stich) — W. bei Nr. 385 (ohne Künstlernamen) — Koschatzky-Strobl, bei Nr. 57 (Aeg. Sadeler?) — Gmelin, Abb. 7 (Hoffmann) — Strauss, bei Nr. 1506/19 (vielleicht von Aeg. Sadeler für seinen Stich).

Kopie der von Dürer 1506 in Italien angefertigten Kopfstudie (Wien, Albertina, W. Nr. 383), die er für die Engelsingestalt seines Gemäldes *Das Rosenkranzfest* (AZ. Nr. 93) verwendete. Die Kopie von Hoffmann in Budapest wird seit der irrtümlichen Attribution von Ephrussi immer wieder mit dem Namen von Aegidius Sadeler in Zusammenhang gebracht. Das mag seinen Grund einerseits darin

haben, daß das Monogramm Hh sich nur auf dem Gegenstück dieses Blattes, auf dem der *Christus-Kopf* zu sehen ist (Kat. Nr. 2) befindet, andererseits ist Sadeler's Kupferstich (H. 98) wirklich sehr ähnlich, der eine ebenfalls am Ende des 16. Jahrhunderts angefertigte Kopie derselben Kopfstudie Dürers ist. Beide kopierenden Künstler bemühten sich um einen kräftigeren Gegensatz von Licht und Schatten. Sadeler erzielte diese Wirkung durch den Kontrast der dichten, schwarzen Linien und der weiß belassenen Flächen, Hoffmann aber dadurch, daß er das die Formen des Gesichtes und der Haare hervorhebende Deckweiß auf dunkelgrün grundiertes Papier malte. Auch Dürer formte den Kopf mit Deckweiß und grauer Tinte, jedoch auf hellblauem Papier, weshalb die Kontrastwirkung auf seiner Zeichnung viel geringer ist.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Hoffmann Dürers Kopfstudie, die sich ursprünglich auf dem gleichen Blatt befand wie *Der zwölfjährige Christus* (W. Nr. 404), in der Sammlung Imhoff kopiert hat. Hendrik Budde nimmt an, daß Dürers ursprünglich große Zeichnung, von der man früher nicht wußte woher sie in die Sammlung Rudolfs II. gekommen war, mit dem im Inventar der Sammlung Imhoff als *Maria und Johannes in grau* angeführten Posten identisch ist.⁶¹ Diese Vorstellung wird auch durch die Kopien Hoffmanns bestätigt, weil er vermutlich alle seine Budapester Zeichnungen in Nürnberg anfertigte, und die Dürer-Zeichnungen wahrscheinlich in der Sammlung Imhoff kopierte. Die Originalstudien befanden sich zu der Zeit, als die Kopie angefertigt wurde, noch auf einem Blatt: auf dieser Zeichnung ist nämlich von der Schulter des *Engels* mehr zu sehen, als auf der Studie Dürers. Der Kopist zog also die Trennlinie zwischen den beiden Köpfen an einer anderen Stelle, als der Unbekannte, der später die Originalzeichnung trennte. Sicher ist auch, daß Hoffmann nicht beide Köpfe auf ein Blatt zeichnete, weil sich seine Kopien nicht aneinanderfügen lassen.

Die nach dem *Engelskopf* angefertigte Kopie verwendete Hoffmann zu seiner Zeichnung *Der zwölfjährige Christus im Tempel* (Kat. Nr. 11).

4.

Kopf eines jungen Mädchens

Feder und Pinsel in Dunkelgrau, weiß gehöht auf grau grundiertem Papier. 282 × 201 mm. Wasserzeichen: Wappen (Briquet 919)

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.27 a. Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 147. Lit.: Frauenholz, Nr. 69 (Hoffmann).

Die Zeichnung wurde von Frauenholz im Katalog als *Ste. Madeleine* bezeichnet. Für die Annahme von Edith Hoffmann, wonach dieses Blatt die Kopie nach einer verschollenen Zeichnung von Dürer sei,⁶² spricht einestei ls der Umstand, daß sein Stil und seine Technik mit den Kopien nach Dürer die Hoffmann in der Sammlung Imhoff angefertigt hat (Kat. Nr. 1–3, 5, 6) eng zusammenhängt. Anderenteils sprechen auch sammlungshistorische Argumente dafür: Heller erwähnt in der Beschreibung der Sammlung Imhoff eine heute bereits unidentifizierbare Zeichnung Dürers, einen *Grauen Marienkopf*, der im Inventar von 1588 steht.⁶³ Hendrik Budde nimmt an, daß dieser verschollene *Marienkopf* die Vorlage zu Hoffmanns Zeichnung gewesen sein könnte.⁶⁴ Auf eine Dürer-Vorlage deutet auch der Umstand hin, daß sich auf Dürers Zeichnungen und Gemälden ähnliche Frauenkopftypen befinden (z. B. W. Nr. 276, 543, 546, 782 und AZ. Nr. 94 und 181).

5.

Endres Dürer

Feder und Pinsel in Schwarz, weiß gehöht auf grau grundiertem Papier. 241 × 202 mm.

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.27, Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 143. Lit.: Frauenholz, Nr. 70 (Hoffmann) — Ephrussi, S. 178, Anm. 2 (Hoffmann) — Schönbrunner-Meder VIII, Nr. 911 (Hoffmann) — Tietze/Tietze-Conrat 1928, Nr. 252 (Hoffmann) — Winkler 1932, S. 80 (Hoffmann) — Tietze/Tietze-Conrat 1933, Nr. 110 (Hoffmann zugeschrieben) — W. bei Nr. 558 (Hoffmann) — Koschatzky-Strobl, bei Nr. 89 (Hoffmann) Strauss, bei Nr. 1514/30 (Hoffmann) — Urbach, Abb. 22 (Hoffmann)

Kopie nach der Zeichnung Dürers, die er von seinem dreißigjährigen Bruder angefertigt hatte (Wien, Albertina, W. Nr. 558). Das Vorbild sah und kopierte Hoffmann in der Sammlung Imhoff.⁶⁵ Die Originalzeichnung ist ein Brustbild, während der Kopist nur den Kopf zeichnete, wobei er die Farben und damit die Gesamtwirkung veränderte. Abweichend von dem feinen Licht-Schattenspiel, das Dürer auf weißem Grund mit dem Silberstift erreichte, kommt auf der Kopie der Gegensatz zwischen der Schattierung mit schwarzer Tinte und den mit Deckweiß markierten hellen Flächen zur Geltung. Hoffmann zeichnete das rechte Auge

des Modells nicht größer, als das andere, wie Dürer es getan hatte, sondern nach den Gesetzen der Verkürzung malte er das entferntere Auge etwas kleiner.

6.

Händestudien

Pinsel in Dunkelgrau, weiß gehöht auf blau grundiertem Papier. 238 × 251 mm.

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.32, Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 142. Lit.: Frauenholz, Nr. 71 (Hoffmann) — Ephrussi, S. 154 (Hoffmann) — Schönbrunner-Meder, V. Nr. 485 (Hoffmann) — Winkler 1932, S. 81–82, Abb. 11 (Hoffmann) — Winkler 1935, S. 5 (Hoffmann) — Tietze/Tietze-Conrat 1937, S. 148, 305 (Hoffmann zugeschrieben) — W., Nr. 391, (wahrscheinlich Hoffmann) — Hoffmann 1940, S. 17, (Hoffmann) — Panofsky, Nr. 748 (Hoffmann) — Strauss, Nr. 1506/16 (wahrscheinlich Hoffmann) — Pfaff, Nr. 29/a (Hoffmann)

Kopie nach der in der Albertina erhaltenen Handstudie Dürers (W. Nr. 461) sowie nach einer verschollenen Handstudie. Das Vorbild des Händepaars auf der linken Seite fertigte Dürer 1508 zu dem 1729 abgebrannten *Heller-Altar* an, und es befand sich ursprünglich auf demselben Blatt wie die zu dem gleichen Altarbild gezeichnete Apostelkopf-Studie (W. Nr. 452), auf der die Jahreszahl 1508 und das Monogramm AD steht. Vorlage des auf der Kopie Hoffmanns auf der rechten Seite befindlichen Händepaars war eine verschollene Zeichnung Dürers, die er 1506 zu dem Gemälde *Das Rosenkranzfest*, (AZ. Nr. 93) als Studie zu den zum Gebete gefalteten Händen des Papstes zeichnete. Diese Handstudie ist auch in einer weiteren, gleichfalls in Budapest befindlichen Kopie Hoffmanns erhalten (Kat. Nr. 7).

Bezüglich der Autorenschaft der Budapester Kopien, die auf eine ähnliche, aber noch lebhafter blaue Grundierung gezeichnet sind, wie die Apostelkopfstudie und die Händestudie in der Albertina, hat sich bisher in der Literatur kein Zweifel erhoben. Was aber die Vorlagen der Zeichnungen betrifft, so gibt es verschiedene Theorien. Ephrussi nahm an, daß Dürer das verschollene Original des rechtsseitigen Händepaars ebenfalls für den *Heller-Altar* zu den gefalteten Händen Marias zeichnete. Meder war der erste, der die richtige Meinung vertrat, daß die Hände mit den Händen des Papstes auf dem *Rosenkranzfest* in Zusammenhang gebracht werden können. Das Händepaar auf dem

Gemälde in Prag zeigt mit der Kopie Hoffmanns keine Ähnlichkeit, weil das Bild schweren Schaden erlitt und auch dieses Detail anlässlich einer Restaurierung im 19. Jahrhundert ergänzt wurde. Von dem Gemälde ist aber eine Kopie vom Ende des 16. Jahrhunderts erhalten (Wien, Kunsthistorisches Museum AZ. Abb. 65), auf der dieses Händepaar eindeutig erkennbar ist. Auf dem Gemälde trägt der Papst Handschuhe, so hat Hoffmann die Kopie nicht nach dem Gemälde, sondern aufgrund der Vorzeichnung angefertigt.

Tietzes hielten die betenden Hände in der Albertina und den dazu gehörenden Apostelkopf nicht für ein Werk Dürers, sondern wie das Budapester Blatt für eine Kopie aus der Zeit Rudolfs II., und nahmen deshalb an, daß Hoffmann das Händepaar auf der linken Seite nicht nach dieser Zeichnung, sondern nach einem verschollenen Original kopierte. In der Budapester Kopie sahen sie die Bestätigung ihrer Theorie. Nach ihrer Vorstellung befanden sich auf der verschollenen Studie Dürers die beiden Händepaare ebenso auf einem Blatt, wie wir sie auf Hoffmanns Kopie sehen. Ihre Hypothese hat jedoch wenig Wahrscheinlichkeit, weil einerseits ihr Zweifel an den Blättern der Albertina ungerechtfertigt ist, und andererseits Dürer das eine Händepaar auf einem Gemälde von 1506 verwendet hat, das andere aber, die Wiener Apostelhand im Jahre 1508. Letztere gehörte mit dem Apostelkopf zusammen nicht nur zum selben Gemälde, sondern auch zur gleichen Gestalt auf dem *Heller-Altar*, so daß ihre Zusammengehörigkeit nicht angezweifelt werden kann. Außer der Kopie von Hoffmann ist von Dürers Apostelhandstudie auch eine »SB 1576« signierte Kopie erhalten (Dresden, Kupferstichkabinett).

7.

Händestudie

Schwarze Kreide, Pinsel, weiß gehöht, auf blauem Papier. 158 × 162 mm.

Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 377

Lit.: Hoffmann 1940, S. 17 (Kopie aus dem 18. Jahrhundert nach Dürers verschollener Zeichnung)

Kopie nach Dürers verschollener Studie, die er zu dem Gemälde *Das Rosenkranzfest* (AZ. Nr. 93) zu den gefalteten Händen des Papstes zeichnete. Die verschollene Handstudie blieb in zwei Kopien Hoffmanns erhalten, die im Budapester Museum der



Abb. 7. Händestudie

Bildenden Künste aufbewahrt werden, die vorliegende Zeichnung und eine andere, die mit von dieser abweichender Technik, auf blau grundiertem Papier, mit Feder und Pinsel ausgeführt wurde (Kat. Nr. 6). Es war kein Ausnahmefall daß Hoffmann dieselbe Zeichnung in mehreren Exemplaren kopierte, wie es auch öfters vorkam, daß dies mit verschiedener Technik geschah.⁶⁶ Die Kopien der gefalteten Hände des Papstes sind gleich groß, so daß Hoffmann in beiden Fällen dasselbe Pauspapier verwendet haben wird. Die beiden Zeichnungen unterscheiden sich von einander nicht nur in der Technik, sondern auch im Grad der Ausarbeitung. Die vorliegende Kopie ist viel skizzenhafter als die andere und es fehlt hier der Ring. Edith Hoffmann hielt diese Zeichnung zusammen mit drei weiteren, auf das gleiche blaue Papier gezeichneten Werken (Kat. Nr. 8, 9 und 37) für Kopien aus dem 18. Jahrhundert. Aufgrund ihres Zeichenstils und ihres engen Zusammenhanges mit den Zeichnungen Hoffmanns können jedoch alle vier Blätter, wie Katrin Achilles richtig festgestellt hat, als Arbeiten Hoffmanns gelten.⁶⁷

8.

Studie zum Kopf des Papstes

Pinsel in Grau, weiß gehöht auf blauem Papier. 196 × 208 mm. Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 376

Lit.: Hoffmann 1940 S. 18 (Kopie nach Dürer aus dem 18. Jh.)



Abb. 8. Studie zum Kopf des Papstes

Kopie nach Dürers Studienzeichnung (Berlin, Kupferstichkabinett, W. Nr. 380) zu seinem Gemälde *Das Rosenkranzfest* (AZ. Nr. 93). Diese Vorlage hat Hoffmann in mehreren Exemplaren ko-

piert: Die Kopie in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) auf blau grundiertem Papier⁶⁸ trägt das Monogramm Hh und die Jahreszahl 1580, die Budapester Zeichnung ist jedoch nicht signiert. Edith Hoffmann war der Meinung, daß diese Kopie zusammen mit den Blättern Kat. Nr. 7, 9 und 37 aus dem 18. Jahrhundert stammt. Ihre Ähnlichkeit mit der Braunschweiger Zeichnung läßt jedoch nicht nur den Schluß zu, daß auch diese Zeichnung ein Werk Hoffmanns ist⁶⁹, sondern macht es auch wahrscheinlich, daß die beiden Zeichnungen unter Verwendung des gleichen Pauspapiers mittels Pauszeichnung entstanden. Hierauf weisen gemeinsame Züge hin, die von der originalen Kopfstudie abweichen. Die Kontur des Kopfes ist auf der linken Seite, unter dem Haar und auf der rechten Seite in der Linie der Oberlippe steiler geschwungen als auf der Zeichnung Dürers. Die auf den Kopien sichtbare Schlinge in der hinteren Biegung des Nackens fehlt auf dem Blatt Dürers. Die Augenhöhle ist auf den ersteren tiefer und schärfer umrissen. Unter den Kopien steht die besser ausgearbeitete Braunschweiger der Vorlage näher: das drückt am besten die unter dem Auge beginnende,

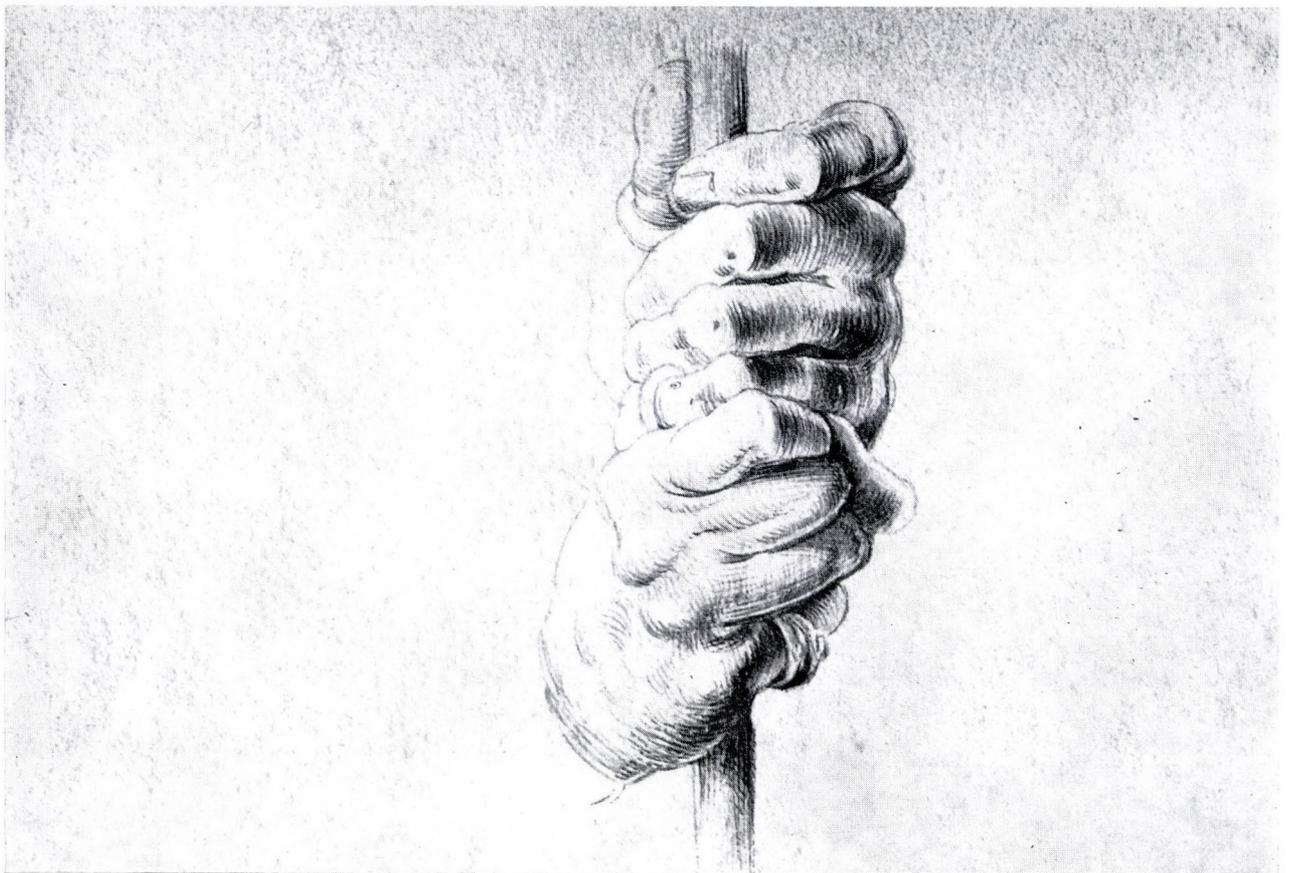


Abb. 9. Händestudie

nach unten sich fortsetzende Falte aus, deren Zeichnung zwar steifer und schärfer ist, als die der Falte von Dürers Kopfstudie, jedoch weniger schematisch, als die verengte, das Gesicht steif und leblos machende, verzeichnete Gesichtsfalte auf der Budapester Zeichnung. Auf der Braunschweiger Kopie ist auch das Auge ausdrucksvoller, als auf der Budapester.

9.

Händestudie

Pinsel in Grau, weiß gehöht auf blauem Papier. 173 × 251 mm. Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 375
Lit.: Hoffmann 1940, S. 18, Abb. 3 (Kopie nach Dürer aus dem 18. Jahrhundert)

Kopie nach Dürers verschollener Händestudie, die zum Gemälde *Das Rosenkranzfest* (AZ. Nr. 93), für die Gestalt des Kardinals Domenico Grimani angefertigt wurde. Auf Dürers Gemälde trägt der Kardinal Handschuhe, während auf dieser Zeichnung das Händepaar handschuhlos und beringt ist, woraus folgt, daß die Kopie nicht nach dem Gemälde, sondern nach einer Studienzeichnung entstanden ist. Edith Hoffmann datierte das Blatt in das 18. Jahrhundert, doch lassen einerseits der den Werken Hoffmanns verwandte Zeichenstil und andererseits der Umstand, daß Hoffmann das Händepaar zu seiner Zeichnung *Der zwölfjährige Christus im Tempel* (Kat. Nr. 11) verwendet hat, darauf schließen, daß die Kopie von ihm stammt.⁷⁰ Der Zeichenstil steht der Kopie des Papstkopfes und dem nach oben blickenden Apostelkopf in Berlin⁷¹ am nächsten.

10.

Händestudie

Pinsel in Grau, weiß gehöht auf grün grundiertem Papier. 308 × 193 mm.
Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. K. 58. 77

Kopie nach Dürers Händestudie (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, W. Nr. 407), die er zu seinem Gemälde *Der zwölfjährige Christus im Tempel* anfertigte (AZ. Nr. 98). Die schwache und nicht ganz genaue Kopie zeichnete Hoffmann auf ein ebenso grün grundiertes Papier wie den *Chri-*



Abb. 10. Händestudie

stus-Kopf (Kat. Nr. 2) und den *Engelskopf* (Kat. Nr. 3). Die Händestudie verwendete er zu seiner Zeichnung *Der zwölfjährige Christus im Tempel* (Kat. Nr. 11) und zu seinen als Varianten dieser Komposition entstandenen Gemälden. Obwohl Dürers Handstudie mit keinem der Posten des Inventars der Sammlung Imhoff identifiziert werden kann, berechtigt Hoffmanns Kopie zu der Annahme, daß auch diese Zeichnung Dürers sich einstmals in dieser Sammlung befunden hat.

11.

Der zwölfjährige Christus im Tempel

Bleigriffel, Feder in Schwarz; rot, blau, grün und grau laviert auf Papier. 237 × 311 mm. Signiert rechts unten: Hh Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.36. Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 151.
Lit.: Frauenholz, Nr. 72 (Hoffmann) — Ephrussi, S. 120, Anm. 3. (Hoffmann) — Schönbrunner-Meder VIII. Nr. 948



Abb. 11. Der zwölfjährige Christus im Tempel

(Hoffmann) – Glück 1909, S. 8–9, Abb. 4 (Hoffmann) – Burger, S. 93–94, Abb. 96 (Hoffmann) – Steinacker, S. 93, bei Nr. 106 – Peltzer, S. 257–258 (Hoffmann) – Tietze, S. 253 (Hoffmann, Kompilation) – Glück 1933, S. 226–228, Abb. auf S. 339 (Hoffmann) – Tietze/Tietze-Conrat 1937, S. 31, bei Nr. 321 (Hoffmann, Kompilation) – Heinemann 1937, I. 48, bei Nr. 128 (Dürer oder nach Dürer) – Pilz, Nr. 43 (Hoffmann) – Pfaff, Nr. 37 (Hoffmann) – AZ, S. 205, bei Nr. 98 (nach Dürer) – Heinemann 1971, S. 122, bei Nr. 90 (Hoffmann, pasticcio) – Martin, S. 18, Abb. 9 (Hoffmann) – Gmelin, S. 8. (Hoffmann)

Freie Nachahmung von Dürers Gemälde *Der zwölfjährige Christus im Tempel* (AZ, Nr. 98). Hoffmann verarbeitete in seiner Zeichnung drei Handstudien und eine Kopfstudie Dürers. Vorbilder der auf dem Buch ruhenden Hände des bärtigen Schriftgelehrten auf der linken Seite und der gestikulierenden Hände Christi waren Dürers Studien zu dem Gemälde *Der zwölfjährige Christus im Tempel* (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, W. Nr. 405 und W. 407), Muster für die einen Stock umklammernden Hände des rechts neben

Christus stehenden Schriftgelehrten war eine verschollene Zeichnung Dürers, die er für sein Bild *Das Rosenkranzfest* zu den das Patriarchenkreuz haltenden Händen Domenico Gimani's zeichnete. Diese Handstudie ist uns heute nur durch die Kopie Hoffmanns bekannt (Kat. Nr. 9). Der Kopf Christi wurde dem *Engelskopf* nachgezeichnet, den Dürer ebenfalls für *Das Rosenkranzfest* gezeichnet hatte. Hoffmann deutete auf der Budapester Zeichnung die Hände des Schriftgelehrten auf der linken Seite, sowie den Kopf und die gestikulierenden Hände Christi lediglich in Umrißlinien an, im Gegensatz zu den übrigen, besser ausgearbeiteten Details des Blattes. Das geschah vermutlich deshalb, weil diese Zeichnungen ihm als eigene Kopien für eine etwaige spätere Ausarbeitung zu einem Gemälde zur Verfügung standen. Neben der Kopie nach dem verschollenen Händepaar werden auch die Kopien nach dem *Engelskopf* und *Hände Christi* im Budapester Museum der Bildenden Künste aufbewahrt (Kat. Nr. 3 und 10).

Auf der Budapester Zeichnung von Christus unter den Schriftgelehrten ist neben den aufgezählten offensichtlichen Übernahmen auch die entferntere Wirkung von Dürers Gemälde *Die vier Apostel* (AZ. Nr. 183–184) erkennbar, in erster Linie auf der linken Gestalt im Hintergrund, deren hohe Stirn, Bart, Nase und Gesichtsausdruck an den Apostel Petrus erinnert. Weniger direkt ist der Zusammenhang zwischen dem Gesichtsausdruck des Schriftgelehrten links im Vordergrund, dessen Lippen leicht geöffnet sind, und von Dürers Evangelisten Markus einerseits und zwischen Hoffmanns sich auf den Ellbogen stützenden Schriftgelehrten auf der rechten Seite und dem Apostel Paulus andererseits. In diesen Fällen kann man nicht von direkter Übernahme sprechen. Der Einfluß Dürers kommt hier ähnlich zur Geltung, wie auf einem Bamberger Ölgemälde Hoffmanns:⁷² In den Augen des dargestellten Apostels Paulus lebt der Blick von Dürers *Hieronymus Holzschuher* (AZ. Nr. 179) wieder auf. Hoffmann waren die vier Apostel Dürers sicherlich bekannt, weil sich die Tafeln bis 1627 im Nürnberger Rathaus befunden haben.⁷³

Hoffmann hat auf seiner Skizze zum *zwölfjährigen Christus* aus Dürers 1506 in Italien entstandener Komposition außer den beiden Händepaaren andere Details nicht direkt übernommen. Er stellte mehr Köpfe und andere Gesichter dar als Dürer und veränderte auch die Anordnung der Gestalten. Im Gegensatz zu der kreisrunden, beinahe raumlosen Komposition des Gemäldes kommt auf der Zeichnung infolge der Tischplatte im Vordergrund, der Lehne des thronartigen Sitzes Christi und der beiden senkrechten Linien im Hintergrund, die den Raum betonen, eine tiefere Raumwirkung zur Geltung. Hoffmann wählte für den Kopf Christi von den beiden Kopfstudien, dem *Kopf des zwölfjährigen Christus* (W. Nr. 404) und dem *Engelskopf* (W. Nr. 385) die Dürer ursprünglich auf ein Blatt gezeichnet hat, im Gegensatz zu Dürer nicht den ersteren, sondern den *Engelskopf* (beide Studien befanden sich als eigenhändige Kopien in seinem Besitz; vgl. Kat. Nr. 2 und 3). Vielleicht wählte er diese Kopfstudie, weil die S-förmige Bewegung des Kopfes und des Körpers dem manieristischen Geschmack vom Ende des 16. Jahrhunderts besser entsprach, als die ruhige Haltung der Christusfigur Dürers.

Die Zeichnung hat Hoffmann vermutlich als Skizze zu seinen Gemälden mit dem gleichen

Thema angefertigt. Eines der mit ihr zusammenhängenden Gemälde ist mit dem Monogramm AD und der Jahreszahl 1512 signiert (Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig)⁷⁴ und ist vermutlich mit dem Bilde identisch, das Heller unter den damals in »Salzthalen« befindlichen Dürer-Werken aufzählte.⁷⁵ Auf dem Bilde stimmen nur die auf dem Buch ruhenden Hände des Schriftgelehrten auf der linken Seite und die gestikulierenden Hände Christi mit der Budapester Zeichnung überein, weil nämlich der Künstler zu dem Gemälde außer diesen beiden Händepaaren andere Studien Dürers verwendete, als zu der Zeichnung. Die Vorlage zum Kopf Christi auf dem Bilde war das Studienblatt, das Dürer für die Figur seines *zwölfjährigen Christus* (W. Nr. 405) zeichnete; der Schriftgelehrte auf der rechten Seite folgt Dürers Zeichnung eines Baumeisters (W. Nr. 382). Die Raumwirkung ist auf dem Gemälde weniger tief, als auf der Zeichnung, die Anordnung der Köpfe ist jedoch ähnlich. Eine mit dem Braunschweiger Bild übereinstimmende Darstellung mit etwas abweichender Malweise und Farben, ohne Bezeichnung, auch Hoffmann zugeschrieben, befindet sich im Warschauer Nationalmuseum.⁷⁶ Dieses Gemälde wurde 1945 aus einer Berliner Privatsammlung angekauft und ist wahrscheinlich mit dem Bild identisch, das sich 1907 bei Lempertz befand.⁷⁷ Nicht nur die Darstellung, sondern auch die Maße stimmen mit dem Braunschweiger Gemälde überein, obwohl das Warschauer Exemplar von den beiden Büchern unten weniger zeigt, weshalb das Bild um etwa 11 cm niedriger ist. Aufgrund von Beschreibungen kennen wir noch ein drittes Gemälde, das 1922 noch in Blankenburg war, dessen Verbleib heute aber unbekannt ist. Es ist größer als die vorstehenden Gemälde und steht der Budapester Zeichnung wenigstens in einzelnen Details näher als die beiden bekannten Gemälde. Rechts neben Christus soll dort nämlich ein »bärtiger Zuhörer« sein, der den rechten Arm auf ein Buch stützt (Steinacker) und der vielleicht einer auf dem Budapester Blatt befindlichen Figur ähnlich ist. Dieses mit »AD 1527« signierte Bild ist wohl mit einem der von Heller in Blankenburg katalogisierten »Dürer«-Werke identisch.⁷⁸ Wir kennen jedoch die Zusammenhänge zwischen den drei erwähnten Werken und jenen Gemälden nicht, die den Titel *Der zwölfjährige Christus im Tempel* tragen, und die in der Literatur als Hoffmann-Werke gelten (Dorotheum-Auktion 1902, Wien, (Meder); 1922



Abb. 12. Dürers Figur und Teilstudie von Dürers Kappe

bei C. A. Ward, London (Glück 1933); I. Seger und Söhne, Brüssel (Pilz)), weil sie mangels eingehenderer Beschreibung mit den vorstehenden nicht identifiziert werden können.

Bei der Prüfung der Zeichnung, bzw. der Gemälde erhebt sich die Frage, durch welche Vermittlung Hoffmann Dürers 1506 in Italien gemalte Komposition kennengelernt haben konnte; denn wenn er auch keine genaue Kopie von ihr anfertigte, so ist es doch sicher, daß dieses Werk Dürers sein Ausgangspunkt war. Wir wissen nicht ob Hoffmann jemals in Italien gewesen ist und es ist auch nicht wahrscheinlich, daß Dürers Gemälde vor 1935, als es aus der Galerie Barberini in Rom nach Lugano gebracht wurde, jemals Italien verlassen hat. Es ist also wahrscheinlich, daß der Künstler die Komposition aufgrund einer Kopie oder — wie dies Katrin Achilles als weitere Möglichkeit annahm — eines seither verschollenen, eigenhändigen Entwurfs Dürers kennengelernt hat. Handschriftliche Quellen nennen nämlich ein Dürer zugeschriebenes Aquarell über das Thema Christus unter den Schriftgelehrten, das zu Beginn des 17. Jh. in Nürnberg im Besitz von Jacob Starck war.⁷⁹ Das Blatt kann weder mit der Zeichnung Hoffmanns noch mit dem Luganer

Werk Dürers identisch sein, weil sich das erstere damals in der Sammlung Praun befand, das letztere aber ein Ölgemälde ist. Achilles nimmt an, daß Hoffmann in Kenntnis des Aquarells, gleich ob es Dürers Originalentwurf oder eine Kopie nach seinem Gemälde gewesen ist, die Varianten der Komposition angefertigt hat.

12.

Dürers Figur und Teilstudie von Dürers Kappe

Bleigriffel, Pinsel, weiß gehöht, (Deckweiß teilweise oxydiert) auf blauem Papier. 200 × 160 mm. Sammlung Praun, Slg. Esterházy (E. 18.30 Hoffmann; Lugt 1965), — Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 146
Lit.: Winkler 1932, S. 80 (Hoffmann)

Kopie der Figur Dürers vom *Allerheiligenbild* (AZ. Nr. 118), daneben Detailkopie nach der Kappe der Figur. Es läßt sich nicht eindeutig entscheiden, ob die Kopie nach einer verschollenen Dürer-Zeichnung oder direkt nach dem Gemälde angefertigt wurde. Für die einstige Existenz der Dürer-Studie spricht der Umstand, daß von der Dürer-Figur des *Heller-Altars* drei Zeichnungskopien bekannt sind, von denen zwei mit der Figur des Gemäldes nicht vollkommen identisch sind, weshalb angenommen werden kann, daß es



Abb. 13. Studie von Dürers Haar

sich nicht um direkte Kopien nach dem *Heller-Altar* handelt, sondern daß sie nach der verschollenen Zeichnung Dürers angefertigt wurden.⁸⁰ Hoffmanns vorliegende Kopie nach dem Dürer-Porträt vom *Allerheiligenbild* ist diesen Zeichnungen im Charakter ähnlich. Es ist denkbar, daß Dürer nicht nur zum Heller-Altar, sondern auch zu diesem Gemälde seine eigene Figur als Detailstudie zeichnete und Hoffmann diese Zeichnung kopierte.

13.

Studie von Dürers Haar

Bleigriffel, Pinsel, weiß gehöht (Deckweiß oxydiert) auf blauem Papier. 136 × 128 mm.

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.30a, Hoffmann; Lugt 1965) Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 145

Kopie nach dem Haar vom Selbstbildnis Dürers auf dem *Allerheiligenbild* (AZ. Nr. 118). Diese Detailstudie ist entweder nach derselben Dürer-Zeichnung angefertigt worden wie die Kopie der ganzen Figur und seiner Kappe (Kat. Nr. 12), oder es ist auch diese Zeichnung eine direkte Detailkopie nach dem *Allerheiligenbild*, wenn jene aufgrund des Gemäldes gezeichnet wurden.

14.

Kopf eines bärtigen Mannes

Pinsel in Braun, weiß gehöht (Deckweiß teilweise oxydiert), braun laviert auf blauem Papier. 262 × 229 mm.

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.28, Hoffmann), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 148

Lit.: Winkler 1932, S. 84–85. Abb. 14 (Hoffmann) — Tietze/Tietze-Conrat 1938, Nr. A 284 (Hoffmann) — Panofsky, Nr. 1151 (Hoffmann) — Strauss, VI. XP. Nr. 1151 (Hoffmann) — Anzelewsky-Mielke, bei Nr. 142 (Hoffmann)

Winkler hielt es als erster für möglich, daß die Vorlage eine nun verschollene Apostel-Kopfstudie Dürers war. Den Beweis hierfür sah er einerseits darin, daß seines Wissens Hoffmann ausschließlich Kopien nach Dürer auf blaues Papier zeichnete, was aber durch das blaue Papier der nicht nach Dürer kopierten Zeichnungen Kat. Nr. 34 und 37 entkräftigt wird. Das andere Argument wirkt überzeugender: Winkler machte auf die Ähnlichkeit zwischen der Budapester Kopfstudie

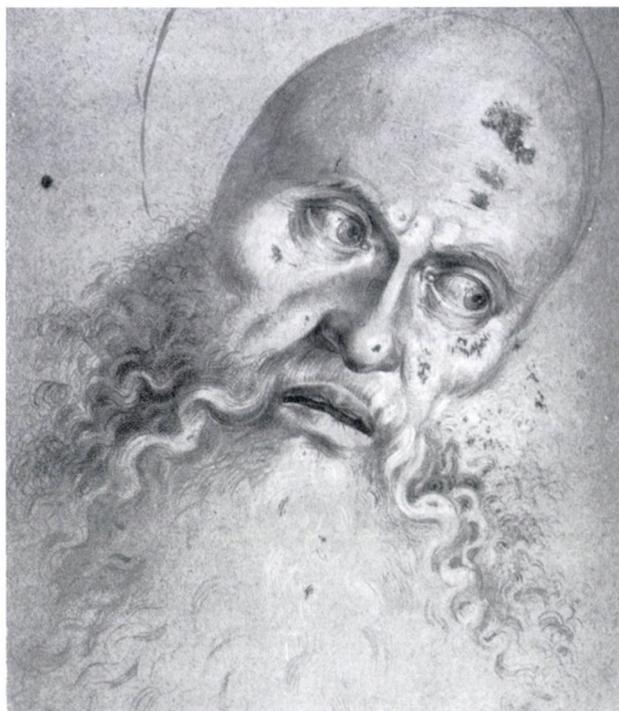


Abb. 14. Kopf eines bärtigen Mannes

und einer Deckfarbenmalerei von Hoffmann im Berliner Kupferstichkabinett auf Pergament⁸¹ aufmerksam und auch darauf, daß beide an Dürers Apostel-Gemälde (AZ. Nr. 157, 158), besonders an den *Apostel Jakob* in den Uffizien aus dem Jahr 1516 erinnern. Er hielt auch für denkbar, daß die gemeinsame Vorlage der Budapester und des Berliner Blattes Dürers verschollener Entwurf zum *Apostel Jakob* gewesen sein konnte. Die Tietzes verneinten die Dürer'sche Vorlage für Hoffmanns Studie teils, weil sie zwischen ihr und der Berliner Miniatur und den Gemälden in den Uffizien wenig Ähnlichkeit zu entdecken vermochten, teils wegen der irrträglich als Glorie gedeuteten Kappe, weil Glorien auf Dürers Detailstudien nirgends vorkommen.

Die Zeichnung ist den Apostel-Gemälden Dürers wirklich verwandt, doch kann sie auch als deren Variante entstanden sein. Es muß also nicht unbedingt die einstige Existenz einer genau übereinstimmenden, verschollenen Vorlage vorausgesetzt werden.

15.

Liegender Hund

Bleigriffel auf Papier. 128 × 193 mm.

Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. K. 58.1231



Abb. 15. Liegender Hund



Abb. 16. Löwe

Kopie nach einem Blatt aus Dürers *Reise-skizzenbuch mit Silberstiftzeichnungen* (London, British Museum W. Nr. 767). Das Format stimmt mit dem des Originals überein. Das läßt darauf schließen, daß Hoffmann auch in diesem Falle mittels Pauszeichnung gearbeitet hat. Dürers Blatt wurde auf beiden Seiten und auch unten beschnitten, wodurch auch die Zeichnung verstümmelt wurde, während auf der Kopie die volle Figur des Tieres erhalten ist. Hoffmann wählte auch hier eine Technik, die von der Technik der Originalzeichnung abweicht. Dürer hat auf blaßrosa grundiertes Papier mit Silberstift gezeichnet, die Kopie aber wurde auf weißes Papier mit dem Bleigriffel angefertigt. Trotz der getreuen Befolgung der Vorlage sind die Linien auf Hoffmanns Zeichnung steifer, und einzelne Details — das Halsband und die Füße des Hundes — skizzenhafter. Man kann annehmen, daß dieses Blatt des Dürerschen Silberstiftskizzenbuches sich in den siebziger und achtziger Jahren des 16. Jh. in Nürnberg (vielleicht in der Sammlung Imhoff) befand und von Hoffmann dort kopiert wurde. In der Kopie hat Teréz Gerszi den Stil Hoffmanns erkannt.⁸²

16.

Löwe

Schwarze Kreide auf Papier. 184×270 mm. Signiert rechts oben: Hh (von späterer Hand auf HH ergänzt) Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. K. 67. 27

Die Kreidezeichnung steht Dürers Löwen auf Pergament in der Albertina nahe (W. Nr. 824), den Hoffmann in zwei Exemplaren kopierte, und einmal mit Hh und einmal mit AD signierte.⁸³ Der Budapester Löwe ist von größerem Format und weicht sowohl in der Technik als auch in gewissen Details von den erwähnten Kopien ab. Den auffallenden Unterschiede bilden die Schwanzstellung, die Beinhaltung und der abweichende »Gesichtsausdruck« des Tieres. Diese Tierdarstellung Hoffmanns ist also keine genaue Kopie nach einer Vorlage Dürers, sondern eine Variante davon. Unter den Kopien und Nachahmungen des Künstlers gibt es mehrere Beispiele dafür, daß er das eine oder das andere Werk Dürers oft in mehreren Exemplaren getreu kopierte, und außerdem von der Vorlage mehr oder weniger abweichende Varianten zeichnete.⁸⁴ Die Zeichnung wurde von Teréz Gerszi Hoffmann zugeschrieben.

7*



Abb. 17. Pferdekopf

17.

Pferdekopf

Schwarze Kreide auf Papier. 200×260 mm. Datiert Mitte unten: 1582. Wasserzeichen: Buchstabe R im Wappen (Briquet 8979) Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. K. 67.267

Aufgrund der parallelen schematischen Falten um das Maul des Pferdes und der ähnlichen Halsfalten ist es wahrscheinlich, daß es sich nicht um eine Naturstudie, sondern vermutlich um die Kopie einer Kupferstich-Vorlage handelt. In der gut durchgearbeiteten Kreidezeichnung hat Teréz Gerszi den Stil Hans Hoffmanns erkannt.⁸⁵

18.

Feldhase (Lepus europaeus Pall.)

Bleigriffel, Feder in Braun auf Papier. 67×79 mm. Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 1943 Hoffmann; Lugt 1965), — Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 178

Auf einer Zeichnung Dürers (W. Nr. 359) finden wir Hasen ähnlicher Größe und in ähnlicher skizzenhafter Ausführung, doch in der Bewegung stimmt keiner mit der Bewegung des auf diesem Blatt dargestellten Hasen überein. Auch auf anderen Zeichnungen Dürers (z. B. W. Nr. 466), auf einem seiner Kupferstiche (B. 1) und auf Holzschnitten (B. 95, 102) sind Hasen aus verschiedener Sicht dargestellt, doch Hoffmanns



Abb. 18. Feldhase

Zeichnung ist keine genaue Kopie von diesen. Es scheint vielmehr, daß der Künstler diese Darstellung in Kenntnis von Dürers Archetyp aufgrund von Naturbeobachtung anfertigte, wie er auf seinen Hasendarstellungen in Berlin und in New York⁸⁶ Dürers Zeichnung eines Hasen in der Albertina (W. Nr. 248) nach eigenen Beobachtungen abwandelte.

19.

Hirschkäfer (*Lucanus cervus* L.)

Feder in Schwarz, Pinsel, Aquarell und Deckfarben auf Papier. 97×94 mm. Signiert und datiert Mitte unten: Hh 1574

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 19.42 c. Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 184

Lit.: Ephrussi, S. 80 (Hoffmann); — Tietze/Tietze-Conrat 1928; S. 128, bei Nr. 140 (Hoffmann) — Winkler 1932, S. 81 (Hoffmann) — W. bei Nr. 370 (Hoffmann) — Pilz, Nr. 5 (Hoffmann) — Strauss, bei Nr. 1505/15 (Hoffmann) — Koreny, Nr. 37 (Hoffmann)

Kopie einer unsicher Dürer zuschreibbaren Hirschkäferstudie (Malibu, The J. Paul Getty Museum, W. Nr. 370). Hoffmann kopierte das Tier sogar in zwei Exemplaren: Der Budapester Hirschkäfer nimmt die Richtung des Hirschkäfers in Malibu an, während die Berliner Kopie spiegelbildlich dazu angelegt ist.⁸⁷ Die Umrißlinien beider Kopien stimmen mit den Umrißlinien der Originalzeichnung überein; die Abweichungen sind auf einzelne Details und auf die Malweise beschränkt. Man darf daher annehmen, daß Hoffmann auch in

diesem Falle beim Kopieren Pauspapier verwendet hat. Die Stellung der Zangen des Käfers auf der Originalzeichnung, die von der Stellung auf der Kopie abweicht, und die anders angelegten Schatten können z. B. dadurch begründet sein, daß Hoffmann diese Details auf der Pause vielleicht nicht einzeichnete. Die auffallendste Abweichung von der Originalzeichnung liegt im Schattenwurf des hinteren Fußes des Käfers. Auf dem Budapester Blatt wirft der gerade hintere Fuß einen geknickten Schatten, der dem des mittleren Fußes gleicht, bei dem aber die winkelige Brechung begründet ist. Den anderen Unterschied bildet die Trennung der Körperteile des Hirschkäfers. Auf der Zeichnung in Malibu sind die entsprechenden Stellen freigelassen, Hoffmann dagegen trennte die Glieder des Tieres durch auftragen weißer und gelber Deckfarbe voneinander. Unter den datierten Budapester Zeichnungen des Künstlers ist diese die früheste, und sie ist von den routinierten Pinsel- und Federzügen der späteren Zeichnungen noch weit entfernt. Die Pinselführung ist grob, die Umrißlinien sind ungewiß. Der Hirschkäfer ist auch in der Kopie von Joris Hoefnagel erhalten geblieben.⁸⁸

20.

Heuschrecke (*Locusta* sp.)

Pinsel, Aquarell und Deckfarben auf Pergament. 55×78 mm. Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 19.46a Hoffmann, Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 180

Lit.: Ausstellungskatalog Washington Nr. 52c (Hoffmann)



Abb. 19. Hirschkäfer

Abweichend von den übrigen Tier- und Pflanzendarstellungen, auf denen die Umgebung höchstens durch blasse Schraffierung angedeutet ist, hat Hoffmann diesmal das Tier vor einen grünen Hintergrund gesetzt, um die Deckungsfarbe der Heuschrecke mit dem Grün der Umgebung zu deuten. Neben der lebensgetreuen Darstellung und der sorgfältigen Schattierung ist auch dies das Ergebnis genauer Beobachtung. Hoffmann hat eine andere Heuschrecke⁸⁹ in Seitenansicht abgebildet; auf der Budapester Zeichnung sehen wir das Tier jedoch von vorn, in starker Verkürzung. Diese Zeichnung konnte Hoffmann aufgrund direkter Naturbeobachtung angefertigt haben.

21.

Libelle (*Libellula depressa* L.) Männchen

Pinsel, Aquarell auf Papier. 81×78 mm. Signiert und datiert Mitte unten: Hh 1577

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 19. 42e; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 185

Lit.: E. Schilling: Die Meisterzeichnung. Nürnberger Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts.

Freiburg i. Br. 1929. S. 36, Abb. 59 (Hoffmann) Pilz, Nr. 6 (Hoffmann)

Das Modell der mit peinlicher Sorgfalt dargestellten Libelle dürfte nach dem Zeugnis der ineinander hängenden Füße und des sich zurückkrümmenden Hinterleibes wahrscheinlich kein lebendes, sondern ein präpariertes Insekt gewesen sein.

22.

Wiesenschnake (*Tipula* sp.)

Pinsel, Aquarell auf Papier. 49×57 mm.

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 19.42b, Hoffmann), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 179



Abb. 20. Heuschrecke



Abb. 21. Libelle



Abb. 22. Wiesenschnake

Eine übereinstimmende Abbildung der Wiesenschnake befindet sich auf einer Insekten darstellenden Zeichnung von Joris Hoefnagel⁹⁰ im Berliner Kupferstichkabinet. Nur die Länge der Fühler weicht auf den beiden Zeichnungen von einander ab. Unter den naturwissenschaftlichen Illustrationen von Hoffmann und Hoefnagel befinden sich auch mehrere identische oder sehr ähnliche Darstellungen. (vgl. z. B. Kat. Nr. 19). Der Grund dafür dürfte in der während der zweiten Hälfte des 16. Jh. üblichen, auf Tiere und Pflanzen bezüglichen Kopiertätigkeit liegen, wodurch auch bestimmte topoi entstanden sind.⁹¹ Auch mit dem persönlichen Kontakt von Hoffmann und Hoefnagel kann man — wenigstens im Jahre 1584 — rechnen.⁹²

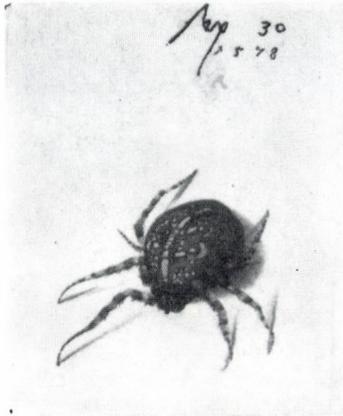


Abb. 23. Kreuzspinne

23.

Kreuzspinne (*Epeira diademata* L.), Weibchen

Pinsel, Aquarell, Deckweiß auf Papier, 54×44 mm. Datiert rechts oben: Aug 30 1578

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 19.42d Hoffmann; Lugt 2000) — Inv. Nr. 175

Lit.: Ausstellungskatalog Washington Nr. 52d (Hoffmann)

Die Zeichnung, die die Form und die weißgefleckte dunkelbraune Farbe des Kreuzspinnenweibchens mit großer Treue wiedergibt, ist eine ausgezeichnete naturwissenschaftliche Illustration Hoffmanns.

24.

Frosch (*Rana* sp.), junges Exemplar

Pinsel, Aquarell, Deckweiß auf Papier. 60×65 mm. Wasserzeichen: Stadttor, Fragment (ähnlich Briquet 15942)

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 19.46b Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 181

Lit.: Ausstellungskatalog Washington Nr. 52b (Hoffmann) — Koreny, Abb. 49.1. (Hoffmann)

Der vermutlich nach der Natur gezeichnete kleine Frosch ist eine von den die Modelle in Farbe und Format mit großer Genauigkeit wiedergebenden Pflanzen- und Tierdarstellungen, die der Künstler einmal oder mehrmals zu der einen oder anderen größeren Komposition verwendet hat (vgl. Kat. Nr. 25 und 29). Dieses Exemplar eines jungen Frosches können wir auf einem vor kurzem aufgetauchten Ölgemälde Hoffmanns wiedersehen: auf einer seiner Kompositionen, die auf Dürers berühmter Hasendarstellung beruhen.⁹³ Der Hase,

der eine ähnliche Haltung einnimmt wie der Hase Dürers, aber anders gefärbt und geformt ist, nagt, von vielerlei Pflanzen und Tieren (im Bildraum links unten auch von diesem kleinen Frosch) umgeben, im Walde an einem Blatt. Die von einander abgesonderte, mit möglichst wenig Überschneidung gelöste Darstellung ist für die naturwissenschaftliche Abbildung am Ende des 16. Jahrhunderts charakteristisch.

25.

Frosch (*Rana* sp.)

Pinsel, Deckfarben auf Pergament. 78×77 mm.

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 19.46 Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 174

Lit.: Ausstellungskatalog Washington Nr. 52a (Hoffmann) — Koreny, Abb. 47.1 (Hoffmann)



Abb. 24. Frosch



Abb. 25. Frosch

Der Frosch ist ein voll entwickeltes Exemplar derselben Art, von der wir einen in einem früheren Entwicklungsstadium festgehaltenen Vertreter auf der Zeichnung Kat. Nr. 24 sehen. Nicht nur die Abbildung von Tieren derselben Art in verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung, sondern auch deren Einstellung aus verschiedener Sicht verraten die Absicht wissenschaftlicher Illustration. Ähnlich wie den kleinen Frosch hat Hoffmann auch diese Zeichnung zu einer großen Komposition verwendet: zu einer im typischen Stil des Jahrhundertendes umgeformten Variante von Dürers Hasendarstellung.⁹⁴ Die Pflanzen, Reptilien, Schnecken und Insekten, die die Hauptfigur des Blattes, den Hasen umgeben, heben sich voneinander gut ab, der Gesichtswinkel ihrer Darstellung ist vom Standpunkt der wissenschaftlichen Beobachtung der günstigste. Auch die Anwesenheit einer nach 1573 aus Mexiko nach Europa gelangten und einer aus Armenien stammenden seltenen Blume beweist, daß das Gemälde keine Abbildung eines der Natur abgelauchten Lebensbildes ist, sondern Ergebnis der Nebeneinanderstellung sorgfältig ausgewählter Elemente. Die Datierung der Komposition in das Jahr 1582 bedeutet einen terminus ante quem für das Entstehen des Budapester Frosches.

26.

Pfingstrose (*Peonia officinalis* L.)

Pinsel, Aquarell und Deckfarben auf Papier. 220 × 171 mm. Datiert rechts oben: 1580 und signiert rechts Mitte:Hh. Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 19.41 Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 163
Lit.: Winkler 1932, S. 87. (Hoffmann, nach Dürer?) — W. bei Nr. 351 (Hoffmann hängt mit Dürer zusammen) — Pilz, Nr. 13 (Hoffmann, nach Dürer) — Strauss, II. App. bei Nr. (Hoffmann) — Koreny, Abb. 76. 2 (Hoffmann)

Von den drei Pfingstrosen, die mit Sicherheit Hoffmann zugeschrieben werden können, befinden sich zwei in Budapest (vgl. Kat. Nr. 27) und eine in Bamberg.⁹⁵ Der von Winkler angenommene Zusammenhang mit der früher Dürer zugeschriebenen Pfingstrose⁹⁶, einst in Bremen (W. Nr. 351) ist höchstens ein indirekter: Sie mag Hoffmann eventuell zur Themenwahl inspiriert haben. Hans Kauffmann hat bei einem Vergleich der Bamberger Rose mit Dürers Pflanzenstudien die auch für die beiden Budapester Zeichnungen gültigen auffallenden Unterschiede hervorgehoben: Im Gegen-

satz zu der eine frische, lebendige Blume abbildenden Zeichnungen seines Vorgängers sind Hoffmanns Rosen herbariumartig aufbereitete Präparate;⁹⁷ die zum Zwecke wissenschaftlicher Demonstration sorgfältig ausgebreiteten Blätter und Blüten überschneiden einander so wenig als möglich.

27.

Pfingstrose (*Peonia officinalis* L.)

Pinsel, Aquarell und Deckfarben auf Papier. 227 × 186 mm. Datiert Mitte unten: 1580
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 19.41 Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 162
Lit.: Hoffmann 1929—30, S. 157—158, und 266. Abb. 31 (Hoffmann) — Winkler 1932, S. 87 (Hoffmann, Kopie nach Dürer?) — W. bei Nr. 351 (Hoffmann) — Pilz, bei Nr. 13 (Hoffmann) — Strauss, II. App. bei Nr. 13 (Hoffmann) — Koreny, Abb. 76. 1 (Hoffmann)

Ähnlich wie die vorstehende Zeichnung stellt das Blatt eine Pfingstrose dar, jedoch im späteren Stadium des Abwelkens. Der Unterschied zwischen den beiden Abbildungen bekräftigt die Vermutung, daß Hoffmanns Rosen keine Kopien einer etwaigen Vorlage sind, sondern selbständige Studien, und es ist wahrscheinlich, daß sie auf direkter Naturbeobachtung beruhen.

28.

Fingerhut (*Digitalis* sp.?)

Pinsel, Aquarell, Deckweiß auf Papier. 260 × 303 mm. Signiert und datiert links oben: Hh 1583
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 19.40 Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 164
Lit.: Schönbrunner-Meder, S. XI. Nr. 1222 (Hoffmann) — Pilz, Nr. 22 (Hoffmann) — Fučíková, Abb. 47, (Hoffmann)

Die Annahme Meders, daß diese Pflanzenstudie eine Kopie nach Dürer ist, hat wenig Wahrscheinlichkeit, weil sowohl die Darstellung in Aufsicht, als auch der intensive Licht-Schattenkontrast für eine Invention vom Ende des 16. Jahrhunderts spricht. Auf den Hasenstudien Hoffmanns⁹⁸ findet man ebenfalls von oben dargestellte Blätterbüschel mit ähnlicher Blattstruktur, die durch stellenweise Löcher und Risse noch lebensgetreuer wirken.



Abb. 26. Pfingstrose



Abb. 27. Pfingstrose

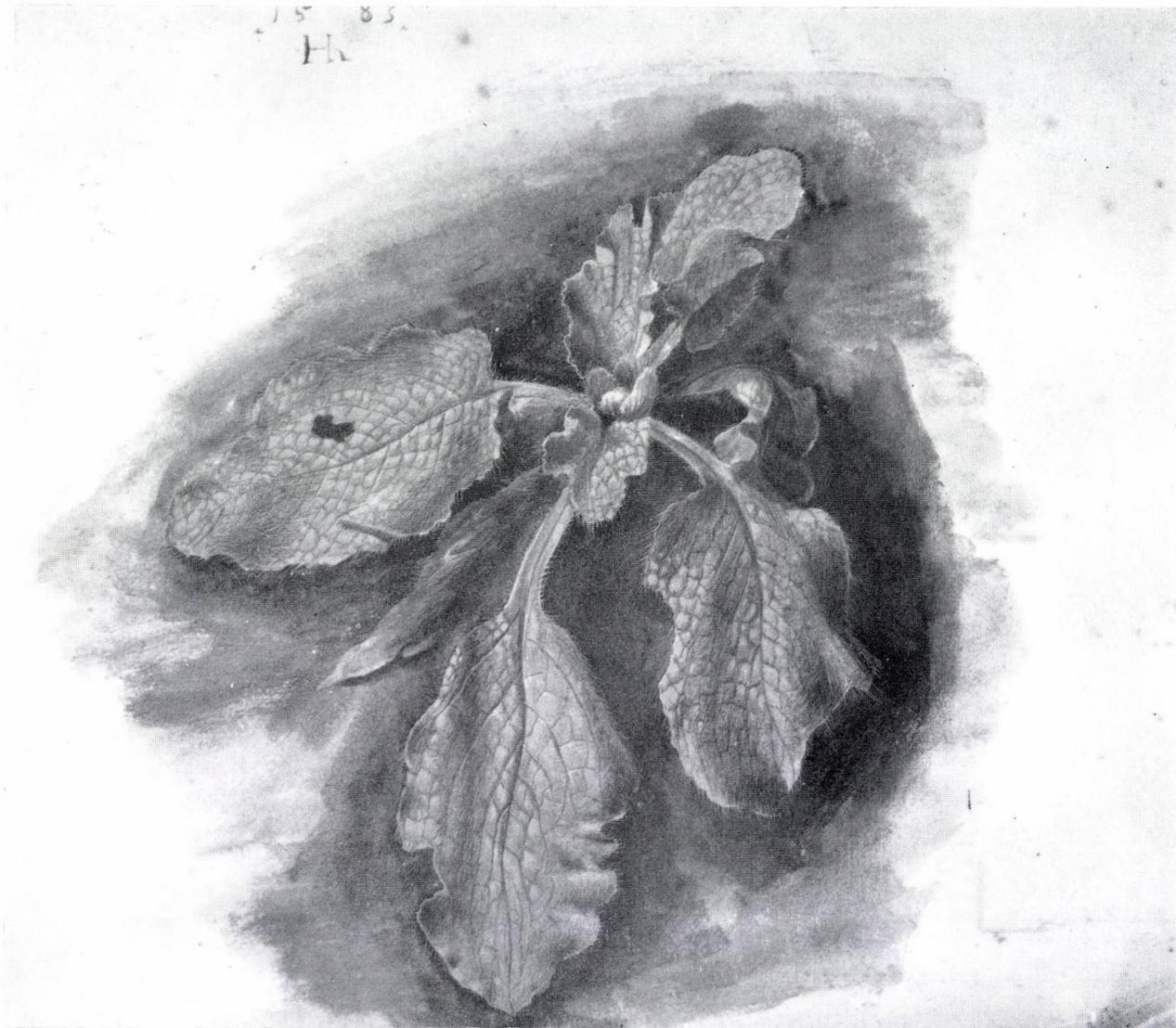


Abb. 28. Fingerhut

29.

Vogelknöterich (*Polygonum aviculare* L.)

Bleigriffel, Pinsel, Aquarell auf Papier 202 × 322 mm. Wasserzeichen: zwei sich kreuzende Pfeile, darüber ein Stern. (Unter Briquet 6289 und 6300 gibt es viele ähnliche) Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 19.37 Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 168

Der Vogelknöterich gehörte zu dem aus Pflanzen- und Tierdarstellungen bestehenden Repertoire, mit dessen Hilfe Hoffmann seine größeren Bilder malte. Er gestaltete seine Kompositionen, indem er die auf einzelne Blätter vorgezeichneten Pflanzen und Tiere nebeneinander kopierte. Diese Pflanze treffen wir auf einer Variante der Hasen-

darstellungen, die 1983 bei einer Sotheby-Auktion aufgetaucht ist und sich heute in einer Londoner Privatsammlung befindet.⁹⁹

30.

Hahnenfuß (*Ranunculus*) und *Farnkraut* (*Filicales*)

Bleigriffel, Pinsel, Aquarell auf Papier. Auf dem Verso figurale Skizzen. 246 × 221 mm. Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 19.39 Hoffmann; Lugt 1965); Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 172

Unvollendetes Studienblatt. Hahnenfußblättern ähnliche Blätter malte Hoffmann auf der Hasendarstellung in London¹⁰⁰ links vom Hasen am Fuß der großen Distel.



Abb. 29. Vogelknöterich

31.

*Aronsbart (Arum maculatum L.)*¹⁰¹

Schwarze Kreide, Feder in Grau auf Papier. 149 × 213 mm.
Signiert rechts unten: Hh

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 19.43 a. Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 171

Der kleine Busch mit verschiedenen Pflanzen, zur Illusion natürlicher Umgebung mit Erdklumpen und Kieselsteinen umgeben, ähnelt den Grasbüscheln, die Hoffmann auf seinen von der Hasendarstellung Dürers ausgehenden Studien¹⁰² mehrmals gemalt hat. Obwohl wir diese Pflanzenstudie auf keinem einzigen bekannten Gemälde des Künstlers wieder entdecken, ist es denkbar, daß er auch diese Zeichnung zum Zwecke der späteren Verwendung in einer größeren Komposition anfertigte.

Das ungewohnt skizzenhafte Monogramm kommt nur noch auf der Zeichnung vor, die den *dreiundneunzigjährigen Alten* darstellt (Kat. Nr. 1).



Abb. 30. Hahnenfuß und Farnkraut



Abb. 31. Aronsbart

32.

Pflanzenstudie

Pinsel, Deckfarben auf Pergament. 249 × 122 mm.

Slg. Praun, Slg. Esterházy, (E. 19.38 Hoffmann; Lugt 1965); Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 169

Wegen des unvollendeten Zustandes der Zeichnung kann man nicht feststellen, welche Pflanze in der Studie dargestellt ist. Das botanische Interesse des Künstlers kommt in der Abbildung der Wurzeln und der Erde, die sie umgibt, zum Ausdruck.

33.

Händestudien

Feder, Pinsel in Grau, weiß gehöht (Deckweiß teilweise oxygiert) auf blauem Papier. 303 × 240 mm. Signiert und datiert rechts unten: Hh 1579

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.31 Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 144

Lit.: Schönbrunner-Meder IX., Nr. 1066 (Hoffmann) — Winkler 1932, S. 82, Abb. 1 (Hoffmann) — Tietze/Tietze-Conrat 1932, S. 139 (Hoffmann) — Winkler 1935, S. 5 (Hoffmann) — Flechsig, Nr. 460 (Hoffmann) — Tietze/Tietze-Conrat 1937, S. 147, W. Nr. 55, Abb. 309 (Hoffmann) — W. bei Nr. 390, II., Tafel XVIII (Hoffmann) — Panofsky, Nr. 1218 (Hoffmann); — Strauss, II. Nr. 1503/36 (Hoffmann)

Da sich in Dürers Lebenswerk keine Arbeit analog zu dieser Händestudie findet, wurden Vermutungen geäußert, ob Hoffmann eine nun verschollene Zeichnung Dürers kopiert hatte und wenn ja, zu welchem Gemälde die Studie gehöre. Meder, der das Blatt zuerst publizierte und die Zeichnung verkehrt, mit dem Kopf nach unten deutete, nahm als Vorbild die rechte Hand Christi auf Dürers Gemälde *Der zwölfjährige Christus im Tempel* (AZ. Nr. 98). Flechsigs Meinung, daß die obere Hand die Kopie einer verschollenen Zeichnung Dürers zu Marias linker, den Rosenkranz haltenden Hand in dem Gemälde *Das Rosenkranzfest* (AZ. Nr. 93) sei hat auch Winkler übernommen und beibehalten, obwohl die Tietzes die Zeichnung publiziert haben, die offenbar das Muster für die Hand Marias war. Die Tietzes verwarfen

zuerst den Gedanken, daß Dürers verschollenes Original etwas mit dem *Rosenkranzfest* zu tun haben könne. Später begannen sie daran zu zweifeln, ob Hoffmanns Vorlage überhaupt eine Zeichnung Dürers gewesen sein könne, und machten auf den michelangelischen Charakter der Handhaltung aufmerksam. Den Zusammenhang mit der Hand Marias verneinte auch Winkler schon in seinem Katalog der Zeichnungen Dürers, und brachte statt dessen das Vorbild von Hoffmanns Studie mit dem Gemälde *Adam und Eva* (AZ. Nr. 103–104) und mit dem verbrannten Heller-Altar in Verbindung. Die Dürersche Quelle wurde am entschiedensten



Abb. 32. Pflanzenstudie



Abb. 33. Händestudien

von Panofsky zurückgewiesen. Er betonte den italienischen Charakter der Zeichnung und hielt es für möglich, daß zwischen der Handhaltung von Michelangelos Adam und dieser Studie ein Zusammenhang bestehe. Pilz hielt Winklers letzte Meinung, Strauss aber Meders Annahme für die wahrscheinlichere. Strauss erinnerte in erster Linie die Geste des rechts neben Christus stehenden Rabbiners auf dem Gemälde *Der zwölfjährige Christus im Tempel* an die Zeichnung Hoffmanns.

Die Frage läßt sich nicht eindeutig entscheiden. Da aber dieses Motiv der Handhaltung im Laufe des 16. Jahrhunderts in erster Linie in Italien allgemein war und dann gegen Ende des Jahrhunderts auch in den Rudolfinischen Gemälden und Skulpturen häufig wurde, ist es wenig wahrscheinlich, daß die Vorlage der Zeichnung in Dürers Œuvre zu suchen ist.

34.

Handstudie

Schwarze Kreide, weiß gehöht auf blaugrünem Papier.
145 × 246 mm. Signiert links oben: Hh
Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. K. 58. 998

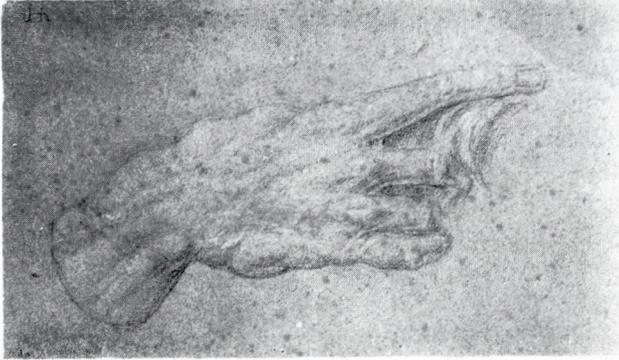


Abb. 34. Handstudie

Die Zeichnung, die im Artikel von Pilz trotz des Monogrammes Hh nicht angeführt wird, hat Teréz Gerszi als Werk Hans Hoffmanns erkannt.¹⁰³ Die Studie stellt mit dem Bart zwischen den Fingern die rechte Hand der Moses-Statue von Michelangelo dar. Wir wissen nicht ob Hoffmann in Rom gewesen ist. Die Skulptur Michelangelos ist aber kurz nach ihrer Fertigstellung durch Zeichnungen und Stiche in ganz Europa bekannt geworden. Hoffmann kannte vermutlich eine solche Abbildung der Statue.

35.

Kopf einer Bäuerin

Feder in Schwarz auf Papier. 183 × 154 mm.
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.66 Holbein; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 187
Lit.: Schönbrunner-Meder IX. Nr. 978 (erinnert sehr an Hoffmann) — Winkler 1932, S. 83, Abb. 13 (Hoffmann) — Glück 1933, S. 337 (Winkler hält sie für Hoffmann) — Tietze/Tietze-Conrat 1937, Nr. W. 52 und bei Nr. 278 (vielleicht Hoffmann) — W. II. Tafel XVI. (vermutlich Hoffmann) — Hoffmann 1940, S. 17, Anm. 2 (Erinnert Meder an Hoffmann) — Panofsky, Nr. 1167 (wahrscheinlich Kopie nach Dürer) — Strauss, VI., Nr. XW. 11/16 (vielleicht Hoffmann)

Die Zeichnung erinnerte Meder an Dürers Porträts windischer Bäuerinnen aus dem Jahr 1505 (London, British Museum, W. Nr. 371; Paris, Louvre, W. Nr. 375). Die in der späteren Fachliteratur meist für richtig befundene Annahme, daß Hoffmanns Federzeichnung die Kopie einer zu dieser Zeit entstandenen und nun verschollenen Zeichnung Dürers ist, entbehrt aber der Wahrscheinlichkeit. Es ist eher anzunehmen, daß Dürer Hoffmann lediglich zur Themenwahl anregte oder aber zur Fertigung von Varianten, die an Dürers

Porträts erinnern. Wir kennen den Künstler auch in seiner Eigenschaft als Porträtmaler und -zeichner, und daher ist es nicht ausgeschlossen, daß auch diese Zeichnung als Porträt entstanden ist. Die Attribution Simon Mellers¹⁰⁴ an Hoffmann haben einige Forscher (z. B. Meder und die Tietzes) nur bedingt angenommen. Ihre Zweifel sind nicht ganz grundlos, weil die der Zeichnung am nächsten stehenden Kopfstudien-Analogien (Kat. Nr. 36 und 40) weicher gezeichnet sind und die Struktur des Gesichtes auf ihnen weniger stark hervortritt.

36.

Porträt Willibald Imhoffs

Schwarze Kreide, Feder in Schwarz auf Papier. 133 × 110 mm.
Signiert und datiert rechts oben: Hh 1508
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.35 Hoffmann; Lugt 1965) — Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 149
Lit.: Pilz 1862, Nr. 40 (Hoffmann)

Die beiden letzten, offenbar von späterer Hand durchgestrichenen Ziffern der Jahreszahl kann man vermutlich verkehrt, als 80 deuten. Hendrik Budde sieht Ähnlichkeit zwischen dem Porträt und einer Terrakottabüste in der Berliner Skulpturen-



Abb. 35. Kopf einer Bäuerin

galerie (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz), die Johann Gregor van der Schardt von Willibald Imhoff¹⁰⁵ angefertigt hat. Der Bildhauer bildete den berühmten Nürnberger Kunstsammler, der 1580 starb im Jahre 1570 im Alter von 51 Jahren ab. Buddes Feststellung bekräftigen die verwandten Gesichtszüge, die auf der Zeichnung und auf einem ebenfalls von Schardt geschaffenen Medaillon¹⁰⁶ entdeckt werden können. Das Medaillon im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum wurde 1580 von Willibald Imhoff angefertigt. Die Ähnlichkeit mit der Budapester Zeichnung macht nicht nur wahrscheinlich, daß es sich bei dem Abgebildeten wirklich um den Nürnberger Kunstsammler handelt, sondern auch, daß die Zeichnung 1580 entstanden ist. Hoffmann hat Dürers Zeichnungen in der Sammlung Imhoff studiert und kopiert. Über seine Freundschaft mit Willibald Imhoff berichtet Joseph Heller.¹⁰⁷ Es ist wahrscheinlich, daß der Künstler durch die Vermittlung Imhoffs in den Dienst Rudolfs II. getreten ist.

37.

Porträt Willibald Imhoffs

Bleigriffel, Pinsel in Grau, weiß gehöht, grau laviert auf blauem Papier. 324 × 250 mm.

Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 374



Abb. 36. Porträt Willibald Imhoffs

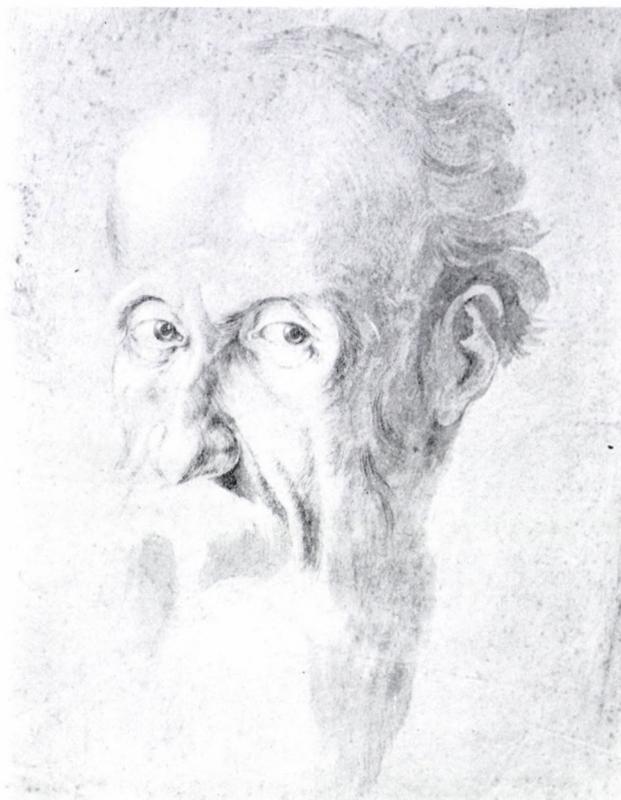


Abb. 37. Porträt Willibald Imhoffs

Lit.: Hoffmann 1940, S. 18, Abb. 4 (Kopie aus dem 18. Jahrhundert nach Dürers verschollener Zeichnung aus der Zeit seines Aufenthalts in Venedig.)

Obwohl dieses Gesicht auf keinem einzigen Gemälde Dürers vorkommt, hat Edith Hoffmann angenommen, daß die Zeichnung eine im 18. Jahrhundert angefertigte Kopie nach einer verschollenen Studie Dürers sei, einerseits wegen des für die Dürer-Werke charakteristischen suggestiven Blickes, andererseits wegen der Ähnlichkeit des Gesichtes mit zwei anderen bärtigen Köpfen, von denen der eine auf dem Gemälde *Das Rosenkranzfest* (AZ. Nr. 93), der andere auf dem Bilde *Der zwölfjährige Christus im Tempel* (AZ. Nr. 98) zu sehen ist.

Das unvollendete, nahezu lebensgroße Porträt hängt jedoch mit der Federzeichnung Hoffmanns von Willibald Imhoff zusammen (Kat. Nr. 36) und ist vermutlich eine Skizze zu der lebensgroßen Ausführung in Öl. Hoffmanns Autorenschaft beweist nicht nur der Zusammenhang mit der signierten Zeichnung, sondern auch der Zeichenstil, der dem eines anderen Budapester Blattes besonders nahe ist (Kat. Nr. 14).¹⁰⁸



Abb. 38. Kopfstudie

38.

Kopfstudie

Schwarze Kreide, Feder in Schwarz auf Papier. 150 × 74 mm
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.34 a Hoffmann; Lugt 1965),
Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 159

Die schwungvolle Federzeichnung stellt einen härtigen Mann mit ähnlich strengem Blick wie die beiden Budapester Mosesbilder (Kat. Nr. 40 und 41) und der Joseph der h. Familie in Berlin dar.¹⁰⁹ Der gut erfaßte Gesichtsausdruck und die schief schraffierte Schattenzeichnung lassen vermuten, daß die Zeichnung bereits in den achtziger Jahren angefertigt wurde.

39.

Kopfstudie

Röteln, darunter Spuren von schwarzer Kreide auf Papier.
119 × 93 mm. Signiert und datiert Mitte oben: Hh 1584
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.34, Hoffmann; Lugt 1965),
Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr.: 152
Lit.: Pilz, Nr. 30 (Hoffmann) — Fučíková, Abb. 46 (Hoffmann)

Beim Zeichnen der skizzierten Kopfstudie war Hoffmann bemüht, mit den schwungvollen Linien in erster Linie die charakteristischen Gesichtszüge und den Blick zu erfassen. Haar und Bart deutete er lediglich durch einige Kreidestriche an und schattierte sie durch schiefe Schraffierung. Die Umrißlinien des Oberkörpers des Modells und der den Kopf stützenden Hand lassen bezeichnenderweise kaum sichtbare Linien ahnen. Unter den zehn datierten Budapester Zeichnungen ist diese die späteste.

40.

Moses

Schwarze Kreide, Feder in Schwarz auf Papier. 163 × 150 mm.
Signiert rechts obere Hälfte: Hh.
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.35 a. Hoffmann; Lugt 1965),
Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 150
Lit.: Pilz, Nr. 39 (Hoffmann)

Hoffmann ließ den sorgenvollen Gesichtsausdruck einesteils durch den unter den zusammengezogenen Brauen hervorblitzenden strengen Blick, anderenteils durch die tiefen Furchen auf Gesicht und Stirne fühlen. Der Bart und die welligen Locken sind gut durchgearbeitet. Die rechte Hand des



Abb. 39. Kopfstudie

Moses, auf die er seinen Kopf stützt, hat Hoffmann als unwesentliches Detail in blassen Kreidestrichen unausgearbeitet gelassen.

41.

Moses

Schwarze Kreide, Feder in Schwarz auf Papier. 90×78 mm.
Wasserzeichen: Stadttor, Fragment.

Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.34 b Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 161

Bei der skizzenhaften Federzeichnung war die wichtigste Absicht des Künstlers — ähnlich wie bei dem besser ausgearbeiteten anderen Moseskopf (Kat. Nr. 40) und bei der Kopfstudie (Kat. Nr. 38) — die Erfassung des strengen Gesichtsausdruckes und Blickes.



Abb. 41. Moses

42.

Bärtiger Kopf

Schwarze Kreide auf Papier. 77×67 mm.

Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. K 67.75



Abb. 42. Bärtiger Kopf



Abb. 40. Moses

43.

Drei Männerköpfe

Schwarze Kreide auf Papier. 137×200 mm.

Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. K 67.74

44.

Zwei Männerköpfe

Feder in Violett auf Papier 96×142 mm.

Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. K. 58. 958



Abb. 43. Drei Männerköpfe



Abb. 44. Zwei Männerköpfe

Die Studien, die Teréz Gerszi Hans Hoffmann¹¹⁰ zugeschrieben hat, stehen unter den datierten Zeichnungen des Künstlers den Apostelbildern aus dem Jahr 1583 in Dresden¹¹¹ am nächsten und dürften daher vermutlich ebenfalls am Anfang der achtziger Jahre entstanden sein. Es ist denkbar, daß der Künstler auch diese Zeichnungen als Vorstudie zu biblischen Figuren anfertigte.

45.

Kopfstudie einer Frau

Rötél auf Papier. 70×56 mm. Signiert Mitte oben: Hh
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.33. a. Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 153
Lit.: Pilz, Nr. 37 (Hoffmann)

Die Detailstudie eines mit einem Tuch bedeckten Frauenkopfes dürfte dem Zeichenstil nach zu urteilen zur gleichen Zeit entstanden sein wie der ebenfalls in Rötél gezeichnete bärtige Männerkopf Kat. Nr. 46. Beide sind vielleicht Studien zu einer Szene des Alten oder des Neuen Testaments.

46.

Kopfstudie

Rötél auf Papier 98×70 mm.
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.33 Hoffmann), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 154
Studie eines bärtigen Männerkopfes. (Vgl. Kat. Nr. 45)



Abb. 45. Kopfstudie einer Frau



Abb. 46. Kopfstudie

47.

Studie eines Männer- und eines Frauenkopfes

Schwarze Kreide auf Papier. 166×170 mm. Wasserzeichen: Stadttor. (Zwischen Briquet 15490 und 15949 viele ähnliche.) Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. K. 67. 272

Die außerhalb der gestikulierenden Hände des Mannes und der beiden Gesichter liegenden Details sind lediglich durch blasse Linien angedeutet. Die



Abb. 47. Studie eines Männer- und eines Frauenkopfes



Abb. 48. Kopf eines Kleinkindes



Abb. 49. Kopf eines bärtigen Mannes

früher als Arbeit eines Unbekannten registrierte Zeichnung wurde von Teréz Gerszi als Werk Hoffmanns erkannt.¹¹²

48.

Kopf eines Kleinkindes

Feder in Rot auf Papier. 40 × 37 mm.
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.34. d. Hoffmann), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 155

49.

Kopf eines bärtigen Mannes

Feder in Rot auf Papier. 36 × 37 mm.
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.34 f. Hoffmann), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 157

50.

Geneigter Männerkopf

Feder in Braun auf Papier. 34 × 27 mm.
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.34 g. Hoffmann), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 158



Abb. 50. Geneigter Männerkopf

51.

Zwei Profile eines bärtigen Mannes

Feder in Rot auf Papier. 74 × 69 mm.
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.34 e. Hoffmann; Lugt 1865), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 156

Die vier kleinen Federzeichnungen sind vermutlich Kopien nach Details von Kupferstichen. Auf den Kopiencharakter weist zum Beispiel auf der zwei Profile zeigenden Zeichnung die zweimalige Abzeichnung ein- und desselben Kopfes hin. Auf den italienischen Kupferstichen des 16. Jahrhunderts sind ähnliche Kopftypen häufig.¹¹³

52.

Groteske Köpfe

Rötél, Bleigriffel. 237 × 201 mm. Wasserzeichen: Buchstabe R im Wappen (Briquet 8979)
Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. K 58.200



Abb. 51. Zwei Profile eines bärtigen Mannes



Abb. 52. Grotteske Köpfe

Detailkopie nach den Figuren des Kupferstiches *Die Hexenjagd* (B. 426) von Marcantonio Raimondi. Auf dem vielfigurigen Strich reitet die unbedeckte »Hexe« auf dem Skelett eines riesigen Tieres. Hoffmann kopierte nur den Kopf und die Schultern der Figur, und zeichnete anstelle der Hände, die auf dem Stich ein Gefäß, bzw. den Kopf eines Säuglings halten, eine von diesen

abweichende rechte Hand neben die Figur. Unter den mit Röteln gezeichneten Hexenkopf zeichnete er mit Bleigriffel vier weitere skizzenhafte Köpfe, von denen er zwei nach dem selben Stich kopierte. Die von verschiedenen, von einander entfernt liegenden Punkten des Stiches gewählten Köpfe verband Hoffmann auf seiner Zeichnung mit einigen Linien als Hüllen miteinander. In der



Abb. 53. Türklopfer mit Löwenkopf und Skizze zweier Köpfe

früher als Arbeit eines Unbekannten registrierten Zeichnung hat Teréz Gerszi den Stil Hans Hoffmanns erkannt.¹¹⁴

53.

Türklopfer mit Löwenkopf und Skizze zweier Köpfe

Feder, Pinsel in Schwarz und Grau auf Papier. 108 × 83 mm.
Wasserzeichen: Gekröntes Wappen, Bruchstück
Slg. Praun, Slg. Esterházy (E. 18.34 c. Hoffmann; Lugt 1965), Országos Képtár (Lugt 2000) — Inv. Nr. 160

Die Vorlage des Türklopfers dürfte eine ornamentale groteske Abbildung (Stich oder Zeichnung) gewesen sein. Sowohl der Türklopfer mit Löwenkopf als auch die hier nur skizzenhaft gezeichneten kleinen Köpfe — besonders der obere, mit den seitwärts herabhängenden Haarsträhnen — sind häufige Figuren dieser typisch manieristischen Darstellung.¹¹⁵ Der Stil der Zeichnung steht der Kopfstudie Kat. Nr. 38 am nächsten und dürfte ebenfalls am Anfang der achtziger Jahre entstanden sein.¹¹⁶

ANMERKUNGEN

¹ Über diese Kunstströmung grundlegend *Kauffmann, H.*: Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600. in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1940–1953 (1954), S. 18–60; vgl. auch *Fučíková, E.*: Der Dürer-Stil und seine Vertreter am Hofe Rudolfs II. in: *Umění* 20 (1972), S. 142–166; *Goldberg, G.*: Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München. in: *Münchner Jahrbuch* 3. Folge 31 (1980) S. 139–175 mit weiterführender Literatur und einer ausführlichen Liste der Dürer-Nachfolger bzw. -Nachahmer dieser Zeit: Ausstellungskatalog »Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock« Liebighaus Museum alter Plastik, Frankfurt a. M. 1981–82.

² *Koreny*

³ *Koreny*, Abb. 15, 59.1. und 60.1.

⁴ *Pilz*

⁵ Im auch von *Pilz* zitierten (op. cit. S. 265) Ausstellungskatalog »Barock in Nürnberg 1600–1750« Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1962, S. 38 wird als Hoffmanns Geburtsdatum wohl richtig »um 1550« angegeben.

⁶ *Peltzer*, S. 257; vgl. *Hampe I.*, Nr. 3679. Die Verordnung besagt, daß der Rat der genannten Person den Verkauf gemalter Tücher vor dem Rathaus gestatte.

⁷ *Nagler, K. G.*: Neues allgemeines Künstler-Lexikon I–X. München 1835–1850, VI. S. 222–223.

⁸ *Winkler* 1932, S. 80. *Strieder*, S. 136–137; der niederländische Hofman, der gemalte Tücher feilbot, dürfte wahrscheinlich, wie *Strieder* (S. 137) annahm und was als Möglichkeit auch *Pilz* (S. 238) nicht ausgeschlossen hat, ein fahrender Händler gewesen sein, weil unter den Nürnberger Ratsverlässen eine ganze Zahl davon Kunde gibt, daß der Rat dem einen oder anderen Händler einige Tage lang den Verkauf gemalter Tücher gestattete. Auch die Häufigkeit des Namens Hans Hofman (Hofmann, Hoffmann) läßt den Gedanken aufkommen, daß zwei Daten, die nur durch diesen Namen miteinander in Verbindung gebracht werden können, nicht unbedingt auf die gleiche Person bezogen werden müssen.

⁹ Bildnis der Barbara Möhringer, München, Bayerisches Nationalmuseum, Gm 416, z. Zt. in der Fränkischen Galerie Kronach ausgestellt. *Pilz*, Nr. 1.

¹⁰ *Pilz*, S. 237. Die Geburt in Nürnberg und die eventuelle Bezeichnung »niederländisch« schließen sich seiner Meinung nach nicht aus, weil die letztere z.B. ein Hinweis auf die Wanderungen Hoffmanns in den Niederlanden sein könnte, und nicht unbedingt bedeuten muß, daß er dort geboren worden ist.

¹¹ *Pilz*, S. 237–240; die Ratsverlässe: *Hampe II.*, Nr. 238, 838, 841 und 1061.

¹² *Pilz*, S. 240–242; die Literaturangaben der Veröffentlichungen der Prager Hofzahlamtsrechnungen dort auf S. 240, Anm 7. aufgezählt.

¹³ Urkunden und Regesten aus der k.k. Hofbibliothek, hrsg. von *Boheim, W.*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien, 7 (1888) S. CCXXIII, Nr. 5514.

¹⁴ Ebenda S. CCXXIV, Nr. 5521.

¹⁵ *Geissler, H.*: »Ad vivum pinxit« Überlegungen zu Tierdarstellungen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland, Vortrag vom 8. Juni 1985 auf dem Wiener Symposion zur Ausstellung »Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance« (vgl. *Koreny* op. cit.), Anm. 20. Ich danke Herrn Geissler, daß ich ins Manuskript Einblick nehmen durfte.

¹⁶ *Heller*, S. 75–76.

¹⁷ *Strieder*, S. 136; Vgl. auch *Pilz*, S. 238.

¹⁸ Siehe die folgende Anm., S. 2 des Manuskripts.

¹⁹ In ihrem Vortrag auf dem Wiener Symposion (wie oben Anm. 15) am 9. Juni 1985 »Naturstudien von Hans Hoffmann in der Kunstsammlung des Nürnberger Kaufmanns Paulus II. Praun« beschäftigte sich Katrin Achilles mit dem Schicksal der einst in der Sammlung Praun befindlichen Gemälde und Zeichnungen Hoffmanns. Die Angaben der beiden handschriftlich erhaltenen Inventare sowie die der Revision des Bestandes im Jahre 1795 zitiere ich nach

diesem Vortrag. Ich danke der Verfasserin für die freundlich gewährte Einsicht in das Manuskript.

²⁰ Murr.

²¹ Murr, S. 53.

²² Frauenholz op. cit. Auf den Katalog hat mich Katrin Achilles aufmerksam gemacht.

²³ Frauenholz, S. 24, Nr. 73.

²⁴ Das genaue Datum des Ankaufs ist nicht bestimmbar, weil die in den Archivalien der Familie Esterházy zwischen dem April 1805 und März 1820 festgehaltenen 19 Eintragungen mit Auszahlungsdaten an Frauenholz die angekauften Kunstgegenstände nur selten benennen. Vgl. Meller, S.: Az Esterházy képtár története (Die Geschichte der Esterházy Galerie). Budapest 1915, S. 32–122, passim. Diese Zeichnungskollektion wird nicht genannt.

²⁵ Das handschriftliche Inventar befindet sich im Museum der Bildenden Künste Budapest.

²⁶ Anzelewsky-Mielke, S. 135.

²⁷ Hoffmann 1929–30, S. 265–266.

²⁸ Die Richtigkeit der Feststellung von Fritz Koreny wird auch durch die erst für den Anfang des 17. Jahrhunderts datierbaren Wasserzeichen der Zeichnungen bewiesen. Unabhängig hat auch Heinrich Geissler bemerkt, daß diese Blätter nicht von Hoffmann stammen.

²⁹ Z. B. ein Jüngstes Gericht nach Lelio Orsi (Inv. Nr. 58. 1185, also erst 1958 inventarisiert) das bei Frauenholz als Orsi unter Nr. 94 katalogisiert war, trägt eine Nummer 6 mit roter Kreide. Eine Mucius Scaevola darstellende Zeichnung nach Caravaggio (Inv. Nr. 67. 16 also 1967 inventarisiert) Frauenholz Nr. 148, als Caravaggio, ist mit einer roten Nummer 3 versehen.

³⁰ Vgl. die bei Kat. Nr. 14. zitierte Lit.

³¹ Vgl. die bei Kat. Nr. 33, 35 und 37 zitierte Lit.

³² Pilz, Nr. 5, 6, 12, 13, 22, 30, 37–40 und 43.

³³ Heller, S. 82, Nr. 45.: *Ein Contrafait Albrecht Dürers Bruder Hoffmanns Zeichnung* Kat. Nr. 5 wurde nach dieser kopiert; Nr. 47.: *Ein Marienkopf in grau* verschollen, vermutliche Kopie; Kat. Nr. 4; Nr. 49.: *Contrafait des Abts bey St. Egidien in grau* Kopie; Kat. Nr. 8; Nr. 51.: *Marie und Johannes in grau* Kopie; Kat. Nr. 2 und 3; Nr. 53.: *Christus sammt zweyen Händen in grau* (Kopie der Hände auf Kat. Nr. 6; Nr. 54.: *Ein alter Mann grau in grau* Kopie; Kat. Nr. 1; vgl. unten Anm. 61.

³⁴ Über den Kopien vgl. Kat. Nr. 1. und unten Anm. 55, 56, 57.

³⁵ Z. B. Koreny, Abb. 11. 1 und 11.2, sowohl Nr. 59 und 60 mit den entsprechenden Analogien.

³⁶ Klauner, F.: Spanische Portraits des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 57 (1961) S. 137–138.

³⁷ Über das Streben der Künstler der »Dürer-Renaissance« die Werke Dürers so treu zu kopieren oder seinen Stil so nachzuahmen, daß ihre Kopien oder Nachahmungen für Arbeiten Dürers gehalten werden sollten, vgl. Kauffmann, loc. cit. (wie oben Anm. 1) S. 30–31.

³⁸ Vgl. z.B. Langemeyer, G.: Die Nähe und die Ferne, in: Ausstellungskatalog Münster, S. 20–42.

³⁹ Über Abbildungen eines ausgestopften Rehbock-Kopfes mit monströsem Geweih vgl. Geissler, (wie oben Anm. 15).

⁴⁰ Seit dem grundlegenden Buch über diese Sammlungen: Schlosser, J.: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Leipzig 1908, gibt es über das Thema umfangreiche Literatur. Zuletzt: The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe, ed. Impey, O. and MacGregor, A., Oxford 1985.

⁴¹ Über die Rolle des Buchdrucks in der Entwicklung der naturwissenschaftlichen Illustration vgl. Ackermann, J. S.: Early Renaissance »Naturalismus« and Scientific Illustration, in: Acta Universitatis Upsaliensis, Figura Nova Series 22., (1985) S. 9–17.

⁴² Z. B. Ausstellungskatalog Münster, Abb. 1,2 und 7.

⁴³ Vgl. Hendrix, M. L.: Joris Hoefnagel and the Four Elements: A study in sixteenth-century nature painting. Phil. Diss., Princeton University 1984, S. 92–131.

⁴⁴ Ebenda S. 171–214.

⁴⁵ Koreny, Nr. 44.

⁴⁶ Koreny, Nr. 47, 48, 49, 52 und 53.

⁴⁷ Koreny, Nr. 47; Pilz, s. 259.

⁴⁸ Koreny, Nr. 48–51.

⁴⁹ Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611. Hrsg. Von Bauer, R., Haupt, H. in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 72 (1976), S. 135, Nr. 2688 und S. 138, Nr. 2780.

⁵⁰ Cod. min. 24, 42, 131, 129 und 130. Über die beiden letzteren vgl. Ausstellungskatalog »Texte, Noten, Bilder, Neuerwerbungen, Restaurierungen, Konservierungen 1977–1983«. Österreichische Nationalbibliothek, Wien 1984, S. 167–170, Nr. 118; Chmelar, E.: Georg und Jacob Hoefnagel, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien, 17 (1896) S. 288; Kaufmann, T. Da. Costa: L'École de Prague: La Peinture à la Cour de Rodolphe II. Paris 1985, S. 254, Nr. 10–4; Über Cod. min. 42: Pächt, O.: »Simon Mormion myt der handt«, in: Revue de l'Art, 46 (1979) S. 7–15; Koreny, S. 20–21 und Nr. 1, 16, 41, 88, 89, 90; Clarke, T. H.: The Rhinoceros from Dürer to Stubbs, 1515–1799. London 1986, S. 31–35.

⁵¹ Strieder, S. 134–137.

⁵² Pilz, Nr. 9.

⁵³ Le Blanc, M. Ch. Manuel de l'amateur d'estampes, I–III. Paris 1854–1888, I. S. 610, Nr. 2.

⁵⁴ Im Inventar der Sammlung Imhoff aus dem Jahr 1588 ist die Zeichnung Dürers angegeben. Heller, S. 82, Nr. 54.

⁵⁵ Tietze/Tietze-Conrat 1933, S. 192, II. Garnitur, Nr. 8; Koschatsky, W.: Die Kunst der Zeichnung. Wien 1977, Abb. 214.

⁵⁶ Parker, Nr. 293.; Bodnár, Abb. 49. Für den Hinweis auf die beiden Kopien in Oxford gilt Hendrik Budde mein Dank.

⁵⁷ Annual Report of the Ashmolean Museum, Oxford 1953, S. 63; Bodnár, Abb. 51; vgl. auch die vorstehende Anm.

⁵⁸ Heller, S. 917, Nr. 2526; Weigel, R.: Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Leipzig 1865, S. 304, Nr. 3639; Bodnár, Abb. 47.

⁵⁹ Vgl. Kat. Nr. 3 und oben Anm. 33.

⁶⁰ Über die Gemälde vgl. Kat. Nr. 11.

⁶¹ Heller, S. 82, Nr. 51. Freundlicher Hinweis von Hendrik Budde.

⁶² Bemerkung von Edith Hoffmann auf der Karteikarte.

⁶³ Heller, S. 82, Nr. 47.

⁶⁴ Mündlicher Hinweis von Hendrik Budde.

⁶⁵ Im Inventar der Sammlung Imhoff vom Jahre 1588 ist auch diese Zeichnung Dürers angegeben. Heller, S. 82, Nr. 45.

⁶⁶ Vgl. z.B. Kat. Nr. 8 und deren Gegenstück in Braunschweig, das Hoffmann in anderer Technik zeichnete.

⁶⁷ Nicht nur der Zeichenstil spricht für Hoffmanns Autorschaft, sondern auch die Tatsache, daß er die Zeichnung Kat. Nr. 9 für eine andere Zeichnung, Kat. Nr. 11, benutzt hat.

⁶⁸ Winkler 1932, Abb. 10.

⁶⁹ Hoffmann zuerst von Katrin Achilles zugewiesen.

⁷⁰ S. die vorstehende Anm.

⁷¹ Vgl. oben Anm. 26.

⁷² Bamberg, Staatsbibliothek. Vgl. Kurz, O.: Falsi e Falsari, Venezia 1961, Abb. 6. Hier ist das auf Papier angefertigte Ölgemälde fälschlich als ein Werk J. C. Fischers abgebildet. Es wurde von K. Achilles als eine Arbeit Hoffmanns erkannt (briefliche Mitteilung vom 7.10. 1985).

⁷³ Ernstberger, A. Kurfürst Maximilian I. und Albrecht Dürer, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1940–1953, (1954), S. 150–151; Goldberg (loc. cit. wie oben Anm. 1) S. 133.

⁷⁴ Öl auf Holz, 98,2 × 119 cm. Vgl. Adriani, G.: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1969, S. 74, Nr. 1029.

⁷⁵ Heller, S. 243, Nr. 1.

⁷⁶ Öl auf Holz, 87 × 119 cm. Vgl. Lorentz, S.: Catalogue of Paintings, Foreign School. National Museum in Warsaw. Warszawa 1969, S. 177, Nr. 512.

⁷⁷ Darauf weist ein Foto wohl dieses Gemäldes im Winkler-Nachlaß (Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett) mit der Angabe „Lempertz, 1907“ hin. Ein Foto eines FH signierten, wahrscheinlich etwas später entstandenen Gemäldes mit der gleichen Komposition befindet sich ebenfalls im Winkler-Nachlaß. Auf die Fotos hat mich Katrin Achilles aufmerksam gemacht, den Zugang hat mir Hans Mielke ermöglicht.

⁷⁸ Heller, S. 147, Nr. 2.

⁷⁹ In ihrer Dissertation zitiert Katrin Achilles aufgrund

des Hinweises von Hendrik Budde ein Manuskript von Heller (Bamberg, Staatsbibliothek) das ein vom Nürnberger Maler Johann Hauer zusammengestelltes Dürer-Verzeichnis enthält. Demnach war am Anfang des 17. Jh. ein Aquarell dieses Themas im Besitz von Jacob Starck. Das Blatt ist auch in der Korrespondenz L. F. Behaim von 1588 erwähnt. Ernstberger (loc. cit. wie oben Anm. 73), S. 160. Freundliche briefliche Mitteilung von K. Achilles, Dez. 1985.

⁸⁰ Eine der beiden, mit der Dürer-Figur des Heller-Altars nicht genau übereinstimmenden Kopien ist im Kupferstichkabinett Berlin-Dahlem (*Anzelewsky-Mielke*, Nr. 137), das andere, angeblich verschollene Exemplar im Pusckin Museum, Moskau (W. Nr. 465). Die dritte Kopie befindet sich im British Museum, London (Pfaff, Nr. 40.).

⁸¹ *Anzelewsky-Mielke*, Nr. 142.

⁸² S. die Bemerkung auf der Karteikarte.

⁸³ *Koreny*, Nr. 59 und Abb. 59. 1.

⁸⁴ *Koreny*, Nr. 11–13 und Nr. 23–25.

⁸⁵ S. die Bemerkung auf der Karteikarte.

⁸⁶ *Koreny*, Nr. 52 und 53. Letztere in Slg. Woodner.

⁸⁷ *Bock*, I. S. 46, Nr. 2046.

⁸⁸ *Koreny*, Nr. 38.

⁸⁹ *Bock*, I. S. 46, Nr. 2045.

⁹⁰ Ausstellungskatalog Münster, Abb. 24, Die Ähnlichkeit wurde von K. Achilles beobachtet.

⁹¹ *Geissler* (wie oben Anm. 15) Manuskript S. 10.

⁹² Vgl. oben Anm. 15 und 43.

⁹³ *Koreny*, Nr. 49.

⁹⁴ *Koreny*, Nr. 47.

⁹⁵ *Koreny*, Nr. 76.

⁹⁶ *Koreny*, (Nr. 75) schreibt die Zeichnung einem unbekanntem deutschen Künstler vom Anfang des 16. Jh. zu.

⁹⁷ *Kauffmann* (loc. cit. wie oben Anm. 1) S. 29.

⁹⁸ *Koreny*, Nr. 47, 48, 49.

⁹⁹ *Koreny*, Nr. 49.

¹⁰⁰ S. die vorstehende Anm.

¹⁰¹ Die Bestimmungen der Pflanzen verdanke ich Herrn Dr. Zs. Debreczy, die der Tiere Herrn Dr. T. Vásárhelyi und Herrn Dr. L. Papp.

¹⁰² S. Anm. 98.

¹⁰³ S. die Bemerkung auf der Karteikarte.

¹⁰⁴ Bemerkung von Edith Hoffmann auf der Karteikarte.

¹⁰⁵ Vgl. Ausstellungskatalog »Der Mensch um 1500«. Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem 1977, Abb. 25. Freundlicher Hinweis von Hendrik Budde.

¹⁰⁶ Ausstellungskatalog »Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700«. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1985. Kat. Nr. 649.

¹⁰⁷ *Heller*, S. 72.

¹⁰⁸ S. Anm. 69.

¹⁰⁹ *Bock*, I. S. 46, Nr. 2049.

¹¹⁰ S. die Bemerkung auf der Karteikarte.

¹¹¹ *Pilz*, Nr. 27, 28.

¹¹² S. die Bemerkung auf der Karteikarte.

¹¹³ Vgl. z. B. Marcantonio Raimondi: Gott erscheint Noe. Kupferstich (B. 5.). The Works of Marcantonio Raimondi and of his School. The Illustrated Bartsch, XXVI, New York 1978, Abb. 3c.

¹¹⁴ S. die Bemerkung auf der Karteikarte.

¹¹⁵ Vgl. z. B. *Tietze/Tietze-Conrat* 1933, Nr. 388.

¹¹⁶ Ich danke Teréz Gerszi, Katrin Achilles und Hendrik Budde für vielfache Hilfe und freundliche Unterstützung bei meiner Arbeit.

ABGEKÜRZT ZITIERTER LITERATUR

Anzelewsky-Mielke

Anzelewsky, F.—Mielke, H.: Albrecht Dürer. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett. Berlin 1984

Ausstellungskatalog Münster

Stilleben in Europa. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1979–80

Ausstellungskatalog Washington

Leonardo to Van Gogh. Master Drawings from Budapest. National Gallery of Art, Washington; The Art Institute of Chicago; Los Angeles County Museum of Art 1985

AZ.

Anzelewsky, F.: Albrecht Dürer — Das malerische Werk. Berlin 1971

B.

Bartsch, A.: Le Peintre Graveur. I—XXI. Vienne 1803–1821

Bock

Bock, E.: Die deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen, Staatliche Museen zu Berlin. I—II. Berlin 1921

Bodnár

Bodnár, S.: Les copies de Hans Hoffmann d'après un dessin de Dürer. in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 66 (1986) S. 69–82.

Briquet

Briquet, Ch. M.: Les Filigranes — Dictionnaire historique des marques du papier. I—IV. Paris, Geneva 1907

Burger

Burger, F.: Die deutsche Malerei der Renaissance I. Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1913

Ephrussi

Ephrussi, Ch.: Albrecht Dürer et ses dessins. Paris 1882

Flehsig

Flehsig, E.: Albrecht Dürer — Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. II. Berlin 1936

Frauenholz

Catalogue d'une collection des dessins des peintres italiens, allemands et des Pays-Bas qui se trouvent dans le célèbre cabinet de Mr. Paul de Praun et qui et maintenant à vendre au magasin des Frauenholz et Comp. à Nuremberg 1804

Fučíková

Fučíková, E.: Rudolfinská kresba. Praha 1986

Glück 1909

Glück, G.: Fälschungen auf Dürers Namen aus der Sammlung Erherzog Leopold Wilhelms. in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 28 (1909–10) S. 1–25

Glück 1933

Glück, G.: Aus drei Jahrhunderten europäischer Malerei Wien 1933

Gmelin

Gmelin, H. G.: Dürerrenaissance um 1600. Führer durch die Ausstellung in der Niederländischen Landesgalerie, Hannover 1978.

H.

Hollstein, F. W. H.: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700. I—XXV. Amsterdam 1949–1981

Hampe

Hampe, T.: Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance (1449) 1474–1618 (1633) I—III. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. N. F. 11–13. Bd. Wien, Leipzig 1904

Heinemann 1937

Heinemann, R.: Schloß Rohoncz. Lugano, Castagnola 1937

- Heinemann* 1971
Heinemann, R. J.: Sammlung Thyssen-Bornemisza. I–II. Lugano, Castagnola 1971
- Heller*
Heller, J.: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. 2. Bd., I. Abt. Bamberg 1827
- Hoffmann* 1929–30
Hoffmann, E.: Újabb meghatározások a rajzgyűjteményben. (Neuere Bestimmungen in der Zeichnungensammlung) in: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei = Jahrbücher des Museums der bildenden Künste in Budapest VI. (1929–30) S. 129–206, deutscher Auszug: S. 263–270.
- Hoffmann* 1940
Hoffmann, E.: Elveszett Dürer-rajzok és néhány olasz rajz a Szépművészeti Múzeumban. (Verlorene Dürerzeichnungen im Museum der bildenden Künste. (in: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei = Jahrbücher des Museums der bildenden Künste in Budapest X. (1940) S. 7–23.
- Koreny*
Koreny, F.: Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance. Ausstellungskatalog Albertina, Wien 1985
- Koschatzky-Strobl*
Koschatzky, W. – Strobl, A.: Die Dürerzeichnungen der Albertina. Salzburg 1971
- Lugt*
Lugt, F.: Les Marques de collections de dessins et d'estampes. Amsterdam 1921, Suppl. Den Haag 1956
- Martin*
Martin, J.-H.: Le Christ et la femme adultère de Jobst Harrich. in: Revue du Louvre 23 (1973) S. 13–20
- Murr*
Murr, Ch. Th. de: Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg. Nürnberg 1797
- Panofsky*
Panofsky, E.: Albrecht Dürer. I–II. Princeton 1948³
- Parker*
Parker, K. T.: Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum. Oxford 1938
- Peltzer*
Peltzer, R. A.: Hans Hoffmann in: Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XVII. Leipzig 1924, 257–258
- Pfaff*
Pfaff, A.: Studien zu Albrecht Dürers Heller-Altar (Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg Bd. 7) Nürnberg 1971
- Pilz*
Pilz, K.: Hans Hoffmann, ein Nürnberger Dürer-Nachahmer aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 51 (1962)
- Schönbrunner-Meder*
Schönbrunner, J. – Meder, J.: Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. I–XII. Wien 1896–1908
- Steinacker*
Steinacker, K.: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landes Braunschweig. VI. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Blankenburg. Wolfenbüttel 1922
- Strauss*
Strauss, W. L.: The Complete Drawing of Albrecht Dürer. I–VI. New York 1974
- Strieder*
Strieder, P.: Zur Nürnberger Bildniskunst des 16. Jahrhunderts. in: Münchner Jahrbuch 3. Folge 7 (1956) S. 120–137
- Tietze*
Tietze, H.: Dürerliteratur und Dürerprobleme im Jubiläumsjahr. in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 7 (1930) S. 232–259
- Tietze/Tietze-Conrat* 1928
Tietze, H./Tietze-Conrat, E.: Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers, I. Verzeichnis der Werke bis zur Venezianischen Reise im Jahre 1505. Augsburg 1928
- Tietze/Tietze-Conrat* 1933
Tietze, H./Tietze-Conrat, E. u. a.: Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus. Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina IV. Wien 1933
- Tietze/Tietze-Conrat* 1937
Tietze, H./Tietze-Conrat, E.: Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers, II. Der reife Dürer, 1. Halbband, 1505–1520. Basel, Leipzig 1937
- Tietze/Tietze-Conrat* 1938
Tietze, H./Tietze-Conrat, E.: Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers, II. Der reife Dürer, 2. Halbband, 1520–1528. Basel, Leipzig 1938
- Urbach*
Urbach, S.: Ein Burgkmairbildnis von Albrecht Dürer? Probleme des Budapester Bildes. Ein Versuch. in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1985, S. 73–90
- W.*
Winkler, F.: Die Zeichnungen Albrecht Dürers. I–IV. Berlin 1936–1939
- Winkler* 1932
Winkler, F.: Dürerstudien, III. Verschollene Meisterzeichnungen Dürers. in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 53 (1932) S. 68–89
- Winkler* 1935
Winkler, F.: Dürers Studie zum Kopf des Papstes im Rosenkranzbild. in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 56 (1935) S. 1–5

CHANGES IN THE IDEA OF MONUMENT

PROBLEMS IN THE CARE OF BUILDINGS IN AUSTRIA*

by

G. HAJÓS

The term *Denkmal/monument* is rather loosely defined in *Austrian law*.¹ There is only a very general answer to the question as to in which case an object, or group of objects in the human environment can be called a "monument". The code of law contains the following formulation:

"The legal restrictions are applied to movable or immovable creations by human beings which are of historical, artistic and other kinds of cultural importance. The restrictions are applied if the preservation of these objects lies in the public interest because of their importance."

The law of preservation of buildings in Austria dates from the year 1923, but was already conceived by Alois Riegl shortly after 1900,² and today's version dates from the 1978 amendments. Through the years practical conservation in Austria has shown a gradual change in the notion of the "monument", which, however, only very slightly influenced the law. The amendments did introduce the term "ensemble",³ or group value, in order to protect not only single monuments but also the tangible objects of an artistic, cultural or historical *context*; yet decisions made by the highest courts prove that it is still not possible to define this element of "the importance of a historical, artistic and cultural kind". There is no difference the same applies as regards public interest in those matters. It was therefore decided, in 1972, that the prevailing academic opinion in these matters should be considered as the decisive factor.⁴ In Austria, a "monument", — what constitutes a monument —, is defined by the relevant state-authority, the Bundesdenkmalamt (the Austrian Federal Monuments Office), on the basis of scientific/academic findings. Beyond this, the specialists are confronted with the concern of the public opinion,⁵ which I have already mentioned, and which is composed of many, often contradictory levels of relevant points. Public interest in the preservation of monuments is concentrated mainly in the histor-

ical environment, which not only includes works of art but also all kinds of other objects (such as anonymous buildings, roadpatterns and townscape etc.). Thus a competent man in the field of preservation can not just restrict himself to the history of art. Here we can locate the *first great difficulty* of the present situation⁶: around 1900 the idea of the historic preservation was conceived afresh by an art historian, Alois Riegl, who was in conflict with the architectural profession. Today however, because of the increased interest of the wider public many areas are which have nothing to do with art history; the term "monument" comprises already a great number of objects which cannot be called honorific or monumental, but whose preservation is urgently desired. These, however, are seldom considered worthy of research by the art historian. *Another difficulty* lies in the fact that objects of the late 19th and early 20th Centuries have also become objects worthy to be considered "monuments". The buildings of the so-called "Gründerzeit", i.e. the Central European boom period of the late 19th Century, which as recently as the 1950s were condemned as tasteless, are today recognized as worthy of historical consideration and judged positively in aesthetic terms, and have become subjects of debates. — Thus the Austrian authorities concerned with the preservation of historical monuments see themselves confronted with an *enormous mass* of monuments.⁷ Whereas it seemed possible to get to grips, academically as well as legally, with the pre-industrial period — in Austria this means the time before 1850 — we are met, as regards the later period, with thousands and thousands of objects, which not only appear worthy of protection, but also have to be considered as elements in every large-scale town planning project.

Because of this proliferation it has become particularly difficult to find *criteria of selection* in the preservation of monuments. The State Authority



Fig. 1. The Adolf Loos Haus on the Michaelerplatz in Vienna was built in 1910 and violently criticized by the contemporaries. The austere style of this house was rejected as not-suitable in the imperial surroundings. This period, the late 19th and early 20th century, with a great amount of opulent buildings and well-preserved districts is today worth to be protected and conserved. But there are also many difficulties in the selection of this monuments, because Vienna is very rich in architecture of this period

has recently established a so-called statistics of monuments: according to specialist interest and because of the interests of the general public one ought to protect legally, at present, about 150,000 Objects (churches, palaces, castles, mansions, townhouses, blocks of flats, industrial buildings, farmhouses, small monuments, etc.). But, in fact, only a little part of them is really protected.

Already, these figures demonstrate the colossal amount of public concern for *history* on the part of the state and the public. It is not of much help to us that the fathers of modern Austrian preservation, Alois Riegl and Max Dvořák had had some forebodings about this development and that they tried to define this theoretically.⁸ The past 80 years put us under an obligation to basically redefine the idea of the preservation of historic monuments, while a certain continuity has also got to be preserved. The terms “restoration”, “conservation” and “reconstruction”⁹, as well as the relationships and arguments between those categories have to be, once more, critically examined, in view of the present inflation of monuments and the fact that the leading theoretical discipline of preservation, art history often fails, with its methods in this context. We have to go even further and ask

what history means to us today, and ask, what happens to history and what ought to happen to it.

In this lecture this problem will be illustrated briefly; the pictures can perhaps lead to further thoughts.

At first some examples regarding the *extension of the term Denkmal/monument*; there are three aspects to it, as they developed in the last few years:

The famous Adolf Loos Haus on the Michaelerplatz (Vienna), of 1910, is of course protected today (fig. 1) — although it is an object from a period which was, until around 1970, almost completely neglected in Austria. Furthermore, it comes from a period, in which there was also a discussion both about the renewal of formal language of the modern period, as well as about ideas concerning historic preservation. The “Loos Haus” was the object of an architectural debate, in which for the first time there was a vigorous discussion of a “building in historical surroundings”: the Imperial environment, i. e. the very ornate entrance to the Imperial Palace, the Hofburg, nearby — opposite —, as well as the exuberant blocks of flats of the late 19th Century, appeared to be severely interfered with by the demonstratively “sachlich”

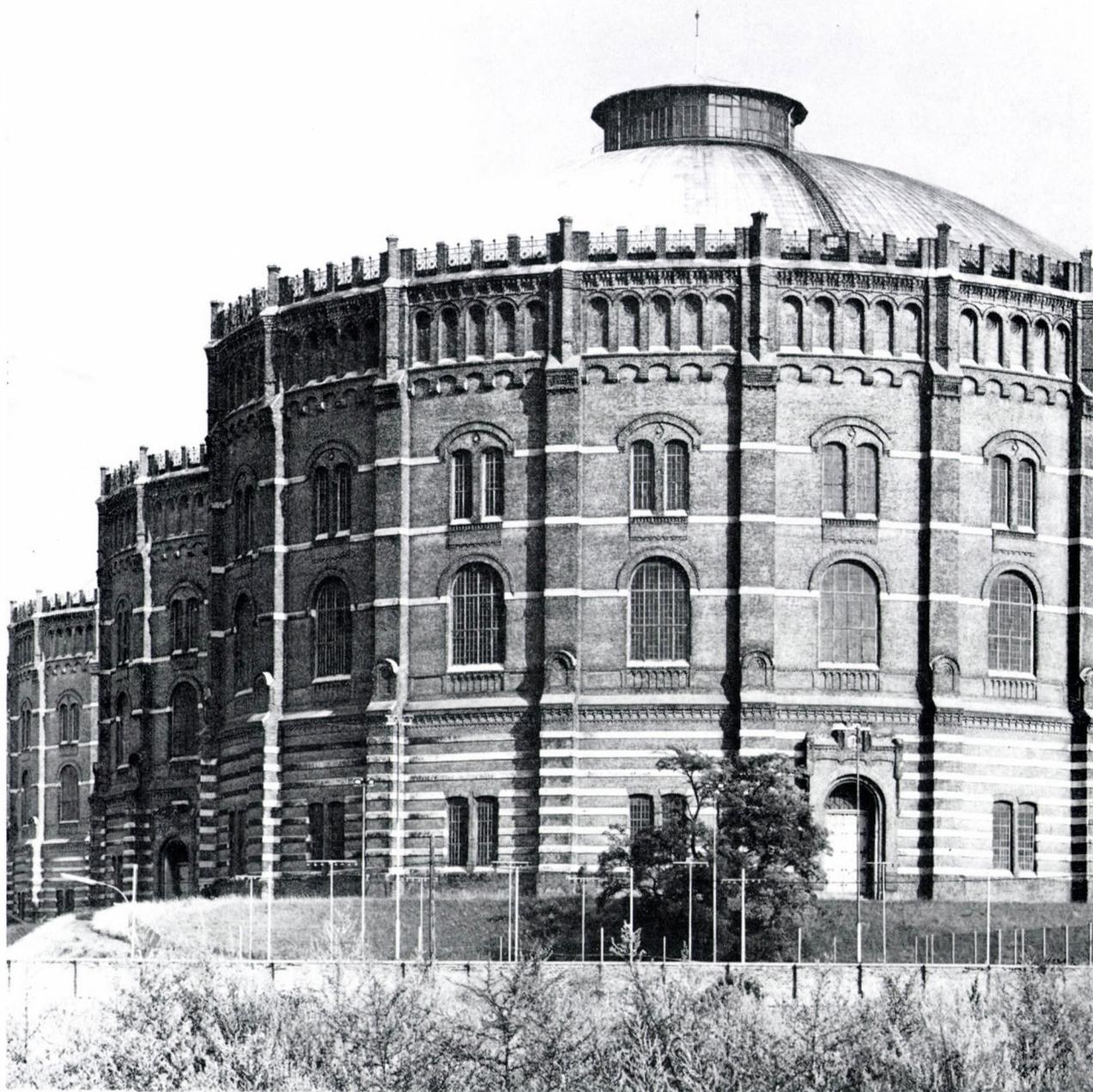


Fig. 2. The Vienna Gas Works were built in 1896–1899 and they are legally protected in Austrian preservation as a property of the Town. With the industrial buildings we have a new sort of monument, whose protection is especially difficult because of their future function

— practical — less decorated (functional) building by Loos.

Loos defended himself with the simple facade of the neighbouring Michaelerkirche, with its Neo-Classical ground floor, in order to point to a tradition in architecture which lay outside typical Baroque splendour. — Outstanding monuments like the Loos Haus do not, of course, create great problems regarding their protection and inventories,

as do those *districts of the late 19th Century* which are well preserved¹⁰, and where we want to protect even good average quality.

Already, in these days, protection is extended to buildings from the realms of social and economic history, like for instance, the Vienna Gas Works, built 1896–1899 by a concept of English engineers (fig. 2), or, protection was debated, as in the case of the Old Vienna Abbatoir, built around



Fig. 3. Cellar entrances from the early 19th century (here Falkenstein in Lower Austria) are sometimes protected as a group-value in the visual context of the landscape, but also as documents of social and economical history

1850, which unfortunately was pulled down some years ago. In both cases, as always in the case of *industrial buildings*¹¹, the main question is one of future use. The protection of such monuments demonstrates that public interest is no longer exclusively concerned with the so-called great event in history, but the places of work, such as factories are also given attention. Whereby it is to be asked, whether, for instance, the Vienna Gasworks are considered primarily as witnesses of economic and social history — or of the history of technology, or as aesthetic phenomena (picturesque nostalgia).

Historical-aesthetic values are not only attached to isolated monuments but also to their context. A Viennese square of the late 19th Century or a small street with cellar-entrances in the country (for instance Falkenstein in Lower Austria fig. 3) provide proof for the impression, that a coherent and complete group of elements — which in themselves are not of great importance — pro-

vide a kind of psychological well-being, especially if the group shows signs of mellowed age. (For this problem there are the best illustrations in England: the terraced houses have an aesthetic value only in group-context.) The idea of the “*ensemble*”¹², or group value, is of great significance to preservation, on the other hand it causes difficulties. These manifest themselves especially in the problem of delineation, of where to draw the borderlines: there is a wide range from a small group of houses to a wide area comprising a vast number of monuments, and this, in effect more than stretches the legislative and administrative capabilities of the authorities. How does one put a whole town — a town as one monument — into a protective envelope?

The extension of the term monument which has taken place recently shows, that great changes have occurred in our relationship to history: instead of “great” history — which used to direct



Fig. 4. The transport of a Kitting-house into an open-air museum (Oberwart in Burgenland) shows, that historical objects sometimes can only be saved, when they are taken away from their historical environment

judgements of value in universal and “uniform” fashion — we are today inclined to perceive *several lines of history*, each with its own rhythm and principles.¹³ We no longer perceive the monument — as before —, but there are different kinds of monuments, each demanding its own method of investigation. In legal terms this diversity has, unfortunately, so far not entered Austrian preservation. Dealing with history by means of our senses (i. e. with the different levels of history) is our next topic, which we want to investigate briefly. Frequently today, economic and technical possibilities and necessities seem to *manipulate history*; often we find solutions which we might call alibi solutions or Ersatz solutions:

For instance the transport of a Kitting from Oberwart (an object from the peasant area of Burgenland, fig. 4) and its new place in the context of an open air museum demonstrates that the real existence of the object is transformed into the museum existence. In this case a shed of interest to economic history was saved, but also a piece of historical environment was dismantled. A similar case is the “thinking in terms of facades” in preservation — unfortunately still to be met with. In Vienna the “Hochholzerhof” in the Tuchlauben, a burgher’s house from the Baroque period is original only as far as its exterior is concerned, inside its substance will be completely changed (fig. 5). Was, in this case, history saved or



Fig. 5. The “Hochholzerhof” in Vienna (I. Tuchlauben) is a significant burger-house of the middle-ages and the baroque period. It will be now renewed: The interior structure was destroyed, only the facade has been preserved. The “thinking in terms of facades” in preservation cannot be considered as the right way for the preservation of a monument

destroyed, one may ask. In Austria we have any such cases, and the preservation of monuments generally has to leave such objects to the »Ortsbildpflege« — to the protection of local environments — townscape. The latter is somewhat differently organized than the federal monument-preservation, in that it is less concerned with academic research than with external political effects. Superficially one kept a harmonious visual context of the townscape and future generations

might not even detect this manipulation. I want to show tendencies which are present in every European country and which a future theory of preservation should reflect. In the long run you cannot separate theory from practical work.

A particularly difficult chapter seems to me the situation regarding the relationship between *landscape and preservation*.¹⁴ The surroundings of monuments form an integral part of those monuments, and these surroundings for a category of aesthe-



Fig. 6. The view of Dürnstein (Lower Austria) from the Danube is a well-preserved landscape-motif, which must stay completely unchanged in its aesthetic evidence. Such examples are seldom and represent a touristic attraction

tics; thus the element of "landscape" acquires a special relevance. Whether this landscape, this environment is seen as Utopia, as idyllic surroundings, or as a kind of real-life surroundings, preservation has to concern itself with these questions. Since we have come to see landscape as a representation of the aesthetic freedom, its change, its interpretation and its use has increasingly become a matter of public concern. Landscape can function as a stage for a hopeful utopia, it often appreciated as an idyll by the passing tourist, seldom, however, is it considered as the sphere of everyday activities of the inhabitants. In this wide spectrum of meanings preservation must represent its theoretical and practical position. As far this "landscape of monuments"¹⁵ is concerned, or the landscape as a historical monument, traditional preservation thinks in terms of a "pictorial image" — and this can be compared with the way buildings are thought of in terms of facade. Canaletto's view of Vienna from the Belvedere Palace was repeated photographically in 1980. It does not need to be pointed out that a total protection of a view as it appears in Canaletto is today impossible, — although a late 19th Century building, situated behind the garden of Belvedere-Palace was capped — for that purpose — by one storey. However, that happens further in the background of this picture can neither be influenced by preservation, nor by the protection of the townscape. Sometimes

one is the fortunate position to protect of area or landscape, because it is relatively coherent-compact: the view of Dürnstein from the Danube is a good example (fig. 6).

Townscape protection and preservation are being analyzed in a scientific-objective manner: the analysis of Sibylle Heusser-Keller from Switzerland bases of gestaltpsychology¹⁶, the plans recording the age buildings by the Austrian geograph Adalbert Klaar¹⁷ make use of the result of historical geography (fig. 7). The dilemma, however, is, that neither the analysis of form, nor the historical recording provide a problem-free basis for value judgements in preservation. Ultimately the avoidance of subjectivity as regards protected areas of different weighting is a difficult problem.

Subjectivity, naturally, plays an important role in the evaluation of *modern architecture in old surroundings*.¹⁸ Especially building development since the Second World War evokes emotional resistance. The situation in Lambach with a silo which breaks the scale (fig. 8) and many situations in the landscapes of Europe are good examples for this problem. Here we reach the question: what is the "quality" of present day architecture — how do we have to judge it, the "present day", which more and more seems to contrast with the past. The accelerating technological and economic developments rupture century-old continuities and increasingly break the historical context. Looking at the

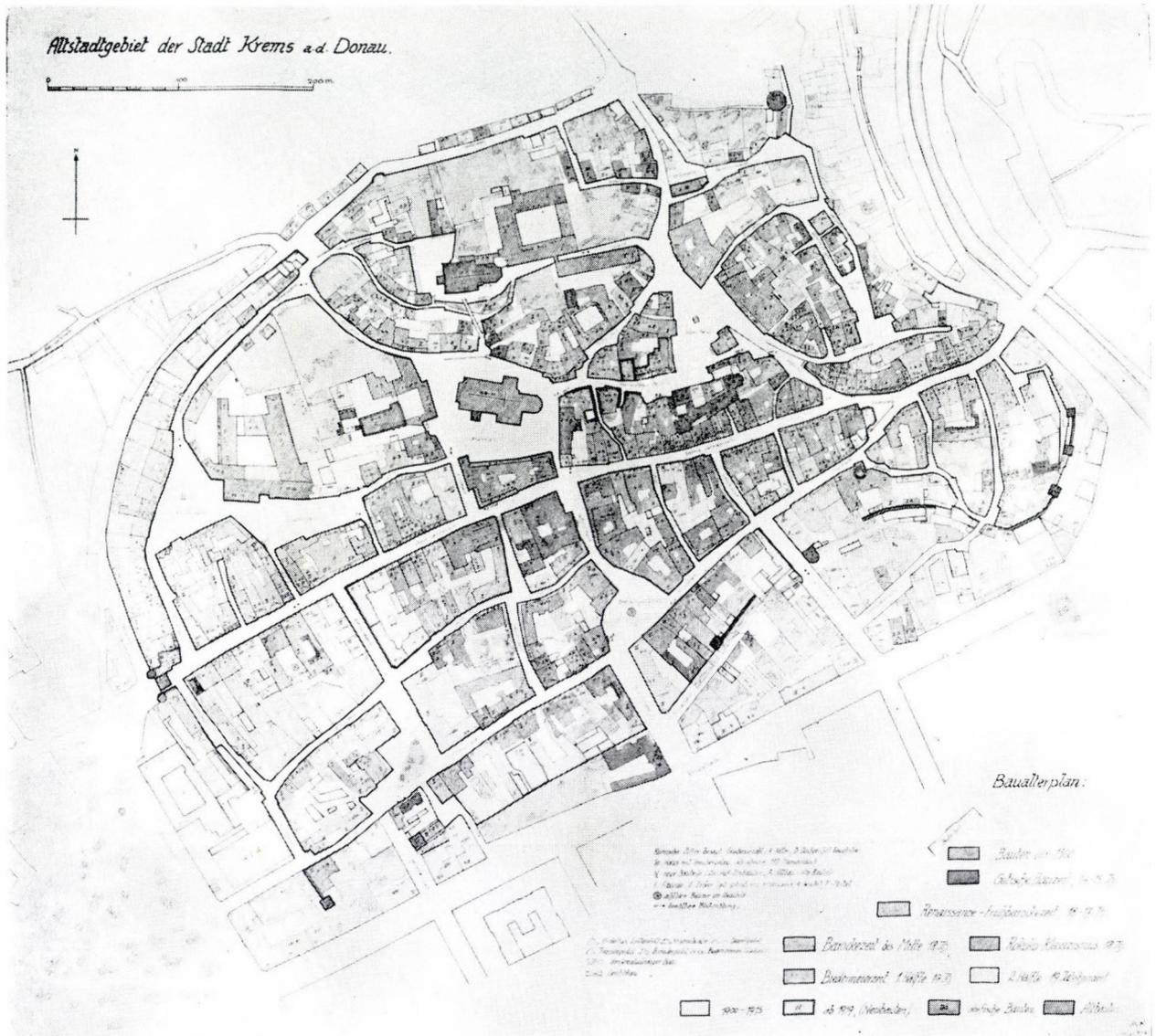


Fig. 7. The plan recording the age of buildings Adalbert Klaar (here Krems in Lower Austria) is an objective inventory of historical topography. With this method it is possible to find criteria for contexts worth to be protected, the Klaar-plans are a good base for a value-declaration by the preservation authority

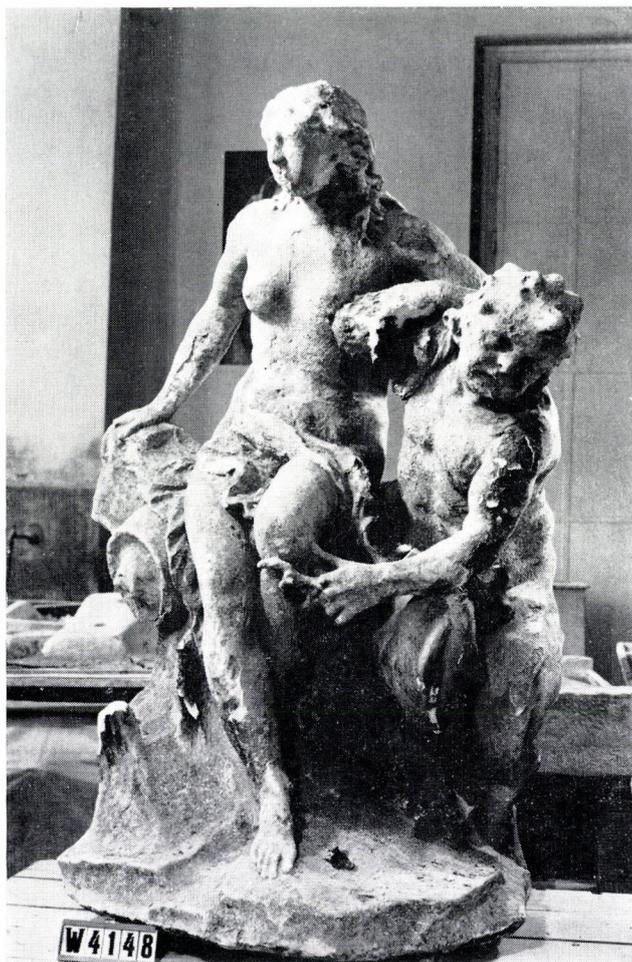
way modern architects filled some gaps in a small village in Lower Austria (Gumpoldskirchen), we find an example of how these architects respect the historical surroundings structurally but not pictorially — as regards construction and not just following the superficial image of the facade — a positive example of the creative response to the surrounding old buildings.

What can the *art historian* do in this complex situation of the present day?¹⁹ He or she deals with the recognized works of art but shows little concern for the more general problems. (For example the definition of “ensembles”, analysis of the landscape surroundings, etc.) Solutions for individual objects do not excite public opinion to

the same extent as do solutions in townscape contexts. The “iron laws” of restoration/conservation are practised in conjunction with works of art; only so much may be done, in order to secure the continued existence of objects/buildings. There is even a Charter of Venice of 1964 which contains international guidelines in this context.²⁰ Practical art historical work, however, often looks different from the theory of exact preservation. The apse of the Abbey church of Kremsmünster (Upper-Austria) was an interesting preservation problem. Sometime ago the articulation of the 13th Century was uncovered and it was decided to reveal it, although the whole church was completely covered with Baroque ornaments since the 17th Century.



Fig. 8. The cemetery-church in Lambach (18th century) with a silo in the background (Upper Austria). On contrary to Dürnstein, this visual context is not pleasant for the spectator, though the different periods of constructions can be clearly distinguished. The baroque church and the silo don't form a harmonious picture



Figs 9. and 10. Strongly worn figures and their model of the Garden-palace Liechtenstein in Vienna (early 18th century from Giovanni Giuliani). If the aesthetic and historical completeness of a monument is to be preserved, reconstructions are sometimes necessary . . . in this case the value of Age is destroyed

One part of this work of art was thus, so to speak, re-transformed for the demonstration of scientific art historical research.²¹ This sort of solution occurs seldom in Austria and one is always concerned not to break the aesthetic unity of the historical monument. Another example of preservation problem are the baroque sculptures from the Garden-palace Liechtenstein in Vienna: almost complete reconstruction was necessary here in order to reconstitute the strongly worn figures of the attic decoration to the architecture (figs 9 and 10). The art historical reconstruction was, of course, a great problem immediately after the Second World War: the totally damaged Great Hall of the Palais Schwarzenberg in Vienna was renewed in a historicistic form (fig. 11), as was the roof construction of the Cathedral of Vienna, destroyed in the war. Without hesitation a new kind of construction was used, namely steel (fig. 12). One realizes that the strictly art-historical principles of restoration:

— that is primarily conservation, secondary restoration and only in extreme cases reconstruction —, are variable in certain concrete situations.²² The art historical question: what was the original state of the building? has to be supplemented by numerous new aspects in the case of securing building for the future. Just a museum-like kind of conservation will not do.

The modern principles of the Austrian care for historical buildings were introduced around 1900 as a reaction to the 19th Century. In Austria, as elsewhere *historicism* went through a lengthy development, with several phases which already began in the 18th Century. The phenomenon of "Gothic Survival"²³ shows the first examples of historicising solutions: the Viennese church of the Teutonic Knights in plan and facade with gothicising forms is dating from the early 18th Century. Here we find the first signs of historical consciousness in architecture: the particular kind of past of

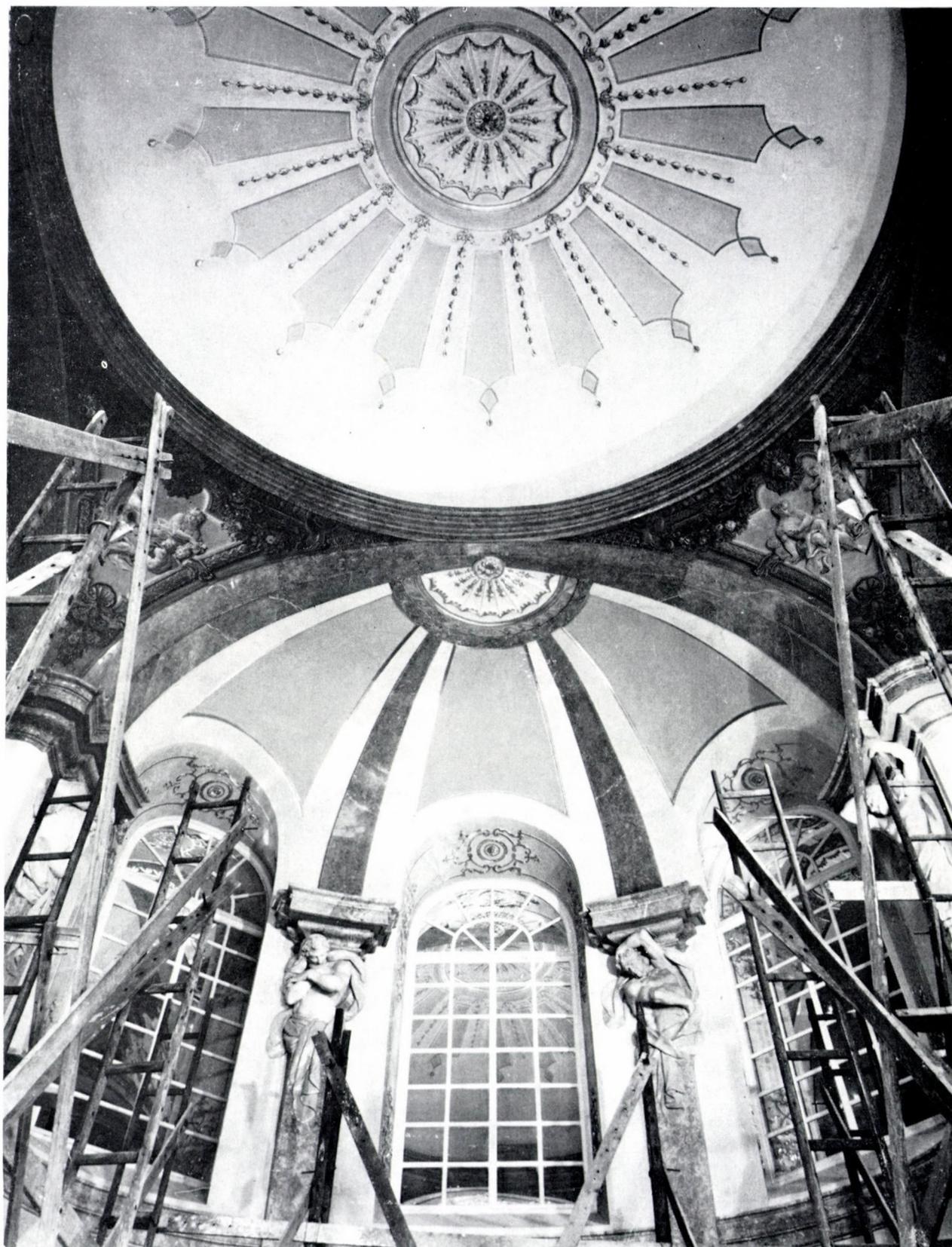


Fig. 11. A historicistic renewal of a war damaged baroque-ceiling in the Schwarzenberg-palace (Vienna). On the place of Daniel Grans destroyed frescoes from 1724, Michel Engelhard created in 1956 a new conception with historicistic motifs, whereas in the Great Gallery of Schönbrunn-Palace (Vienna) one decided to make a copy of Guglielmi's frescoes

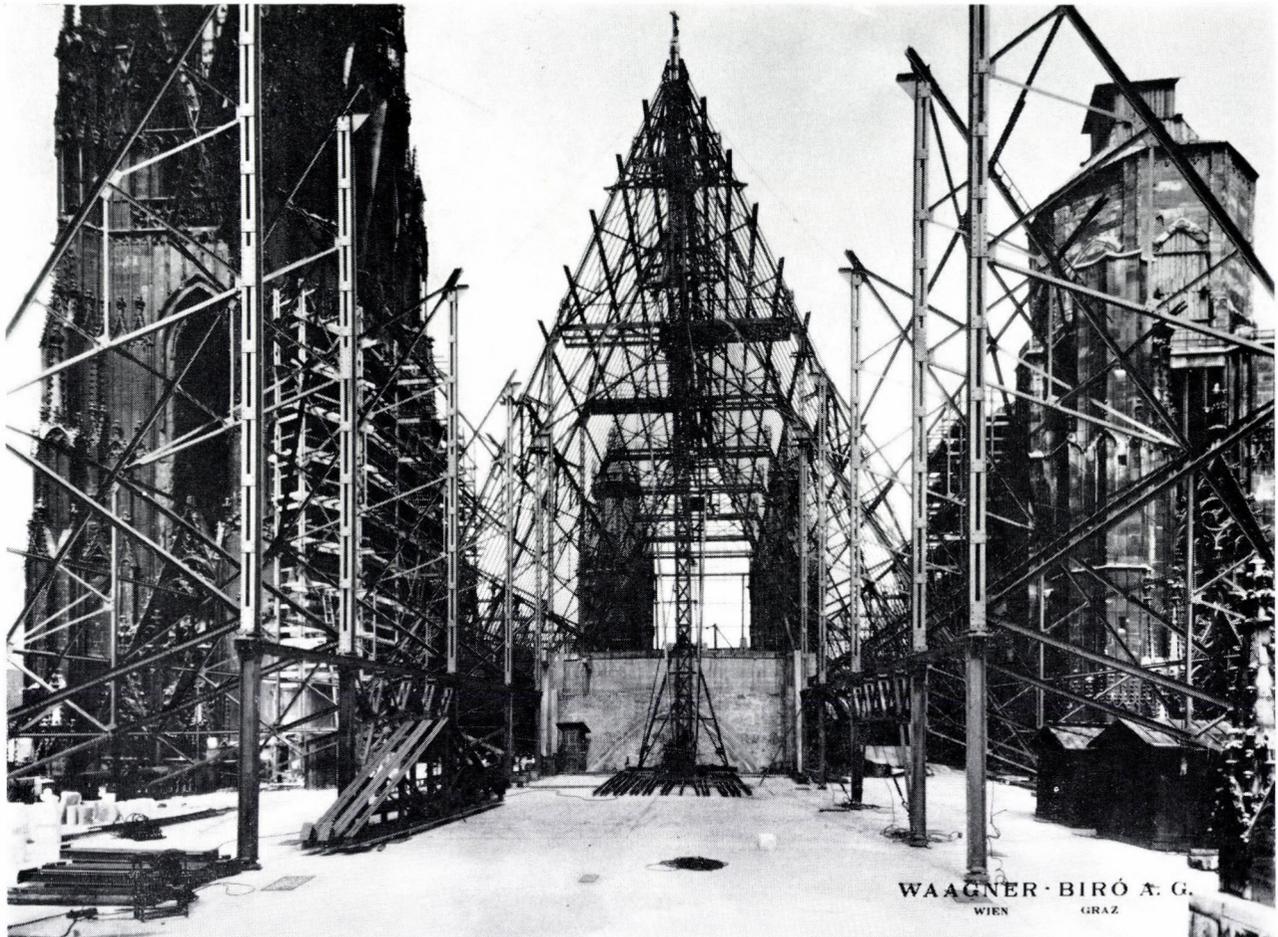


Fig. 12. The roof-construction in steel of the Cathedral of Vienna was built in 1948 after the War. It was a new technical possibility to restore the historical appearance of this national monument of Austria

this organisation was to be demonstrated visibly in Baroque surroundings. It is an example of pre-Romantic “preservation”, to protect an idea rather than an object. Later the more scientific kind of concern with historical objects produced a principle, in the 19th Century, which we can describe as “purism in restoration”.²⁴ The classical example is Viollet-le-Duc; his important work *Pierrefonds* before and after his treatment shows, that “history” was in this context corrected and carried on — even rewritten, i.e. continued in a different way. Similar principles provided the basis of Friedrich von Schmidt’s restoration of Klosterneuburg near Vienna: he completed and beautified the towers of the Abbey church in 1887 in the pure Gothic style (fig. 14), whereby little remained, in many cases, of the original state. For Viollet-le-Duc, as for Friedrich von Schmidt, those monuments were frequently only vehicles for historical imagination and this historical imagination was of greater interest and attraction to the general public than

the respect for the original. An “original” was accepted as a precious object in a collection, but not in the case of architecture in a functional context. This polarisation between the museum-like and the creative concern for history made possible the preponderance of the architect in the care of historical buildings. Behind the purist attitude towards the theory of restoration stood the mechanistic idea of progress in history, which equated history with further development. The past was for Schmidt and Viollet-le-Duc not something that was complete, but something that had to be carried on.

Alois Riegl passionately rejected this view of history. His work of 1903 “*Der moderne Denkmalkultus*” (The Modern Cult of the Monument) was recently translated into English in the periodical “*Oppositions*”, a new, critical edition in German is forthcoming. In this lecture I cannot lead in detail into the complicated structure of Riegl’s ideas, in which he establishes a historical scale of

values regarding monuments.²⁵ I only want to pinpoint certain important ideas which are of relevance to the understanding of today's situation in Austria. Riegl was of the opinion, the most important value in every monument was "Age", because this secures its uniqueness, creates a respect for the original and creates through its atmospheric qualities a subjective sense of identification for the present-day observer. Old Age as a value, as a material value of the work produced in the past: Ruskin already recognized it in his *Seven Lamps of Architecture*. Margaret Olin, who knows Riegl very well draws attention to this link for the first time.²⁶ Riegl, however, turned Ruskin's material notion into a religious one, because for him every monument was really a work of nature in the pantheistic sense²⁷, which through its sheer age should evoke piety, respect. Riegl was hoping to link these theories with socialist ideas of the turn of the century. He attacked nationalism and spoke of a general system of values which should recognize any value of age independently of country borders. He even used the term "democratisation of the monument":²⁸ "When the definition of the art-historical monument was formulated, it did not entail aristocratic selection; we must get rid of the latter, as soon as the monument is only considered as regard its age."

Riegl, who was primarily an *art-historian*, expected rather a lot, even too much of the value of old age, and thus he could not foresee the processes, which are ushered in by his theory. If we follow Riegl, any piece, any object from the past could become a monument through its "materialization" of the past. By the emphasis on the value of age, in good faith, and by opposing the reconstruction — or, better, the continuation of history, — the way it was done in the 19th Century, Riegl also destroyed that particular function of history which enlightens us, which transmits values and knowledge, which criticises ideologies.²⁹ Riegl replaced it with a subjectivist cult of the historic monument.

Riegl's pupil *Max Dvořák* later tried to lay down his master's teaching in his famous *Katechism* of the care of old buildings of 1918.³⁰ The next three examples are taken from this book. The Re-Gothicisation of a parish church (Stein in Lower Austria) was for Dvořák an urgent preservation problem. These Re-Gothicizations were particularly interesting in Austria in the second half of the 19th Century — within the polarization of state



Fig. 13. The abbey-church of Klosterneuburg before the restoration

and Church.³¹ Modern care of old buildings after 1900 was primarily concerned with the fight against these Re-Gothicizations. Closely linked with Riegl's "age value" is Dvořák's "gewachsenes Kunstwerk", organic work of art (the work of art that had grown organically). A Gothic Church with Baroque fittings — Stein by Krems before Re-Gothicisation — would be an example of this kind of work of art (fig. 15). Schloß Rametz in South-Tyrol is in Dvořák's *Katechism* published before and after the Romantic restoration, which was not really a restoration. This fanciful new creation — today this sort of building is listed —, in Dvořák's eyes it was a horrible example of what not to do. His *Katechism* already recognized that a townscape can be a monument. The so-called Neo-Renaissance style was for Dvořák not organical in townscape, his example is the small town Gars in Lower Austria, in its state before the industrial revolution. Late 19th Century districts were in the *Katechism* as a grave damage done the townscape. Similar to the term organic work of art, we also talk about organic townscape from this time onwards.

From the Riegl-Dvořák generation onwards the *Austrian principles of restoration* are considered



Fig. 14. The abbey-church of Klosterneuburg after the restoration. The purified towers constructed in 1887 by architect Friedrich von Schmidt were supposed to be a beautification of this monument. The presumptive reconstructions of the 19th century were the result of an Idea of History with very mechanistic principles

particularly ethical, modern and academically-scientific well founded. An idealist self-effacing attitude vis à vis the heritage of the past; the early extension of the term monument and the precision of historical method became a model for other parts of Europe. But one would be mistaken if one wanted to use Riegl's philosophy today without changes. It is too much a child of the turn of the century. The destructions of the two world wars, the very rapid industrialization after the middle of the present century, and the ideological deformation of the idea of the "Heimatschutz"³² — the defense of *vernacular style* — have created a new situation regarding the preservation of old buildings. The subjective—religious feeling for the "value of old age" turned out to be only one part of the motivation behind the care of old buildings. How much it could be misused was demonstrated in the interwar period. The harmless use of the term "organic work of art" prepared the ground for a dangerous biologism. One can see a pair of examples from a Nazi publication "Die Stadt" of 1939, for an organic townscape above, and for "unnatural" townscape—housing settlements below. The house built in the foreground in a "functional" style was termed "entartet" (degenerate) in the Third Reich, and similar buildings were frequently given a new vernacular appearance. An Austrian newspaper gives an example for the rebirth of such ideas in 1980: an old building was taken down and in its place a new postoffice was built in the regional vernacular style. The tendency to "revise" history still survives, general nostalgia conquers step by step not only the Austrian but the European landscape. The problem probably lies in the emotional—psychological difficulties one has vis à vis modern architecture, especially when situated in specifically historical environments. The filling of gaps by the methods "what is good in itself, fits everywhere" no longer sound convincing to the general public.

Finally I want to show you a case of a discussion in Vienna: the case of filling a gap in the Schwarzenbergplatz. The *reconstruction*³³ of the later 19th Century Ferstel Palace was decided some years ago (fig. 17), because the square was defined as a unified work of art. It was thus decided to fill the gap. In spite of that there were vigorous discussions, especially from the side of the architects: there was talk of the reconstruction being "lie"; there were doubts whether a townscape could be treated as a work of art.



Fig. 15. Interior of parish church in Stein (Lower Austria) before the Re-Gothicization

The care of old buildings in Austria is thus faced with problems which could not be foreseen in the time of Riegl and Dvořák: the enormous increase in the number of monuments, or rather, the readiness of the public to accept this increase. The fact that whole districts of a town and even towns themselves were declared an ensemble of monuments, a "conservation area". The challenge of the so-called Post-Moderne coupled with a new wave of nostalgia, and finally the extension of the public concern for the care of old buildings to millions of people, those who are now immediately concerned — simply those who find themselves living in historical buildings — all this could leave the idea of what is a monument untouched. The cult of the historic monument no longer reaches the general public at the level of a "religious utopia", but more and more as an *urgent necessity of life*, as the desire for the basic protection of threatened frameworks of life. After the first great wave of industrialization in the late 19th Century the theoreticians of preservation had already reacted in a similar way, the past 80 years have, however, created an entirely new situation in many respects.



Fig 16. Interior of the parish church in Stein (Lower Austria) after the Re-Gothicization. These two pictures are illustrations in the famous Katechism of Max Dvořák from 1918



Fig. 17. The Administration-Center of the Österreichische Staatseisenbahngesellschaft (Vienna, Schwarzenbergplatz Nr. 3) built in 1886 by architect Heinrich von Ferstel, destroyed in the Second World War and reconstructed after 1980. Now the Palace is the Office of the Mobil Oil Company in Vienna. The new construction was supposed to fulfill two purposes: the facade toward Schwarzenbergplatz was to fill a gap in a historical environment, the background part and the interior followed a new conception for a new function. This decision of the preservation-authorities was vigorously discussed as a very problematic one

I have tried to point out in this lecture such changes as would have to be taken account of in a new theory of the monument, a theory, which considers the *multiplicity of developments* more carefully, and which, above all, is not grounded in a hierarchical order of values. One point one ought to be especially aware of: it is a dangerous illusion to believe that one can judge objects in the name of a pervasive universal system of history.

Strict preservation is only possible in the case of a limited group of monuments, for which a kind of museum-object-like existence is secured. Restorations and reconstructions should always take account of concrete historical situations, which are not only oriented towards the past, but also towards the future. History should, however, never consist in a facade, or in one form, or one motif, but should be used to explain history, the course of history and the contradictions in history.

In order to reach this stage, *art history has to adopt new methodological positions*. It should concern itself more with the social and present day context of works of art from the past. The primacy of formal consideration should perhaps not be given up, but we should thoroughly reflect on its implications, especially in relation to other disciplines. The care of old monuments is an *interdisciplinary activity*, the object of which, the monument, is described and identified within cultural debates. A "purified", "high-art" discipline of art history cannot solve the many-sided problems of preservation. To emphasize the value of old age is no longer sufficient, but the way an old monument can be a practical-functional solution for the future, in preference to a bad new solution, this can convince the public of the necessity of the care of old buildings. The respect for the original substance is something self-understood in this context.

NOTES

* This lecture was held in the University of Norwich "East Anglia" in October 1984. The text will be here published without transformations, but completed with notes. For the translation into English I am grateful to Dr. Stefan Muthesius.

The intention of this lecture was of two different kinds: 1. a concrete information about the Austrian preservation for an English University audience, 2. on the basis of this information some general aspects should be developed, who concern the spiritual and social substance of the notion "monument"/Denkmal. As to the selection of illustrations for this lecture I am grateful for the help of Dr. Gertrude Tripp and Doz. Dr. Ernstbacher in Vienna.

¹ *Helfgott, U.*: Die Rechtsvorschriften für den Denkmalschutz, in: Manz'sche Gesetzesausgaben, Sonderausgabe Nr. 49, Wien 1979.

² To the role of Riegl in the history of Austrian preservation see M. R. Olin, *The Cult of Monuments as a State Religion in Late 19th Century Austria*, manuscript foreseen for the *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1985. Moreover to the history of Austrian preservation in 19th century see: *Demus, O.*: Die österreichische Denkmalspflege, in: 100 Jahre Unterrichtsministerium 1848–1948, Festschrift des Bundesministeriums für Unterricht in Wien, Vienna 1948, pp. 393–411; *Frodl, W.*: Die Einführung der Staatlichen Denkmalspflege in Österreich, in: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*, exhibition catalogue, vol. 1, Grafenegg 1984, pp. 395–400.

³ *Wibiral, N.*: Denkmalschutz und Probleme der Altstadt- und Ortsbilderhaltung, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalspflege*, 33 (1979), pp. 73–80.

⁴ *Helfgott*, op. cit., see note 1, pp. 287–289.

⁵ *Hajós, G.*: Die Denkmalspflege und das öffentliche Interesse — ein historischer Rückblick, in: *Beiträge zur historischen Sozialkunde*, 1981, Heft 4, pp. 137.

⁶ *Frodl-Kraft, E.*: Die Krise des Kunsthistorikers in der Denkmalspflege, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalspflege*, 25 (1971), pp. 117.

⁷ *Bacher, E.*: Denkmalsbegriff, Denkmälermasse und Inventar, in: *Deutsche Kunst und Denkmalspflege*, 38 (1980), pp. 121–125.

⁸ *Riegl, A.*: Neue Strömungen in der Denkmalspflege, in: *Mitteilungen der k. k. Central Commission*, Neue Folge IV (1905), p. 90.

⁹ *Kopie — Rekonstruktion — Historisierende Erneuerung*, in: *Denkmalspflege in Rheinland/Pfalz* 37/38 (1982–83), Worms 1984; especially the articles from M. Backes, J. Habich, W. Schiedermaier and W. Haas.

¹⁰ *Hajós, G.*: Die kunsthistorische Denkmal-Inventarisierung und das Gegenwartsproblem — zur Krise des historischen Abstandes, in: *Deutsche Kunst und Denkmalspflege* 40 (1982), pp. 6.

¹¹ *Industrial Heritage '84. National Reports 1981–1984. The Fifth International Conference on the Conservation of the Industrial Heritage*, vol. 1., Washington 1984.

¹² *Bentmann, R.*: Der Kampf um die Erinnerung, in: *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung*, 2/3 (1976), pp. 213–246.

¹³ *Popper, K.*: *The Poverty of Historicism*, London 1960; R. Koselleck, *Wozu noch Historie?*, in: *Historische Zeitschrift* 212 (1971), pp. 1–18; *Belting, H.*: *Das Ende der Kunstgeschichte?* München 1983.

¹⁴ A general view of this problem in: "Ortsbildschutz und Denkmalspflege" *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalspflege* 37 (1983), pp. 73–154.

¹⁵ see note 14, *Breuer, T.*: Denkmallandschaft — ein Grenzbegriff und seine Grenzen, pp. 75–81.

¹⁶ see note 14, *Heusser-Keller, S.*: Zehn Jahre Inventar der schützenswerten Ortsbilder der Schweiz (ISOS) — Versuch einer Bilanz, pp. 105–115.

¹⁷ *Stiglbauer, K.*: Adalbert Klaar, dem Pionier der Siedlungsforschung in Österreich zum 80. Geburtstag, in: *Mitteilungen der Österreichischen Geographischen Gesellschaft* 122/II (1980), pp. 317–326.

¹⁸ *Neues Bauen in alter Umgebung — Eine Ausstellung der Bayerischen Architektenkammer und der Neuen Sammlung München*, Katalog des Staatlichen Museums für Angewandte Kunst in München, München 1978.

¹⁹ See note 6.

²⁰ The text is published in German in: *Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalspflege* 22 (1968), pp. 100–101. See moreover *Knoepfli, A.*: Altstadt und Denkmalspflege, *Sigmaringen* 1975, p. 109.

²¹ See also the archeological-preservation of burger-houses from the Middle Age in Budapest.

²² *Koller, M.*: Kunstgeschichte und Restaurierung — Ideal und Wirklichkeit, in: *Kunsthistoriker* 1, Nr. 3 (1984), pp. 14.

²³ *Tietze, H.*: Wiener Gotik im XVIII. Jahrhundert, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erfassung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* III (1909), pp. 162.

²⁴ Criticism of 19th century purism in preservation see E. Bacher, *Kunstwerk und Denkmal — Distanz und Zusammenhang*, in: *Kunsthistoriker*, 1984/1985, Nr. 1, pp. 22.

²⁵ To Riegls preservation-theory see: *Hajós, G.*: Riegls Gedankengut in Dvořáks Einleitung zur Österreichischen Kunsttopographie, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalspflege* 28 (1974), pp. 138–143; *Wibiral, N.*: Kirchliche Denkmalspflege und der Riegl'sche Alterswert, in: *Kunst und Kirche* 3 (Darmstadt 1975), pp. 138; *Zerner, H.*: Alois Riegl — Art, Value and Historicism, in: *Daedalus* 105 (Winter) Cambridge Mass. 1976, pp. 177–188; *Forster, K.*: Monument/Memory and the Mortality of Architecture, in: *Oppositions* 25 (Fall) New York 1982, pp. 2–19 (here also the translation of *Riegl, A.*: *The Modern Cult of Monuments*, from K. Forster-D. Ghirardo, pp. 21–51); *Wibiral, N.*: Denkmal und Interesse, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 36 (1983) pp. 151–173; Olin, see note 2.

²⁶ *Olin*, see note 2.

²⁷ *Riegl*, see note 8.

²⁸ *Hajós*, see note 5, p. 140.

²⁹ *Bloch, E.*: *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, vol. I., edition Suhrkamp 11, Frankfurt/Main 1963, pp. 167.

³⁰ *Frodl, W.*: Max Dvořáks "Katechismus der Denkmalspflege", in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalspflege* 28 (1974), pp. 90–105.

³¹ *Boyer, J.*: *Political Radicalism in Late Imperial Vienna, Origins of the Christian Social Movement 1848–1897*, Chicago-London 1981, pp. 136–154.

³² *Muthesius, S.*: *The Origins of the German Conservation Movement*, in: ed. *Kain, R.*: *Planning for Conservation*, London 1981, pp. 37–48.

³³ See note 9.

RECENSIONES

Géza de Francovich: Persia, Siria, Bisanzio e il medioevo artistico Europeo — a cura di V. Pace, Liguori Editore, Napoli 1984, XVII + 209 pp., 232 figg.

Questa raccolta di studi, che costituisce il 25° volume della serie «Nuovo Medioevo», pubblica in ristampa cinque saggi importanti di Géza de Francovich, già titolare della cattedra di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma. Nell'introduzione Valentino Pace, che ha curato il volume, illustra l'opera di Francovich. Il problema centrale su cui puntavano le ricerche del professore italiano di origine croata erano i rapporti dell'arte bizantina col Vicino Oriente. La sua visione era tipicamente «policentrica», in quanto nell'esaminare i componenti dell'arte bizantina, anziché concentrare la sua attenzione sulla capitale Costantinopoli, partiva dall'osservazione dell'arte delle diverse province, estendendo l'indagine perfino all'arte dei popoli confinanti con l'Impero bizantino nel Vicino Oriente. Il Pace rileva che il metodo di Francovich era in certo qual modo affine a quello del suo contemporaneo Viktor Lazarev che metteva l'accento sull'importanza delle «scuole nazionali», con la differenza però che il nostro faceva ancor maggiormente risaltare le correnti artistiche locali, tanto da relegare un po' in secondo piano l'importanza della capitale.

Prima di passare all'analisi dei singoli saggi è da notare che nel metodo comparativo bisogna prestare particolare attenzione alla solidità della cronologia relativa delle diverse tendenze artistiche; occorre inoltre determinare fino a che punto i tipi iconografici analoghi abbiano una funzione identica nelle civiltà di orientamento diverso.

Il primo saggio («L'arte siriana e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente») uscito nel 1951, è una delle pubblicazioni più note dell'autore (p. 1-60, figg. 1-92), ricco di problemi, ma di non facile orientamento, e che abbracciando un largo spazio di tempo — dalla fine del II secolo all'epoca carolingia — prende in esame gli influssi dell'arte siriana sulla pittura dell'Europa Orientale e Occidentale. L'autore prende lo spunto dal ricco materiale musivo della tarda antichità rinvenuto negli scavi compiuti in Antiochia tra il 1932-39. Partendo dall'analisi iconografica di tali reperti egli procede all'analisi dell'evangelario Rabula del 586 e studia l'iconografia di alcuni piatti d'argento siriani del VI secolo, additando gli effetti del «dinamismo vibrante, patetico» della letteratura e dell'arte ellenistica dell'Asia Minore. E nella stessa miniatura costantinopolitana del VI secolo, come ad es. nel celebre codice Anicia Iuliana (Vienna, Österr. Nationalbibl. cod. med. gr. 1) egli crede di scorgere, in certe rappresentazioni figurate, un ripensamento orientale, trascendentale delle forme ellenistiche. Qui è da domandarsi, certo, quale sia il criterio del «trascendentale». Il Francovich infatti in linea di massima può aver ragione per quanto riguarda la composizione e la visione pittorica dei ritratti del viennese Cod. med. gr. 1, ma va anche tenuta presente, nelle singole raffigurazioni, la velleità di ritrarre le figure dal vero.

Ci paiono più suggestive le osservazioni veramente essenziali alle quali l'autore giunge trattando gli elementi siriani o comunque orientali del mosaico nell'abside del tempio Hosios David di Salonico. In essi veramente si afferma una nuova visione mistico-espressionista, che si manifesta anche nei dettagli (è un rilievo eccellente il confronto del mosaico di Ezechiel con la miniatura di un codice di Athos: il Pantokratoros, cod. 61, f. 48). E' di grande importanza quanto egli dice della singolare duplicità dei mosaici post-iconoclastici e della miniatura (si conservano soprattutto i documenti di quest'ultima), facendo risaltare la presenza contemporanea

dell'elegante classicismo ellenistico-allessandrino e le tendenze dell'espressionismo drammatico siriano-asiatico.

Francovich fa riferimento anche agli studi ungheresi, in particolare ai pareri di György Gombosi circa i mosaici più antichi della Basilica di San Marco a Venezia, secondo cui nei mosaici rappresentanti la traslazione del corpo di San Marco sarebbero manifesti gli influssi delle miniature e dei pavimenti musivi lombardi. Pur riconoscendo che le tesi di Gombosi sono state parzialmente accolte anche da Demus e Bettini, Francovich le rifiuta categoricamente sostenendo trattarsi di opere ideate da maestri locali, pur accennando anche a rapporti con certe miniature bizantine. Alla fine del suo saggio Francovich sottolinea che l'influenza dell'arte siriana nel periodo posticonoclastico non si limita alla sola Costantinopoli, ma nei secoli XI-XIII è rintracciabile anche in aree più larghe dell'arte bizantina, come ad es. a Salonico. Per concludere accenna ai legami tra la Siria e la miniatura dell'epoca degli Ottoni, infine richiama l'attenzione sulle radici siriano-palestinesi della «Maiestas Domini» di San Vincenzo a Galliano dipinta nel 1007, criticando severamente il libro di G. R. Ansaldo dedicato all'affresco in questione.

Nel secondo studio relativamente breve, («I mosaici del bema della chiesa della Dormizione di Nicea. Considerazioni sul problema Costantinopoli, Ravenna, Roma») pp. 61-77, figg. 93-109) l'autore constata che i mosaici della chiesa Koimesis di Nicea raffiguranti quattro arcangeli e distrutti nella guerra greco-turca (1921-22) risalgono all'inizio del VI secolo e sono sicuramente dovuti a maestri della capitale.

Lo studio che riveste la maggiore importanza per le ricerche ungheresi è il terzo del volume («Il concetto della regalità nell'arte sassanide e l'interpretazione di due opere d'arte bizantine del periodo della dinastia macedone: la cassetta eburnea di Troyes e la corona di Costantino Monomaco a Budapest») pp. 78-138, figg. 110-176), pubblicato per la prima volta nel 1964. La prima parte tratta la cassetta d'avorio di Troyes, prodotto insigne dell'arte secolare bizantina. Quanto alla composizione sul coperchio della cassetta, che presenta, tra due cavalieri in corazza, un edificio simboleggiante una città, con una figura femminile sulla porta, Francovich sostiene che non si tratti di un riferimento a qualche città vinta, ma della rappresentazione simbolica della capitale dell'impero, in occasione del ritorno trionfale di un imperatore, e cioè della ripresa del tema detto *Adventus Augusti*. La disposizione particolare della composizione — le due figure di imperatori in posizione opposta, rivolte con la testa e con i loro gesti verso la costruzione turrata posta in centro — richiama strutture figurative dell'antico Oriente. Ma fenomeni simili si riscontrerebbero anche nell'arte tessile bizantina, come l'autore non manca di dimostrare con numerosi esempi. D'altronde, una struttura affine si può scorgere anche nella scena di caccia con cavalli che occupa la facciata anteriore della cassetta. Anche questa scena può essere collegata col trionfo imperiale, e infatti, la figura del cacciatore di leone montato a cavallo è frequente nell'arte sassanide. L'autore cita molti esempi di piatti d'argento con scene di caccia dei regnanti sassanidi (è da notare che l'animale che si vede sul piatto presentato del British Museum — fig. 122 — anziché un cervo — come si riteneva in passato — o un alce, è invece un daino). Ma nonostante la ricca documentazione dobbiamo far presente che nella composizione

delle due figure a cavallo che lottano col leone non è da ravvisare necessariamente l'influenza dell'arte sassanida: infatti, qualcosa di simile si può riscontrare nelle opere di arte decorativa di maestri greci appartenenti ad epoca molto anteriore: basta pensare alla composizione della tazza d'argento del IV secolo a. C. rinvenuta nel kurghan di Solkha e che rappresenta due cavalieri sciti che cacciano il leone di mezzo (cf. G. Sokolov, *Antique Art on the Northern Black Sea Coast*, Leningrad 1974, fig. 65). A nostro avviso si tratta qui del ritorno nel mondo bizantino del ricordo della caccia al leone di Alessandro, il cui più bell'esempio noto è il celebre sarcofago di Abdalonimo, della fine del IV secolo a.C. (Istanbul, Museo Archeologico). Anche Francovich ammette che la caccia al cinghiale raffigurata sul lato posteriore della cassetta abbia carattere prettamente classico. Invece già in studi precedenti è stato rilevato che «il gallo» ai due lati più stretti della cassetta è in realtà di origine cinese: si tratta del «fāng huang», la fenice cinese che sarà pervenuta nel mondo persiano e di là a Bisanzio tramite le sete o altri oggetti decorativi cinesi. Francovich si occupa dettigliatamente del motivo della fenice, solo che l'esempio dell'Antiochia da lui riportato non ha niente a che fare con l'Estremo Oriente; infatti, i suoi precedenti compaiono già nelle raffigurazioni dell'«Aion» (Aeternitas) nelle monete del primo Impero. È sfuggita invece al nostro una simile raffigurazione di uccello di un trittico eburneo bizantino conservato nei Musei Vaticani (cf. L.v. Matt: *Die Kunstsammlungen der Bibliotheca Apostolica Vaticana Rom*, Köln 1969, Taf. 118).

Passiamo ora alla corona di Costantino Monomaco conservata nel Museo Nazionale di Budapest (Francovich, op. cit. pp. 105—138). L'autore prende lo spunto dai pareri formulati da Magda Bárány Oberschall, André Grabar e Sándor Mihalik, criticando con particolare accento l'idea di Grabar, il quale ha sostenuto che l'ornamento floreale con uccelli attorno alle figure dei personaggi imperiali e delle danzatrici si riferirebbe all'ambiente in cui le danze si svolgevano. Egli sostiene che si tratti di elementi esclusivamente decorativi, senza una reale rappresentazione dell'ambiente. Inutile dire che il problema non è affatto così semplice: ci si domanda infatti se gli alberi che si vedono accanto alle raffigurazioni delle due virtù menzionate abbiano solo carattere decorativo. È da escludersi che in uno monumento bizantino di carattere ufficiale gli ornamenti non avessero un significato simbolico. Dall'altra parte, il giudizio di Francovich quando rifiuta il tentativo di Grabar a ricondurre le figure delle danzatrici all'arte islamica, a nostro parere deve essere tenuto in delitto conto: l'unico argomento serio a favore potrebbe essere la danzatrice sull'anfora islamita del British Museum di Londra pubblicata da L. A. Meyer, nel caso della quale però non è da escludersi l'influsso bizantino. Si può anche concordare con quanto asserisce circa il piatto smaltato del Ferdinandeum di Innsbruck, già ricordato da Géza Supka in relazione alla corona di Monomaco, nella cui iconografia egli ravvisa un carattere decisamente bizantino anziché musulmano, additando ugualmente, ne lo stile e nella tecnica, affinità bizantine.

Il Francovich è fermamente convinto che nella corona di Costantino IX Monomaco il contrasto tra la rigidità delle tra figure di regnanti e il dinamismo delle due danzatrici derive anche dal fatto che le prime sono opere tipicamente bizantine, mentre le seconde possono essere dedotte dall'arte sassanida. Senonché il mondo delle danzatrici sassanide presentate dall'autore è completamente diverso da quello bizantino. Infatti, il dinamismo delle danzatrici della corona non può essere dimostrato, esse non hanno nulla della morbidezza delle figure femminili orientali sia sassanide che islamite: al contrario, i loro movimenti sono assai composti, le loro forme evanescenti; sono, in sostanza, le varianti delle danzatrici ellenistiche, completamente irrigidite, trasformate

secondo la visione bizantina del mondo. Non altrimenti che Magda Bárány Oberschall e André Grabar, il Frankovich pure ha fallito nell'intento di sciogliere l'enigma del loro significato. Una cosa è certa: le danzatrici hanno l'aureola e anche nell'abbigliamento si accostano alle figure rigide delle virtù, ma d'altra parte il loro sfondo visto come decorazione, ma che in realtà rievoca il «paradeisos», le collega strettamente con le figure imperiali. Assolutamente fuori della realtà, esse hanno piuttosto un significato simbolico, come le figure delle virtù.

Associandosi all'opinione di altri, anche Francovich ritiene probabile che il cimelio in questione fosse un diadema femminile. Lo confermano, secondo lui, le due raffigurazioni della virtù dell'Umiltà e della Verità che vi si trovano. È da osservare che la presenza di queste due virtù non costituisce un argomento valido decidere se si tratti di diadema da uomo o da donna, essendo entrambe le virtù caratteri peculiari di Cristo, e perciò ugualmente attribuibili agli imperatori: infatti, l'imperatore bizantino metteva pubblicamente in rilievo la propria umiltà: si pensi alla „proskinesis” di Leone il Filosofo davanti al Re dei Cieli in un mosaico dell'Aja Sofia.

Per concludere, è da aggiungere ancora a proposito del saggio in questione che il Frankovich, trattando delle figure femminili dell'arte sassanida, si occupa anche delle brocche n. 2 e 7 del tesoro di Nagyszentmiklós per esaminare i ripensamenti «barbari» dei tipi sassanidi. . . .

La quarta pubblicazione della raccolta di studi è dedicata alla molto discussa brocca smaltata di Saint-Maurice d'Augune («La brocca d'oro del tesoro della chiesa di Saint-Maurice d'Augune nel Vallese e i tessuti di Bisanzio e della Siria nel periodo iconoclastico» p. 139—189, figg. 177—232). Com'è noto, sul pezzo di cui sopra ha scritto, tra altri, uno studio approfondito l'archeologo e storico ungherese András Alföldi (*Zeitschr. f. Schweiz. Arch. u. Kunstgesch.* X., 1948—49, p. 1—27). Egli lo ritiene un lavoro protoislamico, originariamente uno scettro eseguito per un regnante avaro e successivamente, trasformato e conservato nel tesoro di Carlo-magno. Molti studiosi hanno aderito alla tesi di Alföldi, mentre alcuni — come Altheim — l'hanno respinta. Francovich qualifica l'ipotesi di Alföldi «una storia romanizzata fantastica e inverosimile», sottolineando soprattutto che l'oggetto in questione ha conservato la sua forma originaria e non ha subito alcuna trasformazione sostanziale. Il nostro tiene a precisare che il tipo del vaso rivela la sua caratteristica origine dal mondo sassanide e sarebbe da escludersi assolutamente che sia un'opera postsassanida islamita, semplicemente perchè questa civiltà artistica non faceva uso dell'«émail cloisonné». L'unica eccezione sarebbe il piatto di Innsbruck già menzionato che rivelerebbe nella tecnica e nello stile influenze bizantine. Nella brocca in esame la tecnica dello smalto e lo stile indicano in maniera tipica la provenienza da una bottega costantinopolitana. Dopo un accurato confronto con tessuti sassanidi, bizantini e siriaci l'autore giunge alla conclusione che stilisticamente la brocca in questione deve essere accostata ai tessuti di Costantinopoli dei secoli VIII e IX.

L'ultimo breve saggio del volume («La problematica dell'arte siriana» pp. 190—201, cf. figg. 1,3,5—11, 13—14, 16, 26—27, 31—32, 41, 43, 62—63, 68, 71—74, 77—78, 83, 89, 92) mette in rilievo l'importanza della Siria nell'arte cristiana dei secoli IV—VI, e tratta i rapporti della Siria con Bisanzio e l'affermazione dell'arte islamita nell'area.

I saggi di Francovich sono densi di idee e pensiero anche se varie sue vedute suscitano critiche di vario genere. Indubbiamente, spetta a lui, insieme a Strzygowski, il maggior merito nella rivelazione delle radici orientali dell'arte europea medievale.

Z. Kádár

Hona Valter: Romanische Sakralbauten Westpannoniens unter Mitarbeit von Friedrich Berg und Marijan Zadnikar, Gesamtedition Hannsjörg Ubl und Ladislaus Triber, Burgenland Mosaik, Kulturgeschichtliche Sachbuchreihe der Edition Roetzer, herausgegeben von Ladislaus Triber, Eisenstadt 1985, 304 Seiten, zahlreiche nicht nummerierte Abbildungen und Bauzeichnungen, 7 Übersichtskarten.

Der stattliche, reich durch Fotos und Bauaufnahmen illustrierte Band ist in seinem Hauptteil als ein Corpus von romanischen Kirchenbauten angelegt. Von den insgesamt rund 300 gedruckten Seiten macht dieser Katalogteil mit den nötigsten, jedoch keineswegs verschwenderisch reichen Illustrationen drei Vierteln (S. 73–297) aus. Im Katalog werden die einzelnen Denkmäler auf eine einheitliche und systematische Weise charakterisiert, in der alphabetischen Reihenfolge der heute in drei Staaten (Ungarn, Österreich und Jugoslawien) gültigen Ortsnamen, wobei ein überaus nützliches Ortsnamenregister und separat beigelegte Konkordanztafeln in deutsch-ungarischer und in ungarisch-deutscher Version (S. 62 f.) der Aufschlüsselung der parallelen Namensvarianten dienen.

Bei der systematischen Bearbeitung der Denkmäler wurde einem Schema gefolgt, das folgende Elemente umfaßt:

- heute gültiger Name bzw. Hinweis auf die Kartenskizzen,
- (frühere und sprachlich abweichende) Ortsbezeichnungen,
- mittelalterliche Komitatszugehörigkeit,
- urkundliche Erwähnung des Ortes und mittelalterliche Besitzverhältnisse,
- Angaben der Pfarrgeschichte der Kirche und ihrer nicht romanischer Baugeschichte,
- Lage der Kirche im Ortsgebiet,
- Beschreibung des romanischen Baues bzw. romanischer Bauteile,
- Datierung,
- Literaturhinweise.

Dieses Schema ist ausführlich und seinem Standpunkt nach mannigfaltig genug, um über die überwiegende Mehrzahl der behandelten Denkmäler hinreichende Informationen zu vermitteln. Bei Kirchen, die allein durch urkundliche Erwähnungen belegt sind, bleibt das Schema z.T. unausgefüllt, und im Fall von kunsthistorisch bedeutenderen Denkmälern, vor allem von Großbauten, reicht dieses Prokrustesbett zu einer eingehenden Charakteristik nicht aus. Im letzteren Fall gewinnen die Literaturhinweise klar eine erhöhte Bedeutung.

Somit kann der Charakter des Buchs eindeutig gekennzeichnet werden. Es ist ein Katalog der romanischen Kirchenbaukunst einer zusammenhängenden Kunstlandschaft, dessen erste Zielsetzung ist, den ehemaligen Reichtum aufzuzeigen, den heute noch zugänglichen Bestand zu sichten und durch systematische Erfassung für weitere Forschungen zugänglich zu machen. Unter den gegebenen Umständen kann die nicht auf das Fach gerichtete Zielsetzung nur hochgeschätzt werden, derentsprechend »diese romanischen Kirchen in ihrem historischen Konnex« für einen »kulturell und historisch interessierten Leserschaft« zugänglich gemacht werden sollen. (S. 7) Die Einleitung bietet bereits einige Beispiele dafür, welche Schlüsse die Materialsammlung zulassen wird: es handelt sich da um historisch-geographische, kirchen- und gesellschaftsgeschichtliche, typologische, statistische und archäologische Folgerungen, wobei die Fragestellungen der aktuellen ungarischen historischen und kunstgeschichtlichen Forschung als maßgebend erscheinen. Darüberhinaus werden noch bestimmt zahlreiche weitere Aspekte möglich, die erst durch diese Veröffentlichung angeregt werden. Einen der positivsten Züge des Buchs stellt die Tatsache dar, daß Verf. als Archäologin und Denkmalpflegerin über tiefe lokale Kenntnisse und Einsichten in die Geschichte der behandelten Landschaft durch eigene Forschungen am Gelände und in Archiven verfügt, was über ihre direkten Beweisführungen hinaus sogar auf eine informelle Weise ihrer Kritik und ihren Urteilen Kredit verleiht. Lokalkenntnisse, Vertrautheit mit den geschichtlichen Begebenheiten und praktische Erfahrungen stellen jedoch nur eine Seite der historischen Rekonstruktionsarbeit dar, wobei die andere Voraussetzung, der zuverlässige Grund von Vergleichen und für ein festes Bezugssystem wesentlich schwieriger zu erreichen ist. Man ist geneigt zu sagen, daß bei aller Scharfsin-

nigkeit der Verf. ihre Feststellungen hinsichtlich der Stellung, der Nachbarschafts- und Fernbeziehungen bzw. der Eigenart dieser Kunstlandschaft solange als Hypothesen gelten müssen, bis das Gesamtgebiet des mittelalterlichen Ungarn mit ähnlichen Methoden erfaßt ist. Das sei aber keineswegs zum Nachteil des vorliegenden Buchs erwähnt – es erweckt gerade den Wunsch nach einer ähnlich angelegten Erfassung des gesamtungarischen Materials an romanischer Baukunst, die weitere 10–12 Bände ähnlichen Formats wohl bewältigen könnten. Das bedürfte freilich einer mitteleuropäischen Zusammenarbeit von 5 Staaten außer Ungarn. Diesbezüglich erscheint dieses Buch bestimmt vielversprechend, obwohl man keineswegs zu gewagte Hoffnungen aufgrund dieser mustergültigen gemeinsamen Arbeit von österreichischen und slowenischen Wissenschaftlern mit einer ungarischen Autorin pflegen darf.

Die Schwierigkeit liegt vor allem darin, daß man sich über eine banale historische Tatsache, der Zugehörigkeit zum mittelalterlichen ungarischen Staat, von vornherein einig sein muß. Wenn diese Einsicht durch evtl. nationale, staatspolitische Bedenken ersetzt wird, kann man nicht einmal zu historisch vertretbaren Feststellungen hinsichtlich landschaftliche Einheiten bzw. ihre Grenzen gelangen. So bleibt man meist bei geschichtlich irrelevanten topographischen Begriffen, die meist den heutigen Staatsgrenzen bzw. Bezirkseinteilungen entsprechend gegliedert werden. Das ist hier, wo im wesentlichen das Gebiet der vier westlichen Grenzkomitate des mittelalterlichen Ungarn (Moson, Sopron, Vas und Zala und ein Teil des Komitats Győr, die mittelalterliche Diözesaneinteilung ist weniger eindeutig) behandelt wird, nicht der Fall. Um so weniger haltbar erscheint die Wahl des Buchtitels, wo über »Westpannoniens« die Rede ist. Obwohl der einem vom Osten nach Westen gerichteten Blick entsprechende Name »Transdanubien« dem deutschsprachigen Leser nicht unbedingt gelegen ist, muß festgestellt werden, daß an diesem Punkt die historische Einstellung wohl einem eher volkstümlichen, historisch jedoch kaum vertretbaren Wunsch nach Blickfang gewichen ist.

Über den erfreulich reichen Ertrag des Katalogteils hinaus (vgl. Tabellen auf S. 23: 406 Objekte, von denen 167 erhalten sind) bietet die einleitende Studie das meiste Interesse für die Kunstgeschichte und soll daher näher besprochen werden. Kurz werden geographische Situation und historische Voraussetzungen dargestellt, wobei Besitzverhältnisse der Frühzeit und gesellschaftliche Veränderungen im 13. Jh. voneinander getrennt werden. Es folgt eine Besprechung der Verhältnisse der Kirchenorganisation und ihrer Veränderungen. In all diesem referiert Verf. klar über einen aktuellen Stand der ungarischen Geschichtsforschung. Die Eindeutigkeit ist sogar übertrieben, zumal über Kontroversen und weniger geklärte Beurteilungen nicht berichtet wird, und auch das Fehlen eines Apparats von Anmerkungen (den ein Literatur- bzw. Abkürzungsverzeichnis ersetzt, das sich ziemlich schwer überblicken läßt) hilft in dieser Hinsicht wenig. Das Wesentliche betrifft den Überblick und die typologische Sichtung der Denkmäler, die den drei Jahrhunderten der Arpadenzeit entsprechend eingeteilt werden. Diese Darstellungsweise läßt besonders hinsichtlich der Dorfkirchen im Text und in der Tabelle (S. 23) Fragen entstehen.

Hier liegt wohl ein wunder Punkt des Gesamtbildes, dessen Schwerpunkt auf dem 13. Jh. liegt, wo der umfangreichere Denkmälerbestand eine zuverlässigere Basis für typologische Methoden bietet. Während Großbauten meist sowohl stilistisch als auch durch Heranziehung von Schriftquellen datiert werden können, bleibt für Dorfkirchen kaum mehr als die Typologie übrig. Verf. rechnet für das 11. Jh. mit 7 Dorfkirchen. Der einzige archäologisch belegbare Baurest im Dorf Alsópáhok wird S. 76 als »vermutlich 11. Jahrhundert« angesprochen, was angesichts etwa der in demselben Band veröffentlichten Kirchen Böde I. (S. 86 und 88 um 1220 datiert) oder Rust (S. 228: 12. Jh.) Zweifel ent-

stehen läßt. Deshalb läßt sich über die insgesamt an die Gesamtzahl von $7+15=22$ geschätzten Dorfkirchen des 11. und des 12. Jh. wenig aussagen, wobei die besser faßbaren bestimmt dem späten 12. Jh. gehören. Für den dörflichen Kirchenbau bietet daher das 13. Jh. mit den rund 350 berücksichtigten Denkmälern (und wohl mit den hinzukommenden Bauten vom Ende des 12. Jh.) den Schwerpunkt, und diesen Denkmälerbestand zu sichten, ist die eigentliche Aufgabe der Studie.

Den Ausgangspunkt der Typologie bildet das Baumaterial, wobei unter (allerdings spärlichen und räumlich ebenfalls isolierten) Quaderbauten, Bruchstein- und Ziegelbauten unterscheidet wird. Von diesen drei Kriterien bezeichnet allein die Verwendung des Quaderwerks eindeutig die Ansprüche (der z.T. auch seltene Bautypen wie die der Chorturmkirchen entsprechen), wobei Bruchstein und Ziegel sich als jeweils von lokalen Begebenheiten abhängig verwendete, einfachste Baumaterialien ausweisen. So wird das die Bauabsichten doch am deutlichsten kennzeichnende Kriterium des Bautypus an eine sekundäre Stelle zurückgedrängt, wobei es sich bestimmt ergeben würde, daß die Saalkirchen mit Rundapsis die Architekturlandschaft bei weitem beherrschen. Auch möchte man gerne über das Verhältnis der Rundkirchen zu den Langbauten mehr wissen, zumal es keine wesentlichen Unterschiede zwischen liturgischer Bestimmung oder Raumgröße von Kirchen mit rechteckigem und denen mit rundem Schiff gegeben zu haben scheint. So wird wohl auch der summarische Hinweis auf »komplizierte Zentralbauten der karolingischen und ottonischen Zeit« entfallen, der schwer verfolgbaren Theorien über reduzierte Aachenrepliken in Mitteleuropa und über herrschaftlich-repräsentative Ursprünge dieser Rotunden (die oft Hand in Hand mit forcierten Frühdatierungen gehen) verpflichtet ist. Es fehlt vor allem eine in eine Tabelle geordnete Übersicht der Bautypologie, die die Übersichtskarten 2 (Zentralbauten) und 3 (Langhausbauten) nicht völlig zu ersetzen vermögen.

Ein Tabellensystem stellt andererseits wiederum eine andere Klassifizierungsweise, u.zw. eine soziologische dar. Hier werden die Bestände nach Jahrhunderten (deren Relevanz oben erwogen wurde) und nach Besitzern gesichtet, wobei nur Erwähntes freilich mehr an Bedeutung erhielt (weil die Urkunden meist eindeutiger soziologische Schlüsse erlauben), als Erhaltenes. Dadurch, daß zwischen verschwundenen und bestehenden Denkmälern nicht unterschieden wurde, schmälerte sich die einzige Möglichkeit zur sozialgeschichtlichen Verankerung der Bautypologie und ihrer statistischen Begründung, die von der Verf. offensichtlich angestrebt wurde. Ein Mangel, der in einer zweiten Ausgabe wohl leicht berichtigt werden kann. Das wäre umso mehr zu wünschen, als die Dorfkirchen das tatsächlich regional Eigentümliche, Landschaftliche vertreten. Verf. vermochte in dieser Hinsicht — sogar was innere Unterschiede und kleinere landschaftliche Einheiten hinsichtlich Bauweise, Materialverwendung, Patrozinienwahl bzw. Anziehungskraft von Lokalzentren betrifft — vieles Wesentliche über den künstlerischen Haushalt einer Region mitzuteilen.

Andere Probleme ergaben sich bei der Bearbeitung der Großbauten, die sich bestimmt nicht mehr restlos in dem gegebenen Rahmen behandeln und beurteilen lassen, sondern für sich nach einem breiteren historischen Kreis verlangen. Auch die gebotene Kürze ist hier nicht gerade vorteilhaft. So wirkt die summarische Erwähnung einiger gesamtungarischer Problemkreise eher als befremdend. Die ganze baugeschichtliche, archäologische und topographische Problematik von Zalavár wurde z.B. zu kurz erledigt, wobei der Hinweis auf die dort angenommene »königliche Bauhütte(!)« des 11. Jh. ebensowenig befriedigen kann. Auf derselben S. 16 ist sogar ein Kapitell aus Veszprém fälschlich als von Zalavár stammend abgebildet. S. 18 dient der Erklärung der Stellung der ehem. Stiftskirche zu Vasvár ein Hinweis auf ihre »Verwandtschaft mit den frühromanischen Basiliken lombardischen Stils in Ungarn«. Angesichts des Grabungsbefunds von Vasvár kann wohl vom Typus, kaum aber vom Stil die Rede sein, abgesehen davon, daß die Bezeichnung »lombardische Basiliken« in Ungarn für die heutige Forschung eher eine ihres Inhalts ungelerte Formel darstellt. Als »Domkirchen« (richtig: Kathedralen) ähnlichen

Grundrisses werden daselbst Fünfkirchen/Pécs, Erlau/Eger und Raab/Győr angeführt, deren im Einzelnen jeweils wenig beleuchtete Baugeschichte nur eines gemeinsam hat, daß keine zwei von ihnen zu demselben Anlagetypus gehört haben. Der Hinweis auf S. 19 auf eine »provençalische Bauhütte« stammt zwar von der Verf., kann jedoch höchstens auf den Grundrißtyp, keineswegs jedoch auf den Bau bzw. die nicht vorhandenen Details der Zisterzienserabtei zu Szentgotthárd bezogen werden. Die Bezeichnung »Bauhütte« ist freilich voreilig gegeben.

Man erfährt weiterhin Schwankungen im Gebrauch der Bezeichnung »Eigenkirche«, wie es vor allem im Zusammenhang mit dem 13. Jh. (S. 21) auffällt. Hier kann allein über Patronatsbeziehungen die Rede sein, was dann im Text schon der Fall ist. Die hypothetische Zurückleitung der Gliederungsweise der Ziegelkirchen auf die Benediktinerprobsteikirche von Diakovec/Deáki, also die Annahme einer Fernbeziehung, kann keineswegs befriedigen. Hier reichen die bisherigen Kenntnisse im gegebenen Rahmen wohl nicht mehr aus. Eben für die überwiegende Mehrzahl von Bruchstein- und Ziegelbauten erscheint es als nachteilig, daß die öfters verzeichneten Spuren von Fugemalereien und dekorativen Bemalungen von der Verf. nicht systematisch zur Charakterisierung der Putzbehandlung und Verzierung verbreitert wurden.

Im Fall der Abteikirche zu Lébény wird, von der ziemlich komplizierten Quellenlage ausgehend, ein falsches Gründungsdatum 1199 angeführt, wobei das wohl entscheidende Datum 1208 übergangen wurde. (S. 161) Fast überraschend erscheint die Frühdatierung der Doppelkapelle auf Vierpaßgrundriß von Pápóc auf das späte 12. Jh (S. 208. f.), wobei ihre Nähe zur St. Jakobskapelle in Ják völlig unerklärt blieb. Auch das »basilikale Grundkonzept« (S. 239) der ersten Pfarrkirche St. Michael zu Ódenburg/Sopron erscheint seit der Auffindung der Reste der Westfassade einer einschiffigen Kirche als wenig wahrscheinlich. Wie lobenswert die Abbildung endlich eines vor der Restaurierung aufgenommenen Grundrisses von Ják erscheint (S. 144), um so mehr muß man bedauern, daß Sopronhorpács durch eine zwar die Periodisierung der bestehenden Mauern andeutende, die ergrabenen Vorgängerbauten jedoch nicht enthaltende Zeichnung (S. 244) vertreten wird. Hinsichtlich der schwer zu lösenden Frage der Ordenszugehörigkeit und des Patronats der bedeutenden Kirche scheint übrigens die Verf. zu keiner eindeutigen Entscheidung gelangt zu sein (vgl. auch S. 21). Eine ähnliche Schwankung kennzeichnet auch die Datierung der Maria Magdalenenkirche zu Sopronbánfalva, die aufgrund eines Freskofragments vorgeschlagen wird. Das Fragment wurde, wie auf S. 28 berichtet wird, bald ins 12. (Radocsay, D.: A középkori Magyarország falképei, Budapest 1954, S. 210; Tafelunterschrift II. sogar Ende des 11. Jh.), bald in die Mitte des 13. Jh. (Tóth, M.: Árpád-kori falrestészet, Budapest 1974, S. 83 und Anm. 604) datiert. Es gehört wohl eher dem ausgehenden 13. Jh. an (vgl. Türe mit dem hl. Nikolaus aus Friesach; Graz, Landesmuseum Joanneum), wodurch der Fresko alle seine Beweiskraft für die Baugeschichte einbüßt. Zuletzt muß noch bemerkt werden, daß die Illustration des Abschnitts über Patrozinien durch Heiligendarstellungen vorwiegend des 14. Jh. irreführend ist. Das Bildthema des Fragments von Keszthely auf S. 51 ist übrigens nicht »Christus Erlöser«, sondern Volto Santo.

Diese Ungereimtheiten vermindern jedoch keineswegs die Bedeutung dessen, was vorliegende Arbeit zur Kunstgeschichte Ungarns beiträgt. Eines der wichtigsten Verdienste liegt darin, daß die Verf. die Tätigkeit von lokalen Maurerwerkstätten an Kirchen des 13. Jh. im Südwesten Transdanubiens nachzuweisen vermochte und in demselben Bereich die vorbildliche Rolle der großen Sippenklöster wie Ják und Lébény konkretisieren konnte. Man findet hier wohl die vollständigste Aufzählung derjenigen Bauten, an denen — meist von der Ausführung des Baues unabhängig — spätromanische Steinmetzarbeiten verwendet wurden. Dadurch gewährt die Verf. auch einen Einblick in den Wirkungsmechanismus der lokalen Vorbilder und in die Entstehungsumstände der Lokalschulen. Kaum weniger bedeutend sind ihre Feststellungen hinsichtlich der stilistischen Beziehungen der vorangehenden Epoche, vor und um 1200. In den Spuren von Thomas von Bogyay konnte sie un-

sere Kenntnisse über süddeutsche, besonders bayerische Beziehungen durch einzelne Bemerkungen vermehren, die zu einer Rekonstruktion einer Werkstatt von Pernau/Pornó bzw. ihrer Ausstrahlung geführt haben. Durch diese Hypothese, die ihre Unterstützung durch eine überaus fällige Grabung in Pornóapáti finden könnte, kann eine wichtige Entwicklungstendenz der Landschaft klargelegt werden, wo die bisherige kunstgeschichtliche Forschung auf ziemlich vage Vermutungen angewiesen war. Diese bayerische Orientierung und ein Einfluß der monastischen Reform süddeutscher Prägung mag wohl das 12. Jh. auch gekennzeichnet haben, was von der älteren ungarischen Kunstgeschichtsschreibung oft vernachlässigt und zuletzt — hinsichtlich der künstlerischen Beziehungen der verschwundenen Benedik-

tinerabteikirche zu Csátár — besonders von T. Wehli hervorgehoben wurde (vgl. AHA XXIII (1977) S. 175 ff.). Zu den Verdiensten der Verf. gehört auch der Nachweis der Bedeutung, ja sogar die Entdeckung einer überaus reichen Ziegelbaukunst des 13. Jh. in Westungarn, sowie die Dokumentierung der Entstehung der gotischen Bautypen und -lösungen in einem eher abgelegenen lokalen Kreis.

Das schön und sorgfältig ausgestattete Buch gehört als eine fast paradigmatische Bearbeitung einer romanischen Baulandschaft nicht nur in die Hände lokal interessierter Forscher, sondern verdient auch die Aufmerksamkeit eines breiteren Kreises der Mittelalterforscher.

E. Marosi

Ingó Sandner: Hans Hesse. Ein Maler der Spätgotik in Sachsen Dresden 1983, 173. S., 74 Taf.

Nie galt Hans Hesse als bedeutender Maler; Werke zur Blütezeit der deutschen Malerei im frühen 16. Jahrhundert erwähnen ihn recht selten. Seinem Namen begegnet man eher, wenn es um die Kunst in Sachsen, vor allem der Erzgebirgeregion im späten Mittelalter geht, oder wenn die Bergbauthematik im Vordergrund steht. Es ist äußerst bezeichnend, daß von den zwei großen Dürer-Ausstellungen 1971 (1471 Albrecht Dürer 1971, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, bzw. Die deutsche Kunst der Dürerzeit, Dresden, Albertinum) die erste ihn überhaupt nicht erwähnt, wohl aber die zweite; und zwar eben wegen des Altars, auf dem mannigfache Bergarbeit dargestellt ist. Da von ihm signierte Altartafeln bekannt sind, und da es gelungen war, in den Archiven von Zwickau und Annaberg zahlreiche ihn betreffende Angaben zu finden, befaßt sich die Forschung in der Landschaft seines Schaffens freilich laufend mit ihm, doch selbst dort wurde kein Buch über ihn herausgegeben. Es ist kein Zufall, daß die erste Monographie über ihn in jüngster Vergangenheit erschienen ist, zu einer Zeit also, da sich die Forscher über die mehrfach erörterten Großen hinaus recht gerne den kleineren Meistern zuwenden, bei denen man interessante Vermischungen von Einflüssen und Wirkungen, eventuell deftige Provinzialität beobachten kann, wo man vielleicht selbst die Anwendung statistischer Verfahren versuchen kann.

Sandners Buch ist systematisch aufgebaut. Einleitend wird der geschichtliche und geographische Rahmen dargestellt (etwa der plötzliche Aufschwung von Bergbau und Hüttenwesen im Erzgebirge, der Kult der von den Bergleuten besonders verehrten Heiligen). Unter dem Titel *Das Leben* werden vor allem die die Person des Künstlers betreffenden dokumentarischen Angaben und die Folgerungen aus diesen erörtert. Darauf folgt das Kernstück des Buches, *Das Werk*, welches die von Hesse gemalten Tafeln zeigt; der *Anhang* enthält das Werkverzeichnis, die Anmerkungen, die Literatur, das Register usw. All das ist recht wohl am Platz, vielleicht sind jedoch die Teile allzu scharf voneinander getrennt; die Art und Weise des Vortrags hinterläßt einen gewissen Dissertationsbeigeschmack, wo man doch beim Durchblättern des Buches angesichts Vielzahl großer Farbtafeln anderes erwarten würde. Der Schwerpunkt der Ausführungen liegt auf dem gründlichen Studium der Tafeln, weshalb die verdienstlichen Folgerungen stilkritischen Natur sind. Dies geht so weit, daß selbst im Kapitel *Das Leben* die Bemerkungen »Zur Herkunft« die interessantesten sind. Hier kann der Verfasser über das bisher Bekannte hinaus weitere Argumente für die fränkische Herkunft des Malers präsentieren. Über die bisher erwähnten Wolgemutschen Einflüsse hinaus wird die Aufmerksamkeit eher auf Wolfgang Katzheimer d. Ä. gelenkt und in ihm der Ansatzpunkt von Hesses Malkunst erkannt.

Das folgende Kapitel faßt Hesses Stil und Stilentwicklung gründlich mit vollends zeitgemäßen Mitteln ins Auge. Das auf der Oberfläche des Bildes Sichtbare wird stets verglichen mit den Aussagen der Infrarot- bzw. Röntgenfotos. Solcherart kommt der Verfasser sehr oft zu richtigen Schlüssen in der Frage, ob der Künstler aufgrund eigener oder fremder Skizzen arbeitete. Mit der Gründlichkeit eines

Restaurators werden minutiöse Details aufgezeigt (»mit grober Spachtelmasse zugekittete Nagellöcher, überklebte Fugen und Holzschäden, auf die Stirnseiten der Bretter gelangte Grundiermasse«), die beweisen, daß der Bergaltar an derselben Stelle steht wie einst. Es ist allerdings zu bedauern, daß Sandner die Zweifel von Heinrich Magirius nicht erwähnt (sie sind im Katalog der Dresdner Ausstellung zu finden). Magirius ist nicht überzeugt, daß der Altar ein eigenhändiges Werk Hesses ist. Die auch an anderen Stellen zu beobachtenden Vermeidung von Problemen schmälert einigermaßen das Interesse des Vortrags.

Das Ergebnis der gründlichen Beobachtungen ist, daß Sandner beim Erkennen der Hesse zuschreibbaren Werke sogar den Altmeister sächsischer Kunstforschung, Walter Hentschel, übertrifft obzwar der größte (und bedeutendste) Teil der Hesse-Werke bereits in dessen Oeuvreverzeichnis enthalten ist. Sehr wichtig ist hingegen die Einbeziehung einiger Tafeln in diesen Kreis, die in Jaroslav Pešina's »Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450–1550« (Prag, 1958) als sächsische bzw. unter dem Einfluß von Cranach stehende Werke beschrieben sind, jedoch innerhalb der Rahmen der mit Einflüssen aus Nordwest sowie saturierten böhmischen Malerei des 16. Jh. erörtert werden. Es überzeugt, wenn Sandner bei einigen von diesen eine starke Ähnlichkeit mit Hesses Stil nachweist. Sandner konnte etwa feststellen, daß der Hintergrund oder die Draperie dieses oder jenes Werkes bereits fertig war, als sich Hesse in die Arbeit einschaltete; offensichtlich wurde dieser vor allem als Porträtist geschätzt. Mehr als einmal wurde Hesse nur für diesen Zweck in Anspruch genommen im Fall von Flügelaltären, die von mehreren Meistern hergestellt wurden und eigentlich als Kollektivwerke einzustufen sind. (Pešina hält übrigens heute noch an seiner damaligen Meinung fest, s. Deskova malba, in: *Dejiny českého výtvarného umění 1/2. Od počátku do konce středověku. Praha 1984, 595.*)

Den Forscher der Kunst in alten Ungarn verblüfft beim Durchblättern der Reproduktionen in Buch vor allem die starke Ähnlichkeit, die zwischen den Passionserien der Stiftskirche zu Ebersdorf und des Hauptaltars in Leutschau (Levoča, ung. Lőcse) besteht. Sie wird nicht verwundern, haben doch beide denselben Ausgangspunkt: die gerade in Mode gekommene Holzschnitte. Die Arbeit ein und derselben Hand ließe sich sowieso nicht nachweisen. Der Meister, der in Leutschau arbeitete, ist weitaus mehr malerisch, er veranschaulicht die markanten Züge der Gesichter ohne diese ins Grimassenhafte zu verzerren, beides im Gegensatz zur sächsischen Parallele. Beachtenswert ist vielmehr die Auswahl der Holzschnitte: der in Leutschau wirkende Maler arbeitet weitaus mehr nach Nürnberger Geschmack als Hesse, der zweifellos dort gelernt hatte. Für die Serie in Leutschau ist über den plötzlich sehr beliebt gewordenen Cranach hinaus auch ein anderes Vorbild nachzuweisen, nämlich der Nürnberger Schäuflerlein, während im Fall von Ebersdorf offensichtlich einzig der Hofmaler des sächsischen Kurfürsten als exemplarisches Vorbild galt. In Kenntnis des Zeitgeschmacks muß man sagen, daß diese Wahl jedenfalls den Geschmack des Malers widerspiegelt. Der Besteller hatte dem Künstler,

selbst im Fall eines sorgfältig ausgearbeiteten Programms, höchstens die Themen vorgeschrieben. Wenn sich der Leser diese Fakten überlegt, wird er zu dem Schluß kommen, daß es von Seiten des Verfassers vielleicht doch nicht das beste Verfahren war, die einzelnen Stücke des *Cvres* voneinander unabhängig zu präsentieren. Dadurch wurde nämlich der Entwicklungsablauf des Künstlers ausgeklammert, das Problem des Cranach-Einflusses kann dadurch nicht einmal aufkommen. Es wäre sehr nützlich, wenn man erfahren könnte, wieso dieser Meister aus der Donaulandschaft, der erst vor kurzem hierhergeraten war, plötzlich so populär wurde, daß selbst ein in Nürnberg geschulter Meister die Stätte seiner Jugend und seine weit über die Stadt hinaus berühmt gewordenen einstigen Kollegen vergißt, um sich vollkommen in den Dienst des Cranach-Kults zu stellen. Eine Antwort auf diese Frage wäre von den Kennern der Kunstentwicklung in Sachsen zu erwarten. Erst dadurch wird es möglich werden, eine Antwort auf die Cranach-Probleme jeweils weiter entfernt liegender Länder — Böhmens, Polens, Ungarns — zu finden.

Das soll freilich kein Vorwurf sein. Die Verbreitung des

Cranach-Stils — ein Phänomen, das dem oberflächlichen Betrachter offenkundig zu sein und keinerlei Forschung beanspruchend zu sein scheint — bedeutet dem gründlichen Wissenschaftler eine besonders schwierige Aufgabe, und das Phänomen selbst läßt sich mit den heutzutage üblichen kunsthistorischen Mitteln nicht erklären. Es ist sicher kein Zufall, wenn zwei getrost als Markstein zu nennende Unterfangen, wie die Ausstellung in Basel (Lucas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Zusammengestellt von Dieter Koeplin und Tilman Falk. Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 15. Juni bis 8. September 1974) und die ganze Familie als erste vorstellende Monographie (Werner Schade: Die Malerfamilie Cranach. Dresden 1974) der Beantwortung dieser Frage im Grunde ausgewichen sind.

Jedenfalls ist die Frage wichtig genug, um auch in dieser Rezension aufgeworfen zu werden. Hans Hesse ist eine genügend charakteristische Gestalt der zweiten bis dritten Linie deutscher Malerei, daß ihn die Forscher der Malerei des 16. Jh. in Europa als aufschlußreiche Analogie im Gedächtnis behalten sollten.

J. Végh

Hermann Fabini: Sibiu gotic (Hermannstadt in der Gotik). Bucureşti 1982, 200 S. mit 4¹ Beilagen; Derselbe: Baugeschichtliche Entwicklung von Alt-Hermannstadt im Spiegel historischer Stadtbilder. Sibiu 1983, 34 S. mit 5 Beilagen. — *Juliana Fabritius-Dancu*: Spaziergang durch Alt-Hermannstadt. Sibiu 1983.]

Das Interesse für die Geschichte der Siedlungen, hauptsächlich die der Städte hat in letzter Zeit in ganz Europa zugenommen. Das ist unter anderen auch auf die schweren Verwüstungen im zweiten Weltkrieg zurückzuführen, denn der Wiederaufbau war besonders in Mitteleuropa, aber auch anderswo — nicht weiter aufzuschreiben. Außerdem ist seit Ende der vierziger Jahre ein rascher Anstieg der Bevölkerungszahl in den Städten zu verzeichnen, was wiederum erneute massenweise Bauarbeiten nach sich zog. Es bestand die Gefahr, daß das Neue das Alte verschlingt, die Gegenwart die Vergangenheit vernichtet. Die infolge der Kriegshandlungen entstandenen Ruinen legten aber auf einmal Einzelheiten, Strukturen und Formen ans Tageslicht, die früher teilweise oder ganz unbekannt waren und tief in die jahrhundertelange architektonische Entwicklung der Städte hineinleuchteten. Diese unerwartete Erweiterung der quantitativen und qualitativen Perspektiven der alten Gebäude lenkte eindringlich die Aufmerksamkeit der Gesellschaft über den Schutz, die Erforschung und Wiederherstellung der einzelnen Bauten hinaus auf die Wahrung der Gesamtheit der historischen Siedlungskerne und deren moderne Bewertung einerseits sowie auf eine Abstimmung der raschen neuen Bautätigkeit mit der Wahrung und sogar Hervorhebung der bereits vorhandenen Werte, andererseits. Daraus folgt, daß sich die aus diesen Angaben ergebende stark in den Vordergrund tretende Tätigkeit der Denkmalpflege auch für solche Städte aktuell oder eher notwendig wurde, die von Kriegsschäden verschont geblieben waren. Ein außerordentlich charakteristisches und beachtliches Beispiel dafür ist Hermannstadt (Sibiu, ung.: Nagyszében), das 800 Jahre alte Zentrum der Siebenbürger Sachsen, das in dem rumänisch herausgegebenen Buch von Hermann Fabini sehr überzeugend als eine gotische Stadt dargestellt ist.

Wie jede mittelalterliche Stadt, hat sich auch Hermannstadt sehr verändert, besonders im 18. bis 19. Jahrhundert. Die Umbauten, die tiefgreifenden Umgestaltungen haben dieser alten Siedlung ein spätbarockes und ein 19. Jahrhundert gemäßes Grundgepräge verliehen. Unter dieser 100–200 Jahre alten Hülle sind aber im wesentlichen zahlreiche Beweise der im 13. Jahrhundert beginnenden und bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts dauernden Gotik erhalten geblieben. Das erste bedeutende Ergebnis bei der Erforschung der Geschichte der Stadt war, daß die Struktur der alten Stadt fast unberührt erhalten geblieben ist. Bereits Paul Niedermaier untersuchte in seinem auf die Siedlungsentwicklung ausgerichteten Buch, das auch in dieser Zeitschrift rezensiert wurde (*Acta Historiae Artium* XXVII (1981) S. 364–365) diese Tatsache hauptsächlich vom Gesichtspunkt der Bebauung und der chronologischen Herausbildung der

Grundstücke aus. Er bewies, daß der früheste Teil der Siedlung die sog. Unterstadt ist, der dann um 1200 die auf einem höheren Plateau erbauten Oberstadt folgte. Niedermaiers Forschungen erstreckten sich auf 8 Städte. Fabini konzentrierte sich nur auf Hermannstadt. So konnte er selbstverständlich in die Einzelheiten eingehen. Auch er wandte seine Aufmerksamkeit der Entwicklung der Siedlungsstruktur zu; ja, er veröffentlichte 1983, ein Jahr nach dem Erscheinen seines Buches, eine ausführliche Studie über die Baugeschichte Alt-Hermannstadts. Außer historischen Quellen, fachlichen Bearbeitungen und Darlegung der Stilentwicklung zog er in erster Linie Stadtansichten angefangen vom 16. Jahrhundert bis zur Epoche der Photographie, und Stadtgrundrisse aus dem 18. bis 19. Jahrhundert heran. Hauptsächlich die späteren Stadtdarstellungen widerspiegeln die damalige Wirklichkeit genau. Die älteren Stadtansichten werden durch die Aquarelle Johann Böbels aus dem vergangenen Jahrhundert, auf denen die seitdem abgerissene Stadtfestung und Tortürme fast mit photographischer Treue dargestellt sind, ergänzt. Böbel benutzte sein hervorragendes Zeichentalent um die abrißgefährdeten Bauten der Stadt wenigstens auf Bildern zu retten. Seine wertvollen Aquarelle werden im Brukenthal-Museum in Hermannstadt aufbewahrt. Die Entwicklung des mittelalterlichen Stadtbildes von Hermannstadt in der Zeit vom 13. bis 16. Jahrhundert wird anhand 6 authentischer Rekonstruktionszeichnungen in Fabinis reich illustriertem Werk dargestellt. Außerdem zeigt er den mittleren Teil der Oberstadt im Grundriß und im Aufbau. Sein Buch enthält auch die zahlreichen Ergebnisse der neuen an Ort und Stelle durchgeführten Forschungen, unter Angabe der richtigen Maßstäbe eines jeden Gebäudes. Die ausgezeichnete und den Möglichkeiten entsprechend genaue Zeichnungsserie, die teilweise schon in verkleinertem Maßstab in seinem Buch von 1982 erschienen ist, stellt nicht nur die detaillierte Struktur der alten Stadt wirklich überzeugend dar, sondern auch die einzelnen Gebäude (Wohnhäuser, öffentliche Gebäude, Stadtmauern, Kirchen und Klöster). Von den älteren Stadtansichten fertigte Fabini nach Bildern Wolzers (1699), Haas' (1733), Sardis (zweites Viertel des 18. Jahrhunderts), Wirsings (1780) und Neuhausers (1808) Skizzen, identifizierte die noch heute vorhandenen Gebäude und bezeichnete auf der aus allen vier Himmelsrichtungen aufgenommenen Stadtansicht aus dem Jahre 1977 ihren Standort. Er begründet also seine Feststellungen sehr aufschlußreich und eindrucksvoll. Fabinis Arbeit dient sozusagen als Einleitung zu Juliana Fabritius-Dancus schöne und historisch treue Aquarelle und Zeichnungen enthaltendem, gleichfalls 1983 herausgegebenem Band, der zusammen mit einem ausführlichen historischen und kunsthistori-

schen Text, der von der Liebe zur Geburtsstadt durchdrungen ist und in topographischer Reihenfolge die Straßen, Plätze, Gebäudenkomplexe der heutigen Stadt aufleben läßt.

Das 1982, ein Jahr früher erschienene Buch des Autors »Sibiul gotic« (Hermannstadt in der Gotik) stellt die Grundlage für die Teilaufgaben, technischen und kunsthistorischen Zusammenhänge seiner bisher würdigten zusammenfassenden Aufarbeitung dar. Das Werk ist in 5 Kapitel unterteilt. Im ersten Kapitel wird die Entwicklung der historischen Bedingungen der Stadt unter Heranziehung schriftlicher Quellen und früherer Bearbeitungen untersucht. Der Verfasser legt besonderen Wert auf die Abbildungen. Schon hier skizziert er die Grundzüge der Siedlungsgestaltung und bereitet damit seine oben schon besprochene und nur diesen Fragenkreis behandelnde Bearbeitung vor. Da sich die Stadt zur Zeit der Gotik entwickelt hatte, hebt der Verfasser in erster Linie die zahlreichen, ihr architektonisches Antlitz bestimmenden Faktoren, nämlich die weltlichen Gebäude und unter diesen die Wohnhäuser hervor. Den kirchlichen und den im 13. bis 15. Jahrhundert in vier Etappen ausgebildeten Verteidigungsbauten kommt in diesem Zusammenhang nur eine Nebenrolle zu. Dieses Verfahren ist deshalb zu bejahen, weil gerade die detaillierte strukturelle und formale Untersuchung der Wohnhäuser gegenüber der den Stil zweifellos bestimmenden und deshalb früher im Mittelpunkt des Interesses stehenden kirchlichen Architektur bisher im Hintergrund geblieben ist. Erstmals werden die Steinhäuser von Hermannstadt seit Anfang des 15. Jahrhunderts in Urkunden erwähnt. 1475 gab es in der Stadt 893 steuerpflichtige Häuser. Ihr Wert ist auf Grund des Steuerbetrags annähernd festzustellen. 355 Häuser hatten einen Wert von 0–100, 455 Häuser 100–400 und 83 Häuser einen Wert von 400–1280 Forint. Diese Angaben zeugen von einer bedeutenden städtischen Siedlung, auch dann, wenn man annehmen kann, daß ein Teil der Häuser nicht aus beständigem Material errichtet war. Die Größe der Stadt kam der von Buda vor rund 40 Jahren nahe, wo 1436, die Vorstädte auch mitinbegriffen, 967 Häuser gezählt wurden.

Im zweiten Kapitel werden die allgemeinen Merkmale der gotischen weltlichen Gebäude im Stadtzentrum dargestellt. Es kann im allgemeinen festgestellt werden, daß die Bebauung anfangs genauso wie in Buda, Sopron und — wie es scheint — auch in anderen ungarischen Städten durch die Breite des halben Grundstückes einnehmenden Giebelhäusern erfolgte. Im Laufe des 15. Jahrhunderts vollzog sich die vollständige Bebauung der Grundstücke, und so bildete sich das aus zusammenhängenden Fassaden bestehende Stadtbild heraus. In der Oberstadt bestehen die Häuser zusammen mit dem Keller aus drei Stockwerken, sie sind also eingeschossig. Mehrere Stockwerke haben nur wenige Patrizierhäuser vom Ende des 15. Jahrhunderts. Die reichen Kaufleute ließen auch Wohntürme errichten. Von diesen stehen heute noch zwei, und auf zwei weitere kann man schließen. Es ist bekannt, daß es in Buda, Sopron und Preßburg (heute: Bratislava; ČSSR, ung.: Pozsony) Wohntürme gab, ja es existieren sogar noch einige, bzw. ihre Mauerreste sind zu identifizieren. Zu den charakteristischen Teilbauformen der Wohnhäuser gehören die Erker, die Wendeltreppen, die auf die Straße gerichteten stufenartigen Fassaden, die steilen Dachstühle, die Gewölbe von Keller und Erdgeschoß, die flachen Balkendecken im oberen Geschoß, sowie die aus Stein gemeißelten, hauptsächlich von der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert stammenden reich verzierten und gegliederten Rahmen von Türen und Fenstern. Letztere wurden um 1500 in Kellern und untergeordneten Räumen oft aus Holz gefertigt und ahmten im Detail die Steinrahmen auf bescheidene Weise nach. Sonstige Verzierungen (Wappen, Kragsteine mit Figuren, Kreuzblumen, Gesimse usw.) kommen in erster Linie an den spätgotischen Patrizierhäusern vor. Die Mauern sind aus Stein, aus dünnem Ziegel oder aus einem Gemisch beider gebaut. Die Gewölberippen weisen die für die Zeit üblichen Formen (ein oder zweimal gerillte, manchmal kannelierte Rippen) auf.

Im dritten Kapitel wird die strukturelle und formale Entwicklung der früh- (14. Jahrhundert) und spätgotischen (15.–16. Jahrhundert) Wohnhäuser an einzelnen, konkreten Beispielen dargestellt. Gesondert hervorzuheben sind die

Häuser mit Stufengiebel (14 Häuser dieser Art sind bekannt), die im mittelalterlichen Ungarn bisher völlig fehlten. Diese für Deutschland bzw. ganz Mittel- und Nordeuropa charakteristische Teilausbildung verbreitete sich in Hermannstadt im 14. Jahrhundert sowohl bei Häusern, die mit dem Giebel (Avram-Iancu-Straße 16) als auch bei solchen, die mit der Längsseite zur Straße gerichtet sind (Karl-Marx-Straße 22, Turnului-Straße 6 und 14).

Von den um 1500 errichteten Patrizierhäusern soll in erster Linie das zwischen 1472 und 1560 von Thomas Altemberger gebaute, einem Palais ähnliche Gebäude hervorgehoben werden. An den dreistöckigen Wohnturm schließen sich in U-Form die eingeschossigen Flügel. Fabini vergleicht das Ensemble von der Größe und Gestaltung her sehr aufschlußreich mit dem Palais von Jacques Cœur in Bourges und des Abtes von Cluny, in Paris. Die Beschreibung und Bewertung der anderen, teilweise noch stehenden, einstigen Patrizierhäuser (Lutsch, Hecht, Haller) gibt ein Bild von dem hohen Niveau und der reichen Ausstattung der spätgotischen Wohnhausbauten von Hermannstadt. Das Kapitel schließt mit der zusammenfassenden Beschreibung einiger bedeutender Plätze und Straßen der historischen Stadt, die eine kurze Charakteristik der dortigen gotischen Gebäude enthält. Soweit der Große Markt mit verzierten Häusern von ansehnlicher Größe der Kaufleute und Patrizier umgeben ist, so ist der Kleine Markt von Häusern, in denen im Erdgeschoß Werkstätten eingerichtet sind, und teilweise von Laubengängen der Handwerker umsäumt. Auf der Nordseite des Kleinen Marktplatzes steht auch heute noch — zwar stark umgebaut — das einstöckige Zunfthaus der Metzger. Auf dem Abhang, der die Unterstadt von der Oberstadt trennt, befindet sich die stark umgebaute Spitalkirche aus dem 13. Jahrhundert.

Im vierten Kapitel wird untersucht, wie sich Hermannstadt an das mittelalterliche Europa anpaßte. Vom Gesichtspunkt der Architektur und Struktur der Stadt kann man laut Verfasser drei Wege, die eine europäische Verbindung aufweisen, feststellen (siehe Abbildung 91). Der erste Weg führt von Klausenburg (heute: Cluj-Napoca, Rumänien; ung.: Kolozsvár) über Kaschau (heute: Košice, ČSSR; ung.: Kassa) nach Polen und Schlesien. Der zweite und der dritte Weg führen einerseits über Buda nach Österreich und Süddeutschland bzw. über Bayern ins Rheinland, schließlich über Wien nach Lübeck, andererseits über Graz nach Italien. Letzterer ist meiner Meinung nach wegzulassen, auch der Weg nach Norddeutschland scheint nicht bedeutend zu sein. Viel wichtiger sind der erste (über Krakau) und besonders der zweite Weg über Wien, das Donautal und das bayrische Gebiet. Die östliche Hälfte Mitteleuropas ist also am wichtigsten, und diese Tatsache fällt auch mit den meist benutzten Handelswegen zusammen. Vom Gesichtspunkt der Größe der Städte ist Abbildung 92 aufschlußreich, in der Hermannstadt mit 14 Grundrissen von Städten aus dem erwähnten Gebiet verglichen wird. Das regelmäßige Straßensystem existiert in Hermannstadt nur in einem Bruchteil des Gebiets in südöstlich-südwestlicher Richtung vom Großen Markt als ein — was die Ausdehnung anbelangt — bescheidener Repräsentant und macht nur ein Drittel der angelegten Struktur aus. Niedermaier setzt die Herausbildung dieses Teils der Oberstadt in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Es wäre wichtig, die historischen Gründe des gemischten Stadtgrundrisses zu erschließen und das umso mehr, weil sich die Herausbildung des regelmäßigen Grundrisses von Klausenburg in der gleichen Epoche vollzogen hat. Nebenbei sei erwähnt, daß die unregelmäßige alte Burg Klausenburg fast nur ein Fünftel/Sechstel der regelmäßig angelegten Stadt ausmacht. Die architektonischen Einzelheiten der Spätgotik sind in erster Linie mit denen von Krakau und Prag verwandt.

Im Verhältnis zu den erwähnten mitteleuropäischen Zusammenhängen schenkt Fabini dem mittelalterlichen Ungarn, dessen organischer Bestandteil Siebenbürgen zusammen mit dem privilegierten sächsischen Volk war, keine besondere Beachtung. Ein solches Verfahren ist aber nicht verständlich, da sowohl in struktureller Hinsicht als auch von der formalen Lösung her ist zur Zeit der Gotik zwischen der Entwicklung der Siedlung und der Architektur Hermannstadt und anderen ungarischen Städten eine enge Verwandt-

schaft zu erkennen. Die ausführlichen lokalen Forschungen, die in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts in Buda und Sopron durchgeführt wurden, bestätigen diese Feststellung eindeutig. Abgesehen von den Stufengiebeln und einigen kleinen lokalen Eigentümlichkeiten (z.B. die hölzernen Fenster- und Türrahmen) paßt das gotische Hermannstadt in jeder Hinsicht in das Bild, das sich — wie es heute scheint — infolge der Rekonstruktionstätigkeit der ungarischen Denkmalpflege von den Städten des mittelalterlichen Landes allgemein herausgebildet hat. Die vom Verfasser richtig bestimmten Beziehungen Hermannstadts entfalten sich größtenteils durch Buda, in kleinerem Maße durch die Klausenburg-Kaschau-Linie, und so fallen, diese ökonomischen und kulturgeschichtlichen Zusammenhänge mit der erwähnten Schlußfolgerung zusammen. Mit anderen Worten: Die mitteleuropäischen siedlungsstrukturellen und baugeschichtlichen Wirkungen, die sich in Hermannstadt zeigten, gelangten größtenteils durch die Vermittlung der mittleren und nördlichen Teile des mittelalterlichen Ungarns nach Siebenbürgen.

Im fünften Kapitel ist dargestellt, wie die lokalen und historischen Untersuchungen des Autors in der Praxis genutzt werden. Den Schutz und die Restaurierung der einzelnen Gebäude beleuchtet der Verfasser durch die 1971 begonnenen Konservierungs- bzw. Rekonstruktionsarbeiten des seit 1549 als Rathaus dienenden Altemberger Palais. Die die gesamte Stadt umfassenden Restaurierungsvorschläge legt Fabini vorläufig mit den Rekonstruktionsskizzen über den Grundriß und Aufbau desselben anhand der gegenwärtigen Forschungen fest. Als erstes begründet er die Ergänzung des fehlenden dritten Stockwerks und des Giebels am Wohnturm. Unter Berücksichtigung der erhaltengebliebenen Reste, des eine Analogie bedeutenden intakten Wohntur-

mes des Haller-Hauses und der Darstellungen aus dem 18. bis 19. Jahrhundert wurde die authentische Verwirklichung von Struktur und Form bei der Turmrekonstruktion möglich. Die notwendig gewordene bedeutende Ergänzung ist aber von den alten Teilen des Turmes nicht zu unterscheiden, und so ist diese Art der Lösung vom kunsthistorischen Gesichtspunkt aus anfechtbar. Die beiden erwähnten Skizzen der Stadtrekonstruktion berücksichtigen die bisherigen Rekonstruktionen und lokalen Forschungen weitgehend und eignen sich deshalb als provisorischer Ausgangspunkt. In dieser Richtung wurden bereits in erster Linie initiativ-ergreifende Schritte am Kleinen Markt unternommen, aber auch mit der teilweisen Wiederherstellung der Fassade des Hauses aus dem 14. Jahrhundert in der Avram-Iancu-Straße Nr. 16. Zur Verwirklichung der Vorschläge sind aber noch viele gründliche lokalen und sonstige Forschungen notwendig. Fabini hat die gegenwärtigen begrenzten Möglichkeiten maximal genutzt. Ein großes Verdienst seiner Arbeit ist, daß er trotz des großen Mangels an modernen Mitteln und Fehlens notwendiger Bedingungen ein authentisches, viele neuen Kenntnisse vermittelndes Bild über Hermannstadt in der Gotik als Ganzes und in seinen Einzelheiten gibt. All dies zeigt er in Übereinstimmung mit den schriftlichen Quellen und der historischen Entwicklung im 13. bis 16. Jahrhundert unter Berücksichtigung der europäischen Zusammenhänge. Seine bedeutenden Ergebnisse bei der Wiederherstellung des gotischen Rathauses verwendete und verwendet er heute noch in der Praxis der Denkmalpflege. Es ist wünschenswert, daß sein Beispiel in anderen rumänischen Städten zu ähnlich begeisterter und erfolgreicher Tätigkeit anspornen.

G. Entz

INDEX

<i>J. Bureš</i> : Das Querhaus des Magdeburger Domes	5
<i>Rózsa Feuer-Tóth</i> : Writings on the Art by Italian Humanists at King Matthias' Court	27
<i>L. S. Domonkos</i> : The Portrait Bust of a Hungarian Queen in the Collection of an American University	59
<i>J. Hoffman</i> : The Fall of Phaeton and Other Disasters: Humor in Façade Designs by Lelio Orsi	63
<i>Szilvia Bodnár</i> : Hans Hoffmanns Zeichnungen in Budapest	73
<i>G. Hajós</i> : Changes in the Idea of Monument (Problems in the Care of Buildings in Austria)	123

RECENSIONES

<i>Géza de Frankovich</i> : Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo (<i>Z. Kádár</i>) ...	141
<i>Ilona Valter</i> : Romanische Sakralbauten Westpannoniens (<i>E. Marosi</i>)	143
<i>Ingo Sandner</i> : Hans Hesse (<i>J. Véggh</i>)	145
<i>Hermann Fabini</i> : Sibiul gotic — <i>Derselbe</i> : Baugeschichtliche Entwicklung von Alt-Hermannstadt im Spiegel historischer Stadtbilder — <i>Juliana Fabritius-Dancu</i> Spaziergang durch Alt-Hermannstadt (<i>G. Entz</i>)	146

PRINTED IN HUNGARY

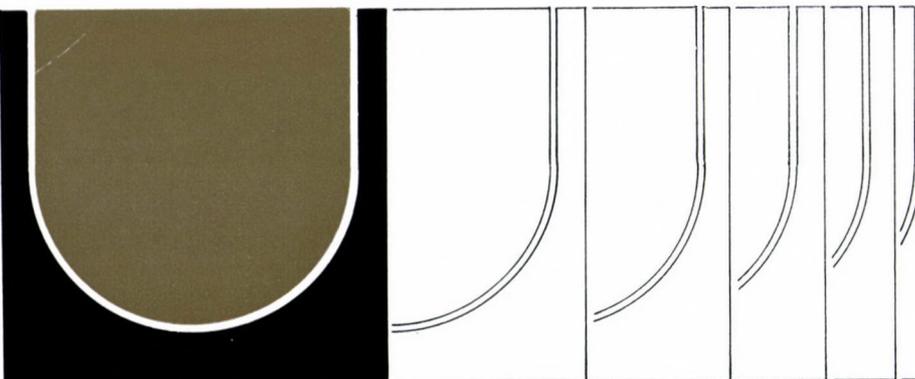
Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest

KUNSTTRANS

A-1010 WIEN • FRANZISKANERPL. 1
TEL. 0222 512 27 12 • TLX. 112 199
CABLE: ARTTRANSPORT VIENNA

VERPACKUNG • TRANSPORT
SPEDITION • ZOLLABFERTIGUNG
LAGERUNG • VERSICHERUNG

EINER DER FÜHRENDEN
KUNST-SPEDITEURE DER WELT



Periodicals of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable
at the following addresses:

AUSTRALIA

C B D LIBRARY AND SUBSCRIPTION SERVICE
Box 4886, G.P.O., Sydney N.S.W. 2001
COSMOS BOOKSHOP, 145 Ackland Street
St. Kilda (Melbourne), Victoria 3182

AUSTRIA

GLOBUS, Hochstadtplatz 3, 1206 Wien XX

BELGIUM

OFFICE INTERNATIONAL DES PERIODIQUES
Avenue Louise, 485, 1050 Bruxelles
E STORY-SCIENTIA P.V.B.A.
P. van Duyseplein 8, 9000 Gent

BULGARIA

HEMUS, Bulvar Ruszki 6, Sofia

CANADA

PANNONIA BOOKS, P.O. Box 1017
Postal Station "B", Toronto, Ont. M5T 2T8

CHINA

CNPICOR, Periodical Department, P.O. Box 50
Peking

CZECHOSLOVAKIA

MAD'ARSKA KULTURA, Národní třída 22
115 66 Praha
PNS DOVOZ TISKU, Vinohradská 46, Praha 2
PNS DOVOZ TLACE, Bratislava 2

DENMARK

EJNAR MUNKSGAARD, 35. Nørre Søgade
1370 Copenhagen K

FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY

KUNST UND WISSEN ERICH BIEBER
Postfach 46, 7000 Stuttgart 1

FINLAND

AKATEEMINEN KIRJAKAUPPA, P.O. Box 128
00101 Helsinki 10

FRANCE

DAWSON-FRANCE S.A., B.P. 40, 91121 Palaiseau
OFFICE INTERNATIONAL DE DOCUMENTATION ET
LIBRAIRIE, 48 rue Gay-Lussac
75240 Paris, Cedex 05

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

HAUS DER UNGARISCHEN KULTUR
Karl Liebknecht-Straße 9, DDR-102 Berlin

GREAT BRITAIN

BLACKWELL'S PERIODICALS DIVISION
Hythe Bridge Street, Oxford OX1 2ET
BUMPUS, HALDANE AND MAXWELL LTD
Cowper Works, Olney, Bucks MK46 4BN
COLLET'S HOLDINGS LTD., Denington Estate,
Wellingborough, Northants NN8 2OT
WM DAWSON AND SONS LTD., Cannon House
Folkstone, Kent CT19 5EE
H. K. LEWIS AND CO., 136 Gower Street
London WC1E 6BS

GREECE

KOSTARAKIS BROTHERS INTERNATIONAL
BOOKSELLERS, 2 Hippokratous Street, Athens-143

HOLLAND

FAXON EUROPE, P.O. Box 167
1000 AD Amsterdam
MARTINUS NIJHOFF B.V.

Lange Voorhout 9-11, Den Haag
SWETS SUBSCRIPTION SERVICE
P.O. Box 830, 2160 Sz Lisse

INDIA

ALLIED PUBLISHING PVT. LTD.
750 Mount Road, Madras 600002
CENTRAL NEWS AGENCY PVT. LTD.
Connaught Circus, New Delhi 110001
INTERNATIONAL BOOK HOUSE PVT. LTD.
Madame Cama Road, Bombay 400039

ITALY

D. E. A., Via Lima 28, 00198 Roma
INTERSCIENTIA, Via Mazzè 28, 10149 Torino
LIBRERIA COMMISSIONARIA SANSONI
Via Lamarmora 45, 50121 Firenze
SANTO VANASIA, Via M. Macchi 58
20124 Milano

JAPAN

KINOKUNIYA COMPANY LTD.
Journal Department, P.O. Box 55
Chitose, Tokyo 156
MARUZEN COMPANY LTD., Book Department
P.O. Box 5050 Tokyo International, Tokyo 100-37
NAUKA LTD., Import Department
2-30-19 Minami Ikebukuro, Toshima-ku, Tokyo 171

KOREA

CHULPANMUL, Phenjan

NORWAY

TANUM-TIDSKRIFT-SENTRALEN A.S.
Karl Johansgata 43, 1000 Oslo

POLAND

WEGIERSKI INSTYTUT KULTURY
Marszałkowska 80, 00-517 Warszawa
CKP I W., ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa

ROUMANIA

D. E. P., Bucuresti
ILEXIM, Calea Grivitei 64-66, Bucuresti

SOVIET UNION

SOYUZPECHAT — IMPORT, Moscow
and the post offices in each town
MEZH DUNARODNAYA KNIGA, Moscow G-200

SPAIN

DIAZ DE SANTOS Lagasca 95, Madrid 6

SWEDEN

ESSELTE TIDSKRIFTS-CENTRALEN
Box 62, 101 20 Stockholm

SWITZERLAND

KARGER LIBRI AG, Petersgraben 31, 4011 Basel

USA

EBSCO SUBSCRIPTION SERVICES
P.O. Box 1943, Birmingham, Alabama 35201
F. W. FAXON COMPANY, INC.
15 Southwest Park, Westwood Mass. 02090
MAJOR SCIENTIFIC SUBSCRIPTIONS
1851 Diplomat, P.O. Box 819074,
Pallas, Tx. 75381-9074
READ-MORE PUBLICATIONS, INC.
140 Cedar Street, New York, N. Y. 10006

YUGOSLAVIA

JUGOSLOVENSKA KNJIGA, Terazije 27, Beograd
FORUM, Vojvode Mišića 1, 21000 Novi Sad