ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: E. MAROSI

TOMUS XXXIX, 1997, FASCICULI 1–4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

ACTA HISTORIAE ARTIUM

REVUE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE HONGRIE

Rédacteur en chef:
ERNŐ MAROSI

Comité de Rédaction:
G. GALAVICS, M. KOVALOVSZKY, P. LŐVEI, GY. RÓZSA, J. SISA,
ZS. URBACH, J. VÉGH

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 sont publiés sous forme de fascicules qui forment un volume par an et sont édités par

AKADÉMIAI KIADÓ
H-1117 Budapest, Prielle K. u. 4, Hongrie
http://www.akkrt.hu

Adresse de la Rédaction:
ACTA HISTORIAE ARTIUM, H-1250 Budapest, P.O. Box 27, Hongrie
Tél.: (36-1) 375-0493
Fax: (36-1) 356-1849

Abonnement:
s'adresser à AKADÉMIAI KIADÓ, H-1519 Budapest, P.O. Box 245, Hongrie
Fax: (36-1) 464-8221
E-mail: kiss.s@akkrt.hu

Subscription price for Volume 39 (1997) in 4 issues US$ 180.00, including normal postage,
airmail delivery US$ 20.00

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1997

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

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS
G. GALAVICS, M. KOVALOVSZKY, P. LŐVEI, GY. RÓZSA, J. SISA,
ZS. URBACH, J. VÉGH

REDIGIT
E. MAROSI

TOMUS XXXIX



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1997

IMRE KOVÁCS

AN UNUSUAL TYPE OF THE 'AUTHENTIC PORTRAIT' OF THE VIRGIN

THE ICONOGRAPHY OF PIETRO DI GIOVANNI D'AMBROGIO'S PAINTING IN THE CHRISTIAN MUSEUM OF ESZTERGOM

Introduction

This research has grown out of the investigation of one particular painting in the Christian Museum of Esztergom which represents the Virgin in half-length, without her hands and the Child.[1] This picture from ca. 1445, attributed to Pietro di Giovanni d'Ambrogio (Fig. 1) has long been regarded as a fragment by the vast majority of scholars. A close observation of the panel, however, led us to the conclusion that it cannot be a truncated part of a larger composition.[2] This recognition became the starting point for an attempt to define its iconography.

In 15th century Italian painting this kind of representation of the Virgin seems to be rare, we have found only one iconographically relevant example antedating our painting. However, the existence of this picture, painted ca. 1395 in the circle of Lorenzo Monaco (Fig. 2), proves that the type in question was not inconceivable in Tuscany.[3] In parallel with the Tuscan examples, this unusual representation of the Virgin can be detected in French Books of Hours and Spanish panel painting as well, which suggests that they all may have come from one and the same source. Within this type we can identify a distinct group of examples showing the Virgin with a slightly bowed head, a motif that may have been preserved from a prototype of Eastern origin. This characteristic posture of the head turned out to be so long-lived that it reappeared in cult images of Italian origin from the 17th century.

Although the question of how this representation of the Virgin may have entered Western soil has already been given attention,[4] the reconsideration of the whole issue seems to be necessary in the light of some unstudied and in this context neglected paintings. This paper, therefore, is intended to provide a comprehensive overview of the Western reception and dissemination of this portrait-like representation of the Virgin and to put forward a proposal for the identification of its Eastern prototype. The iconographical analysis of the Esztergom painting will be put into this framework.

Notes on the reconstruction of the 'Anjou icon'

A tiny Limoges enamel plaque from the late 16th/early 17th century sold at Christie's in 1973 is of interest both for its iconography and style (Fig. 3).[5] It is a shoulder-length image of the Virgin with slightly bowed head. Its archaism, rather strange for the period in which it was made, seems to be mixed with the flavour of Mannerism of the French court at Fountainebleau. Although neither of its provenance nor its enameller are known, it was in all probability commissioned by a patron from the court.[6] This supposition is supported by the fact that this type of depiction of the Virgin is familiar to us from French court circles of the 15th century.

It has escaped notice thus far that our enamel plaque exhibits exactly the same characteristics as a devotional painting of the Virgin (Fig. 4) in one of the Books of Hours made for René of Anjou (1409–1480).[7] The idea that this outsize miniature was based on a lost devotional panel of René has already been suggested but our enamel plaque can provide safer ground for the reconstruction of the lost picture. René's Book of Hours has been convincingly attributed to his court painter, Barthélemy d'Eyck, who probably painted it during the period 1459–1460.[8] This date can provide only a *terminus ante quem* for the so-called 'Anjou icon.' However, a stylistic comparison may lead us closer to the possible date of its origin.

It seems that the archaism of the Virgin in René's Book of Hours and that of the enamel plaque is rather complex. On the one hand, the Virgin's headdress and cloak in both cases seem to suggest that they go back to a prototype of Eastern origin. The heavily contoured

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 39, 1997
0001-5830/97/$5.00 © Akadémiai Kiadó, Budapest

eye and the arch of the eyebrow continuing in the linear line of the nose also seem reminiscent of earlier Byzantine painting.[9] On the other hand, the decorative folds of the *maphorion* and the modelling of the face seem to bear the characteristics of works of the International Gothic period. Avril, who put forward this idea, assumed that the painter of the Book of Hours wanted to reproduce René's icon, which itself was probably painted at the turn of the 14–15th century.[10] The common characteristic features of the Virgin of the enamel plaque and those of the Book of Hours seem to point to the existence of a panel displaying the same features, which may have served as a prototype. This could have been the very panel belonging to René but it may well be that the 'Anjou icon' itself was a copy of another picture held in high esteem in France at the time.[11] In short, the enamel plaque seems to support the assumption that the Virgin of the Book of Hours is an exact replica of the 'Anjou icon', depicted 50–60 years earlier, which itself was a copy or variation of a painting of Eastern origin.[12]



Fig. 1. Pietro di Giovanni d'Ambrogio, The Virgin. Esztergom, Christian Museum



Fig. 2. Millieu of Lorenzo Monaco, The Virgin. Amsterdam, Rijksmuseum

It has already been pointed out that the 'Anjou icon' was surrounded by an aura of authenticity. One of its replicas, in a Book of Hours from Toul appears in the context of St. Luke painting the Virgin (Fig. 5).[13] However, it seems to have been overlooked that this example is represented in a very unusual way, as if it were a cult image hung up on a cypress tree. It cannot be excluded that this picture points to a predecessor of René's icon, which may have attracted public veneration.[14]

Transferring the power of an image regarded as authentic by means of copying is not uncommon in the history of cult images. Copies or variations of Byzantine or Italo-Byzantine Madonnas reputed to have been painted by St. Luke are known to us in the Northern painting of the period in question.[15] We are justified in suggesting that the 'Anjou icon' can also be put into this line of Western variations deriving from an Eastern prototype, attributed to St. Luke.



Fig. 3. Limoges enamel, late 16th/early 17th century, The Virgin. Private coll.

The question of the Eastern prototype: The Phileremos Virgin

We know of only one famous, miraculous icon of ancient origin that belongs to this rather unique iconographical type, showing the Virgin in shoulder-length with slightly bowed head. It is the Phileremos Virgin, which has never been considered as the potential Byzantine prototype of either the 'Anjou icon' or other paintings belonging to this type. Claimed to be a genuine icon by St. Luke, it was one of the most precious treasures of the Order of the Hospital of St John of Jerusalem.[16]

The icon is said to have been lost during the Second World War but before this a photograph was made of it (Fig. 6). This shows a blackened face of an old icon with hardly recognizable features, surrounded by a metal cover.[17] We can gain a better knowledge of the icon from a detailed description of it from 1900, made by Sommi-Picenardi, prior of the Order of St John in Lombardia and Venice. *L'immagine di Nostra Signora del Fileremo rappresenta soltanto la testa della Santa Vergine senza il divino Bambino; il capo leggermente inclinato sulla spalla sinistra; il viso è ovale ed il naso, molto pronunciato, è di stile nettamente bizantino; intorno alla testa ella ha una specie di diadema a ferro di cavallo costellato di rubini e di diamanti, e due file di diamanti e di zaffiri le ornano il collo. In luogo del nimbo, si vedono uscire da dietro la testa le otto punte della croce dell'Ordine di San Giovanni di Gerusallemme.*[18] The prior let us know also that the cover was commissioned by the Russian tzar, Paul I., to substitute an old one. This must have taken place between 1799 and 1801, the former date signifying the acquisition of the icon from Malta and the latter Paul I's death. *...Questa immagine è coperta da una placca d'oro chiamata riza dai Russi, carica di gioelli che non lasciano scoperto se non il viso, che è abbastanza annerito dagli effetti del tempo;...decorazione fatta eseguire da Palo I per rimpiazzare l'antica copertura tolta.*[19] Sommi-Picenardi attached a photograph to his description, which seems to have been retouched, and shows a clearly recognizable face of the Virgin (Fig. 7). It was undoubtedly taken from the original, because the minute details of the cover are identical with those in the Beograd photograph. Although according to Sommi-Picenardi's account the face of the Virgin was blackened, the face of the Virgin in the photograph he



Fig. 4. Barthélemy d'Eyck, The Virgin. From René d'Anjou's Book of Hours. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 1732, f. 15v



Fig. 5. Book of Hours from Toul, St Luke painting the Virgin. Paris, private coll.

published matches neither his description nor the other photograph. It must have been borrowed from another copy. We have knowledge of a copy ordered by one of the members of the tzar's family at the same time when Paul I had the new cover ordered (Fig. 8).[20] It has been preserved in Assisi in the church of Sta Maria degli Angeli in a rather overrestored state, but in this painting the same features of the Virgin's face noted in Sommi-Picenardi's photograph can clearly be seen. It seems likely that these two pictures, the original and the Russian copy, both in Russia in 1900 when the prior's description was made, may have been composed into a single picture in Sommi-Picenardi's photograph. The photo of the original seems to have been retouched on the basis of the Russian copy in order to substitute the blackened and hardly visible countenance of the original. Since the new cover of the original and its copy were made at the same time in the Russian court, there is reason to conclude that the painter, who could have seen the original without the cover, was asked to make an exact copy of it.[21] We can assume, however, that at the time the Russian copy was made the original may have already been blackened. Therefore it would be rather daring to draw any conclusion on the basis of the Russian copy about the possible date and place of origin of the lost prototype, but at any rate we have a copy reflecting the main characteristic features of the iconographical type of the



Fig. 6. The Phileremos Virgin in 1932



Fig. 7. The Phileremos Virgin in Sommi-Picenardi's 'Itinéraire'

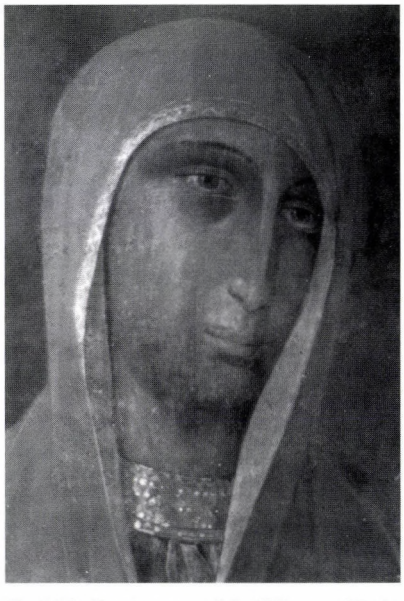


Fig. 8. The Russian copy of the Phileremos Virgin. Assisi, Sta Maria degli Angeli

Phileremos Virgin.[22] Although it is impossible to gain further information on what exactly the original icon may have looked like in the Middle Ages, it is quite certain that its type has not changed.

Since the vicissitudes of the icon coincide with those of the Hospitallers, a brief summary of their common early history will be of some help in the present context. After the loss of Acre in 1291, the Order was driven from the Holy Land and exiled to Cyprus like the Templars. In 1306 the Knights of St John arrived in Rhodes and by 1310 they had conquered the island where they established their new headquarters. It served for them as a crusading base until 1522 when they were defeated by the Turks and had to flee.[23] The Phileremos Virgin was in all probability in Rhodes when the Hospital arrived. At that time it probably did not belong to the treasury of the Order in Rhodes but it was publicly venerated as a miraculous image attracting pilgrims from both East and the West. Only later was it associated with the Knights in Rhodes.[24]

Information about the fame of the icon survives in the accounts of Western pilgrims and travellers visiting the Holy Land via Rhodes. It is mentioned, among others, by the French pilgrim Ogier d'Anglure in



Fig. 9. The Grand Master of the Hospitallers in the company of knigths visiting the Phileremos Virgin. From G. Caorsin, Historie du Siège de Rhodes, 1480. Paris, Bibliothéque Nationale, Ms. lat. 6067



Fig. 10. A diptych presented by Jean le Bon to the pope Clement VI, drawing in Gaignières's Coll. Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa 11, fol. 85

1395.[25] It seems likely that this unique image of the Virgin was not the result of a local cult in Rhodes. There is reason to believe that the Phileremos Virgin itself must have followed some ancient archetype, created outside Rhodes. According to a magistral bull of 1497 it escaped the iconoclasm of Leo III, reaching the shores of Rhodes miraculously, on the waves.[26] Although a legend of this kind is no more than a *topos*, intended to enhance the fame of the icon, it is helpful to the extent that the ultimate archetype of the image is to be sought outside Rhodes, either in Constantinople or in the Holy Land.

Though the icon was held in a sanctuary in the Mount of Phileremos, it was brought to the city of Rhodes in 1480, during the Turkish siege, to be more available for the purpose of veneration for common people and the Hospital.[27] A contemporary manuscript concerning the siege, written by Guillaume Caoursin, Vice-Chancellor of the Order, depicts the Grand Master in the company of knights and soldiers visiting the Phileremos Virgin to venerate it (Fig. 9).[28] This scene provides visual evidence for the fact that the Hospital was associated at that time, but possibly even earlier, with the icon, invoking its miraculous power in connection with the fight against the infidels.[29]

The problem of Western reception: King Jean le Bon's presentation in Avignon

The fame of the Rhodian icon may have reached the West not only by means of pilgrim accounts but through a copy or variation made after the original.

This was in France probably by the second third of the 14th century at the latest when the first known Western adaptation of it was made. There is visual evidence indicating that a painting exhibiting the same type as the Phileremos Virgin entered French court circles by this period where it was available for copying. This is a drawing made at the end of the 17th century for Roger de Gaignières after a lost panel painting formerly situated over the door of the Sacristy in the Saint-Chapelle in Paris (Fig. 10).[30] The drawing includes a representation of a diptych showing on one leaf, the type of the Virgin under discussion and on the other leaf a bust of Christ. Gaignières' drawing shows the diptych being presented by King Jean le Bon to one of the popes in Avignon.

Jean le Bon's commission must have been a special one, since the putting together of the *Vera effigies* of Christ and that of the Virgin seems to be rather unique. While the Western tradition of the cult of the Holy Face of Christ had already been firmly established in Rome by the time the diptych was painted, the West appeared to have been unfamiliar with the type of the Virgin under discussion.[31] Therefore we are justified in supposing that the cult of the former contributed to the appearance of the latter, which acquired an intercessory role in this context. It seems likely that the diptych was an adaptation of two highly venerated cult-images of Christendom.[32] While the prototype exhibiting Christ in frontal bust-length may have been a close-up from the Lateran *acheropoeton* of the Sancta Sanctorum Chapel,[33] the prototype of the Virgin, as we proposed, may have been the St. Luke icon of the Phileremos Virgin.

As it has been rightly suggested, the pointed gables of the diptych in the drawing strongly suggest that the original diptych was painted by an Italian trecento painter.[34] It may therefore have been either a painting imported from Italy, or a painting made by one of the Italian artists working at the papal court in Avignon. Although records, such as those of the Datini firm show that there was a lively trade in devotional panels between Florence and Avignon,[35] the second possibility seems to have a firmer historical basis. The hypothesis that a copy or a variation of the Phileremos Virgin may have been in France, most probably in Avignon, supports the Avignonese origin of the diptych.

In the first part of the 14th century, after the dissolution of the Order of the Templars, the Hospitallers were regarded both by the Avignonese Curia and the French court as one of the most important factors in the promotion of the idea of a new crusade.[36] It is therefore relevant in this context that relics or paintings of Rhodian origin had a special sanctity at the French court because of their association with the Holy Land. Evidence exists that Jean le Bon possessed at his death in 1364, a certain relic, a so-called *bullette de Rhodes*, which he wore in a reliquary pendant. This relic, which was not exceptional in French court circles, came from the Hospitaller church of St. John the Baptist in Rhodes and was made of one of the pennies of St. Helena, enclosed in lead.[37]

It seems that a diptych, one part of which represented a variation of the image of the Virgin associated with the Hospital which passed from the French court to the papal Curia was in all probability of great significance in transmitting this iconographical type to the West. Pächt, unaware of the Phileremos Virgin, suggested that Jean le Bon's gift may have been connected with one of the crusading projects of the 14th century.[38] It seems that his theory should be reconsidered in the light of the hypothesis put forward here, concerning the Phileremos Virgin. Our knowledge would be clearer if we were certain about when and why Jean le Bon paid his visit to Avignon. But since the French king, who is recognizable in the drawing, had been to Avignon several times, the interpretation of the event and the identification of the pope represented has become a controversial issue.[39]

Pächt did not take into account the fact that the form of the diptych suggests the hand of an Italian trecento painter, he assumed that Jean le Bon's gift had been depicted in the Holy Land. It led him to put the presentation scene into the context of Jean le Bon's visit to Avignon in 1363, when he was received by Urban V as a sponsor of Pierre I, King of Cyprus's vast crusading project. Pächt's theory contradicts the view generally held, according to which Jean le Bon, still as duke of Normandy visited Pope Clement VI in 1342, on the occasion of the latter's enthronement in Avignon. While this explanation seems to have more ground,[40] it would not be wise to discard entirely the idea of the presentation of the diptych in connection with the crusade. The presentation of a Virgin representing the type of the Phileremos Virgin combined in a diptych with the portrait of Christ as a gift of the French court to the pope provides a further support for this idea.

It seems to us that Jean le Bon's presentation in 1342 on the occasion of Clement VI's enthronement may also have been connected with the idea of a crusade to the Holy Land. Although after 1336 the crusading movement came temporarily to an end with Benedict XII's refusal to sponsor an expedition organized by

the Venetians and the Hospitallers, by 1341, when both Cypriots and the Hospitallers sent embassies to Avignon to support a crusade against the Turks, they found an enthusiastic supporter in the recently elected pope, Clement VI. The new pope sent a legate to negotiate a league in July 1342, which led to one of the greatest achievements of the crusade in 1344, the capture of Smyrna, one of the most important Turkish ports.[41]

Apart from Jean le Bon's diptych, the icon displaying the same type as the Phileremos Virgin, which was available in French court circles, may have served as a prototype for other Western pictures as well, including the 'Anjou icon'.[42] It seems likely that beside these panels, there may have been other Western pictures of this kind known in French court circles. A considerable number of 15th century French Book of Hours have been identified, in which St Luke is represented engaged in painting this type of Virgin as part of the illustration of the Gospel Lesson. These representations do not only show that this type was regarded as an 'authentic portrait' of the Virgin, but they enable us to follow its route of dissemination as well. The earliest examples in this narrative context, from the Breviary of the pope Benedict XIII (1394–1409), made in Avignon[43] and the Book of Hours of Charles VI (before 1402), made in Paris[44] prove that the type was available around the turn of the 14–15th century in the court circles of Avignon and Paris. It should not be assumed that all of these St. Luke scenes reflect panels of this type but it is reasonably certain that actual panels influenced many of the illuminators.[45] The true portrait of the Virgin in bust-length appeared in the context of the iconography of St. Luke painting the Madonna in parallel with its actual presence in France.

We have seen that the appearance and most probably the spread of this type in France is connected with court circles. In one case, that of King Jean le Bon's diptych, there can be no doubt that it appeared in the context of a royal gift. This raises the possibility that other copies may also have acted as gifts in French court circles.

We can draw the conclusion that Avignon, where Jean le Bon's diptych may have been depicted, and Paris, where the commemorative picture was situated, were the starting points of the dissemination of this type of the Virgin. It can be assumed that a version deriving probably from Paris may have transmitted the double portrait type to the Netherlands, where this type was 'modernized' by the Master of Flémalle, who added a gesture of blessing in Christ's part and one of intercession in the Virgin's part.[46]



Fig. 11. Christ and the Virgin with a Crucifixion. Fragment of a retable of St Anthony Abbot. Lérida, Museo Diocesano

The problem of dissemination in Spain. Martin the Human's devotional picture

In Spain this type was copied in relatively great numbers.[47] Its popularity can be attributed to the fact that it was regarded as *Vera effigies* as it was in France. In some cases we have evidence that the true portrait of the Virgin and that of Christ were venerated as relics like the "relicario de la columna" was in the Cathedral of Mallorca.[48]

The idea that the Holy portraits of Christ and that of his mother were venerated as cult images can be demonstrated by a retable from Lérida, attributed to Jaume Ferrer, preserved in a fragmentary state.[49] One fragment shows a Crucifixion scene with two outsize portraits of the Virgin and that of Christ (Fig. 11). They are not part of either the narrative of the Crucifixion or the other fragments, representing scenes from the life of St. Anthony but they are inserted as "quotations" of cult images.

The same prototype of the Virgin was followed as in the Lérida fragment several times. It was utilized in a painting ca. 1410–1420 attributed to Gonçalb Perez. (Fig. 12).[50] In this picture it is not only the humble posture of the head which is reminiscent of the copies of René's icon, but also the halo made up of striations emanating from the Virgin's head. It has the same visionary character as the Virgin in René's Paris Book of Hours, and as in another copy of the 'Anjou icon', the Virgin of the Chester Beatty Book of Hours (Fig. 13),[51] the head of the Virgin is surrounded by stars.

There is another picture, formerly in the Count Durrieu collection in Paris, copied from the same prototype around the middle of the 15th century (Fig. 14).



Fig. 12. Gonçalb Perez, The Virgin. Valencia, Museo de Bellas Artes



Fig. 13. The Virgin. Chester Beatty Book of Hours



Fig. 14. Jacomart Baço's workshop, The Virgin. Paris, Durrieu coll.



Fig. 15. Jacomart Baço's workshop, The Virgin. Pego, parish church



Fig. 16. Catalan painter, The Virgin. Valencia, Cathedral



Fig. 17. Pedro Serra's workshop, The Virgin. Paris, private coll.



Fig. 18. Pedro Serra's workshop, The Virgin. Tortosa, Cathedral



Fig. 19. Pedro Serra's workshop, The Virgin. Formerly in Vic, Cathedral

It is sometimes wrongly attributed to the Avignonese school of painting,[52] but in our view the question of its attribution can be solved by putting it into the line of the Valencian copies.[53] It is a double sided portrait like another one held in the parish church of Pego (Fig. 15), the reverse sides of both represent the Holy Face of Christ. The Pego painting, slightly differing from the above mentioned Spanish examples in the posture of the Virgin's head can be clearly attributed to the Valencian school of painting on the basis of its provenance and characteristic features.[54] In both the Paris and the Pego pictures the heads of the Virgin are surrounded by the same huge halo decorated with a foliated pattern, characteristic of Jacomart Baço's workshop.[55]

The better-known photographs taken of the picture from Pego do not show that it is not an ordinary panel painting but it has a support holding it.[56] It explains why both sides of the picture were intended to be shown. The support was made so that the picture could be put on the altar, and it also suggests that it may have been used in liturgical processions.[57]

Sometimes these supports were embellished as precious goldsmith containers, which provides further evidence that this type was regarded as an 'authentic portrait' held in high esteem. One example made on parchment can be seen in the Cathedral of Valencia (Fig. 16). It is believed to have been presented to the Cathedral by the king, Martin the Human (1395–1410).[58] We can see that this variation is somewhat different from the previous ones. The close-up is narrower and the Virgin faces the viewer, not bowing her head. The countenance of the Virgin strikes us with its pallid tonality, which can be explained by the suggestion that the painter, who was obviously a Westerner, followed an Eastern prototype. The goldsmith reliquary itself cannot be dated before the end of the 14th century and the same applies to the picture as well. We have observed the same components of style in the case of the 'Anjou icon', in which a Western painter of the International Gothic period copied an Eastern model. Since the reliquary in the Cathedral of Valencia and the 'Anjou icon' are not dissimilar in iconography (i.e., they can be conceived as two specimen of the same type), this coincidence cannot be accidental.

There are several images from Catalonia copied either from the Valencia cultimage or a lost common prototype. One of the copies, now in a private collection in Paris (Fig. 17) preserved the angular cast of the features of the prototype, while others including the one in the Cathedral of Tortosa (Fig. 18) and in the Museum of Vic (Fig. 19) rather adjusted the characteristic features of the prototype to their own manner.[59]

According to documentary evidence, King Martin the Human possessed a picture of the Virgin, which he sent yearly from Valencia to Barcelona for the feast of the Conception of the Virgin. His picture, described as *la Veroniqua de la humil Verge*,[60] is undoubtedly the type under discussion. Whether the reliquary of the Valencian Cathedral was Martin the Human's possession or not cannot be proved. However, the fact that Martin lent his own devotional picture for liturgical purposes to Valencia implies that it was available for copying. So in one way or another his own devotion may have contributed to the cult of the true portrait of the Virgin, which does not seem to have been appeared in Spain before his reign.



Fig. 20. Miquel de Alcanyis, Christ and the Virgin. Palma, Museo Arquelógico

There is another devotional picture, which is said to be connected with the king. This is a diptych, representing the Holy Face of Christ and the Virgin with the characteristic bowed head, which is considered to be Martin's gift to the Carthusian monastery of Valldemosa in Majorca (Fig. 20).[61] As it has rightly been suggested, this cannot have been made during the reign of Martin the Human, but some decades later.[62] The story of its being a gift from the king in this case was intended to enhance its fame. Nevertheless, what is important in the present context is that Martin's name seems to have been associated with the 'authentic portrait' of the Virgin.

At this point the question can be raised as to what the possible source of the Spanish representations of the portrait of the Virgin may have been. We have seen the similarities between the copies of the 'Anjou icon' and one group of the Spanish representations. There is no doubt that they go back to a common prototype, disseminated most probably from an Avignonese source. Catalonia and through it Aragon had strong artistic connections with Avignon in the second part of the 14th century, which also strenghtens the idea that the model was taken over from there.[63] The picture would not be complete, however, without taking into account political factors as well. The key question is: what was the source of Martin the Human's picture?

The historical connections between the papacy of Avignon and the court of Aragon at the end of the 14th century may suggest some possibilities.[64] When the great Schism started, Aragon supported Clement VII, who re-established the papal court in Avignon in 1379. When Clement VII died in 1394 the Aragon court remained on good terms with the newly elected antipope, Benedict XIII. Pedro de Luna, a Spaniard by birth, was formerly Cardinal of Aragon and a relative of Martin the Human's wife.

During the reign of Benedict XIII, it was natural that the strong artistic ties between Avignon and Spain did not loosen. On the basis of the striking similarities between Catalan and Avignonese painting at the end of the 14th century we can assume that some of the leading Catalan masters may have worked in Avignon.[65] The city was an important art market. We know of several items, mainly pieces of goldsmith art, which were sent by the antipopes as donations or gifts to dif-

ferent destinations including Spain.[66] The existence of a direct connection between Benedict XIII and the court of Aragon in the form of sending gifts may be demonstrated by documentary evidence. The distribution of *Agnuses*, i.e. devotional pendants of wax medallions with a stamp of the Paschal Lamb, to personages held in high esteem to express special favour was a papal custom. According to Martin's inventory of 1410, he possessed *Agnuses* sent by Benedict XIII to King Juan, his father.[67] We also know that Martin visited Benedict XIII in Avignon in 1397, in the hope of composing the Schism. What he may have seen there, may have had a great impact on him, because according to two letters sent in 1406 to the Bishop of Lérida, he requested the prelate to have small copies made on parchment of paintings of angels in the chapel of St. Michael in the palace at Avignon.[68]

As we have already seen Benedict XIII was familiar with the type of the portrait of the Virgin that appeared in his Breviary in the context of St Luke painting the Virgin. Therefore, Martin the Human may have seen painting of this type while he was in Avignon. It can be assumed that his 'authentic portrait' of the Virgin, strongly attached to court circles in France, was taken over from this milieu.

The portrait of the Virgin in Italy. A note on the survival of the motif of the 'Virgin with bowed head'

The type of the Virgin in shoulder-length was available in Italy as early as the end of the 14th century. This is proved by a picture from the circle of Lorenzo Monaco, coming from the Carthusian monastery of Galluzzo, which preserves the motif of the bowed head (Fig. 2).[69] The panel is not without significance itself since it is a document unique in cultural history. On its verso there is an 18th century text, explaining how it was recovered from the sea after three days of floating on the waves. This story, accounting how the picture escaped the iconoclasts, proves that it was regarded, at least in the 18th century, as a miraculous image. It is likely that it was considered as such from much earlier. It is worth remembering that a similar story was attached to the Phileremos Virgin as well. Although the story of the miraculous escape at sea is not unique, the question arises whether this is a mere accident or not.

The archaic motif of the bowed head of the Virgin turned out to be long-lived. It reappeared again in two



Fig. 21. Copy of the Vienna cult image 'Maria mit dem geneigtem Haupt'. I. Szilárdfy private coll.

cult images of Italian origin. One of them is in the Cathedral of Ancona,[70] the other in the Carmelite church in Vienna. The cult of the latter started from 1610. However, the picture may have been painted earlier, in the first half of the 16th century in the circle of Giovanni Bellini (Fig. 21).[71] The Vienna painting, called "Maria mit dem geneigten Haupt", was a subject of several copies.[72]

The question arises whether it was the actual appearance of the Phileremos Virgin in Italy and its public display in Viterbo between 1524–27 which led to the creation of these later cult images[73] or they were revitalizations of the already known iconographical type in Italy.[74]

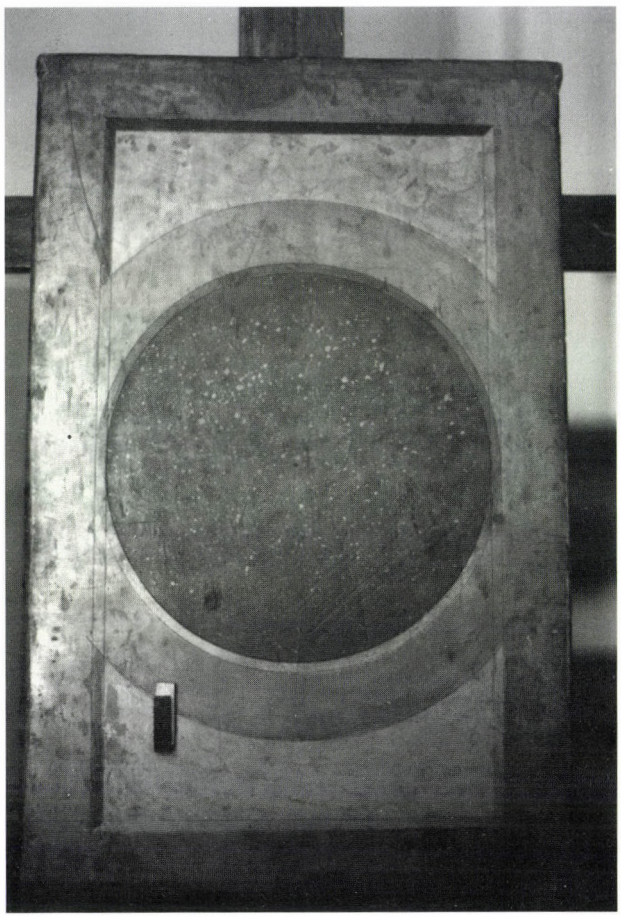


Fig. 22. Verso of Fig. 1

The portrait of the Virgin by Pietro di Giovanni d'Ambrogio (Esztergom, Christian Museum)

On the basis of what has been argued thus far, we may consider the Esztergom painting of the Virgin by Pietro di Giovanni d'Ambrogio as a "portrait of the Virgin" as well (Fig. 1).[75] This panel, from the Ramboux collection in Cologne, is painted on both its recto and verso. On the front, the Virgin is represented in 3/4 profile facing the viewer, while on the back there is a greyish-green frame surrounding a disc, imitating porphyry illusionistically depicted. The rest of the verso is decorated in imitation of yellow marble (Fig. 22).[76]

Regarding the Esztergom painting as an autonomous picture is in disagreement with the generally held opinion according to which the painting is truncated. It is worth bearing in mind, however, that when the painter and conservator Ramboux catalogued his collection in 1862, he referred to our picture as a Sassetta, without considering it as a fragment.[77] It seems to have been mentioned as a fragment first by Van Marle.[78] Based on this opinion Pope-Henessy created a theory, claiming that it is the only surviving part of Sassetta's *Assumption* altarpiece in the church of the Osservanza.[79] Although the panel was rightly attributed to Pietro di Giovanni d'Ambrogio by Carli,[80] the idea of the fragmentary state of the painting turned out to be long-lived, in spite of the fact that some disagreement arose as to what composition it could be cut out from. Coor considered it as a fragment from an altarpiece representing the Virgin enthroned with Child,[81] while Zeri regarded it as a portion of a *Maestà*.[82] The catalogue of the Esztergom Museum in 1964 also referred to it as a fragment of a larger altarpiece,[83] but Boskovits suggested that the panel had been cut out not from a large-size altarpiece but rather from a smaller size Madonna with Child composition.[84] It was Mucsi, who voiced a radically different opinion in the brochure of the Museum, considering the painting as the left part of a diptych the other leaf of which would have represented the Man of Sorrow.[85] As for more recent opinions, Bongianino-Polton was inclined to accept this view,[86] while the new catalogue of the Museum argued in favour of the fragment-theory again.[87]

At this point it is indispensable to give a technical description of the painting. As for its structure, it consists of two panels: the reverse side is attached to the front panel, which is surrounded by a frame. The gilded background of the front panel is original but rather faded. The red bole, used for preparing the gilding, emerges in some places both on the background and the frame. As it was customary, the bole was applied to the frame and the panel at the same time, and the gilding was done in the same way. The colour of the bole on the frame and the panel is exactly the same. From this we can draw some conclusion concerning the question whether the painting is a fragment or not. As the bole is a red-brown clay pigmented by iron oxides, its shade of colour varies. Consequently, if the bole had not been applied to the frame and the panel at the same time, it would not be exactly the same colour. But if both the frame and the panel shows the same colour of bole and it is not regilded, we can come to the conclusion that the frame is original, in which case the panel cannot be a fragment.[88] The structure of the two panels seem to form a whole, made when the picture was painted. There are two other details providing evidence that the panel is not truncated neither at the top nor at the bottom. Firstly, the incised rays of the halo emanating from the Virgin's head come to an end before the frame. Secondly, at a place where some of the paint has flaked off from the



Fig. 23. Antonio Leonelli Crevalcore, St Francis showing the stigmata. Princeton University, The Art Museum

some of Jan van Eyck's paintings, while in Italy it can be exemplified, among others, by the portraits of Ginevra de' Benci by Leonardo and that of Alvise Contarini by Jacometto Veneziano.[93] Imitations of porphyry rotas on versos were not unique either in the 15th century. The closest analogy of the one in our picture can be found in a painting ca. 1490, attributed to Antonio Leonelli Crevalcore. On the front it represents St. Francis receiving the stigmata (Fig. 23), while on the back, there is a circle of reddish-brown porphyry, very similar to the one in the reverse of Pietro's painting (Fig. 24).[94]

During Roman times and afterwards, special privilege was attached to the use of porphyry. It had both funerary and royal allusions by virtue of being a valued stone, often used by Roman emperors and later, by monarchs and popes in their tombs.[95] These allusions may have been reflected in the painted imitations of porphyry in the 15th century. The imperial allusion is obvious in one of the details of a Benozzo Gozzoli's fresco in the church of S. Agostino in San Gimignano, representing Saint Augustine teaching in Rome. On the wall above St. Augustine there are emperor portraits in medallions of porphyry.[96] Such allusions could well be transferred to divine figures as well.

Virgin's blue mantle at the bottom, the paint seems to end and the unpainted border is visible.

Although the Virgin faces the viewer in 3/4 profile, which suggests that it was originally designed as an autonomous image not a diptych, the latter possibility cannot be dismissed either.[89] The decoration of the reverse side at any rate provides another evidence against the fragment-theory but in the question whether it was a diptych or a self-contained panel it cannot be decisive because the decoration of the reverse is conceivable in both types of pictures in the 15th century.[90] What is certain that the back side of the Esztergom painting, imitating two precious stones, the marble and the porphyry, was intended to be seen.

Decoration with marble and porphyry imitation was not unusual in 14–15th century Italian painting. The former was used already by Giotto in the form of an architectural-frame in the fresco decoration of S. Francesco in Assisi.[91] It also appeared on the frames and reverses of some Trecento panels, such as Pietro Lorenzetti's Man of Sorrow (Altenburg, Lindenau-Museum).[92] Porphyry imitation was adopted in 15th century portrait and religious painting both in the South and the North. It appeared on the reverses of

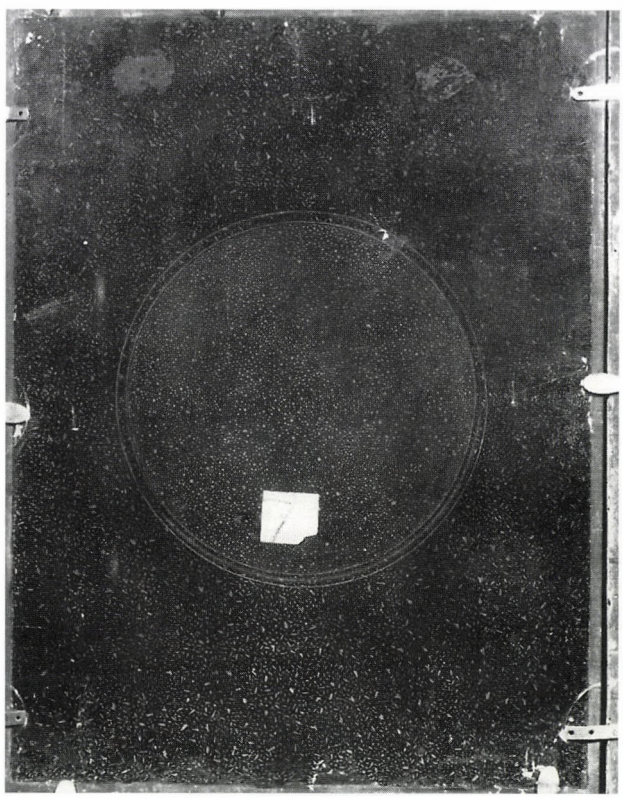


Fig. 24. Verso of Fig. 23

The funerary reference of porphyry is manifested in Antonio Leonelli Crevalcore's St. Francis painting. As it has plausibly been suggested, the doctrine of *Franciscus alter Christus* is reflected here:[97] St. Francis is represented in the guise of the Man of Sorrows standing in his tomb. The painted porphyry on the verso refers to the tomb-like wall behind St. Francis, which is made of porphyry of the same kind.

It seems likely that the porphyry disk on the reverse side of this picture, and the one on the verso of the Esztergom painting refer not only to the above symbolical uses of the porphyry, but to a specific one as well. It is the famous Vatican porphyry rota, a venerable stone with a diameter of more than 2.5 meters, inserted in the pavement of the old St. Peter in Rome, which carried both traditional references connected with the porphyry.[98] It was associated with funerary orations and, most importantly, with the coronation ceremonies of the Holy Roman Emperors. Similar porphyry disks have been found in several churches in Italy, undoubtedly as a result of the fame and liturgical significance of the Vatican rota.[99]

In the light of what has been said about the use of porphyry, a proposal may now be made concerning these references as manifested in the Esztergom picture of the Virgin. What Pietro di Giovanni d'Ambrogio represented is a portrait of the Virgin as Queen of Heaven, emphasized by the striated halo surrounding her head. The presence of the Queen of Heaven is underlined by the imitation porphyry, alluding to royalty.[100]

The Esztergom painting is undoubtedly a modernized version of the Virgin with the bowed head. It does not follow the archaic design of its prototype. Her face and mantle are the same as those of Pietro di Giovanni d'Ambrogio's other Madonnas.[101] It is only the bust form which follows the prototype, not known directly to the painter, otherwise the Virgin was adapted to his own manner.

NOTES

[1] This paper is a revised version of a lecture I read in 1996 at the Department of Fine Art of The University of Edinburgh. In 1997 it was also presented at the Society of Hungarian Archeologists and Art Historians and at the Central European University as part of the Kazhdan Memorial Lectures Series: *Byzantium and the Rest of Europe*. I am most grateful to the Soros Foundation for providing me the grant for the research I carried out at the University Library in Edinburgh, at the Warburg Institute and the Library of the Order of St. John in London. I would like to acknowledge with gratitude the help offered during the preparation of this study by Thomas Tolley, Zsuzsa Urbach, Anna Eörsi, Melinda Tóth, Márta Nagy, Zoltán Szilárdfy, János Végh, János Eisler, Vilmos Tátrai, Michael Bury.

[2] I would like to take this opportunity to thank Dezsô Varga, chief conservator of the Christian Museum in Esztergom for his indispensable help in the investigation of the panel and also to Pál Cséfalvay, director of the Museum for granting me permission for it.

[3] It may be telling in this context to quote from a catalogue entry on this painting: "The subject of the painting is rather unusual: only the head of the Virgin Mary. It is not surprising that one is inclined to envisage it as part of a larger whole. In this case, however, we are certainly not concerned with a fragment, seeing that the frame is original and forms a whole together with the panel." *Early Italian Paintings in Dutch Collections*, edited by R. Vos and H. van Os, The Hague, 1989, p. 171.

[4] It was Otto Pächt who studied the reception of this iconographical type in France and searching for its prototype rightly turned toward Byzantium. See O. Pächt, 'The "Avignon Diptych" and Its Eastern Ancestry' in M. Meiss, ed., *De artibus opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, pp. 402–421; Otto Pächt, 'René d'Anjou-Studien II' *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 73, 1977, pp. 70–72.

[5] *Christie's sale*, December 4, 1973, lot. 99 A. The entry reads: "Limoges enamel rectangular plaque with a portrait of the Virgin Mary, shoulder-length with a sorrowful expression, wearing blue headdress and cloak, on a black background with gilt nimbus and line border. – 81/4 in. × 6 in. (21 cm × 15,2 cm), late 16th/early 17th Century – framed." No further bibliography.

[6] The revival of Limoges enamelling occurred in the form of painted enamel on copper from the 1460s. It was in the mid-1530s when the enamellers introduced their art in Fontainebleau. They were ready to take over familiar iconographical models from panel painting and engravings of the 15th–16th century. See P. Verdier, *Limoges painted enamels. Sixteenth and Seventeenth Centuries. The Frick Collection. An Illustrated Catalogue*, Vol. VIII. New York,1977, pp. 5–242.

[7] Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 17332, fol. 15v. On the Book of Hours and René's Virgin see A. Lecoy de La Marche, *Le Roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires*, Paris, 1875, II, pp. 82–86; V. Leroquais, *Les Livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1927, II, pp. 171–174; O. Pächt 1961, 1977 (See our footnote 4); N. Reynaud, 'Georges Trubert, enlumineur du Roi René et de René II de Lorraine' *Revue de l'art*, 35, 1977, pp. 57, 59, Fig. 55; F. Robin, *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris, 1985, p. 197, Fig. 75; Ch. de Mérindol, *Le Roi René et la seconde maison d'Anjou. Emblématique, art, histoire*, Paris, 1987, pp. 66–67, Fig. 154, 157; F. Avril, 'Un "devise" du Roi René: le toupin des cordiers' in *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum*, Stockholm, 1987, pp. 23–32; F. Avril, 'De quelques reflets italiens dans les manuscrits enluminés à la cour de René d'Anjou' in *'Il se rendit en Italie'. Études offertes à André Chastel*, Rome–Paris, 1987, pp. 39–47; F. Avril et N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France 1440–1520*, Paris, 1993, pp. 233–234.

[8] On Barthélemy d'Eyck see Avril et Reynaud, *op.cit.*, pp. 224–225 with additional bibliography.

[9] It has been already emphasized by Pächt 1961 and 1977.

[10] Avril et Reynaud, *op.cit.*, pp. 224–225. Avril emphasized its similarity to Franco-Flemish painting of ca. 1400.

[11] Unfortunately, the circumstances of how the panel got into René's possession is unknown, no trace of it can be found in his inventories. On René's inventories see A. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, Paris, 1875. There are other replicas of the 'Anjou icon' in Books of Hours attributed to René's other court painter, Georges Trubert. On the copies and Trubert see Reynaud, *op.cit.*, p. 57, Fig. 54, 56, 57; Avril et Reynaud, *op.cit.*, pp. 377–378; Pächt, 1977, p. 70.

[12] If it was a direct copy of René's icon, the latter must have been preserved at least until the late 16th/early 17th century when the enamel plaque was made. There is a Book of Hours made at the end of the 15th Century (for the use of Toul, Paris, private coll.) in which the replica of the Anjou icon appears twice. Its provenance of Lorraine makes Reynaud consider the possibility that René's panel may have been inherited by René's grandson, René II de Lorraine. However, its further fate is unknown. See Reynaud, *op.cit.*, p. 63.

[13] Pächt, 1977 p. 70. It is the same Book of Hours referred to above.

[14] This interpretation is unusual in the iconography of St. Luke painting the Virgin. For the classification of the scene, see D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*, Berin, 1933. The heyday of hanging up cult images of the Virgin on trees was in the Baroque era but this tradition took its origins from the Middle Ages. G. Tüskés, *Búcsújárás a barokk kori Magyarországon (Pilgrimage in Hungary in the period of the Baroque)* Budapest, 1993. p. 34., W. Brückner, *Maria Buchen. Eine fränkische Wallfahrt*, Würzburg, 1979, pp. 46–58.

[15] See the St. Luke Madonna of the cathedral of Cambrai and its copies made in 1454–55 by Petrus Christus and Hayne of Brussels and that of Regensburg copied by Altdorfer in 1519. See H. Belting, *Likeness and Presence*, Chicago and London, 1994 (originally: *Bild und Kult*, München 1990) pp. 438–440 (Cambrai), pp. 453–457 (Regensburg) with further bibliography.

[16] The Phileremos Virgin is not widely known in the literature in spite of the fact that there is a monography on it, although not easily accessable. G. Ferraris Di Celle, *La Madonna del Fileremo*, Verona, 1988; See also A. Zammit Gabaretta, 'Marian Devotions and the Order of St. John' in *Marian Devotions and the Islands of St. Paul: 1600–1800*, ed. V. Borg, Malta, 1983; I. Bentchev, *Handbuch der Muttergottesikonen Russlands. Gnadenbilder – Legenden – Darstellungen*, Bonn – Bad Godesberg, 1985, pp. 39–41; M. Buhagiar, *Iconography of the Maltese Islands 1400–1900*, Malta, 1987, p. 34; A. Luttrell, 'The Rhodian background of the Order of Saint John on Malta' in *The Hospitallers of Rhodes and their Mediterranean World*, Variorum, 1992, XVIII, pp. 3–14.

[17] The main relics of the order, the Phileremos Virgin, the Baptist's arms and the True cross were all in Beograd, where they were photographed in 1932 before they disappeared. Ferraris Di Celle, *op.cit.*, Fig. 8, 9. These were the only valuables of the Hospital which Napoleon allowed them to carry away after his army surrounded Malta, the headquarters of the Hospital from 1530, in 1798. They were sent to Russia to the newly appointed Grand Master of the Order, tzar Paul I. See V. Denaro, 'The hand of John the Baptist' *Annales de l'Ordre Souverain Militaire de Malte*, 16, 1951.

[18] G. Sommi-Picenardi, *Itinéraire d'un Chevalier de Saint-Jean de Jérusalem dans l'île de Rhodes*, Lille,1900. p.216, cited by Ferraris di Celle, *op.cit.*, p. 61.

[19] Ferraris Di Celle, *op.cit.*, p. 61.

[20] On the history of the Russian copy see Ferraris Di Celle, *op.cit.*, pp. 41–42, 62–66.

[21] Ferraris Di Celle, *op.cit.*, Fig.12, published a photograph taken in 1925 of the Russian copy before its restoration took place in Rhodes. It shows a damaged picture with clearly discernible holes surrounding the head of the Virgin. It indicates that the Russian copy may also have had a metal cover.

[22] The question when the original one got its cover cannot be answered. From the beginning of the 17th century it was held in a chapel built to give home to the picture, in the Church of St John in Valletta in Malta. According to the inventory of the chapel from 1760, the icon was decorated with a metal cover, a diadem and precious jewels. *Descrizione dell'Imagine della Vergine del Fileremo, sua storia e della Capella della S.ma Vergine di Fileremo. Archivo dell'Ordine*, La Valletta, 1760. See H. Scicluna, *The Church of St. John in Valletta*, Malta, 1955, p.137.

[23] On the history of the Order after 1310 the only complete treatment is G. Bosio, *Dell' Istoria della Sacra Religione et ill.ma Militia di San Giovanni Gerosolimitano*, Roma, 1629; see also J. Delaville le Roulx, *Les Hospitaliers à Rhodes jusqu' à la mort de Philibert de Naillac: 1310–1421*, Paris, 1913; A. Luttrell, 'The Hospitallers at Rhodes, 1306–1421', in Luttrell, *The Hospitallers in Cyprus, Rhodes, Greece and the West: 1291–1440*, London, 1978.

[24] We do not know anything about the objects, relics and liturgical furnishings which the Hospital possessed in Jerusalem but they were probably lost when the city fell in 1187 and the same could have happened after the loss of Acre. See Luttrell 1992, p. 10. According to Ludolphus de Suchem, after the dissolution of the Templars in 1312 many relics were taken over by the Hospitallers from Cyprus but the Phileremos Virgin does not seem to have been amongst them. See Ludolphus de Suchem, *De Itinere Terrae Sanctae Liber*, ed.. F. Deycks, Stuttgart, 1851, p .9.

[25] Ogier d'Anglure, 'Le saint voyage de Jherusalem' in *Jeux et sapience du moyen âge*, ed. A. Pauphilet, Paris, 1951, p. 438. On other 15th century accounts of the Phileremos Virgin by Western travellers see Ferraris Di Celle, *op.cit.*, p. 27.

[26] Malta, Cod. 56, f.2v–6v, mentioned by Luttrell, 1992, p.13., Ferraris Di Celle, *op.cit.*, p.26. gives another legend of origin, without mentioning its source, according to which it was brought from Jerusalem around 1000, where St. Luke was believed to have painted it after life.

[27] Bosio, *op.cit.*, II., 11 th book, p. 398.

[28] Paris, Bibliothèque Nationale Ms. Lat. 6067, G. Caoursin, *Historie du Siège de Rhodes*. On Caorsin's text, accompanied with the illustration, see Ferraris Di Celle, op.cit., p. 29.

[29] In 1565, when the Hospital stayed in Malta, the Phileremos Virgin is said to have been actively involved in the fight against the Turks through its miracle working power. During the siege the Grand Master of the Order perpetually prayed in front of the icon. His prayer was answered by the appearance of a dove hovering in the air, which signalled the withdrawal of the Turks. See Bentchev, *op.cit.*, p. 40.

[30] Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa 11, fol. 85. Sterling, *La peinture médiévale à Paris, 1300–1500*, I, Paris, 1987, pp. 141–144, with extensive bibliography.

[31] In Germany in the 18th Century there were prolifically copied diptychs and self-contained pictures representing the Holy Face of Christ and that of the Virgin, which according to their inscriptions derive from particular cult images of Rome. This is true in the case of Christ's Holy Face. As the inscriptions say, they are copies of the Abgar image of St. Silvestro in Capite. However, the inscriptions claiming that the pictures of the face of the Virgin are copies of the image of St. Luke in Sta. Maria Maggiore do not seem to have ground. The only St. Luke painting in Sta. Maria Maggiore, the *Salus Populi Romani*, is not an image of the face of the Virgin but a Madonna with Child. On these cult images in Germany see P. Becker–P. May, 'Das St. Mattheiser Marienbild in Trier', in *Die Gottesmuter. Marienbild in Rheinland und in Westfalen*, ed. L. Kuppers, Recklinghausen, 1974. In these Baroque cult images the face of the Virgin is different from what we call the portrait of the Virgin, since it represents only the face of the Virgin in full frontality with downcast eyes. However, the trace of neither the portrait nor the face of the Virgin can be found in Rome. Our negative answer is supported by Becker-May's research: "Trotz aller Bemühungen ist uns bisher nicht gelungen, in Groß-St. Marien oder überhaupt in Rom ein 'Antlitzbild' festzustellen, das Vorbild solcher deutschen Mutter-Gottes-Bilder sein könnte. Es erscheint als gewiß daß es ein derartiges Bild nie gegeben hat." *op.cit.*, pp. 353–354.

[32] Belting (*op.cit.*, p. 419) also came to the conclusion that it cannot have been an ordinary panel. "It cannot have been a typical piece but must have had a special prestige usually resulting from a legendary origin or from wonderworking powers."

[33] Pächt 1961, p. 409 suggested that the prototype of the Western representations of this kind may have been one of the 'authentic images' of the Lateran, either the bust of Christ, which according to the legend appeared miraculously in the apse during the consecration of the Basilica by Pope Sylvester or the Sancta Sanctorum icon. We are inclined to accept the latter one. Although the icon is a full-length representation of Christ, from the beginning of the 13th-century, when Innocent III had a silver sheet cover made, only its upper part, from the shoulders is visible. That is why it was sometimes interpreted as a bust image. It appeared in this form on the reliefs of the *porticina* of the icon itself and also in one of Antoniazzo Romano's painting from the 1480s, which represents Christ's bust behind an altar surrounded by St. John the Baptist and St. Peter. For the Sancta Sanctorum icon see J. Wilpert, 'L'acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella Capella del Sancta Sanctorum' *L'Arte*, 10, 1907. For the Christ-bust apse mosaic in the Lateran Basilica see R. Warland, *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbzyantinischen Bildgeschichte*, Freiburg im Breisgau, 1986. For Antoniazzo Romano's panel see Belting, *op. cit.*, p. 441 with further bibliography. – I. Kovács, Az eycki Szent Arc ábrázolások ikonográfiai eredete (the iconographical Origin of the Eyckian Holy Face), *Ars Hungarica* 1997/1–2, pp. 101–116.

[34] Sterling, *op.cit.*, p. 142; Belting, *op.cit.*, p. 419.

[35] We have data from 1371. On the archives see I. Origo, *Le Marchand de Prato*, 1959, p.38; M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, London, 1967, p. 26.

[36] The Hospitallers, the majority of whom were French, were supported by Avignon, where they held different positions such as procurators and cardinalprotectors. They appeared in several 14th century pictures in the company of the pope. See A. Luttrell, 'A Hospitaller in a Florentine Fresco: 1366/8', *The Burlington Magazine*, June, 1972, pp. 362–366. The Grand Master of the Order between 1319 and 1346, Hélion of Villeneuve, who may have written a crusade treatise, had close connections with the French court. He remained in the West until 1332, when he left for Rhodes. See N. Housley, *The Avignon Papacy and the Crusades, 1305–1378*,

Oxford, 1986, p. 289. From the middle of the century an Aragonese Hospitaller, Fernandez de Heredia played an important role in papal policy and diplomacy as Captain-General of Avignon and Papal Governor of the Comtat-Venaissin before appointed as Grand Master in 1377. See A. Luttrell, 'Juan Fernandez de Heredia at Avignon: 1351–1361', in Luttrell, *The Hospitallers in Cyprus, Rhodes, Greece and the West*, London, 1978.

[37] "*Item, ung des deniers de saincte Helene enwaissellé en plomb, sur lequel on fait les bullettes de Rodes qui sont de si grant vertu.*" Ogier d'Anglure, *op.cit.*, p. 385 mentioned amongst the relics of the church, St. John the Baptist. For Jean le Bon's *bullette* see G. Bapst, *Testament du roi Jean le Bon, et inventaire de ses joyaux à Londres*, Paris, 1884, p. 33. Jean le Bon's wife, Jeanne de Boulogne, King Charles VI. and Charles of Orleans also possessed *bullettes de Rhodes*. On the whole question of this special relic see R. W. Lightbown, *Medieval European Jewellery, with a catalogue of the collection in the Victoria & Albert Museum, Victoria & Albert Museum*, 1992, pp. 231–232.

[38] Pächt 1961, p. 414.

[39] For its bibliography see Sterling, *op.cit.*, p.141.

[40] For the arguments in favour of Jean le Bon's visit in 1342 see M. Kahr, 'Jean le Bon in Avignon' *Paragone*, 197,1966, pp. 3–16; R. Cazelles, 'Peinture et actualité politique sous les premiers Valois Jean le Bon ou Charles, dauphin' *Gazette des Beaux-Arts*, septembre,1978, pp. 53–65.

[41] Housley, *op.cit.*, p. 33. On the Smyrna crusade see K. M. Setton, *The Papacy and the Levant (1204–1571). Vol. I: The Thirteenth and Fourteenth Centuries*. Philadelphia, 1976, pp. 182–223.

[42] Pächt suggested, however, that the diptych was the prototype of the 'Anjou icon', which cannot be excluded either. He plausibly pointed out that René's Eastern chivalric aspiration, as he was the titular king of Jerusalem, may have contributed to the veneration of his icon. Pächt, 1961, *op.cit.*, p. 410.

[43] [1] Vienna, Nat. Libr., Cod. 1254, f. 546v. Mentioned by Pächt 1961, *op.cit.*, p. 416.

[44] [2] Vienna, Nat. Libr. Cod. 1855, f. 10v. Klein, *op.cit.*, Berlin, 1933, p. 27, Fig. VII, 4.

[45] [3] Breviary, Châteauroux, Bibliothèque municipale, MS 2, f. 373v, Master of Bedford in Paris before 1415. Mentioned by Pächt, 416, Fig. 9, Sterling, *op.cit.* 377–382 with bibliography; [4] Book of Hours, Sammlung Ludwig. Paris, Master of Bedford 1440–50. A. von Euw und J. M. Plotzek, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, Band 2, Köln, 1982, Fig. 108; [5] Book of Hours of Admiral Coëtivy, H. Y. Thompsons Library, Kat. Nr. 85. Paris, 1439–50. Klein, *op.cit.*, p. 27, Fig. VII, 2; [6] Book of Hours, Moscow, Bibl. Lenin, f. 183, No 446, f. 19v, third quarter of the15th Century, workshop of Master of Coëtivy. *Enluminures Francaises du XVe siécle dans les collections de Moscou. Livres d'heures*, Leningrad, 1991, no page number is given; [7] Book of Hours of Philip of Burgundy, The Hague, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76 F 2 fol. 255r, Jean le Tavernier, 1454. H. van Os, *The Art of Devotion*, London, 1994, p. 175, Fig. 13; [8] Book of Hours, Walters Art Gallery, W. 456, f. 16, for Paris use, c.1490–1500. M.C. Randall, *Manuscripts in the Walters Art Gallery, Vol. II, France, 1420–1540, The Walters Art Gallery*, 1992, 425–426, Fig. 329; [9] Book of Hours, Cherburg, Bibliothèque Municipale, Ms. 6. fol 11, Paris(?) 1500–1510; Livres d'heures de Basse-Normandie. Manuscripts enluminés et livres à gravures XIVe–XVIe siècles. Caen, 1985, Fig. 30; [10] The Phoenix Hours, Columbia University, MS BP 096 F, fol 17, chief associate of Maître François of Paris. Some of them followed the prototype with its slightly bowed head (3, 4, 5, 6) while others face the viewer without bowing their heads (2, 7, 8, 9, 10). I have seen no photograph of 1. I would like to thank Thomas Tolley for drawing my attention the examples of 4, 6, 10.

[46] Christ and the Virgin Mary, Philadelphia, Museum of Art. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953 n. 294[15] and Pächt 1961, p. 406. For recent bibliography see J. R. J. van Asperen de Boer, J. Dijskra, R. van Schoute, 'Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups' *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek* 41, 1990 p. 127. Pächt 1961, p. 404, suggested that Jean le Bon's double portait may have directly served as a prototype for the Master of Flémalle's Philadelphia picture. According to Sterling (*op. cit.*, pp. 142–144) Jean le Bon's diptych may have been in Paris rather than in Avignon. However, his claim that it was not Jean le Bon who presented the diptych to the pope but vice versa, seems unlikely.

[47] No systematic attempt has been made to explore the route of dissemination of the portrait of the Virgin there. Pächt mentioned some Spanish examples from the second part of the 15th century regarding them as "roughly contemporary replicas" of the Virgin of René's Paris Book of Hours. Pächt 1961, 402.

[48] See G. Liompart, *La Pintura medieval Mallorquina*, Palma de Mallorca, 1977–1980, vol. II, Fig. 120

[49] J. Gudiol–S. Alcolea I Blanch, *Pintura Gótica Catalana*, Barcelona, 1986, cat. 346, Fig. 600, with bibliography.

[50] Valencia, Museo de Bellas Artes, formerly in the Charthusian monastery of Valdechristo. See C. Soler d'Hyver, *Valencia su pintura en el siglo XV*, Valencia, 1982, (unnumbered page) with additional bibliography. It is a two sided panel with an Annunciation scene on the reverse. Reference to the Annunciation can be found in the front side as well, where below the Virgin's shoulders there is a banderole with Gabriel's words: "Ave Maria gratia plena dominus"

[51] *Sotheby*, 24. 6. 1969, lot 71. See Reynaud, *op.cit.*, Fig. 54.

[52] A. Michel, *Historie de l'Art*, IV, 2, p. 714, Fig. 476, Avignonese; *Exposition des Primitifs Français*, Paris, 1904, cat. 55, on the basis of the similarity between the Virgin of René's Paris Book of Hours and Jean le Bon's diptych the picture is attributed to a French school. Such an early recognition of this similarity is noteworthy. G. Ring, *A Century of French Painting. 1400–1500*. London, 1949, p. 208, Avignonese; Pächt, 1961, op.cit., p. 402, Fig. 13, South French.

[53] Saralegui has already referred to it in connection with our Valencian picture (Fig. 12) L. de Saralegui, *El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1954, 72. There is another picture belonging to this line of copies, which can be found in the convent of Sto. Domingo el Real at Madrid. See Saralegui, *op.cit.* and C.R. Post, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Mass., 1930, IX, 761–762, Fig. 313.

[54] Post attributed it to the circle of Osonas. See Post, *op.cit*, VI, p. 219, Fig. 82 and Sricchia Santoro to Jacomart Baço(?) See F. Sricchia Santoro, *Antonello et l'Europe*, Milan, 1986, pp. 37–35, Fig. 32.

[55] The same halo appears, for example, in his figure of St. Benedict. Cathedral of Valencia, Museo Diocesiano. See Soler d'Hyver, *op.cit.*, 1982, Fig. (unnumbered page).

[56] In the photographs published by Post and Sricchia Santoro (see footnote 46) the support cannot be seen. Pächt 1961 *op.cit.*, p. 402, thought that it was a diptych. Photograph with the support is published by M. Trens, *María. Iconografía de le Virgen en el Arte Español*, Madrid, 1946, Fig. 152.

[57] We have no information as to whether the picture in the Durrieu Collection has a support or not. The exhibition catalogue of 1904 (see note 52) describes it as "C'est un modèle assez rare de ces tableaux portatifs".

[58] No modern study is known to us on this painting. See Post, *op.cit.*, II, p. 278; J. Gudiol I Cunill, *Nocions d'Arqueologia sagrada catalana*, II, Vic, 1933, 464, Fig. 453. (by mistake the Tortosa version is published with the caption of the Valencia Cathedral). Gudiol, *Vell i nou*, June, 1921 was not available for us.

[59] Gudiol – Alcolea I Blanch, *op.cit.*, cat. 260, Fig. 464 (Paris), cat. 244, Fig. 444 (Tortosa), cat. 261, Fig. 466 (Vic). Here the Tortosa version is attributed to Jaume Cabrera while the other copies to his circle. In our opinion the facial types are reminiscent of Pedro Serra rather than Jaume Cabrera, plus the Vic version is decorated by a quatrefoil pattern, characteristic of the former's workshop. Gudiol – Alcolea I Blanch published the Parish, Vic and the Tortosa copies under the title "relicario" but in close-up, not showing their possible supports. On the photograph of the Tortosa copy with its support see our footnote 56.

[60] "*per tal que pus honorable ne sía la dita solemnitat, nos hi trametem la Veroniqua da la humil Verge...*" See G. Llagostera, 'Itinerari del Rey Don Martín, las de 21 y 27 de noviembre de 1408' Annuari del Ins. d'Est. Cat., V, 1913–14, pp. 538–539. Quoted by Saralegui, *op.cit.*, p. 76. Gudiol, Post and others called the type under discussion Veronica or Veronica of the Virgin, which name may be relevant to the sources but it can be misleading.

[61] Now it is in Palma, Museo Arqueológico. G. Llompart, *La pintura medieval Mallorquina*, Palma de Mallorca, 1977–1980, vol II, pp. 125–126 attributed to Miquel de Alcanyis, Gudiol – Alcolea I Blanch *op. cit.*, pp. 128–129 attributed to Bernat Martorell. See further bibliography there.

[62] Post, *op.cit.*, III., 162.

[63] On the central artistic role of Avignon in the 14th century and its connection with Catalan painting see M. Laclotte and D. Thiébaut, *L'école d'Avignon*, Paris, 1983, pp. 5–61. It may be telling that the iconographical type of the *Madonna of Humility*, based on a lost Simone Martini painting, was transmitted to Catalonia, in all probability, through Avignon. See Laclotte et Thiébaut *op. cit.*, p. 117. It is highly unlikely that the model of the portrait of the Virgin was taken over from the Netherlands for two reasons. Firstly, the appearance of this type in Spain predates the period when Flemish influence started to play a part. Secondly, in Catalonia and

Aragon we meet the more archaic version, representing the Virgin in shoulder-length, which does not seem to appear in the Netherlands.

[64] Y. Renouard, *The Avignon Papacy 1305–1403*, London, 1970, pp. 69–79.

[65] Laclotte et Thiébaut, *op.cit.*, p. 61.

[66] One of them is a chalice donated to the Tortosa Cathedral by Benedict XIII. It may well be, however, that the antipope presented the chalice after his retirement to Catalonia in 1415. See *Avignon 1360–1410*. Art et Histoire, Musée du Petit Palais, Avignon, 1978. Cat. 19, with ill. Another chalice from 1376, which is proved to have been made in Avignon may also be relevant in this context. It was the donation of the Aragonese Grand Master of the Hospitaller Order, Juan Fernandez Heredia to the collegiate church of Caspe in Aragon, founded by him. See *passim*. Cat 18. On Juan Fernandez Heredia, who spent most of his life in Avignon, see our footnote 36.

[67] J. Massó Torrents, 'Inventari dels Bens Mobles del Rey Martí d'Aragó' *Revue Hispanique*, XII, no. 41, 1905, p. 509, no. 977. See Lightbown, *op.cit.*, 229.

[68] Post, *op.cit.*, II, p. 188.

[69] H. W. van Os & M. Prakken, *The Florentine paintings in Holland*, p. 73–74, cat. 38, with further bibliography. The painting is classified here as a variation of a type of Byzantine origin, called *Hagiosoritissa* which is clearly a different type with the Virgin showing her hands in the gesture of intercession. On the interpretation of this painting as a *vera imago*, which seems to be relevant, see ed. R. Vos and H. van Os, *op.cit.*, [note 3] p. 171 and *The Art of Devotion in the late Middle Ages in Europe 1300–1500*, Rijksmuseum Amsterdam, 1994, p. 48. The painting is plausibly attributed to a painter from "the milieu of the San Gaggio Altarpiece" in M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton University Press, 1989, p. 174.

[70] D. Marcucci, *Santuari Mariani d'Italia*, Rome, 1983, p. 70, with figure.

[71] H. Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrung*, Wien, 1956, pp. 102–104, Fig. 31. "Das Gnadenbild ist ikonographish eine Agiosoritissa, wie sie in Italien vor allem durch die Verehrung des Gnadenbildes von Ara Coeli in Rom weite Verbreitung gefunden hat. Allerdings zeichnen sich der byzantinische Urtypus und das Gnadenbild von Ara Coeli dadurch aus, daß die Muttergottes das Haupt nach rechts neigt und die Hand fürbittend erhebt. Da das Wiener Bild aber fragmentiert aufgefunden wurde, kann es als ein in der Nachfolge des Gnadenbildes von Ara Coeli enstandenes Marienbild angesprochen werden." From the fact that the painting was found in a ruinous state in 1610 does not necessarily follow that it has to be regarded as a fragment. There seems to be a telling parallel between the interpretation of this cult image and the Esztergom painting as fragments. On the devotional picture reproduced here see Z. Szilárdfy, *Kleine Andachsbilder des Barock*, Szeged, 1995, Cat. 528.

[72] Aurenhammer *op.cit.* pp.103–104, listed seven direct copies, amongst which the painting in Landshut became a cult image on its own right, serving as a model for further copies. A dramatized version of either the Vienna painting or that of Landshut was the Absam cult image in Tirol. According to popular belief, the face of the Virgin appeared miraculously in the window of a peasant family's house in 1797. See A. Baumgartner, *Maria Mutter der Gnaden. Wallfahrsstätten in Österreich und Südtirol*, Carinthia, 1989, pp. 224–226.

[73] In 1523 when the Hospitallers surrendered to the Ottomans, the Phileremos Virgin together with other icons and relics left Rhodes with the Grand Master and the surviving knights. The Hospitallers reached Malta only in 1530, in the interim years they moved to Messina, Viterbo, Villafranche and Nice. In Viterbo, in the temporary Conventual church of San Faustino the icons and relics, including the Phileremos Virgin, were on public display between 1524–27. See O. Tencajoli, 'Il Soggiorno a Civitavecchia e a Viterbo dell'Ordine di S. Giovanni di Gerusalemme di Rodi: 1523–1527', *Roma*, 7, 1929, pp. 487–489.

[74] The Virgins of the Ancona and Vienna cult images face left like the Phileremos Virgin in contrast with 14–15th century Western representations, showing the Virgin facing right, with the only exception of Jean le Bon's diptych. All the Byzantine variations of this type that we found preserve the motif of the slightly bowed head with the Virgin facing left. [1] Cretan, first part of the 15th century (Padova, Musei Civici, nr.1110), N. Chatzidakis, *Da Candia a Venezia. Icone Greche in Italia XV–XVI Secolo*, Museo Correr, Venezia, 1993, cat. 2.; [2] 16th century (Limassol, church of Agia Napa), S. Sophocleous, *Icons of Cyprus. 7th–20th century*, *Nicosia*, 1994, p.105, cat. 57; [3] Cretan, 16th century, (Eric Maclagan Collection) J. S. Hay and L. Bower, 'Greek Icon Painting' *The Burlington Magazine*, Aug., 1927, p. 13, Fig. 1A; [4] Cretan, 17th century (Venice, Museo delle Icone Bizantine e post Bizantine e Chiesa di San Giorgo dei Greci), B. Viani, *Venezia, Museo delle Icone Bizantine e post Bizantine e Chiesa di San Giorgio dei Greci*, Bologna, 1988, p. 58, cat. 83; [5] Last quarter of the 17th century (Bologna, Pinacoteca Nazionale) P. A. Martinelli, *Icone Bizantine nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, 1984, p. 93, cat. 17; [6] Emmanuel Zane, 1681 (St. Petersburg, Lichatschew Collection) W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der Byzantinischen Ikonmalerei*, Lausanne, 1956, Fig. 122A, mentioned by Pächt 1961 p. 411; [7] 17th century (Athens, Private Collection) Pächt 1961 Fig. 12.

[75] Esztergom, Christian Museum, ca. 1445, tempera on panel, 47 × 30 cm including the original frame. Inv. no. 55.186. *Christian Museum, Esztergom*, Budapest, 1993, Cat. 98.

[76] Photograph of the verso is published for the first time here.

[77] "Maria-kopf mit blauem Mantel von Stefano Sassetta, Sanese." *Katalog der Gemälde alter italienischer Meister (1221–1640) in der Sammlung des Conservator J. A. Ramboux*, Cöln, 1862, no. 149. The panel, like many of Pietro's works, was attributed to Sassetta for a long time.

[78] R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX. 1927, p. 340.

[79] "...the Guide of 1625 and 1697, Benvoglienti (MS. cit., 60) and Romagnoli (MS. cit., 428) record an *Assumption* in the church of the Osservanza, signed 'Stephanus de Senis 1436'.... I think it likely [however] that the only surviving portion of this picture is to be found in a very much repainted fragment of the head of the Virgin in the Archiepiscopal Gallery at Esztergom. This picture is listed by Van Marle, *Development*, ix. 340, and can with some confidence be identified with a picture in the Ramboux collection." J. Pope-Henessy, *Sassetta*, London, 1939, pp. 88–89.

[80] E. Carli, *Sassetta il Maestro dell'Osservanza*, Milano, 1957, p. 123.

[81] "Gegen die Identifizierung als Assunta spricht mehr als die Komposition des nach links geneigten Kopfes der einfache, dunkelblaue Mantel. Wahrscheinlicher handelt es sich um ein Bruchstück eines großen Altargemäldes der thronenden Maria mit dem Kind." G. Coor, 'Quattrocento-Gemälde aus der Sammlung Ramboux', *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 21, 1959, p. 79.

[82] "frammento del Museo di Esztergom, forse avanzo di una grandiosa *Maestà*." F. Zeri, *Storia dell'arte italiana, V. Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, 1983, p. 559.

[83] "Probably a fragment of a larger altarpiece with a frame attached later." M. Boskovits–M. Mojzer–A. Mucsi, *Az Esztergomi Keresztény Múzeum képtára* (Picture Gallery of the Christian Museum in Esztergom), Budapest, 1964, p. 56.

[84] "The fact that its back is decorated by an illusionistically painted marble disc [also] suggests that the picture in Esztergom is not a fragment of a large-size altarpice as it was earlier thought. On the other hand, the circumstance that in this picture [contrary to the examples in Oxford and Siena] the hands are not shown, and the decoration of the clothing and the rays of the halo around the head seem incomplete, permits the supposition that perhaps the original composition was larger and possibly included the figure of the Infant Jesus." M. Boskovits, *Tuscan Paintings of the Early Renaissance*, Budapest, 1968. (unnumbered page)

[85] "Left part of a diptych. The missing right part would have represented the Man of Sorrow" A. Mucsi, *Az esztergomi Keresztény Múzeum Régi Képtárának katalógusa* (Catalogue of the Old Masters Gallery at th Christian Museum Esztergom) Budapest, 1975, Cat.197.

[86] "A moins qu'il ne s'agisse d'un simple panneau portatif de dévotion privée, l'hypothèse du diptyque paraît pour l'heure la plus plausible." B. Bongianino-Polton 'Deux œuvres de Pietro di Giovanni d'Ambrogio au Keresztény Múzeum d'Esztergom' *Acta Historiae Artium*, 36, 1993, p. 50. This paper, which is the most up-to-date summary of the painters œuvre, was published in March 1996 when the present article had already been in progress. See further bibliography there.

[87] "...the decoration on the reverse is in all probability later than the head of the Virgin, which researchers are justified in believing it to be a fragment. Although there are some rare 15th century examples of pictures depicting Mary alone, without the Child there is none which her hands do not appear." *Christian Museum, Esztergom*, Budapest, 1993, Cat. 98.

[88] My attention was drawn to this important detail by Dezsô Varga chief conservator, who is also in favour of the idea that the Virgin is to be regarded as an autonomous panel.

[89] Most importantly an X-ray analysis would be necessary. It could detect the traces of any possible hinges in the frame, which is in all probability original, and therefore decide whether the picture could have been a

part of a diptych or not. It would be useful for the investigation of the picture's border as well. Even if it had been a diptych, it is unlikely that it would have been the pendant of a Vir Dolorum as Mucsi suggested (see note 85), because our Virgin is not a Mater Dolorosa usually paired with this type. The analogies discussed in the present paper suggest that the portrait of the Virgin could have been the pendant of the Holy Face of Christ.

[90] There is another piece of evidence supporting the view that the reverse is contemporary with the front. It cannot be accidental that in the reverse of the Esztergom painting we can discover the combination of exactly the same kind of yellow marble and red porphyry as in the architectural setting in one of Pietro's paintings, representing 'The Birth of Saint Nicholas of Bari'. See K. Christiansen–L. B. Kanter–C. B. Strehlke, *Painting in Renaissance Siena 1420–1500*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1989, p. 95, 8 a.

[91] A summary of marble and porphyry imitation in painting can be found in A. Dülberg, *Privatporträts*, Berlin, 1990, pp. 116–127.

[92] M. Cämmerer-George, 'Eine italinische Wurzel in der Rahmen-Idee Jan van Eycks' in *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburstag*, Munich, Berlin, 1967, pp. 69–76.

[93] On Jan van Eyck's use of porphyry imitation and on the portraits of Ginevra de' Benci and Alvise Contarini see J. Mundy, 'Porphyry and the "Posthumus" Fifteenth Century Portrait' *Pantheon*, 1988, pp. 37–43.

[94] J. Mundy, 'Franciscus alter Christus: The Intercessory Function of a Late Quattrocento Panel' *Record of the Art Museum Princeton University*, 36, no. 2, 1977, pp. 4–15; M. A. Lavin, 'Saint Francis Reads a Psalm: A Two-Sided Processional Panel' *Record of the Art Museum Princeton University*, 34, no. 2, 1985, pp. 32–35.

[95] See R. Delbrück, *Antike Porphyrwerke*, Berlin, 1932 and J. Deér, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, Cambridge. Mass., 1959.

[96] Mundy 1988, p. 39. For the discussion of the symbolical uses of porphyry I relied mostly on this article

[97] Mundy 1977.

[98] Michel Andrieu, 'La rota porphyretica de la Basilique Vaticane' in *Mélanges d'archéologie et d'histoire, Ecole Française de Rome*, LXVI, 1954, pp. 191–203.

[99] See the examples mentioned by Mundy 1988, p. 37.

[100] At the discussion following my lecture at The University of Edinburgh, Michael Bury came up with the same idea.

[101] See, for example, his Madonna and Child with Cherubim in the Brooklyn Museum. K. Christiansen–L. B. Kanter–C. B. Strehlke *op. cit.*, p. 95.

ERNŐ MAROSI

DIE BENEDIKTINERABTEIKIRCHE ST. GEORG ZU JÁK BAUWERK UND KUNSTHISTORISCHE PROBLEMATIK

Ernst Schubert zugeeignet

Die Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei von Ják in Westungarn ist eines der berühmtesten Denkmäler mittelalterlicher Baukunst in Ungarn. Dieser Tatsache steht jedoch eine relativ arme Spezialliteratur über den Bau gegenüber. Den einzigen Ansatz zu einer Monographie über die Kirche stellt ein Bauführer von Thomas von Bogyay (1943) dar, dessen Text wegen seiner Knappheit und infolge der Abfassung in ungarischer Sprache für Ausländer nur schwer zugänglich ist. Eine ausreichende Ják-Monographie ist kaum in kurzer Zeit zu erwarten – nicht zuletzt deshalb, weil wesentliche Forschungsergebnisse zum Bauwerk bisher fehlen. Eine kritische Übersicht der im bisherigen Schrifttum berührten Problematik und ihre Konfrontation mit Beobachtungen, die der aktuelle Bauzustand oder die Befunde vor seiner Restaurierung zulassen, geben daher dieser Schrift den Charakter eines Forschungsberichts, der hoffentlich zur Ergänzung unseres Wissens durch eine eingehende Bauforschung anregt.*

1. Quellenlage und Erhaltungszustand

Die Grundlage der – übrigens als verhältnismäßig zuverlässig angesehenen – Datierung der Kirche ist eine einzige Urkunde vom 25. April 1256.[1] Es handelt sich nicht um eine Weiheurkunde, sondern um eine Rechtsurkunde, die im Laufe der Güterrevision der königlichen Burgdomäne unter König Béla IV. von Ungarn ausgefertigt wurde. Als Schiedsrichter handeln der Diözensanbischof Omodeus von Győr, Favus, Abt der Benediktinerabtei von Pannonhalma, und ein „Comes" Abramus filius Benke, wohl in Vertretung des Gemeinadels des Komitats Vas (Eisenburg), dem der Ort gehörte. Eines der Mitglieder der Kommission, Comes Herbordus, trat als Zeuge auf, weil es sich um einen Streit zwischen dem Burgvolk der Eisenburg und Angehörigen (*fratribus suis*) seines vornehmen Geschlechts Osl handelte. Die Erwähnung der Weihe der Abteikirche von Ják (*cum essemus apud monasterium de Jak, in consecratione ipsius monasterii*) dient also allein der Zeitbestimmung des für Comes Herbord und seine Verwandten beurteilten Eides.

Die Urkunde führt uns in die Verhältnisse des 13. Jahrhunderts ein, in die Zeit großer gesellschaftlicher Umwälzungen, in der die königlichen Burgdomänen sich in Auflösung befanden und das Burgvolk (*iobagiones castri*) am Scheideweg zwischen der Unterwerfung unter die reichen Adeligen, die sich von berühmten Ahnherren (durch die Formel *de genere*) abzuleiten begannen, und der Libertas des gemeinen Adels stand.[2] Diese typische Situation, die bei der Kirchweihe ihre Lösung zugunsten der reicheren und mächtigeren Partei fand, hatte nichts mit der Weihefeierlichkeit zu tun, sondern gehörte sozusagen zum Alltag des Komitats.[3] Daher erfährt man aus der Urkunde nicht einmal, ob es sich um eine Schlußweihe der Kirche handelte, wie aus guten stilistischen Gründen schon immer angenommen wurde. Von einer unbezweifelbar klaren Angabe kann auf keinen Fall die Rede sein. Die seit 1223 fortdauernden Erwähnungen eines Abtes von Ják lassen allerdings auf das Bestehen einer Mönchsgemeinschaft schließen.[4] Der bisher offenbar noch nie in Betracht gezogene Umstand jedoch, daß die genannte Urkunde am Markustag, d.h. am Tage nach dem Fest des Kirchenpatrons, des Hl. Georg, ausgestellt wurde, läßt sogar vermuten, daß die Weihe am 24. April 1256 stattfand. Auch die Datierung des an der Wand hinter der Altarmensa befindlichen Wandbildes mit dem drachentötenden Hl. Georg in die Zeit der Altarweihe liegt demnach nahe.[5]

Die weiteren Quellenangaben zur Geschichte der Klosterkirche erklären sich im wesentlichen aus den Verhältnissen zur Zeit der Gründung. Das Kloster wurde von jener Linie des Ják-Geschlechts gegründet, aus der seit dem Ende des 12. Jahrhunderts hohe Würdenträger des Landes kamen, und die das Herrschaftsgut von Monyorókerék (Eberau) ausgebaut hat. Bereits

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 39, 1997
0001-5830/97/$5.00 © Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1 Ják, Abteikirche, Ansicht der Westfassade um 1890

1221 bestand eine Nebenlinie des Geschlechts, die damals neun Familien zählte und ihr Güterzentrum links vom Fluß Raab in Jákfa hatte.[6] Die Mitglieder dieser Nebenlinie haben sich kaum über den Lokaladel erhoben. Als sie 1233 zur Ablegung eines Eids verpflichtet wurden, schwur einer ihrer Verwandten, Laurenz *de genere Martini comitis*, mit ihnen. Wohl nach dem Aussterben der Hauptlinie des Geschlechts wurden im 14. Jahrhundert die Patronatsrechte der Abtei fraglich. 1325 bestätigte das Stiftskapitel von Vasvár im Auftrag König Karls I. von Ungarn, daß die Vorfahren der Vertreter der Nebenlinie über die Patronatsrechte des Klosters verfügt haben. Die Zeugen verbrieften erneut, daß *Comes Martinus dictus Magnus, de genere Jaak monasterium Sancti Georgii Jaak nominatum edificasset*.[7] Der im Jahre 1325 als „der Große" bezeichnete Ahnherr der Familie kann urkundlich zwischen 1221–1230 nachgewiesen werden, wodurch für Ják eine Gründung um 1220 angenommen wird. Aufgrund einer Notiz, die auf die Urkunde von 1325 von einer späteren Hand aufgezeichnet wurde, ist sogar das Gründungsjahr 1214 erwogen worden.[8] 1325 wurde auch ein anderes Patronat des Geschlechts derer von Ják erwähnt, jenes über das Kloster Pornó (Pernau), das bereits das erste bekannte Mitglied des Geschlechts, Palatin Mike (Amtszeit 1199–1202), gründete. Dieses Kloster wurde 1221, beim Eintritt des Enkels Palatins Mike, Stefans, des Sohns von Banus Csépán, als Dos der Zisterzienserabtei von Szentgotthárd übergeben.[9] Diese Tatsache spricht dafür, daß Ják damals als Familienkloster bestanden haben muß.

Alle diese Quellen sind längst für die Datierung des Baues herangezogen worden, und es besteht wenig Aussicht, daß noch mehr Quellen existieren. Aus ihnen ergibt sich eine ungefähr vier Jahrzehnte währende Bauzeit, deren einzelne Phasen schriftlich nicht bezeugt werden. Durch dieselben Quellen findet auch die in der ungarischen Fachliteratur übliche Bezeichnung der Abteikirche als Sippenkloster ihre Rechtfertigung.[10] Sie gehört demnach zur höchsten Rangstufe der Patronatskirchen, die laut ungarischer Rechtsgewohnheit – von Formelbüchern des 14–15. Jahrhunderts bezeugt und 1514 im *Decretum Tripartitum* des Stephan Werbőczi kodifiziert – so eingeschätzt wurde.[11] Nach den Formeln scheint klar zu sein, daß dafür Klosterkirchen bzw. auf einer niedrigeren Rangstufe Pfarrkirchen in Frage kommen, die durch eine aufwendige Bauweise (zwei Türme) ausgezeichnet sind. Das Recht der Beisetzung der Adeligen ist für alle Rangstufen dieser Kirchen das konstituierende Element. Der von Umfang und Zustand der Bauten eher unabhängig angegebene Schätzungswert dieser Patronatskirchen bewegt sich von 100 Mark Silber für Klosterkirchen bis hinunter zu drei Mark für Holzkirchen ohne Beisetzungsrecht. Nach ungarischer Gewohnheit blieben diese Patronatskirchen meist lange nach der Trennung der einzelnen Linien und nach der Teilung der Stammesgüter in gemeinsamem Gebrauch, was wohl dem seit Anfang des 13. Jahrhunderts erstarkten Gemeinschaftsbewußtsein der Sippen entsprechen mag; parallel dazu kommt die Bezeichnung *de genere* bei den Aristokratenfamilien auf.[12]

Im Kloster Ják werden nicht besonders viele Mönche gelebt haben. Als die Mönchsgemeinschaft sich von ihrem adligen Patronatsherren zu lösen begann, wurde in einer gefälschten Urkunde von 1331 behauptet, daß das Kloster sogar 50 Mönche ausreichend versorgen könnte. Diese Übertreibung diente aber wohl allein dem damaligen Ziel der Abtei, unter königliches Patronat zu gelangen.[13] Die Anzahl der Mönche mag den für die ungarischen Privatklöster anzunehmenden Durchschnitt von etwa fünf bis zehn Fratres kaum übertroffen haben. Die Hauptaufgaben dieser Sippenklöster waren der Totenkult und gewisse elementare liturgische Handlungen. Selbst ihre kulturelle Bedeutung



Abb. 2 Ják, Abteikirche mit St. Jakobskapelle, Ansicht von Nordwesten, 1876

hinsichtlich ihres Einflusses auf Schulen, Schriftwesen und literarische Bildung war gering. Die Tatsache, daß dem Zweck der Repräsentation der Stifter sogar auch kleinere Pfarrkirchen genügten, führte zu relativ schwacher Begüterung der Klöster, die sich meist schon bald wieder auflösten oder reformbedürftig wurden.

Die Zeichen eines ähnlichen Verfalls sind in Ják auch bereits im 14. Jahrhundert zu beobachten, als die Linie der Stifter wahrscheinlich ausstarb und die Patronatsrechte der Nebenlinie des Geschlechts derer von Ják strittig wurden. Letzten Endes ist es gerade den kärglichen Mitteln zu verdanken, daß der Bau größtenteils unverändert erhalten blieb und eingreifende Veränderungen im Mittelalter unterblieben. Gegen Mitte des 15. Jahrhunderts ging das Patronatsrecht auf den König über, der es 1457 zusammen mit dem Herrschaftsgut Monyorókerék Berthold Ellerbach schenkte. Dessen jüngerer Sohn Johann hinterließ 1489 in seiner letztwilligen Verfügung Güter für die Reparatur der Dächer der Abteikriche von Ják.[14] Von einer bedeutenderen Bautätigkeit in gotischer Zeit zeugen weder Quellen noch Baureste. 1496 erbten Erzbischof Tamás Bakócz von Esztergom und durch ihn die Familie Erdődy das Patronatsrecht von Ják, deren Mitglieder als Patrone und als Titularäbte das Schicksal des Klosters dann bis tief in das 17. Jahrhundert bestimmten. Seit dem Anfang des 16. Jahrhunterts verfiel das mönchische Leben im Kloster, Beschädigungen in der Türkenzeit kamen hinzu. Erst unter dem Abt Ferenc Folnay (1642–1666) kam es zu einer umgreifenden Reparatur der Kirche.

Damals bildete sich eine Baugestalt heraus, die im wesentlichen bis zur puristischen Restaurierung des späten 19. Jahrhunderts erhalten blieb (Abb. 13). Besonders die südliche Hälfte der Kirche wurde beeinträchtigt, indem das südliche Seitenschiff aufgestockt (Abb. 6, 7) und anstelle der wegen Baufälligkeit abgetragenen Klausur benutzt wurde. Die Südwand (Abb. 8) und auch die südliche Arkadenreihe (Abb. 12) der Kirche wurden damals weitgehend zerstört. Die zwischen 1896–1904 ausgeführte Restaurierung ergänzte die Kirche abgesehen von der Umgestaltung erhaltener



Abb. 3 Ják, Abteikirche, Ansicht vom Norden um 1890

Bauteile um die Südhälfte des Langhauses und um die Kreuzrippenwölbung des Mittelschiffes (Abb. 53). Diese Ergänzungen bzw. die zweifache Verwischung sogar der letzten Spuren mittelalterlicher Bauzustände haben die Aufgabe der Baugeschichtsforschung wesentlich erschwert. Man ist sogar nicht selten geneigt, nur das dem 13. Jahrhundert zuzuschreiben, was an Mittelalterlichem bis zur Restaurierung erhalten war. Auf eine ziemlich stereotype Weise pflegt man z.B. die Baugeschichte des 13. Jahrhunderts um das Jahr 1256 mit der Feststellung abzuschließen, daß damals allein das nördliche Seitenschiff gewölbt wurde, während das südliche ebenso wie das Mittelschiff (für das letztere scheint es in der Tat zu stimmen) flachgedeckt blieb. Man hat nicht einmal gefragt, wie das Bauwerk gegliedert war und wie die Südarkaden wohl ausgesehen haben. Wer möchte denn glauben, daß der mittelalterliche Bau mit der aus den Umbauten nach 1896 herausgeschälten und ungenügend dokumentierten Ruine identisch war!

2. *Kunsthistorische Problematik*

Ein kaum weniger fragmentarisches, weil ganz einseitig zugespitztes und jeweils auf geläufige Fragestellungen hin ausgerichtetes Bild zeichnet sich im Schrifttum über die Kirche ab.

2.1 Datierungsfragen

Wie aus der oben schilderten Quellenlage klar wird, lassen die wenigen urkundlich gesicherten Daten zu Ják keine Erkentnisse über Einzelheiten des Bauvorgangs zu. Das auf den 24. April 1256 (statt des eingebürgerten 2. Mai) berichtigte Weidedatum ist eines der am besten gesicherten in der mitteleuropäischen Kunstgeschichte des 13. Jahrhunderts. Eitelberger (1858) und Ipolyi (1863) haben es noch nicht gekannt; seitdem ist es jedoch allgemein und ohne zu zweifeln berücksichtigt worden.

Anders verhält es sich jedoch mit den notwendigen Lösungsversuchen, von diesem chronologischen *punctum saliens* ausgehend einen geschichtlichen Ablauf zu rekonstruieren, d.h. Rückbezüge auf andere Daten herzustellen. Die Auswahl dieser korrelativen Daten selbst stellt schon eine Interpretation dar, deren Methode einer Kritik unterzogen werden muß.

– Die kunsthistorische Forschung stellt dieses Datum jeweils in eine Menge anderer zur Verfügung stehender, urkundlich gesicherter oder durch die kunsthistorische Kritik gewonnener Zeitangaben, und zwar sowohl in, als auch außerhalb Ungarns. Deshalb erhält diese Datierung erst im Kontext der Beurteilung ihrer kunstgeschichtlichen Bezüge ihren Stellenwert.

– Andere Versuche gelten dem Problem, an das vermeintliche Abschlußdatum eine Baugeschichte zu knüpfen. Die Mehrzahl der Forscher nimmt eine Gründungszeit um 1220 an (immer nur tastend und andeutungsweise aufgrund der aus einer späteren Zeit stammenden Substraktion: 1214). Das entspricht der urkundlich bezeugten Wirkungszeit des Stifters, Comes Martinus, läßt aber die – meist verdrängten – Probleme des früheren Patronats des Geschlechts, das zumindest seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts zu den Vornehmen des Landes zählte, außer acht. Gab es in Ják einen Vorgängerbau?[15] Ist die Kirche schon früher, etwa am Ende des 12. Jahrhunderts gegründet worden, als bekannte Familienmitglieder zur Spitze der Macht emporstiegen,[16] oder hatte das Geschlecht eine andere Patronatskirche, z.B. in Pornó, die allerdings erst unter dem Patronat des Palatins Mike I. begonnen wurde?[17] Für die Beantwortung dieser Fragen fehlen sowohl in Ják als anderswo (Pornó)[18] archäologische Nachweise. Die Abteikirche von Ják ließ im Laufe der Restaurierung notwendigerweise (etwa bei der Fundamentierung der südlichen Pfeilerreihe und bei der Senkung des äußeren Bodenniveaus) größere Bodenarbeiten über sich ergehen, und der ganze Innenraum erhielt einen neuen Plattenboden, von archäologischen

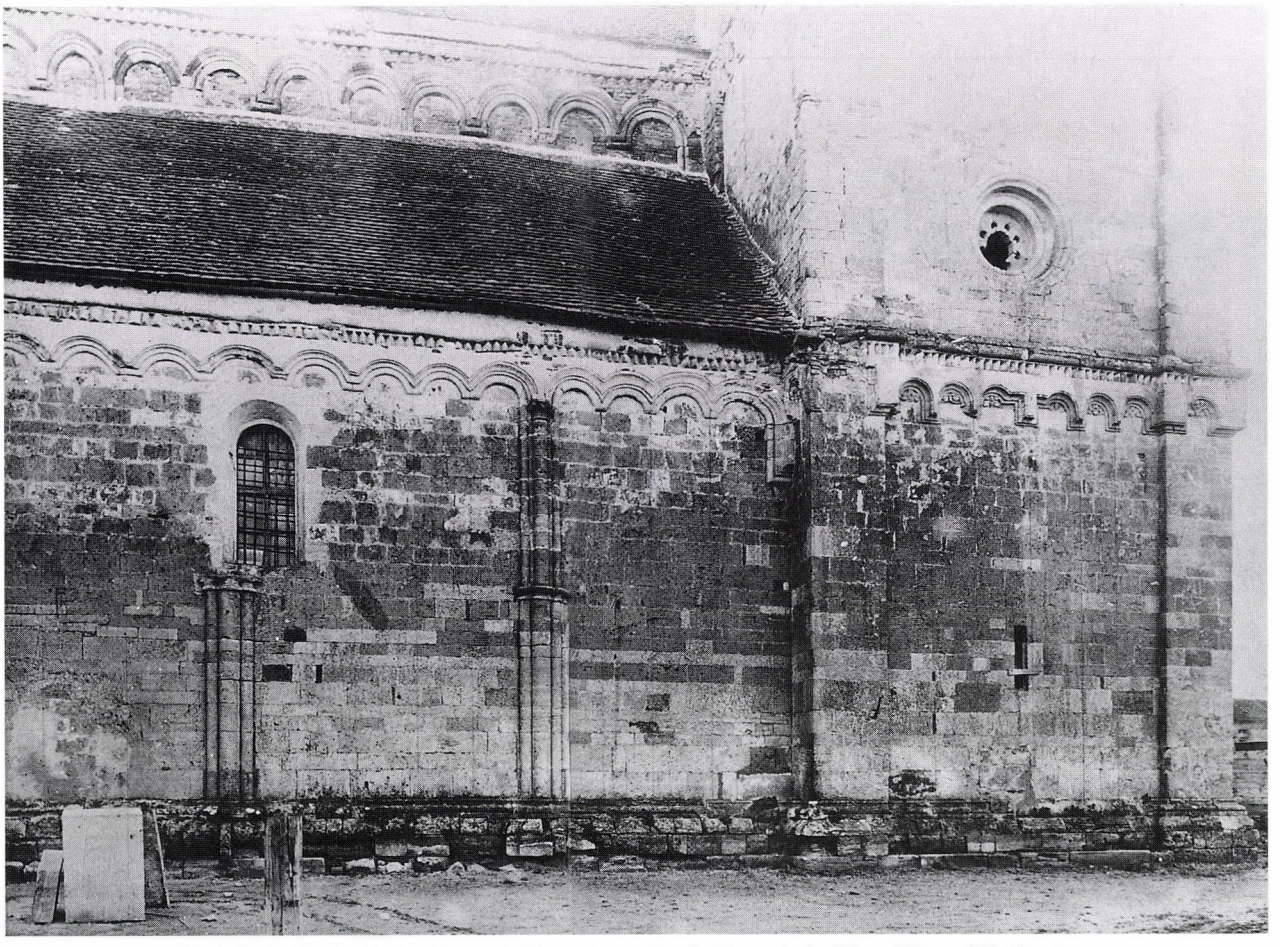


Abb. 4 Ják, Abteikirche, Nordansicht vor der Restaurierung, Detail: Westpartie des Seitenschiffes und Nordwestturm

Beobachtungen erfährt man jedoch nichts. Von einer systematischen archäologischen Untersuchung wäre noch manche Erkenntnis zu erwarten. – Eine weitere Methode zur Unterteilung der urkundlich nahegelegten Zeitspanne stellt die Heranziehung allgemein gültiger Daten von damaligen Ereignissen dar. Vor allem die Katastrophe des Mongoleneinfalls von 1241/42 in Ungarn ist in diesem Sinne zu berücksichtigen. Abgesehen von Erwägungen und Einsichten, welche die diesbezüglichen Quellen über Verwüstung, Aufbautätigkeit und Reform nahelegen, erhielt dieses Datum für die ungarische Kunstgeschichtsschreibung eine fast axiomatische Geltung, nämlich die der Scheidelinie zwischen Romanik und Gotik.[19] Natürlich hat man sich des Bildes landesweiter Zerstörung auch zur Klärung des dunklen Baugeschehens in Ják bedient, wobei man meist die Unterbrechung der Bautätigkeit bzw. die Auflösung der Bauhütte in Ják und einen notdürftigen Abschluß der Baumaßnahmen von dieser Katastrophe ableitete.[20] Vereinzelt erwog man – von der puren Logik her gesehen völlig berechtigt – auch die Annahme einer Reparatur des bereits fertiggestellten Baues nach 1241/42.[21]

Csemegi und Bogyay sahen sich dagegen genötigt, die Hypothese einer durch den Mongoleneinfall verursachten Bauunterbrechung aufzugeben, und Bogyay bewies sogar, daß die Mongolenscharen in Westungarn nur den flüchtenden König Béla IV. nach Dalmatien verfolgt und Ják gar nicht erreicht haben.[22] Da die Folgen des Mongolenkriegs auch das Verhältnis zwischen dem Königreich Ungarn und dem Herzogtum Österreich beeinträchtigten, berührte die Beurteilung dieser chronologischen Frage auch die nach den Wechselbeziehungen Jáks zu der spätbabenbergischen Baukunst im benachbarten Niederösterreich. Früher wurde gefragt, ob nach der Mongolenverwüstung Kräfte aus Österreich nach Ungarn geholt wurden oder Steinmetze der aufgelösten Bauhütte in Ják nach Österreich flüchteten. Mario Schwarz hat jüngst erklärt, daß König Béla IV. von Ungarn und Herzog Friedrich der Streitbare von Österreich, obwohl die Ungarkönige und die Herzöge seit 1229 ständig Krieg



Abb. 5 Ják, Abteikirche, Ansicht des Nordwestturms von Osten mit dem Giebel des nördlichen Seitenschiffes vor der Restaurierung

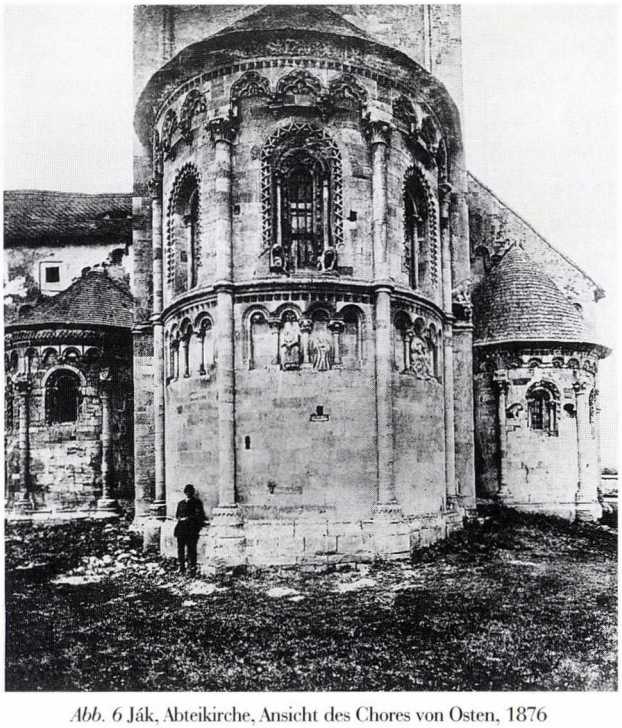


Abb. 6 Ják, Abteikirche, Ansicht des Chores von Osten, 1876

miteinander führten, nach 1241 „Verbündete der Not" waren.[23] Diese Feststellung über das Verhältnis der Landesfürsten untereinander dürfte angesichts der Eroberungsversuche Herzog Friedrichs kaum zutreffend sein. Zudem darf man nicht mit einem geschlossenen Grenzverlauf im modernen Sinne rechnen. Durch die Vorstellung abgeschlossener Staatsgrenzen und fest gefügter Staatsterritorien wurden Kriterien des modernen Nationalbewußtseins in die Kunstgeschichte des 13. Jahrhunderts getragen.

An die Fragen im Zusammenhang mit der durch die Jahreszahlen 1241/42 gegebenen Unterteilung der Baugeschichte knüpfte sich dann allmählich der Streit um die künstlerische Priorität. Selbst die Erforschung der Baugeschichte der entfernten Kathedrale in Gyulafehérvár (Karlsburg, Alba Iulia) in Siebenbürgen wurde u.a. durch die Frage beherrscht, ob die kunstgeschichtlichen Parallelen dieser Kathedrale vor dem Mongoleneinfall oder im Laufe der darauffolgenden Reparatur zustande kamen.[24]

2.2 Relative Bauchronologie

Die Beantwortung der Frage nach der Anwesenheit von Bauleuten aus Ják in Siebenbürgen und nach der Zeit, in der sie dort tätig waren, hängt von der Periodisierung der Baugeschichte der Kathedrale in Gyulafehérvár ebenso ab wie von der der Kirche in Ják. Bestenfalls gewinnt man am Ende solcher Überlegungen ein Gerüst für die relative Abfolge – keinesfalls aber absolute Daten.

Der kunsthistorische Rationalismus möchte künstlerische Hochleistungen mit einem hohen Grad an Planmäßigkeit verbunden sehen. Zuerst erkannte man die einem einheitlichen Baukonzept widersprechenden Elemente nicht (bis auf die einer unterschiedlichen Jocheinteilung entsprechende Abweichung der Wandvorlagen an der nördlichen Seitenschiffswand bzw. der nördlichen Stützenreihe (Abb. 13), die bereits bei Eitelberger ihre Erwähnung fanden[25]), und dann wurde die Einheitlichkeit der Planung absichtlich betont.[26]

Auf eine höchst charakteristische Weise fand diese Voreingenommenheit der Forscher angesichts des Westportals ihren Ausdruck (Abb. 1, 9). Obwohl die Bemerkung Richard Hamanns über die unorganische Lösung der Löwenfiguren völlig berechtigt ist,[27] hat die überwiegende Mehrzahl der Kunsthistoriker gerade das Gegenteil hervorgehoben. Die „schon in der Anlage vorkommende systematische Verbindung des Rundbogens und des Spitzbogens" wurde unter Hinweis auf

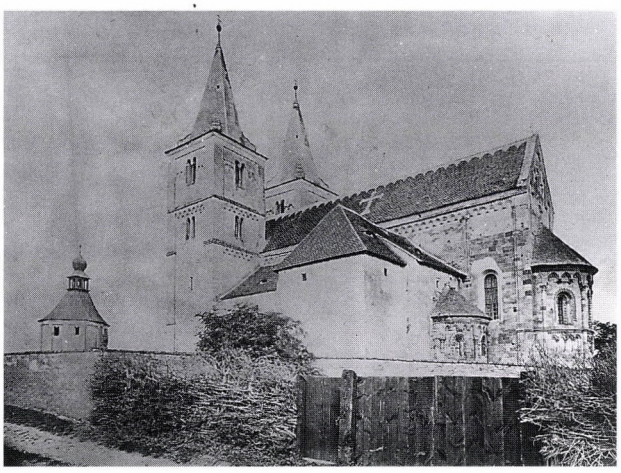


Abb. 7 Ják, Abteikirche, Ansicht von Südosten, 1876



Abb. 8 Ják, Abteikirche, Ansicht von Süden, Detail: Westpartie, um 1890

„dieses Systematische und Organische in der gesamten Entwicklung des Portales" von Eitelberger[28] – wohl im Zeichen seiner Konzeption vom Übergangsstil – gelobt und sowohl von dem Zeitgenossen Ipolyi[29] als auch von Donin übernommen.[30] Gerevich verteidigte sogar die Enheitlichkeit und Ursprünglichkeit der Planung des Westportals – wohl im Dienste der Bewahrung seiner Gültigkeit als Prototyp seiner ungarischen Portalschule.[31] Zuletzt sah sich Dercsényi genötigt, unter Berufung auf die inzwischen nachgewiesenen Planänderungen, ein erstes Portalkonzept und die einer älteren Stilstufe zuzuordnenden Skulpturen aus den Plänen einer einheitlichen Portalanlage zu lösen, die die verschiedenen Ungereimtheiten der einzelnen Planungskonzepte ausgleichend miteinander versöhnte. Auf diese Weise konnten selbst Unregelmäßigkeiten am Portalbau als Ergebnisse einer klugen Kompromißlösung gedeutet werden.[32]

Andere Extreme der Überbewertung bewußter Planung mittelalterlicher Bauten lassen jene Versuche erkennen, die alles Unregelmäßige und Sekundäre als dem mittelalterlichen Konzept fremd und somit jüngeren Epochen zuschreiben. Eine derartige Beurteilung erfuhr (in einer ausführlicher begründeten Hypothese über Schöngrabern in Niederösterreich) erst jüngst die Abteikirche von Ják.[33]

Diese Hypothesen einer im Grunde präkonzipierten Einheitlichkeit wurden Ják betreffend durch Beobachtungen am Bau eerschüttert, die besonders während der Restaurierung angestellt und zusammengetragen wurden. Der Baumeister L. Gyalus[34] nahm zwei Planungsphasen an, wobei die bereits früher entdeckten Unterschiede an den beiden Seiten der nördlichen Seitenschiffsmauer ausschlaggebend waren. Er vermutete, daß der Dreiapsidenchor zusammen mit den Umfassungsmauern und der Unterteilen der Türme nach dem Plan einer querschiffslosen, flachgedeckten Säulenbasilika (an Ort und Stelle befindliche Granitschäfte römischer Säulen wurden in die Rekonstruktion einbezogen) vielleicht mit Emporen („Triforien", u.W. der einzige Versuch einer Deutung der Bausituation östlich des Obergeschoßraumes im Nordturm) einem ersten Entwurf entsprechend errichtet wurde. Später wurde die Kirche vierjochig gewölbt geplant, jedoch mit flacher Decke versehen – offenbar eine Notlösung. Als einziges bauarchäologisches Ergebnis der Restaurierung wies Gyalus ein breiteres Portalfundament vor dem bestehenden Westportal nach; er unterschied am Westportal auch mehrere Phasen der Ausführung: die rundbogig geschlossenen Schichten in der Mauerstärke wurden, so meint Gyalus, *après la pose* bearbeitet, die äußeren, einen Risalit bildenden Gewändeteile dagegen *avant la pose* gemeißelt (dem widersprechen erhaltene, bossiert gebliebene Werkstücke des Kämpfers), und das Ganze wurde dann zu einer spitzbogigen Form zusammengedrängt.

Diese Beobachtungen bildeten die Grundlagen der Bauperiodisierung der Kirche in der modernen ungarischen Fachliteratur, von allem bei Csemegi (als Grundlage seiner Hypothese über verschiedene Konstruktionsverfahren, und unter Hinweis auf die Einheitlichkeit der Steinmetzzeichen), wobei er an einer Stelle sogar eine spätere Überarbeitung der „bestimmt in einem beschädigten Zustand befindlichen Nordwand" annahm,[35] und Bogyay, die sich bemühten, die einzelnen Bauphasen von Ják stilgeschichtlich einzuordnen.

Bogyay verdankt die Forschung eine umfassende Vorstellung des Baugeschehens an der Abteikirche, die

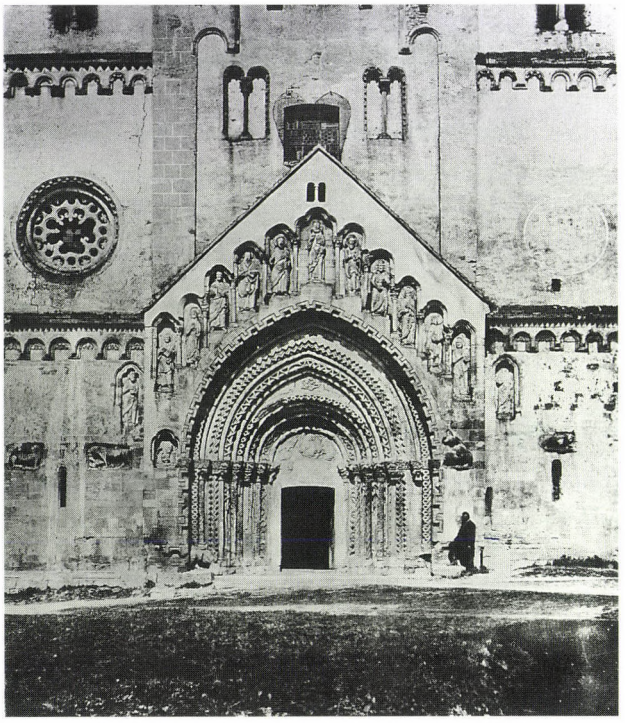


Abb. 9 Ják, Abteikirche, Ansicht der Westfassade, 1876



Abb. 11 Ják, Abteikirche, Inneres des nördlichen Seitenschiffes nach Osten, um 1890

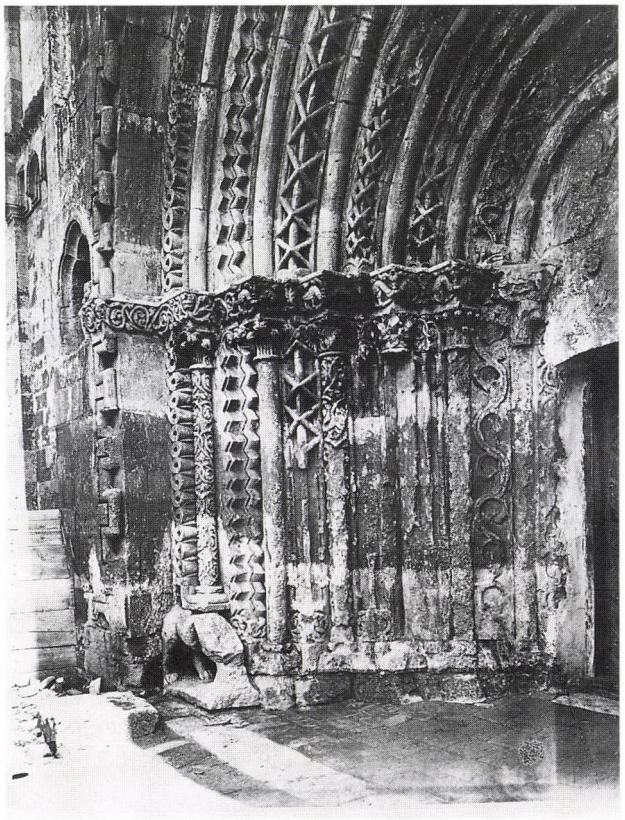


Abb. 10 Ják, Abteikirche, das nördliche Gewände des Westportals vor der Restaurierung

die Grundlagen für die stilkritische Unterscheidung der von ihm angenommenen Werkstätten bildete. Er nahm eine Erstplanung einer wohl flachgedeckten Basilika mit drei in einer Flucht liegenden Apsiden an (Abb. 14), und zwar mit einem Breitenverhältnis von 1:2 zwischen Seitenschiffen und Mittelschiff (wozu ihn Beobachtungen der Bausituation beim Triumphbogen veranlaßten, während für den westlich angenommenen Abschluß jeder arhäologische Nachweis fehlt). Bereits im dritten Jahrzehnt nimmt Bogyay die Entstehung des zweiten, „triangulierten" Plans einer gewölbten Basilika mit Chorjoch, vier Jochen im Langhaus und zwei Türmen an, woran bis zum plötzlichen Abschied der Meister in den frühen fünfziger Jahren gearbeitet wurde. Eine Schlüsselstellung nimmt in Bogyays These die stilistische Unterscheidung zwischen der nördlichen Außenwand und der „Fassade" der benachbarten Nordapsis ein (Abb. 3). Folgt man seiner Annahme, wonach das Innere der Nord- (und folglich auch der Süd-) Apsis (Abb. 11, 24) die erste Planung vertritt, dann muß die Nordapsis außen einmal, die Südapsis (Abb. 23) wegen der stilistischen Unterschiede sogar zweimal ummantelt worden sein, eine Hypothese die



Abb. 12 Ják, Abteikirche, Inneres des Mittelschiffes nach Osten, um 1890

nach Lage der bauarchäologischen Erkenntnisse über Ják mehr als waghalsig erscheinen muß. Absolut bewiesen oder widerlegt werden kann sie jedoch allein archäologisch.

Bogyay nahm als dritte Bauphase in den fünfziger Jahren, noch vor 1256, die Tätigkeit eines in Westungarn beheimateten provinziellen, stilistisch altertümlich arbeitenden Bautrupps an, dessen Arbeiten zur Weihe der Kirche führten. Dieser Steinmetzengruppe, in der sich nach Bogyay auch andere, in der früheren Bauhütte von Ják geschulte Werkleute befanden, schreibt er die Einwölbung des nördlichen Seitenschiffes (Abb. 11), die Errichtung der Mittelschiffswand (samt Verzicht auf die Wölbung) sowie die Erbauung der St. Jakobskapelle westlich der Abteikirche zu (Abb. 2).

Dieses Schema der Baugeschichte von Ják galt als Grundlage für die Fachliteratur der Folgezeit, wurde von Dercsényi mit wenigen Änderungen (etwa die Zuweisung der Apsiden der ersten Phase Bogyay's,[36] die der Obergadenwand des Mittelschiffes der zweiten.[37]) übernommen, und taucht auch bei anderen Forschern auf.[38] René Crozet warf aufgrund dieser Periodisierung die Frage der nachträglichen Einfügung der schlußsteinlosen Bandrippengewölbe im nördlichen Seitenschiff auf. Er stellte einen Gegensatz zwischen der Nordwand bzw. der Wölbungsform und der entwickelten Pfeilerform fest, wobei er die in Frage stehende Gewölbeform als eine Phase des Suchens nach vollendeter gotischer Rippenwölbung betrachtete (Abb. 11). Er hat sogar eine nachträgliche Auswechs-lung der Langhauspfeiler erwogen.[39] Daran anschließend haben wir Zweifel an der Bauperiodisierung Bogyays angedeutet und eine ordentliche Reihenfolge, d.h. Errichtung der Langhauspfeiler, Versetzung der gewölbetragenden Konsolen an der Nordwand, Wölbung und sich daran anschließende Erbauung der nördlichen Obergadenwand des Mittelschiffes angenom-

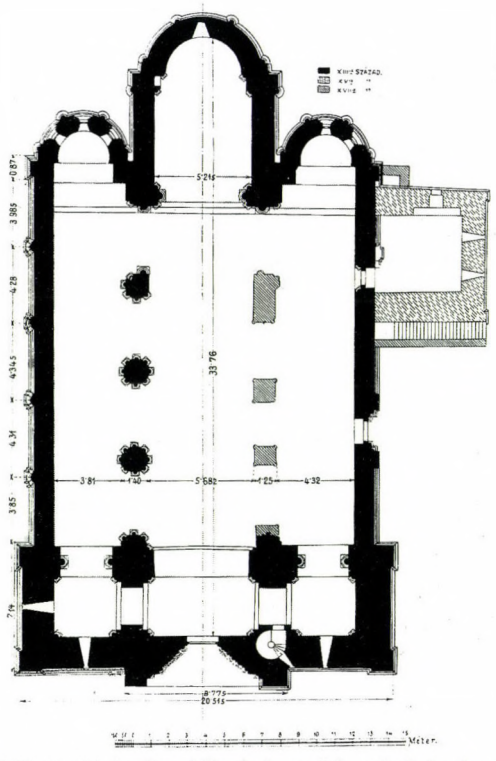


Abb. 13 Ják, Abteikirche, Grundrißaufnahme mit hypothetischer Angabe der Bauperioden, 1879

men.[40] Da auch von uns die stilistische Annäherung der nachträglich in die Nordwand eingelassenen Konsolen (Abb, 50, 51) an die Ornamentik des Westportals (Abb. 41) angenommen wurde, resümierte Bogyay seine Auffassung über das Verhältnis der 2. und 3. Bauphase in Ják neu. Er rechnete sowohl mit der Anwesenheit von Ornamentsteinmetzen, als auch mit „einer Anzahl fertiger ornamentierter Werkstücke", die von der „Hauptwerkstatt zurückgelassen" waren und „von den Nachfolgern mehr schlecht als recht, ziemlich stümperhaft verwendet wurden".[41]

Er konstatiert also einen Gegensatz zwischen qualitätvoller Planung und recht negativ zu beurteilender Bauausführung. Zum letzteren kann ein Forschungsbericht vor allem bezüglich der Beweiskraft der Hypothesen nicht Stellung nehmen, zumal der Katalog der Ungereimtheiten, Sekundärverwendungen u.a. noch weit umfangreicher ist, als Bogyay feststellte. Sie sind so häufig und überall in Ják nachzuweisen, daß nicht nur eine einzige Bauperiode, sondern die ganze Bauführung dafür verantwortlich gemacht werden müßte. Man fragt sich, wo eigentlich eine durchdachte Planung zu erkennen ist. Was aber die Stützung der Planung durch die Anwendung geometrischer Konstruktionen betrifft, läßt sich die Theorie selbst ja nachprüfen.

2.3 Planwechsel und Konstruktionswandel

Zwei Grundrisse winzigen Maßstabs (etwa 1:500) der Abteikirche von Ják mit eingezeichneten Konstruktionslinien wurden zuerst von Csemegi veröffentlicht und auf die Baugeschichte bezogen.[42] Sie wurden von Bogyay weiterentwickelt übernommen und bis vor kurzem noch verwendet (Abb. 14).[43] die Diagonalen des für älter gehaltenen Quadratnetzes (Quadratur) lassen beide von der Nordostecke des nördlichen Seitenschiffes ausgehen, wodurch die Breite des Spitztonne vor der nördlichen Seitenapsis als Grundeinheit und die westliche Bogenfläche als Fluchtlinie der vermeintlich ersten Dreiapsidenanlage angenommen wird. Fünf solcher Quadrate würden die Langhauslänge bis zur Ostflucht der Emporenanlage bestimmen und ein sechstes endet knapp (etwa 2 m) vor der inneren Westwand. Laut der Zeichnung Bogyays würden die Schnittpunkte der Diagonalen die Achsen udn die Mittelpunkte der Stützen des ersten Entwurfs bestimmen. Bei den freien Emporenpfeilern mußte eine seltsame Pfeilerform erfunden werden, die an sich schon verrät, welche Schwierigkeiten ein Konstruktionsliniennetz innerhalb von Bauanlagen bereitet, die ja über funktionell und statisch bedingte Mauerstärken verfügen. Dieses erste Liniennetz wurde nach Bogyay unmittelbar auf dem Baugrund entwickelt.

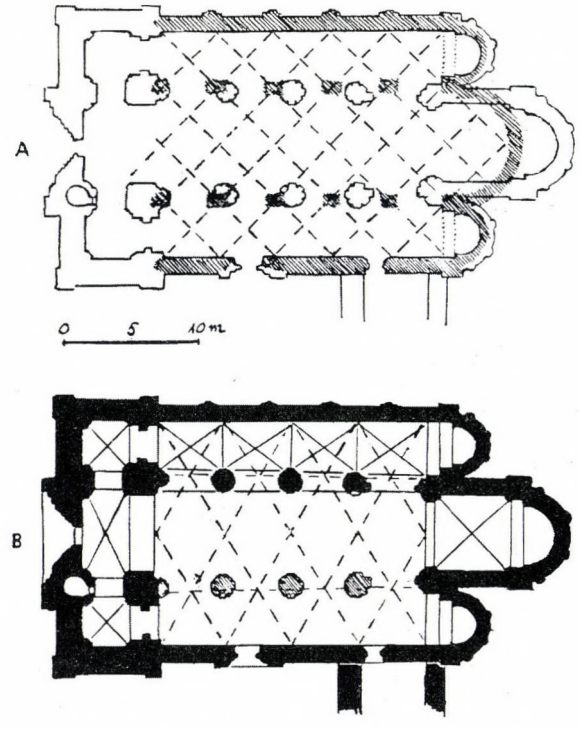


Abb. 14 Ják, Abteikirche, Grundrisse mit eingezeichneter Quadratur („Bauphase I") bzw. Triangulaturkonstruktion („Bauphase II") nach Bogyay

Sowohl nach Csemegi als auch nach Bogyay setzte in der Flucht des nach Westen verschobenen Triumphbogens das zweite Triangulatursystem an. Seine gleichseitigen Dreiecke bestimmen die vier Langhausjoche und mit ihren Spitzen auch die Flucht der Stützen. Ein Netz von vier Dreieckbasislängen bedeckt das Rechteck des Langhauses zwischen den äußeren Spitzbogentonnen vor den Nebenapsiden und der Ostgrenze der Empore, eine fünfte Basislänge bestimmt die Tiefe der Emporenanlage. Dieses Konstruktionsnetz wurde nach Bogyay ausgehend von der Ostflucht der Türme innerhalb der z.T. bereits bestehenden Umfassungsmauer abgesteckt, was gewiß ein komplizierteres Verfahren voraussetzt, als eine ähnliche Konstruktion auf dem unbebauten Baugrund. Später wurde die Triangulationsfigur von Csemegi auch noch in den Querschnitt des Langhauses hineingezeichnet – ein Verfahren, das allein die restaurierte Scheitelhöhe rechtfertigen kann.[44]

Zur Beurteilung dieser Konstruktionen empfiehlt es sich, die beiden, von Hecht entwickelten methodischen Forderungen zu beherzigen: „1. Nicht von ungeprüften Planmaßen ist auszugehen, sondern von exakten Messungen. 2. Nicht Lineal und Zirkel, sondern die Berechnung hat klarzustellen, ob die Thesemaße mit den Baumaßen innerhalb der Grenzen der Bau- und Maßengenauigkeit übereinstimmen."[45] Die Überprüfung der Csemegi–Bogyayschen Konstruktionszeichnungen fällt beide Male negativ aus.

Eine Grundrißaufnahme großen Maßstabs von L. Gyalus mit Maßangaben, wohl 1896 gezeichnet, im Planarchiv des Landesdenkmalamtes Budapest[46] entspricht der ersten Forderung Hechts. Versuchsweise kann mit ihr die Rechnung nach Hechts zweiter Forderung überprüft werden. Der Schlüssel für die Quadratur liegt wohl wirklich im östlichen Joch des nördlichen Seitenschiffes. Folgt man der These Csemegis, dann würde die Seitenlänge des Grundquadrats laut Angabe der Zeichnung 3,30 m messen. Eine gleiche Jochtiefe wäre also zu erwarten. Die Achse des entsprechenden Wanddienstbündels befindet sich jedoch erheblich weiter westlich. (An der Innenwand sind die Längenmaße nicht verzeichnet und die Maßangaben an der Außenseite können nicht ohne Schwierigkeit auf das Innere bezogen werden.) Der Abstand zwischen dem östlichen Ende der Wandvorlage und der Ecklisene der Nordwand mißt 3,685 m, und die halbe Breite des Wanddienstes 0,227 m; daraus ergäbe sich eine Länge von 3,962 m.

Die westliche Flucht der Spitztonne (Abb. 24) läßt sich nur mittelbar errechnen. Hinzuzurechnen ist die Breite der östlich angrenzenden Ecklisene (0,87 m), abzuziehen die Tiefe der Spitzbogentonne (1,096 m).[47] Daraus ergibt sich eine Jochtiefe von 3,737 m. Das aus dem Diagonalsystem entstehende „Grundquadrat" erweist sich also als Rechteck!

Die Abstände zwischen den äußeren Wandvorlagen, die die Grundlage der Quadratur-Hypothese bilden, sind ebenfalls abweichend. Die Aufnahme von 1896 gibt die Länge der Wandfelder der Nord-wand von Ost nach Westen fortschreitend wie folgt an: 3,685/4,28/4,345/4,31/4,145 m (Abb. 3, 4). Weil die Abstände jeweils zur Ostgrenze der Wandvorlagen gemessen wurden, müssen die Achsenweiten folgendermaßen korrigiert werden: 3,962/4,28/4,345/4,31/3,867 m. Bei einer gleichmäßigen Verteilung der Wandvorlagen würde sich ein Durchschnittsmaß von 4,153 m ergeben (um 1,953 m länger als der Grundmaß der Quadratur). Die Abweichungen davon sind wie folgt: –0,191/+0,127/+0,192/+0,157/–0,286 m. Das Quadratursystem stürzt also zusammen.

Auf ähnliche Weise wurde die lichte Breite des Langhauses statt 13,20 m (= vier Quadratseiten) 16,515 m gemessen. Außerdem weist der Chorgrundriß eine Asymmetrie auf; denn die Triumphbogenspannweite beträgt im Norden 3,30 m, im Süden 3,38 m, der Durchmesser der Nebenapsiden im Norden 2,087 m – im Süden 2,885 m, die Seitenschiffsbreite 4,02 m bzw 4,13 m.

Bei der Triangulatur ist nach Bogyays Beschreibung vom westlichen Ende des nördlichen Seitenschiffs auszugehen. Hier wurde 1896 die Breite zwischen Nordwand un Pfeiler mit 3,715 m gemessen, was der Höhe der gleichseitigen Dreiecke entspräche. Daraus ergibt sich eine Basislänge von 4,289 m. Die Jochtiefen des nördlichen Seitenschiffs dagegen wurden 1892 von Westen nach Osten mit 4,87/4,96/4,89/4,72 m gemessen, sämtlich viel zu groß, als daß von gleichseitigen Dreiecken die Rede sein könnte; die Austeilung der Jochtiefen ist jedoch wesentlich gleichmäßiger als die an der Nordwand. So steht der laut jener These mit 17,156 m zu erwartenden Länge des Langhauses eine tatsächliche Länge von 19,44 m gegenüber, und statt der erwarteten lichten Breite von 14,86 m ergibt sich im Westjoch eine von 16,445 m, im Ostjoch eine von 16,515 m.

Demzufolge müssen die durch Quadratur und Triangulatur gewonnenen Indizien und „Belege" zur Unterscheidung von Bauperioden entfallen, und mit ihnen auch alle durch sie „erwiesenen" kunsthistorischen Hypothesen.

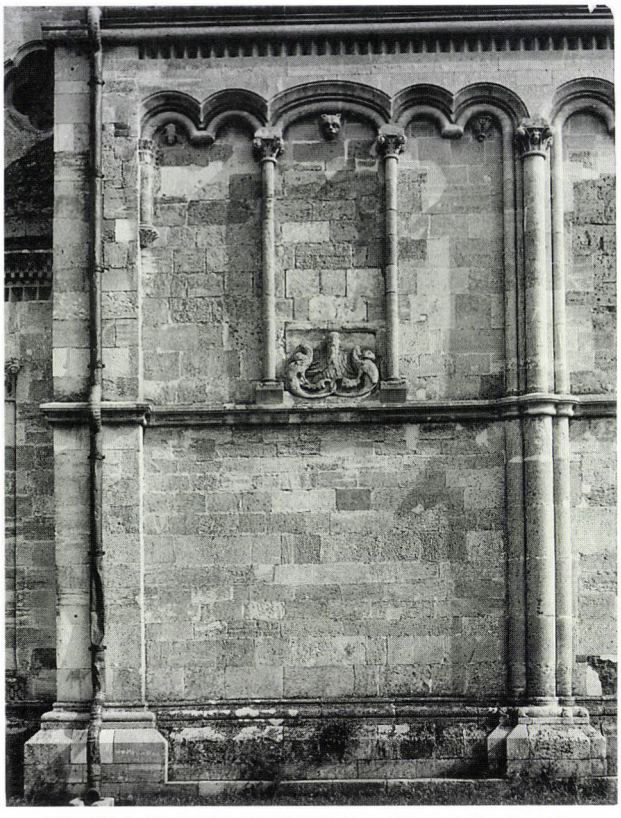


Abb. 15 Ják, Abteikirche, nördliche Seitenschiffswand, Ostabschnitt

2.4 Stilistische Beziehungen: Vorstufen in Ungarn

Ohne die Annahme zweier einander ablösender Werkstätten erscheinen auch die Fäden, die Ják mit der ungarischen Tradition verbinden, in anderem Licht. Seit Eitelberger, Ipolyi und Henszlmann ist die Überzeugung einer inneren Zusammengehörigkeit der ungarischen Kirchenbauten der Romanik in der Forschung lebendig, wobei besonders mit einer Gruppe von Kirchen (Lébény, Kaplony, Deáki, Ják und Zsámbék) gerechnet wurde. Sie mögen als querschifflose Dreiapsidenbauten mit Doppelturmfassade und meist mit Einbeziehung der Erdgeschoßräume unter den Türmen in die Seitenschiffe beschrieben werden. Die jüngere ungarische Fachliteratur war bestrebt, Vorläufer dieser Anlagen zu nennen. Bogyay wies Ähnlichkeiten mit der Stiftskirche in Vasvár bzw. der Abteikirche in Nagykapornak nach, wodurch ihre Wurzeln im 12. Jahrhundert deutlich wurden.[48] Dercsényi ging noch weiter. Er nahm eine geschlossene Tradition der Benediktinerbaukunst seit dem späten 11. Jahrhundert, ja sogar seit den Anfängen der Christianisierung als Haupttendenz der Romanik in Ungarn an.[49] Angesichts der vielen nur archäologisch nachgewiesenen Denkmäler fällt es schwer zu entscheiden, inwieweit sich diese Tendenz allein von der Bautypologie her begründen und in welchem Maße sie sich stilistisch wahrscheinlich machen läßt: Planwechsel am Bau von Ják lassen sich auch als Übergang von der flachgedeckten Basilika der Hochromanik zum spätromanischen Gewölbebau interpretieren.

In dieser Hinsicht erhalten Theorien über die inneren Zusammenhänge der „Gruppe" Lébény – Ják – Zsámbék eine hohe Bedeutung, zumal hier ein ständiges Aufgreifen von Bauideen bzw. ein kontinuierlicher Reifeprozeß angenommen werden. Die anscheinend klare chronologische Abfolge der einzelnen Denkmäler kam diesen Thesen entgegen. Die chronologische Fixierung stützt sich jedoch gerade bei dem angeblich am besten gesicherten Denkmal, bei Lébény, keineswegs auf völlig einwandfreie Beweise, denn dort verfügt man zwar über Belege über die Gründung und die Güter des Familienklosters der Győr–Sippe, es fehlen aber die notwendigen Baudaten, und die urkundlich gesicherte Gründungszeit der kirchlichen Institution läßt sich keineswegs mit der erheblich später zu datierenden Bauskulptur und deren stilistischen Beziehungen vereinbaren.[50] Der Bau von Lébény ist vermutlich nicht als Voraussetzung von Ják anzusehen, sondern als Parallele dazu. Darüber hinaus ist in Lébény die Frage nach der Wölbung des Langhauses bzw. deren Form völlig offen; weshalb sich gerade am entscheidendsten Punkt der stilistischen Problematik (Flachdecke – Ge-wölbebau) das Verhältnis beider Bauten zur Zeit nicht eindeutig bestimmen läßt.

Ähnlich verhält es sich mit den skulptierten Teilen, wo zwar zahlreiche Anklänge und Gemeinsamkeiten zwischen beiden Bauten nachgewiesen werden können, die Unterschiede aber groß genug sind, um eine gegenseitige Abhängigkeit oder sogar Werkstattgemeinschaft auszuschließen.[51] Dies ist übrigens mit dem Verhältnis zwischen Ják und Zsámbék auch der Fall. Aber eines der gemeinsamen Motive, dessen Einzigartigkeit bereits früh erkannt wurde, scheint der Ablehnung jeder Werkstattbeziehungen zwischen Lébény und Ják entschieden zu widersprechen. Es handelt sich um die Miniaturarkaden an den Postamenten der Wandvorlagen der Chorpartie in Ják (Abb. 16) die in Lébény an einem rechteckigen Wanddienstsockel des südlichen Seitenschiffs vorkommen und übrigens die Werkstattbeziehung zu Niederösterreich (Burg Starhemberg, Tulln, Karner)[52] belegen. Die Position der Kleinarkadengliederung unter den Säulenbasen des Tullner Karnerportals scheint der Lösung in Lébény zu entsprechen. Außerdem findet sich die für die arkadengegliederten Postamente kennzeichnende runde Postament-

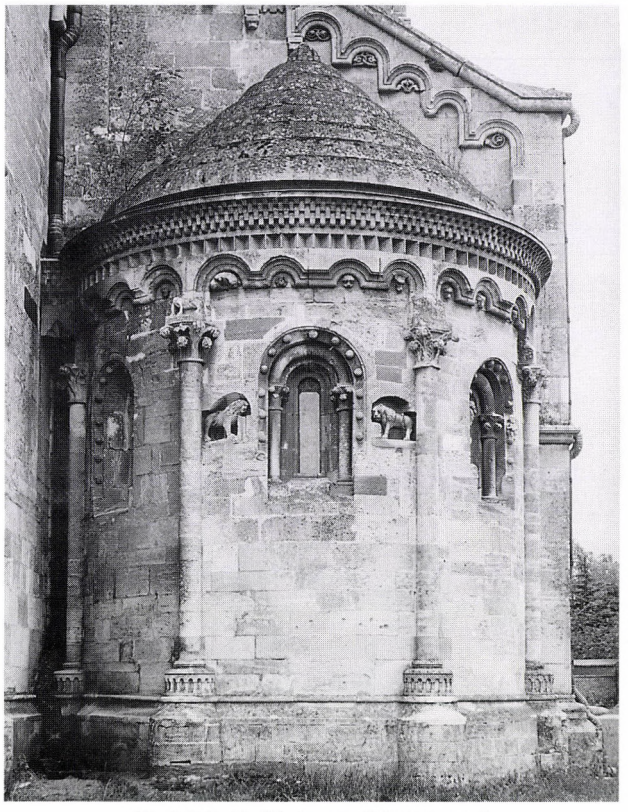


Abb. 16 Ják, Abteikirche, nördliche Seitanapsis



Abb. 17 Bamberg, Dom, Gnadenpforte, Ausschnitt des Tympanons

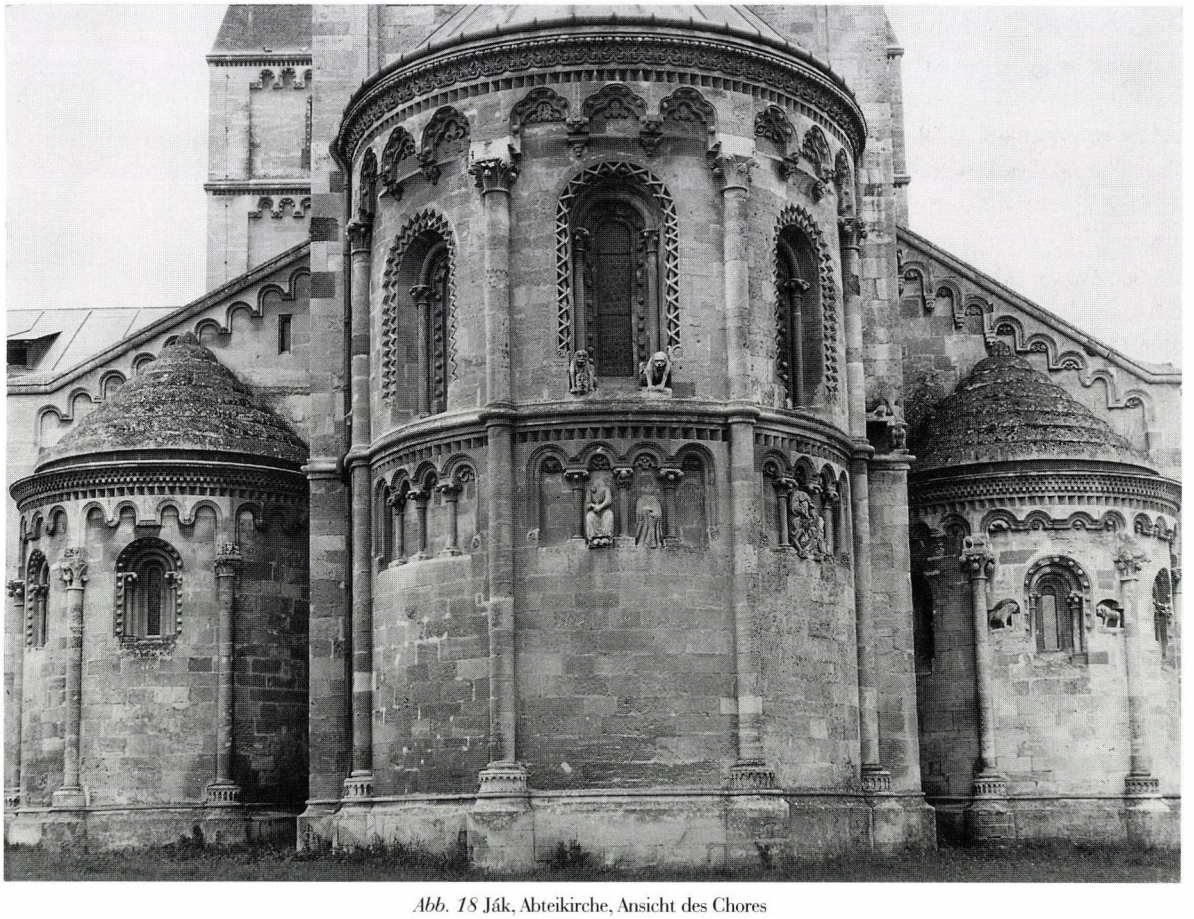


Abb. 18 Ják, Abteikirche, Ansicht des Chores

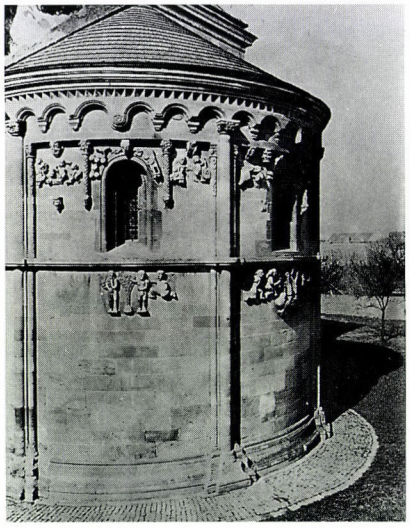


Abb. 19 Schöngrabern/NÖ, Pfarrkirche, Apsis von Südosten

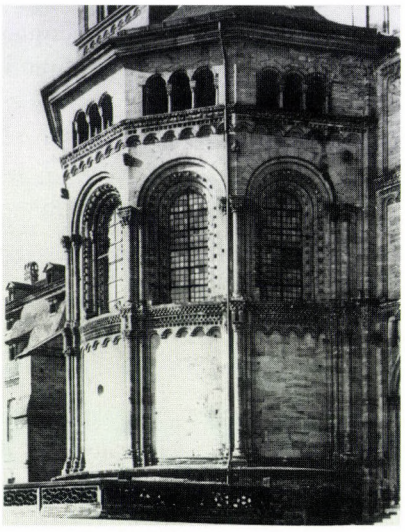


Abb. 20 Bamberg, Dom, Georgenchor von Nordosten

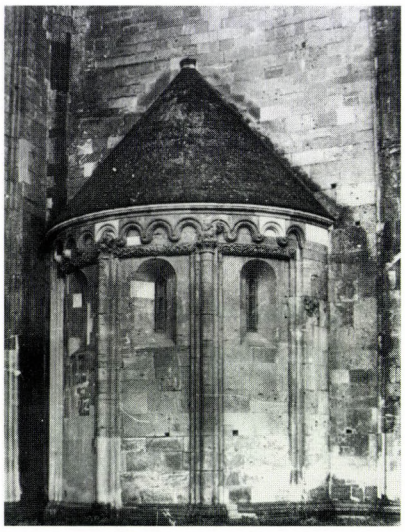


Abb. 21 Gyulafehérvár (Alba Iulia), Kathedrale, Ansicht der nördlichen Seitenapsis

form in Lébény zusätzlich an der südlichen Außenwand.[53] S. Tóth nahm aufgrund dieser Beobachtungen an, daß sowohl Lébény als auch die nördliche Nebenapsis der Kathedrale von Gyulafehérvár (Abb. 21) Ják vorausgegangen seien. Diese Hypothese, die die drei miteinander in vieler Hinsicht verwandten Bauten auf eine im Zentrum des Landes vorgenommene Synthese zwischen stilistischen Elementen von Pécs und Esztergom zurückführt, stützt eine neue Theorie der Autochthoneität romanischer Baukunst in Ungarn.[54] Eine ältere, aber damit übereinstimmende Theorie vertrat seinerzeit T. Gerevich mit seiner „Portalschule" von Esztergom, in der die gesamte spätere ungarische Produktion wurzelt.[55] Für diese Theorie war die Frühdatierung der Kirche von Lébény sehr günstig. S. Tóth scheint nun Feststellungen über die Beziehungen von Lébény zur Werkstatt von Esztergom im letzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts erneuern und durch neue Beobachtungen stützen zu wollen, die jedoch inzwischen schon mehrfach in Zweifel gezogen wurden. Die Kernfrage wurde aber nicht einmal gestellt bzw. erwähnt, ob nämlich die Ausführung jener ornamentalen Details in Lébény Ják unbedingt vorausgegangen sein müssen oder nicht. Die umgekehrte Reihenfolge wurde schon einmal für das Südportal in Lébény erwogen,[56] dessen Laibung im Vergleich zum Westportal um einen „normannischen", durch Nagelköpfe vergitterten Stab bereichert ist (und sich somit als jünger ausgibt) und das von S. Tóth scharfsinnig mit den Fenstern an der Mittelapsis von Ják (Abb. 18) verglichen wird.[57] Diese Fensterformen sind bezüglich ihrer Anlage mit dem Südportal (Abb. 22) in Ják verwandt und zeigen lediglich eine reichere Variante der Fenster der Seitenapsiden (Abb. 16, 23).

In scheinbarem Gegensatz zu der berechtigten Absicht einer Zergliederung des Motivschatzes der Abteikirche von Ják sind wir also an einem Punkt angelangt, wo man einen Einblick in ihre innere Logik und grundsätzliche Einheitlichkeit gewinnt. Den Prototyp (wenn nicht unbedingt das zeitlich allem Vorausgehende) des Formsystems stellt wohl das Südportal dar, mit seinem von hornförmig auslaufenden Hohlkehlen gegliedertem Gewände mit eingestellten Säulen und reichen Archivolten. Die Dreipaßform beschränkt sich hier auf das Bogenfeld (Abb. 46). Diese Rahmung kommt an den Chorfenstern wieder vor, wobei die äußeren Kehlen an den Seitenapsiden mit Kugelreihen besetzt sind, während die Mittelapsisfenster verschiedene Zickzackmotive aufweisen. Eine Zusammenfassung dieses Motivschatzes und zugleich eine Bereicherung stellt die Gewändegliederung des Westportals dar.

Einen anderen Aspekt der Einheitlichkeit des Gliederungssystems der Abteikirche läßt gerade das Motiv des arkadengeschmückten Sockels erkennen. Es erscheint fast wie eine Kleinform der Apsishalbzylinder bzw. der Blendarkaden der Mittelapsis. Einem ähnlich abgestuften verwandten Formgefüge begegnet man an der dreiteiligen Sitznische der Westwand im Mittelschiffsjoch der Westempore, wo Nischenform, Fenster der Trennungswände bzw. Doppelarkaden der Sitzbank miteinander und mit den Gliederungsformen der Apsiden korrespondieren. Angesichts dieser Rolle der genannten Motive, und zwar in ihrer Abstufung bei der

Verwendung als Strukturprinzip, die man allein in Ják findet, entsteht die Frage, ob Lébény, wo diese Formen doch nur mehr oder weniger episodisch vorkommen, in der Tat früher angesetzt werden soll und darf. Aufgrund der oben angedeuteten Unterscheidung von urkundlich und stilistisch möglicher Datierung erscheint die Reihenfolge Lébény – Ják keineswegs als zwingend.

Die Werkstattbeziehungen der Kathedrale von Gyulafehérvár „mit den westungarischen Bauhütten“[58] ist an sich schon lange erkannt worden. Während die nach Ják hinweisenden Züge der siebenbürgischen Bischofskirche in jüngerer Zeit besonders von S. Tóth aufgezeigt wurden, ist die Verwandtschaft der Außengliederung der Nordapsis von Gyulafehérvár mit der der Apsiden von Ják längst bekannt gewesen.[59] Diese Beziehung ließ G. Entz an eine Reparatur der Kathedrale von Gyulafehérvár nach der Mongolenverwüstung durch Bauleute von Ják denken; eine Annahme, die aufgrund des Baubefunds und des Stils neuerdings mehrfach kritisiert wurde.[60] Innerhalb der sehr komplizierten Bauperiodisierung der Kathedrale von Gyulafehérvár setzt man heute die Nordapsis grundsätzlich vor dem Mongoleneinfall an, während der Schwerpunkt der Zerstörung von 1241 auf die Westteile bezogen wird, woher eine Anzahl noch im 13. Jahrhundert sekundär verwendeter Bauskulpturen stammt die folglich ebenfalls vor 1241 entstanden sein müßten.

Die Nordapsis von Gyulafehérvár (Abb. 21), deren äußere Gesimse mit den Pflanzenfriesen S. Tóth in eine Parallele mit Lébény stellte, weist Übereinstimmungen mit der Apsisgliederung der Pfarrkirche in Schöngrabern (Abb. 19) auf. Ähnlich ist auch die Ausgestaltung von eingetieften Wandfeldern zwischen Lisenen mit Halbsäulenvorlagen, die ziemlich unabhängig vor das Rundbogenfries treten und in Gyulafehérvár runde Tierskulpturen tragen. Im übrigen ist die Lösung in Gyulafehérvár stark vereinfacht: es bleibt die Unterteilung durch ein verkröpftes Sohlbankgesims; die sich beiderseits der Lisenen anschmiegenden Säulchen ersetzen Abstufungen der Lisenen und die Schöngraberner Fenstergewände wurden trichterförmig vereinfacht. Schöngrabern scheint allerdings bereits den Erbauern der Südapsis bekannt gewesen zu sein – was außer der stark erneuerten Tierfiguren unter dem Mittelfenster auch durch die motivische Übereinstimmung der Schilde an und oberhalb der südlichen Lisenen mit den beiden durch Flachreliefs geschmückten Schilden an der Apsis von Schöngrabern nahegelegt wird.[61] (So erklärt sich das Wandfeldsystem an der Südapsis von Gyulafehérvár bereits als eine Verquickung der Tradition der Fürstenportalwerkstatt mit Einwirkungen von Schöngrabern.) Die Priorität der Schöngraberner Apsis erscheint dabei unverkennbar.

Für die Apsidengliederung von Ják wurde mit der Bedeutung derjenigen in Schöngrabern nicht gerechnet.[62] Die Lösung des Georgenchors von Bamberg (Abb. 20) wird hier mit einigem Recht, besonders was die Bauornamentik betrifft, angeführt.[63] Statt Lisenen vorgelegten Halbsäulen finden wir in Ják lauter Dreiviertelsäulen – und von einem Wandfeldsystem gibt es keine Spur (Abb. 16). In der Verbindung der Dreiviertelvorlagen – die ähnlich wie diejenigen in Gyulafehérvár, Skulpturen tragen – mit dem Bogenfries steht Ják Schöngrabern näher als Bamberg. Und an der Mittelapsis, die abweichend vom Bamberger Georgenchor rund ist, wurde das zweite Geschoß für die weiten Fenstergewände merkwürdig abgeplattet (Abb. 18). Dort erscheint völlig unerwartet der Abschlußkontur der Wandnischen in Schöngrabern samt dazu gehörenden Konsolen. Auch das verkröpfte Sohlbankgesims kann besser von Schöngrabern als von Bamberg abgeleitet werden. Am besten betrachten wir also das äußere Wandsystem in Ják als eine Reduktion desjenigen von Schöngrabern mit bambergischen Einflüssen in der Ornamentik. Von eventuellen Vorstufen in Lébény gibt es keine Spuren.

Der Vergleich mit der Apsiswand in Schöngrabern erweist sich dagegen als überraschend fruchtbringend für das Ostjoch der nördlichen Seitenschiffswand (Abb. 3, 15) zu Ják, und zwar hinsichtlich der Wandpfeilerform, des verkröpften Sohlbankgesimses, der Unterteilung des Oberteils durch Säulchen, mit einem abgekragten Säulchen in der Ostecke. Eine Vereinfachung dieses Systems beginnt übrigens bereits im zweiten Wandabschnitt, um weiter westlich nur in Anklängen erhalten zu bleiben (Abb. 3, 4). Ein ähnlicher Reduktionsprozeß muß auch zur Ausbildung der Jáker Apsisgliederung geführt haben. Eine Beziehung des Südportals (Abb. 22) (bzw. des südlichen Doppelportals am Emporengeschoß) von Ják zu „kapitell- und kämpferlosen Portalen“ in Niederösterreich (Deutsch-Altenburg, Hainburg, Schöngrabern/Südportal)[64] einerseits und zum Pulkauer Karnerportal andererseits sind ebenfalls bekannt. In dieser Gruppe befinden sich teils Vorstufen, teils beinahe zeitgleiche Parallelen. Ob an der Nordostecke des Langhauses von Ják in der Tat das älteste Stück, sozusagen ein Modell des ersten Entwurfs erhalten blieb (wie schon immer angenommen wurde), kann allein durch den Baubefund nachgewiesen werden.



Abb. 22 Ják, Abteikirche, Südliches Langhausportal



Abb. 23 Ják, Abteikirche, Südliche Seitenapsis

Daß die Baumeister von Ják und Gyulafehérvár zu gleicher Zeit ähnliche Wege gingen, keineswegs jedoch in einer Werkstattgemeinschaft arbeiteten, legen (wohl bei der Reparatur der vom Mongolensturm verursachten Schäden) sekundär verwendete Bruchstücke eines Portalgewändes von Gyulafehérvár nahe. Es handelt sich um Pfostenfragmente mit einem Stab, die durch verzahnte Zickzackstäbe an der einen Seite und durch kreisbogig ausgekerbte Stäbe an der anderen gegliedert sind und geschleifte Flechtbandmotive in den Dreieckfeldern aufweisen.[65] In dem überaus reichen „normannischen" Formenrepertoire von Ják begegnet man diesen Motiven nicht, wohl aber am Karnerportal von Mödling und am Nordportal von Kleinmariazell, wodurch sich auch eine Gruppierungsmöglichkeit der niederösterreichischen Portale ergeben kann.[66]

2.5 Stilistische Beziehungen: transdanubische Provinzialbaukunst

Während die Beziehungen des Baues von Ják zu den vermeintlichen Vorgängerbauten in Ungarn eine positive Wertung erfuhren, begegneten die zeitgenössischen lokalen Einflüsse, die erst bei Bogyay konkretisiert wurden, eher einer abschätzigen Beurteilung.[67] Dadurch bildete sich ein triadisches Schema der künstlerischen Beziehungen aus: Typenwahl und Baubeginn nach Landestradition – moderne Einflüsse aus der Fremde –, notdürftiger Abschluß durch rückständig orientierte lokale Kräfte, die mehr im Ornamentalen geübt waren, als sie das Konstruktive zu durchschauen vermochten. Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, die ziemlich summarischen Hinweise auf die „transdanubische Provinzialbaukunst" etwas genauer zu fassen.

Die Annahme lokaler Beziehungen gründet sich vor allem auf die westlich von der Abteikirche gelegene, dem Hl. Jakob geweihte, vierpaßförmige Doppelkapelle (Abb. 2). Diese ist ein Ziegelbau mit Gliederungsformen in Werkstein, wodurch sie sich einer für den Kleinkirchenbau in Westungarn charakteristischen und weit verbreiteten Bauweise anschließt.[68] In Ják gab die räumliche und zeitliche Nähe des in unmittelbarer Nachbarschaft ausgeführten großen Quaderbaues Gelegenheit zu einer reichen Ausschmückung mit Steinmetzarbeiten in der Form der jeweils an der Abteikirche benutzten Vorlagen. Außer der Bandrippen-

wölbung des quadratischen Erdgeschoßraumes erweist sich die Gliederung des Eingangsportals als eine vereinfachte Replik des Südportals der Abteikirche, und die Zwillingsfenster des Obergeschosses folgen Lösungen der westlichen Stirnwand der Abteikirche und beider Turmobergeschosse – alles aus der letzten Bauphase, gegen 1256 oder sogar noch später (Abb. 2, 5).

An der St. Jakobskapelle von Ják begegnen sich also zwei verschiedene Baugepflogenheiten und wohl auch verschiedene Bautrupps: Maurer, die nach der lokalen Gewohnheit mit Ziegeln arbeiteten und Steinmetzen, die fertige Bauglieder – wohl auch Gewölberippen – zur Verfügung stellten. Der vermutlich als Pfarrkirche erbaute Jáker Vierkonchenbau entspricht sogar seinen Maßen nach genau der Doppelkapelle von Pápóc.[69] Diese Übereinstimmung kann wohl den Maurern zugeschrieben werden. Die Abweichung des Portals bzw. der Pfeiler und der Gewölberippen der Kirche von denen in Ják sind der unterschiedlichen Herkunft der zur Verfügung stehenden Steinmetzen zuzuschreiben. Der Portaltypus und besonders das Blattwerk der Kapitellzonen des Portals sprechen für entfernte Einflüsse der Abteikirche von Vértesszentkereszt.[70] Aufgrund dieser Beziehung wird allgemein ein zeitlicher Vorrang von Pápóc gegenüber Ják erwogen, was aber für die stilistische Stellung der in Ják tätigen Meister keine Erklärung zu bieten vermag.

Die Wölbung des nördlichen Seitenschiffes der Abteikirche (Abb. 11) erweist sich durch die Spitzbogenform der Gurte und der Gewölbekappen als gar nicht altertümlich. Die Bandrippen in Ják bestehen aus kleineren, oft querformatigen Quadern. Sie werden durch quadratische, durch Rippenansätze mit kurzen Armen kreuzförmig erweiterte Schlußsteine zusammengefaßt. Diese Schlußsteinform ist normal für die Bandrippengewölbe in Ungarn, deren älteste Beispiele im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts in Esztergom einsetzen. Sie wurden im 13. Jahrhundert häufig verwendet, besonders über quadratischen Räumen, Vierungen und Chorjochen (Gyulafehérvár, Ócsa, Vértesszentkereszt), auch mit gegliederter Rippenprofilierung wechselnd.[71] Von Vértesszentkereszt sind sogar kreuzförmige, ornamentierte Schlußsteine erhalten, einer mit der segnenden Hand Gottes in Flachrelief, der andere mit einem sich ringelnden Drachen.[72] Technisch kennzeichnend für diese Bandrippengewölbe, die gegen Mitte des 13. Jahrhunderts noch keineswegs als altmodisch galten, ist ihre Ausführung aus langgezogenen Rippenstücken – im Unterschied etwa zu den Langhausgewölben von Heiligenkreuz, die vielleicht als Inkunabeln dieser Wölbetechnik in Mitteleuropa zu gelten haben. Rechteckig profilierte, besonders aber abgekantete Bandrippenwölbungen waren gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts in Niederösterreich (Dom zu Wiener Neustadt, neuerdings Virgilkapelle, Wien)[73] und einem stilistisch nahe verwandten Kreis in Westungarn (Giselakapelle, Veszprém, Árpás, Remter in der Burg Lockenhaus u.a.) weit verbreitet, und weisen eine ähnliche Elastizität der Form (Spitzbogengurte) wie diejenigen in Ják auf.

Die anscheinend altertümlichen, gemauerten Bandrippen von Ják können wohl mit denen der Stiftskirche in Felsőörs in Zusammenhang gebracht werden. Dort findet man im Erdgeschoßraum des Turmes eine Bandrippenwölbung aus länglichen Stücken über Eckdiensten, während die spätere Einwölbung des Chorjochs mit Rippen aus breitgelagerten Quadern über Eckkonsolen konstruiert wurde.[74] Bandrippenwölbungen kamen zweifellos auch im Maurerhandwerk zu Anwendung, wie die Ruine der Abteikirche von Celldömölk nahelegt.[75] Der Westturm dieser Kirche weist in seiner Anlage Ähnlichkeiten mit dem von Felsőörs auf, vor allem was seine erhaltene Vorhalle betrifft. Die Kirche bestand aus roh bearbeitetem Tuffstein, und das Bandrippengewölbe der Vorhalle ist auch aus schmal gespaltenen Steinen gemauert. Die gleiche Technik scheint in der Kapelle zum Hl. Kreuz auf dem St. Georgenberg (Szentgyörgyhegy) Verwendung gefunden zu haben. Der quadratische Chor ist hier durch ein Kreuzrippengewölbe bedeckt, das völlig aus Bruchstein besteht. Auch die Bandrippen wurden aus diesem Material gemauert, und zwar in merkwürdiger Weise: die eine der Rippen läuft in einem Halbkreisbogen um, während die andere aus zwei Viertelbögen besteht, die gegen die erstere anlaufen. Diesen Bau hat Bogyay genau auf das Jahr 1245 datiert.[76]

Die Gewölbe des nördlichen Steitenschiffes von Ják setzen sich entschieden von den kleinteilig profilierten Kreuzrippengewölben unter der Westempore und im Chorjoch ab (Abb. 27, 28). Sie sind offenbar durch Maurerarbeiten der Baukunst des frühen 13. Jahrhunderts vermittelt. Die Reihenfogle der Ausführung von Gewölben verschiedenen Typs ergeben wiederum Beobachtungen am Bau selbst, zumal am nördlichen Triumphbogenpfeiler und bei dem nördlichen Gurtbogen der Westempore verschiedene Wölbungsformen einander berühren. Was vom übrigen Formenrepertoire dieser Werkstatt an der St. Jakobskapelle nachweisbar ist, scheint zu beweisen, daß sie dort bereits in Kenntnis der Formen des Südportals und der Chorfenster wirkte.

2.6 Stilistische Beziehungen: mitteleuropäische Stellung

Für die Beurteilung der allgemeinen kunstgeschichtlichen Stellung der Abteikirche gibt es zwei verschiedene Ansätze: den der Betrachtung des Baues und seines Skulpturenschmucks als einer Einheit und den der stilkritischen Ableitung seiner Einzelheiten nach Bauperioden.

Die kunstgeschichtliche Einordnung des Baues im mitteleuropäischen Rahmen hat bereits R. Eitelberger begründet. Er war bestrebt, der politischen Situation seiner Zeit (österreichischer Absolutismus nach dem Freiheitskrieg Ungarns von 1848/49) und der gesamtmonarchischen Konzeption seines Amtes (k.k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Bau-Denkmäler) programmatisch historische Vorläufer zu liefern. Es handelte sich für ihn darum, für Ungarn „auch im Mittelalter innigste Verbande mit Mitteleuropa" sowie eine „durch unzweifelhafte Kunstdenkmale beglaubigte Wanderung der Kunst von Westen nach Osten" nachzuweisen.[77] Die Wanderungstheorien knüpften im Zusammenhang mit Ják also an stark politisch bedingte Vorstellungen an – ebenso wie die dagegen gerichtete Hypothese einer innerungarischen Selbständigkeit bzw. Bodenständigkeit. In Bezug auf die Architektur und Skulptur von Ják wurde diese bereits von Ipolyi angenommen (u.a. durch Hinweise auf Felsőörs und Karcsa).[78] Henszlmann beurteilt dagegen die Stellung der Abteikirche von Ják aufgrund seiner Theorie der „Propagation", d.h. einer Verbreitung der Stilerscheinungen aus dem Westen und der entsprechenden Verspätung.[79] Er betont die innere Zusammengehörigkeit der Bauten von Lébény, Ják und Zsámbék, wobei er Ják als Vertreter der spätromanischen Phase bzw. des Übergangsstils ansieht. Seine Theorie setzt gesetzmäßig notwendige Phasen der Stilgeschichte voraus, und in diesem Zusammenhang erhält Ják die Rolle, die am Rhein idealtypisch vorgebildete Übergangsphase von der Romanik zur Gotik in Ungarn zu vertreten. Das Schlüsselerlebnis für die ungarischen Romantiker wurde die Kirchenruine Zsámbék, die Henszlmann als das Ergebnis des ungarischen Übergansstils betrachtete.[80] Seit den 1840er Jahren war das Bewußtsein der stilistischen Verwandtschaft zwischen der Marienkirche von Gelnhausen und Zsámbék im ungarischen romantischen Kreis (F. Feszl) lebendig,[81] was sich für die stilistische Herleitung von Ják dann auch als wichtig erwies.

Die gesamte kunsthistorische Problematik der Kirche findet sich im 19. Jahrhundert schon vorgebildet; denn der Standpunkt Eitelbergers wurde von den Theorien R.K. Donins und Richard Hamanns weiterentwickelt, während Ipolyis und Henszlmanns Thesen in der ungarischen Forschung weiterlebten. Eitelbergers Vorstellungen von dem inneren Zusammenhang innerhalb des geographischen Gebiets „meist zwischen dem Wienerwalde, der Donau und der ungarischen Grenze" und der hier tätigen „großen Bauschule"[82] fanden in der „niederösterreichischen Portalschule" Donins ihre Konkretisierung, die eine Spätdatierung der österreichischen Denkmäler nach 1252 und eine Zwischenstellung der an das Ják Weihedatum 1256 geknüpften ungarischen Gruppe vor Tulln und Wien (Riesentor) voraussetzte.[83] Donin faßte 1916 die für die stilgeschichtliche Stellung Österreichs bedeutsamen Thesen folgendermaßen zusammen: „Zwei Hauptströmungen beherrschen diesen Kunstkreis bis gegen 1300, eine oberitalienische Strömung, die sich hauptsächlich in der Dekoration und Bauplastik zeigte, und eine westliche und nordwestliche Beeinflussung, welche die Architektur beherrschte. Das romanische Portal hält die Mitte zwischen Architektur und Plastik, und wir können demgemäß beide Kunstrichtungen an den niederösterreichischen Portalen unterscheiden".[84] Zwei Elemente dieser Auffassung erwiesen sich während der Tätigkeit Donins als konstante Bestandteile seiner Thesen: die Überzeugung, daß Bayern, besonders Regensburg, für Niederösterreich seine Vorbildlichkeit im ganzen Entwicklungsprozeß bewahrte, und daß man es sich nicht nur mit organischen Baulösungen, sondern auch mit Teileinheiten, wie etwa den Portalen, zu tun hat. Dementsprechend postulierte er, bereits in der Defensive, gegen Hamanns Wanderungstheorie die Vermittlerrolle des Wiener Schottenstiftes, also statt eines Umwegs eine direkte (iroschottische) Verbindung mit Regensburg und statt eines einzigen West-Ost-Wegs mehrere Parallelentwicklungen ja sogar Einflüsse in der Gegenrichtung (von der Gruppe um Ják nach Tulln und Wien/St. Stefan). Von den gleichzeitigen Parallelen ausgehend nahm er zugleich – seine These über die „niederösterreichische Portalschule" weiterentwickelnd – die zentrale Rolle einer Wiener Bauhütte an.[85]

Hamanns Theorie wirkte durch ihr scheinbar personifiziertes, weil mit der Bewegung eines wandernden Trupps operierendes Element, dem doch eine völlig abstrakte geographische Rechnung zugrunde lag, auf die kunsthistorische Forschung jeder einzelnen Strecke des angenommenen Wanderwegs von Worms – Gelnhausen – Regensburg – Bamberg – Mitteleuropa – Niederösterreich – Ungarn provozierend. Das abstrakte Element lag besonders in der einfachen mechanischen

Überzeugung, wonach sich jeder Zeitabstand sozusagen aufgrund des Funktionsverhältnisses zwischen Strecke und Geschwindigkeit bestimmen ließe. Hamanns „Normannen" waren dabei keine realen Menschen, sondern ein Haufen von formalen Stilmerkmalen, die er nach Osten wandern ließ. Seine Theorie geriet hinsichtlich des Ursprungs und der mittelrheinischen Spätromanik mit den Ansichten R. Kautzschs[86] in Kollision und löste auch heftige Kritik wegen seiner Annahme von Wormser Einflüssen in Gelnhausen und wegen der auf diese Weise erreichten Lösung der chronologischen Fragen aus.[87] Hamanns Theorie hat A. Wenzel bei der Bestimmung der stilistischen Stellung der Abteikirche von Třebič in Mähren stark beeinflußt, der eine Reihenfolge Třebič – Wiener Neustadt – Tulln – Kleinmariazell annahm, wobei er Donin folgend auch mit einer Rückwirkung des Formenguts auf Tulln rechnete. Eine ähnliche, auf Hamann und Donin zurückgehende Beurteilung der Zusammenhänge bildete auch für V. Mencl den Ausgangspunkt.[88] Bei der Feststellung der stilistischen Unterschiede zwischen dem Benediktinerbau von Třebič und dem Zisterzienserkloster Tišnov unterschied Wenzel im Sinne Hamanns zwischen einem Südweg und einem nordöstlichen, durch Sachsen führenden.[89]

Hamann und Donin stimmten, trotz der unterschiedlichen Auffassung besonders in Datierungsfragen, in der Herleitung des Stils aus westfranzösischen Quellen im wesentlichen überein. Von der figürlichen Skulptur ausgehend, stellte F. Novotny osteuropäische, bis zu Wladimir-Susdal reichende Wurzeln derjenigen Prinzipien der Fassadengliederung fest, die für St. Jakob bei Kuttenberg in Böhmen, Schöngrabern und Ják zutreffend zu sein schienen.[90] Novotny war es auch, der hinsichtlich der Schöngraberner Bauskulptur die lombardischen Einflüsse und die Vermittlerrolle von St. Jakob in Regensburg erneut betonte. Diese lombardisch-comaske Herleitung des Stils findet auch sonst zuweilen ihren Ausdruck. Bezüglich einzelner Details von Ják ist diese Ableitung in der gleichen Zeit auch in der ungarischen Forschung zu finden,[91] und G. de Francovich hat dieselben Denkmäler wie vor ihm Novotny für seinen *corrente comasca* in Anspruch genommen.[92] Der wichtigste Gedanke Novotnys steckt jedoch gewiß in seiner Unterscheidung zwischen Stilstufe und Stilform, in der Erkenntnis der Bedeutung einer „primitiven Unmittelbarkeit", die nicht „das späte Produkt einer lange dauernden Formwanderung" sein kann.[93] Diese Bemerkungen haben den Weg zu der Annahme von Relieffunktionen geebnet, die eine reale Grundlage für die Beurteilung der sogenanten „lombardischen" Bauskulptur abgeben.[94] Aufgrund dieser Erkenntnisse unternahm Novotny eine Trennung der durch Schöngrabern bezeichneten Phase der Doninschen Entwicklungsgeschichte der niederösterreichischen Portale von der Bauskulptur bambergischer Prägung an St. Stefan in Wien bzw. am Tullner Karner.

Die jüngste kunstgeschichtliche Literatur Österreichs knüpft im wesentlichen an Donins Vorarbeiten an, wobei manche seiner Thesen übernommen und erweitert (etwa die von der „Portalschule" bei R. Wagner-Rieger), andere kritisch überprüft wurden. M. Schwarz bemüht sich, soziologische Gesichtspunkte (Landesfürsten bzw. Ministerialen) und eine dynastisch-historische Periodisierung (babenbergische bzw. przemyslidische Phasen) sowie eine pluralistische Betrachtung der Richtungen in der Baukunst zur Grundlage zu nehmen.[95] Bei der Überprüfung der Datierungen und bei der Annahme des Zusammenhangs der ungarischen Einflüsse mit der politischen Lage Herzogs Friedrich des Streitbaren nach 1241 argumentiert er unter anderem – wie Hamann – mit den Künstlerwanderungen. In der Rolle der Normannen treten bei ihm iroschottische Mönche aus Regensburg auf, deren Stil durch die spätstaufische siculo-normannische Repräsentationskunst im 13. Jahrhundert aktuell wurde. Eine andere Tendenz erblickt Schwarz in den bambergischen Einflüssen, die er ebenfalls persönlichen Berührungen zuschreibt.[96] Das am stärksten traditionsbedingte Element in der Theorie von M. Schwarz bildet die Wiederaufnahme der Vermittlerrolle der Wiener Schottenkirche bzw. des iroschottischen Charakters von St. Jakob in Regensburg, die bereits von Zahn einer gründlichen Kritik unterzogen wurden.[97]

Die jüngere ungarische Forschung ging hinsichtlich der stilistischen Stellung von Ják von einer eher defensiven Haltung aus und behauptete dessen Bodenständigkeit. A. Péter nahm statt der Einflüsse auf niederösterreichische Bauten gemeinsame deutsche Quellen für beide Gruppen an,[98] während A. Hekler eine Synthese von „lombardischen, burgundischen und zum Teil über Bamberg vermittelten normannischen Elementen" in Ungarn vermutete.[99] T. Gerevich gründete seine Feststellungen auf die Annahme einer autochthonen Entwicklung in Ungarn, wozu er in Esztergom den wichtigsten Beleg fand. Gegen die Hamannsche These einer normannischen Invasion wies er die Annahme eines Übergangscharakters der ungarischen Denkmäler zurück und glaubte damit ihre stilistische und zeitliche Vorrangigkeit vor der niederösterreichischen Gruppe zu beweisen.[100] Seine Thesen fanden in einem Nachweis der frühgotischen Tradition

der königlichen Bauten von Esztergom bzw. in der Trennung der künstlerischen Voraussetzungen der Abteikirche zu Ják von der stilistischen Tradition der zentralen Gebiete des Landes ihren beredtesten Ausdruck.[101]

Eine eingehende stilkritische Analyse der Abteikirche von Ják hat dann T. Bogyay vorgenommen, und auf seinen Ergebnissen basiert I. Hoefelmayr-Straubes Trennung der verschiedenen „normannischen" Ornamentschulen in Ungarn (im wesentlichen Esztergom bzw. Westungarn); sie lieferte zugleich eine ausführliche Kritik der Doninschen Thesen, unter Berufung auf R. Kautzsch, dessen Spuren folgend sie auch elsässische Anregungen für Esztergom feststellte.[102] Bogyay bemühte sich bei der alle wesentlichen Baudetails von Ják umfassenden Analyse um einen Kompromiß zwischen den geläufigen ungarischen Hypothesen und dem damals besonders von Donin und Hamann vertretenen Standpunkt. Er wies, wie erwähnt, den von ihm (freilich mit Hilfe der Theorie der Konstruktionsschemata) nachgewiesenen Bauphasen von Ják verschiedene stilistische Einflüsse zu und zog weitverzweigte Beziehungen in dem breiten Spektrum von Worms, Gelnhausen und Bamberg bzw. vom Oberrhein, Regensburg und Niederösterreich für seine zweite oder Hauptwerkstatt in Betracht, deren Tätigkeit er zwischen dem Ende der zwanziger Jahre und den frühen fünfziger Jahren des 13. Jahrhunderts datierte. Danach rechnete er mit dem Weggang dieser Werkstatt nach Niederösterreich und mit dem Beginn der Vorherrschaft eines bodenständigen Provinzialismus in der Architektur bzw. in der Ornamentskulptur des Kirchenbaues von Ják. Diese Thesen stehen nunmehr besonders im Widerspruch zu der von Schwarz vorgeschlagenen Datierung der Aufnahme westungarischer Stilelemente an niederösterreichischen Bauten Friedrichs des Streitbaren bereits in den vierziger Jahren.

Problematisch ist an der an sich folgerichtigen Konzeption Bogyays auch seine Beurteilung der lokalen Bindungen seiner dritten Bauphase. Hier wird die Stützenform des Jáker Langhauses auf einen frühgotischen Achteckpfeilertyp im Zentrum des Landes zurückgeführt, dessen Vorbild in Esztergom nachgewiesen werden soll. Wir vermuten dagegen eine Verwandtschaft mit der Stützenform der Prämonstratenserprobsteikirche von Türje, auf die auch die z.T. aus abgefangenen Diensten bestehenden Wanddienstbündel an der nördlichen Obergadenwand des Jáker Mittelschiffs zurückgehen dürften. Von dort lassen sich wiederum Fäden knüpfen zu einer wohl im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts in Westungarn beheimateten Stilerscheinung, die im Chor und in der Gliederung der östlichen Querhauswand der Zisterzienserkirche von Lilienfeld zu wurzeln scheint.[103] Mit dem Werkstattwechsel können aber die nach dem Ausland führenden Beziehungen des Jáker Bauwerks gewiß keineswegs als abgeschlossen betrachtet werden.

2.7 Stilistische Beziehungen: Nachfolgewerke

Die Nachfolge der in Ják ausgeführten Steinmetzarbeiten veranlaßt zu bestimmten chronologischen Rückschlüssen. Das ungarische Material, das nicht näher datiert werden kann, wurde dazu nicht herangezogen. Es handelt sich dabei meistens um urkundlich nicht näher datierte Kleinkirchenbauten, in denen die Steinmetzarbeiten in gemauerten (meist Ziegel-) Konstruktionen als Fremdkörper, oft in offenbar wenig sachkundiger Versetzung, verwendet wurden. Es fragt sich sogar, inwieweit die Replik des Südportals der Abteikirche an der St. Jakobskapelle bei aller Plumpheit ihrer Figuren- und Ornamentbehandlung bereits in diese Reihe gerechnet werden muß, da gerade die Ornamentfreudigkeit der Ják-Nachfolge dort keine Spuren hinterließ.

Das Bogenfeld mit dem Lamm Gottes in einem Dreipaß, das von zwei Drachen flankiert wird (Abb. 46), taucht in Csempeszkopács und in einer noch provinzielleren Form in Sitke wieder auf.[104] Am Südportal von Domokosfa (Domanjševci) wird das Bogenfeld von einem Rundbogenfries umgeben.[105] Bei dem Südportalbogenfeld im weiter nach Osten gelegenen Somlószöllős fragt es sich schon, ob das weitgehend provinzialisierte Lamm Gottes noch auf Ják zurückgeführt werden darf.

Die aufwendigeren Portale behalten den besonders für das Jáker Südportal (Abb. 22) kennzeichnenden Typ mit eingestellten Säulen bei. Das in Domokosfa weist keine geometrischen Ornamente auf, ist aber von frontalen Säulen flankiert, und seine Kapitelle zeigen nebst verschlungenen Drachen (wie mehrfach am Westportal in Ják) Knospenkapitelle auf. Ähnlich wurde das südliche Risalitportal von Magyarszecsőd gegliedert, dessen Fläche jedoch durch den vom Jáker Westportal herrührenden Schleifenfries betont wird.[106] Das Südportal von Csempeszkopács ist nur durch ein einziges Säulenpaar gegliedert, während die äußere Kehle wie die der Mittelapsisfenster und des Westportals in Ják als doppelte Zackenreihe gestaltet ist. Der Kämpferfries hängt mit den Akanthusrankenfriesen von Ják zusammen, allerdings in einer dürren und ganz

lockeren Abwandlung. Die eher ungefähre Formgebung einer Nachahmung kann hier nachgewiesen werden.

Weitere Portale dieses Kreises – immer mit steilen Giebeln gekrönt –verzichten auf die Gewändesäulen und behalten nur die Hohlkehlen der Gewändepfosten bei. Das vollständigste unter ihnen ist das Spuren einer unregelmäßigen Versetzung verratende Südportal von Őriszentpéter, das außen einen doppelten Zickzackstab, innen Palmettenornamente in zwei Gestaltungen aufweist: am Pfosten einzelne, symmetrisch übereinander angeordnete Palmetten, an der Archivolte zu einer endlosen Reihe verbundene. Ein ähnlicher Motivschatz dekoriert das Westportal in Kéttornyúlak, und das Südportal in Hegyhátszentjakab ist lediglich mit einer Palmettenkehle gerahmt. Spitzbogige Portalformen kommen innerhalb dieser Reihe häufiger vor. Alle diese Portale lassen mit ihrer von Ják entfernteren flachen Ornamentbehandlung eine Anpassung an noch hochromanische Gepflogenheiten ahnen. Die Fragmente des Portals der Abteikirche von Jásd, die in der Kunst der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wurzeln, könnten motivische Vorstufen bieten.[107] Ein anderes transdanubisches Vorbild dieser Ornamentbehandlung wird vielleicht das Südportal in Litér (Abb. 57) gebildet haben, dessen Vorbildlichkeit für Ják hinsichtlich anderer Motive (Kapitelle mit gegenständigen Drachen, mit radialen Palmetten) bereits erwogen wurde.[108] Das durch Säulenfiguren gegliederte Baldachinportal von Litér scheint zumindest in seinem Figurenstil ein ziemlich allein stehender Ausläufer des Stils der Abteikirche von Vértesszentkereszt gewesen zu sein.[109] Das wellenlinig mit gegenständigen Palmetten gebildete Portalornament von Kéttornyúlak wird in Ják von roh behandelten Kapitellen und Kämpfern der Turmobergeschosse (Abb. 56) vertreten,[110] die aus den Doppelfenstern stammen, deren Typ an der St. Jakobskapelle übernommen wurde. Demselben Formenkreis kann in Ják auch das asymmetrische Adlerkapitell am Äußeren der Südapsis (Abb. 34) zugeschrieben werden.

Die figürliche Bauskulptur der Abteikirche von Ják scheint keinen Einfluß auf ihre Umgebung ausgeübt zu haben. Allein am südlichen Teil der Westfassade der Pfarrkirche von Dozmat befindet sich eine roh und ungelenk ausgeführte, mit einem Dreipaßbogen gebildete Nische (wohl die Hälfte einer Doppelnische) mit dem Relieffragment einer Engelsfigur (Abb. 33). Nischenform und Relief scheinen sich an die Doppelnische der nördlichen Chorjochwand (Abb. 32) in Ják angeschlossen zu haben.[111]

Im Gebiete des ehemaligen Ungarn gebührt dem Westportal von Illés (Ilija) eine Sonderstellung, und zwar nicht nur wegen seiner geographisch entfernten Lage, sondern auch wegen seiner sich über das Handwerksmäßige erhebenden Qualität. Der unmittelbare Anschluß an Ják wird aufgrund der Kapitellformen und der zwar dürr, jedoch nicht so locker wie in Csempesz-kopács ausgeführten Ranken des einen der Gewände-kapitelle und des Kämpfers klar. Auf eine überraschende Weise wird hier das System der durch eingestellte Stäbe bereicherten, gekehlten Pfosten übernommen, die lediglich in der inneren Portalschicht mittels durchkreuzender Stäbe vergittert wurden. Die Bogyaysche Datierung dieses Portals auf 1254 stellt einen willkommenen Anhaltspunkt für das Westportal in Ják dar.[112] Mit einer späteren Ansetzung zwischen 1255–59 rechnet Bogyay bei dem motivisch verwandten östlichen Südportal der Pfarrkirche U.L.F. in Buda. Sie dürfte im Lichte des neuerdings kurz nach 1247 angenommenen Baubeginns allerdings nicht mehr zwingend sein.[113] In diesem Falle mag das Landeszentrum die Vermittlerrolle gespielt haben. Es muß jedoch ausdrücklich gesagt werden, daß die angeführten motivischen Übereinstimmungen sich in Buda auf das östliche Südportal beschränken und in einem ganz anderen stilistischen Kontext auftauchen.

Der hier in ziemlich vagen Umrissen gezeichneten Chronologie zufolge scheint Bogyays Hypothese einer nach 1252 anzusetzenden Auflösung der Hauptwerkstatt in Ják durchaus nicht zwingend zu sein. Die handwerksmäßigen Nachfolgewerke aus der Umgebung knüpften offenbar nicht unmittelbar an die Bautätigkeit in Ják an, sondern sind als vorgefertigte Steinornamente entweder Nachahmern oder in Ják geschulten Steinmetzen zuzuschreiben. Der geologische Nachweis des Ursprungs der dabei verwendeten Steinsorten könnte gewiß am ehesten zur Lokalisierung der Werkstatt führen. Der stets in diesem Zusammenhang erwähnte Steinbruch von St. Margarethen liegt nämlich auffalend weit außerhalb des Streifens der ziemlich folgerichtig dem Fluß Raab entlang führenden Fundorte.

Mit diesem chronologischen Schluß scheinen die von Schwarz für die niederösterreichische Ják-Nachfolge vorgeschlagenen Datierungen auf die vierziger Jahre (denen jüngst das um 1245 datierte nördliche Querschiffportal an der Michaelerkirche in Wien, ein sehr naher und qualitätsvoller Nachfolger des Jáker Südportals zukam[114]) keineswegs unvereinbar zu sein. Wenn man sich streng an motivische Übereinstimmun-

gen mit Ják hält und nicht der Verbreitung der „normannischen" Ornamentik im allgemeinen folgt, verringert sich der Kreis der zu vergleichenden Denkmäler. Außer dem ehemaligen Doppelfenster der Burg Starhemberg erweisen sich besonders das Karnerportal von Tulln und, schon weniger zwingend, das Südportal von Wiener Neustadt als zum engeren Kreis gehörig, während das Riesentor von St. Stefan in Wien neben sonst nicht wieder begegnenden Einzelheiten – wie der Ornamentierung der Archivolten – auch Motive aufweist, die außerdem Mödling, Kleinmariazell und Třebič kennzeichnen. Demnach erweist sich die von Wenzel vorgenommene Gruppierung doch als wahrscheinlich richtig. Aufgrund der Vorschläge von Schwarz würde sich für das Westportal in Ják sogar eine Ansetzung vor 1240 ergeben. Im Vergleich mit der ungarischen Nachfolge lassen die niederösterreichischen, qualitätsmäßig höher stehenden Werke keine werkstattsfremden lokalen Einflüsse erkennen. Der Karner von Tulln beweist darüber hinaus eine Verbindung zu den Formen des Westportals, der arkadengegliederten Sockel und zumindest einer Gruppe der Apostelfiguren in Ják.

2.8 Fragen der Bauorganisation

Kurz sollen noch einige Probleme gestreift werden, die nicht unmittelbar mit dem Stil und der Datierung zusammenhängen. Man sollte auch Fragen der Arbeitsorganisation im Auge behalten, wenn man realistische Antworten auf stilistische Fragen sucht. Außer wenigen Steinmetzzeichen, deren Aussagekraft für jene Zeit bisher außerhalb eines Bauwerks nie eindeutig fixierbar war, stehen dafür allein stilistische und technische Daten zur Verfügung, deren Aussage erst geprüft und gedeutet werden muß.

Für brauchbare Vorstellungen von der Arbeitsorganisation bereiten vor allem die Wanderungstheorien Schwierigkeiten. Diese können bei Bauaufgaben kleineren Umfangs vielleicht zu annehmbaren Ergebnissen führen, bei einem großen Quaderbau – wie dem der Abteikirche von Ják – sind sie jedoch weniger hilfreich, weil man für die größeren Aufträge ständige Werkstätten annehmen muß.[115] Ob sich Donins Hinweise auf Bauhütten, wie die von ihm in Wien angenommene, in der Forschung durchsetzen können oder nicht, hängt nicht zuletzt von der Beantwortung der Frage nach der Hüttenorganisation ab. Darf man sie sich im hohen wirklich ähnlich wie im Spätmittelalter vorstellen? Selbst die spätmittelalterliche Hüttenorganisation rechnet aber mit ständig wandernden Arbeitskräften. Diese werden im 12–13. Jahrhundert meist durch Notnamen ihrer hypothetischen stilistischen Herkunft oder „Schulung" (normannisch, iroschottisch, zisterziensisch usw.) bezeichnet, die offensichtlich allein als Hilfsbegriffe einen praktischen Wert haben. Wichtiger und eher begründbar sind doch wohl Beobachtungen, die den Charakter der Arbeit kennzeichnen: die Vorherrschaft von Quaderwerk legt eine führende Rolle der Steinmetzen nahe oder die Verwendung von Bruchstein bzw. von Ziegeln eine ebensolche von Maurern. Diese beiden Haupttypen der Bautechnik, die ja in zahlreichen Varianten erscheinen können, sind geeignet, eine realistische Interpretation des Bauvorgangs zu gestatten.

Im Laufe der stilkritischen Analyse der Formen ist man zu einer gewissen Verabsolutierung der Rolle der Künstlerwanderungen gekommen, wobei die ungarische Forschung gewiß richtig nicht nur mit auswärtigen, sondern auch mit inneren Verbindungen rechnet. Dabei kann die Stilkritik wie immer zu einer hohen Zahl von Stilvarianten bzw. „Händen" gelangen, ohne viel über die Variationsfähigkeit der Formen derselben Hand – und deshalb letzlich auch über die Anzahl der Werkstattmitglieder – zu wissen.

Besonders im Kreise der Ják-Nachfolge erhielten Erscheinungen Gewicht, die auf die Tätigkeit freier Steinmetzen hindeuten. Sie könnten im Besitz günstiger Steinbrüche und Transportmöglichkeiten gewesen sein und fertige Bauglieder und Teilstrukturen (Fenster, Portale) hergestellt und (in gewissen Mengen) auf den Markt gebracht haben. Donins alte These einer „Portalschule" könnte unter dieser Voraussetzung eine neue Stütze erhalten.

Allein bei Heranziehung aller dieser Möglichkeiten kann die wirkliche Rolle der Stilphänomene beurteilt werden.

2.9 Fragen der Bautypologie

Für die ungarische Forschung ist die Typenwahl der Abteikirche von Ják zugleich ein stilistisches Problem und Phänomen; denn sie sieht hier einen Anschluß an heimische Baugewohnheiten des eigenen Landes. Die querschifflose, durch drei Apsiden abgeschlossene dreischiffige Basilika wird von einer seit dem 11. Jahrhundert bestehenden Tradition der Benediktiner abgeleitet. Einem anderen Zweig der Überlieferung schreibt man die Doppelturmanlage mit Westempore zu, in der seit dem grundlegenden Aufsatz von G. Entz

eine auf das karolingische Westwerk rückgreifende, wesentlich der Repräsentation der weltlichen Patronatscherrschaft entsprechende Bauform erblickt wurde.[116] Diese beiden grundlegenden „Bauüberlieferungen" wurden nicht etwa im Rahmen monastischer Baugewohnheiten miteinander verbunden, sondern fanden nach Meinung der Kunstgeschichtsschreibung Ungarns seit dem späten 12. und frühen 13. Jahrhundert in der Form der Sippenklöster eine spezifische Synthese. Dieser Begriff wurde nicht nur bautypologisch, sondern zugleich auch stilistisch aufgefaßt. Als historisch und soziologisch geprägte Kategorie ist er nach Vorarbeit von T. Gerevich und T. Bogyay wesentlich D. Dercsényi zu verdanken.[117]

A. Tomaszewskis Buch über die mitteleuropäischen Westemporen der Romanik brachte einen Umschwung in der Forschung, indem er für Polen, Böhmen und Ungarn eine repräsentative typologische und statistische Übersicht bot und mit liturgischen Überlegungen interpretierte.[118] G. Entz selbst griff auf die sich daraus ergebende Deutungsverschiebung für die westlichen Emporenanlagen – hochgelegene Kapellen bzw. Stiftergrabstätten – zurück.[119]

Die Abteikirche von Ják vereinte vielleicht beide Nutzungsmöglichkeiten (Abb. 28). Der hochelegene Altar und das Stiftergrab sind hier aber nicht ein-deutig bezeugt – wie bei der bautypologisch übrigens andersartigen Westturmanlage zu Felsőörs, für die sowohl urkundliche als auch archäologische Zeugnisse herangezogen werden können.[120] Für Ják gibt es allein Gliederungsformen auf dem Emporengeschoß (dreifache Nischen in der Rückwand, Kragstein vor der Brüstung) und eine Deutung der Wandmalereien im Erdgeschoßraum unter dem Südturm, die sowohl für die Benutzung als Kapelle als auch für ein Stiftergrab sprechen.[121] Eine Kontrolle durch Grabungen ist noch zu erwarten.[122] Der Kapellencharakter der Emporenanlage hat in einer anderen ungarischen Anlage, im Westbau zu Zsámbék, eine Parallele. Dort handelt es sich um symmetrisch den mittleren Obergeschoßraum der Empore flankierende Räume wohl sakralen Charakters in den ersten Turmobergeschossen, für die man in Ják allein unter dem Nordturm einen entsprechenden – d.h. asymmetrisch angelegten – Raum (Abb. 52) als Parallele anführen kann. Beide West-anlagen weisen auch Wendeltreppen auf, die an der gleichen Stelle, an der Südseite des Erdgeschoßraumes, unter der Westempore in der Mauerstärke der West-wand angelegt sind.

Dieser Typus findet bei Tomaszewski keine Erklärung. Das Netz seines typologischen Filters ist zu grob, um solche und ähnliche Sonderlösungen zu trennen. Auch das von ihm überblickte Gebiet, nur dreier Staaten des damaligen Mitteleuropa läßt eigentlich keine historischen Schlüsse mehr zu. Nicht einmal das österreichische Material konnte erfaßt werden, und ein vereinzelter Hinweis auf die Westanlage von St. Jakob in Regensburg reicht natürlich nicht aus. In der Literatur gibt es zur Zeit zahlreiche Angaben über westliche Emporenanlagen von der Normandie bis zu gelegentlichen Parallelen in dem französischen Quellgebiet der Frühgotik.[123] Aber gerade die Gebiete wurden diesbezüglich zu wenig untersucht, die immer für Stilvergleiche in Anspruch genommen worden sind.

Der liturgische Aspekt der Westempore als Stelle spezifischer Kulthandlungen legt Überlegungen über ihre Verbindung mit dem Langhaus nahe. Dabei muß auch die Rolle der monastischen Osttürme mit hochgelegenen Emporen berücksichtigt werden. Wir können uns allein auf ungarische Beispiele beschränken. In der Benediktinerabteikirche in Boldva aus dem 12. Jahrhundert führten z.B. Treppen in der Mauerstärke des Langhauses auf die Ostturmemporen.[124] Ihre Eingangstüren befanden sich etwa in der Mitte des Langhauses, und für die liturgische Benutzung mußte man vom laienraum der Kirche in Ostrichtung auf die Emporen hinaufsteigen. In Mönchdorf (Harina, Herina) sind Spuren einer nach Osten auf eine Empore führenden – wohl hölzernen – Treppe zu beobachten, die vermutlich bei der Errichtung der westlichen Empore durch eine nach Westen führende Treppe abgelöst wurde. Gelegentlich findet man nach Westen führende Aufgänge in der Mauerstärke, die ebenso vom Langhaus aus auf die Empore führten, wie in Boldva. Man kann vielleicht mit einer Ablösung der östlichen Emporenanlagen durch Westemporen rechnen. Neben solchen gemauerten Kommunikationssystemen kann man auch – wie vielfach angenommen – vom Kirchenschiff nach Westen führende Holztreppen vermuten. Im 13. Jahrhundert scheint dieses System dann eine Veränderung erfahren zu haben, als die Treppenanlagen in die Westtürme verlegt wurden. In der Kirche zu Sopronhorpács hat man in der Stärke der nördlichen Langhausmauer den Ansatz einer nach Westen führenden Treppe beobachtet, die noch im Mittelalter vermauert und wohl von einer nachträglich ebenfalls vermauerten Wendeltreppe zur Empore in der Westmauer (deren Anlage also der in Ják entspricht) abgelöst wurde. Die Verlegung der Emporenaufgänge nach Westen bedarf noch einer Begründung mit Veränderungen der Liturgie.

3. Beobachtungen zum Bauvorgang

3.1 Die nördliche Seitenschiffswand

Diese Wand, besonders ihre Ostpartie (Abb. 15), gilt als die Stelle, von der der Bau der Abteikirche ausgegangen ist. Ihre Beurteilung wird von einer tief eingreifenden – z.T. freien – Rekonstruktion erschwert, und Quellen für die Details sind nicht vorhanden. Die wesentlichsten Veränderungen sind mit Hilfe alter Fotos (Abb. 2, 3, 4) und z.T. auf Grund der Steinbearbeitung auch heute ziemlich genau zu bestimmen. Besonders lehrreich ist eine nach der Restaurierung gefertigte Fotoaufnahme, wo alle Ausflickungen noch hell sind.[125] Der Sockel wurde weitgehend restauriert, viele Steine an der östlichen Ecklisene wurden ausgewechselt, und drei breite Fenster der Barockzeit zugemauert. Drei Wanddienstbündel im oberen Wandfeld wurden analog den unteren, bis zum Sohlbankgesims erhaltenen nach oben fortgesetzt und mit dem Bogenfries verbunden. Allein das vierte Dienstbündel, das das westliche Wandfeld abgrenzt, ist weitgehend in voller Höhe ursprünglich. Das Kranzgesims und der Bogenfries sind völlig neu.[126] Ihre Formen entsprechen nicht einmal dem damals erhaltenen Zustand, weil die ziemlich unregelmäßig verteilten Bogen nachträglich systematisch angeordnet wurden. Im ersten und zweiten Wandfeld befanden sich flache Korbbögen verschiedener Breite, und erst dann setzte eine kleinteilige Rundbogenreihe an. Die Verbindung des Bogenfrieses mit den Wandvorlagen erweist sich als völlig willkürlich.[127] Nicht einmal die Fortführung der Dienstbündel über Sohlbankgesimshöhe kann als gesichert gelten, bis auf das westliche.

Von dem mittelalterlichen Bauprozeß legt das Mauerwerk der Nordwand trotz der Veränderungen und der ausgewechselten Steine noch ziemlich zuverlässig Zeugnis ab. Im 1. Abschnitt sehen die Lager oberhalb des Sockels ziemlich regelmäßig aus, wobei Eckpfeiler und Wandvorlagen von der Lagerung des Mauerwerks unabhängig, für sich aufgemauert zu sein scheinen. Die Wanddienste bestehen aus ziemlich langen, aufrecht stehenden Werkstücken.

Im Unterteil der Wand findet man zwei ziemlich hohe Steinlagen, deren untere bis zum Westende durchläuft, während die zweite Steinlage nur in den ersten beiden Wandabschnitten ähnlich bearbeitet wurde. Darüber findet man niedrigere Steinlagen aus kleineren Quadern, die in beiden Wandabschnitten oberhalb der 6. Lagerfuge durch langgestreckte Quader ausgeglichen werden. In den beiden östlichen Wandfeldern gab es Paare rechteckiger Rüst-Balkenlöcher in zwei Höhenlagen. So erweist sich das Mauerwerk der ersten zwei Wandfelder bis zum Sohlbankgesims als einheitlich und in Horizontalbauweise errichtet.[128] Diese Art des Mauerwerks setzte sich offenbar in den unteren Teilen und besonders in der östlichen Hälfte des dritten Wandabschnitts fort, von einer Ausflickung wegen einer hier wohl ehemals angebrachten Tür unterbrochen.

Oberhalb der sechsten Steinlage findet man hier ein Mauerwerk aus verschieden hohen, großen Quadern, Quaderwerk mit regelmäßigen Lagerfugen dagegen erst in der Höhe des hier bereits fehlenden Sohlbankgesimses. Die westlich angrenzende Wandvorlage besteht oberhalb der Mitte aus ungewöhnlich schmalen Schichten. Es scheint, daß die Osthälfte des dritten Wandabschnitts zusammen mit den ersten und zweiten Abschnitten aufgemauert wurde, während seine westliche Hälfte in Sohlbankhöhe mit bereits stehendem Mauerwerk verzahnt und an dieses angeglichen wurde. Von da ab scheint das Mauerwerk der westlichen Abschnitte oberhalb der beiden unteren Steinlagen aus ziemlich einheitlichem Quaderwerk zu bestehen, das im fünften und vierten Wandabschnitt von West nach Ost errichtet wurde, während der zweite und dritte Wandabschnitt in umgekehrter Richtung aufgeführt ist.[129] Die von Westen herangeführte Rundbogenreihe stößt im zweiten Wandabschnitt mit den ganz unregelmässigen, z.T. Dreipaßformen andeutenden östlichen Bogenfries zusammen.

Daraus kann man folgende Schlüsse ziehen:

a) Der Sockel und die ersten Steinlagen des aufgehenden Mauerwerks wurden in einem Zuge aufgemauert.

b) Dann wurde die Wand der ersten Abschnitte bis Sohlbankgesimshöhe errichtet.

c) Danach errichtete man das obere Mauerwerk von West nach Ost, wobei die Wandgliederung durch die vierte Wandvorlage vorgebildet wurde. Im Osten stieß man wohl auf bereits vorhandenes Mauerwerk.

Für diese Aufteilung gibt es zwei Anhaltspunkte, die es erlauben, die Errichtung der einzelnen Mauerteile in die relative Chronologie des Gesamtbaues einzubauen.

Im Westen nimmt der Ansatz des Rundbogenfrieses auf das Bestehen zumindest der Ostwand des Turmerdgeschosses Bezug (Abb. 4), muß Bauphase c) also nach der Errichtung dieser Wand angesetzt werden. Eine ähnliche chronologische Stellung legen bewegte Tierfigürchen in Bogenfries des dritten Wandabschnitts (heute: 2. Abschnitt) nahe, die stilistisch mit der



Abb. 24 Ják, Abteikirche, Inneres der nördlichen Seitenapsis

Schlußsteinfigur des südlichen Turmerdgeschosses verwandt sind. (Ähnliche kommen in Bogenfries der Nordapsis auch vor [Abb. 16].)

Den zweiten Anhaltspunkt bietet die östliche Ecklisene (Abb. 3). Ihre Ostseite ist baueinheitlich mit der nördlichen Seitenapsis; sogar die Lagerfugen waren ziemlich einheitlich. Dieser Befund scheint sowohl die spätere Anfügung der Apsis als auch eine nachträgliche Ummantelung auszuschließen. Die Errichtung des Eckpfeilers kann man wohl sogar bis zu den obersten Steinschichten der gleichen Bauperiode b) zuschreiben. Das einheitliche Mauerwerk der Ecklisene reicht bis zum Kapitell der sich westlich anschmiegenden abgekragten Säule (Abb. 15), wodurch sich die Gliederung der oberen Wandfläche des ersten Abschnitts als ebenfalls zu dieser Phase gehörig erweist.[130]

3.2 Die Nordapsis im Innern des Bauwerks

Im Bereich der nördlichen Seitenapsis und an den anschließenden Bauteilen beobachtet man eine äußerst komplizierte Bausituation, die nicht das Ergebnis eines



Abb. 25 Ják, Abteikirche, Ansatz von Gurt und Gewölberippe an der nördlichen Seitenschiffswand vor der Nordapsis



Abb. 26 Ják, Abteikirche, Ansatz der nördlichen Arkadenreihe des Langhauses vom Seitenschiff her gesehen

einheitlichen Baukonzepts gewesen sein kann. Die Abweichungen können, wie wir oben gesehen haben, mit einer Veränderung der geometrischen Konstruktionsnetze (Quadratur, Triangulatur) nicht hinreichend erklärt werden.

Das Innere der nördlichen Seitenapsis (Abb. 11, 24) zeigt eine allein durch die Fenster unterbrochene, regelmäßige, halbzylindrische Quaderwand, am Gewölbeansatz von einem Gesims abgeschlossen, das aus einem Wulst mit einer darüber befindlichen Platte besteht. Die Apsiskalotte wurde in regelmäßigem Quaderwerk aufgeführt, das z.T. mit dem Halbkreisbogen verzahnt ist, der die Kalotte an dem westlichen Ende begrenzt. Oberhalb dieses Halbkreisbogens erhöhen ihn waagerechte Quaderlagen bis in die Höhe des Scheitels einer selbständig aufgemauerten spitzbogigen Tonne, deren Stirnwand nur an der Südseite voll-ständig sichtbar ist. Diese Teile erscheinen trotz der verschiedenen Bogenformen und der Baunähte zwischen kreisbogigem und spitzbogigem Teil als einer einheitlichen Konstruktionsphase zugehörig, was durch die Einheitlichkeit des Quaderwerks von Apsiswand un Pfeiler ebenso nahegelegt wird, wie durch das einheitliche Gesims unterhalb der Apsiskalotte, das als Kämpfer für die Spitzbogentonne auch an der Nordwand weiterläuft, während es an der gegenüberliegenden Seite als Kämpfer der Spitzbogentonne und als Abschluß ihres Rücksprungs (westliche Stirnseite) erscheint (Abb. 25). Der „Spitzbogengurt" ist also als eine Art Triumphbogen der Apsis des nördlichen Seitenschiffs anzusehen, vor dem später der mit abweichender Achse errichtete Spitzbogengurt des Seitenschiffsgewölbes gelehnt wurde.[133] Diese Beobachtung wird durch die Situation oberhalb der Seitenschiffsgewölbe auf dem Dachboden des nördlichen Seitenschiffs unterstützt. Hier beobachtet man oberhalb des „Spitzbogengurts" eine Quaderwand, die der östlichen Stirnwand des Seitenschiffs entspricht (Abb 5, 16). Westlich vor dieser Wand sind noch Reste einer zweiten Mauer sichtbar, deren Kern aus Ziegeln und deren westliche Fläche aus Quadern errichtet wurde. Diese zweite Mauer, die in die Obergadenwand des Mittelschiffes eingebunden wurde, und heute bis zur Scheitelhöhe der Gewölbe abgetragen ist, diente als eine Verstärkung der ersten Stirnwand nach Westen. Ihre Stärke scheint der Breite der zweiten Spitzbogengurt zu entsprechen.

Die an den Ostteilen der Außenwand des nördlichen Seitenschiffs beobachtete Situation (Abb. 15) scheint diesem Befund zu entsprechen. Der Rundbogen der Kalotte und die Spitzbogentonne fallen im Grundriß mit der Ecklisene am Ende der Nordwand des Seitenschiffs zusammen. Die Höhenverhältnisse machten es übrigens erforderlich, daß der Ostteil der Nordwand, wie oben näher erläutert, bis auf den abschließenden Bogenfries in der ersten Bauphase errichtet wurde.[134]

Daß es sich nicht um eine nur sporadisch befolgte und dann aufgegebene Baukonzeption handeln kann, beweist die entsprechende und völlig übereinstimmende Bausituation vor der Südapsis, wo eine halbkreisförmige Tonne vor der Apsiskalotte erscheint, der nach Westen wieder ein spitzbogiger Wandteil vorgelagert wurde.[135]

Dieser erste Plan wies offenbar merkwürdig asymmetrisch zu den Seitenschiffen stehende, jeweils stark nach außen verschobene Seitenapsiden auf (Abb. 13). Angesichts der Verschiedenheiten der äußeren Gliederung dieser Apsiden ergeben sich selbst innerhalb dieser ersten Bauphase Schwierigkeiten für die Periodisierung. Trotz der starken Einheitlichkeit der Dreiapsidengruppe bezüglich ihrer äußeren Gestalt (Abb. 6, 18), die sich aus einer weitgehenden Anpassung der Gliederung und der Komposition der südlichen Seitenapsis an das an der nördlichen vorgegebene Muster zu



Abb. 27 Ják, Abteikirche, das Gewölbe des Chorjochs mit Triumphbogen und Apsiskalotte

ergeben scheint, sind Verschiedenheiten der Form und des Stils der südlichen (Abb. 23) nicht zu übersehen. Während die Formenwelt der nördlichen und der mittleren Apsis stärkere Übereinstimmungen aufweist (Unterschiede wie etwa diejenigen in der Gestaltung der Kranzgesimse schreiben wir im wesentlichen der Abstufung der Formen in der Rangordnung der einzelnen Bauteile zu),[136] erscheinen im Süden neue Formen, und man verzichtete nun auf die Sekundärverwendungen von Bauskulpturen, die die beiden anderen Apsiden kennzeichnen. Neu ist hier die Form des Rundbogenfrieses (enge Abfolge gekehlt profilierter Bögen ohne Ornamentfüllung), fortgesetzt besonders an der Südseite (Abb. 7, 8) und an den Turmobergeschossen.[137] Auch die beiden mittleren Dreiviertelsäulen der Südapsis, auf denen mit Ranken verwobene Figuren angeordnet sind (Abb. 34), lassen besonders in der Art, wie sie zum hohen Ansatz der gekehlten Lisenen überleiten, Verwandtschaft mit den Ecksäulen des Erdgeschoßraumes unter dem Südturm (Abb. 35) erkennen.

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich ein normales Nacheinander der Errichtung der Ostteile, wobei die Arbeit im Norden, im Bereich der Ecklisene, begonnen,

an der Mittelapsis fortgesetzt und mit gewissen Veränderungen im Süden wieder aufgenommen wurde. Dabei hielt man sich offenbar aber noch immer an den ersten Plan. Für das Äußere hat man daraus zu schliessen, daß die beiden östlichen Ecken der Seitenschiffe sowie die östliche Giebelwand des Chorjochs ebenfalls diesem Plan entsprechend zumindest begonnen wurden (Abb. 18). Einer entsprechenden Annahme widerspricht auch das Innere der Mittelapsis (Abb. 27) nicht.[138] Die Apsiskalotte ist hier auf eine ähnlich regelmäßige Weise wie in den Seitenapsiden gemauert, und die Wand über dem Kalottenbogen weist dieselben Eigentümlichkeiten auf wie die über dem Bogen der nördlichen Seitenapsis. Vor der Apsis wurde auch hier eine Spitzbogentonne gespannt, und dementsprechend weisen die Pfeiler eine zweifache Rückstufung auf. Einen Unterschied zur Gliederung der Seitenapsiden bilden die Dreivierteldienste, die in die Winkel eingestellt wurden. Die östlichen tragen einen runden Wulst, der als äußere Umrahmung des Apsisbogens erscheint, diejenigen aber, die im Winkel zwischen Pfeiler und Wand des Chorjochs stehen, tragen die Rippen des Kreuzrippengewölbes. Alle diese Glieder umzieht ein Kämpfergesims, das – abweichend von dem Gesims der Seitenapsiden – aus Wulst, Kehle und Deckplatte besteht. Die eingestellten Dienste tragen Kelchblockkapitelle mit Knospendekor und werden etwa in der Höhe der Mitte durch Schaftringe gegliedert. Die Kapitellform paßt zu dem an der nördlichen und der Hauptapsis benutzten Formenschatz, und zu dieser Formensprache gehören auch die durch Birnstäbe mit Spornglieder profilierten Gewölberippen des Chorjochs, die organisch auf den östlichen Eckdiensten aufsitzen.

Anders scheint die Situation an der westlichen Grenze des Chorjochs, am Triumpbogen, zu sein. Hier sind die Eckdienstkapitelle offenbar nachträglich eingesetzt, und am nördlichen Triumphbogenpfeiler befindet sich ein Rankenkapitell, das mit dem bisher besprochenen Formenrepertoire des Chors gar nichts zu tun hat und Details am Äußeren der südlichen Seitenapsis vergleichbar ist. An der Westseite des Triumphbogens steigen je zwei Dreivierteldienste hoch, die ohne Zweifel dem Plan der Mittelschiffswölbung angehören und deren innere Dienste nachträglich vor dem Kämpfergesims des Triumphbogens eingebaut wurden. Diese Dienste wurden jedoch im nach Westen gekehrten Teil der Triumphbogenpfeiler erst in Arkadenhöhe durch entsprechende Glieder vorbereitet, so daß hier wiederum eine weitere Phase der Bautätigkeit erwartet werden könnte.

Aus dem Bisheringen ergibt sich folgendes Nacheinander für die Erbauung der Ostteile:

a) Der Außensockel zumindest der nördlichen Seitenapsis wurde gleichzeitig mit der Nordwand des Langhauses gelegt (wie oben 3.1).

b) Als die östlichen Abschnitte der Nordwand ihre Gliederung erhielten (3.1), wurde im Inneren die alte Westflucht des Apsisbogens ausgebildet und die gesamte Apsis diesem Plan entsprechend errichtet. Vermutlich arbeitete man zu dieser Zeit bereits an der Mittelapsis.

c) Nach der Hauptapsis wurde die südliche Nebenapsis erbaut, und zwar unter teilweiser Veränderung der Gliederungsformen, die auf den Einsatz neuer Arbeitskräfte hinweisen. Die Veränderung des Kämpferprofils unterhalb der Kalotte der Mittelapsis könnte gleichzeitig erfolgt sein. Auch wurden gewiß weitere Steinmetzarbeiten (Kapitelle, Dienste, Gewölberippen) für das Chorjoch hergestellt, die jedoch erst in der darauffolgenden Bauphase zum Versatz kamen.

d) Diese Bauphase bereitet besondere Schwierigkeiten für die relative Bauchronologie. In ihrem Verlauf soll der Triumphbogen des Chorjochs dem heutigen Zustand entsprechend nach Westen vorgeschoben worden sein.

Das heutige Chorjoch weicht in seinem Grundriß von einem regelmäßigen Quadrat allerdings nur unwesentlich ab (Abb. 13). Während seine lichte Breite 1892 zwischen 5,20 und 5,173 m gemessen wurde, ergaben sich für die lichte Länge 5,63 bzw. 5,665 m.[139] Eine andere Planaufnahme gibt als Gesamtlänge des hier als Verlängerung vorausgesetzten Teils an dem nordwestlichen Triumphbogenpfeiler 1,72 m an.[140] Ist unsere Überlegung richtig, dann muß für den ersten Plan ein querrechteckiges Chorjoch angenommen werden.

Die neue Lage des Triumphbogens brachte eine widersprüchliche Situation am Außenbau mit sich, weil – wohl zuerst auf der Nordseite – die Außenwand des Chorjochs einer Jocheinteilung entsprechend gebaut und gegliedert wurde, die das Langhaus als durchlaufende Einheit erscheinen läßt. Tatsächlich ist die der östlichen Stirnwand der Seitenschiffe (der ehemaligen Flucht des Triumphbogens) entsprechende Lisene östlich verschoben (Abb. 3, 7) und stimmt weder mit der Seitenschiffsgliederung noch mit der tatsächlichen Lage des Triumphbogens überein. Zudem ist die Gliederung des Rundbogenfrieses und der Lisenen im Süden und Norden völlig verschieden (Abb. 5, 8). Man muß sich deshalb einen vom Westen nach Osten, also vom Langhaus ausgehenden Bauvorgang vorstellen. Dafür gibt es

zwei Erklärungsmöglichkeiten: entweder wurde das Chorjoch nach der Errichtung der Mittelapsis und nach weitgehender Fertigstellung seiner Bauglieder erst später gewölbt oder seine Mauern wurden erst in der Phase, in der das Langhaus fertiggestellt wurde, um das Kranzgesims – das sich ja über Gewölbehöhe befindet – ergänzt für die Aufnahme des Dachs vorbereitet. Diese Überlegung macht deutlich, daß man sich nicht mit der Annahme eines unvollendeten und ungewölbten Zustands im Mittelschiff und südlichem Seitenschiff abfinden muß.

Die Erweiterungen, die nach Ausweis des Quaderwerks westlich der Triumphbogenfeiler angebaut wurden (Abb. 26), lassen sich beiderseits klar von den benachbarten Baugliedern trennen. Ihr Kämpfer, der ähnlich wie der der Mittelapsis profiliert wird, setzt an der Mittelschiffseite höher an als die Schaftsringe der Chorbogendienste. Der Dienst, der den Schildbogen der Wand oberhalb des Triumphbogens trägt, gehört der Formenwelt der Erweiterung an. Diese Erweiterung ist ein Pfeiler in der Grundrißform eines griechischen Kreuzes, das in den beiden Winkeln durch Dienste und in seiner westlichen Achse durch eine kräftigere Halbsäulenvorlage gegliedert wird. Diese faßt ein verkröpftes Gesims zusammen, das unmittelbar unterhalb des Apsisgesimses an die alte Triumphbogenwand stößt. Diese Situation ist sowohl im Norden als auch im Süden erkennbar, wo freilich nachträgliche Veränderungen stärker eingriffen. Als Pendants zu den Pfeilererweiterungen erscheinen sowohl im Süden als auch im Norden kurze Kämpfer, die dem Apsisgesims ähnlich gestaltet sind und in das bestehende Mauerwerk später eingefügt wurden. Sie tragen den äußeren Spitzbogengurt, dessen Achse von der Apsis abweicht, un der die z.T. abgetragene westliche Verstärkung der Stirnwand des Seitenschiffs trägt. Auf diesen kurzen Kämpfern sitzen auch die Ansätze der ersten Bandrippenwölbungen auf, gleichsam in eine schmale, aus der Wand herausgemeißelte Öffnung eingefügt. Die Spitzbogentonnen entsprechen also einer Wölbungsperiode, die nicht dem ersten Plan gemäß ist. Denn der Bogen der ersten Arkade, der völlig identische Züge mit der Wölbungstechnik des nördlichen Seitenschiffs aufweist, nimmt offenbar nicht auf die bis zur Kämpferhöhe ausgebildete Gliederung Bezug. Die Arkaden hätten doch nur die Breite der Westseite der Pfeiler einzunehmen, und die Diagonaldienste hätten doch den regelmäßig geführten Kreuzrippengewölben im Seitenschiff entsprochen. Aufgrund der Logik der formalen Zusammenhänge möchte man hier eine ähnliche Birnstabprofilierung wie über dem Chorjoch erwarten. Der westlich vor der Apsis liegende Spitzbogengurt ist dagegen analog dem ersten Plan ausgeführt worden.

Diesem Plan, der eine dünne Obergadenmauer vorsah, ist man bei der Anlage der weiter westlich aufgerichteten Langhausstützen nicht gefolgt, sondern man wählte weiterhin eine neue, achteckige, durch Dreivierteldienste an allen Seiten erweiterte Stützenform (Abb. 53). Eine Überbrückung der beiden Systeme wurde an den ersten freistehenden Pfeilern des Mittelschiffs vorgenommen.[141] Ein schönes Kelchblockkapitell mit feinem Blattdekor wurde dafür an der östlichen Halbsäule des Nordpfeilers verwendet, das keine Parallelen in der so sehr variationsreichen Kapitellskulptur der Achteckstützen findet. An der Nordostecke dieses Pfeilers weist der eingestellte Dienst eine runde Basis auf, charakteristisch für das Formenrepertoire der Chorteile. In den weiter westlich liegenden Arkaden wurden die Abtreppungen der Bogenlaibungen bereits symmetrisch, der verstärkten Mauer entsprechend angeordnet. Diese Planungsphase kann man im Süden – völlig der Situation im Norden entsprechend – bis zum ersten Freipfeiler verfolgen. Ob die Gliederung hier der Erstplanung entsprechend weitergeführt wurde, läßt sich nicht mehr sagen.

Die Folge der Bauperioden kann also wie folgt fortgesetzt werden:

d) Verlegung des Triumphbogens nach Westen, Fortführung des Langhauses durch Pfeiler, die kreuzförmigen Pfeilergrundriß für das Mittelschiff und profilierte Kreuzrippengewölbe für die Seitenschiffe vermuten lassen. Der neue Triumphbogen wurde durch schmale Quertonnen und verstärkte Stirnwände in den Seitenschiffen versteift, denen in der Gliederung der Außenwände nichts mehr entspricht.

e) Die Stützenform des Langhauses wurde radikal verändert, so daß die Mittelschiffsmauer ab Arkadenhöhe stärker und der Seiteschiffsraum schmaler ausgeführt wurde. Fraglich muß es bleiben, ob im weiteren Verlauf der Bautätigkeit (Ausführung der nördlichen Seitenschiffswölbung und der Obergadenwand) diesem Plan gefolgt wurde, oder sich eventuell ein weiteres Konzept (f) nachweisen läßt.

3.3 Sekundärverwendungen am Außenbau

Offensichtlich wurde in den ersten (oben 3.2 mit a–d bezeichneten) Bauperioden eine Reihe von Bauskulpturen angefertigt, aber nicht sofort, sondern erst nach mehr oder weniger langer Zeit versetzt. Bei einer großen Anzahl skulptierter Werkstücke kann – ins-

besondere wegen dem Planwechsel – die ursprüngliche Bestimmung kaum mehr nachgewiesen werden. Figürlicher Dekor vor allem fällt am Bau als Frendkörper auf.

Eine Vielzahl solcher Skulpturen ist an den Außenseiten der nördlichen Neben- und der Hauptapsis (Abb. 18) sowie an der Westfassade (Abb. 1) eingesetzt worden. Es handelt sich meist um Hochreliefs. Einige wurden in unregelmäßigen, nischenartigen Eintiefungen gleichsam in die Mauer geschoben, andere in den Blendarkaden der Mittelapsis untergebracht. Die nachträgliche Verwendung zur Ausschmückung der Wände konnte jederzeit erfolgen, kurze Zeit oder lange nach der Herstellung. Anders verhält es sich bei Skulpturen wie dem Madonnentorso links vom Hauptportal (Abb. 9) oder den Apostelfiguren beiderseits des dortigen Portalrisalits, die in regelmäßig angeordneten und für sie geschaffenen Nischen angebracht wurden. Wohl gleichzeitig mit der Errichtung des Westportals erfolgte links die Versetzung der Madonnenfigur „regelmäßig" in der dafür vorgesehenen Nische, während rechts ein Samsonrelief in einem unregelmäßigen Mauereinschnitt seinen Platz fand. Charakteristisch für das Verfahren bei der nachträglichen Verwendung ist der Fall des Reliefs mit dem Drachenzwinger an der nördlichen Seitenschiffswand, dessen Eintiefung offensichtlich in das fertige Mauerwerk über dem Sohlbankgesims eingearbeitet wurde.

Eine Bestimmung der relativen Chronologie der Skulpturen ist am ehesten aufgrund der planmäßig versetzten Bauskulpturen möglich. An den Ostteilen sind zumeist nur winzige, wenig anspruchsvolle Figürchen in den Fensterlaibungen der beiden Seitenapsiden (Abb 16) in situ erhalten. Sie scheinen stilistisch am ehesten mit den Figuren der hoch an der Nordwand des Chorjochs bestimmt primär versetzten Doppelnische (Abb. 32) verwandt zu sein, die an die mit überschlagenem Bein sitzende Figur an der Mittelapsis (Abb. 31) und an die Apostel des Westportalgiebels mit ihren schwungvollen Schlauchfalten anklingen.[142] Diese stilistischen Zusammenhänge lassen zumindest einige vage Vermutungen hinsichtlich der Periodisierung der Bauskulptur von Ják zu. Das mittlerre Säulchen der Blendgalerie an der Mittelapsis wurde nämlich durch ein Figurenkapitell hervorgehoben (Abb. 37). Das kauernde Figürchen ist zweifellos in Primärversetzung erhalten. Stilistisch ist es nicht nur mit den erwähnten anspruchslosen Skulpturen, sondern auch mit der figürlichen Konsole an der westlichen Emporenbrüstung (Abb. 38) verwandt, die immer als Beweis von Beziehungen zum Chor der Marienkirche in Gelnhausen angeführt wurde.[143] Ein drittes Stück derselben Reihe, dessen Gesicht leider bei der Restaurierung angestückt wurde,[144] ziert eine Konsole an der nordöstlichen Ecklisene des Chorjochs. Der zugehörige Quader greift in die Mauer der Mittelapsis ein. Die Konsole trägt ein Löwenrelief, dessen Standplatte ebenfalls in der Apsismauer befestigt wurde.[145]

An dieser Stelle ist es völlig klar, daß der eigene Stil der Steinmetzen, die die überflüssig gewordenen Hochreliefs sekundär verwendeten, ein anderer war. Ihnen stand eine ganze Anzahl fertiger Skulpturen zur Verfügung. Ein ähnliches Löwenrelief wurde am Westportal unter dem äußersten Teil des linken Gewändes gleichsam untergeschoben (Abb. 10). Ähnliche Reliefs wurden jedoch auch in späteren Bauzeiten noch hergestellt. Das beweisen nicht nur die Tierfiguren, die die Dreiviertelsäulen der Nordapsis bekrönen, sondern vor allem die beiden Löwen im Gewände des mittleren Fensters der Hauptapsis (Abb. 6). Diese wurden zwar bei der Restaurierung vollständig erneuert, das stark verwitterte Original der linken Figur ist jedoch erhalten geblieben. Es trägt die gedrungene Basis des Fenstergewändes auf dem Rücken und war demnach im Fenstergewände in situ angebracht.[146]

Die Frage nach der ursprünglichen Bestimmung der bereits in der Zeit der Errichtung des Chors sekundär verwendeten Skulpturen muß auch weiterhin offen bleiben. Es gibt weder eindeutige ikonographische noch technische Indizien für die vorgesehene Anbringung. Am ehesten würde dafür wohl die Portalanlage in Frage kommen, deren Grundmauer L. Gyalus bei der Restaurierung vor der Westfassade sehen konnte.[147] Eine Aufnahme davon gibt es nicht.

3.4 Der Westbau

Die Westanlage wird trotz der ziemlich exakten Symmetrie der Grundrißmaße der Fassadenwand von einer leichten Asymmetrie des Inneren gekennzeichnet (Abb. 13).[148] Bei einem Breitenunterschied der Erdgeschoßräume unter den Türmen (3,75 m im Norden und 3,80 m im Süden) beträgt der Unterschied zwischen den beiden Gurtbögen unter der Empore 0,285 m (1,215 im Norden und 1,50 m im Süden, was wohl mit der hier – wegen des Eingangs der Wendeltreppe zur Empore – 1,73 m breiten Lisene im Zusammenhang steht). Ein größerer Unterschied ist zwischen den beiden sich nach Osten öffnenden Arkaden zu beobachten. Während die nördliche im Lichten 2,87 m breit ist, mißt die südliche 3,85 m. Dieser Unterschied

geht auf beträchtliche Veränderungen während der Errichtung der Pfeiler zurück, deren nördlicher eine Stärke von 2,34 m gegenüber den 1,98 m des südlichen aufweist.

Die erwähnten Ungereimtheiten, die allein im Grundriß wahrzunehmen sind, lassen auf einen ziemlich komplizierten Bauvorgang schließen, was ja der Aufbau mit seinen zahlreichen Unregelmäßigkeiten auf den ersten Blick verrät. Die westlichen Pfeiler sind im Grundriß kreuzförmig mit Dreivierteldiensten zu drei Winkeln (Abb. 28). Die beiden Ecken in Richtung Seitenschiff sind nicht gestuft und weisen keine Eckdienste auf, weil die östlichen Emporenbögen als massive Gurte ausgebildet sind, die zusätzlich ein kräftiger Rundstab verbreitert. Dementsprechend sind die Pfeilerarme in den Arkadenöffnungen mit Halbsäulenvorlagen versehen. Die mittlere Öffnung unter der Westempore bildet ein breiter, an der östlichen Kante durch einen Dreiviertelwulst gegliederter Gurt. Die beiden westlichen Eckdienste der Pfeiler nehmen – zusammen mit den Diensten in den Ecken der zugehörigen Wandpfeiler – die Gewölberippen auf. Die breiten, kurzen Westarme der Pfeiler verschmälern die Durchgänge in nord-südlicher Richtung und tragen kräftige, stark gestelzte Gurte. Die Vorlagengliederung der Wände entspricht jeweils der der gegenüberliegenden Pfeilerseite. Die Dienste sind wie üblich in die Pfeiler eingebunden. Die Ostseite des nördlichen Pfeilers ist bis in Kämpferhöhe der Langhausarkaden aus drei Seiten des Achtecks gebildet, jeweils mit vorgelegtem Dienst. Es scheint sich dabei un eine nachträgliche Vorblendung zu handeln. Diese Erweiterung aus der Zeit der Errichtung der Langhauspfeiler hatte ein Gegenstrück am südwestlichen Pfeiler, das am Ende des 19. Jahrhunderts durch eine Stütze der späteren Südarkaden teilweise verbaut war und daher stärker restauriert wurde.

In den Turmerdgeschoßräumen sind die Eckdienste auf umlaufende Wandbänke gestellt, durch die die Sockelhöhe der auf eigene Sockel gestellten Halbsäulen ausgeglichen wird. Während überall unter den Basen mit Eckspornen diagonal gestellte Plinthen – wie auch Kämpfer – angeordnet sind, erhielten die Ecksäulen des nördlichen Erdgeschoßraumes runde Basen, die an das Formenrepertoire der Außengliederung der Apsiden erinnern. Der Formenschatz des nördlichen Raumes scheint in anderen Details (Kapitelle, Kämpferprofil, Rippenprofil) auch in denjenigen des Chorjochs und der beiden westlichen Erweiterungen des Triumphbogenpfeilers zu wurzeln (s. oben 3.2, Perioden c–d), wogegen der südliche leichte Veränderungen

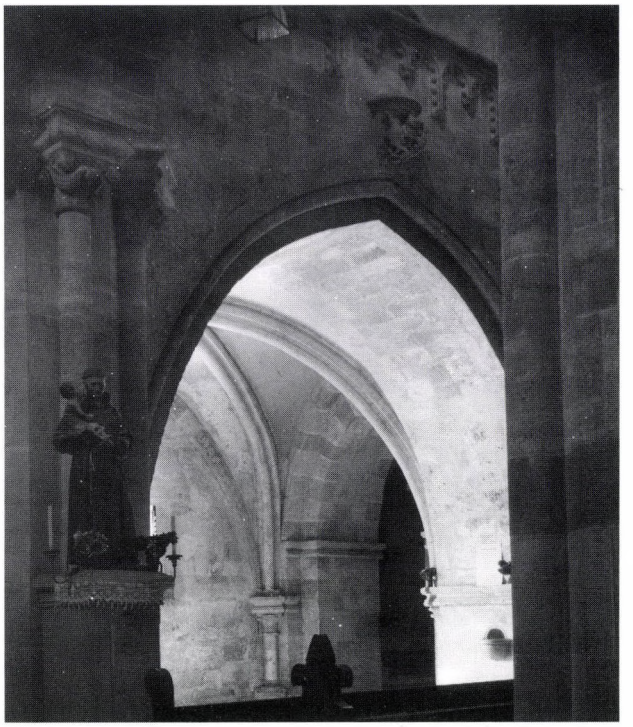


Abb. 28 Ják, Abteikirche, Mittelöffnung der Westempore von Südosten gesehen, mit Einblick in die Vorhalle

aufweist (Basis- und Sockelformen, statt einfacher Schilden vor den Rippenansätzen reichere Rankengebilde, die an die Skulpturen über den Kapitellen an der Südapsis erinnern [Abb. 35] und auch der Schlußsteinfigur in der Vorhalle entsprechen). Das Mauerwerk im Innern der gesamten Westanlage sieht – sofern nicht durch Putz verdeckt – weitgehend regelmäßig aus. Gemauerte Schildbögen bestimmen die Scheitelhöhen der Gewölbe. Tatsächlich scheint zuerst ein einheitliches „Skelett" für den gesamten Westbau errichtet worden sein, das durch einheitliche Kämpfer zusammengefaßt, als logisches Formgefüge erscheint. Schwankungen der Pfeilerstärke und der Spannweite der Bogenstellungen folgen also Planungen während der Ausführung und sind der asymmetrischen Funktionsverteilung des Obergeschosses (Wendeltreppe im Süden, verschiedene Bestimmung der Turmräume) zuzuschreiben.

Im Verlaufe der Errichtung der parallel zur Hauptachse angeordneten mittleren Teile des westlichen „Skelett"-Baus und der mit gestuftem Profil analog der Gliederung der Lisenen ausgeführten Gurte, erfolgte jedoch wenige Steinschichten oberhalb der Kämpfer eine Veränderung. Die Gurte wurden an ihrer dem Vorhallenraum zugekehrten Seite in der ursprünglich vorgesehenen Form ausgeführt, an ihrer Außen-



Abb. 29 Ják, Abteikirche, Giebel des Westportals, Apostelfigur 2. rechts



Abb. 30 Vértesszentkereszt, Ruine der Abteikirche, rekonstruiertes Westportal, Abschnitt mit wiederverwendeter Türpfostenfigur (ehemals: Székesfehérvár, Lapidarium)

seite jedoch jeweils mit beträchtlichen Rücksprüngen versehen. Zu dieser merkwürdigen Ausbildung kam es offensichtlich erst bei der Verschalung der höher liegenden Bogenteile, bedingt durch die Wölbungstechnik; denn die Rippenansätze der Gewölbe unter den Türmen wurden auf Kosten nicht geringer Unregelmäßigkeiten und unter Verstümmelung ihres Profils eingebunden. Noch größere Schwierigkeiten scheint die Vorhallenwölbung zwischen den Türmen verursacht zu haben, zumal hier außer den bereits beschriebenen Zwangslösungen auch noch Knickungen der Rippen zu verzeichnen sind. Die größte Schwierigkeit bestand hier jedoch in der vorgegebenen Form der Kreuzrippenwölbung.

Um diese ausführen zu können, mußte man die sonst einheitliche Kämpferhöhe hier tiefer legen. Die neuen Kämpfer wurden nachweislich nachträglich eingebunden, sowohl an der Westwand, wo die Lisenenkämpfer an den Seiten abgemeißelt wurden, als auch an den Innenseiten der Emporenpfeiler, wo sich ebenfalls Spuren der nachträglichen Versetzung beobachten lassen. Die neue Kämpferhöhe wurde auch für den östlichen Gurt der Empore angewendet.

Allem Anschein nach bestand der Sinn der Planänderung entweder in der Anlage eines einheitlichen Fußbodenniveaus auf der Westempore oder in der Absicht, das letzte Mittelschiffsjoch als Vorhalle zu überwölben. Wie überraschend es auch erscheinen

mag, der erste Plan von Ják sah keineswegs die Westempore in ihrer heutigen Gestalt vor – die allgemein als einer seiner wesentlichen Bestandteile gilt.

Die Bedeutung der im Inneren des Westbaues beobachteten Bauphasen und Veränderungen wird dadurch gesteigert, daß auf ihrer Rückseite die Westfassade und das Westportal gestaltet wurde (Abb. 1, 9). Infolge der Veränderungen im Westbau entstanden Komplikationen an der Fassade: Die Achse der Tür des Westportals, die die Mittelachse der rundbogig beschlossenen Gewändeteile des Portals bildet, fällt mit der Mittalachse der inneren Westwand und ziemlich genau mit der der gesamten Westfassade zusammen. Durch die Austeilung der Wandstützen der Vorhalle, die die Verschiebungen der Mittelschiffswände gewissermaßen ausgleichen, entstand eine Verschiebung der Mittelachse im Emporengeschoß um etwa 30 cm nach Süden, der auch die Mittelachse des Dreisitzes auf der Empore folgt. Dieser Achse steht die des Scheitels der äußeren, spitzbogigen Portalteile sehr nahe. Sie entsprechen ungefähr der Achse des Portalrisalits. Leichte Achsenverschiebungen der verschiedenen Portalschichten legen die Absicht einer allmählichen Aufhebung der Unregelmäßigkeiten nahe. Andererseits erfährt dadurch die Beobachtung von Gyalus, nach der die inneren und äußeren Schichten des Portals nicht in einem Zuge versetzt wurden,[148] ihre Bestätigung und Erklärung.

Ein Blick auf einen Längsschnitt der Kirche[150] kann davon überzeugen, daß die äußeren Portalarchivolten sehr dünn und gleichzeitig mit der inneren Westwand ausgeführt wurden. So folgt der Umriß der Treppen, der Sitzbank bzw, der Rückwand der mittleren Sitznische auf der Empore so genau der Profilierung des Spitzbogengewändes und der Statuennischen, daß die Mauer an manchen Stellen nur eine Quaderbreite stark sein dürfte. Der Portalrisalit einschließlich der Sekundärverwendungen und die im südlichen Pfeiler befindliche Wendeltreppe müssen in dieser Bauphase errichtet worden sein. Eine dieser Sekundärverwendungen findet man an der inneren Westwand, nördlich des Dreisitzes, wo eine den Statuennischen des Portalgiebels verwandte Nischeneinfassung ihren Platz fand.

Die Türme werden damals auch schon ihre Obergeschoßmauer zumindest bis zu einer gewissen Höhe erhalten haben (Abb 4, 5). Aus den zeichnerischen Aufnahmen vor der Restaurierung geht hervor, daß die von der Breite der im Erdgeschoß befindlichen Vorlage bestimmte Mauerstärke des Nordturms nur bis über den Eingangsbogen der Empore beibehalten wurde. Ähnlich verjüngte sich oberhalb des Rundfensters auch die Nordmauer.[151] (Diese Verjüngung der Turmmauer wurde beim Neubau der Türme weiter nach oben verschoben.)

Das durch die beiden Türme dreigegliederte Emporengeschoß besteht aus drei Räumen verschiedener Bestimmung. Der flachgedeckte Mittelraum erhielt seinen Hauptschmuck in der dreigeteilten Nischengruppe der Westwand. Die Nischen werden von einer ununterbrochen durchlaufenden Hohlkehle eingefaßt, die ähnlich wie an den Statuennischen der Westfassade gegliedert ist. Die Kämpfer, die die eingestellten Monolithsäulen mit den die Nischen trennenden Mauerzungen verbinden, sind z.T. nicht fertig bearbeitet. Nach ähnlichen Prinzipien wurden auch die beiden Türeinfassungen in der Südwand gestaltet. Sie bilden eine anspruchsvolle Gliederung des Emporenraumes, wobei ihre raumschmückende Bestimmung durch ihre trotz verschiedener Funktion verwirklichte Symmetrie zur Geltung kommt. Beide Türeinfassungen werden von einer Hohlkehle umfaßt, die unten hornförmig ausläuft. Diese Einfassung ist einerseits mit der des Südportals, andererseits mit den Nischeneinfassungen der Westfassade verwandt. Am westlichen der beiden Portale sind die eingestellten Dreiviertelsäulen mit einem Dreiviertelwulst in der Archivolte eng mit der Sakristeitür verwandt, deren Form durch eine Aufnahmezeichnung bestätigt wird.[152]

Das westliche Portal führt in eine gewölbte Kammer, während das östliche zur Hälfte vermauert ist; seine als Tür öffnende Hälfte öffnet sich in ein schmales Treppenhaus mit steigender Tonne, das auf das zweite Turmobergeschoß führt.

Der mittlere und südliche Teil des ersten Obergeschosses des Westbaues hängen also ebenso mit dem südlichen Seitenschiff der Kirche zusammen, wie der nördliche Erdgeschoßraum, so daß sich diese Teile in die relative Chronologie des Baues einordnen lassen. Bogyay vermerkte einen äußeren Vorlagensockel im Innenraum der Sakristei, östlich von dem Sakristeiportal, dessen Lage der der äußeren Dienstbündel an der Nordseite zu entsprechen scheint.[153] Die Portalöffnung wurde ebenfalls unter Berücksichtigung einer ähnlichen Außengliederung des südlichen Seitenschiffes (wie des nördlichen) angelegt. Hier ist auch eine Unterscheidungsmöglichkeit der Bauetappen gegeben: der Sockel läßt darauf schließen, daß dort ursprünglich kein Anbau vorgesehen war; die Sakristeitür aber beweist, daß nicht viel später die Absicht des Sakristeianbaus bestand. Für die ursprüngliche Wandgliederung der Südwand besitzen wir nur wenige Anhaltspunkte (Abb. 8); die Achse des Südportals und die drei Fenster oberhalb seines Risalits und an seinen Flanken



Abb. 31 Ják, Abteikirche, Figuren in der Blendarkatur der mittleren Apsis



Abb. 32 Ják, Abteikirche, Drachentöter und Stifter (?) an der Nordwand des Chorjochs

berücksichtigen jedoch wiederum eine Außengliederung wie an der Nordseite.[154]

Aus diesen Feststellungen ergibt sich für den Westbau folgendes Periodisierungsschema, das hypothetisch mit den übrigen der Kirche in Einklang gebracht werden kann:

b) (3.2) Spätestens in dieser Phase entstand ein erster Plan des Westbaues, nach dem die Fundamente gelegt wurden. Der Bau begann wohl an der Nordwestecke, wo sich innerhalb des einheitlichen Bauwerks die altertümlichsten Details befinden. Diese Feststellung steht in Einklang mit den Schlüssen, die die nördliche Seitenschiffswand nahelegte (3.1).

c) Wohl an der Südapsis beginnend wurde die südliche Umfassungsmauer analog der alten Außengliederung errichtet. Der Stil dieser Bauteile macht sich besonders im südlichen Turmerdgeschoßraum und im Mittelraum der Empore geltend.

d) Während dieser Bauphase erfolgt ein Planwechsel bezüglich der Empore, der zur endgültigen Ausgestaltung der Schauseite führte.

e) Anschließend wurden die Mauer des ersten Obergeschosses des Nordturms aufgestockt. Spätestens in dieser Phase wurde mit der Errichtung des westlichen Abschnitts der Nordwand begonnen (Phase c, unter 3.1).

Dieser Periodisierungsvorschlag geht von dem auffallenden stilistischen Unterschied zwischen dem mittleren Emporenraum und dem Raum im ersten Obergeschoß des Nordturms (Abb. 52) aus. Beide Räume verbindet eine weitgeöffnete Bogenöffnung. Die Gliederung der Westwand im ersten Obergeschoß des Nordturms bilden drei dreipaßförmig geschlossene Nischen, die von einem rechteckigen Gesims zu einer Gruppe zusammengefaßt werden. Die ungegliederte Form



Abb. 33 Dozmat, Pfarrkirche, Nischenfigur an der Westfassade



Abb. 34 Ják, Abteikirche, Halbsäulenkapitell am Äusseren der nördlichen Seitenapsis



Abb. 35 Ják, Abteikirche, Kapitell und Gewölbeansatz im Südwestwinkel des Erdgeschoßraumes unter dem Südturm

dieser Nischenabschlüsse kommt in der Kirche sonst nicht vor. Sie ist mit der gleichsam aus einer Steinplatte herausgesägten Paßform der beiden Rundfenster dieses Raumes in Form einer stilisierten Lilie wesensverwandt. Diese Form kehrt am Kapitell der Teilungssäule der südlichen Doppelnische wieder. Die Blockform und der Schmuck dieses Kapitells erinnern an Dienstkapitelle an der Obergadenwand des Mittelschiffes (Abb. 55). Die Bauphase e) scheint deshalb auch für den Langhausbau entscheidend gewesen zu sein.

Die Ostmauer des ersten Obergeschoßraumes des Nordturms öffnet sich nach Osten in einem weiten Spitzbogen, der heute durch massive Türflügel verschlossen ist. Die Achse der Spitzbogenöffnung folgt nicht der Wölbung des nördlichen Seitenschiffs, sondern der des ersten Spitzbogengurts vor der Nordapsis. Hinter den Türflügeln setzt sich der Raum fort, was u.a. der Weiterlauf der häufig eingekratzten *hic fuit*–Inschriften des 16. Jahrhunderts an der südlichen Quaderwand beweist. Hier befindet sich das Kapitellfragment einer Dreiviertelsäule (seine Deckplatte läßt sich wohl quadratisch ergänzen), die eine architektonische Gliederung dieser, sich dem quadratischen Turmobergeschoßraum anschließenden östlichen Erweiterung beweist. Es kann sich dabei um eine Art Chorraum des wohl als Kapelle dienenden quadratischen westlichen Raumes handeln, der sich oberhalb des Gurts zwischen Seitenschiff und Turmerdgeschoßraum befindet. Der Raum gehört einer Bauphase vor der Wölbung des nördlichen Seitenschiffes an, bei deren Erbauung er beseitigt wurde. Für diesen Raum, der gewiß eine niedrigere Raumbedeckung des nördlichen Seitenschiffes nach einer Erstplanung voraussetzt (wohl zuletzt in der Bauphase d) können die hochliegenden Kapellen im Westbau von Zsámbék angeführt werden. Er wurde in der Literatur der Abteikirche bisher nur einmal erwähnt, als nämlich L. Gyalus hier eine nicht verwirklichte Emporenanlage über dem nördlichen Seitenschiff annahm.[155]

3.5 Das Langhaus

In Übereinstimmung mit der Periodisierung Bogyays nehmen auch wir in der Bauphase e) die – mehr oder weniger vollständige – Beendigung des



Abb. 36 Sopronhorpács, ehem. Stiftskirche, Kapitell des nördlichen Triumphbogenpfeilers



Abb. 37 Ják, Abteikirche, Figuren in der Blendarkatur der mittleren Apsis



Abb. 38 Ják, Abteikirche, Figurenkonsole vor der Brüstung der Westempore

Langhausbaus (Abb. 53) an, dessen Rekonstruktion besonders schwierig ist, weil die südlichen Teile der Kirche bei der Restaurierung sehr weitgehend überarbeitet bzw. erneuert wurden. Das südliche Seitenschiff bedeckten flache Stichkappengewölbe; das der ersten südarkade reichte um etwa 1 m unter den Spitzbogengurt (Abb 6, 7, 8). Über dem Seitenschiff erhob sich ein ebenfalls stichkappengewölbtes Stockwerk, das in der Barockzeit als Klausur diente. [156] Der erste südliche Pfeiler wurde westlich durch einen rechteckigen Block verlängert, durch den die Kanzelstiege geführt wurde (Abb. 12). [157] Die Pfeiler des Südseitenschiffs waren jeweils quadratisch mit vier Ecksäulen, mit kleinen Kapitellen und einer gemeinsamen schlichten quadratischen Kämpferplatte. Die Arkaden scheinen halbkreisförmig gewesen zu sein.[158] Zwei solche Pfeiler haben in ziemlich unregelmäßiger Abfolge frei gestanden (Abb. 13), während die westliche Arkadenöffnung durch die an den Emporenpfeiler angelegte Vorlage im Vergleich mit der entsprechenden nördlichen eingeengt wurde. Durch diese Erneuerung des Südseitenschiffs wurden die mittelalterlichen Stützen und alle darüber liegenden Bauteile der Südseite zerstört. Vielleicht könnten archäologische Untersuchungen noch Klarheit über das alte Stützensystem bringen, obwohl die Aushubarbeiten für die Fundamente der neuen Pfeiler das meiste vernichtet haben dürften.[159] Von der Südmauer des Seitenschiffes sind dennoch Teile bis hinauf zum Rundbogenfries erhalten, und ähnlich verhielt es sich mit Teilen der südlichen Obergadenwand. Diese Reste lassen die Annahme einer



Abb. 39 Ják, Abteikirche, Kapitell des nördlichen Emporenpfeilers



Abb. 40 Ják, Abteikirche, Kapitell aus der Umrahmung der Sedilien auf der Westempore

notdürftigen Fertigstellung des mittelalterlichen Bauwerks als unwahrscheinlich erscheinen; denn nichts an ihnen zeigt eine weniger regelmäßige Arbeit. Was von der Gliederung des südlichen Seitenschiffs im Ost- und Westteil erhalten blieb, legt eine Wölbung ähnlich der im Nordseitenschiff nahe. Das Mittelschiff blieb dagegen – zumindest im 17. Jahrhundert, als ein waagerechter Fries in Kämpferhöhe angemalt wurde – trotz des Dienstsystems flachgedeckt,[160] obwohl eine nachmittelalterliche Aufstockung des Obergadens vielleicht nach einer Zerstörung der mittelalterlichen Gewölbe nicht völlig auszuschließen ist.

Als die letzte Bauphase begann, war der Chor wohl bis zum neuen Triumphbogen fertig und die Umfassungsmauern des Langhauses standen ebenfalls. Der Westbau erhob sich einschließlich des Emporengeschosses, woran man aber – im Obergeschoß des Nordturms – vermutlich noch arbeitete. Nach unserer Periodisierung wird gerade hier eine neue Werkstatt die Arbeit aufgenommen haben. Es scheint also, daß deren erste Maßnahme zum Ausbau des Langhauses die Errichtung der beiden Pfeilerreihen war, deren Einheitlichkeit aufgrund des Baubefunds sowohl im Westen als auch am ersten östlichen Pfeiler der Südreihe nahegelegt wird.

Die Ursache dieser merkwürdigen Bauweise kann nur vermutet werden. Der Bauvorgang scheint dafür zu sprechen, daß kein Raumteil während des Gesamtbaus benutzbar wurde (am ehesten noch der Westbau, wo die Türme zuletzt aufgestockt wurden). Ältere Überlegungen und auch die Existenz der Abtei seit viel zu langer Zeit fordern das Vorhandensein eines Vorgängerbaus – wohl nur einer kleinen dörflichen Pfarrkirche, die im Inneren des Langhauses gelegen haben könnte. Um diese wurde wohl zuerst herumgebaut, um schließlich nach ihrer Abtragung den Neubau möglichst rasch, vielleicht innerhalb eines Jahres, zu beenden. Es bestehen die besten Chancen, diese Hypothese archäologisch nachzuprüfen, da außer Fundamentarbeiten im Süden und einer neuen Pflasterung kein Bodenaushub in der Kirche bekannt geworden ist.[161] Eine rasche Beendigung konnte nur die Fertigstellung solcher Bauteile auf Vorrat gewährleisten, deren Anfertigung mehr Arbeit kostete. Das ist bei der gewissermaßen standardisierten Pfeilerform und bei den Kapitellen der Fall (Bogyay sprach in diesem Zusammenhang von „Ornamentsteinmetzen"), andererseits scheint die Eile für die Ungereimtheiten der Wölbungen der Seitenschiffe, bei dem äußerst nachlässig ausgeführten Mauerwerk der nördlichen Obergadenwand und schließlich bei dem Verzicht auf die Einwölbung des Mittelschiffs auch eine Rolle gespielt zu haben. Vielleicht konnte die Kirche wirklich innerhalb eines Jahres unter Dach stehen. Wenn die Weihe unmittelbar danach, am Georgitag 1256 – d.h. eine Woche nach dem Ostermontag dieses Jahres – erfolgte, wäre diese hastige Bautätigkeit in das Jahr 1255 gefallen. Die Vollendung des Außenbaues, die Versetzung der Rundbogenfriese und der Kranzgesimse bzw. die Errichtung der Turmobergeschossen konnten sich noch lange hinziehen.

Man entschied sich für eine Achtecksform der Pfeiler, die in der Gestaltung der Basen und der über

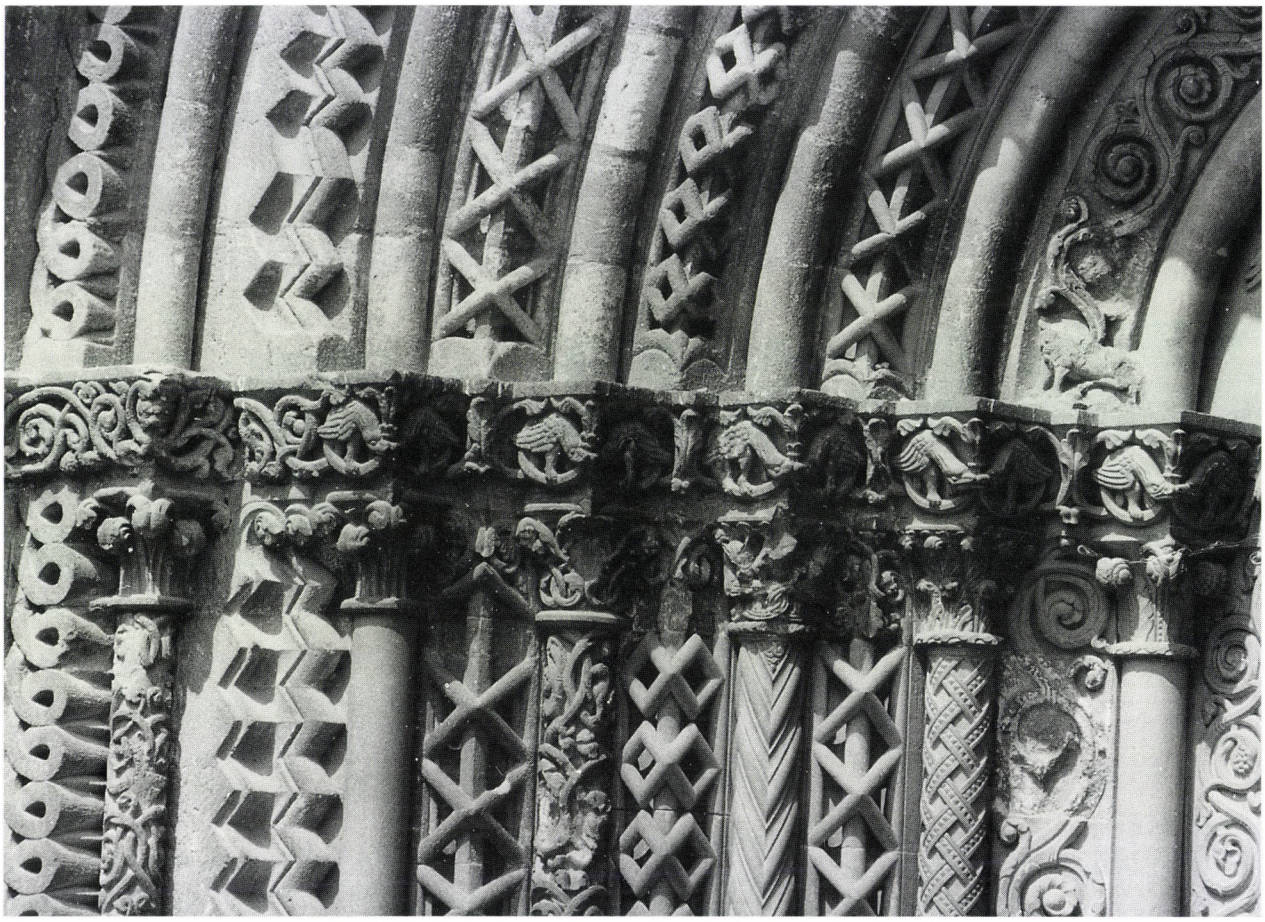


Abb. 41 Ják, Abteikirche, Ausschnitt aus dem linken Gewände des Westportals

den Diensten verkröpften Kämpfer möglichst den am Bau verwendeten Formen angeglichen wurden. Die Kapitellquader sind so in die Pfeiler eingebunden, daß die Pfeilerkanten zwischen ihnen aus schmalen aufrecht stehenden Werkstücken zu bestehen scheinen (Abb. 48, 49). Die Kapitelle sind reich variiert, obwohl nur wenige Grundtypen Verwendung fanden.[162] Es kommen überwiegend Kelchblockkapitelle mit Knospen vor, deren Gestaltung mehrere Varianten zwischen Vollblattformen, gerillten Blättern und frei entfalteten Blattformen mit Diamantbändern an den Voluten aufweist. Es gibt auch einige Kranzkapitelle, unter diesen eines mit zwei schräg stehenden Palmettenreihen in entgegengesetzter Richtung (wie am Dreisitz der Westempore), und eines mit verschlungenen Palmetten im oberen Teil. Auch begengen Blockkapitelle mit zwei aufrecht stehenden Blattreihen, sowie mehrere Ornamenttypen, die aus der Vermischung dieser Grundformen entstanden. Relativ selten findet man frei herausgearbeitete Rankengeflechte mit kleinen Masken. Man gewinnt den Eindruck, daß alle Ornamenterfindungen, die in den Westteilen zu Worte kamen, im Langhaus wieder Verwendung fanden, wobei neue Elemente viel seltener vorkommen.

Auch die Konsolen der nördlichen Seitenschiffswand sind vergleichbar (Abb. 50, 51). Die im Osten befindliche ist mit einem ziemlich verworrenen Palmettenrankengeflecht verziert, während die beiden anderen – wenig phantasievoll – zwei Motive in verschiedener Reihenfolge variieren: eine Akanthusranke, die der bei den Türpfosten des Westportals (Abb. 10) ähnlich ist, und ein Fries aus aufrechtstehenden Dreipaßblättern. Wie verschieden und plump diese Konsolen auch erscheinen mögen, sie haben Kapitellformen gleichsam vorweggenommen, die der Achteckform der Langhausstützen entsprechen – wordurch sie als Teile desselben Konzepts erscheinen. Sie haben alle Halsringe, und die entsprechenden Schäfte oder Lisenen wurden möglicherweise durch die Wandbemalung angedeutet. Der rote Streifen unter der mittleren Konsole kommt besonders zur Geltung. Ob diese Bemalung aus der Bauzeit stammt, oder der Ausmalung des 17. Jahr-

hunderts zugeschrieben werden muß, wird nachzuprüfen sein. Die farbige Behandlung der Architekturteile und Fugenmalereien haben vermutlich bereits in der Raumgestaltung des romanischen Langhauses eine Rolle gespielt, die keineswegs unterschätzt werden darf.

Diese Seitenschiffskonsolen sind, wie das östliche Gesimsstück auch (Abb. 24), nachträglich in das bestehende Mauerwerk eingefügt worden.[163] Das bereits bei den Emporenwölbungen beobachtete System scheint auch hier Unregelmäßigkeiten, besonders beim Ansatz der Rippen, bedingt zu haben: zuerst wurde mit der Errichtung der Arkaden und der Gurte das räumliche Gerüst für die Wölbung geschaffen, dann erst wurden die Bandrippen und die Gewölbekappen ausgeführt.

Die Obergadenwand (Abb. 53) weist bis zu der Höhe, wo Schaftringe an den emporsteigenden Diensten und kleine Kragsteine für die rippentragenden Dienste eingesetzt sind, ein regelmäßiges Mauerwerk auf. Von da an bis zur Kämpferhöhe wird das Fugennetz verworrener, unregelmäßiger. Die Dreiergruppen von Diensten wurden mit durchlaufenden Fugen aus waagerecht liegenden Stücken gemauert, wobei für sie jeweils eine Vertiefung in der Wand vorbereitet wurde (Abb. 55). Sie setzen mit einer aus zwei Diensten bestehenden Gruppe am Ostende der Empore an (ursprünglich bestand diese Gruppe ebenfalls aus drei Gliedern), und reichen bis zu den beiden Zweiergruppen beidersteits des Triumphbogens.

Hier handelt es sich ausschließlich um Blockkapitelle mit Knospen; ansonsten herrschen gleichförmige Kapitelle mit immer streng symmetrisch angeordnetem Ornament vor: zweimal schuppenartig dicht stehende Blätter (ein drittes Mal auf dem einzigen erhaltenen Dienstbündel der nördlichen Obergadenwand[164]), zweimal Palmetten und im Westen Dreipaßblätter, die in Lilienform stilisiert zu sein scheinen und ein Kapitell verzieren, das an Würfelkapitelle erinnert. Dieses sonst außer der Doppelnische des Nordturms und der Konsolen im nördlichen Seitenschiff nicht vorkommende steife und offenbar altertümliche Ornament beweist den Zusammenhang dieser Bauteile.

4. Bauvorgang und stilistische Einordnung

Der vorangehende Versuch einer Analyse der Baugeschichte der Abteikirche von Ják läßt zwar viele Fragen offen, bietet jedoch eine konkrete Grundlage für Vergleiche, die dann das Auftreten einiger stilistischer Elemente am Bau eindeutiger fassen lassen. Das Ziel der hier folgenden stilistischen Bemerkungen kann nicht etwa eine Neubewertung des Baues sein. Meines Erachtens müßte eine solche Untersuchung in dem breiteren Rahmen der Geschichte der mitteleuropäischen Baukunst erfolgen, die aber noch weitgehend ungeschrieben ist. Eine neue Zuordnung des bisher angehäuften Wissens zu gewissen festen Punkten der Baugeschichte kann jedoch auch zu einigen neuen Ergebnissen führen.

Zuerst hat unsere Betrachtung neue Einsichten in den Charakter und in die Arbeitsweise der in Ják tätigen Werkstätten gewährt. Vom Anfang an hat der Quaderbau bei der Errichtung der Abteikirche eine beherrschende Rolle gespielt, was eine hüttenmäßige Bauorganisation voraussetzt. Trotz der zahlreichen Planwechsel während der Ausführung scheint ein einheitliches Baukonzept zugrunde gelegen zu haben, das aber wohl nicht durch einen zeichnerischen Entwurf „kodifiziert" war.[165] Desto leichter konnte es vorkommen, daß sich bei dem Bau Abweichungen und Planwechsel ergaben. Die Vorfertigung von Baugliedern und besonders von Skulpturen spielte eine große Rolle. Man darf daher eine gewisse Trennung von Steinmetz-arbeit und Bauausführung vermuten, die man jedoch nicht überbewerten sollte: überall lassen sich nämlich am Bau auch Spuren einer Bearbeitung *après la pose* beobachten. Deshalb wird man von vornherein mit einer verhältnismäßig kleinen Gruppe von Bauleuten und Steinmetzen zu rechnen haben, die relativ lange am Bau beschäftigt blieb. Auch wird man bei Stiländerungen mit einer relativ kleinen Anzahl hinzugekommener Steinmetzen rechnen müssen. Eine Auflösung der Werkstatt, ja sogar eine Abwanderung der Meister – und dadurch eine zu füllende Lücke bei der Fortsetzung der Arbeit – kommt wohl nicht in Betracht. Dagegen ist in der Schlußphase des Baues mit einer Vorherrschaft der Mauerarbeit[166] zu rechnen, so daß die Steinmetzen weniger mitbestimmend gewirkt haben werden und stilistisch z.T. auch andere Richtungen vertraten als ihre Vorgänger.

I. Unsere Beobachtungen legen nahe, daß der erste Bauplan die Ausführung nachdrücklicher bestimmt hat, als bisher angenommen wurde. Seinen stilistischen Charakter zeigt nicht nur ein relativ winziges Stück der nördlichen Seitenschiffswand (Abb. 15), sondern auch die Ostpartie in wichtigen aufrecht stehenden Bauteilen (Abb. 18). Um eine verhältnismäßig umfassende Vorstellung von der Planung des Bauwerks gewinnen zu können, sind wir von der Annahme ausgegangen, daß gewisse Unterschiede der Gliederung der äußeren

Langhauswände sowie der Apsieden außen und innen nicht unbedingt mit der Ablösung von Steinmetzen, sondern mit einer bewußten Abstufung der formalen Mittel erklärt werden müssen. Dadurch wurde der Spielraum der stilkritischen Analyse gegenüber dem eher als umfassend vorausgesetzten Können des mittelalterlichen Baumeisters bedeutend eingeengt. Anders ausgedrückt: im Gegensatz zu einer allzu optimistischen Einschätzung unserer stilkritischen Möglichkeiten mußte eingestanden werden, daß wir nicht imstande sind, alle Elemente eines künstlerischen Konzepts des 13. Jahrhunderts – sogar auch genetisch – auf bestimmte Vorstufen zurückzuführen.

Das hier wieder zum Vergleich herangezogene Schöngrabern (Abb. 14) kann – ganz abgesehen von den vielen ungelösten Fragen seiner Baugeschichte, seiner stilistischen Stellung und seiner Datierung – nur die zeitliche Stellung dieser ersten Bauplanung und ihren stilistischen Grundcharakter fixieren helfen.[167] Die Parallele mit der Kathedrale von Gyulafehérvár (Abb. 21) gehört natürlich in diesen Zusammenhang. Sie kann zwar eine ähnliche stilistische Orientierung beweisen, doch reicht sie keineswegs zur Begründung von Abhängigkeitverhältnissen zwischen den ungarischen Denkmälern aus. Ähnlich verhält es sich mit der Abteikirche von Vértesszentkereszt, die – zumindest in ihrer figürlichen Bauskulptur (Abb. 30) der wichtigste Abnehmer von Anregungen aus Schöngrabern im ersten Drittel des 13. Jahrhundert gewesen zu sein scheint.[168] Die Vorbildlichkeit einer zu vermutenden ähnlichen Vorstufe für die erste Phase der figürlichen Bauskulptur in Ják, mit der ja bereits in dieser Bau-phase begonnen worden sein muß, kann angenommen werden. Es handelt sich um die zahlreichen Tier-figurenreliefs, die dann meist sekundär verwendet wur-den. Bayrische Vorbilder (Reichenhall, S. Zeno, Bogen-feld; Regensburg, Alte Kapelle, Nischenfiguren) kom-men wahrscheinlich für eine Gruppe der figürlichen Skulpturen in Ják (Sitzfigur mit Zepter in der Scheitelarkade der Mittelapsis (Abb. 37), Apostelfiguren links 3, rechts 2. (Abb. 29) im Westportalgiebel) in Betracht.[169] Ihre stilistische Stellung scheint der der qualitätsmäßig am höchsten stehenden Portalfiguren von Vértesszentkereszt (Abb. 30) keineswegs unähnlich zu sein, besonders was das Motivische und z.T. auch die Behandlung der kleinteiligen Parallelfalten betrifft.[170]

Die Mehrzahl der figürlichen Bauskulpturen, die sich weder durch die Umstände ihrer Verwendung noch durch Größe und Thematik von den anderen wesentlich unterscheiden, können am besten durch Hinweise auf Bamberg charakterisiert werden. Hier nun kommen bereits Fragen der Stilherkunft und der Datierung ins Spiel, die vielfach in der Literatur erörtert wurden.

Es wäre nichts verfehlter, als die Frage Schöngrabern oder Bamberg im Zusammenhang mit der Stilableitung und Datierung von Ják zu stellen. Der Dreiapsidenschluß enthält zwar Kompositionselemente, die auf Schöngrabern zurückgehen und Gliederungsformen, die aus Bamberg (Abb. 20) abgeleitet werden können,[171] besitzt aber vor allem ein eigenes Gepräge. Was Winterfeld über die „Koiné" spätromanischer Ornamentformen schrieb,[172] betrifft in ähnlicher Weise auch die Wandgliederung, deren mitteleuropäische Verbreitung Hamann als das Ergebnis einer Künstlerwanderung interpretierte. Diese „Koiné" wurde von Hussendörfer für den Typus der gefüllten Rundbogenfriese statistisch und kunstgeographisch isoliert,[173] und sie scheint für den ersten Stil von Ják auch von Bedeutung zu sein. Für die besondere Form der Rankenfüllungen in den Bogenabschlüssen der Blendarkaden der Mittelapsis (Abb. 37) kommen ziemlich eindeutig bambergische Vorstufen in Betracht. In dieser Arkatur treten zuerst Rankengebilde anstelle der Tierfiguren und Masken – wie im Fries der Südapsis (Abb. 23) – auf.[174] Ähnlich verhält es sich mit anderen Elementen dieser Formensprache, dem Kranzgesims, dessen moti-vische Verbindung mit Bamberg – unter Hinweis auf den Bau des 13. Jahrhunderts der Kathedrale von Eger – von Bogyay hervorgehoben wurde, mit der Fenster-form, deren bambergische Beziehungen durch die Verzierung der Hornausläufe mit flachen Blattreliefs zusätzlich unterstützt werden können. Die Architektur der nördlichen und der mittleren Apsis und die Innengliederung des Chorjochs werden von der Unterordnung der Einzelheiten der Bauzier unter die ziemlich strenge Gliederung bestimmt. Darin herrschen besonders diejenigen Knospenkapitelle vom Kelchblocktyp vor, die in Bamberg meist mit anderen Typen vermischt erscheinen.[175]

In diesem Zusammenhang müssen die durch kleine Blendarkaden gegliederten runden Basen der Dreiviertelsäulen an den Chorteilen (Abb. 16) wieder erörtert werden.[176] Ihr Bamberger Ursprung scheint auch uns auf der Hand zu liegen; dieser Zusammenhang kann jedoch anders als etwa bei der Übernahme funktioneller Werkformen (Kapitelle, Kranzgesims, Ornamente) begründet werden. Wenn wir die Blendarkaden der zylindrischen Basen in Ják mit den Miniatürarkaden zu Füßen der Figuren im Bogenfeld der Bamberger Gnadenpforte (Abb. 17) in Zusammenhang bringen, müssen wir die Inhaltsbezogenheit

dieses Schmuckelements in Bamberg und dann auch diesen Bamberger Ursprung des Motivs für Ják in Betracht ziehen.[177]

Der Schlußstein des Chorgewölbes in Ják (Abb. 27), dem der des nördlichen Turmerdgeschoßraumes verwandt ist, scheint diese bambergische Beziehung zu bestätigen.[178] Die Eigenart dieser Zusammenhänge liegt wohl in der starken Anlehnung an strenge, konstruktive, frühgotisch anmutende Ornamentformen aus Bamberg, wodurch sowohl die Annahme vom „Rückfall ins Romanische"[179] als auch das Pauschalurteil von einem „Qualitätsabfall und Umsetzen in wuchernde spätromanische Ornamentik"[180] entfallen müssen. Wenn man Winterfelds Versuche einer absoluten Chronologie (mit dem Datierungsvorschlag für den Ostchor zwischen dem zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts und dem vorverlegten *terminus ante* von 1225 bzw. dem *terminus ante* für das Langhaus 1229) zugrunde legt, ergeben sich für die Nachfolgewerke in Ják akzeptable Zeitgrenzen.[181] Wie wichtig Bamberg als Stilquelle und als Datierungsgrundlage auch erscheinen mag, die figürlichen Bogenfüllungen z.B. und die arkadengegliederten Sockel, die zumeist noch einer besonderen Deutung harren, werden vermutlich noch Zwischenglieder voraussetzen.

II. Festhalten an den Grundsätzen des alten Plans unter Beibehaltung der Grundtypen der Ornamentik und oft unter Verwendung wohl bereits früher skulptierter Werkstücke, der Verzicht auf das vorher erstrebte Gleichgewicht zwischen konstruktiven und Zierformen der Bauplastik und dann – wahrscheinlich in einer zweiten Etappe – Veränderungen des ursprünglichen Baukonzepts durch Verlegung des Triumphbogens weiter nach Westen und einen neuen Entwurf für die Langhauspfeiler (Abb. 26), sowie durch Planänderungen im Laufe der Errichtung der Westempore und des Portalrisalits (Abb. 28, 1), das sind die Züge, die die zweite große Bauphase kennzeichnen. Wir nehmen an, daß diese Veränderungen am Äußeren der südlichen Apsis (Abb. 23), im Erdgeschoßraum des Südturms bzw. am Rankenschlußstein der Vorhalle und am südlichen Triumphbogenkapitell eingesetzt haben. Bezeichnenderweise handelt es sich hier um bambergische Elemente, auf die u.a. auch Bogenfüllungen der Blendarkaden der Mittelapsis zurückgehen.[182] Dort, im Kapitell des Scheitelsäulchens (Abb. 37), wurde auch die kauernde Figur vorgebildet, die in der „Gelnhausener" Konsole der Emporenbrüstung (Abb. 38), im „Drachenzwinger" Relief der Nordwand (Abb. 15) und in zahlreichen ähnlichen Gebilden des Westportals (Kapitelle, Säulenträgerfiguren – Abb. 41) ihre Fortsetzung findet. Diesem Ranken- und Figurentypus begegnet man an dem schönen Drachenkapitell des nördlichen Emporenpfeilers (Abb. 39); eine weitere Abwandlung befindet sich an dem Kapitell des Dreisitzes auf der Empore mit den zwei Drachen (Abb. 40), deren Schwänze verschlungen sind; andere, zahlreiche Beispiele haben sich an Gewändekapitellen und im Kämpferfries des Westportals erhalten.

Diese Beispiele legen die Annahme einer Tendenz der fortschreitenden Entwicklung des für diese Phase charakteristischen, stark plastischen Rankenornaments ins Wuchernde und Überhäufte nahe, wie sie dann für das Westportal bezeichnend ist (Abb. 9, 10, 41). Dort hat sich diese Ornamentik in einem einzigartigen Reichtum aller Bauglieder bemächtigt (Kämpfer, Kapitelle, Pfosten und auch Säulen), und vereinigte Elemente aus dem Formenschatz der Apsiden mit dem spiraligen Dekor des Südportals (Abb. 40). Die Voraussetzungen für das Teppichartige des Westportals, das sogar die architektonischen Prinzipien der Portalgestaltung aufzuheben scheint, sind also u.a. schon im Südportal gegeben, das wohl einer der am strengsten gestalteten Teile am Bau ist.

Angesichts dieses Portals (Abb. 22.) erscheint der Hinweis auf die niederösterreichischen kapitellosen Portale, und insbesondere auf dasjenige in Pulkau, als völlig berechtigt; man vergleiche z.B. die Form des Hornauslaufs, die von der „bambergischen" etwa der Apsisfenster abweicht. Hinsichtlich des stilistischen Ursprungs dieses Portals wies S. Tóth wieder auf Gyulafehérvár als allgemeine Vorstufe für Ják hin. Er zog eine Parallele zwischen einem Kapitell mit spiralförmig um den Kelch gezogenen Blättern aus der siebenbürgischen Kathedrale[183] und einem zwar spiralförmig, jedoch durch schräge Blätterreihen verzierten Gewändekapitell am Südportal von Ják (Abb. 42).[184] Diese Blätterreihen scheinen aber eher in der Ornamentik einer Konsole von Vértesszentkereszt (Abb. 43) vorgebildet zu sein,[185] und dort gehen sie auf eine Rankenornamentik zurück, die offenbar seit dem dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts im Zentrum des Landes verbreitet war.[186] Ein Zwischenglied zwischen Vértesszentkereszt und Ják könnte die Stiftskirche von Sopronhorpács gebildet haben. Die Kehlung der äußeren Pfosten des Westportals füllen dort parallel angeordnete Blättchen über geschwungenen Palmettenstengeln (Abb. 44).[187] Hier findet man auch Drachenfiguren, die in Ják an diejenigen des „Drachenbezwingers" (Abb. 15) erinnern und in plastischen Ranken auslaufen. Weitere Vorstufen für Ják zeigen die durch



Abb. 42 Ják, Abteikirche, Kapitell aus dem Südportal, Budapest, Ungarische Nationalgalerie



Abb. 43 Vértesszentkereszt, Abteikirche, Konsole, in Sekundärverwendung in der künstlichen Ruine, Tata



Abb. 44 Sopronhorpács, ehem. Stiftskirche, Ausschnitt aus dem Westportal

Tierköpfe bereicherten Rankenkapitelle des Triumphbogens in Sopronhorpács (Abb. 36) sowie Rankengebilde und ornamentierte Säulenschäfte in den Gewänden des Westportals (Abb. 41). Dafür scheinen auch geschleifte Ranken in der Ornamentik von Vértesszentkereszt Pate gestanden zu haben.

Es scheint, daß die Anregungen, die in Ják zur Bevorzugung der wohl nicht unmittelbar aus Gelnhausen, sondern zusammen mit anderen Motiven bambergischen Ursprungs bereits in der ersten Phase übernommenen verräumlichten und figurenbesetzten Rankenornamentik geführt haben, durch heimische Steinmetzen wohl über Sopronhorpács vermittelt wurden. Die komplizierte Baugeschichte dieser kunstgeschichtlich besonders wichtigen Kirche ist – bis auf einen kurzen Restaurierungsbericht – noch nicht geschrieben.[188] Die Steinmetzen ihres Westportals waren mit Bambergischem vertraut. Das wird durch die Abhängigkeit der leider arg zerstörten und verwitterten Petrusfigur der Westfassade (Abb. 45) von den Chorschrankenaposteln und dem Petrus der Gnadenpforte nahegelegt. Die künstlerische Qualität der Figur in Sopronhorpács steht übrigens hoch über allen Skulpturen, die für Ják hergestellt wurden.

Die Rolle dieser lokalen Anregungen halten wir für die Weiterbildung des für Ják eigenen Stils für äußerst wichtig. Mit einer Datierung der für den Portalbau wichtigen Bauphase der Stiftskirche von Sopronhorpács in das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts kommt man in relative Nähe des für Ják anzunehmenden Stilwechsels.[189] Die Ordenszugehörigkeit der Stiftskir-



Abb. 45 Sopronhorpács, ehem. Stiftskirche, Figurenfragment südlich vom Westportal

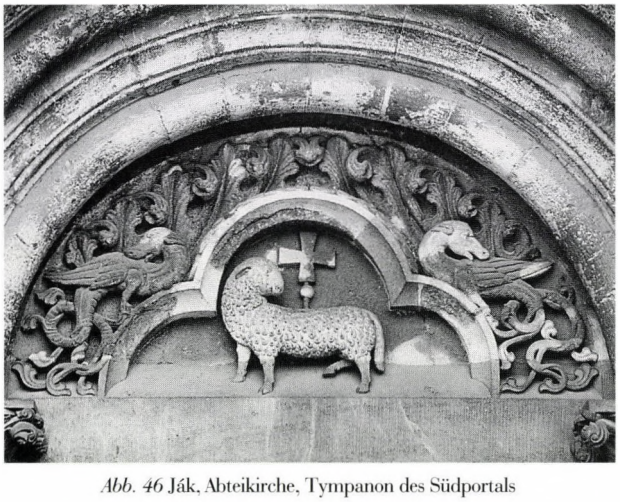


Abb. 46 Ják, Abteikirche, Tympanon des Südportals



Abb. 47 Pannonhalma, Benediktinerabteikirche, Konsole an der nördlichen Langhauswand

che von Sopronhorpács ist nicht bekannt. Die Tatsache, daß sie dem Geschlecht Osl gehörte und dieses ein mächtiger Nachbar des Ják-Geschlechts war, verdient besondere Beachtung.

Für die volle Entfaltung dieses Stils, vor allem am Westportal von Ják, sichern die sich unmittelbar anschließenden niederösterreichischen Denkmäler einen *terminus ante*. In diesem Zusammenhang sind die Burg Starhemberg durch ihre Datierung auf 1241 und der Tullner Karner, der die Kenntnis des gesamten Formenrepertoire des Westportals von Ják voraussetzt, höchst wichtig. Von einer zeitweiligen Unterbrechung der Arbeiten in Ják kann aber wohl nicht die Rede sein. Gewiß, wichtige Mitglieder der Werkstatt mögen im fünften Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts dem Ruf Herzog Friedrichs des Streitbaren gefolgt sein, ohne eine Kontinuität des Werkstattbetriebs in Ják kann man die Formenwelt der Dienstkapitelle der Mittelschiffspfeiler aber kaum erklären. Fraglich bleibt natürlich, ob auch der Bau in Ják ohne Unterbrechung fortgeführt wurde oder nur die Steinmetzarbeiten für die vorgesehene Fortsetzung weiterliefen.

III. Die Einschätzung der dritten Bauperiode als einer notgedrungen dürftigen Abschlußphase läßt sich keinesfalls rechtfertigen. Allein die Vollendung des Langhauses verdiente eine angemessenere Würdigung. deshalb erscheint es angebracht, diese Bauteile für sich zu betrachten. Diese gesonderte Betrachtung kann einiges vom Charakterwandel des Bauwerks erfassen, namentlich die Aufgabe der Konzeption des Großquaderbaues zugunsten der überwiegend angewandten Maurerarbeit, erscheint jedoch hinsichtlich der Kapitellskulptur der Langhausstützen als künstlich.



Abb. 48 Ják, Abteikirche, Kapitelle des zweiten Pfeilers der nördlichen Langhausarkaden



Abb. 50 Ják, Abteikirche, nördliche Seitenschiffswand, Konsole



Abb. 49 Ják, Abteikirche, Kapitelle des zweiten Pfeilers der nördlichen Langhausarkaden



Abb. 51 Ják, Abteikirche, nördliche Seitenschiffswand, Konsole

Denn ein eigenes Formenrepertoire dieser Werkstatt läßt sich erst im Obergeschoßraum des Nordturms (Abb. 52) und an der Obergadenwand nachweisen (Abb. 55). Die Kapitellskulptur der Pfeilerdienste scheint wesentlich durch den Stil jener Steinmetzarbeiten bestimmt worden zu sein, die an dem Krichenbau bereits Verwendung gefunden hatten, und eine neue Bildung, die häufig vorkommenden Palmettenstengelkapitelle (Abb. 48), schließt sich ebenfalls der Lokalüberlieferung an, wie die beiden schönen Beispiele am Dreisitz der Westempore belegen können. Die Anordnung des Dekors analog dem Typus der Kranzkapitelle kann vermutlich auf erneute westungarische Lokaleinflüsse zurückgeführt werden. Sie spielen nämlich eine beherrschende Rolle – allerdings meist in abweichenden Formen – in der Bauornamentik von Lébény und sind in Niederösterreich, vom Kreuzgang in Zwettl bis zur slowenischen „Gruppe von Laško" sowie in Třebič nachzuweisen.[190] Für das in Ják ziemlich vereinzelt stehende achteckige Dienstkapitell mit einander durchkreuzenden diamantierten Palmettenstengeln kann eine Konsole aus der Abteikirche Pannonhalma (Abb. 47)[191] als Parallele angeführt werden, wo an den Kryptasäulen – wohl vor der 1224 erfolgten Weihe – die in Ják erst später auftauchenden Kapitelle mit Reihen stehender Blätter vorgebildet sind.

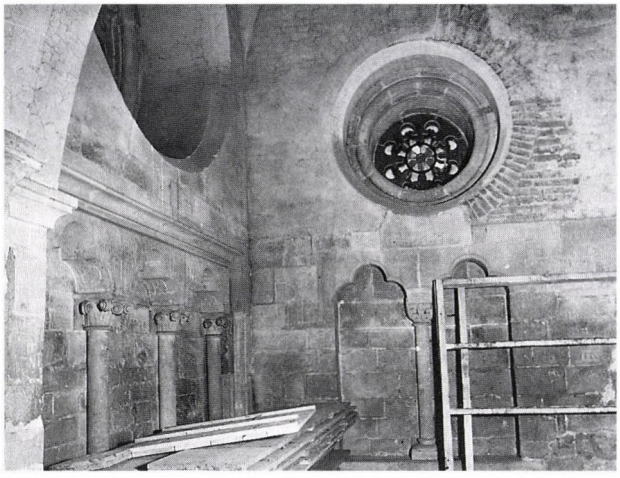


Abb. 52 Ják, Abteikirche, Obergeschoßraum unter dem Nordturm nach Norden



Abb. 53 Ják, Abteikirche, Mittelschiff nach Osten

Der Stil der Beispiele von Lébény ist auch in diesem Fall anders, aber Sopronhorpács kommt diesbezüglich wohl ebenfalls eine Vermittlerrolle zu.

Die westungarischen Beziehungen in der Ornamentik scheinen also das Bild zu ergänzen, das man besonders aufgrund der Übersicht der lokalen Voraussetzungen der Wölbetechnik des nördlichen Seitenschiffs gewann (Abb. 11). Rätselhafter sind die neu eingeführten Formen an der Obergadenwand und im Obergeschoßraum des Nordturms. Auch sie scheinen im wesentlichen in dem bisherigen Formenrepertoire der Kirche zu wurzeln. Das häufige Vorkommen der lilienförmigen Dreipaßblätter (Abb. 55) geht offenbar auf früher im Schmuck der Abteikirche nur vereinzelt vorhandene Beispiele zurück. Diese Formen fanden auch durch die in ähnlich vergrößerten Lilienformen auslaufenden Füllungen der beiden Radfenster (Abb. 52, 1, 4) Anwendung, auch eine Lösung bambergischen Ursprungs, wie die Rose des dortigen Südquerhauses erkennen läßt.[192] Die Lilien als selbständige Schmuckform wurden dann – zusammen mit dem Kranzkapitell – am Mödlinger Karner aufgegriffen.[193] Auch die unprofilierten Kleeblattbögen an den Wänden des Turmobergeschoßraumes scheinen letzten Endes aus Bamberg zu stammen. Die rechteckige Einfassung der westlichen Nischen kommt – freilich bei unterschiedlicher Profilierung – an den Flanken des Südportals in Wiener Neustadt vor. Außer der Verwurzelung in der lokalen Werkstattüberlieferung und im westungarischen Bereich kann man also mit erneuten Wechselbeziehungen zum benachbarten Niederösterreich rechnen. Die Beziehungen scheinen nach dem Weggang eines Steinmetzentrupps nach Starhemberg und Tulln durchaus nicht unterbrochen worden zu sein.

Ihr Weiterbestehen wird vor allem durch den Charakter der Langhausarchitektur (Abb. 53) belegt. In der Schlußphase des Aufbaus entstand eine Basilika, die einem noch nicht näher erforschten mitteleuropäischen Bautypus entspricht. Als Charakteristika dieses Typus mögen die glatten Wandflächen, die durch Arkaden und hochgelegene Obergadenfenster gegliedert werden, der einheitliche Rhythmus der meist ungebrochen bis zu den Gewölben emporsteigenden Dienste und die einheitliche Jochfolge der Kreuzgewölbe betrachtet werden. Wie zahlreiche Beispiele in Böhmen (Sázava, Horaždovice), Mähren (Tišnov), Österreich (Dominikanerkirche, Krems; St. Michael, Wien; Dom, Wiener Neustadt; Klosterkirche, Kremsmünster) und Ungarn (Lébény, Zsámbék) beweisen, bildete dieser Typus für die Entwicklung der Baukunst des 13. Jahrhunderts in dieser Region einen Fundus, der überall ähnliche Voraussetzungen schuf, wie der regionale Bautypus für die sogenannte burgundische Gotik. Die Stellung des Langhauses von Ják innerhalb

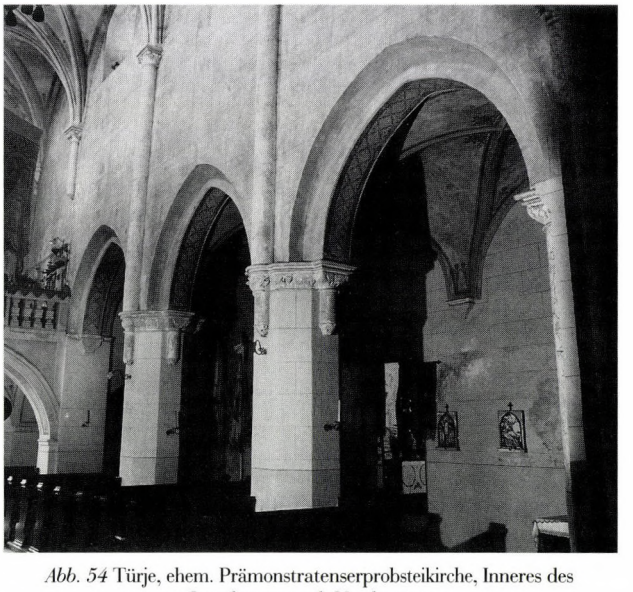


Abb. 54 Türje, ehem. Prämonstratenserprobsteikirche, Inneres des Langhauses nach Nordwesten



Abb. 55 Ják, Abteikirche, Wanddienstpaar an der nördlichen Mittelschiffswand vor der Westempore



Abb. 56 Ják, Abteikirche, Kapitell der Mittelsäule einer Doppelöffnung, Budapest, Ungarische Nationalgalerie



Abb. 57 Litér, reformierte Kirche, Südportal, Türsturzkonsole

dieses regionalen Typus kann bestimmt werden. Es erhält eine spezifische entwicklungsgeschichtliche Rolle durch die ebenso merkwürdige wie eigenwillige Einführung der mit acht Diensten mit eigenen Kapitellen versehenen Achteckpfeiler, die eine an frühgotische Lösungen erinnernde Trennung des Raums der Stützen von dem der Gewölbe bewirkte.

Die Herkunft der in Ják verwendeten Stützenform läßt sich nicht leicht bestimmen. Der Versuch, sie aus ungarischen Vorstufen abzuleiten, scheitert an der völlig unterschiedlichen Formgebung der zur Esztergom-Nachfolge gehörenden Pfeiler.[194] Am ehesten mag die Langhausgliederung der wohl im vierten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts erbauten Prämonstratenserkirche von Türje (Abb. 54) für Ják vorbildlich gewesen sein. Achteckstützen mit halbrunden Diensten und die abgetreppte Profilierung der spitzbogigen Arkaden sind Elemente, die in Ják wieder erscheinen. Die achteckigen Pfeiler von Türje, die an vier Seiten kurze,

abgekragte Dienste haben, folgen einer im Südquerhaus der Zisterzienserkirche von Lilienfeld vorgebildeten Lösung, die übrigens auch für die Fortsetzung der Dienste an der Obergadenwand von Ják weitergewirkt hat. Die im Langhaus von Ják verwirklichte Idee, die Achteckpfeiler an allen Seiten durch Dienste mit eigenen Kapitellen zu bereichern, könnte ebenfalls von den Achteckpfeilern mit acht Konsolen im Querhaus und im Chorumgang von Lilienfeld abstammen. Die Vermittlerrolle von Türje zwischen Niederösterreich und Ják belegen gewiß die kleinen herabhängenden Dienstkonsolen mit Rankengeflecht (Abb. 55), das offenbar die ältere Bauornamentik von Türje kennzeichnet.

Der Bau des Prämonstratenserklosters in Türje empfing Einflüsse aus den zentralen Gebieten Ungarns (wahrscheinlich durch das Lokalzentrum Veszprém vermittelt) und von der Spätphase der Errichtung der Benediktinerabteikirche Pannonhalma, die mannigfaltige Einwirkungen der niederösterreichischen Baukunst des 13. Jahrhunderts zu erkennen gibt.[195] Der Bau der Abteikirche von Ják bewahrte also auch während seiner letzten Periode seine Bedeutung sowohl für Ungarn als auch für seine weitere Umgebung.

ABGEKÜRZT ZITIERTE SPEZIALLITERATUR

Árpádenzeit 1978 *Árpád-kori kőfaragványok* (Steinskulpturen der Árpádenzeit, Ausstellungskatalog) hrsg. von M. Tóth/E. Marosi, Budapest/Székesfehérvár 1978.

I. Balogh 1932 I. Balogh, Adatok az olasz románkori szobrászat magyarországi hatásához (Angaben zum Einfluß italienischer romanischer Skulptur in Ungarn), *Archaeológiai Értesítő* N.F. 46 (1932/33), S. 100 ff.

Bogyay 1943 T. Bogyay, *A jáki apátsági templom és a Szent Jakab-kápolna* (Die Abteikirche und die St. Jakobskapelle in Ják), Szombathely o.J. (1943).

Bogyay 1953 T. Bogyay, Normannische Invasion, Wiener Bauhütte – ungarische Romanik, *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, Bd. II, Baden-Baden 1953, S. 273. ff.

Crozet 1971 R. Crozet, A propos de l'église de Ják, *Aachener Kunstblätter* 41 (1971), S. 131 –134.

Csemegi 1939 J. Csemegi, A jáki apátság temploma (Die Abteikirche zu Ják), *Vasi Szemle* VI (1939), S. 12 ff.

Csemegi 1955 J. Csemegi, *A budavári főtemplom középkori építéstörténete* (Die mittelalterliche Baugeschichte der Hauptfarrkirche von Buda), Budapest 1955.

Czobor 1890 B. Czobor, A jáki apátsági templom (Die Abteikirche zu Ják), *Archaeológiai Értesítő* N.F. X (1890), S. 11 –16.

Dercsényi 1956 D. Dercsényi, A honfoglalás és az államalapítás korának művészete (Die Kunst zur Zeit der Landnahme und der Staatsgründung) und nachf. Kap., *A magyarországi művészet története* (Geschichte der Kunst Ungarns), Bd. I, Budapest 1956 – zuletzt als 4. Auflage: 1970.

Dercsényi 1974 D. Dercsényi, Vorromanische Kirchentypen in Ungarn, *Acta Historiae Artium* XX (1974), S. 1 ff.

Dercsényi 1979 D. Dercsényi, *A jáki templom* (Die Kirche zu Ják), Budapest 1979.

Donin 1915 R. K. Donin, Romanische Portale in Niederösterreich, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der k.k. Zentralkomission für Denkmalpflege* IX (1915), S. 1 ff.

Donin 1916/1951 R. K. Donin, Das Riesentor bei St. Stefan in Wien, zit. nach: *Zur Kunstgeschichte Österreichs*, Wien/Innsbruck/Wiesbaden 1951, S. 22 ff.

Donin 1932/1951 R. K. Donin, Normannisches am mittelalterlichen Bau des Domes zu St. Pölten, zit. wie *Donin* 1916/1951, S. 38 ff.

Éber 1922 L. Éber, Magyarország Árpádkori művészete (Die Kunst Ungarns in der Árpádenzeit), *A Műbarát* II (1922), S. 73 ff., 97 ff., 121 ff., 161 ff.

Eitelberger 1856 R. v. Eitelberger, Bericht über einen archäologischen Ausflug nach Ungarn in den Jahren 1854 und 1855, *Jahrbuch der Zentralkommission* I (1856).

Eitelberger 1858 R. v. Eitelberger, Die romanische Kirche St. Ják in Ungarn, *Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates*, Stuttgart, 1858.

Entz 1958 G. Entz, *A gyulafehérvári székesegyház*, Budapest 1958 – verkürzte französische Fassung: La cathédrale de Gyulafehérvár (Alba Iulia), *Acta Historiae Artium* V (1958), S. 1 ff.

Entz 1959 G. Entz, Nyugati karzatok románkori építészetünkben, *Művészettörténeti Értesítő* VIII (1959), S. 130 ff. – auch als: Westemporen in der ungarischen Romanik, *Acta Historiae Artium* VI (1959), S. 1–19.

Entz 1975 G. Entz, Die Wandmalereien der Westempore in Ják, *Beiträge zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Walter Frodl zum 65. Geburtstag gewidmet*, Wien/Stuttgart 1975, S. 172 –181.

Entz 1983 G. Entz, Zur Frage der Westemporen in der mittelalterlichen Kirchenarchitektur Ungarns, *Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, hrsg. von F. Möbius/E. Schubert, Weimar 1983, S. 240 –245.

Francovich 1937 G. de Francovich, La corrente comasca nella scultura romanica europea. La diffusione, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* VI (1937), S. 47 ff.

Gál 1929 L. Gál, *L'architecture religieuse en Hongrie du XIe au XIIIe siècles*, Paris 1929.

Gerevich 1938 T. Gerevich, *Magyarország románkori emlékei* (Die Denkmäler der Romanik in Ungarn), Budapest 1938.

Gervers-Molnár 1972 V. Gervers-Molnár, *A középkori Magyarország rotundái* (Die Rotunden des mittelalterlichen Ungarns), Budapest 1972.

Hamann 1923 R. Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, Bd. II: Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion*, Marburg 1923.

Hekler 1937 A. Hekler, *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin 1937.

Henszlmann 1876 I. Henszlmann, *Magyarország ó-keresztyén, román és átmenetstílű műemlékeinek rövid ismertetése* (Eine kurze Vorführung der altchristlichen, romanischen und im Übergangsstil erbauten Denkmäler Ungarns), Budapest 1876.

Hoefelmayr 1953 I. Hoefelmayr, Meister des Hauptportals von Ják, *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter. Forschungen zur Kunstgeschichte und christlicher Archäologie* II, Baden-Baden 1953, S. 305 ff.

Hoefelmayr–Straube 1954 I. Hoefelmayr–Straube, *Ják und die normannische Ornamentik in Ungarn. Eine stilkritische Untersuchung der Bauten von Ják, Lébény, Esztergom und Buda (1190–1260)*, Schloß Birkeneck bei Freising 1954.

Ipolyi 1861/1873 A. Ipolyi, Magyarország középkori emlékszerű építészete (Die mittelalterliche Monumentalbaukunst Ungarns), *Magyar műtörténeti tanulmányai* (Aufsätze zur ungarischen Kunstgeschichte), Budapest 1873, S. 1 ff.

Marosi 1984 E. Marosi, *Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12–13. Jahrhunderts*, Budapest 1984.

Marosi 1987 E. Marosi, Die Verwendung von Steinskulpturen in Ják. Primär, sekundär, tertiär..., *Schöngrabern. Internationales Kolloquium des Österreichischen Nationalkomitees des C.I.H.A. (1985)*, grsg. von H. Fillitz, Wien 1987, S. 57 –63.

Mencl 1937 V. Mencl, *Stredoveká architektura na Slovensku I. Stavebné umenie na Slovensku od najstarších čias až do konca dobý románskej*, Prahe-Prešov 1937.

Merhautová 1974 A. Merhautová, *Romanische Kunst in Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn, Rumänien, Jugoslawien*, Prag 1974.

Novotny 1930 F. Novotny, *Romanische Bauplastik in Österreich*, Wien 1930.

Péter 1930 A. Péter, *A magyar művészet története* (Geschichte der ungarischen Kunst), Bd. I, Budapest 1930.

Petrik 1913 A. Petrik, Magyarország románkori építőművészetéből (Aus der romanischen Baukunst Ungarns), Sonderdr. aus: *A budapesti építőmesterek, kőműves-, kőfaragó- és ácsmesterek ipartestületének 1913-ki Évkönyve*, Budapest 1913.

Schwarz 1975/1981 M. Schwarz, *Studien zur Klosterbaukunst in Ös-terreich unter den letzten Babenbergern*, Diss., Manuskript, Wien 1975. – Erschienen als Dissertation der Universität Wien Nr. 147, Wien 1981.

Schwarz 1977 M. Schwarz, *Romanische Architektur in Niederösterreich*. Wissenschaftliche Schriftenreihe Niederösterreich 17/18, St. Pölten/Wien o.J. (1977).

Strzygowski 1893 J. Strzygowski, Das frühe und hohe Mittelalter, *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich–Ungarn*, hrsg. von A. Ilg, Prag/Wien/Leipzig 1893.

Szabó 1913 L. Szabó, *Az árpádkori magyar építőművészet* (Die ungarische Baukunst der Árpádenzeit), Budapest 1913.

Széchényi 1910 M. Széchényi, *A Szent György vértanúról nevezett Jáki apátság története* (Geschichte der dem Hl. Märtyrer Georg geweihten Abtei zu Ják), Budapest 1901.

Tomaszewski 1974 A. Tomaszewski, *Romańskie kościóły z emporami zachodnimi na obszarze Polski, Czech i Węgier*, Wrocław/Warszawa/Kraków /Gdańsk 1974.

Tóth, M. 1974 M. Tóth, *Árpád-kori falfestészet* (Wandmalerei der Árpádenzeit), Budapest 1974.

Tóth, S. 1983 S. Tóth, A gyulafehérvári fejedelmi kapu jelentősége (Die Bedeutung des Fürstenportals von Gyulafehérvár), *Építés–Építészettudomány* XV (1983), S. 391–428.

Valter 1985 I. Valter, *Romanische Sakralbauten Westpannoniens*, Eisenstadt 1985.

Vătăşianu 1966 V. Vătăşianu, *Architectura şi sculptura romanică în Pannonia Medievală*, Bucureşti 1966.

Wenzel 1929 A. Wenzel, Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Trebitzsch, *Marburger Jahrbuch* 5 (1929)

Winterfeld 1979 D. v. Winterfeld, *Der Dom zu Bamberg*, Berlin 1979.

ANMERKUNGEN

* Diese Studie über die Fragen der Baugeschichte entstand vor mehr als zehn Jahren aus verschiedenen Anlässen. Eine ungarische Fassung wurde 1987 als Diskussionsgrundlage im Laufe der Vorbereitungen der um Mitte der achtziger Jahre bereits dringend notwendig gewordenen denkmalpflegerischen Maßnahmen vorgelegt. Die deutsche Fassung wurde auf die Anregung (z.T. vor Ort) von Professor Ernst Schubert für einen zweiten, als Fortsetzung des Bandes *Architektur des Mittelalters, Funktion und Gestalt* (1983) geplanten Buch fertiggestellt. Ich habe Prof Schubert nicht nur um diese Anregung, sondern auch um die mitunter ungewöhnlich vielen Mühen bei der herausgeberischen Betreuung des Manuskripts bestens zu danken. Mit dem Sturz der DDR scheiterten dann die Pläne der Veröffentlichung und später andere auch. 1997 erhielt ich das Manuskript wieder zurück, und es gab nichts anderes übrig als seine Herausgabe in wesentlich unveränderter Form. Denn in und mit Ják is auch inzwischen einiges geschehen.

Abgesehen von archäologischen Forschungen (ihre Veröffentlichung und die historische Deutung ihrer Aussage steht noch aus), die besonders zu Vorläuferbauten und Profanbauten in der Umgebung der bestehenden Abteikirche wesentlich beizutragen scheinen, wurde mit der Bearbeitung der Baugeschichte, der gründlichen Dokumentierung der Restaurierung und auch mit denkmalpflegerischen Maßnahmen begonnen. Über Zielsetzungen und Probleme der Bauforschung vgl. vor allem den Zwischenbericht von Alice Mezey-Debreczeni und Edit Szentesi: Neue Forschungen zur Abteikirche von Ják. Schriftquellen und Befunde als Hilfsmittel auf der Suche nach der verlorenen Baugeschichte, *Kunstchronik* 41 (1991) 575–584.

Aufgrund der bei diesen Forschungen erzielten Beobachtungen am Bau und an den bei der Restaurierung herausgelösten Werkstücken, sowie der zahlreicher gewordenen Dokumente erscheinen viele Fragen der Baugeschichte wesentlich anders als 1987, bei der Formulierung meiner Zweifel, deren Veröffentlichung jedoch wohl nicht sinnlos geworden ist.

Die denkmalpflegerischen Eingriffe haben besonders den gegiebelten Westportalvorbau betroffen, denn die Statuen mußten für eine museale Aufbewahrung herausgelöst werden. Dabei ergab sich die Gelegenheit zu eingehenden Beobachtungen der Baustruktur und der Beschaffenheit der Statuen selbst. Letztere wurden 1996/97 in Budapest in einer Ausstellung gezeigt und eine ausführliche Veröffentlichung über die Westfassade zusammen mit dem Katalog der Statuen wird kürzlich erscheinen.

Die Anmerkungen des vorliegenden Aufsatzes wurden in der ursprünglichen Form belassen, daher müssen hier zumindest die wesentlichsten neueren Veröffentlichungen zum Thema kurz aufgeführt werden.

Zu Ják außer dem oben angeführten Aufsatz von Mezey und Szentesi (1991):

Bogyay, Thomas von: Bamberg und Ják im Licht neuer Forschungen, *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1992*, Hrsg. Th. Gaehtgens, Berlin 1993, Bd. II, 81–88.

Mezey, Alice–Szentesi, Edit: Ják (eine Einleitung und 3 Stücke aus der Bauskulptur), Ausstellungskatalog *Pannonia Regia. Művészet a Dunán-túlon 1000–1541 – Kunst und Architektur in Pannonien 1000–1541*, Hrsg. Á, Mikó, I. Takács, Ungarische Nationalgalerie, Budapest 1994, 178–182.

Zur Frage der sogenannten Sippenklöster in Ungarn: Fügedi, Erik: „Sepelierunt corpus eius in proprio monasterio". A nemzetségi monostor [Das Sippenkloster], *Századok* 125 (1991) 35–67.

Zu Sopronhorpács: *Lapidarium Hungaricum* Bd 3, Győr-Moson-Sopron megye I [Komitat Győr-Moson-Sopron, Teil I], Bazsó, Gábor: *Sopronhorpács, plébániatemplom* [Pfarrkirche, Sopronhorpács], Budapest 1995.

[1] Oft mit der falschen Datierung 5.5.1256 herausgeben. So I. Nagy In: *Győri Történelmi és Régészeti Füzetek* III (1864), S. 299 f.; wiederabgedruckt in: *Dercsényi* 1957, S. 200.

[2] E. Mályusz, A magyar köznemesség kialakulása (Die Ausbildung des Gemeinadels in Ungarn), *Századok* LXXVI, 1942, S. 272 ff., 407 ff. – Als frühestes Beispiel des Übergangs der Benennungen *servientes regis* bzw. *nobiles* werden hier Angaben über Geschlechtsmitglieder von Ják aus den Jahren 1221 bzw. 1223 erwähnt: S. 274 ff. Vgl. Gy. Győrffy, A magyar nemzetségtől a vármegyéig, a törzstől az országig (Von der ungarischen Sippe zum Komitat, von Stamm zum Land), *Századok* 93, 1958, S. 21 ff.; Gy. Székely, Evolution de la structure et de la culture de la classe dominante laïque dans la Hongrie des Árpád, *Acta Historica* 15, 1969, S. 242 f.; I. Rákos, IV. Béla birtokrestaurációs politikája (Politik der Güterrestauration Bélas IV.), *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae. Acta Historica Tom* XLVIII, Szeged 1974, S. 9 ff.; J. Szűcs, Az 1267. évi dekrétum és háttere. Szempontok a köznemesség kialakulásához (Das Dekret von 1267 und sein Hintergrund. Aspekte zur Ausbildung des Gemeinadels), *Mályusz Elemér Emlékkönyv* (Festschrift E. Mályusz), Budapest 1984, S. 384 ff.

[3] Vgl. *Dercsényi* 1979, S. 6.

[4] Zit. *Bogyay* 1943, S. 8. Vgl.: *A Pannonhalmi Szent Benedekrend története* (Geschichte des Benediktinerordens von Pannonhalma), Bd. XII/B; P. Sörös, *Az elenyészett bencés apátságok* (Die aufgehobenen Benediktinerabteien), Budapest 1912, S. 221 ff.

[5] Vgl. *Czobor* 1890, S. 15; *M. Tóth* 1974, besonders S. 81. – Zur sozialen Aussage des Bildes hinsichtlich der Darstellung des Idealbildes eines Ritters „cum nobili apparatu militari" siehe *J. Szűcs* 1984 wie Anm. 2, S. 363.

[6] *J. Szűcs* 1984 wie Anm. 2 S. 356 ff. – Zu Monyorókerék vgl. D. Csánki, *Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában* (Historische Geographie Ungarns im Zeitalter der Hunyaden), Bd. II, Budapest 1894, S. 708 ff.

[7] *Zala vármegye története, Oklevéltár* (Geschichte des Komitats Zala, Urkundenbuch), Bd. I, 1024–1363. Hrsg. von I. Nagy/D. Véghely/Gy. Nagy, Budapest 1886, S. 135 f. Berücksichtigt bereits von *Széchényi* 1901, S. 11, wieder abgedruckt: *Dercsényi* 1957, S. 200 f.

[8] Siehe Anm. 7.

[9] I. Szentpétery, *Az Árpád-házi királyok okleveleinek kritikai jegyzéke* (Kritisches Verzeichnis der Urkunden der Könige aus dem Hause der Árpáden), Bd. I, Budapest 1923, Nr. 364, S. 120, erwähnt bereits 1219, Statuta capituli generalis Ordinis Cisterciensis 1219, 32: E. Martène, *Thesaurus novus anecdotorum* IV (1717), Sp. 1326. Vgl. F. L. Hervay, *Repertorium historicum Ordinis Cisterciensis in Hungaria*. Bibliotheca Cisterciensis 7, Roma 1984, S. 154.

[10] Vgl. *Dercsényi* 1957, besonders S. 194 f.

[11] Vgl. die *Perennalis aestimatio*, die auf Besitzrechte angewendet wird: Pars I, Titulus 133, §. 5 ff. Unmittelbar nach Castrum lapideum (§. 6, Schätzungswert 100 Mark Silber), folgt Monasterium sive claustrum, sepulturam patronorum & aliorum specialium Nobilium habens (§. 7, 100 Mark). Ihm folgen, der Rangordnung nach, Ecclesia cum duobus pinnaculis al modum Monasterii fundata (§. 8, 50 Mark), Ecclesia cum duabus turribus seu duobus pinnaculis, non penes Monasterium existens, vel non per modum Monasterii fundata (§. 9, 25 Mark), Omnes aliae Ecclesiae matronae, cum una turri, sepulturam habentes (§. 10, 15 Mark), Sine turri autem constructae, tamen cum sepultura (§. 11, 15 Mark), Capella lignea, seu Sacellum non lapideum, sepulturam tamen continens (§. 12, 5 Mark), Absque sepultura vero (§. 13, 3 Mark). Ecclesiae autem & Capellae extra Matronam Ecclesiam fundatae non ponuntur in serie Aestimationis. Vgl. *Gy. Bónis*, A somogyvári formuláskönyv (Das Formelbuch von Somogyvár), *Kelemen Lajos Emlékkönyv* (Festschrift L. Kelemen), Kolozsvár 1957, S. 127; L. Mezey, Autour de la terminologie ecclésiastique et culturelle de la Hongrie médiévale, *Acta Antiqua* XXIII (1975), S. 381. – Im Falle von Ják kam es 1592 zur Schätzung nach dieser Formel: S. Barabás, Zrínyi György birtokainak fölbecslése (Die Schätzung der Güter des György Zrínyi), *Történelmi Tár* 1895, S. 329 ff. – Die Abteikirche von Ják wurde damals als der Kategorie der „Ecclesia cum duobus pinnaculis ad modum Monasterii fundata" gehörig auf 50 Mark Silber bzw. 200 Gulden eingeschätzt (S. 331).

[12] L. Szilágyi, Az Anonymus-kérdés revíziója (Die Revision der Anonymus-Frage), *Századok* LXXI (1937), S. 27; Gy. Györffy 1958 wie Anm. 2, S. 21 ff.; J. Horváth, P. mester és műve (Magister P und sein Werk), *Irodalomtörténeti Közlemények* LXX, 1966, S. 44 ff.

[13] *Széchényi* 1901, Urk. I, S. 69 f. – Zur Kritik der diesbezüglichen Quellen siehe J. Karácsonyi, Pótlások a hamis, hibáskeltű és keltezetlen oklevelek jegyzékéhez (Ergänzungen zum Verzeichnis der gefälschten, fehlerhaft datierten und undatierten Urkunden), *Történelmi Tár* N.F. IX (1908), Nr. 27, S. 31 F.; Nr. 30, S. 34 f. Vgl. E. Mályusz, *Egyházi társadalom a középkori Magyarországon* (Geistliche Gesellschaft im Ungarn des Mittelalters), Buda-pest 1971, S. 211 ff. – Auf eine größere Anzahl der Mönche schließen aus dem Grundriß mit Chorjoch *Bogyay* 1943, S. 59; *Dercsényi* 1979, S. 8.

[14] *Széchényi* 1901, Nr. IX, S. 79 ff. – Für die weitere Baugeschichte siehe ebenda, *Czobor* 1890, S. 13 und *Bogyay* 1943, S. 8 ff.

[15] *Gerevich* 1938, S. 109, nimmt anhand der Fundamentreste beim Westportal einen älteren Bau an.

[16] *Csemegi* 1939, S. 14, datiert die Gründung – offenbar im Einklang mit seiner These des älteren Charakters der Proportionierung durch Quadratnetz – auf das späte 12. Jh.

[17] J. Karácsonyi, *A magyar nemzetségek története* (Geschichte der ungarischen Adelsgeschlechter), Budapest 1901, Bd. II, S. 253.

[18] Kurze Übersicht und Funde: *Valter* 1985, S. 214.

[19] Zur Kritik dieser Auffassung vgl. *Marosi* 1984, S. 8 f.

[20] *L. Gyalus* in: *Széchényi* 1901, S. 61; *Gál* 1929, S. 123; *Éber* 1922; *Csemegi* 1939, S. 35 f.; *Dercsényi* 1956, S. 96; *Merhautová* 1974, S. 216; *Dercsényi* 1979, S. 12.

[21] *Czobor* 1890, S. 12; *Szabó* 1913, S. 150. Vgl. dagegen die Bemerkung in *Donin* 1915, S. 77, wo es hinsichtlich des Westportals und des Weihedatums 1256 heißt: „wenn es überhaupt schon vollständig fertig war."

[22] *Bogyay* 1943, S. 94. Vgl. *Bogyay* 1953, S. 275 f.

[23] *Schwarz* 1981, S. 106, vgl. auch S. 139. f.

[24] *Entz* 1958, S. 111, sowie die französische Fassung S. 21 ff.

[25] *Eitelberger* 1858, S. 86.

[26] *Gerevich* 1938, S. 110.

[27] *Hamann* 1923, S. 161.

[28] *Eitelberger* 1858, S. 85 f.

[29] *Ipolyi* 1863/1873, S. 2.

[30] *Donin* 1915, S. 79.

[31] *Gerevich* 1938, S. 121.

[32] *Dercsényi* 1956, S. 102; wiederholt: *Dercsényi* 1979, S. 16 ff.

[33] *E. Doberer*, Die Apsisreliefs von Schöngrabern im Wandel der kunstgeschichtlichen Betrachtung, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXXVIII, 1984, S. 171, Anm. 38. – Eine Erwiderung: *Marosi* 1987.

[34] In: *Széchényi* 1901, S. 60 ff. – Bereits ein Brief des Architekten Schulek vom 12. August 1896 (Landesdenkmalamt/Budapest = OMF Archiv 1896/123) erwähnt Unstimmigkeiten: „... es gibt Details aus der romanischen Bauperiode auch, die organisch einander widersprechen." Der Bericht von Gyalus vom 30. Dezember 1896 enthielt eine ausführlichere baugeschichtliche Übersicht (OMF Archiv 1896/210). Für das Ergebnis der Bauuntersuchung von 1889 s. *Czobor* 1890, wo grundsätzlich zwei oder drei wichtige Bauphasen angenommen werden. Czobor rechnet mit dem Abschluß der Erbauung der romanischen Kirche durch die Schlußweihe 1256 und mit einer oder zwei darauffolgenden Veränderungen. Er spricht nur sehr vorsichtig über eventuelle Brandschäden der Flachdecke bereits im Mittelalter und behält eine Entscheidung darüber den künftigen Arbeiten vor. Er hat aber auf S. 13 sogar den mittelalterlichen Ursprung der südlichen Stützen erwogen und verzeichnete außerdem eine Jahreszahl 1595 an der südlichen Mittelschiffswand.

[35] *Csemegi* 1939, S. 32.

[36] *Dercsényi* 1956, S. 96.

[37] *Dercsényi* 1957, S. 174.

[38] Vătăşianu 1966, S. 72 ff. mit der bei ihm tendenziösen späten Ansetzung, wobei ihn der Respekt vor dem feststehenden Datum 1256 dazu zwang, alles andere chronologisch auf den Kopf zu stellen: *Merhautová* 1974, S. 216 ff.; *Schwarz* 1981, S. 105, der das Westportal sogar um 1242 vollenden läßt, um Meister aus Ják für Friedrich den Streitbaren in Niederösterreich in Anspruch nehmen zu können.

[39] *Crozet* 1971, S. 131 ff.

[40] *Marosi* 1984, S. 97 und Anm. 399.

[41] *Th. v. Bogyay*, Besprechung von *Marosi* 1984, in: *Kunstchronik* 1985, S. 34.

[42] *Csemegi* 1939, S. 13, Abb. 1.

[43] *Bogyay* 1943, S. 13, Abb. 3 bzw. S. 14, Abb. 4. – Vgl. auch *Bogyay* 1985 wie Anm. 41.

[44] Vgl. J. Csemegi, Die Konstruktionsmethoden der mittelalterlichen Baukunst, *Acta Historiae Artium* II (1954), S. 21 f., Abb. 12.

[45] K. Hecht, *Maß und Zahl in der gotischen Baukunst*, Hildesheim/New York 1979, S. 105.

[46] OMF Planarchiv Inv. Nr. 2556.

[47] Dieses Maß ergibt sich aus einem am 4.12.1889 aufgenommenen Manuale des Landesdenkmalamtes (OMF Planarchiv Inv. Nr. 17.050).

[48] T. Bogyay, A kapornaki egykori bencés apátság XII. századi bazilikája (Die Basilika der ehemaligen Benediktinerabtei von Kapornak aus dem 12. Jh.), *Történetírás* II, 1938, S. 153 ff.; *Bogyay* 1953, S. 279 f.; *Valter* 1985, S. 190 ff.; 269 f.

[49] *Dercsényi* 1956, S. 42 ff., 90 ff; *Dercsényi* 1957, S. 176 ff. Vgl. auch *Dercsényi* 1974, S. 5 f.

[50] *Henszlmann* 1876, S. 94 ff.; *Petrik* 1913, I., S. 180 ff.; *Szabó* 1913, S. 132 ff.; *Péter* 1930, S. 32 ff.; *Gerevich* 1938, S. 104 f.; *Bogyay* 1953, S. 279; *Dercsényi* 1956, S. 94; *Dercsényi* 1970, S. 69 f.; *Marosi* 1984, S. 123 f.

[51] Vgl. *Marosi* 1984, S. 97, 103, 107 ff.

[52] *Bogyay* 1943, S. 23. – Vgl. *Donin* 1915, S. 75 und ebendort Anm. 284; *Schwarz* 1981, S. 139 f., Abb. 40 ff.

[53] *S. Tóth* 1983, S. 422.

[54] *S. Tóth* 1983, S. 426.

[55] *Gerevich* 1938, S. 98 ff.; *Dercsényi* 1956, S. 58 ff. Vgl. auch *Hoefelmayr–Straube* 1954, S. 29 ff.; *Marosi* 1984, S. 139 ff.

[56] *Hoefelmayr* 1953, S. 312. Vgl. *Bogyay* 1953, S. 285 f.; *Hoefelmayr–Straube* 1954, S. 24 ff. Siehe auch *Dercsényi* 1957, S. 190.

[57] *Tóth* 1983, S. 422.

[58] *Hekler* 1937, S. 21.

[59] Siehe *Csemegi* 1939.

[60] Für den Standpunkt von *Entz* s. Anm. 24. Vgl. auch *Tóth* 1983, S. 428; *Marosi* 1984, S. 133 und Anm. 632.

[61] Vgl. R. Feuchtmüller, *Schöngrabern. Die steinerne Bibel*, Wien/München 2 1980. Abb. S. 106 f.

[62] Eine Ausnahme: *Novotny* 1930, S. 21 ff.

[63] *Bogyay* 1943, S. 29 ff.

[64] *Donin* 1915, S. 32 ff. Vgl. *Bogyay* 1943, S. 35 ff.; vgl. *Marosi* 1984, S. 141.

[65] *Entz* 1958, S. 60 und Abb. 63. Siehe auch die Werksteine des Rosenfensters des südlichen Seitenschiffs daselbst Abb. 52–53 und die französische Fassung S. 23 f. Vgl. auch *Tóth* 1983, S. 418.

[66] Mödling der Restaurierung von 1896 zugeschrieben von *Schwarz* 1981, S. 92. Für die „Archivoltenverzierung mit übereckgestellten Rundbogenfriesen und lilienartigen Verbindungen an den Schnittstellen" (ebenda, S. 139); vgl. auch Wien, Riesentor, Třebič: *Schwarz* 1981, S. 91: „intermittierende gegenständige Zacken".

[67] *Bogyay* 1943, S. 15, 59 ff., 72 f.

[68] Vgl. *Valter* 1985, S. 39 ff.

[69] K. Csányi/G. Lux, A pápóczi Szent Mihály kápolna (Die St. Mi-

chaelskapelle von Pápóc), *Technika* 1942, S. 119 ff.; *Gervers-Molnár* 1972, S. 58 f.

[70] *Marosi* 1984, S. 103 und Bildvergleich Abb. 352 f.

[71] *Marosi* 1984, S. 154.

[72] Zum zweiten Stück vgl. *Marosi* 1984, S. 104 und Abb. 263.

[73] M. Zykan, Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung der neuentdeckten Unterkirche, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXVII, 1973, S. 160 ff.

[74] Vgl. S. Tóth, Felsőörs késő román templomtornya (Der spätromanische Kirchenturm von Felsőörs), *Művészet* 1980, Nr. 2, S. 22 ff.

[75] *Szabó* 1913, S. 196 ff.; K. Kozák, Jelentés a celldömölki bencés apátsági templom feltárásáról (Bericht von der Bauforschung der Benediktinerabteikirche von Celldömölk), *Archaeologiai Értesítő* 88, 1961, S. 120 f. – Vgl. D. Pacher, *A dömölki apátság története* (Geschichte der Abtei von Dömölk); *A Pannonhalmi Szent Benedek-rend…* (wie Anm. 4), Bd. XII/A, Budapest 1912, S. 6 ff. und Urkunden Nr. 1, S. 437 ff.

[76] T. Bogyay, A Szent György-hegyi Szent Kereszt-kápolna (Die Hl.-Kreuz-Kapelle auf dem St. Georgenberg), *Technika* 1943. S. 217 f. – Diese Datierung wird abgelehnt von T. Guzsik, *A magyar falu középkori templomépítészete* (Mittelalterliche Kirchenbaukunst des ungarischen Dorfes), I., Budapest 1979, S. 12, Nr. 49, und zwar aufgrund der Zweifel, die T. Koppány, A Balaton-felvidék románkori templomai (Die romanischen Kirchen des Balatongebirges), *A Veszprémi Múzeumok Közleményei* 1/1963, s. 96, hinsichtlich der Identifizierung Bogyays anmeldete.

[77] *Eitelberger* 1856, S. 95 f. – Vgl. *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930*. Ausstellungskatalog, Collegium Hungaricum, Wien 1983, S. 13 ff.

[78] *Ipolyi* 1861/1873, S. 31.

[79] *Henszlmann* 1876, S. 17.

[80] *Henszlmann* 1876, S. 110.

[81] *Feszl Frigyes 1821–1884. Austellungskatalog*, Budapest 1984. Hrsg. D. Komarik, Nr. 617 bzw. 588–601.

[82] *Eitelberger* 1858, S. 83.

[83] *Donin* 1915.

[84] *Donin* 1916/1951, S. 22 f.

[85] *Donin* 1932.

[86] R. Kautzsch, *Der Dom zu Worms*, Berlin 1938, S. 199 ff., besonders 204.

[87] K. Nothnagel, *Staufische Architektur in Gelnhausen und Worms*. Diss. 1927, bearb. von F. Arens, Göppingen 1971, S. 55 ff. – Vgl. Derselbe, Die Peterskirche von Gelnhausen, *Oberrheinische Kunst* 4, 1929/30, S. 85 ff.; für die Bauskulptur s. auch K. A. Wirth, Das Westportaltympanon der Aschaffenburger Stiftskirche. Zur Reliefstruktur der spätromanischen Plastik im Rhein-Main-Gebiet, *1000 Jahre Stift und Stadt Aschaffenburg. Festschrift zum Aschaffenburger Jubiläumsjahr 1957, I. Teil, Aschaffenburger Jahrbuch* Bd. 4, Aschaffenburg 1957, S. 434 ff.

[88] *Mencl* 1937, S. 242 f.

[89] *Wenzel* 1929, besonders S. 411, 414 ff.

[90] *Novotny* 1930, S. 21 ff.

[91] *Péter* 1930, S. 36; I. Balogh 1932, S. 109 f.

[92] *Francovich* 1937, S. 106 ff., Ják betreffend: S. 115.

[93] *Novotny* 1930, S. 38.

[94] J. Baltrusaïtis, La troisième sculpture romane, *Formositas romanica. Beiträge zur Erforschung der romanischen Kunst Joseph Gantner zugeeignet*, Frauenfeld 1958, S. 49 ff. und O. Homburger, Zur Stilbestimmung der figürlichen Kunst Deutschlands und des westlichen Europa im Zeitraum zwischen 1190 und 1230, *daselbst* S. 31 ff.

[95] *Schwarz* 1981, besonders S. 114 ff., sowie Derselbe, Die Baukunst in Österreich zur Regierungszeit Ottokars II. Přemysl (1251–1276), *Ottokar-Forschungen, Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* N. F. 44/45, 1978/79, S. 453 ff.

[96] Vgl. die Besprechung von E. Marosi In: *Acta Historiae Artium* XXX (1984), S. 377 f.

[97] W. Zahn, *Schottenklöster. Die Bauten der irischen Benediktiner in Deutschland*, Diss. Freiburg i. Br. 1967, S. 53 ff. und 177 ff.

[98] *Péter* 1930, S. 36.

[99] *Hekler* 1937, S. 18 ff.

[100] *Gerevich* 1938, S. 113 ff.

[101] Vgl. *Marosi* 1984, S. 7 ff. und Literaturhinweise in den Anmerkungen.

[102] *Hoefelmayr-Straube* 1954, S. 43, Anm. 12. bzw. S. 32 f.

[103] Siehe zuerst K. Csányi/G. Lux, Ócsa, református templom (Die reformierte Kirche zu Ócsa), *Technika* 1939, S. 6 ff. und Abb. 6; *Bogyay* 1943, S. 60 ff. Siehe dagegen: *Marosi* 1984, S. 152 ff.

[104] Zusammengestellt von G. Hell, A csempeszkovácsi róm. kat. templom (Die römisch-katholische Kirche in Csempeszkopács), *Technika* 1943, Abb. 7–10. Vgl. S. 6 f.; *Hoefelmayr-Straube* 1954, S. 23 f. – Die Mehrzahl des Materials veröffentlicht in: *Valter* 1985, passim.

[105] T. Bogyay, Der Löwe mit dem Kreuz, das Tympanon von Domanjševci (Domonkosfa) und verwandte Denkmäler, *Zbornik za umetnosto zgodovino* 5/6 (1959), S. 147 ff. – Siehe jüngst Derselbe, Domanjševci – Domonkosfa. Eigenkirche eines slawischen Herrn oder Gotteshaus „westlicher Szekler"?, *Forschungen über Siebenbürgen und seine Nachbarn*, Mün-chen 1987, S. 225–241.

[106] E. Harrach, A magyarszecsődi r. k. templom kutatása és helyreállítása (die Bauforschung und Wiederherstellung der röm. kath. Kirche zu Magyarszecsőd), *Magyar Műemlékvédelem* 1971–1972, S. 132.

[107] M. Gerőné Krámer, A kéttornyúlaki ref. templom építéstörténete (Die Baugeschichte der reformierten Kirche zu Kéttornyúlak), *Műemlékvédelem* XXIII (1979), S. 4 ff. – Vgl. S. Tóth, in: *A római és középkori kőtár katalógusa* (Katalog des Lapidariums der Römerzeit und des Mittelalters), Museum, Tihany 1976, Nr. 42. – Siehe auch *S. Tóth* 1983, S. 420, Anm. 109.

[108] F. Levárdy, A litéri román kapuzat (Das romanische Portal von Litér), *Magyar Műemlékvédelem 1967–1968*, S. 278 (Hinweise auf Vértesszentkereszt und auf Sopronhorpács).

[109] *Marosi* 1984, S. 104, 129.

[110] *Árpádenzeit* 1978, Nr. 188 f., S. 250.

[111] *Valter* 1985, S. 113, mit Abbildung.

[112] *Bogyay* 1943, S. 94.

[113] *Bogyay* 1943, S. 94 – Vgl. *Csemegi* 1955, S. 8 ff; Gy. Győrffy, Budapest története az Árpádkorban (Die Geschichte Budapests in der Árpádenzeit), *Budapest története* (Geschichte von Budapest), 1974, S. 299 ff. – Zum Südportal von Buda auch *Csemegi* 1955, S. 28, 63 ff. – Zur Annahme der Beziehungen zu Ják: S. 71 ff.

[114] Zum neuentdeckten Portal der Wiener Michaelerkirche siehe M. Schwarz, Die architekturgeschichtliche Analyse bis 1626, im Ausstellungskatalog *St. Michael. Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien 1288–1988*., Historisches Museum der Stadt Wien 1988, S. 106. skk, sowie den Fundbericht von H. Lorenz, *daselbst* S. 119 ff; und Kat. Nr. 60 S. 265 f.

[115] Über die Steinmetzzeichen siehe *Csemegi* 1939, S. 30 ff.; *Bogyay* 1943, S. 94 ff.; Zur Organisationsform: *Csemegi* 1939, S. 34 ff.; *Bogyay* 1943, S. 92 f.; *Dercsényi* 1979, S. 10.

[116] *Bogyay* 1943, S. 73 f.; *Dercsényi* 1957, S. 176 ff.; *Entz* 1959, deutsche Fassung S. 9 ff.

[117] *V. Mencl*, Panské tribuny v naši románské architektuře, *Umění* XIII (1965), S. 36, 40.

[118] *Tomaszewski* 1974.

[119] *Entz* 1975, S. 172 ff.; *entz* 1983, S. 240 ff.

[120] Vgl. Anm. 81.

[121] *Bogyay* 1943, S. 74 f.

[122] *B. Czobor*, der zusammen mit dem Architekten I. Möller im Winter 1889 eine kurze Bauforschung durchgeführt hat, erwähnt in seinem Bericht die Eröffnung von Gräbern im Mittelschiff und im nördlichen Seitenschiff: OMF Archiv Nr. 1899/133. Es handelt sich um gewölbte Grüfte, die z.T. bis ins 19. Jh. benutzt wurden: *Czobor* 1890, S. 14.

[123] Vgl. die Übersicht von *Marosi* 1984, S. 165 f.

[124] E. Marosi, Megjegyzések a középkori magyarországi művészet liturgiai vonatkozásaihoz (Bemerkungen zu liturgischen Aspekten mittelalterlicher Kunst in Ungarn), *„Mert ezt Isten hagyta…" Tanulmányok a népi vallásosság köréből* (Studien aus dem Kreis der volkstümlichen Religiosität), Budapest 1986, S. 100 ff., 106 ff.

[125] *Széchényi* 1901, Abb. S. 50. – Die Begründung, die der Architekt Schulek seinem Budget beigelegt hat, rechnet mit zwei verschiedenen Arten von Eingriffen: 1. die Auswechslung von Bausteinen unter Aufsicht eines fachkundigen Vorarbeiters, die keiner weiteren Anleitung bedarf, und 2. geplante Arbeiten, die einer gründlichen Aufnahme bedürfen (OMF Archiv 1896/123). Die Aufsicht hatte seit dem 7. September 1896 L. Gyalus (OMF Archiv 1896/210). B. Czobor und I. Möller machten 1900 Bedenken gegen die Restaurierung geltend, und zwar wegen ungenügender Aufsicht seitens der Bauleitung (OMF Archiv 1900/267).

[126] Eine gute zusammenfassende Darstellung des Zustandes bietet *Bogyay* 1943, S. 17 ff. Alte Aufnahme von den drei östlichen Wandfeldern daselbst Abb. 5; siehe auch *Henszlmann* 1876, Beilage nach S. 104. – westliche Wandfelder: OMF Fotoarchiv, Inv. Nr. 63 069, sowie die Oberteile an der Gesamtansicht vom Nordwesten daselbst Inv. Nr. 63 056. – Rekonstruktionszeichnung der Wand: *G. Lux* 1942: OMF Planarchiv Inv. Nr. 00 643.

[127] Restauratorische Eingriffe der Barockzeit (Untermauerung der äußeren Sockel vor 1665) verzeichnete *Gyalus* im Bericht von 1896 (OMF Archiv 1896/210), wobei er an der Nordseite vom Fund einer spätgotischen Steinmetzarbeit berichtet. – Das heute verschollene Stück wäre der einzige Zeuge für eine Bautätigkeit der Ellerbach-Zeit an der Abteikirche.

[128] Vgl. D. Kimpel, Die Entfaltung der gotischen Baubetriebe. Ihre sozio-ökonomischen Grundlagen und ihre ästhetisch-künstlerischen Auswirkungen, *Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*. Hrsg. von F. Möbius/E. Schubert, Weimar 1983, S. 267, Abb. 19.

[129] *S. Tóth*, 1983, S. 422 Anm. 114, verzeichnet einen vom Osten nach Westen abfallenden Teil aus dunklerem bräunlichem Steinmaterial an der Nordwand.

[130] Das Original des Dienstkapitells: *Árpádenzeit* 1978, Kat. Nr. 186, S. 249.

[131] Für eventuelle spätere Eingriffe siehe Anm. 127.

[132] Diese Abweichnung verzeichnet von *S. Tóth* 1983, S. 422.

[133] Eine vor der Restaurierung gefertigte Aufnahme dieses Seitenschiffraumes: OMF Fotoarchiv Inv. Nr. 63 075.

[134] Gegen die Annahme der Einheitlichkeit richten sich die Hypothesen von einer Planänderung schon bei Errichtung der Außenwand der Nordapsis, die vor allem auf unterschiedliche Formen gegründet sind: *Bogyay* 1943, S. 22 (mit der These einer Ummantelung); *Dercsényi* 1979, S. 9; *S. Tóth* 1983, S. 422 nimmt eine Planänderung an, schließt jedoch (daselbst Anm. 114) eine Ummantelung der Nordapsis aus.

[135] Die oberen Teile der südlichen Apsis wurden – zusammen mit der Halbkuppelwölbung – 1896 abgetragen und, angeblich in der ursprünglichen Form, wiederaufgebaut. Siehe die Aktenstücke im OMF Archiv 1896/181, 1896/210, 1897/29, 1897/242.

[136] Vgl. dagegen die Meinungen, die in Anm. 134 angeführt wurden.

[137] Zu den verschiedenen Varianten der Rundbogenfriese vgl. die Außenansichten OMF Fotoarchiv Inv. Nr. 62 063 (Nordturm, Ostseite), 4433 (Westfassade), 13 150 (Südostansicht), abgebildet in: *Széchényi* 1901, S. 19; 63 070 (Südseite, Westpartie). Vom Formwandel der Rundbogenfriese siehe *Bogyay* 1943, S. 33 f. mit einer Deutung der Unterschiede zwi-schen innerer und äußerer Gliederung, wobei Lébény angeführt wird.

[138] Ein wertvolles Zeugnis vom Aussehen dieser Teile vor der Restaurierung stellt die innere Aufnahme des Mittelschiffs auf einem Glasnegativ des OMF-Fotoarchivs (Inv. Nr. 4716/244) dar (moderner Abzug: Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest = MKCs Inv. Nr. 1637). Teilweise abgebildet: *Bogyay* 1943, Abb. 51. Vgl. S. 67 f.

[139] Grundrißaufnahme 1892: OMF Planarchiv Inv. Nr. 17 048.

[140] OMF Planarchiv Inv. Nr. 12 124.

[141] Der südliche war nach Funden bei der Restaurierung, die aus der westlichen Erweiterung ans Tageslicht gebracht wurden, ähnlich wie sein Pendant im Norden gestaltet, vgl. *Czobor* 1890, S. 15.

[142] Vgl. *Hamann* 1923, S. 156.

[143] Für die Gelnhausener Beziehungen siehe am ausführlichsten *Hamann* 1923, S. 161 ff.; *Bogyay* 1943, S. 75.; auch *Marosi* 1984, S. 115.

[144] Vgl. zeichnerische Aufnahme: OMF Planarchiv Inv. Nr. 31 316 v.

[145] Dadurch entstand eine Form, die der der beiden Löwen am Portalrisalit des Erweiterungsbaues der Pfarrkirche von Karcsa entspricht. Für die Vorbildlichkeit (hinsichtlich der Blendarkadengliederung des Portalgiebels) von Karcsa für Ják siehe *Gerevich* 1938, S. 27, 109, 115.

[146] Árpádenzeit 1978, Kat. Nr. 179, S. 245 f. – Vgl. diesbezüglich ausführlicher *Marosi* 1987.

[147] *Gyalus*, in: *Széchényi* 1901, S. 62.

[148] Vgl. unvollendete Aufnahme 1889: OMF Planarchiv Inv. Nr. 17 017 und *Gyalus* 1896, daselbst Inv. Nr. 2556.

[149] In: *Széchényi* 1901, S. 61 f.

[150] Siehe Längsschnitt nach Norden mit nachträglich eingetragenen Ziffern *Gyalus* 1896: OMF Planarchiv 17 064.

[151] Aufnahmen Oktober 1896 von L. Gyalus OMF Planarchiv 17 075 bzw. daselbst 00 621.

[152] OMF Planarchiv Inv. Nr. 31 307.

[153] *Bogyay* 1943, S. 34 f.

[154] Vgl. den Bericht von *L. Gyalus* vom 30.12.1896, wo das Fenster in der Achse des Südportals auf das 17. Jh. datiert wird. Für die Außenseite des Westteils der Südwand vgl. die Aufnahme OMF Fotoarchiv Inv. Nr. 63 070 bzw. die Aufnahmezeichnung OMF Planarchiv Inv. Nr. 00 622 mit einge-schriebenen Ziffern. Diese Zeichnung scheint die Annahme von Gyalus über die nachträgliche Ausgestaltung des Mittelfensters nicht zu unterstützen. Für die Erhaltung der inneren Südwand erweisen sich Fotos nach der Restaurierung durch die dunklere Farbe des erhaltengebliebenen Mauer-werkes als wichtig: moderne Kopien von alten Glasnegativen: MKCs Inv. Nr. 981, 982, 985, 986, 988. Siehe auch *Széchényi* 1901, Abb. S. 57.

[155] *Gyalus*, in: *Széchényi* 1901, S. 60. – Wir verdanken Frau Dr. Melinda Tóth den Hinweis auf diese sonst nie erwähnten Bauteile.

[156] Querschnittaufnahme *Gyalus* 1896: OMF Planarchiv Inv. Nr. 17 072.

[157] Grundrißaufnahme OMF Planarchiv Inv. Nr. 31 314. Vgl. *Czobor* 1890, S. 15.

[158] Aufnahmen OMF Planarchiv Inv. Nr. 31 326. Über die Abtragung der südlichen Mittelschiffmauer im 17. Jh. zwischen dem Westbau und dem ersten freistehenden Arkadenpfeiler siehe den Bericht von *Gyalus* OMF Archiv Nr. 1896/210. Für das Innere des Mittelschiffs ist die Innenansicht OMF Inv. Nr. 4716/244 besonders wichtig, die eine ziemlich rohe Aufstockung der Südmauer aufweist, und – überraschenderweise – das Bestehen der Dienste, die an der Nordwand vorkommen, auch oberhalb des ersten Freipfeilers im Süden.

[159] Die Aufnahmen nach der Fertigstellung des Innenraumes weisen in den Körpern der südlichen Stützen oft dunklere Werksteine auf. Sie werden als wiedergefundene und wiederverwendete Werkstücke anzusehen sein, von denen man aber nirgends etwas erfährt. Dieselben Aufnahmen sind auch hinsichtlich des Niveaus bei der Ausführung des neuen Fußbodens lehrreich: das Bodenniveau im nördlichen Seitenschiff wurde erst im Verlaufe der Pflasterung gesenkt.

[160] Vgl. *Czobor* 1980, S. 13; *Gyalus*, in: *Széchényi* 1901, S. 61; *Bogyay* 1943, S. 66.

[161] Siehe Anm. 159, vgl. auch Anm. 122.

[162] Vgl. *Bogyay* 1943, S. 66 f.

[163] *Bogyay* 1943, S.73.

[164] Vgl. Anm. 158.

[165] Abgesehen von den hypothetischen Planwechseln vgl. die Ausfüh-rungen von *Bogyay* 1943, S. 90 ff., wo die Rolle des Bauherrn (Grundplan) bzw. der Künstler (eigentliche künstlerische Gestaltung) erwogen wird.

[166] Auch unter Verwendung von Ziegeln, die z.B. eine Aufnahme, die vor der Ausbesserung des Putzes des nördlichen Seitenschiffs angefertigt wurde, in den Arkadenbögen zeigt, Ziegel wurden auch – ebenso, wie an der St. Jakobskapelle – bei der Aufstockung der Westtürme benutzt. Eine datierende Rolle schrieb *Czobor* 1890, S. 13, dem Ziegelgebrauch zu, indem er die Aufmauerung der Obergadenwand des Mittelschiffs als eine Reparatur ansah, sich aber eines Datierungsvorschlags enthielt (siehe Anm. 34). – Problematisch bleibt die Stellung des nördlichen Rundbogenfrieses des Mittelschiffs: wenn er mittelalterlich ist, muß die Ziegelmauer auch aus dem Mittelalter stammen; wenn die Aufmauerung erst später erfolgte, müßte der Fries nachträglich versetzt worden sein.

[167] *Feuchtmüller* 1980 wie Anm. 61, S. 9 ff. – Vgl. auch die Beiträge des Kolloquiums von 1985.

[168] *Marosi* 1984, S. 104, 128.

[169] Vgl. *Marosi* 1984, S. 133 und Anm. 628.

[170] *Marosi* 1984, S. 127 f.

[171] Außer *Bogyay* 1943. passim arbeitete *S. Tóth* 1983, S. 421 und Anm. 112, den Vergleich mit Bamberg am ausführlichsten heraus. – Wir haben hier absichtlich die Erörterung der Frage ausgeklammert, inwieweit die Kathedrale von Eger als Vermittlerin Bamberger Formenguts an Ják in Frage kommt. Siehe etwa Th. v. Bogyay, *Bayern und die Kunst Ungarns*. Ungarisches Institut München, München/Zürich 1964, S. 11.

[172] *Winterfeld* 1979, Bd. I. S. 152.

[173] R. Hussendörfer, *Die ehemalige Chorherrenstiftskirche in Faurndau. Ein Beitrag zur schwäbischen Spätromanik*. Veröffentlichung des Stadtarchivs Göppingen, Bd. 10, Göppingen 1975, S. 416 ff.

[174] Vgl. die Tafel der Friesornamentik in: *Winterfeld* 1979, Bd. I, S. 403 und die Bogenfelder der Nordost-Reihe der Georgenchorschranken daselbst Abb. 244 f.

[175] Vgl. Tafeln in *Winterfeld* 1979, Bd. I, S. 404–409: Beispiele vom Ostchor und Langhaus. Ähnliche Beobachtungen im Zusammenhang mit der runden Basis bei *S. Tóth* 1983, S. 422, Anm. 113.

[176] Über ihre Ableitung aus Bamberg sowie für die Schwierigkeiten, die durch ihr Vorkommen an der Adamspforte, dem Clemensgrab und dem Nordwestturm entstehen, siehe oben Anm. 165, sowie M. Gosebruch, Vom oberrheinisch-sächsischen Weg der Kathedralgotik nach Deutschland. *Schriftenreihe der Kommission für Niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft*, Bd. I, Göttingen 1983, S. 60. – Durch Gosebruchs Vergleich mit Postamenten

des Westportals von Reims scheinen besonders große chronologische Probleme zu entstehen. Vgl. *W. Sauerländer*, Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernahmen, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), S. 167 ff., besonders S. 192. Die hier angegebene Datierung entspricht jedoch nicht der chronologischen Stellung der Errichtung der Reimser Westportale, der die in der Frage stehenden Basen angehören müssen, vgl. H. Reinhardt, *La cathédrale de Reims*, Paris 1963, S. 123.

[177] Abb. *Gosebruch* 1983 wie Anm. 176, Abb. 43. – Hier scheinen außer kanellierten Sockeln der Westportale von Chartres und deren Nachfolge ähnlich sinnbeladene Formen in der Kleinkunst eine besondere Rolle gespielt zu haben. Zum Ursprung der weitverbreiteten Formen siehe etwa das arkadengegliederte Gebäude unter den Füßen Christi an der Pariser Elfenbeinplatte mit der Krönung des Kaisers Romanos II. und Eudokia, abgebildet bei J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth 1970, Abb. 176.

[178] Vgl. Nordostturmhalle, Gewölbeschlußstein: *Winterfeld* 1979, Bd. I, Abb. 125, 846 f.

[179] *Hamann* 1923, S. 155.

[180] *Wintefeld* 1979, Bd. I, S. 146.

[181] *Wintefeld* 1979, Bd. I, S. 141 ff., besonders 145. – Vgl. eine Tabelle der datierbaren Parallelen: *Marosi* 1984, S. 125.

[182] Zur Annahme der Gelnhauserer Beziehungen vgl. Anm. 143.

[183] *Entz* 1958, Abb. 54.

[184] *S. Tóth* 1983, S. 423.

[185] Künstliche Ruine Tata, abgebildet bei E. Révhelyi, L'église de Vértesszentkereszt et ses rapports avec l'architecture hongroise de l'époque Arpadienne, *Acta Historiae Artium* V (1958), Abb. 38.

[186] Weitere Beispiele: *Révhelyi* 1958 wie Anm. 185, Abb. 36 f., 39; vgl. *Marosi* 1984, S. 103 f. und Derselbe, A pilisi monostor szerepe a XIII. századi magyarországi művészetben (Die Bedeutung des Klosters von Pilis innerhalb der ungarischen Kunst des 13. Jh.), *Studia Comitatensia – Régészeti tanulmányok Pest megyéből*, Bd. 17 (1985), S. 556 ff.

[187] Ein ähnliches Motiv am Südportal von Lébény lehnt sich stilistisch wohl an lokale Vorbilder an und kann sogar auch dem in Sopronhorpács nachgefolgt sein. Für die Reihenfolge der Denkmäler vgl. Anm. 56. Das Stück von Sopronhorpács am besten abgebildet in: *Gerevich* 1938, Taf. CLXII. Zur Stellung der Kirche von Sopronhorpács siehe die Vermutungen von *Marosi* 1984, S. 109, 111, 114 f.

[188] Ö. Dümmerling, A sopronhorpácsi románkori templom helyreállítása (Die Restaurierung der romanischen Kirche von Sopronhorpács), *Műemlékvédelem* V (1961), S. 196 ff., vgl. *Marosi* 1984, S. 124; *Valter* 1985, S. 244 f.

[189] *Árpádenzeit* 1978, S. 241 ff.

[190] Siehe den typologischen Versuch: *Marosi* 1984, S. 103, 109 ff. 114 f.

[191] *Marosi* 1984, Abb. 345.

[192] *Winterfeld* 1979, Bd. I, Abb. 263.

[193] Vgl. *Donin* 1915, Fig. 80 f., Taf. III.

[194] Siehe Anm. 103.

[195] Vgl. *Marosi* 1984, S. 117 f.

GERGELY BUZÁS

EINIGE FRAGEN ZUR BAUGESCHICHTE DES SCHLOSSES VON BUDA

(DIE EPOCHE VON LUDWIG DEM GROSSEN UND SIGISMUND)

Zu den wichtigsten Bauwerken des mittelalterlichen Ungarn gehörte die königliche Burg zu Buda, sie wurde aber leider völlig zerstört. Aus dem mittelalterlichen Gebäude sind lediglich Mauerreste und Steinfragmente bekannt, die im Laufe von Ausgrabungen und bauarchäologischen Untersuchungen erschlossen wurden. Die Fragmente sind jedoch nicht mit den originalen Werken identisch, sie dienen nur als Quellen, die zu den zerstörten Werken einen Zugang gewähren.

Wenn man nicht bewußt ein falsches Bild über die Architektur einer vergangenen Epoche aufzeichnen will, muß man die Rekonstruktion der zerstörten Gebäude versuchen. Die Grenzen unseres Wissens können uns natürlich auch in diesem Fall auf einen Irrweg führen. Doch wenn man den Grundsatz, die Rekonstruktion darf den erhaltenen Fragmenten und bekannten Fakten nicht widersprechen, im Auge behält, entfernt man sich trotz der unvermeidbaren Fehler weniger von der Wirklichkeit, als wenn man ab ovo auf jene Betrachtung verzichtet, daß die bedeutendsten Fragmente einer Epoche vollständige Gebäude wären.

Ein Kunsthistoriker, der sich mit Fragmenten aus vergangenen Epochen beschäftigt, muß Rekonstruktionen in irgendeiner Weise riskieren, da sich mit der Zeit alle Gegenstände – oder mindestens ihre Umgebung – unvermeidlich verändern. Der Unterschied zwischen den verschiedenen Forschungsmethoden kann hauptsächlich in der Auswahl der einzelnen rekonstruierenden Mittel erfaßt werden. In der Geschichte der Architektur sind die partiellen oder totalen Kopien, die in der Malerei, Bildhauerei oder im Kunstgewerbe die Rekonstruktion eines zerstörten oder beschädigten Originals mit Hilfe der Analogien ermöglichen, sehr selten. Demgegenüber verraten die Fragmente eines zerstörten Gebäudes über zahlreiche größere, wichtigere Teile, oder sogar vom ursprünglichen Bild des ganzen Gebäudes wichtige Daten. Während eine Analogie in der Architektur notwendigerweise ungenau, deshalb auch irreführend sein kann, ist die Rekonstruktion aufgrund der architektonischen Fragmente besser überschaubar, jeder einzelne Punkt kontrollierbar, der Grad ihrer Glaubwürdigkeit meßbar. Ein wichtiges, jedoch bei weitem nicht einziges Mittel solcher Rekonstruktionen ist die Zeichnung. Obwohl eine Zeichnung oder Zeichnungsserie selbst genau zeigen muß, welche ihrer Elemente bis zu welchem Grad zu beweisen sind, ohne die Aufzählung der Daten und Quellen wäre dies unzureichend, sogar irreführend. Wie es möglich ist, einen aus falschen Analogien entstandenen Essay zu schreiben, genauso ist es möglich eine schlechte zeichnerische Rekonstruktion zu verfertigen. Der Unterschied besteht darin, daß eine fehlerhafte Zeichnung – obwohl geschickt vefertigt – sich viel früher enthüllt als eine meisterhaft verfaßte, aber auf falschen Beobachtungen beruhende theoretische Analyse. Meiner Meinung nach wäre es ein großer Fehler, wenn die kunsthistorische Forschung auf eine Methode verzichten würde, allein nur wegen der Abneigung gegen den überzeugenderen, materiellen Charakter der bildlichen Formulierung. Das Kennenlernen der Kunst einer Epoche, in der am schwersten gerade die größten Kunstwerke beschädigt wurden, ist ausschließlich durch die harmonische Verwendung aller möglichen und zur Verfügung stehenden Mittel möglich.

In der Baugeschichte des Schlosses von Buda sind die Perioden unter den Königen Ludwig dem Großen (1342–1382) und Sigismund (1387–1437) eben solche Epochen. Diese Zeit war von entscheidender Wichtigkeit in der Herausbildung der Burg, ihre Untersuchung wirft aber gleichzeitig zahlreiche schwerwiegende Probleme auf. Diese Schwierigkeiten sind ausschließlich durch vielseitiges Erschließen und exakte Analyse der erhaltenen Fragmente und diesbezüglichen Daten zu lösen. Dazu bietet die fortlaufende Kontrolle der Theorien, ihr Vergleich mit neu erkannten Fakten und neu aufgetauchten Hypothesen, kurzum: die wis-

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 39, 1997
0001-5830/97/$5.00 © Akadémiai Kiadó, Budapest

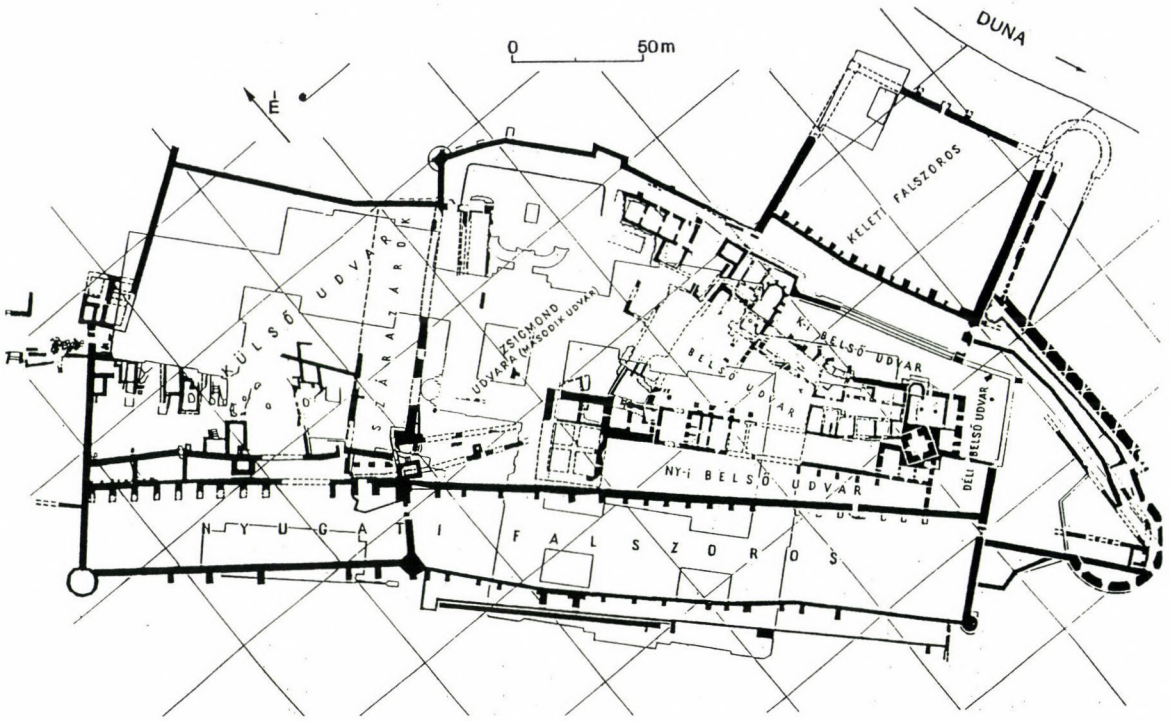


Abb. 1 Grundriß der Ausgrabungen des königlichen Schloßes von Buda (nach László Gerevich)

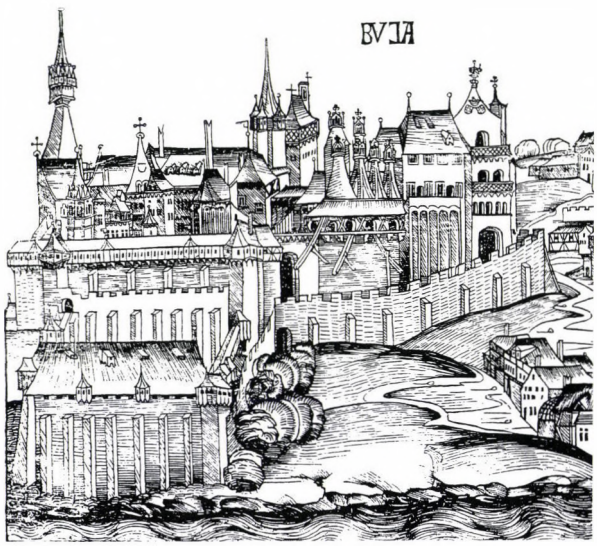


Abb. 2 Ostansicht der Burg von Buda, Ausschnitt aus dem Holzschnitt in der Schedelschen Weltchronik (1493)

senschaftliche Auseinandersetzung eine gute Möglichkeit.

Die zahlreichen Fragen, die im Zusammenhang mit der Budaer Burg auftauchen, können hier nicht einmal alle aufgezählt werden. Deshalb war es eher meine Zielsetzung, einige, in erster Linie Rekonstruktions- und Datierungsprobleme hervorzuheben, die in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen bisher weniger thematisiert worden waren.

Königliche Bautätigkeit in Buda um die Mitte des 14. Jahrhunderts

Die erste größere königliche Residenz wurde in Buda zwischen 1226 und 1235 erbaut, in der später Altofen (Óbuda) genannten Stadt. Diese beinahe 100 × 100 Meter große Burg – mit einem geschlossenen Innenhof von 35 × 35 Meter Größe und einem Palastgebäude von quadratischem Grundriß – war ein Bauwerk von besonders hoher Qualität.[1] Es war bis 1343 in königlichem Besitz, als es König Ludwig I. seiner Mutter, Elisabeth schenkte. Die verwitwete Königin ließ hier ihre Residenz einrichten.[2] Die Annahme, daß dieses Gebäude von hervorragender Qualität im vorangegangenen Jahrhundert als wichtigste königliche Residenz der Umgebung diente, ist höchstwahrscheinlich berechtigt. Während der Herrschaft Königs Karl Robert (1301–1342) ging seine Bedeutung offenbar zurück, da der Sitz des Königs bis 1323 in Temesvár (Timişoara – Temeschburg), danach in Visegrád war.

Nach der Verwüstung durch die Mongolen im Jahre 1242 ließ König Béla IV. 1247 eine neue Festungsstadt erbauen.[3] In dieser Stadt – die bald den Namen Buda aufnahm – war mit Sicherheit eine Münzstätte tätig.[4] Diese dürfte mit jenem Gebäude identisch gewesen sein, das 1301 *Cammerhof* genannt wurde und König Wenzel kurze Zeit als Unterkunft

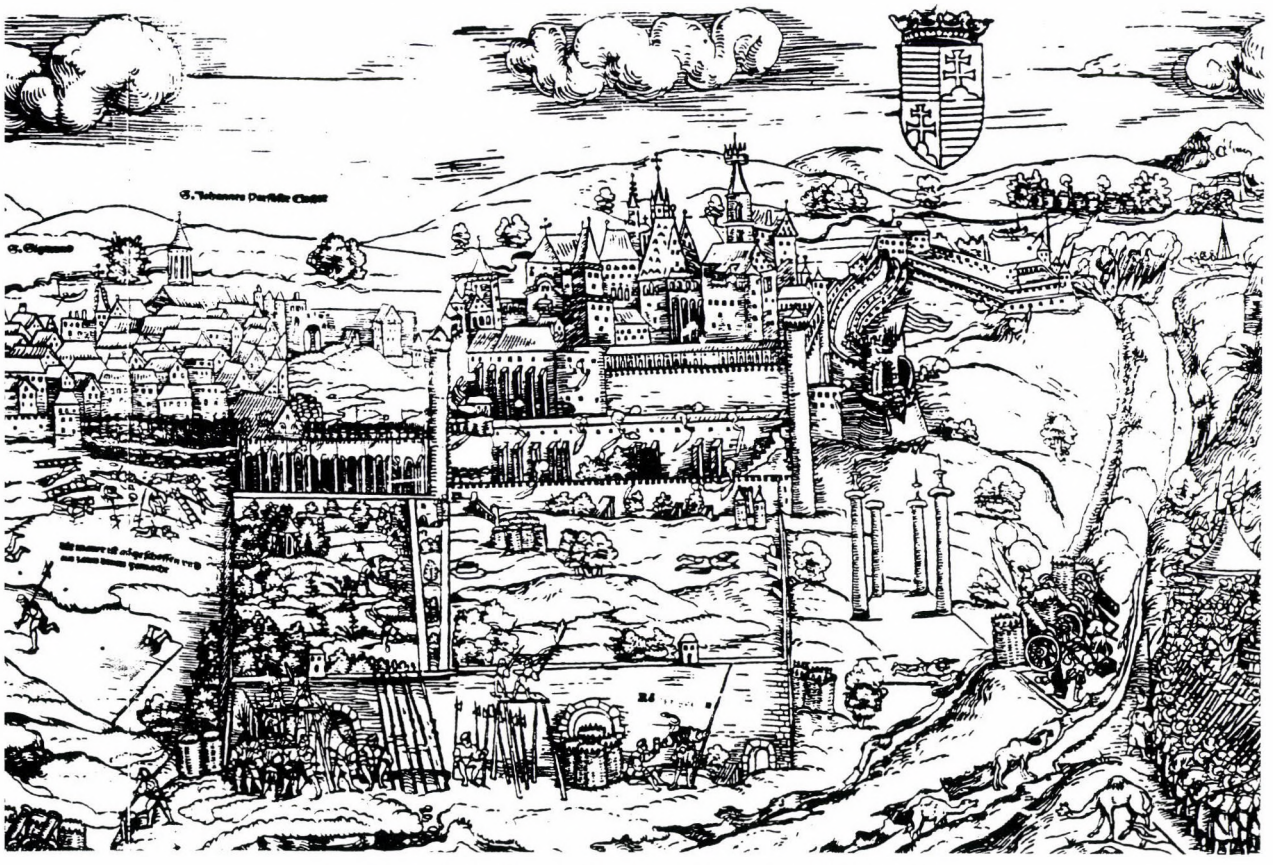


Abb. 3 Westansicht der Burg von Buda, Holzschnitt von Erchard Schön (1541)

diente.[5] Die städtische königliche Residenz wurde 1337 als *curia regia* erwähnt und seine Stelle wurde ebenfalls bestimmt: in der Hl. Nikolaus-Straße (heute Táncsics Mihály-Straße), im nordöstlichen Teil des Burgberges.[6] Es ist ebenfalls bezeugt, daß Königin Elisabeth, die Witwe von Karl Robert im selben Haus 1349 eine Kapelle zu Ehren des Hl. Martin stiftete. Laut der päpstlichen Urkunde, in der die Weihe dieser Kapelle genehmigt wurde, wurde der auch als *Chammerhof* bezeichnete *magna curia* von Karl Robert erbaut.[7] Der Bau der Kapelle hing offenbar damit zusammen, daß der königliche Hof 1347 von Visegrád nach Buda umgezogen war,[8] sowie damit, daß Ludwig I. die königliche Burg zu Altofen seiner Mutter, der verwitweten Elisabeth schenkte. Mit diesen Ereignissen nahm der Wert der Kurie in Buda zu. Die Stiftung der Kapelle mag gleichzeitig auch bedeuten, daß hier vor 1349 keine Kapelle stand, das heißt: hier konnte vorher keine richtige königliche Residenz gewesen sein. Die *magna curia* ersetzte wohl die verschenkte Altofener Burg, und die Hl. Martin-Kapelle trat an die Stelle der Altofener Burgkapelle der Hl. Elisabeth. Die königliche Unterkunft in der Hl. Nikolaus-Straße in Buda wurde 1354 von König Ludwig I. als seine eigene *curia* erwähnt.[9] 1832 schenkte er schließlich dasselbe Gebäude zusammen mit der Hl. Martin-Kapelle den Paulinern von Budaszentlőrinc.[10] Auf dem Gebiet des königlichen Gebäudes in der ehemaligen Hl. Nikolaus-Straße wurden zweimal bedeutende archäologische Ausgrabungen durchgeführt. 1962 arbeitete hier László Zolnay,[11] 1971 und 1976 Katalin H. Gyürky.[12] Die Ausgrabungen von László Zolnay erschlossen einen riesigen Gebäudekomplex (Abb. 4), der sich an der Ecke der Stadt einem Turm – laut Zolnays Annahme einem Torturm – anschloß. Da die Forschungen nicht genügend ausgedehnt waren, konnte man die tatsächliche Größe des Gebäudes nicht bestimmen. Es wurde jedoch klar, daß die in mehreren Perioden entstandenen Flügel des Palastes um einen größeren Hof herum standen; diese Flügel umfaßten in der nordöstlichen Ecke auch den oben bereits erwähnten Turm.[13] Katalin H. Gyürky entdeckte die Hl. Martin-Kapelle und die sich anschließende Gebäudegruppe, die jedoch eine andere, vom großen Hof getrennte Einheit bildeten. Unter den erschlossenen Teilen des Palastes und der Kapelle entdeckten die Archäologen Überreste von Häusern, die

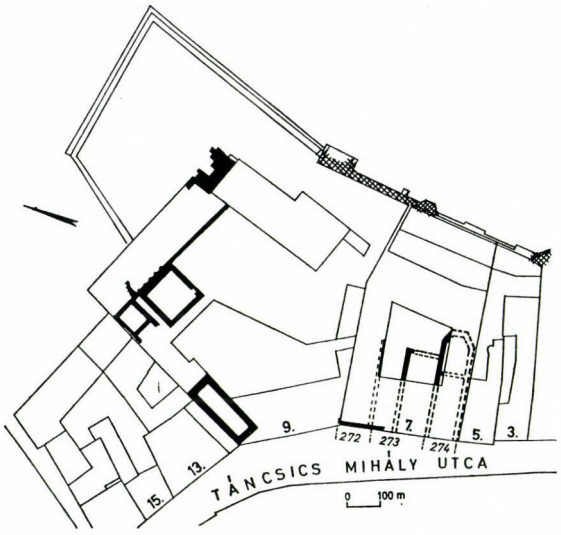


Abb. 4 Grundriß der mittelalterlichen Gebäudeüberreste auf dem Gebiet des Kammerhofes (nach Katalin H. Gyürky)

beweisen, daß die regelmäßige Bebauung des Hofes auf diesem Gebiet nicht die erste Periode bildete. Während der Ausgrabungen konnte man die relative Chronologie der einzelnen Bauperioden und die absolute Datierung leider nicht beruhigend feststellen,[14] es ist jedoch klar, daß im 14. Jahrhundert an dieser Stelle bereits ein riesiges Palastgebäude gestanden hat (etwa 60 × 110 Meter). Dies übertrifft die Grundfläche der am südlichen Ende des Burgberges stehenden Stephansburg (etwa 30 × 60 Meter) bei weitem und kann nur mit jenem Palast verglichen werden, das erst am Ende des 14. Jahrhunderts durch den Ausbau dieses kleineren Palastes entstand (120 × 70 Meter). Zur Verschenkung des Kammerhofes konnte es wohl erst nach Beendigung dieses neuen Palastes, bzw. danach kommen, als es benutzbar geworden war.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts – etwa gleichzeitig mit dem Bau der Hl. Martin-Kapelle – wurde am südlchen Ende der Stadt Buda erst eine einzige städtische Burg erbaut, die nach Herzog Stephan, dem jüngeren Bruder Königs Ludwig I. benannt wurde.[15] Dieser Bau wurde aufgrund des Königs Karl Robert-Denars (CNH.II.47.), der in einem Fundamentgraben gefunden wurde, auf die Anjou-Zeit datiert,[16] die nähere Datierung wurde aufgrund seiner mittelalterlichen Benennung möglich. Herzog Stephan war während der neapolitanischen Geldzüge Verweser des Landes (1347–1355), die Burg wurde wahrscheinlich in dieser Zeit erbaut.[17]

Auf ihrer Stelle standen gewiß frühere Bauten, aber über diese ist kaum etwas bekannt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Burg jünger als jene dünne Mauer ist, deren Überreste im östlichen Raum des nördlichen Flügels, tiefer gelangen als der Boden aus dem 14. Jahrhundert, ans Tageslicht kamen (Abb. 5).[18] Die Orientierung dieses Gebäuderestes unterscheidet sich von jener der Bauten des 14. Jahrhunderts. Seine dünnen Mauern wiesen am ehesten auf ein einfaches Wohnhaus hin. László Gerevich, der Leiter der Erschließungsarbeiten des Palastes, nahm von weiteren Gebäudeteilen ebenfalls an, daß sie vor der Anjou-Epoche entstanden sind; so z.B. von den Mauerüberresten, die unter dem östlichen Flügel entdeckt wurden.[19] Ihre Verbindung mit den Gebäudeflügeln aus der Mitte des 14. Jahrhunderts war leider nirgendwo zu beobachten, deshalb kann nicht festgestellt werden, ob sie früher oder zur gleichen Zeit entstanden sind. Ebenfalls László Gerevich war es, der in einigen Mauer- und Pfeilerüberresten eine Kirche auf dem Gebiet der Burg zu entdecken glaubte, die eventuell älter war als die Stephansburg. Jedoch konnte er weder ihr Alter, noch ihre Zusammengehörigkeit beweisen.[20] Dies alles bedeutet, daß obwohl es wahrscheinlich scheint, daß das Gebiet der Burg vor der Mitte des 14. Jahrhunderts bereits bebaut war, man keine Beweise hat, daß hier irgend eine Burg gestanden hat. Möglicherweise waren es nur Häuser eines Stadtviertels.[21]

Die Stephansburg hatte einen trapezförmigen Grundriß (Abb. 6).[22] Der Eingang ihres kleinen Innenhofes befand sich in der Toreinfahrt, die durch die Mitte des Erdgeschosses im nördlichen Flügel führte. Dieser Flügel mit zwei Trakten war von der Größe seines Grundrisses her am bedeutendsten, der größte Raum der Burg befand sich wahrscheinlich in seinem Obergeschoß.[23] An der nordöstlichen Ecke des Flügels kam ein quadratischer Unterbau zum Vorschein, der eindeutig älter ist, als die benachbarten Mauern.[24] Seine Verbindungspunkte mit dem nördlichen Flügel der Stephansburg sind jedoch verschwunden. Die östliche Tür und das Fenster im Erdgeschoß des Gebäudes wurden später geöffnet. Es mag der Unterbau eines Turmes gewesen sein, der den Anschlußpunkt der Stadtmauer und der Burg verstärkte. An der nordwestlichen Ecke wurden leider keine Ausgrabungen durchgeführt. Der andere Turm, der möglicherweise hier stand, wurde wohl beim Bau des Westflügels des mittleren Hofes abgebrochen. Der Westflügel besaß nur die Breite eines Traktes. Der Ostflügel war ebenfalls ziemlich schmal und infolge der späteren Umbauten konnten davon nur wenige Überreste entdeckt werden. An die südwestliche Ecke der Burg schloß sich der quadratische Bergfried an.

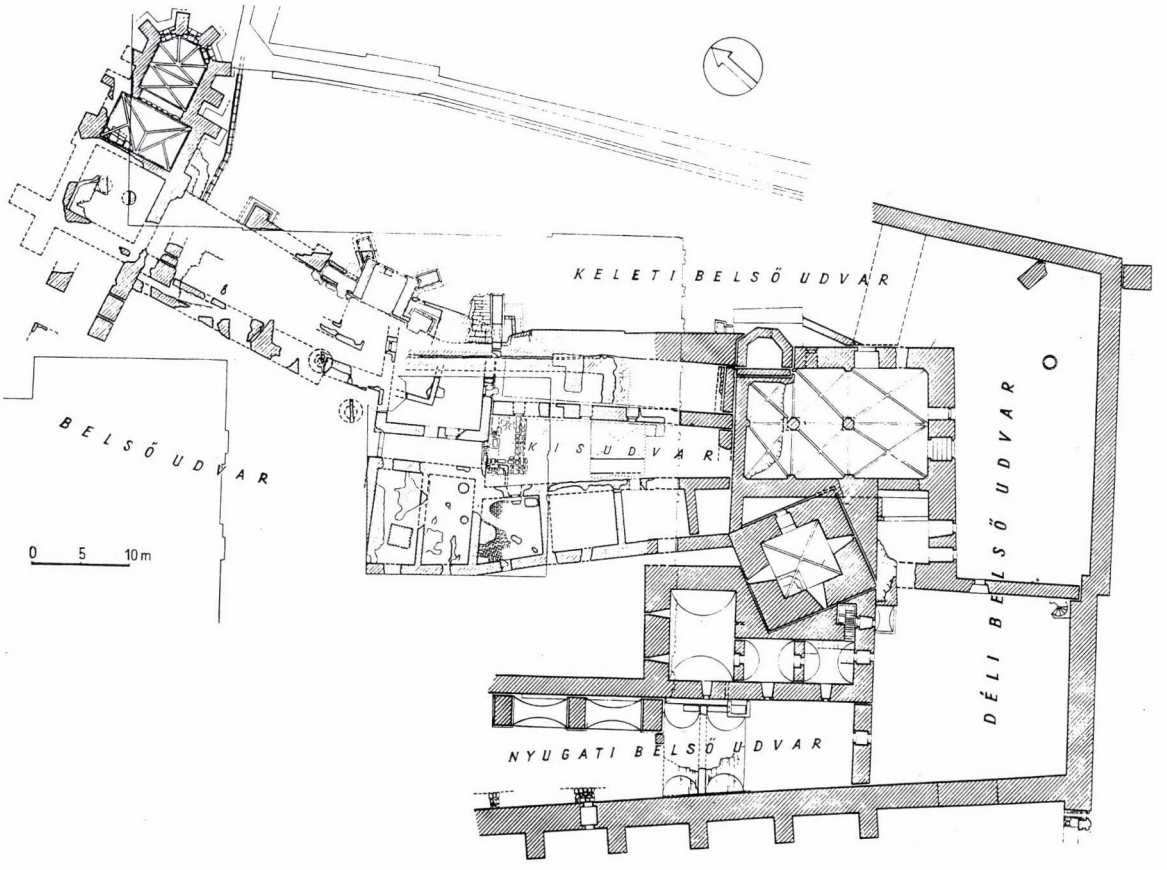


Abb. 5 Grundriß der Überreste der Stephansburg (nach László Gerevich)

Die interessantesten Fragen werden durch die Rekonstruktion des Südflügels aufgeworfen. Die Lage der Gebäude aus der Mitte des 14. Jahrhunderts wurde auch auf diesem Gebiet während eines Umbaus in der Epoche Königs Sigismund verändert. Es sind jedoch einige Spuren vorhanden, aufgrund derer man die Rekonstruktion des originalen Südflügels versuchen kann.

In der Forschung wind angenommen, daß der in der nordöstlichen Ecke des südlichen großen Saales stehende Erkerunterbau älter ist als die Halle selbst.[25] Im Keller des Gebäudes tauchten ebenfalls einige unregelmäßigen Details auf,[26] die nur durch die Annahme erklärbar sind, daß sie Teile eines früheren Gebäudeteiles waren. In erster Linie muß der nördliche Mittelpfeiler untersucht werden. Die Plazierung dieses Pfeilers ist im Zusammenhang mit dem Saal völlig sinnlos, fällt aber mit de Linie der Südmauer des früheren poligonalen Erkers zusammen. Der reich profilierte Sockel des Pfeilers – der nur auf drei Seiten ausgearbeitet war, während die Verzierung auf der nördlichen Seite in Richtung der Felsenwand weggelassen wurde – ist in der hinteren Ecke eines Kellers ebenfalls unbegreifbar (Abb. 8). Wahrscheinlicher ist, daß dieser Pfeiler ursprünglich nach Süden frei stand und sichtbar war. In den östlichen und westlichen Mauern des Kellers wurden je ein Fragment eines hervorspringenden Wandpfeilers entdeckt, die beim Bau des Tonnengewölbes abgerissen wurden. László Gerevich hält es für möglich, daß diese Wandpfeiler ursprünglich einen solchen Gurtbogen trugen, der die frühere, möglicherweise vorhandene Holzdecke unterstützte. Aber – und er selbst lenkt die Aufmerksamkeit darauf – diese Balkendecke hätte auch an den erhalten gebliebenen Seitenwänden Spuren hinterlassen sollen, was aber nicht der Fall ist.[27] Diese Wandpfeiler stehen zudem nicht in der Mittelachse der Kellers, wie man es von einem Bogen, der den Tragbalken unterstützt, erwarten würde, sondern nördlicher, genau in der Linie der östlichen Ecke des Stephansturmes. Die weniger breite nordöstliche Mauer dieses Turmes, der von dieser Seite fehlende Sockel sowie die sich hier öffnende ursprüngliche Tür beweisen es eindeutig, daß sich diese Seite während der Bauarbeiten in der Mitte des 14. Jahrhunderts einem Gebäudeflügel anschloß.[28]

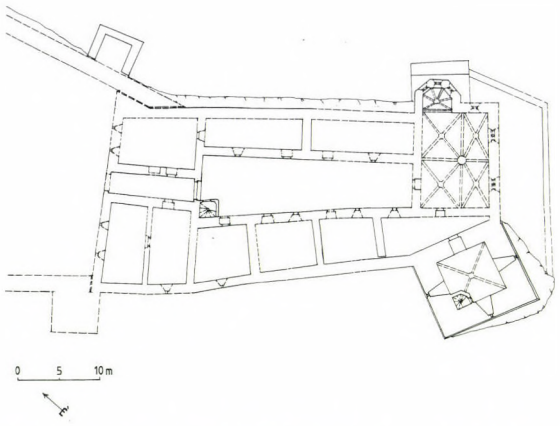


Abb. 6 Rekonstruierter Grundriß der Stephansburg um die Mitte des 14. Jahrhunderts (Hypothese des Verfassers)

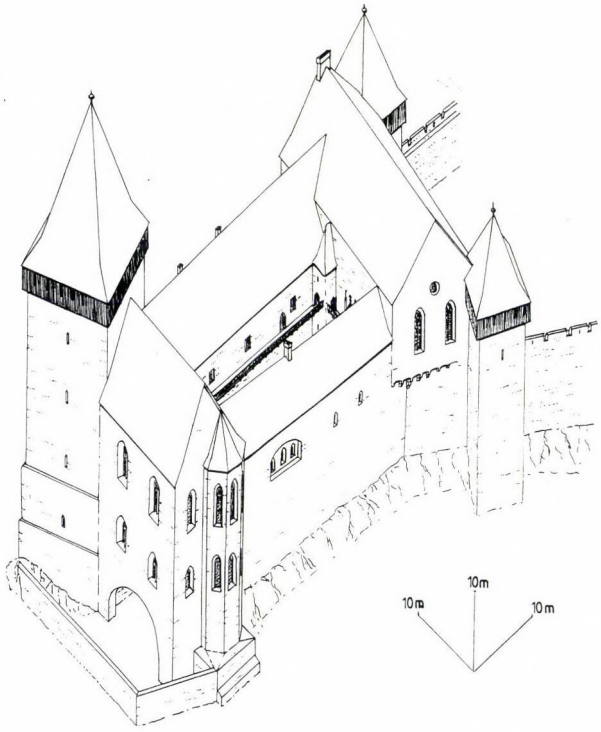


Abb. 7 Die Stephansburg um die Mitte des 14. Jahrhunderts, Rekonstruktionhypothese

Nach all dem ist es vielleicht keine Zumutung anzunehmen, daß die beiden Wandpfeiler ursprünglich jenen Arkadenbogen der Stephansburg trugen, der die südliche Mauer des Unterbaus vom südlichen Flügel bildete. Es scheint wahrscheinlich, daß der oben erwähnte Pfeiler ursprünglich in diesem Zusammenhang erbaut worden war, und seine Funktion in der Unterstützung des Gewölbes des Saals in der oberen Etage des Südflügels bestanden hatte. Diese angenommene Plazierung erklärt auch die Rolle der früher auf dem Gebiet des Kellers entdeckten Zaunmauer:[29] die Offenheit des Unterbaus benötigte irgendeine Abschließung des Gebietes.

Die Funktion dieses mit Mittelpfeilern versehenen südlichen Flügels, der auf der östlichen Seite mit poligonalem Erker erweitert war, ist schwer zu bestimmen. Die Ähnlichkeit zwischen dem südlichen Flügel der Stephansburg und dem Łokietek-Turm[30] des Krakauer Wawelschlosses ist beachtenswert (Abb. 9). Beide umfaßten einen oder mehrere Räume mit Mittelpfeilern und beide schlossen sich dem Bergfried der Burg an. Man kann es nicht ausschließen – wie auch László Zolnay[31] und Károly Magyar[32] behaupteten –, daß dieser Flügel als Hauskapelle diente. Die Kapelle des Welschenhofes in Kuttenberg (Kutná Hora) wurde später in den 1390er Jahren mit einem ähnlichen, mit Mittelpfeilern versehenen Schiff und Erkerchor erbaut.[33]

Da sich die erhalten gebliebenen Mauern dieses rekonstruierten südlichen Flügels nirgendwo dem Stephansturm oder den Mauern der zusammengebauten Flügel anschließen, gilt ihr gleiches Alter archäologisch nicht als bewiesen. Aufgrund der Gestaltung der nordöstlichen Seite des Turmes läßt sich zwar behaupten, daß parallel mit dem Turm auch ein südlicher Gebäudeflügel erbaut wurde, der nach dem Maß seines Grundrisses dem von uns rekonstruierten südlichen Flügel entsprechen mußte. Es ist jedoch zu untersuchen, ob die erhalten gebliebenen Überreste des Unterbaus bzw. Erkers nicht in einer späteren Periode entstanden, die jedoch dem späteren großen Umbau unter Sigismund noch voranging. Die Frage konnte weder aufgrund der Maueruntersuchungen noch der Schichtreihen der archäologischen Ausgrabungen beantwortet werden. Auf dem Unterbau des Erkers wurden keine Steinarbeiten *in situ* entdeckt, und die damit verbindbaren abgestürzten Steinstücke könnten auch aus einem späteren Umbau stammen.[34] Einziger Anhaltspunkt wäre die mit eingeritzten Quadern venierte Putzfläche des Erkerunterbaus, die wahrscheinlich mit der äußeren Fassade des westlichen Flügels gleichaltrig ist.[35] Der einzige verwertbare Detailform vom Unterbau des südlichen Flügels ist der Basisprofil des Mittelpfeilers. Die kunstgeschichtlichen Analysen betrachten diesen Sockel im allgemeinen als ein charakteristisches Denkmal der Budaer Gotik der späten Sigismundszeit.[36] Wie jedoch vorher gezeigt wurde: die Datierung auf diese ist auszuschließen. Die Grundformen des Sockels lassen sich ohne weiteres aus dem Formenschatz der späten Hochgotik ableiten. Die hohe, achteckige Pfeilerbasis wurde seit Mitte des 13.

Jahrhunderts ebenso allgemein verwendet, wie der runde Sockel, der an den attischen Typ erinnert. Schließlich: der in den profilierten Ring geschnitzte viereckige Pfeiler – zwar in umgekehrter Lage – ist ein typisches Beispiel für die Konsolgestaltung des auf Stützpfeilern oder Mauerecken plazierten runden Erkers.[37] Nach all dem besteht kein Grund anzunehmen, daß diese Unterbauten nicht um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sind.

Ausbau des königlichen Palastes am Ende des 14. Jahrhunderts

In der Geschichte der Budaer königlichen Residenzen erfolgte im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts eine bedeutungsvolle Veränderung. Diese ist durch die Verschenkung des Kammerhofes im Jahre 1382[38] und den großangelegten Umbau der Stephansburg gekennzeichnet (Abb. 10). Zu dieser Zeit wurde die Burg am südlichen Ende der Stadt tatsächlich zu einer königlichen Residenz.

Zur Erweiterung der Stephansburg bot sich in erster Linie aus nördlicher Richtung die Möglichkeit. Es ist möglich, daß die Burg aus der Mitte des 14. Jahrhunderts hier bereits einen Vorhof hatte,[39] aber das kann heute nicht mehr bewiesen werden. Auf der östlichen Seite des Hofes befand sich ein kurzer Flügel, dicht an den nördlichen Flügel der Stephansburg angeschlossen (Abb. 5). Zum Bau dieses Flügels wurde der Eckturm der Burg aus der Mitte des 14. Jahrhunderts verwendet, zur südlichen Seite wurde eine Treppe gebaut, die zwischen dem Palast und dem östlichen bzw. unteren Hof eine Verbindung herstellte. Am nördlichen Ende des Gebäudes befand sich ein aus der östlichen Fassade hervorspringender Risalit, der links und rechts von je einem Stützpfeiler geziert wurde. Dahinter befand sich offenbar ein größerer Saal. Der zweite, kleinere Raum lag zwischen dem Risalit und dem früheren Eckturm; der letzte hinter dem Turm. Die Hoffassade des Flügels bildete im erdgeschoß eine Halle, deren Fassade durch Arkaden gegliedert war. Die Arkaden stützten sich auf achteckige Säulen. Die Arkadenreihe bog vor der nördlichen Fassade der alten Burg ein. Hier wurden nur die Basen zweier Säulen erschlossen.[40]

Aus Beschreibungen vom Ende des Mittelalters geht es hervor, daß König Matthias die Bibliothek der Corvina im östlichen Flügel einrichtete.[41] Aus dem großen Saal der Bibliothek gelangte man in das königliche Oratorium der Schloßkapelle, so konnte dies nur



Abb. 8 Pfeilersockel im Keller des südlichen Saals

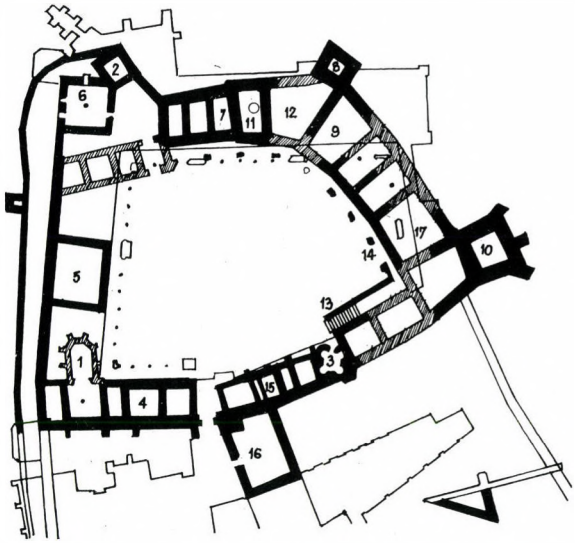


Abb. 9 Der Krakauer Wawel im 14–15. Jahrhundert, Grundriß

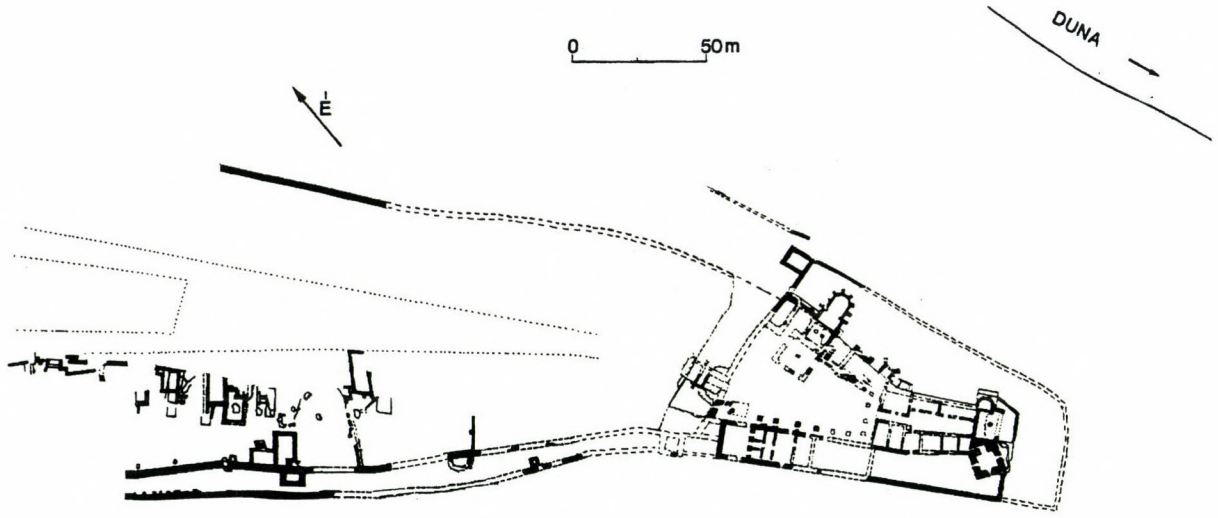


Abb. 10 Rekonstruierter Grundriß des königlichen Schloßes Buda vom Ende des 14. Jahrhunderts

der nördliche Raum des Flügels sein. Daneben befand sich auch ein anderer, wahrscheinlich kleinerer Raum.[42] Andere Quellen berichten außerdem über einen runden Raum, der als Hauskapelle des Königs diente und durch einen Gang mit der Bibliothek verbunden war.[43] Wenn diese Kapelle nicht mit der Schloßkapelle identisch ist, mußte sie sich irgendwo im östlichen Flügel befinden. Den Beschreibungen entspricht am besten ein Raum im Obergeschloss über einem an der südöstlichen Ecke hervorspringenden, viereckigen Gebäudeteil, auf dessen östlicher Seite, in ersten Stock, ein poligonaler Erker war.

Nörlich von dem neuen östlichen Fügel, davon jedoch völlig getrennt, wurde die Schloßkapelle erbaut. In Matthias' Zeit waren die Etagen des östlichen Flügels und das Oratorium der Kapelle durch einen Korridor verbunden,[44] es fehlen jedoch Spuren, daß dies im 14. Jahrhundert irgendwelche Vorgänger gehabt hätte.

Der westliche Teil des Kapellenschiffes wurde auf dem Felsenplateau des großen zentralen Hofes erbaut, für den östlichen Teil und den Chor wurde das Fundament auf der Terrasse des östlichen Berghanges gelegt; deshalb befand sich der östliche Teil der Kapelle wegen des Ausgleichs der Niveauunterschiede auf einem als Unterkapelle ausgestalteten Unterbau. Die Unterkapelle war über eine Treppe erreichbar, die in ihre innere, nordwestliche Ecke führte. Nur die unteren Stufen dieser Treppe sind erhalten geblieben, es ist jedoch anzunehmen, daß sie sich darüber als Wendeltreppe fortsetzte. Das Fundament dieser Treppe mag jene große rechteckige Mauermasse sein, die in der Mitte der Nordseite des Kapellenschiffes erschlossen wurde. Es kann nämlich kein Stützpfeiler gewesen sein: dem widerspricht der kleine hervorspringende Teil im Grundriß und die bedeutungsvolle Breite. Ihr gegenüber, in der Mitte der Südwand wurde ein ähnliches, jedoch etwas kleineres und aus Ziegeln gemauertes Fundament entdeckt. Hier kann es sich eher um einen Treppenturm als um einen Stützpfeiler gehandelt haten. Die beiden Türme mögen zu einem Lettner gehört haben. Als dessen Fundament diente wohl die Westwand der Unterkirche. Da zur Kapelle auch ein Kapitel gehörte, wäre hier ein Lettner für die Trennung des Raumes der Kanoniker durchaus gerechtfertigt.[45]

Es ist auffallend, daß im Kapellenschiff keine großen, dicht angeordneten Stützpfeiler standen wie im Chor. Das läßt vermuten, daß es ursprünglich nicht gewölbt war.

Von der Westfassade des Schiffes wurde nur die südwestliche Ecke erschlossen. Die hier aufgefundenen Mauern hielt László Gerevich für die kreuzförmigen Eckstützpfeiler des Schiffes, zu dem später wohl eine Vorhalle bzw. ein Turm angebaut wurde. Dieser Annahme scheint jedoch die Tatsache zu widersprechen, daß die für den westlichen Stützpfeiler gehaltene Mauer mit der südlichen Mauer des Kapellenschiffes nicht in einer Linie verläuft, zudem ist sie viel dicker als jene.[46] Bei einem Eckstützpfeiler sind solche Unregelmäßigkeiten unerklärlich. Falls diese Mauern jedoch schon ursprünglich als Ecke oder Stützpfeiler einer einstöckigen, gewölbten Vorhalle erbaut worden waren, wären sowohl die größere Mauerbreite als auch die sich zu den Mauern etwas weniger fügende Grundrißform des Kapellenschiffes verständlich. In diesem Fall mag die zum "Stützpfeiler" von Westen später angebaute

Mauer nicht den nachträglichen Bau der Vorhalle bedeuten, sondern höchstens deren Umbau, z.B. das Zumauern des nach Süden gehenden Tores. Gewiß gehörten zu dieser Vorhalle jene beiden Mauerreste, die vor der Westfassade der Kapelle erschlossen wurden. Der westlicher liegende gehörte wohl zur Westfassade der Vorhalle, vielleicht war es deren Mittelpfeiler. Der weiter nach Süden liegende könnte der Mittelpfeiler des Innenraumes gewesen sein. Auf jeden Fall zeugen diese Mauerreste von einem besonders großen Gebäudeteil, der wahrscheinlich breiter als das Kapellenschiff war. Dieses Bauwerk bestand unten aus einer Vorhalle, im Obergeschoß einer Empore, die wahrscheinlich mit der in der westlichen Hälfte des Kapellenschiffes erbauten, auf zwei Säulen stehenden Empore verbunden war.

Das dritte bedeutende Gebäude des neu ausgebauten Palasthofes war der westliche Flügel des Palastes (Abb. 11). Von diesem rechteckigen Bau ist nur der Untergeschoß bekannt. Ein genaues Bild von den Stockwerken zu bekommen ist deshalb problematisch, da die Umbauten unter Matthias Corvinus und Wladislaw II. gerade diesen Teil am meisten berührt hatten und die Beschreibungen und Darstellungen des Palastes diesen umgebauten Zustand verewigten.[47]

Vor der Hoffassade des Palastflügels wurde ursprünglich ebenfalls eine Pfeilerreihe gebaut. Die erschlossenen Fundamente befanden sich voneinander nicht in regelmäßigen Abständen, sie scheinen der Verteilung der Räume im Erdgeschoß zu folgen (Abb. 12). Von den vier gefundenen Pfeilerfundamenten sind die drei nördlichen etwas größer als das südliche. Hinter diesen drei Pfeilern, an der hinteren Wand des Gangs wurden Fundamente von Wandpfeilern entdeckt. Von diesen steht jedoch nur das südlichste mit einem Pfeiler in einer Flucht, die Stelle der beiden anderen weicht von dieser Linie bedeutend ab. Das zeugt davon, daß die Wandpfeiler nicht zur Konstruktion des Korridors gehörten, sondern eine andere Funktion hatten. Wenn man die erschlossenen Mauern gründlicher untersucht, kann man beobachten, daß die Palastfassade hinter den nördlichen drei Pfeilern auffallend unregelmäßig verlaufen ist. Wird jedoch die äußere Oberfläche der Wandpfeiler mit der Fassade des nördlichsten Raumes verbunden, bekommt man eine gerade Linie.[48] Aus diesen Zusammenhängen läßt sich schließen, daß den nördlichen Flügel dieses Stockwerks ein solcher Raum besetzte, der vom südlichen Teil bedeutend abwich: er war etwas breiter und seine Hoffassade wurde gewiß anders gestaltet. Da die Mauer hinter dem Gang durch die Wandpfeiler "ausgeglichen" wurde, ist logisch, daß diese Mauer im

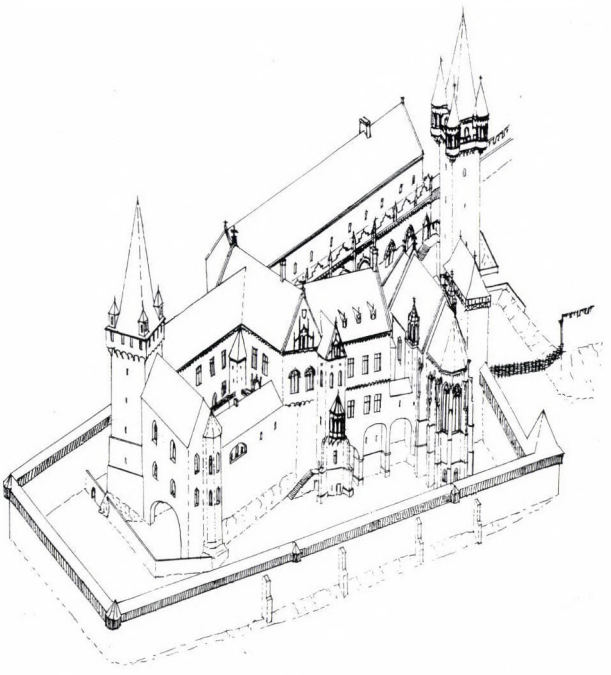


Abb. 11 Das Königschloß am Ende des 14. Jahrhunderts, Rekonstruktionhypothese

Obergeschoß fortgesetzt wurde. Das große Fundament der hier stehenden Pfeiler legt jedoch die Annahme nahe, daß sich über dem Gang ebenfalls ein Stockwerk befand, also oben muß man mit noch einem Gang rechnen, der gegen den Hof geöffnet war. Aus der unregelmäßigen Plazierung der Pfeiler im Erdgeschoß schließt man eher auf eine geschlossene, durch Fenster gegliederte Fassade, als auf einen geöffneten Lauben. Das Obergeschoß dieses nördlichen Gebäudeteils war wahrscheinlich in zwei oder drei Räume aufgeteilt. Die Mauer, die den nördlichen Raum im Erdgeschoß von den südlich aufgebauten drei Öfen abtrennt, ist nämlich breiter als alle anderen Trennmauern im Erdgeschoß dieses Flügels; dies kann dadurch erklärt werden, daß die Rauchableitung der Öfen nicht anders gelöst werden konnte als nur mit in diese Trennmauer eingebauten Rauchfängen. Und das läßt das Vorhandensein einer Trennmauer im Obergeschoß annehmen. Über die Funktion der Öfen entstanden bereits mehrere Hypothesen,[49] von denen das Hypokaustum am wahscheinlichsten zu sein scheint.[50] Das erklärt teilweise auch die Funktion der Räume im Obergeschoß. Dieser Gebäudeteil war nämlich direkt gegenüber der Kapelle, so kann die Definition von Eberhard Windecke bezüglich des einen von den Beratungsräume des Palastes am ehesten auf diesen bezogen werden, wo das Attentat gegen Karl II. verübt wurde "... in der stuben, do man sicht in die capell ...".[51] Zudem wurde

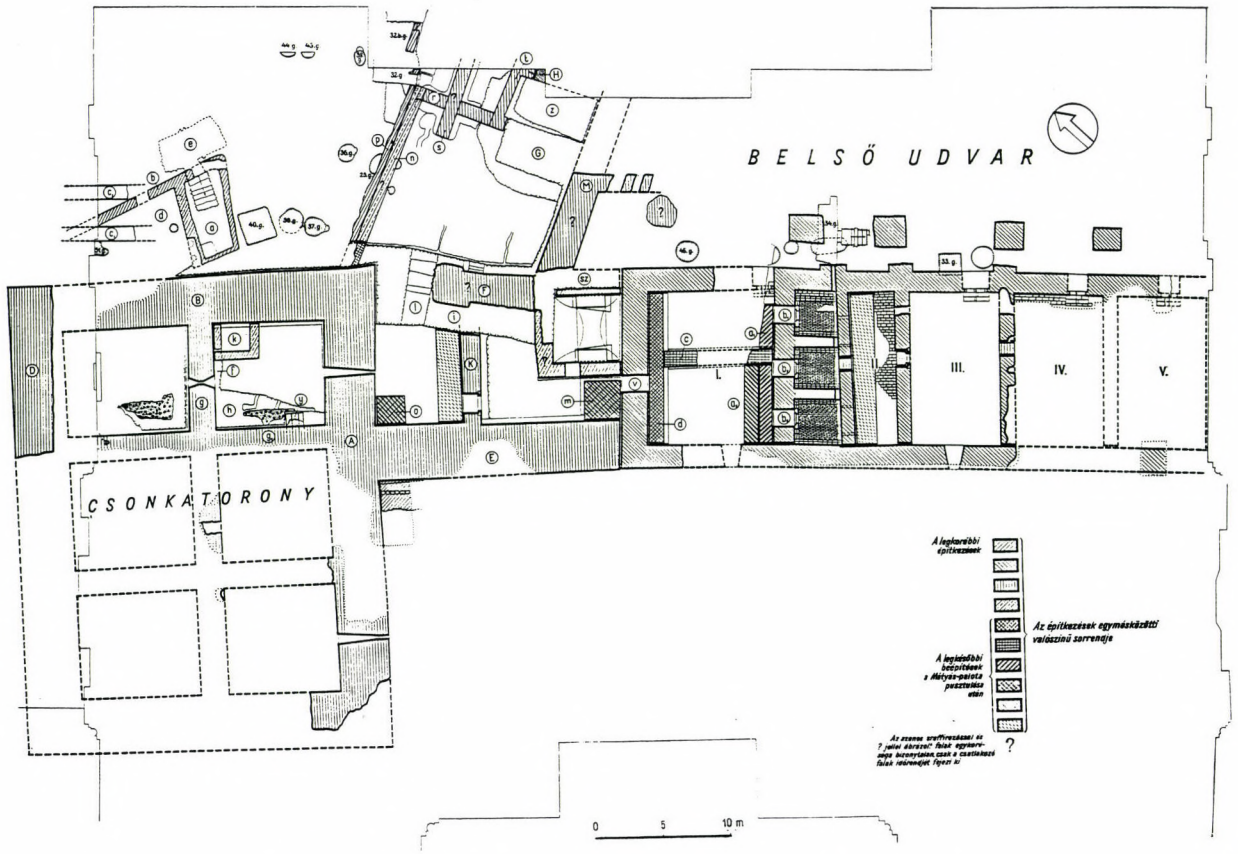


Abb. 12 Westlicher Palastflügel des Palasthofes, Grundriß nach László Gerevich

dieser Raum von Windecke "stube" genannt: diesen Begriff verwendete man für heizbare, rauchfreie Zimmer, deshalb ist dieser höchstwahrscheinlich mit dem mit Hypokausten versehenen Raum identisch.[52] Laut der Chronik des Johannes Thuróczy wurde das Attentat im Gemach der Königin verübt.[53] Falls unsere Annahme richtig ist, waren die Gemächer der Königin auf dem ersten Stock des Westflügels.

Vor der südlichen Hälfte des Flügels – wegen des kleineren Fundaments des einzig erschlossenen Pfeilers – mag ein Lauten von leichterer Konstruktion angenommenen sein. Am Ende des 15. Jahrhunderts war der Palastflügel zweistöckig und vielleicht wurde oben ein größerer Raum ausgebildet.[54] Es ist möglich, jedoch nicht zu beweisen, daß diese Anordnung auf den Zustand im 14. Jahrhundert zurückzuführen ist.

Im Laufe der Ausgrabungen der Budaer Burg wurden Formsteine in großer Zahl gefunden, die András Végh jüngst die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, um 1400 datieren konnte.[55] Diese Fundgruppe gehörte größtenteils zur Architektur einer Palastfassade, bestand hauptsächlich aus Fensterrahmen (Abb. 13–15), Gesimsen bzw. Fialen, die die Fassade gliederten. Einige Formsteine sind Bestandteile halbachteckiger bzw. halbkreisförmiger Dienste sowie abgekantet profilierter Rippen und Gurtbögen. Die meisten dieser Formsteine wurden nach ihrer sekundären Verwendung, unter Mauerresten aus der Matthias- und Jagello-Zeit entdeckt. Ein bedeutender Teil davon wurde am Ende des 15. Jahrhunderts in den westlichen Torturm des zweiten Torgrabens der Burg sekundär eingebaut,[56] d.h.: während des letzten Renaissance Umbaus des Palastes mußte das am Ende des 14. Jahrhunderts entstandene Gebäude, das mit diesen Formsteinen geziert wurde, teilweise abgerissen oder zumindest völlig umgebaut worden sein. Diese Formstein-Elemente gehörten gewiß zur Bauperiode am Ende des 14. Jahrhunderts, und als ihre ursprüngliche Stelle könnte in erster Linie der Palasthof betrachtet werden.[57] Nach Naldo Naldi ist es tatsächlich bekannt, daß der östliche Flügel aus Formsteinen erbaut wurde.[58] Ein wichtiger Fundort war außerdem der erschlossene südliche Teil des inneren westlichen Zwingers[59], deshalb ist es anzunehmen, daß sie – oder zumindenst ein Teil davon – aus dem westlichen Palastflügel stammen können. Der Abbruch der ursprüng-

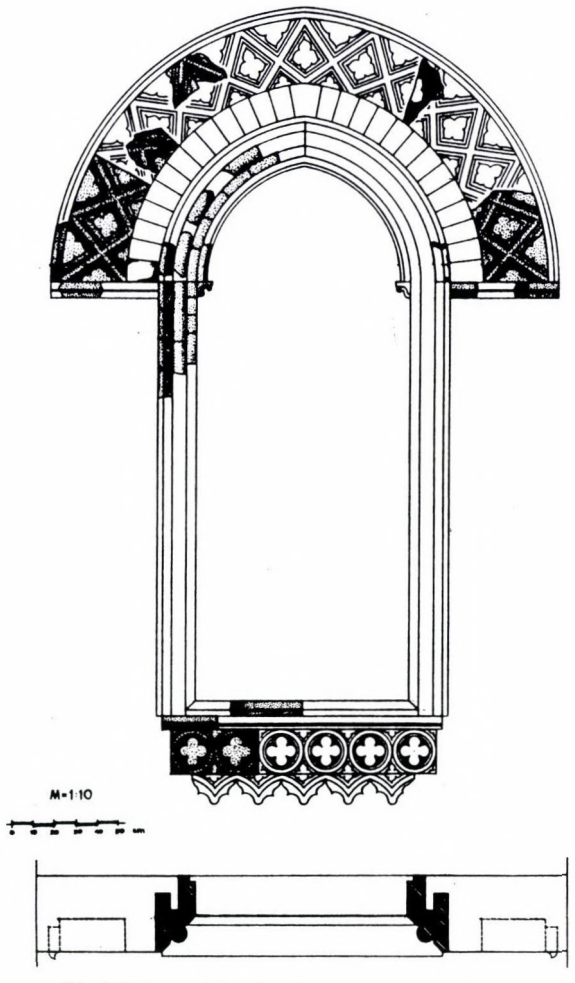


Abb. 13 Rekonstruktion eines Fensterrahmens aus Formstein, (nach András Végh)

lichen Fassade des Westflügels erfolgte ebenfalls während des Baus der Reneissance-Loggia am Ende des 15. Jahrhunderts.[60] Die zur Reneissance-Loggia gehörenden Mauern, die älter waren als das Gebäude selbst, sind nicht an Tageslicht gekommen, was nur dadurch erklärbar ist, daß die ursprüngliche Arkadenreihe des Palastflügels im Erdgeschoß erhalten wurde.[61] So mußten aber die Fassadenteile in Obergeschoß abgebaut werden, damit die neue Loggia errichtet werden konnte. Die in der Burg zu jener Zeit entstandenen Mauern wurden wohl aus den Baumaterialien dieser abgerissenen Fassade gebaut.

Die Überreste des Ostflügels sind leider zu sehr ruiniert, von der Hoffassade ist nicht einmal der Grundriß geklärt. Die theoretische Rekonstruktion des in besserem Zustand erhalten gebliebenen Westflügels ist jedoch durchaus möglich. Aus der unregelmäßigen Plazierung der Pfeiler[62] folgt, daß die sich auf massive, ungegliederte Steinpfeiler stützende Arkadenreihe im Erdgeschoß spitzbogig war. Die größte Unregelmäßigkeit ist im nördlichen Teil zu beobachten, was die Folge einer hier zum oberen hinaufführenden Treppe war.[63]

Der erste Stock ließ sich in zwei, etwa ähnlich große Hälften teilen. Vor der Hoffassade beider Teile führte ein Lauben, aber in der nördlichen Hälfte war dieser Lauben wahrscheinlich geschlossen, nur durch große Fenster gegliedert. Diese waren gewiß große, von



Abb. 14 Fenster von der Westfassade der Kirche Sta Maria del Carmine in Pavia



Abb. 15 Hof des Castello Visconteo in Pavia



Abb. 17 Konsole vom Torturm des inneren Trockengrabens

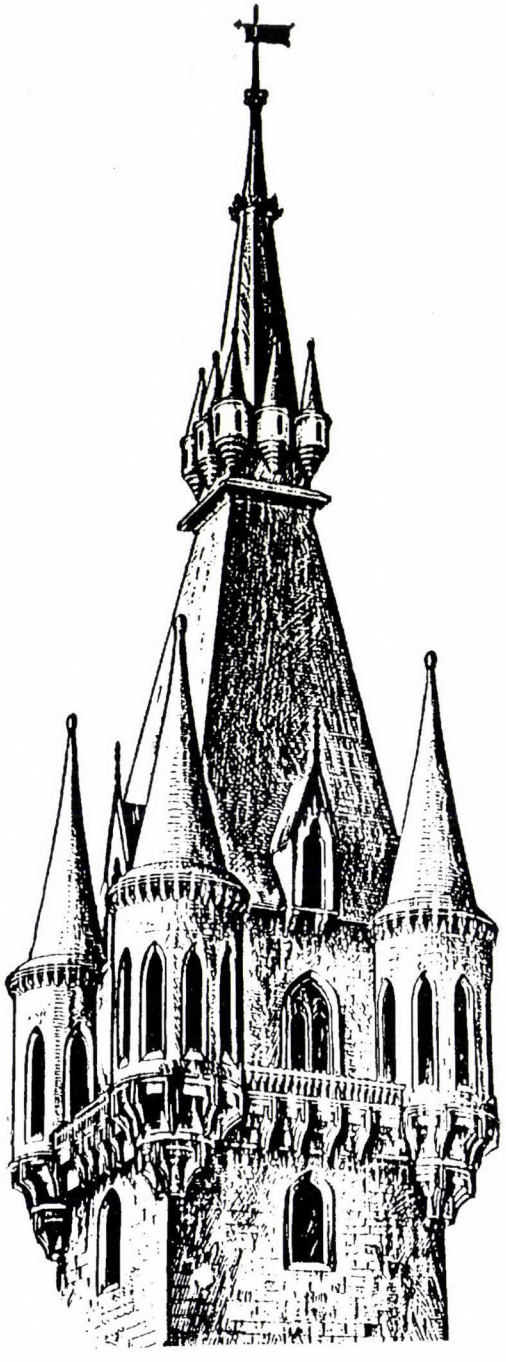


Abb. 16 Die von László Gerevich publizierte Rekonstruktion des Helms des Stephansturms

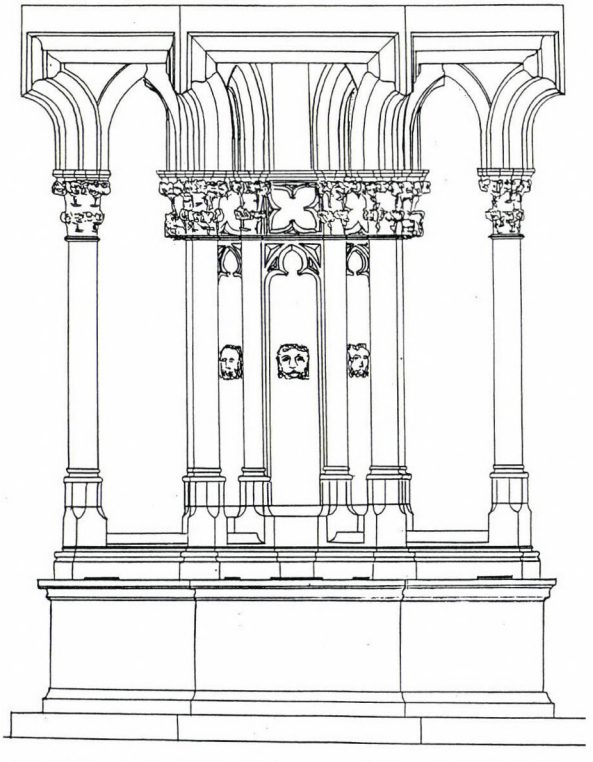


Abb. 18 Brunnen im Hof des Königspalastes in Visegrád, Ende des 14. Jahrhunderts, Rekonstruktion.

Bogenfeldern mit Blendmaßwerk gezierte Zwillingsfenster aus Formsteinen. Außer den Fenstern kann man hier nur mit einem reich gezierten Hauptgesims rechnen. Vom Lauben-korridor öffneten sich zwei oder noch wahrscheinlicher drei Säle. Die südliche Hälfte des Flügels bestand sehr wahrscheinlich aus einem einzigen großen Saal, vor seiner Hoffassade mit einer geöffneten Arkadenreihe. Zur Rekonstruktion der Hofarkade des südlichen Fassadenabschnittes standen zahlreiche Formsteine zur Verfügung.

In derselben Bauperiode dürfte die den Palasthof von Norden abschließende Befestigung entstanden sein. Die nördliche Grenze des Hofes wurde von einem – teils vielleicht natürlichen – Felsengraben bestimmt. Auf der inneren Seite des Grabens wurde eine Burgmauer erbaut. Am westlichen Teil der Mauer befand

sich ein Torturm (Abb. 12). Zwei Holzschnitte,[64] die als getrente Abbildungen betrachtet werden können (Abb. 12), stellen die Budaer Burg noch in mittelalterlichem Zustand dar und zeigen auf dieser Stelle einen hohen Turm, dessen typisches Motiv vier Balkone an den Ecken des obersten Stockwerkes darstellen. Während der Palastgrabungen wurden in der Nähe des Torturmes, Konsolen solcher runden Eckbalkons entdeckt, die wohl den Torturm geziert hatten. László Gerevich wurde auf diese Konsolen aufmerksam, er brachte sie jedoch mit dem Stephansturm in Verbindung.[65] In der Tat stellt weder die Schedelsche Ansicht noch diejenige von Erhard Schön eine Fialenbekrönung dar. Die Variante mit Fiale erschien zwar auf einigen Stichen aus der Türkenzeit, aber wenn die Bekrönung des Stephansturmes tatsächlich so ausgesehen hätte, sollten die genannten Konsolen aufgrund ihres Fundortes eher mit dem Torturm in Verbindung gebracht werden (Abb. 16–18).

Der Mitte der nördlichen Seite des kapellenschiffes schloß sich eine in nördlicher Richtung erbaute Mauer an, die bis zur nördlichen Burgmauer reichte. In der inneren Ecke der beiden Mauern stand ein Gebäude, wahrscheinlich ein Eckturm. Es dürfte sich dabei um jenes emporragende Gebäude handeln, das sich auf dem Schedelschen Ansicht nördlich neben der Kapelle befindet.

Die nördliche Burgmauer lief von dieser Ecke nach Osten weiter und endete in einem rechteckigen Turm. Östlich von diesem Turm führte ein Weg in nord-südlicher Richtung in einen äußeren Zwinger, der von Osten eine äußere Burgmauer abschloß. Die nördliche Burgmauer war mit den Räumlichkeiten verbunden, die an das nörliche Ende des Westflügels nachträglich angebaut worden waren und sich dem riesigen, an der nordwestlichen Ecke des Burgpalastes stehenden sog. Csonka (Unvollendeten)-Turm anschlossen. Dieser Turm erfüllte gleichzeitig die Funktion eines repräsentativen Wohnturms.

Datierung des Palastbaus

Zur Datierung stehen die meisten Daten für den Westflügel zur Verfügung. Hier wurde in Raum II, in der während des Baus des Palastflügels zustande gekommenen Zuschüttung ein Denar Ludwigs I. gefunden.[66] Aus den Schichten unter dem Boden von Raum III kamen ein Sarazenenkopf-Denar Ludwigs I. (CNH.II.89.A.) sowie von "unbestimmtem Ort" ein Obulus von Sigismund (CNH.II.125.A.) und ein Denar von Ludwig I. ans Tageslicht (CNH.II.88?).[67]

Von den drei Öfen im Erdgeschoß des Flügels fand man unter dem Feuerraum des mittleren zwei Sigismund-Denare (CNH.II.121.B. bzw. nicht nummeriert).[68] Es ist aber auch möglich, daß diese Münzen während einer Renovierung hierher geraten sind, so liefern sie zur Datierung einen weniger sicheren Anhaltspunkt. Hier kann auch eine Planänderung während des Baus nachgewiesen werden. Das Fundament der Mauern zwischen den Öfen und Raum II bzw. zwischen Baum II und III trennte sich von der hinaufführenden Mauer. Ursprünglich wurden diese nicht als Fundament verfertigt, sie sind verputzt und auf ihnen ist je eine eingemauerte Türöffnung zu sehen.

Es könnte einen wichtigen Anhaltspunkt bedeuten, wenn als Schauplatz des Attentates gegen Karl II. ein Raum des Westflügels identifiziert werden könnte. Dadurch wäre nämlich zu beweisen, daß der Flügel im Zeitpunkt des Attentates, d. h. im Februar 1387 bereits in Benutzung war. Die hier gefundenen Münzen Sigismunds können ebenfalls so gedeutet werden, daß die Bauarbeiten auch in den Jahren nach 1387 fortgesetzt worden waren.

Das nördliche Befestigungssystem wurde auf jeden Fall sekundär an den Westflügel angebaut. Das beweist der sekundär, zusammen mit dem Csonka-Turm erbaute nördlicher Bau.[69] Ebenfalls auf dieses Gebäude stützte sich die nördliche Burgmauer. Obwohl die unmittelbare Verbindung der Mauern vernichtet wurde, geht aus dem Grundriß hervor, daß bereits beim Bau der Burgmauer mit diesem Gebäudeteil gerechnet wurde, d. h. er wurde entweder gleichzeitig oder etwas später erbaut, auf jeden Fall nicht früher. Der Csonka-Turm entstand eigentlich zur gleichen Zeit wie das nördliche Burgmauersystem und bildet zweifellos einen Teil davon. Die Datierung seines Baus wurde durch einen Sigismund-Denar bestätigt, der im Fundamentsgraben der östlichen Mauer gefunden wurde (CNH.II.121, mit dem Buchstabe über dem Wappen).[70] Die Zuschüttung des vor dem Turm ausgehobenen Kellers und der Abriß des anschließenden Bauwerkes wurden wahrscheinlich ebenfalls während des Ausbaus des Turmes und der nördlichen Wehrmauer ausgeführt. Die Zuschüttung wurde durch einen Denar der Königin Maria (CNH.II.116.)[71] datiert, der Abriß des Gebäudes zusammen mit zwei, aus den früheren Schichten der Zuschüttung stammenden Geldmünzen, durch einen Denar Ludwig I. (CNH.II.94A.) und weitere Denars der Königin Maria (2 St. CNH.II.116 und

1 St. CNH.II.114.)[72] datiert. Mit diesen Daten stimmen die Funde aus den Schichten der Zuschüttung überein, die während des Baus des östlichen Torturmes entstanden waren, der das östliche Ende der nördlichen Befistigung bildete. Hier wurden zwei Denars Ludwigs I. (CNH.II.94 A, CNH II. 95 A9), zwei Denars der Königin Maria und ein Sigismund-Denar (CNH.II.121) ans Tageslicht gebracht.[73] Die Münzfunde zeugen davon, daß die ganze nördliche Schutzmauer nach 1387, oder besser Ende des 14. Jahrhunderts, um 1400 erbaut worden war. Ihr Bau folgte unmittelbar auf jenen des Westflügels, die beiden Bauarbeiten liefen vielleicht parallel.

Was die Bauzeit der Kapelle betrifft, verfügen wir leider über keine archäologischen Daten. Es gibt jedoch eine authentische Quelle: die Erzählung des königlichen Kaplans, György Szerémi, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts beschrieben hatte, daß die Kapelle von König Ludwig I. zu Ehren der Heiligen Jungfrau erbaut wurde.[74] Über das genauere Datum der Bauarbeiten berichtete leider weder er noch eine andere Quelle. Es ist nur eine Annahme, daß das Verschenken der Hl.–Martin–Kapelle des Budaer Kammerhofes im Jahre 1382 erst durch die Weihe der Kapelle des neuen Palastes ermöglicht wurde. Es scheint logisch zu sein, daß der Bau der neuen Kapelle in jener Bauperiode stattfand, im Laufe derer auch der große Prachthof des Palastes ausgebildet wurde. Der erste Schritt dieser Periode war zweifellos der Bau der Kapelle.

Zur Datierung des östlichen Palastflügels haben wir keinerlei Angaben. Es ist nur eine Annahme, daß er zu dieser Bauperiode gehörte und vielleicht unmittelbar zusammen mit der benachbarten Kapelle erbaut wurde.

Die architekturgeschichtliche Bedeutung des Palastes von Buda am Ende des 14. Jahrhunderts

Als Zusammenfassung des bisher Gesagten kann festgestellt werden, daß der Bau des Budaer Palastes noch unbedingt während der Herrschaft Ludwigs I., aber wahrscheinlich bereits im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts begann. In den neuen Gebäudekomplex wurde auch die in der Mitte des Jahrhunderts entstandene Stephansburg einbezogen. Diese Gebäudemasse mit Mittelhof diente wahrscheinlich als königliches Gemach. Davor wurde ein geräumiger, von Palastflügeln umgebener neuer Palasthof ausgebildet.

Die Steinmetzarbeiten, die mit der Kapelle in Verbindung gebracht werden können, sind ausschließlich in situ-Elemente der Architektur der unteren Kapelle. Diese sind größtenteils solche einfachen Profiltypen, Gewölbe- und Maßwerkformen, die zur näheren Zeit- oder Stilbestimmung keinen Ausgangspunkt bieten. Viel charakteristischer sind aber die Fragmente der runden Eckerker, die den einstigen Torturm der nördlichen Burgmauer zierten (Abb. 17). Die Erkerkonsolen sind durch bogig nach auswärts geschwungene, dann senkrecht verlaufende und oben schließlich wiederum ins Waagerechte geführte Stützen gegliedert, deren Vorbild vom Koliner Sakramentshaus Peter Parlers bekannt sind.[75] Diese Konsolenform ist auch auf dem achteckigen Brunnen des Visegráder Palasthofes (Abb. 17) zu beobachten.[76]

Der mächtige, rechteckige Turm der nördlichen Befestigung, der Csonka-Turm ist vom Bautyp her böhmischer Herkunft. Seine Vorbilder waren mit großer Wahrscheinlichkeit die ähnlichen Formen der Karlsteiner Burg, die allerdings in anderem architektonischem Zusammenhang erbaut worden waren.

Die Steinmetzarbeiten des Ost- und Westflügels sind völlig unbekannt, bis auf einen einzigen, auf abgekantetem Sockel stehenden, achteckigen Pfeiler, der einen Teil der vor den Flügeln plazierten Arkadenreihe bildete. Über die Formsteine, die wahrscheinlich mit ihnen in Beziehung gesetzt werden könnten, hat András Végh nachgewiesen, daß sie norditalienischen Vorbildern der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts folgen (Abb. 13–15) und in dieser Hinsicht im Kárpátenbecken alleinstehend sind.[77] Ganz offensichtlich steht man hier dem Werk einer norditalienischen Bauhütte gegenüber, deren Baumeister direkt für diese Arbeit nach Buda gerufen worden und nach Beendigung des Auftrages in ihre Heimat zurückgekehrt waren. Ihre eigenartige Technik – der Bau aus Formsteinen – und die relative Fremdartigkeit des Stils hatten es wohl verhindert, daß sich einheimische Nachfolger fanden. Die von ihnen benutzten Motive waren in ganz Oberitalien verbreitet, einige nähere Analogien scheinen jedoch etwa in Richtung Pavia zu weisen: die Zwillingsfenster, die mit den charakteristischen Blendmaßwerken geziert waren, tauchen auf der Kirche *Sta. Maria del Carmine* in Pavia auf, die in den 1390er Jahren erbaut wurde; die Lauten können mit der Arkadenreihe im Hofe der *Castello Visconteo* in Pavia, verglichen werden.[78]

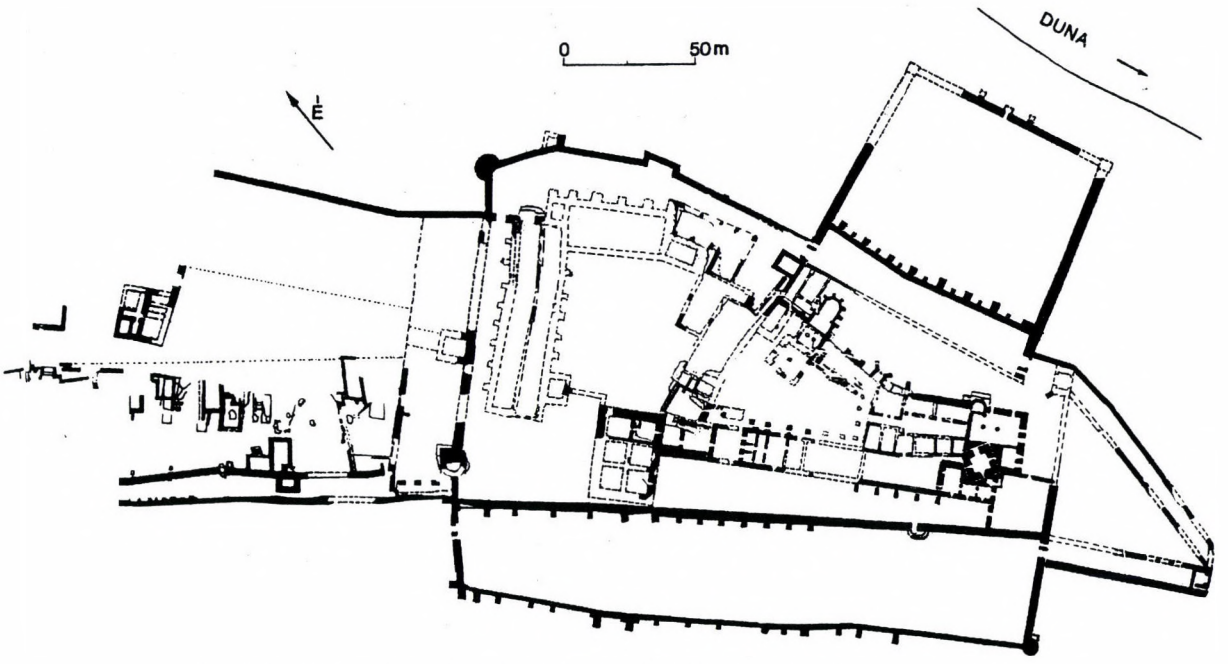


Abb. 19 Rekonstruierter Grundriß der dritten Bauphase des Schlosses von Buda in der späten Sigismundszeit

Die Bautätigkeit Königs Sigismund im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts

Die politische Rolle von Buda nahm im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts bedeutend zu. Die wichtigsten Amtsträger und Institutionen des königlichen Hofes zogen zwischen 1405 und 1408 von Visegrád nach Buda um, also die Stadt, die bereits im 14. Jahrhundert die bedeutendste Siedlung des Landes und gleichzeitig königlicher Wohnort war, wurde nun tatsächlich zur wichtigsten Residenz des Königs.[79] Dieser Rollenwandel war der Grund dafür, daß der Budaer Palast im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts großzügig erweitert wurde.

Zur letzten Phase der Bautätigkeit um die Jahrhundertwende gehörte wahrscheinlich die Erbauung der nördlichen Befestigung und mit ihr zusammen die des Csonka-Turms. Der Csonka-Turm – wie es auch sein Name zeigt und auch die Quellen erwähnen[80] – wurde nicht vollendet. Daraus folgt, daß sich sein Bau besonders lang hinauszog. Mit seinen riesigen Maßen diente der Turm selbst wahrscheinlich nicht nur als einfaches Schutzwerk, wie auch seine Vorbilder, die Turme in Karlstein. Wie Ernő Marosi darauf bereits hingewiesen hatte, ist der Csonka-Turm vielmehr verwandt mit den im 14. Jahrhundert sich wieder verbreitenden Wohntürmen, die eine repräsentative Rolle erfüllten.[81]

Die Bautätigkeit der späten Sigismundszeit wurde dort fortgesetzt, wo sie um die Jahrhundertwende aufgehört hatte: als Fortsetzung der nördlichen Abschlusses begann der Ausbau der zum Donauufer hinunterlaufenden nördlichen und parallelen südlichen Kurtine, sowie der beiden verbindenden Burgmauern. Die nördliche Kurtine schloß sich dem nordöstlichen Turm der Burg an. Die südliche Kurtine wollte man ursprünglich dem Stephansturm anschließen, darauf weist ihre Richtung und die Unvollständigkeit ihres westlichen Endes hin.[82] Die Mauer wurde nicht ganz beendet, das Ende wurde offensichtlich provisorisch an eine noch vorhandene frühere Umfassungsmauer angeschlossen. Auf deren wahrscheinlicher Spurlinie steht heute teils eine neuzeitliche Burgmauer, ihre Überreste sind deshalb nicht gefunden worden. Die Rolle der Kurtinen war einerseits die Verbindung der Burg mit der Donau und dadurch die Sicherung des Wasserablaufes und vielleicht die Verteidigung eines Hafens. Andererseits schließen sie die südliche Hälfte des Gebietes zwischen dem Burgberg und dem Fluß sicher ab. Dieser Stadtteil – die Víziváros (Wasserstadt) – war nördlich von Stadtmauern geschützt, die ebenfalls König Sigismund erbauen ließ.[83] Das System der Kurtinen erinnert sehr an das im 13. Jahrhundert erbaute System der unteren Burg in Visegrád, seine Funktion war auch die gleiche.[84]

Dem Bau der Kurtinenmauern folgte die Ausbildung des nördlichen Hofes (Abb. 19–20). Auf den Stützpfeilern der westlichen Burgmauer des Hofes

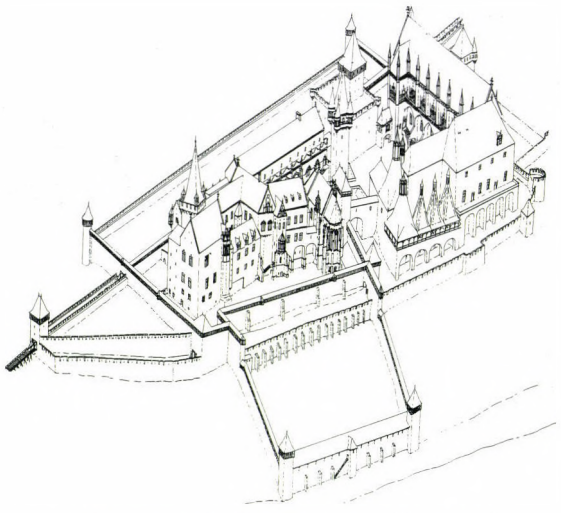


Abb. 20 Das Königschloß in der späten Sigismundszeit Rekonstruktionhypothese

wurde dieselbe buckelige Ecksteinquadrierung verwendet, als auf den Stützpfeilern der zwischen den östlichen Kurtinen stehenden oberen Burgmauer. Die Westwand des Sigismund-Hofes stützte sich von Süden auf den Csonka-Turm. Vor der Nordwand wurde in den Felsen ein riesiger Trockengraben gegraben. Über den Graben führte eine Brücke, etwa in der Mitte, in der Linie der Straße, die von der Stadt in Richtung Burg führte.[85] In den östlichen Teil der Nordwand wurde ein Turm der Stadtmauer aus dem 13. Jahrhundert eingemauert, die Wände wurden dicker gemauert und daneben baute man eine schmale Brücke mit Steinpfeilern. Diese Brücke führte in jenen Zwinger, der zwischen der inneren westlichen Stadtmauer aus dem 13. Jahrhundert bzw. der äußeren aus dem 14. Jahrhundert verlief. Dies könnte ein Nebeneingang in die Burg gewesen sein, durch den man sich der Burg nähern konnte, ohne in die Stadt gehen zu müssen.[86]

Die letzte Phase der Festungsbauten unter Sigismund bedeutete die Errichtung des doppelten Mauersystems der südlichen und westlichen Seite. In der nordwestlichen Ecke wurde die neue Westwand sekundär zum nordwestlichen Eckstützpfeiler des Sigismund-Hofes angebaut und auf der südlichen Seite des Csonka-Turmes ist die unterschiedliche Konstruktion der Fortsetzung der inneren Westwand im Vergleich zum Mauerstück auf der nördlichen Seite des Turmes besonders augenfällig. Zur westlichen Zwinger knüpft sich organisch jenes südliche Mauersystem, das von Nordosten durch die zur Donau hinunterlaufende Kurtine abgeschlossen wurde. Diese Mauern waren zusammen mit jenen Zaunmauern erbaut, die einen Teil des neuen, in der Sigismundszeit entstandenen südlichen Gebäudekomplexes bildeten. Wegen dem Ausbau dieses neuen, südlichen Palastes ließ man wohl den Plan der bis zum Stephansturm reichenden südöstlichen Kurtine fallen.

Die hier aufgezeichneten drei Bauperioden, auf die man aus den Befestigungen schließen kann, können auch auf das Palastgebäude bezogen werden, da die Gestaltung des Sigismund-Hofes nur durch den Bau des Sigismundpalastes gerechtfertigt war. Das südliche und westliche Mauersystem ist bewiesenermaßen mit den südlichen Palastgebäuden der Sigismund-Epoche in Zusammenhang zu bringen. Und das bedeutet, daß die Bauarbeiten des nördlichen Sigismundspalastes früher begannen als die der südlichen Teile.

Der Sigismundspalast

Mit dem neuen nördlichen Hof war ein Palastgebäude verbunden, das so groß war wie vorher keines. Das Bauwerk – das von den Nachkommen Sigismundspalast genannt wurde[87] – bestand aus drei Haupteinheiten: aus einem langen, mehrstöckigen Saalgebäude, das die ganze nördliche Seite bildete, aus dem mittleren Teil, der sich ihm von Südosten anschloß, sowie einem besonderen Flügel am südlichen Ende des mittleren Teils, dessen Unterbau geöffnet war.

Durch archäologische Methoden war von diesen ausschließlich der Nordflügel zu datieren. Aus dem Keller dieses Bauwerkes wurden in jener Schicht, die während der Zeit der Bauarbeiten entstanden war, sieben Sigismund-Obuli gefunden.[88]

Die Gebäude des Sigismundshofes waren noch im Laufe des 16. Jahrhunderts zugrunde gegangen,[89] und es ist ein unglücklicher Zufall, daß während der Ausgrabungen in der Burg diese Teile am wenigsten geforscht wurden.[90] Die wenigen Grabungen, die hier durchgeführt worden waren, brachten jedoch verblüffende Ergebnisse. Die teilweise erschlossenen monumentalen Unterbauten der nördlichen und südlichen Gebäude (Abb. 21–22) sowie die im Trockengraben vor der nördlichen Fassade des Nordflügels und vor den südlichen Gebäuden gefundenen Steinfragmente zeugen von der überwältigenden Größe und der architektonischen Qualität dieser Gebäude. Dazu bieten sie jedoch nicht genügend Anhaltspunkte, daß eine Rekonstruktion dieses Palastteils mit dem Anspruch auf Vollständigkeit vorgeschlagen werden könnte. Höch-

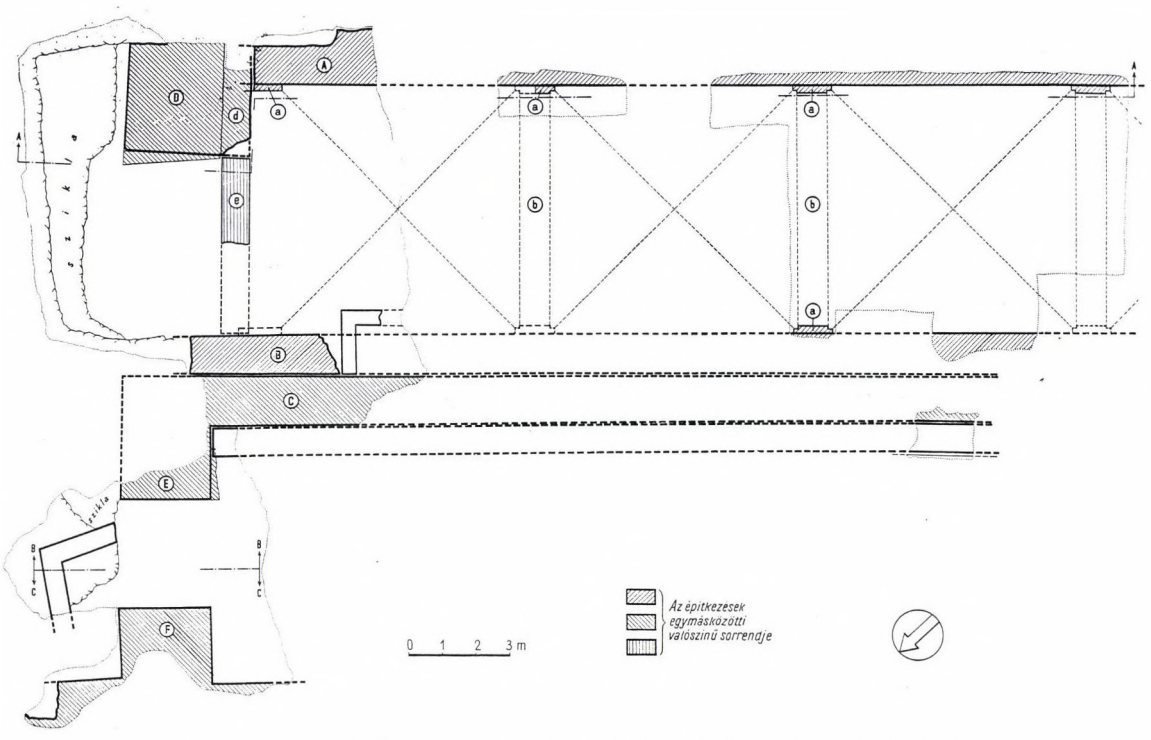


Abb. 21 Aufnahme der Überreste vom Nordflügel des Sigismundspalastes (nach László Gerevich)

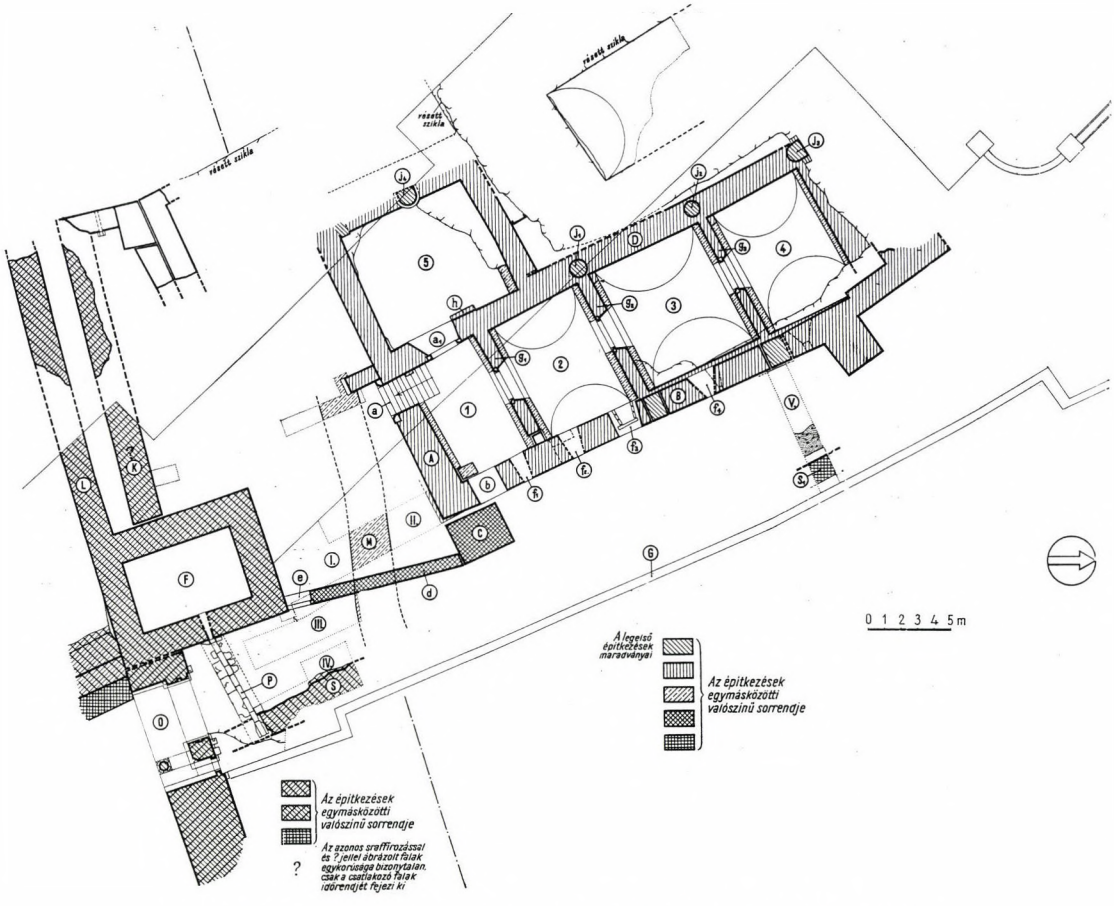


Abb. 22 Aufnahme der Überreste vom Ostflügel des Sigismundspalastes (nach László Gerevich)

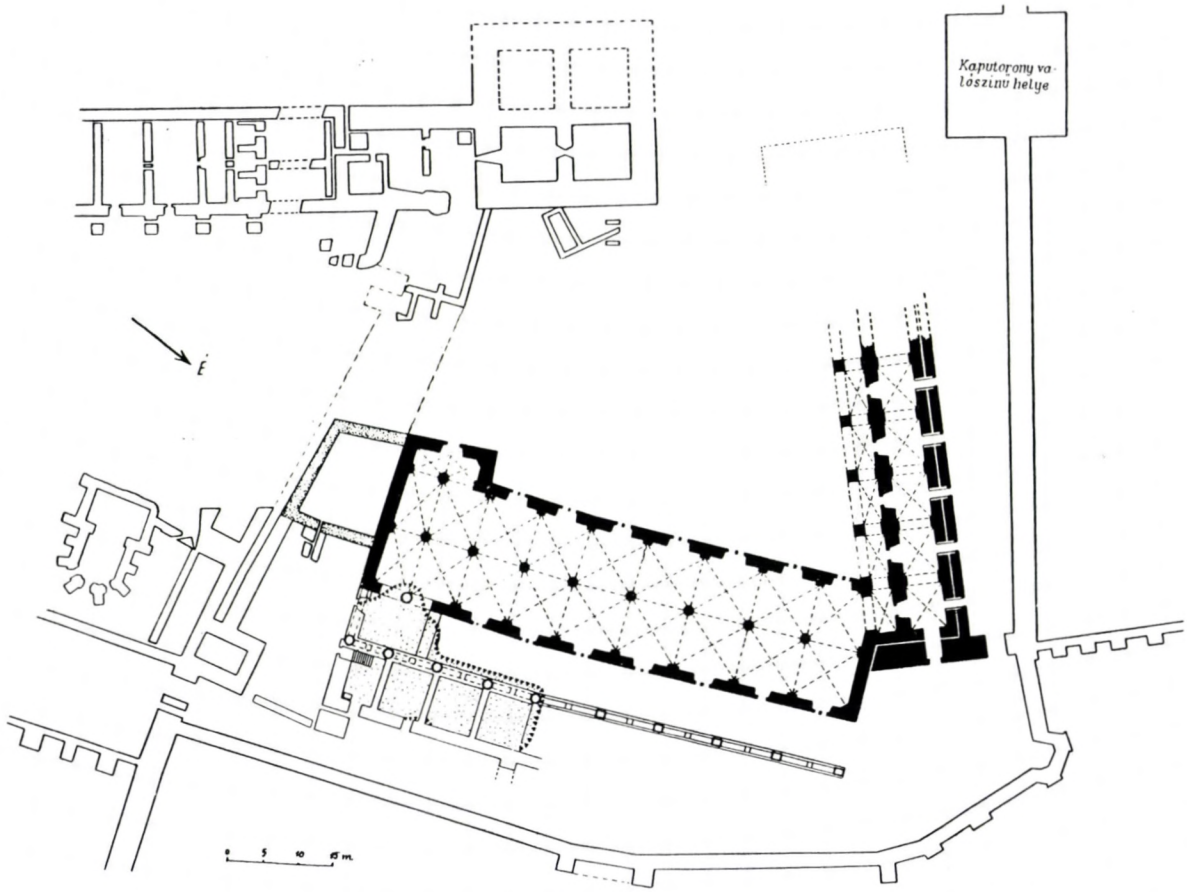


Abb. 23 Rekonstuktion der Gebäude im Sigismundshof nach Emese Nagy (Grundriß)

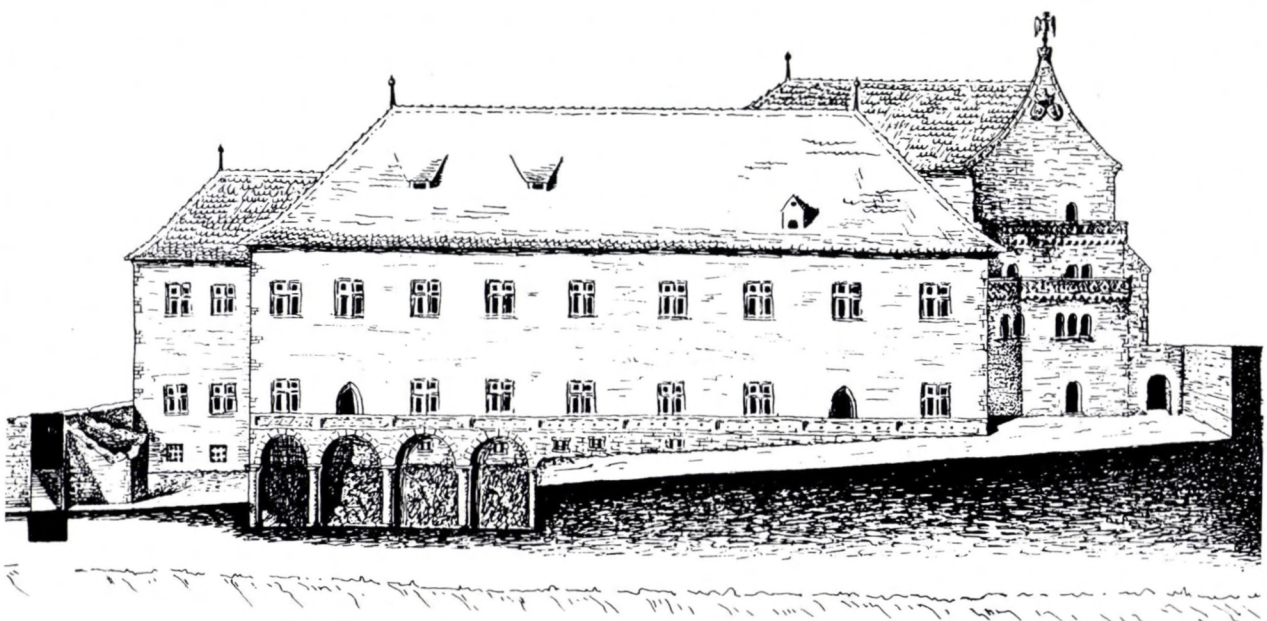


Abb. *24* Rekonstruktion der Gebäude im Sigismundshof nach Emese Nagy (Ostfassade)

stens kann man versuchen, durch Vergleich der Funde mit den mittelalterlichen Beschreibungen und Darstellungen, die wahrscheinlichste Möglichkeit der Deutungen zu skizzieren.[91]

Die größte Diskussion entfaltete sich um den großen Saal bzw. die Säle, die in den Quellen am besten dokumentiert sind. Mit dem Gebäude beschäftigte sich zuerst Jolán Balogh; sie stützte sich hauptsächlich auf die schriftlichen Quellen.[92] Nach ihrer Meinung befand sich dieser große Saal in dem östlichen, mit der Donau parallelen Flügel. Sie identifizierte den Sigismund-Palast in der Burg mit dem sog. Frischen Palast, der in den Quellen aus dem 15. und 16. Jahrhundert erwähnt wurde. Emese Nagy gab eine detaillierte Beschreibung der hier durchgeführten Ausgrabungen und ihrer Ergebnisse sowie der größtenteils mit dem Gebäude in Verbindung gebrachten Steinmetzarbeiten.[93] Die These von Jolán Balogh akzeptierend plazierte sie den großen Saal ebenfalls in den Ostflügel. Zur Rekonstruktion des Grundrisses und in erster Linie der östlichen Fassade (Abb. 23–24) stützte sie sich einerseits auf die erschlossenen Mauerreste, andererseits aber auf den Schedelschen Holzschnitt (Abb. 2). Die Maße des großen Saales bestimmte sie mit Hilfe der zur Verfügung stehenden mittelalterlichen Beschreibungen. Ihre Rekonstruktion widersprach aber diesen Quellen. Auf der Schedelschen Ansicht standen zwei Gebäude an jener Stelle, wo sie sich den Bau des Saales vorstellte, obwohl die Maße[94] des Saales bekannt sind und aus denen geht hervor, daß auf dieser Strecke kein anderes Bauwerk Platz gehabt hätte. Den in der Schedel-Chronik dargestelten eingezeichneten Unterbau mit Arkaden des nördlichen Baus hatte Emese Nagy mit den von riesigen Pfeilern unterstützten Bögen, die im südlichen Teil des Gebietes gefunden wurden, identifiziert. Abgesehen davon, daß diese Bögen noch im Mittelalter – wahrscheinlich noch vor der Erscheinung des Holzschnitts, also vor 1493 – eingemauert wurden, hätte man sie von der anderen Seite der Donau wegen der vor ihnen verlaufenden, auch auf dem Stich dargestellten Burgmauer kaum sehen können. Die Autorin identifizierte es – auch im Titel ihres Aufsatzes – mit dem Frischen Palast; auch damit folgte sie der Meinung von Jolán Balogh.

László Gerevich beschäftigte sich in seiner 1966 erschienenen Monographie detalliert mit dem von ihm als "Frisch" bezeichneten Sigismundspalast.[95] Außer der Bekanntgebung der Forschungsergebnisse und der Quellen verfertigte auch er Rekonstruktionen dieses Bauwerkes (Abb. 25). Im Gegensatz zu Emese Nagy plazierte er den großen Saalbau in den Nordflügel. Bei

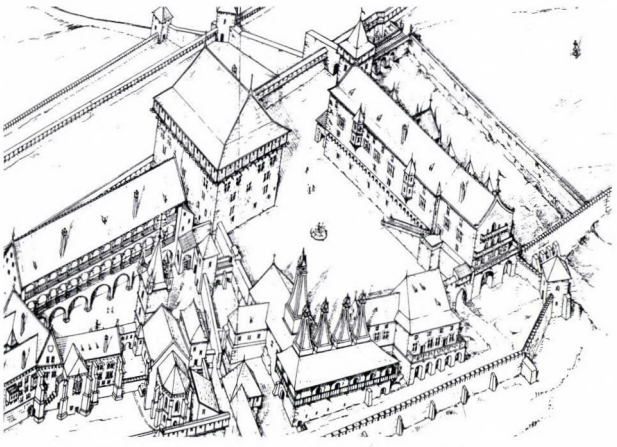


Abb. 25 Rekonstruktion der Gebäude des Sigismunshofes nach László Gerevich (Vogelperspektive)

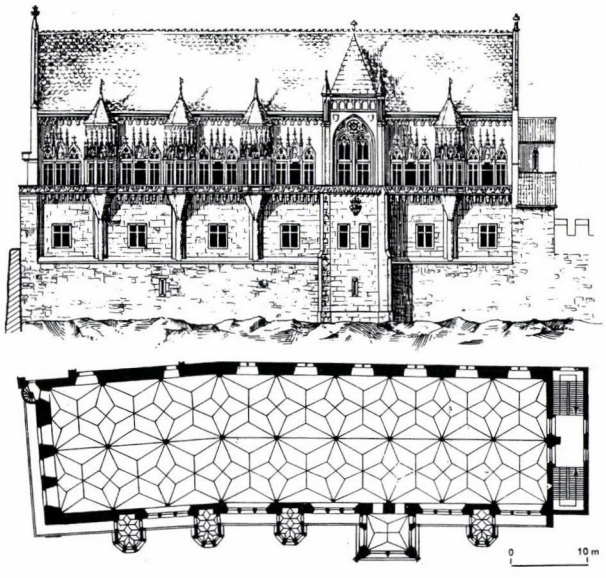


Abb. 26 Rekonstruktion der Nordfassade und des Grundrisses des Sigismundspalastes nach László Gerevich

der Rekonstruktion der Nordfassade des Flügels konnte er sich auf keine zeitgenössische Darstellungen stützen, deshalb berücksichtigte er weitgehend die Konsequenzen, die sich aus den Steinfragmenten ergeben. Zur Rekonstruktion hatte er gute Chancen, da die relativ bescheidenen Ausgrabungen im Trockengraben, der vor dem von ihm untersuchten Gebäudeflügel lag, ebenfalls zahlreiche bedeutende Steinfunde ans Tageslicht brachten. Diese stammten zudem aus den Trümmern des Gebäudes – d. h. von einem primären Fundort. Die Steinmetzarbeiten weisen auf eine völlig durchbrochene, laut Gerevich hervorspringende, durch poligonale und geschlossene Erker gegliederte Fassade hin (Abb. 26). Zur Verfeinerung der Rekonstruktion wählte er jedoch nicht die gründlichere Untersuchung

der Steinmetzarbeiten, sondern wandte sich einer Analogie, der äußeren Fassade des großen Saales der Vajdahunyad-Burg (Hunedoara) zu,[96] um damit die aufgrund der Fragmente aufgestellte Theorie zu verstärken. Die Fassade des Nordflügels plazierte er unmittelbar auf die innere Seite des Trockengrabens, sich hauptsächlich auf die Analogie von Vajdahunyad stützend. Obwohl die Theorie von Gerevich in zahlreichen Details fraglich ist, seine wichtigste Feststellung, nämlich die Plazierung des großen Saales in den Nordflügel, halten wir für richtig. Es ist weiterhin unklar, ob die Nordfassade tatsächlich unmittelbar über dem Graben stand oder sich zwischen ihnen ein Zwinger befand.[97] Dies könnte aber nur nach einer Ausgrabung beruhigend festgestellt werden. Aufgrund der schriftlichen Quellen nahm bereits Jolán Balogh zwei, übereinander liegende, große Säle im Gebäude an.[98] Diese Theorie wurde von Ernő Marosi weiterentwickelt, der aufgrund der Analyse zeitgenössischer Beschreibungen zur Schlußfolgerung kam, daß der untere Raum ein gewölbter zweischiffiger Saal, der obere demgegenüber ein einschiffiger, mit Holztonnengewölbe bedeckter Raum war.[99] Die Nordfassade des Gebäudes zierte wohl jene reich gegliederte Galerie, deren Rekonstruktion bereits Gerevich versuchte. Er ließ jedoch einige Fragmente und Zusammenhänge außer Acht, die – mit den später ans Tageslicht gekommenen Skulpturen[100] der von L. Zolnay Ausgrabungen verglichen – die Überprüfung seiner Vorstellungen erforderlich machten. Im Laufe der zusammen mit András Végh durchgeführten Forschungen kamen wir auf teilweise andere Ergebnisse als die von Gerevich.[101] Nach unserer Meinung wurde der Erkerkorridor, der zur nördlichen Fassade des oberen Saals, Großhalle mit Holzgewölbe, gehörte, nicht durch hervorspringenden geschlossenen Erkerchen, sondern durch Stützpfeiler und diese krönenden massiven Fialen gegliedert.[102] Die Fenstergruppen zwischen den Pfeilern haben wir auch unterschiedlich zusammengestellt, und das ermöglichte, daß sich die Fassadengliederung gut in die Keller- und dadurch in die bereits bekannte Gliederung des Gebäudes einfügte (Abb. 27–29). Später stellte György Szekér diesen Teil unserer Theorie in Frage,[103] aber mit der größeren Breite der von ihm vorgeschlagenen Fenstergruppen-Variante kann die bekannte Gliederung des Kellers unmöglich auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden (Abb. 30). Das aus diesem hervorgehende längere Gebäude hat sogar auf dem zur Verfügung stehenden Raum überhaupt keinen Platz.[104] Die andere modifizierende Proposition von György Szekér bestand darin, den Haupteingang unter dem Gebäude des großen Saales in den Sigismund-Hof hineinzuführen.[105] Das wäre nur in dem Falle möglich, wenn neben dem Keller und den beiden großen Sälen noch ein drittes Geschoß existiert hätte. Diese Variante kann vorerst – wenn wir sie auch nicht für wahrscheinlich halten – nicht endgültig abgelehnt werden.[106]

Die anderen Fassaden des Gebäudes werfen weitere Fragen auf. Mit den beiden kürzeren Seiten haben wir Glück, da von beiden je eine mittelalterliche Darstellung erhalten blieb: von der östlichen Seite die Schedelsche (Abb. 2), von der westlichen die Schönsche Ansicht (Abb. 3). Die früheren Forscher des Palastes schenkten trotzdem wenig Aufmerksamkeit diesen Fassaden. Bisher versuchten nur wir eine Rekonstruktion herzustellen. Die südliche Hälfte der östlichen Seite wurde unserer Meinung nach vom Ostflügel des Sigismund-Palastes verdeckt, in der nördlichen Hälfte stand ein Erker mit Geschoß, auf einen großen Arkadenbogen gestützt. Die untere Etage des Erkers öffnete sich als Empore auf den unterem, gewölbten Saal. Der obere, geschlossene Erker schloß sich wahrscheinlich der oberen, mit Holzgewölbe bedeckten Raum an. Die Ostfassade war durch den geschlossenen Erker und jene große Fenstergruppe gegliedert, die darüber plaziert war. Dies alles wurde durch ein charakteristisches, mit gebrochener Linie geführtes Gesims zusammengefaßt.[107] Über die südliche Fassade haben wir leider keinerlei Angaben.

Zu den anderen Gebäuden des Hofes läßt sich schwer etwas sagen, da von diesen noch weniger Daten zur Verfügung stehen, als zum Nordflügel. Der aus schriftlichen Quellen bekannte, unvollendete Palast von König Matthias Corvinus ist wahrscheinlich mit dem nördlichen Gebäude des Ostflügels identisch, deshalb wird dieses Gebäude als ein Renaissance-Bau beschrieben.[108] Da es praktisch fast unerschlossen ist, kann nicht ausgeschlossen werden, daß Matthias nur den Umbau des Palastflügels von Sigismund ausführen ließ. Der Unterbau mit Pfeilern vom südwestlichen Gebäude kam zwar zum Vorschein,[109] die Vernichtung der oberen Teile und der Mangel an datierbaren Fragmenten, sowie die schwere Lesbarkeit der Ansichten lassen lediglich Vermutungen zu.

Der Südpalast

Unter Sigismund wurde der östliche und westliche Flügel der Stephansburg abgerissen und durch neue Bauten ersetzt. Im südwestlichen Teil wurde neben

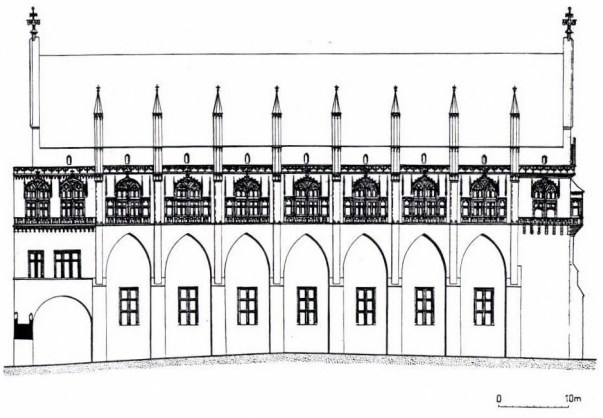


Abb. 27 Rekonstruktionsvorschlag der Nordfassade des Sigismundspalastes (Buzás–Végh)

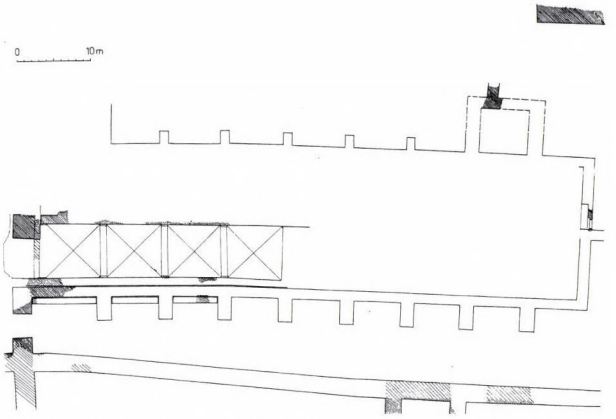


Abb. 29 Rekonstruierter Grundriß des Kellergeschosses im Sigismundspalast (Buzás–Végh)

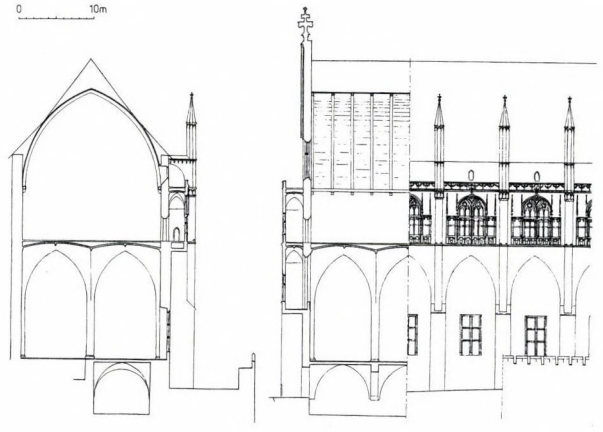


Abb. 28 Rekonstruierte Schnitte des Sigismundspalastes (Buzás–Végh)

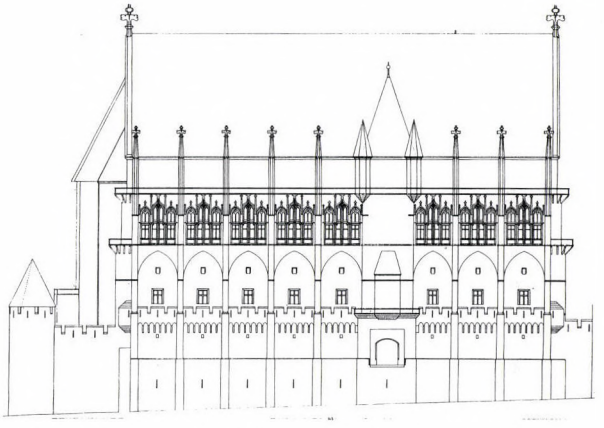


Abb. 30 Rekonstruktion des Sigismundspalastes nach György Szekér, Nordfassade

dem Stephansturm ein völlig neues Gebäude erbaut, das durch eine Galerie dem Westflügel des Palasthofes angeschlossen wurde (Abb. 5, 31).

Der abgerissene Ostflügel mochte ein ziemlich unbedeutendes Bauwerk gewesen sein, seine Beseitigung war wohl durch die Bestrebung begründet, den Raum besser zu nutzen. Die Fassade des an seiner Stelle erbauten neuen Gebäudeteils war bereits noch mehr nach außen, vor den die Grundlage der Burg bildenden Felsen verlegt. Dadurch wurde nicht nur die Grundfläche bedeutend erweitert, sie erhielt auch ein sichereres Fundament. Die innere Gliederung des erschlossenen Erdgeschosses dieses Flügels ist unbekannt, die wahrscheinlichen Trennwände wurden durch die neuzeitlichen Anbauten vernichtet; höchstens kann aus den drei Türen, die sich auf den Hof öffneten, auf ein dreiteiliges Raumsystem geschlossen werden: dies konnte einen größeren südlichen Raum und zwei kleinere nördliche Zimmer umfassen.[110] Die Ostfassade des Flügels sprang so weit hervor, daß wenn man sie bis Ende erbaut hätte, wäre jene frühere Treppe unmöglich erreichbar geworden, die vom unteren Hof in den Ostflügel des mittleren Hofes führte. Deshalb wurde dem nördlichen Ende der Fassade ein riesiger Pfeiler angeschlossen, der einen Entlastungsbogen trug. Auf diesen Bogen wurde der nördliche Abschnitt der Fassade gelegt. Selbst der Stützpfeiler wurde mit einem Bogen durchbrochen, damit die Treppe erreichbar wurde.[111] Es ist auch auf dem Holzschnitt der Schedelschen Chronik (Abb. 2) zu sehen, daß der Ostflügel des kleinen Hofes vor die mit Giebel gezierte östliche Endmauer des Nordflügels vorsprang. Ebenfalls auf diesem Bild ist es zu beobachten, daß dieser Ostflügel des kleinen Hofes um ein Stockwerk niedriger ist, als der nördliche und westliche Flügel und sogar als das Gebäude des südlichen großen Saales. Auf dem Stich sind zwei Stockwerke zu sehen: Von den kreuzförmig geteilten Fenstern des unteren Geschosses lugen nur die

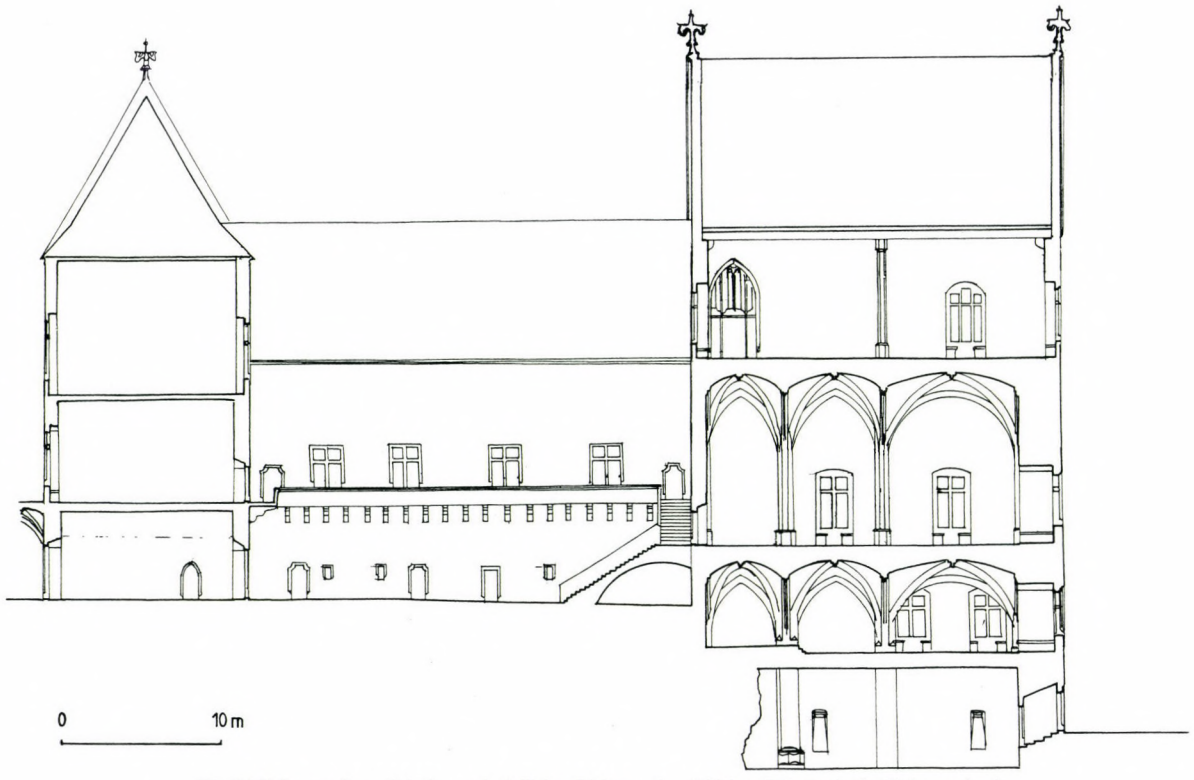


Abb. 31 Rekonstruierter Schnitt nord-südlicher Richtung des südlichen Palastes in der Sigismundszeit

Oberteile über der Burgmauer hervor, das Obergeschoß springt auf eine Konsolenreihe gestützt mehr hervor und ist stark gegliedert. Ihre Fassade erinnert eher an einen Erkerkorridor. Am südlichen Ende der Fassade erscheint ein schmales, turmartiges Bauwerk, das über die Gesimshöhe des Gebäudes hinausreicht. Es ist wohl mit jenem Erker identisch, aus dem lediglich der Stumpf seiner Konsole auf dem Unterbau der Fassade erhalten giblieben ist.[112] Auf Grund der hohen, mehrstöckigen, turmartigen Form des Erkers ist denkbar, daß er eine Wendeltreppe barg.

Die sich der östlichen Mauer des Ostflügels anschließenden Schichten der Aufschüttung ermöglichten die exakte Datierung dieses Gebäudeteils. Aus der Bauschicht der Mauer sind nämlich sogar die Fragmente zweier Ofenkacheln aus der Sigismundszeit zum Vorschein gekommen, der Bau konnte also kaum vor 1387 erfolgen, und wenn man sogar jene Tatsache in betracht zieht, daß die Ofenkacheln hauptsächlich beim Abriß der Ofen in die Erde kamen, muß man eher an den Anfang des 15. Jahrhunderts denken.[113]

Aus dem früheren südlichen Flügel der Stephansburg ist nur der auf 5/8 Grundriß errichtete sowie der Mittelpfeiler des Unterbaus erhalten geblieben. Diese wurden beim Bau des neuen Gebäudes verwendet. Dieser neue Flügel war ein mehrstöckige Saalbau, seine Grundfläche betrug etwa das Doppelte des früheren. Da der untere Teil des früheren Mittelpfeilers erhalten blieb und als Unterbau eines Pfeilers des neuen Saales verwendet wurde, mußte sich die Gliederung des neuen Gebäudes danach richten; es mußte dadurch besonders unregelmäßig sein. Der Raum des ersten Geschosses war mit Hilfe der erschlossenen Fragmente genau zu rekonstruieren, der Eingang blieb jedoch nicht erhalten. László Gerevich meinte, daß der vom inneren Hof geöffnete Eingang irgendwo im westlichen Abschnitt der Nordmauer lag,[114] der Boden des Raumes war aber etwa um 2,3–2,79 Meter tiefer als der des inneren Hofes.[115] Dieser Niveauunterschied war so groß, daß er sogar mit einer inneren Treppe nicht überbrückt werden konnte. Aber man muß nicht unbedingt an eine unmittelbar aus dem Hof geöffnete Tür denken. Es ist nämlich das Gewölbe jener Treppe erhalten geblieben, die im südwestlich angeschlossenen Gebäude aus der ersten Etage in den Erdgeschoß Raum führte.[116] Das erklärt gleichzeitig die Funktion dieses Gebäudes: es war ein Treppenhaus, das die Verbindung zwischen den Stockwerken des Südflügels darstellte. Der Boden der Obergeschossen lag etwa um 3,5 Meter höher als der des kleinen Hofes. Wahrscheinlich führte vom Hof jene kleine Treppe hierher, deren Brüstungsfragmente auf dem Gelände ans

Tageslicht gekommen sind.[117] Es gab gewiß noch ein Stockwerk, da auf den den mittelalterlichen Palast darstellenden Bildern dieses Gebäude eindeutig höher ist, als der Ostflügel des kleinen Hofes, obwohl jenes laut dieser Veduten mindenstens ein-, oder eher zweistöckig gewesen sein mußte.[118] Der unten ungegliederte Körper des halbachteckigen Erkers war nur hier oben mit Steinmetzarbeiten geziert bzw. mit Fenster durchbrochen. Von Süden war neben dem Erker ein Fenster mit getreppeltem Sturz zu sehen. Dieses Fenster war wahrscheinlich in jener breiten südlichen Ecke des Raumes plaziert, deren Gegenstück im Erdgeschoß durch zwei, Kreuzstockfenster beleuchtet wurde. Wohl in dieser Gegend waren die Rahmenfragmente eines dreiteiligen, gesturzten Fensters zum Vorschein gekommen. Sehr wahrscheinlich war dieses Fenster mit dem des südlichen Saales auf dem Schedel-Stich identisch.[119]

Der Bau der südlichen Halle konnte durch unmittelbare archäologische Funde nicht datiert werden. Die Forscher waren sich trotzdem einig, daß sie wärend des großen Umbaus des Palastes unter Sigismund, in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstand.[120]

Neben der westlichen Seite des Stephansturmes wurde zusammen mit der südlichen Halle ein neues Gebäude erbaut.[121] Dieser Bau konnte durch einen Parvus Sigismunds (CNH.II.125A.), der aus der tiefsten Schicht der Zuschüttung unter dem Fußboden des südlichen Kelleraumes ans Tageslicht gekommen war, bestens datiert werden.[122] Die drei Räume des Kellers waren durch den südlichen äußeren Hof erreichbar, vom Erdgeschoß führte jedoch durch eine Falltür ebenfalls eine Treppe hier herunter.[123] Laut der die westliche Ansicht der Burg darstellenden Veduten war die Höhe dieses Gebäudes mit jener des zweistöckigen Westflügels des Palasthofs identisch, daher mußte es ebenfalls zweistöckig sein. Obwohl es dem Holzschnitt Schöns nach (Abb. 3) etwas kleiner war als das südliche Hallengebäude, befanden sich hier offenbar viel höhere Räume als der Durchschnitt, und da es über ein eigenes Treppenhaus verfügte, mußten sich die Böden nicht nach den benachbarten Flügeln richten. Die Besonderheit des südwestlichen Gebäudes war jene Galerie, durch die es sich dem Westflügel des Prachthofes anschloß. Zwischen den beiden Gebäudeflügeln befand sich ein Hof von rechteckigem Grundriß, der tiefer lag als das Erdgeschoß des Palastflügels. In diesem Hof war wahrscheinlich bereits im Zeitalter von Sigismund eine größere Zisterne,[124] an deren Stelle unter Matthias Corvinus eine neue, riesige, den ganzen Hof füllende Zisterne errichtet wurde.[125] Die westliche Grenze des Hofes bildete eine frühere Burgmauer.[126]

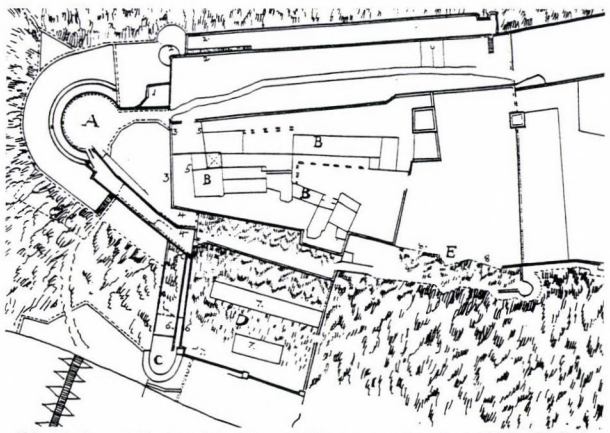


Abb. 32 Grundriß des königlichen Schlosses von Joseph de Haüy (1686)



Abb. 33 Rekonstruktion der Westfassade des südlichen Palastes nach György Szekér

Der äußeren Seite dieser Mauer wurde eine Reihe von Stützpfeilern vorgelagert, die in der Höhe des Erdgeschosses der Palastflügel mit Segmentbögen eingewölbt wurden.[127] Dieser Unterbau steht auch heute, darüber lagen aber noch weitere zwei Stockwerke.[128] Der Grundriß des Untergeschosses ist aus der Vermessung der Burg von Haüy bekannt,[129] ihre Ansicht ist auf allen Darstellungen des Mittelalters und der Türkenzeit, die die Burg von Westen zeigen, festgehalten (Abb. 32). Dieses Geschoß war nach der Rekonstruktion von György Szekér ein dem unteren ähnliches, jedoch nicht aus blinden, sondern durchbrochenen Arkaden bestehendes, brückenartiges Bauwerk (Abb. 33). Über den Stützpfeilern des Erdgeschosses standen rechteckige Pfeiler, die oben durch Arkaden verbunden waren. Laut den beiden erhaltenen Grundrissen waren die Pfeiler unten mit Öffnungen versehen, die den Durchgang zwischen dem westlichen Palast und dem Erdgeschoß des Westflügels sicherten. Nach den Ansichten war im zweiten Obergeschoß, über den Bögen eine geschlossene Galerie angebracht.

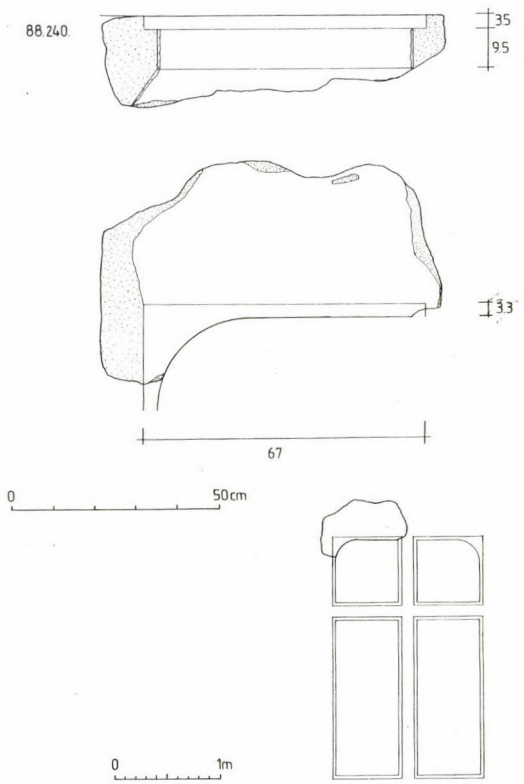


Abb. 34 Türrahmen in der Burg Točník

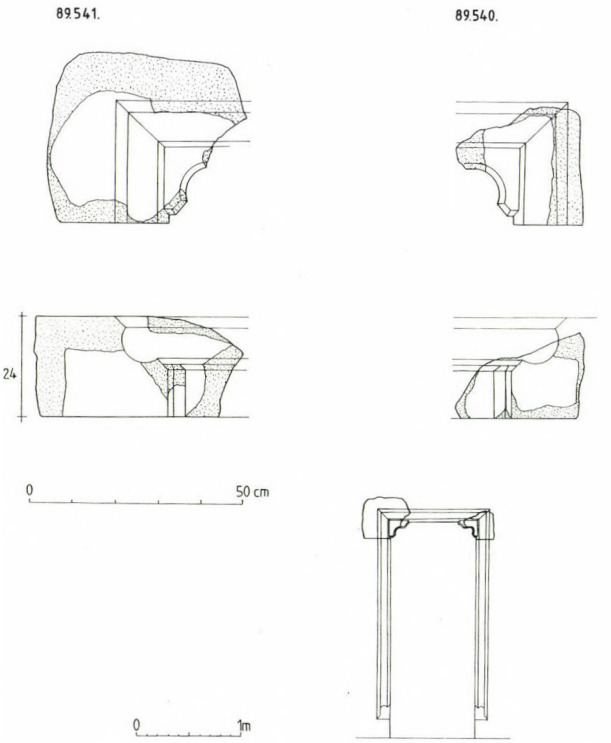


Abb. 36. Türrahmen in der Burg Točník



Abb. 35 Fragment eines Fensterrahmens aus dem Palast von Visegrád



Abb. 37 Fragmente eines Türrahmens im Palast von Visegrád

Auf dem Holzschnitt von E. Schön sind an der Westfassade des obersten Geschosses des südwestlichen Gebäudes drei Erker zu beobachten: ein runder an der Ecke und zwei rechteckige daneben. Wahrscheinlich zu einem der beiden letzteren gehörten jene Elemente einer rechtwinkligen Erkerecke, die in dem freigelegten südlichen Teil des inneren westlichen Zwingers erschlossen wurden.[130]

Das Erdgeschoß und die erste Etage des südlichen Gebäudes standen mit dem Westflügel des Palasthofes durch die Brücke in unmittelbarer Verbindung. Sie waren mit dem Westflügel des kleinen Hofes, von dessen Erdgeschoß eine Tür hierher führte, ebenfalls verbunden.[131] Zusammen mit dem alten Westflügel des kleinen Hofes stand dieser Teil an der bestgeschützten Stelle des Palastes, in der unmittelbaren Nachbarschaft des Stephansturmes: selbst der Turm war auch nur aus dem südlichen Raum des Westflügels zu erreichen. Gleichzeitig konnte man diese Räumlichkeiten aus dem Westflügel des Hofes leicht erreichen. Die Funktion war wohl die eines Wohngebäudes. Irgendwo in diesem Teil, wahrscheinlich in dem westlichen Flügel des kleinen Hofes, war das Schatzhaus untergebracht.[132]



Abb. 38 Sockel eines mit Tür kombinierten Fensterrahmens in der Budaer Burg

Die architekturgeschichtliche Bedeutung des Budaer Palastes der Sigismundszeit

Im Vergleich zu den früheren Perioden blieben uns mehrere Steinfragmente der Bautäten der Sigismundszeit erhalten. Diesen ist es zu verdanken, daß über die kunstgeschichtlichen Beziehungen dieser wichtigen Periode des Palastes ein besonders vielfältiges Bild entstehen konnte.

Im Falle der Untersuchung der verschiedenen Stilelemente dieser Bautätigkeit müssen in erster Linie jene Elemente in Betracht gezogen werden, die in den Traditionen der ungarischen Architektur der frühen Sigismund- und Anjou-Epoche wurzeln. Der wichtigste Träger dieser Tradition ist um 1400, der königliche Palast in Visegrád. Den Stil der Bauskulptur in Visegrád beeinflußten hauptsächlich die Beziehungen zu Böhmen. Der bereits auch von Ernő Marosi gewürdigte Zusammenhang der Brunnen in Visegrád mit dem böhmischen Parler-Kreis[133] steht nicht allein. Die Eigenschaften der verhältnismäßig einfachen architektonischen Konstruktionen – Tür- und Fensterrahmen – weisen ebenfalls auf die böhmische Steinmetzkunst vom Ende des 14. Jahrhunderts hin. In dieser Hinsicht soll in erster Linie die von Wenzel IV. erbaute Burg in Točník erwähnt werden.[134] Nicht nur Ähnlichkeiten der



Abb. 39 Fensterrahmen aus der Burg von Točník

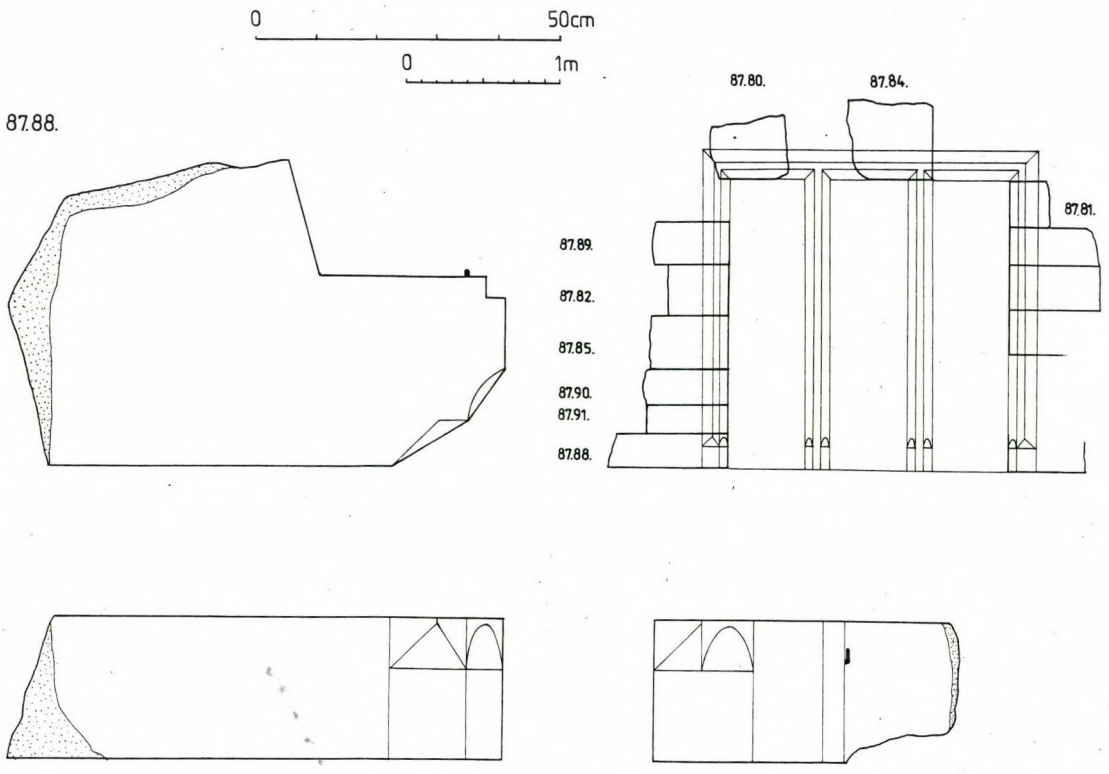


Abb. 40 Fensterrahmen, Palast, Visegrád



Abb. 41 Fenster in der Burg von Tata

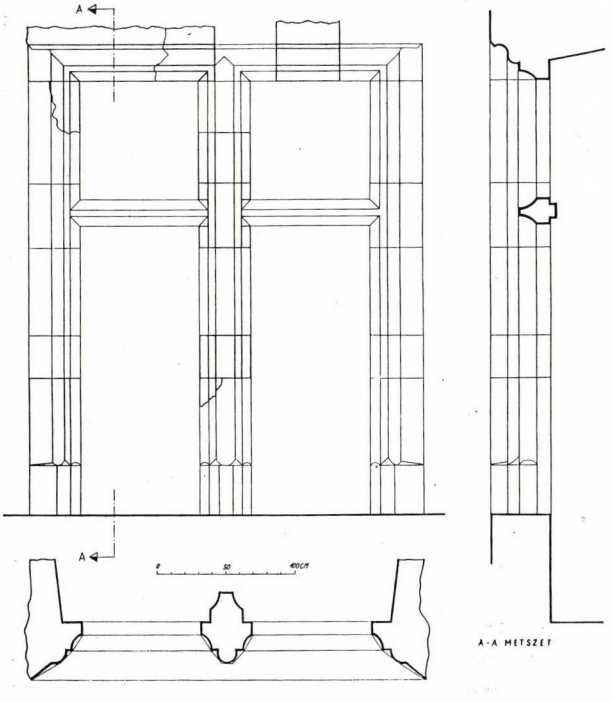


Abb. 42 Fenster in der Budaer Burg, Rekonstruktion

Profilierungen, sondern winzige, jedoch desto charakteristischere Eigenschaften weisen auf die Verwandschaft zwischen den Bauarbeiten der Burgen von Točník und Visegrád hin: die besondere Gestaltung der Tür- und Fensterstürze sowie bestimmte Arbeitsmethoden der Steinmetzen, daß sie z.B. die Fensterrahmen in beiden Burgen aus verhältnismäßig niedrigen Schichten zusammenstellten.[135] Sowohl in Točník als auch in Visegrád sind dieselben Typen der Fensterprofilierung zu beobachten: neben der als Grundform betrachteten Profilreihe Schräge-Platte-Hohlkehle[136] kamen die durch die in Schräge geschnitzte Hohlkehle und das fensterteilende Halbprofil mit Hohlkehle[137] sowie der neben die Profilreihe Platte-Hohlkehle plazierten, mit Stab gezierten, und durch fensterteilende Halbprofile[138] gegliederten Formen am häufigsten vor. Bedeutender als diese einfachen Profiltypen ist jedoch die Tatsache, daß an beiden Bauwerken die Tür- und Fenstersturze an den Ecken abgerundet sind,[139] und es gibt einen eigenartigen Türrahmentyp mit Sturzkonsolen, wobei die reich geformten Konsolen aus dem inneren des Profilglied gestaltet sind.[140] Zahlreiche Formen, die Točník wahrscheinlich aus Karlstein erreicht haben – wie z.B. einige Profilierungen der Türrahmen, Gestaltung der Sockel und die typische Formgebung der Kaminkonsolen –, sind in Visegrád unbekannt. Dies macht uns darauf aufmerksam, daß Visegrád und Tecník eher als parallele Erscheinungen betrachtet werden sollen: die Steinmetzkunst der Burg von Visegrád und jene Elemente der Burg von Točník, die von Karlstein unabhängig sind, haben wohl eine gemeinsame Quelle. Hinsichtlich des Baues von Buda ist es deshalb wichtig, weil hier zahlreichen Elementen, deren Vorgänger entweder in Visegrád, in Točník oder an beiden Stellen zuerst gemeinsam erscheinen, große Rolle zukommen. Außer den oben erwähnten Profiltypen sind in Točník solche charakteristische Elemente der Gotik der Sigismundszeit vorzufinden, wie z. B. die Segmentbogen-Rahmbogen[141] und die Buckelquadergliederung der Ecken.[142] Ein besonderer Öffnungsrahmen des Budaer Sigismund-Palastes, wo die Brüstung je einer Fenstergruppe durchgebrochen wurde und dadurch eine Art französisches Fenster entstand,[143] erinnert ebenfalls an die ähnliche, jedoch kleinere Öffnungsgruppe des Palastgebäudes in Točník.[144] Diese, nur in Točník bzw. in Böhmen gegebenen Formen weisen auf die unmittelbaren böhmischen Verbindungen der Budaer Bautätigkeit in der Sigismund-Epoche hin (Abb. 38–39). Andere Budaer Charakteristika können ausgesprochen als ungarischen Ursprungs betrachtet werden. Hier sollen zwei Typen von Fensterrahmen

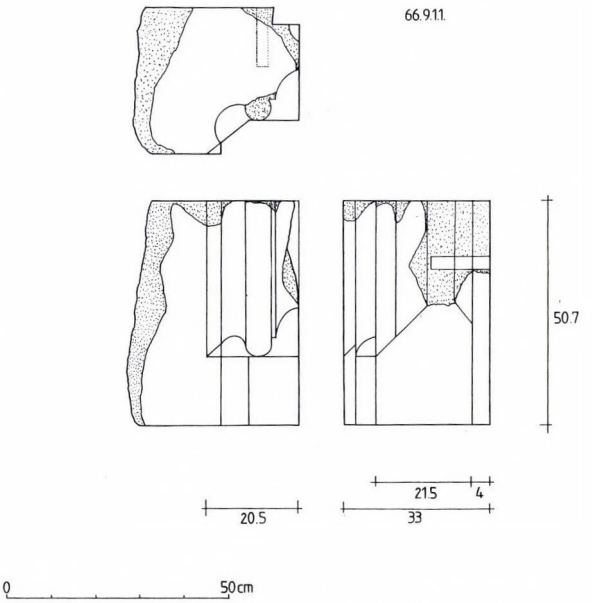


Abb. 43 Fragment von einem Fensterrahmen des Palastes in Visegrád



Abb. 44 In die südliche, neuzeitliche Burgmauer der Budaer Burg sekundär eingemauerter Fensterrahmen

erwähnt werden. Der eine ist jene Sockelform, die der Form der Profilierungen folgt und mit einer Schräge abgeschlossen ist; sie erreichte zunächst die Fensterrahmen in Visegrád (Abb. 40), von den wahrscheinlich ähnlich gestalteten, besonders in Böhmen häufig vorkommenden Tür- und Torrahmensockel, dann tauchte sie bei den Bauarbeiten der Tataer Burg um 1400–1410 auf (Abb. 41). In Buda erschien sie am frühesten auf einem großen Fensterrahmen des Sigismundspalastes (Abb. 42).[145] Der andere Sockeltyp: treppenartig gegliedert, mit einer Schräge abgeschlossen, erschien ebenfalls zuerst in Visegrád (Abb. 43), er ist aber auch in Buda zu beobachten, auf dem südlichen Teil des Palastes, an einem Fensterrahmen, der in eine neuzeitliche Burgmauer sekundär eingemauert wurde (Abb. 44). Dessen Profilierung mit Birnenmotiv ist ebenfalls aus Visegrád bekannt. In der ersten Hälfte und um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurde dieser Typ in Ungarn besonders beliebt.[146] Es soll noch eine



Abb. 45 Fenster der Burg von Zólyom (Zvolen)

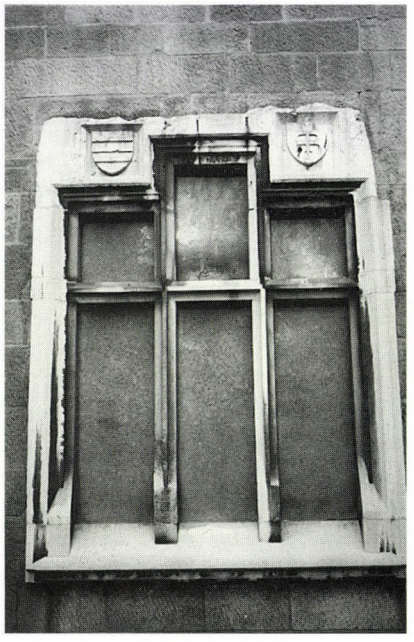


Abb. 46 Fenster mit Stufensturz in der Budaer Burg

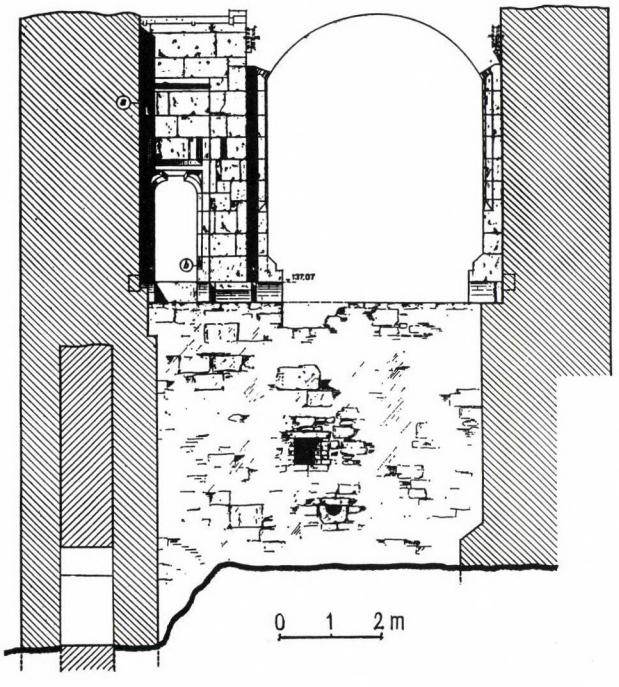


Abb. 47 Rekonstruierter Fensterrahmen der südlichen Halle in Buda

Gliederungsform Visegráder Abstammung in der Budaer Burg erwähnt werden. Die im Sigismundspalast das Kellergewölbe des Nordflügels unterstützenden Knagsteine sind vereinfachte Varianten der das Stichkappengewölbe unterstützenden Konsolen, im Palast von Visegrád.[147] Ein besonders altes Motiv, vielleicht älter als die Visegráder Bauarbeiten, ist jene gestufte Fensterform der Budaer Palastbauten der Sigismund-Epoche, die unseres Wissens vor Buda nur auf jenem Gebäudeteil der Burg zu Zólyom (Zvolen) vorkam, der auf das letzte Drittel des 14. Jahrhunderts datiert werden kann (Abb. 45).[148] Diese Öffnungsform spielte allem Anschein nach sowohl auf den südlichen als auch den nördlichen Gebäuden der Budaer Burg eine wichtige Rolle. Im südlichen Teil der Burg kamen Fragmente jener beiden Sturzkonsolen zum Vorschein, die zu einem solchen dreiteiligen Fenster gehörten, dessen mittlere Öffnung höher war und an dessen beiden Seiten – über den niedrigeren äußeren Öffnungen – je ein ungarisches Wappen plaziert wurde (Abb. 46).[149] Fenster mit solchem Charakter, d. h. mit gestuftem Sturz, erschienen auf dem Schedelschen Holzschnitt (Abb. 2) im obersten Stockwerk des südlichen Hallenbaues, daher ist es möglich, daß diese Fragmente selbst zur südlichen Halle gehörten.[150] Die Datierung dieses Fensters auf die Sigismundszeit ist jedoch durch weitere Überlegungen gerechtfertigt. Die Profilierung seiner Pfosten besteht aus derselben einfachen Schräge-Platte-Hohlkehle Profilreihe, die kaum Hilfe zur Datierung bietet, da sie bereits in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts als alltäglich betrachtet werden kann. Dasselbe Profil ist jedoch in ursprünglicher Lage erhalten geblieben: an einer Tür des südlichen Gebäudes aus der Sigismundszeit.[151] Noch wichtiger ist aber jenes eigenartige Merkmal, daß der Sturz des Fensters mit einer reicheren Profilierung gestaltet wurde: in die äußere Schräge wurde auch eine Hohlkehle geschnitzt. Damit stimmt die Gestaltung eines größeren, Kreuzstockfensters genau überein, dessen Steinfragmente im nördlichen Teil des Palastes, in der Nähe des Sigismundspalastes freigelegt wurden; deshalb wurden sie von ihrem ersten Veröffentlicher mit dem Sigismundspalast verbunden.[152] Das Profil des Pfosten ist ähnlich, lediglich um einen Zylinder reicher gestaltet, als am gestuften Fenster; der Sturz wurde aber ebenso, mit einer in die äußere Schräge geschnitzten Hohlkehle geziert.[153] Eine ähnliche, jedoch umgekehrte Kombination erscheint an einem Fenster der südlichen Halle, das aus seinen Fragmenten rekonstruiert wurde (Abb. 47).[154] Die unterschiedliche Gliederung des Sturzes bzw. der Pfosten ist in der Sigismundszeit bei die Türrahmen noch charakteristischer. Am Tor der nördlichen Kurtinenmauer wurde der Dreipaßabschluß des Tores, das mit einfachen, abgekanteten Pfosten versehen ist, zusätzlich gekehlt (Abb. 48). Am südlichen Tor der Burg – das später, um 1530 in den Torturm der an seiner Stelle erbauten Barbakane in die sog. südliche große Rondelle verlegt wurde – wurde der Segmentbogen über den abgekanteten Pfosten der größeren Öffnung um einen Birnstab



Abb. 48 Tor der nordöstlichen Kurtina in der Budaer Burg



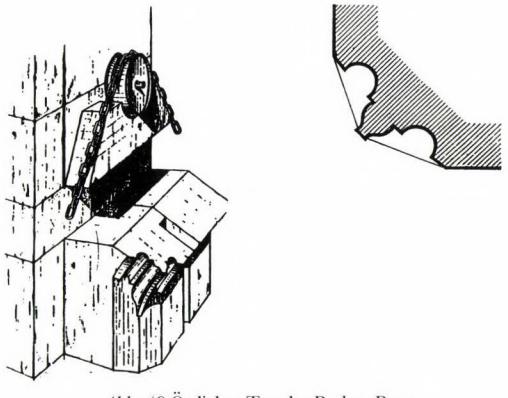


Abb. 49 Östliches Tor der Budaer Burg



Abb. 50 Außentor der Zitadelle in Visegrád



Abb. 51 Äußeres, osttor der Burg von Preßburg (Bratislava)

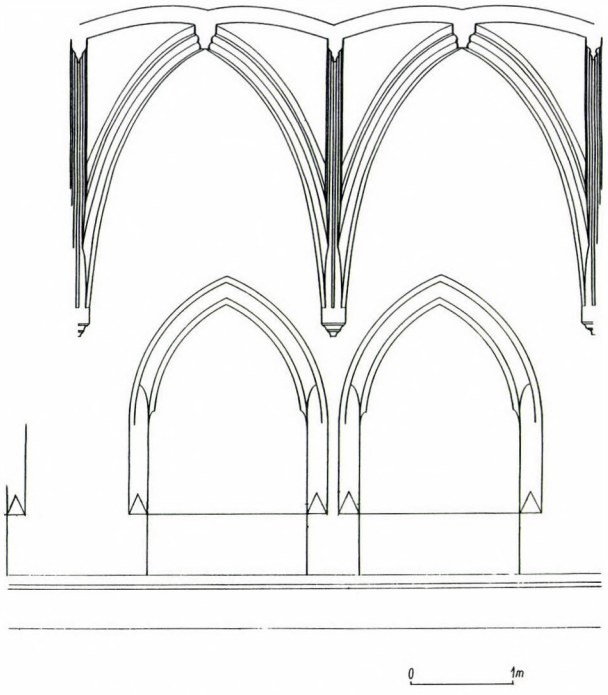


Abb. 52 Rekonstruktion der Öffnungen des Kreuzganges im Franziskanerkloster in Visegrád (nach Szilárd Papp)

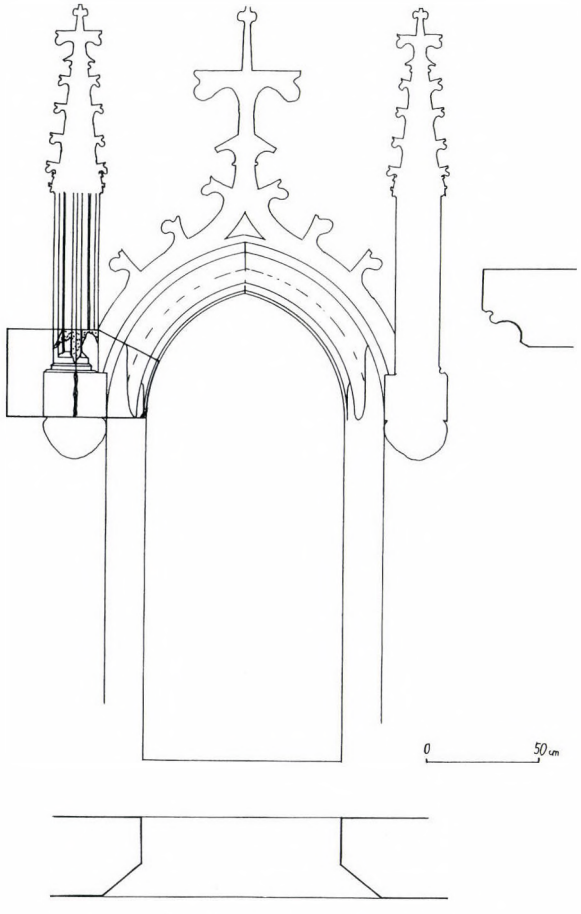


Abb. 53 Türrahmen in einem Haus in Visegrád

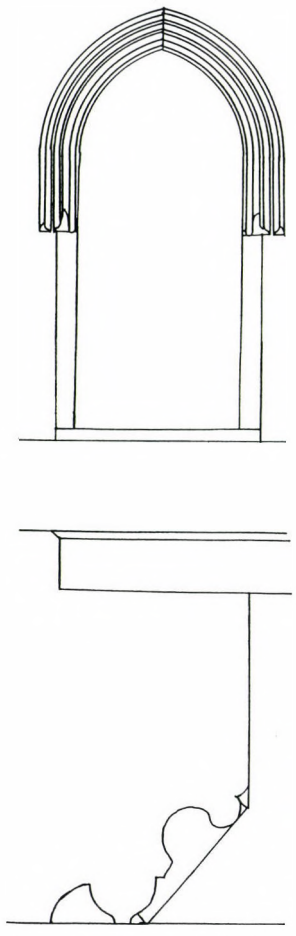


Abb. 54 Türrahmen in der Burg von Karlstein (nach Menclová)

zwischen Hohlkehlen bereichert (Abb. 49).[155] Am äußeren, aus der späten Sigismundszeit stammenden, segmentbogigen Tor der Burg von Visegrád (Abb. 50) ist der durch eine tiefe Hohlkehle profiliert.[156] Die Pfosten der segmentbogig abgeschlossenen Toröffnungen des äußeren westlichen 1430 erbauten Torturmes in der Preßburger (Pozsony, Bratislava Abb. 17) Burg sind schräg profiliert, die Stürze hingegen reich mit Birnstab-, Stab- und Hohlkehlenprofilen geschmückt. Dasselbe System wiederholt sich im Kleinen bei den Sitznischen der Toreinfahrt.[157] Der Ursprung dieser Gestaltung wird vielleicht besser durch zwei Fragmente aus Visegrád erklärt: die Öffnungen des Kreuzganges im nach 1425 erbauten Franziskanerkloster, wo über den einfachen schrägen Pfosten der spitzbogige Scheitel mit einer tiefen Hohlkehle profiliert ist (Abb. 52),[158] sowie eine zu diesen besonders nahestehende Türrahmenform aus einem städtischen Haus (Abb. 53), Dieses Denkmal erinnert besser an seine eventuelle Quelle, die in der böhmischen Architektur des 14. Jahrhunderts häufig vorkommenden Türrahmen (Abb. 54). Bei

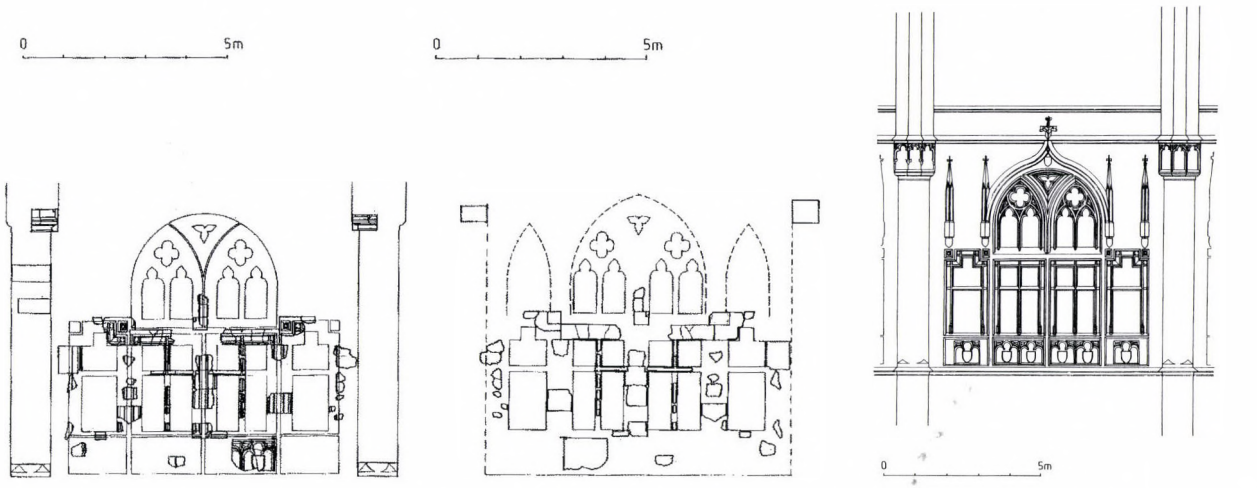


Abb. 55 Fenstergruppe der Nordfassade des Sigismundspalastes, Rekonstruktion a) Außenseite, b) Innenseite, c) theoretische Ergänzung (Buzás–Végh)

diesen werden die einfach profilierten Sockel besonders hoch, beinahe bis zum Bogensatz hinaufgezogen und das reichere, mit Hohlkehlen und Stäben gestaltete Profil beginnt erst hier.[159] Die Verbindung mit der böhmischen Parler-Kunst kam auf anderen Details des Franziskanerklosters in Visegrád ebenfalls zur Geltung, so folgen z.B. die Sockel der Wandpfeiler im Kirchenschiff der parlerischen Sockelgestaltung der Pfeiler im Prager St-Veits-Dom.[160]

Die wichtigsten Vertreter dies Typs des gestaffelten Fensters in Buda waren die monumentalen Fenstergruppen der Nordfassade des Sigismundspalastes (Abb. 55). Der gestufte Sturz erscheint hier bei den einzelnen Öffnungseinheiten als eine quasi eckige Sturzkonsole, aber mit den beiden äußeren, gerade abgeschlossenen und dem mittleren, wohl bogigen Teil folgt die ganze Öffnungsgruppe einem ähnlichen System.[161] Den norditalienischen Ursprung dieser letzteren, reicher gestalteten Form warf zuletzt Sándor Tóth auf; er wies u.a. auf den ursprünglichen, 1396 angefangenen Westgiebel des Domes zu Mantana hin.[162] Falls seine Annahme zutrifft, ist es möglich, daß dieses Motiv durch die Vermittlung jenes im norditalienischen Stil erbauten, vom Ende des 14. Jahrhunderts stammenden Budaer Palastgebäudes in den Formenschatz der Budaer Gotik geriet, dessen erhaltene Formsteinfragmente bereits oben behandelt wurden. Zur Begegnung und Vereinigung der architektonischen Formen der norditalienischen Gebiete und des transalpinischen Mitteleuropa bot zu jener Zeit eben Buda die beste Möglichkeit.

Die gestufte Gestaltung der Fenster – besonders der höhere, bogige, von den beiden äußeren, horizontalen Abschnitten in die Mitte genommene Teil – wurde zum charakteristischen Motiv der Portale der Hl. Elisabeth-Kirche zu Kaschau[163] und durch ihre Vermittlung war es in weiten Kreisen in der östlichen Hälfte von Ungarn, in Siebenbürgen[164] und sogar in der Umgebung von Krakau, in Kleinpolen[165] verbreitet. Der Ursprung dieses höchst eigenartigen Motives der Ka-

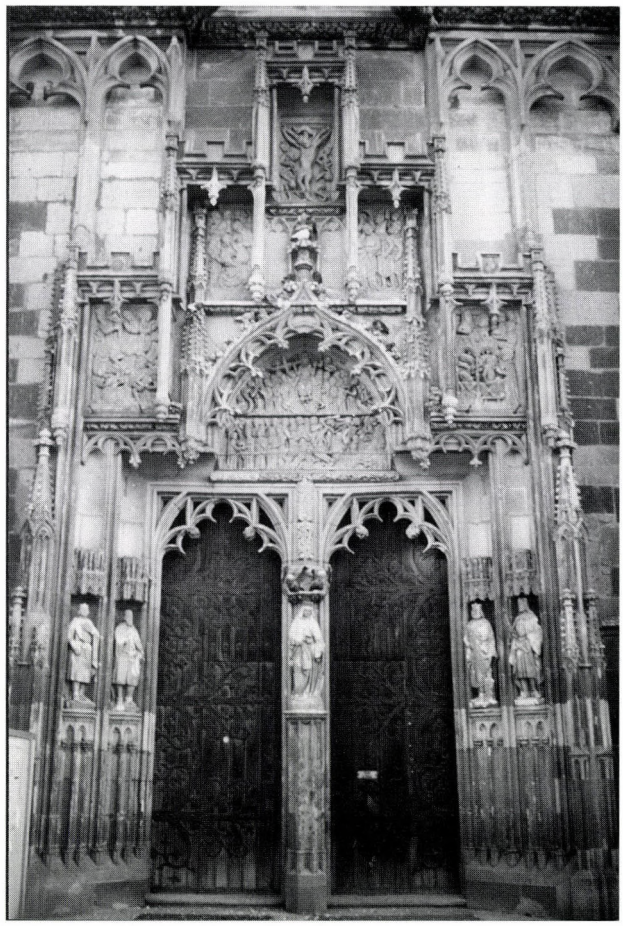


Abb. 56 Nordportal der Hl. Elisabeth-Kirche, Kaschau (Košice)

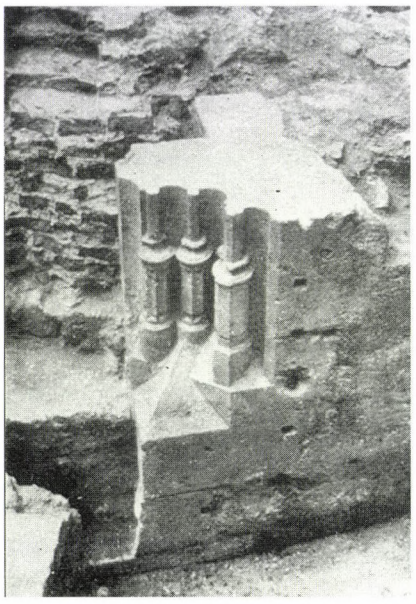


Abb. 57 Fensterrahmen der südlichen Halle der Budaer Burg



Abb. 58 Türrahmen der Budaer Burg



Abb. 59 Sockel eines Fensterrahmens von der großen Fenstergruppe des Sigismundspalastes

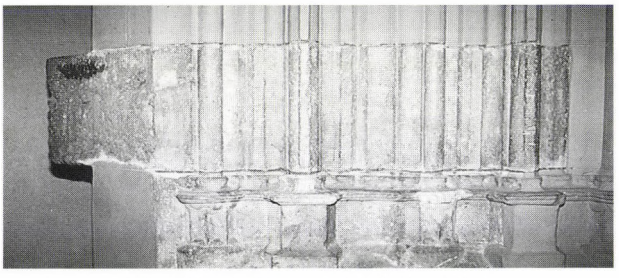


Abb. 60 Portalrahmen aus dem Budaer Palast

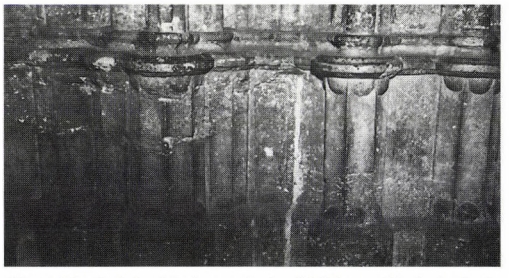


Abb. 61 Sockel des Mariaportals der Liebfrauenkirche in Buda

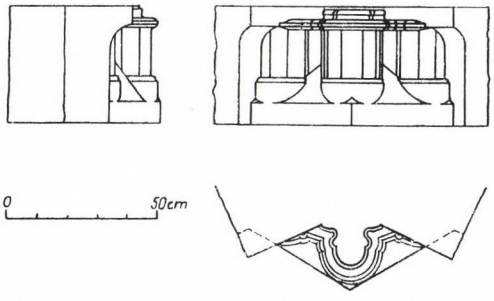


Abb. 62 Sockel eines Wandpfeilers aus der Maria-Magdalenen-Kirche in Buda (nach Herta Bertalan)



Abb. 63 Portalsockel aus der Maria-Magdalenen-Kirche in Buda (nach Herta Bertalan)

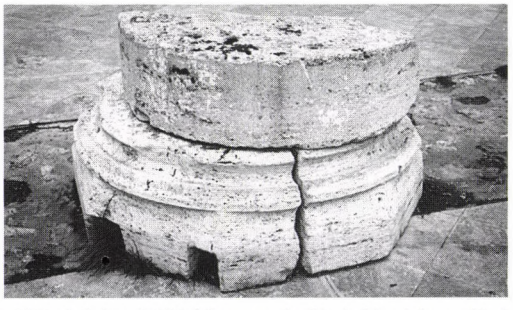


Abb. 64 Sockel eines Schiffpfeilers aus der Maria-Magdalenen-Kirche in Buda



Abb. 65 Konsole einer Fiale der Fassade des Sigismundspalastes in Buda

schauer Portale, d. h. die komplizierte, gestufte Gestaltung kann kaum auf die Kunst des süddeutschen und Prager Parfler-Kreises[166] zurückgeführt werden, vielmehr muß in diesem Fall mit einem Budaer Einfluß gerechnet werden.[167] Gleichzeitig kam den Details der nördlichen und südlichen Portale in Kaschau, die von der süddeutschen, Parlerkunst abgeleitet werden können, eine entscheidende Rolle zu.[168] Diese Elemente sind: das durch polygonale Statuenpostamente und Birnstübe gegliederte Gewände, die Sockelformen und die Verzierung der Stürze mit durchbrochenem Maßwerk am nördlichen Portal (Abb. 56). Für die Portale der Kaschauer Pfarrkirche ist dasselbe System von Beziehungen charakteristisch, wie für den Palast zu Buda: die Tradtionen der ungarischen Architektur der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts – einschließlich einiger eventueller norditalienischer Wirkungen – und die Kunst des böhmischen und süddeutschen Parlerkreises. Dies wird verständlich, wenn der Zusammenhang zwischen den beiden, im großen und ganzen parallel verlaufenden ungarischen Bautätigkeiten vorausgesetzt wird.[169]

Damit ist zur Erörterung der nächsten Stilquelle der Budaer Architektur der Sigismundszeit, der süddeutschen Einflüsse zu übergehen. Unserer Untersuchung dient ein an seiner ursprünglichen Stelle erhaltenes Stück der südlichen Halle als Ausgangspunkt: der untere Pfostenstein des nördlichen Fensters an der Ostfassade.[170] Der Stein erhält seine besondere Bedeutung dadurch, daß er das einzige, an seiner ursprünglichen Stelle erhaltene Steinfragment des Budaer Palastes ist, das eine eigenartige reiche Sockelform aufweist (Abb. 57). Dies erscheint unter den Stabprofilen des Rahmens. Oben beginnt sie mit einem Sockelprofil, das aus einer, von zwei Ringen in die Mitte genommenen Hohlmkehle bestand. Die Postamente sind durch vertikale Kanelluren gegliedert, die unten und oben durch viertelkugelförmige Elemente in die Oberfläche des Zylinders hinübergehen. Der untere, breitere Teil ist oben durch eine einfache Schräge abgeschlossen. Die ungegliederte Oberfläche des Zylinders schloß sich der Sockelschräge des Fensterstückes an.

Die oben beschriebene Sockelform erscheint in ihren Details, Proportionen und Maßen auf eine völlig identische Weise auf anderen, ebenfalls aus dem Budaer Palast stammenden Öffnungsrahmen. Hier sollen in erster Linie jene Fensterrahmen erwähnt werden, die aufgrund ihres Fundortes und der Ähnlichkeit des Profils ebenfalls zum Gebäude des südlichen Hallenbaues geknüpft werden können.[171] Ähnliche Details finden wir bei einem spitzbogiger Türrahmen (Abb. 58).[172] Ebenfalls aus dem Palast stammt jener Torrahmen, der eine ähnliche Sockelform hat.[173] László Gerevich knüpfte diesen zur Palastkapelle, er könnte jedoch zu allen Gebäuden des Palastes gehören (Abb. 60).[174] Die wichtigste Analogie in der Burg ist das Rahmenfragment jener großen Fenstergruppe (Abb. 59), das im ersten Trockengraben erschlossen wurde und der Nordfassade des Sigismundspalastes angeschlossen werden kann.[175] Eine einfachere Variante dieser Form begegnet uns beim Mittelpfeiler einer Doppeltür, der das Profil der oben erwähnten Fenstergruppe trug und dadurch wahrscheinlich zu derselben Strukturordnung gehörte.[176] Ebenfalls diese Form erschien am Rahmen eines großformatigen kreuzgeteilten Fensters.[177] Eine reichere, von der südlichen Halle bereits bekannte Variante des Sockeltyps wiederholt sich an mehreren Detailformen der Budaer Pfarrkirche Unserer Lieben Frau. Hier soll in erster Linie das südliche, sog. Marienportal (Abb. 61) erwähnt werden,[178] dieselbe Form ist aber an der Tür des südwestlichen Turmes ebenfalls zu beobachten.[179] Im Chor der Kirche wurde die einfachere Variante dieser Form verwendet: die ohne die Viertelkugeln. Dieselbe Form schmückte die Baldachinen der Stützpfeiler im Chor[180] und wahrscheinlich auch die Wandpfeilersockel der Garai-Kapelle. Von dieser letzteren ist leider lediglich der untere, ungegliederte Stein an der ursprünglichen Stelle erhalten geblieben.[181] Es kam jedoch während des nach der Beschädigung im zweiten Weltkrieg ausgeführten Abrisses ein solcher Wandpfeilersockel der anderen Pfarrkirche der Budaer Burg, der Maria-Magdalenen-Kirche zum Vorschein, der in eine Ecke des Achtecks und zum in situ erhaltenen Wandpfeilersockel der Garai-Kapelle paßt (Abb. 62).[182] In der Maria-Magdalenen-Kirche wurden in großer Zahl ganz andere, viel größere, in die innere Ecke des Achtecks sowie an die Wandoberfläche passende Wandpfeilersockel bzw. die dazu gehörenden Schaft- und Kapitellelemente freigelegt, die offenbar zum Chor gehörten.[183] In dieser Kirche befand sich außerdem eine Kapelle mit polygonaler Abschließung: die nördliche Sakristei, deren Chor jedoch nicht achteckig, sondern flacher war.[184] Aufgrund dieser Fakten könnte der uns beschäftigende Wandpfeilersockel nicht zur Maria-Magdalenen-Kirche gehören. Seine Abstammung aus der Liebfrauenkirche macht die Tatsache denkbar, daß nach 1686 beide Kirchen kurze Zeit im Besitz der Franziskaner waren.[185] Es ist möglich, daß während der Behebung der Schäden nach der Belagerung die Steine der zu dieser Zeit abgerissenen Garai-Kapelle bei der Rekonstruierung der Maria-Magdalenen-Kirche verwendet wurden.



Abb. 66 Fensterausschnitt der Hl. Kreuz-Kirche in Schwäbisch-Gmünd

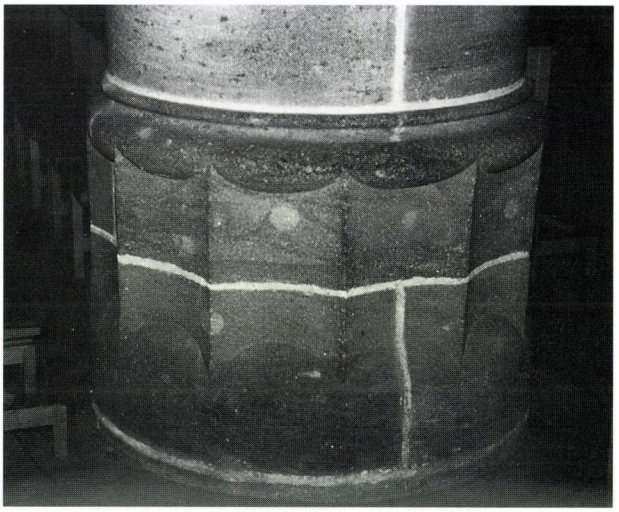


Abb. 69 Pfeilertesis der Frauenkirche Nürnberg

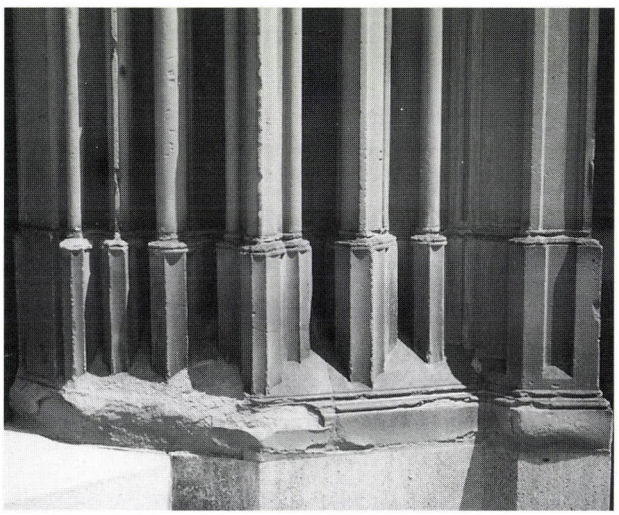


Abb. 67 Sockel des südöstlichen Portals der Frauenkirche in Esslingen



Abb. 70 Ausschnitt des Chors der Oberen Pfarrkirche von Bamberg

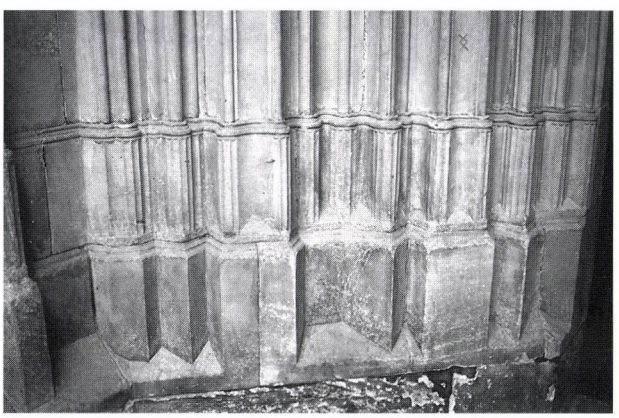


Abb. 68 Sockel des nordöstlichen Tores der Hl. Kreuz-Kirche in Schwäbisch Gmünd



Abb. 71 Pfeilersockel des unteren Teiles vom Turm der Georgskirche in Amberg

Ein naher Verwandter des Marienportales der Liebefrauenkirche ist uns aus Buda bekannt: der Rahmen jenes Portals mit Vorhalle, der in der Maria-Magdalenen-Kirche freigelegt wurde; der Sockel ist erhalten geblieben.[186] Das Profil zeugt von einer der Liebefrauenkirche ähnlichen Gestaltung mit Vorhalle (Abb. 63). Die Bauforschung konnte nicht eindeutig klarstellen, in welcher Bauphase die Vorhalle entstanden war.[187] Der Bau des Langhauses ist durch einen falschen Denar der Königin Maria, der im Grundierungsgraben eines Pfeilers gefunden wurde, nach 1382 datiert.[188] Obwohl dieser Gebäudeteil bis zum Grund vernichtet wurde, blieb der Abdruck des Querschnittes von der westlichen Ergänzung aus der zweiten Hälftge des 15. Jahrhunderts an der Seite des heute noch stehenden Westturmes erhalten. Laut dessen hatte diese Ergänzung die Form einer Basilika. Zwei Sockeltypen kamen zum Vorschein, die den runden, die Schiffe voneinander teilenden Pfeilern angeschlossen werden können. Der eine – ein in die Form einer einfachen Pyramide geschnitzer Stamm – kann aufgrund des an der Turmmauer gezeichneten Abdruckes an die westliche Ergänzung geknüpft werden. Die andere, reichere Variante konnte zum früheren Abschnitt gehören. Auf diesen wurde der Übergang von der achteckigen Basis durch ein Birnstabprofil gelöst (Abb. 64). Diese Gestaltung ist den großformatigen Fialekonsolen des Sigismund-Palastes (Abb. 65) sehr ähnlich.[189] Wir halten es für möglich, daß sowohl der Bau des Langhauses als auch die Gestaltung des reich gegliederten Westportals mit der Bautätigkeit in der Burg in Verbindung stand.

Im Fall der Untersuchung des Ursprungs und der Verbreitung der oben behandelten Sockelform des Marienportales und der verwandten Budaer Denkmäler kristallisiert sich ein in Zeit und Raum gut abgrenzbarer Kreis heraus. Die Form – die sich in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts vebreitete, jedoch bis Anfang des 15. Jahrhunderts bestand – stammt aus dem mehreckigen Postament. Die unmittelbaren Vorläufer waren jene mit Kanelluren versehenen Formen, die sich im zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts, etwa um 1350 im süddeutschen Parlerkreis verbreiteten. Zunächst begegnen wir ihnen an Gebäuden, die an den Namen des Henrich Parler zu knüpfen sind, wie z.B. die Fenster des Langhauses (Abb. 66) und die Seitenportale (Abb. 67) der Pfarrkirche von schwäbisch Gmünd[190] oder das südöstliche Portal der Frauenkirche in Esslingen (Abb. 68).[191] Später tauchen sie im Chor von schwäbisch Gmünd auf, mit dessen Bau 1351 begonnen wurde:[192] an beiden Portalen, unter den Stäben der Fensterrahmen sowie an den Sockeln der inneren runden Pfeiler und Wandpfeiler. Etwa in gleicher Zeit, nach 1352 und vor 1358 tauchen diese Formen (Abb. 69) an gleichen Stellen in der Frauenkirche[193] von Nürnberg auf. In Nürnberg kamen sie noch bei den Fenstern des Ostchores[194] der 1361–1379 entstandenen Sebalduskirche vor. Ebenfalls aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammt diese Form am südlichen Tor des Domes zu Wetzlar.[195] Später verbreitete sie sich in den süddeutschen Regionen, bei den dem Parlerstil gehörenden Bauarbeiten. Zu dieser Zeit entstand die auch von Buda bekannte Form des unteren, ungegliederten Zylinders. Das zu der Budaer Form am nächsten stehende Beispiel blieb im 1392 begonnenen Chor der Bamberger Oberen Pfarrkirche[196] erhalten (Abb. 70). Die verschiedenen Varianten dieser Sockelgestatung kamen noch an den Werken von Madern Gerthener vor: am entstandenen Mainzer Memorienportal[197] um 1425 oder im 1415–1439 erbauten Westchor der Oppenheimer Katherinenkirche.[198] Das Motiv taucht bei den Fenstern des Ulmer Stadthauses (1420)[199], am Turmsockel der Amberger Pfarrkirche (Abb. 71, 1461)[200], sowie am Hauptportal und an den beiden, an dem westlichen Teil des Langhauses befindlichen Seitenportalen der Georgskirche in Nördlingen (1454) auf. Die weiteren Verwandten dieser Form verbreiteten sich in sehr weiten Kreisen, und nach Mitte des 15. Jahrhunderts wurden sie zum Ausgangspunkt der komplizierten, gedreht kanellierten und diamantierten Sockel der Spätgotik, die – zusammen mit der ursprünglichen einfacheren Form benutzt – allgemein verbreitet waren.

Die mit dieser Form verwandten Motive tauchten auch in Ungarn auf, die genauen Parallelen sind jedoch außer den Budaer Denkmälern ziemlich sporadisch. Trotz der äußeren Ähnlichkeit weist der Sockel der Stabprofile des sog. Grabmals des Königs Ludwig I. in Székesfehérvár auf andere Quellen hin: die untere Sockeltreppe ist hier – obwohl polygonal – vorhanden, der obere Teil ist besonders niedrig und die viertelkugelförmigen Durchgänge blieben auch weg.[201] Die Pfeilersockel des achteckigen Brunnenhauses des 14. Jahrhunderts (Abb. 18) im Visegráder Palast[202] bzw. die abweichende Form zeigenden Stabsockel eines sechseckigen Fialenbrunnens aus rotem Marmor[203] erinnern viel mehr an die süddeutschen Beispiele als an den Budaer Typ. In seinen Proportionen bzw. mit dem runden Grundriß der unteren Basisschicht erinnert eher jener Sockel an die Budaer Beispiele, der in der Nähe der Altofener Kirche der Klarissen erschlossen wurde. Daran fehlen lediglich die viertelkugelförmigen

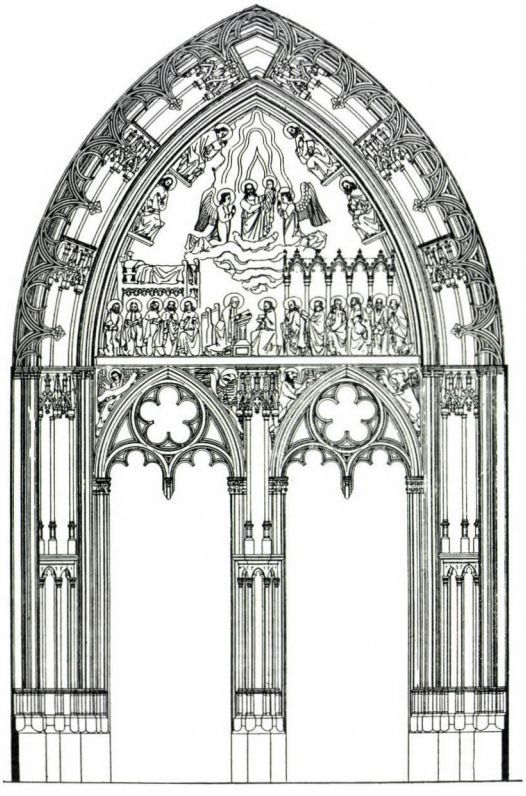


Abb. 72 Marienportal der Liebfrauenkirche in Buda



Abb. 73 Westportal der Lorenzkirche in Nürnberg

Profilierungen, und die Abschließung der unteren Sockeltreppe ist unterschiedlich.[204] Im wesentlichen sind die in der ersten Bauperiode der Kaschauer Hl. Elisabeth-Kirche verwendeten Sockelformen[205] mit denen von Altofen identisch. Ebenfalls diesen Typ vertreten die Wandpfeiler im Chor bzw. die Triumphbogenpfeiler der Paulanerkirche in Márianosztra.[206] Bei der Datierung letzterer hilft uns die Tatsache, daß im 1429 geweihten Chor des Paulanerklosters in Gönz ähnliche Konsolen vorzufinden sind, wie die eigenartigen Konsolformen des Chores von Márianosztra.[207]

Aus der Visegráder Burg ist das Fragment eines Türrahmens bekannt, auf dem sich der obere Teil des Budaer Typs mit den halbkugelförmigen Durchgangprofilen wiederholt, wobei jedoch die untere Sockeltreppe fehlt. Ähnlich gestaltet sind die Sockel der Fensterrahmen[208] an einem Haus in der Káptalan-Straße in Pécs – es war wohl der mittelalterliche Palast der Kleinpropstei. Von der späten Neugeburt dieser Form zeugen die Details des auch heute stehenden, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammenden Westportals der Budaer Maria-Magdalenenkirche,[209] worauf in erster Linie die heimischen Vorbilder gewirkt haben könnten.

Aus dem obigen – bei weitem nicht vollständigen – Überblick geht es eindeutig hervor, daß diese Sockelform und ihre verschiedenen Varianten besonders geeignet sind, den Stil zu bestimmen. Sie sind eindeutig als charakteristisches Motiv der süddeutschen Parlerkunst erschienen und weit verbreitet. Da der Parlerstil seit der Mitte des 14. Jahrhunderts etwa hundert Jahre lang eine bestimmende Rolle in dieser Region spielte, war auch diese Form lange beliebt, im Laufe der Zeit entwickelten sich jedoch mehrere Varianten. Die Budaer Form vertritt auch eine selbständige Variante, zu der die um 1400 erbauten fränkischen Denkmäler am nächsten stehen.

Hinsichtlich der Datierung ist man im Fall des Budaer Sockeltyps in besonders günstiger Lage. Die sich an das Gebäude der südlichen Halle des Sigismund-Palastes anknüpfenden Fragmente bieten einen besonders guten Anhaltspunkt, da sie eindeutig mit den großen Bauarbeiten des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhundert zu verbinden sind.[210] Eine solche Datierung dieser Form wirft gleichzeitig einige schwerwiegende chronologische Probleme auf, die die Beurteilung der Budaer Gotik stark beeinflussen; in erster Linie müssen das Marienportal der Budaer Liebfrauenkirche (Abb. 72), sowie die damit in Verbindung stehenden Denkmäler untersucht werden. Die Detailformen des Sockels am Marienportal dürfen keinesfalls

von den Fenstern des Sigismundspalastes und der südlichen Halle um Jahrzenhte getrennt werden, denn die Ähnlichkeit der Details ist so groß, daß eigentlich die Tätigkeit desselben Meisters vorausgesetzt werden könnte. Die in einer Analyse des ausgezeichneten Monographen der Liebfrauenkirche, József Csemegi festgelegte Datierung des Marienportals gilt auch heute. Laut dieser entstand es in den 1370er Jahren;[211] als wichtigste Analogie betrachtete er das Westportal der Lorenzkirche in Nürnberg (Abb. 73). Diese frühe Datierung stützte sich teils auf ikonographische Argumente. Es war jedoch gerade Csemegi, der die Aufmerksamkeit darauf lenkte, daß die Marientod-Darstellung im Tympanon des Budaer Portals in einem besonders wichtigen darstellerischen Detail eben nicht zu den Analogien aus der Mitte des Jahrhunderts nahe steht, sondern zu den süddeutschen Kunstwerken, die um 1400 entstanden sind.[212] Der baugeschichtliche Ausgangspunkt der Datierung war jene Annahme, daß das Portal noch vor dem Einsturz des südlichen Turmes im Jahre 1384 erbaut worden war und es nach dem Unfall nur restauriert wurde. Dies folgte einerseits aus dem vershiedenen Zustand der einzelnen Steinschichten; daraus schloß er auf die Verwendung diverser Steinmaterialien. Andererseits: die Pfostensteine sind in die Mauer des Turmes eingebunden, während die Mauerung aus gebrochenen Steinen in der Höhe des Bogens von der Turmmauer getrennt ist.[213] Diese Mauerung befindet sich übrigens hinter dem Gewölbe der ehemaligen Torvorhalle. Es sei jedoch erwähnt, daß die beiden Beobachtungen gemeinsam die Theorie von Csemegi eher entkräften als unterstützen. Da das westliche Torgewände, das aus in zwei verschiedenen Zuständen erhaltenem Steinmaterial erbaut wurde, in die Trennmauer vollständig eingebunden ist,[214] weist die gleichzeitige Verwendung der zweierlei Materialien darauf hin, daß es baugeschichtlich kaum von Bedeutung ist. Die Tatsache, daß die Steine der Rahmen in die Turmmauer eingebunden werden konnten, bedeutet nur, daß das Portal parallel mit dem Umbau des unteren Turmteiles erbaut wurde, was kaum vor dem Einsturz des früheren Turmes im Jahre 1384 erfolgen konnte. Und schließlich: die Abtrennung der Mauerung aus gebrochenen Steinen über dem Portal von der Turmmauer signalisiert nichts anderes als die abweichende statische Rolle dieser Mauer bzw. die Reihenfolge der Bauarbeiten.

Die Theorie von Csemegi war deshalb so gefällig, weil sie sich an das angenommene Weihedatum der Budaer Palastkapelle im Jahre 1366 ausgezeichnet knüpfte.[215] In der Budaer Burg wurde aber ein Portalfragment freigelegt, das ohne Zweifel in naher Verwandschaft mit dem Marienportal stand. So wurde es dem Erschließer der Burg möglich, dieses Stück als Portalfragment aus der Palastkapelle zu identifizieren.[216] Eine weitere, unumstrittene Verbindung zwischen dem Budaer Palast und dem Marienportal besteht darin, daß mehrere, höchst charakteristische Steinmetzzeichen des Marienportals an der aus östlichen Quadersteinen erbauten Mauer des Ostflügels,[217] der neben dem kleinen Hof des Palastes stand, zum Vorschein gekommen sind. Diese Mauer war in der Fortsetzung der Fassade der südlichen Halle der Unterbau des Ostflügels im kleinen Hof. An die Werke und das Datum knüpfte sich später auch ein Künstlername: Johannes lapicida, dem 1365 für seine Verdienste während des Baus der königlichen Gebäude von König Ludwig I. ein Haus verliehen wurde.[218] Es entstand der Eindruck, als könnte die Forschung das Oeuvre dieses Künstlers höchstens nur durch weitere Werke ergänzen.

Langsam tauchten aber immer mehr Probleme um diese scheinbar vollendete Theorie auf. Es wurde sogar immer offensichtlicher, daß diese Theorie vorweg ernsthafte chronologische Tatsachen außer Acht gelassen hat oder solche zu umgehen versuchte. Die frühe Datierung des Marienportals konnte einerseits nicht beruhigend in die Baugeschichte der Liebfrauenkirche eingebettet werden. Der große Umbau der Kirche war gewiß im Zusammenhang mit dem Turmeinsturz von 1384. Csemegi versuchte jedoch das logische Verhältnis zwischen Ursache und Folge umzukehren, d. h. die Kirche wäre nicht wegen dem Einsturz umgebaut worden, sondern sie stürzte wegen dem Umbau ein. Bei der Datierung der Burg tauchten noch schwerwiegendere Problme auf. Erstens wurden in der Bauschicht der Quadermauer, wo die Steinmetzzeichen des Marienportales zu entdecken sind, Ofenkacheln aus der Sigismundszeit erschlossen. László Gerevich versuchte zwar die der Theorie offenbar widersprechende Situation mit dem "Einrutsch" der Kacheln von oben zu erklären, dies ist aber eine kaum annehmbare Deutung.[219] Dem Theoriekomplex versetzte Géza Érszegi den Gnadenstoß, indem er bewies, daß das als einzig sicheres Faktum betrachtete Datum von 1366 sich nicht auf die Weihe der Budaer sondern auf die der Visegráder Kapelle bezog.[220] Nach all dem müssen wir uns damit abfinden, daß keine authentische Quelle zur Verfügung steht, die in den 1360er bzw. am Anfang der 1370er Jahre in Buda entweder im Palast oder in den Kirchen der Stadt eine größere Bautätigkeit bezeugt. Deshalb soll mehr Wert auf die Argumente der Archäo-

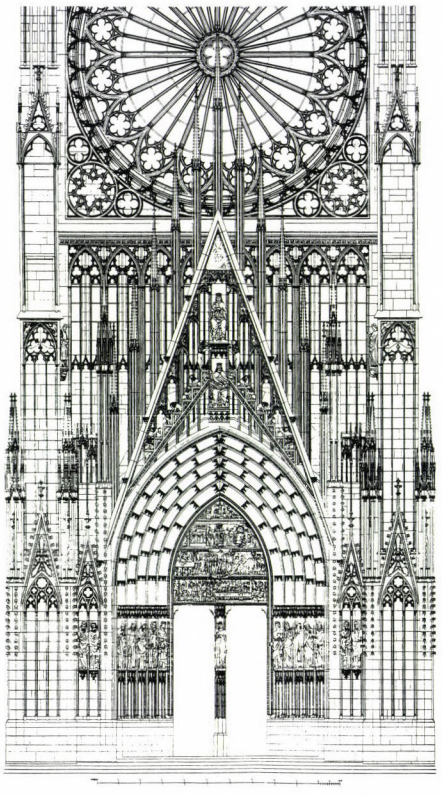


Abb. 74 Mittleres Westportal des Münsters in Straßburg



Abb. 75 Detail des inneren Westportals der Frauenkirche in Nürnberg

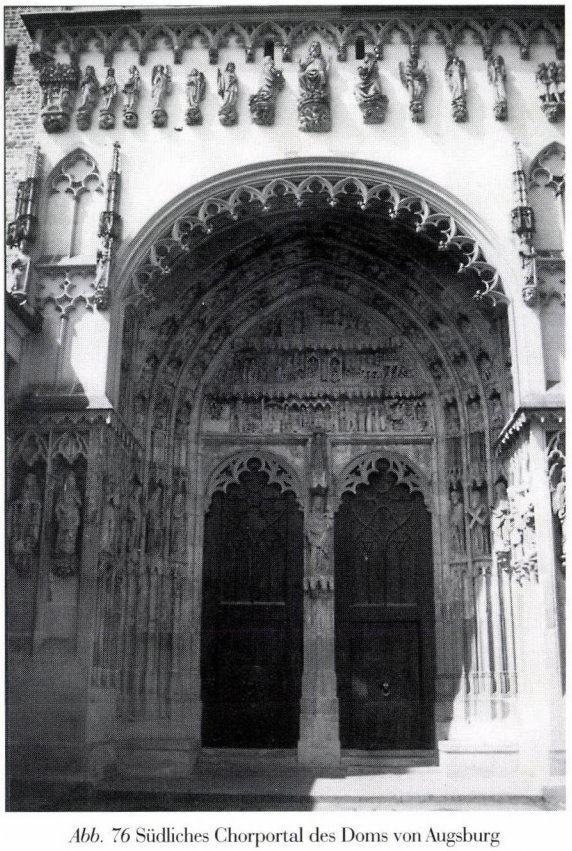


Abb. 76 Südliches Chorportal des Doms von Augsburg

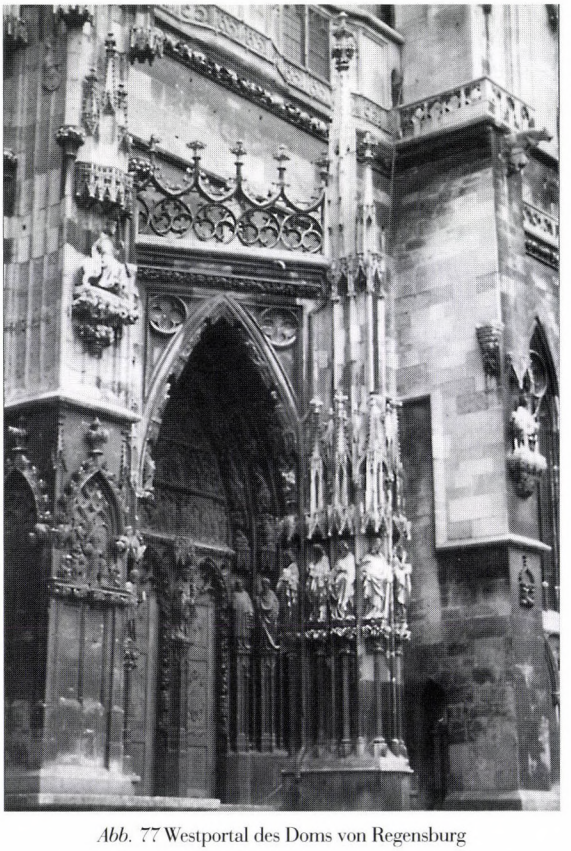


Abb. 77 Westportal des Doms von Regensburg



Abb. 78 Tor der nordöstlichen Kurtina der Budaer Burg



Abb. 79 Säule des Hofes im Spital von Beaune

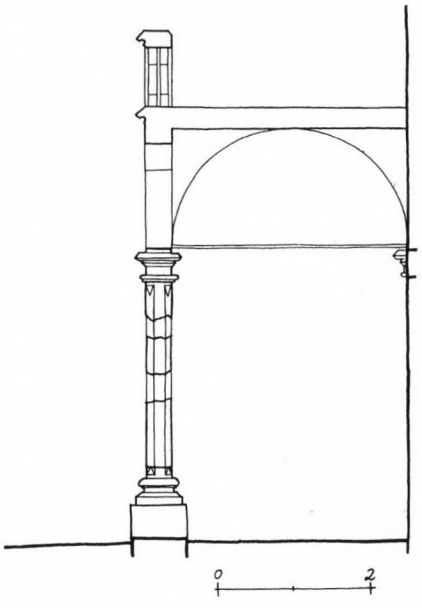


Abb. 80 Rekonstruktion einer Säule im Hof der Burg von Ozora (nach Tibor Koppány)

logie und Kunstgeschichte gelegt werden. Diese unterstützen aber – wie wir schon gesehen haben – die Datierung der Denkmäler die sich um das Marienportal gruppierten, auf die Sigismundszeit, also den Beginn des 15. Jahrhunderts. Es besteht also die Frage, inwiefern Csemegis Analyse des Marienportals angenommen werden kann. Laut dem jüngsten Aufsatz von Ernő Marosi stand die von Csemegi für die wichtigste Analogie gehaltene Nürnberger Lorenzkirche nur in losem Zusammenhang mit dem Budaer Portal.[221] Die gemeinsamen Eigenschaften begrenzen sich tatsächlich nur auf die Form der geteilten Öffnung. Die Unterschiede sind demgegenüber augenfällig. Das Budaer Portal hat eine Vorhalle, das Nürnberger keine. Das Budaer Portal hat keine Sturzkonsole, statt dieser sind die beiden Öffnungen mit durchbrochenem Maßwerk abgeschlossen. Auf dem in Nürnberg gibt es eine Sturzkonsole, die mit Reliefs geschmückt ist. Im Gewände des Budaer Portals befinden sich zwischen den herablaufenden Birnstäben profilierte, polygonale Statuenbasen; in Nürnberg stehen die Statuen oberhalb von Säulchen. Und schließlich: die Sockelzone der beiden Tore ist ebenfalls unterschiedlich.

Falls man nach den Vorgängern des Budaer Marienportals sucht, ist es angemessener, wenn man die Charakteristika der Portalstruktur im Auge behält: das profilierte, mit polygonalen Statuenbasen geschmücke Gewände, das über einer Kapitellzone in den Archivolten mit demselben Profil fortgesetzt wird, die Abschließung der Öffnungen mit durchbrochenem Maßwerk und die Gestaltung der Vorhalle. Solche Gewändestrukturen erschienen Ende des 13. Jahrhunderts in Frankreich[222] sowie an der 1277 begonnenen Westfassade des Straßburger Domes (Abb. 74).[223] Auf deutschem Gebiet verbreitete sie sich durch die Vermittlung des Petersportals des Kölner Doms bzw. durch die nach 1300 entstandenen Pläne.[224] Die einfacheren Varianten des Typs erschienen bei den bereits erwähnten Portalen des Chors der Kirche in Schwäbisch Gmünd: die geöffnete Vorhalle ist vorhanden, jedoch mit einer Öffnung ohne den Abschluß mit Maßwerk. Mit dieser ist das um 1360 erbaute Nordportal der Bamberger Oberen Pfarrkirche verwandt.[225] Das Westportal der Nürnberger Frauenkirche vertritt bereits eine weitere Variante, die reicher verziert und mit Vorhalle versehen ist, wobei der Abschluß der Öffnung mit Maßwerk jedoch fehlt (Abb. 75). Das Südportal des Domes zu Wetzlar hat ebenfalls zwei Öffnungen, aber keine Vorhalle.[226] Die dem Budaer Tor bereits in allen Details nächste Analogie ist das wahrscheinlich zwischen 1357 und 1376 erbaute Südportal[227] des 1356–1431 entstandenen Chores[228] im Dom zu Augsburg (Abb. 76). Die Gestaltung des Sockels ist auch ähnlich, obwohl weniger sorgfältig gearbeitet als der Budaer. Die Vorhalle ist auch hier geöffnet. Denselben Typ vertritt das zwischen 1385 und 1410 entstandene Westportal des Regensburger Domes (Abb. 77).[229] Das von Ulrich von Einsingen zwischen 1392 und 1419 erbaute Ulmer Westportal ist das monumentalste Beispiel für diesen Typ[230] und steht – trotz der Gestaltung des Sockels – in seiner Konstruktion dem Budaer Portal sehr nahe.

Die Parallelen des Marienportals weisen im großen und ganzen auf dasselbe Gebiet und auf dieselbe Periode hin, worauf man aufgrund der Sockelgestaltung geschlossen hat. Ihre Charakteristika stammen aus der süddeutschen, in erster Linie schwäbischen Kunst der Jahrzehnte um 1400. Das Erscheinen dieses Stils steht gewiß in Verbindung mit jenen schwäbischen Meistern, die Sigismund während seiner süddeutschen Reise angeworben hat.[231] Das Auftauchen dieser Meister fällt laut der geschriebenen Quellen auf die zweite Hälfte der 1410er Jahre und knüpft sich an die Heimreise des Kaisers aus Konstanz. Wahrscheinlich erst zu dieser Zeit fing die großangelegte Umbautätigkeit des Budaer Palastes und der beiden Pfarrkirchen der Stadt Buda an.

Aus einer bestimmten Angabe geht hervor, daß in Buda auch französische Steinmetzen tätig waren. Der Ritter Bertrandon de la Brocquière berichtet, daß er 1432 in Pest einem Steinmetz aus Pikardien begegnete, der – nach eigener Erzählung – mit anderen Steinmetzen zusammen an den von Sigismund begonnen, jedoch unterbrochenen Festungsbauten arbeitete.[232] Interressanterweise sind Detailformen französischen Ursprungs eben am Befestigungssystem der Burg zu beobachten. Es handelt sich dabei um einige Detailformen der nördlichen, zur Donau hinunterlaufenden Kurtine der östlichen Seite sowie des südlichen Tores der Westlichen, äußeren Mauerenge. Das Tor der nordöstlichen Kurtine blieb völlig erhalten (Abb. 78), von der südwestlichen Mauer nur der untere Teil. Die beiden Seiten der Doppeltore – Hälften für Wagen und Fußgänger – sind innen durch eine Säule geteilt. Diese Säule steht bei beiden Toren auf achteckigem Stamm, ist jedoch mit viereckigem, reich profiliertem Sockel und Kapitell versehen. Der Durchgang zwischen dem Viereck und Achteck ist sowohl oben als auch unten mit profilierten, halbpyramidenförmigen kleinen Konsolen gestaltet. Diese Form der Säule ist ein charakteristisches Element der französischen Architektur der Jahrzehnte um 1400. Eine weiterentwickelte, spätere als die Budaer, um 1440 entstandene Variante begegnen wir an der Säulenreihe des Spitals zu Beaune (Abb. 79).[233] Die hohle, abgekantete, mit Halbpyramide abgeschlossene Form des Südtores der östlichen Mauerenge kam ebenfalls auf französischem Gebiet – u. a. beim Hospital zu Beaune – häufig vor. In Ungarn erschienen die vereinfachten Varianten dieser Säulenform offenbar unter dem Einfluß der Budaer Vorbilder: Im Burgschloß des Feldherrn und Vertrauten des Königs Sigismund, Filippo Scolari tauchen sie bei den Elementen der Säulenreihe um den inneren Hof des viereckigen Gebäudes auf (Abb. 80).[234] Das andere charakteristische Element der Burg zu Ozora, die eigenartige Form der die äußeren Fassaden durchbrechenden Fensterrahmen mit Segmentbogen,[235] weist ebenfalls auf diese Budaer Verbindung hin.

Die monumentale Bautätigkeit der späten Sigismund-Epoche zeigt ein besonders kompliziertes stilistisches Bild. Das ist auch verständlich, da die riesigen Arbeiten die Mitwirkung zahlreicher Meister erforderten. Die geschriebenen Quellen und kunsthistorischen Zusammenhänge zeugen von der Tätigkeit französischer, süddeutscher, böhmischer und ungarischer Baumeister und Steinmetzen. Diese, aus zahlreichen Richtungen eintreffenden Einwirkungen vereinigten sich bei den Budaer Bauarbeiten zu einem eigenartigen, selbständigen Stil. Ohne Übertreibung kann behauptet werden, daß in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts Buda – neben Wien – das wichtigste künstlerische Zentrum von Mitteleuropa wurde. Der an den hiesigen königlichen Bauarbeiten entstandene Stil spielte in der ungarischen Kunst der kommenden Jahrzehnte eine entscheidende Rolle, die monumentalen Werke dieser Epoche beeinflußten die Architektur der Stadt Buda und des Landes bis Ende des Mittelalters und bilden bis heute den bedeutendsten Teil der erhaltenen mittelalterlichen Denkmäler von Buda.

ABKÜRZUNGEN

Altmann–Bertalan 1991/1 Altmann, Júlia–Bertalan, Herta: „Óbuda vom 11. bis 13. Jahrhundert", *Budapest im Mittelalter* hg. von Ged Biegel, Braunschweig 1991, 113–131.

Altmann–Bertalan 1991/2 Altmann, Júlia–Bertalan, Herta: „Óbuda im Spätmittelalter", *Budapest im Mittelalter*, hg. von Gerd Biegel, Braunschweig 1991, 185–199.

Arens 1989 Arens, Fritz: Katherinenkirche Oppenheim (Große Baudenkmäler Heft 362), München–Berlin 1989 *L'arte nel medioevo, il duecento e il trecento*, Conosci l'Italia volume IX., Milano 1965.

Aubert–Goubet 1971 Aubert, Marcel–Goubert, Simone: *Cathédrales et trésors gothiques de France*, Arthand 1971.

Balogh 1952 Balogh Jolán: „A budai királyi vár rekonstruálása a történeti források alapján" (Rekonstruktion der königlichen Burg von Buda aufgrund der historischen Quellen), *Művészettörténeti Értesítő* 1952, 29–40.

Balogh 1966 Balogh Jolán: *A művészet Mátyás király korában* (Die Kunst im Zeitalter König Matthias), Bd. 1–2, Budapest 1966.

Balolgh 1985 Balogh Jolán: *Mátyás király és a művészet* (König Matthias und die Kunst), Budapest 1985.

Bertalan 1970 Herta Bertalan: „Mittelalterliche Baugeschichte der Maria-Magdalena-Pfarrkirche (später Garnisonskirche) in der Budaer Burg", *Acta Technica Academiae Scientiarum Hungaricae* 67. (1970) 227–248.

Bertalan 1971 Bertalan, Vilmosné: „Előzetes jelentés a Mária Magdolna templom ásatásáról" (Vorläufiger Bericht über die Ausgrabung der Maria-Magdalena-Pfarrkirche), *Budapest Régiségei* XXII. (1971) 419–428.

Bertalan 1982 Bertalan, Herta: „Das Klarissenkloster von Ofen aus dem 14. Jahrhundert", *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XXXIV. (1982) 151–176.

Białostocki 1972 Białostocki, Jan: *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit* (Propyläen Kunstgeschichte), Berlin 1972.

Buzás 1990 Buzás Gergely: *Visegrád, királyi palota 1, a kápolna és az északkeleti palota* (Visegrád, königlicher Palast 1, die Kapelle und der nordöstliche Palast), Lapidarium Hungaricum 2. Budapest 1990.

Buzás 1992 Buzás Gergely: „Hozzászólás a budai királyi vár északi előudvarának, főbejáratának és a Zsigmond-palota rekonstrukciójának kérdéseihez" (Anmerkungen zu den Fragen der Rekonstruktion des nördlichen Vorhofes und Haupteinganges der Budaer königlichen Burg sowie des Sigismundspalastes), *Műemlékvédelem* 1992, 160–170.

Buzás–Laszlovszky–Papp–Szekér–Szőke, Buzás Gergely–Laszlovszky József–Papp Szilárd–Szekér György–Szőke Mátyás: „A visegrádi ferences kolostor" (Das Franziskanerkloster in Visegrád), *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon* (Architektur des Bettelordens im mittelalterlichen Ungarn) hrsg.: Andrea Haris, Budapest 1994, 281–304.

Buzás–Végh 1992 Buzás Gergely–Végh András: „Adalékok a budai királyi várban álló Zsigmond-palota homlokzat-rekonstrukciójához" (Beiträge zur Fassadenrekonstruktion des Sigismundspalastes in der Budaer königlichen Burg) *Castrum Bene 2/1990*, Budapest 1992, 102–123.

Claval 1988 Claval, Florence: „Les épures de la cathédrale de Clermont-Ferrand", *Bulletin Archéologique* ns. 20–21 (1984–1985), Paris 1988, 185–224.

C. N. H. Réthy László: *Corpus Nummorum Hungariae*, II, Budapest 1907.

Csemegi 1955 Csemegi József: *A budavári főtemplom középkori építéstörténete* (Mittelalterliche Baugeschichte der Hauptkirche der Budaer Burg), Budapest 1955.

Poncherville Poncherville, André M. de: *La Cathédrale d'Amiens*, (Bibliothèque Catholique Illustrée o. J.)

Die Parler 1978 *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern* 1–3, Hg.: Anton Legner, Köln 1978.

Dvořáková–Menclová Dvořáková, Vlasta–Menclová, Doboslova: *Karlštein*, Praha 1965.

Érszegi 1992 Érszegi Géza: „A Nagy Lajos-kori királyi kápolna kérdéséhez" (Zur Frage der königlichen Kapelle aus der Epoche Ludwigs des Großen), *Castrum Bene 2/1990*, Budapest 1992, 94–101.

Farbaky 1988 Farbaky Péter: „A budai középkori királyi palota díszudvara" (Prachthof des mittelalterlichen königlichen Palastes in Buda), *Ars Hungarica* XVI. (1988) 141–171.

Feld–Koppány 1987 Feld István–Koppány Tibor: „Az ozorai vár" (Die Burg von Ozora), *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437* (Die Kunst im Zeitalter Königs Sigismund 1387–1438), Hrsg.: Beke L.–Marosi E.–Wehli T. Budapest 1987, Bd. 2, 332–346.

Feld–Szekér 1991 Feld István–Szekér György: „Újabb adalékok a budai királyi vár Zsigmond-palotájának és északi főbejáratának rekonstrukciójához" (Neue Angaben zur Rekonstruktion des Sigismundspalastes und des nördlichen Haupteinganges der königlichen Burg in Buda), *Műemlékvédelem* XXXV. (1991) 248–257.

Fiala 1987 Fiala, Andrej: „A pozsonyi (Bratislava) vár" (Die Burg von Preßburg (Bratislava)), *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437* Hrsg.: Beke L.–Marosi E.–Wehli T. Budapest 1987, II. 246–260.

Fuchs 1990 Fuchs, Friedrich: *Das Hauptportal des Regensburger Domes*, München, Zürich 1990.

Gagnire 1985, Gagnire, Sylvian: *Der Papstpalast von Avignon*, Avignon 1985.

Gerevich 1950 Gerevich László: „Gótikus házak Budán" (Gotische Häuser in Buda) *Budapest Régiségei* XV. Budapest 1950, 121–238.

Gerevich 1951 Gerevich László: „Castrum Budense", *Archeológiai Értesítő* 79 (1952) 150–165.

Gerevich 1958 Gerevich László: „Mitteleuropäische Bauhütten und die Spätgotik", *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* V. (1958) 241–282.

Gerevich 1966 Gerevich László: *A budai vár feltárása* (Freilegung der Budaer Burg), Budapest 1966.

Gerevich 1971 Gerevich László: *The Art of Buda and Pest in the Middle Ages*, Budapest 1971.

Gerevich 1987 Gerevich László: „A budai vár Zsigmond korában" (Die Budaer Burg in der Sigismundszeit), *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*, Hrsg.: Beke L.–Marosi E.–Wehli T. Budapest 1987, II, 148–180.

Gerő 1980 Gerő László: *A helyreállított budai vár* (Die wiederhergestellte Budaer Burg), Budapest 1980.

Győrffy 1975 Győrffy György: „Budapest története az Árpád-korban" (Die Geschichte von Budapest unter den Árpáden), *Budapest története* I. Hrsg.: Gerevich László, Budapest 1975.

Gyürky 1984 H. Gyürky Katalin: „A Szent Márton kápolna régészeti maradványai Budán" (Archäologische Überreste der Hl. Martin-Kapelle in Buda), *Archeologiai Értesítő* 111 (1984) 29–41.

Gyürky 1988 H. Gyürky Katalin: „A középkori Buda Szent István külvárosa a régészeti kutatások tükrében" (Die Hl. Stephan-Vorstadt des mittelalterlichen Buda im Spiegel der archäologischen Forschungen), *Archeologiai Értesítő* 114–115 (1987–1988) 62–79.

Horváth 1935 Horváth Henrik: *Budai kőfaragók és kőfaragójelek* (Steinmetzen und Steinschnitzzeichen in Buda), Budapest 1935.

Joó 1986 Joó Tibor: „A Gönc melletti pálos kolostorok" (Paulinerklöster in der Nähe von Gönc), *A Miskolci Hermann Ottó Múzeum Közleményei* 24 (1986) 48–58.

Kissling 1975 Kissling, Hermann: *Das Münster in Schwäbisch Gmünd*, Schwäbisch Gmünd 1975.

Krcho–Szekér 1994 Krcho János–Szekér György: „Akadékok a kassai ferences templom középkori építéstörténetéhez" (Beiträge zur mittelalterlichen Baugeschichte der Franziskanerkirche in Kaschau), *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon*, Tanulmányok, (Művészettörténet-Műemlékvédelem), Hrsg.: Haris Andrea, Budapest 1994, 333–358.

Kronológia I. 1981 *Magyarország történeti kronológiája I. A kezdetektől 1526-ig* (Historische Chronologie Ungarns Bd. I. Von den Anfängen bis 1526), Hrsg.: Solymosi László, Budapest 1981.

Kumorovitz 1963 Kumorvitz L. Bernát: „A budai várkápolna és a Szent Zsigmond prépostság történetéhez" (Zur Geschichte der Budaer Burgkapelle und der Hl. Sigismund-Propstei), *Tanulmányok Budapest múltjából* XV (1963) 109–151.

Kunstdenkmäler Deutsche Kunstdenkmäler, Baden-Würtenberg (Bildhandbuch der Kunstdenkmäler) deutscher Kunstverlag o. J.

Kunstdenkmäler 1977 *Deutsche Kunstdenkmäler, Bayern nördlich der Donau*, Hg. Reinhard Hootz (Bildhandbuch der Kunstdenkmäler), Deutscher Kunstverlag 1977.

Kunstdenkmäler 1986 Poche, Emanuel: *Kunstdenkmäler in der Tschechoslowakei, Böhmen und Mähren* (Sammlung Kunstdenkmäler in den sozialistischen Ländern), Leipzig 1986.

Liebman 1982 Liebmann, Michel: *Die deutsche Plastik* 1350–1550, Leipzig 1982.

Magyar 1991 Magyar Károly: „Der Königspalast in Buda", *Budapest im Mittelalter* hg. von Gerd Biegel, Braunschweig 1991, 201–235.

Magyar 1992 Magyar Károly: „A budavári palota északi ún. Koldus-kapujának tornya az újabb kutatások tükrében" (Der Turm des nördlichen, sog. Bettler-Tores im Spiegel der neueren Forschungen), *Budapest Régiségei* XXIX (1992) 57–92.

Marosi 1969 Marosi Ernő: „Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez", (Studien zur mittelalterlichen Baugeschichte der Hl. Elisabeth-Kirche in Kaschau) *Művészettörténeti Értesítő* XVIII (1969), 1–45, 89–127.

Marosi 1984 Marosi Ernő: Zsigmond király Avignonban (König Sigismund in Avignon), *Ars Hungarica* XII (1984) 11–27.

Menclová 1972 Menclová, Dobroslava: *České Hrady*, Praha 1972.

MLkat. 1982 *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382* (Kunst in der Zeit des Königs Ludwig I. 1342–1382), Katalog, Hrsg.: Marosi Ernő–Tóth Melinda–Varga Lívia, Székesfehérvár 1982.

MMt IV. 1955 *Magyarország Műemléki Topográfiája* (Topographie der Kunstdenkmäler in Ungarn) Bd. 4, Hrsg.: Pogány Frigyes, Budapest 1955.

MMTö 2. 1987 *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* (Kunst in Ungarn um 1300–1470), Hrsg.: Marosi Ernő, Budapest 1987.

MRT 9. 1993 *Magyarország régészeti topográfiája 9, Pest megye régészeti topográfiája, a szobi és a váci járás* (Archäologische Topographie Ungarns 9. Archäologische Topographie des Komitats Pest, die Bezirke von Szob und Vác) Hrsg.: Torma István, Budapest 1993.

Nagy 1955 Nagy Emese: „Zsigmond király budavári Friss palotája" (Der Frische Palast von König Sigismund in der Budaer Burg), *Budapest Régiségei* XVI (1955) 105–134.

Nagy 1987 Nagy Emese: „Buda, a királyi vár" (Buda, die königliche Burg), *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*, Hrsg.: Beke L.–Marosi E.–Wehli T, Budapest 1987, 116–127.

Rózsa 1963 Rózsa György: *Budapest régi látképei* (Alte Ansichten von Budapest), Budapest 1963.

G. Sándor 1983 G. Sándor Mária: „A Káptalan utca 4-es számú középkori épület Pécsett" (Das mittelalterliche Gebäude in der Káptalan-

Straße 4 in Fünfkirchen), *Építés- és Építészettudomány* XV. (1983) 165–198.

Schmidt 1988 Otto Schmidt: *Basilika St. Martin/Amberg* (Schnell, Kunstführer Nr. 695), München–Zürich 1988.

Simson 1990 Simson, Otto von: *Das Mittelalter II. Das hohe Mittelater* (Propyläen Kunstgeschichte), Berlin 1990.

Swoboda Swoboda, Karl M.: *Peter Parler, der Baukünstler und Bildhauer*, Wien o. J.

Szakál 1969 Szakál Ernő: „A visegrádi Anjou-kori királyi palota gótikus kútházának rekonstrukciója" (Rekonstruktion des gotischen Brunnenhauses des königlichen Palastes in Visegrád aus der Anjou-Epoche), *Magyar Műemlékvédelem* IV. (1969) 159–186.

Szőke–Buzás 1990 Szőke Mátyás–Buzás Gergely: „A visegrádi Alsóvár a XIII. században" (Die untere Burg in Visegrád im 13. Jahrhundert), *Castrum Bene 1989*, Gyöngyös 1990, 121–134.

F. Tóth 1963 Feuerné Tóth Rózsa: „Középkori hypocaustum a Margitszigeten" (Mittelalterliches Hypokaustum auf der Margareteninsel) *Budapest Régiségei* XX. (1963) 427–448.

F. Tóth 1975 Feuerné Tóth Rózsa: „A budai vár függőkertje és a Cisterna Regia" (Der Hängegarten der Budaer Burg und die Cisterna Regia), *Magyarországi reneszánsz és barokk* (Reneissance und Barock in Ungarn), Hrsg.: Galavics Géza, Budapest 1975, 11–54.

F. Tóth–Farbaky 1986 Feuerné Tóth Rózsa–Farbaky Péter: „A budai királyi palota 1478–1500 között épült reneszánsz homlokzatai" (Die im Renaissance-Stil erbauten Fassaden der Budaer Burg zwischen 1478 und 1500), *Ars Hungarica* XIV. (1986) 17–50.

Tóth 1993 Tóth Sándor: „Kaschau, Elisabethkirche, von der Westfassade her betrachtet", *Művészettörténeti Értesítő* XLII. (1993), 113–139.

Végh 1991 Végh András: „Formsteinfragmente aus dem Königspalast in Buda", *Budapest im Mittelalter*, hg. von Gerd Biegel, Braunschweig 1991, 251–252.

Végh 1992 Végh András: „Adatok a budai palota Zsigmond-kori kapuihoz" (Angaben zu den Toren des Budaer Palastes in der Sigismund-Epoche), *Castri, Beme 2/1990*, Budapest 1992, 124–131.

Zolnay 1952 Zolnay László: „A XIII–XIV. századi budavári királyi szállás-hely" (Die königliche Residenz in der Budaer Burg im 13–14. Jahrhundert), *Művészettörténeti Értesítő* 1952, 15–28.

Zolnay 1961 Zolnay László: „A XIII–XIV. századi budai királyi palotáról, a budai várostörténet első századának néhány kritikus kérdése" (Über den Budaer königlichen Palast im 13–14. Jahrhundert, einige kritische Fragen zum ersten Jahrhundert der Budaer Stadtgeschichgte), *Művészettörténeti Tanulmányok, A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–60*, Budapest 1961.

Zolnay 1968 Zolnay László: „Ásatások a budai Táncsics Mihály utca 9. területén, a XIII–XIV. századi királyi palota kérdéséhez" (Ausgrabungen auf dem Gelände der Budaer Táncsics Mihály Straße 9, zur Frage des königlichen Palastes aus dem 13–14. Jahrhundert), *Archeologiai Értesítő* 95. 1968, 40–60.

Zolnay 1982 Zolnay László: *Az elátkozott Buda – Buda aranykora* (Das verdammte Buda–Goldenes Zeitalter von Buda), Budapest 1982.

ANMERKUNGEN

[1] *Altmann–Bertalan* 1991/1. 124–128.

[2] *Altmann–Bertalan* 1991/2. 186, 195.

[3] *Győrffy* 1975, 299.

[4] *Zolnay* 1961, 24.

[5] *Zolnay* 1961, 25.

[6] *Győrffy* 1975, 300,

[7] *Gyürky* 1984, 29.

[8] *Kronológia* I. 1981, 209.

[9] *Zolnay* 1961, 27.

[10] *Zolnay* 1961, 30–31.

[11] *Zolnay* 1968.

[12] *Gyürky* 1984.

[13] Laut Zolnay (*Zolnay* 1968.) gehörten das am westlichen Rande des Grundstückes in der Táncsics-Mihály-Straße 9 erschlossene Gebäude (Gebäude B), der mittelalterliche Keller, der auch heute benützt wird, sowie die von Westen benachbarten Grundstücke Nr. 11–13 ebenfalls zu dieser Gebäudegruppe. Er nahm sogar an, daß sie zusammen den Kammerhof aus dem 13. Jahrhundert bildeten. Aus den veröffentlichten Daten geht es jedoch hervor, daß es hier nur um Ruinen städtischer Häuser geht, die mit dem auf dem Grundstück 9 freigelegten riesigen Gebäude nicht einmal verglichen werden können, obendrein kann ihre Verbindung nicht einmal bezeugt werden. Die Tür des Gebäudes B öffnet sich nach Westen und der Boden ist etwa um 3 Meter tiefer als der Hofboden der Gebäudegruppe auf dem Grundstück Nr. 9. Mit dieser Baugruppe bzw. dem Gebäude A, das den Westflügel der Gruppe bildete, ist es lediglich durch eine zwei Meter breite Gasse verbunden, die nur in dem Fall einen Sinn hat, wenn sie die Grenze des Grundstückes bildete.

[14] In erster Linie ist die Beziehung zwischen den von Zolnay erschlossenen Gebäuden A und D, d. h. dem nördlichen und westlichen Flügel bestreitbar. Nach dem Erschließer wurde der Westflügel (Gebäude A) früher erbaut. Dies soll ursprünglich ein Turm gewesen sein, dessen Keller nach Norden – d. h. in Richtung der Stadtmauer – durch zwei große Arkadenbögen geöffnet war. Dies erscheint aber an und für sich unwahrscheinlich. Vielmehr ist es möglich, daß der Nordflügel (Gebäude D) der Erstbau war, und die nördliche Mauer des daneben sekundär eingebauten Gebäudes A nur wegen Sparsamkeit an Material auf Arkadenbogen plaziert wurde, dort, wo der Kellerraum durch die frühere Mauer des Gebäudes D bereits abgeschlossen war. Zolnay erwähnt keinerlei Fundmaterial bzw. Schicht, die dem Bau des Gebäudes B angeschlossen werden kann, die hier freigelegten Steinfragmente wurden nicht veröffentlicht: so kann man die Datierung auf Anfang des 15. Jahrhunderts entweder glauben oder nicht. Nach seiner Meinung wurde das Gebäude A von einer nicht viel höheren Schicht aus erbaut als der Hofboden aus dem 13. Jahrhundert, damit wurde jedoch auch ein Steinhaus abgebaut, das durch eine dort erschlossene Geldmünze von Ladislaus IV. datiert werden konnte. Die erschlossenen Fenster und die Tür des Kellers richten sich jedoch offenbar nach der von Zolnay auf das 15. Jahrhundert datierten, letzteren mittelalterlichen Hofstufe. deshalb hielt er diese – oder zumindest die Tür – für das Ergebnis eines Umbaus. Die im Artikel von Zolnay veröffentlichte Zeichnung über die Schichten zeigt eine von Beschriebenen abweichende Schichtung: zwischen der ersten, mit Steinpulver bestreuten und der letzteren, mit Steinen belegten mittelalterlichen Hofniveau – wo auf der Zeichnung die Steine eben fehlen – lag noch eine Schicht mit Steinpulver, worüber jedoch im Text kein Wort fiel. Noch größeres Problem bedeutet, daß das zu den einzelnen Schichten gehörende Fundmaterial nicht herausgegeben, sondern nur erwähnt ist. Das ist wegen der Schwierigkeiten der Bestimmung des Keramikmaterials aus dem 13–14. Jahrhundert durchaus nicht gleichgültig. Schließlich müssen wir behaupten, daß die Baugeschichte des Kammerhofes nur durch eine neue Erschließung authentisch festgestellt werden könnte.

[15] *Balogh* 1966, 72.

[16] *Gerevich* 1966, 129.

[17] *Gerevich* 1966, 274. László Gerevich versuchte bereits in diesem Werk die Stephansburg früher, auf die Periode des Königs Karl Robert zu datieren (*Gerevich* 1966, 138, 184) und später war er bereit – um diese Meinung zu verteidigen – seine frühere Behauptungen in Frage zu stellen (Gerevich 1987, 151–152) Seine Argumente neben dieser früheren Datierung sind in Wirklichkeit schwach. Das im Grundierungsgraben gefundene Karl-Robert-Münze, sowie das Fundmaterial vom Anfang des 14. Jahrhunderts, das in der Planierungsschicht des Baus lag, bestimmen nur den Terminus post quem der Bauarbeiten. da die Müllgruben von einer Siedlung vor dem Bau der Stephansburg zeugen (*Gerevich* 1966, 138), in diesen wurde beim Bau der Burg offenbar dieser Abfall gelagert, der selbstverständlich älter war als die Burg. Die architektonischen Formen der Burg selbst ermöglichen innerhalb des 14. Jahrhunderts kaum eine genauere Datierung (Gerevich 1966, 184).

[18] *Gerevich* 1966, 126.

[19] *Gerevich* 1966, 133–137.

[20] *Gerevich* 1966, 198–199. Die Pfeiler könnten möglicherweise zu der aus der Epoche von Ludwig I. oder Sigismund stammenden Arkadenreihe des Erdgeschosses im Palasthof gehören.

[21] Im Laufe der „Streit um Buda" genannten Polemie nahm László Gerevich an der Stelle der späteren Budaer Burg einen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erbauten königlichen Palast an, was er jedoch mit zuverlässig datierten Mauerüberresten nicht unterstützen konnte. Deshalb behauptegte er zunächst, daß hier ein Holzgebäude gestanden habe, dann – die in der Burg freigelegten Formsteine falsch datierend – ein Ziegelpalast

hier erbaut worden wäre. Seine Argumente – hauptsächlich die Keramik- und Glasfunde aus dem 13. Jahrhundert – bestätigen in Wirklichkeit nur, daß die Burg im 13. Jahrhundert bereits bewohnt war (*Gerevich* 1952, 163; *Gerevich* 1966, 264–273). Auf die Fehler der Theorie machte László Zolnay aufmerksam: nach seiner Folgerungen befand sich auf diesem Gebiet im 13. Jahrhundert eine „suburbiumartige" Siedlung (*Zolnay* 1952, 15–16; *Zolnay* 1961, 13–23).

[22] *Gerevich* 1966, 121–138., *Magyar* 1991, 210–212.

[23] Die Ähnlichkeit zwischen der Stephansburg und dem aufwendigsten Typ der Budaer Wohnhäuser des 14–15. Jahrhunderts ist auffälig. Bei diesen Gebäuden war ebenfalls jener mehrstöckige Flügel am größten, der parallel zur Straße verlief. In der Mitte des Erdgeschosses führte die Toreinfahrt, darüber befand sich im Obergeschoß der große Raum (*Gerevich* 1950, 170; *Gerevich* 1971, 54.).

[24] *Gerevich* 1966, 194–198. Der von süden benachbarte Schacht des Abortes reichte um 20 cm unterhalb der südöstlichen Mauerverlängerung des viereckigen Gebäudes, gleichzeitig stand die westliche Ziegelmauer des einführenden Kanals von diesen Schacht vor der verpuzten Wand der Verlängerung. Das kann ausschließlich so gedeutet werden, wenn der Schacht und das viereckige Bauwerk zusammen entstanden. Der Schacht des Abortes gehörte zum Nordflügel der Stephansburg. Das viereckige Bauwerk kann demzufolge nicht jünger sein als die Stephansburg, wie es László Gerevich annahm.

[25] *Gerevich* 1966, 140–1412.

[26] *Gerevich* 1966, 148–150.

[27] *Gerevich* 1966, 149.

[28] *Gerevich* 1966, 155.

[29] *Gerevich* 1966, 149–150.

[30] *Crossley* 1985, 197–198., Pl. 204–208.

[31] *Zolnay* 1982, 342., 344., 370.

[32] *Magyar* 1991, 212.

[33] *Kunstdenkmäler* 1986, 404.

[34] *Gerevich* 1966, 185–186., 189.

[35] *Gerevich* 1966, 138., 158., 189.

[36] *Gerevich* 1966, 146; *Nagy* 1987, 119; *Marosi* 1987, I. 569.

[37] Aus gleicher Zeit wie der Budaer Pfeilersockel stammt praktisch die Zusammensetzung der Wandecke mit jener Konsole des Papstpalastes in Avignon, die im Bau Klemens VI. zum die nordwestliche Ecke schmückenden Erker gehörte (*Gagnire* 1985, 72).

[38] *Zolnay* 1961, 30–31.

[39] *Magyar* 1991, 212.

[40] *Gerevich* 1966, 198–199., 286–288. Abbildungen, Gerevich hielt diese ohne weiteres für Fragmente aus dem 13. Jahrhundert.

[41] *Gerevich* 1966, 294.

[42] In seiner 1536 erschienenen Beschreibung erwähnt Nikolaus Oláh zwei Bibliotheksräume. Im inneren waren die lateinischen, im äußeren die griechischen Bücher aufbewahrt. Wahrscheinlich können die Schriften von Bonfini (um 1490–96), Schweigger (1577) und Lubenau (1587) auf diese Weise gedeutet werden, worin nach der Beschreibung der Fresken der gewölbten Bibliothek ein anderer, ähnlich bemalter, ebenfalls gewölbter Raum erwähnt ist. In anderen Quellen – in erster Linie bei Naldo Naldi (um 1484–86) und Omichius (1572) – taucht nur der innere Raum der Bibliothek auf, um desto detaillierter beschrieben zu werden: er besaß zwei Türen die eine führte in das verborgene Oratorium der königlichen Kapelle. Sie wurde durch zwei große, nebeneinander angeordnete Fenster beleuchtet. Dieser Raum war offenbar größer und reicher geschmückt. Omichius erwähnt demgegenüber neben der Bibliothek die Schlafkammer („Schlaffkammer") des Königs. Es ist leicht möglich, daß diese mit dem kleineren Bibliotheksraum identisch und in der Tat ein studiolo-artiger Raum war. Die sich auf die Bibliothek beziehenden Quellen stellte Jolán Balogh zusammen (*Balogh* 1952, 33; *Balogh* 1966, I. 62–66).

[43] In den Berichten von Mitrovicz und Wratislaw aus dem Jahre 1591.

[44] *Gerevich* 1966, 294.

[45] Über die erschlossenen Fragmente der Kapelle: *Gerevich* 1966, 207–216. Über das zur Palastkapelle gehörende Stift: *Kumorovitz* 1963.

[46] Gerevich schloß aus der 2-Meter-Breite der „Stützpfeiler" auf die Breite der Westfassade der Kapelle; letztere wurde dadurch erklärt, daß das reich gezierte Gewände des Prachtportals eine solche Breite benötigte (*Gerevich* 1966, 215). In der Logik der Folgerungen steckt allerdings der Fehler, daß die Breite der Fassadenmauer nicht die Breite der Eckstützpfeiler und besonders nicht die der nach Westen schauenden Stützpfeiler beeinflussen kann – wenn es nicht mit statischen Gründen zu erklären ist.

[47] *Farbaky* 1988, 147–149.

[48] Beschreibung der Überreste des Westflügels: *Gerevich* 1966, 97–111., 94., 111., Abb. 131–152.

[49] Es war von einem Hypokaustum- und einem Majolika-Brennofen die Rede. Die Literatur des Themas faßte zuletzt Károly Magyar zusammen: *Magyar* 1991, 215., Anm. 101.

[50] Für die Heizung größerer Räume wurden auch anderswo mehrere nebeneinander gebaute Hypokausten verwendet, so z. B. sind im Lüneburger Stadthaus unter dem Raum der ersten Etage im Erdgeschoß zwei Öfen aus dem 14. Jahrhundert erhalten geblieben (*F. Tóth* 1963, 439. Abb. 15).

[51] *Gerevich* 1966, 112.

[52] Über die Bedeutung des Wortes „stube": *Marosi* 1984, 20.

[53] *Balogh* 1966, 70.

[54] *Farbaky* 1988, 147.

[55] *Végh* 1991, András Végh beschäftigte sich damit in seiner Diplomarbeit (ELTE Bölcsészettudományi Kar. Archäologisches Seminar) detailliert, die umgearbeitete Fassung erscheint demnächst in der Reihe Lapidarium Hungaricum. Ich möchte mich hiermit bedanken, daß ich das Manuskript lesen und zu menier Arbeit benutzen durfte.

[56] Freundliche Mitteilung von András Végh.

[57] Theoretisch können die Gebäude der Stephansburg, die wohl zu dieser Zeit umgebaut wurden, nicht ausgeschlossen werden, obwohl die neuen Teile der Burg für so viele Fassadenelemente, wovon die Formsteinfragmente zeugen, wenig Platz hatten.

[58] *Balogh* 1966, I. 63.

[59] Die hiesigen Fragmente können größtenteils von Mauerungen aus der Türkenzeit stammen (freundliche Mittelung von András Végh).

[60] *Farbaky* 1988, 145–146.

[61] *Farbaky* 1988, 145.

[62] *Farbaky* 1988, 145–146.

[63] Am Ende des Flügels sind wenige Fragmente des Unterbaus von dieser Treppe ans Tageslicht gekommen: *Gerevich* 1966, Abb. 94.

[64] Das Werk Libri Chronicarum von Hartmann Schedel beinhaltet den 1493 in Nürnberg erschienen Holzschnitt, der den Budaer Palast und den von Norden anschließenden Stadtteil von Osten darstellt (*Rózsa* 1963, Nr. 86) bzw. den Holzschnitt von Erhard Schön über die Belagerung von Buda im Jahre 1541, der die ganze Stadt von Westen zeigt (*Rózsa* 1963, Nr. 1).

[65] *Gerevich* 1966, 157–158., Tafel V, Abb. 4–5., Rekonstruktion: Abb. 223.

[66] *Gerevich* 1966, 104. (Die nähere Bestimmung der Geldmünze ist leider nicht angegeben.)

[67] *Gerevich* 1966, 108.

[68] *Gerevich* 1966, 102.

[69] *Gerevich* 1966, 86.

[70] *Gerevich* 1966, 80.

[71] *Gerevich* 1966, 74.

[72] *Gerevich* 1966, 76.

[73] *Gerevich* 1966, 57.

[74] *Kumorovitz* 1963, 116–117.

[75] *Swoboda* Abb. 24.

[76] *Szakál* 1969, Abb. 211., 218., 231., 237.

[77] *Végh* 1991, 252., bzw. das bereits erwähnte Werk im Druck.

[78] *L'arte nel medioevo* 1965, 74.: tavola: 121. fot.: 143.

[79] *Kumorovitz* 1963, 122.

[80] *Balogh* 1966, 53–55.

[81] *MMtö* 1987, 567. betont in erster Linie die repräsentative Rolle.

[82] Darauf machte mich András Végh aufmerksam, wofür ich mich auch hiermit bedanke.

[83] Die Stadtmauer des Stadtteiles Víziváros wurde zuerst 1418 erwähnt (*Gyürky* 1988, 66).

[84] *Szőke–Buzás* 1990, 121–123.

[85] *Buzás* 1992, 165–166.

[86] *Buzás* 1992, 165–166.

[87] Von Bonfini so genannt (*Gerevich* 1966, 62). Die Forscher identifizierten es mit dem Frischen-Palast, der nach den jüngsten Forschungen von Károly Magyar ein selbständiges königliches Haus war, das in der Sigismundszeit außerhalb der königlichen Burg stand (*Magyar* 1992, 61–63).

[88] *Gerevich* 1966, 44.

[89] 1578 flog das im Sigismundspalast eingerichtete Pulverlager der Burg infolge eines Blitzschlages in die Luft. Die riesige Explosion und die darauffolgende Wegschaffung der Ruinen vernichteten vollständig den Nordflügel des Palastes und möglicherweise auch den größeren Teil des

Ostflügels (*Gerevich* 1966, 67–69). Letztere wurde endgültig durch die Pulverexplosion während der Belagerung von 1686 vernichtet.

[90] Die Zusammenfassung der Grabungsergebnisse: *Gerevich* 1966, 22–53.

[91] Die Rekonstruktion des Gebäudes haben wir zuletzt mit András Végh verfertigt: *Buzás–Végh* 1992.

[92] *Balogh* 1952, 31. Später wurde die hier erörterte Meinung wiederholt: *Balogh* 1966, I. 51, Anm; *Balogh* 1985, 96–99.

[93] *Nagy* 1955.

[94] Laut den Aufzeichnungen von Hans Seybold zwischen 1476 und 1482 war der Saal des Palastes mit acht Pfeilern 100 Schritte lang und 25 Schritte breit (*Balogh* 1966, II. 52).

[95] *Gerevich* 1966, 26–30, 42–53., 61–72.

[96] *Gerevich* 1966, 28.

[97] Wir halten es für wahrscheinlicher, daß vor der nördlichen Palastfassade ein Zwinger verlief (*Buzás–Végh* 1992, 102–103; *Buzás* 1992, 163–168). György Szekér beharrt jedoch auf der von László Gerevich veröffentlichten Rekonstruktion (*Gerevich* 1966, Abb. 17), die die Nordfassade des Palastflügels unmittelbar am Rande des Trockengrabens vorstellt (*Feld–Szekér* 1991, 254–255).

[98] *Balogh* 1952, 32; *Balogh* 1966, II. 52. Anm. 1–2. Die Berichte der Gesandten von der Hochzeit von Matthias und Beatrix im Jahre 1476 erwähnen zwei Räume.

[99] *Marosi* 1984, 20–21. Der untere Raum ist bei Hans Seybold eindeutig beschrieben: 100 × 25 Schritte, das gewölbe von acht Pfeilern getragen. Der Bericht des Gesandten von Sachsen erwähnte einen „pallast" und eine „grosse stube". Dieser letztere Ausdruck taucht bereits früher, auch bei Windecke in der Beschreibung der Ereignisse von 1424 auf. Der entsprechende italienische Ausdruck – „stufa grande" – wurde zuerst 1456 von einem venezianischen Handelsmann benutzt. Nach der Meinung von Marosi bezeichneten diese Ausdrücke einen Raum mit Holzgewölbe. Der wichtigste Beweis dafür ist die Beschreibung von Pedro Tafur aus den Jahren 1438–1439, wobei der große Raum von Sigismund mit dem Salone in Padova verglichen wurde: es ist ein riesiger, den Budaer mit seinen Maßen übertreffender Saal mit Holzgewölbe. Die Quellen zitiert bei *Balogh* (1966, II. 51–53).

[100] László Zolnay erschloß das westliche Ende des nördlichen Torgrabens. Die hier freigelegten Steinfragmente wurden in mehreren Zeitschriften publiziert. Darüber Zusammenfassung bei *Buzás–Végh* 1992, 102, 104., Abb. 6–7., 19.

[101] *Buzás–Végh* 1992, 103.

[102] Die Konsolen der Fialen erlauben nur die Breite von 103 cm, was gleichzeitig ausschließt, daß sie über einen inneren Raum verfügende Erker gewesen wären (*Buzás–Végh* 1992, 102).

[103] *Feld–Szekér* 1991, Abb. 5.

[104] *Buzás* 1992, 166–167.

[105] *Feld–Szekér* 1991, 255–256.

[106] *Buzás* 1992, 167–168.

[107] *Buzás–Végh* 1992, 105.

[108] *F. Tóth–Farbaky* 1991, 27–45.

[109] *Nagy* 1955; *Gerevich* 1966, 48–53.

[110] Im Vergleich mit dem Nordflügel, des kleinen Hofes kann der Ostflügel nur als sekundär betrachtet werden. Darüber bei *Gerevich* 1966, 126. Über den südlichen Teil des Ostflügels: *Gerevich* 1966, 130–131.

[111] Über die Ostfassade: *Gerevich* 1966, 185–206.

[112] *Gerevich* 1966, 190., abb. 274.

[113] *Gerevich* 1966, 201. László Gerevich datierte die Mauer trotz der ziemlich offenbaren archäologischen Tatsachen auf die 1360er Jahre. Die Frage wird im weiteren noch detaillert besprochen.

[114] *Gerevich* 1966, 139.

[115] Das erste Datum: *Gerevich* 1966, 144; das zweite: *Gerő* 1980, 124.

[116] *Gerevich* 1966, 151.

[117] *Gerevich* 1966, 144.

[118] Darauf wurde György Szekér während der Planung des rekonstruktiven Modells des Palastes aufmerksam. Bedauerlicherweise publizierte er diese Modellzeichnungen und seine Beobachtungen bis heute nicht vollständig. Ich nöchte mich auch an dieser Stelle bedanken, daß er seine Forschungsergebnisse mir zur Verfügung stellte.

[119] *Buzás* 1990, 34., 300.

[120] *Gerevich* 1966, 287. (hält die südlichen Gebäude für jünger als den Sigismund-Palast); *Gerevich* 1987, 155; *Nagy* 1987, 126–127. (hält die südlichen Gebäude für älter als den Sigismund-Palast); *MMtö* 2. 1987, 569; *Magyar* 1991, 222.

[121] *Gerevich* 1966, 159–165.

[122] *Gerevich* 1966, 163.

[123] *Gerevich* 1966, 161–162.

[124] *Gerevich* 1966, 182.

[125] *Gerevich* 1966, 182; F. Tóth 1975.

[126] *Gerevich* 1966, 170.

[127] *Gerevich* 1966, 176. Später wurde die Bogenreihe von Rózsa F. Tóth auf die Epoche von Matthias Corvinus datiert, wobei die Forscherin die eindeutigen archäologischen Daten außer acht gelassen hat (*F. Tóth* 1975, 18. Anm. 9; *F. Tóth–Farbaky* 1986, 22–23). Die Frage erörterten wir bereits früher: *Buzás–Végh* 1992, 104.

[128] Meine Aufmerksamkeit lenkte György Szekér darauf. Er war es, der die Rekonstruktion des Baus zeichnete.

[129] *Balogh* 1966, II. Abb. 11.

[130] *Nagy* 1987, 137. É. 12.

[131] *Gerevich* 1966, 159.

[132] *Gerevich* 1966, 181–183.

[133] *MLkat.* 1982, 226.

[134] *Menclová* 1972, II. 153–171.

[135] Visegrád: *Buzás* 1990, S. 86. Kat. 49. Abb. 167. In Točník ist dasselbe für die besonders hohen Fenster des östlichen Palastgebäudes charakteristisch.

[136] Visegrád: *Buzás* 1990, S. 86. Kat. 49–50. Abb. 165–167, 223, 319. In Točník bei den Fenstern des östlichen und westlichen Palastflügels.

[137] Visegrád: *Buzás* 1990, S. 87–88. Kat. 54–60. Abb. 170–171, 226, 323–324. In Točník bei einem Fenster des Südflügels.

[138] Visegrád: *Buzás* 1990, S. 87. Kat. 52. Abb. 169, 225/a, 321. In Točník bei einem Fenster des östlichen Palasflügels, das auf den Innenhof ging.

[139] Visegrád, Fensterrahmen: *Buzás* 1990, S. 88. Kat. 62. Abb. 176. In Točník im südwestlichen Gebäudeteil des Innenhofes, an Türrahmen.

[140] Visegrád: *Buzás* 1990, S. 91. Kat. 79. Abb. 193. In Točník an einer Tür im obersten Stockwerk des östlichen Palastflügels.

[141] In Točník sowohl im südwestlichen Gebäude des Innenhofes als auch im östlichen Palastflügel an Türrahmen.

[142] An den östlichen Ecken des Ostflügels in der Burg von Točník (*Menclová* 1972, Abb. 246–247).

[143] *Buzás–Végh* 1992, 107. Anm. 20.

[144] An der Fassade zum Innenhof im Ostflügel der Burg.

[145] *Buzás* 1990, 34.

[146] *Buzás* 1990, 35., 300.

[147] *Buzás* 1990, 34., 299.

[148] *Gerevich* 1958, 246. Abb. 11. László Gerevich erwähnt die Fensterrahmen mit Sturzkonsolen und dadurch weist er auf die mögliche Abstammung der Form hin (*Gerevich* 1958, 251–252). Diese seltene Form erschien im 14. Jahrhundert in Frankreich an dem auch von ihm genannten Truillas-Turm in Avignon (*Gagnire* 1985, 67). Außerdem können noch die weniger gut datierbaren Fenster des Wohnturmes der in Moulis-Engilbert stehenden Burg der Grafen von Nevers erwähnt werden.

[149] *Gerevich* 1958, 245–246., Abb. 9–10.

[150] *Buzás* 1990, 34.

[151] *Nagy* 1987, 119.

[152] *Nagy* 1955, 124. Abb. 17/a, 19; *Nagy* 1987, 132. Kat. É. 3.

[153] *Buzás* 1990, 34., 300.

[154] Als Vorläufer dieser eigenartigen Sturzgestaltung können die beiden Fensterrahmen des Palastflügels in der Burg von Karlstein betrachtet werden (*Dvořáková–Menclová* 1965, Abb. 19).

[155] *Gerevich* 1966, Abb. 357–368; *Végh* 1992, 124–131.

[156] *MMTö* 2. 1987, I. 571–572.

[157] *Fiala* 1987, 248., 257.

[158] *Buzás–Laszlovszky–Papp–Szekér–Szőke* 1994, 288. Abb. 18–20.

[159] Z. B. an mehreren Türrahmen der Burg von Karlštein (*Dvořáková–Menclová* 1965, Abb. 50, Abb. 50., 53).

[160] *Buzás–Laszlovszky–Papp–Szekér–Szőke* 1994, 287. Abb. 3.

[161] *Buzás–Végh* 1992, Abb. 16–18.

[162] *Tóth* 1993, 125.

[163] *Marosi* 1969, Abb. 22–27.

[164] *Marosi* 1969, 107–108.

[165] *Marosi* 1969, 102; Tóth 1993, 125.

[166] *Marosi* 1969, 104–106.

[167] *Gerevich* 1958, 502–505.

[168] Dem engen Zusammenhang zwischen der Gewändestruktur der Kaschauer Portale und der des Marienportales in Buda schenkte bereits Ernő Marosi Beachtung, und er war derjenige, der den süddeutschen Ursprung dieser Form betonte (*Marosi* 1969, 101). Die Frage behandelte zu-

letzt Sándor Tóth, der diese Gewändestruktur sowohl bei Buda als auch bei Kaschau unmittelbar aus Köln herabzuleiten versucht (*Tóth* 1993, 121–122). Köln ist tatsächlich eine wichtige Station in der Entwicklungsgeschichte dieses Portaltyps, von den ungarischen Beispielen steht es jedoch ziemlich fern und könnte lediglich durch die Vermittlung der Werke der süddeutschen Parlerkunst in Buda und in Kaschau eine Wirkung ausgeübt haben.

[169] Die absolute Chronologie der Kaschauer Hl. Elisabeth-Kirche ist eben in der frühen Bauperiode recht unsicher. Das erste eindeutige Datum kann über dem Südportal an der inneren Wand des Querhauses gelesen werden, wobei die Inschrift auf 1440 datiert werden kann (*Marosi* 1969, 32–33). In der Tat ist dadurch nicht bewiesen, daß dieser Mauerabschnitt – folgerichtig auch das Südportal – in dieser Zeit bereits gestanden hat. Der Vorgänger der Kirche wurde laut einer Urkunde aus dem Jahre 1399 durch einen Brand beschädigt. Die dem Brand folgende, 1402 noch im Gange befindliche Wiederherstellung wurde in einem päpstlichen Ablaßbrief erwähnt, der gerade für die Unterstützung der Bauarbeiten herausgegeben wurde. Aus den Arbeiten der Wiederherstellung geht es offenbar hervor, daß zunächst das ältere Gebäude ausgebessert wurde und nachdem es benutzbar wurde, begann man von Südosten mit dem Umbau der Seitenwände der neuen Kirche. Aus dem Text der päpstlichen Bulle kann es nicht eindeutig festgestellt werden, in welcher Phase sich der Bauprozeß 1402 befand und ob die Bauarbeiten an den neuen Gebäudeteilen bereits begonnen hatten. Bei der Analyse der päpstlichen Urkunde kamen die beiden Monographen der Kirche in dieser Frage auf grundverschiedene Meinung (*Marosi* 1969, 29–30), was gar nicht verwunderlich ist, da die Bulle nur die Tatsache der im Gange befindlichen Kirchenbautätigkeit mitteilt; der Autor des Textes interessierte sich kaum für die Abgrenzung der einzelnen Bauphasen. Es stehen keine Beweise zur Verfügung, daß die von Marosi erwähnten drei Altarstiftungen von 1382 (*Marosi* 1969, 30–31) in irgendeinem Zusammenhang mit dem Bau wären, es ist auch möglich, daß sie dem erst 17 Jahre später erwähnten Brand vorangingen. Das kunstgeschichtliche Argument der frühen Datierung war das mit dem nördlichen Portal der Pfarrkirche verwandte Portal der Westfassade der Kaschauer Franziskanerkirche. Den Altar der einen Kapelle in der Kaschauer Franziskanerkirche erwähnt ein nachlaß von 1405 (*Krcho–Szekér* 1994, 333), was Ernő Marosi Veranlaßte, diesen für den Terminus ante quem des nördlichen Tores der Pfarkirche zu halten (*Marosi* 1969, 96). Abgesehen davon, daß die Authentizität des Datums umstritten ist (*Krcho–Szekér* 1994, 333. Anm. 3), enthält der Nachlaß keinerlei Daten über den Bau der heute stehenden Kirche oder des Westportals. Nach den jüngsten Mauerforschungen tauchte jene Möglichkeit im Zusammenhang mit dem Westportal auf, daß es vielleicht später entstand (*Krcho–Szekér* 1994, 341., 349). Unserer Meinung nach wird die Entstehung im 14. Jahrhundert durch keine Beweise unterstützt, und die Portale des neuen Gebäudes der Kaschauer Pfarrkirche können ebenfalls nicht ohne weiteres vor 1405 datiert werden. Ihre Datiertung müsste man dem Marienportal vor Buda anpassen. Das Budaer Portal vertritt eine reinere, originellere Variante des süddeutschen Typs, der in Kaschau wahrscheinlich mit Hilfe anderer, wohl durch Budaer Vermittlung eintreffender Formen weiterentwickelt wurde. Also die auf die 1410er Jahre datierbaren Budaer Bauarbeiten hätten den Portalen von Kaschau etwas vorangehen sollen.

[170] *Gerevich* 1966, 144. Abb. 201.

[171] *Gerő* 1980, 125.

[172] *Nagy* 1987, 136. É. 9. In der Beschreibung und auf der beigefügten Zeichnung wird der Sockel falsch, mit glatter Trommel geschildert. Sein Fundort war die östliche Bastei. Wegen der Nähe des nördlichen Sigismunds-Palastes wurde die Abstammung der hier freigelegten Fragmente bereits von Emese Nagy angenommen: *Nagy* 1955, 124.

[173] *Gerevich* 1966, 278. Tafel VI. Abb. 1.

[174] Laut Gerevich kann das Tor wegen seiner Maße höchstens in die 2 Meter starke Westwand der Kapelle plaziert werden (*Gerevich* 1966, 278). Die erschlossenen Elemente beweisen jedoch nicht diese angenommene Gewändebreite (Gerevich 1966, 319), obendrein ist die innere Gestaltung der Fassaden der einzelnen Teile des Palastes bzw. die Breite der auf den Hof gehenden Mauer – so z. B. die des Ostflügels des Prachthofes sowie der Gebäude des Sigismund-Hofes – völlig unbekannt.

[175] *Nagy* 1955, 126. Abb. 33; *Nagy* 1987, 129–132. É. 2/a–b.

[176] *Nagy* 1987, 135. É. 8; *Buzás–Végh* 1992, 107. Anm. 20.

[177] *Nagy* 1987, 132. É. 4.

[178] *Csemegi* 1955, abb. 17., 63.

[179] Die Bearbeitung der Profile durch Frigyes Schulek beweist die mittelalterliche Abstammung des Portals: *Csemegi* 1955, Abb. 32.

[180] *Csemegi* 1955, 30. Abb. 37.

[181] *Csemegi* 1955, Abb. 19., 166.

[182] *Bertalan* 1970, Abb. 9.

[183] *Bertalan* 1970. Abb. 10–13; *Bertalan* 1971, Abb. 11.

[184] *Bertalan* 1971, Abb. 1.

[185] *MMT IV.* 1955, 368., 433.

[186] *Gerevich* 1966, 278; *Bertalan* 1970, Abb. 7; *Bertalan* 1971, 420. Abb. 9.

[187] *Bertalan* 1971, 420. Die Archäologin knüpft die Steine des Portals zwar an die dreischiffige Kirche, die Vorhalle wird jedoch auf eine Periode datiert, wo das dreischiffige Langhaus noch nicht bestand. Sie wird nämlich mit der Empore als gleichaltrig gehalten, die in das westliche Ende der aus dem 13. Jahrhundert stammenden einschiffigen Kirche sekundär – wohl etwa im 14. Jahrhundert – eingebaut wurde. Dies ist durch jene Beobachtung bestätigt, daß die Archäologin in einer Säulengrundierung in der Empore ein sekundär verwendetes, aus dem 13. Jahrhundert stammendes Steinfragment fand: sie hielt es für ein Element jenes Portals, das beim Bau der Vorhalle abgerissen wurde. Die Folgerung stützt sich in mehreren Punkten auf unbeweisbare Annahmen: falls der gefundene Stein aus dem 13. Jahrhundert Teil eines Portals ist (weder ein Photo noch eine Zeichnung wurde veröffentlicht), ist es noch immer nicht bestimmt, daß er zum Westportal gehörte, da nicht einmal sicher ist, daß im 13. Jahrhundert neben dem erhaltenen südlichen, ein Westtportal existierte. Wenn es doch der Fall wäre und es parallel mit dem Bau der Empore ausgewechselt worden wäre, bedeutete dies noch immer nicht, daß es jener Eingang mit Vorhalle war; der könnte sogar bei einem anderen Umbau entstanden sein.

[188] *Bertalan* 1971, 420.

[189] *Buzás–Végh* 1992, 102., Abb. 6–7.

[190] *Kissling* 1975, 38–39.

[191] *Kunstdenkmäler* 384.

[192] *Kissling* 1975, 50.

[193] *Simson* 1990, 211. (Werner Gross, Friedrich Kobler)

[194] *Simson* 1990, 210. (Werner Gross, Friedrich Kobler)

[195] *Die Parler* 1978, I. 243–244. (Herbert Beck, Wolfgang Beeh)

[196] *Die Parler* 1978, I. 348–349. (Tilmann Breuer)

[197] *Liebmann* 1982, 118.

[198] *Arens* 1989, 11.

[199] *Kunstdenkmäler* 425.

[200] *Schmidt* 1988, 3.

[201] *MLkat.* 1982, 194. Nr. 100a. Ernő Marosi brachte damit ein – wahrscheinlich aus der Sigismundszeit stammendes – Fialebrunnenfragment aus rotem Marmor in Visegrád in engen Zusammenhang (*MLkat.* 1982, 228. Nr. 120). Die beiden Fragmente haben jedoch außer ihren Materialien und der kamellierten Gestaltung der Sockeltrommel nichts gemeinsam: die Form des Sockelprofils und die Verhältnisse des ganzen Sockels sind grundverschieden.

[202] *Szakál* 1969, Abb. 246.

[203] *MLkat.* 1982, 228. Nr. 120.

[204] *Bertalan* 1982, Abb. 32.

[205] *Tóth* 1993, 120. Abb. 22.

[206] *MRT. 9.* 1993, 184. Abb. 18/A, B.

[207] *Joó* 1986, 52. Abb. 4., 6.

[208] *G. Sándor* 1983, Abb. 10.

[209] *MMT. IV.* Abb. 307; *Bertalan* 1971, 425.

[210] Das neueste Werk zur Datierung: *MMTö 2.* 1987, 565.

[211] *Csemegi* 1955, 90–93.

[212] Maria wurde nicht im Bett liegend, sondern auf einem Betschemel kniend dargestellt (*Csemegi* 1955, 92).

[213] *Csemegi* 1955, 26.

[214] Dies ist gut auf dem bei der Erschließung des Tores verfertigten Photo zu beobachten: *Csemegi* 1955, Abb. 17.

[215] *Kumorovitz* 1963, 114–115.

[216] *Gerevich* 1966, 215. Abb. 319.

[217] *Gerevich* 1966, 280. Laut Gerevich sind die Mauer und der Unterteil der Palastkapelle durch ein Zeichen verbunden; dieses Zeichen ist jedoch nicht publiziert und vor Ort konnte ich es nicht finden, deshalb ist seine Bedeutung schwer zu beurteilen.

[218] *Gerevich* 1966, 277–282.

[219] *Gerevich* 1966, 201.

[220] *Érszegi* 1992, 95.

[221] *MMTö 2.* 1987, I. 525–526.

[222] Z. B. am nach 1273 erbauten Südportal des Domes von Clermont-Ferrand (*Claval* 1988, Fig. 29, 222) oder am Nordportal des 1287 angefangenen Chores des Domes in Orleans (*Aubert–Goubet* 1971, 228).

[223] *Simson* 1990, 206. (Werner Gross, Friedrich Kobler)

[224] Die Portae tauchen bereits mit solcher Gewändstruktur auf dem Plan F auf, der nach 1300 verfertigt wurde (*Die Parler* 1978, I. 148 [Arnold Wolf]). Das Petersportal könnte bereits 1320–1330 erbaut worden sein (*Die Parler* 1978, I. 149 [Arnold Wolf]).

[225] *Kunstdenkmäler* 1977, 364.

[226] *Die Parler* 1978, I. 243–244. (Herbert Beck, Wolfgang Beeh)

[227] *Fuchs* 1990, 72.

[228] *Die Parler1978*, I. 344. (Friedrich Kobler)

[229] *Fuchs* 1990, 32.

[230] *Die Parler* 1978, I. 326. (Reinhard Wortmann)

[231] *Horváth* 1935, 37–38; *MMTö 2.* 1987, I. 565.

[232] *Horváth* 1935, 38; *MMTö 2.* 1987, 104.

[233] Die Sockel stehen hauptsächlich zum Säulensockel des Südtores des Budaer westlichen Zwingers nahe: *Bialostocki* 1972, Abb. 391. Die beiden Säulen, die als Postament des im Dom in Amiens stehenden Epitaphs des 1504 verstorbenen Kanonikus, Pierre Burry dienten, zeugen vom langen französischen Weiterleben der Form, obwohl diese letzteren nicht jene Möglichkeit ausschließen, daß hier frühere Säulen sekundär verwendet worden waren (Poncheville 41).

[234] *Feld–Koppány* 1987, 344.

[235] *Feld–Koppány* 1987, 341.

LUBA FREEDMAN

THE FALLING GAUL AS USED BY CINQUECENTO PAINTERS IN ROME AND VENICE

Visitors to the Museo Archeologico in Venice can now see the *Falling Gaul* as it was restored by Tiziano Aspetti (Fig. 1) between 1587 and 1593.[1] They see a nude youth falling backwards, his left arm raised, his head turned to the left, his feet and right hand supporting him. Up to the end of the sixteenth century, however, the statue was severely mutilated (Fig. 2). In order to understand how the statue was perceived, and utilized by painters of the period, prior to its restoration, one should imagine the piece without the restorer's additions.

We are aided in this by the photograph (Fig. 2) that displays the statue before its restorations.[2] Even in its original state, lacking arms and legs, the statue retains its expressive force. The face expresses emotional tension; it has a furrowed forehead, upturned eyes, and a slightly open mouth. The body also conveys the torsion through the abrupt turn of the tensed muscular chest relative to the thighs. Nonetheless, when viewing the same fragment from the back,[3] the figure loses its characteristic traits and becomes reminiscent of similar pieces, such as the venerated Torso Belvedere, if viewed from the rear. After the latter statue was placed at the Cortile Belvedere, artists began to appreciate ancient sculpture irrespective of its condition.[4]

The *Falling Gaul* was part of a collection of antiques that belonged to Cardinal Domenico Grimani, a Venetian nobleman. The collection was mentioned by Francesco degli Albertini in his *Opusculum de mirabilibus novae et veteris Urbis Romae* (1510), where he notes that it was located in the Palazzo Venezia (Palazzo S. Marco) in Rome. The *Falling Gaul* however, together with other statues, which became part of the collection, was actually unearthed in that city four years later, in 1514. It was also one of the statues, today known as the so-called *Attalid Group*, mentioned in Filippo Strozzi's letter of the same year.[5] After Cardinal Grimani's death, the collection was moved to Venice (1523), where it was housed near S. Maria Formosa in the family palace (Palazzo Grimani).[6]

The 1587 Inventory of the Grimani collection described the *Falling Gaul* as "[u]n torso d'un giovene nudo con la testa."[7] Though without arms, the right leg, and the lower part of the left leg, the statue was described in the Inventory as "tutto tondo, et bello." In the course of its restoration, the statue acquired the missing limbs.[8] (Incidentally, prior to the restoration, a bronze cast was made of its head and shoulders.)[9] The statue, even as a fragment, strongly affected several Cinquecento painters working in Rome and in Venice.

I

To begin with, I mention only the landmark publications on the subject of the statue's influence on Cinquecento painters. Paul Gustav Hübner (1909) was the first to observe the similarity between the *Falling Gaul* and the fallen nude soldier in Raphael's fresco, *Joshua Commands the Sun and the Moon Stand Still*, part of the Vatican Logge.[10] Noting that Raphael was appointed (August 27, 1515) "commissario di antichità" while working on this project, Hübner conjectures that the painter had been motivated to look closely at the *Falling Gaul* when planning his depictions of ancient soldiers.[11]

Fritz Saxl drew the attention of art historians to the significance of the *Falling Gaul* in the Venetian milieu. In his review of August L. Mayer's monograph on El Greco, published in 1926, he noted the similarity between the posture of El Greco's *Laocoön* and that of the *Falling Gaul*.[12] Saxl, however, did not mention the fact that El Greco, who left Italy for Toledo in 1576,

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 39, 1997
0001-5830/97/$5.00 © Akadémiai Kiadó, Budapest



Fig. 1. Falling Gaul. Restored by Tiziano Aspetti. Venice, Museo Archeologico (photo: Archivio Fotografico, Soprintenza archeologica per il Veneto)

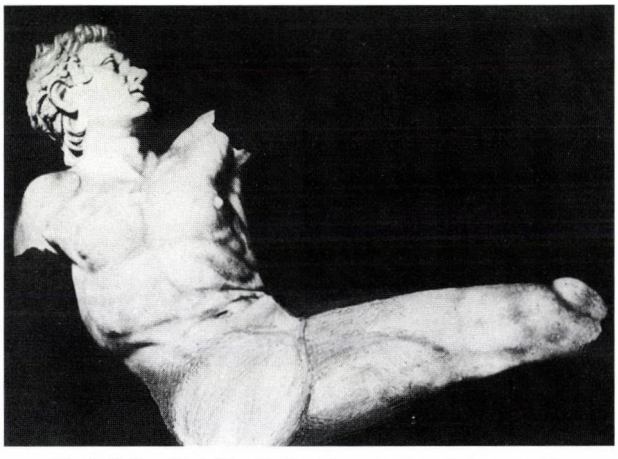


Fig. 2. Falling Gaul (Marylin Perry's reconstructed photograph).

could have seen this statue only in its fragmentary state.

Next, Otto J. Brendel (1955) claimed that Titian became familiar with the Grimani collection in 1546, after his return to Venice from Rome.[13] Since there is no documentary evidence of Titian's access to the collection, Brendel infers it from the similarities between certain of Titian figures and several ancient statues from that collection. Among these, Brendel singles out the *Falling Gaul*. Following is the chronologically arranged list of what Brendel calls "Titian's borrowings" from the statue: *Tantalus* (the painting is known from Giulio Sanudo's print); the two versions of *The Martyrdom of St. Lawrence* (one in the Gesuiti Church, Venice, the other in the Iglesia Vieja, the Escorial); *The Abduction of Europa* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston); the two patriarchs in the *'Gloria'* (the Prado, Madrid); and the Nymph from the *Diana and Actaeon* (National Galleries of Scotland, Edinburgh).[14] (We shall return to Brendel's list of figures in the course of our discussion.) Whereas Brendel adduces all these figures in his argument, he does not mention, however, that Titian must have seen the *Falling Gaul* exclusively in its mutilated state; nor does he explain what could have motivated the artist to "quote" the statue in the above-mentioned figures.

Reviewing the relationship expressed by students of Titian's art to the *Falling Gaul*, Marilyn Perry raised an interesting question at the conference dedicated to Titian in 1976: To what degree could the statue, seen as a fragment, have influenced so many works by Titian, and even certain works by Raphael?[15] Stressing that the mutilated statue indeed affected Titian's depiction of St. Lawrence (see below), Perry nonetheless urged to consider how the piece was perceived by artists before it was restored.

Finally, Phyllis Pray Bober and Ruth Rubinstein (1987) present a list of works influenced by the *Falling Gaul* in their *Renaissance Artists and Antique Sculpture*. Though the list of examples provided by Bober and Rubinstein is extensive, it merits repeating, albeit summarily: The figure of Adam in Mariotto Albertinelli's *Creation and Fall*; the soldier in Raphael's Loggie (already mentioned by Hübner); the figure of Adam in Baldassare Peruzzi's fresco, *God the Father Presenting Eve to Adam*, in the Pallazzo Cancelleria; Peruzzi's drawing for the *Presentation of the Virgin*; and Marcantonio Raimondi's engraving after Baccio Bandinelli's *Martyrdom of St. Lawrence*.[16] They suggest that as long as the deplorable state of the statue impelled the artists to reconstitute it by means of their imagination, the statue was likely to be echoed in their own works; but, as soon as it was actually restored by Aspetti, it lost its appeal for them.[17] The authors also refer to Brendel's list of Titian's figures, adding El Greco's *Laocoön*. It is this issue, that of how the *Falling Gaul* was perceived and then used by sixteenth-century painters, that I wish to explore.

*

In the course of my investigation, I will raise the following three questions: For what type of subject could a Renaissance artist adopt the *Falling Gaul* as a model? What criteria are necessary for establishing that a certain figure in Renaissance painting was influenced by the ancient statue? And finally, how did the approach of artists in Rome to the *Falling Gaul* differ from that of artists in Venice?

I propose to linger on each of these questions. The first question – although differently formulated – was

initially raised by Marilyn Perry, who called upon scholars to exercise caution in asserting that a specific figure in Titian's painting was actually influenced by the *Falling Gaul*. Perry did not, however, ask precisely what category of figure was likely to be influenced by the *Falling Gaul*. On the one hand, Italian Renaissance painters could adapt this statue for their representations of similar falling figures; on the other, there were so many such models that the task of determining the precise one for rendering falling figures becomes difficult.

At the same time, one observes that Renaissance renditions of fallen figures acquire a lifelike quality under the impact of this specific statue, especially if the figures are falling backwards. For example, when one compares the Florentine print (about 1460-70) representing the fallen St. Paul with the 1567 free copy of the same piece, one easily notes that in the latter, the figure of St. Paul acquires a stressed musculature, resulting from the observations of the classical statue, rather than from anatomical studies alone.[18] A careful study of the two works does confirm that the 1567 figure has the same muscular tension observed in the *Falling Gaul*.[19]

We may also claim that the antiquity of this specific statue was insufficient for it to influence Renaissance representations of similar fallen figures. Nor was the statue's skilfull imitation of the naturally falling body a sufficient cause. The *Falling Gaul* was not, after all, merely an antique and well-crafted statue, but one found in Rome during a period that encouraged the search for the remnants of classical times. In addition, it was part of a collection that belonged to a distinguished Venetian family. It could have been viewed either in Rome or in Venice, and it was housed in magnificent palaces in the central districts of both cities. These circumstances caused the *Falling Gaul* to gain an aura of respect and veneration. It became "the" classical statue, as it were. Hence, its impact on Renaissance representations of figures in a similar posture was likely to be stronger than that of other ancient statues representing falling figures.

Before discussing our examples, I propose that a certain kind of falling figure in particular was more profoundly influenced by this classical statue. Indeed, even when figures falling on their backs were based on the *Falling Gaul*, its influence goes beyond mere physical similarity. More specifically, a figure whose falling was a result of a spiritual rather than of a physical force was apt to be directly unspired by the *Falling Gaul*. It is in this sense that most Cinquecento figures of the fallen St. Paul, for example, were modelled after this statue, which leads to our second question.

To the best of my knowledge, the question of the criteria for establishing that a certain figure in Renaissance painting was influenced by our statue has never been raised by scholars with respect to works by Cinquecento artists. I suggest that certain criteria or clues can be put forth to establish a linkage between the classical model and the Renaissance figures.

Any discussion of the impact the classical statue had on its pictorial Renaissance counterparts remains conjectural as no document has survived confirming the Grimani collection's accessibility to the artistic community. Nevertheless, one detects certain clues in the Renaissance figures that reinforce the conclusion that they are indeed dependent on our statue. The presence of such clues implies that the Renaissance artist consciously modelled his figure after the *Falling Gaul*. There are two kinds of clue; one is inherent in the subject of the Falling Gaul, the other rests in the figure modelled after the statue. (Incidentally, my observations need not be confined to the study of the *Falling Gaul* but can be extended to other classical statues and their Renaissance derivations.) I would like to suggest that the first type of clue was favored by Raphael, and the second by Titian.

The first clue is intrinsic to the character of the statue's subject. Permeated with tension, the figure's acutely expressive power pervades both its facial features and bodily shape. This intensity is what makes the statue so striking. It follows that similarity in posture alone cannot prove that a figure was influenced by the *Falling Gaul*. In other words, if a Renaissance figure does not convey the tension so distinctive of the *Falling Gaul*, it cannot be seen as directly derived from the statue.

The other type of clue lies in structural elements of the figure which suggests that the Renaissance artist used the *Falling Gaul* as his model. Several artistic devices, such as the distribution of light and shadow, the bending of the limbs, junction lines, and so forth, may indicate the points where the model was originally damaged.

In reviewing the examples from the above-mentioned list from the perspective of our clues, we inevitably discover that only a few Cinquecento figures were indeed affected by the *Falling Gaul*. To corroborate this conclusion, I will discuss two of Tintoretto's figures in addition to the previous list of figures proposed by scholars.

As to the last question, regarding the differences in



Fig. 3. Raphael. Joshua Commands the Sun and the Moon Stand Still. Vatican, the Loggie (photo: Musei Vaticani)

how classical works were perceived in Venice versus Rome, it was raised, although in passing, by Phyllis Pray Bober in her introduction to *Renaissance Artists and Antique Sculpture*. As the *Falling Gaul* was well known in both cities, it is an ideal case for probing what Bober has called the "neglected area of research in Antique-Renaissance relationships."[20] Before progressing, I shall offer the following observation regarding Rome: Among the artists who worked in that city, only Raphael had the *Falling Gaul* in mind. He used it for depicting figures of similar content, that is, falling soldiers whose bodies manifested tension. The other Roman artists who painted various "falling" figures were influenced not only by Raphael but also by Michelangelo's conception of human body. Consequently, these figures lost the most notable feature that identifies the *Falling Gaul*, namely the expressive tension, and became considerably remote in spirit from it.

We turn our attention now to the Venetian milieu, where a greater number of painters found inspiration in the statue. Titian, who used the *Falling Gaul* for various types of falling figures, manifested a greater imagination in his approach to the statue than did Raphael. Titian's followers, notably Tintoretto and El Greco, although familiar with his adaptations, nonetheless preserved their idiosyncratic approach to the classical statue, as we shall see shortly.

Prior to our expansion of these preliminary observations, we shall consider the specific examples cited by the various scholars.

II

Proceeding in chronological order, we should start from Hübner's example: The soldier from Raphael's Loggie. In his depiction of a foreground soldier who raises a long shield above his head (Fig. 3), Raphael most probably had the *Falling Gaul* in mind. In 1514, Filippo Strozzi stressed that the statue captures the wounded figure in a natural way.[21] It isn't clear whether the naturalistic sculpting of the body muscula-



Fig. 4. Raphael. The Expulsion of Heliodorus from the Temple. Vatican, Stanza di Eliodoro (photo: Musei Vaticani)

ture or the body tension in particular attracted Raphael. But the direction of the soldier's head in Raphael's fresco differs from the Gaul's. While the latter turns his head sharply to the left, directing his gaze heavenwards, Raphael's soldier inclines his head downwards. Thus, it appears that Raphael borrowed from the statue only those features that assisted him in making the painted figure more lifelike. These features, however, belong to the standard repertoire of forms and devices employed in the Cinquecento. They cannot be considered intrinsically attached to this specific statue. Hence Raphael's soldier only remotely resembles the *Falling Gaul*.

Instead, Raphael assimilated the *Falling Gaul* in his other figure, the expelled Heliodorus (Fig. 4), in a fresco from the Stanza di Eliodoro in Vatican. It has been argued that Heliodorus's posture is reminiscent of that of the *Farnese Barbarian*, now in Naples.[22] However, the upper part of his body, with the right hand holding a sword above his head and the left hand pressed against the ground, bears a clear resemblance to the *Falling Gaul*. What makes this similarity so striking is the abrupt sideways turn of the head, as against the frontal rendering of the muscular body (emphasized here by the breastplate). In fact, the Heliodorus looks like the Gaul in reverse. Its principle deviation from the statue is manifested only in the reclining position of the figure's legs. But this disparity is insignificant when we remember that the original statue, when available to Raphael, was still missing its legs. What Raphael explicitly borrowed from the statue is its intrinsic tension, which he further emphasized by means of Heliodorus's breastplate. By adopting the twist of the Gaul's figure for the Heliodorus, Raphael stressed the character's "fallen" condition, in accordance with the biblical narrative. The physical act of falling thus became metaphorical of the figure's state of mind.

As stated, the *Falling Gaul* attracted Raphael because of the tension suffusing the torso. This tension is elicited by the "clash" between the angle of the head and the body. Furthermore, this urgency becomes part



Fig. 5. Raphael. The Conversion of St. Paul. Rome, Pinacoteca Vaticana (photo: Musei Vaticani)

of the body itself: As noted above, the chest is seen frontally, whereas the thighs are abruptly turned in the direction of the profiled head. The double torsion of the Gaul's body was again adopted by Raphael when he depicted another "falling soldier," namely, St. Paul, for a tapestry (Fig. 5).[23] St. Paul, shown in the act of conversion to Christianity, was traditionally represented as a Roman soldier falling off his horse. Unfortunately, Raphael's cartoon for the tapestry, said by Marcantonio Michiel to have been part of the Grimani Collection, has been lost.[24] We may assume, nonetheless, that the Cardinal would have appreciated Raphael's "quoting" the *Falling Gaul* in his rendering of the almost supine St. Paul, due to the metaphorical value of the posture. When comparing these two figures, we note that Raphael preserves the strain of the head's angle in relation to the body and thighs. In depicting St. Paul, Raphael naturally abandoned the Gaul's nudity but, as in the case of Heliodorus, he appropriated the muscular chest in the form of a cuirass so as to emphasize the torsion of the body. The falling, helpless Gaul is thus transformed into a falling, helpless St. Paul – his condition preceding his conversion to Christianity.

We should close this part of the discussion by mentioning that Raphael's adaptation of the *Falling Gaul* inspired his followers. Their versions, although recalling the ancient statue, are based on Raphael's works and also rely on works by Michelangelo with regard to their anatomical structure. We should now turn to some of the examples listed in *Renaissance Artists and Antique Sculpture*.

Bober and Rubinstein argue that in Rome, artists employed the *Falling Gaul* as a model for Adam.[25] Yet, close observation of the "Adams" as drawn by Albertinelli and by Peruzzi reveals that these figures did not quite follow our statue. In Albertinelli's *Creation and Fall* (Fig. 6), Adam is depicted being pulled up from the ground.[26] In Peruzzi's *God the Father Presenting Adam to Eve*, Adam, still lying on the ground, is shown in his initial encounter with Eve.[27] In terms of the type of figure, both "Adams" are more reminiscent of Michelangelo's Adam from the Sistine ceiling than of the Gaul. The "debt" to the latter is only hinted at by the muscular body and the same turn of the head. This correlation alone, however, is insufficient to assert the direct dependence of these figures on the *Falling Gaul*. In both paintings Adam, still on the ground but about to stand up, differs from the classical soldier whose prostrate position results from his falling after having been wounded. Hence, while the body exudes tension in the classical statue, it is relaxed in the Adam figures. Since Albertinelli and Peruzzi did not render the torsion between the head and the chest (unlike Raphael, who repeatedly exploited this expressive device for his battle figures), their respective figures cannot have been directly or entirely influenced by the *Falling Gaul*.

A more plausible source of inspiration for these artists is, as mentioned above, Michelangelo's Adam. Evidently under its spell, Peruzzi depicted a reclining muscular figure twice in the Louvre drawing made for the *Presentation of the Virgin*.[28] The figure is adapted to represent two beggars shown from the front and the back, respectively, as they symmetrically flank the rich Roman citizens. Peruzzi's drawing indicates that the Gaul's expressiveness was lost on him, as it was on Albertinelli. For these artists, the fragmented statue was a mere sample of a sculpted muscular figure. The lack of torsion (or tension) between the head and the chest suggests that they were inspired by certain works of Raphael and Michelangelo rather than by the statue itself.

Bober and Rubinstein also mention Raimondi's engraving after Bandinelli's drawing of the *Martyrdom of St. Lawrence* (Fig. 7).[29] Yet, there is little in common between Bandinelli's main figure as seen in Raimondi's print and the Gaul. The reclining posture of St. Lawrence, who stretches out his right hand and supports himself with his left, recalls Albertinelli's Adam rather than the Gaul. Like Albertinelli's Adam (and Raphael's soldier in the Loggie), St. Lawrence looks directly in front of him. The position of his legs in the print (one



Fig. 6. Albertinelli. The Creation and Fall. London. Courtauld Institute Galleries (photo: Museum)

leg is extended below the gridiron and the other is bent on it) has nothing in common with the statue when considered in its original condition. Most importantly, Raimondi's figure is far removed from the Gaul precisely because its most expressive feature, namely, the tense twist of the head in relation to the body, is absent in the print.

Thus, surprising as it may seem, among Rome's artists, the *Falling Gaul* had an impact only on Raphael, who utilized the statue for expressing the state of spiritual deterioration in the figures of Heliodorus and St. Paul. Other artists, such as Bandinelli, Albertinelli and Peruzzi, were apparently unmoved by its affective force.

This conclusion is based on an important methodological point: In comparing the above examples with the *Falling Gaul*, we have considered them in the light of the photograph (Fig. 2) showing the statue before its 1587 restoration. The reason why Hübner, Saxl, Brendel, and Panofsky saw a close resemblance between the *Falling Gaul* and the corresponding figures painted by the artists mentioned, was their familiarity with the statue as it was restored by Aspetti, that is, the way it is seen in the Museo Archeologico (Fig. 1). Their comparisons were based mainly on the respective positions of the legs, which were obviously missing in the mutilated statue. If one compares the same Renaissance figures with the unrestored statue, one discovers that only the two Raphael figures were substantially influenced by the Gaul. We will continue this line of argument in the next section, where we analyze the Titian figures in comparison with the statue in its original form, that is, as the "torso" listed in the Inventory of the Grimani collection.

III

Let us now turn to Otto J. Brendel's list of Titian's figures thought to be influenced by the *Falling Gaul* (see above). When Brendel uses the verb "borrow," he means that the Titian figure is reminiscent of another work of art, whether classical or contemporary.[30] In the present study, I maintain that Titian (like Raphael before him) was aware of the source of his influence, and that he chose this source intentionally. In support of this contention, we may even say that the Titian figures indicate the *Falling Gaul* as their model,[31] by using pictorial means to reveal the artist's intention. We should further ask: What was Titian's reason for "quoting" this statue?

We begin, in chronological order, with the *Tantalus* commissioned for her summer residence by Mary of Hungary in the late 1540s.[32] This is probably the earliest figure from Titian's oeuvre ever to be compared with the *Falling Gaul*. Unfortunately Titian's painting is now known only from a print (Fig. 8, showing the figure in right-left reversion). Like the Gaul, Tantalus, too, looks upward; this heavenward gaze imparts tension to the whole figure. In his wish to reach the fruit, he is shown in a quite ambiguous posture, that is, in a quasi-falling position. To Erwin Panofsky, this posture, while representing a painterly manifestation of Ovid's laconic description of Tantalus's futile strivings,[33] also invites the comparison with the *Falling Gaul*. The specific feature creating the close resemblance is Titian's painstaking rendition of the strain apparent in the abruptly turned head.

Moreover, if the print does not delude us, Titian suggests a clue for recognizing the specific model he



Fig. 7. Marcantonio Raimondi after Baccio Bandinelli. Martyrdom of St. Lawrence. New York, Metropolitan Museum of Art (photo: Museum)



Fig. 8. Giulio Sanudo after Titian. Tantalus. London, British Museum (photo: Museum, by permission of the Trustees)

had in mind: Both Tantalus's arms have shadowy lines precisely where the statue's arms were broken off, and the legs are so foreshortened that they indicate where the stumps of the figure's legs ended. The "shadow lines" of the painting, as seen in the print, parallel the cracked limbs, and are employed in order to visually make the metaphysical point about the subject's state of mind. Further, Titian places Tantalus in the Gaul's posture in order to emphasize the perpetual state of physical torment entailed by his subject's punishment. In contrast, the Gaul is shown as fallen because he is the wounded victim of war. By adopting the posture of the *Falling Gaul* for the *Tantalus*, Titian converts the Gaul's emotional and physical helplessness into an eternal metaphysical predicament.

We now turn to Titian's *Martyrdom of St. Lawrence* (Fig. 9).[34] Begun in 1548, the painting was installed in the Gesuiti Church only in 1559. Deliberating over the saint's posture, Titian may have borrowed the general impression of the Michelangelesque body from Raimondi's print (Fig. 7), and the position of the legs from Raphael's cartoon for the St. Paul tapestry (Fig. 5). However, the effect of the figure as a whole is altogether different from both models. Being pulled up the gridiron while prodded with an oven prong, the saint turns his face sharply to the far left, directly towards the priest and the prefect standing before the temple in the background. The emotional effect of the saint's resistance is reinforced by his dramatic turn away from his tormentors.

If we mentally delete the figure's limbs (a simple exploit because the saint is held under his arms), the ensuing outline of the body becomes very similar to that of our statue before its restoration. The statue's original arms were broken off at the exact point where the tormentor holds the martyr at the right arm and under the left armpit. Further, the statue's legs were broken off precisely where the light falls on the saint's legs. Titian thereby "announces" to the spectator that he is consciously "quoting" this specific statue. But why, we repeat, should he "quote" it remains the question. In answer, we turn our attention to the head's position in these two works.

Both St. Lawrence and the Gaul turn their heads sharply. But while the vanguished soldier's gaze is not specifically focused, the martyr's gaze is fixed on the pagan subjects who will soon face his revenge. The head's sharp turn, which imparts a sense of weakness to the classical figure, confers strength to this Christian one. In his depiction of the Saint, Titian marvellously transforms the expression on the Gaul's face from one of helplessness (both physical and psychological), to that of emotional strength and spiritual ardor. We can assume that it was Titian's direct acquaintance with the *Falling Gaul* that induced him to adopt the dramatic contrast between the recumbent position and the abrupt upward turn of his head to express the saint's character and struggle.



Fig. 9. Titian. Martyrdom of St. Lawrence. Venice, Gesuiti Church (photo: Alinari/Art Resource)



Fig. 10. Titian. Abduction of Europa. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum (photo: Museum)

Another figure influenced by the *Falling Gaul* is Europa in the *Abduction of Europa* (Fig. 10), painted in 1559 after Titian completed the *Martyrdom of St. Lawrence*. Seeing Europa as "a feminine version of the reclining Gaul,"[35] Brendel, however, did not take into account that Titian saw the classical statue as unrestored. Alastair Smart, although aware of this fact, suggested that Europa's posture was borrowed from Dirce's in the *Toro Farnese*, a work excavated during Titian's sojourn in Rome.[36] While the two figures appear similar in their general outlines, the abrupt turn of Europa's head and her heavenward gaze strongly invoke the *Falling Gaul*.

When adopting the Gaul's posture for the heroine, Titian reversed the direction of her movement: Whereas the Gaul turns his head to the left, Europa inclines it to the right. Similar to the *Tantalus*, she exhibits physical helplessness, albeit of a different kind: She is forcibly carried away by her abductor. Europa's short, rolled up sleeve subtly alludes to the "amputated" arm of the Gaul, and her bodily posture, despite the obvious gender difference, remains the same. Europa's other arm is not even seen, and only her fingers, grasping the Bull's horn, are visible. Furthermore, Europa's legs are bent precisely at the point where the statue's thighs are truncated. Thus, Titian again indicates to the spectator that he had our statue in mind. Here, too, adopting the Gaul's posture for a mythological figure – this time for Europa – Titian further underlines the figure's emotional state, that is, her helpless submission to her fate.

Before we elaborate on what these figures – the Gaul, Tantalus, St. Lawrence, and Europa – have in common – other than their postures – we should recall other figures which, according to Brendel, were influenced by the statue, namely the two patriarchs in the '*Gloria*'[37] and the Nymph from *Diana and Actaeon*. However, since the patriarchs's heads turn in the same direction as their bodies, it is improbable that they were influenced by our statue. The same should be said for the Nymph: Raising her hand in order to draw the curtain before Actaeon, and turning her head directly toward Diana, she recalls, as Alastair Smart has observed, another classical figure, namely the Laodamia on a sarcophagus relief.[38] Moreover, the Nymph lacks the Gaul's abrupt turn of the head with its upward gaze, which also characterizes Europa.

What additional factor, then, unites the Gaul, Tantalus, St. Lawrence, and Europa? These figures, although different in context and character, share one distinctive feature: They are all depicted as helpless and caught in hopeless predicaments. The Gaul turns away from the non-imaginary battle, Tantalus strives futilely to reach the fruit, St. Lawrence turns away



Fig. 11. Tintoretto. St. Augustine Resuscitating the Cripples. Vicenza, Museo Civico (photo: Museum)



Fig. 12. Tintoretto. The Healing of the Paralyzed Man at the Pool of Bethesda. Venice, The Church of San Rocco (photo: Alinari/Art Resource)

from his tormentors, and Europa averts her gaze from the threatening ocean. Two of these are mythological figures, that is, by their subject, they belong to the same pagan world as the *Falling Gaul*. Titian "quotes" the classical model to emphasize the inevitability of their plights: Tantalus will be perpetually punished and Europa cannot prevent the abduction. So represented, Tantalus and Europa follow the classical model in content as well as in form. However, in relation to the Christian figure, Titian's "quotation" of the classical model goes beyond the simple transformation from one physical state to another.

*

Titian's adaptation of the Gaul's posture for St. Lawrence constitutes a type of "energetic inversion", a complex concept formulated by Aby Warburg. The famous example used by Fritz Saxl to elucidate Warburg's intent is the Donatello *St. Anthony's Healing of the Irascible Son*.[39] Here, the depiction of St. Anthony's miraculous curing of the son's leg was borrowed from a classical representation of the dismembering of Pentheus. Disregarding the question of whether Donatello could indeed have been influenced by the classical figure,[40] we should ask whether the same motif, but associated with a different meaning, can indeed be employed in both classical and Christian art. Warburg justly observed (albeit without illustrating his claim) that Renaissance artists inverted the meanings of the motifs used in classical antiquity into their polar opposites, making possible their use within a Christian context.[41]

Moshe Barasch, analyzing Warburg's *Pathosformel*, claims that "energetic inversion" is effective only when the inverted action retains its original "heightened intensity."[42] Thus, the despondency of a pagan soldier could be transformed into the fortitude of a Christian martyr. But as Titian was well aware, in order to transfer a motif from a classical theme to a Christian subject, it is not enough to invert the spiritual import: The protagonists must be depicted in analogous physical conditions. Both the Gaul and St. Lawrence, placed as if on their backs, turn away from a calamity and towards a yearned-for point of solace. The very fact that Titian used the same, tense posture for mythological as well as Christian figures suggests the amplitude of the associations this position aroused in him. In each painting, the physical movement of the figures is strikingly similar, whereas the context is entirely different. The posture of the *Falling Gaul*, then, could be adopted for a Christian subject but only in thematically reversed circumstances. This is how the statue would be used by Tintoretto as well.

IV

Tintoretto's "quotation" of the *Falling Gaul* focuses almost exclusively on the relationship between the head and the body. Studying the ancient statue and the Titian figures inspired by it, Tintoretto was seized by the Gaul's poignant yearning to return to his original "condition." He drew on the classical model for two supplicants. Paradoxically, Tintoretto also used our



Fig. 13. El Greco. Laocoön. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection (photo: Museum)

statue as the source for his rendering of the sick people awaiting their miraculous cure. Somewhat like the Gaul, these figures, although Christian, anticipate a change in their physical state. The difference lies in the manner these expectations are to be fulfilled: The pagan soldier yearns to simply become healthy physically, perhaps through the intervention of the gods; while the ordinary Christians yearn to become healthy spiritually, through their belief in Christ's miracles.

We turn our attention to Tintoretto's two paintings, first to *St. Augustine Resuscitating the Cripples*, painted in 1549 for the San Michele in Vicenza, and then to *The Healing of the Paralyzed Man at the Pool of Bethesda*, painted ten years later for the San Rocco. Tintoretto thus took an interest in this statue precisely during the period when Titian was experimenting with the Gaul's posture in the *Martyrdom of St. Lawrence* and the *Abduction of Europa*. In both of Tintoretto's paintings, the motif is adapted for the recumbent figure of a sick man. In *St. Augustine Resuscitating the Cripples* (Fig. 11) the disabled young man, gently supported by his female companion, turns his head to the right, towards St. Augustine, in the hope of being cured.[43] In *The Healing of the Paralyzed Man at the Pool of Bethesda* (Fig. 12), the lame old man in the left corner of the composition, likewise expecting a miraculous healing, turns his head to the left. His hopes are emphasized by his left hand, eloquently placed on his chest. Tintoretto "copies" the "amputated" Gaul in order to emphasize the anxious appeal of the crippled and the paralyzed to be cured, that is, to return to their original state of health. These figures are logically parallel only because the statue can be metaphorically "cured," i.e., restored. By adapting the classical model for the sick figures in his paintings with Christian themes, Tintoretto actually reverses the thematic meaning of the source, the antique statue.

V

Our last example of the Venetian tradition is El Greco's *Laocoön* (Fig. 13). As was mentioned earlier, Saxl noted that the *Laocoön*'s posture recalls that of the *Falling Gaul*, an observation supported by Nicole Dacos.[44] The upper part of the Laocoön body, although reminiscent of the sick figure in *The Healing of the Paralyzed Man at the Pool of Bethseda* (Fig. 12), is nonetheless derived from the Gaul. El Greco, who could have seen the statue only as a fragment, adopted the abrupt twist of the Gaul's head for his main figure, whose face turns uncomfortably to the right. El Greco's Laocoön yearns to return to the priesthood of Troy, but the direction of his eyes – towards the serpent's fangs – emphasizes his total helplessness, both physical and emotional. Furthermore, like Titian's Tantalus and Europa, El Greco's Laocoön is shown in an exaggerated state of falling. By adapting the antique statue which, by El Greco's time, had become emblematic of a falling soldier for the classical subject of the *Laocoön*, he heightened the pathos of this doomed figure. El Greco, the last Cinquecento artist to employ the *Falling Gaul* as a visual source, reintegrated the classical motif with its original, i.e., pagan, subject.

*

A few concluding remarks. In Rome, the *Falling Gaul* was seen as the quintessential image of a vanquished soldier, and as such it was "quoted" by Raphael for appropriate subjects. Raphael's followers resorted to the formula invented by their master, but ignored the statue.

In Venice, by contrast, an imaginative approach to the *Falling Gaul* prevailed, as manifested in Titian's paintings. The posture of the *Falling Gaul* is recognizable in the cited figures mainly because each one obviously signals that Titian has this statue in mind. When rendering the pagan figures such as Tantalus and Europa, Titian uses this posture as a device for conveying their physical rather than emotional powerlessness. However, when rendering Christian subjects, Titian performs an "energetic inversion" of the posture. Transmuting the Gaul's emotional weakness into the spiritual strength of St. Lawrence, he thus emphasizes

the saint's moral superiority over the pagan figures that surround him in the painting.

Tintoretto continues the tradition established by Titian in adopting the same statue for Christian themes. In his depictions of the sick and lame awaiting their miraculous healing, Tintoretto, too, tempers their physical powerlessness with a note of spiritual strength. El Greco, heir to the Venetian tradition, resumes Titian's use of the *Falling Gaul* for classical subjects in his *Laocoön* in order to convey both the subject's physical and spiritual impotence before its fate.

In Venice, then, the *Falling Gaul* served as a source for various subjects. When these were pagan, the Gaul motif was used to stress the protagonists's abject helplessness. When they were Christian however, it was inverted to convey a polar message, that of the fortitude of Christian saints and believers.

NOTES

The Hebrew University of Jerusalem

A very short version of this paper was read at the Annual Meeting of the Renaissance Society in New York on March 30th, 1995. I am very grateful to the colleagues who heard and discussed my paper.

[1] C. Anti, *Il R. Museo archeologico nel Palazzo Reale di Venezia* (Rome, 1930), pp. 97–9. Furthermore, see M. Perry, "On Titian's 'Borrowings' from Ancient Art: A Cautionary Case," in *Tiziano e Venezia*; Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 1976 Vicenza, 1980, pp. 189–90. Perry was the first who drew attention to the statue in its original form.

[2] *Ibid.*, Fig. 70. I am grateful to Marylin Perry for permitting me to publish her reconstructed photograph.

[3] Only Amico Aspertini drew the *Falling Gaul* from the back, but he did so because he simply liked to draw most antique figures from the back. Aspertini's drawing shows how much tension, and thus expression, this figure loses if shown from the back. P. P. Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*; Studies of the Warburg Institute, 21, London 1957, fig. 117, p. 82.

[4] See H. von Einem, "Der Torso als Thema der bildenden Kunst," *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 29 (1935): pp. 331–34, and A. von Salis, "Torso" in his *Antike und Renaissance; über Nachleben und Weiterwirken der alten in der neuren Kunst*, Erlenbach-Zurich 1947, pp. 165–90, on Michelangelo's fascination with the *Torso Belvedere* in particular.

[5] M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961, p. 109 (our statue is reproduced in Fig. 430). Bieber discusses the statue in the context of other contemporary statues which are Roman copies of Pergamene sculpture. For Strozzi's letter see G. W. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI.*, Florence 1840, II, p. 139.

[6] M. Perry, "Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice," *The Journal of Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978), p. 226.

[7] *Ibid.*, p. 238, no. 12. Incidentally, while in the *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venice 1612, p. 893, the word "torso" means a statue without head, hands and legs as it does nowadays, this specific statue is referred to in the Inventory as a torso even though it does have an original head.

[8] Perry (as in n. 1), p. 190 with note 24.

[9] L. Planiscig, *Die Bronzeplastiken*, Vienna 1924, Cat. No. 181.

[10] P. G. Hübner, "Studien über die Benutzung der Antike in der Renaissance," *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 2 (1909), p. 277. The fresco itself was painted by Perino del Vaga, but its composition was conceived by Raphael. See N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all' antico*, Rome 1977, p. 192.

[11] Hübner, p. 271.

[12] F. Saxl's review of A. L. Mayer's *Dominico Theotocopuli, El Greco*, Munich 1926, was published in *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* 3 (1927/28), p. 96.

[13] O. J. Brendel, "Borrowings from Ancient Art by Titian," *Art Bulletin* 37 (1955), pp. 113–25.

[14] *Ibid.*, p. 122.

[15] Perry (as in n. 1), p. 190.

[16] P. P. Bober and R. O. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture; A Handbook of Sources*, London 1986, pp. 184–85.

[17] *Ibid.*, p. 184.

[18] A. M. Hind, *Early Italian Engraving; A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Prints Described*, London 1938, A.II.10 (Pl. 95). On its attribution to Francesco Rosselli, see D. Landau and P. Parshall, The *Renaissance Print*, New Haven and London 1994, p. 83 (Pl. 73). See the 1567 print (Etienne Delaune's copy after Jean Cousin, which in turn closely follows the Florentine print) in *The Illustrated Bartsch*, ed. S. Boorsch and J. Spike, New York 1986, 31–XV/4, p. 419 (listed as part of Mario Cartaro's oeuvre).

[19] On Delaune's print as influenced by the statue, see H. Keazor, "Ludovico Carracci," *Kunstchronik* 47 (1994), p. 359, [353–63], who, discussing whether Ludovico's St. Paul was indeed influenced by the *Falling Gaul*, points out Delaune's print as his more immediate source.

[20] Bober and Rubinstein, p. 33.

[21] Gaye, II, p. 139: "sono di marmo di statua mancho che naturale, et sono tutti chi morti et chi feriti, pure separati."

[22] G. Becatti, "Raphael and Antiquity" in *The Complete Works of Raphael*, ed. M. Salmi, Novara 1969, p. 531.

[23] Perry (as in n. 1), p. 189 and note 22, with a reference to R. W. Kennedy, *Novelty and Tradition in Titian's Art*, Northampton Mass., 1963, p. 15.

[24] V. Golzio, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratvra del suo secolo*, Vatican City 1936, p. 172. Cf. L. Dussler, *Raphael; A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, London and New York 1971, pp. 102–3.

[25] Bober and Rubinstein, p. 184.

[26] *Ibid.*, fig. 149a.

[27] C. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Vienna and Munich 1967–8, cat. 53a.

[28] *Ibid.*, cat. 90.

[29] Bober and Rubinstein, p. 185; the discussion of the print falls outside the scope of the present study.

[30] Brendel, p. 113.

[31] See below in the article.

[32] *Ibid.*, p. 122, and E. Panofsky, *Problems of Titian, Mostly Iconographic*, New York 1969, p. 147.

[33] *Ibid.*, p. 148.

[34] *Ibid.*, p. 54; Brendel, p. 123.

[35] *Loc. cit.*. Cf. C. C. Vermeule, *European Art and the Classical Past*, Cambridge, Mass., 1964, p. 89.

[36] A. Smart, "Titian and the *Toro Farnese*," *Apollo* 85 (1967), p. 427.

[37] Brendel, p. 122.

[38] *Loc. cit.*. with note 39; Smart, p. 428.

[39] F. Saxl, "Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst" (1932) reprinted in A. M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, ed. D. Wuttke, Baden-Baden 1979, p. 426.

[40] H. W. Janson, "Donatello and the Antique" in his *16 Studies*, New York 1973, p. 258.

[41] E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London 1970, p. 248.

[42] M. Barasch, "'Pathos Formula': Some Reflections on the Structure of a Concept," in his *Imago Hominis; Studies in the Language of Art*, New York 1994, p. 127. My gratitude is due to Professor Moshe Barasch for reading and commenting on the present essay.

[43] Consider the different view by T. Nichols, "Tintoretto's Poverty," in *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting*, ed. F. Ames-Lewis, London 1994, p. 106, who affirms Rodolfo Pallucchini's suggestion that Tintoretto used Michelangelo's *Giorno* as a model for the cripple. However, the question is: Why should Tintoretto look specifically at the *Giorno* while representing the cripple?

[44] See above note 12. Cf. Dacos, p. 193.

JÁNOS JERNYEI KISS

DIE PIARISTENKIRCHE ZU KECSKEMÉT

Einleitung

Die geistlichen Orden unternahmen in der Verbreitung und in der Vertiefung der Reformen der nach Trident neu gewordenen Kirche in dem aufblühenden Ungarn im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts eine riesige Rolle, denn hier ergab sich unfassende Möglichkeit dafür erst in den ruhigen Zeiten nach der Herausjagung der Türken und nach dem Abschluß des Rákóczi-Freiheitskampfes. Die Bedeutung der Orden ist auch in der kirchlichen Baukunst, hinsichtlich des Schaffens und der Verbreitung der modernen Vorbilder und der neuen, sich den liturgischen Veränderungen anpassenden Lösungen, entscheidend. Die Kirchen und die Klöster, die zu den Hauptwerken der ungarischen Barockkunst zählen, wurden für die von der Aristokratie und den Prälaten unterstützten oder für die zu den gemeinsamen österreichisch-ungarischen Ordensprovinzen gehörigen Mönchgesellschaften gebaut, aber auch die kleineren, ärmeren Orden strebten danach – wenn auch auf bescheidenere Weise – denen zu folgen.

In Hinsicht auf die enge Beziehung und regionale Zusammenschmelzung mit Österreich sind die Schaffungen beträchtlich, die im Wirkungskreis der sog. "Donau-Bauschule des Barocks"[1] entstanden sind. Diese eigenartige Richtung der österreichischen Barockbaukunst hängt mit den schwunghaft angefangenen Stiftsbauten von Ober- und Niederösterreich zusammen. Den überwiegenden Teil der Aufträge bekam neben den an den kaiserlichen Hof gebundenen Architekten wie Johann Lucas von Hildebrandt, Johann Bernhard Fischer von Erlach und Donato Felice Allio, eine neu Gruppe von Baumeistern, die als bürgerliche Maurermeister oder als selbständige, ein Büro führende Unternehmer wirkten. Unter ihnen ragt Jacob Prandtauer hervor, der mit seinen Mitarbeitern und Nachfolgern, Matthias Steinl, Josef Munggenast, Johann Michael Prunner, einen eigenartigen Stilkreis hervorrief. Diese Meister konnten zwar dem künstlerischen Niveau und der theoretischen Ausbildung der Hofarchitekten nicht entsprechen, die von ihnen vertretene Richtung erschien trotzdem als ein entscheidendes Kolorit in der das eigene Gesicht findenden österreichischen Barockbaukunst. Die zu dieser Richtung zählenden Werke in Ungarn sind bei weitem nicht so sehenswürdige und großzügige Gruppen wie die Barockstifte in Österreich, es erscheinen eher die Merkmale des Grundrißsystems (meistens einschiffig mit Seitenkapellen), der Massenverteilung und des Forminventars der Kirchengebäude. Nach der Tätigkeit des prominenten Karmelitenarchitekten Martin Wittwer entstanden die wichtigen Denkmäler der italienische Züge aufweisenden Richtung in Győr und in Pápa. Ebenfalls seiner Wirkung ist die Verbindung zwischen den ungarischen Zentren der Donau-Bauschule (Zirc, Tihany, Székesfehérvár) und Prunners Linzer Kreis zu verdanken.

Nicht unabhängig von Prunners Richtung, davon trotzdem gut unterscheidbar, von der Kunst Prandtauers beeinflußt, entstand die monumentale Architektur der Kathedrale in Kalocsa, die fast die einzige unter den ungarischen Denkmälern ist. Darin und in der mit ihr in Zusammenhang gebrachten, das Durchschnittsniveau der heimischen Baukunst weit übertreffenden Pester Paulinerkirche kann man die Hauptwerke der Donau-Bauschule in Ungarn entdecken.[2] Die Problematik ihrer Zusammenhänge und des Ursprungs ihrer Stilmerkmale, die Frage ihrer Baumiester erregten kräftige Diskussionen in der ungarischen Fachliteratur. Man sah die Lösung früher in der Rolle des Pester Maurermeisters Andreas Mayerhoffer, der dieser Ansicht nach seine Zeitgenossen als eine führende Persönlichkeit der in den Rahmen der Zünfte wirkenden, heimischen Baukunst überflügelte.[3] Die Argumente dafür sind aber in den verganenen Jahrzehnten nacheinander gestürzt worden. Da trifft man ein über sich hinausgehendes Problem, das auch die Frage aufwirft, ob die heimische oder die da angesiedelte Meister-

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 39, 1997
0001-5830/97/$5.00 © Akadémiai Kiadó, Budapest

gruppe solch ein hohes Niveau aufweisen kann, oder man wieder die gelegentlichen Aufträge der Gastkünstler aus Österreich trifft.

Unsere Studie befaßt sich mit dem Thema im Rahmen einer Monographie über die Piaristenkirche zu Kecskemét. Dieses Gebäude wurde als Teil des Lebenswerks von Mayerhoffer durch seine engeren Stilverbindungen mit der Kathedrale von Kalocsa,[4] aber für seine Bedeutung nur sehr oberflächlich behandelt. Wir wünschen ferner auf die Wichtigkeit einer Gruppe von Denkmälern, die durch die stilkritische Analyse dieser Kirche in die Augen fiel, die Aufmerksamkeit zu lenken. Wir haben leider keine solchen Daten gefunden, die die Frage des entwerfenden Meisters klarstellen würden. Diese Studie, die eine überarbeitete Form der Magisterarbeit des Autors ist, befaßt sich auch mit der mehrere Überraschungen aufweisenden Einrichtung der Kirche.

Die Vorgeschichte

Das Piaristenordenshaus in Kecskemét wurde 1714 von Graf István Koháry, der der größte Gutsherr der stadt war, gegründet. Im Jahre 1715 kam der erste Piror Domonkos Majthényi mit zwei Brüdern, und die Schule begann mit ihrer Tätigkeit. Es sollten lange Jahre vergehen, bis der in der Anzahl zunehmende Orden und seine Schule ein eigenes Haus und eine eigene Kirche errichten konnte. Man muß vor allem die lokalen Umstände darstellen, die für den Orden neben der Armut das größte Hindernis bei den Bauarbeiten bedeuteten.

Kecskemét liegt in der Ungarischen Tiefebene, die als ein von den anderen Landesteilen abweichendes kunsttopographisches Gebiet behandelt werden muß. Auf diesem von Pest südlich liegenden Viertel des Donau-Theiß-Zwischenstromlands zeigt die Entwicklung des Barocks ein verschiedenartiges Bild. Dieses Gebiet konnte sich an die europäischen Barockströmungen nicht so organisch knüpfen wie die westlichen und nördlichen Teile des Landes schon seit dem 17. Jahrhundert. Da gibt es keine beträchtliche Handwerkertradition wie in Siebenbürgen und in Nordostungarn, die bedeutendes künstlerisches Erbe aufweisen. Der Adel besitzt hier nur zerteilte Güter, niemand – ausgenommen den Erzbischof von Kalocsa – läßt Schlösser, Residenzen bauen, die hochadlige Repräsentation ist fast unbekannt. Es gab keine großen Güterzentren, die Bauarbeiten beanspruchten und organisierten bzw. herrschaftliche Bauämter, die den modernsten Rahmen der Arbeitsorganisation der Barockzeit bilden, ins Leben rufen würden.[5]

Das puritanische, rationale, größtenteils protestantische Bürgertum der Marktflecken tritt mit ganz anderen Ansprüchen auf als die der größeren Städte. Seine Ansprüche in der Repräsentation ershöpft sich im Bau der hübschen Höfhäuser auf dem Hauptplatz, in der einfachen Rationalisierung des Stadtbildes und in der Regelung der städtischen Bauarbeiten. Die Kirchen erlitten in den Diözesen von Vác und Kalocsa die größten Schäden. Ihre Wiederhersellung fand auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts statt. In diesen beiden Diözesen wirkten verhältnismäßig wenige Orden, und dann gab es nicht einmal große Wallfahrtsorte.

Die Mehrheit der Pfarrkirchen der Marktflecken waren unbedeutende, bescheiden umgestaltete Gebäude mittelalterlichen Ursprungs.[6] Die zwei größten Sakralbaugen von Kecskemét, die Kirche der Franziskaner bzw. der Kalvinisten, gewannen ihre Form noch Ende des 17. Jahrhunderts. Beide sind bescheidene Schöpfungen, z.B. die Kirche der "Brüder" (d. h. Franziskaner) ist nicht gewölbt, sie hat eine Holzdecke, der Bishof, Graf Michael Friedrich Althann fordert im Jahre 1751 einen Neubau. Im Stadtbild bildeten noch die kleinen Kapellen charakteristische Elemente.

In den Marktflecken auf der Tiefebene erschienen die sich an die Bauarbeiten anknüpfenden Berufe erst am Ende des 18. Jahrhunderts, in Kecskemét entstand 1779 eine Maurermeisterzunft. Vorher mußte man Meister aus anderen Städten für die größeren Bauarbeiten einladen. So wurde die Kirche der Franziskaner von Meistern aus Jászberény, die der Kalvinisten von Maurern aus Debrecen aufgebaut, der Rat beauftragte Pester Fachleute. Die Maurer und die Steinmetzen von Buda und Pest durften Aufträge im ganzen Land unternehmen, und zwar nach ihren Privilegien. Einer der wichtigsten Schauplätze ihrer Tätigkeiten wurde genau die Tiefebene. Das ist entscheidend auch für die Piaristenkirche. In den Rechnungsbüchern der Stadt findet man oft die Namen der wichtigsten Pester Meister, unter denen den von Andreas Mayerhoffer, der 1747 das Rathaus umbaute,[7] und den von Leopold Antonio Conti, der mehrmals der Stadt Baumaterial lieferte und die Dreifaltigkeitssäule schuf.[8]

Wie wir es gesehen haben, die Barockkunst konnte sich im Milieu der Marktflecken nicht so sehr einbürgern. Die Ansprüche dieser Gesellschaft auf die Repräsentation werden erst am Ende des Jahrhunderts und im nächsten Jahrhundert, als die die ihrem puritanischen Geschmack entsprechenden, josephinischen spätbarocken und klasszizistischen Richtungen finden.

Dann taucht der charakteristische Großkirchentyp auf der Tiefebene auf.[9]

Wichtige Schöpfungen des Hochbarocks in Ungarn wie die Kathedrale zu Kalocsa, das erzbischöfliche Sommerschloß zu Hajós und die Piaristenkirche zu Kecskemét stehen in ihrer Umgebung relativ isoliert, die können ihr Wesen einem von den Lokalansprüchen abweichenden Willen verdanken.

Eines der bestimmenden Elemente unserer Baukunst im 18. Jahrhundert ist das außerordentlich enges und persönliches Verhältnis, das das Bauwerk zu dem Bauherrn verbindet. Die eigenen Vorstellungen, der Geschmack und die Kontakte des Auftraggebers sind fühlbar im Entwerfen und in der Ausführung, wenn er nicht direkt als Inventor oder Mitschöpfer auftritt. Diese subjektiven Eigenschaften können auch bei den Ordensbauarbeiten trotz der engeren Beziehungen zur Geltung kommen, und zwar durch den lokalen Vorstand: durch den Abt oder den Prior. Unter ihnen lassen viele mit Lust und Liebe – wie die Hochadligen und die Prälaten – Bauarbeiten machen, an ihre mäzenatorischen Neigungen kann sich Bildung in der Baukunst sowie praktische Bewandertheit anknüpfen. Die Vorstelungen des Bauherrn oder des Patrons können viel ins Gewicht fallen.

Die Piaristen haben keinen eigenen Ordensstil in der Architektur und in den bildenden Künsten, keine programmhaften ästhetischen Ansichten – wie z.B. die Jesuiten –, und keine Ordensvorschriften inbezug auf die Kirchen.[10] Obwohl sie die größten Verdienste beim Architekturunterricht erworben haben, schufen sie keine eigene Formsprache und -Schule.[11] Die Ordens-Architekten der ersten Hälfte des Jahrhunderts – wie Hyacint Hanghe in Privigye (Prievizda), Vazul Kronik und Keresztély Morvay in Nyitra (Nitra) – paßten sich den allgemeinen Mitteln der Epoche an. Mehrere Rektoren waren ausdauernd in der Erwerbung der materiellen Basis und qualitativ anspruchsvoll. Wir können also keine einheitlichen Gesichtspunkte finden beim Überblick der Piaristenkirchen in 18. Jahrhundert, ihren Aufbau haben die Lokalverhältnisse, die Mäzene beeinflußt.

Für die Kecskeméter Piaristen bestimmte der Gründer nur den Titel der Kirche. Die Familie Koháry hat die Bauarbeiten in keiner Form beeinflußt. Im Jahre 1728 rückte die Kecskeméter Residenz nach der Entscheidung der Ordensregierung in ein formales Ordenshaus (*domus rectorisata*) vor. An seine Spitze wurde Sándor Demka (Pater Alexander a Visitatione B.M.V., 1691–1760) gestellt. Die *Historia Domus* stellt seine Figur als eine bewunderswerte geistliche Persönlichkeit dar, der seine Aufgaben mit großer Hingabe im Kreise der Kinder und der Gläubigen erfüllte. Die erste Blütezeit erlebte das Kecskeméter Ordenshaus während seiner Führung, das ist ein Zeitalter der großen Forschritte auf dem Gebiet des Unterrichts und der Pastorisation. Die wichtigsten Bauten, die er immer auf seinen Schauplätzen stark gedrungen hat, fanden zu dieser Zeit statt.[12]

...quid quid vides praeter Tractum Occidentem versus publicam respicientem platum opus ipsius aestimes, Ecclesiam cum omni interno apparatu, aris, expositione pavimenti, Seramnis, cathedra, organo, vestibus sacris, monstranciis, calicibus, ciborio, ipse a fundamentis ad sumum usque struxit, et perfecit, tractum septemtrionem versus, adscribe oratoria, et Sacrarii fabricam, ipsius est hortus, molae, cinctura tantique fundi ipsius aquisitio est, hortus externus, vineae, industriae... – kann man nach dem Tode von Pater Alexander in der elogiumartigen Eintragung der Ordenshausgeschichte lesen.[13]

Die alle Schwierigkeiten aus eigener Kraft überwältigende, Lieberhafte, zu baulustige Tätigkeit, die Demka charakterisiert, strebt nach der Verwirklichung eines großzügigen Programms. Demka gab sich damit nicht zufrieden, ausschließlich für die Mönchgesellschaft und die Schüler zu bauen, weil er und seine Brüder die Pastoralbeziehungen mit den Einwohnern von Kecskemét und seiner Umgebung vertieften und bewußt entwickelten. Sie bürgerten die neuen Formen des geistlichen Lebens des Barocks ein, sie führten den Kult der neu verehrten Heiligen ein, sie nahmen aktiv an der Seelsorge teil. Alles gab dem von Pater Alexander ausgearbeiteten, den Grund des Kirchenentwurfs bildenden Bauprogramm die Richtung. Diese Denkweise bestimmte nicht einmal die Durchführung des Bauwerks: er war nämlich dafür, daß die Errichtung der Schiffsmauern dem Bau des Chors nicht nachsteht, damit sich einer seiner Nachfolger damit nicht zufriedenstellt, daß ausschließlich der Chor, das für die Messen der Schüler und der Brüder genügenden Platz bietet, fertiggebaut wird. Die *Idea* des Rektors war eine geräumige, übersehbare, viele Gläubigen aufnehmende Kirche, die die reformierte Liturgie in einen prunkvollen Rahmen mit ihrer würdevollen Architektur und ihren verzierten Altären zusammenfaßt, und den Triumph der Kirche in feiner Form verkündet. Bei einer Kirche enthält das Bauprogramm natürlicherweise meistens traditionelle, selbsverständliche Elemente, so wählt auch der Rektor einen damals sehr beliebten Kirchentyp mit zwei Fassadentürmen und einem einzigen Schiff. Manche



Abb. 1 Kecskemét, Fassade der Piaristenkirche, 1729 – etwa 1748. Turm: 1764–65.

eigenartigen Züge wie der Musikererker an der Fassade und die in der Epoche beispiellose Unterkirche weisen aber darauf hin, daß der Auftrag solch eine architektonische Form als Ziel setzt, die für die mit Lokalkoloriten gereicherten Erscheinungen des geistlichen Lebens und der Liturgie einen Rahmen bieten will.

Die Baugeschichte der Kirche

In der Baugeschichte der Kirche kann man zwei größere Perioden unterscheiden. Die erste, die von der Planung bis zum Aufbau des größten Teiles der Kirche dauerte, ging während der Amtzeit von Sándor Demka, der auch auf die Führung der *Historia Domus Kecskeméthiensis* sorgfältig achtete, deshalb läßt sich die Baugeschichte verhältnismäßig genau verfolgen. Die Kirche knüpft sich eng an die Persönolichkeit von Pater Alexander, der nicht nur die Ansprüche im Zusammenhang mit der Kirche konzipieren mußte, sondern auch für die streng praktischen Gründe der Durchführung des großartigen Entwurfs verantwortlich war. Er mußte den Kampf sowohl mit der Armut des Ordenshauses, als auch mit den Lokalproblemen aufnehmen, die die Bauarbeiten hier, auf der Tiefebene so schwer machten.

Im ersten Jahr seines Rektorats nahm er sofort die Bauarbeiten der Kirche, die schon unverzüglich wurden, mit großem Schwung auf.[14] Der Ort des Kirchenfundaments wurde am 4. April 1729 vermessen. Der Provinzial László Kubránszky untersuchte und approbierte den Entwurf, über den wir nichts Näheres wissen. Die Grundsteinlegung fand am 12. Juli, am Dreifaltigkeitsfest statt. In den Grundstein kamen die Urkunde und die Märtyrerreliquien. Die Bauarbeiten bekamen nach der Grundsteinlegung des Chors (1731) einen größeren Schwung. Der Chor wurde mit der Unterkirche und den Schiffsmauern 1735 fertiggebaut. Der Chor wurde dieses Jahr am Dreifaltigkeitsfest geweiht, was die erste Messe eines jungen Paters und ein Schulentheaterstück mit dem Titel *De Valente sanctissimam Trinitatem negante Ariano imperatore* begleiteten. Die Treppe des Chors erhielt 1736 eine prunkhafte Steinschranke und dann wurden die Fundamente der Turmkapellen gelegt. Nächtes Jahr wurden die Fassadenmauern mit den zwei Kapellen bis zur Höhe eines Stockwerkes errichtet. Dem folgte eine längere Pause wegen der Krankheit von Demka, der Pestepidemie im Jahre 1739 und des Türkenkrieges (1736–39).

Man kann 1741 neuere Ergebnisse treffen, als die Türme die Höhe des Dachstuhls des Schiffes erreichten. Die *Historia Domus* bietet eine Beschreibung über den Zustand der Kirche im Jahre 1742 (Urkunden I). Demnach haben die Türme, d. h. die Hauptfassade, eine Höhe von neun Klaftern, sie stehen also bis zur Linie des heutigen Hauptgesimes. Die Tür- und Fensterrahmen des Chors und der südlichen Mauer sind schon auf ihren Stellen; sie und die Pilaster sind aus Stein gehauen und wurden von zehn Meilen geliefert. Die Portale der Haupt- und Seitenfassaden sind provisorische Bauten, aber über den Aufbau des Hauptportals gibt es eine Vereinbarung von 675 Forint und den Lieferungskosten von zehn Meilen. In diesem Jahr wurde die Wölbung der Kirche beendet und mit den Arbeiten des Innenraumes begonnen. Nach dem Ausbau der Orgelempore und der Turmräume (1745), nach der Bodenpflasterung (1746) und nach der Einstellung der Altartreppen fing die Aufstellung der Altäre an. In den folgenden Jahren haben sie etwas anderes selten unternommen. Man kann annehmen, daß die Fortsetzung und die Vollendung der Kirche zu dieser Zeit nicht möglich war. Der Bau der Türme blieb übrig, was damals die teuerste, den größten Materialaufwand fordernde Phase des Kirchenbaus war. Die Piaristen können sich wegen der schlechten finanziellen Lage so entschieden haben, mit der Einrichtung des schon stehenden und benutzbaren Innenraums zu beginnen, den Aufbau der Türme auf bessere Zeiten zu verschieben. So etwas kommt zu dieser Zeit ziemlich häufig vor.

Die Hauptfassade (Abb. 1) wurde nach der Aufstellung ihrer Mauer wahrscheinlich gleichzetig mit den inneren Arbeiten ausgestaltet. Noch vor der Abreißung der Gerüste mußte es zur Auftragung der bearbeiteten Steinelemente, der Öffnungsrahmen, der Gesimse und auch zur Verputzung gekommen sein. In den Quellen werden das letzte Mal 1748 kleinere Auszahlungen erwähnt. Dem konnten noch kleinere Arbeiten folgen, aber die erste große Bauphase wurde abgeschlossen, der größere Teil des Bauwerks ist nach den unsprünglichen Plänen zustande gekommen.

Die Kirche schmiegt sich an die südliche Seite des Ordenshauses, die Fassaden der beiden Gebäude liegen in einer Flucht. Auf der Fassade sind die zwei Bauperioden gut unterscheidbar. Die Gliederung der Mauersrtecke unter dem Hauptgesims spiegelt die innere, für zwei Türme geplante Konstruktion, die hierarchische Organisierung der Elemente charakterisiert ihr Gliederungssystem, das die mittlere Achse, den Eingang betonen will. Die vier ionischen Pilaster, die sich vermehrend hintereinander geschichtet werden,



Abb. 2 Kecskemét, Portal der Piaristenkirche, Leopold Anton Conti, vor 1748.

teilen die Fassade auf drei vertikale Felder. Die sich treppenartig vertiefende Pilasterreihe und der Spiegel über dem Erker macht das mittlere Feld konkav. Ionische, schräg aufgestellte Säulen flankieren die halbkreisförmige Portalöffnung, darüber halten Konsolen und ein Gesims den Erker (Abb. 2). Die sich wölbende Linie der Mauerstrecke über der Portalöffnung dreht sich bei den auf der Seite stehenden Säulen in einem konkaven Bogen um. Die atektonischen, mehrmals im scharfen Winkel gebrochenen Gesimse und die herausspringenden Voluten sichern den Übergang. Die Dynamik der Formen, das bewegte Licht-Schatten-Spiel ihrer Flächen und die bildhauerische Auffassung der Architektur leiht dem Portalwerk die Züge eines lebendigen Organismus. An den Portalbau verknüpft sich der vielmehr unplastische, mit Voluten geschmückte Rahmen der kleinen Statuennische und des Erkerfensters, so wird die ganze mittlere Strecke der Fassade zusammengefaßt.

Nach dem Einritt gelangt man in eine kurze Vorhalle, aus der sich nach links und nach rechts je eine Kapelle öffnet (Abb. 12). Ihre Mauern sind sehr stark, sie hätten als ein wohlbefestigtes Fundament für die zwei geplanten Türme gedient. Das einzige Schiff mit vier Jochen wird in einem schmaleren, geradlinig abgeschlossenen zweijochigen Chor fortgesetzt (Abb. 3). Der ganze Innenraum hat ein Stichkappengewölbe mit doppelten Pilastern und doppelten Gurtbögen. Die Pilasterpaare mit Kompositkapitellen und die Gesimsabschnitte stehen isoliert. Die Pilaster sind im Schiff auf hohe Sockel gestellt, so können sie so hoch stehen wie der Chor selbst. Die Pilaster, die Gurtbögen, die Altarnischen und die Joche folgen rythmisch nacheinander, wälzen sich gegen dem Chor, so erweckt der Innenraum trotz seiner Gliederung und Additivität den Eindruck der Einheitlichkeit. Die Gänze des Grundriß- und Gliederungssystems strebt danach, den Chor in den Fokus stellen, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Der Triumphbogen dient auch diesem Zweck: seine Ausgestaltung überbrückt den Maßunterschied zwischen dem Schiff und dem Chor, sichert die Kontinuität der Gliederung. Die Betontheit des Chors unterstreichen mehrere Motive. Von dem Orgelchor dem Hauptaltar zu wird der Raum immer enger, der plastische Wert der Gliederungselemente nimmt stufenweise ab. Zum Orgelchor gehört eine Empore mit sich in der Mitte wölbender Brüstung und mit den auf beiden Seiten nach vorne greifenden Armen (Abb. 4). Die Linie der Brüstung wurde elegant komponiert, die Spiegel an ihrer Fläche machen sie noch feiner. In der Verknüpfung der Empore an die Westwand des Schiffes findet man mehrere inkonsekvente, ästhetisch verfehlte Elemente. Die rythmische Aufstellung der die halbkreisförmigen Altarnischen trennenden Pilasterpaare und der Gesimse wird auch im Chor weitergeführt. Da verfügt aber nur das Geison über plastischen Wert, den ganzen Altarraum beherrscht eine leichte, transparente Architektur. Ihr Teil ist die sich kaum plastisch zeichnende feine Geometrie der Sakristeitür und der Oratoriumfenster an der nördlichen Wand. Gegenüber öffnen sich zwei hohe Fenster. So dehnt sich ein über die Unterkirche gehobener, sich von dem Schiff abtrennender, mit einem Triumphbogen und einer Treppenreihe feierlich vorbereiteter, vom Licht durchdrungener und fast aufgelöster Chor vor die Augen des Gläubigen.

Die sich zweiseitig öffnenden Kryptestiegen führen in eine mit böhmischer Kappe gewölbte Kapelle. Von hier kann man in die Krypta eintreten, die sich bis zur Mitte des Schiffes ausstreckt.

Die Kirche stand lange unvollendet. Obwohl Sándor Demka bis 1754 an der Spitze des Hauses stand, sein Alter und seine geschädigte Gesundheit machten ihn für die Vollendung des begonnenen Bauwerkes unfähig. Er starb 1760, und wurde in der



Abb. 3 Kecskemét, Piaristenkirche. Innenansicht.

Krypta der Kirche unter dem Altar von Hl. Josef von Calasanz begraben.

Unter seinen Nachfolgern gab es lange keinen Unternehmer, der den Plan vollführt hätte. In den 1750er Jahren fesselte die Kräfte des Kecskeméter Ordenshauses die Angelegenheit der Schulentwicklung. Mit der Kirche geschieht nur, daß ihre Wände 1759 gereinigt wurden und auf das Gewölbe des Schiffes achtzig vergoldete Sterne befestigt wurden. Der Gedanke des Turmbaus tauchte erst in der Zeit des Rektors Sándor Petraskó, der aber den Plan der teueren Lösung mit zwei Türmen verworfen hat. Über die neuen Bauarbeiten stehen keine ausführlichen Berichte zur Verfügung, weil der Führung der *Historia Domus* nicht so viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Der Körper des heutzutage einzigen Turms wurde im Laufe des Schuljahrs 1764–65 aufgebaut, der wurde zum 6. Juli fertig, aber dann fehlten noch sein Verputz und sein Helm (Abb. 1). Dieser Mittelturm zieht sich ein bißchen hinten von der Fassadenfläche, eine schräg stehende Attika mit gebrochener Kontur verbindet deshalb den Turmkörper mit dem früheren Teil. Die gleichmütigen, geometrischen Elemente des neugebauten Abschnittes trennen sich eindeutig von der Formenwelt des Hochbarocks der früheren, nach den originalen Entwürfen gebauten Fassade.

Die am Kirchenbau tätigen Meister

Den originalen Entwurf der Kirche kennen wir nicht, und der Name des Architekten ist auch vergangen. Das Gebäude ist nicht nach einem zentralen Bauprogramm entstanden, denn ein solches gab es bei den Piaristen gar nicht. Wir können auch die Tätigkeit eines Ordensarchitekten ausschließen, die Ordenstradition bewahrt ja immer die Namen solcher Meister mit großem Stolz für die Nachfolger.

In Kenntnis der finanziellen Lage des Kecskeméter Ordenshauses und der lokalen kunstgeographischen Bedingungen können wir den Entwerfer wahrscheinlich unter den Pester Zunftmeistern finden. Die Bauarbeiten selbst wurden von Pester Maurern verwirklicht. Darüber berichten die Rechnungsbücher (*Liber Expensarum Fabricae*) des Hauses, obwohl der wichtigste Band, der den Zeitabschnitt zwischen 1732

und 1758 enthält, verlorengegangen ist. Bei den Vorbereitungen der Bauarbeiten im Jahre 1729 erhielten Pester Meister geringe Summen für ihre Arbeit und für ihre Reisekosten.[15] Die *Historia Domus* berichtet 1731 über die Ankunft von vier Pester Maurern, und 1740 darüber, daß die Pester Meister zu Ostern nach Hause gelassen werden. Auch die Steine besserer Qualität werden von Pest geliefert, darauf weisen die Bemerkungen hin, die über die Herbeiförderung der Schiffpilaster, der Fensterrahmen und der Türen von zehn Meilen berichten (Urkunden I).

Über die Steinmetzen haben wir nähere Daten. So können wir die Steinmetzarbeit des schmucken Hauptportals Leopold Antonio Conti zuschreiben. Die Beschreibung aus dem Jahre 1742 erwähnt, daß die Bauherrn um 675 Forint mit dem Steinmetzen um das Tor, das von zehn Meilen – d.h. von Pest – zu befordern ist, gehandelt haben (Urkunden I). 1748 bekommt der Pester Steinmetz namens "Konti" 70 Forint für seine Arbeit am Kirchenportal und an den Altartreppen.[16] Das Portalwerk mit der emporwellenden Erkerbrüstung und den Reliefs zeugt von der Handarbeit eines auch in der Bildhauerei bewanderten Steinmetzen (Abb. 5). Viele ähnliche Elemente wie die gebrochenen Gesimse, die kräftigen Voluten mit Kanneluren und die weiche Flächenmodellierung kommen sowohl auf der von Conti vollendeten Dreifaltigkeitssäule (Abb. 6) als auch auf dem Portal der Piaristenkirche vor. Neben den Daten bestätigen also auch die stilkritischen Bemerkungen die Zuschreibung des Krichenportals dem in Kecskemét mehrmals arbeitenden Conti.

Die aufgezählten Daten informieren uns über kleinere und größere Saisonarbeiten, für die die Meister gelegentlich aufgenommen wurden. Auch das auftraggebende Ordenshaus selbst nahm aktiv an den Bauarbeiten teil. Der Rektor suchte Steingruben für die Fundamente, organisierte die Beförderungen, verpflichtete billiger arbeitende Wandermeister. Die Piaristenbrüder brannten selbst die Ziegel, und sie haben oft auch Werkzeuge gefertigt. Der Bruder Hilarius, der in dem Namensregistern als *operarius* erwähnt wird, kann solche Aufgaben gehabt haben. Wir finden auch unter den laienbrüdern György Jaross, der vielerorts als Ordensmaler tätig war. Er malte Fresken in der Kecskeméter Kirche, aber er wirkte hier auch als Steinmetz: er bearbeitete das Treppengeländer mit Tabakblättermotiven vor dem Chor (Abb. 7).[17]

Das Ordenshaus kann natürlicherweise die Fachkenntnisse eines führenden Baumeisters nicht entbehrt haben, aber nicht einmal über ihn haben wir Daten. Die Tatsache, daß an den Bauarbeiten überwiegend Pester Fachleute Teil hatten, macht es wahrscheinlich, daß die Pester Maurerzunft die Ausführung verwirklichte, und der Verfasser des Entwurfs vielleicht ein Pester Zunftmeister war. Als der Turm nach langer Pause aufgebaut wurde, wurde mit dessen Vollendung auch ein Pester Meister József Peithmüller, beauftragt.[18]

Die Eigenartigkeiten der Kirche im Grundriß und im Aufbau

In der Baukunst in Ungarn des 18. Jahrhunderts wurden die Kirchen meistens einschiffig und mit zwei Fassadentürmen gebaut. Am Anfang des Jahrhunderts erschienen die kleineren Ordenskirchen, die das Grundrißsystem, das von den Jesuiten im 17. Jahrhundert verbreitet wurde, reduzierten. Dieses System wurde von einem Schiff mit drei Jochen, mit Seitenkapellen und vom Fehlen des Querschiffes charakterisiert (Abb. 8–9). Die neuen Kirchen verzichten auf die Seitenkapellen, statt deren enthalten sie Altarnischen zwischen den Schiffpilastern (Abb. 10). Sie sind die sogenannten Wandpfeilerkirchen. Die modernere Variante des neuen Typs vertreten die Kirchen, wo das Schiff eine mehr betonte Gliederung bekommt und wo sich die Wölbung auf die verstärkten, voraustretenden Pfeiler lehnt. Damit erscheint ein charakteristisches, schnell beliebt werdendes Gliederungssystem: an die doppelten Schiffpilaster knüpfen sich doppelte Gurtbögen des Gewölbes, und der Triumphbogen wird betonter, seine Fläche wird konkav gestaltet (Abb. 11). Dadurch wird der Innenraum zusammengefaßt und eigenartig rhythmisiert.[19] Die Ordenskirchen vertreten zuerst die reiferen Varianten dieser Lösung, deren Ursprunge in der Donau-Bauschule des Barocks zu suchen sind. Die Linzer Karmeliterkirche (1690–1710) und die Abteikirche zu Spital am Pyhrn sind Werke von Johann Michael Prunner, aber ihren Bauarbeiten schloß sich auch der Karmeliterarchitekt Martin Wittwer an. Dieser Bruder muß ihr Grund- und Aufrißsystem nach Ungarn vermittelt haben, wie das im Falle der Benediktinerabteikirche zu Tihany (1719–27; 1740–54), der Zircer Zisterzienserkirche (um 1726–1750) und der Kirche der Karmelitinnen zu Buda (1725–34) von Pál Voit bewiesen wurde.[20] Bei der Verbreitung dieses Typs hätten auch unsere Zunfmeister eine führende Rolle gehabt, weil viele von ihnen Beziehungen zu den Architekten des Donau-Kreises hatten.[21] Die Mehreit der von den Pest-Budaer Zünften



Abb. 4 Kecskemét, Piaristenkirche, Orgelempore



Abb. 5 Kecskemét, Piaristenkirche, Erker des Portals, leopold Anton Conti, vor 1748.



Abb. 6 Kecskemét, Dreifaltigkeitsdenkmal, Leopold Anton Conti, 1742.



Abb. 7 Kecskemét, Piaristenkirche, Treppengeländer des Chors, György Jaross, 1736.

gebauten Kirchen folgen dieser Norm. Dazu zählt z. B. die Servitenkirche zu Pest (1725–32).

Auch die Kecskeméter Piaristenkirche ist einer der ersten Vertreter dieser modernen, neuartigen Gebäude (Abb. 12). Sie hat ein sehr hohes Niveau unter diesen Kirchen. Wir haben schon gesehen, daß ihre einfache, aber wirkungsvolle Raumbildung das gewohnte System lebhaft macht, der Chor feierlich vorbereitet. Die Kombination des gehobenen Chors und der Unterkirche ist ganz eigenartig, so etwas sehen wir nur in der Abteikirche zu Tihany, aber als ein mittelalterliches Erbe. Die mit vorzüglichem Gefühl ausgewählten Proportionen sind auffallend: das vertikal gedehnte Schiff ist schlank und geräumig. Der Triumphbogen verdient besondere Aufmerksamkeit: zwischen den Pilastern seiner Höhlung ist noch ein breiterer, lisenenartiger Vorsprung, der dem Korbbogen des Gewölbes eine stärkere Betonung verleiht und das gekröpfte Gesims prägnanter gliedert. Auch die Form der Orgelempore ist eigentümlich. In dieser Epoche haben die dreijochigen Kircheninneren ein Orgelchor über der Vorhalle, aber es kam auch vor, daß die große Orgel einen eigenen, vierten Joch für sich beanspucht, wie in der Abteikirche zu Tihany. In der Kecskeméter Kirche trifft man den letzten Fall, aber die sich vorausdehnende Empore besetzt nur sehr wenig Platz, deswegen wird der Schiffsraum länger. Der Entwerfer der Kirche

scheint also ein sich von den Schemen abstoßender, mit neuen Lösungen experimentierender Meister gewesen zu sein.

Auch der Aufbau der Fassade überragt den Durchschnitt der provinziellen Architektur (Abb. 13). Auf den zweitürmigen Fassaden der Epoche bekommt die vertikale Richtung eine strärkere Betonung, sie sind durch die Pilaster auf drei Felder aufgeteilt und durch die kräftigen Gesimse in Zonen zerlegt. Sie sind mit größeren Fenstern und Statuennischen bereichert. All diese Elemente sind aber bloß aneinander gestellt, so entstehen größtenteils bescheidene, provinzielle, lang weilige Fassaden. Bei der Kecskeméter Piaristenkirche sieht man diese Details in einer bestimmten Ordnung, mit starkem plastischem Gewicht auftreten. Die Fassade paßt sich viel konsequenter durch die Betonung der Mittelachse und des Haupttores, durch die Unterordnung der übrigen Formen den Kompositionsprinzipien der Hochbarockarchitektur an.

Die Stilelemente des Bauwerks

Die Kirche zeigt in ihrem Grundriß, in ihrem Aufbau und in ihrem Motivschatz eine starke Bindung an die Donau-Bauschule des Barocks. Die Problematik der beiden in der Einleitung erwähnten Bauwerke – der Pester Paulinerkirche und der Kathedrale von Kalocsa – betrifft auch die Mesiterfrage der Kecskeméter Piaristenkirche.

Die kompositen Doppelpilaster, die Doppelgurtbögen des Gewölbes, das reich gegliederte, auf dem Schiff ziehende Gesims, die würdigen frei stehenden Säulen des Triumphbogens und die dreiteilige Choröffnung leihen in der Paulinerkirche dem gewöhnlichen System mit Seitenkapellen einen neuartigen Prunk und Vornehmheit (Abb. 14). Ihre Fassade ist durch die gedehnten Proportionen, die zurückgehaltene Wellung ihres mittleren Teiles mitreißend. In all diesen können wir die harmonisierten Stilemente der Donauer-Bauschule und der kaiserlichen Hofarchitektur entdecken (Abb. 15). Früher war mit ihr die Kathedrale zu Kalocsa (Abb. 16) in Verbindung gebracht, denn man findet Ähnlichkeiten in der inneren Ausgestaltung wie in der Einordnung und Ausbildung der Nebenkapellen, in der Form des Triumphbogens und der Choröffnung. Wir können jedoch feststellen: während die Pester Kirche über ein plastisch durchgestaltetes Innere mit reicher und dynamischer Gliederung verfügt, ist der breitere Raum der Kathedrale beherrschter,

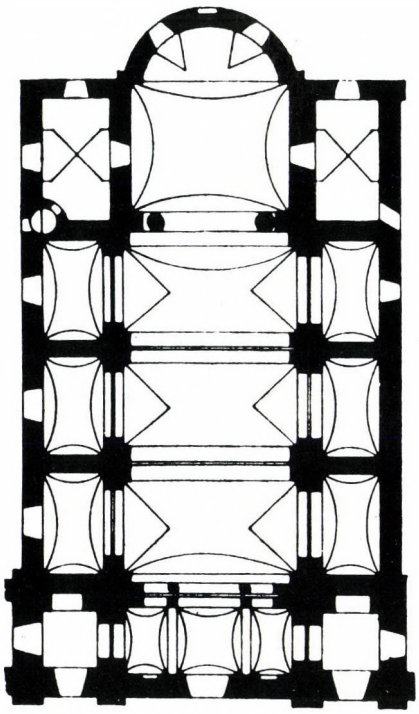


Abb. 8 Grundriß der Paulinerkiche zu Pest

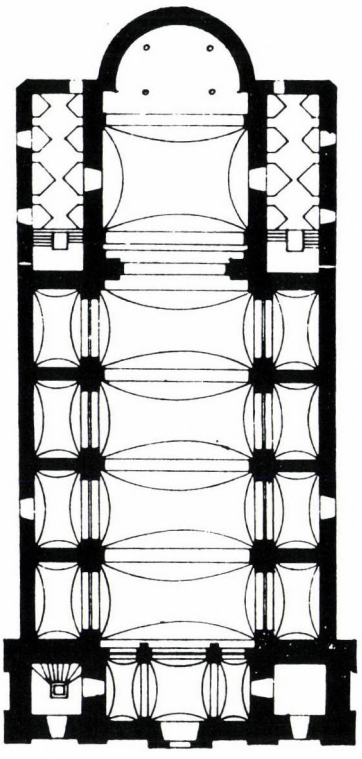


Abb. 9 Grundriß der Kathedrale zu Kalocsa

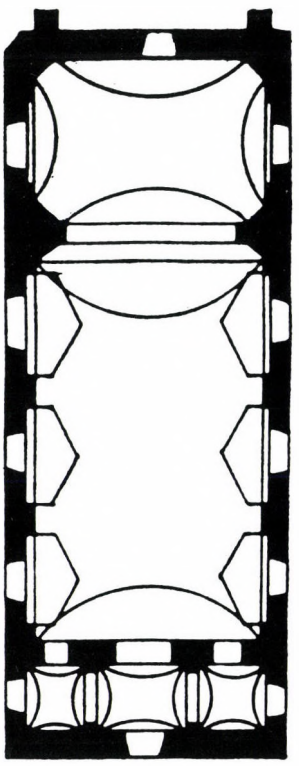


Abb. 10 Grundriß der Dominikanerkirche zu Pest

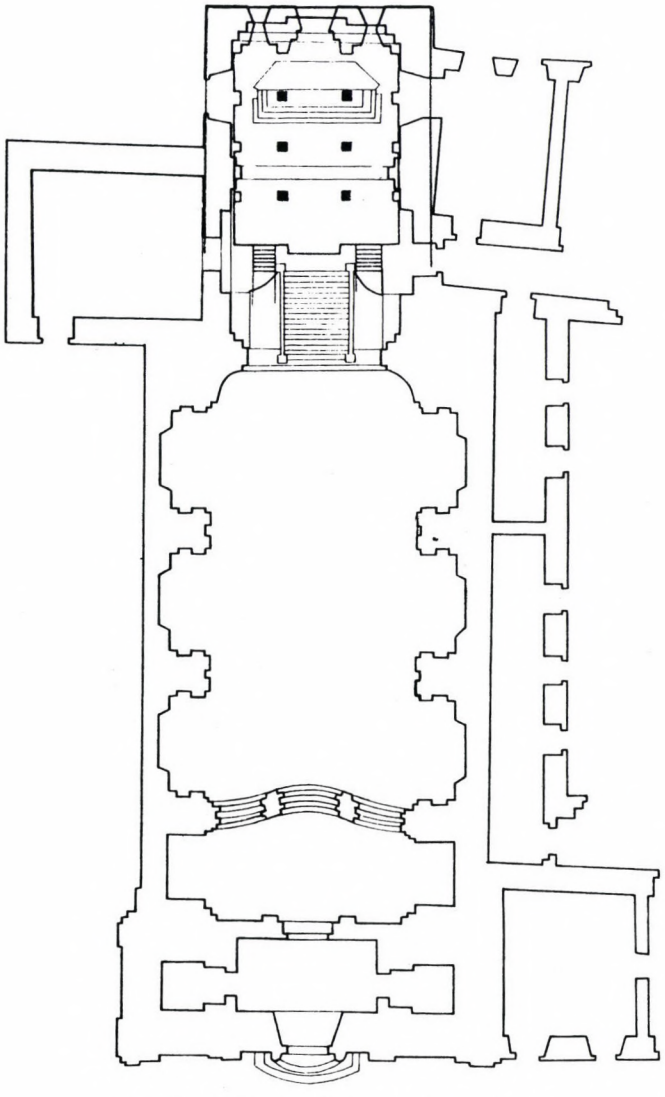


Abb. 11 Grundriß der Benediktinerabteikirche zu Tihany

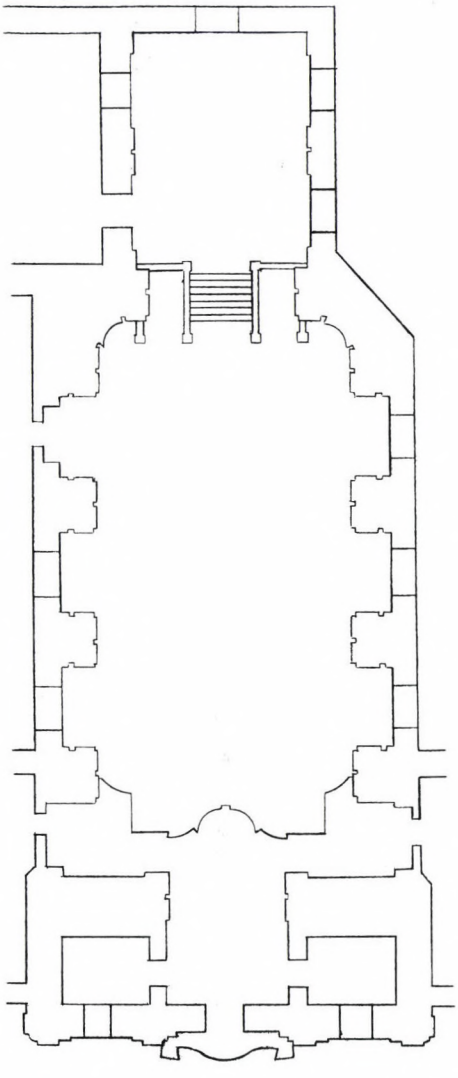


Abb. 12 Grundriß der Piaristenkirche zu Kecskemét

und seine Architektur zurückgehaltener und subtiler. Dieser stilistischer Charakter wird auch durch die spätere Rokokostuckarbeit an der weißen Wand verstärkt.

Die erzbischöfliche Kirche von Kalocsa steht den Werken Prandtauers viel näher. Ihr Grundrißsystem, ihre stufenweise vermehrten Wandpfeiler, die breiten Platten und die gemäßigte Auskragung des Gesimswerkes sind aus dem Innenraum der Kirchen zu Sonntagberg und St.-Florian bzw. des Doms zu St. Pölten bekannt. Auch ihre Äußere (Abb. 17) ist durch das Dreiachsenschema und das sich in der Mitte beugende Gesims dem Fassadenschema der Donau-Bauschule näher als der Eleganz der Pester Paulinerkirche. Die Verwandheit zeigt sich auch in dem kompakten Charakter der Fassadenwand, der schwachen Bewegung der Fläche, die durch die kräftigen Gesimse und die geschichteten Pilaster zustande kommt. Unsere Forscher erwähnen oft die von Prunner geplante Abteikirche zu Spital am Pyhrn als ihre Paralelle, und bemerken, daß ihre Fassade viel treuer und qualitätsvoller den Stil Prandtauers vertritt. Sie ist wirklich so eng mit der Melker Abteikirche (Abb. 18) verwandt, daß wir sie für eine reduzierte Variante der letzteren halten. Die Proportionen und die Kompositionsmittel sind gleich, die Türme beider Kirchen stehen einander ebenso nahe, die Fassade wird durch das Hauptgesims in ähnlichem Verhältnis aufgeteilt. Unter den Details zeugen die Formen der Turmhelme, die durchgebrochenen Erkerbrüstungen der Turmfenster von der

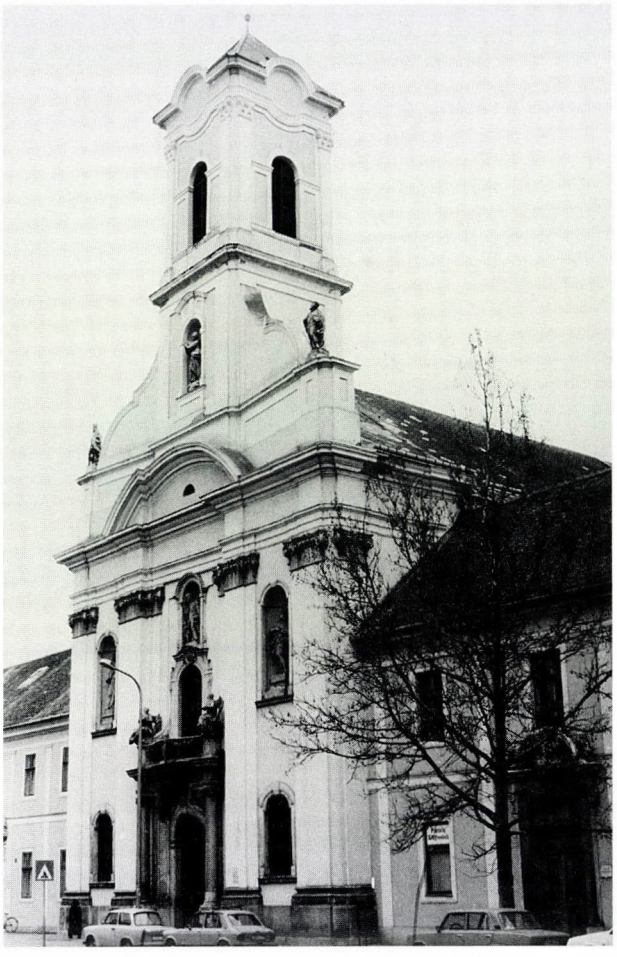


Abb. 13 Kecskemét, Fassade der Piaristenkirche

Übername der Melker Ideen. Die Anknüpfung der gedehnten, gewölbten Fenster mit den Ochsenaugen stammt aus der Fassade der Melker Klosterbibliothek, wie es Pál Voit erwiesen hat.[22] Das können wir mit der muscheligen, rundlichen Unterstützung der Turmöffnungen mit Erkern ergänzen, was zuerst bei dem Balkon des Haupteinganges des Klosters zu St. Florian erscheint. Auf der Fassade von Kalocsa findet man aber keine Spuren der barocken Wellung, der zuckenden Gesimse bzw. der gezackten Flächen, die die Melker Kirche demonstriert. Bei der Ausbauchung ihres mittleren Abstandes ist die Bewegung kaum bemerkbar, die Pilaster wenden sich nur sanft. Die gemäßigte Wellung, die Steigerung der Ausdehnung und des plastischen Gewichts der Fassadenfläche zeugen von der Kenntnis des späten, zurückgehaltenen Stiles Prandtauers, nach dem der Planer der Kathedrale das Fassadenschema eines früheren Werkes des österreichischen Meisters richtete.

Die dreifache Teilung mit Pfeilern und das konvex-konkave Spiel des mittleren Feldes der Fassade der Kathedrale treten auch bei der Kecskeméter Piaristenkirche als ähnliche Motive auf (Abb. 1). Auf beiden Fassaden zeigt die Komposition ihrer Haupteingänge eine völlige Übereinstimmung: an das Portal mit Säulen knüpft sich je ein Erker mit flechtbändiger Brüstung, die Rahmung der Erkertür und des Ochsenauges bzw. der Statuennische ist gleich.[23] Bei der Schaffung des kräftigen plastischen Gewichts beider Fassaden bekammen die dicht aneinander geordneten Pilaster eine wichtige Rolle. Die dreifache, stufenweise Vertiefung der Wandpfeiler und die nach innen ziehende Aufstellung der wuchtigen ionischen Voluten leiht dem mittleren Abschnitt der Kecskeméter Kirche einen konkaven Charakter (Abb. 19). Da kann man auch die Wirkung der Pester Paulinerkirche (Abb. 15) erfahren: bei der Aufstellung der Wandpfeiler und der Verwendung der ionischen Kapitelle mit Feston, die ihr vornehmes Vorbild in wohlbeleibterem Maß und in provinziellem Rythm nachahmen. Die zwei Kanten der Kecskeméter Fassade sind mit schmalen, gerundeten Mauerstrücken begrenzt wie die Turmkörper der Pester Kirche.

Der Entwerfer der Kecskeméter Kirche ging von dem Grundrißsystem der Wandfeilerkirchen aus, das zuerst bei den sich dem Linzer Kreis knüpfenden Ordenskirchen in Transdanubien erschien und schon zur Zeit des Entwurfes, um 1729 auch in dem Pest-Budaer Kreis bekannt war. Ihre Innere ist natürlich viel einfacher als die der Kathedrale von Kalocsa, ihre Raumauffassung und ihre Details zeigen jedoch viele verwandte Züge. Eine klare, leicht übersehbare Konstruktion herrscht ihren weißen, mit Licht durchdrungenen Raum. Die Gliederungselemente, die von der Wandfläche kaum hervortretenden Pilaster mit feinen Kompositkapitellen und die bescheidener geteilten Gesimse mit breiten Platten zeichnen sich klar und scharf ab. Die Anschmiegung der Pilaster an die Wand (Abb. 20), die Linearität des Gesimswerkes und die *passe-partout*-artige Ausbildung der Oratoriumfenster (Abb. 22) spiegeln die Wirkung der puritanen, der Reduktion zuneigenden, späteren Formsprache Prandtauers wie das sehr ausspringende Hauptgesims, die flache Rahmung und die sparsame Verwendung der Öffnungen und die massive, volle Wandfläche in der Fassadengliederung. Die Reihe der Pilasterschäfte würde uns an die Wandpfeiler erinnern, die die Hoffassade des Schmucktreppenhauses im Kloster zu St.-Florian gliedern. Die die Statuennische und die Erkertür umfassende Rahmung (Abb. 19), die einen halbkreisförmig erhebenden Leibungsbogen mit Sohle und auf beiden

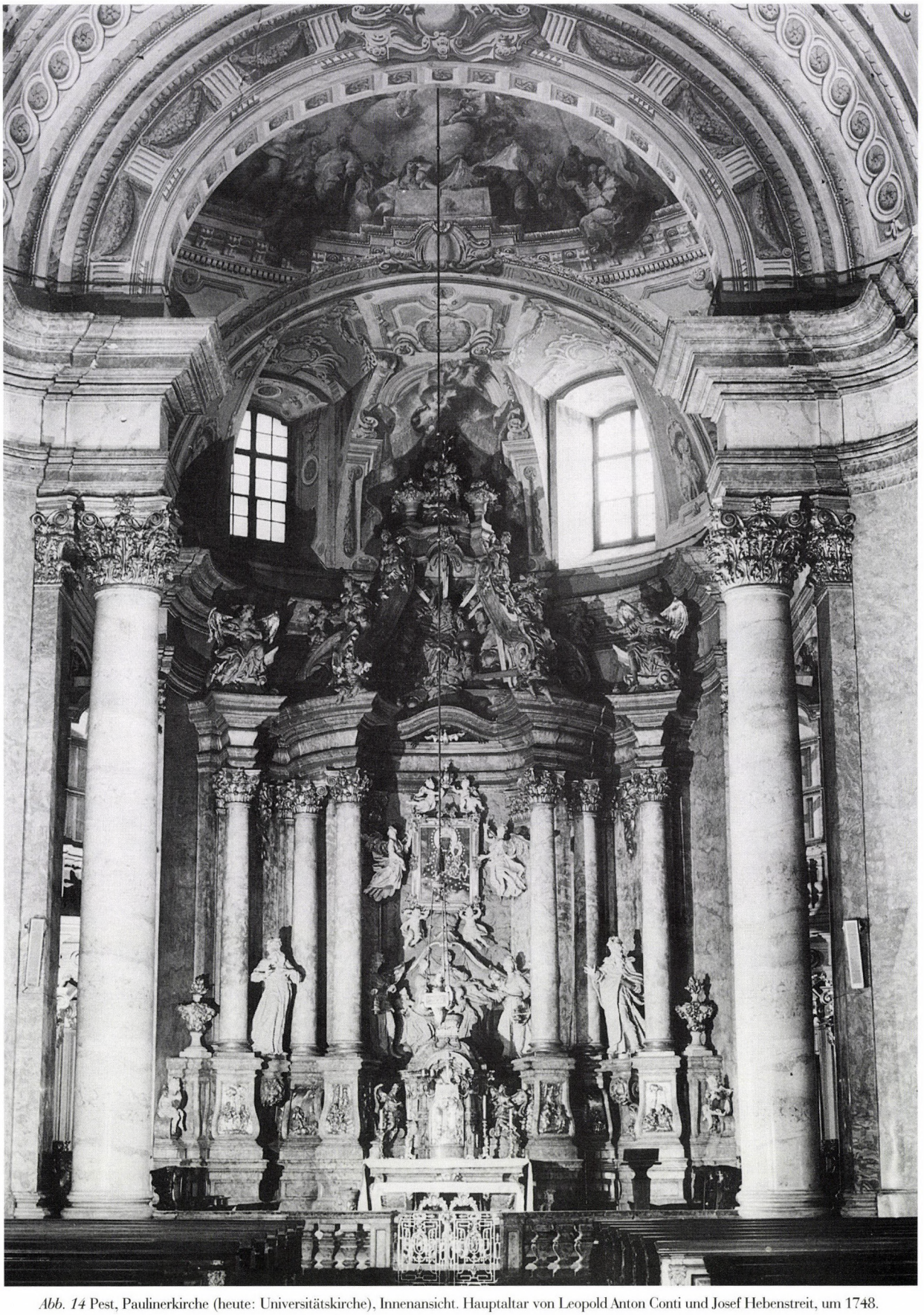


Abb. 14 Pest, Paulinerkirche (heute: Universitätskirche), Innenansicht. Hauptaltar von Leopold Anton Conti und Josef Hebenstreit, um 1748.



Abb. 15 Pest, Paulinerkirche, Fassade, Andreas Mayerhoffer und Martin Siegl, 1725–1742, Turmhelme: 1768 bzw. 1771.



Abb. 17 Kalocsa, Kathedrale, Fassade, erbaut 1728–1757, Restaurierung der Turmhelme 1799–1800.



Abb. 16 Kalocsa, Kathedrale, Innenansicht, erbaut 1728–1757, Stuckarbeit 1768–70.



Abb. 18 Melk. Die Benediktiner Abtei und Kirche, Jakob Prandtauer, Fassade und Türme der Kirche 1709–1711, Kuppel 1711–1712, Konventsgebäude 1721–1722.



Abb. 19 Kecskemét. Fassade der Piaristenkirche, Detail.

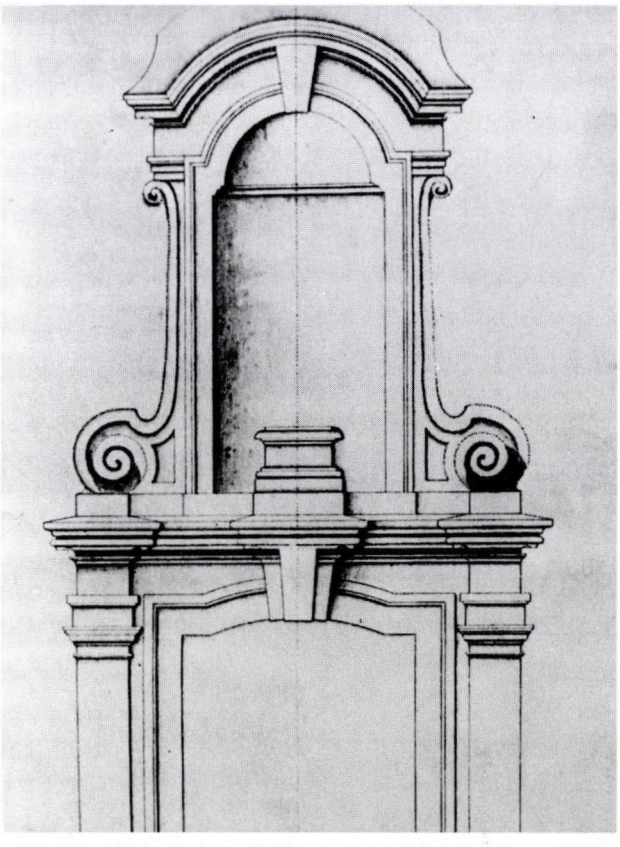


Abb. 21 Aufriß des Markttores in Kremsmünster, Jakob Prandtauer, 1720 (Kremsmünster, Stiftsarchiv)

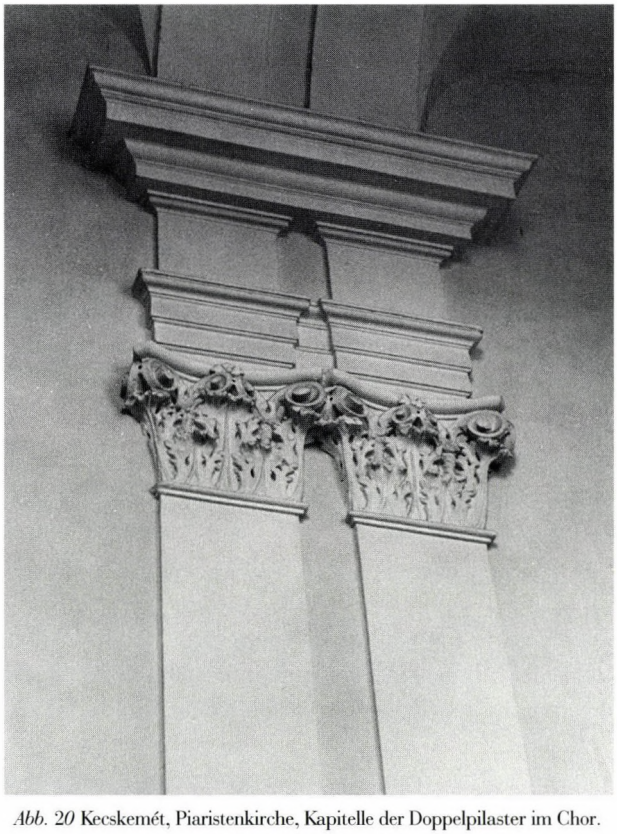


Abb. 20 Kecskemét, Piaristenkirche, Kapitelle der Doppelpilaster im Chor.



Abb. 22 Kecskemét, Piaristenkirche, Oratoriumfenster.



Abb. 23 Zwettl, Fassade der Stiftskirche, Matthias Seinl, 1723.



Abb. 24 St. Pölten, Fassade des Prandtauer-Hauses.

Seiten zurückbiegende Voluten hat, zählt zu den Mitteln des Prandtauer-Kreises.

Der sich halbkreisförmig erhebende Leibungsbogen ist eine typische Abschließung der Fensterreihen der Bauwerke Borrominis (Oratorio di San Filippo Neri, Collegio di Propaganda Fide). Dieses Motiv zog durch Hildebrandt in die Formsprache der österreichischen Architektur im 18. Jahrhundert, und trat auch bei Prandtauer auf. Seine wesentlich maßhaltenderen Fassaden entbehren die bewegliche, plastische Sprache der obengenannten Meister. Unter seinen flachen Pilastern reihen sich die Öffnungen in einer geometrischen, beherrschten Ordnung. Er verwendet meistens einfache, mit Platten und Stäben berahmte Fenster, die halbkreis- oder segmentförmige Leibungsbögen ergänzen können. Diese unverbundenden, mehr gegliederten, plastischeren Leibungsbögen trennen sich oft von den flachen Öffnungsrahmen ab (Melk, Prälatenhof; Hohenbrunn, Lustschloß; Linz, Kremsmünstererhof). Die Rahmung mit den sich zweiseitig drehenden Voluten ist ein typisch Prandtauersches Motiv über dem Portal des Melker Prälatenhofs, auf den Hauptoren der Klöster zu St.-Florian und zu Herzogenburg, auf der Gartenfassade der Abtei zu Garsten. Dieses Element und der halbkreisförmig erhebende Leibungsbogen erscheint auf dem Markttor der Benediktinerabtei von Kremsmünster, deren originaler Entwurf sich aus dem Jahre 1720 erhielt (Abb. 22). Der Meister wendete diese Form häufig auch für die Rahmung der Mansardfenster (Melk, St. Florian) an, und sie erscheint auch bei den Meistern des Prandtauer-Kreises, unter ihnen bei Josef Munggenast (St. Pölten, sog. Schubert-Haus).

Über die obengenannten hin bedeutet die Abteikirche zu Zwettl, die von dem Meister des Donau-Kreises, Matthias Steinl 1723 geplant wurde, ein direkteres Vorbild der Komposition des Kecskeméter Portals (Abb. 23). Der Erker über dem Portal, die Rahmung der Erkertür mit Voluten und die Statue in einer Nische mit halbkreisförmig erhebendem Leibungsbogen folgen einem gleichen System, das bei Steinl in Bildhauerauffassung und mit reicheren Formen auftritt. Die riesigen Konsolen mit Voluten neben dem Eingang in Zwettl kehrt in ganz übereinstimmender Form als

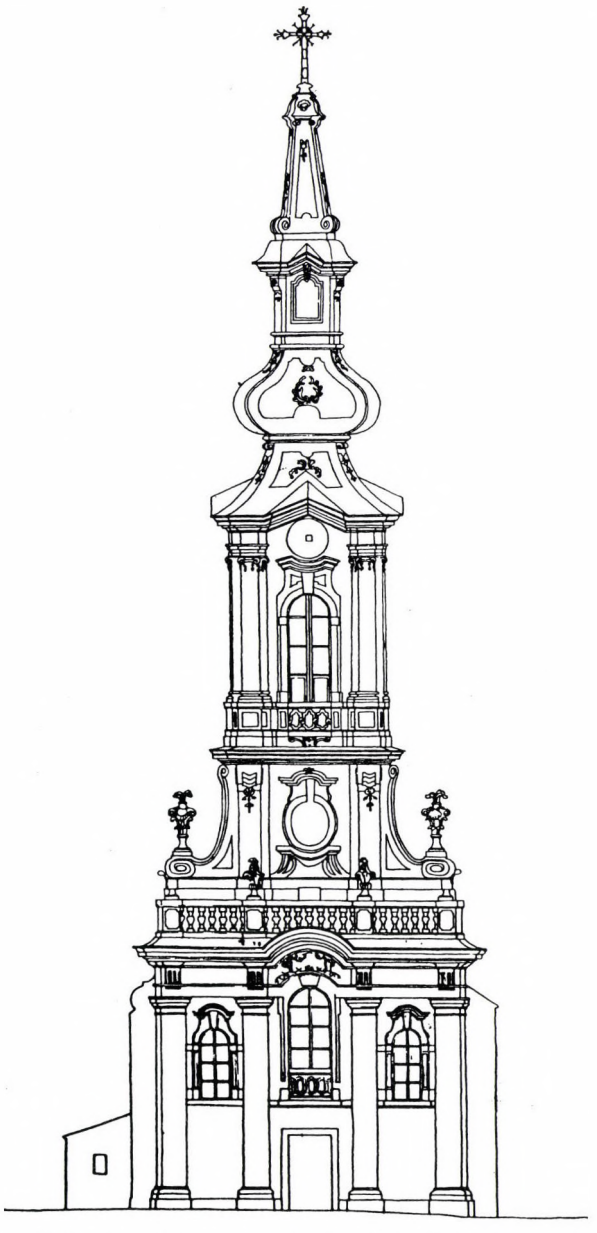


Abb. 25 Pest, Fassade der serbish-orthodoxen Kirche, Andreas Mayerhoffer (?), 1750er Jahre.



Abb. 26 Jászberény, Turm der Pfarrkirche. János Mayerhoffer, 1759–1761.



Abb. 27 Dürnstein, Turm der Stiftskirche, Matthias Steinl und Josef Munggenast, 1721–1733.

Stützelement des Kecskeméter Erkers zurück. Die Fassadenmotive in Kecskemét sind mit dem späteren, sich geklärten Stil Prandtauers verwandt, der Nischenrahmen errinert an die Fenster- und Nischenrahmen der St. Pöltner bürgerlichen Hausfassaden Prandtauers (Abb. 24), aber bei den letzteren fehlen die Voluten, die schon bei der Piaristenkirche erscheinen, aber in einem zurückgehaltenen, "graphischen" Stil. In der Reihe der erwähnten, äußeren und inneren Teile zeigt dieses Motiv der Fassade am überzeugendsten ihre zum Donauer-Kreis führende Stilherkunft.



Abb. 28 Esztergom, Fassade des Meszena-Hauses, 1750er Jahre.

Wir nehmen aufgrund der oben nachgewiesenen Übereinstimmungen der Kathedrale von Kalocsa und der Kecskeméter Piaristenkirche die Rolle eines gemeinsamen Meisters bei, der mit den wichtigsten Meistern der Donau-Bauschule in enger Beziehung stand, auf den der großzügige, reduzierte Stil und monumentale Auffassung von Jakob Prandtauer großen Einfluß ausübte. Er konnte diese Lehren an der Fassade von Kalocsa am klarsten verwirklichen, während es bei der Piaristenkirche mehrere lokale, aus dem Pester Meisterkreis stammende Elemente gibt. Solche sind die Statuennischen- und Fensterrahmen in den unteren Teilen der Fassade bzw. die Portalarchiterktur die die Formen des Hochbarocks aufweisen. Die oben erwähnten, in dem ungarischen Denkmälerbestand übrigens einzigartigen Elemente zeugen jedoch von den Kenntnissen des Donau-Kreises aus erster Hand. Die endgültige Beurteilung der Kirche ist schwer, weil wir den ersten Plan der Fassade nicht kennen.

Auf der Fassade und dem Turm der Pester serbisch-orthodoxen Kirche, gebaut in den 1750er Jahren, entdecken wir aus Kalocsa bekannte Motive (Abb. 25). Hierzu gehören der in der Mitte geöffnete Bogen des Kranzgesimses, das Ochsenauge mit dem halbkreisförmig erhebenden Leibungsbogen mit Sohle und die durchbrochene Brüstung der Glocken-fester.

Dieselben Elemente machen auch die Blagovestenska-Kirche zu Szentendre charakteristisch, auf deren Seitenfassade in vereinfachter Form die Verbindung der gedehnten, gewölbten Fenster und der Ochsenaugen erscheint, sogar ihr Portalo mit Erker gibt eine Rokoko-Miniatürvariante des Portaltyps von Kalocsa und Kecskemét. Der massive Turm erhebt sich schwungsvoll aus dem kleinen Kirchenkörper, bei seinen Ecken sind winzige Pyramiden, die sich vielleicht als – auf dem Turm der Abteikirche zu Dürnstein sehbares – Motiv der Donauer-Bauschule wiederholen, in netter, provinzieller Variante.

Wir können das Vorbild des von János Mayerhoffer erbauten Turmes der Pfarrkirche zu Jászberény (1759–1761; Abb. 26) in der Lösung von Dürnstein (Abb. 27) erkennen. Die Pilaster an der Ecke des Turmkörpers, die konkave Beugung der Wand und die bis zum Sockel abgehenden, stützartigen Voluten sind bei beiden Bauwerken gleich.

Nach den obigen wird klar, daß sich viele Elemente aus der Formensprache der Donau-Schule in den Stil einer engeren Meistergruppe der Pester Zunft importierten, das beweist auch das Werk des die jüngere Generation vertretenden János Mayerhoffer.

Die enge Anpassung des Pester Zunft an Prandtauer bezeichnen die Fassaden des Török-Hauses (sog. Komitatshaus) und des Meszena-Hauses (Abb. 28) zu Esztergom, deren Charaktere – wie die flachen Gliederungselemente, die Lisenen, die Fensterrahmen und die schwebenden, gewölbten Sturzgesimse der ruhigen Fassaden – sich mit den Merkmalen des Prandtauer-Kreises zu St. Pölten in Verbindung bringen lassen. Darauf machen uns die Volutenrahmung des Erkers beim Török-Haus, das mit gemeinsamem Sturz verbundene Doppelfenster, der Leibungsbogen mit Sohle und die Voluten der Rahmung des Mansardfenstern beim Meszena-Haus aufmerksam.

Die Kirche und die Mayerhoffer-Frage

Elemér Révhelyi schrieb den Entwurf der Pester Paulinerkirche,[24] später den der Kathedrale zu Kalocsa und anderer bedeutender Gebäude Andreas Mayerhoffer zu.[25] Miklós Mojzer bereicherte später das Oeuvre des Pester Meisters mit der Kecskeméter Piaristenkirche. Ihre Studien stellen Mayerhoffer als einen führenden Meister der Pester Maurerzunft dar, der den großen Vorbildern, in erster Linie der Kunst Hildebrandts entnimmt, aber er schafft eine eindeutig individuelle Formwelt und taucht in der ungarischen Baukunst als eine bestimmende Persönlichkeit auf. Während Révhelyi die ihm zugeschriebenen Bauwerke sammelte, suchte Mojzer dazu Beiträge, wie er an der Ausgestaltung des eigenartigen und ungarischen Charakters der Barockarchitektur teilgenommen hat, d. h. inwieweit er zu einer traditions- und schulgestaltenden Persönlichkeit geworden ist.

Die Hypothesenkette, mit der Révhelyi die Mayerhoffer zugeschiebenen Bauwerke zusammenknüpft, basiert ausschließlich auf stilkritischen Gründen, aber

er bringt die Prinzipien dieser Methode nicht völlig zur Geltung.

Für die Attribution der Bauwerke sind die stilkritischen, formgeschichtlichen Argumente nicht genügend, man stößt ja im 18. Jahrhundert auf viele allgemein verbreitete Formen, Ornamentmotive. Die primäre Aufgabe der Maurermeister ist die Durchführung, aber als selbständige Entwerfer sind sie die Bediener der lokalen, wechselvollen Ansprüche. So können das künstlerische Niveau, die Stilelemente der von ihnen errichteten Gebäuden sehr verschieden sein. Es erwies sich auch, daß bestimmte Formen ihre Verbreitung ihrer Symbolhaftigkeit, ihrer ikonologischen Inhalt, nicht jedenfalls demselben Meister zu verdanken haben.[26] Wir können infolge der Attribution der Bauwerke nicht einmal die Baupraxis des 18. Jahrhunderts vergessen, dann ist ja der Bau die Frucht der gemeinsamen Arbeit des Auftraggebers, des Planers, des Ausführer-Unternehmers, des Poliers, der Zeichner und der Steinmetzen. Diese Personen können auch eine bedeutende Rolle in der Wanderung der Motive, der Ausgestaltung der endgültigen Form des Bauwerks spielen.[27] Das größte Problem der Forschung besteht darin, daß eben die bezüglichen Daten, Entwürfe, Planvarianten am wenigsten zur Verfügung stehen. Eine Analyse der Zunftpraxis im 18. Jahrhundert, der Phasen des Entwerfens und der Ausführung fehlen bis heute.

Pál Voit folgerte auf die Rolle eines führenden Wiener Architekten bei der Pester Paulinerkirche aufgrund ihrer die lokalen Denkmäler übersteigende Qualität und ihrer Teillösungen, so können als Planer Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Anton Erhard Martinelli oder Donato Felice Allio in Frage kommen.[28] Der Entwurf der Kirche muß schon vor 1725 fertig gewesen sein, so ist Mayerhoffer, der erst im Jahre 1729 Meister geworden ist, als Entwerfer vorweg ausschließbar.

Über die Kathedrale zu Kalocsa wurde früher gemeint, daß Kardinal Imre Csáky ihren Entwurf 1728 von demselben Meister bestellte.[29] Es ist aber unvorstellbar, daß der sehr einflußreiche Erzbischof Csáky, der auch mit dem besten Wiener Architekten in Verbindung stand und sein Schloß zu Magyarbél (1719–1727) durch Anton Erhard Martinelli bauen ließ, mit dem Entwurf der Kathedrale einen unbekannten, sein Meisterrecht eben erworbenen Maurer beauftragt hätte.

Die Rolle Mayerhoffers ist nur in der Durchführung der Pester Paulinerkirche beweisbar. Ihre Führung übernahm er 1729, den größten Teil machte dennoch nicht er, sondern sein Polier, Martin Siegl, der zwischen 1735–1742 den Bau mit der Errichtung der Wölbung, des Chors, der Fassade und der Türme beendete.

Mit dem Bau der Kathedrale von Kalocsa wurde erst 1735 in der Zeit des Erzbischofs Gábor Patachich (1733–1745) begonnen, der aus der Pester Maurerzunft einen ausführenden Meister wählte.[30] Die fertiggehauenen Steine wurden auch dahin von Pest geliefert wie auch nach Kecskemét. Bei der Weihe im Jahre 1738 waren der Chor, die Sakristeien, die Oratorien, das erste Gewölbejoch des Schiffs mit dem Seitenkapellen bereits fertig. Der Abschluß verzögerte sich bis 1754. Trotz der Gleichheit einiger Einzelheiten, des Chorausbaus und der Seitenkapellen zeigt die Architektur der Kathedrale entschiedene Abweichungen im Vergleich zur Paulinerkirche. Es ist wahrscheinlich, daß sowohl der ursprüngliche, 1728 von Csáky bestellte Entwurf der Kathedrale als auch der der Pester Paulinerkirche, mit einem namhaften Wiener Architekten in Zusammenhang zu bringen ist. Im Jahre 1735 mag der neue Erzbischof von Kalocsa einen neuen Plan beauftragt haben. Dann durfte wohl der Architekt erscheinen, der sich da und in Kecskemét als ein bisher unbekannter, provinzieller Vertreter der Donau-Bauschule vorstellte.

Einige Stilelemente dieser Richtung sind auch in der Formensprache Mayerhoffers aufzufinden. Man kann die Frage stellen, ob er mit diesem unbekannten Meister identisch ist. Mayerhoffer stammte aus Salzburg, seine Tätigkeit begann mit Bauarbeiten der Savoyai-Herrschaft in Ráckeve, wo er als Polier Hildebrandts wirkte. Die Pester Maurerzunft nahm ihn 1729 mit der Unterstützung von vier Mitgliedern "unter feierlichen Bedingungen" auf. Er wurde sofort mit der größten Unternehmung der Zunft, der Führung der Bauarbeiten der Pester Paulinerkirche beauftragt, damit trat er in des Erbe des verstorbenen Zunftmeisters Matthias Drenker. Mehr als vierzig Jahre war er einer der einflußreichsten, sowohl in Pest als auch in der Provinz viel beschäftigten Meister der Zunft. Seine Tätigkeit können wir fast nur in den 1750er Jahren verfolgen, ihm zuverlässig zuschreibbare Gebäude blieben nur wenig. Seine Beurteilung können wir nicht übertreiben wie Révhelyi, aber wir können mit solcher Negligierung seiner Person auch nicht einverstanden sein, was Pál Voit in der Fachliteratur vertrat.

Mayerhoffers authentisches Bauwerk, der Péterffy Palast (Abb. 29) zu Pest (1756) stellt ein sehr gutes Zeugnis von seinem Meister aus.[31] Der vorspringende Hauptrisalit hebt sich kaum aus der gut proportionier-



Abb. 29 Pest. Fassade des Péterffy-Palastes, Andreas Mayerhoffer, 1756.

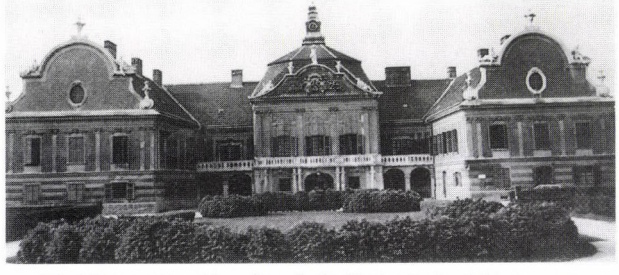


Abb. 30 Nagytétény. Hauptfassade des Rudnyánszky-Schlosses, erste Bauperiode: 1720–1731; umgebaut von Andreas Mayerhoffer (?), 1751–1766; endgültiger Umbau 1796–1810.

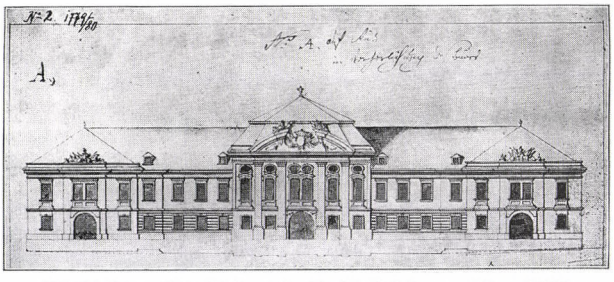


Abb. 31 Entwurf des Umbaus des Barkóczi-Palastes zu Pest, 1769.

ten Masse heraus. Die Streifung des Erdgeschosses, die doppelten Lisenen des Obergeschosses sind durch ihre zurückgehaltene Plastizität feine und wirkungsvolle Kompositionsmittel für die Hervorhebung der rokoko Ornamentik, des Erkers mit Hermenpilaster, der plastischen Fensterrahmen und des Wappens im Tympanon. Die kleinen Mansardfenster mit Volutenrahmen und die gewölbten Stürze gliedern das hohe Dachwerk.

In der heimischen Schloßarchitektur entstand nach dem neuen Budaer Königspalast ein charakteristisch ungarischer, sich den lokalen Ansprüchen anpassender Typ, dessen erstes Beispiel das Grassalkovich-Schloß zu Gödöllő bietet. Dessen Baugeschichte ist noch bei weitem nicht klar. Es ist ein Entwurf mit der Signatur "Andreas Mairhuffer" und ohne Datum bekannt, auf dem man die U-förmige Flügel, die Kapelle und dem gegenüberliegenden Querflügel sehen kann.[32] Dieser Grundriß enthält also alle wichtigen Elemente des Schloßumbaus,[33] der wurde trotzdem von Voit als "eine einfache Skizze" bezeichnet. Er wollte nämlich den Baumeister Ignaz Oraschek in den Vordergrund rücken.[34]

Mayerhoffers Name ist auch im Falle des Rudnyánszky-Schlosses (Abb. 30) zu Nagytétény aufgetaucht. Dazu bietet seine stilkritische Verwandheit mit dem Péterffy-Palast einen Grund.[35] Diesen beiden Gebäuden steht noch das Ráday-Schloß zu Pécel nahe. Das wurde von János Mayerhoffer zwischen 1755–1766 in der heutigen Form umgebaut, sein Entwerfer dürfte aber der Vater gewesen sein.[36] Mayerhoffers anderes authentisches Werk, das Beleznay-Schloß zu Pilis aus dem Jahre 1748 ist nur aufgrund einer Aquarelle bekannt. Das Gebäude war eine vereinfachte, provinzielle, an den Stil der Donau-Bauschule erinnernde Variante eines eleganten Gebäudetyps.[37]

Den Einfluß dieser Richtung zeigt auch die Fassade des Barkóczi-Palastes (Abb. 31) zu Pest, den Mayerhoffer 1759 umgebaut hat. Von ihrer Erscheinung informiert uns ein Umbauentwurf aus dem Jahre 1769.[38] Den Charakter des Hauptrisalites bestimmt die Verknüpfung der hohen Fenster mit Segmentbogen und der Ochsenaugen. Diese Öffnungskomposition erinnert uns an Prandtauer und an die Kathedrale zu Kalocsa.

Die weltlichen Bauwerke Mayerhoffers charakterisieren der U-formige Grundriß mit rückspringenden Flügeln, die geschlossene Kontur, die kräftige Masse, die hohen Mansarddächer. Nach den Prinzipien der Hochbarockarchitektur ordnen sich die Bauelemente mit der Betonung der mittleren Achse in eine subordinierende Komposition. Der Hauptrisalit ist am

stärksten verziert und gegliedert, seine Priorität sichert auch die eigenartige, aus der Dachmasse hervorragende Pseudokuppel. Mayerhoffers Gebäude wirken durch ihre Masse, sie haben wenige Ornamente. Die Fassadengleiderung wird durch die gemäßigt plastischen Elemente, die doppelten Lisenen, die Flachen Gesimswerke und durch die sich kaum ausprägenden Öffnungsrahmen realisiert. Disese Zurückhaltung hebt die Formen mit größerem plastischem Gewicht wie die Fensterstürze, die Tympano, die Borromini–Hildebrandtschen Giebel oder die Erker wirkungsvoll. Er mag unter den Ornamenten die Fensterrahmen mit Voluten, die Steinmetzarbeiten mit Flechtbädern und die Vasen auf den Giebeln oder auf den Stürzen.

Unter den Mayerhoffer zugeschiebenen Kirchen verfügen über dieselben Stielemente die Blagovestenska-Kirche zu Szentendre, die griechisch-orthodoxe serbische Kirche und die Dominikanerkirche (Abb. 32) zu Pest. Kleine, aber starke Masse, flache Lisenen, auf Voluten gestellte Vasen und rokokoartige Ornamente charakterisieren diese Kirchen, die sich also unter stilkritischem Aspekt leicht und sicherlich ins Lebenswerk Mayerhoffers einfügen lassen. Der Meister scheint beim Entwerfen der Kirchengebäude ein einfaches, sich wohl bewährtes Schema verwendet zu haben. Das System der Wandpfeilerkirchen charakterisiert diese: die kaum voraustretenden, doppelten Pilaster des Schiffes halten Tonnengewölbe (Abb. 10).[39] Vier Wandpfeiler teilt die fast flache Fassade, strenglinige Gesimse schließen die untere Strecke ab und teilen den einzigen, in der Mitte stehenden Turm in zwei Teile.

Aufgrund dieser scheint Mayerhoffer ein wichtiger Baumeister der Pester Maurerzunft gewesen zu sein. Als Architekt ist er kein hervoragendes Talent, aber ein anständiger Verteter des provinziellen Barocks. Seinen Stil beeinflussen die großen österreichischen Meister des Anfangs des Jahrhunderts und die Donau-Bauschule, aber er ist kein unselbständiger Nachahmer, in dem er seine Vorbilder mit mancher individueller Invention bereichert.

Die viel reichere und nachdrücklichere plastische Sprache, die Monumentalität der Kathedrale zu Kalocsa und der Piaristenkirche zu Kecskemét übersteigen aber aus dem Gesichtspunkt des künstlerischen Niveaus die Werke Mayerhoffers. Wir halten für wahrscheinlich, daß er sich in die Ausführung der Kathedrale von 1735 eingeschaltet hat, er hatte ja seine ähnliche Rolle in demselben Jahr seinem Polier übergeben. Aus den architektonischen Motiven und Lösungen der erzbischöflichen Kirche zog später bei seinen eigenen Werken Nutzen, ihm messen wir bei, daß sie sich bei den Bauwerken der Pester Maurerzunft verbreiteten.



Abb. 32 Pest, Dominikanerkirche, Fassade 1749, Turm 1755.

Die Kathedrale zu Kalocsa und die Piaristenkirche zu Kecskemét nehmen einen wichtigen Platz in der Baugeschichte des ungarischen Barocks ein, ihr Architekt, den wir namentlich leider nicht kennen, war ein bedeutender Verterter der Donau-Bauschule in Ungarn.

Die Fassadenstatuen

Für den Auftrag der die Fassade schmückenden Kalksteinstatuen ergab sich erst nach dem Abschluß der Bauarbeiten Möglichkeit. Als *terminus post quem* gilt der im Juli 1765 geschriebene Brief des Provinzials Gergely Tapoltsányi, in dem er genehmigte, daß das zur Verfügung stehende Geld für die Ausführung der Statuen Mariä und des hl. Josefs von Calasanz verwendet wird.[40] Es stehen keine näheren Informationen über ihre Aufstellung zur Verfügung, wir können nur das



Abb. 33 Kecskemét, Piaristenkirche. Der linke Relief des Portals, Leopold Anton Conti, vor 1748.



Abb. 34 Kecskemét, Piaristenkirche. Der rechte Relief des Portals, Leopold Anton Conti, vor 1748.

Endergebnis sehen: es gibt eine wesentlich reichere Statuengruppe als es geplant wurde, die die schon vorhandene Portalplastik ergänzt. Zu den älteren Stücken zählen die beiden Reliefs über dem Portal, die wir Leopold Antonio Conti zugeschrieben und vor 1748 datiert haben.

Die zentrale Figur beider Reliefs ist der hl. Josef von Calasanz, auf dem linkstehenden führt er die Kinder in die Schule (Abb. 33), auf dem rechtstehenden empfiehlt er einen der Knaben in den Schutz der heiligen Jungfrau (Abb. 34). Die Auffassung der Reliefs, der Typ und die zarte Gestaltung der Figuren zeigt mit den anderen, bekannten Werken von Conti Verwandtschaft. So sind sie den Reliefs des Kanzels der Pester Paulinerkirche (1746–48) ähnlich. Da treten auch die Figuren mit einem starken plastichen Gewicht auf, sind die patosvollen Bewegungen hervorgehoben und sind die flachen architektonischen Teile im Hintergrund fast in die Grundebene eingeschmelzt. Auch die sich drehende Körperlinie und die charakteristische Beinhaltung der Engel auf der Erkerbrüstung sind von demselben Kanzel bekannt.

Eine Immaculata aus der neuen Statuengruppe kam in die Nische im unteren Teil des Turms, die Könige Hl. Stephan und Hl. Ladislaus sind an den zwei Ränden der Attika. Im unteren Abschnitt der Fassade kamen die Statue des Ordensgründers in die kleine Nische über dem Portal und die Figuren von Hl. Elisabeth von Ungarn und des Prinzen Hl. Emericus in die größeren Seitennischen (Abb. 1). Auf die Hauptstelle, auf den höchsten Punkt, wurde Maria gestellt, was ihre Hervorhebung ausdrückt. Da sie unter den ungarischen Heiligen erscheint, bekommt ihre Rolle Patrona Hungariae eine Betonung. Auf den anderen vornehmen Platz kam natürlich die Statue des Ordensgründers (Abb. 19), der als ein alter, kahlköpfiger Mönch erscheint. Seine erhobene Rechte und sein zum Sprechen geöffneter Mund weisen auf seinen erzieherischen Charakter hin. Zwei Knaben nähern sich ihm, der eine faltet die Hände zum Gebet, der andere hält ein Buch, sie sind also die Verkörperung von in der piaristischen Erziehung sich zusammenknüpfenden *pietas* und *literae*. Der Mönch legt einem Knaben zart die Hand auf den Kopf, was symbolisiert, daß der Orden für die ihm anvertrauten Kinder mit wirklicher Liebe sorgt. Auch die älteren Hochbilder des Portals knüpfen sich an diesen Gedanken an. Bei der Auswahl der Heiligen in den Seitennischen dominierte die



Abb. 35 Kecskemét, Piaristenkirche, Statue der Hl. Elisabeth in der Nische der Fassade, um 1765.



Abb. 36 Pest. Pfarrkirche der Innenstadt, Mater Dolorosa des Kalvarienaltars, 1762.

Verwandtschaft mit dem Geist des Piaristenordens. Hl. Elisabeth als Patron der Armen, Hl. Emericus als Verkörperer des Ideals des christlichen Jungen, das auch die Piaristen vor ihren Schülern wachrufen konnten.

Die einzelnen Staztuen zeugen von bedeutenden Unterschieden in der Qualität, aber sie kamen wahrscheinlich – mit einer Ausnahme – aus derselben Werkstatt. Die Komposition der Figuren, der Aufbau der Bewegungen folgen dem gleichen Schema. Sie erscheinen mit sich stark drehender Bewegung, tanzenden Schritten, in schönen Kontrapost gestellt, ihr Körpergewicht drückt auf das eine Bein, während das andere Bein beinahe zu schweben scheint.

Die Figur der heiligen Elisabeth (Abb. 35) ist am qualitätsvollsten: die Serpentinlinie ihres Körpers, die sich schön kringelnden Falten ihres Mantels und Schleiers füllen sie mit leidenschaftlicher Bewegung. Sie zeigt eine enge Verwandtschaft mit der Struckplastik *Mater Dolorosa* des Kalvarienaltars in der Pester Innenstadtpfarrkirche (1762; Abb. 36). Die Bewegung, die Beinhaltung und die Draperien sind völlig gleich, die dezenteren, paralellen Falten der Elisabethstatue zeigen die Anpassung an die Eigenart des anderen Materials. Der Kalvarienaltar wird als eines der bedeutendsten Werke der Pester Bildhauerkunst erwähnt. Sein unbekannter Meister kann man auf dem Gebiet der virtuosen Stoffbehandlung, der brillanten Körper-



Abb. 37 Kecskemét, Piaristenkirche, Hochaltar, Christoph Tausch, 1710er Jahre.

lichkeit, der offensichtlichen, rhetorischen Vermittlung der Gefühle als bedeuntender auffasen als die begabtesten hiesigen Meister, Josef Hebestreit und Leopold Antonio Conti, obwohl sein überflutendes, barockes Patos und sein Gewicht in den 1760er Jahren ein bißchen altmodisch ist. Man konnte diesem Meister eine weit ausstrahlende Wirkung nachweisen, er scheint an der Spitze einer großen Werkstatt gearbeiet zu haben, als dessen Ergebnis entstanden mehrere Kalvariengruppen und andere Werke.[41] Die Kecskeméter Elisabethstatue ist bisher die einzige, bei der die Arbeit desselben Meisters und nicht die seiner Werstatt zu entdecken ist. Die Statuen von Hl. Stephanus, Hl. Ladislaus, Hl. Emericus und Immaculata folgen dem Figurentyp des Meisters in wesentlich gröberer Form. Die können also als Werkstattarbeit betrachtet werden.

Die Calasanziusstatue weicht in ihrem Stil von der Gruppe ab. Obwohl ihre Kontraposteinstellung ähnlich ist, steht die zärtere Plastizität ihrer Fläche, die feinere Zeichnung der Kleiderfalten und ihre zurückgehaltene Bewegung von der barocken Erregung der anderen Figuren weit entfernt. Da treten eher Rokokomerkmale auf. Die elegante Bewegung des alten Mönches, der sich vorbeugende Bogen sienes Halses, die Behandlung der Flächen, die Gestaltung der Falten zeigen viele ähnliche Züge mit den Fassadenstatuen des Klosters und der Kirche der Pressburger Elisabethinen. Die letzten sind die Werke von Ludwig Gode und sind viel früheren Ursprungs, so kann man nur über ferne Wirkungen sprechen. Die Kindergestalt der Pressburger Schutzengelgruppe wiederholt sich beinahe völlig, aufgestellt neben den Heiligen Josef von Calasanz.

Die Einrichtung der Kirche

Die Bauarbeiten erreichten 1742 die Phase, als die Wölbung und der Innenraum fertiggebaut wurde, und die Einrichtung konnte auf die Tagesordnung gestellt werden. Das ermöglichten die Spenden und Beiträge der Stadtbürger, aber es dauerte trotzdem eine lange Zeit an und die völlige Ausführung beanspruchte Jahrzehnte. Die Aufstellung, die Färbung, die Vergoldung, das Versehen mit Bildern und Statuen der Altäre konnte nur stufenweise, von Schritt zu Tritt vor sich gehen. So zeigen die Teile der Altargruppe ein ziemlich buntes Bild inbezug auf den Ursprung und die Qualität. Der Hochaltar und der Kanzel kamen durch Ankauf in die Kirche, und sie weichen von den Nebenaltaren hinischtlich ihrer Provenienz, Zeit und künstlerische Qualität ab.

Der Hochaltar

Der Chor wurde 1735 geweiht, trotzdem mußte man auf die Aufstellung des Hochaltars noch lange warten. Nach der Beschreibung im Jahre 1742 schmükte die Wand des Chors ein Wandbild, das aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem im Jahre 1740 erwähnten Fresko der Heiligen Dreifaltigkeit identisch ist.[42] Im Jahre 1747 bot Jenő Marsovszky, der Rektor der eine neue Kirche bauenden Piaristen in Privigye (heute: Priviedza, Slowakei), ihren alten Hochaltar und Kanzel für Ankauf an. Der Kecskeméter Rektor lehnte es ab, aber nach einigen Monaten kamen die Brüder aus Privigye eines Nachts unerwartet mit dem Altar und Kanzel an. Die zur schnellen Entscheidung gezwungenen Kecskeméter Mönche kauften sie.[43]

Das Altarwerk (Abb. 37) ist ein signiertes Werk von Christoph Tausch (1673–1731).[44] Er war ein architek-

tonische und dekoratorische Aufgaben versehender Künstler des Jesuitenordens, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der ungarischen Barockkunst ständig eine führende Rolle spielte und sie mit neuen Zügen bereichert hatte. Die Eigenartigkeiten seiner Kunst bestimmte sein Meister, der Italiener, ebenfalls Jesuit Andrea del Pozzo (1642–1709), der die Kircheninneren – in erster Linie mit den Mitteln der vollkommenen Illusionen – in wirkungsvollen, überflutend prunkvollen, optische Überraschungen enthaltenden Raum zauberte. Pozzo übte riesige Auswirkung mit seinem theoretischen Band *Perspectiva Pictorum et Architectorum* und mit seiner persönlichen Tätigkeit auf die bildende Kunst Mitteleuropas aus, er war ja 1702 nach dem Ruf Leopold I. nach Wien gezogen. Seine Schüler und Nachfolger unternahmen eine wichtige Rolle bei der Verbreitung seiner Kunstauffassung und seiner Lösungen.[45] Die Schauplätze der Wirkung Tauschs (Wien, Prag, Trencsén, Görz, Breslau) bezeichnen die Weitläufigkeit dieses Prozesses. Die Dekoration mit der Perspektive und mit dem Illusionismus zählt heute zu den Grunderscheinungen des Barocks, aber diese waren Anfang des 18. Jahrhunderts überhaupt nicht selbstverständliche Elemente der Kunst der Region, das vertreten ja hier fast ausschließlich die Italiener, Pozzo und die Familie Galli-Bibiena.[46]

Einer der ersten Vertreter dieser Erscheinung war Tausch, der so auch zur Ausbreitung der Barocksprache beigetragen hatte. Seine größte Arbeit ist der Neubau und die Dekoration der Jesuitenkirche in Trencsén (heute: Trenčín, in der Slowakei). Zu dieser Zeit war er nach dem Tode seines Meisters der führende Wiener Jesuitenkünstler. Die Ausmalung der Kirche führte er zwischen 1712–15 persönlich vor Ort, die Altarbilder malte er aber in Wien (1716). Um diese Zeit führt er den neuen Hauptaltar für die Piaristenkirche in dem Trencsén naheliegenden Privigye aus. Zwischen Tausch und den Mönchen aus Privigye mag der Kirchenpatron, der einflußreiche General Graf János Pálffy, dessen Wappen auf dem Altar zu sehen ist, vermittelt haben.

Der größte Teil unserer in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgestellten Altäre folgen der sich in dem vorigen Jahrhundert eingebürgerten Retabelform. Das starre System der die Chorwand in einer Ebene abschließenden, architektonisch gegliederten, dreistöckigen Altäre wird von kleinformatigen Bildern, wuchtigen, gedrehten Säulen und von einer reichen Ornamentik ergänzt. Die heimischen Meister, die lokalen Maler- und Schnitzlerwerkstätte hielten lange diese frühen Vorbilder vor den Augen. Die bei uns wirkenden fremden Meister haben in der Altarkunst neue Töne angeschlagen, unter denen ist Tausch einer der ersten. Er vertritt die Auffassung von Pozzo, wo die Altäre den architektonischen Knotenpunkt der einheitlichen Kircheninneren bilden, in den Altären gipfelt der Dinamismus und der Reichtum der Gliederung. Diese Kirchenkunst will nicht mit komplizierten ikonographischen Inhalten, nicht mit den vertieften, gefühlsbetonten Darstellungen der heiligen Geschichten wirken, sondern den Gläubigen mit vollkommenen formalen Mitteln, mit einem emotionalen Anblick ergreifen. Die Kulissen von *theatrum sacrum*, die ständigen Altargebäude und die Gewölbefresken gelten häufig als sehr raffinierte, überraschende optische Wirkung erregende Kompositionen. Sie haben eine die Unendlichkeit versinnlichende, perspektivische Ausbildung, in dynamische Dramen verwandelte Szenen, und sie schaffen herrliche und komplizierte, unwahrscheinlich monumental architektonische Umgebung, und dadurch sind sie mit der Welt des Theaters verwand. Für die über die rethorische Kunst gebildeten Vorstellungen des Jesuitenordens stand Pozzo zur Verfügung, der theoretisch ausgebildet war und er konnte seine Ideen auf hohem Niveau auch in die Praxis umsetzen.

Christoph Tausch konnte die sich schon gut bewährten Mittel von seinem Meister übernehmen, und am Anfang seiner Tätigkeit hatte er diese wiederholt, mit geringen Veränderungen variiert.

Aus diesem Gesichtspunkt ist auch der Kecskeméter Altar sehr typisch. Der auf dem niedrigen Sockel stehende, zweistöckige Retabel ist mit einem kleineren Altarbild und mit zwei zierlich geschraubten Säulen verziert. Diese Ebene ist durch ein reich profilisiertes Gesims von dem niedrigen oberen Teil getrennt. Der Aufbau des Altars stimmt mit dem im zweiten Band von Pozzos *Perspectiva* vermittelten Retabelentwurf fast ganz überein. Diese Entwürfe, die die Abbildungen 65–66 des Traktats (Abb. 38) zeigten, wurden für den Altar von Hl. Aloysius Gonzaga in der Kirche Sant Ignazio geschaffen. Nach dieser Variante befindet sich die Statue von Aloysius, der auf der Urne knieet, im auch die irdischen Überreste des Heiligen umfassenden Altar. Die Urne wird von Engeln und allegorischen, Tugenden symbolisierenden Figuren gehalten, und zum Altar gehören noch vier weitere personifizierte Tugenden vor den Pilastern. Tausch hat diese Grundstruktur beibehalten: er hat das Altarbild in den Rahmen hinter dem Heiligen eingefügt, er hat die vier Tugendfiguren mit den Statuen der Heiligen vertauscht. Er kopierte die staffelförmige Aufstellung der Pilaster, die Ornamentik ihrer Fläche, die gedrehten

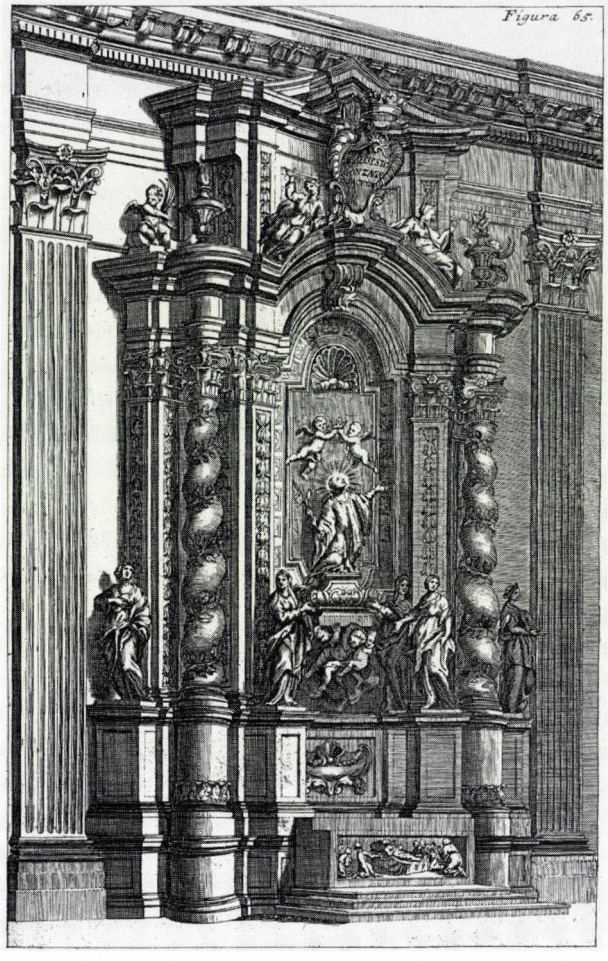


Abb. 38 Andrea del Pozzo: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Bd. II., Abb. 65.

Säulen und die Form des Gesimses. Die untere Ebene wurde einfacher: der mittlere Teil ist linear, statt eines konkaven Bogen Pozzos, und es gibt Konsolen mit Voluten statt wuchtiger Statuensockel. Der Giebel wurde reicher, den ergänzen Lichstrahlen, der Wappen der Piaristen und der Begründer und spielerische Engelchen.

Der Retabel ist ein unmittelbarer Nachfolger der römischen Altarkunst am Ende des 17. Jahrhunderts, obwohl der dem Ausmaß, der teuren Ausführung, den erstrangigen Statuen des Aloysiusaltars nicht gleich kommen kann. Aber der ist trotzdem als eine wichtige, eine neuartige Retabelform vertretende Schöpfung der Altarkunst in Ungarn zu Beginn des 18. Jahrhunderts schätzbar. Statt der früheren, starren Altarwänden findet man hier ein mit gedrehten Säulen verziertes, an den zwei Seiten voraustretendes, an die Eckenkulissen errinnerndes Altarbauwerk, das den Raumeffekt steigert. Es wurde den heimischen Verhältnissen angepaßt, aus Holz gefertigt, seine Fläche wird von heller Marmorierung bedeckt; das nimmt die allgemeine Praxis des 18. Jahrhunderts voraus. Die vergoldete Ornamentik folgt den Formen des Entwurfes Pozzos, aber die Zierden der zylinderförmigen Säulenstühle und der Felder unter dem Bild erscheinen als flächenhafte Aufsätze, die die Akanthusornamentik in eine dekorative Ordnung bauen und die bei uns nach 1700 verbreitet wurden.[47] Das Altarbild wird von Statuen der Heiligen ergänzt. Sie sind nicht nur passive Figuren: Hl. Peter und Hl. Paul stehen im Kontrapost und einander gegenüber, als kommentierten sie das auf dem Bild erscheinende Wunder; auf der linken Seite schaut Hl. Karl Borromäus verzückt auf den Himmel, er legt seine Hand auf die Brust; auf der rechten Seite wendet sich Hl. Johannes von Nepomuk, ein Kruzifix haltend, an den Zuschauer. Die Figuren werden durch ihre gold- und silberfarbige, reich gefaltete Bekleidung würdevoll, aber ihr Gesicht ist lebhaft und naturalistisch gemalt, was ein Beispiel für den charakteristischen Effekt "als wäre lebendig" der Jesuitenkunst demonstriert. Das kulissenhafte Altarbauwerk, die patetische Haltung, die Dynamik, die handlungsmäßige Gruppierung der Statuen sichert einen wirkungsvollen Anblick, der den Zuschauer zu begreifen und zu aktivisieren wünscht.

Das Altarbild stellt die Himmelfahrt der heiligen Jungfrau in schwunghafter, sich nach oben bewegender Gruppe dar. In der unteren Zone des Bildes ist eine leere Gegend zu sehen, aus dem rechten riesigen Sarkophag erhebt sich die in schwebendem Mantel bekleidete Maria mit ausgebreiteten Händen. Engel begleiten sie auf Wolkenknäueln, oben empfängt ihn der Gottvater und Christus mit einer Krone, im obersten Teil schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Das nächste Verwandte dieses Werks ist eine Pozzokomposition, namentlich das Hauptaltarbild der Wiener Jesuitenkirche. Da spielt die Szene in architektonischer Umgebung, zum Sarkophag führt eine Treppe, und die Apostel sind auch dabei. Maria blickt auf das Gewölbe des Chors, wo die Freske der sie empfangenden Heiligen Dreifaltigkeit zu sehen ist. An der Ausführung dieses Altarbildes nahm auch Tausch aktiv teil,[48] und beim Malen des Bildes aus Privigye entnahm vieles seinen Lösungen. Er entlehnte die diagonale Bewegung der Gruppe der auf Wolken hinaufsteigenden Maria, die Form des Sarkophags, er ließ aber die Apostel weg, er fügte die Szene in eine Gegend. Die Heilige Dreifaltigkeit kam auf das obere Feld des Bildes. Tausch erreicht aber die Qualität des Wiener Bildes nicht. Mit den Nebenfiguren, den Engeln, den Wolken drängt er zu viele Elemente auf einer kleinen Fläche zusammen,

so wird der originale Schwung und die Dynamik der Mariagruppe vermindert. Die Farbenwelt des Bildes ist zurückgehalten, die Lichter sind stumpf. Tausch als Maler ist nicht zu genial wie auch die übrigen Dekoratoren, die wenig bewandert in der Art des Tafelbildes sind.

Der Anspruch seiner originalen Besitzer, der Piaristen in Privigye, die ihre Kirche Mariä Himmelfahrt gewidmet haben, bestimmte die ikonographischen Merkmale des Altars. Die barocken Altarbilder betonen die Würde der *Assumptio Virginis*, und die begeisterten Figuren der Apostel erscheinen im allgemeinen. Auf diese Kompositionen wirkte das erhabene Assuntabild von Tiziano, später die dynamischen, herosichen Werke von Rubens. Seit dem Spätmittelalter verknüpfen sich die Himmelfahrt und die Krönung der Jangfrau. Tauschs Kompositionstyp paßt sich durch die Wirkung von Pozzo der Auffassung der italienischen akademischen Malerei, denn sein Meister knüpfte sich an den Kreis von Carlo Maratta in Rom. Das Wiener Himmelfahrtsbild steht der Assunta von Maratta (1707) in der Kapelle Albani in der Kathedrale von Urbino nahe.[49] Der Marientyp von Maratta und Pozzo greift zu den akademischen Traditionen zurück, die die Assuntabilder von Annibale Carracci und Guido Reni vertreten.

Auf Tauschs Bild aus Privigye kann man nur deren Spuren durch die mehrfache Vermittlung entdecken, und er reduzierte die Szene in vielen Elementen. Die österreichische Barockmalerei gewährt eine mehr betonte Rolle der Darstellung der Heligien Dreifaltigkeit in den Himmelfahrtsszenen, so kann der *Theatrum sacrum*-Charakter dieser Visionen schärfer hervortreten.[50] Tausch paßte sich auch dieser Tradition an, als er diese Gruppe auf seinem Altarbild bewahrt hat. Das ermöglichte gleichzeitig, daß der Altar endlich in den Chor der Kecskeméter Piaristenkirche gelangt, die besitzt ja den Titel der Heiligen Dreifaltigkeit und sie hat Patrocinium der Jungfrau nur zusätzlich.[51]

Die zwei auf die Gründung der Kirche hinweisenden Apostel und zwei prominente Gottesdiener der neueren Zeiten begleiten das Altarbild. Die betonte Erscheinung von hl. Peter und hl. Paul auf dem Hochaltar ist einer früheren, vielleicht von dem Gründer vorgeschriebenen Tradition zu verdanken. Die Gräfin Pálffy, die das Ordenshaus in Privigye 1666 gegründet hat, beauftragte die Piaristen nicht nur mit den gewöhnlichen erzieherischen, geistlichen Aufgaben, sondern ihr deklarierter Zweck war auch die katholische Mission in einem protestantischen Milieu. Die zwei Apostel in silberfarbigen Tuniken und vergoldeten Mänteln verkörpern die römische Kirche, besitzen die gewöhnten Attributen, das Buch und die Schlüssel. Hl. Karl Borromäus und hl. Johannes von Nepomuk sind Verkörperungen des Gottesdienerideals der katholischen Reformen und würdige Nachfolger der Apostel. Ihr Auftritt ist ein Symbol nicht nur des katholischen Glaubens, sondern auch der Kaiserstreue. Einer von ihnen ist ja der Patron Karls VI., während der andere fast als ein Familienheiliger der Habsbuger gilt, der auf Initiative des Hofes in dem ganzen Reich verehrt wird. Die Gründer der Piaristenordenshäuser betonen oft den Geist der "Treue dem hoheitlichen Kaiser und den gekrönten Königen, Leopold, Josef, Karl". Auf dem Giebel des Retabels ist der Wappen des Piaristenordens, der das gekrönte Monogramm von Maria und die griechische Abkürzung ihres Titels "Gottesmutter" umfaßt, den begleiten Wolken, Engel und Lichtsrahlen. Darunter hält eine kleine Engelsfigur den Wappen der Familien Pálffy und Czobor.[52] Auf beiden Seiten sitzt je ein Engelchen, ihr Blick ist durch die Farbengebung ebenso lebendig wie der der Heiligen.

Der Kanzel

Der auf der Evangelienseite, an dem Pfeiler vor dem Triumphbogen stehende Kanzel (Abb. 39) mit dem Hauptaltar kam also 1747 auf den heutigen Platz. Der ist der einzige Überrest der alten Einrichtung der Piaristenkiche zu Privigye. Man kann den poligonalen, unten verstümmelten Kanzelkorb auf der aus Holz geschnittenen Treppe erreichen. Sein Schalldeckel hat eine Krone mit Voluten, seine Brüstung hat gedrehte Säulen, vergoldete Ornamentik und halbkreisförmige Nischen mit Muscheln. Die winzigen Statuen stellen den den Segen erteilenden *Salvator Mundi* und die vier Evangelisten dar. Auf dem Schalldeckel sind die Statuen der Immaculata und der Bischöfe hl. August und Ambrosius, an der Spitze der Krone findet man den Heiligen Johannes den Täufer. Die Figuren der Brüstung sind qualitätsvoller als die letzten. An ihrer Figur mit den großen Köpfen, untersetzten Verhältnissen fühlt man manche ungeschickten Züge, es gibt aber viel Feinheit in den Lösungen der wellenden Draperien. Der Kanzel ist in den beliebten Typ der Holzschnitzerkunst in Oberungarn am Ende des 17. Jahrhunderts einfügbar.

Die Statuengruppe mit Evangelisten, Kirchenvätern und Johannes dem Täufer zeigt die traditionellen ikonographischen Zeichen des Kanzels, es erscheinen also die Personen, die mit der Heiligen Schrift, der christlichen Belehrung und mit der



Abb. 39 Kecskemét, Piaristenkirche, Kanzel, Ende des 17. Jahrhunderts, Altar des Hl. Johannes von Nepomuk, um 1742.



Abb. 40 Kecskemét, Piaristenkirche, Altar *Regina Scholarum Piarum*, 1750er Jahre.

Predigt verbunden sind. Die Erscheinung der Immaculata deutet auf die besondere Ehre von Maria der Piaristen an.

Die Nebenaltäre

Der erste Berricht über die Nebenältare ist ein Testament aus dem Jahre 1739, das vier Altäre erwähnt. Nach der Beschreibung aus dem Jahre 1742 wurden zwölf Altäre vorgesehen, die den sieben Retabeln des Schiffes,[54] den Altären der Sakristei, der Unterkirche, den Turmkapellen und dem Hochaltar entsprechen. Ihre Aufstellung ermöglichten die Spenden der Gläubigen.

Unter den *benefactores* gründete eine adlige Witwe aus Szentkirály, Anna Szabó den Altar der hl. Anna. Sie ließ auch einen Becher und ein Ziborium für die Kirche machen.[55] Der Geburt Christi-Altar wurde von den hiesigen Hirten errichtet. Des Hirtenvolk der riesigen Weiden bei Kecskemét hegte eine sehr innige geistliche Beziehung zu den Piaristen. Die Zeichen ihrer offenherzigen Berufung waren die vielen Gaben und Geschenke. Nach dem Wunsch des davon berührten Provinzials, Elek Szlopnyai wurde eine Namenliste über die Patronen geführt.[56] Die erste bedeutende Welle der Beisteuer des Stadtbürgertums fing während der großen Pest im Jahre 1739 an. Die Aufstellung der Altäre lief größtenteils in den 1750er Jahren, aber auch noch in den 1780er Jahren werden die Arbeiten fortgesetzt. Der *Status Domus* aus dem Jahre 1782, der die vollständigste und früheste Beschreibung der Einrichtung ist, beszeichnet einige Altäre als unvollendet (Urkunden II).

Auf der Evangelienseite des Schiffes stehen folgende Altäre. In der Leibung des Triumphbogens befindet sich der Retabel der *Regina Scholarum Piarum* (Abb. 40), dessen Bild die Verklärung des Gnadenbildes des Piaristenordens darstellt.[57]

Der Altar des hl. Johannes von Nepomuk (Abb. 39) macht die Gläubigen auf die Beichte aufmerksam. Er ist in einer Person der Patron der Habsburgerländer, so sehen wir ihn oft mitsamt den ungarischen Heiligen: da begleiteten ihn ursprünglich die Könige hl. Stephanus und hl. Ladislaus, die Bischöfe hl. Adalbertus und hl. Gerardus. Auf dem Altargiebel sind hl. Georg und hl.

Martin als Patrone der ungarischen Ritter bzw. der Grenzburgssoldaten. Der Blick der verklärten Heiligen richtet sich oben auf die Immaculatastatue.

Auf dem Bild des Altars der Vierzehnheiligen tauchen diese nach der großen Pestepidemie geehrten Helfer auf. Auch die Statuen stellten ursprünglich Pestheilige: Sebastian, Rochus, Karl Borromäus und Franz Xaver dar. Die winzigen Gemälde zeigen die Vertreibung aus dem Paradies und den Brudermord Kains, also den Ursprung der Sünden, deren Folgen die Himmelsschläge, die Krankheiten sind.[58]

Beim Triumphbogen auf der Südseite des Altars steht der Retabel des Ordensgründers hl. Josefs von Calasanz, der auf dem Bild um den Schutz der Gottesmutter für einen Knaben bittet. Früher gehörten die Statuen der vier Kirchenväter zum Altar, was darauf zeigte, daß er ein hervorragender Vertreter der Weisheit, der Wissenschaften, der Theologie war. Die Darstellung der heiligen Familie auf dem Giebel verkörpert die Liebe und die Kindererziehung, die das wichtigste Programm des Ordens ist.[59]

Das wird auch beim Altar der hl. Anna betont, deren Gemälde die Szene "Anna unterweist ihre Tochter Maria" darstellt. Auf dem Giebel steht die Statue von *Salvator Mundi*, mit dessen Geburt die Berufung seiner erdlichen Großeltern und Mutter in Erfüllung ging. Nach unserer Quelle waren da Patriarchenstatuen als die Ahnen Christi aus dem Alten Testament. Der heute zu sehende Joachim und Zacharias mögen später hergekommen sein.

Die Geburt Christi-Retabel (Abb. 41) heißt auch "der Altar der Hirten". Die Besonderheit des Bildes besteht darin, daß es die Auftraggeber selbst porträtmäßig, im lokalen Tracht mit ungarischen Schnurrbart darstellt. Auf beiden Seiten des Bildes findet man Hirte aus dem Alten Testament: Moses und David. In der Mitte des Giebels steht der gute Hirte als Gipfel der Hirtensymbolik des ganzen Altars, ihm begleiten die Patronen der Hirten, des Volkes der Puszta: hl. Vendelin und hl. Notburga von Rattenberg. Als Helfer der Mägde, der Armen und der Kranken traten hier früher hl. Margareta von Antiochien und hl. Elisabeth von Ungarn auf, die aus unbekannten Gründen auf den Altar der Vierzehnheiligen versetzt wurden.

Der am spätesten errichtete Altar des Schiffes wurde dem hl. Vendelin gewidmet.[60] Es scheint, daß die Wirte und die Hirten ihres Patrons auch selbständig gedenken wollten. Auch in den Turmkapellen findet man Altäre. Links steht der Retabel des Leidenden Christi, der ursprünglich eine Statue mit der Gestalt Christi an der Säule besaß.[61] Heute gehört ein Kalvarienbild dazu. Auf dem Altar der rechtsstehenden Kapelle sieht man das Nachbild des Maria-Gnadenbildes der Nicolauskirche zu Nagyszombat (heute: Trnava, in der Slowakei).[62]



Abb. 41 Kecskemét, Piaristenkirche, Altar der Geburt Christi, um 1742.

In der Altären erscheinen viele Zufälligkeit und Wirre, die die Folgen von den Reparaturen, Übermalungen und Ergänzungen sind. Während der Ersetzungen kamen mehrere fremde Statuen auf die Altäre. Es ist auch gewiß, daß sie nicht einmal ursprunglich einheitlich waren, man kann ja an denen die Arbeiten vieler Hände unterscheiden. Aufgrund der Quellen können wir die Folgerung ziehen, daß die Retabel größtenteils die Werke von Pester Werkstätten sind. Wir können auch mit der Tätigkeit von hiesigen Laienbrüdern rechnen. Frater Lucas wird als *arcularius* zwischen 1741–43 und 1747–48 erwähnt, Frater Godefridus, der 1756 den Sakristeischrank schnitzte, wird *operarius* genannt.

Die Retabelkonstruktionen vertreten wuchtige, bewegliche, barocke Auffassung, die Einfüsse des Rokokos spiegelt sich in der Ornamentik, den Giebeln mit Baldachin und Draperie.

Zusammenfassung

Die Kirche der Piaristen in Kecskemét is ein typisches Bauwerk des 18. Jahrhunderts in Ungarn hinischtlich auf ihrer architektonischen Auffassung, ihrer Raumgesteltung, ihrer Altäre und der Ikonographie. Sie spiegelt die kunstgeschichtliche Folge des Programms der Kirchenerneuerung, als der viele Gläubige und mehrere Altäre fassende, einheitliche Innenraum zu einer grundlegenden liturgischen Forderung geworden ist. Der barocke Glaube kündigt die eigene Würde laut, so überragt die Kirche die übrigen Gebäude in der Stadt mit ihrer hohen Masse, mit ihrer feinen Fassadengleiderung und vor allem mit ihrem sich als ein Zeichen erhebenden Turm. Sie zeiht auch den vor sich angelegten Platz in ihren Wirkungskreis. Auf diesen Platz wurde 1761 ein riesiges Kruzifix aufgestellt, das zum Mittelpunkt der feierlichen Prozessionen wurde. Wohl wurde auch der Fassadenerker, gesteigert, der dem Segen erteilenden Priester oder den Musikanten Platz bot, in die Prozessionen hineinbezogen. Die Liturgien wurden häufig mit den in der Barockkunst so große Bedeutung gewinnenden Gelegenheitsdekorationen begleitet, über solches hören wir auch zum Beatifikationsfest des hl. Josefs von Calasanz.

Am eigenartigsten ist dennoch die Ausgestaltung des mit der Unterkirche erweiterteten, gehobenen Chors (Abb. 2). Nach dem Inventar aus dem Jahre 1782 dient die Unterkirche als Kapelle der deutschen Bürger (Urkunden II). Man kann es aber vorweg ausschließen, daß die Deutschen die eine geringe Zahl der Bevölkerung ausgemacht haben so einen betonten Platz als Stätte ihrer Gottesdienste bekommen hätten. Unserer Meinung nach dachte das Programm Sándor Demkas der Unterkirche eine viel wichtigere Funktion zu. Es ist bekannt, daß zuerst ein provisorischer, später ein ständiger Heiliger Grab mit der Statue des toten Christi in den Raum gekommen ist. Der zentralen Rolle des Kults der Leiden Christi entspechend hat auch das Gebetsbuch des Piaristenordens für jeden Morgen Meditation über die Passion Christi vorgeschrieben. Die Jesuiten führten wieder den Kult des Heiligen Grabes ein.[63]

Die Unterkirche mit der Statue des toten Christi dient bis heute der Karwochenliturgie der Bruderschaft. Dieser Unterraum hat einen anschaulichen Charakter durch seine Höhlenartigkeit in der Dramaturgie, die die symbolische Grablegung und Erhebung Christi darstellt. Diese verknüpfte sich mit dem Kult der Eucharistie, die Monstranz mit der Hostie wurde ja in den Heiligen Grab gelegt und am Osternsonntag in das Tabernakulum zurückgelegt. So wurde die Grablegung, die Ruhe im Grab und die Erhebung Christi symbolisch mit der konkreten Anwesenheit des Allerheiligsten wachgerufen. In dessen Rahmen müssen wir uns die originale Funktion der Unterkirche und des mit der Treppe gehobenen Chors vorstellen.

Der Titel der Kirche zeugt von der allgemeinen Dreifaltigkeitsehre der Epoche und vom speziellen Marienkult des Ordens, der mit dem von dem Ordensgründer geschriebenen Gebet in Zusammenhang war, das in der Gottesmutterschaft Mariä das Werk der Dreifaltigkeit lobt. Bei den Nebenaltären wurden jene Heiligen bevorzugt, die die Ordenstradition betont verehrte. Maria bekam fast an jedem Altar und am Kanzel einen vornehmen Platz. Die Heilige Familie, die Verwandten Christi und Mariä lenken die Aufmerksamkeit auf die Zusammengehörigkeit in der Familie und in der Gemeinschaft, auf die Liebe und auf die beispielhafte Erziehung. Neben dem in der Epoche unentbehrlichen hl. Johannes von Nepomuk dienen die ungarischen Heiligen, die nach den Epidemien geehrten Nothelfer und die Patrone der äußerst geliebten Hirten die Andacht der Gläubigen.

URKUNDEN

I

Historia Domus Kecskemethiensis I (1715–1809)

Germina Ortus, Progressus, Status moderni, Loci, Personarum, status scholarum, et aliarum circumstantiarum Collegii Kecskemethiensis Scholarum piarum, et fusior repraesentatio

(Ad tertium)

...

Ecclesiam hanc ut praemissum, anno 1729. a primi lapidis impositione pater alexander a Visitatione rector domus inchoatam, continuavit usque ad anni 1736. 26. octobris fundamenta etiam turrium duarum ad mediamorgyam extrahendo, cum quadratis externe lapidibus, et rectoratui visibus destitulus valedixit.

Successor eandem operam lubens locasset, uti et anno sequente prosequtus, sed bellum in proximo turcium, lues pestisera, collegium ipsum invadens, et rectorem cum laico, utrumque infector superstites, cursum impedivit, ex ordinatione superiorum alexander a Visitatione iterum rector dictus, anno 1740 manum imposuit, et anno 1742. 15 Decembris, iterum rector dictus, hanc ut sequitur successori reliquit.

Ecclesia scholarum piarum collegii Kecskemethiensis, fundamenta habet profunda orgyarum duarum, lata pedum indecim, id est sine pede uno orgyarum duarum, longa est orgyarum cum utroque muro Sanctuarii videlicet et ingressus 25, pedum 5, et digitorum 9. lata cum muris lateralibus orgyarum 9. pedum 5. digitorum 3. in altum in luce orgyarum 9. a fronte habet duas turres, ad hunc tantum ad 9. orgyas aedificatas, restant de muro solo adhuc orgyae 10. inter quas porta major Ecclesiae ingressus, quem excipiunt capella binae, sub turribus, sub fornice incrustatae, super hunc ingressum inter duas turres erit chorus, ad navim etiam Ecclesiae hocine prominens et nostrorum ex ambitu collegii ingressum recipiens, huius fundamenta iam ex parte iacta, dispositio facta ex materialibus pro residuo, ex choro aperiuntur duo sub turribus conservatioria rerum chori, super quae turrium et spatii interiacentis communicatio, et permodum chori per duas fenestras in ecclesiam positur, ad summum quasi fornicis Ecclesiae.

Anno hoc, totius corporis appositus fornix, stante pegmate, pro incrustatione futura, pro qua calx prorisa, pro quatuor altaribus, quatuor sinus inter columnas, a summo ad imum, etiam, incrustati, ingressus alter lateralis est, propé chorum, sed et hunc, et principalis est interimalis, cum pro primo conventum sit, eam solo lapicida, in florenis 675. praeter vecturam ad 10 milliaria, altaria designata sunt in suis aptis stationibus, cum ara majore 12. majus est tantum pictum in asseribus interimaliter, 4. parata, quodlibet cum 7 statuis, et immagine in medio proportionata, alia in dies assurgunt.

Apparatus festivus et ferialis sat comptus, et numerosus, calices argentei, ponderis boni 6. novissimus hoc anno aureis Kremnicziensibus comparatus 30. ostensorium florenis 350. et alia.

Fenestras sanctuarium orientem et meridiem versus habet tres, corpus vero quatuor proportionatas, columnasque laterales, ex secto lapide ad 10 milliaria advestas.

Sub toto sanctuario, quod est orgyarum 6. subterranea capella, lucem claram per quatuor fenestras participans, sustentat trifariam divisum fornicem, in quatuor columnis cealetis; altare in ea crucifixi, exposita marmore suevico, anno 1742 locus sepulcri Domini ad conpunctionem populi, sed et ecclesia eodem marmore partim jam domi habito partim constituto per successorem...

II

Status Domus Kecskemethiensis 1771–1802

Status Domus Nostrae Scholarum Piarum Kecskemethiensis juxta preascriptorum Directorii Capituli Localisconcinuatus 1782 (p. 19)

De Templo, Sacrario, Choro, Crypta et Turri

1mo Ecclesia Nostra est erecta in Honorem Ssae Trinitatis, cum effigie in medio Assumptae in Coelos B.V. protensa in longum cum muris ad 24 Orgyas; lata vero ad 7 Orgyas, suae duobus pedibus; alta ad 9 Orgyas, recta tota Imbricibus.

2do Interne haec nostra Ecclesia Templum cum maxima ara. Continuit Altaria exumque parte 8 praeterea sub Turri sunt duae capallae inquarum una; est altare Patientis Christi; in alia vero est altare Miraculosae B.V. cum anathemitabus. Sub Sanctuario toto. est etiam Capella uti quotidie ad Aram B.V. divina pro natione Germanica persolvunt, et Solemnioribus pestis, etiam sit Concio. Sunt ergo Altaria Nro SS. Duodecimum vertum. Superirii in Oratorio Domestico Religioso. Altare Majus, uti supra dictus est, est Ssae Trinitatis, inquo est Tabernaculum, 4 Statuae SSorum: Petri et Pauli, Caroli Borromaei et Ioannis Nepomucem, imnes inaurata, sunt et alia in eadem Ara cum Candelabris.

3tio Ad partem Evangelii, descendo ex Sanctuario per gradus in medio, Statim a latere est Ara B.V. Nostrae Romanae imaginem habens, supra quam est Imago Dei cum Sancto

Spiritu; quae tamen Ara nondum est colorata, nec inaurata.

4to Post hanc aram est porta pro Sacerdotum Celebrantium exitu et reditu ab ara ad Sacrarius praeparata. Dein sequitur Cathedra concionata, satis elegans cum suo pilio, ad quam per gradus aliquos ascenditur. Non procul a Cathedra posita est Ara S. Ioanni Nepom., cum 4 Statuis, in ea collocatis; uti: SS. Stephani et Ladislai Regum Alberti item et Gerardi Pontificum M.M. Et hae quidem Statuae duo Latera inferiora altaris occupant in superiori latere utroque sunt SS. Martinus et Georgius.

5to In hac Evangelii parte est ultima Ara SSorum 14. Auriliatorum, in imagine picta, expressorum in qua tum ex uno, cum ex alio latere collocata sunt statuae SSorum sebastiani, Rochi, Xaverii et Borromaei, Patronorum contra Pestem.

6to In parte epistolae summae Arae statim in primo loco, sunt descenditur per gradu, ex Sanctuario, est Altare S. Patris Iosephi Calasanctii, cuius duo latera occupant Statuae SSsorum Ecclesiae Doctorum: quod altare adhuc nec coloratum est, nec inauratum.

7mo In eadem parte, secundo loco, est Altare Sae Annae Matris B.V. Mae cum 4 Statuis SSsorum Patriarcharum latera duo occupatum, quae erecta est impensis cuiusdem Viduae Szentkirályianae et dotata.

8vo Sequintur in ea parte Altare Nativitatis Christi impensis Opilionum erectum et mauratum, ac omnibus necessariis instructum, quod candelis provident ubi in utroque latere sunt Statuae SSsor Elisabethae, Margaritae, Moysis et davidis quae pariter sunt inauratae. Hunc arae novum Bethlehem adiecerunt, iidem Opiliones, pro festo Nativitatis Christi exponi solitum. Ultima demum in ea parte Ara est destinata in honorem S. Vendelini, Patroni pecorum nondum tamen necessariis, uti decet, instructa; sed brevi perficienda.

9no Ad finem Templi, sub daubus Turribus (:duabus enim initio Turribus Majores Nostri intendebant illud ornare, nisi sumptibus adhoc necessariis camissent, successeres, et ideo, unam saltem erexerunt:) sub daubus Turribus, sunt duae, uti supra exposui Capellae, cum duabus aris omnibus ornamentis bene instructis, quarum curam habent decanissae prae mulieres. Sub Sanctuario etiam est Capella, uti jam dictum, aeque omnibujs apparamentis instructa, uti: altari, sedibus, cathedra concionaturia, armariis etc. quae deservit Germanicae nationi. Habet portas ex utraque parte, tam dextra, quam sinistra, per quas, per gradus, ad illam descenditur. Sub Turribus est magna porta cum duplici ala, et partem interne ad ascendum ventus, per quam est hominum ingressus et egressus, templum totum stratum lapidibus quadratis coloniensibus et sedibus solidis, ex utraque parte in medio instructum, ac praesum. Sunt in hoc templo etiam Vexilla aliquorum Opisticum, quae tempore Processionum efferuntur. (...) Ante Templum in Platea, est Crucifixus magnus interne, sepe, stipatus, ne illum pueri Calviniani impetere possunt.

ABKÜRZUNGEN

AÉ *Archaeológiai Értesítő* (Archäologischer Anzeiger)
Éét *Építés-Építészettudomány* (Bau und Bauwissenschaft)
HD *Historia Domus Kecskeméthiensis* (I., 1715–1809; im Archiv des Piaristenordenshauses zu Kecskemét)
MÉ *Művészettörténeti Értesítő* (Kunsthistorischer Anzeiger)

ANMERKUNGEN

[1] Dieser Stilbegriff ist von Pál Voit in die ungarische Fachliteratur eingeführt worden, siehe: Voit, Pál: „Martin Wittwer, a győri karmelita templom építésze. Adatok a dunai barokk építőiskola magyarországi kapcsolataihoz." (Martin Wittwer, Architekt der Karmeliterkirche in Győr. Beiträge zu den Beziehungen zwischen der Barockarchitektur in Ungarn und der Donau-Bauschule des Barocks), *Magyar Műemlékvédelem 1963–66*, Budapest 1969, S. 187–225; Voit, Pál: *A barokk Magyarországon*. (Barock in Ungarn) Budapest 1970, S. 31–35; Voit, Pál: *Franz Anton Pilgram (1699–1761)*, Budapest, 1982, S. 414. Auch die neuere ungarische Kunstgeschichtenschreibung hat den Begriff übernommen, siehe das Kapitel von Géza Galavics in: *A művészet története Magyarországon* (Die Geschichte der Kunst in Ungarn), Hrsg. von Aradi, Nóra. Budapest 1983, S. 262.

[2] Voit 1970 (vgl. Anm. 1), S. 34.

[3] Révhelyi (Réh), Elemér: „Adatok a XVIII. századi építőmesterek tevékenységéhez." (Beiträge zur Tätigkeit der Baumeister des 18. Jahrhunderts in Ungarn) ÁÉ XLV (1931) S. 168; Révhelyi (Réh), Elemér: *A régi Buda és Pest építőmesterei Mária Terézia korában* (Die Baumeister von Ofen und Pest im Theresianischen Zeitalter) Budapest 1932; Mojzer, Miklós: „Adatok Mayerhoffer András tevékenységéhez" (Beiträge zur Tätigkeit Andreas Mayerhoffers), *MÉ* V. (1956), S. 136–145.

[4] Mojzer 1956 (vgl. Anm. 3), S. 138–139.

[5] Cs. Dobrovits, Dorottya: *Építkezés a 18. századi Magyarországon. Az uradalmak építészete* (Die Bauarbeiten in Ungarn im 18. Jahrhundert. Die Baukunst der Herrschaftsgüter), Művészettörténeti füzetek 15. (Cahiers d'histoire de l'art. 15) Budapest 1983.

[6] Hierzu gehört die Pfarrkirche zu Cegléd, die aus dem 15. Jh. stammt, und die der Klarissen 1753 von den Kalvinisten zurückgenommen. Diese hat nur ihr Chor Gewölbe, ihr Schiff wird von einer Holzdecke bedeckt, sie hat keinen Turm. In Nagykörös benutzen die Protestanten seit dem 16. Jh. die gotische St. Ladislaus-Kirche. Obwohl der Bischof Althann den Bau einer katholischen Kirche dringt, kommt es dazu erst in den 1780er Jahren. Anspruchsvollere Pfarrkirchen werden nur durch wohlhabendere Patronen gebaut, z. B. in Baja (1765) aus der Gabe des Grafen Antal Grassalkovich, in Kiskunfélegyháza (1744–52) und is Kiskunhalas (1770) aus dem Beitrag der König Maria Theresia. Erzbischof Graf Gábor Patachich von Kalocsa achtete mit besonderer Sorgfalt auch auf die künstlerische Seite der Bauarbeiten und der Austattung der Kirchen.

[7] Deren Quelle ist das Rechnungsbuch des Zweiten Richters (Perceptor), (Archiv des Komitats Bács-Kiskun, IV. 1510):

1746. Aug. „Magam Bozó István Úrral Pestre lévén Kőmíves Mesterhez az építtetendő ujj Tanács ház végett, költöttem 1 Tall, 4 Gr." (Ich selber fuhr mit Herrn István Bozó zum Maurermeister wegen des zu bauenden, neuen Rathauses nach Pest, ich gab 1 Thaler, 4 Gr. aus.)

1746 aug. 19. „pesti kőművesnek: 2 1/2 pint bor utra mentiben 2 pint bor ebédre 2 pint bor." (an Pester Maurer: 2 1/2 Pinten Wein, für seinen Weg 2 Pinten Wein, zum Mittagessen 2 Pinten Wein.)

1747 Apr. „Pesti Kőmíves Mesternek alkun kívűl, Várasházánál tet munkáiért fizettem 10 T, 4 G, 16 d." (Ich zahlte dem Pester Maurermesiter außer Abrede für seine Arbeiten des Rathauses.)

1747 Mai „Majerhoffer Pesti Kőmíves Mesternek Újj Városházának fölépítéséért alku Szerint fizettem fl 600 at." (Dem Pester Maurermesiter Majerhoffer zahlte ich für den Aufbau des neuen Rathauses nach Vereinbung 600 fl.)

[8] Ebenda:

1742 nov. „Konti nevű pesti kőfaragónak a Tömlöczhoz kívántak faragott kövekért fizettem 25. fl 44 xr." (Dem Pester Steinmetz Konti zahlte ich 25 fl, 33 xr für die gemetzten Steine des Gefängnisses.)

1747 April. „Pesten lakos Konti Antal Kő faragónak Váras házához szükséges 14. ablak Kővekért, és 3. ajtó ragsztokért fizettem 71 Tall, 2 Gr." (Dem in Pest wohnhaften Antal Konti für die 14 Fenstersteine und für das 3 Scharnier zum Rathaus zahlte ich 71 Tall, 2 Gr.)

Im Kecskeméter Archiv gibt es zwei deutschsprachige Briefe Contis über die Dreifaltigkeitssäule und sein Entwurf.

[9] Die Großkirche mit einem Schiff und mit einem Mittelturm ist ein weit überragendes Wahrzeichen der Stadt. Ihr Turm mit seiner großen Masse ist ein kirchliches und städtisches Symbol. Eines der früheren Beispiele ist die Kecskeméter Pfarrkirche (1772–1805), ein Werk des Piaristenarchitekten Gáspár Oswald.

[10] Nach ihrer Konstitution muß der Gründer die Pflicht zum Bau der Kirche, der Schule und des Ordenshauses auf sich nehmen, darum zeigen ihre Kirchen ein sehr abwechslungsreiches Bild, unabhängig von den hiesigen Verhältnissen. Sie haben mancherorts die Pfarrkirche der Stadt erhalten (z.B. in Pest, in Szeged), woanders hatten sie nur eine kleine Kapelle (z.B. in Tata). Es gab auch Fälle, wo ein wohlhabender Patron eine prunkvolle Kirche errichten ließ wie in Debrecen Kardinal Graf Imre Csáky.

[11] Die von ihnen unterrichtete *architectura civilis* hatte nicht das als Ziel gesetzt, sondern wollte die Bauhern bilden, ihren Greschmack gestalten. Mojzer, Miklós: „Architektura Civilis" *MÉ* VI (1957), S. 103.

[12] Demka war früher Rektor in Szeged, wo er 1726 das Ordenshaus bauen ließ und die Modernisierung der St. Demetrius-Kirche (1725–1749) in Gang setzte.

[13] *HD*, S. 249.

[14] Zu den Alltagen der Piaristenschulen gehörte damals die tägliche Vormittagsmesse und Nachmittagslitanei. Dem Unterricht entnahm viel Zeit, daß sie zweimal täglich zur von ihnen provisorisch besessenen, fernen Kapelle laufen mußten.

[15]

1729. März	fl
Magister Murarior Joanni Koppensteiger…	5
1729. April	
Ad idem hunc lapicide	dieb.
Joannes Pap	40
Venustum Pesku	47
Andreas	47
Miska	67
1747. Juli	
Leopoldo penes Murarios laborens dieb. 6	1.50
Martino Murario dieb. 9	4.50
Palko adjutor Murarior.	
1729. November	
Georgio Murario dieb. 4	2
Martino Murario dieb. 10 1/2	5.25
Georgius…murarios	0.80

(*Liber Fabricae 1715–1729*, im Archiv des Piaristenordenshauses zu Kecskemét).

[16] Diese Date stammen wahrscheinlich aus dem verlorengegangenen Band „Liber Fabricae 1732–1758". Szentgyörgyi, András Sch. P.: „A kecskeméti piarista templom." (Die Piaristenkirche zu Kecskemét.) in: *Emlékkönyv – a kecskeméti Piarista Gimnázium 35 éve* – Hrsg. von Ruppert, József Sch. P., Kecskemét (1985), S. 27.

[17] „Anno hoc cancelli duplius lapidei a gradus usque lapidei ad Sanctuarium curati et depicti sunt, per f: gregorium nostrum pictorem, quot quot picta immagines in collegii vissunt…" (1736) HD, S. 182.

[18] Das erfahren wir von einem Brief, den Peithmüller 1774 an den Magistrat von Kecskemét schrieb, um sich für die Bauarbeiten der neuen Pfarrkirche zu empfehlen. Er erwähnt unter seinen früheren Arbeiten den Turm der Kecskeméter Piaristenkirche. (Archiv des Komitats Bács-Kiskun, Akten der röm. kath. Kirche).

[19] Andorné Tóbiás, Judit: „A XVII–XVIII. századi Magyarország barokk templomépítészetének szerkezeti kialakulása és fejlődése." (Die strukturelle Entstehung und Entwicklung der barocken Kirchenarchitektur des 17–18. Jh. in Ungarn.) *ÉÉt* VI (1974) S. 341–384.

[20] Voit 1969 (vgl. Anm. 1).

[21] Voit 1969 (vgl. Anm. 1), S. 204. Z. B. Matthias Kayr aus St. Florian siedelte sich in Buda an, Paul Hatzinger, der bei Prunner und Wittwer in Linz wirkte, wurde Mitglied der Zunft in Székesfehérvár.

[22] Voi, 1970 (vgl. Anm. 1), S. 34–35.

[23] Mojzer 1956 (vgl. Anm. 3), S. 138–139.

[24] Révhelyi 1931 (vgl. Anm. 3).

[25] Révhelyi 1932. (vgl. Anm. 3), S. 23–60.

[26] Mojzer, Miklós: *Torony, kupola, kolonnád.* (Turm, Kuppel und Kolonnad.), Művészettörténeti füzetek 1. (Cahiers d'histoire de l'art, 1), Budapest 1971.

[27] Voit, Pál: „Tervek, mesterek és a mű." (Pläne, Meister und das Werk.), *MÉ* IX (1960) S. 265.

[28] Die freistehenden Säulen beim Triumphbogen gehen zu den Bauwerken Fischer von Erlachs d. Ä. zurück, aber auch die Fensterformen und andere Teile der Wiener Karlskirche und der Klosterneuburger Abteikirche bieten andere Analogien: Voit 1970 (vgl. Anm. 1), S. 44.

[29] Csáky besuchte oft seine Schwester Franziska, die die Priorissa der Pester Klarissen war. Der Erzbischof unterstützte auch den Paulinerorden: er half ihnen mit bedeutenden Gaben in Nagyvárad.

[30] Seine Zufriedenheit spiegelt der Schmuckkelch, den er 1739 der Zunft schenkte. Pintér, Imre: *A kalocsai főszékesegyház 1000–1942.* (Die Hauptkathedrale zu Kalocsa, 1000–1942) Budapest 1942, S. 42.

[31] Révhelyi (Réh), Elemér: „Az egykori Péterffy-palota és annak mestere." (Das ehemalige Péterffy Palais und sein Meister) *Henszlmann Lapok* 8. (Henszlmann-Blätter, No. 8), 1930.

[32] Mojzer, Miklós: „Kapossy János jegyzetei az egykori Grassalkovich levéltár elpusztult tervtáráról" (Die Notizen von János Kapossy über der zerstörten Entwurfssammlung des ehemaligen Grassalkovich-Archives) *MÉ* XXVI (1988), S. 250–256.

[33] Un 1735 begannen die Bauerbeiten eines U-förmigen Schlosses mit Ektürmen. Die *cour d'honneur* liegt als lokale Spezialität hinter dem Gebäude. Wahrscheinlich von 1745 wurden die Querflügel mit Wohnzimmern bzw. einer Kapelle gebaut. Nach dem Besuch von Maria Theresia im Jahre 1751 wurde der Hauptrisalit umgebaut: es wurde ein repräsentatives Treppenhaus und ein Prunksaal errichtet, über die wurde eine doppelte Pseudo-Kuppel erhoben. Das ist aller Wahrscheinlichkeit nach dem Entwurf des kaiserlichen Hofarchitekten Nikolaus Pacassi zu verdanken, siehe: Kelényi, György: „A gödöllői Grassalkovich-kastély interieurtervei"

(Die Interieurentwürfe des Grassalkovich-Schlosses zu Gödöllő), *ÉÉt* (1973). Der Entwurf der Fasanerie (1782) behielt dieses Bild des Schlosses. Mayerhoffers Entwurf kann in der Frühphase des Umbaus entstanden sein, denn die Gestaltung der Kapelle ist noch ziemlich unsicher. Dümmerling, Ödön, ifj.: „A gödöllői kastély." (Das Schloß zu Gödöllő.) *MÉ* VII (1958), S. 10–13. und Dávid, Ferenc: „Erzsébet királyné és Gödöllő." (Die Königin Elisabeth und Gödöllő) *Elisabeth: Königin von Ungarn*, Museum Österreihischer Kultur, Eisenstadt-Wien-Köln-Weimar, 1991.

[34] Oraschek wurde Mitglied der Budaer Maurerzunft (1750), Kammerbaumeister (1755) mit der Unterstützung des Grafen Grassalkovich und er schloß sich den Bauarbeiten des Budaer Königspalastes an. Die Schloßkapelle zu Gödöllő trägt an sich wirklich seine eigenartigen Stilmerkmale, die wir nach den Kirchen zu Esztergom, Soroksár und Hatvan, nach dem Entwurf der Vácer Kathedrale kennen. Mehrere Daten sind über seinen langen Aufenthalt in Gödöllő bekannt, nach der damaligen Praxis heißt es jedoch, daß er als der hiesige Beauftragte des Ausführers wirkte, also er war wahrscheinlich der Polier Mayerhoffers (nach den Mitteilungen von Ferenc Dávid).

[35] Voit wollte die Entwerferrolle vom auch an dem Königspalast arbeigtenden Oraschek mit den Ziegeln beweisen, die ein „M T" (d. h. Maria Theresia)–Monogramm haben (Voit, vgl. Anm. 1, S. 51–52), aber das kann man einfach nicht ernstnehmen. Die barocke Formsprache des sich wellenden Erkerbauwerks ist vom Stil Orascheks fremd, es ist genügend, das mit dem Portal der Pfarrkirche zu Esztergom zu vergleichen.

[36] Der Auftraggeber, Graf Gedeon Ráday nennt „Majerhoffer uram" (= Herr M.) *Delineator* in einem seiner Briefe. Wir kennen ein Beispiel dafür, das Andreas die Entwürfe gefertigt hatte, während sein Sohn die Bauarbeiten führte. Zsindely, Endre: „A péceli Ráday-kastély" (Das Ráday-Schloß zu Pécel) *MÉ* V (1956), S. 255, 271.

[37] Der kuppelartige Dach des Hauptrisalites mit kreisförmigen Grundriß ist auf den von Josef Emanuel Fischer von Erlach geplanten Althann-Palast (1729, Wien, Ungargasse) zurückzuführen. Dessen Wirkung spiegelt das Gartenpavillon der Melker Abtei, die von Sebastian Rosenstingl geplant und von dem den Donauer Kreis vertretenden Franz Munggenast ausgeführt wurde. Zacharias, Thomas: *Josef Emanuel Fischer von Erlach*, Wien, 1960, S. 169.

[38] Dieser Umbau hätte wahrscheinlich den Kern des Gebäudes nicht getroffen, es wurden nur neue Seitenflügel dazu entworfen. Der Hauptrisalit mit dem Mansardenfenster und dem Giebel hätte also seinem originalen Barockcharakter behalten. Révhelyi, Elemér: *Az Egyetem-utcai volt Károlyi-palota építésének története* (Die Baugeschichte des ehemaligen Károlyi-Palastes in der Egyetem-Straße) Budapest 1934, S. 5–9.

[39] Neben den erwähnten mag auch die umgebaute Annenkirche der Klarissen zu Pest (1733–39) ähnlich gewesen sein. Als Architekt wird im allgemeinen Mayerhoffer genannt. Bibó, István: „A Szerb utcai volt klarissza kolostor építéstörténete" (Die Baugeschichte des ehemaligen Klarissenklosters in der Szerbstraße.) *ÉÉt* IX (1972), S. 202.

[40] „Innat hic in Visitatione Canonica P. Gregorii Tapoltsányi Provincialis, de Statuae fundo, verba proprio pungo, libello, die 6. Julii an. 1765 inserta exscribere.

Ita ille:

Statuae erigendae fundum, et eius rationes continens libellus, hic a me quoque renisus est haec adnotare risum est, pro memoria, et directione futurorum: primus non esse nominandam Calvariam, sed statuam. Nos enim Calvariam erigere non possumus, cum in nostra authoritate positum non sit, praetera haec pecunia non est pro dote Statuae, sed ut impendatur in statuam aliquam elegantem, nihilonimus potest iam ira dividi, ut aliqua pars impendutur in Statuam ipsam. Indulsi autem, ut in aedificium Turris supra memorata cassa connextatur, cum in ea aliunde Statua B. Virginis Mariae, item Statua B. Patris nostri, et adhuc tertia erigendae sint. Caeterum ubi cessatum fuerit a Turri, erigatur Statua alique elegans SS. Trinitatis in loco Xfixi, aut alio aliquo commodiori, menti piae offerentium satisfiat." (Status Domus 1799, 40 Spicificae Fundationes, *Status Domus Kecskeméthiensis* 1771–1802., S. 79.)

[41] Eszláry, Éva: „A pesti belvárosi plébániatemplom Kálváriája és köre" (Der Kalvaritenaltar der Pester Innenstadtpfarrkirche und sein Kreis) *MÉ* V (1956) S. 145–150; Hekler, Antal: *A magyarországi barokk szobrászat európai helyzete* (Die europäische Lage der ungarischen Barockplastik) Budapest 1935, S. 14; Aggházy, Mária: *A barokk szobrászat Magyarországon* (Barockplastik in Ungarn), Budapest 1959, Bd. I, S. 115.

[42] Das ist ein Werk des Laienbruders György Jaross. „...in medio ejusdem muri curavit per p. Georgium immaginem Sanctissimae Trinitatis pingi corrogatam Elemosyam et stipenda conservabat, et ut fortifices elorabat, aedificando interi partim, excensii elorata punnia catale conseando." *HD*, S. 196.

[43] *HD*, S. 212.

[44] Signatur in der linken, unteren Ecke des Altarbildes: *Christophorus Tausch* Soc Jesu.

[45] Kerber, Berhard: *Andrea Pozzo*, Berlin – New York, 1971, S. 209–212.

[46] Galavics, Géza: „Antonio Galli Bibiena in Ungheria e in Austria", *Acta Historiae Artium* XXX (1984), S. 177.

[47] Baranyai, Béláné: „Mesterek és műhelyek az északkeleti magyarországi barokk szobrászatban" (Meister und Werkstätten in der Barockplastik in Nordostungarn), *Magyarországi reneszánsz és barokk* (Renaissance und Barock in Ungarn), Hrsg. Galavics, Géza, Budapest 1975, S. 370.

[48] Knall-Brskovsky, Ulrike: „Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XL (1987), S. 168.

[49] Auf dem Bild von Maratta fährt Maria in der Begleitung der Engel gegen dem Himmel. Die Sarkophagform ist sehr ähnlich, auch die Apostel sind da. Das Budapester Museum für Bildende Künste bewahrt die Zeichnung Marattas zu dieser Komposition. Das nimmt mehrere andere Motive des Bildes Pozzos voraus: das halbkreisförmige Gebäude des Hintergrundes, die Treppe des Vorgrundes, den vorne sitzenden repossouirartigen Apostel, den hinabblickenden Engel neben Maria.

[50] Z. B. der Gewölbenfresko Caspar Waldmans in der Abteikirche zu Wilten (1703), der Kuppelfresko Matthäus Günters in der Pfarrkirche zu Grossensaß (1751) und der Gewölbenfresko Josef Schöpfs in der Pfarrkirche zu Asbach (1784).

[51] Die Kirche wurde nach der Gründungsurkunde *„sub titulo Ssmae Trinitatis cum patrocinium Beatae Mariae Virginis"* gebaut.

[52] Der Patron der Kirche zu Privigye war damals General Graf Johannes Pálffy und seine erste Frau, Gräfin Terézia Czobor.

[53] Testament von János Tóth, 6. August 1739. (Archiv des Komitats Bács-Kiskun, IV. 1528).

[54] Die vier ältesten Stücke sind der hl. Anna-, der hl. Johannes von Nepomuk-, der Vierzehnheiligen- und der Geburt Christi-Altar.

[55] *HD*, S. 147., 165., 224.

[56] Dieser Band mit dem Titel *Liber introitus pro Altari et Altaris suppelectili opilinum (1740–1780)* ist leider verlorengegangen. (Szentgyörgyi, Anm. 17, S. 35).

[57] Das Bild wurde 1756 bezahlt. *HD*. S. 230.

[58] Der Altar erhielt 1756 sein *„apparatus"*. *HD*, S. 230.

[59] Für das Bild zahlte man 1751 33 Forint 60 Denar, die Stauen wurden aus Pest gebracht, für den Retabel wurden acht Pfund weiße Farbe gekauft. (Szentgyörgyi, vgl. Anm. 17, S. 36).

[60] Der Altar wird 1780 zuerst erwähnt.

[61] Um diese Statue handelten die Patrone des Altars im Jahre 1760 mit einem Pester Meister.

[62] Das Tischlerwerk des Retabels wurde 1746 fertig, den färbte der maler Johannes Hager 1749.

[63] Tintelnot, Hans: *Barocktheater und barocke Kunst*; Berlin 1939, S. 270–297.

[64] Sein Titel: *Die zwölfsternige Krone der heiligen Jungfrau*.

JÚLIA SZABÓ

BLAUE SEELE / SEELENBLUME

ZUR GESCHICHTE EINES MOTIVS IN SYMBOLISMUS UND EXPRESSIONISMUS

1. Blaue Blume, blaue Seele

„Die Blaue Blume richtet sich noch nach den Jahreszeiten"
(Novalis: Heinrich von Ofterdingen)

„Blaue Seele, dunkles Wandern
Schied uns bald von Lieben, Andern.
Abend wechselt Sinn und Bild."
Georg Trakl: Herbstseele (2. Fassung)

Seelenblumen: Diesem Wort bin ich vor Jahrzehnten in Mappen mit Zeichnungs- und Aquarellfolgen, sodann in Kunstbüchern der 70er Jahre begegnet. Mit diesem gemeinsamen Titel wird eine Gruppe von Werken des siebenbürgischen Malers János Máttis Teutsch (1884–1960) bezeichnet, die vermutungsweise auf die Jahre 1919–1924 datiert wurden.[1] Ob man dieses zusammengesetzte Wort adjektivisch – etwa im Sinne von „durchgeistigte", „seelenhafte" Blumen – oder als Genitiv – Blumen der Seelen – versteht, deutet es im Plural an, daß es sich um wiederholte Erscheinungen handelt. Wer je Gemälde, Grafiken, wenn auch nur ein Stück, von Máttis-Teutsch erlebt hat, konnte überwältigt erfahren, daß er ein außerordentlicher Künstler war, Schöpfer von organischen abstrakten Bildern aus Landschaftselementen, flammenden Farbzungen, farbigen Wasserfällen, dynamischen Farbkontrasten und sich gegenseitig stärkenden Farbparallelen, aus dessen Kompositionen weder die Naturmotive noch die Menschengestalten gänzlich verschwunden sind, nur daß sie sich immer mehr in der Landschaft auflösten, mit den Hügeln, dem Fluß, der Wolke eins wurden, wobei ihr Körper sich völlig durchgeistigte und ätherisch verflüchtigte. Ähnliche Kompositionen schuf er um 1922 auch unter dem Titel *Zwei Welten*, vermutlich versuchte er mit beiden Titeln und Bildfolgen die gemeinsame Vergegenwärtigung der sichtbaren und der unsichtbaren Welt.[2] (Abb. 11, 16, 17, 19, 23)

So individuell und persönlich auch diese künstlerische Haltung erscheinen mag, steht der Künstler damit weder in der europäischen noch in der Kunst von Übersee allein. Seine nächsten Verwandten sind im Kreis des Münchner Blauen Reiters, des Berliner Sturms und unter den Futuristen zu suchen, die Seelenzustände malten; in die weitere Verwandtschaft lassen sich darüber hinaus zahlreiche Vorgänger und Zeitgenossen unter den Dichtern, Schriftstellern und Künstlern einreihen, die unter dem Eindruck mystischer Erlebnisse schufen.

Blaue Seele: dieser Fügung bin ich zuerst in den Gedichten von Georg Trakl begegnet.[3] Aber er war nicht der erste, der die Seele – oder den Geist – in Farben und Licht schaute. Aus dem Mittelalter läßt sich Dante anführen, in Gesang VII des Paradieses heißt es (139):

„L'anima di ogni bruto e delle piante
di complession potenziata tira
lo raggio e 'l moto delle luci sante."

In Tafelbildern, Fresken, in der Buchmalerei nimmt der sichtbare, farbige Geist, der seine Strahlen auf jedes Lebewesen aussendet, in der Form von Heiligenschein oder Mandorla um Maria, die Heiligen, Christus oder Engel die edelsten Farben, Blau oder Goldrot an, als Heiliger Geist tritt er in der Form von Feuerzungen oder in Gestalt einer Taube in Erscheinung.[4]

Die geheimnisvoll veränderliche ewige Seele der Romantik, die sich mal in einer duftenden Blume, mal in einer graziösen Schlange, mal in Wasserfluten oder in Vogelgesang manifestiert, ist nicht weniger farbig. Sie ist vor allem blau bei Novalis, Friedrich Hölderlin und E. T. A. Hoffmann, der ungarische Dichter Mihály Csokonai Vitéz (1773–1820) nannte sie in einem Gedicht „blaue Gottheit". Es handelt sich dabei um ein reines, ewiges Prinzip, das jedoch nicht Vertrauen, Gewißheit oder Ordnung ausstrahlt, sondern Leidenschaft, Geheimnis, tragische Gefühle. Dieses glühende

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 39, 1997
0001-5830/97/$5.00 © Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1 Kamose Stele. 1250–1200 v. Chr. (in der Mitte die Lotosblume). Bemalter Kalkstein, 129 × 67,5 cm. Berlin, Ägyptisches Museum, Inv.Nr. 7291

Dunkelblau der romantischen Dichtung und Malerei wird im ausgehenden 19. Jahrhundert bei Friedrich Nietzsche zur „blauen Vergessenheit" (*Die Sonne sinkt*), wodurch gleich angedeutet wird, daß die Bedeutung der Blauheit in der neuzeitlichen profanen Ikonographie komplizierter, widersprüchlicher geworden ist: „Rings nur Welle und Spiel. / Was je schwer war, / sank in blaue Vergessenheit". Eine noch sonderbarere flüchtige Natur weist Maurice Maeterlincks Figur der Glückseligkeit-Seele auf, die er in seinem *Blauen Vogel* gestaltete. Unter dem Eindruck von Theateraufführungen und der Lektüre der Märchenerzählung für Groß und Klein gingen seit der Jahrhundertwende Generationen auf die Suche nach ihr, und man hob aus den Aussagen des Verfassers mal die Unauffindbarkeit des blauen Vogels, mal die Hoffnung hervor, daß er unerwartet doch einmal plötzlich auftauchen würde.[5]

Weitere Verwandte der blauen Blume und der blauen Seele sind noch *Der Blaue Reiter*, der auf Wassily Kandiskys und Franz Marcs Bildern allein oder mit Gefährten über verschneite Wiesen springt, am Flußufer steht, aber auf jeden Fall ein vornehmer und geheinmisvoller Wanderer ist, ferner die *blaue Rose*, die in der zauberhaften russischen Literatur und Malerei der Jahrhundertwende auch auf der Steppe wuchs. Zu diesem Kreis zählt noch der große *Dämon mit den blauen Flügeln* über dem Kaukasus, wie er von Michail Wrubel gesehen und gemalt wurde. Der Weg dieser Topoi und Motive läßt sich von der Romantik bis zum Surrealismus und zuweilen noch darüber hinaus verfolgen. Eine *blaue Sonne* leuchtete in den Jahren nach 1910 einigen orphischen Kubisten und ihrem russischen Verwandten, dem Symbolisten-Expressionisten Georgi Jakulow, wie dies durch Schriften und Gemälde bezeugt wird. Die weibliche Metapher der gefährlichen, giftigen und dennoch wunderbaren Hundsblume schuf Apollinaire, in einem späteren Gedicht – geschrieben an der Front – setzte er den blauen Vogel, das blaue Herz als Metapher für das Überleben, für die Hoffnung ein.[6]

János Máttis Teutsch übergab in den 1950er Jahren, in fortgeschrittenem Alter, als er vom Leben und von seiner Familie Abschied zu nehmen begann, seinem Enkel, einem ihm ebenbürtigen, vielversprechenden Talent, in Schrift und Bild – in einer Reihe wohlgeordneter Aquarelle, Pastell- und Temperabilder und in Öl ausgeführten Kompositionen – die zur Weltanschauung filtrierten Ergebnisse seiner einstigen virtuosen Meisterschaft. Er betitelte die bereits erwähnten Werke in drei Sprachen, als *Seelenblumen – Lelkivirágok – Flori sufletesti*. Die etwas ungelenke Formulierung der ungarischen Variante weist darauf hin, daß er diesen Titel auf deutsch erfand. (Die rumänische Variante dürfte die letzte sein, denn er gebrauchte diese Sprache schriftlich und mündlich erst seit den zwanziger Jahren.) Die Reihenfolge ist verständlich, denn er absolvierte in seiner Geburtstadt Kronstadt (Brassó, Braşov) deutsche Schulen. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts besaß er bereits eine erhebliche deutsche Bildung, als er zwischen 1902 und 1905 in München die Bildhauerklasse der Kunstakademie besuchte. In der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts unternahm er wiederholt Studienreisen nach Berlin und Wien. Seine Besuche in Berlin, ein Brief aus den zwanziger Jahren, in dem er von Auswanderungsabsichten berichtete (es kam dann aber nicht dazu) deuten gleicherweise an, daß er sich der deutschen Kultur eng verbunden fühlte.[7] Gedichte verfaßte er nach unserem heutigen Wissen nur auf Deutsch, und er beabsichtigte seine Gedichte, illustriert durch seine eigenen Grafiken, in Wien, im Verlag der Zeitschrift MA herauszugeben, und zwar zur gleichen Zeit, als auch Kassák und seine Gefährten Gedichte, Prosa und Manifeste in deutscher Übersetzung herausgaben. Unseres Wissens gelang es ihm auch in Berlin nicht, seine Gedichte drucken zu lassen, weder im *Sturm*, obwohl dort seit Juni 1918 Grafiken von ihm veröffentlicht wurden, noch in sonstigen literarischen Organen, allerdings ist dies bei der großen Zahl expressionistischer Blätter zur Zeit nicht auszuschließen. Aus seinem Nachlaß sind zwei Gedichte zum Vorschein gekommen, die in der in Rom herausgegebenen expressionistischen Literatur- und Kunstzeitschrift *ATYS* mit deutsch-englischer Orientation gedruckt

wurden, das Autograph weiterer zwei Gedichte war Mitte der 70er Jahre noch im Besitz der Familie.[8]

Aus der Korrespondenz von János Máttis Teutsch geht hervor, daß ihm seine Dichtung sehr am Herzen lag. Die Vorgänger und die Quellen seiner Poesie lassen sich in der deutschen Dichtung der Jahrhundertwende entdecken, wenn auch angenommen werden darf, daß er in deutscher oder ungarischer Übersetzung auch moderne französische Dichter las. Ein Denker, Paul Ligeti, und die künstlerisch veranlagte Lehrerin Irén Lukasz – beide gehörten zum Bekanntenkreis des Malers – bezeugen, daß ihm auch die Lehren der Theosophie und der Anthroposophie nicht fremd waren, umso mehr als diese in München und Berlin, aber auch in Budapest und sogar in Kronstadt bekannt waren.[9] Eine ganze Reihe Veröffentlichungen und Ausstellungen haben in der jüngsten Vergangenheit auf den Einfluß von Helen Blawatsky und Rudolf Steiner, beziehungsweise ihrer Anhänger auf die Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts ein Licht geworfen.[10] Elena Petrowna Blawatsky stiftete zur Verbreitung ihrer Lehren, einem Gemisch aus orientalischen Philosophien, westlichem und russischem Mystizismus, 1875 in New York die Theosophische Gesellschaft. Im Jahr 1909 wurde in Budapest ein Internationaler Kongreß der Theosophie veranstaltet, ab 1912 wurde auch eine Zeitschrift mit dem Titel *Teozófia* (Theosophie) herausgegeben (Abb. 10). Blawatskys *Theosophisches Wörterbuch* erschien 1918 in Los Angeles, war aber europaweit zugänglich.[11] Trotzdem ist es wahrscheinlich, daß die theosophische Literatur den Künstler Máttis Teutsch nicht aus ungarischer Quelle, sondern in München über die Vermittlung der deutschen Kultur, vor allem über die selbständige Richtung von Rudolf Steiner, der seine Schriften ab 1904 veröffentlichte,[12] oder in ihrer französischen Variante erreichte.

Französisiche Forscher haben mit Recht darauf hingewiesen, daß die Theosophie (die Wissenschaft von Gott) älter als die Bewegung von Helen Blavatsky ist.[13] In Europa gab es seit der Spätrenaissance religionsunabhängige Gottesinterpretationen, in der Mystik und in den Lehren der Kabbala sind sogar noch ältere Formen überliefert. Jakob Boehme übte einen großen Einfluß auf die Schriftsteller und Künstler der Romantik aus. Vorläufer unseres Themas finden sich auch in den Pflanzendarstellungen Philipp Otto Runges mit emblematischer Bedeutung.[14] In Frankreich war es Edouard Schuré, der im Laufe des 19. Jahrhunderts die emblematische und mystische Gottes- und Naturinterpretation weiterentwickelte. Ausgezeichnete und mittelmäßige Maler haben mit Farben, mit traditionellen und neuen ikonographischen Typen die unterschiedlichen Formen der Seele (*anima*), die Verkörperung des Heiligen Geistes (*spiritus sanctus*) bildlich gestaltet. Das Formenrepertoire, die Motive schöpften sie zuweilen aus dem alten Ägypten, zuweilen aus den fernöstlichen Kulturen, dabei gaben sie der christlichen Ikonographie parallel mit Themen aus anderen Religionen neue Interpretationen. Die Besucher der Pariser Ausstellungen, die Leser der esoterischen Literatur- und Kunstzeitschriften *Lotos* oder *Lotos bleu* waren in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts mit recht bestürzt über die exaltierten visionären Motive von gesteigerter Farbenwelt, die ihnen in den Werken von Odilon Redon, Paul Gauguin, Paul Serusier, und der Nabis Paul Ranson und Maurice Denis begegneten. Gauguins *Grüner Christus*, *Der Kampf Jakobs mit dem Engel*, *Die Vision nach der Messe*, wie auch Redons und Ransons Buddha-Christus-Bilder stellen die unterschiedlichen Inkarnationen der Weltseele dar. In der Umgebung dieser Figuren scheint oft als Symbol der Schöpfung, der Geburt, der Wiedergeburt nach dem Tod und des Makrokosomos, die weiße oder blaue Lotosblume auf[15] (Abb. 2). Es handelt sich dabei um



Abb. 2 Paul Ranson: Christus und Buddha, 1890–1892. Öl, Leinwand 72,7 × 51,4 cm. New York, PrivatsammlungThe Spiritual in Art... Los Angeles, Kat.Nr. 17



Abb. 3 Giovanni Segantini: Züchtung der Unschuld, 1891. Öl, Leinwand. Liverpool, Lady Lever Art Gallery



Abb. 4 František (Franz) Kupka: Beginn des Lebens oder die Wasserlilien, um 1900. Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Nach dem Katalog The Spiritual in Art ...

die ägyptische Seelenblume. (Abb. 1) Der Orientkult in Paris beruhte damals bereits seit Jahrzehnten auf der sensiblen Rezeption der ägyptischen und der buddhistischen Kunst. Dies bedeutete einen Fluchtweg aus der Gegenwart auf eine entlegene Insel der Vergangenheit oder des Überirdischen, die genauso ein Dorf in der Bretagne wie eine Insel im Ozean sein konnte. Gauguin brachte nach beiden Orten sowohl die griechische als auch die ägyptische Kunst in Reproduktionen mit. (Daher kann in seinem Gemälde *Nevermore* 1899 in der nächtlichen Vision einer Tahitifrau der ägyptische Horus-Adler auftreten.) Die nach Paris gekommenen mittel- und osteuropäischen Künstler, so zum Beispiel Franz Marc und János Máttis Teusch wurden von den Großmeistern des französischen Symbolismus und Postimpressionismus bezaubert, außerdem konnten sie sich auch aus den orientalischen Sammlungen des Louvre Inspirationen holen. (Die Verfasserin der neueren Máttis Teutsch-Monographie umreißt im Lebenswerk zwei ägyptisierende Epochen: während seines Parisaufenthaltes der Jugendzeit führte die Entwicklung in Richtung Expressionismus weiter, in seiner Spätzeit kehrte er mit blaßen dekorativen Imitationen noch einmal dazu zurück.[16]) Der Mittlere und der Ferne Orient war an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert in Paris und in anderen europäischen Zentren als zunehmend universales Symbol zugegen, die historisierenden Aspekte sind verschwunden (Abb. 1). Franz Marc war mit seiner Folge von einem Rudel Wildesel bemüht, eine Vergangenheit heraufzubeschwören, die noch weiter zurückliegt als die Welt Ägyptens. František (Franz) Kupka, der mit der Welt von Máttis Teutsch Verwandtschaft aufweist, stellte den Beginn des Lebens um 1900 mit der Gestalt eines Menschen-kindes dar, das in einem weißen Lotos geboren wird, um dann die historisch-mythische Darstellung durch im Wasser schwebenden Frauen und Männern ab-zulösen. (Abb. 4) Aus der Menschendarstellung ist dann in seinen späteren Aquarellen, Grafiken und Ölbildern ein Tanz von Linien geworden, die nur entfernt an Gestalten erinnern. Es ist möglich, daß der tschechi-sche Maler um 1912/13 von der futuristischen „Seelen-zustand"-Malerei und -grafik beeindruckt wurde, die von Paris bis Sanktpetersburg, von Prag bis Poznań und Odessa bekannt geworden war. In diesen wurde versucht, durch Linien, Formen und Farben die Bewegungsphasen und Wandlungen von Seelenzuständen aufzuzeigen, universale Änderungen und Wiederholungen bildlich zu gestalten („stato d'animo colorato, senza preoccupazioni plastiche" – wie es in einem Manifest von 1919 heißt)[17] (Abb. 9, 12, 13).

Mehrere Schichten und Quellen der Tradition dürften dazu beigetragen haben, daß Máttis Teutsch in einer Reihe von Zeichnungen und Gemälden verkündet, daß durch ein pantheistisches Lebensgefühl die Entfernungen zwischen dem Menschen und anderen Lebewesen abgebaut werden können. Die Vorstellungen von einem Geist, der in Menschen, Tieren und Pflanzen gleicherweise vorhanden ist, konnten Máttis Teutsch – wie auch andere Künstler von seiner Bildung – selbstverständlich auch aus älteren Quellen erreicht

haben, da doch die Unterscheidung zwischen pflanzlicher, tierischer und menschlicher Seele und göttlichem Geist von mehreren Religionen des Altertums verkündet wurde, aber allgemein bekannt wurde dies über griechische Philosophen und Dichter. Empedokles behauptet von sich selbst, daß er möglicherweise einst Vogel oder Blume gewesen sei, Xenophanes glaubte hingegen in einem kleinen Hund seinen Freund zu erkennen. Im Weltbild der Pythagoräer findet sich die Gleichsetzung der Seele mit dem Lebendigen, dem Lebenden ebenso wie in der Religionspraxis der orphischen Kulte. Die philosophischen Parallelen des mehrschichtigen Seelenwanderungsglaubens der Antike wurden von Karl Kerényi in seinen Aufsätzen über Pythagoras und Orpheus bzw. Protogonos Kore erschlossen.[18] Pythagoras, der Philosoph der persönlichen Seele und der Seelenwanderung, soll sich nach der Legende an seine früheren Geburten erinnert haben. Er war überzeugt davon, daß die Seele jedem Lebewesen zustehe und daß sie sich im Moment der Geburt mit dem Körper vereine. Nach Kerényis Auffassung beruht der pythagoräische Seelenbegriff in Wahrheit auf einem orphischen Seelenverständnis, sie rührt also von der Welt mystischer Zeremonien und orgiastischer Kulte her. Deren sublimierte Formen bedeuten die harmonischaffende Wissenschaft und Kunst von Pythagoras. Die Begleiter der Heroen, die Metaphern ihres Schicksals sind in den Mythen Pflanzen und Tiere.[19] Persephone pflückt auf einer seidigen Wiese Blumen und wählt eine besonders wundervolle blaue Narzisse aus. Als sie die Todesblume pflückt – man könnte diese wegen ihres kurzen Lebensdauers auch so nennen – öffnet sich die Erde, und sie wird von den schwarzen Rossen des Hades fortgerissen. Leben und Tod spielen in dieser Geschichte eine gleichgewichtige Rolle. (Aladár Dobrovits vertrat in mehreren Aufsätzen die These, die Auffassung der Antike von Leben, Tod und Seele stamme aus Ägypten, er glaubte sogar in einer Reihe von Motiven aus dem Leben Buddhas den Einfluß der ägyptischen Mythen erkennen zu dürfen.)[20]

Die Erkenntnisse der großen Wissenschaftler unseres Jahrhunderts, die auf Philologie und vergleichende Motivforschungen beruhten, waren vor einigen Jahrzehnten eher in Ahnungen von wissenschaftlichen Mythen zugegen, aber diese waren auch so dazu geeignet, Dichter, Schriftsteller, Maler und Philosophen von dichterischem Elan wie Friedrich Nietzsche einer war, mit sich zu reißen in einen ewigen dichten Wald,[21] wo man von eigenartigen Pflanzen, blauen Vögeln, Wasserblumen, Lichterscheinungen und tanzenden Feen, weißen/roten/violetten Stieren, gelben Kühen, rotbraunen Rehen durch Leben und Tod, vom Leben ins Leben geführt wird. Gebildete Künstler schrieben um 1910 aufgrund dieser Traditionen manifestartige oder völlig introvertierte, philosophische Schriften.



Abb. 5 Richard Riemerschmied: Wolkengespenster, 1897. Wachsfarben, Pappe, 45 × 77 cm. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Abb. 6 Hans Schmithals: Komposition in Blau, um 1900. Pastell, Mischtechnik, 131,5 × 79,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Nach dem Katalog Kandinsky in Munich 1896–1914



Abb. 7 Wassily Kandinsky: Landschaft mit Trompetenblasendem Reiter, 1908. Öl, Papier auf Pappe, 32,7 × 25,4 cm. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus. Nach dem Katalog Kandinsky in Munich 1896–1914

Wassili Kandinsky hat in seinen Schriften, die er im *Blauen Reiter Almanach* veröffentlichte, ferner in seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* wieder entdeckt, daß nicht nur die Sterne, der Wald und die Blumen, sondern auch das kleinste Blatt ein inneres Wesen, eine „geheime Seele" haben, und sogar „der schaffende Geist" in jedem Lebewesen zu entdecken ist[22] (Abb. 7–8). All das erkennt der Künstler in seiner eigenen Seele, indem er, in einem entzückten, vibrierenden Zustand der Seele, den innernen Klang der Dinge belauscht. Dieser Gedanke nährt sich auch aus den Schriften von Rudolf Steiner, dieser schreibt von einem *inneren Sehvermögen*, das jedwede Seele zu erkennen vermag. Diese Erkenntnis ist in der Theorie Steiners (der selbst Maler war und Goethes Farbenlehre aufnahm und interpretierte) identisch mit der Aufnahme der sinnlichen und geistigen Aussage der Farben.[23] Laut Steiner haben die Pflanzen, wie jedes Lebewesen, einen materiellen Körper und einen ätherischen Körper, die grüne Farbe verweist auf die Materie, die Pfirsichfarbe, das Gelb hingegen auf die Seele. Der Mensch soll sich mit dem Gelb freuen, soll das Majestätische des Rotes und die fürchterliche Weiche des Blaus fühlen. Das Rot ist die Farbe des Lebens, die Orangenfarbe der Verlust des Lebens, das Blau ist die des Todes beziehungsweise der Auferstehung der Seele, das Violett hingegen der Geist, die Seele selbst. Die Farbe steigt auf die Oberfläche der Dinge hinab und hebt diese zugleich zum Geistigen hinauf. Ein Bild, das materielle Dinge darstellt, vermag die Natur der Farben nicht in dem Maße aufzuzeigen wie ein solches, das nur Farben „darstellt".



Abb. 8 Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. München 1911. Titelblatt der 2. Ausgabe

Kandinsky bezieht die geistige Funktion des inneren Sehens auf die Malerei: Das ist schön, was einer inneren seelischen Notwendigkeit entspringt. Das ist schön, was innerlich schön ist. (Kandinskys Fußnote zu dieser Stelle a.a.O. S. 100: Unter diesem Schönen wird selbstredend nicht die äussere oder sogar innere im allgemeinen Verkehr angenommene Moral verstanden, sondern *alles* das, was auch in der ganz untastbaren Form die Seele verfeinert und bereichert. Deshalb ist z. B. in der Malerei *jede* Farbe innerlich schön, da jede Farbe eine Seelenvibration verursacht und *jede Vibration bereichert die Seele*)". Malen – das ist nicht nur Produktion, ein ephemeres und einsames Schaffen, sondern Kraft, Macht, die zur Besserung und Verfeinerung der menschlichen Seele dient. (Diese Zeilen richtete Máttis Teutsch im Jahr 1950 in einer freien ungarischen Übersetzung an seinen Enkel: „Entfalte dich, / sei die Blume der verfeinerten seelischen und aktiven Welt, / Der innere Gehalt soll die äußeren Werte bestimmen! / Dies soll dein Weg / dies soll dein Leben sein! Dein Großvater".[24])

Kandinskys Buch ist in München im Jahr 1912 erschienen und war bereits in der ersten Auflage nicht nur in Budapest, sondern auch in mehreren Städten

mit deutscher Tradition, so in Kaschau, Klausenburg – und gewiß auch in Kronstadt zu kaufen (Abb. 8). Über das Verhältnis von Religion und Kunst, vom Geistigen und der Kunst wurden in Ungarn mehrfach Vorträge gehalten. Der gnostische Philosoph Jenő (Eugen) Henrik Schmitt las über das universale Funktionieren der Natur, Károly Hild erforschte die esoterische Bedeutung der Töne und der Farben.[25] All diese Lehren über sämtliche Lebewesen der Natur, über deren Seele, ewigen Kreislauf, über den Wirbel des Seelentanzes nahmen in der Malerei, Graphik und Dichtung lebendige, greifbare und vielfach rezipierbare Gestalt an.

Der Begriff *Seele* – oder *soul* im Englischen – ist etwas differenziertes und wahrnehmbares. Die Seele kommt nicht aus der Höhe, ist nicht identisch weder mit dem Göttlichen, Heiligen, dem *Heiligen Geist*, noch mit dem kausalen und zielbewußten Sinn. Die Seele ist ein wandernder Kobold, der über den Morast aufblinzt, zu Allerseelen (!) scharenweise über den Gräbern tanzt, farbige, duftende Kleider trägt, sie ist eine Seele, die einen Körper – und Schatten hat. Die Seele ist nicht im Sinne der Offenbarung unsterblich, sie stirbt einfach nie. Zuweilen schrumpft sie ganz zusammen, verblaßt, leidet, weint, versteckt sich im Sarg, fällt mit den Blättern herab, versiegt mit den Flüssen, verbrennt sich selbst wie der Vogel *Phoenix*, dann wächst sie wiederum, vervielfacht sich, steht auf, tanzt wieder, strahlt, treibt Knospen wie die Bäume und öffnet ihren Kelch wie eine Blume. Sie kann auch Blume sein, wie jedes Lebewesen. Denn die Seele ist die lebendige Welt selbst. Eine derartige Seele eignet den Dingen des Universums Dante in seiner bereits zitierten *Göttlichen Komödie* und der große Philosoph des Mittelalters Thomas von Aquin zu (*Sunt animae rerum*).[26] Über diese Natur-Seele schrieben die romantischen Dichter – und sogar Johann Wolfgang Goethe – zahlreiche Hymnen. (*Pilgers Morgenlied. An Lila*) Die englischen Romantiker entdeckten die Seele (*soul*) an einsamen Orten und beschrieben sie als grenzenlos wie das Meer und in tausenderlei Gestalt sich ewig wandelnd.[27] Maurice Maeterlinck schrieb in seinem Buch über die innere Schönheit vom Meer, das die Seele in Bewegung setzt.[28] Um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert ist das traumhafte Wesen der Seele zuweilen krank. Hugo von Hofmannsthal schrieb 1901 ein großangelegtes Gedicht zu Böcklins Gemälde vom Mysterium des Todes.[29] In diesem Gedicht erscheinen in den Bäumen, in den Blumen und in den Wölkchen winzige fliegende Seelen, so daß sich der Dichter nie allein fühlt. In einer Terzine sind die Seelen „schwesterlich", in einem dritten Gedicht ist von „Nebelspiel" in hohen Bäumen die

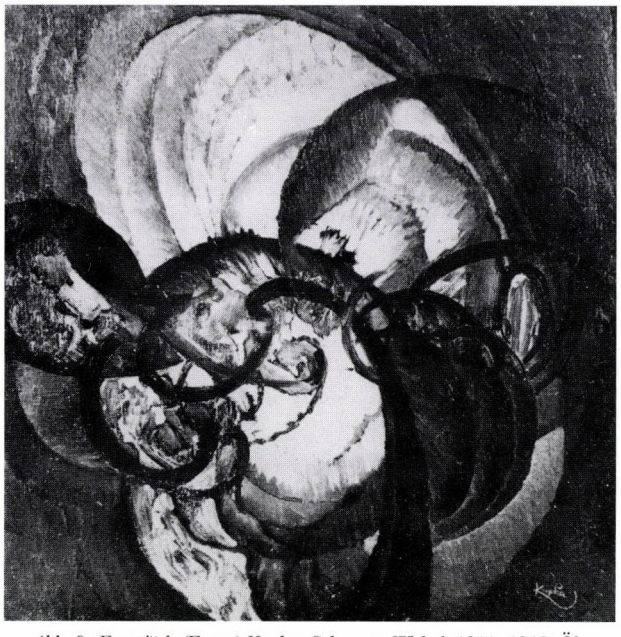


Abb. 9a František (Franz) Kupka: Schwarze Wirbel, 1911–1912. Öl, Leinwand 66 × 66 cm. Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

Rede, die Lebewesen sind durchgeistigt, und „alle Seelen" blühen „wie die Sterne". In die malerische Verwandtschaft dieser Dichtung gehören die in schmerzlichem Traum versteiften Figuren von Ferdinand Hodler auf seinem Gemälde *Die Nacht*, die in Frauengestalt über Bäumen und Wiesen schwebenden Seelen Segantinis (Abb. 3) und die zu den Sternen hinaufffliegenden blauen Wolkengespenster Richard Riemerschmieds (Abb. 5).[30]

Um 1900, in Wien, wo Gustav Klimt ätherische Figuren zeichnete, wo alles vom *Ver Sacrum*, von der Ehrfurcht vor dem heiligen Lenz überflutet war, und wo Sigmund Freud den Ursprung der Konflikte der Seele (der Psyche) zugleich dichterisch und wissenschaftlich erforschte, erklomm die aus der Romantik hervorgegangene symbolische Anschauungsweise neue Gipfeln. Hugo von Hofmannsthal, der in Paris, Berlin, Sanktpetersburg herumgekommen war, lebte schließlich in Wien. In derselben Stadt wurden neben der eigenartigen Dichtung von Georg Trakl auch Else Lasker–Schüler und weitere Dichter entdeckt, die später vom Berliner Sturmkreis bevorzugt werden sollten. Hinsichtlich unseres Themas ist Georg Trakl der wichtigste. Im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts war er auch in Budapest nicht mehr unbekannt. Seine ersten Nachdichter gingen aus dem Kreis der Zeitschrift MA hervor, aber in Ungarn waren es selbstverständlich viele, die seine Gedichte im Original lesen und genießen konnten.[31]



Abb. 9b Wilhelm Morgner: Große astrale Komposition II: 1913. Öl, Leinwand 135 × 168 cm. Im Nachlaß des Künstlers. Nach Ernst G. Güse: Wilhelm Morgner. Münster 1983, Abb 13

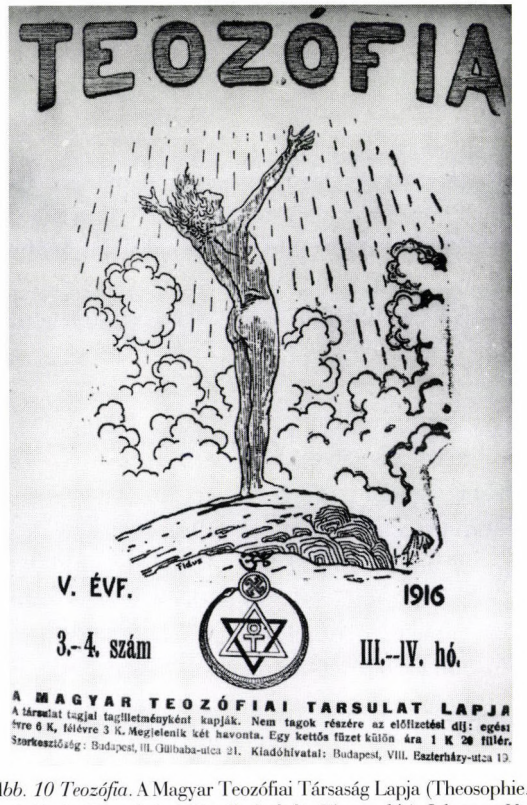


Abb. 10 Teozófia. A Magyar Teozófiai Társaság Lapja (Theosophie. Zeitschrift der Ungarischen Gesellschaft für Theosophie). Jahrgang V, Nr. 3–4. März-April 1916. (Zeichnung von Fidus = Hugo Höppner) Budapest, Nationalbibliothek Széchényi

János Máttis Teutsch dürfte zu diesen gehört haben. Von Trakl sind zu seinen Lebzeiten zwei Gedichtbände erschienen, die *Gedichte* (1913) und *Sebastian im Traum* (1914). Die erste vollständige Ausgabe seiner Gedichte wurde 1917 von seinen Freunden zum Druck vorbereitet, nachdem der Dichter mit siebenundzwanzig Jahren im Krakauer Militärhospital gestorben war. Die Leitgedanken seiner Dichtung sind die Gesamtheit der äußeren und der inneren Welt, die Unzertrennlichkeit und Verschwisterung von Leben und Tod. Diese Dichtung hat zweifelsohne Vorläufer in der Romantik. Das Motiv der blauen Seele tritt in einem Gedicht an Novalis in Erscheinung. Die blaue Blume oder blaue Rose der Romantik ist in mehreren Gedichten zugegen, in anderen Fällen wandelt sich die Seele zu einem wilden Tier „Schweigsam stieg vom schwarzen Wald / ein blaues Wild / Die Seele nieder".

In Trakls Gedichten, in Titeln und Gedichtzeilen begegnet man der *Herbstseele*, der *Nachtseele*, der Seele, die „den Tod, die grüne Verwesung des Fleisches" sang. Die Seele ist zugleich das All und die Seele des Dichters selbst. Zuweilen vergißt die Seele seine Kummer, der Frühling kommt und sie singt das Lied der Erneuerung. Aus dieser fröhlichen Stimmung fällt er wieder in die Tiefe und zu *Allerseelen* sieht er traurig tanzende Seelchen „Männlein, Weiblein, traurige Gesellen" über den Grüften. In einem anderen Gedicht sang „die Seele ... den Tod", anderswo sang sie das aus dem Tod hervorgehende neue Leben des Waldes. In Trakls Gedichten erscheint eine Natur von Farben, Düften, seltsamer Musik, deren organischer Bestandteil die Welt der blauen Seele ist. Diese Seele muß sich im Wald voller Jagdhunde und Jäger (vor „Jägerruf und Blutgebell") flüchten. „Bald entgleitet Fisch und Wild. / Blaue Seele, dunkles Wandern / Schied uns bald von Lieben, Andern. / Abend wechselt Sinn und Bild." (*Herbstseele* 2. Fassung).

Trakl schrieb seine Gedichte in mehreren Fassungen, feilte an seinen geschlossenen, traditionellen Formen, in denen dennoch archaische, ungegliederte Formen des Geschreis, des Jammers, des Jauchzens und der Klage zum Ausdruck kamen. Sein Schaffen diente so manchem philosophisch veranlagten Vertreter der deutschen Dichtung als Vorbild und verlief zweifelsohne parallel mit den Bestrebungen mehrerer bedeutender oder weniger bedeutender Maler des Expressio-nismus. Franz Marc, František Kupka, August Macke, Wilhelm Morgner, Hans Schmithals, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, sogar Wassili Kandinsky malten in einer gewissen Periode den blauen Mond, blaues Wild und die Welt der blauen Seelen[32] (Abb. 6, 9a, b, 7, 22). (Die Einsetzung von Farben zur äußersten Steigerung überirdischer und irdischer Bedeutungs-

inhalte läßt sich bereits bei den Vorbildern dieser Künstler beobachten; an den visionären Genrebildern des materiellen Paul Gauguin genauso wie an den Bildnissen, den Landschaften mit dem Sternenhimmel und an den dunkelblauen Zypressen des spirituellen Van Gogh, und ebenso auch an den Seelandschaften und profanen biblischen Kompositionen von Eduard Munch.)[33] Nach den symbolistisch-frühexpressionistischen Anfängen wurde das Verhältnis Landschaft-Seele im zweiten Jahrzehnt in der expressionistischen Dichtung und Malerei durch abstraktere Farben-Formen-Verbindungen zum Ausdruck gebracht. Statt der schön und detailliert beschriebenen eigenartigen Landschaften wird nun das hymnisch besungene All, in dem Tanz, Wirbel, Sehnsucht, Kampf, Geburt und Tod gleicherweise vertreten sind, durch den Katarakt von Infinitiven, durch das Ineinanderfließen von materiellen und abstrakten Motiven vergegenwärtigt. Die Vertreter dieser reifen expressionistischen Dichtung konnten vor dem Ersten Weltkrieg vor allem in den Spalten des *Sturm* und an dessen literarischen Abenden gelesen beziehungsweise gehört werden.[34] Unter den Künstlern sind zahlreiche dem Ersten Weltkrieg zum Opfer gefallen. Der talentierteste und originellste Dichter in dieser Reihe war August Stramm.[35] *Der Sturm* gab von ihm in Berlin drei Bände heraus: *Du. Liebesgedichte*, 1915; *Kräfte*, 1915; *Tropfblut. Drama*. 1919. Der Dichter hatte ein merkwürdiges Leben, das eher einem Amateur geziemt hätte. Er war Postoffizier an der Schiffslinie Bremen-Hamburg–New York, ging 1902 nach Berlin, wohin ihm auch seine Familie folgte. Er besuchte die Volkshochschule, beschäftigte sich mit Kulturgeschichte, Religionsgeschichte, schließlich erlangte er mit einer Arbeit über die Philosophie von Descartes, Hume, Kant und Nietzsche in Halle den Doktorgrad. Inzwischen schrieb er ab 1909 Gedichte. 1911 erbte er eine große Bibliothek, seine Lieblingsschriftsteller waren Maeterlinck und Hauptmann. Er plante einen Verszyklus mit dem Titel *Der Kreis*. Er beschäftigte sich mit Malerei, vorgetragen in Tönen. Inzwischen malte er auch und erforschte die Zusammenhänge von Musik und Malerei, darüber fand er zum Kreis des *Sturm*. Bald war er mit dem Herausgeber des *Sturm*, Herwarth Walden eng befreundet. Er schrieb an ihn und an dessen Gattin lyrisch gestimmte Briefe über die Welt und über seine Gefühle. Er fiel auf dem Schlachtfeld, und in seinem Soldatenmantel fand man den Band *In Harmonie mit dem Unendlichen* von Ralph Waldo Trine.

Stramm wurde beinahe völlig vergessen, bis er dann in den sechziger Jahren wiederentdeckt, und



Abb. 11 Máttis Teutsch: Komposition (eines der ersten Seelenblumen-Motive), 1917. Linolschnitt, 140 × 116 mm. Erschienen auf dem Titelblatt von MA, Jg. II (1917), Nr. 12

seine Gedichte in Wiesbaden herausgegeben wurden. Er stand in geistiger Verwandtschaft nicht nur mit den deutschen Expressionisten, sondern auch mit den von diesen bevorzugten Kubisten-Orphisten (Robert und Sonja Delaunay) sowie mit den Futuristen, die so oft den Tanz der dynamischen, farbigen Formen gestalteten (Boccioni, Balla). August Stramm konnte all diese wohl gekannt haben. Im dichterischen Ausdruck von Farben und Vibrationen steht er in der Folge von Trakl beziehungsweise vertritt eine Parallele zu ihm. Seine „Seelen" tanzen, erheben sich und versinken auf ähnliche Weise. „Die Seelen ringen und kollern abseit! / Hoch schlagen die Röcke den Blick auf / Goldhellrot / Rotweichrot / Flamme zischt in das Hirn / Und sticht mir das Schaun aus! / Sinken Sinken / Schweben und Sinken / Schwingen im Sturme..." (*Erfüllung*).

In einem anderen Gedicht heißt es: „Hell weckt Dunkel / Dunkel wehrt Schein / Der Raum zersprengt die Räume / Fetzen ertrinken in Einsamkeit! / Die Seele tanzt / Und / Schwingt und schwingt / Und / Bebt im Raum / Du!" (*Dämmerung*)

Die letzte Zeile des zweiten Gedichts zeigt an, daß der Dichter durch den Tanz der Seele in den Relationen Licht-Raum-Farbe ein Liebesgedicht verfaßte.

In Ungarn ist Lajos Kassák auf Stramm aufmerksam geworden, und János Mácza veröffentlichte in



Abb. 11 Vignette der expressionistischen Zeitschrift Zdroj (Poznań), 1917. Holzschnitt, 75 × 50 mm. Foto Andrzej Florkowski. Mit freundlicher Hilfe von János Brendel

der Zeitschrift MA im Jahre 1919 eine etwas ungerechte aber dennoch interessante Analyse seiner Gedichte.[36] Mácza fand den Dichter irrationell und krankhaft; Stramms auf Wiederholungen beruhende gebundene Formen, seine Infinitive, waren dem Kritiker mit seiner Vorliebe für die Vertreter der freien Rhythmen fremd. An Stramms kurzen Zeilen, an seinen vibrierenden Wörtern, seinen bewegten Bildreihen knüpfte János Máttis Teutsch an, der die deutsche Dichtung von innen kannte. Dies läßt sich anhand der zur Zeit bekannten vier Gedichten von Máttis Teutsch mit Recht behaupten. August Stramm war nicht mehr am Leben als Máttis Teutsch zwischen 1919 und 1924 seine Gedichte verfaßte. Über seine Sympathie für Stramm ist nichts näheres bekannt, aber es ist anzunehmen, daß er seine Gedichte vom *Sturm*, oder auch direkt aus seinen Gedichtbänden kannte. Die beiden Gedichte aus dem Nachlaß von Máttis Teutsch zeigen kurze Zeilen, viel Bewegung, Licht und Farbe, und freilich Seelen, die in Körper gekleidet zu sehen und und zu hören sind und sich in die Höhe schwingen: „Grün lebt bewegt / ... / Blaue Höhe blendet / ... / Körper Seele Weib / Dräng empor." (Empor) Im anderen Gedicht heißt es: „Weh windet Körper Seele / Blaue Bogen erdrückend schwer / ... / Lichter fallen queren / Komm zu komm / Umschliess halt fest / Lieb mein dein Lieb." (*Mutter*).

Wer diese Gedichte schrieb, kannte nicht nur Stramm und die Dichter des *Sturm*, sondern sah wohl auch die vom Kubismus und Futurismus angeregten, lichtdurchfluteten Wald- und Wild-Kompositionen von Franz Marc und las gewiß auch die Sätze voller dynamischer Sensationen der futuristischen Manifeste, die am geheimnisvollen Tor des Unmöglichen trommeln, wie er auch die Seelenzustand-Gemälde sowie seine Darstellungen des inneren Dynamismus der Gegenstände in Bild und Plastik kennen mußte.[37]

In den Gedichten und Gemälden von Máttis Teutsch von der Mitte des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts gibt es allerdings um eine Nuance mehr beschreibende, an Landschaftsbilder erinnernde materielle Elemente als in den strahlenden Lichtvisionen von Boccioni oder auf den großformatigen Leinwänden von Franz Marc, auf denen er kurz vor seinem Tode den Kampf von Farben und Formen gestaltete. Die



Abb. 13 Wladislaw Skotarek: Improvisation. *Zdroj* (Poznań), 3. Februar 1918. Foto Andrzej Florkowski. Mit freundlicher Hilfe von János Brendel

Seele ist bei Máttis Teutsch enger dem Körper verbunden, dem Weib, der Mutter, der Geliebten. Die Landschaft leidet, windet sich sowohl in seinen Gedichten als auch in seinen Gemälden (Abb. 14, 15) bis 1918/19, und, zu einem primären Farbenhaufen geworden, auch noch danach. Aus diesem Grunde steht er vielleicht den mehr den Traditionen verpflichteten Munch, Trakl und Nolde näher als den Futuristen, die auch die Dichtersprache völlig erneuerten.

Möglicherweise bedeuteten auch die ungarische symbolistische und expressionistisch-aktivistische Dichtung, also die Lyrik der Kreise um die Zeitschriften *Nyugat* und MA, Inspirationsquellen für den Dichter und Maler Máttis Teutsch, der auch in Budapest studierte, mehrfach in die ungarische Hauptstadt zurückkehrte und seine erste Ausstellung wie auch die meisten späteren nach 1910 im Kreis der MA veranstaltete. Ungarisch war die Sprache seiner Mutter, und die Veröffentlichungen der modernen ungarischen Literatur gelangten genauso bis in die entlegensten Ortschaften und Kulturzentren des Landes wie die in Gelb, Weiß und Blau gebundenen deutschen und französischen Hefte und Bücher des internationalen Modernismus und der Avantgarde. Die Dichter des *Nyugat*-Kreises – Gymnasialprofessoren von europäischer Bildung, die mehrerer Sprachen mächtig waren, und Dichter, die eine neue Kultur schufen – interpretierten die europäischen Strömungen in einer Reihe von Nachdichtungen und fügten diesen in ihrer eigenen Dichtung neue Qualitäten hinzu. Der Kreis um MA war wählerisch, wies oft die unmittelbaren Vorgänger zurück und strebte in den Übersetzungen und in der Dichtung durch die Erforschung der zeitgenössischen Parallelen nach universaler Geltung.

2. „*Die traurige Seelenblume*"

Düfte, die Seelen öffnen,
Worte, die klingeln,
Das blaßgrüne und goldgelbe
Wiegen von Farben-Teichen in der Brise,
Blumen, ewige Blumen.

(Gábor Oláh: O Leben. 1909)

Die Dichter der Zeitschrift *Nyugat* bewahrten die Traditionen, die Geschlossenheit der Formen, sie waren dessen bewußt, daß die Vorläufer der modernen Kunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts und sogar in noch weiter zurückliegender Vergangenheit zu suchen waren. In ihren Übersetzungen, Nachdichtungen, Kritiken, in den Bilderreihen ihrer Gedichte waren die großen Vorväter der modernen Dichtung zugegen, von Baudelaire bis Mallarmé, und in der Prosa Flaubert, Maupassant, Zola, Maeterlinck, Poe, Wilde, Ruskin, Strindberg, Ibsen – mann könnte die Aufzählung beliebig fortsetzen. Ihre Welt war eine irrationale Farben-Gedanken-Formen-Welt, in der die Philosophie von Nietzsche, Croce und Bergson zu Dichtung transformiert wurde. Es war eine Welt der Mythen, nicht die der Historie. „Ich lebe in einer eigenartigen Gegend / deren Sonne der Mond ist / deren Körper die Seele / und deren Luft der Schaum des Nichts ist." – sang Mihály Babits in seinem Gedicht *Modern vázlat* (Moderne Skizze).[38] Diese Welt hatte eine Zeitlang auch einen Philosophen von deutsch-ungarischer Kultur zum Bewohner, Georg Lukács, der eine Schrift *A lélek és a formák / Die Seele und die Formen* in beiden Sprachen, auf Ungarisch und Deutsch herausgab. In diesem Essay ist er, wie in seinen ähnlichen Kritiken aus jener Epoche, der zeitgenössischen Dichtung und Kunst sehr nahegekommen.[39] In einem seiner Kritiken schrieb er mit viel Einfühlungsvermögen über „den wilden Reichtum und über die glühende Betrunkenheit" der Dichter des *Nyugat*. Für den jungen Lukács schlummert die unendlich reiche Seele in einem wilden Wirrwarr, das Wesen der Kunst besteht im Brechen ihres Widerstandes, in ihrer Einzwängung in die Form. Dieser bei weitem nicht andächtige Irrationalismus wurde im Kreis des *Nyugat* von Endre Ady (1877–1918) am reinsten vertreten.[40]

Die *Fleurs du mal* hatten im Kreis des *Nyugat* viele Leser und Übersetzer über mehrere Generationen hinweg (man denke nur an Mihály Babits!). Aber niemand ist dem aufregenden Modernismus und der Leidenschaftlichkeit Baudelaires nähergekommen als Endre Ady. Er war nicht der erste, der Baudelaire kannte und übersetzte. Gyula Reviczky (1855–1889), vor allem ein Verehrer von Goethe und Schopenhauer, sang in seinen Gedichten im Ton Baudelaires über die Seele, die verblaßt wie ein verwelkter Blumenstrauß.[41] Aber Adys Baudelaire-Erlebnis war dichter, materieller als das seiner Vorgänger. „Todesblume: der Kuß" heißt eine Kapitelüberschrift – und ein Gedicht – im Band *Illés szekerén* [Auf dem Eliaswagen] (1908).[42] Das ist gewiß nichts anderes als Adys Paraphrase der *Fleurs du mal*. Einen besonders schönen und tragischen Verwandten von Baudelaires Albatros tritt uns in Adys in Einzahl erster Person verfaßtem Gedicht *Virág-fohász virágok urához* [Blumen-Stoßgebet an den Herrn der Blumen] (Erste und letzte Blume / Jahrtausende alter Aloegenerationen / wunderbare Menschenblume, ich / nun, ich lebe noch.) Der sinnliche Orientkult der symbolis-



Abb. 14 János Máttis Teutsch: Frauenfigur (Klagefigur) in der Landschaft, 1916. Linolschnitt, 167 × 228 mm. Veröffentlicht im Linolschnitt-Album von Máttis Teutsch, herausgegeben von der Zeitschrift MA. (Budapest 1917)

tischen Dichtung kommt hier zur Geltung. Adys Gedicht *Őszi, forró virág-halmon* [Auf herbstlichem, heißem Blumenhaufen] – erschienen ebenfalls im Band *Ich möchte geliebt werden* 1909 – ist so scharf und ironisch gehalten wie Baudelaires oder Zolas Schriften und ähnelt auch an die frühen deutschen expressionistischen Gemälde, an die Blumen von Emil Nolde, Pechstein oder Schmitt-Rottluf. Zur Entstehungszeit dieses Gedichts sind die Expressionisten bereits europaweit mit ihren grellen Landschaften und Porträts vor die Öffentlichkeit getreten, die auch mit den Schöpfungen der französischen Fauves Verwandtschaft aufweisen. Hier Adys Charakterisierung der Blumen: „höhnisch rote, / bissig violette / schillernd weiße / ... / philosophierend blaue / giftgrüne Malven..." Den Gegensatz dazu bildet eine blaßgelbe Blume, mit der sich der Dichter spürbar identifiziert. Diese Blume schweigt, sie ist die „verwünschte Trägerin / von Blumenqualen, / Blumengedanken". All das ist ein Gegenbeispiel zur Blumenmystik des deutschen romantischen Symbolismus. Ady war ein Kenner der sezessionistischen-symbolistischen-theosophischen Lehren, fallweise versuchte er sich sogar mit diesen zu identifizieren. Sein Gedicht *A fehér lótuszok* [Die weißen Lotosblüten] ist im Band *Auf dem Eliaswagen* erschienen. Die Gestalt und die Bedeutung der sechsblättrigen Blume erlebte in der Sezession und im Symbolismus eine Renaissance, obwohl ihre Formen bereits Ende des 18. Jahrhunderts von Ägyptologen und Kunstgewerblern kopiert wurden. Die dämonenvertreibenden Qualitäten der weißen oder der noch vornehmeren blauen Lotosblume war den Alchemisten bekannt, das Horuskind, das in der Blume geboren wird, war in romantischen Emblemen zu sehen, später wurde dieses Motiv als Inkarnation von Buddha zum Gegenstand von Gedichten und Gemälden in Europa.[43] An Adys Gedicht wird deutlich spürbar, daß er von all dem viel wußte und sich trotzdem von jeglicher Mystik distanzierte, auch hier ähnelt die kritische Haltung an Baudelaires Dichtung. Die zweite Strophe des Gedichts windet sich und erhebt sich wie eine Teppichkomposition des Jugendstils aus Gödöllő oder aus irgendeiner Jugendstilwerkstatt des Kunstgewerbes: „Märchenvögel nah'n mit gold'nen Flügeln / Auf die Fluten schlagend, daß sie schäumen, / Und ich fühle meine Seele blühen, / Fühl' mich wie als großes Kind gesegnet, / Voll von Eifer, Glauben, Sehnsuchts-



Abb. 15 János Máttis Teutsch: Szene, 1918. Linolschnitt, 115 × 138 mm. Erschienen auf dem Titelblatt von MA, Jg. III (1918), Nr. 11

träumen." Die letzten beiden Zeilen zeugen von lächelndem Verständnis und von eingestandenem Zweifel. In den weiteren Strophen des Gedichts wiederholt sich der bizarre Gegensatz des häßlichen Wasserspiegels und der daraus emporsteigenden weißen Lotosblüten, wie er in der ersten Strophe beschrieben ist. Die Seele des Dichters ist ein Sumpf, und „Weißen Blumen gleichen die Gedanken, / die da über den Gewässern schweben."[44] „Schimmernd wiegen sich die Lotoskelche, / Die dem Sommermond sich ganz entfalten." Diese Lotosblüten sind nah mit den Pflanzen auf den Bildern der sinnlich-dramatischen Malern des Jugendstils verwandt.

Ady hatte umfassende Kenntnisse von den neuen Strömungen der zeitgenössischen Kunst, obwohl er sich ihnen nur vorsichtig tastend näherte. Er dürfte an die Maler und Malerinnen der sich damals erst unter dem Namen *Phalanx* organisierenden Gruppe der späteren *Blauen Reiter*, an Kandinsky, Franz Marc, Jawlensky, Maria von Werefkin und Gabriele Münter gedacht haben, als er 1906 seine Novelle *A kék álom* [Der blaue Traum] schrieb. Das kurze Märchen im Jugendstilgeschmack beginnt mit dem Satz: „Im friedlichen München haben fünf Menschen zugleich die Insel des blauen Traums entdeckt". Er beschreibt das Leben von fünf Menschen – Malern, Schriftstellern, Komponisten – zugleich als traumhaft vollkommen und als zur Vergänglichkeit bestimmt, unter den fünf gibt es zwei, die nicht nur Menschen sind, sondern zugleich Frauen, Schöpfer-Frauen. Er nennt diese Frauen „überfeinerte Menschenblumen", und wünscht sich, daß sie zahlreicher vorhanden seien, denn so wäre die Erde schöner und duftender. In der Novelle wird die Insel durch einen Kuß vernichtet, aber der Dichter ist trotzdem bereit, nach München aufzubrechen und die Insel zu suchen. (Die Literaturgeschichte hat aufgezeichnet, daß Ady im Oktober 1905 einige Tage in München verbrachte, um – wie er es in einem seiner Briefe ausdrückte – seine Seele in der friedsamen Stimmung des stillen München unterzutauchen". Er suchte wohl viele Ausstellungen auf, denn er berichtete davon, daß er „den ganzen Tag von Schau zu Schau rannte".



Abb. 16. János Máttis Teutsch: Komposition (Gemälde), 1918. Öl, Pappe. Reproduziert in: MA, Jg. III (1918), Nr. 11, S. 7.



Abb. 17 Holzskulptur von János Máttis Teutsch aus der Zeit vor 1919. Foto auß dem Nachlaß von Zoltán Bálint. Archiv des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest

Von der blauen Abenddämmerung Münchens schrieb Ady am 26. Januar 1906 in der Zeitung *Budapesti Napló* [Budapester Tagesblatt]). Die Novelle vom „Blauen Traum" zeugt von der Bildung und der Sensibilität des Verfassers, wobei die nahen und weiten Zusammenhänge des Themas in Schwebe gelassen werden.

Adys Gedichte und Prosa liefern bezeichnende Beispiele dafür, daß die *Blumen-* und *Vogelseele* in der ungarischen symbolischen Dichtung meistens die Seele des Ichs ist, der mehr Bedeutung zukommt als der Weltseele. Versucht ein Dichter zuweilen seine Seele in einer weiten Welt unterzubringen, so ist diese Weite mehr als geräumig, sie ist geradezu die Welt des Nichts, wie aus dem bereits zitierten Gedicht von Babits hervorgeht. In der zweiten Variante des *Theosofikus ének* [Theosophischen Lieds] spielt Babits mit den Motiven des bezeichnend orientalischen, als indisch verstandenen Weltbildes: „Unter dem Licht / unter dem Blau / unter dem Grün / ...sah ich jenes Gesicht / und seine Augenbrauen / nach deren Rhythmus der *Weltbusen* atmet."[45] Im Gedicht *Mindenek szerelme* [Die Liebe des Alls] besingt der Dichter auf einer Wiese die Augenblicke der ewigen Liebe. Babits gebraucht Ausdrücke wie „Weltmusik", der „Strahl der Schönheit", er schreibt hier das Gegenteil von Adys ungläubigen Mythenbearbeitungen. Babits, der einige Monate nach der Veröffentlichung des ersten futuristischen Manifestes davon in der Zeitschrift *Nyugat* berichtete, war imstande, sich in einigen Gedichten auch mit den Seelenzustand-Erhebungen der Futuristen Schritt zu halten. So im Gedicht *Hadjárat a semmibe* [Feldzug ins Nichts] aus dem Jahr 1913. Hier einige Zeilen als Kostprobe davon: „O Körper der Seelen, lebendige Kontinuität / warum zerrinst du? Und du, Seele der Körper, Zahl / warum wende ich mich vergebens an dich / du Heimat meines Geistes, mir längst überdrüssig gewordene Heimat?"[47] Diese Zeilen, die möglicherweise unter dem Eindruck der futuristischen und expressionistischen Ausstellung von 1913 in Budapest entstanden sind, verweisen auf den Konflikt zwischen Rationalismus und Irrationalismus. Der Verfasser las zweifelsohne Henri Bergson und Benedetto Croce, genauso wie die futuristischen Maler.[48]

Die Weltseele nimmt bei Babits mal tausend Formen an, mal wird sie rationell auf eine Form, die Zahl zurückgeführt, aus den Verszeilen winkt uns Pythagoras zu. Auch die folgende Zeile des Gedichts läßt dualistisches Denken durchblicken: „Eine Blume des Nichts ist auch diese Erde."

Die reichste und farbenprächtigste materiell-see-

lische Welt entdeckte Babits in der Antike. Im Gedicht *Himnusz Iriszhez* [Hymne an Iris] wird die Göttin als eine Blume apostrophiert: „Iris,.../ die das Licht bricht, / eine Freundin des Gewitters, / eine Dichterin der Welt ist / und bunt wie die Blume."[49]

Die Blumensymbolik des Symbolismus war überall in Europa umfassender als diese. Aus Ungarn läßt sich dies nicht nur durch die Dichtung von Ady, Árpád Tóth und Gyula Juhász belegen, sondern auch durch weniger bekannte Dichter wie zum Beispiel einige Zeilen von Gábor Oláh, von dem wir unser Motto mit baudelaireschen Zusammenhängen von Farbe, Klang und Duft, mit ewigen Blumen und Farbenteichen ausgewählt haben.[50]

In der Dichtung von Árpád Tóth findet man wirklich eng verwandte Züge mit der deutschen romantischen und symbolischen Dichtung und auch mit der französischen, jedoch ohne deren Kontraste und Ironie. Außerdem läßt sich auch das Weiterleben der großzügigen englischen Elegiendichtung vom Beginn des 19. Jahrhunderts, von Shelley und Keats in seinen Gedichten von traditioneller Struktur und Reimbehandlung nachweisen. Jahreszeiten,[51] Pflanzen, Düfte und Farben erscheinen in den Gedichten von Shelley, Keats, Mallarmé, Verlaine, Trakl, Werfel und Stephan George in derart reiner, harmonischer Form wie in mehreren Elegien von Árpád Tóth.

Im Gegensatz zu Babits schreibt Árpád Tóth nie über die körperlose Seele, bei ihm erscheint die Weltseele als „vor Wonne ohnmächtiger Hain, gehüllt in dichten Purpur und wuchtigen Brokat" (*Október*), oder ein in Blüte stehender Ginsterstrauch (*Elégia egy rekettyebokorhoz*).[52] Die Seelenblume ist nach Árpád Tóth die *Sehnsucht*, wundervoll, aber wurzellos, anderswo traurig und verwaist, aber sie strebt nach dem Sonnenstrahl großartiger Dinge. „O Seele, / du glühender / Tropensand! Warum treibst du Blüten: / Wunderschöne Sehnsucht, aber ach ohne Wurzeln? / ... Und dennoch, während ich still betrachte / den Wasserfall, das Riesenband, / das silberne Fließband über einem ewigen Rad, / wie er am abendlichen Felsen dröhnend herabfällt / ... / Die Sehnsucht, die traurige Seelenblume / eröffnet wieder zitternd, schüchtern seinen Kelch, / diesen verwaisten, purpurnen Kelch nach dem / Sonnenstrahl aller teurer Großartigkeit." Árpád Tóth faßt in diesem Gedicht im Jahr 1916 alle Vorstellungen über die Seelenblume, die früher von ihm selbst oder von den anderen Dichtern der *Nyugat* formuliert wurden. Die Sehnsucht, der Wunsch, die Gefühle sind die Blumen der Seele. Es sind dies grundlegende expressionistische Begriffe, die sich jedoch in

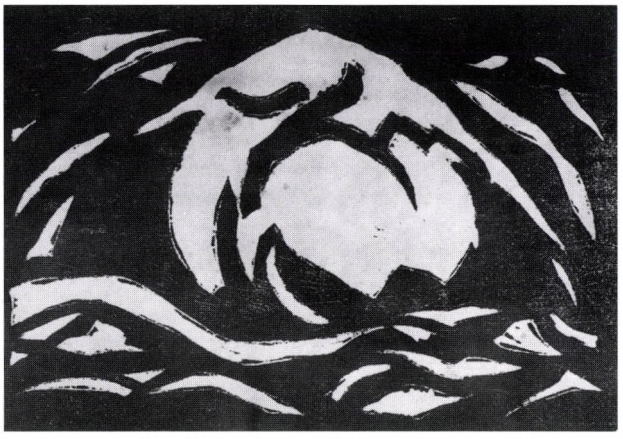


Abb. 18 János Máttis Teutsch: Hügel, 1919. Holzschnitt, 13 × 19 cm. Veröffentlicht in einer Annonce der Klausenburger Zeitschrift *Kiáltás* und im Gedichtband *Kinyilatkoztatás* von Andor Simon, Wien 1921



Abb. 19 János Máttis Teutsch: Seelenblume, 1921. Linolschnitt, 190 × 95 mm. (Zu seinem eigenen Gedichtband, das er in Wien herauszugeben beabsichtigte sowie zu Andor Simons Band *Kinyilatkoztatás*, Wien 1921)



Abb. 20 János Máttis Teutsch: Seelenblumen-Gemälde, zusammengestellt für die in Kronstadt vorbereitete Ausstellung des Künstlers, 1919. Foto auß dem Nachlaß von Zoltán Bálint. Archiv des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest

ihrer klassizisierend romantischen Formulierung bis Keats, Byron und Goethe zurückführen lassen, nur sind hier die Farben satter, krasser, nur sind die innere Bewegung, der Dynamismus der Gedichte kraftvoller.

Bei Kosztolányi treten Seele und Blume nur in einem Gleichnis im schönen Zyklus der *Szegény kisgyermek panaszai* [Klagen des armen kleinen Kindes]: „eine verwelkte Blume ist ihre Seele, / meine Schwester ist mit dem Kummer verlobt“,[53] während bei Gyula Juhász das Motiv in mehreren Gedichten auftritt, und zwar viel enger mit dem Tod verbunden als bei Ady, der von der Todesblume sang.

In einem der Buddha-Gedichte von Juhász findet sich ähnlich wie im zitierten Gedicht Kosztolányis ein feines Genrebild von einer unerfüllten Liebe: „Wie schön wäre doch das Nichts, / ein unendlicher Sarg / wo keine Blumen blühen, / die zum Verwelken bestimmt sind, / Lieben, Träume / Blüten des Todes.“ Juhász läßt die ewige Blume auch in der konventionellen Bedeutung auftreten, so im Gedicht *Vigilia* als die Güte selbst. Im Gedicht *Mégis oly szép* [Und dennoch so schön] werden die Seele und eine gebrochene Blume als Todessymbol in Verbindung gesetzt.[54] Im Gedicht für Kornél Szinger *Tíz év után* [Nach zehn Jahren] wird die ewige Blume mit dem Glauben identifiziert, der im Herzen der Dichter und der guten Menschen blüht.[55] (Hier setzt Juhász, völlig unbefangen, Topoi der Volksfrömmigkeit ein, wie ein romantisch-volkstümlicher Liederdichter.)[56] Im Gedicht *Idegen sírok között* [Unter fremden Gräbern] aus 1920 führt die Aufzählung „einfacher, kleiner Seelen“ eher in die Nähe von Trakl, wiewohl vermutlich nur zufällig. Im Jahr 1916 schreibt Juhász bereits sein Testament. Darin erscheint anstelle der „Seelenblume“ die „Lebensblume“. „Nach mir soll eine schönere Blume, das Leben blühen!“ Das schönste Beispiel für die Parallele von Blumen und Seelen findet sich in der Sonette *Princesse lontaine* aus 1920. Darin teilt Gyula Juhász seine Gedanken über die Natur, die Unvergänglichkeit, über die Vergänglichkeit von Körper und Seele, und über deren traditionelle und moderne Charakteristik mit. „O Veilchen, ihr liegt bereits verwelkt / tot da. Alles verwelkt hier, was Blume ist / aber die Melodien klingen weiter / ... / Denn was Seele war in den toten Tagen / lebt nun als Duft und

schluchzt als Melodie / Ewig ist nur eins: der Traum unserer Seele."[57]

In Gyula Juhász' Gedicht lebt der Duft der Seele (Blume) im Gegensatz zum Duft der verwelkenden Blumen ewig. Die Melodie seines Gedichts ist impressionistisch, in der Bilderwelt läßt sich aber die traditionelle Symbolik entdecken, die Symbolik jahrtausendealter Bilder und Sehnsüchte. Diese Ambiguität kennzeichnet auch die Dichtung anderer Vertreter der *Nyugat*. Unter den Dichterinnen um diese Zeitschrift begegnet man vor allem bei Margit Kaffka ähnliche Gedanken, ähnliche Tiefen. In seinen Gedichten *Primavera*, *Kertben* [Im Garten], *Legenda* [Legende], *Précieux vers a fájdalomról*" [Präziöses Gedicht über den Schmerz][58] sind die Pflanzen zugleich Kinder des augenblicklichen Lebens und der Ewigkeit, Seelen, Lebewesen göttlichen Ursprungs.

„... sprach Brahma / ich finde Gefallen an diesem Baum / ... / ich hauche einen Kuß darauf / er soll reifen lassen / pralle Wunderfrüchte." – heißt es in der Legende. – „Trete nur lautlos. / Geben wir acht auf die Grashalme! / Die vielen Wurzeln spüren es. / Treten wir vorsichtig, lautlos / ... Warte auf mich am Ufer. / Tief im Teich ist eine Märchen-Wiese. / Wenn ich hochkomme – in tausend Jahren / sei du am Ufer." Diese an die Bilderwelt des Surrealismus grenzenden Zeilen stammen aus dem Gedicht *Primavera*. Im Gedicht über den Schmerz kommt der Grundkonflikt der schön beschriebenen Märchenwelt deutlicher zum Ausdruck: Das Leiden wegen der göttlichen Gleichgültigkeit, das Pflanze, Tier und Mensch gleicherweise erlebt. („Wäre mein Schmerz der Ast, der /das Fleisch heiliger Fakire durchwuchs, / die klaglos und bewegungslos, gewollt im verneinenden Todeskampf / sich zu einem untätigeren, unwirklicheren Sein, in Pflanzengestalt übergegangen / leidvoll zum göttlichen Gleichgültigkeits-Tod durchdrangen.")

Die Aufzählung von Beispielen für eine ähnliche Blumenmystik könnten aus dem Kreis der *Nyugat* beiliebig fortgesetzt werden. Von Gábor Oláh bis Anna Lesznai[59] könnte man noch mehrere Dichter anführen. Diese Gedichte kamen mit der Zeitschrift *Nyugat* und ihren Bänden in jede Stadt Ungarns, wo in den Lesekreisen der Gymnasien, in den bürgerlichen Salons und den Cafés die zeitgenössische Literatur im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts willig aufgenommen wurde. Diese Literatur wurde auch von jenen jungen Leuten geehrt, die sich allmählich von den impressionistisch-symbolistischen Tendenzen entfernten und nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchten.

3. Lebensblumen

„Monumentalität,
blau-blau-blau.
Im Horizontalen gelbe geometrische Felder, Wind, Hitze, Erdgeruch
Die Sonne rinnt,
und die gelben Felder werfen die rote Sonne wieder zurück."
(Lajos Kassák: Auf den Julifeldern. Übersetzt von Pál Deréky und Barbara Frischmuth)

Die bis jetzt angeführten Gedichte, Werke von Dichtern des Kreises *Nyugat*, waren bereits fast ausnahmslos veröffentlicht, als im Jahr 1917 die erste Ausstellung von János Máttis Teutsch in den Ausstellungsräumen des MA eröffnet wurde. Der aus jüngeren Dichtern und Künstlern organisierte Kreis um die Zeitschrift MA distanzierte sich unter der Leitung von Lajos Kassák vom Ästhetizismus und Mysthizismus der *Nyugat* und gestaltete sein eigenes Profil aus gröberen Linien und krasseren Farben. Die schwarzweißen Holz- und Linolschnitte, überwiegend von János Máttis Teutsch, paßten sehr wohl zu den hölzern harten, breit strömenden, reimlosen freien Rhythmen und zur Programm-Lyrik (Abb. 11, 14, 15) (Zur engeren Umgebung von Máttis Teutsch gehörten Andor Simon, einer der jüngsten Dichter, Mózes Kahána, der die reinste expressionistische Lyrik schrieb und übersetzte, sowie László Székely, Nándor Pór, Árpád Szélpál.)[60] Die Titel der Bilder und Grafiken in der ersten Ausstellung von Máttis Teutsch verraten noch keine poetische Ader, sie verweisen nur auf die Technik.[61] In der 3. Ausstellung des MA am 5. September 1918 trugen hingegen die Werke von Máttis Teutsch Titel wie folgt: *Drama*, *Herbstlandschaft*, *Sehnsucht*.[62] Einige Monate später beschrieb Andor Simon in einem dem Maler gewidmeten Gedicht diese Gemälde: „Über dem konkaven Zinnoberberg / lümmelt sich kräftig / der dickbäuchige Himmel / und ein grünlichblauer Streifen schlängelt sich / um die grüne Allee / Blau-Grün schlägt weiche Wellen / und schluchzt ... / ein Wirbel dreht sich ... / Grenzenlos und in Hoffnung gekleidet / reckt sich und windet sich / nach vorn und zurück / ... die schäumige Welle/ Grün? – grün, grün, grün / aber sommerhaft / gelb galvanisiert / durch das tanzende Licht / im Tanzschritt? gelb, gelb, gelb."[63] Ähnliche Bilder reihen sich in Lajos Kassáks *Júliusi földeken* [Auf den Julifeldern] aneinander (MA Jg. II, 1917), die sehr eng mit jenen Bilden Máttis Teutschs verwandt sind, in denen dieser die organischen Formen der Abstraktion sucht.

Andor Simon war noch Gymnasiast in Eger, als er das oben zitierte Gedicht schrieb, und es hat den Anschein, daß er sich bewußt von der Dichtung der *Nyugat* entfernte. Er dürfte die futuristiche Dichtung

gekannt haben, befolgte aber eine andere Strömung als Lajos Kassák, der Führer der Bewegung MA (und deren Vorläufer, der Zeitschrift *Tett* (= Aktion). In Kassáks freien Rhythmen seines 1915 erschienenen Gedichtbandes *Eposz Wagner maszkjában* [Epos in der Maske Wagners] gibt es viele futuristische beziehungsweise eher antifuturistische, expressionistische Elemente.[64] In den Gedichten erhalten die von Menschenhand geschaffene Welt, das Vorhandensein von Maschinen und Waffen besondere Akzente. „O Blumen mit schallendem Kelch, gelbe / Erzlilien" – so besingt Kassák die Kanonen. In einem auch auf Deutsch veröffentlichten Gedicht Kassáks – das Schweizer antimilitaristische Organ *Der Mistral*, mitherausgegeben von Emil Szittya, brachte eine Variante des *Epos in der Maske Wagners* – erscheinen *Kanonenhorden*, knattern *tollwütige Lokomotive*, und *kreischen wilde Stahlvögel*, und die *Blumen der Wüste* sind die *Seelen der jungen Soldaten*.[65] Diese Welt ist die Welt der Kriegsflieger, und in der völlig kahlen Wüste blühen nur die Seelen der jung Gefallenen. Kassák veröffentlichte in seiner literarischen und Kunstzeitschrift MA zwischen 1916 und 1919 Werke der europäischen und ungarischen futuristischen und expressionistischen Dichtung. Eine Gruppe der Gedichte kann *Lebensblumen* bezeichnet werden.

László Székely beschwört „Seelen mit Blumenaugen und Akazienblüten" herauf, die in der Juninacht über den Gräbern aufwachen: „Der Kosmos überflutet rundherum alles / es gibt keine Ferne, keine Stille, keinen Tod / Es gibt nur die Geburt, klingende Reinheit / Und Feuer, und Strahlen!" Ebenso überwiegen in Nándor Pórs Gedicht *Halál* [Der Tod] das Leben und die Geburt: „Das Weinen kreißender Frauen regnete in Strömen, / Lebensblumen brachten Knospen / der Himmel war das Blau und die Sonne ihre Pupille / und Güte strahlte daraus..."[66] Die ungarische Dichtung und bildende Kunst der Avantgarde war durch Henri Bergsons *élan-vital*-Theorie, wonach jeder Gegenstand Kräfte ausstrahlt und das Leben einen ewigen Kreislauf schafft, durch Boccionis Konzeption vom Leben-Drama, die Bezwingung der Katastrophe, durch die Zurückweisung des Todes als lineare Fortsetzung des Lebens, durch die Verkündung des vitalisierenden Kraftes der Tapferkeit, des Schwungs, der Spannung und der Begeisterung gekennzeichnet. Diese Strömung nannte sich ab 1919 aktivistisch, hatte jedoch trotz ihres verkündeten Programms auch viel mit extatisch-mystischen Naturerlebnissen gemeinsam.

Die Gedichte des MA-Kreises wurden zum überwiegenden Teil durch Landschaftserlebnisse inspiriert und zum Welterlebnis, zum kosmischen Erlebnis stilisiert. Sie sind geprägt von Grenzenlosigkeit, vom Gedanken des ewigen Kreislaufs, der Wiedergeburt aus dem Tode, und von der Verehrung von Wasser, Feuer und Licht. Erlebnisse dieser Art treten in Aquarellen, in Grafiken und Ölbildern auch in Farbe und Form in Erscheinung. Den glühenden Bildern der Dichter kommen die Grafiken und Gemälde von Máttis Teutsch am nächsten, dabei finden sich auch in den Werken von József Nemes Lampérth, Sándor Bortnyik und György Ruttkay verwandte Motive.[67] Máttis Teutsch vertritt in den Jahren 1918/19 am folgerichtigsten unter den ungarischen expressionistisch aktivistischen Künstlern die Gesinnung, die mit dem Motiv der Lebensblume gekennzeichnet werden mag. Zur gleichen Zeit hatte er mit schweren Leiden zu kämpfen. Er trug seine erste Gattin zu Grabe und hatte zuweilen das Gefühl, daß er ihr in einer anderen Welt wieder begegnen konnte. In den gesteigerten Dimensionen der Farben und des Lichts unternimmt er in seinen Bildern seltsame Reisen, zuweilen mit seinen beiden kleinen Kindern, und gestaltet Seelen als winzige Figuren, Wolken, Bäume und Blumen (Abb. 11). Motive der Trauer und der Natur erscheinen um 1910–1917 in seinen Grafiken mit Trauerzug und seinen Gemälden mit Grabhügel und Grabkreuz in der Art des Jugendstils und des Symbolismus, zuweilen mit Stilmerkmalen, die an Eduard Munch erinnern[68] (Abb. 14, 15). Der Gedankenkreis Tod – Auferstehung – ewiges Leben nimmt später in Farbkompositionen aus grellem Zitronengelb, Grün, Orange, Dunkelblau, Malvenfarbe, Violett und Dunkellila, in beinahe abstrakten expressionistischen Gemälden Gestalt an. In der Zeitschrift MA wurde ein Gemälde reproduziert, in dem über den Grabkreuzen und Grabhügeln winzige Gestalten tanzen – wie sie bei Trakl im Gedicht *Allerseelen* beschrieben sind.[69] Die farbigen Wolken, hochragenden Pflanzen und atmenden Berge strahlen den Glauben an das ewige Leben aus. In den Kompositionen von Máttis Teutsch gibt es keine zufälligen Elemente, nach Bleistift- und Kohlezeichnungen formt er in Linol- und Holzschnitten die endgültige Ordnung. Möglicherweise entstanden die Aquarelle gleicher Komposition vor diesen, und die Ölgemälde wohl danach. Bis zu einem gewissen Grade gilt auch für die Kompositionen von Máttis Teutsch die Charakteristik, die Andor Németh von der symbolistischen Landschaft gab: „Die Symbolisten mischen Landschaft und Seele zu einem feinen, delikaten Shake. In dieser Hermaphroditenkunst ergänzen sich Landschaft und Seele gegenseitig, die Landschaft ist wie die Seele, und die Seele ist wie die Landschaft."[70]

Diese kosmische Dichtung und Kunst beschäftigt sich mit keinen gesellschaftlichen Fragen. Máttis Teutsch entwarf das Emblem und ein Plakat für das Klausenburger Blatt *Kiáltás* [Schrei]. Auf dem Plakat erscheint nur ein Hügel mit schwarzen Konturen (Abb. 18), an einigen Exemplaren hellrot gefärbt, im Briefkopf der Redaktion ist eine sich reckende Männerfigur zu sehen.[71] Die Werke von Máttis Teutsch beschäftigen sich mit keinerlei politischem Schrei, sie bringen nach den seinerzeit aufgezeichneten Titeln die Sehnsucht, das Drama und den Tanz zum Ausdruck, und darüber hinausgehend auch mit Motiven der Seele, der Frau, des Lichts, des Farbenrausches und der blauen Bogen, wie es in seinen Gedichten belegt ist. Dieser expressionistische Motivschatz war im MA-Kreis beheimatet, obwohl dann nach 1919, in der zweiten Emigrationsperiode der Bewegung in Wien und in anderen europäischen Zentren die Aktivisten bewußt mit dem Besingen und Darstellen des tanzenden und blühenden Alls brechen wollten.

Trotzdem bleibt die Natur als unvergeßliches, immer wieder auftauchendes Motiv auch in der zweiten Periode des Aktivismus zugegen.

Lajos Kassák war zu dieser Zeit ein konstruktivistisch-surrealistischer lyrischer Dichter und dadaistisch-konstruktivistischer bildender Künstler. In seinen Gedichtzyklen bewahrt er auch expressionistische Elemente. In seinem epischen Gedicht „singen Scheiterhaufen". „O weh, dahin ist die Frau, die in der Kniescheibe Vitriol und blaue Lilien trug" – heißt es im Zyklus *Mutter Welt.*[72] (Das Bild ist mehr wie kühn, beinahe dadaistisch, aber das Gefälle des Prosagedichts gemahnt an einen früheren Stil.) Im expressionistisch-dadaistischen biographischen Epos *A ló meghal, a madarak kirepülnek* (Das Pferd stirbt, die Vögel fliegen aus) tritt die Umgebung in einer ironisch-skeptischen Charakterisierung in Erscheinung, positive Helden sind nur die Tiere und die Blumen. „was fürchtet ihr euch ihr schüchternen / meine worte flattern in blumen auf den wiesen..."[73] Als Metapher des Blühens kommt der Schrei und der Gesang im Gedicht wiederholt vor: „ein blonder towarisch sprach ganz kind noch / mädchen entblühten seinem munde / ...vögel verschlangen die stimme / allein die bäume singen weiter." Im völlig konstruktivistisch angelegten Verszyklus von Kassák, in *Tisztaság könyve* [Buch der Reinheit] (1923–1926), der aus numerierten Gedichten besteht, tauchen in einzelnen Zeilen – diese sind die aufrichtigsten, erschütterndsten – Motive von Tieren, Pflanzen, Flammen und Schreie untermischt mit Worten der Liebe auf. Zum Beispiel: „Wir laufen von früh bis abend in schwarzem kot / haben keine wiederkehrende kreise, haben / keine erinnerungs-blumen, keinen aus den feuer geretteten wagen" (Nr. 33), oder „in der stille der gewässer leben blumen mit weichem / fleischigem mund auch sie recken sich nach dem himmel und kennen / uns nicht, die wir zwischen himmel und wasser



a



b

Abb. 21 János Máttis Teutsch: Seelenblumen. Skizzen. 1920–1923.
a. Kohle, Papier 240 × 340 mm. Sammlung Zoltán Bálint, Nachlaß von Elöd Vörös.
b. Grafit, Papier 120 × 95 mm. Archiv des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest

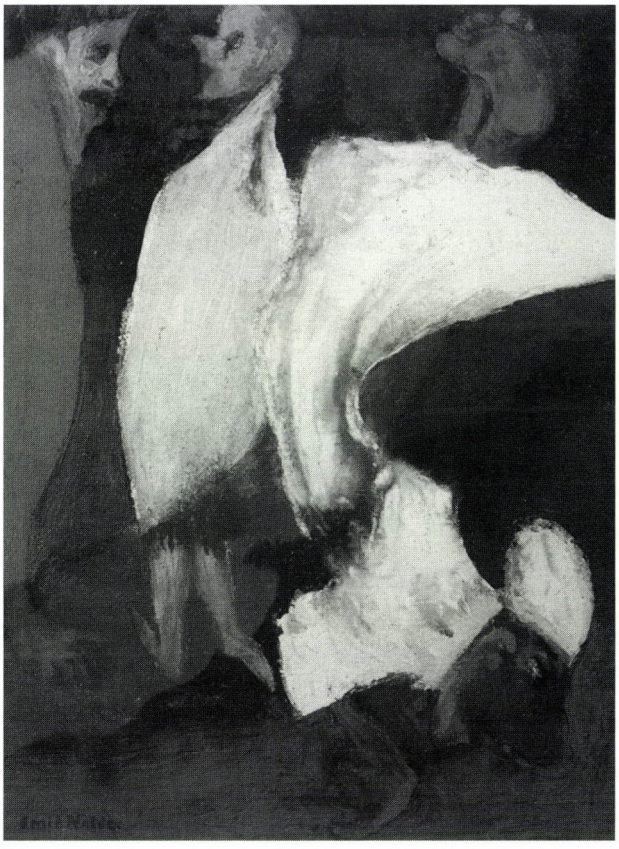


Abb. 22 Emil Nolde: Trio, 1929. Öl, Leinwand 101 × 74 cm. Stiftung Ada Seebüll und Emil Nolde

umherirren." (Nr. 36) In Kassáks dadaistisch oder konstruktivistisch gemeinten Gedichten vom Beginn der zwanziger Jahre gibt es viele expressionistisch-surrealistische Motive. Im Gedicht *Boldog köszöntés* – deutsch: Glückstrahlende Begrüßung –, das in der ersten Wiener Nummer von MA im November 1920 erschienen ist und später in den Band *Világanyám* [Mutter Welt] aufgenommen wurde, tritt zum erstenmal die blaue Sonne als Symbol in Erscheinung, sie steht jedoch nicht für die transzendentale Welt, sondern für eine apokalyptische Tragödie. „Wälder, Meere und Berge leben in euch in frühlingshafter Gesundheit, / ... / Die Sonne ist blau. Blutende junge Kometen wirbeln am Horizont. / O Mensch! Mensch! Mensch! / Hier liegen deine schmerzlichen Wurzeln".[74]

Kassák kämpfte zwar in seinem Manifest *Bildarchitektur* (1921/22) gegen den Expressionismus hart an, aber der Expressionismus kehrt auch noch in seinen konstruktivistischen Gedichten hartnäckig wieder: „...des stummen tiers der in den höhlen meines herzens umherirrt" (Nr. 69), „merkwürdig für euch liegt sie quer über der landschaft / über den hügeln ihrer brüste / ziehen engel vorbei" (Nr. 72), „würden in mir nicht blühen die flammen, die nach dir schreien / wäre ich längst gestorben / aber das herz besteht aus feuer und klopft an fremde türen an."[75] Als Vorlagen kämen mehrere Bildgedichte Apollinaires in Betracht, die zweifelsohne eine Wirkung auf Kassák ausübten. Sein Gedicht *Este a fák alatt* ist mit einem einige Jahre früheren Gedicht Apollinaires verwandt.[76] Unter den Vorläufern dieses Gedichts lassen sich expressionistische Gedichte und Grafiken anführen. Folgende Zeilen lassen an die Grafiken von Maria Uhden und Käthe Kollwitz denken: „Maria umarmte ihren Sohn / und blühte Tränen / aber das nutze nicht mehr / die Vögel sind davongeflogen / und die Fische davongeschwommen." Nach diesen lethargischen Zeilen blinzt noch die Hoffnung auf: „Im Handteller / von Kindern erblühten / Lilien."

Es war also kein Zufall, daß in der Folge der MA Bücher 1921 ein Gedichtband von Andor Simon unter dem Titel *Kinyilatkoztatás* [Offenbarung] mit Holzschnitten von János Máttis Teutsch erschienen ist, und ebenso die Bände von Tibor Déry, eines erheblich größeren Talents, unter dem Titel *Ló, búza, ember* [Pferd, Weizen, Mensch] (1921) bzw. *Énekelnek és meghalnak* [Sie singen und fallen] (1923/24), letztere nicht mehr im Verlag des MA.[77] All diese Bücher würden eine Neuauflage verdienen. Zu den Voraussetzungen dieser Welt gehört noch die Malerei von Franz Marc, Erich Heckel, Wilhelm Morgner. Die jungen Dichter versuchten sich in der elegischen politischen Lyrik, aber die Motive von Natürlichem und Übernatürlichem treten darin in interessanterem Zusammenklang auf. In Andor Simons Gedicht *Szomorú esti nótaszó* [Trauriger Abendgesang] „singt / im Tal dunkelgrüner Hügel / ein purpurner Turm /davor / verneigen sich demütig die Bäume." Er beschreibt gerne traumhafte, fremdartige Landschaften, im Gedicht *Egy fiatal zerge* [Eine junge Gemse] heißt es zum Beispiel: „Tief ist die Nacht / Berge stützen sich um den Farnen herum / auf die Ellbogen / Dunkel. Dunkel." Er gelangt freilich auch zu den Bildern der Geburt, auch dies unter freiem Himmel, unter weinenden Pappeln und bei Sternschnuppenfall. Andor Simon schreibt Gedichte wie *Piros látomás, Mint valami szép exotikus virág, Parázs, Borjas tehén éjszakája és a vízesés, A reggel apotheozisa*·[Rote Vision, Gleich einer schönen exotischen Blume, Glut, Die Nacht der Kälberkuh und der Wasserfall, Apotheose des Morgens]. Diesen stehen Máttis Teutschs Kompositionen, Gemälde und Schnitte, die an Blumenkelche und sich neigende Blumen erinnern, sehr nahe (Abb. 18, 19, 20). Laut Impressum wurde Andor Simons Gedichtband in 300 numerierten Exemplaren

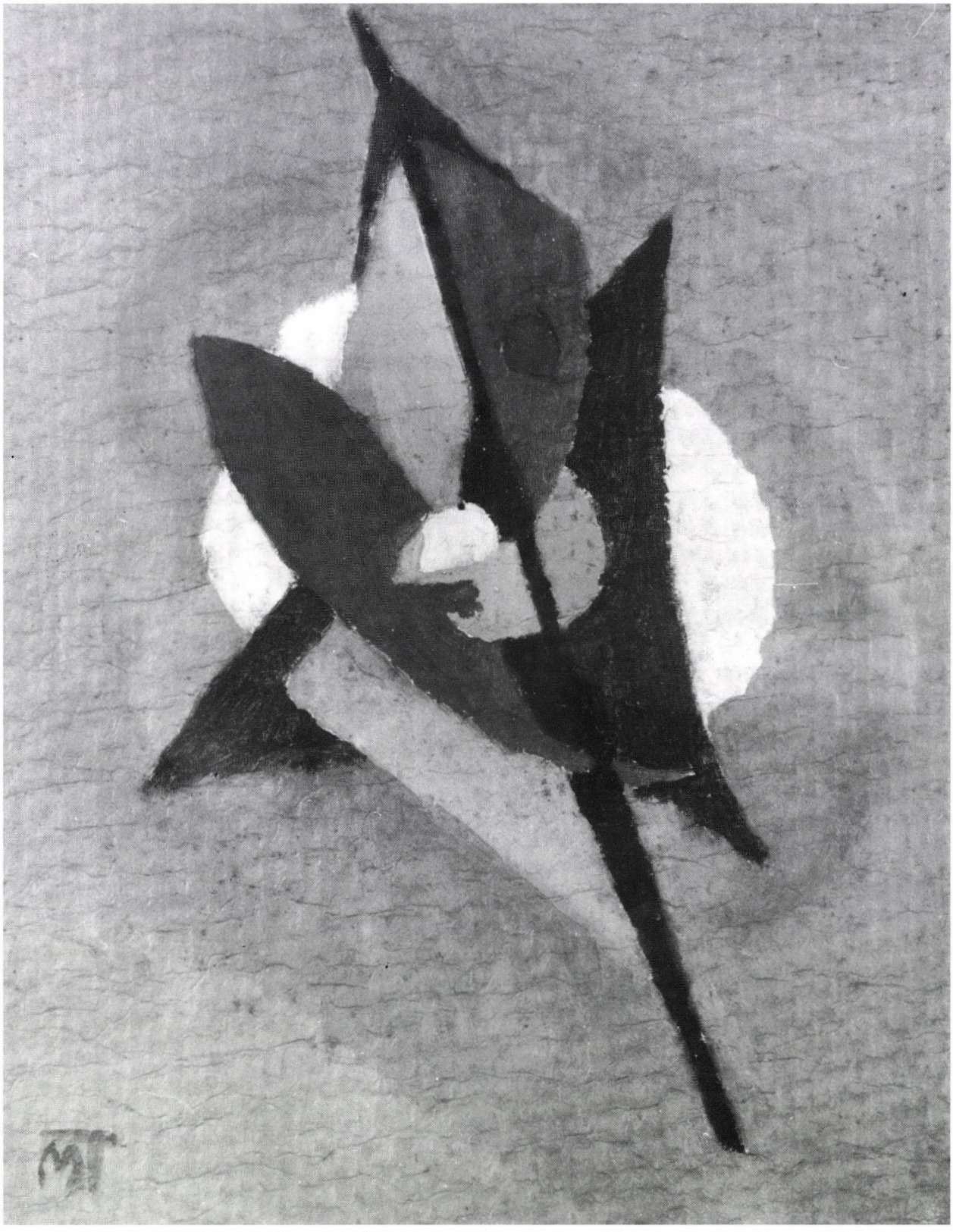


Abb. 23 János Máttis Teutsch: Seelenblume, 1923. Öl, Pappe 34,2 × 27,5 cm. Budapester Privatbesitz. Foto Frau J. Magyar (1970er Jahre)



Abb. 24 Ernst Ludwig Kirchner: Alles mit Blau erfüllt ... Holzschnitt für den Band Georg Heym: Umbra vitae. Leipzig 1924

herausgegeben, zehn davon in besonders feiner Ausführung. Waren diese vielleicht koloriert? Die Gedichte selbst sind besonders farbig: „rotes Licht schwingt seine Flügel", anderswo: „Der Wald lebt. / In mir neigen sich farbige Blumen hin und her. / Und die Kühe / schellen mit roten Planeten am Herz der Erde."

In der ungarischen Avantgardedichtung der zwanziger Jahre lebte die expressionistische Lyrik der Vorkriegszeit weiter, ferner das Erlebnis der übersteigerten, visionären Landschaftsmalerei Gauguins und Van Goghs, Franz Marcs *Gelbe Kuh* aus 1911, und der geheimnisvolle *Tiger* aus demselben Jahr. Die beiden letzteren Gemälde waren 1913 einige Wochen lang in Budapest ausgestellt. Im Kassák-Kreis tauchten diese Werke noch Jahre später als Erinnerung und in Reproduktionen auf. In den Ausstellungsräumen Budapests waren auch Kandinskys Impressionen, Improvisationen und Kompositionen genauso zugegen wie Wilhelm Morgners Astrallandschaften und Emil Noldes Gemälde.[78] Ohne diese Erlebnisse aus dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts wären Kassáks oben zitierte Verszeilen ebenso unvorstellbar wie seine meisterhaft gedrängte Naturbeschreibung: „um unser Herz herum wachen Steine, Tiere, Pflanzen."

Tibor Déry, der Wolkentiere besang, schrieb eine weichere, melodischere Lyrik als Kassák, seine Visionen sind universaler als die Waldvisionen von Andor Simon. Für Déry war das Wort „süße Nahrung", die aus geheimnisvollen Tiefen „die unbeugsamen Lilien der Liebe" ans Tageslicht bringen. In Dérys Gedichten tritt die große Kuh in Erscheinung, „des nachts leuchtet und singt sie in einer wolke ", und ebenfalls Déry ist es, der den Gott der organischen Welt mit einem großen Blumengesicht am schönsten vermittelt.[79]

Es ist bemerkenswert, daß im MA-Kreis selbst aus der Dichtung der deutschen Dadaisten nur Gedichte aufgenommen wurden, die in der expressionistischen Tradition standen. Mózes Kahána übersetzte Kurt Schwitters' *Anna Blume* mit Annavirág (= Annablume). Anna Blume ist die Geliebte der einundzwanzig Sinne, ein roter und grüner Vogel, ein grünes Tierchen, das in einer Variante des Gedichts Räder hat, aber Mózes Kahána übersetzte dies nicht.[80] Bei ihm hat Anna Blume einen Vogel, das ist wichtiger als ein von Menschenhand geformtes Gerät. („Anna Blume! Anna a-n-n-a, ich träufle deinen / Namen. Dein Name tropft wie weiches Rindertalg. / Rindertalg träufelt streichelnd über meinen Rücken / Anna Blume, du tropfes Tier, ich liebe dir!") Anna Blume wurde von den strengeren Dadaisten als nicht existierend abgetan. Das Gedicht, mit dem sie für ungültig erklärt wurde, ist aber in Ungarn nicht durch die Übersetzung von Kahána bekannt geworden, denn er hat in sein Gedichtband *Én Te Ő* [Ich Du Er] den expressionistischen Dada eingebaut. Das Gedicht von Christoph Spengemann („Anna Blume hat einen Vogel / Es ging nicht anders. / ... / Er [der Maler] malte das Bildnis der Zeit und wußte es nicht. / Nun kniet er vor einem Gänseblümchen und betet.") hat Sándor Barta nachgedichtet, der skeptischer mit dem Expressionismus umging.[81]

Anna Blume ist trotzdem nicht verschwunden, weder von den Ausstellungen Berlins und Wiens noch von den Seiten der Zeitschrift MA. In den Gedichten von Erzsi Ujvári, Lajos Kudlák und anderen beschwören Zitronenwälder, Flöte spielende Bäume, grüne Treppen das Naturerlebnis des Expressionismus herauf.

In seiner Malerei, Grafik und Bildhauerei blieb Máttis Teutsch dem Expressionismus länger treu als der Kern des Kassák-Kreises. In der ersten Hälfte der zwanziger Jahre malte er in immer größerem Format und mit zunehmend gesteigerten Farben Landschaften, durchtränkt von Weltgefühl-Lyrik, schnitzte seine

eigenartigen Holzfiguren und gestaltete seine gefärbten Gipsfiguren, ordnete seine Holz- und Linolschnitte zu sich drehenden Liniensystemen. Wie viele Gedichte er wohl in seinem Leben schrieb? Seine Sammler kennen heute keine zehn Gedichte. Aus seiner Korrespondenz geht hervor, daß er seine Gedichte in Wien oder in Berlin, im Kreis des MA oder des *Sturm* herausgeben wollte.[82] Beide Versuche mißlangen. Im Jahr 1921 oder kurz danach erstarkten bei beiden Blättern die antiexpressionistischen Tendenzen. Tristan Tzaras *Erstes himmlisches Abenteuer des Herrn Antipyrin* ist im November 1921 in der Übersetzung von Andor Németh in ungarischer Sprache in der Zeitschrift MA erschienen.[83] Darin wird vernichtende Kritik an den „Botschaftern der Gefühle", den „Champions der Psychologie und der Wissenschaft, an den Erzengel-Dichtern und den Ländern mit komischem Namen" ausgesprochen, „in denen die Würmer still kreisen..." Folgender trivialer Satz verhöhnt ganz offensichtlich ein expressionistisches Motiv: „die Braut und die Kaktee glotzen auf den Hund / aus seinem Arschloch blüht eine Lilie."

Diese Blasphemie ist in der ungarischen Dichtung kaum zugegen, hinterließ aber im philosophischen Denken seine Spuren. Kassák gibt dieser Epoche einen erhaben formulierten Abschluß: „Meine Toten liegen unter blauen Bettüchern". Zwar versuchte er früher auch selbst, über den Tod blasphemisch zu schreiben, aber im Gedicht *Az örömhöz* [An die Freude] besang er die „blauen Rosen der Kadaver"[84]. Als sich das Programm der Verdrängung der Gefühle erstarkte, waren die Schriften und Grafiken vom ungarischen Verwandten des August Stramm nicht mehr gefragt. Sándor Barta trat in einem umfangreichen, für die Öffentlichkeit bestimmten Brief an Zoltán Bálint vehement gegen jegliche Art von Expressionismus in den dichterischen und malerischen Arbeiten des MA-Kreises auf.[85] Máttis Teutsch wird darin als Maler charakterisiert, von einem sich formenden Gedichtband oder diesbezüglichen Absichten des Künstlers ist darin keine Rede. Laut Barta war Máttis Teutsch „ein fremder Maler unter uns", der „das fürs Auge nicht erlebbare Kräftespiel von Äckern, Wäldern und Dörfern auf die Leinwand zerrt ... die Linien, Formen, Klänge, Farben sind unendliche Knäuel... Er vermag uns nur durch die phantastische Wärme seiner Farben ab und zu eine Bewegung des Staunens zu entlocken. Er ist Maler und kann sich nicht viel um die Welt kümmern. Morgens und abends mißt er wohl seinen vollgehängten Korridor ab und gibt vergnügt sich selbt die Hand." Aus der Kritik geht hervor, daß der städtische Dichter den Künstler, der in



Abb. 25 János Máttis Teutsch: Der Blaue Reiter, 1923. Holzschnitt, 170 × 104 mm. Veröffentlicht auf dem Titelblatt und auf S. 156 der Nr. 11 von Der Sturm, 1923



Abb. 26 János Máttis Teutsch: Komposition, 1924–1925. Linolschnitt, 180 × 170 mm. Veröffentlicht auf S. 89 der Nr. 6 von *Der Sturm*, 1925. Signiertes Exemplar in der Graphischen Sammlung der Rumänischen Akademie der Wissenschaften in Bukarest. Mit freundlicher Hilfe von Prof. Remus Nicolescu

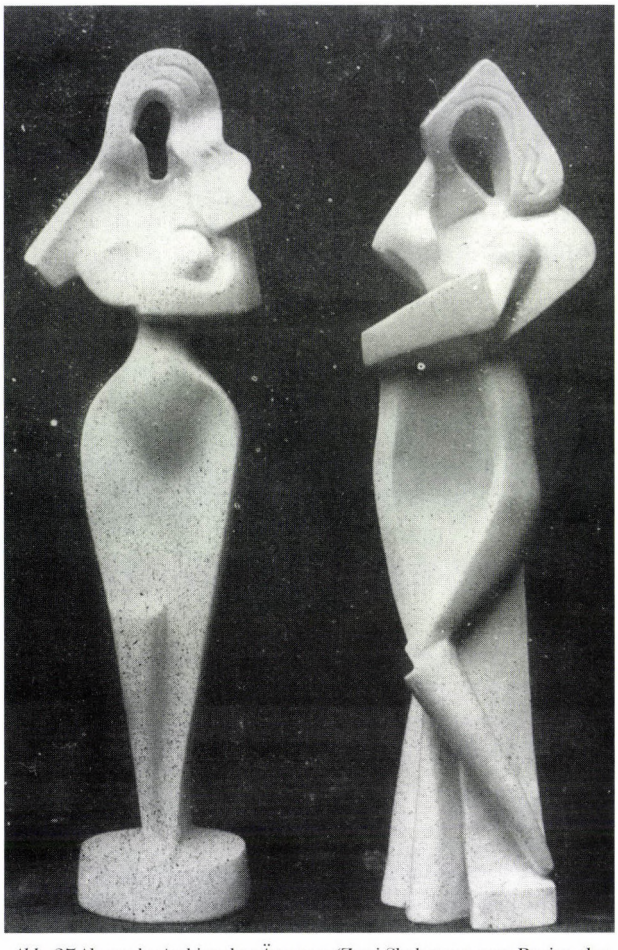


Abb. 27 Alexander Archipenko: Ägypten (Zwei Skulpturen vom Beginn der 1920er Jahre). Veröffentlicht im Katalog der ersten sowjet-russischen Ausstellung in Berlin, 1922

der östlichsten, dreisprachigen Stadt mit ungarischer, deutscher und rumänischer Bevölkerung und mit reichen kulturellen Traditionen lebte, für einen Wald- und Dorfbewohner hielt. (Es gibt Angaben dafür, daß Máttis Teutsch Jahre mit der Beobachtung der Natur in den Wäldern um Kronstadt verbrachte, aber die Aufarbeitung seiner Studien war zugleich intellektuelle Arbeit und primär-sensuelle Verzückung.)[86] Von letzterem konnte Barta einiges aufnehmen, da er von dem „fürs Auge nicht erlebbaren Kräftespiel" schreibt, die der Maler von der Natur auf die Leinwand zu zerren vermag. Die Erwähnung der phantastischen Wärme der Farben deutet darauf hin, daß Barta trotz all seiner Vorbehalte für die außerordentlichen Qualitäten der Farbenmalerei von Máttis Teutsch, die ja in den Jahren um 1920 am deutlichsten in Erscheinung treten, ein Gefühl hatte. Um diese Zeit malte der Künstler tatsächlich das Bild der Zeit und kniete bei weitem nicht vor einem Gänseblümchen, um zu beten. Wie schaut so eine in der Verzückung ausgeführte Gemälde-Vision aus, die unter der Hand von Máttis Teutsch entstand? Vor einigen Jahren versuchte ich einige Gemälde im Besitz der Familie an Ort und Stelle zu beschreiben. Auf einem, dem der Künstler oder ein Nachkomme den Titel *Die Familie* gab, entfaltet sich die Komposition in der futuristischen Ordnung von sich kreuzenden, diagonal verlaufenden und leicht gebogenen Linien. Der Grund ist hellgrün. Im grünen Raum sind in Draufsicht (es ist kein blauer Himmel vorhanden) Figuren mit gelbem Heiligenschein erkennbar. Die Männerfigur (der Vater) ist zitronengelb, die Mutter orangenfarben und warm gelb gehalten. Die Kinder sind auf grünem Grund ebenfalls gelbe Figuren. Bläulich-lila und violette Baumstämme erinnern an einen Wald. In einem anderen Gemälde, das eine abstraktere diagonale Formbewegung zum Ausdruck bringt, sind links oben grüne, lilafarbene, grüne, orangenfarbene, zitronengelbe, dunkelblaue, und rosafarbene Knospenformen auszumachen, in der unteren Bildhälfte lassen sich grüne, blaue, zitronengelbe und veilchenblaue, in der rechten oberen Ecke hingegen rosa- und orangenfarbene, veilchenblaue und dunkelblaue Flecken auf weißem Grund erkennen. Man könnte diese Farbenwolken nennen, wären sie nicht zum Teil durch Geraden umgrenzt. (Das ist der späte Seelenblumentyp.) Auf einer Folge von kleinformatigen Papiergemälden aus den Jahren 1919–1924 ist das Verhältnis von amorphen und regelmäßigen Formen, dunklen und hellen, warmen und kalten Farben überraschend klar und eindeutig. Die Violettöne, die Rosa- und Orangefarben, die Blau- und Grüntöne wurden aus den pastoser gemalten Landschaftsbildern mit mehr gemischtem und weniger klarem Kolorit sublimiert. In einem großen Ölgemälde schlägt die Unterzeichnung der Komposition in Bleistift durch. Hier sind die Knospenformen neben den Wolken schlanke Berggipfel. Die Annahme von ätherischer beziehungsweise astraler Bedeutung wird durch zwei blaue stehende Figuren (Seelen?) auf dem Regenbogen beziehungsweise auf der Wolke daneben bestätigt. In der rechten unteren Hälfte der Komposition stehen zwei in sich gesunkene blaue Figürchen. Aus ihrer Region ragen rosafarbene Formen, die bereits erwähnten schlanken Berggipfel, nach der höheren Welt hinauf.

Máttis Teutsch führte um 1920 diese zugleich an die irdische und die überirdische Welt gemahnenden Farben- und Formenzauber auch dreidimensional aus. An einer bemalten Gipsfigur, die an Gauguins Vogelfiguren mit Seele aus Tahiti erinnert, werden die weichen und dennoch dynamischen Formen durch kräftigere Farben bedeckt.[87] In den blau-gelben, blau-

roten, blau-gelben, roten und blauen Feldern treten die Farben der Gemälde und der Skulpturen des *Blauen Reiters* und der *Brücke*, ein Jahrzehnt danach wieder in Erscheinung. (Um 1920 waren sie allerdings noch bei zahlreichen europäischen Künstlern vorzufinden.) Die Charakteristik der beinahe gegenstandslosen, organischen Formen – in denen möglicherweise unter dem Eindruck von Alexander Archipenko (Abb. 27) später die ägyptisierende Stilisierung noch zunehmen sollte – habe ich in den siebziger Jahren in Kronstadt so erfaßt: sie erinnern an Arme, Hände, die Bewegungen sind hochgreifend, umarmend, streichelnd. Alle Kompositionen drehen sich, wirbeln wie Brummkreisel, die Farben scheinen zu klingen, zu singen (Abb. 17, 18, 19, 20, 21a, b, 23). Der Künstler war bestrebt, absolute Formen und Farben wiederzugeben, jede Art von Naturerlebnis oder seelischem Erlebnis in Farben-Formen-Kompositionen mitzuteilen, die auch musikalische Assoziationen erwecken. Die abstrakten Gemälde von Máttis Teutsch befolgen den Weg von Franz Marc und Kandinsky, und beschwören noch 1925 die Maler von blauen Pferden und blauen Reitern herauf. (Zu seinen Verwandten in der Bildhauerei läßt sich noch William Wauer aus dem Kreis des Sturm zählen, aber Máttis Teutsch war ein poetischerer, weicherer Künstler, auch als Bildhauer immer ein Maler.)

Der Blaue Reiter trat in den zwanziger Jahren als Werktitel, in Darstellungen und Artikeln in den modernen ungarischen Kunstzeitschriften, in Gemälden und Grafiken in Siebenbürgen wiederholt auf.[88] Der Wald aus der Zeit um 1925 ist aber weniger romantisch und unendlich als sein Vorgänger aus der Zeit zwischen 1910 und 1914. Das blaue Pferd und der blaue Reiter sind aber in den Gemälden und im Holzschnitt von Máttis Teutsch in einen engen Raum eingezwängt. (Abb. 26) „Jenseits aller Formen / jenseits aller Attribute und Bestimmungen / versteckt sich der Sinn der Dinge." – schreibt 1928 Jenő Dsida.[89] „Ein weißer Schimmel trabte am Brunnen vorbei / du glaubtest, es sei der Wind / der Wind / das Licht der Wolken" – schrieb Tibor Déry in seiner Filmskizze *700 Jahre Franziskus von Assisi*. In seinem Gedicht Tél [Der Winter] scheint hingegen das konstruktivistisch-surrealistische Bild der Welt auf: „diese Glasfigur tanzt in der Luft / ... darunter / steht alles still / alles ist blau und blickt in die Höhe."

In diesen Zeilen tritt eine Seele in Erscheinung, die sich flüchtet, sich ängstigt, sich zum verstecken genötigt sieht, dabei eine vollkommenere Welt vergegenwärtigt, gemessene Bewegungen unternimmt. Diese Seele ist nach Dsidas Gedicht kein Haus, keine

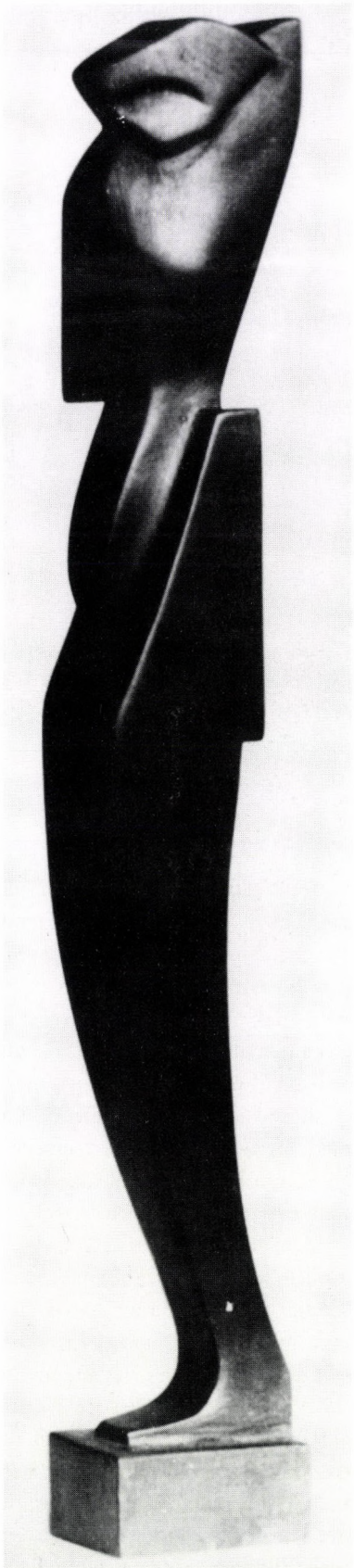


Abb. 28 János Máttis Teutsch: Skulptur, erste Hälfte der 1920er Jahre. Foto aus dem Nachlaß von Zoltán Bálint. Archiv des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest



Abb. 29 János Máttis Teutsch: Kunstideologie ... Potsdam 1931. Titelblatt

Blume, kein Weib, auch keine Gottheit, nur ein ungewisses Wort, ein unsichtbar umschlingender Arm, in dem sich der Dichter am Geheimnis der Geheimnisse wiegen läßt wie im Mutterschoß. Bei Déry wird der Schatten des in den Wolken wandernden Pferdes von der Welt des kalten Blaus unter der Glasfigur abgelöst. (Déry schrieb auch einen Roman mit dem Titel *Kék üvegfiguràk* – Blaue Glasfiguren.) Eine ähnliche Landschaft, die alles Blau auf sich nimmt, erscheint in Ernst Ludwig Kirchners Holzschnittillustration zu Georg Heyms Gedichten in seinem Band *Umbra vitae* (Abb. 24).

Der Epochenwechsel von Máttis Teutsch um 1925 war weder derart poetisch noch so vollkommen harmonisch. Er lebte in europäischen Dimensionen, aber in ziemlicher Einsamkeit. Er hatte Ausstellungen in Kronstadt (1919, 1924), Bukarest (1920, 1924), Berlin (1918, 1921), Wien (1918, 1924), Rom (1920), und sogar in Paris (1925) und Chicago (1923/24).[90] Trotzdem war er gemessen an seiner Leistung nicht besonders erfolgreich. In den großen Kunstmetropolen gingen seine im Format überwiegend kleinere oder mittelgroße Bilder in der Flut der großen Bilder unter. In Aufsätzen oder Briefen erinnerten sich an ihn Iván Hevesy, der Kritiker der Zeitschrift MA, und der Maler József Egry, der mit ähnlichem Elan die Verbindung der Landschaft und der Gegenden der Seele erforschte.[91] Máttis Teutsch mußte aber im Sinne der hauptsächlichen Zielsetzung der Bewegung, wie die meisten Vertreter der ungarischen Avantgarde, von der Wiedergabe der sinnlichen Welt zur abstrakten, geometrischen, konstruierten Welt gelangen. Dies ist in seinem Schaffen auch erfolgt.

Wie ist ein Gemälde – oder eine Skulptur – von Máttis Teutsch um 1925–1927 beschaffen? Sie sind stärker geometrisch geprägt. Die Farben deuten immer weniger überirdischen Glanz an: der Grund ist durchsichtig blau, die Schatten sind hellgrün, zuweilen treten okkergelbe, braune, rote oder blaue Figuren auf, aber alles ist auf Grau ausgerichtet. Die Formen sind scharf, zuweilen plastisch, häufig kommen spiegelbildliche Figuren vor. Die Arme knicken neben dem Kopf ein, lugen aus Draperien hervor, berühren die Stirn, das Gesicht, die Schultern oder am häufigsten sich selbst. An mehreren Gemälden und Skulpturen haben die Menschen gar keine Arme, nur eine Art Ansatz schmiegt sich an den Körper (Abb. 28, 29). Die Figuren sind gestreckt, die Maßverhältnisse sind „ägyptisierend" oder „gotisierend". Die Gemälde dieser Zeit haben oft die geistige oder die körperliche Arbeit zum Inhalt, in den Titeln verweist das Wort Geist auf die Beschwörung der rationalen Vernunft, des Forschergeistes.[92] Das gelassene Gesellschaftsbild des Art Deco, der Schematismus der sozialen Kunst der Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre, die monumentale graue Vision von Fritz Langs *Metropole* waren dieser ideologiedurchtränkten Kunst ähnlich, der sich bald auch das Wort hinzugesellen sollte, aber nicht die lyrische Dichtung,[93] sondern die akademisch konstruktivistische Kunstpädagogik. Im Jahr 1931 gab Máttis Teutsch in Deutschland unter dem Titel *Kunstideologie. Stabilität und Aktivität im Kunstwerk* ein Buch mit schwarzweißen Linolschnitten und karg bemessenem Text heraus[94] (Abb. 29). In diesem Buch nehmen Erinnerungen und Vorstellungen in sehr knappen Formen Gestalt an. Die Kunst begrüßt den Menschen, das Leben, die Aktion – verkündet der vormalige aktivistische Künstler in diesem Buch durch Text und Bild. Der Mensch ist seelisch wie körperlich ein Individuum, die Kunst ist ethisch, darin spricht durch das Gefühl die Seele Seelen an, verkündet der Seelenblumen-Maler. In Erinnerungen an die Zeit um 1920 kommt wiederholt das Wort Seele vor, später wird es durch den Geist, und sogar durch den kollektiven Geist abgelöst. Eine Art pflanzliche Form kommt im Buch in einer einzigen Illustration vor,

in einer gekrümmten Linie, die aus einem schwarzen Kreis herausragt.

Warum wohl mußte sich Máttis Teutsch vom farbig leuchtenden, vor farbiger Seele strahlenden Universum abwenden und der klassizierend stilisierten kühlen Dekorativität, der schulmeisterlichen Gemessenheit zuwenden? Worin liegt wohl die Erklärung: in der Änderung der Welt oder in den Geheimnissen seines persönlichen Lebens? Diese Frage wird durch künftige Monographien und Oeuvreausstellungen beantwortet werden. Der Künstler mochte durch einen Teil der Berliner sowjetrussischen Ausstellung von 1922, durch das Erlebnis der Kunstwerke in der Pariser Weltausstellung von 1925, oder durch Krankheit und Einsamkeit auf diesen Weg gedrängt worden sein, oder darüber hinaus noch durch einen ständig zunehmenden Anspruch auf Verfeinerung. Laut Aussage der Quellen zu seinem Leben malte Máttis Teutsch in den dreißiger Jahren überhaupt nicht, er schuf nur Skulpturen. Und er bemalte auch diese nicht mehr mit grellen Farben, höchstens gestaltete er silberne oder ebenholzfarbene Oberflächen. Als er dann später erneut zu malen begann, kamen wieder die Ägypten-Erlebnisse hoch. Die vielfigurigen ägyptisierenden Kompositionen sind kompliziert und eklektisch, aber ab und zu erscheint im silbernen Wald ein müder Holzfäller, in anderen Fällen sind im perlmuttfarbenen Nebel der eine oder der andere große Religionsstifter (Buddha) oder Dichter (Attila József) zu erkennen.[95] Die Produktion ist leider noch mehr ermattet als bei den Bildern und Skulpturen der sachlichen Periode. Der innere Kampf des Künstlers um sich selbst widerspiegelt sich auch in seinen Aufzeichnungen und Briefen. 1947 schrieb er an Zoltán Bálint, seinen Kritiker-Freund nach Klausenburg: „... ich gestaltete eine heroische, innige, monumentale Kunst ... intime Seelenbilder in jeder Manifestation des Lebens, die Anordnung in der Fläche ist hemmungslos neu, mit einem neuen Kolorit, wobei Weiß vorherrscht."[96] Ohne den letzten Teilsatz könnte sich dieses Geständnis auch auf das Frühwerk beziehen. Das Streben nach Weiß könnte auch von der Kenntnis der großen osteuropäischen Utopien des zweiten und dritten Jahrzehnts zeugen. Oder war es nur eine Rückkehr aus dem Wald der expressionistischen blauen Seelen in die historisierte Welt der weißen Lotosblumen? Einige Jahre nach diesem Brief begann sich der Künstler an seine stärkste Schaffensperiode zu erinnern und empfahl die Seelenblumen-Folge seinem malerisch begabten Enkel als Vorbild, damit auch dieser sich zu einem aktiven Geist entwickeln und so viel von der Welt aufnehmen sollte wie sein Großvater, der in seiner Jugend die Tiefe der Welt der Farben, ihren Reichtum, ihren Klang ihre irdischen und überirdischen Bedeutungen begriff und all das auf rohem Zeichenpapier, auf Leinwand und bemaltem Holz oder Gips gleicherweise wiedergeben konnte.

Die blaue Blume, der blaue Reiter, die blaue Seele sind in Mitteleuropa in den zwanziger Jahren in der Kunst von Máttis Teutsch in ihrer ausgereiftesten visuellen Form erschienen, aber es wäre übertrieben, sein Beispiel als ausschließlich zu betrachten. Man darf die kurzlebige Budapester Literaturzeitschrift *Kékmadár* [Blauer Vogel] nicht vergessen, der, nacheinander von zwei Redakteurenteams herausgegeben, das Publikum zunächst mit der Dichtung und der Dramatik des Jugendstils, dann mit denen des surrealistischen Dadaismus und Konstruktivismus in ausgezeichneten Übersetzungen bekannt machte.[97] Gleich die erste Nummer war doppelgesichtig. Es wird darin neben Rippl-Rónai und Klimt auch von der futuristischen Musiksoirée von Georges Antheil berichtet. In einer Werbung werden die *Fleurs du mal* Baudelaires in der Nachdichtung von Árpád Tóth angeboten. Später trat dann neben Gulácsy und Maurice Maeterlinck die gesamte Garde der Zeitschrift *Nyugat* auf den Plan. Mit der Nummer 10 wurde das Blatt völlig umgestaltet. Der Stil- und Generationenwechsel wird durch die Namen Tibor Déry, Ödön Palasovszky und Attila József angedeutet. In dieser Nummer erschien Ivan Golls *Neuer Orpheus*, zusammen mit Werken von Tristan Tzara und Jean Cocteau. Tibor Déry widmete sein Gedicht *A képfaragó* [Der Bildschnitzer] dem Maler Aurél Bernáth, der damals konstruktive und expressive Bildelemente zu Landschaftskompositionen von kosmischen Dimensionen vereinte, in denen reife, überirdische Blautöne vorherrschten.

In *Kékmadár* wurde Attila Józsefs Gedicht *Lázadó Krisztus* [Aufrührerischer Christus] gedruckt. Die Vielseitigkeit der Redakteure fand in Theaterproduktionen der Avantgarde Widerhall. Ödön Palasovszky, der Dichter-Schauspieler-Regisseur (1899–1980), der in der Zeitschrift Übersetzungen veröffentlichte, war der hauptsächliche Organisator dieser Produktionen. Der Auftritt von Franz Werfel, Ivan Goll, Tristan Tzara im Material der Aufführungen von Palasovszky und seinem Kreis deutet eine neue Richtung von expressionistisch-dadaistisch-surrealistischen Tendenzen an. Palasovszky hielt zu Beginn seiner Laufbahn Rezitationsabende, für die er die Gedichte aus *Kékmadár* und aus der langfristigeren *Magyar Irás* auswählte. (Letzteres Organ wurde mehr wie sieben Jahre hindurch von Tivadar Raith herausgegeben, der aus dem

Kassák-Kreis hervorging.) In den Theatern[99] und in seiner Dichtung von ganz persönlichem Tonfall beschwor Palasovszky eine organische Welt herauf, obwohl ihn auch die Kultur und die Konflikte der Maschinen beschäftigten. Er war bemüht, auf seiner Bühne den Rhythmus und das Chaos der Gegenwart zu gestalten, aber ansonsten verehrte er auch die jahrtausendealten Traditionen und war sogar von der gemeinsamen Existenz des pflanzlichen, tierischen und menschlichen Lebens überzeugt. In einer Erinnerungsschrift heißt es dazu: „... so ein neuer Orpheus, der es vom erbärmlichen Barpianisten zu einem virtuosen Phänomen brachte, der ganz Europa in Schlafwagen bereist, ist auch so immer nur nach seiner Euridike her." In seinem Verszyklus *Őz-Biblia* [Reh-Bibel] finden sich hymnisch entzückte Zeilen vom „archaisch unberührt-unberührbaren" ewigen Wald, der bereits „vor den kuhglockenschallenden Dörfern und den Stein-über-Stein Städten bestand".[100] Im Wald erscheint ein Rudel Rehe, und mit einer plötzlichen Wende wird auch der Dichter zum Reh, und das Gedicht geht in Mehrzahl erster Person weiter: „Unser Irrlicht-Geweih flammt blau / In einer ewigen Welt ewige Rehe / Über toten Sommern neue Lieben." Die gemalten, gezeichneten Vorläufer und Parallelen dieses Verszyklus, an dem Palasovszky von der Mitte der 20er Jahre bis zu seinem Tode schrieb, sind unter Franz Marcs Gemälden und Zeichnungen mit ruhenden, laufenden, sterbenden Rehen zu suchen. Bei der Heraufbeschwörung des Waldes und der sich versteckenden schönen Tiere sind für ihn die expressiven Farben genauso wichtig wie die Bewegungen und die Tänze. In der dichterischen Suite *Punalua*, in einer Reihe dramatischer Gedichte, wiederholt der Chor der Tänzerinnen zum Lob der Punalua: „Grün wie der Schnee / orangenfarben wie der Schnee ... / träumt sie Träume wie der Jasmin / ... Punalua, geboren aus Liebe / Aus Farbe und Bewegung / Aus dem Licht von Begegnungen / Aus dem Aroma von Klängen ..."[101] An einer anderen Stelle geht es im Anklang an Rimbauds berühmter Sonette der Vokale hervor, daß Punalua, geboren aus dem Laut U, „blau ist wie das U, und braun wie das U".[102] Aus den Erinnerungen des Dichters, der in seiner Jugend durch seine Reisen Berlin und Wien kennengelernt hatte, sind nun die Farben und Motive des Symbolismus und des Expressionismus hochgekommen, die kräftigen, exotischen Farben Gauguins, der die archaisch-primitiven Skulpturen bewundert hatte, Van Goghs ethische, leidenschaftliche Farben, die zauberhaften und mystischen Farben von Franz Marc und Kandinsky. In der Hierarchie der Farben steht auch bei ihm das Blau an erster Stelle. In einem seiner Gedichte lebt die geliebte Tanagra, in einer blauen Welt, und der Dichter vermag – laut eines anderen Gedichtes – seine Gedanken nur auf blauem Papier zu formulieren, um seine Geliebte damit, und mit der Fähigkeit des Wandelns auf dem Wasser zu beschenken.[103] Neben dem Blau scheint noch das Violett auf, die uralte – starke und traurige – Farbe der Trauer. (Es ist kein Zufall, daß Palasovszky ein Gemälde von Máttis Teutsch bis zu seinem Tode bewahrte.) In Palasovszkys Lyrik ist zweifelsohne auch ein elegischer Gestus des Abschieds zugegen. Dabei bewahrte er auch das üppige, farbenreiche Wildnis der Jahre um 1920 und schrieb noch 1955 ein Gedicht mit dem Titel *Visszaadom a kékhajú reggelt* [Ich gebe den Morgen mit den blauen Haaren zurück]. In diesem Gedicht von weitem Bogen blickt der Dichter auf seine Jugend zurück. „All das gehört euch, ich gebe es zurück / Das Umherirren auf blauen Wiesen / Die unendlichen Meere / eurem Herzen die Steile / euren Schritten das Licht." Das Erlebnis des Alls, des ewigen Lebens und des Todes in diesem Gedicht zeugt vom Weiterleben des seit Novalis wiederholt gestalteten Blauen Mythos in der Lyrik unseres Jahrhunderts. Künftige gründliche Forschungen könnten weitere Verwandte dieser Erscheinung in mehreren Sprachen und Kulturen Europas aufspüren.[104]

Die blaue Blume als Begriff – im Ungarischen als *kékvirág*, etwa Blaublume, zusammengeschrieben – lebt auch in der ungarischen Dichtung unserer Zeit fort. Das Gedicht *Valami ismeretlen* [Etwas unbekanntes] von György Petri zeugt von der tiefen Kenntnis der Romantiker: „Die Blaublume / der Neuen Welt, der neuen Liebe / reizt, irrlichtert / verlockt in den Morast."[105] Im Hintergrund dieser Zeilen steht die Welt von Csokonai und Ady, Novalis, Hölderlin und Apollinaire. Es gibt Topoi, literarische und malerische Motive, die im Schaffen großer Künstler jahrtausendelang leben können, bei Epochenwechseln plötzlich wieder aufleben, und dennoch ihre ursprüngliche Bedeutung vollständig oder bruchstückweise bewahren. Die Seelenblume, die farbige, blaue, goldrote oder blaßweiße Seele, ist eines dieser jahrtausendealten Motive, das in unserem Jahrhundert wieder auflebte.

ANMERKUNGEN

* Für das Durchlesen der ersten Fassung der vorliegenden Studie, für wertvolle Anregungen und Ergänzungen bin ich dem Literaturhistoriker Pál Réz und den Kunstwissenschaftlern Lia Lindner, Krisztina Passuth und Gheorghe Vida, für die Übersetzung Frau Anikó Harmath zu Dank verpflichtet. – Sofern nicht anders angemerkt, stammen die Fotos von György Makky.

[1] Nadin, Mihai: *Mattis-Teutsch*. (Ausstellungskatalog). Martie-aprilie 1968. Braşov (Im Katalog wird die erwähnte Werkgruppe ein Zyklus genannt, und die Zeichnungen wie die Aquarelle werden gleicherweise auf 1907 datiert); Banner, Zoltán: „Máttis-Teutsch János". *Művészettörténeti Értesítő* 1964. 4; *Máttis-Teutsch Expoziţie retrospectiva*. (Ausstellungskatalog mit einem Nachwort von Mihai Nadin). Sala Dalles. Bucureşti 1971; Banner Zoltán: *Máttis-Teutsch*. Bucureşti 1972; auf deutsch: Bucureşti 1974; Passuth Krisztina: „Oeuvres de János Máttis-Teutsch au Musée des Beaux-Arts." *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-arts*. 46/47 (1976); Szabó, Júlia: *Máttis-Teutsch János*. Budapest 1983; Gheorghe Vida: „Hans Máttis-Teutsch and the European Dialogue of Form"; *Romanian Review* 38/12 (1984) 96–101; wieder abgedruckt in: *Bucharest in the 1920s–1940s between Avant Garde and Modernism*. Bucureşti 1994; Majoros, V.: „A költő Máttis-Teutsch," *Ars Hungarica* 22/1 (1994) 154–159.

[2] Der Titel *Seelenblumen* kommt nicht nur in den bereits erwähnten Veröffentlichungen vor, sondern auch auf der Rückseite der Werke bzw. auf der Titelseite der Mappen, die ich im Besitz der Familie bzw. im Stadtmuseum von Kronstadt (Braşov, Rumänien) gesehen habe. Der Titel *Zwei Welten* stammt vom Sohn des Künstlers gleichen Namens.

[3] Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe*. Otto Müller Verlag. Salzburg 1969. 15, 19, 107, 117, 119, 141, 142, 143, 281, 538.

[4] *Lexikon für Christliche Ikonographie*. Hrsg. E. Kirschbaum, Bd. 2. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1970., Stichwort Heiliger Geist. 227–236; die Zitate aus der Göttlichen Komödie stammen aus: Dante Alighieri: *La divina commedia* – commentata da G. A. Scartazzini. Milano, Ulrico Hoepli, 1922[8]. 714–715. Die Kommentatoren Dantes geben dazu die Erklärung von *anima*, dem ersten Lebensprinzip, von Aristoteles bis Thomas von Aquin.

[5] Novalis: *Schriften*, Hrsg. von I. Minon. Jena 1907. IV. 254–255, 258, 260, 261. Die blaue Blume richtet sich noch nach den Jahreszeiten. Heinrich vernichtet diesen Zauber, zerstört das Sonnenreich. ... Heinrich muß erst von Blumen für die blaue Blume empfänglich gemacht werden. Geheimnisvolle Verwandlung. Übergang in die höhere Natur. (254–255); Farbencharakter. Alles blau in meinem Buche, hinten Farbenspiel. Individualität jeder Farbe. (258); Friedrich Hölderlin: *Werke in zwei Bänden*, Hrsg. G. Mieth. Hanser Verlag, München–Wien 1970; E. T. A. Hoffmann: *Der goldene Topf*, Leipzig 1915. Csokonai Vitéz, Mihály: *Költeményei* [Gedichte], Budapest o. J. S. 23, Exundatio aquarum; Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Studienausgabe. München–Berlin–New York 1980; Maeterlinck, Maurice: *L'Oiseau bleu*. 1909. – Lit.: Rehm, W.: *Orpheus der Dichter und die Toten*. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin – Rilke, Darmstadt 1972[2]. 204–205, 210ff.

[6] *Der Blaue Reiter*. Hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Piper, München 1912; – Lit.: Vogt, Paul.: *Der Blaue Reiter*, Genf 1977; Ringboom, Sixteen: „Art in the Epoch of the Great Spiritual. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting," *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 29 (1960) 386; Ringboom, Sixteen: „The Sounding Cosmos; a Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting, *Acta Academiae Aboensis*. Ser. A. Humaniora 38 (1970); *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen*, 1896–1914, Hrsg. von Armin Zweite. Prestel, München 1982; Nahl-Koch, Jelena: *Wassily Kandinsky*, Thames & Hudson, London 1993; Budkowa, L. A. – Sarabjanow, D. W.: *Pawel Kusnezow*, Moskau 1975; Sarabjanow, D. W.: *Russian Painters of the Early 20th Century*. Moskau 1973; *Russian Art. Painting, Sculpture, Architecture. From Neo-Classicism to the Avant-Garde*, Thames & Hudson, London 1990; Gordon-Donald, E.: *Expressionism. Art and Idea*. Yale University Press, New Haven – London 1987; Apollinaire, G.: *Oeuvres poétiques* (Text établi et annoté par Marcel Adema et Michel Decaudin, préface d'André Billy.) Gallimard-Pléiade, Paris 1956: Les colchiques, Un oiseau chante; Georges Yakoulov: "Le soleil bleu". In: *Notes et Documents*. Société des amis de Georges Yakoulov, Paris 1972. 16, Nr. 3; Passuth, Krisztina: „Robert és Szonya Delaunay kapcsolata Jakulovval és Kelet-Európával." (Die Beziehungen von Robert und Sonia Delaunay zu Yakulov und Osteuropa) In dieselbe: *Transit. Tanulmányok a kelet-közép-európai avantgarde művészet témaköréből* [Beiträge zum Themenbereich der ost-mitteleuropäischen Avantgarde-Kunst], Budapest 1996. 18–25.

[7] Brief von J. Máttis-Teutsch an Zoltán Bálint, Kronstadt, 1924. Archiv des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Nachlaß Z. Bálint.

[8] Die beiden Gedichte aus dem Besitz der Familie sind abgedruckt bei Szabó 1983 (vgl. Anm. 1) im Original, S. 29, und in ungarischer Nachdichtung von Dezső Tandori. Ein Exemplar der Novembernummer von *ATYS* (*Atys, Rivista d'arte e letteratura*, Roma, Novembre 1920. Direttore Edward Storer, direttore artistico M. Nutting) wird im Archiv des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt. Die beiden dort gedruckten Gedichte wurden veröffentlicht bei Majoros 1994 (vgl. Anm. 1).

[9] Ligeti, Paul: *Der Weg aus dem Chaos. Eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung*. München 1931; Lukasz, Irén: *Mattis-Teutsch*. Aluta I. Sf. Gheorghe – Sepsiszentgyörgy 1969, Museum von Sepsiszentgyörgy.

[10] *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Hrsg. Harald Szeeman u. a. Frankfurt am Main 1981; Ausstellungskatalog *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*. Ed. M. Tuschmann–Judi Freeman, Los Angeles County Musuem of Art. New York–Abbeville 1986; *The Spiritual Image in Modern Art*. Ed. K. J. Regier. (Aufsätze), Stony Brook 1990.

[11] *Teozófia*. A Magyar Teozófiai Társaság lapja [Theosophie. Zeitschrift der Ungarischen Theosophischen Gesellschaft. Hrsg. von Dezső Rózsaffy], 1912–1919, 1921–1928; Blavatsky, Helen: *The Theosophical Glossary*. Los Angeles 1918. – Eine weitere Arbeit der H. Blawatzky, ihre Übersetzung aus dem Sanskrit diente als Grundlage der in Budapest von der Körösi Csoma Gesellschaft bereits 1916 herausgegebenen Veröffentlichung *A csend hangja*.

[12] Steiner, R.: *Die Geheimwissenschaft*. Erw., bearb. Aufl, Verlag Max Altmann, Leipzig 1920; ders.: *Theosophie: Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*. Dornach 1922[22]. (1. Aufl. 1904); *Colour. Three lectures given in Dornach 6th to 8th May 1921*. Translated by John Salter, London–New York 1935. – Lit.: Hemleben, Johannes: *Rudolf Steiner und die Anthroposophie. Wege zu einem neuen Menschenbild*, Dumont, Köln 1978.

[13] Imanse Geurt: „Occult Literature in France", in: *The Spiritual in Art* (vgl. Anm. 10), 355–360; Mercier, Alain: *Le symbolisme français*. Vol. I. *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870–1914)*, Nizet, Paris 1969.

[14] Hoffmann, Werner: *Runge in seiner Zeit*, Hamburger Kunsthalle (Ausstellungskatalog), Prestel, München 1977; „Zweite Greifswalder Romantik-Konferenz". In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*. Jg. XXVIII. Nr. 1–2, 1979. Mit Beiträgen von I. Emmrich, E. Jansen, J. Szabó, K. Haese.

[15] Schuré, Edouard: *Les Grand Initiés...* Paris, Pervain, 1889; Cooper, J. C.: *Lexikon Alter Symbole*. VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1986, 112–113: Stichwort: Blumen Lotos. Vgl. den Beitrag von Welsch, Robert P.: Sacred Geometry: French Symbolism and Early Abstraction, im Katalog *The Spiritual in Art* (wie in Anm. 10), 63–87, Abb. 66/3, 67/4–5, 76–/17, 80/27, 81/29. – Zu den Nabis vgl. Nabis 1888–1900, Paris, Grand Palais 21. septembre 1993 – 2 janvier 1994, Ausstellungskatalog. Prestel Verlag, München 1993.

[16] Valéria Majoros arbeitet an dieser Monographie: Budapest 1998.

[17] *Franz Marc* (Hrsg. Rosel Golleck), 27. 8. – 26. 10. 1980, Städtische Galerie im Lenbachhaus. München, Prestel; *František Kupka (1871–1957) ou l'invention d'une abstraction*. 22 novembre – 25 février 1990, Musée d'art moderne de la ville de Paris, mit Beiträgen von Krisztina Passuth, Miroslav Alamac, Virginia Spate, Margit Rowell, Gladys Fabre und anderen, Kat.Nr. 10, 11, 12, 13, 34, 38, 40, 57, 63, 64, 90, 94, 106, 109, 111, 112, 122; Meter, H.: *Apollinaire und der Futurismus*. Reihe Romanistik 7. Saarbrücken 1977; Boccioni, U.: *Pittura, sculptura futurista. Dinamismo plastico*. Milano 1914. – Lit.: Ballo, Guido: *Pittori italiani dal futurismo a oggi*. Roma 1956; Takács, József: *Umberto Boccioni*. Budapest 1974; Crispolti, E.: *Storia e critica del Futurismo*. Roma–Bari 1986, 36–129, 149–162 (das Manifest von Tommaso Marinetti, Luigi Russolo und Achille Funi von 1919).

[18] Kerényi, K.: *Aufsätze zur Geschichte der Antike und des Christentums*. Berlin 1937, 1938[2]. – Neu aufgelegt in ders.: *Halhatatlanság és Apollon vallás* [Unsterblichkeit und Apollon-Religion]. Ókortudományi Tanulmányok 1918–1943, Budapest 1984. 293–322.

[19] Beispiele aus der griechischen Literatur: zu Empedokles, s. *Poetarum philosophorum fragmenta*. Hrsg. H. Diels. Berlin 1901; Xenophanes, Pythagoras, in: *Anthologia lyrica graeca*. I–II. Hrsg. Diehl. Lipsiae 1936–1942; Sophokles: Hymne an Kypris aus einer Tragödie unbekannten Titels. in: *Tragicorum Graecorum fragmenta* (= TGF) Hrsg. A. Nauck–B. Snell. Hildesheim 1964; Euripides: Ewiger Kreislauf. TGF 836; Der Selbstlose Alkestis, daselbst 311; Kerényi, Károly: „Protogonos Koré", in: *Homéroszi himnuszok* [Homerische Hymnen]. Nachgedichtet von G. Devecseri, mit einer Einleitung von K. Kerényi, Budapest 1941. 7–75. Neuauflage in: *Halhatatlanság és Apolló-vallás...* (wie Anm 18), 427–471. Auf dieses Werk haben mich die Studenten des Karl Kerényi-Kollegs von Pécs aufmerksam gemacht, wofür ich ihnen an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte.

[20] Dobrovits, Aladár: *Válogatott tanulmányok* [Ausgewählte Schriften] Hrsg. von L. Kákosi und J. Gy. Szilágyi. I. *Egyiptom és az antik világ* [Ägypten und die antike Welt]. *Irodalom és vallás az ókori Egyiptomban* [Literatur und Religion im alten Ägypten]. Budapest 1979; neuere Literatur: Kinsley, Peter: „From Pythagoras to the Turba Philosophorum. Egypt and Pythagorean Tradition." *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 57 (1994) 1–13.

[21] Nietzsche, F.: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. Karl Schlecht, München 1969. – *Also sprach Zarathustra*. Laumann, Leipzig 1895.

[22] Kandinsky, W.: „Über die Formfrage". *Der Blaue Reiter Almanach*, München 1912. – *Über das Geistige in der Kunst*. München 1912, Neuauflage: Hrsg. von Klaus Lankheit, München 1979.

[23] Vgl. Anm. 12.

[24] Das Originaldokument befand sich in den 1970er Jahren im Besitz der Familie des Künstlers in Kronstadt. Der ungarische Text heißt: „Fejlődj / légy a kifinomult lelki és cselekvő világ virága / Belső tartalom határozza a külső értékeket! / Ez legyen utad / ez legyen életed! Nagyapa"

[25] Schmitt, J. H:: *A szellem fejlődéstörvénye. A darwinizmusról. A szellem mint kozmikus működés. Religió és kultúra. A Gnózis rendszerének alapvonalai* [Das Entwicklungsgesetz des Geistes. Über den Darwinismus. Der Geist als kosmische Funktion. Religion und Kultur. Grundzüge des Systems der Gnosis], Budapest 1920; Hild, K.: „A hangok és a színek", *Teozófia* 1916. – Über diese Erscheinung vgl. Kosztolányi, D.: „Négyesi László", *Új idők* 1933. Neuauflage in: *Tükörben Kosztolányi Dezső* [Dezső Kosztolányi im Spiegel], Hrsg. Pál Réz. Budapest 1993, 30–32.

[26] Sancti Thomae Aquinatis *De Ente et Essentia*. Ed. Roland Gosselin. Kaen 1926. S. XXVI. – *Summa Theologiae*. Bibliotheca de Autores Christianos. Matriti 1951, 1862–1949.

[27] Einige Beispiele, bei Goethe: Pilgers Morgenlied. An Lila (1787–1790), *Sämtliche Werke III*, Jubileumsausgabe, Stuttgart, Berlin 1902; Die Metamorphose der Pflanzen, 1798. Urworte. Orphisch. – Lit.: Baumgart, H.: *Goethe's lyrische Dichtung*, 1931–1939. Aus der Dichtung der englischen Romantik: Wordsworth, W.: An Evening Walk, 1793, Descriptive Sketches, 1793, Lines written a few miles above Tintern Abbey... July 1798. – Wordsworth, W.–Coleridge, S. T.: *Lyrical Ballads*. Hrsg. F. W. Schulze. Halle–Saale 1952, 173–175. – Lit.: Wordsworth, I.–Jaye, M. C.–Woof, R.: *William Wordsworth and the Age of Romanticism*. London 1987.

[28] Maeterlinck, M.: *Von der inneren Schönheit*. Leipzig, Taunus o. J.

[29] Hugo von Hofmannsthal: *Die Gesammelten Gedichte*. Verlag der Blätter für die Kunst. 1903, 1905, 1907. – Moderne Ausgabe: Gesammelte Werke. Insel. Stockholm–Freiburg 1970; Zu einer Totenfeier für Arnold Böcklin.

[30] Ferdinand Hodler: *Die Nacht*. 1890. Bern, Kunstmuseum. Guerzoni, S.: *Ferdinand Hodler, sa vie, son oeuvre*. Genf 1973; Richard Riemerschmied (1868–1967): Wolkengespenster, 1897. Städtische Galerie im Lenbachhaus. München. – Lit.: *Richard Riemerschmied vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente*, Hrsg. Winfried Werdinger. Prestel, München, 1982. 90–90. – Giovanni Segantini: *Züchtung der Unschuld*. 1891. Liverpool. Lady Lever Art Gallery. – Weitere Beispiele in: *Giovanni Segantini* (Hrsg. Felix Baumann), Kunsthaus Zürich, 9. November 1990 – 3. Februar 1991.

[31] Vgl. Anm. 3. – Kassák, Lajos: *Az izmusok története* [Die Geschichte der Ismen]. Budapest 1972. 230. (Kassák vergleicht Róbert Reiter mit Georg Trakl.)

[32] vgl. Anm. 17. – Vriesen, G.: *August Macke*, Stuttgart 1957; Güze, E. G.: *Wilhelm Morgner*. Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Nr. 20, Münster 1983; Haftmann, W.: *Emil Nolde*, Köln 1958, 1984[5]; Reuchter, E.: *Das Frühwerk Emil Noldes*, Dumont, Köln 1985.

[33] Rosenblum, R.: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*, München 1981; Hofmann, W.: *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, Prestel, München 1960.

[34] Walden, Nell – Schreyer, Lothar: *Erinnerungen an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*, Baden-Baden 1954.

[35] Stramm, August: *Das Werk*. Hrsg. René Radrizzani, Limes, Wiesbaden 1968.

[36] Kassák, Lajos: *Az izmusok*, a. a. O. (vgl. Anm. 31), 81; Mácza, János: *August Stramm és a német expresszionizmus* [August Stramm und der deutsche Expressionismus], MA IV/2, 26. Februar 1919. Wieder veröffentlicht im Band *Legendák és tények. Tanulmányok* [Legenden und Tatsachen. Aufsätze], Budapest 1972, 29–32, 212–214.

[37] Veröffentlicht bei Szabó 1983 (vgl. Anm. 1), S. 29; Vgl. Anm. 17. – Vgl. ferner Szabó-Marosi, J.: „The Exhibitions of the International Avant-Garde in Budapest, Vienna and Berlin". in: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*. CIHA Wien 1983.

[38] Babits, Mihály: *Összegyűjtött versei* [Gesammelte Gedichte], Hrsg. Iván Rozgonyi, Budapest 1974, 176f. – *Actualité de Babits*. Ed. Gy. Somlyó. Budapest 1983. Vgl. Reményi, J.: *Hungarian Writers and Literature*. Rutgers University Press, New Brunswick–New Jersey 1964. 306–325. – Babits, M.: *21 Poems*. Transl. by István Tótfalusi, Maecenas, Budapest 1988. – Sofern im weiteren keine deutsche Quelle und kein Nachdichter angegeben sind, handelt es sich um Interlinearübersetzungen.

[39] Lukács, György: *A lélek és a formák*, Budapest 1910 – *Die Seele und die Formen*. Berlin 1911. – Lit.: *Lukács Revalued*, Hrsg. A. Heller, Oxford 1983.

[40] Vezér, Erzsébet: *Ady és Franciaország* [Ady und Frankreich], (1970), Philobiblon, Budapest 1994.

[41] Reviczky, Gyula: *Összes költeményei* [Sämtliche Gedichte], Hrsg. P. Koroda, 1895. – Ders. *Művei* [Werke], 1. *Versek és műfordítások* [Gedichte und Nachdichtungen]; 2. *Vegyes költői és prózai művek* [Gemischte Gedichte und Prosa]. Hrsg. Béla Németh G, Budapest 1969; Széles, Klára: *Reviczky Gyula poétikája és az új magyar líra* [Die Poetic von Gyula Reviczky und die neue ungarische Lyrik], Budapest 1976, 39, 230 und 85; Korompay H. János: „Ady traducteur de Baudelaire," *Ann. Univ. Sci. Budapest Rolando Eötvös nom. sect. philol. mod.* 19 (1989/90) 93–99.

[42] Ady, Endre: „Az Illés szekerén" [Auf dem Eliaswagen] (1908), in: *Összes verse* [Sämtliche Gedichte], Budapest 1954. Ein Kapitel trägt die Überschrift des Gedichts „Halálvirág: a csók" [Todesblume: der Kuß] Bd. 1, S. 241; das Gedicht „Virágfohász virágok urához" [Blumen-Stoßgebet an den Herrn der Blumen] aus dem Band „Szeretném, ha szeretnének [Ich möchte geliebt werden], (1919) Bd. I. 370; „Fehér lótuszok [Weiße Lotosblumen] (aus dem Band „Auf dem Eliaswagen"), Bd. 1. 261–262; Ady, E.: Zu Gottes linker Hand. Ausgewählte Gedichte übersetzt von Felix Mandl. Wien 1981. – Frühere Vorläufer: das Gedicht „Lótusz" [Lotosblume] aus 1903, „Őszi forró virághalmon" [Auf herbstlichem, heißem Blumenhügel] aus dem Band „Szeretném, ha szeretnének", daselbst Bd. 1. 361–362. – Unter den Prosaschriften des Dichters gehört der Essay „A kék álom" [Der blaue Traum] aus 1906 in diesen Zusammenhang. Veröffentlicht in: *Budapesti Napló*, 14. Januar 1906. Moderne Ausgabe in: *Ady Endre összes novellái* Hrsg. I. Bustya. Budapest 1961, 419–422; 1327–1328. Neueste Veröffentlichung: *A kék álom* [Der blaue Traum]. Ferenczy, Budapest o. J. (1994), 182–185.

[43] Vgl. Anm. 6. – Cooper, J. C. a. a. O. (vgl. Anm. 15). – Lit.: Schröder, K. A. – Szeemann, H.: *Egon Schiele und seine Zeit*., Kunsthaus Zürich, Nov. 1988–Febr. 1989, 4, 23, 29.

[44] Ady, Endre: *Zu Gottes linker Hand. Ausgewählte Gedichte*. Übersetzt von Felix Mandl, Wien 1981, 47, 49.

[45] Babits, M., a. a. O. (vgl. Anm. 38), 22–23.

[46] Babits, M., a. a. O. (vgl. Anm. 38), 66–67.

[47] Babits, M., a. a. O. (vgl. Anm. 38), 183–190. („Hadjárat a semmibe. Strófák egy képzelt költeményhez" [Feldzug ins Nichts. Strophen zu einem imaginären Gedicht]). Ein ähnlich pessimistisch-elegisches Werk ist eines der berühmtesten frühen Gedichte von Babits, „Danaidák" [Danaiden], in dem die Grabhölzer in der Unterwelt „Seelenhölzer" von Selbstmördern sind. Vgl. Babits, 21 poems (a. a. O., vgl. Anm. 38), 12–13.

[48] Babits, Mihály: „Bergson filozófiája" [Die Philosophie Bergsons], in: *Nyugat*, 16. Juli 1910, Nr. 14. S. 945–961. – Bergson, H.: *Matière et Mémoire*. (1897), *L'Evolution créatrice* (1907), *L'Energie spirituelle* (1919); Croce, B.: *Estetica come scienza...* Bari 1922[2]. – Lit.: Fülep, Lajos: „La memoria nella creazione estetica (1911)", in: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok* [Gesammelte Schriften. II. Artikeln, Aufsätze] 1909–1916. Hrsg. Á. Tímár, Budapest 1995, 557–570.

[49] Babits, M., a. a. O. (vgl. Anm. 38), 9.

[50] Lit.: Babits, M.: „Oláh Gábor". *Nyugat* 1911. I. 987–988. Kosztolányi, Dezső: *Írók, festők, tudósok* [Schriftsteller, Maler, Wissenschaftler]. Budapest 1958. Bd. 2, S. 83; Kiss, Tamás: Bevezető [Einführung zu] Oláh, Gábor: *Válogatott költeményei* [Ausgewählte Gedichte], Budapest 1957. 5–13; Komlós, Aladár: *A szimbolizmus és a magyar líra* [Der Symbolismus und die ungarische Lyrik]. Budapest 1965, 69–71.

[51] Tóth, Árpád: *Összes versei, versfordításai és novellái* [Sämtliche Gedichte, Nachdichtungen und Novellen]. Budapest 1974. Vgl. Reményi, a. a. O. (s. Anm. 38), 292–297.

[52] Tóth, Á, a. a. O. (vgl. Anm. 51), 94–95: *Október* [Oktober], 111–112: *Elégia egy rekettyebokorhoz* [Elegie an einen Ginsterstrauch].

[53] Kosztolányi, Dezső: *A szegény kisgyermek panaszai* [Die Klagen des armen kleinen Kindes]. Budapest 1910; Vgl. Reményi, a. a. O. (s. Anm. 38), 252–265; Hunyady-Brunauer, D.–Brunauer, D.: *Dezső Kosztolányi*. Veröffentlichungen des Finnisch-Ugrischen Seminars an der Universität München. Serie C. München 1983, 44–45; Vgl. Reményi, J.: *Three twentieeth century Hungarian poets (Kaffka, Tóth, Kosztolányi)*, Menasche, 1947. American Slavic and East European Studies.

[54] Juhász, Gyula: *Összes versei* [Sämtliche Gedichte], Budapest 1970, 187: *Buddha*, 1910; 207: *Vigilia*; 238: *Mégis oly szép*; vgl. auch Reményi, a. a. O. (s. Anm. 38), 279–283.

[55] Juhász, Gy., a. a. O. 253.

[56] Bálint, Sándor: *Ünnepi kalendárium* [Festkalender] I.II. Budapest 1977.

[57] Juhász, Gy., a. a. O. 274: *Idegen sírok között* [Unter fremden Gräbern]; 339: *Testamentum* [Testament]; 352–353: *Princesse lontaine*.

[58] Kaffka, Margit: *Összes versei* [Sämtliche Gedichte], Hrsg. Miklós Radnóti, Budapest 1944. 21, 88, 90, 98, 138. – Vgl. Reményi, a. a. O. (s. Anm. 38), 284–291.

[59] Lesznai, Anna: *Édenkert. Versek* [Garten Eden. Gedichte], Gyoma 1918.

[60] *Andor Simon* (Sajókaza 1901 – 1986) studierte in Eger und kam nach abgebrochenem Studium nach Budapest. Hier, und in seinen Wiener Jahren 1919/20 gehörte er zum Kreis des MA. Seine Bücher: *Kinyilatkoztatás* [Offenbarung], Wien 1921, *Álomföld* [Traumland], Budapest 1927, *Világhullám* [Weltwogen], Budapest 1929. – *Árpád Szélpál* (Törökszentmiklós, 1897 – Seceaux, 1987) Schriftsteller, Dichter, Photograph. Sein Band *Tüntetés* [Demonstration] ist 1917 im Verlag des MA erschienen. – *Mózes Kahána* (Gyergyóbékás 1897 – Budapest 1974) Mitglied des MA-Kreises, emigrierte 1919 nach Wien, zog 1922 nach Tîrgu Mureş, 1929 nach Berlin, 1931 in die Sowjetunion, lebte 1935/36 in Paris. Er war ein expressionistischer Dichter, in den Zusammenhang unseres Themas gehören folgende Bücher kommunistischer Auffassung: *Univerzum* [Universum]. 1918; *Én te, Ő* [Ich Du, Er]. Wien 1921, mit Hozschnitten von János Máttis Teutsch; *Túl a politikán* [Jenseits der Politik]. Im Eigenverlag des Autors, Umschlag von Zoltán Halász (später Brassai). Wien, o. J. In diesem heißt es: „Es hat sich herausgestellt, daß die Erde längst in die Sonne zurückgefallen ist / und die reale Gegenwart nichts anderes ist als ein Auswuchs der Erinnerung."

[61] Máttis Teutsch János képkiállítása [Die Ausstellung von János Máttis Teutsch], Plakat. 1917. Archiv des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (auf diesem Plakat ist meines Erachtens ein Seelenblumen-Motiv zu sehen). – MA, Jg. II., Nr. 12 (15. Oktober). Auf dem Titelblatt – ebenfalls mit einem Seelenblumen-Motiv – mit dem Titel 'Original-Linolschnitt für Lajos Kassák'. Bereits kurz davor, Jg. II, Nr. 4 (15. Februar 1917) trug die Zeitschrift auf dem Titelblatt einen Linolschnitt von Máttis Teutsch mit dem Titel „Linoleummetszet" [Linolschnitt], der einen Grabhügel mit einer weinenden Figur darstellt.

[62] Katalog der III. (demonstrativen) Ausstellung des MA. Vorwort von Lajos Kassák. MA Jg. III, Nr. 8–9, (5. Sept. 1918), 107–108.

[63] Andor Simon: *Vonagló tájak* [Sich windende Landschaften]. János Máttis Teutsch gewidmet. MA Jg. III, Nr. 11 (20. November 1918).

[64] Lajos Kassák: *Eposz Wagner Maszkjában* Budapest 1914. Auf Deutsch: *Epos in der Maske Wagners*. In: Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (1915–1930). Hrsg. Pál Deréky, Böhlau Verlag, Wien–Köln–Weimar, Argumentum, Budapest 1966. 281.

[65] Ludwig Kassák: *Die Schlacht*. In: Der Mistral. Zürich, 1915. Neuausgabe in: Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (vgl. Anm. 64).

[66] Székely, László: *Versek* [Gedichte], MA, Jg. IV, Nr. 3 (20. März 1919), 42–43. Der Verfasser des Gedichts ist möglicherweise identisch mit dem 1894 geborenen, später als ein Dichter von katholischer Gesinnung bekannt gewordenen Autor gleichen Namens. – Nándor Pór: *Halál* [Der Tod]. MA, Jg. V, Nr. 4 (15. Juli 1920).

[67] József Nemes Lampérth: *Selbstbildnis*, 1911, *Landschaften* 1912–1917. Budapest, Ungarische Nationalgalerie; Sándor Bortnyik: Illustrationen zu Gedichten von Erzsi Ujváry. Budapest, Ungarische Nationalgalerie; György Ruttkay: Abstrakte Landschaft, MA, Jg. III. Nr. 8–9 (20. Sept. 1918), S. 100.

[68] J. Máttis Teutsch: *Baum mit Klagefigur*, 1909. Privatsammlung. Reproduziert bei Szabó, a. a. O. (vgl. Anm. 1), Abb. 1. Weitere Beispiele daselbst: Abb. 8, 16.

[69] Máttis Teutsch: Gräber mit Figuren, MA Jg. III, Nr. 11 (20. Nov. 1918). Im Katalog *Máttis Teutsch János Kollektív kiállítása* auf S. 132, ohne Titel. Eine Gemäldevariante der Komposition gelangte aus rumänischem Privatbesitz in eine Privatsammlung in der Schweiz. Foto aus dem Oeuvrekatalog J. Máttis Teutsch von Valéria Majoros. Für die Ausleihung der Reproduktionsvorlage möchte ich mich an dieser Stelle bedanken.

[70] Andor Németh (Celldömölk 1891 – Budapest 1953) Schriftsteller, Dichter, Übersetzer (unter anderen von Kafka). Stellvertretender Vorsitzender des Galilei-Kreises. Zwischen 1921 und 1925 Mitarbeiter der Zeitschrift MA. 1922 Mitherausgeber des Blattes *2 × 2*. Mitarbeiter der Budapester Zeitung *Dokumentum*. – Lit.: Nagy Sz., P.: „Óvakodj az irodalmároktól (Németh Andor szürrealista pillanatai)" [Hüte dich vor den Literaten. Surrealistische Augenblicke von Andor Németh]. *Holmi*, 1966, Januar, 110–118.

[71] *A kiáltás* [Der Schrei]. Plakatentwurf für eine Literatur- und Kunstzeitschrift von internationalem Inhalt (mit einer Ankündigung für den 29. Oktober 1919). Aus dem Nachlaß von Zoltán Bálint im Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

[72] Kassák, Lajos: *Máglyák énekelnek* [Scheiterhaufen singen], Wien 1920. Ein Ausschnitt ist davon in MA, Jg. VI, Nr. 2 (1. Nov. 1920) erschienen; *Világanyám* [Mutter Welt], Wien 1921, Verlag des MA.

[73] Kassák, Lajos: *A ló meghal, a madarak kiröpülnek* [Das Pferd stirbt, die Vögel fliegen aus]. Erschienen in: *2 × 2*, Wien, 1922. Auf deutsch in *MA Buch. Gedichte*. Mit einem Vorwort von Andreas Gáspár, Verlag Der Sturm, Berlin 1923. Nr. 20. Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen hinaus. Neue Ausgabe: Lesebuch... a. a. O. (vgl. Anm. 64), 315ff. Es ist denkbar, daß der Titel des dadaistischen Versromans mit dem bevorzugten Pferdmotiv der Expressionisten zusammenhängt.

[74] Aus dem Ungarischen von Nadja Grössing und Barbara Frischmuth, siehe: Lesebuch... a. a. O. (vgl. Anm. 64), S. 308–310,

[75] Kassák, Lajos: *Tisztaság könyve* [Buch der Reinheit] (Verszyklus), MA 1923, 15. Nov. In einem selbständigen Band erschienen Budapest 1926 (mit deutschen und englischen Übersetzungen).

[76] Kassák, Lajos: *Este a fák alatt* [Abend unter den Bäumen], MA, Jg. VII, Nr. 2 (1. Januar 1922), 18–19; Apollinaire, G.: La colombe poignardée et le jet d'eau. In: Apollinaire, *Oeuvres...* (vgl. Anm. 6), aus dem Band Calligrammes. – MA Buch. Gedichte von Ludwig Kassák, Berlin – Wien 1923, Gedicht Nr. 17.

[77] Simon, Andor: *Kinyilatkoztatás* [Offenbarung] Wien 1921. Vgl. auch: *Anthologie*, Wien, Horizont Verlag, 1924. (Tibor Déry, Henrik Glauber, Lajos Kassák, József Nádass, Robert Reiter, Aladár Tamás). In diesem Band gehören das Gedicht Tél [Winter] von T. Déry und das Gedicht Nr. 31 von Kassák in unseren Zusammenhang.

[78] Szabó, J.: „Avantgarde Visitors in Central Europe, 1913–1931." *Ars* (Bratislava) 2/1994, 175–186 und vgl. Anm. 37.

[79] Déry, T.: *Ló, búza, ember* [Pferd, Weizen, Mensch]. Wien 1922. – *Válogatott versek* [Ausgewählte Gedichte], Szépirodalmi, Budapest 1976, 24–25, 37–91, 152. – Lit.: Botka, Ferenc: *Déry Tibor és Berlin* [Tibor Déry und Berlin], Budapest 1994. Irodalomtörténeti Füzetek 134. In deutscher Übersetzung in: Lesebuch... a. a. O. (vgl. Anm. 64), 180ff.

[80] Kurt Schwitters: *Anna Blume*. Hannover, Paul Steegemann, 1919; in der Übersetzung von M. Kahána in: MA Jg. VI, Nr. 9 (15. September 1921).

[81] Christoph Spengemann: Der Künstler, in: Anna Blume (vgl. Anm. 80). Ungarisch: MA Jg. VI, Nr. 9 (15. September 1921), 131.

[82] Vgl. die Korrespondenz von Máttis Teutsch aus der ersten Hälfte der zwanziger Jahre im Nachlaß von Zoltán Bálint. Archiv des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

[83] Tristan Tzara: *La première aventure céleste de monsieur Antipyrine*. Zürich 1916; in ungarischer Übersetzung: MA, Jg. VII, Nr. 1 (15. November 1921)

[84] L. Kassák, *An die Freude*. Deutsch erschienen in: Lesebuch... a. a. O. (vgl. Anm. 64), S. 282–283, Nachdichtung von Irene Rübberdt.

[85] Barta, Sándor: *Szubjektív írás a „Maistákról" Bálint Zoltánnak Tihanyi Lajos ajánló soraival* [Subjektive Schrift über die „Maisten" an

Zoltán Bálint, mit Widmungszeilen von Lajos Tihanyi], Manuskript, S. 16–17. Archiv des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

[86] Irén Lukasz, a. a. O. (vgl. Anm. 9); 328.

[87] Szabó, a. a. O. (vgl. Anm. 1), Farbbeilage 88–89, Abb. 48, 55, 57, 58.

[88] Szántó György (Vágújhely, 1893 – Budapest 1961): *A kék lovas* [Der Blaue Reiter], Arad 1924. *„Sejtelme egy földindulásnak". Kritikai írások* [„Die Vorahnung eines Erdrutsches". Kritiken] 1921–1931, Vorwort: János Kovács. Bukarest 1976. – Lit.: *Magyar művészet* [Ungarische Kunst] 1919–1945. Hrsg. S. Kontha. = *A magyarországi művészet története* [Geschichte der Kunst in Ungarn] Bd. VII. Budapest 1985. 277, 622 (J. Szabó). Vgl. *Dömötör Gizella és Mund Hugó kiállítása. Nagybányától Buenos Airesig* [Ausstellung von Gizella Dömötör und Hugó Mund. Von Nagybánya bis Buenos Aires]. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár [Nationalbibliothek Széchényi], gestaltet von Éva Bajkay, Budapest 1996.

[89] Dsida, Jenő: *Összegyűjtött versek és műfordítások* [Gesammelte Gedichte und Nachdichtungen], Budapest 1989.

[90] Die Ausstellungen von Máttis Teutsch: Budapest: 1917, 1918, Berlin: zwischen 1918 und 1925 mehrmalige Teilnahme an den Ausstellungen des Sturm, Köln: 1919, Kronstadt 1919, 1924, Bukarest: 1920/24, Wien: wahrscheinlich wiederholt, Rom: 1920, Chicago: 1923/24, Paris: 1925. Kataloge sind nur von den Budapester, der einen Bukarester und Berliner Ausstellung bekannt, von der Ausstellung in der Galerie Visconti ist eine Einladung überliefert.

[91] Hevesy, Iván: „M. T. J." *Nyugat*, 1923, 1. Juli; ein Brief von Egry, József an Máttis Teutsch aus dem Jahr 1929. Archiv des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

[92] Der Titel „Geist und Körperarbeit" (im Original deutsch!) ist an der Rückseite mehrerer Gemälde dieser Zeit zu lesen.

[93] Vgl. Néret, Gilles: *Die Kunst der Zwanziger Jahre*. Freiburg 1986; Michalski, Sergiusz: *Neue Sachlichkeit*. Benedikt Taschen, Köln 1992; Kery, Patricia Frantz: *Art Deco Graphics*. Thames & Hudson, London 1986; Mikuz, J. – Vrdlovec, Z.: *Fritz Lang*. Moderna Galerija Revija Ekran, Ljubljana 1985, 71–82, 145–161.

[94] Hans Mattis Teutsch: *Kunstideologie* ..., Müller & Kiepenheuer Verlag, Potsdam 1931. Deutsche Neuauflage mit einer Einleitung von Mihai Nadin und mit einem Nachwort von Elisabeth Axmann, Kriterion, Bukarest 1977.

[95] Seine Spätwerke befinden sich in Kronstadt im Besitz der Familie beziehungsweise im Stadtmuseum von Kronstadt.

[96] Brief von Máttis Teutsch an Zoltán Bálint vom 15. Mai 1947. Nachlaß Zoltán Bálint, Datenarchiv des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

[97] *Kékmadár*. Budapest, vom März bis Dezember 1923. Illustrierte Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. Verantwortlicher Redakteur Gyula Szini. Nummern 1–9, Henrik Hajdú, Vilma Balogh, Hauptmitarbeiter Iván Hevesy, Lajos Barta, Tibor Déry (Nr. 10–11).

[98] *Magyar Irás*, Budapest, 1921–1927. Redaktion und Verlag: Tivadar Raith. Ein Repertorium des Blattes wurde von Éva Lakatos zusammengestellt: Budapest 1973.

[99] Palasovszky, Ödön: *A lényegretörő színház*·[Das wesenorientierte Theater], Szépirodalmi, Budapest 1981.

[100] Palasovszky, Ödön: *Őz-Biblia. Változatok az őz versekre* [Reh-Bibel. Variationen auf die Reh-Gedichte], Veröffentlicht: 1920, 1926, 1971–1973; im Band *Csillagsebek* [Sternwunden], Magvető, Budapest 1978, 25–39.

[101] Palasovszky, Ödön: *Punalua*. Budapest 1926. Teilweise Neuauflage in: *Opál himnuszok. Válogatott költemények* [Opalene Hymnen. Ausgewählte Gedichte], Budapest 1977. 29–355; und in: *Csillagsebek*... (wie Anm. 100), 43–52.

[102] Rimbaud, A.: *Oeuvres complètes*. Gallimard-Pléiade, Paris 1954.

[103] Palasovszky, Ödön: *Tanagra*, 1926, 1927. Gedruckt in: *Opál himnuszok*... (wie Anm. 101), 41.

[104] Palasovszky, Ödön: *Visszaadom nektek a kékhajú reggelt*. 1955. 1968, in: *Csillagsebek*... (wie Anm. 100), 5–6. Herr Gheorghe Vida, Bukarest, lenkte meine Aufmerksamkeit auf Parallelen in der rumänischen Lyrik hin, wofür ich mich an dieser Stelle bedanken möchte, weil sie eine erste Bestätigung meiner Annahme bedeuten.

[105] Petri, György: *Versek*. [Gedichte] 1971–1995. Jelenkor, Pécs 1996. 379–380.

ANNAMÁRIA SZŐKE

„DIE GEGENWART DER ZUKUNFT: EIN RÄTSEL"[1] WISSENSCHAFT INNERHALB DER KUNST IM WERK VON MIKLÓS ERDÉLY

Miklós Erdély (1928–1986) war Architekt, Dichter, Filmregisseur und bildender Künstler, eine sehr wichtige Persönlichkeit der ungarischen nicht-offiziellen Kunstzene der 60er, 70er und 80er Jahre. Manchmal ist er als „der ungarische Beuys" genannt, womit vielleicht gemeint wäre, daß er sich für eine Kunst einsetzte, die die wichtigsten existentiellen und spirituellen Fragen des menschlichen Lebens betrifft. Der für die neueste geistige und künstlerische Strömungen immer geöffnete Erdély zählte in dem Sozialismus als einer der „gefährlisten" Avantgardekünstler, eben darum ist sein Oeuvre noch nicht allgemein bekannt. Er konnte seine Gedanken doch in verschiedenen, von ihm geleiteten, als alternatives Künstlerausbildungsstudio geltenden Gruppen (Kreativitätsübungen, FAFEJ – Phantasiebildende Übungen, INDIGO – Interdisziplinäres Denken) weitergeben und verbreiten. Seine Schlüßelbegriffe waren Kreativität und Interdisziplinarität.

Der vorliegende Aufsatz wurde anläßlich der im Museum Ludwig Budapest und in der neuen Galerie Graz mit dem Titel *Jenseits von Kunst* veranstalteten Ausstellung geschrieben, in deren Katalog eine verkürzte Version des Textes zu lesen ist. Das Thema der Austellung war die Beziehung zwischen der Wissenschaft und der Kunst, mit besonderer Rücksicht auf die hervorragende Errungenschaften der ungarischen und österreichischen Wissenschaftler, beziehungsweise auf die Erscheinung des wissenschaftlichen Weltbildes in den Künsten. Die wichtigsten Themenkreisen der Ausstellung waren Wahrnehmungstheorie und Kinetik, Symmetrie und Symmetriebrechung, Mathematik und Informatik, Kybernetik, Messung und Beobachtung, Wissenschafts- und Kunsttheorie, Spieltheorie, Evolutionstheorie, Psychoanalyse, visuelle Kommunikation, und in der Vorbereitungsphase auch die Quantenphysik. Von ungarischer Seite wurden, unter anderen, auch die Werke von Miklós Erdély ausgestellt, der sich intensiv mit den Möglichkeiten der Annäherung und Verknüpfung von den Natur- und Humanwissenschaften, beziehungsweise des wissenschaftlichen und künstlerischen Denken auseinandersetzte. Mehrere von den oben genannten wissenschaftlichen Gebieten nahmen einen wichtigen Platz in seiner vielseitigen künstlerischen und philosophischen (theoretischen) Tätigkeit ein.

In der ungarischen Avantgardekunst nach 1945 war Miklós Erdély derjenige, der nahezu in allen seinen Werken, ob auf dem Gebiet der bildenden Kunst, der Dichtung oder des Films, die neuen Ergebnisse der Naturwissenschaften als Themen verwendet bzw. die aus ihnen abgeleiteten Methoden angewandt hat.

Aus den fünfziger Jahren ist uns Erdély's Skizze zu einem Vortrag über die Relativitätstheorie erhalten geblieben, die mit den folgenden Sätzen beginnt:

> *Die Theorie der Relativität ist das bedeutendste geistige Produkt des 20. Jahrhunderts. Gewöhnliche Sterbliche können sie, so wird es immer wieder behauptet, nicht verstehen, was zum großen Teil auch stimmt. Ein umfassendes Verständnis des Ganzen kann nur mit Hilfe mathematischen Wissens erlangt werden. Das Inventiöse der Grundidee und die Neuartigkeit der letzten Konklusionen ihres Anschauungsstandes jedoch kann man auch ohne mathematisches Wissen genießen.*

Eine eingehende Erörterung der Theorie soll von den Grundkenntnissen ausgehen, und zwar deswegen, „damit sich auch Mädchen mit der Relativitätstheorie beschäftigen können."[2]

Die letzte, etwas häkelige Wendung über die Aufnahmefähigkeit der Mädchen hinsichtlich der Einsteinschen Theorie zeugt nicht nur für eine bestimmte gesellschaftliche Atmosphäre und nicht nur für das nichtprofessionelle Verhältnis des Künstlers zum wissenschaftlichen Thema; sie erinnert zugleich an die Atmosphäre jenes Werks, das Erdély später auch filmisch bearbeiten wollte, an die der *Gespräche über die Vielheit der Welten* von Bernard le Bovier de Fonte-

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 39, 1997
0001-5830/97/$5.00 © Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Miklós Erdély: *Drei Quarks für König Marke: Dirac vor der Kinokasse*, 1968. Performance. IPARTERV Zentrale, Budapest (Foto: Nachlaß des Künslers)



Abb. 2. Miklós Erdély: *Drei Quarks für König Marke: Ahnungen*, 1968. Performance. IPARTERV Zentrale, Budapest (Foto: Nachlaß des Künslers)

nelle[3]: „Ein hochgebildeter Herr legt... auf langen Spaziergängen ein Weltbild auf der Grundlage der zeitgenössischen Kenntnisse der hübschen und skeptischen Marquise dar, die sich über ihn immer wieder lustig macht."[4] – So Erdély über das Werk, und über die filmische Bearbeitung schreibt er später: „Wir versuchen... Ideen, Weltbilder und Stile miteinander zu konfrontieren, um somit den Zuschauer durch deren Auslöschung in die Richtung des von der Marquise vertretenen ursprünglicheren Seinsgefühls zu lenken." Dieses Vorhaben erinnert wiederum an einen anderen Satz von Erdély, der in seinem Text über die Theorie der Montage steht: „Wenn wir von einer begrifflichen Welt hören, so ergreift uns die Angst, wir befürchten die Verarmung der Gefühle. Kunst ist ohne die emotionale Ebene nicht zu denken; und die Montage ist eine künstlerische Methode."[5]

Erdély lag es nicht daran, eine der Abstraktionsebene der modernen, unanschaulichen Wissenschaft entsprechende, abstrakte Begriffskunst zu schaffen, eher wollte er die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse anschaulich machen, dem Maßstab der „gewöhnlichen Sterblichen" anzupassen, bzw. auf das „Künstlerische" in ihnen aufmerksam machen. Die anschaulichen Beispiele wurden oft von den Wissenschaftlern selbst geliefert, so etwa das Bild der Molluske von Einstein. Eine Fotografie des Künstlers aus dem Jahre 1969 trägt gerade die Inschrift *Molluske* (Molluszkum).

> *Die Molluske ist der von Einstein gefundene Ausdruck für die zuckenden Koordinatensysteme. ... Einstein sagt, er wolle die Sätze der Relativitätstheorie so allgemein fassen – und das fordert eine größere Präzision –, damit die Gesetze selbst für ein Koordinatensystem gültig bleiben, das wir auf den Rücken einer Molluske gezeichnet haben. Das in der Biologie Molluske genannte Weichtier ist ständig im Zucken, und das ist die zuckende Koordinate... Als ich das las, spürte ich sofort, daß es hier um Kunst geht.*[6]

Das anschauliche Beispiel kann in der Kunst, wie etwa in Erdélys Fotografie *Molluske*, zur Metapher werden: Das Bild zeigt den Künstler auf dem Boden liegend, aus seinem Mund tritt etwas „Molluskenartiges" heraus. Dieses „Etwas" ist das aus dem Spiritismus bekannte Ektoplasma, das durch den Mund oder die Ohren des Medium hinausfließt und eine Begleiterscheinung der Kommunikation mit den Geistern darstellt.[7] Die Familie Erdély betrieb spiritistische Experimente, so daß die wundersamen und zugleich schauerlichen Erscheinungen für den Künstler in seiner Kindheit etwas „Alltägliches" waren. Das „Sichtbarmachen" des für den Menschen nicht wahrnehmbaren Raum-Zeit-Kontinuums, des Transzendenten gehört in die Sphäre der Kunst und ist eben deshalb reine Illusion. Die Mittel der Sichtbarmachung, wie jene „wirklichkeitstreuen" Fotoaufnahmen, die im Spiritis-

mus als Beweise gelten, sind zum einen verdächtig, zum anderen beunruhigend und verwirrend und können Geist und Phantasie des Menschen dazu anreizen, jene Fähigkeiten in sich aufzuspüren und einzusetzen, mit denen er auch über die Dinge jenseits des Faßbaren und Sichtbaren etwas erahnen kann. Zwei weitere Fassungen des Bildes *Molluske* markieren mit ihrer Inschrift *Ahnungen* (Sejtések) und *Irrtum* (Tévedés) die Bahnen des Vorhabens, und eine andere Inschrift der Fotografie *Molluske* weist auf die moralischen Dimensionen der Reise zwischen den inneren, äußeren und jenseitigen Welten hin: „Was zum Munde eingeht, das verunreinigt den Menschen nicht."[8]

Diese Art „Grenzüberschritt" in Erdélys Kunst, die ihr Augenmerk im Zeichen der Auffassung von Joseph Kosuth, wonach „jedes Werk ein Vorschlag zur Deutung der Kunst" sei,[9] ständig auf das Neue richtete und die Grenzen der Kunst zu erweitern bestrebt war, kann als Metapher verstanden werden.[10]

Der 1928 geborene Miklós Erdély war bereits im reifen Mannesalter, als er sich Ende der 60er Jahre in künstlerischen Veranstaltungen mit Werken vorstellte, die vielfältige naturwissenschaftliche Bezüge hatten.[11] „Der Kompetenzkreis der Kunst hat sich in jenen Jahren (in der Zeit der konzeptuellen Kunst) allmählich erweitert... er ist immer interdisziplinärer geworden", sagte Erdély im Jahre 1983. „Ich kannte das naturwissenschaftliche Denken, und ich war dessen bewußt, daß es viel weiter entwickelt ist als alles, was in der Kunst oder Philosophie überhaupt bekannt ist. In der Wissenschaft war bereits eine viel weitere und offenere, viel mehr aufgelockerte Denkweise proklamiert. *Drei Quarks für König Marke* (Három kvarkot Marke királynak) ... war ein wissenschaftliches Konzept. ... Hier wollte ich bereits, durch diesen Titel, die Kunst an die Naturwissenschaft binden."[12] Das erwähnte Werk ist eine Aktion aus dem Jahr 1968, in der unter anderem zwei Texte von Erdély, *Dirac vor der Kinokasse* (Dirac a mozipénztár előtt) und *Ahnungen*,[13] vorgelesen wurden. In einem 1982 geführten Gespräch mit Zoltán Sebők äußerte sich Erdély im Zusammenhang mit seinen zu jener Zeit entstandenen Texten etwas ausgiebiger über den Einfluß der Wissenschaft; seine Gedanken zum Thema sollen hier vollständig zitiert werden:

E.: Ich habe 15 Jahre geschrieben, ohne jemandem etwas davon gezeigt zu haben ... Ich habe unheimlich viele Hefte vollgeschrieben und mich endlich auch in allen Sphären der Sprache durchgebissen ... und das Ende der Sprache erreicht ... Dann habe ich ... die sogenannte kategorische Poesie erfunden, die sich nicht auf der Ebene der Sprache, sondern auf der Ebene der Aussagen äußert.

S.: Auf Begriffsebene?

E.: Könnte man sagen, aber besser noch, auf Gestikebene. Die Aussage ist als Tat interessant. Ein bißchen ist das in den Losungen enthalten. Eine gut gewählte Losung wird zur Tat. Ich stehe auf und sage, Sie sind ein Rindvieh – sagen wir mal, bei einem Vortrag. Das ist ein kategorisches Gedicht. In einem gegebenen Kontext kann es einen ziemlich hohen Wahrheitsgehalt haben. Und hier bin ich in den Naturwissenschaften des zwanzigsten Jahrhunders auf die echte Inspiration gestoßen. Ich habe bemerkt, daß die Wissenschaft eine sehr starke Moral hat. In der Wissenschaft ist irgendwie das, was wahr ist, wichtiger als der Umstand, wer recht hat. Diese Moral hat mir gleich sehr gefallen. Die wahnsinnige Konzentration auf die Wahrheit hat in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts zu einem Weltbild geführt, das langsam wissenschaftsfeindlich wird. Ich glaube, den Zustand der Selbstauslöschung kann man nur mit einer sehr guten Moral erreichen, und die Wissenschaft scheint irgendwie diesen Weg einzuschlagen. Ihre eigene saubere Methode führt zur eigenen Beseitigung. In den Aussagen der Wissenschaft äußert sich eine tiefe Mystik, die mir weder von den Anthroposophen noch aus irgendeiner alten mystischen Lehre bekannt ist. In den alten mystischen Lehren sind diese Wahrheiten zwar formuliert worden, aber naiv und mit viel weniger Bedeutungstiefe, als notwendig wäre, um den modernen Menschen zu befriedigen. Ich habe mich davon beeinflussen lassen, und mir ist aufgefallen, daß die Schriften der großen theoretischen Physiker dieses Jahrhunderts weit über dem literarischen Stil stehen. Sie können einfach schöner schreiben. Genau deshalb, weil der Stil gleichbedeutend mit Moral ist, wie es – wenn ich mich recht erinnere – Gide formulierte.

Ich habe also viel die theoretischen und philosophischen Schriften[14] *der Physiker unseres Jahrhunderts gelesen und gesehen, daß sie turmhoch über jeder mir bekannten Denkweise stehen. Sie repräsentieren ein mutiertes Gehirn in diesem Jahrhundert. Ich glaube, (Jenő) Wigner sagte, daß er, wenn er mit János Neumann spreche, immer das Gefühl habe, im Halbschlaf zu sein, während János Neumann völlig wach sei. Dieses völlige Wachsein ist es, was mich so sehr beeindruckt, und diese Poesie steht für mich nicht auf einer*



Abb. 3. Miklós Erdély: *Kriegsgeheimnis*, 1984. Environment. Teerpappe, Persenning, Bitumen, Glas, Lampen, Lichtzeitung, Ölfarbe, Kreide, 300 × 460 cm. Ausgestellt im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien (Foto: Dóra Maurer) Museum Ludwig, Budapest



Abb. 4. Miklós Erdély: *Similis simili gaudet*, 1984. Gelegenheitsinstallation, Teerpapier, Netz, Ölfarbe, Spray, Kreide, Fernsehgerät, 100 × 272 cm. Nachlaß des Künslers (Foto: György Erdély)

niedrigeren, sondern auf einer höheren Stufe als zum Beispiel die von Joyce. Sie müssen Wahrheiten oder Modelle formulieren, die so weit von der Anschauung entfernt sind, wie es noch für keinen der Fall war. Sie sind zu sprachlichen Bravourstücken gezwungen ... In der zweiten Hälfte meines Gedichtbandes[15] *... habe ich mich an Aussagen versucht, die jene Art von Denkanstößen geben, die notwendig sind, um in die Nähe dieser neuen Betrachtungsweisen zu kommen.*

S.: Worin äußert sich die sprachliche Bravour der Wissenschaft?

E.: Die neuen Erkenntnisse der Wissenschaft haben sich unglaublich vom naiven Realismus entfernt. Die Sprache aber hat sich so entwickelt, daß sie diesem alltäglichen naiven Realismus dienen kann. Ich will ein Beispiel nennen. Dadurch, daß die Sprache Subjekt und Prädikat verwendet, modelliert sie auf ewig den Lehrsatz des Aristoteles, wonach die Bewegung nicht ohne Träger vorstellbar ist. Daß sich also immer etwas bewegt. In der Mikrophysik wird das aber vollkommen unmöglich. Darum lassen sich die Fakten der Mikrophysik gar nicht in unserer Sprache ausdrücken. Ich habe überlegt, ob es in unserer allgemeingebräuchlichen Sprache ein Wort gibt, das Subjekt und Prädikat zugleich sein kann. Ein einziges ist mir eingefallen, das ungarische Wort „havazik" *[es schneit], vielleicht trifft es auch noch für das Wort* „hajnalodik" *[es dämmert] zu. Es gibt einen Aufruf von mir, in dem ich anrege, die Sprache so umzugestalten, daß niemals unterschieden wird zwischen dem, von dem etwas getan wird, und dem, das getan wird.*[16] *Ich habe nämlich das Gefühl, daß man sich in unserer Sprache nur irren kann. Eben das war der Grund, weshalb die moderne Poesie die Sprache zerschlagen mußte – was natürlich unbewußt geschah. Die Verwirrung des Bewußtseins kann durch die Verwirrung der Sprache erfolgen.*

Während der modernen Poesie jedoch nicht bewußt war, warum sie die Sprache zerschlagen mußte, glaube ich, daß es mir bewußt ist. Die Sprache ist schlecht und nicht in der Lage, die Wahrheiten aufzunehmen, die zum Beispiel die Mathematik seit langem in sich aufsaugen konnte. Es ist Aufgabe des Dichters, die sprachlichen Bindungen zu lockern, um Platz für das Neue zu schaffen.[17]

Das Fragmentarische der Sprache, die thesenartigen Aussagen und Wortmontagen, der abgehackte Dialog, dessen häufige Fragen und Ausrufe eine gewisse Unruhe ahnen lassen und aus welchem gerade das Reden über etwas verschwunden ist, das sind die charakteristischen Merkmale der erwähnten Texte. Der Gestencharakter des naturwisssenschaftlichen Konzepts oder der kategorischen Poesie dagegen offenbarte sich in der Vortragsweise. Der erste Satz der eben erwähnten *„Ahnungen I."* lautet: „Das elementare Teil bin ich, um mich geht es, ich bin die Schwingung, ich bin die Strahlung, um dich geht es; aus erster Hand auf den Nervenbahnen." Dieser Satz rüstet das Subjekt mit einer quantenphysischer Dimension aus, und bei der Vorlesung hat Erdély „nach jedem Satz eine Papierrakete gegen ein großformatiges Foto, ein Frauenporträt, geworfen."[18]

„1. Wie ist es also? / 2. Zeit und Raum also. / 3. Lassen wir das!" So der Dialog in *Dirac*. „Die Relativitätstheorie wurzelt noch... in der klassischen Physik... Mit dem Newton-Einsteinschen Weltbild brach erst die Quantenmechanik", schreibt der Wissenschaftshistoriker György Marx,[19] und in der Ruhelosigkeit der Sätze kann man vielleicht gerade den durch die Auseinandersetzung mit dem neuen Weltbild entstandenen Zustand nachvollziehen. In der Fotoserie *Schwur* (Eskü) (1969) erblickt man auf der Brust des Künstlers ein Zitat von Schrödinger, eine ebenfalls nicht ganz emotionsfreie Beschreibung der epistemologischen Bedeutung der neuen Erkenntnisse:[20]

Planck hat 1900 gesagt – und im Grunde ist es noch heute wahr –, daß die Strahlung des rot glühenden Eisen oder des weiß glühenden Sterns, zum Beispiel der Sonne, nur damit zu erklären ist, daß sich die Strahlung in Quanten bildet und daß sie von einem Träger auf den anderen (zum Beispiel von Atom zu Atom) nach Quanten übergeht. Das überraschte, denn bei der Strahlung handelt es sich um Energie, ein Begriff, der ursprünglich sehr abstrakt war und das Ausmaß der Wechselwirkung beziehungsweise der Wirkungsfähigkeit dieser kleinsten Träger ausdrückte. Die Teilung in begrenzte Quanten rief große Verblüffung hervor – nicht nur bei uns, sondern auch bei Planck. Fünf Jahre später erklärte Einstein, daß die Energie Masse hat, daß die Masse Energie ist und daß beides ein und dasselbe ist. Dies hat bis heute nicht an Gültigkeit verloren. Es war, als würden uns Schuppen von den Augen fallen: Unsere lieben Atome, an die wir uns seit langem gewöhnt haben, unsere Elementarteilchen sind nichts anderes als Quanten der Planckschen Energien. Und die Träger der Quanten sind ebenfalls Quanten. Es wird einem ganz schwindlig. Man spürt, daß alles die

Grundlage einer ganz fundamentalen Sache ist, die wir noch nicht verstehen. Denn die oben erwähnten Schuppen sind uns nicht mit einmal von den Augen gefallen. Zwanzig-dreißig Jahre vergingen. Und völlig klar sehen wir vielleicht auch heute noch nicht.“ (Erwin Schrödinger)

Der Serie aus 6 Fotomontagen ist eine selbständige Montage angegliedert, auf welcher das vom Wissenschaftler benutzte Wort *Schuppen* (med. *Katarakt*, ung. Hályog) zu lesen ist. Das im Text angedeutete wissenschaftliche Problem und seine Konsequenzen, die doppelte, Wellen- und Teilchennatur des Lichts, das Prinzip der Komplementarität,[21] die Heisenbergsche Unbestimmtheitsrelation,[22] der Gegensatz von Kontinuität und Diskontinuität[23] haben Erdély auch später beschäftigt. Über die Bedeutung des letzten, des Gegensatzes zwischen Kontinuität und Diskontinuität auf dem Gebiet der Wissenschaft wie der Kunst schrieb der Wissenschaftshistoriker László Vekerdi in einem Aufsatz, der 1972 in der Zeitschrift *Fotóművészet* (Fotographie) erschien: „...um die Jahrhundertwende... haben viele Wissenschaftler lieber ihren Augen nicht geglaubt und die Existenz der Atome nicht anerkannt, nur damit sie das tief verwurzelte Schema der Kontinuität nicht aufgeben müssen. Dann hat sich in der Wissenschaft plötzlich alles verändert, und allmählich und manchmal kaum bemerkbar vollzog sich die Veränderung auch in der Welt der Künste. Irgendwie ist die Kontinuität aus der Sache verschwunden.“[24] Vekerdi beschreibt parallele Entwicklungen in der Wissenschaft und der Kunst, nicht nur hinsichtlich der neuen Strukturen, sondern auch der durch diese ausgelösten Reaktionen (wie etwa das Unverständnis gegenüber dem Neuen).[25] In Erdély's *Schwur* sind Affekt und Ergriffenheit in der Geste der Schwur[26] und in der Montagetechnik gleichzeitig vorhanden. Die Montage vertritt einen der konventionellen bildlichen Darstellung, der „Ganzheit des Bildes“ (Vekerdi) und der dadurch ausgedrückten Haltung „vollkommen entgegengesetzten Affekt, und zwar dadurch, daß sie mit der Schere in das ... Bild des status quo schneidet.“ So Erdély in einem 1975 geschriebenen Vortrag über *Montageaffekt und -effekt*. Im Vortrag beruft sich Erdély mehrmals auf die 1974 geführte interdisziplinäre Montagediskussion, an der er selbst teilnahm, dem Wesen des Montageaffekts jedoch schreibt er diesmal eine größere Allgemeingültigkeit zu. Die Schöpfungen, die auf einer bestimmten Stufe der Entwicklung des menschlichen Bewußtseins als Produkte des Bewußtseins entstehen, nennt er Wirklichkeitsmontagen und begründet damit dieses wichtige Verfahren der modernen Kunst nicht aus dem Aspekt der Soziologie, sondern aus dem der Anthropologie und Philosophie:[27] „Die Analogie zwischen Bewußtsein, Denken und Montage kann noch von einer anderen Seite betrachtet werden... Der Unterschied zwischen der Wirklichkeit und ihrem Bild im Bewußtsein kann so bestimmt werden, daß man der Kontinuität der ersten die in Begriffe „quantierte“, abgebildete Wirklichkeit gegenüberstellt, die in ihrer Form restlos dem beliebigen Neuordnen ausgeliefert ist.[28] Die mit diskreten Begriffen geführte Kombinatorik, das Denken, ist jene Autonomie des Geistes selbst, die von Popper die dritte Welt genannt wird.“[29] Die nach der Analogie des Denkens funktionierende Montage erweist sich aber „nicht selten als die Selbstironie der Struktur des Geistes“, es ist der Wunsch des Unsichtbarwerdens, der Befreiung vom „Fluch“ des Bewußtseins, der in ihr zum Ausdruck kommt. „Für die bedrängte Psyche ...würde diejenige (d. h. sie selbst) verschwinden, die die verbotenen Dinge (als verbotene) wahrnehmen würde, und auch das, was zu verheimlichen ist.“ Im Zusammenhang des Textes wird der Hinweis auf die biblische Geschichte noch offensichtlicher.[30] Die Montage aber, die insofern der Ort der Gegensätze ist, ist zugleich die Möglichkeit, sie zu überwinden. Nach Beispielen aus den Gebieten der Wissenschaft, Kunst und Mystik sowie aus der Praxis der fernöstlichen Zenbuddhisten und ihrem Vergleich gelangt Erdély zur Feststellung: „Die Aufhebung der Paradoxa ist nur um den Preis des Selbstverbots des Bewußtseins möglich. Dieses Selbstverbot des Bewußtseins nennen wir Bedeutungsauslöschung, die zu einer höheren Einsicht, zum Erreichen der totalen Bedeutungsebene führt.“ Diese letzte ist jene Schicht des Bewußtseins, „wo dieselbe Kontinuität wie im Gefühlswelt herrscht, und aus welcher die Bildung der Analogien und Metaphern sowie die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmittel abzuleiten sind.“ Die Beispiele, die Erdély in seiner Montagetheorie von den verschiedenen Gebieten der Wissenschaftsgeschichte, aus Linguistik, Mengentheorie und den Theorien über das Unendliche und die großen Zahlen zitiert, zeugen für seinen nahezu besessenen Fleiß, mit dem er in den sechziger und frühen siebziger Jahren wissenschaftliche Nachrichten und Informationen sammelte. Auf der Rückseite der Zeitschrift *Fizikai Szemle* (Physikalische Rundsschau) fand er die Nachricht, auf welche er sich später mehrmals berief, den Bericht über die C.E.T.I.-Konferenz, die er 1973 zum Thema einer Aktion im Rahmen der Veranstaltung *Der Wolf kommt! Populärwissenschaftliche Aktionen, anschauungsformende Übungen* machte.[31]

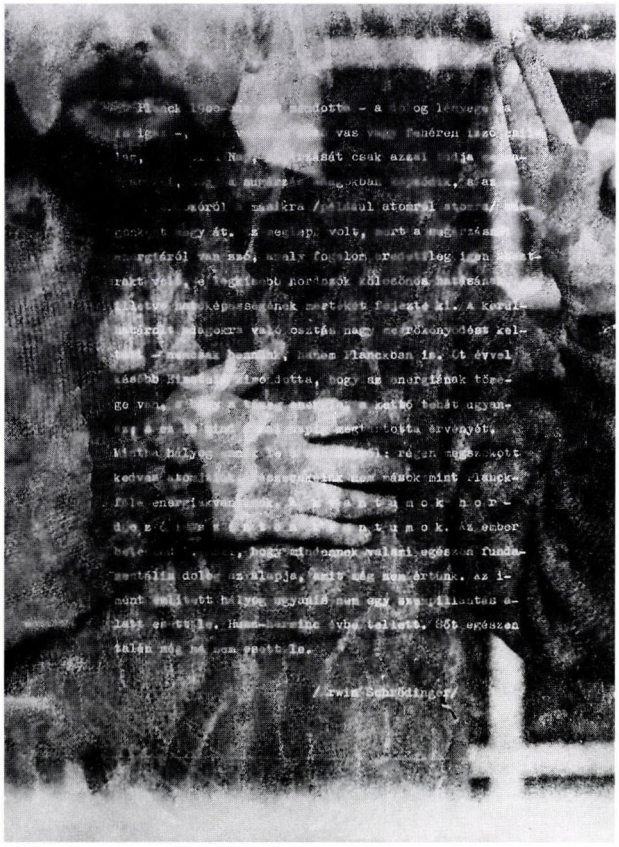


Abb. 5. Miklós Erdély: *Schwur*, 1969. 6 Fotographien, je c. 29,5 × 21 cm. Nachlaß des Künslers (Foto: László Lugosi Lugo)

Erdély führt einen Film über verschiedene Berührungen vor, während eine Frauenstimme die Bestimmungen der Konferenz über die Fragen der außerirdischen Kommunikation (C.E.T.I.) herunterleiert. Eine Dame in indischer Tracht hält, während der Film noch läuft, einen sechs Meter langen Papiertrichter zwischen den Projektor und Erdély's Mund, der seine Schrift *Mondolat* in den Trichter spricht. So beschreibt László Beke die Aktion. „*Mondolat* ist eine Anklage gegen das Viele, deren Grundidee, daß jedes elementare Teilchen, falls es wirklich elementar ist, das Ganze in sich enthält, mit dem Hologrammprinzip der Erdélyschen Zustandkommunikation zusammenhängt, das unter anderem durch das Motiv der indischen Tänzerin im Film *Partita* (1974) verkörpert wird."[32]

Im Bericht über die C.E.T.I.-Konferenz heißt es: „In den zehn Sektionen der Konferenz wurde die Problematik der außerirdischen Zivilisationen aus den verschiedensten Aspekten erörtert. Die Aufmerksamkeit der Teilnehmer galt besonders folgenden Fragen: Pluralität der Planetensysteme im Weltall, Ursprung des Lebens auf der Erde, Möglichkeit der Entstehung von Leben auf anderen Himmelskörpern, Ursprung und Entwicklung der Intelligenz, Ursprung und Entwicklung der technischen Zivilisationen, das Forschen nach sinnvollen Zeichen oder den Spuren einer Naturveränderung kosmischen Maßstabs im Weltall, Probleme und eventuelle Folgen der Kontaktaufnahme mit außerirdischen Zivilisationen..."[33]

Im ein Jahr früher entstandenen politischen Konzept *Moralalgebra. Solidaritätsaktion* (Morálalgebra. Szolidaritási akció)[34] ist unter anderem die Plakette abgebildet, welche 1973 und 1974 an Bord der *Pioneer*-Sonden 10 und 11 aus dem Sonnensystem in den interstellaren Raum katapultiert wurde.[35] Die Plakette hatte die Funktion, die Möglichkeit einer Kommunikation zu schaffen, und in Erdély's eben genanntem Werk geht es um die Verlagerung dieser Möglichkeit in die irdischen Dimensionen. Statt der kosmischen Kommunikation demonstrieren die Bilder der *Moralalgebra* eine irdische, womöglich einen ähnlichen Wahrscheinlichkeitsgrad aufweisende, Berührungsfolge, die den Zweck hat, für den Fall eines Krieges (des institutionalisierten Mordes) Schutz zu



Abb. 6. Miklós Erdély: *Molluske*, 1967–1969. Fotographie, 21 × 29 cm. Sammlung von Dóra Maurer (Foto: László Lugosi Lugo)

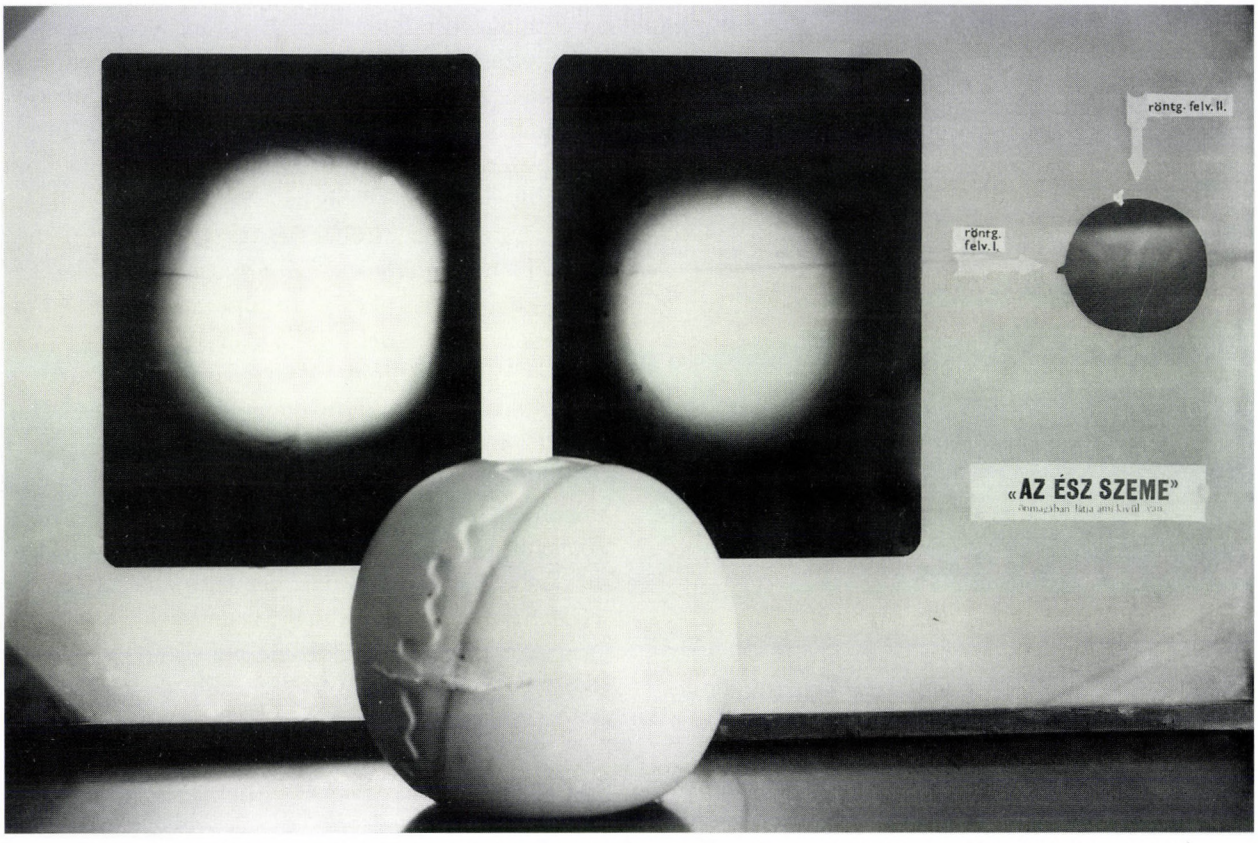


Abb. 7. Miklós Erdély: *Das Auge der Vernunft*, 1973. Gips, Röntgenaufnahmen. Sammlung von István Haraszty (Foto: László Lugosi Lugo)

bieten. Erdély dient das Foto eines kambodschanischen Kopfjägers, der in beiden Händen einen abgeschnittenen Kopf hält, als Anlaß zu einer statistischer Rechnung: „Nach der Logik des Mordens kann, wenn jeder im Durchschnitt zwei Menschen tötet, die ganze Menschheit in 32 Schritten ausgerottet werden, da ein Mensch nicht zweimal getötet werden kann." Demgegenüber könnten im Falle einer Gefahr, „wenn ein jeder nur zwei andere, unter Verzicht auf jedes institutionelle und Kommunikationsmittel, bezeichnen würde, in kurzer Zeit alle Menschen auf der ganzen Welt verständigt werden, und die Menschen könnten sich gemeinsam verteidigen. Der Probealarm der Solidarität geht zu einem gegebenen Zeitpunkt um die Erde." Auf diese Selbstinitiative weist übrigens der Wandzeitungscharakter der Bildtafeln von *Moralalgebra* hin, auf denen Papierstücke mit den verschiedensten Berichtsmaterialien aufgesteckt sind. Für Erdély stellt die Wandzeitung eine ideale Form der Montage dar.[36]

Nachdem also Erdély die Erkenntnisse der Wissenschaft, welche die formale Logik und die Gesetzmäßigkeiten der Natur in Frage stellen, durchdachte, gelangte er zum Proklamieren einer moralischen Avantgardehaltung, nach welcher der Mensch, so Erdély in einem späteren Text, „seine Zuständigkeit hinsichtlich seines eigenen Lebens und Schicksals zur Kenntnis nehmen und an ihr über jede Grenze hinaus festhalten muß."[37]

Gerade daher sind für den Künstler der Kontakt, der Dialog mit den Wissenschaftlern äußerst wichtig. 1974 organisiert Erdély eine Vortragsreihe mit dem Titel *Ereignishorizont* (Eseményhorizont).[38] Der Titel weist auf die Grenzfläche der schwarzen Löcher hin, die „sich mit der Bahn jener Lichtstrahlen deckt, welche im gegebenen Moment dem schwarzen Loch nicht entfliehen können."[39]

László Beke faßt das Wesen dieser Vortragsreihe folgendermaßen zusammen: „Erdély führt, quasi als Ready-mades, naturwissenschaftliche Vorträge vor, die sich mit der Theorie der schwarzen Löcher beschäftigen (die Physiker Zoltán Perjés[40] und Frigyes Károlyházi), oder andere, sich auch mit der Kunst berührende theoretische Fragen aufwerfen (Vortrag des Altertumswissenschaftlers Árpád Szabó über das Beweisverfahren in den Naturwissenschaften und der Mathematik). Eingeleitet wird die Vortragsreihe durch Erdély's *Möglichkeitsuntersuchung* (Lehetőség-vizsgálat) betitelte



Abb. 8. Miklós Erdély: Zeitreise I–V, 1976. Fotomontage, je 49,5 × 49 cm. István király Múzeum, Székesfehérvár (Foto: László Lugosi Lugo)

Thesen. Die eigentliche Eröffnung des *Ereignishorizonts* fällt jedoch aus: Erdély wollte die weiche, molluskenartige Beschaffenheit einer Daunen in das Koordinatensystem einer Handreißschiene hineinzwingen."[41]

In der *Möglichkeitsuntersuchung* gelangt der Zeitreisende über eine unendliche Zeitraumkurve zu sich zurück, er wird identisch mit sich selbst. Zu dieser möglichen, aber kaum anschaulichen Vorstellung fand Erdély im Möbius-Band das „Anschauungsbild" und das Denkmodell, das ihn dann zu weiteren Thesen im Zusammenhang mit der Zeitreise (*Zeit-Möbius* (Idő-Mőbiusz), 1976),[42] bzw. zu den *Gesetz-Zufall Möbius* (Törvény-véletlen Mőbiusz) betitelten Thesen inspirierten; letztere wurden auch als Montageserie unter dem Titel *Gesetzmäßigkeiten* (Törvényszerűségek, 1976) ausgeführt. 1976 organisierte Erdély eine Möbius-Ausstellung,[43] und im Einladungsrundschreiben erwähnte er neben dem Band noch ein weiteres topologisches „Ready-made", die Kleinsche Flasche, den er sogar bei einer Glasfabrik aus Glas anfertigen ließ.

Zur Möbius-Vorführung

Das Möbius-Band hat eine Fläche und einen Rand. Die Kleinsche Flasche ist ebenfalls ein Körper mit einseitiger Fläche, das heißt, seine Außen- und Innenfläche kann nicht unterschieden und nicht mit zwei verschiedenen Farben bemalt werden. Wenn wir in eine Kugel ein Loch schneiden und es mit einem Möbius-Band flicken, ergibt dies im Prinzip die Kleinschen Flasche.

Das Möbiussche Band ist – obwohl es für die alltäglichen Betrachtung verdreht und ungewöhnlich erscheint – der Idee nach so einfach wie ein gewöhnliches Blatt Papier.

In der Natur kommen nur selten Flächen in der Art des Möbius-Bandes und der Kleinschen Flasche vor (wenn der Elefant seinen Rüssel in den Mund nimmt, können wir dies z. B. topologisch als eine Kleinsche Flasche betrachten). Derartige Flächen sind poetische, reingeistige Schöpfungen, in denen sich das Prinzip des Bewußtseins selbst manifestiert. Die Bedeutung dieser Tatsache besteht darin, daß in einer autonomen, von der Erfahrung unabhängigen geistigen Welt durch reine spielerische Kombinationen nicht nur neue, sondern auch spürbar einfachere Prinzipien entstehen können.

Wir veranstalten eine Möbius-Vorführung, weil wir auf die ästhetischen Werte des reinen Gedankens aufmerksam machen wollen und nicht zuletzt auch darauf, wie wir sie vor der aggressiven Anschauung, die Max Born als naiven Realismus be-

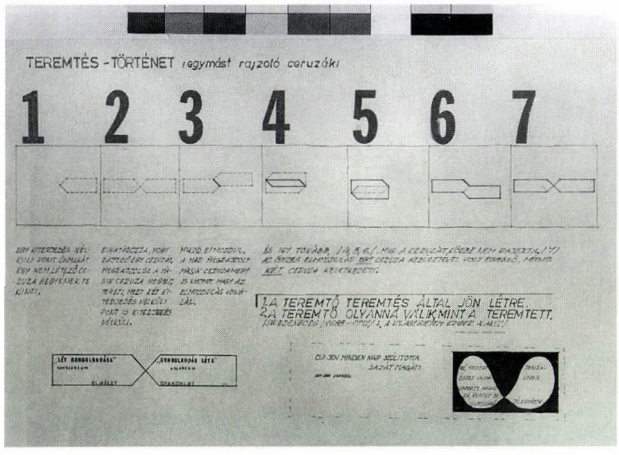


Abb. 9 Miklós Erdély: *Schöpfungs-Geschichte (Einander zeichnende Bleistifte)*, 1974. Graphik, c. 50 × 70 cm. Nachlaß des Künslers (Foto: László Lugosi Lugo)

zeichnet, schützen können. Diese Anschauung stempelt das Denken gern als Spekulation ab und versucht es gerade im Zeichen der Einfachheit abzuwürgen. Ungewöhnliche geistige Bewegungen fern der unmittelbaren Erfahrung – in der Art wie es das Modell des Möbius-Bandes ist – lehnt diese Anschauung unter Berufung auf den nüchternen (Bauern)-Verstand ab. Den klaren Gedanken bezeichnet sie als abstrakt, um anderen und sich selbst diese Fähigkeit, die das humanste in uns ist, abzusprechen.

Das *Neue Yin-Yang-Zeichen* (Új Jin-Jang jel, 1976), der durch die Vereinigung zweier Kleinschen Flaschen entstehende „Zeichenvorschlag" ist ebenso Erdély's eigene Schöpfung wie die *Möbiusecke* (Mőbiusz-sarok, 1979).

Die zweite, zweiseitige Grafik ist durch einen ähnlichen „Trick" entstanden wie das Möbius-Band. Eine ca. zwei Zentimeter vom Rande eines Papierblattes gezogene Linie wird über dessen geknickte Ecke ohne Unterbrechung auf der anderen Seite des Papierblattes so fortgesetzt, daß das Papierblatt am Rande der Ecke eingeschnitten, und die Linie durch den so entstandenen Schlitz gezogen wurde. Danach wurde das Papierblatt mit der Ecke am Schlitz entlang zusammengeklebt. Ein Werk, das kaum zu beschreiben ist, das jedoch auf den ersten Blick klar wird, während auch weiterhin rätselhaft bleibt.

Das Möbiusprinzip bot auch für ein altes künstlerisches Problem, mit dem sich Erdély ebenfalls um 1973/74 zu beschäftigen begann, eine Lösung. Zu dieser Zeit sind die *Wiederholungstheoretischen Thesen* sowie die *Identifizierunstheoretischen Untersuchungen* (Ismétléselméleti tézisek bzw. Azonosításelméleti vizsgálatok, 1973) entstanden,[44] in denen die Frage der Indentität mit den Fragen des im Zusammenhang mit der Montage bereits erwähnten Gegensatzes von Kontinuität und Diskontinuität bzw. der Perzeption verknüpft wird. Sehe ich das gleiche Ding nicht kontinuierlich und verändert sich das Ding inzwischen, dann kann ich, wenn ich das Ding wiedersehe, denken, daß ich etwas anderes sehe. Die Schlußfolgerung: „Die Identität von etwas mit sich selbst wird durch die Kontinuität seiner Geschichte oder einfacher durch sein Schicksal bestimmt." Dem Leben, der Wirklichkeit gegenüber sind nicht nur das Bewußtsein, sondern auch die traditionelle bildliche Darstellung „diskontinuierlich". Erdély suchte in seiner Montagetheorie nach der Möglichkeit der Kontinuität innerhalb der „diskreten" Darstellung. In der traditionellen Repräsentation aber liegt die grundlegende Zweifachheit oder Gespaltenheit zwischen dem Modell, d. i. dem Original und der Darstellung, d. h. der Kopie, und die beiden können nie identisch, sondern nur ähnlich sein. Die Auflösung der Ambivalenz liegt im Prozeß, d. h. wenn Original und Abbild Teile derselben Form im gleichen Medium, auf einem Papierblatt, sind.

1974 entstand die Fotografik *Original und Kopie* (Eredeti és másolat), Erdély's erster Versuch, das eben genannte Prinzip mit den Mitteln der bildenden Kunst umzusetzen; auf einem Fotopapier sind eine mit Bleistift ausgeführte Kritzelei und ihr Foto zu sehen. Die Kompliziertheit der Verwirklichung jedoch hat den Künstler nicht befriedigt. Die im gleichen Jahr enstandene Komposition *Schöpfungs-Geschichte (Einander zeichnende Bleistifte)* (Teremtés-történet (Egymást rajzoló ceruzák))[45] formuliert das Prinzip, gleichsam auch die theologischen Grundlagen der abendländischen Bildtheorie affizierend, als die Dialektik von Schöpfer und Geschaffenem. „Ein nicht existierender Bleistift wird, indem er einen anderen Bleistift zeichnet, auch selber gezeichnet. Der gesamte zurückgelegte Weg ist der Umriß eines Bleistifts." Erdély zeichnet den Prozeß als Comics, dem er dann Interpretationen beifügt, wodurch die Grafik einen gewissen Wandzeitungscharakter erhält.

Ein Punkt ohne Ausbreitung betrachtet sich selbst als die Spitze eines Bleistifts. Er beschließt, einen Bleistift zu zeichnen. Er zeichnet die Spitze des anderen Bleistifts; er kann es tun, da zwei Punkte ohne Ausbreitung ebenfalls ohne Ausbreitung sind. Als er sich bewegt, hinterläßt auch die andere, bereits gezeichnete Bleistiftsspitze eine Spur auf der Linie der Bewegung. Und so weiter (4,5,6), bis er den Bleistift umreißt (7). Sämtliche Bewe-

gungen ergeben den Umriß eines Bleistifts, dennoch sind zwei Bleistifte entstanden.

1. Der Schöpfer entsteht durch das Schaffen.
2. Der Schöpfer wird dem Geschaffenen gleich.
(Swedenborg (1688–1772): „Das Universum hat Menschengestalt.")
„Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde"

(Aus einem Zen-Koan) Tsui-Jen sprach jeden Tag zu sich:

– Heda, Meister!	*– Bitte.*
– Bist du wach?	*– Jawohl.*
– Paß auf, damit ich dich nicht hereinlege!	*– Gut, ich werde aufpassen.*
„Das Denken des Daseins"	*„Das Dasein des Denkens"*
Subjekt	*Objekt*
Theorie	*Praxis*

Der Koan ist in eine Form hineingeschrieben, die an das Möbius-Band erinnert und durch die Verknüpfung zweier aus den Comics bekannten Wortblasen, d. h. Gedanken, enstand. Die auf das Dasein bezogenen Begriffspaare sind durch die ähnlich verknüpften Umrisse der Bleistifte umschlossen.

1977 „entdeckte" Erdély das Indigopapier als Lösung eines Darstellungsproblems, das ihn seit *Original und Kopie* beschäftigte. Er rollte das Indigopapier und das Zeichnungsblatt darauf zu einer Walze zusammen, wodurch die Kopie(n) der auf die obere Schicht der Walze gezeichneten Form etwas unschärfer auf dem Papier erschien(en). Um 1979/80 brachte ihm das Telexpapier die endgültige Lösung, mit dem er dann lange Grafiken anfertigte, in denen sich die ursprünglichen und mehrfach kopierten Formen und Linien miteinander verknüpft, einander ergänzend aneinander reihten. Diese Indigozeichnungen haben übrigens auch die in der traditionellen Kunst sehr wichtige Rolle des Gedächtnisses, zwar nicht in den Prozeß des Schaffens, aber symbolisch in die Struktur der Werke, zurückgeholt: im Geflecht der übereinander kopierten und immer unschärferen Schichten erkannte Erdély ein Modell für das Funktionieren des Gedächtnisses.

Von der zweiten Hälfte der 70er Jahre an erklärte Erdély den Konzeptualismus für abgeklungen und arbeitete nunmehr im Zeichen einer holistischen Anschauung und einer suprematistischen Haltung.[46]

Anfang der 80er Jahre schuf er neben feinlinigen Indigozeichnungen mehr „pastose" Bitumenbilder, die er als eine Weiterentwicklung der Montage betrachtete, sowie eine Reihe von Environments, unter ihnen die Komposition *Zum Gedenken an das Konzil von Chalcedon* (A kalcedoni zsinat emlékére),[47] die er aus bereits früher verwendeten, jetzt mit konkreten symbolischen Bedeutungen versehenen Materialien (Teerpappe, Glasscheiben, Matze, Blei, Telexpapier) zusammenfügte. Die zunehmend blasse Inschrift auf dem Telexpapier, das um die Wände des Raumes läuft, lautet: „99,999... % des Universums sind überflüssig". Die Interpretation der mit vielfachen Bedeutungsbezügen beladenen Komposition lieferte Erdély selbst, hier wollen wir daraus nur die Abschnitte zitieren, die sich auf die wissenschaftliche Atmosphäre der Zeit beziehen:

Es gibt hier eine Überschrift, die lautet »99,99% des Universums sind überflüssig«, und die Neuner davon werden zunehmend blasser. Eine andere Dimension führt eine Gegenbewegung aus und läßt sie blasser werden. Wir könnten es also auch so auffassen, daß das, was im Universum nicht überflüssig ist, diese Prozentzahl blasser macht. Warum ich mich in diesen Jahren mit diesen Dingen beschäftige? Weil die siebziger Jahre die Jahre des kosmischen Hoffnungsverlustes waren. Ich denke, jeder beschäftigt sich damit, gewöhnlich wird es nur ins Unterbewußtsein verdrängt oder man spricht nicht darüber, weil der Mensch eben nicht gern über unerfüllte Hoffnungen redet.

Das Verfliegen der Hoffnungen nahm seinen Anfang, als die Raumfahrt begann. An diese hatte jeder irgendwie die Hoffnung geknüpft, daß wir etwas erfahren würden, das unsere Weltanschauung in irgendeiner Weise erneuern könnte, daß wir in den Besitz irgendwelcher Informationen gelangen würden, wonach das geistige Wesen des Men-schen nicht vollkommen auf sich gestellt sei, oder daß wir wenigstens irgendwo irgendeine Spur von Leben entdecken würden. Aber die Nachrichten, die reihenweise eintrafen, ließen uns alle irgendwie empfinden, daß es außer uns nichts gibt, was unsere Hoffnungen zunichte machte, gleichzeitig aber auch die Verantwortung für die menschliche Spezie erhöhte. Als drittes wird diese Tatsache durch die Zunahme der Gefährdung belastet. Es sind etwa diese drei Feststellungen, die die unbewußten Ängste des Menschen um seine eigene Existenz bestimmen. Zugleich war für die siebziger Jahre eine gewisse Informationssperre, eine wissenschaftliche Informationssperre, kennzeichnend, wodurch die Angst und die Unsicherheit noch weiter geschürt wurden. Denn wer es beobachtet hat, der

weiß, daß in den sechziger Jahren viel mehr Nachrichten über wissenschaftliche Entdeckungen – über wesentliche wissenschaftliche Entdeckungen – eintrafen als in den siebziger Jahren. Dieses Unsicherheitsgefühl verlieh zugleich den Religionen eine neue Rolle. In den siebziger Jahren ... übten die Religionen Anziehungskraft aus, offenbar als Gegengewicht zu dieser Unsicherheit, die über winzige Kanäle jeden erreicht. Wenn wir zum Beispiel die Dialoge von Fontenelle, einem Philosophen des 17. Jahrhunderts, über die Pluralität der Welten („Entretiens sur la pluralité des mondes") *lesen, begreifen wir, welche Hoffnungen der Mensch auf die Situation seiner Umwelt setzte. Die Identität des Schöpfers ist gleichzeitig sehr viel fraglicher geworden, denn die heutige Zeit präsentiert dem Menschen ein Universum, zu dem er sich keinen Schöpfer vorstellen kann. Er bemerkt fürchterliche Proportionsverschiebungen: In dem Weltraum – in dem wir leben – gibt es eine so unglaubliche Menge an völlig überflüssiger und jeder Intelligenz entbehrender Materie, daß ein Schöpfer, der eine derart leere Welt geschaffen hat, einfach unvorstellbar ist. Das heißt, der Mensch erkennt seine eigene Intelligenz in der Schöpfung nicht wieder. Zugleich verweist die unglaubliche quantitative Verschwendung, die im Weltall und auch im Leben zu spüren ist, auf einen Schöpfer, der, um den Menschen zu erschaffen, eine Riesenmenge an Material hinauswirft, die dann mit Hilfe des Zufalls unbedingt irgendwo ein mit derartiger Intelligenz gesegnetes Wesen produziert. Ob wir nun als Deisten oder als Materialisten denken, in jedem Fall müssen wir unbedingt die organisierende Rolle des Zufalls annehmen, denn der Zufall ist – wie es scheint – in der Lage, in sehr langer Zeit, durch sehr viele Permutationen wesentlich intelligentere Organisationen zustande zu bringen, als sich unser Gehirn vorstellen kann. So ist die biologische Sphäre beschaffen ... Dieses Telexpapier hat den Vorteil, daß die Rückseite Blaupapier ist, ein hellblaues Indigo, das mir jetzt gerade zur rechten Zeit in die Hand kommt, um die Heiterkeit auszudrücken, die der Himmel aus diesem informationsarmen Kosmos ausstrahlt.*[48]

Dieser Ton kehrt im *Optimistischen Vortrag* (Optimista előadás) aus dem Jahre 1981 wieder, aus welchem oben, im Zusammenhang mit der *Moralalgebra*, der Satz über die Zuständigkeit des Menschen hinsichtlich seines Schicksals bereits zitiert wurde. Im Vortrag führt Erdély, nachdem er den großen Einfluß der modernen Wissenschaft und ihrer Methoden auf die Phantasie, die künstlerische Invention zusammenfaßt, die Ermüdung und Erschöpfung der Phantasie auf den Mangel an wissenschaftlichen Informationen zurück:

„Die phantastischsten Forschungen werden im Dienste der Kriegstechnik unter größter Geheimhaltung geführt. Kriegstechnik lautet der Rechtstitel, der die Veröffentlichung der Ergebnisse verhindert. Wir können sogar die Behauptung wagen, daß die Kriegsspannung auch dadurch und darum wünschenswert für diejenige ist, die eine Gefahr darin sehen, wenn alle in den Besitz des vorhandenen Wissens gelangen würden."

Der Vortrag schließt mit dem optimistischen Satz: „Der Erfindungsreichtum des Anspruches wird schon irgendwie die Informationssperre umgehen können, früher oder später wird er die Möglichkeiten der Kommunikation mit dem Wesentlichen finden..."

Für die Wiener Orwell-Ausstellung im Jahre 1984 fertigt er das 3 × 5 Meter große Environment *Kriegsgeheimnis* (Hadititok) an, dem er im Katalog den folgenden Text beifügt:

> *Mit meinem Beitrag zu dieser Ausstellung versuche ich die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, daß der autonome Mechanismus der Kriegsindustrie alles Übliche überwältigt. Die bewußtseinsverengenden, persönlichkeitszerstörenden Folgen dieser Erscheinung berühren das Sein des dem Unbekannten gegenüberstehenden menschlichen Wesens in ihren Grundlagen. Meiner Meinung nach ist das die wichtigste Determinante der Weltsituation im Jahre 1984.*[49]

Das Environment bestand aus einer bühnenähnlichen, aus Teerpappe, Persenning und Bitumen aufgebauten Konstruktion, in welcher auf der linken Seite eine Lichtzeitung, auf der rechten Seite drei leuchtende rote Lampen eingebaut waren. Gegen die Mitte stützte sich, das Leinen einreißend, eine Glasscheibe gegen die Konstruktion, die hinter den kulissenartigen, leicht verschobenen Paravents stark beleuchtet wurde; das „Überirdische" des Lichts wurde durch den lichtimitierenden weißen Farbauftrag auf der Glasscheibe erhöht. Auf der Teerpappe waren an mehreren Stellen psychologische Grafiken zur Veranschaulichung der Müller-Lyerschen Illusion mit Kreide und Farbe gezeichnet. Rechts oben stand in großen Buchstaben: „Kriegsgeheimnis". Nach Aufstellung der Konstruktion faßte Erdély ihre Bedeutung für ihn selbst in einem Brief folgendermaßen zusammen:[50]

Nach vielen Schwierigkeiten ist mir gelungen, eine meinen ursprünglichen Vorstellungen nahestehende Installation zu machen... Ich durfte erst zwei Tage vor der Eröffnung nach Wien fahren, und die Arbeit wurde im letzten Augenblick, durch die physische Hilfe von Dóra Maurer, fertig. Ich konnte auch einige neue Effekte ausprobieren, wie etwa die einheitliche Verwendung von Licht, Farbe und des leuchtenden Farbstoffes. Den Einbau des beweglichen Textes (ein feiner Computer als Textschreiber) in eine Umgebung mit „povera art"–Stimmung usw. Diese Effekte weisen auf eine „Gesamtkunstwerk"–Bestrebung hin.

Hinter dem formalen „Gesamtkunstwerk" liegt auch eine ideelle Zusammenfassung. Das Wort „hinter" ist in diesem Fall nicht nur Metapher, da die Formen des Kunstwerks auf etwas „Hintergründiges" hinweisen. Das Licht, das hinter der Kulisse aus dem Hintergrund strömt, die drei roten Lampen, die nach der Dóra Maurer gegebenen Instruktion eine administrative Funktion erfüllen, deuten darauf hin, daß „dort drin gedreht wird", d. h., es ist verboten einzutreten. Die psychologischen Grafiken, die die Täuschbarkeit der menschlichen Sinneswahrnehmung veranschaulichen, demonstrieren die Wahrheit des Satzes „der Schein täuscht".[51] Und der thesenartige Text, der in genaue angegeben Intervallen auf der „präzise" eingebauten Lichtzeitung abrollt,[52] läßt den vollständigen Bedeutungskreis des Geheimnisses wie des Environments aufleuchten, jedoch durch ein Mittel, dessen Untauglichkeit zur Vorführung jeder tieferen poetischen Idee mehr als offenkundig ist. Im Zusam-menhang mit der Lichtzeitung zitierte Erdély früher einmal Stan Brakhage: „Sich meine Filme einmal anschauen ist, als ob man einen Canto von Ezra Pound auf der Lichtzeitung lesen würde."[53]

1. Niemand weiß, was er nicht weiß – Kriegsgeheimnis

2. Niemand weiß, wer es weiß – Kriegsgeheimnis

3. Das Kriegsgeheimnis ist viel wichtiger als der, der es kennt

4. Ein Kriegsgeheimnis ist das, was man nicht wissen, sondern geheimhalten muß

5. Alles, was wichtig ist, ist ein Kriegsgeheimnis

6. Alles, was ein Kriegsgeheimnis ist, ist wichtig

7. Das Kriegsgeheimnis ist wichtiger als das, worauf es sich bezieht

8. Das Kriegsgeheimnis ist wichtiger als der, der es kennt

9. Das Kriegsgeheimnis ist das, was man nicht wissen darf

10. Alles kann wichtig sein

11. Man darf nichts wissen – Kriegsgeheimnis

12. Wer vertrauenswürdig ist – Kriegsgeheimnis

13. Der, der weiß, wer vertrauenswürdig ist – Kriegsgeheimnis

14. Überall, alles – Kriegsgeheimnis

15. Nirgendwo weiß jemand, was ein Kriegsgeheimnis ist

16. Das Erkennbare – Kriegsgeheimnis

17. Das Unerkennbare – Kriegsgeheimnis

18. Was vorhanden ist – Kriegsgeheimnis

19. Was nicht vorhanden ist – Kriegsgeheimnis

20. Der Trost – Kriegsgeheimnis

21. Das Mögliche – Kriegsgeheimnis

22. Das Unmögliche – Kriegsgeheimnis

23. Das, was heilig ist – Kriegsgeheimnis

24. Das, was nicht zu retten ist – Kriegsgeheimnis

25. Das, was repariert werden kann – Kriegsgeheimnis

26. Das, was unwiderruflich ist – Kriegsgeheimnis

27. Die Zukunft – Kriegsgeheimnis

28. Die Vergangenheit – Kriegsgeheimnis

29. Die Gegenwart – Kriegsgeheimnis

In seinem *Über das Geheimnis* (A titokról) betitelten Text[54] legt Erdély die Betonung statt der durch die historischen Machtinstitutionen und die Kriegsindustrie verschlossenen Information auf das Wissen, statt der wissenschaftlichen Fragen tritt also der biblische Baum der Erkenntis in den Vordergrund:

Der Begriff des Geheimnisses ist so alt wie die Menschheit und hing von Anfang an mit dem Verbotenen zusammen. Das Kosten von der verbotenen Frucht ist die Ursünde des Menschen... Das Verbot drückte von Anfang aus, daß der Mensch frei ist, denn das Unmögliche zu verbieten wäre überflüssig.

Die Institutionen und Staaten jedoch haben eigene Institutionen zur Bewachung der Geheimnisse eingerichtet, die einzig und allein ihr Bestehen garantieren. Demzufolge „werden den Menschen durch die Zerstörung ihrer Perzeptionsfähigkeit, durch das Lüften manipulierter und unverständlicher Informationen echte, jedoch durcheinandergemischte Berichte serviert, wodurch sie sich nicht nur einander, sondern

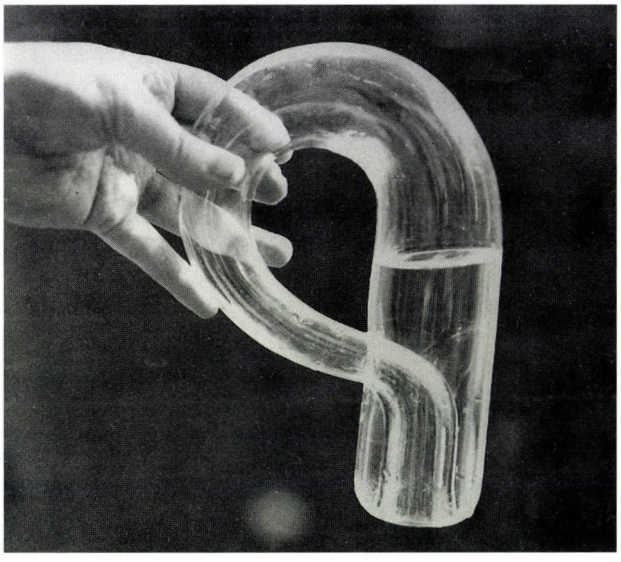


Abb. 10 Miklós Erdély: *Kleinsche Flasche*, 1975–76. Ready-made. Glas, c. 17 × 10 cm. Zerbrochen (Foto: László Lelkes)

bereits sich selbst entfremden", und zuletzt weiß man gar nicht mehr, wer das Geheimnis besitzt.

Diese maßlose Rationalität kann nur durch ein Geheimnis ähnlichen Maßes aufgehoben werden, in dessen Richtung man jedoch keinen Schritt tun darf, vor dem der Mund verstummt und der Geist erlahmt. Am Ende sieht der Mensch ein, daß er nur eins tun kann: jedes Denken, was über das vegetative Sein hinausgeht, einzustellen; die Spuren des nocht nicht ganz vollgeführten Bisses zu glätten und den Apfel vorsichtig wieder an den Baum zu hängen.

In den Aufzeichnungen,[55] die weitere „hintergründige" Bedeutungen des Kunstwerks beleuchten, konnte Erdély mit den Tönen glücklichen paradiesischen Unwissens experimentieren:

Die Welt ist unbarmherzig und klug, ich bin dumm und glücklich.

Warum wurde ich als Idiot geboren?

Warum ist es gut, daß du nichts verstehen kannst?

Warum bin ich glücklich, daß ich dumm bin?

Warum werden dumme Pazifisten gebraucht?

Wenige.[56]

In diesem seeligen Rausch tauchen aber auch Sätze auf, die den aus Orwells Roman bekannten Worten der Selbszensur und Selbstverleugnung sehr ähnlich sind und an den Ton von *Dirac* erinnern: „Kriegsgeheimnisse gibt es nicht / Das Ganze ist Schmarren."

Daß Erdély während der Arbeit am Werk den Zustand, den man als Orwellsche Situation bezeichnen könnte, erlebt hat, darauf können wir aus dem um diese Zeit entstandenen Gedicht *Meine süßen Faschisten* (Aranyfasisztáim) schließen.[57]

Jetzt, da ich nach vierzig Jahren aus meiner ersten Empörung wieder

zu mir komme,

jetzt, da sich das Ausmaß der natürlichen und künstlichen

Leichenberge auszugleichen scheint,

jetzt, da sich der Verdacht »hier ist alles faschistisch«

in mir einzunisten beginnt,

da ich die einzeln in die Gebärmutter einvaginiert, einvaginierten,

einwaggonierten Seelen zähle,

die nur zur Arbeit geholt, an die Luft, aufs Land, in immer schönere Berg–

und-Tal-Gegenden gebracht werden,

da die Verwandten und Freunde in den Krankenhäusern vermengelesiert werden,

da sie nur ins Jenseits zur Arbeit gebracht werden, aufs jenseitige Land,

an die frische Luft,

da das Jenseits gesund ist, Nachrichten von dort aber verboten sind,

da auch dort drüben Arbeitskräfte gebraucht werden,

oder wenn nicht, dann der, der schon einmal gelebt und gearbeitet hat,

doch noch für etwas gut sein wird ...

Eine apokalyptische Situation, zu der wir in den Entwürfen zum *Kriegsgeheimnis* die bildliche Darstellungen finden: der große Teil der „Bühne" ist durch die Silhouetten menschlicher Figuren ausgefüllt, eine Masse, die durch die Öffnung verschwindet. Hinter dem Paravent liegt das auch im Gedicht erwähnte Jenseits, und derjenige, der bei der Ausführung des Environments assistiert, kann sich einen sehr plastischen Eindruck über die Beschaffenheit dieses Jenseits machen. Das Bitumen muß nämlich in geschmolzenem Zustand auf die Teerpappe gegossen werden, und der unbeschreiblich feine Geruch des Bitumens mischt sich mit dem durch den heißen Stoff ausgelösten unerträglichen Rauch.

Orwells Roman wird als eine negative Utopie beschrieben. Erdély hingegen interessierte die positive Utopie, das Katastrophenbewußtsein bezeichnete er als ein falsches,[58] und die Vorstellungen über die Zukunft stempelte er in den 1971 entstandenen *Extrapolationsübungen*[59] als Dummheiten ab: „Im Taumel ihrer Zeit projizieren die Menschen ihre augenblickliche Anschauung auf das ganze Universum (siehe C.E.T.I.)."

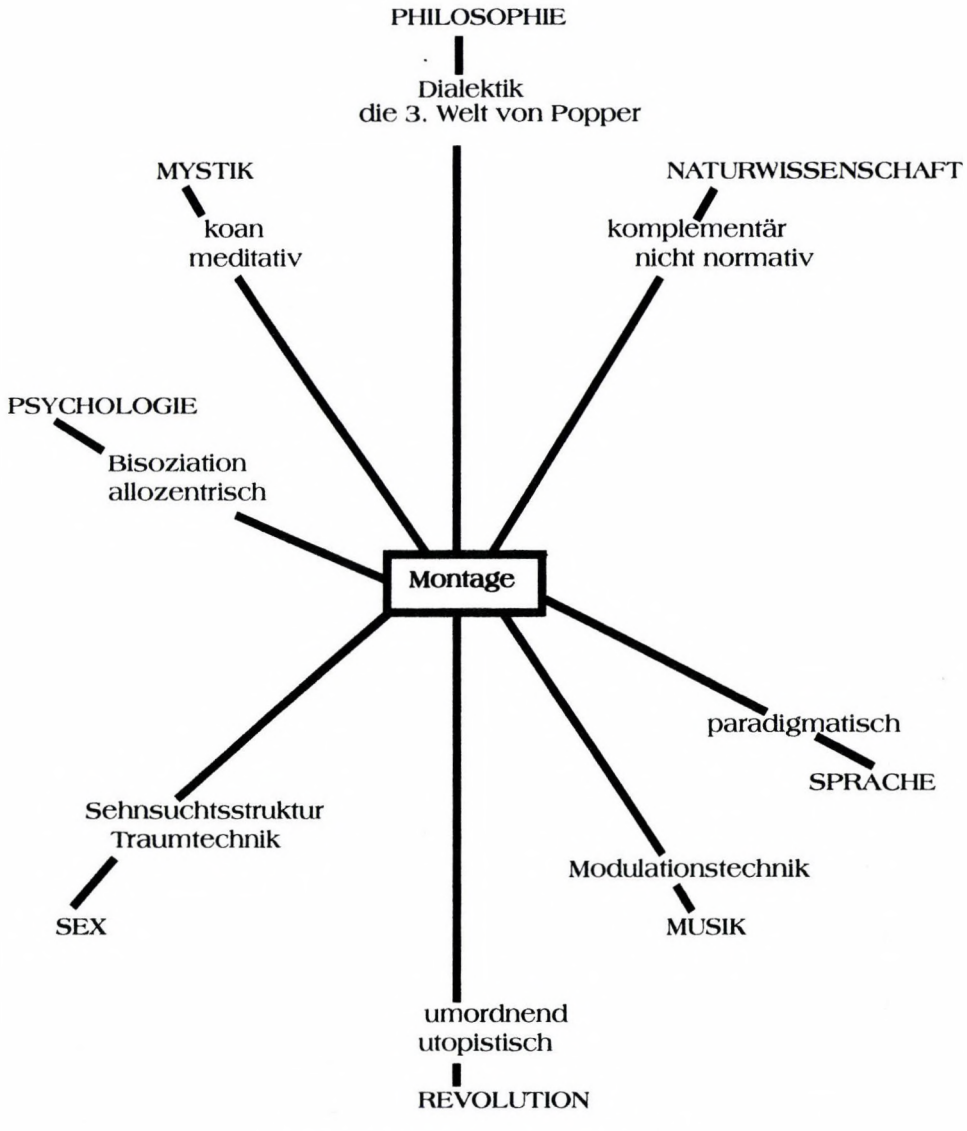


Abb. 11 Miklós Erdély: *Montage-diagramm*, um 1975.

In den Jahren zwischen 1983 und 1986 hat sich Erdély hauptsächlich der Malerei gewidmet, die zu dieser Zeit entstandenen Gemälde und Grafiken betrachtete er ebenfalls als Weiterentwicklungen des Montageprinzips: die Farben hat er wie jedes andere Material „zusammenmontiert", fast immer stand jedoch ein einziges Motiv im Mittelpunkt. Er wollte die exakten Zeichen „zermalen", verunsichern.

Zu den häufig verwendeten Motiven gehört die Wurzel von –1, die eine imaginäre Zahl ist[60] und die Interpretierbarkeit der imaginären Malerei jenseits der Gegenwart konkreter Formen selbst über die mathematische Abstraktion hinausschiebt. Zum anderen führte Erdély Verfahren in den malerischen Prozeß ein, die an sich zwar in der Praxis der Malerei nicht neu sind, neu ist jedoch die Art und Weise ihrer Behandlung. Das Gemälde *Koestler* (1984) trägt den Untertitel *Illustration zu Koestlers Werk 'Die Wurzeln des Zufalls'*. Der scheinbar zufällige rote Fleck, mit dem Erdély die unbemalte Leinwand mit Absicht „beschmutzt" hat, legt nur den Ausgangspunkt der „Komposition" fest. „Im weiteren hatte ich die Aufgabe, dagegen zu arbeiten, die Sünde, die ich auf der Leinwand beging, durch verschiedene andächtige Formen auszugleichen."[61]. In der endgültigen Komposition dominieren geometrische Strukturen, über die sich Erdély im kurzen Kommentar, den er 1984 bei einer Fernsehaufnahme zur „Gelegenheitsinstallation" mit dem Titel *Similis simili gaudet* gab, folgendermaßen äußerte:[62]

Im Augenblick zeichne ich am liebsten. Meine bisherige Arbeit möchte ich vielleicht am besten mit dem Begriff malerische Geometrie bezeichnen. Der geometrische Aspekt drückt meine Beziehung zur Wissenschaft aus. Ich wollte immer eine Lösung für Wissenschaft und Kunst. Ich fühlte immer, daß die Wissenschaft mir auch ästhetische Freude bereitet. Ja, ich wußte immer, daß die Wissenschaft auch ästhetische Aspekte hat. Die Erkenntnis ist auch Ästhetik. Diese Einsicht hilft der Wissenschaft und umgekehrt. Oder die Geometrie selbst wird zum malerischen Effekt. Das Bild, das erscheint, ist so fein, so zart und schwerelos wie die exakte Wissenschaft des menschlichen Bewußtseins. Diese Arbeit ist ein gutes Beispiel dafür. Das ist ein wesentlicher Aspekt meiner Tätigkeit. Der andere ist, daß ich gerne Gelegenheitsarbeiten mache.

Ein wesentliches Element der Installation bestand in einem eingeschalteten Fernsehgerät, das mit einer durchsichtigen Schleier bedeckt war. Die amerikanische Filmszene, die gerade im ungarischen Fernsehen lief, erreichte dann mittels der über die Installation gedrehten deutschen Fernsehaufnahme die deutschen Zuschauer – gleich und gleich gesellt sich gern. Erdély beabsichtigte damit, wie er sagte, eine Persiflage auf den west-östlichen Kulturaustausch.[63]

Im Zeichen der Beziehungen zwischen Wissenschaft und Kunst sowie Ost und West entstand auch die Ausstellung *A művészeten túl / Jenseits von Kunst*, nunmehr unter anderen historischen und gesellschaftlichen Umständen als die, unter denen Miklós Erdély gearbeitet hat – wenngleich wir nocht nicht mit endgültiger Sicherheit sagen können, ob nach „1984". Gerade in den letzten Tagen hat man an einem 1984 gefundenen Meteorit, das vermutlich vom Mars stammt, die Zeichen des Lebens entdeckt. Ob diese Nachricht, die von vielen mit Skepsis empfangen wird, außerhalb oder innerhalb der Grenzen der Kunst ihre wahre Bedeutung finden wird?

Für die Kopernikus-Gedenkausstellung im Jahre 1973 schuf Erdély die Objektgruppe *Das Auge der Vernunft* (Az ész szeme), die aus zwei Teilen bestand: aus einem Gipsblock in Form eines Auges, aus zwei Röntgenaufnahmen, die aus verschiedener Perspektive von diesem Block gemacht wurden, sowie aus der Inschrift „in sich selbst sieht es, was außen ist". Auf den Röntgenaufnahmen jedoch ist nichts besonderes zu sehen, nur das „Licht" der im Inneren leeren Kugel. Dafür erinnern sie stark an die Aufnahmen ferner Galaxien, und vielleicht ist es das, was wir sehen – was wir überhaupt wissen können.

ANMERKUNGEN

Um die Übersetzung bedankt sich die Verfasserin Herrn Lajos Adamik und Frau Hannelore Schmör-Weichenheiz.

[1] M. E.: *Sejtések* (Ahnungen) II.

[2] Manuskript im Erdély-Nachlaß.

[3] In: Bernard le Bovier de Fontenelle: *Beszélgetések a világok sokaságáról* (Gespräche über die Vielheit der Welten), Magyar Helikon, Budapest 1979. „Die hier versammelten Texte von Fontenelle, vor allem die 'Gespräche', vermitteln uns also einen Rückblick in jene wallende, vom Kampf der Theorien unruhige Epoche der Entstehung der modernen Naturwissenschaften, ein Zustand, den die Physik erst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts (zur Zeit, als die Relativitätstheorie und die Quantenmechanik enstanden sind) wieder erlebte." – schreibt Márta Fehér im Nachwort, S. 232.

[4] M., E.: *Beszélgetések a világok sokaságáról* (Filmsynopse nach dem Werk von Bernard le Bovier de Fontenelle). In: M., E.: *A filmről* (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák). (Über den Film. Schriften zur Filmtheorie, Drehbücher, Filmpläne, Kritiken.) *Válogatott írások* (Ausgewählte Schriften) II, zusammengestellt von Miklós Peternák. Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, 1995, S. 239.

[5] M., E.: *Montázsgesztus és effektus* (Montageaffekt und -effekt). In: E., M.: A filmről, 1995, S. 148.

[6] *Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán* (Gespräch mit Miklós Erdély im Frühjahr 1983) (Interview von Miklós Peternák). In: *Árgus* 5/1991, S. 78.

[7] S. Beke, László: *Erdély Miklós munkássága. Kronologikai vázlat* (Das Lebenswerk von Miklós Erdély. Ein chronologischer Entwurf). In: Katalog zur Ausstellung von M. E. in der Óbuda Galéria, Budapest 1986, S. 2.

[8] Die Fortsetzung des Zitates lautet: „sondern was zum Munde ausgeht, das verunreinigt den Menschen" (Matth. 15,11)

[9] S. Anm. 6,

[10] Erdély beschäftigte sich viel mit den nichtrationalen Bewußtseinsformen (z. B. dem Aberglauben), den sog. Pseudowissenschaften (z. B. Magie) usw. In bezug auf Frazer behauptete er, „die Logik der Magie sei dieselbe Logik wie die der Wissenschaft" (In: Árgus 5/1991, S. 88.).

[11] Sein Interesse für das Thema wurde unter anderem durch die Familienbibliothek genährt, wo auch die einschlägige Fachliteratur aus der Zeit vor dem II. Weltkrieg vorhanden war.

[12] S. Anm. 6, S. 78. Die Bezeichnung 'Quark' hat „Murray Gell-Mann..., der 1969 den Nobelpreis erhielt, jenen elementaren Teilchen" gegeben, die kleiner als Protonen und Neutronen sind... „Die Bezeichnung geht auf eine rätselhafte Stelle bei James Joyce zurück: 'Drei Quarks für Muster Mark!' (Finnegans Wake). Das Wort quark wird von den Engländern im Prinzip wie das Wort quart, die ein etwas größeres Hohlmaß als das Liter bezeichnet, ausgesprochen, jedoch so, daß es sich auf lark, so viel wie 'Nachtigall', reimt." (Stephen W. Hawking: Az idő rövid története (Eine kurze Geschichte der Zeit), Maecenas, Budapest 1989, S. 75)

[13] Veröffentlicht: *Sejtések* (Ahnungen) I–II. In: Híd, 1970/10–11. 1068–1070. Wieder abgedruckt in: E. M.: *Kollapszus orv*. Magyar Műhely, Paris 1974, S. 90–96. Magyar Műhely, Paris, Wien, Budapest, 1991 (Reprint). *Dirac a mozipénztár előtt* (Dirac vor der Kinokasse), in: *Kollapszus orv*. 1974, S. 57–60. Reprint ebd..

[14] In der Bibliothek von M. E. waren viele Bände aus der entsprechenden Reihe des Gondolat Verlags enthalten. Es seien hier nur die wichtigsten aufgezählt: Einstein, Albert: *A speciális és általános relativitás elmélete* (Spezielle und allgemeine Relativitätstheorie), Budapest 1963; Bohr, Niels: *Atomfizika és emberi megismerés* (Atomphysik und menschliche Erkenntnis), Budapest 1964; Planck, Max: *Válogatott tanulmányok. Az új fizika világképe* (Ausgewählte Schriften, Das Weltbild der neuen Physik), Budapest 1965; Heisenberg, Werner: *Válogatott tanulmányok* (Ausgewählte Schriften) Budapest 1967; Broglie, Louis de: *Válogatott tanulmányok* (Aus-

gewählte Schriften), Budapest 1968; Einstein, Albert: *Válogatott tanulmányok* (Ausgewählte Schriften), Budapest 1971; Wigner, Jenő: *Szimmetriák és reflexiók. Válogatott tanulmányok* (Symmetrien und Reflexionen. Ausgewählte Schriften), Budapest 1972; Born, Max: *Válogatott tanulmányok* (Ausgewählte Schriften) Budapest 1973; Wiener, Norbert: *Válogatott tanulmányok* (Ausgewählte Schriften), Budapest 1974; Heisenberg, Werner: *A rész és az egész. Beszélgetések az atomfizikáról* (Das Teil und das Ganze. Gespräche über die Atomphysik), Budapest 1975; Gábor, Dénes: *Válogatott tanulmányok* (Ausgewählte Schriften), Budapest 1976; Weisskopf, Victor F.: *Fizika a huszadik században. Esszék, tanulmányok* (Die Physik im 20. Jh. Essays und Aufsätze), Budapest 1978; *Végtelenség és világegyetem*. A Modern Természettudomány Filozófiai Kérdéseinek Tudományos Tanácsa és A Szovjetunió Tudományos Akadémiájának Filozófiai Intézete közös kiadása (Unendlichkeit und Weltall. In Zusammenarbeit vom Wissenschaftlichen Rat für Philosophische Fragen der modernen Naturwissenschaften und vom Philosophischen Institut der Akademie der Wissenschaften der SU herausgegeben), Budapest 1974. – Auf die Aufsätze im letzten Band beruft sich Erdély in seiner Schrift über den *„Montageaffekt"*. Auch nach Aussage seines Sohnes hat er „oft im Buch geblättert".

[15] *Die Laut* (Hangos) und *Zahlreich* (Számos) betitelten Abschnitten in: M. E.: Kollapszus orv. Magyar Műhely, Paris, 1974.

[16] Anaxagorasz: *A hó fekete* (Anaxagoras: Der Schnee ist schwarz, 1971). in: M. E.: *A filmről* , 1995, S. 49–50.

[17] *Új misztika felé. Sebők Zoltán beszélgetése Erdély Miklóssal.* (In Richtung zu einer neuen Mystik. Gespräch von Zoltán Sebők mit M. E.), in: Híd, 03/1982, S. 375–376.

[18] Die Beschreibung der Aktion in: „Iparterv" 68–80, Budapest 1980, S. 74.

[19] In: Heisenberg, Werner: *A rész és az egész. Beszélgetések az atomfizikáról* (Das Teil und das Ganze. Gespräche über die Atomphysik), Gondolat Kiadó, Budapest 1978[2] S. 339–340.

[20] Veröffentlicht in: „Iparterv" 68–80, Budapest 1980, S. 77–80.

[21] „Contraria non contradictoria sed complementa sunt. – Diese ist vielleicht die kürzeste und frappanteste Formulierung des berühmtes Komplementaritätsprinzips von Niels Bohr: die gegensätzlichen Elemente sind nicht kontradiktorisch, sondern ergänzen sich in entsprechender Weise." (Tibor Toró in: *Kvantumfizika, művészet, filozófia* (Quantenphysik, Kunst, Philosophie), Kriterion, Bukarest 1982, S. 9.

[22] „...wissen wir die genaue Position des Elektrons, dann wissen wir nicht, mit welcher Geschwindigkeit es sich bewegt, und wenn wir seine Geschwindigkeit kennen, dann wissen wir nicht, wo es sich befindet." (ebd. S. 11.)

[23] „...Planck hat die im 19. Jh. erreichte Harmonie der physikalischen Anschauungen mit einem einzigen Gedanken zerstört... Der Kern dieses Gedankens lautet: die Energie ist keine kontinuierliche Quantität, die Energieveräderungen können sich nicht in beliebig kleinen Mengen vollziehen, sondern nur in solchen, die zwar klein, jedoch genau bestimmt und endlich sind". (Vorwort von Lajos Maróti in: Planck, Max: *Válogatott tanulmányok. Az új fizika világképe* (Ausgewählte Schriften, Das Weltbild der neuen Physik), 2., erw. Aufl., Gondolat, Budapest 1982, S. 13.

[24] Vekerdi, László: Az *„egy"* és a *„sok"* (Das „Eine" und das „Viele"), in: L. V.: *Tudás és tudomány* (Wissen und Wissenschaft), Typotex, Budapest 1994, S. 89.

[25] „Im klassischen Denken wie in der klassischen Malerei wurde die Bedeutung der Dinge entweder durch das Helldunkel des Gegensatzes oder das Unendlich-Zentrische des vanishing points bestimmt. Das Modell des modernen Denkens hingegen könnte das Radio oder das Fernsehen sein, welche die Reihe von an sich bedeutungslosen Zeichen durch ein vorgeschriebenes Programm zu 'sinnvollem', d. h. nach einer allegmein verständlichen Kode dekodierbarem, Text oder Bild organisiert." (ebda. 90–91.) – In diesem Zusammenhang sollte das *Fluchtpunkt* (Enyészpont) betitelte Werk des Künstlers aus dem Jahre 1980 erwähnt werden, auf welchem entlang einer die Horizontlinie ersetzenden Schnur achtmal die Ziffer Eins, dann eine Zwei und eine Drei aneinandergereiht sind. Die Kommas jedoch, die zwischen den Einsen gesetzt sind und nach rechts immer kleiner werden, legen die Stelle des Fluchtpunkt irgendwo zwischen der letzten Eins und der Zwei fest. Die auf das Papierblatt geklebten Grashalme hingegen sind metaphorisch, indem sie auf die Vergänglichkeit hinweisen.

[26] Vgl. M. E.: „In einem seiner Vorträge hat er seine Zuhörer aufgefordert, sich jeden Tag die Russelsche Antinomie der Mengentheorie als Abendsgebet aufzusagen, da dadurch die eigene alltägliche Rationalität in einer Art und Weise angegriffen wird, die nahezu an Andacht reicht." (Bartholy, Eszter: Erdély Miklós: *Bújtatott zöld* (M. E.: Verstecktes Grün), in: Magyar Műhely, Nr. 67, 15. Juli 1983, S. 65.) Die Russelsche Antinomie besagt, daß die Menge aller Mengen, die sich selbst nicht als Element enthalten, dann und nur dann Element ihrer selbst ist, wenn sie nicht Element ihrer selbst ist.

[27] In dieser „geistesgeschichtlichen Annäherung" beruft er sich auf Heidegger und C. Lévi-Strauss. Für die soziologische Begründung kann die Ableitung der Montagetechnik aus der veränderten modernen Umwelt als Beispiel genannt werden: „Die Erfahrung der Umwelt als 'Realmontage', in: Annegret Jürgens-Kirchhoff: *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhundert. Ein Essay*. Anabas-Verlag, Giessen, 1984. Diese Affassung vertrat übrigens in der Montagediskussion der Soziologe Elemér Hankiss.

[28] Im Zusammenhang mit dem Gegensatz von Bewußtsein und Wirklichkeit kann noch eine philosophische Voraussetzung genannt werden, die zwar einen ungarischen Bezug hat, von Erdély jedoch kaum bekannt gewesen sein dürfte: die vitalistische Naturphilosophie des Melchior Palágyi. Palágyi veröffentlichte im Jahre 1901 einen Aufsatz mit dem Titel *„A tér és az idő új elmélete"* (Die neue Theorie von Raum und Zeit), die von späteren Fachwissenschaftlern als eine Voraussetzung der Relativitätstheorie betrachtet wurde, später beschäftigte er sich mit den Fragen der Quantentheorie. Seine naturphilosophischen Anschauungen haben sowohl Ludwig Klages als auch Arnold Gehlen beeinflußt. Die *Naturphilosophischen Vorlesungen* Palágyis (Über die Grundprobleme des Bewußtseins und des Lebens, Leipzig 1924) untersuchen die Entstehung des Bewußtseins und betonen ebenfalls dessen „diskretes" Funktionieren gegenüber der Kontiniutät vegetativer Lebensprozesse. Palágyi war bekanntlich mit Bertalan Székely befreundet, der in Ungarn mit seinen Forschungen über die Bewegung des Pferdes alleinsteht, mit E. J. Marey stand er ebenfalls in Beziehung. Es soll hier ein Satz Erdély's aus *Mondolat* zitiert werden, wo er auf die wissenschaftlichen und künstlerischen Voraussetzungen des späten 19. Jahrhunderts hinzuweisen scheint: „Glaubst du, daß das Ganze, solange es durch Teilung zu sich selbst zurückfindet, alles mögliche sein kann, auch ein Pferd oder ein Fotoapparat?"

[29] In: M. E.: *A filmről*, 1995 S. 146.

[30] Die psychologischen, psychoanalytischen und religiösen Bezüge der Montage bilden jedoch nur ein Bruchteil des Bezugsfeldes, das die Montage in Erdély's Montagetheorie einnimmt. Die Montagediagramme, die ihm als Demonstrationsbilder, als logische Tabellen seiner Vorträge dienten, machen das besonders anschaulich. Hier kann nur auf die Reproduktionen hingewiesen werden.

[31] *Jön a farkas! Ismeretterjesztő akciók, szemléletformáló gyakorlatok*, 02.05.1973. Ganz-MÁVAG Művelődési Központ, Budapest. Teilnehmer waren: László Beke (Demonstration über Ursprung und Funktion der Kunst anhand des *Hirtenmädchens* von István Ferenczy und der *Beerdigung Togliattis* von Renato Guttuso) und Tamás Szentjóby (Aktion *3 × 8 24*)

[32] *Erdély Miklós*. Ausstellungskatalog Óbuda Galéria, Budapest, 1986, S. 12., bzw. Manuskript.

[33] CETI – Kommunikation mit der extraterrestrischen Intelligenz. Bestimmungen der ersten sowjetisch-amerikanischen Konferenz über die Kommunikation mit der extraterrestrischen Intelligenz, in: Fizikai Szemle. Az Eötvös Loránd Fizikai Társulat lapja (Physikalische Rundsschau, hrsg. von der Eötvös Loránd-Gesellschaft für Physik), Jg. XXII Nr. 3, 1972. Bericht in Ungarisch auf der Rückseite der Zeitschrift.

[34] *Morálalgebra. Szolidaritási akció* (Moralalgebra. Solidaritätsaktion), 1972. Drehbuch zum Konzept, das in 5 db Fotomontagen und statistischen Tabellen realisiert wurde, von denen die letzte mit einem Tuch bedeckt war und das hypothetische Datum der Aktion enthielt, das vom Zuschauer abgetastet werden sollte. 1972 wurde das Werk in der Foksal Galerie in Warschau ausgestellt, der heutige Aufbewahrungsort ist unbekannt. 1974 schickte Erdély für die vom CAYC (Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, Argentinien) organisierten Ausstellung *Festival de la Vanguardia Húngara* vermutlich eine andere Fassung des Werks, und der ungarische, *Szolidaritási akció* betitelte Text ist wahrscheinlich zu diesem Anlaß entstanden (László Beke).

[35] In: Karl Clausberg: *Kosmische Visionen. Mystische Weltbilder von Hildegard von Bingen bis heute* . Dumont, Köln 1980, S. 216.

[36] In: Erdély, Miklós – Beke, László: *Egyenrangú interjú* (Ein gleichrangiges Interview) (16. April 1978), in: *Hasbeszélő a gondolában* (Bauchredner in der Gondel). Bölcsész Index, Budapest 1985, S. 187. Daß *Moralalgebra* die Montage verschiedener Ideen ist, wird durch eine Zeichnung Erdély's bestätigt, welche zwei Fotos von der Tabelle, das eines Geburtshelfers mit dem Neugeborenen in den Händen und die Aufnahme über den kambodschanischen Kopfjäger, kombiniert. Darunter die Notiz: „Beziehungen: 1. ewige Wiederkehr (Nietzsche) 2. Kombinatorik, 3. ein- bzw. zweiar-

mige Hebel, 4. Calders Waagenskulpturen, 5. H. Shapley's Proportionalität: Stern / Mensch = Mensch / Atom, 6. Selbstverteidigung"

[37] M. E.: *Optimista előadás* (Optimistischer Vortrag), 1981. In: M. E.: Művészeti írások (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.) (Schriften zur Kunst, Ausgewählte Schriften zur Kunsttheorie I), Hrsg. von Miklós Peternák. Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1991, S. 133.

[38] Fiatal Művészek Klubja, Budapest, der 18.04.1974 ist das Datum der Eröffnung, die Vorträge haben erst später stattgefunden.

[39] S. W. Hawking a. a. O., S. 95. – „Der Ausdruck schwarzes Loch ist sehr neu. 1969 hat ihn der Amerikaner John Wheeler erfunden, als er eine mindestens zweihundert Jahre alte Vorstellung veranschaulichen wollte." (ebd. S. 89)

[40] Zoltán Perjés hat die Teilnahme zuerst verweigert, sein Brief im Nachlaß Erdély's dokumentiert die anfängliche Einstellung eines Wissenschaftlers zur Frage der Zusammenarbeit zwischen Kunst und Wissenschaft. Perjés hat seinen Vortrag im Juli 1974 gehalten (Mitteilung von László Beke): „Lieber Herr Erdély, in Bestätigung unserer früheren Telefongespräche muß ich Ihnen leider mitteilen, daß ich die sehr beehrende Einladung zur Teilnahme an der „Ereignishorizont" betitelten Programmreihe nicht annehmen kann. Wenngleich ich mit der Idee des Vortrags unbedingt sympathisiere, bin ich der Meinung, daß sie ein Gebiet der Wissenschaft berührt, wo der Zuschauer ohne entsprechende Fachausbildung zu leicht zur falschen Schlußfolgerung gelangen kann, wonach wissenschaftliche Ergebnisse bestimmte idealistische Anschauungen bestätigen würden. Den Interessen der Wissenschaftspropaganda kann auf diesem Gebiet m. A. n. vorerst durch die sachlich-populärwissenschaftliche Arbeit am besten gedient werden. Daß die wissenschaftlichen Ergebnisse heute wichtige Inspirationsquellen für die Kunst sind, ist auf jeden Fall eine erfreuliche Erscheinung. Budapest, am 22. März 1974. Mit freundlichen Grüßen Zoltán Perjés"

[41] In Manuskript.

[42] An diese knüpft die *Zeitreise* betitelte, fünfteilige Fotomontageserie an, in der Erdély die Behauptungen der Thesen durch das Zusammenmontieren seiner eigenen, aus verschiedenen Lebensaltern stammenden Fotos demonstriert.. Erste Veröffentlichung und Reproduktion der Serie in: *Sorozatművek* (Kortárs művészet magángyűjteményekben 2) (Serienwerke, Zeitgenössische Kunst in Privatsammlungen 2), Csók István Képtár, Székesfehérvár, 12.12.1976 – 05.01.1977.– Erdély führte eine Reihe von Arbeiten im Zusammenhang mit der Zeit aus. „Die entscheidende Bewußtseinsmutation der Gegenwart wird m. A. n. durch die Veränderung unserer Vorstellungen über die Zeit ausgelöst." (In: Árgus, 5/1991, S. 85)

[43] Fiatal Művészek Klubja, Budapest, vom 04.01.1976 an.

[44] In: *Második kötet* . Magyar Műhely, Paris, Wien, Budapest 1991, S. 86–87. Deutsche Übersetzung: *Wiederholungstheoretische Thesen. Identifizierungstheoretische Untersuchungen*. (übs. von Otto Zwickl), in: Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945 . Westfälisches Landesmuseum Münster, 15.11.1992–07.02.1993, Museum der bildenden Künste Leipzig, 08.04.–31.05.1993. Kat. Edition Cantz, 1992, S. 87–89. Die Thesen und die Fotomontagen dazu hat Erdély zum ersten Mal auf der kunsttheoretischen Sitzung *„Ismétlődés, párhuzamosság, ritmus"* (Wiederholung, Parallele, Rhythmus) (MTA Irodalomtudományi Intézet, 18–19. 04. 1973) sowie auf der Ausstellung vorgestellt, die zum Anlaß der *Kultur und Semiotik* betitelten Konferenz zur Semiotik (Tihany, 26–29.05.1974) veranstaltet wurde.

[45] Ausgestellt in den Ausstellungen *Képregény* (Comics) (Fiatal Művészek Klubja, Budapest, April 1975) und *Szimmetria* (Symmetrie) (Magyar Nemzeti Galéria 1989).

[46] S. Erdély, Miklós – Beke, László: *Egyenrangú interjú* , 1985, S. 186–187. Einen Vergleich von Erdély's holistischer Auffassung mit der von Fritjof Capra hat János Fehér unternommen: *A gondolat szépsége és a szépség gondolatisága (Adalékok Erdély Miklós holisztikus művészetszemléletéhez)* (Die Schönheit des Gedankens und die Gedanklichkeit der Schönheit. Beiträge zur holistischen Kunstauffassung von M. E.). Dissertation. József Attila Tudományegyetem Bölcsésztudományi Kar, Szeged 1990.

[47] Ausstellungen: Bercsényi Kollégium, Budapest, 18. März 1980; Prospekt 80/1. 6 Hongaarse Kunstenaars. Museum van Hegendaagse Kunst, Gent, 03.29.–04.27.1980.

[47] In: M. E.: *Művészeti írások* , 1991, S. 148–153.

[49] Die deutsche Übersetzung des ungarisch nur in Manuskript vorhandenen Textes in: *„1984". Orwell und die Gegenwart* . Museum moderner Kunst, Wien 1984, S. 139.

[50] Manuskript im Erdély-Nachlaß.

[51] S. die diesbezüglichen Notizen von M. E. (in Manuskript).

[52] Der hier veröffentlichte Text ist in Manuskript erhalten, und ist im wesentlichen identisch mit dem Text, der in der Budapester Ausstellung von *Kriegsgeheimnis* auf der Lichtzeitung lief (Ausstellung *Frissen festve* (Frisch gemalt), Ernst Múzeum, 1984.) Der Text der Lichtzeitung in der Wiener Ausstellung wich davon ab.

[53] E., M.: *A filmezés késői fiatalsága* (Die späte Jugend des Filmens), in: E., M.: A filmről, 1995, S. 177.

[54] E., M.: *A titokról* (Über das Geheimnis), in: *Új Symposion*, 01–02/1985, S. 12–13.; *Világ*, Jg. 1, Nr 21, 12.10.,1989, S. 44.; *Új Hölgyfutár* 7. *A Lap*, 4/1989, S. 3–5.

[55] Manuskript im Erdély-Nachlaß.

[56] Der „Realismus" des letzten Satzes kann mit dem Pazifismus der *Moralalgebra* verglichen werden, wo die nicht reale Selbstverteidigung auf die gemeinsame Aktion „Aller Menschen" baute.

[57] In: E., M.: *Második kötet*, 1991, S. 20–21.

[58] S. Anm. 48, S. 185.

[59] In: E., M.: *A filmről*, 1995, S. 240–241.

[60] Erdély's Beschäftigung mit den Zahlen sollte ein besonderes Kapitel gewidmet werden. Hier können wir nur einige Beispiele nennen wie den Zyklus *Számos* (Zahlreich), die Gedichte *Nagy Számok* (Große Zahlen) und *Számozottak* (Nummerierte), das in der Montagetheorie über die Rolle der zu großen Zahlen Gesagte (in: E., M.: A filmről, 1995, S. 155), das Gesetz der großen Zahlen u. a. m.

[61] Interview von Annamária Szőke mit M. E., 25. Februar 1986. Manuskript.

[62] *Ungarische Kunst heute*. Ein Film von Dr. Michael Kluth unter Mitwirkung von László Beke und Lóránd Hegyi, WDF – WDR, 1984.

[63] Vgl. László Bekes Worte über eine Aktion Erdély's aus dem Jahr 1976: „Mit verbundenen Augen und verstopften Ohren versucht er, mit einem polnischen Radioapparat ein Gespräch zu führen, in Anbetracht dessen, daß die Bedingung der Kommunikation die Anpassung und der Radioapparat blind und taub ist." (Najnowsza Sztuka Wegierska, Galeria Sztuki Najnowszej, Wroclaw/Polen, 20.04.–20.05.20.1976) Diese unmögliche Kommunikation spielte bereits in der im IPARTERV aufgeführten *Klips*-Aktion eine Rolle: „Ich stellte auf das Kissen ein Radio, das ich nach meinem Plan zu Beginn des Abendjournals einschalten wollte und am Bett sitzend, mit je einem Fünf-Kilo-Gewicht an meinen beiden Ohren, zu Ende hören wollte. Infolge einer Zeitverschiebung jedoch mußte ich das Abendsjournal durch das Abspielen eines entsprechend vorbereiteten Tonbandes ersetzen. „ (S. Anm. 18)

ANHANG

MIKLÓS ERDÉLY
MONDOLAT*

Wenn etwas groß genug ist, um unendlich zu sein, dann ist es als Ganzes zu betrachten, unteilbar und elementar.

Wenn etwas klein genug ist, um elementar und unteilbar zu sein, dann ist es als Universum zu betrachten, als ganz und unendlich.

Wenn etwas klein oder groß genug ist, um ganz zu sein, ist es sinnlos zu teilen oder zu vervielfältigen, weil auch das Unendliche letztendlich sich selbst darbietet.

Alles Elementare ist selbst das Ganze, ebenso wie das Ganze in jedem Elementaren als Identität vorhanden ist.

Das, was mit sich selbst identisch ist, kannst du nicht zählen. (Deine Mutter kannst du nicht zählen, denn sie ist doch immer 'Sie'.)

So läßt sich zwischen dem Einen und dem Vielen kein Unterschied machen, denn es ist ein und dasselbe.

Wenn du einzusehen vermagst – obgleich du es dir nicht vorstellen kannst –, daß das immer Kleinere in nichts anderes als das Ganze münden kann und das immer Größere zu nichts anderem als zu dem Allerkleinsten gelangen kann, wenn du einzusehen vermagst – obgleich du es dir nicht vorstellen kannst –, daß das ganz Kleine nichts anderes als das Ganze ist, dann wirst du nie mehr untröstlich sein, denn es gibt nichts anderes einzusehen.

Wenn du deine Augen auf zweierlei richtest, auf das immer Kleinere und das unüberschaubar Große, dann siehst du ein, daß du ein und dasselbe siehst, und dein alltäglicher Kummer verschwindet.

Wenn du deine Augen auf die endlose, nicht absehbare Vielfalt richtest und einsiehst, daß das Viele ein und dasselbe Eine ist und daß das Eine wie Viele ein und dasselbe ist, dann wirst du wissen, daß es weder Vieles noch Eines gibt, und auch dein Tod verschwindet.

Wenn du auf der entgegengesetzten Seite immer dem begegnest, dem du den Rücken zugewandt hast, dann kannst du dich niemals verirren.

Wenn du in der Lage bist, in einer ständigen und plötzlichen Krümmung zu denken, dann wird dein Gedanke zum Gebet und zur Praxis.

Glaubst du, daß das Ganze, während es durch Teilung zu sich selbst zurückfindet, alles mögliche sein kann, auch ein Pferd oder ein Fotoapparat?

Denn oftmals ist eines nur dann vieles, wenn es ein und dasselbe ist, doch umsonst ist es vieles, wenn das viele Eine ein und dasselbe ist.

Wenn du langsam begreifst, auf welche Art es etwas nicht gibt, was es gibt, dann begreifst du es mit Namen, und der Name wird zu einer stärkeren Wirklichkeit. Sieh es immer schärfer, indem du dich entfernst!

Wenn du dein Schicksal nicht unterordnest, wenn du glücklich bist, und dir alles wie dein höchsteigener Wunsch entgegenkommt, wenn dir das ganze gefällt und du dich wirklich wohl fühlst, dann gib, dich entfernend, all das zurück, was schon den Anschein hatte, Du bist, damit du nicht von deiner Position als Außenstehender abweichst. Aber sag nicht, es sei ein Trugbild, damit du es nicht verlierst.

* Der ungarische Titel *Mondolat* ist eine unübersetzbare Verballhornung aus *mondat* (Satz) und *gondolat* (Gedanke) und war der Titel einer Streitschrift gegen die von Ferenc Kazinczy (1759–1831) ausgehende ungarische Spracherneuerung, (Anm. d. Übers.)

MIKLÓS ERDÉLY
MÖGLICHKEITSUNTERSUCHUNG

Eine Konstruktion von Gedankenmodellen in Verbindung mit den sog. Vergangenheits-Anomalien, und deren Bearbeitung, ohne daß die nachfolgenden Gedankenexperimente auf eine echte Widerspiegelung der wirklichen Welt Anspruch erheben würden.

Zitat: „Vorerst können wir die Möglichkeit nicht ausschließen, daß auch »bloße Singularitäten« ohne jeglichen Ereignishorizont existieren. Wenn das tatsächlich so ist, dann müssen wir auch auf das Auftauchen andersgearteter »Wunder« gefaßt sein. Unter anderem sind – darauf verwies auch Professor B. Carrer aus Cambridge – die bloßen Singularitäten* auch als eine ausgezeichnete Zeitmaschine zu verwenden. Das Verfahren ist einfach: Mit einem Raumschiff nähern wir uns der Singularität, umkreisen sie mehrmals in einer bestimmten Richtung und kehren dann in die gewünschte Welt zurück. Auf die Weise können wir in jede ferne Vergangenheit kommen." (Perjés, Zoltán: A tér bezárul [Der Raum schließt sich]. In: DELTA, Januar 1974.)

Hypothese: Ich habe die Möglichkeit, in die Vergangenheit zurückzukehren, und kann mich auf irgendeine Weise in den Gang der Ereignisse einmischen, zum Beispiel meine Geburt verhindern, und kehre dann in meine eigene Gegenwart zurück.

A. Die Hypothese ist falsch, sie kann sich nicht erfüllen.

B. Die Hypothese kann sich teilweise erfüllen.

C. Die Hypothese kann sich erfüllen.

A/1. Die Bewegung in der Zeit ist eine abstrakte Konstruktion, für die es in der gegebenen Welt keine Möglichkeit gibt und niemals geben wird.

A/1.1. Wenn es für die Bewegung in der Zeit eine Möglichkeit gäbe, würden die Wesen der Zukunft eine Reise in unsere Gegenwart beziehungsweise in ihre Vergangenheit unternehmen, so daß wir sie bemerken könnten. Da wir derartiges nicht bemerken, ist die Hypothese von vornherein unmöglich (Induktion).

A/2. Die Bewegung in der Zeit wird von einer sog. „kosmischen Zensur" verboten.

A/2.1. Wenn die kosmische Zensur** die Zeitreise nicht verbieten würde, geriete die Welt in einen zeitanarchischen Zustand, würde chaotisch werden und zugrunde gehen.

A/2.11. So würden schließlich auch die kausalen Prozesse, die Evolution in den Zustand eines ausgeglichenen Chaos, einer „Entropie" geraten.

A/2.2. Es hat in der unendlichen Vergangenheit schon zeitanarchische Welten gegeben, und sie sind zugrunde gegangen. Darum gibt es sie nicht mehr.

A/2.21. Diese Welt existiert, weil sich durch das unendliche Experimentieren Gesetze herausgebildet haben, die die Möglichkeit der Zeitanarchie ausschalten. Darum gibt es sie.

A/2.22. Der Begriff der „kosmischen Zensur" ist im obigen Sinne als kosmogonische Entsprechung der biologischen natürlichen Auswahl zu betrachten.

A/3. Die Bewegung in der Zeit wird durch ein höheres, gottartiges Wesen verhindert.

A/3.1. Ein Wesen, das die Welt erschaffen hat und sie mit seinen Gesetzen gegen eine „Zeitreise" programmierte.

A/3.2. Ein noch nicht existierendes, aber im Laufe der Entwicklung womöglich gerade aus dem Menschen hervorgehendes gottartiges Wesen, das unsere Gegenwart als den Prozeß seiner eigenen Entwicklung betrachtet und sich, um ihn nicht zu stören, nicht einmischt.

A/3.21. Es mischt sich nur dann ein, wenn es einen Versuch, in die Vergangenheit zu reisen, wahrnimmt.

A/3.211. Die Wesen der Zeit, die die Möglichkeit einer Vergangenheitsreise entdecken, sehen sich dem Verbot eines gottartigen Wesens gegen-

* Nachdem der Ereignishorizont überschritten wurde, der zusammenbrechende Stern wird auf das Nullvolumen zusammengepreßt, mit anderen Worten, „es wird der Zeitraumpunkt erreicht, wo sich die Zeitraumkurve ins Unendliche dehnt." Hawking sagt im Zusammenhang damit: „In der Nähe nackter Singularitäten wird eventuell selbst die Reise in die Vergangenheit möglich. Dem Science-Fiction würde das vermutlich willkommen sein, unser Leben jedoch würde nie mehr sicher sein: jeder könnte in die Vergangheit zurück, um bereits vor unserem Empfängnis unseren Vater oder unsere Mutter zu töten." (S. W. Hawking, a. a. O., S. 97) – Anm. von A. Sz.

** Ausdruck des Wissenschaftlers Roger Penrose, der besagen will, daß „die durch Gravitationseinbrüche entstehenden Singularitäten nur an Stellen zustande kommen können, z. B. in den schwarzen Löchern, wo sie sich hinter ihrem Ereignishorizont diskret vor dem Außenbeobachter verstecken können". (Hawking a. a. O., S. 96)) – Anm. von A. Sz..

über, das in einer noch ferneren Zukunft lebt und wirkt.

A/3.22. Mit der Vermutung eines in Zukunft erstehenden gottartigen Wesens müssen wir unsere gegenwärtige „naive" Weltbetrachtung keinerlei Veränderung unterziehen, und in einer gewissen Art ist auch die Interpretation der Mythologien gegeben.

A/3.221. Die Mythologien sind „zufällig" beziehungsweise unter dem Zwang einer natürlichen Auswahl zustande gekommen und werden von dem in Zukunft erstehenden gottartigen Wesen als eigenes Programm anerkannt und gebilligt. („Und Gott sah, daß es gut war.")

A/3.222. Von dem gottartigen Wesen, das in Zukunft ersteht, in die Vergangenheit zurückblickt und fähig, aber nicht gewillt ist, auf die Vergangenheit einzuwirken, läßt sich in bezug auf die Gegenwart weder sagen, daß es existiert – denn es existiert ja noch nicht – , noch, daß es nicht existiert – denn es sieht uns und kann, wenn es will, auch auf uns einwirken –, was es auch wollen würde, sobald es eine zur Zeitanarchie führende Zeitreise bemerken würde.

A/3.3. Gleichzeitig mit der Erfindung der Realisierbarkeit der Zeitreise kommt es zwischen den Wesen der Zukunft zu einer Vereinbarung – ähnlich dem Inzestverbot in der bisherigen Geschichte der Menschheit – , die die Zeitreise verbietet.

A/3.31. Für eventuelle Gesetzesverletzungen (in der Mythologie: Fall) finden sie irgendeine Methode der Neutralisierung, wodurch sie in der Lage sind, Ausnahmen ungültig zu machen.

A/3.311. Die Ausschaltung gewisser „infizierter" Zeitabschnitte und ihre Rückführung in den ursprünglichen unberührten Zustand (in der Mythologie: Erlösung).

A/3.3111. Als „infizierter" Zeitraum ist das gesamte Intervall vom Ankunftspunkt der Reise in die Vergangenheit bis zum Ausgangspunkt der Reise anzusehen (in der Mythologie: von der Vertreibung bis zur Auferstehung).

A/4. Die Zeitreise ist nicht möglich, weil jede Zivilisation, noch bevor sie die Möglichkeit der Zeitreise erreichen würde, gesetzmäßig zugrunde geht.

A/4.1. Sie zerstört sich selbst.

A/4.2. Sie wird von einem höheren Wesen zerstört.

A/5. Die Zeitreisen werden von einer im Weltall bereits zustande gekommenen höheren Zivilisation verhindert.

A/5.1. Eine höhere, über totale Macht verfügende Zivilisation zerstört jede andere Zivilisation, die die Fähigkeit zur Zeitreise besitzt (eine Variante der kosmischen Zensur).*

A/5.11. Zwischen der irdischen Zivilisation und einer anderswo entstandenen höheren Zivilisation gibt es keinen substantiellen Unterschied.

A/5.111. Höchstens den, daß wir von einer außerirdischen Zivilisation noch nichts wissen.

A/5.112. Wir wissen von der irdischen Zivilisation.

A/5.113. Nichts garantiert uns, daß wir jemals etwas über eine andere Zivilisation wissen werden oder daß eine andere Zivilisation existiert.

A/5.114. Nichts spricht mit schlagender Beweiskraft dagegen, daß sich die uns bekannte irdische Zivilisation entwickelt und in unendliche Möglichkeiten ausdehnt.

A/6. Alle Experimente einer Zeitreise führen zur Katastrophe.

A/6.1. Zu einer kosmischen Katastrophe.

A/6.11. Mit der eine Weltperiode abgeschlossen ist.

A/6.2. Zu einer lokalen Katastrophe.

A/6.21. Mit der die Zivilisation, die die Zeitreise versuchte, vernichtet wird.

A/7. Für die Zeitreise ist eine unendlich große oder unerreichbare Menge an Energie erforderlich.

A/7.1. Etwas, das in Quantität oder Qualität in der gegebenen Welt nicht aufzufinden ist.

A/8. Der Versuch einer Zeitreise führt zur Vernichtung des Reisenden.

B/1. Die Reise in die Vergangenheit ist realisierbar, aber der Reisende kann nur ein neutraler, nicht wahrnehmbarer Betrachter sein.

B/1.1. Wie A/1–8., doch nur in bezug auf die *Einmischung* in die Vergangenheit.

B/1.2. Die Einmischung wird in das Subjekt des Reisenden resorbiert, der sich immer wieder der unveränderten Wirklichkeit bewußt wird, etwa so wie in Gogols Erzählung „Bildnis".

B/2. Der Reisende ist zu einer unkontrollierbaren und zufälligen Einmischung fähig, etwa so wie die Gespenster.

B/3. Die jeweilige Gegenwart „absorbiert", läßt die Einmischung verschwinden.

B/3.1. Die Vergangenheit bleibt durch den Zeitreisenden unberührt, denn der Rückkehrer wird vollkommen mit seinem alten Ich identisch, und als solcher kann er nichts anderes tun, als er seinerzeit getan hat.

B/3.11. Wenn der Zeitreisende in eine Zeit vor seiner Geburt zurückkehrt, gerät er in die Nichtexistenz.

B/3.12. Den Rückkehrer in die Zeit vor seiner Geburt empfängt eine äquivalente Nichtexistenz.

B/3.2. Die Möglichkeit der Reise in die Vergangenheit besteht maximal in der unveränderten Widerholung des Lebens – in unbegrenzter Zahl (so wie unter C/3.).

B/3.21. Es kann eine Zeit angenommen werden, die es für lohnenswert hält, sich ständig selbst zu wiederholen.

B/3.22. Es kann eine Zeit angenommen werden, die es in kollektivem Willen für lohnenswert hält, *ihr Zustandekommen* zu wiederholen (Nietzsche: Die ewige Wiederkehr).

B/3.221. Die Möglichkeit für B/3.22. ist gemäß B/3.12. nur dann gegeben, wenn sich in der zu verwirklichenden Zukunft etwas, ein noch lebender Organismus entdecken läßt, der in die Vergangenheit zurückgeschickt werden kann und der mit seinen Folgen für die ganze weitere Entwicklung bestimmend, ursächlich sein kann.

B/3.3. Für den Zeitreisenden ist die Einmischung, wenn er in die Vergangenheit zurückkehrt und mit sich selbst identisch wird, von vornherein unmöglich, aber es kann ein Zustand angenommen werden, in dem er bewußtseinsmäßig laufend zu der Wahrnehmung fähig ist, daß sich seine Existenz wiederholt.

B/3.31. Mit der Ausweitung des sog. Déjà-vu-Erlebnisses kann die Existenzwiederholung kontinuierlich bewußt werden, ohne daß sich dadurch die Möglichkeit zu einer Einmischung ergeben würde.

B/4. Die möglichen Vergangenheitsreisen – und nur diese – haben schon von vornherein „ihren Platz".

B/4.1. „Nicht vorherbestimmte" Zeitreisen können nicht durchgeführt werden; diejenigen, die eine Zeitreise unternehmen wollen, haben eine Methode, mit der sie in der Vergangenheit die „Hohlräume" suchen, in denen man überhaupt nur anzukommen kann. Da aber diese Erscheinung schon von vornherein in die Gesamtheit der Geschichte einkalkuliert ist, sind sie nicht in der Lage, etwas zu verändern.

B/5. Infolge der Einmischung wird die gesamte darauf folgende Zukunft vernichtet, und eine andere, neue Zukunft nimmt ihren Anfang.

B/5.1. Alle aus der Zukunft mitgebrachten Erinnerungen der Reisenden verfliegen wie ein Traum; sie kommen als Fremde in eine fremde Situation.

B/6. Durch die Reise und die Einmischung spaltet sich von dem ursprünglichen Prozeß eine Existenz mit vermindertem Existenzwert und anderer Konsequenz ab. Infolge der Einmischung spielt der abgespaltene Prozeß die Konsequenzen der Einmischung auf gespenstischer Stufe ab.

B/6.1. Es ist eine von dem unverletzten Entwicklungsprozeß abgespaltene „schlechte" Zukunft vorstellbar, die selbstzerstörische Eigenschaften hat und zugrunde geht.

B/6.11. In ihrer Existenz verletzte Existenzprozesse gehen nach einem relativ kurzen Vegetieren zugrunde und berühren so nicht die Hauptlinie.

B/6.12. Unsere Welt ist als ein solcher Prozeß anzusehen (in der Mythologie: gefallene Welten finden ein apokalyptisches Ende).

B/6.2. Der andere Existenzprozeß, der sich infolge der Zeitreise abspaltet, ist mit dem originalen Prozeß gleichwertig, trotzdem sind beide nicht in der Lage, sich in den jeweils anderen Prozeß einzumischen.

B/6.21. Dieser Fall tritt ein, wenn der Rückkehrer sich selbst betrachtet, aber sich nicht identifizieren kann. Für das Ich der Vergangenheit erscheint er als ein illusionistisches Bild, etwa so wie eine Filmvorführung.

B/6.22. Die beiden parallelen Existenzformen können sich gegenseitig wahrnehmen, aber jede hat für die andere illusionistischen Charakter. Darin besteht ihre Gleichwertigkeit.

C/1. Die Welt ist dein eigener Traum, in dem nichts unmöglich ist.

C/2. Die Welt ist ein Traum Gottes, in dem nichts unmöglich ist.

C/2.1. Die durch Gesetze bestimmte Welt der Wirklichkeit ist nur eine trügerische Vortäuschung von Zusammenhängen.

C/3. Die Entwicklung hat nach einer bestimmten Zeit zur Folge, daß sich der Zeitablauf kontinuierlich verlangsamt, bis er schließlich statischen Charakter annimmt. Die Existierenden beinhalten in sich alle ihre Vorläufer.

C/3.1. Unter solchen Umständen ist es überflüssig, in der Zeit zu reisen, denn jede Vergangenheit ist zugleich Gegenwart, allerdings dem freien Willen des Existierenden ausgeliefert, der so in der Lage ist, nach Belieben zu verändern.

C/3.2. Die sich kontinuierlich verlangsamende Zeit bietet dem Existierenden die Möglichkeit, seine eigene Vergangenheit mit den Vorläufen zu vereinnahmen, das bedeutet aber keine lineare Bewegung, sondern eine Ausdehnung von höherer Dimension als der gegenwärtigen.

C/4. Wie B/4. und B/4.1., aber alle Zeitreisen haben von vornherein ihren Platz.

C/4.1. So ist es nur eine Umformulierung des Widerspruchs, der sich in der Formulierung auflöst.

C/5. Wie B/6., aber mit der Annahme, daß die gleichwertigen Welten mit der Fähigkeit der gegenseitige Einmischung in die Existenz ausgestattet sind.

C/5.1. Durch die gegenseitige Einmischung der gleichwertigen Welten spalten sich neue gleichwertige Welten ab.

C/5.11. Jede Existenz ist die Summierung einer unendlichen Zahl von gleichwertigen Welten, die eben deshalb gleichwertig und unverletzbar sind, weil wir aus dem Unendlichen durch Einmischung jegliches in jeglicher Menge absondern können und es unendlich bleibt.

C/6. Wir nehmen eine gekrümmte, in sich selbst zurückkehrende Zeit an, und das schon oftmals Abgelaufene rollt durch Einmischung anders ab.

C/6.1. Die Zeitkurve ändert sich.

C/6.11. Infolge einer Zeit-Verletzung findet die Kurve nicht mehr zu sich selbst zurück, und so entsteht eine andere Periodenkurve.

C/6.12. Ansonsten wie C/5.

C/7. Die Hypothese realisiert sich ständig beziehungsweise die empirische Wirklichkeit ist als eine kontinuierliche Realisierung der Hypothese aufzufassen.

C/7.1. Irgendwann wird es für die Existierenden den Anschein haben, daß die um ihre Vorgeschichte beraubte Existenz von höherer Ordnung ist. Deshalb werden sie bemüht sein, die Bedingungen ihrer eigenen ursächlichen Geburt reihenweise auszulöschen (in der Mythologie: Aufhebung des Gesetzes der Konsequenzen).

C/7.11. Dazu sind sie nur durch irgendeine bestimmte Einwebung in ihre Vergangenheit fähig (Karma).

C/7.12. Durch eine Reihe von Inkarnationen, bei der die Kette von Ursache und Wirkung fast einzeln modifiziert wird, bis die letzte Geburt (der sie ihre Existenz verdanken) vermeidbar wird (in der Mythologie: die Lehre von der Reinkarnation). So kommt irgendeine andere Existenzqualität der Wesen, die nun ohne Vorgeschichte von Ursache und Wirkung sind, zur Geltung. Vielleicht auch schon ohne Konsequenzen (in der Mythologie: Nirvana, Himmelreich usw.).

C/7.2. Jede Geburt ist als Niederlage zu betrachten, bei der sich der allgemeine Angriff der Zukunft auf die eigenen Vorgeschichte als erfolglos erweist.

C/7.21. Wie C/7.1.

C/7.22. Die Entropie ist als Erscheinung und Gesetz so zu betrachten wie eine rückwärts gerichtete Zerstörungsmethode der Zukunft, die sich gegen alles Leben und gegen die Evolution richtet.

C/7.221. Die Zeit wird für den Menschen eigentlich durch die Entropie gezeichnet und interpretiert. Infolge ihrer Irreversibilität ist sie das einzige Analogon des „Zeitablaufs".

C/7.222. Das Leben und die Evolution sind ihr Gegenteil: die sog. negative Entropie (Schrödinger, Teilhard de Chardin) und als solche nicht von der Entropie abzuleiten.

C/7.223. Die Evolution und das Leben können wie eine umgekehrte, in entgegengesetzter Richtung fließende Zeit angesehen werden.

C/7.224. So erscheint die empirische Wirklichkeit als das Aufeinanderstoßen des in zwei Richtungen gehenden Zeitablaufs (Entropie kontra Evolution).

C/7.225. Wobei es in der Auffassung unwesentlich ist, in welche Richtung wir die Zukunft beziehungsweise die Vergangenheit stellen.

C/7.226. Aus der Richtung der Entropie ist offen-

sichtlich keine Rückmeldung zu erwarten, denn an ihrem Ende steht das Nichts.

C/8. Gemäß weiterer nicht erkannter Möglichkeiten.

C/9.-N. Möglichkeiten zufolge, die mit einem anderen Gehirn erkannt werden können.

C/10.-N. Möglichkeiten zufolge, die mit etwas Unvorstellbarem vorstellbar sind.

MIKLÓS ERDÉLY
ZEIT–MÖBIUS

1. Was sein wird und in der Lage ist, zurückzuwirken, das existiert.

2. Was auf sich selbst einwirkt, das bestimmt sich selbst als Ursache.

3. Nur der ist in der Lage, sich selbst zu formen, der sich zurückwendet und als Ursache auf sich einwirkt.

4. Wer als Ursache auf sich einwirkt, der ist schon so, wie er sich formen möchte.

5. Er hätte aber doch nicht so sein können, wie er ist, wenn er sich nicht so geformt hätte, wie er ist, obwohl er durch dieses selbstgeformte Selbst so ist, wie er ist und wozu er sich geformt hat.

6. Der Entwickeltere greift zurück, um entwickelter zu sein.

7. So bestimmt er sich selbst wechselseitig (hin und zurück).

8. Derart ist die Freiheit eine zweifache Determination in der Zeit.

9. Wenn du in dem Bewußtsein lebst, daß du in jedem deiner Augenblicke zurück(wieder)kehren kannst, bist du von deiner eigenen Erlösung eingekreist.

10. Der Mensch hat sich also jemandem unterworfen, der ihn am besten kennt, sich selbst.

11. Fürchte dich von dir selbst.

12. Fertig ist, was fertig gemacht wird.

MIKLÓS ERDÉLY
GESETZ–ZUFALL–MÖBIUS

1. Was ist, ist gesetzmäßig so, wie es ist.

2. Das Gesetz ist zufällig so, wie es ist.

3. Das Zufällige ist gern so, wie es ist.

4. Was gesetzmäßig so ist, wie es ist, ist nicht gern so (wie es ist):

5. Es verändert sich.

6. Also: Nur das Gesetz ist gern so, wie es ist.

7. Das Gesetz erzwingt unter gleichen Umständen dasselbe Ereignis.

8. Ein sich wiederholendes Ereignis ist kein Ereignis.

9. Was ist, das zwingt das Gesetz zur Wiederholung, wodurch es aufgehoben wird.

10. Das Gesetz, da es gern so ist, wie es ist, wiederholt sich, so daß es sich selbst aufhebt.

11. Deshalb ist das, was ist, zufällig so, wie es ist.

12. Deshalb ist es gern so, wie es ist.

13. Wenn das Gesetz gesetzmäßig so ist, wie es ist,

14. Dann ist das Gesetz nicht gern so, wie es ist:

15. Es verändert sich.

MIKLÓS ERDÉLY
DIE GESCHICHTE DES ZUFALLS

Zufällig war nichts. Es gab keinen Grund, daß etwas sein sollte. Aber es gab auch keinen Grund, daß irgendetwas nicht sein sollte. Überhaupt gab es keinen Grund dafür, daß es einen Grund haben mußte, daß etwas etwas anderes verursachte oder verhinderte. Nachdem nichts verhinderte, daß etwas sein konnte, ist zufällig etwas geworden. Zufällig wurde dieses Etwas so etwas, das in der Lage war, sich zu verändern. Genauer gesagt, war das Nichts zufällig nicht gleich, es gab ein Nichts, das war nicht fähig, sich zu verändern,

das blieb ein Nichts, aber zufällig gab es im unendlichen Nichts ein Nichts, das zufällig nicht so sehr nichts war, daß es nicht zufällig auch fähig gewesen wäre, sich zu verändern. Zufällig veränderte es sich in etwas, das auch weiterhin fähig war, sich zu verändern. Wahrscheinlich gab es auch reichlich solche Etwas, die nicht fähig waren, sich weiter zu verändern, und so blieben sie, wie sie zufällig gelungen waren. Unter jenen Etwas, die fähig waren, sich zu verändern, gab es zufällig solche Etwas, die fähig waren, aufeinander und auch auf die, die nicht fähig waren, sich selbst zu verändern, einzuwirken. Zufällig konnten sie nur auf die über sonstige zufällige Eigenschaften verfügenden Etwas eine bestimmte Wirkung ausüben, so wurden bestimmte Wirkungsformen vorherrschend, andere Wirkungsformen verschwanden, und wieder andere haben sich zufällig niemals offenbart. Die verschwundenen und die nie offenbarten Wirkungsformen können wir nicht berücksichtigen, denn sie sind nicht vorhanden. Die Wirkungsformen, die durch ihre zufällige Ausschließlichkeit erhalten blieben, zeigen sich als Naturgesetze, obwohl sie, da sie ihre Existenz dem Zufall verdanken, sich auch zufällig verändern oder zufällig verschwinden könnten. Das, was zufällig zustande gekommen ist, kann sich nicht gegen den Zufall versichern, wenn es nicht irgendwie zufällig in den Besitz einer Eigenschaft gelangt, die es befähigt, sich zufällig gegen den Zufall zu versichern. Das Etwas oder der Jemand, das oder der zufällig den Fall, daß etwas da ist, mehr schätzt als den, daß überhaupt nichts da ist, kann diesen Fall als zufälliges Glück ansehen. So wie eine ziemlich hohe Zahl an Zufällen zur Herausbildung eines Gesetzes führt, stellt die Durchsetzung der ziemlich hohen Zahl von Gesetzen auch die Wirkung des Zufalls wieder her.

MIKLÓS ERDÉLY
EXTRAPOLATIONSÜBUNGEN

1. Versuche, die Dummheit deiner Zeit einzuschätzen, indem du dir irgendeine Zukunft auf dem augenblicklichen allgemeinen Stand der Anschauungen vorstellst: Deine Vorstellung wird sich zur Realisierung so verhalten, wie die alten Vorstellungen zur realisierten Gegenwart.

Dieses Verhältnis ist ein getreues Abbild der jeweiligen Beschränktheit.

Versuche es auf die Gegenwart bezogen nachzuempfinden.

Alte Vorstellung = A
Realisierte Gegenwart = B
Jetzige Vorstellung von der Zukunft = C
Realisierte Zukunft = x
A : B = C : x

$$\frac{BC}{A} = x$$

2. Stell dir vor, wie die Kunst in sechzig Jahren sein wird. Korrigiere deine Vorstellung entsprechend dem Ausmaß der schon heute offensichtlichen Irrtümer und arbeite so.

3. Der Anschauungsstand jeder Zeit manifestiert sich in ihrem verbindlichen Stil. Der Stil widerspiegelt die Struktur der Denkweise. Die Zeiten irren sich durch den Stil.

4. Keine Zeit ist fähig, sich über ihren Stil zu erheben. Durch die versteinerte Struktur der Anschauung bleiben bestimmte Entdeckungen lange unverdaulich und sind nicht in der Lage, sich organisch in die allgemeine Denkweise einzufügen.

5. Der Stil wird in entscheidendem Maße von den Künsten gestaltet. Die Künstler aber sind nicht fähig, den Zustand des Anschauungs-Provisoriums zu ertragen, und deshalb behandeln sie jeden der einander immer schneller abwechselnden Stile wie einen endgültigen Stil.

6. Im Taumel ihrer Zeit projizieren die Menschen ihre augenblickliche Anschauung auf das ganze Universum (s. C.E.T.I.).

RECENSIONES

GERHART B. LADNER: HANDBUCH DER FRÜHCHRISTLICHEN SYMBOLIK
Gott–Kosmos–Mensch,
Vma Verlag, Wiesbaden 1996, 280 Seiten, 138 Abbildungen (8 Farbbilder)

„Alles in der Welt kann für Menschen jener Zeit Symbol Gottes sein" behauptet G. B. Ladner am Anfang seines Buches. Dieser sein ganzes Werk leitende Gedanke wird vom Autor durch eine große Zahl von Zitaten aus der Grundlage des christlichen Weltbildes, der Heiligen Schrift und aus Werken der frühchristlichen Autoren bestätigt. Ebenfalls auf diese wird das Symbolsystem der frühchristlichen Kunst zurückgeführt. Sein Thema ist in erster Linie von theologischem Charakter, seine Methode ist häufig der Homilie ähnlich, so bietet sie für die Kunstdenkmäler ergänzende Beweise zu obiger These. Dennoch ist seine Arbeit auch für den Kunsthistoriker von gewisser Bedeutung, besonders für die in der Theologie nicht bewanderten Studenten, da das reiche und detailliert aufgezählte Textmaterial das kennenlernen der die Denkmäler schaffenden geistigen Kräfte erleichtert; dadurch und durch die Entfaltung des intellektuellen und geistigen Erlebnisses werden die ästhetischen und historischen Lehren wohl bereichert. Die im Buch aufgeworfenen Probleme können die sich mit dem Themenkreis beschäftigenden Kunsthistoriker ebenfalls zum Weiterdenken anspornen.

Ladner erörtert den Begriff des Symbols – das Konzept von Goethe weiterentwickelnd – aufgrund der Definition des Theologen Karl Rahner: „Das eigentliche Symbol (Realsymbol) ist der Wesenskonstruktion gehörende Selbstvorzug *eines* Seienden in *anderen* (...). Der menschgewordene Logos – Christus – ist das *absolute* Symbol Gottes in der Welt." Nach Ladners Ansicht ist die Untersuchung der mittelalterlichen Symbolik aus drei Hauptaspekten möglich: „Als Symbolik der Theologie, also vor allem der Gottesvorstellungen und Theophanien; als Symbolik der Kosmologie, also der Vorstellungen von Weltganzen und seinen Teilen; als Symbolik der Anthropologie, also des Menschen und seiner Gemeinschaften und Riten"; die Gliederung des Buches folgt ebenfalls diesen Aspekten – betont der Autor (S. 19). Mit der Bewertung der Sinnbilder beschäftigt sich Ladner im weiteren lediglich auf wenigen Seiten (S. 19–23), nicht wie z.B. Erwin R. Goodenough in seinem Buch mit ähnlicher Thematik, der das Wesen, den Wert, die Psychologie des Symbols auf beinahe 50 Seiten darlegt (*Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, edited and abridged by Jacob Neusner, Princeton Univ. Press, 1992. Chap. 2.: Method in Evaluating Symbols, pp. 36–78).

Der erste Teil von Ladners Werk erörtert die Fragen der theologischen Symbolik (S. 25–68., Abb. 6, 15–47). Der Autor sieht das Hauptproblem selbstverständlich in der Inkarnation, dem Tod, der Auferstehung und Himmelfahrt Christi (S. 25–40), davon können jedoch weder die Mariologie noch die Eschatologie, noch das Problem der Trinität getrennt werden. Aus ikonologischer Hinsicht hat dies – u. a. – zur Folge, daß die Bildtypen bezüglich der Mariologie nicht unmittelbar aufeinander folgend erscheinen, da einige von ihnen unter jenen der Inkarnation (Prophetie Marias und des Christuskindes, Verkündigung an Maria, Heimsuchung, Geburt des Kindes) erscheinen, andere jedoch – von den früheren durch christologische Themen getrennt – im Kapitel „Maria – Jungfrau und Gottesmutter" vorgestellt werden. Für den Kunsthistoriker-Ikonologen ist es jedoch etwas irritierender, daß der Bildtyp „Der kindliche Christus empfängt thronend die Drei Könige (Magier)" (Rom, S. Maria Maggiore) im Unterkapitel „Jesus Christus als königlich-priesterlicher Herr und Herrscher" auftaucht (bedauerlicherweise ist von den in den Katakomben so oft erscheinenden Darstellungen des letzteren Themenkreises im Buch keine abgebildet). Dies hätte der Autor unbeschadet seiner deutlich und verständlicherweise christozentrischen Konzeption überbrücken können, wenn er im Index des Werkes zunächst Seitenzahlen und die Nummer der Abbildungen der historischen Bezüge ebenfalls besitzenden mariologischen Typen aufgezählt hätte und erst nachher die symbolischen Typen; für Ladner war jedoch auch in diesem Fall allein der christologische Aspekt maßgebend.

Im Kapitel „Tod, Auferstehung und Himmelfahrt Christi" – das zweite der großen Mysterien der christlichen Heilsordnung werden auch die Darstellungen des Gekreuzigten und des leeren Grabes in der Kunst des 4–8. Jahrhunderts behandelt. Es ist beachtenswert, da die vorgestellten Darstellungen der Kreuzigung (Rabbula-Evangeliar, 586, Rom. Fresko der S. Maria Antiqua, 8. Jh.) einen in Kolobion gekleideten, d.h. östlichen (syrischen) Typ von Christus zeigen, während der auf dem Ebenholztür von Sta. Sabina zu Rom (5. Jh.) stehende Gekreuzigte nackt ist (letzteres ist im Buch nicht abgebildet). Über die ideellen Gründe dieser Unterschiede verliert Ladner leider kein Wort, obwohl aus der Sicht der frühen östlichen und westlichen christologischen Konzeption dies keinesfalls ein uninteressantes Problem darstellt (zwar betonen beide verschiedene Auffassungen den auch auf dem Kreuz triumphierenden Heiland bzw. das unverwüstliche Leben). Für die mit der Auferstehung zusammenhängende frühchristliche Auffassung ist jene Meinung der griechischen Kirchenväter besonders charakteristisch, auf die uns Ladner aufmerksam macht: „das Kommen Christi mit einer Rückkehr zum paradiesischen Urzustand vor dem Sündenfall des ersten Menschenpaares verknüpft, als sie noch nicht den materiellen Körper, sondern einen geistigen hatten", und einen solchen Körper werden alle haben, die sein ewiges Reich betreten dürfen.

Besonders charakteristisch ist die Veränderung in der Darstellung der Himmelfahrt, die im Laufe des Wandels von der christlichen Antiker zur mittelalterlichen Auffassung in der Zeit zwischen dem 4–6. Jahrhundert erfolgte. Während der stadtrömischen Ausgrabungen unter der Peterskirche sind nämlich Mosaiken ans Tageslicht gekommen, auf denen Christus als glorreicher *Sol invictus* dargestellt ist. Auf einer Miniatur des bereits erwähnten Rabbula-Evangeliar aus Syrien steigt der Heiland mittels eines Cherub-Wagens in den Himmel.

Es wurde darauf hingewiesen, daß in dem Teil, der Gott, genauer die menschgewordene zweite Person, Christus behandelt, zum Schluß von den „letzten Dingen" die Rede ist: „Die Eschatologie nach dem Neuen Testament und den Sybillinischen Orakeln". In diesem Kapitel werden vor der detaillierten Textwiedergabe der Apokalypse und der sybillinischen Orakel die Parusie-Darstellungen erörtert: hier taucht wieder die von uns bereits erwähnte Holztür von Sta Sabina in Rom auf, wo „das Symbol des Kreuzes mit seinem oberen Teil voran vom Himmel herabführt, während Christus selbst noch nicht niedergestiegen ist; er steht noch im obersten Relief der Tür". Ladner macht auf den heidnischen Ursprung des *Caelus*-Typs der *Maiestas-Domini*-Darstellung auf dem Sarkophag des Junius Bassus aufmerksam. Danach legt er seinen Standpunkt – sich Grabars Meinung anschließend – folgendermaßen dar: „[es] hat keinen Sinn, das unterschiedliche Alter Christi und seine Bärtigkeit oder Bartlosigkeit symbolisch-theologisch auszudeuten – so daß etwa das jugendliche Christusbild den Zeitlosen Logos und der bärtige Heiland in seiner irdischen Gestalt darstellen sollten. Man kann wohl sagen, daß alle Variationen des Christusbildes im Frühchristentum ihn als den menschgewordenen, göttlichen Logos darstellen wollen" (S. 65). Nun, diese Meinung bedarf einer gewissen Korrektion. Ladner selbst stellt zahlreiche Details des christologischen Mosaikenzyklus von San Apollinare Nuovo in Ravenna vor, wo in einigen Szenen Jesus ohne, in anderen wiederum mit Bart erscheint. Laut der vorigen Bemerkung hat das keine besondere Bedeutung, in gewissen Zusammenhängen kommt diesen Unterschieden jedoch wichtige Bedeutung zu. Welche Szenen stellen nun Christus ohne Bart dar? Von den auch in unserem Buch abgebildeten Darstellungen sind es die folgenden: Das

Scherflein der armen Witwe (Ladner, Abb. 98), Der Menschensohn scheidet die Böcke von den Schafen (a.a.O. Abb. 100), Der wunderbare Fischfang (Joh 20, 1–11), nach Meinung Ladners: Christus beruft die Brüder Simon-Petrus and Andreas als Jünger; nach anderen Meinungen, z.B. nach Giuseppe Bovini, Frits Van der Meer: Der wunderbare Fischfang). Diese Fachmänner betonen: in den Wunderszenen ist Christus noch bartlos, aber in den Passionsszenen bärtig. Natürlich darf nicht verschwiegen werden, daß diese Mosaiken um 504 entstanden, als Ravenna unter der Herrschaft des Arianers Theodorich stand. Wurde also diese Qualität der göttlichen und menschlichen Persönlichkeit Christi – die später auch von Nestorius betont wurde – bereits durch den Arianismus hervorgehoben? Andererseits kommen unter den von Ladner vorgestellten Maiestas-Domini-Typen zweifellos sowohl bärtige (Rom, Katakombe Santi Pietro e Marcellino) als auch bartlose (Ravenna, San Vitale) Varianten unter den italienischen Denkmälern vor; zwischen den beiden liegen höchtens einige Jahrzehnte. Auf dem Mosaikbild von Hagios David in _Saloniki – das etwa gleichaltrig mit dem in Ravenna ist – ist der Erlöser als „von apollonischer Schönheit" dargestellt.

Das Gerüst von Ladners Buch bildet der Teil „Kosmologische Symbolik" (S. 64–149), der gut gegliedert ist und zahlreiche Unterkapitel umfaßt. Zunächst beschäftigt er sich mit der Symbolik der Schöpfung, an erster Stelle wird selbstversändlich die „biblische Schöpfungslehre" erörtert. Im Zusammenhang mit den *Paradeisos*-Darstellungen werden zum ersten Mal jene Szenen behandelt, die meist durch Errettung vom Tod und Unsterblichkeit hinweisen, so zum Beispiel Daniel in der Löwengrube in der Lucina-Krypta der römischen Katakombe San Callisto, die drei Jünglinge im Feuerofen in Santa Priscilla, Jonas, vom Wallfisch ausgespien und Noah in der Arche, ebenfalls in Priscilla (S. 74). Hier ist es zu bemerken, daß wenn schon Ladner diese im früchristlichen Gedankengut so bedeutungsvollen symbolisch-biblischen Bildtypen hier zum ersten Mal aufzählt, hätte er auch betonen sollen, daß diese für die Sarkophagplastik der christlichen Antike ebenfalls die charakteristischen Elemente sind, da sie charakteristische Ausdrucksmöglichkeiten des Gedankenkreises der Erlösung und des ewigen Lebens sind.

Die Erzählung der Geschichte des Sündenfalls gibt selbstverständlich die Möglichkeit zur Untersuchung der Schlangen-Symbolik; anschließend erwähnt der Autor die Gnosis und stellt eines ihrer charakteristischen Sinnbilder, den uroboros (Schwanzesser), aufgrund eines Bildes in Venedig, (Bibl. Marciana (ms. gr. 299)) dar. Für den ungarischen Forscher ist dieses Emblem auch deshalb interessant, weil der Drachenwappen der Familie Báthory ein später Nachkomme dieses Typs ist. Für die Symbolforscher sind die Erörterungen über „Die Symbolik der Kirchenväter" von großer Wichtigkeit (S. 80–89); als Illustration stehen daneben Details aus dem Schöpfungszyklus der Vorhalle von San Marco in Venedig aus dem 13. Jahrhundert (bekanntlich hat die Forschung bewiesen, daß diese mittelalterlichen Mosaiken der Ikonographie der Miniaturen des sog. Cotton-Genesis folgen). Ein beachtenswerter antiker Einfluß ist auf den genannten Mosaiken dadurch vertreten, daß die durch den Schöpfer Christus (*Logos*) in Adams Körper gehauchte Seele durch eine Psyche-artige Gestalt symbolisiert wurde. Hinsichtlich der Bewertung des Weltbildes der frühchristlichen Kunst ist die Bemerkung des Autors hervorzuheben, „daß die Geschöpfe, ... Symbole der letztlich unfaßbaren Gottheit sind und an deren Majestät und Schönheit teilhaben, ist ein immer wiederkehrender Grundzug der Sechstagewerk-Literatur" (S. 89). Trotz dieser Bemerkung des Autors ist es bedauerlich, daß von dem erwähnten Zyklus von San Marco nur die Schöpfung des Menschen abgebildet ist.

Einer der frühchristlichen Lieblingsschriftsteller von Ladner ist der sog. Pseudo-Dionysos. Über ihn wissen wir nichts bestimmtes, „auch wurde er mit einem Märtyrerbischof von Paris identifiziert, dem das Kloster Saint-Denis geweiht ist, das im 12. Jahrhundert unter Abt Suger eine so große Rolle in der Geschichte der hochmittelalterlichen Symbolik spielen sollte" (S. 91). Zweifellos ist es von großer Bedeutung, daß „die dionysianischen »gottgestaltigen Ordnungen« in der frühchristlichen und der mittelalterlichen Kunst immer wieder dargestellt wurden". Im Zusammenhang mit Pseudo-Dionysos zeigt Ladner einige charakteristische frühe Engel-Darstellungen. Die eigenartige Komposition des Apsismosaikes der Sta. Maria in Dominica in Rom – Thronende Madonna mit Engeln (9. Jh.) – erinnert an eine Apsidenkomposition auf Zypern aus dem 7. Jahrhundert, die die Gottesmutter im Typus der Hodegetria (Wegweiserin), unter den Globus haltenden Erzengeln als Kosmokraterin darstellt (s. Frits Van der Meer: *Die Ursprünge der christlichen* Kunst, Herder, Freiburg–Basel–Wien, 1942. Taf. 98).

Im Kapitel „Symbolik des Weltalls und der Zahl" lesen wir zunächst über das kosmische Kreuz. Als organische Ergänzung der vorgestellten Bilder soll hier auf ein Apsismosaik in Neapel hingewiesen werden (am Kuppelscheitel der Taufkirche des Soter, neben dem Dom), auf dem das Chrismonkreuz zu den Sternen gehoben und von der Hand des Gottvaters bekränzt wird, wo der Sternenhimmel von einem Ring umgeben ist, mit Bildern der paradiesischen Landschaft (darunter der Phönix) geschmückt (F. Van der Meer, a.a.O., Taf. 38). Ein eigenartiges Beispiel des auch mit nestorianischen Elementen durchwobenen frühchristlichen Weltbildes bietet das Werk *Christliche Topographie* von Kosmas Indikopleustes (der Indienfahrer) und dessen Miniaturen, von denen die charakteristischen auch Ladner erwähnt (die mehr oder weniger realistischen Tierdarstellungen des Werkes von Kosmas werden jedoch nicht erwähnt). Am Ende des Kapitels wird die geometrische und arithmische Symbolik behandelt, in erster Linie aufgrund der Erörterungen des spätantiken Philosophen, Boëtius. Ladner bringt diese mit dem viereckigen Nimbus, der auf den frühmittelalterlichen Mosaiken den Kopf der Päpste und lebendigen Stifter schmückt, in Verbindung.

Der die kosmologische Symbolik analysierende Abschnitt des Werkes von Ladner wird mit der Erörterung der spätantiken und frühchristlichen Natursymbolik und Naturkunde (S. 113–149, Abb. 68–97) abgeschlossen. Eine kurze Einführung berührt die Frage der Farbensymbolik, der ärztlichen Wirkung der natürlichen Substanzen sowie der Alchimie. Bereits hier beruft er sich auf die Vertreter der frühkaiserlichen hellenistischen Medizin und Arzneikunde, auf den aus Kilikien stammenden Pedianos Dioskorides, dessen starke Wirkung auch noch im Mittelalter und sogar in der Renaissance weiterlebte. Ihn und die Koiraniden behandelt das nächste Unterkapitel. Sie übten mit ihrer Tätigkeit auf dem Gebiet der magischen und ärztlichen Botanik – laut Ladner – auf die Symbolik eine starke Wirkung aus. Gewiß ist die Mandragora – worüber Ladner später schreibt – ein solches Gewächs, die vom Autor vorgestellten Pflanzen (Abb. 69, 70) zeugen jedoch eher vom realistischen Charakter des Weiterlebens der antiken Naturwissenschaften in Byzanz, und weniger von den symbolischen Tendenzen. Es gibt tatsächlich spätantike Werke, die auf die mystische Richtung der Biologie des Altertums hinweisen (E. Howard–E. H. Sigerist: Antoniae Musae: De herba veotonica liber, Pseudoapulei Herbarius; Anonymi De taxone liber, Sexti Placiti liber medicinae ex animalibus etc. *Corpus medicorum Latinarum* IV, Lipsiae-Berolini, 1927; über die künstlerischen Bezüge: Heide Grape-Albers: *Spätantike Bilder aus der Welt des Ärztes*, Wiesbaden, 1977), Ladner erwähnt diese jedoch nicht.

Es liegt auf der Hand, daß der „magischen Botanik" von der „mystischen Zoologie" gefolgt wird, natürlich im Zusammenhang mit der Vorstellung des „Physiologus" (es gab weitere ähnliche Werke, wie z.B. das vorher erwähnte Liber de taxone, dessen magische Zauberformel auch in einem Corvin-Kodex (Rom, Biblioteca Casanatense, ms. 459) bewahrt wurde. Ladner befaßt sich weder mit dem Entstehungsprozeß des erwähnten Werkes (das auch gnostische Züge aufweist) noch mit den Relationen der in verschiedenen Perioden entstandenen „Redaktionen". Die Abbildungen stammen aus dem Berner Kodex, dem die Traditionen der antiken Illustrationen am meisten bewahrenden Werk aus der Karolingerzeit; ein Bild (das Einhorn is laut Demus aus der Palaiologos-Zeit) stammt aus der Handschrift von Smyrna und die Geschichte des Elefanten wird aufgrund des Wien befindlichen Musterbuches von Rein (Cod. Vindob. 507. fol. 3 v.) erklärt: „doch dürfte das Bild auf eine Physiologus-Handschrift zurückgehen (S. 127)." Es ist wichtig zu erwähnen, daß während das Weltbild des Physiologus die Symbolik der romanischen Plastik stark prägte, es schwer zu beweisen wäre, daß es die frühchristliche monumentale Kunst ebenfalls beeinflußt hätte (den Auferstehung und Unsterblichkeit symbolisierenden Phönix ausgenommen).

In Unterkapitel „Weitere Natursymbole biblischer und antiker Herkunft" wird die Symbolik der Monate und der Sonne (Christus als *Sol iustitiae*, als *Sol salutis*) besprochen. Als nächstes folgt „Die Hirtensymbolik und Symbolik des Lammes", ein Unterkapitel, das zahlreiche Ergänzungen bedarf. Das abgebildete ravennatische Mosaik Der gute Hirt knüpft nämlich genauso an die Traditionen der antiken triumphalen Symbolik: das Gewand Christi ist mit Goldfaden durchwoben, in der Hand hält er das goldene Kreuz, das an die Stelle des *sceptrums* getreten ist; der Ikonographie des bereits erwähnten *Sol* entsprechend wird Christus auch als himmlischer Imperator apollonischer Schönheit abgebildet, und daruch zugleich die Vorstellung vom Hirtenkönig aus dem Alten Testament heraufbeschwört. Den verschiedenen Variationen der Hirtendarstellungen in der Kunst der Katakomben wird leider nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt; so wäre z.B. eine detailliertere Analyse der ideellen und formalen Entwicklung des nur flüchtig erwähnten Typus des Christus-Orpheus durchaus angebracht gewesen (vgl. z.B.: Paul Corby Finney: Orpheus-David: A connection in iconography between Greco-Roman Judaism and Early Christianity?

Journal of Jewish Art 5, 1978, 6–15). Als Ergänzung könnten auch Ausführungen erwähnt werden, wie sie im Werk von Herbert Alexander Stützer (*Die Kunst der römischen Katakomben*, Köln, 1983. S. 37–38) zu lesen sind; bezüglich des Christus-Freskos, welches das unter der Viale Manzoni erschlossene Hypogäum schmückt, schloß er sich der Meinung von Johannes Kollwitz an: dieser analysiert die gnostischen Züge der Darstellung, auf der der Hirt seine Schafe und Ziegen hütet, während er auf dem Berg (!) sitzend eine Schriftrolle in der Hand hält; die berühmte Aberkios-Inschfirt – worauf auch Ladner hinweist – wurde dabei ebenfalls erwähnt; ihr Text enthält u.a. folgende Zeilen:

Mein Name ist Aberkios, der Schüler des Heiligen Hirten,
der Schafherden weidet auf Bergen und Ebenen,
der große Augen hat, die überall alles druchdringen.
Dieser hat mich gelehrt verläßliches Wissen…

Der Symbolik der auf den Berghängen und in den Tälern weidenden Schafe knüpft sich die Paradies- und Gartensymbolik an. Hier möchten wir die Paradeisos-Beschreibung der *Passio Perpetuae et Felicitatis* sowie ein alleinstehend synkretistisches Wandbild (Rom, Katakombe des Praetextatus, Grabmal der Vibia) in Erinnerung rufen; auf letzterem führt ein Priester Sabazios seine Frau, Vibia – die laut der Aufschrift eine BONVS ANGELVS war – durch das Tor des Paradieses auf die blumigen Wiesen des jenseits (H. A. Stützer: a.a.O. Abb. 28); übrigens ist in dieser Katakombe eine andere, einmalige, symbolische Komposition zu sehen: Susanna als Lamm zwischen den beiden Greisen in Wolfsgestalt (H. A. Stützer: a.a.O. Abb. 41). Ladner macht uns auf solche Darstellungen ebenfalls aufmerksam, auf dene Kreuz und Lebesbaum verschmelzen (Ampulla von Monza; Mosik, San Marco). Im Zusammenhang mit dem Sinnbild des Lebensbaumes darf hier auf ein frühbyzantinisches Mosaik aus Syrien hingewiesen werden, das unlängst von einem jungen ungarischen Archäologen, Gábor Kalla bei Raqqua erschlossen wurde. Das Mosaik schmückte die Kirche eines byzantinischen Klosters (Abb. 1) und stellt den unter der Fächerpalme stehenden Hirsch dar, mit je zwei Vögeln, Symbolen der Seele unter und über dem Palmenblatt.

Nach den pflanzlichen Symbolen werden selbstverständlich die in theologischer Hinsicht wichtigsten Sinnbilder – der Wein und das Brot – kurz behandelt (S. 143–148, Abb. 49, 92–96). Die Reihe der Symbole aus der Schöpfung wird in Ladners Buch mit dem Kapitel „Die Symbolik der Wildnis" abgeschlossen. Hier ist über die berühmte Prophezeiung von Isaias zu lesen, die sich mit dem Gedanken des kommenden Friedensreiches verbindet. Die Darstellungen des friedlichen Zusammenlebens der Tiere sind leider nicht vorgeführt (s. dazu: PHILIA TON ZOON, *Acta Antiqua Acad. Scient. Hungariae*, 1968, S. 260–262. Abb. 1–2. zitiert von: J. M. C. Toynbee: *Animals in Roman Life and Art*, Ithaca, New York 1973. S. 401, Anm. 13).

Der dritte Hauptteil des Buches – „Anthropologische Symbolik" – ist in drei Einheiten gegliedert. Die erste trägt den Titel „Symbole der individuellen Anthropologie" (S. 151–186). Es ergibt sich aus der geistigen Einstellung des Buches, daß dieser Abschnitt durch die Untersuchung des Begriffs des „neuen Menschen" der Evangelien eingeführt wird. Nachdem der Autor betont, daß Christus einen völlig neuen Typ des Menschen zeigte, übergeht er zu den evangelischen Gleichnissen, zu denen die beiden Mosaiken (Das Scherflein der armen Witwe, Pharisäer und Zöllner) in San Apollinare Nuvo von Ravenna die bildliche Dokumentation liefern. Danach ist es etwas überraschend, daß sich der Autor anschließend mit jenem Mosaik der erwähnten Basilika beschäftigt, das die symbolische Darstellung des Jüngsten Gerichtes ist: Der Menschensohn scheidet die Böcke von den Schafen. Ladner erwähnt hier jedoch nicht, daß die Einmaligkeit dieser Komposition in seiner Farbensymbolik besteht: Obwohl die die Schafe und Böcke segnenden Engel formal (!) Spiegelbilder voneinander sind, ist derjenige hinter den Schafen rot, der andere hinter den Böcken hingegen blau. Rot ist nämlich die Farbe des Lichtes, Blau – in diesem Fall – die der Dunkelheit (genauer: die der lichtlosen Kälte), d. h.: der Engel der Güte ist rot, der des Bösen blau (es ist vielleicht ein Hinweis auf den Volksglauben, daß das Licht des nach dem Sonnenuntergang erscheinenden Lucifer – des Abendsternes – nicht ein warmes, sondern ein kaltes, eisiges Licht ist). Danach zitiert Ladner die Geschichte der klugen und törichten Jungfrauen, die die Seligen bzw. die aus der Seligkeit Ausgeschlossenen symbolisieren, und die dazu gehörende Illustration aus dem Rossano-Kodex. Am Ende dieses Kurzen Unterkapitels (S. 151–156) finden wir eigenartigerweise die Geschichte der Taufe Christi bzw. deren Fresko in der San Callisto-Katakombe in Rom, während die Textzitate die Szene der Versuchung (Matthäus 4, 5–11) vor Augen führen.

Dieser eigenartiger – nicht leicht nachvollziehbarer – Erörterung folgt die Analyse der Bergpredigt und des Himmelreiches. Die einzige Illustration



Abb. 1 Fußbodenmosaik, Raqqua (Syrien)

aus dem früher bereits häufig erwähnten Zyklus von San Apollinare Nuovo bezieht sich jedoch nicht auf die Bergpredigt, wie es Ladner glaubt. Christus wird nämlich mit Bart dargestellt, was auf die Passion hinweist, und die Apostel blicken nicht auf ihn, wie es die Szene fordern würde, sondern sie schlummern am Fuße der Berges gegeneinander gelehnt: die Szene stellt also den Heiland vor der Passion am Golgotha dar (Matthäus 26, 36–46; Markus 14, 32–42; Lukas 27, 39–46, Johannes 18, 1–2). Die erste Abbildung des Unterkapitels „Die Wundertaten Christi und der Glaube" ist demgegenber richtig (Abb. 105), sie stellt nämlich die Szene der Berufung der Jünger dar und nicht etwa den wundersamen Fischfang, wie es z.B.: Baumstark oder Galassi dachten (dieses Werk schmückt ebenfalls das Schiff von San Apollinare Nuovo in Ravenna). In der Reihenfolge der symbolischen christologischen Themen folgt nun der Einzug Christi in Jerusalem auf einem Sarkophag im Vatikan sowie Das letzte Abendmahl aus dem Kodex von Rossano und aus der erwähnten Basilika in Ravenna, letzteres stellt die Szene als Herzstück der Liturgie dar (S. 165).

Ladner teilt wichtiges literarisches Quellenmaterial (wie die anderen, ebenfalls in Übersetzung) aus den Texten der apostolischen und patristischen Zeiten (S. 167–172) mit. Die Kenntnis der frühchristlichen Anschauungen bezüglich der Wiederherstellung des göttlichen Antlitzes im durch die Sünde verzerrten Menschen – durch das Opfer des Heilandes – sowie der Rückgewinnung der *Similitudo* Dei ist für diejenigen von großer Wichtigkeit, die das Weltbild des frühen Christentums in seiner wirklichen Tiefe kennenlernen möchten. Hier steht eine für alle Kunsthistoriker grundlegende Feststellung des Verfassers: „Auf die Inkarnation bezogenes Denken liegt zweifellos der Praxis christlicher Kunst seit ihren Anfängen im 3. Jahrhundert zugrunde, insbesondere der Darstellung Christi und der Menschen. Das bedeutete auch,… daß die ikonographischen und stilistischen Formeln, welche die frühchristliche Kunst verwendete, um das körperliche Aussehen des inkarnierten Gottessohnes wie auch das der Christen darzustellen, zunächst dieselben waren wie jene, welche heidnische Künstler für Götter und Menschen gebrauchten" (S. 169).

Doch taucht hier die Frage auf: Was ist der Unterschied zwischen dem „alten" und dem durch Christus erlösten, „neuen" Menschen? In der hellenisierenden Richtung der römischen Kaiserzeit, in jener noch heidnischen Welt wurde die ideale Schönheit, der apollonische Männertypus durch



Abb. 2 Der Märtyrer Porphyrios, Mosaik, Saloniki, Hagios Georgios



Abb. 3 Der Hl. Demetrios mit Stiftern, Mosaik, Saloniki, Hagios Demetrios

die nackten Statuen des lockigen Antinoos verkörpert, der als Märtyrer des heiligen Stromes, des Nil, durch seinen kaiserlichen Freund, Hadrian unter die Götter gehoben wurde. Die früheste Marmorstatue des Guten Hirten mit langen Haaren und Kindsgesicht (einst im Museum des Lateran, heute im Vatikan) wiederspiegelt ein hellenistisches Schönheitsideal. In der wortwörtlichen Deutung der biblischen Auffassung (*Ego eimi ho poimen ho kalos*, Joh. 10, 11) bedeutet *kalos* nämlich die untrennbare Einheit der körperlichen und seelischen Schönheit. Der Märtyrer Porphyrios – die Verkörperung des christlichen *kalogathia* – ähnelt auf dem Mosaik aus dem 6. Jahrhundert in der Hagios Georgios in Saloniki dem schönhaarigen Antinoos (Abb. 2). Wie man, ebenfalls auf einem Mosaik von Saloniki, dessen farbige Abbildung auch Ladner zeigt (Abb. 3) ein Jahrhundert später beobachten kann, ist das christliche Schönheitsideal jedoch bereits verschwunden. Für den Mosaikkünstler – wie darauf auch Ladner im allgemeinen hinweist – ist die äußere Schönheit nicht mehr wichtig, das Gesicht wurde ein wenig schematisch; das steht mit der frühmittelalterlichen Auffassung überaus im Einklang (für diese neue Konzeption zitiert Ladner bereits von Hl. Basileos dem Großen ein Beispiel). Die beiden Darstellungen haben lediglich gemeinsam, daß im Gegensatz zu den klassischen griechischen Menschendarstellungen hier der menschliche Körper sorgfältig verdeckt wird – obwohl im Falle des ersten Beispiels die großen Falten des Stoffes einen kräftigen Körper erahnen lassen. In der frühchristlichen Kunst ist die Nacktheit – von dem Adam-Eva-Szenen abgesehen – nur auf den Darstellungen des unter die Löwen geworfenen Propheten Daniel erlaubt; typisch ist es jedoch nur in Italien und in der Kunst der westlichen Provinzen (in Pannonien ist dieser Prophet auf den Kästchenbeschlägen [Abb. 4] kleiderlos, auf einem Fresko der Nordmauer des Mausoleums in Pécs erscheint jedoch ein in kurze Tunik gekleideter Daniel.

Eine eigenartige Weise der Heroisierung des Toten in der römischen Kunst der Kaiserzeit ist die Verewigung des Porträts in einer sog. *imago clipeata*, d. h. einem auf einen runden Schild erinnernden, in Wirklichkeit einem kreisförmigen Kranz. Seinerzeit machte Josef Strzygowski auf die Fresken der Grabkammer in Palmyra aufmerksam (*Orient oder Rom*, Leipzig, 1901), auf denen die eingefaßten Porträts von auf einem Globus stehenden Nikestatuen (Victorien) getragen sind: ebensolche Porträts schmücken die Mauer der Grabkammer Nr. I. des frühchristlichen Friedhofes von *Sopianae* (Pécs, Fünfkirchen) in Pannonien, aber – wie auch Ladner bemerkt (Abb. 31, 100, 111) – sie kommen auch auf frühchristlichen Sarkophagen und Elfenbeintafeln vor. Die Kompositionsweise hat triumphalen Charakter; der Gedanke des Hl. Gregor von Nyssa hat jedoch nicht unbedingt militärische Bezüge – mit dem Gedanken des sich auf den heiligen Krieg vorbereitenden, aufrüstenden Soldaten (*De Perfectione*, VIII, 1, 209, zuletzt von László Vanyó erwähnt: *Katekézis, költészet, ikonográfia a 4. században* [Kathekese, Dichtung und Ikonographie im 4. Jahrhundert] Budapest, 1995. 229) stimmt eher die Darstellung Christi mit dem Kreuz überein, wobei Christus in Militärbekleidung erscheint und das Kreuz auf seiner Schulter den Sieg symbolisiert. Die einfachste, teologisch jedoch eindeutigste Weise der Verklärung des christlichen Totes ist jene Darstellung, die auf den sog. *fondo d'oro* zu sehen ist: auf den seligen Zustand der Gläubiger weist das über ihrem Kopf zu lesende Zitat hin. So z.B. ist auf dem goldenen Becher von Dunaszekcső (römisch: *Lugio*) über dem Kopf des Ehepaares die aus dem Neuen Testament stammende Schrift zu lesen: SEMPER GAVDEATIS IN NOMINE DEI (vgl. Philipp. III, 1, Abb. 4). Im Zusammenhang mit dem aufgeworfenen Problem erwähnt Ladner: „Für die Vergeistigung des Menschenbilds sind zwei späte Darstellungen des Hl. Basileos selbst symbolische Zeugen: eine Ikone im Sinaikloster, vielleicht aus dem 7. Jahrhundert und ein Wandgemälde von Santa Maria Antiqua in Rom, vielleicht aus dem 7. oder 8. Jahrhundert, aber beide (Abb. 109, 112) sehr wahrscheinlich von einem Bildnis des Heiligen aus seiner Lebenszeit in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts abgeleitet". Als westliches Beispiel wird das Ambrosius-Porträt der Mailänder San Ambrogio aus dem 5. Jahrhundert erwähnt, worüber der Autor eine ähnliche Meinung hat (S. 172).

Ladner betont, daß die Idee der Nachahmung von Christi (*mimesis–imitatio Christi*) bei den griechischen Kirchenvätern „mehr einen dynamischen als einen statischen Charakter hat", die allmähliche Angleichung an Christi war wichtiger als die vorgegebene Ähnlichkeit; dieser christianisierte Platonismus (vgl. Theaitet 176 A), der in der spätantiken-frühchristlichen Symbolik die baldige Flucht vor der Realität betont, war auch in einer eigenartigen symbolischen Komposition (die von A. Grabar und O. Hjort gedeutet wurde) erschienen: in der Darstellung des in den Käfig geschlossenen Vogels (Mosaik von Korfu, Ladner Abb. 113).

Die Behandlung der Problematik der anthropologischen Symbolik wird mit der Untersuchung der frühchristlichen Sinnbilder von „zwei Wege, Licht und Finsternis, Tugenden und Laster" fortgesetzt. Zunächst macht

Ladner auf ihre heidnischen, griechisch-römischen Wurzeln aufmerksam, er zitiert die Regeln der Quamram-Gemeinschaft, weist auf einige, aus der nachapostolischen Zeit stammende Texte hin, am ausführlichsten beffaßt er sich jedoch mit dem bedeutendsten frühchristlichen Werk zu dieser Problematik, dem Gedicht Psychomachia von Prudentius. In einer illustrierten Handschrift des Werkes aus dem 10. Jahrhundert (Bern, Burgerbibliothek, Cod. 264) ist jene Miniatur die ausdrucksvollste, die das Thema „der Tötung der *Libido* durch die *Puditia*" in zwei dramatischen, dynamischen Szenen darstellt (Ladner, Abb. 114). Die Erörterungen des Autors müssen damit ergänzt werden, daß diese, im antikisierenden Stil von Christ-Church in Canterbury entstandenen, die Traditionen von Reims aus der karolingerzeit weiterentwickelnden Miniaturen (vgl. Ernő Marosi: *A középkor művészete I.* 1000–1250) [Kunst des Mittelalters I. 1000–1250]. Bp. 1997. 24), in so starkem Maße der griechisch-römischen Ikonographie folgen, daß die siegreiche *Pudititia* als einen Schild haltende Minerva erscheint.

Die Symbolik des Kampfes zwischen Licht und Finsternis untersuchend ist nachvollziehbar, daß Ladner die gnostischen anthropologischen Mythen ebenfalls in seine Forschungen einbezieht; dabei erwähnt er, daß „nicht alles in ihm notwendigerweise mit dem Christentum unvereinbar [ist] – gewiß nicht die Betonung einer das menschliche Verdienst weit übersteigenden Gnade und Erlösung vom Bösen" (S. 180). Im Zusammenhang mit der gnostischen Symbolik zitiert der Verfasser ausführlich aus dem Text der sog. Johannes-Akten (den anderen antiken Texten ähnlich nur auf deutsch). Der ungarische Leser konnte sich mit dem Weltbild dieses sonderbaren Werkes mit Hilfe des Dichters Mihály Babits vertraut machen, der den von Augistinus bewahrten lateinischen Text mit den griechischen Ergänzungen ins Ungarische übersetzte (*Amor Sanctus*, Budapest, 1933. 12–13).

Was die künstlerische Offenbarungen des Gnostizismus betrifft, stellt Ladner ein Fresko des stadtrömischen Hypogeums der Aurelier vor (Abb. 181), worauf ein Mann „mit Magier- und Zauberstab" zu sehen ist. Dies stellt die Lehre der *Mazdäer*, einer Sekte des Gnostizismus, aufgrund des sog. *Ginza* dar, und zitiert aus dem gedichteten Text der *Mazdäer*-Liturgie von Oxford. Sie besingt die in ein Gewand aus Licht gekleidete Seele, die auf einem Thron, ebenfalls aus Licht sitzend in einem Lichthaus leben wird. Fotos aus dem Leben, darunter über das Festmahl nach der Taufe – letztere stammen aus unserem Jahrhundert (!) – hat Johannes Leipoldt abgebildet (*Umwelt des Urchristentums III. Bilder zum neutestamentlichen Zeitalter*, Berlin, 4. Auflage, 1976. Abb. 208–210).

In der Frage des extremen Gegensatzes von Licht und Finsternis steht der Manichäismus dem Gnostizismus sehr nahe. Ladner behandelt kurz die eigenartige Mahlsymbolik des Manichäismus, mit den künstlerischen Hervorbringungen dieser religiösen Richtung befaßt er sich jedoch nicht. Wir möchten hier deshalb die Gedanken von Josef Strzygowski zitieren: „wir wissen aus Augustinus, *adv. Faustum* XIII, 6 und 18, daß er den Manichäern vorhielt: *Tam multi et tam pretiosi codices vestri, intendite omnes illas membranas eleganteque testuras decoris pellibus exquisitas*, d.h. daß ihre Handschriften reich geschmückt waren. ...Die Turfanfunde haben Bestätigungen gebracht, neben den buddhistischen gerade die manichäischen Handschriftenreste und Kirchenwände reichen Schmuck auf[weisen]. In Berlin liegen Schätze von Resten solcher schmückend ausgestalteter Handschriften..." (Josef Strzygowski, *Asiens bildende Kunst*, Augsburg 1930. S. 667). Strzygowski erwähnt, daß die Kopfbedeckungen der Manichäer-Priester auf den in Chotscho gefundenen Fresken „an die der Palmyrenern und des späten byzantinischen Hofes erinnern". Nach Th. W. Arnolds führt er die die Taufe Christi darstellende Miniatur aus 1307 an (jedoch noch früheren Vorbildern folgend); sie wurde in einer Handschrift in Edinborough aufbewahrt und sie schildert den Heiland mit einem Mongolengesicht, wie es auf den erwähnten mittelasiatischen Wandbildern vielfach erscheint.

Das Kapitel ist mit dem Thema Martyrium und Heiligkeit abgeschlossen, das auf die agonistische Symbolik des christlichen Lebens hinweist; Ladner stellt dann fest, „Das Mönchtum war... eines der sichtbaren Symbole des vollkommenen christlichen Lebens" (a.a.O. S. 185).

Dem Abschnitt „Symbole der individuellen Anthropologie" folgen selbstverständlich die Erörterung über „Die Symbole der menschlichen Gemeinschaften" (S. 187–232). Als Einführung behandelt der Autor das Verhältnis zwischen dem christianisierten *Imperium Romanum* und dem „Land Gottes". Als Grundgedanke kann jene Vorstellung von Eusebius betrachtet werden, laut der „des Kaisers Verhältnis zu Gott eine Nachahmung des Verhältnisses zwischen dem göttlichen Sohn und dem Vater" ist. Was die Verbindung zwischen dem Kaiserkult und der christlichen Soteriologie betrifft: sie wird am markantesten durch die Münzkunst, den offiziellsten Ausdruck der kaiserlichen Symbolik dargestellt. Eine eigenartige Vereinigung bildet der christliche triumphale Gedanke und die Idee des kaiser-

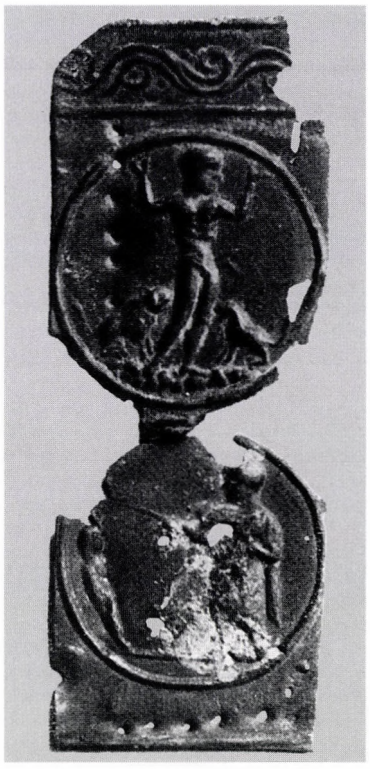


Abb. 4 Kästchenbeschlag mit der Darstellung von Daniel

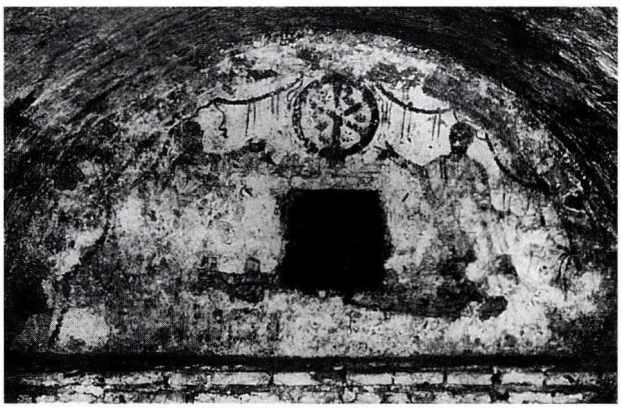


Abb. 5 Pécs, frühchristliche Grabkammer Nr. 1.



Abb. 6 Fondo d'oro aus Dunaszekcső

lichen, dem Wohl des Reiches dienenden Sieges auf einer in Konstantinopel geprägten Silbermünze; auf der einen Seite erscheint Konstatin der Große, hinter ihm der Kopf und Rücken seines Rosses, mit dem Monogramm XP auf seinem Helm; mit der Siegesfahne auf der Rückseite, ein mit dem XP-Monogramm geschmücktes *labarum*, darunter die Schlange. Die Umschrift SPES PVBLICA weist eindeutig auf jenen Sinn der Komposition hin, daß der Herrscher durch die Kraft dieses Zeichens dem Volk die Hoffnung einer neuen und glücklichen Epoche bringt. Es soll hier erwähnt werden, daß auf einer später, jedoch noch während der Herrschaft der Konstatin-Dynastie geprägten Münze das Pferd des Kaisers eine Schlange mit Menschenkopf mit seinen Hufen zertritt, wobei die Aufschrift DEBELLATOR GENTIVM BARBARORVM eindeutig darauf hinweist, daß die Schlange in diesen Fall das Sinnbild alles Bösen ist; im spätantiken-frühchristlichen Weltbild ist die Barbarei mit der Finsternis des Unglaubens identisch. Auf den Münzen der späten Kaiserzeit im 5. Jahrhundert (worauf Ladner bedauerlicherweise nicht hinweist) ersticht der Kaiser mit einem kreuzförmigen *sceptrum* die zu seinen Füßen liegende Schlange mit Menschenkopf. Nach dem Verlust der westlichen Hälfte des römischen Reiches erscheint dieser Gedanke in der Symbolik der Kirchen in Ravenna ganz auf der Ebene der Christologie – der in Militärkleidung dargestellte Christus vernichtet mit seinem Kreuz all jene uralten Symbole des Bösen, von denen das Buch der Psalmen handelt (Ps. 90, 13). Es wäre unnötig darauf hinzuweisen, welch entscheidende Rolle in der späteren Geschichte des Christentums die Überzeugung spielte, daß gegenüber den ungläubigen Barbaren das Land Christi auch mit Waffen verteidigt werden muß.

Neben dem christlichen *tropaeum* war der *Nimbus*, „der Lichtkreis, in den… spätestens seit dem 5. Jahrhundert ein Kreuz eingezeichnet" war, von besonderer Wichtigkeit. Der Autor beschäftigt sich kurz mit der symbolischen Interpretation verschiedener kaiserlicher Insignien (Krone, Lanze, Thron mit Baldachin). Der ungarische Leser kann mit Zufriedenheit Ladners Überzeugung lesen: „Trotz P. E. Schramms gegenteiliger Meinung kann man wohl mit J. Deér und A. Alföldi annehmen, daß der spätantike Kaiserglobus, der sich später in den mittelalterlichen Reichsapfel verwandelte, schon spätestens seit Konstantin dem Großen nicht nur in künstlerischen Darstellungen abgebildet wurde, sondern auch… tatsächlich zur zeremoniellen Repräsentation des Kaisers gehörte" (s. 193–194). Ladner beschäftigt sich auch mit den Kleidern der kaiserlichen Liturgie, und weist u. a. darauf hin, wie das griechische *chlamys* im kaiserlichen Umhang des Theodosius-Missorium oder in der Gestalt des auf den Darstellungen von Otto III. erscheinenden *paludamentum* einen neuen, symbolischen Inhalt gewinnt. Der Autor erwähnt ferner, daß die zu Ehren des Kaisers dargebrachten Gaben immer mit „verhüllten Händen" überreicht werden (Kain und Abel bringen ihre Gaben dem Herrn ebenfalls auf diese Weise sowohl auf den süditalienischen Mosaiken als auch auf dem Fresko von Feldebrő). Hier wird auch die in der Wiener Schatzkammer aufbewahrte Kaiserstola vorgestellt, über den ungarischen Krönungsmantel läßt er jedoch kein Wort fallen.

Ein eigenartiges äußeres Zeichen des Verhältnisses zwischen dem Kaiser und dem Erlöser ist das *proskynesis* des Herrschers vor dem thronenden Christus (Hagia Sophia, Konstantinopel, Abb. 122).

Im Abschnitt „Kirche, Liturgie und Sakramente" (S. 197–231) schreibt Ladner über die Symbolik einiger verschiedener Begriffe und Gegenstände. Nach der Symbolik der Kirche behandelt er das System der Sinnbilder der Eucharistie und des Rituals der Messe. Er analysiert ausführlich das Ritual einer heiligen Messe (dieser Teil ist für jene Kunsthistoriker von Nutzen, die in dem christlichen Glauben weniger bewandert sind), dann behandelt er die Perioden eines kirchlichen Jahres. Da die Ostern für das Christentum von besonderer Bedeutung sind, schreibt Ladner am meisten darüber. Mit den Gedanken über die Feiertage verbindet sich nur eine Illustration: „Das Osterbild (Anastasis) der byzantinischen Kunst: Christi Höllenfahrt (Mosaik, 13. Jh. Venedig, San Marco)". Mann kann fragen, warum ein typusch byzantinisches Thema gerade mit einem italienischen Mosaik illustriert werden soll, hier fehlt jedoch eher eine detaillierte Analyse: es ist nämlich für die ganze byzantinische und sogar postbyzantinische Kunst charakteristisch, daß Christus in einem mit Goldfaden durchwobenen Kleid ins Reich des Todes hinabsteigt um das Licht der Erlösung in das Land der Finsternis mitzubringen, wobei die Farbensymbolik der Mitwirkenden ebenfalls beachtenswert ist, Eva z.B. trägt auf allen Kompositionen mit dieser Thematik einen roten Umhang.

In den Erörterungen über die Taufe und andere Sakramente haben bezüglich der Symbolik der künstlerischen Denkmäler die Gebete der *commendatio animae* eine besondere Bedeutung, die „an die vielfachen Erlösungstaten Gottes nach der Heiligen Schrift erinnern". Der Autor behauptet, daß diese in der Herausbildung des ikonographischen Programmes der Katakomben und Sarkophage eine große Rolle spielten, doch die angegebene Literatur (S. 214. Anm. 144) ist ziemlich bescheiden, ganz zu schweigen davon, daß unter den aufgezählten soteriologischen Themen solche wichtige Kompositionen aus dem Neuen Testament nicht erwähnt sind, wie z.B. die Auferstehung des Lazarus. Die Erörterungen sind durch die Untersuchung der „Personal- und Realweichen" abgeschlossen.

Früher wurde schon angedeutet, daß Ladner der Rolle des Mönchtums – als eine Lebensform mit höherem symbolischem Inhalt – im frühchristlichen Leben große Wichtigkeit beimißt. Er beschäftigt sich damit in einem selbständigen Teil: Jungfraulichkeit und Mönchtum. Hier zitiert er volständig jenes Gebet des *Sacramentarium Veronense*, das sich auf die *velatio virginum* bezieht: es betont die Ähnlichkeit zwischen der Jungfraulichkeit und der Lebensform der Mönche (ein ähnlicher Gedanke tauchte bereits bei Hl. Basil dem Großen auf) und stellt das Wandbild aus der Priscilla-Katakomba von Rom vor (Abb. 132), das das Thema „Einkleidung einer Jungfrau" darstellt. Für uns war es etwas überraschend, daß nun das Unterkapitel „Kirchliche Architektur, Geräte, Insignien und Gewände" folgt (S. 225–231), das – im Vergleich zur Vielfältigkeit dieses Themas – zu kurz geraten ist. Die beiden frühen Grundformen der Kirchenarchitektur – Basilika und Zentralbau – erläutert er seiner Auffassung entsprechend aus theologischer Sicht: „Das Wesen der Basilika ist die geistige Spannung zwischen der gläubigen Gemeinde und ihrem geistigen König, der im Realsymbol der Eucharistie, wenn auch unsichtbar, gegenwärtig ist" (S. 266). Der Zentralbau entwickelte sich jedoch vom antiken Mausoleum un Heroon. Im Zusammenhang mit dem Unterschied in der Symbolik zwischen der östlichen und westlichen christlichen Architektur stellt er fest: „Im Osten symbolisierte der zentralisierte Kirchenbau mit seiner überwölbenden Kuppel den ganzen von Gott geschaffenen und durch Christus erlösten Kosmos von Himmel und Erde. Die beste erhaltene Erläuterung dieser Symbolik ist eine Hymne (Cod. Vat. Syriacus 95), die wohl aus dem 7. Jahrhundert stammt" (S. 277). Die genannte Hymne ist ein Lobgesang der im Laufe der Zeit zugrunde gegangenen Sophienkirche in Edessa, die in ihrer Konstruktion die unvergleichbar größer angelegte Hagia Sophia von Konstantinopel nachahmte; die Großartigkeit letzterer wurde von Prokopios und Paulos Silentarios besungen. Es ist beachtenswert, daß Frits Van der Meer in seinem zitierten Werk, in dem ein selbständiges Kapitel die *Aula Dei* behandelt (F. Van der Meer a.a.O. S. 109–147) auf das reiche Quellenmaterial der einschlägigen literarischen Quellen, darunter der Inschriften hinweist (S. 222–224. Anm. 1–33). Ladner erwähnt auch die symbolische Bedeutung der achteckigen Form des Baptisteriums, womit sich László Vanyó unlängst bei der Analyse der schriftlichen Quellen ausführlicher beschäftigte (*Az ókeresztény művészet szimbólumai* [Symbole der frühchristlichen Kunst]. 2. Auflage, Budapest, 1997. 134–139). Es ist hingegen wichtig, daß von Ladner angedeutet wird: Eusebius von Caesarea schrieb im Zusammenhang mit dem ersten Petrusbrief (2, 4), daß die Christen „als lebendige Steine (*lithoi zontes/lapides vivi*) zur Errichtung eines geistigen Hauses dienen". Der Autor betont, daß in der Einrichtung der Kirche der Altar „ein örtliches Symbol Christi war, … er konnte aber nach Augustinus über die Bergpredigt (1, 1)… ein Symbol des festen Glaubens sein".

Im erwähnten Teil befaßt sich Ladner kurz mit der symbolischen Deutung der Gegenstände der Liturgie und der Kleider. Seine Erörterungen sind mit der Symbolik der Mönchskleidung abgeschlossen; er zeigt eine Illustration aus dem 8. Jahrhundert, auf der ein Mönch „mit Kutte und Kapuze" dargestellt ist (Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 10910). In Verbindung mit der Bedeutung der Kapuze (*koukulion*) soll der Aufsatz von Imre Trencsényi-Waldapfel erwähnt werden (Martyr occultus. In: *Lyka emlékkönyv*, Budapest 1944. 136–157).

Das letzte Kapitel von Ladners Werk trägt den Titel „Anthropologische Symbolik: Sprachsymbolik und Verwandtes". In der Einführung, Die Symbolik des Wortes und des Namens, werden die Anschauungen von Platon, Aristoteles und Origenes sowie in erster Linie die Namensymbolik des Werkes *Origenes* von Isidor von Sevilla behandelt. Ladner meint: „Umberto Eco hat mit gutem Grund Isidor von Sevilla und James Joyce miteinander verglichen" (S. 236). Die durch Ladner aufgezählten Worterklärungen des später heiliggesprochenen hispanischen Gelehrten sind lediglich durch die Person des Autors mit dem christlichen Weltbild vebunden… Der abschließende Teil des Buches behandelt „den vierfachen Sinn der Heiligen Schrift, die Wunder und Zeichen". Es knüpft hauptsächlich an die Erörterungen des Hl. Gregor des Großen an. Ladner analysiert den Gedankengang der Kommentare des großen Papstes zum Buch des Hiob sowie den der Moralia und führt die Gedanken des Buches *Exegèse médieval* von Kardinal Henri Lubac S. J. fort.

Im Schlußwort seines Werkes stellt Ladner – auf neuere, die Frage „Ursprünge des Opfers" untersuchende Werke hinweisend – fest: „Vielleicht

konnte in dem vorliegenden Buch wenigstens angedeutet werden, daß es in der Natur nicht nur »dunkle« sondern auch »lichte« Erfahrungen gibt, die uns mit dem Schauer der Heiligen berühren und uns über uns selbst hinausheben" (S. 244).

Mit diesem Leitgedanken von Ladner sowie der Konstruktion der drei Tragpfeiler des Werkes–Gott–Kosmos–Mensch–vollstandig einverstanden, müssen doch einige allgemeine Bemerkungen gemacht werden. Diese Dreiheit wiederspiegelt sich vollkommen in der Komposition der Mosaikenreihe, die die rechte Kuppel der Vorhalle des San Marco in Venedig schmückt: in der Mitte ist die urälteste Tätigkeit des Schöpfers, im nächsten Kreis die im weiteren Sinne verstandene Schöpfung und schließlich im äußeren dem größten Kreis der Mensch, der im Eden die Tiere benennt und schließlich wegen des Sündenfalls zu harter Arbeit gezwungen dargestellt ist. Es ist auch gewiß, daß diese drei Elemente eine voneinander untrennbare, zusammenhängende Einheit bilden; deshalb ist es verständlich, daß im Werk die drei Problemkreise miteinander ständig interferieren. Vielleich wäre „Symbolik der Erlösung" ein einfacherer, doch ausdrucksvollerer Titel gewesen. (Der Schöpfer in San Marco ist Christus, jenem biblischen Gedanken entsprechend, daß der Vater alles durch ihn schöpfte.) Der von uns vorgeschlagene Titel (im Falle einer hoffentlich verbesserten, neuen Auflage) ist auch deshalb überlegenswert, da – wie bereits am Anfang dieser Besprechung angedeutet wurde – Ladner den Begriff der Symbolik viel breiter versteht, als die Forscher im allgemeinen, einschließlich des Hebräisten und Theologen Goodenough oder sogar des ungarischen Wissenschaftlers László Vanyó; letzterer fand das dreizehnbändige Werk über die jüdische Symbolik hinsichtlich der christlichen Ikonologie ebenfalls wichtig und betonte, daß dazu „die ersten drei Bände unentbehrlich sind" (a.a.O. S. 50. Anm. 62). Dies muß deshalb unbedingt erwähnt werden, weil Ladner auf dieses Werk überhaupt nicht hinweist. Es ist überraschend, daß eben er, der die Bücher der Genese für so wichtig hält, sich mit dem Grundgedanken des „*concordantia veteris novi testamentique*" hinsichtlich der Symbolik verhältnismäßig wenig befaßt, obwohl das „*commendatio animae*" – dessen Grundidee es ist – besonders wichtig für die ganze frühchristliche Soteriologie und insbesondere die Kunst ist.

Aus kunsthistorischer und sogar ikonologischer Sicht ist es ebenfalls beachtenswert, daß die von Ladner benutzte Zeitbestimmung „früchristlich" nicht eine tatsächlich einheitliche Periode bezeichnet, da es durch die Vereinigung der Bezeichnungen „altchristlich" und „frühmittelalterlich" entstand und das erste Jahrtausend der christlichen Kunst bezeichnet. Gewiß: die die Idee des im Kreise der Apostel thronenden *Maiestas Domini* ausdrückende Komposition lebt in der stadtrömischen monumentalen Mosaikkunst zwischen 400 und 900 ungebrochen weiter und es ist ebenfalls unumstritten, daß einige Christussymbole (Lamm, Kreuz usw.) ebenfalls zeitlos sind. Parallel damit sind jedoch einige soteriologischen Bildtypen der frühchristlichen Kunst – aus der Welt der Katakomben – verschwunden.

Die Grundkonzeption von Ladner sprengt sicher den Rahmen der Kunst, deshalb kann man keine Festellungen im Zusammenhang der Stilentwicklung erwarten. Doch ist klar, daß in der christlichen Kunst die Ästhetik und die Metaphysik voneinander untrennbar sind. Dies wurde bereits bei der Veränderung der Menschendarstellungen angedeutet, hier muß allerdings nochmals betont werden, daß trotz der Festellung einiger Forscher (Demus, Tsuji) – das Genesis-Mosaik in Venedig den Bildtypen der frühchristlichen Miniaturen folge – die Menschendarstellungen dieses häufig zitierten Mosaiks von den antiken Traditionen doch völlig abweichende Proportionen zeigen.

Es wurde oben bereits angedeutet, daß in Ladners Konzeption das Symbol ein besonders weiter Begriff ist, dementsprechend sind die künstlerischen Ausdrücke auch in typologischen Hinsicht sehr verschieden. Für die Kunstforscher wäre es zu begrüßen, eine konkrete typologische Klassifizierung zustande zu bringen, dies ist jedoch nicht Gegenstand des Werkes. Eine solche Ergänzung würde eines selbständigen Buches bedürfen. Hier sei lediglich auf einige mögliche Gesichtspunkte der Klassifikation hingewiesen. Es ist eindeutig, daß z.B. der Goldgrund (auf dessen metaphysische Wurzeln aufgrund des grundlegenden Aufsatzes von József Bodonyi verwiesen wird) und die darauf erscheinenden Darstellungen in eine andere Kategorie gehören – sowohl ideell als auch formal. Die Bedeutung der epischen Szenen mit mehreren Figuren oder der je ein Lebewesen oder einen Gegenstand darstellenden Symbole ist ebenfalls verschieden. Letztere können semantisch noch weiter gruppiert werden. Es gibt hipotaktische bzw. konzetrische Darstellungen, die einzelnen Teile knüpfen sich alle an eine zentrale Gestalt und gemeinsam vertreten sie denselben Grundgedanken, wie z.B.: das kosmische Mosaik auf der Titelseite von Ladners Buch, das die Herrschaft des auf dem Kreuz triumphierenden Christi über die ganze Welt ausdrückt. Jedes einzelne Element schließt sich dem die Mitte des Kreuzes schmückenden Christus-Portät an. Es gibt jedoch auch solche symbolischen Kompositionen, deren Sinn eben durch das antagonistische Zusammenleben der gegensätzlicher Elemente zum Ausdruck kommt, wie z.B. die oben bereits erwähnte symbolische Darstellung des Themas Susanne und die Alten mit den beiden gestreiften Wölfen und dem Lamm. Ebenfalls ein Beispiel ist jene Szene des Bodenmosaiks aus dem 4. Jahrhundert in der Thedorus-Basilika in Aquilea, das einen mit der Schildkröte kämpfenden Hahn zeigt: die Komposition weist auf den Kampf zwischen der Kirche und der Ketzerei hin. Die Symbolik der kirchlichen Bauten gehört ebenfalls in eine andere Kategorie als die der Paramente usw. usw.

Bereits am Anfang unserer Besprechung wurde angedeutet, daß Ladner der Theologe das Wesen seiner Festellungen in erster Linie auf die schriftlichen Quellen baut. Dies ergibt gleichzeitig die Bedeutung seines Werkes, das eine Quelle für diejenigen wird, die nach dem tieferen Sinn der Welt der Bilder suchen. Die zitierten Werke – die kurze Hinweisung auf die Aberkios-Inschrift ausgenommen – stammen ausschließlich aus der Bibel, sind entweder patristische Werke oder frühe Gedichte aus mittelalterlichen Handschriften. Das epigraphische Material – von der erwähnten Ausnahme abgesehen – fehlt volkommen. Der Autor nutzt jedoch bedauerlicherweise die in der frühchristlichen Literatur verborgenen, hinsichtlich der Symbolik verwendbaren Möglichkeiten nicht vollständig aus, so z.B.: aus dem langen Gedicht *Psychomachia* von Aurelius Ambrosius Prudentius behandelt er nur die Teile bezüglich der Agonistik, die Bezüge des Kirchenbaus und der -einrichtung werden nicht erwähnt (darüber zuletzt: László Vanyó: *Katekézis, költészet, ikonográfia a 4.században* [Kathekese, Dichtung und Ikonographie im 4. Jahrhundert] Budapest 1995. 154–159), nicht zu schweigen von anderen, hinsichtlich verschiedenartiger Symbolik interessanten Reihen des christlichen Dichters.

Aber wie erwähnt, es ist überraschend, daß das christliche epigraphische Material vollkommen vernachlässigt wird. Besonders vermißt man die Grabmalgedichte des große literarische Tätigkeit ausübenden Papstes Damasus aus dem 4. Jahrhundert und die seine Gedanken wiederspiegelnden Kirchenaufschrifte. Statt dessen kann man über die etymologische Tätigkeit von Isidor kaum hier passende Teile lesen.

Als Schlußfolgerung soll festgestellt werden, daß der Wert des Buches doch in den symbolischen Erörterungen der schriftlichen Quellen liegt. Die Methode, die ganze Gedankenfolge des Werkes zeugt von einem berufenen Pädagogen (deshalb ist sein Werk eher „Lehrbuch" als „Handbuch"), in jenem Sinne des Wortes, wie es einer der ersten Größen der antiken Literatur, Clemens Alexandrinos in seinem Werk *Paidagogos* beschrieb.

Zoltán Kádár

INDEX

Imre Kovács: An Unusual Type of the „Authentic Portrait" of the Virgin. The Iconography of Pietro di Giovanni d'Ambrogio's Painting in the Christian Museum of Esztergom 1
Ernő Marosi: Die Benediktinerabteikirche St. Georg zu Ják. Bauwerk und kunsthistorische Problematik 19
Gergely Buzás: Einige Fragen zur Baugeschichte des Schlosses von Buda (Die Epoche von Ludwig dem Großen und Sigismund) 71
Luba Freedman: The Falling Gaul as Used by Cinquecento Painters in Rome and Venice 117
János Jernyei Kiss: Die Piaristenkirche zu Kecskemét 131
Júlia Szabó: Blaue Seele / Seelenblume. Zur Geschichte eines Motivs in Symbolismus und Expressionismus 165
Annamária Szőke: „Die Gegenwart der Zukunft: ein Rätsel". Wissenschaft innerhalb der Kunst im Werk von Miklós Erdély 197

RECENSIONES

Gerhart B. Ladner: Handbuch der frühchristlichen Symbolik, Wiesbaden 1996 (*Zoltán Kádár*) 223

PRINTED IN HUNGARY
Akadémiai Nyomda, Martonvásár

HU ISSN 0001-5830