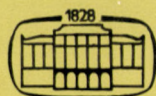


ACTA
HISTO
RIAE
ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: L. VAYER

TOMUS XXXI * FASCICULI 1 – 4



1985

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

ACTA HISTORIAE ARTIUM

REVUE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE HONGRIE

Rédacteur en chef:

LAJOS VAYER

Comité de Rédaction:

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

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

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

AKADÉMIAI KIADÓ

Maison d'édition de l'Académie des Sciences de Hongrie
11-1054 Budapest, Alkotmány u. 21

Adresse de la Rédaction:

Acta Historiae Artium 11-1368 Budapest, P.O. Box 24

Abonnement:

s'adresser à l'Entreprise de Commerce Extérieur «KULTURA» H-1389 Budapest 62, P.O. Box
194 ou chez les représentants à l'étranger

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

ACTA
HISTORIAE ARTIUM
ACADEMIAE SCIENTIARUM
HUNGARICAE

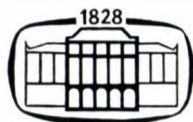
ADIUVANTIBUS

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

REDIGIT

L. VAYER

TOMUS XXXI



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1985

INDEX

<i>L. Vayer</i> : Problemi iconologici della pittura del Quattrocento (Cicli di affreschi di Masolino da Panicale)	5
<i>J. Hoffman</i> : Lelio Orsi si è dato ai tedeschi	31
<i>L. Gierse</i> : Berichte aus Ungarn im »Organ für christliche Kunst« aus den Jahren 1853—1873	43
<i>Éva Körner</i> : Tatlin. Outlines of a Career in the Context of Contemporary Russian Avantgarde Art as Related to Eastern and Western Tendencies	71
<i>S. Radnóti</i> : Das Pathos und der Dämon. Über Aby Warburg	91

RECENSIONS

<i>Steven Runciman</i> : Kunst und Kultur in Byzanz. (<i>Z. Kádár</i>)	103
<i>Ernő Marosi</i> : Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts (<i>E. Badstübner</i>)	104
<i>Marianne Frodl-Schneemann</i> : Johann Peter Krafft. (<i>Gy. Rózsa</i>)	106
Bericht über den 2. österreichischen Kunsthistorikertag, Salzburg, 1984 (<i>G. Biedermann</i>)	110

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM
HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

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

REDIGIT

L. VAYER

TOMUS XXXI



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1985

INDEX

<i>L. Vayer</i> : Problemi iconologici della pittura del Quattrocento (Cicli di affreschi di Masolino da Panicale)	5
<i>J. Hoffman</i> : Lelio Orsi si è dato ai tedeschi	31
<i>L. Gierse</i> : Berichte aus Ungarn im »Organ für christliche Kunst« aus den Jahren 1853—1873	43
<i>Éva Körner</i> : Tatlin, Outlines of a Career in the Context of Contemporary Russian Avantgarde Art as Related to Eastern and Western Tendencies	71
<i>S. Radnóti</i> : Das Pathos und der Dämon. Über Aby Warburg	91

RECENSIONS

<i>Steven Runciman</i> : Kunst und Kultur in Byzanz. (<i>Z. Kádár</i>)	103
<i>Ernő Marosi</i> : Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts (<i>E. Badstübner</i>)	104
<i>Marianne Frodl-Schneemann</i> : Johann Peter Krafft. (<i>Gy. Rózsa</i>)	106
Bericht über den 2. österreichischen Kunsthistorikertag, Salzburg, 1984 (<i>G. Biedermann</i>)	110

PROBLEMI ICONOLOGICI DELLA PITTURA DEL QUATTROCENTO

CICLI DI AFFRESCHI DI MASOLINO DA PANICALE

da

L. VAYER

Nella fase attuale della storia dell'arte l'iconografia non può limitarsi alla definizione dei soggetti delle raffigurazioni, ma deve innalzarsi all'esegesi dei contenuti trasferendosi nella più alta sfera dell'iconologia che si interessa ovviamente a concezioni intellettuali e prende in esame problemi contenuistici chiaramente espressi nelle forme figurative oppure celati in formule complicate.¹ Con lo scopo di mostrare questi compiti tratteremo dell'opera di Masolino i seguenti complessi monumentali: i cicli affrescati dal maestro nel 1424 nella Cappella di Sant'Elena della Chiesa di Santo Stefano ad Empoli in Toscana; nel 1424/25 nella Cappella Brancacci di Santa Maria del Carmine a Firenze; nel 1430/31 nella Cappella del Sacramento della Basilica di San Clemente a Roma; intorno al 1435 nella Collegiata intitolata a Santo Stefano e a San Lorenzo di Castiglione Olona in Lombardia, e infine nel Battistero della stessa dedicato a San Giovanni Battista: tutti capolavori della sua arte.² La mia intenzione è di presentare i miei risultati raggiunti recentemente riassumendo anche i già pubblicati parte nel mio volume uscito vent'anni fa purtroppo solo in lingua ungherese,³ parte in saggi minori in lingue straniere.⁴ Non voglio dilungarmi nei dettagli dei problemi stilistici organicamente connessi con quelli iconologici: la verifica o la soluzione di tali correlazioni esistenziali sarà ancora compito ulteriore a noi specialisti. Ma voglio rilevare ancora due aspetti importanti, e cioè: mentre il lavoro di pioniere della scuola di Warburg si rivolgeva ai problemi iconologici del Rinascimento italiano più che altro per rendersi conto della sopravvivenza dell'antichità classica, intanto, nel caso dei complessi monumentali dell'arte sacra cristiana dell'epoca, — con tutti i risultati apprezzabili raggiunti, — ci troviamo davanti ad una problematica che apre vaste prospettive alla ricerca. Si tratta infatti di monumenti che per la stessa loro determinazione funzionale devono la loro esistenza all'esecuzione di compiti speciali.

L'apparizione nelle attuali nuove forme degli vecchi soggetti biblici, leggendari, dogmatici e liturgici o più sommariamente teologici ricchi di un passato medievale di quasi millennio, l'interpretazione e la spiegazione della loro evoluzione e trasformazione, richiedono ancora molto lavoro. E ciò vale particolarmente per l'epoca il cui il mondo eccezionale nell'ambito della storia della cultura, è stato determinato dalla correlazione varia e complessa tra Rinascimento ed Umanesimo. Poggio Bracciolini così scrive: «Libri sacri, quos legi et quotidie lego, refrixerunt studium pristinae humanitatis»⁵ — non è senza proposito che cito le parole di questo prominente umanista e uomo politico, cancelliere della Repubblica fiorentina. L'iconologo deve studiare anche la patristica... L'altro aspetto importante da rilevare è la modesta entità dei risultati raggiunti nello studio dei programmi dei monumenti in questione, e ciò perchè finora le ricerche riguardavano più che altro la posizione sociale dei committenti e le conseguenze generali che ne derivavano, mentre invece, — salvo poche eccezioni, — scarsamente s'interessavano alla personalità dei committenti, donatori, mecenati e non ultimamente degli ideatori: ai fatti insomma derivanti, supponibili e perfino accertabili, dal loro carattere individuale, dalla loro psicologia, dalle speciali velleità culturali o da concrete esigenze attuali — e non per caso mi richiamo a questa necessità proprio a proposito di Branda Castiglioni.⁶ S'intende d'altronde che la personalità e il genio creativo, dei maestri stessi delle opere rivestono un'importanza non meno decisiva. Basta accennare alle alterazioni congeniali effettuate da Lorenzo Ghiberti nel programma formulate per la Porta del Paradiso per incarico dell'Arte di Calimala da Leonardo Bruni, lui pure cancelliere umanista della Repubblica fiorentina, e conservato, caso raro, anche in forma scritta.⁷ L'iconologo deve dedicarsi anche alla ricostruzione dei programmi... Procedere in tal



Fig. 1. La regina di Saba in adorazione della Croce futura
Empoli, Santo Stefano

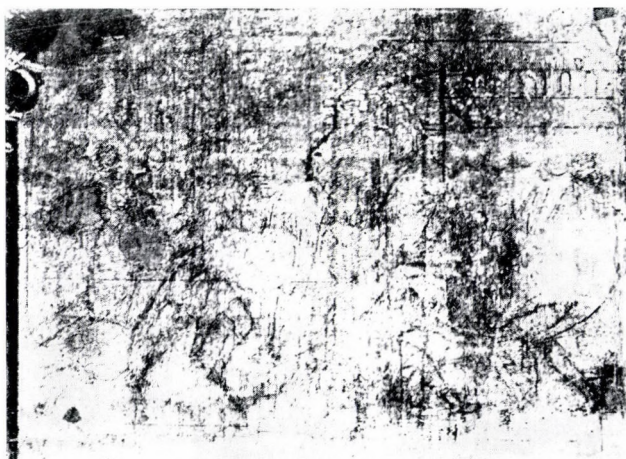


Fig. 2. La preparazione della Croce di Cristo
Empoli, Santo Stefano

modo è una necessità proprio nel caso di Masolino, non meno continuatore dell'antico che fondatore del nuovo, e che ci offre tanti stupendi saggi nella produzione di complessi con novità stilistiche ed iconologiche bene armonizzate.

Sulle pareti della Cappella di Sant'Elena ad Empoli — come risulta dalle sinopie venute alla luce grazie all'opera meritoria di Ugo Procacci — la Compagnia della Croce di Empoli fece dipingere

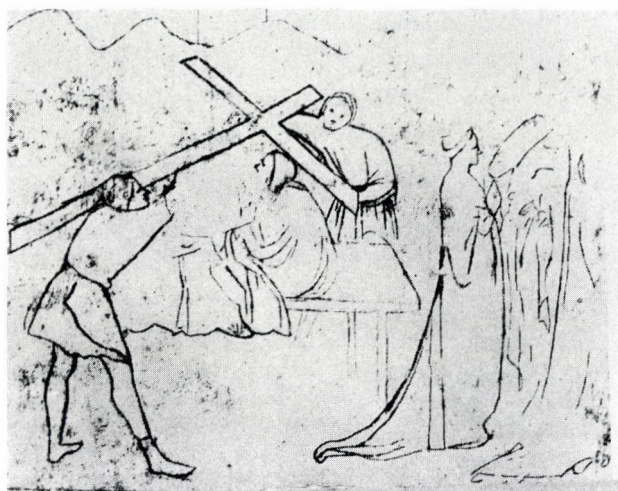


Fig. 3. L'identificazione della Croce dall'imperatrice Sant'
Elena
Empoli, Santo Stefano



Fig. 4. Il sogno di Eraclio imperatore
Empoli, Santo Stefano



Fig. 5. La decollazione del re Cosroe
Empoli, Santo Stefano

da Masolino le storie della leggenda della Sacra o Vera Croce, punto generale del culto religioso della compagnia.⁸ Non conosciamo i capi della compagnia che stabilirono il programma, la persona o le persone che decidevano nella scelta delle storie.

E ciò sarebbe tanto più importante in quanto la Leggenda della Croce non era limitata solo ai fatti contenuti nella Leggenda Aurea, collezione classica del Medioevo, ma coll'andar dei tempi veniva arricchendosi da altre fonti, e perciò non si può



Fig. 6. L'adorazione della Croce
piantata sulla tomba di Adamo
Empoli, Santo Stefano



Fig. 7. Cristo Portacroce
Empoli, Santo Stefano



Fig. 8. Cristo Eucaristico
Empoli, Santo Stefano



Fig. 9. Santi con la Croce
Empoli, Santo Stefano

attribuire un carattere generale nè alla compiutezza del racconto, nè all'andamento degli eventi, e tantomeno alla coerenza delle raffigurazioni artistiche.⁹ Comunque, la produzione più notevole dell'ultimo trecento, il ciclo di affreschi eseguito nella Cappella Maggiore della chiesa fiorentina di Santa Croce da Agnolo Gaddi intorno al 1390 sembra creare una certa tradizione toscana,¹⁰ seguita con fedeltà servile da Cenni di Francesco nella Cappella della Compagnia di Santa Croce nella chiesa di San Francesco a Volterra, ma abbandonata prima da Masolino e poi da Piero della Francesca nel coro di San Francesco ad Arezzo,

da entrambi nella scelta e nel rilievo dato alle storie. Mentre sulla parete della Cappella di Sant'Elena, dove venne collocato un grande altare in pietra, non si è potuta rinvenire alcuna sinopia, su quelle laterali, in base a sinopie parte in buono parte in cattivo stato si possono sostanzialmente ricostruire le scene del ciclo.

Nel pannello superiore della parete destra, a sinistra si ha la regina di Saba inginocchiata, in adorazione davanti alla travicella che congiunge le due rive di un ruscello, e nella quale essa ha riconosciuto la futura croce di Cristo (fig. 1); a destra, nella scena difficilmente decifrabile dobbiamo vedere l'episodio del legno sotterrato per ordine di Salomone. Nel pannello centrale si possono individuare i fatti relativi alla Crocifissione, a sinistra l'estrazione del legno dalla Probatica Piscina e a destra la congegnatura della croce (fig. 2). Nel pannello inferiore compare a sinistra l'identificazione della Santa Croce da parte di Sant'Elena madre dell'imperatore Costantino, mentre a destra si scorge l'ingresso di Elena in Gerusalemme (fig. 3). Il problema iconologico della concezione masoliniana si esplica nella seguente maniera: in alto sono rappresentati i fatti leggendari del mondo ancora pagano, in basso le leggende che segnano già il passaggio al mondo cristiano; nel centro invece gli eventi della leggenda che separa i due mondi perchè in diretta relazione con Cristo. È noto che nella tipologia medievale la regina di Saba è la personificazione dell'Ecclesia ex Gentibus, ed è ugualmente di pubblico dominio il significato di Elena, madre del sovrano che ha legalizzato la cristianità, quale figura simbolica della storia della Chiesa — è evidente il confronto ingegnoso.

Sulla parete sinistra della cappella poi, nel pannello superiore le scene decifrabili presentano a sinistra il ratto della Croce per opera di Cosroe re di Persia, e a destra l'atto di nasconderla. Nel pannello centrale a destra figura Cosroe mentre si fa adorare quale divinità, a sinistra si scorge l'angelo che appare in sonno ad Eraclio imperatore di Bisanzio esortandolo ad intervenire (fig. 4). Nel pannello inferiore si ha a sinistra la decollazione di Cosroe vinto da Eraclio (fig. 5) e a destra l'ingresso di quest'ultimo a Gerusalemme con la croce recuperata. Quel che colpisce in tutta la concezione masoliniana è il fatto che mentre nella prima parete egli ha fortemente condensato gli avvenimenti della leggenda della Santa Croce, in questa seconda invece narra con tutti i dettagli gli episodi della storia di Cosroe ed Eraclio. In questo caso l'espli-

cazione iconologica ci porta lontano: verso tendenze di programmi che documentano la presenza di idee anche in Empoli di vera attualità e che preoccupano sensibilmente l'Europa intera. All'inizio del quattrocento andava crescendo la minaccia della conquista dei turchi pagani contro l'impero bizantino cristiano, e proprio in quegli anni l'imperatore Giovanni Paleologo, lontano erede di Eraclio, stava percorrendo i paesi dell'Europa Occidentale per mobilitare i regnanti, sotto l'insegna dell'idea rimasta valida per tutto il Medioevo, per

una crociata che significava l'unione delle forze contro i turchi. Il rilievo così efficacemente dato, nella ricca materia della leggenda della Croce, alla serie degli eventi sopra accennati, è veramente motivato in pieno dall'analogia della situazione storica. Solamente come mera coincidenza vorrei menzionare a questo proposito il fatto che proprio nel 1424, anno di realizzazione del ciclo masoliniano, il Paleologo veniva a far visita all'imperatore Sigismondo di Lussemburgo re d'Ungheria nella sua residenza a Buda e alla sua accoglienza



Fig. 10. Masaccio: Il Tributo
Firenze, Santa Maria del Carmine



Fig. 11. La Risurrezione della Tabita
Firenze, Santa Maria del Carmine



Fig. 12. Masaccio: Felice Brancacci
Firenze, Santa Maria del Carmine



Fig. 13. Masolino: Felice Brancacci
Firenze, Santa Maria del Carmine

era presente, come diplomatico papale e imperiale nello stesso tempo, anche Branda Castiglioni. Nè ci sembra un'associazione forzata la congettura che i rapporti personali fiorentini di Masolino e Branda, che presto avrebbero dato vita a tanti capolavori, avranno anche offerto la possibilità al cardinale e al maestro di uno scambio di idee su questioni non solo formali ma anche inerenti al contenuto di questo genere.

Tornando a tutta la materia rappresentativa del ciclo è notevole anche la totale mancanza in essa della storia che costituisce il punto di partenza dell'intera leggenda, e cioè i fatti collegati con la morte di Adamo. Invece di cercarne le tracce delle sinopie irreperibili sulla parete dell'altare, riteniamo di poterne trovare la ragione piuttosto in un'altra possibilità. Sulla parete del transetto destro di Santo Stefano, sempre nel primo quattrocento, un altro maestro, pure fiorentino, aveva già dipinto prima di Masolino la Santa Croce piantata sulla tomba di Adamo, sollevata e adorata dagli angeli, e che si conserva ugualmente in sinopia (fig. 6). E presumibile perciò che l'ideatore del

programma di Masolino abbia inteso inserire il ciclo della cappella quasi nell'insieme iconologico di tutta la chiesa, il che può spiegare anche questo cambiamento della raffigurazione tradizionale delle storie leggendarie.

Tutti questi aspetti dimostrano che Masolino si è scostato dalla tradizione toscana rappresentata da Agnolo Gaddi, e in una misura che non avrà pari se non in Piero della Francesca dopo la metà del quattrocento,¹¹ non solo per ragioni di mutamento stilistico verificatosi nell'ultimo trecento e nel primo quattrocento, e tantomeno in conseguenza della suddivisione della composizione in tre pannelli sovrapposti invece che in quattro. Una grande innovazione di Masolino è infine di aver ricavato dalla serie di episodi epici del Gaddi un'unità ricca di concordanze, di confronti e contrasti, drammaticamente concentrate secondo la propria concezione inventiva. E devo sottolineare che si tratta qui del superamento del programma dell'ideatore e della prevalenza della fantasia creativa del maestro stesso così come vedremo in seguito trattando gli altri cicli.

Nei quattro spicchi delle vele della volta della Cappella di Sant'Elena compare poi sempre lo stesso Cristo, in modo che nelle raffigurazioni la Croce ha funzione di attributo di importanza decisiva. Il Cristo Risorto, con il mano il vessillo crociato, il Cristo Crocifisso, sul tipo particolare del Volto Santo, il Cristo Portacroce (fig. 7), il Cristo Eucaristico che regge la croce nella mano sinistra ed estende la destra, con gesto di benedizione, verso l'ostia e il calice (fig. 8). Nemmeno questo complesso in sostanza cristologico, il cui contenuto realizza come una somma dell'idea teologica della Santa Croce, fa parte dei componenti della rappre-

sentazione convenzionale della leggenda, e l'importanza monumentale che le viene data qui deve essere ancora attribuita o all'ideatore o al maestro stesso. Nell'intradosso dell'arco, in quadrilobi allungati, compaiono dieci santi, tutti con la croce in mano, quale altro singolare arricchimento della materia iconologica della Leggenda di Santa Croce (fig. 9). La sinopia poi del Santo Guerriero che figura sul pilastro dell'arco d'intradosso richiede ancora un'interpretazione iconografica oltre che iconologica, invece le teste femminili conservate nei medaglioni degli sganci delle finestre costituiscono indubbiamente elementi soltanto decorativi. In-

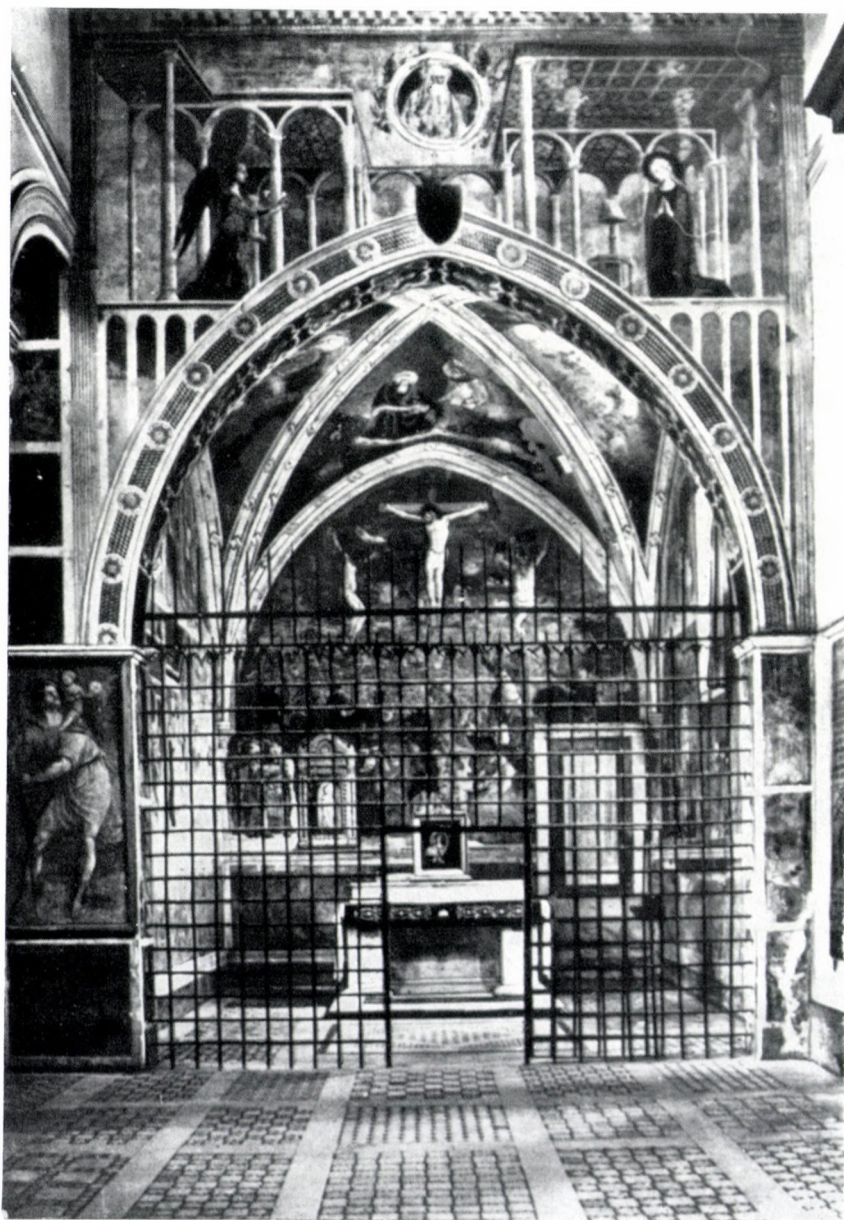


Fig. 14. Cappella del Sacramento
Roma, San Clemente



Fig. 15. Apostoli
Roma, San Clemente



Fig. 16. Evangelisti e Padri della Chiesa
Roma, San Clemente



Fig. 17. La disputa di Santa Caterina
Roma, San Clemente

fine, sulle pareti laterali della cappella, sotto le scene della leggenda, si scorgevano finti colonnati, e nelle due arcate di entrambe si vedevano, inginocchiati, un fratello della Compagnia per ciascuna. Di essi, possediamo sinopie solo per la parete di sinistra, ma, seppure non sia possibile distinguere i lineamenti individuali delle figure ritratte, è indubbio che si tratta dei primi prodotti della ritrattistica di Masolino. Naturalmente nelle stesse storie della leggenda possiamo presumere la presenza di ritratti non identificati dei donatori, come si può verificare già nel ciclo del Gaddi e come vedremo anche nelle altre serie di affreschi del nostro.

Nella Cappella Brancacci a Firenze, il committente era Felice Brancacci, ricco commerciante, uomo politico, diplomatico e condottiero della Repubblica Fiorentina, il quale desiderava far eseguire a Masolino sulle pareti e sul soffitto le storie della vita e dei fatti di San Pietro. Solo dopo la partenza di Masolino per l'Ungheria, Masaccio intraprese la continuazione del ciclo, compiuto poi, più di mezzo secolo dopo il suo trasferimento a Roma, da Filippino Lippi. E da ritenersi indubbio che il committente, uomo di grande cultura, sia stato anche l'ideatore del programma, e che nella concezione ideologica di esso — come lo rivelano soprattutto le ricerche fondamentali di Herbert



Fig. 18. Massenzio e Caterina (dettaglio della Disputa)
Roma, San Clemente

von Einem¹² — egli tenesse presenti le attuali vedute della repubblica nelle questioni secolari ed ecclesiastiche, politiche ed ideologiche. Ma possiamo presumere con altrettanta certezza che la originale realizzazione artistica di questa concezione, l'ordine delle storie e l'estrazione delle singole scene dalla tradizionale catena degli avvenimenti vennero discussi dal Brancacci con Masolino iniziatore del ciclo, il quale, se teniamo conto anche degli affreschi perduti della volta e delle lunette della cappella, fu anche l'esecutore della maggior parte dell'opera. Non sarà inutile, parlando dell'interpretazione iconologica del ciclo, sottolineare l'importante ruolo assunto da Masolino nella concezione del programma, dato che le analisi stilistiche non hanno tenuto molto conto di questo fatto di decisiva importanza per una visione d'insieme del complesso classico. Mi limito a citare solo alcuni esempi: anche la contrapposizione della crocifissione di Pietro dovuta a Filippino e dell'esaltazione dello stesso dovuta a Masaccio, così efficace nell'aggiungere alla cronologia anche la concordanza, è dunque da attribuirsi al simbolismo icono-

logico della concezione di Masolino. Rientra in questa sfera anche la sostituzione della Consegnare delle Chiavi tradizionalmente ricorrente nelle storie di Pietro con la scena del Tributo, che permetteva una più decisa e chiara espressione dei problemi attuali.

Negli anni d'origine del ciclo vennero acquistando nuova attualità i compiti solo parzialmente risolti al Concilio di Costanza: l'abolizione del contrasto tra la tesi del Primatus Papae e del Concilium supra Papam; la soluzione della Causa Unionis, della Causa Fidei e della Causa Reformationis; la precisione della correlazione tra Sacerdotium e Imperium, e in connessione con essi, l'affermazione duratura del concetto di Roma Caput Mundi, vivo fin dall'alto Medioevo. Tutto ciò, tradotto nel linguaggio della Repubblica guelfa, significava fedeltà alla politica italiana del papato, la necessità della stretta alleanza tra il papa e l'imperatore contro la nuova minaccia dello scisma e delle eresie — tra cui l'ussitismo —, e la propaganda per l'unione della Chiesa occidentale e quella orientale nell'interesse non solo dell'Italia, ma di tutta l'Europa cristiana. E proprio nell'anno d'inizio del ciclo, Branda Castiglioni legato pontificio che si adoperava instancabilmente in paesi lontani per la causa comune di Martino V e di Sigismondo, esponeva dettagliatamente questi problemi al re di Polonia, insistendo particolarmente sul pericolo del movimento rivoluzionario ussita che minacciava non solo gli interessi dei principi, ma anche quelli della borghesia cittadina — idea che doveva profondamente colpire anche la mente della borghesia fiorentina, della famiglia Brancacci, e immediatamente di Felice pure.

Infine, una concordanza efficace della concezione iniziata da Masolino può essere ravvisata in due ritratti in «incognito» del committente di cui uno nel Tributo di Masaccio già presunto come tale da Mario Salmi (fig. 10), e l'altro nel compagno di Pietro nella Risurrezione di Tabita di Masolino, come già ebbi a dimostrare in altro luogo (fig. 11).¹³ Lo spettatore entrando nella cappella e girando lo sguardo potrà vedere insieme, sulle due pareti opposte, la perpetuazione del ritratto del committente, prova eloquente di un gesto di riconoscimento da parte dei due maestri (fig. 12, fig. 13). Vogliamo sottolineare a questo proposito, come presupposto indispensabile dell'identificazione dei ritratti in «incognito», che essa deve immancabilmente derivare dalla ricostruzione della concezione del programma, mentre non è affatto opportuno



Fig. 19. Savi pagani (dettaglio della Disputa)
Roma, San Clemente



Fig. 20. L'idolatria dell'imperatore Massenzio
Roma, San Clemente



Fig. 21. Caterina nel carcere e Martirio dell'imperatrice
Roma, San Clemente

dedurla dalle ipotetiche analogie dell'iconografia rittrattistica del rinascimento che richiede ancora la soluzione di numerosi problemi.

Del ciclo affrescato da Masolino nella Cappella del Sacramento della Basilica di San Clemente a Roma fu non solo committente, ma anche ideatore di assoluta competenza il cardinale titolare Branda Castiglioni, come lo testimonia l'attività prominente di presule, uomo politico e diplomatico di tutta la sua carriera — e vi dobbiamo aggiungere e mettere in rilievo anche le sue doti di predicatore e la sua competenza nel diritto ecclesiastico — in complesso tutta la sua personalità di eccezionale levatura. La conoscenza di questo fatto ha consentito nel nostro libro menzionato di ricostruire il programma del ciclo romano e di verificarvi l'affermazione non solo delle idee universali di attualità, ma anche degli effetti speciali di tali idee dovuti alla sua personalità.¹⁴ Questa volta non si trattava solamente di rappresentare artisticamente le storie di certe serie di avvenimenti leggendari o biblici, come si è visto nel caso dei cicli di Empoli o di Firenze. Ora invece il compito consisteva nella soluzione pittorica di un complesso molto più complicato, che nella concezione di Masolino trovo una realizzazione di magistrale unità formale e contenutistica. Egli ha effettuato un insieme di continuità, di simmetrie, parallelismi e concordanze, il quale nell'interno della cappella relativamente piccola, ha messo in rilievo i soggetti dell'arte sacra di immutabile validità con accenti rispondenti alla

situazione attuale della storia della Chiesa, ed è presentato le figure e le scene in un'armonia classicamente euritmica (fig. 14).

Nell'arco trionfale del muro d'entrata l'Annunciazione, sul muro dell'altare la Crocifissione: entrambi fondamenti dogmatici oggetto dei più violenti attacchi delle eresie, così dello ussitismo: ecco la Causa Fidei. Nell'intradosso dell'arcata gli Apostoli (fig. 15), nella volta gli Evangelisti e i Padri della Chiesa a due a due (fig. 16). Il Coetus Apostolorum era destinato a rappresentare il dogma della umanazione del Figlio di Dio compresa nel Credo: fine allusione al ripetuto intervento imperiale mirante all'inserimento del Credo nel testo del messale: ecco l'accordo dell'Impero e del Sacerdozio nella Causa Fidei. Il Comune degli Evangelisti e dei Dottori doveva invece servire per inserire nella catena delle tradizioni curiali l'anello della tradizione romana, altra fine allusione al decreto dell'ultimo papa prima di Avignone, relativo al culto dei Padri della Chiesa occidentali: ecco l'idea della Città Eterna nella soluzione della Causa Unionis dopo il Concilio di Costanza. Ma anche lo stesso paesaggio che si estende ampiamente nello sfondo della Crocifissione era chiamato a rievocare le reminiscenze locali dei Castelli Romani arrampicati sulle dolci colline della Campagna Romana e del Lago di Albano, completamento, questo, nella pittura di Masolino, del programma di Branda. Così è avvenuto anche nel caso delle storie dei due santi sulle pareti laterali della cap-

peffa, in cui i confronti degli episodi leggendari scelti scartati¹⁵ dal committente rivelano, nell'osservare l'ordine cronologico o nel trascurarlo, la concezione congeniale del realizzatore.

Sulla parete di sinistra Santa Caterina d'Alessandria, teologo, confessore e vergine martire compare sulla scena soprattutto come avvocato versato nell'apologetica della Chiesa cristiana che affronta il paganesimo e così anche tutte le eresie. In tale veste essa si presenta nella scena della Disputa della leggenda (fig. 17) che rievoca le sessioni memorabili del Concilio di Costanza. Nella figura ieratica di Massenzio seduto sul trono nel palazzo imperiale di Alessandria Sigismondo è presentato nell'atteggiamento in cui presideva i consigli. L'emiciclo dei savi pagani rappresenta qui il collegio dei cardinali, con in capo, a sinistra, lo stesso Branda Castiglioni e al suo fianco Giovanni Dominici, l'austero e violento cardinale domenicano, in conformità al ruolo predominante che i due avevano a Costanza. Mentre di fronte, in secondo piano a destra, sono collocati i due papi dimissionari: Gregorio XII con mite rassegnazione, e il lungamente restio Giovanni XXIII con corruciata avversione, entrambi rientrati, dopo l'abdicazione, nel seno



Fig. 22. Il miracolo della ruota
Roma, San Clemente

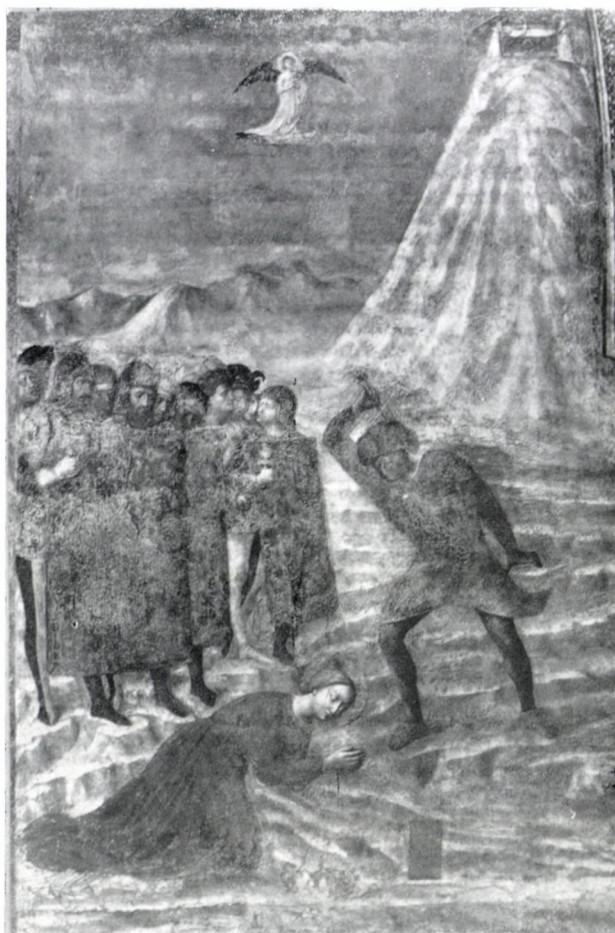


Fig. 23. Il martirio di Santa Caterina
Roma, San Clemente

del Collegio. Tutte queste identificazioni di ritratti in «incognito» sono stati motivati nel mio libro da dettagliate analogie iconografiche; stavolta tengo solo a far notare che il loro carattere individuale risulta evidente proprio dal confronto con i caratteri tipici dei altri quattro savi; infatti queste altre tipiche fisionomie vecchie e giovani derivano tutte dal repertorio masoliniano. Nell'apertura della finestra della sala, i savi convertiti al cristianesimo suggellano sul rogo col martirio la loro fede inderogabile. Quantunque a Costanza al posto di Caterina fosse Giovanni Huss a trovare di fronte all'imperatore arbitro e il successo sia stato riportato proprio dal collegio dei cardinali in rappresentanza della curia anziché dal partito episcopale o dal gruppo radicale dei magistri delle università col mandare al rogo l'eresia invece dell'ortodossia, la realtà della situazione non si presentava così semplice e l'insieme dei fatti era molto più complesso. Il destino tragico di Huss suscitò parecchie perplessità in tutta Europa e scosse perfino gli umanisti romani



Fig. 24. L'elezione all'episcopato di Sant'Ambrogio
Roma, San Clemente

vicini alla gerarchia curiale. Poggio Bracciolini, amico di Branda e suo compagno nella scoperta del codice di Frontino rinvenuto nel corso delle loro comuni ricerche a Montecassino, anch'egli uno degli inviati al Concilio con diritto di voto, così informa sulla seduta decisiva del processo di Huss: «Sigismondo sospirò ripetutamente e profondamente, il suo volto rubicondo divenne pallido come il muro bianco di una chiesa . . . rabbrividi come dovesse pronunciare la sentenza su sè stesso . . .» (fig. 18). E di sè stesso Poggio scrive: «mi lavo le mani non macchiate dal suo sangue giusto che voi, venerandi padri, verserete per il vostro successo . . . quanto a me, voto per la sua libertà, il suo onore e la sua vita». E un altro documento ancora: Vicente Ferrer, il domenicano poi canonizzato, qualificando più ostinati degli idolatri i padri del Concilio condannatori di Huss, reclamò la liberazione del medesimo «in nome del diritto internazionale». Stando così le cose era veramente una necessità che la Chiesa si opponesse con ogni mezzo a sua disposizione alla grande riso-

nanza del culto dei martiri ussiti diffuso dalla Boemia per tutta Europa. La disputa trionfale della leggenda di Caterina offriva un esempio valido del cristianesimo trionfante sul paganesimo, quale rappresentazione simbolica della teologia apologetica. Il martirio dei santi poi ricordava gli esempi edificanti degli antichi cristiani in quanto non era solo l'eresia del tempo a vantare dei martiri, ma anche la Chiesa aveva i suoi martiri di grande dottrina. Ecco perchè la scelta cadde sulla leggenda di Caterina. Fu così che ad Huss subentrò Caterina, a Massenzio Sigismondo, *Defensor Ecclesiae*. — Simili raffigurazioni «ambivalenti» di regnanti si riscontrano spesso, tra l'altro nel caso di Giovanni Paleologo — e che il collegio dei cardinali ebbe come capo Branda, il quale non solo a Costanza, ma in tutti i concili si adoperava sempre a favore dei compromessi (fig. 19). Ecco la Causa Fidei e la Causa Unionis nella storia attualizzata attraverso la leggenda.

Continuando le nostre considerazioni iconologiche, vediamo le altre scene del ciclo, riassumendo sempre più succintamente la sostanza del nostro argomento. Nella scena dell'Idolatria si



Fig. 25. Lo studiolo di Sant'Ambrogio
Roma, San Clemente



Fig. 26. Scene delle leggende di Sant' Ambrogio e di Santa Caterina
Affresco di pittore ignoto dall' oratorio di Mocchirolo, Milano, Pinacoteca di Brera

trova espressa anche l'idea di Roma in quanto Caterina conduce verso il vero Dio Massenzio che compare ancora col volto di Sigismondo, come nell'antichissima leggenda romana faceva la Sibilla con l'imperatore Augusto: io già ebbi a dimostrare il modello romano della composizione masoliniana nel mio saggio sulla ricostruzione dell'affresco absidale distrutto di Cavallini in Santa Maria in Ara-coeli di Roma¹⁶ (fig. 20). Nel Miracolo della Ruota un altro simbolo da interpretazione con valore ambivalente accenna alla Sacra Rota Romana di cui proprio Branda fu uno dei principali riorganizzatori (fig. 21). Ciò implicava la rinnovata prassi della giurisdizione ecclesiastica curiale, importante compito parziale dell'avvio della Causa Reformationis. La Scena del carcere, ripete dopo la Disputa grandiosa con minor impegno, ma con altrettanta intensità suggestiva l'accentuazione dell'importanza dell'oratoria teologica, argomento che rientra ancora nell'ideologia della Causa Reformationis (fig. 22). Infine, i due martiri, quelli dell'imperatrice in composizione modesta, e quello di Caterina presentato con maggiore impegno, ma entrambi corrispondenti pienamente allo spirito

della Leggenda Aurea, costituiscono il finale del Cantus Firmus (fig. 23).

E ora vediamo — cercando di stringere ancora di più che per la leggenda di Caterina — di dare esplicitazione iconologica dei momenti con caratteri di attualità che si possono verificare nelle scene della leggenda di Sant' Ambrogio sulla parete destra ideate da Branda e da Masolino. Ambrogio, il dotto vescovo scrittore e oratore sacro, uno dei prelati prominenti del medioevo e dei quattro Padri della Chiesa d'Occidente, compare sul palcoscenico soprattutto nella veste di grande santo di Milano, difensore della gerarchia e avversario dello scisma e dell'eresia ariana. La scena milanese dell'elezione all'episcopato si svolge in una chiesa simile alle basiliche paleocristiane, con rievocazione dell'elezione papale d'importanza decisiva, avvenuta nel Concilio di Costanza (fig. 24). Ambrogio, giovane luogotenente dell'imperatore romano, compare con la fisionomia tipica dei Cristi di Masolino, quale riferimento alla prefigurazione tipologica del Vecchio Testamento, il re-sacerdote Melchisedecco, il quale «assimilatus Filio Dei, manet sacerdos in perpetuum», come si addice a chi riveste in una



Fig. 27. L'Annunciazione
Castiglione Olona, Collegiata

sola persona il potere ecclesiastico e secolare. E come a Milano non aveva trionfato il candidato di nessuno dei due partiti ecclesiastici, ma il dominatore secolare per il quale la popolazione della città, ascoltando le parole ispirate di un fanciullo innocente, aveva dato il suo voto, così pure a Costanza la parola decisiva non fu quella dei partiti ecclesiastici, ma quella del regnante secolare in funzione di *Advocatus Ecclesiae* e rappresentante l'interesse comune dei popoli cristiani. «Intra- vit mirifice» — scrisse un cronista contemporaneo di Martino V — ed è anche opportuno osservare la situazione di rilievo in cui la colonna che richiama lo stemma familiare del pontefice, appare per tutta la serie degli affreschi del ciclo. Nella figura accanto al santo si può individuare un'altra volta lo stesso Branda che dopo l'obbedienza di tre papi di seguito, uomo ancora dei compromessi, si schierò a Costanza con il discendente della famiglia romana Colonna. I sacerdoti e soldati raffigurati in un parallelismo simmetrico alludono all'accordo del Sacerdozio e dell'Impero uniti in una comune azione per l'eliminazione dello scisma — arianesimo-ussitismo —,

ivi compreso anche il collegio dei cardinali. E evidente, in tutti questi momenti, l'idea di Roma pure. Tra le altre storie, il Miracolo delle api allude all'importanza dell'oratoria teologica, mentre la Distruzione della casa del millantatore all'amministrazione ecclesiastica giusta e oculata. Lo studio di Ambrogio è simbolo monumentalmente suggestivo della *Docta Pietas* stessa e ugualmente un'allusione efficace alla necessaria elevazione del livello culturale del clero caduto in basso (fig. 25). La Scena della morte in cui Ambrogio designa il suo successore nell'episcopato accentua ancora il tema intonato nell'Elezione all'episcopato, l'importanza e la dignità della gerarchia ecclesiastica, chiudendo armonicamente questa parte del ciclo.

Non posso, in questo riassunto dei capitoli relativi del mio libro dilungarmi a parlare delle concordanze compositive di Masolino nello spirito del programma di Branda esplicate nella ricostruzione iconologica delle storie delle due leggende, desidero tuttavia ricordare ancora due momenti che possono avere attinenza alla personalità del committente. L'iconografia del Rinascimento non si è particolarmente interessato all'accoppiamento dei santi cristiani e delle loro storie. Esaminando i monumenti pittorici di destinazione simile all'accoppiamento di santi del ciclo romano di Masolino, non siamo in grado di produrre che una sola analogia. Si tratta però di un'opera di non minore importanza che uno dei più pregiati cicli affrescati della seconda metà del trecento lombardo pervenuto nel suo degno posto in Brera da Mocchirolo presso Lentate di Brianza, dal modesto oratorio ad una navata dalla volta a botte, del casato dei Porro.¹⁷ Sulla volta si vede Cristo in Maestà tra i simboli dei quattro Evangelisti, sul muro dell'altare la Crocifissione, sul muro di destra la famiglia



Fig. 28. La Natività
Castiglione Olona, Collegiata



Fig. 29. L'adorazione dei Magi
Castiglione Olona, Collegiata

del donatore inginocchiata davanti alla Madonna e nelle due composizioni del muro di sinistra lo sposalizio mistico di Caterina e Sant'Ambrogio in atto di interrompere il suo lavoro allo scrittoio per cacciare colla frusta gli eretici atterriti (fig. 26). Si può presumere che la scelta del soggetto fosse motivata nel caso di Caterina da un patronato locale o familiare, — in quello di Ambrogio invece dal culto del santo patrono della Lombardia. Non risulta che o Branda o Masolino si siano mai recati nella cittadina, ma non è neppure da escludere nel case dell'uno e dell'altro. E, dopo l'artistico, ecco un elemento storico: Sigismondo di Lussemburgo venne incoronato con la corona di ferro dei re della Lombardia nel 1431 a Milano, nella vecchia cattedrale di Sant'Ambrogio, proprio il giorno 25 novembre, festa di Santa Caterina, alla presenza di Branda. Le circostanze esterne delle cerimonie religiose e laiche connesse riconducono spesso ai moventi interni di considerazioni con intento simbolico, fatto questo che non può sfuggire neppure al punto di vista iconologico.

Infine, nella facciata della Cappella del Sacramento abbiamo la figura gigantesca di San Cristo-

foro, del quale è noto che la forza gigantesca e la funzione protettrice dei viaggiatori propria dei semidei pagani sopravviveva nell'eroe cristiano. La leggenda di Cristoforo ebbe la sua origine appunto nell'Italia del Nord e il centro del suo culto era appunto Milano; inoltre la Leggenda Aurea si richiama proprio a Sant'Ambrogio nel valutare l'azione catechizzatrice di Cristoforo; infine sulla



Fig. 30. San Giovanni Battista
Castiglione Olona, Battistero

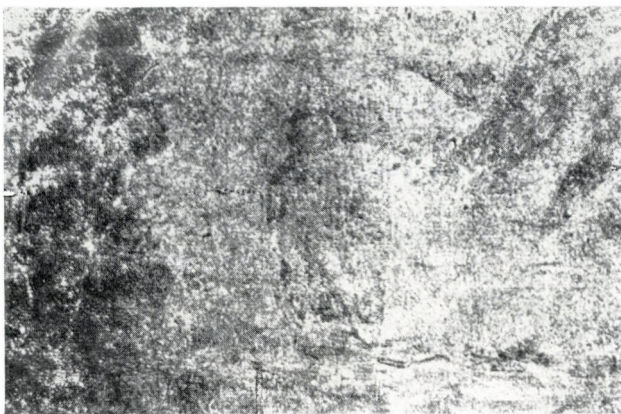


Fig. 31. Il Battista nel deserto
Castiglione Olona, Battistero

sempre tacitamente sognato, ricco del fardello prezioso di quella cultura artistica più confacente al suo carattere»,¹⁹ e, aggiungiamo, dove riuscì in maniera ancora più ideale che in Toscana, ad esprimere col suo talento l'armonia di eccezionale semplicità del tardogotico e del primo rinascimento. Ne sono una prova eloquente appunto i due cicli affrescati in Castiglione Olona, in cui fece valere con una magistrale produzione le esigenze delle alte arcate delle vele nella volta alta della Collegiata da una parte, e le possibilità di unione offerte dai muri bassi del Battistero dall'altra. Il committente in entrambi i casi fu Branda, e perciò mi sembra plausibile che egli abbia ideato, formulato



Fig. 32. Parte del Battistero con parte dell'intradosso dell'arco absidale
Castiglione Olona, Battistero

facciata della Chiesa di Villa di Castiglione Olona un grandioso rilievo attesta il culto locale del santo. Per chiudere i problemi iconologici del ciclo romano citiamo la divisa cardinalizia scelta da Branda, tratta dal libro del profeta Geremia: «State super vias et videte, et interrogate de semitis antiquis, quae sit via bona, et ambulate in ea».¹⁸

Al pari di Branda e di Masolino, anche noi dobbiamo dire che tutte le vie conducono in Lombardia; seguiamoli dunque a Castiglione Olona, citando Emma Micheletti: «Masolino ora si appresta al nuovo lungo viaggio, nel nord dell'Italia, forse da



Fig. 33. San Gregorio Magno
Castiglione Olona, Battistero

e discusso nello stesso tempo il programma dei due cicli contemporanei con Masolino che da Roma lo aveva seguito fedelmente in quel suo piccolo ambiente umanistico, e che abbia formulato, insieme con lui, la concezione degli affreschi dei due edifici appena compiuti.

Così stando le cose, non mi sembra un'ipotesi troppo azzardata constatare un più profondo legame iconologico o più esattamente teologico tra il ciclo della Collegiata avente come soggetto la vita della Vergine e quello del Battistero contenente le vicende della vita di San Giovanni Battista. Uno dei soggetti più antichi ed essenziali dell'arte sacra è la Deesi, il tipo di composizione che rappresenta il Redentore tra i due principali intercessori, la Madonna e il Battista.²⁰ La possiamo ritrovare in un posto centrale in numerosi santuari medievali, essendo destinata a rappresentare, per mezzo dei due personaggi che in essa collegano sostanzialmente il Vecchio e il Nuovo Testamento, il simbolo più eloquente della fede cristiana unica fonte di salvezza, in una visione che risale alla tradizione biblica. Il grande teologo e mecenate, approssimandosi alla fine della sua vita, intendeva ormai offrire alla visione dei fedeli del suo amato borgo anziché soggetti rispondenti alle sue intenzioni dirette da attualità contingenti, la rappresentazione dei dogmi eterni nei cicli che dovevano ornare i due santuari funzionalmente collegati, completandosi in una unità organica. Perciò, sebbene i santi protettori della Collegiata fossero i due protomartiri Santo Stefano e San Lorenzo, sulla volta del coro, sopra l'altare comparivano le storie della Vergine, mentre quelle dei due patroni non potevano trovar posto che sotto, sulle pareti laterali. Ma anche nella rappresentazione della vita della Vergine Masolino non osservava uno stretto ordine cronologico: adottando invece il sistema della messa in rilievo che già conosciamo, ritrasse nei due spicchi centrali della volta due avvenimenti della mariologia aventi carattere di apoteosi, e cioè in primo piano l'Assunzione e in fondo l'Incoronazione della Vergine. Negli altri spicchi compaiono a sinistra prima l'Annunciazione con accanto la Natività, e a destra prima la Sposalizione, poi l'Adorazione dei Re Magi. Si confrontano sempre le scene che esigono una composizione piuttosto verticale o, rispettivamente, orizzontale. In tal modo si corrispondono anche i loro contenuti più lirici o più drammatici, realizzando un perfetto equilibrio ed armonia dagli elementi sia contenutistici che formali.



Fig. 34. La predicazione del Battista (dettaglio)
Castiglione Olona, Battistero

Le mie osservazioni iconologiche si riferiscono a tre delle scene. Molte raffigurazioni italiane dell'Annunciazione presentano l'avvenimento — contrariamente alla pittura rinascimentale nordica — piuttosto in un solenne ambiente architettonico che non in un'atmosfera intima, e sono scarse quelle che fanno vedere nella camera della Vergine, che secondo la versione apocrifia sta leggendo tradizionalmente la Bibbia, anche altri libri. Lo stesso Masolino in due tavole anteriori dipinte prima di San Clemente si era limitato a presentare la Bibbia aperta sulle ginocchia della Vergine.²¹ Qui invece, sotto una piccola architettura che, rievocando reminiscenze romane, fa pensare ai cibori di Arnolfo di Cambio, appare uno scaffale giunto nella camera della Vergine di Castiglione Olona dallo studiolo dell'Ambrogio di Roma e su cui, accanto alla Bibbia aperta, si scorgono altri tre libri. E ciò, ovviamente, allo scopo di far ricordare la *Docta Pietas*; e noto infatti che Branda, elogiato da Vespasiano da Bisticci per la sua attività di bibliofilo, scrittore di trattati teologici e ricercatore di codici antichi,

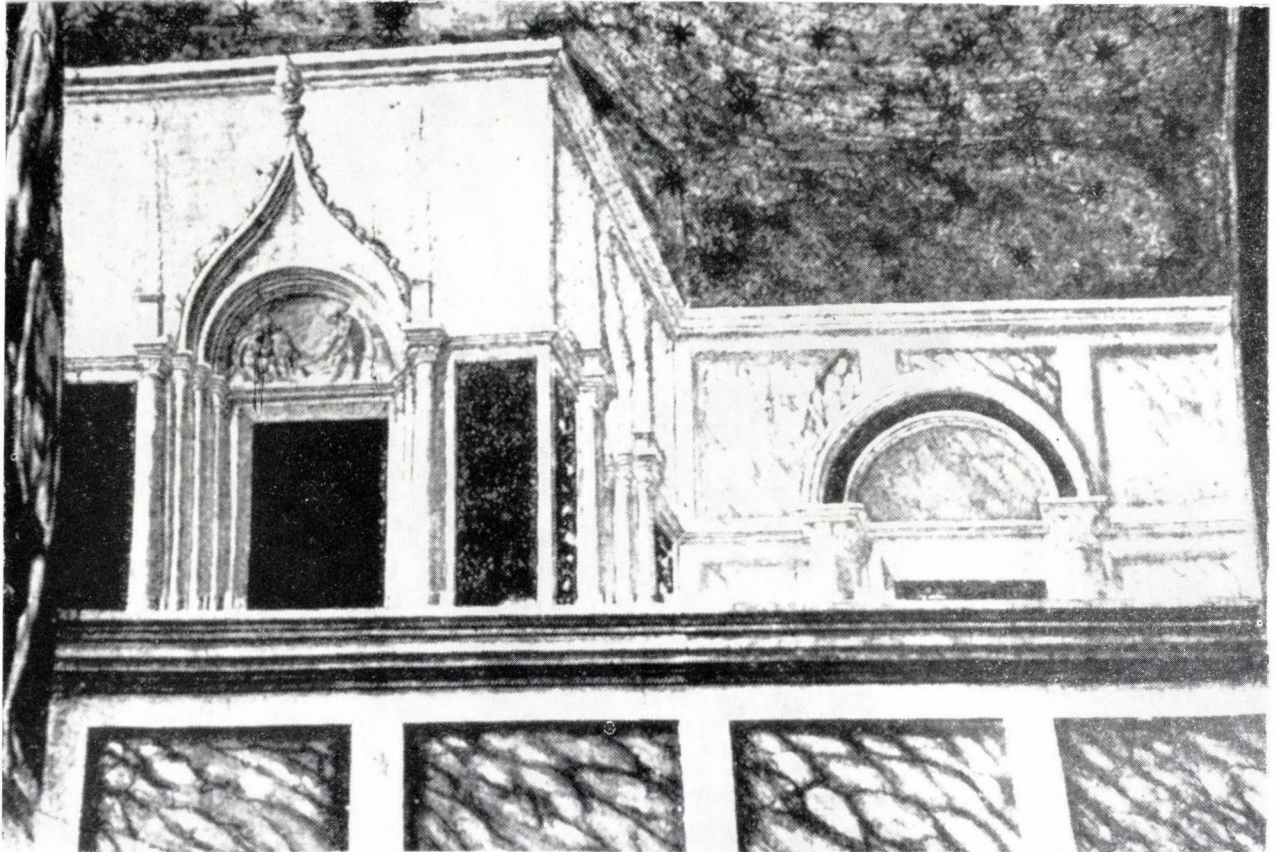


Fig. 35. L'incarcerazione del Battista (dettaglio)
Castiglione Olona, Battistero

aveva fornito di ricche biblioteche tutte le sue fondazioni e così anche la Collegiata (fig. 27.). Nella scena della Natività, nell'angolo inferiore destro, la figura inginocchiata non va individuata — come già ebbi a dire altrove²² — come l'ostetrica credente, ma come Santa Brigida, la santa romana di origine svedese, la quale ebbe un ruolo così importante nella serie delle donne sante, Caterina da Siena e Francesca Romana postulanti il compromesso tra il papato e i concili e promotrici anche del ritorno della curia da Avignone, e le cui Rivelazioni mistiche furono raccomandate ai fedeli come lettura edificante dal Concilio di Basilea che vedeva nel numero dei padri partecipanti prominenti anche Branda. Già nella pittura italiana del primo quattrocento, l'iconografia tradizionale della Natività si venne arricchendo della presenza della sua figura, esempio tipico di contaminazione iconografica divenuta così di portata iconologica (fig. 28). Infine, nella scena dell'Adorazione dei Magi, a destra, la figura in secondo piano che attrae l'attenzione dello spettatore, posta tra i due Magi in piedi e visibile sopra la spalla di quello più gio-

vane, è la testa di un vecchio dal profilo risoluto riconoscibile, anche nello stato attuale dell'affresco, forse come il ritratto in «incognito» del committente. E noto che il corteo dei Magi offriva buone occasioni l'impiego di questo genere: basta ricordare il Gozzoli o il Botticelli. E nel passaggio montuoso dello sfondo, così diverso dalla catena dei monti della Crocifissione romana, appaiono già le Prealpi, annunciando l'arrivo di Masolino in Lombardia (fig. 29).

Noi invece passiamo dalla Collegiata nel Battistero e diamo un'occhiata intorno, forse avremo qualcosa da aggiungere anche ai risultati prominenti della professoressa Eiko Wakayama nella ricostruzione del programma.²³ Per quanto sia ovvio che un battistero sia decorato da un ciclo di San Giovanni, in questo caso Branda, oltre al complesso della Deesi già esplicito, deve avuto un motivo speciale per dare una preferenza personale al soggetto. San Giovanni Battista da una parte come indicatore della giusta strada al pari di San Cristoforo, dall'altra come primo rappresentante nel Nuovo Testamento dell'oratoria teologica deve

essere stato uno dei santi modelli del cardinale diplomatico e predicatore nello stesso tempo. In tale veste il santo protettore del santuario appare già sulla facciata del Battistero col suo gesto ostentativo, in un posto eminente, dove, secondo l'iconografia tradizionale dell'Annunziazione, soleva comparire lo stesso Dio Padre collocato in centro, sopra la Vergine e Gabriele (fig. 30). Se invece prendiamo in esame la serie degli eventi della vita del Battista, troviamo che mentre verso la metà del trecento Andrea da Pontedera presentava 20 scene in rilievo e, nella seconda metà del quattrocento Antonio del Pollaiuolo 27 scene di ricamo, Masolino si limitò a 12 scene. Poichè la ragione non è da ricercare solo nella relativa esiguità dell'ambiente, è un fattore molto importante la scelta degli avvenimenti conservati e messo in rilievo nel ciclo. Quel che più colpisce è l'assenza degli episodi di Giovannino: la sua fuga dall'infanticidio di Erode, l'addio ai genitori e la fuga nel deserto, mentre invece entrambe le prediche della Vox Clamantis in Deserto, l'Annunziazione della venuta del Redentore e la Presentazione di Cristo al popolo trovano posti di rilievo. Fatto questo che spiegherei come l'osservanza dei testi biblici autentici da parte del teologo ideatore e nello stesso tempo come una certa sua accorta riluttanza di fronte agli scritti apocrifi; sicchè sarei anche portato a ravvisare nella composizione, che costituisce uno degli affreschi più deteriorati del ciclo, non solo la scena degli angeli che portano

una veste al santo, ma nello stesso tempo l'invito da parte degli stessi alla Vita Pubblica. Il duplice accenno è confermato anche dal fatto che la composizione, messa in rilievo sopra la Predicazione, occupa la parte superiore di tutta la parete sinistra dell'abside, nè può dirsi una contraddizione la raffigurazione giovanile del santo (fig. 31). Una cesura architettonica delle storie relative alla nascita e all'attività del Battista è formata dallo stesso intradosso dell'arco absidale (fig. 32), con le figure dei quattro padri della Chiesa e di due profeti. Tra esse, in quella di San Gregorio Magno appare il volto del papa Martino V, così come nei due ritratti in «incognito» del trittico masoliniano nella Cappella Colonna in Santa Maria Maggiore.²⁴ In tal modo Branda ricordava anche in questo luogo il suo papa Romano di Roma discendente della famiglia Colonna come Gregorio dalla Gens Anicia, e che aveva un culto intenso per il santo predecessore (fig. 33). La scena del Battista che indica il Cristo al popolo racchiude la possibilità del ritratto non solo di Leon Battista Alberti dimostrata dalla Wakayama con argomenti convincenti, ma anche di un altro ritratto di «incognito». Proprio dietro alla figura dell'Alberti e davanti al tipico giovane masoliniano, nel volto anziano così modestamente tenuto in secondo piano come nella Natività della Collegiata, possiamo forse scoprire le fattezze di Branda, non per niente nella vicinanza immediata dell'artista e teorico tanto apprezzato da Masolino e, fatto non trascurabile, proprio nel punto di par-



Fig. 36. Il Banchetto di Erode
Castiglione Olona, Battistero



Fig. 37. Il Banchetto di Erode (dettaglio)
Castiglione Olona, Battistero

tenza dell'iscrizione del Battesimo, l'affresco di centrale importanza. Richiederà un'ulteriore analisi iconografica l'esplicazione della mitra ornata di figure simboliche (fig. 34).

Nel rilievo del timpano della porta ornata di un arco gotico, e che dà sulla terrazza del piano superiore del castello di Erode a Macheronte, si vede la prima coppia umana cacciata dal Paradiso: Adamo in atto di coltivare la terra ed Eva che accudisce i bambini. Dopo le scene fiorentine del Peccato e della Cacciata, la presenza proprio di questo episodio che illustra le conseguenze del peccato originale non è dovuta unicamente ad un intento decorativo: la spiegazione è data dalla motivazione iconologica del programma. Il Battista aveva un tradizionale legame iconografico diretto con i nostri progenitori non solo in quanto santo che collegava il Vecchio e il Nuovo Testamento e viveva e agiva *Sub Lege* e *Sub Gratia*. San Giovanni era giunto nel limbo già due anni prima della Crocifissione di Gesù, primo a portare la notizia della Redenzione ai patriarchi del Vecchio Testamento, con a capo Adamo ed Eva. E' perciò che in questa scena del ciclo del Battista, in un dossale dugentesco senese fortemente bizantineggiante, si legge sulla banderuola che esso tiene in mano: «*Vidi Salvatorem*». Qui nel Battistero, la raffigurazione che appare sopra il carcere del Battista è destinata a simboleggiare il contrasto

tra il peccato originale e la redenzione dell'umanità da tale peccato: contrasto superato proprio dal Battista, ultimo profeta della Bibbia e nello stesso tempo primo intercessore dell'umanità peccatrice. Quindi, all'arrivo di Cristo nel Limbo, è sempre lui o a salutarlo in testa ai patriarchi o, stando al suo fianco, a indicarlo col suo tradizionale gesto ostentativo come nel mosaico di Torcello, già in funzione di intercessore. E così, quando per esempio nell'Incoronazione della Vergine si ha la sfilata dei santi, quelli del Vecchio Testamento sono guidati da Adamo ed Eva e quelli del Nuovo da Giovanni Battista. Lo si vede ad esempio nel cinquecento, nella scena affrescata del ciclo dovuto al Sodoma in San Bernardino a Siena, e in tal modo, già nella seconda metà del quattrocento, i santi sono guidati nelle sculture di Matteo Civitali da una parte da Adamo e Zaccaria e dall'altra da Eva ed Elisabetta, nella Cappella di San Giovanni del Duomo di Genova. E' così che questo profondo contenuto iconologico ha trovato un accenno così fine nella concezione di Branda e di Masolino (fig. 35).

Il Banchetto, la composizione di maggior risalto, — insieme al Battesimo, — del Battistero, è stato molto trattato dagli studi iconografici, ma noi, prima dei problemi dei ritratti «in incognito», desideriamo prendere in esame quelli iconologici (fig. 36). Come momento più significato voglio sot-

tolineare che in questa composizione la protagonista Salome non balla; eppure, nel corso dell'evoluzione iconografica, il motivo della danza veniva assumendo tanta importanza che spesso, nelle raffigurazioni, la principessa doveva ballare in due scene, prima per raggiungere il suo nefasto intento, e la seconda volta già recando con sè la testa del santo. Qui a Castiglione Olona, Masolino aveva ben due motivi per non presentare la danza di Salome. In primo luogo, seguiva così facendo la particolare consuetudine iconografica formatasi stranamente proprio nell'Italia del Nord pure;²⁵ in secondo luogo, tra i padri della Chiesa, fu proprio Sant'Ambrogio ad esprimere nel modo più risoluto la sua costernazione che — come scrisse — «il profeta fosse divenuto la taglia di una danzatrice», e si capisce la reazione nel programma di Branda, più sensibile di chiunque altro. Così il realizzatore toscano si conformava alla esigenze dell'ideatore lombardo anche in questo tema anche se la sua pittura conteneva tante inclinazioni per produrre effetti euritmici. La sfilata dei putti reggifestoni che orna l'architrave della loggia del Banchetto mostra senza dubbio affinità con tale mo-



Fig. 38. Evangelisti e l'Agnello Apocalittico
Castiglione Olona, Battistero

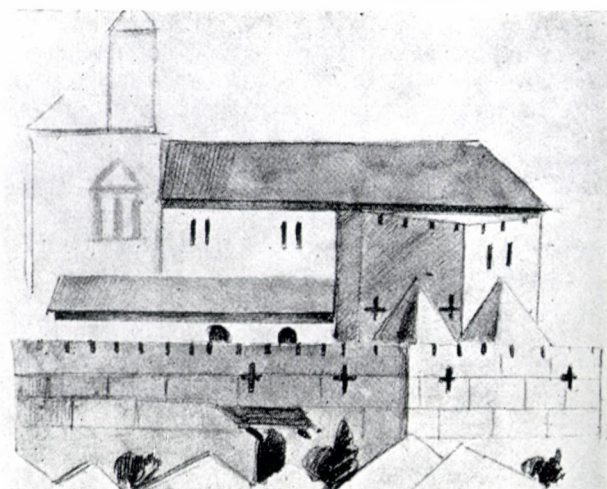


Fig. 39. Parte della veduta di Roma con il Castello Orsini
Castiglione Olona, Battistero

tivo dei sarcofagi derivato dall'antichità, ma dobbiamo anche far notare che uno dei putti sta eseguendo una danza, e ciò ricorda piuttosto, tra altro, la Cantoria di Donatello anch'essa effettuata intorno agli anni 1430, o il corteo di putti danzanti e reggifestoni del Mantegna, degli anni cinquanta, collocato in maniera molto simile sull'altare di San Zeno a Verona — ma tutto ciò ci porta più lontano del motivo rinascimentale del sarcofago ed è da considerarsi derivante dal patrimonio generale di motivi classici.

Quanto ai ritratti dei conventicoli rappresentati nell'arte quattrocentesca vi sono pochi che danno adito a tante ipotesi quanto la tavolata del Banchetto — io stesso ebbi già ad esprimere a tal proposito il mio parere critico (fig. 37). Ora sono lieto di registrare che la mia allusione al motivo araldico del berretto di Erode ha indotto la Wakayama all'identificazione largamente fondata con Niccolò d'Este marchese di Ferrara e che, al pari di me, anche lei rifiuta l'identificazione della figura seduta accanto con Giovanni Dominici. Devo invece tener fermo nel parere che il terzo commensale fa parte della bella serie tipica dei vecchi masoliniani, come ne abbiamo la prova appunto nel Padre Eterno presente sul soffitto dell'abside del Battistero. Come già ebbi spiegato nel capitolo del mio libro trattante l'iconografia di Sigismondo di Lussemburgo patrono imperiale di Branda appunto mediante confronti precisi con le autentiche fisionomie dell'imperatore dovute ai disegni e al ritratto dovute al Pisanello pure dobbiamo riconoscere nelle figure di Massenzio nelle scene di San Clemente — Disputa, Idolatria, Miracolo della Ruota, — Sigismondo, messo ogni volta in degno



Fig. 40. Il Padre Eterno
Castiglione Olona, Battistero

rilievo da Masolino in adesione allo spirito del programma del ciclo romano.²⁶ Mi sembra possibile invece che nel gruppo che si accosta alla tavola sia presente Filippo Scolari; a tale proposito voglio ricordare il relativo studio da me pubblicato nel volume in onore del professor Roberto Salvini.²⁷

Nel centro del vano più centrale della volta a crociera del Battistero, e così nel centro anche della raffigurazione dei quattro Evangelisti si vede l'Agnello Apocalittico, l'Agnus Dei, attributo tradizionale di entrambi i Santi Giovanni, il Battista e l'Evangelista (fig. 38). Non è perciò un mero caso se nello spicchio della volta che guarda l'altare appare proprio San Giovanni Evangelista, come già in San Clemente dove, sempre in posizione di rilievo e non senza proposito, forma coppia con Sant'Agostino il quale attraverso Ambrogio era oggetto di particolare venerazione per Branda.²⁸ Infine, in relazione alla Veduta di Roma sopra la porta — come già feci notare altrove²⁹ —

devo un'altra volta far presente che la rappresentazione fatta con particolare rilievo del castello Orsini di Roma (fig. 39) e invece un documento della reminiscenza personale di Masolino autore del ciclo affrescato degli Uomini Illustri del castello, andato poi distrutto. Ritengo inutile ripetere le constatazioni sostanziali della professoressa Wakayama nella ricostruzione del programma del Battistero che sottolineano i significati contenuistici delle concordanze fondate sulla simmetria e sul parallelismo, che si manifestano nella disposizione delle scene degli affreschi; constatazioni sulle quali mi trovo pienamente d'accordo. Come in tutti i cicli monumentali masoliniani così anche nel Battistero abbiamo la documentazione evidente che, accanto a quelle degli committenti ed ideatori, sono sempre state espresse anche le intenzioni personali dell'artista nelle concezioni iconologiche dei momenti non solo formali ma contenuistici derivanti dai programmi.

NOTE

¹ Cf. Hoogewerff, G. I.: L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien. Rivista di Archeologia Cristiana. VIII. 1931. — Pächt, O.: Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn. Bd. III. Berlin, 1967.

² Dalla letteratura pressochè immensa — e appena sempre connessa con Masaccio — su Masolino ecco una piccola scelta: Toesca, P.: Masolino da Panicale. 1908. — Salmi, M.: Masaccio. 1932. — Toesca, P.: Masolino in Enciclopedia Italiana. XXII. 1934. — Longhi, R.: Fatti di Masolino e

Masaccio. La Critica d'Arte. V. 1940. — Salmi, M.: Masaccio. 1948. — Micheletti, E.: Masolino da Panicale. 1958. — E molto importante la pubblicazione degli Atti del Convegno Internazionale di Studi «Masolino da Panicale e la cultura artistica lombarda del Quattrocento» (Varese, ottobre 1984) contenente le relazioni dei partecipanti specialisti fra gli altri dell'autore pure.

³ Vayer, L.: Masolino és Róma. Mecenás és művész a reneszánsz kezdetén. (Masolino e Roma. Il mecenate ed il artista nel primo Rinascimento.) Budapest, 1962. Recensioni in lingue «accessibili»: Pásztor, L. in Revue d'Histoire Ecclé-

siastique, Louvain, 1963; Genthon, I. in *Acta Historiae Artium*, Budapest, 1965; Bogyay, T. in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, München 1966; Marosi, E. in *Annales Universitatis Scientiarum Budapestensis*, Budapest, 1966.

⁴ Vayer, L.: *L'Imago Pietatis* di Lorenzo Ghiberti. *Acta Historiae Artium*, VIII, 1962. — *Id.*: L'affresco absidale di Pietro Cavallini nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma. *Acta Historiae Artium*, IX, 1963. — *Id.*: *Analecta iconographica Masoliniana*. *Acta Historiae Artium*, XI, 1965. — *Id.*: *Analecta iconographica Sigismundiana*. *Sbornik Národního Muzea v Praze*, XXI, 1967. — *Id.*: *Deux portraits de Felice Brancacci*. *Acta Historiae Artium*, XXI, 1975. — *Id.*: *Die Bewertung der ikonologischen Konsequenzen der Konzilepoche in der italienischen Kunst des Quattrocento*. *Beiträge des Kolloquiums des Comité International d'histoire de l'Art in Eisenach*, Leipzig, 1983. — *Id.*: *Contributo all'iconografia di Filippo Scolari-Pipo Spano*. *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*. Firenze, 1984.

⁵ Poggius, J. F.: *Epistolae*. Ed. Tonelli, Th. Firenze, 1832—61. t. I. p. 63.

⁶ Dalla letteratura su Branda Castiglioni abbiamo dato una scelta speciale nel nostro libro vedi più sopra nella nota 3. (fino all'anno 1962) e vedi dopo nelle note bibliografiche degli atti sopra menzionati nella nota 2.

⁷ Brockhaus, H.: *Forschungen über Florentiner Kunstwerke*. Leipzig, 1902. — Krautheimer, R.: *Lorenzo Ghiberti*. Princeton, 1956.

⁸ Poggi, G.: *Masolino e la compagnia della Croce in Empoli*. Rivista d'Arte, 1905. — Salmi, M.: *Masaccio*. Milano, 1947. — *Il Mostra di Affreschi Staccati*. Firenze, 1958. — *Fresques de Florence*. Paris, 1970. — Lazzeroni, I.: *Le sinopie degli affreschi di Masolino nella cappella Croce in S. Stefano degli Agostiniani*. *Bolletino Storico Empolese*, V, 1958. — Procacci, U.: *Sinopie e Affreschi*. Milano, 1961. — Bruce Cole: *A Reconstruction of Masolino's True Cross Cycle in Santo Stefano, Empoli*. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Firenze*, XIII, 1968.

⁹ Vedi le voci relative nel Réau, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*. Paris, 1955—1959. e nel Kirschbaum, E. etc.: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Rom—Freiburg—Basel—Wien, 1968—1976. — Mazzoni, P.: *La Leggenda della Croce nell'Arte Italiana*. Firenze, 1914.

¹⁰ Salvini, R.: *L'Arte di Agnolo Gaddi*. Firenze, 1936.

¹¹ Mi riservo di esporre un'altra volta la motivazione dettagliatamente argomentata il perchè nella celebre scena del cosiddetto Sogno di Costantino del ciclo aretino di Piero della Francesca è da vedersi invece la scena del Sogno di Eraclio. E ciò non solo perchè la composizione segue fedelmente quelle del Gaddi, del Cenni, e di Masolino, ma anche perchè proprio tale interpretazione serve ad esplicitare, — in base alle concordanze —, L'Annunciazione che non si riscontra in nessun altro luogo delle rappresentazioni della Leggenda di Santa Croce.

¹² Einem, H. v.: *Masaccios Zinsgroschen*. Köln-Opladen, 1967.

¹³ Vedi nota 4.

¹⁴ Vedi nota 3.

¹⁵ Sono scartati le seguenti scene: a) dalla leggenda di Santa Caterina: l'apparizione dell'angelo pronosticando il trionfo della santa, la proposta di matrimonio di Massenzio, l'episodio del princeps militum Porphyrio, i miracoli nel carcere, ed ancora altri scene di minore importanza. b) dalla leggenda — o storia — di Sant'Ambrogio: le circostanze miracolose antecedenti l'elezione del Santo, i miracoli durante l'episcopato, la scena storica dell'episodio del comportamento energico e coronato di successo del santo nella situazione pericolosa avvenuta con Teodosio imperatore, ed ancora altri scene di minore importanza.

¹⁶ Vedi nota 4.

¹⁷ Toesca, P.: *La pittura e la miniatura nella Lombardia*. Milano, 1912. — *Toesca, P.*: *Il Trecento*. Torino, 1951. — Infatti Toesca ha proprio fatto osservare come nello stile degli affreschi fossero presenti elementi di sfumature che sarebbero poi apparsi proprio nella tecnica di Masolino! — *Modigliani, E.*: *Catalogo della Pinacoteca di Brera in Milano*. Milano, 1950.

¹⁸ Geremia, 6, 16.

¹⁹ Micheletti: op. cit.

²⁰ Réau: op. cit. — *Kirschbaum*: op. cit.

²¹ Washington, Galleria Nazionale ambedue, già nelle Collezioni Mellon e Kress.

²² Vedi nota 4.

²³ Wakayama, M. L. E.: «Novità di Masolino a Castiglione Olona». *Arte Lombarda* XVI, 1971. — *Id.*: *Iconografia ritrattistica negli affreschi a Castiglione Olona*. *Arte Lombarda*, XVII, 1972. — *Id.*: *Il programma iconografico degli affreschi di Masolino nel Battistero di Castiglione Olona*. *Arte Lombarda* 1978.

²⁴ Vedi nota 4.

²⁵ Kafal, G.: *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*. Florence, 1978.

²⁶ Vedi nota 3.

²⁷ Vedi nota 4.

²⁸ Non è affatto una delle più consuete rappresentazione del Padre Eterno nel primo Rinascimento italiano l'apparizione della volta posta separatamente in rilievo, al centro di una corona d'angeli in connessione continuistica col soggetto del Battesimo! Sono sempre angeli, in posizione sempre preminente, che reggono la scritta della datazione sull'arco trionfale dell'abside. E particolarmente fuori dell'ordinario nell'Annunzio a Zaccaria l'arrivo direttamente dal cielo dell'angelo che porta la parola divina, e aggiungendo ancora a posizione degli angeli a coronamento del muro della scena della Vocazione di Giovanni pare veramente significativa la frequenza degli angeli nelle poche pareti dell'ambiente relativamente piccolo. San Giovanni era «major homine, par angelis» e come quelli nunzio del messaggio divino; è noto altresì la funzione liturgica degli angeli intorno all'Eucaristia attaccata dalle eresie, come anche il fatto che dopo l'Arcangelo Michele dovevano adempiere, oltre a quella di messaggeri celesti, anche la missione di guerrieri della vera fede. Non saranno presenti anche in questo caso motivi iconologici insiti nella concezione del programma di Branda? (fig. 40.)

²⁹ Vedi nota 4.

LELIO ORSI SI È DATO AI TEDESCHI

by

J. HOFFMAN

“Lelio Orsi, con la forza presa da Michelangelo, si è dato ai Tedeschi.” With these words, Adolfo Venturi, writing in his comprehensive *Storia dell'arte italiana*, put the finishing touches to a particularly poetic passage on Lelio Orsi in which he described with great precision certain grisly details in the Novallarese artist's *Martyrdom of St. Catherine* (Figs. 1 and 2). The full citation is as follows: “Sul fondo scuro s'erge l'ordigno di tortura di cui il pittore indica con nordica fedeltà le fibro del legno, le cinghie, i manibri del ferro, le funi, gli aculei; intorno si agitano i manigoldi, come gruppe di dannati o di demoni tra luci infernali. Tutto il girar di ruote nell' officina diabolica, gli aspetti demoniaci . . . dimostra che Lelio Orsi, con la forza presa da Michelangelo, si è dato ai Tedeschi.”¹ Establishing specific precedents for these northern qualities, Venturi hypothesized the influence of German prints, especially those of Albrecht Dürer.²

In attempting to understand exactly which qualities Venturi considered to be *alla tedesca*, one notes that in the first part of the quotation he cites in great detail the characteristics of the torture rack, including, most importantly, a sense of its texture. In the second part, he refers to the dementia of the executioners and the general feeling of diabolism. It appears then that Venturi has identified two aspects of Orsi's *Tedeschismo* as a feeling for texture based on a study of nature and a tendency toward figural distortion based on a reliance upon the imagination.

To comprehend fully the significance of Venturi's words, one must recall that he singles out these Germanisms as existing within a context of *Cinquecento* classicism, based principally upon Michelangelo. He, it seems, is following the school of thought that sees European art as falling into one of two complementary camps — either the formal or the expressive, corresponding in art-historical terminology either to the classic or to the

naturalistic, and corresponding geographically either to the Mediterranean or to Northern Europe. While the basic truth of this has been substantiated time and again, there is always the pitfall that every departure from a pursuit of idealized beauty, whether in the direction either of genre (realistic) or of the grotesque (expressionistic) will be explained away merely as a tendency toward northern irregularities.

In other words, the classic becomes everything that aims at perfection, while the northern is defined as everything that is not. This prejudice is as old as the Renaissance itself. Giorgio Vasari, in his *Vita* of Jacopo Pontormo, refers almost nostalgically to the artist's “first manner,” that is, before he came under the influence of Albrecht Dürer's prints. Citing Pontormo's frescoes at the Certosa di Galluzzo, Vasari states that “la vaghezza della sua prima maniera, la quale gli era stata data dalla natura tutta piena di dolcezza e di grazia, venne alterato da quel nuovo studio e fatica e cotanto offesa dall'accidente di quella tedesca.” Later he states with almost bitter irony, “non sapeva il Pontormo che i Tedeschi e Fiamminghi vengono in queste parti per imparare la maniera italiana, che egli con tanta fatica cercò, come cattiva d'abbandonare?”³ With respect to Lelio Orsi, similar pejorative remarks have been made. In modern scholarship, Corrado Ricci refers to the artist as “uncouth,” Sydney Freedberg and Cecil Gould term Orsi's style “eccentric” and, perhaps most hyperbolically, Giorgio Faggini introduces our artist as “il singolare e lunatico Lelio Orsi.”⁴

If it is true that at times art historians with a classic bias have been too hasty to assign a northern influence to Italian artists whose styles show dramatic alternatives to the classical style and whose unique work is otherwise unexplainable, Venturi, in the case of Orsi has hit the mark. Although I would change Venturi's emphasis and stress the predominance of the realistic component in Orsi's



Fig. 1. Lelio Orsi: *Martyrdom of St. Catherine*, ca. 1560, oil on canvas 880 × 670 mm, Modena, Galleria Estense

style, I believe that his insight was essentially correct. Following him, A. W. A. Boschloo also noted in Orsi's work, specifically the *Martyrdom of St. Catherine* the artist's interest in the world around him.⁵ He further perceived that Orsi's outlook is shaped by a juxtaposition between forms based on life studies and those conceived through supernatural references. While his principal task in his book, *Annibale Carracci in Bologna*, was to set forth the principles of realism achieved by the Carracci family before their move to Rome, Boschloo comments on the large number of artists in late sixteenth-century Italy who make use of sharply observed still-life details in an overall context of late Renaissance classicism. In his evaluation of this phenomenon, he claimed that these details are at times difficult to accept as such by the spectator because of the tension within the picture occasioned by the co-existence of two levels of reality — the relatively objective level of direct observation and the subjective level of the imagination.⁶ Specifically citing the *Martyrdom* by Orsi, he notes the bizarre contrast created by the conflict "between the minutely painted ropes and splitting beams of the

wheel . . . and the idealized figures immersed in a supernatural light".⁷ The contrast between these minutely painted ropes and the idealized figures parallels Venturi's distinction between *nordica fedeltà* and *forza presa da Michelangelo*.

Following Venturi's lead that Orsi's inspiration for the inclusion of textured detail can be found in sixteenth-century German art, I believe that I have discovered the source for the one object in the *Martyrdom of St. Catherine* that is given over to a textural treatment, i.e. the torture rack. A similar instrument can be found in Lucas Cranach's *Martyrdom of St. Catherine* (Fig. 3). Those elements held in common include a wooden wheel with circumferentially-arranged metal teeth placed directly opposite the wooden spokes. The wheels in both cases are turned by a metal crank composed of two cylindrical objects placed at right angles to one another. In addition, the horizontal portion of the crank — that part perpendicular to the wheel — is fastened to a wooden support by a metal hinge.⁸

The Northern artist to whom Orsi is chiefly indebted, however, is, as Venturi proposed, Albrecht Dürer. He too, I shall demonstrate, makes exceptional use of the juxtaposition of two sets of reality, one textural, one timeless; and it is probable that he is the one who passed on this principle to Orsi. To see the interrelationship of these two artists, examine their respective creations of Limbo; Dürer in his *Harrowing of Hell* (Fig. 4) and Orsi in *Christ's Descent into Limbo* (Fig. 5). In both cases, the artists have created terrifying aspects of the Netherworld, the German with his monsters, and the Italian through his baffling, fragmented space. Both figures of Jesus are represented in the process of entering Limbo, causing excitement and expectation on the part of the subterranean dwellers. From the standpoint of realism, however, the most significant detail, which likewise appears in both scenes is the door to Limbo. Although the presence of a door draws its authority from the earliest written passage on the subject of Limbo,⁹ it was not considered as a necessary element either by Sebastiano del Piombo or by Agnolo Bronzino, in their highly popular and influential works.¹⁰ On the other hand, doors do play a prominent role in northern European representations of Limbo, such as those by Pieter Brueghel and Lucas van Leyden.¹¹

The door is the one object in Dürer's print, and even more so in Lelio Orsi's painting that is treated naturalistically. In Orsi's work, it is set next to and illuminated by Jesus' translucent robe. In this



Fig. 2. Lelio Orsi: Martyrdom of St. Catherine, ca. 1560, pen, brown ink and brown wash, 420 × 280 mm. London, British Museum



Fig. 3. Lucas Cranach: Martyrdom of St. Catherine, 1506, oil on panel, 1260 × 1400 mm, Dresden, Gemäldegalerie

spotlit state its different textural elements are easily perceived. Orsi takes great care in supplying naturalistic details to the door, from the nuts and bolts used in its construction, to its locking system and hinging mechanism. As a reassuring piece of reality, it is the composition's anchor against the supernatural effects of the lighting, space, and figure-groups. Orsi is contrasting images of the supernatural and the realistic, setting them off one against the other. He is thereby making a distinction, as he did in the *Martyrdom*, between objects based on the imagination and those based on an objective detailed study of nature. The door is a sharply experienced functional object in the midst of a fantasy world. It is our realistic link to the otherworldly activity in the composition and in Dürer's print, it is quite actually so, transcending the picture plane and reaching into the world of the spectator. Philosophically, it represents a concession to the literalness of the mind. If Limbo occupies space, then it must have limits.

This tendency in Dürer to bring together objects from different levels of reality is not confined to a few scattered prints, but can be found in arguably

his most popular engraving, that of *Melencolia I* (Fig. 6).¹² It is clear that Orsi knew Dürer's print first hand because he used the sleeping dog in his drawing of *Diana and Endymion* (Fig. 7).¹³ The impact on Orsi was formidable, triggering a change from an almost exclusive reliance on Italian models (primarily Correggio and Michelangelo) towards an ever-greater awareness of the realism inherent in northern art — especially genre-like religiosity as well as, later in his career, true genre.

Melencolia I presents a solitary figure brooding among a veritable treasure trove of scattered forms, both organic and still-life. This wealth of objects surrounds the single figure and fills up the four corners of the print, indeed, even overflows them as one of the objects, the ladder, climbs right up through the upper border.¹⁴ Following Panofsky's identifications of this "bewildering disorder of paraphernalia" which litters the ground, we see a pair of scissors, a plane, a saw, a ruler, nails, a molder's form, a hammer, a small melting-pot, a pair of tongs, an ink-pot with pen-box, and a partially visible pair of bellows.¹⁵ A simple glimpse at this vast array of tools of the carpentry and

architectural professions leaves no doubt that this print has been the focus for many varied iconographic studies, ranging from the alchemical to the astrological to the psychoanalytical.¹⁶ It is self-evident that the success of any iconographic interpretation depends upon an unambiguous identification of each object separately, as well as a statement about their collective meaning *vis-a-vis* the allegorical figure who sits listlessly in their midst. She sits inactive among many examples of precision scientific instruments which are indicative of both physical and intellectual effort. Her lack of interest can be explained in part by her obvious lack of ability to use the tools at her disposal. The objects are real; and she, a wreathed, winged figure is from another world. She is a supernatural figure who finds herself momentarily in an essentially alien world. The source of her melancholy, therefore, must be linked in some way to her discomfort with her surroundings. Two different realities have come into contact, and the result is frustration. The degrees of reality are expressed in Durer's print as a classical/supernatural figure in a realistic world.



Fig. 4. Albrecht Dürer: Harrowing of Hell, 1511, from *The Large Passion*, woodcut, 372.5 × 275 mm



Fig. 5. Lelio Orsi: Christ's Descent into Limbo, ca. 1570, oil on canvas 690 × 550 mm, formerly London, Coll. John Robinson

I believe that Lelio Orsi took this belief from Albrecht Dürer and made it the theoretical foundation of his attitude toward realism. Orsi's brand of realism is rooted in and takes its strength from the disparity occasioned by the close compositional contact between objects studied from nature and those from classical or fantastic sources. He leaves at least one tangible textural object in the composition to which the spectator can relate through the senses. That which reveals a fidelity to nature is thrown into greater prominence by virtue of its contrast to that which is taken from the world of ideal forms. Orsi utilizes his realism as Jason used the golden thread, that is, to enter into the labyrinth of the imaginary world, yet to be able to find his way out again.

The merger of supernatural and real reaches its highest form of expression in Orsi's *Walk to Emmaus* (Fig. 8).¹⁷ Bathed in a nocturnal glow, three robust figures approach on a road which continues into the spectator's space. These forms reveal all manner of textural provisions, from the fur rucksack to the metal scabbards, daggers and buckles and wooden walking sticks. In a manner reminiscent of Jan van Eyck's compulsive naturalism,

practicalities of the journey, contributes to the "accenti elegiaci profondi"²² and slow processional atmosphere.

Dürer is once again at the bottom of this new, genre-like conception. Comparing his *Flight into Egypt* (Fig. 10) to Orsi's drawing, one notes certain similarities in aspects of the Virgin's hat, clothing and sidesaddle position; and elsewhere, in the leather strappings of the donkey, and in the decrepit bridge. Even St. Joseph, with his backward glance, has a certain similarity to Dürer's analogous figure.²³

Proceeding from religious figures who dress in down-to-earth attire, we now encounter an actual genre subject in Orsi's *Peasant Dance* (Fig. 11). Perhaps to counter the novelty (for the artist) of the subject, Orsi has reverted to a Quattrocento compositional plan, including picture plane parallelism and approximate axial balance. The effect is to reveal a slow-motion unfolding of a dance step, quite unlike the more vivacious couples found in contemporary northern art. The drawing does, however, contain certain individual features which appear close to northern prototypes. W. T. Kloek has pointed out influences from both Hans Beham and Lucas van Leyden.²⁴ In its overall spirit, however, the work has greater affinity to *The Flight into Egypt*.

There even are cases when these two categories of realism — a genre-like treatment of a religious subject, and a genuine genre subject become almost interchangeable. For example, the drawing, *Woman*



Fig. 9. Lelio Orsi: *Flight into Egypt*, ca. 1570, pen, black ink and black chalk, 279 x 303 mm, New York, Coll. Pierpont Morgan



Fig. 10. Albrecht Dürer: *Flight into Egypt*, 1511, from *The Life of the Virgin*, woodcut, 300 x 270 mm

Sewing (Fig. 12) looks for all intents like a real bourgeois matron, sexy (the open bodice) and industrious (the uncombed lock of hair). The bird cage, and the basket still-life perched upon it all add to the domestic clutter. In the background, someone moves aside a curtain and looks into the room. The urge here to see the Virgin, involved in household chores, immediately before the onset of the Annunciation is irresistible. The person holding back the curtain might even be a tongue-in-cheek "attendant" to the Holy Spirit, making a last-minute check before the arrival of his master. Since in religious art, the Spirit is often represented as a dove, the bird cage takes on an additional, slightly humorous meaning.²⁵

If these foregoing examples represent the response of the mature Orsi to realism, it is left to know how he weaves realism into the fabric of his earliest works. When these elements appear for the first time, they are no more than intrusions into an otherwise classically constructed composition. Perhaps the earliest work to exhibit this tendency is *The Blessing of Jacob* (Fig. 13).²⁶ All of the figures



Fig. 11. Lelio Orsi: Peasant Dance, ca. 1575, pen and brown ink, 242 × 272 mm, Florence, Uffizi



Fig. 12. Lelio Orsi: Woman Sewing, ca. 1570, pen and watercolor, 290 × 210 mm, Vienna, Albertina

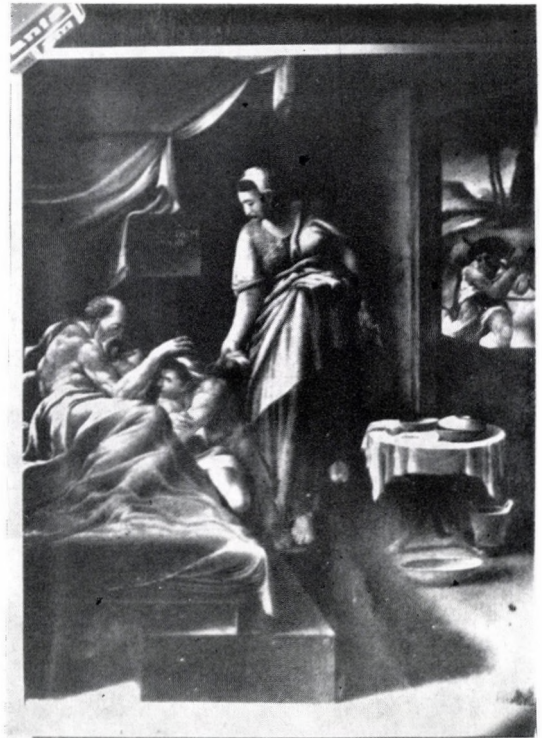


Fig. 13. Lelio Orsi: Blessing of Jacob, ca. 1550, oil on canvas, dimensions unknown, present whereabouts unknown

— the aged, yet muscled Isaac, the delicate Jacob, the serpentine Esau, and the slightly countrified, but still Raphaellesque Rebecca — are based on an unquestionably classic canon of proportions. The architecture is also constructed according to classical principles. The wall beams, curtains and bed posts all converge in the upper left of the composition in a clear reference to one-point perspective space. Set into this classical environment in relative isolation is the naturalistically treated kitchen still-life. Unlike the smooth generalities of the rest of the composition, this area sparkles with details, including elegantly carved wooden legs, porridge being warmed between two ceramic plates; and below, a metal two-handled laver, a Jewish ceremonial object connected with the benediction for washing the hands before meals. The still-life texture also plays a decisive role in the story, contributing to the deception played by Jacob and Rebecca upon an unsuspecting, blind Isaac.

Highly detailed still-life objects placed within an overall classical setting — with regard both to figure and architecture — is also found in Orsi's *Saints Cecilia and Valerianus* (Fig. 14). Valerianus suddenly enters Cecilia's chambers to warn her of impending doom. Scattered on the floor and to her left are remarkably precise representations of a set



Fig. 14. Lelio Orsi: Sts. Cecilia and Valerianus, ca. 1550, oil on canvas, 750×600 mm, Rome, Galleria Borghese



Fig. 15. Correggio: Madonna della Cesta, ca. 1520, oil on canvas, 330×250 mm, London, National Gallery

of organ pipes and a cello. This minuteness of detail carries over to the foreground figures' fashionable garments as well.

While chief credit for Orsi's outlook on realism goes to the German school, Correggio's influence cannot be overlooked. He too has a tendency to insert genre pieces into a devotional religious scene in such a fluid manner that in many cases the painting draws its power from this unprepossessing source. For example, the generally accepted titles of two of Correggio's most well-known paintings of the Holy Family — *The Madonna della Scodella* and *The Madonna della Cesta* (Fig. 15) — are derived from the prominently portrayed still-life objects seen in the foreground. In the latter example, Mary is dressing Jesus in a robe, and at her feet is a sewing basket, containing presumably the raw materials from which the robe was made. In the background carpentry shop Joseph too is at work to protect his son. Unquestionably the still-life and the background activity have symbolic significance. The robe with which Mary lovingly envelopes her son can also be interpreted as a parallel to the Holy Shroud, while Joseph in his workshop unwittingly fashions Jesus' cross. Both of these ostensibly

genre acts, interpreted symbolically, prefigure major events in Christ's Passion. And as His Passion caused pain, so is there a touch of poetic melancholy to the Virgin and a certain resignation to Joseph. Try as they might to help their son, they are powerless to help Him avoid His destiny.

Orsi's clearcut relationship to Correggio²⁷ is further evidence of the former's commitment to realism, since Coreggio himself is credited with a major share in the perpetuation of principles of realism during the sixteenth century. Indeed it was Correggio's vision (some would call it "proto-Baroque") that formed the basis for the early *Seicento's* return to a proportionate, three-dimensional concept of reality, "an urge towards a direct and penetrating representation of the visible world".²⁸

Now we can add to the roster of *Cinquecento* artists which already includes, in addition to Correggio, Federigo Barocci, Bartolommeo Passerotti, the Campi and the Bassani,²⁹ the name of Lelio Orsi as yet another who did his share to preserve the spark of realism during the ascendancy of the *Maniera* until its re-ignition in the final years of the sixteenth century.

Until now, art historians who have written about Mannerism have seen it primarily either as a reaction to the High Renaissance³⁰ or as a logical continuation of it.³¹ Less work has been paid to the interest which the sixteenth-century artist had in the world around him. Now, however, we can set forth the suggestion that there were indeed viable alternatives to a strict dependence upon Mannerist principles of art, even in Mannerist strongholds (such as, in Orsi's case, the Emilia). What remains is first, to uncover the artists of the *Cinquecento* who were occupied with recording aspects of the world around them; and, second, to stress the relationships to contemporary realistic currents in Flanders, the Netherlands, and Germany.³²

Further studies should focus on the "bits and pieces" of reality that artists have strewn throughout their religious works, and to note how these odds and ends, at first dependent upon a religious interpretation, eventually become objects in their own right, complete with their own textural integrity. In this way one can begin to chart the emergence and development of the realist strain in sixteenth-century Italian painting.

NOTES

¹ *Adolfo Venturi: Storia dell'arte italiana*, 9-6, Liechtenstein, 1967, pp. 637-640.

² *Ibid.*: p. 633.

³ *Vite*, III, Florence, 1822, p. 242.

⁴ *Corrado Ricci: North Italian Painting of The Cinquecento*, Florence, 1929, p. 59; *Sydney J. Freedberg: Painting in Italy, 1500-1600*, Harmondsworth, 1971, p. 578; *Cecil Gould: The Paintings of Correggio*, Ithaca, 1976, p. 143; and *Giorgio T. Faggini: Classicismo e Realismo nel Nord (Maestri del Colore)*, Milan, 1966, p. 3.

⁵ *A. W. A. Boschloo: Annibale Carracci in Bologna, Visible Reality in Art after the Council of Trent*, vol. 1, The Hague, 1974, p. 81.

⁶ *Ibid.*: p. 80.

⁷ *Ibid.*: p. 81.

⁸ Orsi may also have borrowed from Cranach the motif of the jumbled figures falling between the floorboards of the torture rack. For recent reevaluations of Cranach, see *Walter Schade: Cranach*, New York, 1980, and *Max J. Friedlander and Jacob Rosenberg: The Paintings of Lucas Cranach*, London, 1978.

⁹ The story is first told as a continuous narrative in the apocryphal Gospel of Nicodemus, fifth century. See *John Hall: A Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York, Hagerstown, San Francisco, London, 1974, p. 100. It is retold in *Jacobus de Voragine: The Golden Legend*, trans. Granger Ryan and Helmut Ripperger, New York, 1969, pp. 221, 401.

¹⁰ Sebastiano del Piombo, Christ in Limbo (Madrid, Museo del Prado) illus. in *Michael Hirst: Sebastiano del Piombo*, Oxford, 1981, plate 156; Agnolo Bronzino, Christ in Limbo (Florence, Uffizi) illus. in *Venturi, Storia*, 9-6, p. 63, fig. 43.

¹¹ Pieter Bruegel, Christ in Limbo, engraving, illus. in *Jacques Lavalleye: Pieter Bruegel The Elder and Lucas van Leyden, the Complete Engravings, Etchings and Woodcuts*,

London, 1967, fig. 116; Lucas van Leyden, Christ in Limbo-
engraving, *Ibid.*, fig. 143.

¹² The print was circulated together with Dürer's Knight, Death and The Devil. See *Erwin Panofsky: The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, N. J., 1955, p. 156.

¹³ First cited by *Armando Quintavalle: Catalogo della Mostra del Correggio*, Parma, 1935, p. 160.

¹⁴ Pointed out by *David Pingree: "A New Look at 'Melencolia I'"*, *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, 43, 1980, p. 257.

¹⁵ *Panofsky: Loc. cit.*

¹⁶ For a complete survey of the art-historical literature on Melencolia I, see *Philip L. Sohm: "Dürer's 'Melencolia I': The Limits of Knowledge, Studies in The History of Art, National Gallery of Art, Washington*, 9, 1980, pp. 13-32.

¹⁷ For a study of this painting, see *Cecil Gould: The Sixteenth-Century Italian Schools (excluding the Venetian)*, National Gallery Catalogues, London, 1962, p. 127. For a statement of the relationship of this painting to the many preliminary sketches, see *Florence Kossoff: "Lelio Orsi and The Walk to Emmaus"*, *Master Drawings*, 4-4, 1964, pp. 415-418.

¹⁸ I have in mind the panel of Musicians from the Ghent Altarpiece where the figure behind the organ who is operating the bellows is visible only by a glimpse of her red robe and hair. Illus. in *Elisabeth Dhanens: The Ghent Altarpiece*, London, 1973, plate 63 B.

¹⁹ For a study of different levels of reality, see *Sven Sandstrom: Levels of Unreality, Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting During The Renaissance*, Uppsala, 1963. "The artists of the Renaissance understood the possibilities inherent in a marked distinction between different parts of a picture, together with the complex interweaving of essentially disparate elements having different degrees of reality". (p. 7.) For a similar study of a

Baroque artist, see *Karl Birkmeyer*: "Realism and Realities in The Painting of Velazquez", *Gazette des Beaux-Arts*, 1958, 5-6., pp. 63-80.

²⁰ *Boschloo*: p. 81.

²¹ St. Joseph seated on a donkey is rare in Italian art. The only other example known to me is by Battista Dossi, *Flight into Egypt*, (Coral Gables, Florida, Lowe Art Gallery) illus. in *Felton Gibbons*: *Dosso and Battista Dossi, Court Painters at Ferrara*, Princeton, N. J., 1968, fig. 131, cat. 120. In this painting, however, Joseph carries The Child.

²² *Venturi*: p. 636.

²³ First pointed out by *Jacob Bean and Felice Stampfle*: *Drawings from New York Collections, I. The Italian Renaissance*, New York, 1965, p. 64. For a study of Dürer's influence on Italian art, see *Cecil Gould*: "On Dürer's Graphics and Italian Painting", *Gazette des Beaux-Arts*, 75, 1970, pp. 103-116. For Dürer and realism, see *Leon de Groer*: "Dürer dans le courant réaliste de son temps", *La Gloire de Dürer*, Paris, 1974, pp. 57-70.

²⁴ *W. T. Kloek*: "Lelio Orsi's Dancing Peasants", *Master Drawings*, 11-1, 1973, pp. 32-34. See also a similarity in spirit to Jan Verbeeck's drawing, *Burlesque Wedding* (Oxford, Ashmolean Museum) illus. in *Faggin*: fig. 7. There is also a certain similarity in Orsi's drawing technique to Maerten van Heemskerck. See *Rainald Grosshans*: *Maerten van Heemskerck*, Berlin, 1980, p. 15.

²⁵ For a contemporary northern example of the bird-cage as a symbol of the Annunciation, see Jan II van Coninxloo,

Polyptyque de l'Enfance, (Forest, St-Denis, ca. 1540) illus. in *Paul Vanaise*: "Jan II van Coninxloo Het veelluik van vorst en de Benedictusluiken van Brussel", *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine artistique*, 12, 1970, pp. 112-176, fig. 1. For the presence of sewing materials in an Annunciation, see *Orazio Samacchini* (Forlì, Pinacoteca) illus. in *Venturi, Storia*, 9-6, p. 702, fig. 425. For a general account of the use of disguised symbolism in Annunciation iconography, see *Erwin Panofsky*: *Early Netherlandish Painting, its Origin and Character*, Cambridge, Massachusetts, 1966, pp. 131-132 especially his discussion of the motif of "The Virgin at The Loom".

²⁶ Attributed to Lelio Orsi by *F. Arcangeli*: "Mostra di Lelio Orsi a Reggio Emilia", *Paragone*, 7, 1950, p. 51.

²⁷ For Correggio's influence on Orsi, see *Freedberg*, p. 578, *Gould*: *Coreggio*, p. 143, and especially *Roberto Salvini and Alberto Mario Chiodi*: *Mostra di Lelio Orsi, Reggio Emilia*, 1950, p. XV, and *passim*.

²⁸ *Boschloo*: p. 3.

²⁹ *Ibid.*: pp. 64-71.

³⁰ *Walter Friedlaender*: *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, N. Y., 1957.

³¹ *John Shearman*: *Mannerism*, Harmondsworth, 1967.

³² A basic study is *T. Hetzer*: *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des XVI Jahrhunderts*, Berlin, 1929. See also *Faggin*, *passim*, and *Panofsky*: *Netherlandish*, especially chapter 1, "The Polarization of European Fifteenth-Century Painting in Italy and The Lowlands", pp. 1-21.

BERICHTE AUS UNGARN IM »ORGAN FÜR CHRISTLICHE KUNST« AUS DEN JAHREN 1853—1873.

von
L. GIERSE

In den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war der Maler Friedrich Baudri in Köln mit den Kreisen in Verbindung gekommen, die sich um eine Wiederbelebung der Kunst, besonders der christlichen, bemühten. Entscheidende Impulse gingen dabei neben der allgemeinen Rückbesinnung auf das Mittelalter, vor allem — besonders was die Baukunst anging — von dem 1842 begonnenen Weiterbau des Kölner Domes aus.¹ Im gotischen Stil wurde die eigentliche originäre Kunstschöpfung des Mittelalters gesehen. Überall in Europa begann man mit der Erforschung der Bau- und Kunstwerke jener Jahrhunderte. Man war erstaunt und überrascht über die großartigen Kunstwerke, die sich in den einzelnen Ländern fanden. Man zeichnete diese Bauten und machte sie durch Veröffentlichungen in großen Mappenwerken weiten Kreisen bekannt. Gleichzeitig erwachte der Wunsch, diesen Bauten ihr ursprüngliches Aussehen wiederzugeben. Damit begann die große Epoche der Restaurierungen. Aber bei der Wiederherstellung sollte es nicht bleiben, man wünschte sich auch Neubauten, die modernen Zwecken dienen sollten, in diesem mittelalterlichen Stil. Die Neugotiker traten auf den Plan. Überall von England bis nach Italien, von Spanien bis nach Ungarn wurden in diesen Jahrzehnten historische Bauten wiederhergestellt und neue in gotischen Formen errichtet.

Baudri gehörte wie seine Freunde, die Kölner August Reichensperger² und Vinzenz Statz³ und der Wiener Friedrich Schmidt⁴ zu den entschiedensten Vertretern der Neugotik. Um diese Ideen zu verbreiten gab er ab 1851 das »Organ für christliche Kunst« heraus. Bis 1864 zeichnete er selbst als Herausgeber. Anschließend wurde es im gleichen Sinne von Dr. van Endert fortgeführt. Im preußischen Kulturkampf mußte das »Organ« im Jahre 1873 sein Erscheinen einstellen.

Trotz der geringen Mittel, die ihm als Herausgeber zur Verfügung standen, war Baudri bemüht,

nicht nur Nachrichten aus dem rheinischen Raum sondern aus ganz Europa zu bringen. Nähere Verbindung zu Österreich und Ungarn hatte er wohl auf der Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands 1853 in Wien, an der auch zahlreiche Vertreter aus Ungarn teilnahmen, angeknüpft. Seit 1851 wurden auf Anregung von Baudri die Fragen der christlichen Kunst in einer eigenen Sektion dieser Versammlungen behandelt. So konnten ab 1853 regelmäßig kleine Mitteilungen aus Ungarn im »Organ« erscheinen. Nachrichten aus Österreich und Ungarn brachte Baudri in seiner Zeitschrift um so lieber, da er wie die meisten Rheinländer auch nach dem Scheitern des Frankfurter Parlaments im Jahre 1848 dem alten Kaiserreich näherstand als Preußen, das durch seine ungeschickte Kirchenpolitik im Rheinland unbeliebt war.

Im Jahre 1857 fand die Generalversammlung des Gewerbevereins in Köln statt. An ihr nahm auch der Architekt Hans Petschnig⁵ aus Ofen teil. Er hatte zu dieser Tagung Entwurfszeichnungen für eine neue Schule in Ofen mitgebracht. Sie wurden mit den anderen eingereichten Arbeiten im Kölner Gürzenich ausgestellt und fanden allgemeine Beachtung. Die beiden Männer lernten sich kennen und Baudri fand in Petschnig einen Mann, der die gleichen künstlerischen Ideale wie er vertrat. Von ihm ließ er sich deshalb gerne aus Ungarn berichten.

Die Nachrichten aus Ungarn behandeln einmal die Entdeckung alter Bauten und Kunstwerke, zum andern geht es um Fragen der Restaurierung und um Neubauten. Bei der Beurteilung aller diesbezüglichen Fragen tritt die strenge neugotische Stilrichtung, die konsequente Ablehnung aller jüngeren Stilentwicklungen (z. B. Renaissance, Barock), wie sie von Baudri und seinen Mitstreitern vertreten wurde, besonders deutlich hervor.

In diesen Mitteilungen des »Organs« darf man allerdings keine umfassende Berichterstattung



Abb. 1. Friedrich Baudri, Litho im Stadtmuseum Köln

über das Kunstleben in Ungarn erwarten. Es handelt sich vielmehr um eine punktuelle Auswahl verbunden mit einer subjektiven Beurteilung der Kunstwerke, die die Geisteshaltung und Interessen der Verfasser und des Herausgebers widerspiegeln.

Friedrich Baudri wurde am 19. April 1808 in Elberfeld (Wuppertal) geboren und erlernte zunächst das Tapeziererhandwerk. Erst im Jahre 1831 konnte er nach München gehen und dort die Akademie besuchen, um sich als Portraitmaler ausbilden zu lassen. 1836 verläßt er München, er will sein Glück in der Fremde versuchen, zunächst in Salzburg, dann auf einer langen Reise über Wien, Preßburg, Pest nach Neusatz. In den nächsten Jahren hält er sich im südlichen Ungarn auf und arbeitet als Portraitmaler. Schließlich nimmt er einen längeren Aufenthalt in Tolvadia in der Nähe von Temesvár. Der dortige Grundherr Gyertyánffy hatte ihn eingeladen, Altarbilder für seine Schloßkapelle zu malen und seiner Tochter Berta⁶ Zeichenunterricht zu geben. Die beiden jungen Leute verlieben sich. Als das bekannt wurde, mußte Baudri Tolvadia verlassen. Daraufhin trat er im Jahre 1840 die Heimreise an.⁷

Nach Hause zurückgekehrt, vollendet er seine Ausbildung an der Akademie in Düsseldorf und läßt sich Mitte der vierziger Jahren in Köln als Maler nieder. Der Portraitmalerei erwuchs aber in diesen Jahren durch die neuentdeckte Photographie eine starke Konkurrenz. Baudri sieht sich nach anderen Tätigkeitsgebieten um. Wohl beeinflusst durch seine Kölner Kunstfreunde und seinen Bruder Johannes,⁸ der inzwischen Weihbischof in Köln geworden war, wandte er sich der Glasmalerei zu. Dieses Kunsthandwerk hatte durch das Wiederaufleben des gotischen Stils neue Bedeutung bekommen. Baudri's Werkstatt entwickelte sich bald zu einer der führenden in Norddeutschland.⁹

Neben seiner Tätigkeit als Glasmaler und Leiter der Werkstatt und der Herausgabe des »Organ« nahm Baudri aktiv am politischen und gesellschaftlichen Leben in Köln teil. Von 1856 bis 1871 war er Mitglied des Kölner Stadtrates, von 1871 bis zu seinem Tode Mitglied des Reichstages und des preußischen Abgeordnetenhauses. Er starb in Köln am 6. Oktober 1874.

Bei den nun folgenden Zitaten aus dem »Organ« ist die Schreibweise und die Zeichensetzung des Originals beibehalten worden. Dabei muß berücksichtigt werden, daß Eigen- und Ortsnamen falsch geschrieben sein können. Sie wurden vielfach nach dem Gehör geschrieben und sind deshalb oft unkorrekt. So weit möglich, wurde das in den Anmerkungen korrigiert.

Die beigegefügt Anmerkungen sollen zum besseren Verständnis für Personen und Sachverhalte beitragen.

III. Jahrgang Nr. 9, 1. Mai 1853, S. 76

Kaschau. Ungarn besitzt nur sehr wenige Kirchen aus dem Mittelalter und überhaupt wenige, welche sich durch Schönheit und grossartige Verhältnisse auszeichnen. Die vorzüglichsten finden sich noch im nördlichen Theile, der den Einfällen der asiatischen Horden minder preisgegeben war. Dort erhebt sich u. a. in Kaschau eine Domkirche im gothischen Style, eine der schönsten der österreichischen Lande, die im Jahre 1235 von den aus Thüringen eingewanderten Deutschen zu Ehren der heil. Elisabeth erbaut wurde. Sie ist im Laufe der Zeit sehr heruntergekommen und freuet es uns, dass gegenwärtig Sammlungen veranstaltet werden, um sie wieder herzustellen. Möchte die keineswegs leichte Aufgabe zur gründlichen Lösung, mit Sachkunde und Umsicht ganz im Charakter der ursprünglichen Anlage, ausgeführt werden.

V. Jahrgang

Nr. 10, 15. Mai 1855, S. 118

Wien . . . Dem reichen Denkmal-Schatze des Kaiserstaates ist die Bemühung der kaiserlich königlichen Central-Commission zugewandt. Bereits hat sie sich durch die Aufstellung von Conservatoren in den verschiedenen Regierungs-Bezirken Organe geschaffen, deren Vermittlung sie bedarf zur Lösung der ihr Allerhöchst vorgezeichneten Aufgabe: die Kunstdenkmale des Reiches zu erforschen und zu erhalten. Auf diesem Wege ist sie schon vielfach in die Lage gekommen, den gefährdeten Bestand sehr wichtiger Bauwerke zu retten, wie auch sich Kenntnis von einer grossen Zahl kunstgeschichtlich höchst interessanter Denkmale zu verschaffen, um deren Vorhandensein bis jetzt Niemand wusste. Das demnächst erscheinende Jahrbuch dieser Commission wird Zeugnis ihrer erspriesslichen Wirksamkeit ablegen und zugleich eine Reihe bedeutender wissenschaftlicher Forschungen bringen. Von letzteren erwähnen wir vorläufig die archäologische Karte von Siebenbürgen, von Pastor Akner,¹⁰ und die Beschreibung der romanischen Kirche von St. Ják in Ungarn, von Prof. Eitelberger.¹¹ Letzterer gibt zugleich Rechenschaft über mehrere nach Ungarn gemachte archäologische Ausflüge, welche für die Geschichte der Baukunst in diesem Lande bedeutende Resultate an den Tag fördern werden. Auf diesem Wege wird nach und nach die oft aufgestellte und wiederholte Ansicht, dass Oesterreich an Reichtum von Bauwerken des Mittelalters hinter anderen Ländern des westlichen Europas zurückstehe, bald in ihrer Grundlosigkeit sich darstellen und der Ueberzeugung Platz machen, dass im Gegenteil Oesterreich zu allen Zeiten ein mächtiger Träger der Cultur nach Osten gewesen sei.

Nr. 14, 15 Juli 1855, S. 175

Gran in Ungarn, zwischen Komorn und Ofen, dem Einflusse des Grans in die Donau gegenüber gelegen, wird gerühmt als der älteste Sitz des Christenthums in Ungarn. Sein Erzbischof führt den Titel: »Primas regni, Legatus natus, Summus Secretarius & Cancelarius« und wurde 1714 in den Reichsfürstenstand erhoben. Im Jahre 1821 wurde zur Verherrlichung der Stadt, wo König Stephanus der Heilige 979 seinem Vater Geisa, dem ersten christlichen Herrscher des Landes, geboren wurde, der Grundstein zu einer Kathedrale gelegt, da Ungarn in dem heiligen Könige seinen thätigsten Apostel des Christenthums verehrt. Erst jetzt ist

die auf einem Felsen sich erhebende Kirche, leider ein Werk im Aftergeschmack der Renaissance, ein geschmackloser Kuppelbau, vollendet worden und soll im September d. J. feierlichst geweiht werden, wahrscheinlich im Beisein des Kaisers, der kaiserlichen Familie und der ersten Würdenträger der Kirche Ungarns und Oesterreichs. Der grossherzoglich weimar'sche Hof-Capellmeister Franz Liszt,¹² selbst ein geborener Ungar, aus Oedenburg, hat höheren Ortes den ehrenden Auftrag erhalten, zu dieser kirchlichen Feier eine grosse Messe zu componiren, welche zur Verherrlichung des Kirchenfestes unter Leitung des Componisten an dem Kirchweihstage zur Aufführung kommen soll.

Nr. 24, 15. December 1855, S. 293

Wien. Die Frage wegen der malerischen Ausschmückung des kaiserlichen Schlosses zu Ofen ist entschieden, und die Ausführung dem Professor an der hiesigen Akademie der Künste, J. N. Geiger,¹³ übertragen worden. Die Gegenstände der drei Deckengemälde sind: der Einzug des regierenden Kaisers in Ofen, die Taufe des h. Stephan und die Kaiserin Maria Theresia vor den Ständen Ungarns. Bei letzterem Gegenstande wird der Wahrheit die Ehre gegeben und von der beliebten Darstellung abgewichen werden, welche die Kaiserin mit dem Erzherzog auf dem Arme vor jenen Ständen erscheinen lässt.

(A. A. Z.)¹⁴

Jahrgang VI.

Nr. 6, 15. März 1856, S. 71

Pesth. Mehrere ungarische Bischöfe haben jungen talentvollen Künstlern, Behufs ihrer Ausbildung in der religiösen Malerei, zu Reisen nach Rom namhafte Unterstützungen zugewandt.

Nr. 12, 15. Juni 1856, S. 141

Alt-Orsova. An dem mittels Allerhöchster Entschliessung angeordneten Baue eines Denkmals an der Stelle, wo die ungarischen Reichs-Insignien aufgefunden wurden, wird bereits thätig gearbeitet. Das Denkmal wird ein Octogon bilden und in gothischem Kirchenstyle ausgeführt. Die Kosten werden aus der kaiserlichen Privatecasse bestritten und soll die Capelle noch im Laufe dieses Jahres vollendet werden.

VII. Jahrgang

Nr. 13, 1. Juli 1857, S. 154

Zur Würdigung der Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst in Ungarn.



Das *Organ* erscheint alle 14
Tage 1 $\frac{1}{2}$ Bogen stark
mit artistischen Beilagen.

Nr. 14. — Köln, den 15. Juli 1856. — VI. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich
d. d. Buchhandel 1 $\frac{1}{4}$ Thlr.
d. d. k. Preuss. Post-Anstalt
1 Thlr. 17 $\frac{1}{4}$ Sgr.

Abb. 2. Titel des »Organ für christliche Kunst«, Entwurf von V. Statz

Wie eklektisch das 19. Jahrhundert in der Baukunst geworden ist, dürfte wohl am auffallendsten in der Hauptstadt Ungarns in die Augen treten. Pesth hat erst in den jüngsten Zeiten den Anlauf genommen, eine grosse Stadt zu werden, und deswegen trifft man auch in den geradlinigen Strassen diese unabsehbaren Häuser-zeilen mit kalter trockener Physiognomie, im classisch sein sollenden gräcisirenden Style, die in ihrer monotonen Alltagsform frappante Aehnlichkeit mit den geistesverwandten Stadtvierteln von Karlsruhe, Mannheim und »unter den Linden zu Berlin« zur Schau tragen. Nachdem man nun, was die Gyps- und Stuckverzierung an den Häusern betrifft, worin ja hauptsächlich der Schwerpunkt der Architektur unserer Zeit liegt, in allen dagewesenen Stylen, im dorischen, korinthischen, ionischen, classisch römischen, ägyptischen u. s. w. Versuche angestellt hat, ist man endlich auf den geistreichen Gedanken gekommen, die Nachbarschaft des türkischen Reiches, des Moslims, in Betracht ziehend, auch im maurischen Style einmal sein Heil zu versuchen. Und so hat man denn den gewagten Versuch gemacht, mit einem Aufwande von nicht unbedeutenden Mitteln eine Alhambra en miniature in der Nähe der neu zu erbauenden Leopoldi-Kirche¹⁵ zu improvisiren. Dass diese Reminiscenz an das Maurepenthum in Spanien und Sicilien für den ungarischen Himmel und für ungarische Sitten, Gebräuche und Einrichtungen gottlob schlecht passen wolle, leuchtet jedem Vernünftigen ein, wenngleich diese architektonischen Entwicklungen und Verwicklungen ganz schuldlos an einem Zinshause in

der Form eines viereckigen Kastens sich entfalten. Sogar die Israeliten sind hinsichtlich der Wahl des Styles für ihr Bethaus nicht im Mindesten unschlüssig gewesen, obgleich die Beschreibung, die ihnen Flavius Josephus vom Tempel zu Jerusalem in detaillirter Weise gibt, ihnen als Ideal vorschweben sollte. Da es aber Mode ist, in der heutigen stylistischen Zerfahrenheit abwechselnd nach allen möglichen dagewesenen Formen zu greifen, so hat es der israelitischen Gemeinde hinsichtlich der an ihrem Bethause einzuhaltenden Formen, weil etwas Aehnliches in Wien auch in dieser Branche geleistet wird, einmal beliebt, bei den Moslims in die Schule zu gehen. Mit einem Worte, man baut in Pesth eine jüdische Moschee, worin ein türkischer Pascha mit aller Grazie und Comfort, bei einiger Modification im Innern, sich wohnlich einrichten könnte. Das Eine bleibt bei dieser jüdischen Moschee anerkennenswerth, dass der Ziegelbau als Roh- und Steinbau ohne alle Verkleisterung und Uebertünchung, abgesehen von der schönen äusseren Gesamtwirkung der Verhältnisse und Formen, für sich wieder das Recht adoptirt hat, ohne erlogene Schmincken und Schönheitspflaster öffentlich aufzutreten.

Die Leopolds-Kirche, die noch im Entstehen und Werden begriffen ist, verräth in ihren kolossalen Substructionen, bei denen man ein kostspieliges, prachtvolles Material angewandt hat, dass es auch hier auf eine Nachbildung der classischen Antike abgesehen ist. Es wird auch dies wieder eine Kuppelkirche in einem hinkenden Palaststyle werden, wie man deren leider, aus jüngster Zeit stammend, mehrere im Lande antrifft. Ob der wohl-

gemeinte Versuch gelingen wird, auf den bereits vorfindlichen massenhaften Unterlagen einen mehr kirchlich ernstern Aufbau zu erzielen, der mit den heutigen archäologischen Kunstresultaten in Harmonie steht, müssen wir den, wie wir hören, so eben eingeleiteten Erhebungen von Fachmännern anheimstellen.

Bei einem solchen unsicheren Hin- und Her-tasten nach allen vier Winden fragen sich Tieferdenkende, die aufmerksamen Blickes den architektonischen Fortschritten in den Nachbarländern gefolgt sind: hatte denn Ungarn auch ehemals seinen angestammten nationalen Baustyl, von den Vorfahren herrührend, oder muss ein solcher im 19. Jahrhundert erst gesucht und neu ausgebildet werden? Ein Blick auf die meisten Monumente Ungarns, die sich noch vor der Säbelwirtschaft der Türken gerettet haben, zeigt deutlich, dass die Kunstformen in Ungarn nicht aus Italien, sondern aus Deutschland ihren Weg an die untere Donau gefunden und hier ihre eigenthümliche formelle Ausbildung erreicht haben. Wenn man angesichts der vielen misslungenen architektonischen Kreuz- und Querversuche der Neuzeit sich eingestehen muss, dass es mit der getreuen Imitation der klassischen Formen aus mehreren Gründen nicht so recht vorwärts gehen will, und auch in unseren heutigen christlichen Zuständen die architektonischen Formen des Halbmondes nicht passen wollen, warum versucht man auch nicht in Ungarn, wie in Deutschland, Frankreich und England, die Formen der eigenen schönen Vorzeit, des germanisch-fränkischen Spitzbogenstyls, zu Ansehen und Geltung zu bringen, wie er auch in Ungarn seine Entwicklung gefunden. Man würde auf diese Weise nicht nur auf religiösem Gebiete wieder Bauten erstehen sehen, die mit vielen älteren Bauten im Lande analog sind, sondern man würde auch mit dem herrlichen vorfindlichen Material Bauwerke wieder zu profanen Zwecken zu Tage fördern können, die mit den schönen nationalen Baudenkmalen von Kaschau, Leutschau, St. Jakob, Fünfkirchen, Leyden, Pressburg u. a. m. in Beziehung ständen.

Nr. 14, 15. July 1857, S. 166—167

Das Messgewand der h. Gisela in der Abtei Martinsberg bei Raab.

Das altehrwürdige Benedictiner-Stift Martinsberg bei Raab, die bevorzugte Lieblings-Stiftung des h. Stephan, bewahrt aus der Zeit dieses Königs ein merkwürdiges Messgewand, das nicht nur hinsichtlich seiner Zeichnung, sondern auch rücksicht-

lich des Materials, aus dem es verfertigt ist, das grösste Interesse der Kenner in Anspruch zu nehmen geeignet ist. Es ist dieses seltene Gewand, unseres Dafürhaltens, der farbige Carton und die Mustervorlage, nach welcher der bekannte Krönungsmantel der ungarischen Könige von der Hand der h. Gisela gestickt worden ist. Diese farbige Musterskizze — denn als solche darf diese Kunstreliquie allein betrachtet werden — besteht ihrem Stoffe und Gewebe nach aus dem feinsten ägyptischen Byssus, einem Gewebe von weisslich gelblicher Farbe, so zart und durchsichtig, wie das Netz einer Spinne und seiner Textur und Beschaffenheit nach vergleichbar einem gazeartigen Crêpe de Chine. Dieser zarte Seidenbyssus von höchster Feinheit, findet sich auch heute noch zuweilen in älteren Pergament-Codices des 10. und 11. Jahrhunderts vor, um eine Friction bei den Initialen und kostbaren Miniaturbildern fern zu halten. Da das Papier, wie bekannt, im 11. Jahrhundert noch nicht gang und gebe war und auch das Pergament (*charta pecora*) um diese Zeit nicht in Einem Stücke in dem Umfange sich schaffen liess, wie es der Zeichner wünschte, so hat der Hofmaler, vielleicht ein Künstler aus Byzanz, als Grundlage für seine Composition diesen zarten, leicht zu behandelnden Byssus gewählt, um die Mustervorlage anzufertigen, nach welcher die fromme Königin sämtliche Ornamente und figurativen Darstellungen als »opus plumarium, acupictile« in orientalischen Goldfäden (*aurum Chypreum*) auszuführen beabsichtigte.

Ohne uns hier einzulassen auf die nähere Beschreibung dieses grossartigen Kunstwerkes hinsichtlich seines reichen Bilder-Cyclus und seiner sonstigen Ornamente, fügen wir nur noch hinzu, dass der Künstler die Apostel und Propheten, so wie sämtliche Verzierungen, wie es uns bei der leider flüchtigen Besichtigung schien, die uns nur vorübergehend vergönnt wurde, in vegetabilischen Farbsubstanzen in einer Weise auf den Byssus leicht hingemalt hat, dass dadurch die Substanz desselben durchdrungen wurde.

Die Inschrift, die in lateinischen Majuskeln am Rande (*periclysis*) rund herumläuft, lautet folgender Maassen: »Casula haec operata et data est ecclesiae Ste. Mariae sitae in civitate Alba (Stuhlweissenburg) anno incarnationis Christi MXXXI. indictione XIII.« Im Interesse der Wissenschaft und Kunst, so wie hinsichtlich der besseren Aufbewahrung wäre es gewiss zu wünschen, dass diese seltene Kunstreliquie, die bei ihrem jetztigen mehr-

maligen Zusammenlegen jedenfalls durch Friction auf längere Dauer Schaden nehmen muss, in einem besonderen, mit Glas verschlossenen grösseren Schranke ihrer ganzen Ausdehnung nach zweckmässig eine solche Aufhebung fände, dass man, wie anderswo der Fall ist, ohne das kostbare Object zu berühren, ein längeres und genaueres Detailstudium anzustellen nicht behindert wäre.

VIII. Jahrgang

Nr. 5, 1. März 1858, S. 57

... Köln. Im Locale des Gewerbevereins und während der General-Versammlung dieses Vereins auf dem Gürzenich war der Entwurf zu einer Realschule in Ofen (Ungarn) vom Architekten Prof. H. Petschnig in 11 ausgeführten Blättern ausgestellt. Wenn es schon interessant war, sich durch diesen Bauplan mit dem bekannt zu machen, was in unserem Nachbarlande auf dem Gebiete der Civil-Architektur geschaffen wird, so zog dieser Entwurf um so mehr unsere Aufmerksamkeit auf sich, als er im gothischen Style, und zwar was das Machwerk betrifft, mit Genialität ausgeführt ist, und die ganze Anordnung, die Verhältnisse und die Formen einen feinen Sinn für malerische Wirkung veratheten.

Der ganze Bau wird in Ziegeln ausgeführt, deren Farben-Verschiedenheit zur Belebung der äusseren Wandflächen wohl benutzt ist, während die in gelber Sandsteinfarbe vorherrschen. Auf diese Weise lassen sich die Hausteine möglichst durch Ziegel ersetzen, ohne den im Allgemeinen so beliebten Mörtelputz und Oelanstrich ein Surrogat von Quadern zu schaffen, das die Lüge und die Armuth an der Stirn trägt. Solchen modernen Coulissenbauten gegenüber freut es uns um so mehr, dass der junge talentvolle Künstler die Bahn neuerdings betreten, die uns durch die besten Werke des Mittelalters vorgezeichnet ist, und dass er es unternommen, in diesem neuen Bau factisch den Beweis zu liefern, wie der gothische Styl auch für die Profanbauten allen Anforderungen der Zweckmässigkeit und der Schönheit entspricht. Es würde hier zu weit führen und auch ohne Abbildungen unzureichend bleiben, wollten wir uns in eine nähere Beschreibung des Planes einlassen, der in Bezug auf die innere Einrichtung, Beleuchtung, Heizung u. s. w. allen Bedürfnissen der Anstalt Rechnung trägt und in seinem Aeusseren den Zweck und Charakter des Baues durch stylgerechte, bis auf alle Details durchgeführte Formen deutlich ausprägt. Wir dürfen der Gemeinde dazu Glück wün-

schen, dass sie einem Gebäude, dessen Zweck für sie von grösster Wichtigkeit ist, keinen der modernen Pläne zum Grunde gelegt hat, die aus einer und derselben Schablone Casernen und Schulen, Theater und Kirchen u. s. w. bilden, und dass sie einem in der rechten Richtung strebsamen Talente Gelegenheit gegeben, die eigene Kraft zu prüfen und für die Sache, die dasselbe begeistert, in der That Zeugnis abzulegen. Wir zweifeln nicht daran, dass dieses Beispiel Nachahmung und der Künstler nach vollendetem Werke, das ohne Zweifel der Stadt eine neue Zierde verleiht, die Anerkennung finden wird, die wir ihm, gestützt auf das übereinstimmende Urtheil kompetenter Richter, jetzt hier gern zollen und ihm besonders in seiner Vaterstadt wünschen.

Nr. 6, 15. März 1858, S. 72

Br. m. Correspondenz

... Herr H. P. in O.: die Entwürfe nebst Bemerkungen von St.¹⁶ und das Vergessene folgen bald.

Nr. 21., 1. November 1858, S. 250 u. 251

Besprechungen, Mittheilungen etc.

München. Bekanntlich wird auf dem Josephsplatze zu Pesth das Monument des Kaisers Joseph II. im nächsten Jahre aufgestellt. Das Gypsmodell, aus der Meisterhand des Prof. Halbig¹⁷ in München hervorgegangen, ist vollendet und in die königl. Erzgiesserei abgeliefert. Der grosse Kaiser ist stehend dargestellt in dem überaus reichen Stephans-Costüme, den Orden des goldenen Vlieses und den Stephans-Orden mit der Kette auf der Brust tragend. In den linken Hand hält er einen Theil des grossen, reich gestickten Mantels, und in der rechten die Kopfbedeckung der ungarischen Könige. Das Ganze trägt das Gepräge der edelsten Auffassung und grössten künstlerischen Vollendung an sich; es ist ein würdiges Seitenstück zu den so vielen Kunstwerken unseres grossen Meisters Halbig. Die Statue ist 15 und das Postament, welches aus Waldhauser Granit verfertigt wird, 17 Fuss hoch.

Aus Ungarn wird uns folgender Artikel zur Aufnahme übersandt, und entsprechen wir um so lieber diesem Ersuchen, als derselbe eine Frage vom höchsten architektonischen Interesse anregt, die fast aller Orten, wo es alte Bauwerke gibt, zur Sprache kommen und ihre richtige Lösung finden sollte. Sehr erfreulich ist es, dass auch dort sich Stimmen gegen Versündigungen an alten Baudenk-

malen erheben, die weit verderblicher sind, als die grössten Vernachlässigungen. Möchten dieselben am rechten Orte und zur rechten Zeit die wohlverdiente Beachtung finden. »Wir lesen in der Pesthofener Zeitung Nr. 237, dass die Restauration unseres historisch-ehrwürdigen Domes zur Tatsache geworden ist und dieselbe dem pesther Architekten Herrn Gerster¹⁸ anvertraut worden sei.

So sehr es uns freuen muss, dass diese Blüthe der Gothik wieder ihren alten Glanz erhalten soll, dass vielleicht auch der unausgebaute Theil seiner Zeit hochstrebend in die Lüfte sich erheben wird und wir das schöne Gotteshaus in seiner ganzen Pracht erschauen dürfen, so können wir uns doch nicht verhehlen, dass diese Aufgabe eine schwierige ist. Wir haben leider an vielen Orten von Frankreich und Deutschland die traurige Erfahrung gemacht, dass selbst Architekten, welche in dieser Stylrichtung umfassende Studien gemacht, dass Architekten, welche wirklich berufen waren, diesen Namen zu führen, an der Aufgabe gescheitert sind, und dass man hinterher lieber das verfallene Werk, als das durch die Restauration verdorbene gesehen hätte.

Eine solche Befürchtung drängt sich uns diesmal auf, wenn wir den Namen des Architekten mit dem grossen gothischen Werke in Verbindung bringen. Herr Gerster, der zwar als praktischer Architekt schon längere Zeit Zinshäuser, Etablissements, auch sogenannte Villa's gebaut hat, ist einer der Architekten der Neuzeit, welche man mit dem Namen Industrie-Architekten bezeichnen kann; bei allen Entwürfen standen ihm jedoch, was das künstlerische Element betrifft, andere Architekten zur Seite, welche künstlerische Befähigung hatten, um den praktischen Mann zu ergänzen. Wenn dies schon bei Profangebäuden nothwendig war, um so mehr dürfte es bei einem so bedeutenden und umfassenden Wiederaufbau der Fall sein. Und verhält es sich, wie wir zu vermuthen Ursache haben, so, dann glauben wir, dass auch jener Architekt genannt werden soll, welcher das künstlerische Element vertreten wird; vielleicht, dass dann unsere Befürchtungen verringert werden.

Uebrigens steht zu erwarten, dass die Central-Commission in Wien ihr wachsames Auge auf den Bau haben wird, und Männer, wie Graf Thun,¹⁹ Baron Sacken,²⁰ Dr. Heider²¹ und Prof. Eitelberger, werden wohl Einsicht von den Restaurations-Plänen nehmen, die vorher zur Censur vorgelegt werden dürften. Vorläufig wird, wie wir hören, nur an der Wiederherstellung des Daches Hand angelegt;

aber auch schon dieses gehört bei einem gothischen Bau nicht zu dem nothwendigen Uebel, wie anderswo, sondern es ist auch eine Hauptsache.«

IX. Jahrgang

Nr. 4 15. Februar 1859, S. 44

Ueber die Restauration des Kaschauer Domes.

Ofen, im Jan. Wir kommen noch einmal auf die Restauration des kaschauer Domes, über welche wir im Organ Nr. 21 vor. Jahres gesprochen haben, zurück. Ein Eisengitter sammt Gitterthor, welches bei dem Dome zur Aufstellung kommen soll, gibt uns Gelegenheit, näher ins Detail einzugehen. Achteckige Säulchen von Gusseisen, deren Capitäle schlecht stylistisch ornamentirt sind, stehen auf einem steinernen Sockel; zwischen denselben sind schmiedeeiserne Stäbe, welche in gusseiserne Lilien enden, angebracht, und diese sind durch Masswerk aus Schmiedeeisen mit einander verbunden. Thor und Abschlussgitter sind fortlaufend gleich behandelt, so dass man erst durch das Schloss, dessen Stylrichtigkeit auch nicht ganz authentisch ist, aufmerksam gemacht wird, in Mitte des Gitters das Thor zu vermuthen.

Die Anwendung von Gusseisen bei monumentalen Bauten ist ohnedies etwas zweifelhaft, entschieden zu vermeiden ist es aber bei Ergänzung schon bestehender gothischer Bauwerke. Die gothische Architektur besteht nicht darin, dass man Fialen etwa nach Roritzer²² nachconstruirt, oder Masswerk nach dem »Gothischen A B C«²³ nachzeichnet, sondern in dem inneren Wesen des Ganzen. Hier ist nichts Decoration, Alles geht von innen nach aussen, Alles muss verstanden und motivirt werden. Selbst das vortreffliche gothische Musterbuch von Stutz und Ungewitter²⁴ kann nur jenen Architekten nützen, welche das Wesen dieses Baustyles vollkommen in sich aufgenommen haben, und dazu gehört Talent, umfassende Studien und richtige Selbstanschauung.

Ein Hauptaugenmerk haben unsere Alten auf die Eigenthümlichkeit des Materials und auf seine Behandlungsweise gerichtet, und dadurch diese wunderbare Abwechslung geschaffen, welche uns mit Staunen erfüllt und deren Formen-Reichthum uns die kostbarsten Anhaltspunkte zum Studium dieses Thema's geben. Wer Steinformen in Holz anwenden will, wer Ziegel so behandelt wie den Haustein, und mit der Terracotta so weit gehen will, als der Steinmetz gehen kann, der gibt das Eigenthümliche auf und vertheuert die Arbeit, es werden lauter Imitationen. Auch das Insaagefallen

jedes Objectes schon durch die äussere Form ist ein wesentlicher Factor der Gothik. Nichts soll versteckt werden, Alles soll an seinem Platze zur Geltung kommen, nichts ist zu unbedeutend, um übergangen zu werden.

Wir sehen bei dem vorbesprochenen gusschmiedeeisernen Gitter keine Thür, und sind in Verlegenheit, dieselbe zu finden, bis wir durch das Schloss darauf aufmerksam werden. Die eine Thürhälfte geht auf, und eine Säule sammt Fiale trennt sich in der Mitte, und wir haben den sehr unerquicklichen Anblick eines zerschnittenen Haupttheiles. Schon die Anbringung von Säulchen, welche den Diensten vergleichbar sind, und der hier durchaus unrichtig angebrachten Fialen, welche eigentlich zur Flankirung der Wimperge verwandt werden sollten, zeugt von einer Ideen-Armut und Mangel an styrichtigen Compositions-Vermögen. Das Anbringen von gusseisernen Lilien auf den schmiedeeisernen Stäben ist ebenfalls ganz wider-natürlich und unverstanden, indem man in Schmiedeeisen ganz gut, nur in anderer Weise, Lilien anwenden kann. Eine Sacristei-Thür ist in derselben Art angeordnet: Die Schlagleiste, eine Säule, darüber eine Fiale. Gewiss kann bei einer solchen Anordnung von Styrichtigkeit und einem Verständnis des gothischen Styls nicht die Rede sein. Wie wir hören, soll Herr Gerster die Zeichnung zu einem gothischen Hauptaltare für Kaschau zusammengestellt haben; wir werden bei Gelegenheit diesem Gegenstande eine eigene Besprechung widmen.

Gehen wir auf die Vertheidigung über, welche Herr G. in Folge unseres Artikels sowohl in der Wiener Theater-Zeitung, als auch in einem hiesigen ungarischen Blatte hervorgerufen hat. Beide Artikel sind rein subjectiv gehalten und schaden Herrn G. Mehr, als sie ihm nützen. In beiden heisst es, »er habe den gothischen Styl in Ungarn zuerst in Anwendung gebracht.« Wir sind in der Lage, hierüber genaue Auskunft geben zu können, da wir seit mehreren Jahren die Arbeiten desselben aus eigener Anschauung kennen.

Nachdem die Architektur hier, wie überall, Modesache geworden, war es für die jüngeren Architekten, welche sich Arbeit verschaffen wollten, nothwendig, etwas Neues zu bringen, da der hiesige Baustyl, den wir den Hild'schen²⁵ nennen können, sich überlebt hatte. So wie man früher antikisirende Decorationen aus Gyps an die Zinshaus-Façaden geklebt hatte, so wandte man jetzt gothisirende Formen an. Maasswerk, Kreuzblume, Ornamente

in gothisirender Form, flache Decorations-Rippen in den Einfahrten, alles aus Gyps, wurden an den viereckigen Zinshaus-Kasten angeklebt. Es war dasselbe Spiel, wie bei dem Manne mit dem Zopfe. Gothisch kann man einen so decorirten Bau noch nicht nennen, aber selbst zu dieser veränderten Decorations-Weise gehörte Verständnis und ein künstlerischer Geschmack. Gerster verband sich daher mit Feszl,²⁶ welcher seine Studien in München gemacht und sich durch eine Kunstreise in Deutschland und Italien als Architekt ausgebildet hatte. Jeder, welcher sich nur einiger Maassen um die hiesigen Verhältnisse in dieser Richtung gekümmert hat, weiss es, dass in der Firma Feszl, Gerster und Kauser,²⁷ Feszl das künstlerisch schaffende Element war, der sowohl die Façaden und andere decorative Theile entwarf, als auch alle Detail-Zeichnungen hierzu anfertigte. So war es bei allen Bauten, die aus der vorbenannten Firma hervorgingen, so beim Votivkirchen-Project, so bei dem Plane zum hiesigen israelitischen Tempel und noch vielen anderen Entwürfen. Feszl ist anerkannt ein künstlerisches Talent mit einer bedeutenden Schöpfungsgabe; man hätte deshalb erwarten dürfen, dass die besagten Artikel, welche Herrn G. allein diese Entwürfe zuschrieben und hier gerade jenen Theil, welcher ihm nicht gebührt, dementirt und berichtigt worden wären.

Wir halten es für überflüssig, diese unerquickliche Sache weiter zu verfolgen, und haben diese Thatsachen nur noch nothgedrungen in Folge der besagten Vertheidigungs-Artikel, von welchen jener in der Wiener Theater-Zeitung sehr herausfordernd gehalten war, hier angeführt.

Zurückkommend auf die Restauration des kaschauer Domes, wird in einem dieser Artikel erwähnt, dass Herr Dr. Henszelmann²⁸ als Beirath von Herrn Gerster beigezogen werde. Es wäre sehr beruhigend, aber nur für den Fall, als die Commission Herrn Dr. Henszelmann einen directen Einfluss, eine Art von Oberleitung übergeben würde; denn Dr. Henszelmann kennt, wie Keiner, diesen Dombau, und hat auch bei dem Concourse für die Kathedrale zu Lille bewiesen, dass er nicht nur Archäolog, sondern auch Architekt ist. Ferner glauben wir, dass die Entfernung seines jetzigen Domicils (Paris) von Kaschau und Pesth an einem directen Eingreifen hinderlich sein dürfte. Beinahe sind wir versucht, zu glauben, dass der Name dieses anerkannten Archäologen hingestellt worden ist, um Zweifler zu beruhigen.

P.²⁹

Nr. 6, 15. März 1859, S. 72

Pesth. Die auf dem mohacser Schlachtfelde erbaute Capelle, die unansehnlich und für die am Gedächtnisstage (29. August) dort zuströmende Volksmenge viel zu klein war, ist durch eine hübsche in gothischen Styl erbaute Kirche ersetzt worden.

Nr. 9, 1. Mai 1859, S. 107/108

Jahrbuch der k. k. Central-Commission zu Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. III, Wien 1859

... F. Bock³⁰ beschreibt in der zweiten Abhandlung den »Schatz der Metropolitankirche zu Gran in Ungarn« in umfassender Weise. Wir werden über eine Reihe von Reliquiarien in den verschiedensten Formen, Messkelche, Altar-, Vortragekreuze, hornförmige reichverzierte Kirchengefässe u. s. w. ausführlich belehrt, und sind uns dieselben durch charakteristisch schöne Zeichnungen von W. Zimmermann,³¹ in drei Kupfertafeln und 18 Holzschnitten, zur völligen Anschauung gebracht. In der dritten Abhandlung liefert uns Friedrich Müller eine Uebersicht der Entwicklungsgeschichte der »kirchlichen Baukunst des romanischen Styles in Siebenbürgen« und eröffnet uns mit derselben, weniger was die Anlage, als was Formen und Ornamentation angeht, eine neue Welt, erläutert durch drei Tafeln und eine Reihe von Holzschnitten. Nicht allein umsichtige Belehrung über die Entwicklung der Kirchenbaukunst in einem uns bis dahin in dieser Hinsicht ganz fremden Lande gibt uns diese gediegene Abhandlung, sondern auch eine Menge interessanter historischer Andeutungen; so begegnen wir auch hier in Siebenbürgen dem französischen Architekten Villard de Honnecourt,³² dessen von Lassus³³ bearbeitetes, nach seinem Tode von Darcel herausgegebenes Tagebuch so grosses Aufsehen macht.

E. W.³⁴

XI. Jahrgang

Nr. 4, 15. Februar 1861, S. 46

Der Palast der ungarischen Akademie

Der Aufruf zur Zeichnung von Beiträgen für die Erbauung eines Palastes der ungarischen Akademie war im vorigen Jahr ein viel gehörtes Schlagwort, eine bequeme Handhabe für friedliche Demonstrationen, um den National-Willen der Ungarn laut kund zu geben. Es wurden Akademien, Bälle, Concerte u. s. w. gegeben, das ganze Land beeilte sich, Beiträge zu liefern; alle Stände, alle Confessionen nahmen daran Teil.

Die Wahl der Baustelle wurde durch Entgegenkommen der pesther Commune und der hiesigen Dampfschiffahrts-Gesellschaft bald festgestellt, und der Bauplatz nächst der Kettenbrücke, welcher den Abschluß des Franz-Joseph Platz bildet, Eigenthum der erwähnten Dampfschiffahrts-Gesellschaft, gegen Tausch der nächsten, donauabwärts gelegenen Baustelle der ungarischen Akademie überlassen.

Die Wahl der Baustelle kann als vorzüglich bezeichnet werden. Die Hauptfronte ist gegen den Platz gekehrt, die zweite gegen die Donau, die beiden andern in zwei breiten Strassen, die Fläche beträgt 1300 Quadratruthen. Steht einmal hier ein Palast, so dürften die Gebäude der nächsten drei Baustellen am Quai auch in einem besseren Style gehalten werden. Vielleicht dass bei dem nationalen Aufschwunge von der ungarischen Aristokratie Paläste hingebaut werden, welche aus dem antikisirenden Zinshaus-Styl mit Gyps und Putz her austreten und einen monumentalen Charakter annehmen werden. Wir wollen es hoffen; denn das vorzügliche Material, welches hier zu finden ist, macht es ohne Schwierigkeit möglich, in Ziegel, Stein, ja, sogar in Marmor zu bauen.

Allgemein wurde eine Concours-Ausschreibung für das Project erwartet; allein das Comité ging davon ab und beauftragte den als Archäologen im In- und Auslande rühmlichst bekannten Dr. Henselmann, ferner den hiesigen Architekten Ybl,³⁵ Erbauer der Falker-Kirche, und den wiener Architekten Ferstl,³⁶ Erbauer der Motiv-Kirche und der Börse in Wien, mit Ausarbeitung von Plänen. Mit dem 15. Februar läuft der Termin ab; wir sehen mit Spannung den Projecten entgegen. Ueber die Pläne werde ich Bericht erstatten.

Das Programm wurde von Dr. Henselmann verfaßt. Dasselbe ist auf Grundlage eines skizzirten Grundrisses durchgeführt, daher für den Architekten sehr beengend, da in jedem Stockwerke die Ubinationsen angegeben werden, welche dort vorzukommen haben. Somit muss jeder Architekt, der sich genau an das Programm hält, mehr oder weniger auf denselben Grundriss verfallen, der die ursprüngliche Basis gebildet hat.

Auffallend ist die Anordnung, dass nach dem Programm der grosse Saal, der doch den Glanzpunkt des Palastes bilden muss, ins Erdgeschoss gelegt werden soll und hier seinen Platz nur im Risalit der Hauptfronte findet. Hiedurch ist die Hauptwirkung, die einen Palast vor gewöhnlichen Häusern so sehr auszeichnet, aufgehoben; denn ein

grosses Portal oder besser noch eine Eingangshalle, zu welchen Stufen führen, ein Vestibul mit einer Prachttreppe, welche zu dem Hauptsale führt, dieser endlich durch das erste und zweite Geschoss geführt, sind von einer Gesamtwirkung, welche im organischen Zusammenhang den Aussenbau mit dem Inneren verbindet.

Auch dass die Bibliothek ins zweite Geschoß kommen soll, was sehr stark construirte, daher kostspielige Decken erfordert, erscheint nicht ganz zweckmässig. Am auffallendsten ist jedoch die Bedingung, dass der Palast mit einem Zinshause verbunden werden soll, indem gegen 200,000 Fl. ö. W. als Fond für die Akademie gezeichnet worden sind, dieser Betrag daher nutzbringend angelegt werden muss. Es entfallen daher nur etwas über 400,000 Fl. ö. W. für den eigentlichen Palastbau.

Bei den jetzt in die Höhe geschraubten Material- und Arbeitspreisen ist es nicht wahrscheinlich, dass der Palast, wenn er diesen Namen durch Anlage, äussere und innere Architektur verdienen soll, um diese Summe monumental durchgeführt werden könne. Der Architekt ist aber in seiner Composition sehr beeinträchtigt, wenn er bei jedem Detail mäkeln muss, um die Summe einzuhalten; dieses Damoklesschwert hindert jede freie Entwicklung. Uebrigens unterliegt es keinem Zweifel, dass ein Aufruf in Ungarn die doppelte Summe leicht herbeischaffen kann; denn wenn die Commune Pesth eine halbe Million für die Restauration der Redoute votiren kann, so wird das ganze Königreich wohl für die Akademie, die Trägerin und den Mittelpunkt der ungarischen Nationalität, eine Million zu votiren im Stande sein, und es auch thun!

Würdiger wäre es gewesen, das Zinshaus ganz fallen zu lassen; das Akademiegebäude aber bloss in jener Ausdehnung, welche der Zweck erheischt, aufzuführen, den übrigen Theil der Baustelle mit einem Gitter einzufangen und mit Parkanlagen zu versehen. Hiedurch hätte das Gebäude sowohl von idealer, als auch von praktischer Seite gewonnen. Für jene Summe, welche als Fond für das Zinshaus bestimmt war, hätte man ganz gewiss ein rentables, schon fertiges Haus ankaufen können.

Von Bedeutung ist die Stylfrage, welche im Programm offen gelassen worden ist. Zufällig haben die drei aufgeforderten Concurrenten ein gleiches Glaubensbekenntniss in Bezug auf den Baustyl und sind ihrer Ueberzeugung nach Gothiker. Sie haben daher das Uebereinkommen getroffen, ihre Projecte im gothischen Style durchzuführen. Dr. Henselmann ebnet das Terrain, er ist als

Archäologe eine Autorität und hält Vorlesungen über Baustyle in der ungarischen Akademie, welche auch in hiesigen ungarischen und deutschen Blättern abgedruckt erscheinen.

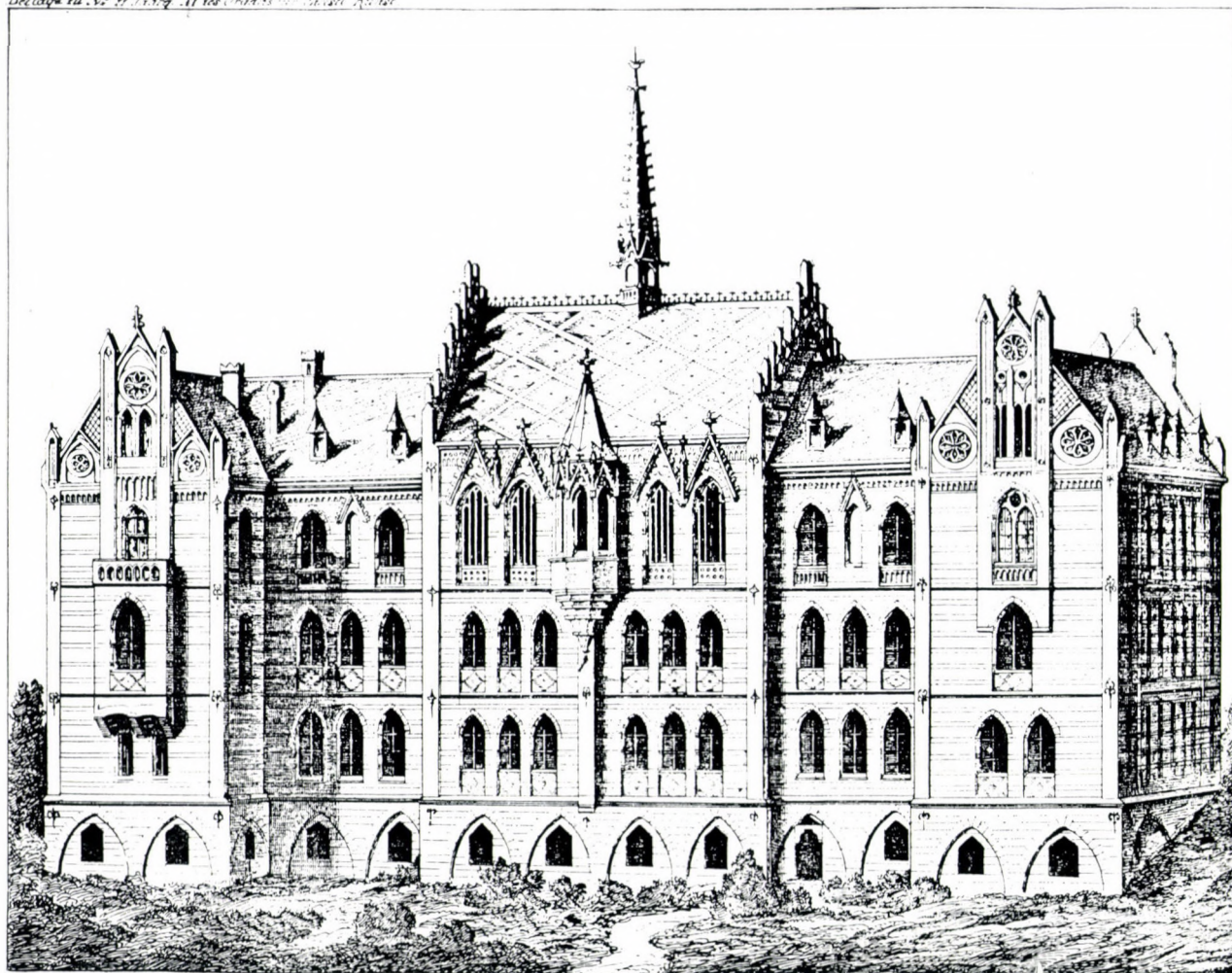
Man ist hier wie an vielen andern Orten dem gothischen Style nicht hold und hat ein Misstrauen gegen denselben, was sehr erklärlich ist. Pesth ist eine moderne Zinshausstadt und hat nicht einen einzigen Monumentalbau, den israelitischen Tempel, einen moresken Ziegelbau, ausgenommen. Die hiesigen sogenannten Paläste danken diese Kategorie nur ihren Bewohnern und den in Atik³⁷ angebrachten Wappen. Ein antikisirender Putzbau von drei Stockwerken, mit Lisenen, Halbsäulen oder im äussersten Falle freistehenden Ziegelsäulen in Risalit, zwischen welchen Glasfenster und Vorhänge jede Illusion zerstören und den Unsinn erst recht hervorheben, das ist die hiesige Bauweise. Es ist wahr, man hat breite Marmortreppen, hohe Geschosse, ebenerdig mit 18 bis 20 Schuh; aber diese mit dem Lineal streng gezeichneten Häuser, die in der Entfernung alle gleich aussehen, ohne Charakter, ohne Abwechslung, haben die Anschauung vollständig verdorben, und nur die Grösse des Hauses, die vielen Fenster sind maassgebend für das Urtheil hiesiger Kreise. Wer aus dieser Manie herausgeht und die Form des Kastens verlässt, der hat Alles gegen sich.

Der gothische Styl mit seiner Romantik, mit seiner Individualität wird garnicht aufgefasst; zudem gibt es sehr viele, welche die Gothik vom nationalen Standpunkte als schwäbisch verwerfen, ohne zu bedenken, dass Matthias Corvinus, der die glänzendste Kunstperiode in Ungarn schuf, deutsche Meister hinberief und die Gothik als nationale Bauweise anerkannte. Leider haben die Türken das Meiste zerstört; dennoch findet man in den Bergstädten Werke von Veit Stoss, Burgmeier, Dürer u. s. w.; hier und dort sind noch gothische Bauwerke erhalten.

Die unglücklichen Versuche mit den kleinen Quaimagazin-Gebäuden und ein paar mit gothischen Gypsdetails staffirte Zinshäuser kann man nicht als Werke des gothischen Styls betrachten.

Um jedoch diese nationalen Ansichten gegen die Gothik aufzuheben, hat Dr. Henselmann in seinen Vorlesungen die Abstammung der Gothik von Frankreich in den Vordergrund gestellt und nennt sie französischen oder Spitzbogenstyl. Jedenfalls werden diese Vorlesungen manches Auge öffnen und manchen Gedanken wach rufen, und die Gothik dürfte hier, wo das Costüm so sehr den mit-

Beilage zu Nr. 11. 1877. At the Österreichisch-Ungar. Kaiserl. Hof- und Staatsdruckerei.



Das neue Realschulgebäude in Ofen
entworfen von Hans Petschnig

Abb. 3. Realschulgebäude in Ofen, aus dem »Organ«

telalterlichen Charakter trägt, wo der Adel mächtig ist, Wurzel fassen.

Ofen.

Hans Petschnig

Nr. 6. 15. März 1861, S. 61

Die archäologische Ausstellung des wiener Alterthums-Vereins. II.-Fortsetzung

. . . Das Prachtstück unter den mittelalterlichen Gefäßen und Geräthen dieses Tisches ist der sogenannte Corvinus-Becher. Es knüpft sich an denselben die Sage, dass er ein Ehrengeschenk des Königs Matthias-Corvinus von Ungarn an die Bürgerschaft von Wiener-Neustadt sei, welches derselbe in Anerkennung der tapferen Verteidigung dieser Stadt gemacht habe. Der Pocal ist öfters abgebildet (in Hefner-Alteneck's Kunstwerke und Geräthschaften, Heideloff's Ornamentik etc.). Er hat mit dem

Deckel eine Höhe von 2 Fuss 7 Zoll, ist mit getriebenen Buckeln geschmückt, am Fusse und Deckel reich mit frei stehendem getriebenen Laubwerk ausgestattet und an einzelnen Theilen emaillirt. Das Ganze ist ein Prachtstück der Goldschmiedekunst durch die technische Meisterschaft, so wie durch die überraschende Kenntnis der Effecte, die auf die einfachste Weise erzielt sind, gleich ausgezeichnet. Jede Abbildung kann nur einen schwachen Begriff geben, da sie eben diese Eigenthümlichkeit nicht wiederzugeben vermag. Auch die Gesamtform und die Verhältnisse der Kuppe und des Deckels sind sehr schön, nur ist der Fuss etwas zu klein. Vergleicht man den Corvinus-Becher mit einer Anzahl ausgestellter Kelche aus Kaschau, mit den leider nicht ausgestellten im graner Domschatze vorhandenen, so zeigt die Art der Anbrin-

gung, die Compositionsweise und Technik solche Uebereinstimmung, dass man diese Art als eine specifisch ungarische, dem Schlusse des 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts angehörige bezeichnen muss . . .

A. Essenwein³⁸

Nr. 21., 1. November 1861, S. 241

Das neue Realschulgebäude in Ofen, erbaut von Hans Petschnigg.

(Nebst artistischer Beilage)

Die charakteristische Formenbildung des Ziegelbaues, wie sie vornehmlich der Norden Deutschlands während des Mittelalters in schönster Weise entwickelt hat, musste natürlich das Auge derjenigen Architekten auf sich ziehen, die in ihren Schöpfungen überhaupt auf charakteristische Formenbildung ausgehen, da gerade der Ziegel gegenwärtig eines der verbreitetsten Baumaterialien ist und sich selbst da ein Terrain errungen hat, wo noch andere Materialien zu Verfügung stehen. Es ist nicht zu läugnen, dass die Leichtigkeit der Handhabung dieses Materials beim Bauen überhaupt, so wie die leichte Möglichkeit der Formentwicklung nicht wenig zu dessen allgemeiner Verbreitung beiträgt.

Man hat zwar noch nicht so allgemein, als es wünschenswerth und für die Architekturentwicklung heilsam wäre, die Nothwendigkeit einer charakteristischen Formgebung und einer materialgemässen Gestaltung der Architektur eingesehen; man hängt noch fast überall sehr an einem äusserlichen Formenthema, das ohne Rücksicht auf das Material, aus dem das Gebäude errichtet ist, ohne Rücksicht auf dessen Construction, als bloss äusserliches Kleid auftritt.

Noch immer gehören charakteristische Materialbauten zu den Ausnahmen gegenüber den in allerlei Materialien an das Aeussere angehängten willkürlichen Zierformen.

Insbesondere ist dies in Oesterreich der Fall. Es fehlt nicht an Künstlern und nicht an neuen Bauwerken, die einen künstlerischen Materialbau zeigen, aber die Mehrzahl der Architekten und Baumeister hängt an der Verputzarchitektur fest. Sie findet darin eine lebhafteste Stütze bei einem grossen Teile des Publicums, das durch den Reichthum der spielenden, aber nichtssagenden, Formen bestochen, für einfache Natürlichkeit kein Auge hat, und ausserdem sich zu sehr an die stets zu erneuernde Uebertünchung mit Wasser- oder Oelfarben und das dadurch entstehende stets neue und glatte Aussehen der Gebäude gewöhnt hat, um dieselben

gern irgendwo zu vermissen. Namentlich ist dies in Pesth der Fall, in einer Stadt, wo Baumaterialien jeder Art in solch vorzüglicher Qualität sich bieten, dass zum Materialbau mehr Aufforderung vorliegt, als sonst irgendwo. Steine jeder Art, Sandsteine, Kalksteine, rother Marmor und Ziegel wetteifern an Schönheit und Güte. — Und doch ist ein charakteristischer Materialbau daselbst unpopulär. Man lässt sich zwar bei gewissen grossen monumentalen Bauten, wie beim Tunnel in Ofen, bei den Pfeilern der Kettenbrücke, den Steinbau gefallen; der Ziegelbau aber erscheint dem Publicum und den Baumeistern zu »roh«; er ist nicht glatt genug; denn ein feiner Sinn, wie er sich z. B. in der berliner Putzarchitektur zeigt, ist in dem gewöhnlichen barbarischen Formengemenge nicht zu erkennen. Den ersten Anfang mit einem Ziegelbau in Pesth machte der wiener Architekt Förster³⁹ bei der Synagoge, die in reichen maurischen Formen erscheint. Ausser dieser Synagoge ist in Pesth-Ofen nur Ein Bauwerk, das den Ziegel als Baumaterial auch äusserlich sichtbar lässt. Dieses Gebäude zeigt einen Ziegelrohbau, der im Wesentlichen den norddeutschen mittelalterlichen Baudenkmalen nachgebildet ist; es ist dies das Gebäude der Ober-Realschule in Ofen, das vom Professor H. Petschnigg in den Jahren 1858—1860 neu erbaut worden ist.

So viel, als unsere modernen Bedürfnisse es überhaupt zulassen, ist der Bau nach mittelalterlichen Grundsätzen gebildet. Der Architekt hat gesucht in der Gestaltung des Aeusseren lediglich das Innere, die Grundriss-Disposition, wirken zu lassen, die aus dem Bedürfnis hervorgegangen ist. So viel als möglich ist das Innere so geordnet, dass ein harmonisches Ebenmaass auch aussen sichtbar ist, ohne dass jedoch eine blinde Symmetrie angestrebt wäre, unter welcher der eigentliche Zweck des Bauwerkes leiden müsste; eben so wenig ist aber auch eine bloss auf malerischen Effect berechnete phantastische Wirkung gesucht, sondern es ist bloss die Disposition aller Räume und Theile so getroffen, wie das Bedürfnis es ergab, und daraus ist die Formengruppirung des Aeusseren direct abgeleitet. Die Pläne des Baues waren vor längerer Zeit in Köln ausgestellt, dürften also noch manchem der Leser des Organs im Gedächtnisse sein. Die beiliegende Abbildung gibt eine Ansicht der der Donau zugewandten Fronte des Gebäudes, das seine bunten Formen über die Dächer der umgebenden niedrigen Häuser erhebt und nicht wenig zum Reize des Donau-Panorama's beiträgt. Die Façade hat einen Mittelbau, in welchem sich im obersten

Geschosse der grosse Exhortsaal befindet, der eine grössere Höhe nöthig hat als die übrigen Zimmer und Säle, und deshalb eine Hebung des Gesimses vom Mittelbau veranlasste, ausserdem mit seiner bogenförmigen Decken-Construction in den Dachraum eingreift. Der Bestimmung gemäss sind auch die äusseren Formen dieses Saales dem Kirchenbaustyle verwandt; in der Mitte befindet sich ein polygoner Erker, der in seinem Innern einen Altar enthält. Der Mittelbau hat eine gemusterte Dachfläche aus verschiedenfarbigem Schiefer, ist mit einem Firstkämme bekrönt und ausserdem durch einen hölzernen, mit Blei verkleideten Dachreiter für die Schulglocke geschmückt. Nach der Seite ist dieser Mittelbau durch abgetreppte Giebel abgeschlossen. Die beiden äussersten Enden des Baues sind durch vorspringende Quertracte abgeschlossen, die in reich geschmückte Giebel endigen. Der eine dieser Querbauten ist mit einem kleinen Erker versehen, welcher der Wohnung des Directors, die sich in diesem Theile befindet, zur Annehmlichkeit gereicht.

Der Hauptreiz besteht weniger in dem Verzierungs-schmuck, denn Ornamente sind absichtlich eher vermieden als gesucht, als in der Art und Weise, wie durch das Material selbst auf einfachste Weise eine oft reizende Detailwirkung erzielt ist und wie alle diese Detaileffecte harmonisch zu einem Ganzen verbunden sind. Das verwandte Material besteht aus rothen und gelblichten Ziegeln, die zu Streifen in der Mauermaße, so wie zu einer Einfassung der Kanten der einzelnen Gebäudetheile Veranlassung gegeben haben. Die Gesimse bestehen in ihren Schmucktheilen aus kleinen Ziegeltheilen, die musivisch zu reichen Formen zusammengesetzt sind, die kleinen Zwischenräume zwischen den einzelnen Steinen sind verputzt und bemalt. Der Unterbau, so wie der Erker des Mittelbaues bestehen aus weissem Stein; die im Innern angewandten Schliessen haben aussen schön geschmiedete Schlüssel.

Da überall das Material in seiner natürlichen Charakteristik sichtbar ist, so tragen die verschiedenen Farben der Materialien nicht wenig zur Hebung der Formenwirkung bei. Die Durchführung des Baues ist im Inneren und Aeusseren ganz consequent nach denselben Principien geschehen. Die sämmtlichen Details sind ebenso naturgemäss und einfach, aber wirkungsvoller construirt als das Aeusserere. Allerdings ist manches ziemlich hart und derb, selbst roh in der Ausführung ausgefallen; allein trotzdem ist der Eindruck ein befriedigender.

Es ist nur zu bedauern, dass die Mittel für die Ausstattung des Inneren so knapp zugemessen waren, dass über Rohheiten der Ausführung, die sich namentlich in den ganz stylistisch gedachten Färbungen und Malereien unangenehm zeigen, nicht zu umgehen waren. Noch mehr aber ist es zu bedauern, dass die politischen Wirren den Künstler, der ein entschiedener Deutscher ist, vom Platze gedrängt haben, so dass die letzte Vollendung in Hände gelegt wurde, die für den Formenkreis und für die Idee des Gebäudes keinen Sinn hatten.

Ueberhaupt hat sich das ganze Publicum Pesth-Ofens in seinen magyarischen und ultramagyarisirten Deutschen zu einer Opposition gegen das Gebäude vereinigt, dessen Pläne von der deutschen Regierung octroyirt, von einem Deutschen in verschiedenen deutschen Formen erbaut ist und von dem herkömmlichen Schlendrian abweicht, den einer Ihrer Mitarbeiter in Nr. 13 des VII. Jahrganges des Organs, Seite 154 und 155, sehr richtig charakterisirt hat.

Wien.

A. Essenwein.

XIII. Jahrgang

Nr. 23, 1. December 1863, S. 276

Besprechungen, Mittheilungen etc.

. . . In Pesth wurde im Jahre 1692 zum Danke für das Aufhören der Pest und zu Ehren der allerheiligsten Dreifaltigkeit vor dem Rathause eine Säule errichtet, im Jahre 1809 aber niedergerissen. Am 11. October weihte Seine Eminenz der Cardinal Fürstprimas von Ungarn eine neue ein, welche der Bildhauer Andr. Halbing⁴⁰ verfertigte, und die nun vor der inneren Stadtpfarrkirche aufgestellt ist. Das Ganze ist aus Sandstein gemeisselt und im gothischen Style gehalten und bildet eines der grossartigsten kirchlichen Denkmale der neueren Zeit. Auf einem einfachen Sockel steht ein Tabernakel zwischen zwei knieenden Engeln, über denselben ein Baldachin. Auf diesem erhebt sich die Statue der unbefleckt empfangenen Jungfrau, aus carrarischen Marmor, umgeben von den Statuen der anderen Patrone Ungarns, im Ganzen zwölf Figuren, deren jede mit einem reich verzierten Baldachin bedeckt ist. Im obersten Theile ist die heiligste Dreifaltigkeit sitzend dargestellt zwischen vier Säulen, die wieder einen grossen, reichen Baldachin tragen. Ueber diesem schliesst eine Pyramide mit der Kreuzblume das Werk. Es kostete über 230,000 Fl.; die Kosten wurden durch die Beiträge der Katholiken von Pesth gedeckt.

XIV. Jahrgang

Nr. 8, 15. April 1864, S. 96

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Pesth. Es ist bekannt, dass Se. Excellenz der Szathmarer Bischof Dr. Haas⁴¹ der ungarischen Akademie Zeichnungen von der im zwölften Jahrhunderte erbauten Fekete-Artoer alten Kirche einsandte. Die Kirche stand verlassen, und eben das führte zur Erforschung der darin vorhandenen geschichtlichen Denkmäler. Unter der vom Regen abgewaschenen Tünche zeigten sich nämlich Wandmalereien, welche die Gleichgültigkeit der damaligen Generation hatte überweissen lassen. — Der hochwürdige Herr Bischof liess die Kirche sogleich in besseren Stand setzen und von den Wänden den Kalk abnehmen, worauf die Fresken in ihren lebhaften Farben wieder zum Vorschein kamen. Wo die Kalkkruste jetzt noch zu dick, wird sie auf chemischen Wege entfernt werden. Die bis jetzt blossgelegten Fresken enthalten nach »J. T.« Heiligenbilder, Medaillons mit lebensgrossen Gestalten und Gruppen und meist lateinische Inschriften. Eines der Bilder stellt die Himmelskönigin Maria auf goldenem Throne sitzend und das Jesuskind im Arme haltend dar, vor ihr kniet, den Leib in einen langen Mantel gehüllt, ein Jüngling von sehr einnehmendem Aeusseren, von seinem Arme hängt eine Almosentasche herab; über ihm schwebt ein Engel, ihm die Krone aufs Haupt setzend; zur Seite steht ein Leibwächter, in der linken Hand eine Hellebarde haltend. Der Correspondent spricht die Vermutung aus, dass diese Jünglingsgestalt den König Stephan vorstellen solle, und haben wir in ihr auch schwerlich ein Portrait unseres ersten apostolischen Königs, so dürfte sie doch jedenfalls den für uns so interessanten Typus jener Arpaden, welche der Künstler kannte, wiedergeben. Die erwähnte Figur ist von kraftvollen gedrungene Körperbau, das dicke Haupthaar wallt in Locken bis auf die Schultern herab, der Mund ist von einem schönen Schnurr- und Backenbart eingefasst. Das Gesicht hat einen entschieden magyarischen Typus, was um so mehr hervorzuheben, da der Leibwächter eine deutsche Gesichtsbildung zeigt. Die Krone gleicht keineswegs der jetzigen, sondern ist gleichsam der geöffnete untere Theil derselben. Se. Exc. Bischof Haas lässt die von einem flandrischen Künstler herrührenden Fresken in Lebensgrösse auf Strohpapier abzeichnen und wird die Copien dem Institut einsenden, welche um so grössere Beachtung verdienen, da Fekete-Arto eine Besetzung der ungarischen Könige gewesen.

XV. Jahrgang, Nr. 6, 15. März 1865, S. 70

Pressburg. Der hiesige Dom, in seiner Gesamtanlage sich den gothischen Hallenkirchen anreihend, soll aus Rücksicht auf das historische Interesse, welches derselbe erweckt — er war Jahrhunderte lang die Krönungskirche der ungarischen Könige —, restaurirt werden. Die Restauration ist dem zum Dombaumeister von Pressburg erwählten wiener Architekten Jos. Lippert⁴² übertragen und wird zuerst mit dem Chor (Presbyterium) begonnen, in welchem sich mehrere interessante Monumente von berühmten Primaten befinden.

XV. Jahrgang

Nr. 11, 1. Juni 1865, S. 129

Wien . . . Die Kathedrale St. Martin in Pesth, [in Wirklichkeit Preßburg] die Krönungskirche der Könige von Ungarn, soll ebenfalls restaurirt werden. Der Kaiser hat für die Wiederherstellung 1000 Florin gezeichnet, die verwitwete Kaiserin Caroline Augusta 4000, Erzherzog Karl 500, u. s. w. Es soll zu dem Zwecke eine allgemeine Subscription eröffnet werden.

Nr. 12, 15. Juni 1865, S. 137

Die Gothik in Oesterreich.

Wenn Oesterreich früher etwas hinter dem allgemeinen Aufschwung zurückgeblieben, so ist es bereits im Begriff, das Versäumte rasch herein zu bringen; unter Fr. Schmidt's* Einfluss beginnt auch hier, besonders in Wien, ein frischer Geist zu wehen . . .

An weiteren Bauten nennen wir, ohne uns auf die vielen Diöcesen einzeln einlassen zu können, in denen ohne Zweifel auch zahlreiche Kirchen er-

* Über die systematische Thätigkeit dieses Architekten berichtet Dr. A. Reichensperger in einem Briefe an Didron, den Herausgeber der *Annales archéologiques* zu Paris T. XXV., prem. livraison 1865, in höchst anziehender Weise: »Grace à un M. Schmidt, sorti des ateliers de notre cathédrale, à Vienne on est enfin rentré dans la bonne voie. M. Schmidt, qui vient de poser la nouvelle flèche sur la tour de la cathédrale de Vienne (comme à Rouen les modernes avaient doté Saint-Etienne de Vienne d'une flèche en front, et qui menaçait ruine) est professeur de l'architecture. Il fait exécuter par ses disciples des razzias archéologiques à de très grandes distances: sur lieu, ils dessinent sous la direction à gros traits, mais très exactement et détaillent tout ce qu'on trouve de mémorable. Puis de calques sont faites dans l'imprimerie impériale et distribués à tous les élèves. De cette manière, leur émulation est excitée, ils s'orientent dans leur pays, dont la richesse monumentale vient en même temps à se faire jour, et se trouva, pour ainsi dire, sous une inspection continuelle. Je crois que cette méthode est très pratique et qu'elle mérite d'être imitée. Il faut avant tout rendre la vie à l'art et l'art à vie, au peuple, dont on parle beaucoup pas le temps, qui court, en travaillant seulement pour soi-même. Le 'savoir' est une bonne et belle chose, mais le 'pouvoir' vaut mieux; il faudrait commencer par celui-ci, c'est-à-dire par la pratique.«

baut worden, die gothische Capelle zu Alt-Orsova aus der kaiserlichen Privatscasse, an der Stelle errichtet, wo die ungarischen Reichsinsignien aufgefunden worden . . . Die gothische Kirche auf dem Mohacser Schlachtfelde . . . Die grossartige Kathedrale von Gran, ein freilich weniger geschmackvoller Kuppelbau, ist 1855 vollendet worden . . .

Weiter können hier noch angeführt werden . . . die gothische Kirche der Ursulinerinnen zu Oedenburg . . .

XV. Jahrgang, Nr. 22, 15. November 1865, S. 262

Pressburg. Zur Feier der Versammlung der Naturforscher, Aerzte, Archäologen u. s. w., welche in den letzten Tagen des August in Pressburg Statt fand, war vom 27. des genannten Monats bis zum 10. September hieselbst eine Industrie-, Kunst- und archäologische Ausstellung eröffnet.

Das dritte Zimmer war der christlichen Kunst gewidmet. Die Reihe der Werke begann mit den Miniaturen von zwei byzantinischen Evangelien; deren eines, dem pressburger evangelischen Lyceum gehörig, im Jahre 1066 geschrieben wurde; das andere, wenig jüngere, ist Eigentum der pesthe-Universitäts-Bibliothek. Es folgten mehrere Darstellungen des Erlösers am Kreuze und in Medallions, meist mit Spuren ehemaliger Emailirung; die älteren gehören noch dem XII., die meisten der romanischen Kunst des XIII. Jahrhunderts an; daneben standen einige Elfenbeinarbeiten des XIII. und XIV. Jahrhunderts, worauf eine ziemliche Menge von Hausgeräthen, meist in Eisen ausgeführt, folgte. Sehr interessant sind endlich mehrere Ziegeleifragmente aus den Ruinen der pilischen-Abtei, namentlich die Hinterfüsse eines im Viergespann stehenden Greifes, welche in Schärfe und Feinheit der Ausführung den besten Metallarbeiten nicht nachstehen.

Von Kirchengeräthen fand sich gleichfalls eine grosse Anzahl; neben der bekannten prachtvollen 3' 6" hohen Monstranz der pressburger Domkirche eine etwas zartere, aber nicht minder prächtige 3' 1" hohe, welche die Gemeinde von Jazendorf aus der Verlassenschaft der aufgehobenen Clarissen um 277 Fl. 30 Kr. ankaupte. Die anderen Monstranzen waren kleiner, die jüngste gehörte der Renaissancezeit an. Fünfzehn Kelche umstanden die Monstranzen, an deren einigen die Email- und Filigranarbeit bewundernswerth ist. Obschon der letzte kaum über das XV. Jahrhundert hinausreicht und der jüngste bis ins XVIII. emporsteigt, schliessen sie sich doch alle der alten Form an und

beweisen hiedurch ein ausnahmsweises Festhalten der ungarischen Goldschmiede an den älteren Traditionen und Formen der Kirche. Weiter als Monstranzen und Kelche geht in der Zeit zurück eine aus einem Seehundschädel gefertigte Lampe der pressburger Domkirche, auf welcher wir d. J. 1349 eingravirt finden. Interessant sind noch einige Pluvial-Agraffen, zwei silberne Rauchfässer und drei Messingschüsseln.

Den kirchlichen Geräthen reihte sich eine Anzahl gewöhnlicher Hausgeräte an, unter denen prachtvolle Pocale, Becher u. dgl. vorkamen. Der Styl der Renaissance war durch mehrere kleine Bronzefigürchen, Majolikageschirre, getriebene Eisen- und geschnitzte Elfenbeinkästchen vertreten, endlich durch eine Anzahl von Steingut- und Glasgefässen, die bis ins XVIII. Jahrhundert reichen und sowohl durch ihre Aneinanderreihung als auch durch vergleichweisen Kunstwerth interessant sind.

Die Bibliothek der Domkirche hat mehrere Antiphonalia geliefert, theilweise mit tüchtigen Miniaturinitialen aus dem XV. Jahrhundert, theilweise mit alten Einbänden versehen. Einzelne Codices und Druckwerke aus späterer Zeit vervollständigten die Sammlung.

XVI. Jahrgang

Nr. 2, 15. Januar 1866, S. 22

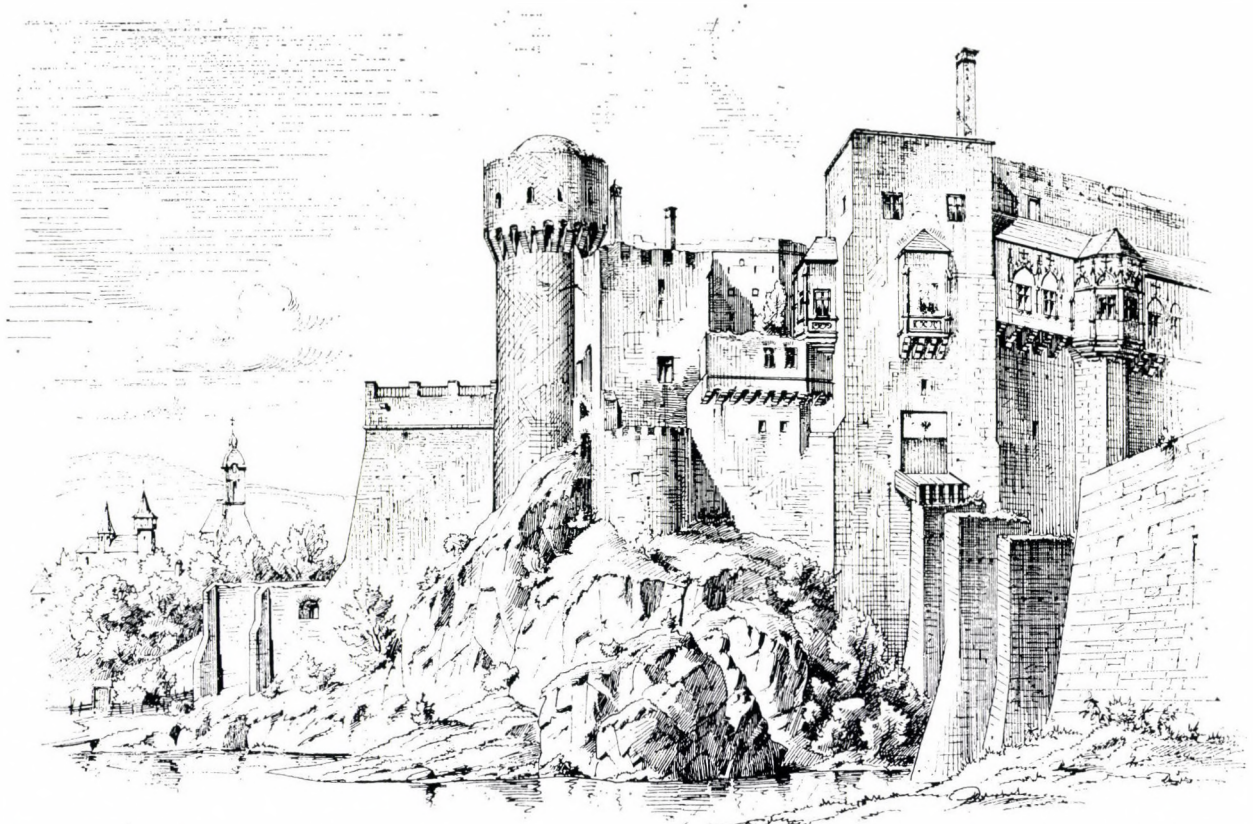
Wien. In der Architekten-Versammlung am 13. Dec. theilte der Vorsitzende H. Architekt Ferstel mit, dass der Hr. Staatsminister Graf Belcredi seinem Ansuchen, die Pläne für die Parlamentshäuser im Vereine ausstellen zu dürfen, entsprochen habe. Die ausgestellten Entwürfe sind verfasst von den Architekten Ferstel, Hansen⁴³ und Schmidt in Wien, Essenwein in Graz, Ullmann⁴⁴ in Prag und Ybl in Pesth.

XVII Jahrgang

Nr. 7., 1. April 1867, S. 80

Wien. Vor Kurzem wurde in der Weberei und Stickanstalt des Herrn Karl Gianì die vollständige Ausstattung für die . . . am 23. Oct. d. J. eingeweihte Elisabethkirche fertig; es wäre zu wünschen, dass recht viele Freunde kirchlicher Kunst diese Paramente sehen könnten, um sich zu überzeugen, wie man mit geringen Mitteln, ungefähr 7000 Fl., Echtes und Stylgerechtes erhalten kann . . . Dergleichen hat jetzt diese Anstalt ähnliche Aufträge für die . . . vom Architekten Petschnigg im Bau begriffene St. Stephanskirche zu Gzefard und mehrere andere grössere Bestellungen erhalten.

Nord-Ansicht.



Aufnahmen der Architekturpfeiler
an d. k.k. Akademie der bild. Künste zu Wien 1867.
Unter Leitung d. Prof. Friedr. Schmidt

Nord Seite

nach der Natur ges. u. aut. v. A. Wielemann

Brosch. v. d. Verlagsanstalt Wien 1868

Abb. 4. Ansicht der Nordseite von Vajdahunyad nach einer Zeichnung von A. Wielemanns (in zwei Größen) (Wiener Bauhütte)

Nr. 10, 15. Mai 1867, S. 118—119

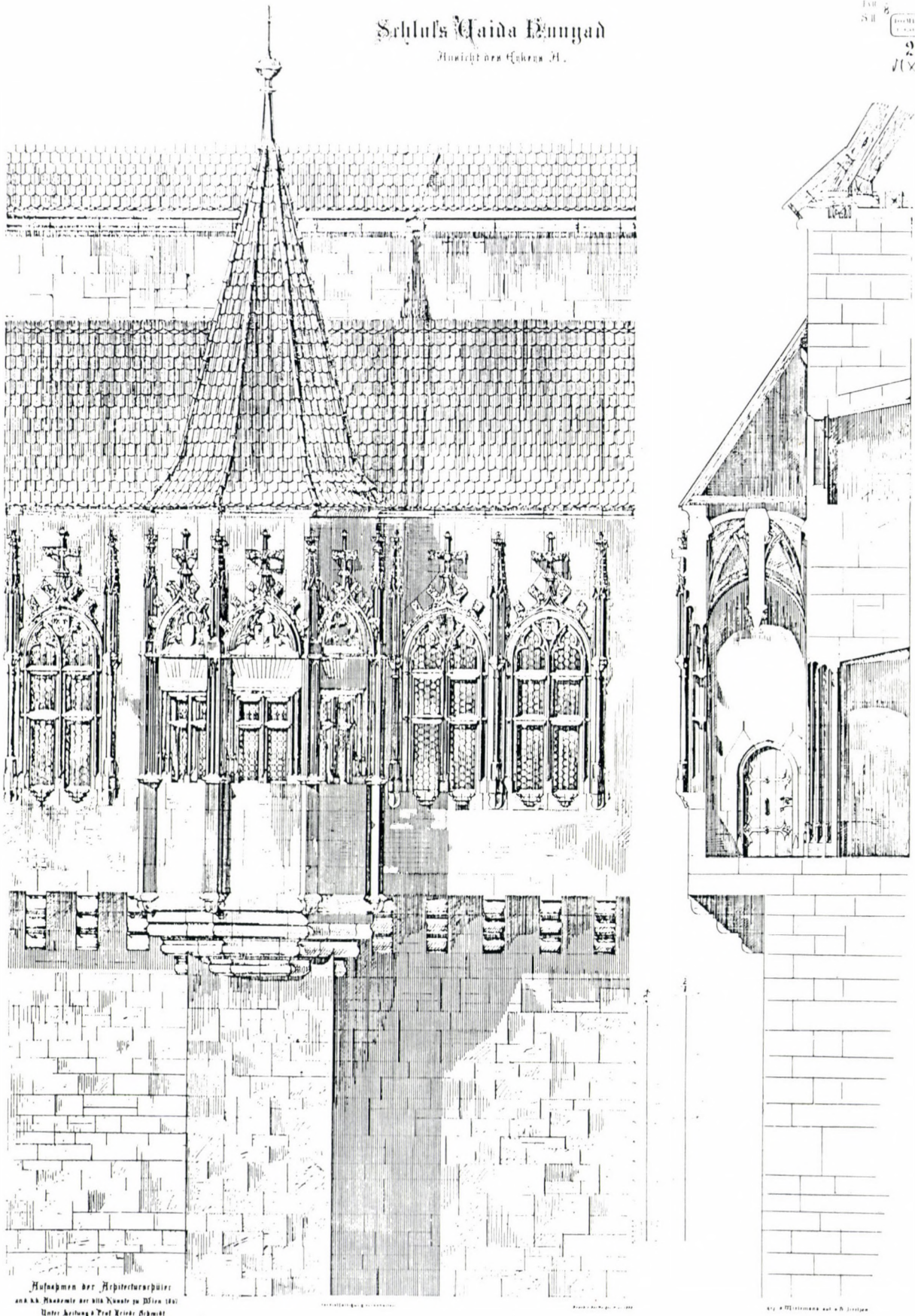
Berlin. In der Nr. 5 d. Jahrg. ist ein von Herrn C. Andreä verfasster Bericht über »Architektonische Funde in Palma« auf Majorka enthalten. Neuerdings veröffentlicht derselbe Correspondent im »Christlichen Kunstblatte« einen höchst interessanten Brief des Finders, des Herrn Schulez Ferencz⁴⁵ an ihn, datirt aus Palma selbst. Der Architekt und rastlose Forscher ist ein Schüler von Professor Schmidt aus Wien und hat 150 Aufnahmen von Palma aus an seinen Meister gesandt; auch Herr Andreä hat diese Zeichnungen sehen dürfen und er sagt: Mir ist durch das Anschauen und Studiren all der pikanten Zeichnungen und des sie begleitenden Tagebuches zu Muth, als sei ich mit dagewesen, und von durchaus neuen Bildern ist meine Seele belebt. Doch weil — trotz der frappanten architektonischen Neuheit und der blendenden Schönheit der sie umgebenden Natur — soviel deutscher Geist hier geschaffen, ja sogar der ganzen Kunst den

Stempel aufgedrückt, so heimeln die idealen Werke so sehr an und machen einen stolz und wehmütig zugleich. Nicht spanische, nicht französische noch italienische Einflüsse, sondern direct deutsche Fäuste waren hier tätig — germanischer Geist und zeugende Kraft schufen hier ein alle Bedürfnisse befriedigendes Kunstleben und gaben für ein halbes Jahrtausend und mehr der Architektur — der ganzen Physiognomie dieses Stückchens Erde — nahe der africanischen Küste, die Signatur. Und wenn man hier bei uns ein schönes altes Bild findet, eine edle alte Sculptur, so heisst es meist: »das muss byzantinische«, und ist es spätere Zeit: »das kann nur italienische Arbeit sein« — so kleimüthig sind wir geworden, so sehr haben wir Gottes Gnade an uns vergessen.

Doch lesen wir den Brief des rastlosen Reisenden selbst: »Palma, architektonische Wunderstadt! Mir ist, als hätte sich auf diese ferne Insel die in der Heimath verbannte mittelalterliche Kunst zurück-

Schlufs Vajda Bányad
Ansicht von Osten H.

100
S. II
212
LXVI



Holzrahmen der Pfeilerarkade
aus der Akademie der Bild. Künste zu Wien 1841
Unter Leitung d. Prof. K. v. Schinkel

aus der Akademie der Bild. Künste zu Wien 1841

Abb. 5. Erker am Schloß Vajdahunyad nach einer Zeichnung von A. Wielemanns (Wiener Bauhütte)

gezogen, um hier zum Staunen der Mit- und Nachwelt noch herrliche Blüten zu treiben — als gotische Kunst schon längst durch antike Formen verdrängt war. Dir ein genügend Bild der Architektur Palma's zu geben, wäre selbst dann noch unmöglich, wenn ich Dir alle daselbst gefertigten Aufnahmen zeigen könnte. Die dasigen Monumente sind zu verschiedenartig in Anlage und Auffassung, als dass man selbe in kurzem Briefe beschreiben könnte. Der Dom, ein mächtig Bauwerk, hoch an der See gelegen, weshalb ihn die Seefahrer lieben und wie vom besten Freund von ihm reden, in seinen Dimensionen weit grösser als die meisten unserer deutschen Dome, konstruktiv äusserst lehrreich, gewinnt derselbe noch ganz besonderes Interesse durch die *puerta del Mirador*, ein allerreizendstes Portal, von Enrik Alamant. Ende des 14. Jahrhunderts gebaut — also deutsche Arbeit. Enrik Alamant, zu Deutsch Heinrich der Deutsche, gründete eine förmliche Kunstschule dort — durch das prächtige Chor, inmitten der Kirche! mit einem excellenten Hauptaltar — deutsche Holzschnitzarbeit, reich polychromirt — die imposante gotische Orgel, ebenfalls deutsche Arbeit, einen höchst originellen und monumentalen Bischofsstuhl, die Menge prächtiger Grabmäler und vieles andere ganz merkwürdige Detail. Ausser diesem gotischen Dom gibt es die Menge theils grosser und reicher anderer Kirchen, namentlich San Francisco mit dem wundervollsten Kreuzgange, der viel maurisches Element zeigt — aber auch wieder die Menge deutscher Kunstschatze birgt.

Von Civilbauten ist der bedeutendste Bau Casa Lonja (Börse), wohl die schönste Börse, die überhaupt existirt. Ich schrieb an den Professor, dieser Bau sei ein neuer schlagender Beweis, wie sehr sich der gotische Stil allen Verhältnissen und klimatischen Einflüssen gegenüber mit Grazie zu benehmen wisse. Dieser grosse Bau ist dem warmen Klima anpassend ohne Dach gedacht, von den eigens dazu construirten Gewölben fliesst das Wasser direct ab, dieses schadet aber dem gotischen Charakter des Gebäudes durchaus nicht, im Gegentheil hebt es seinen Werth. Vier herrliche Façaden bietet dieser sehr gut erhaltene Bau. Das Innere kühn und schön. Der Hauptwerth der palmaneser Architektur aber für uns liegt in der Menge von durchaus erhaltenen und mit allem Comfort versehenen Wohnhäusern und Palästen (an Hundert!), namentlich ihren für die Kunstgeschichte völlig neuen Höfen, sowohl der gotischen als der Renaissance-Periode.

Nichts Malerischeres und romantisch Wohnlicheres kannst Du Dir verstellen! Der Hof mit seinen Brunnen, meist nicht allzugross, ist von einer Menge offener, auf Säulen und Pfeilern ruhender Räume umgeben, welche alle mit guten, oft reich bemalten Holzdecken versehen, dadurch erzeugt werden, dass das ganze Ebenerd als freier Raum behandelt ist — eine lichte, durchsichtige Welt im Kleinen, von der Aussenwelt durchaus getrennt, denn im Erdgeschoss haben die Häuser keine Fenster, die in die Strasse ehen, nur meist kleine aber reich geschmückte Portale.

Das Zusammenleben der Christen mit den Mauern auf Majorka führte zu einem sich Durchdringen gotischer mit maurischen Elementen. Das Maurenthum macht die Sache nicht schlecht, im Gegentheil, sowohl in der Gesamtwirkung als auch im Detail bezaubernd schön!«

Nr. 22., 15. November 1867, S. 262

Köln. Herr Dr. A. Reichensperger theilt der Redaction des »Organs für christliche Kunst« den nachfolgenden Auszug eines an ihn gerichteten Briefes des Herrn Ober-Baurathes Friedrich Schmidt zu Wien in der Voraussetzung mit, dass derselbe für die Freunde der mittelalterlichen Kunst ein besonderes Interesse darbieten werde.

»Gestern Abend bin ich mit zwölf meiner Schüler von einer Studienreise nach Siebenbürgen zurückgekehrt. Das Hauptziel unserer Reise war das Schloss Vayda Hunyade, der Stammburg der Hunyade, in seiner jetzigen Gestalt erbaut von dem berühmten Johannes Hunyad, Gubernator von Ungarn, gegen Ende des XV. Jahrhunderts. Dass eine solche Perle der Architektur bis jetzt nicht mehr gekannt und gewürdigt wurde, lässt sich nur aus der Abgeschiedenheit seiner Lage vom dermaligen Weltverkehr erklären. Dieses Schloss hat einige Parteen, welche ich unbedingt zu den Schönsten und Phantasievollsten rechne, was die Profan-Architektur des Mittelalters jemals hervorgebracht hat. Im Laufe des Winters werden meine Schüler das so reiche Material ausarbeiten und ich bin überzeugt, dass das Ergebnis mein vorstehendes Urtheil in den Augen aller Kenner bestätigen wird. Den Glanzpunkt bildet der südliche Schlossflügel. Aus einer tiefen, romantischen Felsenschlucht steigen da mächtige Quaderpfeiler empor, welche den in zwei Stockwerken übereinander befindlichen Saalbauten als Widerlager dienen. Jeder der vier Pfeiler ist mit prachtvollen Erker gekrönt und sind diese Erker ausserhalb der Saalwand durch Loggien

miteinander verbunden. Den Loggien entsprechen grosse, in den oberen Saal führende Thüren, den Erkern Nischen, welche in die Saalwand eingetieft sind. Die eigentlichen Fenster gehen nach dem Schlosshofe hin. Jeder der beiden Säle ist ungefähr 80 Fuss lang und 40 Fuss breit und durch eine Reihe von Marmorsäulen in zwei Schiffe getheilt. Die Architektur ist von wunderbarer Reinheit und Klarheit, das Ornament von unvergleichlicher Schönheit. Im Hofe befinden sich offene Loggien mit alten Frescomalereien, eine schöne Capelle, Erker, Portale u. s. w., so dass wir angestrengt mit gemeinsamer Kraft arbeiten mussten, um Alles aufs Papier zu bekommen. Denkt man sich nun noch das bewegte, farbenglänzende Leben in solch einem Schlosse, in Verbindung mit dessen zauberischer Lage, so wird man wohl zugeben müssen, dass die Altvorderen unserer ästhetischen »Aufklärung« nicht benöthigt waren und dass wir, trotz derselben (vielleicht sogar durch dieselbe) von dem Kunst-Ideale unendlich weiter entfernt sind, als sie es waren u. s. w.« Und nun die zierlichen Redewendungen, womit gewisse Kunstliteraten das Wieder-Aufleben der Gothik bekämpfen, die solche Prachtwerke an den äussersten Gränzen der Civilisation aufgerichtet hat!

XVIII. Jahrgang.

Nr. 5, 1. März 1868, S. 60

Wien. In der am 18. v. M. hier Statt gefundenen Wochenversammlung des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins besprach der Herr Ober-Baurath Schmidt in höchst interessanter Weise die im Saale ausgestellten Aufnahmen der alten Burgen Karlstein in Böhmen und Vaida-Hunyad in Siebenbürgen, welche von ihm mit Hülfe einiger jüngerer Architekten und Akademiker ausgeführt wurden. Der Vortragende gibt von beiden eine historische Skizze, schildert sehr lebhaft ihre einstige mittelalterliche Pracht und theilt schliesslich der Versammlung mit, dass ihm der ehrenvolle Auftrag geworden, die Burg Karlstein zu restauriren. Bezüglich Vaida-Hunyad hoffe er, dass man jenseits der Leitha wohl auch das Seinige thun werde, um dieses so interessante Ueberbleibsel aus dem Mittelalter vor dem Verfall zu schützen. Karlstein wurde bekanntlich vom Kaiser Karl im Jahre 1348 gebaut und der Bau in 7 Jahren vollendet. Vaida-Hunyad liess Johannes Hunyad erbauen.

Pesth. Hier ist am 22. v. M., Nachmittags 3 Uhr, die Kuppel der neuen Leopoldstädter Kirche⁴⁶

eingestürzt. Das Domgewölbe wurde durchbrochen; bloss die äusseren Thürme und der äussere Bau sind stehen geblieben. Die Kuppel fiel in sich selbst zusammen mit einem Getöse, welches den Erdboden weithin erbeben machte. Das Publicum war bereits durch das Bersten zweier Säulen auf die Gefahr vorbereitet. Der Zutritt zum Schauplatze der Gefahr ist abgesperrt. Kein Verlust an Menschenleben ist zu beklagen.

XVIII. Jahrgang, Nr. 7, 1. April 1868, S. 84

Pressburg. Die Restaurirung des alten Krönungsdomes zu St. Martin in Pressburg ist mit Errichtung des neuen Hochaltars zum Abschlusse gediehen. Die Renovirungsarbeiten, welche der Architekt Joseph Lippert leitete, sind in der Zeit von zwei Jahren und vier Monaten mit einem Kosten-Aufwande von 60,000 Fl. vollendet worden.

Nr. 15, 1. August 1868, S. 172 f.

Zur Erinnerung an die feierliche Consecration des neu errichteten Hochaltars im restaurirten Sanctuarium des Krönungs-Domes in Pressburg.

Von J. Ellenbogen. Pressburg, 1867 (Mit Abbildungen).⁴⁷

Es handelt sich hier, wie schon der Titel zeigt, um eine Gelegenheitsschrift, welche indess doch in weiteren Kreisen bekannt zu werden verdient. Die historische Bedeutung des pressburger Domes braucht nicht erst hervorgehoben zu werden. Er stammt aus dem XIII. Jahrhundert; elf Könige und sechs Königinnen wurden darin gekrönt. Danach sollte man glauben, dass derselbe alle Herrlichkeit der grossen christlichen Kunst zurückstrahle. Dem würde auch gewiss so sein, wenn nicht die »Renaissance« und der aus derselben hervorgegangene Jesuitenstil der Herrlichkeit ein Ende gemacht hätten: »Die damals herrschende Idee war, das Althehrwürdige, wahrhaft Schöne zu vernichten und durch neue, moderne Formen zu ersetzen, unbekümmert darum, ob man nicht durch die Vernichtung des Erhabendsten einen Frevel begehe. Auch unser Sanctuarium musste als Opfer fallen; und so geschah es, dass der Primas Emerich Esterhazy, gewiss in der besten Absicht, im Jahre 1734 den frühern Altar, die Chorstühle und andere Gegenstände kirchlichen Schmuckes entfernte und durch Objecte nach damaliger Anschauung ersetzte.« — »Was insbesondere den damals errichteten Altar betrifft, so stand er nur da, um eines der erhabendsten Werke christlicher Kunst zu verunglimpfen. Die Säulen waren aus Backstein mit Stuck

überzogen, der Marmor darstellen sollte; die vielgepriesene Krone darüber fand sich aus Drahtgeflochten und mit vergoldetem Gyps überschmiert. Einen weiteren Schmuck bildeten auf Goldpapier bemalte Figuren und Engelstatuen aus Stroh, Hadern und Gyps.« So tief ist die Krönungs-Kathedrale herabgesunken, weil man dem »Zeitgeschmacke« huldigen zu sollen glaubte, und sich damit beruhigte, das andächtige Volk sehe ja nicht hinter die Coulissen, es bete nicht minder andächtig vor einem Heiligen aus Gyps oder Backwerk, wie vor einem Meisterwerke gothischen Stiles, es komme am Ende doch nur darauf an, wie so ein Kirchenmöbel aussehe, nicht aus welchem Material und in welcher Weise es gemacht sei, und was dergleichen schöne Axiome mehr sind. In Pressburg ist man von diesen ästhetischen Anschauungen, Gottlob, zurückgekommen. Wie die vorliegende Schrift des Näheren mitteilt, hat eine gründliche Wiederherstellung der Kathedrale in der rechten Weise durch den, in mehreren Bisthümern als Diöcesan-Architekten fungirenden Ober-Baurath Joseph Lippert begonnen; der pseudoantike Theaterplunder ist bereits aus dem Sanctuarium verschwunden und ein, im Jahre 1863 gegründeter, nach Art unseres kölnen Dombau-Vereins organisirter Dom-Restaurirungs-Verein hat es sich zur Aufgabe gestellt, in jeder Beziehung, so weit möglich, die ursprüngliche Kunstherrlichkeit wieder herzustellen. Während dies in der ungarischen Krönungsstadt sich begibt, häufen sich in den katholischen Blättern Deutschlands die Inserate, welche den Pfarrern und Kirchenvorständen auf das dringendste die Möblirung und Ausschmückung ihrer Kirchen mit Fabrikware aus Gyps, gebackenem Thon, Zink, sogenannter Masse, Oelfarbedrucken, Gusseisen, Steinpappe u. s. w. empfehlen, was Alles zu »Spottpreisen« zu haben sei. Und die Erfahrung lehrt, dass die Reclamen nicht tauben Ohren begegnen. Die Herren Pfarrer und Kirchenvorsteher meinen eben zum nicht geringen Theile, für den Bauers- und Bürgersmann sei das Wohlfeilste das Beste, überdies merke man es ja auch nicht einmal, welchen Stoff und welche Arbeit man vor sich habe, wenn nur Alles hübsch mit Oelfarbe angestrichen sei. So wird denn nach Anleitung eines münchener oder kalker Preiscourantes das benötigte Gebackene bestellt, und was alsdann der Tempel Gottes etwa an Schmuck noch zu wünschen übrig lässt, an Farbdrukken und Papierblumen hinzugehan. Aber nicht bloss in Pfarrkirchen wird der Allerhöchste in solcher Art verherrlicht, auch unter

den Ordensmännern (die Jesuiten nicht ausgeschlossen) finden jene »Errungenschaften« der Gegenwart vielfach Anklang, wie ein Blick in ihre Kirchen, auf die von ihnen angelegten Stationen und sonstige Andachtsstätten ergibt; auch sie wollen durch die That bekunden, dass sie über die Engherzigkeit der »gothischen Fanatiker« hoch erhaben da stehen. Schreiber dieses aber glaubte, um so rückhaltloser sich aussprechen zu dürfen, als er sich davon überzeugt hält, dass keiner von allen denjenigen, welche sich möglicher Weise durch seine Aeusserungen unangenehm berührt finden könnten, zu den Lesern des »Organs für christliche Kunst« gehört, die betreffenden Personen vielmehr sammt und sonders das Kunststudium für etwas vollkommen Ueberflüssiges erachten. Was schön ist, weiss ja Einer so gut wie der Andere: wer wird sich darüber viel Kopfbrechens machen wollen!

Nr. 23., 1. December 1868, S. 274

Köln. Unweit des in der Vollendung begriffenen Domes zu Gran in Ungarn (leider eine nichts weniger als glückliche Mischung von Altgriechenthum und Peterskirche!) ward jüngst unter der Kasse der alten Festung eine sehr interessante, zweifelsohne im XII. Jahrhundert erbaute Krypta entdeckt. Eine Marmortreppe führt in dieselbe hinab; das Material ist sonst durchgängig granitartiger Quaderstein. Die Wölbung ruht auf einer Mittelsäule aus rothem Marmor und acht Wandsäulen, deren Capitäle sämmtlich verschieden gebildet sind, so dass man eine Mustersammlung vor sich zu haben glaubt, vom einfachen Würfelcapitale an bis zum reichsten korinthisirenden hinauf. Die stämmigen Schäfte haben mit vier Eckblättern verzierte attische Füße, unter welchen sich noch quadratische Untersätze befinden. Der Grundriß bildet eine auffallend verschobene Figur. Der Erzbischof hat den Diöcesan-Architekten, Ober-Baurath J. Lippert welchem Einsender die vorstehenden Notizen nebst Zeichnung verdankt, mit der Wiederherstellung des merkwürdigen Bauwerkes beauftragt; es soll dasselbe demnächst dem heil. König Stephan geweiht und dem Gottesdienste übergeben werden. Wäre der Dom nochmals zu bauen, so würde er gewiss durch seine äussere Erscheinung eben so wohl an die glorreiche Zeit dieses Königs, und nicht an die entartete Renaissance erinnern. Auch in Ungarn hat der After-Classicismus seine Rolle so ziemlich ausgespielt, wie dies schon die Thatsache bekundet, dass ein

Mann, wie Lippert, einen bedeutenden Einfluss als offizieller Architekt mehrerer Diöcesen übt.

A. R.⁴⁸

XIX. Jahrgang

Nr. 4., 15. Februar 1869, S. 48

Pesth. Die architektonische Restauration des Schlosses Vajda-Hunyad in Siebenbürgen ist vom ungarischen Landtage genehmigt, der für die Förderung der bezüglichen Arbeiten für dieses Jahr 25,000 Fl. und für die Folgezeit 50,000 Fl. jährlich bewilligt hat. Die Bauleitung ist unter Oberaufsicht des Dombaumeisters Fr. Schmidt in Wien dem Architekten Fr. Schultz aus Fünfkirchen übergeben. Mit den Bauarbeiten wird demnächst begonnen; das Schloss soll ganz im Geist und Charakter der ursprünglichen Anlage aus dem XIV. und XV. Jahrhunderte wieder hergestellt werden, und entspricht nach den Plänen ein prachtvoller Königssitz zu werden.

Nr. 15., 1. August 1869, S. 179

Ofen. Bei Alt-Ofen hat man Fundamente einer gothischen Kirche entdeckt. Auf den Lehmgründen einer Ziegelfabrik, am Fusse der westlich von Ofen sich erhebenden Weinberge, stiess man auf ein mittelgrosses, polygones, an den Ecken mit Pfeilern gestütztes Sanctuarium, das bis jetzt auf eine Klafterhöhe offengelegt worden ist. Nach der Ansicht des ungarischen Gelehrten Romer⁴⁹ ist dies eine Kirche aus dem XIV. oder XV. Jahrhundert, die auf einige Klafter Entfernung von Knochengerippen umgeben ist. Auf der Südseite erstrecken sich mehrere parallel laufende Mauern, wahrscheinlich die Ueberreste eines alten Klosters. Vielleicht, meint Romer, habe man hier das von den Alterthumsforschern oft gesuchte Weisskirchen vor sich.

Jahrgang XIX., Nr. 16, 15. August 1869, S. 189 f.
Der Alterthums-Verein in Wien

(Vortrag über das Schloss in Vajda Hunyad)

. . . Die Aufnahme der hoch interessanten Burg Vajda Hunyad in Siebenbürgen, deren Restauration und Wiederversetzung in bewohnbaren Stand die ungarische Landesvertretung aus Landesmitteln beschlossen hat, und das Zusammentreffen mit der Herausgabe dieser Aufnahmen durch den Wiener Architekten-Verein, genannt die »Bauhütte«, gab am 15. November 1868 dem gefeierten wieners Dombaumeister und Professor, Oberbaurath Schmidt Anlass, einen kurzen aber ganz interessanten Vortrag über dieses merkwürdige Bauwerk zu halten. Professor Schmidt nahm die ausgestellten

Ansichten zum Ausgangspunkte seines Vortrages. Er erwähnte, dass im Jahre 1867 diese Schlossruine das Ziel einer Studienreise der Schüler der wiener Architekturschule wurde, nachdem durch Mittheilungen des Professors Arany⁵⁰ [in Wirklichkeit Arányi] in Pesth Kunde von diesem fern abliegenden Schlosse geworden, von dem es aber auch verlautete, dass es schon Ruine sei und im Begriffe stehe, es noch mehr zu werden.

Jedem, der den Weg gegen Siebenbürgen schon einmal zurückgelegt hat, wird aufgefallen sein, wie von Station zu Station der Eindruck des Ostens immer deutlicher wird, wie das Culturleben des Westens mehr und mehr in den Hintergrund tritt und der Orient in seinem Farbenglanze, sowohl in der Natur als auch in der äusseren Erscheinung der Bewohner hervortritt. Noch lebendiger ist jedoch dieser Eindruck, wenn man die weite unabherrschbare Puszta verlässt und den herrlichen Gränzwand Siebenbürgens überschreitet. Da auf einmal findet man sich fern ab von den Gedanken und Ideen, welche den Westen beleben; man befindet sich vor den Resten einer uralten Cultur, deren Wurzel ganz anderswo, nämlich im Süden, zu suchen sind.

Eigenthümlich wie das Volk ist auch das Land, beinahe möchte man sagen, dass eine antike Landschaft auftritt; es ist nicht der antike Schwung des deutschen Waldes, nicht der heroische Ausdruck der Karpaten, sondern des Terrassengebirges, wie ihn der Süden zeigt. Der Reisende, der diese Burg aufsucht, um an ihr ein ehrwürdiges Bauwerk der Vergangenheit zu finden, wird sich nicht enttäuscht fühlen. Sehr grosse Erwartungen werden übertroffen. Dem Forscher erschliesst sich eine Herrlichkeit, die sich nicht mit Worten wiedergeben lässt.

Es ist ein eigenthümliches Bild, wenn man beachtet, dass das herrliche Schloss von Hütten der Walachen umgeben, dass dort Holzarchitektur das einzige Symptom von Architektur ist, welches den majestätischen Bau umgibt, und dass auf dem nächsten Hügel eine walachische Kirche steht, welche einige Spuren gothischer Architektur zeigt, innen aber ganz im griechischen Stile ausgeschmückt ist, so dass man sagen kann, diese Kirche mit der Schlossruine ist eine Kunst-Oase mitten im weiten Umkreise.

In jedem Lande, welches an und für sich eine fortlaufende Kunstgeschichte hat, welches in ziemlich ununterbrochener Weise gleichzeitig Kunstformen geschaffen hat, gibt sich ein bestimmter Typus kund, nach welchem das Alter, so wie die

Entwicklungsgeschichte mit apodyktischer Gewissheit beurtheilt werden können. Anders verhält es sich mit Ländern, welche aus sich selbst heraus eine selbständige Cultur-Geschichte niemals entwickelt haben, sondern wo aus anderen Gegenden Kunstideen und Kunsterzeugnisse hineingetragen worden sind. Als ein solches Erzeugniss ist dieses Schloss zu betrachten. Es wurde nicht von den dortigen Eingeborenen auf Grund ihrer Kunstideen, sondern theils durch deutsche, theils durch französische und theils durch italienische Hände geschaffen. Es ist das ein hochwichtiger Punct, welcher bei der Beurtheilung aller östlich gelegenen mittelalterlichen Bauwerke zu berücksichtigen ist.

Nun ging Professor Schmidt auf die Einzelheiten des Baues über. Wir heben daraus nur hervor, dass schon eine oberflächliche Betrachtung darthut, dass er nicht aus einem Gusse entstanden ist. Es ist anzunehmen, dass der mächtige Fürst Miklós [eigentlich János] Hunyad⁵¹ diese Burg erbaute und dass sein Sohn, der bekannte Matthias Corvinus⁵² ihr erst die Ausstattung gegeben hat, deren weitere Vollendung dem König Bethlen Gábor⁵³ zuzuschreiben ist; doch sind die urkundlichen Behelfe über die Geschichte dieser Burg sehr lückenhaft. Das Schloss ist auf einem schmalen Bergrücken erbaut, dessen äusserste Spitze den Thurm trägt. Schroffe Felsabhänge, künstlich gebildete Schluchten umgeben das Schloss. Der Bergrücken bildet in seiner Verlängerung ein Hochplateau, erhebt sich dann nochmals steil und fällt jenseits in ein reizendes Thal ab. Das ursprüngliche Vertheidigungssystem war auf dieses Terrainverhältniss gegründet; die steilen Abhänge und Schluchten machten die Ost-, Süd- und Westseite sturmfrei und der Hauptvertheidigungspunct war auf die Nordseite verlegt. Der Eingang der Burg hat sich früher auf der entgegengesetzten Seite bei dem halbmondförmigen Vorbau, der aus späterer Zeit herrührt, befunden. Der jetztige Haupteingang ist aus viel neuerer Zeit und dürfte in Verbindung mit der Brücke ganz und gar von Holz gebaut gewesen sein, während beide unter König Bethlen Gábor von Stein aufgeführt wurden. Die ursprüngliche Form der Burg wurde erweitert, höchst wahrscheinlich in der Zeit der Erfindung des Schiesspulvers, denn es ist auf Schussweite ein Vertheidigungsthurm erbaut worden, der mit dem vollständig massiv überwölbten Mordgange mit der Burg in Verbindung steht. Mit den damaligen Geschossen war man in der Lage, von diesem Thurme aus die Burg vollständig zu beherrschen.

Was die allgemeine Bedeutung der Burg in ar-

chitektonischer Beziehung betrifft, so bezeichnet sie Professor Schmidt nicht für ein einfaches Bollwerk, sondern für einen grossen Sammelort, oder, wie man in der Militärsprache sagen würde, für ein verschanztes Lager, das mit einer Menge kleiner Burgen in den Nebenthälern in Verbindung steht. Das Ganze bildet also ein System, in welchem die Burg Hunyad als Centralpunct, die übrigen als vorgeschobene Posten erscheinen.

Sehr beachtenswürdig ist der prachtvoll geschmückte Saalbau mit seinen ungeheueren Dimensionen.

Professor Schmidt lenkte ferner die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf die fortificatorischen Anlagen des Gebäudes, wie auf das überall vorkommende Zurückspringen des Fusses der Mauer; es ist die traditionelle Form der »Pechnase«, welche verhinderte, dass beim Herabwerfen der tödlichen Steingeschosse der Fuss der Mauer beschädigt wurde.

An der Innenseite des Ganges vor dem grossen Saale bilden fortlaufende Erker eine Nischenreihe, aus denen man die prachtvollste Aussicht in die Ferne geniesst, und es lässt sich nicht läugnen, dass die guten Alten, bei allem Feuereifer für hohe Zierde nicht die Annehmlichkeiten des Lebens vergassen. Namentlich kann ein schönerer Raum, wie der grosse Saal mit seinen, allerdings nur mehr in Spuren vorhandenen Säulen, Bogen und Wölbungen, mit seiner prachtvollen Ausschmückung nicht leicht gefunden werden. Als Anhaltspuncte, dass deutsche, französische und italienische Hände bei dem Ausbaue thätig waren, bezeichnete der Vortragende vorerst den Umstand, dass das Zeichen der wiener Bauhütte mit dem Schlüssel sich öfters findet. Es lässt dies keinen Zweifel übrig, weil nur die Wiener dieses Zeichen geführt haben. Der Grund, warum den Franzosen Einfluss zugewiesen werden muss, ist, weil die Façade viele Formen zeigt, die in Deutschland keinen Anklang fanden, sondern rein französische Producte sind. Es scheint die Annahme Berechtigung zu haben, dass ein französischer Architekt disponirt gewesen ist und dass deutsche Künstler den Bau ausgeführt haben, während die italienischen Künstler erst um die Zeit Bethlen Gábor's gewirkt haben mögen, denn es sind Theile in Renaissance ausgeführt, die unzweifelhaft italienischen Ursprunges sind.

Nebst dem grossen Rittersaale ist in architektonischer Beziehung zunächst die Capelle erwähnenswerth. Diese ist mit der Burg durch eine Loggia verbunden.

Wiener Bauhütte



DORNBACH
 2 45
 III 52
 8 II
 (1 X LV)



Vergrößerung 1:1000



Druck v. Des. Weiskal, Wien 1866

Im Auftrage der ungarischen Akademie der Wissenschaften
 in Gemeinschaft mit dem Architekten Dr. H. Winter u. Dr.
 E. Hoffmann aufgenommen; gezeichnete Eduard Reinerz.
 Anlage, Josef Capellman

Abb. 6. Die Holzkirche von Szinér-váralja nach einer Zeichnung von F. Schulez (Wiener Bauhütte)

Der jetzige Stiegenaufgang scheint secundär, wahrscheinlich aus der Gábor'schen Zeit, zu sein. Auch der verborgene Gang zur Burg ist noch sichtbar, aber natürlich nicht mehr zugänglich. Höchst merkwürdig ist der Capistran-Thurm, von dem behauptet wird, dass Capistranus⁵⁴ längere Zeit in dieser Burg sich aufgehalten habe.

XX. Jahrgang

Nr. 18, 15. September 1870, S. 216

Wien. An der wiener Akademie der bildenden Künste fand am 1. August durch den Minister für Cultus und Unterricht, v. Stremayr, die feierliche Preisverteilung Statt, und zwar wurden folgende Zöglinge ausgezeichnet:

Bei der allgemeinen Bildhauerschule: Mit einer goldenen Füger'schen Medaille für die Lösung der Aufgabe: »Die Verstossung Hagar's«, dargestellt in einer Zeichnung, Herr Edmund Hofmann aus Pesth;

Bei der Landschaftsschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die Lösung der Aufgabe: »Das erste der Schilflieder Lenau's«, dargestellt in einer Zeichnung, Herr Geza Meszöly⁵⁵ aus Stuhlweissenburg;

Bei der Kupferstecherschule: . . . ein Preisstipendium aus dem Kunst-Ausstellungsfonds der Akademie für im Stiche befindliche Werke Herr Eugen Doby⁵⁶ aus Kaschau.

Bei der Architekturklasse: . . . ein Preisstipendium aus dem Kunst-Ausstellungsfonds der Akademie für den Entwurf eines Bibliothek-Gebäudes Herr Svetozar Ivackovic aus Delliblat in Ungarn.

Nr. 20., 15. October 1870, S. 240

. . . Wien. Der ungarische Cultus- und Unterrichts-Minister hat von den vom Staate zu Kunstzwecken bestimmten 18,000 Fl. folgende Summen bewilligt: Dem Bildhauer J. Engel⁵⁷ zur Marmorbüste Peter Pazmann's⁵⁸ 800 Fl., dem Bildhauer Nik. Izso⁵⁹ zur Marmorstatue Nik. Zrinyi's des J.⁶⁰ als Restbetrag 797 Fl., ferner zu der Marmorbüste der Zrinyi Ilona⁶¹ und Franz Rakoczy's II.,⁶² je 1200 Fl., den Malern Moriz Than⁶³ und Karl Lotz⁶⁴ zur Ausschmückung des Treppenhauses des National-Museums in Pesth mit Fresken als Gebühr für 1870/71 3600 Fl., ferner für die Pläne zur architektonischen Ausschmückung des Treppenhauses dem betreffenden Zeichner 200 Fl., dem Maler und Custos der Museums-Galerie, Anton Ligeti,⁶⁵ für die Abbildung des Schlosses Vajda-Hunyad und der Umgebung 1200 Fl., dem Maler Anton Haan⁶⁶ für die Copirung der Madonna di Foligno von Raphael 1400 Fl., dem Architekten Albert Schikedanz,⁶⁷ dem Bildhauer Sigmund Aradi,⁶⁸ dem Historienmaler Geza Dosa,⁶⁹ dem Landschaftsmaler Geza Meszöly, dem Genremaler Sigmund Richter, dem Xylographen Gustav Morelli⁷⁰ zu ihrer weiteren Ausbildung als Stipendium je 500 Fl., dem Maler Gustav Keliti⁷¹ als Kostenersatz der Reise zum Studium der auswärtigen Maler-Akademien 600 Fl., dem Bildhauer Emerich Pataky,⁷² dem Portraitmaler Armin Kern,⁷³ dem Genremaler Daniel Sustek zur weiteren Ausbildung je 400 Fl., dem erblindeten Maler Joseph Mezey⁷⁴ zur Unterstützung 300 Fl. Ausserdem wurden 200 Dukaten zur Honorirung der Skizzen ungarischer historischer Gemälde und 2000 Fl. als Theilbezahlung für das etwa zu

bestellende Bild zurückbehalten, wobei bemerkt wird, dass von den obigen Honoraren circa 2500 Fl. erst im Jahre 1871 ausgezahlt werden. — Zugleich hat der Minister die Herren Ladislaus Gyulay,⁷⁵ Stephan Sardy⁷⁶ und Ladislaus Paal⁷⁷ zu Zeichenlehrer-Candidaten ernannt und ihnen auf drei Jahre ein Stipendium von je 600 Fl. bewilligt.

Nr. 23, 1. December 1870, S. 275

Wien. Architekt Franz Schulz, oder wie er sich als Ungar nannte, Schulz Ferencz, einer der begabtesten Schüler Friedrich Schmidt's in Wien, in welchem namentlich die virtuose Zeichenfertigkeit der neueren Gothiker einen glänzenden Vertreter besass, ist nach längeren Leiden, 32 Jahre alt, zu Pesth gestorben. Neben den Zeichnungen, die er schon früher mit gleichstrebenden Genossen für die Publicationen der Bauhütte geliefert hatte, sind es namentlich seine Reiseskizzen aus Italien und Spanien gewesen, die seinen Namen in den letzten Jahren bekannt gemacht hatten. Einzelnes davon ist in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht worden, während eine Darstellung der Alterthümer Gerona's als selbstständiges Werk von ihm erschienen ist, dem sich andere in ähnlicher Weise anschliessen sollten; der jugendliche Enthusiasmus, mit dem er seiner Zeit über die »Entdeckung« der gothischen Bauten auf Palma an seinen Meister berichtet hatte, war Veranlassung, dass diese Nachricht durch fast alle Kunstblätter ging. Als ein selbstständiges Bauwerk von ihm wird uns das königlich ungarische Jagdschlösschen in Masca genannt; die grosse Hauptaufgabe, an welche er nach seiner Rückkehr in die Heimath die Kraft seines nunmehr leider so früh zusammengebrochenen Lebens gesetzt hatte, war die Restaurirung des berühmten mittelalterlichen Königsschlusses Vajda-Hunyad.

XXI. Jahrgang

Nr. 5, 1. März 1871, S. 60

Lurés (Ungarn). In Ungarn werden bedeutende archäologische Nachgrabungen auf Kosten des Erzbischofs Haynald⁷⁸ vorgenommen. Es handelt sich um die Blosslegung der Ruinen des Marktfleckens Lurés; die bezüglichlichen Arbeiten leitet Emerich Hensselmann. Die bisherigen Nachgrabungen förderten in einer Tiefe von zwei Klaftern unversehrte Mauern und einige geborstene Bogen zu Tage, die früher einen grossen Saal und einem vor demselben befindlichen Corridor umschlossen haben mögen.

Nr. 23, 1. December 1871, S. 273 u. 274

Ferencz Schulcz⁺

Schulcz Ferencz (d. h. Franz), von Geburt ein Ungar, studirte die Architektur an der Akademie in Wien, besonders unter der Leitung des Ober-Bauraths Friedr. Schmidt, des berühmtesten deutschen Meisters der Neu-Gothik, wurde von demselben besonders auf Erforschung und eingehendstes Studium der mittelalterlichen Denkmale hingewiesen, um aus denselben Lehren für die praktische Anwendung in unseren Tagen zu ziehen. Bei den Studien-Reisen, welche die Akademiker unter der Führung ihres Meisters zum Zwecke des Studiums und der Aufnahme älterer Bauwerke machten, zeichnete Schulcz sich durch Eifer und Fleiss aus und erwarb sich bald die Zuneigung seines von ihm hochverehrten Lehrers. Viele seiner Reise-Aufnahmen hat er in den von dem Verein »Wiener Bauhütte« herausgegebenen Blättern in sorgfältigen, in grossem Massstabe aufgetragenen autographirten Zeichnungen (für die Mitglieder dieses Vereins) vervielfältigt. Schulcz zeichnete in der bekannten Manier Schmidt's in einfachen, derben Conturen mit grosser Schnelligkeit und Sicherheit und traf stets das Charakteristische der darzustellenden Form.

Nach Beendigung seiner Lehrzeit auf der Akademie machte er, mit einem Staats-Stipendium versehen, während mehreren Jahren ausgedehnte Reisen durch den grössten Theil Europa's, von Ungarn und Siebenbürgen bis nach Spanien, von Danzig und Marienburg im Norden bis nach Sicilien. Einen grossen Theil seiner ausgeführten, auf dieser Reise gesammelten Studien hat er ebenfalls in den Publicationen der Wiener Bauhütte, die ihn zu ihren fleissigsten und thätigsten Mitarbeitern zählte, niedergelegt.

Auf seiner Reise von Italien nach Spanien wurde er durch widrige Winde nach der Inselgruppe der Balearen verschlagen und fand daselbst in Palma auf der Insel Majorca zu seiner grössten Freude unerwartet eine grosse Anzahl sehr wohl erhaltener Bauten, namentlich auch Paläste, offenbar von deutschen Meistern aus der letzten Zeit des Mittelalters. Er berichtet über diesen glücklichen Fund — dass Kugler in seiner Geschichte der Baukunst, Bd. III. S. 521 und 531 davon schon gesprochen hatte, wusste er damals nicht — in einem begeisterten (im Organ für christliche Kunst 1867 Nr. 10 abgedruckten) Briefe an seinen Lehrer Schmidt, zeichnete die wichtigsten Sachen sorgfältig auf etwa 150 Blätter und beschloss sogleich, dieselben in einem besonderen Werke zu publiciren.

Von seinen Reisen mit reich gefüllten Mappen zurückgekehrt, wurde er von der ungarischen Regierung auf Empfehlung Schmidt's mit der Ausführung des Restaurationsbaues des alten gothischen Königsschlusses Vajda Hunyad in Siebenbürgen betraut, welchem ehrenvollen Auftrage er sich mit dem grössten Eifer widmete. Er siedelte zu diesem Zwecke von Wien nach Pesth über und benutzte daselbst, neben seiner praktischen Thätigkeit, seine Mussestunden zur Verarbeitung und Nutzbarmachung seiner umfangreichen Reise-Studien, wodurch er den Dank der Kunstforscher sowohl als vieler Architekten sich erworben. Ersteren lieferte er neues Material zum Ausbau der Wissenschaft; letzteren brachte er eine grosse Anzahl neuer, schöner Motive und architektonischer Lösungen. So publicirte er in Bd. XI. der »Mittheilungen der Oesterr. Central-Commission« eine Abhandlung über die höchst interessanten, künstlerisch durchgebildeten Holzstiche⁷⁹ im Bisthum Szathmar, in Bd. XIII. und XIV. derselben Zeitschrift Studien über Befestigungsbauten des Mittelalters in Deutschland und der Schweiz (andere Capitel über ähnliche Bauten in Spanien, Italien, Oesterreich und Ungarn sollten folgen) und in Bd. IV. der Leipziger Zeitschrift für bildende Kunst einen längeren Aufsatz über mittelalterliche Profanbauten in Rom und Umgegend. Alle diese Mittheilungen sind mit zahlreichen Holzschnitten nach seinen meisterhaften Zeichnungen begleitet. Seine Studien in Spanien wollte er in einem besonderen grossen Werke von 20 bis 25 Heften in Folio publiciren. Jedoch ist davon nur das erste Heft, die Stadt Gerona behandelnd (vergl. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. V. Seite 223), erschienen. In Folge desselben ernannte die Kunst-Akademie in Madrid Schulcz zu ihrem Mitgliede.

Daneben hat er aber auch viele eigene Entwürfe zu Kirchen und Profanbauten verschiedenster Art gemacht, davon, so viel bekannt geworden, jedoch nur das königliche Jagdschlösschen zu Masca in Ungarn ausgeführt ist. Diese vielseitige verdienstvolle Thätigkeit, sein Talent, sein umfassendes Wissen bei liebenswürdigster Bescheidenheit wurden in seinem Vaterlande auch anerkannt, indem man ihn im Jahre 1870 zum Professor am Polytechnicum in Ofen ernannte. Wenige Jahre vorher hatte er sich mit einer jungen dänischen Schriftstellerin, welche er während der grossen Ausstellung zu Paris von 1867 daselbst kennen gelernt, verheiratet. Er ging einer glücklichen Zukunft entgegen, als er, wider Erwarten, erst 32 Jahre alt, nach längerem

Leiden am 25. October 1870 starb. — Sein Bild hat N. Sichel⁸⁰ im Frühjahr 1866 in Bern gezeichnet.
R. Bergau

XXIII. Jahrgang

Nr. 21, 1. November 1873, S. 252

Wien. Die Weltausstellung hatte den Wunsch nahe gelegt, bei den innigen Beziehungen, in welchen die heutige Kunstindustrie zu den Denkmälern der Vorzeit steht, eine möglichst reichhaltige Ausstellung zu veranstalten, in welcher die Schätze der Vorzeit dem Publicum zugleich neben denen der Neuzeit vor Augen geführt würden. Leider hat die Generaldirection der Ausstellung sich nicht bewegen lassen, die Sache von einem grossen, wissenschaftlichen Standpunkte aus aufzufassen und der Ausstellung eine systematische Einheit zu geben.

... Die Schweiz, Dänemark und Ungarn geben ein übersichtliches Bild der Funde aus vorhistorischer und römischer Zeit, die in jenen Ländern gemacht wurden, wobei besonders Ungarn höchst merkwürdige Gegenstände, sowohl classischen als barbarischen Ursprungs, zeigt ...

Das Mittelalter ist nur in der österreichischen und ungarischen Abtheilung entsprechend vertreten ... Die österreichischen und die ungarischen Kirchenschätze sind ziemlich vollständig ausgestellt; das Nationalmuseum zu Pesth und Privatsammler haben Vieles gesendet. ... (Für) die Periode der Renaissance findet sich aus Spanien, der Schweiz und Ungarn viel Bemerkenswerthes. Doch kann natürlich nicht erwartet werden, dass Alles, was für die Cultur jener Zeit wichtig ist, auch nur durch wenige Beispiele vertreten wäre.

ANMERKUNGEN

¹ S. Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, Kat. d. Ausstellung, Köln 1980, Bd. I u. II.

² Reichensperger, August, Dr. (1808—1895), Jurist, Politiker und Kunstschriftsteller, entschiedener Vertreter der Neugotik im Rheinland.

³ Statz, Vinzenz (1819—1898), Baumeister, Werkmeister am Kölner Dom, 1863 Diözesanbaumeister. Erbaute im gotischen Stil zahlreiche Kirchen, z. B. Dom zu Linz.

⁴ Schmidt, Friedrich (1825—1891), Baumeister, bis 1858 am Kölner Dom tätig, 1858 Prof. an der Akademie in Mailand, seit 1860 an der Akademie in Wien. Bedeutendster Vertreter der Neugotik in Österreich: Wiederaufrichtung des Turmes v. St. Stefan in Wien, Wiederherstellung des Domes, Bau des Rathauses.

⁵ Petschnig, Hans (1821—1890), Architekt u. Maler; nach Ausbildung in Wien 1856—1861 in Ofen, dann Wien u. ab 1878 in Graz tätig.

⁶ Gyertyánffy, Berta, verheh. Gräfin von Nákó (1820—1882) auch als Malerin und Musikerin hervorgetreten. Baudri notiert in seinem Tagebuch unter dem 28. 6. 1861 anlässlich der mit der Eröffnung des neuen Wallraf-Richartz-Museums in Köln verbundenen großen Kunstausstellung: »Im Museum in der Wiener Abtheilung traf ich H. Maler Schilcher aus Wien mit Aufhängen der Bilder beschäftigt. U. a. das Portrait der Gräfin Nako — Berta Gyertyánffy, alte Erinnerungen.«

⁷ Während dieser Jahre führte B. gewissenhaft Tagebuch. Diese Bücher haben sich erhalten. Sie befinden sich im Besitz des Verfassers. Veröffentlicht wurden bis jetzt die Tagebücher von München, Altötting und Salzburg (Oberbayerisches Archiv, Bd. 103, München 1978; Bd. 105, München 1980 u. Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Bd. 117, 1977. Leider sind Baudri's Bilder und Skizzen aus diesen Jahren verschollen.

⁸ Baudri, Johannes (1804—1893), Dr. theol., 1846 Generalvikar, 1849 Weihbischof zu Köln.

⁹ U. a. hat Baudri auch für die Kapuzinerkirche in Ofen Fenster geschaffen. Der Pesther Lloyd berichtet darüber in seiner Ausgabe vom 3. Dezember 1856: »... auch soll dem Vernehmen nach das Fenster der Hauptkirchenfront mit Glasgemälden aus der köln'schen Werkstatt von Baudri geschmückt werden, wodurch die Wiederaufnahme dieses hierlande so lange vernachlässigten Kunstzweiges hoffentlich einige Anregung erhalten dürfte.« Frdl. Mitt. v. H. József Sisa, Budapest. In seinen Tagebüchern erwähnt Baudri den Besuch des Ingenieurs Szumrák aus Pest im Jahre 1862. Emil Pál Szumrák, angestellt als »Baueleve« an der Oberlandes-Baudirektion, nahm 1854—1856 an der Planung und Ausführung der obenerwähnten Ofner Kapuzinerkirche teil.

Wahrscheinlich standen die beiden Männer auch zu jener Zeit miteinander in Berührung.

¹⁰ Ackner, Mihály ev. Pfarrer (1782—1862), Archäologe und Naturforscher in Hermannstadt.

¹¹ Eitelberger, Rudolf (1817—1885), Kunsthistoriker, Prof. an der Universität Wien.

¹² Liszt, Ferenc (1811—1886), Komponist, von 1848—1861 Hofkapellmeister in Weimar.

¹³ Geiger, Johann Nepomuk (1805—1880), Maler u. Illustrator in Wien.

¹⁴ Augsburger Allgemeine Zeitung, erschien von 1810—1882.

¹⁵ St. Stephans-Kirche in der damaligen Leopold-Stadt.

¹⁶ Baudri beantwortet mit diesen Zeilen einen Brief v. Petschnig aus Ofen. Statz hat zu den eingesandten Entwürfen Stellung genommen.

¹⁷ Halbig, Johann (1814—1882), Bildhauer.

¹⁸ Gerster, Károly (1819—1867) Architekt und Bauunternehmer in Pest.

¹⁹ Thun, Leo Graf (1811—1888), seit 1849 Minister für Kultus und Unterricht.

²⁰ Sacken, Edmund Baron (1825—), Altertumsforscher, Direktor des Münz- u. Antikensabinetts in Wien.

²¹ Heider, Gustav, Dr. (1819—1897), Kunstschriftsteller, gründete 1850 die Zentralkommission für Erforschung u. Erhaltung der Baudenkmäler, Mitteilungen u. Jahrbuch seit 1856.

²² Roritzer, Baumeister- u. Bildhauerfamilie des 15. u. 16. Jahrhunderts in Regensburg.

²³ Gothisches A—B—C Buch, Frankfurt 1840, hersg. v. Friedrich Hoffstadt (1802—1846).

²⁴ Gothisches Musterbuch, Leipzig 1855, hersg. v. Statz u. Ungewitter (1820—1864).

²⁵ Hild, József (1789—1867) Architekt, Plan des Stephanskirche in Budapest, Vollendung des Doms zu Gran, Altpest verdankte ihm sein klassizistisches Gepräge.

²⁶ Feszl, Frigyes (1821—1884), Architekt, 1859—69 Redoute in Budapest.

²⁷ Kauser, Lipót (1818—1873), Architekt und Bauunternehmer in Pest.

²⁸ Henszlmann, Imre Dr. (1813—1888) Archäologe, um die Erforschung der gotischen Baukunst in Ungarn verdient.

²⁹ P. = Petschnig.

³⁰ Bock, Franz, Dr. (1823—1899), Stiftsherr zu Aachen, Kunstschriftsteller u. Sammler kirchlicher — bes. textiler — Kunstgegenstände (jetzt Museum Aachen).

³¹ Zimmermann, Winfried (1830—1881), Maler u. Zeichner in Wien.

³² Villard de Honnecourt, französischer Baumeister des 13. Jahrhunderts; um 1250 längerer Aufenthalt in Ungarn. Verfaßte u. zeichnete ein Musterbuch (Paris Nationalbibliothek) »Livres des portraitures«. Die erste Facsimile-Ausgabe wurde von Lassus besorgt u. nach seinem Tod von Darcel herausgegeben »Album de Villard de Honnecourt ... par J. B. Lassus ... Ouvrage mise en Jour ... par Alfred Darcel«, Paris 1858. Dies Skizzenbuch übte einen nachhaltigen Einfluß auf die Entwicklung des neugotischen Stils aus. Neuere kritische Facsimile-Ausgabe, Hahnloser, Hans Richard: Villard de Honnecourt. Wien 1936.

³³ Lassus, Jean Baptiste (1807–1857), Architekt, Verfechter der Neugotik in Frankreich.

³⁴ Ernst Weyden (1805–1869) Gymnasiallehrer in Köln Schriftsteller, Mitarbeiter des »Organs«.

³⁵ Ybl, Miklós (1814–1891), Architekt, errichtete zahlreiche Monumentalbauten im Neorenaissance-Stil, die noch heute das Stadtbild v. Budapest prägen.

³⁶ Ferstel, Heinrich (1828–1883), Architekt in Wien.

³⁷ Atik, gemeint ist eine Attika.

³⁸ Essenwein, August (1831–1892), Architekt, Kunsthistoriker, seit 1866 Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.

³⁹ Förster, Ludwig (1797–1863), Baumeister, Mitbegründer der historisierenden Bauweise in Wien.

⁴⁰ Halbig, Andreas (1807–1869), Bildhauer in Deutschland.

⁴¹ Haas, Mihály, Dr. (1810–1866), seit 1858 Bischof von Szathmár.

⁴² Lippert, József (1828–1902), Architekt.

⁴³ Hansen, Theophil (1813–1891), Architekt, übte durch seine Bauten großen Einfluß auf die Wiener Baukunst aus.

⁴⁴ Ullmann, Ignaz (1822–1897), Architekt in Prag.

⁴⁵ Schulcz, Ferencz (1838–1870), Architekt.

⁴⁶ St. Stephans-Kirche, 1851 nach Plänen v. József Hild begonnen, Wiederaufbau (1873–1905) unter Miklós Ybl und József Kanzer.

⁴⁷ Buchbesprechung verfasst von August Reichensperger.

⁴⁸ A. R. = August Reichensperger.

⁴⁹ Römer, Flóris Ferenc (1815–1889), Benediktiner, Archäologe, und Historiker.

⁵⁰ Arányi, Lajos (1812–1887), Arzt, korrespondierendes Mitglied der Akademie verfaßte eine Beschreibung von Vajdahunyad.

⁵¹ Hunyadi, János (1385–1456), Feldherr und Reichsverweser Ungarns.

⁵² Matthias Corvinus (1443–1490), König von Ungarn.

⁵³ Bethlen, Gábor (1580–1629), Fürst von Siebenbürgen.

⁵⁴ Johannes Capistranus (1386–1456), Franziskanermönch, nahm tatkräftig an der siegreichen Schlacht gegen die Türken bei Belgrad 1456 teil.

⁵⁵ Mészöly, Géza (1844–1887), Landschaftsmaler.

⁵⁶ Doby, Jenő (1834–1907), Kupferstecher, Neffe v. I. Henszlmann.

⁵⁷ Engel, József (1815–1901), Bildhauer.

⁵⁸ Pázmány, Péter (1570–1637), 1616 Erzbischof von Gran, 1629 Kardinal, bedeutender Schriftsteller u. Neuschöpfer der ungarischen Schriftsprache.

⁵⁹ Izsó, Miklós (1831–1875), Einer der bedeutendsten Bildhauer Ungarns in 19. Jh.

⁶⁰ Zrínyi, Miklós (1620–1664), Feldherr u. Dichter.

⁶¹ Zrínyi, Ilona (1643–1703), verteidigte 1685–88 Munkács heldenmütig gegen den kaiserl. General Caraffa.

⁶² Rákóczy, Ferenc II. (1676–1735), Führer der ungarischen Freiheitsbewegung zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

⁶³ Than, Mór (1828–1899), Maler.

⁶⁴ Lotz, Károly (1833–1904), Maler.

⁶⁵ Ligeti, Antal (1823–1890), Maler.

⁶⁶ Haan, Antal (1827–1888), Maler.

⁶⁷ Schikedanz, Albert (1846–1915), Architekt.

⁶⁸ Aradi, Zsigmond (1839–1899), Bildhauer.

⁶⁹ Dósa, Géza (1847–1871), Maler.

⁷⁰ Morelli, Gusztáv (1848–1909), Holzschneider.

⁷¹ Keleti, Gusztáv (1834–1902), Maler.

⁷² Pataky, Imre (1850–1910), Bildhauer.

⁷³ Kern, Hermann (1839–1912), Maler, signierte auch »Arnim«.

⁷⁴ Mezey, József (1823–1882), Landschafts- u. Bildnismaler.

⁷⁵ Gyulay, László (1843–1911), Maler u. Illustrator.

⁷⁶ Sárdy, István (1846–1901), Maler u. Illustrator.

⁷⁷ Paál, László (1846–1879), Landschaftsmaler.

⁷⁸ Haynald, Lajos (1816–1891), seit 1867 Erzbischof von Kalocsa.

⁷⁹ Holzstiche, Druckfehler, es handelt sich um die Holzkirchen im Norden von Ungarn.

⁸⁰ Sichel, Nathanael (1843–1907), Lithograph u. Bildnismaler.

VERZEICHNIS DER ORTSNAMEN

Wo es sich bloss um eine Verschreibung handelt, steht ein*

Alt-Ofen = Óbuda

Alt-Orsova = Orsova (Rumänien)

Deliblat = Deliblát, Deliblat (Jugoslawien)

Falk* = Fót(h)

Fekete-Arto = Feketeardó, Čornyj Arduv (Sowietunion)

Fünfkirchen = Pécs

Gran = Esztergom

Gzegfard* = Szekszárd

Hermannstadt = Nagyszeben, Sibiu (Rumänien)

Jazendorf = Jászfalu, Jásóvá (Tschechoslowakei)

Kaschau = Kassa, Košice (Tschechoslowakei)

Komorn = Komárom, Komárno (Tschechoslowakei)

Leutschau = Lőcse, Levoča (Tschechoslowakei)

Leyden = Lébény

Lurés* = Bács, Bač (Jugoslawien)

Martinsberg = Pannonhalma

Masca* = Mácsa oder Galgamácsa

Neusatz = Újvidék, Novi Sad (Jugoslawien)

Oedenburg = Sopron

Ofen = Buda

Pilisch = Pilis

Pressburg = Pozsony, Bratislava (Tschechoslowakei)

Raab = Győr

St. Jack = Ják

Stuhlweissenburg = Székesfehérvár

Temesvár = Timișoara (Rumänien)

Tolvadia = Tolvád, Tolvadia (Rumänien)

TATLIN

OUTLINES OF A CAREER IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY RUSSIAN AVANTGARDE ART AS RELATED TO EASTERN AND WESTERN TENDENCIES

by

ÉVA KÖRNER

“The Sun, as we know, melted the wings of Icaros but the idea of flight has never ceased to occupy man. Tatlin, the artist, could never get free of it. Tatlin’s achievement was that he combined in himself the artist and the craftsman. To take possession of wood, of stone, of new materials, and explore the new qualities of material — this was Tatlin’s task and therefore he had to look forward.

I knew Tatlin. He resembled the sailors of the revolution — of sturdy build, huge hands, a splendid singing voice — he played on instruments of his own making. With what passion and calm he looked forward to the future! There is need to live in the future, and create the day after to-morrow. To see the future we must climb the height of mountain peaks! Strabo proved the roundness of the globe by a reference to Homer’s Odysseus who had glimpsed land when a huge wave had lifted him high. The task of revolutionary artists was to create that certain and beautiful future thus emerging from the sea.” (V. B. Sklovsky, 1977.)

The myth of Tatlin which originated around 1920 fast reaching full blown dimensions has remained alive to this day. It is sufficient to recall the Hungarian reaction: Lajos Kassák² that most striking figure of the Hungarian avantgarde who had been active in the post-Great War revolutions and was then compelled to go into exile to Vienna, set the highest value on a *single* work, the Tatlin-tower, selected from a plethora of information coming from the then proliferating artistic movements and from the material that he got to know through international channels only after having left Hungary. In his periodical *MA* Kassák published Punin’s article on the “glass tower” in 1922; the same year, also in Vienna, he published a photograph in “Buch Neuer Künstler” (Book of New Artists), a pioneering anthology of modern art he edited jointly with Moholy-Nagy. Indeed, at a time which aroused some faint hopes that the political consolidation in Hungary would at least permit a

certain plurality of intellectual life and art, he returned in 1926, and in his short-lived periodical *Dokumentum* he tried to attract attention to Tatlin again — but by then it was too late.

At that time Tatlin’s name was identified with one work, the design for the Monument to the 3rd International.

In a strange way the book on Tatlin which this paper takes off from, and which is by far the most detailed and best documented work, discussing many unknown works and facts, does not obscure the myth of the Tower despite enumerating reasons for modifying the Tatlin-image; it seems that the interaction of personal artistic will and history has set off this work not only amongst Tatlin’s other works but also among the artistic products of the age.

When the Tower rose in all its splendour, at the height of the avantgarde, Tatlin’s name and his other works did not count for much in the international art scene.

His earlier, significant works carrying the promise of an epoch-making change of outlook were barely known outside a narrow circle of Russian intellectuals at the time. They were not shown in the west — we must not forget the enforced isolation of the war years — and things did not change much in the first exhibition of Russian art in 1922 in Berlin which otherwise, created a sensation. Tatlin only showed three works there: a painting, a stage-design and a counter-relief; the latter did not reveal its epoch-making character in itself, all the less so since, compared to this pioneering work created about seven years earlier, the more spectacular works of the Russian constructivists, then already a school, attracted general attention. And after 1925 Tatlin, at least in his lifetime, did not appear again at international exhibitions.

And yet, one moment was enough to raise him to the limelight. The circumstances of his rise were characteristic of the irrational and unrealistic mood



Fig. 1. Sailor, 1912. Canvas, distemper, 71.5 × 71.5 cm, State Russian Museum, Leningrad

of the age: the work itself was not even present in its materiality—it had been exhibited only in Petrograd and Moscow in 1920–22. But those few years of revolutionary hopes which had started around 1917, i.e. the end of the war, and which had chosen the Tower as their symbol, were years of plans and dreams, and the mere description of the Tower and its reproductions which, thanks to Punin and Ehrenburg, reached Berlin and from there the other Eastern and Central European art centres, sufficed to make it the token of all social hopes. In 1925, when the Tower's second maquette

was shown at the Paris world exhibition this was much less effective than the early reproductions had been. It was rewarded with a medal but by then the years of dreams had been replaced by years of realism in Western Europe. The magic was broken.

The first model was an appr. 5 metre high construction with a double spiral framework, and a bold upward, lateral sweep. Tatlin had placed four suspended solid bodies within the construction: according to the design they were to rotate as a symbol of the Earth's movement. The bottom cube

would have made one rotation a year, the middle pyramid one a month, and the upper cylinder one a day. The roofing-hemisphere was a projecting apparatus turned towards the sky. According to the plans these elements should have housed the highest authorities of the nascent socialist State. The nether part was to house the consultative and legislative bodies, the middle part the executive bodies. Propaganda work was to be carried out in the upper segment, the hemisphere would have projected slogans onto the sky. The prescribed height was 400 metres; like all elements of the construction it symbolized the relation of man and the cosmos. Strigalev pointed out that this dimension constituted a hundredth part of the meridian.

It can safely be said that this monument Tower of the 3rd International was the symbol of 20th century Europe just as Phidias works and Michelangelo's David might be considered to be the symbols of Classical Greece and Renaissance Italy. But the Tower does not belong to the entire 20th century, only to one specific moment which marked the end of the Great War and the emergence of revolutionary hopes. It was the future-symbol of a feeling of deprivation in which, liberated of everything, nothing could hamper the splendid unfolding of the future. This moment belonged to the Russians. It was not a coincidence that the vision of mankind growing into a harmonious order with the universe was projected in Europe by Russian artists. In this vision the world was not conquered with violence but in perfect harmony with the laws of the universe. Man was not a conquerer of the cosmos but a being who understood it; their existence was governed by identical laws. The universe and man, with his new type of social organization, constituted a single natural organic unit.

The Russians' vision of the future was not discouraged by the disappointing experience of European technicism like the Germans' whose experience of the metropolis was visualised as an inferno analogous with that of the Middle ages; neither were they compelled to evade that experience as the French did who, like the sophisticated city-dwellers they were withdrew between the protective walls of their cafés. Metaphorically speaking, they withdrew into the world of café-restaurant still-lives, and permitted the entrance of the mysterious threatening forces into their world only as tamed and civilized beings such as the stiff Harlequin-figures of Picasso and Gris, or, tending to forget an experience of war burdened with me-



Fig. 2. Nude, 1913. Canvas, oil, 143×108 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow

chanical destruction — in the more agreeable Western European conditions — they soon developed the reverse of the German vision, that is the pictorial form of a serene coexistence with machines in the manner of Léger and Ozenfant.

Only the Russian were in the position to ignite the intellectual rocket for the leap from nothing into the universe and formulate its imagery and plastic form in that privileged moment which their social revolution had filled with the greatest hopes.

The example of Walter Gropius is the most convincing proof of the wish of Central Europe at the time to shed its past, turn over a new leaf and build a new future. It should be mentioned that in the Netherlands Mondrian had raised similar problems but he never reached the same degree of the social interpretation of formal clarification as the Central and Eastern-Europeans. To return to Gropius: the architect who, in the 1910s, had erected buildings such as the Fagus-Werke or the Werkbund in Cologne which remained valid examples of modern technology and up-to-date function, in the Bauhaus proclamation of 1919 called on architects, sculptors and painters to build the *cathedral of the new faith* by taking as their example the pure ethos

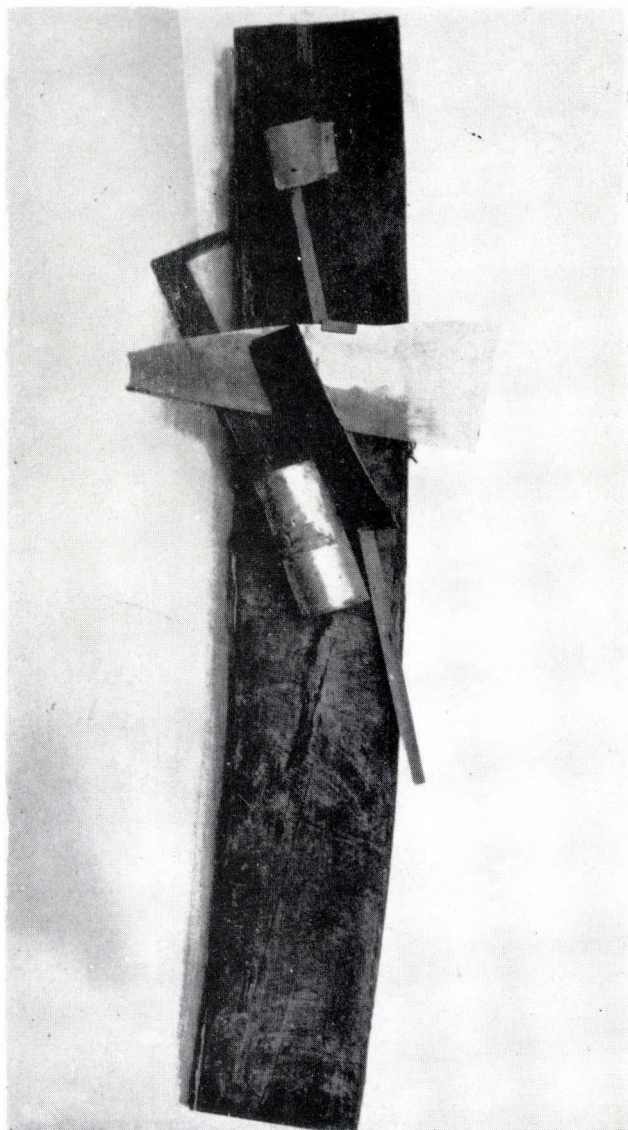


Fig. 3. Counter-relief, second half of the 1910s, provenance unknown resp: C. Gray: *The Russian Experiment in Art*, 1963

of medieval *craftmanship*. This means that at the time Gropius felt that, to build the new world he had to find a purer starting point than the basis on which he had created his modern buildings, and that purer starting point could possibly be in the past. For a fresh start the Germans thus stepped back both in history and ideology, to the German Middle Ages. The Bauhaus-proclamation was adorned with the picture of a cathedral while the Russians developed the ancient symbol of the tower into a construction whose technical solution and ideological content were part of the future.

The Russians had no need to step back to imagine mankind existing in harmony with the universe and living according to its laws. In that moment full of promise they could trust that the future

which will take possession of modern technology will be built on their present conceivable in their ideas; this future was determined by a present full of hope. Malevich — the other great Russian avantgarde artist-theoretician beside Tatlin — had always emphasized in his writings that catastrophe was impossible in his suprematist satellite system since if functioned *ahead* of the technology of this earth and called upon the aviators of the future to catch up with the perfection of this system.

*

It is an alluring thought to compare the flying bodies of Malevich conceived in the 1910s and 20s with Tatlin's "air bicycle" created in 1932 but there is no space in this short summary. One may note, however, that the two ideas were born in very different historical phases out of very different motivations and subjective creative intentions. It is not a coincidence however that the idea of flying is raised again and again in the art of a people, and not in terms of the technical problems but as a feeling of freedom. I should like to mention another artist belonging to this group, Miturich, the brother-in-law of the poet Khlebnikov, who also designed an aeroplane-construction with birds' wings. Miturich's other works also had connections with Tatlin's work. He conducted important experiments for realizing the plastic unit of sound-word-space, and so prepared the large-scale experiment of Khlebnikov and Tatlin in a play *Zangezi* which was practically an architecture of sound and material. Even later, in the hey-day of Stalinism, flying played an important part in a contrapuntal situation and in another genre: in Bulgakov's "realist" novel *The Master and Margherita* the idea of the possibility of flying away is an ironical release from everyday life. Here we must observe that the novelty is not the tower or the airplane construction itself — these themes were the symbols of engineering around the turn of the century and before the Great War in the still cloudless European sky — their outstanding example was the Eiffel Tower. We know about the flying experiments of Lilienthal and the Russian Tsiolkovsky, using fixed wings. It was mere chance however, that some pictures — e.g. a pre-futurist Italian sail-plane poster made in 1900, represented the machine and its pilot at the height of the tower of the cathedral of Milan, and the two symbolic objects were quasi projected onto each other. The Tatlin-tower and flying-construction had many thematic antecedents

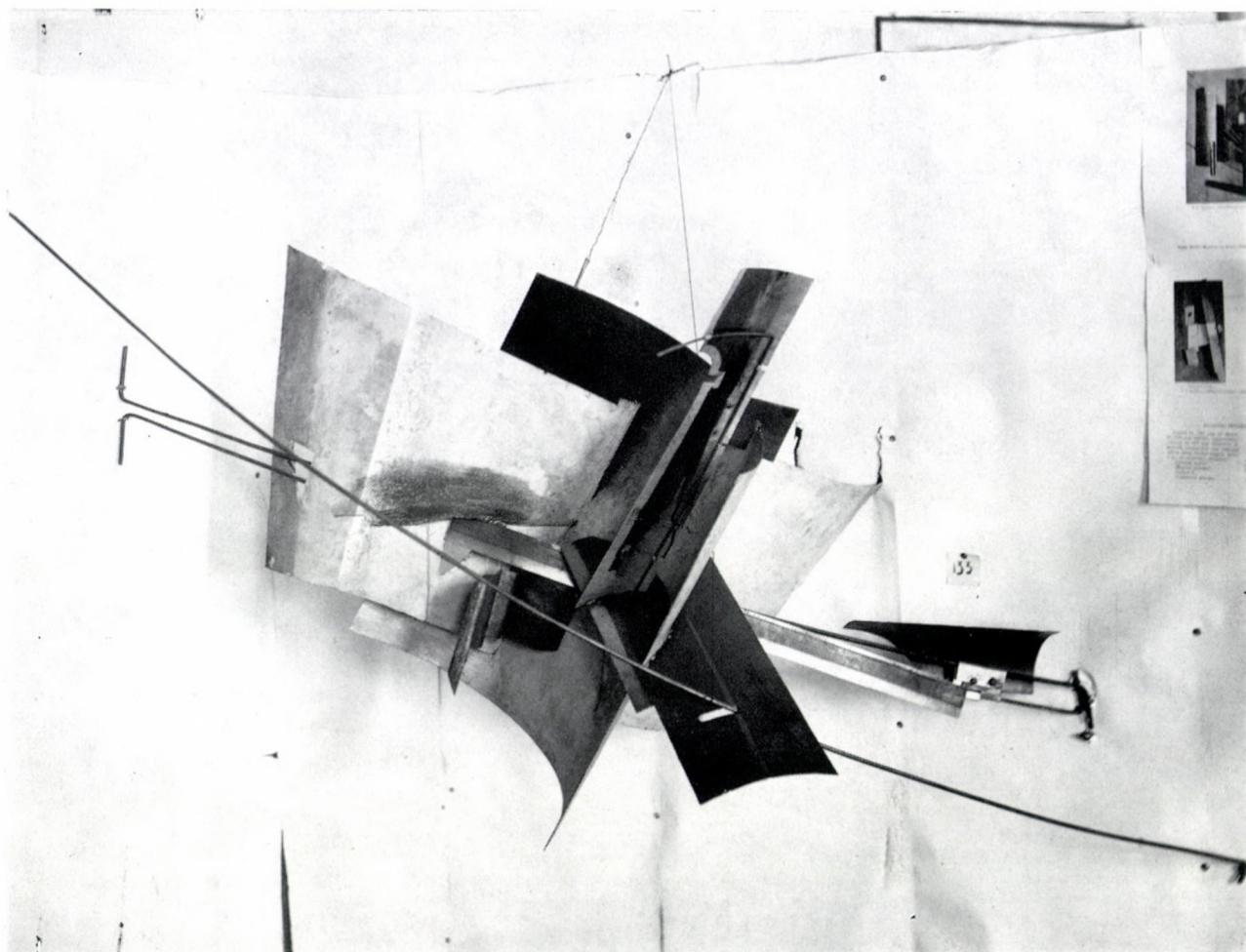


Fig. 4. Corner counter-relief, 1915, iron, aluminium, *levkaz* (untranslatable, phonetic transcription from the Russian original) provenance unknown, exhibited at the "Last Futurist Exhibition, Petrograd 1915" Photo: Film-Photo and Sound Archives of Leningrad

and contemporaries; its extraordinariness derives from its *intellectual* self-determination, from the answer it gave to the challenge of an essentially historical moment and personal condition.

*

Hungarian examples also illustrate the timeliness of the idea of social improvement embodied in the Tatlin-tower around 1920. One could mention a Hungarian author, Ernő Kállai,³ one of the chief ideologues of Central and Eastern European constructivism, who professed similar ideas in its early, esoteric period. We know that neither Kállai nor Berlin, the scene where he lived, remained in this phase for long but in 1921 Kállai still made a prophetic declaration: "We fight for synthesis and style in society, *Weltanschauung* and art..." —

"The European future — a society of collective, superior men..." — this sentence harmonizes

with Hlebnikov's project of setting up a new presidium of the globe whose members would be artists from every part of the world representing the purest ideas. — "The future community of mankind must shape itself consciously..." — One could quote many more points from Kállai's program but one should briefly mention also Kassák's so called "*Bildarchitektur*", picture-architecture which was the product of the same *Weltanschauung*. Picture architecture is both a real object and a future-orientated fiction. Its value as a work of art is authenticated by its ideal content and not by its aesthetic quality.⁴

*

Apart from the above reasons which caused the Russians to be in the clearest creative position at the crucial moment one should not forget a further, most important aspect.

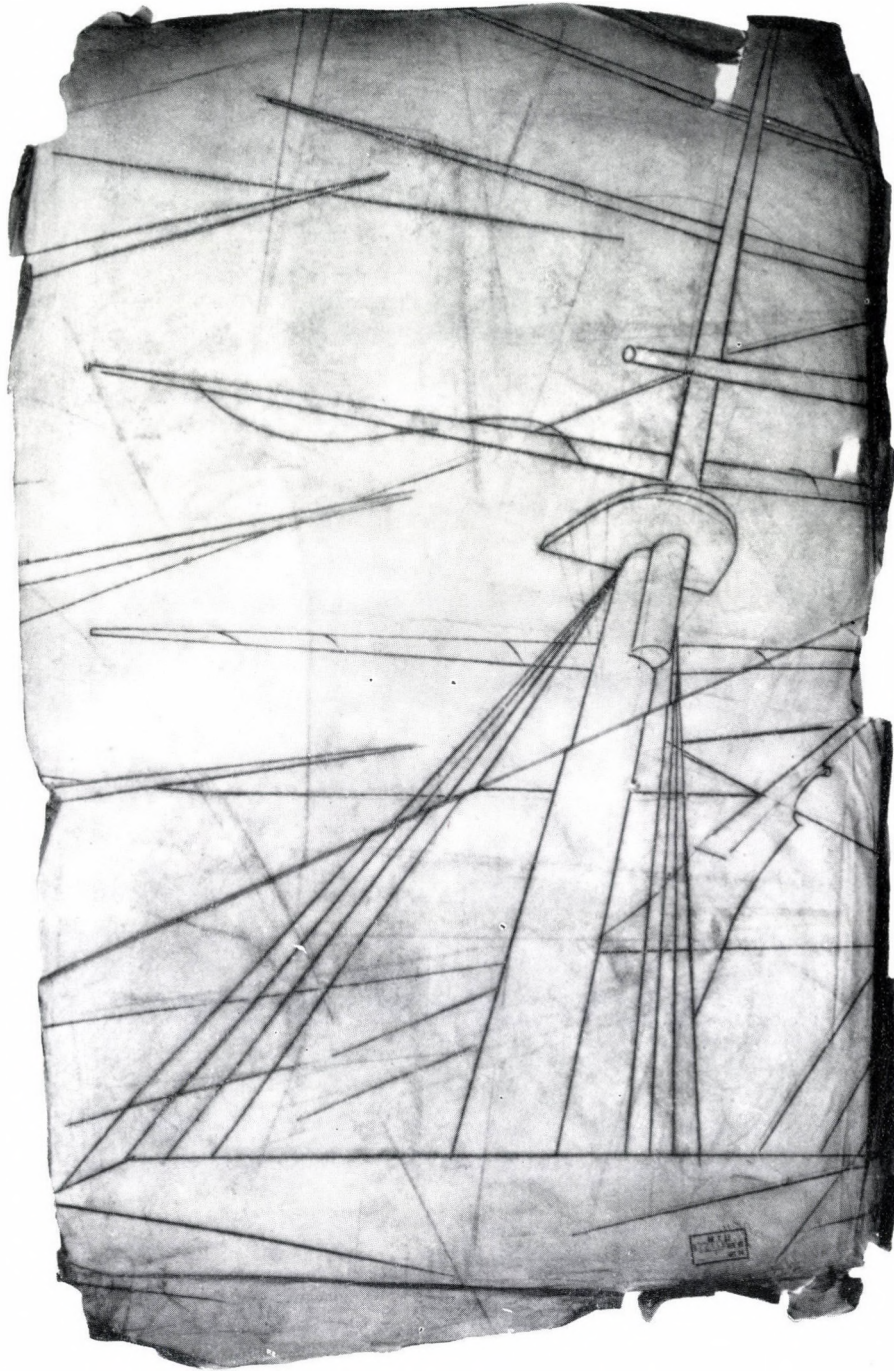


Fig. 5. The Flying Dutchman, stage set design, 1915–18. Mast of ship. paper, charcoal. Bakhrushin Central State Museum of Theatre History, Moscow

Compared to Western and Central-European — including Hungarian — art, 20th century Russian art had its roots in a direct artistic tradition which was much more transcendent and at the same time much more materialistic than Western European art — materialistic in the literal sense of the term. In the Russian-Eastchurch tradition the universe and the material to be worked by hand

form a single unit. The relationship of man and universe in this Russo-Byzantine tradition permitted the Tatlin tower to evoke that image of mental freedom which it had realized. Compared to a European tradition derived from the Greek and Renaissance view man in the Russo-Byzantine tradition is not at the centre of the universe but figures as *part* of it. Tatlin had turned to the Rus-

sian tradition with the very *form* of his monument when, instead of a human figure he opted for the tower, a customary symbol in the Russian culture.

Punin and Strigalev have analyzed and evaluated the form and ideology of the Tower with the help of many analogies. Let me refer here to only one remark by Strigalev concerning the presence of the Russian space-world concept: "The spatial formation of Tatlin's real architectural design resembles those irrational spatial structures which cannot be represented in orthogonal projection and which appear often on the buildings represented in icons." Let me add: it is impossible not to perceive the formal origin of the Tower's interior suspended forms, the cube, the pyramid, the cylinder and the roofing semi-sphere, in the forms of early Novgorod architecture: in the huge square ground-space of the church, in its triangular gables, relatively small cylindrical tower and small gilded dome — reflecting light. One should recall that Tatlin had planned to project slogans from his hemi-sphere onto the clouds. This refers to the Tower's first plan. Later Tatlin transformed the nether huge cube-form into a cylindrical form which fitted better into the structure. However, this clumsy first version

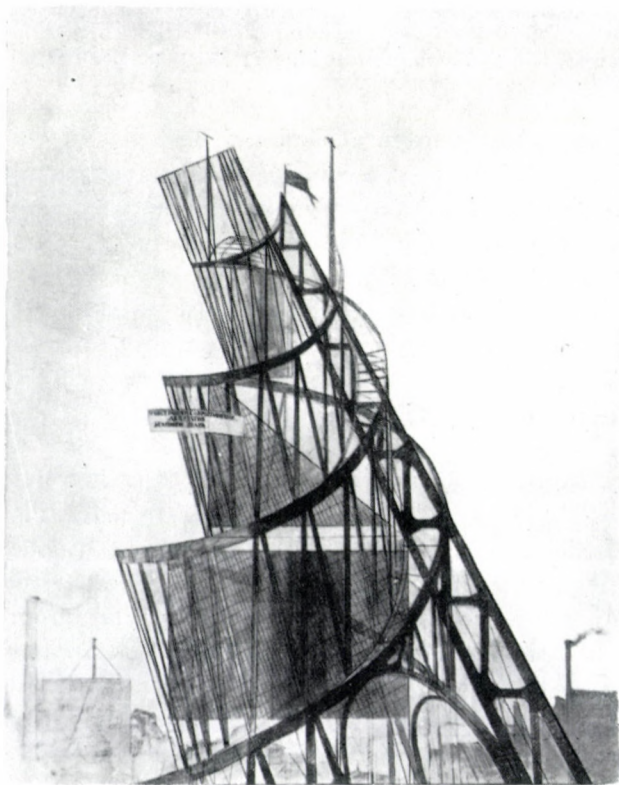


Fig. 6. Monument to the 3rd International — layout of a view with an oblique axis, provenance unknown, photo: Bakhrushin Central State Museum of Theatre History

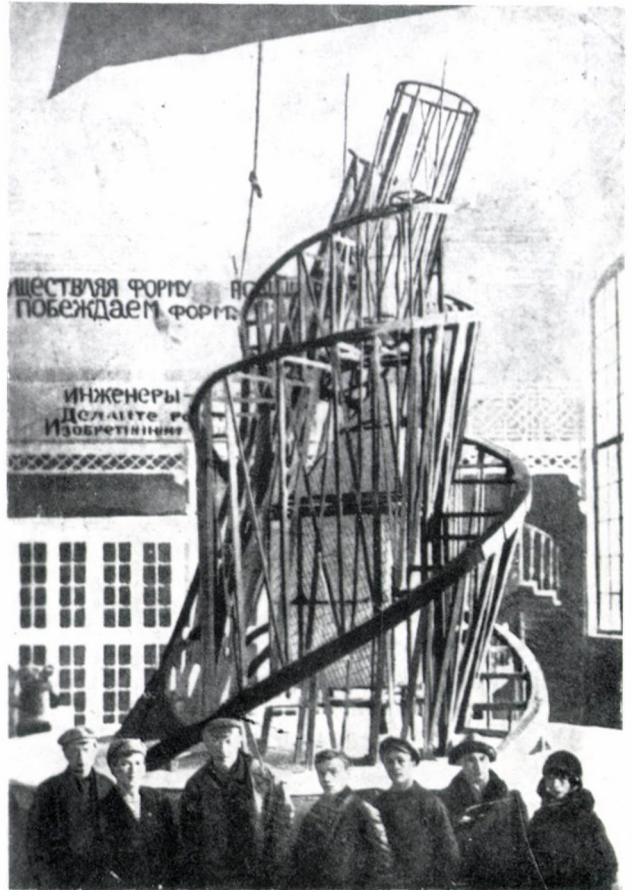


Fig. 7. The Collective of the Tatlin Workshop before the Model of the Monument to the 3rd International, Petrograd (Tatlin is third from left) Photo: Bakhrushin Central State Museum of Theatre History

is evidence for my supposition, The influence could be indirect but the canon of Eastern church architecture certainly offered him a basis for his liturgy explaining a new world-system.

In the Soviet Union the Tatlin-tower started the intellectual campaign for the peaceful conquest of the universe, resp. for overcoming man's weight, the pull of gravity. Satellite-towns, sky-scraping tower structures, balloon-like buildings tied to the earth only with ropes, masses of spherical work-palaces, bold, transversely soaring towers, the projects of the best Soviet-Russian architects, Lissitzky, Leonidov, Ginsburg, the Vesnin brothers — or the suspended buildings and structures relying on their nether tip planned by the students of the Vkhutemas-school — they all were born under the aegis of this idea. At the same time the Bauhaus, the school once conceived in the same spirit as the projects of Vkhutemas, came down to earth, adapted itself to reality, and concentrated its efforts on real town planning and providing some

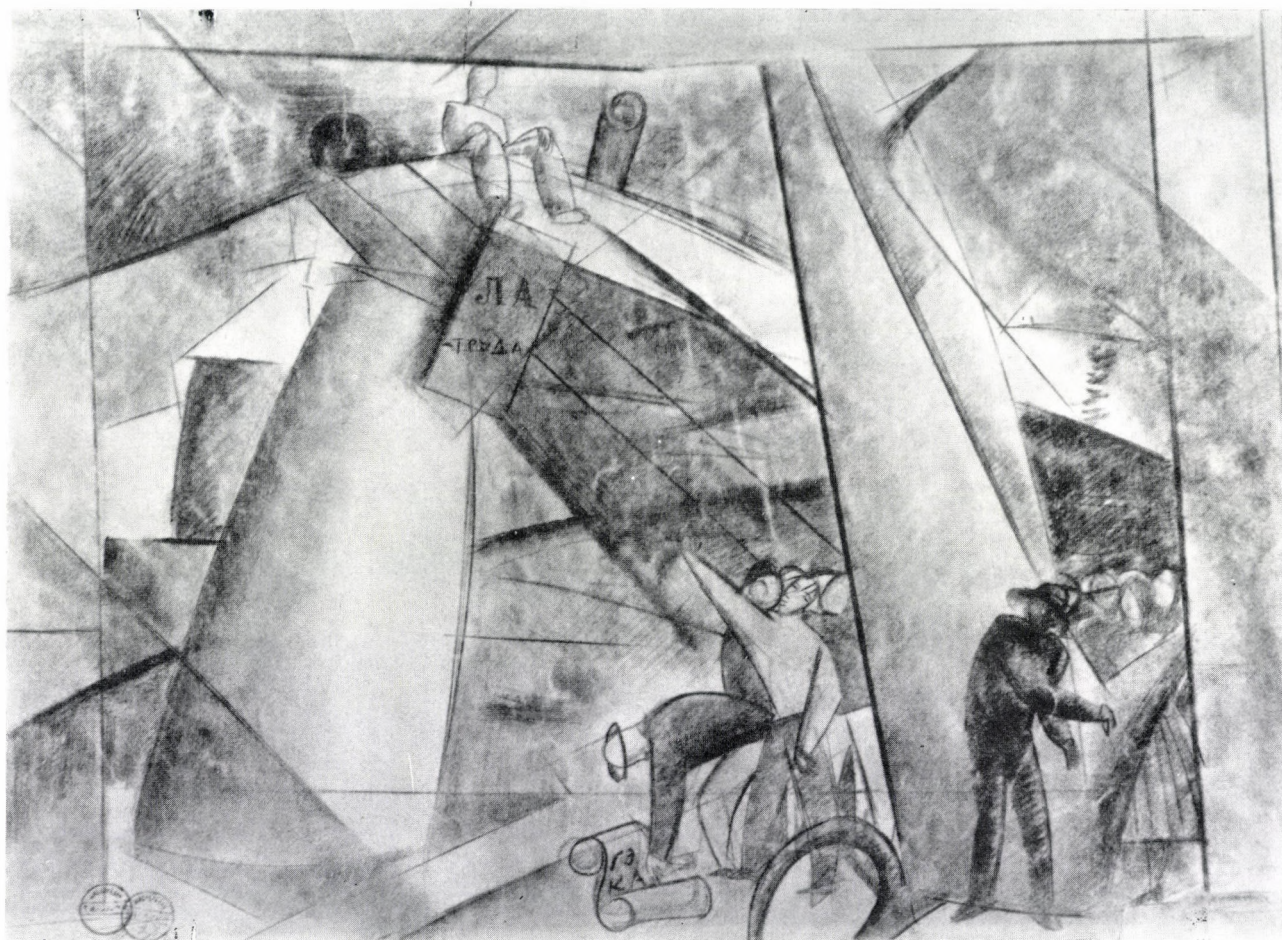


Fig. 8. Stage design to Khlebnikov's *Zangezi* 1923. Paper, charcoal, 550 × 760 mm. State Russian Museum, Leningrad

solutions for building small flats. They stopped to speak of that cathedral of 1919. True, the real housing problem was taken up in the Soviet Union, too, and ideological projects were issued also by the Bauhaus, especially in theatre building, but by the 1920s the centre of interest had shifted considerably.

*

In 1919, when the Tower was born, European homocentric culture lacked sufficient future-orientated reserves. The last time when Europe had tried to restore the idea of its own totality as a world view had been the period of Cézanne. He had been the hero of terrible struggles and he left an oeuvre which could never accomplish the unity obligatory in European thought represented by the human body-medium, the security of human-centered world-concept, and that compositional order and classical solidity which he had desired so much; that fullness whose absence Lajos Fülep⁵ the Hungarian philosopher of art mentioned in his epoch-making 1916 *Hungarian Art*. Initially the

Hungarian avantgarde had also believed in this idea and it was not a coincidence that they turned to the Russian alternative only in the tragic moment of cultural and historical disaster and separation. In 1919, at the time of the Republic of Councils Uitz, Kmetty, Derkovits, Nemes-Lampérth, Tihanyi, Pór⁶ — all tried to cut new paths to do the job they had set themselves with the promise of Cézanne art, and the abstract system of "Bildarchitektur"⁷ (picture architecture) established itself only in Viennese exile around Kassák.

At the same time is common knowledge that earlier, around the turn of the century, Russian art had many links with Western, especially French, art. Post-impressionism played an important role in the renascence of academism-burdened Russian art which knew how to adapt what it had learned to its own image, and to a system in which the traditional Russian architectural and Icon-tradition continued to carry the basic message. The icon could play a more formal and external role as in the art of Gontcharova, who recognized

in it the source of stylization analogous to Western post-impressionism and to a certain extent used it for lending an exotic flavour to her pictures but in the case of Malevich and Tatlin it defined the essence of their art. One must only bear in mind the importance of the concept of the unity of colour and form in the works of both artists, the same unity which is the basis of icon-painting, and recall that in the different Russian experimental workshops both artists concentrated their efforts on the examination of the dual unity in their analysis of real forms and materials.

This influence appeared differently in the paintings of Malevich and Tatlin. The earliest pioneer work of Malevich, the black square on a white background, had been the manifestation of this idea of material-form which carried its transcendent meaning in itself. Black is the infinitely strong collecting field of energies, white the space of the spirit's infinite freedom. This picture is the embodiment of abstract-Platonic form and at the same time of *sensation* itself. The working of the black surface demonstrates the result of painful, tremendous effort with its almost relief-like surface. Tatlin's earlier nudes are also rooted in that Russian, simultaneously materialistic and transcendent tradition but they also make use of French methods of composition, especially of those of Cézanne.

The cone-shaped composition and concentric tendency which characterize Tatlin's nudes and early portraits including his self-portrait as a Sailor evoke at first glance Cézanne's method of composition, and it is certain that Tatlin has drawn strength from Cézanne for his own ideas. But, knowing that Cézanne's powerful concentration served the consolidation of optic reality, the unification of visual truth and the assertion of pictorial rules, looking at Tatlin's pictures one discovers that his aim was a different one. Tatlin omitted many details which has made Cézanne's pictures so rich. In fact Tatlin's pictures seem at first glance too simple and schematic in comparison to Cézanne's but it soon emerges that their subject is quite different.

Compared to Cézanne's hard construction work which, with its layers of colours, labourious laying on and plastic modelling wanted to prove the simultaneous reality of impression and permanence, the sketchy contours of Tatlin's pictures and within them, the concentration of plastic values in even sketchier volumes, seem too simplified. Viewers educated in the western pictorial tradition will find

further oversimplifications: some material forms such as the face, the body, the background drapery, the platform on which the figure sits, consist of a single local colour with tints varied within itself. Seen through European eyes this method, compared to Cézanne's colour-value painting, could appear as the return to academic key-painting.

But Tatlin speaks of a dimension of the meaning of matter and personality which differs from Cézanne's. The figure represented by Tatlin does not wish to suggest something permanent with the scanning of an impression; the Tatlin-figure is something solid which has existed *before* every impression. It is not therefore affected by the contingency of the visual world, and its return to tint-values is only illusory. The Tatlin figure belongs much more to the order of the preconceived ideal figures of icons than to the French order of ideas leading from sight to rules. The form shaped within one contour in one block of colour, the accentuation of its plasticity with tints serve to emphasize the homogeneity, the completeness, the ideological weight and personality of the figure in the same way as the icons had done. The central placing, the symmetric tracing of the drapery, the figure set on a platform, — all these follow the composition-method of icons. However — I repeat — Tatlin obviously utilized also Cézanne's method of composition to confirm himself. A seemingly formal element will serve as an example of the difference in their way of thinking. Both artists cover the picture surface with omissions, leaving white surfaces on the canvas. But in the case of Cézanne this signals his uncertainty of finding the right colour value while on the works of Tatlin it indicates the great strength of the material which contracts the inner form, when compared with the contour.

Tatlin's experiment with material, what is called the counter-relief, is also a specifically Russian invention. We know that it was inspired by Picasso's *objects* and his analytic cubism. But Tatlin's works are very different both in content and outlook.

His constructions delved much deeper into the exploration of the elementary properties of matter, and the space-time formulae created by him had a much broader and more general meaning than their forerunners. Picasso's *objects* and cubism, however much they revolutionized European artistic view by their disorganizing the volume of objects, still remained within the framework of a par excellence European vision. The break-up into

planes and their rearrangement were the product of a need which did not content itself with the illusionism always inherent in volume-representation; previous impressionism which trusted only the eye had made artists distrustful of the hidden surfaces of bodies. This concept did not tolerate details which were only imaginable. The cubist method of spreading surfaces was one answer to this requirement but it did not constitute a real break with the traditional Greek-Renaissance vision because it preserved the basic principle: the mode of composition adapted to the single and momentary perceptive faculty of the human eye. In fact it is this homocentric vision which orders cubist figures. Another thing is remarkable too: cubist compositions are arranged in an oval form so that the focus of the eye can grasp and summarize their disorganized parts at a single glance.

It is also obvious that the forms used by analytical cubism are not really abstract forms, they do not wish to transcend a certain sensual context of life and thought: as mentioned, the cubist world of images remained attached to the context of urban life and to the security of Western bourgeois culture which offered protection against the shocks derived from the outside world.

Compared to this Tatlin's analysis and synthesis have a much broader perspective. He explored this side of things but extended his work beyond it. His works cannot be linked to a specific place or social situation; they are neither present nor future, and do not refer to the artist's existential problems. The material-reliefs are Tatlin's most objective exploratory works. They are not ideological like his earlier nudes and later Tower — their subject is space and matter, they aim at the cognition of the world's material structure and at its plastic representation but this dual act obviously carries in itself the principle of organization in its objectification.

At the time this great confidence in cosmic order was proclaimed with such force only by Russian artists in Europe. Breakdown into elements and synthesis in a cosmic perspective was not only Tatlin's intention but that of the entire contemporary avantgarde. I mentioned Malevich's black square but his concept of art history was also characterized by the same idea of analysing and decomposing its object. He made graphic tables showing the evolution of European and Russian art and, in the spirit of the Russian school of formalist linguistics, he presented it as a unified process by

reducing it to its basic components, and showing their metamorphoses. A painter, Mikhail Matiushin, did similar theoretical work in his book *Organic Culture*, an analysis of space, colour, and form. The much better known Kandinsky did the same; he transplanted the principle to the Bauhaus. This constraint of analysis guided the space-poems and word-dissociations of Miturich and, in general, the work of the Russian avantgarde poets, especially Khlebnikov — who played such an important role in Tatlin's life — when he read the words of their conventional conceptual meaning, and released the original values of sounds, their elements. The counterpole of reducing to components is summarizing: thinking on a world scale beyond the *here* and *now*.

These two poles are combined spectacularly in *Zangezi*, the joint work of Tatlin and Khlebnikov. *Zangezi*, the Teacher, Khlebnikov's meta-narrative, i.e. his poem built of narratives, was dramatized and staged by Tatlin on the occasion of the anniversary of his friend's death in the Myatlev-house of Petrograd — the name sounds familiar from Okudzhava's novel *Dilettantes' Journey*. — It was performed twice in 1923. Tatlin himself was the leading character of Khlebnikov's fantastic vision of the future — although Punin, the best critic of the age, also played in it as a commentator. The whole cast consisted of amateurs. The stage setting was Tatlin's architecture, and guided reflectors involved the choruses and the audience in the happening. Earlier Khlebnikov had recorded the mathematical laws of history discovered by himself on what he called destiny-tables. The theme of *Zangezi* was their visual and aural proclamation. In the performance, in Punin's interpretation, the choruses, "gods" and "birds", spoke in the sound-word language liberated by Khlebnikov. Tatlin had supplemented the sound material with written tables. The work is a cosmic vision in which the song of the stars comes down to earth where the creatures rebel against it several times but finally *Zangezi* the Teacher comes out victorious.

Zangezi was Tatlin's last experiment in which, together with the late Khlebnikov, he wanted to present the vision of the *total* freedom of *entire* mankind — according to Khlebnikov the world's entire population acted in the play.

I here give some excerpts from the chapters discussing *Zangezi* in the book on Tatlin: according to the play's message the work of the poet and of the artist using his hands is identical, the word being the unit of language structure, material the

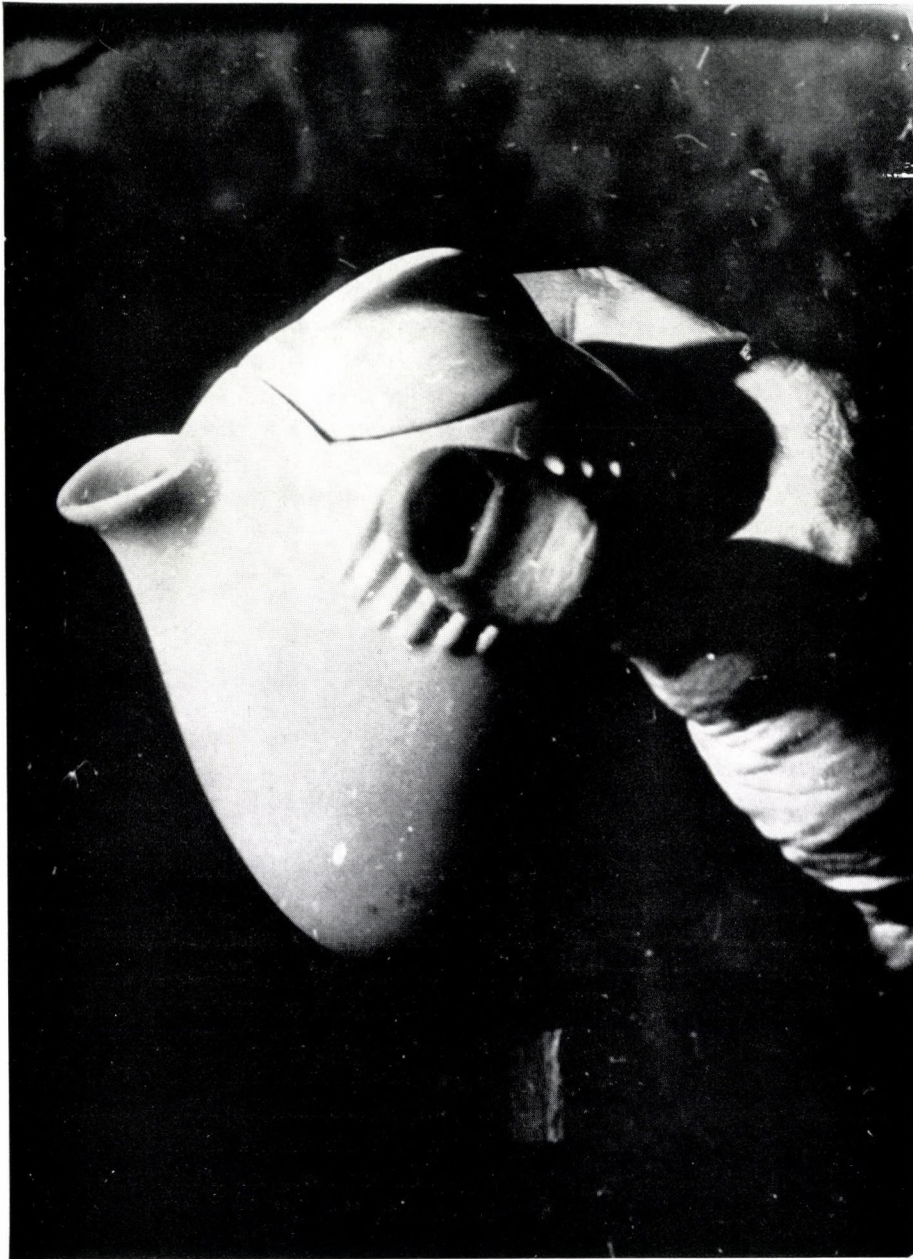


Fig. 10. Teapot, made by A. G. Sotnikov in 1930. Glazed porcelain. The hand on the photo belongs to Tatlin. Photo: SGALI, Moscow

unit of organized space. Khlebnikov's work is an architecture built of narratives. The narrative is a word-structure: the word is plastic matter. But the true bases of the language structure are the sounds released from the decomposed words which at last can attempt to express their own meaning. The liberation of the word- and object-elements will bring about the future state of mankind which will shed its tragic past, assume cosmic dimensions and a language of its own, the language of the stars.

*

The Russian avantgarde spoke always in terms of the future. Earlier, in the mid-1910s, the instinct of destroying all conventions had called attention to Italian futurism but its relation to it soon changed to hostility. There is no doubt that many of its ideas came from the Italians including the possibility of liberating language, words and sounds; the changed concept of art taken down from its pedestal and made an organic part of life. The Italian futurists were the first who tried to pull down the barrier between the public and the artist, the idea of the mass theatre also derived from them.

But the Russians who, when they were no longer forced to oppose society, identified with the new social ideas, soon lost sympathy with the Italians' cynical, destructive manner. As Punin explained, Russian futurism was a "budyetlanye" outlook, the will to build a future on purified bases.

*

In 1920, at the Berlin Dada exhibition, George Grosz and John Heartfield celebrated Tatlin as the guarantor of the death of art, and acclaimed his new machine art. Grosz had the opportunity to convince himself of his mistake. In his enthusiasm he travelled to Soviet Russia to meet Tatlin and returned to Berlin rather crestfallen.

Tatlin was a constructor but — as he himself pointed out — an *artist-constructor* who explored the nature of material; a *craftsman* who devoted his life to material culture. We cannot imagine how his career would have turned out in a society with high technical standards. It is doubtful whether the *uomo universale*, an artist of Tatlin's type, could have been born in different conditions. His last precursor had been Leonardo da Vinci. One can only start from his own reality and in that reality Tatlin fulfilled his role perfectly and integrally. His motto: to bring art into technology, his respect

for natural materials and organic forms, the assertion of the laws of nature also in man-made objects had considerable repercussions in Soviet Russia then in the initial stages of industrialization. Art and the power of human imagination enjoyed a much greater respect there than in the technically more advanced countries.

Let us recall the reception of the Letatlin, Tatlin's flying structure, the air-bicycle. In 1932 the Red Army Brigadier Artseulov, a Great War veteran who had been the first to perform rolling in 1916, was summoned by a superior officer who told him — I quote Artseulov's notes of 1977 — "to go to the Novodevichi Convent where an artist called Tatlin is patching together a bird-shaped flying structure. If what he does is really interesting we must help him." The very scene is fantastic, the campanile of a convent but at the time this did not yet rouse suspicion in Soviet Russia.

I think it is no exaggeration to say that nothing like it could have happened in any other European country; what airman would have paid attention in France to the works of a Léger or a Picasso — to mention only the greatest. Unfortunately the 1930s destroyed this trust in the primacy of art in the Soviet Union; we all know the tragic turn when,

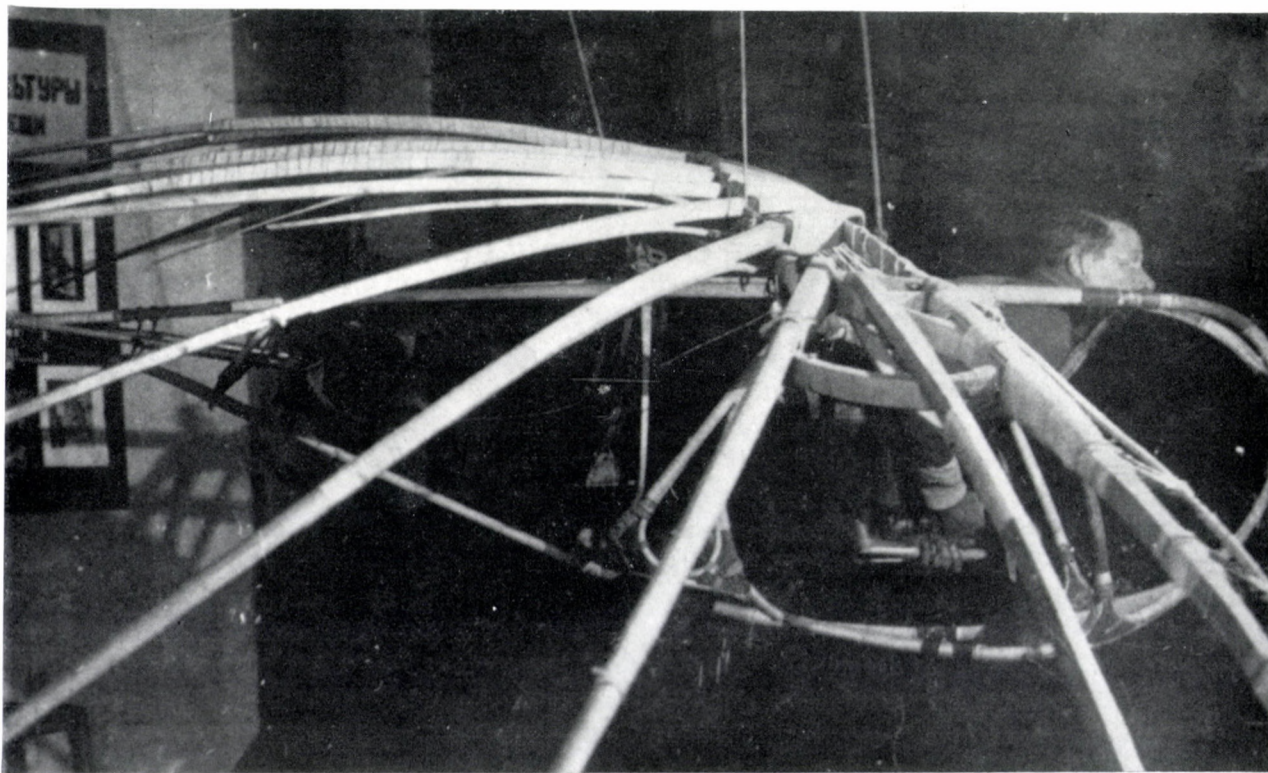


Fig. 11. The Letatlin, 1929—1932. Tatlin demonstrates the functioning of the Letatlin. Photo: SGALI, Moscow

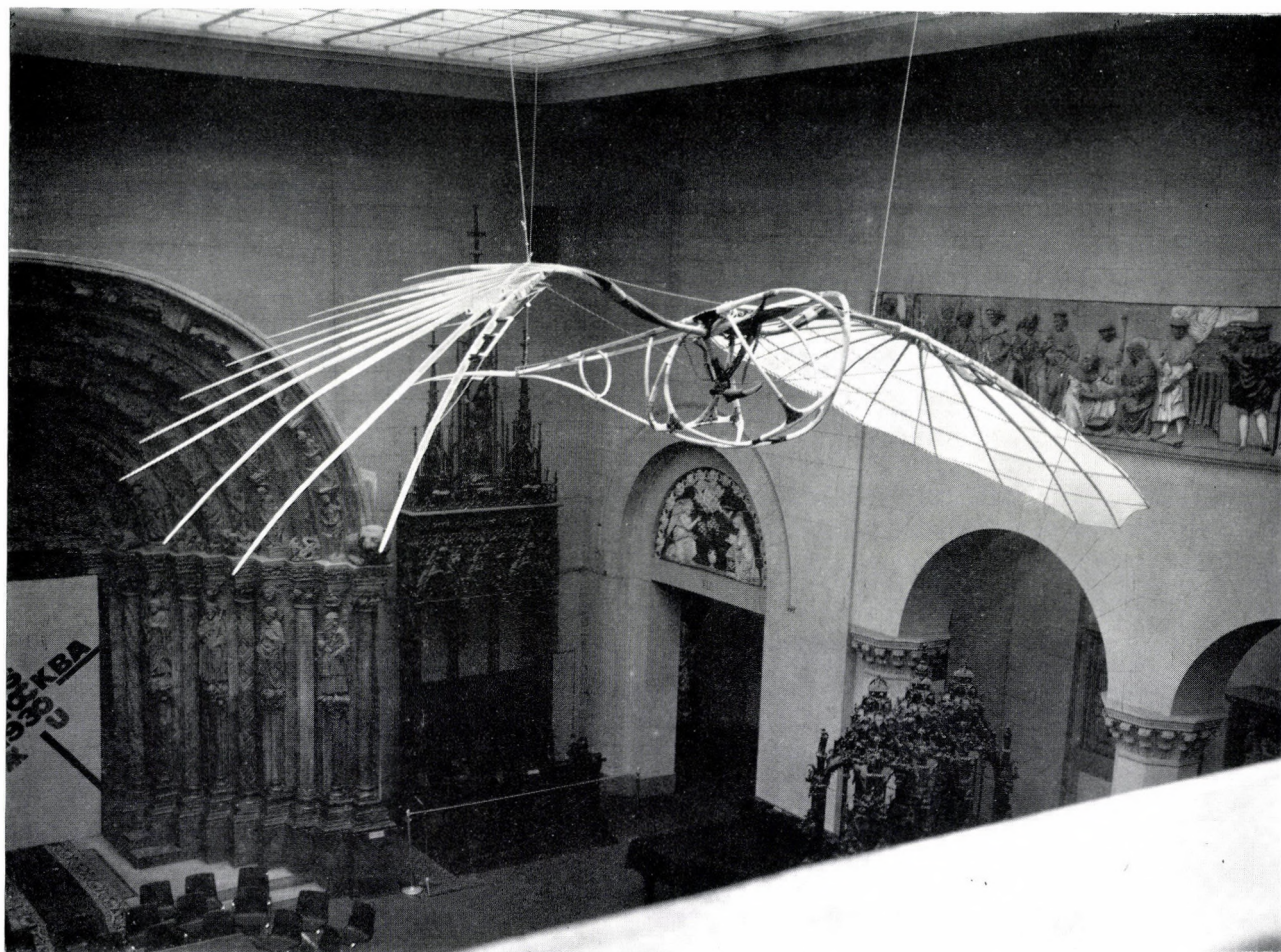


Fig. 12. The Letatlin — model reconstructed from the original parts. Museum of Aviation and Space Flight History Soviet Union. Exhibited at the Moskow-Paris Show, Moskow 1981, State Pushkin Museum.

from the representative of the idea, art was degraded to the illustrative means of the success of a political palace revolution.

Artseulov reported in detail on his visit to Tatlin. He accepted the artist's calculations about the possibility of man using the mode of flying of birds and had copied the data which he assumed to be correct. But the Letatlin never left the ground. Its fate needs further analysis but we must stress that Tatlin himself, although sure of his calculations, had emphasized the Letatlin's ideal value: — I want to give back to people the sensation of flying — he said, and his words obviously referred to man's high-flying desire for freedom. He also said that he would like his work appreciated not merely as a technical object but as a work of art.

While the book on Tatlin was being compiled I asked the authors why the Letatlin never took off. The first reaction to my question was shock. This cantankerous, "Western" technocratic question had obviously not occurred to any of them. As a result

of consultations the book provided an answer, something like that: if the Letatlin had really functioned it would have got lost in the mass of technical achievements and would never have attained its significance as an art object. Later I made a definition for myself: the Letatlin was the last monument to the hopeful efforts of the human will; unlike the Tower, it did not symbolize the high aspiration of a collective idea but that of the human spirit left to his own, which never gives up and preserves its integrity. The two dates: 1919 and 1932, give precise idea of the difference between Tatlin's two most characteristic works, the Tower and the Letatlin.

*

The entire Letatlin was made of natural materials, several kinds of wood, vinestalks — the timber split fibrewise to preserve its flexibility — corek, whalebone, leather straps and silk cord; the artist used only the lightest and most flexible man-made materials such as steel wire: the wing panels

were made of silk. Although Tatlin conceived the definite, 400-metre-high version of the Tower as a structure of glass and iron, his models were hand-made of wood and the had not industrial design whatever.

When in the 1920s priority was given to the day-to-day tasks of raising the people from poverty and providing them with simple, well-functioning articles for use Tatlin set out to accomplish this work. Well-organized experimental laboratories and art schools based on a new system were allotted these duties. The best-known were Vhutemas and Vhutein. During these experiments Tatlin as a teacher again advocated the utilization of natural materials because of their functional advantages. His model chair and sledge-design, both with a wooden framework, stem from this period. For table-ware he recommended clay, the most ancient, sensual and well-utilisable material, and warned his pupils to pay attention to function, and avoid the "more constructive" patterns which by then, had come back from the Bauhaus. This was the faith of Tatlin the Russian who rejected every "ism" and pre-formation; he himself was the strongest opponent of "Tatlinism", of "constructivist in inverted commas". This confidence in the order of nature where every job and situation calling for an answer by the artist could responded, helped him survive the troughs after the crest of the wave.

The guiding principle of life for him was the idea and reality of matter, matter as a substance, as a superior organizing principle and as an elementary medium.

This concept put a strain on the relationship of Tatlin and Malevich and sharpened it to a murderous contradiction. Up to this point I discussed the analogous elements of their ideas. Malevich, like Tatlin, rejected the conventional material world — he was the first to call the Italian futurists who *represented* machines and speed, impressionist in essence, and delved deep down to the zero point of mere perception. At that point sensuality was substantiated into a concept: matter became the medium of the idea-categories of *perception* and *realization*.

The basic difference in the concepts of Tatlin and Malevich can be measured in their interpretation of the notion of matter and object.

Primary material perception had been the method which had helped Malevich to go back from a world concept crowded with object-associations to the final and starting point of objectless-

ness. As we have seen, in his "black square" he had created the idol in which materiality, within the primacy of the idea, could fill new and further motives with energy. Malevich's seemingly futuristic world-system functioned with this energy although he presented it as the present; he treated it as an *idea* which had a precise existence already and *technology* could only follow in its wake.

In Tatlin's work the concept of matter and object were also separate entities but this separation did not lead to the ideological antagonism as in the work of Malevich. The counter-reliefs, in their crude and brutal essence, rejected the objectified world, and within it, the validity of Picasso's sheltered notion that "art equals Paris" at least as much as Malevich's basic forms and colours. These works were originally intended to probe into the essence of things behind conventional objectification. But Tatlin convinced himself of a structural possibility in which matter offered the potential of realizing the idea. He did not need those Platonic ideas patterns on which Malevich relied. Far from clinging to pre-formations he did the opposite: he discovered the elementary strength and organizing ability of matter and space in ceaseless motion.

We know Malevich's dress and textile designs of his work with Vkhutein. Their principle is the very opposite of Tatlin's designs. Malevich launched his "practical" suggestions from a pre-conceived world order, and adapted his designs to its formal laws. These small objects were also severely fashioned components adapted to his big system. On the other hand the Tower, Tatlin's supreme world symbol, radiated materialistic universality. The suprematism of Malevich conceived matter as subordinated to a basically idealistic system: Tatlin's world was expansive, not limited by ideological barriers, ready to be integrated into practice. The wealth of Malevich's world could flourish intensely only within its own system, on the level of the imagination.

*

The book on Tatlin tells us how and on what the artist who had dreamed the Tower and the Letatlin lived in the changed conditions from the early thirties until his death — these years amounted to appr. half of his entire working life.

He worked in theatres for a living. But what creative possibilities could the theatre offer to a Tatlin given the plays performed in the years of



Fig. 13. Kron: Deep Reconnaissance 1943. Stage setting. Photo of the performance at the Moscow Academie Art Theatre, Photo: Archives SGTM

Stalinism *in floribus* and then in the poverty of the war and post-war period? Oddly enough the theatre assured both a spiritual refuge and a means of subsistence.

In his youth, at the time of the revolutionary Russian theatre, Tatlin, like many of his contemporaries, had succumbed to the fascination of the genre and wanted to exploit the creative possibilities offered by its symbolical autonomous world. Although his stage designs for *Ivan Susanin* and *The Flying Dutchman* made in the 1910s were never realized they are important landmarks in his life-work. The former were linked to the problems of nudes and portraits, the latter to the material-constructions.

There is a significant motif in *The Flying Dutchman*: the mast of ship. The idea of a rising piece of wood tapering to a point obviously stems from the sailor period of Tatlin but its frequency in his later works, and its metamorphosis into a tower-like form as in *Zangezi* or in his very late theatre compositions as in Kron's *Deep Reconnaissance* prove that his youthful experience has turned into a lasting symbol, the symbol of rising from the ground plane, and the feeling of independent move-

ment; the idea is very similar to that realized in the Tower.

Zangezi had a central significance in the life of Tatlin. It combined the motif of the mast of ship with the Tower. Tatlin himself played the leading role and took his place on the peak of that soaring construction. At the same time *Zangezi* was an irregular work which had stepped out of the traditional theatrical framework. It was Tatlin's only avantgarde theatrical work and had a rather ambivalent link with the era's ideas of a mass theatre. Although Khlebnikov had wanted to turn all the 3000 million inhabitants of the earth into active artists the production was obviously very esoteric compared to the idea of the 20th-century political mass theatre.

Anyhow, starting with the 1930s Tatlin's living was assured by the professional and official theatre. Was it only a question of being ousted from other domains? This is obviously what happened but at the same time he managed to extend the limits of the miserable conception back to the world of the ideals once determined by himself. The plays he staged dealt either with the *chinovnik* system of the Russian past or with the grandiose Soviet present.

Tatlin could find the common denominator in these subjects. He extended the criticism of the past and smuggled it into the present, and moved the paltry or false agitprop theme of the present towards the ideal heights of the Tower. He tried to achieve all this with hard manual work. He did not like painted sets, he preferred to work with genuine materials; he considered the stage a second, higher sphere of life where, through the powerful effect of the materials used in the sets — Tatlin was convinced of the suggestive force of materials — he could rise above demagogy and convince people of the truth of the matter and of his ideas.

In the last decades of his life he also started to paint again still-lives and portraits which he never exhibited and did not even show in his own studio.

These pictures were obviously soliloquies asking whether the cause he had staked his life on was still valid? His portraits are strange indeed: the eyes are unfocused, the bodies seem to dissolve in

the medium around them, as if Tatlin tried to evoke an entirely new, never heard of, form of matter.

The eyes look into a world beyond. What happens on these pictures is like what takes place in the poems of Attila József about eternal matter and in the body-world vibrations of the late pictures by Derkovits.⁸ This analogy seems to signal a new situation, the re-structuring of the East Central European spiritual situation: a new phase of separation and unity in the 1930s compared to the situation in the 1910s and 1920s.

Tatlin was basically a craftsman also at the time of his great Utopia, the Tower, linked to eternal matter with the same sense of reality as to the possibility of rising endless space. His contemporaries who were not of the same type died because of the early loss of their hopes as did Mayakovsky and the others. Tatlin's special ability made him survive. His last works are as sensual as



Fig. 14. Portrait of a Woman, 1933. Wood, oil, 55 × 46.7 cm. Tretyakov Gallery, Moscow

his early paintings, reliefs and the Letatlin but whereas those early works lacked personal sensitivity, and their dimensions went beyond the individual, the poignancy of his late works is due to Tatlin's presence in them. In these works day-to-day situations fade into the distance and timelessness — and from the distance they ask about the Tower. The late pictures are the last professions of faith of a Tatlin getting ready to die, his proclamation of the eternal life cycle.

*

In the introductory part of my article I discussed the circumstances which had determined the Tower's historical value. Now, in my conclusion, let me refer to some critical remarks made from a different view of the period of its birth, the years of the early twenties.

Trotsky for instance, contested the Tower's construction and practical significance in 1924, a moment when many urgent building tasks were still unsolved. He recognized Tatlin's merits in having discarded in his project the accessories of earlier Russian architectural eclecticism but criticised the excess weight of the framework in relation to the structure's essential components, and contested its value as a cosmic symbol when he asked why conferences of national importance should have to take place in a cylindrical body revolving around its axis every day. (Literature and Revolution, 1924.) He had, in fact, put his finger on an essential characteristic of the Tower — that it was an idea, together with all its futurological technical virtuosity, and thus incompatible with the pragmatism of the NEP.

The other criticism came from Ehrenburg. He spoke in bitter words although not directly of

the Tower-design but of the atmosphere which had engendered it, and that although earlier in Berlin as the editor of the international avantgarde periodical *Veshch-Gegenstand-Object* he had publicized it himself. But two years later in Paris he confronted with bitter irony in the name of the hungry millions the mass of projects and designs around 1920 with reality. He wrote that while children's homes were not supplied with sugar there were plans about sending signals to the red Mars. Was there anything in the Russia of those times which was not an "experimental sample?" But at the same time he wrote about a street in Kharkov: "in front of a house razed to the ground a poster announced 'we electrify the Globe'. Of those who read it nobody smiled. Everybody knew that this was the truth." (The Grab-All, 1924) With regard to the Europeanness of Tatlin's Utopia which was indeed a mental product of Central and Eastern Europe, the best proof was offered in the travel-journal of the Russian avantgarde writer Boris Pilniak who wrote during his American journey in 1931: "Seen from the 60th or 100th storey New York is a fascinating, indescribable, unique, menacing and threateningly beautiful city — the city of triumphant industry, huge dimensions and human knowledge — no Tatlin, no European urbanist poet could have dreamed this majestic spectacle, these constructions, lines and dimensions. They are unique and unrepeatable anywhere in the world." True, at that moment America was the absolute winner, unaffected by European problems.

But despite everything the Tower will stand eternally. The Tower and Zangezi convey the message called upon to preserve mankind's redeeming faith for a new world which may possibly come true after a cosmic catastrophe.

NOTES

¹ Vladimir Evgrafovich Tatlin, born (according to the new calendar) December 28th 1885 in Moscow, died May 31st 1953 in Moscow. This article deals with the possibilities of comparison which emerged for the author during the launching, organizing and editing of the so far most comprehensive monograph on Tatlin. The bibliographical data of the volume: TATLIN. Head of the authors' collective: Zhadova, L. S. members: Kostin, V. I., Parnis, A. J., Sarabyanov, D. V., Simonov, K. M., Sirkina, F. J., Strigalev, A. A. . . Edited by: Éva Körner. The volume is based on a Russian manuscript compiled for Corvina Publishing House, Budapest. The date of the Hungarian edition is 1984.

² Lajos Kassák, born 1887 in Érsekújvár, died 1967 in Budapest. Trained as a locksmith making the carrier of a professional writer; he renewed the language of poetry. In the mid-1910s he organized the Hungarian avantgarde. His periodical TETT founded in 1916 and after its suspension MA, started the same year, were the forums of con-

temporary Hungarian and international progressive intellectual life, literature, music and art. After the fall of the proletarian dictatorship in 1919 MA ceased to appear in Hungary but Kassák continued and expanded it in Vienna where he lived in exile between 1920 and 26. He conceived the idea and abstract form-system of "Bildarchitektur" in Vienna in 1921. "Új Művészek Könyve" (in Hungarian), "Buch Neuer Künstler" (in German) edited by L. Kassák and L. Moholy-Nagy in Wien 1922. Facsimile ed. Bp. 1977 Corvina Verlag. Postscript: E. Körner, N. N. Punin: "Glass Tower of Tatlin" translated by J. Mácza in MA Wien I. V. 1922. See also: Ny. Ny. Punin: "Tatlinovaya Bashnya" in *Veshch-Gegenstand-Object* Berlin 1922. N° 1-2.

³ Ernő Kállai (1890, Szakálháza-1954 Budapest), was a major theoretician of the Hungarian and international avantgarde. He went into exile to Berlin in 1919, and was appointed to the Bauhaus in 1928.

⁴ See note 2.

⁵ Lajos Fülep (1885 Budapest–1970 Budapest) was the greatest figure in Hungarian philosophy of art. He was one of the chief protagonists and organizers of the renaissance of intellectual life in the 1910s. He belonged to the “Free School of the Humanities”, and to the “Sunday Circle” together with other prominent intellectuals who left Hungary in the counter-revolutionary era after the proletarian revolution of 1919. They included people such as George Lukács, Béla Balázs, Arnold Hauser, János Wilde, Karl Mannheim, Charle de Tolnay, and many others. Fülep did not leave the country but until 1947 officiated as a Calvinist minister in a remote Transdanubian village. He wrote his *Aesthetics* there and participated in the sociological-political disputes about the fate of the Hungarian people — then a concern of the cream of the Hungarian intelligentsia. Excerpts from his lecture-series *Hungarian Art* (1916) appeared in the periodical *Nyugat* (1918, 1922) and were published in a book (1923, Budapest, Athenaeum). *Hungarian Art* had no antecedents with regard to its value system which influenced the interpretation of the phenomena of Hungarian art within the European complex of culture.

⁶ Béla Uitz (1887–1972), János Kmetty (1889–1976), Gyula Derkovits (1894–1934), József Nemes-Lampérth (1891–1924), Lajos Tihanyi (1885–1938), Bertalan Pór (1880–1964) were the most important painters of the first period of the Hungarian avantgarde in the 1910s. the characteristic feature of their work at the time was that although they reacted sensitively to the formal and mental possibilities

of expression in expressionism and cubism, they endeavoured to achieve Cézanne’s idea of integrity and classicism in the composition of their works. Their subjects confined them within certain limits: they painted still-lives, portraits and biblical or Arcadian scenes with symbolic references to the present. During the revolution of 1919 they designed posters and other works destined for the public (wall paintings) with more timely references in their symbolism.

⁷ See note 2.

⁸ Attila József, poet (1905–1937). In his poems written in the 1930s in the contemporary picture of the painter Gyula Derkovits (see also note 6) the basic structure of “eternal matter” pervaded all conscious social factors: it determined both the poetic and pictorial idiom with elementary force. This common feature is all the more remarkable in their life-work as they did not know each other personally and did not even pay attention to each other’s work. When I noticed a similar phenomenon in Tatlin’s oeuvre — and in the works of other Russian artists such as Rodchenko — I thought that I may venture the hypothesis that, regardless of the difference which the 1930s brought in various European countries, those years caused a break in the work of the committed artists who had believed in the idea of communism and — although in a very broad sense — reduced to a common denominator the earlier very different concepts and idioms, concerning the vision and perspective of mankind, resp. the national destinies.

DAS PATHOS UND DER DÄMON

ÜBER ABY WARBURG*

von

S. RADNÓTI

1. Aby Warburg beginnt sein Buch *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* mit folgendem Satz: »Dem fehlenden Handbuch ‚Von der Unfreiheit des abergläubigen modernen Menschen‘ mußte eine gleichfalls noch ungeschriebene wissenschaftliche Untersuchung vorausgehen über: ‚Die Renaissance der dämonischen Antike im Zeitalter der deutschen Reformation‘«. Dann erfährt der Leser, daß das, was er in Händen halte, ein »ganz vorläufiger Beitrag« zu dieser Aufgabe sei. Das ist die rhetorische Formel, die das gesamte Leben des Verfassers kennzeichnet.² »Ungeschrieben« ist ein Leitwort in Aby Warburgs Leben, und zwar in einem doppelten Verständnis. Was er veröffentlicht hat (die Zeitungsartikel und die kleinen Mitteilungen mit einbegriffen kaum etwas mehr als 60 Schriften), ist größtenteils als Beitrag gedacht zu einigen ungeschriebenen Themen, zur Geschichtspsychologie des menschlichen Ausdrucks, zur Geschichte der Selbsterziehung des europäischen Geistes, zur tragischen Geschichte der Gedankenfreiheit des modernen Menschen, zur bleibenden Wirkung und Wiedergeburt der Antike, sowie vom Weg »von der mythisch-fürchtenden zur wissenschaftlich-errechnenden Orientierung des Menschen sich selbst und dem Kosmos gegenüber«. Tatsächlich ist Warburgs gesamte Laufbahn durch geplante, jedoch nie geschriebene oder fragmentarisch gebliebene Werke flankiert. Gleich sein zweites selbständig veröffentlichtes Buch *Domenico Ghirlandaio in Santa Trinità — Die Bildnisse des Lorenzo Medici und seiner Angehörigen* (1902) ist als erster Teil der ungeschriebenen *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* herausgegeben worden. Geplant war ein Traktat über den Renaissancetypus der »Nympha«, deren leidenschaftliche Gestik und wallende Dra-

perien er von antiken Vorbildern herleitete. Ein weiteres Buch sollte geschrieben werden über die Briefmarken und die Anfänge der weltlichen Malerei im Quattrocento. Ungeschrieben und unveröffentlicht blieben unter anderem sein Vortrag über Rembrandts antike Vorbilder, sowie der Text seines Burckhardt-Seminars. Von der gedanklichen Fortsetzung des großen Burckhardt-Themas, die Eigenart der Feste in der Renaissance betreffend, liegen nur Notizen vor. Niemals brachte er seine Theorie über das kollektive Gedächtnis in ein System, Fragment blieb auch die alle diese Themen zusammenfassende Bildersammlung, der »Mnemosyne«-Atlas, der die neuzeitliche Rezeption der antiken »Ausdruckswerte« hätte demonstrieren sollen.

Ein Trümmerhaufen, wie es scheint. Auf den ersten Blick kann man eigentlich nur rätseln, was die verschiedenen Themenkreise und konkreten Themen miteinander zu tun haben sollen. In Wahrheit sind sämtliche erdachte Thematiken, niedergeschriebene Werke und ungeschriebene Projekte beispiellos homogen. Bevor ich aber diese Einheit rekonstruiere, möchte ich auf die durchaus unromantischen Gründe dieses Fragmentarischen des Lebenswerks hinweisen. Warburg war Bibliothekar und Privatgelehrter. Die Art und Weise, wie er Bücher sammelte, seine Bibliothekskonzeption, die Entwicklung seiner Privatbibliothek zu einer bedeutsamen wissenschaftlichen Stätte, zu einer öffentlichen Institution ist gleichberechtigter, komplementärer Teil seiner wissenschaftlichen Leistung, ist ebenso bedeutsam wie seine Schriften. Die mit außerordentlicher Akribie ausgewählte, zusammengestellte, immer wieder neu geordnete, in ständiger Bewegung, in ständigem Wachstum begriffene »Kulturwissenschaftliche

* Dieser Aufsatz ist Teil einer Reihe, in der der Verfasser die Tätigkeit großer Kunsthistoriker ins Auge faßt als paradigmatische Interpretationsweisen. Bisher erschienen: *Die Historisierung des Kunstbegriffs: Max Dvořák* (Act. Hist. Art. Tom. 26, 1980), *Die wilde Rezeption — Eine kritische Würdigung Erwin Panofskys von einem kunstphilosophischen Gesichtspunkt aus* (Acta Art. Hist. Tom. 29, 1983); in Vorbereitung: Alois Riegl.

Bibliothek Warburg« selbst *bedeutet* die »fehlenden«, die »ungeschriebenen« Handbücher. Ihr Schöpfer kannte das »Gesetz der guten Nachbarschaft«, nämlich, daß selbst der ausführlichste Katalogtitel nicht immer Auskunft genug gibt, daß es das Buch daneben und dementsprechend die offene Bibliothek ist, was nottut. Zum anderen war Warburg ein Privatgelehrter, frei von der zur Jahrhundertwende bereits verknöcherten akademischen Norm der wissenschaftlichen Karriere: frei vom Habilitierungszwang, vom Leistungszwang, der sich in der Herstellung dicker Monographiewälzer, langer Publikationslisten manifestiert. Er übernahm kein Amt an einer Universität, weil er es nicht nötig hatte, und sich auch dafür ungeeignet fühlte; beides bildet je einen weiteren Grund des Fragmentarischen in seinem Schaffen. Der außerordentlich disziplinierte konzentrierte Mann war lebenslang durch Manie und Depression bedroht: die Zügelung des Dämons — sein großes wissenschaftliches Thema — war ihm eine Tag für Tag anfallende Lebensaufgabe. Nach dem Weltkrieg verstörte sich sein Geist. Ohne seine Pathographie zu kennen, kann man sich die Anstrengung nur vorstellen, mit der sich der für unheilbar erklärte Sanatoriuminsasse zusammenraffte, um nach sechs Jahren in seine Bibliothek, zu seiner Arbeit zurückkehren zu können. Man soll jedoch auch den anderen Grund nicht vergessen. Dieser gefährdete Mann, der guten Grund hatte, keinen Lehrstuhl zu übernehmen, war zugleich ein Grandseigneur, Angehöriger einer Hamburger Bankiersdynastie mit Patrizierallüren, für dessen kostspielige Passion die Brüder, ohne mit der Wimper zu zucken, aufkamen, später sogar mit einem gewissen hanseatisch-lokalspatriotischen Stolz dafür einstanden. Die Familie war sein Mäzen, und so konnte er die vollkommene Unabhängigkeit bewahren. Dabei fehlte ihm weder die Organisationsgabe, noch der geschäftliche Instinkt. Wenn er seinen Brüdern, den Bankiers zuflüsterte, »Ich höre den Pleitegeier rauschen«, dann war es geboten, Vorkehrungen zu treffen. Diesen hemmenden bzw. günstigen Motiven zufolge konnte er gewissermaßen außerhalb des wissenschaftlichen Betriebs, über der wissenschaftlichen Normen stehen. Zum anderen aber bilden eben die Einhaltung der äußerst straffen wissenschaftlichen Normen, die beispiellose Akribie, die ganz besondere Gewissenhaftigkeit die Gründe, weshalb Warburgs Oeuvre dem Umfang nach so gering ist. Was er blasphemische Wissen-

schaftlerei nannte, was ich mit Hermann Hesse »feuilletonistische Wissenschaft« nennen würde, war ihm größter Verachtung wert. Beispiellose Straffheit, überreiche Dokumentation, die gleich sorgfältige Ausarbeitung des Zentrums wie der Randbereiche zeichnen seine Schriften aus. Eben darum tritt in ihnen die — um es so zu sagen — nächtliche Seite der Kulturgeschichte und Kunstgeschichte, der Geschichtswissenschaften überhaupt mit seltener Prägnanz hervor: das jahrzehntelange Forschen in Archiven und Bibliotheken, aber auch etwas anderes. In der Beschreibung Ernst Hans Gombrichs, der in seiner großen Warburg-Monographie den Stoff des handschriftlichen Nachlasses erörtert und reichlich zitiert, drückt es sich so aus, daß die theoretische Absicht und das Problem, die in den zur Veröffentlichung abgefaßten Schriften fast völlig hinter der Dokumentation in den Schatten rücken, hier zum Vorschein tritt. In dieser Attitüde, daß nämlich das Dokument, wenn es tadellos gehandhabt und präsentiert wird, »für sich selbst spricht«, erkennt man das szientistische Selbstmißverständnis der Jahrhundertwende, worin sich die Größten teilten; in der Kunstgeschichtswissenschaft etwa (wenngleich diametral zu Warburg stehend) Alois Riegl. In den für Privatzweck geschriebenen Aufzeichnungen und Briefen, in welchen die theoretischen Auseinandersetzungen mit sich selbst offen zutage treten, werden die Fragen transparent, welche für Warburg und für seine ausgearbeiteten Schriften bestimmend sind.

Nach einer Forschung von mehr als einem Jahrzehnt präsentiert Warburg in einem Brief den großzügigen Aufriß der kunsthistorischen Tendenzen. Die erste Gruppe wäre demzufolge die enthusiastische, die aufgrund verschiedener Gesichtspunkte das Lob des einzelnen Kunstwerks oder Künstlers verkündet; die zweite wäre die stilgeschichtliche, die »von den Bedingtheiten der typisch gestaltenden (sozialen) Kräfte« ausgeht.³ Als bestimmende Bedingungen ihrer verschiedenen Richtungen nennt er die Technik, die Wahrnehmung des Raums, die Natur der Gesellschaft, Sitte und Gebrauch, die ikonographische Überlieferung und die Anthropologie der Primitiven. Seine *eigene* Richtung bestimmt er innerhalb dieser großen, universalen Kategorien erstaunlich eng: »Bedingtheiten durch die Natur des mimischen Menschen«. Um diesen Satz zu verstehen muß man wissen, daß Warburgs erste, gewissermaßen seine gesamte Laufbahn bestimmende theoretische Lektüre Les-

sings *Laokoon* war. Bekanntlich kehrt sich Lessing in dieser wunderbaren Streitschrift gegen Winckelmanns stoizisierte Antikenverständnis, gegen den Klassizismus der »edlen Einfalt, stillen Größe«. Er verbindet die zurückhaltende Gestik und Mimik der Figuren der Gruppe, die zurückhaltende Darstellung des Pathos *nicht* mit der griechischen Lebenswelt, sondern mit den Gesetzen der bildenden Kunst als einer der Schönen Künste. Nach antiken Einflüssen auf die florentinische Frührenaissance forschend erkannte Warburg, daß die Künstler Vorbilder nicht nur der klassischen, idealisierten Ruhe, sondern auch der leidenschaftlichen Bewegtheit in der Antike suchten und fanden: auch die flatternde Draperie, das »bewegte Beiwerk«, der Mantel und die Haare, die erregte Gestik, die gesteigerte Bewegung geht auf antike Traditionen zurück. Auf diese Weise interpretierte er in seiner Dissertation Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Primavera*, für die er den Titel *Das Reich der Venus* empfahl. Die Problematik des Gestus und des bewegten Beiwerks auf die Mimik übertragend, kam er zu der allgemeineren Folgerung, daß die Renaissancekünstler sich bei der Darstellung großer Leidenschaften und heftiger Gefühle ebenfalls an antiken Gesten, an antiker Mimik orientierten, an Vorbildern, die sie in den Darstellungen der Mythen präformiert vorfanden. Diese nannte Warburg die *Pathosformeln*. Die theoretische Tragweite dieses äußerst komprimiert und im wesentlichen auf die Dokumentation beschränkten Gedankens ist besonders groß; denn er beinhaltet die Annahme, daß die in Form gegossene pathetische Energie in sehr späte Zeiten vererbt werden kann, und nach dem Vorbild neuerschaffen fortbesteht und weiterwirkt, daß ihre Variationsmöglichkeiten, ähnlich den Mythen die außerordentliche Stabilität ihres Kerns nicht beeinträchtigen.

Die pathetische Strömung der wiederbelebten Antike, die Tendenz, welche die latente dämonische Tradition entdeckt, die diese in der Kunst idealisiert, humanisiert, steht laut Warburg in einem Kampf und einer Wechselwirkung mit dem säkular-realistischen nordischen Einfluß. Während des Jahrzehnts in Florenz weist er innerhalb des künstlerischen Austauschs zwischen Nord und Süd zunächst den nordischen — burgundischen und niederländischen — Einfluß auf die selbstbewußte Kaufmannskultur der Stadt Florenz nach, die langsame Umwandlung dieses Einflusses und seine Einverleibung in den antiken Idealstil. 1905 schreibt er den Aufsatz *Dürer und die italienische*

Antike, worin die Pathosformel des *Tod des Orpheus* von Dürer herausgestellt ist; mit dieser Schrift wendet sich die Richtung. In den Hamburger Jahren wendet er sich einem neuen großen Thema zu: der Astrologie und *astrologischen Bildtradition*, die die Untersuchung der Pathosformeln für lange Zeit verdrängen wird. Diese Einsicht bringt Warburg den ersten internationalen Erfolg. Auf dem internationalen Kunsthistorikerkongreß 1912 in Rom trägt er seine Entdeckung aus dem Jahr 1909 vor, die Deutung der Fresken im ferrarischen Palazzo Schifanoja auf astrologischer Grundlage. Die Lösung des Bildrätsels sei ihm kein Selbstzweck, erklärte er, sondern die Probe einer empfohlenen Methode, die er *ikonologische Analyse* nennt. Diese Empfehlung fand, im Gegensatz zur Entdeckung selbst, keinen Anklang bei den Kunsthistorikern jener Jahre, die sich zwar, im Einklang mit Warburg, von der enthusiastischen, lyrisch-sentimental heroisierenden Geniebewunderung der vorhergegangenen Generation lossagten, jedoch die Garantie der Wissenschaftlichkeit ausschließlich in der Kantschen Isolation der Kunstspäre, in der Betonung ihrer Autonomie und folglich in der Verselbständlichung der Disziplin »Kunstgeschichte« über die Kulturgeschichte hinaus erblicken wollte. Warburg hingegen, der in seinem erwähnten Aufsatz Jacob Burckhardt der enthusiastischen Gruppe zuteilte, nannte dessen Entdeckung eine moralisch-heroische Rekonstruktion auf historischer Grundlage; dennoch setzt er an einigen ausschlaggebenden Punkten dessen Werk fort. Er hielt fest an der gesamtgeschichtlichen, gesamtulturellen Auffassung und protestierte gegen die eben damals aufkommende spezielle kunsthistorische Auffassung. Um den Irrationalismus der Genietheorie zu überwinden, entschied er sich nicht für die Untersuchung der Selbstentwicklung der Kunst und der Kunstprobleme, nicht für die Isolierung der Kunstsinne und der der Kunstrezeption dienenden Sinnesorgane, nicht für die Ausklammerung jedes anderen Gegenstands des Werkes gegenüber den Gegenständen des sensu stricto Sichtbaren, sondern er folgte einer andersgearteten Einsicht: »Genie ist Gnade und zugleich bewußte Auseinandersetzungsenergie.«⁴ Konflikt und Auseinandersetzung gelten freilich nicht nur für die angestammten Probleme der Kunst, sie gelten für die gesamte Welt der Geschichte und der Kultur. Um diesen bewußten Prozeß zu rekonstruieren, muß alles in Anspruch genommen werden, was auf die Kunst einwirken konnte. Das Wort erhält gleich

hohe Funktion wie das Bild. Die Dokumente von Mythos und Religion, Dichtung und Wissenschaft, gesellschaftlichem und politischem Leben, von Personen, Institutionen, Wirtschaftsbeziehungen (etwa von Bestellungen) werden erst die Bedeutung des Bildes aufdecken. »Der neue große Stil«, heißt es weiter im vorherigen Zitat, »den uns das künstlerische Genie Italiens beschert hat, wurzelte in dem sozialen Willen zur Entschälung griechischer Humanität aus mittelalterlicher, orientalisches-lateinischer ‚Praktik‘«. Die Transzendenz des Enthusiasmus bedeutet für Warburg also die Erkenntnis, daß das Werk des Genies nicht freie, sondern befreite Schönheit ist, dessen Kontext man in Wort und Bild aufzudecken hat. In einem Aufsatz über die mythologischen Figuren Botticellis (1905) liest man, daß »sie befreite, nicht freie Geschöpfe der malerischen Phantasie sind, befreit aus dem Banne höfischen Kostümprunkes auf galanten Geschenkboxen, Planetenbüchern und Turnierfahnen.«⁵ Aus dieser Einstellung folgt eine interessante Parallele mit den Vertretern autonomer Kunstgeschichtsschreibung. Auch diese schenken den angewandten und den »kleinen« Künsten, dem künstlerisch Unbedeutenden jedoch Typischen, den serienweise hergestellten Arbeiten, den Tendenzen, die sich in den Arbeiten der Namenlosen offenbaren, besondere Aufmerksamkeit. Riegl widmete den altorientalischen Teppichen ein Buch, beschäftigte sich ausführlich mit Ornamentik, spätrömischer Kunstindustrie, holländischen Gruppenbildnissen. Warburg beschäftigte sich mit burgundischen Wandteppichen, mit den »cassone«, den geschnitzten oder bemalten Truhen, mit Münzen, Spielkarten, Wappen, Exlibris, ästhetisch wenig ansprechenden Holzschnitten, Buchillustrationen, sogar mit Briefmarken, Plakaten und Reklamenkunst; bei der Enträtselung des ikonographischen Programms im Palazzo Schifanoja ging er bewußt von den Werken minderer Künstler aus. Ziel und Einstellung der beiden sind jedoch grundlegend verschieden. Während die Vertreter der autonomen Kunstgeschichte — dies ist nicht der Ort, ihre besonderen Verdienste zu rühmen — die immanente Geschichte der Form entwickelten, forschte Warburg nach der inhaltlichen Illustration. Und während die Richtung des Interesses bei jenen zugleich einen anticlassizistischen Geschmackwechsel mit sich brachte, blieben Warburgs künstlerische Werte unverändert klassisch (seine Lieblinge sind die Frührenaissancemeister der »maniera antica«), in seinen Untersuchungen

erblickt er lediglich den wissenschaftlich unerläßlichen Umweg. 1900 hat er einen Meinungsaustausch mit einem Freund über Domenico Ghirlandajos *Die Geburt des Hl. Johannes* (Florenz, Santa Maria Novella); bei dieser Gelegenheit schreibt er über die »Nympha« des Freskos: »Auch ich bin in Platonien geboren und möchte mit Dir auf einer hohen Bergesspitze dem kreisenden Flug der Ideen zuschauen und wenn unsere laufende Frau kommt, freudig mit ihr wirbelnd fortschweben. Aber zu solchem Aufschwung . . . mir ist es nur gegeben, nach rückwärts zu schauen und in den Raupen die Entwicklung des Schmetterlings zu genießen.«⁵ Dem fügt Gombrich hinzu: »Dieses Bekenntnis könnte ein Motto für Warburgs gesammelte Aufsätze sein. Er beschreibt in der Tat die treibende Kraft seiner Forschung. Sein zentrales Thema ist stets die Befreiung der Schönheit, der aufwärtsstrebende Flug des platonischen Ideals, aber seinem Gewissen als Gelehrter scheinen alle Begeisterungsausbrüche inadäquat. Es zwingt ihn, ‚nach rückwärts zu schauen‘, den Ursprung zu suchen und jene Kräfte abzuschätzen, die das Entstehen des Ideals behindern oder fördern.«⁶

Wenn sich also Warburg im römischen Vortrag von 1912 die Aufgabe stellt, seinen Stoff in den Dienst der »historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks« einzuspannen, wenn er die Inbesitznahme der antiken Tradition als den paradigmatischen Prozeß betrachtet, der diesen Stoff liefern kann, dann hat er die ursprünglichen großen Motive seines fast ein Vierteljahrhundert umfassenden Schaffens nicht zu Unrecht logisch geordnet: das bewegte Beiwerk, die Rhetorik von Gestik und Mimik, mit anderen Worten: die auf die Antike zurückreichenden kinetischen Lebensäußerungen, und die astrologische Überlieferung in Bildern. Die antike Darstellung der Sterne war das ganze Mittelalter hindurch lebendig geblieben. Die Götter der Antike existierten als Schicksalsdämonen weiter in der Form von Sternbildern. Im Disput der zweierlei Auffassungen der Antike, der Warburg — unter dem Einfluß von Nietzsche und Burckhardt — wie leicht einzusehen, ein ständiges Interesse entgegenbrachte, erwies sich also die sonnige olympische Antike als die Neuheit der Renaissance, das Düstere, das Dämonische als das Tradierte, das sich in der heidnisch-mythischen Form eines kosmologischen Fatalismus im christlichen Europa aufrechterhielt. Die künstlerische und ästhetische Rezeption der Antike, die Tat der Frührenaissance steht hier der praktisch-religiösen Rezeption gegen-

über, und es diese letztere, die ihre Renaissance in Deutschland, in der Lutherzeit erlebt. Die großen Themen, die da aufkommen: die Astrologie und die Monstrologie (die Folgerungen aus dem Erscheinen von Monstern, Mißgeburten usw.) interessierten keinen Kunsthistoriker vor Warburg. Das Buch über Luther wurde während des Ersten Weltkriegs geschrieben; obgleich dem Verfasser nichts fernstand, als eine unwissenschaftliche und ungeschichtliche Aktualisierung, erkennt man in der Darstellung des Kampfes des Deutschtums (Luther, Dürer) gegen Fatalismus, im Versuch, das Schicksal recht oft mit Hilfe von Schicksalsdämonen zu überwinden, und in Gedanken wie dieser, daß ». . . die in der Weissagungsliteratur fortlebenden Gestirnsymbole — vor allem die menschengestaltigen sieben Planeten — aus der kampfgedröhnten sozialen und politischen Gegenwart eine Bluterneuerung erfahren, die sie gewissermaßen zu politischen Augenblicksgöttern macht«,⁷ — erkennt man zwar nicht die Analogie, wohl aber die aktuelle Spannung, derzufolge Warburg unmittelbar nach dem tragischen Scheitern der Psychose verfiel. (Bei einem derart verschlossenen Autor wie Warburg ist es sicher kein Zufall, wenn er in der Vorbemerkung zum Buch schreibt, er sei seit Oktober 1918, dem Monat, in welchem der Waffenstillstand in Compiègne unterzeichnet wurde, schwerkrank.) Ebenso unzweifelhaft ist es auch, daß der Erfolg des »Esoterikers« Warburg nach dem Krieg zutiefst übereinstimmte mit der »Erfahrungsarmut« jener Zeit, deren »Kehrseite« eben der »beklemmende Ideenreichtum« ist, der »mit der Wiederbelebung von Astrologie und Yogaweisheit, Christian Science und Chiromantie, Vegetarianismus und Gnosis, Scholastik und Spiritismus, unter — oder vielmehr über — die Leute kam«, schreibt Walter Benjamin.⁸

Eigentlich ist bei Warburg bloß das Thema esoterisch, nicht der Standpunkt. Und doch ist er kein verständnisloser Kritiker der »abergläubigen Unfreiheit« des Menschen. Die Landschaft deutschen Geistes, die sich im Buch über Luther präsentiert, ist durchaus vielschichtig. Man erfährt daraus: Messung und Zauber, Logik und Magie, wissenschaftliches Sternzeichen und mythisches Sternbild, Mathematik und Dämonenfurcht sind in Koexistenz in der Astrologie. Luther gegenüber ist es eben Melanchthon, Praeceptor Germanie und Vereiniger von Reformation und Humanismus, der aufgrund eines kosmologisch orientierten Humanismus an eine rationalistische Sterndeu-

tung glaubt und sich in ihr vertieft, der einen »astropolitischen Journalismus« betreibt, der, um das Fatum zum Günstigen zu wenden, selbst die Fälschung von Luthers Nativität unterstützt. Dieses Bild unterscheidet sich maßgeblich von dem, das der ungarische Dramatiker Imre Madách (1823—1864) von Johannes Kepler präsentiert, der ihm zufolge (eine Generation später) »sein Wissen verrät und verseucht, indem er wertlose Wettervorsage und Horoskope produziert.« »Warburg gelang es«, schreibt Panofsky in seinem Nekrolog, »aufzuzeigen, daß gerade die Sintflut und Wunderzeichenangst der deutschen Renaissance die Taten Luthers und Dürers begreiflich mache und daß aus der arabischen Astrologie die Leistung Keplers verständlich werde.«⁹ Aufgrund seiner Erörterungen wird es tatsächlich klar: Dürers »Schöpfungen wurzeln teilweise so tief in diesem Urmutterboden heidnisch-kosmologischer Gläubigkeit, daß uns ohne deren Kenntnis z. B. der innere Zugang zum Kupferstich der ‚Melancholia I‘, die man als die reifste, geheimnisvollste Frucht der maximilaneischen kosmologischen Kultur bezeichnen kann, verschlossen bleibt.«¹⁰ Eben hier in der Interpretation des einzigartigen Meisterwerks offenbart sich aber der tiefste Sinn von Warburgs ikonologischer Analyse. Während man unter der Führung von Warburg mit den Dokumenten der Forschung nach mythologischen Gründen und Prophezeiungen bekannt wird — mit dem Glauben an Planetendämonen, mit der Saturnischen Melancholie und ihrer Therapie, mit der Jupiter-Konstellation, erhellt sich auch Dürers große Tat: die von Dämonen befreiende, durchgeistigende Transformation. Die »Melancholie« wird zu einem Sinnbild humanistischer Renaissance. »Sie wiederbeseelt eine antike Flußgott-Pose in hellenistischem Geiste, hinter dem aber das neue Ideal der befreienden, bewußten Energie des modernen Arbeitsmenschen aufdämmert.«¹¹ Die Pose des Flußgottes ist eine Pathosformel. In der Analyse des Bildes treffen Pathosformel und astrologische Tradition zusammen, die in den wenigen Jahren, die Warburg nach der sechsjährigen Zwangspause noch gegeben sind, zu den Stützfeilern seines Synthesenversuchs sein werden. Als ob die Zwangspause und die Wiederkehr mit dem vorangegangenen Zitat Warburgs Leben als Beispiel hinstellen würde, um — zweierlei — Antwort zu geben darauf, was mehr als Bedeutungserklärung, was bereits Hoffnung ist: auf die Frage »dämonische Melancholie oder humanisierte Melancholie«. In

seinem letzten Lebensjahr zeichnete Aby Warburg auf: »Manchmal kommt es mir vor, als ob ich als Psychohistoriker die Schizophrenie des Abendlandes aus dem Bildhaften in selbstbiographischen Reflex anzuleiten versuchte: die ekstatische Nymphe (manisch) einerseits und der trauernde Flußgott (depressiv) andererseits . . .«¹²

2. Durch Verbindung von Religionswissenschaft und Kunstgeschichte lasse sich die kulturwissenschaftliche Methode verbessern, lautet das bescheidene methodologische Statement des Luther-Buches. Bei Warburg muß man jedoch immer, so auch hier einen allgemeineren Gedanken vermuten als die damals ungewöhnliche, heute um so üblichere Drängen nach Interdisziplinarität. Es geht um das Verhältnis von Religion — der dämonischen Glaubenswelt — und Kunst selbst. Sollte es die Aufgabe der Werkdeutung sein, gleichsam hinter das Kunstwerk zurücktretend das Gemeinsame aufzudecken, worin sich Werk und Künstler bloß teilen mit jedem anderen und allen anderen, die Teilhaber an der Kunst sind? Sollen hinter der antiken Tragödie und dem Renaissanceetafelbild, als deren Wahrheit, Mythos und Ritus aufgedeckt werden? Dies war zweifellos die terra incognita, die zu betreten Warburg sich wagte, doch nicht das war seine letzte Absicht. In den Notizen zu einem Vortrag über die Festlichkeiten der Renaissance aus dem Jahr 1928 liest man über die Umwandlung der »alla francese« höfischen Mimik zum Idealstil der Energetik »all'antica«: »Um diesen Sublimierungsprozeß in seiner folgerichtigen Bedeutung für die europäische Stilentwicklung von Grund auf zu würdigen, müssen wir uns freilich entschließen, die nachlebende antike Götterwelt einerseits als religiöse Macht — in Gestalt von Schicksalsdämonen, die in der Astrologie ihre systematischen Kulturvorschriften fanden — anzuerkennen, und aus dieser Einsicht heraus als Akt der Humanisierung zu begreifen, wenn Raphael eben diese fatalen Dämonen zu olympisch heiteren Göttern verwandelt . . .«¹³

Bedeutet aber Sublimierung, Reinigung und Erhebung nicht zugleich auch ein Leichtwerden, eine Verflüchtigung? Um die kunstphilosophische Problematik dieser Frage zu beantworten, müßte man Warburgs Beispiel — die Fresken der Villa Farnesina — vielleicht ausklammern, denn Raffaellos Werk steht heute mit dem Rezipierenden in wahrscheinlich weniger wesentlicher Beziehung als im 19. Jahrhundert, das Warburgs Geschmack zutiefst prägte. Doch läßt sich die Frage auch

allgemein formulieren: Wenn Pathosformel und Planetendämon losgelöst sind vom Boden jener Praxis, auf dem sie sich herausgebildet haben, werden sie dann nicht in ein ästhetisches Himmelreich verflüchtigt, das durch seine spielerische Reflexivität nicht nur befreit von irdischer Last, sondern die auch dem Vergessen anheimfallen läßt, so daß ihr Platz leer und nichtexistent zu sein scheint? Das Argument gegen eine Abrundung der klassischen Harmonie, gegen das Herunterspielen des tragischen Pathos, an das ich hier erinnere, erhielt eben zu Warburgs Zeit Aktualität, eben damals offenbarten sich die Wege, die von der klassisch-humanistischen Harmonie zum harmonischen Akademismus und zum harmonischen Kitsch leiteten. Warburg blieb unberührt von den bald offenen, bald getarnten Argumenten des Antiklassizismus. Um einen Zunftgenossen zu nennen, mit dem Warburg häufig an Kongressen und in Sonderauschüssen teilnahm: Warburg und der solide, doch entschiedene Antiklassizist Max Dvořák nehmen voneinander in ihren Werken gegenseitig keine Notiz — der grundlegende Unterschied ihres Geschmacks verlegte allerdings auch ihre Themenwahl in jeweils andere Regionen: die Akzente von Dvořáks Geschichte der italienischen Kunst überdecken sich nie mit Warburgs Forschungsbereichen. War aber der Gedanke Nietzsches von dem dionysischen Griechentum, die Kritik am Winckelmanns Antikenbild bei Warburg nicht selbst auch eine Präfiguration des großen Geschmackswandels der Jahrhundertwende? Warburg mußte unbedingt damit rechnen, daß die Sublimierung und Humanisierung seiner Pathosformeln diese Formeln schwächen werden. Dies um so mehr, da in Darwins 1872 erschienenem Werk *The Expression of Emotions in Man and Animals*, einer naturwissenschaftlichen Quelle für Warburgs Theorie, die Gesten als geschwächte Spuren einst zweckmäßiger und wirksamer Aktivitäten beschrieben sind. Dementsprechend vertrat Warburg die Meinung, die Pathosformeln seien geschwächte Spuren einst praktizierter, rituell-orgiastischer barbarischer Handlungen. Diese Erwägung ergänzte er damit, daß die humanistische Symbolik aus der Sublimierung des Abdrucks kontinuierlich fortbestehender mythischer Praktiken entstanden sei. Daß Pathosformel und Symbol durch Abschwächung — um es einfach auszudrücken — zum Gemeinplatz werden können, dokumentierte er selbst, als er in der Säerin einer französischen Briefmarke die »Nymphe« wiedererkannte. Doch steht die mythisch-

dekorative Abstumpfung des überspannten Seelenlebens auch mit Warburgs Hoffnung in Zusammenhang. Hinter der archäologischen Treue der Pathosformel erblickt er nämlich die anthropologischen Grundeigenschaften des Menschen: das Geworfensein zwischen die übergesteigerten Emotionen Furcht und Rausch. Seine im Detail nie ausgeführten Ideen stellen dieser dämonischen Anthropologie die *Sophrosyne* (Nüchternheit, Maß, Überlegung, Selbstbeherrschung), diese platonische Tugend gegenüber, sie weisen zugleich in zwei mögliche Richtungen: die Stilentwicklung repräsentiert den Selbsterziehungs- und Selbstbefreiungsprozeß des (europäischen) Menschen, die anthropologische Wende, oder aber die Unabänderlichkeit der dämonischen Anthropologie, den punkthaften, immer wieder einsetzenden, immer wieder in die Grundnatur zurücksinkenden Humanisierungsverlauf. Nicht in dieser oder jener Richtung, sondern im Spannungsfeld der beiden ist Warburgs Geist wirksam. Aus der ersten Richtung könnte teils ein traditioneller Klassizismus, teils ein positivistischer Glaube an die Wissenschaft folgen, aus der anderen eine konservative, neuromantisch-mythische Anschauung, mit deren herausragendstem Vertreter ich Warburgs Standpunkt noch vergleichen will. Im Spannungsfeld der beiden entsteht dagegen nicht eine Theorie, sondern ein System theoretischer Anreize, dessen Geschmacksbasis zwar klassizistisch bleibt, in dem man das szientistische Selbstmißverständnis, aber auch die Spuren einer romantisch-pessimistischen Anthropologie erkennt, doch erscheint all das, wie im Fall großer Wissenschaftler die Regel, bloß als Fehler der Zeit, ohne die Fruchtbarkeit des Problems zu beeinträchtigen.

Nachdem dieser komplizierte Sachverhalt skizziert worden ist, kann man zurückkommen auf die Frage, ob die Alternative des religiös saturierten nicht etwa die ästhetische Leere wäre. Die Grundtatsache der nachträglichen und dennoch als gleichzeitig empfundenen Rezeption alter Kunstwerke widerlegt diese Annahme schon an sich allein, denn das Fortbestehen, das Überleben des Kunstwerks bedeutet definitionsgemäß die Lädierung seiner ursprünglichen Zusammenhänge, als Grenzwert sogar ihre vollkommene Vernichtung. Von den großen Typen der Rezeption interessiert sich Warburg für den, in welchem der ursprüngliche Glaubensinhalt aufgehört hat die Grenze unserer Weltansicht zu sein, zu dem wir jedoch irgendwie doch dazugehören.¹⁴ Dieser Typus der Rezeption ist ver-

bunden mit den großen Geschichten und Erzählungen der Menschheit, vor allem der Griechen, die immer bildhaft, immer anschaulich, auch immer veränderlich und veränderbar sind, weil sie nie normativ, nie zu geheiligten Texten wurden: mit den *Mythen*. Die Zugehörigkeit zu den Mythen wird von Warburg polarisiert; den einen Pol repräsentiert der dunkel-dämonische Bilderglaube, den anderen die Befreiung des Bildes von der Dämonie. *Doch gehören die zwei Pole zusammen*; um die vorhin auf die theoretische Perspektive angewandte Metapher anzuwenden: Das Kunstwerk entsteht im Spannungsfeld der beiden. Für die Arbeit am Mythos — von Hans Blumenberg stammt die großartige Feststellung: »Es gibt keine andere Modalität der Erinnerung an den Mythos als die Arbeit an ihm«¹⁵ — ist dieses Spannungsfeld äußerst kennzeichnend, während die bildliche Rezeption der *Bibel* in den großen Epochen des Glaubens und in der Welt der Säkularisierung zu einem vollends anderen Typus gehört. Analoge Phänomene treten nur dann in Erscheinung, wenn — in verborgener Dualität oder als Ergebnis bewußter Verbindung — mythische Stoffe mit den Geschichten aus der Heiligen Schrift verbunden sind. Der erste Pol des Spannungsfeldes, das Magisch-Dämonische muß gewiß relativiert werden. So langlebig sich auch der *Wesenskern* des Mythischen erweist, es wird von immer wieder neuen, grundverschiedenen historischen Epochen bearbeitet und wiederbelebt; das Ergebnis ist nicht mehr identisch mit dem *ursprünglichen* Kern, der selbst immer hypothetisch bleibt und als solcher den Ideologien am ehesten ausgeliefert ist. Ich meine, es gehört zum Wesen des Mythos, daß man ihn immer nur unterwegs erblickt; zwar berichtet er selbst vieles über den Anfang der Dinge, doch haben wir keinen Einblick in seine Anfänge, in seinen Urzustand, seine Geburt. Wer immer es versucht hat, hat selbst Mythologie geschrieben. Die Mythen und die Riten (zur langen Debatte über ihre ganz nahe oder entferntere Zusammengehörigkeit will ich nicht Stellung nehmen) sind schon selbst Aufarbeitungen großer Leidenschaften, Emotionen und Spannungen, und daß wir von Pathosformeln sprechen können, beweist schon an sich eine Distanz zu jeglichem angenommenen anthropologischen Urzustand. Offensichtlich ist alles, was zum ersten Pol gehört, ob spätantiker oder mittelalterlicher Gestirndämon, ob römischer Sarkophag oder griechisches Vasenbild, bereits Arbeit am Mythos. Was aber solcherart relativiert wurde, absolutiert sich in der aktuel-

len Spannung wieder, es wird zu dem, was sublimiert werden soll. Wenn auf dem Haupt von Dürers Melancholie statt Lorbeer ein Gewinde aus Theurkion zu sehen ist, der klassischen Heilpflanze für den *humor melancholicus*, so ist das an sich eine Praktik zur Überwindung der Angst, im Kontext des Bildes jedoch Zeichen der unverarbeiteten, der Befreiung harrenden Furcht.

Astrologie und Pathosformel sind die beiden Modelle der Rezeption von Antike und Mythologie: jene das der latenten Kontinuität, diese der Wiederentdeckung. In beiden Fällen handelt es aber von etwas Fortbestehendem: Es gilt, eine Erklärung für den viele tausend Jahre alten Hiatus der Erinnerung zu finden. Die Fundamente der historischen Psychologie menschlichen Ausdrucks müssen von einer Theorie der kollektiven Erinnerung niedergelegt werden. Im folgenden will ich Warburgs Vorstellungen im Vergleich mit der Theorie Jungs vorstellen. Die Parallelen der beiden Wissenschaftler sind trotz dem äußerst umfangreichen Oeuvre von Jung und dem äußerst geringen von Warburg mehr als auffallend. Dies wird üblicherweise erwähnt, ohne daß es bisher meines Wissens zu einem ernsthaften Vergleich gekommen wäre. E. R. Curtius, der große Mediävalliteraturgeschichtsforscher, der Schule machte mit seinen Forschungen über hartnäckig überlebende rhetorische Floskeln und Gemeinplätze, stilistische Muster, konzeptuale Motive, Metaphern, Tropen, kurz: Topoi, ist in seiner Methodologie bewußt den Motivforschungen von Warburg verpflichtet; gelegentlich nannte er Jungs Archetypen die Analogien der Topoi.¹⁶ Gombrich, Verfasser einer Monographie über Warburg, beobachtet ebenfalls eine suggestive Parallelität, begnügt sich aber mit der Feststellung, daß sich Warburg nie auf Jung berufen hat (es sei hinzugefügt: weder Jung, noch meines Wissens ein Jungschüler hat sich je auf Warburg berufen), und ungewiß bleibt, ob er dessen Theorien überhaupt gekannt hat.¹⁷ Diese Behauptungen können freilich an sich nicht davon überzeugen, ob eine effektive geistige Verwandtschaft zwischen den zwei Forschern besteht.

Nach Jung befindet sich noch tiefer als die bewußte bzw. unbewußte psychische Struktur ein zweites psychisches System, das nicht persönlicher Art, sondern die vererbte genetische Basis der Persönlichkeitsstruktur ist: das kollektive Unbewußte, das sich in archetypisch geformten Bildern offenbart. Die Archetypen — an bestimmte mythologische Themen gebundene Bilder grundlegender und

typischer Lebenssituationen — sind die überall, immer und in jedem Menschen gleichen Inhalte des kollektiven Unbewußten, anders formuliert dessen präexistenten Formen. Der gegenwärtige Symbolchwund komme laut Jung daher, daß man die Götter heute als psychische Fakten, als Archetypen neuentdecken muß, während andererseits der Mythos selbst nichts anderes als psychologische Manifestation, als Symbol des unbewußten Dramas der Seele ist. Die Archetypen sind erbliche Bilder, Universaldispositionen, in reinster Form tradiert teils in den Geheimlehren, teils in den Mythen. Jung interessierte sich von den okkulten, parapsychologischen Phänomenen und gnostischen Lehren angefangen bis hin zu den verschiedensten Mythologien für allen, für Mystik, Mysterien, Kulte, indische Weisheit, die Primitiven, die Alchimie und die Astrologie mit einbegriffen.

Das Gemeinsame an Warburgs und Jungs Versuch ist das Forschen nach bildlichen Formen der grundlegenden seelischen Zustände, nach gewissen großen, fundamentalen Typen; beide entdecken diese teils in den esoterischen Traditionen, teils in den großen Mythen, beide setzen eine kollektive Basis voraus, von der aus die Anamnese, die Erinnerung möglich ist. Archetypen und Pathosformeln sind häufig auch inhaltlich dieselben: ein wichtiger Archetypus von Jungs »Anima« ist beispielsweise die Mänade (Nympha). Der naheliegende Einwand, Jung habe seine synkretischen Forschungen auf fünf Kontinente erstreckt, während Warburgs Bezugsbasis einzig die antike Tradition, sein Stoff einzig die europäische Entwicklung ist, ist nicht ganz berechtigt. Seine Erfahrungen bei den Pueblo-Indios (1896) die 1925 auch von Jung aufgesucht wurden, verleihen seiner schmalen Forschungsbasis eine gewisse universale anthropologische Dimension, dokumentiert im Vortrag über den Schlangenkult 1925. Offensichtlich unterscheiden sich die zwei Annäherungsweisen infolge der unterschiedlichen Disziplinen erheblich: der Kunst- und Kulturhistoriker *erblickt* in seinem Material den Ausdruck eines psychischen Zustands, der Psychologie gelangt von der großen Entdeckung Freuds, von der symbolischen *Bildsprache* des Unbewußten zur Untersuchung der Bildsprache der Mythologemata, zum umfassenden Gedanken der Mythopsychologie des Unbewußten. Der Unterschied — wie wir sehen werden: der *grundlegende Gegensatz* — liegt aber tiefer.

Warburg spricht von kollektiver Erinnerung, Jung von kollektivem Unbewußten. Die Aktivität,

mit der man sich diesem Kollektiven zuwendet, hat beide Male eine besondere, jedoch nicht dieselbe Bedeutung. Den unbewußten Inhalt des Archetyps bewußt zu machen ist ein Weg der Genesung des Kranken und der kranken Menschheit. Die eigentliche Funktion der Bewußtmachung ist eine *Assimilation* an die Archetypen. Die Aufwertung und Hochstilisierung des Unbewußten führte Jung zu dem Schluß, alles, was dieses verdeckt, als abzuräumendes, abzutragendes Hindernis zu betrachten. Die bewußte Arbeit führt solcherart zum Unbewußten, worin sie sich vertiefen will; Jungs späte Autobiographie, aufgezeichnet von Aniela Jaffé (*Erinnerungen, Träume, Gedanken*. Walter, Olten u. Freiburg/Br., 1971⁵) ist ein eigenartiges Dokument der bewußten Herstellung jenes »chronischen Dämmerzustands des Bewußtseins«, mit dem Jung den Ursprung der Mythenschaffung mythisch bestimmt. Prophezeiung und empirisch-faktische Wissenschaft wechseln in Jungs Werken ständig ihren Platz, kennzeichnend für sie ist eine *petitio principii*, die das Sein des kollektiven Unbewußten an Hand der Archetypen, das Sein der Archetypen an Hand des kollektiven Unbewußten beweist. Jungs Programm könnte man als Selbstverwickelung des Unbewußten beschreiben, im Gegensatz zu Warburg, der am Programm der bewußten Selbstverwickelung des Menschen trotz dessen Fragilität und Lädierbarkeit festhält. Die kollektive Erinnerung, das kollektive Gedächtnis bewahrt Bilder auf, welche vom Künstler verarbeitet, domestiziert, humanisiert, emanzipiert werden. Die Bestände der Erinnerung sind nicht vorgegeben, sondern es ist teils latente Tradition, teils Analogon der psychischen Dispositionen, was den Konsens des Ausdrucks bewerkstelligt. Getrude Bing, Warburgs hervorragende und treue Mitarbeiterin irrt, wenn sie die Pathosformeln von den Archetypen mit der Behauptung unterscheiden will, Warburg habe sich nicht für die Bedeutung der Mythen interessiert, d. h. dafür, daß »Proserpina das Sterben und Wiedererwachen der Vegetation verkörpert«, sondern dafür, daß ihr traditionelles Bild ein »Ausdruck für gewaltsame Entführung« geworden ist. Dem widerspricht nicht nur die Tatsache, daß ein Schüler des großen Mythenforschers Hermann Usener kaum gleichgültig für die Bedeutung der Mythen sein konnte, sondern auch die, daß gewaltsame Entführung selbst auch Teil der Bedeutung des Mythos ist: Eben dieses Moment wollte etwa Rembrandt herausstellen. Den nachfolgenden Sätzen von Bing, die den obigen gewissermaßen wider-

sprechen, pflichte ich dagegen voll und ganz bei: »Wenn spätere Generationen diese Prägung als Vorbild wählten, so suchten sie darin das Pathos der tiefsten Erschütterung des menschlichen Daseins, dessen klassische Ausdrucksmittel sie sich zu eigen machen konnten. Denn die vorgeprägten Bildformen bewahrt in sich die Erinnerung an die tragischen Mythen der Griechen und weisen dadurch in den Bereich des Religiösen zurück.«¹⁸

Zweifellos ist die Bedeutung des Mythos bei Warburg, anders als bei Jung, nicht prädeteminiert. Die Offenheit, die emanzipatorische Möglichkeit der Arbeit am Mythos ist bei ihm dadurch gewährleistet, daß die Spannung der Pathosformel inhaltlich nicht determiniert ist: sie kann, bei Aufrechterhaltung der Spannung, auch zu einer radikalen Inversion des ursprünglichen antiken Sinnes führen. Auch die unbestimmbare Spannung nennt er die *Koine*, die Gemeinsprache der Astrologie: »passiv abfärbig ist (sie), ein Chameleon der Energie.«¹⁹ Dieselbe Pathosformel mag Befreiung und Degradation, »Flucht und Triumph, Tötung und Heilung, Klage und Conclamatio, sieghafter und inspirierter Aufblick«²⁰ bedeuten. Bei Warburg ist also die Rezeptionsgeschichte offen, und das gilt auch für Warburgs Grundfrage: »Man darf der Antike die Frage 'klassisch ruhig' oder 'dämonisch erregt' nicht mit der Räuberpistole des Entweder-Oder auf die Brust setzen. Es hängt eben vom subjektiven Charakter des Nachlebenden, nicht vom objektiven Bestand der antiken Erbmasse ab, ob wir zu leidenschaftlicher Tat angeregt, oder zu abgeklärter Weisheit beruhigt werden. Jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient.«²¹ Warburgs Begriff vom kollektiven Gedächtnis wird somit zwei Bedingungen gerecht: Als Gemeinsprache begründet er die Rezeptionsgeschichte der Vergangenheit — genauer: eines Typus der Vergangenheit — und verarbeitet diesen als handelnde Erinnerung. Das ist eine bescheidene *Mitte* zwischen den zwei extremen theoretischen Positionen in bezug auf das kollektive Bewußtsein, zwischen Adornos vollkommener Abweisung und Jungs Standpunkt, der dem archaischen kollektiven Unbewußten den Primat in der Seinsordnung fordert.

Auch in jeder anderen Hinsicht ist die erkämpfte Mitte kennzeichnend für Warburgs Lebenswerk. Man darf nicht vergessen, daß dies durch eine menschlich-ethisch-theoretische Wahl und Angst motiviert war: Im Gegensatz zur leidenschaftlichen Tat entschied er sich für abgeklärte Weisheit; im

Gegensatz zum Pathos, in dem er das Leid, und zum Dämon, in dem er anderes als den Daimonion erblickte — eben weil beide ihm so nahestanden und weil er begriff, wie nahe sie unserer Gattung stehen — wählte er die Sophrosyne. Von den nachstehenden herrlichen Sätzen aus dem Luther-Buch ist der erste noch halbwegs geschichtliche Analyse, der zweite aber bereits Bekenntnis: »Wir sind im Zeitalter des Faust, wo sich der moderne Wissenschaftler — zwischen magischer Praktik und kosmologischer Mathematik — den *Denkraum der Besonnenheit* zwischen sich und dem Objekt zu erringen versuchte. Athen will eben immer wieder neu aus Alexandria zurückerobert sein.«²²

Tatsächlich darf man auch Faust und Mephistopheles nicht vergessen, wenn man Warburgs Wirken betrachtet. Wie tief war er verwurzelt in deutscher Tradition. Wie tief die Sehnsucht nach Latinität, von Winckelmann über die Nazarener und Goethe bis hin zu Thomas Mann! In *italienischer Sprache* schrieb Warburg über sich: »Ebreo di sangue, Amburghese di cuore, d'anima Fiorentino« (Hebräer im Blut, Hamburger im Herzen, Florentiner im Geist). Zum anderen hat man da die Furcht vor Dämonen, angefangen vom unablässigen Streit Luthers mit dem Teufel über Faust und Goethes pausenlose dämonologische Meditationen (vgl. z. B. *Dichtung und Wahrheit*, IV. Teil, 22. Buch) bis hin zum *Doktor Faustus*. Warburg selbst erklärte in seinem ersten Gespräch mit Cassirer seine Krankheit damit, daß die Dämonen, deren Wirken in der Geschichte der Menschheit seine Forschungen gewidmet waren, sich rächten und ihn besiegten.

Noch etwas über die »Mitte«. Martin Warnke hat die große Bedeutung des Gleichgewichtsbegriffs in Warburgs Denken nachgewiesen,²³ und Edgar Wind, Warburgs bedeutender Schüler, macht dar-

auf aufmerksam, wie sehr die Themata seines Meisters jeweils Zwischen stufen repräsentieren: das Fest zwischen gesellschaftlichem Leben und Kunst, die Astrologie zwischen Magie und Wissenschaft, die übergangsmäßigen Zwischenzeiten (florentinische Frührenaissance, orientalisierende Spätantike, niederländisches Barock), Menschen in Zwischensituation (Kaufleute, Astrologen, Philosophen).²⁴ Ich habe versucht nachzuweisen, daß Warburgs Weltanschauung eine »Mitte« war innerhalb eines Spannungsfelds, dessen eine extreme Konsequenz ein geradliniger, einer einzigen Linie entlang verlaufender Fortschrittsglaube ist, die andere die in Meisterwerken und großen Persönlichkeiten sich ballende vergebliche Energie gegenüber dem anthropologischen Fatum. Warburgs Standpunkt war eine erkämpfte Mitte zwischen den Extremen des Aufgehens in magisch-religiösen Inhalten oder rein dekorativen Formen. Zwischen welchen Grenzen aber lag seine wissenschaftliche Attitüde, der »Denkraum der Besonnenheit«? Zwei deutsche Romane sollen bei der Bestimmung helfen. Zum einen Hermann Hesses *Glasperlenspiel* (1943), dessen Wissenschaftlergesellschaft, angeekelt von der feuilletonistischen Wissenschaft des 20. Jahrhunderts, durch die Arbeit vieler Generationen eine *ästhetische Wissenschaft* entwickelt und extrem verfeinert hat, die in ihrer spielerischen, tiefen, abgekapselten Hochkultur nicht nur im demagogischen, feuilletonistischen Verständnis des Wortes, sondern tatsächlich jeglichen Kontakt mit dem Leben verloren hat. Zum anderen Elias Canettis *Blendung* (1936), deren Held, Privatgelehrter und Bibliothekar, die *der Dämonie ausgelieferte Wissenschaft* repräsentiert, der aus Angst vor dem dämonisch erscheinenden Leben sich und die Bibliothek in Brand steckt.

ANMERKUNGEN

¹ Aby (Abraham) M. Warburg kam 1866 als Erstgeborener einer reichen, seit dem 17. Jh. in Hamburg ansässigen jüdischen Bankierfamilie zur Welt. In Bonn, später in Straßburg studierte er bei den namhaften Kunsthistorikern und Archäologen, Religions- und Kulturhistorikern der Zeit (Carl Justi, Henry Thode, Hermann Usener, Karl Lamprecht, Hubert Janitschek, Adolf Michaelis u. a.). 1888 verbrachte er ein Semester in Florenz, wo er dem Seminar eines weiteren berühmten Kunsthistorikers, August Schmarsows von der Universität Leipzig beiwohnte. Am Ende desselben Jahres fing er an sich mit Botticelli zu beschäftigen; eine Dissertation wird drei Jahre später fertig. Eine endgültige Entscheidung über seine Laufbahn hatte er jedoch noch nicht getroffen. 1892 studierte er Medizin, diente sodann, ein begeisterter Patriot Wilhelminischer Ära, als Einjährig-Freiwilliger berittener Artillerist in Karlsruhe. 1895/86 verbrachte er neun Monate in den Vereinigten Staaten; die Begegnung mit den

Indios von Neumexiko sollte ihm ein Erlebnis fürs Leben werden. Ab 1896 verbrachte er viele Jahre in Florenz mit angespannter Arbeit in Archiven und Bibliotheken; inzwischen (1897) heiratete er die junge Malerin und Bildhauerin Mary Hertz. Warburg war ein leidenschaftlicher Sammler von Büchern; der Gedanke, seine Sammlung zu einer kulturwissenschaftlichen Bibliothek auszuweiten, stand bereits 1900 fest. Er nahm aktiven Anteil am Leben kunsthistorischer Organisationen, zwischen 1894 und 1912 nahm er an sämtlichen internationalen Kunsthistorikerkongressen teil (den Budapester Kongreß 1896 ausgenommen), hielt Vorträge, bemühte sich um die Hilfswissenschaften — um eine Interdisziplinarität, wie man es heute nennen würde. Er schrieb jedoch keine Habilitationsschrift, wurde weder Privatdozent noch Ordinarius. Langsam mehren sich seine Publikationen über die Malerei der florentinischen Frührenaissance und den Einfluß nordischer Künste in Florenz. Ab 1902 wieder in

Hamburg, mit häufigen Italienbesuchen, baut er seine Bibliothek aus; der erste wissenschaftliche Assistent wird 1908 angestellt; 1909 übersiedelt die Bibliothek in ein entsprechendes Gebäude. 1911 beginnt sein Kontakt mit Fritz Saxl, einem bedeutenden Kunsthistoriker, der seine Hauptstütze im Aufbau der Bibliothek, sein Stellvertreter, sodann Nachfolger sein sollte. In diesen Jahren widmet sich Warburg der astrologischen Literatur, beteiligt sich auch lebhaft am kulturellen Leben der Stadt, er regt die Gründung einer Universität an (sie kommt 1920 zustande). Im Sommer 1912 erregt er mit der Deutung eines ikonographischen Programms großes Aufsehen auf dem Kunsthistorikerkongreß in Rom. 1914 kommt der Gedanke auf, die Privatbibliothek zu einer wichtigen öffentlichen Institution zu machen; infolge des Krieges verzögert sich die Verwirklichung. Während der Kriegsjahre arbeitet Warburg am Luther-Buch, 1918 erliegt er dem Wahn, von dem er schon lange bedroht war. Nach Versuchen mit verschiedenen Sanatorien gelangt er 1920 in Ludwig Binswangers Sanatorium in Kreuzlingen (Schweiz), wo er vier Jahre verbringt. Inzwischen wird die Bibliothek mit Unterstützung der Familie und unter der Leitung von Saxl streng im Geiste Warburgs weiterentwickelt, 1920 erreicht sie einen Bestand von 20 000 Bänden. Parallel zur Gründung der Universität Hamburg wird die Bibliothek den Forschern zugänglich: in der Bibliothek werden Vortrags- und ab 1922 Studienreihen abgehalten. Es bildet sich ein Kreis um die Warburg-Bibliothek mit herausragenden Wissenschaftlern, darunter der Philosoph Ernst Cassirer, der klassische Philologe Karl Reinhardt und der Kunsthistoriker Ernst Panofsky. 1924 kehrt Warburg geheilt nach Hamburg zurück und setzt seine wissenschaftliche Arbeit sowie den Aufbau der Bibliothek fort. 1926/27 hält er an der Universität Hamburg ein Kolleg über Jakob Burckhardt. Er trifft Vorbereitungen für sein großes Projekt, den ikonologischen Bildband *Mnemosyne*, von dem bis 1929, Warburgs Todesjahr, rund 70 Tafeln fertiggestellt werden. Die Bibliothek wirkt nach Warburgs Tod weiter, 1933 gelingt es, ihren Bestand (60 000 Bände) nach London zu schaffen; 1944 wird sie zu einem selbständigen Teil der Universität London und ist noch heute ein herausragendes wissenschaftliches Zentrum.

Warburgs veröffentlichte Schriften wurden 1932 in zwei Bänden herausgegeben. Sein schriftlicher Nachlaß ist noch immer unveröffentlicht, eine Übersicht erhält man aus Ernst Hans Gombrichs Warburg-Monographie (1970), mit reichlichen Zitaten. Ein weiteres Hauptwerk der Warburg-Literatur ist Dieter Wuttkes Sammelband, der neben Warburgs Hauptwerken die wichtigsten Schriften über Warburg und eine Warburg-Bibliographie enthält. Die Angaben dieser Werke s. in den nachstehenden Anmerkungen.

² Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: *Aby Warburg: Gesammelte Schriften*. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Bd. II., B. G. Teubner, Leipzig/Berlin 1932, S. 490.

³ Brief an Adolf Goldschmidt (August 1903). In: *Ernst Hans Gombrich: Aby Warburg — An Intellectual Biography*. Warburg Institute, London 1970, S. 144.

⁴ Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. In: *Warburg: Gesammelte Schriften II.*, a. a. O. S. 479.

⁵ Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im XV. Jahrhundert. In: *Gesammelte Schriften I.*, a. a. O. S. 184.

⁶ *Gombrich: a. a. O. S. 110.*

⁷ Heidnisch-antike Weissagung . . . a. a. O. S. 492.

⁸ *Walter Benjamin: Erfahrung und Armut*. In: *Benjamin: Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1955, S. 7.

⁹ In: *Mnemosyne*. Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg. Gratia, Göttingen, 1979, S. 29. Ein Dokument von Warburgs Interesse für Kepler ist die zweite fertiggestellte Tafel eines geplanten ikonologischen Atlas *Mnemosyne*. Vgl. Gombrich, a. a. O. S. 292, und ebd. S. 203.

¹⁰ Heidnisch-antike Weissagung . . . a. a. O. S. 524.

¹¹ Ebd. S. 530.

¹² Zitiert von *Gombrich: a. a. O. S. 303.*

¹³ Zitiert von *Gombrich: a. a. O. S. 269f.*

¹⁴ Beide wichtigen Studien über Warburg, bzw. über die ikonologische Schule weisen darauf hin, daß diese Position zwischen religiöser, magisch identifizierender Bedeutung und

intellektuellem, absondernd-allegorischem Zeichen einen kategorischen Ort hat in Warburgs vielleicht wichtigster kunstphilosophischer Quelle, in der auf mythologischer Phantasie beruhenden Symboltheorie des Fr. Th. Vischer. Vischers Theorie ist nicht unbedeutend, obgleich sie durch ihre Enge allzu verallgemeinert. Es erübrigt sich, sie hier zu kritisieren; Warburg nimmt sie bloß für Tiefbohrungen in einem äußerst engen Bereich wahr, weshalb seine Folgerungen notwendigerweise verschieden sind. Vgl. *Edgar Wind: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft* (1937), in: *Dieter Wuttke* (Hgb.): *Aby Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Koerner, Baden-Baden 1980², S. 170ff. und *Lorenz Dittmann: Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie* (1967), in: *Ekkehard Kaemmerling* (Hgb.): *Ikonographie und Ikonologie*. Dumont, Köln 1979, S. 329ff.

¹⁵ *Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos*. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1979, S. 684f.

¹⁶ Sein weitwirksames Werk *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) widmet er neben seinem Meister Gustav Gröber auch den Andenken Warburgs. Er versuchte sich auch mit der unmittelbaren Anwendung des Warburgschen Begriffs der antiken Pathosformel: *Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters* (1950), in: *E. R. Curtius: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philosophie*. Francke, Bern/München 1960, S. 23ff. Zur Identifizierung von »Topos« mit »Archetypus« s. z. B. *Antike Rhetorik und vergleichende Literaturwissenschaft* (1949), a. a. O. S. 13.

¹⁷ Vgl. *Gombrich, a. a. O. S. 242*. Gombrich erwähnt (S. 285ff.), Adolf Bastian, der ein ethnologisches Bilderbuch, einen »Atlanten« herausgab, der auf Warburg wie auf Jung einen Einfluß ausübte. Diese Angabe möchte ich durch zwei weitere ergänzen. Mehrmals habe ich das scientistische Selbstmißverständnis Warburgs erwähnt. Bei der Grundlegung des kollektiven Gedächtnisses war ihm Richard Semon (1859—1918) Theorie besonders wichtig, ausgeführt in dessen *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*; das Buch erlebte zwischen 1904 und 1920 fünf Auflagen. »Engramme«, die Erinnerungsspur, deren Energie konserviert und weitervererbt wird, erscheint auch in Warburgs Wortgebrauch. Die Lamarcksche Vererbungstheorie, die bei Semon (und übrigens auch bei Darwin) hervortritt, wonach nämlich die angeeigneten Eigenschaften vererbbar sind, wird heute allgemein zurückgewiesen. Es ist jedenfalls bemerkenswert, daß sich auch Jung darauf beruft — vielleicht unter dem Einfluß seines demongläubigen Meisters Eugen Bläuler —, indem er erklärt, man könne das urchimliche, stets kollektive Bild des Archetyps von einem naturwissenschaftlich-kausalen Gesichtspunkt aus als mnemischen Niederschlag, mit Semon als Engramm begreifen (vgl. *C. G. Jung: Psychologische Typen* [1921], in: *Gesammelte Werke VI*. Walter, Olten u. Freiburg Br. 1960, S. 327). Die andere Angabe ist persönlicher Natur. Warburg wurde im Kreuzlinger Sanatorium von Ludwig Binswanger (1881—1966) behandelt, er stand mit ihm bis zu seinem Tod in Korrespondenz. Binswanger, Begründer der Daseinsanalyse, der auf Husserl und Heidegger zurückgreifenden Tiefenpsychologie, war zusammen mit Jung Assistent bei Bläuler. Man sieht sie alle drei auf dem Gruppenbild des Weimarer Psychoanalytischen Kongresses 1911. Es beweist Binswangers unabhängiges Denken, daß er nach dem Bruch zwischen Freud und Jung mit beiden den Kontakt aufhielt, es scheint sogar, daß er irgendwann versuchte, zwischen den beiden zu vermitteln. Die Warburg-Binswanger-Beziehung war nicht einfach die zwischen Arzt und Patient. Die Notizen zu Warburgs Vortrag über den Schlangenkult in Kreuzlingen ist, den erschütternden letzten Zeilen zufolge, »Die Konfession eines (unheilbaren) Schizoiden, den Seelenärzten ins Archiv gegeben« (vgl. *Gombrich, a. a. O. S. 226f.*). Es wäre daher durchaus möglich, daß Binswanger schon angesichts der verwandten Interessenbereiche Warburg auf Jungs Schaffen aufmerksam gemacht hat.

¹⁸ *Gertrude Bing: Aby M. Warburg* (1958), in: *Wuttke* (Hgb.), a. a. O. S. 461.

¹⁹ Aufzeichnung aus dem Jahr 1929. Zitiert in: *Gombrich: a. a. O. S. 252*. Über die Inversion der Pathosformel s. ebd. S. 248.

²⁰ Im Lesesaal der Bibliothek präsentierte Warburg eben diese möglichen Ambivalenzen. Vgl. *Georg Syamken: Aby*

Warburg — Ideen und Initiativen. In: *Werner Hofmann/Georg Syamken/Martin Warnke: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg.* Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/Main 1980, S. 36ff.

²¹ Notiz zum Vortrag über italienische Antike zu Rembrandts Zeiten im Mai 1926. Vgl. *Gombrich*, a. a. O. S. 238.

²² Heidnisch-antike Weissagung . . . a. a. O. S. 534.

²³ *Martin Warnke*: »Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz«. In: *Hofmann/Syamken/Warnke*: a. a. O. S. 141, 179.

²⁴ *Edgar Wind*: a. a. O.

RECENSIONES

STEVEN RUNCIMAN: KUNST UND KULTUR IN BYZANZ

C. H. Beck Verlag, München 1978, Kleinoktav, 302 S., 149 Bilder im Text

Steven Runciman, Doyen der Byzantinologie in England, hat eine glänzende wissenschaftliche und öffentliche Karriere hinter sich. Kaum 29-jährig beginnt er, nach Abschluß seiner Studien im Trinity College, Eton, mit Vorlesungen an der Universität Cambridge, die fünf Jahre lang dauerten. Sodann wirkt er als Kulturattaché in Sofia und in Kairo. 1941–45 ist er Professor für byzantinische Kunst an der Universität Istanbul, wird 1947 Mitarbeiter des British Council in Griechenland. Später, 1953–54, liest er in Oxford, wird zum Leiter der Britisch-Griechischen Gesellschaft und Präsident des British Institute in Ankara. 1958, im Alter von 55 Jahren, wird er geädelt. Im Geist von Sir Steven Runciman tagt auch heute noch das alljährliche byzantinologische Symposium in Birmingham.

Die kurze Beschreibung von Runcimans Karriere ist wichtig, weil sie zeigt, welche außerordentlichen Möglichkeiten er für das umfassende Studium byzantinischen Nachlasses hatte. So wird es verständlich, daß seine Tätigkeit sämtliche Bereiche der byzantinischen Welt erfassen konnte, die Geschichte ebenso wie die Kultur, innerhalb dieser das religiöse wie das Kunstleben. Herausragend innerhalb seines umfangreichen Wirkens sind sein Werk über die Kreuzzüge (*History of Crusades*, 1951–54), ebenso *The Last Byzantine Renaissance* mit einer feinfühligsten Analyse der Paläologos-Ära (zusammengestellt aufgrund von Vorlesungen an der Universität Belfast). Sein im Titel erwähntes, in deutscher Sprache erschienenes Buch ist die Übersetzung (besorgt von Nina Brotze) des Buches *Byzantine Style and Civilisation* (Penguin Books, 1975). Das Verfahren des Verfassers besteht darin, den Nachlaß byzantinischer Kunst nach fester geschichtlicher Untermauerung in die Gesamtentwicklung byzantinischer Kultur einzufügen, sodaß jedes einzelne Stück zur Begründung und Entfaltung des historischen Gesamtbildes beiträgt. Das Buch besteht aus sieben Kapiteln. Das erste (*Der Sieg des Kreuzes*) zeigt die Grundlagen, das zweite bis sechste Kapitel bildet das eigentliche Kernstück des Werkes, während das siebte (*Ausblick und Rückblick*) teils Fragen der metabyzantinischen Kunst aufwirft, teils eine ideelle Synthese des Gesamtanliegens darbietet.

Das Kapitel *Die Gestaltwerdung im sechsten Jahrhundert* stellt die Hagia Sophie in Konstantinopel, das Werk des Anthemios *mechanikos* und des Isidoros als das charakteristischste, unerreichbar großangelegte Meisterwerk in den Mittelpunkt. Dabei wird jedoch mit berücksichtigt, daß etwa das Fußbodenmosaik im Großen Kaiserpalast die letzte großzügige Schöpfung hellenistisch-römischer Traditionen ist. Diese großen Werke sind zugleich Beweise der *Philanthropia* im breitesten Verständnis des Wortes des Kaisers Justinians dem es zum letztenmal gelang, den Mittelmeerraum zu einem einheitlichen Reich zusammenzufassen. Das nächste, verhältnismäßig kurze Kapitel behandelt die Krise, die sich nach dem Tod dieses Kaisers, im Jahr 565 während des 7. und 8. Jh. entfaltete, und beleuchtet den ideologischen Hintergrund der *Bildstürmerei*; dem Verfasser zufolge haben dabei nicht ökonomische, sondern rein ideelle Faktoren die entscheidende Rolle gehabt. Infolge der streng monophysitischen Einstellung der Ikonoklasten-Kaiser, die der Gottnatur Christi übergroßen Nachdruck verliehen, wurde die Darstellung des Göttlichen in menschlicher Gestalt für unmöglich gehalten. Doch mußte diese Bewegung, die Gegenspieler von so tiefer philosophischer Bildung wie den (der

Herkunft nach arabischen) Iohannes Damaskenos hatte, zwangsläufig scheitern. Runciman gedenkt aber auch der positiven Auswirkungen der Ikonoklastik: *»Das zunehmende Interesse dieser Zeit an der Profankunst führte dazu, daß man sich wieder auf klassische Werte und Vorbilder besann.«* Den ungarischen Leser interessiert wahrscheinlich besonders das Bild Nr. 63: eine Miniatur aus einem wahrscheinlich aus Lorsch stammenden Evangeliar, eine *»Prozession mit Ikonen«* darstellend, das im Batthyáneum von Gyulafehérvár (heute: Alba Julia, Rumänien) aufbewahrt ist.

Die besonderen Wesenszüge byzantinischer Kunst reiften im 9.–11. Jh.; zur Vollblüte diesen Zeitabschnitt behandelt das Kapitel *»Die volle Entfaltung des Programms«*. Runciman betont zum einen die eigenartige Unterwerfung des Künstlers unter den Willen des Bestellers, zum anderen die die künstlerische Ausdrucksweise selbst bestimmende Kraft der Religion: doch *»Glücklicherweise ließen sich die byzantinischen Künstler nicht von Experimenten abhalten und erprobten neue Kunstgriffe und Kompositionsschemata.«* Der kennzeichnendste Ausdruck hierarchischer und hieratischer Anschauungsweise ist das Zeremonial des Konstantinos Porphyrogenetos; Rhythmus und System der Kaiserlichen Macht sind im Grunde Ausdruck der gottgeschaffenen Weltordnung. Tatsächlich erhält dieser Anspruch auf Rhythmus einen besonders schönen und würdigen Ausdruck in der Tanzordnung, die das Festessen zu Ehren des Namenstags von Kaiser und Kaiserin begleitet. Runciman zitiert aus dem Zeremonial und illustriert es mit Bildern der Tänzerinnen auf der Krone des Konstantinos Monomachos, die im Ungarischen Nationalmuseum in Budapest aufbewahrt wird. (Wir meinen, daß sie, da sie mit Gloriolen versehen sind, ebenso wie die *»Tugenden«*, Symbole sind, Ausdruck der ethischen Ordnung göttlicher Harmonie, wie sie sich in der Welt des *»von Gott gekrönten«* Kaisers verwirklichen.)

Dem Interessenkreis, den spezifischsten Forschungen des Verfassers gemäß befaßt sich das längste Kapitel des Buches (*»Die Welt im Umbruch«*) mit der großen Krisenzeit byzantinischer Gesellschaft und Kultur, von der zweiten Hälfte des 11. Jh. bis zur Eroberung der Hauptstadt durch die Kreuzritter (1204), doch wird auch die Ausstrahlung byzantinischer Kunst auf den Balkan im 13. Jh. in demselben Kapitel erörtert. Dem hervorragenden Alexios Komnenos I. (1091–1118) war es gelungen, die in der zweiten Hälfte des 11. Jh. einsetzende schwere Krise provisorisch aufzuhalten. Im Vergleich zur Gesamtheit des Buches ist die Beschreibung der Neuerungen, die man in der komnenoszeitlichen byzantinischen Kunst beobachtet, besonders tiefgreifend. Da aus dieser Zeit sehr wenig architektonische Denkmäler bekannt sind, lassen sich die neuen Züge vor allem in der Monumentalmalerei und Ikonkunst nachweisen. In beiden Fällen betont Sir Steven Runciman, daß die Darstellungen ein neues, humanistisches Menschenideal widerspiegeln: Der Gesichtsausdruck verrät stets eine reichhaltige Gefühlswelt; die Züge der Muttergottes und der Heiligen zeigen Mitgefühl mit den Menschen, überhaupt erhält die Darstellung menschlicher Gefühlswelt Nachdruck. Dies fällt sogar bei derart hieratischen Darstellungen auf, wie die des Kaisers Iohannes Komnenos II. und der Kaiserin Irene mit der thronenden Gottesmutter (die Kaiserin, nach ihrem Tod heiliggesprochen, ist die Tochter des heiligen Ungarerkönigs Ladislaus I., ihr ursprünglicher Name ist Piroška oder lat. Prisca; † 1133). Dieser byzantini-

sche Humanismus zeichnet auch die Wandmalereien auf dem Balkan aus dem 12.—13. Jh. aus, er erhält seine eigenartige Prägung in der Malerei Andrej Rubljows im frühen 15. Jh. Der byzantinischen Welt war es gelungen, die große Katastrophe, die Eroberung der Stadt durch die Kreuzritter 1204 zu überleben, indem Iohannes Palailogos VIII., ein Sproß der nach Kleinasien entflohenen Führerschicht, Konstantinopel 1261 zurückeroberte und die Souveränität wiederherstellen konnte. Von dieser Wiederbelebung handelt das Kapitel »Letzte Glanzzeit«. Die Mitte des 13. Jh. einsetzende neue Ära schuf, in der eigenartigen Interpretation des Verfassers, trotz aller Schwierigkeiten in der Innen- und Außenpolitik eine Kultur, »die alle früheren Glanzzeiten in den Schatten stellte.« Die byzantinische Kunst orientierte sich in dieser Epoche am Hellenismus, ihr Geist sei durch den Neuplatonismus geprägt, betont Sir Steven Runciman; deshalb sei der Wesenszug der Kunst dieser Phase »nicht realistisch im modernen Sinn, es ist vielmehr ein platonischer Realismus«. Den kennzeichnendsten Ausdruck dieser Auffassung finde man in den Mosaiken und Fresken der Chora-Kirche von Konstantinopel, die im Auftrag von Theodoros Metochites zwischen 1315—1321 angefertigt wurden. Zwar sind die Meister dieser herrlichen Werke dem Namen nach nicht bekannt, doch war die soziale Stellung der Künstler in dieser Zeit grundlegend eine andere als früher. Sie gehörten nicht mehr zur ausgebeuteten Unterschicht der Gesellschaft, sondern standen ebenso in Ehren wie die hochgeschätzten Staatsbeamten. Der Verfasser des Buches behauptet, das Anastasis-Fresko in der erwähnten Kirche gehöre mit zu den herausragendsten Schöpfungen der Kunstgeschichte überhaupt (Ph. Schweinfurth verglich diese byzantinischen Meisterwerke vor rund 40 Jahren nachgerade mit Giotto's Werken — man muß aber hinzufügen: nicht jeder Byzantinologe schätzt diese ebenso hoch ein).

Die Gemälde in der Chora-Kirche von Konstantinopel bilden den Schlußakkord Konstantinopolitanischer Großmalerei. Später, in der zweiten Hälfte des 14. und zu Beginn des 15. Jh., in der immer schwierigeren Lage des byzantinischen Staats, findet man nur noch in Mistra, dem Sitz der unter verhältnismäßig leichteren Umständen lebenden Despoten von Morea hervorragende Werke, die sich mit den früher genannten messen können. Mitte des 15. Jh. jedoch erschläft die schöpferische Kraft byzantinischer Künstler; eine Ausnahme bildet lediglich die Illuminationskunst, in der Einflüsse aus Ost und West gleichermaßen zu erkennen sind. Bald fällt der ganze Staat Sultan Mohammed II zu.

Das abschließende Kapitel von St. Runcimans Buch ist zweischichtig (der Titel lautet in der deutschen Übersetzung

»Ausblick und Rückblick«, was dieses Anliegen sehr klar ausdrückt; im englischen Original heißt es einfach »Conclusion«). Zunächst wird das weitere Leben byzantinischer Kunst in den durch Türken besetzten Gebieten ins Auge gefaßt. Von einer weiteren Entwicklung kann man einzig im Moldawischen Fürstentum sprechen: der dort, den örtlichen Gegebenheiten entsprechend ausgestaltete Kirchentyp gestattete die Bemalung der Außenwände. Elemente aus dem Westen und aus Byzanz vermischten sich auch in der Kunst von Kreta, dem Ursprungsort des größten Meisters der Synthesen, Domenikos Theotokopoulos, genannt El Greco. Was jedoch die Kunst des griechischen Lands, auch von Athos betrifft, so ist für sie tatsächlich »ein starrer, unverrückbarer Konservatismus« kennzeichnend, klar zu erkennen unter anderem im berühmten Malerbuch des Athosmönchs Dionysios von Furna.

Der zweite Teil des letzten Kapitels bietet einen kurzen Rückblick. Erneut macht der Verfasser in bezug auf das Wesen byzantinischer Kunst darauf aufmerksam, wie entscheidend die Ideologie des Byzantinischen Reichs den Gang der gesamten Kunstentwicklung bestimmt hat. Zugleich betont er auch die Bedeutung der in der byzantinischen Kultur stets präsenten, sich von Zeit zu Zeit erneuernden klassischen antiken (genauer: hellenistischen) Tradition, die in dieser Welt bemüht ist, die »Schönheit der Himmlichen Chöre« in sichtbarer Form auszudrücken. In den letzten Zeilen gelangt Sir Steven Runciman zu der Konklusion: »Es war kein geringes Ziel, das die byzantinische Kunst sich gesetzt hat: sie wollte die Menschenwerdung Gottes mit den Mitteln sichtbarer Schönheit und des Lichts zum Ausdruck bringen.«

Zweifellos gehört das hier besprochene Buch über das Wesen und die geschichtliche Entwicklung der byzantinischen Kunst zu den tiefgreifendsten Zusammenfassungen. Offensichtlich wird jedoch nicht jedermann dem Verfasser bei der Beurteilung der Kunst der späteren Abschnitte beipflichten. Wir meinen aber der Wert seines Buches bestehe eben darin daß hier eine Synthese geboten wird die die klassischen Maßstäbe ebenso berücksichtigt wie etwa Kondakow daß aber zugleich der Einfluß der andersgearteten orthodoxen mittelalterlichen Auffassungen für ebenso wesentlich gehalten wird wie etwa bei Lasarew. Möglich wird diese Synthese tatsächlich durch die umfassende geschichtliche Grundlegung des Verfassers. Es ist zu bedauern daß das Buch — das Titelbild ausgenommen — keine Farbillustrationen enthält; zum Glück schenkt der Verfasser im Text der Analyse der Farbwelt byzantinischer Malerei besondere Aufmerksamkeit.

Z. Kádár

ERNŐ MAROSI: DIE ANFÄNGE DER GOTIK IN UNGARN. ESZTERGOM IN DER KUNST DES 12. UND 13. JAHRHUNDERTS

Deutsche Bearbeitung von Renate Messing. Akadémiai Kiadó, Budapest 1984, 385 Seiten, davon 276 Seiten Text und 106 Seiten mit 438 Abbildungen, ferner 35 Tafeln mit Strichzeichnungen im Text

Ernő Marosi beginnt sein Buch mit einer Bemerkung, die im Hinblick auf die Geschichte des ungarischen Staates zwar einen tragischen Aspekt hat, die aber im Hinblick auf kunstwissenschaftliche Methodologie, auf Kriterien der Datierung und der Stilzuordnung von Werken der Architektur und der bildenden Kunst, einen beinahe amüsanten Ton anschlägt: Die Kunstgeschichtsschreibung Ungarns tendiere seit ihrer Begründung dahin, die Epochenenteilung nach historischen Katastrophen vorzunehmen und künstlerische Hochleistungen als Folge von Vernichtung und Wiederbeginn zu erklären. Marosi wertet diese Erscheinung wissenschaftsgeschichtlich als ungarische Variante des allgemeinen Bemühens um die Behauptung nationaler, von fremden Vorbildern weitgehend unabhängiger Kunst- und Stilentwicklungen. Auf die Anfänge der Gotik in Ungarn angewendet, bedeutete diese Auffassung, daß erst »nach den Zerstörungen durch die Mongolen das Land . . . im neuen Zeitstil der Gotik wieder erbaut worden« ist, während die Zeit davor »der spezifisch abgestimmten ungarischen Version des romanischen Baustils« gehört hat (T. Gerevich noch 1938). Ein neues Bild

ergab sich nach den Ergebnissen der in den dreißiger Jahren durchgeführten Ausgrabungen des Königspalastes in Esztergom. Es konnte nicht mehr übersehen werden, daß die Gotik schon um 1200 im Herrschaftszentrum Ungarns bekannt war und daß zumindest dort bereits vor dem Mongolensturm im gotischen Stil gebaut worden ist. Durch diese Feststellung ist das Problem von Stilausbreitung und Stilentwicklung der Gotik außerhalb ihres Ursprungslandes keineswegs gelöst, sondern im Gegenteil kompliziert worden. Die Vorstellung einer successiven Ausbreitung des Stils von West nach Ost mit entsprechenden Stilverspätungen und Stilvermischungen und die daran geknüpfte relative Chronologie der Denkmale geriet ins Wanken. Hilfsbegriffe wie Übergangsstil und Zisterziensergotik kamen zur Kennzeichnung erneut zur Geltung. Doch mußten andere Kriterien gewonnen werden, um die neuen kunstgeschichtlichen Ergebnisse plausibel einordnen zu können. Dabei traten architektonische und künstlerische Leistungen vor konkreten historischen Situationen in ein ganz anderes Licht als vor den Abläufen einer sich als historisch fiktiv herausstellenden Stilentwicklung. In diesem Sinne

greift Marosi auf einen Historiker des vorigen Jahrhunderts zurück, auf A. Ipolyi, der nicht die Zeit der Erholung des Landes von den Verwüstungen durch die Mongolen nach 1250, sondern die Zeit der Kämpfe des ungarischen Adels um seine Privilegien, die ihm dann die Goldene Bulle von 1222 garantierten, als die Blütezeit der ungarischen Baukunst ansah, was ihm als Parallele zur Entstehung der Gotik während des Aufstiegs der Städte Frankreichs erschien. Ob solche Parallelisierung zurecht besteht oder nicht, soviel sei schon vorweg anerkannt, daß nämlich der Betrachtungsansatz, die Gotikrezeption mit dem Repräsentationsinteresse eines Auftraggebers in Zusammenhang zu bringen, gewiß überzeugender ist als die Annahme von allmählicher Stilwanderung und entsprechender Stilverspätung. Offenbar waren nicht nur die Mönchsorden, denen man eine solche Wirksamkeit schon immer zugestanden hatte, sondern auch die Herrscherhäuser dazu in der Lage, baukünstlerische Leistungen über große geographische Entfernungen hin zu vermitteln. So haben Untersuchungen von Mario Schwarz in Wien ebenfalls erbracht, daß auch die babenbergischen Herzöge von Österreich bei der Errichtung ihrer Residenz in Klosterneuburg unter Leopold VI. schon hohe Gotik Reimser Provenienz rezipierten (Capella speciosa geweiht 1222), und nicht erst der fremde Herrscher Ottokar II. Přemysl nach 1252.¹ Hier tun sich Parallelen auf, ohne das eine Abhängigkeit bestehen muß; Marosi streift diese Thematik S. 167 ff. Im ganzen greift er die einleitend nur angerissenen methodischen Fragen erst im dritten Teil seines Buches (Seiten 183–187) wieder auf. Dazwischen spannt sich seine Arbeit über Esztergom in der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts als eine kunstwissenschaftlich wie bauarchäologisch umfassende Monographie.

1. Esztergom, die kleine Stadt unweit des Donauknies, überragt von dem mächtigen spätklassizistischen Kuppelbau der einst erzbischöflichen Kathedrale, war um 1000 Herrschersitz und geistliches Zentrum zugleich. Baudaten fehlen, man vermutete den Erstbau der dem heiligen Adalbert geweihten Kathedrale im ersten Drittel des 11. Jahrhunderts und seine Erneuerung nach einem Brand von 1188. Tatsächlich aber — und das weist Marosi in minutiöser Analyse der erhaltenen Fragmente von Bauornamentik nach — muß der Erstbau bereits seit dem früheren 12. Jahrhundert eine Überformung erfahren haben, wenn es sich nicht um einen völligen Neubau gehandelt hat, der nach 1188 lediglich erneuert und weitergeführt worden ist, was nach dem überlieferten Grundriß (Plan von J. N. Máthes 1827, Abb. 7) und den sich daraus ergebenden Anhaltspunkten für eine Rekonstruktion das Wahrscheinlichere zu sein scheint. Danach war die zweite Adalbertskathedrale eine Pfeilerbasilika von sechs Jochen mit apsidialen Endungen aller drei Schiffe, aber ohne Querschiff. Die Nebenapsiden waren ummantelt und vermutlich mit Türmen verbunden. Die beiden östlichen Arkaden scheinen höher gewesen zu sein als die übrigen und haben offenbar ein in drei kommunizierende Teile gegliedertes Presbyterium geschaffen, daß nach Ausweis des liturgischen Ordo auch entsprechend genutzt wurde (siehe Anhang Seite 207 ff. und Taf. XXXV), während in den anschließenden zwei Jochen Schranken die Schiffe voneinander trennten und ein Lettner zwischen dem dritten Pfeilerpaar den so gebildeten Chor nach Westen hin abschloß. Marosi weist auf mögliche Einflüsse sowohl der monastischen Reformarchitektur (Cluny II, San Abbondio in Como) als auch der kaiserlichen Baukunst am Rhein (Speyer) hin, womit sich die zweite Adalbertskirche in Esztergom als typisches Produkt landesherrschaftlicher Architektur erweise, die in dem Spannungsfeld zwischen Sacerdotium und Imperium während des 12. Jahrhunderts angesiedelt war; der antikisierende Baudekor gehörte als charakteristisches Kennzeichen dazu.

2. Während die Ostteile der Kathedrale in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gebaut waren (vollendet bis 1156), könnten die Westjochen erst in die zweite Hälfte zu datieren sein. Wieder sind es die Kapitelle, eine jüngere Gruppe korinthisierender Bauornamentik, deren Analyse zu diesem Ergebnis führt. Der Abschluß wäre zeitlich faßbar mit der Porta speciosa, dem zwischen 1185 und 1196 entstandenen Westportal, das erst nachträglich durch den Bau einer vermutlich zweigeschossigen Vorhalle (für die merkwürdig späte Wiederholung eines an sich burgundischen Musters vermutet Marosi eine schon ältere Planung) zu einem Innefn-

portal geworden ist. Marosi kann aufgrund seiner Analyse der erhaltenen Fragmente einen Planwechsel im Laufe der Portalentstehung feststellen. Das Ergebnis war ein von schlanken Blendnischen flankierter Portalbogen mit abgetrepptem Gewände, eingestellten Säulen, durchgehenden Kapitellkämpfern und rundbogigen Archivolten aus Kanten und Rundstäben. Türpfosten und Türsturz, das Tympanon und die seitlichen Blendnischen waren mit Inkrustationen geschmückt, deren stilistische Ableitung von der Maaskunst (Nikolaus von Verdun) Marosi versucht und für die er byzantinischen Einfluß nur soweit anerkennt, wie er auch für die westeuropäischen Werke mittelbar voraussetzen ist. Das Motiv der flankierenden Blendnischen erscheint nicht ausreichend geklärt. Ob reduziertes Triumphbogenportal oder nicht, die Dreigliederung ist auffällig und tritt interessanterweise auch in der Kirchenbaukunst der Mönchsorden auf, wie es scheint vor allem dort, wo eine besondere territorialherrliche Protektion vorliegt;² eine in dieser Hinsicht relevante Bedeutung dürfte dieser doch wohl nicht zufälligen Gliederungsform einer Portalzone an der Westfassade einer Kirche zugrunde gelegen haben.

3. Gleichzeitig mit den Westteilen der Adalbertskirche und der Porta speciosa entstand der Neubau des Königspalastes unter Béla III. (1172–1196), und an beiden Bauten traten zum ersten Mal gotische Elemente auf (Seite 68, Taf. XVI). Die Kapelle und der polygonale Wohnturm sind die in einer jedoch nicht in allen Teilen gesicherten Rekonstruktion (vgl. Seite 72) aussagereichsten baulichen Reste. Gesichert allerdings ist das eigenartige Motiv der gekoppelten Säulen vor Nischen als Wandgliederung des Kapellenchores. Wiederum lehnt Marosi die Interpretation als Reduktion eines aufwendigeren Vorbildes ab und plädiert für die Übernahme eines Bauteiles, einer Kapelle am Umgang eines Kathedralchores etwa, bei gleichzeitiger Adaption des Laufgangmotivs champagner Kirchen, das ja auch in Klosterneuburg (Capella speciosa) eine Rolle gespielt hat. Sehr wichtig, vor allem für den deutschen Architekturhistoriker, ist der in demselben Zusammenhang (S. 73) gegebene Vergleich mit dem Chor der Zisterzienserkirche in Heisterbach, dessen Ableitung von französischen Vorbildern so eindeutig in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung nicht mehr anerkannt ist wie zu Zeiten Dehios.³

4. Am Schluß des zweiten Kapitels über Werkstätten und Traditionen in Esztergom um 1200 kommt Marosi zu der Feststellung, daß in Ungarn zwar am Anfang des 13. Jahrhunderts »die Möglichkeit einer fortschreitenden Entwicklung gotischer Kunst gegeben« gewesen, die Impulse dazu aber wieder erloschen seien. Er hält einen Wechsel der Absichten bei den Bauherren nicht für ausgeschlossen. Das dritte Kapitel über die Bauherren zeigt eine Reformfreundlichkeit im 12. Jahrhundert auf, die in der Persönlichkeit des Erzbischofs Lukas (+ 1181) ihren Höhepunkt hatte, aber noch zu dessen Lebzeiten in Konflikt mit dem Königtum geriet. Später kam es zum Bündnis zwischen Erzbischof und Béla III. aufgrund einer Interessengemeinschaft, die die Konsolidierung Ungarns im Inneren und im europäischen Kräftespiel nach außen zum Ziel hatte. Die Ikonographie der Porta speciosa, die Dedikationsbilder von Erzbischof Hiob und König Béla III. im Tympanon und die Beziehung zu Epiphanie und Parusie, die ja das Portal erst zu einer Goldenen Pforte machen, ist der bildkünstlerische Ausdruck dafür. In diese Zeit fällt auch der Arbeitsbeginn der frühgotischen Werkstatt, nach der zweiten Eheschließung Bélas mit Marguerite Capet 1186, welchem Fakt Marosi aber weniger Bedeutung beimißt als seine älteren Kollegen: Er bewertet die Internationalität von Bélas Politik weitaus höher. Das Bündnis von Kirche und Staat zerfiel unter Bélas Nachfolger Imre (Emmerich). Dieser verlegte seine Residenz nach Óbuda, der Palast in Esztergom kam in den Besitz des Erzbischofs. Einen Wandel auch der Bauabsicht anzunehmen, liegt auf der Hand.

Den zweiten Teil seines Buches widmet Marosi der Frühgotik in der Kunst Ungarns am Anfang des 13. Jahrhunderts, wobei ihm die Stilkritik betontermaßen als Methode dient. Dies zu referieren, würde vom Rezensenten eine bessere Denkmälerkenntnis Ungarns verlangen; er bittet um Nachsicht, wenn er es unterläßt.

Im dritten Kapitel kommt der Autor aber wieder in stärkerem Maße auf die Problematik kunsthistorischer Definitio-

nen zurück. Den Begriff einer »ungarischen Schule« stellt er in Frage, zumindest aufgrund des vorhandenen und durch die wechselvolle Geschichte Ungarns ja auch stark dezimierten Denkmälerbestandes. Viel augenfälliger ist ihm ein überregionaler Zusammenhang einzelner Bauten, sodaß ihm eine »mitteleuropäische Schule der Spätromanik« ein Begriff sein kann, »der wohl die einzig reelle Grundlage für die Beurteilung der vielfach verwobenen künstlerischen Erscheinungen in Niederösterreich, Mähren und Ungarn« bildet. Die herrschende Stilströmung der »mitteleuropäischen Spätromanik« um 1230 folgt auf die frühe Gotikrezeption um 1200, eine Erscheinung, die »als ein ungarisches Spezifikum angesehen werden darf«, aber »mit den Methoden einer kritischen Analyse nicht mehr untersucht werden kann.« Und Marosi kommt noch einmal auf den höfischen Charakter, auf die Verknüpfung des gotischen Stils mit den Konsolidierungstendenzen größerer Territorien nach dem Vorbild der Kronlande Frankreichs zu sprechen. Die Konsequenz dieses Gedankengangs ist faszinierend, nämlich — Marosi stellt sie nicht auf — die Behauptung einer bewußten — im modernen Sinne gesprochen — Wahl des Stils zum Zwecke politischer Repräsentanz und Demonstration in der Zeit um 1200. Nur unter dieser Voraussetzung aber ist die keineswegs ausschließende Umkehrung bislang angenommener Entwicklungs- und Verbreitungsabläufe akzeptabel, wie etwa die (Rück-) Wirkung ungarischer Vorbilder auf den Bamberger Dom, die durch die gleichen Verwandtschaftsverhältnisse und die gleichen Itinerarien möglich sind, mit denen seither die Zusammenhänge erklärt wurden. S. 171 ff. berührt Marosi die Rolle der Zisterzienser und Prämonstratenser, deren Klöster Gründungen des Königtums waren und zu dessen politischem Programm des Landesausbaus gehörten; ihre Architektur ist notwendigerweise mehr von der des Hofes und weniger von der der Orden geprägt, typisch übrigens für die Klosterarchitektur im östlichen Mitteleuropa. Ihnen stehen die kirchlichen Stiftungen der Sippen gegenüber, die sich zwar gern an der Architektur des Hofes orientierten, aber zu Umbildungen »in einer im wesentlichen romanischen Struktur« gelangten; Lébény und Ják sind dafür die Beispiele.

Vor dem Anhang mit einem Katalog der Esztergomer Skulpturenfragmente und mit einer Quellenauswertung zur Rekonstruktion des liturgischen Ordo in der Kathedrale behandelt Marosi im dritten Teil des Buches (Seite 183—187) ausschließlich methodische Fragen. Mit der »Klarlegung der Trennungslinie« zwischen den Methoden der Stilgeschichte und der Stilkritik fixiert er den Platz der letzteren: Sie dient »ihrer ursprünglichen Bedeutung gemäß eher der Händescheidung innerhalb eng zusammenhängender Kreise und ist ein Mittel zur Klärung konkreter Beziehungen«, und Marosis vorliegende Arbeit liefert den überzeugenden Beweis der Gültigkeit und auch der Notwendigkeit dieser zeitweilig in den Geruch formalistischer Betrachtung geratenen und deshalb doch etwas vernachlässigten Methode. Man freut sich über das Engagement, mit dem Marosi seinen Analysen eine Überzeugung zugrunde legt, »derzufolge man mit den Mitteln der stilkritischen Methode zu einer ausreichenden Kenntnis der nicht bezugten Meister zeitlich entfernter Epochen aufgrund der Formeigenschaften, der Detailbildung ihrer Werke gelangen, ja sogar ganze Listen unbekannter Meister prinzi-

piell rekonstruieren kann«. Daß Marosi diese Überzeugung vertritt, obwohl er weiß, daß man »auf diesem Weg einer Geschichte der Kunst ebenso fern bleibt wie bei bloßen Entstehungsdaten der Werke als Ausgangspunkte,« macht sein wissenschaftliches Anliegen umso sympathischer. Indem Marosi zur Klärung und Aufzeigung allgemeinerer »Zusammenhänge der künstlerischen Erscheinungen« sowie »historischer Umwandlungen und Variationen des Stils« die stilgeschichtliche Methode wählt, stellt er sich einer Problematik, der jeder Kunsthistoriker ausgesetzt ist, wenn er Kunstgeschichte als Stilgeschichte betreibt, nämlich der Fragwürdigkeit der Begriffe und der Kriterien. Besitzen die Begriffe einen realen Inhalt? Kann eine Kunstentwicklung im Mittelalter wörtlich genommen werden? Und Marosi spricht es aus: »Die eingebürgerten Termini, vor allem die Stilbezeichnungen Romanik und Gotik, vertreten nicht mehr als eine Konvention.« Aber die Schaffung neuer, durchaus differenzierender und spezifisch charakterisierender Begriffe hat keineswegs eine Lösung gebracht, eher eine gewisse Hilflosigkeit der Kunstgeschichtsschreibung offenbart. Die Zeit um 1200 — befördert durch große internationale Ausstellungen (The Year 1200 in New York 1970, Rhein und Maas in Köln 1972, Die Zeit der Stauer in Stuttgart 1977) — ist in dieser Hinsicht ganz besonders in die Krise geraten. Und doch: Die Stildiskussionen gehören zum Interessantesten in der Wissenschaftsgeschichte der Disziplin, und sie werden auch weiterhin Bestandteil der Forschung bleiben: die jüngeren strukturalistischen Bemühungen stellen das unter Beweis, auf die Marosi wohl auch abhebt: »Die Stilendenzen und Richtungen, Träger der Diskontinuität im kontinuierlichen Gang der Entwicklung, spielen vor allem als Faktoren in der mannigfaltigen Struktur von Epochen der künstlerischen Kultur eine bedeutende Rolle.« »Der einzig reale Weg zur Beobachtung der stilistischen Hierarchie der Werke einer Zeit ist die Erkenntnis, daß alle diese stilistischen Richtungen vollendete Kunstwerke — im Sinne ihres eigenen Normensystems geschlossene Strukturen — zu schaffen vermochten.« Von dieser Position her muß Marosi den an sich ziemlich festgeschriebenen, aber sehr leicht mißverständlichen Begriff des Übergangsstils entschieden ablehnen: »Die Kategorie des Übergangsstils ist ein ästhetischer Nonsens, dem eine uneinheitliche, unorganische Struktur entsprechen würde, die jedoch als die einzige Trägerin des Fortschritts, der Bewegung erscheint.« Vielleicht darf man Stilbegriffe einfach nicht überfordern. Sie sind ja alle sehr jung und nichts mehr als Vereinbarungsbezeichnungen, über deren Inhalt bei Gebrauch immer wieder eine Verständigung notwendig ist, und unter der Voraussetzung, daß das stilterminologische Instrumentarium lediglich ein System schaffendes Hilfsmittel für den Kunstwissenschaftler ist, das ihm die Beschreibung und Bestimmung des Gegenstandes seiner Arbeit im weitesten Sinne überhaupt erst ermöglicht, wird man weiter mit ihm auskommen müssen.⁴ Mit der Ansprache dieser Problematik relativiert Marosi seine eigenen Aussagen, denen er aber ja ein viel breiteres Fundament als nur das von Stilkritik und Stilgeschichte gegeben hat. Sein Buch gewinnt dadurch einen weit über die bloße Darstellung einer ungarischen Situation hinausgehenden Wert.

E. Badstübner

ANMERKUNGEN

¹ Mario Schwarz: Studien zur Klosterbaukunst in Österreich unter den letzten Babenbergern. Dissertation der Universität Wien. Wien 1981.

² Zisterzienserkirche Baumgartenberg — Franziskanerkirche in Berlin — Zu vergleichen auch die Zisterzienserkirche in Otterberg.

³ Vgl. Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, Nordwestdeutschland, 3. unveränderte Auflage Berlin 1944, S. 187: »ungewöhnlich, jedoch

sicher auf ein französisches Vorbild zurückgehend« und Dehio — Rheinland, bearbeitet von Ruth Schmitz-Ehmke, München—Berlin 1967, S. 518: »steht das in die Wand eingebundene Gliederungssystem des Chores in der Tradition der nieder-rheinisch-kölnischen Baukunst der Stauferzeit.«

⁴ Hinzuzuweisen ist auf den von Friedrich Möbius herausgegebenen Sammelband Stil und Gesellschaft — Ein Problemaufriß, Dresden 1984.

MARIANNE FRODL-SCHNEEMANN: JOHANN PETER KRAFFT 1780—1856. MONOGRAPHIE UND VERZEICHNIS DER BILDER

Herold, Wien—München 1984. Große Meister, Epochen und Themen der österreichischen Kunst. Veröffentlichungen der Österreichischen Galerie und der Graphischen Sammlung Albertina

So unglaublich es auch sei: Über einen der bedeutendsten Meister österreichischer Malerei vom Anfang des 19. Jahrhunderts, Peter Krafft, lag — abgesehen von Siegfried Trolls 1956 zusammengestelltem Ausstellungskatalog — bis jetzt

keine monographische Aufarbeitung vor. Der vorliegende Band tilgt mithin eine jahrhundertalte Schuld. Der aus Hanau stammende Künstler wurde in Wien an der Seite von Füger ein Anhänger des Klassizismus; Davids Beispiel in Pa-



Abb. 1. P. Krafft: Siegesmeldung des Fürsten Schwarzenberg nach der Schlacht bei Leipzig, 1813, an die alliierten Monarchen, Detail



Abb. 2. P. Krafft: Bildnis Franz I, Detail



Abb. 3. P. Krafft: Ausfall Miklós Zrínyis vor der Festung Szigetvár, ausgestellt in der Ungarischen Nationalgalerie, Budapest

ris ließ ihn jedoch erkennen, ein zeitgemäßer Maler müsse seine Themen nicht in der Antike, sondern in seiner eigenen Zeit oder in der Vergangenheit seines Volkes finden. Den Abschluß von Kraffts Studium bildete eine Studienreise in Italien. Angesichts seiner auffallend weitverzweigten Beziehungen zu Ungarn scheint es wohlbegründet, sich in der in fremdsprachlichen Zeitschrift für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften mit der wertvollen und schönen Arbeit von Marianne Frodl-Schneemann zu beschäftigen.

Die Verfasserin rekonstruiert den Lebenslauf des Künstlers aufgrund schriftlicher Quellen mit besonderer Rücksicht auf die als Manuskript aufgefundene Lebensbeschreibung Kraffts, die im Anhang des Buches zu lesen ist. Bei der Beschreibung seines Oeuvres hält sie sich an den von Krafft zusammengestellten Katalog seiner Werke, ebenfalls am Ende des Buches zu finden. Neben den Porträts und den Illustrationen beschäftigt sich die Verfasserin am eingehendsten mit den Werken, die in den Kreis der Historienmalerei fallen. Dies zu Recht: eben durch diese konnte Krafft den stärksten Einfluß ausüben. Nur wenige seiner Kompositionen sind eindeutig historische Darstellungen, der Meister interessierte sich eher für die Bildnisse der Teilnehmer an den Ereignissen bzw. für »historische« Genrebilder. Die dargestellten Ereignisse reichen von den großen Schlachten der Weltgeschichte bis hin zu Episoden im Leben des Kaisers, die zwar tatsächlich geschehen sind, jedoch keine besondere historische Bedeutung haben.

Dem Wiener Hof, innerhalb der Heiligen Allianz ein Gegenspieler Napoleons, galt das Erwecken und die Festigung österreichischen Reichsbewußtseins als politische Aktualität. Die »vaterländische Malerei« wurde daher »von höchster Stelle« angeregt. In diese Konzeption paßt das mächtige Reiterbildnis Erzherzog Karls, des Helden von Aspern, vor dem Hintergrund des Schlachtbildes ebenso hinein, wie die

Komposition »Abschied des Landwehrmannes«, die der Pflichterfüllung oder dem Heldenmut der einfachen Leute ein Denkmal stellt. Im Zusammenhang mit dem ersten Gemälde ist es interessant, daß die Verherrlichung von Napoleons Überwinder mit denselben künstlerischen Mitteln geschieht, wie am französischen Hof für denselben Zweck aus französischer Sicht gebräuchlich. Das Genrebild — zu dem später auch ein Pendant, die »Heimkehr des Landwehrmannes« gemalt wurde — beweist nicht bloß das Erwachen eines Interesses für das »einfache Volk«: Das Programm ist die Mobilisierung, die Anregung zu ähnlichen Heldentaten. Nach Ende des Krieges verlegen sich die Akzente auf Friedlicheres, in den Vordergrund rückt ein moralisierend-sentimentaler Ausdruck. Frau Frodl-Schneemann überblickt übrigens die Entwicklung beider Gemäldetypen, und weist dem Schaffen Kraffts innerhalb der Geschichte europäischer Malerei seinen Platz zu.

Auch die Kompositionen, die Momente der zwei wichtigen Schlachten des Feldzugs gegen Napoleon (Aspern, Leipzig) darstellen, sind nicht rein Schlachtenbilder. Der Maler interessiert sich nicht erstangig für das Handgemänge, sondern für feierliche, statische Momente, die mit Hilfe der militärischen Genrestaffage im Vordergrund und der erkennbaren Einzelheiten im Hintergrund mit der konkreten Schlacht in Verbindung gestellt werden. Beide mächtigen Kompositionen wurden auf Bestellung der niederösterreichischen Stände und der Bürger von Wien für den Festsaal des Invalidenhauses in Lainz angefertigt.

Das Leipziger »Schlachtbild« hat sogar zwei ungarische Beziehungen. Die 1817 fertiggestellte endgültige Variante im Großformat zeigt in der linken Ecke zwei Offiziere; einer von diesen mit dem Schnurrbart ist — nach der zeitgenössischen Erklärung — István Graf Széchenyi, der, durch die französischen Linien hindurchreitend, den Kontakt zwischen

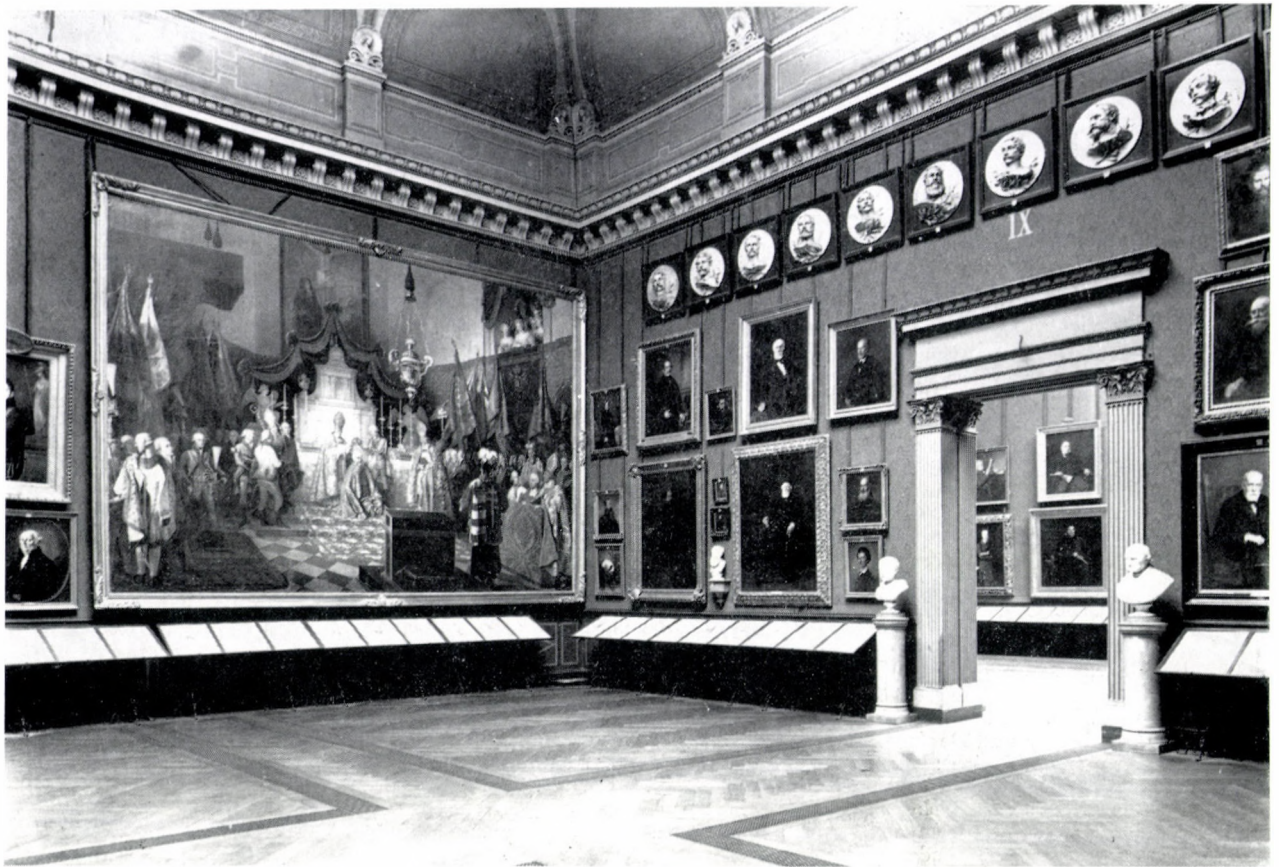


Abb. 4. P. Krafft: Krönung Franz I. Aus der Ausstellung der Ungarischen Historischen Bildergalerie in Palast der Ungarischen Akademie der Wissenschaften vor dem II. Weltkrieg

Schwarzenberg, Blücher und dem schwedischen Kronprinzen herstellte, somit maßgeblich zum Sieg verhalf (Kat. Nr. 76). Krafft hatte Gelegenheit, Széchenyi in Wien abzuzeichnen; so entstand das Bildnis in Zusammenhang mit dem ersten öffentlichen militärischen Einsatz des Grafen. Die ungarische historische Ikonographie trug diesem Porträt bislang nicht Rechnung. Der Dargestellte soll auf der in Wiener Privatbesitz aufbewahrten Vorzeichnung Generalmajor Ferdinand Graf Szécsen sein, der aber sonst unbekannt ist (Gedächtnisausstellung Nr. 26. Für die Auskünfte und Detailaufnahme schulde ich Frau Dr. Liselotte Popelka Dank, Abb. 1.)

Es gibt auch eine kleinere Variante dieser Komposition, die 1816 entstand und in Donaueschingen zu sehen ist (Kat. Nr. 73). Aus demselben Jahr stammt das Bildnis von Franz I., für den Festsaal des Komitatshauses von Pest vorgesehen. Es sollte den Besuch der verbündeten Monarchen in der Stadt verewigen (Kat. Nr. 72). Siegfried Troll, Urenkel des Malers, Veranstalter der Gedenkausstellung im Jahre 1956 in Wien, teilte mir in den 50er Jahren die Angaben über die Personen im Hintergrund des Franz-Bildnisses brieflich mit. Da diese Gruppe bei Frodl-Schneemann nicht besprochen wird, erlaube ich mir, in Erinnerung an Herrn Siegfried Troll, diese Angaben kurz zusammenzufassen.

Im Vordergrund stehen der Preußenkönig Friedrich Wilhelm III., Zar Alexander I. und rechts von ihnen, wie Herr Troll vermutet, Carl Fürst von Schwarzenberg. Zwischen den Köpfen der zwei Herrschern sieht man fünf weitere Köpfe, (von links nach rechts:) die Porträts von Carl Freiherr von Scharfenstein-Pfeil, Rittmeister (?), Paul von Wernhardt, Oberstleutnant Carl Freiherr von Langenau, Generalmajor, Josef Graf Radetzky, Feldmarschall-Leutnant, Fürst Wolchonsky, russischer Generalleutnant. Rechts vom Zaren erscheinen vier Köpfe, sie stellen — von hinten nach vorn bzw. von links nach rechts — die folgenden dar: Freiherr von Knesbeck, preußischer Generalmajor, Chevalier Friedrich Bian-



R. Sz. B. Szécki (Gróf)
TELEKI SÁMUEL,
*Wéndy Alkari Cséky - Hunyolláros,
 Akadémikus, Széchenyi - Társaság,
 1816 - 1817.*
Stadler 11. 22. Jan. 1784. - Moskov 1. 22. Aug. 1801.
SAMUEL S. R. I. COMES TELEKI
 de Szék,
*Cancellarius Transylvanicus anticus,
 Comitatus Bihariensis Imperialis Comes.*
 et.
 Eleven Kopírói rajzoltatt.

Abb. 5. Kupferstich von A. Ehrenreich nach P. Krafft: Sámuel Teleki

chi, Feldmarschall-Leutnant, Carl Graf von Schulenburg, Rittmeister, Carl Graf Clamm-Martinitz, Rittmeister (?). Es sei bemerkt, daß die Fragezeichen aus dem Brief von Herrn Troll übernommen sind. (Abb. 2.)

In den ersten Hälfte der 1820er Jahre entstanden die monumentalen Kompositionen für das Nationalmuseum in Pest. Das Gemälde »Zrinyis Tod« wurde 1980 im Depot des Budapester Museums der Schönen Künste in sehr schlechtem Zustand aufgefunden; 1981 wurde es in der Ungarischen Nationalgalerie ausgestellt, und ist auch seither dort zu sehen (Kat. Nr. 136 — Abb. 3.). Vom Gemälde, das die Krönung von Franz I. darstellt, konnte kein Foto im Buch erscheinen, weil es, überklebt und zusammengerollt, in der Historischen Bildergalerie des Ungarischen Nationalmuseums lagert. Das Zrinyi-Gemälde ist eine regelrechte historische Darstellung mit bewegter Schlachtszene. Auch das Krönungsbild zeigt ein konkretes geschichtliches Ereignis, doch hat da eher die Feierlichkeit Übergewicht. Wir haben Gelegenheit, eine alte Photographie des Krönungsbildes vorzustellen; die Aufnahme wurde gemacht, als es, damals noch intakt, in der Ausstellung der Historischen Bildergalerie im Palast der Ungarischen Akademie der Wissenschaften zu sehen war, in den 1920er und 1930er Jahren (Abb. 4.).

Danach behandelt die Monographie die in der zweiten Hälfte der 20er Jahre entstandenen, dem Festsaal der Wiener Reichskanzlei zugeordneten Kompositionen über den Einzug des Kaisers. Die Menge, die den Kaiser bei seinem Einzug begrüßt, ist auf vollends neue Art und Weise dargestellt. Der Band schließt mit der Beschreibung des Lebens des alten Künstlers, seiner Tätigkeit als Galeriedirektor und als Restaurator (die recht umstritten ist). Der Oeuvrekatalog enthält die eigenhändigen Werke, auch werden Gemälde, deren Authentizität fraglich ist, und die Skulpturen aufgezählt. Neue Angaben sind, wie es scheint, am ehesten in bezug auf Kraffts Proträtmalerei möglich. So etwa kennt Frau Frodl-Schneemann offenbar das Porträt von Sámuel Teleki nicht, das durch einen Kupferstich von Ádám Ehrenreich bekannt ist (vgl. Rózsa Gy.: Ehrenreich Ádám forrásai [Die Quellen von Ádám Ehrenreich]. In: Művészettörténeti Értesítő VIII [1959], S. 63, Abb. 5.).

Mit der Zusammenstellung von Peter Kraffts Gemälde-Oeuvre und einer zeitgemäßen Bewertung seiner Kunst hat Frau Frodl-Schneemann eine bahnbrechende Leistung vollbracht. Ihr Werk wird sicher noch lange als Handbuch dienen für alle, die sich mit dem großen österreichischen Meister beschäftigen. Gy. Rózsa

BERICHT ÜBER DEN 2. ÖSTERREICHISCHEN KUNSTHISTORIKERTAG, SALZBURG, 1984

2. Arbeitssitzung

Vorsitz: Prof. Dr. Kurt Woisetschläger (Graz)

A) Kunstgeschichte und Denkmalpflege

Prof. Dr. Georg Mörsch (Zürich): Kunstgeschichte und Denkmalpflege — Möglichkeiten und Probleme des Verhältnisses. Generalkons. Doz. Dr. Ernst Bacher (Wien): Kunstwerk und Denkmal-Distanz und Zusammenhang.

B) Kunstgeschichte und Moderne Kunst

Gen. Dir. Prof. Dr. Wolf-Dieter Dube (Berlin): Museum als Ort der Kunst

Prof. Dr. Otto Graf (Wien): Sanfte Kunstwissenschaft?

3. Arbeitssitzung: Salzburger Kunstgeschichte. Vorsitz:

Prof. Dr. Günther Heinz (Wien)

Dr. Johann Apfelthaler: Spätgotischer Historismus an Beispielen österreichischer Kirchenbauten.

Prof. Dr. Franz Fuhrmann: Proportionsstudien an Salzburger Kirchenbauten.

Dr. Adolf Hahn: Zur Ikonografie des Stiftes St. Peter.

Dr. Nikolaus Schaffer: Hans Makart und der Niedergang der Skizze.

Studentengruppe: Fragen der Stadterweiterung Salzburgs seit 1860.

Führung durch die Ausstellung »Meisterwerke der Grafik von Goya bis Warhol« im Rupertinum Salzburg durch Dir. Dr. O. Breicha.

EXKURSIONEN

Irrsdorf-Straßwalchen-Mondsee

(Leitung SR. Dr. Albin Rohmoser)

Besichtigung der Ausstellung »Gold-Silber, Kostbarkeiten aus Salzburg«, Dom; Führung: Franz Wagner.

Besichtigung des Schlosses Anif unter der Führung von Prof. Dr. W. von Kalnein. Berchtesgaden (Leitung Prof. Dr. Wilhelm Messerer).

War der erste im Jahre 1981 in Graz abgehaltene Kunsthistorikertag für viele ein Ausschauhalten nach neuen Ufern, so merkte man bei der in Salzburg veranstalteten zweiten Tagung etwas von geistiger Aufbruchstimmung, die neue Institutionen so an sich haben.

Der junge, 1983 ins Leben gerufene Verband österreichischer Kunsthistoriker braucht natürlich erst einmal seine volle Aktionsfähigkeit. Es wird notwendig sein, Aufgaben zu formulieren und Ziele abzustecken. Eine Zerstreuung der Kräfte wird man sich nicht leisten können. Kritik und Wider-

spruch sollten gemeinsam im Verband ausgetragen werden. Über wichtige Probleme des Fachs, wissenschaftliche Aktivitäten, Forschungsplanung, generelle Arbeitsprobleme und aktuelle österreichische Themen soll im »Kunsthistoriker«, dem Publikationsorgan des Verbandes, wie in Arbeitskreisen und bei künftigen Veranstaltungen, die 1985 in Innsbruck und 1987 voraussichtlich in Wien stattfinden, diskutiert werden. Vielleicht hat H. Belting nicht recht, wenn er in seiner mittlerweile berühmt gewordenen Münchner Antrittsvorlesung 1983 formuliert: »Das Fach überlebt, wenn auch mit geschwächter Vitalität und auf der Suche nach dem Sinn des eigenen Tuns.« — (Schon wieder eine Krise der Kunst oder / und der Kunstwissenschaft?) Wenn das Fach wirklich Zukunft haben soll, dann muß man sich auch um Randprobleme bemühen. Interdisziplinäre Zusammenarbeit, die Sicherung des Kunstbestandes und die Finanzierung von Forschung werden vermutlich wichtig sein für das Überleben. Diese Aufgaben können sicher nicht von einem exklusiven Zirkel von Kunsthistorikern bewältigt werden, sondern nur von einer breiten Vereinsbasis.

Blicken wir kurz auf den 1. Österreichischen Kunsthistorikertag in Graz 1981 zurück, der den Anstoß gegeben hat. Geht die Idee eines eigenen österreichischen Verbandes und Kunsthistorikertages auf Karl Maria Swoboda und auf das Österreichische Nationalkomitee der CIHA mit seinem Vorsitzenden Hermann Fillitz (Wien) zurück, so war es doch wesentlich das Verdienst Kurt Woisetschlägers (Graz), die erste Tagung in Graz organisiert und initiiert zu haben. Damals fand parallel zur wissenschaftlichen Veranstaltung auch schon die lebhafteste Diskussion um die Statuten statt. Schließlich kam es im Jahre 1983 zur Verbandsgründung. Es formierten sich fünf Sektionen unter dem Vorsitz von Wilfried Skreiner (Graz). Vertreten sind Repräsentanten der Universitäten, Museen, der Denkmalpflege, der freien Berufe und Studentenschaft. Die Aufnahme von Studenten in einen zunächst als reine Standesvertretung und nicht als Interessensgemeinschaft konzipierten Verband schien anfangs in Frage gestellt, erweist sich aber spätestens seit Salzburg als wichtig, vor allem deshalb, weil hier von Noch-nicht-Akademikern frische Ideen eingebracht sowie Denkanstöße gegeben werden.

Die Grazer Tagung zeichnete sich vom Programm her durch vorwiegend praxisnahe Fragestellungen aus, während Methodenfragen, Theorien der Kunst, die Geschichte unserer Wissenschaft und deren gesellschaftliche Relevanz nur am Rande angeschnitten wurden.

In den letzten Jahren zeigen sich neue Tendenzen auch in der musealen Landschaft Österreichs und seiner Bundes- und Landesmuseen, freilich im internationalen Vergleich sehr spät.

Damit hängen zweifellos wichtige Fragen der Kunstvermittlung und offenbar neue Bedürfnisse zusammen. Im selben Maße wie das Interesse am Museum generell zu steigen scheint, versuchen Museumsleute mit ihren Problemen an die Öffentlichkeit zu treten. Wie tief verwurzelt das Interesse der Allgemeinheit tatsächlich ist, ist noch nicht ausgelotet. Begriffe wie Museumspädagogik, Museumsdidaktik und Erwachsenenbildung im Museum, noch vor Jahren kaum deutlich definierbar, haben sich schon wieder überlebt oder auch konkretisiert. Man ist offenbar an einem qualitativ anderen Punkt angelangt, präziser in der Fragestellung und gezielter in der Suche nach Lösungsansätzen. Im Arbeitskreis »Kunstgeschichte-Schule-Museum« konnte man in Salzburg Vorgehensweisen für die Zukunft vorzeichnen und notwendige Schritte für die nächsten Jahre planen. Eine Basis ist hierfür schon in den vergangenen Jahren geschaffen worden (vgl. J. Sturm im Tagungsbericht der 1. Österreichischen Kunsthistorikertagung in Graz, 1981, S. 69 ff.).

Der zweite Arbeitskreis in Salzburg beschäftigte sich mit dem neuen Wiener Museumskonzept. Dieses Konzept, wie es nun von einem Gremium unter Federführung von Hermann Fillitz diskutiert wird, sieht in unmittelbarer Nähe der beiden im späteren 19. Jh. erbauten Hofmuseen (Kunsthistorisches bzw. Naturhistorisches Museum) eine Erweiterung und logische Ergänzung in den ehem. Hofställen Fischer von Erlachs (erbaut ab 1723) vor. Zweifellos ist dies eine geniale Idee, wahrscheinlich die »Jahrhundertchance«. Über die Gebäude selbst und ihre Eignung gibt es an sich Positives zu berichten, weniger über die relativ noch vagen Konzepte, nämlich darüber, was dort untergebracht werden soll. Fast alle Museumsleute haben, aus Raumgründen in erster Linie, ihr Interesse angemeldet, und dies macht die Lage nicht einfach. Mittlerweile scheint wenigstens die Idee, die Österreichische Galerie mit ihren Beständen vom Mittelalter bis zur Moderne teilweise zu amputieren, d. h. sie mancher Sammlungsbereiche zu berauben, aufgegeben worden zu sein. Mit Recht wurde mehrfach argumentiert, daß die Österreichische Galerie im Belvedere eine Nationalgalerie ist und eine gewachsene Sammlung darstellt. Man könnte die heute benutzten Baukomplexe des Oberen und Unteren Belvedere durch das Salesianerkloster an der Nordostseite bzw. durch den von Schwanzer in den 60er Jahren errichteten Museums pavillon für die Kunst des 20. Jh. s nach Süden ergänzen, um so die bestehende Museumsachse zu erweitern und Ausstellungsfläche zu gewinnen, die ohnehin in den Haupthäusern nicht vorhanden ist. — Was aber bringt man nun wirklich in die Hofstallungen? Ein »Musée imaginaire«, ein Sammelsurium von Teilsammlungen, für die nirgendwo Platz ist, oder schafft man ein »Museum Humanum«, in dem Kunst und Natur in irgendeine Beziehung gebracht werden? Auch Dieter Ronte möchte mit seiner Sammlung moderner Kunst aus dem barocken Liechtensteinpalais, das für diese Zwecke nicht geeignet scheint, ausziehen. Hätte man sich vor der Planung der riesigen Uno-City rechtzeitig gemeldet, wäre vielleicht auch ein Museumskomplex möglich gewesen.

Am Ende unseres Jahrtausends wäre es eigentlich an der Zeit, ein »Museum der Zukunft«, nämlich für das 21. Jh., zu bauen und den Messepalast in erster Linie als Museum des 20. Jh. s einzurichten. Über all den Projekten darf man nicht vergessen, daß die finanzielle Substanz der (österreichischen) Museen schrumpft. Was auf der einen Seite verbaut wird, geht u. U. an anderer Stelle ab, und der Budgetkuchen wird nun einmal nicht größer. Gewisse Folgewirkungen der Museumsdiskussion gibt es auch in den Bundesländern, wo ja in den letzten Jahrzehnten Positives in kleinem Rahmen geschehen ist, in Salzburg ebenso wie in Graz, wo, was für vergleichbare deutsche Städte normal ist, der Kunst des 20. Jh. s endlich ein »Denkmal« gesetzt werden soll.

In einem dritten Arbeitskreis schließlich wurde das immer akuter werdende Problem stellensuchender Kunsthistoriker behandelt. Hier wird die nun mögliche Ausbildung zum Magister (vgl. die deutsche Situation in: »Kunstchronik«, 1983, S. 72) die Lage am Arbeitsmarkt auch nicht gerade erleichtern — im Gegenteil. Man könnte beispielsweise an den Museen Volontariate einrichten, um einen Beitrag zur besseren Ausbildung der Kunsthistoriker zu leisten; es wachsen den Museen immer wieder neue Aufgaben hinzu, die vom Personalstand nicht zusätzlich bewältigt werden können. Wir dür-

fen uns andererseits über die Arbeitsplatzsituation für Kunsthistoriker aber nicht so sehr wundern, wenn wir uns selbst systematisch und konsequent aus Bereichen verdrängen lassen, wie dies am Museumssektor (zeitgenössische Kunst) oder in den Denkmalämtern der Fall ist, wo in zunehmendem Maße »Manager« bzw. Architekten engagiert werden (Resultat einer mangelhaften Fachausbildung?), weil sie angeblich kompetenter seien.

Am 9. Juli 1984 ist im Alter von 88 Jahren in Salzburg der geniale und auch an der Kunstgeschichte dieser Stadt so engagierte Hans Sedlmayr verstorben. Daß die Vorträge der Tagung just in dem Hörsaal der Universität stattfanden, in dem Sedlmayr lange Jahre gelesen hat, erinnerte einige ehem. Hörer an diese faszinierende Lehrerpersönlichkeit, der schließlich die Gründung des Kunsthistorischen Institutes in Salzburg zu verdanken ist. Im folgenden kritische Anmerkungen zu den Vorträgen, die in ihrem vollen Wortlaut in den nächsten Nummern der Zeitschrift »Kunsthistoriker« veröffentlicht werden.

Als erster Redner, der zugleich eine kritische Auseinandersetzung mit Sedlmayrs Denkanätzen bot, sprach *Werner Hofmann (Hamburg)* über »Was bleibt von der Wiener Schule?«. Er grub einige geistige Wurzeln aus, beschäftigte sich aber weniger damit, in welchen aktuellen Formen die »Wiener Schule« heute weiterlebt. Mit Eloquenz, brillanter Formulierungskunst und in streckenweise flammender Manier, mehr Zustimmung als Widerspruch hervorruhend, ging Hofmann von Hans Beltings Münchener Antrittsvorlesung »Das Ende der Kunstgeschichte?« aus, um dann einen weiten Bogen zu spannen. Theoretisch fundiert, zeichnete Hofmann die Entwicklung der »Wiener Schule« nicht linear und eindimensional, sondern als dialektischen Prozeß. Die Generallinie von Wickhoff, Riegl, Dvořák, Schloßer wurde bis Sedlmayr und Gombrich verfolgt, und man konnte hier gemeinsame geistige Linien erkennen, die allerdings über philosophische, historische, philologische und psychologische Entwicklungsstufen führen. Einzelne Vertreter dieser »Wiener Schule« stehen keineswegs so klar vor uns, wie wir glauben, und darum scheint denn auch der Begriff »Schule« problematisch, dem insgesamt eigentlich nicht Pluralismus sondern Einheitszwang anhaftet.

Die Homogenität der »Wiener Schule«, wie sie Schloßer in seiner 1934 publizierten Schrift darstellt, ist jedenfalls heute nicht so augenscheinlich wie damals. Wir sehen sozusagen aus zeitkritischer Distanz die Dinge differenzierter. Schloßers Behauptung, daß Fachleute sofort wissen, was mit dem Ausdruck »Wiener Schule« gemeint ist, war einige Zeit nach ihm schon nicht mehr in dieser Formulierung zutreffend. Zu analysieren wären einmal wirklich die Konstanten der »Wiener Schule«, die doch im wesentlichen wohl auch von Individualität und humanistischer Bildung der Forscherpersönlichkeiten sowie von Einflüssen der Zeit abhängen.

Ohne die Wiener Kultur- und Geistesstradition vor und nach 1900 wären Entwicklungen bei Riegl und anderen nicht möglich gewesen. Im Grunde ist D. Frey zuzustimmen, wenn er sagt, daß die »Wiener Schule« doch auch die besondere »Art« war, wie in Wien Kunstgeschichte betrieben wurde. Auch Strzygowski ist einzuschließen. W. Hofmann sah gerade im (damals) konträren Gegeneinander der beiden Lehrkanzeln Anregungen für die »Wiener Schule«. Wie subtil die Verflechtungen kunstwissenschaftlicher Theorien mit den geistigen Strömungen der Zeit gewesen sein könnten, hat K. Clausberg (in: *Idea*, Jb. d. Hamburger Kunsthalle, 1983, S. 151 ff. vgl. die Sektion I am XXV. Internat. Kongreß f. Kunstgeschichte, Wien 1983.) kursorisch aber durchaus einleuchtend dargestellt. So gesehen kann natürlich auch Riegls motivationspsychologischer Begriff des »Kunstwollens« nicht nur eine polar gegen Sempers Materialismus gerichtete Theorie gewesen sein. Clausberg zeigt übrigens eine (mögliche) Parallele zu den Lehren J. F. Herbarts (1776—1841) auf. Ob Riegl Hegelianer war, wie K. Badt behauptet, müßte noch näher untersucht werden.

Otto Pächt, neben Gombrich und Sedlmayr der prominenteste Vertreter der neueren »Wiener Schule«, die sich vor und nach dem 2. Weltkrieg mehr und mehr zersplitterte, soll einmal auf die Frage seines Freundes Bruno Fürst, was es denn mit der »Wiener Schule« auf sich hätte, geantwortet haben, daß natürlich »Urvater« Riegl damit gemeint sein

muß, und daß sie im übrigen »endemisch« sei — ein Urteil aus kurzer Distanz also. Riegls Lehren haben bis heute Auswirkungen, dies ist keine Frage. Es gibt wissenschaftliche Arbeiten jüngster Zeit, die ohne seine Auseinandersetzung mit dem Raumproblem in der Kunst nicht denkbar sind — Hofmann bemerkte dann richtig, daß man in den USA noch nach 1945 wenig mit dem Begriff der »Wiener Schule« anfangen konnte. Man weiß heute einerseits, daß Gombrich ihr Gedankengut nach London exportiert hat, daß andererseits Pächt es war, der besonders Riegl außerhalb unseres Kontinents bekannt gemacht hat. Auch Ernst Kris hat natürlich seinen Anteil am Export des methodischen Gedankenguts. Mit Gombrich und Pächt wird man sich methodenanalytisch noch näher beschäftigen müssen, um die Wirkung der »Wiener Schule« heute zu beantworten.

Beide berufen sich ja auf andere Väter. — Noch einmal zurück zu Werner Hofmanns Vortrag. Es ist doch auch die Wertfrage und die Be-Wertung der Kunst, die eine durchgehende Bedeutung in der »Wiener Schule« hatte und heute nicht in dem Maße hat.

Hierin liegen prinzipielle Unterschiede zu anderen ikonographischen, ikonologischen und motivkundlichen Forschungsrichtungen, die der Qualität nicht nachgehen, und denen die Bewältigung formaler Probleme oft nebensächlich erscheint. Sedlmayr hat dem Wertbegriff in der Kunst große Bedeutung beigemessen und ihn oft in geradezu apodiktischer Art zur Maxime erhoben. Beschäftigt man sich mit der »Wiener Schule«, so meint man im allgemeinen ihre Gründer und Apostel. Vielleicht läßt sich aber die Problematik auch von anderer Seite betrachten, wenn man die »jüngeren« Generationen dieser Schule, nämlich das Dreigestirn Sedlmayr-Pächt-Gombrich, nach gemeinsamen (?) Wurzeln untersucht. Eines kann wohl auch ohne Polemik gesagt werden, daß gerade die drei Genannten — ganz im Gegenteil zu ihren »V Vätern« — wesentlich zur Theoretisierung und Verwissenschaftlichung des Faches Kunstgeschichte beigetragen haben. Not tut vielleicht wieder, was Belting (op. cit., S. 34) hervorgehoben hat, daß der »Dialog der Geisteswissenschaften als Wissenschaft vom Menschen« in Gang kommt, ja daß er sogar wichtiger ist als die »Selbstdarstellung der einzelnen Zunft und ihrer Methoden«. Können wir vielleicht darüberhinaus beweisen, daß der Traum von einer Kunstgeschichte als Führerin der Geisteswissenschaften mehr als nur ein Traum ist?

Der zweite Vortrag des Tages von Günther HEINZ (Wien) beschäftigte sich in ironischer Manier mit dem Thema »Der Pedant — Zum Problem von Kennertum und wahrer Kunstgeschichte im 18. Jh.« In Wahrheit nämlich, so Heinz metaphorisch, pendle der Kunsthistoriker schon seit langem zwischen Kennertum und Pedantentum, und dies seit dem 19. Jh. bis heute in Wellen; auf eine pedantische Welle folge als Antwort unmittelbar wahres Kennertum etc. Es bleibe die Frage offen, ob sich die Kunstgeschichte, d. h. die interpretierende Wissenschaft, in Zukunft gänzlich vom Kennertum abwenden und durch den Einfluß anderer Medien zum Pedantentum tendieren werde. Stirbt der Kenner also aus? — Heinz sprach an sich ein Plädoyer für die Kunstgeschichte als Formgeschichte, denn sie sei die »nobelste Art der Kunstforschung« (?), aber auch für das Kennertum. In einem Punkt muß Heinz korrigiert werden: Wir werden um die neuen Technologien, wie ja auch E. Frodl-Kraft realistisch andeutete, in Bereichen der kunsthistorischen Administration (Denkmalpflege, Museum) nicht herumkommen, ja hierin liegt überhaupt eine Chance, sich unnötigen Ballastes zu entledigen, um Raum für kreativere Tätigkeit zu gewinnen. Pedantentum sollte dem Computer und Kennertum dem Kunsthistoriker überlassen werden. Heute braucht man um Kenner zu sein auch die Pedanterie naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden.

Wolfgang KEMPs (Marburg/Lahn) Vortrag

»Kunstwerk und Betrachter — Weiterarbeit am Rezeptionsästhetischen Modell« befaßte sich mit der zweifellos für die Kunstgeschichte ergiebigen rezeptionsästhetischen Forschungsrichtung, die von der Voraussetzung und Annahme ausgeht, daß in jedem Kunstwerk schon das Betrachtete auf bestimmte Art und Weise impliziert ist. Er untersuchte den »Anteil des Betrachters« (als rezeptionsästhetische Modellarbeit 1983 publiziert) und maß die Intensität der Beziehung von Bild und Betrachter. Kemp ging methodisch von

einer Idee der »Wiener Schule« aus, die sich in Riegls Buch »Das holländische Gruppenporträt« (1902) ansatzweise findet.

Wiewohl die Literaturwissenschaft, hier besonders Wolfgang Iser und Roman Ingarden, schon lange diese Wege beschreitet, hat sich die Rezeptionsästhetik zu einem Forschungszweig der Kunstwissenschaft bisher kaum entwickeln können. Woran liegt dies? Was Kemp an einem zum Kunstwerk erklärten Bild »Der Tod des Marshall Né« von Gérôme extemporierte und exemplifizierte, wäre auch für ältere Bildstrukturen möglich. Der negativ und ambivalent besetzte Begriff der »Leerstelle«, die etwas bezeichnet, wo nichts ist, einen weißen Fleck also, erweist sich doch aber weder als glücklich noch als aussagekräftig. (Eine leere Stelle hat doch eben Bedeutung.) In auffallender Art und Weise wird Kems Kunstbetrachtung der historischen Wahrheit gerecht. Das Kunstwerk ist unter differenziertem rezeptionsästhetischen Betrachtungsstandpunkt gesehen, Teil dieser historischen Wahrheit. So betrachtet, ist die methodische Vorgangsweise legitim und dem Kunstwerk dienlich. Der Betrachter ist ähnlich wie ursprünglich der Künstler ins Bildgesehen mit einbezogen, vorausgesetzt er nimmt denselben Standpunkt ein. Die rezeptionsästhetische Methode, die selbstverständlich keinen Alleinvertretungsanspruch besitzt, ist sicher auch auf alte Kunst anwendbar.

Thomas ZAUNSCHIRM (Salzburg) befaßte sich mit motivkundlichen und ikonographischen Fragestellungen zum Thema »Affe« und »Papagei«, die beide das mimetische Nachahmungsvermögen des Menschen in sprachlicher und physiognomischer Hinsicht ansprechen. Der Bedeutungswandel beider Tiermetaphern« ist einerseits vom Kulturkreis und andererseits — wie Janson (»Apes and ape lore in the middle ages and the Renaissance«, London 1952) zeigen konnte — von Stilfaktoren abhängig. Wie sehr die Kunst als Nachahferin der Natur, frei nach dem Motto »ars simia naturae«, empfunden wurde, wäre an einzelnen Beispielen zu untersuchen. An tieferen Bedeutungszusammenhängen, in die sowohl Affen wie Papageien fast immer gestellt sind, lassen sich verschiedene Gesichtspunkte der Bedeutung und Wirklichkeitsebenen erkennen. Beispielsweise kann der Papagei auch »Herrschaftssymbol« gewesen sein (vgl. die »Camera Papagalli« im Palast des Papstes in Urbino (vgl. H. Diener, in: Archiv für Kulturgeschichte, 1967, S. 43 ff.).

G. MÖRSCH (Zürich) und E. BACHER (Wien) setzten sich mit dem Problemkreis Kunstgeschichte-Denkmalpflege und mit dem wandlungsfähigen Begriff des »Denkmals« auseinander, dessen Geschichte in kurzen Abständen deutlich die sich ändernden Zeichen der Zeit widerspiegelt. Auf jeder Tagesordnung steht nun einmal die Definition des Denkmalsbegriffes (dazu E. Frodl-Kraft, in: Österr. Zeitschrift f. Kunst- u. Denkmalpflege 1975, S. 17 ff.). Ob die Formel Denkmal-Kunstwerk (Anfangsleistung des Künstlers) plus Zeit etwas »bringt«, soll dahingestellt bleiben. Vor allem »entschuldigt« »Zeit« allzuleicht den stattfindenden Untergang eines Kunstwerkes, den die Denkmalpflege verhindern bzw. hintanhaltend soll. Eher umfaßt »Denkmal« geschichtliche, wissenschaftliche und ästhetische Dimensionen minus den zeitlich, chemisch und technisch bedingten Substanzverlust. — Man kann doch die Definition eines »Denkmals« nicht allein der Zeit überlassen.

Allzusehr hat man das Gefühl, daß durch die theoretischen Diskussionen manche Probleme der Zukunft verdeckt werden, die da akut sind: Sicherung des Kunstbestandes, eine effektivere Inventarisierung durch Einsatz neuer Technologien, Schutzzonenattribution, Public Relations, Kurzinventare etc. Die bisherigen Leistungen sollen keineswegs geschmälert werden, aber es ist doch wohl beispielsweise nicht effektiv, nur wissenschaftliche Langzeit- und Prestigeprojekte (Kunsttopographie, Dehio) zu fördern. — Hüten wir uns vor Nostalgie und Denkmalmoden in der Bewertung, denn allzusehr sind kulturpolitische Aspekte im Spiel. Wissenschaftliche Tätigkeit sollte auch prophylaktisch in die Zukunft orientiert sein, um die Basis für die aktuelle Arbeit darzustellen. Staatliche Denkmalpflege müßte weitgehend korrektiv sein und die Richtung für regionale Bestrebungen auf verschiedenen Ebenen geben. Insgesamt scheint das eigentliche Problem Denkmalpflege vom Kunsthistoriker nicht mehr überblickt werden zu können.

Wolf Dieter DUBE (Berlin) referierte über das Thema

»Museum als Ort der Kunst«. Stimmt dies noch? Für Dube jedenfalls nicht für die zeitgenössische Kunst, die sich partiell gar nicht für die Musealisierung eignet und durch den Kunsthistoriker nicht immer die richtige Betreuung erfährt. Daraus ergibt sich auch die Frage, für wen heute Museumsbauten errichtet werden. Sind sie Monument der Architekten und Kulturpolitiker oder dienen sie der Kunst?

Soll ein Museumsbau selbst ein Kunstwerk sein, soll er Hülle für die Kunst sein oder ein neues Gesamtkunstwerk vermitteln? Wie haben sich doch die Positionen seit G. Botts (Hrg.) »Museum der Zukunft« (1970) grundlegend verändert! Lassen wir uns in einen Neohistorismus (sprich: Postmoderne) zurückfallen, dessen Architektur nicht für die Aufgaben eines Museums alter und schon gar nicht neuer Kunst geeignet erscheint? Muß das Museum abnehmen, damit die Kunst wachsen kann?

Otto A. GRAFs (Wien) »Sanfte Kunstwissenschaft« plädiert für einen Kunsthistoriker, der dieselbe Wahrheit sucht wie die Kunst. Im Grunde ist eine staunende Wissenschaft gemeint und nicht eine analysierende oder eine, deren Sinn darauf ausgerichtet ist, neue Methoden zu erfinden, um Kunstwerke zu begreifen. Nicht nur Graf sieht die Kluft zwischen Kunst und Wissenschaft immer mehr auseinandergehen. Seine Kunstwissenschaft ist eine sorgfältig suchende und einfühlsame Sehschule, die allerdings wissenschaftlich »greifbarer« Methodik entbehrt. Graf unterliegt ein wenig einer psychologisch begründeten »Einfühlungsästhetik«.

*

Splitterte sich der erste Teil der Salzburger Veranstaltung, statt einem Generalthema nachzugehen, in Teilbereiche auf, so befaßten sich die letzten Vorträge mit dem logischen Spezialthema »Salzburgs Kunstgeschichte«, bei der »spätgotischer Historismus« genauso zu Wort kam wie barocke Ikonologie, Fischer von Erlach, Makart und die Problematik »Salzburg als gewachsene Stadtlandschaft«.

J. APFELTHALERS Vortrag »Spätgotischer Historismus an Beispielen österreichischer Kirchenbauten« setzte sich anhand der Bischofshofener Pfarrkirche (um 1450 grundlegend erweitert) mit einem Phänomen auseinander, das als retrospektiv bezeichnet werden darf, nämlich mit einem spätgotischen Querhaus, das auch bei anderen österreichischen Vergleichsbeispielen nicht bloß ein Relikt »romanischen

Bauens zu sein scheint, sondern typologisch-ikonologisch zu verstehen sein könnte. Freilich bleibt in diesem Zusammenhang das Prädikat »historistisch« nicht unproblematisch, eben deshalb weil es eher anachronistisch ist, eine Ausnahme bezeichnet, die keine lokale Ausnahme darstellt.

Franz FUHRMANNs Vortrag »Proportionsstudien an Salzburger Kirchenbauten« ging den Maßverhältnissen der Salzburger Kollegienkirche (1694 ff.) Fischer von Erlachs nach und kam zum Schluß, daß die Harmonie der Teile auf rekonstruierbare einfache Maßverhältnisse, die wiederum auf lokalen Maßeinheiten (Salzburger Fuß) beruhen, zurückgeht. Allerdings ist diese Harmonie keine rationale Größe sondern die Anwendbarkeit rekonstruierbarer, geometrischer Muster und Figuren. Man stößt hier an die Grenze der Beweisbarkeit. Legitim ist es zweifellos, Maßverhältnisse zur Klärung der Bauidee und des konstruktiven Vorgangs heranzuziehen.

Adolf HAHNLS Vortrag »Zur Ikonografie des Stiftes St. Peter« beschäftigte sich mit den im ersten Jahrzehnt des 18. Jhs. entstandenen Emblemen, die von ihren programmatischen Inhalten her Wesentliches zum Verständnis des barocken Stiftes aussagen. Normalerweise nicht dem Betrachter dargeboten, sind diese verschiedenen Sinnbilder auf den Zellentüren des Novizenganges ein barockes »Wort-Bild-Gedicht«. Hahnls Vortrag legte den verborgenen Sinn dieser Wortbilder dar und ordnete sie der Ikonologie des Erzstiftes ein.

N. SCHAFFER beschäftigte sich mit Makart als letzten »Skizzisten«, mit dem die barocke Tradition zu Ende ging.

Die Salzburger Studentengruppe schließlich kehrte mit ihrem engagierten Salzburger Vortrag zur Tradition Sedlmayrs zurück, der sich der Kunstgeschichte der Stadt wie der Raumplanung im weiteren Umkreis der Stadt stets und mit wechselnden Erfolg angenommen hatte.

*

Salzburg war für die österreichischen Kunsthistoriker sicher eine wichtige Station und demonstrierte in streckenweise erfrischender Form Selbstironie und Forschungstendenzen. Wohin die Wege führen werden, mögen die nächsten Tagungen beweisen. Es ist zu hoffen, daß es — um noch einmal auf Günther Heinz zurückzukommen — nicht bloß ein »Scheideweg« zwischen Kennertum und Pedanterie wird.

G. Biedermann

Acta Archaeologica

Academiae Scientiarum Hungaricae

Editor:
D. Gabler



The periodical is devoted to the results achieved by Hungarian archaeologists. It covers studies of the most important excavations, finds and problems of the period from the Paleolithic to the Middle Ages. It contains, further, short papers on individual finds, comprehensive reports on the single fields of research, as well as critical reviews on Hungarian and international studies.

Founded 1951
Papers mainly in English and German, some articles in French or Russian
Publication: one volume of four issues annually
Price per volume: \$52.00; DM 117,—
Size: 21 × 29 cm
ISSN 0001-5210

Order form
to be returned to
KULTURA
Hungarian Foreign Trading Company
P.O. Box 149, H-1389 Budapest, Hungary
 Please enter my/our subscription for
ACTA ARCHAEOLOGICA for one year
 Please enter my/our standing order for
ACTA ARCHAEOLOGICA starting with

Name: _____

Address: _____

Date and signature: _____



Contents of Volume 35. Numbers 1-2

E. Tóth: Ein Siegesdenkmal aus dem Zeitalter des Domitianus und eine senatorische Cursusinschrift in Savaria

B. Lőrincz: Neue Inschriften aus Cirpi (Dunabogdány)

Zs. Visky: Basen und Fragmente von Kaiserstatuen in Intercisa

J. Borszéli—J. Inczédy—F. Óvári—E. Gegus: Use of Pattern Recognition Methods for the Evaluation of Analytical Data of 3rd Century Antoninian Coins

A. Kiss: Die Skiren im Karpatenbecken, ihre Wohnsitze und ihre materielle Hinterlassenschaft

L. Kovács: Byzantinische Münzen im Ungarn des 10. Jahrhunderts

COMMUNICATIONES

A. G. Sherratt: Early Agrarian Settlement in The Körös Region of the Great Hungarian Plain

C. W. Beck—E. Sprincz: The Origin of Amber Found at Hallstatt

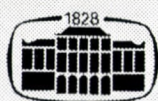
V. P. Vasilev: Bemerkungen zum Transport von Bronzegefäßen in der Antike

D. Isac: Die *ala Siliana C. R. torquata et armillata* in Dakien

I. Erdélyi: Über die Zusammenhänge der Grabfunde bei Martan-Ču

V. B. Vinogradov: Altungarische Parallelen zu einigen Gräbern des alanischen Gräberfeldes bei Martan-Ču

RECENSIONES



Akadémiai Kiadó

Publishing House
of the Hungarian Academy of Sciences
Budapest

Invitation for papers

Manuscripts should be sent to

Acta Archaeologica

H-1014 Budapest

Uri u. 49.

Hungary

PRINTED IN HUNGARY
Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest

Periodicals of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable
at the following addresses:

AUSTRALIA

C.B.D. LIBRARY AND SUBSCRIPTION SERVICE
Box 4886, G.P.O., Sydney N.S.W. 2001
COSMOS BOOKSHOP, 145 Ackland Street
St. Kilda (Melbourne), Victoria 3182

AUSTRIA

GLOBUS, Höchstädtplatz 3, 1206 Wien XX

BELGIUM

OFFICE INTERNATIONAL DE LIBRAIRIE
30 Avenue Marnix, 1050 Bruxelles
LIBRAIRIE DU MONDE ENTIER
162 rue du Midi, 1000 Bruxelles

BULGARIA

HEMUS, Bulvar Ruszki 6, Sofia

CANADA

PANNONIA BOOKS, P.O. Box 1017
Postal Station "B", Toronto, Ontario M5T 2T8

CHINA

CNPICOR, Periodical Department, P.O. Box 50
Peking

CZECHOSLOVAKIA

MAD'ARSKÁ KULTURA, Národní třída 22
115 66 Praha

PNS DOVOZ TISKU, Vinohradská 46, Praha 2

PNS DOVOZ TLAČE, Bratislava 2

DENMARK

EJNAR MUNKSGAARD, Norregade 6
1165 Copenhagen K

FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY

KUNST UND WISSEN ERICH BIEBER
Postfach 46, 7000 Stuttgart 1

FINLAND

AKATEEMINEN KIRJAKAUPPA, P.O. Box 128
SF-00101 Helsinki 10

FRANCE

DAWSON-FRANCE S. A., B. P. 40, 91121 Palaiseau
EUROPÉRIODIQUES S. A., 31 Avenue de Ver-
sailles, 78170 La Celle St. Cloud
OFFICE INTERNATIONAL DE DOCUMENTA-
TION ET LIBRAIRIE, 48 rue Gay-Lussac
75240 Paris Cedex 05

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

HAUS DER UNGARISCHEN KULTUR
Karl Liebknecht-Straße 9, DDR-102 Berlin
DEUTSCHE POST ZEITUNGSVERTRIEBSAMT
Straße der Pariser Kommüne 3-4, DDR-104 Berlin

GREAT BRITAIN

BLACKWELL'S PERIODICALS DIVISION
Hythe Bridge Street, Oxford OX1 2ET
BUMPUS, HALDANE AND MAXWELL LTD.
Cowper Works, Olney, Bucks MK46 4BN
COLLET'S HOLDINGS LTD., Denington Estate
Wellingborough, Northants NN8 2QT
WM. DAWSON AND SONS LTD., Cannon House
Folkstone, Kent CT19 5EE
H. K. LEWIS AND CO., 136 Gower Street
London WC1E 6BS

GREECE

KOSTARAKIS BROTHERS INTERNATIONAL
BOOKSELLERS, 2 Hippokratous Street, Athens-143

HOLLAND

MEULENHOF-BRUNA B.V., Beulingstraat 2,
Amsterdam
MARTINUS NIJHOFF B.V.
Lange Voorhout 9-11, Den Haag

SWETS SUBSCRIPTION SERVICE

347b Heereweg, Lisse

INDIA

ALLIED PUBLISHING PRIVATE LTD., 13/14
Asaf Ali Road, New Delhi 110001
150 B-6 Mount Road, Madras 600002
INTERNATIONAL BOOK HOUSE PVT. LTD.
Madame Cama Road, Bombay 400039
THE STATE TRADING CORPORATION OF
INDIA LTD., Books Import Division, Chandralok
36 Janpath, New Delhi 110001

ITALY

INTERSCIENTIA, Via Mazzè 28, 10149 Torino
LIBRERIA COMMISSIONARIA SANSONI, Via
Lamarmora 45, 50121 Firenze
SANTO VANASIA, Via M. Macchi 58
20124 Milano
D. E. A., Via Lima 28, 00198 Roma

JAPAN

KINOKUNIYA BOOK-STORE CO. LTD.
17-7 Shinjuku 3 chome, Shinjuku-ku, Tokyo 160-91
MARUZEN COMPANY LTD., Book Department,
P.O. Box 5050 Tokyo International, Tokyo 100-31
NAUKA LTD. IMPORT DEPARTMENT
2-30-19 Minami Ikebukuro, Toshima-ku, Tokyo 171

KOREA

CHULPANMUL, Phenjan

NORWAY

TANUM-TIDSKRIFT-SENTRALEN A.S., Karl
Johansgatan 41-43, 1000 Oslo

POLAND

WĘGIERSKI INSTYTUT KULTURY, Marszał-
kowska 80, 00-517 Warszawa
CKP I W, ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa

ROUMANIA

D. E. P., Bucureşti
ILEXIM, Calea Grivitei 64-66, Bucureşti

SOVIET UNION

SOJUZPECHAT — IMPORT, Moscow
and the post offices in each town
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, Moscow G-200

SPAIN

DIAZ DE SANTOS, Lagasca 95, Madrid 6

SWEDEN

ALMQVIST AND WIKSELL, Gamla Brogatan 26
101 20 Stockholm
GUMPERTS UNIVERSITETSBOOKHANDEL AB
Box 346, 401 25 Göteborg 1

SWITZERLAND

KARGER LIBRI AG, Petersgraben 31, 4011 Basel

USA

EBSCO SUBSCRIPTION SERVICES
P.O. Box 1943, Birmingham, Alabama 35201
F. W. FAXON COMPANY, INC.
15 Southwest Park, Westwood Mass. 02090
THE MOORE-COTTRELL SUBSCRIPTION
AGENCIES, North Cohocton, N. Y. 14868
READ-MORE PUBLICATIONS, INC.
140 Cedar Street, New York, N. Y. 10006
STECHELT-MACMILLAN, INC.
7250 Westfield Avenue, Pennsauken N. J. 08110

YUGOSLAVIA

JUGOSLOVENSKA KNJIGA, Terazije 27, Beograd
FORUM, Vojvode Mišića 1, 21000 Novi Sad