307.234
35
1990/92
22

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: GY. RÓZSA

TOMUS XXXV * FASCICULI 1—2

1828

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1990—92

ACTA HISTORIAE ARTIUM

REVUE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE HONGRIE

Rédacteur en chef:
GYÖRGY RÓZSA

Comité de Rédaction:
B. BASICS, 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-1117 Budapest, Prielle K. u. 19—35.

Adresse de la Rédaction:
Acta Historiae Artium, H-1368 Budapest, P.O. Box 24

Abonnement:
s'adresser à «AKADÉMIAI KIADÓ» H-1519 Budapest, P.O. Box 245

Les resumées des artides de ce periodique se trouvent dans HISTORICAL ABSTRACTS

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS
B. BASICS, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS,
E. MAROSI, J. VÉGH, A. ZÁDOR

REDIGIT
GY. RÓZSA

TOMUS XXXV

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1990—92

INDEX

Ilona Sármány-Parsons: Ludwig Hevesi und die Rolle der Kunstkritik 3
Éva Forgács: New Perspectives on Ernő Kállai's Concept on Constructivism 29
G. Entz: Hans Hammer, Werkmeister des Straßburger Münsters in Ungarn 35
Marianna D. Birnbaum: Thought on Janus Pannonius and the "Portrait of a Young Man" in the J. Paul Getty Museum . . 41
Gy. Rózsa: Gabriel Bethlen und die Kunst 53
Melanie Fisher: Heritage, Modernity and the Image of the Horse in the Art of Béla Kádár 63
Katalin Keserü: Historical Iconography of Hungarian Avantgarde 77
A. Rényi: Ästhetische Erfahrung und kunstgeschichtliche Hermeneutik. Ein Versuch, Rembrandts „Die drei Kreuze" als Radierung zu deuten 93
Z. Kádár: Zur Ideengeschichte der Bilder auf der Dukas-Krone. 109
Lívia Varga and P. Lővei: Funerary Art in Medieval Hungary 115
Ursula Szulakowska: Patronage in Relation to Alchemical Illustration in the Early Italian Renaissance: Three Case Studies 169
Ibolya Gerelyes: The Influence of Ottoman-Turkish Art in Hungary. I. The Spread and Use of Turkish Ornamental Weapons on the Basis of the 16—17th Century Hungarian Probate Inventories 181
J. Sisa: Landscape Gardening in Hungary and its English Connections 193
G. Andrási: "The High-Soaring and the Earth-Bound Poor". An Unknown Issue of MA from 1925 207

RECENSIONES

W. Frodl: Idee und Verwirklichung. Wien—Köln—Graz, 1988 *(G. Entz)* 85
J. Zimmer: Joseph Heintz der Ältere. Berlin, 1988 *(Teréz Gerszi)* 87
P. Hecht: De Hollandse fijnschilders, Amsterdam, 1989 *(I. Németh)*. 89
First International Congress on Turkish Tiles and Ceramics. Istanbul, 1989 *(Ibolya Gerelyes)* 91
Hannelore Sachs: Der Flügelaltar von St. Marien zu Bernau (J. Végh) 213
Polyptiques. Le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle *(J. Végh)* 214
Géza Hajós: Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien *(Anna Zádor)*. 216
Dmitri V. Sarabianov and Natalia L. Adaskina: Popova *(Edit András)* 217
Une tapisserie Lorraine au Musée National Hongrois *(Gy. R.)* 219

ERRATA

In Acta Historiae Artium Tomus XXXV, Fasciculi 1—2 (1990—1992) the correct texts of illustrations are:
p.45, Fig.3. Portrait of Jacopo Marcello (v.38 in "Life and Passion of Saint Maurice" Bibliothèque Nationale, Paris)
p.47, Fig.4. Portrait of Francesco Gonzaga (Galleria Nazionale i Museo Capo di Monte, Naples)

PRINTED IN HUNGARY

Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS
B. BASICS, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS,
E. MAROSI, J. VÉGH, A. ZÁDOR

REDIGIT
GY. RÓZSA

TOMUS XXXV

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1990—92

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

LUDWIG HEVESI UND DIE ROLLE DER KUNSTKRITIK*

von

ILONA SÁRMÁNY-PARSONS

Der aus Ungarn stammende Ludwig Hevesi (1843—1910) war ab den 80er Jahren der wichtigste Repräsentant der Kunstkritik in Wien. Über seine frühere Tätigkeit ist noch wenig bekannt, auch wenn die zu seinen Lebzeiten veröffentlichten, von ihm selbst ausgewählten zwei Sammelbände »Acht Jahre Secession« und »Altkunst—Neukunst« (Wien, Carl Konegem 1906 und 1909) seit jeher zu den wichtigsten Quellen zur Geschichte der Wiener Kunst, besonders der Secession, zählen. Sein 1903 veröffentlichtes bahnbrechendes Werk »Die Geschichte der oesterreichischen Kunst im 19. Jahrhundert« (I, II Leipzig, E. A. Seemann 1903) war die erste reich illustrierte und aus dem Blickwinkel der modernen zeitgenössischen Stilexperimente geschriebene Zusammenfassung der Kunst Österreichs.

Hevesi begann seine schriftstellerische und Kritikertätigkeit im Jahre 1866, nachdem er sein in Wien aufgenommenes Medizinstudium vorzeitig abgebrochen hatte, um nach Pest-Buda zu übersiedeln und beim »Pesther Lloyd« Journalist zu werden. Er schrieb über alles und jedes; beispielweise verfaßte er »Pester Briefe«, die »Wochenplauderei« und Reiseberichte und zeigte schon damals eine gewisse Neigung zum Humoristischen und Anekdotischen, die ihn bald zum Mitbegründer des ersten ungarischen Witzblattes, des »Borsszem Jankó«, werden ließ. Seinen größten Erfolg in Ungarn erzielte er mit dem Jugendroman »Die Abenteuer des Andreas Jelky« (1871); daneben brachte er unter dem Decknamen »Onkel Tom« zwischen 1871 und 1874 auch eine illustrierte deutschsprachige Kinderzeitung heraus. Zur Vervollständigung seines Jugendporträts muß auch darauf hingewiesen werden, daß es Hevesi war, der 1873 in einer deutschen und ungarischen Fassung den ersten Reiseführer des frisch vereinigten Budapest abfaßte.

1875 übersiedelte er nach Wien, wo er neben seiner Korrespondententätigkeit für den »Pesther Lloyd« für das »Fremdenblatt« arbeitete. Anfangs beschränkte er sich auf »Wiener Bagatellen«, »Wiener Plaudereien« und Theaterkritik, doch bald übernahm er auch die Verantwortung für das Kunstressort und schrieb immer mehr über Kunstausstellungen. Gerade weil er noch jahrelang für den »Pesther Lloyd« fast genauso viel schrieb wie für das »Fremdenblatt«, dessen Kulturreferent er schließlich wurde, läßt sich seine Vermittlerrolle in der ungarischen Kultur aufwerten; das damals noch durchwegs zweisprachige ungarische Kunstpublikum bezog seine Kenntnis der Ereignisse in der Wiener Kulturszene größtenteils aus Hevesis Artikeln. Zwischen 1889 und 1897 schrieb Hevesi im »Pesther Lloyd« und im »Fremdenblatt« 316 Kunstfeuilletons, die in die beiden zu seinen Lebzeiten publizierten Sammelbände nicht aufgenommen wurden und daher heute weitgehend unbekannt sind.

Hevesi und seine Lehrmeister

In seinem Nachruf auf Ludwig Speidel hat sich Hevesi mit schülerhafter Demut vor dem berühmtesten Feuilletonisten Wiens verneigt und Speidel als seinen Lehrmeister bezeichnet.

Als angehender Schriftsteller lernte Hevesi von ihm die Kunst der Kritik, jenen ausserordentlich nuancenreichen und geschliffenen Stil, mit dessen Hilfe er jede mühsame Qual, ja selbst die Forschungsarbeit hinter einer scheinbar problemlosen Eleganz verbergen konnte. Seine Stärke waren

* Bericht für das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung. Diese Studie — die in Form eines Forschungsberichtes an das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung im August 1989 abgeschlossen wurde — ist ein erster, skizzenhafter Überblick über die Kritikertätigkeit Ludwig Hevesis im Zeitraum 1889 bis 1897, also vor Gründung der Secession. Eine weitere Aufarbeitung seines Oeuvres ist in Aussicht genommen.

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Ludwig Hevesi. Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

treffliche Beschreibung und aphoristische Formulierung.

Hevesi war, wie auch Speidel, vielseitig, doch Musikkritiken schrieb er nur selten. Zu Beginn seiner Laufbahn sah auch er sich genötigt, über jedes Thema zu schreiben, den Teil »Plauderei« im Pesther Lloyd und die »Wiener Plauderei« im Fremdenblatt zu leiten. Später, als arrivierter Meister und Kunstredakteur, schrieb er außer seinen Lieblingsthemen über Kunst auch über manch ein interessantes modernes Theaterstück von Ibsen oder Hauptmann, wie er auch die neuesten Bücher seiner Kampfgenossen (z. B. Adolf Ágai, Adolf Silberstein) gern besprach. Von Speidel konnte er zwar manchen Kunstgriff des Schreibens von Kritiken erlernen, doch er identifizierte sich mit dem Kunstgeschmack seines Meisters keinesfalls. Hevesis größtes Verdienst war vielleicht, daß er als Kritiker und Kunstkenner keine einzige ästhetische Norm absolutsetzte, keiner Stilrichtung den Vorrang gab und keine Kunstschule als die einzig geltende betrachtete. Ein Kritiker mit einem bereits ausgeprägten Qualitätsgefühl kann wohl keinen größeren Vorteil haben als diesen.

Ludwig Speidels Schule war München,[1] und zwar das München der 1850er Jahre, seine Kunstauffassung stand unter dem Einfluß von Kaulbach, Cornelius und des Anspruchs auf Monumentalität. Für einen Kritiker, der durch diese Schule ging, fand sich auf dem Gebiet der Malerei in Wien kaum etwas Lobenswertes, vielleicht mit Ausnahme Carl Rahls. In seinen wenigen der Malerei gewidmeten Schriften befaßte sich Speidel nur mit hervorragenden Größen wie Feuerbach, Courbet, Trübner und Leibl; auch Meunier gehörte zu seinen Lieblingen.[2] Für ihn existierten weder die lokale gemütliche Genremalerei, noch Makart selbst. Vielmehr schrieb er über Musik, doch das eigentlichste Gebiet war für ihn die Literatur, vor allem aber die Theaterkritik. Er war mehr als vierzig Jahre hindurch der gefürchtete, zugleich aber der äußerst respektierte Kritiker des Theaterlebens in Wien. Hevesi hingegen wurde wahrscheinlich nie gefürchtet, doch bediente auch er sich der Ironie. Er gehörte jedoch zu dem außerordentlich seltenen Typ von Kritikern, der möglichst nur über das schreibt, was ihm gefällt, was ihn anspricht, womit er einverstanden ist, und der einen schlechten Autor auch dann nicht angreift, wenn er eine schier entgegengesetzte Auffassung vertritt. Das will freilich nicht bedeuten, daß er die etwaigen Fehler nicht objektiv kritisiert hätte, daß er dem Autor nicht vorgeworfen hätte, sich mit billigen Effekten begnügt zu haben, wo er doch früher bereits Besseres geleistet habe. Doch haben seine Kritiken nie ein Werk verrissen, sondern stets eine Herausforderung bedeutet. Wo Hevesi auf Routine gestossen war und keine Spur von wahrer Kunst entdeckte, kehrte er dem Werk und dem Autor gleicherweise den Rücken.

Es wissen nur wenige, daß dieser Kritiker, der ursprünglich Arzt werden wollte und an der Wiener Universität Medizin studierte, anfangs ein zweisprachiger Schriftsteller war, gefördert von ungarischen Journalisten in Wien. Zunächst übersetzte er aus dem Ungarischen ins Deutsche und umgekehrt; Adolf Ágai stellte den jungen Schriftsteller Max Falk vor, der ihn für den Pesther Lloyd engagierte.[3]

Wir wollen lediglich darauf hinweisen, daß die Mentalität, die kulturpolitischen Ansichten und Vorstellungen Hevesis unter dem Einfluß der intellektuellen Atmosphäre Ungarns in der Zeit

des Ausgleichs mit Österreich gestanden sind. Es handelt sich um den unerschütterlichen Liberalismus eines hochintellektuellen Kreises um Max Falk, verbunden mit einem patriotischen Pflichtgefühl, humanistischen Idealen und einem ungebrochenen Optimismus. Hevesis Schriften vertreten einen Bürger, der über eine feste ethische Grundlage verfügt, streng gegenüber sich selbst ist und sich als Intellektueller zu etwas Höherem berufen fühlt. Dieser Bürger des 19. Jahrhunderts vermag noch ohne weiteres seinen Patriotismus, den Dienst an seinem Vaterland mit dem Dienst an einem größeren Vaterland, nämlich der Österreichisch—Ungarischen Monarchie zu verbinden; er ist fest von einem Fortschritt innerhalb des historischen Entwicklungsprozesses überzeugt. Für ihn verliert der Wert älterer Kunstwerke auch dann nicht seine Gültigkeit, wenn neue Versuche und künstlerische Experimente im Namen neuer Ideale und ästhetischer Kategorien den älteren Ergebnissen des Kunstschaffens den Rücken kehren. Diese liberale, humanistisch eingestellte, bürgerliche Betrachtungsweise ermöglichte Hevesi, ein Chronist der Secession,[4] ja überhaupt der Erneuerung bzw. »Modernisierung« der bildenden Künste in Wien vom Ende der 90er Jahre bis zu seinem Tod 1910 zu werden. Diese auf einer festen theoretischen Grundlage beruhende Weltanschauung verhalf ihm dazu, vom Jahr 1875 an ein toleranter und geistig sehr aufgeschlossener Chronist der Wiener Kunstereignisse zu sein.

Hevesi und seine Kollegen beim Fremdenblatt und beim Pesther Lloyd

Hevesi publizierte gleicherweise in Wien, im Fremdenblatt (seit 1875 als Hofburgtheater-Referent und Kunstkritiker-Referent) und in Budapest, im Pesther Lloyd.[5] Mithin kehrte er also weder seinen Lesern, noch seinen Journalisten-Freunden in Budapest den Rücken. Interessanterweise schrieb er in den beiden Tageszeitungen nicht über die gleichen Themen, es kam auch vor, daß er etwas anders für den Pesther Lloyd schrieb, und anders für das Fremdenblatt. Für die ungarischen Leser, die mit den Wiener Verhältnissen weniger vertraut waren, schreibt er ausführlicher und liefert mehr erklärende Informationen, wohingegen er im Tagesblatt der Kaiserstadt das Oeuvre je eines Meisters eingehender analysiert. Selbst der Ton seiner Artikel ist divergierend, je nachdem, ob er für das eine oder das andere Blatt schreibt. Das Fremdenblatt war die Zeitung des Wiener Außenministeriums und galt als offiziöses Blatt der jeweiligen Regierung.[6] Die hiesigen Schriften vermittelten den Lesern den »offiziellen« Standpunkt, zumindest standen sie zu diesem in keinem Gegensatz. Daher hatten die hier veröffentlichten Artikel ein größeres Gewicht und Ansehen; der Verfasser selbst musste auch behutsamer und vorsichtiger sein: Besonders in den Jahren 1893/94 schrieb Hevesi für dieses Blatt viel zurückhaltender als für der Pesther Lloyd, wo er sich impulsiver, leidenschaftlicher und ab und zu auch ironischer ausdrückte.

Nach Paupiés Statistik erschien das Fremdenblatt in der 1890er Jahren in etwa 20 000 Exemplaren und gehörte zum Lieblingsblatt des Hofes, ja des Kaisers selbst, besonders in seinen letzten Regierungsjahren.

Vorläufig fanden wir keine ähnliche Statistik im Zusammenhang mit dem Pesther Lloyd, das Blatt war aber eine der am meisten verbreiteten und beliebten Zeitungen in Budapest, seine aktuellen und informativen Wirtschaftsnachrichten. seine nüchterne und den Möglichkeiten nach »unparteiische« Einstellung, vor allem aber seine äußerst feinsinnigen kulturellen Artikel trugen dazu bei, daß das Blatt bis zum Zweiten Weltkrieg beliebt war und regelmäßig erschienen ist.

Im Fremdenblatt erschien nur selten von jemand anderem eine Kunstkritik, gewöhnlich nur dann, wenn Hevesi nicht in Wien war (Seinen Zeitgenossen zufolge reiste er sehr viel, er sei sozusagen ein leidenschatlicher Reisender gewesen), oder wenn er eventuell eine Ausstellung im Ausland gerade nicht gesehen haben sollte. Doch auch in diesen Fällen[7] sind die Kritiken solcherart, daß sie in seine für die neuen Kunstereignisse aufgeschlossene, stets offene kulturpolitische Konzeption hineinpassen. — Wir finden nur einen einzigen Autor unter den über kulturelle Themen schreibenden Mitarbeitern des Blattes, der die Kunstereignisse in Europa von einem viel konservativeren Standpunkt aus betrachtete als Hevesi, nämlich Ernst von Hesse-Wartegg, der schon vor Hevesi als Korrespondent bei dem Blatt arbeitete. Er schrieb wahrscheinlich aus purer Lust und nur von Zeit zu Zeit für das Blatt, doch bis in die Mitte der 90er Jahre hinein genoss er sozusagen das Vorrecht, über Weltausstellungen zu schreiben. So kam es, daß er über die Pariser Weltausstellung 1867/1878/1889 fünf-, sechsteilige Berichte

schrieb, oder einiges über die Londoner »Saison« dem Blatt mitteilte.[8] Seine Artikel unterschrieb er mit »v. H. W«. Ernst von Hesse-Wartegg hatte zweifelsohne ein ernsthaftes Interesse für die bildenden Künste, vor allen Dingen für die Malerei; ausführlich berichtete er über die Pariser Ausstellungen, Anfang der 90er Jahre über die Ereignisse im Salon, doch er beschränkte sich eher auf die Beschreibung von Kuriositäten, statt eine persönliche Meinung an den Tag zu legen. Sollte dies dennoch der Fall sein, so z. B. anläßlich der Pariser Weltausstellung 1889, als er über das moderne Material, das nicht das offizielle Deutschland vertreten hatte, schrieb, gemeint sind die Bilder Liebermanns, Leibls und Uhdes, so verreißt er sie, ohne Verständnis und voll Aversion. Er war es, der z. B. über den neu gegründeten Salon de Champ de Mars berichtete. Da diese Spaltung der führenden Künstlergesellschaft von Paris in zwei Parteien, von der die Fachliteratur ab und zu als von der ersten »Sezession« spricht, eigentlich doch keine scharfe Trennung zwischen den Konservativen und den Vertretern der modernen künstlerischen Experimente bedeutet hat (z. B. war Meissonier Vorsitzender der neuen Gesellschaft), lobte von Hesse-Wartegg den neuen Salon, umso mehr, als ihm auch einige Mitglieder der österreichischen Malerkolonie in Paris angehörten, z. B. Eugen Jettel und Rudolf Ribarz.[9]

Hevesi schrieb über die Pariser Weltausstellungen nicht, dafür aber, daß er seit 1867 alle gesehen und die künstlerischen Auseinandersetzungen mit regem Interesse verfolgt hat, sprechen seine späteren Schriften, in denen er bei der Vorstellung je eines französischen oder englischen Künstlers auf die Farbwelt ihrer in Paris ausgestellten Gemälde hinweist. Er dürfte wohl ein ausserordentliches visuelles Gedächtnis gehabt haben, zudem wird er sich auch viele Aufzeichnungen gemacht haben, zumal die zeitgenössischen Kataloge nur wenig Illustrationen enthalten haben, unter denen sich noch dazu keine Farbaufnahmen fanden.

Nach 1888 schrieb Hevesi für den Pesther Lloyd weniger als für das Fremdenblatt. In Budapest war Adolf Silberstein sein treuer Kampfgenosse, über dessen Buch »Im Strome der Zeit« er 1894 eine Rezension schrieb,[10] sozusagen eine Art eigene ars poetica. Silberstein schrieb vor allem Kritiken über Literatur und das Theaterleben; vom Ende der 80er Jahre an, als sich in Budapest ein anfangs zwar nur bescheidenes, später aber immer lebhafter werdendes Kunstleben entfaltet hatte, schrieb Silberstein auch über Ausstellungen, genau nach dem Vorbild und der Methode Hevesis. Aufbau, Gliederung und Manier folgen in allem der Struktur der Feuilletons des Kollegen in Wien, allein die Bildanalysen bleiben trocken und schülerhaft, es fehlt ihnen die poetische Lyrik, die Hevesis Rezensionen so unvergeßlich macht. Außer Silberstein berichten junge Journalisten über ausländische Ausstellungen: aus Berlin z. B. Walter Paetow, schreibt Hevesi gerade nicht über die großen Ausstellungen in München, so schickt der begeisterte Verbündete der modernen ungarischen Malerei Károly Lyka seine Artikel für das Blatt. 1897 übernimmt Gábor Térey die Rolle des Chronisten des Kunstlebens von Budapest.

Die Wiener Ausstellungskritik 1868 im Spiegel der Artikel über die Jubiläums-Ausstellung

Im Jahr 1888 fanden in Mitteleuropa zwei wichtige Kunstereignisse statt: Im Münchner Glaspalast wurde die III. Internationale Ausstellung, im Wiener Künstlerhaus die II. Internationale Ausstellung, von Hevesi »Jubelausstellung« genannt, eröffnet.

Eigentlich war die Münchener Ausstellung die wirklich internationale. In ganz Europa fand sie einen großen Widerhall, in den Kunstzeitschriften wurde sie ausführlich besprochen, u. a. in Gazette des Beaux-Arts, Die Kunst für Alle, usw. Der Erfolg der Ausstellung war moralisch wie finanziell so groß, daß sich die Münchner Künstlergenossenschaft vornahm, von da an jährlich internationale Ausstellungen zu veranstalten. Diese Ausstellung bedeutete den Auftakt der künstlerischen Erneuerung für die junge Künstlergeneration Mitteleuropas. Bekanntlich war München das wichtigste Ausbildungszentrum für junge Künstler in dieser Region Europas: Sowohl seine Akademie als auch die Privatschulen hatten zahlreiche Studenten. Diese konnten hier Bilder sehen, die eine völlig andersgeartete Betrachtung der Landschaft vermittelten, als die an der Akademie in München oder Wien vertretene traditionelle Auffassung war; hier herrschten eine andere Thematik und eine andere Farbwelt, vor allem auf den Bildern von Bastien-Lépage, der schottischen, Glasgower Maler (der sog. Glasgow-Boys), einiger belgischer und holländischer Maler (wie z. B. Courtains, Israëls und die Schule von Den Haag). Zwar hat

Hevesi über die Münchner Ausstellung nicht geschrieben, doch hat er sie gesehen und später des öfteren auf die hier ausgestellten Bilder verwiesen.

Der siebenteilige Bericht über die im März in Wien eröffnete Jubiläums-Ausstellung gibt seine damaligen Ansichten treu wieder und zeugt davon, daß er bereits um diese Zeit dem modernen Formversuchen Interesse und erwartungsvolle Offenheit entgegenbrachte.[11] Der erste Artikel, eine Kette frischer Impressionen »alla prima«, der über seine Eindrücke berichtet, setzt sich eigentlich zum Ziel, Interesse für das Thema zu wecken. Die wertende Auseinandersetzung mit dem einzelnen Gemälde, mit dem Gesehenen erfolgt erst in den übrigen Teilen; diese Arbeitsmethode sollte dann Hevesi sein ganzes Leben lang begleiten. Über wichtige Ausstellungen hat er gewöhnlich fünf- und manchmal achtteilige Artikelserien geschrieben. Der zweite, 1888 erschienene Artikel behandelt ausführlich und geistreich das Porträt der Miss Kate Grant des bereits international bekannten Hubert Herkomers, wobei er auch darauf hinweist, daß die Stärke und das Moderne des Porträts nicht eigentlich in der Abbildung einer schönen Frau liege, sondern in der Verwendung der überraschenden Farbenwirkung des Weiß in Weiß. Es folgt nun ein wohlaufgebauter Gedankengang darüber, daß wir im Zeitalter der »Hellmalerei« leben, mitsamt einer allgemeinverständlichen Erklärung des Begriffs der Hellmalerei und der Bemühung um ihre Akzeptanz durch die Leser.[12] Die Schrift über die Porträts gibt zunächst über dieses Genre bzw. über dessen künstlerische Probleme ein herrliches »Miniaturporträt«. Ausgehend von der eigenartigen doppelten Beschaffenheit des Porträts und der Tatsache, wie sehr die Darstellungsweise zeitgebunden ist, gelangt Hevesi unerwarteterweise zu überraschenden Feststellungen, mit seinen aphoristisch scharfen Sentenzen »schockiert« er seine Leser. Das Porträt hält er für die stabilste bildnerische Gattung, und es entstehen viele gute neue Bilder, wie er schreibt wie »in unserer Zeit, welche künstlerisch fast nur in anderen Zeiten lebt, hervorragende Porträts entstehen, wahre Denkmäler unseres eklektischen Dranges«.[13]

Was eigentlich für ihn das Charakteristische der *modernen* Porträts bedeutete? Sicher sind sie reflektiert, sie historisieren, zugleich aber wollen sie mit irgendeiner besonderen, kraftvollen individuellen Manier unter den ausgestellten Bildern die Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Nun folgt eine tiefgehende, mit kristallklarer Logik aufgebaute Erörterung über die Lage und den Standort des zeitgenössischen Künstlers, darüber, was die Riesenausstellungen, der Kunstmarkt und das ungebildete, zum bloßen Konsumenten gewordene Publikum vom Künstler erwartet, damit dieser etwas »Interessantes« schafft.[14] Da ereignet sich aber etwas Unerwartetes, indem Hevesi das bewunderte Porträt Herkomers als eine Art raffinierte Befriedigung dieses Anspruchs an den Künstler hinstellt.

Es folgt nun eine Reihe meisterhafter Bildanalysen; nach den Porträts von Gussow und F. A. Kaulbach wird Lenbachs Bismarck-Porträt mit dem schwarzen Hut beschrieben. Überall analysiert er ausführlich Art und Weise der Positur, die Farb- und Pinselbehandlung, die Herausarbeitung des Charakters und spart nicht, sofern ihm das berechtigt scheint, mit lobenden Worten; das von Gyula Benczur gemalte repräsentative Porträt von Kálmán Tisza hält Hevesi nachgerade für das beste Porträt der Monarchie. (»Unstreitig gehört dieses Bild zu den besten Porträts, die bisher in der Monarchie gemalt wurden.«) Und dennoch, der Leser hat bereits Verdacht geschöpft, ob denn nicht alles, all diese bravourösen Stücke, dieser oberflächliche Glanz nicht eigentlich nur eine malerische Krisenerscheinung sind, von der der Kritiker am Anfang seines Artikels mit schonungsloser Logik gesprochen hat.

Der vierte Ausstellungsbericht erschien am 1. April und ist eigentlich ein Aprilscherz. Es wird ein beliebtes Publikumsbild, »Ninetta« von Eugen von Blaas, vorgestellt, und zwar in einer neckischen Schrift über das hübsche, mollige, venezianische Modell. Dieses Bild, bereits in einer gefährlichen Nähe zum Kitsch, wollte eigentlich ein schönes, junges, italienisches Bauernmädchen »unsterblich machen«, nun greift Hevesi das Bild mit ironischer Eleganz an, um ihm jeden künstlerischen Wert abzusprechen, zugegeben, diese raffinierte Geste wurde ja nur von wenigen verstanden. — Das zu seinem Glück, denn das Bild wurde in Wien zu einem wahren Kultgegenstand, und der Maler lebte jahrelang von den in zahlreichen Versionen hergestellten Repliken seines Gemäldes.

Die übrigen Analysen über die Jubiläums-Ausstellung befaßten sich ausführlich mit den von Hevesi für wertvoll gehaltenen Bildern, das Mittelmaß erledigte er mit der bloßen Aufzählung der Namen. Für seinen treffsicheren Geschmack spricht die Anführung der von ihm anerkannten

Arbeiten. Von den österreichischen Malern sind das Russ, Schindler, Tina Blau, Olga Wisinger-Florian und Bernatzik (der damals sein Bild »Die Vision des Hl. Bernhard« ausgestellt hat), deren Bilder detailliert besprochen wurden. — Von den Deutschen befaßte sich Hevesi am ausführlichsten mit Menzel, für dessen «Prozession bei Gastein« schwärmte er förmlich. Die meisten ausländischen Werke repräsentierten die Münchner Malerei, sowohl was die Ausstellungen im Künstlerhaus als auch was die internationalen und Jahresausstellungen anbelangte. Deshalb konnte Hevesi die naturalistische und Plein-Air-Malerei der deutschen Künstler in den 80er Jahren anhand der Werke der Münchner Maler für das Wiener Publikum beschreiben. Somit konzentrieren sich seine Feststellungen auf diese künstlerischen Experimente, hatte er ab und zu Vorbehalte, so waren sie gegen diese Werke gerichtet. In der Regel behandelte er die neuen Tendenzen so lange aus einer gewissen Distanz, bis er kein wahres Kunstwerk entdeckt hat; die Tendenzen selbst betrachtete er mit Vorliebe von einer historischen Perspektive aus, als zeitlich begrenzte Modeerscheinungen, die aber unbedingt eine Existenzberechtigung haben. In diesem Artikel[15] werden auch die Impressionisten kurz erwähnt, allein er bleibt uns die Erklärung schuldig, was er eigentlich damit meint, wenn er schreibt die Impressionisten hätten ihre ursprünglichen Vorstellungen geändert.

Mit dem ungarischen Teil der Ausstellung befaßte sich Hevesi mit zärtlicher Sorgfalt und lobte manchmal auch solche Kleinmeister, die seitdem bereits in Vergessenheit geraten sind. Neben den Ungarn behandelt er die polnischen Meister mit eingehendem und teilnahmsvollem Interesse und läßt ihnen sozusagen seinen Beistand angedeihen.

*

Um die Rolle Hevesis innerhalb der Wiener Tageskritik zu sehen, müssen wir seine Tätigkeit mit den Schriften jener zeitgenössischen Feuilletonisten und Kunstschriftsteller vergleichen, die literarische, Theater- und Kunstkritiken geschrieben haben. Selbstverständlich denken wir dabei in erster Linie an die Tagesblätter, an die »Wiener Allgemeine Zeitung«, an die »Presse« und an die »Neue Freie Presse«, die eine wichtige Rolle im Kulturbereich gespielt und eine hohe Auflage gehabt haben.

Im Feuilletonteil dieser Tageszeitungen erschienen die längeren, wichtigen Kritiken über Wiens bedeutsame Kunstereignisse. Dank dem liberalen Charakter der Epoche haben die einzelnen Redakteure eine relativ große Freiheit genossen, sie konnten ihrem persönlichen Geschmack und ihrer individuellen Betrachtungsweise Geltung verschaffen, weshalb die Meinung, wonach ein Kritiker eines offiziellen Blattes konservativ zu sein hat, während ein Kritiker eines liberalen bürgerlichen Blattes progressiv und aufgeschlossen sei, nicht der Wahrheit entspricht. Die Redakteure des Kulturteils der großen Tagesblätter waren vor allem geschickte Journalisten, doch keine Fachleute; es kam nur äußerst selten vor, daß wir unter ihnen einen Kunsthistoriker mit »akademischer« Ausbildung fanden. Solch eine Ausnahme war Albert Ilg,[16] der bei einer imposanten akademischen Karriere ab 1885 Kunstreferent der »Presse« war. In den 70er Jahren schrieb er neben seiner Museumstätigkeit Kritiken als Kunstreferent der »Neuen Freien Presse«. Ilgs kritische Tätigkeit war am Ende der 80er Jahre eine doppelgesichtige, denn während er wichtige theoretische Artikel und Abhandlungen über die angeblich traurige Lage der Kunst in Wien veröffentlichte und z. B. ein neues Wettbewerbsystem auszuarbeiten suchte, verschloß er sich den modernen Stilexperimenten und blieb sein ganzes Leben lang unerschütterlicher Anhänger des Späthistorismus.[17] Dies bekundet sich in einem Vorwort, das er für ein Musterbuch geschrieben hat, in dem die Verwendung von Pflanzenmotiven im Gewerbe gezeigt wird.[18]

Es ist lehrreich, jene Kritiken von Ilg und Hevesi miteinander zu vergleichen, die sie im Frühjahr 1888 über die im Künstlerhaus veranstaltete Jubiläums-Ausstellung geschrieben haben. Diese Ausstellung war eine Huldigung anläßlich der vierzigjährigen Regierungszeit von Kaiser Franz Joseph I. und sollte ursprünglich ein historischer Überblick über die Entwicklung der Kunst in der Monarchie sein. Albert Ilg erhielt den Auftrag, eine wissenschaftliche Konzeption der Ausstellung auszuarbeiten. Im Laufe der Vorbereitungsarbeiten gewann jedoch jene Gruppe innerhalb des Ausstellungskomitees die Oberhand, die für die Präsentierung der zeitgenössischen modernen Kunst kämpfte. Die ausländischen Aussteller brachten ein Riesenmaterial mit, Ilg mußte daher den historischen Teil auf das Minimale, d. h. auf zwei Räume reduzieren, was selbstverständ-

lich kein zusammenhängendes Bild über die vierzigjährige Entwicklung der Kunst in dieser Region vermitteln konnte. Unter den ausländischen Ausstellern dominierte natürlich Deutschland, aber auch die Italiener waren stark vertreten, die spanische Kollektion war auch beachtenswert, die Engländer brachten nur wenige Werke mit, vor allem uninteressante Aquarelle, großes Interesse erregten hingegen die belgischen Künstler, da ihre Kunstauffassung damals als die modernste galt.

Einem bereits seit Jahren in Wien herrschenden Brauch gemäß stellten die Kritiker sämtlicher großer Tagesblätter, so Emil Ranzoni in der »Neuen Freien Presse«, Hevesi im »Fremdenblatt« und Ilg in der »Presse«, die Bilder der Ausstellung in einer Artikelserie vor.

Ranzonis Kritiken können wir ruhig überspringen, da er vom Fach am wenigsten verstanden hat, dessenungeachtet, daß er selber malte. Er begnügt sich hauptsächlich mit der Beschreibung der Bildinhalte, entdeckt er jedoch etwas Wertvolles, so läßt er sich davon begeistern, doch auch in diesem Fall verliert er sich nur in lobenden Beiwörtern. Dagegen bringt Albert Ilg profundes theoretisches Wissen und eine Rigorosität mit, mit welchen er die einzelnen Leistungen beurteilte. In knapp fünf Zeilen wußte auch er die glänzenden malerischen Qualitäten Herkomers zu schätzen. Hevesi und Ilg beurteilten die Früchte der traditionellen historischen und Genremalerei meistens in gleicher Weise, doch in einem wessentlichen Punkt vertraten sie eine divergierende Meinung, und zwar in bezug auf die belgische Malerei. Ilg gab zwar zu, an der belgischen Schule einen der interessantesten Teile der Ausstellung gesehen zu haben, er hielt ihn für den wahren Repräsentanten der zeitgenössischen, modernen, französischen Malerei statt des bescheidenen französischen Teils mit lauter drittrangigen Werken, doch in thematischer Hinsicht hielt er diese Werke noch für unreif und etwas oberflächlich. Die kalte Farbenskala der realistischen Landschaftsmalerei ist für ihn unannehmbar, er greift sie in scharfen, harten Worten an.[19]

Dagegen berichtete Hevesi ausführlich über »die hochinteressanten Stücke«. Besonders eindrucksvoll beschreibt er den »Föhrenwald« von Lamorinière, dieses Bild dürfte wohl ein wichtiger Vorgänger von Klimts dichtem Fichtenwald sein.[20] Nach der Analyse der Landschaften von Franz Courtens und Josef Coosemans, die allem Anschein nach unter dem Einfluß der Schule von Fontainebleau entstanden sein dürften, äußert er sich am Ende seines Artikels in einem sehr positiven Ton, indem er schreibt: »Neben allerlei Verzwicktem und Unmassgeblichem, wie es die moderne Empfindungssucht mit sich bringt, viel Tüchtiges, was nur bei einer fortgesetzten, folgerichtigen Arbeit zu Stande kommt. Die belgische Abtheilung wird Niemand verlassen, ohne angeregt und beschäftigt worden zu sein«.[21]

Wir sehen also, daß bezüglich des belgischen Zweiges der modernen realistischen Landschafts- und Genremalerei ein Meinungsunterschied zwischen den beiden Kritikern geherrscht hat. Noch mehr divergierten ihre Ansichten in bezug auf die Kunst Uhdes. Was Ilg für unvertretbar hielt, daß nämlich der Maler eine biblische Szene in der Gegenwart, zudem noch in einem Arbeitermilieu darstellte, nahm Hevesi als selbstverständlich hin, er warf dem Maler nur dessen formale und stilistische Unzulänglichkeiten vor.[22] Der bereits hier zu beobachtende konservative Standpunkt Ilgs erstarkte nur noch mit der Zeit, um dann in den Kritiken über die nächste internationale Ausstellung 1894 bereits ausgesprochen feindlich gegen jedweden modernen, auf Neuerung bedachten Stilversuch zu sein.[23]

Es ist eine seltsame Tatsache, daß Albert Ilg, der zur literarischen und Kunst-Gesellschaft »Gegen den Strom« gehört und glänzende, problemorientierte kunstsoziologische Studien in der Zeitschrift der Gesellschaft publiziert hat (z. B. Moderne Kunstliebhaberei, Unsere Künstler und die Gesellschaft), sobald er in der Praxis mit kühnen Stilexperimenten konfrontiert wurde, sie sofort heftig angegriffen hat. Wir irren uns vielleicht nicht, wenn wir annehmen, daß Ilg, der Kunsterzieher der Kinder der kaiserlichen Familie, namentlich der Erzherzogin Valerie und des Erzherzogs Franz Ferdinand, eine wesentliche Rolle darin gespielt haben wird, daß der spätere Thronfolger eine solch negative Einstellung zu modernen Stilversuchen gehabt hat. Diese Aversion prägte dann nach 1905 mehr oder minder das Verhältnis des Hofes zu den Mitgliedern des Klimt-Kreises und auch zu Otto Wagner.[24]

In den von uns untersuchten Jahren war Friedrich Panstingl der Kunstkritiker der Wiener Allgemeinen Zeitung, er schrieb unter dem Pseudonym Pernett. Seine redlichen Kritiken mit ihrem reservierten Ton gingen nicht über eine bloße Beschreibung des Themas hinaus, zudem fehlte ihnen jedwedes Flair, mit welchem sie den Leser

zum Kunstgenuß angeregt hätten, diese Kritiken gaben außer bloßen Informationen sonst nichts.

Clemens Sokol war der einzige Journalist, dessen Kritiken mehr als bloße Bilderkataloge waren. Er wurde 1867 in Lemberg geboren, gehörte daher bereits einer jüngeren Generation an, die sich am Ende der 80er Jahre in das kulturelle Leben eingeschaltet und die von den westeuropäischen Stilrichtungen vermittelten Erlebnisse mit gieriger Ungeduld in sich aufgenommen und verarbeitet hat. Erst schrieb er für das Neue Wiener Tagblatt, ab 1893 war er Kunstreferent der Wiener Allgemeinen Zeitung, wo er in dieser Eigenschaft den ziemlich uninteressanten Panstingl ablöste. Er lernte bereits von den großen Pionieren, zu denen auch Hevesi gehört hat. Er arbeitete nicht nur für sein eigenes Tagblatt, sondern auch für die Allgemeine Kunstchronik — sie war ein äußerst informatives, schnell reagierendes Fachblatt für Kunst —, hier veröffentlichte er geistreiche und rigorose, kämpferisch eingestellte Kritiken, in denen er sich unzweideutig an die Seite der Neuerer stellte[25]

Die Allgemeine Kunstchronik war die wichtigste Kunstzeitschrift der Monarchie, sie erschien wöchentlich in Wien und München; außer Fachleuten arbeiteten auch Journalisten für das Blatt, indem sie es mit Berichten, längeren Artikeln und Ausstellungsberichten belieferten. Über die Wiener Internationale Jubiläums-Ausstellung berichtete Dr. Julius von Ludassy des öfteren. Allerdings sind seine Kritiken keine tiefgehenden Analysen, sie sind eher Informationen, ohne werten zu wollen. Die Schriften über die ausländischen Ausstellungen, vor allem in München, stammten meistens schon aus der Feder von Fachleuten. Diese Zeitschrift hat, ähnlich wie die anderen Kunstzeitschriften, z. B. das äußerst niveauvolle Blatt »Die graphischen Künste« (ab 1879), oder »Der Kunstwart«, der ab 1887 in Dresden, sodann ab 1894 in München erschienen war, eine relativ enge Gesellschaftsschicht erreicht und angesprochen, bei der bereits das Interesse für die bildenden Künste vorhanden war.[26]

Somit übernahmen die Kritiker und die Feuilletonisten der Tagesblätter die schwere Aufgabe der Publikumserziehung. Von ihnen hat Ludwig Hevesi die längste Zeit, mit der meisten Folgerichtigkeit und einer ständigen Aufgeschlossenheit für neue Ergebnisse die Rolle eines Dozenten gespielt; er war es, der nicht nur dem Publikum der Kaiserstadt, sondern auch dem deutschsprachigen Bürgertum von Budapest das Sehen beigebracht hat.

Er veröffentlichte zwei Artikel über die Jubiläums Ausstellung 1888 im Pesther Lloyd. Er begann mit der Erklärung der hervorragenden ausländischen Bilder, mit Herkomers Porträt; eigentlich wiederholte er seine Wiener Artikelserie, in einer etwas gekürzten Form, bedauerlicherweise aber ohne die kunstsoziologische Probleme erörternden Exkurse. Für das Budapester Publikum spricht er ausführlicher über die Bilder der ungarischen Künstler, allein er lobt sie auch weniger — vielleicht aus didaktischer Überlegung?

In diesem Jahr gedacht er noch eines beachtenswerten Ereignisses, und zwar der Eröffnung des Neuen Burgtheaters, wobei er extra über die Deckengemälde der beiden Klimt-Brüder bzw. Matsch' schreibt. Über die Münchner Jubiläums-Ausstellung veröffentlichten um diese Zeit übrigens Walter Paetow, Adolf Ágai und Arthur Achleitner begeisterte Kritiken.[27]

Die ideale Form der Landschaftsmalerei bei Hevesi

Das Jahr 1889

Im Jahr der Pariser Weltausstellung ist Hevesi wahrscheinlich viel gereist. In diesem Jahr publizierte er im Pesther Lloyd besonders viel, auch außerhalb der Feuilletonserie »Wiener Brief«, mit dem er sich zu Beginn des Frühjahrs jede zweite Woche meldet, er veröffentlichte viele Reisebeschreibungen über seine vorjährige Reise in England, den Niederlanden und in Deutschland.

Von seinen Kunstkritiken sind einige von besonderer Wichtigkeit, so z. B. zwei Berichte über die XVIII. Wiener Jahresausstellung, in denen die Malerei von Robert Russ und mehr noch von Emil J. Schindler sehr eingehend analysiert wird; wichtig sind außerdem die beiden Pettenkofen-Studien, der Frühjahrsnekrolog und ein Artikel über die Gedenkausstellung im Dezember.

Hevesi beurteilte die Wiener Jahresausstellung im Frühjahr sehr positiv, vor allem wegen der neuen Ergebnisse der Landschaftsmalerei. Besonders Schindlers neue Gemälde haben ihn überrascht, diese neuen »optischen Versuche« (»er schien geboren, um Versuche zu machen, 4 Bilder davon drei reine Versuche der Optik«), schreibt er über die Bilder von der Meeresküste bei Ragusa. Eines der vier Bilder gefällt ihm aber nicht; er beweist anhand einer detaillierten formalen Analyse, weshalb nicht.[28] Er wird nicht milder, wenn er ein



Abb. 2. August Pettenkofen: Der Kuß II. Wien, Österreichische Galerie

Werk entdeckt, das neben Fehlern in künstlerischer Hinsicht auch geschmackliche aufweist: so verreißt er z. B. Die hl. Cäcilia von Adolf Hirschl mit großem Kunstverständnis. Viel Anerkennung wird aber dem tschechischen Künstler Chitussi zuteil (Plateau von Belle-Croix), in dem er einen Corot-Nachfolger, einen »begabten Stimmungsfinder« sieht.

Über dieselbe Ausstellung schreibt er im Fremdenblatt eine fünfteilige Artikelserie und befaßt sich sogar mit den zur Zeit hier fehlenden Künstlern, so z. B. mit Bernatzik, den er für ein großes

Talent hält. Schon hier analysiert er ausführlich einige Arbeiten von Pettenkofen, der kurz vor der Eröffnung der Ausstellung gestorben war.

Pettenkofen war einer der größten »Lieblinge« von Hevesi. Wir irren uns vielleicht nicht, wenn wir das Gefühl haben, daß Pettenkofen einer jener Meister gewesen ist, derentwegen Hevesi Kritiker geworden ist, und seine Schwärmerei für Pettenkofens Malerei machte ihn zum Anhänger und Förderer der Plein-Air-Malerei. Er hat sich ständig um das Schicksal der von Pettenkofen geleiteten Szolnoker Schule gekümmert, er vergaß selbst das nicht, wenn ein Maler eine noch so kurze Zeit zu dieser Schule gehört hat, und darum wußte er den Maler hochzuschätzen (wie z. B. im Fall von Leopold Müller oder Romako). Hevesi widmete 1889 vier lange Essays, die bereits das Gewicht einer Abhandlung hatten, der Kunst Pettenkofens, der übrigens ein in sich gekehrter, fast unnahbarer Mensch gewesen sein soll.[29] Von ihnen ist die im Dezember im Pesther Lloyd veröffentlichte die gründlichste und umfassendste Schrift. Ausführlich behandelt er darin die künstlerische Laufbahn und den Werdegang Pettenkofens und stellt durch die Analyse kleiner Meisterwerke, Aquarelle sieben Stationen innerhalb der Stilentwicklung des Künstlers fest. Der Text enthält eine Anzahl von Informationen über das zeitgenössische (und frühere) Kunstsammelwesen sowie über die verschiedenen Stadien der Wiener Malerei, der Genre- und Porträtmalerei. Da der Aufsatz für Budapest geschrieben worden war, steht am Ende eine seltsame »Coda«, indem er den häufigen Stilwechsel Pettenkofens und die Tatsache, daß er ein großer »Lichtmaler« geworden ist, auf die ungarische Landschaft, auf die atmosphärischen und Lichteffekte der Großen Ungarischen Tiefebene (Alföld) zurückführt. In der künstlerischen Fixierung dieser Licht- und Farbeffekte sieht Hevesi die Zukunft der ungarischen Kunst. Er schreibt: »In dieser Richtung liegt auch die künstlerische Zukunft Ungarns«.[30]

Den Leser von heute wird diese Schlußfolgerung vielleicht zunächst überraschen, doch studiert er Hevesis Untersuchungen über die Landschaftsmalerei, so wird ihm klarwerden, daß Hevesi — zumindest bis zur Mitte der 90er Jahre — die künstlerische Leistung sämtlicher Richtungen und Schulen der Landschaftsmalerei danach beurteilt hat, wie treu, zugleich aber auch poetisch die Maler die Landschaft ihrer engeren Heimat, mitsamt ihrem bestimmenden Charakter, auf der Leinwand festhalten konnten. Hevesi verlangte sogar eine treue Wiedergabe der Wetterverhältnisse: Nebel, Dunst, nördlichen Sonnenstrahl mit seinen langen Schatten. Fast könnte man schon von einem bildnerischen Positivismus reden; glückte dann dem Maler eine maximale Annäherung an das Ideal, so blieb sein Lob auch nicht aus.

Hevesi setzte sich auch für solch seltsame, modernen Landschaftsmaler ein, die seine Zeitgenossen noch nicht akzeptieren konnten, so z. B. für die Vertreter der belgischen und holländischen Landschaftsmalerei, wie Mesdag, Courtens, u. a. Weil er aber Europa kreuz und quer bereist hatte und die Landschaften für ihn ein dem Kunstgenuß ähnliches kathartisches Erlebnis bedeutet haben (wie dies aus seinen Reisebeschreibungen hervorgeht), konnte er die Farben, die Lichter, die Plastik und den Charakter, kurzum die »Seele« je einer Landschaft unglaublich wirkungsvoll beschreiben. Er konnte so viel Schulen der Landschaftsmalerei annehmen, so viel Landschaften er kannte. Bedingung war die treue Wiedergabe der Individualität der Landschaft.

Es gab Meister, die dieses Ideal für Hevesi verkörpert haben, da war Pettenkofen, da war Schindler in seinen letzten Jahren, da war bis zu einem gewissen Grad auch der Deutsche Oswald Achenbach, auch Böcklin und Courtens in ihren besten Werken, aber auch Carl Moll.

Bei denjenigen Meistern, die egentlich keine par excellence Landschaftsmaler waren, untersuchte er stets das Problem, wie sie je ein Landschaftsdetail ausführten (z. B. Uhde, Böcklin).

Eine der interessantesten Schriften über die möglichen Wege der zeitgenössischen Landschaftsmalerei ist die »Revolution in der Landschaft«[31] von 1891.

Mit scharfem Blick stellt er fest, daß der Naturalismus die Landschaftsmalerei selbst in der Themenwahl beeinflußt hat, indem selbst das Stoppelfeld Modell sein will. Er überblickt kurz die Metamorphose der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert, um dann die Werkstattsgeheimnisse Oswald Achenbachs aufzudecken, der — nach eigener Aussage — eine willkürliche und kühne Farbkomposition auf die Leinwand trägt und sie anschließend in eine wahre Landschaft verwandelt, je nachdem, was für Landschafts-Assoziationen in ihm die amorphen Farbflecke hervorrufen. Im zweiten Teil des Artikels behandelt er die zähe Plein-Air-Methode des norddeutschen (Seeland-



Abb. 3. Emil Jakob Schindler: Motiv aus der Prater-Kricau Wien. Österreichische Galerie

schafts-) Malers Hans von Bartels, der wochenlang an einer »Brandung des Nordmeers« arbeitet. In Bartels sieht Hevesi den klassischen Fall eines Landschaftsmalers, der sich auf ein einziges Motiv spezialisiert hat, ihm gegenüber gibt es wiederum andere Spezialisten, die eine »ganze Landschaft« malen, ohne einzelne Details sonderlich auszuführen, wie z. B. Franz Courtens, dessen »Goldenen Regen«, einen herbstlichen Waldweg Hevesi ausführlich analysiert.[32] Am Ende des Artikels befaßt er sich mit dem Bild »Frau mit Ziege« von Max Liebermann sowie mit einigen Landschaftsbildern des schottischen Landschaftsmalers John R. Reid,[33] der heute zwar weniger bekannt ist, dafür aber in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts internationalen Erfolg gehabt hat. Hevesi vergleicht die schrillen Komplementärfarben Reids mit dem herrlichen Blau und den »ummöglichen Mythologiefarben Böcklins, um beide als »Farbenromantiker« einzustufen (freilich »jeder in seiner Art«). Er zieht die Schlußfolgerung, daß die neuen, modernen »Wahrheitsmaler«, denen eine treue Wiedergabe des Gesehenen vorschwebt, genau so selektieren wie die alten.[34]

Dieses geistreiche Verfahren beleuchtet eigentlich die Grundhaltung Hevesis als Mensch und Kritiker. Er findet den grundlegend gemeinsamen, vielleicht auch tiefer liegenden und manchmal auch verborgenen Zug in den scheinbar größten Gegensätzen. An der sich ständig verändernden Bewegung der Oberfläche wird der Takt eines größeren Rhythmus transparent. Für ihn ist die Reihe nacheinander eintreffender Ereignisse letzten Endes ein organischer, ausgeglichener Entwicklungsprozeß. Mit der Herausstellung gemeinsamer Züge will er aber keinesfalls den Wert der Einzelleistungen bezweifeln, zumal das an und für sich bestehende Kunstwerk für Hevesi der Archimedische Punkt ist. Dadurch aber, daß er das Ergebnis täglicher Auseinandersetzungen im Rahmen großer historischer Prozesse sieht und begreift, weiß er alles Negative und Dramatische zu entfernen. Diese geistige Grundhaltung unterscheidet Hevesi von jenen jüngeren Kritikern, die

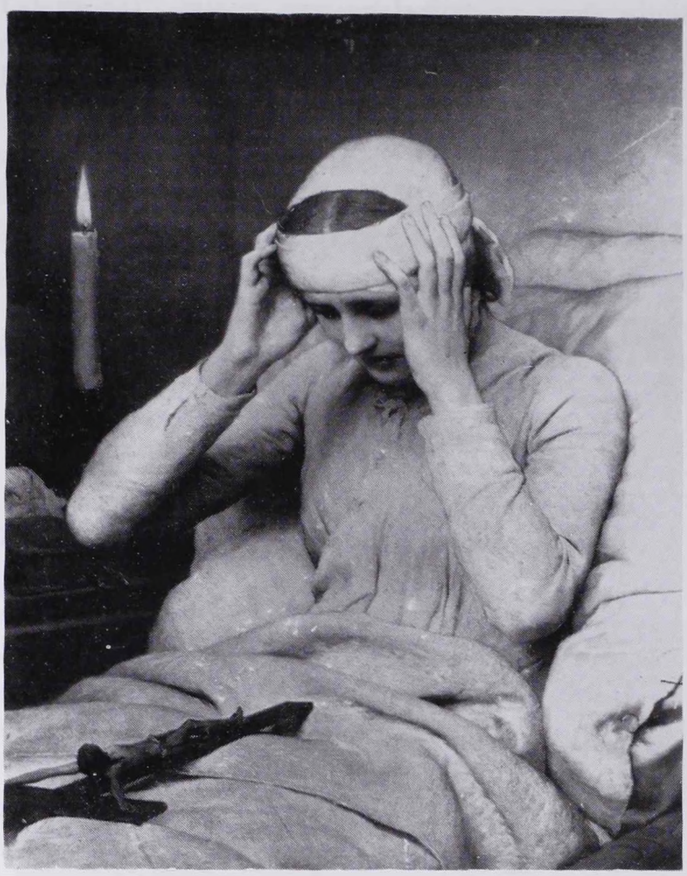


Abb. 4. Gabriel Max. Die ekstatische Jungfrau Katharina Emmerich. 1885. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Anfang der 90er Jahre sich ins Kunstleben Wiens eingeschaltet haben, um es sofort in einen geistigen Kriegsschauplatz zu verwandeln.

Hevesi und die Kritiker des Jungen Wien

Nicht nur der Anfang der 1880er Jahre, sondern auch der 1890er Jahre wird für eine Dornröschen-Periode der Wiener Kunst gehalten, für die Zeit belangloser Ereignisse, in der kleine Lokalausstellungen vergebens versucht haben, die Kauflust des Publikums zu erregen, in der künstlerische Unzulänglichkeit und längst veralterte Schemata sich des Kunsthandels bemächtigt haben und Wien nichts davon gemerkt hat, daß jene französischen Großmeister bereits an ihren letzten Hauptwerken arbeiteten, die dann im zwanzigsten Jahrhundert als Maßstab gegenüber der Kunstproduktion des übrigen Europas gegolten haben.

Dieses schematische Bild gerät aber sofort ins Wanken, wenn wir einige Ausstellungskritiker durchblättern, vor allem die von Hevesi geschriebenen, die sozusagen Leben in die erstarrte Szene bringen. Es stellt sich nämlich heraus, daß die Wiener 1889 viele gute Böcklin-Bilder sehen konnten und einige beunruhigend seltsame Gemälde von Gabriel Max.[35] Außer der schönen Pettenkofen-Gedenkausstellung, auf der 270 Bilder des Meisters, hauptsächlich aus Privatsammlungen zu sehen waren, erinnerte das wandgroße historische Tableau »Die Flagellanten« des aus Amerika stammenden Münchner Malers Karl Marr an die Schule von Piloty. Im April stellte sich »Der Salon der Zurückgewiesenen« im »brettenen Stegreifhaus« der Eislaufbahn mit 153 Werken vor.[36]

Im Januar kam ein Hauptwerk von Makart, »Triumph der Ariadne«, aus einer schottischen Privatsammlung nach Wien zurück; für die Jubiläums-Ausstellung bat man noch vergebens um das Gemälde.[37] Die Stärke der Jahresausstellung war die Plastik: Der große böhmische Bildhauer Josef Myslbek stellte einen ergreifenden gekreuzigten Christus, und Tilgner einige herrliche Büsten, u. a. eine Hanslick-Büste aus.[38] Im Sommer 1890 sah man im Künstlerhaus die Königswarter-Sammlung, über die Hevesi wie folgt schrieb: »Vielseitiger Geschmack eines hochmodernen Eklektikers«.[39] Zu den modernen Schätzen der Sammlung gehörten einige deutsche Kleinmeister, wie Seitz, Spitzweg, ferner 19 Bilder von Rudolf Alt und ein früher Pettenkofen, außerdem Werke von Horace Vernet und ein Diaz-Gemälde. Dieser Ausstellung folgte eine ausgezeichnete Auswahl aus der fürstlich Liechtenstein'schen Sammlung mit zwei Arbeiten von Meissonier, Meisterwerken der besten Wiener Biedermeier-Maler, die Hevesi ermöglicht haben, darauf hinzuweisen, daß die »älteste Wiener Malerei«, besonders aber Waldmüller die Plein-Air-Malerei entdeckt hat: »eine Freilichtmalerei ehe noch irgend jemand in Paris daran dachte«.[40]

Als Weihnachtsgeschenk bekam das Wiener Publikum 12 Uhde-Gemälde zu sehen.[41]

Hevesi würdigte die Bilder des Meisters in einem längeren, liebevoll geschriebenen Artikel und analysierte ausführlich jene Richtung der Malerei, die dieser viel umstrittene Künstler vertreten hat.[42]

Das Jahr 1891 war besonders reich an vortrefflichen Ereignissen, die XX. Jahresausstellung brachte eine Schau der jüngsten Meisterwerke der österreichischen Landschaftsmalerei. Neben Robert Ruß, Rudolf Ribarz, Carl Moll und Rudolf Alt, bedeuteten die Bilder Emil J. Schindlers den



Abb. 5. Fritz von Uhde: Schwerer Gang. Um 1890, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

größten künstlerischen Fortschritt auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei für Hevesi. Sie eroberten das Herz des Kritikers ein für allemal, da er eine besondere Neigung zu melancholischen Stimmungslandschaften hatte. Er widmet Schindlers Gemälde »Pax« eine lange und poetische Analyse; das Bild stellt einen dalmatinischen Friedhof dar, der freilich kein treues Abbild eines in der Wirklichkeit existierenden Gottesackers ist, sondern — wie das berühmte Böcklin'sche Bild »Toteninsel« — vielmehr das Idealbild des deutschen Spätromantizismus von einer Ruhestätte der Toten vermittelt, irgendwo unten im Süden, im Kreuzpunkt der heidnischen und christlichen Kultur, verlassen, geheimnisvoll und melancholisch.

Der Kritiker, der die humanistischen Werte der europäischen Kultur für so wichtig gehalten hatte und in den neuen künstlerischen Versuchen nicht nur das Neue, sondern auch die organische Forsetzung der Werte der Vergangenheit gesucht hatte, schrieb enthusiastisch über Schindlers Bild (für uns ist es allerdings, selbst im Kontext seiner Zeitgenossen, keinesfalls modern). Hevesi schreibt: »Er beweist uns dadurch, dass auch die modernste Malerei ihre historische Landschaft hat. Denn bei allem Inhalt und aller Charakteristik sind Schindler's Mittel ganz moderne. Er ist der feinfühligste Stimmungsforscher, den wir haben, und besitzt eine ganz persönliche Ausdrucksweise«.[43]

Hier finden wir einen wesentlichen Bestandteil von Hevesis Begriff der »Moderne«. Nach ihm müsse in der modernen Kunst die künstlerische Subjektivität unbedingt zum Tragen kommen, und eine moderne Landschaft müsse irgendein Stimmungselement aufweisen. — Wir irren uns vielleicht nicht, wenn wir dieses Phänomen mit der Hinwendung zur Psychologie verknüpfen, die in der Kultur der Zeit eine wachsende Rolle gespielt hat. Denn auch die Landschaftsbetrachtung und

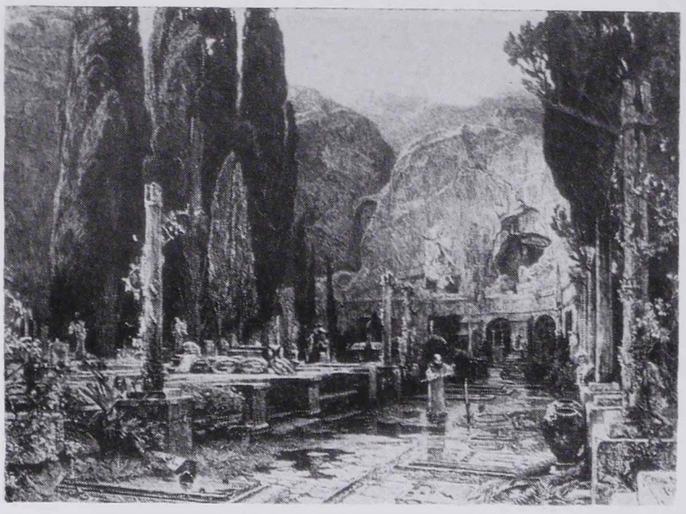


Abb. 6. Emil Jakob Schindler: Pax. 1891. Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

das Landschaftsideal Hevesis erweitert sich Anfang der 90er Jahre dadurch, daß er an die frühere, in maximaler Weise topographische und auch mit atmosphärischen Erscheinungen rechnende künstlerische »Objektivität« auch das Element der Subjektivität anschließt, deren Bedeutung auch für ihn immer mehr zunimmt.

Bereits früher hat er die deutsche Malerei der Spätromantiker, die Kunst der »Deutsch-Römer«, Böcklins, Feuerbachs u. a. hochgeschätzt, seine Bewunderung für sie nimmt aber jetzt erheblich zu. Mit seinen »einfühlenden« Bildanalysen bereitet er seine Leser auf die Rezeption der poetisch ahnungsvollen, nur angedeutete Stimmungen und Gefühle darstellenden Richtung der symbolistischen Malerei vor.[44]

Sonderverdienst dieser Frühjahrsausstellung war, daß jetzt dem Publikum — im Unterschied zur bisherigen Praxis — auch ein großes und bedeutsames ausländisches Material vorgestellt wurde. Es handelte sich freilich nicht um die »Landsleute in München« (also um die in München lebenden Bürger der Monarchie), sondern um Meister aus Düsseldorf und Karlsruhe und auch aus den Niederlanden, unter ihnen um einige Gemälde von Israëls. Dieser Altmeister aus Den Haag gehörte zwar nicht zu den Lieblingsmalern von Hevesi, doch ungeachtet dessen schrieb Hevesi stets anerkennend über ihn, zumal er um Israëls wesentlichen Einfluß wußte, den dieser auch unter anderem auf einen Liebermann oder Uhde ausgeübt hatte. Hevesis Mißbehagen läßt sich vielleicht auf die trostlose Melancholie des damals äußerst populären Malers zurückführen, die der Kritiker vielleicht etwas maniriert empfand. Seine Meinung faßte er kurz und gedrungen zusammen: »Es steckt in ihm etwas von einem kalten Rembrandt«.[45]

Bezüglich des deutschen Materials der Ausstellung widmete er den größten Raum Uhdes »Dort ist die Herberge«[46] (Schwerer Gang). Dieses Bild dominiert auch in dem für den Pesther Lloyd geschriebenen Artikel und ist zweifelsohne eine der am meisten poetischen Bildanalysen von Hevesi.[47]

Dieses Jahr schrieb er noch eine Anzahl von Artikeln über die Wiener Ausstellungen, doch ihre Analyse würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen. Eine interessante Tatsache soll aber nicht unerwähnt bleiben: Um diese Zeit werden im Pesther Lloyd fast sämtliche größeren Kunstausstellungen im Ausland besprochen (in der Regel werden die Berichte ausländischer Journalisten übernommen), während im Fremdenblatt vorläufig nur die Wiener Ausstellungen zur Sprache gebracht werden.

Das Jahr 1892

Die Jahresausstellung wurde im Künstlerhaus auch diesmal unter wesentlicher ausländischer Teilnahme veranstaltet. Als ob Schindler Flügel bekommen hätte vom vorjährigen Erfolg seiner Bilder, denn diesmal stellte er 16 Bilder aus. Hevesi reagiert auf die Ausstellung mit einer langen, ausführlichen Analyse (die auch die winzigsten technischen Details behandelt) und bezeichnet das künstlerische Schaffen des Jahres als notwendige Stationen einer genialen künstlerischen Entwicklung. Die Bilder sind diesmal poetisch-realistische Porträts österreichischer Landschaften (»Auf der Landstrasse«, »Kartoffelernte«, »Winteranfang«, usw.).[48] Schindler »ist ohne Frage der grösste Stimmungslyriker, welchen Österreich hervorgebracht hat«, schreibt Hevesi und äußert sich anerkennend über Schindlers Haltung, ständig auf der Suche nach neuen Lösungen zu sein, ohne sich dabei zu wiederholen.

Die Liste der ausländischen Aussteller 1892 war imposant: Lenbach, Kaulbach, Tissot, Boldini und Dagnan-Bouveret, ferner ein schottischer Landschaftsmaler John R. Reid. Letzterer stellte sich bereits ein Jahr früher in Wien vor; seine mit frischen reinen Farben gemalten schrillen Bilder lobte Hevesi bereits damals (s.: »Revolution der Landschaft«).[49] Die Präsenz der ausländischen Bilder verdankte aber das Künstlerhaus nur in wenigen Fällen einem persönlichen Kontakt mit

dem Künstler, denn gewöhnlich wurden jene französischen, englischen usw. modernen Werke mit einer ein- bis zweijährigen Verspätung in der Kaiserstadt ausgestellt, die der Staat Bayern aus der Kollektion der Münchner internationalen Ausstellungen gekauft hat und die dann von der »Königlichen Pinakothek in München« den Österreichern zur Verfügung gestellt wurden.[50] Das bedeutet, daß das Künstlerhaus bei weitem keine so guten internationalen Kontakte hatte wie die Münchner Künstlergenossenschaft bzw. daß die Kunstförderung in Bayern viel offener und weitblickender war als in Österreich. Immer häufiger erwähnt Hevesi von dieser Zeit an das Münchner Beispiel und will Staat und Publikum gleicherweise zum Kauf von Kunstwerken anhalten. Im Falle einer einzigen ausländischen Malerschule erreicht er auch das gewünschte Ergebnis (obgleich er nicht gerade diese Richtung für erstklassig hält), nämlich im Falle einiger spanischer Maler, wie Francisco de Pradilla, José Villegas u. a., die heute bereits zumeist in Vergessenheit geraten sind. Sie malten spanische oder italienische kleinformatige Genrebilder mit erregend exotischem Thema in einem fast schon fotographisch präzisen und trockenen Stil, gleichsam als »Meissonier-Zöglinge«.

Auf dieser Jahresausstellung wurden auch Bilder von Theodor Hörmann ausgestellt. Hevesi besprach sie damals in fünf Zeilen und fand noch wenig Lobenswertes an ihnen.[51]

Im Jahr 1892 betätigte sich Hevesi vielleicht am aktivsten als Kunstschriftsteller; in seinen zahlreichen Artikeln setzte er sich aber auch immer eingehender mit der aktuellen Kulturpolitik auseinander. In diesem Zusammenhang erwähnen wir besonders zwei seiner kritischen Artikel: Den Anlaß zum ersten gab das neu eröffnete Kunsthistorische Museum, den zweiten schrieb Hevesi anläßlich der 200. Wiederkehr der Gründung der Akademie der bildenden Künste,[52] wobei er über die angesehene, aber etwas dünkelhafte und selbstgefällige Institution schreibt: »Da wird die Erziehung zum Drill, die Belehrung zur Abrichtung, der Professor zum Beamten, der Künstler zum Handwerker.[53] — Dieser Ton ist äußerst ungewöhnlich bei ihm, fast denkt man schon an eine dramatische Veränderung bei ihm, der bis dahin objektiv und höflich über offizielle Ereignisse berichtet hat. Er plädiert für Reformen und schreibt: »Wir meinen eine weitgehende Lehr- und Lernfreiheit«. Er möchte solche Künstler als Professoren sehen, die wirklich begabte Lehrer sind, zugleich aber auch offene, aufgeschlossene, moderne Künstler bleiben, z. B. wie Schindler. — Die Möglichkeit wurde von offizieller Seite versäumt, denn der Künstler starb im Sommer des Jahres, ohne jemals an der Akademie unterrichtet zu haben.

Eines der sich langsam akkumulierenden Ereignisse des Jahres 1892, das Hevesi am Ende sozusagen radikalisiert hat, war das Gefühl, vergeblich für die Anerkennung Schindlers in den vergangenen Jahren gekämpft zu haben, denn weder die offizielle Kunstpolitik, noch das Publikum haben die künstlerische Größe Schindlers anerkannt, der kaum seine Bilder verkaufen konnte. In seinem schönen Nachruf auf ihn[54] und in einer Besprechung der Retrospektive des Künstlers[55] äußerte sich Hevesi durchaus anerkennend über Schindler und nützte auch später jede Gelegenheit, um dem Publikum beizubringen, daß »Emil Schindler die fruchtbahrste und persönlichste malerische Schöpferkraft Wiens war«.

1892 war das Gründungsjahr der Münchner Secession; im Sommer wurde eine äußerst interessante internationale Ausstellung im Münchner Glaspalast veranstaltet. Hevesi wird sie gewiß gründlich studiert haben, denn von dieser Zeit an führte er diese Ausstellung als Beispiel und Vorbild anläßlich seiner Auseinandersetzungen mit den Wiener lokalen Verhältnissen des öfteren an. Einer seiner interessantesten kunstpolitischen Artikel schaltet sich in die Pressediskussion über die nicht gerade gelungene erste Ausstellung des Kunsthistorischen Museums ein, begeistert, plädiert er für die Gründung einer modernen Gemäldesammlung im Belvedere.[56]

Dieser Artikel bildete den Auftakt jenes langen und erst sehr spät Früchte bringenden Kampfes, den die die moderne österreichische Kunst schaffenden Meister und die als ihre Kampfgenossen geltenden Kritiker für die Gründung der Modernen Galerie ausgetragen haben. Als Vorbild galt ihnen das Musèe du Luxembourg in Paris, in dem der französische Staat die besten zeitgenössischen Werke, zumindest aber die für die besten gehaltenen gesammelt hat. Die Tatsache, daß Hevesi bereits seit 1892, also eine geraume Zeit vor der Gründung der Secession, ein konsequenter Kampfgefährte der modern Eingestellten war, beweist an und für sich, daß er nicht nur ein reflektierender Chronist der künstlerischen Erneuerung Wiens war. Er wurde nicht nur unter dem Einfluß Her-



Abb. 7. Emil Jakob Schindler: Februarstimmung. 1884

mann Bahrs und des Jungen Wien zum Anhänger und Verfechter der neuen modernen Kunstbestrebungen, denn seiner Kunstbetrachtung haftete bereits auch ursprünglich eine Aufgeschlossenheit gegenüber allem, was neu ist, an. Vielleicht gerade deshalb, weil Hevesi nicht an einer Universität kunstgeschichtliche Studien betrieben hatte, beurteilte er das künstlerische Schaffen nicht nach den starren Forderungen irgendeines normativen ästhetischen Systems oder eines historischen Stilideals, sondern befaßte sich mit den jüngsten Produkten der Jahresausstellungen unvoreingenommen und in einer analytischen Weise. Wie wir gesehen haben, behandelte er bereits in seinen vor 1892 geschriebenen Kritiken ausführlich die modernen Bestrebungen und schätzte die gelungenen, in ästhetischer Hinsicht überzeugenden Kunstwerke hoch ein. Zwar nahm er nicht alles, nicht jeden Versuch, der sich unter der Parole der Moderne meldet, an, denn er selektierte stets nach der künstlerischen Qualität. Er setzt sich nicht für einen einzigen neuen Stil ein und wird auch nicht zum geistigen Führer einer Richtung (unseres Erachtens ist er auch später, während der Kämpfe

um die Secession keine ausschließliche kritische Stütze des Klimt-Kreises). Er vermag die Betrachtungsweise der deutschen realistischen Malerei, der Plein-Air-Malerei und des Symbolismus gleichzeitig zu akzeptieren, ohne ihnen Ausschließlichkeit beizumessen. Dieser tolerante ästhetische Pluralismus ist der Schlüssel zu seinem gesamten Lebenswerk als Kritiker. Dem Experimentieren, der permanenten Erneuerung läßt er freien Lauf, das Werk aber, als autonome Welt, unabhängig von seiner Entstehungsgeschichte, ja auch von seinem Urheber, wird mit der strengsten Rigorosität nach seinen eigenen Formgesetzen rein vom Malerischen her beurteilt.

Hevesi war ein offener Geist, mit weitem Horizont und profundem Wissen, außerdem verfügte er über ein Einfühlungsvermögen sondergleichen in Sachen Kunst; er vermochte Formwelt, künstlerische Absicht und den geistig-emotionalen Gehalt eines Kunstwerkes in all seinen Einzelheiten zu begreifen, um dann das Kunstwerk selbst in seinen Kritiken gleichsam neue entstehen zu lassen. Somit wird die schöpferische Aufnahme je eines Kunstwerkes eigentlich zu einer Form der Kreativität; Hevesis Feuilletons sind selbst literarische Meisterwerke.

Gewiß freute sich das Junge Wien, in Hevesi einen Verbündeten gefunden zu haben. Man sah in ihm einen angesehenen, verehrten, anerkannten väterlichen Freund, dessen Einfluß zwar nicht uneingeschränkt, doch trotzdem wesentlich war. Wie dieses Zueinander-Finden stattfand, wurde bisher noch nicht genau ermittelt, man kann da nur mit Annahmen operieren. Hevesi wird Hermann Bahr und seinen Kreis wahrscheinlich im Laufe seiner Tätigkeit als Theaterkritiker kennengelernt haben. — Von der Mitte der 80er Jahre an schrieb er nur über wichtige Theaterpremieren Kritiken, wobei ihm sein Geschmack half, wahre Werte auszusondern. Außer den Klassikern schrieb er nur über Bühnenstücke von Ibsen und Hauptmann, später auch von Schnitzler. Vielleicht läßt sich die Tatsache, daß er in dem von uns behandelten Zeitraum über kein Stück von Hermann Bahr geschrieben hat, auf diese rigorose Einstellung zurückführen.

Eine noch so skizzenhafte Erörterung von Hevesis Theaterkritiken würde den Rahmen dieser Abhandlung sprengen, es stellte sich aber heraus, daß auch diese Schriften viele philosophische Gedankengänge und Reflexionen über die gerade aktuellen »Ismen« enthalten. Es ist bewundernswert, wie sensibel er die Wandlung der Weltanschauung am Ende der 80er Jahre registriert, als das naturalistische Drama sich in eine symbolisches Spiel verwandelt. Gerade diese Metamorphose der Weltanschauung von einem naturalistisch-realistisch fundierten Weltbild in eine symbolische, die sich nach mystischen Korrespondenzen sehnt und einen viel größeren Spielraum für die schöpferische Phantasie auch in der Welt der Malerei fordert, ist der Faden der Ariadne, an Hand dessen er die Wandlung des Kunstwollens in der Wiener Malerei der 90er Jahre verfolgt. Hevesi hat diese Wandlung im ästhetischen Denken der Zeit selbst durchgemacht. Bei ihm aber — in seinen Kritiken von Bildern — ist diese Verschiebung von Werturteilen so elegant und stufenartig abgestimmt, daß es nicht so auffällig ist wie bei den Kritikern des »Jung-Wien«-Kreises.

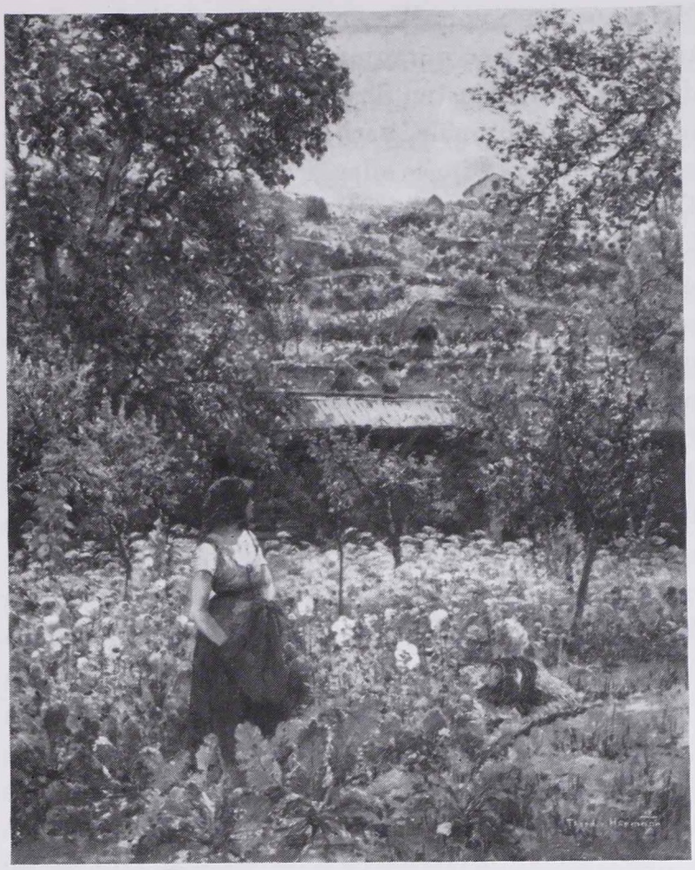


Abb. 8. Theodor Hörmann: Mädchen im Mohn. Wien, Österreichische Galerie

Dem im rationalen Weltbild aufgewachsenen Kritiker, der bis dahin mit seinen Arbeiten dieses Weltbild weitergepflogen hatte, mußten die nach Mystizismus und Irrationalität tendierenden Kunstwerke am Anfang schwer akzeptabel erscheinen. In der Dichtung (z. B. Maeterlinck) oder in den poetischen Dramen (z. B. Ibsen) war diese

Metamorphose vom Wesen der künstlerischen Gattung her leichter mitzumachen als in der Malerei, die sich am wenigsten für neue mystische Sinnesinhalte und irrationale, verborgene Zusammenhänge verschiedener Dinge oder Phänomene darbietet. Das erste symbolistische Gemälde, mit dem Hevesi konfrontiert wurde, waren Bilder von Khnopff und die Werke der Pariser »Rose-et-Croix«-Gesellschaft. Sie regten ihn zu ironischen Interpretationen an — was die künstlerischen Errungenschaften mancher dieser Meister betrifft, auch mit Recht. Hevesis gesunder Humor meldete sich sofort, wo die Versuche der Darstellung mystisch—okkulter Inhalte zu peinlich dissonanten Geschmacksverwirrungen führten. Doch als sich die besten Repräsentanten des malerischen Symbolismus wie Khnopff oder Stuck mit ausgereiften Werken zu Wort meldeten, akzeptierte Hevesi ihre gelungenen Werke sofort. Sein wichtigstes künstlerisches Kriterium für die Anerkennung eines Schaffens war der undefinierbare Wert der künstlerischen Überzeugungskraft.

Bei seinen Bildanalysen verzichtet Hevesi in den meisten Fällen auf eine strenge, abstrakte Fundierung ästhetischer Theorien — ganz im Gegensatz zu Hermann Bahr, für den ein Kunstwerk stets eine Illustration der Theorie ist. Hevesi ist Anhänger der »induktiven Methode« und nähert sich dem Werk fast demütig. Er schreibt: »Das theoretische System ist nichts, die starke malerische Persönlichkeit Alles«.[57] Auch deshalb konnte jene Generation, die ihn persönlich nicht mehr gekannt hatte, der Meinung sein, er habe erst über Anregung der jungen Generation der 90er Jahre zum »Verständnis« und zur Unterstützung der Secession gefunden. Demgegenüber vertreten wir die Ansicht, daß er selbständig zur Erkenntnis gelangte, die europäische Kultur befinde sich in einer Krise und müsse sich erneuern. Hevesi war noch ein Vertreter der alten Welt, er bekannte sich noch zu deren Weltordnung, dank seiner Problemempfindlichkeit und seinem offenen Intellekt sah er aber die Dinge klar, erkannte die Tiefe der Krise und die Unaufschiebbarkeit einer Veränderung. Daher wurde er einer der Förderer der neuen Wertordnung, zumindest im künstlerischen Leben Wiens.

Was er über seinen Budapester Kollegen und Freund Adolf Silberstein geschrieben hat, trifft auf ihn selbst vielleicht noch mehr zu: »Glücklicherweise ist unsere Zeit reich an Tod und Leben. Eine Kultur liegt in den vorletzten Zügen und eine neue will geboren werden. Auf solcher umstürmten Grenzscheide zu stehen, ist für den kritischen Kopf eine Lust; er darf sich alles gönnen, selbst die Ahnung, das Wagnis und den Versuch.«[58]

Gierig nahm er die neue Literatur in sich auf, er reiste ständig, um neue und aber neue Ausstellungen zu besichtigen, die über die jüngsten Tendenzen informiert haben. (Über seine Reiselust schreibt er öfters in seinem nur bruchstückhaft erhalten gebliebenen Briefwechsel.) Freilich hat er nicht immer über alles geschrieben, was er gesehen hat. (Das taten nur die jungen Journalisten.) Manchmal weist er erst nach Jahren mit einigen Worten innerhalb eines Satzes auf eine Ausstellung hin, oder erinnert sich an einen Atelierbesuch. Sein gewaltiges visuelles Gedächtnis und seine riesige Belesenheit machen es verständlich, wie er innerhalb der »Kunstmarktexplosion«« am Ende des 19. Jahrhunderts ständig wohlinformiert sein konnte und stets ein unbeirrbares Qualitätsgefühl hatte.

Während Bahr und Hofmannsthal nur ab und zu Kunstkritiken geschrieben haben und auch dann vor allem ihre dichterischen Assoziationen darlegten, indem sie über ihre eigenen Impressionen berichteten, war bei Hevesi immer das Kunstwerk der Mittelpunkt seiner Analyse. Die Tatsache, daß die junge Generation die technische Seite der Malerei und die Werkstattgeheimnisse gar nicht gekannt hat, brachte mit sich, daß sie in ihren Schriften auf die Formanalyse der Bilder verzichtet hat. Dabei lag Hevesis Stärke gerade darin: Um die Bilder besser verstehen und analysieren zu können, eignete er sich die Kenntnis der malerischen und graphischen Verfahren an. Dadurch konnte er seinen Lesern das technische Verfahren, das neue Effekte hervorbrachte, ausführlicher und besser beibringen. Im Laufe eines Berichtes über die graphische Ausstellung des Österreichischen Museums behandelt er auch die verschiedenen Techniken ausführlich.[59]

Es mag wohl nicht nur bloße Höflichkeit gewesen sein, als Bertha Zuckerkandl in ihrem Nachruf auf Hevesi sich dahingehend äußerte, alle hätten von ihm gelernt.[60] Das Wort alle bezieht sich auch auf die Journalisten des Blattes »Die Zeit«, auf Hermann Bahr,[61] Bertha Zuckerkandl, Rudolf Lothar und Franz Servaes. Außer Hevesi übte noch ein anderer Kritiker, nämlich Richard Muther, einen ähnlich großen Einfluß auf die junge Generation aus.

Richard Muther und die Wiener Moderne

Ein Ergebnis unserer Forschung ist sicherlich, daß die Rolle Richard Muthers in der Schaffung der modernen Kunstkritik in Wien in ein neues Licht gerückt werden kann. Der begabte junge Kritiker gehörte zu jenen seltenen deutschen Kunsthistorikern, die Tageskritiken geschrieben haben. Muther schrieb für die Müchener Neuesten Nachrichten. In München nahm sich Georg Hirth des außerordentlich begabten Stilisten und charismatischen Redners an und beauftragte Muther, ein zusammenfassendes Werk über die Kunst des 19. Jahrhunderts zu schreiben, wobei er für die notwendigen Reisen aufkommen würde.[62] Muther bereist Europa, besichtigt zahlreiche Ausstellungen, Sammlungen und Ateliers, befreundet sich mit vielen Künstlern und schreibt zwischen 1890 und 1894 seine dreibändige »Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert«. Für den riesigen Erfolg dieses Buches spricht die Tatsache, daß es innerhalb von zwei Jahren auch in englischer Sprache erschien. Hofmannsthal schrieb — noch unter dem Pseudonym Loris — darüber eine Rezension,[63] Hermann Bahr bespricht es auch enthusiastisch: »Das ist ein köstliches Buch, das man gar nicht genug rühmen, nicht genug empfehlen kann, Kennern zur Lust, Laien zur Lehre.«[64] Hevesi schrieb 1894 über die drei Bände im Pesther Lloyd.[4] Die Schriftsteller, die jungen Dichter und Feuilletonisten, denen das, worüber Muther geschrieben hat, fast völlig Neuland gewesen ist, waren von der sprachlichen Gestalt des Werkes sehr angetan und akzeptierten sowohl die künstlerische Konzeption als auch die Werturteile des Autors voll und ganz. Hevesi, der selbst am besten wußte, wie schwer es ist, über Bilder in einer ansprechenden Art und Weise zu schreiben, akzeptierte ebenfalls die glänzende sprachliche Leistung Muthers, hatte aber gleichzeitig auch seine Vorbehalte. Er bemängelte, daß Muther sich kaum mit den großen Meistern des Wiener Biedermeiers befaßte, dem Oeuvre Pettenkofens nur eine halbe Seite widmete, Makart nicht seiner Bedeutung gemäß behandelte, und auch die ungarischen Maler mit Ausnahme von Munkácsy kaum erwähnt werden, wo doch drittrangige französische oder deutsche Meister auf mehreren Seiten gewürdigt worden seien. (Das war übrigens das erste Buch, das die Malerei des 19. Jahrhunderts in fast sämtlichen Ländern Europas behandelte.) Der größte Fehler des Buches war nach Hevesi, daß es tendenziös sei, der junge, damals erst 32jährige Verfaßer »steht mitten im Münchener Tagesbetriebe, unter Personen und ihren Interessen, und zwar auf dem Standpunkte der Secession[65] [. . .] man hat oft den Eindruck, als läse man eine Tendenzbroschüre von 1800 Seiten Großoktav«. Anschließend befaßte er sich mit den Unausgeglichenheiten des Werkes und schrieb: »‚Modern' ist Muther's Schlagwort, im guten wie im schlechten Sinne. Er hat vollkommen Recht, wenn er die ‚Nachahmer' des Alten geringschätzt, wenn er das Wesen der Malerei nicht in das Anekdotische, sondern in das Malerische legt, wenn er die Persönlichkeit, die Eigenart sucht, den Puls der Zeit im Kunstwerk fühlen will. Aber er übertreibt die ‚Modernität' wenn er alle neuesten und allerneuesten Experimente, bis in die verworrene Pariser Mystik und Symbolistik des Sar Peladan'schen Rosenkreuzerthums, mit einem beinahe schwärmerischen Wohlwollen begrüßt. Dieser Nachsicht gegenüber nimmt er sich sehr unhistorisch aus, wenn er großen Künstlern, die heute überholt sind, aber jedenfalls den künstlerischen Ausdruck ihrer Zeit bilden, wie Cornelius, von Kaulbach zu schweigen, mit förmlicher Grobheit heimleuchtet.« Die historische Betrachtungsweise, die Hevesi bei Muther vergeblich suchte, stand ihm völlig zu Gebote. Er wußte um die Geschichtlichkeit der künstlerischen Ideale (er hätte wahrscheinlich über ihre Vergänglichkeit gesprochen) und suchte bei Wahrung seiner denkerischen Objektivität je eine Richtung zu beurteilen. Das ist eigentlich die Ablehnung des Normsystems der klassischen deutschen Kunstgeschichtsschreibung zugungsten einer geschichtlichen Kunstauffassung, die selbst über den Historismus hinausgeht. Seine oft vorkommenden ironischen Wendungen, seine unerwarteten, unter stilistisch-formalen Aspekten überzeugenden, einen wahren Wirklichkeitsgehalt enthaltenden Assoziationen, mit welchen er den Stil von zu verschiedenen Zeiten gelebt habenden Meistern vergleicht, bilden eine Art Relativierung der dauerhaften Gültigkeit der Stile und der Stilideale bestimmter Kunstepochen. Deshalb identifiziert er sich ohne Vorbehalt mit keiner Richtung. Muther war auch kein systembildender Theoretiker; in seinem Buch hat er die Entwicklung der europäischen Malerei im 19. Jahrhundert für seine Generation als erster in einer solchen entwicklungsgeschichtlichen Form nachgezeichnet, in der er im Laufe des zur Autonomie führenden Prozeßes der bildenden Kunst, vor allem aber der Malerei immer mehr die Werte

des Malerischen für wesentlich erachtete und mit der themenzentrischen Kunstkritik brach. Freilich kehrte Muther der früheren Betrachtungsweise noch nicht hundertprozentig den Rücken, denn er mißt hinsichtlich der Entstehung der modernen Malerei der Tatsache eine wesentliche Rolle bei, daß nämlich die historischen und allegorischen Themen durch die Themen des modernen Alltagslebens abgelöst werden. Scheinbar war Muther in seiner kühnen Zusammenfassung hinsichtlich der Beurteilung der modernen Malerei weiter vorgedrungen als Hevesi, der nur in Essays die neuen Bestrebungen registrierte und sie nirgends in einem Buch zusammenfaßte. Doch mit seinen Kritiken hat Hevesi die Maler und jungen Kritiker dazu angeregt, daß sie auch in Wien gegen die Genre- und Porträtmalerei sowie gegen den konservativen Akademismus kämpfen sollten, der den Kunstmarkt und das gesamte Ausstellungswesen beherrscht hat. Mit seiner »Sturm und Drang«-Haltung brachte Muther Unruhe in die deutschsprachige Kunstkritik und wies ihr neue Wege, Hevesi befand sich aber zugleich mit seinen besonnenen und wohlfundierten Werturteilen bereits auf dem Weg, in dem er an der Schaffung einer neuen modernen Malerei arbeitete und ihr eine Hilfe durch seine kritische Tätigkeit angedeihen ließ. Die Tätigkeit der beiden ergänzte sich und lieferte eine Inspiration für den anderen.

*

Das Jahr 1894 war vom Gesichtspunkt der Einführung moderner Stilbestrebungen in Wien aus ein durchaus wichtiges Jahr. Das Ausstellungswesen wurde lebhafter, im Frühjahr wurde die Dritte Internationale Kunstausstellung im Künstlerhaus eröffnet, es wurde die außerordentlich niveauvolle Wochenschrift Die Zeit ins Leben gerufen, Hevesi schrieb ausführlich über die Ausstellung der Münchner Secession im Fremdenblatt und im Pesther Lloyd, nach heftigen inneren Kämpfen lud die Partei der Neuerer die Meister der Münchner Secession nach Wien ein, die im Dezember eine erfolgreiche Ausstellung im Künstlerhaus gehabt haben.

Auf der internationalen Frühjahrsausstellung hatten vor allem die schottischen Maler großen Erfolg. Hevesi beanstandete, daß die Bilder von Burne-Jones nur auf Schwarzweißfotos zu sehen waren. (Diese Fotos regten Hofmannsthal zu einem dichterischen Essay über Burne-Jones an.)[66] Großes Aufsehen erregte das niveauvolle ungarische Material, Hevesi schreibt ausführlich über das Gemälde »Waisen« von István Csók. An diesem Beispiel suchte er dem Wiener Publikum jenen Typ symbolistischer Bilder vorzustellen, die mit einem einzigen Farbton und einer einzigen Farbenharmonie eine Stimmung und einen Seelenzustand festhalten wollen.[67]

Dieses Jahr war der wichtigste Meilenstein innerhalb der Tätigkeit Hevesis als Kunstkritiker. Fast in allen seinen Schriften behandelt er neue theoretische Probleme auf dem Gebiet der Kunst. Anhand der ausgestellten Bilder führte er das Publikum von Schritt zu Schritt in die neuzeitliche Geschichte der englischen, französischen, holländischen und deutschen Malerei ein, wobei er sich auch über die nationalen und künstlerischen Traditionen der Kunstwerke, über den gesellschaftlichen Hintergrund, aber auch über das ausländische Kunstsammelwesens äußerte.[68] Kulturgeschichtliche Exkurse beleuchten dem Leser die neuen Tendenzen in der Malerei, das Aufkommen neuer nationaler Schulen wird mit den neuen Richtungen in der Literatur verglichen, weltanschauliche Zusammenhänge zwischen ihnen werden herausgestellt.[69]

Seine vier Artikel über die am Ende des Jahres eröffnete Ausstellung, in denen er die Meister der Münchner Secession dem Wiener und Budapester Publikum vorgestellt hat, nahm er in seine »Acht Jahre Secession« betitelte Anthologie auf, zumal er diese Ausstellung vom Gesichtspunkt der künstlerischen Erneuerung in Wien aus für außerordentlich wichtig hielt.[70]

Von 1894 an trugen alle bedeutsamen Artikel von ihm dazu bei, daß das Wiener Publikum die neue Kunst kennenlernte. Er berichtet regelmäßig über die Münchner Ausstellungen,[71] er schreibt immer öfter über die Ausstellungen des Österreichischen Museums und der Kunstgewerbeschule[72] und berichtet ausführlich über jene venezianische Ausstellung, die den Auftakt zu den späteren Veranstaltungen der Biennale von Venedig bildete.[73]

Seine erzieherische Tätigkeit und die Einführung der von ihm vertretenen frischen neuen Betrachtungsweise in Wien hat von 1894 an auch Die Zeit unterstützt. Ein Redakteur des Blattes, Hermann Bahr lud neben den lokalen Wiener Journalisten wie Bertha Zuckerkandl und Rudolf Lothar gerade Richart Muther als Kunstreferenten ein; außer ihnen brachte das Blatt Kunstkritiken

und Abhandlungen über Kunstprobleme aus der Feder anerkannter ausländischer Verfasser, so von Camille Mauclair aus Frankreich oder Ferry Bératon, ebenfalls aus Frankreich, dem Münchner Maler Hermann Helferich, oder von Franz Servaes und Stanislaw Przybyszewski aus Berlin. Nun begann sich endlich die Phalanx der Kritiker auszubilden, die mit ihrer Publizistik der Wiener Secession, die im Frühjahr 1897 gegründet worden ist, gegen die konservativen Kräfte des Künstlerhauses zum Sieg verholfen hat. Ihre Schriften beweisen, daß sie alle Hevesi für ihren Meister gehalten haben.[74]

Hevesi als Förderer des Wiener Mäzenatentums

Hevesi unterschied sich auch dadurch von seinen Kritiker-Zeitgenossen, daß er sich oft und eingehend mit den Fragen des Sammelwesens befaßte und auf mannigfache Weise seine Leser zum Kauf von Kunstwerken anregen wollte. Wir haben eine Reihe solcher Artikel unter den von uns gesammelten Kritiken vor uns, die die Fragen des Mäzenatentums behandeln. Hierzu gehören auch jene Ausstellungsberichte, die über namhafte Wiener Privatsammlungen geschrieben worden sind, die im Künstlerhaus ausgestellt wurden (z. B. die Sammlung von Lobmeyer, die Sammlung des Barons Gustav von Springer, der Nachlaß Sigmund Lederers, die Sammlung Ernst Kutscheras, die Sammlung Franz Xaver Mayers.[75] Hevesi nimmt in diesen Artikeln außer der Behandlung der Bilder auch den Charakter der Sammlung sowie den Geschmack des Sammlers unter die Lupe. Obgleich noch die Kataloge dieser Sammlungen im Künstlerhaus erhalten geblieben sind, sind sie gewöhnlich zu allgemein, um mit ihrer Hilfe großteils die Bilder identifizieren zu können. Deshalb sind Hevesis Schriften so wertvoll, die gerade eine solche Identifizierung ermöglichen. Eine andere Gruppe über die zeitgenössische Kunstsammlung bilden jene Artikel des Kritikers, in denen er sich außer über die Maler auch über die Sammler ihrer Werke äußert (z. B. Schindler, Leopold Müller).[76]

Besonders wohlinformiert ist er bezüglich der Sammler eines seiner Lieblingsmaler, Pettenkofen, jedesmal führt er ihre Namen bei der Besprechung von Pettenkofens Gemälden auch an.

Einen schönen Nachruf schreibt er über den Grafen Edmund Zichy, der ein begeisterter Förderer des Kunstgewerbes des Historismus gewesen ist.[77]

Über diese Artikel hinaus findet man zahlreiche Angaben in seinen Schriften darüber, welches Bild in welcher Wiener Privatsammlung zu finden ist. Vom Anfang der 90er Jahre an registriert er in seinen Berichten über die Jahresausstellungen oft, von wem das Publikum gerne Bilder kauft (z. B. von den spanischen Meistern).[78] In bezug auf die ausländischen Malerschulen versäumt Hevesi nicht, sich über die Lage der Kunstsammlung im betreffenden Land zu äußern (z. B. in England),[79] außerdem macht er mit besonderem Nachdruck die offizielle Seite auf die Wichtigkeit der Rolle der Kunstförderung durch den Staat aufmerksam.[80] Ab 1892 drängt er auf die Gründung der Modernen Galerie; er empfielt dem Staat die Anschaffung der wichtigsten neuen Bilder der Ausstellungen in der Hoffnung, daß diese Werke in den Besitz der Modernen Galerie, oder wie er sie manchmal noch nennt: Galerie der Stadt Wien gelangen (wir denken unter anderem an das Bild »Neuer Markt im Schnee« von Theodor Hörmann, oder an die wichtigsten Landschaftsbilder von Schindler).[81]

Gern wies Hevesi in seinen Schriften auf die Kunstförderungstätigkeit des ungarischen Staates hin, um die öffentliche Hand zur Anschaffung neuer Kunstwerke im Zusammenhang mit den Berichten über die Jahresausstellungen anzuregen.[82]

Das Didaktische wird wohl ungarisches Erbe in Hevesi gewesen sein, denn die Kunstkritik spielte in der ungarischen Kulturszene eine solche, das Volk erziehen wollende Rolle. Fast alle ungarischen Kritiker-Kollegen Hevesis, Silberstein, Gábor Térey oder Károly Lyka, begriffen die Kunstkritik in einer ähnlich pädagogischen Weise. Daß das sanfte Drängen Hevesis nicht ohne Erfolg geblieben ist, beweist ein Artikel von 1909 über den Sammelband »Altkunst-Neukunst«. Der Hinweis des Rezensenten bezieht sich zwar auf den Widerhall seiner Schriften über städtebauliche Probleme Wiens, wahrscheinlich haben aber die Behörden auch die »Empfehlungen« Hevesis über die Malerei in einer ähnlichen Weise gelesen: »Hevesis Arbeiten erfreuen sich auch in der Welt der Behörden des größten Ansehens . . . Hevesis Anregungen werden überall als von einem Schriftsteller stammend, der den Gegenstand wie nicht bald ein zweiter beherrscht, dankbar entgegengenommen«.[83] Vermutlich werden die Meinung des angesehenen offiziösen Tagblattes »Fremdenblatt« bereits Mitte der 90er Jahre jene Wiener Staatsbeamten berücksichtigt

haben, die eine Rolle in der Leitung und Lenkung des künstlerischen Lebens gespielt haben. Hevesis überwältigende Schreibkunst, sein überzeugendes Einfühlungsvermögen haben gewiß dazu beigetragen, daß die die Kunst liebenden Vertreter der Wiener Bürger sich immer intensiver für neue Stilversuche interessiert haben und potentielle Sammler der sich in den nächsten Jahren entfaltenden Wiener Jugendstilmalerei geworden sind.

Hevesis historische Rolle bei der Vorbereitung der Wiener Secession

Der von uns behandelte Zeitraum war die Zeit einer grundsätzlichen Umwandlung der bildnerischen Betrachtungsweise in der europäischen Malerei, zugleich jene Zeit, in der die Kunst autonom geworden ist. In den internationalen Kunstzentren, hauptsächlich aber in Paris, doch auch in London, München und in den führenden nationalen Malerschulen (z. B. in Belgien und in den Niederlanden) überschlugen sich sozusagen die verschiedenen Stilrichtungen, das Neue als solches wurde zur wesentlichen Formkomponente des ästhetischen Wertes, das Formexperimentieren nahm zu, das künstlerische Individuum erhielt eine zunehmende Bedeutung, der immer anonymer werdende Kunstmarkt, der rapid ganz Europa erfaßt hat, zwang die Künstler zu einer scharfen und unerbittlichen Konkurrenz. Infolge dieser beschleunigten Entwicklung sahen sich die Kritiker vor allem von den 80er Jahren an auch in Mitteleuropa vor neue Aufgaben gestellt. Die Bedeutung ihrer Mittlerrolle zwischen Künstler und Publikum nahm zu, besonders nachdem sie nicht nur für exklusive Fachzeitschriften, sondern auch für die Landesblätter geschrieben haben. Sie konnten dem Leser bei der Orientierung zwischen den verschiedenen Kunstrichtungen behilflich sein, sie konnten dem Kunstsammeln eine Richtung weisen, sie konnten den Künstlern einen Beistand liefern, und sie konnten — sofern sie gebildete Experten und wahre Stilkünstler gewesen sind — das Publikum auch zum wahren Genuß wahrer Kunstwerke anleiten. In England übernahm diese Aufgabe als erster John Ruskin. In Wien spielte von den 80er Jahren an (vielleicht sogar etwas früher, und in Budapest für das deutsch lesende Publikum) Ludwig Hevesi diese Rolle des Kunstförderers. Seine Feuilletons ragen unter den ähnlichen Schriften seiner Kollegen weit heraus; dies verdankt er außer seinem Fachwissen auch seinem suggestiven sprachlichen Zauber, mit welchem er bei der Beschreibung je eines Kunstwerkes dem Leser sozusagen »das Sehen« beibringt. Hevesi hat bereits Ende der 80er Jahre die Fundamente der Wiener Kunstkritik gelegt, die dann später mit der Secession und dem Klimt-Kreis verbündet war. Im Gegensatz zu den Kunsthistorikern des Historismus, zu denen auch Albert Ilg gehörte, kann man auch über Hevesi sagen, was Richard Muther über Lichtwark geschrieben hat: »In ihm steckte ein bischen von jenen vornehmen Amateurs à la Goncourt, da er nicht durch die Philologie, sondern durch die sinnliche Freude am Schönen zu ihrem ‚Fach' geführt wurde«,[84] und doch hinter seinen sinnlich bezaubernden Feuilletons steckt eine enorme Summe von der wissenschaftlichen Detektiv-Arbeit eines Kunstgelehrten, aber elegant ‚en passant' beigestreut.

Er brachte seinen Lesern nicht nur mit einer ausführlichen Analyse jener Bilder, die die modernen Bestrebungen der Malerei in Wien vertreten haben, bei, was sie beim Betrachten eines Bildes berücksichtigen sollen, sondern er beleuchtete die Werke auch mit Hilfe kurzer kulturgeschichtlicher Exkurse. Er stellte als erster die Ergebnisse der Plein-air-Malerei, sodann die Stilbestrebungen des Symbolismus seinen Lesern vor, oft in Form ungewöhnlicher Wortwendungen, stets wußte er die verborgenste künstlerische Absicht plastisch darzustellen, wobei er nie das Wesentliche verfehlt hat. Wahrscheinlich war seine Absicht auch eine didaktische: sein Ziel war eine künstlerisch empfängliche Generation heranzuziehen, und wie wir früher bereits darauf hingewiesen haben, kennzeichnete dieser Eros Pädagogicus die gesamte ungarische liberale Generation von Kulturpolitikern, zu der auch Hevesi gehörte, selbst dann, wenn er sich vollkommen »eingewienert hat«. Bescheiden, doch selbstbewußt erwartete er von seinen Lesern, daß sie seine in den Blättern veröffentlichten »Führungen« berücksichtigen, daß sie sich genau an die Bilder und die künstlerischen Bestrebungen erinnern, die er ein halbes Jahr oder ein Jahr früher analysiert hat, und er wirkte vorbildlich in der Beziehung, wie verständnisvoll die neuen Formversuche aufgenommen werden können.

In Kenntnis seiner bisher gesammelten Schriften können wir wohl feststellen, daß er als Kritiker die erste Stütze der Modernisierung des Wiener Kunstlebens war, der sich auf ausländische Beispiele berufend schon zu einer Zeit für den neuen

Stil und die Einführung neuer institutioneller und organisatorischer Formen plädierte, wo selbst die Maler noch nicht daran dachten (vielleicht mit Ausnahme von Hörmann). Es ist ein Ergebnis dieser Untersuchung, daß der Kritiker Hevesi schon 1894, also 3 Jahre bevor die jungen Maler Wiens sich entschieden hatten, die Secession zu gründen, die Künstlerschar angetrieben hat, einen Umbruch in Richtung Modernisierung zu machen.

Nach der detaillierten Beschreibung moderner ausländischer Gemälde im Aufsatz »Vor Thorschluß«, die Beispiele von Plein-air oder Symbolismus waren und die sogar auf der Internationalen Jahresausstellung 1894 goldene Staatsmedaillen (eine alte staatliche Anerkennung) gewonnen haben, stellte er die dramatisch herausfordernde Frage: »Wie kommt es nun, daß man in diesem Wien solche Kunst gar nicht lernen kann? Kein Professor an der Akademie kann das lehren. In der Stadt Makart's Pettenkofen's und Rudolf Alt's ist das Malenlernen um tausend Jahre zurück (. . .) Doch das ist ja das alte Lied, das wir seit Jahren singen: die Akademie braucht einen »Sezessionisten« eine allergetreueste oder vielmehr ungetreueste Opposition.«[85] Dieser Aufsatz bestätigt konkret, daß er schon damals Vorkämpfer der Secession war. — Die Schriftsteller und Kritiker des Jungen Wien fanden ihren natürlichen Verbündeten in Hevesi, der aber nie einseitig und ausschließlich die modernen künstlerischen Experimente bevorzugte. Für ihn war der Begriff »modern« sehr elastisch, er apostrophierte damit die neuen zeitgenössischen Werke, die formal oder inhaltlich neue künstlerische Lösungen brachten. Erst allmählich wurde bei ihm der Begriff »modern« zum unerläßlichen Bestandteil des Zeitstils, der das Antlitz und den Geist der Epoche verkörperte. Wahrscheinlich wird auch für ihn Muthers Buch »Die moderne Malerei« eine Herausforderung bedeutet haben, doch wurde Hevesi nie zu einem solch einseitigen Kunsttheoretiker, der die von ihm erkannte Entwicklungstendenz auch in der Zukunft als Norm angewendet hätte (und sie auch vor solche Kunstwerke gestellt hätte, die noch nicht einmal entstanden sind), und er hat auch nie den Spielraum der Kunst eingeengt.

Hevesi betrachtete die künstlerischen Ereignisse von einer höheren historischen Perspektive aus und wußte genau, daß die momentan für die wahrsten geltenden Ideale auch der Geschichtlichkeit unterworfen sind, ihre Gültigkeit relativ ist und ihre Wahrheit eine völlige Ablehnung früherer künstlerischer Ideale (z. B. des Historismus) nicht rechtfertigen und legitimieren könne.

Sprach er über die Zeitkunst, so formulierte er damit die relative Zeitgebundenheit des Zeitstils und des ästhetischen Ideals, zumal er unter diesem Begriff die adäquatesten künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart in bezug auf Kunstidee und Form verstand, die zu einem Zeitstil führen können. Die für die Secession formulierte berühmte Devise: »Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit« birgt eigentlich die Ars poetica Hevesis.

Sie enthält den humanistischen Glauben an die absolute Notwendigkeit der Kunst, aber auch die Überzeugung, daß jede Epoche ihre eigene Kunst hat. Diese allein gültige und authentische Zeitkunst kann aber erst dann entstehen, wenn die Freiheit der Kunst, die Freiheit der Veränderung gewährleistet werden, wenn die Kunst autonom ist und nach ihren eigenen inneren Gesetzen sich entwickeln kann.

Dieses Prinzip setzt die völlige Freiheit des schaffenden Menschen, des schöpferischen Künstlers voraus, aber auch das Recht auf Experimentieren, was zu einem reichhaltigen Stilpluralismus führt. Er wurde dann in der österreichischen Malerei zur Zeit der Jahrhundertwende auch Wirklichkeit.

Hevesi war noch ein Vertreter einer liberalen Generation, er besaß noch genug Toleranz — ja auch eine Demut vor der Kunst —, um der Kunst ihren Entwicklungsweg nicht vorzeichnen zu wollen. Statt Theorien schrieb er von dem ästhetischen Erlebnis ausgehend, das ihm das Kunstwerk vermittelte, die Chronik der Kunst seiner Zeit. Jedes Kunstwerk wog er sorgfältig ab und suchte nur möglichst genau festzustellen, was das Neue und das Einzigartige an dem Kunstwerk im Vergleich zu anderen Kunstwerken ist. Die künstlerische Qualität, dieses nur subjektiv zu beurteilende Kriterium galt für ihn als einzige Bedingung, um die Arbeit einer beliebigen Zeit, eines beliebigen Meisters oder einer beliebigen Richtung anzuerkennen. Infolge seiner Offenheit und dadurch, daß er stets das Kunstwerk selbst vor Augen hatte, konnte seine Attitüde als reflektiv und nicht so vorwärtsweisend und anregend scheinen, wie zum Beispiel das Lebenswerk manch späterer Kritiker, Bahrs und Meier-Graefes zum Teil, die sich mehr mit ideologischen und politischen Fragen beschäftigt haben. Aber das bedeutete nicht, daß seine Attitüde weniger inspirierend war, ganz im Gegenteil!

Jene Generation von Kunstkritikern, deren Laufbahn in der 90er Jahren begonnen hat, hat von ihm gelernt. Diese Kritiker wußten noch genau, was die Tätigkeit Hevesis im Kunstleben der Haupt- und Residenzstadt bedeutet hat. Die einzige wichtige Schrift, die dem Kritiker ein Denkmal gesetzt hat, stammte aus der Feder von Arthur Roessler aus dem Jahr 1923.[86] Roessler kannte den Meister noch gut und kannte auch das Kunstleben Wiens um die Jahrhundertwende als Eingeweihter, mithin gilt er als authentischer Zeuge. Abschliessend wollen wir ihn zitieren: »Es ist durchaus keine Übertreibung, wenn ich sage, dass erst durch Hevesi als Kritiker viele Künstler und deren Werke für das Volk Bedeutung erlangten [. . .] Sein Wort hatte Gewicht, wie nur noch Speidels Wort. Wo immer er eine eigene Persönlichkeit wahrnahm, ein Talent, das neue Wege ging oder erst suchte, trat Hevesi ihm an die Seite als Helfer, Rater und Richter.«

Abgeschlossen im August 1989.

ANMERKUNGEN

[1] *Arthur Roessler:* Speidel und Hevesi — zwei Bildminiaturen in einem Rahmen. Wile Verlagsaktiengesellschaft. Wien, Leipzig 1923.

[2] Siehe diese Kritiken in *Ludwig Speidel:* Schriften 1—4. Bd. ed. Berlin. Mayer und Jessen 1910—11.

[3] Siehe in: Staub und Asche—P. L. 1892. Nr. 50. So. 27. Febr.

[4] Acht Jahre Secession. Carl Konegen, Wien 1906. — Altkunst—Neukunst. Carl Konegen, Wien 1909. — Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert I.—II. 1800—1848, und 1848—1900 E. A. Seemann — Leipzig 1903.

[5] Siehe: *Ilona Sármány-Parsons:* Ludwig Hevesi. In Alte und Moderne Kunst, 1985. Dec. Nr. 203, 30—31.

[6] Siehe: *Kurt Paupié* (ed.) Handbuch der Österreichischen Pressegeschichte 1848—1959. I.—II. Wien 1960—, 1966. Seite 6 und 117.

[7] Z. B. *Julius L. V.:* Neue Klinger'sche Radierungen F. B. 1889. Nr. 274. 5. Okt.

[8] v. H. V. Londoner Chronik F. B. 1888. Nr. 174. So. 24. Juni.

[9] v. H. V. Parisier Chronik — Der Salon von Champ de Mars F. B. 1890. Nr. 145. Mi. 28. Mai.
v. H. V. Parisier Chronik — Der Salon der Champs-Elisées F. B. 1890. Nr. 151. Di. 3. Juni.

[10] Gesammelte Schriften von Dr. Adolf Silberstein P. L. 1895. Nr. 1.

[11] Die Jubelausstellung im Künstlerhause
F.B. 1888. Nr. 64. 4. März
II. Jubiläums-Kunstausstellung. II. Hubert Herkomer: Miss Kate Grant, Nr. 68. 8. März
III. Jubiläums-Kunstausstellung

III. Porträt.	Nr. 76. 16. März
IV. Ninetta von Eugen v. Blas	Nr. 92. 1. April
V. Allerlei Erfolge (Österreich)	Nr. 95. 5. April
VI. Allerlei Erfolge (Deutschland)	Nr. 103. 13. April
VII. Ungarn, Polen, Belgien	Nr. 110. 20. April

[12] »Wir leben im Zeitalter der Hellmalerei. Die Befreiung von Licht und Luft ist das Motto der neuen Richtung. Augenscheinlich hängt dies mit dem grossen Fortschritt zusammen, denn die Landschaftsmalerei über ihre früheren Zustände hinaus gemacht hat. Je mehr man sich in die Stimmung versenkte und im Freien malte, desto deutlicher nahm man gewisse Schwierigkeiten wahr, die im Atelier leicht umgangen werden. Das zerstreute Licht, das Durcheinander farbiger Reflexe, die Zerfetzung des Schattens und das Verschwimmen der Form in dem umgebenden Mittel: wie war alledem beizukommen? So viel schien vor Allem gewiss, dass die Welt eigentlich doch nicht auf Finsterniss, sondern auf Licht beruhe und so begannen die Revolutionäre, sie nicht mehr aus dem Dunkeln heraus, sondern ins Helle hinein zu bilden. Das Prinzip ist gewiss richtig, wenn es auch zunächst als Modesache übertrieben wurde. . . .« zit. F. B. 1888. Nr. 68. 8. März.

[13] »Daher die Erscheinung, dass jedes der bedeutenden Porträts im Künstlerhause eine andere ideale Datierung trägt. Gemeinsam ist ihnen nur ein gewisser Zug der Absichtlichkeit. Die natürliche Zuchtwahl ist eben in der modernen Kunst eine willkürliche geworden. Es gibt wenige Bilder, die sich der Beschauer nicht ebenso gut ganz anders denken könnte. Und dann wirkt ein Beweggrund mit, welchen frühere Kunstepochen nicht kannten: der Wunsch, auf grossen Ausstellungen nicht unbemerkt zu bleiben. Das Intime, Keusche eines richtigen Menschenbildnisses geht verloren, sobald es auch die Aufgabe lösen soll, aus Hunderten hervorzustehen.« . . . F. B. 1888. Nr. 76. 16. März.

[14] »Daher allerlei Probleme, namentlich der Farbe, da diese ihren Ton so augenblicklich in alle Fernen telephonirt, und der künstlerischen Handschrift, auf deren Unenträthselbarkeit manche Meister (siehe Lenbach) ein so grosses Gewicht legen. Also: es gibt eine Kunstgeschichte und es gibt Kunstausstellungen; aus diesen beiden Thatsachen ist das eigentlich Moderne an unseren Porträts zu erklären. Aus jener malt man heraus und in diese malt man hinein. In einer so reflektirten Kunst muss wohl mehr Hirn, als Blut zu spüren sein; selbst bei den besten Meistern erscheint das Können vor Allem als ein Wissen. Suchen wir nach einem einzigen Worte, mit dem dieses moderne Element ausgedrücken wäre, so finden wir allenfalls das Wort »interessant« Was man so nennt, das ist im Grunde nichts Anderes als eine direkte Beziehung des Kunstwerkes auf die Persönlichkeit des Beschauers. In grossen Zeiten rechnet die Kunst, denn sie rechnet ja immer, auf die starken Seiten des Publikums, auf die kräftigen Aufwallungen des allgemeinen Temperaments; sie will imponieren, hinreissen, Liebe und Bewunderung erwecken. In kleineren Zeiten macht sie sich die Kunst im Gegentheil die sorglich ausgekundschafteten Schwächen der Menge zu Nutze — und auch der Einzelne ist ja meist nur ein Stück Menge. Sie kennt aus langer Erfahrung die kleinen Liebhabereien des Beschauers, sie rechnet mit seiner Neugierde, seiner Sinnlichkeit, seiner Bereitwilligkeit, sich novellistisch unterhalten zu lassen, mit dem ewigen Reiz der Toilette, mit den unfehlbaren Gewürzen der Aktualität, Pikanterie und Sensation. Auf solchen kleinen Umwegen, die zu den unbewachten Stellen seines Wesens führen, kommt sie ihm bei, und diese Geschicklichkeit, seinen persönlichen Neigungen zu schmeicheln, auf feine kleinen Passionen anzuspielen, ist der Inhalt des sogenannten »Interessanten«. Grössere Talente wissen dabei den Kern der Sache zu retten, kleinere opfern ihn unbedenklich. Aber: interessant zu sein ist Alles; von Herkomer hinab bis zu Gussow, vom Fröschl hinauf bis zu Lenbach. Um welchen Preis, das ist Nebensache.« Ibid. Nr. 76. 16. März.

[15] »Von einer wirklichen Revolution der Malerei kann bei dieser ganzen modernen Erscheinung gewiss nicht die Rede sein. Wie auf die Mode der Dunkelmalerei naturgemäss eine Mode der Hellmalerei gefolgt ist, löst eben das befreite Licht das gefangene, die zerstreute Helligkeit die gesammelte und künstlich geleitete ab. In zwanzig Jahren, aber bei unserer Raschlebigkeit vermutlich schon früher, wird man auf diese Richtung geradeso historisch zurückblicken, wie heute auf die Impressionisten, die Darsteller des allgemeinen Eindrucks, welche sich jetzt schon selber abläugnen. Uebrigen

tappen die kühnen Neurer bei ihrer Behandlung des Lichtes gar sehr im Dunkeln und kommen aus dem Versuchen und Wiederversuchen gar nicht heraus.« F. B. 1888. Nr. 103. 13. April.

[16] *Albert Ilg* (1847—1896) studierte Kunstgeschichte in Wien, wurde 1873 Custos des österr. Museums, 1876 Custos und 1884 Direktor der Sammlungen von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen des allerh. Kaiserhauses. Ilg war ferner Dozent für Kunstgeschichte an der k. k. Fachschule für Kunststrickerei, seit 1885 Kunstreferent der »Presse«, Mitarbeiter der »Frankfurter Zeitung«, sowie verschiedener fachwissenschaftlicher Zeitschriften und Mitglied der k. k. Central Commission für Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

[17] Unsere Kunstpflege — in Gegen den Strom Heft I.—X. Wien 1884—1886. Seite 77—110.

[18] »Wir erblicken in Modernen nur die Verzinsung einer erlebten kolossalen Vermögens zum Wohle der Gegenwart. Hat diese schon kein eigenes künstlerisches Gepräge im Sinne eines scharfumrissenen Stiles, so verschafft sie sich doch eine Art Ersatz, eine Art indirecter Selbständigkeit dadurch dass sie über den übernommenen Vorrath mit vollster Freiheit zu ihren anders gewordenen Culturzwecken schaltet und waltet". *Albert Ilg* In: Die Pflanze in Kunst und Gewerbe — Vorwort, Gerlach, Wien 1888.

[19] »Hier herrscht der Dämon der Modernität uneingeschränkt. Alles ist höchst manierirt, die Technik bis aufs Aeusserste vernachlässigt, dem Flüchtigen, Skizzenhaften gehuldigt, und überall sind jene trockenen, kreidigen, matten Töne bevorzugt, welche alle Vorzüge der Oelmalerei vermissen und die Bilder erscheinen lassen als wären es Wasserfarbenmalereien auf Packpapier. Das ist heute sehr beliebt, auch ausserhalb der belgischen Ateliers, obwohl wir uns nichts Unerfreulicheres denken können, als diese traurigen Landschaften in Spangrün und Schmutziggrau, ohne Glanz, ohne Wärme, über denen sich ein frostiges Himmelsblau wölbt, das so duftlos und ohne Perspektive scheint wie eine blau angestrichene Mauerfläche«. Ilg. In: Die Presse 1888. Nr. 97. 7. April.

[20] Zit. Fremdenblatt 1888. Nr. 110. 20. April.

[21] Ibid. Fremdenblatt 1888. Nr. 110. 20. April.

[22] Die Presse 1888. Nr. 112. 22. April. — Fremdenblatt 1888. Nr. 103. 13. April.

[23] Die Presse 1894. Nr. 65. 8. März. — Die Presse 1894. Nr. 86. 30. März.

[24] Siehe: *Peter Haiko:* Otto Wagner: Die Postsparkasse und die Kirche am Steinhof. Des Architekten Traum und des Baukünstlers Wirklichkeit. — In: Traum und Wirklichkeit — Kat. 1985. S. 104.

[25] Siehe: von Clemens Sokol: — Die Wiener Internationale Jubiläums Ausstellung in Allgemeine Kunst-Chronik 1895. Jg. 18. Seite 200. — Die Weihnachtsausstellung in Wiener Künstlerhause in Allgemeine Kunst-Chronik 1895. Jg. 19. Seite 40.

[26] Über dieser Thema: *Maria Rennhofer:* Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895—1914. Ed. Christian Brandstaetter. Wien—München 1987.

[27] Münchener Jubiläums-Ausstellung
P. L. 1888. Nr. 170. 20. Juni.
P. L. 1888. Nr. 233. 23. Aug.
P. L. 1888. Nr. 236. 26. Aug.
P. L. 1888. Nr. 242. 1. Sept.

[28] Emil Schindler, der Meister des feinen Silbertones, der intimen Stimmung und der freiesten, an die launenhafte Arbeit der Radiernadel erinnernden Technik. An seiner »Brandung bei Ragusa« ist er selbst gescheitert. Sein Vorhaben war da, Wasser, Schaum und Luft zu schildern, aber gerade das Wässerige, Schaumige und Luftige ist ihm dabei ganz abhanden gekommen. Ein lebloses, papiernes Grau herrscht oben und unten, das Wasser fliesst und schimmert nicht, . . . — In: Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause P. L. 1889. Nr. 91. 2. April.

[29] *Pettenkofen* (Nachruf) P. L. 1889. Nr. 82. 23. März. Jahresausstellung im Künstlerhause F. B. 1889. Nr. 129. 11. Mai. Künstlerhaus (Pettenkofen) F. B. 1889. Nr. 329. 29. Nov. Ein alter Maler in neuem Lichte P. L. 1889. Nr. 336. 6. Dez.

[30] Die beiden entscheidenden Wendungen aber bringt das ungarische Element hervor, Zeichner ist Pettenkofen in Österreich geworden, Maler in Ungarn. Denn nur im Flachlande, wo die Form sie weniger stört, geht einem das Geheimniss der Farbe auf: in den Lagunen Venedigs, in der niederländischen Niederungen, im Afrikanischen Sande. Dort ist das Luft und Licht reich, Alles wird Phänomen, Alles drängt zu Malerei und Musik. In dieser Richtung liegt auch die künstlerische Zukunft Ungarns. In: Ein alter Maler in neuem Lichte P. L. 1889. Nr. 336. 6. Dez.

[31] Revolution in der Landschaft P. L. Nr. 321. 15. Nov.

[32] Ibid. P. L. Nr. 321. 15. Nov.

[33] Seine Horizonte mit ihren dunklen Baumgruppen und aufblinkenden Strassen fallen aus den Hintergründen heraus, aber man hat die Empfindung, als müssten sie dies auch in der Natur thun. Seine knallblauen und saftgrünen Gewässer scheinen Alles, was sich in ihnen spiegelt gleichsam körperlich aufzulösen und mit sich zu schwemmen, aber man kann sich nicht helfen, man glaubt ihnen. Ibid. P. L. Nr. 321. 15 Nov.

[34] Was ist denn nun eigentlich der Unterschied zwischen diesen wirklichen Naturfarben Reid's und den unmöglichen Mythologiefarben Arnold Böcklin's, der die ultramarinblauen Meere mit Silbesstraufen malt und die malachitgrünen Nixen mit bernsteingelbem Haar? Und man antwortet sich erst leise, dann immer lauter: Eigentlich gar keiner. Beide sind Farbenromantiker jeder in seiner Art. Und Courtens in seinem »goldenen Regen« ist es auch und Bartels in seiner Brandung ist es ebenfalls. Denn diese ganze Natur malt doch keiner, sondern nur eine gewisse Auswahl ihrer Eigenschaften, wie sie nicht ihrer, sondern seiner Eigenart past. Das Bild ist stets ein will kürliches; Manches darin ist unterdrückt Manches übertrieben. Ibid. P. L. 1891. Nr. 321. 15. Nov.

[35] Neues von Böcklin und Anderes (Österreichischer Kunstverein) F. B. 1889. Nr. 137. 19. Mai.

[36] Der Salon der Zurückgewiesenen F. B. 1889. Nr. 105. 16. April.

[37] Makart's Ariadne (Österreichischer Kunstverein) F. B. 1890. Nr. 25. 26. Jänner.

[38] Jahresausstellung im Künstlerhause F. B. 1890. Nr. 136. 18. Mai.

[39] Künstlerhaus (Die Sammlung Königswarter) F. B. 1890. Nr. 155. 7. Juni.

[40] Künstlerhaus. Ibid. F. B. 1890. Nr. 313. 14. Nov.

[41] Neumalerei P. L. 1890. Nr. 342. 14. Dez. Künstlerhaus F. B. 1890. Nr. 343. 16. Dez.

[42] . . . Bilde diesem hochbegabten Vormanne einer Richtung, die eigentilch besser weiss, was sie nicht will, als was sie will [. . .] . . . Sie scheut die alternde Konvention der Malerwerkstätten und möchte die Natur unter natürlicheren Bedingungen darstellen. Ein leidenschaftliches Suchen nach solchen ist Alles, was unter so mancherlei neumodischen Bezeichnungen wie Hellmalerei, Freilichtmalerei, Wahrmalerei u. s. die Kunstsäle des Kontinents füllt. Künstlerhaus. F. B. 1890 Nr. 343. 16. Dez.

[43] Die XX. Jahresausstellung im Künstlerhause I. Pax F. B. 1891. Nr. 76. 18. März.

[44] Siehe: Künstlerhaus F. B. 1891. Nr. 339. 10. Dez.

[45] Die Jahresausstellung im Künstlerhause VII. Genre F. B. 1891. Nr. 125. 7. Mai.

[46] Die XX. Jahresausstellung im Künstlerhause — Landschaft F. B. 1891. Nr. 127. 9. Mai.

[47] Aus dem Wiener Künstlerhause — P. L. 1891. Nr. 112. 24. April.

[48] Die XXI. Jahresausstellung im Künstlerhause — F. B. 1892. Nr. 98. 7. April.

[49] Revolution in der Landschaft — P. L. 1891. Nr. 321. 15. Nov.

[50] Die XXI. Jahresausstellung im Künstlerhause III. Honoratioren. F. B. 1892. Nr. 100.: April.

[51] „Theodor v. Hörmann hat sich sehr geändert und sucht starke Farbenwirkungen aus Misstonen abzuleiten, was ihm übrigens in zwei kleineren Bildern (z. B. „Haus bei Schleissheim") gelingt. Sein Schneebild „Am Tränkberge in Znaim" wirkt nur sonderbar; der Schnee ist keiner und an Luft fehlt es überhaupt". — Zit. in: Die XXI. Jahresausstellung im Künstlerhause VII. Landschaft und Anderes. F. B. 1892. Nr. 146. 26. Mai.

[52] Von der Wiener Galerie F. B. 1892. Nr. 290. 19. Okt.

[53] Am Jubeltage der Akademie der bildenden Künste F. B. 1892. Nr. 297. 26. Okt.

[54] *Emil J. Schindler* (Nachruf) F. B. 1892. Nr. 225. 14. Aug.

[55] Schindler's Nachlass (Künstlerhaus) F. B. 1892. Nr. 327. 25. Nov.

[56] Von der Wiener Galerie F. B. 1892. Nr. 290. 19. Okt.

[57] Münchener Brief F. B. 1895. Nr. 260. 22. Sept.

[58] Gesammelte Schriften von Dr. Adolf Silberstein P. L. 1895. Nr. 1. 1. Jänner.

[59] Graphische Ausstellung F. B. 1894. Nr. 67. 20. März. Schabkunst F. B. 1894. Nr. 289. 21. Okt.

[60] *Bertha Zuckerhandl:* Ludwig Hevesi (Nachruf) in Wiener Allgemeine Zeitung, 1910. Nr. 9574. 28. Febr.

[61] Hermann Bahr: Ludwig Hevesi in Die Zeit, 1898. Nr. 197. 9. Juli.

[62] *Herman Uhde-Bernay:* Richard Muther in Mittler und Meister. München 1948.

[63] *Loris:* Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts. *R. Muther*, „Geschichte der Malerei in 19. Jahrhundert" in: *H. v. Hoffmannstahl:* Prosa I. Frankfurt 1956. S. 140—146.

[64] *Hermann Bahr:* Studien zur Kritik der Moderne. Wien 1894. Seite 195.

[65] Eine „moderne" Geschichte der modernen Malerei. P. L. 1894. Nr. 182. 29. Juli.

[66] *Hugo von Hoffmannstahl:* Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts. *R. Muther*, „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert." in Prosa I. Frankfurt 1956. S. 97—98.

[67] Ungarische Kunstwerke in Wien. P. L. 1894. Nr. 122. 20. Mai.

[68]

Englische Bilder in Wien	F. B. 1894. Nr. 68. 11. März
Französische Bilder	F. B. 1894. Nr. 74. 17. März.
Deutsche Bilder	F. B. 1894. Nr. 82. 25. März.
Malerische Rundreise	F. B. 1894. Nr. 95. 8. April
Moderne Malerei	F. B. 1894. Nr. 254. 16. Sept.
Englische Bilder in Wien	F. B. 1894. Nr. 68. 11. März.

[69] Holländische Bilder F. B. 1894. Nr. 88. 1. April.

[70] Siehe in „Acht Jahre Sezession" — Wien 1906. Anhang: „Die Münchener Sezession in Wien I. 523— II. Moderne Malerei. Zur Ausstellung der Sezession im Künstlerhause 525. III. Neue Werke von Stuck 531. IV. Neu-München und Gefolge 535.

[71]

Moderne Malerei	F. B. 1894. Nr. 254. 16. Sept.
Münchener Brief I.	F. B. 1895. Nr. 260. 22. Sept.
Münchener Brief II.	F. B. 1895. Nr. 267. 29. Sept.
Münchener Brief I.	P. L. 1895. Nr. 228. 22 Sept.
Münchener Brief II.	P. L. 1895. Nr. 230. 25. Sept.

[72]

Graphische Ausstellung	F. B. 1894. Nr. 67. 10. März.
Schabkunst	F. B. 1894. Nr. 289. 21. Okt.
Ausstellung der Kunstgewerbeschule	F. B. 1895. Nr. 286. 18. Okt.

[73]

Venezianische Kunsttage	F. B. 1895. Nr. 118. 1. Mai.
Internationale Kunst in Venedig	P. L. 1895. Nr. 104. 1. Mai.

[74] „Er ist unter uns der grosse Herold der neuen Kunst gewesen. Mögen andere lauter geblasen haben, aber bei seiner sanften Flöte sind die alten Mauern eingesunken. Das wollen wir ihm niemals vergessen." In Hermann Bahr: Ludwig Hevesi. Die Zeit 1898. Nr. 197. 9. Juli.

[75]

Künstlerhaus	F. B. 1890. Nr. 155. 7. Juni.
Die Galerie Königswarter	P. L. 1890. Nr. 156. 8. Juni.
Eine Sommerausstellung	F. B. 1891. Nr. 181. 4. Juli.
Künstlerhaus	F. B. 1890. Nr. 313. 14. Nov.
Eine Japanische Ausstellung	F. B. 1892. Nr. 348. 16. Dez.
Künstlerhaus	F. B. 1893. Nr. 184. 6. Juli.

[76]

Schindler's Nachlass	F. B. 1892. Nr. 327. 25. Nov.
Leopold K. Müller	F. B. 1893. Nr. 53. 23. Febr.

[77] Graf Edmund Zichy F. B. 1894. Nr. 28. 30. Jänner.

[78]

Jahresausstellung im Künstlerhause	F. B. 1893. Nr. 89. 31. März.
Jahresausstellung im Künstlerhause	F. B. 1893. Nr. 106. 18. April.

[79]

Englische Bilder in Wien	F. B. 1894. Nr. 68. 11. März.

[80]

Aus dem Wiener Künstlerhause	P. L. 1895. Nr. 311. 29. Dez.
Verschiedene Kunst	F. B. 1893. Nr. 179. 1. Juli.

[81]

Jahresausstellung im Künstlerhause	F. B. 1895. Nr. 117. 30. April
Theodor Hörmann	F. B. 1895. Nr. 186. 10. Juli.

[82]

Ungarische Kunstwerke in Wien	P. L. 1894. Nr. 122. 20. Mai.

[83]

Altkunst — Neukunst	F. B. 1909. Nr. 156. 8. Juni.

[84] *Richard Muther:* Makart Bouquet und Blumenstrauss in Studien und Kritiken I. 1900. Wiener Verlag, Seite 169.

[85] In „Vor Thorschluss" F. B. 1894. Nr. 149. 2. Juni.

[86] *Arthur Roessler:* Speidel und Hevesi. Zwei Bildnisminiaturen in einem Rahmen. Wila Verlagsaktiengesellschaft, Wien/Leipzig, 1923.

NEW PERSPECTIVES ON ERNŐ KÁLLAI'S CONCEPT ON CONSTRUCTIVISM*

by

ÉVA FORGÁCS

Constructivism is usually discussed as the fascinating artistic and intellectual invention of the early 1920s, and everyone who has ever seen a constructivist painting or object originating from this period can see the intensity, fullness and atmosphere radiating from these works. Constructivism, as it is generally assumed, was more than a movement, a school, or a style. It was an overwhelming utopia, a feverish vision — a Weltanschauung. And as such it was also strictly of its time. Closely linked to the utopian ideas and expectations that had emerged in pre-World War I. Europe, constructivism was largely spread and became known after the war, and its dream of absolute rational organization was also fed by the irrationalism of the war experience and the likewise irrational euphoric psychosis of the immediate post-war months and years.

Like the term *expressionism*, this word *constructivism* has also been charged with a wider and more general meaning; and just like the term *expressive*, derivative from expressionism, the term *constructive*, derived from constructivism, has, in a way, changed meaning: it does refer to more than the constructivism of the early 1920s; it names an attitude that is not dated, that has overgrown its origins and has proved to be one of the basic principles, archetypes of human creation and visual expression.

This distinction is easily made by posteriority — but in the context of the 1920s constructivism was an idea exposed to extremely different interpretations, the history of which was that of almost continuous splits. Ernő Kállai, who lived and worked in Germany between 1920 and 1935, followed the ideas and art works of constructivism with exceptional attention. Personally involved in the emotional, visionary utopias of the better future of mankind that was the focus of constructivist thinking, Kállai, with seismographic sensitivity, charted the continuous ups and downs of the constructivist idea.

Though this time I will speak about his writings originating from 1928—1932, that is, from the time of the aftermath of constructivism, I think it necessary to briefly summarize his interpretation of the downhill period of constructivism after 1922. I should also like to emphasize that Kállai, though one of the most outstanding art critics of his time, performed something unusual in his writings on constructivism and constructivist art: his personal involvement abolished the necessary distance between himself and his subject, and his expressionistic language that he may have developed, at least in part, under Kassák's influence, rendered these essays of his something like *works of art* instead of reviews. To use an anachronistic term, I'd say that his writings on early constructivism may best be considered as pieces of *conceptual art:* describing visions the equivalents of which he had neither found in works of art nor in theories, he offered, by way of his essays, independent contributions to the history of constructivism.

Having written his short essay called *Constructivism*[1] early in 1923, which marks the zenith of this art, he all of a sudden — in an article he published only two months later[2] — changed his attitude. What had been a perfect and harmonious system, a desirable new order he now rejected as a naive dream, and what is more: he rejected it as the "exclusive constructivism" of the De Stijl group. He who had celebrated the monumental solemnity of Kassák's Bildarchitectur — Architecture of the picture, as Oliver Botar translated it[3] — as well as the playfulness and free openness of the works of Moholy-Nagy, now, wide awake after the utopian dreams, almost ridicules the constructivist ideal: the perfect mechanism, that

* Lecture held in the University of Toronto Triennial — Hungarian Studies Conference, May 11—13, 1989.

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest

would run human lives like toy railways: without collisions — but also without community. From the ideals of perfection and totality Kállai switched back to the good old values of human fate: to the chances of tragedy as well as happiness; to unpredictability instead of mechanical certainty. In terms of aesthetics this meant focusing on imperfect details instead of the highly mechanized "world-machine"-like, systematically structured works of art. For Kállai, the work of art was not to be the model of the universe any more. This idea is further developed in his essays *Architecture*[4] and *Ethics*[5] early in 1924. Parallel to Kassák, who announced: "*Back to the last!*" in 1925[6], Kállai wrote an assay under the title *Twilight of ideologies*,[7] in which he gives the most clear-cut formulation of a new historic era. Rejecting all kinds of theoretical and political dominance over the arts he stated: "Principles must be given up, if their narrow aesthetics and ideologies were to be imposed onto the totality of life. I am for the free competition and democracy, even relativity of artistic tendencies on the basis of style and professional perfection, because now I am facing facts that I, with many other people, haven't, acknowledged so far. The monopoly of constructivism or any other tendency in the arts; or the predominance of architecture or even film or theatre is mere ideological fantasy, utopia, fiction."[8] Opposing the simplicity of such priorities to the complexity of reality is Kállai's conclusion from his adventure in constructivism, that had also taught him a lesson in politics. (Having engaged himself with Péri, Moholy-Nagy and Alfréd Kemény in saving the communist periodical "Egység" published in Vienna,[9] in 1923 he explicitly represented constructivism as more or less identified with communist ideology. Up to 1923 Kállai appeared to have been a convert to communism and identified the constructivist works' structural order and quality with that of a coming communist society.) But giving up constructivism as the only possible way to a better future, Kállai also gave up political involvement.

By 1924 the crisis of constructivism was obvious all over Germany. Referring back to 1922 Hans Richter wrote in 1924: "At that time the term constructivism was the word of those, who subordinated artistic expression to strict laws . . . But meanwhile all the oil-painting makers have taken up the word, and now the whole bunch of individualists, decorators, still-life painters — all the business-minded crowd is marching under the banner of constructivism — at least as long as the word is in fashion."[10] Also the history of the Bauhaus demonstrates, that after 1922 it was not possible any more to realize leftist-utopian ideas in works of art in Germany. Either leftist utopias or artistic activity had to be given up. The Bauhaus gave up utopia, and adapting its activity to the rapidly changing economic conditions, chose praxis instead of idealism. This was the time, when the term *constructive* started to be more relevant than constructivism: though the Bauhaus set off from the idea of collectively constructing, one day, in the future, the "cathedral of socialism", an expressionist version of the constructivist utopia, it was forced to prove itself useful and productive in order to survive.

It is the example of the Bauhaus — where Kállai worked from 1928 to 1930 — that illustrates most unambiguously, how constructivism and the ideals that were subsumed in it, had to get integrated into a society that he had originally rejected with so much intensity and ardour. During this process of social integration the stylistic components of constructivism lost their ideological charge and were left bare and functional. The Germany of 1919 that was open both to Eastern European immigrants and their radical ideas was gradually transforming itself from a chaotic and demoralized country into an industrial superpower; Germany, that was, between 1918 and 1922/23 the land of prophets, mystical thinkers, dreamers and utopists, regained her economic stability due to the Dawes-plan in 1924 — that is, German economy was saved with American money — and the time of prophets and utopias was over. Idealism was confronted with economic rationality. Walter Gropius, director of the Bauhaus, who in 1919 called for a "new guild of craftsmen" that would isolate itself from society and develop a new faith along with new artistic standards, claimed in 1923 that "art and technology" were the "new unity". Gropius, who called on the students of the Bauhaus in the summer of 1919 to form a secret association like that of the free masons (in the speech to the students on the occasion of their first exhibition in June), and told them that the best thing they could do would be to completely break away from the rest of society to be able to work undisturbed, in order to develop new, sur-

prising ideas that would constitute a new mode to follow radically changed his mind and words by as early as 1922, when his conflict with Johannes Itten urged him to publicly ask whether the Bauhaus should be open to the world and seek relation with industry or remain the island of solitary dreamers who loose all connection to real life.[11] This was the first step to social integration; and many others followed. Kállai's division of constructivism into the "exclusive" constructivism of the De Stijl group and to, so to say, "real" constructivism is paralelled by both Gropius' distinction between the self-centered artist and the artist with social responsibility and the conflict in Soviet Russia between the productivists and the less practical-minded artists.

There were a few moments in post WW I. German history, when it briefly seemed that Germany would be the next communist country of the world. The last such moment came in 1923, at the time of the Ruhr area's occupation by the French and the Belgian — when even Stalin announced that the world's revolutionary center may be shifted from Russia to Germany[12] — but except for these rare moments the ideas of the constructivists were farther and farther from the real tendency of real history. The original identity of the constructivist form and idea was broken. The geometric order of a coming, balanced, harmonious and rational world — and the idea: — justice, equality, and collectivity in the well-organized world moved by advanced technology — were never to meet again. The idea was not taken up after 1922—23, and the form, that had originally symbolized the constructivist idea, melted away with the functionalism of the Deutscher Werkbund and became what was called "geometric abstraction", "functionalism" or, even, "Bauhaus-style".

The radical change in the constructivist avantgarde's attitude towards social integration is perhaps best documented by Kassák, who, having returned to Budapest from his Vienna emigration in 1926 after years of militant activity in the service of the avantgarde, including international constructivism, published an article on Advertisements in 1926. He wrote that "A properly typographicized poster of a department store, with its straight cut letters easy to hold together, the dark and light space divisions of the paper surface, as a calm and simple object inspires more confidence and higher demands than would any individual artistry." Kassák is actually adapting the idea of collectivity to his present-day reality, and uses the word *social* instead of collective, stating that "advertisements are applied art, and the artist who makes them, is a *social creator*".[13]

In his narrow field of activity Kassák acted exactly like the Bauhaus: re-interpreting and redefining the social vocation of the artist. The rejection of the individual achievement and the individual 'message' got very different overtones from that of the earlier years: where the idea of *collectivity* had been the norm, now it was *social functioning:* the participation in that mechanism of the economy that had been most violently rejected before. The artist, who helped to advertise tyres or liquors to the capitalist, the original enemy of the true constructivism, was now celebrated as "social creator".

The strange thing about this process was that many did not quite realize what was going on. Kállai was also one of them. Invited to work in the Bauhaus from 1928 by the new director, Hannes Meyer, he became the editor of the Bauhaus journal and praised Hannes Meyer's concept on the new mission of art: "The Bauhaus does not aspire to meet the demand for luxury; it wants to fulfil the needs of the widest communities of people."[14] — he wrote in 1929. But while attacking the "formalism" of Gropius in the full armor of Meyer's militant terminology (promising a new architecture that would focus on the biological and psychological needs of those who use the building — little or nothing of which is tangible in Meyer's own works), Kállai, at the same time, wanted to keep the original distance between the avantgarde and the commercial world. It was also in 1929 that he wrote: "The best that the art of today can do is to stay away from this universe of the department stores, sensations and ready-made clothes. Art can not stay far enough from this world."[15] And for exactly this reason he protested against the notion of a "bauhaus style": the Bauhaus should not mingle with the "universe of the department stores". He bitterly ridiculed the term: "Everyone knows today: buildings shining with glass and metal: Bauhaus style. Hygienic apartments without homeliness: Bauhaus style. Tubular steel chair: Bauhaus style. Lamp with an opaque glass shade on a metal stand: Bauhaus style. Checkered wallpaper: Bauhaus style. There is no picture on the wall: Bauhaus style. There is a picture on the wall, but what the hell is it? — Bau-

haus-style. Printed matter with thick headlines and grotesque letter types: Bauhaus-style. Everything printed small: Bauhaus-style. Everything printed in block letters: Bauhaus-style."[16] But it was not possible to keep the original idea of constructivism in its purity and keep constructivism functioning in a changed reality at the same time. When mocking the "Bauhaus-style", and especially its sucess, Kállai was right in pointing out, that it was only a thin layer of the total Bauhaus work and production that had found its way into society. The real values created within the school were not consumed, and would have been too heavy to digest anyway. Trapped in this situation, Kállai wanted to withhold the superficial success of the Bauhaus products, once the whole value of them could not pass into the community of society; but, on the other hand, he was also for art's serving the people and for having a practical function instead of expressing individual ideas.

Kállai did accept and approve of Hannes Meyer. He wrote a long article in Tér és Forma, a Hungarian architectural monthly in 1928[17] under the title "Bauhaus Pedagogy, Bauhaus Architecture", in which he condemns Gropius just as Meyer did. More exactly, it is Kállai, who finds the right words and arguments instead of Meyer, who was apparently not a man of words, to announce the deficiencies of Gropius. There is actually nothing factual he can come up with against Gropius: this is rather demagogy. Kállai quoted Gropius' writing on housing estates to prove how mechanically had Gropius handled the workers' housing problem, and accused him of "fanatical intellectualism" that had made him ignore the humanistic aspect of construction. Kállai also wrote about Hannes Meyer, emphasizing that he went beyond such petty bourgeois categories as "style", and praised his ADGB building complex near Berlin.[18] Having fully accepted Meyer's person and ideas, Kállai left them behind: in his article written for thetenth anniversary of the Bauhaus[19] he expressed already his disappointment about Meyer, stating that in spite of all his good will, he did not have the necessary strength and confidence to carry out his ideas.

Kállai's adventure with Hannes Meyer suggests that his constructivism-concept became one-dimensional, and though he claimed to maintain the original complexity — or a more advanced, scientific-flavoured complexity — of what had once been labelled constructivism, his writings betray that he took up the utmost simplicity of Meyer's ideas.

But Kállai was not a theoretician. He was an art critic, and his judgements were formed by his intuitive sense of artistic quality rather than by principles. Paradoxically his way back to authentic constructivism was paved by this sense for artistic values that he possessed, and not by his ideological willingness to help constructivism spread as widely as possible. His essay on Naum Gabo that he published in 1932[20] brings to us back the "old" Kállai, the art critic who is fascinated by great quality. In this article he, perhaps not even aware of what he was doing, gave a synthesis of his whole affair with constructivism: "The appearence of a purely emotional order is maintaining and at the same time, putting an end to what is rational and structural, shining far beyond it." (A racionálisan és szerkezetileg törvényszerűt túlragyogja és megőrizve megszünteti egy tisztán érzelmi rend megjelenését.) Thus Kállai returned to the richness and complexity of constructivism, to those qualities of it that had not become a success like the objects sold and bought in the department stores. He realized the truth of what Schlemmer formulated a few years earlier: "In this time of crumbling religion, which kills the sublime, and of a decaying society, which is able to enjoy play that is drastically erotic or artistically *outré*, all profound artistic tendencies take on the character of exclusiveness or of sectarianism."[21]

NOTES

[1] Konstruktivizmus, in: MA, Wien, 1923, május 1.

[2] *Korrektúrát (A De Stijl figyelmébe)* in: MA, 1923, July 1. p. 14–16.

[3] *Oliver Botar:* Constructed Reliefs in the Art of the Hungarian Avant-Garde: Kassák, Bortnyik, Uitz and Moholy-Nagy 1921–1926 in: The Structurist, No. 25/26, 1985/86, pp. 87–99.

[4] Architektura, in: MA, Wien, 1924, February 20, p. 2.

[5] E-T-I-K-A-? in: MA, 1923, Nov. 25.

[6] *Kassák:* Vissza a kaptafához, in: MA, IX/1, 1923, Szept. 15.

[7] Ideológiák alkonya, in: 325, 1925, Ápr. 15, pp. 19–20.

[8] i. e.

[9] Nyilatkozat in: Egység, 1923, Febr. 15.

[10] *Hans Richter:* An den Konstruktivismus, in: „G" Zeitschrift für elementare Gestaltung, June 1924.

[11] *Walter Gropius:* Die Tragfähigkeit der Bauhausidee, letter, 1922, febr. 2, in: Wingler: Das Bauhaus, Bramsche 1962, pp. 62–63.

[12] *Kerekes Lajos:* A Weimari Köztársaság, Kossuth Könyvkiadó Budapest 1985, „A Ruhr-válság és következményei" (The Ruhr-crisis and its consequences), pp. 108–139.

[13] *Kassák Lajos:* A Reklám. In: Tisztaság Könyve (Book of Purity) Budapest, 1926, pp. 82–84.

[14] *Kállai:* Bevezetésül (Zur Einführung) to the Bauhau-

exhibition in Basel, 1929. Reprinted in: Művészet veszélyes csillagzat alatt. Corvina, Budapest (ed. F. É.), pp. 107—111.

[15] *Kállai:* Das Geistige in der Kunst (A szellemi a művészetben) catalogue introduction, Berlin 1929, to the exhibition of the "Blaue Vier", Kandinszkij, Klee, Feininger, Javlenszkij. Reprinted in: "Művészet . . .", op. cit 139—140.

[16] Zehn Jahre Bauhaus (A Bauhaus tíz éve) in: Die Weltbühne, 1930/4, pp. 135—139, repr. in: Művészet . . . pp. 112—116.

[17] *Kállai:* Bauhauspedagógia, Bauhausépítészet, in: Tér és Forma, Budapest, 1928 Dec. pp. 317—322.

[18] *Kállai:* Stílus? in: Munka, Budapest, 1928/1, pp. 4—5.

[19] See Zehn Jahre Bauhaus.

[20] A Térformáló Gabo, in: Fórum, 1932, pp. 287—289 (Der Raumplastiker Gabo) Reprinted in: Művészet . . . pp. 177—180.

[21] *Oskar Schlemmer:* Man and Art Figure in: The Theatre of the Bauhaus, in English: Wesleyan Universitiy Press, Middletown, Connecticut, pp. 17—49 (quoted from p. 31) Translated from German by Arthur S. Wensinger.

HANS HAMMER, WERKMEISTER DES STRASSBURGER MÜNSTERS IN UNGARN

von

G. Entz

„m cccc lxxxj jor da kam Ich vß vngern her gen stroßburg vff den crist dag." Diesen Satz notierte Hans Hammer, Steinmetz und Werkmeister am Münster in Straßburg, auf Blatt 7 verso seines Musterbuches. Dieses außerordentlich interessante Werk enthält auf Blatt 29 recto und verso ein ungarisch—deutsches Glossar, illustriert mit einer fein gezeichneten Figur des Schmerzensmannes; das Glossar fand nach der Entdeckung des bisher unbekannten Manuskriptes selbstverständlich die Aufmerksamkeit der ungarischen Sprachwissenschaftler. Als erster veröffentlichte 1981 Professor István Futaky (Göttingen) das Glossar.[1] Das Musterbuch befindet sich in der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel und ist eine wahre Rarität: Mit eigenhändig geschriebenen Erläuterungen und gezeichneten Illustrationen ausgestattete Handschriften von Meistern der Gotik sind nur ganz spärlich auf uns gekommen. Unlängst befaßte sich Károly Mollay, Professor an der Budapester Universität, wieder mit dem Glossar. Er hat die Ergebnisse der ersten Publikation von Futaky weiterentwickelt, neue Feststellungen gemacht und zugleich auf den kunsthistorischen Wert der Handschrift hingewiesen. Das baugeschichtliche Material hat er mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm hiermit meinen herzlichen Dank ausspreche.[2] Um die überraschende Beziehung zwischen Ungarn und Hans Hammer richtig zu deuten, ist es nötig, einige auch gegenwärtig zugängliche Einzelheiten dieses Problems klarzulegen.

Wer war Hans Hammer?

Gebürtig aus der niederelsässischen Gemeinde Wörth (Werde) ist sein Geburtsjahr leider nicht überliefert.[3] Die erste direkte Angabe über ihn (1471) und die eigenhändigen Notizen seines Musterbuches auf Blatt 7v über die Geburtsdaten seiner Kinder (Michael 1483, Hans 1504, Katharina 1505, Anna 1507) machen es aber wahrscheinlich, daß er um 1452—1453 geboren ist. Seine Ausbildung bekam er vermutlich von Jodocus Do tzinger, dem Meister des Taufbeckens im Straßburger Dom. Neben der Weiterführung der lokalen Traditionen weist seine Kunst auch stilistische Beziehungen mit Schwaben und dem Mittelrhein auf. Er wurde 1471 ins Straßburger Hüttenbuch eingetragen. Hammer begann früh mit den Eintragungen ins Musterbuch. Die erste Jahreszahl befindet sich auf Blatt 7v. Er schreibt auf ein Spruchband: „1476 do brach man die clöster zu stroßburg abe m cccc lxxvj." Das Band hat zwei hängende Zipfel. Auf dem einen steht: „von mir Hamer von Werd." Auf dem anderen ist sein Meisterzeichen zu sehen, das oft auch auf seinen Werken erscheint. Unterhalb dieses Bandes erwähnt Hammer ein gleichzeitiges Ereignis, nämlich die Belagerung der Stadt Grandson in der Schweiz 1476 durch den burgundischen Herzog Karl den Kühnen. Am Jahresende 1481 kehrt er von seiner Ungarnreise zurück. Nach einigen Monaten steht im Musterbuch: „1482 vff die paffen fastnaht do wart Jch pallier." Zu dieser Ernennung kam es also gleich nach seiner Heimkehr. Er gewinnt das Bürgerrecht in Straßburg im selben Jahr, nach seiner Heirat mit Frau Margarethe, Witwe des Steinmetzen Hans von Erfurt. 1484 wird der schöne Entwurf der Kanzel für den Straßburger Dom gezeichnet (ausgestellt im Frauenhaus Museum). Über den genauen Termin ihrer Aufstellung berichtet die Notiz: „1485 vff Sant adölffe dag m cccclxxxv do wart der brediger Stül versetzet." Am 7. Juli 1486 wurde in der Ratsitzung beschlossen, Hammer als Nachfolger des bisherigen Werkmeisters des Straßburger Münsters Conrad Vogt zu ernennen. Von vor 1490 stammen die Risse für den Südturm des Straßburger Doms (auch im Frauenhaus Museum ausgestellt), der aber nie ausgebaut wurde. Zwei Risse sind mit Hammers Meisterzeichen versehen. 1488 baute er die Schatzkammer des Münsters. 1489 wurde Hammer vom Rat in Schlettstadt mit der Begut-

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest

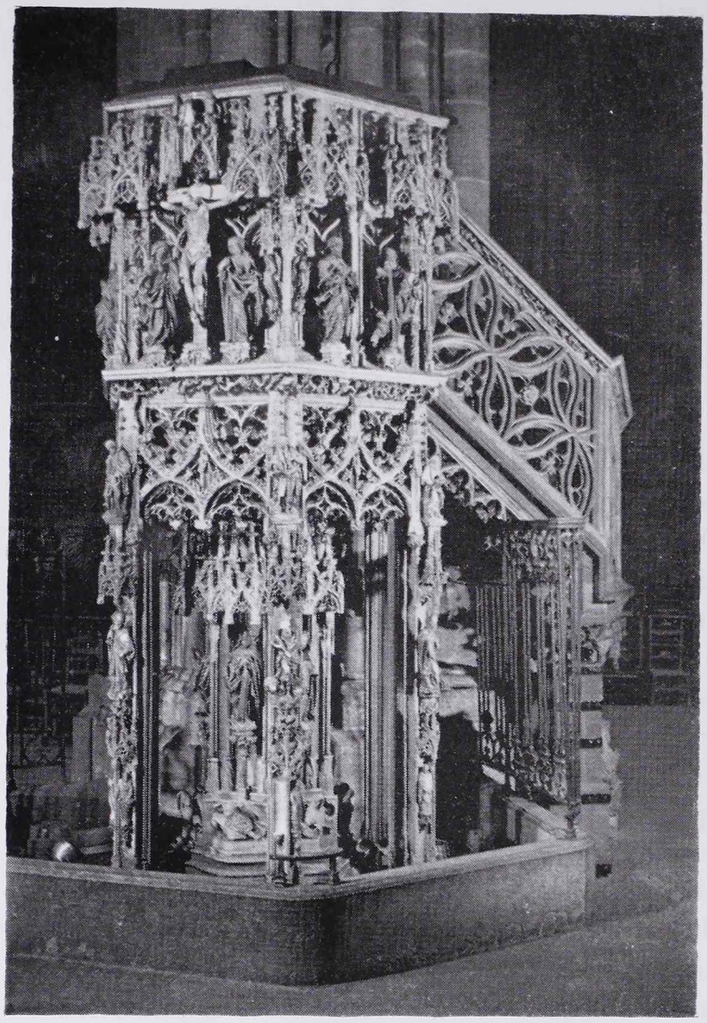


Abb. 1. Die Kanzel im Straßburger Münster

achtung des Lettners in der Pfarrkirche beauftragt. Der Bau wurde 1490 von Conrad Sifer fertiggestellt. Die feine Dreifaltigkeitskapelle an der Südseite der Kirche Jung Sankt Peter in Straßburg wurde von Hammer laut Inschrift am äußeren Chorgesims 1491 gebaut. Im Innern der Kapelle befindet sich im Tympanon der Nordtür des Schiffes ein Band mit den Initialen seines Namens (h h), von drei Rosetten ungeben. Dieses Doppelmonogramm kommt auch in Zabern vor (Kanzel, Oberhof).

Nach 1490 steht Hammer in ständigen Diensten des Bischofs Albrecht von Bayern in Zabern (Saverne). Er baute dort an der Nordseite der einschiffigen Pfarrkirche die Marienkapelle (1493) und in ihrer Fortsetzung das nördliche Seitenschiff (1496). Aus 1495 ist die Kanzel an der Südseite des Langhauses datiert. Sie stellt eine schlichte und ziemlich trocken bearbeitete Variation ihres wunderbaren Musters im Straßburger Münster dar und kann trotz des angebrachten Meisterzeichens nur als Werkstattarbeit bewertet werden. Nach den Rechnungsbüchern erhielt Hammer 1513 wieder die Stellung eines Werkmeisters am Straßburger Dom, die er bis zu seinem Tode (1519) behalten hat. In diesem Zeitabschnitt hat er die ehemalige Martins- und jetzt Laurentiuskapelle an der Nordseite des Domes errichtet: ein feines spätgotisches Werk, dessen Bau aber von

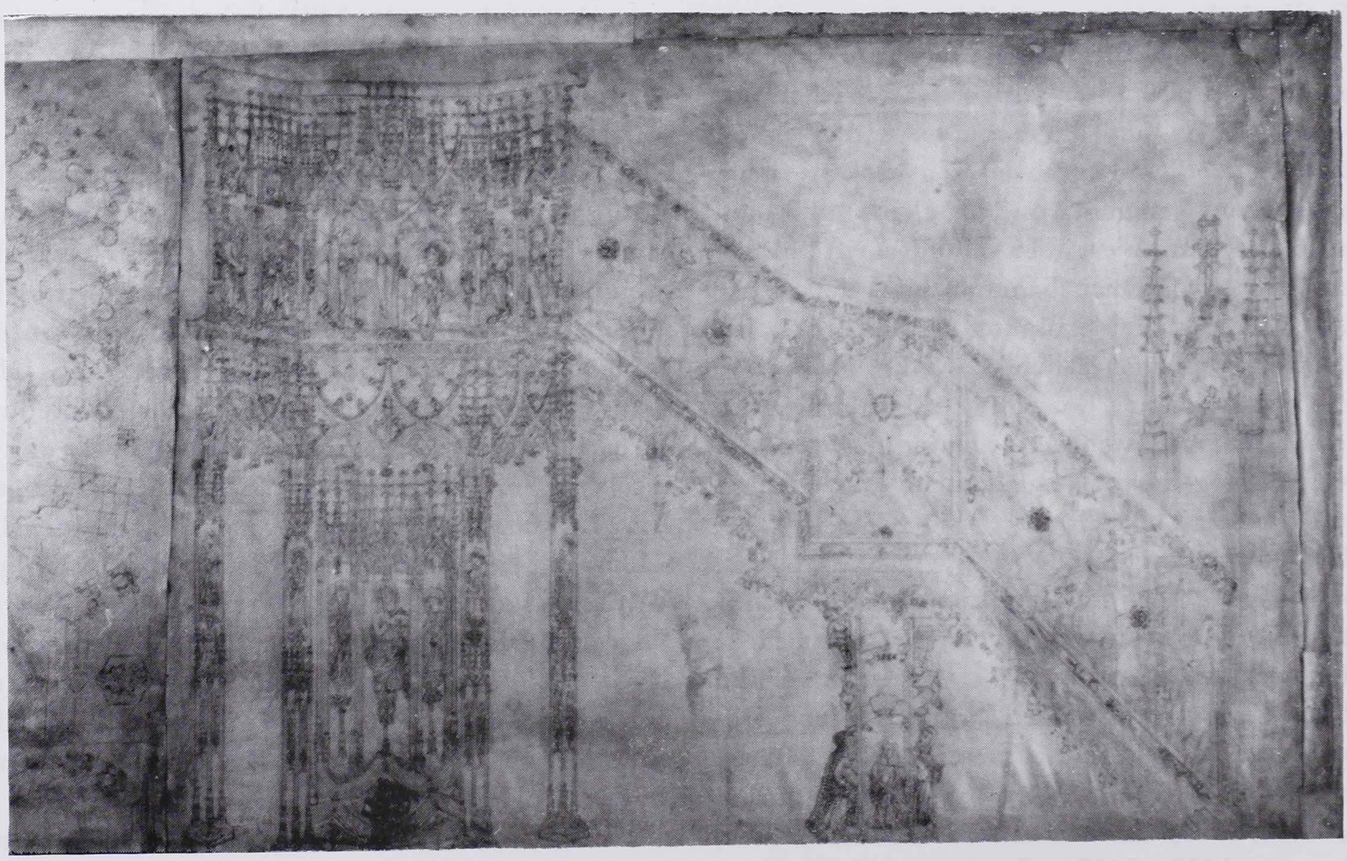


Abb. 2. Eigenhändiger Entwurf für die Kanzel im Münster

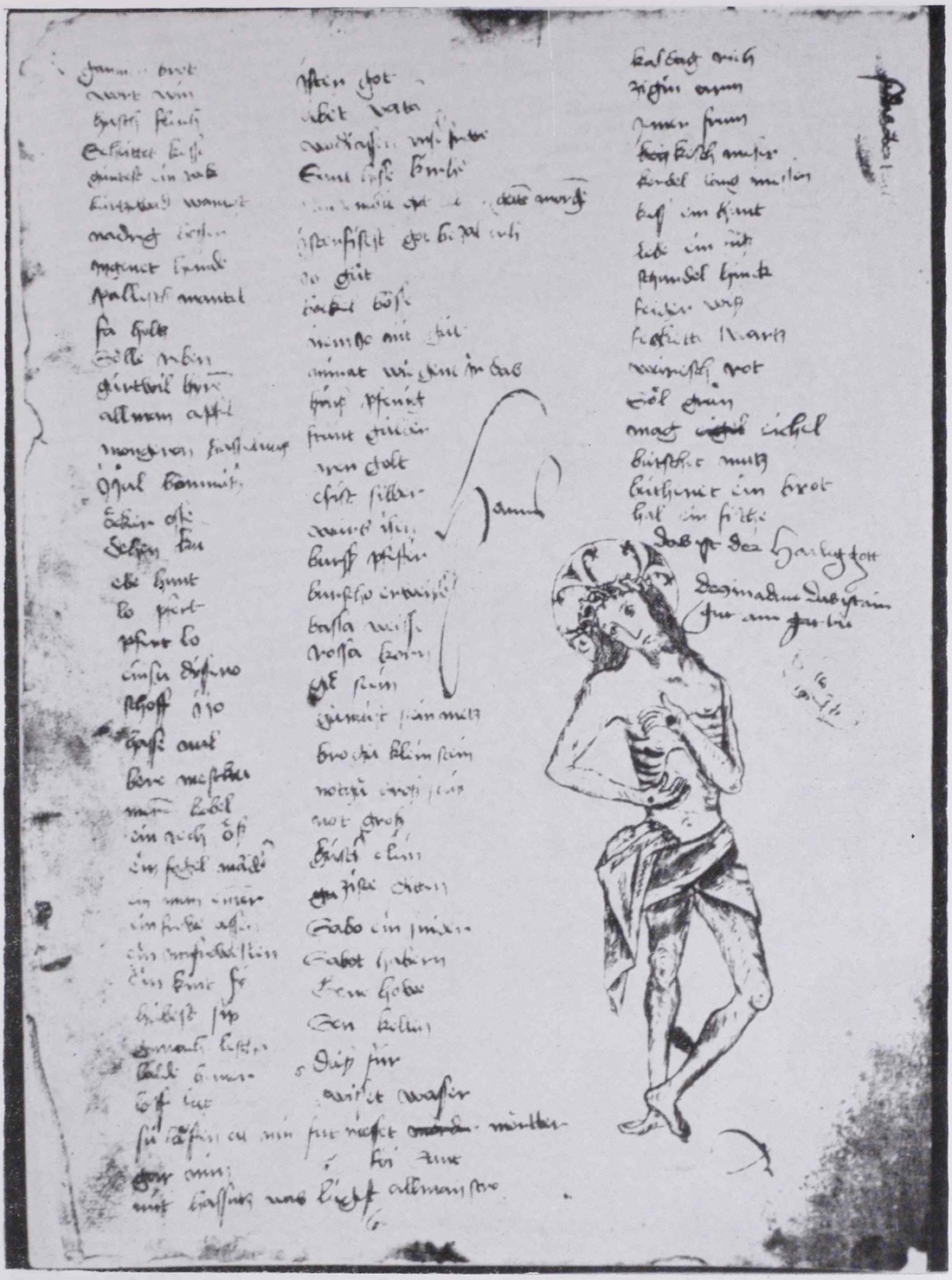


Abb. 3. Das ungarisch-deutsche Glossar mit dem Schmerzensmann im Musterbuch. Blatt 29 recto

seinen Schwiegersohn Bernard Nonnenmacher beendet wurde.

Lebenslauf und künstlerische Tätigkeit Hans Hammers beweisen eindeutig, daß er als ein bedeutender Vertreter der süddeutschen Baukunst gelten darf. Sein Besuch in Ungarn war vermutlich ein wichtiges Ereignis seiner fachlichen Tätigkeit.

In den siebziger Jahren, kurz vor seinem 30. Lebensjahr hatte Hammer gewiß schon manche Erfahrungen in der gotischen Baupraxis. Dies spricht dafür, daß er nicht als wandernder Geselle, sondern als gebildeter, mit einer Bauaufgabe betrauter Meister nach Ungarn gekommen ist. Mangels direkter Angaben lassen sich die Umstände seiner Reise kaum präzisieren. Sein Musterbuch und das darin erhaltene Glossar geben diesbezüglich jedoch manche Anhaltspunkte. Das Glossar enthält 107 ungarisch—deutsche Wortpaare, von denen 10—12 direkt mit dem Bauen zusammenhängen. Die Ausdrücke für Haustiere, Hausgeräte,

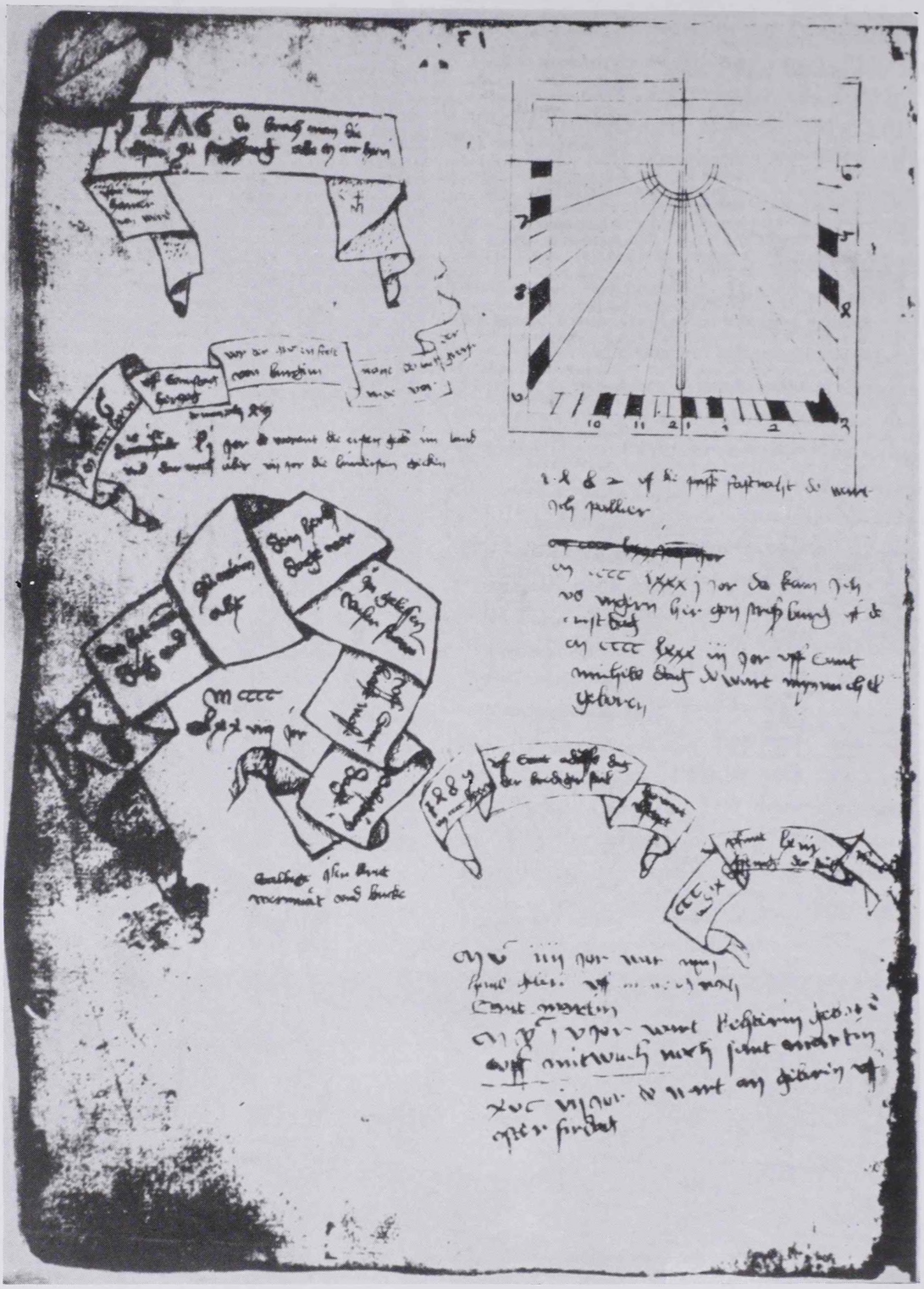


Abb. 4. Biographische Notizen Hammers im Musterbuch. Blatt 7. verso

Geld, Essen und Trinken sowie Religion dürfen sich indirekt auf eine Bauorganisation und einen Bauvorgang beziehen. Die ungarische Benennung der Kirche „szentegyház" (domus sacra) statt des allgemein gebrauchten Wortes „templom" läßt darauf schließen, daß Hammers Informator ein Priester war, der den Bären nicht mit ungarischen, sondern dem kroatischen Wort (mečka) übersetzte.[4] Dies läßt die Vermutung zu, daß der Elsässer Meister im westlichen Teil des Landes, in Transdanubien, etwa beim Bau einer Kirche beschäftigt war, die vielleicht der Jungfrau Maria geweiht wurde, da im Glossar auch das Wortpaar „Unsere Frau — Boldogasszony" vorkommt. Das Glossar enthält in seiner Gesamtheit die für das alltägliche Leben notwendigen Ausdrücke und zeugt davon, daß der Baumeister aus Straßburg Ungarn nicht flüchtig besuchte, sondern sich hier

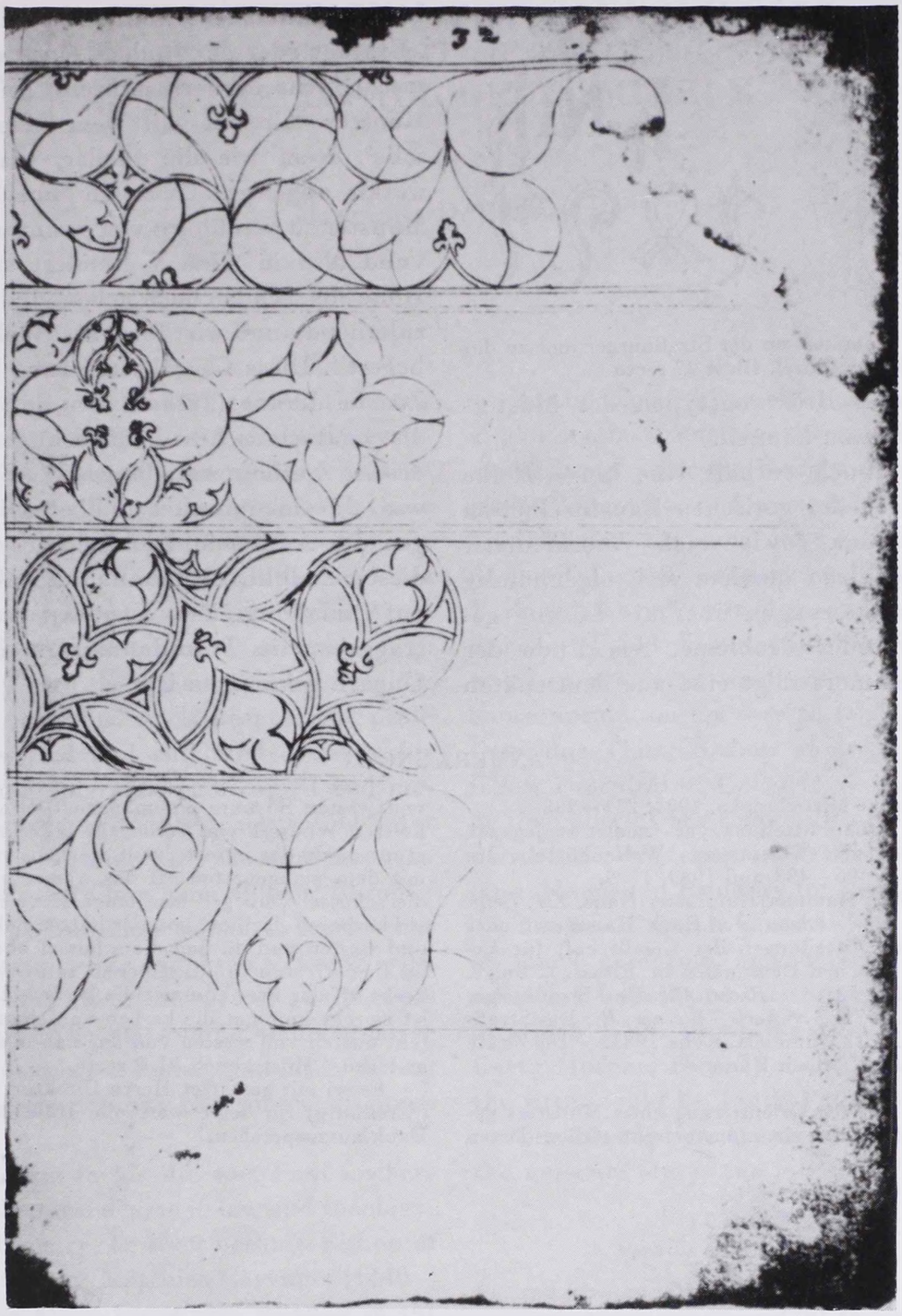


Abb. 5. Brüstungstypen des Musterbuches

für längere Zeit aufhielt. Die Notizen auf Blatt 7v sprechen dafür, daß Hammers Aufenthalt zwischen 1478 und 1481 anzusetzen ist. Er wurde gewiß von einem vornehmen Auftraggeber eingeladen. Man könnte zum Beispiel an den Gespan von Temesch, Pál Kinizsi, den Bischof von Wesprim, Albert Vetési oder den Burgherren Jób Garai in Siklós denken. Ersterer ließ 1481 den Umbau der Pfarrkirche in Nagyvázsony nördlich von Plattensee beenden und hat 1483 das dortige Paulinerkloster gestiftet. Der Bischof hat in den siebziger Jahren die romanische Kapelle neben der Kathedrale von Wesprim weiterentwickelt. Als Gesandter von Matthias Corvinus nahm er an der Reichsversammlung in Regensburg teil (1471). Jób Garai (†1481) hat als letztes männliches Mitglied seiner Familie den prächtigen Erker an der südlichen Fassade seiner Burg in Siklós errichten lassen. Was von den genannten Kunstwerken übriggeblieben ist, kann mit dem Aufenthalt Hammers in Ungarn für gleichzeitig gehalten werden. Direkte Beziehungen zu den Werken des elsässischen Meisters sind aber nicht feststellbar, es sei denn, man glaubt, die Blendornamente des Erkers

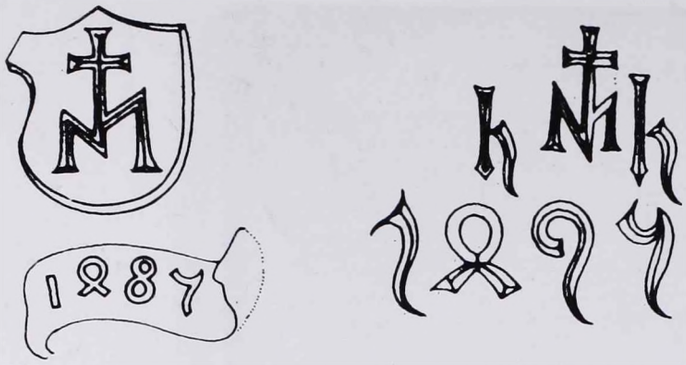


Abb. 6. Signaturen Hammers an der Straßburger und an der Zaberner Kanzel. Blatt 27 recto

in Siklós mit den Brüstungstypen des Musterbuches vergleichen zu können.

Dieses Musterbuch enthält eine lange Reihe feiner Zeichnungen der gotischen Baueinzelheiten und Konstruktionen sowie auch verschiedener Bauinstrumente. Dazu gesellen sich eigenhändig geschriebene Erläuterungen über die Lösung gewisser bautechnischer Probleme. Am Ende der Handschrift Hammers folgt eine aus dem späten 16. Jahrhundert stammende Zusammenfassung: „Extract oder der Innhalt eines alten Architectonisch Buchs. Nb. er beschreibt Euch wie mann ein Münster Kirchen mit dem Magnetstein stellen solle[5]. Item wie die Pfeiler, gesimbs und dach werkh angelegt. Item wie hoch der Turm am Münster zu Straßburg von gesimbsen zu gesimbsen vnnd also in allen V hundert lxxxix die ganze Höhe 589: schuch hoch neben vil denkwürdigen . . . zulernend unnd wirt für dises Buch 20: Reichstaler begert". Diese Charakterisierung läßt kaum einen Zweifel darüber aufkommen, daß Hammers Werk als bautechnisches Lehrbuch gemeint war, mit dessen Zusammenstellung die Absicht verbunden war, die theoretischen und praktischen Erfahrungen des Autors in Fachkreisen zu verbreiten. In diesem Fall liegt die Annahme nahe, daß Hammer auf Einladung eines vornehmen ungarischen Auftraggebers in Transdanubien als Ratgeber nach Ungarn gekommen ist.

ANMERKUNGEN

[1] Finnisch-Ugrische Mitteilungen. 1981. 231—238.

[2] *Mollay, K.:* A wolfenbütteli magyar—német szójegyzék (Das ungarisch—deutsche Glossar aus Wolfenbüttel). In: Magyar Nyelv, 1987. 486—493 und 1989. 1—9.

[3] Thieme—Becker: Hammer/Hammerer/Hans. XV. Leipzig, 1922. 564—565. — *Adam, A.:* Hans Hammerer oder Hammer in Zabern. Mitteilungen der Gesellschaft für Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler in Elsass. 2. Folge. Band 18. 1897. 523—531. — *Recht, R.:* Das Straßburger Münster. Stuttgart, 1971. — *Schock—Werner, B.:* Das Straßburger Münster im 15. Jahrhundert. Köln, 1983. — Die Zitate stammen aus dem Musterbuch Hammers.

[4] *Mollay:* 1987. 488.

[5] Die Methode, wie die Orientierung eines Münsters gemacht werden soll: „Wiltu ein münster reht stellen oüsten vnd westen So núm ein mangenetten stein vnd dü in ein hültzen schüssel vnd stelle ein bütte mit wasser vff den grunt do du das münster wilt machen vnd setze die schüssel mit dem mangenetten vff das wasser in die bütte vnd dü die schüssel vmb gen also lange bitz sú stil stet so mache ein kerbe vff daz bort von der bütten nah dúne siure Ousten vnd westen vnd dü dan die schüssel aber vmb gar vnd loß Sü aber stil ston von jn selber sú nún war vnd mach aber ein kerbe vff daz bort kúmmet die kerben gleich jn ein ander so ist es reht kúmmet die kerben von einander so cel findestu reht ousten vnd westen vnd dar nah mahstü din kirche wol an legen." Musterbuch Bl. 2 recto.

Es sei mir gestattet Herrn Direktor Dr. Joseph Fuchs (Straßburg) für seine wertvolle Hilfe meinen aufrichtigen Dank auszusprechen.

THOUGHTS ON JANUS PANNONIUS AND THE "PORTRAIT OF A YOUNG MAN" IN THE J. PAUL GETTY MUSEUM

by

MARIANNA D. BIRNBAUM

Janus Pannonius (1434—1472), one of the most celebrated poets of the mid-fifteenth century, is almost entirely unknown to the modern reader.[1] He was a many-sided, fascinating person whose career epitomizes the trend of his time. Born in Croatia, he was sent by his uncle, Johannes Vitéz (1400?—1472), then Bishop of Várad, later Archbishop of Esztergom, and primate of Hungary, to Ferrara, to study with the famed Guarino. The boy from "north of the Alps" soon became the pride of the school, envied and emulated even by his seniors. His biting epigrams were copied and memorized. His panegyric to his teacher told later generations about Guarino and the students who had come to study with him from all over Europe.[2] Janus was sent to Guarino's school to learn what an educated humanist was supposed to know, with immediate plans for his future service at the royal court of Hungary. The blossoming of his creative talent was an unexpected bonus, and later, during his political career, perhaps the source of much unhappiness.

The next station in his life was Padua where he received his doctoral degree in law and theology. Returning to Hungary, he soon became Bishop of Pécs and confidant of Matthias Corvinus (1440—1490), the young king. Janus rose steadily in the Hungarian hierarchy but missed the lost idyll, his friends and intellectual companions, the carefree days in balmy Italy. His best friend Galeotto Marzio of Narni (1427?—1497) finally visited him in Hungary in 1461, and stayed for a number of years in the service of Matthias.

It was the same Galeotto who had tutored him during his first months in Ferrara, and was his *intimus* in Padua. There, before Janus's departure for Hungary, the two had their portraits painted by a mutual friend, Andrea Mantegna (1431—1506). This "double portrait," about which we know through Janus's elegy to Mantegna, is lost.[3]

At the age of thirty-eight, Janus masterminded a plot against Matthias because he had become disillusioned with the foreign policy of the Hungarian king who, in his eagerness to become German Roman Emperor, invaved the West instead of fortifying his country against the increasing Turkish danger from the south. The plot was discovered and Janus, the *spiritus rector*, fled in order to avoid the wrath of the king. He died of consumption, on his way to Italy, in the castle of Oswaldus Thuz, Bishop of Zagreb, a friend and fellow conspirator. Galeotto remained for a while at the court of Matthias but, as is known, he was peripatetic, traveling in France, Spain and England. He visited Hungary for the last time in 1485.[4]

The lost "double portrait" has been the focus of much attention and detective work. In the following I shall present the material on the basis of which I am proposing that a portrait in the Getty Museum (Fig. 1) could be by Mantegna and the sitter could be Janus Pannonius.

The description accompanying the portrait in the museum states the following:

ITALIAN (Venice)
Portrait of a Young Man, ca 1475—85

Painted with an oil medium on panel, probably within ten years of the introduction of oil (as opposed to tempera) painting from northern Europe. The unknown artist worked within the sphere of the Bellini family, which excelled in intimate portraiture, but his delicate, finely detailed technique also suggests experience in manuscript illumination. The back panel is painted in imitation of porphyry, indicating it may once have been framed and hinged to a second panel, forming a diptych.[5]

To make a convincing case for Mantegna and Pannonius as author and sitter of the Getty portrait the following issues must be addressed, and to the extent possible, substantiated:

1. The portrait is indeed a work of the fifteenth century and not a later copy or a more recent forgery.

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest



Fig. 1. Portrait of a young man
(The G. Paul Getty Museum, Malibu)

2. The "double portrait" mentioned in the elegy was, or at least could have been, a diptych.
3. The Getty portrait depiction is similar to the literary portrait of JP as evidenced by his literary iconography and self-description.
4. The delicate brushwork of the portrait can be associated with that of Mantegna.
5. The terminus ante quem of the Getty portrait is 1458, the year that JP left Padua.
6. Mantegna used oil paints before or around 1458.
7. The symbolic meaning of the porphyry on the back panel has to be explained.

1. The Getty Museum wanted to authenticate the work to make sure that it was not a nineteenth-century forgery. Therefore a pigment analysis was requested. The painting was also X-rayed and microscopically examined.[6] The results showed no indication of the use of pigments invented after the seventeenth century, except in overpainted areas. The pigments were identified as: lead white, cinnabar, ochre, carbon black — most probably plant black — and natural ultramarine. All of the above were used from antiquity up until modern times. While ultramarine was in use before the Middle Ages it was less frequently used in the late seventeenth and eighteenth centuries and, according to the analysts, it is seldom found in the nineteenth. The manner in which the paints were made (coarsely ground with wide particle size distribution) indicates that they were prepared before the invention of machine grinding in the mid-nineteenth century.

It was recommended that further investigations be made regarding the wood species used as panels and the bright yellow spots in the hair. The latter was to establish whether the material used was lead-tin yellow. (The alternative would have been Naples Yellow, introduced in the second half of the seventeenth century, or a more modern pigment.) The California Institute of Technology reported that a single particle sample taken from the hair confirmed the use of lead-tin yellow. Thus the assumption that the portrait is a *bona fide* Quattrocento piece has been proven correct.[7]

I was advised that the portrait had been the property of the Marco Grassi Gallery, but its provenance is untraceable.[8] It was exhibited in 1984, in the Matthiesen Gallery in London, in connection with the gallery's show, "From Borso to Cesare d'Este, the School of Ferrara". The portrait was purchased by the J. Paul Getty Museum in July 1985. It has been tentatively attributed to Baldassare d'Este, but some art critics mentioned Gentile, as well as Jacopo Bellini, and yet another, Jacometto Veneziano, as its creator.[9]

2. Next the Janus poem, written to Mantegna, should be scrutinized:

LAUS ANDREAE MANTEGNAE

Qualem Pellaeo fidum cum rege sodalem
Pinxit Apelleae, gratia mira, manus;
Talis cum Iano tabula Galeottus in una,
Spirat inabruptae modus amicitiae.
Quas, Mantegna, igitur tanto pro munere grates,
Quasve canet laudes, nostra Thalia, tibi?
Tu facis ut nostri vivant in secula vultus,
Quamvis amborum corpora terra tegat.
Tu facis, immensus cum nos disterminet orbis,
Alter in alterius possit ut esse sinu.
Nam quantum a veris distant haec ora figuris?
Quid, nisi vox istis desit imaginibus?
Non adeo similes speculi nos lumina reddunt,
Nec certans puro splendida lympha vitro.
Tam bene respondet paribus distantia membris,
Singula tam proprio ducta colore nitent.
Num te Mercurius divina stirpe creavit?
Num tibi lac, quamvis virgo, Minerva dedit?

Nobilis ingenio est, et nobilis arte vetustas,
Ingenio veteres vincis, et arte, viros.
Edere tu possis spumas ex ore fluentes,
Tu Veneris Coae perficere effigiem.
Nec Natura valet quicquam producere rerum,
Non valeant digiti quod simulare tui.
Postremo, tam tu picturae gloria prima es,
Quam tuus historiae gloria prima Titus.
Ergo operum cultu terras cum impleveris omnes,
Sparseris et toto nomen in orbe tuum;
Ilicet, accitus superas transibis ad arces,
Qua patet astriferae, lactea zona, viae;
Scilicet ut vasti pingas pallatia coeli,
Stellarum flammis sint variata licet.
Cum coelum ornaris, coelum, tibi praemia, fiet,
Pictorum et, magno sub Iove, Numen eris.
Nec tamen his fratres cedent pietate poetae,
Sed tibi post Musas proxima sacra ferent.
Nos duo praesertim; quorum tua dextera formas
Perpetua nosci posteritate facit.
Interea haec gratam testentur carmine mentem,
Vilior his Arabi turis acervus erit.[10]

The beginning lines (3—4) already present a major hurdle:

Talis cum Iano *tabula* Galeottus *in una*,
Spirat inabruptae nodus amicitiae.

The lines, in addition to displaying Janus's knowledge of Cicero, refer to *una tabula*, a single panel. This alone should disqualify the portrait in the Getty, which seems to be part of a diptych.

Yet the idea of a diptych is not new. Another profile painting by Mantegna has already been proposed to be the lost Janus portrait. Presently a part of the Kress Collection, the portrait (24.3 × 19.1 cm) is painted in tempera on canvas, which was later transferred to masonite (Fig. 2). It was first recorded in Balatonboglár, Hungary, in 1909, and later became the property of Ludwig Kelemen of Budapest.[11] It arrived in the United States in 1929, and since 1950 it is a part of the Kress Collection. Frankfurter in *Masterpieces of Art* (1939) first identified it as a Mantegna, referring to the portrait (no. 233 in his catalog) as that of Janus Pannonius.[12] The attribution was accepted by Berenson, Venturi, Suida and Tietze-Conrat, while Meiss believed it a work of a Mantegna follower.[13]

This attribution has been refuted several times on both continents. If for no other reason, it should be rejected because the man on the portrait is about forty years old, while Janus in 1458 was at most twenty-four. Moreover, the robust, thick-necked, mercantile-looking man has little in common with the literary iconography of Janus. The man on the Kress canvas does not look like a person who succumbed to tuberculosis at the age of thirty-eight and was known to be in precarious health throughout his life.[14]



Fig. 2. Portrait of a man
(Kress Collection. The National Gallery, Washington, D.C.)

The portrait is dated 1470(?) by Garavaglia.[15] Of further Mantegna specialists, Camecasca refers to it as "precaria identificazione" of Frankfurter.[16]

The phrase *una tabula* remains an enigma, but it is possible that Janus used it poetically as he did so many other images in the same elegy; the lines:

Tu facis, immensus cum nos disterminet orbis,
Alter in alterius possit ut esse sinu

confirm the idea of separability. The diptych which became a favored genre by the time Quentin Metsys depicted Erasmus and Pierre Gilles (Petrus Aedigius) was not widely used for secular portraits during Mantegna's time. Huszti, the foremost specialist on Janus, uses the term "double portrait".[17] Influenced by the Metsys piece, Margolin too imagined the Janus and Galeotto portraits as parts of a diptych.[18]

I too became intrigued by the idea of the Erasmus-Gilles diptych, and looked up the corres-

pondence between Erasmus and Thomas More for whom the diptych was painted as a gift. A century later than Janus, Erasmus wrote:

> Petrus Aedigius et ego pingimur in eadem tabula: eam tibi donobreui mittemus.[19]

In the English translation of his *Collected Works* Erasmus's remark is given as "Pieter Gillis and I are being painted on the same panel".[20] Gerlo, in his *Erasme et ses portaitistes*, translates the phrase as "sur le même panneau".[21] Moreover, Thomas More, in his letter to Pierre Gilles, refers to the same diptych as "in tabellam". The seventeenth-century editor explains in a footnote that he meant "in tabulam duplicem".[22] Indeed, when Morus thanks for the diptych in a poem, he uses the same phrase in the famed lines:

> Nec Mars horridus obteret Minervam
> Quanti hanc posteritas emat tabellam.[23]

Margolin, although he referred to the twin portraits of Erasmus and Gilles, never identified the actual vocabulary behind the reference. I believe that the same phrase used seventy-five years after Janus's elegy, for a, by then, much more popular type of painting, is ample proof that Janus, while using the phrase *una tabula*, could have been writing about a diptych.

It is tempting therefore to draw a parallel between the Erasmus and the Janus diptych because in addition to a picture depictian two friends to be given as a gift, there is a poem, namely Thomas More's, that records the occasion. The fact that Janus wrote the poem makes me believe that he was — just as in the case of More — the recipient of the gift. Thus the obvious discrepancies notwithstanding, there are enough common features to warrant this comparison.[24]

Burckhardt points out that their double portrait was probably one of the first on which two men were depicted together based on no other tie but friendship.[25]

3. Is the Getty portrait's depiction of Janus similar to other iconographic material known about him? As opposed to Galeotto Marzio, whose profile appears on a contemporary medal, there is no authenticated portrait extant of Janus Pannonius. What is known about his features? Although some scholars (among them primarily Jolán Balogh) accepted a Plautus Codex[26] as bearing a miniature portrait of Janus, at least as many experts (primarily József Huszti) voiced their doubts.[27] The codex, recently displayed in Schallaburg on the occasion of the exhibit *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn*, was executed in Italy for Janus's uncle, Johannes Vitéz.[28] Of Western scholars Margolin (following Balogh), and Lightbown believe it to be Janus's portrait.

That youth, depicted in profile against a blue-green background, is similar to the Getty portrait. The manuscript is generally considered a Ferrarese work of about 1459. The color of the young man's hair is dark blonde, with a touch of red in it. He has a light complexion and slightly protruding upper lips below a straight nose: not unlike the young man in the Getty. The only obvious difference is in the shape of their necks. The young man in the miniature indeed has a long neck, as described by Sambucus, ". . . collo nonnihil oblongo".[29] While his English translation does not match the Latin, regarding the young man on the title page of the *Plautus Codex*, Lightbown's ("with a thick neck") would apply perfectly to the youth in the Getty panel.[30] Another shared characteristic is that both young men are depicted without any headgear.[31] The hairstyle of both reflects the fashion for their age group. A sarcophagus of Janus was mentioned in a document dating before 1505.[32] If there was a sarcophagus bearing his features, that too is lost. However, there has been a recent and important finding by Ede Petrovich: a bishop's head, in the lapidary collection of the Pécs Cathedral. The face of the young bishop is sensitive, the features seem to be as soft as depicted on the Getty portrait. The period and the youthful appearance suggest the possibility that Janus was its model.[33]

Janus's literary self-portraits appearing in "Ad Somnum" (15—18) and "Conquestio de aegrotantibus suis" (17—20), are from a later period. By then he was back in Hungary, tormented by consumption. However, in "Ad Animam suam" the complaints about his declining health are preceded by the lines: "Nec me staturae, vel formae poenitet huius, / Sat statura modi, forma decoris, habet" (17—18).

Of his personal acquaintances, Vespasiano Bisticci, the famed Florentine book dealer, described him as "Ela giovane di bellissima presenza . . . A vederlo pareve le delizie del mondo, tanta grazia aveva con ognuno".[34] Bisticci saw Janus within months of the completion of the Mantegna portrait, therefore his testimony must be considered the most important.

Due to Vasari's comments, one of the most longlasting and popular views is that Mantegna depicted Janus in the Ovetari Chapel's St. Christopher fresco as one of the young fops watching the events. He is the one holding the leg of the martyred saint.[35] Vasari's identification was accepted by a number of scholars. Its foremost champion was Balogh. Her work on the subject was, however, immediately challenged by Huszti. The polemics lasted for many years and the question was never resolved.[36] Several other scholars have accepted Vasari's claim, among them Fiocco and Camesasca.[37] Camesasca quotes Vasari's statement in its entirety: ". . . e un certo vescovo d'Ungheria, nonio sciocco affato, il quale andava tutto giorno per Roma vagabondo, e poi la notte si riduceva a dormire, come bestie per le stalle." He identifies the person with Janus: ". . . dedicò al Mantegna un'ode per ringraziarlo di averlo ritratto," and in the notes he states that the ode was "per ringraziarlo d'un ritratto atto a lui e a Galeotto Marzio."[38]

In his recent book on Mantegna, Lightbown takes it for granted that Janus took the "joint portrait" to Hungary.[39] He is just as sure about Vasari's "Vescovo ungherese". He states:

> This must be Janus Pannonius (1434—72) who is known to have been in Padua from the autumn of 1454 until late in 1458. The fact that his portrait appears in the frescoes of St. Christopher's martyrdom is yet another argument for their late date.[40]

As Huszti already pointed out, when Janus lived in Padua he was a student and not a bishop. When he returned to Italy as bishop and legate of Matthias Corvinus, he arrived with a stunningly elegant, large delegation. Thus Vasari's information must be incorrect. His possible source could have been Bisticci. Vasari could have surmised it from a reference of Vespasiano, according to which Janus stayed in Hungary only to please his uncle because he otherwise had "l'animo e l'ingegno pellegrino (i.e. peregrino) quanto dire se potesse".[41]

Cipriani simply quotes Vasari, claiming that on the fresco there appears ". . . a certain Bishop of Hungary, a man altogether witless".[42]

We may safely assume that Janus was not "witless". Furthermore, had Janus been the model, he would have written about it, as he wrote about the portraits, especially since he and Mantegna were close friends and they shared the friendship of a group of young humanists who would have been eager to read about it. Therefore the fop cannot be considered Janus.



Fig. 3. Portrait of Francesco Gonzaga
(Galleria Nazionale i Museo Capo di Monte, Naples)

4. In order to address the question whether the brushwork of the Getty portrait could be associated with that of Mantegna, his activities as miniaturist have to be discussed. This, in turn, connects Mantegna. as well as Janus and Galeotto, to an important Paduan figure, Jacopo Antonio Marcello, their common friend and patron. Janus translated Marcello's love poems from Italian into Latin and, in addition to several epigrams, wrote two long works which were directly connected with Marcello. One is a panegyric about René of Anjou (1409—1480), whom Marcello supported in his claim against Alfonso of Aragon (1385—1458). The work, of which only a fragment has survived,[43] fortunately includes proof that the "inspiration" came from Marcello. The other piece, Janus's *Marcello* panegyric, survived *in toto*, and was published by Teleki.[44] In it Janus expressed his views on the ideal man and on the ideal form of government. Marcello embodied the qualities of modern man who, driven by desire to see more

and know more, braves the unknown and is master of his own destiny.[45]

Indeed, Marcello was not just a skillful politician — major of Verona and later of Padua — and soldier *(equus aureatus)*, but also a man of letters and a close friend of Janus's teacher and hero, Guarino. He frequently used art and literature to influence the political views of his contemporaries. Therefore, even in the case of René, Janus's panegyric was by no means the only avenue by which Marcello reassured his friend of his continued loyalty.

In June 1453, Marcello sent a beautifully executed manuscript "The Life and Passion of St. Maurice" to Jean Cossa, seneschal of Provence, and councillor of René. St. Maurice was the patron saint of the Order of the Crescent founded by René, to which Marcello was elected in 1449 and admitted as member in 1450, in the presence of Cossa, presiding as annual senator. The splendidly illustrated volume contains poems by Marcello as well as a portrait of the donor. Due to the high quality of the illustrations, especially of the portraits of Marcello and St. Maurice, the miniatures have been attributed variously to Mantegna, Leonardo Bellini, and to Mantegna's brother-in-law, Giovanni Bellini.[46]

All this is relevant information in order to show that Mantegna was familiar with manuscript illumination by the time he could have painted the portrait now hanging in the Getty Museum. Therefore Mantegna's style, before he moved to the Gonzaga court, is the next issue to be addressed:

If we accept the Strabo ms.[47] to have been illuminated at least in the workshop of Mantegna, as Meiss does, we have proof that Janus and Mantegna had known each other even before Janus moved to Padua. The miniature, in which Guarino presents the manuscript to Marcello, is also dated by Meiss as of the same period. Meiss ingeniously argues that "the directing artist of these manuscripts . . . was not only *intimately* (his italics) Mantegnesque but he appeared in Padua when Mantegna did, and he utterly vanished when Mantegna moved to Mantua!"[48] I am not planning to discuss here any of the illuminations by "Mantegnesque" artists but restrict myself to the Marcello portrait which Meiss attributes to Mantegna himself. He claims that in 1452 or 1453 Marcello asked Mantegna to add some miniatures to the text. They were the four full-page miniatures reproduced by Martin and Lauer.[49]

Therefore another profile I would like to discuss here is the portrait of Jacopo Antonio Marcello in the manuscript devoted to the "Life and Passion of Saint Maurice" (Fig. 4). The portrait is one of a pair of miniatures facing each other. Marcello is depicted as a middle-aged man with brown but somewhat greying hair and fine, sensitive features. He wears a pink tunic, a darker pink embroidered jacket and, under his arm, the badge of the Crescent of St. Maurice.

Meiss remarks that the figure of St. Maurice show similarities to the figures in the frescoes of the Eremitani. This should therefore date it in the years before 1458. The severe, heavily archaeological style of Mantegna's later work is also lacking from the frescoes of the Ovetari Chapel. Meiss points out that the composition of the Marcello portrait was repeated a few years later by Giorgio Schiavone (Čulinović, or Scardona, as he was called in his native Dalmatia).[50] Since the manuscript under discussion did not remain in Padua, it could not have directly influenced Schiavone who at that time worked in the workshop of Squarcione. To this Meiss has the following interesting comment to make:

> Or perhaps Schiavone saw a similar painting by Mantegna that had been lost. Vasari, for instance, speaks of a portrait of a Hungarian bishop and a friend, and if this bishop was, as seems likely, Janus Pannonius, then the portrait would have been made between 1454 and 1457, when Janus was in Padua.[51]

Meiss knows of the lost portrait but does not seem to know about Janus's poem. Moreover he is not aware of the fact that, in all probability, Janus spoke Croatian (he was born in Slavonia), and could even have been on friendly terms with Schiavone, a compatriot. Be that as it may, the Schiavone portrait too is a profile, and from Meiss' statement one can conclude that he assumes that the lost Janus portrait was also painted from that angle. Meiss points out the similarities between Marcello's portrait and that of Cardinal Mezzarota by Mantegna, stressing common features despite the difference of technique and of scale. In this connection he also shows the parallels between the figure of St. Maurice in the manuscript and some figures in Mantegna's St. Christopher frescoes. The frescoes, as has often been mentioned, were influenced by Bellini. And so perhaps are the miniatures and the Getty portrait. This is the time when Mantegna marries Nicolosia, Jacopo's daughter.[52]

Meiss's attribution was rejected by Fiocco[53] in favor of Leonardo Bellini for the St. Maurice miniatures, and Marco Zoppo for Strabo's *Geography*,[54] while Robertson suggested Giovanni Bellini for the former.[55] But, in turn, the influence of Mantegna is apparent in the work of Giovanni and Leonardo Bellini (who was active in Venice). Who knows who influenced whom at this juncture.

The Getty portrait is a profile, and Marcello is painted in profile. He too is painted in sharp relief against a solid color background and so is the "Washington Mantegna", whoever its model may be.

5. In order to convincingly date the portrait in the Getty before Janus's departure for Hungary, it has to be shown that Mantegna used oils before or around 1458. The following two sections (5 and 6) will address this issue.

There is at least one more work attributed to Mantegna which, in my judgment, shows a close stylistic connection with the Getty portrait, and this is the portrait of Francesco Gonzaga as a young man (Fig. 3).

This portrait recorded in 1697 as housed in the Farnese Palace in Rome was first attributed to Giovanni Bellini's workshop. Frizzoni identified the sitter as Francesco Gonzaga. This was immediately refuted by Fiocco. However, Cipriani believed it to be by Mantegna. Tietze-Conrat, Meiss, Alrslan and Gilbert considered it a repetition of a larger canvas by Mantegna.[56] Cipriani dates it shortly after 1462 (but this will be refuted later on several grounds). Garavaglia dates the portrait 1461 and calls the sitter "a Prelate of the Gonzaga Family".[57] Fiocco, however, believed the painting was a portrait of Ludovico Gonzaga, younger brother of Cardinal Francesco, who was made bishop in 1468, at the age of nine. Fiocco's claim has been contested by Cipriani who reverts to Frizzoni's view, and on this basis dates the work no later than 1462.

Tietze-Conrat based her negative judgment on the size of the portrait: "In my opinion, the small size stamps the painting as a repetition of a larger original which Mantegna may have painted around 1462."[58] Tietze-Conrat's statement might be based on Mantegna's own who in 1480 claimed that he was not used to painting smaller figures.[59] Thirty years certainly provide ample time to lose the knack of painting smaller portraits, thus this alone should not disqualify him.

Lightbown describes the portrait as follows:



Fig. 4. Portrait of Jacopo Marcello
(v38 in "Life and Passion of Saint Maurice,"
Bibliothèque Nationale, Paris)

Oil on panel (25 × 18 cm), located before 1760 in the Palazzo Farnese. It was traditionally given to Giovanni Bellini and his school. First attributed to Mantegna by Frizzoni in *Napoli nobilissima*, IV, 1895, 24, who identified it as Francesco Gonzaga (1333—83), the second son of Marchese Lodovico III. This attribution was accepted by Paul Kristeller who dated it to Mantegna's early period in Mantua.[60]

Most scholars proposed 1462—63 but Lightbown convincingly argues that Francesco's costume is not that of a cardinal as was assumed (he received the cardinal's hat December 18, 1461), but that of a Protonotary Apostolic which he became on February 11, 1454. Therefore the panel is not before that date and no later than 1461.[61]

This revised dating brings the two portraits even closer together in time, since Janus's had to be completed before 1458. But I would like to move the cut-off date, 1461, even further back. I suggest that Mantegna painted the portrait of Francesco Gonzaga very soon after his arrival in Mantua, while he must have painted the portrait of Cardinal Mezzarota, which already shows his abandonment of the profile, after the Gonzaga piece. Pope-

Henessy, however, dates "Mantegna's earliest surviving portrait" — that of Cardinal Mezzarota — as 1459.[62]

If the Getty portrait turns out to be a Mantegna the arguments of Tietze-Conrat et al., based mainly on the size of the Gonzaga portrait, would have to be reconsidered. It is not easy to form an opinion because the picture is heavily impaired by dirt and, according to Garavaglia, "clumsy attempts" at retouching.[63] The surface is rubbed and worn. A *pentimento* along the line of the chin is visible.[64]

Kristeller believed the portrait to have been the work of Mantegna.[65] He calls attention to Mantegna's particularly careful manner of depicting hair. He connects Francesco Gonzaga's and Cardinal Mezzarota's portraits on this ground. He dates Francesco's portrait, based on his age at the time of the sitting, but also on Mantegna's brushwork, within a couple of years preceding his moving to Mantua.[66]

It has been stated that Mantegna's early works, including the Eremitani frescoes, show influences of Andrea del Castagno's frescoes in the church of San Zaccaria in Venice (completed in 1442), which Mantegna must have known.[67] The attempt at harmony, and his use of colors on the two scenes from the life of St. James, are not easily discernible in his later work. But precisely this early period of softness and gentleness is the focus of this query. The same delicate coloring is found in the miniatures. The profile of Marcello, as Martin and Lauer put it, ". . . teinte de couleur chair se détache sur on fond légèrement ombre en bleu".[68] Martindale reminds us that Vasari had already remarked on the attention Mantegna paid to detail and compared the frescoes in the Vatican (now destroyed), to manuscript illustrations.[69] The Getty portrait fits the same parameters of identifcation, dating it before or around 1458.

6. Both the Getty portrait and that of the young Gonzaga are painted in oils on a panel. The "Washington Mantegna" is in tempera but this merely shows that during the late 1450s Mantegna was experimenting with different techniques simultaneously. Mantegna, who later emphasized architectural and archeological dimensions, could easily also accommodate and incorporate that more mellow style which is the hallmark of his portraits of the late 1450s. Both the Getty portrait and the Gonzaga in Naples have the same soft blue-green background. Actually even the portrait in the Kress Collection has it. The lazuli color background was obviously popular during the years under discussion and was used as a backdrop for portraits of all sizes. All three portraits depict their sitters turning their left profile to the spectator.

Paccagnini also identifies the Gonzaga portrait as a work by Mantegna, and calls attention to the similarities between it and the *Madonna di Bergamo:* ". . . anche per intensità dello smalto del colore, di una forza analoga a quella della Madonna di Bergamo."[70] Indeed, the *Madonna col bambino* (most often referred to as *Madonna di Bergamo*) has similar colors and detailed brushwork. Moreover, it is dated around the same period, about 1459.[71] On the Getty portrait too the brushwork is finer, less powerful than the works one usually identifies with Mantegna, precisely because this is an early work when he was still influenced by his teacher and the Bellini circle.[72]

7. Finally, the symbolic meaning of the porphyry on the back panel should be identified. I believe it refers to the love for antiquities, which the painter and his model shared. Mantagna, Janus and Galeotto were united in their interest in the antique world. As is known, Mantegna frequently used fragments from Italy or Greece in his compositions, not unlike the two *literati* who speckled their work with classical imagery in order to recreate the atmosphere of classical times. While the group around Guarino, in Ferrara and later in Padua, was engaged in reviving the languages and literatures of the classics, Mantegna was second to none in reviving the classical antiquities in painting. Classical sculpture and architecture inspired his "Triumph of Caesar" and "Triumph of Scipio", the latter executed in monochrome. Alistair Smith has also emphasized Mantegna's interest in and knowledge of the antiquities, and the fact that — although painters did not stand in high esteem — he was treated as a friend and equal by the two "professors," Samuel of Tradata and Feliciano of Verona.[73]

One may also argue that the profile portrait under discussion does not elicit the kind of comments found in Janus's poem. There he compares himself to Alexander the Great, and Galeotto to Alexander's childhood friend and later general, Hephaestion (1—4). But if the description of an excurcion to Lake Garda, which Mantegna and his friends made in 1464 is not a forgery,[74] it seems that they too were fond of giving one another

classical names and titles. They allegedly called members of their group "Imperator", "Consul", and the like. During the same visit they collected Roman inscriptions and evoked pagan images in their discussions. Their trip, in turn, recalls Janus's journey to Narni, Galeotto's hometown, where the two friends visited the "Spring of Feronia" outside Narni, and Janus composed an elegy to the goddess. In it Bacchus, Mars, and Jupiter move about the region.[75] Therefore the incongruity between the unadorned portrait and the exultant vocabulary may be nothing more than another example of current fashion.

The verso of the Getty portrait is in imitation porphyry. Jacometto Veneziano, who was one of the artists to whom it was tentatively attributed, also painted his back panels. However, his "Nun of San Secondo," hanging in the Metropolitan Museum of Art, has its back decorated with another painting, "Landscape With Female Figure".

As is known, imitating stone or marble on paintings was a typical feature of the Padua School during the mid-fifteenth century. The Marcello portrait's parapet reflects the same trend, which was to decorate, especially the title page, to make it look like an inscribed stone monument.[76] It might be of interest that a large number of manuscripts copied in Padua in such manner was done for another good friend of Janus, John Tiptoft, Earl of Worcester, perhaps the most important humanist of fifteenth-century England.[77]

There was a rich cross-fertilization between painting and sculpture in the 1450s. The popularity of Alberti's, Pisanello's and de'Pasti's medals spurred painters to try to reproduce the same angle on panels and canvases. And it was not just the antique coins and carved semiprecious stones that influenced the paintings, but the Gothic frescoes whose figures depicted in profile were transferred to metal.[78]

In conclusion: The J. Paul Getty Museum has received verification that the portrait of the young man is indeed a fifteenth-century painting. Having researched the linguistic data regarding the meaning of the phrase *una tabula* in the fifteenth and sixteenth centuries, I have demonstrated that the phrase could mean a diptych. I contend the material provided by Janus himself and by Bisticci, who knew him personally, showed that his features and colors would permit me to consider him the sitter. I do not believe that Janus was depicted as one of the figures in the Ovetari Chapel. Knowing his work, and his manner of composition, I think that had he been previously painted by the artist, he would have found a way to incorporate this information in his elegy to Mantegna.[79] The lack of such mention can only be explained if the frescoes were painted later than the portrait, and this cannot be the case.

I am unable to argue conclusively about Mantegna's activities as an illuminator but, in reverse, I would like to point out that if the Getty portrait were attributed to Mantegna, his brushwork would further strengthen this possibility. Mantegna's close contact with Marcello, with Guarino and with Janus and his friends, increases the likelihood that he was commissioned by Marcello for the job.

Since the portrait of Francesco Gonzaga is executed in oils, there is no reason to believe that the Getty painting is from later than 1460. It seems to me that the dates for the introduction of oil are constantly rolled backward. Also, especially during the 1450s and 1460s, there were artists who mixed tempera and oil. Thus the upper time limit regarding Janus's stay in Padua can also be met.

The porphyry on the back panel reflects precisely the style of the Padua school of miniaturists. An avid researcher of antiquities, Mantegna would probably deliberately use such a back panel for the portraits of his two humanist friends equally involved in reviving the classics. If we consider the Marcello portrait as a genuine Mantegna, its base and the porphyry back panel of the Getty portrait complement each other, representing the same intention.

NOTES

[1] For the first work to appear on him in English see *Marianna D. Birnbaum*, Janus Pannonius: Poet and Politician. Zagreb, 1981.

[2] "Jani Pannonii Silva Panegyrica ad Guarinum Veronensem praeceptorem suam", Poemata. Ed. by Samuel Teleki, Traiecti ad Rhenum, 1774. All further quotes from Janus Pannonius' poetry refer to this edition.

[3] "Laus Andreae Mantegnae, Pictoris Patavini", *Teleki*, I, 2.

[4] Among his works about Hungary, best known is a collection of anecdotes, "De egregie, sapienter iocose dictis ac factis S. regis Matthiae . . ." Irodalomtörténeti emlékek, II.

[5] I hereby want to express my gratitude to the J. Paul Getty Museum for having made their file on this portrait available to me. Special thanks are due to Mr. Christopher Riopelle, Assistant Curator of Paintings, for his friendly cooperation.

[6] I am indebted for the report on the analysis (ref. no. 029-P-84) to the J. Paul Getty Museum.

[7] I had no opportunity to find out about the wood but, according to the analysts of the Museum, it is most probably poplar which, as is known, grows in abundance in the Po region.

[8] I also approached Mr. Marco Grassi in New York in the hope that he could tell me more about the provenance of the portrait. All I was told was that he had bought it from a person who dealt in antique frames. I was able to identify Mr. Jacob Guttman who indeed sold the portrait to Mr. Grassi and was unaware that the piece had landed in Malibu, California. He himself purchased it three years earlier in Switzerland from an Englishman who had had the portrait in his possession for close to twenty years before selling it. He did not tell me his name, but I was informed that he was not a refugee, thus he did not bring the painting from Central Europe. My hope that I can trace how the work found its way to England remained just that. Had it been purchased after World War II, it could have been sold from church as well as from private possession, or simply picked up by a British soldier and brought home as war booty.

[9] Baldassare d'Este was mentioned first by Roberto Longhi placing him "vicino da Ferrara". An illegitimate son of Leonello III d'Este, Baldassare was active between 1460 and 1496, although Calvesi has identified a fragmentary fresco by him in Ferrara from the early sixteenth century (*Catalog* of the Matthiesen Exhibit, 64). Jacometto Veneziano was active about 1472, and died before 1498.

[10] *Teleki*, I, 273—278. The English translation is from Ronald W. Lightbown, Mantegna, With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints, Oxford, 1986, 459—460:

As the hand of Apelles with its wondrous grace painted the Pellaean king [Alexander] with his faithful companion, so Galeotto breathes with Janus in one picture, a knot of unbroken friendship. What thanks then shall our Thalia sing to thee, Mantegna, for such a gift, what praises? Thou makest our faces to live for centuries, though the earth cover the bodies of us both. Thous makest the one able to lie in the other's bosom, whenever a wide world shall separate us. For in what do these faces differ from our true shapes? Surely these images want but a voice? The mirror's light does not reflect us as faithfully or glittering water that rivals pure glass, so well does the proportion answer to each member, so clearly does each single thing glow, portrayed in its own proper colour. Say, did Mercury give thee birth and an origin divine, did Minerva, though a virgin, give thee milk? Renowned for genius, renowned too for art is antiquity, yet thou surpassest the ancients in genius and art. Thou couldst represent foam flowing from a mouth, or the form of the Venus of Cos. Neither can Nature produce aught that thy fingers cannot simulate. Lastly, thou art as much the prime glory of painting as thy Titus [Livy] is the prime glory of history. Accordingly when thou hast filled all lands with the adornment of thy works and hast spread thy name over all the world, thou shalt be summoned hence and pass upwards to the towers of heaven, where the star-bearing ways expand a milky girdle, so that thou mayest paint the palaces of vastly heaven, varied though they be with the flames of stars. When thou hast ornamented heaven, heaven shall become thy reward, and thou shalt be the god of painters, under great Jove. Yet neither shall their brethren the poets yield to them in piety, but shall bring thee thy next offerings after the Muses. We two especially, whose forms thy right hand causes to be known to an eternal posterity. Meanwhile let these verses testify to our grateful mind: a heap of Arabian incense is not of so great price.

[11] In most sources misspelled as Keleman (my italics).

[12] *William Emil Suida*, in Art in America, claimed to have been the first (twenty years earlier).

[13] *Renate Cipriani*, All the Paintings of Mantegna. Translated by Paul Colacicchi. New York, 1963? (The Complete Library of the World of Art, 20—21), Vol. I, 61.

[14] As a marginal remark, I would like to propose that the man, erroneously identified as Janus, is perhaps the same person depicted in the left corner of the Meeting in the Camera degli Sposi. The Complete Paintings of Mantegna. Introd. by *Andrew Martindale*. Notes and Catalogue by *Niny Garavaglia*. New York, 1970 (1967). Camecasca also accepts Francesco Gonzaga as the sitter (Mantegna, 24). Lightbown claimed him to be one of the servants, connecting the fresco with the sequence from which it was separated by the door and a column of the arch of the west wall. The same figure in the Meeting was identified by *Garavaglia* (Complete Paintings of Mantegna, 106) as "unknown man", by Intra as a member of Cardinal Pico della Mirandola's household, by Luzio and some others as Carlo Gonzaga. I cannot believe that a servant or any unimportant person would be depicted on that side. Those are separately painted in the center — at the door — and on the other side, tending to horses and hunting dogs. The dog in the foreground of the Meeting is not a hunting dog, thus clearly marking it as a separate social scene. Cipriani dates the portrait at the same period as the Mantua frescoes (I, 61), but she does not identify the two men in profile on the left side behind the Marquis. Tietze-Conrat also refers to them as part of Pico's entourage. The model for the Kress portrait, I assume, was someone who sat for Mantegna in Mantua, and possibly appeared in the *Camera picta*.

[15] The Complete Paintings of Mantegna, 100. The National Gallery in Washington dates it as "probably c. 1460".

[16] *Ettore Camecasca*, Mantegna, Firenze, 1964, 118. (Collana d'arte, VIII).

[17] József Huszti states, "Mantegna kettős portré-képet festett Janusról és Galettóról" (Mantegna painted a double portrait of Janua and Galeotto). Janus Pannonius, Pécs, 1931, 153.

[18] *Jean Claude Margolin*, "Janus Pannonius a költő és Mantegna a festő" (Janus Pannonius the Poet, and Mantegna the Painter), Janus Pannonius tanulmányok (Janus Pannonius Studies), Budapest, 1972, 323 and 327, respectively. Cipriani also refers to "*portraits* of Janus Pannonius and Galeotto Marzio of Narni" when discussing the lost works of Mantegna (II, 92). There were other ideas advanced. For example, in *Michaud's* Biographie universelle, reference to the Mantegna picture states that Janus was depicted seated at a table with Galeotto. Margolin points out that no other source mentions this (323).

[19] Erasmus's letter to Thomas More, dated May 30, 1517. (Ep. 584.) *P. S. Allen*, *H. M. Allen* and *H. W. Garrod*, Opus Epistolarum Des. Erasmi Rotterdami, Oxford, 1906—1947, II, 576.

[20] Collected Works, Oxford, 368.

[21] *Alois Gerlo*, Erasme et ses portraitistes, 2nd ed., Nieuwkoop, 1969, 9.

[22] Epistolae Erasmi Roterodami, Philippi Melanchtonis et Thomae Mori et Ludovici Vivis. Londonii, 1616 (1642), 177,

[23] Ibid., 177—178.

[24] *John Pope-Hennessy*, The Portrait in the Renaissance. London, 1968, 96 (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, delivered in 1963). The Gilles portrait is in the Radnor Collection in Longford Castle; Erasmus's portrait is in the Galleria Nazionale d'Arte (Palazzo Corsini), in Rome. Pope-Hennessy refers to the Erasmus-Gilles diptych as one painting because it was meant to remain together as one composition. Even if broken up, the table and the unity of the bookshelves connect the two parts. Admittedly, owing to the unicolor background, nothing would connect the Getty portrait with another one. All we can assume is that Galeotto was depicted from his right profile, against a blue-green fundus. Based on the Mantegna portraits he knows, and on the humanist tradition that evolved, Margolin is sure that the heads of Janus and Galeotto were painted against a single solid-color background. *Margolin*, op. cit., 331.

[25] *Jacob Burckhardt*, The Civilization of the Renaissance in Italy, New York, 1929, I, 222. In the lines "Nec tamen his fratres cedent pietate poetae / Sed tibi post Musas proxima sacra ferent" (35—6), Janus reconfirms the notion of *amicitia* among equals. He is possibly the first humanist to praise the work of Mantegna and one of the first to contribute to the topos of poet/painter friendship in art and literature. Paul Kristeller also viewed the relationship between Mantegna and his two humanist models as friendship: Wir erfahren von diesem Gemälde nur aus der Elegie, die Janus Pannonius an Mantegna richtete. Aber schon aus

dem Tone dieses Lobgedichtes können wir ersehen, dass die Beziehungen Mantegnas zu diesen Männern sich nicht auf das äusserliche Verhältnis des Künstlers zum Auftraggeber beschränkt haben werden.
(Andrea Mantegna, Berlin u. Leipzig, 1902, 183).

[26] Wien. Nationalbibliothek, Cod. III.

[27] See fnote 36.

[28] It was reproduced in the catalog of the exhibit, Schallaburg '82, 156.

[29] Johannes Sambucus (1531—1584), who published Janus's work in 1559, described him as "habitu totius corporis satis tenui ac modico, facie liberali et candida, collo nonnihil oblongo" (normal sized, slender with a handsome and noble face and somewhat elongated neck). Also quoted by Huszti, 359.

[30] Lightbown, 460.

[31] Marcello too appears bareheaded in the miniature, and so does Cardinal Mezzarota.

[32] Quoted by *Jolán Balogh* in "Janus Pannonius képmásai" (The Portraits of Janus Pannonius) Janus Pannonius tanulmányok, Budapest, 1975, 90—91.

[33] Published in Janus Pannonius tanulmányok, Budapest, 1975. 173.

[34] *Vespasiano da Bisticci*, Vite di uomini illustri del secolo XV, Milano, 1951, 222.

[35] *Giorgio Vasari*, Le vite de piu eccelenti architetti, pittori e scultori italiani, Firenze, 1878, III, 391.

[36] *Jolán Balogh*, "Mantegna magyar vonatkozású portréi" (Mantegna's Portraits Referring to Hungary), Századok, 1925, 224—238, 1926, 613—619, 1927, 110—112. József Huszti's response was also published in Századok, 1926, 613—619. For Balogh's most recent publication on the subject see fnote. 32.

[37] For more on *Giuseppe Fiocco's* views see, among other works, The Frescoes of Mantegna in the Eremitani Church, Padua, Oxford, 1978; Mantegna, la capella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani, Milano, 1947; and Paintings by Mantegna, New York, 1963?

[38] *Camecasca*, 93.

[39] *Lightbown*, 78.

[40] *Lightbown*, 399.

[41] *Bisticci*, 175. For more on the subject see *Birnbaum*, 13—20.

[42] *Cipriani*, I, 54.

[43] It was first published by *Jenő Ábel*, Analecta ad historiam renascentium in Hungaria litteratum spectantia, Budapest, 1880. He entitled the piece "Ianii Pannonii Panegyricus in Renatum."

[44] *Teleki*, I, 59—210.

[45] For more on the panegyric see *Birnbaum*, 82—91.

[46] Paris. Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 940. For more, see *Millard Meiss*, Andrea Mantegna as Illuminator, New York, 1957, and *Giuseppe Fiocco's* review of it in Paragone, IX, 99 (March 1958), 55—58. The manuscript was sent to Cossa several years before the documented contact between Janus and Mantegna. Nonetheless, because of Guarino and Marcello, it is plausible that Janus knew the painter even before he moved from Ferrara to study at the University of Padua. Huszti has pointed out that in the second dedication to his Strabo translation, Guarino recapitulates Marcello's military escapades in the same manner as Janus had in his panegyric (Huszti, 171).

[47] The translation was completed in 1458. As far as I know, it is still in Albi (Bibliothèque Rochgude, Ms. 4). The order, as is known, was dissolved by Pius II.

[48] *Meiss*, VIII. He does not claim that all illuminations were executed by Mantegna.

[49] *H. Martin* (and) *P. Lauer*, Les Principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, 1929, 51—52. See also H. Martin, "Sur un portrait de *Jaques Antoine Marcello*," Memoires et Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 6e ser. IX (1900), 229—267.

[50] "Portrait of a Man" (Paris, Musée Jacqermart-André).

[51] *Meiss*, 29.

[52] He married Nicolosia, Jacopo Bellini's daughter, February 25, 1454.

[53] See fnote. 46.

[54] Marco Zoppo (1432—1478) was also "adopted" by Squarcione in 1452 and, like the others, exploited by him. Zoppo left for Venice in 1455 and from then on he mostly divided his activities between that city and Bologna, but he remained faithful to the Paduan style which first affected his art.

[55] *Giles Robertson*, Giovanni Bellini, Oxford, 1968, 17—21. He considers the miniatures among the early work of the artist.

[56] *Cipriani*, I, 58. Lightbown lists it as follows:
Accepted as autograph by Knapp (1910, pp. 90, 17, as 1461), Venturi (1914, p. 72), Berenson (1932, 1968), Fiocco (1937, pp. 47, 202—3), Paccagnini (1961, p. 28 c. 1400—3), Arsian (1969, pp. 166—7, as c. 1462), Camesasca (1964, pp. 28, 115, c. 1462—3), and Garavaglia (1967, No. 31, as c. 1461). Regarded as a copy or repetition by Tietze-Conrat (1955, pp. 20, 190, repetition of a large original), Meiss (1957, p. 26, as possibly a copy), Gilbert (1962, p. 6, mediocre copy of a Mantegna original, a judgment that seems to be based on a misunderstanding of the costume). See also the controversy between Meiss and Gilbert (in *B. M.*, 1962, pp. 164—5).

Generally regarded as a portrait of Francesco, except by Fiocco, who suggests it may be his younger brother Lodovico, a suggestion rightly refuted by Paccagnini, Cipriani and Coletti & Camesasca (1959, pp. 52—4), 410—11.

[57] *The Complete Paintings of Mantegna*, 96.

[58] *Tietze-Conrat*, 190 (Fig. 64).

[59] *Lightbown* (quoting *Kristeller* [1902], 495, 538), in the Appendix (494).

[60] I am quoting Lightbown (410) because I had no opportunity to study the portrait in Naples. Dr. Nicola Spinosa "Soprintendente Reggente" of Naples provided me with the slide (see Fig. 3) for which I am here expressing my thanks. See also *Kristeller*, 173—175.

[61] The date of 1462 or 1463, proposed by most scholars, would mean that the costume is that of a cardinal and that the portrait was painted after Francesco received his cardinal's hat on December 18, 1461, at the youthful age of 16, after which he left for the Curia. The costume is in fact that of a prelate of the Papal Curia (cf. the portrait of Carlo de' Medici, Plate V and the portrait of Lodovico, Francesco's brother, in the outdoor scene of the Camera Picta) and not that of a cardinal, as comparison with e.g. Mantegna's portrait of Cardinal Lodovico Trevisan clearly demonstrates. It must therefore have been painted after Franceso had been appointed a Protonotary Apostolic on February 11, 1454. 1460 or 1461 are therefore the only possible dates for the portrait (*Lightbown*, 410). It is not quite clear when exactly Mantegna moved to Mantua. The first letter from Lodovico Gonzaga, inviting him, is dated January 5, 1457. By January 30, 1459, he was officially in the service of Gonzaga but he postponed his move until mid-1460. He most probably returned to Padua periodically since he kept his house there until 1492. For more on the correspondence relating to his move see *Kristeller* 1919, and his biographers. Also, most prelates were aware of their impending promotions and frequently had themselves and/or their family crests depicted, denoting their new rank ahead of time.

[62] *Pope-Hennessey*, 86. The sitter is Lodovico Scarampi, Cardinal Mezzarota (1402—1465), tempera on poplar. The painting is in Berlin in the National Museum.

[63] *The Complete Paintings of Mantegna*, 96.

[64] *Lightbown's* description (410).

[65] He described it as:

Die Wirkung des Kopfes, der sich mit dem rosaroten Mantel und der Kappe von dem grünlich-blauen Grunde abhebt, ist bei aller Einfachheit äusserst reizvoll. Es zieht selbst an seinem unvorteilhaften Platze, trotz der Uebermalung auf der Wange, den Blick auf sich und fesselt den aufmerksamen Betrachter.

Jede äussere Anspannung der Muskeln fehlt, und der Blick ist in keine bestimmte Richtung gezogen, wie bei dem Menschen, der nicht durch die Gegenwart anderer Personen oder durch die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Gegenstand angeregt ist, der ganz mit sich und in sich beschäftigt ist. Diese seelische Konzentration, diese Beziehungslosigkeit zur Aussenwelt, der Ausdruck halb unbewussten Sinnens, die dem Gesichte so viel innere Lebendigkeit giebt, sind so

ganz und ausschliesslich Eigentümlichkeiten der Bildniskunst Mantegnas, dass sie mehr noch als äussere Beglaubigung und Formen seine Autorschaft ausser Zweifel setzen. Nur er verstand es, sich so zu vertiefen in diesen Dämmerzustand der Knabenseele, der die Welt und das Leben noch mit dem dichten, geheimnisvollen Schleier des Rätselhaften bedeckt scheinen. *Kristeller*, 182—183.

Das Alter des Kardinals, der 1444 geboren war, also damals 17 Jahre zählte, stimmt sehr gut mit dem des auf unserem Bilde Dargestellten. Das ist in der That der Zeitpunkt, den man dem Bilde in Mantegnas Werk anweisen müsste, auch wenn kein äusserer Anhaltspunkt dafür vorhanden wäre. Es schliesst sich in der Technik durchaus dem ebenfalls auf Holz gemalten Bildnisse des Kardinals Mezzarota an. Es zeigt die gleiche fein strichelnde Art der Ausführung, die feinen weissen Lichtschraffierungen über dem stumpf gelblich-rötlichen Fleischton, die gleiche sorgfältige Behandlung der Haare. *Kristeller*, 181.

[67] *Cipriani*, I, 13.

[68] *H. Martin (and) P. Lauer*, 43. Lightbown, however, considers any attribution of the miniatures to Mantegna unsustainable (495). This is the only point in his admirable book where I believe the author is too careful.

[69] *Martindale* in his Introduction to The Complete Paintings of Mantegna.

[70] Andrea Mantegna. Catalogo della mostra. Cura di Giovanni Paccagnini (et al.), Venezia, 1961, 28.

[71] It is larger than the Getty portrait or that of Francesco Gonzaga. At the 1961 Mantegna exhibit the latter was dated as c. 1463.

[72] There is yet another profile attributed by some to Mantegna that should at least be mentioned here: The Portrait of a Man, in Milan's Museo Poldi Pezzoli, is also painted on panel and has a background executed with lapis lazuli. It is larger than the portrait in the Getty (33 × 25 cm). It was first attributed to Mantegna by Suida (1946), in connection with the Washington portrait. This has been refuted by a number of scholars, among them Lightbown, who claims that "the treatment of the salient veins of the forehead and of the ear has no parallel in Mantegna's work and the whole lacks Mantegna's strength of conception and execution." (*Lightbown*, 168). But the profile portrait played a more important role in Padua and Ferrara than it did in Venice. For that reason alone we should look for that artist too in the Padua area.

[73] *Alistair Smith*, Andrea Mantegna and Giovanni Bellini, London, 1975, 7, and passim.

[74] *Erica Tietze-Conrat* suspected it to be a "Romantic forgery," or a "literary essay from a diary" (Mantegna. Paintings, Drawings, Engravings. Complete edition, London, 1955, 14).

[75] "Naiadum Italicarum principi divae Feroniae Janus Pannonius cecinit in reditu ex Urbe, Nonis Juniis anni 1458" (*Teleki*, I, 1).

[76] For a concise discussion see *J. J. G. Alexander*, Italian Illumination, New York, 1977, 18 and passim, and *Lillian Armstrong*, Renaissance Miniature Painters and Classical Images, London, 1981, esp. 19—26.

[77] *Alexander*, 19.

[78] *Pope-Hennessey*, 64 and passim.

[79] For more on this see *Birnbaum*, 13—15, 221—223, and passim.

I hereby wish to thank Professor Michael S. Flier of Harvard University for his helpful comments.

GABRIEL BETHLEN UND DIE KUNST*

von

GY. RÓZSA

Gabriel Bethlen, dem großen Fürsten von Siebenbürgen (1613—1629), gebührt ein herausragender Platz in der Reihe der vielseitigsten Kunstmäzene. Nicht ohne Grund gilt König Matthias Corvinus als sein Vorbild, und nicht zufällig wird in der historischen Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts der damals modern wirkende Begriff „Kulturpolitik" in Beziehung zu ihm verwendet. Der Vergleich der beiden Herrscher ist begründet und das bewußte Mäzenatentum Bethlens, das eine politische Konzeption verwirklichte, wird auch von der Historiographie des 20. Jahrhunderts anerkannt.[1]

Bethlens Leben fällt in die Zeit des die Traditionen der Renaissance weiterentwickelnden Manierismus. Unter seinen Zeitgenossen sind — in unseren Nachbarländern — begeisterte Gönner der Künste zu finden, wie Erzherzog Ferdinand von Tirol oder Kaiser Rudolf, an dessen Prager Hof Bethlen auch selbst verkehrte.[2] Es ist wohl war, daß sie die katholische Variante der höfischen Kultur vertraten, aber auch Bethlen, die politische Bedeutung der fürstlichen Repräsentation erkennend, betrachtete das Geld zu ihrer Finanzierung nicht als Verschwendung und nahm damit eine gewisse Mißbilligung seiner puritanischen Zeitgenossen mit in Kauf.[3] Seine nüchterne Auffassung kommt in den mahnenden Worten seines an seine zweite Frau Katharina von Brandenburg gerichteten Testaments am besten zum Ausdruck, aber sie blieben — wie es das spätere Leben der Witwe zeigt — ungehört: „Vermeiden Sie die Verschwendung, die sowohl vor Gott als auch vor dieser Welt ähnlich abscheulich ist wie der greuliche Geiz, wie es sich auch in Gottes Buch erweist, deshalb vermeiden Sie auch den Geiz, aber folgen Sie der abscheulichen Verschwendung auch nicht, sondern schlagen Sie zwischen den beiden bösartigen Unvollkommenheiten den Mittelweg ein; denn wenn Sie geizig werden, werden Sie von jedem für böse gehalten, bleiben Sie aber verschwenderisch, werden Sie ebenso beschimpft, daß das arme Land nicht imstande ist, Sie zu erhalten und ihretwegen untergehen muß."[4]

Will man über Bethlens Mäzenatentum sprechen, so sind zuerst seine Verordnungen über die Städteentwicklung und seine Bauarbeiten zu erwähnen. Sein diesbezügliches Interesse beschränkte sich nicht nur auf Siebenbürgen (Weißenburg — Gyulafehérvár, Vajdahunyad, Fogaras, Déva — Alba Julia, Hunedoara, Făgăras, Deva usw.), sondern erstreckte sich auch auf Großwardein (Nagyvárad, Oradea) und Kaschau (Kassa, Košice).[5] Man müßte seine berühmtesten italienischen „Fundatoren", Giovanni Landi aus Mantua und Agostino Serena aus Venedig erwähnen sowie János Pálóczi Horváth, den der Fürst nach Padua schickte, damit er dort Architektur studiere, um die ausländischen Meister ablösen zu können.[6] Was die Bildhauerkunst anbetrifft, müßte man darüber berichten, daß er Christoph Kollmitz mit der Schaffung der Kanzel für den Weißenburger Dom beauftragte[7] und daß auch der Auftrag an Antonio Castello für sein Grabmal — obwohl es erst nach seinem Tode fertiggestellt wurde — vermutlich ihm selbst und nicht seinem Bruder István zuzuschreiben ist.[8]

Auch sein Mäzenatentum in Literatur und Wissenschaft gehört organisch zu diesem Themenkreis. Blättert man allein in den Bänden der Régi Magyar Könyvtár (Alte ungarische Bibliothek = RMK), fällt sogleich ins Auge, wie viele Bücher mit seiner Unterstützung herausgegeben wurden. Der Vollständigkeit halber ist zu erwähnen, daß er auch das Erscheinen der katholischen Bibelübersetzung von György Káldi unterstützte.[9] Zehn Epigramme von Martin Opitz, der führenden Gestalt der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts, standen unter den Wandgemälden, die die Wände

* Vortrag, gehalten am 9. Oktober 1980, anläßlich der Bethlen gewidmeten internationalen wissenschaftlichen Konferenz in Debrecen.

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. E. Sadeler: Gábor Bethlen. Kupferstich, erster Zustand. Historische Bildergalerie des Ungarischen Nationalmuseums, Budapest

des Schlafzimmers im Weißenburger Fürstenpalast schmückten und Themen aus dem Alten Testament darstellten.[10] Opitz sammelte römische Inschriften zu seiner geplanten Dichtung über die Geschichte des antiken Dazien. Seine archäologische Tätigkeit war auch dem Fürsten bekannt, der den Dichter zurückrief, damit er die Arbeit beendet.[11] Die Gründung der Weißenburger Hochschule, an der auch Opitz unterrichtete, gehört ebenfalls zu diesem Bereich.[12]

Das Bild über den Mäzen Bethlen bliebe unvollständig ohne Erwähnung seiner Kunstsammlung. Aus der Fülle wertvoller Gegenstände sollen nur Attilas Schwert, die Axt von König Matthias, die Ringe von Stephan Báthory und Johannes Szapolyai hervorgehoben werden.[13] Desgleichen versuchte er die in Ofen (Buda) verbliebenen Bände der Corviniana von Matthias zu erwerben, aber erfolglos.[14] An Bethlens Hof spielten Musik und Tanz eine wichtige Rolle. In dieser Hinsicht ließ er sich von Konfessionsüberlegungen nicht stören: er versuchte Giuseppe Baglioni, den Lautenspieler des Papstes, zu sich zu locken.[15]

Über den Alltag und die festlichen Ereignisse des Hoflebens geben die Verrechnungsbücher und Nachlaßverzeichnisse ein recht genaues Bild. Die bis heute grundlegende Quellenausgabe zur ungarischen Kulturgeschichte von Béla Radvánszky enthält gerade über Bethlens Hof außerordentlich reichhaltige Angaben.[16] Um das Niveau des Hoflebens erhalten zu können, waren viele ausländische Ankäufe nötig, die die Beauftragten des Fürsten erledigten. Diese mußten sehr wohl über einen gewissen künstlerischen Geschmack und Fachkenntnisse verfügen, weil der Auftrag von zu Hause nur sehr allgemein sein konnte, sich bei Kunstgegenständen nur auf die Benennung des Themas beschränkte, innerhalb dessen die Beauftragten entsprechend den Möglichkeiten des Marktes wählen mußten. Einige bekannte Namen aus der langen Liste der Beauftragten sind János Bácsy, Pál Boromissza, Antal Csanádi, István Hatvani, János Kornis, Zsigmond Mikes, Mihály Toldalaghy und Márton Zeller.

Die innere Einrichtung des Fürstenpalastes, bestehend aus wertvollen Goldschmiedearbeiten, teueren und schweren Wandteppichen, die Kleider, die ein Vermögen wert waren, und die Vorliebe für abwechslungsreiche Ernährung waren Eigenschaften, die auch für die Umgebung der anderen zeitgenössischen ungarischen Magnaten charakteristisch waren. Beim Siebenbürger Fürstenhof handelte es sich aber um mehr. Die Pracht diente nicht nur der Verschönerung des Lebens des Besitzers und der Zurschaustellung des Reichtums der Familie, sondern auch der Repräsentation der Fürstenmacht und hatte somit auch eine politische Bestimmung.[17]

Diese Feststellung wird von den Angaben über die damals den Palast von Bethlen schmückenden Wandteppiche gut illustriert. Ein Teil von ihnen diente nur der Dekoration, bei anderen war jedoch auch der Inhalt nicht unwichtig. Alexander der Große, die Gestalten des trojanischen Krieges (Hektor, Achill) und Julius Caesar sowie die biblischen Geschichten von David, Josua und Esther gehören zu einer charakteristischen ikonographischen Bildgruppe, die als „neuf preux/preuses" bzw. „uomini famosi" bekannt sind. Die aus antiken, biblischen und mittelalterlichen Heldengestalten bestehenden Serien waren vom Mittelalter an beliebte Dekorationen der Fürstenpaläste.[18] Zum Ende des 16. Jahrhunderts hin wurden — neben den bloßen Heldengestalten — auch die Wandteppichserien über die Ereignisse



Abb. 2. E. Sadeler: Gábor Bethlen. Kupferstich, zweiter Zustand. Nationalbibliothek Széchényi, Budapest

ihres Lebens populär. Diese Bilder spornten den Besitzer ständig an, sein Leben dem der Helden ähnlich zu gestalten, und die Gäste wurden darauf hingewiesen, Vergleiche zwischen den Szenen auf den Wandteppichen und dem Bewohner des Palastes anzustellen. Die gedachte Identifizierung des Besitzers mit den antiken und biblischen Helden folgte erst in einer späteren Phase der Entwicklung, als der Held mit den Gesichtszügen des lebenden Herrschers in den Darstellungen erschien. Das mehrmalige Vorkommen Alexanders des Großen auf Wandteppichen und die Curtius-Übersetzung von Pál Háportoni Forró, der von Bethlen unterstützt wurde, deuten darauf hin, daß sich der Fürst mit besonderer Vorliebe der Gestalt Alexanders zuwandte. Auch mochte die Curtius'-Kritik an Alexander ein nachahmungswürdiges Beispiel für den protestantischen Fürsten gewesen sein.[19] In den flämischen Tapisserie-Werkstätten wurden größere Serien in mehreren Exemplaren hergestellt, man arbeitete auf Lager. Auch die Beauftragten Bethlens konnten solche fertigen Kollektionen im Kunsthandel oder in den Werkstätten kaufen, so wurden diese Stücke nicht mit

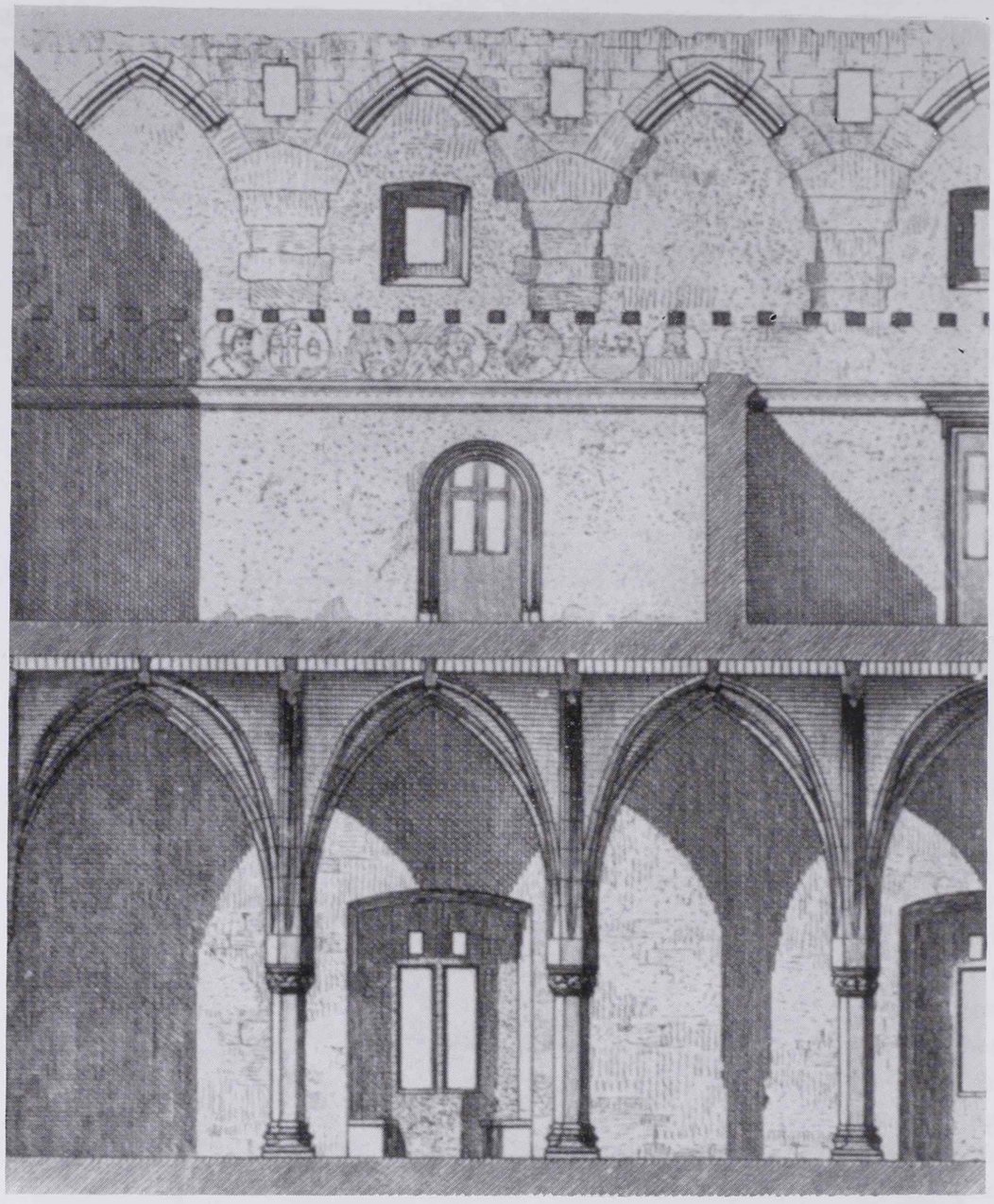


Abb. 3. J. Doby: Medaillonbildnisse der ungarischen Könige im Prunksaal von Vajdahunyad (Hunedoara). Kupferstich

Signaturen, Monogrammen oder Wappen versehen, die die Identifizierung ermöglichen würden.[20] Über das weitere Schicksal der Wandteppiche des Weißenburger Palastes wissen wir nur, daß sich in der Hinterlassenschaft Katharinas von Brandenburg zwei Serien über Alexander den Großen befanden. Die weiteren sind wohl späteren Tatarenangriffen zum Opfer gefallen.[21]

Schon diesem kurzen Überblick ist zu entnehmen, daß man die Mitwirkung verschiedener Spezialisten braucht, um das Mäzenatenporträt Bethlens skizzieren zu können. Die Sammlung, kritische Bearbeitung und Auswertung der vielen Angaben ist eine zu umfangreiche Arbeit, als das sie hier vorgenommen werden könnte. Deshalb soll nur die Beantwortung der Frage versucht werden, wie Bethlen in der Malerei die ihm zur Verfügung stehenden Mittel nutzte, seine Fürstenmacht zu repräsentieren und seine politischen Ziele zu propagieren.

Es liegen aus Bethlens Hof zahlreiche Angaben vor über Auszahlungen an Maler und Ankäufe von Malutensilien. Desgleichen ist die Liste der für den Fürsten arbeitenden Maler bekannt: Kornél Császár, János Herbsberger, István Képíró, Jakab Képíró, János Képíró, József Khien, János Mednyánszky, György Pap, Dávid Preckhell, Mihály Rubiner, János Spillenberger und György Szőcs.[22] Während aber seine Hofmusikanten, sein Hofarzt und sein Hofgeschichtsschreiber bekannt sind, hatte er in der Wirklichkeit keinen Hofmaler, obwohl der Ausdruck „pictor aulicus" in den Quellen

vorkommt. Die genannten Namen beziehen sich nur auf städtische Maler, auf Mitglieder der Malerzunft, die am Hof nur Gelegenheitsarbeiten ausführten. Die von Bethlen gebilligte Zunftordnung der Klausenburger Malerzunft besagt auch, daß immer vier Maler in der Stadt sein müssen, damit zwei Maler zu Hause bleiben können, wenn der Fürst zwei von ihnen kommen läßt.[23] So konnte sich Bethlen bei der künstlerischen Verwirklichung der zeitgemäßen fürstlichen Repräsentation auf die Künstler stützen, die zu den konservativen Zünften gehörten.

Unter den in den schriftlichen Quellen vorkommenden Aufträgen gibt es viele, die sich auf kleinere Dekorationsaufgaben, Möbel- und Fahnenbemalung oder ähnliche Arbeiten bezogen. Aber die Maler hatten auch Aufgaben höheren Ranges; so wurde bei der Beisetzung von Zsuzsanna Károlyi nachweislich ein castrum doloris aufgestellt. Obwohl darüber keine Angaben vorhanden sind, ist es offensichtlich, daß neben den Baumeistern auch Maler an dessen Planung und Verwirklichung mitgewirkt haben müssen.[24]

Die wichtigste Aufgabe der fürstlichen Repräsentation war die Verewigung des Herrscherbildnisses. In den Schlössern der Aristokratenfamilien des 17. Jahrhunderts befand sich stets eine Ahnengalerie, selbstverständlich auch mit dem Bildnis des Familienoberhauptes, das die Macht der Familie vertrat. Die Porträtmalerei des Siebenbürger Fürstenhofes ist natürlich mehr als dies. Das Bildnis des Fürsten will nicht die Vorzüglichkeit des Einzelnen, die Macht oder den Reichtum der Familie mit den Mitteln der Kunst darstellen. Es repräsentiert ein ganzes Land. Dem Fürsten steht das Recht der Münzprägung zu, und seine Gesichtszüge wurden durch den alltäglichen Gebrauch der Münzen in den breitesten Kreisen popularisiert.[25] Die Beziehung zwischen der Münzprägung und der Malerei wird auch in einer damaligen Schrift bewiesen: Demnach wurde 1622 das Porträt des Fürsten von einem Tyrnauer Maler für die Kremnitzer Prägeanstalt gemalt.[26]

In Kenntnis des Kunstgefühls Bethlens und der Bräuche der damaligen Höfe ist anzunehmen, daß das monumentale Bildnis des Fürsten im Empfangssaal des Weißenburger Palastes hing. Obwohl die erhalten gebliebenen zeitgenössischen Bildnisse nur ganz wenig Anhaltspunkte bieten, muß man es sich als ein überlebensgroßes, ganzfigürliches Gemälde vorstellen. Es mochte so ausgesehen haben, wie das von György I. Rákóczi im Nationalmuseum in Budapest,[27] oder wie die Komposition, die Imre Thököly ein gutes halbes Jahrhundert später wahrscheinlich in Frankreich vervielfältigen ließ.[28] Der Dargestellte dürfte ungarische Tracht, den Kalpak auf dem Kopf und den Streitkolben in der Hand haben. Das eventuelle Interieur konnte ein Tisch neben ihm mit einem Brief darauf sein; der Hintergrund wurde wahrscheinlich durch einen Vorhang, aber möglicherweise auch durch eine Schlachtenszene hinter der Gestalt belebt.

Zur fürstlichen Repräsentation gehörte auch das graphisch vervielfältigte Bildnis des Herrschers, das seinen Ruf durch seine relative Billigkeit und leichte Transportfähigkeit in fernen Ländern verbreiten konnte. Zu Bethlens Zeit blühte die in einen allegorischen Rahmen gefaßte Form dieses Bildtyps. Das vor einen an einen Triumphbogen erinnernden architektonischen Hintergrund gestellte Porträt nimmt einen relativ kleinen Platz ein. Über ihm und auf beiden Seiten des Porträts befinden sich mythologische Gestalten oder Personifikationen (Herkules, Pallas, Mars, David, bzw. Victoria, Constantia, Abundantia, Fortitudo usw.), unten ist eine Schlachtenszene, der besiegte Feind oder die Personifikationen der den Feind symbolisierenden bösen Eigenschaften (Avaritia) zu sehen. Jedes Detail des Rahmens deutet auf das zentrale Bildnis hin. Die rundherum gelegte Aufschrift mit dem Namen und den Titeln des Dargestellten sowie der unten angebrachte ihn verherrlichende Text brachten diesen Bildtyp den damals außerordentlichen populären Emblemen (inscriptio, imago, subscriptio) nahe. Ohne humanistische Bildung lassen sich diese Bildnisse nicht verstehen. Einige Beispiele: Matthias II. (Lukas Kilian), der bayerische Kurfürst Maximilian I. (Johann Sadeler), Rudolf II., der polnische und schwedische König Sigismund III., und nicht zuletzt Sigismund Báthory, Fürst von Siegenbürgen (Egidius Sadeler).[29]

Neben diesem mit dekorativen Elementen überfüllten Bildtyp begann sich eine einfachere, auch für das größere Publikum verständliche Form zu verbreiten. Sie hatte einen weniger betonten Rahmen, auf den aber auch gänzlich verzichtet werden konnte, um die künstlerische Wirkung des Bildnisses frei zur Geltung kommen zu lassen. Unter den Werken des schon erwähnten Egidius Sadeler sind auch solche Bilder zu finden.[30]

Bethlen war sich der politischen Kraft der vervielfältigten Graphik bewußt, so wissen wir, daß

er seine Gesandten bei den Friedensverhandlungen anwies, die notwendigen Schritte zur Verhinderung der Verbeitung der ihn verspottenden Bilder zu unternehmen.[31] So scheint es ganz natürlich, daß er — auch in Verfolgung der Lokaltraditionen — ein in Kupfer graviertes Bildnis von sich selbst herstellen ließ. Da aber aus dieser Zeit in Siebenbürgen kein Kupferstecher bekannt ist, der fähig gewesen wäre, das repräsentative Kupferstichporträt des Fürsten anzufertigen — selbst noch Franz II. Rákóczi schickte am Anfang des 18. Jahrhunderts Ádám Mányoki ins Ausland, die Kupferstecherkunst zu erlernen[32] —, muß sich Bethlen offensichtlich an einen ausländischen Künstler gewendet haben. Das für ihn am einfachsten erreichbare Kunstzentrum war Prag, wo die böhmischen Aufständischen erwartungsvoll auf ihn blickten. Bei der Taufe des Sohns des Winterkönigs (Friedrich von der Pfalz) wurde Bethlen als Pate von jenem Imre Thurzó vertreten, dessen Vater György Thurzó auch unter den Dargestellten von Sadeler war. So ergab sich die Möglichkeit, den Auftrag zu vermitteln. Und da das beste, leider unsignierte Bildnis des Fürsten die Rahmenverzierung des den Palatin Zsigmond Forgács darstellenden Stiches von Sadeler variiert und in seiner künstlerischen Lösung diesem letzteren sehr ähnlich ist, ist anzunehmen, daß auch das Bildnis von Bethlen von Egidius Sadeler stammt. Da der Königstitel in der Aufschrift noch nicht vorkommt, dürfte es vor dem 25. August 1620 entstanden sein, als die ungarische Ständeversammlung ihn zum König wählte. Das Blatt ist in zwei Zuständen bekannt, der erste zeigt den Fürst mit entblößtem Kopf und ohne Hände (Abb. 1). Es wurde später mit dem Kalpak und der den Streitkolben haltenden rechten Hand ergänzt (Abb. 2). Wahrscheinlich erfolgte die Ergänzung im Interesse der Repräsentation und auf Wunsch des Fürsten. Die besseren Blätter Sadelers weisen stets Signatur und Dedikation auf, ihr Fehlen auf diesem Blatt ist vielleicht mit den historischen Ereignissen, dem Sieg der Habsburger am Weißen Berge, zu begründen.[33]

Neben dem Bildnis des Fürsten lag eine wichtige Aufgabe der Hofkunst in der monumentalen Dekoration und damit in der historischen Malerei. Auch sie ist in der Umgebung Bethlens zu finden. Während der Bauarbeiten des Fürsten in Vajdahunyad erhielt die Burg auch malerische Verzierungen. An der Wand des Oberteils des Festsaals wurde eine Porträtserie in Medaillonrahmen angebracht,[34] über deren Thema ziemlich große Ungewißheit herrscht (Abb. 3). In der neueren Literatur kann man von Bildnissen Siebenbürger[35] bzw. rumänischer Fürsten[36] lesen. Obwohl der heutige Zustand der Gemälde es nicht ermöglicht, die Dargestellten genau zu bestimmen, sind sie zweifellos in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch in besserem Zustand gewesen. Lajos Arányi, der die Burg als erster beschrieb, konnte noch die Namen der folgenden 23 hunnischen und ungarischen Fürsten bzw. Königen auf diesen Bildern lesen: Keve, Kadicsa, Béla, Attila, Buda, Kund, Vérbulcsu, Örs, Géza, István, Péter, Béla, Béla (!), András (der wievielte?), László, László (!), Imre, Ottó, Lajos (der wievielte?), Zsigmond, Miksa und Rudolf. Arányi ergänzt diese Liste mit der Erwähnung der Darstellungen von „mehreren walachischen Woiwoden und türkischen Führern" und städtischen Wappen.[37] Daraus ist zu schließen, daß zu jener Zeit, als im königlichen Ungarn die Kupferstiche der später als Mausoleum von Ferenc Nádasdy populär gewordenen Königsporträtserie fertiggestellt wurden, auch in Siebenbürgen die Tradition der gemeinsamen Geschichte lebendig war und die ungarischen Könige des Mittelalters als Vorgänger der dortigen Fürstenmacht in Evidenz gehalten wurden.[38] Den Bildern von Vajdahunyad ähnlich, muß man sich die Imperatoren-, Königs- und Fürstenbilder des Weißenburger Palastes vorstellen, die in der Widmung zur Curtius-Übersetzung von Pál Háportoni Forró erwähnt werden.[39] Zur historischen Thematik gehört auch die Königsserie in der Burg von Radnót (Jernut), die schon Evlia Tschelebi beschrieb. Aus seinem unklaren Text wird aber nicht deutlich, ob er dort die Serie der stehend dargestellten Könige oder die Szenen über ihre Taten sah.[40]

Im Jahre 1890 zeigte Sándor Szilágyi in der Ungarischen Akademie der Wissenschaften etwa 40 graphische Bildnisse Bethlens, die teils aus der Széchényi-Nationalbibliothek, teils aus der Sammlung von Sándor Apponyi stammtem.[41] Obwohl die Studie von Gizella Cenner-Wilhelmb von 1980 mehr Bilder als je erwähnt, ist die komplette Bearbeitung des Bethlen-Bildmaterials aus ungarischen und ausländischen Sammlungen und Bibliotheken noch eine Aufgabe für die Zukunft.[42]

Der Dreißigjährige Krieg trug zu einem außerordentlichen Aufschwung der europäischen Flugblattliteratur bei. Die Wirkung der jeweils die Auffassung der feindlichen Lager zum Ausdruck bringenden Flugblätter basierte auf der Einheit von Bild und Text. „Offensichtlich war zuerst



Abb. 4. S. Frisius(?): Die Vertreibung der Jesuiten aus Ungarn und Böhmen. Kupferstich. Nationalbibliothek Széchényi, Budapest

das Bild von Bedeutung. Dies enthielt die wesentlichsten Elemente. Das Gedicht und der Text sind nur Erklärungen zum Bild . . . die Bilder selbst . . . strebten nicht so sehr nach künstlerischer, sondern eher nach politischer Wirkung. Das Bild und die hinzugefügte, von ihm untrennbare Erklärung dienten auch gemeinsam dem politischen Zweck."[43]

Auf den während der böhmischen Abschnitt des Dreißigjährigen Krieges erschienenen Flugblättern kam Bethlens Gestalt öfters vor. Anfangs begleitet ihn Sympathie, man berichtet über seine Siege,[44] und auf einem allegorischen Blatt wird seine rote Damastflagge dargestellt.[45] Nach der Schlacht auf dem Weißen Berg wird aber die feindliche Einstellung allgemein.[46] Zuletzt soll ein Kupferstich ausführlicher vorgestellt werden, der eine dieser Flugschriften illustriert. Seine Entstehungsgeschichte ist zwar in gewissen Punkten nicht ganz klar, doch findet sich oft die Abbildung als Illustration von Geschichtsbüchern oder das Original als Ausstellungsexponat, deshalb scheint es nicht unnötig zu sein, die Angaben über ihn zusammenzustellen.

Der Kupferstich erschien zuerst 1619 in einem lateinischen Heft in Prag und auf einem deutschen Einblattdruck.[47] Kopien des Stiches mit kleineren Unterschieden (u. a. ist die Peitsche des Kutschers nach vorn geschwungen, das große Schiff oben steht schräg zum Bildrand) zieren eine Version des Einblattdruckes mit deutschem[48] und flämischen Text,[49] Einmal findet sich die Komposition spiegelverkehrt.[50]

Der unsignierte Stich stellt eine ironische Pilgerfahrt dar (Abb. 4). Der Pariser Anwalt Antoine Arnaud, eine führende Gestalt der französischen Bewegung gegen die Jesuiten im 16. Jahrhundert, kutschiert auf einem Wagen Jesuiten nach Amsterdam. Die Reisenden werden mit Aufschriften benannt. Es gibt vier Ungarn unter ihnen: György Forró, Mátyás Hajnal, György Káldi und Gergely Rumer, der sich, obwohl in den österreichischen und böhmischen Ordensprovinzen tätig, immer Hungarus nannte. Luca Fanino und Ferdinand Kollowrat waren in Böhmen tätig. Auf den Decken der Pferde sind ungarische, böhmische und venezianische Wappen zu sehen. Neben dem Wagen gehen mehrere Mönche zu Fuß, außer ihnen ein Hund, dessen Schwanz in einem doppelten Haken, dem Symbol von Neid und Unzufriedenheit endet. Rechts im Hintergrund ist eine brennende Stadt zu sehen, offensichtlich kommen die „Pilger" von dort. Links befindet sich das Tor von

Amsterdam, von den fiktiven Figuren des Hl. Raspinus und Ponos geschmückt. Dieses Wortspiel deutet auf das Raspelhaus hin, was als Gegenmittel gegen die „Sünden" der Jesuiten gemeint sein kann (rapshuis = Sägehaus; ponos = Arbeit).

Obwohl man die Jesuiten 1619 aus Böhmen und 1620 aus Ungarn auswies, wurde diese Verordnung nie konsequent durchgeführt. Das Bild stellt also kein wirkliches Ereignis dar. Die Beziehungen Arnauds zu den osteuropäischen Bewegungen gegen die Jesuiten sind unklar, der einzige Berührungspunkt könnte sein, daß er 1619 starb. Obwohl die namentliche Erwähnung der hier tätigen Jesuiten auf genauere lokale Kenntnisse hindeutet, sind die Gesichtszüge der Reisenden auf dem Wagen keinesfalls authentisch.

Zur Geschichte der Komposition gehört noch, daß A. Welcker den Kupferstich — aufgrund einer Reproduktion — für das Werk des Kaufmanns, Illustrators und Kupferstechers Simon Wynhoutsz Vries (Frisius, um 1580—1625) hielt.[51] Daß Vries zur Zeit der Entstehung des Blattes in Prag weilte, scheint die Hypothese Welckers zu bestätigen. Die Entscheidung der Attributionsfrage soll aber eine Aufgabe der Spezialisten der holländischen Graphik bleiben.

Wir wiegen uns nicht in der Illusion, daß diese Ausführungen das Thema „Bethlen und die Kunst" voll erschöpft haben. Sollte es aber gelungen sein, die Aufmerksamkeit auf die Wichtigkeit der Frage und auf einige konkrete Angaben zu lenken, ist das gestellte Ziel bereits erreicht.

ANMERKUNGEN

[1] Z. B. Katalog der Gábor-Bethlen-Gedenkausstellung des Ungarischen Nationalmuseums im Museum für Kriegsgeschichte. Budapest, 1980.

[2] *Luchner, L.:* Denkmal eines Renaissancefürsten. Versuch einer Rekonstruktion des Ambraser Museums von 1583. Wien 1958. — Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs, I—II. Bände. Freren 1988.

[3] *Deák, F.:* Gróf Károlyi László Nautilus-a és Bethlen Gábor végrendelete (Das Nautilus von Graf László Károlyi und das Testament von Gábor Bethlen). In: Archaeológiai Értesítő, Új Folyam. II (1883) 54—58. — *Gábry, Gy.:* Brandenburgi Katalin virginálja (Das Virginal von Katharina von Brandenburg). In: Folia Archaeologica XI (1959) 179—184. — *Kolba, J. B.—Németh, A. T.:* Goldschmiedearbeiten. Budapest 1973, 32, Tafel III. — Über die Kritik siehe: *Szalárdi, J.:* Siralmas magyar krónikája (Klägliche ungarische Chronik). Budapest 1980, 128.

[4] *Koncz, J.:* Bethlen Gábor végrendelete (Gábor Bethlens Testament), Marosvásárhely 1879. Sonderdruck aus Erdélyi Hiradó. 19.

[5] *Csabai, I.:* Az erdélyi reneszánsz művészet (Die Siebenbürger Renaissancekunst). Budapest 1934. 18, 38—39. — *Balogh, J.:* A renaissance építészet és szobrászat Erdélyben (Architektur und Bildhauerkunst der Renaissance in Siebenbürgen). In: Magyar Művészet X (1934) 148—149. — *Bíró, J.:* Erdély művészete (Die Kunst Siebenbürgens). Budapest o. J. 17, 79—84. — *Balogh, J.:* Vég-Várad vára (Die Burg von Várad). Kolozsvár 1947. 29. — *B. Nagy, M.:* Reneszánsz és barokk Erdélyben (Renaissance und Barock in Siebenbürgen). Bukarest 1970. 60—61, 101—103. — *B. Nagy, M.:* Várak, kastélyok, udvarházak, ahogy a régiek látták (Burgen, Schlösser, Edelhöfe, wie sie die Alten sahen). Bukarest 1973. 5—7. — *Szalárdi, J.:* op. cit. 95. — *Balogh, J.:* Varadinum, Várad vára (Varadinum, die Burg von Várad). Budapest 1982. Band 1, 54—61.

[6] Siebenbürgische Chronik des Schäßburger Stadtschreibers Georg Krauss. Fontes Rerum Austriacarum. Erste Abteilung. Scriptores, III. Band, I. Teil, Wien 1862. 81—82.

[7] *Aggházy, M.:* A barokk szobrászat Magyarországon (Barockplastik in Ungarn), Band 2, Budapest 1959, 112.

[8] *Szilágyi, S.:* Bethlen Gábor fehérvári síremléke és alapítványai (Das Grabmal Gábor Bethlens in Weißenburg und seine Stiftungen). In: Értekezések a történelmi tudományok köréből XI, Nr. VI. Budapest 1884. — *Herzog, J.:* Újabb adatok Bethlen Gábor és Károlyi Zsuzsanna síremlékéről (Neuere Angaben über das Grabmal von Gábor Bethlen und Zsuzsanna Károlyi). In: Századok LV—LVI (1921—1922), 539—555. — *Mikó, I.:* Erdélyi történelmi adatok (Historische Daten aus Siebenbürgen). Kolozsvár 1855. Band I: Nagy Szabó Ferenc krónikája (Die Chronik des Ferenc Nagy Szabó). 142—143.

[9] *Szabó, K.—Hellebrant, Á.:* Régi magyar könyvtár (Alte ungarische Bibliothek = RMK) Band I—III, Budapest 1879—1898. Z. B. RMK I. 454, 485, 521, 539. RMK III. 1151, 1153, 1190, 1193, 1197, 1218, 1377, 1425. — *Fraknói, V.:* Pázmány Péter (Péter Pázmány) Budapest 1888. 298.

[10] Inscriptiones cubiculi Principis Transilvaniae. Ad imagines eiusdem argumenti. In: M. Opitz: Silvarum libri tres. Frankfurt am Main 1631. 123—125. Da der Text seither nicht mehr erschien und sehr schwierig zu erreichen ist, folgt hier in extenso. Frau Dr. Sibylle Gröger schrieb mir es für mich aus dem Exemplar der Berliner Staatsbibliothek heraus, wofür ich ihr auch hier Dank sagen muß. Die ganz eindeutigen Abkürzungen im Text löste ich auf.

CREATIO

Bis tribus aeternus fecit pater diebus
Hunc orbem, et totus quicquid hic orbis habet,
Magnum opus, ast autore minus, qui temporis expers
Principium rebus, quo caret ipse, dedit.

ADAM

Quid maius mundo? Deus at post hunc quid? Adamus.
Cuncta potens ratio mensque soluta capit.
Aër nutrit aves, pisces aqua, terra ferarum est:
Has regit et pariter nominat unus homo.

EVA

Pulchra quidem atque decens est quae datur Eva marito
Sed tamen et nimium credulitatis habet.
Si licet hoc vero defendere; fraude puellam
Solus qui potuit vincere, daemon erat.

POMUM

Heu solenne malum! Sequitur vir verba maritae,
Et nos secum omnes in mala cuncta trahit.
Quid mirum est homines muliebri fraude perire?
Prima viris culpae faemina causa fuit.

EXILIUM

Nunc ite, et vetitos miseri decerpite fructus,
Quibus alias totus non satis hortus erat.
Ecce, fores binas, Paradisi una, altera mortis;
Illa simul nobis clanditur, ista patet.

MISERIA

Sponte sua tellus quicquid iuvat ante ferebat,
Nunc dolor imbelles distrahit atque labor.
Adde quod ut multis conatibus optima constant,
Pessima sic nullo quaeque serente virent.

ABEL

Carnis imago ferox Cain est, sed mentis Abelus,
Quem fraterna truci dextera a caede necat.
Hinc agnosce Deum, plusque terrena valentem.
Cum donis animum qui sacrat, ille placet.

ARCA

Post laesum toties divinum numen, in iram
Surgit, et ingrati vindicat acta soli.
Ne tamen et soboles animantum tota periret,
Quos servare sibi vult Deus, arca capit.

DILUVIUM

Occupat imber humanum late, poenasque malorum
Et brute, et fruges, terraque tota luit.
Tot scelerum cumulos satis exstirpare nec ignis,
Nec Mars, nec pestis, sola sed unda potest.

MISERICORDIA

Tandem arctantur aquae, ramumque virentis olivae,
Nuncia diluvij blanda columba refert.
Ut fremat ira Dei, tamen hanc clementia vincit,
Illaque cum pereat, non habet ista modum.

[11] *Jakab, B.:* Opitz Márton a gyulafehérvári Bethlen-iskolánál (Martin Opitz in der Weißenburger Bethlen-Schule), Pécs 1909. — *Herrmann, A.:* Opitz Márton Erdélyben (Martin Opitz in Siebenbürgen), Budapest 1876. — *Gragger, R.:* Martin Opitz und Siebenbürgen. In: Ungarische Jahrbücher, VI (1926) 313—320. — *Klein, K. K.:* Beziehungen Martin Opitzens zum Rumänentum. In: Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde, 50 (1926) 1—30. Sonderdruck. — *Komor, I.:* Tanulmányok a XVII. századi magyar—német kulturális érintkezés köréből (Studien über die deutsch—ungarischen kulturellen Beziehungen im 17. Jahrhundert). In: Filológiai Szemle 1 (1955) 531—544.

[12] A magyar irodalom története (Die Geschichte der ungarischen Literatur). Hg. T. Klaniczay. Band II. Budapest 1964, 52—53, 84. — *Tarnócz, M.:* Erdély művelődése Bethlen Gábor és a két Rákóczi György korában (Die Kultur Siebenbürgens zur Zeit von Gábor Bethlen und von den beiden György Rákóczi), Budapest 1978, 16, 21.

[13] *Acsády, I.:* Bethlen Gábor udvara (Der Hof von Gábor Bethlen). In: *Gindely, A.—Acsády I.:* Bethlen Gábor és udvara (Gábor Bethlen und sein Hof), Budapest 1890, 250. — *Siklóssy, L.:* Műkincseink vándorútja Bécsbe (Der Wanderweg unser Kunstschätze nach Wien), Budapest 1919, 153, 155—156. — *Entz, G.:* A magyar műgyűjtés története (Die Geschichte des ungarischen Kunstsammelns), Budapest 1937. 19—20. — *László, Gy.:* Lehel kürtje (Lehels Horn), Budapest 1953, 8. (Die Geschichte des Horns von der Mitte des 17. Jahrhunderts) — *Baranyai, B.:* Bethlen Gábor gyulafehérvári palotájának összeírása 1629. augusztus 16-án (Inventar des Weißenburger Schlosses von Gábor Bethlen vom 16. August 1629). In: Művészettörténeti tanulmányok, Budapest 1961, 248. — *Balogh, J.:* A művészet Mátyás király udvarában (Die Kunst im Hof des Königs Matthias). Band I. Budapest 1966. 454.

[14] *Szalárdi:* op. cit. 95. Die Bibliothek wollte sich auch Pázmány besorgen: *Angyal, D.:* Magyarország története II. Mátyástól III. Ferdinánd haláláig (Die Geschichte Ungarns von Matthias II. bis zum Tod Ferdinands III). Budapest 1898. 179.

[15] *Fökövi, L.:* Musik und Musiker am Hof Gabriel Bethlens. Lpz. 1898. Sonderdruck aus Monatshefte für Musik-Geschichte.

[16] *Radvánszky, B.:* Udvartartás és számadáskönyvek (Hofhaltung und Verrechnungsbücher), Band I. Bethlen Gábor fejedelem udvartartása (Die Hofhaltung des Fürsten Gábor Bethlen). Budapest 1888. Neu erschienen 1986.

[17] Zum Leben am Hof, außer den schon erwähnten Werken: *Simákovits, L.:* Erdély művelődése Bethlen Gábor korában (Siebenbürgens Kultur zur Zeit von Gábor Bethlen). Budapest 1910. Művelődéstörténeti Értekezések Nr. 44. — *Kardoss, M.:* Bethlen Gábor udvara (Der Hof Gábor Bethlens), Budapest 1918. — *Kerekes, Gy.:* Bethlen Gábor fejedelem Kassán (Der Fürst Gábor Bethlen in Kaschau), Kassa 1943.

[18] *Böcker-Dursch, H.:* Zyklen berühmter Männer in der bildenden Kunst Italiens. „Neuf preux" und „uomini famosi". Dissertation, München 1973.

[19] A magyar irodalom története (Die Geschichte der ungarischen Literatur), Band II, 84.

[20] Die bezahlte niedrige Summe berücksichtigend konnte sich die Bestellung auf eine kleinere Arbeit beziehen und nicht auf eine Serie. *Radvánaszky:* op. cit. 73.

[21] *Radvánszky:* op. cit. 387. Zum Niedergang siehe: Siebenbürgische Chronik . . . 353 (Anm. 6).

[22] *Garas, K.:* Magyarországi festészet a XVII. században (Ungarische Malerei im 17. Jahrhundert), Budapest 1953. passim.

[23] Magyar Gazdaságtörténeti Szemle V (1898) 107—112.

[24] *Jakab, B.:* op. cit. 19 — RMK Band I. Nr. 539.

[25] *Huszár, L.:* Bethlen Gábor pénzei (Die Münzen von Gábor Bethlen), Kolozsvár 1945.

[26] *Divald, J.:* A körmöci pénzverdéből (Aus der Kremnitzer Prägeanstalt). In: Történelmi Tár 1879, 602.

[27] *Cenner-Wilhelmb, G.:* Magyarország történetének képeskönyve (Bilderbuch der Geschichte Ungarns), Budapest 1962, 147.

[28] *Köpeczi, B.:* Staatsraison und christliche Solidarität. Die ungarischen Aufstände und Europa in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Budapest 1983, Tafel I.

[29] Porträt I. Der Herrscher. Graphische Bildnisse des 16.—19. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbroick. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Münster 1977.

[30] *Cenner-Wilhelmb, G.:* Egidius Sadeler magyar arcképei (Egidius Sadelers ungarische Bildnisse). In: Folia Archaeologica VI (1954) 153—156.

[31] Dallos Miklós győri püspöknek politikai és diplomatiai iratai (Politische und diplomatische Schriften des Raaber Bischofs Miklós Dallos). Hg. *Frankl, V.* und *Ráth, K.* Esztergom 1867. 105. Das „commentitiis picturis" ist im weiteren Sinne als Stich zu verstehen.

[32] *Lukinich, I.:* Mányoki Ádám levelei II. Rákóczi Ferenchez (Ádám Mányokis Briefe an Ferenc Rákóczi II.). In: Magyar Művészet III (1927) 663—664.

[33] Kupferstich, 277×181 mm. *Rózsa, Gy.:* Ein unbekanntes Werk von Egidius Sadeler. In: Folia Archaeologica XXI (1970) 169—176. — *Hollstein's* Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. XXI. Amsterdam 1980.

[34] *Möller, I.:* A vajda-hunyadi vár építési korai Nr. 277 (Die Bau perioden der Burg von Vajdahunyad). In: Magyarország műemlékei (Die Kunstdenkmäler Ungarns). Band III. Budapest 1913. 97.

[35] *Garas:* op. cit. 63.

[36] *Valescu, O.:* Castelul de la Hunedoara, Bucuresti 1968. 36—37.

[37] *Arányi, L.:* Vajda-Hunyad vára (Die Burg von Vajda-Hunyad), Pozsony 1867. 79.

[38] *Rózsa, Gy.:* Magyar történetábrázolás a 17. században (Die Darstellung der Geschichte Ungarns im 17. Jahrhundert), Budapest 1973. 1—80.

[39] RMK Band I. Nr. 485.

[40] Evlia Cselebi: Magyarországi utazásai (Reisen in Ungarn). Budapest 1904, 116.

[41] Századok XXIV (1890) 268.

[42] *Cenner-Wilhelmb, G.:* Bethlen Gábor metszet-arcképei. Kelet—nyugati stíluskapcsolatok a XVII. századi portrégrafikában (Die graphischen Bildnisse von Gábor Bethlen. Ost-westliche stilistische Beziehungen in der Bildnisgraphik) I. In: Folia Historica 8 (1980) 33—53.

[43] *Kristóf, Gy.:* Bethlen Gábor alakja az egykorú német népköltészetben (Gábor Bethlens Gestalt in der zeitgenössischen deutschen Volksdichtung), Kecskemét 1931. 5.

[44] Z. B. *W. Drugulin's* Historischer Bilderatlas. Band 2. Chronik in Flugblättern. Lpz. 1867. Nr. 1496. — *Hubay, I.:* Magyar és magyar vonatkozású röplapok, újságlapok, röpiratok az Országos Széchényi Könyvtárban (Ungarische und auf Ungarn bezügliche Flug- und Zeitungsblätter sowie Flugschriften in der Nationalbibliothek Széchényi), Budapest 1948. Nr. 542 (ohne Signatur). — *Bohatcova, M.:* Irrgarten der Schicksale. Praha 1954, Nr. 106. — *Cenner-Wilhelmb G.:* op. cit. (Anm.), 143.

[45] *Drugulin:* op. cit. Nr. 1419—1420. — *Hubay:* op. cit. Nr. 502. — *Cenner-Wilhelmb G.:* op. cit. (Anm.) 142. — *Coupe, W. A.:* The German Illustrated Broadsheets in the Seventeenth Century. Baden-Baden 1966, Nr. 33—33/a.

[46] a) *Drugulin:* op. cit. Nr. 1421. — *Kristóf:* op. cit. 11. — *Hubay:* op. cit. Nr. 527. — *Coupe:* op. cit. Nr. 334. b) *Bohatcova:* op. cit. Nr. 116. — *Coupe:* op. cit. 123—123/a. c) *Drugulin:* op. cit. Nr. 1480. — *Bohatcova:* op. cit. 118. — *Coupe:* op. cit. Nr. 303. d) *Drugulin:* op. cit. Nr. 1483. — *Bohatcova:* op. cit. Nr. 117. — *Coupe:* op. cit. Nr. 329. e) *Drugulin:* op. cit. Nr. 1481. — *Bohatcova:* op. cit. Nr. 119. — *Coupe:* op. cit. Nr. 350. Spielkarten mit Bethlens Gestalt: Einband des Buches von Bohatcova.

[47] RELATIO/ NUPERI ITINERIS/ proscribtorum Jesuitarum/ ex Regnis Bohemiae et Ungariae/ missa/ ex Helicone juxta Parnassum. PRAGAE MDCXIX. Nationalbibliothek Széchényi, Apponyi Hungarica Nr. 762. — *Acsády:* op. cit. 235. — Magyar művelődéstörténet (Ungarische Kulturgeschichte) Red. S. Domanovszky, Band III. Budapest o. J. 649 (mit falscher Jahreszahl) — *Hubay:* op. cit. Nr. 491. — Das Bild erschien auch auf einem Flugblatt. Titel über dem Bild: Der vertriebenen Jesuiter auss den Königreichen Böheimb und Hungern vorgenommene Wall-/ fahrt zu den Heiligen Raspino und Pono, nach Amsterdam ins Zuchthauss. Text unter dem Bild in vier Spalten. Nationalbibliothek Széchényi, Stichsammlung Apponyi Nr. 353. — *Drugulin:* op. cit. Nr. 1400. — *Beller, E. A.:* Propaganda in Germany during the Thirty Jears War. Princeton 1940. Fat. II. (Auf Taf. III wird ein Flugblatt ähnlichen Sinnes veröffentlicht, auf dem die Priester auf Bethlens Befehl entmannt werden). — *Hubay:* op. cit. Nr. 480. — *Coupe:* op. cit. Nr. 116/a. — *Paas, J. R.:* The German Political Broadsheet 1600—1700. Volume 2. 1616—1619. Wiesbaden 1986. P — 470.

[48] Kupferstich und Radierung, 163×263 mm. Erschien auf einem Flugblatt. Titel unter dem Bild: Der Vertriebenen Jesuiter auss den Königreichen Böheimb und Hungern vorgenommene /Wallfahrt zu den Heiligen Raspino und pono/ nach Amsterdam ins Zuchthauss. Darunter Text in drei Spalten. Im Jahr 1619. *Drugulin:* op. cit. Nr. 1399. — *Coupe:* op. cit. Nr. 116. — *Paas:* op. cit. P — 267—469.

[49] Dieselbe Komposition erschien: Der Jesuiten Paspoort. *Rijn, G. van:* Katalogus der Historie . . . Zinneprenten betrekkelijk der geschiedenis van Nederland. Amsterdam 1897. Nr. 1452. — *Paas:* op. cit. PA — 109.

[50] Titel unter dem Bild: Jesuitischen Walfahrts Leistung, Welche die aus /den Königreichen und Ländern Böhaimb, Hungern und Mehrern aussgejagte/ und vertriebene Jesuiter, mit grosser Andacht, nach Amsterdam zu S. Raspino und Pono zureisen höchlichen verursacht. Text in drei Spalten. *Drugulin:* op. cit. Nr. 1401. — *Bohatcova:* op. cit. Abb. 8. — *Coupe:* op. cit. Nr. 116/b. — *Paas:* op. cit. P—471. Herr Professor Paas hat beim Zusammenstellen des Artikels seine damals noch nicht publizierten Angaben mir zur Verfügung gestellt, wofür ich auch hier meinen herzlichsten Dank aussprechen muß.

[51] *Welcker, A.:* Simon Wynhoutsz Frisius konstryck Plaetsnyder. In: Oud Holland LIII (1936) 231. — *Grand-Carteret, J.:* L'histoire, la vie, les moeurs et la curiosité par l'image, le pamphlet et la document. Paris 1928. Die auf S. 220, Band 3 veröffentlichte Zeichnung kann sich keinesfalls auf die Verjagung der Jesuiten aus Frankreich beziehen, sie zeigt eine nähere Ähnlichkeit mit der Komposition des hier behandelten Kupferstichs. Nach seiner Qualität und der gleichen Einstellung halten wir sie — im Gegensatz zu Coupe (op. cit. Band I. 186) — nicht für die Vorlage, sondern eher für eine Kopie des Stiches. Ansonsten ist die Zeichnung in der Pariser Bibliothèque Nationale seither verlorengegangen.

HERITAGE, MODERNITY AND THE IMAGE OF THE HORSE IN THE ART OF BÉLA KÁDÁR

by

MELANIE FISHER

The career of Béla Kádár (1877—1956) spanned the first decades of this century, a period of intense social consciousness and rigorous artistic activity in Hungary. For progressive Hungarian painters, the international burgeoning of new stylistic techniques provided important means for the portrayal of topical social issues, for the development of abstract compositions which could serve as intellectual models for a better socio-political order, and for the expression of ideas pertaining to emotional and spiritual discovery. The latter, introspective direction comprised the core of Kádár's art, with a strong impetus toward symbolism. Kádár candidly discussed his painting in his 1934 autobiographical essay:

> A picture which reflects objects awakens associations, symbolizes, allegorizes, indicates certain feelings, ideas. Thus, objects are not painted for themselves . . . In vein I make sketches, in vein I have intentions; they are realized only when the impression which I have been carrying inside me for some time, and which has ripened as an image within me — a process over which I do not have conscious control — starts to dominate and subordinate every other intention, goal, wish, scheme, impression . . . In my works, the subject, the theme, is never the consequence of some arbitrary decision, not a realization by any means of consciuos intentions, but an intuitive recognition of some inner force, a seeming or real truth which is in almost every person — like myself — a search for that which is better, more noble, more ethical.[1]

The element of retrospection in Kádár's working method, by which experiences and streams of thought are continually amassed, refined, and taking form within the recesses of his memory, underscores both the symbolic thrust of his art, and the complexity of meaning attached to his images that deep-seated remembrances and reflections inevitably embrace. It is in the context of this creative process that Kádár's recurring motifs must be examined, including his most pervasive element of expression, the horse. The animal engeders a bountiful cluster of values in Kádár's oeuvre, for, in addition to its longstanding and widely recognized connotations of nobility, freedom, and strength, the steed merits a special place in the ancestral roots, economic livelihood, and national identity of Hungary. In the sphere of oral traditions, it is the most prominent and mystically treated animal, playing a central role in the drama and romance of the Hungarian epic myth and wondertale, and celebrated in musical forms as well. Up until the recent past, certain festivities and formal ceremonies within the Hungarian village were also characterized by the presence of the horse,[2] a significance echoed by Kádár's regular inclusion of the animal in both the convivial and solemn activities that constitute village mores, particularly those involving relationships between men and women.

Village Departure (c. 1925, Fig. 1) is one of Kádár's many depictions of couples with waiting horses, conveyed here in an Orphist-related style of prism-like constructional forms and shimmering planes of color. The frontally posed woman and her accompanying small dog, an animal indicative of domestic security in Kádár's imagery,[3] are compositionally separated from the man and horse, whose bodies turn to the side as if in preparation for movement away from the scene. The horse is blanketed, seemingly for the transport of the woman, who soberly gazes in its direction. Kádár's theme most noticeably pertains to the Hungarian custom of elopement in provincial villages, a practice which became especially popular between the World Wars because of the dire shortage of money among the rural populace for elaborate wedding celebrations.[4]

Further relating the image to a ceremonial pledge or private covenant between the couple is the formality of their gestures. The male has raised his arm with his hand faced forward in a manner resembling icon gesticulation, while the female's stance may more specifically refer to a posture of

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest



Fig. 1. Kádár: Village Departure. c. 1925. Kövesdy Gallery, New York

lament. In Hungarian villages, a song of lament accompanied by dance-like movements of the body and hands was traditionally performed by the bride preceding her habitation with the groom.[5] It was through this poignant ritual that the woman bade farewell to her youth and to the domestic security of her family home, and mourned the loss of her former relationship with her parents. Hungarian folksong lyrics which describe a woman's passage into marriage also contain utterances of sadness, in acknowledgment of the bride's often difficult adjustment to her new living quarters,[6] or her dissatisfaction with a mate ill-chosen by her family.[7] The text of the peasant song, "Lakodalom" ("Wedding"),[8] for example, describes the lighthearted packing of a woman's belongings in preparation for her relocation to the home of her groom. But in the sixth stanza, the gay choral shouts are replaced by the woman's foreboding that, like a plucked rose, she will surely decline after wedlock, and lose the cheerful petals of her former life.

A rich body of East European marriage songs, including "Lakodalom", were collected, transcribed, and published during the 1910s and twenties by the Hungarian composer and ethnologist, Béla Bartók[9] (1881—1945), whom Kádár is known to have admired, and possibly even honored in several paintings of the late twenties.[10] The depth and essentiality of human emotions that pervade the marital theme in Hungarian folk music and bride's lamentation are traits embodied in *Village Departure*, and ones recognized by Bartók as encapsulating the very ethos of Hungarian culture.[11] Further associating the content of the painting with Bartók's endeavors is Kádár's interjection of foreign and ancient elements. While some similarities may be noted between the clothing of the figures and traditional peasant costume,[12] the woman's sleek dress corresponds more to ancient Egyptian styles, and the man's striped tunic bears a closer resemblance to Islamic types. Kádár's propensity for blending features that are not strictly compatible in a morphological sense, and revitalizing them through modern abstraction, creates an expanding, universal cast to his works — a quality which Bartók sought to achieve in his own musical compositions through comparable synthesizing methods.[13] Moreover, Bartók extolled the very composite nature of folk music itself as an "elastic material," whose capacity to redeem, console, and uplift was enhanced by its retention of ancient expressional modes, and its assimilation of the music of foreign peoples.[14]

Like Bartók's ethnological appraisals, Kádár's visual interpretations of the peasant experience recognize ethnic traditions as decidedly positive, not merely in esthetic terms of rustic charm, but positive in the sense that they provide empathy, validation, and ways of channelling the most fundamental of personal and community events which touch the lives of virtually all people. In Kádár's private, cerebral explorations of these prevailing life junctures, the image of the horse continually surfaced as an emblematic entity. In *Village Departure*, the animal is the vehicle by which male and female may unite, but it is also representative of departure into regions of emotional uncertainty, particularly with regard to the imminent changes in the sexual and familial status of the pensive bride.



Fig. 2. Kádár: Untitled. c. 1920. Kövesdy Gallery, New York

The issue of romantic passage, and the conflicting impulses which accompany it, is dramatically expressed in Kádár's untitled charcoal composition of the twenties (Fig. 2). Here, simple village houses, juxtaposed with the female nude, project the idea of sheltered sexuality. The mystique of impassioned male in pursuit of female is embellished by a looming white moon and an exotic, spotted creature, which leaps out before the horse's hooves. As the young rider and rearing steed pose before the village — the apparent destination of their amorous mission — the male extends one imploring arm toward the multiple female form, while the other arm and hand are raised in urgent gesticulation. The female holds one arm before her body in a position of modesty and self-protection, while extending the other limb downward and away from her body in a manner that suggests both receptivity and a degree of alarm at her suitor's arrival. The apprehensive peekings of her second and third profiles, and the backward sway of the female group also convey indecisiveness and a state of unresolve in the relationship between the sexes, as do the opposing lines of curvature in the horse and rider, moving both toward and away from the female image. Almost as a pinnacle for the tone of the work, the horse possesses a certain shy unwillingness to evade the respected privacy of the female, as implied by its recoiled head and averted eye; yet, this gesture also functions as one of entreatment, echoing the rider's desire for the female to depart her village and begin a new life journey with him.

Kádár's suspenseful pantomime of contradictory forces, and his sensitive use of the horse to support, and even encapsulate the complexities of mood, are devices regularly found in Hungarian romantic ballads and love poetry. The popular Transylvanian ballad, "Kate Kádár,"[15] for example, tells of a young suitor's frantic search for love's fulfillment. His equally determined horse leaps with a single bound to the gate of the desired maiden's home, but despite the lad's pledges of love and plans for secret elopement, destiny repeatedly prevents the fruition of the couple's union. The theme of clandestine elopement on horseback is found in some of the earliest recorded ballads in Hungary — some dating back to sixteenth-century codexes[16] — and is one that has perpetuated in more recent musical forms, including Hungarian laborers' songs of the early twentieth century.[17] The horse also figures prominently in Hungarian poetry that describes ordeals of the heart, including works by one of the most prolific and anguished writers on the topic, Sándor Petőfi (1823—1849). In Petőfi's "Gyere, lovam" ("Come, My Horse"),[18] the poem's speaker, whose amorous meditations are fraught with insecurity, beckons his steed to overtake a bird in flight in order to reach the home of his beloved. Petőfi's "A szeretőm nyalka gyerek" ("My Love is a Trim Child")[19] allegorizes the very emotion of love as a young rider, whose horse — a creature which instinctively adapts to the changeability of its needs — both unites and separates him from his sweetheart.



Fig. 3. Kádár: Horse in the Village Square. Early 30's. Kövesdy Gallery, New York

Kádár's contemplation of the horse in the romantic dichotomies identified by Hungarian musical and literary sources: union and separation; departure and remaining; sexual openness and privacy, continued to guide his hand in later paintings of a more enigmatic character. In *Horse in the Village Square* (c. 1930, Fig. 3), a work noticeably influenced by De Chirico and the Italian Metaphysical School in its bleak, receding architecture and stage-like composition, Kádár interprets his signature characters; man, woman, and horse, as illusive forms engulfed by smoky shadows. The standing male figure wears a jacket, straight-legged trousers, and square cap which take on the distinct aspect of military clothing. On the far right stands the large female figure. She holds one arm and hand over the area of her heart and breast, while the other limb extends downward in an attitude of sexual modesty. Though she is clothed, her stance is recognizable as that of "Venus pudica," a female archetype originating in Greek statuary and imortalized in such Renais-

sance masterpieces as Botticelli's *Birth of Venus*. The multifaceted significance of Venus — epitomizing female sexuality, earthly and spiritual love, and Platonic concepts of sublime beauty, enhance the apparent role of Kádár's female as expressing the period in a young woman's life in which the purity of her body and her passions, still preserved and protected within, are most reflective of the traditionally recognized ideality of her gender. Her latent potential for marriage and childbearing, which depend upon her union with the standing male. remain tentative.

The large female tips her head thoughtfully toward a second, smaller woman, whose garments and head are shaped much like her own. Time and destiny are implied by the secondary female, for she strides out of the lower corner of the picture as if signalling the end of one life phase and the beginning of another. Thick shadows in front of her body, combined with her diminutive size and her active departure from the central scene, suggest that she is a manifestation of the primary female's future self, whose union with the soldier-like male has ended, or has become extinguished as a possibility. Certain motifs in the background of the composition are also indicative of possible outcomes in the unresolved relationship of the couple. The presence of what appears to be a church with steeple in the near center of the background, and a robed statue, elevated high upon a podium and accompanied by a halo, provide associations with spirituality that relate both to the religious sanction of marriage, and to funerary ritual (as it may apply to the loss of a soldier's life), as well as to the very issue of destiny itself, determined by unfathomable forces and revealed only in the ever-passig course of time. The statue is almost certainly female, for its arms are folded across its breast in a manner that Kádár reserved for women. Moreover, the similarity between the shape and position of the statue's head and shoulders, and that of the large woman implies a conceptual link between the two; apprehended as a saint or Madonna, the statue reinforces the ideas of chastity and capacity for motherhood in the "Venus pudica" female.

Occupying the dominant, central portion of Kádár's work is the full-bodied horse, which, with dignity and grace, holds up its massive neck and head toward that of the standing male. While the animal's role as carrier of the soldier away from home and female is acknowledgeable, the horse differs substantially from Kádár's previous depictions of the departing soldier theme in the context of peasant villages.[20] In this work, the animal is neither transporting the soldier, nor even saddled, but rather bears a translucent checked cloth. The magnitude of the horse's anatomy, parts of which are opaque, while others seem as ghostly traces, and the strong modeling of its frontal body in whites and grays (giving the animal much more spatial depth than the three figures), serve to identify the creature as a special, perhaps even extraterrestrial key to the preordination of the couple.

The horse, as gifted by some hidden cognition or clairvoyance, entered the imaginings of a number of Symbolist artists whose works were well-known in Eastern Europe in the late 1900s and early twentieth century; among them, Odilon Redon[21] (1840—1916), and Alfred Kubin (1877—1959). Kubin, who shared Kádár's interest in the Metaphysical School, produced a series of compositions in which a phantasmic, winged horse is portrayed as an idol, elevated high upon a podium as the omnipotent overseer of robed human figures beneath.[22] The Hungarian painter, Tivadar Csontváry Kosztka (1853—1919), whose art may have exerted a notable influence upon the Budapest artistic community,[23] also veiled the horse in mystery. His large canvas, *Pilgrimage to the Cedar of Lebanon* (1907), depicts an exotic group of equestrians witnessing a ritualistic women's dance that is performed around a looming cedar; two horses — one light, one dark — materialize from the massive trunk of the tree as if summoned by the dancers to serve as spectral mediums.

These kinds of fantastic images may have contributed to Kádár's increasingly mystical treatments of the horse in the late twenties and thirties. Still, the value of the animal in *Horse in the Village Square* remains closely tied to the realm of Hungarian song and storytelling. Soldiers' ballads, which commonly express the possibility that the young man will never experience a homecoming or the consummation of genuine love, may endow the soldier's horse with a unique aptitude for resolving its master's romantic doubts and concerns. In a popular versin of the ballad, "Merika,"[24] for example, the Hungarian wife of a Rumanian soldier is burned by her mother-in-law during the soldier's absence. It is only from the knowing words spoken by his horse that the soldier learns the truth of his wife's death. Extra-

ordinary attributes of the magical „táltos" horse, including the gift of flight and superior wisdom, expedite the destined union of hero and maiden in many Hungarian wondertales,[25] and the animal is indispensable to the danger-fraught voyages of the Hungarian epic hero. In a single epic adventure, one remarkable steed may serve as a key participant in a full spectrum of human episodes of anguish, uncertainty, and joy, including the soldier's departure from lamenting female, his military quests and battles with the elements, his romantic yearnings and tests of faithfulness, and his homecoming and marriage.[26]

Kádár's creative manipulation of the horse as a point of synthesis, where the vicissitudes of the male/female relationship mingle with the sense of subliminal, determinative forces at work, is witnessed in his largest known painting, *Dream Landscape* (Fig. 4). It is a composition in gouache of the early thirties, measuring more than 153 × 118 cm. Spanning nearly the entire length of the painting is a majestic steed, whose body is comprised of innumerable nuances of pink, red, brown, and white, which emerge from Kádár's successive layers of pigment. Two abstract silhouettes, which only partially conform to the major reddish shape of the horse, appear before its body. One is black and the other is white — indicative, perhaps, of the opposing sexes of the human figures. To the animal's left, a woman with right arm crossed over her heart and breast gazes tenderly from her position of solitude. Her isolation is emphasized by a thin, embryo-like shadow encasing her form. This linear envelope is frequently seen in "fin de siècle" depictions of women[27] including those of the Nabis painters; among them, József Rippl-Rónai (1861—1927), as well as works by Edvard Munch (1863—1944). It creates a biomorphic aura about the female which communicates the gist of her identity as vessel for fetal development, her association with the life-cycling principle of the eart, and her "otherness" in regard to the male ethos.



Fig. 6. Picasso: Harlequin at Bar. 1905. Private Collection



Fig. 4. Kádár: Dream Landscape. c. 1930's. Kövesdy Gallery, New York

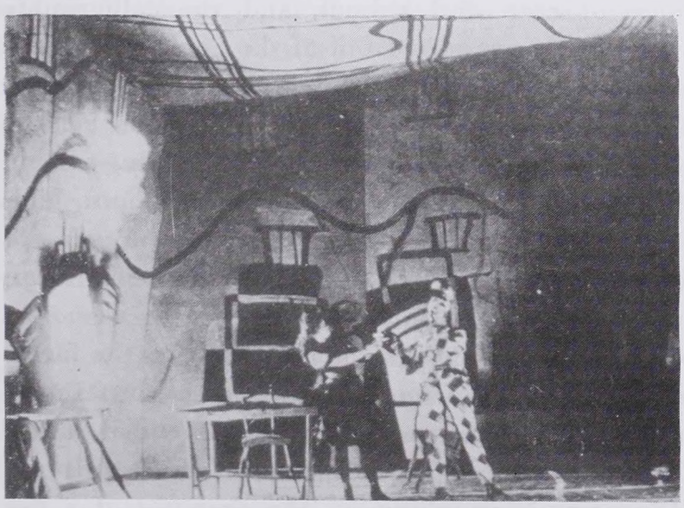


Fig. 5. Die Vier Toten der Fiametta. 1920. Dresden, Albert Theater

Contrasting with the passivity of the female, a series of male shapes stride across the picture toward, yet in a space slightly recessed from, the woman's patch of seclusion. The most prominent male form, covered with a checkerboard and diamond pattern, brings to mind the theatrical cha-



Fig. 7. Kádár: Rider. c. 1930. Kövesdy Collection, New York

racter of the harlequin, a player traditionally clothed in diamond motifs, and one so dressed, for example, in a 1920 Dresden production, "Die Vier Toten der Fiametta" ("The Four Deaths of Fiametta," Fig. 5).[28] Kádár's depictions of clowns and other performers in works of the same period,[29] and his personal interest in the theater[30] support his inclusion of the harlequin in *Dream Landscape*, as does the relevance of the character to the content of the work. The longstanding role of the harlequin in the theater is that of an individual whose outward guise of clown or buffoon is a facade for the vulnerable being within. Though the harlequin may try to attain his dreams of personal dignity and romantic fulfillment, he cannot overcome his low rank in society, or the forces of fate which control his circumstances.

The emotional alienation of the player has been pictorialized by such masters as Watteau and Picasso, whose *Harlequin at Bar* (1905, Fig. 6) epitomizes the irony and pathos of the harlequin's life. The psychological issues that define the character are germane to Kádár's composition as well, for though the patterned male moves ardently toward the female, the couple remains separated by the two spatial planes in which the figures exist, by the female's encasing shadow, and by the sensation that, unlike the relatively developed body of the female, the male's form (lacking face and arms) has not fully materialized into a concrete being able to partake in a true liaison. Thus, Kádár's couple expresses the aspiration of romantic union; indeed, the very striving to transcend one's inherent isolation as an individual, that for the character of the harlequin can receive sympathy and consolation only from a higher understanding, one outside the artificiality and indifference of his environment.

Kádár's eloquent horse is such an entity of understanding and optimism. Not only does Kádár's attention to the palpability and sumptuous, glowing coloration of its great body give the animal a station of eminence in the picture, but the major portion of its form, positioned directly between man and woman, coordinates the genders because it contains elements of each. In accordance with the reticence of the female, the horse turns its head inward to its left chest, but its left leg extends outward in active, willful purpose, like that of the male. The animal's noble dominion over the drama of the couple is further conveyed by its heraldic shape. The smooth, compact curves of its body and the abstract tapering of its head are features of stylization shared by such remote and beguiling art forms as Celtic craftings of gold and gem-encrusted animals, and the solemn equestrian processions of Greek vase paintings. Almost as an icon, the utmost composure of the animal's coiled neck and head infer a secret knowledge beneath its blank visage, a knowledge which, in Kádár's setting of old-world stone structures and Romanesque archways, seems to derive from a timeless and all-embracing source, one which has and will continue to endure far beyond the momentary course of mortal life.

Kádár's linking of the image of the horse with the allurment of the distant past is seen in many of his works of the late twenties and thirties. In *Rider* (c. 1930, Fig. 7), a sturdy male nude straddles a galloping steed which is sheathed, as is the animal in *Horse in the Village Square*, with a decorated cloth — a simple trapping which itself connotes the manner of the ancients.[31] The fluid contours of man and animal, and the calligraphic swirls in the main and tail of the horse add to the antique flavor of the work and emphasize the sense of pressing mission that is undertaken by the generic hero of lore. At the same time, certain elements of the image suggest that, in the fashion of the wondertale hero and "táltos," the pair are literally flying through the air: the blue coloration surrounding horse and rider intimate sky; the bird's eye view and swirling lines about the forms imply a position in the clouds; and the outstretched animal itself appears to be suspended in air. The work further bears a special propinquity to Hungarian storytelling by the presence of a domestic ingredient in the form of tiny, yet per-

ceptible outlines of village houses in the distance. One may readily identify these little emblems of family and community, as one encounters them in the epic and tale, as sanctums for the hero's mother or his desired maiden, or as dwellings for unknown inhabitants which the hero meets in the course of his travels afar.

Kádár's allusions to imaginational realms in such works as *Rider*, provide insight into his earlier paintings, which also evoke streams of associations that flow to the abundantly descriptive sphere of Hungarian storytelling traditions. In *Horse and Rider* (Fig. 8), a work of the late 1910s, an adolescent nude, benign horse, and natural setting suggest an idyllic state of physical and emotional purity. Kádár's supression of modeling and perspective, in favor of a Post-Impressionist flattening of form and simplification of shape, enhances the ostensible quality of naivete. Yet, the domestic component which Kádár so uniformly brings into his equestrian themes, introduced here by the conspicuous country cottage in the backgound, exempts the painting from a literal depiction of primordial or paradisiacal life. The cottage is further significant in that it provides a narrative dimension in the composition, communicating the prospect that the boy and animal are leaving or returning to their home, or are engaged in a journey that brings them in contact with country inhabitants along the way. The lack of anecdotal details, and the thoroughly comfortable nudity of the youth, require that the narrative thread be apprehended in terms of some removed state or plane, one perhaps paralleling our own, in which a simpler and more essential existence holds true. It is this very king of parallel, or quasi-earthly realm that provides the typical setting for the popular theme of the young man's journey in Hungarian epic poetry and folktales.

The wanderings of a young male hero, usually an inexperienced peasant boy, form the axis of the Hungarian wondertale, the genre of folktale in which supernatural events occur in systems of space and time outside of temporal logic.[32] All wondertales are comprised of three parts: the boy's leaving home; his journeys, including sojourns at the cottages of hospitable strangers; and either his homecoming, or his arrival in some distant land. Often, it is the boy's horse which becomes the instrument of magic, or "táltos," enabling the successful completion of the lad's quest, but only if the youth has dedicated himself

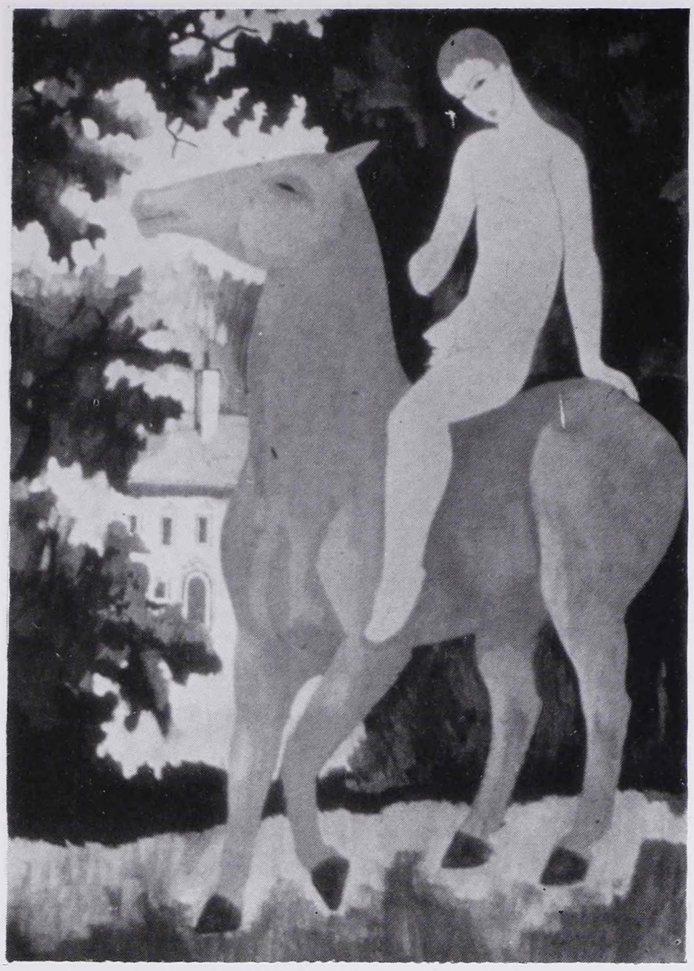


Fig. 8. Kádár: Horse and Rider. c. 1919. Kövesdy Gallery, New York

to the care and well-being of the animal. In some cases, the "táltos" may actually represent the hero's alter ego, or spiritual self.[33] This symbolic provision is introduced early in the story, when an analogy is made between the plainness and unassuming nature of the boy, and the meekness of a seemingly commonplace horse. The lad, whose heart is chaste and deserving, develops a close bond with the animal, and through his intuitive faith, the horse transforms into the "táltos". It is the boy-hero's youthful purity of emotion and intention — transfixed in the tender interlude between childhood and maturity — that is both a consistent characterization in the wondertale, and one responsively captured in Kádár's portrayal.

The concept of the humble, adolescent hero is also regularly found in Hungarian epic poetry, which, like the wondertale, normally begins with a description of the youth's departure.[34] This inevitable and bittersweet parting from mother and cottage comprises the introduction of the well-known trilogy of *Toldi*,[35] written by one of Hungary's most celebrated epic poets, János Arany



Fig. 9. Kernstok: Riders on the Shore. 1910. Hungarian National Gallery

(1817—1882). Throughout the trilogy, Arany reinforces the morals and intentions of his protagonists through the physical features and temperaments of theirs respective steeds: the despicable Italian Knight rides an ominous and unruly black stallion; the grandiose king parades upon a regal golden animal; and the unpretentious Toldi rides a correspondingly modest horse of chestnut hue. Each animal is thus the faithful mirror of its human companion, an echoic modality that is apprehended in Kádár's *Horse and Rider* not only by the pair's shared mellow countenance, but by such details as their synonymous russet hair color and almond-shapped eyes. The intimate partnership of male and horse is also an important idea in Arany's other major epic, *Buda halála* (*Death of Buda*, 1864). Here, Arany describes how male children of the Huns learn to trust and cherish the camp horses even before they are able to ride; these same animals will become the life force of the boys upon crossing the threshold of adulthood.[36]

Kádár's utilization of the horse and nude male has a number of general counterparts in Hungarian painting of the early twentieth century, most noticeably in works produced by members of the innovative artistic circle, Nyolcak (The Eight).[37] Yet, great differences exist between the rational aims and highly deliberated formulas of composition initially favored by the The Eight, as elucidated by the group's leader, Károly Kernstok[38] (1873—1940), and the interests of Kádár. One need only compare Kernstok's major canvas, *Riders on the Shore* (1910, Fig. 9), with Kádár's *Horse and Rider*, to immediately grasp Kernstok's emphatic concern with anatomical structure, masculine strength, and dynamic figural movement — features which project an attitude of human and animal forcefulness, pushing through the placidity of nature, that is antithetical to Kádár's image. Though Kernstok's depictions of horses and riders became softer and occasionally dreamlike in the late teens,[39] Kádár's consistent attention to the aura of enchantment about the theme is more accordant with the art of his symbolist-oriented contemporaries in Russia, and in the visual products of German Expressionism. In these generative spheres, the image of the horse, and horse with rider, attained unprecedented import in terms of expressing both philosophical thought and metaphysical yearning.

Kádár's familiarity and creative kinship with Russian Neo-Symbolist currents is evidenced by *Horse and Rider*, for in both pose and figural type, his youth bears a significant resemblance to the esoteric images of boys created in the early 1910s by Kuzma Petrov-Vodkin (1878—1930). Petrov-Vodkin's *Bathing of the Red Horse* (1912, Fig. 10), a work possibly viewed directly by Kádár,[40] is likely a progenitor for Kádár's image in both the positioning of the central forms, and in the compositional use of rhythmic, convex lines. Petrov-Vodkin's ovoid pool and S-shaped water patterns, and Kádár's curved ground line and arched enframement of leaves and branches serve a similar function by subtly encasing the images within protective surroundings secure from the encroachment of the industrialized age. In both works, the central riders gaze out from their worlds with



Fig. 10. Petrov-Vodkin: Bathing of the Red Horse. 1912. Tretiakov Gallery, Moscow

expressions intimating private knowledge, yet lacking any artifice of self-presentation — attitudes characteristic of the simplicity of experience enjoyed by children. This common feature of the boys, enhanced by the ever-truthful manner of the animals they ride, further links the two compositions in suggesting an innocence, inhibition, and even spiritual serenity that cannot be achieved intellectually, nor maintained within the confines of a present reality.

The pairing of the horse and nude figure as a means of penetrating the limits of empirical knowledge also regularly entered the art of the German Expressionists, Heinrich Campendonk (1889—1957), and Maria Uhden (1892—1918). Exotic variations on the theme by them were well represented between 1916 and 1918 in the pages of Herwarth Walden's immensely influential journal, *Der Sturm*,[41] the same publication through which Kádár's works received widespread exposure in the twenties.[42] Walden's own interest in the capacity of the horse and rider motif to express physiological and psychical states is discussed in the May, 1918 issue of *Der Sturm*.[43] Moreover, during the mid-to late teens, Walden reproduced many drawings and woodcuts, by a variety of German artists, which portray the horse alone as representative of spiritual well-being and harmonious existence within nature.[44]

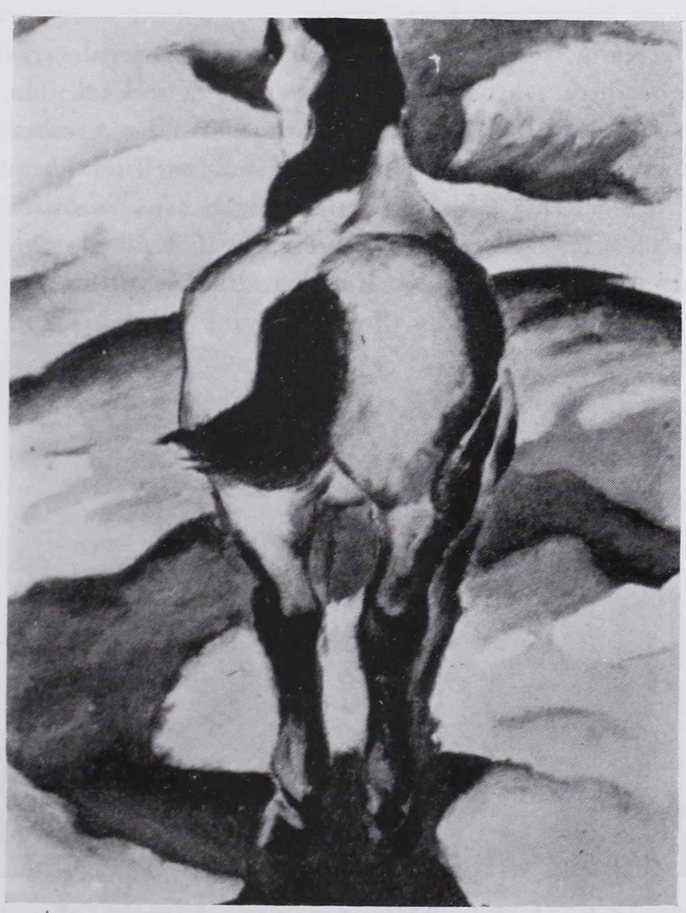


Fig. 11. Marc: Blue Horse II. 1911. Kunstmuseum, Bern

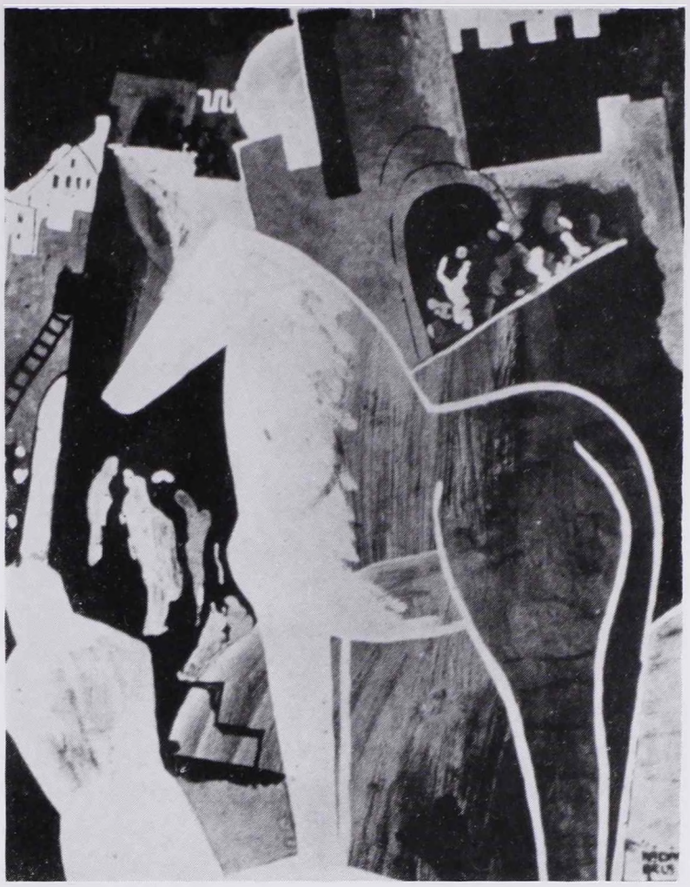


Fig. 12. Kádár: Horse Before the Village. c. 1919. Kövesdy Gallery, New York

The persistent transcendental vein in Kádár's utilization of the horse has special affinities with the ideas of Franz Marc (1880—1916), and Vassily Kandinsky (1866—1944), co-founders of the pioneering Munich group, the Blaue Reiter, in 1911. It was Marc's conviction that the horse, more than any other animal, symbolized the totality of man's essential construction; his primal subconscious, his inherent bond to nature, and the spiritual force which reverberates throughout all universal life.[45] By attempting to look through the eyes and soul of the animal, an exercise encouraged by such works as *Blue Horse II* (1911, Fig. 11), Marc believed that modern man could regain contact with these irrevocable principles. Like Marc's method of presentation, Kádár's *Horse Before the Village* (c. 1919, Fig. 12) features the individual image of the horse as the dominant entity, and one through which the picture is apprehended. The steed stands in a rigid pose of permanence while an apparent siege of the old city walls takes place before it. One large human shape totters in the foreground at the horse's



Fig. 13. Kádár: Untitled. Kövesdy Gallery, New York

feet. Much as the Trojan Horse, Kádár's animal is implacable in the midst of human battlement; yet, intricate, collage-like variations in the texture and opacity of its body imbue the creature with an animation of its own, one that seems to originate from a source more profound than the topical activity of warfare. Though Kádár's seeting is urban, his animal shares the philosophical implications of Marc's horse in that it surveys its world from a unique perspective that "civilized" man is perhaps incapable of understanding.

Kádár's assessment of the horse as an intercessor between the earthly and the spiritual is further indicated by works in which the animal takes part in cosmological activity, a recurring subject in Marc's oeuvre as well.[46] Kádár's untitled crayon composition of the late twenties (Fig. 13) depicts the animal in a stellar world of its own, accepting rays of light or energy which shower down from astral sources. Kádár's creature, itself interpreted as a kind of heavenly body in its puffy, cloud-like shape, lifts and turns its head with prominently open eye and parted lips, in wonderment of the two orbs flanking its head; a crescent moon, and a circular planet or sun. As moon and sun, the two entities suggest the eternal cycle of night and day, a reference which punctuates the meaningfulness of the horse as a passive recipient of the causal forces of astrological rhythm, in accordance with its essential innocence, and as a creature thus able to freely and unquestioningly unite with these forces.

Applying increased abstraction to his equestrian imagery, Kádár created certain works which bear a notable relationship to Kandinsky's symbolic motifs and stylistic techniques. One such composition by Kádár is *Solar Abstract* (c. 1920s, Fig. 14), in which four extremely reduced forms in the right portion of the work are identifiable as horses merely by simple indications of their heads, backs, and hind quarters. To the left are four human shapes, as conveyed by their partial silhouettes delineating heads, shoulders, and legs. Because of their size relationship to the animals and their corresponding number, these figures appear to represent the riders of the four horse. The delicacy and decorativeness of the free-floating forms and border pattern create a lyrical visual appeal; at the same time, the controlled caligraphic markings and crisply stylized solids take on the character and effect of hieroglyphics, materializing from the surface as tokens of a deeper, even metaphysical, message.

Kádár's schematization of horses and riders, a procedure which had preoccupied Kandinsky in the early 1910s and had led him to even greater degrees of distillation in works such as *With Three Riders* (1911, Fig. 15), raises further possibilities concerning the ideational depth of Kádár's approach to the theme. For Kandinsky, the horse and rider, chosen as the very symbol for his and

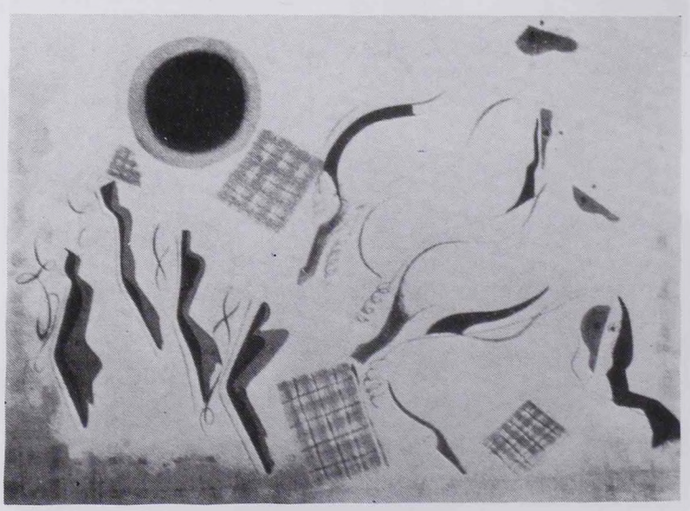


Fig. 14. Kádár: Solar Abstract. c. 1920's. Kövesdy Gallery, New York

Marc's Munich group, represented the process of spiritual struggle and enlightenment. Kandinsky's artistic use of the motif derived, in part, from the Book of Revelation and its apocalyptic prediction that four horsemen will expedite the destruction of man's physical existence on earth to make way for a new, spiritually purified realm.[47] But Kandinsky's consideration of the horse and rider extended beyond its textual meaning, for the equated the image with artistic creation itself. In the sense that the horsemen of the Apocalypse carry out a spiritual mission in Biblical prophesy, Kandinsky believed that art, too, could serve a beneficent role in the contemporary world by prompting the viewer to realize his inner spiritual necessity, an optimistic conviction that motivated Kandinsky's elimination of the fourth horseman — that of death — from his system of symbolism.[48] As displayed in *With Three Riders*, a work best deciphered by juxtaposition with Kandinsky's *Lyric* (1911, Fig. 16), the three animals are depided solely as diagonal curved lines, indicating a galloping motion. Three overlapping oval shapes, with corresponding C-shaped lines suggesting human backs, designate the three riders. It was Kandinsky's theory that by such veiling or disguising of both religious and secular symbols, the viewer — forced to seek and ponder — would gain the greatest spiritual benefit from them.[49]

Certainly, Kádár's *Solar Abstract*, and related works by him containing drastically simplified equestrian imagery, sun disks, and other abbreviated motifs, have counterparts in Kandinsky's iconography.[50] Infinitely more significant, however, in terms of understanding the totality of



Fig. 15. Kandinsky: With Three Riders. 1911. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich



Fig. 16. Kandinsky: Lyric. 1911. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

Kádár's creative achievements, encompassing *Solar Abstract*, as well as works exemplified by *Horse and Rider*, *Horse in the Village Square*, and *Dream Landscape*, is the recognition that he shared with Kandinsky's artistic persona a strong orientation toward subliminally provocative expression, in which the image of the horse partakes in activating the viewer's own ingenuity for visionary discovery. Moreover, the kinship between Kádár's themes and those of the Hungarian folktale and epic myth reveals his genuine appreciation for the most culturally ingrained and fundamentally understood forms of collective empathy and emotional release, forms which were not only openly praised by Kandinsky and Marc for their sincerity of feeling and spiritual value, but which directly influenced the two artists' works as well.[51]

Kádár's wealth of references to Hungarian oral traditions, village customs, and literary modes do not represent escapist fantasy, nor the ornamental narration of genre vignettes. Rather, Kádár contemplated these sources in terms of the enduring human issues which they embrace, ones which he similarly identified, without bias or inhibition of any kind, in archetypal and contemporary material. The image of the horse offers an important model for Kádár's indefatigable scope of thought, maintaining in his art the capacities for assistence, enlightenment, and intuitive knowledge that are intrinsic to the animal's role both in Hungarian heritage, and in the symbolic art of Kádár's multinational contemporaries. Kádár's immense respect for all expressional forms, and his unique ability to perceive a wholesome, underlying unity in human aspirations as conveyed through these forms, endow his art with the optimism and faith

which constituted the foundation of his world view and creative path. In an epoch of unprecedented social strife and tragedy, when the fragility of human life was witnessed on the most personal of levels, Kádár said ". . . I still demand for art that it be more than reality, much higher than reality, saving from all earthly dirt — the embodiment of something heavenly".[52]

Writer Iván Hevesy perhaps best described the essential character of Kádár's art as a "river of spirit", through which one's experience of the tangible and the intangibe are simultaneously grasped.[53] Indeed, and even more, it is through this "river of spirit" that Kádár's art binds the immutable needs of mankind with the ever-changing course of modernism.

NOTES

[1] *Béla Kádár*, "Önéletrajz, írta Rózsa Miklós felkérésére" (Autobiography written at the request of Miklós Rózsa), Budapest, 1934, in *György Sümegi*, "Kádár Béla önéletrajz-vallomása", Művészet 28, no. 11—12 (Nov—Dec. 1987), p. 60.

[2] The horse's function in such customs as the "szüret" procession, celebrating grape harvest, and special activities conducted on Whitsun Day and Ascension Day, are discussed in *Tekla Dömötör*, Hungarian Folk Customs (Budapest: Corvina Press, 1972), pp. 43—44, and in *Károly Viski*, Hungarian Peasant Customs (Budapest: Dr. George Vajna & Co., 1932), pp. 104—105, 175—176. Viski obserbed that in some Hungarian villages, there persisted a ceremony of the dying in which the favorite steed of an expiring man would be solemnly led to him in the public courtyard to bid a final farewell, a practice that had evolved from ancient Hungarian death rituals in which the head or entire body of the favorite horse was buried alongside its master.

[3] Kádár's scenes of contented home life, including family meals, chores, and mothers cradling children, frequently include a small dog in the foreground. See, for example, Kádár's At the Table (reproduced in Der Sturm, Jan. 1924); Horses Feeding (c. 1920, Paul Kövesdy Collection, New York); Mother with Child (c. 1920s, Kunstmuseum, Luzern).

[4] *Dömötör*, Hungarian Folk Customs, pp. 60—61.

[5] Ibid., pp. 62—63. For a thorough study of women's lamentation rituals, see Siratók (Laments), edited by Béla Bartók and Zoltán Kodály (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966).

[6] In Hungarian villages, it was customary for the newly married couple to reside with the groom's family, a practice that persisted up until World War II. Sometimes, the "meny," or daughter-in-law, endured the stigma of "outsider" for many years under the household control of an overbearing "gazdasszony," or mother-in-law. See *Peter D. Bell*, Peasants in Socialist Transition, Life in a Collectivized Hungarian Village (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 61.

[7] Prior to World War II, marriages in Hungarian villages were usually arranged by parents. Even after 1935, parents exerted considerable influence on their children's choice of mate by maintaining a veto via control of the land that was needed for the newlyweds' livelihood. Ibid., p. 62.

[8] In 1926, Béla Bartók transcribed the folksong "Lakodalom" for instrumental accompaniment. The work comprises part of his second series of Village Scenes (*Falun*), arranged for women's voices and chamber orchestra.

[9] For a complete list of Bartók's extensive publications in Hungarian, German, and English, see *Folk Music Research in Hungary*, Hungarian Academy of Sciences (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964). pp. 41—47. One of Bartók's most popular compilations of song texts, published in Budapest in 1924, Berlin in 1925, and recently re-issued in English (State University of New York Press, 1981), is The Hungarian Folk Song.

[10] Kádár regularly attended Bartók's concerts in Budapest with his close friend, the arts author and psychologist, Árpád Mezei. Inspired by Bartók's opera, Duke Bluebeard's Castle (1918), Kádár planned to create an art film of the production in the mid-twenties. (Interview with Árpád Mezei, Oct. 21, 1988.) Paul Kövesdy, a major collector of Kádár's art, has observed relationships between at least two works by Kádár and certain musical pieces within Bartók's series, Mikrokosmos (begun 1926). These paintings may be directly linked to Bartók's music, for during the 1930s, Kádár's son Miska, a pianist, informed Kövesdy that his father had visually "transposed" some of the works from Bartók's series as small pictures. (Correspondence with Paul Kövesdy, March 1989.)

[11] *B. Bartók*, "Hungarian Folk Music" (1933), in Béla Bartók Essays, edited by *Benjamin Suchoff* (New York: St. Martin's Press, 1976), p. 71.

[12] The flared hem of the female's dress, and her headpiece covering the ears, are related to some Transylvanian forms of peasant marital attire, and to special clothing worn at "girl markets", annual events which were designed for the meeting of eligible couples. Tunics and "pill box" hats comprised part of male peasant attire in (pre-Trianon) Hungarian regions south of the Maros river. Descriptions and drawings of these costumes accompany artist *Margaret Fletcher*'s travel diary, Sketches of Life and Character in Hungary (New York: Macmillan & Co., 1892).

[13] Bartók's integration of multinational folk music, ancient Eastern modes, and a wealth of modern compositional techniques, including an advanced mathematical system of composition based upon the geometry of the "Golden Section", is examined in Bartók Studies, edited by *Todd Crow* (Detroit: Information Coordinators, 1976), and in *Halsey Stevens*, The Life and Music of Bela Bartok (New York: Oxford University Press, 1964).

[14] *B. Bartók*, "Hungarian Peasant Music" (1933), in *Bartók Essays*, pp. 81- 82, and "Race Purity in Music" (1942), pp. 29—32.

[15] "Kate Kádár," in *Ninon A. M. Leader*, Hungarian Classical Ballads and Their Folklore (Cambridge University Press, 1967), pp. 127—128.

[16] Ibid., pp. 256—258.

[17] The Hungarian populist writer, Gyula Illyés, discusses the social implications of the theme of horsemanship and romantic gallantry in the songs of landless farm servants, in People of the Puszta (originally published 1936), translated by G. F. Cushing (Budapest: Corvina Press, 1967), p. 120—121.

[18] Sándor Petőfi, "Come, My Horse" (1844), in *Sándor Petőfi*, his Entire Poetic Works, p. 161, translated by Frank Szomy (1972) from the text, Petőfi Sándor összes költeményei (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1966).

[19] —, "My Love is a Trim Child" (1845), Ibid., p. 239.

[20] For example, Kádár's Longing (c. early 1920s, Hungarian National Gallery), and Separation (c. early 1920s, Yale University Art Gallery) both feature soldiers on horseback, parting from their peasant maidens.

[21] In Redon's works, the horse, pegasus, and centaur appear with great frequency as instruments of guidance into extrarerrestrial regions, both in mythological contexts (i.e., Apollo in his Sun Chariot, 1905), and in depictions of occultist travel (i.e., Pilgrim from the Sublunar World, 1891).

[22] Kubin's works on the theme include Vision of Italy (c. 1905), In Front of the Steps (c. 1903), and Agrippa Worshipping the Horse (c. 1903). Between 1902 and 1930, Kubin participated in individual and group exhibitions in Berlin, Frankfurt, Munich, Vienna, and Prague, and his numerous lithograph portfolios and illustrated books were

widely circulated during the 1920s. See *Wieland Schmied*, Alfred Kubin (New York: Fredrick A. Praeger, 1969).

[23] See *John E. Bowlt*, "The Active Aesthetic: The Modern Movement in Hungary," in Master Works of the Hungarian Avant-Garde 1916—1933 (New York: Kövesdy Gallery, Spring 1987), pp. 3—4.

[24] "Merika," in *Leader*, Hungarian Classical Ballads, pp. 313—317.

[25] Linda Dégh provides a thorough discussion of the origins and thematic use of the "táltos" horse in the Hungarian wondertale, in Folktales of Hungary, translated by Judit Halász (University of Chicago Press, 1965), pp. 311—315. The knowledge and supernatural powers of the "táltos" are instrumental for the hero's romantic success and eventual marriage in such popular wondertales as "The Tale of a Prince, a King, and a Horse" (in Dégh, pp. 57—77), and "The Tree that Reached up to the Sky" (pp. 77—79).

[26] The horse functions within all of these circumstances, for example, in the epic poem which has enjoyed widespread popularity in Hungary since its first publication in 1845, Petőfi's "János Vitéz" (János the Hero), in *Petőfi*, pp. 69—90. Here, János, a poor shepherd, becomes a strong and dauntless soldier when he mounts a star-kicking Huszar stallion. In all of the villages which János and his equestrian Huszar companions pass through, love-sick maidens are left crying. Not only does the horse accompany János in his successful military battles and his rescue of a French princess, but the animal provides warmth for the hero during cold, bleak nights, and walks with him among the stars as they journed through foreign mountains. In later episodes, János and his horse are saved from a sea tempest by the arms of the sky, and then sail together through the heavens, on the back of a giant condor to their homeland, where János unites everlastingly with his true love, Illuska.

[27] Rippl-Ronai's works of the 1890s; for example, Woman with Vase (1892), and portrayals of the female by Maurice Denis, including The Sacred Wood (1893), feature accentuated curvilinear contours about the figures. Edvard Munch's Madonna (1894—95) and Dance of Life (1900) similarly display fluid, linear bands surrounding the female forms, creating both a sense of estrangement and organic vibration.

[28] Rudolf Blümner discusses the play, and *Herwarth Walden*'s musical contributions, in Der Sturm (Sept.—Oct. 1920), pp. 132—135.

[29] Kádár produced at least two untitled wax crayon drawings in the late twenties, in which clowns with wide, ruffled collars appear on horseback (Kövesdy Gallery Collection, nos 66, 69). Gayly dressed dancers appear in a related drawing (Kövesdy Collection, no. 19), and Kádár's portrait of his son Miska (c. 1930s, Private Collection), features the young man in theatrical attire.

[30] Not only did Kádár design and execute murals (no longer extant) for the Hungarian Theater in Budapest (Interview with Árpád Mezei, Oct. 21, 1988), but he created a number of drawings resembling theater sets and story boards (i.e., Nos 88, 101, Kövesdy Collection), which may have been intended as samples for the purpose of obtaining theater design commissions.

[31] Ornate cloths (with no other form of trappings) were used by horsemen in ancient Persia, Assyria, and parts of the Roman Empire. Saddles, bridles, and bits were not used by the Ugrians, the ancestors of the Magyars, until about 1500 B.C.

[32] Vladimir Propp discusses the structural and narrative features common to Hungarian wondertales, in Theory and History of Folklore (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 22—25, 83—86, 106—109.

[33] Dégh, Folktales of Hungary, p. 311. This phenomenon occurs, for example, in "The Tree that Reached up to the Sky", in which a homely swineheard, János, befriends a decrepit nag. Because the kind boy grooms and nourishes the horse back to health, and follows its every instruction in the performance of certain tasks, the horse transforms into clothed in gold. In this tale, the "táltos" even assumes a human capacity for love; after defeating a loathsome dragon, it kisses a second "táltos" on the mouth, just as János accordingly unites with the sky princess.

[34] Propp, Theory and History of Folklore, p. 22.

[35] The three parts of the story of Toldi were written and published at different periods in Arany's career. Part I, Toldi, was first published in 1847; Part II, Toldi estéje (Toldi's Eve), appeared in 1854; Part III, Toldi szerelme (Toldi's Love), was published in 1879. Arany's sources for the trilogy, the structure of his verse, and an English translation of Part I, are included in Louis Michael Bell, *János Arany's Toldi* (Ph. D. dissertation, Princeton University, 1975).

[36] *János Arany*, Death of Buda, in Epics of the Hungarian Plain from János Arany, English translation and introduction by N. Nyerges (Cleveland, 1976), pp. 19—104. In Arany's portrayal of camp life among the Huns, infants careen on swings suspended between the backs of their fathers' steeds, and toddlers play out their fantasies on hobbyhorses of reed. Upon initiation into adulthood, young males participate in the ritual sacrifice of the white stallion (a myth which Arany incorporates with vivid detail), to ensure success in their equestrian military and romantic pursuits.

[37] Members of The Eight who valued the horse as an important compositional element, either during the group's greatest cohesiveness between 1909 and 1913, or in subsequent years, include Bertalan Pór (i.e., his monumental fresco design of 1919 for the Hungarian Parliament Building, a complex image of multiple nudes and mighty steeds); Károly Kernstok, whose interest in the horse and rider motif persisted throughout the 1910s; and Ödön Márffy (i.e., Horses c. 1930, and a number of similar works of that period in which the animal is depicted running free in the wilderness). Sylvia Bakos has associated the recurrence of equestrian themes in the art of The Eight, particularly the works of Kernstok, with the time-honored ideals of Arcadia and Golden Age. Bakos cites parallels between utopian concepts of monumental order and natural laws of harmony that constitute the classical themes, and The Eight's intellectual quest for a better world order, social harmony, and a purification/rejuvination of the visual arts. See *S. Bakos*, "Nature and Intellect: the Ideas of the Emergent Hungarian Avant-Garde", Hungarian Studies Review XV. No. 1 (Spring 1988), pp. 17—19.

[38] In his 1910 lecture and essay, „Kutató művészet" ("Explorative art"), Kernstok asserted that the shared intent of The Eight members was to remove their art from the precepts of naturalism and Impressionism, and to develop a manner of painting that involved "not science, not the play of emotions, but intellegence, by all means, the disciplined work of the human brain . . ." (Bakos, "Nature and Intellect: the Ideas of the Emergent Hungarian Avant-Garde", p. 13).

[39] Kernstok's Tempest (1919), for example, portrays a gentle pony and three sensitively rendered boys, who seem to be experiencing a king of communion with the showers, clouds, and light which engulf them.

[40] If Kádár had visited Moscow in 1912, as reported by Carter Ratcliff ("Béla Kádár as Seen Today," in Béla Kádár 1877—1956, A Leading Expressionist in the Twenties of "Der Sturm" in Berlin, Kövesdy Gallery, 1985, p. 6), he may have seen Petrov-Vodkin's Bathing of the Red Horse in the Moscow exhibition sponsored by the World of Art Society (Mir Iskusstva), which opened in November of that year.

[41] Works by Campendonk (untitled woodcuts) in which the horse and nude are primary subjects, appear on the cover of the May 1916 Der Sturm, and inside the Aug. 1916 issue. Uhden's interpretations of the theme (also untitled woodcuts) appear in the Dec. 1917 and June 1918 issues of the journal.

[42] Kádár was represented in the following issues of Der Sturm: Jan.—Feb. 1924; July 1924 (cover and inside); Jan 1924 (supplemental issue); April 1926 (cover and inside). Kádár acquired every issue of Der Sturm, and possessed the complete series of the journal when it ceased publication in 1932. (Interview with Árpád Mezei, Oct. 21, 1988).

[43] H. Walden, "Anmerkung," Der Sturm (May 1918), p. 30.

[44] Four artists whose lyrical depictions of horses were regularly reproduced in Der Sturm, are Georg Schrimpf, Georg Muche, Fritz Baumann, and Franz Marc.

[45] Frederick S. Levine discusses the critical role of the horse in Marc's personal philosophy and oeuvre, in The Apocalyptic Vision, The Art of Franz Marc as German Expressionism (New York: Harper & Row, 1979), p. 55—56.

[46] Marc's portrayals of the horse in conjunction with planets, stars, and cosmic energy, include Two Horses (1912), and The Tower of Blue Horses (1912).

[47] Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition (New York: Harper & Row, 1975), p. 146.

[48] Ibid.

[49] For a complete analysis of Kandinsky's theories of abstraction, his selection of symbolic motifs, and the integral relationship of his art to his spiritual views, see *Rose-Carol Washton Long*, Kandinsky: The Development of an Abstract Style (Oxford: Clarendon Press, 1980).

[50] The sun disk and floating plaid squares which accompany horses and riders in *Solar Abstract*, and in Kádár's untitled pen and ink composition (no. 21, Kövesdy Collection) of the same period, also appear in Kandinsky's repertory of design elements (i.e., Yellow-Red-Blue, 1925). Kádár's delineations of small achitectural clusters with towers, positioned in the upper corners of several untitled drawings of the late 1920s—30s (Kövesdy Collection, Mikrokosmos series), are related to Kandinsky's architectural groupings, perched high upon hills and mountains, in such works as Small Pleasures, 1912.

[51] Kandinsky's profound interest in the messianic import of the great Christian myths of the Last Judgement, St. George, Jonah and the Whale, and others, extended into the realm of peasant mythology and Medieval tales of chivalry. Works from the early period of his career, including Promenade (1903), portraying a princess and her page, were strongly influenced by Russian fairy tales. See Natalie Lee, "Some Russian Sources of Kandinsky's Imagery," in On Russian Art, edited by *Nadja Jernakoff* (Richmond Hill, New York: Transactions of the Association of Russian—American scholars in the U.S.A., 1982). Marc was fascinated by German and Nordic myths, and incorporated disguised motifs from popularized ancient tales, including Gustave Flaubert's The Legend of St. Julian, in several of his major works; among them, Fate of the Animals (1913). See *Frederick S. Levine*, The Apocalyptic Vision: An Analysis of the Art of Franz Marc Within the Context of German Expressionism (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1975). Marc's article, "Two Pictures," in the 1912 almanac, Der Blaue Reiter, extols the spiritual purity and artistic quality of a popular illustration from Grimm's Fairy Tales of 1832 (a knight and a princess), reproduced in the journal alongside Kandinsky's Lyric.

[52] *B. Kádár*, "Önéletrajz, írta Rózsa Miklós felkérésére," p. 60.

[53] *Iván Hevesy*, Kádár Béla (Budapest: Amicus Kiadás, 1922), pp. 27—28.

HISTORICAL ICONOGRAPHY OF HUNGARIAN AVANTGARDE*

by

KATALIN KESERÜ

In accordance with the new results of art historians, among them Canadians, avantgarde art is more traditional than it seemed before. The relationship between tradition and avantgarde in Hungarian art is a specially intriguing area for research. Despite the significant and unique innovations of modern Hungarian art, its representative values appear to be traditional rather than radically avantgarde in comparison with the respective currents in international art. Adherence to the historic, social and political functions and contents of art and through them to the totality represented by art, appears to be a significant character of modern Hungarian art.

Art has several traditions in its functional types. If the recreation of tradition takes place in one of them by incorporating certain specificities of another tradition, then the latter may assume paradigmatic significance in the former. Avantgarde can then rely on the changes caused by these paradigms. Thus the traditional European functional types of art — classical-autonomous and subjective-romantic — mixed with the ritual-magic and meditative types, gave rise to a new functional type: the radical avantgarde. This took place in 20th century Hungarian art in which folk art, tribal art, the traditions of oriental cultures rose to paradigmatic importance. What separates the primitivism, orientalism of Western art from the Hungarian is that the latter also speaks the vernacular of folk art, a next of kin of the ritual-magic type of tribal art and related to oriental arts as well. Thus a type of Hungarian modern art being in close connection with the avantgarde has special characteristics.

Another aspect to the relationship between tradition and avantgarde belongs to the history of styles. In the history of styles, more or less contemporaneously with the effect of foreign types of artistic creation, there emerged new autonomous visual languages, breaking free from mere representation and illusion-making. That is what the avantgarde, fundamentally ahistorical in its character, could utilize in its universal activity embracing the entire civilization. Thus this process concentrated on the language as the chance of neology. In what follows I would like to demonstrate what role the history itself played in modern Hungarian art after the end of style history.

According to Hungarian art historians, the expansion of Hungarian avantgarde always directly focussed on social changes. This commitment has its tradition. It is rooted in the constant postponement of social changes, a corollary outcome of which is that certain themes and genres did not lose their significance. Thus, neology is not an allround change: some elements of the language in Hungarian avantgarde remain historical. The question is how the Hungarian avantgarde, or Ostmodern art (to borrow Péter Esterházy's term) retained the tradition of historicism, and whether historicism in iconography is a tradition of Hungarian avantgarde.

It is therefore worth revising the precedents of Hungarian avantgarde from which neology unfolded. The first artist to express the need for renewal was Mihály Zichy. His eclectic painting implied the drive to destroy an entire world. His huge canvas of 1878, "Triumph of the Genius of Destruction" (The Weapons of the Demon) features the whole of contemporary society condemned to death, precisely as the collection of the pictorial topics, genres, figural types, compositional schemes of the past (by using the composition of Delacroix's "Liberty on the Barricades", the representation of death triumphing over the masses by Goya, Hogarth, Gustave Doré, the temptation scenes by Felicien Rops, schemes of academic handbooks of physiognomies). The painter of this

* Lecture held in the University of Toronto at the Trienial Hungarian Studies Conference, May 11—13, 1989.

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest



Fig. 1. Viktor Madarász: Dózsa's People, 1867, Budapest, National Gallery

somewhat repulsive work based on a universalistic philosophy of history, who was equally at home in Paris and in St Petersburg, placed the figure of the Saviour, borrowed from the orthodox Russian painter Ivanov's "Messiah", in the background, in place of the symbol of the French republic he had first painted there. This is exactly why Zichy's art can have an appeal to us: in possession of — and shackled by — the existing knowledge, he felt the need for something new but under the pressure of his cultural-social environment in the Eastern-European situation he was unable to give form to it: he is committed to tradition even in the representation of the new. This kind of traditionalism: the tradition in iconography characterizes the modern Hungarian art.

As for later works, Béla Kondor declared in 1956 (before the Hungarian revolution), by the sad figures of his series recalling György Dózsa's peasant rising of 1514, that the 1956 revolution is a popular insurrection. The tradition of this topic was confirmed by the earlier modernists such as by Gyula Derkovits's Dózsa series of woodcuts in the 1920ies, commissioned by the revolutionary communists emigrated to Vienna after the suppression of the 1919 revolution. The basis of this topic meaning the opposition to the ruling regime was Viktor Madarász's painting of 1867, after the Austro-Hungarian Compromise. It set the example of Dózsa's people, i.e. revolutionaries respecting their martyrs, against opportunism (the Compromise). Kondor's style is truely innovative at the time of the very conservative socialist realism and so was Derkovits's activist, dynamic language blending elements of Expressionism and Cubism (according to the monograph by Éva Körner), while undoubtedly it was Madarász who brought the zeal of romanticism to the rigid academism of Hungarian painting. Yet none can be said to be avantgarde because of their historicizing subject-matter, an outcome of the identification of the present with the past in opposition to the official view of history.

Historicism serves to conceal, and at the same time confirm, the topicality of the expressed thought; its justification lies in the prohibition by the power; its roots go back to the practice of Austrian absolutism following the 1848 revolution and the war of liberation, more precisely to the painting of Soma Orlai Petrics, who was the first to paint the crushing of the war of independence under the disguise of the historical theme of the defeat at Mohács in 1526 which means the beginning of the Turkish regime in Hungary. It is therefore no accident that the other pioneering personality of contemporary Hungarian art besides Kondor, Tibor Csernus chose the topic of Orlai painting Petőfi for one of his early major works in 1951. After the disappearance of Petőfi, the re-



Fig. 2. Gyula Derkovits: Collision, 1929, Budapest, National Gallery



Fig. 3. Béla Kondor: Dózsa's People, 1956, Budapest. National Gallery

volutionary poet in the war of independence in 1849, many of Orlai's Petőfi portraits became the symbol of freedom in the 1850s by the evocation of the hero of the revolution. Csernus's Petőfi is the blend of several Orlai figures, the token of the fading revolutionary idea in the years of the official 'revolution': in the 1950s. According to the essay of Lajos Németh Csernus also immersed himself in the pictorial situation of the evoked period, in the biedermeier realism of the 19th century. (The Communist ideologists set it as an example to Socialist realism.) This way Csernus found the road to discovering autonomous painterly values. Though thematically his "Three Literary Editors" (1955) sitting at a bar is in line with the Hungarian 19th century pictures of popular heroes of freedom, the outlaws, portrayed sitting at inns, its pictorial solution indicates the commitment to the 19th century European tradition of autonomous painting e.g. Manet's Bar at the Folies Bergère. It also indicates the commitment to the legacy of the Hungarian painting of the interwar years. The frivolousness of the picture derives, on the one hand, from its reminiscences of "poor still-lifes" of those years, the Horthy era (the pictures of Aurél Bernáth, and Derkovits) condemned by the Communism of the fifties for its negative social policy. It was frivolous to portray the tired but smart workers of the intellect as heroes instead of physical workers at that time when officially "the working class went to the Paradise", and to portray the milieu of a café that is completely missing from the iconography of the fifties. (Indeed the cafés as "remnants of a bourgeois way of life" were nearly all annihilated in the period giving way to buffets, the settings of a new subculture.)

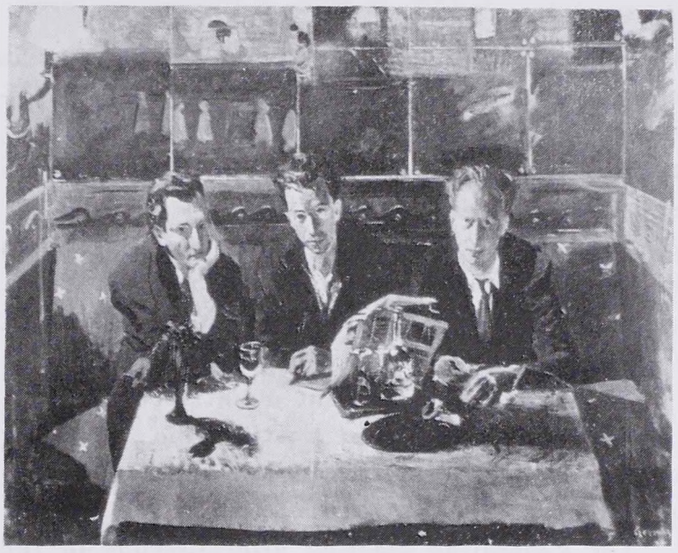


Fig. 4. Tibor Csernus: Three Literary Editors, 1955, Budapest Petőfi Literary Museum



Fig. 5. Aurél Bernáth: Selfportrait in a Pink Room, 1930



Fig. 6. Mihály Munkácsy: Lovesick Roughneck, 1865, Debrecen, Déri Museum

On the other hand, the blooming pictoriality in certain details of the picture is also frivolous, anticipating the emergence of new pictorial textures, tachist painting methods in Csernus's art at the end of the decade.

In this canvas Csernus began to breake with historicism which could obscure the real topic, while the self-contained patches of colours and forms were soon to unfold in a special surrealism in the age when surrealism maintained the continuity of avantgarde in East-Europe, according to the book of Miklós Szabolcsi about the Neo-Avantgarde.

The generation starting after Csernus in the 60ies, called the first generation of neo-avantgarde in Hungary, was captured by the spell of tachism, wiping off with the subjective gesture the memory of the 'socialist realism', the previous era (Hencze, Keserü, Nádler, Tóth). On the other side, the authentic representation of reality proved to be Surrealism. The elements and structures of social reality, picked from their environment, appeared surrealistic in István Haraszty's mobile constructions "The Fig Stoner" (1969) or "Energy Transformer" whose perfect mechanisms serve absurd goals. The absurdity of the typical mechanisms of Hungarian society are shown by the structures of goal-oriented modernism. This complexity explains how they can raise a universal, existential question: that of every structure (including the modern structure) might become aimless automatism the goals of which are (linguistically) changeable.

Beside Surrealism it was Neo-Dada in the early 70ies which directly reflected the social-political situation first called anarchism. In these works the topics appear the legacy of our art, but the historicism of forms disappears from them. The directness of avantgarde together with the political message converts and reduces the theme into signs. Haraszty's ready-made, "Handcuffs" (1974) subtitled "Remote Controlled" also confronts us with a concrete political situation by the title namely with art ideologically controlled or with Hungarian life controlled by the Sovietunion. The past of the symbol of being in the yoke of hostile forces goes back to Madarász, who represented the suppression of Austrian absolutism through a historicizing topic, Zrínyi and Frangepán (the 17th century conspirators against the Habsburg regime) in prison in Wiener Neustadt (1864, reviewed by Theophile Gautier in "Le Moniteur", Paris). It is also reminiscent from the inflammatory representations in Derkovits's Dózsa series ("Dózsa on the Burning Throne", "Verbőczy"). This symbolism, the identification of a ready-made with an absolutely other meaning is sharply different from the neology of European avantgarde, yet it has universal validity by its allusion to the personalities of our age controlled



Fig. 7. Viktor Madarász: Felicián Zách, 1859

from outside. Similar is György Galántai's series of "sole"-statues started in 1975, some pieces of which ("Two tins of steps", "Stablemobile marking time", etc.) represent structures of the stubbornly immovable status quo (note the date: just after the freezing of the 1969's reform attempts !). Those who interpret these playful anachronisms like that must be familiar just with the very opposite meaning of stepping in Hungarian iconography: its swelling to revolutionary marching as represented by one-time avantgardists (Derkovits's "Marching", 1930), its prototype in Madarász's romantic picture of Felicián Zách, the medieval hero setting out to avenge himself. (Exhibited in 1861 at the Paris Salon and honoured with gold medal.) In this way the gaiety of the absurd works become irony.

Such was the conceptual art with its political character. Conceptual art's querying of the meaning of art was extended to other concepts also abused by the media. The selection and objectification of words defined the meanings of concepts more precisely, associating them with concrete and historic situations. Tamás Szentjóby's "Portable trench" or "Czechoslovak Radio" were made in 1968, when the East European, including Hungarian, armed forced marched into the revolutionary Czechoslovakia silencing the transmission of information on the events. By concretizing the meaning of the words, art disclosed the monstrosities of reality concealed by them which we overlook just as indifferently as automatically we accept the really diabolic language. This fundamental need for the renewal of the language inspired the demand for social change.

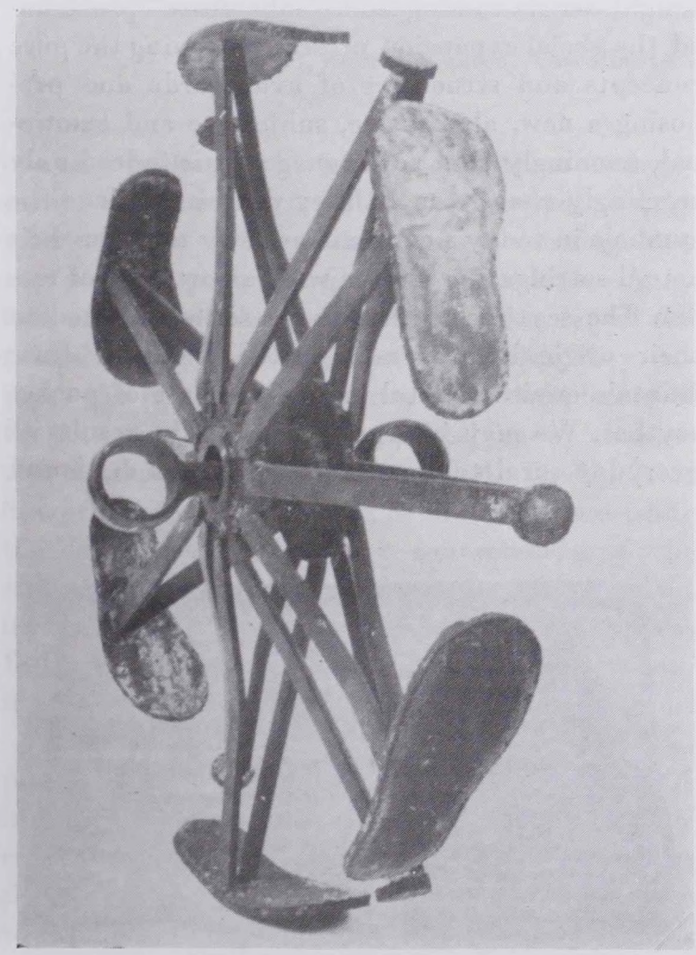


Fig. 8. György Galántai: Half-legged (untranslatable pun), 1975

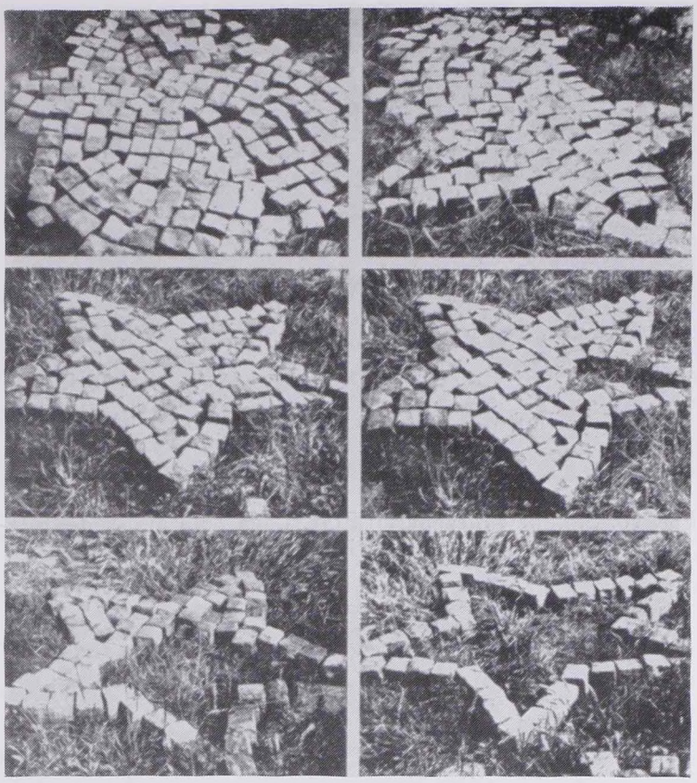


Fig. 9. Sándor Pinczehelyi: Flagstone-Star, 1973—1987

The concreteness and historical specificity of signs appeared in conceptualist Pop art as well, in showing up the subjective and artistic meaning of national and political symbols, at the beginning of the seventies: in the flagstones ("the weapon of the proletariat") of Gyula Gulyás, Attila Csáji and Sándor Pinczehelyi, in Gyula Pauer's demonstration placards (smashed by official direction in the sculpture garden at Nagyatád), in Gábor Attalai's, György Galántai's and Pinczehelyi's experiments with the red star, the sickle and hammer, and the national tricolor. Miklós Erdély's work (1984), according to the interpretation by Annamária Szőke, identifies the three colours of traffic lights (red, yellow, green meaning stop, wait, go) with the national colours (red, white, green) and the three categories of Hungarian cultural policy of the sixties and seventies

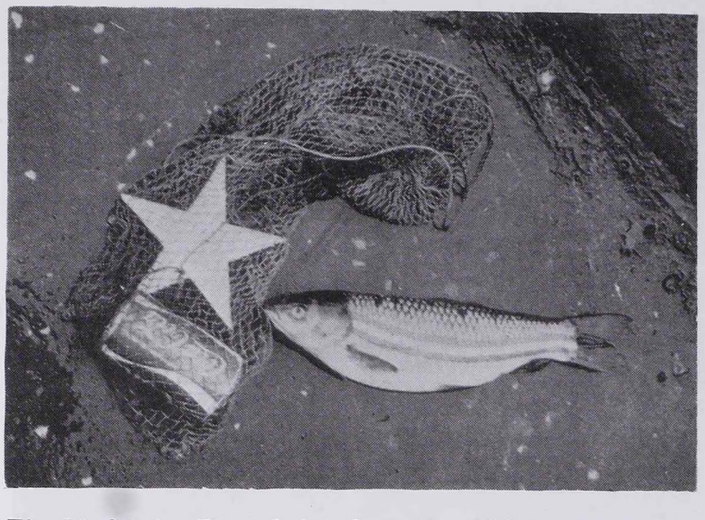


Fig. 10. Sándor Pinczehelyi: Star, Coca-Cola and red-white-green fish in net, 1980



Fig. 11. Loránd Méhes—János Vető: Work-flag, 1983, Székesfehérvár, King Stephen Museum

(banned, tolerated and subsidized art). In the works of Pinczehelyi a change in the meaning of the symbols can be witnessed towards the end of the seventies, parallel with the intensifying political-economic reform drives. They became playful, everyday trade marks between the (Soviet) red star and (American) Coca Cola.

Even in still-life and conversation pieces, ahistorical genres by nature, there are period-specific iconographic precedents (Csernus, Derkovits have been mentioned). In the seventies the miserable paraphernalia of our everyday surroundings (fag ends, wine bottles, blurred newspaper photos, dirty papers, etc.) found their way onto the canvasses — precisely of Sándor Altorjay — instead of the fetishes of consumer society. This regional character of Hungarian Pop art lived on in László Méhes's hyperrealism about 1970. His series "Lukewarm water" as the descendant of the 19th century genre pictures of peasantry mirrors the state of the entire society. However, in performance art this regionalism turned into universalism showing up the problems of existence. Tibor Hajas tested the limits of human (physical and mental) tolerance, not deterred by self-destruction, either. The performances of János Szirtes about 1980 seemed a continuation of his works.

By the gradual incorporation of the unequivocal signals of subculture, of graffiti, into Pop art (by the late 70s), the symbolic language of avantgarde became richer on the one hand, but lost much of its terseness and concentration on the other. Still, the new narrative art has several avantgarde features: its representatives, the self-taught artists coming from "subculture" proclaimed the social expansion of art destroying the pure concepts and structures of avantgarde and proposing a new, alternative, subjective and emotional, seemingly chaotic language. It is indeed only seemingly chaotic as all they did was replace the symbols in today's contexts or show them in their actual settings, by using a wide assortment of media. The scythes of Dózsa's peasants returned to their original surroundings, the field, in Imre Bukta's environmental art — as a set of pocket scythes. We may interpret them as the results of everyday rural tool-making, and as such, found



Fig. 12. Imre Bukta: Pocket-scythe Set, 1975

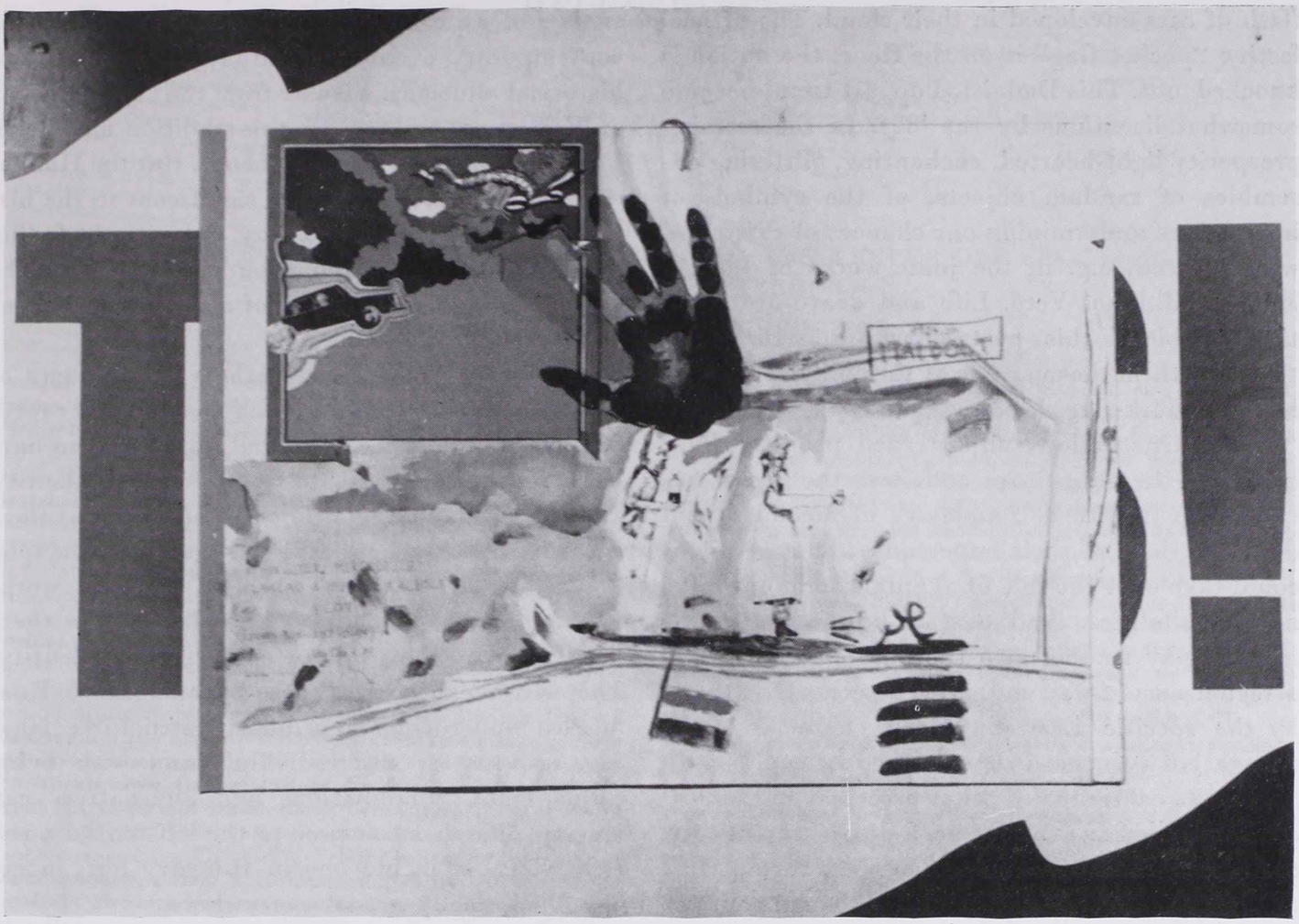


Fig. 13. András Wahorn: The Minister's Mercedes Passes by Buffet No. 1124, 1978

in every pocket; but we can regard them as degenerate revolutionary symbols, yet present everywhere in the above sense, hence a warning. But the polar opposite is also conceivable: we may look on them as the tools of imposing order on the rampant, vigorous grass lost in which they express the impotence of control. The complexity of the situation allows for a radically new, alternative interpretation of the symbol. Though this liberating gesture could not be made without using the historical symbol, the concreteness of the situation frees the thought from concealment. This interpretation is also confirmed by the photos Bukta took of goose breeders and later reworked: it is the rejection of keeping the masses in bonds.

This authentic language born of the interprenetration of art and life and breaking with the isolated world of "high" art irritated to no little extent the slow-moving official power just about to make the gesture of tolerance-acceptance towards "abstract" avantgarde. András Wahorn's picture titled "The minister's Mercedes passes by buffet no. 1124" was ordered off the wall of a representative exhibition by the deputy minister himself. The hero of the picture, the one-time outlaw, became a miserable wretch overpowered by the depressing march of leaders which became a



Fig. 14. Viktor Lois: Anarchist-bicycle, 1986

flash of cars enveloped in their cloud. The official festive "pocket flag" is on the floor: the nation is knocked out. This Dadaist, Pop art trend became somewhat licentious by the '80s. In the seeming prosperity light-hearted, enchanting, glittering ensembles of random objects, of the symbols of institutions undermining our chances of existence, were created, e.g. in the joint works of Loránd Méhes and János Vető. Life and death are indistinguishable in this postmodernism as they lost their worth in the cynicism of the political (Kádár) regime (Work-flag, 1983).

The structureless, unpatterned primitive language of the subculture endowed the signs embedded in it with a complexity of meanings and deprived them of their importance. That is how it could take over the role of avantgarde in outlining new possibilities. And that is how avantgarde's iconography leading into the past and present of a region came to an end. Now it seems that thereby the specific East European character of the Hungarian avantgarde has reached its end as well.

In the continuity of what preceded and followed the Hungarian avantgarde, it preserves a historicizing tradition first in the themes (e.g. revolutions, autlaws, the rebellions disposition) then in political signs and we consider also the representations of contemporary events and situations to be full of historical allusions. Viewed from the vantage point of Western art and society, this tradition may seem somewhat obsolete for its problems. But the Hungarian art's chance to become significant in the history of universal art lies today, not with the fading of its specific iconographic character, but with the preservation of complexity, of a historical view of the world.

In Viktor Lois's constructions or montages of indestructable, remaining machines from our everyday environment the original forms of the barbaric machine culture do not lose their identity and their own energy although Lois excludes their agressiveness by eliminating the guiding principle. ("Washing drum violin", 1986.) Yet these works are not traditional but all the elements in them keep their own history to express their identity. This is a neology which goes beyond the confines of Post Modernism's co-ordinative structures. Having respect for the individual and with living forms many combinations and alternatives can emerge. This is an answer to the existential question which is an old one in Hungary but, in my opinion is really actual everywhere.

RECENSIONES

WALTER FRODL: IDEE UND VERKWIRKLICHUNG. DAS WERDEN DER STAATLICHEN DENKMALPFLEGE IN ÖSTERREICH

Böhlau Verlag. Wien—Köln—Graz, 1988. 220 Seiten

Das Werk des in ganz Europa anerkannten, namhaften Autors beschäftigt sich mit der Vorgeschichte der österreichischen Denkmalpflege und anschließend mit der Tätigkeit der 1850 gegründeten Organisation der staatlichen Denkmalpflege in den ersten anderthalb Jahrzehnten ihres Bestehens. Der Autor gibt damit zugleich eine Grundlage und den Anstoß zur Fortsetzung der Bearbeitung der weiteren Geschichte der österreichischen Denkmalpflege. Dieses Unterfangen Walter Frodls verdient von mehreren Gesichtspunkten aus Beachtung. Österreich ist für die Entwicklung der europäischen Denkmalpflege zeitlich und qualitativ ein Vorbild gewesen und hat auch anderen Ländern ein nachahmenswertes Beispiel gezeigt. In dieser Hinsicht spielt es auch für ähnliche Bestrebungen in Ungarn eine wichtige Rolle und das umso mehr, als in der behandelten Periode Ungarn zur Organisation der österreichischen Denkmalpflege gehörte und die letztere somit die Entfaltung der ab 1872 selbständigen ungarischen Denkmalpflege vorbereitet hat. Professor Frodl hat auch mit der Methode der Aufarbeitung des von ihm gewählten, sehr verzweigten kulturellen Themas ein nachahmenswertes Beispiel geliefert, indem er seinen Gedankengängen, seinen Schlußfolgerungen und Bewertungen durch die Heranziehung zeitgenössischer Quellen eine sichere Grundlage gab. In seinen Ausführungen nehmen die Meinungsäußerungen der Zeitgenossen, ihre kritische Charakterisierung einen breiten Raum ein. Das alles schafft eine historische Atmosphäre, die die Entwicklung der Denkmalpflege, ihre immer verzweigtere Tätigkeit in ein helles Licht rückt. Die Perspektiven der Darstellung und der Bewertung werden durch die im Anhang im ursprünglichen Text mitgeteilten, auf die Denkmalpflege bezüglichen staatlichen Verordnungen betont.

Das Buch ist in vier Hauptkapitel geteilt: Vorgeschichte, Einführung der staatlichen Denkmalpflege, die Tätigkeit der Zentralorganisation der Denkmalpflege unter der Leitung von Baron Carl Czoernig, kurzer Ausblick auf die Zeit nach 1863.

Die Vorgeschichte der Denkmalpflege ist auch in Österreich mit der im 18. Jahrhundert sich immer intensiver durchsetzenden Achtung vor den Schöpfungen vergangener Zeiten verbunden. Diese Wertschätzung war zuerst auf mobile Gegenstände gerichtet und führte zur Anlegung von Sammlungen der öffentlichen Hand (Archive, Bibliotheken, Museen). So ist es verständlich, daß die frühesten diesbezüglichen Verordnungen sich auf die Aufbewahrung und auf das Ausfuhrverbot von Archivmaterial (1749), von Münzen und anderen römischen Antiquitäten beziehen. Es sind aber schon aus dem 18. Jahrhundert zeitgenössische Quellenangaben erhalten, die sich ausgesprochen auf den Schutz von Schöpfungen der bildenden Künste beziehen. Eine solche ist eine Verordnung Maria Theresias aus dem Jahr 1745, wonach in der Lombardei, die damals zum Kaiserreich gehörte, »Kein Maler, Bildhauer und Architekt . . . kein Steinmetz, Ausgräber, Kalkbrenner, Maurermeister . . . antike und moderne Gemälde, oder Skulpturen zerstören oder ausbessern bzw. überarbeiten oder retouchieren darf, ohne daß diese vorher von der Akademie besichtigt und untersucht werden. «Die erwähnte Akademie ist die Mailänder Akademie der Bildenden Künste, die von Kardinal Federigo Borromeo 1620 gegründet worden war. Zu jener Zeit (1745) war eine solche Anschauungsweise nur in Italien denkbar, wo sie über eine Tradition verfügte. In Österreich aber war die Zeit noch nicht gekommen. Es handelt sich also um eine Ausnahme, aber doch nicht ganz. 1763 wurde nämlich das Gebäude der Hofbibliothek in Wien statisch renoviert. Damals ließ die Kaiserin den Ausführungsplan durch einen Sachverständigen überprüfen. Mit der Restaurierung der Wandmalereien von Daniel Gran in der gefährdeten Kuppel wurde Maulpertsch betraut, und der Abschlußbericht hob das schonende Vorgehen des Malers dem Werke seines Vorgängers gegenüber besonders hervor. Auf den Denkmalschutz bezieht sich auch der folgende Fall: 1797 ließ Napoleon von der Piazetta in Venedig den bronzenen Löwen des Heiligen Markus und von der Kirche San Marco die vier antiken bronzenen Pferde als Kriegsbeute wegführen. 1815 gelangten sie aus Paris wieder zurück. Dieses erfreuliche Ereignis feiert die Litographie, die den Umschlag des hier behandelten Buches ziert, als einen frühen Beweis, daß es denkmalpflegerisches Denken, wie wir es auffassen, bereits zu Beginn des vorigen Jahrhunderts gegeben hat. Zur Verbreitung dieses Gedankens haben die in schnellem Nacheinander gegründeten Kulturverbände beigetragen, die mit vaterländischer Begeisterung die Achtung vor den Denkmälern und die diesbezüglichen wissenschaftlichen Ergebnisse propagierten.

Für die Formung der damals als fachmäßig geltenden Ansichten spielten zeitgenössische ausländische Beispiele, unter ihnen vor allem französische und preußische Initiativen, für ähnliche Bestrebungen in Österreich die Hauptrolle und dienten als Muster bei der Organisierung der notwendigen Institutionen und bei der Festlegung ihrer Aufgaben. Im zweiten Quartal des 19. Jahrhunderts lag die Notwendigkeit der Denkmalpflege sozusagen bereits »in der Luft«. Verschiedene patriotische Vereine, die sich für Geschichte und Kunst interessierten, und in ihnen einzelne Personen, tragen immer entschiedener für die Denkmalpflege ein. Als Kaiserreich war Österreich ein Staat mit zahlreichen Nationalitäten, und die für jene Zeit charakteristische nationale Romantik setzte sich hier viel langsamer durch als z. B. in den von Polen oder von Ungarn bewohnten Gebieten. Der Autor behandelt deshalb die patriotischen Bewegungen in den Gebieten außerhalb der Erbländer mit großer Aufmerksamkeit, die aus patriotischen Gefühlen für die Erhaltung und die Pflege ihrer nationalen Vergangenheit eintraten. Ähnliche Forderungen werden aber auch in Österreich immer öfter und immer konkreter laut. In dieser Hinsicht spielte besonders Eduard Melly (1814—1854) eine bedeutende Rolle, der angefangen von den 30er Jahren bis zu sein Tod nicht aufhörte, in dieser Sache Vorschläge zu machen, zu kritisieren und zu begeistern. In seinen Vorstellungen erhielt das fachliche Herangehen eine immer stärkere Betonung. Für seine Tätigkeit standen die Denkmäler aus dem Mittelalter als wichtigster Teil der nationalen Überlieferung und des kulturellen Erbes im Vordergrund. Sein wichtigstes Werk datiert vom 11. April 1850 und ist an das Innenministerium gerichtet. Zur Organisierung der Denkmalpflege schlägt er die Aufstellung einer zentralen Behörde vor. Diese »besorgt die ämtlichen Geschäfte der Reichsanstalt ausschließlich und leitet die wissenschaftlichen Angelegenheiten derselben mit dem Berathe und unter der Mitwirkung der wissenschaftlichen Commission.« Die Zentralkommission gewährleistet zusammen mit den Vertretern der entsprechenden Fachinstitutionen und mit Fachleuten der Archäologie, der Kunst und der Baukunst ein wissenschaftlich begründetes, fachliches Niveau. Die Mitarbeiter

der zentralen Behörde sollten nach der Vorstellung von Melly staatliche Angestellte im Hauptberuf sein, während die Mitglieder der Kommission ihre Aufgabe als Berater im freiwilligen Einsatz versehen sollten. Mellys Vorschlag zeigt den Einfluß der zeitgenössischen französischen Praxis. Das ist seiner unmittelbaren Beziehung zu Adolphe Didron zu verdanken, der mit Prosper Merimée zusammen zu den Gründern der Organisation der französischen Denkmalpflege gehört und als ein hervorragender Vertreter der mittelalterlichen Archäologie auch zum Autor der ersten ikonographischen Arbeit (Histoire de Dieu) wurde.

Der Entwurf Mellys wurde zwar nicht in die Tat umgesetzt, hat aber dennoch zur Verwirklichung der Denkmalpflege im staatlichen Rahmen beigetragen. In dieser Hinsicht hat Baron, Bruck der auch für das Bauwesen zuständige Handelsminister, eine entscheidende Rolle gespielt. Der österreichische Gesandte in Berlin setzte sich mit dem Unterrichtsminister von Ladenberg in Verbindung, dem die preußische Denkmalpflege unterstand. Unter Berücksichtigung der eingehenden Information von Ladenberg wurde im Dezember 1850 von Minister Bruck eine Vorlage verfaßt, der sich auf die Erhaltung und Pflege der Baudenkmäler Österreichs bezog und vom Kaiser gutgeheißen wurde. Bezüglich der Übernahme und der Erfüllung der gestellten Aufgaben ist hier zum ersten Male von der »Central-Commission« die Rede, die ihre Tätigkeit im Rahmen der Sektion für das Bauwesen im Handelsministerium als beratendes Gremium ausübt. Zu der Vorlage wurde die sogenannte Instruktion verfaßt, deren Grundelemente die Tätigkeit des Gremiums, seine Aufgaben und seine Zusammensetzung bestimmten. Diese Zentralkommission sorgt für die Festlegung der fachlichen Gesichtspunkte bei der Lösung prinzipieller und praktischer Fragen der Denkmalspflege (Erklärung zum Kunstdenkmal, Registrierung, Organisierung der Pflege, Feststellung und Beurteilung der Restaurierungsaufgaben, Publikation der Ergebnisse). 1853 erschien unter dem vollen Titel »Kaiserliche und königliche Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale« die genaue Bestimmung und Regelung ihrer Tätigkeit, die aber auf die Problematik der Restaurierungsmethoden im einzelnen nicht einging. Dagegen regelte sie präzis die Pflichten der (an der Spitze der Länder unter der Monarchie) Konservatoren und der Beamten im Bauwesen. — Kompetenz und Pflichten der Konservatoren unterschieden sich kaum von denen eines heutigen Amtes für Denkmalpflege und bedeuteten somit eine außerordentliche Belastung. Den Konservatoren standen die sogenannten Korrespondenten zur Seite, die als lokale Beobachter ihre Berichte und Vorschläge einsandten. Die Konservatoren standen mit der Zentralkommission in direkter Verbindung, die bei den zuständigen Behörden alles Notwendige veranlaßte. Die eigentliche Arbeit begann 1853, als Baron Karl Czoernig von Czernhausen an die Spitze der Sektion für das Bauwesen im Handelsministerium und damit der Zentralkommission gestellt wurde, der die Denkmalpflege des Reiches 10 Jahre lang leitete. Er sorgte auch für den notwendigen Personalbestand. In dieser Hinsicht geriet Ungarn, dessen Freiheitskampf eine Niederlage erlitten hatte, in eine noch ungünstigere Situation, als das abgetrennte Siebenbürgen. In Ungarn durfte auf dem Gebiete der Denkmalpflege als anerkannter Fachmann nur Arnold Ipolyi wirken.

Hinsichtlich der Registrierung, der historischen und künstlerischen Bewertung der Denkmäler und der verrichteten Arbeit erlangten die seit 1856 herausgegebenen beiden sehr wichtigen Periodica der Kommission, die »Mitteilungen« und das »Jahrbuch« eine große Bedeutung. Sie sind mit gewissen Abänderungen die Vorfahren der diesen Kreis umfassenden, die Kontinuität bewahrenden heutigen Zeitschriften in Österreich. In ihnen befinden sich alle Informationen und Arbeiten, die sich auf die Denkmäler in den Ländern der Krone beziehen und so können sie auch in bezug auf die Vergangenheit der Denkmäler Ungarns als unentbehrliche Quelle gelten. Die Bände der genannten Periodica enthalten Mitteilungen nicht nur der österreichischen, sondern auch der ungarischen Bahnbrecher der Denkmalpflege, die, über das engere fachlichen Interesse hinausgehend, auf die Wichtigkeit der Denkmalpflege in der ganzen Gesellschaft hingewiesen haben.

Professor Frodl erläutert kurz einige besonders charakteristische Beispiele von Restaurierungen aus den Czoernig-Ära, geht auch auf zweifelhafte Details ein und gibt einen Ausblick auf einige wichtige, erst später in Angriff genommene Arbeiten. Unter ihnen befinden sich auch ungarländische Beispiele (der Dom zu Kaschau, die Kirchenruine von Zsámbék). Eine besondere Aufmerksamkeit wendet er Ereignissen in der Lombardei und in Venetien zu und betont sehr richtig den wohltätigen Einfluß der lokalen italienischen Überlieferungen auf die Restaurierungsmethoden. Sorgfältig ausgewählte, charakteristische Beispiele illustrieren die Ausführungen.

Unter der Mitwirkung des Unterrichtsministers Leo Graf Thun wurde die Zentralkommission im Jahre 1859 dem Unterrichtsministerium unterstellt. Die damit notwendig gewordene Umorganisation wurde 1863 verwirklicht, als nach der Abdankung von Czoernig Josef Alexander von Helfert die Leitung der Kommission übernahm und bis zu seinem 1910 eingetretenen Tode beibehielt.

Es wurde bereits erwähnt, daß die auf die Zentralkommission bezüglichen Verordnungen keine näheren Bestimmungen über die Restaurierungsmethoden enthielten. In dem Kapitel »Historische Theorienbildung« beschäftigt sich der Autor gerade mit dieser sehr wichtigen Frage, indem er die Restaurierungsmethoden der Glanzzeit der österreichischen Denkmalpflege erläutert und zu ihnen Stellung nimmt.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts stellte der gerade einsetzende Denkmalschutz natürlich die Problematik der Restaurierungsmethode in den Vordergrund. Früher bedeutete Wiederherstellung im Sinne von restaurare-renovare mehr eine Erneuerung, also Ausbesserung der beschädigten Strukturen und Formen. Diese Auffassung wurde grundlegend von der Anschauungsweise des Historismus abgelöst, die in den stilgerechten Restaurierung ihren Ausdruck fand. Es war Viollet le Duc, der die Methode dieser Anschauungsweise bestimmte und auch in der Praxis anwendete. In seiner Formulierung: »Restaurer un édefice, c'est ne pas l'entretenir, le réparer ou le refair, c'est le retablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné«. Diese Auffassung kam im Purismus zum Geltung, mit dem das »Original« zurückgczaubert werden sollte, indem die historische Entwicklung des Kunstdenkmals entfernt wurde. Der sich so ergebende, erhebliche Hiatus wurde im »originalen« Stile nachempfunden und neu aufgebaut. Die ursprünglichen Schäden verschwanden und neue Oberflächen sowie Details neu geschaffen. Durch eine gründliche allgemeine Kenntnis der Stile wurde der Mangel der konkreten Überlieferung ausgeglichen. Natürlich gab es auch gegensätzliche Meinungen. Der bereits erwähnte Didron drückte diesen Standpunkt so aus: »En fait de monuments anciens, il vaut mieux consolider que réparer, mieux réparer que restaurer, mieux restaurer que construire. En aucun cas, il ne faut ajouter ni retrancher.« Während George Gilbert Scott die Restaurierung preist, hält John Ruskin die damals moderne Methode für eine Vernichtung der Kunstdenkmäler. Trotzdem ist der Purismus in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts siegreich und die österreichische Denkmalpflege verfolgt ab 1856 diese Richtung, deren bekanntester Vertreter in Wien Friedrich von Schmidt wurde. Frodl formuliert seine Schlußfolgerung so: »Als Viollet-le-Ducs Anschauungen die Denkmalpflege in Europa beherrschten, deckten sich Theorie und Praxis des Restaurierens. Sie haben sich inzwischen voneinander entfernt und sind in einen Konflikt geraten, der unlösbar ist.« Ich habe den Eindruck, daß der zitierte Satz Antwort gibt auf die Frage, warum der Autor seiner Arbeit nicht den Haupttitel »Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich« sondern »Idee und Verwirklichung« gegeben hat. Für ihn ist nämlich, was die Methode der Denkmalpflege betrifft, das Verhältnis von Theorie und Praxis entscheidend, zumal — dürfen wir hinzufügen — in der viel komplizierteren Epoche des 20. Jahrhunderts, in der nach der Meinung des Autors dieser Fragenkreis bereits »unlösbar« ist. Dieser Pessimismus ist nicht unbegründet. Gerade deshalb muß man dem letzten Absatz des Vorwortes vom Herausgeber Ernst Bacher völlig beistimmen: Es wäre sehr wünschenswert, daß Professor Frodl diese großartige Arbeit weiter fortsetze, denn dieser erste Band ist gleichsam ein »Auftakt« zu der Symphonie, dere

Leitmotiv der Fragenkreis sein könnte, der den Autor seit langem beschäftigt und vielleicht die am tiefsten wirkende Bewegungskraft der Denkmalpflege darstellt, nämlich die weitere Gestaltung der Verhältnisse von »Theorie und Verwirklichung.«

G. Entz

JÜRGEN ZIMMER: JOSEPH HEINTZ DER ÄLTERE. ZEICHNUNGEN UND DOKUMENTE

Deutscher Kunstverlag, München, Berlin, 1988, 508 Seiten, 207 Reproduktionen und 7 farbige Tafeln

Der 1971 erschienenen Monographie über die Malkunst von Joseph Heintz d. Ä. hat Jürgen Zimmer nach siebzehn Jahren weiterer, tiefschürfender Forschung die schön gestaltete Publikation der Zeichnungen des Künstlers im Deutschen Kunstverlag folgen lassen. Es ist die erste selbständige Arbeit über das Zeichnungen-Oeuvre von Heintz, das durch reiche Dokumente über den Künstler und seine Familie ergänzt ist. Bei der Behandlung dieses Oeuvres hat Zimmer — wie man es bei ihm gewöhnt ist — an sich sel bst höchste Anforderungen gestellt. Durch eine breite Vorlage von Urkunden und sonstigem schriftlichen Material liefert Zimmer auch für die zukünftige Forschung wichtige Anhaltspunkte. Als Ergebnis der in Archiven durchgeführten Forschungen sind zur Herkunft und hinsichtlich des frühen Wirkens des Künstlers wichtige, bisher unbekannte Daten ans Tageslicht gekommen. Aufgrund der Angaben zur Abstammung des Künstlers aus einer Familie in einer Deutschen Kolonie in Italien, zur Übersiedlung von Josephs Vater nach Basel und über den in Italien verbliebenen Zweig der Familie zeichnet sich sinnfällig das Milieu ab, dem Heintz entwachsen ist. In dem Kapitel zu den Angaben bezüglich seines Lebenslaufes haben sich vor allem die ersten fünfzehn Jahre seiner Tätigkeit vermehrt, bzw. zeichnen sich die Konturen deutlicher ab, was umso erfreulicher ist, als früher diese Zeit seines Lebens am wenigsten bekannt war. Besonders interessant ist der von Elisabeth Landolt aufgefundene Briefwechsel Heintzens mit seinen Freunden, die damals in Padua studierten. Aus diesem geht hervor, zu wem Heintz in Italien Kontakt hatte und daß er auch zu Gelehrten, sowie zu liberal denkenden Personen Beziehungen unterhalten haben dürfte. Die Verwendung des neuen Quellenmaterials ermöglichte, die Daten der wichtigsten italienischen Stationen von Heintz genauer zu bestimmen, ebenso wie den Termin seiner Rückkehr nach Basel. Die inhaltliche Bereicherung der einzelnen Etappen seines Aufenthalts in Italien erschöpft sich nicht mit den neuen Daten, sondern erstreckt sich auch auf die neu gefundenen Zeichnungen. Mit recht verzichtet Zimmer darauf, die dunklen Stellen des aufgrund der Dokumente und Zeichnungen skizzierbaren Lebenslaufes und Kunstschaffens zu verschleiern oder durch willkürliche Konstruktionen zu ersetzen, sondern regt zu weiterer Forschung an und macht auf bestehende Mängel und Probleme immer wieder aufmerksam. Die auf den Lebenslauf folgende Zeittafel gibt über die Aufenthaltsorte des Künstlers von Jahr zu Jahr eine gute Übersicht.

Das Hauptthema der Publikation ist die Untersuchung der Zeichnungen nach verschiedenen Gesichtspunkten in sieben Kapiteln. Das Kapitel »Bedingungen und Umstände« enthält wichtige Feststellungen hinsichtlich des Zeichnungs-Oeuvres.

Dieses Oeuvre ist sehr klein. Zimmer hält 88 Zeichnungen für eigenhändig. Dieser Umstand erschwert die Zusammenstellung eines authentischen Bildes der künstlerischen Entwicklung und wirkt sich auf alle sonstigen wichtigen Feststellungen aus, die in den folgenden Kapiteln behandelt werden.

Unter den Rudolfinischen Meistern ist einzigartig, daß die Hälfte der Zeichnungen von Heintz Kopien sind. Eine positive Folge davon ist, daß wir ein genaues Bild erhalten, wessen Werke der Künstler intensiv studiert hat. Die negative Seite ist jedoch, daß damit die Zahl der selbständigen Zeichnungen noch weiter sinkt, mit deren Hilfe wir uns von den einzelnen Perioden seiner zeichenkünstlerischen Entwicklung, von den verschiedenen Etappen seiner Schöpfungsmethode einen Begriff machen können. Zimmer erwähnt drei Zeichnungen nach der Natur: zwei Porträts und ein Pferdekopf. Letzteres (A77) gehört meiner Meinung nach nicht hierher: die Zeichnung wirkt durch ihre absichtliche Unvollendetheit und wegen der »eingestellten« Bewegung des Pferdes eher wie eine aus dem Gedächtnis geschaffene, idealisierte Detailstudie. Die Deutung der Zeichnungen wird durch den Umstand erschwert, daß die eigenhändig signierten und datierten Blätter hauptsächlich aus der Frühperiode des Künstlers stammen und daß es bezüglich des zeitlichen Nacheinanders der Zeichnungen der späteren, der Periode nach 1595, sehr wenig Anhaltspunkte gibt.

Als Folge all dieser Gegebenhetien ersteckt sich der Inhalt des Kapitels »Die Entwicklung des Zeichners« zum überwiegenden Teil auf die Zeichnungen der italienischen Periode. Der Autor geht kurz auf die erhaltenen Kopien aus den Baseler Lehrjahren ein, die eindeutig den Einfluß der Holbeinschen Kunst und innerhalb dieser die Anwendung der bei den Glasfensterentwürfen entwickelten, lavierten Federzeichnung anzeigen. Noch kürzer würdigt Zimmer die Tätigkeit von Heintz in Prag und Augsburg. In dem komplexen Bild, das von seiner zeichnerischen Tätigkeit in den italienischen Jahren gezeichnet wird, erachten wir lediglich die Attribution einiger in die ersten Jahre eingereihten Werke für fraglich. Es handelt sich um die folgenden drei Zeichnungen: Sechs weibliche Figuren (Hannover, Bibliothek der Technischen Universität, A10), Die Mannalese (Budapest, Museum der Bildenden Künste, A12), und Jesus und die Samaritanerin am Brunnen (Paris, Louvre, A13). Die Attribution der beiden ersten Blätter stützt sich auf die Analogie der Pariser Zeichnung, die Zimmer traditionsgemäß für ein eigenhändig signiertes, authentisches Werk von Heintz hält. Dem widerspricht jedoch der Gesichtstypus und der Zeichenstil der Figuren, die eher an die unter dem Einfluß Speckaerts und der Venetianer entwickelte Zeichenkunst Hans von Aachens erinnern. Zimmer weist richtig darauf hin, daß der Einfluß Speckaerts auf die Entwicklung des Zeichenstils von Heintz viel geringer war, als es bei Hans von Aachen der Fall war. In den erwähnten drei Zeichnungen kann man aber — worauf auch Zimmer hinweist — einen sehr starken Einfluß Speckaerts beobachten. Weiters erwähnt Zimmer auch, daß diese drei, Heintz zugeschriebenen Zeichnungen mit den von Hans von Aachen 1584/5 geschaffenen Zeichnungen eine große Ähnlichkeit zeigen, doch scheint ihm der Name auf dem Pariser Blatt ein schwerwiegendes Argument zu sein. Auf eine Gegenprobe können wir nicht verzichten: auf sehr wenigen selbständigen Zeichnungen aus der ersten italienischen Periode von Heintz, wie auf der 1587 datierbaren Heiligen Familie mit Elisabeth und Joh. d. T. (London, University College, A15), und auf der Allegorie mit Fama und Chronos (London, Privatbesitz, A38), lassen sich von den drei fraglichen Zeichnungen abweichende Figuren und Gesichtstypen sowie andere zeichnerische Eigentümlichkeiten beobachten. Aufgrund des Gesagten scheint die Signatur fraglich zu sein, und wenn sie einer erneuten, strengen Überprüfung dennoch standhielte, müßten wir die Zeichnung Jesus und die Samaritanerin für eine sehr gelungene Kopie Heintzens nach Hans von Aachen halten. Bei den sechs weiblichen Figuren treten — wie auch Zimmer betont — die Speckaert'schen Züge sowohl hinsichtlich der Figurentypen, ihrer Bewegungsmotive, sowie der Zeichnungsmanier stark in Erscheinung. Da die Zeichnung der Details — z. B. der Haare, der Kleiderfalten — mit den Zeichnungen Speckaerts ebenfalls übereinstimmt, scheint es wahrscheinlich, daß von einer Kopie nach Spekkaert die Rede ist, daß aber die Autorenschaft von Heintz im Falle der Ablehnung der Pariser Zeichnung durch nichts bewiesen ist. Es ist wahrscheinlich, daß die Contarini zugeschriebene Kopie (E 1) nach derselben Vorlage von Speckaert angefertigt wurde. Der Stil der Mannalese weicht von den beiden anderen Heintz zugeschriebenen Zeichnungen darin ab, daß die Linien oft eckig, stellenweise markant

verdickt sind, wodurch die Hauptfiguren beinahe in kleinere geometrische Formen zerschnitten zu sein scheinen. Diese Art der Zeichenstruktur ist Heintz fremd. Die Komposition und die Figurentypen deuten auf den Einfluß der venetianischen Meister und auf den unter venetianischem Einfluß stehenden Hans von Aachen hin. Die Komposition ist diagonal in zwei Teile geteilt: in den gedrängt vollen dunkleren Vordergrund und in den helleren, luftigeren mittleren Raum. Eine ähnliche Komposition kommt auch auf Hans von Aachens Münchener Zeichnung Jesus am Kreuz zur Geltung, auf der die theatralischen Gesten der Figuren an die Mannalese gemahnen, wo aber die zeichnerische Darstellung eleganter, beschwingter und überzeugender ist. Durch diese Zeichnung ist wahrscheinlich eine verschollene Komposition Hans von Aachens erhalten geblieben, und der Kopist ist unter seinen Nachfolgern zu suchen. Das Wasserzeichen des Papiers (Doppeladler mit Sichel und mit Krone auf dem Kopf, Briquet 6164) kommt auf Papieren aus dem Jahre 1590 bzw. aus den 1590er Jahren vor.

An diese Gruppe von Zeichnungen knüpft die unter die fraglichen Zeichnungen eingereihte Venus, Amor, Ceres und Bacchus (Paris, Kunsthandel, B 5) an, die Zimmer sehr richtig mit der Pariser Zeichnung Jesus und die Samaritanerin (A 13) in Zusammenhang bringt. Für Zimmer ist hier die Autorschaft von Heintz fraglich, weil die Kopftypen der Figuren und die Handschrift Heintz fremd sind, daß die Zeichnung aber in beiden Hinsichten den Speckaert zugeschriebenen Zeichnungen nahesteht, besonders der Budapester Zeichnung, weiter den früher Speckaert zugeschriebenen Zeichnungen Hans von Aachens in der Wiener und in der Pariser Sammlung. Obwohl er diese Zusammenhänge erkannt hat, neigt Zimmer dennoch mehr zur Attribution an Heintz, während unserer Meinung nach das Blatt nur gezwungen in sein Oeuvre paßt und viel eher den Werken Hans von Aachens zu zuzählen ist.

Bei Erwähnung des Speckaert-Kreises weist Zimmer mehrmals darauf hin, daß die Kunst des Jacob de Backer und des Otto van Veen der sogenannten Speckaert-Gruppe nahesteht. Es steht außer Zweifel, daß diese Meister mit der Kunst Speckaerts gemeinsame Berührungspunkte aufweisen, in ihren Zeichnungen äußert sich aber ein größerer Abstand von ihm. Aus denselben Gründen können Jan van der Straet, Ètienne Du Perac und Cornelis Cort auch nicht als Mitglieder der Gruppe gelten. Hendrik de Clerk hingegen stand wirklich in höherem Maße unter dem Einfluß Spekaerts, weshalb ihre Zeichnungen in vielen Fällen auch verwechselt werden.

Mit der weiteren Skizzierung von Heintzens zeichenkünstlerischer Entwicklung sind wir einverstanden. Sehr lehrreich sind die Feststellungen bezüglich der auf den beiden Italienreisen angefertigten Zeichnungen, die Zimmer den in den Kunstschriften jener Zeit kodifizierten Ansichten gegenüberstellt.

Im Kapitel »Zur Ikonographie« beruft sich der Autor mit Recht darauf, daß wegen der Lückenhaftigkeit des Zeichnungenmaterials und wegen der Unzulänglichkeit der ikonographischen Forschungen zur Zeit das Thema einiger Darstellungen noch nicht ganz zufriedenstellend bestimmt werden kann. Die Näherung an die problematischen Themen (A 38, A 58, A 63—65, A 83) und ihre Analyse beruht auf dem weitgefächerten Wissens- und Quellenreichtum, den wir bei Zimmer anzutreffen gewöhnt sind.

Im Kapitel »Zur Anordnung« geschieht die Untersuchung vom Gesichtspunkt der ästhetischen Postulate der zeitgenössischen schriftlichen Quellen. An diesen gemessen, enthält das erhalten gebliebene Zeichnungs-Oeuvre von Heintz Überraschungen: Während die zeitgenössischen Autoren für die Gestaltung eines Werkes die Fertigung vieler Skizzen empfehlen, treffen wir im Oeuvre von Heintz zu den einzelnen Concettos nur wenig Kompositionsskizzen an. Ebenso lassen sich vom *modello* bis zur fertigen Komposition nur an wenigen Beispielen eventuelle Änderungen verfolgen. In vielen Fällen finden wir auf den Zeichnungen von Heintz die diagonale Einstellung der Figuren und die Verkürzung, deren Anwendung die Quellen so sehr empfehlen. Sehr richtig weist der Autor darauf hin, daß auch bei Heintz — wie bei den meisten Manieristen überhaupt — Gefühle eher durch Bewegungen ausgedrückt werden, als durch Mimik.

Im folgenden Kapitel charakterisiert Zimmer die Zeichnungen deutlich nach Gruppen mit verschiedener Funktion und Bestimmung: Kopien, Detailstudien zu Bildern und Stichen und Kompositionsskizzen. Er würdigt die Bedeutung des *modellos* und das verhältnismäßige Überwiegen der selbständigen, mit anderen Werken nicht zusammenhängenden Zeichnungen, und innerhalb dieser lenkt er die Aufmerksamkeit auf die Eigentümlichkeiten der Widmungsblätter. Sehr wichtig ist die Feststellung, daß die in Kupferstichen ausgeführten Zeichnungen nicht in jedem Falle ursprünglich als Stichvorzeichnung angefertigt wurden, da die Vervielfältigung ursprünglich anderen Zwecken dienender Zeichnungen im Stichverfahren manchmal erst nach Jahren erfolgte.

Von zeitgenössischen Quellen ausgehend untersucht der Autor die von Heintz angewendete Technik in den verschiedenen Perioden seines Wirkens. Natürlich beschäftigt er sich auch in diesem Kapitel am meisten mit den zur Zeit der italienischen Reisen entstandenen Zeichnungen, da der Künstler im weiteren Verlauf überwiegend um die Vervollkommnung der in Italien entwickelten technischen Lösungen bemüht war. Im Kapitel »Zu den zeichnerischen Ausdrucksweisen« hat er sich — was auch der Untertitel andeutet — die Bereinigung der Begriffe modi, maniere, stile aufgrund der in den theoretischen Schriften erläuterten Ansichten zum Ziel gesteckt. Durch fortlaufende Korrelierung der Quellen und des zeichnerischen Materials sind die von den einzelnen Zeichnungen ausgehenden Feststellungen Zimmers stets in einen breiteren, historisch-ästhetischen Kontext eingebettet.

Im wesentlichen nach den gleichen Gesichtspunkten sind auch die einzelnen Katalogspositionen verfaßt, die vom tiefgründigen Wissen, von den gründlichen Material- und technischen Kenntnissen, von einer weitgefächerten ästhetischen Informiertheit des Autors zeugen. Mit Hilfe vielseitiger Beurteilung war er bemüht, die Funktion der einzelnen Zeichnungen, die Zeit ihres Entstehens, ihren Zusammenhang mit anderen Werken und mit eventuell als Quellen dienenden Bildern festzustellen.

Im Katalogteil stehen zusammen 281 Nummern (185 Zeichnungen und die in den übrigen Quellen, bzw. Katalogen angeführten). Davon sind 88 als eigenhändig anerkannte Blätter, 15 fragliche, 36 in den schriftlichen Quellen angeführte Nummern; 22 Zeichnungen sind erwähnt, die zur Zeit unzugänglich und in Katalogen bzw. anderen Publikationen genannt sind. 52 Katalognummern sind Kopien nach Heintz und schließlich 68 Zeichnungen abgelehnte Attribution. In der 1894 erschienenen Heintz-Monographie von Berthold Haendke stehen auf der Liste der Zeichnungen nur 40 Blätter, von denen der Autor selbst 9 für fraglich hält; von den derzeitigen 88 Blättern kannte er nur 14. Es ist das bemerkenswerte Verdienst der neuen Monographie von Zimmer, daß sie die seither publizierten Zeichnungen noch um weitere 25 — bisher unter anderen Namen bekannt gewesene, bzw. zum ersten mal publizierte — Blätter ergänzte. Die Literatur zu den Katalognummern ist reich, die auf die in den schriftlichen Quellen erwähnten Zeichnungen bezüglichen Zitate sind sehr genau.

Außer den bereits vorstehend erwähnten Attributionsfragen (A 10, A 12, A 13, B 1) hier noch einige Bemerkungen zu einzelnen Nummern: *A 10:* im Hintergrund der Komposition sieht man den den caduceus haltenden Merkur mit der in eine Kuh verwandelten Io. Die Zeichnung verewigt also vermutlich eine selten dargestellte, im Text Ovids fehlende Episode der Geschichte von Jupiter und Io.

A 31—33: während in den Bildunterschriften die Jahreszahl 1585—87 steht, lesen wir im Text, daß die Zeichnungen vom Ende der 1580er Jahre oder vom Beginn der 1590er Jahre herrühren dürften.

A 38: Die rücklings sitzende weibliche Figur hält wahrscheinlich zwei Schlangen in ihren Händen.

A 47: Unter den bekannten Zeichnungen erscheint bei Heintz auf diesem Blatte zum ersten Male der Gesichtstypus von Correggio.

A 66—67: Die zu den einzelnen Kompositionen verfertigten Figurenstudien entsprechen — wie man bei zahlreichen Künstlern beobachten kann — nicht immer genau den auf der fertigen Komposition sichtbaren Figuren, sondern weichen in den Einstellung und in den Bewegungen einigermaßen von ihnen ab. Aufgrund verwandter Züge

kann man aber dennoch annehmen, daß sie frühere Variationen der endgültigen Lösung sind. Auch bei diesen beiden Budapester Zeichnungen ist zu vermuten, daß sie mit dem Wiener Bild Diana und Akteon im Zusammenhang stehen.

A 74: Die in der Emil-Wolf-Sammlung erwähnte »Kopie« ist mit der zum Punzenstich von Aspruck gehörenden Zeichnung identisch, die 1980 in New York in der Auktionsausstellung Sotheby zu sehen war und aufgrund der voneinander unabhängigen Attributionen durch Konrad Oberhuber und Teréz Gerszi 1983 im Amsterdam bereits als eine Schöpfung von Joseph Heintz zur Versteigerung gelangte.

A 75: Der auf der Zeichnung befindliche Sammlerstempel: P Crozat (Lugt II Nr. 474).

B 13: Die minutiöse, detaillierende Zeichenmanier, sowie die Unsicherheit des Gesichtsausdrucks und des Blickes erwecken den Eindruck, daß es sich um eine Kopie handelt.

B 14: Eine sorgfältige Detailkopie nach der Radierung von Heintz-Kilian.

Das auf den Katalogteil folgende reiche Dokumentationsmaterial — hauptsächlich aus dem Baseler, dem Berner, dem Wiener und dem Münchener Staatsarchiv, aus der Berner Universitätsbibliothek, aus der Wiener Hofbibliothek und aus dem Augsburger Stadtarchiv — ist nach der zeitlichen Reihenfolge der Quellen angeordnet und enthält außer den bisher unveröffentlichten schriftlichen Quellen auch die bereits anderswo mitgeteilten schriftlichen Dokumente. Die nahezu ein Drittel des Bandes ausmachenden Dokumente erstrecken sich auf scheinbar uninteressante Daten, die aber wichtig werden können, wenn noch andere Anhaltspunkte zum Vorschein kommen. Die Erläuterungen und Kommentare zu den einzelnen Dokumenten erleichtern in hohem Maße eine rasche Orientierung unter den im Text vorkommenden Personen und sonstigen Hinweisen. Eine reiche Bibliographie, eine Liste der Aufbewahrungsorte der im Katalog angeführten Werke, sowie ein Namen- und Ortsregister beschließen die wertvolle Publikation, die in bemerkenswertem Maße zur Bereinigung der Probleme der Rudolfinischen Kunst beiträgt.

Teréz Gerszi

PETER HECHT: DE HOLLANDSE FIJNSCHILDERS. VAN GERARD DOU TOT ADRIAEN AN DER WERFF. AUSTELLUNGSKATALOG

Rijksmuseum Amsterdam 1989

Eine Wendung in der Interpretationsdebatte.

Nicht von vielen holländischen Malern des 17. Jh. kann man behaupten, daß sie schon zu Lebzeiten einen so großen internationalen Ruhm erreicht und so reiche moralische und materielle Erfolge zu verbuchen gehabt hätten, wie die Vertreter jener Stilrichtung, die in der Fachliteratur im allgemeinen als »Feinmaler« (fijnschilders) Erwähnung finden. Gerard Dou, Frans van Mieris d. A. und ihre Nachfolger errangen die Bewunderung ihrer Zeitgenossen vor allem durch ihre außerordentliche Fähigkeit der Naturnachahmung, durch ihre verfeinerte, minutiöse Malweise, und ihre Kunst genoß im wesentlichen ganz bis zum Beginn des 19. Jh. gleichmäßig hohe Wertschätzung.

Zugleich mit dem Auftreten der Romantik, des Realismus und des Impressionismus wurden aber die persönliche Handschrift, bzw. das »Malerische« zu Schlüsselworten der ästhetischen Bewertung. Im gleichen Maße, in dem in den 100 Jahren von 1830 bis 1930 die Beliebtheit von Rembrandt, Frans Hals und Vermeer wuchs, so sank das Interesse für die nun schon als trocken, stillos geltenden Bilder der »fijnschilders«. Die volle Rehabilitierung, die neue Bewertung dieser zu ihrer Zeit so erfolgreichen, später aber lange Zeit unverdient in den Hintergrund gedrängten Meister, hat eigentlich erst in den letzten Jahren stattgefunden.

Einen wichtigem Platz nimmt in diesem Prozeß die im Rijksmuseum zu Amsterdam im Jahre 1989 stattgefundene Ausstellung ein. (De Hollandse fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff.) Der Arrangeur der Ausstellung hat sowohl bei der Auswahl des Bildmaterials als auch beim Verfassen des Katalogs eine entschieden persönliche Konzeption verfolgt.

Im Gegensatz zu der um ein Jahr früher gezeigten Leidener Ausstellung (E. J. Sluijter, Leidse fijnschilders, Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal), wo ausschließlich die eng mit der lokalen Schule verbundenen »fijnschilders« vorgestellt worden sind, sollte mit der Amsterdamer Ausstellung ein Begriff davon vermittelt werden, daß diese Stilrichtung auch außerhalb Leidens ausgezeichnete Vertreter hatte. Das ist aber nicht der einzige und auch nicht der wesentlichste Unterschied zwischen den Konzeptionen von Peter Hecht und Eric. J. Sluijter, der die Leidener Ausstellung und ihren Katalog zusammengestellt hatte. Während Sluijter bei der Behandlung der Genrebilder der Leidener »Feinmaler« in erster Linie die verwandten Züge im Stil und bei der Themen —, bzw. Motivwahl herausstrich, widmete Hecht den feststellbaren Unterschieden in den künstlerischen Bestrebungen der aufeinander folgenden Generationen eine größere Aufmerksamkeit. Erwies darauf hin, daß von Gerard Dou bis Adriaen van der Werff zumindest drei Entwicklungsphasen zu unterscheiden seien.

Dou verewigte noch nahezu inventarmäßig die Vielfalt der wahrgenommenen Welt, wogegen sein Schüler Frans van Mieris d. A. die Zahl der ergänzenden dekorativen Motive einschränkte. Bei ihm erhielten Inhalt, anekdotische Elemente, die sinnfällige Darstellung der Leidenschaften eine höhere Bedeutung. Um 1670 versuchten einzelne Maler unter dem Einfluß des klassizistischen Stilideals weiterzugehen und die minutiöse, naturgetreue Darstellungsweise mit dem neuen Schönheitsideal, bzw. mit den biblischen und mythologischen Themen in Einklang zu bringen. Das ist aber nur Adriaen van der Werff voll gelungen.

Peter Hecht konzentrierte seine Aufmerksamkeit in erster Linie auf die Vorstellung der künstlerischen Absicht und analysierte die Werke der »Feinmaler« in erster Linie nach Form und Stil, wobei er aber fallsweise auch auf thematische und ikonografische Fragen hinwies. Er betonte, daß Gerard Dou und seine Nachfolger vor allem die täuschende, trügerische, illusionistische Darstellung, die vollkommene Nachahmung der Natur zum Ziele hatten, und er Schlußfolgerte hinsichtlich ihrer Themenwahl folgendermaßen: ». . . in der Kunst des 17. Jh. war die gewünschte Form für den Inhalt sehr oft bestimmend, so daß zahlreiche Gemälde ihr Thema weitgehend oder vielleicht auch ausschließlich den vom Maler in ihm erblickten, rein malerischen Möglichkeiten zu verdanken hatte.« (S. 19)

Ehe wir aber auf diese Feststellung reagieren bzw. der Bildinterpretation Hechts einige Bemerkungen hinzufügen, ist Eines unbedingt hervorzuheben: nur höchste Anerkennung und größtes Einverständnis kann man der Absicht des Veranstalters der Amsterdamer Ausstellung zollen, endlich mit frischen, unvoreingenommenen Augen diese Gemälde zu betrachten und zu bewerten, und sie vor allem als KUNST-GEGENSTÄNDE, als Gegenstände ästhetischen Genusses anzusehen. Das gilt besonders heute als ein wichtiges Bestreben, weil die Ikonologen oft ausschließlich auf inhaltliche Fragen bedacht sind, wodurch Gesichtspunkte, Form und Stilistik zu kurz kommen, die aber bei der Annäherung an ein Gemälde eine ebenso wichtige Rolle spielen müssen. Wir möchten auch anmerken, daß die Ansichten von Peter Hecht von Einseitigkeit nicht ganz frei sind.

In der Einleitung des Ausstellungskatalogs schreibt der Autor, daß eine komplexe Untersuchung von Form und Inhalt notwendig ist, in der nicht nur auf die Frage nach der Bedeutung einzelner Motive eine Antwort gesucht wird, sondern auch auf die Frage, warum die Darstellung gerade in der gegebenen Weise erfolgt ist, bzw. wie sich das alles dem Bilde von der Kunstauffassung des Malers einfügt, das wir uns gemacht haben. (S. 19. Anm. 10)

Eine solche Näherungsweise wäre ohne Zweifel nützlich und wünschenwert gewesen, doch scheint es uns, daß in der Betrachtung von Peter Hecht Form und Inhalt, künstleri-

sche Absicht und Bedeutung in gewissen Fällen allzu sehr verwischt sind. Besonders seine Ansicht über die Interpretationsmöglichkeiten der Genrebilder empfinden wir als angeifbar, weshalb im weiteren Verlauf diese Frage auch näher untersucht werden soll.

Hecht lehnte in nahezu allen Fällen die Interpretationsversuche der Ikonologen ab und vermied mit Absicht auf mögliche Assoziationen bezügliche Spekulationen zu den einzelnen Darstellungen. Er begründet seinen Standpunkt damit, daß er vor allem bemüht war, in erster Linie nach dem Ziel zu forschen, das die Schöpfung dieser Gemälde beeinflußte, und daß er keinerlei Beweis dafür gefunden habe, daß die Maler der Genrebilder im 17. Jh. aus künstlerischen oder didaktischen Gründen die eigentliche Bedeutung ihrer Vorstellungen absichtlich verwischt hätten, daß aber diese Genrebilder für sich betrachtet keine Bedeutung aufweisen, die über das, was man wirklich sieht, hinausweist. (S. 76, Anm. 2)

Die in mehreren Fällen geradezu mit der Anschauungsweise des l'art pour l'art des 19. Jh. verwandten Aussprüche von Peter Hecht widersprechen nicht nur mit den Feststellungen zahlreicher seiner Kollegen, sondern stehen auch im Gegensatz zu vielen seiner früheren Behauptungen. Es lohnt sich zwei kurze Zitate aus einem früheren Artikel des Verfassers herauszugreifen: ». . . it may be useful to remember how very many seventeenth-century pictures are modern mainly in appearance, while carrying messages that had been standard for a century or more.« »The manifest interest in well-rendered appearances should not mislead us into thinking that representation is identical to meaning in Dutch art . . .« (P. Hecht, The debate on symbol and meaning in Dutch seventeenth-century art: an appeal to common sense, in: Simiolus 16/1986, p. 173—187).

Gerade die beiden sehr wesentlichen Faktoren sind es, die Hecht beim Verfassen des Katalogs der Amsterdamer Ausstellung nicht genügend beachtet hat. Bei einem Vergleich der Genrebilder der »Feinmaler« untereinander fällt es sofort auf, wie oft man auf die gleichen Themen stößt, bzw. wie toposartig sich innerhalb eines Themenkreises dieselben, wenigen Motive wiederholen. Das alles kann offenbar kein Zufall sein, läßt sich aber auch mit rein ästhetischen Gesichtspunkten nicht erklären. Im Katalog der bereits erwähnten Leidener Ausstellung hat Eric. J. Sluijter sehr richtig die Aufmerksamkeit auf diese Eigentümlichkeiten gelenkt und darauf hingewiesen, daß die Untersuchung dieser Themen und Motive in ihren Zusammenhängen ein genaueres Bild ihrer Funktion vermitteln kann, bzw. davon, was für Assoziationen sie bei den zeitgenössischen Betrachtern auslösen mußten.

Es ist vielleicht überflüssig zu betonen, daß der Anblick eines runzligen alten Weibes, eines seine Pfeife rauchenden oder Geige spielenden Mannes, oder aber der Anblick eines verführerischen Mädchens auch dann verschiedene Gedanken erweckt, wenn sie sich etwa aus dem gleichen steinumrahmten Fenster beugen. Die illusionistische Wirkung, die »von der Kunst hervorgebrachte genußvolle Täuschung«, deren Rolle zu überschätzen Hecht in manchen Fällen geneigt ist, mag in allen drei Fällen die gleiche sein, was aber vom eventuellen Sinn der Bilder unabhängig ist. Unserer Meinung nach ist es offenbar, daß gewisse Themen so beliebt sein konnten und deshalb immer wieder gemalt wurden, weil sie für das zeitgenössische Publikum aus irgendeinem Grunde besonders interessant, unterhaltsam oder aktuell waren. Eine andere Frage ist das »wie«, also die Frage, welche künstlerischen, ästhetischen Grundsätze die Maler beim Malen der einzelnen Bilder leiteten.

Eigentlich ist es merkwürdig, daß der Verfasser im Zusammenhang mit Szenen aus dem Alten Testament von Willem van Mieris, wie z. B. Josef und die Frau des Potiphar, Lot und seine Töchter, Susanne und die Alten, es für eindeutig hält, daß die Themenwahl durch die Vorliebe des Malers und des Publikums für pikante Themen bestimmt war, während er im Fall der Genrebilder die Rolle von Assoziation und Konnotation bei der Wahl des Themes bzw. der einzelnen Motive oft unterschätzt. Eine andere Frage ist, daß vermutlich auch schon die Zeitgenossen je nach ihrer Einstellung diese Szenen verschieden betrachteten und analysierten.

Wir teilen die Meinung des Autors auch in der Hinsicht, daß man den Genrebildern bei weitem nicht immer eine so ernste moralisch-didaktische Funktion zuschreiben muß, wie manche Kunsthistoriker unter Bezugnahme auf die zeitgenössischen Emblembücher oder auf andere literarische Quellen behaupten. Dennoch glauben wir in der Art, in der Peter Hecht von Fall zu Fall den Zusammenhang zwischen der Genre-Malerei des 17. Jh. und der Emblemliteratur handhabt, eine gewisse Inkonsequenz zu entdecken.

Im Zusammenhang mit einem Genrebild von Arie de Vois erwähnt er sehr richtig nicht als nötige Quelle, sondern lediglich als verwandte Gedanken formulierende literarische Parallele das Werk Sinnepoppen von Roemer Visscher. (S. 240) Nicht so im Falle des Bildes »Unschuld in Gefahr« von Godfried Schalcken, das er auf vollkommen abweichende Art und in abweichendem Sinn aufgrund eines Emblems von Jacob Cats'Sinne-en minnebeelden interpretiert. (S. 210) Im Zusammenhang mit diesem Gemälde behauptet der Verfasser geradezu, daß weder dieses, noch sonstige, das gleiche Thema darstellende Szenen als Genrebilder im traditionellen Sinne des Wortes gelten können, da sie nicht das Leben, sondern einen Teil eines gegebenen literarischen Werkes darstellen. Ist es aber wirklich das, was sie darstellen? Trotz der zweifellos auffallenden thematischen Übereinstimmung scheint es wahrscheinlicher, daß auch in diesem Falle von der Anwendung einer volkstümlichen, allbekannten Bildsprache, von der Verwendung von Motiven, die einen überlieferten Sinn haben, die Rede sein kann, auf deren wichtige Rolle in der holländischen Genremalerei des 17. Jh. auch Hecht selbst hinweist.

Im Zusammenhang mit einem anderen Bild von Godfried Schalcken lenkt er übrigens selbst die Aufmerksamkeit darauf, eine wie verschiedene Funktion die »aus dem Alltagsleben genommenen« Motive auf den Genrebildern und in den Emblembüchern erfüllen, einen wie verschiedenen Sinn sie erhalten können. (S. 184—185) Das Problem besteht in Wirklichkeit darin, daß es den Forschern bis zu heutigen Tage nicht gelungen ist, eindeutig zu klären, was unter Genremalerei zu verstehen ist, aufgrund welcher Form- und Inhaltsmerkmale die Kunstgattung definiert werden muß bzw. kann.

Schon die in der Wahl von Thema und Motiv in Erscheinung tretende tendenziöse Einseitigkeit zeigt an, daß von mehr die Rede ist, als von der realistischen Darstellung des Alltagslebens und der Umwelt. Die Varianten gewisser Grundthemen und in ihnen wohlbekannte Figurentypen und Schauplätze wiederholen sich und fügen sich offenbar in einen mehr oder weniger umreißbaren Assoziationsrahmen. Zwar konnten auf einem Bild auch »emblematische« Motive und konkrete Hinweise vorkommen, doch waren diese für die Enträtselung eventuell versteckter zweideutiger Anspielungen durch die Zeitgenossen nicht unbedingt notwendig, was besonders für die als traditionell geltenden Themenkreise gilt.

Es ist interessant, daß der Verfasser z. B. das Bild »Küche mit Fischverkäufer« von Willem von Mieris als ganz unschuldige Szene interpretierte, nur weil seiner Meinung nach hier die Hinweise fehlen, die den erotischen Charakter der ähnliche Themen behandelnden Genrebilder eindeutig machen. (S. 120, Anm. 4) Obwohl unserer Meinung nach die »verräterischen« Motive vom Bild überhaupt nicht fehlen, besteht das Wesentliche viel eher darin, daß die Maler auch hier, wie in vielen anderen Fällen nach dem gleichen »Drehbuch« gearbeitet haben. Innerhalb der Kunstgattung, bzw. innerhalb der durch die einzelnen Themen gegebenen Möglichkeiten verfügten die Künstler über eine gewisse Freiheit der »Regie«, konnten gewisse persönliche Inventionen geltend machen, was aber den Inhalt der einzelnen Szenen wesentlich nicht verändern konnte. Einer der wichtigsten Anziehungsreize dieser Genrebilder lag vielleicht gerade in ihrer »eindeutigen Zweideutigkeit«. Man konnte sie als unschuldige alltägliche Szenen betrachten, und konnte gleichzeitig von Fall zu Fall eine pikante oder ausgesprochen obszöne Bedeutung herauslesen, wie es auch Hecht im Zusammenhang mit dem Gemälde »der dargebrachte Hahn« von Pieter Slingelandt überzeugend erörtert. (Kat. 48.) Unserer Meinung nach wäre es glücklicher gewesen, wenn der Verfasser auch bei den übrigen Genrebildern eine ähnliche

Näherungsweise befolgt hätte, wie bei der Interpretation dieses Bildes.

Im gegebenen Rahmen besteht keine Möglichkeit, auf weitere Details einzugehen. In der Debatte um die Deutungsmöglichkeiten der holländischen Genrebilder des 17. Jh. bedeutet der Katalog von Peter Hecht jedenfalls eine neue Farbe, die Ouvertüre einer neuen Runde. Wenn wir auch in zahlreichen Detailfragen die Ansichten des Verfassers nicht teilen, so sind wir uns doch bewußt, das die Interpretierung von Gemälden bis zu einem gewissen Grade immer hypothetisch bleibt, und der Arrangeur der Amsterdamer Ausstellung hat sich vielleicht auch deshalb in erster Linie auf das eindeutig Erfaßbare, auf den Anblick konzentriert.

Schließlich noch etwas. Eine Feststellung von Peter Hecht, die uns dem Wesen und auch dem Verständnis der Funktion der Genrebilder näherbringt, ist es unbedingt wert, weitergedacht zu werden. Die Darstellungen der bildenden Kunst spielen manchmal die Rolle des Spiegels, manchmal die des Sittenspiegels, sind aber in erster Linie doch ein sehr autonomes Gebiet, gehören in den Kreis des Genusses und haben eigene Konventionen, von denen wir noch gründlichere Kenntnisse einholen müssen. (S. 185, Anm. 8)

I. Németh

FIRST INTERNATIONAL CONGRESS ON TURKISH TILES AND CERAMICS COMMUNICATIONS PROGRAMME 6—11. VII. 1986. KÜTAHYA

Istanbul, 1989. 302 pp.

The beautifully illustrated volume published by the Turkish Petroleum Foundation (Türk Petrol Vakfi) contains the lectures of foreign experts and those of Turkish ones living in foreign countries, held on the First International Congress of Turkish Tiles and Ceramics in 1986. in Kütahya. The studies of Turkish lecturers are planned to appear in a later volume.

The analysis of Turkish ceramics — within this, that of the activity of the workshops of Iznik and Kütahya — is a basic theme of Turkish art history. The investigation of this subject — as it is illustrated by the volume just published — is not limited to Turkey. The reason of this is not only the international interest towards Islamic and Turkish art. There is a double reason of two different factors. One is in connection with the role of the Turkish Empire in European history, as it is evident, that on the territories which once had been the part of the Empire, a large amount of works of art have remained, and on these territories there was a manifest influence — although in a different degree — of Turkish art on the culture of people originally living there.

The other reason for the internationality of the research of Turkish ceramics is that there is a large number of Turkish ceramics and tiles — made mainly in workshops of Iznik and Kütahya — in European museums and private collections. The increase of the number of studies by experts was motivated by the large amount and the artistic value of the works.

As a result of these the lectures held on the congress in Kütahya could be divided into three great thematical groups.

I. The analysis of Turkish works
II. The artistic objects of the territories once part of the Ottoman Empire and the influence of Turkish ceramics in Europe
III. The analysis of works in European collections

I. The Analysis of Turkish Works

Three studies of the volume deal definitely with this theme. The study of Elizabeth S. Ettinghausen (Princeton, N. J. USA) — "Lotus Blossoms and Palmettes" — gives an analysis of the symbolism of lotus and palmette motifs in Ottoman Turkish art, and — as it is referred to by the subtitle ("An Architectural Component of Iznik Tile Borders") — especially on wall-tiles. The study of Prof. Türker Erdoğan (George Washington University, Washington, D.C. USA) — "Technical Evolution and Contributions of Turkish Architectural Ceramics Throughout the Ages" — deals with technical questions particularly. He investigates first of all the exploitation and development of the traditions of ceramics manufacturing of earlier centuries in workshops of Iznik and Kütahya, until a high technical level was reached which characterized Turkish ceramics manufacturing.

The study of Johanna Zick-Nissen (Berlin), "Tilepainting for an Imperial Turcic, Kösk" deals with the bigsized, blue painted tilepanels of the Sünnet Odasi at the Istanbul Saray. In accordance with earlier research work she also states that these tiles are not to be seen on their original places. Her opinion is that these tiles should have been made before 1537 for another saray building, but contrary to earlier research she considers that they could not have decorated such an office building as Arz Odasi. A special value of this study of stylistic criticism is the exact identification of the medicinal herbs on the tiles.

Although it touches upon the question of the Turkish influence on European art, I would rather mention here the very interesting study of Jenny Housego (Paris). The title is: "Cross and Octagon Compositions in Architectural Decorations and in 'Lotto' Carpets". We have to agree with her statement that the dating of oriental carpets could not be connected with the date of their appearance in European painting. The study also proves convincingly that the motifs of the so-called "Lotto" style had already appeared at the end of the 13th century on tiles, ceramics and stone-carvings.

II. The Monuments of the Territories Once Belonging to the Ottoman-Turkish Empire, and the Influence of Turkish Ceramics in Europe

This topic was discussed in several studies, giving a specific segment of the ceramics in the great age of the Turkish Empire.

Dr. Safwan Kh. Al-Tell (University of Jordan, Amman, Jordan) gave a chronological grouping of the tiles covering the walls of the Dome of the Rock in Jerusalem, on a basis of the technique and stylistic criticism.

Dr. Andrej K. Andrejevic (University of Belgrade, Jugoslavia) made known a part of Turkish ceramics from the territory of the present Jugoslavia, mainly from Serbia. The works may be divided into two large groups: the pottery mainly from Iznik coming from excavations and being part of the collection of the Museum of Applied Arts, Belgrade and the tiles decorating Turkish buildings. The Turkish pottery decorating the walls of Serbian monasteries are worth of a special mentioning.

Ülkü Ü. Bates (Hunter College, City University of New York, USA) discussed the tile revetments of buildings in Cairo between 1517—1789.

Géza Fehér (Hungarian National Museum, Budapest) and Győző Gerő (Historical Museum of Budapest) dealt with certain particularly valuable pieces of the Turkish monuments in Hungary. Géza Fehér gave the analysis of a work from the end of the 17th century, raising many questions, and he dealt with the Turkish tiles of the Museum of Applied Arts, Budapest. Győző Gerő gave an analysis on the basis of excavation finds of the spread of ceramics from Iznik and Kütahya in Hungary, in the 16—17th centuries.

We have to make a special mention of the studies about the influence of Turkish ceramics on European pottery. The study of Dr. Maria Vittoria Fontana (Istituto Universitario Orientale, Napoli, Italy) about the tiles of the Stroganoff Palace in Rome imitating Iznik ceramics should be grouped here. They were made in the Neapolitan Delle Donne Factory at the end of the 19th century. The author differentiates ten types among the imitations and attempts to show the originals of all the types.

The question of Turkish influence arises in quite a different way in the study of Dr. Jana Kybalova (Museum of Decorative Arts, Prague), who showed Iznik influences in the motifs of 16—18th century Haban fayance.

III. Turkish Works in European Collections

According to this volume beside the well-known great collections there are other Turkish ceramics in several other European collections. These collections should by all means be separated from the works of those territories which had once been part of the Turkish Empire, because their origins and composition are not determined by historical events but by the person of the art collector.

Marie-Therese Coullery (Musée Ariana, Geneve, Switzerland) gave a brief information about the Turkish works of the Musée Ariana, Geneva.

Maria Manuela S. O. Mota (Lisbon, Portugal) in her study "An Amateur d'Art and his Collection" gave an analysis of the rich collection of the art collector Calouste Gulbenkian, born in Üsküdar and died in Lisbon. At the same time she made an effort to show the place of origin of certain pieces.

Jennifer M. Scarce (National Museum of Scotland, Edinburgh) gave a survey of the ceramics in Kütahya from the end of the 17th century to the middle of the 20th century. She illustrated her historical survey with the ceramics of the National Museum of Scotland from Kütahya.

William Robinson dealt with a special group, the 20th century imitations in his study "A Group of Dishes in the Isnik Style" in which he demonstrated that between 1957—74 a series of dishes were made in Kütahya which imitated 16th century Iznik pieces and was taken to Europe as Iznik ceramics.

Beside these there are a few very interesting studies not dealing with Turkish ceramics or its European influence. The study of Rasim Efendiyev-Togrul Efendiyev (Baku) "Storytellings of Topical Ceramics of Azerbaijan of the 9—13th century" should by all means mentioned and the study of Roberto Ferretti (Faenza, Italy) "A Short History of Italian Tiles" and Tadeus Majda's (Warwaw University, Poland) "Collection of Islamic Tiles and Ceramics in the National Museum in Warsaw".

This volume reflects the international interest towards the research of Turkish ceramics and its studies would most probably inspire further research work.

Ibolya Gerelyes

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

INDEX

Ilona Sármány-Parsons: Ludwig Hevesi und die Rolle der Kunstkritik 3
Éva Forgács: New Perspectives on Ernő Kállai's Concept on Constructivism 29
G. Entz: Hans Hammer, Werkmeister des Straßburger Münsters in Ungarn 35
Marianna D. Birnbaum: Thought on Janus Pannonius and the "Portrait of a Young Man" in the J. Paul Getty Museum 41
Gy. Rózsa: Gabriel Bethlen und die Kunst 53
Melanie Fisher: Heritage, Modernity and the Image of the Horse in the Art of Béla Kádár 63
Katalin Keserü: Historical Iconography of Hungarian Avantgarde 77

RECENSIONES

W. Frodl: Idee und Verwirklichung. Wien—Köln—Graz, 1988. *(G. Entz)* 85
J. Zimmer: Joseph Heintz der Ältere. Berlin, 1988. *(Teréz Gerszi)* 87
P. Hecht: De Hollandse fijnschilders. Amsterdam, 1989. *(I. Németh)* 89
First International Congress on Turkish Tiles and Ceramics. Istanbul, 1989. *(Ibolya Gerelyes)* 91

PRINTED IN HUNGARY

Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest

307.234

ACTA HISTORIAE ARTIUM

22.

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: GY. RÓZSA

TOMUS XXXV * FASCICULI 3–4

1828

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1990–92

ACTA HISTORIAE ARTIUM

REVUE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE HONGRIE

Rédacteur en chef:
GYÖRGY RÓZSA

Comité de Rédaction:
B. BASICS, 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-1117 Budapest, Prielle K. u. 19—35.

Adresse de la Rédaction:
Acta Historiae Artium, H-1519 Budapest, P.O. Box 245

Abonnement:
s'adresser à «AKADÉMIAI KIADÓ» H-1519 Budapest, P.O. Box 245

Les resumées des articles de ce périodique se trouvent dans HISTORICAL ABSTRACTS

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS
B. BASICS, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS,
E. MAROSI, J. VÉGH, A. ZÁDOR

REDIGIT
GY. RÓZSA

TOMUS XXXV

1828

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1990—92

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG UND KUNSTGESCHICHTLICHE HERMENEUTIK

Ein Versuch, Rembrandts *Die drei Kreuze* als Radierung zu deuten*

von

A. RÉNYI

I

„The humanities . . . are not faced by the task of arresting what otherwise would slip away, but of enlivening that otherwise would remain dead. Instead of dealing with temporal phenomena and causing time to stop, they penetrate into a region where time has stopped of its own accord and try to reactivate it. Gazing as they do at those frozen, stationary records of which I have said that they 'emerge from the stream of time', the humanities endeavor to capture the processes in the course of which those records were produced and became what they are."[1] Erwin Panofsky hat dieses Programm der kunsthistorischen Forschung verfaßt in seinem berühmten Essay „The History of Art as a Humanistic Discipline". Er hat dabei als eine gemeinsame Voraussetzung für Humanismus und Wissenschaftlichkeit bezeichnet, daß das Kunstwerk für ein Ding mit Bedeutung gehalten wird, also nicht für etwas, das bloß materielles Dasein besitzt. Denn der Kunsthistoriker soll darüber im klaren sein, daß der immer gegenwartorientierte ästhetische Genuß den uns überlieferten Werken nur ein scheinbares Leben schenken kann. Um eine wirkliche Wiederbelebung erreichen zu können, muß man „hinter" der Oberfläche der sinnlichen Unmittelbarkeit die sedimentartige Fremdheit des Kunstwerkes erkennen. Nur dadurch, daß wir in die Tiefe der Geschichte tauchen und unsere Erlebenslust unter strenger Kontrolle halten, können wir dem Kunstwerk seine ehemalige, d. h. „eigentliche", und als solche, auch uns ansprechende Bedeutung zurückgeben. So ist die Ikonologie von Panofsky „Interpretation als Sammlung des Sinns und zugleich als Anamnese des Logos", das die Bilder — infolge der verheerenden Macht der Zeit — nicht mehr von sich selbst zu vermitteln vermögen.[2] Die Bilder wenden uns nur ihr geheimnisvolles, sinnliches Gesicht zu: sie sind Rebusse, die einer Lösung, einer geistig-sprachlichen Erklärung bedürfen. Auch das bekannte dreistufige methodologische Modell von Panofsky[3] deutet an, daß das unmittelbar Sichtbare nur das sinnliche Derivat einer ihrem Wesen nach sprachlich konstituierten Weltbedeutung sei: deswegen soll der Forscher hier systematisch immer „tiefer", sozusagen *hinter* das Bild gelangen. Neuerdings haben mehrere Wissenschaftler auf diejenigen tiefen Zusammenhänge hingewiesen, die zwischen Panofskys methodischem Ideal und der perspektivischen Bildauffassung der italienischen Renaissance bzw. den damit verbundenen neoplatonischen Kunsttheorien zu beobachten sind.[4] Es ist kein Zufall, daß er selbst seine Methode vor allem an dem historischen Stoff praktiziert hat, der dem Erfolg einer auf strenger Quellenkritik und Methodologie beruhenden Bedeutungsrekonstruktion die besten Chancen gab. So ist es kein Wunder, daß er sich — außer zwei frühen Versuchen[5] — mit denjenigen Großen der europäischen Kunstgeschichte nicht beschäftigt hat, deren Oeuvre den Forscher schon an dem stabilsten Punkt der Ikonologie, nämlich in der ikonographischen Analyse, unsicher macht und ihm es so sehr erschwert, für die Interpretation eine — über sentimentale Schwärmerei und ästhetisierende Schöngeisterei hinausgehende — sachliche Sprache zu finden. Es handelt sich um Rembrandt.

Trotzdem steht uns ein Dokument zur Verfügung, das durch sein hohes methodologisches Niveau und sein geistiges Engagement für die humanistische Tradition der Denkweise Panofskys würdig ist und versucht, sich mit dem äußerst komplizierten und verzweigten Problemkreis der Rembrandtschen Kunst auseinanderzusetzen: ich meine die zuerst 1957 veröffentlichte und später mehrmals revidierte Studie von Jan Bialostocki,[6] die — das kann man ohne Übertreibung sagen — der Rembrandt-Forschung zu völlig neuen Ansätzen verhalf. Der hervorragende polnische Kunsthistoriker hat den Versuch gemacht, mit Hilfe des dreistufigen Schemas Panofskys die ungewöhnlich zahlreichen Diskussionen der Rembrandt-Literatur auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Dadurch kam er zu der

* Vortrag, gehalten im September 1988 auf dem XI. Internationalen Weltkongreß für Ästhetik in Nottingham

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest

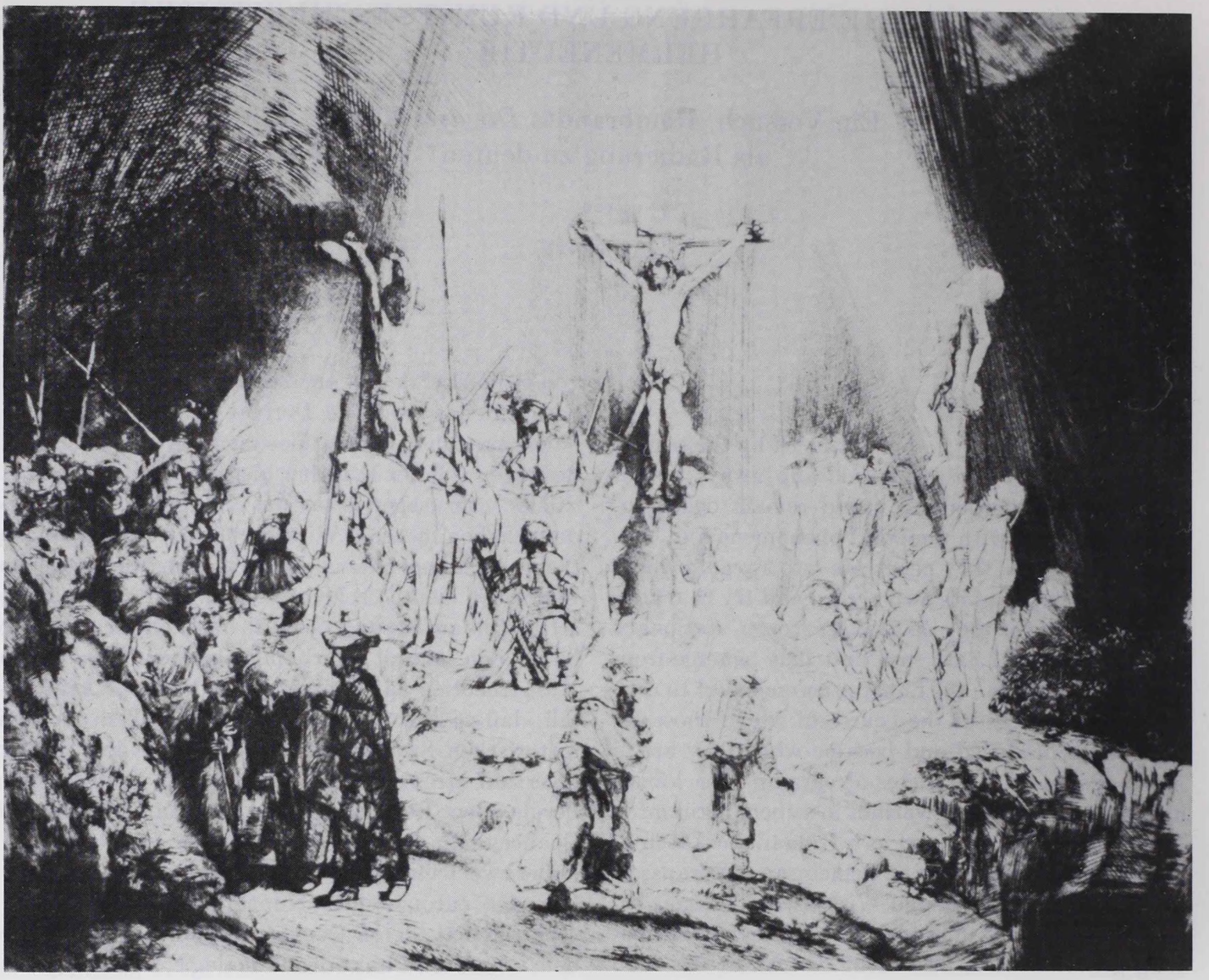


Abb. 1. Rembrandt, *Die drei Kreuze*. Radierung mit Kaltnadel, 385 × 450 mm. B. 78 1. Zustand. 1653. Amsterdam

Hypothese, daß die Schwierigkeiten bei der Interpretation der Spätwerke Rembrandts auf eine differentia specifica dieser Kunst zurückzuführen seien: „Bei Rembrandt hat man besonders stark den Eindruck, als ob die Struktur seiner Werke sich einer strengen, kritischen ikonographischen Analyse widersetze".[7] Infolgedessen kann man die *Wahrheit* dieser Kunst nur so erfassen, wenn die *Methode* der wissenschaftlichen Erkenntnis dem Gegenstand, dessen spezifischer Charakter erkannt wurde, gerecht wird. So gibt er die methodologische Anforderung, die ikonographische Analyse solle die Themen, Allegorien usw. eindeutig bestimmen (die übrigens eine unentbehrliche Voraussetzung der weiteren weltanschaulich-ikonologischen Synthese wäre), bei Rembrandt auf, und behauptet, unsere Aufmerksamkeit müsse eher „den künstlerischen Mitteln" sowie den „formalen Elementen" gewidmet werden, die „spezifische, sehr schwer bestimmbare, aber vielleicht präzise symbolische Werte" bekommen.[8] Die exakte Bestimmung des Wesens dieser Kunst hänge also eigentlich nur von der strengen kritischen Kontrolle unserer systematischen Untersuchungen und an der Präzision unserer Formulierungen. Letzten Endes teilt Bialostocki die Skepsis von Burckhardt nicht, der der Meinung war, „könnte man ... den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerkes überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemeißelt, ungemalt bleiben dürfen".[9]

Die Studie von Bialostocki hat lebhafte Kritik ausgelöst, wobei es in erster Linie nicht um eine theoretische Auseinadersetzung mit einer derartigen Exponierung der hermeneutischen Urproblematik der Geisteswissenschaften ging: die Kritik richtete sich vielmehr gegen die These über die prinzipielle Undefinierbarkeit der ikonographischen Inhalte bei Rembrandt.[10] Diese Diskussionen führten dann zu den schon erwähnten neuen Forschungen. Bialostocki hat inzwischen diese These teilweise aufgegeben,



Abb. 2. Rembrandt, *Die drei Kreuze*. Radierung mit Kaltnadel, 385 × 450 mm. B.78 4. Zustand, um 1660. Amsterdam

ohne aber die ganze Konzeption revidiert zu haben. Er selber hat auch viel zur Erneuerung der Rembrandt-Ikonographie beigetragen, die sich nicht mehr in einer mechanischen Typologie und bloßen Zuordnung von Bildinhalten erschöpft, sondern sich immer intensiver darum bemüht, die Aspekte des schöpferischen Umgestaltungsprozesses in den Vordergrund zu stellen. Besonders Christian Tümpel hat sehr viel getan, um die Formschöpfung Rembrandts zu demystifizieren und die Quellen und Vorlagen, die dem Künstler zur Verfügung standen, philologisch genau zu rekonstruieren. Ihm ist auch gelungen, manche küntlerische Verfahren (wie z.B. die „Herauslösung") im Umgang mit der Bildtradition zu identifizieren, die auch das kritische Urteilsvermögen des Künstlers, das von der modernen Genieästhetik und der davon geprägten humanistisch gesinnten Kunstwissenschaft mit Begriffen wie Inspiration und Einfluß ersetzt worden ist, in seine Rechte wieder einzusetzen.[11] Trotz dieser Bestrebungen ist aber der Paradigmawechsel, der sich in der Kunstwissenschaft heute durchzusetzen scheint, in der Rembrandt-Literatur noch kaum zu bemerken. So ist meine Studie nur ein schüchterner und zwangsläufig unvollständiger Versuch, an die Analyse der oft bewunderten und umstrittenen Radierung *Die drei Kreuze* aus einer neuen Sicht heranzugehen, und zwar aus dem Aspekt einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik, der wir die umfassendste und kohärenteste Kritik der Ikonologie verdanken.

Einerseits geht es mir um die kritische Erfassung solcher unreflektierten Prämissen der bisherigen Interpretationen, die die Richtungen und Methoden dieser Auslegungen zwangsläufig bestimmen: anderseits möchte ich versuchen, neue Fragen aufzuwerfen, die sich aus der Einsicht in das Wesen des Bildes als ein von der Sprache grundsätzlich Verschiedenes bzw. aus der persönlichen Erfahrung ergeben, daß sich das Bild dem Bewußtsein des Interpreten, welches sich nach der Logik der Sprache artikuliert,

gewissermaßen immer widersetzt. Bilder bringen uns in Verwirrung, weil sie unsere alltäglichen Erwartungen nicht oder nicht völlig erfüllen — das ist vielleicht der eigentliche Grund, warum sie uns ermöglichen, neue ästhetische Erfahrungen zu machen.

Mir geht es also hier nicht um eine Deutung des Werkes, die eine totale Erläuterung anstrebt: mein Aufsatz soll viel mehr die Offenheit des langen, persönlichen Dialogs widerspiegeln, den ich seit mehreren Jahren, mehr oder weniger systematisch, mit Rembrandts Werk zu führen versuche.

II

Zunächst vergleiche ich zwei repräsentative, obwohl einander widersprechende Interpretationen. Ich möchte aufzeigen, worin der verborgene Konsens im offenen Dissens der verschiedenen Schulen und Richtungen innerhalb der von dem humanistischen Gedankengut geprägten Kunstwissenschaft besteht.

Dagobert Frey, dessen Studie den bezeichnenden Titel *Die Pieta Rondanini und Rembrandts Drei Kreuze* trägt,[12] war ein Anhänger der Geistesgeschichte, innerhalb dieser Richtung stand er aber der Warburg-Schule am nächsten. Die vor kurzem veröffentlichte Arbeit von William Halewood[13] hingegen, was Ziele und Methode anbelangt, stellt ein Beispiel der heute schon zur alltäglichen Forschungspraxis gewordenen Ikonologie dar. Bialostocki ähnlich folge ich Panofskys Schema: im Gegensatz zu ihm aber bin ich der Meinung, daß aus dem Versuch, die divergierenden Interpretationen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, man nicht auf die Eigenart der Rembrandtschen Kunst, sondern viel mehr auf bestimmte geistige Einstellungen der Interpreten schließen sollte.

Bialostocki zufolge stoße man schon bei der einfachen, vorikonographischen Beschreibung der Spätwerke — d.h. bei der bloßen Fixierung *der auf dem Bild dargestellten Ereignisse* — auf nicht geringe Schwierigkeiten. In der Beschreibung der ersten Version der *Drei Kreuze* spricht z.B. Dagobert Frey darüber, daß alle Personen der Szene von dem durch das fantastische Licht ausgelösten Schock beherrscht seien: sogar der kleine Hund hinter den beiden Juden im Vordergrund kläffe nach dem mystisch beleuchteten Kreuz. Halewood hingegen, dessen Konzeption nach allein der gegenüber dem Kreuz Christi in die Knien gesunkene römische Hauptmann der himmlische Wunder bemerkt, während die anderen — von all dem nichts ahnend — ihr gewohntes (auch im Schmerz wegen Jesu Tod privates) Leben auf der Erde ungestört weiterführen, sieht die Szene in zufällige Genreszenen zerfallen: in seiner Lesart werden z.B. die beiden Juden nicht von der kosmischen Katastrophe vertrieben, sondern eben vom harmlosen Gebell des kleinen Hundes. Nach Gombrichs Meinung[14] ist es unmöglich, die Frage: wen das kleine Hündchen „eigentlich" anbellt, nur und unmittelbar aus dem Bilde zu beantworten: wir brauchen einen literarischen Kontext, der uns hilft, das bildliche Nebeneinander von Motiven in sprachlich eindeutige Aussagen übersetzen zu können. Frey und Halewood „lesen" das Bild nach ihrem jeweiligen literarischen Vorverständnis, ohne aber die Kontextabhängigkeit ihrer Feststellungen reflektiert zu haben. Das läßt sich auch — um Panofskys Kategorien zu gebrauchen — nicht nur auf den *Sachsinn*, sondern auch auf den *Ausdruckssinn* beziehen.[15] Die Unterschiede vermehren sich, wenn man zur zweiten Stufe übergeht. Hier erfolgt die ikonographische Analyse, d. h. die Erläuterung von Geschichten, Allegorien und Symbolen mit Hilfe literarischer Quellen und der Bildtradition.

Fast die ganze Fachliteratur ist einig darüber, daß im thematischen Mittelpunkt der ersten Version unserer Radierung (Abb. 1) die Bekehrung des römischen Hauptmanns steht. Aber nicht alle Forscher messen die gleiche Bedeutung der grundsätzlichen Überarbeitung der Platte um 1660 (Abb. 2) bei, wobei Rembrandt den römischen Hauptmann verschwinden und anstatt seiner eine merkwürdige Reiterfigur im Profil erscheinen läßt, die an der Szene vorüberzugehen scheint, ohne den am Kreuz hängenden Jesu bemerkt zu haben. Louis Lebeer meinte, daß der Reiter derselbe Hauptmann sei, aber noch *vor* der dramatischen Erkenntnis: er sei noch nicht vom Pferde gestiegen und das himmlische Licht lasse noch auf sich warten. Frey hat das bestritten: ihm zufolge sei hinter dem Reiter — kaum noch sichtbar und seiner zentralen Position beraubt — der Hauptmann auch weiterhin dabei sichtbar: links könne man sogar seinen Reitknecht mit dem sich bäumenden Pferd erkennen.

Frey meint nun, der geheimnisvolle Reiter sei kein anderer als Pilatus, dessen Darstellung auf Golgatha in der Bildtradition bis Anfang des 15. Jahrhunderts zurückverfolgt werden kann. So gelte die Lanze des in Zivil gekleideten, eleganten römischen Statthalters nicht als Waffe, sondern als Hoheitszeichen: als solches ist es der Lanze ähnlich, die er auf dem Radierung *Ecce Homo* — eine der *Drei Kreuze* ähnlich anspruchsvolle, großformatige Radierung Rembrandts aus dem Jahre 1655 — trägt. Rembrandt habe, so Frey, mit der Darstellung des zwiespältigen, mit Schuldbewußtsein erfüllten Pilatus eine alte christliche Tradition aktualisiert: in seiner Gestalt verflöchten sich Schuld und Gewissen, die Ambivalenz von Unglaube und Bekehrung, die sich

auch in seiner skeptischen Frage „Was ist Wahrheit?" (Jh. 18. 38) ausdrückt.

Halewood macht keinen Versuch, die Person des Reiters ikonographisch näher zu identifizieren. Er begnügt sich mit der Aussage, daß Rembrandt hier nicht mehr die Geschichte schildere und die Darstellung narrativen Charakters eher ins Symbolische übergehe „Rembrandts's rigidly self enclosed horseman, turned the opposite way and ignoring the offer of reconciliation from the cross, seems a clear enough attempt to illustrate a predicamen regarded by the Reformation as identical with the human condition".[16]

Damit sind wir eigentlich zur dritten Stufe, zur Erfassung der „eigentlichen Bedeutung oder des Gehalts", angelangt. Hier soll untersucht werden, wie die einzelnen Autoren das angesprochene Werk als Symptom einer umfassenden historischen Situation bzw. eines geschichtlich-menschlichen Zustandes erfassen. Halewood sieht den „eigentlichen" Gehalt des Werkes in der künstlerischen Erfassung des spezifisch protestantischen Paradigmas von Gnade und Erlösung: der Mensch sei dementsprechend eine auf tragische Weise beschränkte, starrköpfige Kreatur, der einerseits sein Leben im ständigen Schatten des Todes führe, andererseits aber auf das ewige Versprechen der unerwarteten und von ihm keinesfalls beeinflußbaren Gnade der Erlösung hoffe. Während die Szene des Hauptmannes das mit Gott gefundene (besser gesagt: von Gott erhaltene) Einswerden versinnbildliche, symbolisiere der Reiter gerade sein Nicht-Vorhandensein und die Verlassenheit des Sünders: „The horseman is as dissociated as an automaton (or a figure in allegory) from the terrible event before him, or beside him, and this dissociation is in fact what he seems intended, as a symbol, to express." Halewood argumentiert vor allem theologisch: in der kalvinistischen Theologie seien die Begriffe *Isolierter* und *Sünder* Synonyme, denn der Mensch, dessen Wille frei ist, sei in der Tat ein Sünder, der die Union mit dem Vater gebrochen habe. Seine tragische Einsamkeit, die er von sich selbst nie auflösen kann, würde so auch in der düsteren, trostlosen Atmosphäre des Werkes ausgedrückt.

Mit diesem Umstand lasse sich laut Halewood erklären, warum die Radierung zur Lieblingstechnik des alten Rembrandt geworden ist: vom Gesichtspunkt des sinnlichen Anreizes wirke sie nämlich sehr bescheiden. Die inhaltliche Betonung der Nichtigkeit des Menschen erfordere logischerweise Bescheidenheit bei der Wahl der künstlerischen Mittel und einen asketischen Verzicht auf die Virtuosität der Form. Die historische Bedeutung von Rembrandt, so resümiert Halewood, bestehe darin, daß der Widerspruch zwischen dem rhetorischen und ornamentalen Glanz der humanistischen Renaissance und dem subjektiven Postulat der neuen, reformierten Religiosität in seinem gnadenvollen Stil („his style of grace") aufgelöst wird.



Abb. 3. Rembrandt, *Die drei Kreuze*. 1. Zustand, Ausschnitt

Gegenüber Halewoods „ikonologischer" Intention, das Bild in seinem einstigen soziokulturellen Kontext zu erfassen und seine historische Bedeutungen zu rekonstruieren, schließt sich Dagobert Frey unmittelbarer dem Programm von Dilthey an, da es ihm nicht darum geht, was das Bild als Text im Kontext für uns besagt, sondern vielmehr darum, was durch das Bild derjenige besagt, der sich darin ausdrückt. Da er Rembrandt selbst verstehen will, verschmilzt er alle möglichen Daten — ikonographische und literarische Quellen, technische Angaben, Biographisches sowie Momente der geistigen Umwelt — in einen einheitlichen Prozeß, um daraus die seelische Problematik des Meisters sozusagen zu destillieren, von der „der schöpferische Willensakt" abgeleitet werden kann. Es ist charakteristisch für Frey, daß er anstatt Bild lieber Bildvision sagt, in deren Fokus das schöpferische Subjekt steht: alle Änderungen im Zustand des Werkes werden als gesetzmäßige Folgen der Modifizierungen dieser subjektiven Sicht ausgelegt.



Abb. 4. Meister B. mit dem Würfel,
Die Bekehrung des römischen Hauptmannes
Kupferstich, 1534. London, British Museum. Ausschnitt

So erklärt Frey den inhaltlichen Konzeptwandel bzw. die „Zerstörung" der Form von 1660 mit einer geistigen Krise des Künstlers, die er — durch Heranziehen von Quellen aus der kulturellen und religiösen Umwelt Rembrandts — auch mit ikonologischen Methoden belegen zu vermögen glaubt. Das wesentlich Neue, das Rembrandts Kunst mit dem modernen abendländischen Drama (gemeint ist offensichtlich Shakespeare) und der neuen Bewußtseinsphilosophie von Descartes verknüpft, ist so in einem neuen, grundsätzlich subjektiven Erleben der Welt und des eigenen Ichs zu finden, das einen neuen transzendentalen Ausgleich „im reinen Sein" ermöglicht. Die *Drei Kreuze* seien ein Werk des inneren Konflikts, wo diese letzte, „unpersönliche" Lösung noch nicht gefunden ist.

III

Wir haben es also mit zwei, an und für sich kohärenten und zugleich einander ausschließenden Deutungen desselben Kunstwerkes zu tun. Beide Interpreten sind auf der Suche nach dem „eigentlichen" oder „letzten" Sinn des Bildes: sie gehen — übrigens unreflektiert — davon aus, daß die wissenschaftliche Aufgabe darin besteht, die Heterogenität der bildlichen, literarischen, historischen, ideengesichichtlichen usw. Daten dadurch aufzuheben, daß eine hintergründige Sinneseinheit gefunden wird, in der alles seinen Platz findet. Dabei müssen sie aber immer selektiv Verfahren: da ihre Augen von einem präexistenten Verständnisraster kunstwissenschaftlicher, philosophischer, psychologischer usw. Begriffen geleitet werden. Beide Analysen verstehen das Bild als „eine ins Äußere der Sinnlichkeit versetzte Form des Gedankens, als ein peripherer Schein der Vernunft, der sich in diesem Schein nicht täuscht und verkehrt sieht, weil es ihr eigener Vorschein ist".[17] So nennt Halewood seinen Versuch „simply a pictorial account of an idea";[18] und wenn Frey das „Unaussprechbare" in Rembrandts Bild als etwas Einzigartiges, nur für dieses Bild Charakteristisches hinstellt und als solche sogar als eine Extremität aufzeigt, muß er für das „normale" Bild die Wesenseinheit von Bild und Wort für möglich, sogar für wünschenswert halten. Keiner von ihnen reflektiert also die grundsätzliche methodologische Aporie des Bild-Diskurses, die konstitutive Fremdartigkeit von Bild und Sprache und die daraus folgende Schwierigkeiten der wissenschaftlichen Behandlung von Bildern.

Bialostocki nun, der als erster in der Rembrandt-Literatur die Pluralität der Interpretationen als solche zum Gegenstand einer Analyse gemacht hatte, glaubte das Problem derart lösen zu können, daß er den im Panofsky-Modell inhärenten methodologischen Platonismus (also die systematische Bewegung von der unmittelbaren Wahrnehmung des Bildes via ikonographischer Beschreibung zur Revelation des „eigentlichen" Sinnes seitens des Interpreten, d. h. den Weg von der Sinnlichkeit bis zum allgemeinen Begriff) in einen Schaffensvorgang umkehrt, wo der Künstler aus ganz allgemein-menschlichen Situationen, sog. Rahmenthemen, ausgehe, die er nur eventuell auch zu ikonographisch bestimmbaren Geschichten konkretisiere.[18] Dasselbe Werk könne also deswegen mannigfaltig und zugleich kohärent gedeutet werden, weil jede Interpretation eigentlich nur eine Konkretisation derselben Substanz sei. Christian Tümpel hat mit Recht darauf hingewiesen, daß Bialostocki „den neoplatonischen Ansatz der Panofskyschule auf Rembrandt übertrug: das Allgemeine ist das Wahre und geistig Höhere, die Historie nur die Materialisierung der Idee. Der späte, vergeistigte Künstler habe deshalb nicht die Historie, sondern das Allgemeine angestrebt".[19] Für dieses Konzept des Schaffensvorgangs sind Foucaults Worte von voller Gültigkeit: „Was in unserem Diskurs eine

Person zum Autor macht, ist in der Tat nichts anderes als eine mehr oder weniger psychologisierende Projektion dessen, was wir selbst mit dem Text tun."

Wie ich schon früher erwähnt habe, Bialostocki glaubt, der streng wissenschaftlichen Forderung der Eindeutigkeit in der Rembrandt-Forschung dadurch gerecht zu werden, daß der Schwerpunkt der Analyse vom Thematischen auf das Formale umgestellt wird.

Bialostocki ist natürlich alles andere als Formalist: und so muß er behaupten, Rembrandts Alterskunst wäre deswegen spezifisch, da hier „die formalen Elemente (wie z. B. das Helldunkel — A. R.) eine spezifische, sehr schwer bestimmbare, aber vielleicht präzise symbolische Werte bekommen." Wie das näher zu verstehen ist, zeigt der letzte Absatz des Aufsatzes, wo er Taine zitiert: „. . . .es wäre möglich festzustellen, daß in den tiefsten Werken Rembrandts die Tragödie des Menschen, der mit dem Angriff des Schicksals, des Schmerzes, der Wehmut kämpft, nicht eine andere, sondern dieselbe ist wie ‚das Trauerspiel des sterbenden, verstreuten, zuckenden, unaufhörlich vom Eindringen des Schatten bekämpften Lichtes.'"[20] Bialostocki scheint hier die mythologisierte dialektische Einheit von Form und Inhalt — und dadurch die endgültige Eindeutigkeit des einzelnen Bildes — derart aufrecht erhalten zu wollen, daß er gewisse, auf dem Bild dargestellte, Gegenstände (Licht, Schatten) mit gewissen humanistischen Wertkategorien (Mensch, Schicksal, Schmerz usw.) schlicht identifiziert: Helles und Dunkles im Bilde werden hier nicht nur ohne weiteres mit Licht und Schatten gleichgesetzt, auch ihre mannigfaltige Kontingenzen werden zu einem Kampf zwischen ihnen uminterpretiert. Symbolische Deutung heißt dann nichts anderes als eine unmittelbare Übersetzung des Gesehenen in gegebene sprachliche Denkschemata. Was auf diesem Weg als der Sinn dieses oder jenes Kunstwerks gefunden wird, existiert schon im Vorverständnis des Historikers und bestimmt weitgehend seine Wahrnehmung des Bildes. Wenn es unreflektiert passiert, führt das zwangsläufig zu einer Blendung des Interpreten durch früher gesetzte Vorstellungen und versperrt den Weg zu der eigentlichen ästhetischen Erfahrung.

Es ist zwar wahr, daß eine unmittelbare, d. h. vorsprachliche, Anschauung eines Bildes unmöglich ist, da sich das Bewußtsein notwendigerweise mit sprachlich konstitutierten Sinnerwartungen und Antizipationen dem Bild annähert. Es liegt aber im Wesen der ästhetischen Erfahrung, daß die Sprache, die das Bild dem Sehen aufschließt, das Subjekt „dann im Stich läßt, indem es sich für es erweist, daß sie und damit das Subjekt nur das Allgemeine wußten, nicht aber dieses bestimmte einzelne, ferner daß das Subjekt im Sehen der synkretischen Abfolge der



Abb. 5. Rembrandt, *Die Kreuzabnahme*
Radierung, 530 × 410 mm. B.81 2. Zustand. 1633 Amsterdam

Sprache, nicht der Syntax des Bildes folgt, und es in seinem gewohnten Verhalten der Lektüre schon eine Interpretation unterlegt".[21] So muß Bialostockis Versuch scheitern, das Auseinandergehen der Rembrandt-Interpretationen dadurch aufzuheben, daß der Sinn anstatt der ikonographischen Konkretisierung in einer allgemeineren Symbolhaftigkeit der Formen gesucht wird. Der Gegensatz zwischen einer herkömmlichen Wissenschaftsauffassung, die das Kunstwerk weiterhin als ein eindeutig zu bestimmendes Erkenntnisobjekt ansieht, und der ästhetischen Erfahrung des Bildes wird dadurch keineswegs aufgelöst, nur auf eine andere Ebene geschoben.

IV

Svetlana Alpers hat in ihrer Rezension über Lord Clarks *Rembrandt and the Italian Renaissance* Erich Auerbachs Vergleich vom narrativen Stil der antiken Prosa mit dem des Alten Testaments zitiert, um dadurch die Differenz der Narrativität der italienischen Renaissancemaler von derjenigen Rembrandts zu erhellen. Rembrandts reduktive und selektive Erzählungsweise ähnele der des Alten Testaments inso-

fern, daß auch bei ihm „nur so viel externalisiert wird, wie für die Narration unbedingt notwendig ist: alles andere bleibt im Dunkel. Nur die entscheidenden Momente der Erzählung werden betont: was dazwischen passiert, existiert nicht. Zeit und Raum sind unbestimmt und fordern Interpretation: Gedanken und Gefühle bleiben unausgedrückt, sie sind durch Stille und abgebrochenes Sprechen nur angedeutet. Das Ganze bleibt mysteriös und verwikkelt..."[22] Alpers beruft sich auf Tümpels Behauptung, daß Rembrandt besonders vom erzählerischen Realismus einiger graphischen Illustrationsreihen des 15.—16. Jahrhunderts angeregt wurde, erörtert aber nicht, wie Rembrandts produktive Umgestaltung seiner Vorlagen näher zu bestimmen ist. Ich versuche hier, anhand des Beispiels der Drei Kreuze zwei Aspekte der rembrandtschen Kreativität bildhermeneutisch zu charakterisieren.

Den ersten möchte ich durch einen Vergleich der Figur des Hauptmannes bei Rembrandt (1. Zustand, Abb. 3), mit demselben Motiv eines Kupferstiches von dem sog. „Meister B. mit dem Würfel" belegen, der nach Angaben von Ludwig Münz Rembrandts unmittelbare Vorlage gewesen ist (Abb. 4).[23] Rembrandt übernimmt nicht nur die Stellung und Gestik des von hinten gesehenen Mannes, der, tief ergriffen, bereits auf die Knie gefallen ist, seine Hände ausbreitet und den Gottessohn preist, sondern auch weitere Einzelheiten, wie das Schwert oder den Harnisch. Doch ist seine Figur etwas zusammengefaßter: die Beine sind mehr zusammengezogen und auch die Hände weniger pathetisch ausgestreckt. Der wichtigste Unterschied ist jedoch völlig anderer, nämlich *künstlerischer* Art: und das ist die ganz andersartige Anwendung der Linien und ihre Beziehung zum Gegenstand. Es erleichtert uns den Vergleich, daß beide gedruckte Linienarbeiten sind und so beide auf eine gemeinsame Kombinatorik von schwarzem Lineament und weißem Papiergrund zurückgeführt werden können.

Der Kupferstich des Meisters B., das vielleicht zu Rembrandts mehr als 3000 Blätter umfassenden und wegen seines Konkurses im Jahre 1656 versteigerten graphischen Sammlung gehörte, stammt aus dem Kreis um Raffaello und scheint mit Marcantonio Raimondis Arbeiten eng verwandt zu sein. Ich meine vor allem „die Klarheit des Stichbildes, dessen Parallel- und Kreuzlagen sich den Hauptlinien der Figuren unterordnen"[24] — eine Eigenschaft, die Raimondis Stecherkunst vor allem für das Kopieren von Werken seines Freundes Raffaello befähigt hatte. Da sein Endziel das Hervorrufen des gezeichneten oder gemalten Vorbildes gewesen sein mag, suchte er die möglichst größte Transparenz seines eigenen Mediums zu erreichen. Deswegen könnte man seine Anwendung der Linien als *instrumental* bezeichnen und das läßt sich auch auf das Blatt des Meisters B. beziehen. Die Linien treten hier in zwei Hauptrollen auf: 1. als Umrisse, die die Gestalten an die Fläche grenzen; als solche sind sie ungebrochene, scharfe Konturlinien, die die gegenständliche Einzelheiten klar erscheinen lassen, deswegen aber als graphische Selbstwerte überhaupt nicht wahrgenommen werden können; 2. als Bestandteile einer modellierenden Kreuzschraffierung: hier werden die streng regelmäßigen Sequenzen so dicht und fein nebeneinander gestochen, daß die einzelnen Linien im Hervorbringen von verschiedenen Tonwerten bzw. plastischen Wirkungen wiederum völlig verschwinden.

Der späte Rembrandt behandelt nun die Linie und die Liniensequenze völlig anders. Zunächst ist es bei ihm fast unmöglich, Konturen und Bündellinien funktional voneinander zu trennen. Sie sind in jedem Fall abgebrochen, fügen sich eckig und ungenau zueinander; die Schraffuren sind unregelmäßig, passen sich den nur angedeuteten Konturen nicht an usw. Auch die Technik der Kaltnadel trägt wesentlich dazu bei, da diese — gegenüber dem Grabstichel, der sehr scharfe Linien hinterläßt — durch die Gratkanten der eingeritzten Linien, an denen die Druckerschwärze anhaftet, zu breiten, unscharfen Linienspuren, bei den Schraffuren sogar zu dunklen Flecken führt. Gewiß liegt in der so erreichten Vitalität der Zeichnung, die man manchmal auch Mehrdeutigkeit nennt, einer der Gründe jener idiosynchretischen Narrativität, von der Alpers gesprochen hat. Es ist jedoch fraglich, ob wir mit der Devise der „Mehrdeutigkeit" viel weiterkommen. Denn es handelt sich hier um mehr, als nur um eine gewisse Variabilität der gegenständlichen Lesbarkeit der Motive. Die funktionale Unbestimmtheit der Linien ermöglicht auch eine tiefere, folgenschwerere Erfahrung für den Betrachter, indem sie den Figuren nicht nur reizvolle Lebendigkeit verleiht, sondern die Darstellung selbst problematisiert. Rembrandt erschließt uns die Möglichkeit, die prinzipiell unüberbrückbare Kluft zwischen bildlichen Mitteln und dargestellten Wirklichkeiten zu erkennen und dadurch unser gewohntes Verhältnis zur Kunst wie zur Wirklichkeit (inbegriffen zu uns selbst) zu verändern. Kurz gesagt: wir erfahren die ureigene Ambiguität der Linie, die darin besteht, daß sie nicht nur immer etwas Anderes sehen läßt (nämlich das, dessen Kontur oder Kante sie bildet), sondern zugleich auch sich selbst aufzeigt und ihre ästhetische Potentialität eben aus diesem ständigen Schweben zwischen Sein und Erscheinung gewinnt.[25] Rembrandt verhindert uns z. B., die Borte des Gewandes von der Kontur des rechten Beines zu unterscheiden: diejenigen Linien nämlich, die nach unseren ‚normalen' Erwartun-

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

gen diese Aufgabe erfüllen sollten, fehlen, diejenige aber, die wir tatsächlich sehen, weder auf diese noch auf jene — oder: sowohl auf diese wie auf jene — Weise „gelesen" werden, und doch die Figur, die Realität ahnen lassen können. Was Rembrandt hier produktiv ausnutzt, ist eben derjenige Übergangscharakter der sichtbaren Gebilde, der der eigentliche Gegenstand einer Bildhermeneutik sein soll.

Um aber solche Erfahrungen machen zu können, müssen wir das Bild ganz anders als vorher betrachten: wir müssen unser gewohntes *wiedererkennendes Sehen*, das im Bilde nur ein schon vorher Gewußtes anzunehmen bereit ist, zugunsten eines *sehenden Sehens* aufgeben, „das von allem gegenständlichen Vorwissen und Wiedererkennen absieht":[26] wir brauchen ein „prozessuales Sehen",[27] das die eigenartige Potentialität des Bildes zu realisieren vermag. Zunächst müssen wir also die Radierung als ein vorbedeutungshaftes, vorgegenständliches Sytem von „ikonischen Elementen" (Boehm) oder „Graphemen", „vorbegrifflichen Sichtbarkeitswerten" (Imdahl) betrachten: als eine Struktur von schwarzen Druckspuren und weißen Binnenflächen, die gegenständliche oder „sinnvolle" Bedeutungen überhaupt ermöglicht, sich darin jedoch nicht erschöpft. „Entscheidend ist nicht, daß sich aus den bedeutungslosen Einzelelementen eine Sinnordnung zusammensetzt, ein vielleicht symbolisch oder ikonologisch interpretierbarer Bedeutungskomplex ablesbar wird, den ich im Begriff zu extrahieren vermag. Entscheidend ist vielmehr das Potential der Übergänge zwischen ikonischen Elementen (Farbflecken, Linien, Binnenflächen etc.,), das Spiel gegenseitiger Verweise, dem ich durch das Bild zu folgen vermag. Ineins mit dieser dynamischen Genese, der sich erschließenden flüssigen Gliederung ergibt sich die Bedeutung, die aber zugleich einbehalten bleibt in eine unaufhebbare Defizienz", schreibt darüber Gottfried Boehm.[28] Was Rembrandts Verfahren von dem des unbekannten italienischen Stechers unterscheidet, könnte man kurz so formulieren, daß während der letztere diese problematische Identität der Linie augenscheinlich nicht begreift oder vielleicht als sinnlos zu verdrängen sucht, befreit Rembrandt sie und läßt ihre Produktivität gelten. Sein Bild bekommt seinen ästhetischen Reiz eben von jener „ikonischen Dichte", die den Betrachter in Verwirrung bringt, da seine Versuche, die Fülle des am Bilde Sichtbaren durch literarisches Vorwissen bzw. sprachliche Formeln in Besitz zu nehmen, für immer zum Scheitern verurteilt sind. Darin besteht das anreizende, sogar beunruhigende Moment unserer Erfahrung, die wir beim Meister B. entbehren müssen.

*



Abb. 6. Rembrandt, *Die Kreuzabnahme*
Öl auf Holz, 89,5 × 65 cm. 1634. München, Alte Pinakothek

Es läßt sich natürlich fragen, wieweit diese Problematik des Bildes dem Künstler auch bewußt wird. Ohne darüber hier in Spekulationen zu verfallen, können wir soviel jedenfalls zugestehen, daß auch der Künstler während seiner Arbeit ein kritisches Bewußtsein seiner eigenen Tätigkeit braucht: er muß den Stand und die Ergebnisse seiner Arbeit ständig überprüfen, alternative Lösungsmöglichkeiten von technischen bzw. formalen Problemen überlegen und die richtige Lösung finden, Fehler korrigieren usw. Da die Schöpfung eines Kunstwerkes nur für laienhafte Schöngeister und vom Platonismus beeinflußten Humanisten als ein mystischer Augenblick der göttlicher Inspiration erscheinen kann, müssen wir davon ausgehen, daß die Arbeit des Künstlers an einer so anspruchsvollen Aufgabe wie die *Drei Kreuze* und bei dem enorm umständlichen und mühsamen Medium der Radierung ein langer Prozeß von Auseinandersetzungen mit technischen und bildlichen Problemen gewesen sein mußte, der auch vielleicht zu der Verschiebung der thematischen Akzente in der radikalen Überarbeitung im 4. Zustand (1660—61) beigetragen hat. Anders formuliert: wir können



Abb. 7. Lucas Vostermann, *Die Kreuzabnahme*, Kupferstich

nicht ausschließen, daß er seine — durch die Technik vermittelten — künstlerischen Einsichten in die Problematik der bildlichen Darstellung auch ikonographisch — als Konflikt zwischen menschlicher Blindheit und richtiger Sicht der Wahrheit — reflektieren und dadurch auch dem Betrachter vermitteln wollte. Im folgenden versuche ich, diese eminent bildhermeneutische Frage nach der Relation von Thematik und Darstellung[29] am Beispiel der *Drei Kreuze*-Radierung kurz zu erörtern. Ich mache wiederum einen Vergleich: um den Wandel der künstlerischen Anschauung bzw. der Praxis zu erhellen, nehme ich als Bezugspunkt ein Blatt des jungen Rembrandt, das wenigstens der künstlerischen Intention nach nicht minder anspruchsvoll konzipiert worden ist.

Schon in seiner großformatigen Radierung der *Kreuzabnahme*[30] aus dem Jahre 1634 (Abb. 5) hatte der damals 28jährige augenscheinlich ein Meisterwerk zu schaffen versucht: er wollte nämlich nicht nur — der rhetorischen Bildauffassung des Barocks folgend — den Betrachter zum Augenzeugen der düsteren Ereignissen am Golgatha zu machen und ihn durch die Überzeugungskraft des Bildes emotional zu bewegen. Wir wissen, daß Rembrandt in demselben Jahr auch eine gemalte Version desselben Bildes (Abb. 6) verfertigt hatte (heute in der Münchner Alten Pinakothek),[31] die später in die für die Kommission des Statthalters Frederick Henrik von Oranien entstandene monumentale Passionsreihe eingereiht wurde. Beide Werke sind offensichtlich nach einem Kupferstich von Lukas Vostermann (Abb. 7) frei konzipiert, der seinerseits ein originales Gemälde von Rubens (Abb. 8) kopiert hatte. Rembrandt hatte nun einerseits die rubenssche Komposition stark modifiziert und malerisch umgestaltet;[32] andererseits hat er die Kopie seiner eigenen Gemälde nicht in Kupfer stechen lassen, sondern eigenhändig radiert — als wollte er nicht nur mit dem berühmten Maler, sondern auch mit seinen professionellen Kopisten wetteifern. Mit seiner Radierung mußte also Rembrandt wenigstens drei Absichten im Sinn haben: 1. eine wirkungsvolle Darstellung der biblischen Szene zu schaffen, die auch der Laie ohne spezifische Kompetenz versteht und miterlebt; 2. dadurch, daß er — für ihn sonst völlig untypischer Weise, doch der Gewohnheit der Rubens-Werkstatt folgend — auch das Signum des Urheberrechtes neben Signatur und Datum verwendet, den Eigenwert der Radierung als ein technisches Bravourstück zu betonen;[33] 3. die klare Hinweise auf Rubens, sowie das große Format und die äußerst feine Ausführung bzw. Differenzierung der Töne sollte den Kunstkenner auch auf den Unterschied zwischen der Farbigkeit der Gemälde und der sie imitierenden Schwarz-Weiß-Technik der Radierung erinnern.

Der Unterschied zwischen Malerei und Radierung enthüllt sich aber hier als eine bloß technische Differenz zwischen zwei Abbildungsverfahren: ihr Auseinanderhalten in der gezielten Reflexion besagt nichts über die unterschiedlichen Erfahrungsfelder der beiden Medien. Das Gemälde wird als ein Abbild der gegebenen Natur, die Radierung als Abbild der gegebenen Gemälde angesehen. Das zeigt sich auch darin, daß Form und Inhalt, Darstellung und Thematik hier nicht miteinander verknüpft sind. Das menschliche Drama hat offensichtlich nichts mit der spezifischen Erfahrung des Bildes bzw. seines Hervorbringens zu tun: ein Beweis dafür, daß es dem jungen Rembrandt noch eher darauf ankommt, seine Kunstfertigkeit als solche zu präsentieren.

Der späte Rembrandt hingegen verfährt mit beiden Medien völlig anders. Nicht also ob er jetzt etwa weniger Reflexivität vom Betrachter, aber mehr menschliche Unmittelbarkeit und Aufrichtigkeit erfordern wolle. Auch die so beweglichen *Drei Kreuze* scheinen mir ein bewußt als Spitzenleistung konzipiertes Werk zu sein, mit dem Rembrandt seinen berühmten Vorgänger Lucas van Leyden übertreffen wollte.[34] Die systematische Untersuchung der ver-

schiedenen Zustände bzw. der einzelnen Abzüge, die Christopher White durchgeführt hat, zeugt aber von einem ganz anderen Arbeitsvorgang,[35] in dem Form und Technik der Thematik bzw. dem Bildinhalt nicht fremd gegenüberstehen, sondern einander gegenseitig modifizieren und dadurch beim Betrachter eine ganz andere Art von Reflexion hervorrufen. Indem nämlich das Kunstwerk nicht als ein *Abbild* konzipiert ist, das eigentlich nur an jenem Außerbildlichen bezogen werden kann, das es abbildet, sondern ein *Gebilde* ist, das ausschließlich auf den spezifischen Prozeß seiner Entstehung zurückzuführen ist, muß diese Reflexion in der Simultaneität des Bildganzen auch die Beweglichkeit der bildlichen Sinnartikulation erfassen.[36]

Ich möchte nur noch einen Aspekt kurz hervorheben. Mir scheint, daß Rembrandt am Anfang seiner Arbeit an der Platte das große Format und die epische Breite des *Großen Kalvarienberges* von Lucas (Abb. 9) mit der dramaturgischen Konzentration auf die Bekehrung des Hauptmannes im Blatt des Meisters B. mit dem Würfel vereinigen wollte. Er hat praktisch die ganze figurative Linienstruktur schon im 1. Zustand fertiggebracht: im 2. und 3. hat er nur geringe Abänderungen durchgeführt. Die erstaunlich großen Differenzen der verschiedenen Drucke des 1. Zustandes, die sich je nach Plattenton, Abgenütztheit der geritzten Platte (die, anders als bei geätzten Radierungen, bei Kaltnadelarbeiten eine entscheidende Rolle spielt) sowie Farbe und Qualität des Papiers variieren, weist darauf hin, daß die künstlerische Arbeit nach dem wahrscheinlich schnellen Skizzieren der Figurenzeichnung auf das bewußte Experimentieren mit Druck, Farbe und Papier sich konzentrierte. Es gibt z. B. einige Exemplare (wir können sie ohne weiteres Monotypien nennen), auf denen Rembrandt die Druckfarbe von der Platte vor Druck nicht ganz abgewischen hatte, sondern auf beiden Seiten der Lichtkegel so viel Druckerschwärze zuließ, daß das Lineament auf den Abdrucken fast völlig in großen schwarzen Flecken verschwand.[37] „So entsteht der Eindruck, daß die Finsternis plötzlich aufgerissen wird und damit stellt Rembrandt auf dieser Radierung gerade die letzten Augenblicke des Golgothadramas dar — die Sonne verfinstert sich, der Vorhang des Tempels reißt entzwei, Jesus ruft dem Vater zu... der Hauptmann kniet nieder und preist Gott"[38] — resümiert die Wirkung K. G. Boon. Tatsächlich sucht hier Rembrandt die epische Lesbarkeit der Szene durch Überdeckung einiger Partien der Zeichnung experimentell zu dramatisieren oder besser gesagt: anstatt der ausführlichen Narration der Ereignisse, die z. B. auf einem Exemplar des amsterdamschen Rijksprentenkabinetts (ohne Plattenton auf weißem Papier) des 1. Zustandes noch



Abb. 8. Rubens, *Die Kreuzabnahme*
Öl auf Leinwand. 1612. Antwerpen, Kathedrale

weitgehend zu verfolgen ist, durch eine Verstärkung der Kontrastwirkung zwischen Licht (Papier) und Schatten (mehr oder weniger kompakten Farbenflekke) zu einer plötzlichen Erscheinung des himmlischen Lichtes umzuwandeln. Die Erfahrung des Hauptmannes, daß nämlich auf dem Kreuz nicht nur ein Schächer unter vielen anderen, sondern wahrlich der Sohn Gottes starb, wird dadurch nicht nur „erzählt", sondern für den Betrachter — vermittels der Aktualität des Bildes — eben als plötzliche Erfahrung miterlebbar gemacht. Eine solche Vermittlung von Thematik und Darstellung mußte wahrscheinlich ein Ergebnis des experimentierenden Arbeitsvorgangs gewesen sein. Rudolf Mayer hat in seinem sehr gedankenvollen Buch *Gedruckte Kunst* auf eine Eigenart der Druckgraphik aufmerksam gemacht, „daß es hier nicht nur schlechthin geformt, sondern etwas Vorhandenes angegriffen und verwandelt wird", womit diese Kunst in die Nähe einer mysteriösen, magischen Praktik rücke. Mayer sucht sogar den umständlichen Schaffenprozeß des gedruckten Bildes in Begriffen der Alchimie zu begreifen.[39] In der Tat erweisen sich hier alle künstlerischen Tätigkeiten als hermetische Umwege zum Bilde: im Gegensatz zu



Abb. 9. Lucas van Leyden, *Der große Kalvarienberg*
Kupferstich, 28 × 410 mm. 1517

der Unmittelbarkeit der zeichnerischen bzw. malerischen Arbeit, bleibt hier das Ergebnis bis zur Geburt aus der Presse auch für den Künstler ein Geheimnis. White formuliert das folgenderweise: „With all the skill a professional may command, there still remains an element of wizardry. The etcher resembles the alchemist, closeted with his dreams and his chemistry hopefully awaiting the day that his riches will materialise."[40] Was der Künstler so beim plötzlichen Erscheinen seines eigenen Werkes erblickt, muß auch für ihn manch Fremdes und Unerwartetes in sich enthalten; d. h. dem Hauptmann ähnlich, wird auch ihm eine neue Erfahrung zuteil, die zu einer kritischen Reflexion des Gesehenen sowie seiner selbst führen kann.

VI

Eine solche Auffassung der künstlerischen Arbeit steht in klarem Gegensatz zu jenen, die wir früher am Beispiel von Frey und Bialostocki gesehen haben. Wieweit auch noch heute die Kunstwissenschaft von der Vorstellung eines divinatorischen Schöpfers sowie von einem platonisierenden Werkbegriff beeinflußt ist, kann man auch daraus erfahren, wie die einzelnen Abdrücke der Radierungen von Rembrandt als miteinander identische Exempla aufgefaßt werden und wie man ihre Verschiedenheiten (wenn überhaupt zur Kenntnis genommen) als nichtsignifikante zufällige Abweichungen vom „eigentlichen Werk selbst" beseite schiebt. Kunstkenner des 18. Jahrhunderts, die einst große Anstrengungen gemacht haben, um mehrere Abzüge derselben Platte zu erwerben,[41] haben noch mehr Verständnis für die eigenartige künstlerische Intention bzw. Denkweise des Meisters gehabt. Kein Wunder, wenn in der modernen Kunstgeschichte — von der Stilgeschichte bis zur Ikonologie — graphische Blätter durch dieselben Kategorien und Begriffe analysiert werden, wie Zeichnungen oder Gemälde. Die grundsätzlichen Differenzen von Malen, Zeichnen und Radieren werden durch unreflektiertes Gebrauchen von Devisen wie „malerischer Altersstil" oder „Symbolhaftigkeit" fast völlig verdeckt.

Diese Kritik läßt sich auch auf die kunstwissenschaftliche Behandlung der radikalen Überarbeitung der *Drei Kreuze* im 4. Zustand beziehen. Denn die Erörterungen beschränken sich auch hier meistens auf die ikonographisch signifikanten Änderungen, auf stilistische Wandlungen, wie auf die Expressivität der Form und auf Anwendung von Symbolen. Es gibt jedoch einige metaphorische Formulierungen, die zwar nicht in die begrifflichen Rahmen der Ikonographie, der Stilgeschichte oder der Symbolforschung passen, trotzdem beibehalten wurden und damit für mich die Stärke des Bildes bezeugen. Im Katalog der Ausstellung „Die Kunst der Graphik VI" der Wiener Albertina von 1971[42] lesen wir z. B., daß die Gestalten angesichts der kosmischen Ereignisse, leblos erstarrt sind: „ein fahles, unwirkliches Licht durchdringt viele dunkle *Schleier* — die Zeit steht still". Auch Dagobert Frey spricht über den „dichten *Schleier* der mit der Kaltnadel gezogenen Schraffen".[43] Chr. White betont vor allem die Zweidimensionalität des 4. Zustandes und fügt hinzu: „The two-dimensional pattern is furthermore greatly increased by the new lighting. A dark *curtain* appears to have been drawn on the right side, revealing in the centre through the grey gloom, a vision of Christ hanging on the cross . . ."[44] Wolf Stubbe scheut sogar davon nicht zurück, die Liniengewebe des radierten Bildes unmittelbar mit dem vom Matthäus-Evangelium erwähnten Tempelvorhang zu assoziieren, der beim Verscheiden Christi in zwei Stücke zerriß (Mt. 27 : 51).[45]

Die Häufigkeit dieser, meistens unreflektiert gebrauchten Metaphorik, die die *Textur* der radierten Linien mit *Textilien* identifiziert, deutet darauf hin, daß Rembrandts überarbeitete Radierung den Betrachter so kraftvoll mit der primären Struktur der fadenähnlichen Linien konfrontiert, daß sie auch von einem bloß „wiedererkennenden" Sehen zwangsläufig wahrgenommen wird. Rembrandt verschärft hier die vorher erwähnte Ambiguität der Linien so nachdrücklich, daß es dem Interpreten fast unvermeidbar wird, über Thematisches und Stilistisches hinaus sich auch mit der grundlegenden Problematik der bildlichen Darstellung überhaupt auseinanderzusetzen. Entweder so, wie es Jakob Rosenberg tut, der den 4. Zustand als eine künstlerische Fehlleistung der früheren Version gegenüberstellt und in ihm bloß ein „enforced solution" sieht, die „does not equal the earlier states in spatial clarity and articulateness,"[46]

oder so, wie Dagobert Frey, der über „Zerstörung" und „fragmentarischen Charakter" des Werkes spricht, da er dies aber für künstlerisch notwendig hält, wird „das Ringen um die Gestaltung eines Unaussprechbaren"[47] als ein Zeichen der künstlerischen Größe Rembrandts bei ihm positiv beurteilt.

Man kann auch fragen, woher diese Elementarität der Infragestellung aller mimetischen Liniengebilde stammt. Denn die strengen Geraden, die der Szene jenen abstrakten, überzeitlichen und überörtlichen Charakter geben, von dem in den Interpretationen so viel die Rede ist, waren schon im 1. Zustand vorhanden; da sie aber dort — durch ihre, auf eine außerbildliche bildtranszendente Lichtquelle verweisende Anordnung sowie durch ihre mittlere beleuchtete Zone von den dunklen, beschatteten Seiten abgrenzende Stellung — noch eine markant gegenstandsbestimmende Funktion ausübten, waren sie noch dem dominierenden Kontrast von Licht und Schatten untergeordnet. Mit der Eliminierung des Lichtzentrums haben diese Linien ihre Abgrenzungsfunktionen fast völlig verloren und erscheinen jetzt als breite Streifen von freien Liniensequenzen auf der Bildfläche; sie sind auch nicht dicht und regelmäßig genug, um im Schein von feinen Tonwerten unsichtbar werden zu können. Was so hier entsteht, ist eben kein textilienähnliches Gewebe: das könnte vielmehr über die sehr disziplinierte, instrumentale Linienbehandlung des jungen Rembrandt behauptet werden. Ein vergleichender Blick auf die Lichtdarstellungen der früher erwähnten *Kreuzabnahme* der Frühperiode (Abb. 10) bzw. der *Drei Kreuze* kann das anschaulich beweisen (Abb. 11). Die Freisetzung der Linien ist aber auch weit weg von allem „barocken", „malerischen" Wirrwarr, wo die Bildelemente in einer optischen Mischung zugunsten der „Lebendigkeit" sich aufheben. Im Gegenteil: sie treten hier als „Ding an sich," sozusagen entblößt von allen außerbildlichen Bestimmungen auf. Rembrandt läßt durch die Betonung des „Kristallinischen" jene vorbegriffliche Grundstruktur der Radierung erkennen, die wir, geblendet von unseren gegenständlich-thematischen, moralischen, religiösen usw. Erwartungen und Prekonzepten nicht wahrzunehmen pflegen.

Dagobert Frey hat recht, wenn er behauptet, „den wilden, regellosen Strichen und Flecken im Vordergrund... kommt kaum mehr eine gegenständliche Bedeutung zu" — was er aber noch hinzufügt, daß „sie in ihrer chaotischen Wirrnis, ihrem leidenschaftlichen Duktus nur noch emotionalen Ausdruckswert besitzen", muß ich bestreiten. Das Ausdruckshafte komme nämlich ihm zufolge aus dem „Ringen um die Gestaltung eines Unaussprechbaren": Rembrandt sei „an der Grenze des Darstellbaren" angelangt, er habe einen Tiefpunkt der subjektiven bzw. weltanschaulichen Krise erreicht, aus dem der Mensch erlöst werden müsse. (Das geschah in Freys Auffassung erst in seinem Petersburger *Verlorenen Sohn*).[48] Wenn also Frey über die „Grenzen des Darstellbaren" spricht, macht er metaphysische Aussagen, denen bildhermeneutisch keine Relevanz zukommt. Anstatt in philosophische Spekulationen zu geraten, müssen wir uns hier damit begnügen, das ein Bild zugleich mehr und weniger enthält, als was Frey ihm zuschreibt: es besitzt kaum eine metaphysische Zeugungskraft, enthält jedoch viel mehr Möglichkeiten, als nur einen „emotionalen Ausdruckswert".



Abb. 10. Rembrandt, *Die Kreuzabnahme*. B. 81 2. Zustand. 1633 Ausschnitt

Letztlich noch eine Frage: ist es möglich, daß Rembrandt auch in der Überarbeitung ein inneres Verhältnis zwischen Thematik und Darstellung herstellte? Ich glaube ja. Denn, meiner Meinung nach, läßt sich die mysteriöse Reiterfigur nicht nur als Pilatus, sondern auch als der heilige Longinus — das Pendant des bekehrten römischen Hauptmannes, mit dem er auch oft verwechselt worden ist — bestimmen. Longinus muß nach einer apokryphen Tradition mit dem römischen Soldaten identisch sein,

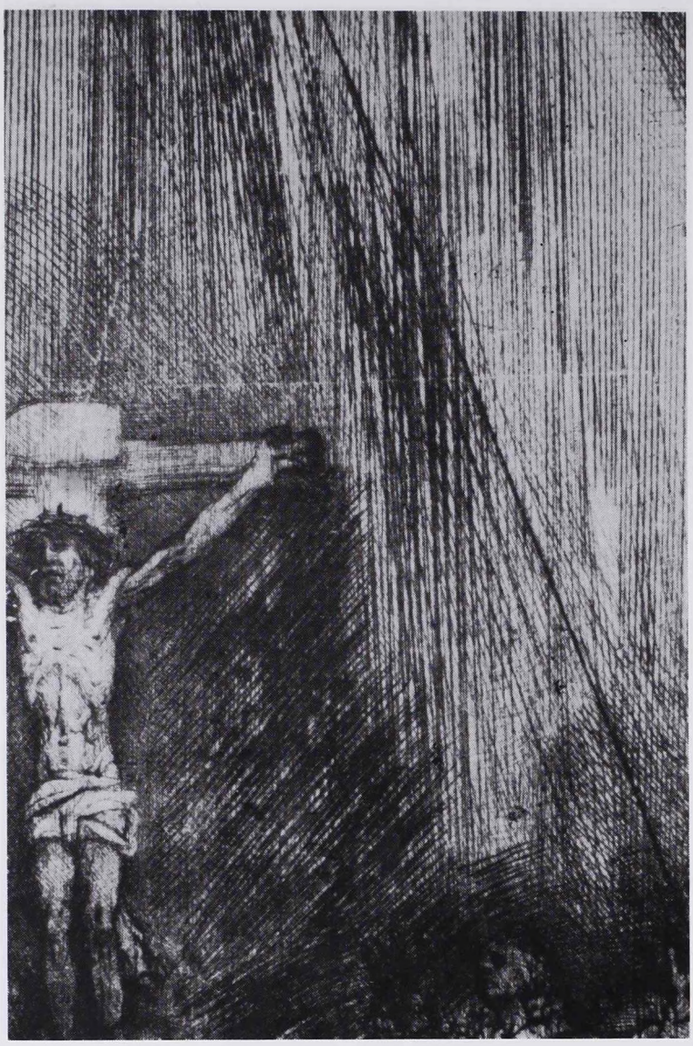


Abb. 11. Rembrandt, *Die drei Kreuze*
B. 78 4. Zustand, um 1660 Ausschnitt

der nach Joh. 19.34 Jesu unter die rechte Achsel stach, um sich seines Todes zu vergewissern. Er ist oft auf Kreuzigungsbildern mit seiner Lanze, manchmal beritten, dargestellt worden. In einigen Darstellungen zeigt er mit dem Hand auf seine Augen, nachdem er — der Überlieferung nach — blind war und unter dem Kreuz von einem Bluttropfen Christi wundersam erheilt wurde.[49]

Wir wissen nun, daß die Geschichte von Longinus auch in Lucas van Leydens Kalvarienstich eine wichtige inhaltliche Rolle spielt. Links oben sehen wir ihn, wie er den Leib des Heilands durchsticht. Nach einem Kommentar zu Leydens Bild „der Dreiergruppe rechts unten gilt schon durch ihre Anordnung besondere Bedeutung: zwei Ankommende wird der Weg zu Christus gewiesen. Der fromm zu Christus Aufblickende, sich Hilfe erhoffende Krüppel weist auf die Heilwirkung Christi auch nach seinem Tod hin und stellt so die Verbindung zu Longinus her... Dieser Longinus wird in dem mit der Lanze ankommenden Reiter gleichsam ‚personifiziert', denn diese Figur verdeutlicht... unzweifelhaft eine Longinusdarstellung."

Ist es dann möglich, daß Rembrandt, der sich mit Lucas van Leydens Stiche in den 1650er Jahren mehrmals auseinandersetzte, nicht nur das Hauptthema und das große Format der Platte, sondern auch dieses Motiv übernommen hat? Ist es nicht möglich, daß er bei der Überarbeitung seines Werkes auch ikonographisch ein Gegenstück der ersten Version geschaffen hat? Wenn dort die Vision des römischen Hauptmannes die Erkenntnis der Wahrheit symbolisierte, kann diese, den Betrachter völlig verwirrende letzte Fassung durch die in sich gesunkene, blicklose Figur nicht menschliche Blindheit gegenüber der Wahrheit versinnbildlichen?

Blinde waren Rembrandt allemal von großem Interesse. Das Problem hat auch eine ganze Reihe von Kunsthistorikern beschäftigt. Ich zitiere nur Julius Held, der in seinem schönen Aufsatz über Rembrandt und das apokryphe Buch von Tobias schrieb: „If our eyes are our foremost instrument for the perception of beauty and indispensable in a successful management of pure affairs, loss of sight must be regarded as the worst tragedy that can befall man. This thought may easily occur to a painter whose entire activity is dependent on the proper functioning of his eyes."[50] Vielleicht können wir dieses „angemessene Fungieren der Augen" und die Blindheit des angeblichen Longinus in unserem bildhermeneutischen Kontext interpretieren. Denn die Figur läßt sich nicht nur auf die dargestellte Geschichte beziehen, sondern „eingefangen in der kristallinischen Struktur" der Linien, erinnert sie uns auch an unsere eigene Blindheit, von der uns erst ein Kunstwerk wie dieses erlösen kann.

ANMERKUNGEN

[1] *Panofsky, E.:* The History of Art as a Humanistic Discipline. In: Panofsky, Meaning in the Visual Arts. Doubleday Anchor Books, Garden City N. Y. 1955. p. 24.

[2] *Bätschmann, O.:* Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik. In: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Hrsg. von Ekkehard Kaemmerling. DuMont, Köln, 1979. S. 476.

[3] *Panofsky, E.:* Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: E. Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Hrsg. H. Oberer, E. Verheyen. Berlin, 1964. S. 85—97. *Panofsky, E.:* Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. In: Panofsky, Meaning in the Visual Arts, zit. Ausgabe, pp. 26—41. Beide Studien in Deutsch bei Kaemmerling ed., S. 185—206, 207—225.

[4] *Boehm, G.:* Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Hrsg. Hans-Georg Gadamer u. Gottfried Boehm. Suhrkamp, 1978. S. 444 ff. u. 452 ff.

[5] *Panofsky, E.:* Rembrandt und das Judentum. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. 18(1973) S. 75—108. ders. Der gefesselte Eros. Zur Genealogie von Rembrandts Danae. Oud-Holland, 50/1933. S. 193—217.

[6] *Bialostocki, J.:* Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk. Zuerst in Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst, 3. Folge, VIII. 1957. S. 195—210. Neu bearbeitet in J. Bialostocki, Stil und Ikonographie DuMont, Köln, 1981. S. 173—213. (Ich zitiere diese Ausgabe.)

[7] Ebd. 177.

[8] Ebd. S. 202.

[9] *Burckhardt, J.:* Cicerone. Vorwort. Zitiert nach *Bialostocki:* op. cit. S. 173.

[10] Vgl. auch *Bauch, K.:* Ikonographischer Stil. In: *Bauch,* Studien zur Kunstgeschichte, Berlin, 1967. S. 135 ff.

[11] Vgl. *Bätschmann, O.:* Poussins Narziß und Echo im Louvre. Die Konstruktion von Thematik und Darstellung aus den Quellen. in: Zeitschrift für die Kunstgeschichte, 42(1979) S. 31—47.

[12] *Frey, D.:* Die Pietà Rondanini und Rembrandts „Drei Kreuze". in: Festschrift für Hans Kaufmann, Berlin, 1956. S. 208—232.

[13] *Halewood, W.:* Six Subjects of Reformation Art: a Preface to Rembrandt. University of Toronto Press. o. J.

[14] *Gombrich, E. H.:* The Evidence of Images. In: Interpretation. Theory and Practice. ed. by Charles S. Singleton. Baltimore, 1969. pp. 35—104. vgl. *Bätschmann, O.:* Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Darmstadt, 1984. S. 48—50.

[15] *Panofsky, E.:* Zum Problem ... zit. Ausgabe, S. 203.

[16] *Halewood:* p. 133.

[17] *Boehm, G.:* Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik. In: Kolloquium Kunst und Philosophie I. Ästhetische Erfahrung. Hrsg. von Willi Oelmüller. Schöningh, Paderborn—München—Wien—Zürich, 1981. S. 14—15.

[18] *Bialostocki:* S. 193. mit der Selbstkritik des Verfassers.

[19] *Tümpel, Ch.:* Beobachtungen zur Nachtwache. In: Neue Beiträge zur Rembrandtforschung. Hrsg. von O. v. Simson u. J. Kelch. Berlin, 1973. S. 175.

[20] *Bialostocki:* S. 202.

[21] *Bätschmann, O.:* Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des parler peinture. Bern, 1977. S. 92.

[22] *Alpers, S.:* Review Sir Kenneth Clark: Rembrandt and the Italian Renaissance. Art Bulletin 52(1970) p. 328—329. Das Zitat ist aus Erich *Auerbachs* Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Ung. Ausgabe, Budapest, 1985. S. 13—14.

[23] *Münz, L.:* Rembrandts Etchings. 2 Vols. London, 1952. No. 223. Abbildung: Vol. I. Abb. 63. Münz datiert den Stich von 1532. Es gibt mehrere Motive, die Rembrandt von diesem Blatt geliehen hat: so z. B. die Figur Mariae wurde augenscheinlich unmittelbar nach diesem Muster auf die Platte geritzt, da sie in den Abdrücken umgekehrt erscheint.

[24] Siehe *Stubbe, W.:* Geschichte der zeichnerischen und der druckgraphischen Techniken. In: Das große Buch der Graphik. Hrsg. von Hermann Boekhoff und Fritz Winzer. Braunschweig, 1968. S. 28—29.

[25] Siehe v.a. *Boehm, G.:* Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers. Neue Hefte für Philosophie, 5(1973), S. 120—122. Vgl. *Bätschmann, O.:* Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Darmstadt, 1984. S. 136—138.

[26] *Imdahl, M.:* Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei. Mäander, Mittenwald, 1981. S. 8.

[27] *Boehm, G.:* Kunsterfahrung als Hersausforderung der Ästhetik. In: Kolloquium Kunst und Philosophie. Hrsg. von Willi Oelmüller. Bd. 1. Ästhetische Erfahrung. Paderborn—München—Wien—Zürich, Schöningh. 1981. S. 20.

[28] *Boehm:* Kunsterfahrung ... S. 19. Vgl. *Bätschmann:* Einführung, S. 154—155.

[29] Vgl. dazu *Bätschmann, O.:* 'Lot und seine Töchter' im Louvre. Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts. Städel-Jahrbuch, Neue Folge 8, 1981. S. 159—185.

[30] B. 81. Keine Ätzung, 530 × 410 mm. Es gibt auch eine frühere Version, deren Platte aber Rembrandt wegen Fehlern weggeworfen hat. Inschrift von eigener Hand; *Rembrandt f. cum pryvl: 1633.*

[31] Bei Bredius No. 550; Bauch No. 56; bei Gerson No. 65. Öl auf Holz, 89,4 × 65,2 cm. München, Alte Pinakothek.

[32] Zu Rembrandt und Rubens vgl. *Rosenberg, J.:* Rembrandt, Life and Work. Phaidon, Oxford, 1964. (2d Ed.) 187—190. und *Gerson, H. K.:* Rembrandt and the Flemish Baroque; His Dialogue with Rubens. Delta, 12(1969) No. 2, bes. p. 13—18.

[33] Vgl. dazu *Tümpel, Ch.:* Rembrandt, op. cit. S.60. und auch Christopher *White,* Rembrandt as an Etcher. A Study of the Artist at Work. London, 1969. Vol. I. p. 35.

[34] *Tümpel:* Rembrandt, S. 101.

[35] *White:* Rembrandt as an Etcher, op. cit. pp. 76—79 und 99—103.

[36] Vgl. *Boehm, G.:* Zu einer Hermeneutik des Bildes. S. 457—458.

[37] Siehe *White:* op. cit. und zu den einzelnen Blättern The late etchings of Rembrandt. A Study in the Development of a Print. An Arts Council Exhibition. The British Museum Gallery of Prints and Drawings Catalogue, 1969. Foreword by Chr. White, pp. 18—19. Work in Progress. Rembrandts Etchings in different States. Museum net van Rembrandthuis, Amsterdam. Exhibition Catalogue, 1981.

[38] Rembrandt f. Das graphische Werk. Text von *K. G. Boon.* Verl. Anton Schroll in Wien und München, 1963. S. 24.

[39] *Mayer, R.:* Gedruckte Kunst. Wesen, Wirkung, Wandel. VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1984. S. 35—36.

[40] *White:* Rembrandt as an Etcher, Introduction, p. 6.

[41] Siehe „In Rembrandts Manier". Kopie, Nachahmung und Aneignung in den graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts. Ausstellung, Kunsthalle Bremen, 16. 11. 1986—4. 1. 1987. *Gerkens, G.—Röver, A.:* ‚Rembrandt ist mein Gott, Rembrandts Schüler die Apostel, und die, die in seiner Manier arbeiten, die Gelehrten' S. 12—14.

[42] Graphische Sammlung Albertina. Die Kunst der Graphik VI. Rembrandt. Radierungen aus dem Besitz der Albertina. 223. Ausst. 10. Dez. 970—88. März 1971. Wien. Katalog No. 232, S. 134.

[43] *Frey:* Rembrandts „Drei Kreuze" ... S. 228.

[44] *White:* Rembrandt as an Etcher, p. 101.

[45] *Stubbe:* Geschichte der zeichnerischen ... S. 42. Vgl. die von Boon zitierte Bemerkung unter der Note No. 38.

[46] *Rosenberg:* Rembrandt. pp. 211—212.

[47] *Frey:* Rembrandts „Drei Kreuze" ... S. 228.

[48] *Frey:* S. 231—232.

[49] Zu der Longinus-Ikonographie vgl. *L. Petzolds* Artikel im Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von K. Kirschbaum Rom—Freiburg—Basel—Wien, 1968—1976. Bd. 2. S. 410—411. und *Künstle, K.:* Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg i. E. 1926—28. Bd. II. 407—408.

[50] *Held, J. S.:* Rembrandt and the Book of Tobit. In: Held, Rembrandt's Aristotle and other Rembrandt Studies. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1969. p. 126. Zum Zu-

sammenhang von Blindheit und künstlerischem Sehen siehe auch Svetlana *Alpers*. The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century, John Murray London (University of Chicago Press) 1980 pp. 225ff. Alpers sieht das Besondere von Rembrandts Kunst darin, daß er „resolutely refuses to produce the transparent mirror of the world of the Dutch *fijnschilderkunst* ... At one level what concerns Rembrandt is a matter of craft. In his later drawings and etchings, as in his paintings, Rembrandt rejects the established practice of good craftmanship appropriate to each medium ... (Rembrandt) shows, by transforming what can be done with a facture that is not primarily descriptive ... (he) settles for the materiality of his medium itself. His paint is something worked as with the bare hands — a material to grasp, perhaps, as much as to see. It, not the world seen, becomes his frame of reference ... The surfaces of Rembrandts late works ... do not enable one to see better on the model of sight embraced by the culture. They are surfaces of a maker of pictures, who profoundly mistrusted the evidence of sight. This point becomes the very subject of Rembrandt's art in his fascination with blindness."

ZUR IDEENGESCHICHTE DER BILDER AUF DER DUKAS-KRONE

von

Z. KÁDÁR

„Das Christentum hat die Bezeichnungen des Kaiser-Heilandes auf Christus übertragen, da nach seiner Auffassung »diese Kleinodien nicht auf eines Menschen Haupt gehörten«. Natürlich bedeutete die Übernahme dieses Wortschatzes auch die Aneignung von Gedankenformen, die die neue Religion in den Bannkreis Roms zog" — stellt András Alföldi[1] fest. Da aber im Sinne des Neuen Testements Christus ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ (Apok. 11, 6) und ΒΑCΙΛΕΥC ΤΩΝ ΒΑCΙΛΕΙΩΝ ΚΑΙ ΚΥΡΙΟC ΤΩΝ ΚΥΡΙΩΝ (Apok. 11, 16, vgl. Makk. 13, 4) ist, wurde also in der offiziellen Ideologie des Imperium Romanum nachdem von Konstantin dem Großen herbeigeführten Umschwung Jesus Christus anstelle des KYPIOC KAICAP die wichtigste ideelle Macht. Diese Konzeption wird auch von der neuen „Machtkunst" verwirklicht.

„Einen ersten Ansatz zur kirchlichen Legitimation des Kaisers in der Form einer *coronatio* — Bekränzung vermögen wir schon unter Constantinus festzulegen", schreibt der ausgezeichnete Kenner der antiken Kaisersymbolik, der bereits zitierte András Alföldi[2], indem er auf die Komposition auf der Rückseite eines 1797 in Szilágysomlyó gefundenen Goldmedaillons (derzeit im Kunsthistorischen Museum in Wien) hinweist, in deren Mitte der große Kaiser von einer himmlischen Hand gekrönt wird. (Die Münze wurde zur Zeit des Caesars Constantinus II. zwischen 330 und 333 in der Münze von Constantinopolis geprägt.)

Derselbe Gedanke ist auch auf den frühesten — seit 383 geprägten — Münzen des ersten oströmischen Kaisers Arcadius ausgedrückt: Auf diesen Münzen wird der junge Herrscher ebenfalls von einer himmlischen Hand gekrönt, womit angezeigt wird, daß seine Herrschaft im Zeichen des „Gottesgnadentums" steht.[3]

In einzelnen Darstellungen triumphalen Charakters der späteren oströmischen Kaiser[4] und der ihrer Ideologie folgenden Herrscher[5] setzt Christus den höchsten Repräsentanten der irdischen Macht eigenhändig oder unter der Mitwirkung von Engeln die Krone aufs Haupt.

Aufgrund der angedeuteten ideellen Zusammenhänge ist in der römischen und byzantinischen christlichen Welt die Bedeutung eines jeden, durch einen Herrscher verliehenen Machtsymbols bzw. der geistige Inhalt der auf ihm dargestellten Bilder verständlich. Es ist also klar, daß die dem ungarischen König Geysa I. (er regierte zwischen dem 15. März 1074 und dem 25. April 1077) von dem zu den Nachfolgern Konstantins des Großen gehörenden Kaiser Michael VII. (Dukas, der vom 19. August bzw. 24. Oktober 1071 bis zum 24. März 1078 regierte) verliehene Reifenkrone *(stemmatogyrion)*[6] ebenfalls unter dem Schutz der Himmelsmächte stand. Daher müssen auch die Emailbilder der Dukas-Krone — des unteren Teils der Ungarischen Heiligen Krone (der sog. *corona graeca*) — die hierarchische Einheit der himmlischen und der von ihnen abhängigen irdischen Mächte widerspiegeln. Die hierarchische Ordnung muß natürlich nicht nur im allgemeinen, sondern auch in allen Einzelheiten zur Geltung kommen. Es findet also der höhere Wert der himmlischen vor der irdischen Ordnung seinen Ausdruck. Ansonsten dagegen werden Platz und Bedeutung der Agierenden in der himmlischen und in der irdischen Welt in dieser in sich geschlossenen Ordnung durch die Nähe zu den Hauptfiguren ausgedrückt.

Mittelpunkt ist selbstverständlich der über alles herrschende Christus,[7] der auf dem vorderen Giebel der Krone thront. Er blickt etwas nach links, und hinter seinem Haupte befindet sich eine dunkelgrüne, kreuzförmige Glorie. Mit seiner vor die Brust gehobenen Rechten erteilt er den Segen auf griechische Art, in seiner Linken hält er ein geschlossenes, mit Schmucksteinen verziertes Buch. Sein Gewand entspricht der üblichen Tracht altchristlichen Ursprungs (das Untergewand ist hell, der Mantel dunkelblau). Der Mantel hat einen roten, mit Perlen verzierten Saum.[8] Der Thron hat keine Rükkenlehne, was bei Christusdarstellungen auf Emailbildern selten ist. (Zu diesen Ausnahmen gehört der Thron des Christus auf der „corona latina"[9] sowie der auf der Pala d'Oro in Venedig).[10] Rechts und links vom Thron steht je eine Zypresse, deren Laub

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest

grün ist und auf rotem Grund Zweige mit stilisierten dreizackigen Blättern und weißen Blüten bildet, während die Stämme der Bäume durch mit Weiß punktierte rote und grüne Streifen gekennzeichnet sind. Das Vorhandensein der beiden Bäume in der Darstellung des auf dem Throne sitzenden Christus weist dieser Komposition unter den Darstellungen auf Emailbildern einen besonderen Platz zu. Es findet sich, nämlich — abgesehen von den Darstellungen zwischen Palmen in der monumentalen Malerei — einzig und allein in der Mitte der „corona latina" eine ähnliche Lösung, doch ist hier über den Bäumen das Bild der Sonne bzw. des Mondes zu sehen, während an der entsprechenden Stelle der *corona graeca* die Buchstaben des Namens des Erlösers ($\overline{IC}$ $\overline{XC}$) stehen. Die symbolische Bedeutung der erwähnten Bäume — wie ja auch der Palme — bezieht sich auf das himmlische Paradies, wie man schon in der Erscheinung lesen kann, die in der altchristlichen Passio Perpetuae et Felicitatis beschrieben ist (XI, 6—7, ed. Corn. L. M. van Beek). Hier aber läßt die Zypresse (kyparissos) ununterbrochen ihre Blätter fallen.

Unterhalb des Christusbildes deutet auch ein sehr großer Edelstein auf die Größe der Persönlichkeit über ihm hin,[11] daneben folgen dann von rechts und links die Brustbilder je eines Erzengels, der griechi-

X X X ΓA

schen Inschrift nach OAP MI OAP BPI, *Michael*

HΛ

und *Gabriel*, über ihren Köpfen Glorien von derselben Farbe wie die Glorie Christi, aber selbstverständlich ohne Kreuz.[12] Beide Erzengel richten ihren Blick auf Christus, sie sind sozusagen als gegenseitige Spiegelbilder dargestellt. Ihre Köpfe sind von dichtem, schwarzem Haar gekrönt, in das ein weißes Band gebunden ist, und zwar so, daß es auf der Stirn in V-Form erscheint, darunter sehr dünne Stirnlocken (auch der Erlöser trägt eine Locke auf der Stirn). Ihre Hände erheben sie zu Christus und halten in ihren Rechten Stöcke (Skeptron?), deren dreigeteilte Enden an Blumenblätter erinnern. Charakteristisch ist das Hals und Schultern der Engel schmückende *maniakion*, dessen Umsäumung die gleiche Verzierung trägt wie die auf dem Mantel des Erlösers sichtbare. Einen ähnlichen Halsschmuck tragen auch die stehenden Erzengel auf der Pala d'Oro in Venedig.[13]

Auf die Erzengel folgen in der „heiligen Ordnung" der Krone die Soldatenheiligen *Demetrios* ⊙ T und *Georgios* ⊙ Γ.[14] Ihre Glorien gleichen de-

Δ P ΓE I
H I ω′ O
M′ O P C
H C

nen der Erzengel, in ihren Rechten tragen sie Lanzen, in ihren Linken Schilder. Beide sind jung, ihre Häupter sind von dichtem, schwarzem Haar umrahmt, ihre Augen sind auf den Herrn gerichtet. Ihre Kleidung ist leicht verschieden. Demeters Gewand unter dem Panzer ist mit herzförmigen, goldfarbenen, mit der Spitze nach oben zeigenden Blättern geschmückt, auf der Kleidung Georgs fehlen sie. Auch die Schilder der Soldatenheiligen sind verschieden. Der erstere hält einen runden, der letztere einen spitz zulaufenden Schild, die auch verschieden geschmückt sind. Der des Demeter ist mit Edelsteinen besetzt, auf dem des Georgios sind auf roter Umrandung Perlen und grüne, blattförmige Muster zu sehen.

Der herzförmige Blattschmuck kommt bei den übrigen Figuren der Krone allein auf den Gewändern der Herrscher vor. (Auf anderen Emailbildern ist die Rückenlehne des Thrones Christi mitunter mit solchen Motiven geschmückt.)[15] Bei der Behandlung der Symbolik des herzförmigen Blattes hat András Alföldi[16] darauf hingewiesen, daß „Hieronymus, der große pannonische Kirchenvater, sagt (Vulg. Job. II. praef.), man möge als Erwiederung seine Schrift annehmen: »pro flabellis calathis sportellisque, munusculis monachorum«. „Also befand sich unter den Geschenken in der Regel auch der blattförmige Fächer, das flabellum. Dieser Blattfächer imitiert das herzförmige Blatt des aurum colacasia; *colacasia* aber ist die Verkünderin glücklicher Zeiten, weil diese Pflanze zu Beginn des neuen Goldenen Zeitalters auf der Erde als erste wächst, wie u.a. in Vergils IV. Ekloge zu lesen steht (V. 18—20)."

Hinter den Soldatenheiligen sind die Arztheiligen *Kosmas* ⊙ M und *Damianos* ⊙ [17] dargestellt. Ihre

K A′ Δ A
O A N
C C M O,
I C

Glorien sind die gleichen wie die der vorstehend genannten Heiligen und der Erzengel. Ihre Kleidung ist verhältnismäßig einfach, doch sind Verzierungen mit kleinen grünen Perlen zu sehen. Auch sie richten ihre Blick auf Christus, beide tragen kurze, schwarze Bärte. Kosma hält in seiner Rechten ein spitzes Skalpell,[18] in seiner Linken wahrscheinlich ein Gefäß mit Arznei. Diese Hand ist verhüllt, womit auf die außerordentliche Kraft des Gefäßinhalts hingewiesen wird. Damian hält seine rechte Hand hoch, seine Linke ist verhüllt, wie die des Kosmas, doch hat der Arzneibehälter in seiner Hand eine andere Form. Er ist zylindrisch und x-förmig mit einem roten Band umwunden. Auf ihrer Brust tragen die beiden Heiligen eine dunkelblaue Schürze mit goldenen Falten.

Die Reihe der sich von den Erzengeln über die Soldatenheiligen nach unten fortsetzenden Hierarchie wird also den Arztheiligen beschlossen, die nicht allein Wächter der höher stehenden Seele, sondern auch des niedriger stehenden Körpers und selbst der Tiere sind, wie ja auch der Psalm der östlichen Liturgie besagt: „Von Christus mit der Macht des Heilens ausgestattet, / habt Ihr Menschen und Tieren Gesundheit beschert".

Das Gegenstück der himmlischen Hierarchie ist die irdische. In seinem zu Ehren Konstantins des Großen geschriebenen Werk, dessen griechischer Titel gewöhnlich auf Lateinisch *De Laudibus Constantini* zitiert wird, widmet Eusebius von Kaisarea ein besonderes Kapitel der Beweisführung, daß die Aufgabe des christlichen Herrschers in der Nachahmung, der Gefolgschaft, der *mimesis* des *Christosbasileus* liegt. So wie es Aufgabe des Gottessohnes ist, das Reich seines himmlischen Vaters auf Erden zu verwirklichen, ebenso ist es Aufgabe des christlichen Herrschers, in der sichtbaren Welt das Reich Christi bis an die äußerste Grenze der Erde auszudehnen.[19] Diese Pflicht wird mittels der Krönung auf alle Nachfolger Konstantins des Großen, so auch Michael Dukas, übertragen, der auf der Komposition eines in Georgien aufbewahrten Emailikone vom Erlöser selbst gekrönt und der besonders heilige Charakter dieser Krönung auch noch durch die griechische Inschrift hervorgehoben wird, wonach Christus den Herrscher und seine Gemahlin eigenhändig XERCÏ MŎ krönt.[20] Nach der so interpretierten hierarchischen Ordnung ist es natürlich, daß parallel zu der wichtigsten Stelle der *corona graeca* — zu dem im Giebel der Vorderseite liegenden *Pantokrator*-Bild — auf dem Giebel der Rückseite der byzantinische Kaiser zu sehen ist.[21] Auf seinen christliche Glauben und auf sein Römertum deutet auch die Inschrift hin: X̄ BACI (Zu bemerken ist, daß auf der Krone

MI ΛEYC
EN PΩ
XΩ̄ MA'I
ΠIC ΩNO
TO ΔŎK
C

die auf den Kaiser bezügliche Inschrift — der Gepflogenheit der Kanzlei folgend — mit roten Buchstaben geschrieben ist, und nicht mit schwarzen wie die Inschriften der himmlischen Mächte und der Heiligen. Wie sehr der „an Christus glaubende Kaiser der Römer" mit dem Erbe Konstantins des Großen verbunden war, genauer gesagt, wie der erste christliche Kaiser sozusagen mit ihm selbst in der Ikonographie zu einer Person verschmelzen konnte, dafür ist die von József Deér[22] aufgezeigte analoge Darstellung ein ausgezeichnetes Beispiel. Es handelt sich um ein Medaillon der Pala d'Oro zu Venedig. Auf diesem trägt nämlich Konstantin der Große die gleichen Züge wie Michael Dukas auf der Heiligen Krone. Der Künstler stellte also den Ahnen bewußt so wie den Nachfolger dar. Hingegen überrascht es, daß auf dem erwähnten venezianischen Medaillon Konstantin der Große kein *labarum* in der Hand hält, sondern ein Doppelkreuz, während am unteren Teil der ungarischen Krone der byzantinische Kaiser ein oben mit vier Perlen, in der Mitte mit einem Edelstein verziertes *labarum*-förmiges Abzeichen. Daß aber dieser Kaiser das Reich Christi auf Erden nicht nur ausbreitet, sondern es auch verteidigt, das bezeugt sein Schwert, auf dessen Griff seine Linke liegt.

Das Gesicht des schwarzhaarigen, einen sorgfältig gestutzten, kurzen Bart und eine kleine Stirnlokke tragenden Herrschers blickt starr geradeaus, auf seinem Kopfe trägt er — ebenso wie der erwähnte Konstantin der Große in Venedig — ein offenes, breites Diadem, von dem mit Perlen verzierte Ketten — *katapetasmata* — herunterhängen. Die Glorie hinter seinem Haupte hat die gleiche Farbe wie die Glorien hinter den Köpfen der Erzengel und der Heiligen. Um den Hals trägt er einen Kragen mit Schmucksteinen und Perlen, sein Prunkgewand ist unten auf rotem und blauem Grund mit goldgewebten, herzförmigen Blättern verziert und hat auf der Brust ein mit Edelsteinen geschmücktes Y-förmiges *loron*. Dieses kaiserliche Prunkgewand hat mit seinem unübersehbaren Glanz ebenfalls dazu beigetragen, daß der Herrscher bei seinem feierlichen Erscheinen den Eindruck eines körperlosen, geradezu geistigen Wesens erweckte. Das Prunkgewand bedeckte nämlich nicht nur die physische Wirklichkeit des menschlichen Körpers, sondern löste sie mit seinem Glanze sozusagen ganz auf.

Unter dem Bild des Kaisers, neben dem großen Saphir im Reif der Krone befindet sich rechts ebenfalls eine Inschrift mit roten Buchstaben[23]:

KΩ̄N PΩ Die glorienumrahmte Krone des zwi-
MA'I
Ω̣N
BA ŎΠOP
CI ΦYPO
ΛE ΓENNH
YC TOC

schen den beiden Spalten der Inschrift dargestellten jungen Herrschers unterscheidet sich kaum von der des Michael Dukas. Er hält ebenfalls ein oben mit einer Perlenreihe geschmücktes *labarum* in der Rechten (dieses ist der Darstellung nach in der Mitte mit zwei Edelsteinen in Ziegelformat geschmückt), in der Linken hält er eine mit einem purpurfarbenen Band umwundene Rolle, um Hals und Schultern trägt er ein prunkvolles *maniakion*, wie es die Erzengel tra-

gen. Wie Michael Dukas blickt auch er nach vorn. Welchen Mitkaiser stellt nun dieses Emailbild dar? Selbst die Inschrift gibt keinen genauen Aufschluß, da ja sowohl der jüngere Bruder als auch der Sohn von Michael Dukas auf des großen Kaisers, auf Konstantins, Namen getauft waren. Schon vor beinahe 200 Jahren hat der Debrecener Arzt und Polyhistor István Weszprémi die Meinung geäußert, daß hier vom Sohn des Michael Dukas die Rede ist, den sein Vater bereits in früher Kindheit zum Mitkaiser ernannt hatte.[24] Später wurde die Meinung vorgetragen,[25] daß hier nicht das Bild des Sohnes zu sehen ist, sondern das des jüngeren Bruders des Kaisers, der ebenfalls Mitkaiser war. Das Attribut „im Purpur geboren" gebührt übrigens beiden, da sie gesetzlicher Herkunft waren. Neuestens hat Szabolcs Vajay[26] diese letztere Ansicht ausführlicher dargelegt und die Entstehung der *corona graeca* auf die kurze Zeit festgelegt, in der der Bruder Konstantin Mitkaiser des Michael Dukas war, also auf die Zeit zwischen Juni und Dezember 1076.

Gyula Moravcsik,[27] der beide Möglichkeiten schon früher untersucht hatte, schreibt u.a.: „Wenn wir nun den Umstand in Betracht ziehen, daß die kindlichen Gesichtszüge des Jünglings auf dem Emailbild der Krone den großen Altersunterschied zwischen ihm und dem Kaiser zeigen, kann kaum ein Zweifel bestehen, daß Bild und Inschrift sich auf Konstantinos d. J., auf den Sohn des Michael Dukas, beziehen. Davon kann uns die Beschreibung, die Psellos in seinem Geschichtswerk vom Äußeren des kleinen Konstantinos gibt, vollkommen überzeugen." Der Geschichtschreiber rühmt nämlich die unvergleichliche Schönheit des kindlichen Herrschers und die ihm von Gott verliehene Sanftmut (M. Psellos, *Chronographia*, ed. É. Renauld, II, 178—179).

Das auf dem Reif der Krone links von Michael Dukas befindliche Brustbild[28] nimmt, was die Inschrift und Charakter der Darstellung betrifft, in der hierarchischen Ordnung einen besonderen Platz ein. Die Ischrift lautet: ΓΕ KPA also „Geysa, gläubiger

ωB ΛHC
ITZ TOY
A'C P
ΠI KI
CT A
O C
C

(treuer) König von Turkia". Als eigenartig fällt es vor allem auf, daß er auf der ganzen Krone die einzige Person ist, die keine Glorie trägt. An dem zwischen den beiden Spalten der Inschrift dargestellten Mann fallen der mächtige, geteilte Bart und die überraschend großen Ohren am meisten in die Augen. Es ist die typische Darstellung eines „Barbaren", der sich in der äußeren Erscheinung nicht nur von Michael Dukas unterscheidet, der einen kurzen, geschorenen Bart trägt, sondern auch von den beiden verhältnismäßig langbärtigen Arztheiligen. Sein Blick ist nach rechts, in die Richtung der beiden Kaiser, gerichtet. Seinen Kopf umgibt ein auffallend dünnes, reifenartiges Diadem. Ein ähnliches wird später (1259!) vom bulgarischen *sebastokrator* Kalojan auf dem Fresko im bulgarischen Bojana getragen.[29]

Andererseits ist aber Gyula László[30] der Ansicht, daß die auffallende Länge der Stirnlocke ein Zeichen der Vornehmheit des ungarischen Herrschers ist. Diese symbolische Haarlocke — schreibt der Forscher — finden wir zu 90% auf den Darstellungen Christi, sie ist also für den höchsten Himmelskönig bezeichnend, die übrigen (nämlich die Erzengel, Michael Dukas und Konstantinos) „erhalten Stirnlokken zum Zeichen ihrer Beziehung zu ihm". László kommt endlich zu dem Schluß,[31] es sei möglich, daß sich die Stirnlocke Geysas nicht allein wegen eines byzantinischen diplomatischen Schachzuges von der des Kaisers unterscheidet, sondern weil der mit Byzanz sympathisierende, in die byzantinische Verwandtschaft des Kaisers einheiratende (der Autor denkt hier an Geysas Frau Synadene) ungarische Herrscher „in der Tat eine solche Stirnlocke trug, womit er seine Gleichrangigkeit mit dem Kaiser andeutete". Sicher ist, daß das Haar in der biblischen Welt eine besondere Bedeutung hatte, denn die Gott geweihten Männer, die „Nasire", durften ihre Haare nicht abschneiden (vgl. 1. Sam. 1,11 usw.). Bei einer Untersuchung der Beziehung der Stirnlocke zur Machtsymbolik sollte man sich jedoch vor allzu weitgehenden Schlüssen hüten. Im Falle des als Barbar geltenden Herrschers ist die Darstellung des magische Kraft in sich tragenden üppigen Haarwuchses selbstverständlich.

Vom Standpunkt der zum Kaiser in Beziehung stehenden Machtsymbolik scheint die Tracht des ungarischen Königs mehr Aufmerksamkeit zu verdienen. Auf dem Gewand Geysas befindet sich rechts eine rote, kreisförmige Schulterzierde mit Perlen. Auch seinen Mantel schmücken mit der Spitze nach oben zeigende, herzförmige Blätter wie bei den beiden byzantinischen Herrschern, auch er hält seine Linke auf dem Griff seines Schwertes, geradeso wie der Kaiser, da der „König von Turkia" das gleiche Attribut hat wie der Kaiser, nämlich „pistos", was sich u.a. auch auf den Schutz des Glaubens beziehen kann.

Im Sinne des letzteren Gedankens, der Verbreitung und des Schutzes des Glaubens, ist in der Darstellung des ungarischen Herrschers das in seiner Rechten gehaltene Abzeichen das wichtigste. Es versteht sich von selbst, daß das kein *labarum* sein kann, denn dieses ist das ausschließliche Wahrzeichen der

Nachfolger Konstantins des Großen, der christlichen römischen Kaiser. Das mit dem Blattkelch geschmückte Kreuz in der Hand Geysas ist aber ein Machtsymbol von hervorragender Bedeutung. Als erster hat Jenő Darkó[32], Professor in Debrecen, Analogien zu diesem Symbol gesammelt. In der Folge hat David Talbot Rice[33] (zum großen Teil unter Verwendung der in den Werken von Josef Strzygowski enthaltenen Hinweise) auf den eigenartigen Werdegang dieses Motivs in der Kunst des östlichen Christentums aufmerksam gemacht. Sodann hat Josef Flemming[34] die Geschichte der Entstehung und der Entwicklung des Motivs behandelt und dabei die Versionen des gegebenen Symbols, die vier Bildtypen beigeordnet werden können, analysiert. Seine Untersuchungen zusammenfassend stellt J. Flemming[35] fest: „Konstantinopel war ja in den letzten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts die neu aufsteigende Metropole, die Rom, Alexandria und Antiochia überflügelte, die bedeutende Kräfte anzog, in der große Bauten errichtet und Kunstwerke aller Art geschaffen wurden. Seit 360 gab es dort eine Kirche der heiligen Weisheit, die nach Proverbien 3,18 ein Lebensbaum ist, ein Text, den die christlichen Schriftsteller des 4. Jahrhunderts häufig zitiert und auch auf das Kreuz bezogen haben. Man könnte sich vorstellen, daß für die Ausstattung dieses Baues die vier Bildtypen geschaffen worden sind." Neuerdings hat Éva Kovács[36] Ikonographie und Ikonologie des auf dem erwähnten Bild der Ungarischen Heiligen Krone dargestellten Signums behandelt. Ergänzend möchte ich bemerken, daß im Zusammenhang mit der Darstellung des ungarischen Königs bei der Untersuchung des Abzeichens dessen eiganartige Form zu beachten ist, die eine Kombination von Kreuz und Lebensbaum zeigt. Andererseits hat es die Funktion, in der Hand des Königs notwendigerweise als Machtsymbol zu dienen. Auf die Beziehung zwischen dem Lebensbaum des Alten Testaments und dem Kreuz des Erlösers wurde auch schon in der Apokalypse (2,7; 22,2. 14. 19.) hingewiesen. In dem dem heiligen Johannes Goldmund zugeschriebenen, am Fest der Verklärung des Heiligen Kreuzes befolgten byzantinischen Liturgie wird das Kreuz als „Waffe des Friedens, unbesiegbare Siegesfahne" gepriesen. Im Abendgebet desselben Festes ertönen die Worte: „Sei gegrüßt ... teures Kreuz ... das den Fluch aufgehoben und die Unvergänglichkeit zum Blühen gebracht hat."

Diese Gedanken erfaßte und vervollkommnete die Hymne des Venatius Fortunatus (530—609). Er verfaßte sie, als Radegunda, einem Mitglied der von ihm geleiteten Ordensgemeinschaft von Poitiers vom oströmischen Kaiser Justinus II. (er herrschte von 565—578) ein Splitter des heiligen Kreuzes geschenkt wurde.

Die Hymne beginnt so:

Pange, lingua, gloriosi
Lauream certaminis,
Et super Crucis trophaeo
Dic triumphum nobilem:
Qualiter Redemptor orbis
Immolatus vicerit.

Am Ende der Dichtung findet sich dann:

Crux fidelis, inter omnes
Arbor una nobilis:
Silva tamen nulla profert
Fronde, flore, germine:
Dulce ferrum, dulce lignum,
Dulce pondus sustinent.
Flecte ramos, arbor alta ...

Das im Sinne der „militia Christi" verfaßte Gedicht war einst auch das Lied der die christlichen Kriegszeichen tragenden Soldaten und wurde dann dem dem lateinischen Ritus folgenden Gebet des erwähnten Festes eingefügt.

Was die Wichtigkeit des Machtzeichens betrifft, so möchte ich zu den von früheren Forschern angeführten Analogien nur noch hinzufügen, daß auf einem cloisonné-emaille-Medaillon (New York, Metropolitan Museum of Art) Petrus selbst ein Kreuz mit Blattkelch in der Hand hält.[37]

Aus dem vorstehend Gesagten zeichnet sich das auf der himmlischen Hierarchie aufbauende und die irdische Hierarchie betonende, einheitliche, in sich geschlossene Bildersystem der *corona graeca* ab, das auch durch die Symbolik der Edelsteine des Reifs ergänzt wird. In diese großzügige sakrale Ordnung fügt sich das Bild Geysas, des ungarischen Königs, ein. Zwar nimmt er in dieser Hierarchie einen etwas untergeordneten Platz ein, und auch der himmlische Nimbus glänzt nicht hinter seinem Haupt. Die Tatsache aber, daß das das einzige bekannte Denkmal ist, auf dem Christus und seine Heiligen und die oströmischen Herrscher mit einem „Barbaren"-König zusammen dargestellt sind, des weiteren das Kreuz mit Blattkelch, das er, wie durch das Attribut *pistos* bekräftigt wird, rechtens in seiner Hand hält. Das alles beweist, daß ihn das „Heilige Reich der Römer" als Verteidiger des Christus-Glaubens ansieht und ihn damit in den Kreis der Heiligsten aufgenommen hat.

Will man also den Platz dieser Einheit in der Entwicklung der christlichen Machtkunst und des christlichen Symbolsystems genauer bestimmen, muß man noch einmal auf die Anfänge zurückblikken. In der frühesten Machtsymbolik christlichen

Charakters, über die vor allem die Bildertypen der Münzprägung unterrichten, erschien — zur Zeit der konstantinischen Dynastie — der das *labarum* haltende Herrscher als TRIUMPHATOR GENTIUM BARBARARUM.[38] Jetzt aber, auf der Krone, sieht man gerade im Gegenteil anstelle eines Sieges den „barbarischen" Herrscher als „gläubigen König von Turkia". Somit findet hier anstelle der Unterwerfung eine solche Einheit der Römer und „Barbaren" ihren Ausdruck, die durch jenes Heilige Kreuz besiegelt wird, das nach ostchristlicher Auffassung imstande war, den „Schädelberg" — die Welt des der Sünde verfallenen Adam — ins geheiligte Paradies zu verwandeln.

ANMERKUNGEN

[1] *Alföldi, A.:* Siscia, Numizmatikai Közlöny, XXVI—XXVII (1927—1928), 36.

[2] *Idem,* Insignien und Tracht der römischen Kaiser. Sonderabdruck aus: Mitt. d. Deutsch. Arch. Inst., Röm. Abt. 50(1955), 55 f., Abb. 6.

[3] a.a.O., 56.

[4] *Grabar, A.:* L'empereur dans l'art byzantin. Paris 1936, bes.: 121.

[5] Vgl. *Váczy, P.:* Thietmar von Merseburg über die ungarische Königskrönung, in: Insignia Regni Hungariae I. — Studien zur Machtsymbolik des mittelalterlichen Ungarn. Budapest 1983, 107.

[6] *Vajay, Sz. de:* Der Kamelaukion-Charakter der Heiligen Krone Ungarns — Die typologische Rechtfertigung einer Benennung, in: Insignia Regni Hungariae I, 107.

[7] *Váczy, P.:* a.a.O., 9—11, vgl. *Strzygowski, J.:* Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises, Wien 1941, 54: Abb. 14.

[8] Farbige Abbildungen: *Kovács, É.—Lovag, Zs.:* Die ungarischen Krönungsinsignien, Budapest 1988², 18, 27.

[9] Diese symbolische Ornamentik fehlt an der Kleidung des Christus der *corona latina: Kovács, É.—Lovag, Zs.,* a.a.O., 45.

[10] *Lorenzoni, G.:* La Pala d'oro di San Marco, Firenze 1965, Abb. 8.

[11] Vgl. *Kádár, Z.:* Über die Symbolik der Edelsteine der ungarischen Krone, in: Insignia Regni Hungariae I, 147 ff.

[12] *Kovács, É.—Lovag, Zs.,* a.a.O., 28—29. Über die griechischen Inschriften der Heiligen Krone Ungarns: *Moravcsik, Gy.:* A magyar Szent Korona görög feliratai — Les inscriptions grecques de la sainte Couronne hongroise, Budapest 1935.

[13] *Lorenzoni, G.,* a.a.O., Abb. 12—15; *Deér, J.:* Die Heilige Krone Ungarns, Wien 1966, Abb. 271.

[14] *Kovács, É.—Lovag, Zs.,* a.a.O., 30—31.

[15] Zum Beispiel: *Deér, J.,* a.a.O., Abb. 16a, 21.

[16] *Alföldi, A.:* A pannóniai őskereszténységnek néhány numizmatikai vonatkozású emléke (Einige numismatische Denkmäler des pannonischen Urchristentums), Num. Közl. XXX—XXXI (1931—1932), 4 f.

[17] *Kovács, É.—Lovag, Zs.,* a.a.O., 32—33.

[18] Vgl. die Darstellung des Pantaleimons an einer Ikone: *Bank, A.:* Byzantine Art in the Sowiet Museums, Leningrad 1977, Abb. 234.

[19] Vgl. *Straub, J.:* Vom Herrscherideal in der Spätantike, Stuttgart 1964², 113 ff.; *Farina, R.:* L'impero e l'imperatore cristiano in Eusebio di Cesare, Zürich 1966, 107 ff.

[20] *Amiranachvili, Ch.:* Les émaux de Géorgie, Paris 1962, Abb. auf S. 100—101.

[21] *Kovács, É.—Lovag, Zs.,* a.a.O., 36.

[22] *Deér, J.,* a.a.O., Taf. XII, Abb. 23.

[23] *Kovács, É.—Lovag, Zs.,* a.a.O., 34.

[24] *Weszprémi, I.:* Magyarországi öt különös elmélkedések I. A' Magyar Szent Koronáról (Fünf ungewöhnliche Betrachtungen in Ungarn I. Von der Ungarischen Heiligen Krone), Pozsonyban (in Preßburg) 1795, 18 ff.

[25] *Bock, F.:* Die ungarische Königskrone „Corona Sancti Stephani" im Kronschatz der königlichen Schloßburg zu Ofen, Aachen 1896, 12.

[26] *Vajay, Sz. de,* a.a.O., 108.

[27] *Moravcsik, Gy.,* a.a.O., 23 f.

[28] *Kovács, É.—Lovag, Zs.,* a.a.O., 35.

[29] *Deér, J.,* a.a.O., Taf. XIII: Abb. 37.

[30] *László, Gy.:* Koronatanulmányok, in: Őseinkről (Studien zur Krone, in: Über unsere Vorfahren), Budapest 1990, 203 ff.

[31] a.a.O., 217.

[32] *Darkó, J.:* A Dukas Mihály-féle korona célja és jelentősége — La couronne envoyée par Michel Ducas; son but et son importance, Egyetemes Philológiai Közlöny — Archivum Philologicum LX (1936) 130 f., Taf. I—III.

[33] *Talbot-Rice, D.:* The Leaved Cross, Byzantinoslavica XI (1950), 70—81.

[34] *Flemming, J.:* Kreuz und Pflanzenornament. Byzantinoslavica XXX (1969), 88—115.

[35] *Flemming, J.,* a.a.O., 115.

[36] *Kovács, É.:* Signum crucis — lignum crucis, in: Memoria Saeculorum Hungariae 4, Budapest 1984, 407—423.

[37] The Medieval and Renaissance World, London—New York—Sydney—Toronto, 1979², 48.

[38] *Kent, J. B. C.:* The Roman Imperial Coinage, vol. VIII: The Family of Constantin I. 337—364, London 1981, S. 146, 320, 328, 360, 408.

FUNERARY ART IN MEDIEVAL HUNGARY*

by

LIVIA VARGA and P. LŐVEI

Documentation from the territory of medieval Hungary of surviving funerary monuments, both complete and fragmentary, as well as written references to others which have disappeared, has made remarkable progress over the past decade. The results of that work are summarized in the typological and stylistic analysis which follows.[1]

At the end of the ninth century the Hungarian tribes reached the Carpathian basin and founded a centralized state. They, together with those who had been living in the territory at the time of their arrival and others who later settled there, constituted the population of the early state. In 1918, this once vast country was reduced to a third of its original size, its border regions being annexed by the surrounding countries. The land now called Slovakia, which originally belonged to Hungary, became part of Czechoslovakia, Transylvania became part of Romania, the South and Croatia were integrated into Yugoslavia and the Burgenland remained with Austria. In 1945, what today is known as the Carpathian-Ukraine was annexed by the Soviet Union. The material discussed here is from the territory of medieval Hungary and includes more than a thousand funerary monuments, a fair number of which lie today in these other countries (Fig. 1). The earliest surviving monuments date from the beginning of the eleventh century, while the latest was made at the time of the conquest of Buda by the Turks in 1541. The beginning of the 150-year Turkish occupation marks a distinct change in the type, style, content, and to some extent even the material, of Hungarian funerary art.

The many wars which took place on Hungarian territory and the continuous rebuilding of ecclesiastical sites resulted in the destruction of a large number of funerary monuments. Those which are known today represent only a small percentage of what once existed. Fully a third of them came to light in the capital, Buda. The discovery of numerous fragments scattered among different museum collections has permitted the reconstruction of many previously unidentified tombstones. Only a few monuments have survived in their original places; the majority were found in the course of archaeological excavations, and many others were used secondarily. The number of funerary monuments which can be evaluated both from the archaeological and art historical points of view is relatively small.

I

A major example of eleventh-century Hungarian funerary art came to light at the beginning of the last century among the ruins of the Provostal Church of Székesfehérvár. It is a recarved Roman sarcophagus, whose unusually rich and highly artistic decoration points to a royal commission. It is very probable, in fact, that it was intended for the first Hungarian king, István I († 1038), since no other royal personage from the eleventh century is known to have been buried in Székesfehérvár.[2]

The decoration of this sarcophagus is of a triumphal character. The main elements are the plaited bands surrounding the sides of the piece, which is otherwise divided by pillars and decorated by rosettes and cherubs. The relief on the front slab depicts an infant, a symbol of the soul of the deceased, being transported by an angel to heaven (Fig. 2). The tree of life and animals surrounded by plaited bands appear on the gabled cover. The style of the carving is closely related to the Italo-Byzantine art of Venice, Aquileia and Pomposa, and to material from the workshop which decorated the Benedictine Monastery of Zalavár in like manner.[3] Judging from its style, the sarcophagus was made in the 1040s, shortly after the death of the king.

According to tradition, the patron of the sarcophagus preserved in Csanád (Cenad, R) was Gellért, bishop of Csanád († 1046). The front side of the sarcophagus is decorated with a simple cross rising out of a mound. The cover, which is flat, might indicate that the coffin served as a reliquary altar, containing the relics of the saintly bishop.[4]

In the crypt of the Benedictine Monastery of Tihany is a white, marble-like stone slab, which covers the tomb in front of the altar (Fig. 3). It is

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest



Fig. 1. Hungary in the fifteenth century: map of all place names cited in the article (the names with underlining do not appear in the paper; they have been added for the purpose of geographical reference only)



Fig. 2. Front side of the sarcophagus of St. Stephen, King of Hungary († 1038); Székesfehérvár, Provostal Church

decorated with a processional cross with twisted staff. The monument is thought to be the gravestone of King András I of Hungary († 1060). This hypothesis is confirmed by the material from which the slab is made, by its design and by the type of cross carved onto it.[5]

One of the most important monuments of early Hungarian stone carving is the memorial from Aracs (Vranjevo/Arača, Y) (Fig. 4). It might originally have been the tombstone of a founder couple. In one of the fields of the divided upper part of the monument, separated from each other by plaited bands, stands a clerical figure offering a blessing. He appears beside a grammatically incorrect Latin inscription. Of two figures in the lower part of the stone, nothing remains but their headgear. It is significant that even the sides of the monument are decorated with plaited bands, interspersed with the representation of a church, an eagle and a saddled horse. The relief is related in style to Dalmatian reliquaries and can be dated to the second half or to the end of the eleventh century.[6]

The majority of the twelfth- and thirteenth-century tombstones are roughly-carved stone slabs, decorated with a cross in a frameless field.[7] Some are enhanced by a Greek cross inscribed in a circle,[8] or other motifs combined with a cross.[9] Several tombstones are decorated with simple figural motifs[10] (Fig. 5). Exact dating of these monuments is hardly possible, since most of them covered tombs in open-air cemeteries and they are in poor condition. Tombstones carved in a more regular fashion, which show on their still-frameless surface an engraved cross in relief, standing on a triangular or semi-circular base, can be dated to the thirteenth century[11] (Fig. 6). They are made, without exception, of local limestone, sandstone or tufa. But during the middle ages, the material of good quality funerary monuments was the red-coloured hard limestone, which could be highly polished with a marble effect, cut in the mines (Tardos, Süttő) of Mount Gerecse close to Esztergom and Buda. The art historical literature calls this stone red marble, according to the medieval custom. From a geological point of view this is incorrect. This

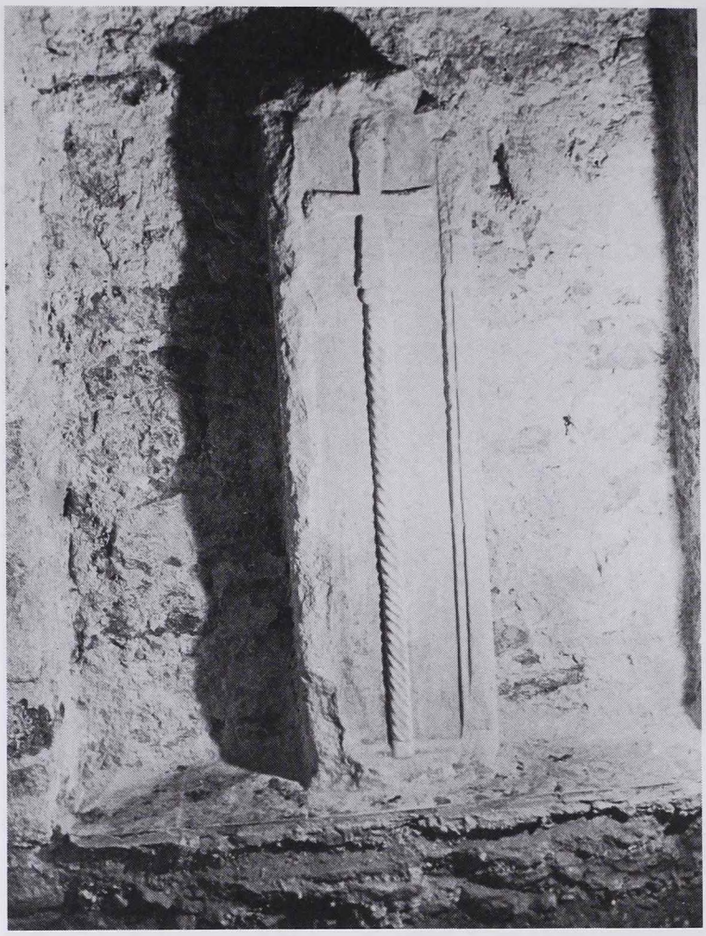


Fig. 3. Gravestone of King András I of Hungary († 1060); Tihany Abbey

valuable Hungarian stone, just like the very similar Verona marble and that from the Salzburg area, was often transported over a distance of several hundred kilometres, and was even exported.[12] Since the river Danube was the obvious route of transport, it is not surprising that Buda and Esztergom, situated on the Danube, are the two towns most noted for marble carving. In Hungary the first use of red marble occurred at the end of the twelfth century.[13] Fragments of about half a dozen different tombstones, the products of a marble carving workshop in Esztergom, have survived from the beginning of the thirteenth century. Their common characteristics are the flat edging of the slabs and the carving of leonine hexameters on the carefully polished surface of the monument (Fig. 7). This type of tombstone was found in Székesfehérvár, an indication of the spread of the use of red marble outside Esztergom and Buda. One of our medieval sources reports that in the distant cathedral of Zagreb (CR), bishop Domokos († 1201) rested under red marble (sub lapide rubea marmoreo).[14]

The first surviving red marble secular funerary monument was carved in the 1230s. On this fragmentary slab, originally in the Cistercian Monastery of Pilis (Pilisszentkereszt), there is a detail of a figure clad in chain mail, holding a lance along with the remains of an inscription. The drapery of the garment indicates that the master carver was familiar with northern French sculpture of the 1220s.[15] Presumably it was made in memory of a nobleman who was close to the royal family. Although no more red marble funerary monuments have survived from the latter part of the thirteenth century, all similar monuments mentioned in written sources are related to the royal family.[16]

The sarcophagus, which was presumably made for Queen Gertrudis († 1213), buried in the Abbey of Pilis, was made in the 1220s and shows the same stylistic characteristics as the fragmentary slab from the same Abbey mentioned above. Judging from its style, the master of the sarcophagus knew well the products of the Chartrian and Parisian workshops of the early thirteenth century. The long sides of the sarcophagus are divided by arcades, under which sitting figures were placed. On the basis of a few fragments, a high relief figure of the deceased was reconstructed on the lid.[17]

One of the earliest dated monuments which has survived came from the Dominican Cloister of Buda and bears the date 1289[18] (Fig. 8). This tombstone represents the model for the next century of tombstone production. Its deepened field is surrounded by a frame and decorated with a long bar, growing out of a semi-circular base. Before it there is a triangular shield, leaning to the right.[19] During the first



Fig. 4. Tombstone (second half or end of the eleventh century), from Aracs (Vranjevo/Arača, Y); MNG

two-thirds of the fourteenth century, the great majority of tombstones show the same design: the cross growing out of a socle. The formation of the base shows great inventiveness. The most common solution is the semicircle, which was later transformed into a trefoil, often surrounded by a Gothic ogive shape. In most case a shield leaning to the right is placed in front of the lower part of the rod of the cross. The trefoil and other shapes of the base of the cross are the stylized equivalent of the burial hill or grave, while the crosses represent the crosses on the grave. Tombstones bearing the representation of crosses and shields are to be found in most parts of Europe, from France to Germany and Silesia.[20] The Hungarian monuments are closely related in type and style to some German and Austrian monuments.[21]

In Hungary, one of the earliest tombstones of the above-mentioned type was made for Johannes, burgher of Regensburg, and came to light during the excavation of the Dominican Cloister of Buda. Its closest parallels are from around Regensburg at the turn of the fourteenth century.[22] The Hungarian monument shows an earlier style, with the semicircular base of the cross, while the Bavarian tombstones are decorated with ogive-shaped trefoils. For this reason, the Hungarian monuments should be dated to the last quarter of the thirteenth century.

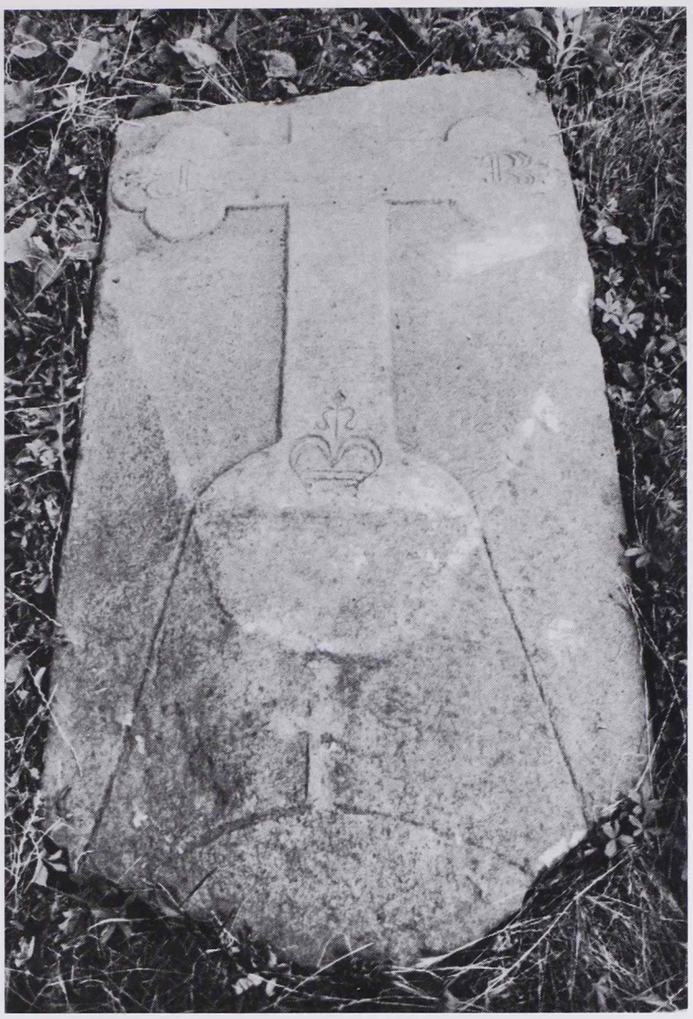


Fig. 6. Tombstone (thirteenth century); Zalaszentgrót



Fig. 5. Tombstones (twelfth, thirteenth century) from the cemetery of the Romanesque round church of Kisnána

The tombstone ensemble of Kassa (Košice, Kaschau, CS), which was found during restoration work at the end of the nineteenth century, constitutes a unique, homogeneous group. Most of the tombstones bear the representation of a cross with fillet and a shield, hung on the bar of the cross, bearing burgher marks (Figs 9–10). They all come from the previous church and were used as building materials in the foundation of the new Gothic church. More than a dozen tombstones survived in this fashion from the third quarter of the fourteenth century. Four of them were made in the 1370s as their inscribed dates indicate.[23] The uniform design and use of the local stone, trachyte, allows one to suppose the existence of a local workshop and indicates the ever-growing claim of the burghers for funerary representation.

Among the tombstones decorated only with shields there is an outstanding mid-fourteenth-century fragment from Buda (Fig. 11). Its inscription is partly missing, but the name "Abel" is legible.[24] The fragment is particularly interesting because it bears the coat of arms of an artist, one of the earliest



Fig. 7. Tombstone of Vilmos, canon of Esztergom (beginning of the thirteenth century); Esztergom Cathedral

known in Europe. Its German inscription is unique among the fourteenth-century Hungarian material, and only a few similar cases are known from the fifteenth century. Even the tombstones of burghers of German origin from Buda, Kassa, Pozsony (Bratislava, Pressburg, CS), and Selmecbánya (Banská Štiavnica, Schemnitz, CS) bear Latin inscriptions.[25] Moreover the shape of Abel's tombstone is remarkable: the two upper corners are cut off, so it ends in a trapezoidal shape.[26] The western European parallels of this type are well known,[27] and the relatively great number of similar Hungarian monuments show its popularity in Hungary, too.

The tombstone of Elisabeth, also in Kassa, which bears the date 1362, is different in design from the other surviving monuments from this town (Fig. 12). The field of the tombstone is occupied by three interlocking circles made of bands bearing supplications. In the upper circle is a bust, in the middle a coat of arms, while the figure in the lowest one is unidentifiable.[28] Circles made of bands and bearing inscriptions appear in Buda on two other tombstones,[29] whose dates are not known. But the dated (1362) monument of Elisabeth in Kassa and the alternating use of Gothic majuscules and minuscules is a clear indication that these tombstones were made during the second part of the fourteenth century. It seems that this type was especially popular among city burghers. This segment of society had strong family and trade connections with South Germany, where such tombstones were also very popular.[30]

In Hungary, only four tombstones remain with the representation of a crozier, a type used mostly for abbots, but also originally for the tombstones of bishops. From the middle of the fourteenth century the prelates and abbots of the most important monasteries ordered funerary monuments with exlusively figural decoration.[31]

The earliest surviving tombstone of a prelate in Hungary with figural decoration was made for András Szécsi, bishop of Gyulafehérvár (Alba Iulia, Weissenburg, R) († 1356)[32] (Fig. 13). The proportions of the figure indicate that the master was not skilled in carving human figures, although he was more successful with ornamental decoration.[33]

For a hundred years after its execution, the tombstone in the tower of the Presbyterian church of Beszterce (Bistrița, Bistritz, R) stood as a unique

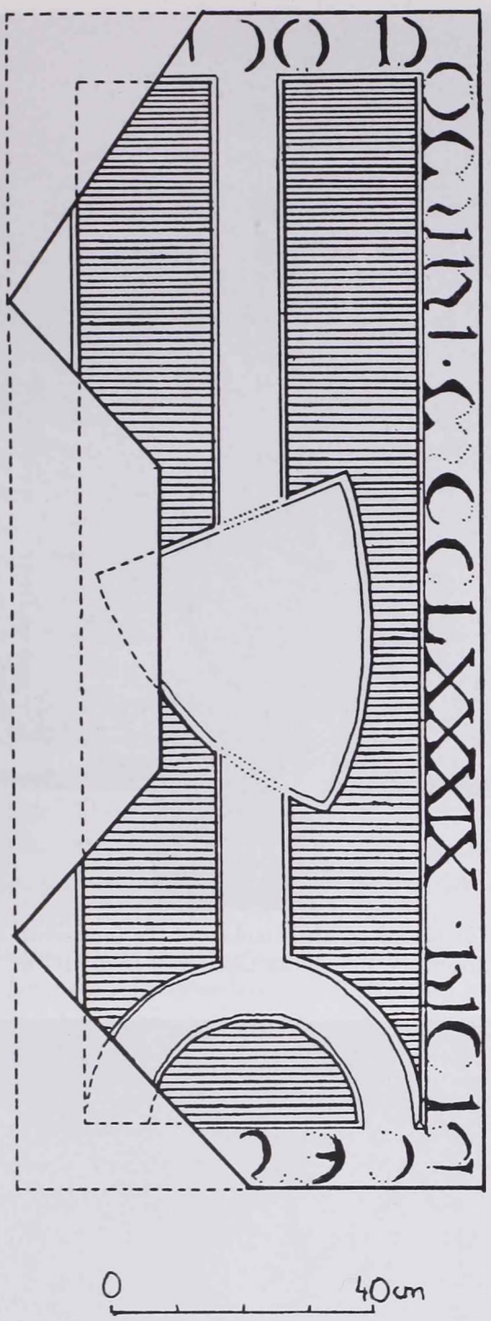


Fig. 8. Tombstone of an unknown person (+1289), from the Dominican Cloister of Buda; BTM — after *H. Gyürky*, op. cit. 18, fig. 5

monument among the Hungarian material, representing the secular figure of a knight.[34] The figure stands under a pierced gable, holding in his left hand a sword and a shield with coat of arms. The dating of this slightly-damaged tombstone is disputed; some scholars have placed it as late as the start of the fifteenth century. However, the style of the garment and the inscription in Gothic majuscules carved in relief on the base of the border leave no doubt in our mind that the tombstone was made in the first part of the fourteenth century. The somewhat-damaged date on the border could be read as 1327. Typologically, the Beszterce stone is related to tombstones which represent figures standing under architectural frames, a form very common in France from the beginning of the twelfth century. Sources and possible stylistic antecedents of the Beszterce tombstone are represented by that of Urich Regensberg in Zürich, the miniatures of the Manesse manuscript, and some figures in the Velislav Bible. A few tombstones from the monastery of Ostrov in Bohemia are also stylistically similar to the Beszterce slab. Idealization of feudal knighthood is the prevailing intention of the sculptors of all the above-mentioned works. The same is true of the Beszterce tombstone, although here the relationship to knighthood is restricted



Fig. 9. Tombstone of Andreas († 1374); Kassa (Košice, CS) — after *Myskovszky, V.*, in: Archaeologiai Értesítő N. S. VII (1888), p. 127



Fig. 10. Tombstone of the mother of Jakab (+1376); Kassa



Fig. 11. Tombstone of Abel (middle of the fourteenth century), from the Dominican Cloister of Buda; BTM



Fig. 12. Tombstone of Elisabeth († 1362); Kassa

merely to appearances, to the garment and the arms. The figure, judging by his name, could be a *comes* or patrician of foreign origin, belonging to the elite of Hungarian society, whose financial situation allowed him to commission a western-style tombstone. But the rigid contours, the use of old-fashioned forms and early Gothic elements point to the work of a local master.

The most important funerary monument of the first part of the fourteenth century was made for Saint Margaret, daughter of King Béla IV, and has survived in a very fragmentary state.[35] She died as a Dominican nun in the nunnery on the Margaret Island close to Buda in 1271. It is known from the record of the proceeding of her canonization, from the versions of her legend and that of Lea Ráskai, written in Hungarian in the 1510s, that two to three months after her death, Albert and Peter, marble carvers from Lombardy, made a red marble tombstone which covered her tomb. But Lea Ráskai also reported that the story of one of the miracles which occurred at her tomb was carved in white marble on

her funerary monument. During the archaeological excavations a number of white marble fragments were found which could be related to one of the saint's funerary monuments, partly because of the rare use of this material in Hungary and partly because of the figural decoration carved on them (Fig. 14). There remained approximately one hundred fragments which, when reconstructed, made it clear that all four sides of the sarcophagus were decorated with reliefs, which further indicates that it was a free standing monument. This conclusion is in accordance with the description of the monuments found in the legend, and with the result of the excavations. The reliefs on the sides of the sarcophagus represented the legend of Saint Margaret, while at its corners and between each relief there were statues. Based on many foreign analogies, it is very likely that the statue-columns found in the church were placed underneath the sarcophagus. The style of this monument shows an indisputably south-Italian influence in the modelling of the surface of the figures and in the softness of the details, which are almost void of linear value. The socles and shapes of the folds of the statue-columns are related to French monuments, while the capitals of the figure-columns are related to Tuscan works of the Pisano circle and have strong connections with the works of Tino de Camaino around Naples. All these above-mentioned elements could only have amalgamated in Naples after the arrival there in 1323 of Tino di Camaino. The Hungarian import of this south-Italian style may be explained by the renewed connection between the Hungarian Anjou rulers and the Anjou court in Naples in the second half of the 1320s, by the frequent envoys and by the stay in Naples of the Hungarian King Károly Róbert in the years 1333–34. The Margaret monument, which might have been ordered by the Dominican order, is closely related in its style, type and material to the funerary monument of Saint Peter the Martyr, made for the Church of San Eustorgio in Milan, and the model for both was undoubtedly the sarcophagus of Saint Dominic in Bologna. Taking all this into consideration, the Saint Margaret monument may be attributed to the period 1335–1340.

II

The two decades between 1360 and 1380 brought about basic changes in Hungarian funerary art. Tombstones were no longer executed with cross or cross and coat of arms designs.[36] Instead, tombstones with heraldic representations of coat of arms, helmet and crest came to the fore. Around 1370, the earliest tombstones of this type can be associated with the entourage of the royal court[37] (Fig. 15). Later on, in the last quarter of the fourteenth century and at the beginning of the fifteenth century, this type, which is very similar to monuments in South Germany and



Fig. 13. Tombstone of Bishop András Szécsi († 1356); Gyulafehérvár (Alba Iulia, R) Cathedral



Fig. 14. Fragment of the funerary monument of Saint Margaret († 1271) with donation scene (about 1335—1340), from the Dominican Nunnery of the Margaret Island, Buda; BTM

Austria, became very popular not only among the members of the aristocracy, but among burghers as well.

The other important change is the sudden disappearance of Gothic majuscules, giving place to the use of Gothic minuscules. The earliest inscriptions in Gothic minuscules to survive are on tombstones in Buda, dating from 1360 to 1368. The change took place so quickly that after 1380 we know of only two tombstones bearing Gothic majuscules.[38]

It is also significant that after 1360 the use of red marble suddenly increased, and that it was available not only in central Hungary, but also on the confines of the country. Earlier, red marble was exclusively the material of funerary monuments commissioned by the royal court, the aristocracy, and the prelacy. After 1360 it also became the material of choice for the lower nobility, the priesthood and an ever-increasing number of tombstones commissioned by burghers.

Today, it would not be possible to discuss the progress of Hungarian medieval funerary art had the tombstones of Buda not been excavated during the last hundred years. From the second half of the thirteenth century more than three hundred different funerary monuments are known from Buda, at least in fragments. All of the otherwise-important tombstone material of the smaller churches of the Hungarian capital is insignificant beside the funerary monuments which have survived from the two most important churches, that is the Dominican Church and Monastery and the Church of Our Lady. Funerary monuments were found during the restoration of the latter church during the period 1873–1907. In 1902, on the occasion of the building of the Fisherman's Bastion, the significant remains of the Dominican church were discovered, along with a number of tombstones, placed secondarily in the floor, but similar to their original disposition. From 1962, the finding of the newest archeological excava-

tions in the Dominican Church and Monastery enriched our repertory with many previously unknown fragments.

Based on the inscriptions on the tombstones and in accordance with data from the various sources, it seems that especially the Italians and to a lesser extent the Hungarians of Buda were buried in the Dominican Church. The Church of Our Lady was the burial place of the well-to-do German burghers, and from the fifteenth century, that of the most distinguished barons. Even the types of tombstones chosen by the different social classes indicate the differences.

The material found in the Church of Our Lady is varied. There are simple slabs from the surrounding cemetery, good quality tombstones bearing coats of arms, and high quality monuments with figural decoration. In the Dominican Monastery, from the late thirteenth to the first half of the sixteenth century, almost every tombstone was made with armorial bearings. The extraordinarily rich material from both of these churches indicates that the centre of tombstone carving, including the processing of the red marble, was Buda. The existence of several workshops is indicated by the large quantity of material,



Fig. 15. Tombstone of György Bebek († 1390); Tornagörgő (Hrhov, CS)

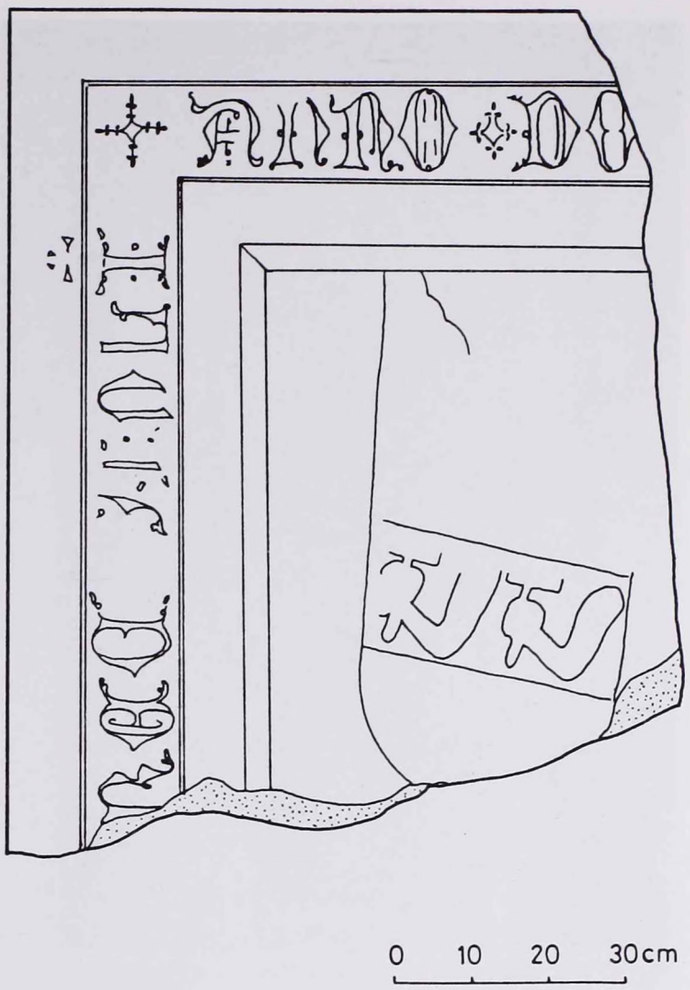


Fig. 16. Tombstone fragment (third quarter of the fourteenth century), from Nagymaros; Visegrád, King Matthias Museum

by the recorded prices of the tombstones and the date of their execution, and by their varied style. In Buda, among tombstones with representations of a coat of arms and helmet, raised, undercut and chiselled techniques occur with equal frequency.[39]

From the first part of the 1370s, the most characteristic design on tombstones is a shield with coat of arms, leaning to the heraldic right, on the corner of which there is a helmet, covered with a mantle, with a crest on which the arms are repeated. The helmet is represented almost invariably in profile, looking to the right.[40] The exceptions are the tombstones of György Bebek, lord chief treasurer to the queen († 1390), in Tornagörgő (Hrhov, CS) (Fig. 16), and of János Scharfenecki († 1387) in Máriavölgy (Marianka, Mariatal, CS), on which the helmets face the beholder.[41] The front-facing helmet is the old-fashioned type, found throughout South Germany and in Lower- and Upper-Austria until the end of the fourteenth century when it became rarer there. Considering those few fragments on which the above-mentioned heraldic representation is present, it would appear that the early tombstones of this type are predominantly associated with the royal court

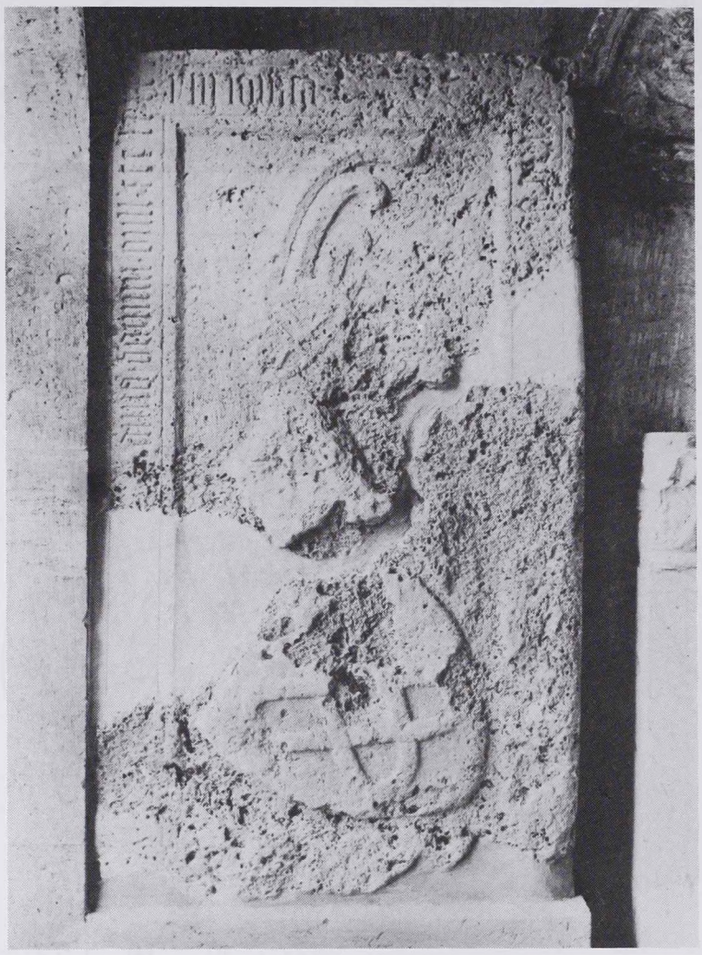


Fig. 17. Tombstone of an unknown person († 1388), from the Dominican Cloister of Buda; BTM

and its entourage.[42] In Hungary, between 1360 and 1390, the incidence of this type spread widely,[43] as it did also in Germany and Austria. The representation of stylized bird wings in profile on some of the aforementioned tombstones is a good indication of the origin of style and type (Figs 16—17). The variants of this motif were well known in Austria and Upper-Bavaria around 1330 to 1380, but they became especially common between 1375 and 1400 in Pfalz, in Württenberg and Central Frank Land.[44] Later on, the representation of the helmet with wings fell out of favour in Hungary, although it remained current in German, Czech and Austrian territories. From the fifteenth century, only about half a dozen examples of this type are known in Hungary. Many of these tombstones were made for families like the Szentgyörgyi and Bazinis (Máriavölgy), the Héderváris (Visegrád), the Frangepáns (Buda), and the Saxon Hecht family (Nagyszeben, Sibiu, Hermannstadt, R), which had western connections through marriage.

The upper foiled frame on the tombstone of János Scharfenecki († 1387) in Máriavölgy (Marianka, Mariatal, CS)[45] is rather rare in Hungary. There are only a few tombstones of this type, among them a fragment from Buda with the date 1372.[46]

In the second half of the fourteenth century a new type of tombstone appeared in Buda. On the field is a standing shield, which is occasionally surrounded by such a foiled frame. The fragmentary, so-called Abel tombstone, with the coat of arms of an artist in the shield, is thought to belong to this type[47] (Fig. 11). Its simple inscription with Gothic majuscules, the rough carving and especially its similarity to the tombstone of János, painter to the king († 1370) (Fig. 18), which also contains the coat of arms of the artist, but is of a much higher quality, allows us to date the Abel monument to the middle of the fourteenth century.[48] This simple, shielded type was popular throughout the fifteenth century.

On the tombstone of Bene, son of Jakab Delbene († 1376), the shield, with lilies, is placed in a star-shaped field, extended by foils.[49] These different forms of frames which surround shields or figures on tombstones were very often used in Italy from the beginning of the fourteenth century. They were very popular north of the Alps as well. In Hungary, they were first employed in mural and miniature painting before they appeared in funerary art.



Fig. 18. Tombstone of János, painter († 1370), from the Church of Our Lady, Buda; BTM

The precedents and parallels of Hungarian tombstones with shield representations are mainly to be found in South Germany and Austria, where the cross-and-shield type also originated. In Hungary, the change occurred to satisfy new demands, not because of a change in artistic orientation.

In the territories to the west of Hungary funerary monuments with cross and cross-and-shield representations appeared concurrently with the shield and shield-and-helmet types throughout the fifteenth century, reflecting primarily the different demands of the aristocracy and the burghers. Unlike Austria, Germany and Western Europe, tombstones decorated with shields entirely replaced the cross type in Hungary in a little less than two decades. This became the unique motif, used even on the tombstones of the burghers (Fig. 19). The same thing happened in Buda, Kassa, and Lőcse (Levoča, Leutschau, CS) and it is clear that the types preferred by the nobility were taken over and used on the tombstones of the burghers.

A significant number of funerary monuments have survived from the end of the fourteenth century



Fig. 19. Tombstone of Frenczlin from Meissen, burgher of Buda († 1404), from the Church of Our Lady, Buda; BTM



Fig. 20. Tombstone of László Bebek († 1403/1404); Pelsőc (Plešivec, CS)

to the beginning of the reign of King Matthias Corvinus (1458–1490). These monuments prove convincingly that, among the barons and the aristocracy in the service of the king, the preferred type of tombstone was that bearing a shield[50] (Figs 20–25). The monuments of the high aristocracy show significant differences in the quality of their workmanship. This fact is well-demonstrated when the somewhat-inferior quality tombstone of László Bebek, lord chief treasurer to the queen († 1403/1404), in Pelsőc (Plešivec, Cs) (Fig. 20), is compared to the high quality monument of István Perényi lord high steward († 1437), in Rudabánya (Fig. 24). Although the use of red marble is identical, the craftsmanship demonstrated by these two monuments is very different.

At the beginning of the fifteenth century a change occurred in the type of the inscription. The use of letters standing out from a deep, ribbon-like background suddenly increased. Until the end of the fifteenth century, when carved, Roman letters were used in inscriptions, the above-mentioned type and technique were employed. The series of carved minuscules creates a linear pattern, filling out the place

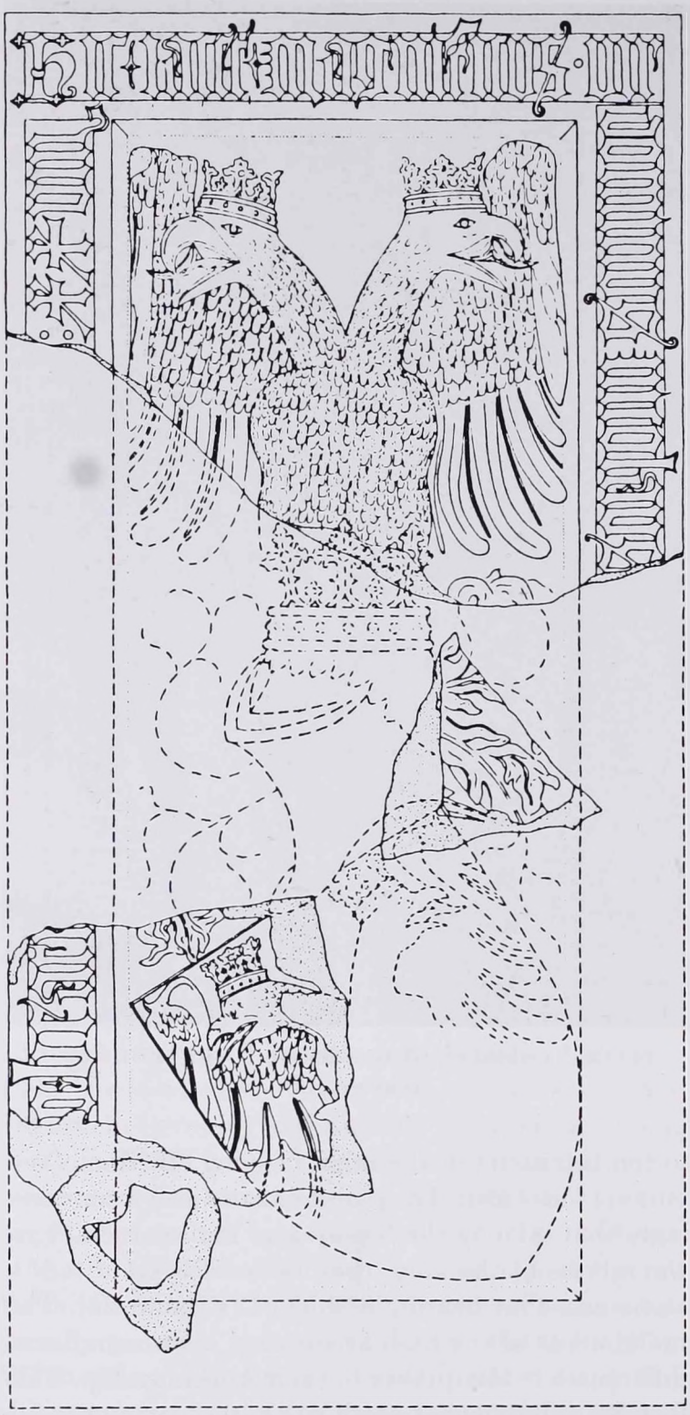


Fig. 21. Tombstone of Miklós Szécsi († 1428); Szentgotthárd, Cistercian Abbey

of the inscription. Over the course of time, the gradually narrower and taller minuscules were connected to each other creating a certain rhythm and becoming almost decorative motifs. This effort to fill the space anticipates the very important change, concerning the decoration of the field of the tombstones, which took place a quarter of a century later, but whose roots reach back to the beginning of the fifteenth century.

Funerary monuments of the last quarter of the fourteenth century with the representation of coat of arms, helmet, and crest are characterized by large-scale forms, and by spacious backgrounds. Initially, the mantle of the helmet was straight-edged. Later, a fringed cloth usually turned up at the back of the helmet was represented in profile. The classical example of this type is the red marble tombstone of László Kazai Kakas († 1395) from Serke (Širkovce, Cs).[51] At the beginning of the fifteenth century, it became customary for the mantle to have a fringe some of which extended in front of the helmet, *e.g.* on the tombstone of János Tornai († 1406) in Torna (Turna nad Bodvou, CS), and on that of Heinrich Melmeister († 1412) from Budaszentlőrinc.[52] The

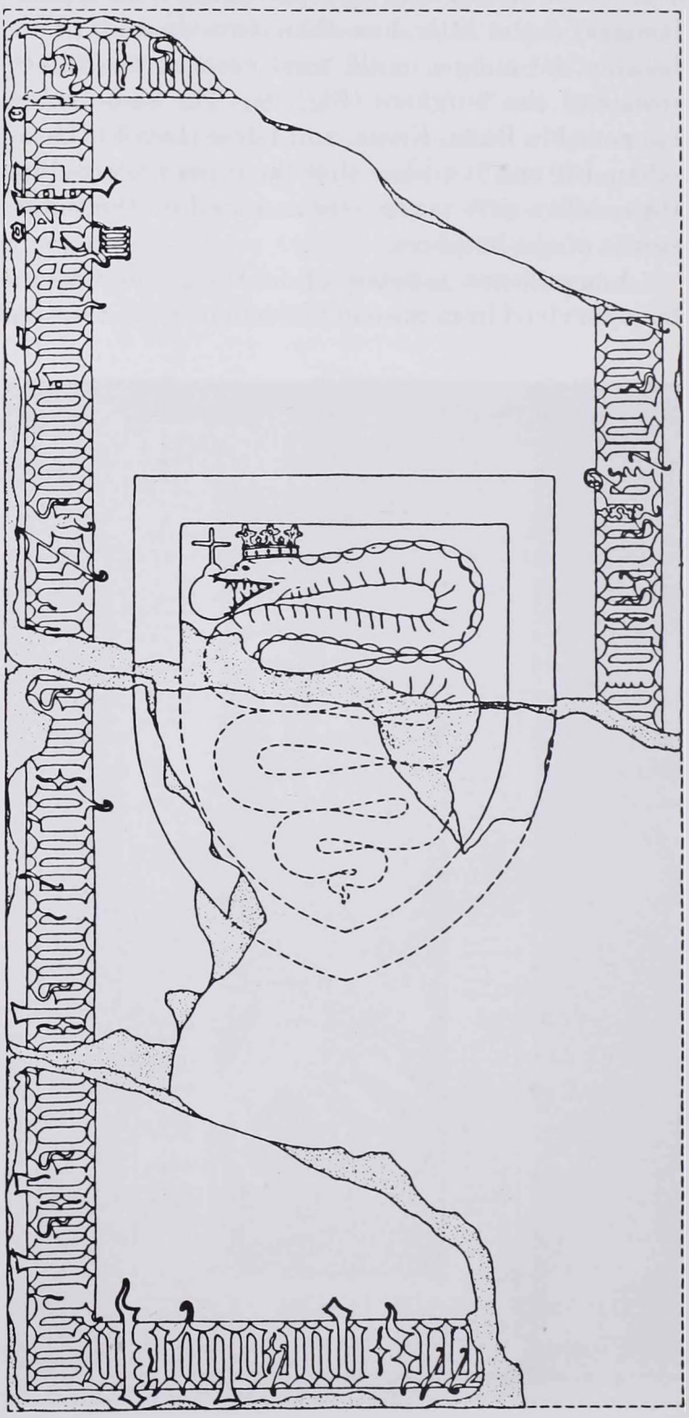


Fig. 22. Tombstone of Ilona Garai († 1441); Szentgotthárd, Cistercian Abbey

fringes were soon transformed into vegetal ornaments. Thus, on the latter tombstone, along the longitudinal axis of the fringe, a slightly round motif occurs which imitates the central vein of a leaf. During the next stage of the development, the clearly leaf-like, farmentose fringe, which often ends in foils, reached the crest, as on the tombstone of György Bazini († 1426) of Bazin (Pezinok, Bösing, CS), and on the tombstone of László Kompolti († 1428) in Kisnána.[53] In the 1430s, the fringe spreads out to fill every space which is not occupied by the heraldic decoration.

The funerary monument of Péter Berzevici, lord chief treasurer († 1433), in Berzevice (Brezovica, CS) is one of the most interesting tombstones made at the beginning of the fifteenth century[54] (Fig. 23). The shield, bearing a goat as coat of arms, is surrounded by the badge of the Order of the Dragon. This badge appears on several tombstones in the 1420s to 1430s.[55] Its placement around the shield, as is seen on the Berzevici monument, is most usual on glazed tiles during the Sigismund period (1387–1437), but after the Berzevici tombstone was completed it appears in the same way on several other carvings. The Berzevici monument, which is undated, is related by the shape of the mantle to tombstones made in the 1420s to 1430s. This date is supported by the fact that the title "Lord Chief Treasurer", which occurs in the inscription, was given to Berzevici in 1420. The tombstone must have been executed after this date, but before the death of Berzevici in 1433, most probably in the 1420s.

In the 1430s, the development which started in the last quarter of the fourteenth century reached completion. The heraldic motifs and the inscription filled out every available space on the surface of the tombstones. The intermediate space between shields, helmet and crest was filled by the rampant fringes of the mantle.

In Buda, some red marble tombstones prove the activity of several highly-qualified stone carvers in the 1430s. The date 1436 can be read on the remaining lower part of a tombstone which came to light in the Dominican Monastery of Buda.[56] On this fragment is a triangular shield leaning to the right surmounted by a beaked helmet. The lower part of the crest represents the neck of a bird growing out from a pair of antlers. On the right side of the crest the lower part of the badge of the English Order of the Garter is visible. The tombstone was presumably made in memory of a foreigner belonging to the entourage of King Sigismund of Luxembourg. This person could have been related to the Szántai Lack family. A glazed ceramic stove tile found in Buda bears a motif on the coat of arms, which is similar to



Fig. 23. Tombstone of Péter Berzevici († 1433); Berzevice (Brezovica, CS) — after *Cserheő & Csoma*, op. cit. 54, p. 35

the fragmentary crest of the tombstone.[57] This fragment is of the best quality work among fifteenth-century tombstones which bear heraldic representations.

The upper part of the tombstone of János Frangepán, ban of Croatia († 1436) was also found, used secondarily in a burgher's house in Buda.[58] The identification of the deceased was made possible by the fragmentary inscription, the name and the crest with a star. The lower part of this tombstone was found in Sárospatak; its middle part is still missing. The fragments of the inscription and the heraldic motifs on both pieces refer to the Frangepán family. In addition to this, the width, the frame, the moulding and the inscription confirm that the Sárospatak and Buda fragments originally belonged to the same tombstone.[59]

The best quality tombstones with coat of arms representation of the period, and perhaps of the entire fifteenth century, were made for two members of the Perényi family. The tombstone of István

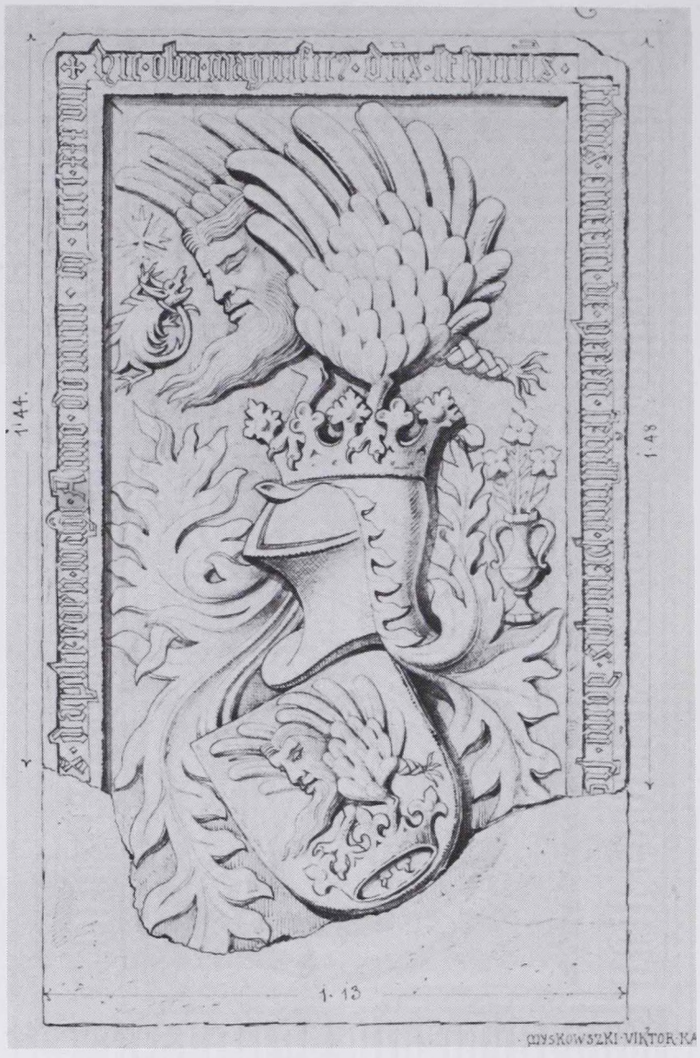


Fig. 24. Tombstone of István Perényi († 1437); Rudabánya—drawing by V. Myskovszky, 1900 (National Intendance of Historical Munuments, Budapest)

Perényi, lord high steward († 1437), now in Rudabánya (Fig. 24), could have been originally in the Pauline Monastery of Nyárád.[60] The execution of the tombstone, with its interesting heraldic representation, reflects high quality craftsmanship. In the field of the tombstone we see the Perényi coat of arms: the bearded head of a man, standing on bird feet, growing out of a crown. The fringes of the branches of the mantle show the same characteristics as the two above-mentioned monuments from Buda, but on the Perényi tombstone the mantle gives a much more naturalistic impression, mainly because of the undulating surface and the varied motifs of the fringe of the mantle. In the crest the bearded head of a man appears again, and the bitter expression on his face demonstrates an innovative naturalistic representation.

The tombstone of János Perényi, lord chief treasurer († 1458), in Terebes (Trebišov, CS) (Fig. 25), was made by the same master who fashioned a funerary monument for his younger brother, István.[61] Every element of the tombstone confirms this association, from the similarity of the heraldry to the fringes of the mantle. The style in which the text is inscribed, however, differs from beginning to end. The end section, bearing the date of decease, was carved later, indicating that the monument was commissioned before the death of János Perényi. The master of the carvings supposedly worked in Buda. The commissioner might have been János Perényi himself who, after the death of his brother, could have ordered tombstones for both of them. The two monuments are outstanding not only for their artistic quality, but also for their large-scale heraldic programme. The customer was not satisfied with the usual heraldic representation, but wished to see on his tombstone all the local and foreign orders held by the family. Beside the emblem of the Order of the Dragon on István's monument appears that of the Castilian-Aragonese Order "de la Banda" (a can with



Fig. 25. Tombstone of János Perényi († 1458); Terebes (Trebišov, CS) — after *Csergheő* & *Csoma*, op. cit. 54, p. 41

flowers). On the tombstone of János Perényi the emblems of even more orders (the SS-collar of the King of England and the IHS-monogram of the Observant Friars) are carved, making the whole composition crowded. Despite its high artistic quality, the design of the tombstone is consequently unsuccessful.

The above-mentioned "Lack" family fragment from Buda (dated 1436), the Frangepán tombstone and the two Perényi monuments are demonstrably the works of three different masters. In all probability they worked contemporaneously, and were among the most qualified masters of the Buda workshops.[62]

In Szentgotthárd, the tombstones of Miklós Szécsi, lord chief treasurer († 1428), and his wife, Ilona Garai († 1441), originally covered a double tomb (Figs 21–22). The similarity of the sizes, the style and the very decorative initials strongly suggest that the two monuments were made at the same time by the same master, at some point after 1441. The dates were carved concurrently with the inscriptions. The commissioner of the monuments was probably the couple's son, Dénes Szécsi, archbishop of Esztergom. On these tombstones, recently reconstructed from several fragments, the naturalistic representation of the heraldic animals, the feathers of the two-headed eagle, the scales of the coiled snake, and the balanced composition reflect a high artistic level.[63]

The rather worn tombstone of Kunigunda († 1461), wife of Zsigmond Szentgyörgyi-Bazini in Máriavölgy was carved at the beginning of the 1460s.[64] It could have been commissioned by her husband, who remarried the following year. The immediate parallel to the monument, based on the shape of the mantle, the double, eagle-winged crest and the whole composition of the tombstone, is the monument of Peter Preuer († 1459) from Korneuburg, Lower Austria.[65]

The much-debated tombstone of Karva (Kravany nad Dunajom, CS) bears the date 1400,[66] but this cannot be the date of its manufacture. The plasticity of the fringe of the mantle and the shape of the shield indicate clearly that is was made at least half a century later. A space left after the 1400 date on the frame indicates that another date was to be inscribed after the death of the intended occupant, a member of the Lábatlan family. This family emerged in the 1400s and attempted to enter the circle of the aristocracy. The tombstone, which may be attributed to the 1470s or 1480s, is the artistic-heraldic expression of this ambition.

The monument of Balázs,[67] from Nagybánya (Baia Mare, R) is related in the style of the helmet and the mantle to the Buda tombstones of the 1430s.[68] It represents the continuation of the style of the Perényi tombstones. The crest depicts two facing dogs chained together and rising out of a crown. The fragmentary shield and the helmet covered with a mantle emerge from a deep, curved field. Judging by its style and composition, this stone is one of the last carvings of a group of monuments with that particular style which was established around 1400 and developed further to the end of the 1430s.

Funerary Monuments with Figural Decoration

Only about half a dozen tombstones from the second half of the fourteenth century bear figural decoration, and even some of these are fragmentary. Most of them were commissioned for prelates, while two commemorate members of the royal family.

The earliest tombstone of this group was made for Bereck Salamoni († 1364) and an unknown fellow clergyman, preserved in Győr Cathedral (Fig. 26). The decoration is incised. The two hardly-discernible figures of the deceased are represented wearing canonicals. They would appear to have been sketched by a capable stone carver for they are drawn in narrow, soft lines and are represented with ease on a large scale. It is possible that the monument was made one or even two decades later than the date indicates, and could have been commissioned by the unknown canon who was buried beside his predecessor.[69] Tombstones on which heraldic or figural decoration is engraved with fine, flexible lines are rare in Hungary. Engraved figural decoration is known in Regensburg, Bohemia and Styria from the end of the thirteenth century, in Salzburg from the beginning of the fourteenth century, and in great abundance in Lower Austria and in Vienna from the second part of the fourteenth to the end of the fifteenth century. The fine linearity of the tombstone of Győr is presumably a sign of artistic connections to neighbouring Lower Austria and Vienna.

One of the most important works of fourteenth-century funerary art with figural decorations is the monument of Sigfried, abbot of Pannonhalma († 1365)[70] (Fig. 27). The prelate is represented underneath an ogive arch, dressed in a simple, monk's habit, with his hands crossed in front of his chest. The execution is novel. A naturalism, still unusual at this time, is apparent in the representation of this old, lanky man. The long, bony fingers of his veined hands, the wrinkles of his neck and forehead, all confirm this point. The careful execution and modelling of the details, *e.g.* the design on the ribbon of his mitre, the decoration on the nodus of the crozier and the handling and plasticity of the folds of his gar-

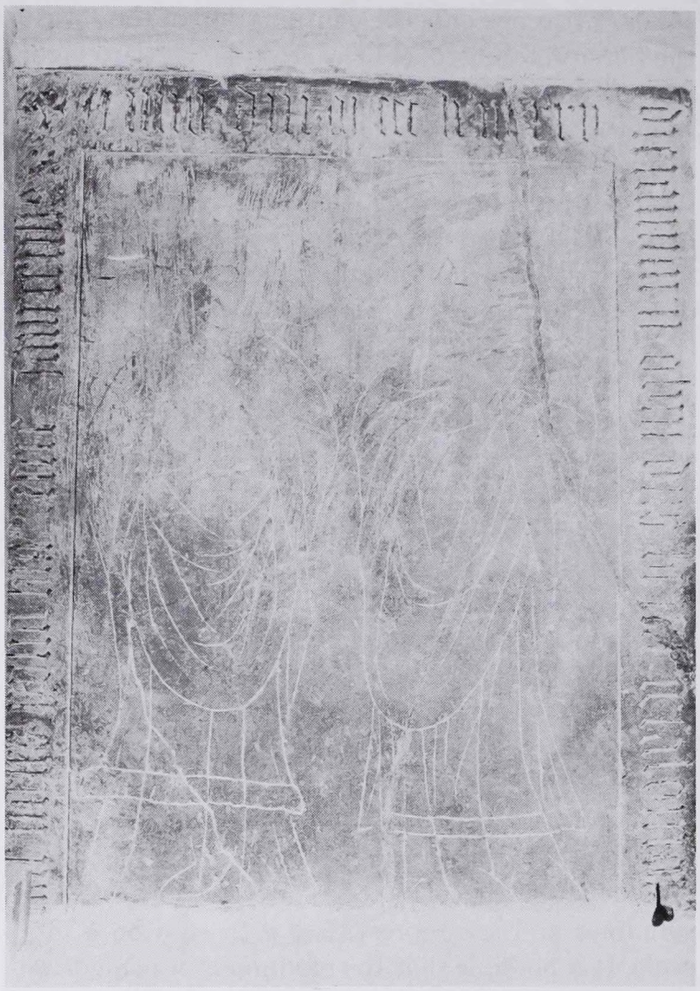


Fig. 26. Tombstone of Bereck Salamoni († 1364) and an unknown fellow clergyman; Győr Cathedral

ments make the tombstone of the abbot one of the peaks of fourteenth-century Hungarian funerary art.

The stylistic relationships of this unique monument are not yet clear. The style itself can be traced from the territory north of the Alps. At the same time, considering the composition, the crossed hands and the representation of the casula, it seems likely that the type follows Italian models which had been in use since the thirteenth century. Archaeological finds and representations of burial scenes throughout Europe show that the deceased was always placed in the coffin with crossed hands. The few examples of this type from South Germany and Austria are invariably related to Italian models. Moreover, the tombstone of Bishop Marino, in San Marino,[71] seems to be closest in style to the Sigfried tombstone.

Perhaps the best surviving figural monument of the fourteenth century was made for Abbot László Cudar of Bőcs († 1372) and stands in the Benedictine abbey church of Pannonhalma (Fig. 28). On the big, red marble slab, the abbot is represented in full canonicals. On the heraldic left side of the tombstone, at the shoulder of the deceased, is a shield with a six-sided clasp, the coat of arms of the Cudar family.[72] The tombstone has attracted scholarly attention since the nineteenth century because of the high artistic quality of the monument. It is best characterized by the plasticity of the slightly angular face, the drapery which falls softly from the arm, and the careful, meticulous execution of details. The artistic conception of the figure is very closely related to the Wolfgang sarcophagus of St. Emmeram in Regensburg.[73] Both the type and the block-like construction of the figure are similar. Abbot László is represented in the same habit with book and crozier as Saint Wolfgang. The artistic execution and the details, such as the deep, plate folds of the vestments, the shape of the mitres, the leaf motifs of the croziers, and the rosettes on the glaves are identical on both monuments.

Two figural tombstones of the same type, made for prelates, have survived from this period in the Cathedral of Gyulafehérvár.[74] According to the still-legible fragmentary inscription, one of them was made for Bishop Imre Cudar of Ónod († 1389), while according to tradition the other commemorates Bishop Domonkos Szécsi († 1368).[75] Both tombstones are said to have lain in the floor of the cathedral. This situation would account for their deplorable state of preservation, which precludes any art historical evaluation.

Secular tombstones with figural decoration are represented by only two fragments, and these belong to the second half of the fourteenth century. One is the upper part of a sarcophagus lid, on which the head of the deceased is shown resting on a lion. It could have been made either for King Károly Róbert (1301–1342) or for King Louis I (1342–1382) (Fig. 29).

The lower part of another sarcophagus lid represents part of a female figure, and was possibly made for Catherine, daughter of King Louis I. Judging from the similar fold motives and design of the lions, the two fragments might be the work of the same artist. A fragment from the side of a sarcophagus is also related to these sarcophagi, which are presumed to have originated in the Anjou chapel of the Provostal Church of Székesfehérvár.[76] The ruined Anjou chapel is mentioned several times in medieval and modern sources. It is known that it was founded by King Louis I, and that his father and daughter are also buried there beside his own red marble funerary monument of c. 1370–80. The funerary monument of the king has been destroyed, but one may imagine a red marble sarcophagus placed under a big baldachin in front of a wall, standing on four pillars and decorated with finials.[77] This type of funerary baldachin was not a novelty in fourteenth-century Europe. In the first part of the century, a whole series of



Fig. 27. Tombstone of Abbot Sigfried († 1365); Pannonhalma Abbey



Fig. 28. Tombstone of Abbot László Cudar († 1372); Pannonhalma Abbey

monumental baldachins standing in front of walls were made in Naples for members of the Anjou family. These monuments represent the closest parallels for the destroyed monument of King Louis I. The family relationships and the journeys of the king to Naples explain the adoption in Hungary of this characteristic type of monument from the royal Neapolitan court.[78]

The wide-ranging spread of secular monuments with figural decoration dates from the 1460s, but is confined to members of the highest aristocracy. Prior to that time only some high quality tombstones of this type have survived, and they date from about 1430. One was made in Székesfehérvár for Stibor Stiborici I, voivode of Transylvania († 1414), and the other in Buda for his son, Stibor junior († 1434).[79]

It is possible that Pipo Ozorai, who with the king's permission converted the ground level of one of the towers of the royal basilica of Székesfehérvár into a chapel, could have had a funerary monument with figural decoration.[80] But both the Stibors and Pipo Ozorai were exceptionally powerful, wealthy aristocrats of the Sigismund period, who had important foreign connections.[81]

In the second part of the fourteenth century almost all funerary monuments commissioned for prelates had figural decoration, but most members of the aristocracy were satisfied by the depiction of the basic heraldic motifs of the courtly culture. This tendency can be partly explained by the different expectations of the priesthood and the aristocracy. But recent research into medieval properties in Hungary has shown that even the largest lands belonging to the aristocracy were divided, and given to the castellans and office-bearers.[82] This situation indicates that, in most cases, the land owners had a relatively modest income, whereas the owners and beneficiaries of the more centralized pontifical properties had greater financial means at their disposal. This was the case even for the least well-off bishopric of Nyitra (Nitra, Neutra, CS). Source materials, particularly wills, give some indication of the considerable cost of a red marble tombstone. However, as was mentioned above, funerary monuments of the highest aristocracy did bear figural decoration.

The earliest printed source concerning the remains of a tombstone in Székesfehérvár is a drawing from the end of the eighteenth century. It depicts the



Fig. 29. Upper part of the sarcophagus lid of an Anjou king of Hungary (about 1370—1380); Székesfehérvár, Provostal Church



Fig. 30. Detail of the tombstone of Stibor Stiborici junior († 1434), from the Church of Our Lady, Buda; BTM

head of a knight with armoured trunk and two empty shields. At the end of the last century, only the armoured trunk was known,[83] holding the handle of a lance in his right hand and one of the shields with sword-hilt in the left. On the basis of the drawing, it is evident that the fragment was part of a sarcophagus lid. The field of the monument is framed by a wide border, which also supports this hypothesis. The high quality of these fragments aroused scholarly interest and several hypotheses were made concerning the identification of the deceased.[84] However, in the early 1970s, additional pieces represented on the eighteenth-century drawing which were believed lost came unexpectedly to light. A piece, broken into several fragments, was found showing the head of the deceased with a shield on his left and a section of the mantle. The heraldic figure of the shield, which was not represented on the eighteenth-century drawing, permitted the precise identification of the deceased. It bears two crescent moons and a cross, the coat of arms of the Stibor family. Since the funerary monument of the other member of the Stibor family was found intact in Buda (Fig. 30), the Székesfehérvár fragment could only have belonged to the tombstone of Stibor Stiborici senior († 1414). The third member of the family who died in Hungary was a bishop of Eger, and he certainly would not have been depicted on his funerary monument as a knight. The frame of this fragmentary monument bearing the figure of an older knight still retains the beginning and end of its inscription, including the age of the deceased. Presumably the monument was ordered after the death of Stibor Stiborici senior, probably by his son, Stibor Stiborici junior.

The figural sepulchral monument of Stibor Stiborici junior († 1434) was found in 1907 in the course of landscaping around the Church of Our Lady in Buda. Stibor, as the regent of the north-western marches, bore the honorary title, "Lord of the River Vág".[85] His funerary monument which originally served as a sarcophagus lid, bears neither inscription nor date, but identification was possible from the coat of arms of the Stibor family on the shield, two crescent moons with a cross, and the badge of the Order of the Dragon, carved on the épaulière of the figure (Fig. 30). Stibor junior, like his father, was a

member of that secret chivalric order founded by Sigismund of Luxembourg in 1408. The tombstone is bordered only on the left hand side. In the field, on a flat background, is the figure of a fully-armed knight in high relief. On the left side of his head, also in high relief, is his helmet surmounted by his crest: the head and neck of a dragon positioned on a half moon with flames issuing from its mouth. On the right side of his head lies a shield in horizontal position, bearing a crest which is identical with that on the stone from Székesfehérvár; two crescent moons separated by a cross. The deceased holds in his hand a sword and a second shield, on which the Stibor coat of arms also appears. His right arm lies between his lance and his empty scabbard which hangs from a belt slung around his thighs. He tramples on a lion underfoot. Apart from the closed eyes, the face of the figure is portrait-like. This individualized face contrasts sharply with the stiff, schematic representation of the body and the repetitive, stylized locks of hair are incongruous with his life-like facial characteristics. Particularly noteworthy is the excellent representation of the arms and armour, especially the detail on the chain mail shirt, and the workmanship of the scabbard and sword strap whose ornamental decoration is reminiscent of goldsmith's work.

Scholars recognized the stylistic relationship between the fragments of the slab from Székesfehérvár and the Buda carving before the Second World War.[86] Lacking the head and armorial bearings of the former, however, they never considered the possibility of family relationship. This association became feasible when a series of similar motifs was recognized.[87] Besides the similar type, the modelling of the mantle indicates that the two tombstones were made at approximately the same time, probably by a single craftsman who worked around 1430. The commissioner was presumably Stibor junior.

Exploration of the stylistic parallels of the Stibor monuments provided interesting results. It has been shown that there are parallels between the mountings on the late medieval silver treasure from Kerepes and those on the belts appearing on both of the Stibor monuments.[88] The metal sections of similar belts were recovered during the excavation of a goldsmith's workshop in Buda castle.[89] Attention was drawn to the fact that the style of the Stibor monuments could be traced back to the Aribo monument in Seeon (Bavaria) which dates from the end of the fourteenth century. It is significant that the red marble funerary monument of Duke Ernst der Eiserne († 1424) in Rein (Styria) is closest in style to the Stibor monuments.[90] A close link has been established between the depiction of hair on the Stibor stones and on a group of extraordinarily rendered statues of the early fifteenth century, which were found in the castle area of Buda in 1974.[91]

Analogous sepulchral monuments of the Stibor type are known from a large area of Europe. The crested helm placed beneath the head of the deceased is a very common fourteenth-century motif appearing from Flanders across Germany to Austria. That of the left hand holding a sword is even older, occurring on the gravestone of Beszterce, Transylvania, at the beginning of the fourteenth century. The decorative arms, belt of precious stones, scabbard and heraldic shield, the crested helm and other symbols of chivalry, are rather the outfit of a knight of the royal court than that of a soldier going into battle. The association with chivalry and knighthood is important.

On the territory of the Provostal Church of St. Sigismund in Buda the relief head of a lady and a coat of arms of the Stibor family were found.[92] Her locks of hair and a few visible ornaments are very similar in style to those of Stiborici Stibor junior. It is very probable that the fragment was part of a third tombstone, made for one of the female members of the Stibor family.[93]

Gyulafehérvár Cathedral is the burial place of the Hunyadi family. The earliest of their monuments was made for János Hunyadi junior († 1440), the younger brother of János Hunyadi, governor of Hungary (Fig. 31). His funerary monument is a false sarcophagus made of reddish limestone: that is, it is not hollowed out in order to accommodate the body of the deceased. János Hunyadi senior is identified on the inscription as a governor, a position for which he was chosen in 1446, making this the earliest possible date for the execution of the monument. The very fragmentary figure of the deceased remains on the lid of the false sarcophagus.[94] It depicts him as a youthful knight in armour. The monument is a good quality work, presumably of a local Transylvanian master.

After the Hunyadi sarcophagus, the earliest dated monument to survive was one made for György Szentgyörgyi and Bazini († 1467) in Pozsonyszentgyörgy (Jur pri Bratislave, CS) (Fig. 32). The reproduction of the parts and decoration of the armour, the good proportions of the figure, and the harmonious use of available space indicate excellent craftsmanship. The sarcophagus lid is related to contemporary Austrian and South German monuments, an indication of the family's ambition and connections. Both in the shield and in the flag white encrustation was employed. This is a technique which was widely used in the Passau region and in and around Salzburg in the fifteenth century. The stylistic rela-



Fig. 31. Funerary monument of János Hunyadi junior († 1440); Gyulafehérvár Cathedral

tionship between the Szentgyörgyi carving and the monuments of Karintia and Styria of the 1470s (Strassgang, Knittelfeld, Secau) was recognized as early as the beginning of this century[95] and is still accepted by recent scholarship. A single master has been identified, called by the pseudonym "the master of the bishop's tombstone of Secau".[96] It is feasible that the sarcophagus lid of Pozsonyszentgyörgy was made in the workshop of Hans Paldauf, a master who worked in Salzburg until 1457 and thereafter in Passau.[97] Slovak scholars have also related this work to Salzburg and Lower Austria.[98]

The transition from the representation of a coat of arms to that of the figure of the deceased is represented by the monument of János Ernuszt, ban of Slavonia († 1476). He left money for the furnishing of his own funerary chapel which was situated near the Church of Our Lady of Buda, and for the carving of his coat of arms on a previously-purchased marble slab which lay in the churchyard. This burgher, who rose to the aristocracy, was satisfied with a coat of arms on his tombstone, but the executors of his will were not, and so they commissioned a funerary monument with figural decoration. A surviving frag-



Fig. 32. Tombstone of György Szentgyörgyi and Bazini († 1467); Pozsonyszentgyörgy (Jur pri Bratislave, CS) — after *Vernei-Kronberger*, op. cit. 1, pl. 26

ment, depicting a foot resting on a lion's back and an inscription referring to Slavonia, was found around the Church of Our Lady and could only have belonged to the stone commemorating János Ernuszt.[99]

Among funerary monuments with figural decoration made for prelates, that of Bálint Alsáni, cardinal and bishop of Pécs († 1408), is of outstanding importance because of its style and quality of execution (Fig. 33). The date, carved later on the stone, indicates that the monument was prepared during the lifetime of the prelate.[100] In the field of the limestone slab the figure of the bishop is represented in full canonicals. The design of the upper third of the tombstone is very crowded. Above the head of the bishop appears an oversized cardinal's hat with knotty cords reaching his feet. Above his right shoulder is a book with a clasp, balanced by a leaf-decorated crozier hook on the opposite side. On the right side a shield breaks the line of the frame, while on the left a mitre is



Fig. 33. Tombstone of Cardinal Bálint Alsáni († 1408); Pécs Cathedral



Fig. 34. Tombstone of Grocius (Georgius?, after 1400); Pécs Cathedral



Fig. 35. Tombstone of Bishop Henrik Albeni († 1444); Pécs Cathedral

represented. Alsáni is represented lifting his right hand in benediction and holding his crozier in his left hand. In front of his chest is a chalice. The details demonstrate good quality craftsmanship, particularly the border of his casula which imitates pearl beads.

It seems that prelates of the same bishopric preferred one particular tombstone type for a long time, sometimes for centuries. The quality of execution depended on individual relationships, on financial means and obviously on the talent of the stone carvers. The types of tombstones remained unchanged by different local traditions and only the secondary motifs, such as ornamented details or the place of the inscription, would be changed (Figs 33–35).[101]

The tombstones of the above-mentioned Bereck Salamoni of Győr and his unknown fellow with the date 1364 (Fig. 26), and that of Miklós, bishop of Ceret († 1428), also in Győr, are good examples of this continuity. The latter is of mediocre quality and was made with a rather conservative technique in the first part of the fifteenth century. It is very reminiscent of the Salamoni tombstone which predates it by about half a century.[102]



Fig. 36. Tombstone of Bishop András Scolari († 1426); Nagyvárad (Oradea, R) Cathedral — after *Csoma* & *Csergheő*, op. cit. 54. p. 30

The funerary monument of András Scolari, bishop of Nagyvárad (Oradea, Großwardein, R) († 1426), was apparently a sarcophagus lid, judging by the position of the inscription on its border (Fig. 36). The deep field of the carving is occupied by the figure of the bishop, dressed in full canonicals.[103] Despite the fact that his face is badly damaged, it is still apparent that the hieratical representation was relieved by the plasticity of the face. The rigid representation is somewhat counterbalanced by the good proportions. It is the work of a sculptor who used well-established compositional and stylistic schemes. The close type and style parallel of the Scolari tombstone is the funerary monument of Saint Nazzaro in the Chatedral of Coper (Capodistria, CR).[104]

The same type of monuments were popular throughout Europe, having spread from northern Italy.[105] The majority of tombstones or fragments thereof reserved for prelates which survive from the second half of the fifteenth century belong to the same style and type. On the tombstones of György Berzevici, bishop of Nyitra († 1437), Mátyás Gataló-



Fig. 37. Tombstone of Archbishop Dénes Szécsi († 1465); Esztergom Cathedral

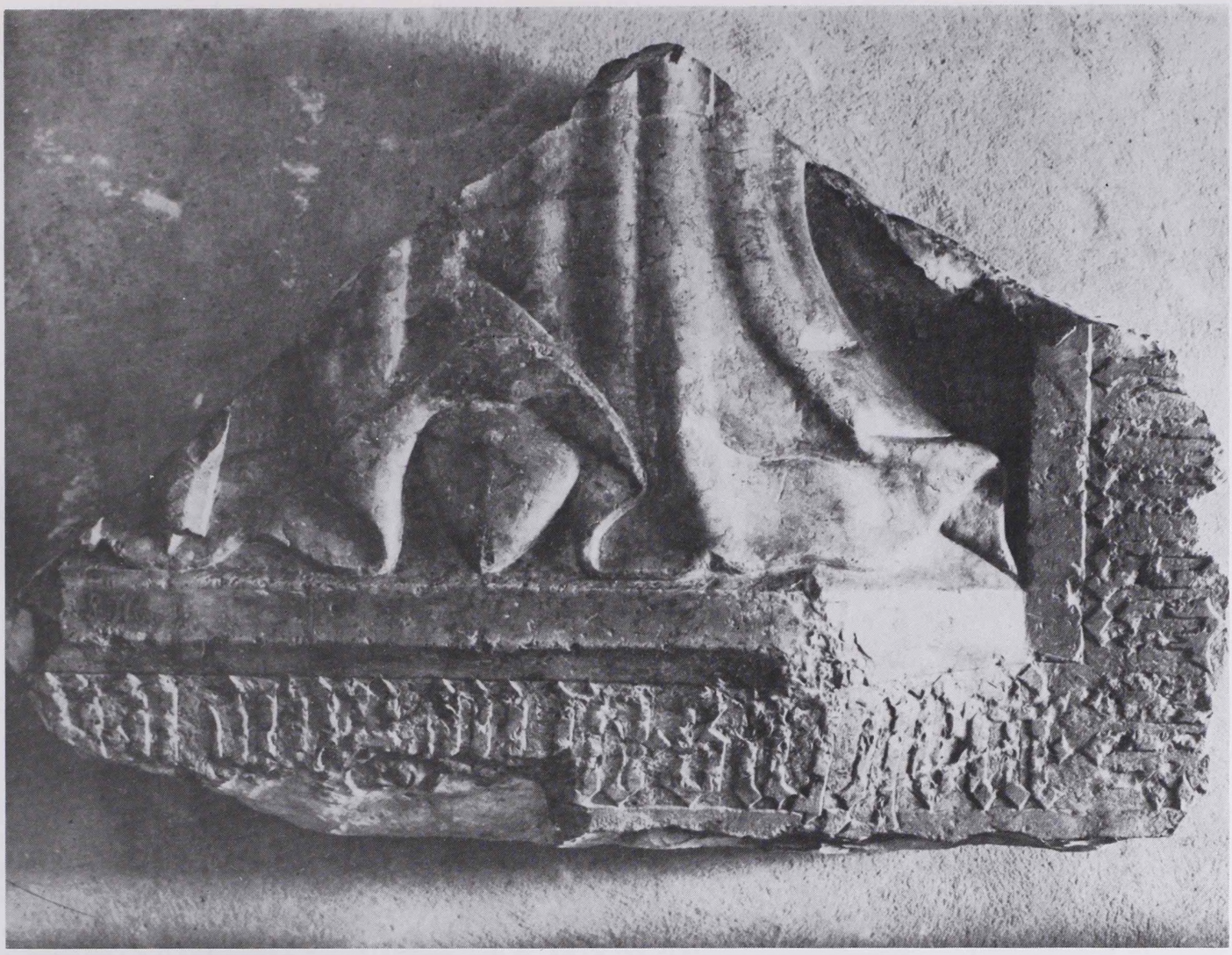


Fig. 38. Tombstone fragment of Provost Miklós Györgyi Bodó († 1474); Székesfehérvár, Provostal Church

ci, bishop of Veszprém († c. 1457), Dénes Szécsi, archbishop of Esztergom († 1465) (Fig. 37) and on the fragmentary tombstone of Miklós Györgyi Bodó, provost of Székesfehérvár († 1474) (Fig. 38), the characteristics of the "soft style" and type especially preferred in Italy are manifest.[106] The aforementioned tombstones were commissioned chiefly for prelates educated at the University of Vienna who could well have been acquainted with the style of Jacob of Kaschau.

On the tombstone of Dénes Szécsi, the figure of the prelate is less static than those previously mentioned (Fig. 37). He holds his crozier in front of his body and a pole in his outstretched right hand. The upper part of this pole is missing. It was restored as a processional cross in the last century. The inscription was carved on a band winding around the edge of the tombstone, a rare occurrence in Hungarian funerary art.[107]

The red marble tombstone of Bertalan Gergellaki, provost († 1469), was found during the archaeological excavations of the Church of the Holy Trinity at Budafelhévíz[108] (Fig. 39). It covered the grave in the entrance hall of the church, and is one of the few funerary monuments to be found *in situ*. The well-defined outline of the figure, and the simple, but well-designed details such as the shield, the cushion, and the frame profile, make this tombstone one of the most important works of the first part of the Matthias period (1458–1490). The close parallel folds of the surplice and the angular break of the folds at the elbows and at the feet, as well as the representation of the drapery falling from the arms, is significantly different from the details seen on the above-mentioned group, and indicates a later stylistic phase.[109]

The funerary monument of 1470 of György Schönberg († 1486), provost of Pozsony was originally in the sacristy of the Collegiate Church of Saint Martin[110] (Fig. 40). The monument, which was carved from a single limestone block, represents the prelate standing in a deep, pointed niche. The slightly turning figure gives the appearance of being carved in the round. It is dressed in a long alba and a surplice covered by a varied, folded cape. Above his



Fig. 39. Tombstone of Provost Bertalan Gergellaki († 1469), from the Church of Holy Trinity at Budafelhévíz; BTM

head is an archiepiscopal hat, whose tassels descend below the hands crossed over his chest. He holds one of his gloves in his hands. On the left side of the niche there is a crozier with a mitre, on which is carved the figure of the Madonna enthroned. On the other side, at approximately the same height as the mitre, was placed the coat of arms of the Schönberg family. Above the niche are the figures of two angels holding a band, which contains the date of execution of the monument. Two red marble plaques belonged originally to the tombstone. The first one contains the date of death (1486) and the titles of the deceased; the other bears Latin verse.

György Schönberg was the provost (1455) of the Collegiate Church of Pozsony and the vice-chancellor (1467) of the university founded by King Matthias. In 1469, Pope Paul II granted him the right to use the pontifical insignia, and János Vitéz, the archbishop of Esztergom, invested him as vicar-general. The provost commissioned his own funerary monument decorated with the newly-acquired insignia. The Austrian-born Schönberg came to Hungary as a follower of King László V. Later, he was charged with several diplomatic missions by King László V. and by King Matthias.[111] His sepulchral monument reflects the western-style funerary monuments he might have seen abroad. Scholars first proposed the influence of Nicholaus Gerhaerts of Leyden, and then that of Hanns Multschers.[112] It seems that stylistic elements from Swabia and those of Gerhaerts of Leyden are mixed in the art of the master of the Pozsony monument. This work is one of the most important surviving sepulchral monuments of late Gothic Hungarian funerary art.

III

Two simple, antiquated forms of Hungarian funerary monuments began to reappear at the turn of the fifteenth century. Tombstones bearing only inscriptions, which were widespread in the fourteenth century, but which almost disappeared after 1390, became popular once more at the beginning of the sixteenth century. The inscriptions were now sometimes in Roman type.[113]

Similarly, cross decorations on tombstones began to recur, this time retaining the Gothic minuscules. On the tombstone in Nagyszeben of Milnea cel Rau, voivod of Wallachia († 1510), the representation of the cross, standing on a semicircular base, shows distinctly Romanesque characteristics, but the tombstone of István Vajda of Cseh († 1504), in Szilágycseh (Cehu Silvaniei, R), recalls fourteenth-century monuments with its representation of cross and shield.[114]



Fig. 40. Funerary monument of Provost György Schönberg († 1486); Pozsony (Bratislava, CS), Church of St. Martin

The appearance of the cross on the tombstone of an unknown servant († 1467) of Hans Siebenhirter (a follower of Emperor Friderich III), on the monument of Peter Wildhofer († 1478) in Kismarton (Eisenstadt, A),[115] and on the gravestone of Claus and Anna Ursenpacher in Kólom (Kulm, A)[116] could be explained by the influence of Austrian funerary art.

The high quality red marble tombstone of the former monk, Gergely II, who became bishop of Nyitra († 1492),[117] is very original because of the enlarged arms of the cross it bears.

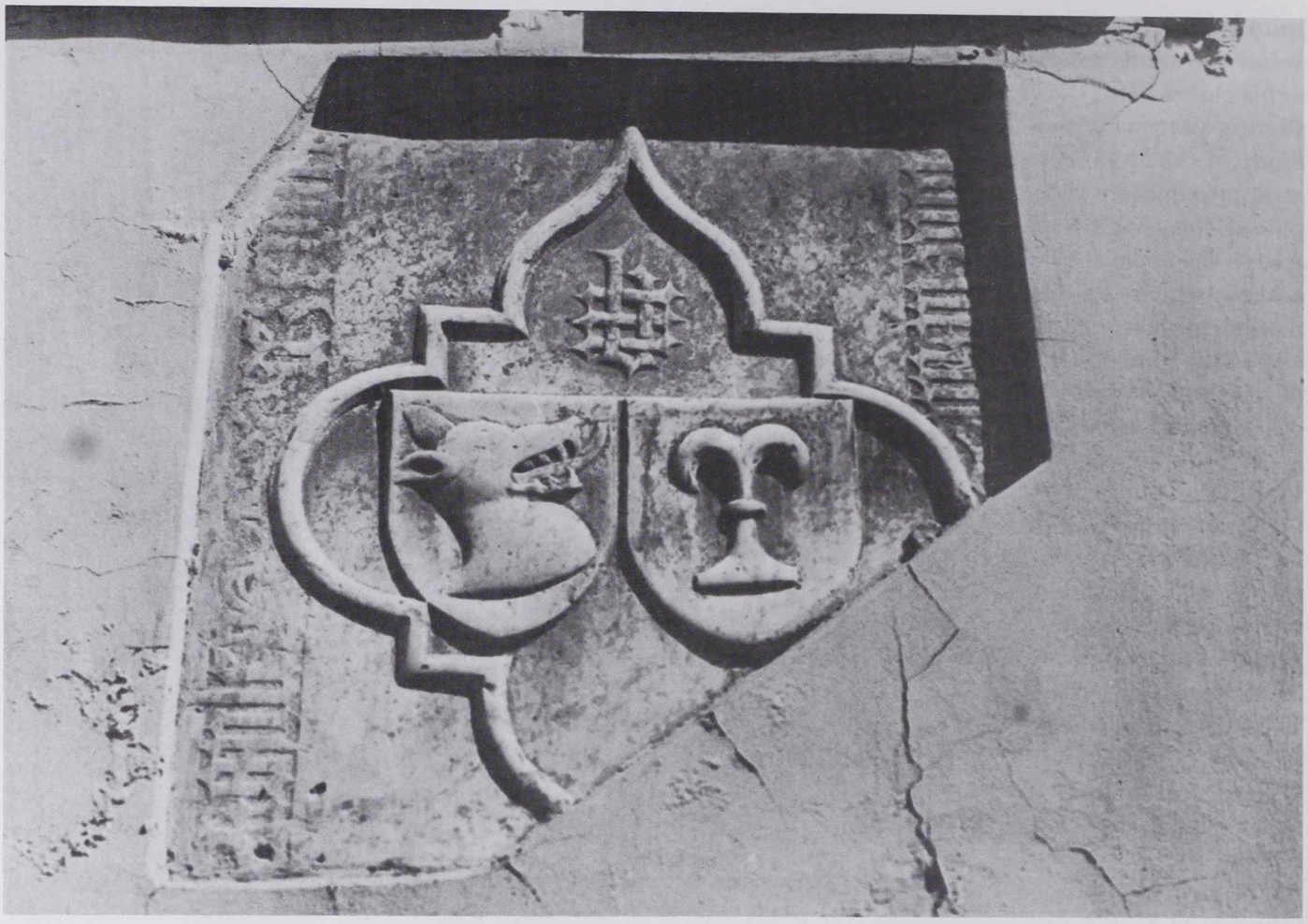


Fig. 41. Fragment of a tombstone (about 1430—1440); Szőlősgyörök

The first tombstone of János Vitéz, archbishop of Esztergom († 1472), which was supposedly executed shortly after his death, is decorated with a jewelled processional cross, with his coat of arms on a long bar.[118] The inscription is carried on a winding band.

Tombstones bearing a coat of arms show a much richer variety of motifs than tombstones with cross decoration. They are to be found at every social level except the aristocracy, whose sepulchral monuments were made since about 1470 exclusively with figural decoration. Most often, tombstones were decorated only with a single shield, containing the coat of arms of the deceased and usually surrounded by an inscription. The shield is frequently rendered standing, surrounded by foil frames[119] (Figs 41–42). The use of the old fashioned triangular shield became less and less frequent,[120] while representations of circular and tournament shield were widespread[121] (Fig. 43). Sometimes only the family arms were carved on the stone instead of a shield,[122] or the representation of a tool along with a shield and coat of arms.[123] The upper end of the tombstones was most often decorated with foil arcatures, or sometimes with a frame, imitating tree branches[124] (Fig. 44).

On these monuments the influence of Renaissance style first appeared around 1500, especially in the use of Roman types and specific kinds of shields[125] (Figs 45–47). The more complicated tombstones, with the representation of coat of arms, helmet and crest, were also popular in the last quarter of the fifteenth century and the beginning of the sixteenth century.[126]

The straight-standing shield appears on the architecturally bordered tombstone of the children († 1538) of Miklós Jurisics in Kőszeg. The earliest representation of several helmets and crests appears above the shield on this piece and on the tombstone of Peter Junkher († 1504) in Buda (Fig. 48). This type became popular only later in Hungary, along with the representation of the visored helmets rather than the beaked ones.[127]

From the 1490s a new type of tombstone appeared in Hungary which was by no means a consistent one (as was previously supposed by László Gerevich). Tombstones of this type display a series of new, ancillary Renaissance motifs, beside the shields bearing coats of arms. These motifs belong mostly to Italian Renaissance art, but the different composi-

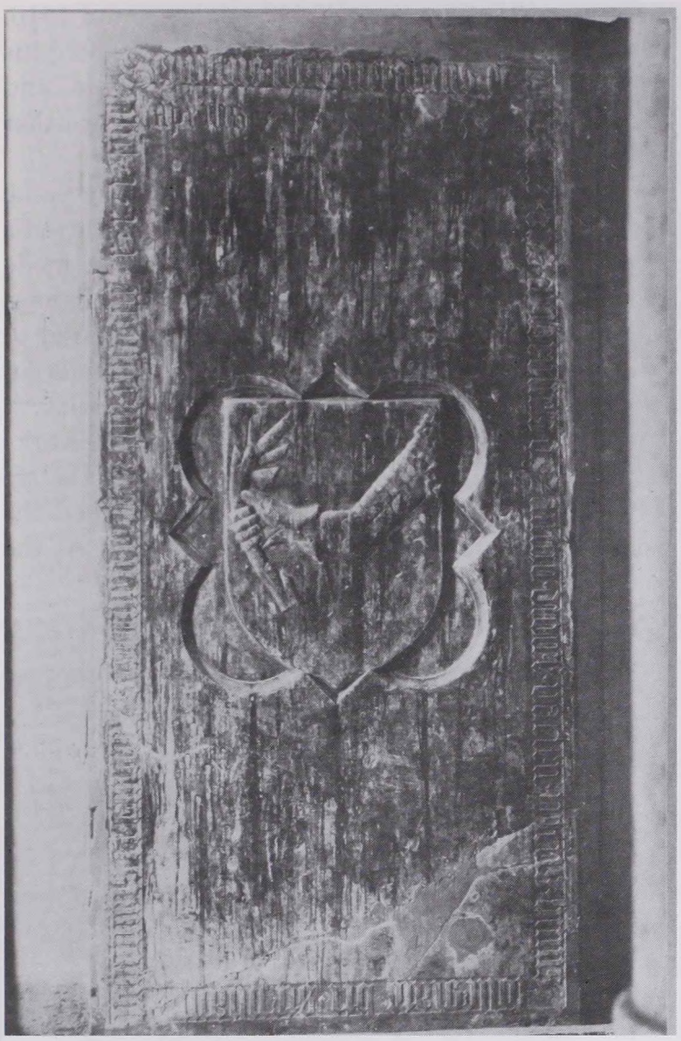


Fig. 42. Tombstone of Provost Ambrus Szántói († 1483); Esztergom Cathedral

tional solutions are of local origin. This is proved by the fact that Hungarian Renaissance tombstones have no direct compositional parallels. Its seems that those Renaissance motifs which appeared in later funerary art were first used in architecture. When we survey the approximately forty surviving funerary monuments bearing coats of arms and containing Renaissance elements,[128] it is striking that no two are of similar composition (Figs 49–53). The inscriptions, the tabula ansata, the differently suspended or floating shields with coats of arms, the wreaths, the winding bands still employing Gothic motifs, offered great variety to the carvers of tomb monuments, and certainly prevented the establishment of a well-defined compositional system. The Renaissance motifs appeared in Hungarian funerary sculpture ten to fifteen years later than on architectural carvings. The earliest funerary monuments with Renaissance elements date from the 1490s.[129]

Johannes Fiorentinus is the only master stone carver known by name. There are monuments still in existence bearing his signature. Hungarian scholarship has created a whole oeuvre around three of his works: the Forgách tombstone from Felsőelefánti (Horné Lefantovce, CS) (Fig. 50), the baptismal font of Menyő (Mineu, R), and a tombstone in Poland, all with the inscription "IOANNES FIORENTINUS ME FECIT".

The tombstone of Gergely Forgách (1515), with coat of arms representation, is seriously damaged. Because its inscription is broken and the coat of arms has been carved off, its details and style can only be



Fig. 43. Tombstone of Canon Máté Vári († 1505) from the medieval cathedral of Eger; Eger, István Dobó Museum



Fig. 44. Tombstone of Nicolaus Wagmeister († 1483); Kassa

ascertained from old photos of poor quality, inaccurate drawings, and the fragmentary monument itself.[130]

The red marble baptismal font originally in the church of Menyő (Mineu, R) in Transylvania, later in the Museum of Nagyvárad now in București, is dated 1515. Not only the baptismal font, but the door (1514) of the church were attributed to Iohannes Fiorentinus, as well as the pastophorium which is closely related in style. Both of them bear striking stylistic similarities to the authentic Forgách tombstone.[131]

The funerary monument of Jan Łaski, archbishop of Gniezno, is signed and dated, but the date is fragmentary: it was probably made around 1516. It is well known that the archbishop interrupted his journey from Rome to Gniezno in Esztergom, and commissioned seven funerary monuments for other prelates. Five of these still exist.[132]

The aforesaid monuments are of almost the same date, and represent only a short period in the artist's creative career. Only vague conclusions can be made concerning the earlier and later works of Iohannes Fiorentinus.[133] If his signed works are compared to other examples of sepulchral art from the Hungarian Renaissance, they appear to be of average quality.[134] The heterogeneous character of the available works attributed to Iohannes Fiorentinus point to the activity of an atelier in which he perhaps signed the works, the majority of which were his own. At the



Fig. 45. Tombstone of Simon Verebélyi († 1493), from the medieval cathedral of Eger; Eger, István Dobó Museum



Fig. 46. Tombstone of a member of the Szentléleki-Ádefi family (about 1500), from the Dominican Cloister of Buda; BTM



Fig. 47. Tombstone of Bernardo Monelli († 1496), from the Church of Our Lady, Buda; BTM

request of his clients, the master and his workshop applied beside decades-old Renaissance elements such motifs of local origin as a shield with coat of arms standing before a processional cross ending in a trefoil.[135] Scholars have attributed to the oeuvre of Iohannes Fiorentinus some other tombstones believed to be his earlier production,[136] but these are of a much higher artistic quality than any of the works mentioned previously and attributed to the master or to this workshop. The fact that these earlier monuments are entirely related to local traditions[137] further contradicts the theory that they were the work of Iohannes Fiorentinus.

Tombstones with figural decoration represent a good part of the best quality funerary works from the turn of the sixteenth century. The use of this type was exclusive to the aristocracy[138] (Figs 54–57).

Any variation in type of funerary art is usually closely related to social change. In the Anjou period (1301–1387), membership in the high aristocracy involved several conditions, such as holding national office, governing the huge royal estate and sharing its income. During the reign of King Sigismund of Luxembourg (1387–1437) this rule still stood. Later, during the reign of King Matthias (1458–1490) and the Jagello kings (1490–1526), the royal estate was rendered insignificant, and large aristocratic family estates constituted the foundation of power. The members of these families were considered to be the most powerful in the country. In 1498, an act of Parliament named those of the most illustrious aris-

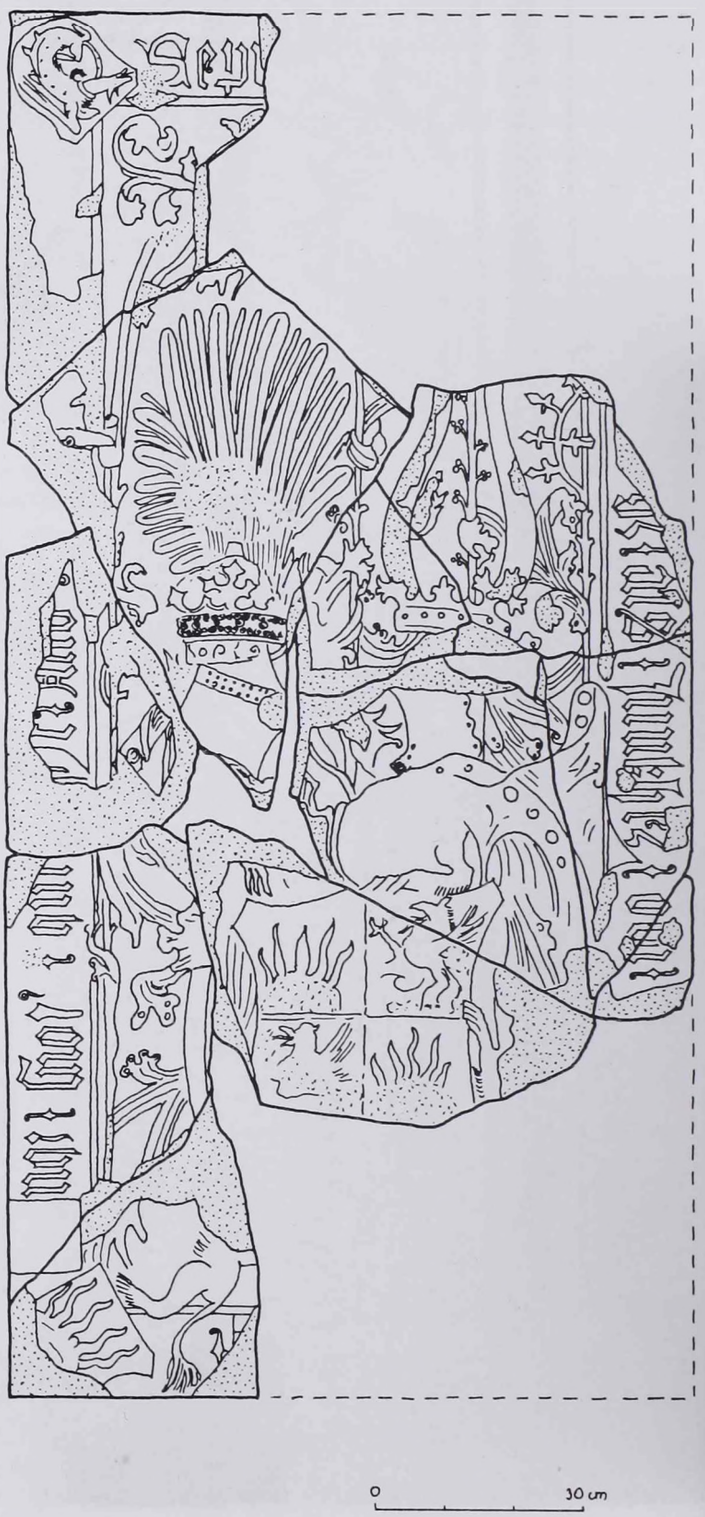


Fig. 48. Tombstone of Peter Junkher († 1504), from the Church of Our Lady, Buda; MNM

tocratic families who were allowed to go to war under their own banderole. Previously, only the office-bearing aristocracy had held this privilege.

Most tombstones represent an armoured figure with visor raised, holding a banderole with his coat of arms in the right hand. This type of tombstone is an expressive artistic reflection of the self-consciousness of the high aristocracy. The only exceptions are aristocrats who were prelates.[139]

The best quality tombstone of the new aristocratic type was made in a Buda workshop for Imre Szapolyai, palatine († 1487)[140] (Fig. 54). In the field of the formidable, red marble slab, the deceased is represented under a baldachin supported by two columns, his feet resting on a lion. His cloak is held above his shoulders by two angels, and there is a two-pronged banner over his head. The two upper corners of the tombstone are occupied by rosettes. The figure is dressed as a knight and represented realistically in high relief, although the stiff posture



Fig. 49. Tombstone of Provost András Gosztonyi († 1499); Esztergom Cathedral



Fig. 50. Tombstone of Gergely Forgách (1515), from Felsőelefánti (Horné Lefantovce, CS); National Intendance of Historical Monuments, Budapest — after *Ehrenberg, H.*, in: Archaeologiai Értesítő N. S. XIII (1893), fig. 5

and the style of the armour still evoke the Gothic spirit. At the same time, several typically Renaissance motifs are carved on the monument. These include the type and pattern of the banner, the rosettes, the angels holding the coat of arms and the depiction of the angel's garments. This monument greatly influenced a number of subsequent tombstones, and for decades served as a prototype for indigenous and foreign artists working in Hungary.

Several of the motifs (for example the angels and the lion) employed on the Szapolyai tombstones ap-

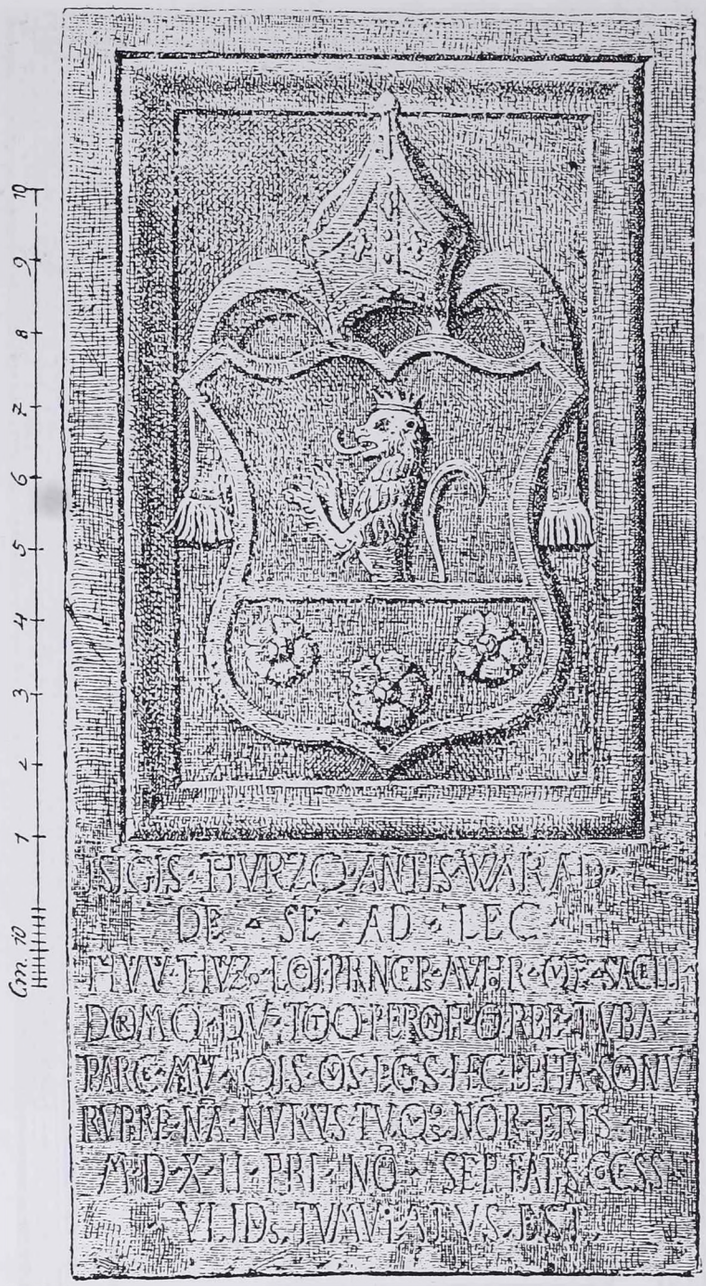


Fig. 51. Tombstone of Zsigmond Thurzó († 1512); Nagyvárad (Oradea, R) Cathedral — after *Csergheő & Csoma*, op. cit. 54, p. 73

pear on other figural tombstones from Buda. The greatest proof of such influences is the funerary monument of István Szapolyai, palatine († 1499), (Fig. 55), placed in the church of Szepeshely (Spišská Kapitula, Zipser Kapitel, CS), opposite the tombstone of Imre Szapolyai. This is the repository of all Renaissance motifs. The figure of the Palatine is represented frontally, but the proportions are not successful, and the whole composition is overcrowded.[141]

The Szapolyai monument is followed in type and style by the red marble tombstone of a member of the Perényi family in Terebes (Trebišov, CS). The Perényi coat of arms appears in one of the shields, held by angels, the other represents a prancing lion holding a crown in his forepaws. The knight on the field of the tombstone might be István Perényi, lord chief treasurer († 1484/1487).[142] The small tombstone of Tamás Tarczay in Héthárs (Lipany, Cs), belongs to the same group. The craftsman who made it must have been familiar with the Szapolyai monuments. The composition of the tombstones of István Máriássy († 1516), in Márkusfalva (Markušovce, Marksdorf, CS), and of Kristóf Warkócz († 1520) in Késmárk (Kežmarok, Käsemarkt, CS), is simpler and their execution more modest than was the case for



Fig. 52. Tombstone of Orsolya Szapolyai (Mrs. Pál Perneszi; † 1500); Porva



Fig. 53. Tombstone of Abbot Antal Semlyén (after 1526); Nagykapornak



Fig. 54. Tombstone of Imre Szapolyai († 1487); Szepeshely (Spišská Kapitula, CS)

he foregoing. Original motifs on the Máriássy carving include the trunk on which the feet of the knight est, the monogram "I. M.", and the shape of the hield. Although the body proportion is unsuccessful n the tombstone of Kristóf Warkócz, it is counterbalanced by the representation of the head of the night and the lion underfoot.

Only fragments of two once-important funerary onuments remain: the sarcophagus lid of Pál Kinisi, the renowned warrior of the Turkish wars, and agments of the sarcophagus lid of Márk Myslenoics Horváth († 1512), both in Nagyvázsony.[143] In the field of both monuments are high relief figures of the deceased. The arms and right leg of the figure representing Pál Kinizsi are missing; one of his feet rested on a lion, the other on the figure of a Turk. The stone of Márk Myslenovics Horváth is close in type to the Kinizsi monument and is in better condition despite its fragmentary state.

The surviving Hunyadi funerary monuments in Gyulafehérvár have been the subject of several debates since the beginning of this century.[144] This attention was due partly to the historical role of the Hunyadi family, and partly to the representation



Fig. 55. Tombstone of István Szapolyai († 1499); Szepeshely

and artistic quality of their monuments. In the course of the debates, sixteenth-century modifications and parts transferred from a variety of funerary monuments and other carvings were dissociated from the Hunyadi tombs.

The funerary monument of János Hunyadi, governor of Hungary († 1456), was the most questionable of the three surviving sarcophagi. Scholars always assumed that the lid representing an armoured knight, which covers the sarcophagus of László Hunyadi († 1457), served originally to cover the tomb of János Hunyadi.[145] The two longitudinal sides made of white marble represent the escort of prisoners (Fig. 58) and a battle scene, and are not of the same artistic quality as the lid. János Hunyadi's monument was dated around 1460, in the first years of the reign of his son, King Matthias. But a recently discovered written source contains the lost, full inscription of the governor's sarcophagus, which clearly indicates that it was made in 1533.[146]

From the late fifteenth and early sixteenth centuries, we know of only one tombstone representing a female figure. It is in the Church of Besztercebánya (Banská Bystrica, CS) and was made of red marble for a certain Klára († 1513).[147] The deceased is rep-



Fig. 56. Tombstone of Antal and Mihály Pálóci (1519); Sárospatak

resented with covered head, wearing a long, high-necked dress, with keys, wallet and beads on her belt. Above her head there is a Gothic ogive motif consisting of branches and foliage. Its composition, of a type used abroad for centuries, is modest, but of good quality.

The types of tombstones preferred by the prelates show a much more varied picture than the relatively uniform monuments of the aristocracy. This is a new phenomenon because from the middle of the fourteenth century, the tombstones of bishops, assistant bishops and even provosts and abbots depict the same type of figural decoration. In the last third of the fifteenth century, this uniformity started to disintegrate; that is some of the monuments made for bishops were decorated with a simple coat of arms motif, while figural decoration appears on the tombstones of the lower clergy, especially on those of urban parish priests. While some of the prelates had distinctly ostentatious monuments,[148] the tombstones of others are of the Renaissance coat of arms type, using an inscription within the field of the stone instead of the traditional one which ran around the frame, and occasionally using more modest materials than red marble[149] (Fig. 51). The same heterogeneous patterns can be seen among the funerary monuments of the canons. Beside the traditional figural type[150] (Fig. 59), a new one appeared wherein an inscribed plaque occurs below the feet of the figure, which is dressed in canonicals.[151]

A different series of Gothic and Renaissance tombstones of canons, bearing coats of arms were found in Esztergom (Figs 42–43), Eger (Fig. 49), Kassa, and in Ipolyság (Šahy, CS).[152] In contrast, the tombstone of István Roychai, parish priest of Sárospatak, canon of Eger († 1513), was very simple. The empty field of the tombstone is surrounded by a Roman type inscription.[153] While the figurally decorated funerary monuments of the prelates were largely of very good quality, the tombstones of the parish priests are characterized by inferior craftsmanship, partly because of the use of poorer materials.[154]

During archaeological excavations in the Pauline Cloister of Budaszentlőrinc, several fragments came to light which were related to the funerary monument of Saint Paul the Hermit (Fig. 60). His relics were translated from Venice to Buda in 1381 and between 1484 and 1488, Dénes, the famous Pauline monk-sculptor, made a red marble funerary monument for them. The fragments indicate that the monument was a sarcophagus whose sides were articulated by a row of ogee arches. Scenes in relief stood above the arches. One of these has survived showing the assumption of the deceased by angels,



Fig. 57. Tombstone of Lőrinc Újlaki († 1524); Újlak (Ilok, CR) — drawing from the end of the eighteenth century, in the Franciscan Archive, Budapest

while in the clouds above the Lord awaits his soul with open arms. This monument was one of the finest examples of Hungarian red-marble sculpture, with its fine details, the rendering of the figures and its high relief technique. The master created a tracery-like surface through frequent use of the drill.[155]

Three important tombstones of prelates have survived from the end of the fifteenth century: those of János Vitéz, archbishop of Esztergom († 1472),[156] László Sirokai, assistant bishop of Eger († 1487),[157] and Albert Vetési, bishop of Veszprém († 1486).[158]

The large sarcophagus lid of János Vitéz, bearing his figure, is inserted in the wall of the crypt of Esztergom Cathedral (Fig. 61). The archbishop is represented in full canonicals, holding his crozier in his left hand, and a book in his right in front of his chest. His cloak is held above his shoulders by two angels. A coat of arms is positioned at his feet. The inscription is carried by an undulating band.

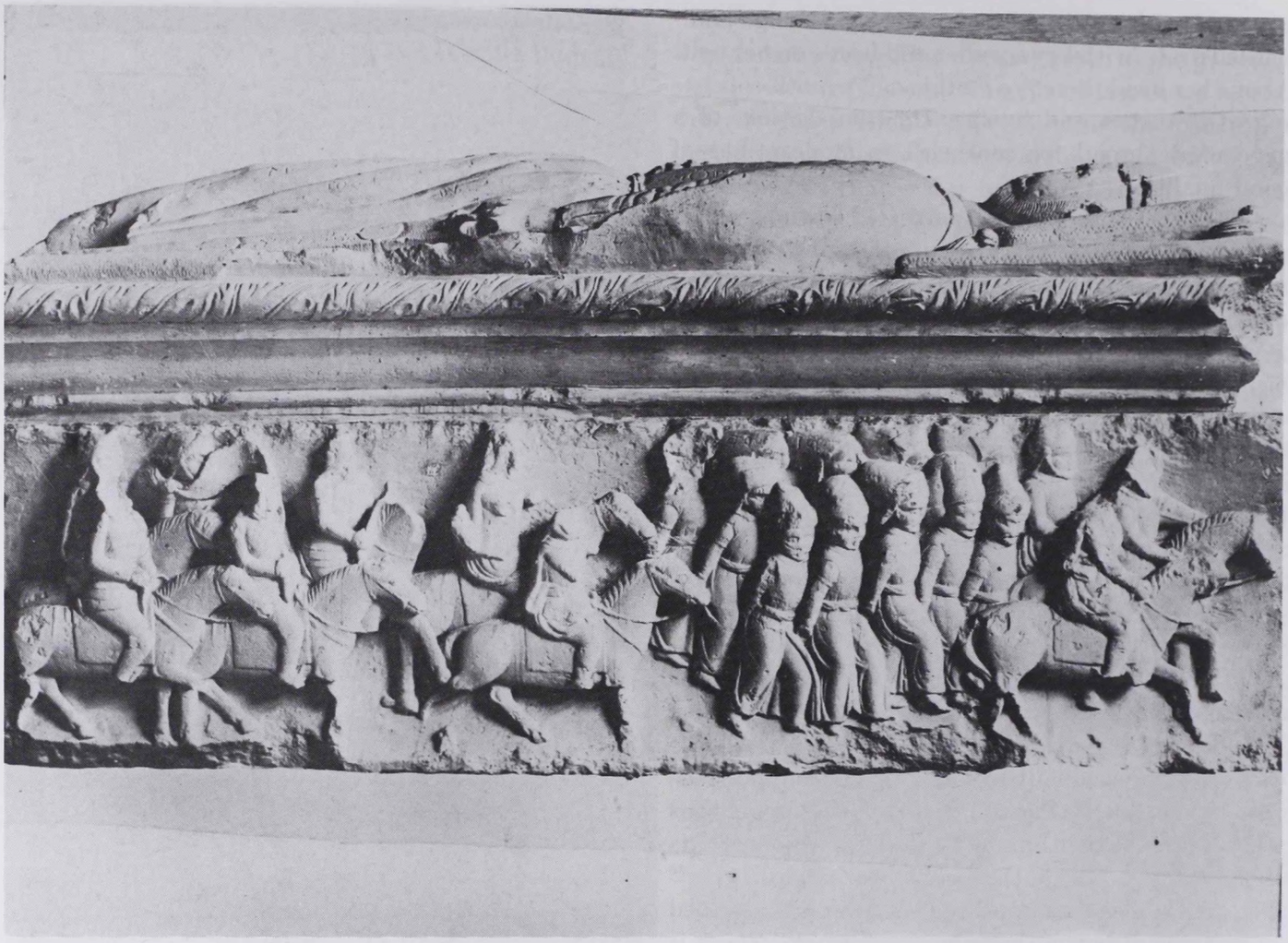


Fig. 58. Longitudinal side of the funerary monument (1533) of János Hunyadi († 1456); Gyulafehérvár Cathedral

The tombstone of László Sirokai is preserved in the Roman Catholic church of Siroka (Siroké, Cs). The composition of the tombstone is related to the Vitéz monument, but the reprersentation of the angels is missing, and the background is covered with ornamental decoration. The face of the prelate is individualized.

On the over-decorated tombstone of Albert Vetési, the bishop is represented with hands crossed in front of his chest. Despite numerous Renaissance motifs and the Roman type inscription, the character of the representation is still Gothic.

The funerary monuments of prelates made at the beginning of the sixteenth century conform to the above examples with only minor modifications.[159] The date 1528 is legible on the tombstone of István Kalmus, parish priest in Segesvár (Sighișoara, Schäßburg, R).[160] The figure is depicted in an unusual way, with a book raised in each hand. Interestingly, the model for this work from around 1500 is to be found in the same church. The better quality craftsmanship of the Kalmus monument indicates that the carvers of the two tombstones were not identical.

Because a larger number of sources and tombstones exist from the end of the fifteenth and early sixteenth centuries it is possible to examine the production of funerary monuments from the period. In every case when the date of death is incomplete, the client commissioned his own tombstone.[161] According to the inscription containing the date, the great majority of funerary monuments were made after the death of the deceased, usually commissioned by family,[162] but possibly by a follower or by another member of his circle.[163] Sometimes, a temporary stone was put on the tomb after the funeral, and the definitive, always much more decorative, tombstone was made later.[164] We have to assume this to have been the case for János Vitéz, whose fall from grace could have contributed to the fact that, at his death, only a very modest tombstone with processional cross and coat of arms was made. To judge from the style, his huge tombstone, with figural decoration, was made much later[165] (Fig. 61).

The last quarter of the fifteenth and the first part of the sixteenth century is perhaps the most varied period in the funerary art of medieval Hungary. It is equally characterized by the survival of the earlier



Fig. 59. Tombstone of Provost Mátyás Illésházi († 1510); Illésháza (Eliasdice, CS)

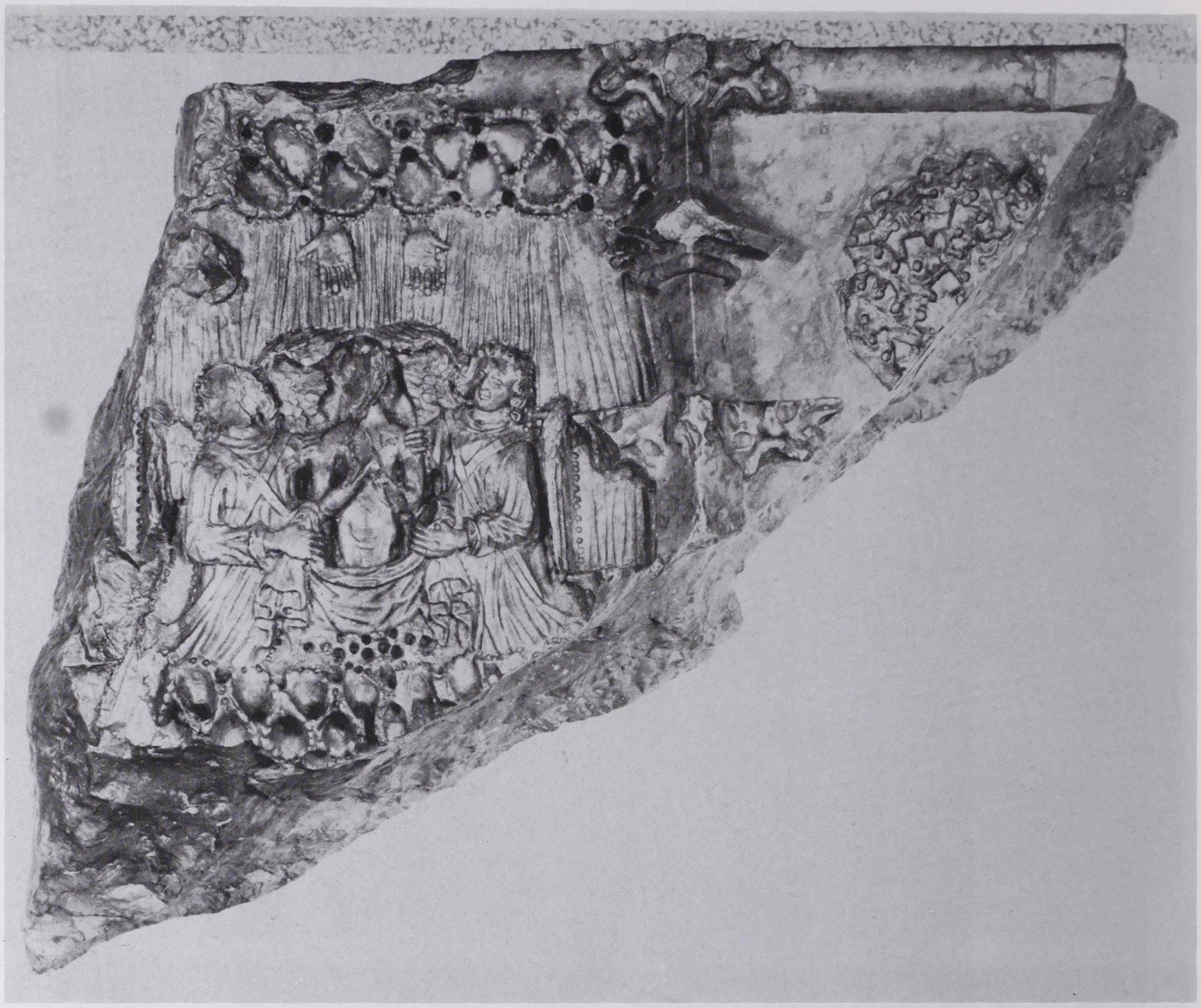


Fig. 60. Fragment of the funerary monument of Saint Paul the Hermit (between 1484 and 1488), from the Pauline Cloister of Budaszentlőrinc; BTM

Gothic types, the re-use of old ones, and the predominance of Renaissance elements. The old and the new are rarely isolated from each other. The different types and styles existed side by side, and their mixture was characteristic of the period. The role of the earlier predominant Buda workshops decreased. Almost every tombstone of the western Hungarian group is different, and many of them are related to the art of the neighbouring territories.[166] A small number of monuments from the mining towns of Upper Hungary demonstrate the frequent use of Gothic motifs, while on Saxon tombstones from Transylvania the Gothic and Renaissance elements are equally prevalent.[167] Recent art historical research has confirmed the existence of a workshop at Esztergom, where tombstones with Renaissance ornamental frames and motifs in flat relief were usually made (Figs 47–49). Tombstones from that workshop can be found in Esztergom and were brought to Buda, Zagreb (CR) and Ipolyság (Šahy, CS).[168] In this period, the artistic taste of the different ethnic groups is evident. This partly explains the differences in the use of Renaissance motifs, whereby both Italian and Northern Renaissance elements occur.[169]



Fig. 61. Tombstone of Archbishop János Vitéz († 1472); Esztergom Cathedral

NOTES

Abbreviations: BTM = Historical Museum of Budapest
MNM = Hungarian National Museum, Budapest
MTA = Hungarian Academy of Sciences
A = Austria
CR = Croatia
CS = Czechoslovakia
R = Roumania
U = Ukraine
Y = Yugoslavia

* We would like to offer our thanks to all those who facilitated our numerous field trips inside Hungary and abroad. A special thanks is expressed to the Hungarian Academy of Sciences, the Hungarian National Gallery, the National Intendance of Historical Monuments of Hungary (Budapest) and the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, all of which provided financial support for our research.

Particular thanks are due to Mrs. Gillian Long and to Dr. Michael Gervers, who edited the English text of this study. We are especially grateful to the historian Dr. Pál Engel with whom we collaborated in preliminary studies of this subject, whose advice is reflected in this work.

[1] The first reviews of medieval Hungarian funerary art were: *Ipolyi, A.:* A középkori szobrászat Magyarországon (Medieval Hungarian Sculpture), in: A Magyar Tudományos Akadémia Évkönyvei X/XIII, Pest, 1863; *Vernei-Kronberger, E.:* Magyar középkori síremlékek (Medieval Hungarian Funerary Monuments), Budapest, 1939; *Radocsay, D.:* Les principaux monuments funéraires médiévaux conservés à Budapest, in: Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay..., Braga, 1971, pp. 461—468.

[2] *Hampel, J.:* Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn. Braunschweig, 1905, II, pp. 436—437 & III, pls 331—333; *Nagy, E.:* A székesfehérvári István-koporsó keletkezése (The Origin of the St. Stephen Sarcophagus of Székesfehérvár), in: Művészettörténeti Értesítő III (1954), pp. 101—106; *Kádár, Z.:* A székesfehérvári István-koporsó ikonográfiája (The Iconography of the St. Stephen Sarcophagus of Székesfehérvár), in: Művészettörténeti Értesítő IV (1955), pp. 201—204; *Entz, G & Szakál, E.:* La reconstitution du sarcophage du roi Etienne, in: Acta Historiae Artium X (1964), pp. 215—218; *Kralovánszky, A.:* Contribution à la question du sarcophage de Székesfehérvár dit de Saint Etienne, in: Alba Regia VIII/IX (1967—1968), pp. 85—91; *Bogyay, Th. von:* Der Sarcophag des hl. Stephan und seine Ikonographie, in: Das Münster XXV (1972), pp. 307—312; *Bogyay, Th. von:* Über der Stuhlweissenburger Sarkophag des hl. Stephan, in: Ungarn-Jahrbuch IV (1972), pp. 9—26; *Nagy, A.:* Origine et iconographie du sarcophage de Székesfehérvár, in: Alba Regia XIII (1972), pp. 167—184.

The latest opinion of Sándor Tóth about the origin of the style and the possible relations of the sarcophagus to the translation of the remains of St. Stephen (1083) is still unpublished. About the problems of localizing the tomb, see: *Kralovánszky, A.:* Szent István király székesfehérvári sírjának és kultuszhelyének kérdése (The Problem of the Tomb and the Place of Worship of King St. Stephen in Székesfehérvár), in: Szent István és kora (St. Stephen and his Period), eds. *Glatz, F.—Kardos, J.*, Budapest, 1988. pp. 166—172; *Tóth, M.:* A művészet Szent István korában (Art in the Age of St. Stephen), ib., pp. 119, 120—121.

[3] In Venice, Aquileia and Pomposa the plaited bands are the same as on the St. Stephen sarcophagus. The closest analogy concerning its style is an 11th-century marble banister (San Marco) and a sarcophagus in Venice (*Molmenti, P.:* La storia di Venezia nella vita privata. Bergamo, 1927, p. 31). In Aquileia there is an 11th-century fragmentary wall ornament (c. 1027—29) which bears a strong stylistic relationship to the St. Stephen sarcophagus, and the two fragmentary animal figures of Pomposa Abbey from about the same time (*Salmi, M.:* L'abbazia di Pomposa. Roma, 1936, pp. 108—113). In addition there are numerous other monuments from Ravenna, Bari and the province of Dalmatia which can be related to the Székesfehérvár monument. For Zalavár, see: *Entz, G.:* Un chantier du XIe siècle à Zalavár, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, No 24, Budapest, 1964, pp. 17—46; *Tóth, S.:* A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kőtára (The Medieval Lapidary of the Museum of Lake Balaton at Keszthely), in: Zalai Múzeum 2, 1990. pp. 147—187.

[4] *Henszlmann, I.:* Archeológiai kirándulás Csanádra (An Archeological Expedition to Csanád), in: Archaeologiai Közlemények VIII (1871), pp. 31—34; *Henszlmann, I.:* Magyarország ó-keresztyén, román és átmeneti stylű mű-emlékeinek rövid ismertetése (A Short Introduction to the Early Christian, Romanesque and Gothic Monuments of Hungary), Budapest, 1887, p. 41, fig. 6; *Dávid, K.:* Az Árpád-kori Csanád vármegye művészeti topográfiája (The Artistic Topography of Csanád County during the Reign of the Árpád Dynasty), Budapest, 1974, pp. 22—23, fig. 3; *Theodorescu, R.:* Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400—1400), Bucureşti, 1976, pp. 106—107, figs 109, 110.

[5] *Gedai, I.:* Endre király sírköve (The Tombstone of King Endre I), in: Archaeologiai Értesítő 92 (1965), pp. 49—51.

[6] *Hampel, J.:* Az aracsi dombormű (The Relief of Aracs), in: Archaeologiai Értesítő XVII (1897), pp. 204—212; *Hampel,* op. cit. 2, 1905, II, pp. 429—432 & III, pls 325—326; *Braun, J.:* Die Malerei und Plastik des Mittelalters II. Deutschland, Frankreich und Britannien, Wildpark-Potsdam, 1930, p. 29; *Gerevich, T.:* Magyarország románkori emlékei (Monuments of Romanesque Art in Hungary), Budapest, 1938, pp. 107, 159, 160, 169—170, figs CLXV, CLXVI/2; *Schaffran, E.:* Die Kunst der Langobarden in Italien, Jena, 1941, pp. 16—18, pl. 2/b; *Csemegi, J.:* Az aracsi kő (The Stone from Aracs), in: Archaeologiai Értesítő 85 (1958), pp. 174—189; *Mezey, L.:* Az aracsi kő olvasásához (The Reading of the Aracs Stone), in: Archaeologiai Értesítő 85 (1958), pp. 189—191; *Tóth, M. & Marosi, E.* eds: Árpád-kori kőfaragványok. Katalógus (Stone Carvings from the Age of the Árpád Dynasty. Catalogue), Székesfehérvár, 1978, pp. 100—101, fig. 8; *Nagy, S.:* Parallelen des Steines von Aracs in der Wojwodina, in: Forschungsfragen der Steinskulptur der Arpadenzeit in Ungarn, ed. *Fitz, J.*, Székesfehérvár. 1979. pp. 11—19.

The provenance of the stone is uncertain; the church of Aracs was built only later, in the thirteenth century (*Nagy, S.*, op. cit.).

[7] For example Hidegség, Kővágóörs-Ecsér, Felsődörgicse, Paloznak, Esztergom, Gyöngyöspata, Kisnána (Fig. 5).

[8] For example Felsőmicsinye (Horná Mičiná, CS) and Demsus (Densuş, R).

[9] Felsőörs, Berhida.

[10] Esztergom, Kisnána (Fig. 5), Mezőcsát, Nagydisznód (Cisnădie, R).

[11] Pozsony (Bratislava, Pressburg, CS), Zalaszentgrót (Fig. 6), Felsőregmec, Zsaluzsány (Zalužany, CS), Haraszt (Chrast' nad Hornádom, CS), Gyöngyöspata, Zirc, Kerc (Cîrţa, Kerz, R).

[12] *Pieri, M.:* I Marmi d'Italia: Graniti e Pietre Ornamentali, Milan, 1950, pp. 169, 200; *Kieslinger, A.:* Die nutzbaren Gesteine Salzburgs, Salzburg/Stuttgart, 1964, pp. 148—242; *Kieslinger, A.:* Zur Geschichte der Steinverfrachtung auf der Donau, in: Österreichische Ingenieur Zeitschrift 7 (109), 1964, pp. 253—260; *Grimm, W. D. & Snethlage, R.:* Adneter Rotmarmor. Vorkommen und Konservierung, Arbeitsheft 25, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Munich, 1984; *Balogh, J.:* Késő-renaissance kőfaragó műhelyek (Late Renaissance Stone-Carving Workshops), I, in: Ars Hungarica II (1974), p. 34; *Engel, P., Lővei, P. & Varga,*

L.: Grabplatten von ungarischen Magnaten aus dem Zeitalter der Anjou-Könige und Sigismunds von Luxemburg, in: Acta Historiae Artium XXX (1984), pp. 40—42.

[13] Originally, the mines in the Gerecse mountain were royal property, but before 1204 one part of Tardos (previously it belonged to the royal castle of the remote Karakó) had been given to the canons of Esztergom by King Imre for marble mining ("pro extrahendis marmoribus"), and from 1217 it belonged definitively to the Cathedral of Esztergom [*Györffy, Gy.:* Az Árpád-kori Magyarország történelmi földrajza (The Historical Geography of Hungary during the Reign of the Árpád Dynasty), II, Budapest, 1987, p. 313]. Süttő was given to the archbishop of Esztergom by King Zsigmond in 1388 [*Balogh, J.:* Az esztergomi Bakócz kápolna (The Bakócz Chapel of Esztergom), Budapest, 1955, p. 68]. Red marble was the most important element of the inlaid west portal ("Porta Speciosa") of the Cathedral Saint Adalbert of Esztergom, and of the building's floors and throne [*Marosi, E.:* Einige stilistische Probleme der Inkrustationen von Gran (Esztergom), in: Acta Historiae Artium XVII (1971), pp. 171—229; *Marosi, E.:* Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12. —13. Jahrhunderts, Budapest, 1984]. Dates of around 1480 from the accounts of the archbishop of Esztergom indicate that the bishop, answering the letter of Queen Beatrix, ordered that 66 shiploads of red marble be sent down the River Danube for the construction of the Palace at Buda [*Balogh,* op. cit. 13, p. 68; *Voit, P.:* Gyarmati Dénes mester és a régi magyar építőgyakorlat (Master Dénes Gyarmati and Early Hungarian Building Methods), in: Művészettörténeti Tanulmányok, A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve, 1954/55, Budapest, 1957, p. 50].

[14] *Takács, I.:* Esztergomi síremléktöredékek a 13. századból (13th-Century Fragments of Funerary Monuments from Esztergom), in: Ars Hungarica XVI (1988), pp. 121—132, figs 1—6. On the commemorative carving of the two members of the Székesfehérvár canons, see: Hazai Tudósítások I (1806), p. 228; *Kolba, J.:* Románkori feliratos sírkőlap (A Romanesque Inscribed Slab), in: Folia Archaeologica XIV (1962), pp. 111—122. On material from Zagreb, see: Liber Statutorum Capituli Zagrabiensis, 1334. Zagreb, Kapitolski Archiv, Protokoli br. 821; *Tkalčić, V. K.:* Povijestni spomenici Zagrebačke biskupije II (Monumenta Historica Episcopatus Zagrabiensis II), Zagreb, 1874, p. 5.

[15] *Takács,* op. cit. 14, pp. 124—126, fig. 7; *Gerevich, L.:* Ergebnisse der Ausgrabungen in der Zisterzienserabtei Pilis, in: Acta Archaeologica XXXVII (1985), pp. 140—141, fig. 33.

[16] These are the funerary monuments of King Béla IV (†1270) and his wife in Esztergom, and that of their daughter, Saint Margaret (†1271) and their son, István V (†1272), both in Buda, on the Margaret Island. The funerary monument of King Béla IV is described in the Illustrated Chronicle (Képes Krónika, ed. *Szentpétery, E.:* Scriptores rerum Hungaricarum I, Budapest, 1937, pp. 469—470), and by *Bonfini* historiographer of King Matthias Corvinus (†1490), in his work (Rerum Ungaricarum Decades..., Leipzig, 1936, vol. I, decas II, lib. VIII, lines 391—395). The first funerary monument of St. Margaret was mentioned in a Hungarian version of the St. Margaret legend, copied by Lea Ráskai in 1510, and in the records of her canonisation [Monumenta Romana Episcopatus Vesprimiensis I (1103—1276), Budapest, 1896, p. 234; *Gombos, A. F.:* Catalogus Fontium Historiae Hungaricae I —III, Budapest, 1937/38, II, pp. 1518—1519]. The elevated, sarcophagus-like monument of István V was also mentioned by Lea Ráskai (*Gombos,* op. cit. 16, II, p. 1542). The fragment of the tombstone of another member of the royal family, Kálmán, duke of Slavonia (who died in 1241 fighting the Mongols), was found in Csázma (Časma, CR) in 1859. Only the upper part of the inscribed tombstone remained, including details of the figure of a knight dressed in armour. The fragment is presently lost [*Kukuljević Sakcinski, I.:* Nadpisi sredovječni i novovjeki na crkvah javnih i privatnih sgradah i.t.d. u Hrvatskoj i Slavoniji, Zagreb, 1891, p. 30 (no. 101); *Horvat, A.:* O crkvi sv. Marije Magdalena u Časmi, in: Časma proslosti i danas, Časma, 1979, p. 146].

[17] *Gerevich, L.:* Pilis Abbey a Cultural Centre, in: Acta Archaeologica XXIX (1977), pp. 179, 183, 185; *Gerevich, L.:* Grabmal der Gertrud von Andechs-Meranien in Pilis, in: Sankt Elisabeth Fürstin Dienerin Heilige, Katalog, Sigmaringen, 1981/1982, pp. 334—336; *Gerevich, L.:* A pilisi ciszterci apátság (The Cistercian Monastery of Pilis), Szentendre, 1984, pp. 9—10, figs 43—52; *Gerevich,* op. cit. 15, pp. 126—130, figs 20—22; *Marosi, E.:* A pilisi monostor szerepe a XIII. századi magyarországi művészetben (The Role of the Pilis Monastery in 13th-Century Hungarian Art), in: Studia Comitatensia 17, Szentendre, 1985, pp. 557—558; *Osgyányi, V.:* Kőszobrász-restaurátori megfigyelések a pilisi Gertrudis-síremlék töredékeinek rekonstrukciós feldolgozásához (Observations Concerning the Reconstruction of the Fragments of the Gertrudis Sarcophagus), in: Studia Comitatensia 17, Szentendre, 1985, pp. 603—608, figs 1—13.; *Hahnloser, H. R.:* Villard de Honnecourt, Graz, 1972 (2nd edition), pp. 393, 396; *Claussen, P. C.:* Chartres-Studien, Wiesbaden, 1975, pp. 112—113.

[18] *H. Gyürky, K.:* Feliratos sírkő 1289-es évszámmal a budai domonkos kolostorból (The Inscribed Tombstone of 1289 from the Dominican Cloister of Buda), in: Budapest Régiségei XXVI, Budapest, 1984, pp. 247—252, figs 1, 5.

[19] Here, the arms of the cross are missing.

[20] *Adhémar, J.:* Les tombeaux de la collection Gaignières. Dessins d'Archéologie du XVIIe siècle, I, in: Gazette des Beaux-Arts 84 (1974), p. 130, no. 713; *Oechelhaeuser, A. von:* Amstbezirke Buchen und Adelsheim (Die Kunstdenkmäler des Grossherzogstums Baden. IV. Kreis Mosbach 3), Tübingen—Leipzig, 1901, p. 27, fig. 16; *Bezold, G. von, Riehl, B. & Hager, G.:* Stadt- und Bezirksamt Mühldorf (Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. I. Die Kunstdenkmale des Regierungsbezierkes Oberbayern. Lieferung 22), Munich, 1902, pp. 2270, 2272; *Kumorovitz, L. B.:* A magyar címer hármashegye (The Trefoil of the Hungarian Coat of Arms), in: Turul 56 (1942), figs 6—7.

[21] *Lind, K.:* Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale aus den Ländern der Österreichisch—Ungarischen Monarchie, I, Vienna, 1892, figs IV/1, V/1, VIII/3, VIII/5, IX/1. Further examples are known from Regensburg and its environs (see below, n. 22).

[22] This typological parallel is further strengthened by the repetition of the narrow band surrounding the shield, as for example in the tombstone of an unknown person in Chammünster [*Hoffman, R. & Hager, G.:* Bezirksamt Cham (Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. II. Regierungsbezirk Oberpfalz und Regensburg VI), Munich, 1906, p. 73, fig. 56]; the tombstone of Kunigunda von Sünching (†1296) and that of an unknown person dated 1307, in Regensburg [*Mader, F.:* Stadt Regensburg II. Die Kirchen der Stadt (Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Oberpfalz XXII), Munich, 1933, p. 195. fig. 100].

[23] *Mihalik, J.:* A kassai dóm régi síremlékei (The Ancient Tombstones of the Cathedral of Kassa), in: Archaeologiai Értesítő XVII (1897), pp. 157—172; *Wick, B.:* Kassa régi síremlékei XIV—XVIII. század (The Ancient Tombstones of Kassa, from the 14th to the 18th Century), Košice, 1933.

[24] *Horváth, H.:* Ofener Künstlergrabsteine aus dem 14. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geltungsgeschichte des Künstlers, in: Das Werk des Künstlers 16 (1939), pp. 215—229; *Radocsay,* op. cit. 1, pp. 464, 470 (no. 20.)

[25] Also bearing Latin inscriptions are the tombstones of the members of the Paulser (Regensburg), Kraft (Nürnberg), Melmeister (Bamberg), and Juncker (Vienna) families who died in Buda.

[26] This tombstone, and that of Master Miklós of Felsőlendva (†1346) from Segesd (*Engel, Lővei & Varga,* op. cit. 12, pp.

43—44, fig. 5.) are the earliest examples of this type which is more decorative than the simple, rectangular shape. The type is represented by about twenty-four tombstones from different parts of Hungary produced before the 17th century.

[27] Naumburg, Merseburg (*Bauch, K.:* Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabdenkmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa, Berlin/New York, 1976, figs 141—142); Wernigerode (*Sommer, G. & Jacobs, E.:* Bau- und Kunstdenkmäler der Grafschaft Wernigerode. Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, 7, Halle, 1883, fig. 76 B/b); Waldsassen (*Mader, F.:* Bezirksamt Tirschenreuth. Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, II. Regierungsbezirk Oberpfalz und Regensburg XIV, Munich, 1908, p. 123, fig. 68); Austria (*Lind,* op. cit. 21, figs II/2, II/4, XX/2, XLVI/2, IL/6); Trzebnica in Silesia (*Kęblovski, J.:* Nagrobki gotyckie na Śląsku, Poznań, 1969, p. 59, fig. 15.

[28] *Mihalik,* op. cit. 23, pp. 160—161; *Radocsay, D.:* Dalles funéraires armoriées à Bude et à Cassovie au Moyen Age, in: Archivum Heraldicum, 1966, no. 4, p. 52.

[29] *Horváth, H.:* Budai kőfaragók és kőfaragójelek (Masons and Masons' Marks from Buda), Budapest, 1935, pls XVIII—XIX.

[30] The cloisters of Augsburg and Regensburg above all have a significant number of similar tombstones from the 14th and 15th centuries (*Liedke, V.:* Die Augsburger Sepulchralskulptur der Hoch- und Spätgotik, IV. Studien zur Sepulchralskulptur der Gotik und Renaissance in Deutschland und Österreich, 6, Munich, 1988, figs 71—74, 84, 88—91, 96—98, 105, 112—115, 117; *Mader, F.:* Stadt Regensburg I. Dom und St. Emmeram. Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Oberpfalz XXII. Munich, 1933, figs 102—103, 169). Similar tombstones have survived in smaller numbers in and around Passau (*Mader, F.:* Stadt Passau. Die Kunstdenkmäler von Bayern, IV. Regierungsbezirk Niederbayern III, Munich, 1919, p. 474, fig. 396); Vornbach (*Mader, F.:* Bezirksamt Passau. Die Kunstdenkmäler von Bayern, IV. Regierungsbezirk Niederbayern IV, Munich, 1920, p. 257, fig. 197).

[31] The absence of this tradition is first apparent on the Renaissance tombstone of Zsigmond Thurzó († 1512), bishop of Nagyvárad (Oradea, Grosswardein, R) (Fig. 50) [see: Váradi kőtöredékek (The Stone Fragments of Várad), ed. *Kerny, T.,* Budapest, 1989, p. 186, fig. 123]. Figural as well as armorial decorations are to be found on the canonical tombstones from the second half of the 14th and from the 15th centuries.

[32] *Entz, G.:* A gyulafehérvári székesegyház (The Cathedral of Gyulafehérvár), Budapest, 1958, p. 168, fig. 178.

[33] The unusually long legend consisting of Gothic majuscules fills two parallel lines on the long side of the tombstone. Black paste incrustation survives sporadically in the engraved letters.

[34] *Varga, L.:* Neudeutung der Bistritzer Grabplatte, in: Beiträge zur siebenbürgischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege, ed. *Machat, Ch.,* Munich, 1980, pp. 70—77.

[35] *Horváth, H.:* Árpádházi Szent Margit síremléke és egyéb tanulmányok (The Sepulchral Monument of Saint Margaret of the Árpád Dynasty and Other Studies), Budapest, 1944, pp. 7—36; *Balogh, J.:* Tino di Camaino magyarországi kapcsolatai (The Hungarian Relations of Tino di Camaino), in: Művészettörténeti Értesítő II (1953), pp. 107—110; *Lővei, P.:* The Sepulchral Monument of Saint Margaret of the Arpad Dynasty, in: Acta Historiae Artium XXVI (1980), pp. 175—221; *Lővei, P.:* A Sepulchral Monument of the Arpad Dynasty: the Tomb of Margaret of Hungary, in: Arte funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte, I, Mexico City, 1987, pp. 257—262.

[36] This is contrary to the situation in Austria and Germany, where on the burghers' tombstones, at least, the representation of the cross was popular during the 15th and 16th centuries.

[37] These include 1) the tombstone from the Margaret Island of Miklós († 1368), follower of King Lajos I (BTM, inv. nos 941 and 929) [*Lővei, P. & Engel, P.:* Két töredékes sírkő a Margitszigetről (Two Fragmentary Tombstones from the Margaret Island), in: Budapest Régiségei, in press], 2) the tombstone in Tornagörgő (Hrhov, CS), carved shortly after 1371, of György Bebek, lord chief treasurer to the queen († 1390, Fig. 15) [*Engel, P., Lővei, P. & Varga, L.:* A tornagörgői, egy bazini és egy ismeretlen helyről származó sírkőről (The Tombstones of Tornagörgő and Bazin, and One of Unknown Origin), in: Művészettörténeti Értesítő XXX (1981), pp. 255—256, fig. 1], 3) a fragment dated 1373 bearing the incomplete inscription "fidelis famulus" from the Provostal Church of Székesfehérvár, the burial place of Hungarian kings [*Dercsényi, D.:* A székesfehérvári királyi bazilika (The Royal Basilica of Székesfehérvár), Budapest, 1943, pp. 122—123, fig. 88], 4) the tombstone from Buda of Henrik († 1373), the master builder of the Queen Mother Elisabeth (*Engel, Lővei & Varga,* op. cit. 12, fig. 1).

[38] These are the late 14th-century tombstone of László Gagyi in Felsőgagy, and the early 15th-century slab of Zakarias of Como in Buda [Magyarországi művészet 1300—1470 körül (Art in Hungary around 1300—1470), I—II, ed. *Marosi, E.,* Budapest, 1987, pp. 462—463, fig. 1219].

[39] For Buda: *Horváth, H.:* A Fővárosi Múzeum kőemléktárának leíró lajstroma (Inventory of Lapidary Holdings in the Museum of the Capital), Budapest, 1932; *Horváth, H.:* Budapest művészeti emlékei (Monuments of Budapest), Budapest, 1938; *Gerevich, L.:* The Art of Buda and Pest in the Middle Ages, Budapest, 1971; *Radocsay,* op. cit. 1; *Lővei, P.* Mittelalterliche Grabdenkmäler in Buda, in: Budapest im Mittelalter, ed. *Biegel, G.,* Braunschweigisches Landesmuseum, 1991, pp. 350—365, 527—530. On the tombstones of the Dominican Cloister, see: *Szendrei, J.:* A budavári domonkos-templom kiásatása (The Excavation of the Dominican Cloister in Buda), in: Archaeologiai Értesítő XXII (1902), pp. 395—400; *Forster, Gy.:* A budavári Halászbástya és a domonkos szerzetesek templomának romjai (The Fisherman's Bastion and the Ruins of the Church of the Dominican Monks of Buda), in: Magyarország Műemlékei, I, Budapest, 1905, pp. 148—156; *H. Gyürky, K.:* Das mittelalterliche Dominikanerkloster in Buda, Budapest, 1981, pp. 71—78, 136—141.

[40] The earliest surviving examples of this more complicated version are the tombstones of Henricus Paucher († 1373) and of Miklós, son of Tamás († 1375), both from the Dominican Church, presently in BTM, inv. nos 70, 76 (*Engel, Lővei & Varga,* op. cit. 12, figs 1 and 2).

[41] The tombstone of György Bebek († 1390), made shortly after 1371, was originally in the Paulite Cloister which he founded in 1371 at Gombaszög, and was subsequently transported from there to its present location in Tornagörgő (Hrhov, CS): *Csoma, J.:* Magyar sírkövek. Bebek György sírköve (Hungarian Tombstones: The Tombstone of György Bebek), in: Turul VI (1888), pp. 159—160; *Engel, Lővei & Varga,* op. cit. 37, pp. 255—256, fig. 1. On the tombstone of János Scharfenecki, see: *Engel, P., Lővei, P. & Varga, L.:* Gótikus sírkövek Máriavölgyről és Segesdről (Gothic Tombstones from Máriavölgy and Segesd), in: Művészettörténeti Értesítő XXX (1981), pp. 140—142, fig. 1.

[42] See above, n. 37. Another group of tombstones is decorated with coat of arms, helmet and crest, but has an early type of inscription with Gothic majuscules. It resembles in this way 1) the fragmentary tombstone of Miklós, from the Church of Our Lady in Buda (MNM, inv. no. 60.274.c.), 2) a fragmentary slab from the Margaret Island (BTM, inv. no. 840), and 3) the tombstone of the son of Bernát, originally from the Cloister of Budaszentlőrinc (Magyarországi művészet, op. cit. 38, figs 612, 623; *Lővei,* op. cit. 39, drawing on p. 362).

[43] In addition to the aforementioned monuments of Tornagörgő (Hrhov, CS) and Székesfehérvár, this spread is confirmed by the tombstones of: 1) the wife of Eberhard (1373), in Nagyszombat

(Trnava, Turnau, CS); 2) János son of Lőrinc Nádasdi (1380), at Szentgotthárd; 3) a fragment with coat of arms from Visegrád, and 4) one with a crest from Nagymaros (Fig. 16) (both now in the King Matthias Museum, Visegrád); 5) a rather delapidated slab from the cathedral of Nagyvárad (Oradea, Grosswardein, R); 6) the tombstone fragment of Lyphardus Paulser, from the Church of Our Lady in Buda (MNM, inv. no. 60.275.c.); 7) a tombstone dated 1388, with coat of arms (BTM, inv. no. 1). With the exception of the Nagymaros stone, all bear inscriptions in Gothic minuscules and most were made of red marble. For Nagyszombat, see: *Wagner, V.:* Dejini vytvarneho umenia na Slovensku, Trnava, 1930, p. 69. For Szentgotthárd, see: *Sternegg-Zlinszky, M.:* Gótikus és renaissance címeres kövek a szentgotthárdi plébániatemplomban (Gothic and Renaissance Tombslabs with Coat of Arms in the Church of Szentgotthárd), in: Művészettörténeti Értesítő XV (1966), pp. 261—262, fig. 4; *Sternegg-Zlinszky, M.:* A szentgotthárdi ciszterci apátság története és művészetének emlékei, 1183—1878 (The History and the Works of Art of the Cistercian Abbey of Szentgotthárd, 1138—1878), in: Szentgotthárd. Helytörténeti, művelődéstörténeti, helyismereti tanulmányok (Szentgotthárd, Studies in Regional, Cultural and Local History), Szombathely, 1981, p. 69. For Visegrád, see: Pest megye műemlékei, II (The Monuments of Pest County, II), Budapest, 1958, p. 450. For Nagymaros, see: Pest megye műemlékei, I (The Monuments of Pest County, I), Budapest, 1958, pp. 652—653. For Nagyvárad, see: Váradi kőtöredékek, op. cit. 31, pp. 179—180, fig. 113.

[44] For example, the tombstones of Ursula and Otto Rauhenperger († 1372) respectively, of a member of the Mautner family (after 1350) at Burghausen, and the tombstone of Ulrich von Straswalichen (†1380) at Raitenhaslach (Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, I. Die Kunstdenkmale de Regierungsbezirkes Oberbayern, 3, München, pp. 2432, 2435, 2615). This combination is seen on a newly discovered red marble tombstone originating in the Dominican Cloister of Buda (BTM, inv. no. 77.2.25). The eagle's wings, depicted one behind the other, are more naturalistic than usual.

[45] *Engel, Lővei & Varga,* op. cit. 41, pp. 140—142, fig. 1.

[46] Drawings of these fragments are reproduced in Váradi kőtöredékek, op. cit. 31, pp. 96—97.

[47] BTM, inv. no. 104. See above, n. 24.

[48] BTM, inv. no. 671, *Horváth,* op. cit. 24, *Radocsay,* op. cit. 1, pp. 470—471 (no. 24).

[49] The stone was first referred to in the literature as that of Henrik (†1373), and subsequently of Bernardus de Iacobi. The most recent interpretation identifies the deceased as Bene (†1376), son of Jakab Delbene [*Lővei, P.:* Síremlékszobrászat (Funerary Sculpture), in: Művészet Zsigmond király korában, 1387—1437 (Art during the Period of King Sigismund, 1387—1437). Exhibition Catalogue, eds *Beke, L., Marosi, E. & Wehli, T.,* Budapest, 1987, II, pp. 287—288]. The delapidated, undated, tombstone from Buda of Ambrus of Milan (MNM, inv. no. 60.283.c.) is stylistically very close to the above-mentioned slab.

[50] The following tombstones belong to the type bearing coat of arms and crest: 1) István Lackfi, palatine (†1397), at Keszthely; 2) László Bebek, lord chief treasurer to the queen [†1403/4 (the date 1401 appears on the tombstone)], at Pelsőc (Plešivec, CS) (Fig. 20); 3) Miklós Kanizsai, lord chief treasurer (c. †1404), at Zalaszentgrót (originally from Örményes); 4) Miklós Marcali, voivode of Transylvania (†1413), at Székesfehérvár (King Stephan Museum); 5) Imre Perényi, privy chancellor (†1418), from the Paulite Cloister of Nyárád, presently in Miskolc (Ottó Hermann Museum); 6) László Losonci Bánfi (died between 1419 and 1423), son of the ban of Croatia, Dénes Losonci, originally from Nagyfalu (Nusfalău, R), later at Szilágysomlyó (Şimleu Silvaniei, R), presently lost; 7) Katalin (†1426), elder sister of Lőrinc Hédervári (master of the horse to the queen, later palatine), at Visegrád; 8) György Bazini I (†1426), at Bazin (Pezinok, Bösing CS); 9) Miklós Szécsi, lord chief treasurer (†1428), at Szentgotthárd (Fig. 21); 10) László Kompolti, cup bearer to the king (†1428), from Kisnána (presently lost); 11) Péter, son of Henrik Berzevici, lord chief treasurer (†1433), at Berzevice (Brezovice, CS) (Fig. 23); 12) János Frangepan, ban of Croatia (†1436), in Buda; 13) István Perényi, lord high steward (†1437), at Rudabánya (originally from Nyárád) (Fig. 24); 14) János Perényi, lord chief treasurer (†1458), at Terebes (Trebišov, CS) (Fig. 25); 15) Kunigunda (†1461), first wife of Count Zsigmond of Szentgyörgyi and Bazini, at Máriavölgy (Marianka, Mariatal, CS); 16) The tombstone of the wife of Miklós Szécsi, Ilona Garai (†1444), at Szentgotthárd (Fig. 22), belongs to the type bearing a coat of arms; 17) The slab of Péter Verebi, vice-voivode of Transylvania (†1403), at Mátraverebély, differs from the others with old-fashioned cross and coat of arms representation. On one half of the above-mentioned tombstones (on the Lackfi, Szécsi, Kompolti, Berzevici, Frangepán, Szentgyörgyi and the two Perényi tombstones), the title "magnificus" refers to the deceased's baronial rank. [*Engel, P., Lővei, P. & Varga, L.:* Zsigmond-kori bárói síremlékeinkről (Funerary Monuments of the Zsigmond Period), in: Ars Hungarica XI (1983), pp. 21—48, figs 1—5, 9—16, 18—24; *Engel, Lővei & Varga,* op. cit. 12, pp. 33—63, figs 7—8, 14—21, 23—25].

[51] *Tóth, Z.:* A Ráthold nemzetség címeréhez (The Coat of Arms of the Ráthold Family), in: Turul 53 (1939), pp. 43—45; *Engel, Lővei & Varga,* op. cit. 50, pp. 24—25, fig. 1.

[52] On the tombstones of János Tornai at Torna (Turna nad Bodvou, CS) and Heinrich Melmeister from Budaszentlőrinc, see: *Csoma, J.:* Magyar sírkövek. Tornay János sírköve (Hungarian Tombstones: the Tombstone of János Tornay), in: Turul V (1887), pp. 181—183, *Radocsay,* op. cit. 1, p. 487, no. 63.

[53] On the tombstone of György Bazini, see: *Engel, Lővei & Varga,* op. cit. 37, pp. 257—259, fig. 3. On that of László Kompolti, see: *Csányi, K. & Lux, G.:* Nána vár romjai (The Ruins of Nána Castle), in: Technika XXII (1941), pp. 82—83; *Engel, Lővei & Varga,* op. cit. 50, pp. 21—48; *Engel, Lővei & Varga,* op. cit. 12, pp. 56—57, pls 20—21.

[54] *Csergheő, G. & Csoma, J.:* Alte Grabdenkmäler aus Ungarn, Budapest, 1890, pp. 32—36; *Engel, Lővei & Varga,* op. cit. 12, pp. 59—60, fig. 24.

[55] That is, the tombstones of 1) László Nánai Kompolti, cupbearer to the king (†1428), at Kisnána, 2) Stibor Stiborici junior (†1434), in Buda (Fig. 30), 3) István Perényi, lord high steward (†1437), at Rudabánya (Fig. 24), 4) János Perényi, lord chief treasurer to the king (†1458), at Terebes (Trebišov, CS) (Fig. 25), and 5) Miklós Várdai, lord chief treasurer to the queen (†1438), at Kisvárda. On the Order of the Dragon, see; *Lővei, P.:* A Sárkányrend fennmaradt emlékei (The Surviving Monuments of the Order of the Dragon), in: Művészet Zsigmond király korában, op. cit. 49, I, pp. 148—179; *Kovács, É.:* The Chivalric Order of the Dragon, in: The New Hungarian Quarterly Vol. XXIX. No. 110. (Summer 1988) pp. 102—105; *Lővei, P.:* Der ungarische Drachenorden, in: Die Ritter, Burgenländische Landesausstellung, Katalog, Güssing, 1990, pp. 64—67.

[56] BTM, inv. no. 79. The fragment, misdated 1433, was earlier thought to be the tombstone of a French knight, or at least one bearing the coat of arms of the Châtillon family (*Radocsay,* op. cit. 1, p. 478, no. 65; *Gerevich,* op. cit. 39, p. 94, fig. LXXVI; *Engel, Lővei & Varga,* op. cit. 12, p. 42, fig. 4).

[57] *Holl, I.:* Középkori kályhacsempék Magyarországon (Medieval Stove Tiles in Hungary), I, in: Budapest Régiségei XVII (1958), p. 243, type V/2, fig. 62; *Lővei,* op. cit. 49, pp. 298—299.

[58] *Rómer, F.:* Régi síremlékeinkről (Our Ancient Tombstones), in: Archaeologiai Közlemények VIII (1871), pp. 209—210; MNM, inv. no. 60.279.c.

[59] Sárospatak, Rákóczi Museum. There is no explanation as to how the tombstone got to Sárospatak (*Engel, Lővei & Varga*, op. cit. 12, p. 60, fig. 25).

[60] *Csoma, J. & Csergheő, G.:* A Perényiek középkori síremlékei (The Medieval Tombstones of the Perényi Family), in: Archaeologiai Értesítő, N.S. VIII (1888), pp. 295—303; *Engel, Lővei & Varga*, op. cit. 12, pp. 51—52, figs 15—16; *Lővei, P. & Varga, L.:* Perényi István asztalnokmester († 1437) sírköve [The Tombstone of István Perényi, Lord High Steward of the King (†1437)], in: Művészet Zsigmond király korában, op. cit. 49, II, pp. 296—297.

[61] See above, n. 60.

[62] The much damaged tombstone of János Décsei Rohfi († 1420) from Zagreb (Povijesni muzej Hrvatske, inv. no. 6811) might have been executed during this period [*Valentić, M.:* Kameni spomenici Hrvatske XIII—XIX stoljeća, Zagreb, 1969, pp. 27—28; *Engel, P. & Lővei, P.:* A gerecsei vörösmárvány használata Zágrábban és környékén a középkorban (The Use of the Red Marble of Mount Gerecse in Zagreb and in its Surrounding in the Middle Ages), in: Annales de la Galerie Nationale Hongroise, 1991, p. 47, fig. IX/1]. Another slab in Lőcse (Levoča, Leutschau, CS), with a crest representing a lion, may be dated to this period by the character of the mantle [*Kőszegi, E.:* A legrégibb Thurzó-sírkő (The Oldest Thurzó Tombstone), in: Közlemények a Szepesség Múltjából. Melléklet a XVI. évfolyamhoz, Levoča—Lőcse, 1934, pp. 13—16].

[63] *Valter, I.:* Szentgotthárd története a mohácsi vészig (The History of Szentgotthárd up to the Disaster at Mohács), in: Szentgotthárd, op. cit. 43, p. 68, fig. 22; *Engel, Lővei & Varga*, op. cit. 12, p. 58, fig. 23.

[64] *Engel, Lővei & Varga*, op. cit. 41, p. 142, fig. 2; *Engel, Lővei & Varga*, op. cit. 12, pp. 54—55, fig. 18.

[65] According to the as yet unpublished research of Dr. V. Liedke (Munich), the tombstone of Korneuburg is the work of Hanns Paldauf, sculptor of Salzburg (1446 to about 1457) and Passau (after 1457). Dr. Liedke believes that the tombstone from Máriavölgy (Marianka, Mariatal, CS) also comes from the Paldauf workshop.

[66] *Orbán, B.:* A Lábathlan család síremléke 1400-ból (The Lábathlan Family Tombstone of 1400), in: Századok III (1869), pp. 493—497.

[67] "Blasius Literatus" († 1474) is almost certainly Balázs Keszi, János Hunyadi's and King Matthias' castellan of Solymos and, later, Erzsébet Szilágyi's castellan of Munkács (Munkačevo, U).

[68] MNM, inv. no. 15.1860.2 (*Szirmay, A.:* Notitia politica, historica, topographica incliti comitatus Ugochiensis, Pestini, 1805, pp. 168—169).

[69] Similar kinds of pious, tombstone donations from prelates are known from later periods (Eger, Veszprém). According to the inscriptions on the monuments, a few Hungarian tombstones were made for two persons [see, for example, the Romanesque style tombstone of a mother and her son (Eger, Dobó István Castle Museum), that of Pál Dörögdi († 1360) and his wife at Taliándörögd, or that of the two Pálóczi brothers dated 1519, at Sárospatak]. Abroad, two figures were very often carved on this type of monument, the Győr slab is unique in this respect for the medieval period in Hungary.

[70] On the Sigfried tombstone, see: *Mihályi, E.:* A pannonhalmi székesegyház néhány érdekesebb részlete (Some Interesting Details of the Cathedral of Pannonhalma), in: Pannonhalmi Szemle I (1926), pp. 291—292; *Vernei-Kronberger*, op. cit. 1, p. 23; *Dercsényi, D.:* Nagy Lajos kora (The Age of Louis the Great), Budapest, 1941, p. 108; *Levárdy, F.:* Pannonhalma, Budapest, 1965, p. 14. The Sigfried slab is worn and the face of the prelate is broken, suggesting that the tombstone was previously set in the floor.

[71] *Fattori, O.:* San Marino e sua arte antica e moderna, San Marino, 1937, p. 26.

[72] On the tombstone of László Cudar, see n. 70 and: *Rómer, F.:* Cudar László czimere 1372-ből (The Coat of Arms of László Cudar from 1372), in: Archaeologiai Értesítő XIII (1879), pp. 311—314; *Czobor, B.:* Czudar László pannonhalmi apát sírköve (The Tombstone of László Czudar, Abbot of Pannonhalma), in: Egyházművészeti Lap II (1881), pp. 281—283; *Takács, I.:* Czudar László síremléke a pannonhalmi bazilikában (The Funerary Monument of László Czudar in the Basilica of Pannonhalma), in: Művészet 1981/6, pp. 44—45. In the field of the tombstone, surrounded by an inscription in Gothic minuscules, the deceased is represented with his head resting on a cushion and his feet on two dogs. The latter motif is unique in Hungarian funerary art, but was much favoured in France and Germany from the 12th century.

[73] *Mader*, 1933, op. cit. 30, p. 248, fig. 160.

[74] On the two tombstones of the Várday chapel, see: *Ipolyi*, op. cit. 1, p. 187; *Varjú, E.:* A gyulafehérvári székesegyház régi sírköveiről (The Ancient Tombstones of Gyulafehérvár Cathedral), in: Archaeologiai Értesítő XIX (1899), p. 30; *Vernei-Kronberger*, op. cit. 1, p. 24, pl. 11.

[75] The bishops are represented frontally on both tombstones. Their forms emerge in high relief from the deeply cut field of the slab. To the right of the heads are shields bearing a coat of arms.

[76] All these carvings are in the King Stephen Museum in Székesfehérvár (*Dercsényi*, op. cit. 37, pp. 56, 98—101, 122—125, figs 30, 83—87).

[77] Large sections of the baldachin pillars with blind arcade motifs, and different parts of the banister running between these pillars, are known. Also surviving is a white marble fragment which might belong to the baldachin. Some pieces are decorated with coloured or mosaic marble incrustation.

[78] *Szakál, E.:* A székesfehérvári Anjou síremlékek és I. Lajos király sírkápolnája (The Anjou Funerary Monuments and the Funerary Chapel of Louis I in Székesfehérvár), in: Művészet I. Lajos király korában. 1342—1382 (Art during the Age of King Louis I, 1342—1382). Exhibition Catalogue, eds *Marosi, E., Tóth, M. & Varga, L.*, Székesfehérvár, 1982, pp. 175—182; *Lővei, P.:* A székesfehérvári Anjou-sírkápolna művészettörténeti helye (The Place of the Anjou Funerary Chapel of Székesfehérvár in Art History), in: Művészet I. Lajos király korában, op. cit. as above, pp. 183—203, cat. nos 100—110.

[79] A third piece of Buda origin is the upper part of a tombstone depicting a figure holding a scroll. On both sides of the figure is a coat of arms bearing the representation of a cross growing out of a horseshoe (*Lővei*, op. cit. 49, pp. 294—295, cat. no. 50).

[80] Pipo Ozorai or Filippo Scolari, better known as Pippo Spano, is represented on the fresco of Andrea del Castagno in Legnaia (Villa Carducci), painted around 1450. On his destroyed tombstone and its inscription, see: *Mellini, D.:* Vita di Filippo Scolari, volgarmente chiamato Pippo Spano, Florence, 1570, p. 64; *Engel, P.:* Ozorai Pipo, in: Ozorai Pipó emlékezete (In Memory of Pipo Ozorai), Szekszárd, 1987, pp. 76—78.

[81] Pipo Ozorai was Italian, the Stibors were of Polish origin (*Engel, Lővei & Varga*, op. cit. 12, pp. 31—33). The coat of arms mentioned in n. 79 shows a motif of Polish origin, too.

[82] *Engel, P.:* Királyi hatalom és arisztokrácia viszonya a Zsigmond korban, 1387—1437 (The Relationship of Royal Power and Aristocracy in the Zsigmond Period, 1387—1437), Budapest, 1978; *Engel, P.:* A magyar világi nagybirtokok megoszlása a XV. században, I—II (The Division of Hungarian Secular Estates in the 15th Century, I—II), in: Az Egyetemi Könyvtár Évkönyvei IV (1968), pp. 337—358, and V (1970), pp. 291—314; *Engel, P.:* A honor. A magyarországi birtokformák kérdéséhez (The Honor. The Question of the Hungarian Estate System), in: Történelmi Szemle XXIV (1981), pp. 1—19.

[83] King Stephen Museum, Székesfehérvár, inv. no. 5863 [*Dercsényi*, op. cit. 37, pp. 58, 102—103, 125, figs 31, 89; *Engel, Lővei & Varga*, op. cit. 50, pp. 31—32; *Engel, Lővei & Varga*, op. cit. 12, pp. 47—48, figs 9—11; *Lővei, P. & Varga, L.*: Stiborici I. Stibor erdélyi vajda († 1414) síremléke (The Funerary Monument of Stibor Stiborici, Voivode of Transylvania, † 1414), in: Művészet Zsigmond király korában, op. cit. 49, cat. no. 47, pp. 291—292].

[84] Prior to the identification of the present surviving fragments, the funerary monument of Stibor Stiborici I was attributed to one or other of two aristocrats of the Sigismund period known to have been buried in the cathedral of Székesfehérvár: Pippo Spano and István Rozgonyi, land-steward of Temes.

[85] *Horváth, H.*: A székesfővárosi múzeum középkori lapidariuma a Halászbástyán (The Medieval Lapidary of Buda in the Fisherman's Bastion), in: Magyar Művészet VIII (1932), pp. 114—115; *Horváth, H.*: Zsigmond király és kora (King Sigismund and his Period), Budapest, 1937, pp. 55, 155; *Vernei-Kronberger*, op. cit. 1, pp. 32, 39; *Horváth, H.*: Középkori budai fejek (Medieval Sculpted Heads in Buda), Budapest, 1941, pp. 20—21, 29; *Gerevich, L.*: A gótika korának művészete (Art of the Gothic Period), in: A magyarországi művészet története, Budapest, 1970, p. 147; *Radocsay*, op. cit. 1, pp. 464, 479; *Gerevich*, op. cit. 39, p. 94; *Engel, Lővei & Varga*, op. cit. 12, pp. 48—49, figs 12—13; *Lővei, P. & Varga, L.*: Stiborici (Bolondóci) II. Stibor († 1434) síremléke (The Funerary Monument of Stibor Stiborici-Bolondóci, † 1434), in: Művészet Zsigmond király korában, op. cit. 49, II, pp. 292—293.

[86] *Lővei*, op. cit. 49, pp. 281—283.

[87] Identical are the representation of the bare head, the shield with coat of arms placed beside it, the scabbard hanging from a belt and the placement of the hands. The resemblance is so close as to suggest that the feet of the Székesfehérvár figure also rested on a lion and that the helmet was placed beside his head. Furthermore, the remains of the mantle are still visible.

[88] *Kralovánszky, A.*: A kerepesi későközépkori ezüstkincs (The Late-medieval Silver Treasure from Kerepes), in: Archaeologiai Értesítő 82 (1955), pp. 190—191.

[89] Ildikó Nagy's (BTM) verbal communication; *Zsámbéky, M.*: A 14—15. századi magyarországi kincsleletek (14th- and 15th-century Treasure-Trove from Hungary), in: Művészettörténeti Értesítő XXXII (1983), p. 119.

[90] *Marosi, E.*: Magyarországi művészet a 14. században és a 15. század első két harmadában (Hungarian Art during the 14th and First Half of the 15th Centuries), in: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport tájékoztatója I, Budapest, 1972, p. 34; *Marosi, E.*: Ungarn und Buda, in: Die Parler und der schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ausstellungskatalog II, ed. *Legner, A.*, Köln, 1978, p. 453; *Halm, Ph. M.*: Studien zur süddeutschen Plastik. Altbayern und Schwaben, Tirol und Salzburg I, Augsburg, 1926, p. 1 and especially n. 4.1.

[91] *Marosi, E.*: Verläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda, in: Acta Historiae Artium XXII (1976), p. 362, fig. 36; *Zolnay, L. & Marosi, E.*: A budavári szoborlelet (The Discovery of the Buda Sculptures), Budapest, 1989, pp. 110—111.

[92] *Engel, Lővei & Varga*, op. cit. 12, pp. 42, 49—50, fig. 3.

[93] Several other carvings previously related to the activity of the so-called Stibor master, including the fragment of 1436 with the "Châtillon" coat of arms, the Lábatlan slab from Karva (Kravany nad Dunajom, CS), the Buda tombstone of János Frangepán, ban of Croatia († 1436), and the tombstones of the Perényi family members at Rudabánya and Terebes (Trebišov, CS) (Figs 24—25), incorporate different styles, and were often separated by several decades from the Stibor tombstones.

[94] The head of the life-sized figure rests on a beaked helmet, while the feet rest on a lion. The crown of the head is broken off, as are the arms and thighs. The trunk is dressed in armour. See: *Varjú*, op. cit. 74. pp. 32—33; *Entz*, op. cit. 32, pp. 138—139, 168, figs 179—180.

[95] *Leonhardt, K. F.*: Spätgotische Grabdenkmäler des Salzachsgebietes, Leipzig, 1913, p. 66.

[96] *Czerny, W.*: Hanns Valkenauer und die spätgotische Grabmalplastik in der Diözese Salzburg. Unpublished dissertation, Vienna, 1982, pp. 36—71.

[97] This opinion was expressed in a verbal communication by Dr. Volker Liedke (Munich).

[98] *Homolka, J.*: Gotická plastika na Slovensku (1450—1530), Bratislava, 1972. p. 17.

[99] *Nagy, I., Véghelyi, D. & Nagy, Gy.*: Zala megye története. Okleváltár 2 (The History of Zala County. Cartulary 2), Budapest, 1890, p. 609; *Horváth*, op. cit. 85 (1932), pp. 119, 128; *Balogh, J.*: A művészet Mátyás király udvarában (Art in the Royal Court of King Matthias), Budapest, 1966, I, pp. 297, 298, 699, 719, II, fig. 326.

[100] *Szőnyi, O.*: A pécsi püspöki múzeum kőtára (The Lapidary of the Episcopal Museum of Pécs), Pécs, 1906, pp. 241—244, no. 769, fig. 258; *Horváth, H.*: Il Rinascimento in Ungheria, in: Annuario III (1939), p. 100. A tombstone made for Grocius (Georgius?) and dated 1400 is also in the cathedral of Pécs (Fig. 34). It is a lesser quality work than the Alsáni monument, a fact which may be explained by the enormous difference in income between a suffragan and a bishop. The suffragan was nevertheless expected to have a similar kind of funerary representation as the bishop.

[101] The crozier in front of the body and the right hand raised in blessing occur, for example, on each of the three 14th-century episcopal tombstones from Gyulafehérvár (Alba Iulia, Weissenburg, R) (Fig. 13). Even the tombstone of János Statileo, bishop of Transylvania († 1542), repeats this type of representation almost two centuries later. On the tombstones of the bishops of Pécs the calice is the motif repeated (Figs 33—35).

[102] There are about 50 to 65 years difference between the two figural tombstones of canons at Győr [Bereck Salamoni († 1364) and Miklós († 1428)]. At Nyitra (Nitra, Neutra, CS), the motif of the hands crossed in front of the chest used on the tombstone of Bishop György Berzevici († 1437) recurs on the Renaissance funerary monument of István Fejérkövi which was made in the second part of the 16th century. Special motifs were also employed on the figural episcopal tombstone of Esztergom during the second half of the 15th century, and on canonical tombstones there even at the end of the same century. This tendency occurred while different motifs were being used in other centres.

[103] The head rests on a cushion and the hands are crossed in front of the chest. The coat of arms is to the left of the crozier at knee level [*Lővei, P.*: Sírkövek, sírkőtöredékek (Tombstones, Fragments of Tombstones), in: Váradi kőtöredékek, op. cit. 31, pp. 170—171, 182—183, fig. 117].

[104] The funerary monument of San Nazzaro, Koper (Capodistria, CR): *Wolters, W.*: La scultura Veneziana gotica (1300—1460) I—II. Venice, 1976, cat. no. 59, figs 244, 245, 247—249.

[105] It is not by chance that an unidentified late-fourteenth century sarcophagus figure in Trento Cathedral is a close typological analogy to the Scolari monument.

[106] All the above-mentioned tombstones were made of red marble. From the tombstone of Székesfehérvár, only the feet of the figure and his shield with coat of arms are known. The carving was formerly considered to be an early 15th-century work, but the coat of arms was recently identified as that of the Györgyi Bodó family [*Engel, P. & Lővei, P.*: Székesfehérvári kőfaragványok Györgyi Bodó Miklós prépost címerével (Stone Carvings from Székesfehérvár Bearing the Coat of Arms of Miklós Györgyi Bodó), in: Művészettörténeti Értesítő XXXII (1983), pp. 1—7]; *A. Horvat* [Epitaph des Johannes de Zela aus Djakovo, in: Építés-

Építészettudomány XII (1980), pp. 53—59] considered the earlier date when she correctly related the Székesfehérvár fragment to the fragmentary tombstone of a bishop of Bosnia from Diakóvár (Đakovo, CR) (Zagreb, Povijesni muzej Hrvatske, inv. no. 6789). A more precise date for the Diakóvár work can be determined from the examination of the coat of arms. Only the lower part of the fragment survives, showing two shields with coats of arms and the rod of the crozier. All these motifs were placed as on the Berzevici tombstone. The coat of arms belongs to Joseph, bishop of Bosnia († 1442/44) (*Engel & Lővei*, op. cit. 62, p. 48, fig. IX/3), and the tombstone could have been executed around the middle of the 15th century.

On the fragmentary slab at Veszprém of Bishop Matthias only the crossed hands of the prelate and some details of the drapery have survived. Identification was made possible through the bishop's place of death and the style of the fragment.

On these points, see: *Tóth, S.:* Veszprémi középkori sírkőtöredékek (Medieval Tombstone Fragments from Veszprém), in: A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei II (1964), pp. 170—177; *Tóth, S.:* 15. századi sírplasztikánk és a Kassai Jakab kérdés (15th-century Hungarian Funerary Sculpture and the Question of Jacob of Kaschau), in: Ars Hungarica III (1975), pp. 333—334.

[107] On the tombstone of Dénes Szécsi, see: *Máthes, J. N.:* Veteris arcis Strigoniensis, monumentorum ibidem erutorum, aliarumque antiquitatum lythographicis tabulis ornata descriptio, Strigonii, 1827, pp. 63—64, pl. VII/A.

[108] *Supka, G.:* A budafelhévízi Szentháromság templom (The Church of the Holy Trinity at Budafelhévíz), Budapest, 1907, pp. 3, 7—8, 21, 28, 33, 36; *Gerevich*, op. cit. 39, p. 114, fig. 286.

[109] The literature concerning this work always referred to its close affinity to the funerary art of southern Germany, without mentioning concrete parallels. A detailed art historical analysis remains to be written.

[110] *Éber, L.:* Das Grabdenkmal Georg Schonbergs, in: Kunst und Kunsthandwerk 17 (1917), pp. 90—97; *Péter, A.:* A magyar művészet története, I (The History of Hungarian Art, I), Budapest, 1930. pp. 93—94; *Homolka*, op. cit. 98, pp. 17—18, 390; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458—1541. Ausstellungskatalog, eds *Klaniczay, T., Török, Gy. & Stangler, G.*, Schallaburg, 1982, pp. 325—327, cat. no. 271.

[111] To Milan in 1456, Florence in 1468, Venice in 1479, to Emperor Frederich III in 1462 and 1477, and as an envoy of Frederich III to the pope in 1466.

[112] *Éber*, op. cit. 110; *Balogh, J.:* L'origine du style des sculptures en bois de la Hongrie médiévale II, in: Acta Historiae Artium VI (1959), pp. 25—26; Balogh supposed that the funerary monument of Schönberg was either the work of Nicholaus Gerhaerts of Leyden or of Hanns Multscher. This hypothesis can no longer be maintained.

[113] Eger; Esztergom; Sárospatak [István Roychai († 1513): *Gervers-Molnár, V.:* Sárospataki síremlékek (The Sepulchral Monuments of Sárospatak), Budapest, 1983, pp. 22—23. fig. 50]; Brassó (Braşov, Kronstadt, R) (1511); Muzsna (Moşna, Menschen, R).

[114] *Bunyitay, V.:* Szilágymegye középkori műemlékei (Medieval Monuments of Szilágy County), Budapest, 1887, p. 39.

[115] *Csatkai, E. & Frey, D.:* Die Denkmale des politischen Bezirkes Eisenstadt und der freien Städte Eisenstadt und Rust (Österreichische Kunsttopographie XXIV), Baden bei Wien, 1932, p. 32, fig. 28; *Zimmerl, R.:* Die Inschriften des Burgenlandes (Die Deutschen Inschriften 3/1), Stuttgart, 1953, pp. 5, 6, 19, nos 27—28.

[116] Presently in Gyepűfűzes (Kohfidisch, A): *Zimmerl*, op. cit. 115, pp. 5, 58, no. 125; *Schmeller-Kitt, A.:* Die Kunstdenkmäler des Politischen Bezirkes Oberwart (Österreichische Kunsttopographie XL), Vienna, 1974. p. 220, fig. 214.

[117] *Csippék, S.:* A nyitrai székesegyház (The Cathedral of Nyitra), in: Magyar Sion II (1864), p. 425.

[118] Matthias Corvinus..., op. cit. 110, p. 140, cat. no. 12/b.

[119] The following examples are known: Esztergom, 1483 (Ambrus Szántói, provost) (Fig. 42); Sopron, 1481; Buda, 1488 (BTM, inv. no. 56); Sárospatak, 1496 (?) (*Gervers-Molnár*, op. cit. 113, p. 22. Fig. 47); Ráckeve, 1525 [*Gerevich, L.:* Johannes Fiorentinus und die pannonische Renaissance, in: Acta Historiae Artium VI (1959), p. 313, fig. 6]; Buda, tombstone fragments from the Provostal Church of Budafelhévíz (MNM, inv. no. 1906.91.2.) (*Supka*, op. cit. 108, p. 13, fig. 2.)

[120] Examples include the following: Sopron, 1481; Tata, Master Márton and his wife, Margaret († 1492); Kolozsvár (Cluj, Klausenburg, R), 1517.

[121] Ferenc and János Szamosfalvi Mikola († 1471), Kolozsvár (Cluj, Klausenburg, R); the Zay tombstone († 1479), Tövis (Teiuş, R) (*Vernei-Kronberger*, op. cit. 1, pl. 25); Sárospatak, 1496 (?) (*Gerevers-Molnár*, op. cit. 113, p. 22, fig. 47); the tombstone of Márton († 1498), Trencsén (Trenčin, CS); Márton Vári, canon († 1505), Eger (Fig. 43); Szászsebes (Sebeş, Mühlbach, R), 1519 (*Gründisch, G. & Streitfeld, Th.:* Die Grabsteine der Mühlbacher evangelischen Stadtpfarrkirche, in: Studien zur siebenbürgischen Kunstgeschichte, Bukarest, 1976, pp. 90—91, fig. 33); Berethalom (Biertan, Birthälm, R), 1526.

[122] The wife of Gregor Molner († 1499), Gölnicbánya (Gelnica, CS) (*Schürer, O. & Wiese E.:* Deutsche Kunst in der Zips, Brünn/Vienna/Leipzig, 1938, p. 206, fig. 295).

[123] The representation of crossed hammers occurs at Szászsebes (Sebeş, Mühlbach, R), 1519: *Gründisch & Streitfeld*, op. cit. 121, pp. 90—91. fig. 33.

[124] Augustinus Cromer († 1472), Kassa (Košice, Kaschau, CS); Nicolaus Wagmeister († 1483) (Fig. 44), Kassa (Košice, Kaschau, CS); Georgius Hecht († 1496), Nagyszeben (Sibiu, Hermannstadt, R); a fragment from Buda (BTM, inv. no. 254. 5—6—7); the fragment of an unknown doctor's tombstone (MNM, inv. no. 70. 157.1—6. c.).

[125] The tombstone of Simon Verebi († 1493), Eger (Fig. 45); Szentléleki-Ádefi tombstone, Buda (Fig. 46); the tombstone of Bernardo Monelli († 1496), Buda (Fig. 47); the slab of Nicolaus Proll († 1499), Nagyszeben (Sibiu, Hermannstadt, R); the tombstone of István Telegdi († 1514), Mezőtelegd (Tileagd, R): *Gerevich*, op. cit. 119, pp. 309—338, figs 11—12; Matthias Corvinus..., op. cit. 110, pp. 679—680, cat. no. 831, p. 690, cat. no. 840/j.

[126] The Junkher tombstone, Buda (MNM, inv. nos 60.285.1—2.c., 70.114—115.c., 60.265.c.), about 1500: *Lővei*, op. cit. 39, p. 362—363.

[127] It is hardly by chance that this type of helmet first appears on tombstones of members of the Szentgyörgyi and Bazini family, who had family connections in Austria and in Moravia. It appears on the funerary monument of Kunigunda († 1461), the first wife of Zsigmond Szentgyörgyi and Bazini in Máriavölgy (Marianka, Mariatal, CS) and on the Pozsonyszentgyörgy (Jur pri Bratislave, CS) monument of György Szentgyörgyi and Bazini II († 1467) (Fig. 32): see above, n. 64, 95, 98.

[128] There are eighteen fragments from Buda, several tombstones and fragments from Esztergom (Fig. 49), and the tombstones of 1) Miklós son of Ákos Szentléleki († 1516) at Csatka, 2) Gergely Forgách (1515) from Felsőelefánti (Horné Lefantovce, CS) (Fig. 50), 3) Ráckeve, dated 1525, 4) György Kalondai († 1504) at Kalonda (CS), 5) Bishop Zsigmond Thurzó († 1512) at Nagyvárad (Oradea, Grosswardein, R) (Fig. 51), 6) Orsolya Szapolyai (Mrs. Pál Perneszi) († 1500) at Porva (Fig. 52), 7) Thadeus Lardus († 1512) at Kassa (Košice, Kaschau, CS), 8) Bishop Péter Beriszló

(† 1520) at Veszprém, and 9) Abbot Antal Semjén (after 1526) at Nagykapornak (Fig. 53). Also included are the fragments from Bács (Bač, Y) and Beszterce (Bistriţa, Bistritz, R), and the tombstones made in Esztergom but taken to Gniezno and Włocławek, Poland. On this material, see: *Gerevich,* op. cit. 119, pp. 309—338; Matthias Corvinus..., op. cit. 110, pp. 676—692; *Mikó, Á.:* Jagello-kori reneszánsz sírköveinkről (The Renaissance Tombstones of the Jagello Period), in: Ars Hungarica XIV (1986), pp. 97—113.

[129] Funerary monuments with Renaissance characteristics in Esztergom include those of András Gosztonyi, provost of Szentistván († 1499) (Fig. 49), and of Péter Garázda († 1507), together with several fragments from the 1490s. The style change is obvious in the case of the following monuments: in Buda, Bernardo Monelli († 1496) (Fig. 47) and Zsigmond Wemeri, treasurer to the king, appointed bishop of Zagreb († 1499); at Porva, Orsolya Szapolyai (Mrs. Pál Perneszi) († 1500) (fig. 52.), at Kassa (Košice, Kaschau, CS), Thadeus Lardus, canon of Eger († 1512). (*Mikó,* op. cit. 128).

[130] *Horler, M.:* Ioannes Fiorentinus Forgách-síremléke (The Forgách Funerary Monument by Ioannes Fiorentinus), in: Építés–Építészettudomány XV (1983), pp. 237—259.

[131] *Mikó, Á.:* A menyői templom keresztelőkútja (The Baptismal Font of the Church in Menyő), in: Váradi kőtöredékek..., op. cit. 31, pp. 265—267.

[132] These are to be found in the Polish cities of Gniezno and Włocławek [*Gerevich,* op. cit. 119; *Horler,* op. cit. 130; *Balogh, J.:* Erdélyi renaissance, I (The Transylvanian Renaissance, I), Kolozsvár, 1943, pp. 211—214].

[133] The uniqueness of signed works has lead some scholars to overestimate their artistic qualities.

[134] On the Menyő pieces and on the Forgách tombstone the motifs are noticeably simple compared to the lesser quality, unsigned tombstone of Andrzej Łaski (Gniezno). In contrast, the slab of Jan Łaski, also in Gniezno, is overcrowded in its composition although the quality of the craftmanship is good.

[135] A Gothic example of this type is exemplified in the first tombstone of János Vitéz, bishop of Esztergom († 1472) (see n. 118). The motif also appears on the tombstone of Jan Łaski and on two additional pieces in Poland.

[136] These include the funerary monument of Bernardo Monelli († 1496) (Fig. 47), and the fragment with the Szentléleki coat of arms (Fig. 46), both in Buda (see above, n. 125), the tombstone of György Kalondai († 1504) in Kalonda (CS) (Matthias Corvinus..., op. cit. 110, pp. 685—686, cat. no. 840/a).

[137] On the above-mentioned tombstones the beaked helmet on the shield, with crest and tendril-like mantle are expressly Gothic in character and result from a continuous development commencing in the last third of the 14th century. Renaissance motifs added to the Gothic ones include the wreath, the ornamental framing and the tabula ansata, all of which serve no functional purpose here. These tombstones could be attributed to well-trained local masters who were educated on old-fashioned motifs, but who also employed few Italian Renaissance elements, rather than to Italian workmanship.

The antecedents of the tendril decoration of the Kalonda stone are to be found in late Gothic mantle representations. Here the stone carver was especially inventive in placing the tendril-like mantle outside the wreath, thereby transforming the mantle itself into a naturalistic floral motif. None of these inventions appear on the signed works of Iohannes Fiorentinus, all of which bear exclusively Renaissance elements. A number of relatively contemporary monuments containing only Renaissance motifs have been attributed to Iohannes, but they cannot be his works as the details and relief technique are distinctly different (these include the tombstone of Miklós, son of Ákos Szentléleki († 1516), at Csatka, of Jacobus Hispanus and an unidentified slab in Buda [BTM, inv. nos 83 and 101), and that of Nicolaus (1525), at Ráckeve]. These works contain homogeneous Renaissance elements which were already spread geographically throughout Hungary from the first quarter of the 16th century. Iohannes Fiorentinus is only one of the masters, and certainly not the most brilliant, who employed those motifs.

[138] The stones of 1) János Ernuszt, ban of Slavonia († 1476), at Buda; 2) Miklós Újlaki, King of Bosnia († 1477), at Újlak (Ilok, CR); 3) István Perényi, lord chief treasurer († 1484/87), at Terebes (Trebišov, CS); 4) Imre Szapolyai, palatine († 1487), at Szepeshely (Spišská Kapitula, Zipser Kapitel, CS) (Fig. 54); 5) Tamás Tarczay († 1493), at Héthárs (Lipany, CS); 6) István Báthori, voivode of Transylvania († 1493), at Nyírbátor; 7) Pál Kinizsi, captain general of Lower Hungary, lord chief justice († 1494), at Nagyvázsony; 8) István Szapolyai palatine († 1499), at Szepeshely (Spišská Kapitula, Zipser Kapitel, CS) (Fig. 55); 9) Duke János Corvin, ban of Croatia († 1504), at Lepoglava (CR); 10) Márk Myslenovics Horvát, ban of Croatia († 1512), at Nagyvázsony; 11) István Máriássy († 1516), at Márkusfalva (Markušovce, CS); 12) Antal Pálóci, lord lieutenant of Zemplén county († 1526), and his brother, Mihály Pálóci, lord chamberlain, at Sárospatak (Fig. 56); 13) Kristóf Warkócz, captain of Késmárk (Kežmarok, Käsemarkt, CS) († 1520), at Késmárk; 14) Duke Lőrinc Újlaki, ban of Macsó († 1524), at Újlak (Ilok, CR) (Fig. 57) [*Engel, Lővei & Varga,* op. cit. 50, p. 23, n. 2; *Lővei, P.:* Címeres kőfaragványok Újlakról (Stone Carvings Bearing Coats of Arms from Újlak), in: Művészettörténeti Értesítő XXXIV (1985), pp. 79—81; Matthias Corvinus..., op. cit. 110, pp. 681—685, cat. nos 835—839.

[139] For example, the tombstone at Veszprém of Péter Beriszló, ban of Croatia, bishop of Veszprém († 1520), made around 1525 [*Nagybákay, P.:* Beriszló Péter veszprémi püspök címeres sírköve (The Tombstone with Coat of Arms of Péter Beriszló, Bishop of Veszprém), in: A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei 13 (1978), pp. 113—130].

[140] Originally a sarcophagus-lid, it is presently incorporated in the south presbytery wall of the cathedral of Szepeshely (Spišská Kapitula, Zipser Kapitel, CS) (Matthias Corvinus..., op. cit. 110, p. 683, cat. no. 836, pl. 18).

[141] Matthias Corvinus..., op. cit. 110, pp. 683—684, cat. no. 837, pl. 19.

[142] The dated (1519) tombstone of Mihály († 1514) and Antal († 1526) Pálóci at Sárospatak (Fig. 56) is related to the monuments of István Szapolyai (Fig. 55) and István Perényi mentioned above (Matthias Corvinus..., op. cit. 110, pp. 681—683, cat. no. 835).

[143] On the stones of Pál Kinizsi and Márk Myslenovics Horvát, see: *Möller, I.:* A Hunyadi síremlékek anyaga és kivitele (The Material and Execution of the Hunyadi Tombstones), in: Magyarország Műemlékei, I, Budapest 1905, pp. 71—72, figs 64—65; *Békefi, R.:* A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban (The Churches and Castles around the Balaton in the Middle Ages), Budapest, 1907, pp. 239—243, figs 102—104.

[144] *Vernei-Kronberger,* op. cit. 1, pp. 33—36; *Varjú,* op. cit. 74. pp. 29—34; *Forster, Gy.:* A Hunyadiak síremlékei (The Hunyadi Funerary Monuments), in: Magyarország Műemlékei, I. Budapest, 1905, pp. 66—67; *Möller,* op. cit. 143, pp. 68—74; *Varjú, E.:* A Hunyadiak síremlékei a gyulafehérvári székesegyházban (The Hunyadi Tombstones in Gyulafehérvár Cathedral), in: Magyarország Műemlékei, I. Budapest, 1905, pp. 75—97; *Varjú, E.:* A gyulafehérvári Hunyadi emlékek (The Hunyadi Monuments in Gyulafehérvár), in: Archaeologiai Értesítő XXXVII (1907), pp. 12—33; *Balogh,* op. cit. 132, p. 246; *Entz,* op. cit. 32, pp. 138—140.

[145] The armoured figure lies with two cushions under his head and his feet resting on a lion. He wears a mantle attached with a rosette clasp over undecorated armour. Although the face is damaged, the wrinkles around the eyes and mouth depict an older

warrior. Angels placed on either side of the figure hold a shield bearing his coat of arms. The Hunyadi family's coat of arms is on the right, the Szapolyai's on the left.

[146] A study thereof by Ágnes Ritoók-Szalay is in press.

[147] On the tombstone of Klára at Besztercebánya (Banská Bystrica, Neusohl, CS), see: *Ipolyi, A.:* Geschichte und Restauration der kirchlichen Kunstdenkmale in Neusohl, Budapest, 1878, pp. 136, 144—148, fig. 35; *Sura, M.:* Banská Bystrica, Bratislava, 1982, fig. 91.

[148] The bronze monument of Orbán Nagylucsei, treasurer, bishop of Eger († 1491), was erected one year after his death and placed in Eger Cathedral. The monument was broken during the battle of 1552, but the pieces were recorded in the inventories a decade later [*Détshy, M.:* Munkások és mesterek az egri vár építkezésein 1493 és 1596 között, II (Workmen and Master Builders of Eger Castle from 1493 to 1596, II), in: Az Egri Múzeum Évkönyve II (1964), p. 160]. The remains of the red marble sarcophagus which bore the bronze lid were recently identified and exhibited [*Kozák, K. & Sedlmayr, J.:* Az egri vár középkori kőtára (The Medieval Lapidary of Eger Castle), Eger, 1987, p. 25, cat. no. 84, figs 50—51].

[149] 1) Zsigmond Wemeri († 1499), treasurer, appointed bishop of Zagreb, in Buda [*Altmann, J.:* Előzetes jelentés a budavári Ferences templom kutatásáról (Preliminary Report about the Excavation of the Franciscan Church in Buda), in: Archaeologiai Értesítő 100 (1973), pp. 82, 87, fig. 7]. 2) Zsigmond Thurzó († 1512), bishop of Várad (Oradea, Grosswardein, R) (Fig. 51) (Matthias Corvinus..., op. cit. 110, p. 690). 3) A fragment bearing the coat of arms of Péter Beriszló († 1520), bishop of Veszprém, may have come from his tombstone, which is otherwise only known from written descriptions. It was found near the cathedral, restored and exhibited in the crypt. See, *Nagybákay*, op. cit. 139.

[150] Mátyás Illésházi († 1510), provost of Gyulafehérvár (Alba Iulia, Weissenburg, R), at Illésháza (Eliasdice, CS) (Fig. 59); Gáspár Rómer, canon († 1515), in Pozsony (Bratislava, Pressburg, CS); Bereck Egervári, titular bishop of Tinin (Knin), 1515, († 1522), in Egervár [*Vernei-Kronberger*, op. cit. 1, pp. 50—51; *Dankó, J.:* Rómer Gáspár pozsonyi kanonok síremléke (The Funerary Monument of Gáspár Rómer, Canon of Pozsony), in: Archaeologiai Értesítő, N. S. XI (1891), pp. 340—345; *Éber, L.:* Egerváry Bereczk síremléke (The Funerary Monument of Bereczk Egerváry), in: Archaeologiai Értesítő XXXV (1915), pp. 288—292, pl. 62].

[151] These include the stone of Balázs Marocsai, canon of Zagreb (CR) († 1495), in the Muzej grada Zagreba; a fragment of a provostal tombstone from Buda, with the coat of arms of the Bakócz family (MNM, inv. no. 60.292.c.); a red-marble fragment from Gyulafehérvár (Alba Iulia, Weissenburg, R) with the feet and lower part of the garment of a prelate.

[152] *Mikó*, op. cit. 128; *Nagy, Á.:* Négy renaissance kori síremlék a középkori egri Szent János székesegyházból (Four Renaissance Tombstones from the Medieval Cathedral of Saint John of Eger), in: Az Egri Múzeum Évkönyve VIII—IX (1970/71), pp. 105—129.

[153] *Gervers-Molnár*, op. cit. 113, pp. 22—23, fig. 50.

[154] Matthias, parish priest of Zagreb († 1472), in the Muzej grada Zagreba; a tombstone from Selmecbánya (Banská Štiavnica, Schemnitz, CS) made between 1490 and 1499; a tombstone dated 1500 of a priest, from Segesvár (Sighişoara, Schäßburg, R), and its pair, the tombstone of István Kalmus, parish priest († 1528) (*Vernei-Kronberger*, op. cit. 1, pp. 51—52, pls 29, 30).

[155] *Gerevich*, op. cit. 39, p. 120, pl. CXVII/311; *Zolnai, L.:* Középkori budai figurálisok (Medieval Figural Representations from Buda), in: Művészettörténeti Értesítő XXIV (1975), pp. 255, 262—265, 267, figs 20—28; Matthias Corvinus..., op. cit. 110, p. 366, cat. no. 331.

A shrine of metal could have been closely related to the red marble sarcophagus. The number of such reliquary tombs ("arca") known today in Hungary is so scanty (Saint Stephen sarcophagus; the funerary monuments of Saint Margaret and Saint Paul), that there was no reason to discuss them in a separate chapter, although the special type would deserve it.

[156] On the funerary monument of János Vitéz, see: Matthias Corvinus..., op. cit. 110, pp. 139—140, cat. no. 12/a.

[157] On the tombstone of László Sirokai, see: *Vernei-Kronberger*, op. cit. 1, p. 40; *Csergheő & Csoma*, op. cit. 54, pp. 51—56.

[158] *H. Gyürky, K.:* Die St. Georg-Kapelle in der Burg von Veszprém, in: Acta Archaeologica XV (1963), pp. 346—347, 383—384, figs VIII—XII, XX/4, XXII/1; Matthias Corvinus..., op. cit. 110, p. 691, cat. no. 840/1.

[159] The tombstone of Gáspár Rómer (see above, n. 150) is wholly Gothic, as indicated among other things by the parallel folds of his garment, the chalice held in front of his chest, the fringed cushion and the inscription in Gothic minuscules. On the tombstone of Bereck Egervári, made seven years before his death, the prelate is represented frontally in a very stiff pose. His arms are crossed in front of his chest while his head reposes on a cushion. His family coat of arms lies before his feet among ribbons. The maker of the tombstone was a mediocre carver familiar with Gothic motifs (Matthias Corvinus..., op. cit. 110, pp. 691—692, cat. no. 840/m).

[160] Segesvár, in the Mountain church (*Vernei-Kronberger*, op. cit. 1, p. 52. pl. 29).

[161] Only the first part of the date ("15..") was carved on the tombstone of István Telegdi, treasurer, who died in the peasant rising of 1514 and could not be buried in the church he founded at Mezőtelegd (Tileagd, R) (*Csergheő & Csoma*, op. cit. 54, pp. 56—65). The date 1500 is inscribed on the tombstone of Duke Lőrinc Újlaki († 1524) (Fig. 57), at Újlak (Ilok, CR) (*Lővei*, op. cit. 138). The inscription on the tombstone of Bereck Egervári, bishop of Tinin (Knin), indicates that the tombstone at Egervár was commissioned by himself in 1515 (see above, n. 150). Imre Czobor ordered his own red marble tombstone with coat of arms from Petrus lapicida, it has not survived (*Gerevich*, op. cit. 39, p. 115). The tombstone of János Megyericsei, which he had made in 1507, is also lost from the Cathedral of Gyulafehérvár (Alba Iulia, Weissenburg, R) (*Entz*, op. cit. 32, pp. 171—172).

[162] In some cases, the family member who commissioned the stone is known. István Fodor, bishop of Szerém, communicates in a grant of 1492 that he ordered a bronze funerary monument for his deceased uncle, Orbán Nagylucsei, bishop of Eger, to be placed in Eger Cathedral (see above, n. 148). The inscription on the tombstone of Mihály Pálóci, lord chamberlain (Fig. 56), states that it was commissioned in 1519 by his brother, Antal, lord lieutenant of Zemplén, who later died in the battle of Mohács. The inscription contains Antal's name as well, indicating that he anticipated being buried in the same tomb (Matthias, Corvinus..., op. cit. 110, pp. 681—683, cat. no. 835).

[163] According to the inscription, the funerary monument at Lepoglava (CR) of Duke János Corvin, ban of Croatia, was ordered by János Gyulai, vice-ban of Slavonia. The lower rank of the latter may explain why the funerary monument of such an extremely wealthy duke was of inferior material and workmanship. [*Schönherr, Gy.:* Corvin János síremléke a lepoglavai plébániatemplomban (The Funerary Monument of János Corvin in the Parish Church of Lepoglava), in: Magyarország Műemlékei, I, Budapest, 1905, pp. 109—114.] Similar situations occurred in the case of tombstones of prelates. In 1525, or shortly thereafter, János Statileo, provost of Felsőörs, later bishop of Transylvania, commissioned the tombstone with coat of arms representation of Péter Beriszló, bishop of Veszprém, but its cost was met partly by the canons of Veszprém (see above, n. 139). It is not usual, but

instructive, that in 1506, during the episcopate of Ippolito d'Este, when Eger Cathedral was restored, a new tombstone was ordered to replace the broken one of Miklós, bishop of Eger, who then had been deceased for more than a century and a half (*Détshy*, op. cit. 148, p. 160).

[164] It is known from the description of the funeral of Margaret of the Árpád dynasty († 1271), on the Margaret Island that after the ceremony a temporary stone was placed on her tomb, while the definitive, more decorative monument was only ready months later (*Lővei*, 1980, op. cit. 35, p. 181).

[165] The basically similar inscription on both of the slabs, and the different style and border of the two works, exclude the possibility of their being the lid and lateral face of the same sarcophagus (to the monuments, see above n. 118 and 156).

For a much more detailed treatment on the theme of the clients, see: *Lővei, P.:* Középkori síremlékeink megrendelői köre (The Clients of Medieval Tombstones in Hungary), in: Pavilon No. 4, 1990, pp. 8—13.

[166] These territories include Vienna and Lower Austria, Salzburg, Bavaria and Moravia.

[167] Johannes Bellio, in Szászsebes (Sebeș, Mühlbach R) (*Gründisch & Streitfeld*, op. cit. 89, pp. 88—90, fig. 32) and the tombstones of the Saxon justices of Nagyszeben (Sibiu, Hermannstadt, R).

[168] In Esztergom, a fragment dated 1495, and the tombstones of Mihály Kesztölczi (before 1499), András Gosztonyi († 1499) (Fig. 49), Péter Garázda († 1507); in Buda, the tombstone of Bernardo Monelli († 1496) (Fig. 47); in Zagreb (CR), the tombstone of Lukács Szegedi, bishop († 1510); in Ipolyság (Šahy, CS), the monument of Ferenc Fegyverneki, provost of Ság († 1535) [*Balogh*, op. cit. 12, p. 42; *Mikó*, op. cit. 128, pp. 99—102, figs 61—63; Matthias Corvinus ..., op. cit. 110, pp. 678—680, cat. nos 830—831; Riznica Zagrebačke katedrale, Zagreb, Muzejski prostor, 1983, book rewiew by *Mikó, Á.*, in: Művészettörténeti Értesítő XXXIII (1984), p. 189].

[169] Figures 2, 3, 5, 7, 11, 13, 15, 17—20, 24, 28—30, 33—35, 37, 38, 40, 42—46, 49, 52, 53, 56, 58, 59 and 61 are from the Archive of Photographs of Országos Műemléki Felügyelőség (National Intendance of Historical Monuments), Budapest, Figs 4 and 39 are from the Hungarian National Gallery, Budapest, Figs 14 and 60 are from BTM, Figs 26, 27, 31 and 55 from the Institute of Art History of MTA, Fig. 10 was taken by Klára F. Menténvi, Figs 32 and 47 are photographs by László Surány, Fig. 54 by Lívia Varga, Figs 21—22 are drawings by György Szekér, and Figs 1, 6, 12, 16, 41, 48 and 57 are drawings or photographs by Pál Lővei.

PATRONAGE IN RELATION TO ALCHEMICAL ILLUSTRATION IN THE EARLY ITALIAN RENAISSANCE: THREE CASE STUDIES

by

URSULA SZULAKOWSKA

The study of patronage in relation to the production of alchemical treatises is a relatively new field. There are very few historians who have concerned themselves with questioning for whom such treatises were produced. More specifically, scholars have turned to the examination of alchemical visual imagery only in the past few years. So far, Barbara Obrist has published the only extensive study of the origins of alchemical illustration in fourteenth century Northern Europe.[1] Her work represents a major development in the history of this esoteric area.

It is impossible to provide a single definition of medieval alchemy. Historians have had to resist a popularized notion of the alchemical process as being a regular succession of fixed stages and constant iconography concerned with the physical and psychological transmutation of matter and soul. Such a view is the result of much later, post-Renaissance occultism (specifically, of post-eighteenth century magicofantastic speculation). Alchemy is not such a historically transcendent myth. In fact, it is a highly reflective mirror to its own society. Thus, historians must consider a succession of 'alchemies' and 'alchemists', rather than a single organized system of ideas and images. As in the case of any body of thought, the protagonists changed and developed the detail of their theories and argued among themselves. Far from being remarkable for their systematized coherence, alchemical theories are extraordinary for their ability to incorporate conflicting ideas and inconsistent logic from many different sources under the accomodating umbrella of the concept of the transmutation of the metals. The treatises are not a single book transcending historical time, but are imminently embedded in contemporary socio-political and cultural development. Although the texts might argue for the eternal validity of their concepts, however, alchemy did not have a status in medieval intellectual life comparable to that of astrology. Astrology, at an early date, was already established in a particular form. Subsequently, it was protected from change by its semi-official prestige among medieval scholastics to whom it was an aspect of ancient knowledge which must be preserved rather than further developed. In fact, alchemy's intellectual exclusion from university thought, as well as its popularity among all social sectors, rendered it open itself to transmutation.

Consequently, it might be expected that contemporary historians would seek automatically for highly specific patronal influences on alchemical texts. This is not the case. Rather, the tendency has been to argue from within the texts about their philosophical or religious sources, while ignoring external socio-political and general cultural influences. Indeed, historians have take account of the situation of some alchemists, such as Roger Bacon or Arnald of Villanova, and there has been conjecture about the alchemists' connection with heresy and its social forces.[2] The latter issue remains unresolved since investigations have been based on general preconceptions about alchemy and have lacked a rigorous methodology.[3]

Valuable research into the changes in alchemical theory continues on the basis of earlier work by empirical historians of chemistry, such as, among the Anglo-Saxons, Holmyard, Sheppard, Sherwood-Taylor, Partington, Thorndike, as well as of continental scholars, such as Ruska, Plessner, and, much earlier, Berthelot.[4] Thorndike was especially aware that the problem of medieval and early Renaissance patronage was important, but he was not able to arrive at any illuminating conclusions. He could do little more than list the names of alchemists and any of their known affiliations as he found them in the texts which he was studying, as well as to discuss the reputability of certain well-know alchemical legends.[5] However, from this starting-point, his student, Pearl Kibre, analysed the contents of fifteenth century libraries, which yielded more substantial evidence of specific interests.[6] For example, Nicholas of Cusa appears to have been interested in both Lullism and pseudo-Lullian alchemy.[7] On the other hand, Pico della Mirandola held no alchemical texts in his extensive collection. Such library analysis has been quite fruitful in illu-

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest

minating patronal interests. Whereas Thorndike concluded simply that interest in alchemy was not confined to any one group, more recent scholars have been able to describe the interests of central figures in fifteenth century humanist circles, such as Cusanus, or the alchemical interests of Pier Leoni, the doctor of Lorenzo de' Medici.[8]

Chiara Crisciani recently undertook a precise survey of the relationship of Petrus Bonus' *Pretiosa Margarita Novella* (1330) to the minor courts of Northern Italy in the early fourteenth century.[9] She demonstrated the importance of the alchemists to the policies of the minor princes struggling to establish their political authority at the time. Her research would suggest that patronage of alchemy among more affluent power groups is associated with a disturbance in the socio-political hegemonies of a geographical area. This would be a relevant consideration in determining the interest of the Visconti-Sforza in alchemy in the fifteenth century,[10] as well as of the Medici in their police state of the sixteenth.[11] Crisciani argued that alchemy not only held out promises of new sources of funds to courts with large military or policing expenses at a time of European gold shortage, but it was also an alternative to the culture promoted by the older established power groupings. Some of Obrist's research both supports this conclusion and negates it, as will be further discussed below.

It was Obrist who indicated that such research had only considered alchemical texts in their patronal context and had ignored the question of illustration. Recent empirical historians had managed to present a more accurate picture of the development of alchemy in contrast to the subjective interpretations of twentieth century Jungians and Surrealists. Nonetheless, on the issue of illustration, historians were as guilty as the popular occultists of anachronism and misinterpretation.

Obrist argued that, contrary to conventional assumptions about alchemical illustration, treatises had not always been decorated with those visual fantasizations for which alchemy is notorious. Nor was it, as historians had presumed, a secondary consideration whether a treatise was illustrated or not. In fact, illustration, when it appeared, had to be considered as an essential constituent of the alchemical concepts and integral to the practical use of the treatise.[12] Thorndike, for example, sometimes mentioned illustrations and at other times chose to ignore their presence.[13]

However, it is possible to criticize Obrist's own study of illustration. Earlier historians may have underestimated the importance of alchemical illustration and they may have been unaware of its emergence at a particular point in time. Obrist, on the other hand, gives an impression of a greater incidence of illustration in early Renaissance alchemical treatises than is actually the case. Illustration remains a peculiarity in the fifteenth century. Hence, it is necessary to query some of her conclusions about its role and importance to the alchemists.

In respect to Obrist's main argument, she is correct to criticize past historians, such as Sherwood-Taylor, who have treated of the visual imagery. They give a broad account of the visual signs used in Hellenistic and Arabic alchemy without indicating that these short-hand signs were not the same as late medieval illustrative cycles. Obrist nominates one specific proto-type for these later heroic epics, Constantinus, *Le livre des secrets de ma Dame Alchimie*, a North European work of the first half of the fourteenth century.[14] Of the three treatises which she discusses, the most unusual is the *Aurora Consurgens*, originating in Southern Germany in the very late fourteenth century.[15] Each treatise produced its own unique imagery which was not copied by the others. For general ideas such as those of the hermaphrodite, or of the death of the sun-moon pair, the different works found their own specific imagery, or even illustrated themes ignored by the other artists in their own works. The alchemical iconographical scenario remained unstable throughout the fifteenth century. New images were continually employed. Even the printed editions from the sixteenth century, which caused the repertoire to stabilize significantly, could extend visualizations to epic proportions of novel, imaginative excess.[16]

Examining their socio-political connections, Obrist was able to show that each of the three treatises was made either for a specific political cause, or that it had a predetermined polemical function, or more simply, an idiosyncratic bibliophilic connection.[17] For example, *Das Buch der Heiligen Dreifaltigkeit* from the mid-fourteenth century had both delighted and outraged subsequent commentators by images which appeared to be an almost obscene parody of the Christian iconography. Obrist revealed that this was far from its intention. Its symbology was never intended to be deliberately unorthodox in religious terms; it is rather to be understood as political theory. The treatise is nothing less than propaganda on behalf of Imperial aspirations. Moreover, the alchemical recipe itself is sober and practical, once it has been decoded. Often it stands free of symbological metaphor.[18]

Obrist concludes that late medieval and early Renaissance alchemical illustration had specific functions which had nothing to do with the psychological religiosity ascribed to them in the twentieth

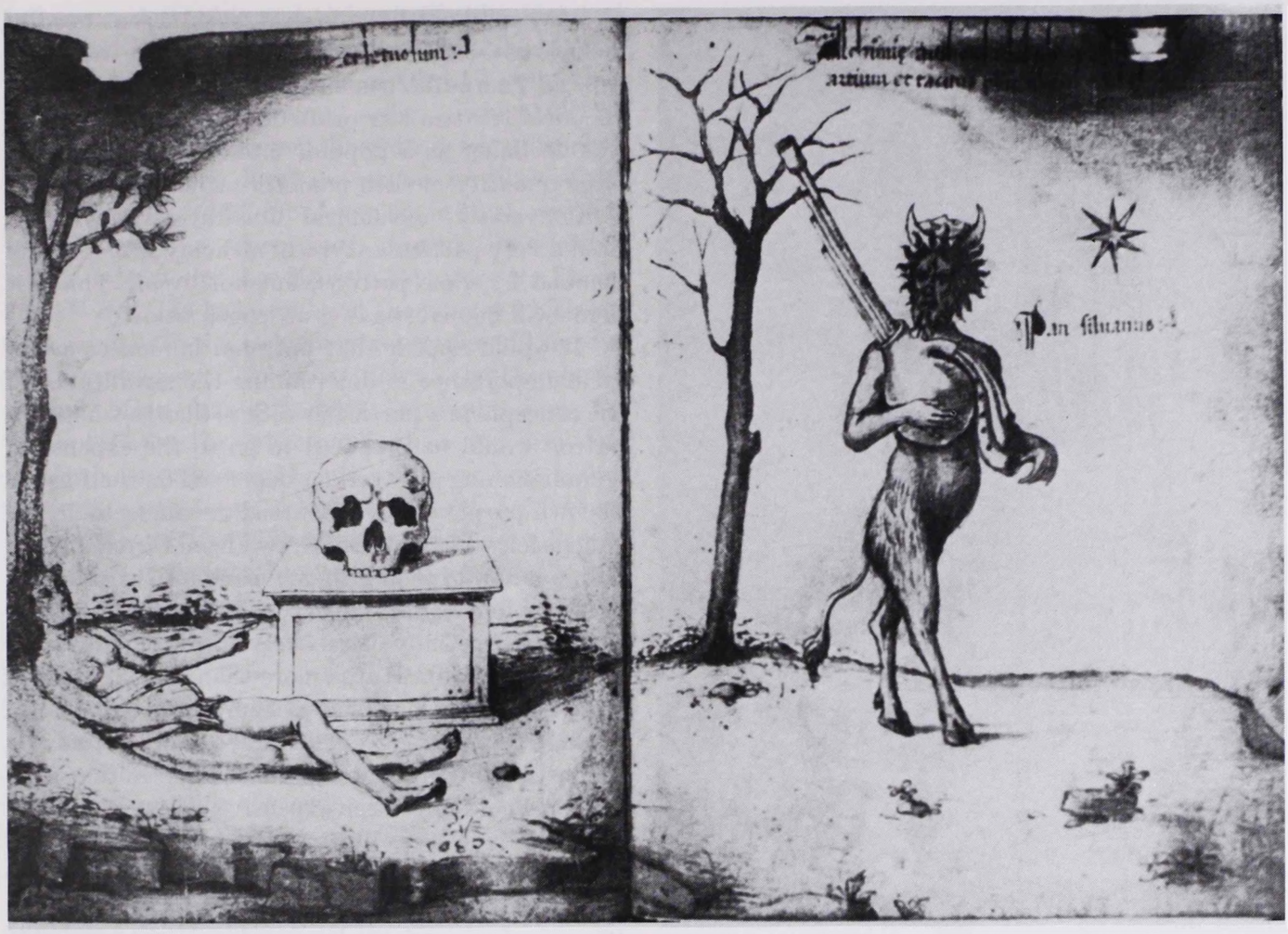


Fig. 1. Biblioteca Laurenziana, Ms. 116, Miscellanea d'Alchimia, ff. 17v, 18r, 'Eve' and Pan Sylvanus, c. 1470, Paduan

century. First, the images responded to the needs of the patron. Second, they were a polemic on behalf of the alchemists against the Aristotelian attack of the late thirteenth century scholastics. The alchemists were unable to defend in rational terms their theories of metallic transmutation against Aristotle's contention that species could not mute. Therefore, they resorted to visual imagery as a subterfuge. Illustration is vaguer than words and visual imagery is ambiguous unless it is supported by a written text. Thus, the alchemists through the use of illustration were free simply to ignore the Aristotelian attack by adopting a strategy of dissimulation. No longer was there a need a direct logical response such as Petrus offered in the text of the *Pretiosa Margarita Novella* of 1330 in which he argued that alchemy did not seek to transmute species and, moreover, that Aristotle himself had not given clear formulation to this issue.[19]

There was a certain religious connotation in relation to vision which Constantinus exploited. Drawn images could be related conceptually to the sacred visions vouchsafed by God to the mystic. Constantinus had a notion of 'proving' through the use of visual images. They 'proved' the truth of the alchemical claims by showing them to the eye as 'facts'. However, there were more sophisticated validatory strategies which Constatinus also described. Illustrations could reconcile paradoxes. Drawing and painting could show the impossible. Ideas could be expressed coherently which in verbal form would register as mere, dismissable nonsense.[20]

By such means, Obrist argues, the alchemists asserted that alchemical theories were no longer the subject of rational Aristotelian disputation. They had entered another realm altogether which the logicians had no right to question, namely, that of divine revelation which was the province of the Christian faith itself. Further, Constantinus and the illustrator of the Imperial treatise of the Holy Trinity used Christian iconography as metaphors of alchemical concepts. This action conclusively rendered alchemy safe from scholastic attack by demonstrating that, just as the Christian revelation was true, so was the alchemical one. Moreover, both systems were inviolate since they were granted to the vision of the religious and, by implication to that of the alchemical, adepts as a favour of God.[21]



Fig. 2. BL 1166, f. 17r, Unknown philosopher, c. 1470, Paduan

Jung's interpretation suffered the most from Obrist's research. For he had argued that the appropriation of Christian symbols by the alchemists witnessed that alchemy was a mystical practice which had supplemented the inadequacies of Christian dogma. Obrist argued against these heretical attributions to the alchemical purpose by showing how closely the treatises were related to orthodox groups and beliefs, relying on orthodox Catholicism for their authoritative status.[22]

Nonetheless, Obrist overstates her own case in turn. Indeed, it seems that Jung and his popularizers were so mesmerized by the visual images that they often forgot other contextual relationships. However, Obrist omits to discuss the fact of the existence of very large numbers of unillustrated alchemical treatises which form the majority of such codices in the three centuries succeeding the introduction of visual imagery into alchemy. Her study implies that, with time, alchemical illustration became the norm. This is not the case. She may be only partially correct in her assertion that illustration was an indispensable defence for alchemists. If, as earlier historians have assumed, it did not matter whether texts were illustrated or not (since most are not), therefore, alchemy may not have been in such urgent need of defence as Obrist suggests. (It may be true, nonetheless, as Thorndike has suggested, that, since no alchemical treatise was printed before 1500, alchemy was declining as a popular interest in spite of the large quantity of such manuscript material.)[23]

Conversely, alchemical illustration may have been a very particular type of alchemy which was in demand by some patrons, but not by all. This last point will be investigated at length below.

It would appear that patronal influences are of great importance in determining the significance of the concepts in a particular codex, that is, whether a patron would be prepared to go to the expense of commissioning illustrations depended on their use to his own purposes, socio-political or intellectual. The conclusion which must be drawn from Obrist's study is that a new type of alchemy came into existence in the early fourteenth century which, through illustration, was especially closely related to the individual alchemist-patron. It was more than an extension of earlier types of medieval alchemy into visual form (though earlier treatises exist in both illustrated and unillustrated texts contemporaneously). In that illustration would have been expensive, a text is unlikely often to have been illustrated as a random choice by the scribe of an earlier text. Financial sponsorship and fore-thought would have been more necessary in the case of an illustrated codex than in one consisting of text alone. In the examination of visual imagery it is essential to ask questions about patronage in order to determine its full meaning. Further, in that alchemical cycles are so irregular in their iconography in the fifteenth century, it would seem that an artist and patron would have an unusual degree of freedom in the choice of images, more so than with a religious commission, or even in one involving the antique revival of the early Renaissance.

The patronage of three illustrated alchemical codices will be considered further: two of these must have been particularly important commissions (although a patron has not, so far, been ascribed to them): the third is a cheaper production which still took into account a patron's interest.

The first codex is in the Laurentian Library in Florence, *Ms. BL 1166, Miscellanea d'Alchimia*. It consists of twenty-eight folios (fifty-six recto and verso). Thirty-three of these are illustrated.[24] There are eleven naturalistic drawings of alchemical equipment grouped towards the end of the codex: five portraits of famous alchemists, such as Hermes, Geber and Aristotle: fourteen folios are illustrated with large diagrams of alchemical symbols, or of more abstracted depictions of the process of transmutation. In addition, there are four folios which show a

full scene: Aristotele and 'Adam' *(ff. 15v, 16r)* and 'Eve' and Pan Sylvanus *(ff. 17v, 18r)* (Fig. 1) .

This codex is an example of Obrist's point that there are no predetermined schema which all fifteenth century alchemical illustrators felt obliged to copy. There are no direct prototypes for most of the imagery in *BL 1166*. Moreover, it, in turn, was not copied until the seventeenth century in a codex which is now in the British Library, *Ms.Sloane 1316*.[25] *BL 1166* lacks many of the images which are associated with the alchemical repertoire in the popular impression of alchemy, such as the Ouroboros dragon, birds, fountains, bats, hermaphrodites, for example.[26] On the other hand, there are very few fifteenth century manuscripts which carry as high a proportion of images to text as does *BL 1166*. Chief among those densely illustrated would be the Ripley *Scrowles*.[27] Other notable sequences occur in the *Rosarium Philosophorum*.[28] There also exist fifteenth century and later copies of the *Book of the Holy Trinity*.[29]

Not only are the images in *BL 1166* original, but the text also has no comparable antecedents. Giovanni Carbonelli in the 1930's has been the only scholar to examine this codex at length. Jung noted the Adam and Eve images only.[30] Carbonelli did little more than announce the existence of the treatise and offer paraphrases of sections of the confused text. He could find neither author nor patron, apart from one mention which will be considered further presently. The text consists of fifty-two aphorisms from the works of various alchemists, most of which were in common currency as popular sayings in alchemical circles and were frequently requoted or paraphrased. No author later than the 1330's is cited. In fact, most of the aphorisms are not attributed to any particular source and are so generally contextualized and reworded that it is difficult to ascribe them to any one particular text. The concepts are dominated by the *Turba philosophorum*, Arnald of Villanova, Geber and Aristotle (as pseudo-Aristotle) who are all cited by name. The illustrations occasionally show the influence of Arabic computation, as well as recalling some Sabaean ideas.[31]

Rather than looking for an author for the treatise, it is, perhaps, more relevant to search for a patron who would have commissioned both a unique set of images, as well a a conceptually related series of alchemical aphorisms. The intention of both was that they should serve as an aid to alchemical practice in a very particular way. The codex was much used since, although nothing is known of this history or date of entry into the Laurenziana, it is burned and charred, as well as annotated and corrected in a slightly later hand than the original script.

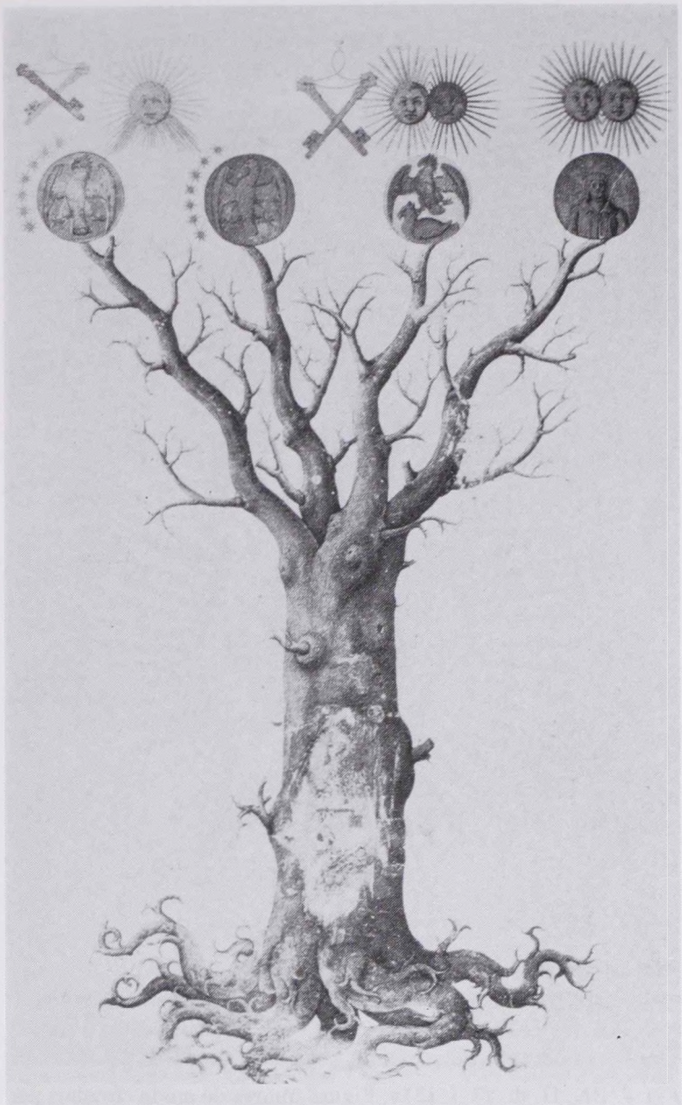


Fig. 3. Florence, Biblioteca Nazionale-Centrale, II, iii, 27, f. 112r. The Tree of the Philosophers, c. 1470. (Gerolamo da Cremona, Raymundi Lulli Opera Chemica)

Carbonelli noted the mention in the text of a Giovanni who called himself... 'artistarum servus et recte laborantium...'[32] Carbonelli was unable to identify him with any alchemical author of the fourteenth century (not seeking for a fifteenth century name, presumably because the sources for the aphorisms predate the 1330's). It is possible, however, that this statement could be an interpolation by the compiler of the aphorisms, since no other statement in the text is issued under the personal pronoun in this manner. Although it is possible that there exists an earlier version of the text, yet, since the aphorisms are so closely related to the images, it seems more probable that both the contents as well as the form of the codex originate in the fifteenth century.[33] The question would need to be asked, in that case, who Giovanni might be in a fifteenth century patronal context (subject to allowing that this mention is, indeed a self-reference by the author).

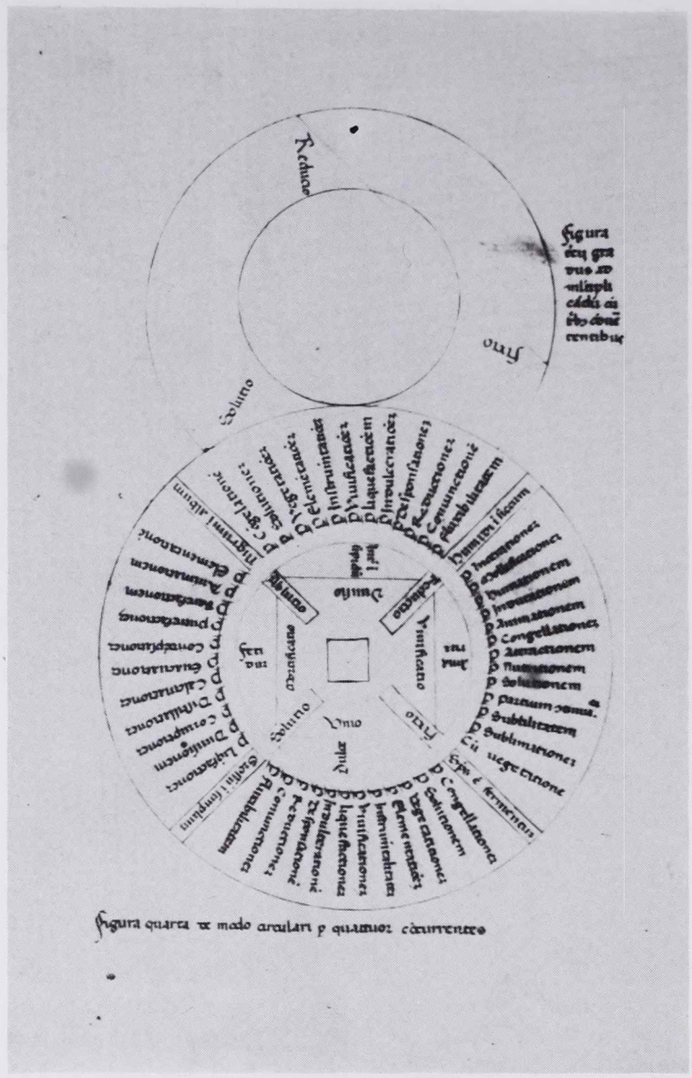


Fig. 4. BN. II, iii, 27, f. 121v, Figura quarta de modo circulari per quattuor concurrentes. From a series 'Figurarum Testamenti' but not originating in Lullism

The codex is undated. From the style of the script and from that of certain of the images, it is possible to find the origins of the codex in the Padua/Veneto region, not earlier than the 1460's and probably in the 1470's. That Giovanni terms himself 'servus artistarum' could be a reference either to the alchemists as 'artists', or it could even be extended to a university context, as pertaining to the masters of arts. It is tempting to connect Giovanni with the University of Padua, although evidence of alchemical interest at the Studium is sparse and no scholarly investigations have turned in that direction.[34]

The script is a Gothic/early humanistic hand which can be compared with that of Bartolommeo Squarca who was an Austrian working in the Paduan region in the 1470's (though it is not as regulated as his, being too Gothic in character).[35] The style of the drawing recalls the antiquarian classical revival which took place in Padua around 1450 on the inspiration of Donatello. It was fostered in the idiosyncratic style of Squarcione's studio by Mantegna and Marco Zoppo (as well as by Zoppo's own pupil, Gerolamo da Cremona who is of concern to the present argument).[36] The Florentine humanist aesthetic was grafted onto the antiquarian interests in Padua promoted by Cyriaco d'Ancona, Felice Feliciano (an alchemist himself)[37]and by other scribes, travellers and antiquarians.

In *BL 1166* this classical interest is evidenced by the appearance of Pan Sylvanus as the stone of the philosophers, composed of the four elements. He is unique among contemporary alchemical imagery. Mantegna especially favoured such images in his revivalist classical mythologies.[38] Pan as the stone does not reappear until the seventeenth century in the copy of *BL 1166* in the Sloane collection.[39]

The style of the drawing itself recalls an earlier fifteenth century Paduan-Veronese tradition, but it has a new Tuscan monumentalism structuring the otherwise rubbery, shapeless forms. On the whole, the figures are too linear and inarticulate to be the work of either a Tuscan artist or of a major Paduan. In their mannered, turned-out stances, the figures are characteristic of the mid-fifteenth century, Paduan classical revival.

Another piece of evidence for dating the codex after 1450 lies in an image at *f. 17r* of an unidentified philosopher at a window (Fig. 2). On this folio an idiosyncratic device of the school of Squarcione is used, namely, a half-length figure behind a sill. The round arch of the window fits the head so snugly that there is barely room for it. The figure is located ambiguously in the space both behind and in front of the window-frame, a spatial uncertainty caused by the malconstruction of the arm whose unbending elbow gives no impression of the plane in which it relates to the rest of the figure.[40]

An alchemical notebook, highly personalized in the manner of the selected aphorisms pf *BL 1166*, is not unusual in the corpus of alchemical codices.[41] However, unlike other notebooks, *BL 1166* is not the record of personal experimentation. Instead, it is intended to act as a prompt to the memory of the alchemist for whom it was scribed and illustrated. An important part of alchemical procedure was memorization. In fact, the text of *BL 1166* reminds the reader of this fact.[42] There is even some evidence of the influence of Arabic memorization and calculation systems in the codex.

It is possible to conjecture that an alchemist, connected perhaps with the arts at the University of Padua (hence, the frequent references to Aristotle in the text and illustrations[43]), was also interested in the classical revival in painting. The patron must have been fairly affluent to afford such a commission which is so heavily dependent on visual imagery for

its conceptualization. The patron was quite sophisticated in his artistic tastes, although, perhaps, not wealthy enough to afford the most competent artists conversant with the classical revival. However, both patron and artist comprehended that naturalism had more than a decorative function and that in the context of alchemy it could become a didactic instrument. It is significant that the incidence of naturalism in the imagery inceases in proportion to the diminution of the text. In fact, naturalistic figuration replaces text towards the end of the *Theorica*, that is, when Adam, Aristotle, Eve and Pan appear. Diagrams and semi-diagrams operate earlier in the codex in relation only to quite long sections of text. The conclusion can be drawn that in *BL 1166*, naturalism in the visual illustration is a replacement for words. It becomes ever more necessary the more the written text is reduced. Nature enters when the text falls silent.[44]

It is possible to undertake a complex analysis of the image to text interaction in *BL 1166*.[45] However, these general observations suffice for the purpose of the present argument. It has been suggested by Planiscig that the Paduan classical revival was related not only to Gothic naturalism but also to Aristotelian natural philosophy at the University.[46] This may be a valid consideration in analyzing the conceptual purpose of the naturalism of certain of the visual images in the alchemical context of *BL 1166* and may reinforce the identification of the patron with the masters of arts at the Studium.

However interested in visual classicism the patron may have been, he was not a great scholar of Latin itself. The text of *BL 1166* is often so corrupt that even Carbonelli could only give a paraphrase of certain sections, omitting the problematic sequences altogether. The later hand has frequently assayed alternative phraseology or syntax.

One might query the erudition of the patron as a student of alchemy in that the text does not refer to highly influential alchemists of the later fourteenth century who were fashionable in the fifteenth, such as John of Rupescissa or Ramon Lull in particular.[47]

In the present state of research it is not possible to discount that the text may be earlier that the fifteenth century, although mention of Lull is usually restricted to pseudo-Lullian texts specifically and, also, *BL 1166* makes frequent mention of the 'quintessence' (which was Rupescissa's central concept) without specifying the author. In general terms the text accomodates fifteenth century alchemical notions.

In contrast to the didactic function of the visual naturalism of *BL 1166*, the second codex under consideration uses such a visual form for decorative

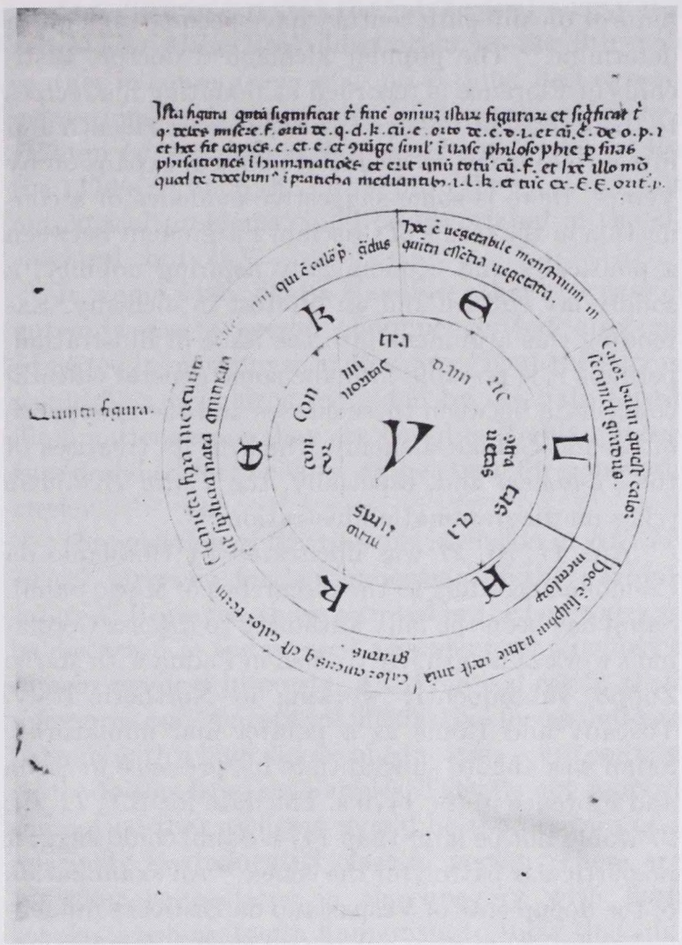


Fig. 5. BN. II, iii, 27, f. 234r, 'Y' circle of Luna (silver). A circle of differentiation based on Lullian proto-types and generic to pseudo-Lullian alchemy by 1470. Occurs in Canterbury, Lit. Ms. B. 8, f. 42r, Quinta figura

purposes only. An examination of the problem of the patron of *Florence, Biblioteca Nazionale-Centrale, Ms., II, iii, 27, Raymundi Lulli Opera Chemica* may also throw more light on the function of *BL 1166*. Returning to Obrist's analysis of the fourteenth century patronage of her manuscripts, one may compare the intention of *BL 1166* to that of Constantinus', *Le livre des secrets de ma Dame Alchimie*. The function of the naturalistic illustrations in *BN, II, iii, 27* is analogous to the bibliophilic decoration of the *Aurora Consurgens*.[48]

Pseudo-Lullian alchemy developed in the late fourteenth century according to Thorndike. Battlori suggests that its formation took place in the Veneto in the early fifteenth century since interest in Lullism was high in that geographical area. Through to the sixteenth century and beyond Venice had a European reputation for favouring alchemists. The government was constantly issuing decrees attempting to suppress the practice.[49] The Marciana library in Venice is one of the most important depositories of alchemical manuscripts, whereas in view of the Napoleonic devastations in Padua the library con-

tents of the fifteenth century have become difficult to determine.[50] The popular alchemical doctor, Bistichius of Florence is recorded as donating his recipes to the library of Venice.[51] In the late fourteenth and fifteenth century, at a time of political expansion by Venice, there is some suggestive evidence of a connection in the terms of Crisciani's argument between a politically and economically aspiring nobility, a solidly lay culture and an interest in alchemy. Extending this argument into the issue of illustration, perhaps it is possible to make some general cultural connection between these classes and the emergence of pseudo-Lullian alchemy which in its treatises of the *Testament* and, especially, the *Tertia Distinctio* relies on diagrammatic illustration.[52]

BN, II, iii, 27 was illustrated by Gerolamo da Cremona according to the researches of Mario Salmi. Salmi has been the only authority to discuss Gerolamo's work at length. He trained in Padua with Marco Zoppo, subsequently working in Northern Italy, Tuscany and Rome as a painter and miniaturist. Salmi was able to substantiate his presence in Siena and Florence in the 1470's. The date for *BN, II, iii, 27* would not be later than 1474. Salmi could suggest no particular patron for the codex.[53] An examination of the documents of Vespasiano da Bisticci's influential scriptorium does not record such a commission, nor any other alchemical one.[54] Salmi found a few fragments of a work for the Medici family of that date which Mariani Canova investigated further. Although this was a religious commission, it is the only other work commissioned in the Florentine stay of Gerolamo apart from *BN, II, iii, 27*.[55]

No internal evidence in the codex reveals anything concerning the patron. There can be no doubt about the wealth of the patron since the codex is not only illuminated by a major artist of the 1470's (who was patronized by Pope Paul II himself at the Palazzo Venezia), but it is illustrated copiously with both naturalistically miniated initials, and also with three rich full-folio illustrations, as well as with a multitude of pseudo-Lullian diagrams and decorated margins. The codex is one of the most complete editions of the pseudo-Lullian corpus of the fifteenth century.[56] Annotated as it is by a seventeenth century hand, there is no evidence from its condition that it was used in the laboratory, as *BL 1166* certainly was. (It is charred and burnt.) There is no record in the catalogues of when the codex entered the Riccardiana collection. That it was known in the fifteenth century is revealed by the copy in the Marciana Library in Venice which redraws the central image in *BN, II, iii, 27*.[57]

It is necessary to resort to speculation concerning likely Florentine patronage for the manuscript. In view of the other evidence of Gerolamo's work in Florence for the Medici, it is tempting to inquire into alchemical interests at the centre of Florentine politics. At least two significant names at the Medici court believed in alchemy. Ficino refers to the stone in *De Triplici Vitae* and Pier Leoni, Lorenzo's doctor is known to have been a practitioner and to have collected alchemical texts.[58] Thorndike's investigations into disputes between medical practitioners and lawyers in Florence at this date revealed a long complaint by John of Arezzo that the nobility were too ready to follow any quack medic or alchemist rather than adhering to those who were properly trained at the universities, thus casting the whole medical profession into disrepute. In particular, Thorndike was able to establish the popularity of Bistichius, a former silversmith turned alchemist on the inspiration of pseudo-Lullian alchemy. However, Bistichius' own recipes, though anticipating the medicine of Paracelsus in the use of chemicals rather than plant and organic matter in healing, do not themselves display influences from pseudo-Lullian recipes.[59] Thorndike also discovered other Florentine names in treatises of the fifteenth century without being able to provide them with accurate biographies.[60] So far, the state of research into Florentine patronage of alchemy remains at a stasis of conjecture and dislocated references.

At folio *f. 112r* in *BN, II, iii, 27* in an image of the Tree of the Philosophers' Gerolamo has painted the papal keys. However, it would probably be rash to search for some connection with the papacy itself, since they could be symbols stating that this particular image is the key to the secret of the alchemical process (Fig. 3). There is no evidence that Pope Paul II was interested in alchemy. In fact, contrary evidence in his suppression of the Roman Epicureans suggests that he would have viewed such a materialist philosophy negatively. The famous spurious letter of Cosimo de'Medici to Pius II is not an autograph and its familiar tone by itself argues against its authenticity.[61] The public library at S. Marco which inherited codices from Cosimo's benefaction does not contain any alchemical works.[62]

Despite the interest of some artists and philosophers in alchemy in Florence (such as Cosimo Rosselli and Leonardo da Vinci),[63] for the time being, it is not possible to associate the known alchemical patrons with *BN. II, iii, 27*. It is chiefly on the basis of its stylistic similarity to Gerolamo's work at Siena in the 1470's that Salmi was able to argue for a Florentine provenance for the alchemical codex.

Gerolamo is certainly responsible for the naturalistic illustrations but it is not possible to determine whether he was active in the drawing of the

pseudo-Lullian diagrams. Most of these latter are generic forms belonging to the alchemy itself, although there are elaborations present which are not found in other pseudo-Lullian treatises and these suggest a sophisticated alchemical advisor or natural philosopher who knew of other occultist and philosophical schema (Figs 4, 5). Most of the naturalistic illuminations are original scenes, apart from one image of the sun and moon in the alchemical bath. This becomes common to alchemy from the fifteenth century and possibly originates at this date in the later half of the century. The scenes, warm in colouration and set in a naturalistic landscape, usually depict Lull either engaged in the practice, or in conversation with another figure, including a pope, a monk and the laity. Some form a continuous account of the process in relation to the *Testament* which they illustrate.[64] On the whole, they do not form an integrated discourse in the manner of the visual imagery in *BL. 1166*. They are located in relation to each specific treatise of the codex at the start of the *Inquit*. The images are based on illustrations to the genuine Lullian art, to those popularizations of it which Lull had intended to attract the attention of the laity. In the fourteenth and fifteenth century, these texts were illustrated with scenes showing Lull teaching.[65]

Thus, apart from their decorative function in *BN. II, iii, 27*, the naturalistic illuminations have the additional purpose of validating pseudo-Lullian alchemy as the genuine work for Ramon Lull (which was far from the truth). This would give the alchemy a status which the texts frequently try to assert, that is, as the original work of a beatified figure of the Church, free from heresy.

The diagrams follow the Lullian type of visual logic.[66] Not all pseudo-Lullian texts require them, only those which use letters of the alphabet to represent the alchemical substances and processes. A structural analysis of the forms and numerology of the diagrams in *BN. II, iii, 27*, reveals a very sharp philosophical mind at the source of their inspiration. They form a visual discourse in the textual context which is more than an illustration, or a description, of how to put the textual concepts into practice. In the interplay of trinitarian and quadruple structures and the accompanying numerology of threes and fours, a theological dispute takes place concerning the relationship of matter (nature, signified by the number four and the quadrangle, to spirit) the Christian Trinitarian God, signified by three and the triangle.[67] It is a legacy of a numerological shift in Lullism which had moved from a fourfold to a threefold numerology subsequent to doctrinal problems over the same relationship in the original figures of the Lullian art.

The diagrams reveal the intellectual acuity developed in alchemical illustration in the fifteenth century in consequence of Constantinus' first experimentations with the mixing of figuration and diagram in *Le livre des secrets de ma Dame Alchimie*. By the 1470's through the visual form the most difficult ontological problems could be negotiated in the alchemical context.[68]

It would seem likely, therefore, that the patron not only was a person of affluence, but also one educated in metaphysical discourse. That the patron would be a layman is suggested by the naturalistic illuminations since they are based on Lullian literature designed for the laity, rather than for scholastic circles.

The selection of treatises for inclusion in *BN. II, iii, 27* gives no further indication of the patron's interest. However, those scripted in the last codex to be discussed in the present argument may evidence certain medical interests. All three codices in their references and conceptual illustrative forms indicate patrons with a high degree of education, or in contact with advisors from such circles. They do not support the notion that alchemy would be the practice of a relatively less educated class of person. There are sufficient connections in the imagery with both scholasticism and with humanism to show that, despite alchemy's battle against the medieval logicians, as Obrist argues, educated groups were prepared to spend large amounts on the production of treatises in the century after the introduction of alchemical illustration. Had the strategy of the alchemists been successful?

There is another problem here relating to the actual language of the texts. Outside the highly privileged clerical and lay circles, who would be able to read Latin—even the medieval dog-Latin of many alchemical treatises? Alchemical texts appear in the vernacular from the 1470's in English, French, German and Catalan. Thorndike suggested that Catalan was the original language of pseudo-Lullian alchemy before it was translated into Latin in the Veneto in the late fifteenth century.[69] The texts of Christopher of Paris, a follower of pseudo-Lull, appear in Italian in an early sixteenth century text in Florence, *BN. II, iii, 25*.[70] It would be necessary to ascertain the extent of literacy in Latin prior to the last quarter of the fifteenth century before the conclusion could be drawn that a less well-educated class was being catered for by the new vernacular texts. They might be another piece of evidence for the more general acceptance of the use of the vernacular by the schooled elements of society. In any case, the use of alchemical treatises such as the ones in the present discussion would be restricted, in spite of the pres-

ence of illustration, to a Latin reading group of patrons. Since texts and illustrations are so closely related in all three codices, practically as well as conceptually, it is unlikely that the foremost purpose of illustration in these particular cases was intended to be a substitution for text in a situation where the patron could not read Latin. (The conceptual complexities of the imagery, as described above, are intended for a well-educated patron.)

The last treatise for examination in terms of the immediate argument is *Canterbury, Lit. Ms. B. 8 (Ms50), Raymundi Lulli Opera*. It was on the basis of the study of this codex (as well as of two others in England), that Dorothea Waley Singer established the structure of the main treatise of pseudo-Lullism, the *Testament*, on which the others are dependent.[71] The Canterbury treatise includes the rare *Anima Artis Transmutationis super Testamentum (ff. 32–52)* which also appears in *BN. II, iii, 27*. However, the Canterbury manuscript by no means contains the most complex of the Florentine Lullian diagrams, though it duplicates some of the forms (Fig. 5).[72]

The date of the manuscript is given several times by the scribe as 1469. The hand is a clear fifteenth century North Italian script, comparable to that in *BN. II, iii, 27* (which consists of three different hands of a similar type). The Canterbury script has more flourishes. The manuscript is miniated in the initials with red flourishes and with scrolls in the margins, but there are no naturalistic scenes, only the diagrams. There are some drawings of alchemical apparatus and of an athanor. The apparatus is drawn by an untrained artist who had no knowledge of perspective. The diagrams (tables and circles) are professional in construction and the written script is that of a first-rate professional.

The codex bears no comparison to the aesthetic quality of *BN. II, iii, 27*, nor to its extensive selection of treatises. The Canterbury manuscript was a small selection of the very shortest treatises from the pseudo-Lullian corpus: those which require a minimum use of the simplest diagrammatic forms, namely, the *Anima Artis* and the *Quaestionarius*. In fact, the contents are not all pseudo-Lullian. They include a *Liber quintae essentiae* which is either taken directly from John of Rupescissa's treatise, or from those sections in pseudo-Lullian works which have incorporated his text (unacknowledged) into their own construction.[73] Half the codex is medicinal in content (as was the purpose of Rupescissa's alchemy). There is a section on cures for the sick, one on the herb 'celidonia', a medicinal calendar, an astrological almanach on the hour of birth, a section on the planets, as well as on angels (starspirits affecting medicinal practice). Whoever commissioned the codex was not an art patron primarily (though he could afford a certain amount of illustration and a good scribe), but seems to have been a medical man.

How did the codex arrive in Canterbury? Monkish scholars travelled to Padua and Bologna from the school at Christ Church in Canterbury. William Selling is a particularly well-known figure who was in Italy at the time of the scribing of the work. He was studying at the universities of Padua and Bologna from 1464. He was back in Canterbury by March 1469. Selling returned to Rome in 1470 and again in 1487 to visit Pope Innocent VIII. He was Chancellor of Christ Church cathedral from 1470 and died in 1494. Chiefly known for his translations of Chrysostom from the Greek, it may seem strange to suggest alchemical interests for such a figure, except that the more fundamental interest in the Canterbury Lull is that of medicine (which may, or may not, render such alchemical concerns more respectable in the opinion of historians).[74]

The fact is that there was a strong interest in alchemy in fifteenth century Canterbury and the monks had access to the largest collection of such texts in Europe.[75] Most of the codices, however, are not illustrated.

Whether the source of the codex was Padua or Florence is difficult to establish. The script is more Florentine than Paduan. Pseudo-Lullian texts were widely copied and dispersed from their nucleus in Northern Italy after the mid-fifteenth century. (Ripley's texts and imagery in England are founded on pseudo-Lullism.)[76] The Canterbury manuscript predates by a very few years Gerolamo's codex in Florence and shows that some of the Florentine diagrams are based on a body of such alchemical geometries which was already established. As in the case of the other two manuscripts, Canterbury was made for one specific patron with a particular interest for which the selection of texts and images catered. The purpose in the Canterbury example was pragmatic, that of healing. Its condition is so good, nonetheless, that it is doubtful whether it ever left the cathedral library and was used in practical operation.

Although the dates of Selling's visits to Italy circumvent the date of the making of the manuscript, it is not impossible for it to have been a Florentine commission which could have been forwarded to him in Rome. It may have had some influence on the design of the diagrams of *BN. II, iii, 27*, since those of the *Testament* are especially close in image and related text to the Canterbury illustrations.

The fact that an established order within the Church should display an unusual degree of enthusiasm for alchemy means that perhaps it is necessary

to modify Crisciani's argument that the patronage of alchemy in the late middle ages and early Renaissance expresses the interests and ambitions of noble, lay forces which are still insecure in their political authority. Thorndike indicated that the interest in alchemy could be intense among all sectors of the community, both clerical and lay. Crisciani's research is of interest in revealing the re-adoption of alchemy to specific political causes but it does not account for the continuing interest in alchemy on the part of the older political establishment.

On the other hand, the evidence drawn from the analysis of the imagery of these three manuscripts supports Obrist's general argument that illustration functioned in a very specific way in alchemical manuscripts to advance the patron's interests, whether cultural or pragmatic. Future research into alchemical illustration and its iconography must take account of the patronal context if a full understanding of the concepts in the images is to be gained. If such a context is not taken into account, the most that could be produced in such iconographical studies is a repetition of the stereotypes concerning the symbology of the alchemical process. The subtlety of the operation of the images would be lost.

Nonetheless, there are still many questions left unanswered in the problem of the conceptual and patronal relationship of illustrated alchemical texts to those codices which lack visual imagery. Unless scholars can determine the difference in the practical use of both types (which would demand exact knowledge of who used them originally), it is not entirely possible to concur with Obrist in her argument about the defensive polemical strategy of alchemical illustration in the face of attacks from scholastic logic.

NOTES

[1] *Barbara Obrist:* Les Débuts de l'Imagerie Alchimique (XIVe—XVe siècles), Paris, 1982.

[2] Ibid, pp. 19—33. Also, *Urszula Szulakowska:* Thirteenth Century Material Pantheism in the Pseudo-Lullian 'S'-Circle of the Powers of the Soul. In: Ambix XXXV (1988) pp. 127—154.

[3] I have suggested a structuralist methodology in the above article. More typical, rather loose speculation is, e.g. *J. Garcia Font:* Historia de la Alquimia en Espana, Madrid, 1976.

[4] For example, *E. J. Holmyard:* Alchemy Harmondsworth, 1957. *F. Sherwood-Taylor:* The Alchemists, St. Albans, 1976 (first pub. 1952). *J. R. Partington:* A History of Chemistry, London, 1961. *Lynn Thorndike:* A History of Magic and Experimental Science, New York, 1953, ed. Julius Ruska, Turba philosophorum, Berlin, 1931. *Martin Plessner,* Vorsokratische Philosophie und Griechische Alchemie, Wiesbaden, 1975. *Marcelin P. E. Berthelot:* La Chimie au Moyen Age, reprint 1967 (first pub. 1893—1913).

[5] *Thorndike:* M and E. S. III, pp. 8, 33, 63—66, 132, 136, 163—164, 174, 223, 347—348. IV, pp. 340—341.

[6] *Pearl Kibre:* The Intellectual Interests reflected in Libraries of the 14C and 15C, Journal of the History of Ideas, 1946, 258—297.

[7] Ibid, 295.

[8] *Eusebio Colomer:* Ramon Lull i Nicolau de Cusa a la Llum dels manscrits Lullians de la Biblioteca Cusana, Estudios Lulianos, Vol. IV, 1960, 129 ff. *Jose Ruysschaert:* Nouvelles recherches au sujet de la bibliothèque de Pier Leoni . . . , Academie royale de Belgique, Bulletin de la classe des lettres . . . , 5e ser., t. 46, Brussels, 1960, 37 ff.

[9] *Chiara Crisciani:* The Concept of Alchemy as expressed in Pretiosa Margarita Novella, Ambix, 1973, 165—181.

[10] *J. L. Heiberg:* Beiträge zur Geschichte Georg Vallas u. seiner Bibliothek, Centralblatt fur Bibliothekwessen, XVI, 1896, pp. 355—364, 465, 469, 470. cf. *Kibre,* op. cit.

[11] *Giulio Lensi Orlandi:* Cosimo e Francesco de'Medici Alchimisti, Florence, 1978.

[12] *Obrist:* pp. 11—15.

[13] *Thorndike:* M and E. S. IV, pp. 3—64, in discussing pseudo-Lullian manuscripts, for example, he does not always mention the incidence of illustration, noting those of *BN. II, iii, 27,* but not those of *BN. II, iii,* 28. Nor does he discuss the visual imagery of the Ripley Scrowles, Ibid, pp. 349—352.

[14] *Obrist:* pp. 67—118.

[15] Ibid, pp. 183—245.

[16] A good selection of these is shown in *Allison Coudert:* Alchemy, Boulder, Colorado, 1980.

[17] *Obrist:* pp. 247—256.

[18] *Ibid,* pp. 117—129.

[19] *Petrus Bonus of Ferrara:* The New Pearl of Great Price, London, reprint 1973 from Aldine edition of 1546 by Janus Lacinus.

[20] *Obrist:* pp. 177—178.

[21] *Ibid:* pp. 85—89, 249—252.

[22] *Ibid:* pp. 15—21.

[23] *Thorndike:* M and E. S, IV, pp. 3 ff. in discussion of pseudo-Lullism.

[24] The illustrations may be viewed (as separate folios which gives little idea of their structural and conceptual interaction) in *Giovanni Carbonelli:* Sulle fonti storiche della chimia e dell'Alchimia in Italia, Rome, 1925, pp. 46—65.

[25] London, British Library, Sloane, 1416, the copies from BL 1166 are on ff. 4, 6, 7, 9—15, 20, 22.

[26] Cf. *Coudert* for a full account of these.

[27] Illustrated in *Stanislas Klossowski da Rola:* Alchemy, London, 1973, Ill. 65 (16C image).

[28] Illustrated in *Johannes Fabricius:* Alchemy, Copenhagen, 1973 in the woodcut copy of 1550. (The book is otherwise anachronistic in its Freudian interpretation of alchemy.)

[29] See *Obrist:* pp. 261—175.

[30] *C. G. Jung:* Psychology and Alchemy, London, 1980, figs 131, 135, pp. 256, 268.

[31] In particular the computing hand at f. 14r. Sabaean influence from the MA AL-WARAQT may be present in images at ff. 6v. 7r since they accord with a passage on the sun and his four wives, cf. *H. E. Stapleton et al.:* 'The Sayings of Hermes quoted in the MA AL-WARAQT of Ibn Umail', Ambix, 1949, 77—78. It is a problem as to when Ibn Umail became known to the West.

[32] *Carbonelli:* p. 46. The mention is at f. 28r.

[33] *Ibid:* p. 46.

[34] *Thorndike:* M and E. S, IV, pp. 351, 355—356; III, pp. 220—223. Some pseudo-Lullian alchemy may have been held at S. Giustina which owned Lullist texts, *Giovanna Cantona Alziati:* La Biblioteca di S. Giustina in Padova, Padua, 1982, pp. 106—7.

[35] Compare with the Catulli Carmina in Sotheby's Sales Catalogue, Tues. 11th Dec., 1979. It is also similar to Squarca's hand in Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon, Misc. 87 and Leyden, Ms, Univ., Ms. Lip. F. 43. I am indebted to Dr. Albinia de la Mare for this information.

[36] *Leo Planiscig:* Andrea Riccio, Vienna, 1927. *Sergio Bettini and Lionello Puppi:* La Chiesa degli Eremitani in Padova, Vicenza, 1970, pp. 71 ff.

[37] *Elizabeth B. Welles:* The Unpublished Alchemical Sonnets of Felice Feliciano ..., Ambix, 1982, 1—16.

[38] *Bettini and Puppi:* pp. 71 ff. the first use of pans and fauns is by Mantegna in the St. James cycle at the Eremitani in the friezes of the painted Roman Buildings e.g. St. James at trial.

[39] Sloane, Ms. 1316, f. 13.

[40] An example by Marco Zoppo is the Madonna and Child, Coll. Lord Wimborne, Canford Manor; for Squarcione, see *A. Venturi:* Storia dell'arte italiana, Kraus reprint, Nendeln, 1967, III. p. 15, fig. 1. VII, p. 1, fig. 2.

[41] Carbonelli notes another example, p. 43, n. 1. This is a collection of various short texts and includes a copy of BN, II, iii, 27, f. 112v. Florence, Bib., Naz.-Centrale, Ms. Palat 1043 (967—21, 3) is a 16C text by Orazio Rosselli which states that his father's uncle, Joannes Laurentius had fragments of the art which he made into this text, see *A. Saitta Revignas:* Biblioteca Nazionale-Centrale di Firenze, I, Manoscritti Palatini, Vol. III, Fasc. 2, Rome, 1950, pp. 52—53.

[42] BL 1166, f. 8v. '... Memoria labilis opus flebilis quia non sapio ego rem unam ex qua trahitur lapis et in qua materia ...' (sic). It is attributed to '... arnoldus de villanova in rosario maiore' (sic).

[43] There is a full-folio image of Aristotle at f. 15r. He is mentioned at ff. 13r. 14r in an acrostic which also acts as a calculation system, perhaps on the model of algebra in which the letters of the alphabet specify a mathematical quantity.

[44] Diagrams or semi-diagrams (highly simplified 3-D signs) occur at ff. 3r-5r. 6v-10r, 13r-15r on most, though not on all, of these folios which contain substantial amounts of text. There are full-folio portraits of alchemists (with just a few explanatory words) at ff. 1v, 6r, 12r. Aristotle and Adam are at ff. 15v, 16r: text at f. 16v: a full-folio portrait at f. 17r: Eve and Pan at ff. 17v, 18r. Full-folio images of apparatus with a modicum of text at ff. 18v-23v, drawn in a high degree of perspective and naturalistic light-effects.

[45] *Urszula Szulakowska,* Monism and Dualism in Two Fifteenth Century Italian Alchemical Manuscripts, unpublished Ph. D. thesis, University of Sydney, pp. 307—330.

[46] *Planiscig:* op. cit., Ch. 1.

[47] *Thorndike:* M and E. S, III. pp. 347—369; IV, pp. 3—64.

[48] *Obrist:* pp. 188 ff.

[49] *Thorndike:* M and E. S, IV, pp. 348—349. Marciana codices are listed in *Valentinelli:* Bibliotheca manuscripta ad S. Marci Venetiarum, V. *Miguel Battlori:* El Lul.lisme del primer rinaiximent, Palma de Mallorca, 1955, pp. 13 ff.

[50] For Paduan alchemy, see footnote 34.

[51] *Lynn Thorndike:* Science and Thought in the 15C, New York, 1963, pp. 41—43. The gift is recorded in S. Marco, Lat. Ms. VI. 282, 16C.

[52] *Thorndike:* M and E. S, IV, pp. 37—41.

[53] *Mario Salmi:* Gerolamo da Cremona. Miniatore e Pittore, Bollettino d'Arte, 1922, 385—404, 461—478.

[54] *Giuseppe M. Cagni:* Vespasiano da Bisticci e il suo epistolario in Eugenia Massa (ed.), Temi e Testi (Edizioni di Storia e Letteratura), Rome, 1969.

[55] *Salmi* (op. cit.). *Giordano Mariani Canova:* La miniatura veneta del Rinascimento, 1450—1500, Venice, 1969, pp. 69—70.

[56] *Thorndike:* M and E. S, IV, pp. 619 ff.

[57] A full discussion of this is in *Urszula Szulakowska:* The Tree of Aristotle: Images of the Philosophers' Stone and their Transference in Alchemy from the Fifteenth to the Twentieth Century, Ambix, Nov., 1986, 53—77. The Venetian codex is Marciana, Ms. lat. VI (3599), f. 212v in relation to a tract on 'the spheres of Aristotle' which is a transcript of the texts on the folio.

[58] *Martin Plessner* and *Felix Klein-Franke* (eds): Marsilius Ficino De Vita Libri Tres (Hildesheim), New York, 1978. *Leon Dorez:* Recherches sur la bibliothèque de Pier Leoni medecin de Laurent de Medicis, Revue des bibliothèques, 1894, 6—7, 9—12. *Jose Ruysschaert:* Nouvelles recherches au sujet de la bibliothèque de Pier Leoni ..., Academie royale de Belgique. Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques, 1960, 37 ff.

[59] *Thorndike:* Science and Thought, pp. 41—43 and Appendices, pp. 265—268.

[60] *Thorndike:* M and E. S, IV, pp. 228, 333 and n. 2, 340, 341 (spurious text by Ficino, p. 573. Spurious text of Gianfrancesco Pico della Mirandola, p. 529 ff.)

[61] *Ibid:* pp. 346—347.

[62] *Berthold L. Ullman and Philip A. Stadter:* The Public Library of Renaissance Florence. Niccolo Niccoli, Cosimo de'Medici ..., Padua, 1972.

[63] On Rosselli, see *Giorgio Vasari* (trans. J. Foster): The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects, II, London, 1851, pp. 173—178. For Leonardo, see Partington (op. cit.), II, pp. 2—7. *Irma A. Richter:* The Notebooks of Leonardo da Vinci, Oxford U. P., 1980, pp. 9—12, 279.

[64] Naturalistic miniatures occur at ff. 5v, 16v, 19r, 59r, 75r, 82r, 129v, 157r, 236v, 263v, 266r, 273v, 276v, 281v, 286v, 287r. Of these, a sequence is formed by ff. 19r, 59r, 82r, 263v, 266r, 281v. These illustrate the alchemical process. The two other major illustrations are at ff. 112r-v. (I have reversed Thorndike's numbering of the folios which in the manuscript are given the same paging on facing folios. I have numbered the left folio as recto.) Some are illustrated in G. F. Hartlaub, Opera Chemica ..., Die Basf, 1960, 97—102.

[65] *Frances A. Yates:* The Art of Ramon Lull, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1954, Plates 12b, 13a, 14b.

[66] *Ibid.* Also, *F. A. Yates:* Ramon Lull and John Scotus Erigena, JWCI, 1960, 1—44.

[67] See *Szulakowska:* Ambix, 1988 (op. cit.).

[68] *Obrist:* pp. 67 ff.

[69] *Thorndike:* M and E. S, IV, pp. 3 ff.

[70] BN, II, iii, 25, ff. 147r, 209r, 212r exchange letters of the alphabet with each other. It is not quite the same system as that of the pseudo-Lullians. *Thorndike:* M and E. S, IV, pp. 349—352.

[71] *Dorothea Waley Singer:* The Alchemical Testament attributed to Ramon Lull, Archeion, 43—52.

[72] A full analysis, comparing the two manuscripts is given in *Szulakowska:* Ambix, 1988 (op. cit.), footnotes.

[73] *Thorndike:* M and E. S, IV, pp. 349—360.

[74] *A. B. Emden:* A Biographical Register of the University of Oxford to A.D. 1500, Vol. III. P—Z (Clarendon), Oxford, 1959, p. 1666.

[75] *Kibre:* op. cit.

[76] *Thorndike:* M and E. S, IV, pp. 349—352.

THE INFLUENCE OF OTTOMAN–TURKISH ART IN HUNGARY

I. The Spread and Use of Turkish Ornamental Weapons on the Basis of the 16th–17th Century Hungarian Probate Inventories

by

IBOLYA GERELYES

The study of the influence of the Turkish occupation on Hungarian culture goes far back into the past, and yet many of the issues remain unsettled. My aim is to make a modest contribution by discussing the Ottoman Turkish objects in Hungarian use at the time. When studying the influences we must know precisely which Turkish objects were known and used by Hungarians in the 16—17th centuries. What I have done was to investigate the 16—17th century Hungarian probate inventories and testaments published in the past hundred years.[1]

Turkish ornamental weapons, saddles and harnesses should be mentioned first. Among Turkish objects in Hungarian ownership ornamental weapons form an interesting and large group.[2] These three above-mentioned types should be studied together. According to contemporary sources saddles, harnesses, the saddle-clothes or horse-blankets and the glaive or dagger were used as sets.[3] Before discussing written sources in detail we must establish whether a Turkish origin of a given object can be unambiguously determined from descriptions. At the time Turkish objects were mostly described as "from the Porte", suggesting a direct Constantinoplean origin. Weapons are more rarely simply called Turkish. The term Turkish was more usual in the second half of the 17th century. Objects called *Carman, Murat, Tatar* can be also presumed to be Turkish, mainly saddles, stirrups and bits.[4] But it is not certain that all objects given a Turkish name in a Hungarian inventory were of Turkish origin.

The descriptions often help. Thus 16—17th century Turkish goldsmith work had some special features. This is exemplified by the inventories of Prince Gabriel Bethlen of Transylvania or Francis Rákóczi II, which included many Turkish weapons, not only those definitely named as Turkish.

Nevertheless in most cases it is hard to decide the origin of a given object on the basis of the description. The expressions: "silver, gilded, decorated with turquoises, covered with 'shark' leather, wrought in gold or silver" suited not only Turkish but also Hungarian weapons, saddles and harnesses. Discussing the contemporary registers I took onto consideration those objects, which—according to the above-mentioned characteristics—could be identified as Turkish work. It is therefore possible that there were more Turkish objects in Hungarian possession, which I was able to count.

Turkish weapons or harnesses first appeared in Hungarian investories at the end of the 16th century. In 1593, the testaments of Francis Geszthy—who was related to the family of the Transylanian Prince Sigismund Báthory—already includes Turkish weapons (Collection of Data No. 1). In 1595, in the will of Stephen Bocskay—prince of Transylvania—one Turkish saddle was mentioned (No. 2). After that, we know of only two registers from the first decade of the 17th century where Turkish weapons or harnesses were enumerated. In 1603, among the chattels of Balázs Kamuthy, and in 1607, among the chattels of Erzsébet Monoky a Turkish gun and two Turkish breast-straps were mentioned (Nos 3—4).

According to a 17th century description at the coronation ceremony of Matthias II (1608—1619) "whole banderiums appeared with Turkish equipment. For example György Széchy presented themselves with 200 hussars and 200 Haiduks. All their equipment was of Turkish or Tatar origin. Even their banners were made in the Turkish fashion. General Siegfried Kollonits appeared there with 50 hussars. All the hussars were wearing tigerskin coats, and their horses had Turkish harnesses.[5] The 17th century inventories and bequests did not, however, show such richness. There was a piece here and there but not in a quantity that is worth mentioning. In 1612, the inventory of the treasury of Palatine György Thurzó listed only one Turkish sword. Nine years later, among the chattels of his son, Imre another sabre was mentioned: the description of the two sabres were different. Inspite of the small number of the Turkish objects the Thurzó-lists are very interesting as they show the influence of Turkish craftsmanship. In these inventories several objects "made in the shape of the Porte" were listed (Nos 5—6).

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest



Fig. 1. Transylvanian imitation of a Turkish glaive. Hungarian National Museum

In the first half of the 17th century, in 1642 among the chattels of Erzsébet and Zsuzsanna Monoky a Turkish dagger (called hančer) and two Turkish harnesses were mentioned. The inventory of an unknown owner, which registered a Turkish harness and a Turkish saddle-cloth, was drawn up in 1643 (Nos 7—8).

Compared to György Thurzó's list, the 1645 inventory of Palatine Miklós Esterházy at his castle in Fraknó (Forchtenstein) includes many objects of Turkish origin. Most of them found their way there as booty. Thus a banner ornament which was seized from the pasha of Bosnia, Ibrahim Sokolovič[6] (No. 9). It is possible that most of the objects captured by Miklós Esterházy were listed in his son's 1654 inventory as well. This is borne out by the similarity of the descriptions (No. 10).

The chattels of György Berényi—one of the outstanding personalities of the period—included Turkish weapons in a lager quantity. His inventory was

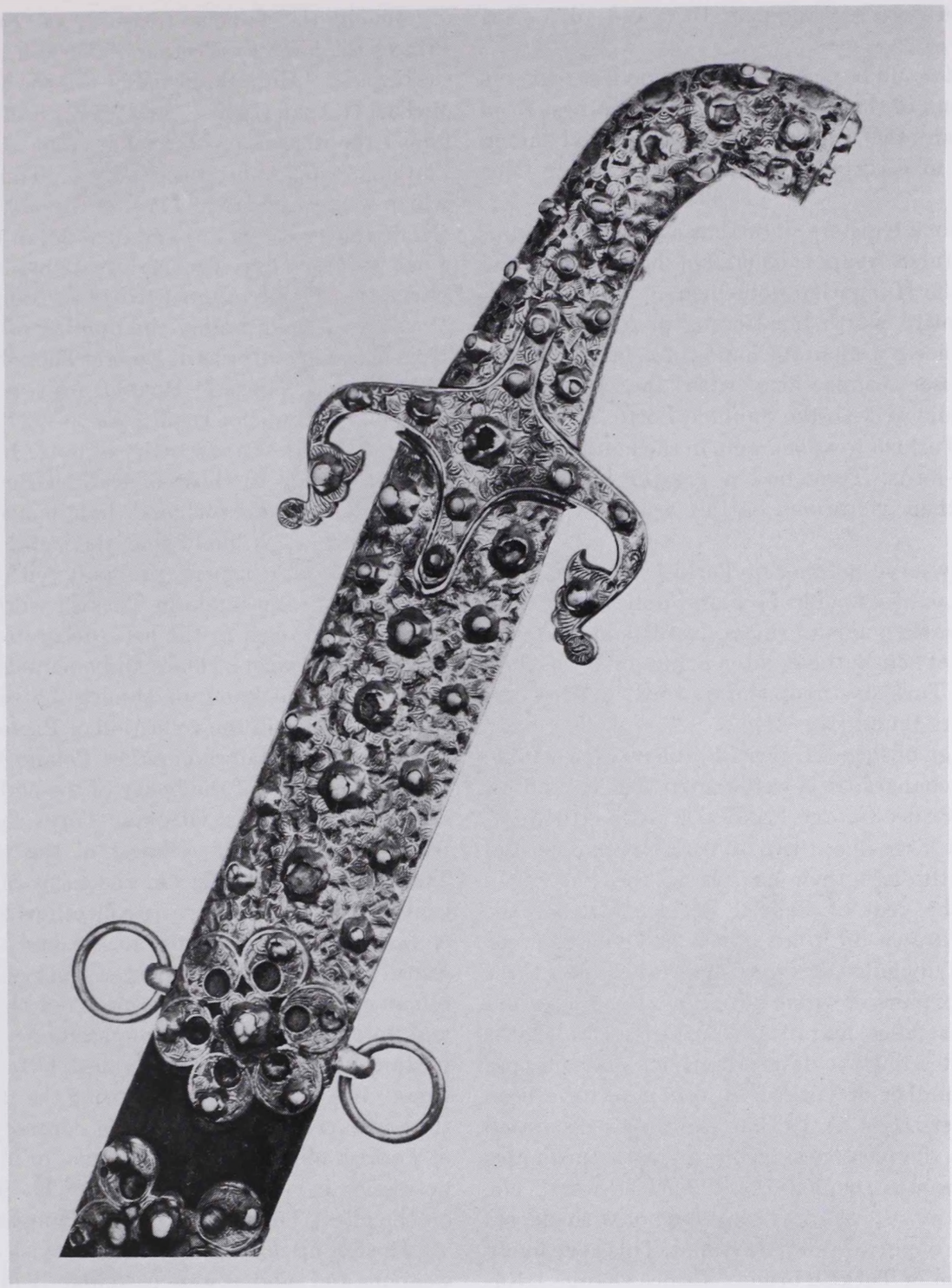


Fig. 2. The Turkish glaive of Pongrác Sennyey. Hungarian National Museum (Detail)

drawn up in three parts, in 1650, 1656, and 1661, in the castles of Ugróc, Bodok and Temetvény (No. 11). Between 1646—1648 György Berényi was in the service of Prince George I Rákóczi. We may suppose that most of his Turkish objects came into his possession at that time. I found one or two Turkish pieces in the inventories and bequests registered in the second half of the 17th century; a Turkish sword in 1656, in the town of Kassa (Košice), in the house of Péter Szirmai, in 1665, again in Kassa, in the house of Ferenc Bónis, there were two swords and a harness, and in the same year, in the town of Szent Demeter in the possession of an unknown owner, two Turkish harnesses were listed (Nos 12—13—14). A similar quantity was listed among the chattels of Benedek Serédy in 1672, and of Count Imre Balassa in 1676 (Nos 15—16).

A greater number of Turkish origin items were in the hands of war-lord, Count Péter Zrínyi, and the great Transylvanian aristocrat Dénes Bánffy. Their

inventories were registered in 1670 and 1675 (Nos 17—18).

The list could be closed with two modest registers from the end of the century. In 1697, a harness from the Porte and two Turkish swords were listed among the items of György Vér and Sándor Kecer (Nos 19—20).

The above registers show that a significant number of Turkish weapon could not be found in the hands of the Hungarian noblemen.

A quantity worth mentioning or outstandingly beautiful pieces were in the hands of men, who maintained closer connections with the Princes of Transylvania or with the Sublime Porte. A rich collection of Turkish weapons were in the hand of prominent war-lords. They had a greater booty as a result of their victorious battles against Ottoman Turks.

A really large number of Turkish weapons, saddles and harnesses could be found only in the treasuries of Transylvanian Princes. In 1616, in the testament of Stephen Bethlen, later Prince of Transylvania, only a Turkish stirrup and a sword "in the Porte shape" were found (No. 21).

The reign of Prince Gabriel Bethlen (1613—1629) saw great changes. It is well known that he and his successor Prince George Rákóczi I (1630—1648) often bought large quantities of Turkish weapons and harnesses through their envoys to the Porte.[7] In 1629, in the year of Gabriel Bethlen's death, the inventory drawn up in his palace at Gyulafehérvár (Alba Iulia) included six swords from the Porte, three hanjars, six pairs of *carman* stirrups, 19 *carman* and two *Tatar* saddles, and fifteen Turkish saddle-cloths (No. 22). Reading the descriptions one may suppose that the number of Turkish objects may have been much larger. It is likely that the pieces decorated with green doublestones, richly set with turquoises and jaspers must be considered Turkish work. The latter were most probably decorated not with jaspers but similar nephrite and jade stones. This very likely makes them of Turkish origin.[8] Prince George I Rákóczi often ordered Turkish weapons from Istanbul. According to written sources his court at Gyulafehérvár employed a Turkish goldsmith.[9] The list of his weapons has not been found,[10] but a part of his objects of Turkish origin were in the inventory of Ilona Zrínyi (Francis I Rákóczi's widow) and of her son, Francis II Rákóczi. Among the chattels of Prince Ákos Barcsay's wife there were Turkish weapons and harnesses in great number (No. 23). It was surprising that even in the treasury of Prince János Kemény (1661—62)—who was well known for his hostility to the Ottoman Turks—Turkish objects of significant number were kept (No. 24).

Among the famous treasures of Transylvanian Princes the largest collection of Turkish items was in the bequest of Kata Bethlen. She was the wife of Prince Michael II Apafi (1687—1695). Her collection also contained the objects of Michael I. Apafi (1632—1690), and his wife Anna Bornemissza. This bequest—which was drawn up in 1714, in the castle of Szeben (Hermannstadt—Sibin) and in 1725, in the castle of Fogaras—includes Turkish weapons, saddles and harnesses in large number (No. 25). Compared to the treasury of Apafi family the number of Turkish objects in the inventories of Emeric Thököly (drawn up in 1684) and Fancis II Rákóczi (drawn up in 1688) was smaller, but not small (Nos 26—27). The list of Francis II Rákóczi is worthy of note. In this inventory—similarly to those of Gabriel Bethlen—more Turkish objects are included than named Turkish in the register. It is likely that the saddles decorated with rubies and jaspers (probably with nephrite or jade facets) were made in Turkish workshops. The shield—mentioned in the list—decorated with crescent shaped jaspers, rubies and emeralds is specially interesting. We know of almost the same type of Turkish shields in the collection of Prince Pál Esterházy and King Jan Sobieski of Poland.[11]

The quantity of the booty of the end of the 17th century wars against Ottoman Turks could be compared only with the richness of the treasuries of Transylvanian princes. On the basis of early 18th century lists and the private collections of aristocratic families still surviving at the end of the 19th century[12] it seems that larger Turkish collections remained first of all in the hands of the Esterházy and Batthyány—Strattmann families—who had important roles in the wars against Ottoman Turks. These objects were not used during the 18th century, thus, inspite of their importance, contrary to the fate of Turkish objects in Transylvania, or in Hungarian possession in the 17th century they had no influence on the effect Turkish art had on Hungarian.

To sum up one can say that Turkish ornamental weapons and saddles were used mainly in Transylvania, and primarily at the court of Transylvanian Princes who had close connections with the Porte.[13] The beginning of the use of ornamental Turkish weapons and of making Hungarian weapons in the Turkish style ("in the model of the Porte")—according to our sources—could not be placed before the beginning of the 17th century, or its first decade. The fashion of Turkish objects became important during the rule of Gabriel Bethlen and remained in the reign of George I Rákóczi as well. It should be pointed out, that—on the basis of the inventories—the one and a half century of the Turkish occupation in Hungary cannot be considered as an integral whole.



Fig. 3. The back side of the Sennyey-glaive (Detail)

Reading through the lists we can see that there were great differences between the second half of the 16th century and the 17th century as regards the spread and the influence of Turkish objects. Even the 17th century cannot be treated as a unit. Trade of Turkish objects was most common in the first half and in the middle of the century.

On the basis of the above it is unambiguously clear that Turkish gunsmiths work, more precisely goldsmiths work and textiles—playing an important role in the production of ornamented weapons—had a great influence in Transylvania. This influence was so strong that sometimes it is difficult to decide whether the given object was made by a Turkish or a Transylvanian craftsman (Fig. 1). In contemporary lists Turkish or Hungarian—Transylvanian weapons could not be distinguished on the basis of the descriptions and the cause was not the superficiality of the writers.

As it has been already mentioned the 17th century ornamental weapons, saddles and harnesses had special characteristics common to Turkish and Hun-

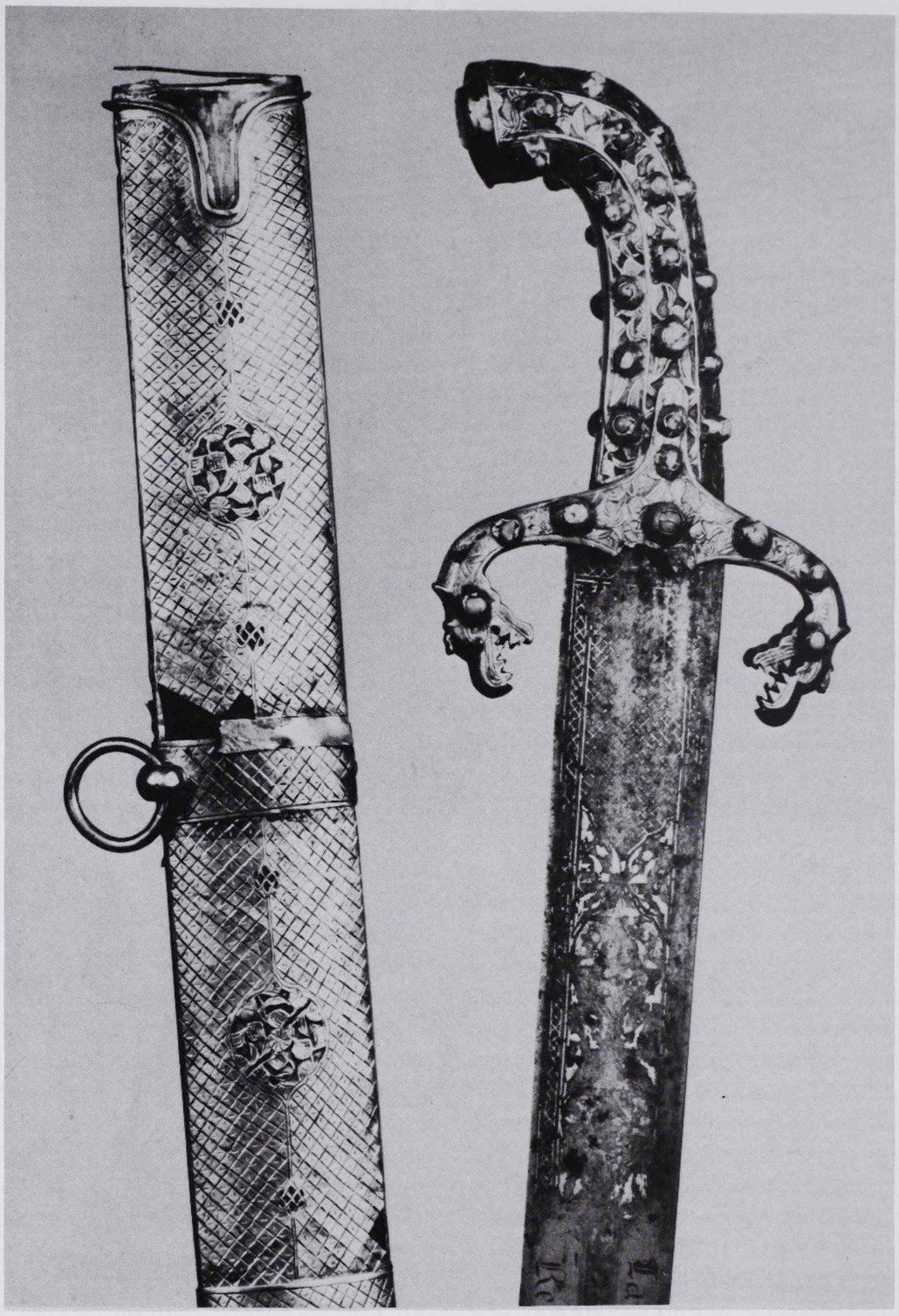


Fig. 4. The back side of the Esterházy-glaive. Hungarian National Museum (Detail)

garian work. It is worth investigating these identities and differences in detail.

Ornamental weapons: swords, sabres, glaives and daggers were made with richly decorated hilts and scabbards. The scabbard was made of wood covered with scarlet, more rarely blue velvet, or with silver gilded plates. In the latter case the scabbard and the hilt as well were incrusted with high-set precious stones rising out of the background. Rubies, and rarely emeralds and jaspers (nephrite or jade stones) besides turquoises were mentioned in the inventories. The silver, or silver gilded background of the stones was covered with engraved ornamentation.

The saddles were most frequently covered with scarlet velvet, and wrought gold or silver large flowers.[14] The pommels were covered with silver gilded plates decorated with precious stones, mostly turquoises, as were the glaives fitted to the saddles.

The material and the ornamentation of the saddle-cloths and the saddles were the same. Both

Turkish and Hungarian were wrought with silver and gold flowers, and lined with a cotton cloth of Turkish origin called *bagazia*.

The clasps decorating the harnesses were sewn to straps of Turkish origin called *bagaria*, or to a silk fabric woven with gold or silver thread called *majc* in contemporary Hungarian.

In the absence of any Turkish of Hungarian hallmark or tuğra one has to study the motifs of decoration and the techniques in conjunction to decide the origin of a given object.

The 17th century ornamental weapons made by Hungarian craftsmen in Transylvanian workshops were similar to contemporary Turkish pieces only in form or in the character of their ornamentation. The motifes typical of contemporary Ottoman-Turkish decoration were absent from the Hungarian works. One of the most characteristic feature of the Ottoman Turkish ornamental weapons—made in the second half of the 16th century or at the beginning of the 17th century—was the use of the so-called saz-leaves or rosettes or other small flowers, for example carnations. This ornamentation was engraved into the silver or gilded plate as a background of the precious stones that stood out (Fig. 2). These decorative motives were used with preference within a medaillon, making a sharp contrast between the richly decorated medaillons and the plain or geometric ornamented background surface[15] (Figs 3—4).

Hungarian goldsmith's work in Transylvania did not use either these motifes or this type of design, which is unusual in European goldsmith's work. Putting together different type of precious stones was not characteristic of Hungarian goldsmiths, but was used frequently by Turkish craftsmen. Hungarians did not assemble turquoise, ruby, emerald stones or green double-stones. They did not apply nephrite or jade facets. These latter were very usual in Turkish goldsmith's work. It should also be mentioned that besides the direct and very strong Turkish influence on Transylvania a kind of Turkish fashion could be generally observed amongst Hungarian aristocrats during the 17th century. The description of Hungarian troops parading at the wedding of Emperor Leopold I (1654—1707) in Vienna in 1666, is a good example. Turkish weapons only appear occasionally, nevertheless, the Turkish characteristics and oriental pomp of the clothing and arms of the Hungarians point to the general fashion of the period.[16]

COLLECTION OF DATA

1. *The 1593. last will and testament of Ferenc Geszty*
"A glaive decorated with turquoises
A mace decorated with turquoises
A saddle covered in scarlet velvet and decorated with turquoises
A harness decorated with turquoises
A *japuk*"[17]
2. *The 1595. last will and testaments of Stephen Bocskay*
"A gilded Turkish saddle, covered in scarlet atlas"[18]
3. *Chattels of Balázs Kamuthy, a list drawn up in Kolozsvár (Cluj), in 1603.*
"A Turkish musket"[19]
4. *The 1607. inventory of the goods of Erzsébet Monoky*
"Two breast harnesses from the Turkish Porte, the first covered in scarlet velvet, the second in blue atlas."[20]
5. *An inventory of the treasury of Palatine György Thurzó (1612)*
"A gilded, silver Turkish sabre and scabbard
A sabre of the shape of those coming from the Turkish Porte, the scabbard is covered in black leather[21]
A harness of scarlet and blue atlas, in the shape of those coming from the Turkish Porte, the headrope is fringed.
A gilded harness, made in the shape of those from the Turkish Porte
A gilded silver stirrup, in the shape of those from the Turkish Porte
Another saddle, covered in scarlet velvet, the pommels covered by gilded silver plates, in the shape of those from the Turkish Porte
A gilded silver mace, with a crystal apple at its head, once in the possession of the Khan of the Tatars"[22]
6. *Weapons and harnesses of Imre Thurzó listed in 1621.*
"A sabre from the Porte, scabbard incrusted with turquoises and rubies, covered in scarlet velvet
A saddle covered in scarlet velvet, the pommels covered by gilded silver plates, in the shape of those from the Turkish Porte
A garnet-coloured saddle, with gilded silver stirrups, in the shape of those from the Turkish Porte
A scarlet-coloured saddle with silver stirrups from the Porte"[23]
7. *Chattels of Erzsébet and Zsuzsanna Monoky listed in 1642.*
"A gilded Turkish dagger
A gilded harness, decorated with turquoises, silver nose-band, gilded in stripes, in the shape of those from the Turkish Porte
A harness from the Porte, sewn onto scarlet velvet, a scarlet-coloured double-stone is in its clasp, with a small silver nose-band."[24]
8. *Chattles listed in 1643. (Owner unknown)*
"I own a harness, with small, high clasps, which I have bought at the Turkish Porte
I own a padded saddle-cloth (called *cafrag*),[25] made of golden gaberdine (called *caftan*)
I own a saddle-cloth (called *cafrag*), part of a scarlet tatar saddle, embroidered with gold threat
I own an old, blue saddle-cloth (called *cafrag*), there are flowers on it in the shape of those from the Turkish Porte"[26]
9. *The Treasury of Palatine Count Miklós Esterházy, list drawn up in 1645 in the Castle of Fraknó (Forchtenstein)*
"A gilded dagger (called *hančer*), decorated with rubies and turquoises

Two other daggers (called *hančer*), with hilts of ivory and silver scabbards
Two ornaments for banners, one seized from the pasha of Bosnia
A *carman*-bridle, covered in silver, decorated with few turquoises
A *carman*-bridle, covered in silver, decorated with a few turquoises"[27]

10. *Inventory of Prince Pál Esterházy's goods, drawn up in 1654, in the Castle of Fraknó (Forchtenstein)*
"A saddle-cloth (called *cafrag*) from the Turkish Porte, wrought with gold, there are silver flowers on it
A saddle-cloth (called *cafrag*) from the Turkish Porte, wrought with gold
A saddle-cloth (called *cafrag*) from the Turkish Porte, wrought with silver, there are gold flowers on it
A scarlet velvet saddle-cloth (called *cafrag*) from the Turkish Porte, with green and blue embroidered flowers
A Janissary-musket, I have seized under Fehérvár
A small gilded Turkish harness"[28]
11. *Chattels of György Berényi listed in 1650 (at Ugróc, in 1656) at Bodok, and in 1661) at Temetvény*
"A gilded sword from the Turkish Porte, the scabbard is covered in green leather
A gilded harness from the Turkish Porte
A gilded glaive from the Turkish Porte
A harness from the Porte
A sword from the Porte, the scabbard is covered in scarlet velvet
Another sword from the Porte, the scabbard is covered in scarlet velvet
A sword from the Porte, with straps, the scabbard is covered in scarlet velvet"[29]
12. *Inventory of the goods of Péter Szirmai drawn up in 1656, in the town of Kassa (Košice)*
"A gilded sword from the Porte, the scabbard is covered in scarlet velvet"[30]
13. *Inventory of the goods of Ferenc Bónis drawn up in 1665, in the town of Kassa (Košice)*
"I own a sword from the Porte, gilded, decorated with turquoises, without straps or a sabretache I own a silver, gilded sword from the Porte, the scabbard is covered in purple-blue velvet, the sword has a girdle woven of green silk fabric and a scarlet coloured sabretache wrought with silver I own a harness from the Porte with a best-strap, nose-band and bridle. The middle of the nose-band is enamelled in blue, a broad glaive belongs to it."[31]
14. *A list of chattels drawn up in 1665, in the town of Szent-Demeter (Owner unknown)*
"A thin, silver, gilded harness from the Porte, with a *carman* bridle and a silver nose-band[32]
Another silver, gilded harness from the Porte, with a *carman* bridle
Ivory Tatar saddle, with harness
A Turkish saddle with harness and stirrups"[33]
15. *Inventory of the goods of Baron Benedek Serédy drawn up in 1672.*
"A bridle from the Porte, woven of silk fabric[34], without a bit
Another silver gilded Turkish sword"[35]
16. *Inventory of Count Imre Balassa drawn up in 1676.*
"A gilded harness from the Porte, with breast-strap and nose-band
A saddle-cloth (called *cafrag*) from the Porte, wrought with silver and gold, with embroidered flowers"[36]
17. *List of the chattels of Count Péter Zrinyi drawn up in 1670*
"Three Turkish spears
A Turkish dagger in a silver scabbard, the hilt is decorated with turquoises
Two Turkish harnesses
Turkish girth
Turkish bow and arrow"[37]
18. *List of the chattels of Dénes Bánffy drawn up in 1675.*
"Two swords from the Porte, their scabbard is covered in scarlet velvet
Harness, gilded, broad, from the Porte
Another gilded harness from the Porte
A saddle-cloth (called *cafrag*) from the Porte, wrought with gold and green thread
A saddle-cloth (called *cafrag*) from the Porte woven with gold and silver thread"[38]
19. *List of the chattels of György Vér drawn up in 1697.*
"Three halters from the Porte made of *bagaria* leather"[39]
20. *Last will and testament of Sándor Lipóczi-Kecer drawn up in 1697*
"Silver, gilded harness from the Porte
Two Turkish silver swords
Thin, silver gilded harness from the Porte"[40]
The Treasuries of Transylvanian Princes
21. *Last will and testament of Stephen Bethlen drawn up in 1616.*
"An old Turkish stirrup
A gilded sword similar to those made at the Porte, the scabbard is covered in green velvet"[41]
22. *The inventory of the goods of Prince Gabriel Bethlen drawn up in his castle at Gyulafehérvár (Alba Iulia) on 16th August 1629.*
"A harness with tail-care decorated with turquoises, rubies and jaspers
A harness woven of silk fabric decorated with pearls, turquoises and jaspers
A harness decorated with jaspers incrusted with gold and pearls
A glaive, the scabbard is made of silver and decorated with turquoises
A gilded glaive, the scabbard is covered in scarlet velvet, decorated with clasps and jaspers
A gilded glaive, the scabbard is covered in scarlet velvet, decorated with clasps and jaspers
A glaive, the scabbard is of silver, covered in scarlet velvet, decorated with mother of pearl, jaspers and rubies
A sword from the Porte, the scabbard is covered in scarlet velvet, the clasps are decorated with jaspers
A sword from the Porte, the scabbard is covered in scarlet velvet, the clasps are incrusted with gold
A sword from the Porte, the scabbard is covered in orange velvet
A sword from the Porte, covered in orange leather
A gilded sword from the Porte, the scabbard is covered in cherry-red velvet
A gilded sword from the Porte, the scabbard is of silver
Three dagger (called *hančer*), one is decorated with rubies and turquoises
Some *carman*-stirrups, decorated with turquoises, incrusted with gold
Some gilded *carman*-stirrups
Some *carman*-stirrups
Some gilded *carman*-stirrups
Some gilded *carman*-stirrups, made of iron
Some iron, gilded, *carman*-stirrups
A *carman*-saddle, covered with scarlet velvet, decorated with turquoises and jaspers, it has a gold stirrup, decorated with stones
A *carman*-saddle, covered in scarlet velvet, the pommels are decorated with jaspers

A *carman*-saddle, covered in scarlet velvet, the pommels are made of silver
Two similar saddles
Two similar saddles
A *carman*-saddle, covered in scarlet velvet, wrought with gold, the pommels are decorated with turquoises and double stones
A *carman*-saddle, covered in scarlet velvet, the pommels are decorated with jaspers and turquoises, incrusted with gold
A *carman*-saddle, covered in scarlet velvet, the pommels are covered in silver plates
Three similar saddles
A *tatar*-saddle, covered in scarlet velvet, the pommels are covered with silver plates
A *carman*-saddle, covered in scarlet velvet, the pommels are covered with silver plates
This is a similar saddle
A padded *tatar*-saddle
A Persian-saddle, gilded, covered in scarlet velvet, decorated with silver scales
A horse-blanket (called *yapuk*) made of broad-cloth, sewn with gold and silver thread
Besides this ten horse-blankets *(yapuk)*, made of broad-cloth
A horse-blanket *(yapuk)*, scarlet coloured, lined with yellow atlas
A horse-blanket *(yapuk)*, wrought with silver, lined with cotton cloth, called *bagazia*
A horse-blanket *(yapuk)*, scarlet velvet, with gold flowers embroidered on it
A horse-blanket *(yapuk)*, scarlet atlas, woven with gold thread, with flowers on it. It was sent by the Hospodar of Wallchia, on the 8th of July 1629."[42]

23. *The attached chattels of the wife of Ákos Barcsay in 1661.*
"A small, narrow harness, Turkish, together with a nose-band, and *carman*-bit
An old harness, gilded, with *carman*-bits
An old saddle-cloth *(cafrag)*, scarlet-coloured with flowers, for a *tatar*-saddle
A *carman*-saddle
A sword from the Porte, gilded, the scabbard is covered in cherry-coloured velvet, the girth is woven with silk, gold and silver fabric
A Janissary-musket, gilded
A Turkish bow, without a quiver, with 18 iron-arrows another with 20 arrows
Girths and straps for soldiers-saddles, made of *bagaria* leather, Turkish work"[43]

24. *The Treasury of Prince János Kemény drawn up in 1662.*
"Five silver, gilded swords from the Porte, their scabbards are covered in scarlet velvet, with silver buckles, one of them has a girth woven with silver fabric
A sword from the Porte, the scabbard is covered in scarlet velvet, with silver clasps and buckles
A gilded glaive from the Porte, the scabbard is covered in scarlet velvet
Narrow halters from the Porte, which resemble each other
A saddle-cloth *(cafrag)*, wrought with silver, it can also be called a *jančik*
A saddle from the Porte, covered in black velvet, wrought with gold
A simple saddle-cloth *(cafrag)* from the Porte
Three ivory *tatar*-saddles, the fourth is of silver, two with silver strirrups, one with a silk girth and silver buckles. Two have scarlet felts. A silver, gilded *carman*-saddle, covered in scarlet velvet, wrought with gold, with *carman*-stirrups and all the fittings
A *carman*-saddle, covered in scarlet velvet, with iron stirrups and all the whole fittings, except a tail-care
A *Murat*-saddle, scarlet *bagaria*-leather, complete
A *carman*-saddle, covered in scarlet velvet, iron stirrups and all the fittings
A saddle-cloth *(cafrag)* for a *Murat*-saddle, covered in scarlet velvet
Another saddle-cloth *(cafrag)* for a *Murat*-saddle"[44]

25. *The inventory of Kata Bethlen, wife of Prince Michael Apafi II. drawn up in 1714, in Szeben (Herrmanstadt-Sibin)*
"8 Turkish, 4 Hungarian saddles... The Turkish saddle is wrought with gold, decorated with pearls, with black silk stripes and lined with yellow atlas Another Turkish saddle, embroidered with gold thread, wrought with gold flowers, decorated with gold fur, lined with yellow atlas
Horse-blankets of different colours (Details from the inventory drawn up in 1675.):
1. A Turkish horse-blanket, wrought with yellow thread, lined with yellow atlas, fringes made of golden thread
2. Similar one, the flowers are wrought with white thread, lined with scarlet atlas, with golden fringes on it
3. Another, wrought with gold and silver, yellow and white flowers are embroidered on it, it is lined with green atlas, fringes of silver and gold thread
4. Another horse-blanket, wrought with silver, gold roses are embroidered on it, lined with scarlet *bagaria* leather, the fringes are made of golden thread
5. A Turkish horse-blanket, wrought with silver, gold roses are embroidered on it, it is lined with blue and scarlet *bagaria* leather, without fringes
6. Similar one, edged with skin-colour atlas
7. Another, edged with multicoloured atlas
8. Another, edged with pink atlas. Numbers 9, 10, 11 and 12 are identical

13. A Turkish horse-blanket of colourful cloth, lined with scarlet broadcloth, with scales, silver, gilded, in the shape of crescents
Maces: 5 Turkish, 5 Hungarian maces. The first Turkish mace is decorated with seven silver leaves, and incrusted with gold and precious-stones
Swords and daggers (details from an inventory drawn up in 1675.):
1. A sword with a Turkish hilt, the scabbard is covered in scarlet velvet, the iron is pierced
2. A silver, gilded sword, with a Turkish hilt, decorated with turquoises, a scabbard like the one mentioned above
3. A sword with a green velvet scabbard
4. A Turkish sword

Daggers:
1. A silver, gilded dagger, with a Turkish hilt, green velvet scabbard, decorated with turquoises
2. A glaive, with a Turkish hilt, covered in black leather
3. A silver, gilded, similar dagger, with a cross-bar

9 Turkish saddles:
A Turkish saddle, covered in scarlet velvet, wrought with silver and gold flowers, the pommels are covered with silver plates, decorated with gilded flowers, the stirrup is of gilded silver
Four *Murat*-saddles, covered in scarlet velvet, wrought with gold, with stirrups and girth
A *tatar*-saddle, covered in green velvet, silver, ornamented with golden nails
A *Murat*-saddle, covered by silver plates, with stirrups
A Turkish shield, two *tatar* bows with arrows
Harnesses (details from the inventory drawn up in 1675.):
A broad, Turkish halter, with nose-band
Another narrow Turkish halter, with a broad nose-band
The third is also a Turkish harness, with a bridle, there are turquoises in the clasps

The fourth is also a Turkish halter, with a breast harness and silver nose-band
The fifth is Turkish as well, with a breast harness, and silver nose-band. The sixth is Turkish as well. Three pairs of silver, gilded Turkish stirrups for a *Murat*-saddle
Two pairs of silver, gilded stirrups for *Tatar*-saddles
Three saddle-cloths of scarlet velvet, for a *Murat*-saddle
A fourth *Murat*-saddle made of blue-purple velvet
Two *Tatar*-saddles, one ornamented with nails, the other is decorated with roses, edged with gold and silver
Two horse-blankets for Turkish horses, made of broad-cloth, one cherry-coloured with three flowers, the other scarlet broad-cloth with five flowers
Black Turkish saddle-cloth *(cafrag)* with fringes, eleven horse-blankets good and bad together
A scarlet coloured *tatar*-saddle
A Turkish saddle-cloth *(cafrag)*, edged with velvet, ornamented with scales, and nails made of copper, in three parts *The Castle of Fogaras in 1725.*
A Turkish saddle, covered in violet-coloured velvet, the pommels are wrought with gold and silver flowers, with straps, without stirrups
Saddles No. 5—9th are all of Turkish origin, covered in scarlet or blue-purple velvet, wrought with gold and silver Hungarian, Turkish and Vlach stirrups"[45]

26. *The inventory of Prince Imre Thököly drawn up in the Castle of Munkács in 1684.*
Turkish harnesses for a grey horse:
A saddle covered in scarlet velvet wrought with gold, the saddle-cloth is of scarlet velvet as well, wrought with gold, the silver, gilded halter and the breast-harness are from the Porte, the nose band is similar. The glaive is covered in scarlet velvet and gilded, the mace is gilded, the stirrups are from the Porte and of copper
Turkish harness for a brown horse:
The saddle is covered in scarlet velvet, wrought with gold, the saddle-cloth is similar, wrought with gold and silver, the stirrups are gilded silver, the breast-harness and nose-band are from the Porte, made of gilded silver, the dagger is gilded and covered in black leather
A harness for a black Turkish horse:
The saddle is covered in violet velvet, wrought with gold, the halter and the breast-harness are from the Porte, the nose-band is gilded silver, the stirrups are of silver, the dagger is gilded and covered in black leather
A Turkish saddle-cloth *(cafrag)* woven with gold and silver thread
A saddle-cloth *(cafrag)* from the Porte for a scarlet Turkish horse
A Turkish saddle-cloth, made of scarlet broad-cloth, wrought with gold
A golden halter for a Turkish horse, decorated with rubies, the breast-harness and the nose-band are of gold and silver, there are golden clasps on it, a saddle-cloth, saddle and stirrups belong to it
A golden Turkish broad harness, decorated with rubies, turquoises and jaspers, a saddle and stirrup belong to it, and a saddle-cloth decorated with clasps incrusted with rubies
A harness of gold, decorated with rubies, turquoises and jaspers, together with its breast-harness, nose-band, saddle and stirrups
A breast-harness and halter of gold, decorated with jaspers, rubies and turquoises
A glaive covered in gilded silver, decorated with turquoises, jaspers and rubies"[46]

27. *The inventory of the Rákóczi-children drawn up in the Castle of Munkács in 1688.* (these items were later taken to the town of Sárospatak)
"A saddle-cloth *(jančik)* consisting of three pieces with gilded silver stars
Another purple-blue velvet saddle-cloth, wrought with gold, consisting of three pieces
Four saddle-cloths *(cafrag)* wrought with gold or yellow thread, one of them is edged with scarlet velvet. They are from the Porte
A saddle-cloth from the Porte of scarlet velvet wrought with gold
Three saddle-cloths of scarlet velvet, wrought with gold, from the Porte
A saddle-cloth from the Porte of blue velvet
A saddle-cloth from the Porte of scarlet velvet and white-silver-coloured cloth, wrought with gold
Two saddle-cloths from the Porte of scarlet velvet, woven with gold and silver thread
Two saddle-cloths from the Porte, woven with silk, gold and silver
A saddle-cloth from the Porte of cherry-coloured velvet, woven with silver and gold thread
A velvet shield wrought with gold, decorated with rubies, jaspers, emeralds and turquoises, 19 turquoises are missing, and four crescent shaped jaspers are missing as well
Seven saddles decorated with stones:
1. Saddle, covered in scarlet velvet, wrought with gold, the pommels are edged with silver, decorated with six turquoises, the seat is of green velvet
2. Saddle, covered in scarlet velvet, wrought with gold, the pommels are covered by silver plates, decorated with turquoises
3. A small saddle, covered in scarlet velvet, wrought with gold, decorated with turquoises, rubies and jaspers, two small stones are missing. The stirrups are of copper, the harness has iron buckles
4. A Turkish saddle, covered in scarlet velvet, wrought with gold, decorated with small turquoises and jaspers, ten stones are missing. Two silver stirrups belong to it, decorated with jaspers and turquoises, with a silver buckle
5. A saddle, covered in sky-blue velvet, decorated with turquoises and jaspers, 12 stones are missing. There are two stirrups of silver on it, decorated with jaspers and rubies. A silver buckle.
6. A similar saddle, wrought with gold, decorated with turquoises. Without any fittings.
7. A saddle, covered in scarlet velvet, wrought with gold, decorated with turquoises, jaspers and small rubies, 12 stones are missing. There are two silver stirrups with iron buckles, no other fittings."[47]

NOTES

[1] In the second half of the 19th century Hungarian historians attached great importance to publishing probate inventories and wills. In the course of her research the author of the present study has gathered all these documents published in historical periodicals, as in Magyar Történelmi Tár (Hungarian Historical Magazine) between 1855—1911, in Magyar Gazdaságtörténelmi Szemle

(Hungarian Economic History Review) between 1894—1906, and in Századok (Centuries) from 1867. Not only periodicals published interesting registers, but important books were also compiled. Among them one of the most important was *Béla Radvánszky's* Magyar családélet és háztartás—Family life and households—vols I—III. Budapest 1879—1895. Other books written is this period published documents, correspondence and diaries of prominent Hungarian historical personalities. The following works were used during research: *Radvánszky, B.:* Bethlen Gábor fejedelem udvartartása (The court of Prince Gabriel Bethlen). Budapest 1888., *Beke, A.—Barabás, S.:* I. Rákóczi György és a Porta (Prince George I Rákóczi and the Sublime Porte). Budapest 1888., *Szádeczky, B.:* I. Apafi Mihály fejedelem udvartartása (The court of Prince Michael I Apafi). Budapest 1911.

[2] The present study does not discuss military history or the technical aspects of weapons.

[3] As shown by several historical sources these objects were used together. See for example the inventory of Emeric Thököly (No. 26).

[4] *Kakuk, Zs.:* Cultural words from the Turkish occupation of Hungary. In: Studia Turco-Hungarica Tomus IV. Budapest 1977. pp. 26—28.

[5] *Takáts, S.:* Rajzok a török világból (Drawings from the Turkish World) IV. Budapest 1917. p. 18.

[6] This is kept in the Museum of Applied Arts. Inventory number: E.75.5.

[7] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1888. pp. 51—57, 68—69, 75—76.

[8] Turkish weapons do not include objects ornamented with jaspers. Nevertheless one can identify Turkish weapons decorated with nephrite or jade stones. These latter stones are similar to jaspers. See: *Gerelyes, I.:* Turkish nephrite objects in the Hungarian National Museum. In: Acta Historiae Artium Hung. Tomus 34. 1989. pp. 41—48.

[9] *Beke, A.—Barabás, S.:* op. cit. 1888. passim and *Fehér, G.:* A Magyar Nemzeti Múzeum hódoltságkori ezüstcsészéi (Silver bowls from the Turkish period in the collection of the Hungarian National Museum). In: Folia Archaeologica XVII (1965) Budapest p. 192.

[10] The other items of Prince George Rákóczi I's bequest were published. See: *Vincze, G.:* I. Rákóczi György kincseinek összeírása (The description of George Rákóczi I's treasury). In: Történelmi Tár 1878. Budapest pp. 940—949.

[11] *Szendrei, J.:* Magyar hadtörténelmi emlékek az ezredéves országos kiállításon (Hungarian Military History at the National Millennium Exhibition). Budapest 1896. pp. 691—692. *Szablowski, J.:* Collections of the Royal Castle of Wawel. Warsaw 1975. p. 259.

[12] *Szendrei, J.:* op. cit. 1896. pp.: 345, 347, 349, 481—482, 570—571, 586—590, 600—606. *Katona, I.:* A fraknói kincstár 1725-ös leltára (The 1725. inventory of the Treasury at the Castle of Forchtenstein). In: Művészettörténeti Értesítő 29/1980. Budapest, pp. 131—147.

[13] *Bobrovszky, I.:* Turkish-Hungarian Art relations in Hungary in the 16—17th centuries. In: Acta Historiae Artium Hung. Budapest Tomus 24. Fasc. 1—4. pp. 257—260.

[14] Hungarian has a special word for this technique: it was called: skofium

[15] *Allan, J.—Raby, J.:* Metalwork. In: *Petsopoulos, J.:* Tulips, Arabesques and Turbans. London 1982. pp. 29—30.

[16] *Szádeczky, L.:* Lipót mátkájának bevonulása Bécsbe 1666. december 5-én (The procession of Leopold I's wife in Vienna on 5th December in 1666.). In: Századok XVIII(1884) Budapest pp. 142—148.

[17] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. III. pp. 145—146.

[18] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. III. pp. 176.

[19] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 103.

[20] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 132.

[21] The Hungarian text called it shark-leather.

[22] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. pp. 177, 179—180, 182, 184.

[23] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. pp. 229, 232—233.

[24] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. pp. 274—276.

[25] The word *cafrag* is an Ottoman-Turkish loan-word in Hungarian. It means: saddle-cloth. See: *Szamota, I.—Zolnai, Gy.:* Magyar oklevél szótár (Hungarian document dictionary). Budapest 1902—1906. p. 100. The inventory of the Transylvanian Prince János Kemény shows that the words *cafrag* and *jančik* meant saddle-cloth. At that time the Hungarians also used another Turkish word: *japuk* of the same meaning.

[26] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 287.

[27] Történelmi Tár (Historical Magazine) 1883. pp. 761—762.

[28] Magyar Gazdaságtörténelmi Szemle 10 (1903) pp. 166—179.

[29] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879, II. pp. 321, 341.

[30] Történelmi Tár 1902. p. 150.

[31] Történelmi Tár 1886. p. 155.

[32] The word *carman* is an Ottoman-Turkish loan-word in the Hungarian language. See: note number 4.

[33] Történelmi Tár 1890. pp. 784—785.

[34] In Hungarian language there is a special word for this type of silk fabric. It was called: *majc*. *Majc* was used mainly for harnesses.

[35] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. pp. 360—367.

[36] Történelmi Tár 1890. p. 785.

[37] *Mednyánszky, D.:* Gróf Zrínyi Péter ingóságai (The chattels of Count Péter Zrínyi). In: Győri Történelmi és Régészeti Füzetek 3 (1865) pp. 99—102, 105.

[38] Történelmi Tár 1881. p. 744.

[39] Történelmi Tár 1885. p. 404.

[40] *Radvánszky, B.:* op. cit. III. 1879. pp. 359—360.

[41] *Radvánszky, B.:* op. cit, III. 1879. p. 283.

[42] *Baranyai, B.:* Bethlen Gábor gyulafehérvári palotájának összeírása 1629. augusztus 16-án (The 1629. inventory of the palace of Prince Gabriel Bethlen at Gyulafehérvár). In: Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959—1960. Budapest 1961. pp. 246—247, 249—250.

[43] Történelmi Tár 1887. pp. 377, 384, 386, 388—389.

[44] Történelmi Tár 1881. pp. 771—772, 781.

[45] Századok 1883. pp. 789—790, 792—794, 859.

[46] *Thaly, K.:* Késmárki Thököly Imre naplói, leveleskönyve és egyéb írásai (The diaries, correspondence and other letters of Emeric Thököly of Késmárk). In: Monumenta Hungariae Historica II. vol. XXIV. pp. 204, 206, 208. There are Turkish weapons in the inventory of Mihály Károlyi as well. The latter was also drawn up at the castle of Munkács: "A gilded sword from the Porte, covered in silver, the hilt is also covered in gilded silver, the scabbard is the same. A glaive from the Porte: the scabbard is covered in scarlet velvet, there are flowers on the upper part, and gilded silver clasps, the hilt is also decorated with flowers, there are two dragon-heads at the end of the hilt, the strap is of *bagaria* leather. A glaive from the Porte, the lower part is covered in green velvet, the upper part is decorated with gilded silver clasps, there is a dragon-head at the end of the hilt. A silver gilded halter from the Porte with clasps Another halter from the Porte, decorated with gilded clasps

[47] Történelmi Tár 1886. pp. 770—771, 779, 783.

LANDSCAPE GARDENING IN HUNGARY AND ITS ENGLISH CONNECTIONS*

by

J. Sisa

Around 1780—as part of a general European movement—the fashion of landscape gardening reached Hungary as well. Called "English gardens" (angol kert) by the contemporaries, landscape gardens became in due course a standard feature of the Hungarian countryside. As garden history is a relatively recent discipline in Hungary, our knowledge of Hungarian English gardens, of the people who commissioned and designed them is still far from complete.[1] What seems certain, though, is that the country's close economic and cultural ties with the neighbouring, more advanced Hapsburg provinces—Lower Austria, Bohemia and Moravia, and especially Lombardy—played a major role in the promotion of landscape gardening. Apart from that, there were several direct connections with England, the fountain-head of the movement, which were undoubtedly of great importance. Aristocrats visited England and subsequently created gardens in the English style, garden architects and gardeners went there in order to familiarize themselves with landscape gardening and study exotic plants, and occasionally English publications were used.

It is no mere coincidence that the first English gardens appeared at the time when interest in all things English noticeably increased, and a growing number of Hungarian noblemen travelled to England.[2] István Sándor, who visited England in 1786 and published a book about his journeys a few years later, was especially impressed by the public parks of London and described St. James's Park and Vauxhall Gardens.[3] He also marvelled at the beauty of the English scenery in general and—like so many people before and after him—came to the conclusion: "... the whole island is one beautiful garden."[4]

Count Ferenc Széchényi, and later his son, Count István, made extensive travels in England. Owing to their exceptionally great weight and role in Hungarian public life, their experiences and views were of special importance. Ferenc Széchényi stayed four months in England, from September 1787 to January 1788, where he studied agriculture, industry, trade, and political economy. During the journey he also had the opportunity to visit a few country houses and gardens, which he carefully recorded in his travel-diary.[5] Thus he drew up a list of the exotic trees and garden follies he saw at Cobham in Kent, gave short accounts of Wanstead, Broughton, and Keddleston Hall, and described with enthusiastic words Syon Park, the Duke of Northumberland's large estate near the Thames. While he was abroad, the transformation of his garden at Nagycenk in Hungary was already under way: the old formal garden was being turned into a modern landscape garden. The new impressions prompted Széchényi to give fresh instructions from London to his employees back at home, ordering among other things the demolition of the orangerie, a structure inappropriate in an English garden.[6]

The original, French Baroque garden at Nagycenk had been laid out in the 1750s, its long central part on the axis of the main building contained a parterre, a maze, a fountain, and a wide avenue leading to the centre of the garden façade of the house.[7] This French Baroque park was enlarged in the 1780s. The area surrounding the original garden was drained and turned into a small landscape park. The orchard and the kitchen-garden on either side survived but, though the geometrical division of the parterre is still evident, it had been laid down to a simple grass lawn. In the newly laid out areas some exotic trees were planted—copper beach and giant redwood. From a plan dated 1789—one year after Ferenc Széchényi's return from England—the last vestiges of the formal garden had clearly been suppressed.

Under Count István Széchenyi the story repeated itself. He went to England in 1815, and the next year he instructed Charles Moreau, the favourite, Paris-trained architect of the Hungarian aristocrats, to

* A paper read at the conference "The English Garden Overseas: Eastern Europe" in May 1991, organized by the Department for Continuing Education of the University of Oxford in association with the Garden History Society.

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest



Fig. 1. Nagycenk, view of the house and the garden, c. 1800. László Bártfai Szabó, *A sárvár-felsővidéki gróf Széchényi család története*, II, Budapest, 1913, p. 415

draw up new plans for the improvement of the park at Nagycenk.[8] This time the walls on both sides of the original garden were demolished and so at last the whole surrounding area was united into a single landscape garden. The original parterre was filled in, a pleasure ground with flower-beds was laid out, and large plane trees were introduced.—In the decades after the Second World War, when the Széchenyi family had been expropriated, the garden became completely overgrown with weeds and scrub, and the house itself was gutted. Fortunately, the park—including the original, Baroque garden in the middle—was reconstructed recently.

A considerable boost was given to the cause of landscape gardening, when an English-trained garden designer, Bernhard Petri laid out at least four major landscape gardens in the 1790s. Petri was a German, who had been the court garden architect of Prince Karl at Zweibrücken.[9] The prince had sent him on a four-year study tour to England, where "he had access to all royal institutions and got in touch with influential and knowledgeable people". He was about to join Sir Joseph Banks's expedition to Botany Bay, when the prince called him back; on his way home he visited France, Holland, Belgium, and parts of Germany. At Zweibrücken he transformed the royal gardens "in the English manner". Yet, after the outbreak of the French Revolution, the prince and his entourage had to flee the country. Petri, at Palatine Alexander Leopold's invitation, came to Hungary in 1793.

There is no written evidence, but it seems likely that Petri first worked on the royal gardens in Buda; it was at that time that exotic saplings were brought here from England.[10] Of Baron Orczy's garden in Pest and the parks at Hédervár, Vedrőd and Ráró—which are surely his creations—Petri published detailed and graphic descriptions in the *Taschenbuch für Gartenfreunde* (Leipzig, 1797–99). Baron Orczy's garden was laid out on sandy, inhospitable terrain on the outskirts of Pest; that is why at the first attempt, in the dry summer of 1794, as many as 300,000 saplings perished.[11] Yet Petri, who was an expert botanist and the first to naturalize acacias and robinias in Hungary, managed to turn the area into fertile ground. The garden had a broad expanse of lawn in the middle with a lake on its side, and winding paths round the grounds. The trees and shrubs had been selected in such a way that they produced a pleasant mixture of colours. The grounds were surrounded by a ha-ha, and thus they merged visually into the neighbouring areas. From a hill the whole panorama of the twin cities of Buda and Pest opened up. Petri mentioned several ornamental structures in his description, some of which were probably never built. In the first decades of the 19th century the main attraction of the garden was the two-storeyed 36-foot long conservatory, the largest

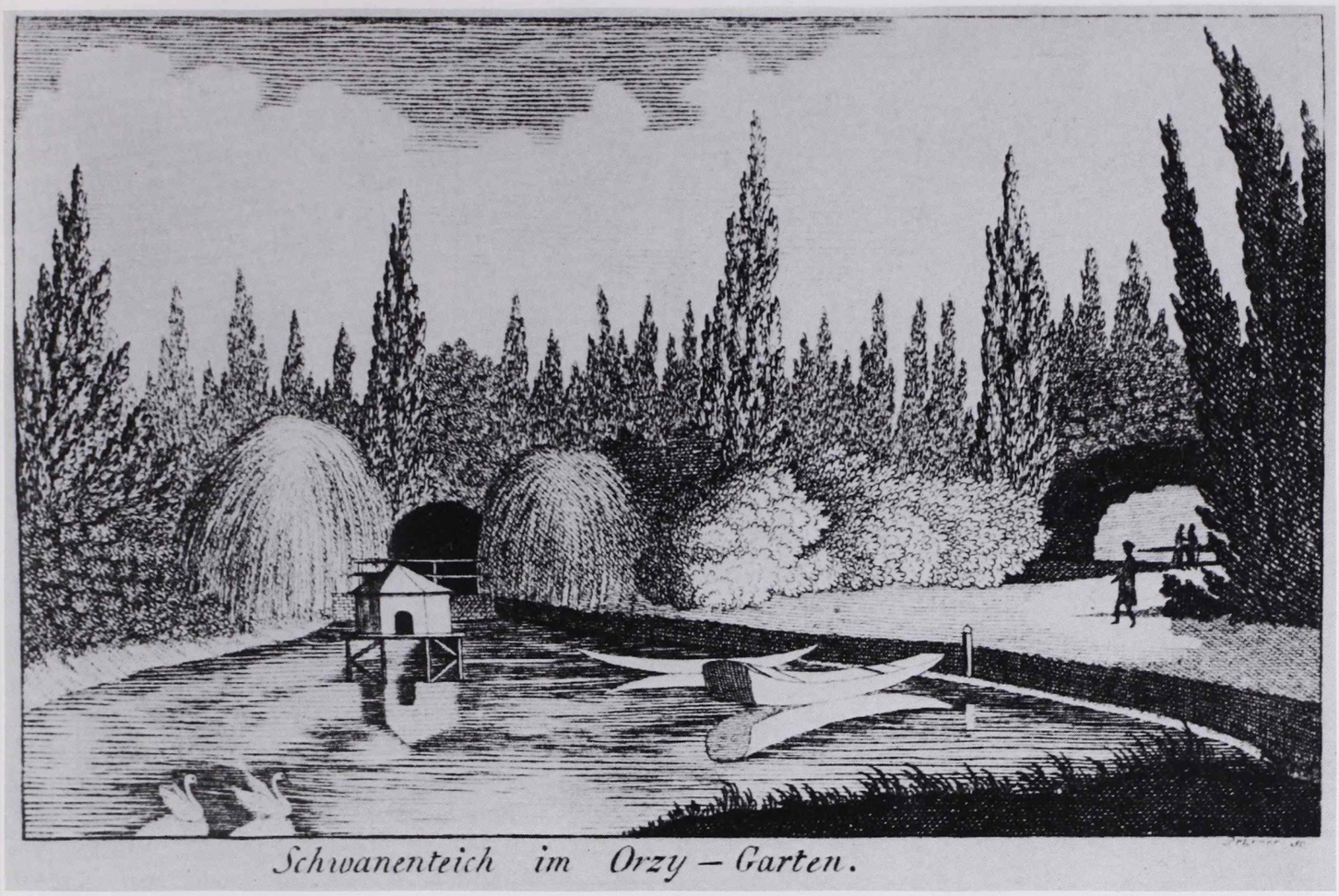


Fig. 2. Pest, Baron Orczy's garden. Joseph Leyrer, *Die Stadt Pesth und ihre Gegend ...*, Pesth, 1803

of its kind in the country. Though the garden was a private property with a house, it was open to the public, so it can be regarded as the first public park of Pest. The grounds were later divided up and drastically altered.

Hédervár, Vedrőd and Ráró, Petri's other parks are situated on the western fringe of the country and all of them were originally French-style formal gardens. Robert Townson, an English traveller, visited Hédervár in 1793, just when work on the garden had started, and recorded in his book what he experienced: "I was much pleased to find him [i.e. Count Viczay, the propriater] an admirer of the good taste of my country. He was laying out his grounds in the English style, for which they were well adapted, and had called in the advice of a German, who had resided a good while in England with a view to learn the art of adjusting the scattered careless beauties of rural scenery."[12] Petri gave a list of the species of trees he had planted; they included horse chestnut, American ash, weeping willow, alder, poplar, spruce, fir, and Virginian juniper. He composed the landscape park in such a way that in the distance it incorporated the Danube with its many branches. Herds of Hungarian cattle enhanced the picturesque effect.

The park at Vedrőd was created for Count Ferenc Zichy. Its features included clumps of exotic trees, man-made mounds and lakes, and ornamental structures. One of the mounds is surmounted by an obelisk erected in honour of the designer of the garden. The grounds, which were once surrounded by a ha-ha, have the Carpathian mountains as a beautiful backdrop. (Vedrőd now belongs to Czechoslovakia and the park is in a state of extreme neglect.)

The most famous English garden of historical Hungary, indeed a seminal site in the development of landscape gardening, can be found at Kismarton (now Eisenstadt in Austria).[13] It was Prince Miklós Esterházy who had the old formal gardens landscaped in the years between 1805 and 1820, following a visit to England. Charles Moreau was responsible for the concept, though apparently no designs by him survive. (Two of the early plans are signed Jacob Rauschenfels.) The garden—unlike its sisters in England—is a closed unit, as a thick layer of trees round its perimeter isolate it from the surrounding landscape. The highlight of the garden is the Leo-



Fig. 3. Pest, Baron Orczy's garden with the conservatory. *Buda és Pesth városának 's környékének tekinteteik* ..., Pesth, 1827, ill. No. 5

poldinentempel, a Neoclassical rotunda enshrining the statue of the patron's sister by Canova, in whose honour the structure was built. It surmounts an artificial rock and from here a cascade tumbles across the park. Seen from the palace, the temple also serves as an eye-catcher. The garden at Kismarton, thanks to Prince Miklós Esterházy's obsession with botany, was no less famous for the multitude and diversity of the plants to be found there than for its beauty. In 1823 3000 species of plants were registered in the gardens and in the hothouses. Julia Pardoe, an English visitor in the first half of the 19th century, was amazed at what she saw there: "Much as I had heard on the subjects of these celebrated *serres*, I was totally unprepared for the reality. Their extent is most extraordinary, but that is their least attraction; it being a well-ascertained and undisputed fact that Europe contains not such another collection of rare and exotic plants ... M. Fetish, the controller of the gardens, whose life has been principally passed at Eisenstadt ... his acquaintance with almost every European country, most of which he has visited in order to increase the treasures under his care, renders him a very agreeable *cicerone*. There is scarcely a nobleman's seat in England with which he is not acquainted; and he talks of Stowe, and White-Knights, and Frogmore, and fifty others, in connexion with particular plants which he acquired at each ..."[14]

At the turn of the 18th and 19th centuries the cause of landscape gardening found a highly influential champion in Ferenc Kazinczy. Kazinczy was a writer, a reformer of the Hungarian language, and a leading personality of Hungarian cultural life; he travelled a great deal in the country and was in correspondence with aristocrats, artists and intellectuals.[15] His letters are sprinkled with remarks—mostly critical ones—concerning Hungarian landscape gardens. "It is my ruling passion to see English gardens"—he confessed once, a claim one is inclined to believe if one remembers how he asked for permission to visit landscape gardens even on the way to Vienna, where he was being taken by soldiers in 1795, after his apprehension for taking part in the Hungarian Jacobine movement. (He was, incidentally, sentenced to death, then the sentence was commuted

to life inprisonment; eventually he spent six years in jail.)

In 1806 Kazinczy visited Hotkóc in northern Hungary, where he had a good look at Count Emánuel Csáky's celebrated picturesque garden. This garden was laid out around 1800; soon after its completion, the painter János Rombauer depicted its highlights in a series of small views.[16] (We must be grateful to him, as the park has since deteriorated beyond recognition.) As it is clear from the pictures, the gardens had a transitional character: they had some purely formal elements, anglo-chinois features, and also landscaped parts. One could see here a fountain with a circular basin, obelisks, a bower, a small amphitheatre, a Greek temple, a Gothic chapel, a pseudo-medieval fortress, Roman ruins, statues, a bench in a bower, a Chinese pavilion, and the rather modest main building.

His experiences at Hotkóc inspired Kazinczy to formulate his thoughts on landscape gardening in a series of articles.[17] He regarded his endeavour especially topical since—as he put it—"nowadays everybody is urged by the evil spirit to plant English gardens, some doing more foolish things than the others".[18] The typical Hungarian nobleman would simply curve the paths in the old garden he inherited from his forefathers, in imitation of what he saw in Hirschfeld's and Grohmann's publications. (Here Kazinczy refers to Hirschfeld's *Theorie der Gartenkunst* and Grohmann's *Ideenmagazin,* which were apparently widely used in the country.) Often he would set up ridiculous follies. A park like this contradicts taste and reason no less than Le Nôtre's formal gardens. Landscape gardening—Kazinczy claims—should be the subject of earnest study, and indeed the best thing is to leave the task of laying out English gardens to professional garden architects. Whenever trees and shrubs are planted, clumps laid out, the first requirement is the beauty of form; i.e. that taller trees form the backdrop to smaller plants, and their size and colour harmonize with each other. The result is the unity of the character of the place. Besides, the topographical features of a garden should be basically identical with those of the surrounding area; nothing is more ridiculous than artificial mounds in a place that is otherwise flat, lakes and streams where water has to be carried in buckets, or rocks were they must be hauled from miles away. The character of true beauty is quiet grandeur, and the English garden of the right style is where one feels himself not in a park but in beautiful nature. In Kazinczy's view an English garden does not necessarily require a lot of space; a small piece of land can be turned into a perfect English garden if arranged properly; he regarded Count Lodroni's garden at Neuhaus near Salzburg as a superb example of that.



Fig. 4. Betlér, freemasons' pavilion (Photo J. Sisa)

The landscape park at Betlér was laid out by the Andrássy family at about the same time as Hotkóc. Here the garden and its ornamental structures are preserved. Some of them are similar to those that once stood at Hotkóc, such as the rotunda, Hermes' grotto, the Chinese pavilion, or the freemasons' pavilion.

In the first decades of the 19th century, the popularity of the English garden was undoubtedly further promoted by the ever increasing interest in English institutions, English culture, and English fashion. "There is scarcely a European country in which the Anglomania rages more fiercely than in [Hungary]" commented a contemporary English visitor, Mrs. Gore in her book, "... The English language has been of late years extensively cultivated among the higher classes; and the names of our popular writers and artists have become 'familiar in their mouths as household words.' ... Nor are our manufactures less appreciated ... there is scarcely an event of English life,—a folly of London fashion,—or an invention of British industry,—which does not



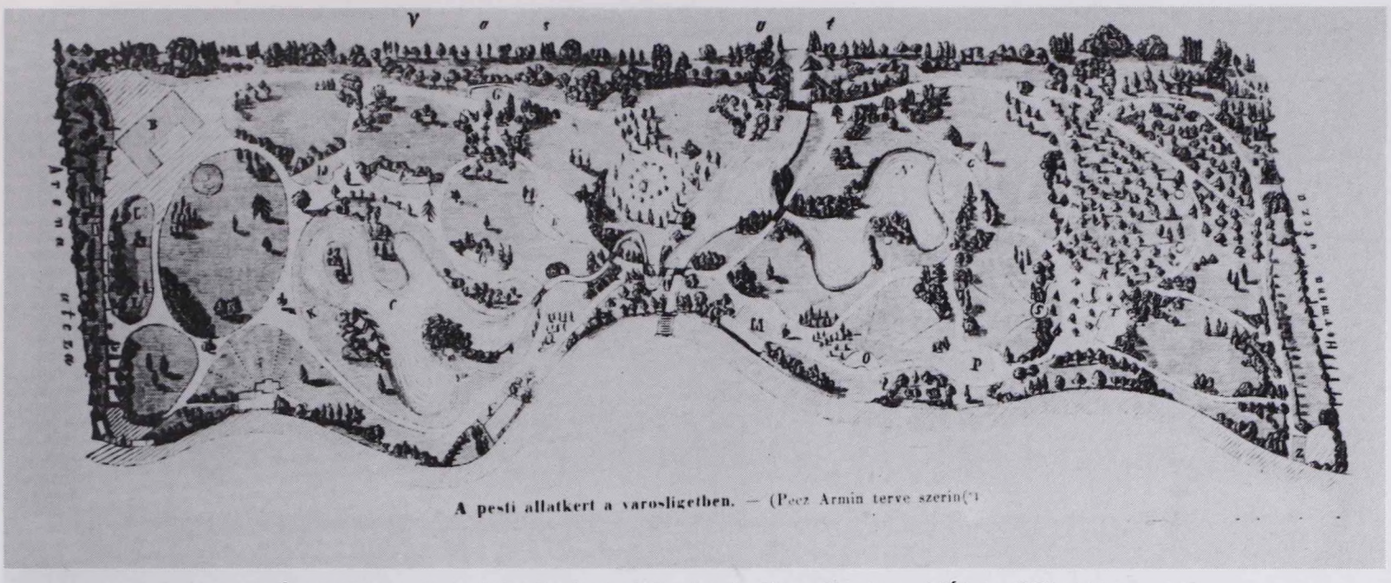
Fig. 5. Betlér, Hermes' grotto (Photo J. Sisa)

find admirers and commentators and imitators, among the Hungarians of respectable degree."[19]

Mrs. Gore could have added the (by then ubiquitous) landscape gardens to her list of English imports. At this time landscape parks had become so widespread in Hungary that in the topographical handbooks one can hardly find a country house mentioned without the remark: "it is surrounded by a beautiful English garden." Their geographical distribution in the country was rather uneven. The most important parks were laid out in the western part of the country, called Transdanubia, where the largest estates were situated and a great number of aristocrats had their homes. In mountainous Upper Hungary (now Slovakia) and Transylvania (now part of Rumania), owing partly to the topographical conditions, partly to the limited wealth of the noblemen living there, English gardens were smaller. Gardens in the Great Hungarian Plain, where the climate is harsh and few aristocrats were settled, gardens were few and far between.

When, in 1819, Duke Joseph of Hapsburg, Palatine of Hungary acquired an estate at Alcsút, he intended to create there a garden that could serve as a model for other Hungarian gardens and also as a source of exotic plants.[20] In the barren countryside he laid out a beautiful garden with two streams and a lake, winding paths among the rolling hills, a special collection of trees and a number of small ornamental structures. It was recorded that Palatine Joseph—himself an ardent student of botany and an enthusiastic horticulturist—liked to walk in the park, simply dressed, with a shovel, a hoe or a pair of pruning-shears in his hand, tending the plants and issuing directions as to where to lay out new alleys or clumps. He had a number of trees planted until then unknown in Hungary, such as cedar of Lebanon and the tulip tree. After the Second World War his great Neoclassical mansion was wantonly demolished, now only the portico remains; from the lack of maintenance the vegetation grew uncontrolled. The rehabilitation of the park is now in progress. Today a special feature of the garden is the former chapel, where a small exhibition of the history of Hungarian gardening was opened a few years ago.

Not far from Alcsút is Seregélyes, where a small landscape garden was laid out for Count Ferenc Zichy, at the same time and in the same manner as



A pesti állatkert a városligetben. — (Pecz Ármin terve szerint.)

Fig. 6. Ármin Petz, plan of the Zoological Garden in Pest. *Vasárnapi Újság*, XII, 1865, p. 161



Képek a pesti állatkertből: V. A tó és környéke. (Háttérben a budai hegyek, a bagolyvár és fáczánház.)

Fig. 7. Pest, view of the Zoological Garden. *Vasárnapi Újság*, XIII, 1866, p. 445

Alcsút. It is beyond doubt one of the gardens which were inspired by Palatine Joseph's park.[21] This place, which was the scene of fierce fighting in the Second World War, is also interesting because it has recently been restored together with the dried up lake, the bridge crossing it, and the Neoclassical house.

In 1825 the Benedictine monk Fábián Szeder published a theoretical treatise under the title *Az Angoly Kertekről* (On English Gardens), which, with

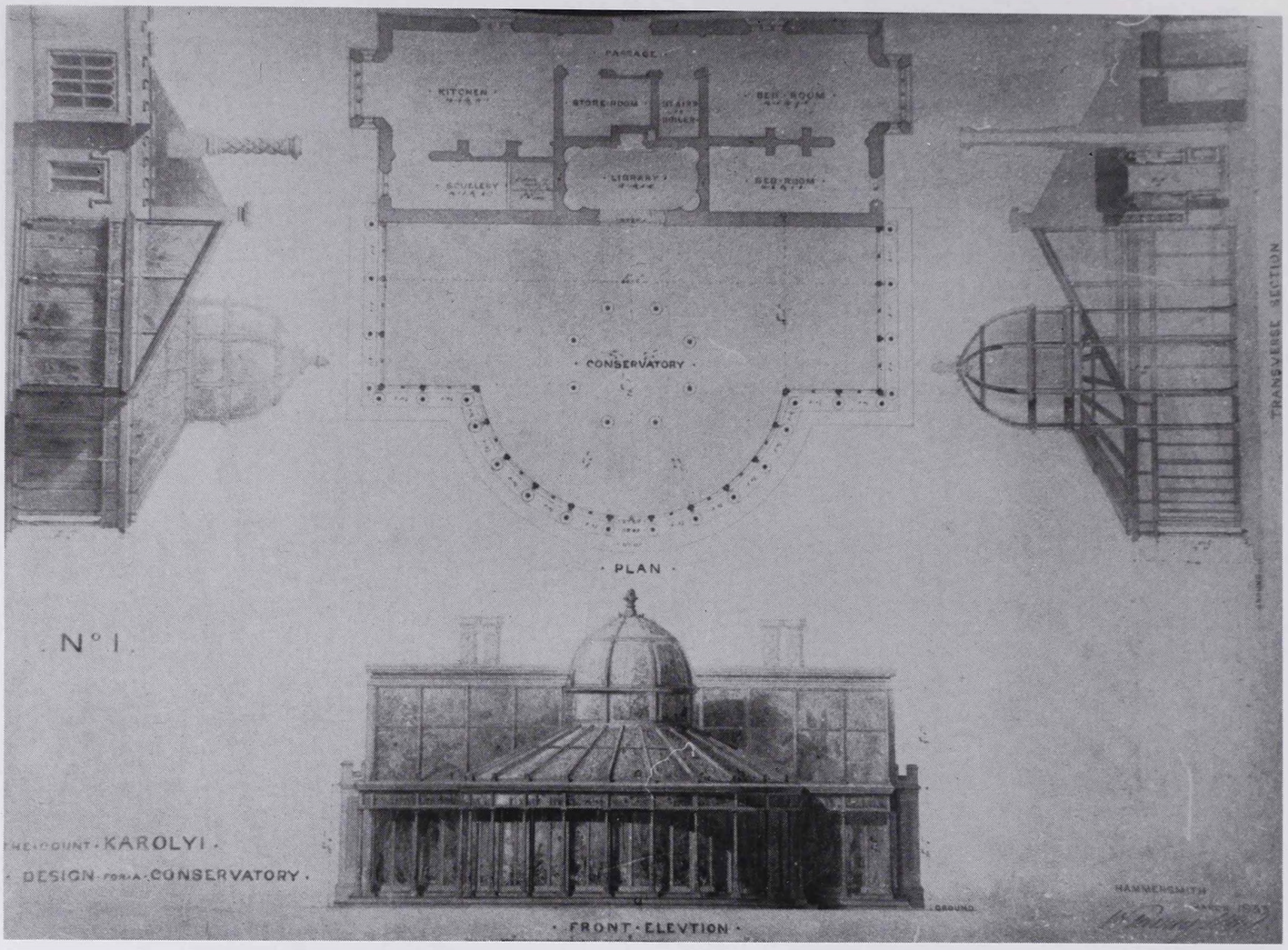


Fig. 8. W. T. Clark, design for a conservatory for Count Károlyi, 1833. Budapesti Történeti Múzeum, 17.648.10

its 28 pages, was until then the longest writing on landscape gardening in the Hungarian language.[22] In his work Szeder treats the subject in a scientific way and provides exact prescriptions. He methodically discusses the principal elements of landscape gardens, such as mounds, rocks, grottoes, valleys, flat terrains, lakes, rivers and streams, and paths. He advises to plant the trees in such a way that those closest to the paths should be the lowest, while the size of the others should gradually increase in proportion to their distance from the paths. Szeder then proceeds to give a catalogue of trees and shrubs, grouped according to their size, the colour and shape of their leaves, and the colour of their blossom and fruit. The trees should be arranged in such a manner that vistas open up as one walks in the park. In general, in Szeder's view, English gardens require large, open spaces; no landscape park can be laid out if there is not enough room. (Here he contradicts Kazinczy's earlier statement, i.e. that limited space does not affect the quality of the garden.) Szeder also rejects the abundance of ornamental structures, and rightly calls them features typical of outmoded picturesque gardens.

Beside the few Hungarian writings available on the subject of landscape gardening, patrons and architects drew mostly on German publications. For instance, the author and theorist Ferenc Kresznerics, active in the late 18th and early 19th centuries, possessed a book entitled *Englisches Gartenbuch* (Leipzig, 1753).[23] Kazinczy mentioned Hirschfeld's and Grohmann's works as the ones preferred by Hungarians. Count István Széchenyi used Prince Pückler-Muskau's famous *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei* (Stuttgart, 1834).[24] But there are indications that some English books had also found their way to Hungary. Count János Keglevich, an enthusiastic botanist and member of the K. K. Gartenbau-Gesellschaft, had Britton and Brayley's 25-volume work *The Beauties of England and Wales* (London, 1801–1818) in his library, which may have provided some inspiration for the landscape park he created around his house at Kistapolcsány in the 1820s and '30s.[25] In the 1840s Keglevich laid out yet

another English garden at Nagyugróc. While work was in progress, he made a long journey in western Europe, which included a visit to England. In 1845, another England-goer, Baron József Eötvös published a novel entitled *A falu jegyzője* (The Village Notary); in it he described a fashionable type of Hungarian Anglomaniac who built himself a house on the approved lines as laid down by John Claudius Loudon in his *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture and Furniture* (London, 1833).[26] Whether any of Loudon's immensely popular publication on landscape gardening were known and used in Hungary, should be a subject of future investigation.

From the late 18th century on, landscape-style public gardens began to appear in the Hungarian cities; first of all in Pest, the virtual, and soon also official capital of the country. The first one, Baron Orczy's garden, was discussed above. Margaret Island, probably the most beautiful of all gardens in Pest and Buda, was also a private property.[27] Starting from 1795, it was laid out by Palatine Joseph, the creator of the garden at Alcsút. At Margaret Island his gardener was Károly Tost, son of court gardener Josef Tost in Vienna. Under the guidance of Palatine Joseph, Károly Tost turned the uncivilized lands into a landscape park by creating clumps and lawns, laying out winding paths and flower-beds. In the process he planted some rare trees such as lime, plane and tulip tree. The island, surrounded by the two branches of the majestic Danube river, fascinated Miss Pardoe, who visited it in the late 1830s. In her book she gave an informative and graphic description of what she saw there:

"Margaret Island is a perfect gem in its way; and is, morever, historically interesting.

It is about two miles and a half in length, and half a mile broad; and was for some time appropriated by the Palatine as a public promenade; but the destruction among the trees and vines was so great, that he was compelled to deny admission to the island from the Pesth side, and limit the permission of ingress on the other shore to such individuals as, from the respectability of their appearance, might be presumed not to indulge in wanton mischief.

We had been told that the Margaret Island is pretty, but we were nevertheless unprepared to find it so really beautiful as it is. From the water nothing is to be seen but stately trees, with here and there a stretch of turf; but the landing is no sooner effected, and the wooded belt passed, that the visitor finds himself in a large garden full of fruits and flowers, and kept with the greatest care; whence he arrives at the *jardin anglais,* which is dotted over with exotic trees and shrubs, in the midst of which stands a

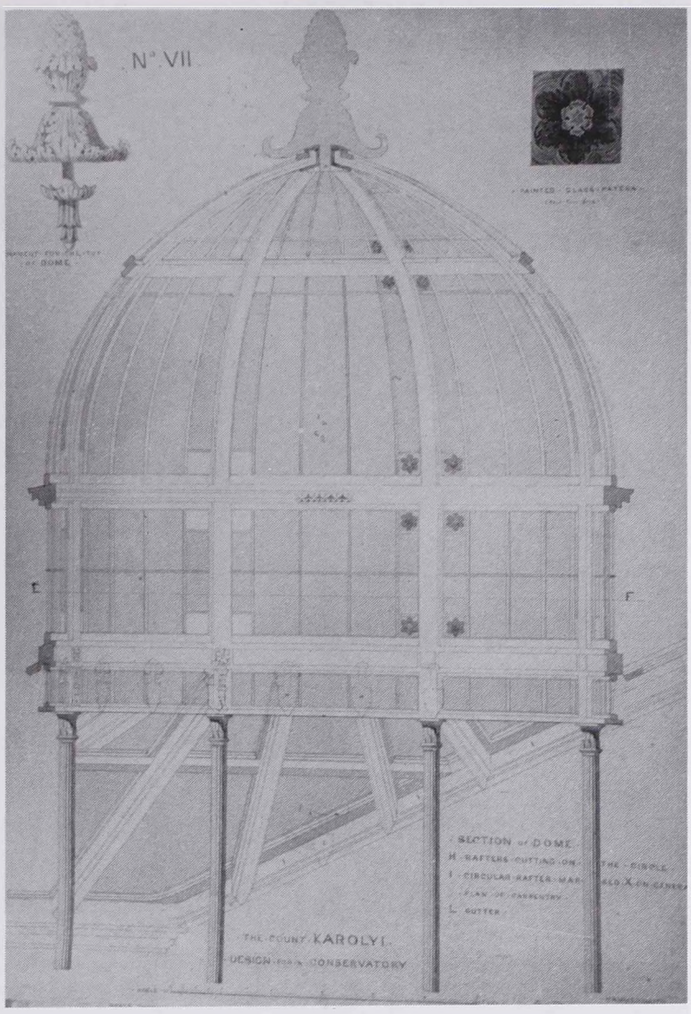


Fig. 9. W. T. Clark, design for a conservatory for Count Károlyi, section of the dome, 1833. Budapesti Történeti Múzeum, 17.648.4

pretty *villarette;* the ground-floor serving as the residence of the head-gardener, and the upper apartments as the *pied-à-terre* of the Archduke when he visits the island.

The house is built against one of the three ruins which still exist of the good old times, when this lovely spot was the abode of royalty and religion; and before it stretches away a small vineyard of choice quality; which, in its turn, is once more succeeded by gardens and shrubberies. Every natural advantage has been carefully heightened; and despite the beds of rare and gorgeous blossoms which are scattered over the greensward, art has been but the handmaiden of taste, and made everywhere subservient.

Such, as a general outline, is the Margaret Island; but its variety of sun and shadow, of flowers and forest-trees, its covered walks, its bright glimpses of the glancing river, its ivy-draped masses, and its hoar and mouldering ruins, defy mere verbal description."[28]

In the second half of the 19th century, this idyllic park was turned into a veritable *Volksgarten,* com-

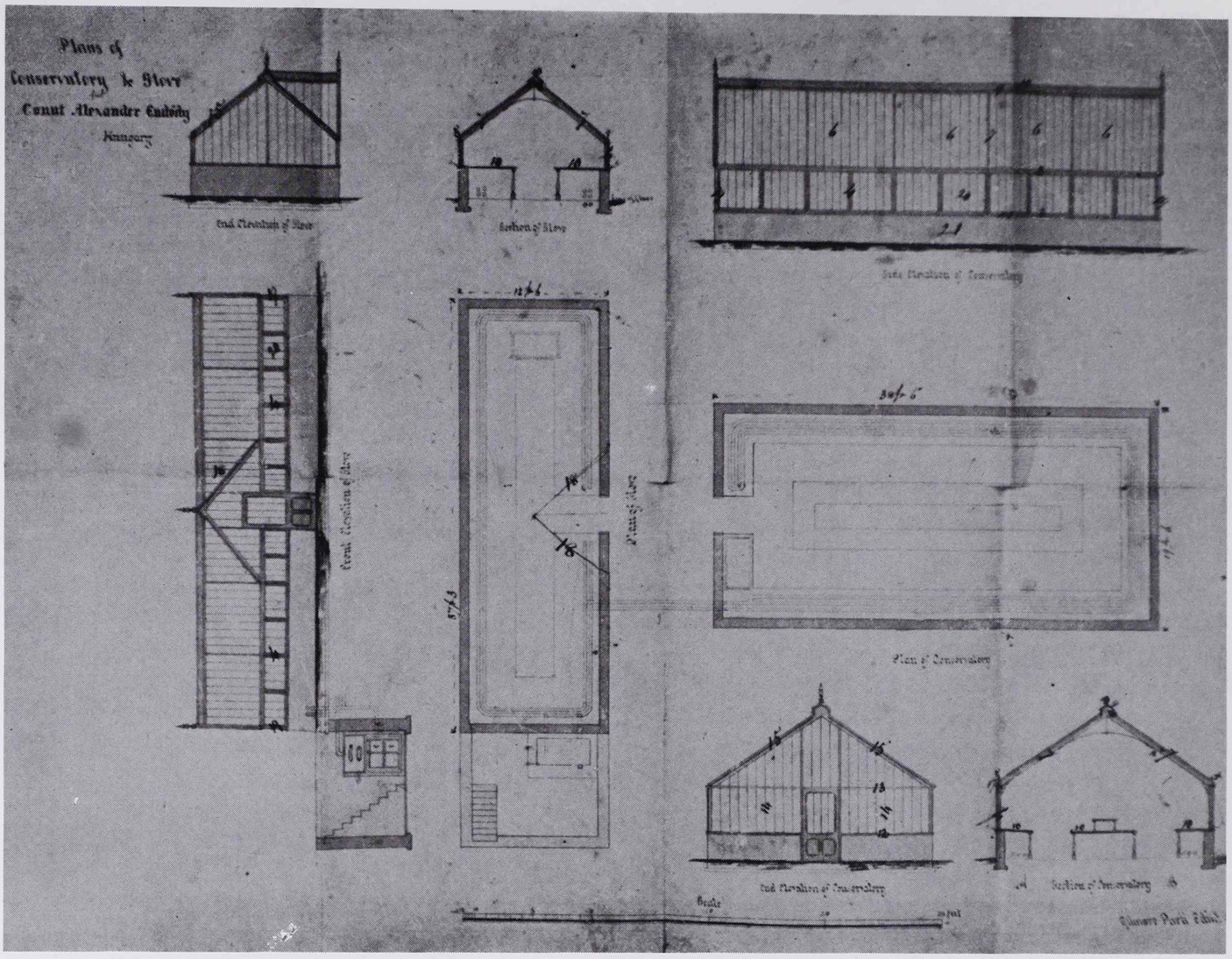


Fig. 10. D. Low, design for a conservatory for Count Erdődy, 1868. Vas Megyei Levéltár, Szombathely, XIII(10)41

plete with public baths, hotels and a casino; later sports grounds were laid out. During all these changes much of the original charm of the place has been lost.

Something similar happened to the Városliget, or City Park, in English, the *par excellence* public garden of Pest.[29] The area, about one sq km in size, was a waste-land in the late 18th century with little more than a few sand-hills and a swamp in it. First, at Maria Theresa's order, willow-trees were planted around the swamp; toward the end of the century acacias were introduced in order to make the quicksand firm. Soon mulberry trees were planted, on which silkworms fed. That was the time when the first paths were laid out. In 1799 the area was leased to Primate József Batthyány, who decided to create a park there. The Primate entrusted Rudolf Witsch with the task of preparing the designs. Witsch was a competent and well-read surveyor and garden-designer in Pest, author of a book on the methods of turning sandy areas into hospitable lands and the practical principles of laying out gardens.[30] He had the swamp drained by means of a canal, which surrounded two small islands. (This became later the northern border of the lake.) He also laid out a 1-km long avenue lined with poplars and chestnut-trees, which was intended to be the main thoroughfare leading to the City Park. The avenue, with six rows of trees, continued in the park, where other alleys were also laid out. Witsch marked out the outlines of a serpentine lane along the border of the grounds; later a road was built along this line, used mainly for carriage rides. Owing to primate Batthyány's death, Witsch's scheme was only partially realized.

A new era began in the history of the City Park when, in 1808, the Szépítő Bizottmány (Commission of City Beautifying) was founded under Palatine Joseph's patronage. One of the objectives of the Commission was to create a new garden in the City Park. In 1813 a competition was announced for a new design. In this somewhat unusual competition a German garden designer, Heinrich Nebbien won, who had been in the service of the Hungarian Brunswick family. His designs are of great importance,

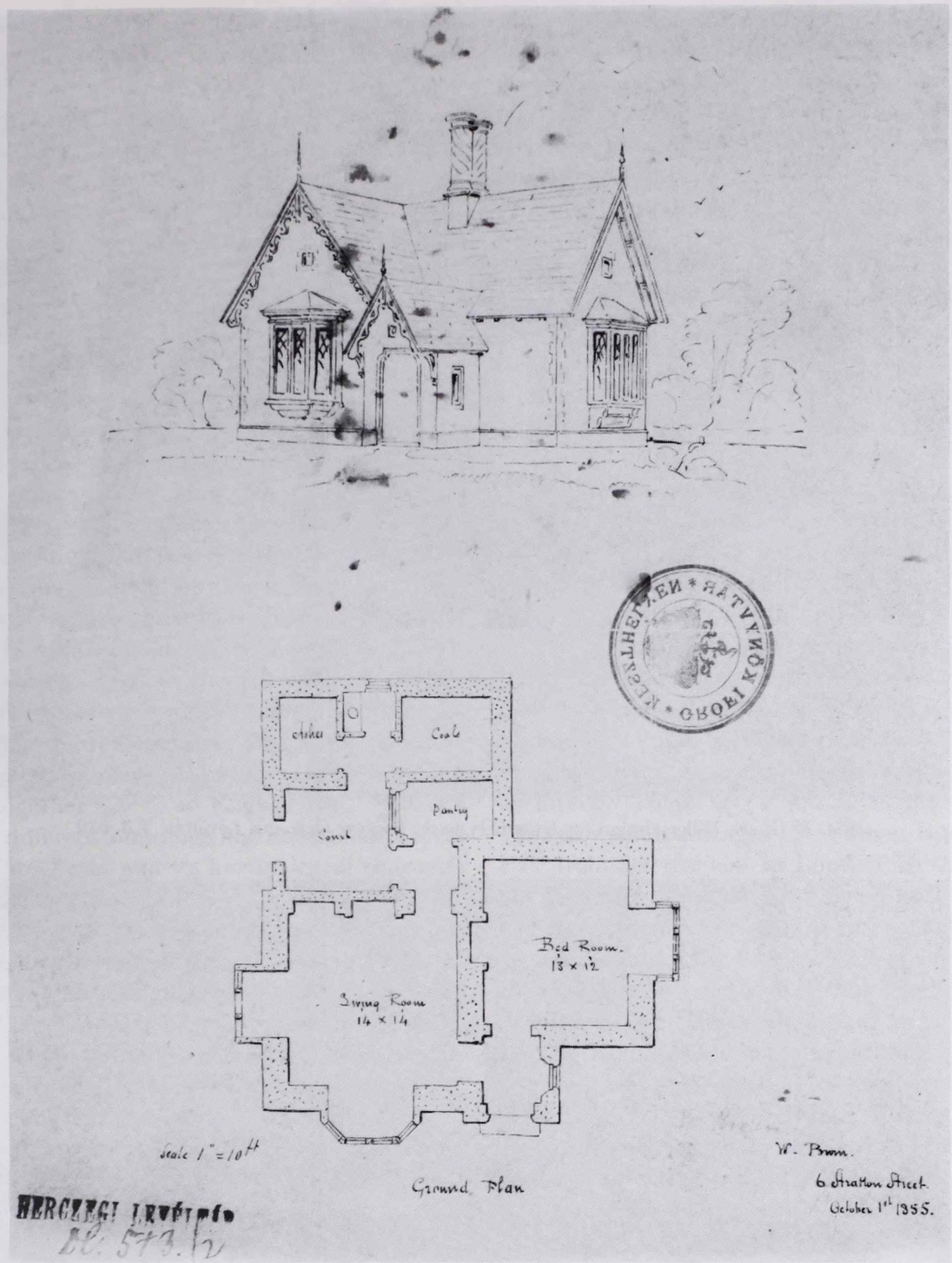


Fig. 11. W. Burn, design for a cottage, 1855. Magyar Országos Levéltár, T 3. 513/2

since they served as the basis for the City Park as we know it today.

In his lengthy specifications combined with a treatise on the theory of gardening, Nebbien discusses, among other subjects, the origin of the landscape garden.[31] He calls William Kent the father of the art of gardening; thanks to his efforts, England has achieved a leading position in this field. Yet it is Humphrey Repton who has fully developed the potentialities of the landscape garden; instead of trying to imitate painted landscape, he has created gardens that form a part of nature.

Nebbien himself followed the example of his English colleagues, and designed a large landscape park. He prescribed the suppression of the earlier system of avenues and designed winding paths all over the grounds. The central part was to be taken up by a large lawn and a lake, and the areas along the borders were to be strewn with oval clumps. The above arrangement is in fact related to Capability Brown's style. Nebbien also gave a list of trees and shrubs, both exotic and native, which should be planted in order to achieve a colourful effect. Of the two islands, the large one was to be home to a grange built in the

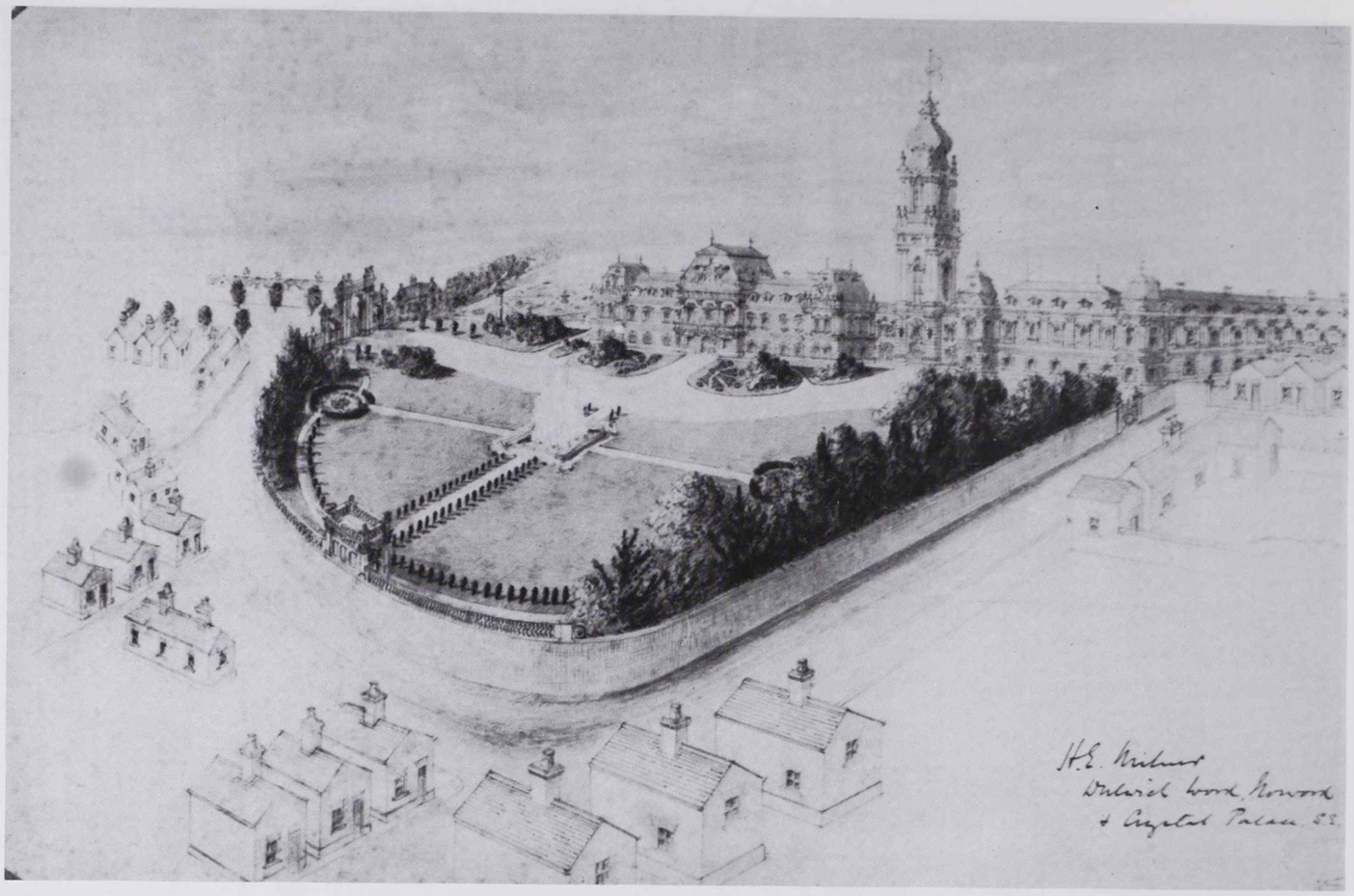


Fig. 12. H. E. Miller, design for Keszthely park. Magyar Országos Levéltár, T 3. 530

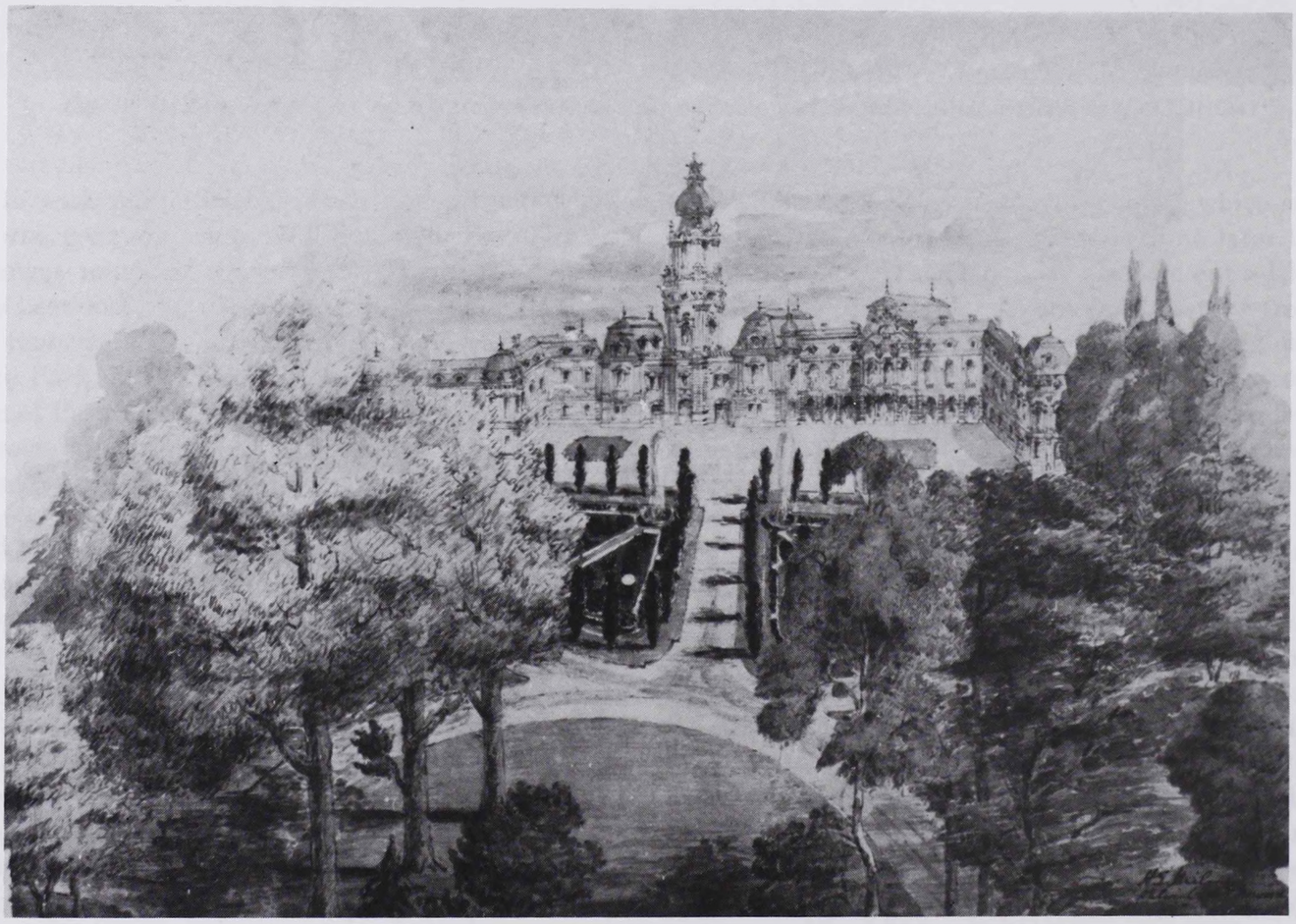


Fig. 13. H. E. Miller, design for Keszthely park. Magyar Országos Levéltár, T 3. 531

Swiss-Italian style, while on the small one a monument was to be erected to Jean-Jacque Rousseau. Nebbien designed a Roman Doric colonnade, modelled loosely on the Brandenburg Gate, as the entrance to the park, and a casino and an amphitheatre inside the park.

The grandiose structures were never executed, but the park was eventually laid out approximately along the lines as suggested by Nebbien. The ensuing decades also saw the further enrichment and modifications of the park. In 1866, for instance, a large zoological garden was created to Ármin Petz's design in the north-western part, itself a remarkable landscape park within the greater landscape park.[32] An English traveller, who visited the zoo soon after it was opened, made the following enthusiastic remarks about it: "The Zoological Garden forms only one portion of the Stadtwäldchen [i.e. the City Park], but it is very extensive and admirably laid out, so that it appears much larger than it is. The collection of beasts and birds is by no means despicable, and their habitats, as well as ponds and lakes for the waterfoul and the fishes, are tastefully imagined and disposed ... The garden contains, also, many interesting botanical specimens, and some rare trees, many of them altogether new to an English eye."[33] Later a number of different buildings and monuments went up in the City Park, and its horticultural character was also changed.

As we have seen, many English gardens were laid out in Hungary in the late 18th and early 19th centuries, without any English *garden designers* being involved. There appears to be, however, one field of gardening, where British expertise was needed, and that is the construction of conservatories and related installations. When, in 1803, Prince Miklós Esterházy was in London, he bought a steam engine built by a David Matson, which pumped hot water to a bath and a conservatory in his garden at Kismarton.[34] In 1833 William Thierney Clark, the London engineer who later designed the Chain Bridge in Pest, prepared designs for a conservatory for Count Károlyi, to be set up in the latter's garden in Pest.[35] (This structure was never built.) In 1846 Baron Karl Hügel invented an apparatus, for which he sought the approval of British engineers. Count István Széchenyi wrote for him two letters of recommendation, one to Adam Clark, and the other to George Rennie.[36] The letter to Clark runs in these words: "My dear Clark. The bearer of this is Baron Charles Hügel a particular friend of mine.—He travelled all over the world, ... he is besides an accomplished gardener ... He and his gardener made an invention of a heating apparatus, and his purpose is now to get some information in England as to the usefulness and practicability of his plan.—Pray, take him under your protection, and put in connection with your friends in order that he may get some useful hints and the necessary practical advice." Even as late as in 1868, Count Sándor Erdődy turned to an Edinburgh architect, David Low, for the designs of a conservatory and a stove, which were later built near his country house at Vép.[37] Other garden structures may also have been built from designs by English architects. There are a couple of drawings, dated 1855, for small cottages by William Burn, the Scottish architect resident in London, in the archive of the Festetics family.[38] These could have been models e.g. for gardeners' or gamekeepers' lodges.

It was only in the 1880s that, at last, the design of a park was entrusted to an English landscape architect. Count Tasziló Festetics, who, incidentally, had an English wife, assigned Henry Ernest Milner to the task of restoring his neglected garden at Keszthely.[39] Yet here, only part of the park was kept in the English style; the areas close to the palace, in conformity with the prevailing fashion, had to be laid out in the formal manner.

NOTES

[1] The standard, though already somewhat obsolete work on Hungarian parks and gardens is *Raymund Rapaics:* Magyar kertek (Hungarian gardens), Budapest, n. d. [1940]. English language publications on the subject include *Raymund Rapaics:* "The English Park Style in Hungary," The Hungarian Quarterly, II, 1936, pp. 152—160; *Anna Zádor:* "The English Garden in Hungary," in N. Pevsner (ed.): The Picturesque Garden and Its Influence Outside the British Isles, Washington, 1974, pp. 77—98; *Anna Zádor:* "Restoration of Historic Gardens in Hungary." In: Journal of Garden History, III, 1983, pp. 333—345; *G. Jellicoe, S. Jellicoe, P. Goode, M. Lancaster:* The Oxford Companion to Gardens, Oxford —New York, 1986, entries for Csákvár, Eszterháza, Gernyeszeg, Hodkovce, Hungary, Martonvásár, Nagycenk, Nebbien, Petri, Posoni kert, Tata, Városliget; *József Sisa* and *Károly Örsi:* "Conserving Historic Parks and Gardens in Hungary," Landscape Research, XII, 1987, No. 2, pp. 22—26; *Anna Zádor:* "The History of the English Garden in Hungary," Acta Historiae Artium, XXXIII, 1987—88, pp. 291—344; *Penelope Hobhouse* and *Patrick Taylor* (ed.): The Gardens of Europe, London, 1990, pp. 315—321.

[2] *László Országh:* "'Anglomania' in Hungary, 1780—1900," The New Hungarian Quarterly, XXII, 1981, No. 82, pp. 168—179.

[3] *[István Sándor]:* Egy külföldön utazó magyarnak jó barátjához küldetett levelei (The Letters of a Hungarian Travelling Abroad, Sent to a Good Friend), Győr, 1793, pp. 293, 295.

[4] Ibid., p. 313.

[5] *Henrik Marczali:* "Széchényi Ferenc utazásai, II" (The Journeys of Ferenc Széchényi, II), Budapesti Szemle, CCXL, 1936, pp. 299—315.

[6] *László Bártfai Szabó:* A sárvár-felsővidéki gróf Széchényi család története (The History of the Széchényi Family of Sárvár-Felsővidék), II, Budapest, 1913, p. 445.

[7] *Károly Örsi:* Nagycenk, kastélypark (Nagycenk, Historic Garden), 2nd edition, Budapest, 1986.

[8] Gróf Széchenyi István levelei (The Letters of Count István Széchenyi), ed. by *Béla Majláth:* I, Budapest, 1889, pp. 25, 35—36.

[9] *Dr. Constant von Wurzbach:* Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, XXII, Vienna, 1870, pp. 110—113.

[10] *András Vályi:* Magyar országnak leírása (The Description of Hungary), I, Buda, 1796, p. 330

[11] *Raymund Rapaics:* "Az Orczy-kert" (The Orczy-Garden), Budapesti Szemle, CCXL, 1936, pp. 175—190, *Antal Csorna:* "A pesti Orczy-kert" (The Orczy-Garden in Pest), Műemlékvédelem, VI, 1962, pp. 219—224.

[12] *Robert Townson:* Travels in Hungary with a Short Account of Vienna in the Year of 1793, London, 1797, p. 50.

[13] *Arisztid Valkó:* "Moreau a kismartoni díszkert rendezéséről" (Moreau on the Arrangement of the Garden of Kismarton), in A Kertészeti és Szőlészeti Főiskola Évkönyve, XVIII, Budapest, 1956, pp. 101—106; *Géza Hajós:* "Der Schlosspark von Eisenstadt: Bemerkungen zur kunsthistorischen Bedeutung und zu denkmalpflegerischen Problemen", Die Gartenkunst, II, 1990, pp. 99—106; *Mihály Möcsényi:* "Dokumente im ungarischen Staatsarchiv über den historischen Garten in Eisenstadt", ibid., pp. 107—120.

[14] *Miss Pardoe:* The City of the Magyar, or Hungary and Her Institutions in 1839—40, III, London, 1840, pp. 361—362.

[15] *Endre Csatkai:* Kazinczy és a képzőművészetek (Kazinczy and the Arts), Budapest, 1983, on Kazinczy's views on gardening pp. 34—37.

[16] *Anna Zádor:* "An English Garden in Hungary", The New Hungarian Quarterly, XXVI, 1985, No. 100, pp. 116—122.

[17] F.[erenc] K.[azinczy], "Hotkócz—Ánglus kertek" (Hotkócz—English Gardens), Hazai Tudósítások, I, 1806, pp. 262—263, 268—270, 276—279.

[18] Hazai Tudósítások I, 1806, p. 237.

[19] [Catherine Grace Frances, Mrs. Gore], Hungarian Tales, I, London, 1829, pp. V—VII.

[20] *Károly Örsi and Tihamér Mesterházy:* Alcsútdoboz, alcsúti arborétum (Alcsútdoboz, the Arboretum of Alcsút), Budapest, 1980.

[21] *Károly Örsi:* "A seregélyesi Zichy-Hadik kastély építéstörténete" (The History of the Construction of the Country House of the Zichy-Hadik Family at Seregélyes), Műemlékvédelem, XXX, 1986, pp. 203—208.

[22] *Fábián Szeder:* "Az Angoly Kertekről", Tudományos Gyűjtemény, IX, 1825, No. 1, pp. 76—103.

[23] *István Bibó:* "A magyar építészeti szakirodalom kezdetei. (Építészeti szakkönyvek Magyarországon a XVIII. században)" [The Beginnings of Hungarian Architectural Specialized Literature. (Architectural Publications in Hungary in the 18th Century)], in *Anna Zádor* and *Hedvig Szabolcsi* (ed.), Művészet és felvilágosodás (Art and Enlightenment), Budapest, 1978, p. 112.

[24] *László Bártfai Szabó:* Gróf Széchenyi István könyvtára (The Library of Count István Széchenyi), Budapest, 1923, p. 75.

[25] *József Sisa:* Alois Pichl (1782—1856) Magyarországon [Alois Pichl (1782—1856) in Hungary], Budapest, 1989, pp. 14—15, 65.

[26] *Eötvös József:* A falu jegyzője (The village Notary). Pest, 1845, pp. 233—234 (English translation 1850); John Steegman, Victorian Taste, Cambridge, 1970, pp. 116—117, *József Sisa:* "English Influence on Hungarian Romantic Architecture", The New Hungarian Quarterly, XXIII, 1982, No. 87, p. 185.

[27] *Kálmán Törs:* Margit-sziget (Margaret Island), Pest, 1872; *Dezső Rexa:* Margitsziget (Margaret Island), n. p., n. d. [Budapest, 1940].

[28] *Pardoe:* The City, II, pp. 191—192.

[29] *Kálmán Thaly:* A 200 éves Városliget (The 200-Year Old City Park), Budapest, 1958.

[30] *Rudolph Witsch:* Praktischer Vorschlag: wie das auf dem Reichstage 1807 zu Ofen im zwanzigsten Artikel sanctionirte Gesetz, betreffend die Urbarmachung des Flugsandes in Ungarn ..., Ofen, 1809 (Hung. translation 1809); Wurzbach, Biographisches Lexikon, LVII, 1889, p. 144.

[31] *Heinrich Nebbien:* Ungarns Folks-Garten der koeniglichen Frey-Stadt Pesth (1816), ed. by Dorothee Nehring, Munich, 1981.

[32] *József Sisa:* "Az első pesti állatkert" (The First Zoo of Pest), Művészettörténeti Értesítő, XXXI, 1982, pp. 56—60.

[33] [Julia Clara Busk, William Pitt Byrne], Pictures of Hungarian Life, London, 1869, pp. 214—215.

[34] *Rapaics:* Magyar kertek, p. 201.

[35] Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztálya, Tervtár (Museum of the History of Budapest, Modern Department, Archive of Designs): 17.648.1.—17.648.10.

[36] Gróf Széchenyi István levelei, III, pp. 406—407.

[37] *József Sisa:* "A vépi volt Erdődy-kastély Vas megyében" (The Former Erdődy Mansion at Vép, Vas County), Műemlékvédelem, XXI, 1977, pp. 171, 172.

[38] *József Sisa:* "Adalékok a magyarországi romantikus kastélyépítészethez" (On Hungarian Romantic Country-house Building), Ars Hungarica, VIII, 1980, pp. 115, 124—125.

[39] *Piroska Péczely:* A keszthelyi Festetics-kastély (The Festetics Palace at Keszthely), Budapest, 1964, p. 30; *Hobhouse and Taylor:* The Gardens, p. 320; Magyar Országos Levéltár (Hungarian National Archives): T 3. Nos 531, 532.

"THE HIGH-SOARING AND THE EARTH-BOUND POOR"

An unknown issue of MA from 1925

von

G. ANDRÁSI

In 1925 MA, the Activist review of the Hungarian and international avantgarde edited by Lajos Kassák, celebrated an important jubilee: the beginning of its tenth volume. In the history of the press organs of the "isms" this is an unusually long span of life, since — apart from a few exceptions — most of them lived for one or two years or published only one or two issues.[1] This had many diverse reasons: beyond their almost general critical financial conditions the extraordinary acceleration of "art historical time" in the 20th century, the fast succession and coexistence of the "isms", the continuous "rewriting" of the concepts of novelty and modernness, the massive and impatient emergence of new principles, trends, artistic products and novelties have played a major part. Crises, ruptures and conversions were frequent in the history of every "ism": seemingly indissoluble groups and alliances of artists fell apart and were reorganized to new groupings; phalanxes based on principles and artistic theories collapsed spectacularly.

The same happened to MA and its collaborators: its predecessor, *A Tett*, had been banned in 1916 because of its internationalism and open anti-war attitude, and its collaborators did not follow Kassák, its editor and ideologist, unanimously. Not all of them joined the staff of MA although with the new review Kassák wanted to ensure the continuous presence of his group in the intellectual life of the age. Let us recall only the great rupture in 1917 when the poets and writers Aladár Komját, József Révai, József Lengyel and Mátyás György left the review together, and the anthology of verses they published independently bore the characteristic title *1918 Liberation*, drastically proclaiming their opposition to Kassák and his group. The same lack of unity started in the years of the Viennese emigration when Mózes Kahána, Sándor Barta and finally Béla Uitz, left the staff of MA owing to artistic and political differences of views which had also some personal overtones. So it was more or less natural that in the 1920s "the editors turned more and more to works from abroad".[2]

The fact that this forum of Hungarian Activism could survive for ten years amidst the shocks of different political, artistic and personal conflicts was mainly the work of Kassák although it is a well-known fact that his editorship had certain autocratic features. Publishing — maybe apart from a few months under the Republic of Councils in 1919 — meant serious financial difficulties for Kassák, Jolán Simon and some collaborators also personally, since they had to wage a permanent struggle for procuring the costs for the next issue. (MA did not pay for the published writings and reproductions.) Kassák wrote to Ödön Mihályi in 1921: "Things are getting increasingly difficult and like this everything is sure to flounder. Consider that the cost of producing one issue is over 9000 crowns; if we sell every copy, we get only the production cost so that we can turn out the next issue."

Despite everything MA publishd 8 issues in 1921 and 1922, 6 in 1923 but only 4 in 1924. The page of the issue of January 15 1925 proclaimed proudly: "Xth volume — jubelee (sic) issue — 1925." Much more interesting than the misprint was the "pious fraud" that the editors — unlike the traditions of MA — opened a new volume with the January issue of the review. Until then they had followed the appearance of the first number on November 15th 1916, and started the new volume every November (sometimes October).[3] One may suppose that they wished to bring nearer the ten-years jubilee: this was all the more probable as before this the last issue had appeared in September 1924. This long and certainly involuntary silence demonstrates the critical conditions and the increasing difficulties. Although in the colophon of the January issue of 1925 the false date "Volume, IX, issue 8–9", can be read (probably as an error of setting taken over from the real volume IX, issue 8–9) this is, without any doubt, the Ist issue of the tenth volume of MA.

Apart from this the history of literature has known so far about a single and last issue of MA which appeared on June 15th 1925, with the date "Volume X, issue 3–4", and introduced the avant-

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 35, 1990—92
Akadémiai Kiadó, Budapest

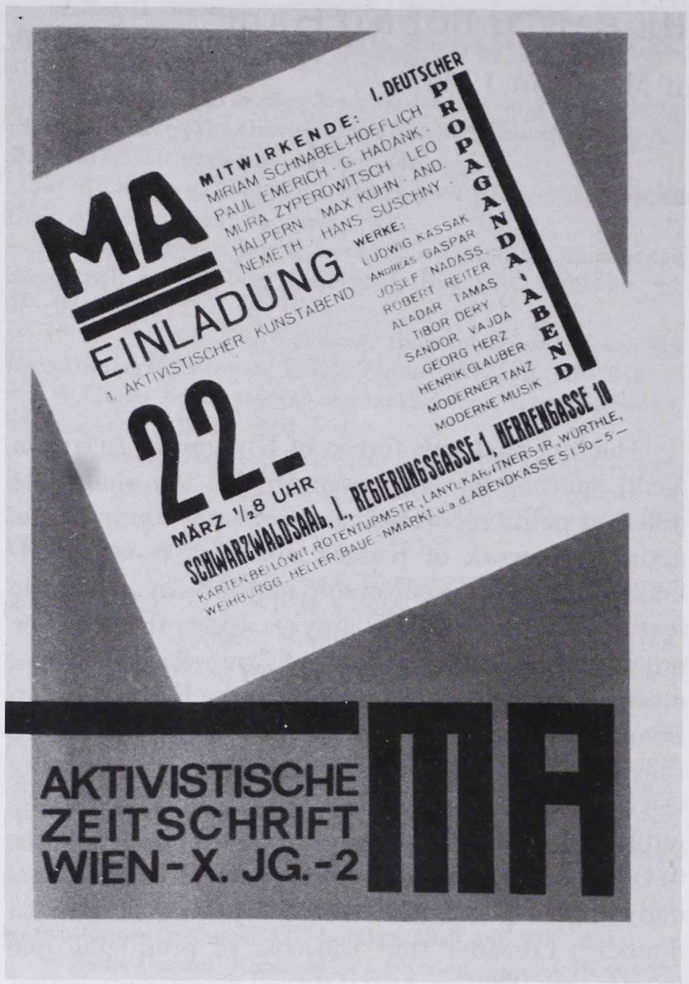


Fig. 1. The cover page of MA (volume X, issue 2)

garde group "Das junge Schlesien". (The young Silesia.) This, and the above-mentioned jubilee issue close the original MA-series preserved in Kassák's estate, and naturally also the complete facsimile edition edited in 1971 by the Academy Publishing House, Budapest. The circumstance that the first and third-fourth issue of the tenth volume are available and the second is missing, is not surprising if we know the inconsistencies and misprints in dating and numbering because — based on what we know, one was entitled to suppose that the missing second issue of volume X did not exist at all. (Kassák himself passed over the matter: in his book *History of the Isms* — although previously he analysed his review from issue to issue — he described the last number of MA after the jubilee issue.)[4]

But in this case there was no misprint: the missing second issue of the tenth volume of MA of 1925 *does* exist.[5]

It is much smaller the previous, large-size copies from October 1922 to the jubilee issue; indeed, it is only half the size of the last issue to MA "which appeared in a regular quarto".[6] It runs to one printed sheet and, — in contrast to the practice of the last period of MA — it is unilingual, and to boot, *German*.

On March 22nd, 1925 the MA-group organized a so-called "propaganda-evening" in the Viennese Schwarzwaldsaal. This was not a novelty in the history of the review, since the publishing activity of Kassák and his group had traditionally been complemented with exhibitions, recitals, lectures, matinées. However, this program in the Schwarzwaldsaal must have been very important; as shown also by its title, "Ist German Propaganda-Evening" signalling probably the first in a program series of several evenings in German.

Considering that the cover page of the second issue of volume X shows the invitation to the evening, and one can read its detailed program on pages 12–13,[7] it is very probable that this is one of the special issues well known in the history of MA, a special issue edited on the occasion of the First German Propaganda Evening organized on March 22nd 1925. On page 5 the constructivist poster of the Evening designed by Hans Suschny was reproduced, the same one could be discovered on the right side of the well-known contemporary photo[8] where the Kassák-group was photographed on that particular evening. This idea of a special issue is also supported by the fact that if we compare the program with the texts in the review we find so many similarities that we are entitled to call this issue the "score" of the Evening. "Those Viennese artists who sympathized with the movement of MA appeared in the Schwarzwaldsaal. Paul Emerich, a well-known Viennese actor, recited the works of the poets of MA, and the avantgarde writer and painter Hans Suschny gave a lecture about the authors of the review." Later Kassák remembered that "beside myself József Nádass, Andor Németh and Tibor Déry appeared personally: they recited or read their texts".[9]

So what were the contents of the penultimate issue of MA?

Firstly a leading article by Kassák with the title *Leben wir unsere Zeit* (Let us Live with our Times) published by its author in Hungarian only in 1926 in *Korunk* which is identical also with the title-giving article in the recently published collection[10] of Kassák's writings on art.

This is the last program-article of MA and Kassák's last manifesto in the review in which he formulated the up-to-date concept and new function of aesthetic quality from the activist platform of art-philosophy: the aim of new art was to restore the old harmony between constructive and functional creative activity and the life (economy, society, politics). "Back to life!"—proclaimed Kassák with enthusiasm and optimism; his confidence in "the will and action changing all our possibilities of life" relied on the truly logical and rational principles of Construc-

tivism. The tragedy of this constructive-functional theory was that life—with its different organisation and stable labyrinths of diverse interests — remained in most cases indifferent to the salvation approaches of art. Instead of the long-desired society with the "spontaneous sponsorship of the community", the individual practice in which every artist "gave himself a lifelong order" (Gábor Karátson) remained the dominant characteristic.

Kassák's article — like *The Book of New Artists* edited together with László Moholy-Nagy in 1922 — was imbued with a confident, "naive-technocratical" attitude.[11] It recalled the ideas of Fernand Léger exposed in 1924 in his essay *The Aesthetics of the Machine* about the artistic consequence of the human environment transformed by technics.[12] We can read in the article of Kassák: "... it is sure that a perfectly built machine of a perfectly constructed poem cannot be ugly." Léger: "Are there two really beautiful paintings among thousand? From hundred factory-produced objects thirty are beautiful and solve the great problem of art of being beautiful and useful simultaneously."[13]

The argumentation and cognitive system of Kassák's manifesto — like the constructive theory of art in general — is reasonable, logical and rational almost in a post-avantgardist sense. But at the same time — true to the nature of all ideologies — it contains also certain messianistic, Utopian features despite Kassák's unusual declaration that "Naturally we do not claim the world-redeeming significance of our work". This paradoxial messianism — paradoxical because it stressed and guaranteed the need for an undoubtedly practical and aesthetic formation merely by a Utopian "be-it-principle" in the background of the "creation of new objects and facts" and "the Word turned action". After a few years it became impossible to ignore the deafness of societies to prophecies as in the famous case of Niniveh, and ultimately the dangerously changed social-political situation frustrated all faith in any real community: after the gradual narrowing of the living space of avantgarde movements the Bauhaus was also forced to emigrate overseas. In 1925 when Kassák wrote his article the faith in a new age and a new type of man could be still alive but it is incontestable that already at that time "relative reality and absolute faith combined in a strange way: the absolute was brought down to the world from transcendence not only in relation to the future but also with regard to the present."[14]

This time the Austrian writer-poet-artist Hans Suschny[15] published an artistic manifesto, a real activist text: its views and style demonstrate the influence of the mentality of the Hungarian avantgarde

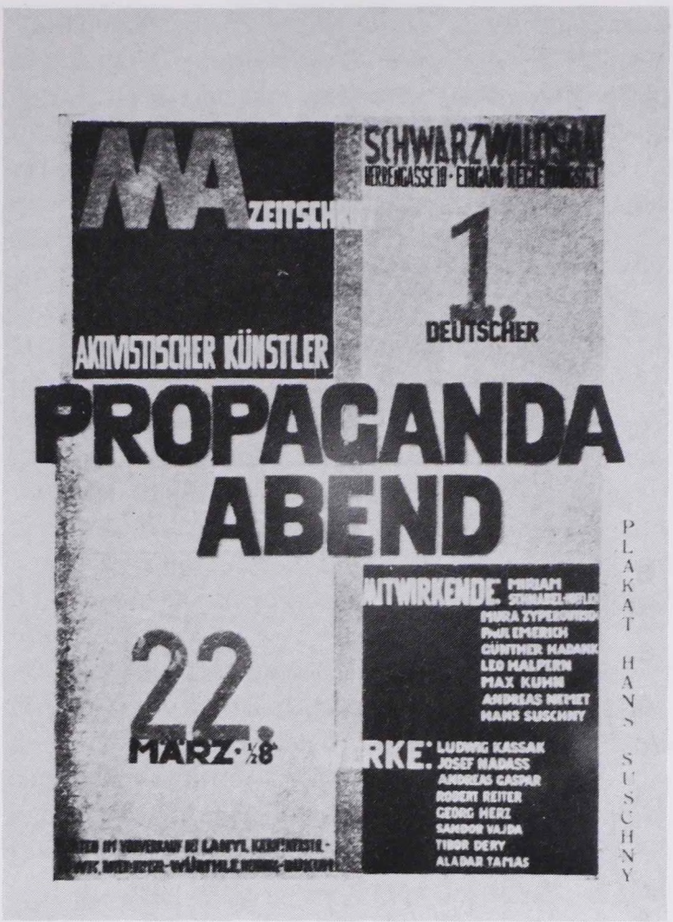
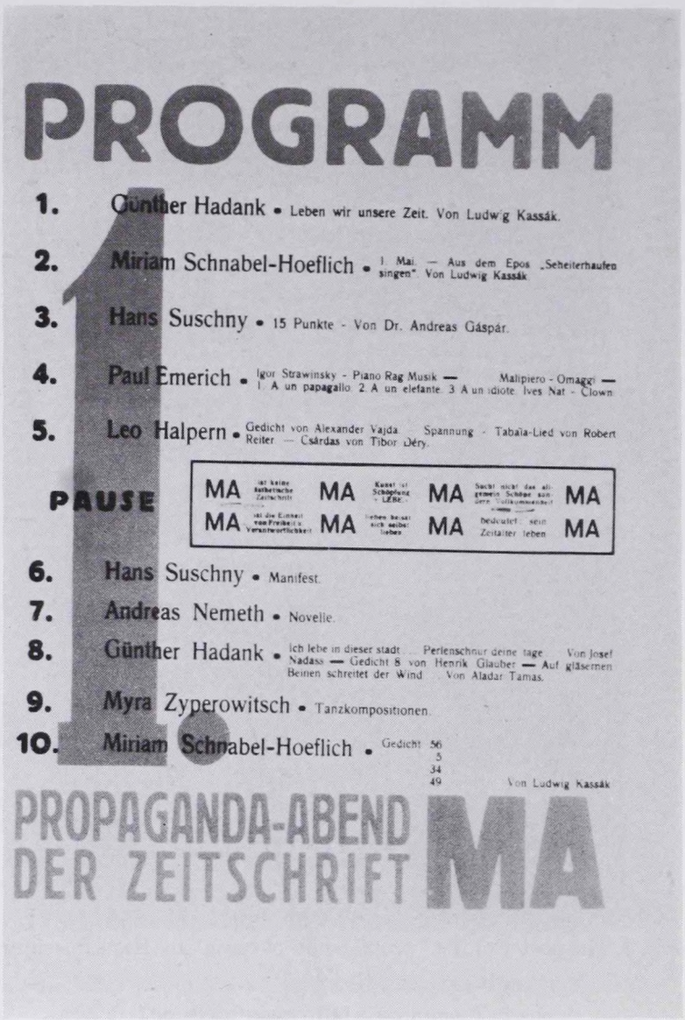


Fig. 2. The poster of the "propaganda-evening" by Hans Suschny (p. 5)

and personally Kassák. Suschny focused his ideas on the principle "Create — not shape!" — proclaiming the priority of productive art over the mimetic-reproductive mode of creation. We can imagine hearing Kassák: "As individuals with a vision of history and the world, we must kill our passivity. (...) We become productive men — we create." It is remarkable in Suschnys manifesto that he poses art as a question, a problem. This is a central concept of 20th century art theories: the idea of the interior evolution of idioms according to which the aesthetic answer to the "idiomatic" questions raised in, and through the works leads to questions formulating themselves on the higher level of the development of art. This makes to move and causes "the inevitable, internally logical and externally organic further development of art" (Kandinsky). "But those closed in petrified old forms which mean problems solved since a long time, those for whom every problem has been solved, do not feel the need of new solutions because they do not see new problems" — wrote Suschny.

The most interesting point in the "Manifesto" which seems strange, considering the dominant constructivist attitude in the group of MA, is its "farewell" to the avantgarde. According to Suschny "the work of Constructivism is closed. With it we


PROGRAMM

1. Günther Hadank • Leben wir unsere Zeit. Von Ludwig Kassák.
2. Miriam Schnabel-Hoeflich • 1. Mai — Aus dem Epos „Scheiterhaufen singen" Von Ludwig Kassák
3. Hans Suschny • 15 Punkte - Von Dr. Andreas Gáspár.
4. Paul Emerich • Igor Strawinsky - Piano Rag Musik — Malipiero - Omaggi — 1. A un papagallo. 2. A un elefante. 3 A un idiote. Ives Nat - Clown
5. Leo Halpern • Gedicht von Alexander Vajda — Spannung - Tabaïa-Lied von Robert Reiter — Csárdas von Tibor Déry.

PAUSE

MA MA MA MA

MA MA MA MA

6. Hans Suschny • Manifest.
7. Andreas Nemeth • Novelle.
8. Günther Hadank • Ich lebe in dieser stadt — Perlenschnur deine tage — Von Josef Nadass — Gedicht 8 von Henrik Glauber — Auf gläsernen Beinen schreitet der Wind — Von Aladar Tamas.
9. Myra Zyperowitsch • Tanzkompositionen.
10. Miriam Schnabel-Hoeflich • Gedicht 56 5 34 49 Von Ludwig Kassák

PROPAGANDA-ABEND DER ZEITSCHRIFT MA

Fig. 3. The program of the "propaganda-evening" (pp. 8—9)

have buried the last 'ism'. We enter a new era — the ismlessness of universal creation". These lines direct our attention to the circumstance that in analyses of the Hungarian avantgarde nuanced differentiation is often absent, and Activism and Constructivism are merged. The main body of the Hungarian avantgarde led by Kassák declared themselves Activists after 1919. They declared it publicly in February 1919, and the attribute "Activist" figured in the subtitle of MA until its cessation. They called their movement Activism all along; it was characterized by a particular leftist-radical ideology, world view and philosophy of art. This comprehensive ideological platform was Activism which, in this sense, did not belong to the isms conceived as artistic trends and styles. Of course Hungarian Activism was always related to one of the isms which could be described in aesthetic and formal terms, depending which of them was qualified as the most up-to-date, measured by the given development degree of its own ideological system. It is well known that Kassák and his group believed firmly and for long that Constructivism was nearest to Activism owing to its society- and environment-building nature.[16] Kassák and the leading theorists of MA — Ernő Kállai and Endre Gáspár — were clearly aware of the substantial characteristics distinguishing Activism and Constructivism. Hence there is no contradiction between the lines "burying" the isms in the Manifesto and the ultimate statement in the third longer article proclaiming Activism.

It is a study of Endre Gáspár,[17] *Thesen über Kunst* (Theses on Art) in 15 points containing explications on the philosophy of art.

The key concept of Gáspár was synthesis, synthetic art as an aim. The European avantgarde had discovered "primitive art" early: this ancient, harmonious culture built on a mode of creation in unity with the world and everyday life. Gáspár enumerated the aesthetical conclusions following from understanding the essence of primitive art. Such is the interpretation of primitive as a synthesis, the spontaneous, problemless "creative" activities of "primitive man" with the unity of "subject and object" and the cult of the child who, before the emergence of his ego awareness existed, like primitive man, as a metaphysical part of world-entity when "his language, 'the world language', has not yet become a subjective means of expression but was a means of substance". Like in some other theoretical works of the period, Gáspár also believed that the Renaissance had been the great rupture, the "great decline in the history of art", the first crudely individualistic age in which the unity of objective and subjective had fallen to pieces. Simplifying the process, there were two ways open to art: on the one hand submitting to the objective, exterior forces which could dominate everything (according to the art theory of Activism this could lead only to reproduction, the "self-sacrifice of creation"). This type of art had been rejected already by the movement preceding Activism — the "*Eight*".[18] The painter, Kernstok called it "accomodating art" which, "in the service of one or another ideology or social class, was a means suitable for class agitation or consciousness".[19] The other course was the extensive spread of the subjective, the


MA X. JAHRG. Nr. 2.

PREIS - PRIX:

INTERNATIONALE AKTIVISTISCHE ZEITSCHRIFT. REDAKTEUR LUDWIG KASSAK, WIEN, XIII., AMALIENSTR. 26
VERANTWORTLICHER REDAKTEUR HANS SUSCHNY

Kö. 10.000 — Frcs. 3 — M. 1 — $ 0.15 — Li 3 — Kč. 6 — Lei 30 — Din. 12 — Ung. K 10.000

Druck. „Elbemühl", Wien, IX., Berggasse 31.

Fig. 4. The colophon of the issue (p. 13)

ego reacting only to itself which would consecrate the disruption of ancient harmony from the other side, since through it the work and its creator would "lose every connection with the universe". The solution — and here one must recall the lines of Kassák in his above-analysed article about the long-desired unity of art and life — : the only possible solution is the realization of a collective era because only the art of collective eras had been (and could be again) synthetic. This means a social and artistic movement for the collective age, collective man and collective art. These were the ultimate goals of the Activists in their broadest sense, and the movement — as Endre Gáspár put it — "made a resolute step" on the path leading to this ideology. There was another, related motive discussed with regard to Kassák's article — faith, the messianistic feature of Activism. According to Gáspár the steps made in the sign of the activist world view "forced us to keep our faith". In this context the firmness of the last, 15th point of the "Theses..." is comprehensible and justified: "Activism is the road leading to new works and the new man."

Apart from these program articles which, in a certain sense, "describe" the situation of the activist movement in 1925 — the review published poems of the poets of MA, Aladár Tamás, József Nádass and Róbert Reiter, translated into German, and prose writings from Andor Németh. The poems of Nádass and Reiter had been recited by performers in the Schwarzwaldsaal, just as the two Kassák-poems on the back cover. Róbert Reiter's *Tabala-song* had appeared previously in volume IX, 3–4th issue of MA in Hungarian, just like Kassák's poem *49* in the jubilee issue (vol. X. 1). The other poem of Kassák on the back cover, *56*, was published for the first time here, in the 2nd issue of vol. X, in German.[20]

Apart from the few "reprints" in German, another argument supporting that this issue of MA was a special program issue for the Evening was the small number of pictures, a very unusual thing in the practice of MA known for many years. We find only two pictures: Alfred Hromatka's spatial construction and the reproduction of Kassák's *"Relief"*.[21]

The evening in the Schwarzwaldsaal in 1925 foreshadowed, in a certain sense, the "swan-song" of MA. The programs of the review were namely propaganda-evenings also in the sense that Kassák and his collaborators had always used these opportunities for acquiring new subscribers since this was vital for the survival of the review.[22] The situation became critical when "Romania, Czechoslovakia, Yugoslavia and Poland first refused to allow them to hold these evenings, then prohibited also the distribution of the review, for political reasons".[23]

The other factor which caused the cessation of MA, besides financial difficulties, was the "disintegration of the emigration". Under the impact of the slight consolidation of the situation in Hungary more and more people said farewell to Vienna. It was felt that beside the positive motives of life in emigration — primarily the possibility of breaking with the provincialism and conservatism of the underdeveloped cultural conditions in Hungary which MA utilized to the maximum — another alternative, that of returning home, was chosen by many who, like this, got again involved in that characteristically East-European tradition in which, beyond the particular problems of the development of art (sometimes even to their detriment) — progressive artists thought that it was also their task to awaken the awareness of unsolved social questions and the new results of progressive mentality.

NOTES

[1] "Namely the avantgarde reviews were edited at the time by their founding artists and collaborators, they had neither official nor semi-official support, they were not backed by any bourgeois publishing house; indeed, they fought for their life amidst the drumfire-attacks of official and non-official bodies, and we know that most of the public was also against them." *Lajos Kassák:* Az izmusok története (History of the Isms), Budapest 1972. p. 204.

[2] *Ilona Illés:* A Tett. Ma. 2×2 repertories. Foreword. PIM 1975. p. 18.

[3] Exceptions were the years 1917 and 1919 when volumes II and IV started also with the January issue.

[4] See *Lajos Kassák:* Az izmusok története (History of the Isms), (hereinafter: Isms) p. 280.

[5] The author of these lines found the so far known unique copy of it among the small prints preserved in the archives of the Kassák Memorial Museum, Budapest. Inventory no.: KM 1805.

[6] See Isms pp. 280—281.

[7] The same program can be seen on page 141. of *György Rónay*'s book: Kassák Lajos alkotásai és vallomásai tükrében (Lajos Kassák, his Creations and Confessions), Budapest, 1971. The monography of Júlia Szabó also reproduced this picture and the cover page of the issue of MA in question but described it falsely as an invitation card. *Júlia Szabó:* A magyar aktivizmus művészete (The Art of Hungarian Activism), Budapest 1981. picture 240., resp. 241.

[8] This picture can be seen, among others, in György Rónay's above-quoted work on page 140. Its title "MA-Evening in Vienna (1922)" is a mistake, caused probably by the number "22" very much visible on the posters in the background but this did not mean the year but 22 March, when the evening was held in the Schwarzwaldsaal in 1925. (See also Júlia Szabó's above-mentioned work, picture no. 242. with the date 1926.)

[9] Isms pp. 272—273.

[10] *Lajos Kassák:* Éljünk a mi időnkben! (Let us Live with our Time!), Budapest, 1978. pp. 89—93.

[11] "The electrification of villages, flights over the ocean, the concentric rebuilding of cities, the utilitarian re-evaluation of fine arts, all these mean the beginning of the fulfilment of the Word. (. . .) Look at the economically simplified dresses, the smooth, earnest fronts of the new houses, the gymnastic clubs of workers, the tramway-cabins, the increasingly perfectly formed and increasingly fast cars, the shopwindows, and yourselves becoming more and more determined to create the new order — and you will say that we are right." (Excerpts from the article.)

[12] MA printed Léger's study in volume IX, nos 3—4. in the translation of Endre Gáspár.

[13] *Fernand Léger:* A gép esztétikája: a gyárilag előállított tárgy, a kézműves és a művész (The Aesthetics of the Machine: the Factory-produced Object, the Artisan and the Artist); in *F. L.:* A festő szeme (The Painter's Eye), Budapest, 1976. p. 54.

[14] *Zádor Tordai:* Hogy is van az a messianizmus? (What about Messianism?), Új Symposium, 1980. October.

[15] Hans Suschny was a Viennese artist belonging to Kassák's circle. MA had published his verses, stage compositions, scripts and picture architectures since 1923. He was the senior editor of the last two issues of MA (vol. X. 2 and 3-4). The explanation is that "the Austrian laws requiring it, the review had to have an Austrian senior editor right from the start" (Isms p. 273).

[16] In the period "prior to Constructivism" the characteristic trend of MA was Dadaism.

[17] *Endre Gáspár* was a most active essayist and translator in the Viennese group of MA. His book Kassák Lajos — az ember és műve (Lajos Kassák — the Man and his Work), Vienna, 1924, is up to this day one of the best studies showing deep understanding of Kassák.

[18] The Hungarian Avantgarde — The Eight and the Activists, Hayward Gallery, London, 1980 (ed. *Joanna Drew*).

[19] *Károly Kernstok:* A kutató művészet (Experimental Art). In: *Krisztina Passuth:* A Nyolcak festészete (The Painting of the Eight), Budapest, 1967. p. 22.

[20] Later the poem appeared in Hungarian in Tisztaság könyve (The Book of Purity) of *Lajos Kassák,* Budapest, 1926. p. 47.

[21] See in Tisztaság könyve (The Book of Purity) as the fourth picture.

[22] "A substantial part of the costs of MA came from its distribution in Czechoslovakia and Yugoslavia . . ." (Isms p. 273).

[23] Isms p. 281.

RECENSIONES

HANNELORE SACHS: DER FLÜGELALTAR VON ST. MARIEN ZU BERNAU

Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1989

Bei dieser Schrift von Hannelore Sachs handelt es sich um eine gute Arbeit, wenn sie auch — was schon der Name des Verlages vermuten läßt — ohne wissenschaftlichen Anspruch verfaßt wurde. In den Augen eines Flügelaltar-Spezialisten ist sie dennoch bedeutend genug, um in einer wissenschaftlichen Zeitschrift besprochen zu werden. Es ist nämlich nicht üblich, die Flügelaltäre — wenn man sich im allgemeinen auch voller Hochschätzung über sie äußert — als Einheiten zu behandeln, ihre Statuen und Bilder mit gleichem Maßstab zu messen und vorzustellen, den Ursprung ihrer Stilmerkmale gemeinsam herauszuschälen, ihre Aussage, ihr „Programm" gerade aus dem Zusammenspiel der einzelnen Komponenten herauszulesen. Gerade das geschieht aber hier, und es sind vielleicht Zeichen des Wandels der Zeiten, der höheren Sensibilität der Fachwelt und damit des Verschwindens der Gleichgültigkeit dieser eigenständigen spätmittelalterlichen Kunstgattung gegenüber. Noch mehr ist es ein Zeichen des Anschlusses an moderne Forschungsmethoden, daß die Autorin so viel Energie, ein so großes Volumen einem keine besonderen Qualitäten aufweisenden Altar zugewendet hat: hier ist nicht mehr aristokratische Zurückhaltung, ausschließliches Interesse für die bedeutendsten Schöpfungen, für den Lebensweg nur der maßgebenden Künstler am Werk, sondern es soll alles erfaßt werden, was für eine gegebene Region, für eine gegebene Stilperiode bezeichnend ist.

Das alles gilt weitestgehend für den Hauptaltar von St. Marien zu Bernau, denn diese Siedlung — heute bereits eine Vorstadt von Berlin — war im Mittelalter eine wichtige, befestigte Stadt, Erzpriestersitz, aus der Sicht künstlerischer Schöpfungen aber durchaus unbedeutend. Die Erfassung ihrer erhalten gebliebenen oder in Quellen nachweisbaren Denkmäler kann also von Kultur- und Kunstleben, dessen Ansprüchen usw. der provinziellen Regionen der Mark Brandenburg ein gutes Bild vermitteln. Der Altar selbst zählt nicht nur wegen seiner Höhe von mehr als 8 Metern, sondern auch seiner 39 Schnitzfiguren und 68 Bildtafeln zu den großen. Dadurch läßt sich an ihm ikonographisch so vieles beobachten — Übernahme von Kompositionen, bauliche oder schreinertechnische Lösungen des Retabels —, daß eine ins Detail gehende Untersuchung unbedingt begründet ist.

Die Autorin besitzt dazu sichtlich die erforderliche Neigung und auch Fähigkeiten, die Konzeption ihres Buches behält aber die anspruchsvolle Populärwissenschaft im Auge, so daß die Verfasserin nicht auf Details eingehen und ihre Gedanken eingehend zu erläutern vermag. Als erster Anlauf ist das Buch auch so als vortrefflich zu bezeichnen, doch verdient das schöne Thema eine noch gründlichere Bearbeitung, die es sich leisten kann, biblische Begebenheiten oder mittelalterliche Legenden als allgemein bekannt vorauszusetzen und anstelle von Erläuterung auf der Elementarstufe sich auf tiefere Zusammenhänge, fernerliegende Analogien, eventuell auf nicht gerade leicht zu interpretierende Beobachtungen zu konzentrieren.

Die Behandlung des Themas ist methodisch einwandfrei. Zuerst werden wir mit der mittelalterlichen Geschichte der Stadt und mit dem Kirchengebäude bekannt gemacht, wobei der Reichtum des Baues, vor allem aber der Inneneinrichtung im Spätmittelalter Erwähnung findet, dessen einziger Zeuge heute der Hochaltar ist. Es folgt eine kurze Erläuterung der Altarentwicklung bis zu den eingehender analysierten gotischen Flügelaltar-Figuren, alles auf den in Rede stehenden Alter bezogen, auf diese Weise bis zum Beginn des 16. Jh., bis an die Schwelle der Renaissance, gelangend.

Es folgt der umfangreichste Teil des Bandes (mit mehr als der Hälfte des Gesamtumfangs) mit dem Titel: „Das Bildprogramm des Bernauer Altars". Darin wird im wesentlichen die Beschreibung der Sehenswürdigkeiten unter Auflösung der Attribute der Dargestellten und Erklärungen der biblischen Szenen geboten, die auch Uneingeweihten verständlich sind. Die Erwähnung der großen Anzahl von Heiligen, des Marienkults sowie der Hinweis auf den detaillierenden Passionszyklus, der typisch den Vorabend der Reformation anzeigt, die Aufschlüsselung der Quellen gewisser Kompositionsübernahmen, die Hervorhebung mal- oder schnitzkünstlerischer Eigentümlichkeiten ändert schließlich nichts an der Tatsache, daß es sich hier eher um eine beschreibende als analytische Vorstellung des Programmes handelt. Da das Ziel dieser Arbeit die Vorstellung dieses Altars, nicht aber die Erfassung der hier vorhandenen, anderswo nicht oder nur selten vorkommenden Merkwürdigkeiten ist, bleiben hier und da sehr bemerkenswerte Tatsachen unerwähnt. So etwa der Umstand, daß sich die Bildtafeln zu einem Zyklus zusammenfügen, in dem man sie reihenweise von oben nach unten fortfahrend betrachtet, oder daß bei beiden Wandlungen, die die 36 Bildtafeln zeigen, die höchstrangige Stelle der sich uns darbietenden Schauwand die beiden Stellen sind, die sich in der zweiten Reihe von oben, rechts von der Mittellinie befinden, was man, den Flügelaltar anthropomorphierend, auch so ausdrücken könnte: wo das Herz der mir gegenüberstehenden Gestalt schlägt. Im Passionszyklus liegen Kreuzigung und Himmelfahrt, also zwei Leidensstationen von kardinaler Bedeutung, in der Erlösungsgeschichte, im Zyklus der Heiligen aber die Heilige Sippe an dieser Stelle, unter deren Mitgliedern sich auch die Jungfrau Maria und der kleine Jesus selbst befinden. Es kommt auch selten vor, daß auf der Predella vier Szenen zu sehen sind, wie es hier der Fall ist: je zwei übereinander. Noch merkwürdiger ist, daß die Predella-Bilder von höherem künstlerischem Wert sind als die auf den Altarflügeln, wo doch im allgemeinen auf dieser weniger sichtbaren Fläche die zweitklassigen Werke der Werkstattgenossen oder Gesellen Platz fanden.

Außerordentlich interessant ist die Serie, die die einzelnen Heiligen (bzw. wie in den Vierzehnheiligen oder in der Marter der Zehntausend einzelne zusammengehörende Gruppen) zeigt. Drei Dutzend Heilige befinden sich auf den Tafeln, dazu kommen noch sechsundzwanzig Schreinfiguren und sechs Personen im Gesprenge — in Wirklichkeit aber weniger, weil manche sowohl gemalt als auch geschnitzt zu sehen sind. Es handelt sich also um eine wahre Fundgrube für den Forscher, der in Kenntnis der lokalen Verhältnisse, der dargestellten Figuren, der zur Zeit der

Aufstellung des Altars modernen oder bereits aus der Mode gegangenen Kulte den Versuch macht, eine aktuelle Phase der Geschichte der Religiosität zu untersuchen. Eigenartigerweise kann man ohne gründlichere Untersuchung nicht einmal die Zahl der Heiligen feststellen, weil die Identität der mit dem heiligen Servatius auf einer Tafel dargestellten Dame schon an und für sich problematisch ist. Die Autorin hält sie wegen der auf ihrem Gewande sichtbaren Echsen für die Verkörperung der Ketzerei. Wahrscheinlicher handelt es sich hier aber um eine selbständige Persönlichkeit, wie auf anderen zweifigurigen Tafeln auch. Vielleicht ist es eine gegen die Mäuseplage zu Hilfe gerufene Heilige wie Gertrud von Nivelles, wogegen allerdings die betont modische Kleidung spricht und auch die Tierchen, die eher Schwanzlurchen gleichen als nagenden Säugetieren. Es ist aber möglich, daß es in Brandenburg Brauch war, diese heilige Äbtissin auch gegen solches Ungeziefer zu Hilfe zu rufen. In den Nimbus der geschnitzten Schreinheiligen ist der Name der Dargestellten eingeritzt, und so können wir sicher sein, daß der nur mit einem Buch gekennzeichnete Bischof kein anderer ist als Konstantin von Perugia. Dieser nördlich der Alpen kaum bekannte Heilige wäre wohl keinem einzigen Forscher in den Sinn gekommen, und das hilft uns, den Umstand im Auge zu behalten, daß hier die Zusammenstellung des Programms sehr individuellen Einfällen unterlag. Auf den Tafeln können wir allein von den Attributen ausgehen, weshalb hier der Grad der Unsicherheit höher ist. Daraus ergibt sich logischerweise, daß es die Verfasserin erst gar nicht wagte, eine weibliche Gestalt, die nichts in der Hand hält, beim Namen zu nennen. (Die Situation ist ziemlich unverständlich, denn warum hätte man im Mittelalter die betreffende Person nicht erkenntlich machen wollen? Am wahrscheinlichsten ist, daß eine mißglückte Restaurierung aus ihrer ausgestreckten Hand den gesuchten Gegenstand verschwinden lassen hat.) Da sie eine Krone trägt, könnte man eventuell an die heilige Helene denken, die sonst in der Gruppe fehlen würde. Aus der Haltung ihrer Hand zu schließen, kann sie höchstens ein Staubkreuz gehalten haben, während sie doch einen breiteren, die Balkenartigkeit des Kreuzes Christi besser ausdrückenden Gegenstand in der Hand zu halten pflegt. Anstelle der heiligen Hedwig müssen wir sicherlich die heilige Elisabeth in der Frau erkennen, die Lahme und Bettler füttert und badet, wenn sie auch die der einen als Herzogin, der anderen als Landgräfin zustehende Krone nicht trägt. Das im Bett liegende Kruzifix gehört aber zur Elisabethlegende, dieser Anblick bot sich dem unerwartet heimkehrenden Gatten, dem Übelwollende zugetragen hatten, daß seine Frau einen gerade sauber gewaschenen Bettler ins Ehebett gesteckt habe. Der im Schiff sitzende Bischof wird kaum der heilige Nikolaus sein, der ja am Himmel zu erscheinen pflege, um in Not geratenen Schiffsleuten Hilfe zu bringen. Der auffallend große Anker wird eher Attribut des heiligen Clemens, des Papstes, sein, da er ja durch einen an seinen Hals gebundenen Anker den Tod fand — hier aber umgibt das Ankerseil die Schultern der Hauptgestalt. Er ist zwar nicht mit der Tiara geschmückt, aber schließlich lautet der Titel des Papstes „Bischof von Rom", vielleicht daher die Kleidung; der hinter ihm sitzende Bischof dürfte darauf hinweisen, daß nach den Worten der Legenda Aurea „... ihm aber viel Cleriker und Laien nach in die Verbannung" folgten. Der Bischof mit den drei kleinen Kindern zu seinen Füßen wird sicherlich der heilige Nikolaus sein, nicht nur eventuell, wie es im Text heißt.

Die Zusammenfassung des Buches bildet das Kapitel „zu Stil und Herkunft der Meister", in dem die Verfasserin bemüht ist, die auch bei oberflächlichem Betrachten feststellbaren Cranachschen Stilelemente etwas konkreter zu formulieren. Sie stellt fest, daß es sich einesteils in Anbetracht der Kraft der in den stark horizontalen Schwerpunkten der Altarkonstruktion augenscheinlich zäh weiterlebenden lokalen Traditionen, anderenteils wegen des Fehlens der Qualität mit Sicherheit nur um Arbeiten von Schülern oder Nachfolgern des Meisters handeln kann. Auf interessante Weise erörtert sie, daß auch diese Künstler nicht am Ort der Aufstellung arbeiteten, da der in fertigem Zustand hierher gebrachte Altar im Chor der Kirche nur untergebracht werden konnte, nachdem ein Teil des schon vorher errichteten steinernen Sakramentshauses schon abgemeißelt worden war. Mittels eines Vergleiches mit dem Schnitzaltar der Moritzkirche in Mittenwalde weist sie überzeugend auf die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen dem sächsischen und dem brandenburgischen Herrscherhaus hin, die die Erstarkung der Welle des Cranach-Einflusses, die Herstellung dieses Altars in den Jahren 1510–1520 erleichterten. In der Einleitung ist dieses Retabel als „ein noch wenig bekanntes Beispiel der Altarkunst" erwähnt. Dank der Arbeit von Hannelore Sachs — und der den Text für den Druck vorbereitenden Sibylle Badstübner-Gröger — bestehen günstige Voraussetzungen dafür, daß in Zukunft dieser Altar im Bewußtsein der Fachwelt zum bekanntesten Altar im weiten Umkreis, vielleicht sogar in der ganzen einstigen Mark Brandenburg wird.

J. Végh

POLYPTYQUES — LE TABLEAU MULTIPLE DU MOYEN AGE AU VINGTIÈME SIÈCLE

Paris, Musée du Louvre, 30 mars—23 juillet 1990

C'est évidemment avec beaucoup d'intérêt que le spécialiste des polyptyques que je suis est allé voir cette exposition, mais je dois dire qu'une surprise m'attendait. Ce que j'ai trouvé sur place était en effet, non point la présentation scientifiquement fondée et digne du plus grand des musées parisiens d'un ensemble d'oeuvres faisant partie de ses collections d'exemples classiques du genre (éventuellement complétées de quelques emprunts), mais une synthèse extrêmement intéressante de l'art ancien et de celui du temps présent, basée sur une extension peut-être non exempte d'arbitraire du sens du mot « polyptyque ». Les organisateurs eux-mêmes ont éprouvé le besoin, sentant que la chose n'allait pas de soi, d'expliciter le terme pour légitimer leur entreprise, terminant le résumé de présentation de l'exposition par la phrase suivante: « Etymologiquement, le terme « polyptyque » signifie « plusieurs plis ». Il ne devrait donc s'appliquer qu'aux polyptyques à volets fermant comme les portes d'un meuble, mais l'histoire de l'art récente a *étendu l'utilisation du mot* aux deux formes de composition, fixes et mobiles ». (La question se pose évidemment de savoir si l'usage de ce terme irait vraiment de soi dans des textes consacrés à l'art de notre époque. On a plutôt coutume de parler d'oeuvres « de type polyptyque » pour désigner les compositions en plusieurs volets qui répondent à cette définition. Mais il est certain que l'exposition en question contribuera à faire évoluer dans ce sens la terminologie spécialisée.)

Voyons donc de plus près l'exposition elle-même. Soixante-cinq pièces étaient disposées dans quelques salles ouvrant sur le corridor qui conduit de l'entrée principale située sous la Pyramide aux ailes du Louvre qui entourent la Cour Carrée, salles qui

peuvent rester ouvertes indépendamment des autres parties de l'édifice et se prêtent donc particulièrement bien à la présentation d'expositions temporaires, et sept autres figuraient dans l'entrée et dans le corridor lui-même. Le tout était dédié à la mémoire du professeur Chastel. Un cinquième environ des pièces exposées dataient du Moyen Age, c'est à dire de l'âge d'or du polyptyque pris en tant que genre. Un cinquième remontaient à la Renaissance au sens un peu large et à la période baroque, époque à laquelle le polyptyque était devenu une solution archaïsante, ou du moins insolite. L'examen de la proportion des oeuvres du XXe siècle dans l'exposition donne des résultats fort intéressants, puisqu'il montre que, si l'on compte parmi elles à titre d'antécédents immédiats les créations symbolistes (des années 1890), cela donne pratiquement la moitié des pièces présentées. (Ce qui permet d'ailleurs de comprendre pourquoi il était nécessaire d'avoir recours aux explications étymologiques pour faire passer un titre qui contredisait l'usage courant: le but poursuivi était d'accroître la proportion des oeuvres du XXe siècle).

La grande majorité des créations en question étaient peintes sur des panneaux de bois ou sur toile, mais on pouvait aussi voir parmi elles une demi-douzaine de dessins, dont un projet d'autel de Cranach l'Ancien qui constitue l'une des tentatives les plus remarquables de l'art allemand du début du XVIe siècle d'élaborer un type de polyptyque propre à la Renaissance. Etant donné qu'il s'agissait d'une exposition organisée à Paris, c'est avant tout sur l'Italie et les Pays-Bas que se portent les regards lorsque ceux-ci sont dirigés outre les frontières de la France lors de l'analyse de l'art médiéval. Telle est de toute évidence la raison du fait frappant que les organisateurs ont tant tenu au titre de «Polyptyques» qu'ils n'ont pas fait figurer dans l'exposition un seul retable à la caisse ornée de personnages en bois sculpté. Pourtant, s'ils avaient tenu compte du goût d'un autre peuple voisin, en l'occurrence les Allemands, ils auraient pu trouver aux polyptyques ornés uniquement au pinceau des parents très proches. Qui plus est, étant donné que les frontières du pays vont jusqu'au Rhin depuis Louis XIV, ils auraient pu en trouver des exemples sur leur propre territoire.

Le visiteur qui part à la découverte de cette exposition ordonnée chronologiquement est accueilli par quelques volets désormais isolés du reste de l'oeuvre originale (des exemples d'antependium ou de dossal) datant de la première moitié du XIVe siécle et provenant essentiellement d'Italie. C'est de ce pays et de cette époque que viennent la plus petite et la plus grande pièces de la première partie de l'exposition. La plus petite est due à Bernardo Daddi, et ses trois tableaux forment un véritable triptyque miniature. Ils figurent sur un même panneau, mais ses trois images indépendantes y sont reliées par des éléments pseudo-architecturaux en petites plaques de bois. Quant à l'oeuvre la plus grande, c'est le polyptyque de Borgo San Sepolcro (près d'Arezzo), peint par Sassetta. Le Louvre n'en possède que cinq panneaux, mais grâce à un montage photographique montrant en agrandissiments grandeur natur ceux qui sont conservés ailleurs, on a l'impression d'ensemble de l'original grâce à un hardi mélange d'éléments authentiques et de reproductions. Le tout a été fixé sur un support en métal qui ne cherche nullament à faire illusion et a un rôle purement fonctionnel.

Toujours pour la même époque, l'art du Nord est représenté d'abord par un triptyque en grisaille d'un élève de Jan van Eyck. Nous passons ensuite à une oeuvre de Gérard David pour parvenir à l'art de Jan van Hemessen. Nous avons déjà parlé du tableau d'autel de Cranach, très proche de la Renaissance. Une oeuvre française, le Triptyque de la Résurrection (milieu du XVIe siècle) commandé à Capassini par le Cardinal de Tournon, montre quant à elle fort bien le point final de l'évolution médiévale du genre. La manière et les ornements sont déjà de type italien, et c'est uniquement dans la structure que l'on retrouve les racines médiévales de ce type d'oeuvre.

A l'époque de la Renaissance et durant la période baroque — comme nons avons déjà mentionné — le nombre des polyptyques était devenu extrêmement réduit. Peut-être est-ce pour cette raison que nous rencontrons à ce stade de l'exposition la première extension arbitraire de la notion de polyptyque, en l'occurrence aux «cabinets peints», dont on peut voir deux exemples, dûs à Frans II Franken. Peut-être servent-ils d'introduction à ce qui suit; leur seul rapport avec le type du polyptyque déterminé par une fonction des plus claires dans l'art religieux des époques précédentes réside dans le fait qu'ils sont eux aussi ornés de plusieurs petites scènes, et que l'ouverture des portes donne effectivement l'impression de voir un triptyque.

Vient ensuite le XIXe siècle, qui a de nouveau mis en vogue les polyptyques. S'ils n'atteignent pas à une diffusion comparable à celle qu'ils avaient au Moygen Age, il est certain qu'on les retrouve un peu partout et qu'ils sont présents dans toute la peinture du siècle dernier, quoique marginalement, de par la volonté d'artistes désireux d'évoquer l'atmosphère des temps anciens. C'est à l'enthousiasme ressenti par les maîtres romantiques allemands pour le Moyen Age qu'ils doivent leur réapparition, comme le montrent dans l'exposition des oeuvres de Wilhelm von Schadow et de Friedrich Overbeck, que viennent compléter quelques créations françaises (de Victor Orsel et de Louis Janmot) et anglaises (Edward Burne-Jones). C'est peu de temps après que verront le jour les versions profanes de ces tableaux d'autel inspirés par la religiosité, comme les églises néo-gothiques. L'artiste y juxtapose dans des tableaux séparés différents événements d'une histoire donnée, en commentant éventuellement le message dans d'autres scènes ou dans des personnages secondaires qui confèrent des accents ultérieurs à l'élément principal (Louis Couder, Ford Madox Brown).

Les symbolistes ont eux aussi souvent eu recours à ces ensembles de compositions liées entre elles mais néanmoins indépendantes pour véhiculer leurs allusions et leurs évocations (Gustave Moreau, Cuno Aimet, Maurice Denis). L'oeuvre exposée de Pierre Bonnard, un paravent, illustre par contre beaucoup plus le japonisme fin de siècle que le regain de popularité du polyptyque. En effet, bien que composé de quatre panneaux tout à fait homogène quant à la manière, la composition etc. Et Bonnard n'a pas ressenti le découpage en plusieurs panneaux comme une nouveauté ou un défi: il y a vu un mal nécessaire dont il s'est efforcé de réduire au minimum les effets.

Les auteurs des tableaux tragiquement réalistes du tournant du siècle ont eu recours avec une fréquence frappante aux possibilités offertes par des panneaux multiples pour évoquer le triste sort des ouvriers (Constantin Meunier), des pêcheurs (Charles Cottet) ou des soldats de la première guerre mondiale (André Devambez), en renforçant par le pathos d'un type de tableau des plus traditionnels l'héroïsme de leurs souffrances. Ils se sont généralement efforcés de souligner ce côté traditionnel, non seulement par le recours à des panneaux rappelant ceux d'un triptyque, mais aussi en construisant leurs composition en vertu de règles iconographiques séculaires. C'est ainsi que l'on retrouve plus d'une fois dans ces tableaux représentant des ouvriers, des pêcheurs et des personnages de tous les jours, des schémas d'ordonnance rappelant ceux de la Crucifixion, de la Cène ou de différentes autres scènes bibliques. Mais cela sera considéré comme dépassé à partir de l'expressionisme, et on en chercherait vainement la trace dans les triptyques d'Otto Dix illustrant les horreurs de la guerre ou les tristes aspects de la vie des grandes villes.

La division en plusieurs parties autonomes de l'espace-image complétait fort bien le procédé du collage des surréalistes qui réfutaient la logique de la vision traditionnelle, et la survie du type

polyptyque se trouvait donc assurée une fois de plus. Dans l'exposition du Louvre, c'est sans doute une belle oeuvre de René Magritte qui est la plus représentative de cette formule. Il s'agit d'un découpage en cinq tableaux juxtaposés verticalement des parties jugées essentielles d'un nu féminin *(L'évidence éternelle)*. Pendant les deux guerres mondiales et dans le cas des polyptyques qui ont été conçus après la seconde, on ne trouve même plus ces liens avec le message traditionnel du genre. Tout au plus peut-on dire que le type du polyptyque continue d'être bien vivant. La partie peut-être la plus intéressante de toute l'exposition réside dans la présentation des très nombreuses raisons qui ont fait choisir cette solution à des artistes très divers pour faire passer leur message. Quelques exemples parmi les plus frappants: dans le cas de l'oeuvre exposée de Francis Bacon, le visiteur se voit laisser le soin de décider s'il existe ou non un rapport entre les panneaux. Dans «*Composition XVIII*», de Theo von Doesburg, cette relation est garantie par le rythme des coloris et des formes. Dans le «*Thira*» de Brice Marden, on peut voir un grand «*T*» sur chacune des trois parties de l'oeuvre. Le triptyque religieux abstrait d'Alfred Manessier, lui, invite à la méditation par des volets qui se font pendant. Quant au diptyque de Bernard Requichot, il évoque un livre ouvert. Enfin, contrairement à l'habitude à l'ordonnance classique juxtaposée des triptyques et des polyptyques, il est fréquent de voir des panneaux superposés (Serge Poliakoff: *Composition murale*, Pierre Soulages: *Polyptyque C* et *Polyptyque J*).

Là encore, il arrive que les organisateurs de l'exposition aient choisi des oeuvres dont ce n'est pas réellement la place. C'est ainsi que le «*Resurrexit*» d'Anselm Kiefer, s'il est effectivement composé de plusieurs éléments, en l'occurrence un paysage carré et un triangle représentant un escalier vu dans une perspective entièrement différente, ne consiste pas en panneaux évoquant sous une forme quelconque les volets fermants d'autrefois. Si l'on veut à tout prix trouver à l'oeuvre un précédent dans un genre proche de celui des polyptyques, c'est plutôt des icônes ou des tableaux du Trecento, qui en sont très proches au plan de la forme, qu'il faudrait parler. Mais une ou deux erreurs de ce genre, dues de toute évidence à un excès de zèle, ne sont pas de nature à gâcher l'exposition. Il s'agit là de phénomènes concomitants probablement inévitables dans le cas d'une entreprise en soi fort louable qui avait pour but de mettre en relief la continuité qui existe entre l'art du passé et celui de notre époque.

Il faut savoir, en effet, que l'exposition du Louvre constituait le premir élément de ce qui doit devenir une série destinée à juxtaposer l'art ancien et moderne à travers des formules, diverses mais néanmoins très similaires quant à l'essentiel, suscitées par des mêmes problèmes. Au point de vue de la technique de l'exposition, la chose est en fait des plus simples: il s'agit de choisir de bonnes oeuvres, aussi bien pour l'art ancien que pour celui d'aujourd'hui. Il se peut que les fervents de l'art ancien passent plus de temps dans les premières salles ou que les inconditionnels de l'art contemporain passent rapidement sur les pièces qui y sont exposées en n'y voyant qu'une sorte de «préhistoire» afin de se retrouver au plus vite parmi les oeuvres de leurs artistes préférés, mais je crois que l'on peut en toute tranquillité tabler sur la force de la qualité. Ceux qui ont le sens de la qualité et un jugement sûr des valeurs seront ceux qui perdront le plus vite grâce à des expositions de ce genre d'éventuels préjugés.

Il est important que les pièces exposées soient bonnes, qu'il s'agisse d'éléments empruntés par le musée à ses propres collections ou bien à celles d'autres établissements ou ailleurs. Du fait de l'inépuisable richesse des possessions du Louvre, il était tout naturel que pour cette exposition (et il en ira de toute évidence de même pour les autres de la série projetée), nombre d'oeuvres, et des plus diverses, aient été prises dans ses propres collections, mais même ainsi, il a fallu procéder à de nombreux emprunts, y compris à des musées étrangers. Quant aux oeuvres des artistes actuels, la plupart appartiennent comme de juste à des collectionneurs privés.

Nous ne pouvons que souhaiter au Louvre de nombreux succès bien mérités dans cette entreprise. Quant aux autres musées du monde, nous leur souhaitons de s'attaquer au plus grand nombre possible de projets de ce genre...

J. Végh

GÉZA HAJÓS: ROMANTISCHE GÄRTEN DER AUFKLÄRUNG — ENGLISCHE LANDSCHAFTSKULTUR DES 18. JAHRHUNDERTS IN UND UM WIEN

Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege Bd. 14 — Böhlau Verlag, Wien–Köln 1989, 270 Seiten, XXXVI Farbtafeln, 93 Abbildungen

Der schön ausgestattete und reich bebilderte Band füllt eine seit langem bestehende Lücke der Forschung. Seit Jahrzehten wurde keine Monographie über die österreichischen Landschaftsgärten veröffentlicht, obwohl diese glücklicherweise in großer Zahl auch heute noch existieren und zum Teil auch zugänglich sind. Aus dem reichen diesbezüglichen Material wählte der Verfasser eine nach Qualität und Wichtigkeit dominierende Gruppe aus: die englischen Gärten in und um Wien. Diese sind zumeist im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entstanden und bieten daher brauchbare Beispiele zur Behandlung wichtiger Fragen, auf welche der Autor mit Erfolg eine Antwort suchte. Seine Arbeit beruht nicht nur auf einer eingehenden Kenntnis der zeitgenössischen Literatur, sondern bringt auch viel Unbekanntes — teils aus Archiven, teils und besonders aus den Beständen der Wiener Albertina — ans Tageslicht. Wir haben also keine chronologisch-historische Bearbeitung vor uns, sondern Gesinnungs-, Geschmacks- und Sozialgeschichte sind im besten Sinne des Wortes die führenden Aspekte dieser Arbeit. Die Beziehungen zwischen der Aufklärung zu Zeiten Josephs II. zur Philosophie Rousseaus werden in bezug auf die Gartengestaltung besonders klar herausgearbeitet. Diese Neigung der herrschenden Geschmacksrichtung führte bald — eben mit Hilfe der „englischen Gärten" — zu einem Landschaftsring künstlicher Art um Wien und damit zu einem Ende der fürstlichen und „glorreichen" Barockgärten, obwohl diese oft den Kern oder den Rahmen solcher zeitgemäßen Umgestaltung bildeten.

Das Buch ist außer einer Einleitung in acht Kapitel gegliedert, und jeder dieser Abschnitte behandelt eine besondere Seite dieser Kunstgattung. Dadurch wird es möglich, die Entwicklung des neuen Naturgefühls, das Verhalten des Menschen zur Natur im 18. Jahrhundert und nicht zuletzt die verständlich dargestellte Sprache der Naturgestaltung dem Leser vor Augen zu führen. Da in der Periode der Aufklärung die Grundlagen sowohl der modernen Gesellschaft wie auch jener der modernen Naturbetrachtung als solche im Mittelpunkt des Interesses standen, ist all dies auch heute besonders wichtig. Es ist sehr lobenswert, daß der Verfasser

stets die Gartengestaltung selbst in das Vorfeld der Untersuchung stellt, obwohl viele mögliche Aspekte mitbehandelt werden. Plastisch wird die Umwandlung des Barockgartens anhand von konkreten Beispielen in „nach englischer Art" gestaltete Landschaftsgärten in und um Wien vor Augen geführt. Die Eigenart der josephinischen Gartengestaltung samt ihrer Vielseitigkeit: die Einsiedelei und das „Völkische", die Verbrüderung der neuartigen Gesellschaftsschichten (an erster Stelle die am meisten verbreitete, nämlich die Freimaurerei) stehen klar vor unseren Augen. Immer wieder wird eine neue Seite des Naturempfindens, das Verhältnis des Menschen zur Natur, die nun schon überbrückte Kluft zwischen dem Individuum und der allmächtigen „Baumeister-Natur" dargestellt. Die verschiedenen Kleinbauten der Gärten — französisch „fabriques" genannt — werden ihrer Bedeutung nach, als Gartenphilosophie und Sprache behandelt. Auch die Möglichkeit der Gartengestaltung als Poesie oder als Malerei wird in einem geistreichen Kapitel vorgeführt. Die Bezugnahme auf die bisher kaum bekannte oder ausgewertete Gartenpoesie und ihr Einfluß auf die topographische Literatur um 1800 beweisen die Feinfühligkeit des Autors. Auch Gartengestaltung-Landschaftsmalerei-Landschaft werden von diesem Gesichtspunkt her aufgerollt und betonen die Komplexität der Gartenkunst im späten 18. Jahrhundert. Das Verhältnis des Gartens zur Bühne, d.h. zu Kulissen und Bühnendekorationen, wird überzeugend untersucht. Bisher unerforschtes und unbekanntes Material dienen als dokumentarische Unterlage in einem Katalog und sichern der Arbeit einen dauerhaften wissenschaftlichen Wert.

Als besonders neu und originell betrachte ich das Vorgehen des Autors, die Gestaltung der Gärten trotz ihrer botanischen Veränderlichkeit als gebaute und raumschaffende Architektur zu behandeln. Durch den Begriff „Außenraum" erstehen die Gärten wie aus der Vogelperspektive — obwohl diese Darstellungsweise den barocken Gärten besser entsprach als den malerischen englischen Gärten — und verdeutlichen ihre ursprüngliche Intention, in erster Linie Raumschöpfung bzw. Bild zu sein und nicht eine Ansammlung von Pflanzen. Diese originell anmutende Betrachtungsweise liegt allen Kapiteln in irgendeiner Weise zugrunde, wird aber in einem letzten Kapitel „Die neue romantische Außenraumgestaltung und ihr Einfluß auf die Wiener Architektur" klar zusammengefaßt und mit konkreten Beispielen der „großen Architektur" untermauert. Man darf annehmen, daß dieser originelle Gedanke sich sehr befruchtend nicht nur auf die Erforschung der Gartengeschichte, sondern auch auf die der Architekturgeschichte auswirken wird.

Außer den besonders zahlreichen und gut gewählten Illustrationen dient eine Anthologie der Gartenschilderungen aus der zeitgenössischen Literatur als historische Grundlage der im Band behandelten Ideen.

Das sorgfältig zusammengestellte reiche Literaturverzeichnis dient als Fundgrube zu jeder weiteren Arbeit.

Es wäre sehr wünschenswert, daß auch die Gärten anderer Kunstlandschaften Österreichs in der hier befolgten Weise bearbeitet werden, obwohl die geographischen Zusammenhänge, die Zahl der Gärten jene in und um Wien wohl nicht erreichen. Trotz der anfänglichen Bestrebungen der Denkmalpflege sind diese Gartenanlagen überall sehr gefährdet, viel mehr als die monumentale Architektur, denn ihre Erhaltung erfordert stets wachsende finanzielle Opferbereitschaft des Staates und der Eigentümer. Man sollte sie wissenschaftlich bearbeiten, solange sie noch vorhanden sind.

Anna Zádor

DMITRI V. SARABIANOV AND NATALIA L. ADASKINA: POPOVA

Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1990

Just like Corvina (Budapest) and Kunst Verlag (Dresden) in Central Europe and Thames and Hudson (London) in Western Europe, it is Harry N. Abrams (New York) in the USA, a dedicated publisher of the major works connected with the Russian avant-garde.

Abrams Publishers, publishing "The Great Experiment: Russian Art, 1863–1922", a pioneer undertaking by Camilla Gray in 1963, in 1990 brought out a comprehensive monograph of Popova. (The book written by the Soviet authors Dmitri Sarabianov and Natalia Adaskina was first published in French by Philippe Sers Editeur, in Paris in 1989.)

Given the present state of research in the Russian avant-garde and especially the general approach to it, it seems to be inevitable that the two phases of the oeuvre, representing two very different genres, are elaborated by two different authors in two separate studies. In fact the analysis of Popova's oeuvre has not yet got through the initial stage and is far from being finished, which is the case also with a lot of her fellow-artists who remained in Soviet Russia (Tatlin, Rodcsenko, Stepanova, etc.). The largest number of works and sources referring to their art may be found in the former Soviet Union and they have been made accessible for the public at large only recently. That explains why the Soviet authors are the first, being ready to explore their art. However, they have to start out without any authentic historical reconstruction of the movement and what is even more important without any theoretical clarification. Unfortunately in terms of one single artist the writers do not (or cannot) make an attempt to do such an analysis.

Their evaluation divides Popova's oeuvre into phases and genres, which gives them a chance to disregard the historical/theoretical bases. Both of them take their field, period and genre for granted, which serves as an excuse for leaving the general but essential questions unanswered. Meanwhile Popova's oeuvre falls into pieces or at least it splits into two. That is the vulnerable point in the joint work of Sarabianov and Adaskina.

The old notions are still alive. Sarabianov is possessed by the intellectual heritage of the past when in the introductory part he finds it necessary to protect Popova the painter against Popova the designer, though the former phase in her career may be regarded as preparatory stage on her way of becoming a designer. This upside down scale of values is deeply rooted in the naturally hostile attitude of the totalitarian state towards avant-garde and the "aesthetic" sublimation of this attitude in the cultural policy of Zdanov.

The Eastern European, especially the Russian avant-garde has an exceptionally strong social-political connotation, a utopistic character, a sense of mission. The artists fanatically believed that the coming new world would be modelled by art and artists would have a major role in creating and furnishing it. By means of bringing life into art they wanted to change the quality of life in an ideally functioning society. They also meant to raise the masses into art instead of serving them on a low level. No wonder

that the state power working for total control saw them as its most dangerous enemies. On the other hand, the expansive, radical avant-garde was also striving for exclusive dominance and its phalanstery "terror of taste" showed very little tolerance towards the idea of being different. The authentic and objective historical analysis of the future will have to look upon avant-garde with a critical eye. Today, however, we have not reached that stage yet. The West should get rid of the apologetics of resistants while the East had better do away with the shadow of the Zdanovian cultural policy. The basic aesthetic principle of the latter implies that avant-garde (here meaning any abstraction different from socialist realism) in its independent pictorial and sculptural manifestations is nothing but applied art, decorative art, a heritage of patterns, design or a preliminary study for an obviously design product.

In the second half of the 1920s most of the artists who remained in the Soviet Union fell into their own trap. If they did not give in to the official state art, they had no other choice (in case they had any at all) but to resort to the despised field of applied arts. After Stalinism gained power there was hardly anyone who was not forced to give up a career or was not pushed to the margin. But at the beginning the front lines were not that clear. In 1921 artists of the Inkhuk, among them Popova, as a logical result of their ideology and their inner conviction gave up easel painting, which was regarded as outdated, in order to be able to serve the mass art directly, the cultural, artistic demands of Russia after the revolution. A few years later there was no turning back, or if there was, it led towards a much earlier artistic stage far exploded by avant-garde.

In the design period of Popova it is hard to detect the symbolic forms of resistance or the heroism of inner emigration since an early death (1924) prevented her from being forced to make a compromise. In all her life she whole-heartedly believed in the revolutionary principles of avant-garde, its social utopia, in the prophetic world-constructing role of the artist in which the object making, productivist phase has an integral part. [It should be noted here that perhaps it is due to that strong belief that the memorial exhibition of Popova in the Museum of Modern Arts (New York) in 1991 would have been more than happy to deny the design period or at least found it difficult to cope with it. The other centenary show organized in Moscow (Tretiakov Gallery, 1990) was not free from ideological prejudices either, as it followed the old stereotypes focusing on the handicrafts activity of the artist and pushing Popova the painter into the background.]

Thus the basic questions concerning the whole period and the Russian avant-garde remained open in this monograph. But why reprove one monograph for the neglect of all art historians? The two authors are just doing their job trying to give an objective picture of Popova the painter and Popova the designer, respectively. Of course their work suffers a lot from the theoretical confusions, the lack of a comprehensive, detailed and valid interpretation of the whole movement. It is hard to find a connection between the two parts of the book, as if it was written about two different human beings living in two different worlds. Even if that holds some bitter truth, the authors' description is not really authentic.

Sarabianov's study of Popova the painter is an excellent work. It reflects not only a profound knowledge of her oeuvre, but also the author's fascination which gave him an impulse and inspired him to put down the most authentic interpretation with a subtle description of the era and a sensitive analysis of paintings. But above all his work is a scientific monograph written with microphilological accuracy.

The description of Popova's career is based on an impressively rich collection of documents and photos and reaches back to her early childhood. The author lays great emphasis on the portrayal of the inspiring environment of the artist, who came from a rich and educated family, as well as on the description of implicit and direct artistic influences and impressions that determined the beginning of Popova's career. He lists all the sources that he finds important in forming the artistic world of Popova. Beyond the scientific accuracy the author needs a great number of arguments also in order to justify his basic principles which suggest—of course in a slightly simplified interpretation—that the art of Popova the painter is an independent oeuvre consistently constructed from the inside, and it is of equal rank with the widely known and acknowledged oeuvres (Malevich, Tatlin, Rodchenko). Sarabianov has good enough reason to feel that the above names overshadow the values of Popova, and for the superficial observer the equalities and similarities with the endeavours of the well-established artists may seem direct influences or unoriginal paraphrases. The collection of works and the author's arguments are convincing, though the defensive standpoint and the emphasis on independence of the different influences sometimes results in superficial descriptions.

For example the influence of Kandinsky is apparent on the "Painterly Construction" (Tretiakov Gallery) painted on the back of a canvas in 1920, but the fact that the two painters worked together in the Inkhuk for a time (from May to December) in the same year is mentioned only in the second part of the book. Without questioning the basic principle of the author it may be established that the influence of Tatlin is also greater than described by the author in connection with a few groups of work. It is true that Popova did not become a disciple of Tatlin but the impact of his outlook, way of vision and thinking may well be detected (also on her theoretical theses and educational activity) even on tendencies that seem to contradict him (early suprematist paintings). The guiding role of Tatlin is also fortified by the fact, that he as well as Popova lay great emphasis on naming the groups of works that belonged together and those raising new problems. Popova's treatment of colors corresponds to Tatlin's relation to his material. This difference is manifested in the terminological distinction.

We believe that "Painterly Architectonics" painted between 1918 and 1920 means the peak of her career and "Spatial Force Constructions" from 1921 have lost a lot from Popova's real artistic virtues, but it is also a matter of taste. It is to our great regret that the above works were not compared to Rodchenko's analogous experiments, especially because Popova's pieces would prove to be stronger than those of the more acknowledged colleague. However, the author takes an excellent stock of the individual features, the diversions from the main tendencies especially when it comes to the investigation of the differences from Malevich's suprematism.

When reconstructing Popova's study years, especially those in Paris, the author often deals with the artistic life of the time, more specifically with the situation of the Russians, and those parts are all the most valuable in a book meant for foreign readers. Later at the study of her years in Russia the wide cultural-historical spectrum narrows down and more attention is paid to the development of the painter's career. In his profound, organic investigation the author's aim is to find the internal logic of Popova's oeuvre, the immanent, very often still embryonic or implicit features which helped her art unfold further on. Accordingly his study is divided into chapters each analysing a different group of works dealing with the same visual problem.

His investigation covers all the accessible works of Popova from the studies to the finished paintings prepared in several versions, he used the material of the less used private collections as well as the often excellent pieces of the remote provincial museums. He solved the awkward but indispensable and tiresome task of dating the works with the utmost care and accuracy of the

MTA Könyvtára Példány 1993/1789 sz.
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

experienced scholar applying several scientific methods at the same time. His work will certainly prove to be essential for the further research of Popova's art.

The same applies to Adaskina's part only in the sense that she conscientiously and accurately lists Popova's artistic activity in the field of the theatre, education and design. Instead of analysing she rather takes a stock of and describes the short but rather varied and controversial period.

The doubts, ambivalences and dilemmas of the design period, which are characteristic of the design of the whole Russian avant-garde do not appear in this part of the book. The question is whether this phase should be regarded as the agony of avant-garde, a squander of its talents, a chance for survival or simply the design of the age under East European conditions. It is true indeed that it was not absolutely necessary to answer these questions in the given framework, but the interpretation of the era in Western European comparison or in the light of the contemporary Russian theories and practices is really missing. This part is often like a vision with bodiless figures floating in timeless space or it is very plain and dry like a minute presenting both essential and unimportant points in the same indifferent tone. Popova's personality, the human being so sensitively evoked by Sarabianov is totally absorbed and lost in this odd duplicity. Meanwhile we gain a lot of freshly discovered lexical information thanks to the scientific thoroughness and honesty of the author.

What we most regret is that this book cannot win full reputation, for the massive research and analysis of sources, it has to make do with remaining the starting point and the handbook of Popova's research.

The studies are completed with documents of the period and a large amount of reproductions. The elegant and carefully designed volume has only one defect: it has only very few color prints, which would not be a fault in the case of a scientific monography, had it not been written about a real colorist. The catalogue, made with the cooperation of Abrams for the above mentioned MOMA exhibition has all its pictures in color, so this deficiency of the book can be eliminated at least with this help.

Edit András

UNE TAPISSERIE LORRAINE AU MUSÉE NATIONAL HONGROIS

Léopold Duc de Lorraine consacra deux séries de tapisseries à la mémoire des victoires sur les Turcs de son père, le Duc Charles V. Les tapisseries sont réalisées à Nancy dans la manufacture de Charles Mité († 1736). La grande série de 20 pièces a été achevée dans les années 1710 et se trouve — excepté deux pièces — au Kunsthistorisches Museum de Vienne. L'autre, le petit ensemble, de 5 pièces, a été réalisé d'après les tableaux de bataille du peintre de cour Charles Herbel (vers 1639—1702) entre 1703 et 1710.

Trois tapisserie de la petite série sont aussi conservées au Kunsthistorisches Museum, à savoir: «La prise de Bude», «La victoire de Mohács» et «La réduction de Transylvanie».

Deux pièces de la petite série décoraient de la fin du siècle dernier à la deuxième guerre mondiale le Château Royale de Buda. Elles ont — comme les deux pièces de la grande série — aussi été perdues pendant la guerre. (Voir Gy. Rózsa: Schlachtenbilder aus der Zeit der Befreiungsfeldzüge. Budapest 1987.)

Retrouvé dans les années 1950, «La pillage et le sac de Bude» fut acheté par le Musée Historique Lorrain de Nancy. La Banque Nationale Hongroise a réussi à acheter la cinquième pièce manquante de la petite série, «L' entrée triomphale de Charles V.», en 1991. Cette tapisserie est maintenant à titre de prêt durable au Musée National Hongrois de Budapest, et est exposée à l' exposition historique.

Gy. R.



INDEX

A. Rényi: Ästhetische Erfahrung und kunstgeschichtliche Hermeneutik. Ein Versuch, Rembrandts „Die drei Kreuze" als Radierung zu deuten 93

Z. Kádár: Zur Ideengeschichte der Bilder auf der Dukas-Krone 109

Lívia Varga and P. Lővei: Funerary Art in Medieval Hungary 115

Ursula Szulakowska: Patronage in Relation to Alchemical Illustration in the Early Italian Renaissance: Three Case Studies 169

Ibolya Gerelyes: The Influence of Ottoman-Turkish Art in Hungary. I. The Spread and Use of Turkish Ornamental Weapons on the Basis of the 16—17th Century Hungarian Probate Inventories 181

J. Sisa: Landscape Gardening in Hungary and its English Connections 193

G. Andrási: "The High-Soaring and the Earth-Bound poor". An Unknown Issue of MA from 1925 207

RECENSIONES

Hannelore Sachs: Der Flügelaltar von St. Marien zu Bernau *(J. Végh)* 213

Polyptiques. Le tableau multiple du moyen age au vingtième siècle *(J. Végh)* 214

Géza Hajós: Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien *(Anna Zádor)* 216

Dmitri V. Sarabianov and Natalia L. Adaskina: Popova *(Edit András)* 217

Une tapisserie Lorraine au Musée National Hongrois *(Gy. R.)* 219